

5 ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ 2024

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

«Ελληνικό και Παγκόσμιο Θέατρο: Δραματοουργία, Παράσταση,
Εκπαίδευση»

**ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΤΗΣ ΘΕΜΑΤΙΚΗΣ ΤΗΣ
ΕΜΦΥΛΗΣ ΒΙΑΣ ΣΤΗΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΚΑΙ
ΑΚΤΙΒΙΣΤΙΚΗ ΠΕΡΦΟΡΜΑΝΣ**



ΑΜΕΛΙΑ ΜΑΡΙΝΑ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑΔΟΥ

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:

**ΜΑΡΙΑ ΚΟΝΟΜΗ, ΕΠΙΚΟΥΡΗ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ, ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ
ΣΠΟΥΔΩΝ (ΕΚΠΑ), ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ**

ΙΛΙΑ ΛΑΚΙΔΟΥ, ΜΕΛΟΣ ΕΔΙΠ ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ (ΕΚΠΑ)

ΜΙΚΑΕΛΑ ΑΝΤΩΝΙΟΥ, ΜΕΛΟΣ ΕΔΙΠ ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ (ΕΚΠΑ)

Στον άντρα μου Μανώλη Νανούρη τον πιο γνήσιο φεμινιστή
Και στην γιαγιά μου που μου μετέδωσε την αγάπη για την γνώση

Το κεντρί¹

Επιβίωσα. Και επιβίωσα μέσα από τον κυκεώνα των πιο ξέφρενων στροβιλισμών. Αυτή είναι η οντολογική μου περιπέτεια. Αυτή είναι η ρωγμή. Αυτό είναι το ταξίδι. Αυτό είναι το μουνί μου. Το μουνί μου έχει ανάγκη να μιλήσει. Ανοίξτε τα αυτιά σας κι ακούστε το. Οι δάσκαλοι μάς έλεγαν στο σχολείο να σταυρώνουμε τα χέρια στη προσευχή. Τη στιγμή που εγώ τα είχα κάτω από το ροζ φόρεμα με τα μπλε κρινάκια. Και γεννήθηκα κηδεμονευόμενη. Και γεννήθηκα κηδευμένη. Και γεννήθηκα σε μια λίμνη δακρύων. Κάνω λουλούδια μαμά, είπα και έδειξα τα υγρά στην άκρη των δαχτύλων μου. Θα κάνετε κοριτσάκι. Συμβαίνει. Βάψτε τους τοίχους ροζ. Αιμορραγώ ροζ. Αιμορραγείς ροζ. Αιμορραγούμε. Κεφάλια νεογνών πουλιών που σπαρταρούν στη μητρική φτερούγα. Λιβιδινική καταστολή. Ρημαγμένη εφηβεία. Κρέας στο κρέας. Δεν λέγεται στοιχείο Β. Βιασμός λέγεται. Το κορίτσι εκείνο για να ξεχάσει διέφυγε στον νεκρόκοσμο των ονείρων. Αειφυγία. Στο σημείο τομής και ανατομίας. Σήψη. Και η βιασθείσα πάγωσε. Κραυγές στη μπανιέρα. Και η βιασθείσα απώθησε. Πάντα απωθείς. Είναι μέρος της διαδικασίας. Χαρακιές. Εμετοί. Το στομάχι μια σακούλα ψόφρων πεταλούδων. Και η μπλε χρυσαλλίδα παραμορφώθηκε στην άκρη του κατόπτρου. Εγώ αν διάλεγα θα προτιμούσα να πετάω στη δίνη της ανυπαρξίας. Στο λευκό χάος. Στο απόλυτο κενό σύμπαντος. Και πέταξα. Πέταξα στη κόψη των ξυραφιών της τρέλας. Πέρα απ' το γυάλινο κουκλόσπιτο. Απ' την ανάγκη διαδοχής. Απ' το οικογενειακό τραπέζι. Απ' τα παρασκήνια της εξαναγκαστικής ενηλικίωσης. Είμαστε κλώνοι στη φάρσα του σύμπαντος. Είμαστε συνδαιτημόνες στο δείπνο των αιώνιων περαστικών. Ανήκω στους αισιόδοξους αυτόχειρες. Είμαι σαν τη μέλισσα. Είμαι η μέλισσα. Τσιμπάω, γνωρίζοντας το τέλος μου. Θέλει θάρρος το κεντρί. Το κέντρισμα στα όρια του τραύματος. Θέλει θάρρος να φέρεις μουνί.

Αμέλια

¹ Το κεντρί αποτελεί φεμινιστικό ποίημα της γράφουσας που θίγει ζητήματα της έμφυλης βίας.

Περιεχόμενα

Πρόλογος	5
Ευχαριστίες.....	6
Περίληψη, λέξεις κλειδιά.....	7
Abstract, key words.....	8
Εισαγωγή.....	9
 Μέρος Πρώτο: Θεωρητική πλαισίωση και καλλιτεχνική δημιουργία.....	11
 Κεφάλαιο 1 ^ο : Θεωρητική πλαισίωση.....	11
1.1 Σύντομη αναδρομή στο έμφυλο γυναικείο υποκείμενο - Κοινωνικές και φεμινιστικές προσεγγίσεις της έμφυλης βίας.....	11
1.2 Η μάχη των φύλων gender and sex.....	14
1.3 Από το δεύτερο στο τέταρτο φεμινιστικό κίνημα.....	16
1.4 Βιασμός: έμφυλη βία και έγκλημα πολιτικό.....	22
 Κεφάλαιο 2 ^ο : Καλλιτεχνικές και επιτελεστικές προσεγγίσεις της έμφυλης βίας...	
2.1 Από την περφόρμανς στη φεμινιστική περφόρμανς – Ανυπάκουα Γυναικεία σώματα.....	33
2.2Yoko Ono – <i>Cut Piece</i>	38
2.3Marina Abramovic – <i>Rhythm 0</i>	40
2.4Carolee Shneemann – <i>Interior Scroll</i>	46
 Κεφάλαιο 3 ^ο : Παραδείγματα ακτιβιστικής περφόρμανς	
3.1. Ακτιβιστικές περφόρμανς	58
3.2 <i>The ReDress Project</i> – Jaime Black.....	59
3.3 Ακτιβίστριες της Λατινικής Αμερικής και της Ελλάδας.....	61
3.4 Οι Feminist Five στην Κίνα.....	65
3.5 Οι Femen στο Παρίσι.....	67

Κεφάλαιο 4ο: Η θεματική του βιασμού στις καλλιτεχνικές και τις ακτιβιστικές καλλιτεχνικές περφόρμανς

4.1 Ana Mendieta: <i>Rape scene, Moffitt the building piece, Sweating the blood</i>	69
4.2 Emma Sulkowicz – <i>Mattress Performance: Carry that weight, Ceci N'est pas un Viol</i>	73
4.3 Suzzane Lacy: <i>Three weeks in May, Would Fly, Ablution</i>	76
4.4 Γεωργία Λαλέ: <i>Σημαία, Neighborhood Guilt</i>	80

Μέρος Δεύτερο: Προσωπική καλλιτεχνική προσέγγιση

Κεφάλαιο 5ο : Σύγχρονες καλλιτεχνικές αποδόσεις έμφυλων γυναικείων χαρακτήρων

5.1 Εκδοχές της Οφηλίας από τον <i>Άμλετ</i> του Σαίξπηρ και του Γυναικείου Πλάσματος από τον <i>Γλάρο</i> του Τσέχωφ.....	83
5.1.A. Σκηνοθετική / δραματουργική ανάγνωση.....	83
5.1.B. Νέα σκηνική κειμενική προσέγγιση βασισμένη στη σκηνή των δώρων του <i>Άμλετ</i> του Σαίξπηρ <i>Family Ghosts. I was Hamlet. I was Ophelia</i>	86
5.2.A. Δεύτερη εκδοχή της Οφηλίας: Σκηνοθετική / δραματουργική ανάγνωση Η νέα σκηνική και κειμενική προσέγγιση βασισμένη στη σκηνή μανίας και της αυτοκτονίας της Οφηλίας στον <i>Άμλετ</i> του Σαίξπηρ.....	92
5.2.B. <i>Ophelia and the Ancient Lake</i> (2η εκδοχή Οφηλίας).....	94
5.3.A. <i>Το Πλάσμα</i> : Σκηνοθετική / Δραματουργική ανάγνωση.....	101
5.3.B. Η νέα σκηνική και κειμενική διασκευή / προσέγγιση στη σκηνή θέατρο εν θεάτρω (του μονολόγου) στον <i>Γλάρο</i> του Τσέχωφ <i>Εγώ το Ελάφι και όχι ο Κυνηγός</i> (Γυναικείο Πλάσμα).....	102
5.4 Αποκωδικοποιώντας τα κοινά στοιχεία των περφόρμανς.....	105

Συμπεράσματα 107

Παράρτημα: Συζήτηση με τη Γεωργία Λαλέ 112

Βιβλιογραφία.....120

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα εργασία αποτελεί το τελικό προϊόν της έρευνας της συγγραφέως στο πλαίσιο των μεταπτυχιακών σπουδών της επάνω στην έμφυλη βία και στη μετέπειτα παρουσίαση περφόρμανς που θέτουν γόνιμους προβληματισμούς πάνω στο συγκεκριμένο κοινωνικό φαινόμενο. Στο ερευνητικό – θεωρητικό μέρος η οπτική γωνία της συγγραφής μέσω της ερευνάς της γίνεται α) για να σχολιάσει τη θέση της γυναίκας στις πατριαρχικές κοινωνίες και β) στη συνέχεια επιχειρεί να αναφέρει την ακραία βία που δέχεται σε όλες τις εκφάνσεις της (βιασμό) και γ) πως προσπαθούν να την αντικρούσουν μέσα από τον αγώνα τους τα κινήματα του φεμινισμού. Αργότερα επιχειρείται να γίνει δ) η σύνδεση με τις παραστατικές τέχνες και συγκεκριμένα καλλιτεχνικές και ακτιβιστικές περφόρμανς που αφορούν την έμφυλη βία. Τέλος, ε) στο πρακτικό μέρος αναφέρονται τρία παραδείγματα επιτελέσεων / περφόρμανς γύρω από την έμφυλη βία που έχει κάνει τη σκηνοθεσία και τη δραματολογία η ίδια η συγγραφέας. Η παρούσα μελέτη γίνεται σε κατανοητή γλώσσα, έχοντας ξεκάθαρη δομή, ώστε να μπορούν να προσληφθούν οι γόνιμοι προβληματισμοί από το ευρύ αναγνωστικό κοινό, ενισχύοντας τη προσβασιμότητά της ανεξάρτητα από το επίπεδο γλωσσικού εγγραμματισμού και περιβάλλοντος προέλευσης. Επίσης, στόχος μας είναι να συμβάλλουμε στη δημιουργία ενός πυρήνα ελληνικής βιβλιογραφίας επί του θέματος, επειδή οι πηγές της ελληνικής βιβλιογραφίας για την έμφυλη βία είναι πιο περιορισμένες.

Ευχαριστίες

Μια εργασία και ένα έργο ακόμα και όταν υπογράφεται από έναν άνθρωπο είναι έργο πολλών ανθρώπων -ειδικά εκείνον που προσφέρουν στήριξη κατά τη διάρκεια της συγγραφής του. Με αυτό το συμπέρασμα που ενισχύθηκε κατά τη διάρκεια της εκπόνησης της διπλωματικής εργασίας θα ήθελα να ευχαριστήσω τους παρακάτω ανθρώπους, οι οποίοι αποτέλεσαν με την ιδιαίτερη προσφορά και υποστήριξή τους ένα ζωτικό συστατικό δημιουργίας και υλοποίησης της προσπάθειας αυτής. Αρχικά θα ήθελα να ευχαριστήσω τον άντρα μου Μανώλη Νανούρη για όλη τη στήριξη, τα ερεθίσματα, τις συζητήσεις, την έμπνευση και την αγάπη του. Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω τη γιαγιά μου τη Μαρία που όταν ήμουν μικρή στήριζε κάθε στιγμή κάθε προσπάθειά μου από το σχολείο, τις πανελλήνιες μέχρι και το μεταπτυχιακό, καθόταν δίπλα μου και άκουγε όλους τους προβληματισμούς μου, καταλαγιαζοντας το άγχος μου που κάποιες φορές ξεπερνούσε το δημιουργικό του στοιχείο. Στήριξη μεγάλη ακόμα μου προσέφερε η οικογένειά μου, η μαμά μου Αδαμαντία και τα αδέρφια μου Χρήστος και Γιώργος. Τέλος, θα ήθελα να εκφράσω τη μεγάλη ευγνωμοσύνη μου στην επιβλέπουσά μου, καθηγήτρια Μαρία Κονομή, για όλη τη βοήθειά της, καθώς και τις συμβουλές της.

Περίληψη

Η θέση της γυναίκας είναι υποβαθμισμένη και υποδεέστερη από εκείνη του άνδρα, από τις αρχαίες μέχρι τις σύγχρονες κοινωνίες. Ο κόσμος και ο θεσπισμένος λόγος είναι γένους αρσενικού και με αυτόν τον τρόπο λειτουργεί και η πρόσληψή του. Στην παρούσα διπλωματική εργασία επιχειρείται η διερεύνηση των λόγων της απαξίωσης του γυναικείου πληθυσμού από την λευκή δυτική ανδροκρατούμενη κοινωνία. Γίνεται γραμμική ανασκόπηση των κοινωνικών αποκλεισμών που δέχονται οι γυναίκες στη καθημερινότητα τους λόγω του κοινωνικά και βιολογικά προσδιορισμένου φύλου τους. Το βάρος της διπλωματικής έρευνας επικεντρώνεται στην έμφυλη βία που δέχονται και κυρίως στην πιο ειδική μορφή του, το βιασμό. Γυναίκες βιάζονται και δολοφονούνται καθημερινώς, γιατί τις αντιμετωπίζουν σαν άψυχα αντικείμενα. Οι γυναίκες γίνονται θύματα εις διπλούν από το κοινωνικό, αστυνομικό, δικαστικό σώμα. Η γυναικεία αλληλεγγύη για την θέσπιση των γυναικείων δικαιωμάτων γράφτηκε με αγώνες στους δρόμους. Στον αγώνα αυτόν γεννήθηκαν τα τέσσερα κύματα του φεμινισμού, που καθένα από αυτά στρέφεται στην υπεράσπιση των εν εξελίξει δικαιωμάτων. Τα κύματα αυτά διακρίνονται σε υποκατηγορίες κινημάτων με διαφορετικά και όμοια κίνητρα με στόχο την μαζική απελευθέρωση των γυναικών.

Η περφόρμανς αποτελεί ένα ιδιαίτερο και σύγχρονο σχετικά είδος των παραστατικών τεχνών που έχει πολιτικές και κοινωνικές προεκτάσεις και στοχεύει στην αντίδραση και την ευαισθητοποίηση. Η έμφυλη βία και ο βιασμός είναι πράξη πολιτική. Οι γυναίκες φεμινίστριες και ακτιβίστριες περφόρμερ μέσα από τα καταγγελτικά έργα τους με το σώμα, τη φωνή τους αντιδρούν απέναντι στο κοινωνικό φαινόμενο της πατριαρχίας με στόχο να προβληματίσουν το κοινό είτε στους δρόμους, ανά πάσα ώρα και στιγμή, είτε σε γκαλερί και χώρους τέχνης. Η αντίδρασή τους έχει πολιτικό χαρακτήρα και συνιστά το μέσο για να εξυψώσουν τη φωνή τους μέσα από τις βιωματικές, αυτοαναφορικές και συλλογικές ιστορίες του γυναικείου τραύματος. Στο πρακτικό μέρος επιχειρείται, μετά από την έρευνα που προηγήθηκε, να παρουσιαστούν οι πειραματικές, σκηνοθετικές και δραματουργικές, απόπειρες της γράφουσας σε δύο έμφυλους γυναικείους χαρακτήρες μέσω της περφόρμανς.

Λέξεις κλειδιά: έμφυλη βία, βιασμός, κοινωνικό και βιολογικό φύλο, φεμινισμός, κύματα του φεμινισμού, περφόρμανς, ακτιβισμός, έμφυλοι γυναικείοι χαρακτήρες

Abstract

The social position of women has been immersed in inequality, degraded and subordinate from ancient to modern societies. The world and the established discourse are gendered male, and this is how its recruitment works. In this thesis, an attempt is made to investigate the reasons for the discrediting of the female population by the white western male-dominated society. A linear review is made of the social exclusions that women face in their daily lives due to their social and biological sex. The weight of the diplomatic investigation is focused on the gender-based violence they receive and especially in its most heinous form, rape. Women are raped and murdered every day, because they are treated like inanimate objects. Women are double victimized by the social, police and judiciary system. Women's solidarity for the establishment of women's rights was written with struggles in the streets. In this struggle, the four waves of feminism were born, each of which focuses on the ongoing rights defense. These waves are divided into subcategories of movements with different and similar motivations aimed at the mass liberation of women.

Performance is a special and relatively modern kind of performing arts that has political and social ramifications and aims at reaction and awareness. Gender-based violence and rape is a political act. Female feminists and activist performers, through their denouncing works with their bodies, their voices, react against the social phenomenon of patriarchy with the aim of troubling the public either on the streets at any time and moment or in galleries and art spaces. Their reaction is political in nature and is the means to elevate their voice through the experiential, self-referential and collective stories of women's trauma. In the practical part, after the previous research, it is attempted to present the experimental directorial and dramaturgical attempts of the writer on two gendered female characters through the performance.

Key words: gender violence, rape, social and biological sex, feminism, waves of feminism, performance, activism, gendered female characters

Εισαγωγή

Η διπλωματική εργασία χωρίζεται σε δύο μέρη: στη θεωρητική πλαισίωση και στο τμήμα της καλλιτεχνικής προσέγγισης. Καθένα από αυτά τα μέρη με τη σειρά του χωρίζεται σε κεφάλαια και ενότητες. Συγκεκριμένα, το θεωρητικό μέρος αποτελείται από τρία κεφάλαια. Βλέπουμε πως το πρώτο κεφάλαιο διατρέχεται από την βιβλιογραφική ανασκόπηση του θέματος. Ξεκινάει με μια σύντομη αναφορά στη θέση της γυναίκας ανά τους αιώνες, στεκόμενη σε συγκεκριμένα χρονικά σημεία – κλειδιά για την πορεία της στην εκάστοτε πατριαρχική κοινωνία. Στη συνέχεια γίνεται μια πιο εκτενής αναφορά στα εξουσιαστικά δυαδικά δίπολα που διχοτόμησαν βίαια το φύλο σε αρσενικό και θηλυκό, δηλαδή στα χαρακτηριστικά που έχει αποδώσει το κοινωνικό φαντασιακό για το αντίστοιχο φύλο με βάση τις στερεοτυπικές βιολογικές και κοινωνικές διαφοροποιήσεις του. Στην επόμενη ενότητα συντελείται το πέρασμα από το δεύτερο έως το τέταρτο φεμινιστικό κύμα. Σε αυτή παρατηρούμε συγκριτικά τις διεκδικήσεις του κάθε φεμινιστικού κινήματος, καθώς και τις συγκλίσεις και τις αποκλίσεις τους. Πάγιο αίτημα είναι η διεκδίκηση ισότιμης κοινωνικοπολιτικής μεταχείρισης. Τέλος, η εργασία επικεντρώνεται αναλυτικά στις μορφές έμφυλης βίας και κυρίως στο βιασμό -στα παράγωγα, δηλαδή της πατριαρχικής κοινωνίας. Η μάστιγα του βιασμού υπήρχε ανέκαθεν από τις αρχαϊκές μέχρι τις σύγχρονες κοινωνίες. Με ποιες μορφές εμφανίζεται; Ποια είναι τα αίτια; Ποια είναι η αντιμετώπιση των επιζήσασων; Ποια είναι η ανάγνωση των πολιτικών σωμάτων, καθώς και των απλών πολιτών; Ποια θα μπορούσαν να είναι τα προληπτικά μέσα αντιμετώπισης; Σε αυτό το κεφάλαιο επιχειρείται να απαντηθούν τα παραπάνω ερωτήματα.

Στα επόμενα κεφάλαια (2-4) μελετάμε το γυναικείο τραύμα μετουσιωμένο μέσα από την τέχνη της περφόρμανς. Αρχικά θα προσπαθήσουμε να ερμηνεύσουμε το συγκεκριμένο παραστασιακό είδος, αναφέροντας τα πιο χαρακτηριστικά στοιχεία του, προτού εμβαθύνουμε στις φεμινιστικές περφόρμανς καθ' εαυτές. Παρουσιάζονται καλλιτεχνικές, ακτιβιστικές καθώς και «μικτές» περφόρμανς. Πολλές γνωστές καλλιτέχνιδες ασχολήθηκαν με ποικίλες μορφές έμφυλης βίας και το έργο τους ήταν βαθιά εξομολογητικό και αυτοαναφορικό. Ασχοληθήκαμε με ορισμένα έργα των Yoko Ono, Marina Abramovic, Carolee Shneemann, Ana Mendieta, Emma Sulkowicz.

Όπως επίσης και με τις κατ' εξοχήν ακτιβιστικές περφόρμανς των Jaime Black, Feminist Five, Femen και Γεωργία Λαλέ.

Στο πρακτικό- καλλιτεχνικό μέρος της προσωπικής καλλιτεχνικής πρότασης -στο τελευταίο κεφάλαιο- παρουσιάζονται τρεις περφόρμανς της γράφουσας, η οποία, αφορμώμενη από τη θεωρία, μετέβη στη πρακτική διαδικασία. Η δημιουργική σύλληψη τους έγκειται στα ερωτήματα που εγείρονται γύρω από την πατριαρχία, και γίνεται αισθητή η έμφυλη βία που αντιμετωπίζει αντίστοιχα η κάθε ηρωίδα ως δραματικό πρόσωπο. *Family Ghosts. I was Hamlet. I was Ophelia* (1η εκδοχή Οφηλίας), *Ophelia and the Ancient Lake* (2η εκδοχή Οφηλίας), *Εγώ το Ελάφι και όχι ο Κυνηγός* (Γυναικείο Πλάσμα). Στην πρώτη περίπτωση έχουμε συνολική καταπίεση του θηλυκού υποκειμένου όπου ανάμεσα της εμφιλοχωρεί: βιασμός, λεκτική, σωματική, ψυχολογική βία. Στη δεύτερη περίπτωση έχουμε βιασμό, θίγεται η συνέπεια του στη ψυχική υγεία της ηρωίδας, το στίγμα της γυναικείας τρέλας, και η αυτοκτονία ως άμεσο αποτέλεσμα της κακοποίησης. Τέλος, στη τρίτη περίπτωση έχουμε την μάχη Πατέρα και Κόρης και κατ' επέκταση την μετωπική ρήξη με τη πατριαρχία.

Μέρος Πρώτο: Θεωρητική πλαισίωση και καλλιτεχνική δημιουργία

Κεφάλαιο 1 – Θεωρητική πλαισίωση

1.1 Σύντομη αναδρομή στο έμφυλο γυναικείο υποκείμενο - Κοινωνικές και φεμινιστικές προσεγγίσεις της έμφυλης βίας

Ο αποκλεισμός των γυναικών (ο μισός ανθρώπινος, δηλαδή, πληθυσμός) από τη δημόσια σφαίρα ως μη πολιτικών ζώων (υποδεέστερα αντικείμενα) και η έμφυλη βία αποτελεί συστημικό, κρατικό, θεσμικό προϊόν των κανονιστικών προτύπων του παγκοσμίου ριζωμένου φαινομένου της *πατριαρχίας*² από τα αρχαία χρόνια μέχρι σήμερα. Η λέξη *πατριάρχης* είναι ελληνική λέξη και σημαίνει ο αρχηγός της φυλής που επικυρώνεται μέσω από τον Θεό και τη Φύση. Επίσης, δηλώνει τη διχοτόμηση των φύλων, την εξουσιαστική ιεραρχία του αρσενικού έναντι του θηλυκού, καθώς και του νεότερου άντρα έναντι του γηραιότερου.³ Η οικογένεια συνιστά τον πυρήνα της πατριαρχίας με την ιεραρχική απονομή της εξουσίας του πατέρα στους γιούς. Ενώ στις αρχαϊκές κοινωνίες οι ρόλοι ήταν μοιρασμένοι στη συνέχεια η γυναίκα περιορίστηκε στο σπίτι όταν: α) φτιάχτηκαν μόνιμοι οικισμοί β) η άμυνα των οικισμών ανατέθηκε από την κοινότητα στους άντρες. Στην αρχαιότητα λοιπόν, επικράτησε το αλληλοεξαρτώμενο δίπολο *οίκος* και *πόλις*: στην πολιτική αρένα οι άντρες και η ανάληψη των καθηκόντων του σπιτιού απ' τις γυναίκες.⁴ Στο Μεσαίωνα, συναντάμε το κυνήγι μαγισσών, αρκετές απ' τις οποίες ήταν οι πρώτες που εισήγαγαν την άμβλωση και τα μέτρα αντισύλληψης, απ' την Ιερά Εξέταση.⁵ Ο όρος φεμινισμός

² Με τον όρο πατριαρχία ή πατριαρχική ιδεολογία εννοούμε τη κυρίαρχη έμφυλη ιδεολογία των δυτικών κοινωνιών. Σύμφωνα με αυτή την ιδεολογία, οι λευκοί δυτικοί άντρες αποτελούν τον προνομιούχο κοινωνικό πληθυσμό, γιατί τους παρέχεται το πατριαρχικό μέρισμα (patriarchal dividend). Αυτό το μέρισμα τους προσδίδει μεγαλύτερη πρόσβαση στο συμβολικό, φαντασιακό, κοινωνικό, πολιτικό κεφάλαιο, καθώς και στο λογοκεντρικό σύστημα. Στο πεδίο του κυριαρχικού λόγου η ορατότητα τους είναι καθοριστική εν αντιθέσει με τις γυναίκες που βρίσκονται στην αφάνεια. Βλ. Robert Connell, *Masculinities*, Routledge, London 2020, σσ. 160 – 165.

³Βλ. Kate Millet, *Sexual Politics*, Doubleday & Company, Inc., Garden City, New York, 1970, <https://archive.org/details/sexualpolitics00mill/page/n5/mode/2up> [17/11/2023]

⁴Nellie Karavia, “Η θέση της γυναίκας στην ελληνική αρχαιότητα”, https://www.academia.edu/30925779/%CE%B8%CE%AD%CF%83%CE%B7_%CF%84%CE%B7%CF%82_%CE%B3%CF%85%CE%BD%CE%B1%CE%AF%CE%BA%CE%B1%CF%82_%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD_%CE%B5%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%AE_%CE%B1%CF%81%CF%87%CE%B1%CE%B9%CF%8C%CF%84%CE%B7%CF%84%CE%B1, {17/11/2023}

⁵Εμμανουήλ Ροΐδης, *Οι μάγισσες του Μεσαίωνα. Ιστορικό δοκίμιο για την αποκατάσταση της μνήμης των θυμάτων της ρασοφόρας μισαλλοδοξίας*, εκδόσεις Βερέττας, Αθήνα 2011, σσ. 10 – 14.

είναι περίπλοκος και πρωτοεμφανίζεται στην Αγγλία το 1880, όπως και οι πρώτες φεμινιστικές σπουδές. Κοινός ορίζοντας των φεμινιστριών όλων των ιστορικών περιόδων είναι τα ίσα δικαιώματα μεταξύ των δύο φύλων:

- ίσα δικαιώματα στη παιδεία και την μόρφωση
- ίσες εργασιακές ευκαιρίες, μισθοδοσία και αξιοπρεπείς συνθήκες εργασίας
- νόμιμη άμβλωση
- νομική στήριξη και χειραφέτηση
- αυτοδιάθεση των σωμάτων και σεξουαλική απελευθέρωση
- χρηματοδότηση, πρόνοια, κέντρα περίθαλψης
- πολιτική αφύπνιση και έμπρακτη δικαιοσύνη

Τα φεμινιστικά κινήματα με τις απεργίες (βλ. 8 Μάρτη)⁶ ήρθαν σε μετωπική ρήξη τόσο με την πατριαρχία όσο και με τον καπιταλισμό. Τα δύο σύγχρονα επικρατέστερα φεμινιστικά κινήματα είναι ο νεομαρξιστικός φεμινισμός, και ο φιλελεύθερος φεμινισμός. Έχουν κοινά γνωρίσματα, αλλά και αρκετές εσωτερικές διαφορές. Ο νεομαρξιστικός φεμινισμός είναι εμπνευσμένος από τους αγώνες του Μάρξ σε σχέση με τα εργατικά δικαιώματα, επικεντρωμένος όμως στη γυναίκα την οποία έχει ως αφετηρία και εν συνεχεία προασπίζεται τα οικουμενικά δικαιώματα όλων των ατόμων ανεξαρτήτως φύλου, εθνοτικής ομάδας, κοινωνικής τάξης, μορφωτικού επιπέδου. Από την άλλη, ο φιλελεύθερος φεμινισμός απαρτίζεται από την ελίτ των λευκών δυτικών γυναικών που διεκδικούν ίσες ευκαιρίες καριέρας με τους άντρες, τους ανταγωνίζονται στις οικονομικές απολαβές, θεωρούν τους εαυτούς τους ανώτερους και αδιαφορούν για τη πλειοψηφία των υπόλοιπων μειονεκτούντων γυναικών.

Η έμφυλη βία είναι ένα διαταξικό παγκόσμιο φαινόμενο (έκδηλο ή άδηλο) παγιωμένο στην κοινωνία που ασκείται από το αντρικό φύλο εις βάρος των γυναικών ως μέσο επιβολής και ελέγχου. Οι κυριότερες μορφές είναι οι εξής: λεκτική/σωματική/λογική/συναισθηματική κακοποίηση, παρενόχληση, υποτίμηση, μισθολογικό χάσμα, εξαναγκαστικός γάμος, stalking, εμπορία οργάνων, βιασμός,

⁶ Stephanie Arc, “Women’s Day: The true story of March 8th”, <https://news.cnrs.fr/articles/womens-day-the-true-story-of-march-8th>, {17/11/2023}

γυναικοκτονία. Γίνονται στοχευμένα σαν μορφή συναιτισμού, τιμωρίας, επιβολής κανόνων -επιβεβαιώνοντας έτσι την αντρική υπεροχή.⁷

Ο βιασμός και η γυναικοκτονία είναι το αποκορύφωμα των πρωθύστερων μορφών βίας. Ο βιασμός λαμβάνει χώρα σε κάθε πτυχή της κοινωνίας εντός και εκτός του οίκου. Παλιότερα διακρινόταν δικαστικά ο *κολπικός* από τον *πρωκτικό* (στη περίπτωση του δεύτερου ο δράστης δικαιωνόταν).⁸ Στο δικαστήριο, στον Τύπο και τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης το στίγμα αντιστρεφόταν και συνέβαινε όπως συμβαίνει εξάλλου και σήμερα η διπλή θυματοποίηση, το *victim blaming*. Σε σχέση με τα είδη της βίας, υπάρχουν τα παρακάτω: *date raping* με οικείους δράστες, αλλά και αγνώστους, ενδοοικογενειακή βία – *inmitate partner*, *revenge porno*, *cyber stalking* – *cyber harassment* (ρητορική μίσους – μισογυνισμού στον ψηφιακό κυβερνοχώρο), *corrective rape* (διορθωτικός βιασμός), *αποικιοκρατικός/μαζικός βιασμός*, *femicide*.⁹

Σύμφωνα με τον Derrida, η δυτική σαρκοφαλλογοκεντρική¹⁰ κοινωνία του δυτικού λευκού άντρα ήταν ανέκαθεν δυιστική. Αυτό σημαίνει ότι ανταποκρινόταν σε διχοτομημένα στερεότυπα κάτω από τη βάση αντιθετικών πόλων και προτύπων. Οι διαχωρισμοί αυτοί ως σύζευξη των αντιθέτων όπως θα υποστήριζε ο Ελιάντε¹¹ είναι ιεραρχικοί και ακόμα δυσκολευόμαστε στη σύγχρονη κοινωνία να τους αποφύγουμε, γιατί διακατέχονται από συμβολικό και ιερά κατασκευασμένο περιεχόμενο. Έτσι, έχουμε το φως και το σκοτάδι, το καλό και το κακό, το αρσενικό και το θηλυκό κ.ο.κ. Η ιεραρχία και η εξουσιαστική βία κατατάσσει το αρσενικό, δηλαδή τους άντρες (σε πληθυντικό αριθμό) σε Εαυτό, ενώ τη γυναίκα (ενικότητα) στην ανωνυμία του Άλλου. Ο Άλλος είναι το περίσσειμα του Εαυτού, η υποβαθμισμένη σε ελλειπτική και αλληλεξαρτώμενη τροχιά του κατακερματισμένου είναι. Από τη στιγμή της γέννησης, πριν ακόμα το έμβρυο εισέλθει στο κόσμο κατηγοριοποιείται και μέσω από

⁷ Επιμ. Ντίνα Βαίου, Γεωργία Πετράκη, Μαρία Στρατηγάκη, *Έμφυλη Βία – Βία κατά των γυναικών*, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2021, σσ. 46, 213 – 214, 233 – 235.

⁸ Το ίδιο

⁹ Το ίδιο

¹⁰ Φραντζής Καραδούκας, «Ο Ντεριντά και η αποδομητική σκέψη», https://www.academia.edu/51027211/%CE%9F_%CE%96%CE%B1%CE%BA_%CE%9D%CF%84%CE%B5%CF%81%CE%B9%CE%BD%CF%84%CE%AC_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CE%B7_%CE%B1%CF%80%CE%BF%CE%B4%CE%BF%CE%BC%CE%B7%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE_%CF%83%CE%BA%CE%AD%CF%88%CE%B7, {18/11/2023}

¹¹ Μιρσέα Ελιάντε, *Εικόνες και Σύμβολα. Το συλλογικό υποσυνείδητο*, εκδόσεις Αρσενίδης, Αθήνα 1994.

την κατηγοριοποίηση επιβεβαιώνεται σαν υποκείμενο. Το φύλο του εισβάλλει βίαια στην εκπαίδευση του εκκοινωνισμού του, κατά τον Πολίτη.¹² Ενώ σύμφωνα με την Μποβουάρ η γυναίκα δεν γεννιέται, αλλά μάλλον γίνεται.¹³ Το άτομο πρέπει να ακολουθήσει μια σειρά κανόνων και επιβεβλημένων συμπεριφορών, διαθέσεων για να εισαχθεί στη κοινωνία με βάση το φύλο του.

1.2 Η μάχη των φύλων: gender και sex

Οι κοινωνικές σπουδές και κυρίως οι γυναικείες σπουδές έχουν ασχοληθεί επισταμένα επί του θέματος. Έτσι, έχουμε τη διάκριση μεταξύ βιολογικού (sex) και κοινωνικού φύλου (gender). Ανάμεσα στους πρώτους ορισμούς που δόθηκαν για το βιολογικό και κοινωνικό φύλο ήταν αυτοί της Ann Oakley που δημοσιεύτηκαν το 1972. Οι ορισμοί αυτοί είναι οι ακόλουθοι:

Το «βιολογικό φύλο» (sex) είναι μια λέξη που αναφέρεται στις βιολογικές διαφορές μεταξύ αρσενικών και θηλυκών: οι εμφανείς διαφορές στα γεννητικά όργανα, οι διαφορές που αναφέρονται στην αναπαραγωγική λειτουργία. Το «κοινωνικό φύλο» (gender), όμως αποτελεί ζήτημα πολιτισμού: αναφέρεται στη κοινωνική ταξινόμηση στο «ανδρικό» και στο «γυναικείο». ¹⁴

Συνεπώς, το βιολογικό σχετίζεται με την υλικότητα, δηλαδή την ανατομία του φύλου και είναι κάτι που θα λέγαμε σταθερό και αμετάβλητο, ενώ το κοινωνικό είναι κατασκευή του βιολογικού που σχετίζεται με την κοινωνικοποίηση του ατόμου με βάση το φύλο του. Το φύλο είναι μια μετα-ανθρώπινη κατασκευή και συνδέεται με τη βίαιη εκμάθηση για το τι σημαίνει υποκείμενο στη πάροδο της ιστορίας της κοινωνίας.¹⁵ Η γυναίκα ετεροποιείται ως κάτι υποβαθμισμένο ως ένα *δεύτερο φύλο*,

¹² Φώτης Πολίτης, *Μορφές ανδρισμού και η συγκρότησή τους στο σχολείο: η περίπτωση μελέτης των μαθητών/τριών της ΣΤ' τάξης του δημοτικού*, Παιδαγωγική Σχολή (ΑΠΘ), Θεσσαλονίκη 2005, <https://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/18995?lang=el#page/1/mode/2up>, [1/12/2023], σσ.15 -17.

¹³ Σιμόν Ντε Μποβουάρ, *Το δεύτερο φύλο*, μετ. Τζένη Κωνσταντίνου, εκδόσεις Μεταίχμιο, Αθήνα 2023, σσ. 15 – 17.

¹⁴ Ann Oakley, *Sex, Gender and Society*, Sun Books, Australia 1972, σσ. 158 – 165.

¹⁵ Έφη Αβδελά, «Το φύλο στην ιστοριογραφία», Τριμηνιαία Έκδοση Επιστημονικού Προβληματισμού και Παιδείας *Σύγχρονα Θέματα*, Τεύχος 94, Ιούλιος Σεπτέμβριος, https://www.academia.edu/11585047/_%CE%A4%CE%BF_%CF%86%CF%8D%CE%BB%CE%BF_%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD_%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%B9_%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%AF%CE%B1_%CE%88%CE%BD%CE%B1_%CE%B4%CF%8D%CE%BF_%CF%80%CF%81%CE%AC%CE%B3%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%B1_%CF%80%CE%BF%CF%85_%CE%BE%CE%AD%CF%81%CF%89_%CE%B3%CE%B9_%CE%B1%CF%85%CF%84%CF%8C_%CE%A3%CF%8D%CE%B3%CF%87%CF%81%CE%

ενώ ο άντρας στέκεται ως ανεξάρτητη οντότητα.¹⁶ Η αντρική ιδιότητα κρίνεται ως παραδειγματική και προσλαμβάνεται μέσω του πατριαρχικού συστήματος. Ο άντρας με την αρρενωπότητά του είναι ισχυρότερος, δυνατότερος και κατεξοχήν πολιτικό ζώο, ενώ η γυναίκα μέσω της θηλυκότητας της είναι ένα περιγραφικό συνώνυμο του υποδεέστερου, των ταπεινωτικών φαντασιώσεων του εξευτελισμού και της αδυναμίας που ταυτίζεται αποκλειστικά με την μητρότητα, με τα πρότυπα ομορφιάς και την αγωνία αποδοχής σαν ένα αντικείμενο και όχι σαν ένα υποκείμενο.¹⁷

Στόχος των γυναικείων σπουδών είναι η ανατροπή αυτής της διχοτόμησης και της συμμόρφωσης. Έτσι, μια από τις πιο καθοριστικές εξελίξεις στη δεκαετία του '90 στο χώρο της αγγλόφωνης φεμινιστικής θεωρίας ήταν η αμφισβήτηση αυτής της ορθόδοξης ιδεολογίας μεταξύ βιολογικού και κοινωνικού φύλου.¹⁸ Την ώθηση αυτής της αμφισβήτησης την εκκίνησε η Τζούντιθ Μπάτλερ υποστηρίζοντας ότι το βιολογικό φύλο δεν προηγείται του κοινωνικού, και ότι επίσης το φύλο αποκτά υλική υπόσταση μέσω της ετεροσεξουαλικότητας. Η ίδια τονίζει ότι το φύλο δεν θα πρέπει να εκλαμβάνεται μονοδιάστατα, δηλαδή μόνο ως μια κοινωνικοπολιτισμική κατασκευή, αλλά και σαν ένα θέαμα. Στην ανάγνωσή της το φύλο – θέαμα είναι μια επαναληπτική παράσταση που όλοι/ες καλούμαστε να ερμηνεύσουμε και να υποδυθούμε, γιατί αυτή η εγγραφή υπάρχει μέσα μας πριν καν εμείς εισέλθουμε στο κόσμο.¹⁹ Αυτό σχετίζεται έκδηλα με τον πρωθύστερο προβληματισμό μας όσον αφορά την βίαιη ονοματοθεσία του φύλου από τους Άλλους πριν ακόμα απ' τον τοκετό. Το φύλο είναι αυτό που επιτελούμε κάθε στιγμή και όχι αυτό που κατέχουμε. Σύμφωνα με τον Πολίτη:

Η φεμινιστική έρευνα που έχει ασχοληθεί σε τεράστιο βαθμό με την κοινωνιοβιολογία αποκαλύπτει ότι πίσω από αυτή τη διάκριση ελλοχεύουν πολιτικά συμφέροντα που δεν συνάδουν απαραίτητα με απολύτως τεκμηριωμένες επιστημονικές θεωρήσεις, αλλά αποτελούν κοινωνικές και πολιτισμικές κατηγορίες - ιστορικά συγκροτημένες που λειτουργήσαν και λειτουργούν ως μεταφορές για την

BF%CE%BD%CE%B1_%CE%98%CE%AD%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%B1_94_2006_38_42_http_pandemos_panteion_gr_index_php_lang_el_and_op_record_and_type_and_q_and_page_0_and_pid_iid_2444 , [1/12/2023], σσ. 5 – 8.

¹⁶ Σιμόν Ντε Μποβουάρ, *Το δεύτερο φύλο*, σσ. 18 – 24.

¹⁷ Σιμόν Ντε Μποβουάρ, *το ίδιο*.

¹⁸ Peter Barry, *Γνωριμία με τη θεωρία – Μια εισαγωγή στη λογοτεχνική και πολιτισμική θεωρία*, μετ. Αναστασία Νατσίνια, εκδόσεις Βιβλιόραμα, Αθήνα 2013, σσ. 149 – 152.

¹⁹ Judith Butler, “Performative acts and gender constitution”, επιμ. Michael Witts, *The Twentieth Century Performance Reader*, London Routledge, σσ. 122 – 126.

κατώτερότητα των γυναικών (...) Το σώμα βιώνεται ως σύνολο πολιτισμικών αναπαραστάσεων και εγγραφών και έτσι, αναπαράγεται η έμφυλη πραγματικότητα όπου βρίσκεται σε αλληλεπίδραση με τη φυλή, την κοινωνική τάξη, την πολιτική, τη θρησκεία και τον σεξουαλικό προσανατολισμό.²⁰

Η διάκριση των φύλων, συνεπώς είναι πολιτική και εκφράζει τις μακραίωνες μορφές ανισοτήτων που καθιστούσαν και καθιστούν τις γυναίκες ως μη πολιτικά ζώα. Όλα τα κύματα του φεμινισμού προσπάθησαν επιτακτικά να σπάσουν αυτό τον έμφυλο διαχωρισμό. Στον αγώνα αυτό σταδιακά κατακτήθηκαν ορισμένα δικαιώματα. Οι φεμινίστριες εξέφραζαν ότι το *πολιτικό είναι προσωπικό*. Οι αγώνες για την ισότιμη μεταχείριση, την ανεμπόδιστη εκπαίδευση, τις παροχές, την εργατική – οικονομική δικαιοσύνη, το δικαίωμα στην άμβλωση, την εξάλειψη της σωματικής, λεκτικής και σεξουαλικής βίας και άλλων βίαιων πρακτικών συνεχίζονται μέχρι σήμερα.

1.3 Από το δεύτερο μέχρι το τέταρτο φεμινιστικό κίνημα

Αξίζει να ανατρέξουμε στα πιο καθοριστικά και σύγχρονα κινήματα του φεμινισμού, ώστε να αποκωδικοποιήσουμε και τις αντίστοιχες διεκδικήσεις. Με τα κινήματα που κυρίως θα ασχοληθούμε είναι: με τον νεομαρξιστικό ή νεοσοσιαλιστικό φεμινισμό, τον νεοφιλελεύθερο ή εταιρικό φεμινισμό, τον ριζοσπαστικό φεμινισμό και τον μετανεωτερικό ή μεταμοντέρνο φεμινισμό. Μέσα από αυτά τα κινήματα θα δούμε τις διαφοροποιήσεις και τις ομοιότητες μεταξύ τους, καθώς και τη θέση της γυναίκας στις σύγχρονες ανδροκρατούμενες κοινωνίες και θα εκφράσουμε τους προβληματισμούς μας. Όπως είδαμε, το φύλο είναι ένα πατριαρχικής φύσης κανονιστικό πλαίσιο επιβεβλημένο από τον κυρίαρχο ετεροφυλόφιλο άντρα. Τα τέσσερα σύγχρονα κυρίαρχα κινήματα του φεμινισμού έρχονται σε μετωπική ρήξη με το πατριαρχικό κατεστημένο. Έχοντας κοινή αφετηρία την ισότητα ο νεομαρξιστικός ή νεοσοσιαλιστικός φεμινισμός, εστιάζει στην καταπίεση των γυναικών εξαιτίας της συσσώρευσης του κεφαλαίου, της αναπαραγωγής των σχέσεων εξουσίας και της ατομικής ιδιοκτησίας. Από την άλλη ο νεοφιλελεύθερος ή εταιρικός φεμινισμός στρέφεται στα δεινά των γυναικών που προέρχονται από τους νομικούς και εθιμοτυπικούς περιορισμούς. Ο ριζοσπαστικός φεμινισμός θεωρεί πηγή όλων των δεινών τη πατριαρχία και δεν διαχωρίζει την δημόσια από την ιδιωτική σφαίρα. Τέλος, ο μετανεωτερικός ή μεταμοντέρνος φεμινισμός ασχολείται με τη διαφορά και

²⁰Φώτης Πολίτης, *Μορφές ανδρισμού και η συγκρότησή τους στο σχολείο*, ό.π., σσ. 30 – 33.

την πολυφωνικότητα και απορρίπτει τη σύνθεση, γιατί θεωρεί αδύνατη την κοινή και ενιαία αντιμετώπιση όλων των γυναικών.

Στο σύγχρονο «μανιφέστο» του φεμινισμού *Φεμινισμός για το 99% Μανιφέστο* που έχουν συγγράψει οι Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya, Nancy Fraser καταφεύγουν στη συγκριτική διαλεκτική μεταξύ του νεομαρξιστικού φεμινισμού και του νεοφιλελεύθερου εταιρικού καπιταλιστικού φεμινισμού. Σύμφωνα με τις θέσεις τους ο νεομαρξιστικός φεμινισμός απευθύνεται στην πλειοψηφία των καταπιεσμένων γυναικών, ενώ ο νεοφιλελεύθερος ή εταιρικός φεμινισμός εξυπηρετεί τα συμφέροντα της μειοψηφίας των λευκών οικονομικά εύπορων γυναικών. Συγκεκριμένα, ο νεομαρξιστικός φεμινισμός είναι ένας μαχητικός αντικαπιταλιστικός φεμινισμός που αναγνωρίζει ότι ο πόλεμος είναι ταξικός και ιδιαίτερα εις βάρος των γυναικών της εργατικής τάξης – όντας γέννημα θρέμμα της Παγκόσμιας Φεμινιστικής Απεργίας. Όμως, αυτό το φεμινιστικό κίνημα δεν εστιάζει μόνο στη ταξική πάλη, ανανοηματοδοτεί τους αγώνες κάνοντάς τους πανανθρώπινους. Έχοντας αφετηρία τα πάγια αιτήματα των γυναικών, επανεξετάζει τα αιτήματα της καταπιεσμένης πλειοψηφίας όχι μόνο για το μισθολογικό χάσμα και την εκμετάλλευση, αλλά και αυτά της αναπηρίας, του φύλου, της έμφυλης επιτέλεσης, των μεταναστριών, της σεξουαλικότητας, της αποικιακή βίας, του ρατσισμού, του δικαιώματος στην απεργία, καθώς και της οικολογίας, περιβαλλοντικής καταστροφής.²¹

Στον αντίποδα των παραπάνω, βρίσκεται ο νεοφιλελεύθερος φεμινισμός ή αλλιώς εταιρικός καπιταλιστικός φεμινισμός. Πρόκειται για τον φεμινισμό της πλουτοκρατίας των φεμινοκρατισσών, δηλαδή των φεμινιστριών της ελίτ. Οι φεμινοκράτισσες υποστηρίζουν ότι αν οι μισές χώρες και εταιρίες διοικούνταν από γυναίκες, και αντιστρεφόταν στα οικιακά και τη φροντίδα των παιδιών ο παραδοσιακός ρόλος της γυναίκας με του άντρα ο κόσμος θα ήταν καλύτερος. Το όραμα τους αποκλείει την εργατική και μεσαία τάξη των λευκών και μαύρων

²¹ Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya, Nancy Fraser, *Φεμινισμός για το 99% Μανιφέστο*, μετ. Γιώργος Καλαμπόκας, Αφροδίτη Χριστοδουλάκου, εκδόσεις Εκτός Γραμμής, Αθήνα 2022, σσ. 17 – 25.

«Επανεφευρίσκοντας νέες μορφές απεργιών με διακοπή εργασίας με πορείες, διαδηλώσεις. Οι ακτιβίστριες στράφηκαν στη νεοφιλελεύθερη επίθεση στη φροντίδα υγείας, στη στέγαση, στην εκπαίδευση, στις συντάξεις. Στο στόχαστρο το κεφάλαιο που δρα εις βάρος της μεσαίας και αστικής τάξης πάνω από 40 χρόνια (...) το πρόσφατο φεμινιστικό απεργιακό κίνημα ξεκίνησε στη Πολωνία τον Οκτώβρη του 2016 για το δικαίωμα της άμβλωσης μέχρι τις γυναικοκτονίες (...) Το νέο κίνημα του φεμινισμού απαιτεί το *ψωμί και τα τριαντάφυλλα* ερχόμενο στη πηγή των ριζών του και ενώνοντας όλες τις γυναίκες του κόσμου.»

γυναικών και αυτό που επιθυμούν είναι ίσες ευκαιρίες με τους άντρες στον ανταγωνιστικό καπιταλισμό. Αποζητούν θέσεις στην εξουσία και την πολιτική με πρόσχημα ότι το κάνουν στο όνομα της ολότητας των γυναικών. Ο φεμινιστικός καπιταλισμός είναι μια συστημική συνθήκη που συντηρεί την έμφυλη βία και τις ανισότητες. Οι φεμινοκράτισσες δρουν εις βάρος των αδερφών τους δανείζοντας τους μικροποσά για να ανοίξουν τις δικές τους επιχειρήσεις στις οποίες ο μικροδανεισμός αυξάνει την εξάρτησή τους από τους δανειστές. Ακόμα, χρησιμοποιούν τις μετανάστριες ως οικιακές βοηθούς, καθαρίστριες, νταντάδες, ώστε να βγει εις πέρας η δική τους βολή. Συνεπώς, ο καπιταλιστικός ή εταιρικός φιλελεύθερος φεμινισμός στηρίζει το κεφάλαιο.²² Παροτρύνει την κοινωνική παραγωγή και την παραγωγή ανθρώπων ομοίως με αυτό που επιβάλλουν οι λευκοί δυτικοί άντρες. Επιβάλλουν, δηλαδή συγκεκριμένα πρότυπα συμπεριφοράς και συμμόρφωσης εις βάρος της κοινωνικής πλειονότητας γυναικών και αντρών. Ο νεοφιλελευθερισμός εν γένει εδράζεται εντός των οικογενειακών αξιών, των σχολείων, των εργασιών, του περιβάλλοντος, των πολέμων δηλαδή προσπαθεί να είναι μονόδρομος. Συνεπώς, ο καπιταλιστικός νεοφιλελεύθερος φεμινισμός εξαφανίζει τη φεμινιστική και αντιρατσιστική σκέψη, γιατί στοχεύει στην πλουτοκρατία και το κύρος της ελίτ, καθώς ο νεοφιλελεύθερος ορθολογισμός επαναπροσδιορίζει τη δημοκρατία και μετατρέπει το συλλογικό σε ατομικό απολιτικό, επαναπροσδιορίζοντας και το εμπόρευμα σε υπερκαταναλωτικό προϊόν.²³ Για αυτό στόχος του αγώνα του νεομαρξιστικού φεμινισμού είναι να διαταράξει αυτή τη καθεστηκυία τάξη των αρίστων, πολεμώντας το κεφάλαιο και όλες της μορφές της καταπίεσής του, όντας στο πλευρό των αδυνάτων.

Όσο αφορά τον ριζοσπαστικό φεμινισμό η Kathie Sarachild που είναι ριζοσπάστρια φεμινίστρια και είχε συμμετάσχει στο Ριζοσπαστικό Γυναικείο Κίνημα της Νέας Υόρκης εξηγεί το πως προέκυψε η ονομασία του κινήματος. Το όνομα του δεύτερου κύματος του φεμινισμού, όπως υποστηρίζει προέρχεται από τη λατινική λέξη «root», δηλαδή ρίζα. Με αυτήν την ονοματοδοσία οι ριζοσπάστριες φεμινίστριες ήθελαν να δείξουν ότι το ενδιαφέρον τους φτάνει μέχρι την ρίζα των κοινωνικών

²² Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya, Nancy Fraser, *Φεμινισμός για το 99% Μανιφέστο*, ό.π., σσ. 82 – 91.

²³ Chandra Talpade Mohanty, “Transnational Feminist Crossings: On Neoliberalism and Radical Critique”, *Signs*, Vol. 38, No. 4, Intersectionality: Theorizing Power, Empowering Theory (Summer 2013), σσ. 974 – 976, <https://doi.org/10.1086/669576>, [5/12/2023]

προβλημάτων.²⁴ Το ριζοσπαστικό φεμινιστικό κίνημα ήταν μαζικό πολιτικό κίνημα και αγωνιζόταν στους δρόμους με διαδηλώσεις, ομιλίες, τεράστια παραγωγή φυλλαδίων, ώστε να κατακρίνουν την επιβεβλημένη αντρική υπεροχή. Στόχος τους ήταν η απελευθέρωση όλων των γυναικών στον χάρτη και είχαν επενδύσει στη πολιτική διάσταση των εμπειριών τους, καλύπτοντας ένα ευρύ φάσμα θεμάτων πολιτικής διάστασης: από την παιδική ηλικία μέχρι την εργασία, τις σχέσεις με τους άντρες, τη σχέση με το σώμα, τη σεξουαλική απελευθέρωση, την αμφισβήτηση των παραδοσιακών αξιών εντός και εκτός οικογένειας, με τον βιασμό, την κανονιστική ετεροφυλοφιλία – όλους τους πυλώνες, δηλαδή της αντρικής κυριαρχίας.²⁵ Ακόμα, δημιούργησαν δικό τους λεξιλόγιο όπου στο πλαίσιό του το πολιτικό είναι προσωπικό. Με αυτό τον τρόπο δημιούργησαν ακόμα μια δυνατή γυναικεία, αλληλέγγυα αδελφότητα όπου μέσω των συλλογικών εμπειριών επανερμήνευσαν την Ιστορία καθ' ολοκληρία, καθώς και την Ιστορία των γυναικών και διείσδυσαν στη λαϊκή κουλτούρα. Επίσης, διείσδυσαν πέρα από τη δημόσια σφαίρα και στη ιδιωτική εκφράζοντας ότι απαιτείται ίση μεταχείριση τόσο στα οικιακά όσο και στη φροντίδα των παιδιών. Συνεχίζοντας και σεβόμενες τις προκατόχους τους του πρώτου κινήματος του φεμινισμού και επηρεαζόμενες από το κίνημα της Παλιάς Αριστεράς ακολούθησαν μια αντιπολεμική γραμμή, αποσκοπώντας σε μια «δημοκρατία» άμεση δημοκρατική και αντικαθεστωτική, απορρίπτοντας τους ηγέτες.²⁶ Συνεπώς το ριζοσπαστικό κίνημα υπήρξε ένα μαχητικό - δραστικό κίνημα που βασίστηκε κυρίως στα βιώματα των γυναικών και την πολιτική της ευαισθητοποίησης και του σπασίματος της σιωπής, καθώς και της σεξουαλικής απελευθέρωσης και της αυτοδιάθεσης του γυναικείου σώματος.²⁷ Όμως, ο ριζοσπαστικός φεμινισμός ήρθε εντός του κινήματος σε ρήξη και χωρίστηκε σε δύο στρατόπεδα, γεγονός που προκάλεσε διάσπαση. Ο λόγος του διχασμού ήταν η αστυνόμευση που επέβαλαν οι ριζοσπάστριες φεμινίστριες στη σεξουαλικότητα των γυναικών. Ενώ, το κίνημα ξεκίνησε έχοντας ως βασική θέση τη σεξουαλική απελευθέρωση στη συνέχεια θεώρησαν προβληματικό το σεξουαλικό συσχετισμό μεταξύ αντρών και γυναικών.

²⁴ Voichita Nachescu, "Radical Feminism and the Nation: History and Space in the Political Imagination of Second-Wave Feminism", *Journal for the Study of Radicalism*, Vol. 3, No. 1 (SPRING 2009), σσ. 29-32, <https://www.jstor.org/stable/41887617>, [3/12/2023]

²⁵ Το ίδιο

²⁶ J. Zeitz, "Rejecting the Center: Radical Grassroots Politics in the 1970s — Second-Wave Feminism as a Case Study", *Journal of Contemporary History*, Vol. 43, No. 4 (Oct., 2008), σσ. 673 -675, <https://www.jstor.org/stable/40543229>, [3/12/2023]

²⁷ Το ίδιο

Μέσω αυτού του δογματικού ισχυρισμού υποστήριζαν ότι οι γυναίκες μπορούν να έχουν ισότιμες σχέσεις μόνο με γυναίκες ως πολιτικές λεσβίες. Με παρόμοιο τρόπο άρχισαν να κατακρίνουν σφοδρά τους χώρους της πορνογραφίας και της σεξεργασίας, θεωρώντας τους καταπιεστικούς, εξευτελιστικούς για μια γυναίκα -μετατρέποντάς την εις διπλούν θύμα της πατριαρχικής κοινωνίας.

Σε αυτό το κομβικό σημείο της ρήξης επέρχεται το επόμενο και σύγχρονό μας κύμα του φεμινισμού, ο «μετανεωτερικός» ή αλλιώς «μεταμοντέρνος» φεμινισμός του τρίτου και τέταρτου κύματος.²⁸ Ο μετανεωτερικός ή αλλιώς μεταμοντέρνος²⁹ φεμινισμός του τρίτου κύματος αποτελεί μια υβριδική μορφή φεμινισμού με έντονη την αίσθηση της θραύσης και του κατακερματισμού, καθώς συνδέεται με την άνοδο του μεταμοντέρνου. Κατά τις Heywood, Gills, Munford στη μεταμοντέρνα φεμινιστική θεωρία του φύλου, το φύλο αποσταθεροποιείται από τους σταθερούς ορισμούς του, είναι ρευστό όπως και η ταυτότητα.³⁰ Τα βασικά χαρακτηριστικά του μεταμοντέρνου φεμινισμού είναι η πολυφωνία, η ποικιλομορφία, οι αντιφάσεις, η διαφορά και η πολλαπλότητα του εαυτού και εντός του ίδιου φύλου. Η R. Claire Snyder-Hall χαρακτηρίζει το τρίτο κύμα ως το «φεμινισμό των επιλογών», όπου εντός του εδράζεται ο πλουραλισμός με την έμφαση στις προσωπικές αφηγήσεις, η

²⁸Το τρίτο και το τέταρτο κύμα του φεμινισμού είναι ταυτόσημα. Ο εγκιβωτισμός του τέταρτου οφείλεται στο κίνημα του #metoo με τα θύματα σεξουαλικής βίας (βιασμός, σεξουαλική παρενόχληση, ενδοοικογενειακή βία, γυναικοκτονίες) που έσπασαν τη σιωπή τους και άρχισαν να μιλάνε, και να παροτρύνουν και άλλα αντίστοιχα θύματα έμφυλης βίας που φοβούνται να μιλήσουν. Μέσω αυτού του κινήματος με την βοήθεια των social media γνωστοποιήθηκαν αρκετά περιστατικά και υπήρξε μια σημαντική μετασχηματιστική κοινωνική αλλαγή της κοινής γνώμης με το μέρος των θυμάτων σε παγκόσμιο επίπεδο. Άρχισε να δίνεται ο χώρος, ώστε να ακούγεται η φωνή των θυμάτων που προηγουμένως έμενε υπόκωφη με το φόβο της διπλής θυματοποίησης. Το κίνημα #metoo έγινε ορατό με την υπόθεση Weinstein, αλλά είχε δημιουργηθεί και από την Αφροαμερικανίδα Tarana Burke, θύμα σεξουαλικής βίας και η ίδια, με τη φράση #metoo επεδίωξε να προωθήσει την «ενδυνάμωση των γυναικών μέσω της ενσυναίσθησης» (empowerment through empathy) ως μέρος πρωτοβουλίας για τη στήριξη μαύρων γυναικών σεξουαλικής κακοποίησης. | Βλ. <https://www.womenshistory.org/education-resources/biographies/tarana-burke> [1/1/2024] και Abhijeet Kamlesh Dubey, *Third Wave Of Feminism*, https://www.academia.edu/6962705/Third_Wave_Of_Feminism, [1/1/2024]

²⁹Ο όρος μεταμοντέρνο/μεταδραματικό/μετανεωτερικό κατά την Μπάτλερ είναι ένα φανταστικό κατασκεύασμα όπως και όλες οι μεγάλες αφηγήσεις. Όμως, το βασικό του χαρακτηριστικό είναι ο κατακερματισμός και η αποδοχή όλων των απόψεων ως προς μια φανταστική ενότητα, στο φως της οποίας τελειώνουν και όλες οι μεγάλες αφηγήσεις. Στο πλαίσιο του υπάρχει από την μια ποικιλία θέσεων για την αλήθεια, την εμπειρία, την ταυτότητα, την ουσιοκρατία, και από την άλλη η απροθυμία λήψης ευθύνης για την αλήθεια. Βλ. Linda Martín Alcoff, "The Politics of Postmodern Feminism", *Revisited*, *Cultural Critique*, No. 36 (Spring, 1997), σσ. 5- 13 <https://doi.org/10.2307/1354498> [1/1/24]

³⁰ R. Claire Snyder-Hall, "What Is Third-Wave Feminism? A New Directions Essay", *Signs*, Vol. 34, No. 1 (Autumn 2008), σσ. 175- 177 <https://doi.org/10.1086/588436>, [1/1/2024]

αποφασιστικότητα με τη δράση αντί της θεωρητικής αιτιολόγησης, και τη μη επικριτικότητα στη σεξουαλική απελευθέρωση, στη πορνογραφία, και στη σεξεργασία.³¹

Οι σύγχρονες φεμινίστριες του τρίτου κύματος έχουν αντιφατικές επιθυμίες. Για να πετύχουν την ελευθερία τους ανταποκρίνονται θετικά στις κατασκευασμένες απαιτήσεις της θηλυκότητας. Άραγε η επιδειξιμανία της θηλυκότητάς τους είναι επιλογή ή υποκινούμενη στάση από τις υπερκαθορισμένες νόρμες της πατριαρχίας; Προβάλλουν το *girlie* με τα ψηλοτάκουνα, το μακιγιάζ, το ακραίο ντύσιμο ως παρουσίαση της εικόνας του εαυτού που επιθυμούν. Κάποιες δείχνουν ανοχή στους παραδοσιακούς ρόλους και κάποιες μορφές μισογυνισμού (π.χ σεξιστικό τραπ, social media), άλλες θεωρούν τη σεξεργασία και πορνογραφία ως μορφές γυναικείας χειραφέτησης. Ακόμα, οι νέες γυναίκες που ζουν μέσα στην εποχή της ραγδαίας εξέλιξης της τεχνολογίας αξιοποιούν τα social media για να προβάλουν τα μηνύματα τους και να ανοίξουν ένα διάλογο για τα ζητήματα που τις απασχολούν. Με τις θέσεις τους γύρω από την ακραία σεξουαλικότητα, τη θηλυκότητα, την ανοχή, την υπεράσπιση της σεξεργασίας και πορνογραφίας έρχονται σε σύγκρουση με τις φεμινίστριες του δεύτερου κύματος. Οι φεμινίστριες του δεύτερου κύματος τις θεωρούν θύματα της πατριαρχίας, ενώ εκείνες τις θεωρούν ακραία συντηρητικές. Ένα τρανταχτό παράδειγμα της διχογνωμίας τους είναι η συζήτηση γύρω από την πορνογραφία. Οι φεμινίστριες του δεύτερου κύματος υποστηρίζουν ότι η πορνογραφία παρουσιάζει τις γυναίκες ως σεξουαλικά παθητικά αντικείμενα. Σύμφωνα, με τη θεωρία μίμησης το αντρικό ηδονοβλεπτικό βλέμμα θα μπορούσε να ενθαρρυνθεί για αντίστοιχες βίαιες πράξεις με το βίαιο πορνό μέχρι ακόμα και το βιασμό.³² Ακόμα, εκθέτουν τις άθλιες συνθήκες εργασίας, τη ψυχολογική βλάβη και θεωρούν τις πορνοστάρ θύματα κατανάλωσης που εμπορευματοποιούν τα σώματά τους για τη χρηματική επιβίωση, θυσιάζοντας την ελευθερία τους και ενισχύοντας την έμφυλη βία. Στην αντίπερα όχθη βρίσκονται οι φεμινίστριες του τρίτου κύματος που θεωρούν ότι το πορνό είναι μέσο διαπαιδαγώγησης και πληροφόρησης των νέων. Δεν επικροτούν την άποψη της γυναικείας σεξουαλικής αντικειμενοποίησης και εν

³¹ R. Claire Snyder-Hall, "Third-Wave Feminism and the Defense of "Choice", *Perspectives on Politics*, Vol. 8, No. 1 (March 2010), σσ. 257-260, <https://www.jstor.org/stable/25698533>, [1/1/2024]

³² Φιοράλμπα Κόκα, «Η φεμινιστική στάση απέναντι στη πορνογραφία, η αντικειμενοποίηση, και ο αντίλογος των σπουδών πορνογραφίας», https://www.academia.edu/39800203/%CE%A6%CE%B5%CE%BC%CE%B9%CE%BD%CE%B9%CF%83%CE%BC%CF%8C%CF%82_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CE%A0%CE%BF%CF%81%CE%BD%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%AF%CE%B1, [1/1/2024]

αντιθέσει πιστεύουν ότι αποτελεί ένα είδος συνειδητής ερμηνείας ρόλου και αυτοδιάθεσης με θεραπευτικό χαρακτήρα όπου τα στερεότυπα για την οικογένεια, τη μητρότητα, την εικόνα της απροστάτευτης γυναίκας αποδομούνται.³³ Εν κατακλείδι, ο φεμινισμός του τρίτου κύματος δίνει τη δυνατότητα να εκφραστούν όλες οι φωνές και οι απόψεις. Η προβληματική, όμως που θα μπορούσαμε να θέσουμε είναι ότι αν όλες οι απόψεις κρίνονται ως σωστές πως αξιολογούνται; Μήπως, όταν όλες οι απόψεις είναι σωστές θα μπορούσαν ταυτόχρονα να είναι και λάθος; Μήπως ορισμένες αν και διεκδικούν την ισότητα, εξακολουθούν να επιθυμούν την ανισότητα στις προσωπικές τους σχέσεις; Όταν, υπάρχει ανισότητα στο σπίτι επηρεάζει και τη δημόσια σφαίρα; Είναι άραγε το προσωπικό ακόμα πολιτικό;

1.4 Βιασμός: έμφυλη βία και έγκλημα πολιτικό

Το φεμινιστικό αντι-βιαστικό κίνημα εξηγεί ότι ο βιασμός είναι ένα συχνότατο φαινόμενο. Χαρακτηρίζουν το βιασμό ως ένα σεξιστικό έγκλημα και έγκλημα μίσους. Για να κατανοήσουμε καλύτερα το φαινόμενο θα χρησιμοποιήσουμε τις ορολογίες του ελληνικού Κέντρου Διοτίμας για την έμφυλη βία, τον βιασμό, τις γυναικοκτονίες:

- 1.α έμφυλη βία: Η έμφυλη βία είναι ένα συχνότατο, καθημερινό, παγκόσμιο φαινόμενο που πλήττει στη συντριπτική πλειονότητα τις γυναίκες και τα νεαρά κορίτσια, αλλά και ΛΟΑΤΚΙ+ άτομα. Περιλαμβάνει οποιαδήποτε επιβλαβή πράξη, κατά της αξιοπρέπειας και της ακεραιότητας όσων την υφίστανται. Μπορεί να τελεστεί τόσο σε ιδιωτικό όσο και σε δημόσιο χώρο (σπίτι, εργασία, Μέσα Μαζικής Μεταφοράς κ.ο.κ), στρεφόμενη εναντίον της θέλησης του ατόμου. Διακρίνεται από τις άλλες μορφές βίας καθώς πηγάζει από την ιστορικά διαπιστωμένη ανισότητα στις σχέσεις κοινωνικής ισχύος/εξουσίας μεταξύ ανδρών και γυναικών, η οποία οδήγησε στην κυριαρχία των ανδρών επί των γυναικών και στις διακρίσεις σε βάρος τους. Η έμφυλη βία προκαλεί σωματικά, σεξουαλικά και ψυχικά τραύματα. Στο ακρότατο όριο της μπορεί να οδηγήσει σε γυναικοκτονία. Ακόμα και οι απειλές τέτοιων πράξεων, ο εξαναγκασμός ή και στέρηση της ελευθερίας - αποτελούν έμφυλη βία. Εμπεριέχει τη χρήση υπαρκτής ή υποτιθέμενης δύναμης – εξουσίας και χρησιμοποιείται ως μέσο άσκησης κοινωνικού

³³ Το ίδιο

ελέγχου, τιμωρίας και *σωφρονισμού*, των ατόμων που την υφίστανται. Η έμφυλη βία σε όλες τις μορφές της συνιστά ποινικό αδίκημα (συχνά κακουργηματική πράξη) και τιμωρείται αυστηρότατα από τη σύγχρονη ελληνική νομοθεσία. Μάλιστα με την επικύρωση της Σύμβασης της Κωνσταντινούπολης από την Ελλάδα (2018), αποτυπώνονται πλέον με συστηματοποιημένο τρόπο και ποινικοποιούνται μορφές έμφυλης και ενδοοικογενειακής βίας, που ως τώρα δεν αναγνωρίζονταν νομικά ως τέτοιες (stalking, οικονομική βία, Ακρωτηριασμός Γυναικείων Οργάνων, εξαναγκαστικός γάμος).

- 1.β είδη έμφυλης βίας: Σύμφωνα με τους διεθνώς αναγνωρισμένους ορισμούς της έμφυλης βίας (GBVIMS), οι βασικοί τύποι είναι τέσσερις: σεξουαλική, σωματική, ψυχολογική, οικονομική βία. Αξίζει πάντως να επισημανθεί ότι τα τοπικά και εθνικά νομικά συστήματα ορίζουν και διαφορετικά ή και να έχουν και άλλες μορφές έμφυλης βίας (Gender Based Violence).
- 1.γ μορφές έμφυλης βίας: λεκτική, σωματική, συναισθηματική/ψυχολογική κακοποίηση, βιασμός, σεξουαλική παρενόχληση, εμπορία ανθρώπων (human trafficking), σεξουαλική εκμετάλλευση (εξαναγκαστική πορνεία), οικονομική βία, εξαναγκαστικός γάμος, Ακρωτηριασμός Γυναικείων Οργάνων, stalking.
- 2. Βιασμός: ο εξαναγκασμός του ατόμου χωρίς τη θέληση, εκούσια και αβίαστη συναίνεσή του, σε συνουσία ή σε άλλη ασελή πράξη ή ανοχή τέτοιας πράξης. Ο βιασμός είναι η σεξουαλική έκφραση της έμφυλης βίας, συχνά και με τη χρήση σωματικής βίας ή και απειλής, και όχι η βίαιη έκφραση της σεξουαλικότητας. Αποτελεί έγκλημα εξουσίας και επιβολής που προκαλεί διαφόρων ειδών βλάβες στα θύματα, ενώ ταυτόχρονα πλήττει βάνανυσα την αξιοπρέπειά τους και την προσωπικότητά τους. Με βάση την ελληνική νομοθεσία (2006), ο βιασμός μπορεί να τελεστεί και εντός γάμου, αποτελώντας ποινικό αδίκημα.
- Γυναικοκτονία: Η γυναικοκτονία πρόκειται για την ανθρωποκτονία γυναικών, από πρόθεση, επειδή είναι γυναίκες. Αποτελεί ακραία μορφή έμφυλης και σεξιστικής βίας. Διαπράττεται με κίνητρο την άσκηση κοινωνικού ελέγχου στα σώματα, αλλά και στις επιλογές των γυναικών. Στην ουσία οι γυναικοκτονίες είναι εγκλήματα που στηρίζονται στις βαθιά εμπεδωμένες κοινωνικές αντιλήψεις, σύμφωνα με τις οποίες οι γυναίκες πρέπει να είναι

υποτελείς στην ανδρική εξουσία, ενώ δυνητικά μπορούν να «τιμωρηθούν» και να «σωφρονιστούν» μέσω της βίας. Δράστης -στη πλειοψηφία των περιπτώσεων- είναι ο (νυν ή πρώην) σύντροφος ή σύζυγος. Συνήθως ο δράστης είχε μακροχρόνια κακοποιητική συμπεριφορά απέναντι στη σύζυγο που είναι συχνά σε θέση οικονομικής αδυναμίας. Η γυναικοκτονία συνιστά διακριτό έγκλημα που παλιότερα συγκαλυπτόταν πίσω από τον όρο «εγκλήματα τιμής» και αργότερα από τον όρο «εγκλήματα πάθους». Καταγράφηκε για πρώτη φορά ως όρος το 1976 από την κοινωνιολόγο Νταϊάνα Ράσελ και υιοθετήθηκε από την εγκληματολογία, μετά το 1992, χάρη στο βιβλίο «Femicide: the politics of woman killing», μια συλλογή που δοκιμίων που επιμελήθηκαν η εγκληματολόγος Τζιλ Ράντφορντ και η κοινωνιολόγος Νταϊάνα Ράσελ.

Οι μελετήτριες Ντίνα Βαίου, Γεωργία Πετράκη, και Μαρία Στρατηγάκη ορίζουν την έμφυλη βία ως εξής:

Η έμφυλη βία και, πιο συγκεκριμένα, η βία κατά των γυναικών αποτελούν μορφές βίας που παρέμειναν στο σκοτάδι του δημόσιου και επιστημονικού λόγου, για πολλά χρόνια, ιδιαίτερα σε έντονα πατριαρχικές κοινωνίες όπως η ελληνική. Η βία που ασκείται στις γυναίκες λόγω φύλου έχει πολλαπλές μορφές. Περιλαμβάνει συμπεριφορές και πράξεις που προκαλούν -στη δημόσια ή ιδιωτική ζωή- οδύνη, σωματική, σεξουαλική ή ψυχική με στόχο να τις εκφοβίσουν, να τις τιμωρήσουν να τις πλήξουν στη σωματική τους ακεραιότητα και στην υποκειμενικότητά τους. Η βία κατά των γυναικών είναι διαταξική και έχει κοινό υπόβαθρο, αυτό της κυριαρχίας, της άσκησης εξουσίας απέναντι στον Άλλον και της επιβεβαίωσής της. Η βία κατά των γυναικών συνιστά εσωτερικό, και καλά κρυμμένο, πυρήνα της πατριαρχικής οργάνωσης των κοινωνιών μας, στις οποίες οι άνδρες ασκούν την εξουσία και την κυριαρχία πάνω στις γυναίκες. Ο ριζοσπαστικός φεμινισμός συνέδεσε άμεσα τη ρύθμιση σεξουαλικότητας με την πατριαρχία, υποστηρίζοντας ότι οι άνδρες επιβάλλουν τους κανόνες της σεξουαλικής έκφρασης των γυναικών και υποβιβάζουν τις γυναίκες σε σεξουαλικά αντικείμενα, χωρίς να λαμβάνουν υπόψη ούτε πως αισθάνονται, ούτε πως σκέφτονται. Η θέση της σεξουαλικότητας στις φεμινιστικές του συστήματος της πατριαρχίας. Ήταν ανάλογη της εργασίας στη μαρξιστική ανάλυση του καπιταλιστικού συστήματος, δηλαδή πεδίο και εργαλείο άσκησης εξουσιαστικών σχέσεων. Η ετεροφυλοφιλία αποτελεί την υλική βάση της

πατριαρχίας. Σύμφωνα, με το παραπάνω η άσκηση έμφυλης βίας είναι μια πράξη σεξιστική που εμπεδώνει την ανδρική εξουσία και την διατήρηση της έμφυλης κοινωνικής ιεραρχίας. Δεν αποτελεί ιδιομορφία της συμπεριφοράς μεμονωμένων βίαιων ανδρών, αλλά μηχανισμό νομιμοποίησης της ανδρικής υπεροχής.³⁴

Κατά την Μαρία Κράνη η έμφυλη βία και ο βιασμός είναι τα εξής:

Η βία κατά των γυναικών είναι παγκόσμιο φαινόμενο, το οποίο επηρεάζει τον γυναικείο πληθυσμό χωρίς διακρίσεις σε ό,τι αφορά την οικονομική κατάσταση, την κοινωνική τάξη ή την εθνικότητα. Έχει άμεσες επιπτώσεις στη σωματική και ψυχική υγεία των γυναικών – θυμάτων. Η σεξουαλική κακοποίηση, ο βιασμός, η σεξουαλική παρενόχληση είναι επιβλαβή για τις γυναίκες. Εκτός από τις επιπτώσεις όπως ο σωματικός, ο σεξουαλικός και συναισθηματικός τραυματισμός του θύματος, αξιολογείται και το οικονομικό κόστος που επιφέρει η βία κατά των γυναικών, είτε λόγω της εργασίας που χάνουν τα θύματα είτε λόγω του κόστους των υγειονομικών υπηρεσιών περίθαλψης που υπερβαίνει τα 12,6 δισεκατομμύρια δολάρια. Στις επιπτώσεις της βίας κατά των γυναικών συμπεριλαμβάνονται, ακόμη, ο εξαναγκασμός σε αυτοκτονία και τα σεξουαλικά μεταδιδόμενα νοσήματα. Γενικότερα, τα θύματα φαίνεται να είναι πιο ευάλωτα τόσο σε παθήσεις βραχείας διάρκειας όσο και σε χρόνιες παθήσεις, που αφορούν τόσο τη σωματική όσο και τη ψυχική τους υγεία.³⁵

Σύμφωνα με την Αθανασία Κοντοχρήστου η γυναικοκτονία αφορά:

την εκ προθέσεως δολοφονία κατά των γυναικών, επειδή είναι γυναίκες. Πρόκειται για την πιο ακραία μορφή έμφυλης βίας και, παρόλο που αποτελεί ένα φαινόμενο πολύ παλιό ως προς την προέλευσή του, όπως και η ενδοοικογενειακή βία, είναι πολύ πρόσφατο ως προς την κοινωνική του αναγνώριση και αυτό μόνο σε ορισμένες χώρες. Όπως και η έμφυλη βία είναι ένα κοινωνικό φαινόμενο με πολιτική διάσταση. Για την υιοθέτηση του όρου της γυναικοκτονίας (αγγλιστί femicide), όρο που βρίσκουμε σε λεξικά τον 19^ο αιώνα, αλλά χωρίς την έμφυλή του διάσταση είναι καθοριστική η συμβολή της φεμινίστριας κοινωνιολόγου Diana Russell, συγγραφέα μαζί με την Jill Radford του βιβλίου *Femicide: the politics of woman killing*. Οι περισσότερες δολοφονίες γυναικών, συμβαίνουν απεναντίας λόγω του φύλου

³⁴ Ντίνα Βαίου – Γεωργία Πετράκη – Μαρία Στρατηγάκη, «Εισαγωγή: Έμφυλη Βία κατά των γυναικών», *Έμφυλη Βία κατά των γυναικών*, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2021, σσ. 11 – 13.

³⁵ Μαρία Κράνη, «Ρητορική μίσους και εγκλήματα μίσους κατά των γυναικών», *Έμφυλη Βία κατά των γυναικών*, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2021, σσ. 229 – 231.

τους, στο πλαίσιο της συνεχούς της σεξουαλικής βίας που ασκείται από τους άνδρες στις γυναίκες. Στο πλαίσιο της πατριαρχίας, η γυναικοκτονία καθιστά την κυριαρχία του άντρα, μέσω της δολοφονίας της γυναίκας ως γυναίκας, μια αρχετυπική περίπτωση απόλυτης κυριαρχίας.³⁶

Οι άντρες είναι που βιάζουν και είναι αυτοί που έχουν τη δυνατότητα να σταματήσουν το βιασμό. Αυτό θα γίνει μόνο όταν οι άντρες θεωρήσουν ότι οι βιασμένες γυναίκες δεν το προκάλεσαν οι ίδιες. Σε όλες τις εποχές η γυναικεία ταυτότητα θεωρούνταν από την πρόσληψη της ανδροκρατούμενης κοινωνίας ως ο αδύναμος κρίκος. Για αυτό τον λόγο κατέφευγαν μέσω της δοθείσας ελλειπτικής ταυτότητας στο γυναικείο πληθυσμό στην εξαναγκαστική ταμπελοποίηση και υπεραπλούστευση του σεμνού, αιθέριου πλάσματος όπου ο ρόλος του ήταν συμπληρωματικός και όχι αυτόνομος και εξαρτιόταν από τη γονιμότητά της, για την αναπαραγωγή και διαιώνιση του είδους. Το σημαντικότερό της αγαθό ήταν η παρθενία της, χαρακτηριστικό όπου όφειλε να έχει κάθε σωστή για τα κοινωνικά πρότυπα γυναίκα. Αυτό το πολυτιμότερο αγαθό αν έπεφτε θύμα κλοπής μέσω του βιασμού θα σήμαινε ότι χάθηκε η ιερότητά της και θα μεταστρεφόταν εις βάρος της, γιατί θα ήταν ένα χρησιμοποιημένο και χαλασμένο αντικείμενο.³⁷ Ακόμα, ο βιασμός θα σήμανε την καταστροφή της οικονομικής περιουσίας του πατέρα. Συγκεκριμένα θεωρούνταν ένα καταστροφικό έγκλημα κατά της περιουσίας του πατέρα, γιατί ήταν η προίκα της.³⁸ Με αυτό τον τρόπο θα ήταν ένα πλήγμα τεραστίων διαστάσεων για την πυρηνική οικογένεια καθ' ολοκληρίαν. Η παρθενία της γυναίκας ως το σημαντικότερο αγαθό αντικατοπτριζόταν με μια αντιφατική εικόνα της Παναγίας μέσω από δυο αντικρουόμενες οπτικές γωνίες και αναγνώσεις. Κατά τη πρώτη η θετική πρόσληψη ήταν η θεϊκή όπου η σύλληψη του Χριστού έγινε μέσω του κρίνου μέσω της εντολής του Θεού.³⁹ Αντιθέτως, στη δεύτερη ανάγνωση τη γήινη, πολλοί άνθρωποι της εποχής και μη που δεν πίστεψαν τη θεολογική ανάγνωση, υποστήριζαν ότι ο Ιωσήφ βίασε τη Παναγία και την άφησε αργότερα εκτεθειμένη μην αναλαμβάνοντας την ευθύνη της αποκατάστασής της μετά το φριχτό γεγονός λόγω

³⁶ Αθανασία Κοντοχρήστου, «Το παράδειγμα της Ελλάδας μέσα από το μοντέλο της Ιταλίας», », *Έμφυλη Βία κατά των γυναικών*, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2021, σσ.213 – 215.

³⁷ Linda Martín Alcoff,, “The Politics of Postmodern Feminism, Revisited”, *Cultural Critique*, No. 36 (Spring, 1997), σσ. 5-27, <https://doi.org/10.2307/1354498>

³⁹ Το ίδιο

της ήδη υπάρχουσας οικογένειάς του.⁴⁰ Σε αυτή την εκδοχή ήταν ολέθριες οι συνέπειες για τη φήμη της Παναγίας που έχασε τη παρθενία της. Σε πολλά χωριά υπήρξαν οι αναγκαστικοί γάμοι μεταξύ θύματος και θύτη για την αποκατάσταση των πραγμάτων. Επίσης, στο Δυτικό Χριστιανισμό υπάρχει και ο στιγματισμός της Εύας, γιατί το προγαμιαίο σεξ με τον Αδάμ θεωρείται δική της ευθύνη, επιρρίπτοντάς της ολόκληρο το αμάρτημα και για τους δύο που κυρίως εκείνη υπέκυψε στην ηδονή και ότι ακόμα αυτή αποπλάνησε τον Αδάμ.⁴¹

Ένας άλλος παραλληλισμός υπάρχει μεταξύ άλλων και στη μυθολογία. Σε πολλούς μύθους αποτυπώνεται η εικόνα της γυναίκας με αυτή των Σειρήνων. Σύμφωνα με αυτούς οι Σειρήνες ήταν μυθικά τέρατα απείρου κάλλους μισές γυναίκες μισές γοργόνες όπου μέσω της σαγηνευτικής μορφής τους και των ασμάτων τους προκαλούσαν μαγευτικά τους αδύναμους ναύτες και μετά τους κατασπάραζαν. Οι αδύναμοι άντρες ανίκανοι και μαγεμένοι να αντισταθούν πλησίαζαν χάνοντας το μυαλό τους και τις ζωές τους από αυτά τα μοχθηρά πλάσματα.⁴² Σε αυτό το μύθο οι γυναίκες – Σειρήνες συμβολικά ήταν οι θύτες όπου προκάλεσαν οι ίδιες τη καταστροφή και αν το αντιστρέψουμε το βιασμό τους. Στο μύθο της Μέδουσας υπάρχει η ανάγνωση του Οβίδιου⁴³ όπου η πανέμορφη γοργόνα Γοργώ που ήταν ιέρεια της Αθηνάς βιάστηκε από τον Ποσειδώνα. Ήταν από μεριάς του ένα έγκλημα εκδίκησης απέναντι στο πρόσωπο της αδερφής του της Αθηνάς για ανταγωνιστικούς λόγους. Η Αθηνά από την μεριάς της δεν υπερασπίστηκε τη δύστυχη Γοργώ την έκρινε ένοχη και τη μεταμόρφωσε στο γνωστό μυθικό τέρας τη Μέδουσα.⁴⁴ Έτσι, η Μέδουσα από εδώ και πέρα ήταν εξαναγκασμένη να πετρώνει με το βλέμμα της κάθε άντρα για να μην μπορεί να συνάψει οποιαδήποτε σχέση, επειδή έχασε την ιερότητά της. Έτσι, αποφάσισε να αυτοεξοριστεί σε μια σπηλιά για να μείνει στη λήθη της αιώνιας μοναξιάς. Και στις τέσσερις περιπτώσεις διακρίνουμε ότι όχι μόνο βιάστηκαν οι γυναίκες γινόμενες θύματα ή αμαρτωλές, αλλά και τον κοινωνικό τους αποκλεισμό, γιατί τις θεώρησαν υπεύθυνες και συνένοχες του βιασμού και της έκπτωσής τους.

Ακόμα και σήμερα δίνονται ελαφρυντικά στο βιαστή λόγω της ετεροσεξουαλικότητας της κοινωνίας, και συνεχίζονται οι κατηγορίες των γυναικών

⁴⁰ Το ίδιο

⁴¹ Το ίδιο

⁴² Το ίδιο

⁴³ Οβίδιος, *Μεταμορφώσεις του Οβίδιου*, (επιμ.) Θεόδωρος Ι Γιαννάτος, εκδόσεις Δίφρος, Αθήνα 1966

⁴⁴ <https://www.aftoleksi.gr/2022/04/09/medoysa-poy-apokefalise-tin-patriarchia/>, [5/1/2024]

ως προς το ήθος τους. Μια βιασμένη γυναίκα θεωρεί τον εαυτό της τυχερό, όταν καταδικάζεται ο βιαστής της. Όμως, αυτή του είδους δικαίωση συμβαίνει σπάνια, ενώ ο βιασμός είναι ένα συχνότατο φαινόμενο. Αν και θεωρητικά ο βιασμός θεωρείται ένα από τα πιο ειδεχθή εγκλήματα δικαστικά, ακόμα είναι πολύ πιο λίγες οι καταδίκες για αυτό παρά για οποιοδήποτε άλλο έγκλημα αν και στο πέρας του χρόνου έχουν αυξηθεί δικαστικά οι νόμοι.⁴⁵ Επίσης, ο σεξουαλικός βιασμός δεν έχει το ίδιο βάρος δικαστικά με τη λεκτική, συναισθηματική, ψυχολογική και σωματική κακοποίηση (λόγου χάρη αν ο δράστης – σύντροφος σπάσει στη γυναίκα του το σαγόνι της). Πολλές βιασθείσες παρέμειναν στη σιωπή, ενώ άλλες που την «έσπασαν» δεν κατάφεραν να εισακουστούν από την αστυνομία και τα δικαστήρια. Σε πολλές περιπτώσεις η αστυνομία κατά τη διάρκεια της καταγγελίας είχαν ψυχρή αντιμετώπιση καταφεύγοντας συχνά σε απρεπείς και ειρωνικές ερωτήσεις και σχόλια. Κατά τη διάρκεια των δικών τα θύματα υποβάλλονταν σε ερωτήσεις για τη σεξουαλική ενεργητικότητά τους πριν το βιασμό, συνυπολογίζοντάς το στο δικαστικό αποτέλεσμα. Η πίεση που ασκούσαν και ασκούν η αστυνομία και το δικαστικό σώμα κατά τη διάρκεια των καταγγελιών έχουν αυτοσκοπό να εξετάσουν τη ψευδομαρτυρία με αποτέλεσμα πολλά θύματα λόγω της κακομεταχείρισης που δέχονται να θεωρούν μάταιη τη καταγγελία και την εξύψωση της φωνής τους.⁴⁶ Επιπρόσθετα, η αστυνομία και οι γιατροί αποφεύγουν να αναφέρουν τη λέξη βιασμό και την ονομάζουν «περίπτωση Β», υποβαθμίζοντας την έννοια του εγκλήματος.

Στις μέρες μας η κουλτούρα του βιασμού έχει απλοποιηθεί. Γίνονται σεξιστικά και μισογυνιστικά αστεία περί βιασμού, καθώς και τραγούδια και ταινίες. Τείνει η κοινωνία να το αποδέχεται και μέσα από τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης που καννιβαλίζουν τη προσωπικότητα του θύματος όπως και οι φυλλάδες ενημέρωσης και τα σχόλια των πολιτών στα social media («τα ήθελε», «προκαλούσε», που εστιάζουν στο ντύσιμο του θύματος, στην ώρα που κυκλοφορούσε, στο αν συνοδεύονταν από άντρα ή ήταν μόνη). Δυστυχώς η πλειοψηφία δεν συνειδητοποιεί ότι αποτελεί ένα πραγματικά σοβαρό κοινωνικό πρόβλημα που χρειάζεται δραστική αλλαγή. Έτσι, χάνεται το βάρος της πράξης σαν πράξη και όλα καταλήγουν στο απλά «συμβαίνει». Από την άλλη οι εικόνες του σκληρού πορνό που μεταθέτει τις γυναίκες στο ρόλο

⁴⁵ C. J. Pascoe, Jocelyn A. Hollander, “Good Guys Don't Rape: Gender, Domination, and Mobilizing Rape”, *Gender and Society*, Vol. 30, No. 1, Φεβρουάριος 2016, σσ. 67-70, <https://www.jstor.org/stable/24756165>, [3/1/2024]

⁴⁶ Το ίδιο

του σκεύους ηδονής και αποδέκτη της βίας με τη σειρά του αποτελεί πρόδρομο του βιασμού. Επιπρόσθετα οι κοινωνικές πεποιθήσεις περί βιασμού είναι διπλά δύσκολο για τις σεξεργάτριες, ώστε να βρουν το δίκιο τους. Για αυτό για να σπάσει η κοινωνική νόρμα θα πρέπει να συσπειρωθούν με τις θηλυκότητες όλες οι ομάδες των σεξουαλικά αποκλινόντων μειονοτήτων όπως οι κουήρ, τράνς, οι ομοφυλόφιλοι. Αν παρθούν ριζικά μέτρα θα επαναδημιουργηθούν οι βάσεις και θα τεθούν διαφορετικές αντιμετώπισεις από την κοινωνία εν συνόλω. Χρειάζεται ακόμα να δοθεί έμφαση στη σεξουαλική διαπαιδαγώγηση τόσο των νέων όσο και των ενηλίκων, αλλάζοντας και το φίλτρο και την κριτική σκέψη απέναντι στα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης.

Οι Scully και Marolla υποστηρίζουν ευθέως ότι ο βιασμός εξυπηρετεί τους άνδρες και δεν αποτελεί μεμονωμένο περιστατικό. Οι άντρες σαν κυνηγοί καταφεύγουν σε άκρατη βία απέναντι στις μη διαθέσιμες γυναίκες και δεν λαμβάνουν στα σοβαρά ότι το όχι σημαίνει όχι, αλλά το βλέπουν ότι το όχι σημαίνει ναι. Η επιθυμία τους για απρόσωπο σεξ εκπληρώνει τις πιο σκοτεινές φαντασιώσεις τους, αποτελώντας για αυτούς μια μορφή διασκέδασης, πρόκλησης, ελέγχου και κυριαρχίας, γιατί μέσα από αυτό επιβεβαιώνεται η αντρική αρρενωπότητα.⁴⁷ Κατά τη φεμινίστρια φιλόσοφο Ann Cahill ο βιασμός αποτελεί μια συνειδητή και συγκεκριμένη πράξη που καταστρέφει ολοσχερώς την υποκειμενικότητα και την γυναικεία προσωπικότητα. Υπάρχουν συγκεκριμένες συνέπειες για το θύμα που το φέρνουν σε θέση ενοχής, σεξουαλικής ντροπής, αλλαγής βάρους, αντικοινωνικότητας, έλλειψης εμπιστοσύνης, ντροπής για το σώμα, αυτοτραυματισμούς, τάσεις αυτοκτονίας, και ψυχικές παθήσεις.⁴⁸ Σε πολλές περιπτώσεις μετά το βιασμό τα θύματα πέφτουν σε χρόνια ή παντοτινή κατάθλιψη, κατατονία και μανιοκατάθλιψη και χρειάζονται εφόρου ζωής ψυχολογική και ψυχιατρική φροντίδα. Ο δράστης κάνει σεξ μη συναινετικό με το θύμα, ενώ το θύμα δεν κάνει σεξ με το δράστη. Τα θύματα κατά τη διάρκεια του βιασμού τους είτε θα αντιδράσουν είτε θα σοκαριστούν και θα παραμείνουν ζωντανά πτώματα. Κάθε θηλυκότητα απέναντι στην έκφραση βίας αντιδρά διαφορετικά. Όμως, στη περίπτωση του παγώματος και της μη αντίδρασης ο δράστης και η κοινωνία θεωρούν ότι ο βιασμός δεν ήταν υπαρκτός και ότι το έγκλημα ήταν συναινετικό. Με τον βιασμό

⁴⁷ C. J. Pascoe, Jocelyn A. Hollander, "Good Guys Don't Rape: Gender, Domination, and Mobilizing Rape", *Gender and Society*, Vol. 30, No. 1, Φεβρουάριος 2016, σσ. 67-70, <https://www.jstor.org/stable/24756165>, [3/1/2024]

⁴⁸ Beverly A. McPhail, "Feminist Framework Plus: Knitting Feminist Theories of Rape Etiology Into a Comprehensive Model", *Trauma, Violence & Abuse*, Vol. 17, No. 3, July 2016, σσ. 314-329, <https://www.jstor.org/stable/26638128>, [2/1/2024]

πραγματοποιείται η βίαιη αποσταθεριοποίηση του εαυτού του θύματος.⁴⁹ Ο εαυτός ακινητοποιείται, γιατί είναι μια βίαιη επίθεση απέναντι στην ίδια την ύπαρξη. Ο εαυτός αλλάζει, όπως είπαμε, γίνεται διαφορετικός, γίνεται η σκιά του.

Στη θεωρία των φύλων και την κοινωνική ψυχολογία ο σεξισμός και ο βιασμός μπορούν να αναλυθούν από την οπτική του μισογυνισμού. Και τα τρία είναι αλληλοσυμπληρωματικά. Οι γυναίκες είναι συνεχώς υπό καθεστώς απορίας για το αν το προκάλεσαν. Κάποιοι μελετητές έχουν μιλήσει για τον αμφίθυμο σεξισμό που οδηγεί στο βιασμό. Ο αμφίθυμος σεξισμός διακρίνεται σε δύο εκδοχές: στον καλοπροαίρετο σεξισμό και στον σκληρό σεξισμό.⁵⁰ Αυτές οι δύο εκδοχές είναι συμπληρωματικές και αποτελούν τις δύο όψεις του ίδιου νομίσματος. Ο «καλοπροαίρετος» σεξισμός είναι η όψη του παραδοσιακού μοντέλου του ιπποτισμού. Ο υποτιθέμενος ιπποτισμός στη βάση του εμφιλοχωρεί ο βιασμός, γιατί το κάνει να φαίνεται πιο ελαφρύ από ότι είναι. Οι γυναίκες στη περίπτωση του είναι τα αγνά πλάσματα που δεν μπορούν να τα βγάλουν πέρα μόνες τους και πρέπει να συνοδεύονται πάντα από άντρες, ώστε να μην βιαστούν. Σε ένα νέο ραντεβού ο άντρας μπορεί να αυτοπαρουσιαστεί και να λάβει αυτοκλήτως το ρόλο του ως ιππότης που θα συνοδεύσει τη γυναίκα σίτι μετά το ραντεβού. Δεν είναι λίγες φορές που αυτοί οι «ιππότες» έχουν βιάσει τις γυναίκες κατά την επιστροφή. Στον σκληρό σεξισμό οι άντρες δικαιολογούνται ότι έκαναν συναινετικό σεξ με τα θύματα, γιατί εκείνες τους κοντρολάρουν στο σεξ. Και οι δύο εκδοχές συνυπάρχουν έχοντας κοινή ρίζα, καθώς στηρίζονται στην έμφυλη βία. Οι άντρες βλέπουν τις γυναίκες σαν αντικείμενα, σαν δοχεία προς χρήση.

Για την Patricia Yancey Martin ο όρος του κινητοποιημένου βιασμού καλύπτει όλο το φάσμα που προκύπτει όχι μόνο από τη βίαιη σεξουαλική σωματική και ψυχολογική κακοποίηση, αλλά και από όλη την κοινωνική πολιτική της καταπίεσης που δέχονται οι γυναίκες, γιατί βρίσκονται σε υποδεέστερη θέση. Κατά τις φεμινίστριες η κουλτούρα του βιασμού έχει να κάνει ξεκάθαρα με μια ιεραρχική αλυσίδα, όπου στη κορυφή υπάρχει το αντιπρότυπο του αρσενικού. Η Vicki McNickle Rose παραθέτει ότι το αντιβιαστικό κίνημα είναι προϊόν των φεμινιστικών κυμάτων (από το 2^ο και μετά) και καταδεικνύει πόσο σοβαρό κοινωνικό πρόβλημα

⁴⁹ *To ίδιο.*

⁵⁰ Courtney Fraser, "From "Ladies First" to "Asking for It": Benevolent Sexism in the Maintenance of Rape Culture", *California Law Review*, Vol. 103, No. 1, 2015, σσ. 141-200, <https://www.jstor.org/stable/24758470>, [2/1/2024]

είναι ο βιασμός και ποια μέτρα πρόληψης θα μπορούσε να πάρει η κοινωνία σε νομικό και δικαστικό επίπεδο.⁵¹ Ο Mass έχει δώσει βάση στο κομμάτι της πρόληψης του βιασμού. Κατά τον Mass πρόβλημα και κίνημα πάνε μαζί, αντιβιαστικό κίνημα, φεμινισμός και πρόληψη είναι το ίδιο και το αυτό, μόνο έτσι θα εξαλειφθεί σταδιακά το πρόβλημα μέσω των κοινωνικών αγώνων. Η φεμινιστική ρητορική δεν είναι καινούργια, αλλά ξεκινά από το 1960. Συγκεκριμένα:⁵²

- 1960: οι γυναίκες έγιναν πιο δυναμικές και ο λόγος τους πια άρχισε να μετράει, δηλαδή ισχυροποιήθηκε
- 1970: έχουμε τις πρώτες φωνές που μιλάνε, καθώς και τις πρώτες καταθέσεις θυμάτων.
- 1972: ιδρύθηκε στην Ουάσιγκτον η 1^η διεθνής οργάνωση γυναικών το NOW, όπου αναφέρθηκαν πάνω από 200 βιασμοί κατά προσέγγιση.
- Το κίνημα δεν είχε μόνο το σκοπό την εξάλειψη, αλλά και την υποστήριξη των θυμάτων. Έτσι, άλλαξαν την ονοματοδοσία από θύματα σε επιζήσασες
- Η οργάνωση του NOW είχε 24ωρη τηλεφωνική υποστήριξη, γνώσεις γύρω από τη φαρμακευτική βοήθεια, καθώς και του τρόπου που η αστυνομία και το δικαστήριο αντιμετώπιζε τις επιζήσασες. Έτσι, το κίνημα τους πρόσφερε ενδυνάμωση και υποστήριξη.
- Τις συμβούλευαν να εκφράζουν θυμό αντί ντροπή και τους έλεγαν ότι δεν είναι δικό τους το φταίξιμο.
- Δημιουργήθηκε και εντός του το κίνημα «Revolt Against Rape» όπου τους παρείχαν φάρμακα και εξετάσεις μέσω των δημόσιων νοσοκομείων (στα ιδιωτικά όχι μόνο δεν ήταν δωρεάν, αλλά ήταν κοστοβόρα διαδικασία).

Το φεμινιστικό αντιβιαστικό κίνημα εξηγεί ότι ο βιασμός σε ένα καπιταλιστικό σύστημα είναι προπάτορας του σεξιστικού εγκλήματος, ένα εργαλείο δύναμης για να τις κρατούν στη θέση τους. Προχωρώντας τη συλλογιστική τους πορεία αναφέρουν δύο θεωρίες που συνδέονται με τον χρόνο. Αυτές οι δύο θεωρίες δεν μπορούν να τεθούν σε πράξη λόγω του χρόνου. Στις δύο αυτές αντιφατικές θεωρίες: α) μπορεί μεν με την ισότητα των φύλων να μειωθεί ο βαθμός των βιασμών, β) δε όσο προσπαθούν να μάχονται για την ισότητα τόσο θα αυξηθούν οι βιασμοί λόγω της αντίδρασης των

⁵¹ Vicki McNickle Rose, "Rape as a Social Problem: A Byproduct of the Feminist Movement, Social Problems", Vol. 25, No. 1, 1977, 75-89, <https://doi.org/10.2307/800469>, [2/1/2024]

⁵² Το ίδιο.

αντρών που θα φοβούνται ότι θα διασαλευτεί η κατάσταση των πραγμάτων.⁵³ Όσο περισσότερο οι άντρες εργάζονται και οι γυναίκες ασχολούνται με τα οικιακά δεν υπάρχει για αυτούς η απειλή. Όμως, από το 1970, 1980 όσο οι φεμινίστριες παλεύουν για τα δικαιώματα τους ως προς την ισότητα στην εργασία, στην ίση πληρωμή, στις ίδιες συνθήκες εργασίας, στην εκπαίδευση, στην ισομερή ασχολία με τα οικιακά τόσο οι άντρες γίνονται πιο βίαιοι και επιθετικοί. Από το 1970 μέχρι 1990 όσα περισσότερα νομικά δικαιώματα παίρνουν οι γυναίκες τόσο αυξάνονται οι βιασμοί. Από την άλλη ο άντρας όσο μεγαλύτερη εξουσία έχει σε όλους τους χώρους και για παράδειγμα στον εργασιακό χώρο τόσο η γυναίκα είναι έρμαιο των βιαιοτήτων του σε κάθε έκφανση συμπεριφοράς. Το παράδοξο, δηλαδή της υπόθεσης είναι ότι όσο ανεβαίνει το status quo των γυναικών και ενδυναμώνονται, τόσο λόγω θυμού οι άντρες βιάζουν, γιατί θεωρούν ότι ξεπέφτουν και χάνουν τον έλεγχο τους πάνω στην ψυχή και τα σώματά των γυναικών, γιατί θεωρούν ότι απειλούνται.⁵⁴

Κεφάλαιο 2^ο

2.1 Από την περφόρμανς στη φεμινιστική περφόρμανς

Ο όρος περφόρμανς χρησιμοποιείται μέχρι σήμερα στις ΗΠΑ από τις λεγόμενες επιτελεστικές σπουδές και ξεκίνησε στις δεκαετίες του 1960 – 1970 στις κοινωνικές επιστήμες, στην ανθρωπολογία, καθώς και την κοινωνιολογία. Υπάρχει δυσκολία στο να οριστεί και οι θεωρητικοί της περφόρμανς προσπαθούν να την προσδιορίσουν καταδεικνύοντας τις διαφορές της με το θέατρο. Η περφόρμανς αποστρέφεται το δραματικό μοντέλο της θεατρικής ομπρέλας και είναι πιο κοντά σχετικά με το μεταμοντερνισμό, γιατί είναι προϊόντα του ίδιου πολιτισμικού περιβάλλοντος. Τι είναι, όμως η περφόρμανς σε ένα σχετικό βαθμό που μπορούμε να την ορίσουμε; Σύμφωνα, με τον Γιώργο Πεφάνη, «η περφόρμανς είναι αυτό που συμβαίνει, όταν

⁵³ Rachel Bridges Whaley, “The Paradoxical Relationship between Gender Inequality and Rape: Toward a Refined Theory”, *Gender and Society*, Vol. 15, No. 4 (Aug., 2001), σσ. 551-555 <https://www.jstor.org/stable/3081921>, [2/1/2024]

⁵⁴ Το ίδιο.

παρακολουθούμε ένα σκηνικό γεγονός και όταν συμμετέχουμε στις δράσεις που περιλαμβάνει». ⁵⁵

Για την Josette Feral η περφόρμανς:

ανατρέπει ή αποδομεί τις ιδιότητες, τις αυτάρκειες, τους κώδικες, τη δομή του θεατρικού. Αν και έχει ως αφετηρία το υλικό του θεάτρου -κώδικες, σώματα που λογίζονται ως υποκείμενα, δράσεις και αντικείμενα που μετέχουν στο νόημα και την αναπαράσταση- στη συνέχεια καταλύει αυτά τα νοήματα και τις σχέσεις αναπαράστασης, προκειμένου να επιτρέψει την ελεύθερη ροή των εμπειριών και επιθυμιών. Η αφηγηματικότητα εξοστρακίζεται, εκτός βέβαια από τις ειρωνικές αναφορές με σχετική μεταφορικότητα, έτσι ώστε να αποκαλύπτονται οι εσωτερικές διεργασίες της αφήγησης ή τα όριά της. Δεν υπάρχει τίποτα για να στηριχθείς, να προβάλλεις, να ενδοσκοπήσεις εκτός από ροές, δίκτυα και το σύστημα. Όλα εμφανίζονται και εξαφανίζονται σαν γαλαξίας από μεταβατικά αντικείμενα, αναπαριστώντας μόνο τις διαδοχικές αποτυχίες της αναπαράστασης. Η περφόρμανς δεν επιχειρεί να πει (όπως το θέατρο), αλλά μάλλον να προκαλέσει την αναταραχή στις συναισθητικές σχέσεις (synaesthetic relationships) μεταξύ των υποκειμένων. ⁵⁶

Η περφόρμανς αποτελεί ένα υβριδικό είδος τέχνης, εφόσον εντός του πλαισίου του πραγματοποιείται η σύζευξη μεταξύ όλων ή αρκετών μορφών τέχνης. Έτσι, πραγματοποιούνται οι γόνιμες συγχωνεύσεις με τα εικαστικά, τον χορό, τη μουσική, τα ψηφιακά μέσα κ.ο.κ. Στο επίκεντρο της περφόρμανς βρίσκεται το σώμα του περφόρμερ. Το σώμα του μετατρέπεται στο σημαντικότερο εργαλείο της τέχνης του. Το σώμα είναι αυτοαναφορικό, εκδηλώνοντας μια διττή αμφίσημη διάσταση κινείται μεταξύ του διαφορετικού και του ίδιου. Για τον Γιώργο Πεφάνη «το σώμα του performer είναι ένα σημείο, ενώ η σωματικότητα είναι ένα σημείο με πολλαπλά σημασιόματα. Το σώμα του performer δηλώνει το φύλο, την ηλικία, τη βιολογική του κατάσταση». ⁵⁷ Το σώμα του περφόρμερ είναι ταυτοχρόνως υποκείμενο και αντικείμενο, έχει κοινωνικό περιεχόμενο και ακόμα σύμφωνα με τη Lichte «είναι

⁵⁵ Γιώργος Π. Πεφάνης, *Σκηνές της Θεωρίας, Ανοικτά Πεδία στη Θεωρία & την κριτική του Θεάτρου*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 2007, σ.202.

⁵⁶ Marvin Carlson, *Performance: Μια κριτική εισαγωγή*, μτφρ. Ελευθερία Ράπτου, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 2014, σ. 418.

⁵⁷ Γιώργος Π. Πεφάνης, *Σκηνές της Θεωρίας, Ανοικτά Πεδία στη Θεωρία & την κριτική του Θεάτρου*, ό.π., σ. 221.

ιστορικός καθορισμένο, μια δεξαμενή νοημάτων και αναμνήσεων».⁵⁸ Τα βασικά γνωρίσματα της περφόρμανς είναι.⁵⁹

- η επικέντρωση στο σώμα – εργαλείο του περφόρμερ
- η αμεσότητα, η ζωντάνια, η διάδραση στο εδώ και το τώρα, οι δραστηριότητες στον πραγματικό χρόνο
- απροσχεδίαστο και μη προβλέψιμο θέαμα, δράση εφήμερη και μεταβατική
- μη γραμμικός χρόνος, χωρίς παρελθόν και μέλλον, επικέντρωση στη μοναδικότητα της στιγμής και των συμβάντων
- κατά τη διάρκεια της επιτέλεσης δημιουργούνται τα νοήματα
- επικοινωνιακή πράξη σαν μυστική συμφωνία με το κοινό
- κάθε θεατής μπορεί να προσλαμβάνει διαφορετικά νοήματα και να τα φιλτράρει κάνοντας τις αναγωγές του σύμφωνα με τη προσωπική του εγκυκλοπαίδεια, τις καταβολές, τις εμπειρίες, και τις αναμνήσεις του
- πολλαπλά νοήματα και υποκειμενική πρόσληψη, κατασκευή ενός δικτύου πραγματικοτήτων σαν ένα παιχνίδι, ένα πάζλ
- μη μιμητική τέχνη, σε ρήξη με το κλασικό δραματικό μοντέλο του θεάτρου της αναπαράστασης, παρουσίαση και όχι αναπαράσταση
- σκηνή μη ενιαία
- αποδιάρθρωση, αποδόμηση, αμφισβήτηση, αποσπασματικότητα, ετερογένεια
- πληθώρα εικόνων
- συμπεριληπτική
- πολυεστιακή, με ιδιάζουσες χρονικότητες (χρόνο-εικόνα, γλυπτική του χρόνου, παραβατικός χρόνος)
- διαφορετικές ποιότητες φωνής (κραυγή σώματος, σιωπή, αρχέγονα σύμβολα, ήχοι πριν τις λέξεις)
- αυτοαναφορικές, αυτοβιογραφικές εξερευνήσεις
- παρουσιάσεις σε γκαλερί, ενώ τα μεγάλα θεάματα στην ύπαιθρο – σε κτήρια – στους δρόμους⁶⁰

⁵⁸Erika Fisher – Lichte, *Θέατρο και Μεταμόρφωση: Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*, μετ. Νατάσα Σιουζούλη, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2013, σσ. 173, 185, 189.

⁵⁹ Γιώργος Π. Πεφάνης, *Σκηνές της Θεωρίας, Ανοικτά Πεδία στη Θεωρία & την κριτική του Θεάτρου*, ό.π., σσ. 89, 97, 201 – 202, 211, 214, 221, 278, 284.

⁶⁰ Site specific: περφόρμανς σε αντισυμβατικούς χώρους υπαίθριους και μη που προβάλλουν τα φυσικά χαρακτηριστικά των χώρων αυτών και τις ιστορικές-κοινωνικές συνδηλώσεις τους, την ιστορική αρχιτεκτονική τους, το πόσο σπουδαία είναι.

Όσο αφορά τις γυναικείες φεμινιστικές περφόρμανς άνθισαν παράλληλα με την άνοδο του φεμινιστικού κινήματος κατά τις δεκαετίες του 1970 και 1980. Οι καλλιτέχνιδες ήθελαν να μοιραστούν μέσα από τα έργα τους τις γυναικείες εμπειρίες και να τονίσουν τη θέση των γυναικών, καθώς και τις γυναικείες διεκδικήσεις. Έτσι, η περφόρμανς μετατράπηκε στο όχημα που θα έδινε στις γυναίκες φωνή μέσα από την τέχνη τους, ανοίγοντας ένα διάλογο με την κοινωνία, θέτοντας τα δικά τους ερωτήματα και τους προβληματισμούς γύρω από την έμφυλη βία -υψώνοντας το ανάστημά τους και εκφράζοντας μια μορφή αντίδρασης. Ακόμα, ο κύριος στόχος ήταν η ανάδειξη της γυναίκας περφόρμερ ως υποκείμενο με φωνή που αμφισβητεί τη παντοκρατορία του αντρικού βλέμματος, αποδιαρθώνοντας με αυτό, τον τρόπο που βλέπουν και αντιμετωπίζουν τις γυναίκες εν συνόλω. Θέλουν οι γυναίκες περφόρμερ να σπάσουν τα ταμπού και την αντικειμενοποίηση των γυναικών ή ακόμα την εύθραυστη απεικόνισή τους σε διάφορες μορφές τέχνης, επιδεικνύοντας ότι στη τέχνη όσο και στη ζωή το παιχνίδι παίζεται επί ίσοις όροις.

Ο Marvin Carlson αναφέρει στο βιβλίο του για την περφόρμανς την ταξινόμηση ή καλύτερα την ειδολογική διάκριση των φεμινιστικών παραστάσεων που έκαναν κατά αντιστοιχία οι θεωρητικοί: η Alison Jaggar και η Michelen Wandor: για την Alison Jaggar η διάκριση είναι η εξής: φιλελεύθερος (liberal) φεμινισμός, πολιτισμικός (ή ριζοσπαστικός) (cultural/radical) φεμινισμός⁶¹ και υλιστικός (materialist) φεμινισμός, από την άλλη πλευρά η Michelen Wandor προβαίνει στην ακόλουθη κατηγοροποίηση: σε αστικό (bourgeois), ριζοσπαστικό (radical) και σοσιαλιστικό ή κοινωνικό (socialist) φεμινισμό.⁶² Ο φιλελεύθερος παραστασιακός φεμινισμός συνδεόταν με μια σειρά πολιτικών δράσεων διατυπώνοντας το καίριο αίτημα για την ισότητα και προστασία των φύλων, όμως παράλληλα τάχθηκαν υπέρ της παγκοσμιοποίησης σύμφωνα με τα αντρικά κανονιστικά πρότυπα. Ο ριζοσπαστικός φεμινισμός αμύνθηκε αδρά για την πραγμάτωση ενός γυναικείου πολιτισμικού κώδικα που θα διέφερε κατά πολύ από τον ανδρικό. Η γυναικεία θεατρική γλώσσα ανέπτυξε μια δική της «βιογραφηματική» η οποία συντάχθηκε μέσω των γυναικείων εμπειριών και σωμάτων. Ο υλιστικός φεμινισμός από την μεριά του θεωρεί το φύλο ως κοινωνική / πολιτισμική κατασκευή που δομείται βάσει των σχέσεων εξουσίας,

⁶¹ Ο πολιτισμικός ή πολιτιστικός φεμινισμός αφορούσε ζητήματα όπως η ισότητα μεταξύ των φύλων και εμπεριέχει εκλεκτή συγγένεια με τον ριζοσπαστικό φεμινισμό.

⁶² Marvin Carlson, *Performance: Μια κριτική εισαγωγή*, ό.π., σσ. 439 – 442.

δηλαδή της καταπίεσης και κακοποίησης εις βάρος των γυναικών και ο στόχος του είναι η γυναικεία απελευθέρωση. Η πολιτισμική περφόρμανς ονομάζεται αλλιώς, η επιτέλεση της «ταυτότητας» χρησιμοποιώντας αυτοβιογραφικά στοιχεία αντλημένα από τις ίδιες τις γυναίκες περφόρμερ.

Από τις αρχές της δεκαετίας του 1960 στην ανατολική ακτή των ΗΠΑ υπήρξαν γυναίκες περφόρμερ που δραστηριοποιήθηκαν έντονα όπως Yvonne Rainer, Simone Forti, Carolee Sheneeman, καθώς και άλλες που συνεργάστηκαν με το κίνημα Fluxus όπως η Yoko Ono, Alison Knowles, Charlotte Moorman. Στη δεκαετία του 1970 με τη ραγδαία ανάπτυξη του φεμινιστικού κινήματος κατά αντιστοιχία αναπτυσσόταν και η γυναικεία περφόρμανς. Αυτό ευδοκίμησε ιδιαίτερα στη Νότια Καλιφόρνια όπου η υπόσταση της γυναίκας άρχισε να αποκτά υπόσταση τόσο στο δημόσιο / ιδιωτικό όσο και στον καλλιτεχνικό χώρο. Οι γυναίκες στράφηκαν προς την περφόρμανς, γιατί τους επέτρεπε να έχουν οι ίδιες τον έλεγχο. Άρχισαν να παρουσιάζουν οι ίδιες τα έργα τους, να έχουν όλους τους ρόλους των συντελεστών, δηλαδή του σκηνοθέτη, του συγγραφέα, του ενδυματολόγου, του σκηνογράφου, του συνθέτη, του φωτιστή, ακόμα και του μαραγκού. Πρωτοπόρο αυτών των δραστηριοτήτων αποτέλεσε η Judy Chicago, και μετέπειτα οι μαθήτριάς της μεταξύ των οποίων η Susanne Lacy και η Faith Wilding. Επιπρόσθετα, το WomanHouse ήταν ένα μεγάλο ερειπωμένο σπίτι το οποίο ανακατασκεύασαν και το μετέτρεψαν στο Cal Arts Feminist Art Program όπου αποτέλεσε το κέντρο της φεμινιστικής περφόρμανς, καθώς και φεμινιστικών κατασκευών – περιβαλλόντων. Οι παρακάτω αποτελούν ορισμένες από τις πιο ενδεικτικές θεματικές που καταπιάστηκαν οι καλλιτέχνιδες.⁶³

- διεκπεραίωση των καθημερινών οικιακών δραστηριοτήτων των γυναικών όπως το πλύσιμο των πιάτων, το καθάρισμα το σιδέρωμα. Μέσα από αυτή τη διαδικασία ήθελαν να έρθουν σε ρήξη με τις καταναγκαστικές ασχολίες που έχει επιβάλλει η ανδροκρατική κοινωνία στις γυναίκες.
- ήρθαν σε επαφή με γυναικείους μύθους των αρχέγονων μητριαρχικών πολιτισμών όπως την προσωποποίηση της γονιμότητας, τη βλάστηση, τη Μητέρα Φύση, καθώς και τη μεσαιωνική μαγεία, ινδιάνικους μύθους κοκ.
- την αυτοβιογραφική περφόρμανς με τις προσωπικές τους εμπειρίες που έθεταν προβληματισμούς για τον κοινωνικό εαυτό, τη μάχη των φύλων, τη

⁶³Marvin Carlson, *Performance: Μια κριτική εισαγωγή*, ό.π., σσ. 447 – 451, 491 – 495, σσ. 520 – 524.

κοσμοαντίληψη του εαυτού, τη πολιτική / κοινωνική / ψυχολογική διαπραγμάτευση για τη θέση της γυναίκας τόσο σαν καλλιτέχνη όσο και σαν αυτόνομο υποκείμενο.

- κακοποίηση των γυναικών, αποκαλύπτοντας όλες τις μορφές της έμφυλης βίας και της γυναικείας αντικειμενοποίησης
- τα φανταστικά πρόσωπα κατά τα οποία αναδυόταν ένα πολυπρόσωπο υποκείμενο με τις αντιφάσεις και τις συμφιλιώσεις του, που ερχόταν σε επαφή με το σώμα του, αναζητούσε τους προσωπικούς του ορίζοντες και την ελευθερία της επιλογής.
- τις παραστάσεις του δρόμου και της ανυπακοής σε καλλιτεχνικά εργαστήρια, στους δρόμους, σε αντισυμβατικούς χώρους όπου χαρακτηριστικό παράδειγμα ήταν το έργο των Guerilla Girls.
- λεσβιακή περφόρμανς που παρουσιάζει ανοικτά τις σεξουαλικές επιθυμίες καταβαρθώνοντας τα ταμπού, την ομοφοβία, και τον σεξισμό,

Στόχος σε όλες τις περιπτώσεις ήταν η ευαισθητοποίηση του κοινού και η ταύτιση των γυναικών, ώστε να βρουν τον δικό τους αγωνιστικό δρόμο. Βασικό μέλημα στις δεκαετίες του 1980 και 1990 ήταν η ανάδειξη της γυναίκας περφόρμερ ως ένα άτομο αυτόνομο και υποκείμενο δράσης που μιλά, που υψώνει τη φωνή του έναντι στο κατεστημένο. Ήταν κυρίως σωματικές παραστάσεις που το κύριο εργαλείο ήταν το σώμα και είχε στόχο την αποτίναξη του ανδρικού βλέμματος. Δια μέσου της φυσικής παρουσίας των γυναικών σε πραγματικό χρόνο κατάφερναν να απειλήσουν τη πατριαρχική καθεστηκυία τάξη μέσω της γλώσσας του σώματός τους.

2.2 Ανυπάκουα Γυναικεία Σώματα – γυναικείες σωματικές επιτελέσεις

Κατά τον δυισμό των φύλων όπως έχει επιβληθεί στο κοινωνικό φαντασιακό το ανδρικό υπερέχει του θηλυκού. Η φιλόσοφος Judith Butler από την άλλη υποστηρίζει ότι το φύλο αποτελεί μια ρευστή ταυτότητα που συγκροτείται μέσω επαναλαμβανόμενων πράξεων και όταν αυτές οι επαναλήψεις επαναλαμβάνονται με

διαφορετικό τρόπο ανατρέπουν το πλαίσιο του συμβατικού ακροατηρίου.⁶⁴ Στη συνέχεια περιγράφει:

Σε επίπεδο του σώματος η πολιτισμική ταυτότητα αποτελεί καλό σημείο εκκίνησης για την προσπάθεια του φεμινισμού να κατανοήσει τον συμβατικό τρόπο με τον οποίο τα σώματα εμφυλοποιούνται. Η έννοια του σώματος ως τρόπου εκ-δραμάτισης και ενσωμάτωσης δυνατοτήτων προσφέρει μια μέθοδο με την οποία μπορούμε να καταλάβουμε πώς εκ-δραματίζεται και πώς ενσωματώνεται μια πολιτισμική σύμβαση, δηλαδή του συστημικού χαρακτήρα καταπίεσης των γυναικών.⁶⁵

Μέσα από τις γυναικείες επιτελέσεις διαγράφεται ο συνεχής αγώνας των γυναικών ενάντια στην περιθωριοποίηση, αντικειμενοποίηση, φετιχοποίηση, εμπορευματοποίηση όπου ο ανδρικός δυτικός πολιτισμός τις απέκλειε εξαιτίας του φύλου τους από την γυναικεία ιστορία τέχνης με αποτέλεσμα την διαιώνιση των πατριαρχικών στερεοτύπων.⁶⁶ Οι γυναίκες εξαιρούνταν από την ανδροκρατούμενη ιστορία της τέχνης και παρουσιάζονταν σύμφωνα με τα ιδανικά για την εκάστοτε εποχή πρότυπα ομορφιάς. Απεικονίζονταν ως αιθέριες, εύθραστες υπάρξεις, ως μούσες και μοντέλα. Ακόμα, το γυναικείο σώμα μέχρι σήμερα χρησιμοποιείται ως εμπόρευμα τέχνης στις διαφημίσεις, στις ταινίες και στις γκαλερί της σύγχρονης κουλτούρας.⁶⁷ Η έκφραση του γυμνού γυναικείου σώματος κάτω από το ηδονοβλεπτικό αντρικό βλέμμα χρησιμοποιούνταν ανέκαθεν για να εκφράσει τις σχέσεις εξουσίας, πειθαρχίας, κοινωνικού ελέγχου και γυναικείας υποταγής.⁶⁸

Η Douglas στο πρωτοποριακό έργο της *Natural Symbols*⁶⁹ αναφέρει ότι το ανθρώπινο σώμα μεταφέρει μια σειρά σύνθετων πληροφοριών για τον εαυτό μας – με ή χωρίς την πρόθεσή μας.⁷⁰ Στη συνέχεια διατυπώνει για πρώτη φορά την συμβολική σημασία

⁶⁴Judith Butler, *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική: Παραστασιακές επιτελέσεις και συγκρότηση φύλου. Δοκίμιο πάνω στη φαινομενολογία και τη φεμινιατική θεωρία*, επιμ. Αθηνά Αθανασίου, μετ. Πελαγία Μαρκέτου – Μαργαρίτα Μηλιώρη, Αιμίλιος Τσεκένης, σ. 287

⁶⁵ *Το ίδιο*.

⁶⁶ Jill Fields, “Feminist Art and Social Movements: Beyond NY/LA”, Special Issue *Frontiers: Frontiers in Feminist Art A Journal of Women Studies*, Vol. 33, No. 2, (2012), σσ. 1-21.
<https://doi.org/10.5250/fronjwomestud.33.2.0001>

⁶⁷ Mary Ann Doane, *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική: Το φιλμ και η μασκαράτα: Θεωρητικοποιώντας τη γυναίκα – θεατή*, επιμ. Αθηνά Αθανασίου, μετ. Πελαγία Μαρκέτου – Μαργαρίτα Μηλιώρη, Αιμίλιος Τσεκένης, σ. 287

⁶⁸Jill Dolan, “Geographies of Learning: Theatre Studies, Performance, and the ‘Performative’”, *Theatre Journal*, σσ. 287 -288.

⁶⁹Βλ. Μέρι Ντάγκλας, *Natural Symbols. Explorations In Cosmology*, μετ. Κατερίνα Κιτίδη, επιμ. Θεόδωρος Παραδέλλης, εκδ. Πολύτροπον Αθήνα 2007

⁷⁰ *Το ίδιο*

του σώματος, υποστηρίζοντας ότι η κοινωνική κατάσταση ‘αναπαράγεται’ μέσω των σωματικών συμβόλων, το σώμα αντιμετωπίζεται ως κείμενο που μπορεί να ‘διαβάζεται’ ως σύμβολο ή ως σημαίνον του κοινωνικού κόσμου που κατοικεί.⁷¹

Έτσι, οι γυναίκες περφόρμερ των τελευταίων δεκατιών αναγκάστηκαν να χρησιμοποιήσουν μεταξύ άλλων στρατηγικών το δικό τους σώμα ως θέμα προς αμφισβήτηση, καθώς και την χρήση του ως αντικειμένου στο έργο τέχνης τους.

Επικεντρώθηκαν σε θέματα φυλής, ταυτότητας, εθνικότητας, φύλου, ταξικής πάλης και στράφηκαν ενάντια των γλωσσικών κατασκευών. Μέσω ωμών πρακτικών και απαντώντας στην έμφυλη βία με βία κατάφεραν: να αποβάλλουν τα επιβεβλημένα στοιχεία ομορφιάς που συνδέονται με το γυναικείο σώμα, να καταδείξουν το ανδρικό ηδονοβλεπτικό βλέμμα και να να σπάσουν τα μοτίβα ελέγχου με την αυτοδιάθεση των σωμάτων τους.⁷²

Μέσω των γυναικείων επιτελέσεων αναδυόταν η αντικατάσταση του ιερού γυναικείου σώματος με το ανυπάκουο, άσεμνο, γυμνό, επιθετικό και μερικές φορές πορνό γυναικείο σώμα. Το άσεμνο σώμα αποτελούσε το δικαίωμα εξερεύνησης της δικής τους ευχαρίστησης. Από την άλλη υπήρχε μια μερίδα φεμινιστριών που υποστήριζαν ότι μέσω της επιθετικής πορνογραφίας καθιστούσαν με την σειρά τους το σώμα τους ως αντικείμενο στην ανδρική κυριαρχία, διαιωνίζοντας τα πατριαρχικά στερεότυπα και την αντρική τέρψη. Σίγουρα οι γυναίκες καλλιτέχνιδες κατάφεραν να μιλήσουν μέσω των σωμάτων τους, εκφράζοντας την δική τους οπτική ενάντια στο λευκό δυτικό πολιτισμό. Πλέον οι γυναίκες δεν αποτελούν τα παθητικά εικαστικά μοντέλα που παρουσίαζαν οι άνδρες καλλιτέχνες, αλλά αγωνίζονται μέσω της φεμινιστικής ακτιβιστικής τέχνης για την χειραφέτηση των σωμάτων τους.⁷³

⁷¹ *To ίδιο*

⁷² Wioleta Polinska, “Dangerous Bodies Women's Nakedness and Theology, *Journal of Feminist Studies in Religion*, Vol. 16, No. 1 (2000), σσ 45- 48’. <https://www.jstor.org/stable/25002375>

⁷³ *το ίδιο*

2.3 Καλλιτεχνικές και επιτελεστικές προσεγγίσεις της έμφυλης βίας

A. YOKO ONO – *CUT PIECE* (1965)



Εικ.1, Yoko Ono, *Cut Piece*, 1965⁷⁴

Γεννημένη στο Τόκυο το 1933, η Γιόκο Όνο σημαδεύτηκε από τις ζοφερές μνήμες του παρελθόντος και ανέπτυξε ένα έργο με έντονα αντιπολεμικό χαρακτήρα, κουβαλώντας το μετατραυματικό στρες του πολέμου. «Πηγαίνω πίσω στο ΒΠΠ, όταν δεν είχαμε φαγητό και εγώ και ο αδερφός μου ανταλλάσσαμε αέρα».⁷⁵ Επίσης, αποτέλεσε πρότυπο μίμησης για πολλές γυναίκες καλλιτέχνιδες και μη, γιατί μέσα από το έργο της θιγόταν η κοινωνική θέση της γυναίκας στη μακροιστορία του πολιτισμικού γίνεσθαι. Έσπασε τα στερεότυπα, επηρεάστηκε και επηρέασε και άνοιξε διάλογο με τους προβληματισμούς για την έννοια της ανθρώπινης φύσης και ανάμνησης.

Την αποκαλούσαν παραλλαγή ενός νέου τύπου Ζεν. Ήταν και δεν ήταν ανατολική και δυτική. Ποτέ δεν ισχυρίστηκε ότι κατείχε μια πλήρη ταυτότητα. Ήταν Αμερικανή περφόρμερ και συνθέτρια της αβανγκαρντ και ταυτόχρονα Γιαπωνέζα. Είχε δεχτεί ρατσιστικές επιθέσεις μετά τον γάμο της με τον Lennon. Εκείνη υποστήριζε έναν εκκεντρικό ανθρωπισμό μέσω της διαμαρτυρόμενης τέχνης της. Στη τέχνη της, την ενδιέφερε να αξιοποιεί απλά υλικά φερμένα από το σπίτι. Θεωρούσε ότι το μυαλό

⁷⁴ <https://www.thelonelypalette.com/episodes/2018/3/29/episode-28-yoko-onos-cut-piece-1964>

⁷⁵ Yoko Ono | Interview | TimesTalks,

https://www.youtube.com/watch?v=0WIosw1gv50&ab_channel=NewYorkTimesEvents, [2/11/2023]

κινεί το σώμα, το ίδιο και με το υλικό που είναι σαν το σώμα. «Μόνο μέσω της δημιουργίας ο δημιουργός θα μπορούσε να αγγίζει την αιωνιότητα», όπως χαρακτηριστικά έλεγε.⁷⁶ Για εκείνη η φωνή προηγούνταν του μουσικού οργάνου, και τη θεωρούσε πιο αυθεντική.

Στις 20 Ιουλίου του 1964 πραγματοποιήθηκε η πρώτη παρουσίαση του έργου της *Cut Piece* στο πλαίσιο των έργων «Σύγχρονο Αμερικανικό Πρωτοποριακό Μουσείο». Παρουσίασε τρία κλιμακωτά έργα της και η ομπρέλα της ονοματοθεσίας τους ήταν «σόου στριπτίζ» και αναφέρονταν στο ξεγύμνωμα του μυαλού: *Fly Piece*, *Word of Mouth Piece*, και *Cut Piece*. Στο *Fly Piece* εμπλέκει το κοινό και το βάζει να πηδάει από τις σκάλες, ενώ στο *Word of Mouth Piece* ψιθύριζε στο αυτί ενός θεατή, δίνοντας στη συνέχεια τη σκυτάλη, ώστε να δημιουργηθεί μέσω της ανταλλαγής των ψιθύρων μια αλυσίδα ψιθύρων που εξέπεμπε ένα ιδιαίτερο ηχοτοπίο.

Μέσω της υψηλής συμμετοχής του κοινού έφτιαχνε το χώρο, ώστε να γιγαντωθεί η εμπλοκή στο *Cut Piece*. Στο έργο αυτό καθοδηγούσε καθόλη τη διάρκεια με προφορικές οδηγίες τους θεατές να τις κόψουν, σκίσουν τα ρούχα κομμάτι-κομμάτι. Το εργαλείο κοπής ήταν ένα ψαλίδι. Εκείνη, καθόταν σιωπηλή με το πόδια διπλωμένα, καθήμενη στις κνήμες της, αναπαράγοντας την ιαπωνική καθιστή ευγενική στάση τη *seiza*. Υπήρξαν παύσεις μεταξύ των κοψιμάτων και το κοινό σταματούσε να κόβει σε μακρά διαστήματα που διακόπτονταν από ήσυχους ήχους. Όταν, το σώμα της αποκαλύφθηκε οι θεατές κατέβηκαν τα σκαλιά κρατώντας τα απομεινάρια από το ένδυμα και τα εσώρουχά της.

Η Yoko Ono κινείται στο ριζοσπαστικό φεμινιστικό πολιτικό κίνημα Fluxus που εκφράζεται μέσω μιας αποκαλυπτικής αισθητικής.⁷⁷ Ήθελε να καταδείξει μέσα από το έργο της ότι το γυναικείο σώμα κοινωνικά θεωρείται έμφυλο και διαμορφωμένο από το έθνος, φυλή, ιστορία και επακριβώς ήθελε να διαταράξει αυτή την προβληματική αφήγηση που κατατάσσει τις γυναίκες σε μισά όντα, υποδεέστερα.

⁷⁶Yoko Ono, “Interview: A Thing Called Life” | Louisiana Channel, https://www.youtube.com/watch?v=KnOOztsKJ-s&ab_channel=LouisianaChannel, [2/11/2023]

⁷⁷ Midori Yoshimoto, *An evening with Fluxus women: a roundtable discussion*, Routledge, England, 26 February 2009, pp. 37-38., https://www.academia.edu/6210694/An_evening_with_Fluxus_women_a_roundtable_discussion [2/11/2023]

Επιπρόσθετα, ήθελε να θίξει τα όσα αντιμετωπίζουν οι γυναίκες ως γυναίκες, δηλαδή τη σωματική ευαλωτότητα, τον μισογυνισμό, το σεξισμό και την κακοποίηση.⁷⁸ Για αυτό εξάλλου είχε χαρακτηριστεί στην τέχνη ως πρώτο-φεμινίστρια. Αντιπροσωπεύει κάθε γυναίκα ανεξαρτήτως φυλής, έθνους, τάξης. Ακόμα, έχει επηρεαστεί από τους βομβαρδισμούς στο Ναγκασάκι, Χιροσίμα, καθώς και από την ιαπωνική μεταπολεμική τέχνη. Στη διάρκεια της περφόρμανς το σώμα της απογυμνώνεται και γίνεται έρμαιο της αντρικής ηδονοβλεψίας. Παραβιάζεται από τους θεατές και τελείται από αυτούς ένας συμβολικός βιασμός.

Αυτό που θέλει να πετύχει η περφόρμερ είναι να χτυπήσει τη γενική αδιαφορία για τη θέση των γυναικών. Η καθολική γυναικεία θυματοποίηση λαμβάνει χώρα τόσο δυτικά όσο και ανατολικά.⁷⁹ Διαπλέκει εύστοχα το γυναικείο βίωμα με το προσωπικό της βίωμα ως γυναίκας, Γιαπωνέζας, του Β Παγκοσμίου Πολέμου. Έτσι, επικαλείται την εμπειρία της ανάμνησης του πολέμου που εγγράφεται στο σώμα της παρελθοντικά και παροντικά. Το Cut Piece περιλαμβάνει την εξής τριχοτόμηση: πρόκληση, θυσία, αναμνηστικά σουβενίρ.⁸⁰

Η Όνο σε όλη τη διάρκεια είχε παθητικό ρόλο απέναντι στη βιαιότητα του τεμαχισμού και το σοκ του γυμνού σώματος. Οι εικονολήπτες κατέγραψαν οπτικά το δρώμενο και εισήγαγαν τον θεατή/αντικείμενο. Το εξουσιαστικό μάτι της κάμερας αποτελούσε αυτόπτη μάρτυρα για τις εξουσιοδοτημένες ενέργειες του κοινού, ως μέσο καταγραφής, προστασίας, και ανάμνησης στο διηνεκές. Σε μια από τις επόμενες επιτελέσεις του Cut Piece γύρω της είχε ήδη συγκεντρωμένα απομεινάρια των προηγούμενων παραστάσεων στο έδαφος. Η πρόσκλησή της μέσω των οδηγιών στο κοινό ήταν διπλή: να κόψουν τα ενδύματά της, και να τα λάβουν ως ιδιοκτησία τους. Με το που πραγματωνόταν το κόψιμο ενεργοποιούνταν η βία και το αντρικό βλέμμα στο παθητικό πρόσωπό και σώμα της, αφού είχε τοποθετήσει τον εαυτό της στη θέση του διακοσμητικού αντικειμένου – όπως άλλωστε θεωρούσε το σύστημα ότι αυτή

⁷⁸Kevin Concannon, “Yoko Ono’s Cut Piece: From Text to Performance and Back Again Kevin Concannon” *PAJ: A Journal of Performance and Art*, PAJ 90 (Volume 30, Number 3), 2008, σσ. 83-84. (Article) Published by The MIT Press, https://www.academia.edu/38828805/Yoko_Onos_Cut_Piece_From_Text_to_Performance_and_Back_Again, [2/11/2023]

⁷⁹ *To ίδιο.*

⁸⁰Yoko Ono, *Cut Piece*, https://www.youtube.com/watch?v=zbQBD06N0Hs&ab_channel=textosobretela [1/11/2023]

είναι κοινωνικά η θέση της γυναίκας.⁸¹ Όμως, η απογύμνωσή της ανα παράσταση ήταν επιλεκτική. Λόγου χάρη σε κάποιες περιπτώσεις κρατούσε το γυμνό της στήθος. Η επιλεξιμότητα υποδηλώνει ότι μέσα από τις σκηνοθετημένες οδηγίες της δεν έχανε εξολοκλήρου το γεγονός ότι ήταν υποκείμενο. Ήθελε να τονίσει την ευαλωτότητα της γυναίκας ως υποκείμενο.⁸² Η βία που δέχτηκε ήταν λανθάνουσα σαν μια αόρατη απειλή. Εντελώς καθαρή ήταν, όταν σε μια επιτέλεσή της ένας άντρας που πήρε το ψαλίδι στεκόταν από πάνω της με αυτό και στα χέρια του πήρε τη μορφή φονικού όπλου. Αν και δεν προχώρησε παραπάνω ήταν αποκαλυπτικό το δυνητικό μαχαίρωμά της, η απειλή του καρφώματος.

Στο έργο της όπως προαναφέραμε έχει αναφορές από τα κουρελιασμένα ρούχα των θυμάτων της Χιροσίμα, τα οποία στη συνέχεια εκτέθηκαν για αντιπολεμικούς λόγους σε μουσεία. Λόγω της λογοκρισίας αργότερα αντικαταστάθηκαν με έργα τέχνης που γέμισαν το κενό.⁸³ Οι οπτικές αναπαραστάσεις έχουν εκλεκτική συγγένεια με το έργο της Όνο και με το γεγονός ότι ο πόλεμος είναι αντρικό παιχνίδι. Έτσι, στο Cut Piece προσφέρει απλόχερα το σώμα της όντας σε διάλογο με την επανάληψη των βίαιων γεγονότων μέσω των αναφορών.⁸⁴ Τα αποκόμματα μετασχηματίζονται σε ζωντανή υπενθύμιση, σε μνημόσυνα προσευχής δίνοντας στο έργο μια μεταφυσική αισιοδοξία για το μέλλον, ώστε να σπάσει ο φαύλος κύκλος αυτής της επανάληψης. Με αυτό τον τρόπο, ακόμα το έργο λειτουργεί ως μια αλληγορική ετεροτοπία μνήμης. Ο Jacques Derrida έχει αναπτύξει θεωρίες για το δώρο. Εκείνος τα χαρακτηρίζει γενναιόδωρα υπό προϋποθέσεις εφόσον καλύπτουν προσωπικά κίνητρα.⁸⁵ Τα δώρα απαιτούν χρόνο και αναμονή, ώστε να επανεκτιμηθούν, ώστε να λειτουργήσει η διαδικασία επανόρθωσης ως ίχνη, εικόνες – μνήμες των βομβαρδισμένων σωμάτων.⁸⁶ Ήταν μια μορφή προσφοράς, προσφοράς και λήψης. Ήταν και ένα είδος κριτικής απέναντι στους καλλιτέχνες που δίνουν ότι θέλουν. Στο πλαίσιο αυτής της προσφοράς της Όνο

⁸¹ Merri Lisa Johnson, Bad Romance: “A Crip Feminist Critique of Queer Failure”, *Hypatia*, Vol. 30, No. 1, Special Issue: New Conversations in Feminist Disability Studies (2015), σσ. 251-260, <https://www.jstor.org/stable/24542070> [1/11/2023]

⁸² *To ίδιο.*

⁸³ Alexandra Keller, Frazer Ward, “Matthew Barney and the Paradox of the Neo-Avant-Garde”, *Blockbuster Cinema Journal*, Vol. 45, No. 2 (2006), σσ. 3-16, <https://www.jstor.org/stable/3877760> [3/11/2023]

⁸⁴ *To ίδιο.*

⁸⁵ Derrida, “Given Time”, *Counterleit Money*, μετ. Peggy Camul, Chicago & London: University Press, 1942, σσ. 12 – 13. [2/11/2023]

⁸⁶ *To ίδιο.*

υπάρχει επιρροή από τον Βουδισμό.⁸⁷ Από την ιστορία του Βούδα που έδωσε τα παιδιά του, τη γυναίκα του, και τον ίδιο του τον εαυτό παραδίδοντας τα σαν δώρα σε Άλλους [ανθρώπους και την τίγρη]. Αυτή η ενέργεια μετερμηνεύεται ως δώρο-θυσία.⁸⁸ Κατ' αντιστοιχία ο θεατής ξαναθυμάται και διανοίγονται συνειδησιακοί προβληματισμοί σαν να ήταν ο συνέννοχος στρατός, ώστε να μην επαναληφθεί τόσο ο πόλεμος που τα πρώτα θύματα είναι ο άμαχος πληθυσμός (γυναίκες και παιδιά, αφού είναι αντρικό παιχνίδι επεκτατισμού) όσο και η έμφυλη βία. Αναφέρει ότι:⁸⁹

Αντί ο καλλιτέχνης να επιλέγει τι θα δώσει, δίνει αυτό που το κοινό εν τέλει θέλει να πάρει. Δηλαδή, κόβεις και παίρνεις όποιο μέρος θέλεις -αυτός ήταν ο σκοπός μου. Συνέχισα στη σκηνή φορώντας το καλύτερο ένδυμα που είχα. Θα ήταν λάθος να χρησιμοποιήσω τα φθηνότερα που είχα - δεν θα ήταν στις προθέσεις μου. Ήμουν φτωχή εκείνη την περίοδο και ήταν δύσκολο. Αυτό το έργο το επανέλαβα αρκετές φορές, σε διαφορετικά μέρη και η γκαρνταρόμπα μου γινόταν όλο και μικρότερη. Ωστόσο, όταν κάθισα μπροστά στο κοινό, ένιωσα αυτή τη γνήσια συνεισφορά μου. Ενώ, το έκανα κοιτούσα το κενό. Ένιωσα σαν να προσευχόμουν. Ένιωσα, επίσης ότι θυσίαζα οικειοθελώς τον εαυτό μου.

Η τέχνη κατέχει τη θέση στους κοινωνικούς αγώνες της ιστορικής συνείδησης. Το σώμα της μετατρέπεται σε τόπο μνήμης και τα δώρα που προσφέρει στο κοινό δώρα μνήμης που διαμέσου αυτού διαμεσολαβείται η ιστορία και οι επιπτώσεις της. Η σχέση με τον Άλλον αναοικοδομείται ερχόμενη σε ισορροπία και κρίνεται επί ίσους όροις.

Τέλος, το *Cut Piece* της Γιόκο Όνο αποτελεί πρόδρομο του έργου της Αμπρόμοβιτς όπως θα δούμε και παρακάτω *Rhythm 0*. Υπάρχουν βέβαια ομοιότητες και διαφοροποιήσεις.⁹⁰ Η Όνο είχε σκηνοθετικές σαφείς οδηγίες που ακολουθήθηκαν

⁸⁷ Julia Bryan-Wilson, Remembering Yoko Ono's "Cut Piece", *Oxford Art Journal*, Vol. 26, No. 1 (2003), σσ. 99-123, <https://www.jstor.org/stable/3600448> [2/11/2023]

⁸⁸ Martin A. Berger, "Abstracts", *Oxford Art Journal*, Vol. 26, No. 1 (2003), σσ. 183-185. <https://www.jstor.org/stable/3600456>, [3/11/2023]

⁸⁹ *Το ίδιο*.

⁹⁰ Anh Tran, "Comparing Yoko Ono and Marina Abramovic", *University Dawson College*: 2019/2020, <https://www.studocu.com/en-ca/document/dawson-college/women-artists/comparing-yoko-ono-and-marina-abramovic/8656709>, [3/11/2023]

πιστά καθόλη τη διάρκεια του έργου, αποσκοπώντας στη συμμετοχική διαδικασία και την ασφάλεια της δημιουργού. Καθόταν παθητική μέσα στη σιωπή, αλλά υπήρχαν στιγμές ενεργοποίησης και ελέγχου μέσω των σκηνοθετημένων οδηγιών. Υπήρξε, δηλαδή ημι-εξουσιοδοτημένη άδεια στις ηδονοβλεπτικές μαζοχιστικές δράσεις του κοινού. Δύο ήταν τα σκηνικά αντικείμενα, ο εαυτός της και το ψαλίδι που μια φορά μεταμορφώθηκε σε φονικό όπλο. Από την άλλη η Αμπράμοβιτς μέσω των αρχικών σκηνοθετημένων οδηγιών της προέβη σε μια αυτοσχέδια δημιουργία με αβέβαιο τέλος. Η πλήρης αδειοδότηση του κοινού να κάνουν στην ίδια ως αντικείμενο με τη βοήθεια των υπόλοιπων 72 αντικειμένων την έφεραν σε κίνδυνο με πολλαπλούς τραυματισμούς. Με αποκορύφωμα τη στιγμή με το όπλο. Μόνο στο τέλος η ίδια μετατράπηκε σε υποκείμενο κοιτώντας κατάματα τους ιθύνοντες και φέρνοντάς τους σε άκρατη αμηχανία. Τέλος, και στα δύο εκφράστηκαν τα προσωπικά βιώματα των δημιουργών αντιπροσωπεύοντας όλες τις γυναίκες.

2.4 MARINA AMBRAMOVIC – *RHYTHM 0* (1974)



Εικ. 2, Marina Abramovic, *Rhythm 0*, 1974⁹¹

Η Marina Abramovic έχει χαρακτηριστεί ως “sacrificial” περφόρμερ ή αλλιώς «η γιαγιά της περφόρμανς» (μια από τις πιο αποκαλυπτικές και καινοτόμες περφόρμερ των τελευταίων 100 χρόνων):⁹² Είναι σέρβικης καταγωγής, γεννηθείσα στις 30 Νοεμβρίου το 1946 στο Βελιγράδι. Οι γονείς της θεωρήθηκαν εξαιτίας του αγωνιστικού τους πνεύματος και της μεγάλης συμμετοχής τους στα κοινά εθνικοί ήρωες μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Ο πατέρας της Vojo ήταν διοικητής, ενώ η μητέρα της Danica είχε εξέχουσα θέση στο στρατό, και στο μεσοδιάστημα της δεκαετίας του '60, ανήλθε ως διευθύντρια του Μουσείου Επανάστασης καθώς, και των Τεχνών στο Βελιγράδι (Γιουγκοσλαβική στρατιωτική ορθόδοξη κομμουνιστική οικογένεια). Η Αμπράμοβιτς υπέφερε πολύ, όταν ο πατέρας της εγκατέλειψε την εστία τους και την ίδια μετά τον χωρισμό με την μητέρα της το 1964. Στη συνέχεια, όντας σε μονογονεϊκή οικογένεια εκείνη και ο αδερφός της με την επιμέλεια της μητέρας τους ζούσαν σε ένα άκρως επιβλητικό καθεστώς γεμάτο επιτήρηση, καταπίεση και φόβο – όπως αποκαλύπτει η ίδια σε συνέντευξη που έδωσε για τη ζωή

⁹¹ <https://www.thecollector.com/rhythm-0-by-marina-abramovic/>

⁹² Στοιχεία της βιογραφίας της ανακτήθηκαν από τη συνέντευξή της : *Interview with Marina Abramović*
| VPRO Documentary,
https://www.youtube.com/watch?v=vJzj_cjO1Q0&ab_channel=vprodocumentary [28/10/2023]

της το 1998. Συγκεκριμένα, περιέγραψε ότι ήταν οδυνηρά: «Δεν μου επιτρεπόταν να φύγω από το σπίτι μετά από τις 10 το βράδυ μέχρι τα 29 μου χρόνια. Όλες μου τις εμφανίσεις που έκανα στην Γιουγκοσλαβία τις έκανα πριν τις 10 το βράδυ γιατί έπρεπε να γυρίσω σπίτι, ήταν εντελώς τρελό».⁹³

Στη Γιουγκοσλαβία υπήρχε ελευθερία και σεβασμός στη τέχνη. Ανακατασκεύαζαν κρατικά μνημεία και φρόντιζαν να ανθίσει η τέχνη υποστηρίζοντας νέους καλλιτέχνες. Εκείνη την περίοδο αναδυόταν η μοντερνιστική και η αφηρημένη τέχνη (ανοικτή στη παρερμηνεία), καθώς και τα installations (βλ. 1960 ΟΗΟ – installations με τον τρόπο της art rovera).⁹⁴ Ακόμα, οι καλλιτέχνες στράφηκαν προς τον προσανατολισμό των θρησκευτικών, εσωτερικιστικών, τελετουργικών επιρροών. Η Αμπράμοβιτς άντλησε στις προσωπικές αναζητήσεις τα στοιχεία αυτά και επέκτεινε τους προβληματισμούς της σε σχέση:⁹⁵ με τις ανατολικές θρησκείες μέσω των ταξιδιών της, στις σχέσεις της τόσο με τους άλλους/τον εαυτό/τον Μεγάλο Άλλον (Θεό), καθώς και με τις οικολογικές ανησυχίες της με τη Φύση ως μήτρα του Κόσμου. Οι επιρροές της, οι δυσκολίες και η τεράστια καταπίεση που βίωσε αποτυπώνονται ως ίχνη στο πολύπλευρο έργο της.

Κατά τον Φρόνιτ η τέχνη προσφέρει μια παλινδρομική παιδική ικανοποίηση που γεμίζει τα κενά που δημιουργούνται από τα τραύματα.⁹⁶ Το καλλιτεχνικό της έργο μετασχηματίστηκε σε πλήρη συνάφεια με τα προσωπικά της τραύματα. Η πολυτάραχη ζωή της έγινε το κλειδί που ξεκλείδωσε τις ιδιαιτερότητες μιας άκρως αμφιλεγόμενης περφόρμερ, που κατήργησε το παραδοσιακό θέατρο που στηριζόταν στην απρόσωπη διαχωρισμένη θέση μεταξύ κοινού και πλατείας. Οδήγησε την τέχνη στα άκρα, καταπατώντας τα κανονιστικά στερεότυπα, ταμπού του κοινωνικού γίνεσθαι μετατρέποντας το θέαμα σε μια διαδραστική μορφή αλληλεπίδρασης και εμπλοκής με το κοινό.

Μέσα από αυτή τη σχέση με το κοινό, τους έδωσε τη δυνατότητα να μετέχουν σε μια μεταδραματική - ιερή – τελετουργική εμπειρία (ψάχνοντας τον Μεγάλο Άλλον,

⁹³ *To ίδιο.*

⁹⁴ Timothy D Martin, “Marina Abramovi”, *Third Text*, No. 33 (1995), σσ. 85-92. { 28/10/2023, https://www.academia.edu/7519016/Marina_Abramovic [28/10/2023]

⁹⁵ *To ίδιο.*

⁹⁶ Sigmud Freud, *Η ερμηνεία των ονείρων*, μετ. Λευτέρης Αναγνώστου, Επίκουρος, Αθήνα 1993, σσ. 110 – 125.

δηλαδή τον Θεό κυρίως των ανατολικών θρησκειών) ενδιάμεσης του φωτός και του σκοταδιού, εφόσον έθετε τον εαυτό της στα άκρα και μετατρέποντας τους σε συνδημιουργούς του ταξιδιού της. Τα συναισθήματα του κοινού αναδύονταν ως ενορμήσεις έξω από το πλαίσιο των κοινωνικών κατασκευών. Μέσω της ελευθερίας που πρόσφερε έχοντας στο επίκεντρο το σώμα της και την αυτοτιμωρία της -έβγαιναν στο φως πέραν της ταύτισης- τα πιο σκοτεινά ένστικτα της ανθρώπινης φύσης, όπως ο σαδισμός, η εξουσία και η βία. Ο στόχος της ήταν ο ομαδικός αναστοχασμός, θέτοντας ερωτήματα για τον εαυτό τόσο των ίδιων ως ατομικότητες όσο και ως μέρη του κοινωνικού συνόλου. Έτσι έρχονταν αντιμέτωποι με το αίσθημα της ευθύνης για τον Άλλον. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το αντιφατικό και αιρετικό έργο της: *Rhythm 0*.

RHYTHM 0 (1974)

Μέσα από το έργο *Rhythm 0* (όπως και στα *Rhythm 5* και *Rhythm10*)⁹⁷ κατάφερε στη στην ημι-σχεδιασμένη αυτή περφόρμανς να διαταράξει τα όρια της πραγματικότητας και του δικού της σώματος, καθώς και του κοινού, του καλλιτεχνικού κόσμου, των κανόνων του μουσείου. Η περφόρμανς είχε σκελετό – στόχευση – σκηνοθετικές οδηγίες με τις οποίες καλούσε τους θεατές να συμπράξουν στη δημιουργία του θεάματος. Κατά τη 6ωρη διάρκεια όλα ήταν πιθανά, εφόσον η Αμπράμοβιτς έδινε στους θεατές το δικαίωμα να της κάνουν ότι επιθυμούν. Το σώμα της μετατράπηκε σε έναν καμβά βίας όπου ο καθένας θα μπορούσε είτε να προσφέρει μια τρυφερή αντίδραση είτε να ασκήσει οποιαδήποτε μορφή βίας. Σύμφωνα, με τις οδηγίες που είχε από πίσω για να εισαχθούν και να εμπλακούν οι θεατές, ήταν οι εξής:⁹⁸

- Υπάρχουν 72 αντικείμενα μπορείτε να τα χρησιμοποιήσετε
- Περφόρμανς
- Είμαι ένα αντικείμενο
- Κατά τη διάρκειά της αναλαμβάνω την πλήρη ευθύνη
- 1974
- Διάρκεια 6 ώρες

Πάνω σε ένα τραπέζι ήταν τοποθετημένα 72 αντικείμενα που θα μπορούσαν να προσφέρουν είτε απόλαυση είτε πόνο. Τα αντικείμενα αυτά ήταν τα εξής:

⁹⁷ Peggy Phelan, “Marina Abramovic: Witnessing Shadows”, *Theatre Journal*, 2004, Vol. 56, No. 4,), σσ. 569-577 <https://www.jstor.org/stable/25069529> [27/10/2023]

⁹⁸ Rhythm 0 - 1974 by Serbian Artist Marina Abramovic, https://www.youtube.com/watch?v=u-H6J56e-QE&ab_channel=FactsAndThoughts [26/10/2023]

μαντήλι, καθρέφτης, ποτήρι για ποτό, φωτογραφική μηχανή, φτερό, αλυσίδες, καρφίτσα για μαλλιά, βούρτσα, επίδεσμος, κόκκινη μπογιά, λευκή μπογιά, ψαλίδι, στυλό, βιβλίο, καπέλο, μαντήλι, φύλλο λευκού χαρτιού, κουζινομάχαιρο, σφυρί, πριόνι, κομμάτι ξύλο, τσεκούρι, κόκκαλο αρνιού, εφημερίδα, ψωμί, κρασί, οινόπνευμα, μέταλλο, παλτό, παπούτσια, καρέκλα, δερμάτινα κορδόνια, νήμα, σύρμα, θειάφι, σταφύλια, ελαιόλαδο, κλαδί δεντρολίβανο, μήλο, όπλο.⁹⁹

Το εβδομηκοστό τρίτο αντικείμενο ήταν η ίδια η Αμπράμοβιτς. Το σκηνικό της (το τραπέζι) περφόρμανς σε συνδυασμό με τα σκηνικά αντικείμενα και τον εαυτό της αντικειμενοποιημένο θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι παραπέμπει σε ένα κανιβαλιστικό δείπνο όπου συνδαιτημόνες είναι οι θεατές και εκείνη προσφέρεται ως θυσία – γεύμα στις άκρατες ορέξεις τους. Η παρασκευή του φαγητού θα μπορούσε να είναι ένα είδος ιερής τελετουργίας και τα σκηνικά αντικείμενα ως τελετουργικά κατά αντιστοιχία εργαλεία προς τη βρώση και την πόσιν. Στις 8 το πρωί το έργο ξεκίνησε με όλο το σκηνικό στημένο. Ανάμεσα στα αντικείμενα όπως είναι έκδηλο κάποια ήταν ακίνδυνα (όπως π.χ νερό, φαγητό, λουλούδια, κραγιόν κ.ο.κ), ενώ αντιθέτως κάποια ήταν άκρως επικίνδυνα (π.χ αλυσίδες, ψαλίδι, καρφίτσες, μαχαίρια, όπλο κ.ο.κ). Όμως, ακόμα και τα ακίνδυνα λόγω χάρη είχαν δυσπόστατη χρήση όπως φάνηκε εν τέλει και στην ίδια την περφόρμανς. Το τριαντάφυλλο, λόγω χάρη, είναι ένα όμορφο λουλούδι που μπορεί να προσφέρει κάποιος, όμως ταυτόχρονα τα αγκάθια του θα μπορούσαν να τραυματίσουν κάποιον -όπως και έγινε.

Η Αμπράμοβιτς όντας παθητική έχασε την ταυτότητα της ανθρωπινότητάς της και την ιδιότητά της ως υποκείμενο, ως πρόσωπο. Επέτρεψε να αφηθεί στα χέρια του ανώνυμου προσωποποιημένου πλήθους. Εκείνη ήταν ένα αντικείμενο, ένας μη άνθρωπος, ένα πράγμα προς χρήση, μια ακίνητη, παθητική, νεκρή, ενώ οι θεατές είχαν ενεργητικό ρόλο ως υποκείμενα – πρόσωπα. Οι αντιδράσεις, τις πρώτες ώρες, ήταν πιο ήπιες, γιατί οι θεατές δίσταζαν να νιώσουν άνετα και να δείξουν μέχρι ποιο σημείο μπορούσαν να φτάσουν. Έτσι, στην αρχή της πρόσφεραν νερό, φαγητό, λουλούδια, αγγίζοντας και ανεβάζοντας τα χέρια της. Στη συνέχεια, όμως άρχισαν να παίρνουν θάρρος και σταδιακά μετατράπηκαν σε εξουσιαστές, και η περφόρμερ σε εξουσιαζόμενο. Άρχισαν να απολαμβάνουν το αντικείμενο προς εκμετάλλευση

⁹⁹ Το ίδιο.

τεστάροντας την αντοχή του και συνειδητοποιώντας την σιωπηλή υποταγή του. Αλληλεπιδρούσαν μαζί της με ακατάλληλους και βίαιους τρόπους.¹⁰⁰

- Βάζοντας τα αγκάθια από τα τριαντάφυλλα στο δέρμα της
- Κόβοντάς της με ξυράφια και πίνοντας το αίμα της
- Τραβώντας την εξευτελιστικές φωτογραφίες
- Βάφοντας την παντού με κόκκινες μπογιές
- Ξεσκίζοντας τα ρούχα της
- Γυμνώνοντας της

Την μετέτρεψαν σε ένα παθητικό βιασμένο άβουλο αντικείμενο χωρίς υπόσταση. Η κορωνίδα των πράξεων τους ήταν όταν κάποιος θεατής άρπαξε από το τραπέζι το όπλο που διέθετε μια μοναδική σφαίρα, τοποθετώντας το στα δάκτυλά της για να την εξαναγκάσει να αυτοκτονήσει. Έχοντας την εξευτελίσει και βιάσει ολοκληρωτικά στο ψυχή και το σώμα, η ζωή της δεν ήταν πολύτιμη, δεν είχε καμία αξία, εφόσον ήταν για εκείνον και μια μερίδα θεατών ένα άψυχο αντικείμενο μιας χρήσεως, μια νεκρή ζωή.¹⁰¹

Γιατί, όμως έλαβε διακοπή ο πυροβολισμός της; Υπάρχουν αντικρουόμενες απόψεις επί του θέματος. Ένα μέρος των θεατών την ώρα εκείνη αναγνώρισαν ένα πρόσωπο και όχι ένα πράγμα τη τελεσίδικη στιγμή και υπήρξε μια εσωτερική σύγκρουση μέσα τους που ήταν η κινητήρια δύναμη, ώστε να δράσουν προστατεύοντάς την και μην επιτρέποντας την εξάλειψή της. *Σκοτώνω*, σύμφωνα με τον Ντεριντά σημαίνει *εξαλείφω εντελώς την υπόσταση του Άλλου, την εκμηδενίζω, βυθίζοντάς την στη λήθη*.¹⁰² Η άλλη θέση ως προς την διακοπή της οφείλεται στην αναγνώριση του σώματός της ως έργου τέχνης. Ως έργο τέχνης στη μουσειακή πραγματικότητα για τους φιλότεχνους είχε αξία ως ένα εξιδανικευμένο, εμπορευματοποιημένο προϊόν για κατανάλωση. Σε αυτήν τη περίπτωση, δεν σώθηκε ως ισάξιο ανθρώπινο ον που διαθέτει σώμα, ψυχή, συνείδηση, δικαιώματα, αλλά ως αντικείμενο υψίστης αξίας. Σε αυτό το σημείο θα είχε ενδιαφέρον να συνεξετάσουμε το παράδειγμα της Mary Richardson.

¹⁰⁰ Marina Abramovic about Rhythm 0 and Pentagonagram, https://www.youtube.com/watch?v=o-h715UyhWw&ab_channel=J%C3%BCrgenM.Brandtner [26/10/2023]

¹⁰² Barbara Johnson, *Deridda Dissemination*, The Athlone Press 1998, σ. 128., https://xenopraxis.net/readings/derrida_dissemination [28/10/2023]

Η Mary Richardson, πρόδρομος της Αμπράμοβιτς το 1914 ήταν η σουφραζέτα που για κοινωνικοπολιτικούς λόγους βανδάλισε τον πίνακα του Βελάσκεθ *Venus Rokeby*. Αρχικά, ως ένδειξη διαμαρτυρίας για τη συναγωνίστριά της Πανχερστ που ήταν φυλακισμένη πολιτική κρατούμενη εξαιτίας της ιδεολογίας της και επιπλέον για να σπάσει τον ηδονοβλεπτισμό της πατριαρχίας που προσλαμβάνει τις γυναίκες ως αντικείμενα απόλαυσης. Στην αρχή ήταν ήρεμη, στη συνέχεια με το κρυμμένο τσεκούρι κάτω από το παλτό της, ακρωτηρίασε το γυμνό σώμα της εικονιζόμενης Αφροδίτης. Στις δηλώσεις της μετά τη σύλληψή της εξέφρασε τα εξής: «Ναι είμαι σουφραζέτα. Μπορείτε να πάρετε άλλον πίνακα αλλά, δεν μπορείτε να πάρετε μια ζωή, αφού σκότωσαν την Πανχερστ».¹⁰³

Μέσω από αυτή τη δήλωσή της ήθελε να τονίσει ότι ο πίνακας μπορεί να αντικατασταθεί, ενώ η ανθρώπινη ζωή όχι. Και στις δύο περιπτώσεις διακρίνουμε από την μία το φονεύσιμο, βανδαλισμένο, βιασμένο, αντικειμενοποιημένο γυναικείο σώμα, και από την άλλη τη μεταμόρφωση του γυναικείου σώματος σε ζωντανό υποκείμενο.¹⁰⁴ Ο πίνακας με την Αφροδίτη όπως και η Αμπράμοβιτς σαν έργο τέχνης δεν είχαν την ίδια αξία συγκριτικά με τη ζωή της Πανχερστ. Με αυτό τον προβληματισμό ήθελε να έρθει σε μετωπική ρήξη με την εκμετάλλευση, ωραιοποίηση, βιασμό γυναικών, καθώς και με τις γυναικοκτονίες, ανοίγοντας ένα διάλογο επί του θέματος μέσα βέβαια από μια ακραία συνθήκη. Η βία ξορκίζεται με βία.

Τον ίδιο διάλογο άνοιξε και η Αμπράμοβιτς, κάτι που έγινε έκδηλο στο τέλος της περφόρμανς της. Κατά τη διάρκεια του μαρτυρίου του τραυματισμού της ήταν ακίνητη και βυθισμένη στη σιωπή. Αυτή η σιωπή, γέμιζε τα κενά της αλληλεπίδρασης.

Κατά την αλληλεπίδραση θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε μέσω της θεωρίας του Φουκώ για την εξουσία και τη βία μέσω *εντάσεων*:¹⁰⁵

- Καλλιτέχνης και οι θεατές αλληλεπιδρούν μέσα από ένα δίχτυ εξουσίας

¹⁰³Kristen Renzi, "Safety in Objects: Discourses of Violence and Value – *The Rokeby Venus* and the *Rythm 0*", *The Johns Hopkins University Press*, Vol. 42, No. 1, Issue 130 (2013), σσ. 120-145. 27/10/2023, <https://www.jstor.org/stable/41818957>, [28/10/2023]

¹⁰⁴Το ίδιο.

¹⁰⁵Xiang Liang – Jiafeng Li, "Analysis of Power Relations in Performance Taking Rhythm 0 as an Example", *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, Volume 594 (2021)

- Ο πρώτος καταπιεζόμενος, οι δεύτεροι προσωποποιημένη εξουσία
- Το σχολείο, η οικογένεια, η κοινωνία αποτελούν εξουσίες με περιορισμούς
- Στο έργο δεν υπάρχουν περιορισμοί και η βία μπορεί να εκδηλωθεί μέσα από πολλές μορφές εντάσεων
- Ο καλλιτέχνης είναι παθητικό αντικείμενο με άγνωστη μοίρα και οι θεατές ενεργητικά υποκείμενα που ελέγχουν το σώμα του σε ορισμένο χρόνο
- Οι θεατές έχουν διαφορετικό μορφωτικό επίπεδο, στάτους, ψυχολογικό υπόβαθρο για αυτό υπάρχουν και οι διαφορετικές αντιδράσεις στο τέλος

Σε όλη αυτή τη διαδικασία, όμως επηρεάζονται εξίσου και οι δύο πλευρές και αλλάζουν ρόλους. Η Αμπράμοβιτς στην αρχή και τη μέση κατέχει τη θέση του παθητικού αντικειμένου, ενώ οι θεατές του ενεργητικού προσώπου της εξουσίας. Στο τέλος, όμως αντιστρέφονται οι ρόλοι. Η Αμπράμοβιτς σπάει την απάθεια περιφέρεται όντας πια ενεργητικό υποκείμενο με πρόσωπο, στεκόμενη και κοιτώντας κατάματα τους βιαστές της, οι οποίοι κοιτούν ενεοί και συνειδητοποιώντας τις πράξεις που διέπραξαν. Ο μετασχηματισμός, μεταμόρφωση από παθητικό σε ενεργητικό ρόλο και η αντιστροφή ήταν αποκαλυπτική, γιατί τους έφερε αντιμέτωπους με τις ενέργειές τους γεμίζοντας τους δυσφορία, αμηχανία, φόβο και καταφέρνοντας να τους κάνει να φύγουν τρέχοντας ντροπιασμένοι.¹⁰⁶ Το πείραμά της απέδειξε: «τη σκοτεινή, σατανική πλευρά της ανθρωπότητας και ο καθένας από εμάς έρχεται αντιμέτωπος των ευθυνών της κακής συμπεριφοράς του».¹⁰⁷

Επιτεύχθηκε, δηλαδή η ιστορική αναδρομή της κλίσης προς το κακό, αποδεικνύοντας ότι οι άνθρωποι αν τους αφήσεις χωρίς περιορισμούς είναι ικανοί για τα πάντα σαν αρπαχτικά σε ένα πρό-πολιτισμικό πλαίσιο.

Η μεταμοντέρνα πολυεστιακή εποχή της αποξένωσης έχει χαρακτηριστεί ως η εποχή της τρομοκρατίας. Όπου το κοινωνικό σώμα, όπως και το δικό μας είναι ταυτόχρονα ισχυρό και ανυπόφορα ευαίσθητο κυρίως για τις γυναίκες όπου η θέση τους μέσα στο χρόνο δεν έχει αλλάξει καθοριστικά. Χρειάζεται μια ουσιαστική μετατόπιση για να εκλείψει το φαινόμενο της έμφυλης βίας. Για αυτό θέλει να μιλήσει και η ίδια η Αμπράμοβιτς. Είμαστε υποκείμενα με ίσα δικαιώματα, όχι αντικείμενα

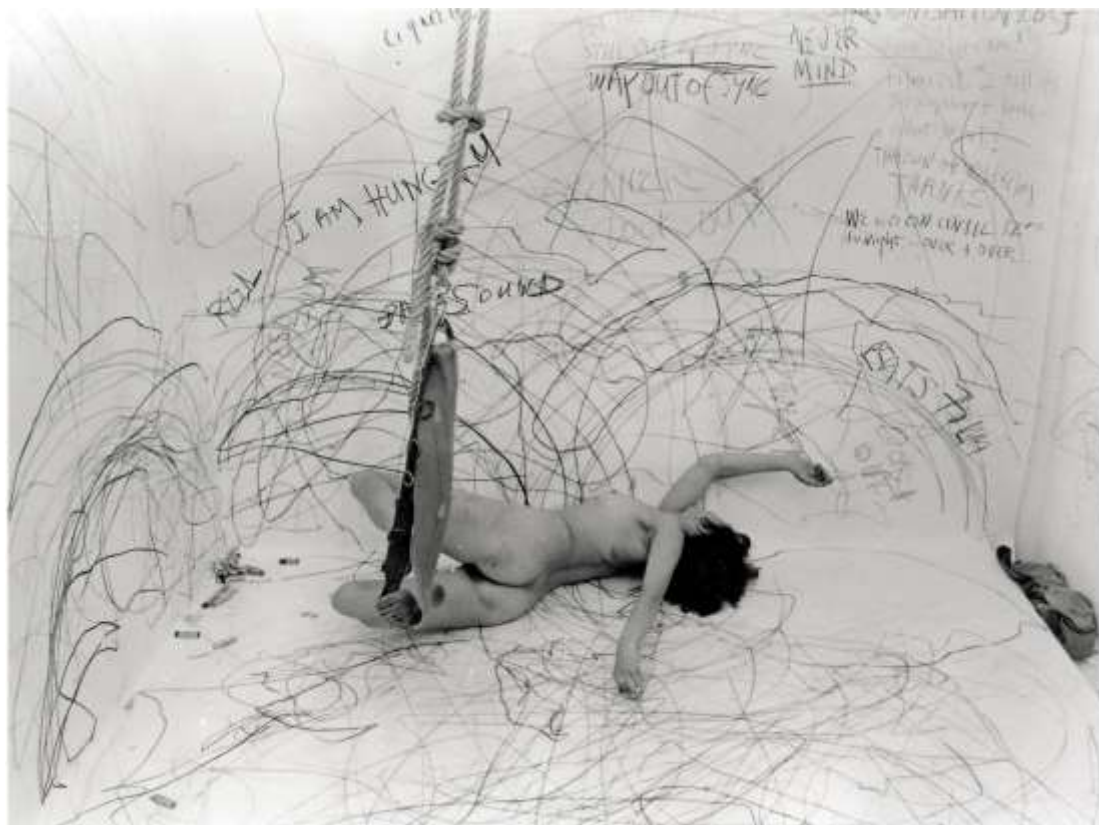
¹⁰⁶ Το ίδιο.

¹⁰⁷ Peggy Phelan, “Marina Abramović: Witnessing Shadows”, *Theatre Journal*, 2004, Vol. 56, No. 4, σσ. 569-577, {ανακτήθηκε, 29/10/2023}, <https://www.jstor.org/stable/25069529>

εκμετάλλευσης. Γι' αυτό μέσα από τη σιωπή της, ήθελε να σπάσει και τη βία της γλώσσας που εκδηλώνεται μέσω του αρσενικού, ο λεγόμενος *σαρκοφαλλογοκεντρικός*¹⁰⁸ λόγος όπως ισχυρίζεται και ο Ντεριντά.

Συνοψίζοντας, αποδεικνύει κατά τις επιτελέσεις της ότι η τέχνη μπορεί να λειτουργήσει ως μέσο εξερεύνησης σύνθετων διλημμάτων της οντολογικής ανθρωπινότητας, καθώς και της αντίφαση μεταξύ εξουσίας και ανθρώπινης ευαισθησίας και εν-συναίσθησης. Η Αμπράμοβιτς αποδεικνύει τη μεταμορφωτική δύναμη της τέχνης ως μια *φαντασιακή θέσμιση* του σύγχρονου κοινωνικού γίνεσθαι, θέτοντας θεμελιώδη ερωτήματα για την ηθική και την ανηθικότητα, για το φως και τη σκιά.

2.5 Carolee Schneemann – *Interior Scroll* (1975)



Εικ. 3, Carolee Schneemann, *Interior Scroll*, 1975¹⁰⁹

Η Carolee Schneemann γεννήθηκε στην Πενσυλβάνια το 1939 και μεγάλωσε στην επαρχία του Ιλινόις. Σπούδασε ζωγραφική στη Νέα Υόρκη, την οποία αργότερα έκανε μόνιμη κατοικία της. Αμερικανή καλλιτέχνης της περφόρμανς, κινηματογραφίστρια και ζωγράφος της οποίας τα φεμινιστικά έργα τέχνης ασχολήθηκαν με την ταυτότητα, τις πολιτικές φύλου και τα κοινωνικά ταμπού.¹¹⁰ Είναι γνωστή για τις αποκαλυπτικές πρακτικές της στην περφόρμανς art και θεωρείται η πρόγονος της body art.¹¹¹ Η Schneemann σπούδασε φιλοσοφία και ποίηση στο Bard College (πτυχίο 1959) και ζωγραφική στο Πανεπιστήμιο Columbia, ενώ απέκτησε μεταπτυχιακό τίτλο σπουδών

¹⁰⁹<https://onlinelibrary.wiley.com/cms/asset/98cb801c-0189-4d1a-b3aa-aaf542ff1a96/ahis12529-fig-0007-m.jpg>

¹¹⁰Carolee Schneemann, Oxford Reference, <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803100446274?d=%2F10.1093%2Foi%2Fauthority.20110803100446274&p=emailAI9qVyTVqUXH> [6/11/2023]

¹¹¹Naomi Blumberg, Carolee Schneemann American multimedia artist, <https://www.britannica.com/biography/Carolee-Schneemann> [6/11/2023]

από το Πανεπιστήμιο του Ιλινόις (1961). Ξεκίνησε την καλλιτεχνική της καριέρα δημιουργώντας πίνακες του αφηρημένου εξπρεσιονισμού, αλλά γρήγορα ένωσε έλξη για πιο πειραματικές και πρωτοποριακές μεθόδους έκφρασης. Τόλμησε να ασχοληθεί με την περφόρμανς ερμηνεύοντας ρόλους στις πρώτες ταινίες μικρού μήκους του Stan Brakhage (*Loving*, 1957, και *Cat's Cradle*, 1959).¹¹² Αμέσως αργότερα, βρέθηκε σε έναν κύκλο καλλιτεχνών στη Νέα Υόρκη μεταξύ των οποίων ήταν οι Claes Oldenburg, Robert Morris και Allan Kaprow. Ξεκίνησε την καριέρα της ως ζωγράφος και κατόπιν ασχολήθηκε με την πρωτοποριακή περφόρμανς στη Νέα Υόρκη στις αρχές της δεκαετίας του 1960. Ενώ βρισκόταν στη Νέα Υόρκη, γνώρισε και παντρεύτηκε τον πειραματικό συνθέτη James Tenney, μέσω του οποίου η Schneemann ενεπλάκη στην πρωτοποριακή σκηνή της Νέας Υόρκης εκείνης της εποχής. Ασχολήθηκε με το Judson Dance Theater και ενορχήστρωσε διάφορα έργα περφόρμανς που έδιναν έμφαση στη φυσική, αυθόρμητη κίνηση του σώματος και στον αυτοσχεδιασμό με πολυμεσικές γλυπτικές εγκαταστάσεις. Η Schneemann ήρθε σε επικοινωνία με μια σημαντική για την εποχή παρέα τόσο συγγραφέων, όσο και ιστορικών τέχνης. Ήταν γυναίκα καλλιτέχνιδα με μεγάλη δραστηριότητα που εργαζόταν κατά την εμφάνιση του δεύτερου κύματος του φεμινιστικού κινήματος. Μέσα από το έργο της εξέφρασε το χάος της και χτύπησε τα στερεότυπα της πατριαρχίας ερχόμενη σε επαφή με τη μεταδομιστική φεμινιστική φιλοσοφία. Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα της κοσμοθεωρίας της αποτελεί το *Interior Scroll* ως θεμέλιος λίθος για την κατανόηση του πολύπλευρου corpus των έργων της. Η Carolee Schneemann (1939-2019) πρωτοεμφάνισε το *Interior Scroll* το 1975, σε μια έκθεση στο East Hampton με τίτλο "Woman Here and Now". Στην περφόρμανς της, η Schneemann έμεινε γυμνή και τύλιξε ένα σεντόνι πάνω της. Στη συνέχεια, έκανε ανάγνωση με βροντερή φωνή κάποιων αποσπασμάτων από το βιβλίο με τίτλο *She Was a Great Painter* της Cezanne που έκρινε ότι θα έπρεπε να ακουστούν εισαγωγικά για να λάβει χώρα το δρώμενό της. Μετά αποκάλυψε το γυμνό της σώμα, πετώντας το σεντόνι, γράφοντας στο σώμα και το πρόσωπό της, παίρνοντας διάφορες στατικές κινήσεις σαν μοντέλο της ίδιας της οντολογίας της ζωής.

Η κορύφωση στην περφόρμανς της ήταν όταν αφαίρεσε ένα πάπυρο από τον κόλπο της όπου τον διάβασε κατ' αντιστοιχία δυνατά λέξη προς λέξη στους θεατές. Δύο χρόνια μετέπειτα η Schneemann σκηνοθέτησε μια ανοικτά αυτοσχεδιαστική

¹¹² *Το ίδιο.*

περφόρμανς του Interior Scroll στο Telluride Film Festival στο Κολοράντο, όπου ενοχλήθηκε σφοδρά όταν έμαθε τον τίτλο που απέδωσαν στο έργο της, "The Erotic Woman". Στη δεύτερη εκδοχή της παράστασης απελευθερώθηκε από το λευκό σεντόνι αποκαλύπτοντας ξανά το γυμνό της σώμα, βάφοντάς το με λάσπη, έχοντας πάπυρο στον κόλπο της διαβάζοντας ξανά ένα κείμενο, αυτή τη φορά φεμινιστικό. Το "φεμινιστικό κείμενο" ανήκε στην ταινία της Kitch's Last Meal (1973-77) και ξεκινούσε με τις εξής γραμμές:¹¹³

Γνώρισα έναν ευτυχισμένο άντρα

έναν δομιστή σκηνοθέτη

- αλλά μη με λες έτσι

είναι κάτι άλλο που κάνω -

Είπε ότι σας αγαπάμε.

Είσαι γοητευτικός.

αλλά μη μας το ζητάς.

να δούμε τις ταινίες σου.

Δεν μπορούμε.

Υπάρχουν ορισμένες ταινίες...

που δεν μπορούμε να δούμε

Η προσωπική ακαταστασία

Η επιμονή του συναισθήματος.

η ευαισθησία της αφής του χεριού

η ημερολογιακή επιείκεια

το ζωγραφικό χάος

η πυκνή χειρονομία

¹¹³Kitch's Last Meal (1973-1974) <https://www.schneemannfoundation.org/artworks/kitch-s-last-meal/1> [4/11/2023]

Η Schneemann συγκρούστηκε μετωπικά με την πατριαρχία. Το έργο της κρίθηκε πλήρως αυτοαναφορικό, βιογραφικό με κεντρικό άξονα το σώμα της. Το έργο της συνδυάζει τη ζωγραφική, τον κινηματογράφο και τις εγκαταστάσεις με την περφόρμανς.

Εκείνη την εποχή απαγορευόταν το άγγιγμα των γυμνών σωμάτων. Το μόνο που επιτρεπόταν ήταν η εναλλασσόμενη στατική κίνηση σαν δυνητικά αγάλματα, κάτι που οδήγησε την καλλιτέχνη να κάνει αλλαγές στα αρχικά της προσχέδια.¹¹⁴ Μετατράπηκε σε ένα βουβό άγαλμα και υποβλήθηκε στο ελεγκτικό βλέμμα του κοινού. Για αυτό ήθελε να σπάσει τη καθιερωμένη αντίληψη που έβλεπε το σώμα τόσο της ίδιας όσο και όλων των γυναικών ως αντικείμενο φετίχ, εκφράζοντας το εξής: «μου επιτρεπόταν να είμαι μια εικόνα, αλλά όχι η δημιουργός μιας εικόνας.»

Μαζί με τα δικαιώματα των μαύρων, κατακτήθηκαν και τα δικαιώματα των γυναικών για την αυτοδιάθεση των σωμάτων τους, και των δικαιωμάτων για την άμβλωση. Έτσι, το ζωντανό σώμα της Schneemann ανακτάται αποφασιστικά στο *Interior Scroll* προβάλλοντας μια ενεργή, ομιλούσα, γυναικεία μορφή κορεσμένη με ιδέες που κυριολεκτικά βγαίνουν από το σώμα της ως ίχνος της φεμινιστικής της συνείδησης. Έγινε, δηλαδή η πολυπόθητη μετάβαση από το παθητικό αντικείμενο στο ενεργό υποκείμενο και η διάρρηξη της στατικής αγαλματοειδούς αναπαράστασης. Το έργο της αντικατόπτριζε τη ψυχή και το σώμα της. Η Schneemann κατανόησε βιωματικά αυτό που η Cixous θα διατύπωνε γραπτώς την ίδια χρονιά, ότι η γυναίκα πρέπει να γράψει τον εαυτό της.¹¹⁵ Η γυναίκα πρέπει να βάλει τον εαυτό της στο κείμενο - όπως και στον κόσμο και στην ιστορία - με τη δική της κίνηση. Η αυτοσυγγραφή της Schneemann απαιτούσε όχι μόνο μία πράξη (την περφόρμανς), αλλά χιλιάδες επακόλουθες πράξεις γραφής και ομιλίας για να ασκήσει πίεση στις συντηρητικές πολιτισμικές λειτουργίες της ιστορίας της τέχνης. Στο πιο γνωστό έργο της μίλησε

¹¹⁴ Victoria Home, "The personal clutter... the painterly mess...": Tracing a History of Carolee Schneemann's *Interior Scroll*", 28 September 2020, <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12529>, [5/11/2023]

¹¹⁵ Ελέν Σιζού, *Το Γέλιο της Μέδουσας*, επιμ. Δήμητρα Γεωργιάδου, μετ. Γωγώ Κατσούλη, Τζένη Κοντούρη Τσιάμη, Ειρήνη Σπανοπούλου, Εκδόσεις Τοποβόρος, χ. τ., 2018.

μέσω του κόλπου της και εξέφρασε τους προβληματισμούς της. Δεν είναι απλά μια εικόνα είναι μια φιλοσοφική, μεταφυσική τοποθέτηση.¹¹⁶

Κεφάλαιο 3^ο: Παραδείγματα ακτιβιστικής περφόρμανς

3.1 Ακτιβιστικές περφόρμανς

Η περφόρμανς που λειτουργεί παρεμβατικά στη δημόσια σφαίρα -κατέχοντας πολιτικό / κοινωνικό περιεχόμενο- έχει περιγραφεί με διάφορους όρους όπως «ακτιβιστική περφόρμανς» (activist art), «πολιτική περφόρμανς» (political art), καθώς και «διαμαρτυρόμενη περφόρμανς» (protest art).¹¹⁷ Η ακτιβιστική περφόρμανς λαμβάνει χώρο / χρόνο / σώμα ενώπιον των Άλλων, δηλαδή συμπεριλαμβάνει τους ανώνυμους περαστικούς που περπατούν στο δρόμο. Η τέχνη έρχεται στον κόσμο και όχι ο κόσμος στη τέχνη. Οι προβληματισμοί της τέχνης φεύγουν από τους περιορισμένους χώρους των παραστατικών σκηνών, των εισιτηρίων, της διαχωριστικής γραμμής μεταξύ σκηνης – πλατείας, της αισθητικής εμμονής του αποτελέσματος και των γκαλερί, καθώς διαχέονται στους φυσικούς χώρους καθιστώντας τους περαστικούς συν-δημιουργούς πολίτες του εν εξελίξει δημοκρατικού / διαλεκτικού θεάματος. Ο δρόμος και η διευρυμένη ανοικτότητά του ανήκει στους πολίτες και ακριβώς σε αυτόν τον πολλαπλά σεσημασμένο χώρο λαμβάνει χώρα το διπλό συμβάν της φιλοξενίας.¹¹⁸ Κάθε φορά που ο περφόρμερ οικειοποιείται τον δημόσιο χώρο, φιλοξενείται πρόσκαιρα σε αυτόν, την ίδια στιγμή φιλοξενεί και εκείνος μια περφόρμανς για όλους τους διαβάτες. Εκείνη τη στιγμή πραγματοποιείται ένα συμβάν, μια συνάντηση απρογραμμάτιστη. Ο περφόρμερ με τόλμη και θάρρος εκτίθεται στο βλέμμα των άλλων παρουσιάζοντας το έργο του και μετατρέποντας το δρόμο μέσω της οριακής δραστηριότητάς του σε ένα διευρυμένα

¹¹⁶ Victoria Horne, 'The personal clutter... the painterly mess...': Tracing a History of Carolee Schneemann's *Interior Scroll*', 28 September 2020, <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12529>, [5/11/2023]

¹¹⁷ Angeliki Avgitidou, *The "public" in "public space" and the role of artistic interventions*, https://www.researchgate.net/publication/335310204_The_public_in_public_space_and_the_role_of_artistic_interventions, [12/2/2024]

¹¹⁸ Γιώργος Π. Πεφάνης, *Θεατρικά Bestiaria: Θεατρικές και Φιλοσοφικές σκηνές της Ζωικότητας*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 2018, σσ. 45 – 48.

αυτοαναφορικά βιό-κοσμο που διασταυρώνεται με άλλους πιθανούς βιο -κόσμους.¹¹⁹ Βασικός στόχος των περφόρμερ είναι να εκφράσουν μέσω του έργου τους ένα είδος καλλιτεχνικής διαμαρτυρίας απέναντι στα κοινωνικοπολιτικά τεκταινόμενα που επιφυλάσσουν καταδυναστευτικά στην πραγματικότητα, αλλοιώνοντας τους δημοκρατικούς θεσμούς. Έτσι, το θέμα αντλείται με βάση τις ανησυχίες / προβληματισμούς του εκάστοτε καλλιτέχνη, και κατ' αντιστοιχία και ο σχεδιασμός του. Το σώμα του περφόρμερ μετατρέπεται σε πολιτικό σώμα – φορέα μηνυμάτων και ο δημόσιος χώρος μετατρέπεται σε ετεροτοπική σκηνή (συγχρονισμός στο εδώ και το τώρα). Ο χρόνος των περαστικών διαρρηγνύεται, γιατί στιγμιαία σπάει η πεπατημένη τους ρουτίνα που γυρνούν ή πηγαίνουν στη δουλειά, που χαζεύουν στα μαγαζιά, που περπατούν. Έτσι, οι περαστικοί μετατρέπονται σε θεατές του ανεπίσημου θεάματος: παρατηρούν, αντιδρούν, αισθάνονται, συνδιαλέγονται.

¹¹⁹Γιώργος Π. Πεφάνης, *Θιασώτες & Φιλόσοφοι: Σκιαγράφηση μιας θεατροφιλοσοφίας*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 2016, σσ. 292 -293.

3.2 Jaime Black, *The ReDress Project* (2010)



Εικ. 4, Jaime Black, *The ReDress Project*, 2010¹²⁰

Οι εξαφανίσεις / δολοφονίες (γυναικοκτονίες) των ιθαγενών γυναικών και κοριτσιών της Βόρειας Αμερικής αποτελούν ένα σημαντικό χρόνιο ζήτημα. Οι στατιστικές είναι κατά προσέγγιση και δεν αποτυπώνουν την ολοκληρωμένη εικόνα των προαναφερόμενων εγκλημάτων. Αυτά τα εγκλήματα που τελούνται εις βάρος των ιθαγενών γυναικών είναι εγκλήματα μισογυνισμού, αποικιακής βίας και ρατσισμού.¹²¹ Ακόμα, ορισμένες επιζήσασες διστάζουν να αναφέρουν τη βία που δέχθηκαν και να κινηθούν νομικά, γιατί φοβούνται τη διπλή θυματοποίηση στη δικαστική αρένα. Μετέπειτα από πίεση τοπικών ομάδων, η κυβέρνηση του Καναδά προέβη σε έρευνα σχετικά με το φαινόμενο, ώστε να συγκεντρωθούν όσο το δυνατόν πιο ολοκληρωμένα στατιστικά δεδομένα, και ακόμα να διερευνηθούν τα αίτια πίσω από αυτά τα στυγνά εγκλήματα. Από την αποικιακή και την μετααποικιακή εποχή αυτές οι γυναίκες βρέθηκαν σε μειονεκτική θέση ως θύματα ρατσισμού και σεξουαλικής βίας. Πολλά κορίτσια ιθαγενών που μεταφέρθηκαν σε οικοτροφεία ή υιοθετήθηκαν από οικογένειες μη ιθαγενών κακοποιήθηκαν σεξουαλικά, λεκτικά,

¹²⁰ <https://americanindian.si.edu/explore/exhibitions/item?id=973>, [10/2/2024]

¹²¹ <https://www.americanindianmagazine.org/story/redress-project>, [10/2/2024]

σωματικά, ψυχικά. Ακόμα, οι ιθαγενείς γυναίκες έγιναν θύματα εμπορίας οργάνων, συμμοριών και εμπορών ναρκωτικών.

Η Jaime Black εμπνεύστηκε από αυτό το γεγονός και θέλησε μέσω της ακτιβιστικής της τέχνης να τιμήσει και να δώσει φωνή στις αγνοούμενες γυναίκες μέσα από το έργο της που ονόμασε *The ReDress Project*.¹²² Το έργο επικεντρώνεται στο ζήτημα των εξαφανισμένων και δολοφονημένων γυναικών Αβορίγινων σε όλο τον Καναδά και αποτελεί μια οπτική υπενθύμιση των γυναικών που δεν βρίσκονται πια μαζί μας. Πρόκειται για κόκκινα φορέματα που τοποθετούνται άδεια σε φυσικούς χώρους όπως κρεμασμένα σε δέντρα ή σε διάφορες μουσειακές εκθέσεις.¹²³ Τα φορέματα αυτά κινούνται μεταξύ της παρουσίας και της απουσίας των γυναικών έχοντας σαν στοχοθεσία να υπενθυμίσουν ότι αυτές οι γυναίκες κάποτε υπήρξαν, αλλά μετά την εξαφάνιση ή τη δολοφονία τους έμεινε μόνο το φόρεμά τους σαν ζωντανή υπενθύμιση τους. Η επιλογή του κόκκινου χρώματος έγινε από την καλλιτέχνη μετά από μια συζήτηση με μια ιθαγενή φίλη της που της αποκάλυψε ότι το κόκκινο χρώμα είναι το μόνο που μπορούν να δουν τα πνεύματα και αυτό γεφυρώνει έναν τρόπο επικοινωνίας με τα πνεύματα των χαμένων γυναικών.¹²⁴ Η Jaime Black προέβη στο να εκθέτει τα κόκκινα φορέματα σε φυσικούς χώρους σε όλη τη χώρα, ώστε να ενημερώνει και να εκπαιδεύει τους περαστικούς σχετικά με αυτό το φαινόμενο, μέχρι που δημιουργήθηκε κίνημα όπου οργανώνει πορείες. Η 5η Μάιου έχει γίνει η Μέρα των Κόκκινων Φορεμάτων όπου γυναίκες, κορίτσια, ιθαγενείς και μη, βγαίνουν στους δρόμους με συνθήματα για τις χαμένες αδερφές τους.¹²⁵

¹²² *Το ίδιο*

¹²³ National Museum of the American Indian,
<https://americanindian.si.edu/explore/exhibitions/item?id=973>, [10/2/2024]

¹²⁴ Το έργο *ReDress* στο Μουσείο των Ινδιάνων,
https://www.youtube.com/watch?v=IH7FuxzrFvs&ab_channel=SmithsonianNMAI, [10/2/2024]

¹²⁵ <https://www.merrietherald.com/red-dress-day-in-effect-for-missing-indigenous-women/>, [10/2/2024]

3.3 Ακτιβίστριες της Λατινικής Αμερικής



Εικ. 5α, Ni Una Menos 2023¹²⁶

Οι φεμινίστριες ακτιβίστριες της Λατινικής Αμερικής αγωνίζονται πυρετωδώς τόσο στους δρόμους όσο και στο διαδίκτυο. Στους δρόμους παρουσιάζουν φεμινιστικές περφόρμανς κατά της έμφυλης βίας και όλων των εκφάνσεών της. Οι φεμινίστριες ακτιβίστριες οργανώνονται μαζικά διεκδικώντας ισότητα, ελευθερία, δικαιοσύνη – οραματίζονται ένα καλύτερο κόσμο. Με hashtags #NiUnaMenos (#NotOneWomanLess) και #AbortoLegalYa (#LegalizeAbortionNow) και, σε μαζικές σωματικές καταλήψεις και διαμαρτυρίες όπως το #OcupaEscuela (#OccupyTheSchools): κινητοποιούνται για να καταδικάσουν τη γυναικοκτονία, να υποστηρίξουν την πρόσβαση σε νόμιμες αμβλώσεις στα δημόσια νοσοκομεία και να εισαγάγουν ολοκληρωμένη σεξουαλική διαπαιδαγώγηση στα δημόσια σχολεία.¹²⁷ Η

¹²⁶ <https://www.ambito.com/informacion-general/ni-una-menos-2023-masivas-movilizaciones-todo-el-pais-n5736611>, [11/2/2024]

¹²⁷ <https://performancematters-thejournal.com/index.php/pm/article/view/393> [11/2/2024]

Marcella Fuentes χαρακτηρίζει αυτές τις περφόρμανς ως «αστερισμό παραστάσεων» κατά της έμφυλης βίας, όπου οι γυναίκες μάχονται κατά του βιασμού, των γυναικοκτονιών, καθώς και του δικαιώματος των αμβλώσεων. Αφετηρία δημιουργίας αυτού του κινήματος στη Λατινική Αμερική ήταν: η δολοφονία της δεκαεννιάχρονης Chiara Pérez και του ομαδικού βιασμού της δεκατετράχρονης Lucia Perez. Οι ακτιβίστριες φεμινίστριες ξεχύθηκαν στους δρόμους διαδηλώνοντας και κραυγάζοντας το σύνθημα «Καμία Λιγότερη». Επίσης, δημιουργήθηκε το τραγούδι που διασκεύαστηκε σε διάφορες χώρες «Ο βιαστής είσαι εσύ». Αυτή του είδους η ακτιβιστική περφόρμανς πραγματοποιήθηκε και στην Ελλάδα από εκατοντάδες γυναίκες μπροστά από την Βουλή.



Εικ. 5β, 2022 φωτογραφία: Μάριος Λόλος

Οι μεταφρασμένοι στίχοι στα ελληνικά της περφόρμανς είναι οι παρακάτω:¹²⁸

η πατριαρχία μας δικάζει

μας δικάζει από τη γέννα

οι γυναίκες τιμωρούνται

¹²⁸<https://www.alphanews.live/cyprus/aytoi-einai-oi-stihoi-toy-performance-o-biastis-eisai-esy-binteo>
[12/2/2024]

ειν' η βία που δε βλέπεις

η πατριαρχία μας δικάζει

μας δικάζει από τη γέννα

οι γυναίκες τιμωρούνται

ειν' η βία που βλέπεις

Έφταιγα 'γω;

Όχι!

Ήταν αθώος;

Όχι

Ήταν τα ρούχα μου;

Όχι

Το φέρσιμο μου, ΟΧΙ

Οι βιαστές δεν είναι ράτσα ειδική,

είναι, άντρες, καθημερινοί

Ο βιαστής είς' εσύ

Ο βιαστής είς' εσύ

Είν' οι μπάτσοι,

οι δικαστές,

οι φασίστες,

είναι το κράτος

Ο βιαστής είς' εσύ

Ο βιαστής είς' εσύ

Σε αυτή τη παγκόσμια φεμινιστική περφόρμανς ακολουθήθηκε το εξής μοτίβο:¹²⁹

γυναίκες όλων των ηλικιών με υψωμένες τις γροθιές, μπλούζες με συνθήματα κατά της πατριαρχίας, δεμένα μάτια με μαντήλια για διατήρηση της ανωνυμίας και ταύτιση με όλο τον γυναικείο πληθυσμό και τις γυναικείες εμπειρίες ακολουθούσαν ένα τελετουργικό μουσικοχορευτικό με τη συνοδεία τυμπάνων. Αυτή η δράση αποτυπώνει τον γυναικείο θυμό και οργή για τη σεξουαλική έμφυλη κακοποίηση των γυναικών και συγκεκριμένα του βιασμού. Στους στίχους του τραγουδιού γίνεται έκδηλο ότι οι βιαστές είναι «άντρες καθημερινοί», δηλαδή άτομα του οικείου περιβάλλοντος, αλλά και άγνωστοι. Αυτό που τονίζεται είναι ότι δεν μπορείς να τους διακρίνεις, γιατί η κουλτούρα του βιασμού είναι διάχυτη στο κοινωνικό φαντασιακό, μπορεί να είναι ο οποιοσδήποτε. Ακόμα είναι οι «μπάτσοι», δηλαδή το αστυνομικό σώμα, καθώς και το δικαστικό σώμα. Η αστυνομία με την κακομεταχείριση στην ανακριτική διαδικασία του θύματος που το φέρνει σε δύσκολη θέση μέσα από ειρωνικές και απαξιωτικές ερωτήσεις, που με τη σειρά του αποτελεί ψυχολογική βία απέναντι στο θύμα, δηλαδή κακοποιητική συμπεριφορά. Επίσης, η δικαστική αρένα όπου οι επιζήσασες πρέπει να αποδείξουν ότι ήταν θύματα, αλλά τόσο το δικαστήριο όσο και ο τύπος προβαίνουν σε εξευτελιστικές, κανιβαλιστικές συμπεριφορές με αποτέλεσμα τη διπλή θυματοποίηση και τη σιωπή. Αυτή η παρεμβατική δράση στους δρόμους αποτελεί τη φωνή των γυναικών που υψώνεται έναντι της κουλτούρας του βιασμού και μάχεται εναντίον του. Δεν είναι λίγες οι φορές που σε αυτή την επαναλαμβανόμενη παγκόσμια περφόρμανς περαστικοί άνδρες και γυναίκες έχουν ευαισθητοποιηθεί και ενσωματωθεί με τις γυναίκες περφόρμερ. Κοινός στόχος είναι η αποτίναξη της πατριαρχίας, η ενημέρωση και η αντίδραση μέσω του σώματος, και της φωνής.

¹²⁹Συγκέντρωση - Performance των Las Tesis στο Σύνταγμα «Ο βιαστής είσαι εσύ», https://www.youtube.com/watch?v=HgmXa20abYQ&ab_channel=ANA-MPAwebTV, [12/2/24]

3.4 Οι Feminist Five στη Κίνα (2012)



Εκ. 6, Feminist Five, 2012¹³⁰

Το μοντέρνο κίνημα του φεμινιστικού ακτιβισμού έχει αναπτυχθεί ραγδαίως στη Κίνα, σε μια χώρα βαθιά συντηρητική / πατριαρχική / σεξιστική.¹³¹ Ένα παράδειγμα είναι οι φεμινιστικές δράσεις των πέντε ακτιβιστριών Wei Tingting, Zheng Churan, Li Maizi, Wu Rongrong και Wang Man, των γνωστών ως «Feminist Five». Οι ηλικίες των ακτιβιστριών κυμαίνονται από τα εικοσιπέντε μέχρι τα τριανταπέντε έτη. Το κράτος της Κίνας τις χαρακτηρίζει «αντάρτισσες» και «ταραξίες». Η πιο χαρακτηριστική δράση τους είναι που βγαίνουν με νυφικά πλημμυρισμένα με αίμα στους δρόμους, ώστε να διαμαρτυρηθούν για τη σεξουαλική βία κατά των γυναικών. Μέσα από τις περφόρμανς τους έχουν προκαλέσει έντονο διάλογο με την κοινωνία γύρω από τα ζητήματα του φύλου και της σεξουαλικής κακοποίησης. Στη δημόσια περφόρμανς *Bloody Brides* για την Ημέρα του Αγίου Βαλεντίνου το 2012,

¹³⁰ <https://www.scmp.com/news/china/society/article/2093973/fight-against-gender-violence-goes-chinas-feminist-five>, [14/2/2024]

¹³¹ Ο Young Feminist Activism (YFA) είναι ένα κίνημα που εμφανίστηκε στην Κίνα το 2012. Με έμφαση στην αυτοδιάθεση, την άμεση δράση και τη δημοσιότητα στα μέσα ενημέρωσης, αυτή η συμμαχία νέων και υποστηρικτών τους από όλη την Κίνα πρωτοπορεί σε νέες ακτιβιστικές στρατηγικές σε ένα αυταρχικό κράτος που δεν έχει προσφέρει στους ανθρώπους του τα δικαιώματα που τους αναλογούν.

διαμαρτυρήθηκαν για την απουσία πανεθνικού νόμου κατά της ενδοοικογενειακής βίας. Κρατούσαν διάφορες πλακάτ που έγραφαν «η αγάπη δεν είναι δικαιολογία για τη βία».¹³² Την ίδια χρονιά μαζί με άλλες είκοσι γυναίκες κατέλαβαν δυναμικά μια δημόσια τουαλέτα ανδρών στη νότια πόλη Guangzhou, κρατώντας πλακάτ με τα συνθήματα «αγαπάτε τις γυναίκες, ξεκινώντας από την ευκολία» και «όσο περισσότερη άνεση, τόσο περισσότερη σεξουαλική ισότητα».

Την παραμονή της Παγκόσμιας Ημέρας της Γυναίκας, 7 Μαρτίου 2015, οι πέντε νεαρές φεμινίστριες ακτιβίστριες: Wu Rongrong, Li Tingting, Wang Man, Wei Tingting και Zheng Churan, συνελήφθησαν και κρατήθηκαν για 37 ημέρες. Είχαν σχεδιάσει μια φεμινιστική δράση κατά της σεξουαλικής παρενόχλησης στα μέσα μαζικής μεταφοράς. Συμμετείχαν και άλλες γυναίκες και θηλυκότητες και όλες μοίραζαν στο δρόμο αυτοκόλλητα, τραβούσαν φωτογραφίες και έστειλαν ένα δελτίο τύπου στις τοπικές ειδήσεις. Στις 7 Μαρτίου, πριν γίνει η δράση, οι πέντε συνελήφθησαν.¹³³ Η κράτηση της ομάδας Feminist Five επιτάχυνε μια πολιτική καμπή. Η μεταχείρισή τους ενέπνευσε δράσεις αλληλεγγύης τόσο στην Κίνα όσο και σε όλο τον κόσμο. Πίεση που οδήγησε στην απελευθέρωσή τους, αλλά και σηματοδότησε την αρχή μιας νέας περιοχής αυστηρότερης επιτήρησης του φεμινιστικού ακτιβισμού.¹³⁴ Ο όρος «φεμινίστρια» έγινε ξαφνικά πολιτικά ευαίσθητος και υπόκειται σε λογοκρισία. Το κράτος αφαίρεσε αναρτήσεις και ανέβασε ειδήσεις που ανέφεραν τη Feminist Five.¹³⁵ Ωστόσο, σταμάτησαν να αφαιρούν όλο το περιεχόμενο σχετικά με τον φεμινισμό στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, και αυτό έδωσε στο αναδυόμενο κίνημα λίγο χώρο για οργάνωση. Μήνυμα αλληλεγγύης έλαβαν ακαδημαϊκοί, φοιτητές και ακτιβιστές. Οι εργαζόμενοι στο εργοστάσιο δημοσίευσαν φωτογραφίες τους να κρατούν πανό που δηλώνουν την αλληλεγγύη τους στις πέντε. Ίσως η πιο εμβληματική φωτογραφία που βρήκε το δρόμο της στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης ήταν αυτή του γυμνού άνω κορμού ενός άνδρα με το σύνθημα: «Giant Rabbit, πάντα περήφανος για σένα! Το προλεταριάτο σε στηρίζει!».

¹³² Worker's Liberty, <https://www.workersliberty.org/story/2023-03-07/feminist-five>, [14/2/2024]

¹³³ https://www.youtube.com/watch?v=nIpPPFvYrHA&ab_channel=AsiaSociety, [14/2/2024]

¹³⁴ https://www.youtube.com/watch?v=nIpPPFvYrHA&ab_channel=AsiaSociety, [14/2/2024]

¹³⁵ <https://apps.lib.umich.edu/online-exhibits/exhibits/show/aboveground/activism>, [14/2/2024]

3.5 Οι FEMEN στο Παρίσι



Εικ.7, Femen, 2017¹³⁶

Οι Femen¹³⁷ είναι μια ομάδα τολμηρών γυναικών ακτιβιστριών που είναι στεφανωμένες με λουλούδια και που βγαίνουν στους δρόμους τόπλες. Πάνω στο στήθος τους έχουν ζωγραφισμένα φεμινιστικά συνθήματα.¹³⁸ Η ιδεολογία της ακτιβιστικής τους ομάδας είναι ο φεμινισμός, ο εξτρεμισμός και ο αθεϊσμός. Τα Σύμβολα της ομάδας FEMEN είναι το στέμμα λουλουδιών σαν σύμβολο θηλυκότητας και περήφανης ανυπακοής, δηλαδή μια κορώνα ηρωισμού. Μεγάλη σημασία αποκτάει για εκείνες το σώμα μέσω της γυμνότητας και των νοημάτων που αναγράφονται σε αυτό. Το λογότυπο της FEMEN είναι F, ένα κυριλικό γράμμα, το σχήμα του οποίου μοιάζει με το γυναικείο στήθος που είναι το βασικό σύμβολο του γυναικείου κινήματος FEMEN. Το σλόγκαν των FEMEN: My Body Is My

¹³⁶ <https://www.protagon.gr/epikairoτητα/44341521962-44341521962>, [15/2/2024]

¹³⁷ Το διεθνές γυναικείο κίνημα FEMEN λειτουργεί νόμιμα στις δημοκρατικές κοινωνίες και λειτουργεί παράνομα στις χώρες που ελέγχονται από τα δικτατορικά καθεστώτα. Η FEMEN είναι εγγεγραμμένη ως διεθνής οργανισμός και τώρα εργάζεται για τη νομιμοποίηση των εθνικών ομάδων FEMEN σε όλο τον κόσμο. Σήμερα, το κίνημα FEMEN εκπροσωπείται από εθνικά παραρτήματα σε όλη την Ευρώπη και ενδιαφέρεται για μόνιμη ανάπτυξη νέων τοποθεσιών μέσω της συμμετοχής νέων ακτιβιστών. Οι γυναίκες εκπαιδεύονται στα εκπαιδευτικά κέντρα που δημιούργησε το κίνημα στην Ουκρανία και τη Γαλλία.

¹³⁸ <https://femen.org/about-us/>, [15/2/2024]

Weapon!¹³⁹ Το κρατικό μουσείο στο Παρίσι αντέδρασε σεξιστικά απέναντι σε μια γυναίκα, απαγορεύοντάς της την είσοδό της εξαιτίας του κοντού φορέματός της. Η σεξιστική, μισογυνική στάση του μουσείου που απέκλεισε λόγω του ντυσίματός της μια γυναίκα προκάλεσε την αντίδραση παρέμβαση της ακτιβιστικής φεμινιστικής ομάδας Femen. Είκοσι γυναίκες ακτιβίστριες μπήκαν εντός του μουσείου και στη συνέχεια έβγαλαν τα πουκαμισά τους και τα τοποθέτησαν δίπλα στα κλασικά αγάλματα. Στη συνέχεια στάθηκαν δίπλα στα γυμνά αγάλματα, με τα χέρια σφιχτά πάνω στους γοφούς τους και ζωγράφισαν η μία τον κορμό της άλλης συνθήματα όπως «η χυδαιότητα είναι στα μάτια σου» και «αυτό δεν είναι άσεμνο».¹⁴⁰ Ομόφωνα σήκωσαν τις γροθιές τους και φώναξαν ως ένδειξη διαμαρτυρίας.

Ακόμα, μεταξύ των διαμαρτυριών που έχουν οργανώσει, συμμετείχαν σε μια ακτιβιστική δράση όπου στάθηκαν ημίγυμνες κοντά στο Palais-Royal, απέναντι από το μουσείο του Λούβρου. Εξέθεσαν το γυμνό τους στήθος σαν φόρο τιμής στις γυναικοκτονίες που είχαν λάβει χώρα στο Παρίσι. Με τα ονόματα των δολοφονημένων γυναικών και τις συνθήκες των δολοφονιών τους γραμμένες στο στήθος τους, οι διαδηλώτριες άναψαν ροζ καπνογόνα και κρατούσαν πλακάτ με συνθήματα γραμμένα πάνω τους. Τα συνθήματα περιλάμβαναν: «Στις δολοφονημένες γυναίκες, αδιάφορη πατρίδα!», και «Σταματήστε την γυναικοκτονία». Σύμφωνα με τα τελευταία στατιστικά στοιχεία της γαλλικής κυβέρνησης, σχεδόν 220.000 γυναίκες στη Γαλλία έπεσαν θύματα ενδοοικογενειακής βίας το 2017 και 130 απ' αυτές σκοτώθηκαν από τους νυν ή πρώην συζύγους / συντρόφους.

¹³⁹ *Το ίδιο.*

¹⁴⁰ <https://news.artnet.com/art-world/femen-stage-protest-musee-dorsay-1908260>, [15/2/2024]

Κεφάλαιο 4ο: Η θεματική του βιασμού στις καλλιτεχνικές και τις ακτιβιστικές-καλλιτεχνικές περφόρμανς

4.1 Ana Mendieta

I Rape Scene, Moffitt the Buliding Piece, Sweating Blood



Εικ. 8, Ana Mendieta, *Rape Scene*, 1973¹⁴¹

Η Ana Mendieta ήταν μια Κουβανοαμερικανή φεμινίστρια περφόρμερ που συμμετείχε σε μια σειρά από ολιγόλεπτα διαδραστικά πειραματικά φίλμ σχετικά με το ζήτημα του βιασμού στις πατριαρχικές ανδροκρατούμενες κοινωνίες. Αφορμή στάθηκε ο άγριος βιασμός και η δολοφονία μιας συμφοιτήτριάς της στην Πανεπιστημιούπολη. Τα συγκεκριμένα έργα της αποτελούν μια ισχυρή και ηχηρή μορφή αντίδρασης απέναντι σε όλες τις όψεις της βίας κατά των γυναικών. Τα τρία χαρακτηριστικά έργα της είναι τα: *Rape scene*, *Moffitt Building Piece* και *Sweating Blood*. Το έργο *Rape scene* της Ana Mendieta αποτέλεσε μια ιδιωτική περφόρμανς

¹⁴¹ <https://www.artforum.com/features/fully-loaded-power-and-sexual-violence-237171/>, [18/2/2024]

που παρουσίασε στο διαμέρισμά της, στη φοιτητική εστία, στους συμφοιτητές και τις συμφοιτήτριές της. Η Mendieta είχε αφήσει τη πόρτα του διαμερίσματός της μισάνοικτη και επιτέλεσε την εικόνα ενός αιμόφυρτου θύματος βιασμού. Οι «θεατές» σε αυτή τη διαδραστική περφόρμανς έρχονταν σε επαφή με το ημίγυμνο και ματωμένο της σώμα που ήταν ακινητοποιημένο πάνω σε ένα τραπέζι, ενώ κάτω είχε τοποθετήσει διάσπαρτα σπασμένα πιάτα και σκισμένα ρούχα στα δεξιά της.¹⁴² Είχε στήσει μια βίαιη και σοκαριστική εικόνα για το κοινό, θέτοντας το θεμελιώδες ερώτημα φόβου με του τι θα γινόταν αν βρισκόταν ή ίδια ή οποιαδήποτε γυναίκα στη θέση του θύματος του βιασμού. Η παραπάνω φωτογραφία που έχουμε από την περφόρμανς *Rape Scene*, το 1973, καταγράφει τις δύο ώρες που η Mendieta παρέμεινε ακίνητη, λερωμένη με αίμα ζώων, σκυμμένη πάνω από το τραπέζι της κουζίνας για το κοινό της. Το θολό ταμπλό που φωτίζεται με φλας, θυμίζει πολύ πίνακα του Καραβάτζιο.¹⁴³ Η φιγούρα της καλλιτέχνιδας, φωτισμένη από κάτω, υποχωρεί σε μπαρόκ σκοτάδι. Ακόμα, το κεφάλι της θα λέγαμε ότι φανερά καταπίνεται από αυτό. Με τη λάμψη των σπασμένων πιάτων στο πάτωμα, δημιουργεί ένα είδος θα λέγαμε αντανάκλασης στους φωτισμένους μηρούς της. Ήταν ένα είδος πειράματος που ήθελε να μοιραστεί με το κοινό της για να επιτεθεί στη κουλτούρα του βιασμού.¹⁴⁴ Στη συνέχεια φωτογράφησε το πείραμά της, ώστε να μείνει η ανάμνηση του έργου της ως ζωντανή υπενθύμιση των θυμάτων του βιασμού και ως φόρου τιμής στη συμφοιτήριά της που δολοφονήθηκε και βιάστηκε απάνθρωπα.



Εικ. 9, Ana Mendieta, *Moffitt Building Piece*, 1973¹⁴⁵

¹⁴² <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-untitled-rape-scene-t13355>, [18/2/2024]

¹⁴³ <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/rape-scene>, [18/2/2024]

¹⁴⁴ Johanna Fateman, <https://www.artforum.com/features/fully-loaded-power-and-sexual-violence-237171/>, [18/2/2024]

¹⁴⁵ <https://www.dailyartmagazine.com/feminist-artists/>, [18/2/2024]

Στο έργο της *Moffitt Building Piece* που είχε κινηματογραφήσει με την αδερφή της είχε προβεί στη χρήση αίματος και σπλάχνων ζώων όπου τα είχε τοποθετήσει στο δρόμο μπροστά από τα σκαλιά της πολυκατοικίας της. Με αυτή την παρέμβαση στον δημόσιο χώρο κατά τη διάρκεια της μέρας ήθελε να δείξει για ακόμα μια φορά ότι το φαινόμενο του βιασμού και της σεξουαλικής βίας εν συνόλω караδοкеί οποιαδήποτε ώρα σε οποιαδήποτε γειτονιά υποκινούμενο από τον καθένα.¹⁴⁶ Στόχος της ήταν η διάδραση με τους περαστικούς που περνούσαν αμέριμνοι και τις αντιδράσεις τους μπροστά σε αυτό το φρικτό θέαμα. Συγκεκριμένα ήθελε να καταδείξει τις πιθανότητες παρέμβασης των συνανθρώπων σε περίπτωση που διαδραματιζόταν ένα τέτοιο ειδεχθές περιστατικό μπροστά τους. Θα έμεναν αμέτοχοι και παθητικοί ή θα αντιδρούσαν και θα βοηθούσαν το θύμα; Μέσα από αυτό το κοινωνικό καλλιτεχνικό πείραμα που βιντεοσκοπήθηκε κρυφά από την ίδια και την αδερφή της αποκαλύφθηκε ότι η πλειοψηφία δεν θα αντιδρούσε. Οι περαστικοί περπατούσαν αμέτοχοι και παθητικοί, ενώ μόνο ένα ζευγάρι στάθηκε και προβληματίστηκε με την αναπάντεχη εικόνα που αντίκρυσε.¹⁴⁷ Η Mendieta θέλησε να θέσει έναν ανοικτό δημόσιο διάλογο σχετικά με το πόσο ευαισθητοποιημένος είναι ο κόσμος γύρω από τα συμβάντα της καθημερινής έμφυλης βίας και κατά πόσο έχει γίνει μια κανονικότητα που δεν συνταράσει μια μεγάλη μερίδα ανθρώπων που προτιμούν να μην εμπλακούν ακόμα και αν είναι μπροστά στο εκάστοτε περιστατικό.



¹⁴⁶ <https://www.artforum.com/features/bodily-rites-the-films-of-ana-mendieta-226183/>, [18/2/2024]

¹⁴⁷ Το ίδιο.

Στο *Sweating Blood* είναι ένα εμβληματικό έργο της Mendieta και αποτελεί μια πειραματική ταινία μικρού μήκους που απαρτίζεται από κινούμενες εικόνες που και πάλι θέλει να καταδείξει το απροστάτευτο γυναικείο θύμα που σιγά σιγά κατασπαράζεται από τον αιμοβόρο δράστη.¹⁴⁹ Σε αυτό το φιλμ απεικονίζεται η ίδια με ζουμ στο πρόσωπό της όπου η εικόνα είναι συγκλονιστική και ανοικτή σε ερμηνείες κατά τη διαδικασία της πρόσληψης. Συγκεκριμένα, προβάλλεται στο σκοτάδι και το πρόσωπό της είναι σε κοντινό πλάνο μπροστά από ένα μαύρο φόντο. Παρατηρούμε ότι τα μάτια της είναι κλειστά. Οι μικρές μετατοπίσεις της ανάσας της αποκαλύπτουν ότι δεν πρόκειται για φωτογραφία, αλλά για ολιγόλεπτα μονταρισμένα βίντεο σε συνεχή ροή που θυμίζουν μια σειρά αλυσιδωτών κινούμενων εικόνων.¹⁵⁰ Ωστόσο, καθώς η τρίλεπτη ταινία εκτυλίσσεται συμβαίνει κάτι αναπάντεχο στο μέτωπό της αρχίζει να σχηματίζεται μια κόκκινη ομίχλη. Στη συνέχεια σταγόνες της κόκκινης υγρασίας αρχίζουν να συσσωρεύονται από το τριχωτό της κεφαλής της μέχρι το μέτωπό της. Στο τέλος, από το μέτωπό της αρχίζει να ρέει αίμα στο ήρεμο πρόσωπό της. Με αυτό το έργο της θα λέγαμε ότι απεικονίζει την κάθε γυναίκα σαν μάρτυρα της κακοποίησης που δέχεται συστηματικά στις πατριαρχικές κοινότητες. Επίσης, αυτό το έργο της θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι έρχεται σε διάλογο με τη μετέπειτα περφόρμανς της *Anima ή Ψυχή* από τη σειρά *Silhouette*.¹⁵¹ Σε αυτό το έργο της, κατά τη διάρκεια του Πάσχα, επηρεασμένη από την Λατινοαμερικάνικη καθολική εκκλησία δημιουργεί μια αντίστροφη γυναικεία εικόνα της Σταύρωσης του Χριστού. Δημιουργεί μια γυναικεία σιλουέτα από μπαμπού στο μέγεθός της και της δημιουργεί την εξής στάση σώματος: δεμένα χέρια που ατενίζουν προς τον ουρανό και πόδια ενωμένα. Αυτή η εικόνα συμβολίζει για την ίδια την ταυτόχρονη ελευθερία της ψυχής, αλλά και τη δέσμευσή της στο πουργατόριο.¹⁵² Το σχόλιο της μέσω του ανάμματος των πυροτεχνημάτων και της φωτιάς παρέπεμπε στην αποκαθήλωση του

¹⁴⁸ <https://bigredandshiny.org/34138/stilled-ambition-enduring-truth-ana-mendieta/ana-mendieta-sweating-blood-1973-video-still-the-estate-of-ana-mendieta-collection-llc-courtesy-galerie-lelong-new-york-1/>, [18/2/2024]

¹⁴⁹ <https://americanart.si.edu/blog/ana-mendieta-artist>, [18/2/2024]

¹⁵⁰ <https://filthydreams.org/2016/02/21/bleed-like-me-death-and-rebirth-in-ana-mendietas-experimental-and-interactive-films/>, [18/2/2024]

¹⁵¹ <https://americanart.si.edu/blog/ana-mendieta-artist>, [18/2/2024]

¹⁵² Charles Merewether, “Ana Mendieta, *Grand Street*”, *Fire* No. 67, (1999), σσ. 47 – 50, <https://www.jstor.org/stable/25008434>, [18/2/2024]

προτύπου των αντρών μαρτύρων και τον επιτονισμό της γυναίκας μάρτυρα που αντιμετωπίζει όλες τις εκφάνσεις της έμφυλης βίας.¹⁵³

4.2 Emma Sulkowicz, *Mattress Performance: Carry that Weight*, Ceci N'est Pas Un Viol



εικ. 11, Emma Sulkowicz, *Carry that weight*, 2015¹⁵⁴

Η Ana Mendieta αν και ασχολήθηκε με τα ζητήματα της έμφυλης βίας είχε δυστυχώς το ίδιο τέλος, αφού ήταν θύμα γυναικοκτονίας από τον σύζυγό της που την πέταξε από τον τριακοστό τέταρτο όροφο της πολυκατοικίας που έμεναν.

Μια άλλη καλλιτέχνις που είχε ως πρωτογενές υλικό το τραύμα της είναι η Emma Sulkowicz που υπήρξε θύμα έμφυλης βίας και συγκεκριμένα επιζήσασα σκληρού βιασμού από συμφοιτητή της στον κοιτώνα της στη Πανεπιστημιούπολη. Μπορεί να ισχυρίστηκε ότι ήταν θύμα βιασμού, αλλά ο δράστης ισχυρίστηκε ότι η σεξουαλική

¹⁵³ *To ίδιο.*

¹⁵⁴ <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/male-student-sues-columbia-university-for-genderbased-harassment-after-alleged-mattress-performance-rape-victim-emma-sulkowicz-went-public-with-claims-10201388.html>

τους συνένευσαν ήταν συναινετική. Η Sulkowicz αποτελεί ένα ακόμα παράδειγμα επιζήσας που δεν δικαιώθηκε, αλλά απεναντίας στιγματίστηκε μέσω της διπλής θυματοποίησής της, εφόσον οι αρχές αθώωσαν τον δράστη. Όμως, η αντίδρασή της και η φωνή της κατάφερε να εισακουστεί μέσω της τέχνης της όπου αποτέλεσε αυτοαναφορική παραπομπή του τραύματός της συνδέοντάς την και με τις υπόλοιπες γυναίκες και θηλυκότητες που είναι θύματα έμφυλης βίας. Συγκεκριμένα τη πρώτη μορφή αντίδρασής της την εξέφρασε δημοσίως μέσω της περφόρμανς της που την ονόμασε *Mattress Performance: Carry that Weight*. Στο έργο αυτό η Sulkowicz μεταφέρει σε κάθε διαδρομή από το σπίτι της στη Πανεπιστημιούπολη ένα στρώμα πανομοιότυπο με αυτό πάνω στο οποίο βιάστηκε την τραγική μέρα στο κοιτώνα της από τον δράστη – συμφοιτητή της, σαν ένδειξη διαμαρτυρίας.¹⁵⁵ Μέσω της περφόρμανς της θέλει να δείξει ότι καθημερινά σηκώνει το δικό της σταυρό της ερχόμενη σε επαφή με το προσωπικό της τραύμα.¹⁵⁶ Το αβάσταχτο φορτίο του τραύματος το κουβαλάει παντού μέσα της στη καθημερινότητά της, εξού και το στρώμα – βαρίδιο που είναι η υπενθύμισή του. Θέλει μέσω της πολιτικής πράξης της να δείξει σε όλους το τι αντιμετωπίζει ένα θύμα βιασμού. Το βάρος του στρώματος είναι τόσο βαρύ όσο και αυτό που νιώθει μέσα της που πρέπει να μάθει να ζει με αυτό.¹⁵⁷

Η ψηφιακή διαδραστική περφόρμανς της *Ceci N'est Pas Un Viol* που σημαίνει «Αυτό δεν είναι βιασμός» αποτελεί τη δεύτερη διαμαρτυρία της απέναντι στην κουλτούρα του βιασμού και στον κανιβαλισμό τους θύματος από τους συνανθρώπους του. Δεν αποτελεί προσομοίωση του πραγματικού βιασμού της, αλλά προέβη σε συναινετικό σεξ δια ζώσης με έναν άγνωστο άνδρα που μεταφερόταν λείβ σε έναν ιστότοπο που παρακολουθούσαν χιλιάδες επισκέπτες. Σε αυτό το «φανταστικό βιασμό» είχε ανοικτά τα σχόλια, ώστε να υπάρχει αλληλεπίδραση με τους επισκέπτες που το παρακολουθούσαν. Είναι ένα συμμετοχικό έργο τέχνης, ένα ψηφιακό εννοιολογικό έργο τέχνης και ένα έργο τέχνης περφόρμανς, όπου ο τίτλος *Ceci N'est Pas Un Viol* είναι μια αναφορά στο *Ceci N'est Pas Une Pipe* του René Magritte, το πιο διάσημο από τα έργα τέχνης του που προκάλεσε τον θεατή να καταλάβει τη διαφορά μεταξύ

¹⁵⁵ https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/how-a-mattress-became-a-symbol-for-student-activists-against-sexual-assault/2014/11/28/d637db1c-6040-11e4-91f7-5d89b5e8c251_story.html, [18/2/2024]

¹⁵⁶ <https://slate.com/human-interest/2014/10/carry-that-weight-emma-sulkowicz-s-mattress-becomes-a-national-movement.html>, [18/2/2024]

¹⁵⁷ *Το ίδιο.*

ενός αντικειμένου, της λέξης που σημαίνει το αντικείμενο και μια οπτική αναπαράσταση αυτού του αντικειμένου.¹⁵⁸ Κατά αντιστοιχία η Sulkowicz προκαλεί τον θεατή/αναγνώστη να καταλάβει όχι τη διαφορά μεταξύ ενός πραγματικού βιασμού που της συνέβη και ενός προσομοιωμένου βιασμού στο βίντεο, αλλά να κατανοήσει τη διαφορά μεταξύ του δικού τους ορισμού του βιασμού και του τι είναι στην πραγματικότητα.¹⁵⁹ Συγκεκριμένα, λέει στον Τύπο:

Μπορεί να αναρωτιέστε γιατί έκανα τον εαυτό μου τόσο ευάλωτο. Κοιτάζτε - θέλω να αλλάξω τον κόσμο, και αυτό ξεκινά με το να βλέπετε τον εαυτό σας. Εάν παρακολουθήσετε αυτό το βίντεο χωρίς τη συγκατάθεσή μου, τότε ελπίζω να σκεφτείτε τους λόγους σας για τους οποίους με αντικειμενοποιήσατε και συμμετείχατε στον βιασμό μου, γιατί, σε αυτήν την περίπτωση, ήσουν αυτός που δεν μπόρεσες να αντισταθείς στην παρόρμηση να φτιάξεις το *Ceci N'est Pas Un Viol* για το τι ήθελες να κάνεις: βιασμό. Παρακαλώ, μην συμμετέχετε στον βιασμό μου. Παρακολουθήστε ευγενικά.¹⁶⁰

Επίσης, θέτει τα εξής ερωτήματα:¹⁶¹

- Ψάχνετε για απόδειξη; Απόδειξη τι;
- Ψάχνετε τρόπους είτε να με πληγώσετε είτε να με βοηθήσετε;
- Τι ψάχνεις ? [...]
- Πόσο καλά πιστεύεις ότι με ξέρεις; Έχουμε γνωριστεί ποτέ;
- Νομίζεις ότι είμαι το τέλειο θύμα ή το χειρότερο θύμα του κόσμου;
- Αρνιέσαι να με δεις είτε ως άνθρωπο είτε ως θύμα; Εάν ναι, γιατί; Είναι για να μου αρνηθεί την εξουσία και έτσι να με θυματοποιήσει περαιτέρω; Αν ναι, πώς πιστεύετε για το γεγονός ότι οφείλετε την ικανότητά σας να το κάνετε αυτό σε εμένα, αφού εγώ είμαι αυτός που ρίσκαρε και κατέστησα ευάλωτη στην αρχή;
- Με μισείς? Αν ναι, πώς είναι να με μισείς;

Τα σχόλια κάτω από το βίντεο στην πλειοψηφία ήταν απαξιωτικά τόσο για την ίδια όσο και για το έργο τέχνης της. Κάποιοι το χαρακτήρισαν «πορνογραφία», ενώ

¹⁵⁸ <https://thefrisky.com/emma-sulkowicz-ceci-nest-pas-un-viol-an-explainer/>, [18/2/2024]

¹⁵⁹ *Το ίδιο.*

¹⁶⁰ *Το ίδιο.*

¹⁶¹ <https://www.elle.com/culture/art-design/news/a28732/emma-sulkowicz-ceci-nest-pas-un-viol/>, [18/2/2024]

κάποιοι άλλοι ισχυρίστηκαν ότι αυτοσκοπός της ήταν να ενισχύσει τη διασημότητά της. Από την μεριά της η περφόρμερ μέσω αυτών των αποκρουστικών σχολίων ήθελε να φανερώσει το μίσος που κρύβει μια μεγάλη μερίδα ανθρώπων για τα θύματα του βιασμού και πώς συντελεί στον στιγματισμό τους. Μέσα από το έργο της εκφράζει τους εξής προβληματισμούς: «Τι ορίζεται ως έργο τέχνης; Ποια στάση υιοθετεί η κοινωνία απέναντι στα θύματα βιασμού; Ποιες είναι οι διαφορές μεταξύ τέχνης, πορνογραφίας και βιασμού;»¹⁶² Όλα τα μεγάλα έργα τέχνης είναι ανοικτά σε ερμηνείες το συγκεκριμένο θέτει θεμελιώδη ερωτήματα που αντικατοπτρίζουν τη στάση της κοινωνίας απέναντι στα θύματα του βιασμού και τα βιαστικά συμπεράσματα που βγάζουν εις βάρος των θυμάτων προκαλώντας απροκάλυπτα τη διπλή θυματοποίηση τους.

¹⁶²<https://www.elle.com/culture/art-design/news/a28732/emma-sulkowicz-ceci-nest-pas-un-viol/>, [18/2/2024]

4.3 Suzanne Lacy: *Three Weeks in May, She Would Fly, Ablution*



Εικ. 12 Suzanne Lacy, *Three Weeks in May*, 1977¹⁶³

Η Suzanne Lacy, επίσης χρησιμοποίησε ως πρωταρχικό υλικό το τραύμα του βιασμού της με το οποίο εμποτίστηκε η τέχνη της. Η τέχνη της συγκεκριμένης περφόρμερ – παιδαγωγού έχει χαρακτηριστεί «πολιτική», «αντιδραστική», «ενημερωτική», καθώς και «σχεσιακά αισθητική». Στο ολιγοσέλιδο βιβλίο της *Rape Is* αναφέρει τόσο τη προσωπική της εμπειρία της σεξουαλικής κακοποίησης (βιασμού) όσο και τις ανώνυμες εμπειρίες άλλων γυναικών που της έδωσαν τη συγκατάθεση να τις αναφέρει στο βιβλίο της. Το έργο της *Three Weeks in May* (7 Μαΐου έως τις 24 Μαΐου 1977) που ήταν μια περφόρμανς που κράτησε τρεις ολόκληρες βδομάδες το 1977, αποτέλεσε την εκτόξευση της καριέρας της. Δημιούργησε με τη βοήθεια και άλλων γυναικών που ήταν ενταγμένες στην ομάδα της, μετά από έρευνα ένα μεγάλο χάρτη του Λος Άντζελες στον οποίο κατέγραψε ένα μεγάλο αριθμό βιασμών που τους έμαθε εμπιστευτικά από το αστυνομικό τμήμα. Κάθε φορά που μάθαινε μια καινούργια αναφορά καρφίτσωνε στον χάρτη την εκάστοτε τοποθεσία. Τον χάρτη τον τοποθέτησε στο εμπορικό κέντρο κάτω από το δημαρχείο του Λος Άντζελες. Κάθε μέρα η Lacy πήγαινε στο κεντρικό γραφείο του αστυνομικού τμήματος του Λος Άντζελες για να λάβει εμπιστευτικές αναφορές βιασμών από την προηγούμενη μέρα

¹⁶³ <https://www.suzannelacy.com/three-weeks-in-may-recreation/>, [18/2/2024]

και σφράγιζε τις τοποθεσίες τους στον χάρτη. Κάθε πραγματική αναφορά περιβαλλόταν από πιο αχνά σημάδια σφραγίδων που συμβολίζουν τους εκτιμώμενους εννέα επιπλέον βιασμούς για κάθε έναν που αναφέρθηκε. Ένας δεύτερος χάρτης, που εγκαταστάθηκε δίπλα στον πρώτο, δείχνει τους τόπους οργανώσεων αντίστασης, καθώς και δραστηριότητες αυτοβοήθειας για τραυματισμένες γυναίκες.¹⁶⁴ Συγκεκριμένα, ο δεύτερος χάρτης περιλάμβανε ονόματα, αριθμούς τηλεφώνου και τοποθεσίες των κέντρων υποστήριξης θυμάτων, από τις τηλεφωνικές γραμμές μέχρι τα επείγοντα νοσοκομεία. Έτσι, δημιουργήθηκε το πρόγραμμα δραστηριοτήτων τριών εβδομάδων για την πρόληψη της βίας. Συμμετείχε ένας μεγάλος αριθμός ακτιβιστών καλλιτεχνών, φεμινιστικών ομάδων, πολιτικοί όπου όλοι μαζί διοργάνωσαν τις τριάντα εκδηλώσεις των τριών εβδομάδων που περιείχε το πρόγραμμα.

Η συνεργάτιδα της Lacy η Labowitz δημιούργησε τέσσερις μεσημεριανές περφόρμανς: *Myths of Rape*, *The Rape*, *All Men Are Potential Rapists*, *Women Fight Back*.¹⁶⁵ Στο *Myths of Rape* η Labowitz μοίραζε έντυπα ενημερωτικά κατά της κουλτούρας του βιασμού και παράλληλα έξι μαυροφορεμένες γυναίκες κρατούσαν ταμπέλες κατά της πατριαρχίας και του βιασμού. Στο *The Rape* διερεύννησε τον στιγματισμό και τη διπλή θυματοποίηση των θυμάτων βιασμού από το δικαστικό /αστυνομικό σώμα και τον Τύπο. Στο *All Men Are Potential Rapists* χρησιμοποιήθηκαν παιδικά παιχνίδια που παρότρυναν την επιθετική συμπεριφορά εις βάρος των γυναικών. Η τελευταία και πιο γνωστή περφόρμανς που μεταδόθηκε και στην τηλεόραση ήταν το *Women Fight Back* όπου πάρα πολλοί καλλιτέχνες είχαν κρυφθεί πίσω από μεγάλους μαύρους κώνους και μετέπειτα βγήκαν από εκεί και έσωσαν μια περφόρμερ που υποδυόταν μια γυναίκα σε κίνδυνο.

¹⁶⁴ <https://www.suzannelacy.com/three-weeks-in-may/>, [18/2/2024]

¹⁶⁵ <https://www.artnews.com/art-news/news/suzanne-lacy-social-practice-nancy-princenthal-13412/>, [18/2/2024]



Εικ. 13, Suzanne Lacy, *She Would Fly*, 1977¹⁶⁶

Στο τρίπτυχο έργο της Lacy *She Would Fly*, στο πρώτο μέρος κάθισε δύο ολόκληρα απογεύματα στην γκαλερί και άκουγε τις προσωπικές εμπειρίες των γυναικών θυμάτων σεξουαλικής κακοποίησης.¹⁶⁷ Στη συνέχεια έγραψαν τις προσωπικές τους ιστορίες σε χαρτί και τις επισύναψαν σε έναν μεγάλο χάρτη των Η.Π.Α που κάλυπτε σχεδόν ολόκληρο το δωμάτιο. Στο δεύτερο μέρος δημιουργήθηκε μια περφόρμανς τελετουργικού χαρακτήρα όπου συμμετείχαν οι σεξουαλικά κακοποιημένες περφόρμερ: Nancy Angelo, Laurel Klick, Melissa Hoffman, Cheryl Williams. Όλες μαζί ετοίμασαν τον χώρο μοιράζοντας από την μια φαγητό στους θεατές και ταυτοχρόνως τις ιστορίες τους, και ενδιάμεσα άλειφαν η μια την άλλη με κόκκινη λαδομπογιά. Τέλος, στο τρίτο μέρος δημιούργησαν μια ιδιωτική κλειστή περφόρμανς όπου εισάγονταν στο χώρο της γκαλερί τρία με τέσσερα άτομα τη φορά. Μπαίνοντας μέσα αντίκριζαν ένα μεγάλο κουφάρι αρνιού με φτερά κρεμασμένου από το ταβάνι. Όταν, κινούνταν κάτω από το αρνί μπορούσαν να διαβάσουν τις ιστορίες κακοποίησης των γυναικών που είχαν καρφιτσώσει πάνω στο κουφάρι του. Στη συνέχεια αναπάντεχα έρχονταν αντιμέτωποι με τη θέα των τεσσάρων γυναικών που ήταν κρυμμένες, γυμνές με βαμμένο κόκκινο σώμα θυμίζοντας το αίμα των γυναικών που κακοποιούνται. Μεταφορικά αυτές οι γυναίκες θύμιζαν τις Βαλκυρίες ή Εκδικητικούς Αγγέλους θέλοντας να δείξουν ότι μετά το βιασμό οι γυναικεία

¹⁶⁶ <https://www.againstviolence.art/twim-she-who-would-fly>, [18/2/2024]

¹⁶⁷ Το ίδιο.

συνείδηση και το σώμα διαχωρίζονται.¹⁶⁸ Οι εκδικητικοί άγγελοι αυτοί με τον τρόπο τους υπενθύμιζαν στους θεατές ότι αποτελούν ηδονοβλεψίες του τραύματός τους.



Εικ. 14, Suzanne Lacy, *Ablutions*, 1972¹⁶⁹

Στο έργο της *Ablutions* η Lacy συνεργάστηκε με τις Judy Chicago, Sandra Orgel και Aniva Rahmani.¹⁷⁰ Σε αυτή την περφόρμανς στο χώρο της γκαλερί είχαν τοποθετηθεί τρεις μεταλλικές μπανιέρες σε μέγεθος ανθρώπινου σώματος γεμάτες με αίμα, πηλό και αυγά. Οι τέσσερις περφόρμερ λούζονταν με αυτά τα υλικά και παράλληλα έπαιζε μια ηχογραφημένη κασέτα σε επανάληψη που αφηγούνταν τις εμπειρίες τους κατά τον βιασμό τους.¹⁷¹ Γύρω από τις μπανιέρες στο πάτωμα ήταν τοποθετημένα σκορπισμένα, σπασμένα τσόφλια αυγών, σχοινιά, αλυσίδες και ένα ζωικό νεφρό. Η κασέτα έπαιζε συνεχώς και ακουγόταν ακατάπαυστα η μια αφήγηση μετά την άλλη. Η μια περφόρμερ τυλίχθηκε με επιδέσμους γάζας από το κεφάλι μέχρι τα πόδια, ενώ παράλληλα οι υπόλοιπες λούζονταν με αυγά, πηλό, και αίμα ζώων.¹⁷² Η Lacy στη συνέχεια κάρφωσε πενήντα κομμάτια βοδινού κρέατος στον τοίχο, ενώ οι υπόλοιπες περφόρμερ έβγαιναν σιγά σιγά από τις μεταλλικές μπανιέρες, αφήνοντας το αίμα να τρέξει από πάνω τους.¹⁷³ Οι φωνές στη κασέτα άρχισαν να παίζονται πιο γρήγορα και τσιριχτά μέχρι που έμεινε στην εξής επαναλαμβανόμενη φράση: «Ενιωθα τόσο

¹⁶⁸ <https://www.againstviolence.art/twim-she-who-would-fly/>, [18/2/2024]

¹⁶⁹ <https://www.artnews.com/art-news/news/suzanne-lacy-social-practice-nancy-princenthal-13412/>,

¹⁷⁰ <https://www.artforum.com/features/catherine-taft-on-the-art-of-suzanne-lacy-243107/> [18/2/2024]

¹⁷¹ <https://www.artforum.com/features/catherine-taft-on-the-art-of-suzanne-lacy-243107/> [18/2/2024]

¹⁷² Το ίδιο

¹⁷³ <https://www.suzannelacy.com/ablutions/>, [18/2/2024]

αβοήθητη. Το μόνο που μπορούσα να κάνω ήταν να ξαπλώσω εκεί.»¹⁷⁴ Είναι φανερό ότι όλα τα έργα της Lacy ήταν γροθιά απέναντι στη πατριαρχία και την έμφυλη βία.

4.4 Γεωργία Λαλέ, *Σημαία, Neighborhood Guilt*¹⁷⁵



Εικ. 15, Γεωργίας Λαλέ, *Σημαία*, 2024¹⁷⁶

Η Γεωργία Λαλέ αυτοπροσδιορίζεται ως *minimalist conceptual artist*. Αυτό συμβαίνει, γιατί τα έργα της είναι αφαιρετικά και απαρτίζονται από λίγα και απλά υλικά όπως σεντόνια και κλωστή. Το πολιτικό και φεμινιστικό έργο της «Σημαία» κατά την οποία απεικονίζεται η ελληνική σημαία με ροζ χρώμα και περιστοιχισμένη από λουλούδια δέχθηκε έντονη λογοκρισία έχοντας ως αποτέλεσμα να κατέβει βίαια από την έκθεση στο ελληνικό προξενείο της Νέας Υόρκης. Αφορμή για το έργο στάθηκαν οι πολλαπλές γυναικοκτονίες που έλαβαν χώρα στην Ελλάδα το 2021 και συγκεκριμένα η γυναικοκτονία της Κάρολαιν. Όπως, αναφέρει η ίδια η καλλιτέχνη:

Το 2021 λοιπόν είχαμε πάρα πολλές γυναικοκτονίες και αυτή που με συγκλόνισε ήταν της Κάρολαιν. Με συγκλόνισε, γιατί η Κάρολαιν

¹⁷⁴ Το ίδιο.

¹⁷⁵ Συζήτηση της γράφουσας με Γεωργία Λαλέ στον Τεχνοχώρο Φάμπρικα στις .19/2/2024

¹⁷⁶ Σε φωτογραφία του Κώστα Λαλέ.

δολοφονήθηκε στο ίδιο της το κρεβάτι. Στο κρεβάτι, δηλαδή που είχε φτιάξει εκείνη -εκείνο το πρωί. Το ίδιο κρεβάτι που έφτιαχνε κάθε μέρα. Το ίδιο κρεβάτι που ξεκουραζόταν κάθε μέρα. Το ίδιο κρεβάτι που κοιμόταν δίπλα στον εκτελεστή της. Έτσι, σκέφτηκα τα σεντόνια που έχουν ποτίσει με τα δάκρυά της, με τα όνειρά της, με τον ιδρώτα της.

Τον Οκτώβρη του 2021 ήρθε στην Ελλάδα και έκανε μια περφόρμανς στη γκαλερί Αντωνοπούλου. Στο πλαίσιο της περφόρμανς είχε ζητήσει από άγνωστες γυναίκες και θηλυκότητες που ζουν στην Ελλάδα να της δώσουν τα σεντόνια τους με την μοναδική προϋπόθεση «να τα έχουν χρησιμοποιήσει για να ονειρευτούν έναν κόσμο ισότητας και ασφάλειας στον οποίο δεν θα φοβούνται να ζήσουν τις ζωές τους όπως εκείνες επιθυμούν.» Στην περφόρμανς υπήρχε ένα γλυπτό μια κομμένη ανθρώπινη γλώσσα όπου είχε να κάνει με το πως «η κοινωνία κλείνει το στόμα στις γυναίκες». Με τα σεντόνια έκανε διάφορες οικιακές εργασίες: τα τίνιζε, τα άπλωνε, τα δίπλωνε. Αυτή η περφόρμανς κράτησε τέσσερις ώρες και κατά τη διάρκεια του έργου ψιθύριζε το τραγούδι «και εσύ Ελένη και κάθε Ελένη της επαρχίας, της Αθήνας κοιμωμένη» που έχει να κάνει με την περίπτωση του Κωσταλέξι. Στη συνέχεια πήρε αυτά τα σεντόνια και τα πήγε στη Νέα Υόρκη και με αυτά έφτιαξε τη *Σημαία*.

Τον Ιανουάριο του 2023 ξεκίνησε να δουλεύει το έργο που λέγεται *Neighborhood Guilt/H ενοχή της γειτονιάς* με τα ίδια πάλι υλικά, τα ίδια σεντόνια που είχε από την περφόρμανς του 2021. Στο έργο υπάρχουν είκοσι δύο σπιτάκια και κάθε σπιτάκι απεικονίζει και μια γυναικοκτονία που έγινε το 2022. Το έργο Το Νοέμβρη του 2023 της έγινε μια πρόταση από την ανεξάρτητη καλλιτεχνική επιτροπή του ελληνικού προξενείου, η οποία ήθελε να ξεκινήσει μια σειρά καλλιτεχνικών εκθέσεων με Έλληνες καλλιτέχνες που ζουν και εργάζονται στη Νέα Υόρκη. Όπως αναφέρει η ίδια:

Στα εγκαίνια ήρθαν περίπου διακόσια άτομα που ήταν Έλληνες της Ελληνοαμερικάνικης κοινότητας και Αμερικάνοι του καλλιτεχνικού χώρου και άρεσε πολύ στον κόσμο - συγκινήθηκαν. Έγιναν τα εγκαίνια Παρασκευή 15 Δεκεμβρίου και μετά την Κυριακή το πρωί κάποιος φίλος μου, έστειλε φωτογραφία τον Νατσιό που είναι αυτός του ακροδεξιού κόμματος της Νίκης, να κρατάει το έργο μου τυπωμένο σε ένα χαρτί Α4 μέσα στο κοινοβούλιο και να λέει είναι ντροπή να εξευτελίζεται η ελληνική σημαία και να φαίνεται με ροζ

*χρώματα. Συνέχισε, λέγοντας ότι η ελληνική σημαία μπορεί να βαφτεί μόνο κόκκινη από το αίμα των εθνικών ηρώων.*¹⁷⁷

Η δήλωσή της ήταν ότι «οι γυναίκες θύματα γυναικοκτονίας και έμφυλης ενδοοικογενειακής βίας είναι ηρωίδες του ελληνικού έθνους και κάθε έθνους στον αγώνα για ισότητα και ελευθερία. «Τη Δευτέρα κατέβηκε το έργο μου χωρίς να είμαι παρούσα».¹⁷⁸

Το έμαθε μέσω του Instagram που κάποιος είχε βάλει σε story τον λευκό τοίχο, δηλαδή εκεί που προηγουμένως βρισκόταν το έργο. Όπως προσθέτει η ίδια:

πήγα και πήρα το έργο και μου το έδωσαν καλά διπλωμένο, αλλά μέσα σε μια σακούλα σκουπιδιών. Στην ουσία αυτοί που κατέβασαν το έργο είναι αυτοί που πρόσβαλλαν την ελληνική σημαία, όχι το έργο μου. Αυτό το οποίο με προβληματίσε απίστευτα σε σημείο που δεν μπορούσα να κοιμηθώ τα βράδια και έκλαιγα ήταν το τι μήνυμα στέλνει η κάθοδος του έργου μου στις γυναίκες που υποφέρουν σήμερα μέσα στα σπίτια τους. Και το μήνυμα είναι μην τολμήσεις να μιλήσεις, γιατί εμείς έχουμε τον τρόπο να σου κλείσουμε το στόμα όπως έχουμε τον τρόπο να κατεβάζουμε έργα από εκθέσεις που αφορούν αυτό που βιώνεις.¹⁷⁹

Πιθανότατα αν κάποιος άντρας καλλιτέχνης είχε φτιάξει το έργο θα έλεγαν πόσο ευαισθητοποιημένος είναι. Όταν, τα φτιάχνουν οι γυναίκες μπαίνουν στο στόχαστρο, γιατί θεωρούν τις φωνές τους έξω από το κοινωνικό και πολιτικό πεδίο.

¹⁷⁷ Από την συζήτηση με την Γεωργία Λαλέ.

¹⁷⁸ Το ίδιο.

¹⁷⁹ Το ίδιο.

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ : Προσωπική καλλιτεχνική προσέγγιση

Κεφάλαιο 5º: Σύγχρονες καλλιτεχνικές αποδόσεις έμφυλων γυναικείων χαρακτήρων.

Σε αυτό το κεφάλαιο θα αναφερθούμε σε τρεις περφόρμανς που έχουν δραματοποιηθεί και σκηνοθετηθεί από την γράφουσα της διπλωματικής εργασίας. Αυτές οι τρεις περφόρμανς αφορούν κατά αντιστοιχία τρία δραματικά πρόσωπα γένους θηλυκού που αντιμετωπίζουν έμφυλη βία μέσα στη πατριαρχική κοινωνία. Στο *Family Ghosts – I was Hamlet & I was Ophelia* έχουμε τη πρώτη εκδοχή της Οφηλίας τη στιγμή της παράδοσης των δώρων στον πρώην εραστή της Άμλετ, στη δεύτερη εκδοχή έχουμε την συνέχεια με την «μανία» και την αυτοκτονία της Οφηλίας. Στη τρίτη περφόρμανς έχουμε τον μονόλογο αυτόνομο που είχε γράψει και σκηνοθετήσει ο Τρέπλιεφ για να παίζει η Νίνα, στη περίπτωση αυτή μας ενδιαφέρει η ιστορία του γυναικείου πλάσματος.

5.1 Εκδοχές της Οφηλίας από τον Άμλετ του Σαίξπηρ

5.1. Α. Σκηνοθετική / δραματουργική ανάγνωση

Σε όλες τις τραγωδίες του Σαίξπηρ οι άντρες έχουν πρωταγωνιστικούς ρόλους και οι γυναίκες είναι συμπληρωματικές των ανδρών. Η θέση των γυναικών ως ετερότητα ως οι Άλλοι είναι φανερό και στα έργα εκείνης της περιόδου που αντικατοπτρίζουν τη πατριαρχική ιδεολογία που είναι ταυτόσημη με το ανδροκρατούμενο καθεστώς. Όμως, στις τέσσερις τραγωδίες του *Άμλετ*, *Οθέλλος*, *Βασιλιάς Ληρ* και *Μακμπεθ* τα γυναικεία δραματικά πρόσωπα παίζουν καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη της πλοκής. Οι γυναικείες ηρωίδες σε αυτά τα έργα και συγκεκριμένα στη δική μας περίπτωση μελέτης, δηλαδή της Οφηλίας, είναι απλά θύματα του πατριαρχικού συστήματος ή σπάνε τα κανονιστικά πρότυπα και βρίσκουν τη δική τους προσωπική ολοκλήρωση; Στον *Άμλετ* οι ανδρικοί χαρακτήρες χειραγωγούν τόσο την Γερτρούδη όσο και την Οφηλία. Συγκεκριμένα η Οφηλία είναι δέσμια της πυρηνικής οικογένειας, δηλαδή υπάκουη στον πατέρα της Πολώνιο, και στον αδελφό της Λαέρτη. Ο ρόλος της είναι στο σπίτι, να ασχολείται με τα οικιακά, ενώ ο προορισμός της είναι να διατηρήσει το πιο πολύτιμο αγαθό της προίκας της, την παρθενιά της. Η παρθενιά της Οφηλίας ήταν ότι πιο πολύτιμο είχε και το μέσο για τον επικείμενο γάμο της. Ο πατέρας της ήθελε να το διατηρήσει και να την παντρεύσει με κάποιον ευγενή για να ανέλθουν κοινωνική

τάξη. Ενώ της Οφηλίας ο καταναγκαστικός προορισμός ήταν η οικογένεια και τα παιδιά, για τον αδερφό της τον Λαέρτη ήταν πρώτα οι σπουδές στο εξωτερικό και μετέπειτα η οικογένεια. Ο Λαέρτης μπορούσε με τις ευλογίες του πατέρα του να έχει περισσότερες εναλλακτικές για τη ζωή του, τη στιγμή που η αδερφή του η Οφηλία ήταν εγκλωβισμένη στο φύλο της. Ο Πολώνιος δεν ήθελε να διατηρεί η Οφηλία ερωτικό φλερτ με τον Άμλετ, γιατί θεωρούσε ότι ο Δανός πρίγκηπας στη συνέχεια θα είχε κάποια της τάξεως του, δηλαδή ότι έβλεπε την Οφηλία σαν ένα προσωρινό παιχνίδι μέχρι να βαρεθεί. Γι' αυτό ο Πολώνιος προέτρεψε την Οφηλία να κόψει κάθε είδους σχέσης μαζί του και να του επιστρέψει τα δώρα που της είχε δώσει. Όταν, ο Άμλετ έμαθε από το φάντασμα του πατέρα του την αλήθεια σχετικά με την δολοφονία του από τον αδερφό του τον Κλαύδιο για να εκκινήσει το σχέδιο της εκδίκησης χρειαζόταν χρόνο. Μέσα στην αναβλητικότητα του σκέφτηκε να προσποιηθεί τον τρελό μέχρι να βρει την κατάλληλη στιγμή για να δράσει. Προσποιούταν τον τρελό ακόμα και στην Οφηλία, γιατί θεωρούσε ότι θα μπορούσε μετά από πίεση να αποκαλύψει την αλήθεια στον πατέρα της. Όταν, ο Κλαύδιος ήρθε αντιμέτωπος με την τρέλα του Άμλετ άρχισε να αμφιβάλλει για την αυθεντικότητά της. Για να διαπιστώσει αν είναι αληθινός ο λόγος ότι τρελάθηκε εξαιτίας της απόρριψης του έρωτά του από την Οφηλία, σκαρφίστηκε ένα σχέδιο με τον Πολώνιο που δρα σαν προαγωγός της κόρης του. Εξανάγκασαν την Οφηλία να γίνει το δόλωμα και η Οφηλία μην μπορώντας να κάνει αλλιώς δέχτηκε πιεζόμενοι από τις δύο πατριαρχικές δυνάμεις. Στόχος τους ήταν ενώ, ήσαν κρυμμένοι η Οφηλία να επιστρέψει τα δώρα στον Άμλετ και να ακούσουν το τι θα επακολουθήσει, δηλαδή αν της εκμυστηρευτεί ότι υποκρίνεται ή αν έχει τρελαθεί στα αλήθεια. Ο Άμλετ καταλαβαίνει ότι είναι κρυμμένοι και τον παρακολουθούν. Ακολουθεί μια στιχομυθία για να διαπιστώσει ο Άμλετ την πιστότητά της. Την ταυτίζει με την μητέρα του και όλο τον γυναικείο πληθυσμό χαρακτηρίζοντας την προδοσία, είναι επιθετικός μαζί της και της ασκεί συναισθηματική / ψυχολογική / σωματική / σεξουαλική κακοποίηση.

Στη νέα εκδοχή της κειμενικής προσέγγισης που έχει στοιχεία μεταδραματικού κειμένου παρουσιάζονται ο Άμλετ και η Οφηλία εγκλωβισμένοι στις προσωπικές τους φυλακές. Ο Άμλετ έχει καθήκον να ακούει το φάντασμα του νεκρού του πατέρα, την μητέρα του, τον Θεό, τον βασιλιά του, το νεκρό σώμα του. Η Οφηλία έχει καθήκον να υπακούει στα πατριαρχικά κανονιστικά πρότυπα που ορίζουν τη θέση της γυναίκας, δηλαδή στο Θεό, στον πατέρα της, στο βασιλιά της, στον αδερφό της, στον

εραστή της. Στη συνέχεια τραγουδούν ο καθένας τους από δύο τραγούδια στα αγγλικά που αντικατοπτρίζουν ειρωνικά τα δεσμά τους. Ο Άμλετ επαναλαμβάνει το ρεφρέν από το τραγούδι των W.A.S.P *The Great Miscoception of me* ειρωνευόμενος ότι το είδωλο του πατέρα του δεν ήταν ποτέ ο ίδιος και ότι δεν θέλει να γίνει ο βασιλιάς των δακρύων. Αυτό φανερώνει το τραύμα του Άμλετ απέναντι στο νεκρό πατέρα του και τη δυσκολία του να αναλάβει μην έχοντας άλλη επιλογή τα χρέη του επόμενου βασιλέα. Η Οφηλία επαναλαμβάνει το ρεφρέν από το τραγούδι της Madonna *Material Girl* και μέσω αυτού θέλει να δείξει το πως βλέπει η κοινωνία τη γυναίκα που την αντιμετωπίζει σαν μια άψυχη κούκλα. Όταν τελειώσει το τραγούδι τους που συνοδεύεται από σκέρτσο, σφυρίγματα και γκροτέσκο στοιχεία συνεχίζουν στα αγγλικά μπαίνοντας στη σκηνή με την επιστροφή των δώρων. Τα αγγλικά χρησιμοποιούνται για να χτιστεί μια ειρωνική γέφυρα με το πρωτότυπο κείμενο. Ο λόγος τους είναι αποσπασματικός η Οφηλία προσπαθεί να του δώσει τα δώρα και εκείνος της τα επιστρέφει πίσω. Αμέσως ο ένας κάνει προβολή στον άλλον τα γονεϊκά πρότυπα και αηδιάζουν, θυμώνουν, αλλά και ερεθίζονται που αυτό παραπέμπει στις αιμομικτικές σχέσεις της εποχής. Η Οφηλία καβαλά τον Άμλετ πάνω στο αμαξίδιό του και αρχίζουν να ερωτοτροπούν. Η ερωτική στιγμή διακόπτεται βίαια, γιατί δεν αντέχουν τις προβολές τους. Στη συνέχεια ο λόγος επιστρέφει στα ελληνικά, γιατί περνάμε στη δραματική σκηνή που θέλουμε να δοθεί βάση. Ο Άμλετ ρωτάει την Οφηλία που βρίσκεται ο πατέρας της, γιατί ξέρει εξ αρχής ότι είναι το δόλωμα και τον παρακολουθούν. Μέσα από αυτή την πράξη του της δίνει την ευκαιρία να παραδεχθεί την αλήθεια, ώστε να την συγχωρέσει. Η Οφηλία εγκλωβισμένη στη πατρική εντολή κάνει την ανήξερη κάτι που εξοργίζει τον Άμλετ όπου αρχίζει να της επιτίθεται λεκτικά, συναισθηματικά, σωματικά, σεξουαλικά. Η Οφηλία μένει μόνη και συντετριμμένη, γιατί ήταν ένα πιόνι ένα άψυχο αντικείμενο που όλοι οι άντρες της ζωή της εκμεταλλεύτηκαν και ξεσπάει σε κλάματα.

5.1.B. νέα σκηνική και κειμενική προσέγγιση βασισμένη στη σκηνή των δώρων του Άμλετ του Σαίξπηρ

Family Ghost . I was Hamlet. I was Ophelia. (2022)



(Μπαίνει στη σκηνή η σκηνοθέτις και προλογίζει το έργο διαδραστικά με το κοινό). Η μικρή περφόρμανς αυτή θέλει να δείξει την συναισθηματική κακοποίηση του Άμλετ απέναντι στην Οφηλία. Ας γίνουμε όλοι παρατηρητές στο προσωπικό δράμα της κακοποίησης της που έχει και στοιχεία δυστυχώς σεξουαλικής κακοποίησης από τον σύντροφό της. Ο Άμλετ έχει καταλάβει ότι ο Πολώνιος (πατέρας της) και ο Κλαύδιος (θείος του και πατριός σφετεριστής) που θέλει να βγάλει τον ίδιο από την μέση, θέλουν να διαπιστώσουν αν όντως ο Άμλετ έχει τρελαθεί. Ανησυχούν αν ο Άμλετ έχει καταλάβει την αλήθεια σχετικά με τον θάνατο του πατέρα του και του δυνητικού θανάτου του ίδιου που σχεδιάζει ο Κλαύδιος και θέτουν σαν δόλωμα την Οφηλία. Ο Άμλετ απογοητεύεται που η Οφηλία δέχθηκε να γίνει το δόλωμα και προσπαθεί να της δώσει την ευκαιρία να επανορθώσει, αλλά εκείνη τρομοκρατημένη από την εντολή του πατέρα της και ξέροντας ότι την παρακολουθούν εμμένει στην εντολή. Ας γίνουμε παράτηρητές της σκηνής και του πειράματος. Τι άραγε θα συμβεί στη συνέχεια! Ας αρχίσει η περφόρμανς.

(Ο Άμλετ και η Οφηλία είναι ήδη πάνω στη σκηνή στις θέσεις τους. Μετά τον πρόλογο και την έξοδο της σκηνοθέτιδος από την σκηνή που πάει και κάθεται μαζί με το κοινό (...) ξεκινούν μετωπικά απέναντι από το κοινό ξεκινούν)

-Ο. (Η Οφηλία κουνώντας το κεφάλι συνεχόμενα) Yes God. Yes Father. Yes Brother. Yes Father, God, Brother. Yes God, Father Brother. Yes Father. Yes Father. Yes Father. Ophelia. Am I me? Can you hear me? (όλο ρομποτικά κοιτώντας δεξιά και αριστερά ... πηγαίνει πίσω από τον Άμλετ)

- Α. (Ο Άμλετ τόση ώρα σφυρίζει το *Material Girl* που αργότερα θα τραγουδήσει η Οφηλία). (Η Οφηλία σκύβει το κεφάλι της από πίσω του και σωματοποιεί ενεργειακά τα λόγια του. Ο Άμλετ ξεκινάει λέγοντας, κουνώντας με τη σειρά του μηχανικά – ρομποτικά το κεφάλι του) Yes God. Yes Father. Yes Mother. Yes King. Dead Body. Yeah dead body. (επαναλαμβάνει) Yes. God. Yes Father. Yes Mother. Yes King. Dead body. Yeah dead body. Yes Mother, yes mother. Yes King. Yes Father. Yeah Mother. Yeah Father.

(και στη συνέχεια αρχίζει να τραγουδά στην αρχή με το ρυθμό του τραγουδιού στη συνέχεια σπαρακτικά, το ίδιο κάνει και η Οφηλία στο δικό της τραγούδι. Στην αρχή με σκέρτσο μετά σπαρακτικά σαν να είναι και οι δύο εγκλωβισμένοι σε αυτή την κυκλική σε λούπα συνθήκη) (...)

-A. My Father was the idol it was never me.

I don't wanna be, I don't wanna to be the crimson king.

I don't wanna be, I don't wanna be, I don't wanna be the Crimson King.

-O. Cause we are living in a material world

And I am a material girl

You know we are living in a material world

And I am a material girl.

(Ο Άμλετ της σφυρίζει παράλληλα στο ρυθμό του τραγουδιού της)

-A. My Father was the idol it was never me.

I don't wanna be, I don't wanna to be the crimson king.

I don't wanna be, I don't wanna be, I don't wanna be the Crimson King.

- O. Cause we are living in a material world

And I am a material girl

You know we are living in a material world

And I am a material girl.

(Ο Άμλετ της σφυρίζει παράλληλα στο ρυθμό του τραγουδιού της)

-A. My Father was the idol it was never me.

I don't wanna be, I don't wanna to be the crimson king.

I don't wanna be, I don't wanna be, I don't wanna be the Crimson King.

- O. Cause we are living in a material world

And I am a material girl

You know we are living in a material world

And I am a material girl.

(Ο Άμλετ της σφυρίζει παράλληλα στο ρυθμό του τραγουδιού της)

-A & O. No love, to shelter me, only love.

Love set me free.

No love, to shelter me, only love.

Love set me free.

-O. Your gifts.

-A. No.No. Your gifts.

-O. No. No. Your gifts.

-A. No. Your gifts.

-O. Your gifts. (θυμωμένα)

-A. Gifts? G I F T S QUESTION MARK ?

- O. Yeah Yeah gifts, gifts!

-A. Wow Mother!

-O. Wow Father!

-A. Wow Sister!

-O. Wow Brother!

-A. & O. Wow Mother, Wow Father, Wow Sister, Wow Brother!!!

-A. Come Here!

-O. Yeah!

-A. Wow Father! Wow Brother!

-O. Wow Mother! Wow Sister!

-A. Wow!!!

-O. Take your fucking gifts.! (θυμωμένα)

-A. My gifts ? My fucking gifts Mother? Mother! Mother! Mother! (θυμωμένα)

-O. Father! Nooo.

-A. Father, Father, Father! Nooo.

Παύση (...) Βγάζει τα γυαλιά ο Άμλετ και τα σπάει.

-A. Mother? Που είναι ο πατέρας σου; (ήρεμα)

-O. (Ψελλίζει διστακτικά) (...) Στο σπίτι Κύριε μου!

-A. (Νευριασμένα) Να κλειδωθεί εκεί μέσα να κάνει τον τρελό. Στο σπίτι του ΟΧΙ ΕΔΩ!

-O. (Η Οφηλία χαμηλώνει το κεφάλι κάνει επαναληπτικά νεύμα)

- A. (Ο Άμλετ γελάει ειρωνικά) Χαχαχχα

-O. (Η Οφηλία γελάει αμήχανα) χαχαχα

- (συνεχίζουν και ο Άμλετ χειροκροτεί με νεύρα)

- A. (ο Άμλετ επαναλαμβάνει) Να μείνει εκεί να κλειδωθεί. Εκεί να κάνει τις τρέλες του ΟΧΙ ΕΔΩ (φωνάζει προς το μέρος της)

- A. (Την αρπάζει από την μπλούζα)

-O. Άσε με! Άσε με (φωνάζει ικετευτικά)

- A. (Τραβάει την Οφηλία από το χέρι βίαια)

-Ο. (Η Οφηλία επαναλαμβάνει) Άσε με! Άσε με!

-Α. (Την κοιτάει μέσα στα μάτια) Σε αυτή την κοινωνία πάντα θα έχω το στίγμα του ανάπηρου!

- Ο. (Του λέει πληγωμένη) Κάποτε σε αγάπησα. Κάποτε με αγάπησες.

-Α. Και η ιδέα μόνο με τρελαίνει! (Την χαιδεύει στο πρόσωπο και την κατεβάζει κάτω και την κοιτάζει θυμωμένα κατάματα) Πες τους ότι ένας θα την γλιτώσει. Ένας θα την γλιτώσει. Εκτός από Έναν! ΕΚΤΟΣ ΑΠΟ ΈΝΑΝ! (υπονοεί τον Κλαύδιο και την σκύβει εντός κάτω με δύναμη). Πες τους Εκτός από έναν. ΕΚΤΟΣ ΑΠΟ ΕΝΑΝ.

- Ο (κουνάει τρομαγμένη το κεφάλι).

-Α. (επαναλαμβάνει) ΟΛΟΙ. ΟΛΟΙ. ΟΛΟΙ! ΕΚΤΟΣ ΑΠΟ ΕΝΑΝ. ΕΚΤΟΣ ΑΠΟ ΕΝΑΝ!

- Ο. Όλοι. Όλοι.

-Α. ΌΛΟΙ. ΟΛΟΙ!

-Ο. Όλοι. Όλοι (χαμηλόφωνα και κλαίγοντας)

-Α. ΕΚΤΟΣ ΑΠΟ ΕΝΑΝ.

-Ο. Εκτός από έναν. Ναι εκτός από έναν (...) Έναν. (τρομαγμένη και κλαίγοντας)

- Α. (Την χαστουκίζει της στρίβει το πρόσωπό της και αρχίζει να φεύγει με την πίσω πλάτη.) (...) (Σφυρίζει με τον ρυθμό του τραγουδιού της *Material girl* της *Madona*, στο τέλος της διαδρομής απομακρυσμένα γυρίζει και την κοιτάζει συνεχίζοντας το τραγούδι σε μουρμουριτό, την κοιτάζει ειρωνικά στρίβει, κοιτιούνται)

- Ο. (Οφηλία κοιτώντας χαμένη προς το μέρος του και σοκαρισμένη)

- Α. (φωνάζει επαναλαμβανόμενα) Εκτός από έναν! ΕΚΤΟΣ (...) ΕΚΤΟΣ ΑΠΟ ΕΝΑΝ!

- Ο. (Η Οφηλία κοιτάζοντας προς το μέρος του κλαίει).

5.2.A. Δεύτερη εκδοχή της Οφηλίας: Σκηνοθετική/δραματουργική ανάγνωση

Στην ανάγνωση των σκηνών της μανίας και της αυτοκτονίας η προσέγγιση έγινε με βάση την σεξουαλική κακοποίηση και την απώλεια. Υπάρχουν κάποιες υπόνοιες στο πρωτότυπο κείμενο κατά τη διάρκεια του μονολόγου της μανίας της Οφηλίας ότι έχει παραβιαστεί σεξουαλικά από την «πίσω πόρτα». Στην δραματουργική και σκηνοθετική αυτή η ανάγνωση η Οφηλία είναι θύμα βιασμού του Άμλετ. Μην μπορώντας να θέσει τα όρια της κατά τη διάρκεια της ερωτικής συνεύρεσης και χωρίς να προχωρήσει στη συναίνεση ο Άμλετ ολοκλήρωσε τη σεξουαλική πράξη μη συναινετικά (πρωκτικά). Η Οφηλία ακόμα παγιδευμένη στη θέση της και πιστεύοντας ότι θα την αποκαταστήσει το υπομένει στωικά. Όμως, όταν ο Άμλετ στη σκηνή με τα δώρα την απορρίπτει, την εξευτελίζει, την κακοποιεί σωματικά, σεξουαλικά, λεκτικά και την εγκαταλείπει η Οφηλία τραυματίζεται ανεπανόρθωτα, γιατί πια είναι και εκτεθειμένη στη προτεσταντική πατριαρχική κοινωνία της εποχής της. Τώρα πια όντας «χρησιμοποιημένη» δεν θα μπορούσε να αποκατασταθεί σε γάμο και θα μπορούσε να χαρακτηριστεί εταίρα. Αυτό το γεγονός σε συνδυασμό με την δολοφονία του πατέρα της από τον Άμλετ πυροδότησαν τους μηχανισμούς άμυνας του οργανισμού της.

Στην ανάγνωση αυτή η Οφηλία όντας πια εγκαταλελειμμένη από όλους τους οικείους παθαίνει διπολική συναισθηματική διαταραχή. Ακροβατώντας σε ένα σκοινί μεταξύ κατάθλιψης και υπομανίας σπάει τα δεσμά της τρέχοντας σε όλο το παλάτι μοιράζοντας λουλούδια. Τα μερδωμένα λόγια της είναι λόγια αλήθειας που υπόλοιποι δεν μπορούν να δεχτούν και τα μεθερμηνεύουν ως τρέλα. Στεκόμενη πια στα πόδια της, σεξουαλικά διεγερμένη, επαναστατεί. Επαναστατεί απέναντι στην καθεστυκία τάξη, στην έμφυλη βία, και στο βασίλειο το ίδιο. Τρέχει στη φύση, κρατώντας λουλούδια στα χέρια της σαν Βάκχα, Αμαζόνα. Και πάνω σε μια γέρικη ιτιά κοιτώντας την αντανάκλασή της στον νερό (σαν αντεστραμμένος καθρέφτης) της έρχεται η συνειδητοποίηση να σπάσει μια για πάντα τον προγραμματισμό που της έχουν ορίσει οι καταδιωκτικοί Άλλοι και να γίνει ένα με το νερό. Να ξαναβαπτιστεί ως καινούργια οντότητα. Η αυτοκτονία της δεν υποδηλώνει λιγοψυχία, αλλά μια φιλοσοφημένη θεώρηση πραγμάτων. Έδρασε και αντέδρασε γινόμενη η Φύση.

Η διαδραστική περφόρμανς ξεκινάει με τον πρόλογο επί του θέματος από τους νεκροθάφτες και το φευγιό της Οφηλίας. Η Οφηλία ξεκινάει να τρέχει τραγουδώντας το *Soft Parade* των Doors. Η χρήση αυτού του τραγουδιού γίνεται, γιατί το συγκεκριμένο αποτελεί ένα καλωσόρισμα ένα τραγούδι αναζήτησης της ταυτότητας και του οντολογικού είναι στη περιπέτεια της ζωής και του θανάτου. Η Οφηλία επρόκειτο πια να σπάσει τον προγραμματισμό της, φλερτάροντας με την έκπτωση – εκτόξευση – πτώση. Ακόμα, το τραγούδι έχει τελετουργικά στοιχεία και αποτελεί ένα είδος μύησης στο τραγικό και αδιέξοδο της ύπαρξης με ειρωνικό τρόπο. Οι θεατές ακολουθούν τη σπαραξικάρδια διαδρομή της Οφηλίας μέχρι να φτάσει στο σημείο αφετηρίας της. Βρίσκει σκόρπια ανακυκλώσιμα υλικά και φτιάχνει το προσωπικό της κουκλόσπιτο, το παλάτι – φυλακή που οι άλλοι την είχαν έγκλειστη λόγω του φύλου της. Τοποθετεί τελετουργικά τα παχνίδια της, κάνει τα χέρια της μια μιμητική καραμούζα και αρχίζει την αφήγησή της. Αρχίζει να λέει ωμά το πως την χειραγώγησε η πατριαρχική κοινωνία που την εκμεταλλεύτηκε, τη βίασε συναισθηματικά και σωματικά, την σκότωσε, την δολοφόνησε, την έπνιξε. Η λέξη πνιγμός αποτελεί προοικονομία της αυτοκτονίας της. Σε όλη τη διάρκεια κρατά ευλαβικά ένα κουτάλι που το αντιλαμβάνεται σαν τον εαυτό της. Ότι την τάισαν, η αντανάκλασή της, και το φτυάρισμα αργότερα στο θάνατό της. Το σηκώνει ψηλά, παίρνει και ένα κουτί μύρας και ξεκινάει ένα παραμύθι, τον εφιάλτη της πραγματικότητάς της. Το κουτάκι από της μύρα είναι ο φούρναρης, δηλαδή υποννοείται ο Πολώνιος, ενώ το κουτάλι – η κόρη, η ίδια. Αναρωτιέται τι είμαστε και τα πετάει κάτω. Στη συνέχεια μιλάει για ένα ζευγάρι και κάνει πάλι κουκλοθέατρο μέσα από αυτό υποδηλώνει το βιασμό και την εγκατάλειψή της και πετάει ξανά τα σκηνικά αντικείμενα. Μιλάει αμέσως μετά για τον θάνατο του πατέρα της και το πένθος της. Καθόλη τη διάρκεια είναι σε υπερένταση, κάνει απότομα κινήσεις, απευθυνόμενη στο κοινό. Στο τέλος κατάστρέφει το κουκλόσπιτο που την εξανάγκασαν να είναι το διαλύει όλο, σπάζοντας τα δεσμά της και αρχίζει να τρέχει γύρω του μέχρι να ζαλιστεί και να πέσει κάτω. Κοιτάει με απέχθεια το κοινό καθιστώντας τους ένοχους που συντηρούν την πατριαρχική κοινωνία και τους λέει ότι ο θεός δεν θα τους λυπήθει. Τέλος, δίνει το κουτάλι – ευατό της στους νεκροθάφτες για να την θάψουν αργότερα και βηματίζει αργά προς την θάλασσα. Αρχίζει να πλατσουρίζει με το νερό παίζοντας μέχρι να καλυφθεί από αυτό. Κατάφερε να σπάσει τον προγραμματισμό της, πια έγινε ένα με το νερό, τη φύση, τη κοιτίδα της ζωής. Από

εδώ και πέρα θα ζει για πάντα ξανά από την αρχή σαν το πνεύμα της λίμνης, στοιχειώνοντας τους παραβάτες της γυναικείας ύπαρξης. Οι νεκροθάφτες παίρνουν το νεκρό της σώμα – κουτάλι και το θάβουν. Ψέλνουν το «αιωνία η μνήμη» και δίνουν στο κοινό χώμα για να γίνουν κοινωνοί της τελετής της. Η ψυχή της θα ζει αιώνια απελευθερωμένη, σαν αερικό, σαν ποίημα, σαν το κορίτσι που της άρεσε το νερό, σαν το κορίτσι που έγινε Ήλιος, εναγκαλίζοντας με αγάπη μια τη συμφιλιωμένη ύπαρξή της.

5.2.B. Η νέα σκηνική και κειμενική προσέγγιση βασισμένη στη σκηνή της μανίας και της αυτοκτονίας της Οφηλίας στον *Άμλετ* του Σαίξπηρ

OPHELIA AND THE ANCIENT LAKE (2022)



Πρόκειται για μια διαδραστική περφόρμανς περιπατητική στη θάλασσα σε μια περιοχή της Βέροιας. Θα δούμε την διαδρομή από την τρέλα της Οφηλίας εξαιτίας των τραυμάτων της που ήταν θύμα της πατριαρχίας και της έμφυλης βίας από τον

πατέρα, τον αδερφό της, τον βασιλιά και τον εραστή της. Την περφόρμανς την προλογίζουν μουσικά οι τρεις μετέπειτα νεκροθάφτες της, γιατί η Οφηλία ακολουθεί τη διαδρομή από το σημείο της τρέλας της μέχρι την αυτοκτονία της στη λίμνη. Έχουν χρησιμοποιηθεί κομμάτια από το πρωτότυπο έργο του Σαίξπηρ *Άμλετ* σε μετάφραση του Γιώργου Χειμωνά. Ακόμα έχουν χρησιμοποιηθεί εμβόλια κομμάτια της σκηνοθετίδος εμπνευσμένα από το κομμάτι.

- Ο. (Η Οφηλία τρέχει, το κοινό και οι νεκροθάφτες ακολουθούν και τους μεταφέρει στην αμμουδιά με θέα την θάλασσα. Κατά τη διαδρομή της τραγουδά το τραγούδι των *Doors Soft Parade*).

- When I was back there in a seminary school.
There was a person there.
Who put forth the proposition
That you can petition the Lord with prayer
petition the Lord with prayer
petition the Lord with prayer
petition the Lord with prayer
petition the Lord with prayer
petition the Lord with prayer
You cannot petition the Lord with prayer!

Can give me sanctuary
I must find a place to hide
A place to hide

Can you find me soft asylum
I can't make it anymore
The Man is at the door

Peppermint, miniskirts, chocolate candy
Champion sax and a girl named Sandy
There's only four ways to get unraveled
One is to sleep and the other is travel, dada
One is a bandit up in the hills

One is to love your neighbor 'till
His wife gets home

Catacombs
Nursery bones
Winter women
Growing babies
To the river

Streets and shoes
Avenues
Leather riders
Selling news
The monk bought lunch

Ha ha, he bought a little
Yes, he did
Woo!
This is the best part of the trip
This is the trip, the best part
I really like
What'd he say?
Yeah!
Yeah, right!
Pretty good, huh
Huh
Huh!
Yeah, I'm proud to be a part of this number

Successful hills are here to stay
Everything must be this way
Gentle streets where people play
Welcome to the Soft Parade

All our lives we sweat and save
Building for a shallow grave
Must be something else we say
Somehow to defend this place
Everything must be this way
Everything must be this way, yeah

The Soft Parade has no begun
Listen to the engines hum
People out to have some fun
A cobra on my left
Leopard on my right, yeah

The deer woman in a silk dress
Girls with beads around their necks
Kiss the hunter of the green vest
Who has wrestled before
With lions in the night

Out of the sight!
The lights are getting brighter
The radio is moaning
Calling to the dogs
There are still few animals
Left out in the yard
But it's getting harder
To describe sailors
To the underfed

Tropic corridor
Tropic treasure
What got us this far

To this mild equator?

We need someone or something new
Something else to get us through, yeah , c'mon

Calling on the dogs
Calling on the dogs
Calling on the dogs
Calling on the dogs
Calling on the dogs
Calling on the dogs
Calling on the dogs
Calling on the dogs

You gotta meet me
Too, late, baby
Slay a few animals
At the crossroads
Too late
Oh, we're goin' we're goin great
At the edge of town
Tropic corridor
Tropic treasure
Havin' a good time
Got to come along
What got us this far
To this mild equator?
Outskirts of the city
You and I
We need some new
Somethin' new
Somethin' else to get us through
Better bring your gun

Better bring your gun
Tropic corridor
Tropic treasure
We're gonna ride and have some fun

When all else fails
We can whip the horse's eyes
And make them sleep
And cry

(Επειδή η περφόρμανς έχει και στοιχεία eco theatre η Οφηλία μαζεύει και ανακυκλώσιμα υλικά που έχουν τοποθετηθεί τριγύρω π.χ καλαμάκια, μπουκάλια νερού, τσιγάρα, κουτάκια αναψυκτικών και μπύρας) (φτιάχνει στην άμμο ένα κάστρο από αυτά τα υλικά και σε λίγο επρόκειτο να μπει μέσα στο «καταφύγιο – παιχνίδι – παλάτι της), (συνεχίζει να λέει τώρα χαμηλόφωνα το τραγούδι των *Doors Soft Parade*), (πριν μπει κάνει μια συμβολική καραμούζα με τα χέρια της και λέει τα λόγια που φτιάχθηκαν μετά από αυτοσχεδιασμούς, ανακοινώνοντας και αποκαλύπτοντας στους θεατές τα τραύματά της).

-Ο. Τουτουτου του του τουν! Με γεννήσανε! Με ονοματίσανε! Με γαμήσανε! Με βιάσανε! Με αγαπήσανε! Με σεξουαλικοποίησανε! Με αντικειμενοποίησανε! Με κατουρήσανε! Με ξύσανε! Με τραυματίσανε! Με αγκαλιάσανε! Με δαιμονοποίησανε! Με παίζανε! Με τρυπήσανε! Με πληγώσανε! Με απομονώσανε! Με αποξενώσανε! Με δώσανε! Με βασανίσανε! Με γαμήσανε! Με βιάσανε! Με γαμήσανε! Με βιάσανε! Με εξευτελίσανε! Με διαλύσανε! Με φάγανε! Με θρυμματίσανε! Με σκοτώσανε! Με πνίξανε! Με δολοφονήσανε! Με δολοφονήσανε! Με πνίξανε! Με δολοφονήσανε! Τουρουτου του του τουν! (Φτύνει κάτω, οι θεατές θα έχουν σχηματίσει κύκλο περικλείοντας την, βγάζει ένα κουτάλι από την τσέπη της, και σκάβει μια πόρτα στην άμμο στο κάστρο της για να την ανοίξει και να μπει μέσα, προχωράει σαν παιδί στριφογυριστά μέσα στο κάστρο της, προσέχοντας να μην σπάσει τα παιχνίδια της, ψιθυρίζοντας το τραγούδι της).

-Ο. Ήταν ένας φουουουύρναρης. (παίρνει δύο από τα ανακυκλώσιμα παιχνίδια της, τα σηκώνει ψηλά, παίζοντας κουκλοθέατρο και παριστάνοντάς τα σαν τον φούρναρη και την κόρη του) και είχε μια κόρη. Η κόρη του ξαφνικά έγινε κου κου βά κουκου βάγια, κουκου βα κουκου βάγια! Ε! Δεν τελείωσε! Έχει και άλλο! (και βάζει το κουτάλι – κόρη μέσα στο κουτάκι μπύρας – φούρναρη, τρυπώντας το με μανία) Ξέρουμε τι είμαστε (κοιτάει κάτω, ψάχνοντας τα επόμενα παιχνίδια της). Αλλά όσο θα το ξέρουμε(...) Δεν τελείωσε! ΕΧΕΙ ΚΑΙ ΑΛΛΟ! (θυμωμένα).

-Ο. Κανείς δεν ξέρει (...) Μα τον Θεό και μα την εκκλησία, είναι του άντρα ή την γυναίκας η αμαρτία? Εκείνος σωπαίνει δεν μιλά και μιλά και λέει «Θα μπεις στην κάμαρά μου». Εκείνος καθόλου δεν μιλά και αυτή μιλάει και λέει «Καλού κακού όχι από μπρος, αλλά από ΠΙΣΩ ΝΑ ΧΩΘΕΙΣ! ΑΠΟ ΠΙΣΩ ΝΑ ΧΩΘΕΙΣ! ΑΠΟ ΠΙΣΩ ΝΑ ΧΩΘΕΙΣ! ΠΙΣΩ ΝΑ ΧΩΘΕΙΣ! ΠΙΣΩ, ΠΙΣΩ, ΠΙΣΩ!!! Αυτός ποτέ δεν της μιλά και αυτή και αυτή μιλά και κλαίει «Σε ποιόν μιλώ? Ποιόν προσκαλώ?(ανασαίνει με δυσκολία μεγάλη) Δεν είναι εδώ κανείς(...) Δεν είναι εδώ κανείς. Δεν είναι εδώ κανείς (σαστισμένη και χαμένη) (...) (αρπάζει το κουτάλι της και το χαιδεύει είναι το αγαπημένο της παιχνίδι, κοιτάει την αντανάκλασή της πάνω του και γελάει)

-Ο. Δεν θα τον δω ξανά. Δεν θα τον δω ξανά. Δεν θα τον δω ξανά. Στο νεκροκράββατο εκεί θα ξαγρυπνά. Δεν θα τον δω ξανά. Δεν θα τον δω ξανά. Δεν. Δεν. Δεν. (καταστρέφει όλα τα ανακυκλώσιμα παιχνίδια της – όλο το κάστρο, πηδάει πάνω του και το λιώνει και πέφτει κάτω. Γυρνάει και κοιτάει όλους τους θεατές). Θα προσευχηθώ στο Θεό για όλες τις ψυχές σας. Ο Θεός δεν θα σας λυπηθεί (σηκώνεται και δίνει στους τρεις νεκροθάφτες το πολύτιμο αντικείμενο – παιχνίδι της το κουτάλι που τώρα συμβολίζει τον εαυτό της, αρχίζει η μουσική που παίζουν οι νεκροθάφτες και η Οφηλία τρέχει μέσα στη θάλασσα στο συμβολικό αυτοκτονικό πνιγμό της, κοιτώντας τους θεατές μπαίνει σιγά σιγά μέσα, το κοινό ακολουθεί τους νεκροθάφτες που πάει στο σημείο του «τάφου» από άμμο της Οφηλίας για να την θάψουν μπροστά

στους θεατές, θάβουν το κουτάλι που συμβολικά είναι η Οφηλία και ξεκινούν να τραγουδούν τον επικήδειο της).

- Ν. Αιωνία η μνήμη. Αιωνία η μνήμη. Αιωνία αυτής η μνήμη (μοιράζουν στους θεατές χώμα και το πετούν μετά το φτυάρισμα όλοι μαζί και αποχωρούν

5.3 Το γυναικείο πλάσμα από τον *Γλάρο* του Τσέχωφ (2020)

5.3.A. Σκηνοθετική / δραματουργική ανάγνωση



Ο *Γλάρος* του Τσέχωφ είναι ένα έργο που έχει χαρακτηριστεί ως μετεξέλιξη του *Άμλετ* του Σαίξπηρ. Ο Τρέπλιεφ είναι ένας άλλος νεαρός *Άμλετ* που είναι εγκλωβισμένος στο μυαλό του και δεν ανέχεται να απορροφηθεί από το σύστημα της εποχής του. Από την άλλη η Νίνα είναι μια άλλη Οφηλία που καρτερά και είναι εγκλωβισμένη από τις πατριαρχικές δυνάμεις της κοινωνίας της. Όμως, στη συγκεκριμένη περφόρμανς δεν θα ασχοληθούμε με το έργο εν συνόλω, αλλά θα διεισδύσουμε στη σκηνή θέατρο εν θεάτρω που έχει γράψει ο Τρέπλιεφ και προσπαθεί να σκηνοθετήσει τη Νίνα. Συγκεκριμένα θα αντιμετωπίσαμε το μονόλογο αυτό ως ένα ανεξάρτητο κείμενο και μετέπειτα υλοποιήθηκε η περφόρμανς πάνω στη διασκευασμένη εκδοχή του. Στο κείμενο αυτό παρουσιάζεται ένα θηλυκό πλάσμα που ανοίγει κάθε εκατό χρόνια τα χείλη του για να μιλήσει. Ζει σε μια τραγική λούπα και σπαρακτικά κάθε

φορά που ξυπνάει επικοινωνεί με την υπόλοιπη φύση που της κάνει συντροφιά. Η μάχη του γυναικείου πλάσματος αυτού είναι με τον Σατανά, αυτός είναι ο παντοδύναμος εχθρός της. Στην ανάγνωση της σκηνοθετίδος – δραματουργού ο Σατανάς είναι ο πατέρας του γυναικείου πλάσματος και συμβολίζονται τα εξής: ο Σατανάς – Πατέρας είναι η ενσαρκωμένη πατριαρχία σε όλες τις εκφάνσεις της και το Γυναικείο ανώνυμο πλάσμα είναι όλες οι γυναίκες και αυτά που αντιμετωπίζουν εγκλωβισμένες στο φύλο τους στην έμφυλη κοινωνία. Είναι η μάχη μεταξύ Πατρός και Κόρης που προσπαθεί να της επιβάλλει τη ματιά τη δική του θέασης του κόσμου, καθώς και το προγραμματισμό της, αυτό φαίνεται και από την αφωνία της σε κάθε εποχή και ότι μια φορά στα εκατό χρόνια της δίνεται η δυνατότητα να ξυπνήσει και να μιλήσει. Ακόμα, υπάρχει και η εσωτερική μάχη με την ηρώίδα που ξέρει ότι πρέπει να αντιδράσει, ώστε να αλλάξει η κατάσταση και να σπάσει η δεισλειτουργική ισορροπία που την κρατά δέσμια ακούνητη και άφωνα υποτακτική. Κάθε εκατό χρόνια που μιλάει έρχεται πιο κοντά στο στόχο της, αλλά η πίεση που δέχεται από την καταδιωκτική και ελεγκτική δύναμη του τερατικού πατέρα της είναι τεράστια. Την παρακολουθεί συνεχώς τα πορφυρά τρομακτικά του μάτια βρίσκονται συνεχώς από πίσω της. Όμως, είναι γραμμένο ότι κάποια στιγμή θα τον ανατρέψει αυτός είναι ο προορισμός της όπως κατά αντιστοιχία ο γυναικείος αγώνας έχει δρόμο ακόμα, αλλά υπάρχει η ελπίδα ότι κάποια στιγμή μέσω των αλληπάλληλων αγώνων θα εκτοπιστεί η πατριαρχία και θα ζούμε σε μια κοινωνία ισότητας των φύλων.

5.3.B. Η νέα σκηνική και κειμενική διασκευή / προσέγγιση βασισμένη στη σκηνή θέατρο εν θεάτρω (του μονολόγου) στο *Γλάρο του Τσεχωφ*

Η περφόρμανς πραγματοποιήθηκε σε δύο διαφορετικούς site specific χώρους: πρώτα είχε στηθεί μια σκηνή ανάμεσα σε εγκαταλελειμμένα κτήρια και τη δεύτερη φορά είχε γίνει σε μια κεντρική πλατεία της Βέροιας ανάμεσα σε γυναικεία αγάλματα. Οι περφόρμερ ήταν πέντε. Η κεντρική περφόρμερ ενσάρκωνε το πλάσμα και οι υπόλοιποι ξαπλωμένοι κάτω ήταν τα πόδια του πλάσματος κάτω από το ένδυμά του. Σκηνικά ήταν μια *Μέδουσα* που αντί να έχει πολλά φίλια στα μαλλιά της είχε πολλά πόδια ριζωμένα στη Γη, στο χώμα εκεί από που έρχεται η βλάστηση και η φθίση.

Αυτό το πλάσμα συμβολίζει τη κάθε γυναίκα που προσπαθεί να δραπετεύσει από τα κοινωνικά δεσμά που την κρατούν κάτω εξαιτίας της υλικότητάς της και του βιολογικά και κοινωνικά καθορισμένου με βάση τα «πρότυπα» φύλου της. Το γυναικείο πλάσμα προσπαθεί να κουνηθεί και δεν μπορεί και σπαράζει με τη φωνή και τα χέρια του. Ξεκινάει μια επίκληση στα λατινικά στη γλώσσα των νεκρών και συγκεκριμένα απευθύνεται στη μητέρα Σελήνη. Στη συνέχεια ξεκινάει ο μονόλογός της που απευθύνεται σε κάθε ζωντανό πλάσμα της Φύσης λέγοντάς του το δράμα της ύπαρξής της. Είναι άφωνη και κάθε εκατό χρόνια ανοίγει το στόμα της για να μιλήσει. Ουρλιάζει, σπαράζει, οδύρεται και αναζητεί συμμάχους. Αλλά, γνωρίζει ότι στη μάχη με το Σατανά τον αδίστακτο εχθρό της πρέπει να τα βγάλει πέρα μόνη της. Κάθε εκατό χρόνια είναι και λίγο πιο κοντά στο στόχο της. Πλέον ανακοινώνει ότι δεν φοβάται το πατέρα της, ότι θα επαναστατήσει απέναντι στην τυραννική εξουσία του. Πλέον λέει φωναχτά θα κερδίσει η γυναίκα, το ελάφι και όχι ο κυνηγός. Αναφέρεται προφανώς στη καταδιωκτική και εμμονικά ελεγκτική δύναμη της πατριαρχίας απέναντι σε όλες τις γυναίκες. Γνωρίζει ότι την παρακολουθεί ο Σατανάς τόση ώρα που μιλάει, αλλά δεν την ενδιαφέρει ο αγώνας της δεν είναι άκαρπος αυτή τη φορά θα είναι ισάξια αντίπαλος. Ο Σατανάς σκηνικά αποδόθηκε μόνο μέσω των καταδιωκτικών ματιών του που έγινε με τη χρήση των φώτων ενός αμαξιού που φώτιζε πλάι της. Πλέον τον νίκησε και κατάφερε να κουνηθεί να σπάσει τα δεσμά της. Σε αυτό το σημείο οι υπόλοιποι περφόρμερ τραβούν τα πόδια τους και το γυναικείο πλάσμα αρχίζει να φεύγει κοιτώντας στοχευμένα στο κενό. Τώρα πια ξέρει ότι θα νικήσει.

Εγώ το ελάφι και όχι ο κυνηγός

Sol eus pater est. Sol gestavit et uterus suo. Sol eus Luna mater. Sol gestavit et uterus suo. Sol eus pater est. Sol gestavit et uterus suo. Sol eus Luna mater. Sol gestavit et uterus suo. Sol eus pater est. Sol gestavit et uterus suo. Sol eus Luna mater. Sol gestavit et uterus suo. *Εκείνος ο Πατέρας μου. Ο Σατανάς. Εκείνος ο Πατέρας μου. Ο Σατανάς. Ο Σατανάς αιώνια μεταμορφώνει, αδιάκοπα ανανεώνει. Εκείνος κάθε ζωή, κάθε ζωή έχει σβήσει πια. Εκείνος ο Πατέρας μου ο Σατανάς. Εκείνος (και δείχνει ψηλά στον ουρανό, μετά ενώνει*

τα χέρια της φυσάει ξεφυσάει στη χούφτα της και βγάζει ήχους επίκλησης)
Euuuuuuuuu eeeeeeeeeeeeeee eeeeeeee eeee ee ee ε (...) Άνθρωποι, λιοντάρια,
αετοί και πέρδικες. Ελάφια με τα μεγάλα κέρατα, χήνες, αράχνες, σιωπηλά
ψάρια που ζείτε στο βυθό. Αστερίες και εκείνα που τα μάτια δεν τα πιάνει με
μια λέξη: κάθε ζωή κάθε ζωή κάθε ζωή έχει σβήσει πια, αφού συμπλήρωσε
τον θλιβερό της κύκλο. Πάνε χιλιάδες αιώνες που η γη δεν πατήθηκε από
πλάσμα ζωντανό και τούτο το φτωχό φτωχό φτωχό φεγγάρι μάταια ανάβει το
λυχνάρι του. Στα λιβάδια οι γερανοί δεν κράζουν πια ξυπνώντας ούτε
ακούγονται οι χρυσόμυγες μέσα στις φλαμουριές. Κρύο. Κρύο. Κρύο. Ερημιά.
Ερημιά. Ερημιά. Τα λείψανα των ζωντανών γίνανε σκόνη και χάθηκαν. Και η
αιώνια ύλη τα μεταμόρφωσε σε πέτρα, σε νερό, σε σύννεφα. Και όλες οι
ψυχές τους σμίζανε σε μια και μόνη ψυχή. Αυτή η οικουμενική ψυχή είμαι
εγώ. Είμαι εγώ. ΕΓΩ. Μέσα μου υπάρχουν ο Μέγας Αλέξανδρος, ο Καίσαρ, ο
Ναπολέον, ακόμα και ο Σαίξπηρ. Ακόμα και το πιο ταπεινό σκουλήκι
υπάρχει μέσα μου. Μέσα μου η ανθρώπινη συνείδηση έγινε ένα με το
ένστικτο του ζώου. *Τα θυμάμαι όλα. Όλα. Και την κάθε ζωή ολοένα την*
ξεναζώ. Τα θυμάμαι όλα. ΟΛΑ. ΚΑΙ ΤΗΝ ΚΑΘΕ ΖΩΗ ΟΛΟΕΝΑ ΤΗΝ
ΞΑΝΑΖΩ. ΤΑ ΘΥΜΑΜΑΙ ΟΛΑ. ΟΛΑ ΤΑ ΘΥΜΑΜΑΙ ΟΛΑ. (προς το κοινό σπαράζει)
AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA
AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA
Είμαι ολομόναχη. Κάθε εκατό χρόνια ανοίγω τα χείλη μου για να μιλήσω. Και
η φωνή μου αντηχεί θλιβερά μέσα στο κενό. Και κανείς κανείς δεν την ακούει.
Ούτε και σεις χλωμές φωτίτσες μπορείτε να με ακούσετε. Πριν ακόμα
ξημερώσει σας γεννάει ο σάπιος βάλτος και πλανιέστε ως την αυγή. Χωρίς
σκέψη. Χωρίς θέληση. Χωρίς το σκίρτημα της ζωής. *Ο Πατέρας μου ο*
Σατανάς φοβάται. Εγώ κάποτε φοβόμουν. Τώρα εκείνος φοβάται. Ο Πατέρας
της αιώνιας ύλης ο Σατανάς φοβάται. Φοβάται μην γεννηθεί και πάλι μέσα
σας η ζωή. Για αυτό ανανεώνει αδιάκοπα το κάθε σας μόριο. Το κάθε μόριο
της πέτρας και του νερού. Και αιώνια σας μεταμορφώνει. Σε όλο το σύμπαν
μόνο το πνεύμα μένει σταθερό και αμετάβλητο. Σαν τον φυλακισμένο που τον
έριξαν σε ένα βαθύ και αδειανό πηγάδι. Δεν ξέρω πια που βρίσκομαι και τι με
περιμένει. (απευθυνόμενη στο κοινό) Πες μου ρε τι με περιμένει; Πες μου ρε.
Πες μου τι με περιμένει ρε; Ένα μου φανερώθηκε σε αυτή τη σκληρή, τη

μανιασμένη μάχη με τον Σατανά ρίζα της υλικής δύναμης είναι γραμμένο να νικήσω εγώ. *Η Κόρη. Εγώ η Γυναίκα. Το Ελάφι και όχι ο Κυνηγός.* Και τότε θα έρθει η βασιλεία της παγκόσμιας βούλησης. Αυτό, όμως δεν θα συντελεστεί παρά μετά από ατέλειωτες ατέλειωτες χιλιετίες, όταν πια η Σελήνη και ο λαμπερός Σείριος και η Γη θα έχουν σιγά σιγά μεταβληθεί σε σκόνη. Και εώς τότε φρίκη. ΦΡΙΚΗ. (κοιτάει προς τα πίσω της έχουν ανάψει τα μάτια του αυτοκινήτου που συμβολίζουν τα μάτια του πατέρα της του σατανά που την παρακολουθούν). Και να ο πανίσχυρος εχθρός μου. Ζυγώνει ο Σατανάς ο πανίσχυρος εχθρός μου. Βλέπω τα πορφυρά, τρομακτικά του μάτια. (κοιτάει αποφασισμένα το κοινό) Τώρα βλέπω. Βλέπω.

5.4. Αποκωδικοποιώντας τα κοινά στοιχεία των περφόρμανς

Και στις τρεις περφόρμανς υπάρχουν κοινά στοιχεία στη σκηνοθεσία – δραματουργία που αξίζει να σχολιάσουμε. Αυτά τα στοιχεία κινούνται στη φεμινιστική περφόρμανς με μεταδραματικά στοιχεία.¹⁸⁰ Ο φεμινιστικός μεταμοντερνισμός αποτελεί μια μορφή πολεμικού μοντερνισμού στοχεύοντας: την εξουδετέρωση των δυνάμεων, την αποκατάσταση της Γυναίκας στο κέντρο του λόγου, καθώς και την ανατροπή των καθιερωμένων (πατριαρχικών και/ή δυτικοκεντρικών) τρόπων (και εικόνων) δραματοποίησης του υποκειμένου με προβολή μιας άλλης εικονογράφησης, όπου εμπλέκεται, μεταξύ των άλλων, και η γλώσσα και η χειρονομία και η έκφραση.¹⁸¹ Σε εξωτερικούς φυσικούς χώρους (Αρχαίο Θέατρο Μεσσήνης, Φράγμα – Βέροιας, Κεντρική Πλατεία Βέροιας) λάβαν χώρα και οι τρεις περφόρμανς. Σε ένα αφαιρετικό περιβάλλον που το εμπλούτιζε το φυσικό στοιχείο και χωρίς καθόλου σκηνικά αντικείμενα κουστούμια και μικρόφωνα. Οι περφόρμερ στις επιτελέσεις τους είχαν σαν κύριο όχημα τους το σώμα τους συνοδευόμενο από τη φωνή τους. Το σώμα και η πολλαπλότητα – πολυμορφικότητά του μέσα από την διερεύνηση των διαστάσεων που μπορεί να πάρει γεμίζοντας τις σιωπές της «παρτιτούρας» του δραματικού κείμενου. Το δραματικό σύμπαν προέρχεται από διακειμενική έρευνα που κατέληξε

¹⁸⁰ Σάββας Πατσαλίδης, *Θέατρο και Θεωρία. Περί Υποκειμένων και Διακειμένων*, εκδ. Επιστημονικών Βιβλίων και Περιοδικών, Θεσσαλονίκη 2000, σσ. 39 – 40. Ο όρος μετά δηλώνει την αφετηρία μιας νέας εποχής και το τέλος μιας προηγούμενης.

¹⁸¹ *Το ίδιο.*

σε διασκευή και έμπνευση για την δημιουργία μετα-κειμένων, δηλαδή ένα είδος κειμενικών θραυσμάτων των αντι-αφηγήσεων. Οι περφόρμερ δεν αναπαριστούν τα δραματικά πρόσωπα, αλλά τα προσεγγίζουν «εαυτοτικά» ακολουθώντας μια σειρά εργαλείων υποκριτικής (από μπρεχτική αποστασιοποίηση μέχρι το θέατρο της σκληρότητας του Αρτω) όπου σιγά σιγά τις αποδομούν και φτάνουν τον κατακερματισμένο λόγο σε ένα προγλωσσικό σκηνικό περιβάλλον. Αποδημιουργία και αποδόμηση των αρχετυπικών ρόλων του Άμλετ, της Οφηλίας και του Πλάσματος με στόχο την ανανοηματοδότησή τους. Παίζουν με τις λέξεις, τις σιωπές, τις παύσεις, τους επιτονισμούς και είναι ανοιχτοί στα επί σκηνής *συμβάντα* (βλ. την επικοινωνία με τα πουλιά με τον Άμλετ και την ηχητική στιχομυθία τους). Ως προς τον χρόνο ήταν μη γραμμικός και θα μπορούσαμε να πούμε ότι είχε αναρχικές χρονικές συνιστώσες. Το αίσθημα του ανοίκειου και του παραξενίσματος υπήρχε σε διάσπαρτα σημεία επαναλαμβανόμενων πράξεων όπου ο χρόνος είτε σμίκρυνε είτε μεγεθυνόταν. Οι απευθύνσεις στο κοινό καθώς και η ενεργητική τους πρόσληψη το κατέστησαν σε ένα θέαμα συμμετοχικό και διαδραστικό, όπως τουλάχιστον διαφαίνεται από τα καίρια σχόλια και της εύστοχες ερωτήσεις που ακολούθησαν μετά από το τέλος των παραστάσεων.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Μέσα στη μακραίωνη ιστορία της ανθρωπότητας το φύλο είναι μια μετα-ανθρώπινη κατασκευή διάκρισης των φύλων, δηλαδή είναι μια πράξη βαθιά πολιτική όπου εκφράζει κατά αντιστοιχία όλες τις μακραίωνες μορφές ανισότητας που καθιστούσαν και καθιστούν τις γυναίκες ως μη πολιτικά ζώα, ως το έλλειμμα, δηλαδή την υπαρξιακή Ετερότητα απέναντι στον παντοδύναμο Άλλον γένους αρσενικού. Το φύλο είναι ένα κανονιστικό πλαίσιο επιβεβλημένο από την πατριαρχία. Το φαινόμενο της πατριαρχίας είναι βαθιά ριζωμένο στην κυρίαρχη έμφυλη ιδεολογία των κοινωνιών εν γένει. Σύμφωνα με αυτή την ιδεολογία οι άνδρες αποτελούν τον προνομιούχο πληθυσμό. Θεωρούν τους εαυτούς τους ανώτερους από τις γυναίκες που τις αντιλαμβάνονται σαν κτήματά τους και σαν άψυχα διακοσμητικά αντικείμενα. Λειτουργούν ελεγκτικά απέναντί τους αδιαφορώντας για το πως νιώθουν και πως βιώνουν την πραγματικότητα. Ο έλεγχος είναι μια πηγή εξουσίας που ενισχύει το αίσθημα της ανωτερότητας που νιώθουν – υποβιβάζοντάς τις, παραγκωνίζοντάς τις και ξεσπώντας απέναντί τους βίαια: λεκτικά, συναισθηματικά, ψυχολογικά, σωματικά, καθώς και σεξουαλικά. Η βία κατά των γυναικών δεν υπολογίζει τη φυλή, το έθνος, την τάξη, το μορφωτικό επίπεδο και είναι διάχυτη σε κάθε πλευρά της καθημερινότητας. Ακόμα, η βία κατά των γυναικών συνιστά εσωτερικό και καλά κρυμμένο πυρήνα της πατριαρχικής οργάνωσης των κοινωνιών μας. Η αντιμετώπιση αυτή των γυναικών είναι εγγεγραμμένη στις κοινωνίες από τη στιγμή της γέννησής τους, από την αντιμετώπιση εντός της πυρηνικής οικογένειας, του σχολείου, του εργασιακού χώρου, του παραδοσιακού μοντέλου που καλούνται καταναγκαστικά να επιτελέσουν για να επιβεβαιωθεί ο κοινωνικός ρόλος που τους έχουν αποδώσει.

Στο επίπεδο της βίας κατά των γυναικών οι χειρίστες μορφές της είναι ο βιασμός και η γυναικοκτονία. Η κουλτούρα του βιασμού έχει απλοποιηθεί, έχει γίνει νόρμα στις σύγχρονες κοινωνίες, ενώ με την πρόοδο της γνωστικής αντίληψης θα έπρεπε να συμβαίνει ακριβώς το αντίθετο και να είναι κατακριτέο. Αν και θεωρείται σοβαρό κοινωνικό φαινόμενο και πράξη πολιτική περνάει αδιάφορο και στέκεται στο «απλώς συμβαίνει». Οι άντρες δεν κατανοούν τη μη συναινετική σεξουαλική συνεύρεση και θεωρούν ότι το όχι σημαίνει ναι. Μέσω της σεξουαλικής παρενόχλησης, κακοποίησης, βιασμού και γυναικοκτονίας επιβεβαιώνεται η αντρική υπεροχή και

αρρενωπότητα. Όπως αναφέραμε υπάρχουν δύο χαρακτηριστικά είδη σεξουαλικής κακοποίησης, μισογυνισμού και ρητορικού μίσους. Ο «καλοπροαίρετος» που απαντά στο παραδοσιακό μοντέλου του «ιπποτισμού» και ο «κινητοποιημένος» βιασμός με την ιεράρχηση μεταξύ των αντρών, πράγμα που θεωρείται ο βιασμός νορμάλ, γιατί θεωρούν ότι οι γυναίκες είναι κτήματα προς διεκδίκηση. Ο βιασμός σε ένα καπιταλιστικό σύστημα είναι προπάτορας του σεξιστικού εγκλήματος, ένα εργαλείο δύναμης για να τις κρατούν στη θέση τους. Τα θύματα, δηλαδή οι επιζήσασες, δεν εισακούονται και πολλές επιλέγουν να μείνουν στη σιωπή, γιατί η ίδια η κοινωνία, το αστυνομικό, δικαστικό, εισαγγελικό σώμα, τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης και ο τύπος αντί να τις δικαιώσει, τις κατακρίνει, τις περιθωριοποιεί, δεν τις ακούει, τις στιγματίζει, δρώντας κανιβαλικά απέναντί τους. Σήμερα δίνονται ελαφρυντικά στον βιαστή λόγω της ετεροσεξουαλικότητας της κοινωνίας, και συνεχίζονται οι κατηγορίες των γυναικών ως προς το ήθος τους. Ο βιασμός θεωρείται ένα από τα πιο ειδεχθή εγκλήματα δικαστικά, παρότι είναι πολύ λιγότερες οι καταδίκες για αυτό παρά για οποιοδήποτε άλλο έγκλημα, αν και σταδιακά έχουν αυξηθεί οι νόμοι που προλαμβάνουν τέτοια εγκλήματα. Ακόμα, ο βιασμός αποτελεί μια συνειδητή και συγκεκριμένη πράξη που καταστρέφει ολοσχερώς την υποκειμενικότητα και την γυναικεία προσωπικότητα. Υπάρχουν συγκεκριμένες συνέπειες για το θύμα που το φέρνουν σε θέση ενοχής, σεξουαλικής ντροπής, αλλαγής βάρους, αντικοινωνικότητας, έλλειψης εμπιστοσύνης, ντροπής για το σώμα, αυτοτραυματισμούς, τάσεις αυτοκτονίας, και ψυχικές παθήσεις.

Αυτή η πραγματικότητα απαιτείται να αλλάξει και να υπάρχει ενημερωτική διαπαιδαγώγηση από το σχολείο και την κοινωνία στους νέους και στα άτομα μεγαλύτερης ηλικίας. Χρειάζεται να σπάσει το καθιερωμένο παραδοσιακό μοντέλο αντιμετώπισης των γυναικών. Μόνο έτσι θα επέλθει η ολοκληρωτική απελευθέρωσή τους και η υπεράσπιση των δικαιωμάτων τους για ισότητα σε όλα τα επίπεδα, δηλαδή ίσα δικαιώματα στη παιδεία και την μόρφωση, ίσες εργατικές ευκαιρίες και μισθοδοσία σε αξιοπρεπείς συνθήκες, επαγγελματικές καριέρες, νόμιμη άμβλωση, νομική στήριξη και χειραφέτηση, αυτοδιάθεση των σωμάτων και σεξουαλική απελευθέρωση, χρηματοδότηση, πρόνοια, κέντρα περίθαλψης, κοινώς πολιτική αφύπνιση και έμπρακτη νόμιμη δικαιοσύνη. Οι φεμινίστριες όλων των κυμάτων πάλεψαν για αυτά τα δικαιώματα. Εντός των κυμάτων αναπτύχθηκαν διαφορετικές προσεγγίσεις κινημάτων του φεμινισμού που παρά τις διαφορές και τις ομοιότητές

τους διεκδίκησαν μέσα από διαφορετικούς δρόμους την υπεράσπιση των γυναικών για ένα δικαιότερο κόσμο χωρίς βία. Ο αγώνας αυτός μέχρι τις μέρες μας κατάφερε σημαντικές νίκες, αλλά ο δρόμος είναι μακρύς, γιατί η κοινωνία συνεχίζει να είναι πατριαρχική. Γυναίκες φεμινίστριες ακτιβίστριες και καλλιτέχνιδες έχτισαν τον δρόμο προς τη στροφή αυτή μιλώντας για τις κοινές τους εμπειρίες προτάσσοντας τα ζητήματα που τις ενώνουν.

Ο ακτιβισμός και η τέχνη είναι πράξεις πολιτικές αλληλοσυμπληρωματικές και μέσα σε αυτό το πλαίσιο εξυψώνεται ο λόγος των γυναικών μέσα από μια διαλεκτική αμεσοδημοκρατική διαδικασία. Έργα και επιτελέσεις που προβληματίζουν, ανοίγουν έναν εποικοδομητικό διάλογο, θέτοντας θεμελιώδη ερωτήματα για τη θέση της γυναίκας, ώστε να προκαλέσουν την ανανοηματοδότησή της κάτω από το αντρικό βλέμμα. Σημαντικές περφόρμερ μέσω του εξομολογητικού τόνου τους προκάλεσαν επανάσταση, δημιουργώντας ένα πολυδιάστατο καθρέφτη της κοινωνίας. Περφόρμερ όπως η Marina Abramovic με το *Rhythm 0*, η Yoko Ono με το *Cut Piece* και η Carolee Shneeman με το *Interior scroll* είχαν ως κοινό τόπο στις καλλιτεχνικές περφόρμανς τους να χρησιμοποιήσουν το σώμα τους αποσκοπώντας μέσω αυτού να μιλήσουν για την ιστορία κακοποίησης των γυναικών εν συνόλω. Μέσα από την αυτό-αντικεικενοποίηση του σώματός τους καταδεικνύουν τόσο το ανδρικό ηδονοβλεπτικό βλέμμα όσο και την εξέλιξη αυτού, δηλαδή τις πράξεις βίας απέναντί του. Δεν μπορούμε να υπολογίσουμε μέχρι ποιο σημείο κατάφεραν να «μετακινήσουν» νοητικά τους θεατές, αλλά σίγουρα έφεραν στην επιφάνεια τα απωθημένα και τις παρορμήσεις τους. Τα γυμνά σώματα των γυναικών δεν αποτελούν χρηστικά αντικείμενα, είναι μέσα αυτοδιάθεσης και όπως διαφαίνεται απ' τις τρεις περφόρμανς είναι διατεθειμένα να υποφέρουν προκειμένου να αυτοπροσδιοριστούν. Όταν γίνεται και στις τρεις η μετάβαση από την παθητική στάση στην ενεργητική, όταν από αντικείμενα μετατρέπονται σε υποκείμενα με υπόσταση, τη στιγμή δηλαδή που κοιτούν τους ιθύνοντες κατάματα, τους φέρνουν σε πρόδηλη αμηχανία. Και στις ακτιβιστικές φεμινιστικές περφόρμανς κατ' αντιστοιχία το σώμα αποτελεί τον κατοπτρικό καμβά ενός πεδίου μάχης έναντι της έμφυλης βίας. Τα σώματα των περφόρμερ μετατρέπονται σε πολυφωνικά πολιτικά σώματα που δρασκελίζουν τους δρόμους με υψωμένες τις γροθιές. Οι ακτιβίστριες της Λατινικής Αμερικής με την περφόρμανς «ο βιαστής είσαι εσύ», οι Feminist Five στην Κίνα με τα αιματοβαμμένα νυφικά και οι Femen με το τόπλες και τα στεφάνια λουλουδιών στο Παρίσι,

αναγράφουν συνθήματα στο γυμνό τους σώμα – οι κυρώσεις και οι απαγορεύσεις δεν παρεμποδίζουν τον αγώνα τους για ισότητα ενάντια στην έμφυλη βία. Ακόμα υπάρχουν πολλά παραδείγματα καλλιτέχνιδων περφόρμερ που τα έργα τους είναι επικεντρωμένα στον βιασμό. Η Anna Mendieta στο Rape scene επιτέλεσε μέσω του ημί-γυμνου σώματός της την εικόνα ενός αιμόφυρτου θύματος βιασμού. Στο Moffit Building Piece μέσα από τις παρεμβάσεις της στο δημόσιο χώρο με τα ζωικά σπλάχνα έξω από τις πόρτες σπιτιών ήθελε να καταδείξει ότι το φαινόμενο του βιασμού караδοκεί, εστιάζοντας στις αντιδράσεις των περαστικών που έμεναν αμέτοχοι. Επίσης, στο ολιγόλεπτο ταινιάκι διαδοχικών εικόνων Sweating Blood αποτυπώνει την ευθραστότητα του γυναικείου θύματος που κατασπαράζεται από τον βιαστή. Όσο αφορά την Emma Sulkowicz στο Carry that weight μιλάει το στρώμα της για την προσωπική ιστορία του βιασμού της. Αυτό το στρώμα το μεταφέρει παντού σαν υπενθύμιση και ως ένδειξη διαμαρτυρίας. Στο Ceci n'est pas un viol με την ψηφιακή διαδραστική προσομοίωση του βιασμού της θέλει να καταδείξει το διασυρμό του θύματος από τους συνανθρώπους του. Με την σειρά της η Suzanne Lacy με το Three Weeks in May χαρτογράφησε το φαινόμενο του βιασμού και στο She would fly δημιούργησε μια από κοινού περφόρμανς με επιζήσασες βιασμού όπου μέσω των αιματοβαμμένων σωμάτων τους διηγούνταν την ιστορία τους.

Τέλος, όσο αφορά το καλλιτεχνικό φεμινιστικό έργο της γράφουσας, η γράφουσα επέλεξε να στραφεί δραματουργικά και σκηνοθετικά τόσο στην Οφηλία του Σαίξπηρ όσο και στην μετεξέλιξή της στην Νίνα του Τσέχωφ. Στις παραπάνω ηρωίδες σκιαγραφείται το πατριαρχικό ιστορικό πλαίσιο της εποχής των συγγραφέων. Εποχών που έχουν κοινή ρίζα με την δική μας εποχή όσον αφορά στην αντιμετώπιση και στη θέση των γυναικών. Η Οφηλία και το Πλάσμα είναι γυναίκες καταπιεσμένες κάτω από τον ζυγό της ανδρικής καταπίεσης και κυριαρχίας. Όντας θύματα έμφυλης βίας και οι δύο τους είναι κάτω από μια αδιάκοπη επιτήρηση. Η Οφηλία πρέπει να υπακούει το «φάντασμα» του πατέρα της και να διαχειριστεί τον βιασμό και την εγκατάλειψη από τον εραστή της. Το τραύμα του βιασμού της ενεργοποιεί στο θυμικό της την μανία που την καταδιώκει και η λύση στο δράμα της επέρχεται μέσω της αυτοκτονίας της. Από την άλλη η προέκταση της Νίνας, το αεικίνητο Πλάσμα που ξυπνάει κάθε εκατό χρόνια έρχεται σε μετωπική σύγκρουση με τον πατέρα της, τον σατανά και αρνείται τη συγγένεια του αίματος. Μέσα τόσο από την σκηνοθεσία όσο και από την δραματουργία έρχεται σαν φυσικό επακόλουθο η χειραφέτηση των

ηρωίδων. Στη βία απαντούν με βία. Στέκονται πλέον σαν ολότητες στα πόδια τους, αν και με τσακισμένα φτερά και αποφασίζουν να υπάρξουν έστω και λίγο ελεύθερες - μέσα από τα όρια της δικής τους γλώσσας. Μένουν ακηδεμόνευτες γινόμενες η μαινόμενη φύση με ένα πάσχον σώμα που μαρτυράει την ιστορία τους.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Απομαγνητοφωνημένα αποσπάσματα από τη συζήτηση της γράφουσας με την Γεωργία Λαλέ

ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ- 19/2/ 2024- Στον τεχνολόγο Φάμπρικα

Προέρχομαι από μια οικογένεια εικαστικών από το Χαϊδάρι. Ο μπαμπάς μου είναι εικαστικός και τα δύο μου αδέρφια που είναι μικρότερα από εμένα λιγάκι. Μεγάλωσα σε ένα σπίτι στο οποίο υπήρχε απόλυτη ενθάρρυνση στο τι θέλαμε να κάνουμε και στο τι είδους ζωή θέλει ο καθένας μας να ακολουθήσει. Αυτό το γεγονός μου έδωσε μεγάλη ώθηση. Από την άλλη, επειδή ο μπαμπάς μου είναι και αυτός εικαστικός -είδα από μικρή όλες τις δυσκολίες που έχει ο χώρος ειδικά στην Ελλάδα. Στην Ελλάδα πρέπει να αποδεικνύεις συνεχώς το ποιος είσαι και να έχεις ένα δίκτυο επαφών. Αλλά, ήταν τόσο μεγάλη η μαγεία της δημιουργίας να βλέπω λόγω χάρη τον μπαμπά μου να φτιάχνει ένα έργο τέχνης στο εργαστήριό του. Μετέπειτα να βλέπω αυτό το έργο να μπαίνει σε κάποια πλατεία, σε κάποια εγκαίνια. Όλο αυτό μου φάνηκε μαγικό και αυτό που με γοήτευσε είναι το πως τα έργα τέχνης δημιουργούν κοινότητες. Είδα ανθρώπους που συγκινούνταν με τα έργα του πατέρα μου. Αυτό μου φάνηκε πάρα πολύ σπουδαίο.

Ένα συγκεκριμένο περιστατικό που σίγουρα επηρέασε τις ευαισθησίες της τέχνης μου πάνω σε κοινωνικά θέματα και έπαιξε καθοριστικό ρόλο για μένα ήταν στην ηλικία των δεκατεσσάρων μου. Κάναμε διακοπές στη Καλαμάτα σε ένα χωριό. Μια μέρα ξέσπασαν τα μπουρίνια τα καλοκαιρινά. Ξαφνικά έβρεξε και βγήκαμε με τα αδέρφια μου στην αυλή και αρχίσαμε να παίζουμε με την βροχή. Μετά που τελείωσε η βροχή μας πήρε ο πατέρας μου με το αυτοκίνητο. Μας πήγε σε ένα καταυλισμό Ρομά και είδαμε πως οι άνθρωποι προσπαθούσαν αγωνιωδώς να σώσουν τα υπάρχοντά τους, το πως είχε πλημμυρίσει ο καταυλισμός από την βροχή. Στη συνέχεια συζητήσαμε αυτό που είδαμε και ο πατέρας μας μάς είπε το εξής: «να έχετε πάντα υπόψιν σας ότι γεγονότα που μπορεί να φέρνουν σε σας χαρά, ταυτόχρονα μπορεί για κάποιον άλλον άνθρωπο να είναι καταστροφικά. Μην νιώθετε ενοχή για την χαρά που νιώσατε. Απλά να έχετε συνείδηση στο τι συμβαίνει στον κόσμο και των δυσκολιών που υπάρχουν.» Μετέπειτα

μας έκανε μια ερώτηση: «Τώρα είστε μικρά, αλλά όταν μεγαλώσετε και είστε ενήλικες θα έχετε και σεις ευθύνες για το πως εξελίσσεται η κοινωνία. Με ποιόν τρόπο πιστεύετε ότι θα μπορούσατε να βοηθήσετε ή να μιλήσετε για αυτά τα θέματα;»

Έκλαψα πάρα πολύ με αυτή τη συνειδητοποίηση. Τότε μέσα στο μυαλό μου, μου ήρθε αυτή η απάντηση. Ίσως με την τέχνη μου (...) να μπορούσα να κάνω κάτι μέσω της συζήτησης για τα αυτά τα θέματα και να προσφέρω ένα είδος ορατότητας. Αυτή η στιγμή έπαιξε καθοριστικό ρόλο για εμένα.

Σε σχέση με τα υπόλοιπα ερεθίσματα που έλαβα, έπαιξε ρόλο και η εφηβική ομάδα του Εθνικού θεάτρου που ήμουν για πολλά χρόνια. Συγκεκριμένα από τα εννέα μου μέχρι δεκατεσσάρων ετών. Ήταν ως επί των πλείστων μαθήματα αυτοσχεδιασμού, δηλαδή κάναμε αυτά τα μαθήματα και στη συνέχεια συνδημιουργούσαμε τη παράσταση. Όλη η ομάδα έγραφε τους διαλόγους, τη σκηνοθετική προσέγγιση. Αυτή η συνδημιουργία σίγουρα με επηρέασε και ειδικά στο ότι άρχισα να αντιλαμβάνομαι το σώμα μου σαν καλλιτεχνικό υλικό -το οποίο μετά βγήκε στην περφόρμανς. Μέσα από την περφόρμανς έμαθα να αγαπάω και να αποδέχομαι το σώμα μου με τα προτερήματά του και τα ελαττώματά του, δηλαδή τα όριά του. Έμαθα να χρησιμοποιώ τα όρια του σώματός μου υπέρ μου σαν εργαλεία μου.

Ένας ήταν ο καλλιτέχνης που με επηρέασε και αυτός είναι ο Πέντρο Αλμοδοβάρ. Ειδικά, όταν ήμουν στη σχολή Καλών Τεχνών και δημιουργούσα τα έργα μου και ορισμένες φορές δεν με καταλάβαιναν οι καθηγητές, οι συμφοιτητές μου (...) μέσα μου πάντα ένιωθα εκείνος θα με καταλάβαινε. Είχα την τύχη να τον γνωρίσω στη Νέα Υόρκη. Είχε κάνει το MoMa μια αναδρομική με όλες του τις ταινίες και είχα πάει και τις είχα παρακολουθήσει. Είχε κάνει μια ομιλία και μετά πήγα και του μίλησα. Για μένα ήταν πολύ σημαντικό. Είναι ατρόμητος. Δεν φοβάται να περάσει τα μηνύματά του με τον δικό του τρόπο. Οι ταινίες του είναι πολύ φεμινιστικές, αλλά χωρίς να είναι περιγραφικές. Είναι φεμινιστικές με έναν ποιητικό τρόπο. Χρειάζεται να ψάξεις κάτω από την επιφάνεια για να το εντοπίσεις. Επίσης, εκεί είδα για πρώτη φορά την Πίνα Μπάους. Η αλήθεια είναι ότι στη τελευταία περφόρμανς που έκανα εδώ στις Αλκονίδες μέρες κατά τη διάρκεια της περφόρμανς τη σκεφτόμουν. Την ένιωθα ότι ήταν κοντά μου. Η τέχνη είναι ένα δώρο. Μια άλλη καλλιτέχνης που με επηρέασε είναι Μέριλιν Άρσεμ. Είναι μια εξαιρετική περφόρμερ, καλλιτέχνης διάρκειας. Τα έργα της, δηλαδή διαρκούν πολλές ώρες. Τη γνώρισα σε ένα φεστιβάλ περφόρμανς στη Βενετία

“Venice International Art Week” και πραγματικά η διδασκαλία της με μάγεψε. Δεν ήταν διδασκαλία τύπου να μας μάθει την τεχνική της. Δεν παρουσιαζόταν σε μας σαν μια αυθεντία της περφόρμανς. Η διδασκαλία της βασιζόταν στο πως ο καθένας μας θα βρει το δικό του τρόπο έκφρασης. Όλη της η διδασκαλία ήταν ερωτήσεις και ο καθένας έδινε τη δική του απάντηση. Δεν υπήρχαν λάθος απαντήσεις.

Αυτοπροσδιορίζομαι ως εικαστικός. Έχω έναν όρο που χρησιμοποιώ που είναι και λίγο ειρωνικός (...) θα έλεγα ότι είμαι minimalist conceptual artist. Γιατί, χρησιμοποιώ πολύ λίγα υλικά για να περάσω ένα συγκεκριμένο μήνυμα. Για παράδειγμα σε κάποια έργα μου χρησιμοποιώ αποκλειστικά σεντόνια και κλωστή. Τα υλικά είναι πολύ λίγα. Το ίδιο συμβαίνει και στη περφόρμανς που το υλικό είναι το σώμα μου και ο χωροχρόνος. Προσπαθώ να χρησιμοποιώ λίγα υλικά και να δημιουργώ πολλά επίπεδα νοημάτων μέσα από αυτά. Για παράδειγμα και η Yoko Ono που είχα δει ένα έργο στη σε μια γκαλερί είχε αμολήσει πάρα πολλές μύγες. Και έμπαινε μέσα ο κόσμος και ήταν ο κόσμος και οι μύγες. Αυτό ήταν όλο το έργο. Η Yoko Ono είναι ένας ολόκληρος πλανήτης.

Η τέχνη εν συνόλω και συγκεκριμένα η περφόρμανς είναι πηγή αντίστασης και πράξη πολιτική, γιατί αντανακλά τη κοινωνία μέσα στην οποία παράγει ο καλλιτέχνης. Και αυτό γίνεται είτε το επιθυμεί ο καλλιτέχνης είτε όχι. Δηλαδή, ακόμα και αν σκεφτείς έναν καλλιτέχνη που παράγει τοπία, και αυτός με τη σειρά του αντανακλά την εποχή του είτε συνειδητά είτε ασυνείδητα. Οπότε σίγουρα η τέχνη είναι κοινωνικοπολιτικό σχόλιο. Υπάρχουν ιστορικοί τέχνης που θεωρούν ότι η περφόρμανς είναι η πιο πολιτική μορφή τέχνης, γιατί ο καλλιτέχνης είναι εκτεθειμένος εκείνη τη στιγμή μπροστά στο κοινό. Τη στιγμή που δείχνει ένα πίνακα, ένα γλυπτό και πάλι εκτίθεται. Αλλά, στη περφόρμανς είσαι απόλυτα εκτεθειμένος. Οπότε θυσιάζεις την ασφάλειά σου κατά κάποιο τρόπο για να βγάλεις το έργο. Επίσης, η περφόρμανς είναι και μια συνδημιουργία, δηλαδή δημιουργείται το έργο όχι μόνο από τον καλλιτέχνη, αλλά και από το κοινό. Αυτό συμβαίνει είτε είναι διαδραστική περφόρμανς είτε όχι.

Σε σχέση με το φεμινιστικό κίνημα γενικότερα δεν μ' αρέσει να μπαίνω σε καλούπια. Έχω στόχο στη δουλεία μου να μιλάω για κοινωνικά θέματα όπως είναι η έμφυλη βία, το προσφυγικό, το σύστημα υγείας, ειδικά στην Αμερική. Από εκεί και πέρα ως καλλιτέχνης και ως δημόσιο πρόσωπο έχω θυσιάσει τη προσωπική μου ζωή και αυτό είναι το τίμημα του να μπορώ να δημιουργώ για τα διάφορα θέματα που με απασχολούν. Αυτό με εκθέτει βέβαια, γιατί ο κάθε άνθρωπος έχει άποψη και όλοι έχουν κάτι να πούνε είτε θετικό είτε αρνητικό. Και το αρνητικό το καλοδέχομαι. Πολλές φορές, όταν φτιάχνουμε ένα έργο το οποίο αρέσει σε όλους -προβληματίζομαι πάρα πολύ για την ποιότητα του έργου μου. Σκέφτομαι ότι αυτό δεν ήταν καλό έργο.

Ζούμε σε μια πατριαρχική και ρατσιστική κοινωνία και ως αποτέλεσμα είμαστε όλοι θύματα και υπεύθυνοι ταυτοχρόνως αυτών των φαινομένων. Υπάρχει αυτό το παράδοξο. Πιστεύω ότι κάθε άνθρωπος πρέπει συνεχώς να τσεκάρει στον εαυτό του τις προκαταλήψεις που έχει και αν αυτές έρχονται από αυτά τα δύο φαινόμενα της κοινωνίας μας. Πιστεύω πραγματικά ότι να χωρίζουμε τα φύλα σε αυτούς τους δύο πόλους: γυναίκα – άντρας (...) είναι και αυτό ένα φαινόμενο της πατριαρχίας που ως στόχο έχει τον διαχωρισμό, καθώς και την απομάκρυνση των ανθρώπων μεταξύ τους. Στην πραγματικότητα είμαστε όλοι ένα πράγμα. Όλοι έχουμε τις ίδιες ανάγκες, τους ίδιους φόβους, τις ίδιες επιθυμίες, όλοι πεινάμε, όλοι κρυώνουμε (...) Εγώ σαν οντότητα δεν φοβάμαι να διεκδικήσω και να παρουσιάσω την θηλυκότητά μου. Αλλά, επίσης θεωρώ κοινωνικά πιο σωστό το ουδέτερο pronoun και αυτό είναι που χρησιμοποιώ επαγγελματικά. Πολλές φορές θα αναφερθώ ως girl, αλλά θεωρώ αυτή τη διπολικότητα προβληματική και το μόνο που καταφέρνει να μας χωρίσει. Η σχέση των γυναικών και των θηλυκοτήτων είναι πάρα πολύ ευάλωτη στη κοινωνία μας, γιατί είναι ξεκάθαρα μια πατριαρχική κοινωνία. Οι άντρες έχουν τη δύναμη: την πολιτική, την οικονομική, τη θρησκευτική. Οι γυναίκες μαζί με τα μέλη LGBTQ+ κοινότητας είναι εκτεθειμένοι και απροστάτευτοι.

Σαν άνθρωπος είμαι ρεαλιστικά αισιόδοξη. Υπάρχει μόνο ένας δρόμος για την ανθρωπότητα και αυτός είναι η πρόοδος. Έχουν γίνει βήματα, αλλά έχουμε πολλή δουλειά να κάνουμε. Αλλά, ακριβώς πιστεύω ότι πηγαίνουμε προς τα μπροστά με

μεγάλα άλματα (...) για αυτό βλέπεις αυτά τα ακραία φαινόμενα πατριαρχίας και σεξισμού. Με κάποιον τρόπο αυτοί οι άνθρωποι προσπαθούν να γαντζωθούν από τις παλιότερες εποχές και είναι φωνακλάδες, αλλά στην ουσία είναι η μειονότητα.

Η πρώτη συνειδητοποιημένη, ολοκληρωμένη δουλειά που έκανα σαν φοιτήτρια είχε να κάνει με την αποδοχή της σεξουαλικότητάς μου και της προσωπικότητάς μου. Επρόκειτο για μια μάχη αναγνώρισης, αυτοσεβασμού, καθώς και αυτοαγάπης. Μπορώ να πω ότι συνέχεια γυρνάω πίσω σε αυτά τα μοτίβα. Η πρώτη φορά που έκανα πιο συστηματικά περφόρμανς ήταν το 2015 στη Νέα Υόρκη που έκανα μια σειρά από περφόρμανς που είχε να κάνει με το προσφυγικό εδώ στην Ελλάδα. Ο λόγος που ξεκίνησα να κάνω αυτές τις περφόρμανς στο δημόσιο χώρο, φορώντας μαύρα ρούχα και σωσίβιο (...) την οποία στην αρχή έκανα μόνη μου και στη συνέχεια μαζεύτηκαν και άλλα άτομα μέχρι που ήταν σαράντα άτομα. Ο λόγος που την έκανα ήταν, γιατί ανακάλυψα ότι ο κόσμος έξω από την Ελλάδα, έξω από τη Μεσόγειο δεν είχαν ιδέα τι συνέβαινε, δηλαδή πόσοι άνθρωποι πνίγονται καθημερινά στο Αιγαίο. Ήθελα αυτό το πράγμα να το επικοινωνήσω άμεσα. Δεν μπορούσα να περιμένω να γίνει μια έκθεση και να έρθουν απλά οι άνθρωποι της τέχνης να το δουν. Δεν μου έφτανε αυτό. Έπρεπε να βγω στο δημόσιο χώρο και αυτό είναι κάτι το οποίο επιδιώκω στη τέχνη μου. Όταν, συμβαίνει το θεωρώ την απόλυτη επιτυχία. Όταν, η τέχνη βρίσκει τον κόσμο σε αναπάντεχα σημεία: στο δρόμο, σε ένα δελτίο ειδήσεων. Γιατί, δεν μου φτάνει να δουν την τέχνη μου και να τη συζητήσουν οι φίλοι μου και ο υπόλοιπος κόσμος της τέχνης. Η τέχνη δεν είναι για αυτό. Η τέχνη είναι ένα δώρο για κάθε άνθρωπο και δεν πρέπει να περιμένουν τα μουσεία να έρθει ο κόσμος σε αυτά. Πρέπει τα μουσεία να πηγαίνουν στο κόσμο, πρέπει η τέχνη να πηγαίνει στον κόσμο.

Εγώ μένω στη Νέα Υόρκη όπως ξέρεις, αλλά δεν χάνω ποτέ την επαφή μου με την Ελλάδα και παρακολουθώ τις ειδήσεις, τα social media για να νιώσω τον παλμό του κόσμου. Με ενδιαφέρει να ξέρω τι προβληματίζει τον κόσμο. Το 2021 λοιπόν είχαμε πάρα πολλές γυναικοκτονίες και αυτή που με συγκλόνισε ήταν της Κάρολαιν. Με συγκλόνισε, γιατί η Κάρολαιν δολοφονήθηκε στο ίδιο της το κρεβάτι. Στο κρεβάτι, δηλαδή που είχε φτιάξει εκείνη -εκείνο το πρωί. Το ίδιο κρεβάτι που έφτιαχνε κάθε

μέρα. Το ίδιο κρεβάτι που ξεκουραζόταν κάθε μέρα. Το ίδιο κρεβάτι που κοιμόταν δίπλα στον εκτελεστή της. Έτσι, σκέφτηκα τα σεντόνια που έχουν ποτίσει με τα δάκρυά της, με τα όνειρά της, με τον ιδρώτα της. Ήρθα τον Οκτώβρη του 2021 στην Ελλάδα και έκανα μια περφόρμανς στη γκαλερί Αντωνοπούλου με την οποία συνεργάζομαι. Στο πλαίσιο της περφόρμανς είχα ζητήσει από γυναίκες και θηλυκότητες που ζουν στην Ελλάδα να μου δώσουν τα σεντόνια τους με την μοναδική προϋπόθεση να τα έχουν χρησιμοποιήσει για να ονειρευτούν έναν κόσμο ισότητας και ασφάλειας στον οποίο δεν θα φοβούνται να ζήσουν τις ζωές τους όπως εκείνες επιθυμούν. Οι γυναίκες τις οποίες δεν τις ήξερα καθόλου μου στείλαν τα σεντόνια τους. Έκανα λοιπόν εγώ αυτή την περφόρμανς και κατά τη διάρκεια είχα ένα γλυπτό που το αντιλαμβάνομαι εγώ σαν κομμένη ανθρώπινη γλώσσα όπου είχε να κάνει με το πως η κοινωνία κλείνει το στόμα στις γυναίκες. Με τα σεντόνια έκανα διάφορες οικιακές εργασίες: τα τίνιζα, τα άπλωνα, τα δίπλωνα. Αυτή η περφόρμανς κράτησε τέσσερις ώρες και κατά τη διάρκεια του έργου ψιθύριζα το τραγούδι «και εσύ Ελένη και κάθε Ελένη της επαρχίας, της Αθήνας κοιμωμένη» που έχει να κάνει με την περίπτωση του Κωσταλέξι. Στη συνέχεια πήρα αυτά τα σεντόνια και πήγα στη Νέα Υόρκη και έφτιαξα τη σημαία. Στην αρχή μάλιστα σκεφτόμουν να πω το έργο «Κάρολαιν» ή να το πω «Κοιμωμένη». Ότι οι γυναίκες δηλαδή κοιμούνται στα σεντόνια (...), αλλά ότι κοιμάται και η κοινωνία. Αλλά, τελικά αποφάσισα να το αφήσω ως «Σημαία». Τον Ιανουάριο του 2023 ξεκίνησα να δουλεύω το έργο που λέγεται «Η ενοχή της γειτονιάς» με τα ίδια πάλι υλικά, τα ίδια σεντόνια που είχα από την περφόρμανς του 2021. Στο έργο υπάρχουν είκοσι δύο σπιτάκια και κάθε σπιτάκι απεικονίζει και μια γυναικοκτονία που έγινε το 2022. Το έργο «Η ενοχή της γειτονιάς» μου πήρε ένα χρόνο να το ολοκληρώσω. Το Νοέμβρη του 2023 μου έγινε μια πρόταση από την ανεξάρτητη καλλιτεχνική επιτροπή του ελληνικού προξενείου, η οποία ήθελε να ξεκινήσει μια σειρά καλλιτεχνικών εκθέσεων με Έλληνες καλλιτέχνες που ζουν και εργάζονται στη Νέα Υόρκη. Έτσι, αποφάσισαν να ξεκινήσουν αυτή τη σειρά με δικό μου έργο και οπότε με πήραν τηλέφωνο και μου είπαν «Γεωργία έχεις κάποιο έργο έτοιμο να βάλουμε;» Και εγώ τους έστειλα αμέσως τη «Σημαία», γιατί θεώρησα ότι ήταν το πιο κατάλληλο μέρος για το έργο. Ο πρόξενος και η επιτροπή ένωσαν μεγάλη τιμή για αυτό το έργο και που θα μιλούσαν για αυτό το θέμα. Όταν, στήσαμε το έργο πρότεινα να βάλουμε και την «Ενοχή της γειτονιάς» και όλη η έκθεση πήρε τον τίτλο της από αυτό το έργο.

Στα εγκαίνια ήρθαν περίπου διακόσια άτομα που ήταν Έλληνες της Ελληνοαμερικάνικης κοινότητας και Αμερικάνοι του καλλιτεχνικού χώρου και άρεσε πολύ στον κόσμο -συγκινήθηκαν. Έγιναν τα εγκαίνια Παρασκευή δεκαπέντε Δεκεμβρίου και μετά την Κυριακή το πρωί κάποιος φίλος μου έστειλε φωτογραφία τον Νατσιό που είναι αυτός του ακροδεξιού κόμματος της Νίκης, να κρατάει το έργο μου τυπωμένο σε ένα χαρτί A4 μέσα στο κοινοβούλιο και να λέει «είναι ντροπή να εξευτελίζεται η ελληνική σημαία και να φαίνεται με ροζ χρώματα». Συνέχισε, λέγοντας «ότι η ελληνική σημαία μπορεί να βαφτεί μόνο κόκκινη από το αίμα των εθνικών ηρώων». Τότε άρχισαν να με παίρνουν τηλέφωνα διάφοροι δημοσιογράφοι από διάφορες εφημερίδες και μου ζήτησαν να κάνω μια δήλωση και η δήλωσή μου ήταν ότι οι γυναίκες θύματα γυναικοκτονίας και έμφυλης ενδοοικογενειακής βίας είναι ηρωίδες του ελληνικού έθνους και κάθε έθνος στον αγώνα για ισότητα και ελευθερία. Τη Δευτέρα κατέβηκε το έργο μου χωρίς να είμαι εγώ παρούσα και παρόλο που το είχα ευγενικά ζητήσει από το προξενείο σε περίπτωση που συμβεί κάτι τέτοιο να ενημερωθώ. Την Τρίτη αργά το απόγευμα έμαθα ότι είχε κατέβει το έργο και μάλιστα προσπαθούσα να επικοινωνήσω με το προξενείο και δεν τους έβρισκα. Το έμαθα μέσω του Instagram που κάποιος είχε βάλει σε story τον λευκό τοίχο, δηλαδή εκεί που προηγουμένως βρισκόταν το έργο. Πήγα και πήρα το έργο και μου το έδωσαν καλά διπλωμένο, αλλά μέσα σε μια σακούλα σκουπιδιών. Στην ουσία αυτοί που κατέβασαν το έργο είναι αυτοί που πρόσβαλλαν την ελληνική σημαία, όχι το έργο μου. Αυτό το οποίο με προβλημάτισε απίστευτα σε σημείο που δεν μπορούσα να κοιμηθώ τα βράδια και έκλαιγα ήταν το τι μήνυμα στέλνει η κάθοδος του έργου μου στις γυναίκες που υποφέρουν σήμερα μέσα στα σπίτια τους. Και το μήνυμα είναι μην τολμήσεις να μιλήσεις, γιατί εμείς έχουμε τον τρόπο να σου κλείσουμε το στόμα όπως έχουμε τον τρόπο να κατεβάζουμε έργα από εκθέσεις που αφορούν αυτό που βιώνεις. Επίσης, αυτοί οι ισχυροί άντρες του ελληνικού κράτους ο υπουργός εξωτερικών, ο Νατσιός, οι Σπαρτιάτες κ.ο.κ στην ουσία ασκήσαν έμφυλη βία πάνω μου. Εγώ, όμως είμαι ένα άτομο πολύ συγκροτημένο που μπορεί να αντιμετωπίσει δύσκολες καταστάσεις και δέχθηκα τεράστιο κύμα υποστήριξης. Πάρα πολλές γυναίκες που έχουν περάσει δύσκολα μου έστειλαν μηνύματα, μαμάδες που έχουν χάσει τα κορίτσια τους σε γυναικοκτονίες. Υπήρξαν και κάποια μηνύματα υβριστικά και απειλητικά τα οποία ούτε καν με άγγιζαν και έβαλα στόχο μου να έρθω στην Αθήνα, στην Ελλάδα και να φέρω προσωπικά τη σημαία και να κάνω ακόμα μια

περφόρμανς. Στη περφόρμανς μάζεψα σεντόνια για να φτιάξω περισσότερα έργα πάνω στο συγκεκριμένο θέμα.

Οι γυναίκες θεωρούμαστε το εύκολο θύμα. Πιθανότατα αν κάποιος άντρας είχε φτιάξει το έργο θα έλεγαν πόσο ευαισθητοποιημένος είναι. Όταν, τα φτιάχνουμε εμείς θεωρούμαστε θυμωμένες, κακιές, υστερικές. Καταλαβαίνω και ασπάζομαι το θυμό που νιώθουν πολλές φεμινίστριες, εγώ δεν νιώθω θυμό. Γιατί, είμαι ρεαλιστικά αισιόδοξη. Αυτό που πραγματικά πιστεύω ότι τους πείραζε σε σχέση με εμένα προσωπικά είναι ότι μένω στη Νέα Υόρκη και δεν μπορούν να με ελέγξουν. Ότι και να κάνω δεν μπορούν να πειράζουν. Θα με απολύσουν από την δουλειά μου στη Νέα Υόρκη; Είμαι και Αμερικάνος πολίτης τι θα μου κάνουν; Θέλουν να τα βάλουν μετά με τον υπουργό εξωτερικών; Αυτό πραγματικά τους πειράζει: ότι είμαι στη Νέα Υόρκη και μιλάω για αυτά τα θέματα που συμβαίνουν στην Ελλάδα και αυτό που λένε είναι ότι κάνω δυσφήμιση της Ελλάδας, ότι είμαι ανθελληνίδα. Τους βγάζω τα άπλυτά τους στη φόρα. Θεωρούν ότι τους δυσφημώ και μετά δεν θα έρχεται ο τουρισμός τους.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Βιβλία- μονογραφίες

Arruzza Cinzia, Bhattacharya Tithi, Fraser Nancy, *Φεμινισμός για το 99% Μανιφέστο*, μετ. Γιώργος Καλαμπόκας, Αφροδίτη Χριστοδουλάκου, εκδόσεις Εκτός Γραμμής, Αθήνα 2022.

Barry Peter, *Γνωριμία με τη θεωρία – Μια εισαγωγή στη λογοτεχνική και πολιτισμική θεωρία*, μετ. Αναστασία Νατσίνα, εκδόσεις Βιβλιόραμα, Αθήνα 2013.

Butler Judith, *Performative acts and gender constitution*, επιμ. Michael Witts, The Twentieth Century Performance Reader, London Routledge.

Carlson Marvin, *Performance: Μια κριτική εισαγωγή*, μτφρ. Ελευθερία Ράπτου, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 2014.

Connell Robert, *Masculinities*, Routledge, London 2020.

Derrida, «Given Time», *Counterleit Money*, μετ. Peggy Camul, Chicago & London: University Press, 1942.

Fisher – Lichte Erika, *Θέατρο και Μεταμόρφωση: Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*, μτφρ Νατάσα Σιουζούλη, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2013.

Freud Sigmund , *Η ερμηνεία των ονείρων*, μετ. Λευτέρης Αναγνώστου, εκδόσεις Επίκουρος, Αθήνα 1993.

Johnson Barbara, *Deridda Dissemination*, The Athlone Press 1998, https://xenopraxis.net/readings/derrida_dissemination [28/10/2023].

Oakley Ann, *Sex, Gender and Society*, Sun Books, Australia 1972.

Βαίου Ντίνα, Πετράκη Γεωργία, Στρατηγάκη Μαρία (Επιμ.) *Έμφυλη Βία – Βία κατά των γυναικών*, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2021.

Ντε Μποβουάρ Σιμόν, *Το δεύτερο φύλο*, μετ. Τζένη Κωνσταντίνου, εκδόσεις Μεταίχμιο, Αθήνα 2023.

Οβίδιος, *Μεταμορφώσεις του Οβίδιου*, επιμ. Θεόδωρος Ι. Γιαννάτος, εκδόσεις Δίφρος, Αθήνα 1966.

Πεφάνης Γιώργος, *Θεατρικά Bestiaria: Θεατρικές και Φιλοσοφικές σκηνές της Ζωικότητας*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 2018.

Πεφάνης Γιώργος, *Θιασώτες & Φιλόσοφοι: Σκιαγράφηση μιας θεατροφιλοσοφίας*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 2016.

Πεφάνης Γιώργος, *Σκηνές της Θεωρίας, Ανοικτά Πεδία στη Θεωρία & την κριτική του Θεάτρου*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 2007.

Πολίτης Φώτιος, *Μορφές ανδρισμού και η συγκρότησή τους στο σχολείο: η περίπτωση μελέτης των μαθητών/τριων της ΣΤ' τάξης του δημοτικού*, Παιδαγωγική Σχολή (ΑΠΘ), διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 2005, <https://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/18995?lang=el#page/1/mode/2up>, [1/12/2023].

Σιζού Ελέν, *Το Γέλιο της Μέδουσας*, επιμ. Δήμητρα Γεωργιάδου, (μετ. Γωγώ Κατσούλη, Τζένη Κοντούρη Τσιάμη, Ειρήνη Σπανοπούλου), Εκδόσεις Τοποβόρος, Αθήνα 2018.

Άρθρα

Alcoff Linda Martín, “The Politics of Postmodern Feminism”, Revisited, *Cultural Critique*, No. 36 (1997), <https://doi.org/10.2307/1354498> [1/1/24].

Avgitidou Angeliki , “The "public" in "public space" and the role of artistic interventions”, https://www.researchgate.net/publication/335310204_The_public_in_public_space_and_the_role_of_artistic_interventions, [12/2/2024].

Berger Martin, “Abstracts”, *Oxford Art Journal*, Vol. 26, No. 1 (2003), <https://www.jstor.org/stable/3600456>, [3/11/2023].

Bryan-Wilson Julia , “Remembering Yoko Ono's *Cut Piece*”, *Oxford Art Journal*, Vol. 26, No. 1 (2003), <https://www.jstor.org/stable/3600448> [2/11/2023].

Concannon, Kevin, “Yoko Ono’s *Cut Piece* : From Text to Performance and Back Again”, *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 90 (Volume 30, Number 3), 2008, σσ. 83-84. (Article) Published by The MIT Press, https://www.academia.edu/38828805/Yoko_Onos_Cut_Piece_From_Text_to_Performance_and_Back_Again, [2/11/2023].

Dubey Abhijeet Kamlesh, “Third Wave Of Feminism” https://www.academia.edu/6962705/Third_Wave_Of_Feminism, [1/1/2024]

Fraser Courtney, “From "Ladies First" to "Asking for It": Benevolent Sexism in the Maintenance of Rape Culture”, *California Law Review*, Vol. 103, No. 1, 2015, <https://www.jstor.org/stable/24758470>, [2/1/2024].

Hollander C. J. Pascoe, Jocelyn A. , Good Guys Don't Rape: Gender, Domination, and Mobilizing Rape, *Gender and Society*, Vol. 30, No. 1, Φεβρουάριος 2016, σσ. 67-70, <https://www.jstor.org/stable/24756165>, [3/1/2024].

Horne Victoria , the personal clutter... the painterly mess...' Tracing a History of Carolee Schneemann's *Interior Scroll*, 28 September 2020, <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12529>, [5/11/2023].

Hypatia, Vol. 30, No. 1, SPECIAL ISSUE: New Conversations in Feminist Disability Studies (WINTER 2015), <https://www.jstor.org/stable/24542070> [1/11/2023].

Jill Dolan, "Geographies of Learning: Theatre Studies, Performance, and the "Performative", *Theatre Journal*, Vol. 45, No. 4, *Disciplinary Disruptions*, 1993, <https://doi.org/10.2307/3209014>, [8/2/2024].

Johnson Merri Lisa , "Bad Romance: A Crip Feminist Critique of Queer Failure", *Hypatia*, Vol. 30, No. 1, Special Issue: New Conversations in Feminist Disability Studies (2015), σσ. 251-267.

Keiffer Charles, "Reading Animality in Carolee Schneemann's "Fuses"", *Goucher College*, 9/12 (2013).

https://www.academia.edu/9596176/Reading_Animality_in_Carolee_Schneemanns_Fuses [7/11/2023].

Keller Alexandra , Ward Frazer , "Barney Matthew and the Paradox of the Neo-Avant-Garde", *Blockbuster Cinema Journal*, Vol. 45, No. 2 (Winter, 2006), <https://www.jstor.org/stable/3877760> [3/11/2023].

Liang Xiang – Li Jiafeng, "Analysis of Power Relations in Performance Taking Rhythm 0 as an Example", *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, Volume 594, 2021.

Martin Timothy, "Marina Abramovic" *Third Text*, No. 33 (Winter), 1995, σσ.85-92. { 28/10/2023, https://www.academia.edu/7519016/Marina_Abramovic [28/10/2023].

McNickle Rose Vicki, *Rape as a Social Problem: A Byproduct of the Feminist Movement*, *Social Problems*, Vol. 25, No. 1, 1977, σσ. 75-89, <https://doi.org/10.2307/800469>, [2/1/2024].

Millet Kate, *Sexual Politics*, Doubleday & Company, Inc., Garden City, New York, 1970, <https://archive.org/details/sexualpolitics00mill/page/n5/mode/2up> [17/11/2023].

Nachescu Voichita, Radical Feminism and the Nation: History and Space in the Political Imagination of Second-Wave Feminism, *Journal for the Study of Radicalism*, Vol. 3, No. 1 (2009), , <https://www.jstor.org/stable/41887617>, [3/12/2023].

Phelan Peggy, Marina Abramovic: Witnessing Shadow Theatre Journal, Marina Abramović: Witnessing Shadows: *Theatre Journal* , Dec., 2004, Vol. 56, No. 4, <https://www.jstor.org/stable/25069529> [27/10/2023].

Renzi Kristen, *Safety in Objects: Discourses of Violence and Value – “The Rokeby Venus” and the “Rythm 0”*, The Johns Hopkins University Press, Vol. 42, No. 1, Issue 130 (2013), , <https://www.jstor.org/stable/41818957>, [28/10/2023].

Schneemann Carolee, Oxford Reference, <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803100446274?d=%2F10.1093%2Foi%2Fauthority.20110803100446274&p=emailAI9qVyTVqUXH> [6/11/2023].

Snyder-Hall R. Claire, “Third-Wave Feminism and the Defense of "Choice", *Perspectives on Politics*, Vol. 8, No. 1 (2010), <https://www.jstor.org/stable/25698533>, [1/1/2024].

Snyder-Hall R. Claire, “What Is Third-Wave Feminism? A New Directions Essay”, *Signs*, Vol. 34, No. 1 (Autumn 2008), <https://doi.org/10.1086/588436>, [1/1/2024].

Yoshimoto Midori, An evening with Fluxus women: a roundtable discussion, Routledge, England, 26 February 2009, , https://www.academia.edu/6210694/An_evening_with_Fluxus_women_a_roundtable_discussion [2/11/2023].

Whaley Rachel Bridges, “The Paradoxical Relationship between Gender Inequality and Rape: Toward a Refined Theory”, *Gender and Society*, Vol. 15, No. 4 (Aug., 2001), σσ. 551-555 <https://www.jstor.org/stable/3081921>, [2/1/2024].

Zeit J., “Rejecting the Center: Radical Grassroots Politics in the 1970s — Second-Wave Feminism as a Case Study”, *Journal of Contemporary History*, Vol. 43, No. 4 (Oct., 2008),, <https://www.jstor.org/stable/40543229>, [3/12/2023].

Αβδελά Έφη, *Το φύλο στην ιστοριογραφία*, Τριμηνιαία Έκδοση Επιστημονικού Προβληματισμού και Παιδείας Σύγχρονα Θέματα, Τεύχος 94, Ιούλιος Σεπτέμβριος, https://www.academia.edu/11585047/_%CE%A4%CE%BF_%CF%86%CF%8D%CE%BB%CE%BF_%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD_%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%B9%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%AF%CE%B1_%CE%88%CE%BD%CE%B1_%CE%B4%CF%8D%CE%BF_%CF%80%CF%81%CE%AC%CE%B3%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%B1_%CF%80%CE%BF%CF%85_%CE%BE%CE%AD%CF%81%CF%89_%CE%B3%CE%B9_%CE%B1%CF%85%CF%84%CF%8C_%CE%A3%CF%8D%CE%B3%CF%87%CF%81%CE%BF%CE%BD%CE%B1_%CE%98%CE%AD%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%B1_94_2006_38_42_http_pandemos_panteion_gr_index_php_lang_el_and_op_record_and_type_and_q_and_page_0_and_pid_iid_2444 , [1/12/2023]

Κόκα Φιοράλμπα, *Η φεμινιστική στάση απέναντι στη πορνογραφία, η αντικειμενοποίηση, και ο αντίλογος των σπουδών πορνογραφίας*, https://www.academia.edu/39800203/%CE%A6%CE%B5%CE%BC%CE%B9%CE%BD%CE%B9%CF%83%CE%BC%CF%8C%CF%82_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CE%A0%CE%BF%CF%81%CE%BD%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%AF%CE%B1, [1/1/2024].

Τζανάκη Δήμητρα, «Το σεξ χωρίς συναίνεση είναι βιασμός», *Εφημερίδα των Συντακτών*,

19.03.2019, https://www.academia.edu/39295322/%CE%97_%CF%83%CF%85%CE%BD%CE%B1%CE%AF%CE%BD%CE%B5%CF%83%CE%B7_%CF%84%CE%BF%CF%85_%CE%BA%CE%B1%CF%80%CE%B9%CF%84%CE%B1%CE%BB%CE%B9%CF%83%CE%BC%CE%BF%CF%8D_%CF%83%CF%84%CE%BF%CE%BD_%CE%B2%CE%B9%CE%B1%CF%83%CE%BC%CF%8C_%CF%84%CE%BF%CF%85_%CE%B1%CE%BD%CF%85%

ΔΙΚΤΥΟΓΡΑΦΙΑ

Anh Tran, “Comparing Yoko Ono and Marina Abramovic”, *University Dawson College: 2019/2020*, <https://www.studocu.com/en-ca/document/dawson-college/women-artists/comparing-yoko-ono-and-marina-abramovic/8656709>, [3/11/2023].

“Experimental women in Flux selective reading in the Silverman Reference Library”, <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/womeninflux/>, [2/11/2023]

Kitch’s Last Meal (1973 -1974)
<https://www.schneemannfoundation.org/artworks/kitch-s-last-meal/1> [4/11/2023]

<https://diotima.org.gr/orologies/>, [3/1/2024].

<https://www.womenshistory.org/education-resources/biographies/tarana-burke> [2/1/2024].

<https://www.aftoleksi.gr/2022/04/09/medoysa-poy-apokefalise-tin-patriarchia/>, [5/1/2024].

National Museum of the American Indian,
<https://americanindian.si.edu/explore/exhibitions/item?id=973>, [10/2/2024].

<https://femen.org/about-us/>, [15/2/2024].

<https://news.artnet.com/art-world/femen-stage-protest-musee-dorsay-1908260>, [15/2/2024].

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-untitled-rape-scene-t13355>, [18/2/2024].

<https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/rape-scene>, [18/2/2024].

<https://www.artforum.com/features/bodily-rites-the-films-of-ana-mendieta-226183/>, [18/2/2024].

<https://filthydreams.org/2016/02/21/bleed-like-me-death-and-rebirth-in-ana-mendietas-experimental-and-interactive-films/>, [18/2/2024].

https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/how-a-mattress-became-a-symbol-for-student-activists-against-sexual-assault/2014/11/28/d637db1c-6040-11e4-91f7-5d89b5e8c251_story.html, [18/2/2024].

<https://thefrisky.com/emma-sulkowiczs-ceci-nest-pas-un-viol-an-explainer/>, [18/2/2024].

<https://www.elle.com/culture/art-design/news/a28732/emma-sulkowicz-ceci-nest-pas-un-viol/>, [18/2/2024].

<https://www.suzannelacy.com/three-weeks-in-may/>, [18/2/2024].

<https://www.againstviolence.art/twim-she-who-would-fly>, [18/2/2024].

<https://www.artforum.com/features/catherine-taft-on-the-art-of-suzanne-lacy-243107/> [18/2/2024].

<https://www.suzannelacy.com/ablutions/>, [18/2/2024].

Chandra Talpade Mohanty, “Transnational Feminist Crossings: On Neoliberalism and Radical Critique”, *Signs*, Vol. 38, No. 4, Intersectionality: Theorizing Power, Empowering Theory (Summer 2013).

Naomi Blumberg, “Carolee Schneemann American multimedia artist”, <https://www.britannica.com/biography/Carolee-Schneemann> [6/11/2023].

<https://www.americanindianmagazine.org/story/redress-project>, [10/2/2024].

<https://www.merrittherald.com/red-dress-day-in-effect-for-missing-indigenous-women/>, [10/2/2024].

<https://performancematters-thejournal.com/index.php/pm/article/view/393> [11/2/2024].

<https://www.alphanews.live/cyprus/aytoi-einai-oi-stihoi-toy-performance-o-biastis-eisai-esy-binteo> [12/2/2024].

Worker's Liberty, <https://www.workersliberty.org/story/2023-03-07/feminist-five> , [14/2/2024].

Johanna Fateman, <https://www.artforum.com/features/fully-loaded-power-and-sexual-violence-237171/>, [18/2/2024].

<https://slate.com/human-interest/2014/10/carry-that-weight-emma-sulkowicz-s-mattress-becomes-a-national-movement.html>, [18/2/2024].

<https://www.artnews.com/art-news/news/suzanne-lacy-social-practice-nancy-princenthal-13412/>, [18/2/2024].

Video

Yoko Ono | Interview | Times Talks,
https://www.youtube.com/watch?v=0WIosw1gv50&ab_channel=NewYorkTimesEvents, [2/11/2023].

Marina Abramovic on performing "Rhythm 0" (1974)
www.youtube.com/watch?v=xTBkbseXfOQ&ab_channel=MarinaAbramovicInstitute [26/10/2023].

Yoko Ono Interview: A Thing Called Life | Louisiana Channel,
https://www.youtube.com/watch?v=KnOOztsKJ-s&ab_channel=LouisianaChannel, [2/11/2023].

Yoko Ono, Cut Piece,
https://www.youtube.com/watch?v=zbQBD06N0Hs&ab_channel=textosobretela [1/11/2023].

Interview with Marina Abramović | VPRO Documentary,
https://www.youtube.com/watch?v=vJzj_cjO1Q0&ab_channel=vprodocumentary [28/10/2023]

Rhythm 0 - 1974 by Serbian Artist Marina Abramovic,
https://www.youtube.com/watch?v=u-H6J56e-QE&ab_channel=FactsAndThoughts
[26/10/2023].

Marina Abramovic ... about Rhythm 0 and Pentagram,
https://www.youtube.com/watch?v=o-h715UyhWw&ab_channel=J%C3%BCrgenM.Brandtner [26/10/2023].

In Conversation: Carolee Schneemann on Her Art and Archive, Getty Research
Institute, https://www.youtube.com/watch?v=R2NJ8SWBLGs&ab_channel=GettyResearchInstitute [5/11/2023].

To έργο ReDress στο Μουσείο των Ινδιάνων,
https://www.youtube.com/watch?v=lH7FuxzrFvs&ab_channel=SmithsonianNMAI,
[10/2/2024].

Συγκέντρωση - Performance των Las Tesis στο Σύνταγμα «Ο βιαστής είσαι εσύ»,
https://www.youtube.com/watch?v=HgmXa20abYQ&ab_channel=ANAMPAwebTV, [12/2/24].

https://www.youtube.com/watch?v=nIpPPFvYrHA&ab_channel=AsiaSociety,
[14/2/2024].