



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΤΜΗΜΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ ΚΑΙ ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

**Valie Export & Carolee Schneemann. Η Φεμινιστική Επιτελεστική
Τέχνη των Δεκαετιών 1960-1970 ως Φωτογραφική Αναπαράσταση**

Πτυχιακή Εργασία

Φωτεινή Τερζάκη

Αριθμός Μητρώου: 20677110

Επιβλέπων: Ευάγγελος Ζωΐδης, Ακαδ. Υπότροφος

Αθήνα, Ιούλιος, 2024



UNIVERSITY OF WEST ATTICA
SCHOOL OF APPLIED ARTS AND CULTURE
DEPARTMENT OF PHOTOGRAPHY AND AUDIOVISUAL ARTS

Valie Export & Carolee Schneemann.
Feminist Performance art of the 1960s and 1970s
as Photographic Representation

Diploma Thesis

Foteini Terzaki
Registration Number: 20677110

Supervisor: Evangelos Zoidis, Adjunct Professor

Athens, July, 2024



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΤΜΗΜΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ ΚΑΙ ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

Valie Export & Carolee Schneemann. Η Φεμινιστική Επιτελεστική
Τέχνη των Δεκαετιών 1960-1970 ως Φωτογραφική Αναπαράσταση

Μέλη Εξεταστικής Επιτροπής συμπεριλαμβανομένου και του Εισηγητή

Η πτυχιακή/διπλωματική εργασία εξετάστηκε επιτυχώς από την κάτωθι Εξεταστική Επιτροπή:

α/α	ΟΝΟΜΑΤΕΠΩΝΥΜΟ	ΒΑΘΜΙΔΑ/ΙΔΙΟΤΗΤΑ	ΨΗΦΙΑΚΗ ΥΠΟΓΡΑΦΗ
1	Ζωΐδης Ευάγγελος	Ακαδημαϊκός Υπότροφος	
2	Κολοκυθάς Κων/νος	Αναπληρωτής Καθηγητής	
3	Πάσχου Ηώ	Επίκουρη Καθηγήτρια	

ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ ΠΤΥΧΙΑΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Η κάτωθι υπογεγραμμένη Φωτεινή Τερζάκη του Ιωάννη, με αριθμό μητρώου 20677110 φοιτήτρια του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής της Σχολής Εφαρμοσμένων Τεχνών και Πολιτισμού του Τμήματος Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών τεχνών δηλώνω υπεύθυνα ότι:

«Είμαι συγγραφέας αυτής της πτυχιακής/διπλωματικής εργασίας και ότι κάθε βοήθεια την οποία είχα για την προετοιμασία της είναι πλήρως αναγνωρισμένη και αναφέρεται στην εργασία. Επίσης, οι όποιες πηγές από τις οποίες έκανα χρήση δεδομένων, ιδεών ή λέξεων, είτε ακριβώς είτε παραφρασμένες, αναφέρονται στο σύνολό τους, με πλήρη αναφορά στους συγγραφείς, τον εκδοτικό οίκο ή το περιοδικό, συμπεριλαμβανομένων και των πηγών που ενδεχομένως χρησιμοποιήθηκαν από το διαδίκτυο. Επίσης, βεβαιώνω ότι αυτή η εργασία έχει συγγραφεί από μένα αποκλειστικά και αποτελεί προϊόν πνευματικής ιδιοκτησίας τόσο δικής μου, όσο και του Ιδρύματος.

Παράβαση της ανωτέρω ακαδημαϊκής μου ευθύνης αποτελεί ουσιώδη λόγο για την ανάκληση του πτυχίου μου».

Η Δηλούσα

Τερζάκη Φωτεινή
Ανα

Ονοματεπώνυμο
(Υπογραφή)

Ψηφιακή Υπογραφή Επιβλέποντα

Ε. ΖΩΙΔΗ

Περίληψη

Η έρευνα μελετά τις φωτογραφικές αναπαραστάσεις επιτελεστικής τέχνης και αφορά τη μελέτη περιπτώσεων έργων της VALIE EXPORT και της Carolee Schneemann. Λαμβάνονται υπόψη θεωρίες για τη φεμινιστική τέχνη, τη φωτογραφία και το μεταμοντερνισμό προκειμένου να βγουν συμπεράσματα που αφορούν τη σχέση της φωτογραφίας με τα έργα. Μελετάται η φωτογραφία ως ντοκουμέντο των έργων καθώς και η επιτελεστική τέχνη που πραγματοποιήθηκε με μοναδικό σκοπό να φωτογραφηθεί. Αναφέρονται περιπτώσεις στις οποίες το performance πραγματοποιήθηκε και η καταγραφή του πραγματοποιήθηκε έπειτα και επίσης εικόνες που αφορούν τη διάδραση των έργων με το κοινό. Η ερμηνεία της σχέσης των εικόνων με την εκάστοτε performance γίνεται τόσο με τη βοήθεια των κειμένων των ίδιων των καλλιτεχνιδων όσο και των αντικρουόμενων θεωριών που υπάρχουν διαθέσιμες γύρω από την φωτογραφική καταγραφή της επιτελεστικής τέχνης. Φαίνεται πως μία συγκεκριμένη θεωρητική βάση δεν μπορεί να ερμηνεύσει την σχέση αυτή και πως κάθε περίπτωση έργου πρέπει να αντιμετωπίζεται ανάλογα την εποχή, τον τόπο, τον θεατή και την πρόθεση της καλλιτέχνης.

Περιεχόμενα

1. Εισαγωγή.....	7
2. Μεθοδολογία.....	7
2.1 Η επιτελεστική τέχνη	7
2.2 Η επιτελεστική τέχνη ως προϊόν σύγχρονης τέχνης.....	8
2.3 Φωτογραφία και μεταμοντερνισμός.....	10
2.4 Φεμινιστική Τέχνη	11
2.5 Καταγραφή του performance	14
3. Φωτογραφίες επιτελεστικής τέχνης ως ντοκουμέντα	17
3.1 <i>Meat Joy</i>	17
3.2 <i>Interior Scroll</i>	23
4. Σκηνοθετημένα έργα επιτελεστικής τέχνης με στόχο τη φωτογράφισή τους.....	30
4.1 <i>Identity Transfer</i>	31
4.2 <i>Eye Body: 36 Transformative Actions for Camera, 1979</i>	33
5. Φωτογραφίες μετά το performance.....	35
5.1 VALIE EXPORT, SMART EXPORT	35
5.2 <i>Aktionshose: Genitalpanik</i>	39
6. Συμμετοχή του κοινού στη φωτογραφική αναπαράσταση	45
6.1 <i>Portfolio of Dogginess</i>	46
6.2 <i>Touch Cinema</i>	51
7. Συμπεράσματα	56
7.1 Συμπέρασμα	56
7. 2 Δυσκολίες έρευνας.....	58
7.3 Μελλοντικές έρευνες.....	59
8. Βιβλιογραφία	60

1. Εισαγωγή

Αυτή η έρευνα στόχο έχει να μελετήσει περιπτώσεις στις οποίες η επιτελεστική τέχνη (performance art) συνδυάζεται με το μέσο της φωτογραφίας. Η λέξη “συνδυάζεται” έχει ευρύ ορισμό διότι η φωτογραφία έχει χρησιμοποιηθεί με πολλούς τρόπους σχετιζόμενη με την επιτελεστική τέχνη. Η ευρεία αυτή χρήση του μέσου στην σύγχρονη επιτελεστική τέχνη εγείρει πολλά ερωτήματα, ιδιαίτερα στις πρώτες δεκαετίες της εδραίωσής της στους χώρους των εικαστικών τεχνών. Εκείνη η περίοδος χαρακτηρίζεται από πολύ πειραματισμό γύρω από τα όρια της τέχνης και οι πολυμεσικές πρακτικές μόλις κάνουν την εμφάνισή τους.

Αρχικά, θα δοθεί ένα πλαίσιο γύρω από όρους που απασχολούν τη βιβλιογραφία και την τέχνη που θα μελετηθεί, όπως μεταμοντερνισμός, φεμινιστική τέχνη κλπ. Αυτό δεν θα γίνει με στόχο να δοθεί σαφής ή απόλυτος ορισμός γύρω από αυτές τις δύσκολες έννοιες, καθότι αυτός δεν υπάρχει. Πιστεύω όμως ότι είναι αναγκαίο για την κατανόηση της εργασίας να αναφερθούν ορισμένες θέσεις γύρω από αυτούς τους όρους προκειμένου να είναι πιο κατανοητό το πλαίσιο στο οποίο παρήγαγαν τέχνη οι καλλιτέχνιδες που θα μελετηθούν.

2. Μεθοδολογία

2.1 Η επιτελεστική τέχνη

Ως όρος η επιτέλεση (performance) και η επιτελεστική τέχνη (performance art) ξεκίνησαν να χρησιμοποιούνται ευρέως τη δεκαετία του 1970 αλλά η ιστορία της πρακτικής αυτής, ως έργο τέχνης ανάγεται συχνά στα κινήματα του φουτουρισμού και του ντανταϊσμού το 1910. Διάφοροι όροι συναντώνται στη βιβλιογραφία που περιγράφουν τέτοιες δράσεις όπως: happening, event (γεγονός), body art (σωματική τέχνη).

Χαρακτηριστικά μίας performance¹ τον εικοστό αιώνα, σύμφωνα με την ιστοσελίδα του Tate Modern, είναι ότι γίνεται ζωντανά, περιέχει φυσική κίνηση και παροδικότητα ως εναλλακτική στην στατική μονιμότητα της κλασικής ζωγραφικής και γλυπτικής.(Tate, χ.χ.). Η μεταπολεμική περίοδος, αυτή που θα μελετηθεί στην συγκεκριμένη έρευνα, έδινε έμφαση στην άυλη φύση της επιτελεστικής τέχνης.

Αργότερα έγινε αποδεκτή πρακτική στον κόσμο των εικαστικών τεχνών και πλέον χρησιμοποιείται για να περιγράψει διάφορα σύγχρονα μέσα και εγκαταστάσεις που χρησιμοποιούνται για να αποτυπωθούν δράσεις καλλιτεχνών ή κοινού.

Ήδη μπορούν από τον ορισμό της ιστοσελίδας του μουσείου Tate Modern να διαπιστωθούν ορισμένες ασάφειες γύρω από τον χαρακτήρα της πρακτικής αυτής, αβεβαιότητα σε σχέση με το ποια είναι τα μέσα που χρησιμοποιούνται και πώς. Ένας στόχος της εργασίας είναι να κοιτάξει τις φωτογραφίες έργων της μεταπολεμικής περιόδου, όταν η πρακτική αυτή δεν ήταν τόσο εδραιωμένη όσο σήμερα, ώστε να διαπιστωθεί ποια είναι τα χαρακτηριστικά μιας τέτοιας εικόνας και τι σχέση έχει με το έργο.

2.2 Η επιτελεστική τέχνη ως προϊόν σύγχρονης τέχνης

Υπάρχει ιστορική σχέση ανάμεσα σε αυτό που ονομάζεται σύγχρονη τέχνη και την επιτελεστική τέχνη; Σε μία έκθεση του 1982 ο Ihab Hassan προτείνει ένα δυαδικό πίνακα με αντιτιθέμενα σημεία του μοντερνισμού και του μεταμοντερνισμού.² (Carlson, 2017). Στη λίστα αυτή βρίσκονται οι λέξεις “διαδικασία/παράσταση/γεγονός” ως αντίθεση στα “αντικείμενο τέχνης/ολοκληρωμένο έργο” που χαρακτηρίζουν τον μοντερνισμό. (Carlson,2017) Βέβαια η κατηγοριοποίηση αυτή δεν μπορεί να αποτελέσει κανόνα και αναφέρεται μόνο σε τάσεις αφού για παράδειγμα στα έργα του Jackson Pollock και γενικά σε έργα αφηρημένου εξπρεσιονισμού δίνεται πολλή σημασία στη διαδικασία.³ (MoMA, | χ.χ.) Υπάρχουν επίσης θεωρίες που θέλουν τις νέες αυτές μορφές τέχνης που

¹ Για τη μετάφραση του όρου performance art επιλέγω να μεταφράσω ως “επιτελεστική τέχνη”, παρόλο που σε πολλά ελληνικά κείμενα δεν μεταφράζεται. Ωστόσο για να μιλήσω για ένα έργο που χρησιμοποιεί επιτελεστικές πρακτικές θα χρησιμοποιήσω τον αγγλικό όρο performance εφόσον αυτός είναι πιο διαδεδομένος στον διάλογο για το συγκεκριμένο αντικείμενο στα ελληνικά δεδομένα.

² Ο Carlson εδώ σχολιάζει αυτήν την πρακτική ως αντίθετη σε κεντρικές ιδέες του μεταμοντερνισμού.

³ Η τεχνική σύμφωνα με το μουσείο MoMA, ονομάζεται “allover” ζωγραφική, που μεταφράζεται ως παντού, πέρα για πέρα.

εμφανίστηκαν μετά τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό, να αποτελούν απλά τη συνέχεια του μοντερνισμού.

Για τον Owens (1987), στη μοντέρνα περίοδο, το κύρος ενός έργου τέχνης και ο ισχυρισμός ότι αυτό αντιπροσωπεύει ένα αυθεντικό όραμα για τον κόσμο δεν βασιζόταν στην μοναδικότητα του -όπως λέγεται συχνά. Αυτό το κύρος βασιζόταν στην οικουμενικότητα της μοντέρνας αισθητικής, που αποδιδόταν μέσω των φορμών που χρησιμοποιούνταν για την αναπαράσταση του οράματος, πολύ περισσότερο από ότι στο περιεχόμενο, εξαιτίας της καλλιτεχνικής παραγωγής κάτω από συγκεκριμένες και σταθερές ιστορικές συνθήκες. Η μεταμοντέρνα τέχνη, με τη σειρά της, όχι μόνο δεν κάνει ισχυρισμούς περί αυθεντικών οραμάτων, αλλά ενεργά επιδιώκει να τα υπονομεύσει.

Ωστόσο η σχέση επιτελεστικών πρακτικών στις εικαστικές τέχνες με τον μεταμοντερνισμό δεν είναι δεδομένη. Όταν η επιτελεστική τέχνη άρχισε να γίνεται αντιληπτή ως μία νέα καλλιτεχνική δραστηριότητα γύρω στο 1970, πολλοί θεωρητικοί και άτομα που εργάζονταν σε χώρους τεχνών ήταν επικεντρωμένοι σε θεωρητικά ενδιαφέροντα του μινιμαλισμού και του υψηλού μοντερνισμού που κυριαρχούσαν. (Carlson, 2017)

Η Αναστασία Μαρκίδου θεωρεί πως η εισαγωγή του όρου μεταμοντερνισμού στον κριτικό λόγο της τέχνης χρησιμοποιήθηκε περισσότερο για να οριοθετήσει την αμφισβήτηση και εν συνεχεία την απόρριψη των αξιών στις οποίες στηρίχθηκε το πρόγραμμα του μοντερνισμού και λιγότερο για να προτείνει μια νέα μεθοδολογία παραγωγής και ανάλυσης καλλιτεχνικού έργου. Σημειώνει επίσης πως ιδιαίτερα σημαντικό για πολλές μεταμοντέρνες θεωρίες είναι η κατάργηση του διαχωρισμού ανάμεσα στη μαζική και την *υψηλή* κουλτούρα. (Μαρκίδου, 2020) Στη μεταμοντέρνα τέχνη επίσης για την Μαρκίδου (2020) καθιερωμένες αξίες για την αυθεντικότητα του έργου τέχνης αντικαθίσταται από την αναφορά σε άλλα έργα τέχνης ή σε άλλα είδη αναπαράστασης. Η μίμηση (*pastiche*) και η ιδιοποίηση (*appropriation*) άλλων έργων είναι συνηθισμένες μεταμοντέρνες πρακτικές.

2.3 Φωτογραφία και μεταμοντερνισμός.

Η συζήτηση για το αν η φωτογραφία αποτελεί ξεχωριστό μέσο καλλιτεχνικής έκφρασης ή τεχνική διαδικασία αποτύπωσης της πραγματικότητας υπάρχει από την εφεύρεση αυτού του μέσου. Τα κινήματα του Πικτοριαλισμού, του Νατουραλισμού και αργότερα η ενσωμάτωση του φωτογραφικού μέσου στις πρακτικές πολλών μοντέρνων κινημάτων μέσω των τεχνικών που χρησιμοποιούν επιχειρούν σε όλη τη διάρκεια του 20ου αιώνα να δώσουν απάντηση. Τα παραπάνω κινήματα ωστόσο αφορούν την μοντέρνα και όχι τη μεταμοντέρνα περίοδο.

Η μεταμοντέρνα αμφισβήτηση του Μεγάλου δημιουργού, της μοναδικότητας και της αυθεντικότητας του έργου τέχνης έκανε τη φωτογραφία πολύ δημοφιλή στην μεταμοντέρνα δημιουργία, ακριβώς λόγω της δυνατότητας αναπαραγωγής πολλών αντιγράφων. Ο Walter Benjamin (1936), ως θεωρητικός μιας εκδοχής του μοντερνισμού, εισήγαγε την έννοια της αύρας στο κριτικό λόγο για την τέχνη για να περιγράψει το μοναδικό συναίσθημα που νιώθει ένας θεατής μπροστά σε ένα αυθεντικό έργο, στηρίζοντας πως η φωτογραφία αποδυναμώνει την αύρα. Πολλοί μεταμοντέρνοι καλλιτέχνες επιλέγουν το μέσο προκειμένου ακριβώς να εξαλείψουν την αύρα από τη δουλειά τους. Συχνές μεταμοντέρνες φωτογραφικές προσεγγίσεις αποτελούν η ιδιοποίηση, η σκηνοθεσία, η παραποίηση, η ανάμειξη και η παρωδία εικόνων, σε προσπάθεια να αμφισβητηθούν δυναμικές εξουσίας στο χώρο της σύγχρονης τέχνης. (Μαρκίδου, 2020)

«Τί κι αν αντί να ευνοήσουμε είτε το ντοκουμέντο είτε η ζωντανή δράση, τοποθετήσουμε το ενδιαφέρον της επιτελεστικής τέχνης ακριβώς στην ικανότητά του να γεφυρώσει την σωματική παρουσία με την αναπαράστασή της;» αναρωτιέται η Widrich (2014) και αυτό αποτελεί ερώτημα και του συγκεκριμένου κειμένου. Παραπέμπεται εύκολα κανείς εδώ στο κείμενο της Μαρκίδου (2020) κατά το οποίο σύμφωνα με τον Baudrillard, οι αναπαραστατικές τέχνες που θέτουν ερωτήματα στο πλαίσιο του μεταμοντέρνου προβληματισμού δεν χρησιμοποιούν ποτέ ως αναφορά τους την ίδια την πραγματικότητα, αλλά αναπαραστάσεις που με τη σειρά τους παραπέμπουν σε άλλες αναπαραστάσεις.

Ταυτόχρονα το 1977 δημοσιεύονται και τα διάσημα κείμενα της Susan Sontag για τη φωτογραφία. Προτείνει ότι η φωτογραφία γίνεται αντιληπτή και ως ένα αντικείμενο τέχνης με τη δική του αυτόνομη φόρμα αλλά και ως αντικείμενο που σηματοδοτεί την απουσία ενός γεγονότος που συνέβη στο παρελθόν.

2.4 Φεμινιστική Τέχνη

Τη δεκαετία του '60, την περίοδο του δεύτερου φεμινιστικού κινήματος φεμινίστριες του αγγλοσαξονικού χώρου θεωρούν ότι πολλά χαρακτηριστικά που εμπίπτουν στον ορισμό της γυναίκας, δεν προκύπτουν βιολογικά, αλλά κοινωνικά και έτσι διαχωρίζουν το βιολογικό από το κοινωνικό φύλο. Έχουν στόχο να αμφισβητήσουν ότι η έμφυλη καταπίεση προκύπτει “φυσικά” και συνεπώς μια αλλαγή των ρόλων είναι εφικτή, αφού οι ρόλοι είναι κοινωνικά κατασκευασμένοι. Μετα-μοντέρνες και μετα-στρουκτουραλιστικές θεωρίες των επόμενων δεκαετιών υποστηρίζουν ότι η ταύτιση κοινωνικού-βιολογικού φύλου είναι αυθαίρετη και συνεπώς αποκτά νόημα μόνο όσο υπάρχουν τα δίπολα άνδρας-γυναίκα, αρρενωπότητα-θηλυκότητα. Το έμφυλο υποκείμενο συγκροτείται μέσα από ένα δίκτυο σχέσεων εξουσίας (πχ ανδρική εξουσία επί της γυναίκας) και έτσι ο έμφυλος ρόλος υπάρχει μόνο εξαιτίας αυτών των σχέσεων εξουσίας. Η θηλυκότητα και η αρρενωπότητα επιτελούνται και δεν προϋπάρχουν ανταποκρινόμενες στις σχέσεις αυτές (Connell, 2006).

Κάποιες ψυχαναλυτικές θεωρίες, συχνά, τοποθετούν το αρσενικό στη θέση του υποκειμένου. Το υποκείμενο αποκτά συνείδηση του εαυτού του και γλώσσα με μια αίσθηση ότι δεν έχει ολοκληρωθεί και μία συνεχή επιθυμία ενός αντικειμενοποιημένου Άλλου που ταυτόχρονα απειλεί και υπόσχεται την χαμένη ολοκλήρωση. Η Sue-Ellen Case παρατηρεί πως “από τις γυναίκες λείπουν τα πολιτιστικά σημασιολογικά εργαλεία να κατασκευάσουν τον εαυτό τους ως το υποκείμενο και όχι ως το αντικείμενο μιας performance.”(Carlson, 2018: 155)

Συχνά, την περίοδο που γράφει ο Owens (1987), η οπτική αναπαράσταση γίνεται αντιληπτή ως ένα σύστημα πομπού και δέκτη και τα συστήματα αναπαράστασης αποδέχονται ένα μόνο όραμα, αυτό του ανδρικού υποκειμένου. Τοποθετούν δηλαδή το υποκείμενο αναπαράστασης ως απόλυτα κεντρικό, ενιαίο, αρρενωπό. Σύμφωνα με τον Owens (1987), το εγχείρημα του μεταμοντερνισμού, οργανώνεται στο όριο, ανάμεσα στο

τι επιτρέπεται να αναπαρασταθεί και τι όχι, με στόχο να εκτεθεί το σύστημα εξουσίας που επιτρέπει ορισμένες αναπαραστάσεις ενώ εμποδίζει, μειώνει και ακυρώνει άλλες. Σύμφωνα λοιπόν με την άποψη του Owens (1987) ο μεταμοντερνισμός επιχειρεί να ανατρέψει το πατριαρχικό βλέμμα.

Ανάμεσα σε αυτούς που αποκλείστηκαν από την Δυτική αναπαράσταση είναι οι γυναίκες. Αυτός ο αποκλεισμός αφορά τη γυναίκα μόνο ως υποκείμενο και όχι ως αντικείμενο της αναπαράστασης αφού είναι προφανές ότι υπάρχει πληθώρα εικόνων που αναπαριστούν γυναίκες (όμως είναι κατασκευασμένες από άνδρες) (Owens, 1987). Κατά τη γνώμη μου ο Owens (1987) εδώ εννοεί έναν συστημικό αποκλεισμό που αναδεικνύεται μέσα από την μεγάλη διαφορά αριθμών που υπήρχε-και υπάρχει σε μικρότερο βαθμό- ανάμεσα σε άνδρες και γυναίκες καλλιτέχνιδες στην ιστορία τέχνης καθώς και σε μεγάλα πολιτιστικά ιδρύματα της Δύσης.⁴ Μία ενδεικτική – από τις πολλές–έρευνες που έχουν δημοσιευθεί στο θέμα, δημοσιεύθηκε το 2019 και μελέτησε δεκαοκτώ μεγάλα μουσεία των ΗΠΑ. Σημειώνει πως το 87.4% των καλλιτεχνών που εκπροσωπούνται στο μουσείο είναι άνδρες.⁵ Εδώ κανείς θυμάται το κείμενο της Linda Nochlin (1971) με τίτλο *Why have there been no great women artists* που προσπαθεί να απαντήσει στο ερώτημα «Γιατί δεν έχουν υπάρξει σπουδαίες γυναίκες καλλιτέχνιδες;» Ο τίτλος, κατά τη γνώμη μου είναι προβοκατόρικός, καθώς έχουν υπάρξει σπουδαίες γυναίκες καλλιτέχνιδες–πολλές από τις οποίες μάλιστα αναφέρονται και μέσα στο κείμενο. Ωστόσο χρησιμεύει για να αναδείξει το συστημικό πρόβλημα της έλλειψης γυναικείων ονομάτων σε μουσεία, βιβλία ιστορίας τέχνης καθώς και έλλειψης ίσων ευκαιριών και ισάξιας αντιμετώπισης γυναικών καλλιτεχνίδων σε χώρους τέχνης. Η ανάγκη για περισσότερη εκπροσώπηση γυναικών σε χώρους τέχνης εκφράστηκε και στο βιβλίο της Katy Hessel (2022) *The story of art without men* («Η ιστορία τέχνης χωρίς άντρες»)⁶ στο οποίο επιχειρεί να συγγράψει μια ιστορία τέχνης που θα περιλαμβάνει μόνο γυναικεία ονόματα. Λόγω έλλειψης στοιχείων το βιβλίο ξεκινάει μελετώντας τον

⁴ Αναφέρω τη Δύση όχι επειδή πιστεύω πως στην «Ανατολή» τα πράγματα είναι διαφορετικά απλά επειδή η βιβλιογραφία και οι γνώσεις μου επιτρέπουν να γνωρίζω περισσότερα στοιχεία για τη Δύση.

⁵ Τα δεδομένα αφορούν έρευνα το 2019 και όχι την εποχή που μελετά η εργασία. Ωστόσο η έρευνα είναι ενδεικτική για την κατάσταση αφού αρκεί κανείς να επισκεφτεί ένα μουσείο τέχνης ειδικά τέχνης πριν τον εικοστό αιώνα για να διαπιστώσει πως σε συντριπτική πλειοψηφία οι καλλιτέχνες είναι άνδρες.

⁶ Ενδιαφέρον έχει η λέξη *story* και όχι *history* ως επιλογή. Η Hessel (2022) αναφέρει ότι την επέλεξε ως αναφορά στο βιβλίο του E.H. Gombrich, *The story of art*, του οποίου η πρώτη έκδοση του 1950 δεν περιέχει καμία γυναίκα καλλιτέχνη ενώ δέκατη έκτη έκδοσή του μόνο μία.

16ο αιώνα και όχι την τέχνη πριν από αυτό. Η παρατήρηση αυτών των αποκλεισμών—ανεξάρτητα από το αν σήμερα συνεχίζουν να υφίσταται και ανεξάρτητα από το αν υπάρχουν διαφωνίες για τις αιτίες ύπαρξης αυτών των αποκλεισμών—οδήγησε σε μεγάλη άνθιση έργων τις δεκαετίες 1960 και 1970 με φεμινιστικό χαρακτήρα.

Η φεμινιστική τέχνη επιχειρεί να προκαλέσει αυτούς τους ρόλους, την κυριαρχία της αρρενωπότητας στην τέχνη και τον κόσμο ώστε να υπάρξει αναγνώριση και ισότητα για τις γυναίκες καλλιτέχνιδες καθώς και για κάθε έκφραση θηλυκότητας. Για την ιστοσελίδα του MoMA η τέχνη αυτή πρωτοεμφανίζεται τη δεκαετία του 1960 και οι φεμινίστριες καλλιτέχνιδες χρησιμοποιούσαν πολλά μέσα, ζωγραφική, επιτελεστική τέχνη και χειροτεχνία που ιστορικά θεωρείται κατώτερο μέσο και “γυναικεία δουλειά”. Στόχος τους είναι μέσα από το έργο τους να σταματήσει ο σεξισμός, η έμφυλη καταπίεση και να εκτεθεί η θηλυκότητα ως μια μεταμφίεση ή μια σειρά από πόζες που υιοθέτησαν οι γυναίκες προκειμένου να συμμορφωθούν με κοινωνικά στερεότυπα. (MoMA, χ.χ.).

Η Jean Forte (1988) σε άρθρο της στο Art Journal υποστηρίζει ότι μέσα σε αυτό το κίνημα τα σωματικά έργα από γυναίκες εμφανίστηκαν ως συγκεκριμένη στρατηγική που ενώνει το μεταμοντερνισμό με το φεμινισμό προσθέτοντας την κριτική του φύλου και της πατριαρχίας στην κριτική απέναντι στο μοντερνισμό. Πιστεύει ότι αυτά τα έργα λειτουργούν ώστε να αποκαλύψουν την κοινωνικά κατασκευασμένη ιδέα της έννοιας «γυναίκα» δημιουργώντας συνειδητή επίγνωση όλων των συμβολισμών που φέρει το γυναικείο σώμα.

Το παραπάνω αποτελεί μια διαδεδομένη θεωρία, που σε μεγάλο βαθμό επιβεβαιώνεται σε όλο το μήκος της βιβλιογραφίας και συχνά θεωρείται δεδομένη (σε άρθρα από καλλιτεχνικά περιοδικά, ή στο λόγο των καλλιτεχνιδων). Αξίζει να σημειωθεί, όπως και στην αρχή του κειμένου ότι οι όροι μεταμοντερνισμός, performance, κοινωνικά κατασκευασμένο φύλο κλπ είναι πηγή μεγάλων διαφωνιών στην ακαδημαϊκή κοινότητα. Χρησιμοποιώ τις παραπάνω θεωρίες επειδή αποδείχθηκαν πιο χρήσιμες στην κατανόηση και τη μελέτη των έργων, των γραπτών των καλλιτεχνιδων και των ερευνητών που μελετούν τις δουλειές τους.

2.5 Καταγραφή του performance

Για την Amelia Jones (1991) η σωματική τέχνη προκαλεί ερωτήματα σε σχέση με το ποιο είναι το αντικείμενο και ποιο το υποκείμενο της αναπαράστασης και δεν μπορεί να δώσει μια ολοκληρωμένη εικόνα του σώματος. Θεωρεί ότι η σωματική τέχνη εξαρτάται από την καταγραφή της, επιβεβαιώνοντας ότι το σώμα ποτέ δεν θα μπορεί να ιδωθεί στην ολότητά του. Στηρίζει την άποψη ότι το να είναι κανείς ζωντανό κοινό σε ένα δωμάτιο και να βλέπει το performance να συμβαίνει δεν έχει προνομιακή θέση απέναντι στην εμπειρία της φωτογραφίας του. Για την Jones (1991) και οι δύο περιπτώσεις αποτελούν ελλιπή μέσα για πρόσβαση στην «ιστορική αλήθεια» των έργων. Θεωρεί την επιθυμία για αμεσότητα και αλήθεια ένα μοντερνιστικό όνειρο που πρέπει κανείς να αντιλαμβάνεται ως ιστορικά περιορισμένο και όχι ασφαλές για επιστημονικά συμπεράσματα. Στο κείμενό της, που αφορά την εμπειρία του performance ως καταγραφή, στηρίζει τη θέση ότι η σωματική επιτελεστική τέχνη είναι εκεί για να φανερώσει την υποκειμενικότητα των εννοιών σώμα/εαυτός. Προειδοποιεί ωστόσο για τους κινδύνους που ενέχει η αποδοχή της φωτογραφίας ως απόδειξη ότι η δράση συνέβη. Πολύ συχνά μια δράση που έχει φωτογραφηθεί δεν συνέβη στα αλήθεια, και η ψευδαίσθηση δημιουργείται είτε μέσω ειδικής επεξεργασίας είτε με την απόκρυψη συγκείμενου μιας δράσης που η φωτογραφία δεν μπορεί να αποτυπώσει.

Ο Auslander (2006) προτείνει ότι η καταγραφή σωματικής τέχνης έχει δύο κατηγορίες. Ντοκουμενταριστική και θεατρική. Η πρώτη αφορά παραδοσιακούς τρόπους στους οποίους η σχέση της επιτέλεσης με την καταγραφή της έχει υπάρξει, ως μέσο, με τη βοήθεια του οποίου μπορεί ένα performance να ανακατασκευαστεί. Αναφέρεται στην φωτογραφία ντοκουμέντου ως μέσο πρόσβασης στην πραγματικότητα. Στην θεατρική κατηγορία υπάρχουν περιπτώσεις στις οποίες έργα έγιναν μόνο με στόχο να φωτογραφηθούν ή να βιντεοσκοπηθούν, χωρίς να υπάρξουν προηγουμένως αυτόνομα ως γεγονότα που πραγματοποιήθηκαν με την παρουσία κοινού.

Παραδοσιακές θεωρίες για την επιτελεστική τέχνη θεωρούν πως για να είναι ένα έργο performance πρέπει ένα γεγονός να έχει αυτόνομη ύπαρξη πριν την καταγραφή του και οι εικόνες που προτείνει ο Auslander (2006) δεν είναι performance αλλά κάτι άλλο (ενδεχομένως «επιτελούμενη φωτογραφία»).

Μια άλλη οπτική θέλει αυτές τις δύο κατηγορίες να ταυτίζονται αφού, εφόσον η καλλιτέχνιδα γνωρίζει ότι το performance θα καταγραφεί, τότε ανεξάρτητα από την παρουσία ή μη κοινού, και στις δύο κατηγορίες, το performance είναι κατασκευασμένο για να φωτογραφηθεί. Πολλοί καλλιτέχνες ενδιαφέρονταν να διατηρήσουν τη δουλειά τους και σύντομα απέκτησαν επίγνωση για την καταγραφή του έργου. Οπότε εάν καλλιτέχνες γνώριζαν και σκηνοθετούσαν τον εαυτό τους τόσο για την κάμερα όσο για το κοινό τότε ο ισχυρισμός για αυτονομία του performance πριν την καταγραφή του δεν μπορεί να στηριχθεί.

Έπειτα ο Auslander (2006) ισχυρίζεται ότι το ζωντανό κοινό ως παράγοντας επηρεάζει λιγότερο το έργο από ό,τι αρχικά φαίνεται αφού οι καλλιτέχνες καταγράφουν το έργο τους κυρίως με στόχο να το κάνουν προσβάσιμο σε ένα μεγαλύτερο κοινό και όχι να τονίσουν τη διαδραστικότητά του με το ζωντανό κοινό.

Τελικά θεωρεί πως δεν υπάρχει πάντα ασφαλής τρόπος να συμπεράνει κανείς αν η φωτογραφία αποτελεί ντοκουμέντο ή είναι θεατρική και ότι η αυθεντικότητα της εικόνας ενός performance βρίσκεται στη σχέση του εκάστοτε θεατή με το ντοκουμέντο.

Η Mechtild Widrich (2014) εξερευνώντας επίσης αυτή τη σχέση εισάγει θεωρία των μέσων στη συζήτηση και μέσα από παραδείγματα της δουλειάς της EXPORT κάνει τον ισχυρισμό ότι δεν αρκεί η μελέτη της σχέσης του θεατή με το ντοκουμέντο αλλά και η σχέση του θεατή με το εκάστοτε μέσο.

Στόχος της εργασίας είναι μέσα από παραδείγματα να διερευνηθεί η σχέση ανάμεσα στο φωτογραφικό ντοκουμέντο και το ζωντανό έργο. Θα εξεταστούν συγκεκριμένες περιπτώσεις έργων όπου η φωτογραφία είναι κεντρική για την κατανόηση και την ερμηνεία της επιτέλεσης μέσα από τις θεωρίες που προαναφέρθηκαν. Η θεωρία της Jones (1991) σύμφωνα με την οποία το ντοκουμέντο ισάξιο με την φυσική παρουσία μπορεί να εφαρμοστεί μόνο ορισμένες φορές καθώς και ότι ο διαχωρισμός του Auslander (2006) είναι συχνά επισφαλής. Επισφαλής είναι επίσης και η θέση του για την απαξίωση του κοινού σε ένα performance.

Οι δύο καλλιτέχνιδες που έχουν επιλεγεί για αυτήν την έρευνα είναι η Carolee Schneemann και η VALIE EXPORT. Θα μελετηθούν τρόποι με τους οποίους η φωτογραφία ενσωματώνεται στην επιτελεστική τέχνη των δύο καλλιτεχνίδων και ποιο

ρόλο παίζει στη συνολική εμπειρία του έργου τους. Ο λόγος για τον οποίο επιλέχθηκαν αυτές οι καλλιτέχνιδες αφορά την έμφαση στην οποία έδωσαν όχι μόνο στο να απαντήσουν ερωτήματα γύρω από τα νέα μέσα έκφρασης (ζωντανή δράση, performance, βίντεο, φωτογραφία) αλλά και ερωτήματα γύρω από την αναπαράσταση του γυναικείου σώματος στη Δυτική Τέχνη. Το γυναικείο σώμα ως κεντρικό θέμα και των δύο καλλιτεχνίδων θα βοηθήσει στην έρευνα λόγω του έντονου συμβολικού του χαρακτήρα. Ταυτόχρονα είναι σημαντικό κομμάτι της έρευνας εξαιτίας του κυρίαρχου ρόλου που κατέχει στα σωματικά έργα την εν λόγω περίοδο.

Στο πρώτο κεφάλαιο της έρευνας θα μελετηθούν εικόνες που, αν μπορούν να κατηγοριοποιηθούν κάπου, είναι στο ντοκουμέντο ενός performance που υπήρχε και – στο βαθμό του δυνατού– αυτόνομα εκτός της καταγραφής του. Τα έργα που θα χρησιμοποιηθούν ως παραδείγματα θα είναι το *Meat Joy* (Schneemann, 1964) («Χαρά του κρέατος») και το *Interior Scroll* (Schneemann, 1975) («Εσωτερικός πάπυρος»).

Έπειτα θα μελετηθεί η κατηγορία της θεατρικότητας του Auslander και μέσα από έργα που μπορούν να χαρακτηριστούν και επιτελούμενες φωτογραφίες. Τα έργα που θα βοηθήσουν την έρευνα θα είναι το *Identity Transfer* (EXPORT, 1968) και το *Eye Body: 36 Transformative Actions for Camera* (Schneemann, 1979) («Μάτι Σώμα: 36 μετασχηματιστικές δράσεις για την κάμερα»)

Στη συνέχεια, η τρίτη και η τέταρτη κατηγορία αφορούν περιπτώσεις, οι οποίες δεν καλύπτονται από τη θεωρία του Auslander. Το τρίτο κεφάλαιο συζητά περιπτώσεις όπου η δράση έγινε, ανεξάρτητα από την παρουσία κοινού αλλά οι εικόνες που έχουμε είναι σκηνοθετημένες και αναφέρονται στη δράση χωρίς να την δείχνουν. Χωρίς δηλαδή να αποτελούν ντοκουμέντο του έργου, απλά αναφέρονται σε αυτό.

Η τέταρτη κατηγορία, που αποτελεί μια παράληψη σε όλη τη βιβλιογραφία –εκτός από τα γραπτά της Widrich (2014)–, είναι η παρουσία του κοινού μέσα στη φωτογραφική εικόνα και συνολικά το πλαίσιο στο οποίο έλαβε χώρα το performance όταν εμπεριέχεται στη φωτογραφική αναπαράστασή του.

Σε όλες τις περιπτώσεις θα αναφέρονται πιθανές ερμηνείες των έργων καθώς και η σχέση τους με τον φωτογράφο κάθε εικόνας.

3. Φωτογραφίες επιτελεστικής τέχνης ως ντοκουμέντα

3.1 *Meat Joy*

Για λίγα χρόνια, στις αρχές της δεκαετίας του 1960, πολλοί καλλιτέχνες, κυρίως χορευτές πραγματοποίησαν έργα και δούλεψαν στην εκκλησία Judson Memorial Church, με στόχο να διευρύνουν τα όρια του ορισμού του χορού. Μουσικοί όπως ο John Cage είχαν εμπλακεί σε έργα του Judson Dance Theatre, όπως ονομάστηκε καθώς και εικαστικοί όπως η Carolee Schneemann που συνεργάστηκε με την κολεκτίβα για τρία χρόνια ξεκινώντας το 1962. (MoMA, χ.χ.)

Το *Meat Joy* («Χαρά του κρέατος») είναι ένα έργο του 1964 στο οποίο οκτώ άνδρες και γυναίκες χωρίς πολλά ρούχα σέρνονται και κυλιούνται στο έδαφος παίζοντας με λουκάνικα, ωμά ψάρια, ωμά πουλερικά, μπουγιά, πλαστικό, σχοινιά, αποκόμματα χαρτιού και μεταξύ τους. Η καλλιτέχνη ονόμασε αυτού του είδους το performance, κινητικό θέατρο (kinetic theatre). Έλαβε χώρα, πρώτη φορά, στο Κέντρο Αμερικανικής Κουλτούρας στο Παρίσι, έπειτα στο Λονδίνο και μετά στην εκκλησία Judson Memorial.⁷

Το έργο εικονοποιείται στις περισσότερες ιστορίες της επιτελεστικής τέχνης με αρχεία που υπάρχουν από την τρίτη παράσταση το Νοέμβριο του 1964. Σε αυτές τις εικόνες νεαρές γυναίκες και άνδρες γυμνοί, ή με μαγιό, καλυμμένοι με πούπουλα και πινελιές είναι ξαπλωμένοι στο έδαφος, διατηρώντας σωματική επαφή. Ανάμεσα στη μάζα αυτή υπάρχουν τα ζωικά προϊόντα που αναφέρθηκαν προηγουμένως. Σε σύγκριση με όλα τα υπόλοιπα ευρήματα της εργασίας που ακολουθούν, οι εικόνες εδώ μοιάζει να μην ενδιαφέρουν την καλλιτέχνη. Από άρθρο της στο *Art Journal* το 1991 έως συνέντευξή της το 2018 (ένα χρόνο πριν το θάνατό της στα 79 της χρόνια) επιμένει στη σημασία της επιτελεστικής τέχνης ως μη εμπορεύσιμη. Μάλιστα στη συνέντευξή της αναφέρει πως «Η ιστορία έχει εξαφανιστεί και ο κόσμος έχει γίνει μία φωτογραφική αναμετάδοση», ως απάντηση σε ερώτηση σχετικά με τη διαχείριση του αρχείου της.

ο ίδιο άρθρο του 1991 αναφέρεται σε λογοκρισία που δέχθηκε το έργο επειδή στη Γαλλία οι συμμετέχοντες επιτρέπονταν να ήταν γυμνοί μόνο αν έμεναν ακίνητοι και υιοθετούσαν πόζες σαν αγάλματα. Η κίνηση θα παραβίαζε το νόμο.

⁷ Στην παράσταση της Γαλλίας ένας άνδρας γδύθηκε και εισχώρησε στην ομάδα προσπαθώντας να στραγγαλίσει την καλλιτέχνη ενώ στην παράσταση του Λονδίνου η αστυνομία μπήκε στην αίθουσα και οι συμμετέχοντες έπρεπε να κρυφτούν καλυμμένοι με σεντόνια.

Το αρχείο του MoMA περιέχει ένα μικρό κομμάτι ήχου με τα λόγια της καλλιτέχνης σχετικά με το *Meat Joy*:

«Σκέφτηκα το *Meat Joy* σαν μια ερωτική τελετουργία για την πεινασμένη μου κουλτούρα, με το σώμα να επεκτείνεται με ωμά ψάρια και κοτόπουλο και λουκάνικα. Υπάρχει χαρτί και πλαστικό και μπογιά. Ήθελα τα πράγματα στα αλήθεια να σπάσουν στην άκρη και να ενωθούν, να βραχούν αν ήταν στεγνά και να βρεθούν το ένα πάνω στο άλλο εκεί που έχουν χωριστεί. Η κουλτούρα ήταν πεινασμένη σε σχέση με την αισθαντικότητα γιατί πάντα ήταν συνυφασμένη με την πορνογραφία. Η παλιά πατριαρχική ηθική σε σχέση με σωστή ή λάθος συμπεριφορά δεν είχε κάποια αρχή η οποία να αφορά την απόλαυση της επαφής που δεν αφορά συγκεκριμένα το σεξ αλλά σχετίζεται με κάτι πιο αρχέγονο, τη λατρεία της φύσης, τη λατρεία του σώματος, την απόλαυση και την αισθαντικότητα. Έλαβε χώρα στο κέντρο της εκκλησίας, φυσικά, από τα οποία το υπέροχο άρωμα από το ωμό σκουμπρί, το παλιό κοτόπουλο και τα παλιά λουκάνικα. Ο Howard Moody αποδέχθηκε και κήρυξε σχετικά με τη μυρωδιά, κήρυξε για το ψωμί και για τα ψάρια. Ήταν θαυμάσια.» (Schneemann, χ.χ.)⁸

Λαμβάνοντας υπόψη τα τρία παραπάνω στοιχεία σε σχέση τόσο με την εμπορευματοποίηση που προκύπτει από τη φωτογράφιση, την έμφαση στην κίνηση των σωμάτων καθώς και τις υφές, τους ήχους και τις μυρωδιές που τονίζονται στην μετέπειτα συζήτηση για το έργο, ποια είναι η σχέση της ακίνητης φωτογραφίας με αυτό;

⁸ Η μικρή αυτή ηχογράφιση υπάρχει στην ιστοσελίδα του MoMA, της Νέας Υόρκης σε μία σειρά ντοκουμέντων γύρω από τα έργα στο Judson Dance Theatre



118 Carolee Schneemann's *Meat Joy*, 1964, also performed in Paris, used the blood of meat carcasses instead of paint to cover the performers' bodies

Εικόνα από το βιβλίο του Henry M. Sayre: *The Object of Performance*, 1989



FIG. 4 Carolee Schneemann, *Meat Joy*, performance at Judson Memorial Church, "Fish, Chickens, Sausage" sequence, New York, 1964.

Εικόνα από το κείμενο της Carolee Schneemann, *The Obscene Body/Politic*, 1991

Οι τρεις εικόνες που παραθέτονται αποτελούν δείγμα – από τα ελάχιστα που υπάρχουν στο διαδίκτυο – των εικόνων στις οποίες οι ερευνητές είχαν πρόσβαση, πριν την ευρεία διάδοση του βίντεο του έργου που έγινε στο Παρίσι. Τα ιδρύματα που έχουν εκθέσει το έργο επιλέγουν, είτε να δείχνουν κλιπ από τη βιντεοσκόπηση του έργου στο Παρίσι, είτε εικόνες από καρέ αυτού του φιλμ. Δεν υπάρχει εύκολη πρόσβαση στη γνώση για το ποιος/ποια έχει επιλέξει αυτά τα καρέ ή έχει πραγματοποιήσει τις λήψεις.

Οι εικόνες που έχουν βρεθεί μοιάζουν «ακατάστατες». Φαίνονται πολλά σώματα σε επαφή, με ελάχιστα ρούχα, όπως περιγράφεται στο έργο. Σε ορισμένα σημεία είναι εμφανή μόνο μέλη σωμάτων αφού το κάδρο δεν επιτρέπει τη θέαση ολόκληρου του σώματος. Ταυτόχρονα η ταχύτητα κλείστρου δεν επιτυγχάνει να «παγώσει» την κίνηση

και δημιουργεί θολές φιγούρες σε διάφορα σημεία των εικόνων. Η «ακαταστασία» στο κάδρο, σε συνδυασμό με τη χαμηλή ταχύτητα κλείστρου και την ύπαρξη διαφορετικών αναλογιών στις πλευρές των εικόνων μπορούν να προσφέρουν στο θεατή μιας μορφής αναπαράσταση του έργου. Η γωνία λήψης είναι από προνομιούχο σημείο θέασης, από ψηλό σημείο και συχνά κοντά στα σώματα.

Το 2002 η Schneemann πραγματοποίησε το έργο ξανά στο Whitechapel Art Gallery στο Λονδίνο. Η ιστορικός τέχνης Anna Dezeuze παρευρέθηκε εκεί, ως άτομο που είχε γνωρίσει το έργο μέσα από τις φωτογραφίες του. Σχολίασε στο Art Journal Weekly ότι οι εικόνες λόγω της θέσης του φωτογράφου, που κοιτάει από πάνω προς τα κάτω το έργο, δημιουργούν την προσδοκία μιας αμεσότητας και η οικειότητας σε σχέση με το κοινό. Ως καθιστό κοινό το performance του 2002, δεν μπόρεσε να συναντήσει την προσδοκία αυτή (Dezeuze, 2002). Φυσικά ένα καθιστό κοινό δεν μπορεί να δει το έργο με αυτήν την οπτική γωνία ούτε από τόσο κοντά. Η αίσθηση ότι πρόκειται για μιας μορφής σκηνοθετημένης παράστασης και η ύπαρξη κοινού τριγύρω κάνει την φωτογραφία ενδεχομένως πιο μυστηριώδη. Η φωτογραφία υπονοεί την κίνηση, το άγγιγμα, τις μυρωδιές και την ακαταστασία. Ο θεατής της εικόνας μπορεί να τα φανταστεί, σε συνδυασμό με το κείμενο. Ο θεατής της ζωντανής δράσης δεν έχει κάτι να φανταστεί αφού βλέπει, ακούει και μυρίζει το έργο που συμβαίνει.

Το ενδιαφέρον στην παραπάνω έρευνα είναι ότι δημοσιεύτηκαν κάποιες εικόνες στην διαδικτυακή εφημερίδα Guardian το 2019⁹ και σε αντίστοιχο άρθρο του 2014 από την επανάληψη του έργου το 2002 στο Λονδίνο. Τα πνευματικά δικαιώματα αυτών ανήκουν στον φωτογράφο και υπάλληλο της εφημερίδας David Sillitoe ως ξεκάθαρο ντοκουμέντο του έργου –που γίνεται πιο έντονο σαν σημασία επειδή η θέση του είναι μια εφημερίδα και όχι ένα ακαδημαϊκό κείμενο. Ταυτόχρονα στην παρακάτω φωτογραφία στο ίδιο άρθρο του 2014, αναφέρεται ότι η συγκεκριμένη ασπρόμαυρη αναπαράσταση του *Meat Joy*, είναι λήψη που έχει πραγματοποιηθεί από την ίδια, ωστόσο σε κανένα άλλο σημείο στη βιβλιογραφία δεν φαίνεται να επιβεβαιώνεται –ή να αναιρείται– η συγκεκριμένη θέση.

Η εμφανής έλλειψη ενδιαφέροντος για την ιδιοκτησία της φωτογραφία ως αντικείμενο τη δεκαετία του 1960 που πραγματοποιήθηκε το έργο πρώτες φορές, λειτουργεί ως ένδειξη

⁹ Άρθρο γραμμένο από την ίδια την Amelia Jones

της τάσης της εποχής, όπως αναφέρθηκε και στην εισαγωγή, για διεύρυνση των ορίων του όρου «έργο τέχνης». Ταυτόχρονα σχετίζεται και με την ανάγκη που είχε η καλλιτέχινά να μην εμπορευματοποιηθεί το έργο της.



📷 The messy, corporeal, organic realms Schneemann explored still touch a nerve today.
Photograph: Carolee Schneemann.

Από την εφημερίδα The Guardian, 2014

3.2 Interior Scroll

Σύμφωνα με το μουσείο Tate Modern, τον Αύγουστο του 1975 η Carolee Schneemann σε έκθεση στο *Women Here and Now* στο East Hampton της Νέας Υόρκης πραγματοποίησε το παρακάτω έργο σε ένα κοινό που αποτελούνταν κυρίως από γυναίκες. Πλησίασε ένα τραπέζι ντυμένη κρατώντας δύο σεντόνια. Αφού αφαίρεσε τα ρούχα της, τυλίχθηκε με το σεντόνι και ανέβηκε στο τραπέζι. Αφού ανακοίνωσε στο κοινό ότι θα διαβάσει από το βιβλίο της «Cezanne, She Was A Great Painter» («Σεζάν, ήταν μια σπουδαία ζωγράφος»), έριξε το σεντόνι ώστε να μείνει γυμνή και έβαψε τον εαυτό της με πινελιές μαύρης μπογιάς. Κρατούσε το βιβλίο στο ένα χέρι και διαβάζοντας και υιοθετώντας διαφορετικές πόζες. Έπειτα με αργές κινήσεις εμφάνισε ένα λεπτό ρολό χαρτιού μέσα από το αιδού της, διαβάζοντας δυνατά από αυτό.

Το αντικείμενο που κατέχει το μουσείο Tate σχετικό με το έργο αποτελείται από δύο ασπρόμαυρες εικόνες που κατέγραψαν την δράση. Οι εικόνες αυτές αποτελούν τις πιο διαδεδομένες αναπαραστάσεις του έργου. Δύο στήλες δεξιά και αριστερά των εικόνων γράφουν αυτά που περιείχε το ρολό από χαρτί. Το κείμενο προερχόταν από μία ταινία γυρισμένη με Super 8 φιλμ, που η καλλιτέχνη είχε ξεκινήσει δύο χρόνια αργότερα με τίτλο *Kitch's Last Meal* («Το τελευταίο γεύμα του Κιτς»)¹⁰. Αφηγείται μία συζήτηση με έναν «στρουκτουραλιστή κινηματογραφιστή» στην οποία η καλλιτέχνη «φέρνει, πρακτικές βασισμένες στο ένστικτο και τις σωματικές διαδικασίες, τυπικά συνδεδεμένες με τη θηλυκότητα απέναντι σε στερεοτυπικά ανδρικές πρακτικές όπως η τάξη και ο ορθολογισμός» (Tate, χ.χ.)

Το κείμενο ξεκινούσε:

I met a happy man
a structuralist filmmaker
- but don't call me that,
it's something else I do-
he said we are fond of you
You are charming

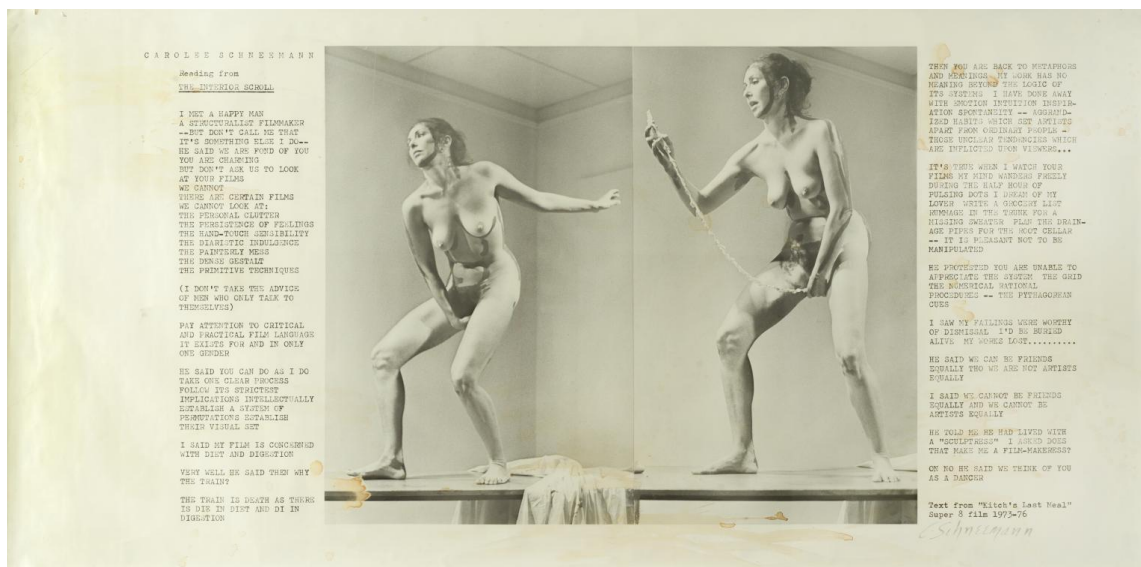
Γνώρισα έναν χαρούμενο άνδρα
ένα στρουκτουραλιστή κινηματογραφιστή
-αλλά μην με αποκαλείς έτσι,
κάτι άλλο είναι αυτό που κάνω-
είπε ότι με συμπαθούν
Ότι είμαι αξιαγάπητη

¹⁰ Πρόκειται για το όνομα του γάτου της καλλιτέχνη.

but don't ask us
to look at your films
we cannot
there are certain films
we cannot look at
the personal clutter
the persistence of feelings
the hand-touch sensibility
the diaristic indulgence
the painterly mess
the dense gestalt
the primitive techniques .

αλλά μην μας ζητήσεις
να δούμε τις ταινίες σου
δεν μπορούμε
είναι κάποια φιλμ
που δεν μπορούμε να κοιτάξουμε
τη προσωπική ακαταστασία
την έμφαση στα συναισθήματα
την απτή ευαισθησία
την πολυτέλεια προσωπικού ημερολογίου
την εικαστική αταξία
την πυκνή γκεστάλτ
τις πρωτόγονες τεχνικές

Αρχικά οι κριτικοί θεώρησαν ότι ο άνδρας τον οποίο κατήγγειλε το έργο ήταν ο κινηματογραφιστής Anthony McCall που είχε σχέση με τη Schneemann, αλλά η καλλιτέχνιδα το 1988 αποκάλυψε ότι πρόκειται για την κριτικό και ιστορικό τέχνης Annette Michelson που είχε σχολιάσει το έργο της με αυτόν τον τρόπο. Η καλλιτέχνιδα έχει αναφερθεί στο κείμενο του έργου, ως μια μορφής διάλογο με τους μαθητές της Michelson που δεν θα μάθουν ποτέ για τη δουλειά. (Ballantyne-way, 2017). Υπάρχουν τρία αντίγραφα του έργου. Schneemann έβαψε και έριξε πάνω στο αντίγραφο που υπάρχει στο μουσείο Tate Modern χυμό από παντζάρι, ούρα και καφέ. (Tate. χ.χ.)



Interior Scroll, 1975, Carolee Schneemann, © ARS, NY and DACS, London 2024

Το έργο πραγματοποιήθηκε μια δεύτερη φορά στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Telluride στο Colorado των ΗΠΑ, το Σεπτέμβριο του 1977. Την προσκάλεσε ο κινηματογραφιστής Stan Brackage να εισάγει ένα πρόγραμμα ερωτικών ταινιών από γυναίκες με τίτλο «The Erotic Woman» («Η ερωτική γυναίκα»). Ο τίτλος δεν άρεσε στην καλλιτέχνη που ένιωσε ότι «τοποθετούσε τη ανατρεπτική δουλειά της καθώς και άλλων καλλιτεχνών κάτω από μία στερεοτυπική ομπρέλα. Προκειμένου να μετακινήσει την έμφαση στην ευρύτερη ερμηνεία του γυναικείου ερωτισμού, αποφάσισε, τελευταία στιγμή να πραγματοποιήσει το Interior Scroll, ώστε να προτείνει το ενδεχόμενο μιας ερωτικής γυναίκας που μπορεί να είναι «πρωτόγονη, αχόρταγη, ακόρεστη, κλινική, χυδαία, ή άμεση, θαρραλέα, ακέραη.» (Tate, χ.χ.)

Η δουλειά της Carolee Schneemann χαρακτηρίζεται από τη χρήση του σώματος και την εξερεύνηση της γυναικείας σεξουαλικότητας. Δεν διαχωρίζει την σεξουαλικότητα από την τέχνη της. Για παράδειγμα στην ταινία της, *Fuses* (1967) περιέχεται και σκηνή στην οποία κάνει σεξ με τον σύντροφό της. Το έργο της έχει επίσης πολλές αναφορές σε αρχαϊκές κουλτούρες και θηλυκά σύμβολα που συνδέουν τα θηλυκά γεννητικά όργανα, με τη φύση, τη γνώση και τη δημιουργία.

Για την Forte (1988) το έργο *Interior Scroll* ήταν το αποκορύφωμα της σκέψης της Schneemann γύρω από τα γυναικεία γεννητικά όργανα και συγκεκριμένα το αιδοίο. Η καλλιτέχνιδα έγραψε:

«Σκέφτηκα για το αιδοίο με πολλούς τρόπους. Ανατομικά, εννοιολογικά, ως αρχιτεκτονική αναφορά, ως την πηγή ιερής γνώσης, την έκσταση, πέρασμα της γέννας, μεταμόρφωση. (...) Αυτή η πηγή εσωτερικής γνώσης θα συμβολίζεται ως την κύρια ένδειξη συνένωσης του πνεύματος με τη σάρκα... την πηγή της δημιουργίας της σκέψης, της διάδρασης με υλικά και της φαντασίωσης του κόσμου και της σύνθεσης των εικόνων του»

Το έργο γενικά συνδέει διαφορετικά στοιχεία σχετικά με φεμινιστική θεωρία και το ζήτημα του μεταμοντερνισμού. Συγκεκριμένα, δίνει έμφαση στην «προσωπική ακαταστασία» τονίζοντας την ιδέα πως ό,τι είναι προσωπικό είναι και πολιτικό, μια διαδεδομένη ιδέα στη φεμινιστική σκέψη. Ταυτόχρονα η έμφαση στο συναίσθημα, την ευαισθησία, την τάση για αυτοβιογραφική τέχνη, αποτελούν στερεοτυπικά 'θηλυκά' χαρακτηριστικά.¹¹ Αυτό που είναι ξεκάθαρο είναι ότι αυτά τα χαρακτηριστικά, στο έργο της Schneemann υπονομεύονται άδικα μέσα στον καλλιτεχνικό χώρο που, την εποχή εκείνη, θεωρούνταν ανδροκρατούμενος. Υπονομεύονταν εξαιτίας της έλλειψης «λογικής, ορθολογισμού και απόστασης». Η «προσωπική αταξία» της καλλιτέχνιδας λοιπόν, επιχειρεί να προκαλέσει και να αψηφήσει την συμβατική προτίμηση για αποστασιοποίηση του καλλιτέχνη (Forte,1988)

Για κάποιες φεμινίστριες η παραδοσιακές αναπαραστάσεις του γυναικείου σώματος απειλούν να διαιωνίσουν την πατριαρχική βάση κατά την οποία τα συστήματα αναπαραστάσης θέλουν το γυναικείο σώμα ως αντικείμενο αναπαραστάσης. Για παράδειγμα η Cixous και η Irigaray καλούν για την δημιουργία νέων μορφών αναπαραστάσης που θα είναι απομακρυσμένες από το φαλλοκεντρικό σύστημα. (Forte, 1988)

¹¹ Δεν υπονοείται εδώ ότι τα χαρακτηριστικά αυτά είναι βιολογικά. Σύμφωνα με την Forte (1988), τα χαρακτηριστικά αυτά μπορεί να προκύπτουν και από τον τρόπο με τον οποίο οι γυναίκες ανατρέφονται και μεγαλώνουν μέσα στον κόσμο. Όπως αναφέρθηκε και στην εισαγωγή. Η σχέση της φεμινιστικής θεωρίας με τη βιολογία είναι περίπλοκη και δεν υπάρχει κοινή γραμμή σε όλες τις φεμινιστικές θεωρίες.

Η άποψη της Jeanie Forte (1988) στην έκθεσή της «Performance Art Γυναικών: Φεμινίστριες και Μεταμοντερνισμός» στο Theatre Journal είναι ότι το συγκεκριμένο ενός performance, είναι διαφορετικό από αυτό του θεάτρου αφού οι καλλιτέχνες δεν υποδύονται κάποιο χαρακτήρα αποκομμένο από τον εαυτό τους. Το μέσο του performance προσφέρει στις γυναίκες την ευκαιρία για άμεση πρόσβαση στο κοινό που δεν ελέγχεται από το αφήγημα κάποιου άλλου συγγραφέα. «Αντί να βάζει μάσκα στον εαυτό της, το φεμινιστικό performance γεννιέται από την φανέρωση του εαυτού ως πολιτική κίνηση (Forte, 1988). Η τοποθέτηση του γυμνού γυναικείου σώματος και της γυναικείας σεξουαλικότητας στη θέση του ομιλούμενου υποκειμένου για τον Forte (1988) προκαλεί «σημειολογική καταστροφή» αφού προκαλεί και περιορίζει τα σημειολογικά συστήματα ανάμεσα στον πομπό (την καλλιτέχνη) και το δέκτη (το κοινό). Η καταστροφή αυτή προκύπτει εξαιτίας της φυσικής παρουσίας, της ζωντανότητας και την αντίθεση μιας απτής γυναίκας σε σχέση με την αναπαράστασή της, απειλώντας πατριαρχικές δομές. Η Forte (1998) αλλά και η Schneemann (1991) θεωρούν πως στο ζωντανό performance δεν υπάρχει ανησυχία για έλλειψη ελέγχου του αφηγήματος από την καλλιτέχνη, σε αντίθεση με τα άλλα μέσα.

Η Forte (1988) όμως δεν διευκρινίζει περαιτέρω τι εννοεί με τον όρο «σημειολογική καταστροφή». Προφανώς, το σύστημα ανάμεσα στην καλλιτέχνη και το κοινό είναι διαφορετικό σε ένα ζωντανό performance σε σχέση με μία στατική εικόνα εξαιτίας του ότι στη δεύτερη περίπτωση το σώμα δεν είναι παρόν. Αρκεί όμως αυτό για να αποδεχθεί ότι το σώμα που είναι παρόν, δεν αποτελεί και αυτό μία αναπαράσταση, με σημεία που επιδέχονται πολλές ερμηνείες; Να σημειωθεί εδώ πως η άποψη της Amelia Jones είναι διαφορετική αφού στηρίζει ότι το σώμα που επιτελεί ζωντανά αποτελεί αναπαράσταση, φορέα συμβολισμών και δεν μπορεί να ιδωθεί στην ολότητα του.

Μέσα από την άποψη της Jones (1991) προκύπτει ένα σημαντικό ερώτημα. Στην περίπτωση της ζωντανής παράστασης του *Interior Scroll*, η καλλιτέχνη έχει τον έλεγχο σε σχέση με το χώρο που θα πραγματοποιήσει το έργο και το πώς θα τοποθετήσει το σώμα της σε αυτόν. Αντίθετα οι φωτογράφοι του έργου έχουν τον έλεγχο του πώς θα τοποθετηθεί το σώμα στο φωτογραφικό κάδρο.

Στις πιο διάσημες εικόνες που υπάρχουν στο Tate Modern, η Schneemann εμφανίζεται από χαμηλή γωνία λήψης και το τραπέζι είναι εμφανές. Αυτό ενδεχομένως να παραπέμπει στην επιβλητικότητα ενός μνημείου, ειδικά αν ληφθεί υπόψη ότι το σώμα της καταλαμβάνει σημαντικά μεγάλο χώρο στο κάδρο. Είναι οι παραπάνω αποφάσεις σε σχέση με τη φωτογραφική αναπαράσταση αποφάσεις της Schneemann ; Η βιβλιογραφία δεν αρνείται ή επιβεβαιώνει κάτι τέτοιο. Η Schneemann αφενός επέλεξε αυτές τις εικόνες, αφετέρου τις βανδάλισε. Η σχέση ανάμεσα στο φωτογράφο ως υποκείμενο και το φωτογραφιζόμενο αντικείμενο ως σχέση εξουσίας όπως την έχει θέσει η Sontag (1997), μπορεί να φανεί στην παρακάτω εικόνα από το έργο, που βρίσκεται στο φωτογραφικό αρχείο της βιβλιοθήκης του Πανεπιστημίου Cornell. Ποιος άραγε έχει τον έλεγχο του αφηγήματος; Ενδεχομένως να μην μπορεί να υπάρξει έλεγχος του αφηγήματος και το αφήγημα να εξαρτάται από ένα σύστημα σχέσεων ανάμεσα στο θεατή (την εποχή, τον τόπο, την ηλικία του και τις αναφορές του), την καλλιτέχνη και το φωτογράφο.



Schneemann, Carolee, & creator. (1975 (negative)). Interior Scroll [Gelatin silver prints]. Herbert F. Johnson Museum of Art. <https://jstor.org/stable/community.34577343>

Ο διαχωρισμός του Auslander που προτείνει δύο είδη φωτογραφικής αναπαράστασης των performance, θεατρικό και ντοκουμενταριστικό, κατατάσσει αυτές τις εικόνες στη δεύτερη κατηγορία. Αν δεχτεί κανείς ότι η επιτελεστική τέχνη δίνει την ευκαιρία στη γυναίκα καλλιτέχνη να μην υποδυθεί κάτι αλλά να απευθυνθεί άμεσα στο κοινό της χωρίς την μεσολάβηση ενός σεναρίου και ενός συγγραφέα, τότε η φωτογραφία ενδεχομένως να εξυπηρετεί αυτόν τον στόχο καλύτερα από κάθε άλλο μέσο καταγραφής. Βέβαια, όπως έχει αναφερθεί, η άποψη ότι δεν υπάρχει διαμεσολάβηση ανάμεσα στην καλλιτέχνη και το κοινό, δεν είναι κοινώς αποδεκτή, καθώς το σώμα συνεχίζει να αποτελεί ένα σημείο με πολλά σημαινόμενα.

Ο Auslander (2006), αναφέρει εδώ τη θέση της Helen Gilbert, που χρησιμοποιώντας τις θεωρίες του Roland Barthes και του Don Slater λέει:

«Μέσα από τον περίπλοκο ρεαλισμό της, η φωτογραφία δημιουργεί την ψευδαίσθηση μιας ακριβούς αλληλεπίδρασης ανάμεσα στο σημαίνον και το σημαίνόμενο που μοιάζει να είναι η τέλεια περίπτωση του λεγόμενου ‘μήνυμα χωρίς κώδικα’ του Roland Barthes. Η αίσθηση της φωτογραφίας δεν είναι μόνο αναπαραστατικά ακριβής αλλά και οντολογικά συνδεδεμένη με τον πραγματικό κόσμο. Αυτό της επιτρέπει να αντιμετωπίζεται σαν ένα κομμάτι του αληθινού κόσμου και έπειτα σαν υποκατάστατο αυτού.»

Εκτός από την «αληθοφάνεια» της φωτογραφίας που συνεισφέρει στο να ευνοηθεί ως μέσο για να δει κανείς ένα performance, μπορεί κανείς να λάβει υπόψη την Amelia Jones (1997) που ισχυρίζεται πως κομμάτι της θεωρίας της φεμινιστικής αναπαράστασης είναι ότι το σώμα δεν μπορεί ποτέ να υπάρξει ‘αγνά’, ως μία ολότητα έξω από το συμβολικό. Η τέχνη αυτή χαρακτηρίζεται από έντονους συμβολισμούς (αιδοίο, βαφή του σώματος ως αρχέγονη τελετή), που επιβεβαιώνουν ότι δεν μπορεί το ζωντανό έργο να αποτελέσει πηγή ‘αληθινής’ γνώσης για το γυναικείο σώμα, πιο πολύ από μια ταινία ή μια φωτογραφία.

Όστόσο το πρόβλημα στα δύο έργα παραμένει. Η φωτογραφία μπορεί να αποτελεί αδιαμφισβήτητα ένα μέσο καταγραφής τους, που να δίνει στα άτομα έναυσμα να το φανταστούν. Όμως για να ερμηνευθούν είναι αναγκαίο το κείμενο ή γενικότερα περεταίρω γνώση σε σχέση με τις δράσεις.

4. Σκηνοθετημένα έργα επιτελεστικής τέχνης με στόχο τη φωτογράφισή τους

Η τεχνική του αυτοπορτρέτου ιστορικά αποτελεί και συχνή πρακτική φεμινιστικής τέχνης. Από την Κόμισσα της Καστιγιόν και τα σκανδαλώδη πορτρέτα της, στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, ως την Claude Cahun και τη Cindy Sherman αργότερα, αυτό που φαίνεται να έχει σημασία για την ερμηνεία των εικόνων δεν είναι το όραμα του φωτογράφου αλλά αυτό που επιτελεί το άτομο που φωτογραφίζεται. Δίνεται έμφαση σε στοιχεία όπως πόζα, ενδυματολογία, μακιγιάζ και μεταμφίεση γενικότερα. Σε όλες τις περιπτώσεις η συνολική επιμέλεια της παραγωγής των παραπάνω πραγματοποιήθηκε από τις καλλιτέχνιδες, είτε ήταν οι ίδιες που πραγματοποίησαν τη λήψη είτε όχι. Η θεωρία

του Auslander (2006) συμπεριλαμβάνει τη Cindy Sherman ως παράδειγμα τέχνης που επιτελέστηκε, ως θεατρική αναπαράσταση ενός performance.

4.1 Identity Transfer



EXPORT, Identity Transfer 1-3, 1968

Η EXPORT έχει πειραματιστεί με αυτού του είδους τη σκηνοθεσία του εαυτού της, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τη σειρά τεσσάρων πορτρέτων «*Identity Transfer*» (1968). Για αυτό το έργο φόρεσε στενό μαύρο παντελόνι, μία περούκα κοντών σγουρών μαλλιών, βαριές αλυσίδες, μακιγιάζ στα μάτια και μια κοντή ζακέτα τύπου «biker». Στην πρώτη και την τρίτη εικόνα η ζακέτα δεν είναι κουμπωμένη και επιτρέπει να φαίνεται ένα μικρό τμήμα του κορμού της EXPORT. Οι πόζες στις δύο αυτές εικόνες είναι ίδιες και αλλάζει μόνο η έκφραση της. Στη δεύτερη εικόνα η ζακέτα είναι κουμπωμένη και πάνω από αυτήν κρέμεται μια μεγάλη αλυσίδα. Από τις εικόνες φαίνεται πως η καλλιτέχνη εκείνη τη στιγμή επιτελεί ένα ρόλο. Σύμφωνα με το μουσείο Tate Modern δήλωσε για τον κατάλογο έκθεσής της το 2000: «Όλες μου οι δουλειές είναι αυτοπορτρέτα και αφορούν διαφορετικούς χαρακτήρες μέσα από τους οποίους επικοινωνώ την ταυτότητά μου» (Tate, χ.χ.) Τη δεκαετία του έργου πολλά από τα σημεία του έργου ενδεχομένως να αποδίδονταν σε ανδρικές συμπεριφορές (κοντά μαλλιά, η συγκεκριμένη ζακέτα, ανοιχτά πόδια) όμως η EXPORT τα εκφράζει ως διαφορετικές

εκφάνσεις της δικής της ταυτότητας. Κατά τους επιμελητές του μουσείου MoMA της Νέας Υόρκης στις συγκεκριμένες εικόνες υποδύεται έναν άνδρα που εκδίδει γυναίκες (MoMA, χ.χ.). Ωστόσο αυτός ο συμβολισμός δεν επιβεβαιώνεται από άλλο σημείο στην βιβλιογραφία και ταυτόχρονα δεν είναι εύκολο να συμπεράνει ένας θεατής κάτι τέτοιο μόνο παρατηρώντας τις φωτογραφίες.

Οι εικόνες δεν αφορούν κάποια ζωντανή δράση, με την παρουσία κοινού ενώ ταυτόχρονα δεν μοιάζουν να αναφέρονται σε μία τέτοια δράση. Η καλλιτέχνη έκανε το performance, ανεξάρτητα από το ποιος ήταν στη ζωντανή του δράση. Ο Auslander (2006), μειώνει τη σημασία ύπαρξης ζωντανού κοινού θεωρώντας ότι η διαδραστικότητα του έργου με το κοινό σπανίως έχει σημασία.

Υιοθετώντας πιο παραδοσιακές απόψεις για την επιτελεστική τέχνη, που υποχρεώνουν μία ζωντανή δράση να έχει αυτόνομη ζωή εκτός από την καταγραφή της, τότε η κατηγορία της θεατρικής καταγραφής δεν αποτελεί ούτε performance ούτε ντοκουμέντα αυτού, αλλά άλλης μορφής έργα τέχνης, «επιτελεστική φωτογραφία» ενδεχομένως. (Auslander,2006). Τα μεγάλα ιδρύματα δεν αντιμετωπίζουν το έργο ως καθαρή φωτογραφία, παρόλο που, εξαιτίας του ότι είναι απτά αντικείμενα, τα διαχειρίζονται ως φωτογραφίες. Στη βιβλιογραφία και σε διαδικτυακές πηγές δεν αναφέρεται ο/η φωτογράφος. Η ταυτότητά του/της δεν είναι προσβάσιμη σε ένα θεατή του 2024. Σίγουρα σε ένα φωτογραφικό έργο ο άνθρωπος που επιμελείται τις ρυθμίσεις της κάμερας και τελικά αποφασίζει τη στιγμή που θα αποτυπώσει, ακόμα κι αν είναι η ίδια η VALIE EXPORT αναφέρεται ως δημιουργός της φωτογραφικής καταγραφής. Τα πνευματικά δικαιώματα ανήκουν στην ίδια, όπως και το έργο, αλλά η επιτέλεση της καλλιτέχνης έχει τόσο κεντρική σημασία στο έργο που μειώνεται σχεδόν σε μηδενικό βαθμό η σημασία του ποιος πραγματοποίησε τη λήψη.

Στην περίπτωση της Carolee Schneemann και το *Eye Body: 36 Transformative Actions for Camera* οι ρόλοι είναι πιο διακριτοί.

4.2 *Eye Body: 36 Transformative Actions for Camera, 1979*

Το *Eye Body*, αποτελείται από ένα σύνολο 36 εικόνων της Schneemann σε ένα λοφτ που διαμόρφωσε η ίδια. «Χρησιμοποίησα το φως από τα μεγάλα γυάλινα παράθυρα, φωτορυθμικά φώτα, σπασμένους καθρέφτες και γυαλί, ομπρέλες και άλλα.» (Schneemann, 1991) Ο στόχος ήταν να ενσωματώσει το σώμα της στη δουλειά ως αναπόσπαστο υλικό που δίνει μια επιπλέον διάσταση στην κατασκευή. «Ένα τελετουργικό σύνολο μεταμορφώσεων» (Schneemann, 1991)

«Καλυμμένη με μπογιά, λάδι, κιμωλία, σχοινιά, πλαστικό, εδραιώνω το σώμα μου ως οπτική περιοχή. Δεν είμαι μόνο κατασκευαστής της εικόνας αλλά εξερευνώ την αξία της σάρκας ως το υλικό με το οποίο επιλέγω να δουλέψω. Το σώμα μπορεί να παραμείνει ερωτικό, σεξουαλικό, επιθυμητό και να επιθυμεί αλλά ταυτόχρονα να αποτελεί ένα τάμα: σημαδεμένο με κείμενο, πινελιές και χειρονομίες που ανακαλύπτονται από τη δική μου δημιουργική, θηλυκή βούληση» (Schneemann, 1991)



Carolee Schneemann *Eye Body #11* from *Eye Body: 36 Transformative Actions for Camera*



Carolee Schneemann. *Eye Body #5* from *Eye Body: 36 Transformative Actions for Camera*. 1963 © 2024 Estate

Το ζήτημα της αναπαράστασης του σώματος που τίθεται σε αυτές τις εικόνες, κατά τη γνώμη μου, είναι πιο εμφανές στην εικόνα #11 και την εικόνα #5, τόσο δηλαδή μέσω του καθρέφτη όσο και μέσω της αναπαράστασης αρχαϊκών συμβόλων θηλυκότητας, θέμα συνηθισμένο στο έργο της.

Οι λήψεις πραγματοποιήθηκαν από τον Ισλανδό καλλιτέχνη Eiró ενώ το έργο αποδίδεται στην καλλιτέχνίδα Η σκηνογραφία των εικόνων δεν αποτελεί απλά δημιούργημά της αλλά συνδέεται και με την γενικότερη αισθητική της κατεύθυνση της ως ζωγράφος και γλύπτρια που, σε κάθε περίπτωση, χρησιμοποιεί τέτοιας μορφής υλικά καθώς και το σώμα της. Για άλλη μία φορά η σκηνοθεσία και η τοποθέτηση του σώματος φαίνεται να έχουν μεγάλη σημασία στη δημιουργία της εικόνας.

Η Schneemann θεωρεί απολύτως σημαντικό το γεγονός ότι στην εικόνα #5 του έργου, είναι ορατή η κλειτορίδα. Πιστεύει πως, ενώ το γυναικείο γυμνό υπάρχει διάχυτο στην «αρσενική ιστορία τέχνης», η εικόνα μιας καλλιτέχνιδας, που ποζάρει γυμνή, τονίζοντας το φύλο της, δεν έγινε το ίδιο αποδεκτή από κριτικούς και επιμελητές, όταν το έργο κυκλοφόρησε (Schneemann, 1991). Η εικόνα #5 εκτός από την κλειτορίδα και το γυμνό σώμα, ενισχύεται από δύο ακόμα συμβολισμούς. Ο ένας αφορά το προπατορικό αμάρτημα και ο δεύτερος, αυτός που έχει απασχολήσει και την καλλιτέχνίδα, την Μινωική Θεά των όφρων.¹²

Όπως έχει αναφερθεί, μια συνηθισμένη πρακτική των καλλιτεχνών της περιόδου είναι η μίμηση (pastiche) και η αξιοποίηση προηγούμενων αναπαραστάσεων με στόχο την αμφισβήτηση καθιερωμένων αξιών για την αυθεντικότητα του έργου τέχνης (Μαρκίδου 2020). Κάποιος θα μπορούσε να θεωρήσει και την φωτογραφία #5 ως μίμηση μιας παλαιότερης αναπαράστασης θηλυκότητας.¹³ Αν αποδεχθούμε το παραπάνω, τότε εγείρεται το ερώτημα σε σχέση με το κατά πόσο η αναπαράσταση αυτή μπορεί να αποτελέσει μια πραγματική χειραφέτηση. Το ερώτημα προκύπτει διότι η αναπαράσταση της Θεάς αυτής, στην οποία αναφέρεται η καλλιτέχνίδα, υπόκεινται στο πατριαρχικό σύστημα αναπαράστασης. Βοηθάει λοιπόν στη χειραφέτηση ή μήπως σε μια ενδεχόμενη διαιώνιση του συστήματος αυτού;

¹² Συνειδητοποίησε αργότερα από το έργο τη σύνδεση ανάμεσα στο έργο της και την Κρητική θεά.

¹³ Ακόμα κι αν η καλλιτέχνίδα δεν το γνώριζε τότε.

Στην εικόνα #11 φαίνεται η παραμόρφωση λόγω του σπασμένου καθρέφτη. Συχνά σε έργα γυναικών, που έχουν χαρακτηριστεί φεμινιστικά, εμφανίζεται ο καθρέφτης.¹⁴ Ο σπασμένος καθρέφτης μέσα από τον οποίο το πρόσωπο της Schneemann φαίνεται θρυμματισμένο, ταυτίζεται με τη θεωρία της Amelia Jones (2006) για την οποία το σώμα δεν μπορεί να ιδωθεί ποτέ με πλήρη αντικειμενικότητα και πάντοτε το πρίσμα είναι υποκειμενικό. Η υποκειμενικότητα και η έλλειψη κάποιου μεγάλου αφηγήματος σε σχέση με την εικόνα του εαυτού εικονοποιούνται στο παραμορφωμένο πρόσωπο της Schneemann που φαίνεται μέσα από τον καθρέφτη. Ενδεχομένως ο συμβολισμός εδώ να είναι δυνατότερος από το συμβολισμό της εικόνας #5. Αν δεχτεί κανείς την θεωρία της Jones (2006), η εικόνα βρίσκεται στο επίκεντρο της φεμινιστικής επιτελεστικής τέχνης, όπως εκφράστηκε φιλοσοφικά τις δεκαετίες που αναφέρονται.

Ο χώρος της φωτογραφίας γίνεται ο μόνος χώρος στον οποίο το performance συμβαίνει. Αν για άλλη μία φορά κάποιος θεωρήσει ότι το performance πρέπει να έχει αυτόνομη ζωή πριν την καταγραφή του και ζωντανό κοινό όπως οι παραδοσιακές θεωρίες (Auslander, 2006) , τότε το έργο δεν αφορά επιτελεστική τέχνη αλλά κάτι άλλο. Ο Auslander (2006) όμως, όπως αναφέρθηκε ξανά, θεωρεί ότι αυτές οι απόψεις βασίζονται στην έμφαση και σημασία της ύπαρξης κοινού ενώ ο ίδιος επιχειρηματολογεί ότι το ζωντανό κοινό έχει μικρή έως καθόλου σχέση με το performance.

5. Φωτογραφίες μετά το performance

5.1 VALIE EXPORT, SMART EXPORT

Χαρακτηριστικό του έργου της VALIE EXPORT είναι ότι έχει χρησιμοποιήσει τη φωτογραφία με πολλούς διαφορετικούς τρόπους. Αρχικά, με κλασικό τρόπο, δηλαδή για την καταγραφή του έργου. Αν δεν το είχε καταγράψει, το performance δεν θα υπήρχε αναφέρει ο Walter Moser (2024) επιμελητής της μεγάλης αναδρομικής της έκθεσης στο C/O στο Βερολίνο. Υπάρχουν όμως και έργα τα οποία στήθηκαν και επιτελέστηκαν αποκλειστικά με στόχο να φωτογραφηθούν, κάτι που άλλαξε και διαμόρφωσε το performance, αφού η κίνηση του σώματος και η διαδικασία πραγματοποιούνταν με άξονα το φωτογραφικό φακό.

¹⁴ Παραδείγματα: από την κόμισσα της Καστιγιόν ως την ταινία Η Κλεό από τις 5 στις 7 (Varda, 1962)

Η VALIE EXPORT άλλαξε το όνομά της, όπως αναφέρει η ίδια προκειμένου να μην έχει το όνομα του πατέρα της ή του πρώην άντρα της. Για την EXPORT (2024) το όνομα κάποιου έχει μεγάλη επίδραση στην ταυτότητά του και η δική της ταυτότητα επιθυμούσε να καθοριστεί από την ίδια. Αν δεχτούμε την άποψη της Sue-Ellen Case, πως από τις γυναίκες λείπουν τα πολιτιστικά σημασιολογικά εργαλεία να κατασκευάσουν τον εαυτό τους ως το υποκείμενο ενός έργου (Carlson, 2017), τότε η αλλαγή ονόματος αφορά μια προσπάθεια απομάκρυνσης από τον ετεροκαθορισμό του πατριαρχικού αφηγήματος.

Βέβαια, η υιοθέτηση ονόματος, μιας μάρκας, ενός μαζικά παραγόμενου εμπορικού προϊόντος, που μάλιστα κατέχει κεντρικό σημείο στη φωτογραφική αναπαράσταση, θα μπορούσε να πηγάζει πραγματικά από την αυτοδιάθεση της καλλιτέχνης; Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι το έργο έχει στοιχεία Pop Art. Κατά τη γνώμη μου, αν η πατριαρχική εξουσία επιβάλλει στην καλλιτέχνη το όνομα της, τότε το να το αλλάξει αποτελεί πράξη αντίδρασης σε αυτήν, ωστόσο η υιοθέτηση ενός τόσο προφανώς εμπορικού και εξουσιαστικού προϊόντος (με την έννοια της εξουσίας που έχει ο εθισμός στη νικοτίνη πάνω σε ένα σώμα) είναι αμφιλεγόμενη όσον αφορά την επίδραση του έργου.

Αν δει κανείς την φωτογραφία που συνοδεύτηκε με την αλλαγή ονόματος, θα παρατηρήσει ότι στο προσκήνιο και με σωστή εστίαση βρίσκεται το πακέτο τσιγάρων από τα οποία πήρε το όνομά της. Στο πακέτο υπάρχει, στη θέση του λογότυπου, μία φωτογραφία του προσώπου της. Το κάδρο είναι κάθετο, όπως παραδοσιακά το πορτρέτο και το πρόσωπό της θα κάλυπτε όλο το κάδρο αν το πακέτο δεν έκρυβε το μισό από αυτό στην αριστερή πλευρά. Χωρίς σωστή εστίαση στο δεξί μέρος του κάδρου το πρόσωπο μοιάζει να έχει σχεδόν κλειστά μάτια, ένα αναμμένο τσιγάρο στο στόμα και ατημέλητα μαλλιά. Για το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης της Νέας Υόρκης η EXPORT στο παρακάτω αυτοπορτρέτο «ποζάρει προκλητικά στο στυλ του κινήματος διαμαρτυρίας της νεολαίας στα τέλη της δεκαετίας του 1960»¹⁵.

Συνεπώς τα σημεία της φωτογραφίας φαίνεται να παραπέμπουν στην περιφρόνηση της παραδοσιακής φωτογραφίας πορτρέτου ως προς το βάθος πεδίου, το βλέμμα του θέματος καθώς και τη θέση του στο κάδρο. Η περιφρόνηση εμφανίζεται και στα παραδοσιακά

¹⁵ Gallery label from XL: 19 New Acquisitions in Photography, May 10, 2013–January 6, 2014.
<https://www.moma.org/collection/works/147167>

πρότυπα ομορφιάς μιας γυναίκας που φωτογραφίζεται ως προς το κούρεμα αλλά και την πόζα της. Παραδοσιακές αναπαραστάσεις θέλουν τις γυναίκες να ποζάρουν χρησιμοποιώντας ένα απόθεμα στερεοτύπων¹⁶ στα οποία η EXPORT αντιστέκεται μέσα από την πόζα της.

Η χρήση δηλαδή εδώ του φωτογραφικού μέσου επικυρώνει τη σημασία της δράσης της EXPORT να αλλάξει το όνομά της. Η δράση αυτή της αλλαγής του ονόματος συνολικά τόσο από την έκθεση στο Βερολίνο, σε ιστοσελίδες μεγάλων μουσείων όσο και από τη βιβλιογραφία προκύπτει ότι αντιμετωπίζεται σαν κομμάτι του συνολικού της έργου και η φωτογραφία παρακάτω κατοχύρωση αυτής της πράξης. Η πράξη ενδυναμώνει το φωτογραφικό μήνυμα και η φωτογραφία ενδυναμώνει την πράξη, ενώ κανένα από τα δύο δεν λειτουργεί αυτόνομα.

¹⁶ Όπως έχει επιχειρήσει να οπτικοποιήσει η Cindy Sherman μέσα από το έργο της.



VALIE EXPORT. VALIE EXPORT *SMART EXPORT* (detail). 1972

5.2 *Aktionshose: Genitalpanik*

Το έργο *Aktionshose: Genital Panik*¹⁷ αρχικά φαίνεται να έλαβε χώρα το 1969 σε μία κινηματογραφική αίθουσα στο Μόναχο. Το performance αυτό περιβάλλεται από πολλούς μη επιβεβαιωμένους μύθους. Η καλλιτέχνη αναφέρει ότι περπατούσε στο μήκος της αίθουσας που έπαιζε ταινίες πορνογραφικού περιεχομένου κρατώντας ένα πολυβόλο και φορώντας ένα τζιν παντελόνι του οποίου ο καβάλος ήταν εκτεθειμένος. (Gush, 2017). Έπειτα από αυτό προέκυψε μία σειρά από φωτογραφίες που τυπώθηκαν ως αφίσες, με την VALIE EXPORT να φοράει το συγκεκριμένο τζιν παντελόνι.

Στόχος αυτής της δράσης για την EXPORT ήταν να φέρει τον ηδονοβλεψία άνδρα θεατή αντιμέτωπο με ένα «αληθινό» γυναικείο σώμα, αντίθετα με ένα γυναικείο σώμα επιμελημένο, που μπορεί να καταναλωθεί μέσα από το σκοτάδι και την μυστικότητα της κινηματογραφικής αίθουσας. Η EXPORT έχει αναφέρει: «Τώρα, αληθινά γεννητικά όργανα ήταν διαθέσιμα και μπορούσαν να κάνουν ό,τι ήθελαν με αυτά».

Αργότερα σε συνέντευξή της το 2007 αναφέρει πως δεν πήγε ποτέ στο σινεμά πορνογραφικού περιεχομένου και πως ποτέ δεν κρατούσε πολυβόλο¹⁸. Η δράση αυτή κατατάσσεται στη ζωντανή επιτελεστική τέχνη κατά τους επιμελητές των μεγαλύτερων μουσείων του κόσμου και κατά τη βιβλιογραφία. Ταυτόχρονα η βιβλιογραφία επιβεβαιώνει πως η δράση αυτή κατά πάσα πιθανότητα δεν έλαβε χώρα. Καμία από τις φωτογραφίες δεν αποτελεί ντοκουμέντο του ζωντανού performance που περιέγραψε η EXPORT και καμία δεν φαίνεται να αποτελεί κάποιας μορφής αναπαράστασής του.

Θα εξεταστούν λοιπόν δύο ενδεχόμενα με βάση δύο απόψεις που αφορούν τη φύση αυτού του έργου. Το πρώτο αφορά παραδοσιακές ερμηνείες της επιτελεστικής τέχνης που αρνούνται μηχανικά μέσα αναπαράστασής της. Για τη Widrich(2014) η παραδοσιακή ερμηνεία του όρου «επιτελεστική τέχνη» αποκλείει την περίπτωση οι εικόνες να αποτελούν το ίδιο το performance. Αν η παραδοσιακή, όπως τη χαρακτηρίζει,

¹⁷ Στα Αγγλικά «Action Pants: Genital Panic» και στα Ελληνικά «Παντελόνι δράσης: Γεννητικός πανικός»

¹⁸ Άλλωστε η ασφάλεια του κτηρίου δεν θα της επέτρεπε να το κάνει. (Widrich,2014)

άποψη θέλει το έργο να αποτελείται από τη φυσική παρουσία της EXPORT στην κινηματογραφική αίθουσα και την συνέντευξή της μετέπειτα τότε οι φωτογραφίες δεν αποτελούν κομμάτι του έργου.

Το δεύτερο ενδεχόμενο είναι να ευνοήσει κανείς το ντοκουμέντο ως το μόνο χώρο στον οποίο πραγματοποιήθηκε το έργο. Πολλές θεωρίες για την επιτέλεση στηρίζουν πως ο όρος έχει πιο περίπλοκες ερμηνείες. Συγκεκριμένα η Widrich (2014) συνδέει θεωρίες για την επιτέλεση στην καθημερινή ζωή με την επιτελεστική τέχνη. Αναφέρεται στον φιλόσοφο J.L. Austin που ασχολήθηκε με τη φιλοσοφία της γλωσσολογίας, τον λόγο ως πράξη και τον επιτελεστικό χαρακτήρα της εκφοράς λόγου. Δεν παραλείπει τις θέσεις της Judith Butler κατά την οποία πολλά φαινόμενα και πράξεις που αρχικά μοιάζουν να είναι ενδόμυχα και προσωπικά, όπως αυτό της ταυτότητας φύλου, τελικά συνδέονται με κοινωνικές συμβάσεις και έχουν συμβολικό χαρακτήρα.

Καταλήγει τελικά στην προκλητική δήλωση του θεωρητικού Philip Auslander που αντλώντας από τις παραπάνω θεωρίες λέει πως «Η δράση της καταγραφής (αγγλ. documenting) μιας πράξης ως performance, είναι αυτό που την συγκροτεί ως performance». Η δήλωση αυτή μοιάζει να είναι εντελώς αντίθετη από τις προαναφερθείσες παραδοσιακές θεωρίες της επιτελεστικής τέχνης.

Όμως αν εφαρμοστεί η θεωρία αυτή στο έργο της EXPORT, τότε η φωτογραφία είναι το performance και στοιχεία που γεφυρώνουν την ζωντανή δράση με την εικόνα δεν μπορούν να ληφθούν υπόψη όπως η τοποθεσία (είναι διαφορετική αυτή των εικόνων και αυτή του κινηματογράφου), ή η παρουσία όπλου που η καλλιτέχνιδα μετέπειτα αρνήθηκε ότι είχε στη ζωντανή δράση. Αν η φωτογραφία είναι το performance, όπως στηρίζει ο Auslander, τότε η ένταση ανάμεσα στην ζωντανή πράξη της καλλιτέχνιδας και τα ντοκουμέντα της δεν θα μπορούσε να αναδειχθεί στην ερμηνεία του έργου. (Widrich, 2014). Διαφωνεί λοιπόν και με αυτή τη θέση και αναρωτιέται:

«Τι κι αν αντί να ευνοηθεί είτε το ντοκουμέντο, είτε η ζωντανή δράση, τοποθετούνταν το ενδιαφέρον της επιτελεστικής τέχνης ακριβώς στην ικανότητά της να γεφυρώνει τη σωματική παρουσία με την αναπαράστασή της;» (Widrich, 2014)

Δύο από τις φωτογραφίες που αναφέρθηκαν, αντιπροσωπεύουν τη δράση «Genital Panik» σε έρευνες για την τέχνη μετά τον δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο σε Ευρώπη και

ΗΠΑ. Η μία απεικονίζει την EXPORT μέσα σε ένα κτίριο, να κάθεται με το ένα πόδι τοποθετημένο στην δεξιά καρέκλα ώστε να δίνεται έμφαση στην περιοχή των γεννητικών της οργάνων. Εκτός από το γεγονός ότι τα ανοιχτά πόδια εκθέτουν αιδοίο της καλλιτέχνης, ως σύμβολο της γυναικείας σεξουαλικότητας, τα ανοιχτά πόδια λειτουργούν και ως συμβολισμός μιας στερεοτυπικά αρρενωπής στάσης.

Ταυτόχρονα, το βλέμμα στο φακό και το μέγεθος του θέματος στο κάδρο αναφέρονται σε κλασική φωτογραφία πορτρέτου. Θα μπορούσε κανείς να θυμηθεί φωτογραφίες του August Sander που καθόρισε την φωτογραφία πορτρέτου στο πρώτο μισό του 20ου αιώνα, την ακμή του μοντερνισμού.¹⁹

Το πολυβόλο ως στοιχείο, που ενδεχομένως να μην ήταν παρόν στην δράση, επηρεάζει την ερμηνεία της εικόνας. Η Widrich (2014) πιστεύει πως έχει δύο λειτουργίες. Η μία αφορά τον φαλλικό συμβολισμό που φέρει. Θα μπορούσε να λειτουργεί ως αυτό που χρησιμοποίησε η EXPORT ως υποκατάστατο για τα αντρικά σώματα που ήταν παρόντα όσο διαδραματιζόταν το performance. Το πολυβόλο εκτός από φαλλικό σύμβολο, αποτελεί και σύμβολο έμφυλης βίας. Για την Widrich (2014), η απουσία του όπλου στην εικόνα δεν θα έκανε την ερμηνεία της ξεκάθαρη ακόμα κι αν αμφισβητείται η παρουσία του όπλου στην ίδια την δράση.

Η δεύτερη λειτουργία του πολυβόλου στην εικόνα, λοιπόν, λόγω του έντονου συμβολισμού του αλλά και του φυσικού χώρου που καταλαμβάνει, απομακρύνει το βλέμμα από τα γεννητικά όργανα. Αυτό που επιτυγχάνεται είναι να ελαττώνεται η ένταση που δίνεται στα γεννητικά όργανα ως σημαίνον ώστε να υπογραμμίζεται και ο βίαιος χαρακτήρας του έργου.

Ο συμβολισμός του πολυβόλου ως το βίαιο ανδρικό κοινό που λείπει δεν είναι προφανής. Η ερμηνεία της Widrich (2014) ταυτίζεται με τη δική μου ερμηνεία για το συγκεκριμένο έργο. Ωστόσο η βιαιότητα του συμβολισμού παίρνει, κατά τη γνώμη μου, ξεκάθαρη θέση υπέρ μιας φεμινιστικής βίαιης αντίδρασης στην έμφυλη βία. Σίγουρα δεν πρόκειται για ένα έργο που καλεί για πασιφισμό. Παρόλα αυτά, η συζήτηση περί χρήσης βίαιων

¹⁹ Κατα τη γνώμη μου αν δει κανείς τη θρυλική εικόνα του Sander, Young Farmers, 1914 θα διαπιστώσει πως υπάρχουν αισθητικές ομοιότητες και αυτό που σκεφτομαι βλέποντας τις δύο εικόνες είναι πως αποτελούν μια πολύ ενδεικτική εικόνα του δυτικού ανθρώπου πριν και μετά από δύο παγκοσμίους πολέμους.

μέσων ως απάντηση σε άλλα βίαια φαινόμενα έχει πολιτικό χαρακτήρα και ο αναγνώστης αποφασίζει κατά βούληση για την ηθική του έργου αυτού.

Πόσο λειτουργεί συνεπώς εδώ η μεταφορά του μηνύματος από την δράση στη φωτογραφία; Για να ερμηνευθεί το *Aktionhose: Genitalpanik* πρέπει να μπορεί κανείς να το οραματιστεί ως performance, μέσα στην κινηματογραφική αίθουσα χρησιμοποιώντας την φωτογραφία ως οπτικό ερέθισμα που θα τον βοηθήσει, χάρη στο χαρακτηριστικό γνώρισμα της φωτογραφίας να δίνει την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας. Η Widrich (2014) πιστεύει πως η φωτογραφία αποτελεί προνομιούχο μέσο για την καταγραφή της επιτελεστικής τέχνης ακριβώς επειδή έχει διττή ικανότητα. Πρώτα αποτελεί μία φαινομενικά έγκυρη καταγραφή του παρελθόντος και ταυτόχρονα προσφέρει έναν βιωματικό τρόπο αναπαράστασης για τον/την θεατή του παρόντος.

«Κάνω την υπόθεση ότι ενώ οι φωτογραφίες performance δεν είναι πάντα μηχανική αναπαραγωγή της ζωντανής εμφάνισης της πρώτης εκτέλεσης ενός performance αλλά , σχεδόν πάντα αναφέρονται σε αυτό. Είναι εικόνες ενός φανταστικού performance που κάποιες φορές έλαβε χώρα και κάποιες όχι, αλλά που πάντα ταυτοποιείται εκτενώς, ως αντικείμενο ενδιαφέροντος μέσα από περιγραφές, βιβλιογραφικές αναφορές και αναπαραστάσεις στη δημόσια σφαίρα» (Widrich, 2014).

Αυτή η θέση, επιβεβαιώνει τον Auslander (2006) σε σχέση με την μικρής σημασίας ύπαρξη του κοινού. Η συζήτηση, οι καταγραφές, το κείμενο και η εικόνα έχουν πιο μεγάλη σημασία από το ζωντανό έργο. Από τα έργα που μελετώνται στην συγκεκριμένη έρευνα το *Aktionhose: Genital Panik* περιγράφει καλύτερα από όλα την θέση αυτή, αν αναλογιστεί κανείς ότι αρκετά χρόνια μετά το 1967 έγινε αποδεκτό ότι τελικά η ζωντανή δράση στο σινεμά δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ. Σε αυτήν την περίπτωση μοιάζει το performance να είναι η φωτογραφία και η φωτογραφία να είναι το performance.



VALIE EXPORT, Peter Hassmann. Action Pants: Genital Panic. 1967

Το 2005 στο μουσείο Solomon R. Guggenheim, η Marina Abramović επαναλαμβάνει επτά performance που πραγματοποιήθηκαν την δεκαετία 1965-1975, ως φόρο τιμής στους καλλιτέχνες επιτελεστικής τέχνης της εποχής με όνομα «*Seven Easy Pieces*» («Επτά Εύκολα Έργα») Στόχος της όπως έχει δηλώσει ήταν εκτός από το να τιμήσει τα έργα που την ενέπνευσαν, να διαμαρτυρηθεί απέναντι σε θεσμούς, κριτικούς και διαφημιστές που οικειοποιούνται τα έργα και τις ιδέες, αγνοώντας την ιστορία της τέχνης αυτής.

Ένα από τα επτά performance ήταν το *Genital Panik*. Η καλλιτέχνη αντιμετώπισε, όπως αναφέρει, προβλήματα στην απόδοση αυτού του έργου καθώς συνοδεύεται από πολλές αντιφάσεις όσον αφορά τον ρόλο της φωτογραφίας σε αυτό. Η απόφαση που πήρε τελικά ήταν να φορέσει αντίστοιχα ρούχα με της EXPORT κρατώντας το όπλο και να χρησιμοποιήσει αντίστοιχες καρέκλες με αυτές που φαίνονται σε μία από τις φωτογραφίες του πρωτότυπου performance. Η δράση διήρκεσε επτά ώρες στις οποίες η Abramović καθόταν στην καρέκλα μιμούμενη την εικόνα της EXPORT ενώ ανά τακτά

χρονικά διαστήματα σηκώνοταν και πόζαρε στο όριο της σκηνής όπως μία άλλη φωτογραφία της EXPORT.

Πολλά στοιχεία κάνουν την αναπαράσταση αυτού του έργου να διαφέρει από της EXPORT. Πρώτα από όλα το πλαίσιο. Η Abramović το παρουσιάζει πολλά χρόνια αργότερα σε ένα κοινό που επισκέπτεται το μουσείο Guggenheim στη Νέα Υόρκη. Η φωτογραφία της EXPORT, μαζί με τα λεκτικά ντοκουμέντα του έργου, έχει υπονοήσει ως μέρος του έργου, τους θαμώνες του κινηματογράφου πορνογραφικού περιεχομένου ενώ η Abramović εμφανίζεται σε ένα ιστορικά ενημερωμένο κοινό που ακολουθεί, ή τουλάχιστον ενδιαφέρεται για τα θέματα σύγχρονης τέχνης. Ταυτόχρονα, ο τόπος και ο χρόνος αλλάζουν την ερμηνεία των έργων αφού η EXPORT το πραγματοποιεί στην επαναστατική Ευρώπη της δεκαετίας του '60 ενώ η Abramović στις ΗΠΑ το 2005. Σημασία έχει επίσης ότι η Abramović δεν έχει παρευρεθεί στο performance της EXPORT οπότε και η ίδια το βίωσε μέσα από τις εικόνες και τις συνεντεύξεις. Να σημειωθεί ότι οι επτά ώρες που έχει διάρκεια το έργο της Abramović δεν έχουν σχέση με τη διάρκεια του έργου της EXPORT για την οποία δεν υπάρχουν ακριβή στοιχεία.

Η Widrich (2014) αναφέρει πως στην Ευρωπαϊκή παράδοση απόδοσης τιμής και δημιουργίας μνημείων, το γυναικείο σώμα έχει διαδραματίσει σημαντικό ρόλο, συνήθως ως προσωποποίηση κάποιας αρετής ή ενός έθνους. Με την πράξη αυτή δηλαδή, η Abramović ενδεχομένως να μετατρέπει την EXPORT -και την επιτελεστική τέχνη γενικότερα- σε μνημείο. Έτσι, μια από τις διασημότερες καλλιτέχνιδες της επιτελεστικής τέχνης του κόσμου σε ένα από τα σημαντικότερα ιδρύματα σύγχρονης τέχνης του κόσμου εδραιώνει το performance της EXPORT, ως άξιο, σημαντικό να για την ιστορία τέχνης και με μεγάλη επιρροή -όπως δήλωσε και η ίδια για τον λόγο που πραγματοποίησε το «*Επτά Εύκολα Έργα*». Το ενδιαφέρον για το ερώτημα του κειμένου αυτού είναι ότι η Abramović το πραγματοποιεί αυτό αναφερόμενη στις φωτογραφίες της EXPORT τοποθετώντας τες στο κέντρο της ερμηνείας του performance αυτού.

Οι συγκεκριμένες λήψεις έχουν πραγματοποιηθεί από τον φωτογράφο Peter Hassmann ωστόσο προκύπτει μια ενδιαφέρουσα παρατήρηση ως προς τις ετικέτες του έργου:

Στην ιστοσελίδα του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης:

VALIE EXPORT with Peter Hassmann

Action Pants: Genital Panic

1969

Στην ιστοσελίδα του Κέντρου Ζωρζ Πομπιντού:

VALIE EXPORT

(1940, Autriche)

Aktionshose : Genitalpanik

(*Action pantalon : Panique génitale*)

1969

Μία από τις ετικέτες ταξινόμησης του είναι «**Autoportrait**» (**αυτοπορτρέτο**).

Σε άλλα ιδρύματα και ιστοσελίδες που αφορούν σύγχρονη τέχνη, όπως στο C\O Berlin και στο περιοδικό Dazed ως δημιουργός αναφέρεται η καλλιτέχνιδα, ενώ προστίθεται και η γραμμή « photo: Peter Hassmann ».

Η σύγχυση εδώ είναι εμφανής. Αν η ερμηνεία της φωτογραφίας περιοριζόταν στον χαρακτήρα της ως ντοκουμέντο τότε τα όρια ανάμεσα στο ποιος είναι ο δημιουργός και ο ρόλος του στο έργο θα ήταν πιο σαφή. Η Μαρκίδου αλλά και ο Owens βρίσκουν ότι η φεμινιστική τέχνη της εποχής συχνά οικειοποιείται έργα με στόχο την αμφισβήτηση του πατέρα-δημιουργού-ιδιοκτήτη του έργου.²⁰ Η εξήγηση όμως αυτή δεν αρκεί προκειμένου να δικαιολογηθεί η έλλειψη διευκρίνισης αυτής της σύγχυσης.

6. Συμμετοχή του κοινού στη φωτογραφική αναπαράσταση

Στις προηγούμενες περιπτώσεις έργων παραλήφθηκε η σχέση του performance με το κοινό. Ενώ αφενός ένα υποκατάστατο του κοινού μπορεί να εμφανίστηκε μέσω του πολυβόλου στο *Aktionshose: Genital Panik* και η ιδέα του κοινού -υπαρκτού ή μη- να είχε σημαντικό ρόλο στην ερμηνεία του έργου, μοιάζει πως κάτι αλλάζει όταν το κοινό είναι επιβεβαιωμένα παρόν και η αντίδρασή του στο ζωντανό performance είναι καταγεγραμμένη στην κάμερα.

Η VALIE EXPORT, συνεργάστηκε στο τέλος της δεκαετίας του 1960 με τον Peter Weibel και μαζί πραγματοποίησαν έργα που συνδέθηκαν με το κίνημα του Βιεννέζικου

²⁰ Τέτοια παραδείγματα αποτελούν έργα της Sherrie Levine και της Barbara Kruger

Αξιονισμού. Ο Βιεννέζικος Αξιονισμός ήταν ένα ριζοσπαστικό καλλιτεχνικό κίνημα που αναπτύχθηκε στη Βιέννη της Αυστρίας κατά τη δεκαετία του 1960 και τις αρχές του 1970. Χαρακτηρίζεται από την έντονη χρήση του σώματος, ως μέσου καλλιτεχνικής έκφρασης, μέσω ακραίων και προκλητικών δράσεων, που μπορεί περιλάμβαναν τη βία, τον αυτοτραυματισμό και το αίμα. Ο όρος προήλθε από μία έκδοση του 1970 με τίτλο «*Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film*» η οποία σχημάτισε τον αξιονισμό ως αντίδραση περί τέχνης και ηθικής, στα απομεινάρια του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου και το φασιστικό παρελθόν της Αυστρίας. Η EXPORT με αφετηρία της τον αξιονισμό πρόσθεσε στα θέματα που ενδιαφέρουν το έργο της και το πώς συγκροτείται η ο εαυτός και συγκεκριμένα το έμφυλο σώμα.

6.1 Portfolio of Dogginess

Η EXPORT τον Φεβρουάριο του 1968 περπάτησε στους δρόμους της Βιέννης μαζί με τον συνεργάτη της, Peter Weibel, ο οποίος ήταν δεμένος στο λαιμό με ένα σχοινί, το οποίο κρατούσε η καλλιτέχνη. Ο Weibel ακολουθούσε μετακινούμενος στα γόνατα και τα χέρια του. Η δράση έλαβε χώρα σε κεντρικούς εμπορικούς δρόμους της πόλης. Αυτή η «κοινωνιολογική και συμπεριφορική μελέτη» όπως την χαρακτήρισε η EXPORT ανήκει στην παράδοση των αξιονιστών. Το έργο αποτελεί αναφορά στο πορνογραφικό θέμα του σαδομαζοχισμού και της κυρίαρχης γυναίκας. Η EXPORT ενσωμάτωσε σε ένα κατάλογο του 1997, μαζί με το φύλλο κοντάκτ του συγκεκριμένου performance, το έργο του Hans Baldung Grien που το 1513 αποτύπωσε τον μύθο του Αριστοτέλη και της Φυλλίς. Τέτοιου είδους εικόνες είχαν στο μυαλό τους οι καλλιτέχνες οι οποίες μπορούν και να θεωρηθούν σχόλιο απέναντι στην πεποίθηση ότι οι έμφυλοι ρόλοι προκύπτουν φυσικά και δεν είναι κατασκευασμένοι.



Hans Baldung Grieg, Φυλλίς Αριστοτέλης, 1513

Η Widrich (2014) πιστεύει ότι με το να ενσαρκώσει κανείς αυτήν την εικόνα, την καθιστά παράλογη και αναρωτιέται τι μένει μετά πέρα από το να την φωτογραφίσει. Αυτό που αλλάζει όμως στο έργο της EXPORT είναι η αναζήτηση της επίδρασης αυτής της εικόνας στο κοινό.

Το έργο ονομάστηκε «*Aus der Mappe der Hundigkeit*», στα αγγλικά μεταφράστηκε από το ίδρυμα Generali ως «*Portfolio of Doggdeness*». Η λέξη «hundigkeit» δεν υπάρχει στο γερμανικό λεξικό ούτε η λέξη «doggdeness» στο αγγλικό, άρα στα ελληνικά θα μπορούσε να πει κανείς «Το πορτφόλιο της σκυλότητας». Ο τίτλος έχει ενδιαφέρον διότι ο όρος πορτφόλιο δίνει έμφαση στη φωτογραφία αφού παραπέμπει στη διαδικασία επιλογής μιας φωτογραφικής σειράς.

Στο *Bildkompendium*, το έργο αποτυπώνεται ως μερικά φύλλα κοντάκτ με πολλές φωτογραφίες. Είναι είτε κάθετες, είτε οριζόντιες και δείχνουν από πολλές πλευρές το ζευγάρι σε σχέση με το δρόμο. Είναι είτε κοντινά πορτρέτα είτε εικόνες που θυμίζουν το γενικό πλάνο κάποιας ταινίας. Πέντε από αυτές αγοράστηκαν το 1996 από το ίδρυμα Generali και αυτή η σειρά θεωρείται πλέον η κυρίαρχη εκδοχή του έργου.



VALIE EXPORT/Peter Weibel,
Aus der Mappe der Hundigkeit, 1968





VALIE EXPORT/Peter Weibel, Aus der Mappe der Hundigkeit, 1968

Αν ληφθεί υπόψιν ότι η EXPORT επέλεξε αυτές τις εικόνες τότε μοιάζει να ενδιαφέρεται πολύ για την αντίδραση του κοινού. Η ακόλουθη εικόνα αποτυπώνει το ζήτημα της προσέγγισης του κοινού πιο ξεκάθαρα. Εδώ, το σώμα της EXPORT δεν φαίνεται. Είναι κρυμμένο πίσω από τις πλάτες των περαστικών οι οποίοι κοιτούν τη δράση. Το σημείο από το οποίο έγινε η λήψη παραπέμπει σε αρχικά σε κλασική φωτογραφία δρόμου όμως αυτό που αλλάζει είναι ότι κανένα από τα κεντρικά άτομα της εικόνας δεν κοιτούν προς την κάμερα. Ποιο είναι όμως το κεντρικό θέμα εδώ; Ο γονατισμένος Weibel ή οι τρεις παρατηρητές. Σίγουρα οι παρατηρητές καταλαμβάνουν περισσότερο χώρο στο κάδρο αλλά λόγω της αντίθεσης των ρούχων τους με το πεζοδρόμιο δημιουργείται ένα φυσικό κάδρο μέσα στην εικόνα το οποίο τοποθετεί τον Weibel στο κέντρο του. Κομμάτι της εμπειρίας της συγκεκριμένης ζωντανής δράσης δεν είναι να παρατηρήσουμε μόνο την καλλιτέχνη αλλά να το κάνουμε έχοντας συναίσθηση ότι κι άλλοι γύρω μας το κάνουν.



VALIE EXPORT/Peter Weibel, Aus der Mappe der Hundigkeit, 1968

Η EXPORT γνωρίζει ότι η αντίδραση του κοινού εδώ έχει σημασία και επιλέγει έτσι ώστε ο θεατής του σήμερα να έχει σίγουρα λάβει υπόψη το κοινό της ζωντανής δράσης. Για άλλη μία φορά ο Joseph Tandler, ο φωτογράφος της σειράς, αναφέρεται ελάχιστα σε όλη τη βιβλιογραφία. Είναι δύσκολο να βρεθούν παραπάνω πληροφορίες για αυτόν

καθώς και τη σχέση του με τους καλλιτέχνες. Ταυτόχρονα, αυτό το έργο καθώς και το *Touch Cinema* που θα συζητηθούν στη συνέχεια, «συχνά θεωρούνται έργα της EXPORT» λέει η Widrich (2014) αλλά ο Peter Weibel ισχυρίζεται συνιδιοκτησία στο έργο, εφόσον τα συμπεριλαμβάνει στον κατάλογο των έργων του *Das offene Werk*. Τα όρια ανάμεσα στους «ιδιοκτήτες» του έργου είναι θολά και ενδεχομένως, αυτό να ενδυναμώνει την μετάδοση του μηνύματος της EXPORT, ειδικά αν αναλογιστεί κανείς τη θεωρία που έχει αναφερθεί προηγουμένως σε σχέση με την άρνηση της πατρότητας του έργου ως μέρος του φεμινιστικού αφηγήματος.

Στο *Identity Transfer* και το *Aktionhose: Genital Panik* όμως, η περίπτωση ήταν διαφορετική. Η EXPORT είχε επιμεληθεί με πολλή προσοχή τη σκηνογραφία, την ενδυματολογία, την πόζα και ενδεχομένως να είχε λόγο και στα όρια της σύνθεσης και του κάδρου. Η συγκεκριμένη τεχνική του πορτρέτου της έδινε περιθώριο να χρησιμοποιήσει τα παραπάνω στοιχεία ώστε να έχει πραγματικά σημαντικό ρόλο στο τελικό εικαστικό αποτέλεσμα. Σε αυτήν την περίπτωση η σύνθεση είναι πιο περίπλοκη από αυτό. Ο αυθορμητισμός και η τυχειότητα που χαρακτηρίζουν την τεχνική της φωτογραφίας δρόμου διαφέρουν κατά πολύ από την προσεκτική και ελεγχόμενη συνθήκη του σκηνοθετημένου πορτρέτου.

6.2 *Touch Cinema*

Μια αντίστοιχη περίπτωση έργου στο δημόσιο χώρο, σε συνεργασία με τον Peter Weibel, είναι το *Touch Cinema* που διαδραματίστηκε πρώτη φορά τον Νοέμβριο του 1968. Σε αυτό το έργο η καλλιτέχνη δημιούργησε μία συσκευή που έμοιαζε με μικρή θεατρική σκηνή την οποία έδεσε στο γυμνό της στήθος, το οποίο κρυβόταν χάρη στις κουρτίνες που είχε η συσκευή. Με τη βοήθεια ενός μεγαφώνου ο Weibel καλούσε τους περαστικούς να βάλουν τα χέρια τους μέσα στην κουρτίνα και για μερικά δευτερόλεπτα ώστε να αγγίξουν το στήθος της EXPORT. (δώδεκα τις πρώτες φορές που έλαβε χώρα το έργο και την τελευταία φορά επεκτάθηκε στα τριάντα). Καθώς όμως το κάνουν αυτό, πρέπει να κοιτούν την καλλιτέχνη στα μάτια.

Η Laura Mulvey σε διάσημο κείμενό της που δημοσιεύτηκε το 1975 «Visual Pleasures and Narrative Cinema»²¹ χρησιμοποίησε ψυχαναλυτική θεωρία για να διατυπώσει μία δική της που αφορά το ανδρικό βλέμμα σε σχέση με την απόλαυση του εμπορικού κινηματογράφου του Hollywood την περίοδο εκείνη. Αναφέρεται σε δύο πιθανές απολαύσεις, αλλά η πρώτη απασχολεί το ερώτημα της εργασίας. Είναι αυτή που ονομάζει σκοποφιλία. Δηλαδή η απόλαυση με το κοίταγμα. Ο Φρόντ, στα Τρία Δοκίμια για τη Σεξουαλικότητα, την απομόνωσε ως ένα από τα συστατικά ένστικτα της σεξουαλικότητας τα οποία υπάρχουν ως ενορμήσεις απολύτως ανεξάρτητα από τις ερωτογενείς ζώνες. Τα παραδείγματα αφορούν τις ηδονοβλεπτικές δραστηριότητες των παιδιών, στην επιθυμία τους να δουν και να επιβεβαιώσουν το ιδιαίτερο και το απαγορευμένο. Συνέδεσε τη σκοποφιλία με την αντικειμενοποίηση και την υποταγή ατόμων σε μια περίεργη και ελεγκτική ματιά. Το ένστικτό αυτό για σκοποφιλία μεταβάλλεται μεγάλωνοντας (από άλλους παράγοντες και κυρίως την γέννηση του Εγώ) αλλά συνεχίζει να υπάρχει ως ερωτική βάση για την απόλαυση του κοιτάγματος ενός άλλου προσώπου ή αντικειμένου. (Mulvey, 1975)

Η κινηματογραφική αίθουσα δημιουργεί συνθήκες για την προσομοίωση λαθραίας παρακολούθησης ικανοποιώντας το ένστικτο της σκοποφιλίας. Με μια πρώτη ματιά μοιάζει να απέχει από τη λαθραία παρακολούθηση ενός θύματος που δεν ξέρει ότι παρακολουθείται. Στην πραγματικότητα όμως, ο κινηματογράφος με το σκοτάδι που απομονώνει τους θεατές μεταξύ τους αλλά και με την αδιαφορία για την παρουσία κοινού δημιουργεί έντονα την ψευδαίσθηση της απομόνωσης. (Mulvey, 1975)

Εδώ εξερευνώνται παρόμοια θέματα με αυτά του *Aktionhose: Genital Panik*. Συγκεκριμένα η σχέση του άντρα που πραγματοποιεί αυτό που η Mulvey (1975) ονομάζει σκοποφιλία με την εικόνα του γυναικείου σώματος στην σκοτεινή κινηματογραφική αίθουσα. Η Mulvey (1975), κάνει έκκληση για έναν κινηματογράφο που δεν ενισχύει την σκοποφιλική απόλαυση. Ένας από τους τρόπους που, κατά τη γνώμη της, κάτι τέτοιο μπορεί να επιτευχθεί είναι με το να κοιτάζει το θέμα που βιντεοσκοπείται πίσω στην κάμερα ώστε να έρθει αντιμέτωπο με το βλέμμα του θεατή.

²¹ Μεταφράστηκε στα Ελληνικά το 2005 με τίτλο «Οπτική απόλαυση και αφηγηματικός κινηματογράφος» από τις εκδόσεις Παπαζήση.

Η συσκευή της EXPORT που προσομοιάζει θεατρική σκηνή και κρύβει το άγγιγμα, λειτουργεί ως μεταφορά σκοτεινής κινηματογραφικής αίθουσας.. Το ίδιο το έργο λέγεται «*Touch Cinema*»²² και πραγματοποιήθηκε αρκετές φορές σε χώρους που δραστηριοποιούνταν κινηματογραφιστές και κινηματογραφόφιλοι. . Δεν υπάρχει αμφιβολία για το αν η συσκευή της EXPORT συμβολίζει την κινηματογραφική αίθουσα. Γίνεται εύκολα ο ισχυρισμός ότι στον παραπάνω συμβολισμό το άγγιγμα γίνεται ισάξιο με το βλέμμα και το ανδρικό βλέμμα γίνεται αντιληπτό ως μια συμπεριφορά αρπακτικού. Είναι στην ευχέρεια του θεατή να αποφασίσει εάν αυτού του είδους ο συμβολισμός είναι στοχευμένος.

Αυτό που αλλάζει από τη συνθήκη της κινηματογραφικής αίθουσας, είναι ότι ο θεατής έρχεται αντιμέτωπος με μια διαφορετική ευθύνη επειδή το βλέμμα του «επιστρέφεται» από την EXPORT, σε αντίθεση με τις ηθοποιούς στον κινηματογράφο, ακριβώς όπως προτείνει η Mulvey (1975) στο κείμενό της.²³

Η EXPORT επανέλαβε το έργο πολλές φορές στην Βιέννη, το Μόναχο, την Κολωνία, τη Ζυρίχη, το Άμστερνταμ και το Λονδίνο, σε ιδρύματα τέχνης, φεστιβάλ κινηματογράφου και στο δρόμο. Το έργο κινηματογραφήθηκε με σκοπό να προβληθεί στην Αυστριακή τηλεόραση το Σεπτέμβριο του 1969. Επίσης πολλές εικόνες έχουν καταγράψει το έργο που συχνά χρησιμοποιούνται αναδρομικές εκθέσεις. Οι δύο πιο διάσημες είναι αυτές του φωτογράφου Werner Schulz από την εκδοχή του έργου τον Νοέμβρη του 1968 στο Μόναχο, σε μία συνάντηση σκηνοθετών ανεξάρτητου κινηματογράφου.

Στην πρώτη εικόνα ένας άνδρας, με τα χέρια του μέσα στο κουτί κοιτάει ευθεία στο πρόσωπο της EXPORT ενώ η καλλιτέχνη μοιάζει να μη συναντά το βλέμμα του. Ανάμεσα τους, στο βάθος φαίνεται ένας άνδρας να κοιτάει προσηλωμένα δράση.

²² Η μετάφραση είναι αμφιλεγόμενη από τα αγγλικά διότι μπορεί να σημαίνει «'Αγγιξε το σινεμα», δηλαδή να πρόκειται για προστακτική, είτε για «Σινεμά Αφής» που ενδεχομένως να αλλάζει το νόημα.

²³ Να σημειωθεί ότι το έργο πραγματοποιήθηκε πριν το κείμενο της Mulvey



TAPP UND TAST KINO (1968) Valie Export Albertina



Valie Export (with Peter Weibel): Tapp- und Tastkino,

Στη δεύτερη φωτογραφία, ο άνδρας που στην προηγούμενη παρατηρούσε, τώρα είναι αυτός που συμμετέχει στη δράση. Η Widrich (2014) πιστεύει πως από την εμφάνιση των δύο ανδρών μπορεί κανείς να συμπεράνει πως ο πρώτος μοιάζει με ένα άτομο που ανήκει στην εργατική τάξη ενώ ο δεύτερος στερεοτυπικά προοδευτικός διανοούμενος.²⁴ Στην πραγματικότητα στη φωτογραφία απεικονίζονται δύο κινηματογραφιστές, επισκέπτες του φεστιβάλ, ο Ed Sommer και ο Werner Nekes. Για την Widrich (2014), οι άνδρες αυτοί μπορεί να εννοηθεί ότι γνώριζαν για την καταγραφή του έργου και στόχος τους ήταν να είναι συνεργάτες σε αυτό. Συνεπώς θεωρείται ότι οι εικόνες έχουν στοιχεία σκηνοθεσίας, χωρίς βέβαια τον ισχυρισμό ότι η EXPORT έλεγξε κάθε λεπτομέρεια.

Το ζήτημα του βλέμματος, όπως πρότεινε η Mulvey (1975), τονίζεται μέσα από τις εικόνες. Το κομβικότερο σημείο της πρώτης εικόνας είναι ο παρατηρητής ο οποίος βρίσκεται στο κέντρο της εικόνας ενώ τα άλλα δύο άτομα δημιουργούν ένα κάδρο γύρω του ώστε ο θεατής να μην μπορέσει να αγνοήσει την παρουσία του. Ταυτόχρονα η δράση έχει σημαντική θέση στην εικόνα αφού κατέχει το μεγαλύτερο κομμάτι της φωτογραφίας. Το βλέμμα του θεατή αφού πρώτα εντοπίσει τη δράση, καλείται να ανταλλάξει με τα τρία βλέμματα των συμμετεχόντων. «Το τρίγωνο γυναίκα-εισβολέας-ηδονοβλεψίας είναι στην καρδιά του έργου» ισχυρίζεται η Widrich (2014)

Ένα διαφορετικό θέμα το οποίο πραγματεύεται το έργο είναι η σχέση του ατόμου με διαφορετικά μέσα. Οι δύο καλλιτέχνες ενδιαφέρονταν πολύ για την επίδραση των διαφορετικών μέσων και ιδιαίτερα των θεωριών του Marshall McLuhan που ασχολούνταν με τον ρόλο των μέσων στη μετάδοση ενός μηνύματος. Η EXPORT χρησιμοποίησε το απόφθεγμα του McLuhan «Το περιεχόμενο της γραφής είναι ο λόγος» στο έργο της. Μετέφρασε την έκφραση στα Αγγλικά από την Γερμανική έκδοση του βιβλίου *Understanding Media* του McLuhan. Ο McLuhan είχε γράψει «The content of writing is speech» ενώ η EXPORT το μετέφρασε ως «The content of the writing is the speech». Το έργο λέγεται *cutting* (1967-1968). Σε ένα σημείο του έργου, έκοψε ένα χαρτί ώστε να σχηματιστεί η έκφραση «The content of the writing is the» («Το περιεχόμενο

²⁴ Κατά τη γνώμη μου, ως μια θεατής της εικόνας, γεννημένη το 2000, στην Ελλάδα το 2024, δεν έχω αρκετές πολιτιστικές αναφορές για να συμπεράνω με ασφάλεια κάτι τέτοιο.

της γραφής είναι») και έπειτα είπε «speech» («λόγος»). Έτσι ενσωμάτωσε την επιτέλεση (performance) στο έργο.

Για τον McLuhan κάθε τεχνολογική εξέλιξη που εισάγει ένα νέο μέσο είναι επέκταση του ανθρώπου στο περιβάλλον. Δεν δίνουν απλά καλύτερη πρόσβαση στο περιβάλλον αλλά δύναμη πάνω σε αυτό, επανασχηματίζοντας τα όρια ανάμεσα στο φυσικό και το αφύσικο. Τα νέα μέσα δεν είναι λοιπόν απλά φορείς μηνυμάτων αλλά έχουν την δύναμη να αλλάξουν την ανθρώπινη σκέψη επειδή δημιουργούν νέα μοτίβα συμπεριφορών (Widrich 2014). Η Widrich (2014) πιστεύει ότι στο *Touch Cinema* «το σινεμά είναι το περιεχόμενο του performance» σε μία αναλογία της έκφρασης «Το περιεχόμενο της γραφής είναι ο λόγος». Ταυτόχρονα, ότι μέσα από αυτό το έργο αποτυπώνεται κυριολεκτικά η ιδέα του McLuhan ότι το μέσο λειτουργεί ως επέκταση του ανθρώπινου σώματος. Κάτι τέτοιο μπορεί να ισχυριστεί κανείς ότι αφορά και την φωτογραφική αναπαράσταση του έργου ως επέκταση τόσο της μνήμης όσο και του χεριού.

Μέσα από την ιστορία των εικόνων μπορεί να θεωρηθεί ότι το έργο στο σύνολό του αποτελείται και από εικόνες οι οποίες δεν είναι απλά μια καταγραφή αλλά χρησιμοποιούνται για να επισκεφθεί κανείς ξανά το έργο. Όμως η βιβλιογραφία, οι εκθέσεις και τα στοιχεία που υπάρχουν, όσον αφορά την πώληση και την διαχείριση των φωτογραφιών, δείχνουν να μη δίνουν έμφαση στο ρόλο του φωτογράφου για το τελικό αποτέλεσμα.

7. Συμπεράσματα

7.1 Συμπέρασμα

Ο αμφιλεγόμενος χαρακτήρας των έργων και των θεωριών που τα συνοδεύουν κάνουν το συμπέρασμα περίπλοκο. Η θεωρία της Jones (2006) που αρνείται την υπεροχή της ζωντανής παρουσίας και του ζωντανού κοινού απέναντι στο ντοκουμέντο βρίσκει πολλές εφαρμογές. Ειδικότερα, βρίσκει εφαρμογές στα έργα που σημαντικό μέρος της ερμηνείας τους αποτελεί η ανάγκη μιας καλλιτέχνηδας να εικονοποιήσει την υποκειμενικότητα και τις αντιφάσεις της αναπαράστασης του γυναικείου σώματος. Για παράδειγμα στο *Eye Body* και το *Interior Scroll* της Carolee Schneemann και το *Identity Transfer* της VALIE

EXPORT. Υπάρχουν όμως περιπτώσεις όπως το *Meat Joy* της Schneemann που το ζωντανό έργο ως εμπειρία έχει μεγάλη διαφορά από την φωτογραφική αναπαράσταση του και έτσι το κοινό μπορεί να αποκτήσει δύο διαφορετικές εμπειρίες βλέποντας το έργο και βλέποντας την καταγραφή του. Γενικά παρατηρείται πως η θεωρία της Jones εφαρμόζεται πιο εύκολα όταν το κεντρικό θέμα του έργου αφορά την αναπαράσταση ως φαινόμενο.

Ταυτόχρονα, υπάρχει η κατηγοριοποίηση του Auslander για θεατρική φωτογραφία performance και ντοκουμενταριστική φωτογραφία performance. Θέτει με πολύ ξεκάθαρο τρόπο τις ενστάσεις απέναντι στη θεατρική φωτογραφία performance ωστόσο ο ίδιος δεν συμφωνεί με αυτές (είναι οι λεγόμενες «παραδοσιακές» απόψεις). Ο λόγος όμως που δεν συμφωνεί αφορά τη μικρή σημασία που δίνει στην ύπαρξη κοινού και επίσης την αποδοχή ότι οι καλλιτέχνες στα έργα που πραγματοποιούνται με κοινό γνωρίζουν ότι μία κάμερα τους καταγράφει και άρα πάντοτε δρουν σε σχέση με αυτή. Αυτή η ερμηνεία βοηθάει πολύ στην κατανόηση του *Atkionhose: Genital Panik* της EXPORT, που είναι σαν να έγινε αποδεκτό ότι το αν συνέβη προηγουμένως το performance ή αν υπήρξε κοινό να το δει δεν έχει σημασία.

Το *Meat Joy* όμως δείχνει ξανά ότι κάποιες φορές το να αγνοηθεί η επίδραση της ζωντανής παράστασης και του ζωντανού κοινού αποτελεί κίνδυνο για την ερμηνεία της εμπειρίας του έργου. Ταυτόχρονα η EXPORT στα δημόσια έργα της, *Portfolio of Dogginess* και *Touch Cinema* δίνει μία ενδεχόμενη λύση στο πρόβλημα αυτό της διάδρασης του έργου με το κοινό ενσωματώνοντάς το στην καταγραφή.

Επιπλέον, το ζήτημα που επανερχόταν σε κάθε περίπτωση είναι το ζήτημα του σε ποιον αποδίδεται το έργο, όταν ο φωτογράφος δεν είναι η δημιουργός του performance. Ο τρόπος που τέθηκε αυτό το ζήτημα στην εργασία αφορά τη φεμινιστική κριτική απέναντι στο ρόλο του πατέρα/δημιουργού/ιδιοκτήτη του έργου καθώς και της εξουσίας το υποκειμένου – αυτού που αναπαριστά– πάνω στο αντικείμενο της αναπαράστασης – το σώμα που αναπαριστάται. Παραμένει το ερώτημα, τι θα άλλαζε αν το άτομο που φωτογραφίζει είναι γυναίκα. Το σχόλιο για τον πατέρα/δημιουργό του έργου θα ήταν το ίδιο ισχυρό; Επίσης κατά πόσο το φύλο των φωτογράφων ήταν συνειδητή απόφαση της Schneemann και της EXPORT. Το θέμα τέθηκε επίσης και ως ζήτημα επιμέλειας

ψηφιακών και φυσικών συλλογών που μοιάζει ακόμα και στα μεγαλύτερα πολιτιστικά ιδρύματα του κόσμου να μην ακολουθεί κοινή γραμμή.

7. 2 Δυσκολίες έρευνας

Η τέχνη που μελετήθηκε στην έρευνα αφορά την πολύ πρόσφατη ιστορία. Αυτό σημαίνει ότι το θεωρητικό πλαίσιο για τη μελέτη αυτών των έργων δεν έχει εδραιωθεί, είναι γεμάτο αντιφάσεις και βρίσκεται ακόμα σε σημείο ζύμωσης. Δεν υπάρχει σαφής ορισμός ούτε για τη φεμινιστική τέχνη ούτε για το μεταμοντερνισμό, μόνο τάσεις και θεωρίες που βοηθούν τις ενδεχόμενες ερμηνείες των έργων.²⁵ Η επιλογή αυτών των τάσεων έγινε με δυσκολία, με κεντρικούς άξονες τόσο του επιπέδου δημοφιλίας τους (πόσο συχνά συναντώνται στη βιβλιογραφία και τη συζήτηση γύρω από τα έργα) όσο και την σχέση τους με της καλλιτέχνιδες, την εποχή, τον τόπο και τα δικά τους κείμενα και συνεντεύξεις.

Βιβλιογραφία και ντοκουμέντα γύρω από τα έργα που μελετήθηκαν βρέθηκε αντιμετώπιζοντας διάφορα προβλήματα. Αφενός το πώς μελετά τα έργα κάποιος θεατής στην Ελλάδα του 2024 από τα μέσα στα οποία έχει πρόσβαση, δηλαδή μέσω των αναπαραστάσεων που υπάρχουν, αποτέλεσε σε ένα βαθμό το ζητούμενο της εργασίας. Αφετέρου υπάρχουν έργα και στοιχεία των καλλιτεχνών στα οποία δεν υπάρχει εύκολη πρόσβαση. Για παράδειγμα πολλές από τις πηγές βρέθηκαν εξαιτίας ενός ταξιδιού στο Βερολίνο, που έτυχε να πραγματοποιηθεί κοινές μέρες με μία αναδρομική έκθεση της VALIE EXPORT στο C|O Berlin.

Τέλος, πρόβλημα αποτέλεσε η ελάχιστη έως και μηδενική ύπαρξη στοιχείων σχετικά με τους φωτογράφους των έργων καθώς και την τοποθεσία των αρνητικών των εικόνων. Σε κάποια έργα όπως το *Meat Joy* ή το *Identity Transfer* ήταν αδύνατο να βρεθεί επιβεβαιωμένη πηγή για την προέλευση της εικόνας. Έγινε προσπάθεια η συγκεκριμένες παραλήψεις να μην αντιμετωπιστούν ως κενά της έρευνας αλλά ως στοιχεία που βοηθούν στην ερμηνεία των έργων.

²⁵ Δεν υπάρχουν μόνο διαφωνίες για την σημασία αυτών των όρων αλλά και διαφωνίες για το αν αυτοί οι όροι είναι χρήσιμο να υπάρχουν.

7.3 Μελλοντικές έρευνες

Στη διάρκεια της συγγραφής του συγκεκριμένου κειμένου προέκυψαν διάφορα ερωτήματα που κατά τη γνώμη μου χρήζουν περαιτέρω έρευνα. Η Carolee Schneemann θεωρεί ότι τη δεκαετία του 1960 πραγματοποιεί αυτά τα έργα με στόχο το να μην χωράνε σε εδραιωμένα ιδρύματα και να μην μπορούν να εμπορευματοποιηθούν (Schneemann, 1991). Ένα θέμα προς συζήτηση αφορά το πώς και εάν αυτή η ριζοσπαστική θέση –που δεν είναι μόνο της Schneemann–, με τον πέρασμα των χρόνων, συντηρήθηκε ή αν η επιτελεστική τέχνη εμπορευματοποιήθηκε τελικά. Ερωτήσεις που θα μπορούσαν να απαντηθούν αφορούν σπουδές επιμέλειας τέχνης, όπως η θέση της επιτελεστικής τέχνης στο μουσείο. Από τη σκοπιά της ιστορίας της τέχνης, ένα ερώτημα που είναι πολύ σημαντικό να απαντηθεί είναι αυτό της εμπορευματοποίησης του έργου μέσα από τη φωτογραφία του. Πώς και πόσο κοστολογούνται οι φωτογραφίες αυτές και ποια είναι η θέση τους στην αγορά τέχνης. Πώς και αν η αγορά τέχνης επηρεάζει τα έργα ή και την καταγραφή τους.

8. Βιβλιογραφία

- Μαρκίδου, Ν. (2020). *Φωτογραφία Κριτικές Αναγνώσεις*. Εκδόσεις Παπαζήσης.
Aktionshose: Genitalpanik (Action pantalon : Panique génitale). (χ.χ.). Centre
Pompidou. Ανακτήθηκε 10 Ιούνιος 2024, από
<https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cnjpB6>
- August Sander: People of the Twentieth Century. A Photographic Portrait of
Germany—The Metropolitan Museum of Art*. (χ.χ.). Ανακτήθηκε 12 Ιούνιος
2024, από <https://www.metmuseum.org/press/exhibitions/2004/august-sander-people-of-the-twentieth-century--a-photographic-portrait-of-germany>
- Auslander, P. (2006). The Performativity of Performance Documentation. *PAJ: A
Journal of Performance and Art*, 28(3), 1–10.
- Ballantyne-Way, D. (χ.χ.). *Carolee Schneemann masterpiece Interior Scroll*.
Ανακτήθηκε 26 Ιούνιος 2024, από <https://fineartmultiple.com/blog/carolee-schneemann-interior-scroll-masterpiece/>
- Brisbane, I. of M. A. (χ.χ.). *Carolee Schneemann*. Institute of Modern Art.
Ανακτήθηκε 28 Ιούνιος 2024, από <https://www.ima.org.au/exhibitions/carolee-schneemann-meat-joy/>
- Carlson, M. (2018). *Performance: A Critical Introduction* (Third). Routledge.
Carolee Schneemann. Meat Joy. 1964 | MoMA. (χ.χ.). The Museum of Modern Art.
Ανακτήθηκε 27 Ιούνιος 2024, από
<https://www.moma.org/collection/works/126279>
- Carolee Schneemann—Of Course You Can / Don't You Dare—Exhibitions—PPOW*.
(χ.χ.). Ανακτήθηκε 28 Ιούνιος 2024, από
<https://www.ppowgallery.com/exhibitions/carolee-schneemann5#tab:thumbnails;tab-1:slideshow>
- Conell, R. W. (2006). *Το Κοινωνικό Φύλο* (Ε. Κοτσυφού, Μτφ.). Επίκεντρο.
- Dazed. (χ.χ.). *VALIE EXPORT – The Photographs (2023)*. Dazed. Ανακτήθηκε 14
Ιούνιος 2024, από <https://www.dazeddigital.com/art-photography/gallery/31885/9/valie-export-the-photographs-2023>

- Dezeuze, A. (2002). *Art Monthly: Article: Meat Joy – All good clean fun asks Anna Dezeuze*. 257. <https://www.artmonthly.co.uk/magazine/site/article/meat-joy-by-anna-dezeuze-2002>
- EXPORT, V. (χ.χ.). *VALIE EXPORT. Retrospektive CO Berlin Asks*. - YouTube [Video]. Ανακτήθηκε 6 Ιούνιος 2024, από <https://www.youtube.com/watch?v=rbQV5TXoPD0>
- EXPORT, V., & Weibel, P. (1968). *Aus der Mappe der Hundigkeit—Generali Foundation* [Graphic]. <https://foundation.generali.at/en/collection/artworks/gf0002194000-1996-aus-der-mappe-der-hundigkeit>
- Eye Body: 36 Transformative Actions for Camera | MoMA*. (χ.χ.). The Museum of Modern Art. Ανακτήθηκε 29 Ιούνιος 2024, από <https://www.moma.org/collection/works/portfolios/200121>
- Forte, J. (1988). Women’s Performance Art: Feminism and Postmodernism. *Theatre Journal*, 40(2), 217–235. <https://doi.org/10.2307/3207658>
- Getty Research Institute (Διευθυντής). (2018, Οκτώβριος 3). *In Conversation: Carolee Schneemann on Her Art and Archive* [Interview]. <https://www.youtube.com/watch?v=R2NJ8SWBLGs>
- Gush, R.-A. (2017, Νοέμβριος 6). *VALIE EXPORT: Image and Body Space*. AWARE Women Artists / Femmes Artistes. <https://awarewomenartists.com/en/magazine/valie-export-image-espace-corps/>
- Hessel, K. (2022). *The Story of Art Without Men*. Hutchinson Heinemann.
- Jones, A. (1997). ‘Presence’ in Absentia: Experiencing Performance as Documentation. *Art Journal*, 56(4), 11–18. <https://doi.org/10.2307/777715>
- Jones, A. (2019, Μάρτιος 8). Carolee Schneemann: The performance artist who taught us how to live. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/mar/08/carolee-schneemann-performance-artist-taught-us-how-to-live>

- Judson Dance Theater: *The Work Is Never Done* | MoMA. (χ.χ.-a). The Museum of Modern Art. Ανακτήθηκε 24 Ιούνιος 2024, από <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3927>
- Judson Dance Theater: *The Work Is Never Done* | MoMA. (χ.χ.-b). The Museum of Modern Art. Ανακτήθηκε 27 Ιούνιος 2024, από <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3927>
- Marcoci, R. (χ.χ.). *What Is a Feminist Picture?* | Magazine | MoMA. The Museum of Modern Art. Ανακτήθηκε 29 Δεκέμβριος 2023, από <https://www.moma.org/magazine/articles/709>
- MOCA. (χ.χ.). *Identity Transfer 1-3*. Ανακτήθηκε 15 Ιούνιος 2024, από <https://www.moca.org/collection/work/identity-transfer-1>
- MoMA. (χ.χ.). *Feminist art*. The Museum of Modern Art. Ανακτήθηκε 2 Ιούνιος 2024, από <https://www.moma.org/collection/terms/feminist-art>
- Nochlin, L. (2015, Μάιος 30). From 1971: Why Have There Been No Great Women Artists? *ARTnews.Com*. <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/why-have-there-been-no-great-women-artists-4201/>
- Owens, C. (1987). *The discourse of others: Feminists and Postmodernism*. Στο H. Foster (Επιμ.), *The Anti-Aesthetic* (5ο έκδ.). BAY PRESS.
- Rose, S. (2014, Μάρτιος 10). Carolee Schneemann: ‘I never thought I was shocking’. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/mar/10/carole-schneemann-naked-art-performance>
- Sayre M., H. (1989). *The Object of Performance: The American Avant-Garde since 1970*. The University of Chicago Press.
- Schneemann, C. (χ.χ.). *Carolee Schneemann. Meat Joy. 1964* | MoMA [Audio]. Ανακτήθηκε 27 Ιούνιος 2024, από <https://www.moma.org/audio/playlist/53/783>
- Schneemann, C. (1975). *Interior Scroll* [Photography]. <https://jstor.org/stable/community.34577338>
- Schneemann, C. (1991). The Obscene Body/Politic. *Art Journal*, 50(4), 28–35. <https://doi.org/10.2307/777320>

- Schneemann, C. & creator. (χ.χ.). *Interior Scroll*. Ανακτήθηκε 28 Ιούνιος 2024, από <https://jstor.org/stable/community.34577338>
- Slanar, C. (χ.χ.). *Aus der Mappe der Hundigkeit—Generali Foundation*. Generali Foundation. Ανακτήθηκε 20 Ιούνιος 2024, από <https://foundation.generali.at/en/collection/artworks/gf0002194000-1996-aus-der-mappe-der-hundigkeit>
- Sontag, S., 1933-2004. (1977). *On photography*. New York : Farrar, Straus and Giroux, [1977] ©1977. <https://search.library.wisc.edu/catalog/999494694402121>
- Staging Action: Performance in Photography since 1960 | MoMA*. (χ.χ.). The Museum of Modern Art. Ανακτήθηκε 20 Ιούνιος 2024, από <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1087>
- Tate. (χ.χ.-a). *'Interior Scroll', Carolee Schneemann, 1975*. Tate. Ανακτήθηκε 26 Ιούνιος 2024, από <https://www.tate.org.uk/art/artworks/schneemann-interior-scroll-p13282>
- Tate. (χ.χ.-b). *Performance art*. Tate. Ανακτήθηκε 1 Ιούνιος 2024, από <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/performance-art>
- Topaz, C. M., Klingenberg, B., Turek, D., Heggeseth, B., Harris, P. E., Blackwood, J. C., Chavoya, C. O., Nelson, S., & Murphy, K. M. (2019). Diversity of artists in major U.S. museums. *PLOS ONE*, *14*(3), e0212852. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0212852>
- VALIE EXPORT | C/O Berlin*. (χ.χ.). Ανακτήθηκε 6 Ιούνιος 2024, από <https://www.co-berlin.org/en/program/exhibitions/valie-export>
- VALIE EXPORT. Identity Transfer 1. 1968 | MoMA*. (χ.χ.). The Museum of Modern Art. Ανακτήθηκε 15 Ιούνιος 2024, από <https://www.moma.org/collection/works/151065>
- VALIE EXPORT, Peter Hassmann. Action Pants: Genital Panic. 1969 | MoMA*. (χ.χ.). The Museum of Modern Art. Ανακτήθηκε 6 Ιούνιος 2024, από <https://www.moma.org/collection/works/133675>

- VALIE EXPORT. VALIE EXPORT SMART EXPORT. 1970* | MoMA. (2017). The Museum of Modern Art. <https://www.moma.org/collection/works/147167>
- Valie Export—Eschaton—Anselm Kiefer Foundation*. (χ.χ.). Eschaton—Anselm Kiefer Foundation. Ανακτήθηκε 17 Ιούνιος 2024, από <https://eschaton-foundation.com/artists/valie-export/>
- Widrich, M. (2012). Lights, Camera, Action! *Art Journal*, 71(4), 122–124.
- Widrich, M. (2014). *Performative Monuments: The rematerialisation of public art*. Manchester University Press.
- Widrich, M. (2017). Imaging Her Aesthetics. *Art Journal*, 76(1), 209–212.