



ΔΙΔΡΥΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ  
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

“ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΓΡΑΦΗ”

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ  
ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ  
ΠΑΙΔΑΓΟΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΝΗΠΙΑΓΩΓΩΝ

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ  
ΤΜΗΜΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

## ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**Frida Kahlo, καθρέφτης και γραφή:**

**Από την ανάγνωση του εικονογραφικού σώματος στη ζωγραφική του λογοτεχνικού.**

της

**Χρυσούλας Καραβασίλη**

Υποβλήθηκε ως απαιτούμενο για την απόκτηση του  
μεταπτυχιακού διπλώματος στο Διδρυματικό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών

Δημιουργικής Γραφής (ΔΠΜΣ)

κατεύθυνση στη Συγγραφή

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια : Γεωργία Καλογήρου

Αθήνα, 07 Οκτωβρίου 2023



## ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**Frida Kahlo, καθρέφτης και γραφή:**

**Από την ανάγνωση του εικονογραφικού σώματος στη ζωγραφική του λογοτεχνικού.**

της

**Χρυσούλας Καραβασίλη**

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια :

Γεωργία Καλογήρου

Μέλη:

Τριαντάφυλλος Κωτόπουλος

Άννα Βακάλη

Αθήνα, Οκτώβριος 2023

©2023

Χρύσα Καραβασίλη  
ALL RIGHTS RESERVED

**ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ**

Θερμές ευχαριστίες στην επιβλέπουσα καθηγήτριά μου Τζίνα Καλογήρου για την πολύτιμη επιστημονική καθοδήγησή της και την ευγενική της υποστήριξη σε όλο το ταξίδι της διπλωματικής εργασίας μου.

Στον Δάσκαλο, καθηγητή και Διευθυντή του Διδρυματικού Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών «Δημιουργική Γραφή» Τριαντάφυλλο Κωτόπουλο για τη στήριξη, την παρότρυνση, την άμεση ανταπόκρισή του όλο το διάστημα μέχρι την ολοκλήρωση της διπλωματικής εργασίας μου.

Τέλος, θα ήθελα να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου στην οικογένειά μου για την υπομονή και τη συμπαράστασή τους καθώς και τη συνάδελφο Νίκη Γκίζη που στάθηκε δίπλα μου με αγάπη για κάθε συμβουλευτική και ψυχολογική υποστήριξη.

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα διπλωματική εργασία εκπονήθηκε στο πλαίσιο του Διδρυματικού Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών (ΔΠΜΣ) «Δημιουργική Γραφή» με κατεύθυνση στη Συγγραφή. Επιχειρεί μία περιδιάβαση στον εικαστικό πλούτο της Frida Kahlo με σκοπό τη σκιαγράφηση της τέχνης της, τη σύνδεσή της με τη δημιουργική γραφή αλλά και τη γεφύρωση των εικαστικών της μηνυμάτων με τα σύγχρονα ελληνικά κοινωνικά ερεθίσματα. Αποτελείται από δύο μέρη, το θεωρητικό και το δημιουργικό. Ξεκινώντας από το θεωρητικό, στο πρώτο κεφάλαιο εξετάζονται οι τεχνικές της καλλιτέχνης και πιο συγκεκριμένα η αυτοπροσωπογραφία ως μέσο αφήγησης αυτοβιογραφίας, συνδέοντας τη ζωγραφική με τη γραφή. Αναλύεται η δυναμική της εικόνας και ειδικότερα η τεχνική του καθρέφτη, ως μέσο ζωτικής αλληλεπίδρασης της καλλιτεχνικής δημιουργίας με την πρόσληψή της. Στη συνέχεια, διερευνάται το είδωλο που αντανακλάται από την τεχνική του καθρέφτη και οι μέθοδοι που χρησιμοποιούνται για την προσέλκυση του θεατή και την πολλαπλή ερμηνεία του έργου της. Η εργασία εστιάζει στην επιτελεστικότητα, όπως την ορίζει η Judith Butler, την πρόταξη δηλαδή του γυναικείου σώματος και τη διαχείρισή του απαλλαγμένη από στερεοτυπικούς ορισμούς της θηλυκότητας. Το κεφάλαιο κλείνει με τις μεθόδους αμεσότητας εικαστικής παραγωγής του πόνου στις οποίες κατέφυγε η Kahlo, ώστε να τον αναδείξει επικοινωνιακά.

Η εικαστική εξωτερίκευση του εαυτού της Kahlo προσεγγίζεται στο δεύτερο κεφάλαιο μέσα από την έννοια της μεξικανικότητας, το πώς δηλαδή όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά τα οποία συνθέτουν την ιδιαίτερη ιδιοσυγκρασία των Μεξικανών – άρα και της ίδιας, χτίζουν το εικαστικό της προφίλ. Λαμβάνοντας υπόψη την ιστορία του Μεξικού, τις θέσεις του Homi Bhabha για τις επιδράσεις της αποικιοκρατίας στην ψυχολογία του αποικιοκρατούμενου, αλλά και τη θεωρία του για την ταύτιση στην ανάλυση της επιθυμίας μεταξύ ντόπιων και εποίκων, η Kahlo αποτυπώνεται ως σύμβολο της αντιφατικής ψυχής των αποικισμένων. Άλλα στοιχεία μεξικανικής πολιτιστικής κληρονομιάς όπως η θρησκεία, η θέση της γυναίκας, συνεξετάζονται σύμφωνα με το δοκίμιο του Octavio Paz «Ο λαβύρινθος της μοναξιάς». Μέσα από την ανάλυσή τους η καλλιτέχνης επιδεικνύεται ως εικονίδιο του Μεξικού με μία μικτή πολιτισμική ταυτότητα να υποβόσκει, τόσο λόγω καταγωγής όσο και λόγω της διπλής εμπειρίας αποικισμού της χώρας της.

Με την εξάντληση των τεχνικών αυτοπαρουσίασης της καλλιτέχνης, στο τρίτο κεφάλαιο εξετάζεται ο βαθμός αντικατοπτρισμού της τέχνης της στη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα. Διερευνάται ο τρόπος με τον οποίο η δική της ενσώματη εμπειρία αντανακλάται σε βιώματα σύγχρονων γυναικών και μειονοτήτων στον ελλαδικό χώρο. Για τον καθορισμό

αυτής της αλληλεπίδρασης αναλύονται αρχικά οι έννοιες του φεμινισμού, του κοινωνικού φύλου και της πατριαρχίας ως βασικές για τη μελέτη των σύγχρονων κοινωνικών φαινομένων που θα ακολουθήσουν παρακάτω. Κατόπιν, παρουσιάζονται θεσμοί όπως π.χ. η θρησκεία και η πολιτική, που διαμορφώνουν την αναπαράσταση των μελών της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας. Η έρευνα καταλήγει με την προσέγγιση των φαινομένων υποτίμησης της γυναικείας υποκειμενικότητας ή μειονοτήτων ως στίγμα της Kahlo που αντανακλάται προφητικά στη σημερινή κοινωνική παθογένεια. Τέλος, διερευνάται κατά πόσο το έργο της επισκιάζεται από την εικόνα της ή τη βιογραφία της στο βωμό των σύγχρονων κοινωνικών προσταγών του «φαίνεσθαι» και της «κλειδαρότρυπας». Τα συμπεράσματα για τις τεχνικές, την αλληλεπίδραση του έργου της με το θεατή και το αποτύπωμά του στην σύγχρονη ελληνική προοπτική παρατίθενται στο τέλος του θεωρητικού μέρους.

Το δεύτερο μέρος της εργασίας, το οποίο περιλαμβάνει το τέταρτο κεφάλαιο, αποτελεί το δημιουργικό μέρος της διπλωματικής. Πρόκειται για διήγημα στο οποίο τελείται μία χωροχρονική μεταφορά της καλλιτέχνης από το παρελθόν και την πατρίδα της το Μεξικό, στο παρόν, στην Αθήνα του 2023.

Λέξεις κλειδιά: Φρίντα Κάλο, αυτοπροσωπογραφία, επιτελεστικότητα, μεξικανικότητα, φεμινισμός

## ABSTRACT

This thesis was written in the context of the Inter-institutional Postgraduate Studies Programme “Creative Writing”, with a focus on Composition. It attempts a walk through Frida Kahlo’s creative richness, with a view to outline her art, make a connection between her and creative writing, and bridge her artistic messages with modern Greek social stimuli. It consists of two parts: one theoretical and one creative. Starting from the theoretical, the first chapter discusses the artist’s techniques – specifically, self portrait as a vehicle to narrate an autobiography, linking painting to writing. The dynamics of image are analysed – the mirror technique in particular, as a means for the vital interaction between artistic creation and its apprehension. Afterwards, it examines the reflection returned by the mirror technique, as well as the methods used to attract the viewer and the multiple interpretations of her work. The thesis focuses on Judith Butler’s concept of performativity, namely the projection of the female body, and its handling free of stereotypical definitions of femininity. The chapter concludes with the methods used to achieve directness in the artistic rendition of suffering, to which Kahlo resorted in order to highlight it communicatively.

The artistic externalisation of Kahlo’s self is approached in the second chapter, through the notion of Mexicanidad (Mexicanity), i.e. how all the characteristics comprising the specific idiosyncrasies of the Mexicans – and therefore of Kahlo herself – shape her artistic profile. Considering Mexico’s history, Homi Bhabha’s views on colonialism’s psychological effects on the colonised, as well as his theory on congruence between locals and colonisers, regarding the analysis of desire, Kahlo is depicted as the symbol of the contradictory soul of the colonised. Other elements of Mexican cultural heritage, such as religion and the position of women, are examined in conjunction with Octavio Paz’s essay “The Labyrinth of Solitude”. Through their analysis, the artist is projected as an icon of Mexico, with a latent mixed cultural identity, due to both her origin, as well as the experience of her country’s double colonisation.

After completing the examination of the artist’s self-presentation techniques, the third chapter looks at the extent to which her art mirrors the experiences of contemporary women and minorities in Greece. The notions of feminism, social gender, and patriarchy are initially analysed in order to determine this interaction, as they are fundamental for the study of the modern social phenomena that will follow below. Afterwards, institutions such as religion and politics, for example, are presented since they shape the representation of the members of Modern Greek society. The research concludes with the approach of phenomena of undervaluing the subjectivity of women or the minorities as Kahlo’s trait which is prophetically reflected on today’s social ills. Finally, this chapter examines the extent to which her work is overshadowed by her

image or her biography, a sacrifice to the contemporary social commandments of focusing solely on appearance and keyhole peeping. The conclusions on the techniques, the interaction of her work with the viewer, and its mark on the Modern Greek perspective are presented at the end of the theoretical part.

The second part of the thesis, which includes the fourth chapter, is its creative part. It is a short story where the artist travels in time and space from the past and her country, Mexico, to the present and the Athens of 2023.

Key words : Frida Kahlo, self-portrait, performativity, mexicanity, feminism



## Περιεχόμενα

<b>ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....</b>	<b>6</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>8</b>
<b>Περιεχόμενα.....</b>	<b>10</b>
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1:Καθρέφτης και γραφή: Η αυτοπροσωπογραφία ως καλλιτεχνική .....</b>	<b>12</b>
<b>αναπαράσταση του τραύματος και της επιτελεστικότητας της Frida Kahlo.....</b>	<b>12</b>
1.1 Εισαγωγή .....	12
1.2. Γενικά περί εικόνας, δυναμική και ερμηνεία της.....	15
1.3. Η εικόνα ως τόπος ρητορικής του εαυτού – Η τεχνική του καθρέφτη .....	16
1.4 Επιτελεστικότητα.....	18
1.5 Η γυναικεία αυτοπροσωπογραφία στον εικοστό αιώνα.....	19
1.6 Η ενσώματη αντανάκλαση της Frida Kahlo .....	20
1.7 Το χρονικό του πόνου .....	22
1.8 Το τραύμα ως ιστορία πόνου .....	23
1.9 Τεχνικές εικαστικής παραγωγής του πόνου.....	23
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 : Η Μεξικανικότητα ως βασικό στοιχείο της εικαστικής παραγωγής της καλλιτέχνιδας. ....</b>	<b>26</b>
2.1 Εισαγωγή .....	26
2.2 Αποικιοκρατία.....	28
2.3 Γιορτή .....	31
2.4. Θάνατος .....	33
2.5. Γυναίκα .....	34
2.6. Θρησκεία.....	37
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Η αντανάκλαση της φεμινιστικής τέχνης της Φρίντα Κάλο στη σύγχρονη ελληνική κοινωνική προοπτική .....</b>	<b>39</b>
3.1 Εισαγωγή .....	39
3.2 Φεμινισμός.....	40
3.3 Κοινωνικό φύλο .....	41
3.4 Πατριαρχία.....	43
3.5. Θεσμοί που διαμορφώνουν τη γυναικεία αναπαράσταση στην ελληνική δημόσια και ιδιωτική σφαίρα.....	44
3.5.1. Θρησκεία – Θρησκευτικός φονταμενταλισμός.....	44
3.5.2. Καπιταλισμός και εξουσία .....	46
3.5.3. Δημόσιος πολιτικός λόγος – ΜΜΕ.....	48
3.6. Φαινόμενα καταπίεσης των γυναικών στη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα που αντικατοπτρίζονται στο έργο της Frida Kahlo – Ανάδειξη της αντισυμβατικής της φιγούρας.....	51
3.6.1. Η θέση της γυναίκας στην οικογένεια – ο ρόλος της μητρότητας.....	51
3.6.2 Γυναικεία σεξουαλικότητα – ηθική .....	53
3.6.3. Αυτοδιάθεση σώματος – άμβλωση .....	55

3.6.4 Έμφυλη βία – γυναικοκτονία.....	57
3.6.5.Προσφυγικό ζήτημα.....	59
3.6.6. Σεξουαλικός προσανατολισμός – ΛΟΑΤΚΙ+ .....	61
3.7. Ηθική και οικονομική εκμετάλλευση του έργου της Frida Kahlo.....	63
3.7.1.Η βιογραφία της στο βωμό των πατριαρχικών στερεοτύπων .....	64
3.7.2. Εμπορευματοποίηση – η βασίλισσα της selfie .....	65
3.8.Συμπεράσματα .....	66
<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ .....</b>	<b>68</b>
<b>ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟ ΜΕΡΟΣ .....</b>	<b>72</b>

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1:Καθρέφτης και γραφή: Η αυτοπροσωπογραφία ως καλλιτεχνική αναπαράσταση του τραύματος και της επιτελεστικότητας της Frida Kahlo.

**Εισαγωγή / Γενικά περί εικόνας, δυναμική και ερμηνεία της / Η εικόνα ως τόπος ρητορικής του εαυτού – Η τεχνική του καθρέφτη / Επιτελεστικότητα / Η γυναικεία αυτοπροσωπογραφία στον εικοστό αιώνα / Η ενσώματη αντανάκλαση της Frida Kahlo / Το χρονικό του πόνου / Το τραύμα ως ιστορία πόνου / Τεχνικές εικαστικής παραγωγής του πόνου**

### 1.1 Εισαγωγή

«Ζωγράφιζα τον εαυτό μου, επειδή ήμουν τόσο μόνη μου και επειδή ήμουν το θέμα που γνώριζα καλύτερα» (Kettenmann 2003:18), δήλωνε η ίδια η εικαστική δημιουργός (1907-1954) επιβεβαιώνοντας την επιλογή της αυτοπροσωπογραφίας ως οικείο μέσο έκφρασης και επικοινωνίας με τον εαυτό και τον κόσμο. Το παρόν κεφάλαιο επιχειρεί να προσεγγίσει την τεχνική της αυτοπροσωπογραφίας ως μία νεωτεριστική μέθοδο αυτοβιογραφίας. Συγκεκριμένα, αναλύονται οι ριζοσπαστικές προτάσεις αναπαράστασης του υποκειμένου και αντανάκλασης των τραυματικών εμπειριών της Frida Kahlo που εισήχθησαν τον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Επιπλέον, εξετάζεται ο ρόλος του αντικατοπτρικού μέσου για την έκθεση του «εγώ» και τη «γραφή» βιωμάτων, σε θεωρητικό πλαίσιο και ο τρόπος δημιουργικής υλοποίησης αυτής της διαδικασίας στην εικαστική αφήγηση της καλλιτέχνιδας μέσω της κατασκευής των προσωπικών της εικόνων. Η έρευνα αναφορικά με τα «αυτοπορτρέτα» της κινείται γύρω από δύο άξονες:

α. Την επιβολή του επιθυμητού της εαυτού και του status της μέσω της επιτελεστικότητάς της. Το σώμα της είναι το έδαφος, το τέλειο εργαλείο για την λειτουργία της διάδρασης ανάμεσα στην ίδια και στο θεατή.

β. Τη διαχείριση του σωματικού και ψυχολογικού της τραύματος στην τέχνη της τόσο ως μέσο αυτοεξερεύνησης και θεραπείας, αλλά και ως μέσο ολιστικής προσέγγισης του ανθρώπινου πόνου.

Για την πληρέστερη προσέγγιση της τεχνικής της αυτοπροσωπογραφίας που ακολούθησε η δημιουργός, χρήσιμη είναι μία σύντομη βιογραφική αναφορά:

Η Frida Kahlo γεννήθηκε στις 6 Ιουλίου 1907 στο Coyocoan, πόλη του Μεξικού. Μεγάλωσε στο σπίτι της οικογένειας, όπου αργότερα αναφέρθηκε ως Blue House ή Casa Azul. Ο πατέρας της ήταν Γερμανός απόγονος, φωτογράφος, μετανάστης στο Μεξικό όπου γνώρισε και παντρεύτηκε τη μητέρα της Matilde, μισή Ινδιάνη και μισή Ισπανίδα. Είχε δύο μεγαλύτερες αδελφές και μία μικρότερη.

Η κακή της υγεία ξεκίνησε από την παιδική της ηλικία. Προσβλήθηκε από πολιομυελίτιδα σε ηλικία 6 ετών και έμεινε κλινήρης για εννέα μήνες. Αυτή η ασθένεια έκανε το δεξί πόδι της να γίνει πολύ λεπτότερο από το αριστερό. Κούτσαινε και φορούσε μακριές φούστες προκειμένου να το καλύψει για το υπόλοιπο της ζωής της. Ο πατέρας της, με τον οποίο είχε ιδιαίτερη σχέση, την ενθάρρυνε να κάνει πολλά αθλήματα για να τη βοηθήσει να ανακάμψει, όπως ποδόσφαιρο, κολύμπι και πάλη, δραστηριότητα ασυνήθιστη εκείνη την εποχή για ένα κορίτσι. Φοίτησε στο φημισμένο Εθνικό Προπαρασκευαστικό Σχολείο στο Πόλη του Μεξικού το έτος 1922. Υπήρχαν μόνο τριάντα πέντε μαθήτριες εγγεγραμμένες και σύντομα έγινε διάσημη για την ειλικρίνεια και τη γενναιότητά της. Σε αυτό το σχολείο συνάντησε για πρώτη φορά τον διάσημο Μεξικανό τοιχογράφο Diego Rivera, ο οποίος εκείνη την περίοδο εργαζόταν εκεί. Τον παρακολουθούσε συχνά και εκμυστηρεύτηκε σε μια φίλη της ότι κάποια μέρα θα τον παντρευτεί. Την ίδια χρονιά, εντάχθηκε σε μια συμμορία φοιτητών που μοιράζονταν παρόμοιες πολιτικές και πνευματικές απόψεις. Ερωτεύτηκε τον ηγέτη Alejandro Gomez Arias. Ένα απόγευμα του Σεπτεμβρίου, όταν ταξίδευε μαζί του σε ένα λεωφορείο, τους συνέβη ένα τροχαίο ατύχημα. Το λεωφορείο συγκρούστηκε με τραμ και τραυματίστηκε σοβαρά. Μια χαλύβδινη κουπαστή πέρασε μέσα από το ισχίο της. Η σπονδυλική στήλη και η λεκάνη της υπέστησαν κάταγμα. Τραυματίστηκε τόσο άσχημα ώστε παρέμεινε στο νοσοκομείο του Ερυθρού Σταυρού στην Πόλη του Μεξικού για αρκετές εβδομάδες, όπου άρχισε να ζωγραφίζει. Ολοκλήρωσε την πρώτη της αυτοπροσωπογραφία τον επόμενο χρόνο. Οι γονείς της την ενθάρρυναν κατασκευάζοντας ένα ειδικό καβαλέτο για εκείνη, ώστε να μπορεί να ζωγραφίζει στο κρεβάτι. Το 1928 επανασυνδέθηκε με τον Rivera όταν του ζήτησε να αξιολογήσει τη δουλειά της. Παρά την αντίρρηση της μητέρας της, η Frida Kahlo και ο Diego Rivera παντρεύτηκαν τον επόμενο χρόνο. Κατά τη διάρκεια των πρώτων χρόνων τους ως παντρεμένο ζευγάρι, οι μετακινήσεις τους ήταν με βάση το έργο του Diego. Το 1930, ζούσαν στο Σαν Φρανσίσκο της Καλιφόρνια. Στη συνέχεια, μετακόμισαν στη Νέα Υόρκη για την έκθεση του έργου του στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης. Αργότερα, μετακόμισαν στο Ντιτρόιτ, καθώς ο Rivera δούλευε για το “Detroit Institute of Arts.” Επέστρεψαν και έζησαν στο Σαν Άνχελ του Μεξικού. Ο γάμος τους δεν ήταν συνηθισμένος. Διατηρούσαν ξεχωριστά σπίτια και στούντιο. Ο Rivera είχε πολλές σχέσεις και μία από αυτές ήταν με την αδελφή της Kahlo, Christina. Η Kahlo λαχταρούσε παιδιά, αλλά δεν της το επέτρεψε η υγεία της λόγω του ατυχήματος με το λεωφορείο. Βίωσε τη δεύτερη αποβολή το 1934. Το 1937 μαζί με τον Rivera βοήθησαν τον León Trotsky (ο οποίος ήταν εξόριστος) και τη σύζυγό του Natalia φιλοξενώντας τους στο

Μπλε Σπίτι. Υπήρξε μια σύντομη σχέση με τον Trotsky όταν το ζευγάρι έμεινε εκεί. Το 1938, έγινε φίλη του Andre Breton, μία από τις πρωταρχικές μορφές του κινήματος του σουρεαλισμού. Την ίδια χρονιά, εξέθεσε τα έργα της στη γκαλερί της Νέας Υόρκης. Πούλησε μερικούς από τους πίνακές της και πήρε δύο παραγγελίες. Τον επόμενο χρόνο, το 1939, η Kahlo προσκλήθηκε από τον Breton και πήγε στο Παρίσι. Τα έργα της εκτέθηκαν εκεί και γνώρισε καλλιτέχνες όπως ο Marc Chagall, ο Piet Mondrian και ο Pablo Picasso. Εκείνη τη χρονιά χώρισαν με τον Rivera, αλλά σύντομα ξαναπαντρεύτηκαν το 1940. Ο δεύτερος γάμος ήταν περίπου ο ίδιος με τον πρώτο. Εξακολουθούσαν να διατηρούν ξεχωριστές ζωές και σπίτια. Και οι δύο είχαν απιστίες με άλλους ανθρώπους κατά τη διάρκεια του γάμου. Η Kahlo έλαβε παραγγελία από τη μεξικανική κυβέρνηση για πέντε πορτρέτα σημαντικών γυναικών του Μεξικού το 1941, αλλά δεν μπόρεσε να τα ολοκληρώσει. Έχασε τον πατέρα της εκείνη τη χρονιά και συνέχισε να υποφέρει από χρόνια προβλήματα υγείας. Παρά τις προσωπικές της προκλήσεις, το έργο της συνέχισε να αυξάνεται σε δημοτικότητα και συμπεριλήφθηκε σε πολλές ομαδικές εκθέσεις αυτό το διάστημα. Η κατάσταση της υγείας της επιδεινώθηκε το 1950. Εκείνη τη χρονιά διαγνώστηκε με γάγγραινα στο δεξί της πόδι. Έμεινε κλινήρης για τους επόμενους εννέα μήνες, παρέμεινε στο νοσοκομείο και υποβλήθηκε σε αρκετές χειρουργικές επεμβάσεις, αλλά με μεγάλη επιμονή, συνέχισε να εργάζεται και να ζωγραφίζει. Το 1953, είχε μια ατομική έκθεση στο Μεξικό. Αν και είχε περιορισμένη κινητικότητα, εμφανίστηκε στην τελετή έναρξης της έκθεσης. Έφτασε με ασθενοφόρο, καλωσόρισε τους παρευρισκόμενους και γιόρτασε την τελετή σε ένα κρεβάτι που της έστησε η γκαλερί. Μέρος του δεξιού της ποδιού ακρωτηριάστηκε για να σταματήσει η γάγγραινα. Η Kahlo ήταν βαθιά καταθλιπτική και με αυτοκτονικές τάσεις, λόγω της άσχημης φυσικής της κατάστασης, όμως παρά τα προβλήματα της υγείας της ήταν ενεργή με το πολιτικό κίνημα. Εμφανίστηκε στη διαδήλωση κατά της υποστηριζόμενης από τις ΗΠΑ ανατροπής του προέδρου της Γουατεμάλας Jacobo Arbenz στις 2 Ιουλίου. Αυτή ήταν η τελευταία δημόσια εμφάνισή της. Περίπου μία εβδομάδα μετά τα 47α γενέθλιά της, πέθανε στο αγαπημένο της Blue House. Αναφέρθηκε δημοσίως ότι πέθανε από πνευμονική εμβολή, αλλά υπάρχουν εικασίες ότι πέθανε από αυτοκτονία.

## 1.2. Γενικά περί εικόνας, δυναμική και ερμηνεία της

Ο Rancier υποστηρίζει ότι «Κάτω από το ίδιο το όνομα μιας εικόνας υπάρχουν περισσότερες λειτουργίες των οποίων η συναρμογή συνιστά ακριβώς τη λειτουργία της

τέχνης» (Rancier 2020:18). Η τέχνη είναι φτιαγμένη από εικόνες, είτε πρόκειται για παραστατικές, είτε όχι, είτε είναι αποτέλεσμα εικαστικής δημιουργίας, είτε λογοτεχνίας. Οι τεχνικές, μέσω της δυναμικής των εικόνων της, με τις οποίες γεφύρωσε η μεξικανική καλλιτέχνιδα δύο βασικές μορφές έκφρασης, τη ζωγραφική με τη γραφή καθώς και την αλληλεπίδραση τους με τον θεατή αναλύονται παρακάτω:

Σύμφωνα με τον Γάλλο φιλόσοφο Jacques Rancier, η εικόνα δεν είναι ποτέ μια απλή πραγματικότητα, αλλά ορίζει δύο διαφορετικά πράγματα:

Υπάρχει η απλή σχέση που παράγει την ομοιότητα ενός πρωτότυπου: όχι απαραίτητα το πιστό του αντίγραφο, αλλά απλώς αυτό που αρκεί ώστε να λάβει υπόσταση και υπάρχει και το παιχνίδι των λειτουργιών που παράγει αυτό που ονομάζουμε τέχνη: δηλαδή μια αλλαγή της ομοιότητας. Με αυτή την έννοια, οι εικόνες της τέχνης είναι λειτουργίες που παράγουν μια απόσταση, μια ανομοιότητα. Οι λέξεις περιγράφουν αυτό που το μάτι θα μπορούσε να δει ή εκφράζουν αυτό που δεν θα δει ποτέ, φωτίζουν ή σκιάζουν σκόπιμα μια ιδέα. Οι ορατές μορφές προτείνουν μια σημασία προς κατανόηση ή την αφαιρούν (Rancier 2020:18).

Εξετάζοντας το βαθμό αλληλεπίδρασης εικόνας και θεατή, ο Roland Barthes, Γάλλος κριτικός λογοτεχνίας στο δοκίμιο του «Ο φωτεινός θάλαμος» ονομάζει δύο στοιχεία που η συνύπαρξή τους τους θεμελιώνει το ιδιαίτερο ενδιαφέρον που έδειχνε ο ίδιος απέναντι σε μία εικόνα:

Δεν έβλεπα στα γαλλικά καμία λέξη που να εκφράζει απλά τούτο το είδος ανθρώπινου ενδιαφέροντος, στα λατινικά όμως, αυτή η λέξη νομίζω υπάρχει: είναι το *studium*, που δε σημαίνει, τουλάχιστον αμέσως, σπουδή, αλλά την προσήλωση σε κάτι, την προτίμηση σε κάποιον, ένα είδος γενικής επένδυσης, βιαστικής βέβαια, αλλά δίχως ιδιαίτερη οξύτητα. Ακριβώς με το *studium* ενδιαφέρομαι για πολλές φωτογραφίες, είτε υπολογίζοντάς τες ως πολιτικές μαρτυρίες, είτε εκτιμώντάς τες ως καλούς ιστορικούς πίνακες: διότι με την παιδεία μου (είναι παρόν στο *studium*) συμμετέχω στα πρόσωπα, στις εκφράσεις, στις χειρονομίες, στο διάκοσμο, στις πράξεις. Το δεύτερο στοιχείο έρχεται να σπάσει το *studium*. Αυτή τη φορά δεν είμαι εγώ που πάω να το γυρέψω (καθώς επενδύω το πεδίο του *studium* με την κυρίαρχη συνείδηση μου)· αυτό είναι που φεύγει από τη σκηνή σαν βέλος κι έρχεται να με διαπεράσει. Υπάρχει στα λατινικά μια λέξη για τούτη την αμυχή, για τούτο το σημάδι που κάνει ένα αιχμηρό εργαλείο. [...] Αυτό το δεύτερο θα το ονομάσω *punctum* και είναι συνάμα : αμυχή, μικρή τρύπα, μικρή κηλίδα, μικρή τομή – αλλά και ζαριά. Το *punctum* μιας φωτογραφίας, είναι το τυχαίο, που από μόνο

του με κεντά (αλλά και με μελανιάζει, με πονά)» (Barthes, 2008: 42-43). Έτσι, ένας σημειολόγος που διαβάζει το κρυπτογραφημένο μήνυμα των εικόνων, αλλά και ο θεωρητικός του *punctum* της εικόνας χωρίς λόγια, συγκλίνουν στην ίδια αρχή: μια αρχή ισοδυναμίας αντιστρέψιμη ανάμεσα στην αφωνία των εικόνων και την ομιλία τους. Ο πρώτος δείχνει ότι η εικόνα είναι στην πραγματικότητα το όχημα ενός σιωπηλού λόγου, το οποίο επιχειρεί να μεταφράσει σε φράσεις. Ο δεύτερος υποστηρίζει ότι η εικόνα μας μιλά τη στιγμή που σωπαίνει. Ο ένας κάνοντας να μιλήσει η σιωπή της, ο άλλος κάνοντας αυτή την ησυχία, ακύρωση της κάθε φλυαρίας. Και οι δύο παίζουν πάνω στην ίδια μετατρεψιμότητα, ανάμεσα στις δυνάμεις της εικόνας ως παρουσίας του ακατέργαστου αισθητού και ως λόγου που αποκρυπτογραφεί μια ιστορία.

### 1.3. Η εικόνα ως τόπος ρητορικής του εαυτού – Η τεχνική του καθρέφτη

Η βιοματική ιστορία της Frida Kahlo εκδηλώνεται στην ζωγραφική παραγωγή της μέσω των αυτοπροσωπογραφιών της. Η καλλιτέχνη συνδέει την εικαστική προβολή του εαυτού με την αφήγηση, αφού η τελευταία περιέχει αυτό που «λέει» η ζωγραφική της, μετατρέποντας το έργο της σε μία εμβληματική αυτοβιογραφία και αντίστροφα. Εξάλλου, εξετάζοντας τις έννοιες της αυτοπροσωπογραφίας και της αυτοβιογραφίας διαπιστώνουμε οικείες προοπτικές: Ετυμολογικά, το πρόθεμα «αυτό» είναι το πρώτο κοινό σημείο, μια σύγκλιση στην προοπτική του «εγώ» που δημιουργεί κάτι από αυτό ή για αυτό. Αυτοβιογραφία είναι η βιογραφία για τον εαυτό που «γράφει» τη ζωή του (όπου βίος σημαίνει ζωή και το ρήμα γράφω δηλώνει και γράφω και ζωγραφίζω) η εξιστόρηση της ζωής ενός ανθρώπου ή μέρους της γραμμένη από τον ίδιο. Αυτοπροσωπογραφία είναι η απεικόνιση του προσώπου του εαυτού σε κάθε μορφή τέχνης με την παράλληλη απεικόνιση της προσωπικότητας, των συναισθημάτων, του ψυχικού κόσμου του δημιουργού. Και στις δύο περιπτώσεις πρόκειται για οικεία παραγωγή των φερόντων στοιχείων της ζωής ενός ανθρώπου. Ο εαυτός, τόσο στην αυτοπροσωπογραφία όσο και στην αυτοβιογραφία είναι το θέμα λόγου/άρθρωσης με τη μορφή εικόνων ή λέξεων.

Αμφότερα τα είδη, έχουν την εικόνα (είτε καθεαυτή, είτε με τη μορφή λέξεων) ως τόπο της ρητορικής του εαυτού. Βασικό στοιχείο σε αυτές τις διαδικασίες προσωπικής παραγωγής αποτελεί ο καθρέφτης, προσωπικός ή εικονικός, ως απαραίτητο μέσο οικείας καλλιτεχνικής πρακτικής. Πιο συγκεκριμένα, ο εαυτός που «γράφεται» αντανακλάται στο χαρτί ή στην οθόνη του υπολογιστή, ο εαυτός που ζωγραφίζεται αντανακλάται στον καμβά. Ωστόσο, σύμφωνα με τον Γάλλο φιλόσοφο Phillippe Lejeune, υπάρχει μια σημαντική διάκριση στον τρόπο με τον οποίο ο συγγραφέας και ο ζωγράφος αντιλαμβάνονται το θέμα της ταυτότητας. Υπάρχει η προοπτική της προσωρινότητας ως συγχρονικότητας που φέρνει τον καλλιτέχνη και τον θεατή

πιο κοντά στο έργο. Εδώ έχουμε μια αλληλεπίδραση κατά την οποία ξεδιπλώνεται η ζωτική δύναμη που συνδέει την καλλιτεχνική δημιουργία με την πρόσληψη της, την κατανάλωση με την ερμηνεία της. «Η ασυμφωνία μεταξύ της λογοτεχνικής αυτοβιογραφίας και αυτοπροσωπογραφίας οφείλεται στο ότι ο ζωγράφος είναι διπλά, άρα ιλιγγιωδώς παρόν στην αυτοπροσωπογραφία» (Lejeune, 1986: 73-86). Σε αυτό τον διαλογισμό, γράφει ο Lejeune γι' αυτή την αλληλεπίδραση θεατή – δημιουργού στην αυτοπροσωπογραφία:

Ο ζωγράφος είναι εκεί, με το πινέλο στο χέρι. Ζωγράφισε, θα ζωγραφίσει (σε έναν καμβά που δεν μπορώ να δω και που είναι αυτό ακριβώς που κοιτάζω). Αυτή τη στιγμή δεν ζωγραφίζει. Κοιτάζει τον εαυτό του. Αν φανταστώ ότι ο καμβάς είναι ένας καθρέφτης, εξαφανίζεται η ζωγραφική. Ο αυτοπροσωπογραφιστής έβλεπε στον καθρέφτη του έναν πίνακα (που έπρεπε να γίνει). Εγώ βλέπω στον πίνακα του (που έφτιαξε) έναν καθρέφτη. Ο πίνακας είναι σαν ένας μονόδρομος καθρέφτης: Ο ζωγράφος είναι πίσω (από την άλλη πλευρά από εμένα) και τον πιάνω (κοιτάζοντας τον πίνακα) να κοιτάζει ο ίδιος τον εαυτό του. Ξαφνικά, γινόμαστε ...σύγχρονοι!» (Διαλογισμός που δημοσιεύεται στον προσωπικό ιστότοπο του Lejeune). <https://www.autopacte.org/>

Αναμφίβολα, η τεχνική του καθρέφτη καθιέρωσε μια στενή σχέση μεταξύ του καλλιτέχνη και του θεατή. Σύμφωνα με την ιστορικό τέχνης Shearer West, μια αυτοπροσωπογραφία περιλαμβάνει τον καλλιτέχνη ο οποίος αντικειμενοποιεί το σώμα του για ένα «διπλό» δημιούργημα του εαυτού του:

Ο θεατής μιας αυτοπροσωπογραφίας καταλαμβάνει μια παράξενη θέση, να κοιτάζει ένα μεταφορικό καθρέφτη που αντανακλά όχι τον εαυτό του αλλά τον καλλιτέχνη που παρήγαγε το πορτρέτο. Η προβολή μιας αυτοπροσωπογραφίας μπορεί επομένως να προσδίδει την αίσθηση του περπατήματος στα παπούτσια του καλλιτέχνη. Αυτές οι τεχνικές κάνουν τις αυτοπροσωπογραφίες τόσο συναρπαστικές όσο και άπιαστες. Σωστά ή λάθος, μπορούν να δώσουν στον θεατή την ιδέα ότι ένας καλλιτέχνης ερευνά την κοινωνική του ζωή αντί να παίζει κοινωνικούς ρόλους ή να αναφέρεται σε συγκεκριμένα γεγονότα ή στιγμές. Άρα, φαίνεται να υποδηλώνουν μια μορφή αυτοεξερεύνησης» (West, 2004 :165, 180).

#### 1.4 Επιτελεστικότητα

Με έναν καθρέφτη τοποθετημένο στον ουρανό του κρεβατιού, προκειμένου να βλέπει το είδωλο – μοντέλο της κι ένα καβαλέτο ειδικά προσαρμοσμένο στο κρεβάτι της ώστε να μπορεί να δημιουργεί ξαπλωμένη, η Kahlo ζωγραφίζει την ίδια, το σώμα της. Η γυναικεία αποτύπωση



του σώματος επεξεργασμένη μέσα από το μυαλό, τον προβληματισμό, τη γνώση της, αποτυπωμένη από την τεχνική του καθρέφτη, ενθαρρύνει την προσέγγιση και την ερμηνεία της με τρόπους διεισδυτικούς, ανεξερεύνητους και ριζοσπαστικούς. Η Kahlo ζωγραφίζοντας το σώμα της γράφει, κατασκευάζει εικόνες, αφηγείται και καταφέρνει να εφεύρει εκ νέου τον εαυτό της και να επανεκτιμήσει τη μοίρα της. Αυτή η επαναξιολόγηση του εαυτού επιτυγχάνεται μέσω του “reflection”, της αντανάκλασης, της τοποθέτησης, της λειτουργίας του σώματος της.

Η διαχείριση αυτή του σώματος στο χώρο της τέχνης αποτέλεσε προνομιακό πεδίο μεταβαλλόμενο από τις ιστορικές, κοινωνικές και πολιτικές αλλαγές. Η Judith Butler εισάγει τον όρο επιτελεστικότητα (performativity) για να εξηγήσει πώς η ανάπτυξη του σώματος μέσω κινήσεων, ενεργειών, χειρονομιών, ειδικά σε σχέση με την έμφυλη σεξουαλικότητα, συντελείται μέσα από μία διαδικασία επανάληψης, μια παραγωγή ταυτότητας μέσα στο λόγο, η οποία «είναι ταυτόχρονα περιορισμένη από κοινωνικές και πολιτισμικές κανονικότητες και ανοιχτή σε νέες εναλλακτικές επανασημοδοτήσεις» (Butler, 2009:11). Η έννοια της επιτελεστικότητας, αναμφίβολα συνδέεται με το σώμα, ως «φορέα σημαινόντων» και το σώμα σύμφωνα με την Judith Butler, δεν είναι μια «βουβή πραγματικότητα» (Butler, 2009:129) δηλαδή ένα γεγονός της φύσης. Όλα τα σώματα είναι έμφυλα από την αρχή της κοινωνικής τους ύπαρξης και δεν υπάρχει ύπαρξη που να μην είναι κοινωνική. Επομένως, το φύλο δεν είναι κάτι που είναι, είναι κάτι που κάνει κανείς, μια πράξη ή ακριβέστερα, μια ακολουθία πράξεων, ένα ρήμα και όχι ένα ουσιαστικό, ένα «κάνει» και όχι ένα «ον». Επεξεργαζόμενη αυτή την έννοια, η Butler καταλήγει ότι το φύλο δεν είναι απλώς μια διαδικασία, αλλά είναι ένας συγκεκριμένος τύπος διαδικασίας: «ένα σύνολο επαναλαμβανόμενων πράξεων μέσα σε ένα εξαιρετικά άκαμπτο ρυθμιστικό πλαίσιο» (Butler, 2009:25).

Στο “Bodies that matter” η Butler κάνει μια εντυπωσιακή αναφορά εξηγώντας ακριβώς την ερμηνεία του φύλου και του σώματος, το ότι το διαλογιστικά κατασκευασμένο σώμα δεν δύναται να αποχωριστεί από τις γλωσσικές πράξεις που το ονομάζουν και το αποτελούν:

Όταν κατά τη διαδικασία υπερίχου μιας εγκύου ή στην γέννηση του παιδιού ο γιατρός ή η μαία αναφωνούν «Είναι αγόρι/είναι κορίτσι», δεν αναφέρουν απλώς αυτό που βλέπουν (αυτό θα ήταν μια constative έκφραση) στην πραγματικότητα αναθέτουν ένα φύλο σε ένα σώμα που δεν μπορεί να έχει καμία ύπαρξη έξω από τον λόγο. Με άλλα λόγια, η δήλωση «Είναι αγόρι /κορίτσι» είναι ερμηνευτική. Η συμβολική δύναμη της δήλωσης διέπει τη δημιουργία μιας σωματικά θεσμοθετημένης θηλυκότητας ή αρρενωπότητας που ποτέ δεν προσεγγίζει πλήρως τον κανόνα. Συνεπώς, η θηλυκότητα για παράδειγμα, δεν είναι προϊόν

επιλογής, αλλά η άδικη αναφορά ενός κανόνα, του οποίου η σύνθετη ιστορικότητα είναι αδιαχώριστη από τις σχέσεις πειθαρχίας, ρύθμισης, τιμωρίας. Η δήλωση «είναι ένα κορίτσι», δεν είναι άλλο από μια παρεμβολή που ξεκινά τη διαδικασία του ‘girling’ μια διαδικασία που βασίζεται σε αντιληπτές και επιβαλλόμενες διαφορές μεταξύ ανδρών και γυναικών» (Butler, 2008:232).

Διαφορές υφίστανται και στη σχέση των δύο φύλων με τον καθρέφτη. Κατά την Gen Doy, αυτές οφείλονται στον τρόπο που λειτουργεί ο καθρέφτης σε σχέση με τις κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες. Έτσι, ενώ η παρουσία του άντρα μπορεί να παρουσιάζει μια υπόσχεση δύναμης με την οποία ταυτίζεται και οφείλει να την ενσαρκώνει απέναντι στους άλλους, η παρουσία της γυναίκας εκφράζει τη δική της αντιμετώπιση απέναντι στον τον εαυτό της: « Η γυναίκα όταν κοιτάζεται στον καθρέφτη ταυτόχρονα καλείται να αντιμετωπίσει τον εαυτό της ως αντικείμενο, ως σεξουαλικά ελκυστικό ή όχι, ή ως μάταιο και ναρκισσιστικό» (Doy, 2005:52).

### 1.5 Η γυναικεία αυτοπροσωπογραφία στον εικοστό αιώνα

Η ιστορικός τέχνης Masha Meskimmon με την μελέτη της “The art of reflection” εστιάζοντας στην εικαστική παραγωγή των γυναικών του 20<sup>ου</sup> αιώνα καταρρίπτει από την εισαγωγή της τον επίπεδο καθρέφτη στον οποίο ο εαυτός είναι στατικός και γνώστης. Πράγματι, οι γυναίκες καλλιτέχνιδες του 20<sup>ου</sup> αιώνα και ιδιαίτερα η Kahlo επέφεραν αλλαγές στη μορφή, την τεχνική, το περιεχόμενο των προσωπικών παραγωγών. Η αυτοβιογραφική έκφραση και η αυτοπροσωπογραφία αυτή την περίοδο βίωσαν τον πειραματισμό στα άκρα.

Στο δεύτερο κεφάλαιό της η Meskimmon στο «Αυτοβιογραφικό μοντέλο» επισημαίνει ότι: «ένα από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της γυναικείας αυτοπροσωπογραφίας κατά τη διάρκεια του 20<sup>ου</sup> αιώνα έγκειται στην παραγωγή εικόνων που υποδηλώνουν τη μετατόπιση και προσωρινή φύση της ταυτότητας παρά την ενότητα ή σταθερότητα της» (Meskimmon, 1996:92).

Αν και η θηλυκή αυτοβιογραφική τέχνη και πιο συγκεκριμένα η αυτοπροσωπογραφία, έχει το σημάδι της ανδρικής γλώσσας από την οποία αναδύεται, ωστόσο ο λόγος της δεν μειώνεται σχεδόν καθόλου ή είναι πανομοιότυπος με αυτόν των ανδρών. Οι γυναίκες καλλιτέχνιδες αυτοπροσωπογραφιών αυτής της περιόδου δεν διστάζουν να οικειοποιηθούν τις προοπτικές και τους στερεότυπους ορισμούς της θηλυκότητας και στη συνέχεια να τις χρησιμοποιήσουν για τους δικούς τους σκοπούς. Με αυτό τον τρόπο, ανακαινίζουν τολμηρά το αυτοβιογραφικό είδος κι έτσι καταρρίπτουν τα στενά τους όρια. Τέλος, οι έννοιες της

δραστηριότητας και της παθητικότητας καθώς και το δυαδικό επιστημολογικό μοντέλο σύμφωνα με το οποίο ο άνδρας είναι το υποκείμενο που κοιτάζει και η γυναίκα το αντικείμενο που εξετάζεται, επαναδιαπραγματεύονται. Αναμφίβολα, ο λόγος που προωθείται σε μια αυτοπροσωπογραφία που παράγεται από μία γυναίκα περιλαμβάνει ίχνη ανδρικής καλλιτεχνικής πρακτικής, σύμφωνα με την Meskimmon:

Ωστόσο, η προτεραιότητα της γυναίκας καλλιτέχνιδας είναι να αμφισβητήσει τις παλιές στρατηγικές του να κοιτάζει έναν καμβά και να ερμηνεύει το σώμα της που αντικατοπτρίζεται σε αυτόν. Διότι το τελευταίο δεν παραμένει πια ένα παθητικό αντικείμενο που πρέπει να καταναλώνεται από το παντοδύναμο ανδρικό βλέμμα. Το γυναικείο σώμα γίνεται αντικείμενο άρθρωσης μιας προσωπικής και διαφορετικής γνώσης και εμπειρίας. Κοιτάζοντας τον εαυτό της στον καθρέφτη ή στον καμβά η γυναίκα καλλιτέχνης βιώνει οπτική απόλαυση. Και το απολαμβάνει ακόρεστα (Meskimmon, 1996 :87).

#### 1.6 Η ενσώματη αντανάκλαση της Frida Kahlo

Η καλλιτεχνική δραστηριότητα της Kahlo είναι συνειδητή. Η ίδια λειτουργεί ενάντια στην αντικειμενοποίηση του σώματος της. Αποτελεί το δημιουργικό θέμα και τον πράκτορα της εικόνας της, την οποία κατασκευάζει πέρα από την αντανάκλαση της εξωτερικής εμφάνισης του καθρέφτη. Ο καθρέφτης γίνεται στα χέρια της εργαλείο, όπως ένα πινέλο ή μια φωτογραφική μηχανή.

Η μορφή της δεν εξελίσσεται σημαντικά ανάμεσα στα χρόνια, η έκφραση της είναι σχεδόν πάντα η ίδια με μια ματιά επιφυλακτική (για την οποία γίνεται ανάλυση στο επόμενο κεφάλαιο) προς τον θεατή, αφήνοντας το σώμα της να μιλήσει, να αντικατοπτρίσει ή να διπλασιάσει τις αισθήσεις. Καθιστά το σώμα της κατ' εξοχήν τόπο και πρωταρχική πηγή γνώσης της ιδιότυπης ταυτότητας της. Η σωματική της ιδιαιτερότητα δεν στέκεται τροχοπέδη, αντίθετα, δεν την καταπιέζει, δεν την αρνείται, αλλά την επανεξετάζει, την αρθρώνει με τόλμη, την ανανεώνει.

Προτάσσει αποφασιστικά τη δυσφορία της για τις πολιτιστικές αντιλήψεις του Μεξικού σχετικά με τους ρόλους των φύλων. Η ανδρική ενδυματολογική της επιλογή (κοστούμι) σε αυτοπροσωπογραφία της καθώς και η ανδρική κόμμωση, δείχνουν την πρόθεση της για κατάρριψη προτύπων γυναικείας φύσης και ομορφιάς ή ακόμα και ανάμειξη φύλων, κάτι το οποίο εκδηλώνεται και σε μία ακόμη αυτοπροσωπογραφία της, συγχωνεύοντας στο πρόσωπο της το πρόσωπο του συζύγου της και δημιουργώντας ένα ανδρόγυνο σύνολο.

Στην εικονογραφική αναπαράσταση του σώματός της η Kahlo εισάγει το θηλυκό γυμνό. Ο τρόπος που εκτίθεται το διαμελισμένο σώμα της αμφισβητεί τη θεσμοθετημένη αντικειμενοποίηση του γυναικείου γυμνού στη δυτική τέχνη. Το σώμα της, θρυμματισμένο, απέχει από την οπτική αναπαράσταση γυναικείων «λείων», ξαπλωμένων, επιβλητικών σωμάτων που προσδοκούν την κατανάλωση του ανδρικού βλέμματος. Το όραμά της για τη ζωή και το θάνατο είναι ζωγραφισμένο με αίμα, θίγοντας ένα ανείπωτο - έως τότε - ταμπού για τον κόσμο της τέχνης και της κοινωνίας, τη διάσταση του τραυματικού ή εμμηνορροϊκού αίματος. Αγνοώντας το, η Kahlo χαρίζει εικόνες ασυνήθιστες και σοκαριστικές. (Ίσως και για αυτό τον λόγο όταν ο Andre Breton είδε για πρώτη φορά το έργο της το 1938 την διεκδίκησε ως σουρεαλίστρια). Σε αντίθεση με την απεικόνιση ακρωτηριασμένου αρσενικού που είναι σημάδι θυσίας, το ακρωτηριασμένο θηλυκό αντιπροσωπεύει απόλυτη παραβίαση. Οι αιματοβαμμένες φιγούρες της θίγουν κάθε ζήτημα φυσικής βιαιοπραγίας γυναικών, τη γέννηση, τη γαλουχία, την αποβολή, αλλά και κοινωνικά θέματα ανατροπής, παραβίασης, ως πρόκληση απέναντι σε αξίες της κυρίαρχης ιδεολογίας της εποχής. Ο ίδιος ο Rivera εξάλλου δήλωσε για τη σύζυγο του: «Είναι η πρώτη γυναίκα στην ιστορία της τέχνης που μεταχειρίζεται με απόλυτη και ασυμβίβαστη ειλικρίνεια, θα λέγαμε και με ανελέητη σκληρότητα, τα γενικά και ειδικά θέματα που αφορούν αποκλειστικά τις γυναίκες» (Kettenmann, 2003:21).



Πίνακας “My Birth” ,1932. Ανακτήθηκε από <https://www.fridakahlo.org>

Οι προβληματισμοί, οι σκέψεις, οι παρατηρήσεις της ως προς τον εαυτό, την ταυτότητά της διασταυρώνονται με τις ατυχείς συγκυρίες και το στενό πολιτισμικό πλαίσιο μέσα στο οποίο αιμορραγεί. Η Kahlo «παίζει» σκόπιμα με το διπλό της αντανάκλασής της στον καμβά και με αυτή την πολλαπλότητα των σκέψεων, των αναπαραστάσεων της, επαναπροσδιορίζοντας τον εαυτό της εφήμερα, με προσωρινές ταυτότητες, με εναλλακτικές προκλήσεις, ανοίγοντας τον δρόμο σε δυνατότητα πολλαπλών αναγνώσεων των αυτοπροσωπογραφιών της. Καθιστά την ενσώματη δημιουργική γραφή ως ένα καλλιτεχνικό

έργο που εγκαινιάζει ένα είδος κοινωνικής και δημόσιας επικοινωνίας που σπάει τα αποστεωμένα όρια των παλαιότερων συμβατικών αυτοβιογραφικών προτύπων.

### 1.7 Το χρονικό του πόνου

Καταλύτης στον λαμπρό κατάλογο των έργων της είναι μια μοναδική, προσωπική άποψη του χρόνιου πόνου που αποτυπώνεται στις αυτοπροσωπογραφίες της. Για την καλύτερη κατανόηση της διαχείρισης των τραυμάτων στην εικαστική της παραγωγή ωφέλιμη θα είναι μία σύντομη αναφορά στο χρονικό του πόνου της:

Στην ηλικία των 6 αναπτύσσει πολιομυελίτιδα με μακρά ανάρρωση, μυϊκή ατροφία, αδυναμία και αποτυχία ανάπτυξης του δεξιού της άκρου. Αυτή η διάκριση στα μήκη των ποδιών της προκάλεσε λειτουργική σκολίωση και καμπυλότητα της σπονδυλικής στήλης, με συμπτώματα τον χρόνιο πόνο και την κόπωση. Στα 17 της χρόνια, το λεωφορείο στο οποίο επέβαινε χτυπήθηκε από τραμ. Υπέστη σιφτικό τραύμα συμπεριλαμβανομένων πολλαπλών θυλακίων της κλείδας, των πλευρών, της σπονδυλικής στήλης, του αγκώνα, της λεκάνης. Συνθλίφτηκε το δεξί της πόδι, οι αστράγαλοι και οι ώμοι της εξαρθρώθηκαν. Επιπλέον, τρυπήθηκε από σιδερένιο κιγκλίδωμα του τραμ που εισήλθε στο αριστερό της ισχίο και εξήλθε από το πυελικό της πάτωμα. Δεν αναμενόταν να επιβιώσει. Ανέπτυξε περιτονίτιδα και κυστίτιδα, θανατηφόρες πριν την χρήση αντιβιοτικών. Πολλαπλές αποτυχημένες χειρουργικές επεμβάσεις, έντονος νευροπαθητικός πόνος, δύσκολος στη θεραπεία. Αγγειακή ανεπάρκεια, εκτομή φαλαγγών το 1934. Έως το 1944, ο πόνος ήταν αδιάκοπος. Το 1953 απαίτησε η ίδια ακρωτηριασμό του δεξιού της άκρου λόγω γάγγραινας.

Ταυτόχρονα, πάλεψε με ψυχικές ασθένειες. Σε ορισμένα στάδια της ζωής της μαστιζόταν από καταθλιπτικά επεισόδια και σκέψεις αυτοκτονίας. Ο χρόνιος πόνος, οι πολλαπλές χειρουργικές επεμβάσεις (πάνω από 30), η ασταθής σχέση της με τον Rivera, οι αποβολές, η άμβλωση, πυροδοτούσαν τις ψυχολογικές της διακυμάνσεις. Η κατάχρηση αλκοόλ και ο εθισμός της στα παυσίπονα ήταν εμφανής σε όλη την ενήλικη ζωή της. Ενδείξεις σεξουαλικής κακοποίησης στα χέρια του πατέρα της και από δασκάλα στο σχολείο της έχουν προταθεί, οι οποίες έχουν συνδεθεί με επιληπτικές κρίσεις (Country, O' Hearn, Carla, 2017: 90-96).

### 1.8 Το τραύμα ως ιστορία πόνου

Το να είναι ασθενής ήταν μέρος της αυτοπαρουσίασής της, το συνέδεσε με τα ρούχα της ή την απώλεια τους, την προσωπικότητα της, το δράμα της τέχνης της, ακόμα και με μια τελευταία

υπόθεση για τα αίτια του θανάτου της. Είχε εξελίξει το προφίλ της με τον μακάβριο πόνο σε τέτοιο βαθμό, ώστε πιθανολογείται ότι είχε αναπτύξει το σύνδρομο Munchausen.<sup>1</sup>

Η άμεση οπτική επαφή της με τον θεατή μέσω των τραυμάτων της επιτυγχάνεται διαχρονικά προς θρέψη αμφοτέρων. Ο ψυχολόγος και καθηγητής στην Ιατρική Σχολή του Πανεπιστημίου της Νέας Υόρκης Steven Reiser αναλύει τον όρο του τραύματος:

Στο μεγάλο μέρος της σύγχρονης κουλτούρας το «τραύμα» σημαίνει όχι τόσο τρομερή εμπειρία, όσο ένα συγκεκριμένο πλαίσιο για την απόκριση σε μια τρομερή εμπειρία. Το τραύμα δεν έχει γίνει απλώς μια ιστορία πόνου και της αντιμετώπισης του, αλλά μια σειρά από υποϊστορίες που περιλαμβάνουν την εμπορευματοποίηση του αλτρουισμού, τη δικαιολόγηση της βίας και της εκδίκησης, το σημείο εισόδου στην αληθινή εμπειρία και το μέρος όπου η ηδονοβλεψία και η μαρτυρία διασταυρώνονται. Το τραύμα είναι σήμερα το υλικό όχι μόνο του πόνου, αλλά και της φαντασίας (Reiser, 2003: 381).

Εναλλακτικά, ο Reiser ισχυρίστηκε ότι υπάρχει σχέση μεταξύ τραυματικής εμπειρίας και ναρκομανούς προσωπικότητας, ορίζοντας το ψυχολογικό τραύμα ως «οποιαδήποτε εντύπωση που το σύστημα δεν μπορεί να διαθέσει μέσω συνενωτικής σκέψης». Έτσι, οι αυτοπροσωπογραφίες της χρησίμευσαν ως μέσο διάδοσης ψυχολογικών τραυμάτων (Reiser, 2003: 381-414).

### 1.9 Τεχνικές εικαστικής παραγωγής του πόνου

Λαμβάνοντας υπόψη ότι ο πόνος δεν είναι εύκολο να κατανοηθεί ή να ειπωθεί, η Kahlo τον εκθέτει από θέση εξουσίας με τεχνικές αμεσότητας που σοκάρουν το θεατή και απορρίπτουν τον οίκτο του.

Πιο συγκεκριμένα, μία από τις ιδιότητες του πόνου είναι ότι ο άνθρωπος δεν έχει τα διανοητικά εργαλεία να τον εκφράσει. Γι' αυτή την αδυναμία η Virginia Woolf έγραψε :

“English, which can express the thoughts of Hamlet and the tragedy of Lear, has no words for the shiver and the headache... The merest schoolgirl, when she falls in love, has Shakespeare, Donne, Keats to speak her mind for her, but let a sufferer try to describe a pain in his head to a doctor and language at once runs dry...” (Woolf, 1994: 318).

«Τα αγγλικά τα οποία μπορούν να εκφράσουν τις σκέψεις του Άμλετ και την τραγωδία του Ληρ, δεν έχουν λόγια για το ρίγος και τον πονοκέφαλο. Η πιο απλή μαθήτρια, όταν ερωτεύεται έχει τον Σαίξπηρ, τον Ντον, τον Κητς να μιλούν για εκείνη... αλλά αφήστε έναν

---

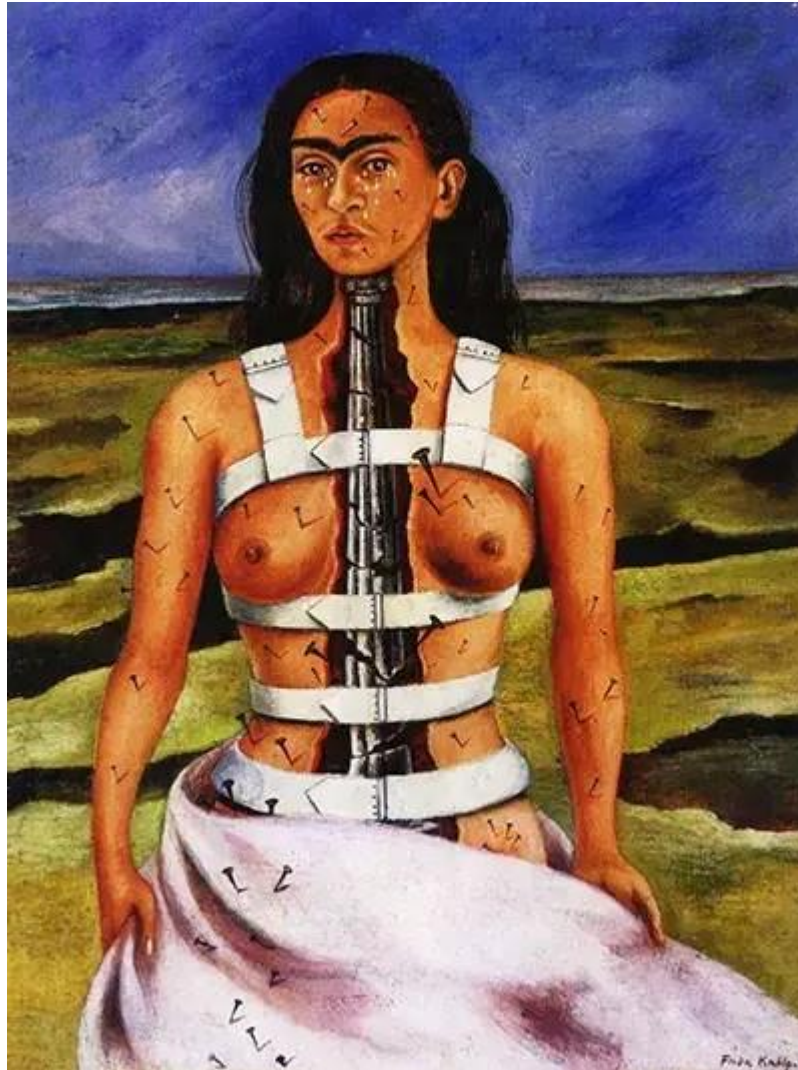
<sup>1</sup>Πλασματική διαταραχή ή αλλιώς σύνδρομο Munchausen είναι μία κατάσταση κατά την οποία ένα άτομο, χωρίς κίνητρο προσποίησης ενεργεί σαν να έχει μία ασθένεια, προκαλώντας σκόπιμα προσποιούμενο ή υπερβάλλοντα συμπτώματα καθαρά για να επιτύχει το ρόλο του ασθενούς.

πάσχοντα να προσπαθήσει να περιγράψει έναν πόνο στο κεφάλι του σε ένα γιατρό και η γλώσσα ταυτόχρονα στεγνώνει...»

Αυτή η γλωσσική αντίσταση καθιστά αδύνατο το μοίρασμα του πόνου, την μεταφορά ή την ενσυναίσθηση, εκτός αν υπάρξει άμεση εκπροσώπηση του. Λαμβάνοντας υπόψη και τις δεξιότητες επικοινωνίας μας σε αυτόν τον τομέα, το λεξιλόγιο του πόνου είναι συνδεδεμένο με ελάχιστες λέξεις. Σε περιπτώσεις, μάλιστα, οξέος πόνου, ακόμα και αυτές υποχωρούν και δίνουν τη θέση τους σε κραυγές ή βογγητά. Οι εικαστικές τέχνες αναγνωρίζουν τα σημάδια του πόνου μέσω της όρασης. Μία πραγματικότητα που μας βοηθά να αναγνωρίσουμε τον πόνο είναι το σώμα, η πιθανή ζημιά σε αυτό ή η απώλεια κυριαρχίας του. Με αυτή την τακτική η Kahlo είδε τον πόνο ως δυναμική και όχι ως παθητική κατάσταση αναπτύσσοντας την επικοινωνιακή του δύναμη.

Η Kahlo γνώριζε καλά το σώμα της όχι μόνο μέσω της σεξουαλικότητας της, αλλά και μέσω επεμβάσεων, ιατρικών διαγνώσεων, ιστορικό αποβολών, εθισμών. Είχε δικό της υλικό για την προβολή του πόνου της, χρησιμοποιώντας μηχανισμούς εξωτερίκευσης. Για να επιτύχει τη σύλληψη του σωματικού της πόνου από τους άλλους, τον μεταφέρει στην επιφάνεια του πίνακα. Χρησιμοποιεί σύμβολα όπως εργαλεία, αγκάθια, νύχια στο δέρμα της και σταγόνες αίματος. Ο πόνος απομακρύνεται από το εσωτερικό του σώματός της και μεταφέρεται εξωτερικά, ώστε να αναγνωρισθεί από τον θεατή. Εξάλλου, στην καθημερινή γλώσσα ο πόνος μας περιγράφεται στους άλλους μέσω εξωγενών παραγόντων, μέσω του «σαν», όπως για παράδειγμα «αισθάνομαι σαν ένα σφυρί να χτυπάει το κεφάλι μου». Ομοίως, στους πίνακές της, η Kahlo παίρνει τον πόνο από το εσωτερικό του σώματός της και τον σηματοδοτεί μέσω ενός εξωτερικού αντικειμένου, πάνω στο δέρμα της ή και πέρα από τα σωματικά της σύνορα.





Η Σπασμένη στήλη. Αυτοπροσωπογραφία του 1944. Ανακτήθηκε από

<https://www.fridakahlo.org>

Στο πρόσωπό της, ο πόνος δεν είναι εμφανής, η μορφή της παραμένει ακλόνητη ακόμα και όταν το σώμα της σκίζεται. Ζωγραφίζοντας μία ανέκφραστη μάσκα, η Κάλο αντάλλαξε τα βάσανα της με ένα οπτικό σημάδι αναγνωρίσιμο σε εκατομμύρια ανθρώπους, που δεν γνωρίζουν απαραίτητα την αναπηρία της.

Η δραματοποίηση του πόνου της φαίνεται σταδιακή και όχι βίαιη. «Τώρα ζω σε έναν οδυνηρό πλανήτη, διάφανη σαν πάγος. Τίποτα δεν κρύβεται, είναι σαν να είχα μάθει τα πάντα σε λίγα δευτερόλεπτα» είχε γράψει στον εραστή της Alexandro Gomez Arias λίγο μετά το ατύχημα, τον Σεπτέμβριο του 1926. «Αυτό που η ίδια έμαθε τόσο γρήγορα, επέλεξε να το παρουσιάσει και να το εξηγήσει στους θεατές της υπομονετικά, λεπτό προς λεπτό της ζωής της» (Zarzycka, 2006: 82).



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 : Η Μεξικανικότητα ως βασικό στοιχείο της εικαστικής παραγωγής της καλλιτέχνης.

### Εισαγωγή / Αποικιοκρατία / Γιορτή / Θάνατος / Γυναίκα / Θρησκεία

#### 2.1 Εισαγωγή

Η αναζήτηση και η εξωτερίκευση του εαυτού της Kahlo στην τέχνη της προσεγγίζεται σε αυτό το κεφάλαιο μέσα από την έννοια της μεξικανικότητας (τοπική παράδοση, μεξικανικές ρίζες, παρελθόν, ιστορία, πολιτική και πολιτιστική κατάσταση καθώς και όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά τα οποία συνθέτουν την ιδιαίτερη ιδιοσυγκρασία των Μεξικανών). Η καλλιτέχνης επιδεικνύεται ως εικονίδιο του Μεξικού, προ(σ)καλώντας εαυτό και θεατή σε ένα παιχνίδι αναγνώρισης μίας μικτής πολιτισμικής ταυτότητας, ενός συγκεκριμένου «εγώ», επηρεασμένο από την κληρονομιά των Αζτέκων και τη διπλή εμπειρία αποικισμού του Μεξικού από την Ισπανία και τις ΗΠΑ.

Για την ανάλυση του “mexicanidad” στην εικαστική παραγωγή της Kahlo χρήσιμη είναι μία σύντομη, ενδεικτική, αναφορά στην ιστοριογραφική προοπτική των γεγονότων του Μεξικού. Η ιστορική αναδρομή περιλαμβάνει τρεις μεγάλες περιόδους, την προϊσπανική (ή προκολομβιανή), την ισπανική και την ανεξάρτητη εποχή.

Η προϊσπανική περίοδος αναφέρεται σε όλα όσα συνέβησαν πριν από την άφιξη των Ισπανών το 1519 στο Μεξικό. Ενώ, η πρώτη εγκατάσταση ανθρώπων στην περιοχή έγινε πριν 18.000 χρόνια, ένας αριθμός υψηλών πολιτισμών αναπτύχθηκε μόλις από το 1200 π.Χ. και μετά στη γεωγραφική περιοχή της Μεσοαμερικής. Η θρησκεία, η τέχνη, η κοσμοθεωρία, η τεχνολογία, εμφανίζουν πολλά κοινά χαρακτηριστικά σε όλη την περίοδο αυτή. Τον αρχαιότερο ανώτερο πολιτισμό, τους Ολμέκους διαδέχτηκαν οι Τεοτιουακάν, οι Τολτέκοι, οι Μάγια, έως την εμφάνιση των Αζτέκων, μεταναστών από τα βόρεια, σε ένα ταξίδι το οποίο σταμάτησε στη λίμνη Τεξτόκο, όταν αντίκρυσαν έναν αετό να τρώει ένα φίδι πάνω σε ένα κάκτο.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Σύμφωνα με το μύθο, ο ηγέτης τους, ο Tenoch, πληροφορήθηκε σε ένα όνειρό του από το θεό του πολέμου Huitzilopochtli ότι θα εγκατασταθούν στον τόπο όπου θα συναντήσουν έναν αετό πάνω σε ένα κάκτο φραγκόσυκο να τρώει ένα φίδι. Ο τόπος όπου είδαν αυτό το θέαμα ήταν αρκετά αφιλόξενος –μία βαλτώδης περιοχή στο κέντρο τριών λιμνών- αλλά έχτισαν εδώ τη μεγάλη πόλη του Tenochtitlan, υπακούοντας στη θεϊκή προσδοκία. Το στιγμιότυπο αυτό αποτυπώνεται στη σημαία του Μεξικού (καθιερώθηκε το 1968). Τρεις κάθετες λωρίδες, η κόκκινη για το αίμα των ηρώων του έθνους, η πράσινη για την ελπίδα, η λευκή για την ενότητα και στο κέντρο της ο αετός που κρατά με το νύχι του ένα ερπετό, όντας κOURνιασμένος σε έναν κάκτο του γένους Οπουντία. Ο κάκτος βρίσκεται πάνω σε βράχο ο οποίος υψώνεται πάνω από μία λίμνη.

Ο τόπος αυτός έγινε η πρωτεύουσα του Τενοτσισλάν όπου σήμερα βρίσκεται η πόλη του Μεξικού.

Η ευρωπαϊκή κατάκτηση ξεκίνησε το 1519, όταν ο Ισπανός κατακτητής Hernán Cortés αποβιβάστηκε στη Βερακρούς και πέρασε στο Τενοτσισλάν μετά από πρόσκληση του αυτοκράτορα των Αζτέκων Moctezuma.<sup>3</sup> Ακολούθησαν εντάσεις μεταξύ Αζτέκων και Ισπανών, ο θάνατος του αυτοκράτορα (δεν έχει εξακριβωθεί αν σκοτώθηκε από Ισπανούς ή δυσαρεστημένους Αζτέκους), η επιδημία της ευλογιάς που έφεραν μαζί τους οι Ισπανοί και κατέστρεψε την αυτοκρατορία των Αζτέκων, έως την τελική κάμψη της αντίστασης των κατοίκων το 1521, όταν και οι περισσότεροι από αυτούς σφαγιάστηκαν από τους Ισπανούς. Υπολογίζεται ότι στην περιοχή της Μεσοαμερικής ζούσαν 18.000.000 άνθρωποι έως το 1519· μέχρι το τέλος του αιώνα, ωστόσο, ο αριθμός είχε μειωθεί σε περίπου 2.000.000 αυτόχθονες πληθυσμούς. Οι μαζικοί θάνατοι προήλθαν από σφαγές των Ισπανών εναντίον των Αζτέκων, την καθιέρωση σκληρής χειρωνακτικής εργασίας με υψηλά ποσοστά θνησιμότητας και την αδυναμία του ανοσοποιητικού συστήματος των ανθρώπων του «Νέου Κόσμου» να ξεπεράσει ασθένειες που κουβάλησαν μαζί τους οι Ισπανοί. Μετά την κατάκτηση δόθηκαν στους Ισπανούς εδάφη, τα “encomiendas”. Τους δόθηκε, επίσης, η ευθύνη του εκχριστιανισμού των αυτόχθονων πληθυσμών τους, με αντάλλαγμα να δουλεύουν γι’ αυτούς, σύστημα συνώνυμο της σκλαβιάς. Η γενική δυσαρέσκεια, οι φορολογικές πιέσεις και η είσοδος του Ναπολέον Βοναπάρτε στην Ισπανία πυροδότησαν τον αγώνα για ανεξαρτησία το 1810, η οποία ολοκληρώθηκε το 1821, όταν οι Ισπανοί αναγκάστηκαν να προχωρήσουν σε εκκένωση. Από το 1846 έως το 1848 έλαβε χώρα ο Αμερικανομεξικανικός πόλεμος κατά των ΗΠΑ, ο οποίος οδήγησε στη συνθήκη της Γουαδελούπης Ιδάλγο και στην Αγορά Γκάντσεν με παραχώρηση από το Μεξικό στις ΗΠΑ πολλών περιοχών.

Ακολούθησε η γαλλική εισβολή το 1863 έως το 1867 και, μετά από μία μεταβατική περίοδο μεταρρυθμίσεων προς τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, η διοίκηση του Porfirio Diaz. Έγιναν μεγάλα έργα υποδομής και επενδύσεις από το εξωτερικό, ωστόσο ο πλούτος συσσωρευόταν στα χέρια λίγων και μέσω της ανακατανομής της γης οι μικροκαλλιεργητές στερούνταν τα χωράφια τους, γεγονός το οποίο προκαλούσε έντονη κοινωνική δυσαρέσκεια. Συλλήψεις και πολιτικές δολοφονίες οδήγησαν στη Μεξικανική Επανάσταση το 1910. Ο Porfirio Diaz καθαιρέθηκε, εξορίστηκε το 1911 και την εξουσία κέρδισε ο Francisco Madero. Μέχρι το

---

<sup>3</sup> Η συμπεριφορά του βασιλιά Moctezuma εξηγείται από το μύθο των Αζτέκων για τον θεό Quetzalcoatl που επρόκειτο να επιστρέψει στην πόλη. Βλέποντας ο Moctezuma τον Cortés με τους στρατιώτες του με τις πανοπλίες τους και πάνω σε τετράποδα που δεν είχε ξαναδεί, υπέθεσε ότι έβλεπε τον θεό Quetzalcoatl να επιστρέφει.

1920 το Μεξικό τελούσε σε μία ατελείωτη διαμάχη μεταξύ ανταρτών και κυβερνητικών στρατιωτών· δύο από τους μεγαλύτερους αντιστασιακούς μαχητές ήταν ο Pancho Villa και ο Emiliano Zapata. Το 1913 ο συντηρητικός Victoriano Huerta κατέλαβε την εξουσία καθαιρώντας τον Francisco Madero· το 1917, όμως, η πρωτεύουσα καταλήφθηκε από τους αντάρτες και συντάχθηκε νέο Σύνταγμα το οποίο ακόμα βρίσκεται σε ισχύ. Οι βασικές προσωπικότητες της επανάστασης δολοφονήθηκαν. Η επανάσταση κόστισε 1.000.000 ζωές στο Μεξικό, ενώ χαρακτηρίστηκε από μεγάλη βαρβαρότητα.

## 2.2 Αποικιοκρατία

Η πρόσληψη των μεγάλων πολιτικών, κοινωνικών, οικονομικών αλλαγών του Μεξικού από την Kahlo εκτονώνεται στην καλλιτεχνική της δημιουργία ούσα η ίδια η αντιπροσωπευτική μορφή μιας διαστροφής, η αποτύπωση μιας λαμπρής εικόνας με σκοτεινή αντανάκλαση, η οποία προέρχεται από τη σκιά του αποικιοκρατούμενου ανθρώπου. Η έλευση των Ισπανών «άνοιξε» μεγάλες πληγές. Η Κάλο διχάζει με την παρουσία της στον καμβά, οριοθετεί την εικόνα της και ταυτόχρονα διαστρεβλώνει το περίγραμμά της αναδεικνύοντας την αμφίσημη ταυτότητά της, εκπροσωπώντας την αντιφατική ψυχή των «αποικισμένων». Σύμφωνα με τον Bhabha<sup>4</sup>, στο βιβλίο του “The location of culture” η αντιφατικότητα αυτή εξηγείται με την ταύτιση στην ανάλυση της επιθυμίας μεταξύ εποίκου και αποικιοκρατούμενου:

Οι συνθήκες που διέπουν αυτή τη διαδικασία είναι τρεις: Πρώτον, το να υπάρχουν σημαίνει να καλείσαι σε ύπαρξη με μία ετερότητα, την όψη ή τον τόπο της. Αυτή η διαδικασία είναι ορατή στην ανταλλαγή ματιών μεταξύ γηγενών και εποίκων που δομεί την ψυχική τους σχέση στην παρανοϊκή φαντασίωση της απεριόριστης κατοχής και της οικείας γλώσσας-αντιστροφής. Όταν οι ματιές τους συναντιούνται, ο έποικος διαπιστώνει αμυντικά «θέλουν να πάρουν τη θέση μας». Είναι αλήθεια ότι δεν υπάρχει ντόπιος που να μην ονειρεύεται τουλάχιστον μία φορά την ημέρα να εγκατασταθεί στη θέση του εποίκου. Είναι πάντα σε σχέση με τον τόπο του άλλου η άρθρωση της αποικιακής επιθυμίας, είναι ο φανταστικός χώρος κατοχής, που κανένα υποκείμενο δεν μπορεί να καταλάβει μεμονωμένα ή σταθερά και επομένως επιτρέπει την αντιστροφή των ρόλων. Δεύτερον, ο ίδιος ο τόπος της ταύτισης, παγιδευμένος στην ένταση της ζήτησης και της επιθυμίας, είναι ένας χώρος διάσπασης. Η φαντασίωση του ντόπιου είναι να καταλάβει τη θέση του αφέντη διατηρώντας παράλληλα την ανακριτική του ταυτότητα στον εκδικητικό θυμό του σκλάβου. Το «μαύρο δέρμα,

---

<sup>4</sup>Homi Kharshedji Bhabha, Ινδο- Βρετανός μελετητής και κριτικός θεωρητικός.

λευκές μάσκες» δεν είναι ένας τακτοποιημένος διαχωρισμός· είναι μία διπλασιασμένη, αποστομωτική εικόνα παρουσίας σε τουλάχιστον δύο μέρη ταυτόχρονα που καθιστά αδύνατο για τον υποτιμημένο να αποδεχτεί την πρόσκληση του αποικιοκράτη για ταυτότητα. «Είσαι γιατρός, συγγραφέας, φοιτητής, είσαι διαφορετικός, είσαι ένας από εμάς». Ακριβώς σε αυτή την αμφίθυμη χρήση του «διαφορετικού», το να είσαι διαφορετικός από εκείνους που είναι διαφορετικοί σε κάνει το ίδιο- το ασυνείδητο μιλά για τη μορφή της ετερότητας, τη δεμένη σκιά της αναβολής και του εκτοπισμού. Δεν είναι ο αποικιοκρατικός εαυτός ή ο αποικιοκρατούμενος άλλος, αλλά η ενοχλητική απόσταση στο ενδιάμεσο που αποτελεί τη μορφή της αποικιοκρατικής ετερότητας – το τέχνασμα του λευκού ανθρώπου που είναι χαραγμένο στο σώμα του μαύρου ανθρώπου. Σε σχέση με αυτό το αδύνατο σημείο αναδύεται το οριακό πρόβλημα της αποικιακής ταυτότητας και των αντιξοοτήτων της. Τέλος, το ζήτημα της ταύτισης δεν είναι ποτέ η επιβεβαίωση μίας προκαθορισμένης ταυτότητας, ποτέ μία αυτοεκπληρούμενη προφητεία· είναι πάντα η παραγωγή μίας εικόνας ταυτότητας και ο μετασχηματισμός του υποκειμένου στην υπόθεση αυτής της εικόνας. Η απαίτηση της ταύτισης – να είναι, δηλαδή, για έναν άλλο- συνεπάγεται την αναπαράσταση του υποκειμένου στη διαφοροποιημένη σειρά της ετερότητας. Η ταυτοποίηση, είναι πάντα η επιστροφή μίας εικόνας ταυτότητας που φέρει το σημάδι της διάσπασης στον άλλο τόπο από τον οποίο προέρχεται. Η ατμόσφαιρα βέβαιης αβεβαιότητας που περιβάλλει το σώμα πιστοποιεί την ύπαρξή του και απειλεί το διαμελισμό του (Bhaba, 1994: 63-64).

Έναν διαμελισμό που έρχεται να προστεθεί στον ήδη υπάρχοντα φυσικό διαμελισμό της Kahlo και εξετάζοντας τα έργα της, τα καθιστά, με δική της πρόθεση, σημαία της ανάπηρης φύσης και κληρονομιάς της. Εξάλλου, «κάθε φορά που η συνάντηση με την ταυτότητα συμβαίνει στο σημείο που κάτι υπερβαίνει το πλαίσιο της εικόνας, ξεφεύγει από το μάτι, εκκενώνει τον εαυτό ως τόπο ταυτότητας και αυτονομίας, αφήνει ένα ανθεκτικό ίχνος, μία κηλίδα του υποκειμένου, ένα σημάδι αντίστασης» (Bhaba, 1994: 71). Έτσι, δεν βρισκόμαστε πλέον με ένα αινιγματικό πρόβλημα ύπαρξης, αλλά σύμφωνα με τον Bhaba (1994), «με τη στρατηγική λόγου τη στιγμή της ανάκρισης», τη στιγμή κατά την οποία η απαίτηση για ταύτιση γίνεται «απάντηση σε άλλα ζητήματα νοηματοδότησης, επιθυμίας, πολιτισμού και πολιτικής» (σελ. 71).

Η καλλιτεχνική παραγωγή της Kahlo είναι ένας σύγχρονος μετααποικιακός λόγος που με κάθε αφορμή αφηγείται εικονικά ιστορίες πολιτισμικού εκτοπισμού, ντυμένες, όμως, με υπερηφάνεια και ειρωνεία στην προσπάθεια κατανόησης αλλά και προβολής της μικτής πολιτισμικής της ταυτότητας. Μία ταυτότητα που εμπεριέχει αναπόφευκτα και κατά συνέπεια

αποτυπώνει τη βία, τη φαντασίωση, την κυριαρχία, τη μοίρα, την εξουσία, τη δουλοπρέπεια ως απομεινάρια που χρονολογούνται από την κατάκτηση, την αποικία, την ανεξαρτησία, τους πολέμους με τους Αμερικανούς και τους Γάλλους.

Σύμφωνα με τον Octavio Paz<sup>5</sup> και το δοκίμιό του «Ο λαβύρινθος της μοναξιάς», το οποίο θα αποτελέσει σε αυτή την ενότητα τον οδηγό για την προσέγγιση της «μεξικανικότητας» στα έργα της Kahlo, «αυτό που μπορεί να μας διακρίνει από τους υπόλοιπους λαούς δεν είναι η πάντα αμφίβολη πρωτοτυπία του χαρακτήρα μας – καρπός ίσως των συνεχώς μεταβαλλόμενων συνθηκών – αλλά αυτή των δημιουργιών μας»<sup>6</sup> (Paz, 1995:1).

Στο σύνολο των έργων της με πυρήνα τους τον πόνο η Kahlo εμφανίζεται μόνη, φορώντας μία μάσκα. Είναι η ίδια ανέκφραστη μάσκα όταν φορά ένα ανδρικό κοστούμι, όταν εμφανίζεται με σπασμένη σπονδυλική στήλη, όταν μεταμορφώνεται σε πληγωμένο από βέλη ελάφι. Η μοναχική, καχύποπτη, μυστηριώδης αυτή διάθεση είναι στην ιδιοσυγκρασία του Μεξικανού. Ο Μεξικανός μετά την αποικιοκρατία, πέφτει στην παγίδα του ρόλου του σκλάβου. Έχει ταυτίσει τον εαυτό του λόγω συνθηκών με αιγιματικές και σκοτεινές ιδιότητες οι οποίες τον τοποθετούν σε πολιτισμικό περιθώριο. Η μάσκα ενστικτωδώς αποτελεί προστασία του εαυτού και διατήρηση της φυσιογνωμίας του μυστηρίου, της ασάφειας και του ερμητισμού, στοιχεία που δηλώνουν σθεναρά τη μεξικανική παρουσία. Η διάθεσή της, επίσης, για εναλλαγή των ρόλων, για μεταμφίεση, προβάλλει την αμφίσημη ανάγκη της για προστασία και έκθεση· την αναδεικνύει και την απομονώνει, την κρύβει και την εκθέτει.

Οι Μεξικανοί, όπως υποστηρίζει ο Paz, ενώ έχουν υποστεί μία λιγότερο βίαιη απόρριψη, δεν προσπαθούν να προσαρμοστούν στα περιβαλλοντικά μοντέλα, αλλά επιβεβαιώνουν τις διαφορές τους, τις υπογραμμίζουν, προσπαθούν να τις κάνουν

---

<sup>5</sup> Ο Octavio Irineo Paz Losano (1914-1998) ήταν Μεξικανός ποιητής, διπλωμάτης, στιχουργός, δοκιμογράφος, φιλόσοφος, πολιτικός. Βραβεύτηκε με το Νόμπελ Λογοτεχνίας το 1990. Θεωρείται από τους μεγαλύτερους συγγραφείς του 20<sup>ου</sup> αιώνα και από τους μεγαλύτερους ποιητές όλων των εποχών.

<sup>6</sup> Ο δοκιμογράφος Paz χρησιμοποιεί α' πληθυντικό δίνοντας στο δοκίμιό του αυτοαναφορικό χαρακτήρα. Το άτομο το οποίο γράφει έχει διττή ιδιότητα· είναι το υποκείμενο που καταθέτει τις σκέψεις του παρατηρώντας τη μεξικανική πολιτιστική πραγματικότητα, ταυτόχρονα όμως γίνεται το αντικείμενο της έρευνάς του. Η υβριδική αυτή φύση του δοκιμίου του Παζ το χαρακτηρίζει ως αυτοβιογραφικό. Ο λαβύρινθος της μοναξιάς είναι η θεμελιώδης μελέτη της ταυτότητας του Μεξικανού.

αξιοσημείωτες. «Μέσα από τον γκροτέσκο δανδισμό και την αναρχική συμπεριφορά, επισημαίνουν όχι τόσο την αδικία και την αδυναμία μίας κοινωνίας που απέτυχε να τους αφομοιώσει, όσο την προσωπική τους βούληση να παραμείνουν διαφορετικοί» (Paz, 1995: 3). Το χαρακτηριστικό τους γνώρισμα εξάλλου έγκειται σε αυτή «την επιθυμία να είμαστε διαφορετικοί, σε αυτή την αγωνιώδη ένταση με την οποία ο Μεξικανός, ορφανός από υποστηρικτές και αξίες, επιβεβαιώνει τις διαφορές του πάνω στον κόσμο» (Paz, 1995:3).

Η ύπαρξη ενός αισθήματος πραγματικής ή υποτιθέμενης κατωτερότητας μπροστά στον κόσμο θα μπορούσε να εξηγήσει, εν μέρει τουλάχιστον, την επιφύλαξη με την οποία ο Μεξικανός παρουσιάζεται στους άλλους και στην απροσδόκητη βία με την οποία οι καταπιεσμένες δυνάμεις σπάνε αυτή την αδιάφορη μάσκα. Αλλά πιο απέραντη και βαθύτερη από το αίσθημα κατωτερότητας βρίσκεται η μοναξιά. Είναι αδύνατο να εντοπιστούν και οι δύο στάσεις: το να αισθάνεσαι μοναξιά δεν είναι να αισθάνεσαι κατώτερος, αλλά διαφορετικός. Το αίσθημα της μοναξιάς από την άλλη πλευρά δεν είναι μία ψευδαίσθηση – όπως είναι μερικές φορές η κατωτερότητα- αλλά η έκφραση ενός πραγματικού γεγονότος: είμαστε στην πραγματικότητα διαφορετικοί και πραγματικά είμαστε μόνοι (Paz, 1995: 5).

### 2.3 Γιορτή

Για την καταπολέμηση της μοναξιάς οι Μεξικανοί έχουν ως φάρμακο τις φιέστες. Οι φιέστες είναι η πολυτέλειά τους, το αντίδοτο στη στενότητά τους, τη σιωπή, τη δυστυχία τους· έντονα χρώματα, κραυγές, χορός, τραγούδι σε μία προσπάθεια του Μεξικανού να «ξεφορτώσει» την ψυχή του, να ενωθεί, αλλά και να απορρίψει· να σπαταλήσει όλα τα αγαθά που έχουν συσσωρευτεί οδυνηρά στην πλάτη του. Κατά τη διάρκεια της φιέστας οι εμπλεκόμενοι χαρακτήρες εγκαταλείπουν την ανθρώπινη ή κοινωνική τους τάξη και γίνονται ζωντανές αν και εφήμερες αναπαραστάσεις:

Ό,τι και αν συμβεί οι πράξεις μας έχουν μεγαλύτερη ελαφρότητα, διαφορετική βαρύτητα· αποκτούν διαφορετικά νοήματα και αναλαμβάνουμε μαζί τους μοναδικές ευθύνες. Ελαφρύνουμε το βάρος του χρόνου και της λογικής. Σε ορισμένες γιορτές εξαφανίζεται η ίδια η έννοια της τάξης. Στο χάος επιστρέφει και βασιλεύει η άδεια. Όλα επιτρέπονται, οι συνήθειες ιεραρχίες, οι κοινωνικές διακρίσεις, τα φύλα, οι τάξεις, οι συντεχνίες εξαφανίζονται. Οι άνδρες μεταμφιέζονται σε γυναίκες, οι σκλάβοι σε άρχοντες, οι φτωχοί σε πλούσιους (Paz, 1995: 19).

Ο Μεξικανός μέσα από τη γιορτή επαληθεύει την ανάγκη του για απελευθέρωση των κανόνων, βεβήλωση των αρχών, παραβίαση των ορίων σε τέτοιο βαθμό ώστε να υπερβαίνει τον εαυτό του, να τον απορρίπτει, να τον διαλύει, πρώτα τον ίδιο και μετά την κοινωνία που τον πνίγει· στρέφεται, μάλιστα, εναντίον της αφού έχει ήδη καταστρέψει τον εαυτό του.

Η Kahlo στα έργα της ζει μία ατελείωτη φιέστα. Συμμετέχει σε μία γιορτή στην οποία ανοίγεται με την τέχνη της και προσπαθεί να κοινωνήσει με το κοινό της τις αξίες που δίνουν νόημα στην προσωπική, κοινωνική, πολιτική της ύπαρξη. Όλα για τη δημιουργό συμβαίνουν σε ένα χωροχρόνο μαγεμένο. Ο χρόνος του έργου της είναι ένας άλλος χρόνος, ένα μυθικό παρελθόν ή ένα εξαγνισμένο παρόν και μέλλον, και ο χώρος διαχωρίζεται από τον ήδη υπάρχοντα, είναι διαφορετικός, διακοσμημένος, είναι ο τόπος που λαμβάνει χώρα το «πάρτι» της· ένα πάρτι όπου η υπερβολή γιορτάζει με έντονα χρώματα την υπερέκθεση του εγώ, το διαμελισμό του εαυτού μέχρι την αναγέννησή του ή τον τελετουργικό του θάνατο. Η Kahlo, ως γνήσια μεξικανή, εκτίθεται με δραματικό και σχεδόν αυτοκαταστροφικό τρόπο αλλά και με κάποια αυταρέσκεια, αποδομώντας μέσα από την ίδια της την εικόνα το κοινωνικό μοντέλο, επιδιώκοντας με κάθε της έργο βίαιες ρήξεις με το συμβατικό, το παλιό, το καθιερωμένο που τρέφει η κοινωνία.

Η γιορτή αποκαλύπτει ότι η ισορροπία που δείχνουμε είναι μόνο μία μάσκα, πάντα με κίνδυνο να σκιστεί από μία ξαφνική έκρηξη της οικειότητάς μας. Όλες αυτές οι στάσεις δείχνουν ότι ο Μεξικανός αισθάνεται στον εαυτό του και στη σάρκα της χώρας, την παρουσία ενός λεκέ, όχι λιγότερου διάχυτου ζωντανού, πρωτότυπου και ανεξίτηλου. Όλες οι χειρονομίες μας τείνουν να κρύβουν αυτή την πληγή, πάντα φρέσκια, πάντα έτοιμη να αναφλεγεί και να καεί από τον ήλιο του βλέμματος των άλλων (Paz, 1995:25).

Η Kahlo στη δική της τελετουργία κρατά σκόπιμα αυτή την πληγή της ανοιχτή. Είναι η ρήξη με τον εαυτό, τον άλλο, το παρελθόν, την κοινωνία· είναι ο δρόμος της ίδιας αλλά και της κοινωνίας προς τη λύτρωση. Σύμφωνα με τον Παζ, οποιαδήποτε ρήξη ή πληγή δημιουργεί ένα αίσθημα μοναξιάς:

Σε ακραίες περιπτώσεις- αποχωρισμός από τους γονείς, από τη μήτρα ή από την πατρίδα, θάνατος από τους θεούς ή οξεία αυτογνωσία - η μοναξιά ταυτίζεται με την ορφάνια. Και τα δύο συνήθως εκδηλώνονται ως συνείδηση της αμαρτίας. Οι κακουχίες και η ντροπή που προκαλείται από την κατάσταση διαχωρισμού μπορούν να θεωρηθούν χάρη στην εισαγωγή των εννοιών της εξιλέωσης και της λύτρωσης, ως απαραίτητες θυσίες, ενδύματα ή υποσχέσεις μελλοντικής κοινωνίας που θα τερματίσουν την εξορία. Η ενοχή μπορεί να εξαφανιστεί, η πληγή να επουλωθεί, η εξορία να επιλυθεί. Η μοναξιά αποκτά έτσι έναν εξαγνιστικό χαρακτήρα (Paz, 1995:25).

## 2.4. Θάνατος

Στα έργα της η Kahlo τερματίζει αυτή την προσπάθεια λύτρωσης και εξαγνισμού φλερτάροντας με το θάνατο ως κύριο θέμα απεικονισμένο είτε ρεαλιστικά είτε αλληγορικά. Με σκοτεινές εμπνεύσεις τραγικά συμβάντα της εποχής απεικονίζει σκληρά την αυτοκτονία<sup>7</sup> ή τον εαυτό της δολοφονημένο.<sup>8</sup> Υπόβαθρο στα κοινωνικά της ερεθίσματα αποτελεί η κατάρρευση της υγείας και της σωματικής ακεραιότητάς της η οποία ενισχύει την πένθιμη διάθεσή της και ζωγραφίζει το θάνατο με πολλαπλές μορφές: αποβολή, μια καρδιά που αιμορραγεί-το τέλος της σχέσης της με τον Rivera- νεκρική φύση, μαύρα κοράκια, νεκρό κολιμπί στολισμένο στο λαιμό της, μαύρο κοστούμι, κόψιμο της κόμης της - σύμβολο ομορφιάς. Νεκρικά σύμβολα, όπως κρανία τα οποία ήταν δημοφιλείς αναπαραστάσεις των αρχαίων Μεξικανών για να κοροϊδέψουν τη ζωή, κάνουν αισθητή την παρουσία τους σε πολλά έργα της Κάλο, θέλοντας ίσως να δείξουν τη ματαιότητα της ανθρώπινης ύπαρξης. Ο θάνατος, όμως, έτσι κι αλλιώς σύμφωνα με τον Paz δεν εξαλείφεται από την καθημερινότητα του Μεξικανού:

Για τον κάτοικο της Νέας Υόρκης, του Παρισιού ή του Λονδίνου, ο θάνατος είναι η λέξη που δεν λέγεται ποτέ, καίει τα χείλη. Ο Μεξικανός από την άλλη, τη συχνάζει, τη χλευάζει, τη χαϊδεύει, κοιμάται μαζί της, τη γιορτάζει, είναι ένα από τα αγαπημένα του παιχνίδια και

<sup>7</sup> El suicido de Dorothy Hale. Ελαιογραφία του 1938 μετά από ανάθεση της Clare Booth Luce, συντάκτριας του Vanity Fair στην Kahlo, να δημιουργήσει ένα ονομαστικό πορτρέτο της ηθοποιού Dorothy Hale η οποία είχε αυτοκτονήσει, για να το δωρίσει στη μητέρα της. Η Kahlo αποτύπωσε κάθε στάδιο της αυτοκτονίας της Hale και ως κατάληξη την ίδια να βρίσκεται νεκρή στο πάτωμα περικυκλωμένη από αίματα. Η Luce δεν έδωσε ποτέ το σκληρό πορτρέτο στη μητέρα της Hale και το κομμάτι φιλοξενείται πλέον στο Phoenix Art Museum. Εικάζεται ότι η ζοφερή απεικόνιση της Hale προέρχεται από τις αυτοκτονικές σκέψεις της Kahlo. <https://www.fridakahlo.org>

<sup>8</sup> Unos cuantos piquetitos, πίνακας του 1935 που φιλοξενείται στο Μουσείο Dolores Olmedo, Mexico DF. Δημιουργήθηκε από την Kahlo με αφορμή τη δολοφονία μίας γυναίκας από το σύζυγό της και την υπερασπιστική του απολογία στο δικαστήριο, δηλώνοντας ότι της έδωσε μόνο μερικές μικρές μαχαιριές. Η καλλιτέχνη με αυτή την ωμή αναπαράσταση του εγκλήματος καταγγέλλει τη σεξιστική βία. «Γιατί αυτή η νοσηρή ιδέα; Ίσως ήταν απλώς μία άμυνα. Αυτή η δολοφονημένη γυναίκα ήμουν κατά κάποιον τρόπο εγώ, την οποία ο Diego σκότωνε κάθε μέρα. Ή ήταν η άλλη, η γυναίκα με την οποία θα μπορούσε να είναι ο Diego και που θα ήθελα να εξαφανίσω. Ένωσα μία καλή δόση βίας μέσα μου, δεν μπορώ να το αρνηθώ και το χειρίστηκα όσο καλύτερα μπορούσα...» (Frida Kahlo, Emilia Bolano, <https://historia-arte.com/obras/unos-cuantos-piquetitos>)



ο μόνιμος έρωτάς του. Είναι αλήθεια ότι στη στάση του αυτή υπάρχει τόσος φόβος όσο και στη στάση των άλλων λαών, αλλά τουλάχιστον ο Μεξικανός δεν τον κρύβει. Τον κοιτάζει κατάματα με ανυπομονησία, περιφρόνηση ή ειρωνεία (Paz, 1995:22), όπως ακριβώς τον αντιμετωπίζει η Kahlo στα έργα της.



El suicidio de Dorothy Hale. Ελαιογραφία του 1938. Ανακτήθηκε από <https://www.fridakahlo.org>

## 2.5. Γυναίκα

Ο τρόπος με τον οποίο η Kahlo - γυναίκα αντιμετωπίζει τον εαυτό της στην τέχνη της αλλά και ο τρόπος με τον οποίο επιδιώκει να καταναλωθεί το θεατή, συμπεραίνεται, αν λάβουμε υπόψη μας τις κληρονομικές καταβολές των Ινδιάνων και μετέπειτα Μεξικανών για τη θέση του γυναικείου φύλου στη μεξικανική κοινωνία. Για τους Μεξικανούς οι γυναίκες είναι σκοτεινές, μυστικές και παθητικές. «Η γυναίκα ενσαρκώνει τη θέληση της ζωής η οποία είναι ουσιαστικά απρόσωπη και σε αυτό έγκειται η αδυναμία της να έχει προσωπική ζωή. Το να είναι ο εαυτός της, κύριος της επιθυμίας της, του πάθους της, είναι να είναι άπιστη στον εαυτό της» (Paz, 1995:13). Βαθιά συνδεδεμένη με την έννοια της παθητικότητας, της απουσίας βούλησης, η Μεξικανή γυναίκα προσλαμβάνεται από τον Μεξικανό άντρα – επηρεασμένο από

τον έμφυτο μυστικισμό του - όχι ως αντικείμενο, αλλά ως είδωλο· όχι ενεργό, αλλά με μυστικές, μαγνητικές δυνάμεις, έχοντας την ικανότητα να προσελκύει, όχι όμως αυτόβουλα. Την αδύναμη αυτή φύση της έρχεται να συμπληρώσει η «ανοιχτή» ανατομία της έναντι της υπερέχουσας ανδρικής, της δύναμης του φαλλού:

Το κακό βρίσκεται στον εαυτό της. Από τη φύση της είναι ένα «ραγισμένο» ανοιχτό ον. Όμως χάρη σε έναν εύκολα εξηγήσιμο μηχανισμό αποζημίωσης κάνει την αρχική της αδυναμία αρετή και δημιουργεί το μύθο της «πάσχουσας Μεξικανής γυναίκας». Το είδωλο – πάντα ευάλωτο, πάντα στην έκστασή του να γίνει άνθρωπος- γίνεται θύμα, αλλά θύμα σκληροτράχηλο και αναίσθητο στον πόνο. Ένα άτομο που υποφέρει, είναι λιγότερο ευαίσθητο στον πόνο από εκείνα που αγγίζονται από τις αντιξοότητες (Paz,1995: 14).

Πάνω ακριβώς σε αυτή την πεποίθηση η Kahlo έχει χτίσει το εικαστικό, έμφυλο προφίλ της. Ο πόνος είναι το μόνιμο βαθύτερο αντικείμενο πραγμάτωσης στην εικαστική της παραγωγή· τον προβάλλει, τον υπομένει, τον σαρκάζει, τον παντρεύεται, τον νικά. Με αυτό τον τρόπο ξορκίζει την στερεοτυπική της γυναικεία φύση και στέκεται επάξια αντιμέτωπη απέναντι στο αντρικό φύλο, μέσα από τη δυναμική της αντοχή στον πόνο και στην κακουχία. Γίνεται άτρωτη, στωική και απαθής –χαρακτηριστικά που σύμφωνα με τους Μεξικανούς είναι προνόμια των αντρών- μετατρέποντας έτσι τη «ντροπή» της ανατομικής της μοίρας σε «αρετή» και δεσμεύοντας την «ηθική ασυλία» του βλέμματος του θεατή. Τα φαντάσματα του παρελθόντος και ο θρύλος του Μεξικού δίνουν κι άλλες ερμηνείες για την πρόσληψη της γυναικείας εικόνας, την οποία η Kahlo επιβεβαιώνει εικαστικά. Ο αποικιακός κόσμος μπορεί να έχει εξαφανιστεί για τον Μεξικανό, όχι όμως η δυσπιστία, η καχυποψία, ο φόβος για το διαφορετικό στο οποίο ανά πάσα στιγμή μπορεί να βρεθεί εκτεθειμένος. Έτσι αντιμετωπίζεται και η γυναίκα, ούσα διαφορετική έχοντας «χαρίσματα» ή «κατάρεις» που δεν υπάρχουν στο αρσενικό φύλο. «Η γυναίκα είναι το αίνιγμα. [...] Είναι η εικόνα της γονιμότητας, αλλά και του θανάτου. Σε όλους σχεδόν τους πολιτισμούς, οι θεές της δημιουργίας είναι επίσης θεότητες καταστροφής. Ζωντανή φιγούρα της παραδοξότητας του σύμπαντος και της ριζικής ετερογένειάς του, η γυναίκα κρύβει θάνατο ή ζωή;» (Paz,1995:27).

Δεν είναι τυχαία η ύπαρξη του θηλυκού στην έκφραση – κραυγή - των Μεξικανών που αντηχεί κάθε 15 Σεπτεμβρίου στην επέτειο της Ανεξαρτησίας τους και συμπυκνώνει όλη την αγωνιώδη έκταση για την κατάσταση τους : «Ζήτω το Μεξικό, παιδιά της Τζιγκάντα!» . «Η “La Chingada” είναι η μητέρα που έχει υποστεί μεταφορικά ή πραγματικά τη διαβρωτική και διαβόητη πράξη που υπονοείται στο ρήμα που δίνει το όνομά της» (Paz,1995:31). Ο Paz απαριθμώντας τις έννοιες της λέξης “chingar” που δάνεισαν όλοι οι λαοί της Λατινικής Αμερικής αλλά και της Ισπανίας, καταλήγει: «Το ρήμα υποδηλώνει βία, να αφήσει τον εαυτό

του και να διεισδύσει βίαια σε άλλο. Και επίσης να πονάς, να δακρύζεις, να παραβιάζεις – σώματα, ψυχές, αντικείμενα- να καταστρέφεις» (Paz,1995:31).

Για άλλη μία φορά, μέσω της “La chinganda” το θηλυκό είναι το βιασμένο, το παθητικό, το ανήμπορο απέναντι στο αρσενικό ενεργητικό. Είναι μία μάχη των φύλων –ο βιασμός του «ανοιχτού» από το «κλειστό»- η οποία όμως διευρύνεται κοινωνικά, καθώς αυτή η ιδέα του βιασμού διέπει σκοτεινά όλες τις έννοιες. Είναι ο βιασμός του ντόπιου από τον αποικιοκράτη, ο θρίαμβος του ισχυρού σε βάρος του αδύναμου, η καταπάτηση του αγρότη από τον πολιτικό και όλη αυτή η αντίληψη της ζωής για τον Μεξικανό που είναι μία αδιάλειπτη μάχη επιβίωσης, επιβολής, που γεννά τη διαίρεση της κοινωνίας σε ισχυρή και αδύναμη. Η Μεξικανή γυναίκα - μητέρα, εκπροσωπεί και κουβαλά το στίγμα της βιασμένης μεξικανικής κοινωνίας, αυτό που κουβαλά η Kahlo στα έργα της. Σίγουρα με τη συμβολή των προσωπικών της βιωμάτων που ήρθαν να ενισχύσουν τη «ρετσινιά» της «βιασμένης» μεξικανικής κληρονομιάς, η καλλιτέχνιδα θίγει το βιασμό σε κάθε μορφή του: Προσωπικό, σωματικό, φυσικό βιασμό της γυναίκας- γέννα, αποβολή- συναισθηματικό, σεξουαλικό αλλά και οικογενειακό (διαζύγιο).



The wounded table, ελαιογραφία η οποία χάθηκε το 1955. Τρεις φωτογραφίες αυτού του πίνακα τραβήχτηκαν μεταξύ 1940 και 1944. Ανακτήθηκε από <https://www.fridakahlo.org>

Όλα συμβαίνουν και όλα θίγονται στο φόντο της ισπανικής κατάκτησης, της κύριας παραβίασης που ταλανίζει τους Μεξικανούς. Και αν αυτός ο χλευασμός, η ξένη επιβολή, η υποτίμηση, είναι το σαράκι του Μεξικανού, η ρίζα της καχυποψίας του είναι η παράδοση της Dona Malinche<sup>9</sup>, η αμφίδρομη ενσάρκωση της προδοσίας. Ως ερωμένη του Cortés, δίνεται

<sup>9</sup> Γυναίκα Nahua από την Ακτή του Μεξικού. Έγινε γνωστή για τη συνεισφορά στην ισπανική κατάκτηση της Αυτοκρατορίας των Αζτέκων, ενεργώντας ως διερμηνέας, σύμβουλος και ενδιάμεσος για τον Ισπανό κατακτητή Hernán Cortés.

οικειοθελώς στον κατακτητή, ο οποίος τη χρησιμοποιεί και την ξεχνά. Ο Μεξικανός δεν συγχωρεί την προδοσία της Dona Malinche, ωστόσο, η πράξη της να γυρίσει την πλάτη της στο λαό της ερμηνεύεται, ίσως, ψυχολογικά διότι η ίδια πουλήθηκε από τη μητέρα της σε νεαρή ηλικία ως σκλάβο. Αποτελεί αμφιταλαντευόμενη ιστορική φιγούρα, πολυμήχανη, προδομένη, απόκληρη, αλλά ανάμεσα σε δύο αυτοκρατορίες:

Η κραυγή μας είναι μία έκφραση της μεξικανικής θέλησης να ζήσουμε κλειστά προς τα έξω, ναι, αλλά πάνω από όλα, κλειστά στο παρελθόν. Σε αυτή την κραυγή καταδικάζουμε την καταγωγή μας και αρνούμαστε τον υβριδισμό μας. Η παράξενη μονιμότητα των Cortés και de la Malinche στη φαντασία και την ευαισθησία των σημερινών Μεξικανών αποκαλύπτει ότι είναι κάτι περισσότερο από ιστορικά πρόσωπα: είναι σύμβολα μίας μυστικής σύγκρουσης, την οποία ακόμη δεν έχουμε επιλύσει (Paz, 1995:36).

Μία σύγκρουση, αποτυπωμένη από την Kahlo με τη μορφή της υπέρβασης. Προδοσία, ρήξη με το παρελθόν, τον εαυτό, το σύντροφο, την οικογένεια: όλα τα προηγούμενα είναι αναγκαία για το ξεκίνημα κάθε αυτόνομης ζωής. Η Kahlo και κατά συνέπεια ο/η Μεξικανός/ή δεν είναι Ινδή, δεν είναι Ισπανή, δεν είναι γυναίκα, είναι άνθρωπος.

## 2.6. Θρησκεία

Με βαρύ παρελθόν ανθρωποθυσιών που πραγματοποιούσαν οι Αζτέκοι ως κομμάτι λατρείας των θεών τους, η Kahlo «θυσιάζει» το σώμα της για τον εξαγνισμό της αλήθειας, τη λύτρωση εαυτού και θεατή.

Οι Αζτέκοι πίστευαν ότι οι ανθρωποθυσίες ήταν απαραίτητες προκειμένου να εξασφαλίσουν ότι ο ήλιος θα συνεχίσει να ανατέλλει το πρωί, να παρέχει γονιμότητα ή να εγγυάται μία καλή συγκομιδή. Πολεμούσαν με γειτονικούς λαούς για να συλλάβουν θύματα για θυσίες. Το πιο διάσημο τελετουργικό, γινόταν προς τιμήν του θεού Huitzilopochtli. Το θύμα ξάπλωνε σε μία στρογγυλή πέτρα στην κορυφή μίας μεγάλης πυραμίδας, ενώ ένας ιερέας αποσπούσε μία καρδιά που ακόμα χτυπούσε και την έκανε προσφορά στο Θεό (Καραβοκύρη, 2019: 21-22).

Στους πίνακές της, η καρδιά της Kahlo είναι όργανο εμφανές, είτε ζωγραφισμένο πάνω στο σώμα της είτε αποκομμένο από αυτό, ενίοτε αιμορραγούσα, προδομένη: είναι η τροφός της ανάγκης της για προσφορά θυσίας της ίδιας στο βλέμμα του θεατή. Μία θυσία που επιβεβαιώνεται και με την άφιξη του Χριστιανισμού αργότερα και τη γρήγορη απήχηση της φιγούρας του υπομένοντα σωτήρα. «Ο Μεξικανός προσκυνά τον αιμορραγούντα και ταπεινωμένο Χριστό που ξυλοκοπήθηκε από τους στρατιώτες, καταδικάστηκε από τους

δικαστές, επειδή βλέπει σε αυτόν τη μεταμορφωμένη εικόνα του πεπρωμένου του» (Paz, 1995:34).

Το πρότυπο αυτής της θεικής φιγούρας θύματος που βιώνει μέσα από το δράμα του την Ανάσταση συμπληρώνει η Παναγία της Γουαδελούπης ως επίκεντρο του μεξικανικού καθολικισμού. Διαδεχόμενη αρχαίες ινδικές θεότητες σύμβολα- προστάτιδες της γονιμότητας της γης, της βλάστησης, επιφέρει την επιστροφή στη μήτρα με ανθρωποκεντρικό τρόπο. Είναι η προστάτιδα της σωματικής – πνευματικής γονιμότητας των ανθρώπων, το καταφύγιο των αδυνάτων, καταπιεσμένων, ορφανών. «Η μητέρα του Σύμπαντος, η Παρθένος είναι επίσης η μεσάζουσα, η αγγελιοφόρος μεταξύ του αποσυνάγωγου ανθρώπου και της άγνωστης, απρόσωπης δύναμης: του ξένου» (Paz,1995:34).

Η Kahlo αφουγκραζόμενη τη γενικότερη πνευματική, υλική, κοινωνική κατάσταση της εποχής δανείζεται την ανθρωποκεντρική επιστροφή της Παναγίας της Γουαδελούπης και την αντικατοπτρίζει τελικά μέσω της βιαιότητας των έργων της και του σουρεαλισμού ως κραυγή για φροντίδα και σεβασμό στη γυναίκα, τον άνθρωπο, τον εαυτό.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Η αντανάκλαση της φεμινιστικής τέχνης της Φρίντα Κάλο στη σύγχρονη ελληνική κοινωνική προοπτική

**Εισαγωγή / Φεμινισμός / Κοινωνικό φύλο / Πατριαρχία / Θεσμοί που διαμορφώνουν τη γυναικεία αναπαράσταση στην ελληνική δημόσια και ιδιωτική σφαίρα / Φαινόμενα καταπίεσης των γυναικών στη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα που αντικατοπτρίζονται στο έργο της Frida Kahlo – Ανάδειξη της αντισυμβατικής της φιγούρας / Ηθική και οικονομική εκμετάλλευση του έργου της / Συμπεράσματα**

### 3.1 Εισαγωγή

«Οι μόνοι που πεθαίνουν είναι εκείνοι που δεν έζησαν ποτέ. Και όποιος ζει μετά θάνατον παράγει σ' εκείνους που έρχονται νέες αισθήσεις, πόθους και επιθυμίες». (<https://www.theguardian.com/fashion/2017/oct/29/frida-kahlo-style-muse-of-the-year>) σύμφωνα με τη Μεξικανή καλλιτέχνη η οποία φρόντισε να τηρήσει τα λόγια της αφήνοντας μία βαρυσήμαντη φεμινιστική κληρονομιά.

Στόχος του κεφαλαίου είναι η εξέταση του βαθμού αντικατοπτρισμού της τέχνης της Frida Kahlo στη σύγχρονη ελληνική προοπτική· τον τρόπο με τον οποίο η προφητική της διάθεση να αναδείξει τη δική της ενσώματη εμπειρία αντανάκλα σε βιώματα, εμπειρίες σύγχρονων γυναικών και μειονοτήτων και μιλά σε ευαισθητοποιημένες συνειδήσεις. Όλα αυτά, ώστε να συντελείται η ανάδειξή της ως σύμβολο ελπίδας και αλλαγής των γυναικών και των σεξουαλικών μειονοτήτων, αλλά και ως fashion icon ή βασίλισσα της selfie για τους λάτρεις του καταναλωτισμού.

Για τον καθορισμό του βαθμού αλληλεπίδρασης των έργων της Kahlo με φαινόμενα καταπίεσης των γυναικών ή μειονοτήτων σκόπιμη είναι αρχικά η ανάλυση των εννοιών του φεμινισμού, του κοινωνικού φύλου, της πατριαρχίας, η οριοθέτηση των οποίων αποτελεί την πηγή των θεωρητικών εργαλείων για την ανάλυση των σύγχρονων κοινωνικών φαινομένων που έχουν επιλεγεί. Επιπλέον, η παρουσίαση του τρόπου λειτουργίας της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας και των θεσμών που διαμορφώνουν την αναπαράσταση των μελών της είναι αναγκαία ώστε να συνδεθεί η παθογένεια που θίγει εικαστικά η καλλιτέχνη με αυτή της σύγχρονης ελληνικής πραγματικότητας. Τέλος, γίνεται η προσέγγιση ένα προς ένα εκείνων των φαινομένων που περιχαρακώνουν τη γυναικεία υποκειμενικότητα ή την αξιοπρέπεια μειονοτήτων για τα οποία η Kahlo έδινε το στίγμα της εικαστικά εβδομήντα χρόνια πριν.

### 3.2 Φεμινισμός

Ο προσδιορισμός του όρου του φεμινισμού αποτελεί αντικειμενική δυσκολία, καθώς αφορά σε ποικίλες διεπιστημονικές πολιτικές θεωρίες, φιλοσοφικές προσεγγίσεις, αλλά και σε μεταβαλλόμενα κοινωνικά κινήματα, ενίοτε με πολιτικές ρίζες, με διάφορες απόψεις και στόχους. Σε κάθε περίπτωση, «ο φεμινισμός ως πολιτικοκοινωνικό κίνημα αλλά και ως ηθική φιλοσοφία στέκεται επικριτικά απέναντι στο μισογυνισμό και στο δεδομένο της ανδρικής ανωτερότητας και κεντρικότητας» (Beasley, 1999:4). Σύμφωνα με την πολιτική επιστήμονα Chris Beasley (1999) «ο καινοτόμος, επινοητικός και επαναστατικός φεμινιστικός τρόπος σκέψης αμφισβητεί τον συμβατικό mainstream δυτικό τρόπο σκέψης», κατά τα λεγόμενά της “malestream” (σελ:3). Στη συγκεκριμένη ερμηνεία κυριαρχεί η ανδρική οπτική, καθιερώνεται ως καθολική και οι γυναίκες ενσωματώνονται σε αυτή ως σημείο αναφοράς. Η Valerie Bryson υποστηρίζει ότι «η φεμινιστική πολιτική θεωρία είναι ένα είδος στρατευμένης θεωρίας (engaged theory) η οποία αναζητά να κατανοήσει την κοινωνία για να την αμφισβητήσει και να την αλλάξει» με στόχο «όχι την αφηρημένη γνώση, αλλά τη γνώση που δύναται να χρησιμοποιηθεί για να καθοδηγήσει και να δώσει υπόσταση στις φεμινιστικές πολιτικές εφαρμογές» (Bryson, 2003:1). Ο όρος φεμινισμός επινοήθηκε αρκετούς αιώνες αργότερα από τον Charles Fourier, Γάλλο φιλόσοφο, ο οποίος τόνισε τη σημασία της προσωπικής και κοινωνικής μάχης των γυναικών ενάντια στο καθεστώς υποταγής τους (Fourier, 1996:148). Σε μία ιστορική αναδρομή για το φεμινισμό στην Ελλάδα, η πρόμη φεμινιστική άποψη του Πλάτωνα στην Πολιτεία Ε (449a-471c) ότι σε μία ιδανική πολιτεία η θέση της γυναίκας θα πρέπει να είναι ισάξια με αυτή του άνδρα, ανοίγει το δρόμο.<sup>10</sup> Σε μεταγενέστερη εποχή, η ανάπτυξη του φεμινισμού (Βουλγαράκη, 2019:10-11) τόσο στη δυτική Ευρώπη όσο και στον ελλαδικό χώρο πραγματοποιήθηκε σε τρία κύματα:

Πρώτο κύμα: 19<sup>ος</sup> αιώνας και αρχές του 20<sup>ου</sup>, κύριο θέμα έχουν τα εκλογικά δικαιώματα των γυναικών. Οι πρώτοι αγώνες το 1870 συνδέθηκαν με την μορφωτική εξέλιξη των γυναικών, οι οποίες απέκτησαν φεμινιστική συνείδηση αντιλαμβανόμενες την κοινωνική συστημική καταπίεση. Στην πλειοψηφία τους οι πρώτες φεμινίστριες ήταν δασκάλες, ενώ η γυναικεία ταυτότητα στα κινήματα αυτά ήταν συνώνυμη της μητρότητας.

---

<sup>10</sup> Η άποψη αυτή κρίθηκε μετέπειτα ανεπαρκής καθώς δεν αφορούσε το σύνολο των γυναικών, αλλά την ανώτερη τάξη. Κριτήριό της ήταν όχι η ουσιαστική χειραφέτηση της γυναίκας αλλά η ψευδαίσθησή της εξυπηρετώντας τους σκοπούς της ιδανικής πολιτείας. (Okin, 1997:356-357)



Δεύτερο κύμα (1960-1970) : Πραγματεύονται θέματα γυναικείας χειραφέτησης και αιτήματα για ίσα κοινωνικά δικαιώματα, όπως η ατομική αυτονομία απέναντι σε παραδοσιακούς ρόλους, η νομιμοποίηση των εκτρώσεων, η διεκδίκηση της γυναικείας αυτονομίας μέσα στην οικογένεια. Η πτώση της χούντας το 1974 και η μετάβαση στο δημοκρατικό καθεστώς έδωσαν το αναγκαίο έδαφος στις Ελληνίδες φεμινίστριες και αποτέλεσαν αφορμή για ουσιαστική διεκδίκηση νομικών διατάξεων σχετικών με την ισότητα.

Τρίτο κύμα (1990-έως και σήμερα) : Κυριαρχεί η διαθεματικότητα, δηλαδή ζητήματα που αφορούν την τάξη, την εθνικότητα, τη σεξουαλικότητα, τη θρησκεία. Η παγκοσμιοποίηση, οι υβριδικοί πόλεμοι, το προσφυγικό ζήτημα, η ραγδαία εξέλιξη της τεχνολογίας, η παγκόσμια οικονομική κρίση από το 2008 και έπειτα, άφησαν το σκληρό αποτύπωμά τους στην Ελλάδα και έγινε αναγκαία η ολιστική προσέγγιση στα δικαιώματα της ανθρώπινης ύπαρξης, με την άνθιση ολοένα και περισσότερων φεμινιστικών κινημάτων.

### 3.3 Κοινωνικό φύλο

Η έννοια του κοινωνικού φύλου σε φεμινιστικό πλαίσιο υιοθετήθηκε και υιοθετείται τόσο για την κατανόηση όσο και για την αποδόμηση των εννοιών «άνδρας» και «γυναίκα». Η σηματοδότησή της ήταν αποτέλεσμα της ανάγκης της σύγχρονης φεμινιστικής σκέψης για να τονιστεί η ανεπάρκεια των ήδη υπαρχόντων θεωριών αναφορικά με τις έμφυλες ανισότητες. Έτσι, οι όροι «αρσενικό» και «θηλυκό» παραπέμπουν στο βιολογικό φύλο (sex) ενώ οι όροι «άνδρας» και «γυναίκα» παραπέμπουν στο κοινωνικό φύλο (gender).

Υπέρμαχος της διάκρισης βιολογικού και κοινωνικού φύλου υπήρξε η S.de Boeavoir.<sup>11</sup> Με το βιβλίο της «Το δεύτερο φύλο», ενδεικτικό κείμενο του φεμινισμού, προετοιμάζει το έδαφος για την έννοια του κοινωνικού φύλου με την τοποθέτησή της ότι τα φυσικά χαρακτηριστικά δεν μεταφράζονται απαραίτητα και σε πολιτισμικά με τον ίδιο πάντα τρόπο. Η διαδικασία της εμφυλοποίησης δεν είναι γραμμικά εξελικτική. Το υποκείμενο, σύμφωνα με τη S.de Boeavoir, επιλέγει το κοινωνικό του φύλο μέσα από μια διαδικασία ενστικτώδη ή ορθολογική η οποία δεν γίνεται αντιληπτή μια δεδομένη χρονική στιγμή. Είναι μια διαδικασία μετάφρασης της πολιτισμικής πραγματικότητας, η οποία επηρεάζεται ή και καθορίζεται από ταμπού, συνήθειες ή κοινωνικές προσταγές.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> S.de Boeavoir, Το δεύτερο φύλο, Αθήνα, Γλάρος 1979.

<sup>12</sup> Κοινωνικές προσταγές: Με τον τρόπο που βιώνονται σήμερα τα κοινωνικά προστάγματα υπηρετούν μια ανδροκεντρική λογική βάσει της οποίας ο άνδρας (το αρσενικό) αποτελεί τη νόρμα και η γυναίκα (το θηλυκό) ορίζεται από αυτόν τον κανόνα.



Η επιλογή του κοινωνικού φύλου πραγματοποιείται καθώς το άτομο μεταφράζει τις προσλαμβάνουσες νόρμες που σχετίζονται με το κοινωνικό φύλο και διαδοχικά τις αναπαράγει ή τις αναθεωρεί. Η διαδικασία αυτή, σύμφωνα με την J. Butler επαναλαμβάνεται και επιτελείται διαρκώς (Butler, 2009:11). Εάν τα άτομα δεν συμμορφωθούν με τους κοινά αποδεκτούς κανόνες που προσδιορίζουν και οριοθετούν το κοινωνικό φύλο στο οποίο ανήκουν, θα υποστούν κυρώσεις και απογοήτευση, καθώς θα είναι σαν να αμφισβητούν την ίδια τους την ύπαρξη διαπιστώνοντας ότι ο τρόπος με τον οποίο ενεργούν δεν είναι συμβατός με το φύλο στο οποίο ανήκουν. Εξάλλου, η έννοια του κοινωνικού φύλου σήμερα είναι διχοτομική και κοινωνικά επιβλητική. Για ένα άτομο που αδυνατεί ή αρνείται να ενταχθεί σε έναν από τους δύο πόλους (άνδρας- γυναίκα) καλείται η κοινωνία να το κάνει αντί αυτού.

Ενδιαφέρουσα είναι η θεωρία των κοινωνικών προσδοκιών (expectation states theory) η οποία προσπαθεί να εξηγήσει το λόγο για τον οποίο η γυναίκα κατέχει μειονεκτική θέση στην κοινωνική αλληλεπίδραση:

Κατά τη διάρκεια μιας υλοποίησης ενός κοινού στόχου, τα άτομα αλληλοεπιδρούν και εμφανίζουν σταθερές ανισότητες ανάμεσά τους σε ποικίλες εκδοχές, στο βαθμό συμμετοχής του κάθε ατόμου στην κοινή δραστηριότητα, στην έλξη της προσοχής των άλλων μελών ή την επιρροή του. Οι ανισότητες αξιολογούνται ως δείκτες μιας άτυπης ιεραρχίας εξουσίας και ελέγχου (C.L.Ridgeway, 1993:175-176). Σύμφωνα με την παραπάνω θεωρία οι γυναίκες κατέχουν μειονεκτική θέση στο πλαίσιο της αλληλεπίδρασης όχι λόγω γνώσεων ή προτιμήσεων, αλλά λόγω της υποδεέστερης - έναντι των ανδρών - αξίας του κύρους τους στην κοινωνία. Αυτό είναι επακόλουθο διαδεδομένων πεποιθήσεων βάσει των οποίων οι άνδρες έχουν μεγαλύτερες ικανότητες σε σχέση με τις γυναίκες με αποτέλεσμα να αξιούνται μεγαλύτερο σεβασμό και κύρος. Με τον τρόπο αυτό, το κοινωνικό φύλο μετατρέπεται σε ένα «εξωτερικό χαρακτηριστικό κύρους» (external status characteristic). Ο ρόλος που παίζουν σε αυτή τη διαδικασία τα social relational contexts<sup>13</sup> είναι καθοριστικός:

Για να ορίσει ένα άτομο τον εαυτό του σε σχέση με τους άλλους επικαλείται τις κυρίαρχες αντιλήψεις της κοινωνίας σχετικά με το κοινωνικό φύλο. Ο ρόλος των social relational contexts είναι σημαντικός σε όλα τα συστήματα ανισότητας ή διαφοράς, όπως για παράδειγμα φυλή, θρησκεία, αλλά και η σημασία του είναι ιδιαίτερη στα ζητήματα κοινωνικού φύλου, καθώς η επαφή μεταξύ ανδρών και γυναικών είναι το πιο συχνό και οικείο φαινόμενο. Το κοινωνικό φύλο σχετίζεται με την αναπαραγωγή όπως και την ετεροφυλοφιλική συμπεριφορά

<sup>13</sup> Σύμφωνα με τους C.L.Ridgeway and S.C.Corell είναι οι κυρίαρχες πολιτισμικές αντιλήψεις σχετικά με το κοινωνικό φύλο και οι επιπτώσεις αυτών (C.L.Ridgeway and S.C.Corell, 2004:510)

διαχωρίζοντας τον πληθυσμό στα δύο, αποτελεί, δηλαδή, μία παράμετρο διαφοροποίησης και πιο συχνή αλλά και πιο καθοριστική σε σχέση με τις άλλες. Έτσι, μία γυναίκα αξιολογείται σε ένα social relational context σχετικά με ικανότητες, επιρροή, ποιότητα δραστηριοτήτων σε σύγκριση με έναν παρόμοιο άνδρα και πάντα αναφορικά με άλλες αντίστοιχες κεντρικές δραστηριότητες (C.L.Ridgeway and S.C.Corell, 2004:510-531).

### 3.4 Πατριαρχία

Κοινός παράγοντας των φεμινιστικών ρευμάτων είναι η αποδοχή του ορισμού της πατριαρχίας ως ιστορική πραγματικότητα που αναφέρεται στην καταπίεση των γυναικών, «η οποία δεν είναι τυχαία, αλλά δομική, δεν εμφανίζεται τοπικά αλλά μαζικά και σταθερά με μία εσωτερική τάση αναπαραγωγής» (C. Cockburn, 1991 :7). Η πατριαρχία δομεί τις κοινωνικές σχέσεις καθώς επεκτείνεται σε όλες τις αλληλεπιδράσεις (οικονομικές, προσωπικές, σεξουαλικές σχέσεις) φλερτάροντας με την ταξική και τη φυλετική ανισότητα.

Σύμφωνα με την C. Cockburn (1991) «ο συστημικός χαρακτήρας της πατριαρχίας είναι η αιτία για την κοινωνική επιβολή της» (σελ. 7). Η αλλαγή μίας κοινωνικής θέσης της γυναίκας από κατώτερη σε ανώτερη με γάμο ή με το επάγγελμα δε συνεπάγεται αποτίναξη των δεσμών του πατριαρχικού συστήματος. Το σίγουρο αποτέλεσμα είναι η μεταφορά σε υψηλότερο στρώμα της κοινωνικής ιεραρχίας, συντηρώντας όμως την καταπίεση των υπόλοιπων γυναικών οι οποίες μειονεκτούν λόγω μη αντίστοιχης ανέλιξής τους. Συμπερασματικά, οι γυναίκες θα απελευθερωθούν από το σύστημα της πατριαρχίας όχι με την προσωπική κοινωνική ανέλιξη, αλλά με την ολιστική αλλαγή του κοινωνικού συστήματος.

Η S.Walby στο βιβλίο της *Theorizing Patriarchy* προσδιορίζει την πατριαρχία ως ένα σύστημα κοινωνικών δομών και πρακτικών στο οποίο οι άντρες κυριαρχούν, καταπιέζουν και εκμεταλλεύονται τις γυναίκες (S. Walby, 1990: 19-21). Ειδικότερα, αποτελείται από έξι δομές: τον πατριαρχικό τρόπο της παραγωγής, τις πατριαρχικές σχέσεις στο κράτος, τις σεξουαλικές σχέσεις, την ανδρική βία και τις πατριαρχικές σχέσεις στους πολιτισμικούς θεσμούς.<sup>14</sup>

Επιπλέον, η συγγραφέας διακρίνει την πατριαρχία σε ιδιωτική και δημόσια (S. Walby, 1990: 173-201). Η ιδιωτική πατριαρχία βασίζεται στη θεωρία ότι η παραγωγή εντός του πλαισίου του νοικοκυριού είναι η βασική μορφή καταπίεσης, ενώ η δημόσια έχει τη βάση της στους δημόσιους χώρους. Στην ιδιωτική πατριαρχία η καταπίεση των γυναικών γίνεται ατομικά, ενώ στη δημόσια συλλογικά. Σε κάθε περίπτωση η στρατηγική που διαφέρει στην ιδιωτική είναι

<sup>14</sup> Θεσμοί όπως θρησκεία, πολιτική, μέσα μαζικής ενημέρωσης, οι οποίοι καθορίζουν τη γυναικεία αναπαραστάση και αναπαράγουν το κυρίαρχο στερεότυπο γυναίκας – μητέρας – συζύγου, η δυναμική των οποίων θα αναλυθεί αμέσως παρακάτω.

αυτή του αποκλεισμού, του περιορισμού δηλαδή της γυναικείας δραστηριότητας εντός της οικογενειακής εστίας ενώ στη δημόσια είναι αυτή του διαχωρισμού ή της καταπίεσης. Αυτό δεν σημαίνει θεσμικό αποκλεισμό από τους τομείς της δημόσιας ζωής, αλλά κατοχή μειονεκτικότερης θέσης σε αυτούς ή συμμετοχή με άνισο τρόπο. Η αλληλεπίδραση, ωστόσο, μεταξύ των δύο μορφών πατριαρχίας είναι εμφανής. Διαφαίνεται ότι η ατομική καταπίεση των γυναικών στην ιδιωτική πατριαρχία από τον σύζυγο ή τον πατέρα σχετίζεται άμεσα με τον κοινωνικό τους αποκλεισμό και στο δημόσιο χώρο. Στις παραδοσιακές δομές της ελληνικής κοινωνίας όπου η γυναίκα καλείται να υπαγορεύσει το ρόλο της μητέρας και της συζύγου αλλά και να «υπηρετήσει» την αναπαραγωγική της ικανότητα, ο εγκλωβισμός της στον ιδιωτικό χώρο της οικογένειας επιφέρει μοιραία την απομάκρυνσή της ή, ακραία, τον αποκλεισμό της από τις δραστηριότητες της δημόσιας σφαίρας.

### 3.5. Θεσμοί που διαμορφώνουν τη γυναικεία αναπαράσταση στην ελληνική δημόσια και ιδιωτική σφαίρα

Η δημόσια και η ιδιωτική σφαίρα που αναφέρθηκαν παραπάνω δεν συνιστούν μία λειτουργία αντίθετη, αλλά συμπληρωματική, καθώς βρίσκονται συνεχώς σε σχέση αλληλεπίδρασης. Η δόμηση της δημόσιας σφαίρας βασίζεται στην ιδιωτική για να ασχοληθεί ένας άνδρας με την πολιτική, για παράδειγμα, προϋποθέτει ότι κάποιος - συνήθως η γυναίκα - φροντίζει τα παιδιά. Στη ρύθμιση της οργάνωσης του ιδιωτικού και του δημόσιου χώρου το κράτος παίζει σημαντικό ρόλο είτε με τον έλεγχο των πολιτιστικών θεσμών είτε με την απουσία του, καθώς η μη επέμβαση σε δομημένες οικονομικές και κοινωνικές σχέσεις συνεπάγεται συγκατάβαση και αποδοχή. Στη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα η επίδραση της θρησκείας, της πολιτικής, της εξουσίας, των μέσων μαζικής ενημέρωσης στη γυναικεία αναπαράσταση είναι τέτοια, ώστε να συνηγορούν οι παραπάνω θεσμοί στην κατασκευή ενός συγκεκριμένου μοντέλου άνδρα ή γυναίκας ως νόρμα, κάτι το οποίο επικυρώνεται ως έμφυλες ανισότητες. Η δυναμική τους και το αποτύπωμά τους εξετάζονται παρακάτω για κάθε κατηγορία ξεχωριστά.

#### 3.5.1. Θρησκεία – Θρησκευτικός φονταμενταλισμός

Η θρησκεία αποτελεί βασικό παράγοντα – σε συνδυασμό με άλλους κοινωνικούς, πολιτικούς-του καθορισμού του ρόλου της γυναίκας τόσο εντός της λατρευτικής κοινότητας όσο και στην κοινωνική ζωή. Ξεκινώντας από τον ορισμό, «θρησκεία είναι η πίστη στην ύπαρξη του Θεού καθώς και το σύνολο των δοξασιών που απορρέουν από αυτή (βίος - προφορική παράδοση)» (Σ. Μακρής, 2015: 172). Ειδικότερα στο ελληνικό γεωγραφικό πλαίσιο ως θρησκεία εννοείται

οποιαδήποτε θρησκευτική ή λατρευτική πρακτική που ασκείται στο χώρο, παρόλα αυτά ο ελληνικός λαός όπως προκύπτει από τον θρησκευτικό αυτοπροσδιορισμό του 2021 στη συντριπτική του πλειοψηφία είναι θρήσκος, καθώς το 95% ασπάζεται τον ορθόδοξο χριστιανισμό. Επιπλέον, η επιρροή της θρησκείας στη συνείδηση των Ελλήνων πολιτών είναι τέτοια, ώστε τρεις στους τέσσερις Έλληνες θεωρούν ότι η θρησκεία είναι βασικό συστατικό της εθνικότητας.<sup>15</sup>

Παρά το γεγονός ότι κατά τον Χριστιανισμό γυναίκα είναι η μητέρα του Θεού και στο πρόσωπό της η χριστιανική κοινότητα εκφράζει την αγάπη, την ευγνωμοσύνη και το σεβασμό (Π.Καλαϊτζίδη – Ν. Ντόντου, 2004 : 33), στην ελληνική κοινωνική θρησκευτική πρακτική η αντιμετώπισή της αποκλίνει, καθώς οι θρησκείες έχουν την ικανότητα της μεταβλητότητας, ανάλογα με παράγοντες όπως η οικονομία, η πολιτική αλλά και τα κοινωνικά προστάγματα της εποχής. Η ταυτότητα που «δίνεται» από τη θρησκεία στη γυναίκα στη σύγχρονη ελληνική κοινωνία, εξετάζεται στο παρόν κεφάλαιο· πιο συγκεκριμένα, ο τρόπος διαμόρφωσής της μέσα από τις μεταβλητές της, τη δημιουργία ακραίων φαινομένων, όπως αυτό του θρησκευτικού φονταμενταλισμού, ο οποίος κάνει αισθητή την εμφάνισή του σε συγκυρίες δυστοπίας, επαναπροσδιορίζοντας το γυναικείο ρόλο. Με τον όρο φονταμενταλισμός ή και θεμελιωτισμός εκφράζονται «οι ζηλωτικές τάσεις του ανθρώπου σε άκρως συντηρητικά θρησκευτικά βιώματα, τα οποία λειτουργούν ως μέσο αντίστασης σε κάθε ενδεχόμενη αλλαγή ή θρησκευτική μεταρρύθμιση» (Αποστόλου Β. Νικολαΐδη, 2007: 290).

Κοινωνικοί επιστήμονες αναγνωρίζουν την ανάδυσή του στο εσωτερικό πολλών θρησκειών ως αντίδραση στις φιλελεύθερες θρησκευτικές ερμηνείες που έφερε η νεωτερικότητα. Φαινόμενο που συναντάται έντονα και στον Χριστιανισμό, με τάσεις επιστροφής στην αρχέγονη παράδοση και η επιστροφή αυτή έχει νόημα στο βαθμό που η παράδοση βάλλεται ή βρίσκεται σε παρακμή λόγω των αλλαγών του εκσυγχρονισμού. Σύμφωνα με τον Martin Riesebröt (2015):

Ο φονταμενταλισμός έχει όψη ριζοσπαστικής παραδοσιοκρατίας, καθώς αντιπροσωπεύει μία διαδικασία αναστοχασμού στην οποία η παράδοση επανερμηνεύεται και αναδιαμορφώνεται. Δραματικές αλλαγές της εποχής, εκκοσμίκευση, νεωτερισμός, αναθεώρηση αξιών αλλά και καταστάσεις δυστοπίας μέσα από τις οποίες διακυβεύεται η ανθρώπινη ύπαρξη και οι κοινωνίες δοκιμάζονται, ασύμμετρες απειλές, πόλεμος, προσφυγικό, συνθήκες πανδημίας, οικονομική κρίση. Όλα τα παραπάνω προστάζουν πολλές φορές με βίαιες, αναγκα-

<sup>15</sup>Special Eurobarometer 516: European citizens' knowledge and attitudes towards science and technology. European Union: European commission, September 2021. (Ανακτήθηκε 11 Ιουνίου 2023 μέσω European Data Portal)

στικές συνθήκες την προσαρμογή στις μεταβαλλόμενες κοινωνικοοικονομικές σχέσεις. Έτσι, η παράδοση γίνεται μία ιδεολογία με την έννοια ενός σχετικά περιεκτικού συστήματος εξήγησης και προπαγάνδας, που εμπεριέχει μία κοινωνική κριτική, το σχέδιο μίας ιδεώδους κοινωνικής τάξης όπως και μίας σωτηριακής ιστορικής δραματοποίησης του παρόντος. Ταυτόχρονα, ενσωματώνονται στοιχεία νεωτερικότητας που ποτέ δεν ανήκαν σε αυτή, όπως οι τεχνικές καινοτομίες και η τεχνολογική γνώση και δανείζονται από άλλες ιδεολογίες με τις οποίες βρίσκονται σε ανταγωνιστική διάσταση, όπως τον εθνικισμό, το φιλελευθερισμό, το μαρξισμό» (σελ. 13).

Το κυρίαρχο σημείο εστίασης ως χαρακτηριστικό του φονταμενταλισμού είναι η προπαγάνδη και η εξιδανίκευση της πατριαρχικής αυθεντικότητας και ηθικής. Ξεκινώντας από την υποστήριξη του δυαδισμού των φύλων άνδρας και γυναίκα ως μόνα φύλα αντίθετα, έχουν δημιουργηθεί ο ένας/η μία για την άλλη/τον άλλο. Η οικογένεια αποτελεί ιερό θεσμό τον οποίο η γυναίκα καλείται να υπηρετήσει, εκπληρώνοντας τη θεϊκή εντολή να γεννάει και να αναθρέφει παιδιά. Αυτόματα, η εστία αποτελεί τη φυσική σφαίρα της γυναίκας και η δραστηριότητά της περιορίζεται σε εσω-οικιακή. Με προσδιορισμένο τον ανδρικό ρόλο ως προστάτη της οικογένειας τίθεται αυτόματα ο άνδρας σε εξω-οικιακή σφαίρα. Το γυναικείο σώμα αποτελεί το εργαλείο για την τεκνοποίηση και η έκθεσή του, που αποτελεί πειρασμό σε ανδρικές επιθυμίες, καθίσταται απαγορευμένη. Η υποταγή της γυναίκας στην πατριαρχική αυθεντικότητα προπαγανδίζεται με κάθε τρόπο αγνοώντας πολλές φορές και νέα δεδομένα που δύνανται να επαναπροσδιορίσουν τις σχέσεις των φύλων. Η αύξηση του μορφωτικού επιπέδου των γυναικών και η επιτυχημένη δραστηριότητα στην αγορά εργασίας αποτελεί αφορμή για αναστοχασμό και ανάπτυξη νέων κοινωνικών αντιλήψεων, παρεμποδίζονται όμως από τις άκαμπτες ρυθμίσεις και αυθεντίες των πατριαρχικών κανόνων του φονταμενταλισμού. Ξαφνικά λοιπόν, και στο προσκήνιο μιας κοινωνίας που αλλάζει συνεχώς, η γυναίκα καλείται να επαναπροσδιορίσει ή και να αποδείξει την ταυτότητά της κόντρα σε ένα ρεύμα ηθικών πατριαρχικών αντιλήψεων που επικυρώνονται με τη σφραγίδα της επίσημης θρησκείας του ελληνικού κράτους.

### 3.5.2. Καπιταλισμός και εξουσία

Ο καπιταλισμός ως τρόπος οργάνωσης των οικονομικών δομών αποτελεί καθοριστικό παράγοντα στη διαμόρφωση της γυναικείας ταυτότητας. Συμβαδίζοντας δε με την πατριαρχία αποτελούν βασικές αιτίες καταπίεσης των γυναικών. Μπορεί να γίνεται λόγος για δύο διαφορετικά

συστήματα, η συνύπαρξή τους, όμως, ενδυναμώνει το ένα το άλλο. Ο περιορισμός της γυναίκας, λοιπόν, στον οικιακό χώρο, σε πλήρη εκπλήρωση πατριαρχικών αξιών, εξυπηρετεί την προσφορά μη αμειβόμενης εργασίας ενώ βοηθά στην αναπαραγωγή του εργατικού δυναμικού. Αν ληφθεί υπόψη ο οικονομικός ρόλος που έχει πια αποδοθεί στο μόρφωμα της ελληνικής οικογένειας ως βασική οικονομική μονάδα που είναι η συσσώρευση πλούτου, με την εφαρμογή του διαιώνίζεται η υποτίμηση της γυναίκας, αλλά και η ανδρική κυριαρχία. Η πρόσδεση των γυναικών στον ιδιωτικό αυτό χώρο εξυπηρετεί διπλά συμφέροντα: ανδρών και κεφαλαιοκρατών. Από τη μία πλευρά παρέχεται η δυνατότητα στους άνδρες να δουλεύουν απερίσπαστα, υπηρετώντας έτσι τις παραγωγικές απαιτήσεις του καπιταλισμού και από την άλλη οι γυναίκες αποκλείονται από τη δημόσια σφαίρα και καταπιέζονται στην ιδιωτική. Η γυναίκα, ωστόσο, έχει καταφέρει να ξεπεράσει αυτές τις άρρητες νόρμες και να απεγκλωβιστεί από την ιδιωτική σφαίρα κατακτώντας πολλά δικαιώματα στο δημόσιο χώρο, γεγονός που ανακόπτει την εξέλιξη αυτής της πραγμάτωσης πατριαρχικών και καπιταλιστικών αξιών. Το σύστημα όμως του καπιταλισμού βρήκε τον τρόπο διεξόδου στην αναπαραγωγή της μειονεκτικής θέσης της γυναίκας και δεν είναι άλλος από τον συσχετισμό των δυνάμεων και τις σχέσεις εξουσίας στον ιδιωτικό και δημόσιο χώρο.

Σύμφωνα με τον Michel Foucault (1978) η εξουσία δεν είναι ένα σύνολο θεσμών και δομών, δεν περιορίζεται στα όρια του ηγεμονικού κράτους που ως στόχο έχει να υποτάξει τους πολίτες, αλλά ο ίδιος την προσεγγίζει ως στρατηγική. «Η εξουσία είναι παντού· όχι επειδή συμπεριλαμβάνει τα πάντα, αλλά επειδή έρχεται από παντού» (σελ. 93). Η εξουσία δεν είναι ένας συγκεκριμένος θεσμός ή μία συγκεκριμένη δύναμη σε συγκεκριμένη κατοχή ατόμων, είναι παντού και συντίθεται τόσο από αυτούς που την υποστηρίζουν όσο και από αυτούς που αντιστέκονται. Η εξουσία συμπεριλαμβάνει τα πάντα, ακόμα και τις πιο ασήμαντες λεπτομέρειες της καθημερινής ζωής των υποκειμένων· ασκείται, όχι κατέχεται.

Για τον Foucault το ατομικό σώμα απεξαρτημένο από βιολογικές σημάνσεις και ανατομικές περιγραφές, σηματοδοτείται ως αποτέλεσμα του τρόπου με τον οποίο πρακτικές της εξουσίας εφαρμόζονται και επενδύουν σε αυτό, καθιστώντας το χρήσιμο και αποτελεσματικό στις υπηρεσίες της εξουσίας. Αν ληφθεί υπόψη η αναπαραγωγή της κατευθυντήριας διχοτομικής σύλληψης του φύλου, όπου γυναίκες και άνδρες δρουν και αλληλοσυμπληρώνονται ως αντιθετικοί πόλοι, η αντίληψη αυτή ευνοεί την εδραίωση ιεραρχικών σχέσεων ανάμεσα σε άνδρες και γυναίκες και την αυτόματη τοποθέτηση των γυναικών σε μειονεκτική θέση ως ταυτιζόμενες με το σώμα τους. Το γυναικείο σώμα ως φορέας φυσικών χαρακτηριστικών καθορίζει συμπεριφορές και ρόλους. Αυτά τα φυσικά και εγγενή χαρακτηριστικά των γυναικών χαρ-

τογραφούν ένα περιορισμένο πεδίο δράσης το οποίο χαρακτηρίζεται από ελλείψεις και προ-σταγές. Επιπλέον, συνεπάγονται άλλα κοινωνικά χαρακτηριστικά τα οποία προσδίδονται στις γυναίκες και αποκτούν ουσιολογικό και αμετακίνητο χαρακτήρα. Η τρυφερότητα και η αδυναμία, συνδεδεμένα με το γυναικείο φύλο έχουν επισημάνσεις μειονεκτικές, θεωρούνται ως δεδομένα και αποτελούν ρυθμιστικούς παράγοντες του καταμερισμού της εργασίας ή της δράσης και κατά συνέπεια της θέσης των γυναικών, τόσο στον ιδιωτικό όσο και στο δημόσιο χώρο.

### 3.5.3. Δημόσιος πολιτικός λόγος – MME

Ο λόγος σύμφωνα με τον Foucault δεν αφορά μόνο στη γλώσσα ή τις λέξεις, αφορά σε «μία ιστορικά, κοινωνικά και θεσμικά καθορισμένη δομή αποφάσεων, όρων, κατηγοριών και πεποιθήσεων. Είναι το σύστημα μέσα από το οποίο οργανώνονται οι πολιτισμικές πρακτικές, κατασκευάζονται τα υποκείμενα και κατανοούν τις σχέσεις που διέπονται μεταξύ του εαυτού και των άλλων» (J.W.Scott, 1997 :759). Η μελέτη του λόγου βοηθά στην κατανόηση της λειτουργίας μίας κοινωνίας, η δε παρακολούθηση και ανάλυση μίας από τις πιο σημαντικές μορφές του, αυτής του πολιτικού λόγου, συνεισφέρει στην κατανόηση και αποκωδικοποίηση της σύγχρονης κοινωνικής πραγματικότητας, αν λάβει κανείς υπόψη ότι τίποτα δεν είναι φυσικό, αλλά κατασκευασμένο και προσαρμοσμένο σε συγκεκριμένα ιστορικά και πολιτισμικά συγκείμενα.

Σχετικά με τη λειτουργία του λόγου και την αντίληψη της γυναικείας ταυτότητας, σύμφωνα με τον Foucault, η αντίληψη που υπάρχει για τα πράγματα διαμορφώνεται μέσα στα όρια των περιορισμών του λόγου. «Ο λόγος χαρακτηρίζεται από [...] την οριοθέτηση του πεδίου των αντικειμένων, τον ορισμό μίας νόμιμης προοπτικής για το φορέα της γνώσης και τον καθορισμό των νορμών για την επεξεργασία των εννοιών ή των θεωριών» (S.Mills, 1997: 57). Συμπεραίνεται πως για τον Foucault ο λόγος συνεπάγεται τον περιορισμό στον τρόπο με τον οποίο κάθε υποκείμενο αντιλαμβάνεται τον κόσμο, αποκλείοντας στοιχεία τα οποία θα μπορούσαν να θεωρηθούν πραγματικά ή υπολογίσιμα. Στη συνέχεια, για την εξασφάλιση της ενεργοποίησης του λόγου και της θεώρησης ενός αντικειμένου ή στοιχείου ως πραγματικό, το υποκείμενο θα πρέπει να κατοχυρώσει το δικαίωμά του στο λόγο. Η κατοχύρωση όμως αυτού του δικαιώματός του είναι συνδεδεμένη με ζητήματα εξουσίας. Η άρθρωση του λόγου λειτουργεί σαν πρακτική η οποία διαμορφώνει τα αντικείμενα τα οποία επικαλείται. Ο λόγος, λοιπόν, δεν αναπαριστά απλά τις κοινωνικές οντότητες και τις ανθρώπινες σχέσεις, αλλά τις κατασκευάζει.

Αυτό συνεπάγεται μια «κατασκευασμένη» οπτική του εαυτού και του κόσμου η οποία είναι απόλυτα συνυφασμένη με την οπτική που έχουμε αποδεχθεί ως μέλη συγκεκριμένων θεσμών. Έτσι λοιπόν, το ίδιο κατασκευασμένη τόσο κοινωνικά όσο και από το λόγο, μπορεί να θεωρηθεί και η κατηγορία της γυναικείας υποκειμενικότητας. Οι έμφυλες κοινωνικές πρακτικές δεν αναπαρίστανται απλά μέσω του λόγου, αλλά διατηρούνται και αναπαράγονται. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα τη διατήρηση ή την ανατροπή της βασικής διχοτομικής αντίληψης για το τι χαρακτηρίζεται ανδρικό ή γυναικείο. Έναυσμα γι' αυτή τη διαδικασία αποτελεί η ατομική και μετέπειτα η συλλογική δράση του έμφυλου υποκειμένου και η αντίστασή του ή η αποδοχή του στον υπάρχοντα λόγο.

Ο λόγος, όμως, ως δρώμενο αλλά και ως αναπαράσταση της γυναικείας υποκειμενικότητας λειτουργεί στην πλειοψηφία του αντιμετωπίζοντας τη γυναίκα ως μία κατηγορία ομοιογενοποιημένη ανεξάρτητα από τα επιμέρους χαρακτηριστικά της και τις κοινωνικές συνθήκες στις οποίες επιτελεί τις προσταγές του φύλου της. Η κατασκευή του γυναικείου υποκειμένου με το λόγο συνεπάγεται εμμονή στα φυσικά χαρακτηριστικά της και απαλλαγή από οποιαδήποτε κοινωνικά, πολιτισμικά, ιστορικά συγκείμενα, γεγονός το οποίο είναι εμφανές όχι μόνο στο δημόσιο καθημερινό λόγο, ο οποίος ανταλλάσσεται στο πλαίσιο συνύπαρξης ατόμων και συνεργασίας, συμβίωσης, αλλά ακόμα και στον δημόσιο πολιτικό· η μορφή αυτού του λόγου, η οποία αναπτύσσεται είτε εντός του κοινοβουλίου, είτε με τη μορφή πολιτικών αποφάσεων, αποτελεί από μόνη της ένα ολοκληρωμένο, συστηματοποιημένο σύστημα μετάδοσης αντίληψης της κοινωνικής πραγματικότητας και κατασκευής των υποκειμένων. Το δε σημαντικό στη λειτουργία του συστήματος αυτού είναι η δύναμή του να χαράζει πολιτική (νόμος, διατάξεις) γεγονός που συντηρεί εξ ορισμού την ανισότητα, αλλά κυρίως δύναται να επιδρά με τέτοιο τρόπο στο άτομο ώστε να αποτελεί κύριο παράγοντα διαμόρφωσης της κοινής γνώμης επιστρατεύοντας και τα μέσα ενημέρωσης. Η επιρροή του δημόσιου πολιτικού λόγου για τη γυναίκα καθορίζει και ένα έτερο είδος δημόσιου λόγου, εκείνου της αναπαράστασης της γυναικείας υποκειμενικότητας.

Τα μέσα ενημέρωσης συγκροτούν μία ποικιλία τεχνολογικών πολυμέσων που προσεγγίζουν ένα μεγάλο κοινό μέσω της μαζικής επικοινωνίας. Οι τεχνολογίες μέσω των οποίων πραγματοποιείται αυτή η επικοινωνία είναι πολυποίκιλες. Τα μέσα μετάδοσης μεταδίδουν ηλεκτρονικά πληροφορίες αξιοποιώντας μέσα όπως οι ταινίες, το ραδιόφωνο, η ηχογραφημένη μουσική ή η τηλεόραση και ο ηλεκτρονικός τύπος. Τα ψηφιακά, μάλιστα, μέσα περιλαμβάνουν τόσο τη διαδικτυακή όσο και την κινητή μαζική επικοινωνία. Τα μέσα του διαδικτύου περιλαμβάνουν υπηρεσίες όπως το ηλεκτρονικό ταχυδρομείο, τους ιστότοπους και τα μέσα κοινω-



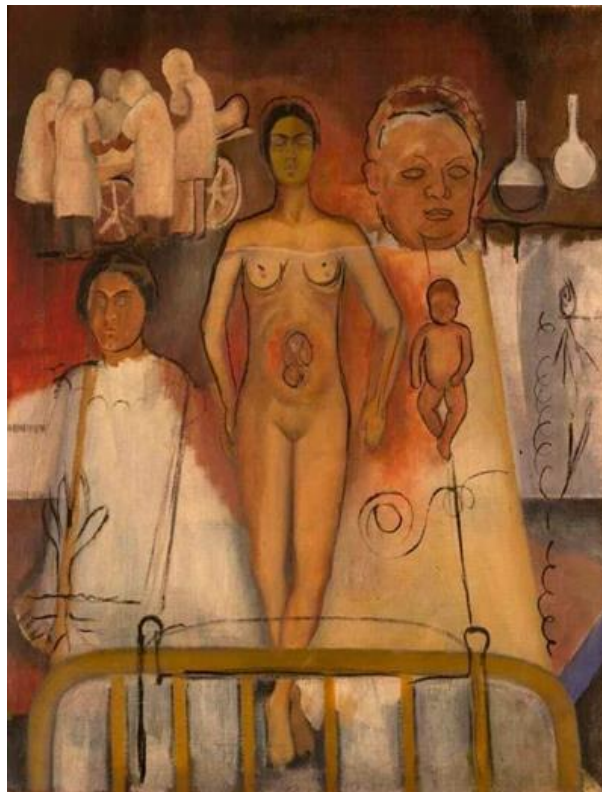
νικής δικτύωσης. Σε κάθε τους μορφή, τα MME αποτελούν ρυθμιστικό παράγοντα κατασκευής του φύλου και κατά συνέπεια της γυναικείας ταυτότητας, μέσα από την εστίαση τόσο σε ρηματικούς, όσο και σε οπτικούς τρόπους έμφυλης αναπαράστασης. Στην πλειονότητα ψυχαγωγικών εκπομπών της τηλεόρασης, η οποία αποτελεί και το κύριο μέσο εύκολης απήχησης στην κοινή γνώμη, αναπαράγεται ένας λόγος που σηματοδοτεί τη γυναικεία ταυτότητα ως προκατασκευασμένη. Έχοντας ως βάση στερεοτυπικές συνδηλώσεις και αναφορές αναπαράγονται σχέσεις έμφυλης ανισότητας και η θηλυκότητα ως έννοια αποκτά σεξιστικό χαρακτήρα. Η σεξουαλικότητα πλέον σε συνδυασμό με το «φαίνεσθαι» αποτελούν τα ηγεμονικά χαρακτηριστικά προσδιορισμού της γυναικείας ταυτότητας. Η εμφάνιση βρίσκεται σε πρώτο πλάνο με τα υπόλοιπα χαρακτηριστικά να ακολουθούν, με τη σεξουαλικοποίηση της εικόνας της γυναίκας να γίνεται ολοένα και πιο ορατή. Η τάση αυτή φανερά διογκωμένη στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης μοιάζει με μια διαρκή καμπάνια, μια εξουσιαστική λειτουργία προβολής της γυναικείας σεξουαλικότητας ως αντικείμενο και προϊόν κατανάλωσης. Ο διαχωρισμός ανάμεσα στη δημόσια και ιδιωτική σφαίρα διατηρείται και εδώ. Οι άντρες εξακολουθούν να έχουν τα σκήπτρα του δημόσιου βίου ενώ ο οικιακός χώρος προβάλλεται ως το κατεξοχήν γυναικείο πεδίο δράσης. Ενάντια σε αυτή την εξουσιαστική διχοτομική κατανομή δημόσιου- ιδιωτικού χώρου στα MME, κερδίζει σταδιακά δημόσιο χώρο μία κατασκευή λόγου ενός νέου ιδεότυπου θηλυκότητας στο επίκεντρο του οποίου βασίζεται η επιδίωξη ατομικής αυτονομίας της γυναίκας αλλά και η αναγκαιότητα της ατομικής της επιλογής στον καθαρισμό της ποιότητας ζωής της. Η καριέρα ως κεντρικός στόχος μονιμότητας και ασφάλειας προβάλλεται εδώ ως νέο στοιχείο κατάκτησης της γυναικείας υποκειμενικότητας, δεν σπανίζουν όμως οι περιπτώσεις που η προβολή του αντανακλά μία αγωνία αυταπόδειξης της γυναικείας αξίας, ως στοιχείο μόνιμα αμφισβητήσιμο. Από την άλλη πλευρά, μελετώντας είτε sites είτε περιοδικά lifestyle, τα οποία απευθύνονται στο ανδρικό κοινό, παρατηρείται μία νέα πρόταση ανδρικής ταυτότητας, η ανδρικότητα. Ως ανδρικότητα, λοιπόν, θεωρείται μία κοινωνική κατασκευή η οποία βασίζεται στην οπτική – σαρκική κατανάλωση της γυναικείας σεξουαλικότητας, στην ενίσχυση – απόκτηση μυϊκής δύναμης ως επιπρόσθετο στοιχείο υπεροχής και οτιδήποτε συμβάλλει στην κατασκευή μιας ανδρικής ηγεμονίας η οποία αντιτίθεται τόσο στη θηλυκότητα όσο και στην ομοφυλοφιλία. Η στρατηγική της υπεροχής του έμφυλου υποκειμένου (sex) είναι εμφανής, ενώ όπου δεν είναι, επικρατεί η τάση του “gender neutrality” όπου το κοινωνικό φύλο καθίσταται ασήμαντο ή ανύπαρκτο ευνοώντας την αναπαραγωγή προτύπων ανδρικότητας και υποτιμημένης θηλυκότητας σε όλο το φάσμα των MME.

### 3.6. Φαινόμενα καταπίεσης των γυναικών στη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα που αντικατοπτρίζονται στο έργο της Frida Kahlo – Ανάδειξη της αντισυμβατικής της φιγούρας

#### 3.6.1. Η θέση της γυναίκας στην οικογένεια – ο ρόλος της μητρότητας

Η οικογένεια αποτελεί το θεμελιώδες κοινωνικό μόρφωμα μέσα στο οποίο παράγονται συγκεκριμένες σημάνσεις και αναπαραστάσεις των έμφυλων υποκειμένων. Η πολλαπλότητα των στοιχείων που αποτελούν την οικογένεια όπως η σεξουαλικότητα, ο γάμος, η συγγένεια, τα μέλη, καθώς και οι ποικίλοι τρόποι με τους οποίους μπορούμε να προσεγγίσουμε εννοιολογικά αυτά τα συστατικά της, δυσκολεύουν την εύρεση ενός μονοδιάστατου ορισμού γι' αυτή. Το σίγουρο είναι ότι η οικογένεια σχετίζεται άμεσα με το κράτος όπως και με όλους τους θεσμούς με τους οποίους συλλειτουργεί στο πλαίσιο δόμησης μιας ολοκληρωμένης κοινωνίας. Εσωτερικά, η οικογένεια χαρακτηρίζεται από δυναμικές οι οποίες διαμορφώνουν έμφυλα υποκείμενα, κατανέμουν ρόλους, δομούν τις σχέσεις εξουσίας των μελών και καθορίζουν τη σημασιοδότηση του άντρα και της γυναίκας. Ο ρόλος της γυναίκας στην ελληνική οικογένεια συντηρείται ως πλήρως διακριτός από εκείνον του άντρα, ταυτίζοντας την ίδια με την οικιακή ζωή και τη μητρότητα ενώ τον άντρα με την υλική ευημερία και φροντίδα της οικογένειας. Η ταυτόχρονη εξωτερική σχέση της οικογένειας με το σύστημα παραγωγής καθιστά τη γυναίκα υπεύθυνη για τη φροντίδα του σπιτιού και των παιδιών. Όταν υφίσταται εργασιακή απασχόληση της γυναίκας εκτός σπιτιού το μοντέλο δεν αλλάζει, απλά η ίδια επιφορτίζεται επιπλέον. Η εξυπηρέτηση άρρωστων ή ηλικιωμένων μελών αποτελεί και αυτή δική της αρμοδιότητα και σε περίπτωση εργασίας της ή απουσίας της αναλαμβάνει εκείνη την πρόσληψη κάποιου ειδικού ή αντικαταστάτη. Η παραπάνω «νόρμα» που συντηρείται ακόμα στις μέρες μας από την ίδια την οικογένεια, τους λοιπούς θεσμούς και το κράτος, φανερώνει αλληλεξαρτώμενες σχέσεις μελών και καταμερισμό εργασίας, με περισσότερο εξαρτημένες τις γυναίκες. Παρόλα αυτά και ιδιαίτερα στα αστικά κέντρα όπου η πλειοψηφία των γυναικών εργάζεται, ο καταμερισμός εργασίας τροποποιείται και οι ρόλοι των φύλων δεν είναι απόλυτα διχοτομημένοι. Η ανατροπή όμως αυτή – η οποία έρχεται σε αντίθεση με την παραδοσιακή εικόνα της οικογένειας – είναι περισσότερο αποτέλεσμα κοινωνικής αναγκαιότητας παρά ουσιαστική αναπροσαρμογή των έμφυλων υποκειμένων και των ρόλων τους. Επιπλέον, η νευραλγική θέση της γυναίκας εντός της οικογένειας καθορίζεται από το βασικό, φυσικό, βιολογικό χαρακτηριστικό της, αυτό της μητρότητας. Με τον τρόπο αυτό νομιμοποιείται η πρόσδεσή της με τον ιδιωτικό χώρο ως απορρέουσα υποχρέωση υλοποίησης της φύσης της. Η μητρότητα αναδεικνύεται ως το υπέρτατο, το σημαντικότερο γυναικείο χαρακτηριστικό· μυθοποιείται, εννοιολογείται με

τρόπο απaráλλαχτο χωρίς να λαμβάνονται υπόψη παράγοντες όπως η κοινωνική τάξη, η ηλικία, οι προσωπικές επιλογές. Στο σύνολό της, η θέση της γυναίκας εντός του οικογενειακού πλαισίου δεν έχει αποβάλλει τις πατριαρχικές καταβολές ακόμα και σήμερα. Μάλιστα, οικογενειακοί ρόλοι οι οποίοι είναι συμβατοί με ευρύτερες κοινωνικές προσταγές και προβάλλονται ή υποστηρίζονται από κοινωνικούς φορείς ως αποδεκτοί, δημιουργούν νόρμες, συγκλίνοσες και αποκλίνουσες συμπεριφορές. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα την πίεση που δέχεται η γυναίκα να υιοθετήσει ένα συγκεκριμένο μοντέλο συμπεριφοράς ώστε να γίνει αποδεκτή αρχικά στην οικογένεια και μετέπειτα στο σύνολο της κοινωνίας. Η ανασφάλεια της αδυναμίας ή της μη ανταπόκρισης στον ρόλο που της υποδεικνύει η ιδεολογία της οικογένειας γίνεται μόνιμο άγχος και ανασταλτικός παράγοντας απελευθέρωσης του υποκειμένου της.



Η Frida και η καισαρική τομή, πίνακας του 1932. Ανακτήθηκε από <https://www.fridakahlo.org>

Την αγωνία της γυναίκας του σήμερα αφουγκράστηκε η Kahlo σχεδόν έναν αιώνα πριν, έχοντας καταστήσει με την τέχνη της προηγούμενο για τη σύγχρονη γυναικεία ταυτότητα στο θεσμό της οικογένειας. Η ίδια σπάει το οικιακό φράγμα ως στάση ζωής και αγνοεί τους περιορισμούς που επιβλήθηκαν στις μεξικανές γυναίκες της εποχής για παραμονή στο σπίτι. Το μόνο που την καθήλωνε κατά καιρούς ήταν η επιδείνωση της υγείας της. Το θέμα της οικογένειας και πιο συγκεκριμένα της συζυγικής σχέσης θίγεται από την ίδια αποτυπώνοντάς το στον

καμβά, ενίοτε ενώνοντας δύο μισά πρόσωπα - το δικό της και του συζύγου της - σε ένα ολόκληρο, σύμβολο ισοτιμίας των συζυγικών ρόλων, της ένωσης του ζευγαριού, της ολοκλήρωσής της. Σε περίοδο κρίσης του γάμου προβληματίζει ζωγραφίζοντας τον Diego Rivera στο μέτωπό της ενώ η ίδια δακρύζει και τα μαλλιά της τυλίγουν ασφυκτικά το λαιμό της. Όλα τα παραπάνω συνιστούν δείγματα συναισθηματικής αστάθειας, απόρριψης, αλλαγής των συζυγικών ρόλων και της ισορροπίας του ζευγαριού. Την ελπίδα και το φόβο για τη μητρότητα την αποτυπώνει ούσα η ίδια ασθενής μετά από αποβολή αλλά και μετά από μία συνειδητή επιλογή να τερματίσει μία εγκυμοσύνη. Το πολυπλόητο προνόμιο της μητρότητας – σύμφωνα με τις σύγχρονες κοινωνικές προस्ताγές- το εκθειάζει, το μυθοποιεί και το αποδομεί ταυτόχρονα.

### 3.6.2 Γυναικεία σεξουαλικότητα – ηθική

Ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιείται η βιολογική λειτουργία της γυναίκας στις κοινωνικές συνδηλώσεις δεν σταματά εδώ. Την εναρμόνισή της με τον οικιακό χώρο, κατ' επέκταση την αμφισβήτησή της για οποιοδήποτε άλλο δημόσιο πεδίο δραστηριότητας, ακολουθεί η ταυτοποίηση της ηθικής της. Πιο συγκεκριμένα, η βιολογική της ικανότητα να κυοφορεί και να γεννά συνοδεύεται πάντοτε από το κοινωνικό σημαίνόμενο της μητρότητας, ταυτίζεται μόνο με την τεκνοποίηση και κατά συνέπεια της δίνει το δικαίωμα να χρησιμοποιεί τη σεξουαλικότητά της μόνο για την αναπαραγωγική διαδικασία. Πρόκειται για τη λεγόμενη αντίληψη της «διπλής ηθικής» σύμφωνα με την οποία ο άνδρας μπορεί να χρησιμοποιεί τη σεξουαλικότητά του σε δραστηριότητες που έχουν ως στόχο την ηδονή και την απόλαυση, ενώ η γυναίκα οφείλει να την εξαντλεί για την επιτέλεση του προκαθορισμένου ρόλου της μητρότητας, την τεκνοποίηση. Μάλιστα, η ευρεία και έντονη σεξουαλική δραστηριότητα για τον άνδρα θεωρείται πλεονέκτημα ενώ για τη γυναίκα στοιχείο ανηθικότητας. Σύμφωνα με την Bartky, αυτή η προσέγγιση παραπέμπει σε «σεξουαλική αντικειμενοποίηση του θηλυκού υποκειμένου σύμφωνα με την οποία το θηλυκό υποκείμενο αποξενώνεται από το σώμα του το οποίο μετατρέπεται σε εργαλείο που χρησιμοποιείται είτε για λόγους αναπαραγωγής είτε για να προσφέρει ηδονή στο αρσενικό υποκείμενο. Το σώμα διαχωρίζεται από το υποκείμενο και μετατρέπεται σε κάτι που δεν το αντιπροσωπεύει, με αποτέλεσμα τη σεξουαλική αλλοτρίωσή του θηλυκού υποκειμένου και τον κατακερματισμό του» (Bartky, 1990: 33-36).

Όλα τα παραπάνω, στο βαθμό εξυπηρέτησης αναγκαίων θεσμών που έχουν αναφερθεί, όπως για παράδειγμα για την εκκλησία το δικαίωμα της ηδονής στη γυναίκα θεωρείται αμάρτημα, και με τη δύναμη του δημόσιου λόγου αποκτούν ισχύ κανονιστική. Σύμφωνα με την ανάλυση που έγινε βασιζόμενοι στον Foucault για τη λειτουργία του δημόσιου λόγου και

τον τρόπο διαμόρφωσης αντιλήψεων και καθορισμού ταυτοτήτων, αντίστοιχα κατασκευάζεται και η θεωρία του σεξ. Ο λόγος για τη σεξουαλικότητα προβάλλει αρχικά την έμφυλη ταυτότητα ως την κυρίαρχη μορφή ταυτότητας, κανονικοποιεί τις έμφυλες συμπεριφορές και διακρίνει αποδεκτές και μη αποδεκτές μορφές επιτέλεσης του σεξ. Με τον τρόπο αυτό, τόσο τα γυναικεία όσο και τα ανδρικά σώματα δεν είναι άλλο παρά τόπος εμπέδωσης των λογοθετικών μηχανισμών εξουσίας που υπαγορεύουν και απαγορεύουν. Το σώμα της γυναίκας είναι το εργαλείο αυτού του μηχανισμού και οφείλει να επιτελεί υπάκουα και ορθά τις προσταγές του, με ό,τι συνεπάγεται για την ίδια η ιδέα της αποκλίνουσας συμπεριφοράς.



Πίνακας αυτοπροσωπογραφία αφιερωμένη στον Léon Trotsky, 1937. Ανακτήθηκε από

<https://www.fridakahlo.org>



Η Kahlo ζωγράφισε τον εαυτό της, παράλληλα όμως και κάθε γυναίκα ξεχωριστά που ασφυκτιεί από τις κοινωνικές προσταγές της σεξουαλικότητας από τότε μέχρι και σήμερα. Σε μία εποχή που οι μεξικανές γυναίκες είχαν αντικειμενοποιηθεί από τη ρητορική της εποχής, η δημιουργία του εαυτού ως υποκειμένου και μόνο που ορίζει την ανθρώπινη, οικογενειακή, κοινωνική, σεξουαλική του φύση είναι το μήνυμα της απελευθέρωσης της γυναικείας υποκειμενικότητας στο σήμερα. Μη διστάζοντας να ζωγραφίσει πίνακα τον οποίο θα αφιερώσει στον εραστή της, κλείνει την πόρτα στις διαδρομές ηθικής της εποχής, υμνεί τη σεξουαλικότητά της, καθιστά τον εαυτό της πρωταγωνίστρια της ζωής της απαλλαγμένη από δοξασίες και άκαμπτους κοινωνικούς και σεξουαλικούς ρόλους. Η δυνατότητα της σεξουαλικότητας ως επιλογής για την Frida αποτελεί μονόδρομο και ανάγκη για τον επαναπροσδιορισμό της από τη σημερινή γυναίκα απελευθερωμένη από ταμπού, προκαταλήψεις, κοινωνικές προσταγές ηθικής, που εξακολουθούν να την επισκιάζουν, παρά τον εκσυγχρονισμό της εποχής.

### 3.6.3. Αυτοδιάθεση σώματος – άμβλωση

Το ζήτημα της μητρότητας, όπως φαίνεται να επανέρχεται, έχει αποκτήσει καθολικό χαρακτήρα, καθώς πέρα από τη χρησιμοποίησή του για τοποθέτηση αντιθετικών πόλων, άνδρας-γυναίκα, για περιορισμό της γυναίκας στον οικιακό χώρο και προκαθορισμό του ρόλου της εντός και για τη ρύθμιση της σεξουαλικότητάς της, έρχεται να επαναφέρει ζητήματα αυτοδιάθεσης του γυναικείου σώματος. Ο Foucault αναφέρθηκε στις πειθαρχικές τεχνολογίες του σώματος και στον τρόπο με τον οποίο εφαρμόζονται στα σημασιοδοτούμενα ως σώματα γυναικεία:

Οι πειθαρχικές μοντέρνες τεχνολογίες εξουσίας οι οποίες πολλές φορές δεν είναι εμφανείς υπηρετώντας συγκεκριμένες νόρμες αλλά και το σύστημα της αναπαραγωγικής διαδικασίας ρυθμίζουν τα γυναικεία σώματα και τα ωθούν σε μία διαδικασία αυτοπαρακολούθησης και αυτοελέγχου. Η εικόνα της θηλυκότητας που κατασκευάζεται είναι περιχαρακωμένη και οι γυναίκες παρόλα αυτά οφείλουν να την προσεγγίζουν. Το γυναικείο σώμα υπόκειται στα ρυθμιστικά ιδεώδη και στις προσταγές των σχέσεων εξουσίας, η υλικότητα του οποίου δεν μπορεί να γίνει γνωστή πέρα από τις πολιτισμικές σημάνσεις (M. Foucault, 1978: 34).

Με θέματα εθνικά και φυλετικά να επανέρχονται, όπως αυτό του δημογραφικού ζητήματος και ανάδειξής του ως εθνικού προβλήματος, επαναδιαπραγματεύονται πτυχές όπως ο χαμηλός αριθμός γεννήσεων στην Ελλάδα, ενώ από την άλλη ο υψηλός αριθμός αμβλώσεων.

Με αυτό τον τρόπο συνδέεται το δημογραφικό με την εθνική συνοχή και την ορθοδοξία καθιστώντας το γυναικείο υποκείμενο υπεύθυνο για τη λύση του και υπαίτιο για τη διαίωσή του. Πέρα από δημοσιεύματα του τύπου, χαρακτηριστικό ήταν το παράδειγμα του 1<sup>ου</sup> Πανελληνίου Συνεδρίου Γονιμότητας και Αναπαραγωγικής Αυτονομίας που προγραμματίστηκε τον Ιούλιο του 2021 υπό της αιγίδα της Προέδρου της Δημοκρατίας, για την προώθηση του οποίου κυκλοφόρησε βίντεο, το οποίο προκάλεσε θύελλα αντιδράσεων και ανάγκασε την Πρόεδρο της Δημοκρατίας να αποσύρει την αιγίδα της. <https://youtu.be/4bJvRXygk8M>

Η απολογία της γυναίκας στον εαυτό της και στην κοινωνία για την επιλογή της να μην τεκνοποιήσει και να κάνει καριέρα την καθιστά τελικά άβουλη και μέλος μιας συστηματοποιημένης αναπαραγωγικής διαδικασίας, που η μη συμμόρφωσή του έχει επιπτώσεις στη δημοσιονομική πολιτική της χώρας.



Πίνακας Νοσοκομείο Henry Ford, 1932. Ανακτήθηκε από <https://www.fridakahlo.org>

Η Kahlo έχει μεταμορφωθεί σε μία σύγχρονη εκδοχή ενός θηλυκού μάρτυρα – αδιαμφισβήτητα λόγω του σωματικού της πόνου – αλλά και θίγοντας στα έργα της τον έμφυλο πόνο ο οποίος τείνει να γίνει καταπιεστικός για τις γυναίκες. Η φυσική βιαιοπραγία του γυναικείου σώματος όπως η γέννα, η αποβολή, είναι μέρος που επιτελείται στο πλαίσιο των αναγκών της

αναπαραγωγικής διαδικασίας και της εργαλειοποίησής του ως φορέα φυσικών χαρακτηριστικών. Ο αντικατοπτρισμός από την άλλη του γυναικείου σώματος σε αυτή την επίπονη διαδικασία «χτίζει» φεμινιστικά την ατζέντα της, καθώς η ίδια μεταμορφώνει το πληγωμένο σώμα σε σύμβολο γυναικείας ενδυνάμωσης ακόμα και μέσα από την εκμετάλλευσή του.

### 3.6.4 Έμφυλη βία – γυναικοκτονία

Ετυμολογικά το επίθετο έμφυλη (εν+φύλο) το οποίο προσδιορίζει τη βία αυτόματα παραπέμπει σε βία ανάμεσα στα φύλα και βία η οποία ασκείται εξαιτίας του φύλου. Λαμβάνοντας υπόψη τα θεμελιωμένα πατριαρχικά στερεότυπα, τη διαπιστωμένη ακόμα και σήμερα ανισότητα και καλλιέργεια σχέσεων ισχύος και εξουσίας μεταξύ ανδρών και γυναικών και τη συντήρηση-επιβολή της ανδρικής κυριαρχίας, γίνεται λόγος για βία η οποία εκδηλώνεται σε βάρος της γυναίκας με διάφορες μορφές: σωματική, λεκτική, ψυχολογική, συναισθηματική, σεξουαλική, σε κάθε περίπτωση ως μέσο κοινωνικού ελέγχου. Η πιο συχνή δε μορφή βίας προέρχεται από τον σύζυγο ή τον ερωτικό σύντροφο. Οι γυναίκες 14-55 ετών κινδυνεύουν περισσότερο από βιασμό ή ενδοοικογενειακή βία παρά από καρκίνο, τροχαία ατυχήματα, πόλεμο ή ελονοσία (womensos.gr). Η ενδοοικογενειακή βία ως φαινόμενο έλαβε τεράστιες διαστάσεις με τον οικογενειακό εγκλεισμό λόγω της πανδημίας COVID-19. Στις παρωχημένες αντιλήψεις και τις ήδη υπάρχουσες προκαταλήψεις ήρθε να προστεθεί ή να διογκωθεί λόγω των συνθηκών εγκλεισμού, με όλες τις οικονομικοκοινωνικές δυσκολίες που έφερε μαζί του, μία αέναη υποτέλεια της γυναίκας, εγκλωβίζοντάς την ακόμα περισσότερο σε συγκεκριμένους ρόλους και συνθήκες πίεσης. Το σπίτι από φιλόξενο και οικείο περιβάλλον μετατρέπεται σε χώρο κινδύνου. Το γεγονός ότι αυτή η εκτεταμένη μορφή βίας είναι δύσκολα ανιχνεύσιμη καθώς επικαλύπτεται στο όνομα των οικογενειακών δεσμών αλλά και ο φόβος του στιγματισμού από την πλευρά του θύματος ή του οικείου περιβάλλοντός του, καθιστούν το φαινόμενο μία διαχρονική και διατοπική πανδημία σε έξαρση, με την εκδήλωση μάλιστα της ακραίας μορφής του, της σύγχρονης ελληνικής κοινωνικής μάστιγας, της γυναικοκτονίας. Ορίζοντας τη γυναικοκτονία αναφέρεται ως «η σκόπιμη δολοφονία μίας γυναίκας επειδή είναι γυναίκα ή επειδή προσδιορίζεται ως γυναίκα» [Γκασούκα, όπως αναφέρεται στο Γ. Πετράκη (επιμ.) 2020]. Ωστόσο, άξιο παρατήρησης είναι το γεγονός ότι σε τέτοιες περιπτώσεις δολοφονίας σπάνια γίνεται ή ποτέ επίκληση του όρου γυναικοκτονία καθώς δεν είναι θεσμοθετημένος. Εξετάζοντας τις ελληνικές περιπτώσεις των τελευταίων ετών κυριαρχεί το μοντέλο της οικείας γυναικοκτονίας, δηλαδή της αιτιακής συναισθηματικής σχέσης θύτη – θύματος. Η εκτίμηση του φαινομένου σε εθνικό επίπεδο και σε αυτή την περίπτωση καθίσταται δύσκολη καθώς προσκρούει σε θέματα

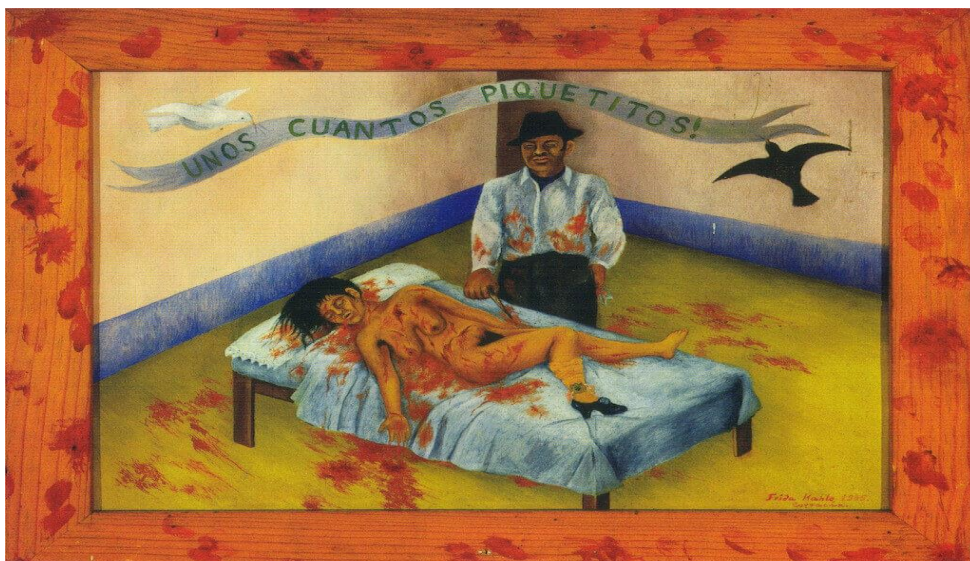


κοινωνικού στιγματισμού, μεγάλο μερίδιο ευθύνης για το οποίο έχουν τα ΜΜΕ. Έχοντας τη δυνατότητα να αποτελέσουν αποτρεπτικό φορέα του φαινομένου όχι μόνο ευθύνονται για την περιορισμένη ιχνηλάτησή του, αλλά συντηρούν την ανοχή στη βία και επιβάλλουν το στερεότυπο της ντροπής. Δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις όπου η ζήλεια παρουσιάζεται ως κίνητρο δολοφονίας με την εκλιπούσα να την τροφοδοτεί σκόπιμα με τις πράξεις ή τις παραλείψεις της διογκώνοντας τα πάθη του θύτη. Πρόκειται για την αποκάλυπτη τακτική victim blaming (μετάθεση ευθυνών στο θύμα) σε μία προσπάθεια ηθικής κανονικοποίησης του δολοφόνου και φυσικοποίησης της πράξης.

Σε μια ακόμα τεχνική διαστρέβλωσης του φαινομένου κατά τη μετάδοση των γυναικοκτονιών με κίνητρα σεξουαλικά παρατηρείται η τάση για υπερεκτίμηση και εξύψωση της ανδρικής σεξουαλικότητας. Ο θύτης παρουσιάζεται ως το απόλυτο υπέρ αρσενικό με ωραιοποιημένη εμφάνιση και έκδηλη αρρενωπότητα το οποίο εύλογα δεν δύναται να συγκρατήσει τις ορμές του.

Με τη χρήση όλων των παραπάνω μεθοδεύσεων των ΜΜΕ – τα οποία διαμορφώνουν την κοινή γνώμη και αποτυπώνουν την κοινωνική πραγματικότητα- η γυναικοκτονία σε κάθε της συμβάν δεν αντιμετωπίζεται θεσμικά, πολιτικά ή κοινωνικά σε ευρύτερο πλαίσιο ώστε να επιτευχθεί ο εκτοπισμός ή ο περιορισμός της. Αντίθετα, διαχειρίζεται από τους φορείς ως μεμονωμένο περιστατικό αποδίδεται στην «κακιά στιγμή» αγνοώντας προηγούμενες πράξεις βίας του θύτη εκλογικεύοντας το έγκλημά του και ενοχοποιώντας το θύμα.

Παρά τον εκσυγχρονισμό του νομοθετικού πλαισίου στη χώρα μας, η εξασφάλιση της γυναικείας αυθυπαρξίας και προστασίας συναντά το σκώμμα της κοινωνίας ως συλλογικό όργανο.



Πίνακας “A few small nips” - μερικές μικρές μαχαιριές, 1935. Ανακτήθηκε από από <https://www.fridakahlo.org>

Η Kahlo είναι η διαχρονική κραυγή της κάθε γυναίκας θύματος ή εν δυνάμει θύματος απέναντι σε ένα κοινωνικοπολιτικό σύστημα που κωφεύει και θρέφει στερεότυπα ανισότητας και συντηρητικές συμπεριφορές. Αποτυπώνει ωμά το έγκλημα, αποδομεί τον θύτη μέσα από την ειρωνεία της, δείχνει με σκληρότητα την κατάληξη, σοκάρει, τρομάζει, προειδοποιεί, α-φυπνίζει.

### 3.6.5. Προσφυγικό ζήτημα

Με την ανθρωπιστική κρίση να βρίσκεται σε πρώτο πλάνο παγκοσμίως τα τελευταία χρόνια είτε λόγω ένοπλων συρράξεων είτε φυσικών καταστροφών, η Ελλάδα αποτελεί το κυριότερο κέντρο εισροής προσφύγων στην Ευρώπη από χώρες της Αφρικής και της Μ. Ανατολής. Η πυροδότηση του φαινομένου προέκυψε από τον πόλεμο στη Συρία με αποτέλεσμα το 2015 να εισέλθουν 861.630 άνθρωποι . Μέχρι το 2023 πάνω από 1.200.000 πρόσφυγες πέρασαν τα ελληνικά σύνορα και η χώρα μας κλήθηκε να ανταποκριθεί άμεσα σε συνθήκη υποδοχής έκτακτης ανάγκης με απροσδόκητα νούμερα προσφύγων.<sup>16</sup>

Με την κατάσταση πλέον να έχει σταθεροποιηθεί οι κίνδυνοι για τη γυναίκα πρόσφυγα από την πρώτη στιγμή ή ακόμα και από τη σκέψη εγκατάλειψης της χώρας της μέχρι και τον καθημερινό της αγώνα για κοινωνική αφομοίωση στη χώρα υποδοχής δεν έχουν εκλείψει.

Το αφιλόξενο περιβάλλον της πατρίδας, η άμεση ανάγκη εγκατάλειψης, το άγχος για επιβίωση και για προστασία των παιδιών της, την καθιστά ευάλωτη σε οποιοδήποτε διακινητή. Όταν το οικονομικό αντίτιμο για το πολυπόθητο εισιτήριο στη χώρα υποδοχής είναι ή γίνεται σκόπιμα δυσβάσταχτο έρχεται αντιμέτωπη με προτάσεις σωματικής ανταλλαγής για την επιθυμητή άφιξη στον προορισμό της.<sup>17</sup> Η συζυγική απουσία την καθιστά εξίσου ευάλωτη. Λαμβάνοντας υπόψη την προέλευσή της από συντηρητικές και πατριαρχικές κοινωνίες οι οποίες συντηρούν τόσο την οικονομική όσο και την ηθική της δέσμευση με το σύζυγο, σε περιπτώσεις που λόγω συνθηκών ταξιδεύει ασυνόδευτη<sup>18</sup> γίνεται εύκολη λεία σεξουαλικής κακοποίησης, βιασμών, και εν γένει κακομεταχείρισης.

<sup>16</sup>Σύμφωνα με τα στοιχεία της Έπατης Αρμοστείας του ΟΗΕ για τους πρόσφυγες <https://data2.unhcr.org/en/situations/mediterranean/location/5179>

<sup>17</sup> Womens' commission for refugees women and children, UNHCR Policy on refugee women and guide lines on their protection: An assessment of ten years of implementation USA:2002

<sup>18</sup>Η απόφαση αυτή μπορεί να προκύψει είτε λόγω της αναταραχής στον τόπο τους κατά τη διάρκεια της φυγής με σκοπό την επανένωση της οικογένειας αργότερα, είτε λόγω απώλειας του συζύγου (νεκρός ή αγνοούμενος).

Οι κίνδυνοι δεν εκλείπουν ούτε με την άφιξη στους χώρους ταυτοποίησης ή φιλοξενίας προσφύγων. Η έλλειψη εγκαταστάσεων την αναγκάζει σε συμβίωση με άλλους άντρες και ανοχή των βίαιων εκδηλώσεων εναντίον της, καθώς οι πολιτισμικές συνήθειες του κάθε λαού μεταφέρονται και στη δομή. Σε περιπτώσεις, μάλιστα, που το συσσίτιο δεν είναι επαρκές η κατηγορία των γυναικών είναι η πρώτη που υποφέρει από υποσιτισμό, ως αποτέλεσμα παρωχημένων αντιλήψεων της Ανατολής, για την ανωτερότητα του άνδρα και την απόλαυση προνομίων από τον ίδιο σε βάρος των γυναικείων αναγκών που έρχονται σε δεύτερη μοίρα.

Το πέρασμα από τη δομή φιλοξενίας στη νέα πατρίδα δεν είναι επίσης ανώδυνο. Πέρα από τα βασικά προβλήματα προσαρμογής που έχει να διαχειριστεί στο νέο τόπο ο κάθε πρόσφυγας όπως είναι η άγνωστη γλώσσα, η διαφορά κουλτούρας, η διαχείριση των ήδη τραυματικών εμπειριών και το άγχος για επιβίωση, η γυναίκα πρόσφυγας αποτελεί εύκολο στόχο κυκλωμάτων δουλεμπόρων και πορνείας, τα οποία εκμεταλλεύονται την ανάγκη της για την εξασφάλιση της πράσινης κάρτας και παραμονής της.

Παρά τις φιλότιμες προσπάθειες κρατικών φορέων και μη κερδοσκοπικών/ εθελοντικών οργανώσεων, τα φαινόμενα έμφυλων ανισοτήτων και ασύμμετρων κινδύνων των γυναικών προσφύγων αποτελούν ένα πεδίο σχετικά ανεξερεύνητο, καθώς δίνεται μοιραία προτεραιότητα στην επιβίωσή τους. Μέσα σε ένα περιβάλλον υποδοχής που φαντάζει και επιβεβαιώνεται δυστοπικό, τα έργα της Kahlo είναι μία αντανάκλαση ελπίδας και γυναικείας αυτοπεποίθησης. Η μικτή καταγωγή της καλλιτέχνιδας την καθιστά εξ' ορισμού υβριδικό σύμβολο, ανοιχτή σε πολιτισμικές αλλαγές. Τοποθετώντας η ίδια τον εαυτό της στα σύνορα του Μεξικού και των Ηνωμένων Πολιτειών της Αμερικής εξωτερικεύει ένα διχασμό για τους δύο προορισμούς, με τη στάση της όμως δηλώνει το δικαίωμα της κάθε γυναίκας για επιλογή νέας πατρίδας. Μέσα από τις αυτοπροσωπογραφίες της δίνει το παράδειγμα απελευθέρωσης από κάθε εθιμικό πλαίσιο, λήψης κινήτρων για μία απόφαση αντιδραστική – απόφαση φυγής από χώρα ή καθεστώς καταπιεστικά - διεκδίκηση μίας κανονικότητας ή οτιδήποτε ορίζει η κάθε γυναίκα ως κανονικότητα ή προσωπική ελευθερία.



Πίνακας “Along the border line between Mexico and the United states”, στα σύνορα Μεξικού και ΗΠΑ, 1932. Ανακτήθηκε από <https://www.fridakahlo.org>

### 3.6.6. Σεξουαλικός προσανατολισμός – ΛΟΑΤΚΙ+

Τα άτομα τα οποία βιώνουν διαφορετικές διαθέσεις και εκφράσεις φύλου εν συντομία αναφέρονται πλέον ως ΛΟΑΤΚΙ+ (λεσβίες, ομοφυλόφυλοι, αμφιφυλόφιλοι, τρανς, κουήρ, ιντερσέξ). Το + στο τέλος προσδιορίζει την ύπαρξη επιπλέον κατηγοριών ή υποκατηγοριών.

Τα πολιτικά δικαιώματα των ΛΟΑΤΚΙ+ ατόμων έχουν αυξηθεί σημαντικά τα τελευταία πενήντα χρόνια στις δυτικές κοινωνίες. Στις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής το Ανώτατο Δικαστήριο τον Ιούνιο του 2015 κατοχύρωσε το δικαίωμα σύναψης συζυγικής σχέσης μεταξύ ατόμων ίδιου φύλου. Η εξέλιξη αυτή είναι αρκετά αισιόδοξη αν σκεφτεί κανείς ότι στα τέλη του εικοστού αιώνα η εκδήλωση ομοφυλοφιλικής ή αμφιφυλοφιλικής συμπεριφοράς ήταν παράνομη, ενώ η ομοφυλοφιλία αποτελούσε ψυχική διαταραχή. Η αφαίρεση της ομοφυλοφιλίας από το διαγνωστικό και στατιστικό εγχειρίδιο των ψυχικών διαταραχών (Diagnostic and statistical manual, DSM) το 1973 ήταν το πρώτο βήμα για την αποπαθολογικοποίησή της. Η Ελλάδα αν και είχε χρονικά το προβάδισμα σε σχέση με άλλες ευρωπαϊκές χώρες ως προς την



αποποινικοποίηση της ομοφυλοφιλίας, η οποία πραγματοποιήθηκε το 1951, στην πραγματικότητα διατήρησε μία αδιάφορη στάση ως προς τα θέματα δικαιωματικής ισότητας ΛΟΑΤΚΙ+ ατόμων. Η προβολή των δικαιωμάτων τους άρχισε να διαφαίνεται με το Απελευθερωτικό Κίνημα Ομοφυλόφιλων Ελλάδας (ΑΚΟΕ) το 1977 (Χαραλαμπίκης, 2021, : 7-8).

Στις μέρες μας μετά από μεγάλα βήματα αποδοχής και διεκδίκησης δικαιωμάτων που έχουν γίνει για τις σεξουαλικές μειονότητες, έχουν περιοριστεί σίγουρα οι άμεσες εκφράσεις ομοφοβικών απόψεων, τη θέση τους όμως έχουν πάρει φαινόμενα συγκεκαλυμμένης ομοφοβίας. Η συνήθης πρακτική είναι οι άνθρωποι αυτοί να συνιστούν αντικείμενα δημόσιου λόγου και σπάνια υποκείμενα, να μην τους αναγνωρίζεται δηλαδή η δυνατότητα προσωπικής έκφρασης και άσκησης κριτικής για τις συνθήκες διαβίωσής τους. Με τη μη αναπαράστασή τους ως υποκείμενα, αυτόματα τους αφαιρείται κάθε δικαίωμα ισότητας. Εν γένει, η απουσία νομικής κατοχύρωσης των δικαιωμάτων αυτών των ατόμων, η απουσία δηλαδή του κρατικού φορέα ως ασπίδα προστασίας τους διεγείρει την επιφυλακτική στάση της κοινωνίας και των πολιτών απέναντί τους. Όσο κι αν κάποιες άμεσες διακρίσεις έχουν αποφευχθεί με τη θεσμοθέτηση ισότιμων συνθηκών των μειονοτήτων σε διάφορους τομείς όπως είναι η παιδεία, η υγεία και η εργασία, η έμμεση διάκριση καιροφυλακτεί επιβεβαιώνοντας την αδυναμία της ελληνικής κοινωνίας για την πλήρη αποδοχή τους. Ενδεικτικά παραδείγματα της μη αποδοχής των ατόμων ΛΟΑΤΚΙ+ αποτελούν φαινόμενα παρενοχλήσεων, εριστικών σχολίων, θυματοποιήσεις στο περιβάλλον εργασίας, αντιμετώπισης και προσφώνησής τους με διαφορετικό γένος και όνομα σε δημόσιες υπηρεσίες ή μονάδες υγείας, υποτιμητικές αναφορές και εκφοβισμός στο σχολικό περιβάλλον, μη αποδοχή της διαφορετικότητας του παιδιού εντός της οικογενειακής εστίας. Η ανοχή των παραπάνω καθημερινών συμπεριφορών αποτελεί επιβράβευση αυτής της άνισης μεταχείρισης και κλείνει την πόρτα σε κάθε ενδεχόμενο μελλοντικό βήμα προόδου στην εξασφάλιση της πλήρους ισότητας των δικαιωμάτων των ΛΟΑΤΚΙ+ ατόμων.

Η παραπάνω στάση επηρεάζει την αντιλαμβανόμενη αποδοχή των ΛΟΑΤΚΙ+ ατόμων, με αποτέλεσμα την καλλιέργεια του φόβου των ευάλωτων ατόμων στην ελεύθερη έκφραση του σεξουαλικού προσανατολισμού και της προσωπικότητάς τους. Η υποβάθμιση της ποιότητας ζωής τους σε πρακτικό επίπεδο, καθώς δυσχεραίνεται η καθημερινότητά τους, διαδέχεται το ψυχολογικό επίπεδο, με την εσωτερικευμένη ομοφοβία να αποτελεί το βασικό δείκτη του στρες που βιώνουν αυτά τα άτομα ως μέρος σεξουαλικής μειονότητας και να σχετίζεται με την εμφάνιση κατάθλιψης και μειωμένης αυτοεκτίμησης (Χαραλαμπίκης, 2021: 1).

Η σημερινή κοινωνία των κρίσεων φαίνεται να αναζητά το αποκούμπι της σε κάθε μορφή σταθερότητας, όπως στην προκειμένη περίπτωση στην απροβλημάτιστη εκδοχή της σύνδεσης ανάμεσα στη φύση και στην ταυτότητα, το σώμα και τη συνείδηση, τη βιο-εξουσία

με το δίκαιο. Στις συνθήκες εκείνες που τα άτομα της ΛΟΑΤΚΙ+ κοινότητας ασφυκτιούν, η τέχνη της Kahlo γίνεται σημαία των σεξουαλικών μειονοτήτων. Η στάση του σώματος, η πρόταξη του ανδρόγυνου στυλ αμφισβητούν την «αλήθεια» που η κοινωνία θέλει να θέτει ως πρωταρχική. Η ίδια προβάλλει τη δική της εσωτερική αλήθεια πέρα από κάθε τι στερεοτυπικό, βιολογικό, στο οποίο επεμβαίνει και το αποδομεί, επαναπροσδιορίζοντας το σώμα της και την ταυτότητά της. Η καλλιτέχνιδα με την τέχνη της αποκαθήλωσης χωρίς ενοχές και την προβολή της «αντικειμενικής αλήθειας» με θάρρος, κατονομάζει έμμεσα την κυρίαρχη κουλτούρα της ετεροφυλοφιλικής κανονικότητας σε ονομαστική δειλία αποδοχής του πραγματικού και γίνεται ο φάρος στις συνειδήσεις των σεξουαλικών μειονοτήτων για ελευθερία έκφρασης των προσωπικών τους επιλογών.

### 3.7. Ηθική και οικονομική εκμετάλλευση του έργου της Frida Kahlo

Η Kahlo ζωγραφίζοντας τον εαυτό της ζωγράφισε ιστορίες αίματος, πόνου, καταπίεσης εκατομμύρια γυναικών και όχι μόνο· ανθρώπων εγκλωβισμένων σε κοινωνικούς, οικογενειακούς δεσμούς τυπολατρίας που τολμούν να ζωγραφίσουν τον εαυτό τους και να τον επαναδημιουργήσουν· ή μήπως όχι; Σε μία έκθεση του Μεξικανικού Μουσείου του Σαν Φραντσίσκο για την κληρονομιά της Μεξικανικής Καλλιτέχνιδας με τίτλο “Passion for Frida” το 1992 οι διοργανωτές αιφνιδιάστηκαν όταν 1500 άτομα έφτασαν στην εναρκτήρια βραδιά της έκθεσης. Η έκπληξη τους ήταν ακόμα μεγαλύτερη όταν εβδομάδες νωρίτερα πάνω από 200 άνθρωποι ανταποκρίθηκαν στην οντισιόν για ένα ρόλο της εναρκτήριας νύχτας στον οποίο πέντε από τα χαρακτηριστικά της Κάλο επρόκειτο να αναδημιουργηθούν σε *tableau vivant*.<sup>19</sup> Από τους υποψήφιους, δεν ήταν όλοι καλλιτέχνες, δεν ήταν όλοι Μεξικανοί, Μεξικανοαμερικανοί ή Λατίνι, ούτε ήταν όλες γυναίκες. Τι συμβαίνει λοιπόν με τη Μεξικανή καλλιτέχνιδα που ενώ έχουν περάσει σχεδόν 70 χρόνια από το θάνατο της συνεχίζει να ελκύει ανθρώπους από όλο τον κόσμο και με διαφορετικές εθνικότητες, ηλικίες, φύλα, πολιτισμούς;

#### 3.7.1. Η βιογραφία της στο βωμό των πατριαρχικών στερεοτύπων

Η αλήθεια είναι ότι κατά τη διάρκεια της ζωής της Kahlo και σύμφωνα με τη μεξικανική κουλτούρα οι γυναίκες μπορούσαν να τύχουν ευρείας κοινωνικής αναγνώρισης με τους εξής τρό-

<sup>19</sup> *Tableau vivant*: Αναπαράσταση μίας ιστορικής σκηνής με ζωντανά ακίνητα πρόσωπα, ώστε να δίνουν την εντύπωση ζωγραφικού πίνακα.

πους: Μέσα από τη δουλειά τους, συνήθως σε επιφανή επαγγέλματα όπως ήταν οι τραγουδίστριες όπερας, από ένα γάμο με κάποιον διάσημο ή από τη θρησκευτική σφαίρα (αγιότητα). Αυτό που η ίδια «έχτισε», άθελα ή ηθελημένα, βασίζεται σε αυτές τις τρεις σφαίρες, ωστόσο η σύγχρονη φήμη της δεν είναι μόνο αποτέλεσμα της πίστωσης αυτών των συνδυασμών. Είναι αξιοσημείωτο ότι η καλλιτέχνιδα αναφέρεται παντού με το μικρό της όνομα, κάτι το οποίο την καθιστά είδωλο με οπαδούς – υποστηρικτές. Αναγράφοντας το όνομα της στο διαδίκτυο – αρκεί το μικρό της – διαπιστώνει κανείς πολλαπλές αναφορές στη βιογραφία της και ελάχιστες στην τέχνη της. Τα φώτα της δημοσιότητας στρέφονται στην προσωπική της ζωή, στη θυελλώδη σχέση της με τον Ριβέρα, άλλους/άλλες συντρόφους, πέφτοντας η ίδια θύμα των τολμηρών επιλογών της που κατασπαράζονται σήμερα από τη δίψα των ηδονοβλεψιών και των πατριαρχικών βλεμμάτων, προσδιορίζοντας τη ζωή της μέσα από τους συντρόφους της. Ακόμα όμως και σε αναγνώσεις των έργων της, ο πυρήνας της ζωγραφικής της, που είναι ο πόνος, έχει μετατραπεί στην επιτομή της γοητείας της.<sup>20</sup>

Τα δεδομένα αλλάζουν, όταν ο πόνος της καλλιτέχνιδας γίνεται ελκυστικός, διότι παρά τις πολλαπλές επεμβάσεις και την ραγδαία επιδείνωση της υγείας της, για το ανδρικό δυτικό μάτι υπερτερεί ο αισθησιασμός της και ο επιδεικτικός ερωτισμός της. Ένα πονεμένο, χαρισματικό μοντέλο που κατορθώνει παρά τις δυσκολίες να παραμένει «σέξυ» και «εξωτικό», έτοιμο προς ευρεία κατανάλωση της δυτικής κουλτούρας ανδρισμού. Το σώμα της, το οποίο αποτελεί το έδαφος για εκείνη της γυναικείας απελευθέρωσης, καλείται στην εποχή μας να διατηρήσει ισορροπίες και να αντέξει τις πιέσεις της παραδοσιακής βιογραφίας. Τα πατριαρχικά στερεότυπα που καταδίκασε με την παλέτα της τροφοδοτούνται άθελα της από την ίδια σε μια σύγχρονη έκρηξη κουλτούρας σαρκικού ερωτισμού.

### 3.7.2. Εμπορευματοποίηση – η βασίλισσα της selfie

Η εμβληματική δύναμη της εικόνας της καλλιτέχνιδας δεν σταματά εδώ. Η διάσταση της ανδρικής φαντασίωσης γίνεται εικονίδιο και η ισχυρή, ειλικρινής ταυτότητα της ως Μεξικανή, δυναμική και εξωτικά όμορφη γυναίκα αποτελεί σύμβολο για τροφοδότηση της ατζέντας απληστίας κάθε καπιταλιστή. Η Frida Kahlo φιγουράρει πλέον σε κάθε εμπόρευμα παγκοσμίως, ποτήρια, τσάντες, κάλτσες, κούπες, μαξιλάρια. Πίνουμε καφέ μαζί της, της ακουμπάμε τα βρά-

---

<sup>20</sup>Η αναπηρία της χρησιμοποιείται πολλές φορές ως εργαλείο για την καλύτερη αφήγηση βιογραφικών δεδομένων - αποτελεί σημείο αναφοράς χρονολογικό, όπως για παράδειγμα το ότι ο πίνακάς της δημιουργήθηκε πριν την επέμβαση, μετά την αποβολή και η εξέταση – αν γίνεται- της καθεαυτής έννοιας του πόνου έρχεται σε δεύτερη μοίρα

δια τα όνειρα μας, την κουβαλάμε στα ψώνια, σε μία φρενίτιδα υλικού πολιτισμού, που ξαφνικά έχει καταναλώσει τα έργα της, έχει αποκηρύξει κάθε κωδικοποιημένη πληροφορία για την τέχνη της και έχει δανειστεί το πρόσωπο της ως μία αισθητική μάσκα η οποία ταιριάζει σε όλους. Η Frida Kahlo είναι πιο πολύ κοντά μας, αλλά και πιο πολύ άγνωστη σε μας. Η δύναμη της εικόνας ως χαρακτηριστικό της σύγχρονης κουλτούρας μετράει κι εδώ την υπεροχή της καθώς τα πολιτικά, φυλετικά και κοινωνικά μηνύματα που υπερασπιζόταν έχουν αποκαθλωθεί και ξεχαστεί μπροστά στο μεξικανικό στυλ. Αναμφισβήτητα, έχει μείνει στις συνειδήσεις όλων ως ένα εικονίδιο αλλαγής και φάρος ελπίδας. Αυτή η αλλαγή, όμως, και η επαναστατικότητα ως απόηχος ενός λευκού φεμινισμού φαντάζει επιφανειακή. Η Frida Kahlo δεν εκθειάζεται γιατί η σκέψη μας τροφοδοτείται από τα πολιτικά της μηνύματα, αλλά γιατί επαναστατεί με την εικόνα της, φοράει κορώνες λουλουδιών κόντρα στην εμφάνιση των άλλων γυναικών και αποδέχεται τις ατέλειές της – είναι η βασίλισσα της selfie. Η καλλιτέχνιδα με αυτόν τον τρόπο αποκτά θαυμαστές όχι για τους ριζοσπαστικούς φεμινιστικούς τρόπους προσέγγισης κοινωνικών φαινομένων αλλά ως αισθητική για το στυλ, τα blogs ή τη διακόσμηση του δωματίου τους.

Το οικονομικό σχετικά με την τιμολόγηση αυτών των εμπορευμάτων και την εκμετάλλευση της φιγούρας της δεν αποτελεί αντικείμενο εξέτασης της παρούσας εργασίας - σίγουρα τεράστιες εταιρείες επωφελούνται από την εικόνα της και το φαινόμενο αυτό δεν είναι πλήρως ελεγχόμενο, καθώς η Frida Kahlo φιγουράρει παντού στην αγορά. Το σίγουρο είναι ότι ως καταναλωτές τροφοδοτούμε απερίσκεπτα εμπορικές εταιρείες αλλά και μία ιδεολογία που η ίδια δεν θα ενέκρινε. Είχε το σθένος να εκφράζει την απέχθειά της για οτιδήποτε ήταν αντίθετο με την ηθική πυξίδα της, όπως ο καπιταλισμός, ο φασισμός, ο ιμπεριαλισμός. Δεν θα αποδεχόταν τέτοιου είδους διαχείριση του ονόματός της. Η παρεμπόδιση, βέβαια, διεθνώς της εμπορευματοποίησής της είναι αδύνατη λόγω της δημοφιλίας της, υπάρχουν όμως τρόποι στήριξης της καλλιτέχνιδας όπως η βαθιά γνώση του έργου της, οι οποίοι δεν συνεπάγονται την εναντίωση στην προσωπική της ηθική.

### 3.8.Συμπεράσματα

Οι συνθήκες δυστοπίας της σύγχρονης παγκόσμιας αλλά και ελληνικής πραγματικότητας ανέσυραν τις εικαστικές εμπειρίες της Frida Kahlo ξανά στο προσκήνιο· την εδραίωσαν ιστορικά στη θέση της μη θεϊκής φιγούρας καλλιτέχνιδας με διαχρονική αποθέωση από το κοινό της και με εμμονή και αντανάκλαση στις σύγχρονες πολιτισμικές πρακτικές. Το έργο της είναι μια έκθεση του «εγώ» σε μια προσπάθεια αναζήτησης θεραπείας, απελευθέρωσης από δαίμονες,



απομυθοποίησης του εαυτού. Ο πίνακας της είναι το εργαλείο ψυχανάλυσης της ίδιας και του θεατή. Χρησιμοποιώντας την τεχνική του καθρέφτη και το σώμα της, σε καθεστώς πλήρους διάδρασης με το κοινό της, αναπτύσσει τέτοιες παραστατικές διαδικασίες, που την καθιστούν πρωτοπόρο μιας παράστασης με ανταπόκριση. Γίνεται το δικό της προϊόν ως μια *life-art-body-performer*· καθιστά δυνατό το αδύνατο, το μοίρασμα του πόνου μέσω των τεχνικών εικαστικής παραγωγής του· παράγει οπτική γνώση για την εμπειρία της μέσα από σύμβολα και μεθόδους αμεσότητας που σοκάρουν. Ο δικός της πόνος, παρεξηγημένος, αποδεκτός ή μη, ρευστός και μοναχικός, αγγίζει μια κοινή ιδέα που ο καθένας κουβαλά μέσα του. Αυτή η μετάδοση του πόνου της και της προτροπής της αναγνώρισής του από το θεατή συνιστά πέρα από το καλλιτεχνικό και το ηθικό της έργο. Παράγει καλλιτεχνικά σύγχρονο μετα-αποικιακό έργο, καθώς αφηγείται εικονικά ιστορίες πολιτισμικού εκτοπισμού, προβάλλοντας τη μικτή της πολιτισμική ταυτότητα αλλά και την ταυτότητα του κάθε σύγχρονου ανθρώπου που επωμίζεται την κυριαρχία, τη μοίρα, τη δουλοπρέπεια ως απομεινάρια της αλαζονείας των συστημάτων εξουσίας. Πάνω από όλα όμως το πινέλο της χαρακτηρίζεται φεμινιστικό. Τοποθετώντας την ίδια στον καμβά, δεν απεικονίζεται ως ένα ναρκισσιστικό θύμα, αλλά ως το μέσο για να αποδώσει ειλικρινείς απεικονίσεις πλευρών γυναικείας εμπειρίας, οι οποίες, ακριβώς λόγω του ρεαλισμού τους, καθίστανται πολιτικές δηλώσεις. Διερευνώντας φυσικές βιαιοπραγίες γυναικών όπως η γέννηση, η γαλουχία, η αποβολή, προβάλλει και διεκδικεί μια καθολική ευαισθησία και επαγρύπνηση στη συγκεκριμένη θεματολογία. Ζωγραφίζοντας την αναπηρία, την αμφιφυλοφιλία, την ανατροπή, τη βία, την κάθε μορφής παραβίαση έρχεται να υπενθυμίσει στο ευρύ κοινό γυναικείες εμπειρίες οι οποίες είχαν περιθωριοποιηθεί είτε στην τέχνη είτε στην καθημερινή ζωή. Πολύ περισσότερο σε μία κοινωνία επαναφοράς στερεοτύπων, ομοφοβίας και επιστροφής σε πατριαρχικά πρότυπα η εικαστική φωνή της είναι πιο δυνατή από ποτέ. Η κοινωνικά δομημένη ταυτότητα της γυναίκας του σήμερα, η οποία αλλάζει δραματικά ως αποτέλεσμα της κρίσης των κοινωνικών σχέσεων, των σχέσεων φύλου και εξουσίας, κινδυνεύει να χάσει κεκτημένα που αποκτήθηκαν σε πολύ πιο παραδοσιακές κοινωνίες χρόνια πριν. Αντίστοιχα ασφυκτιούν και οι κάθε μορφής μειονότητες, σεξουαλικές, φυλετικές, θρησκευτικές, βιώνοντας καθημερινούς πρακτικούς και ηθικούς σκοπέλους, εξαντλώντας η κοινωνία όλη την αυστηρότητά της, την αμφισβήτηση και την κωλυσιεργία επάνω τους. Το έργο της Frida Kahlo είναι η αποκατάσταση των γυναικών και των μειονοτήτων στον κυνισμό. Είναι ένα μείγμα ελπίδας και προσδοκιών τους, καθώς καθρεφτίζει το πέρασμα από την ατομική της προσπάθεια στη συλλογική πράξη.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Ελληνόγλωσση

#### Βιβλία

- Bryson, V. (2005). *Φεμινιστική πολιτική θεωρία*. Αθήνα : Μεταίχμιο
- Butler, J. (2009). *Αναταραχή φύλου. Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας*. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια
- Butler, J. (2008). *Σώματα με σημασία. Οριοθετήσεις του φύλου στο λόγο*. Αθήνα : Εκκρεμές
- Γκασούκα, Μ. (2020). Παλιά ιστορία σε σύγχρονα πλαίσια: θηλυκοκτονία/ γυναικοκτονία, στο Γ. Πετράκη (επιμ.). *Γυναικοκτονίες. Διαπιστώσεις, ερωτήματα και ερωτηματικά*. Αθήνα: Gutenberg
- Καλαϊτζίδης, Π. και Ντόντου Ν. (2004). *Φύλο και θρησκεία, η θέση της γυναίκας στην Εκκλησία*. Αθήνα: Ίνδικτος
- Μακρή, Σ. (2015). *Θρησκεία και διεθνής πολιτική*. Στο Βασιλειάδης Ν., Μπουτσιούκη Σ. *Πολιτιστική διπλωματία*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελλήνων Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών
- Νικολαΐδης, Α. (2007). *Κοινωνιολογία της θρησκείας*. Αθήνα: Εκδόσεις Γρηγόρη
- Paz, O. (1995) *Ο λαβύρινθος της μοναξιάς*. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια
- Rancier, J. (2020). *Το πεπρωμένο των εικόνων*. Αθήνα: Στερέωμα

### Ξενόγλωσση

#### Βιβλία

- Barthes, R. (1980). *La chambre Claire, Cahiers du Cinema*. Paris: Gallimard.
- Bartky, S. L. (1990). *Femininity and domination. Studies in the phenomenology of oppression*. London: Routledge.
- Beasley, C. (1999). *What is Feminism? An Introduction to Feminist Theory*. London: Sage.
- Benhabib S. και Cornell D. (eds). *Feminism as Critique. Essays on the Politics of Gender in Late - Capitalist Societies*. Cambridge, U.K.: Polity Press
- Bhabha, H. (1994). *The location of culture*. New York: Routledge
- Butler, J. (1987). Variations on sex and gender. Beauvoir, Wittig and Foucault. Στο: S.
- Cockbyrn, C. (1991). *In the way of women. Men's resistance to sex equality in organization*. London: MacMillan

- Doy, G. (2005). *Picturing the self. Changing views of the subject in visual culture*. London: I.B.Tauris
- Foucault, M. (1978). *The History of Sexuality. An Introduction*. Harmondsworth: Penguin Books
- Fourier, C. (1996). *Theory of the four movements*. Cambridge: Cambridge University Press
- Kettenmann A. (2003). *Frida Kahlo: 1907-1954 Pain and Passion*. London: Taschen
- Lejeune, P. (1986). *Moi aussi*. Collection poétique. Paris: Aux éditions du Seuil
- Meskimmon, M. (1996). *The art of reflection: Women artists' Self-portraiture in the Twentieth Century*. New York: Columbia University Press
- Mills, S. (1997). *Discourse*. London: Routledge
- Okin, M. S. (1998). Gender, the public, and the private. Στο: A. Phillips (ed.). *Feminism and Politics*. Oxford: Oxford University Press
- Scott, J.W. (1997). Deconstructing equality-versus difference: Or the uses of poststructuralist theory for feminism. Στο D.T. Meyers (ed). *Feminist social thought: A reader*. New York: Routledge
- Walby, S. (1991). *Theorizing Patriarchy*. Oxford, UK : Blackwell
- West, S. (2004). *Portraiture*. Oxford: Oxford University Press
- Woolf, V. (1994). On being ill. In *The essays of Virginia Woolf*. Vol 4. (ed.) Andrew McNeillie London: Hogarth Press

### Άρθρα

- Country C. , O' Hearn M., Carla F. (2017). Frida Kahlo: The portrait of chronic pain. *Journal of American Physical Therapy Association*, 97, 90-96.
- Reisner S. (2003). Trauma, the seductive Hypothesis. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 51, 381-414.
- Riesebröt M. (2015). Η φονταμενταλιστική ανανέωση της νεωτερικότητας. *Επιστήμη και κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και ηθικής θεωρίας*, 21, 13.
- Ridgeway C. (1993). Gender, status and the social psychology of expectations. *Theory on Gender/Feminism on Theory*, 175-197.
- Ridgeway C.& Corell S. (2004). Unpacking the gender system. A theoretical perspective on gender beliefs and social relations. *Gender and Society*, 18, No4, 510-531.
- Zarzycka M. (2006). Now I live on a painful planet: Frida Kahlo revisited. *Third Text*, 20 (1), 73-84.

Πηγές από το διαδίκτυο

Βουλγαράκη Χ. (2019). *Γυναικείο κίνημα και έμφυλη ανισότητα στην Ελλάδα της μεταπολίτευσης*. <https://hellenicus.lib.aegean.gr/handle/11610/20229> (10/6/2023).

Bolano E. (2017). *Frida Kahlo, Unos cuantos piquetitos*. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://historia-arte.com/obras/unos-cuantos-piquetitos> (3/3/2023).

*Eurobarometer 516: European citizens' knowledge and attitudes towards science and technology*. (2021). Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://europa.eu/eurobarometer/surveys/detail/2237> (11/6/2023).

F

Hyde M. (n.d.) *Frida Kahlo: feminist, selfie queen, queer icon and style muse of 2017*.

Δ

*Ήττότοπος κατά της βίας των γυναικών*. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://womensos.gr/> (1/9/2023).

Καραβοκύρη Γ. (2019). *Η ανακάλυψη της Αμερικής από τους Ευρωπαίους. Οι επιπτώσεις που είχε η ανακάλυψη της Αμερικής από τον Κολόμβο και τους διαδόχους του στη δημογραφία και τις κοινωνίες των ιθαγενών του Νέου Κόσμου*. <https://hellenicus.lib.aegean.gr/handle/11610/23329> (5/8/2023).

Lejeune Philippe. (n.d.) *Autopacte*. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://www.autopacte.org/> (10/4/2022).

*Σποτ για το 1<sup>ο</sup> Πανελλήνιο Συνέδριο Γονιμότητας*. (n.d.) Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://youtu.be/4bJvRXygk8M> (20/9/2023).

*Ήπατη Αρμοστεία του ΟΗΕ για τους πρόσφυγες*. (n.d) Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://data2.unhcr.org/en/situations/mediterranean/location/5179> (12/8/2023).

Χαραλαμπίκης Α. (2021). *Σεξουαλικός Προσανατολισμός και μειονοτικό στρες και συσχετίσεις με ψυχολογική δυσφορία και αυτοκτονικότητα*. ) Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://ikee.lib.auth.gr/record/335853> (18/8/2023).

ι

κ

ξ

ο

ρ

κ

β

ι

ο

ό

**ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟ ΜΕΡΟΣ**

## Π(ΑΙΔΟΙΟ) ΜΑΧΗΣ

Κόντευε ν' αφήσει ο Ιούλης το δέκατο τρίτο του απομεσήμερο και τα ζεστά καμώματά του ήταν ήδη ανυπόφορα. Η άσφαλτος, σωστό καμίνι, άρχισε να της καίει τη ραχοκοκαλιά. Η μακριά της φούστα προστάτευε τα πόδια της από πιθανό έγκαυμα, οι μηροί της όμως διαμαρτύρονταν· άφησαν τις σταγόνες τους να κυλήσουν, πότισαν το ρούχο, δρόσισαν το κορμί. Δεν ήταν μαθημένο να πλαγιάζει στην πίσσα. Όταν δεν την φιλοξενούσε νοσοκομειακό στρώμα, χανόταν με τους μαθητές της στα χώματα και στ' αγριόχορτα. Ακουμπούσε το αφτί της στο χορτάρι και παραδινόταν στη δροσερή μέθη ενός άλλου, υπόγειου τόπου με ήχους υπόκοσμου, κρυμμένους βαθιά. Έτσι και τώρα. Ένωσε ν' ακούγεται από τα έγκατα της γης σφυροκόπημα ή έντονος παλμός, ρυθμικά, τικ τακ, τικ τακ, να δυναμώνει να χάνεται, σαν ηχώ, μήπως σαν χτύπος της καρδιάς; Μήπως ο δικός της; Και ξανά τικ τακ πιο δυνατά, μέχρι που ο χτύπος έγινε ποδοβολητό, χτύπημα από τακούνι που τρέχει, αφουγκράζεται, μετρά, ένα, δύο, τρία, τέσσερα. Πλησιάζει, μια σκιά τη σκεπάζει, δυο δάχτυλα ψηλαφούν το λαιμό της, το σφυγμό, τα βλέφαρα ανοίγουν. Μία γυναικεία φιγούρα χάρμα οφθαλμών διαγράφεται στο θολό τοπίο.

«Είστε καλά; Έχετε χτυπήσει;»

«Είμαι νεκρή, κυρία».

Μέσα σε λίγα λεπτά βρέθηκε στο αμάξι της γοητευτικής γυναίκας σε σύγχυση. Ήταν ζωντανή. Ψηλάφησε τον κόρφο της. Ευτυχώς ήταν εκεί. Τράβηξε ένα χαρτί διπλωμένο άτσαλα και το ένιωσε καυτό στα παγωμένα της δάχτυλα. Τα φύλλα είχαν κολλήσει. Ιδρώτας είχε νοτίσει πάνω τους. Στο άνοιγμά του όμως τα χρώματα ήταν τόσο ζωηρά θαρρείς και ακόμα δεν είχαν στεγνώσει. Τα καρπούζια της<sup>1</sup> ήταν η τελευταία (έτσι νόμιζε τουλάχιστον) δημιουργία της πριν την έξοδο. Το είχε μαρτυρήσει και στις σελίδες του ημερολογίου της λίγες μέρες πριν, όταν ανάμεσα σε μουντζούρες εκμυστηρεύτηκε «ελπίζω η έξοδος να είναι χαρούμενη – ελπίζω να μην επιστρέψω ποτέ». Τι πήγε τόσο λάθος με την έξοδο; Ποιοι θεοί, ποιοι δαίμονες συνωμότησαν εναντίον της και την κράτησαν στη ζωή; Ποια φύση είναι πάνω από την ανθρώπινη βούληση και αποφασίζει γι' αυτά που το πνεύμα της ορίζει; Μήπως είναι τόσο λεπτές οι ισορροπίες μεταξύ ζωής και θανάτου; Μήπως είναι λεπτό αυτό το νήμα και δεν της είπε κανείς, πως και στο θάνατο πονάς; Έτριζαν οι σπόνδυλοί της από την τριβή τους με την άσφαλτο. Διψάς; Έφερε μια βόλτα τη γλώσσα της στο στόμα που είχε ξεμείνει από σάλιο. Αισθάνεσαι; Οικείο συναίσθημα του τελευταίου καιρού η ματαιότητα και νόμιζε θα απαλλαγεί. Βομβάρδιζαν το μυαλό της ερωτήματα στη θέα των ζουμερών καρπουζιών της με

την επιγραφή “viva la vida”.<sup>21</sup> Μα για ποια ζωή να γιορτάσει κανείς τελικά; Αυτή που είχε; Αυτή που έχασε; Αυτή που βρήκε; Αποφάσισε ότι τις απαντήσεις θα τις έπαιρνε από την οδηγό. Δίπλωσε τη ζωγραφιά και την έβαλε στη θέση της. Ανασήκωσε το βλέμμα της και γι’ αρκετή ώρα αφαιρέθηκε στο παιχνίδισμα των μαλλιών της μπροστινής. Οι μελαχρινές της μπούκλες έγλυφαν το μισάνοιχτο παράθυρο, έσκιζαν τον αέρα, σαν αλκυόνες που φτερουγίζουν πάνω από τη θάλασσα, επέστρεφαν όμως με δύναμη και χαστούκιζαν το πρόσωπό της, θαρρείς και αυτή η ελευθερία δεν τους ταίριαζε κι επέλεγαν τη γνώριμη φυλακή τους. Στιγμιαία ταυτίστηκε· ένιωσε εγκλωβισμένη στη ζωή. Η βουή του ανέμου που εισέβαλε από το παράθυρο απρόσκλητη, έμοιαζε με παφλασμό κυμάτων· την ανακούφισε. Τη σκέψη της διέκοψε η ματιά της γυναίκας που συγκρούστηκε με τη δική της μέσα από τον καθρέφτη. Απέσυρε αμήχανα το βλέμμα της κι επικεντρώθηκε στις εναλλασσόμενες σκηνές του παραθύρου. Το θέαμα έξω την τρόμαξε ακόμα περισσότερο. Σπίτια κουτιά, στρυμωγμένα, στοιβαγμένα, ψηλά, άχρωμα, έρχονταν και χάνονταν σαν αστραπή. Δρόμοι σαν οικόπεδα απλώνονταν σε γκρίζες ζώνες, αμάξια σέρνονταν επάνω τους, πότε κολλούσαν μεταξύ τους, πότε τυλίγονταν σαν φίδι γύρω από τσιμεντένιους κύκλους· ανάμεσά τους περάσματα από ορδές ανθρώπων που στριμώχνονταν, έτρεχαν, ποδοπατούσαν, έσπρωχναν και κοκκάλωναν μέχρι το επόμενο πέρασμα.

«Θα παίζουν κάποιο παιχνίδι», σκέφτηκε. «Η μήπως τρέχουν να προλάβουν κάποια παράσταση, μία έκθεση, μία διαδήλωση. Αν όμως είναι έτσι, γιατί τόση κακογουστιά; Γιατί είναι κατσούφηδες και άχρωμα ντυμένοι; Μήπως φταίει ο ήλιος;»

Ανασήκωσε το βλέμμα. «Μήπως ο ουρανός που είναι μουντός κι απλώνει τη θολούρα του σαν πάχνη στους ανθρώπους; Μήπως...;» Όταν κατάλαβε πως ήταν μάταιο και αλαζονικό να δώσει μόνη της απαντήσεις, γύρεψε το βλέμμα που νωρίτερα απέφυγε.

«Πού είμαστε;»

«Στην Αθήνα, είσαι ασφαλής. Είμαι η Τζόρτζια».

Η αλήθεια είναι ότι η απορία της δεν έκρυβε ανασφάλεια, όσο περιέργεια.

«Με λένε Φρίντα».

«Το ξέρω. Αυτό που δεν ξέρω είναι τι κάνεις εδώ εβδομήντα χρόνια μετά».

Οι λέξεις της άγνωστης Τζόρτζια τη βύθισαν ξανά στις σκέψεις της. Έψαχνε την έξοδο και τη βρήκε εβδομήντα χρόνια μετά σε άγνωστο τόπο. Ξεκίνησε να μετρά ρυθμικά, αφού ένωνε τον

<sup>21</sup>Ο τελευταίος πίνακας που φιλοτέχνησε η Κάλο, με θέμα τα καρπούζια. Ένα ιδιόρρυθμο αλλά ζωντανό κλείσιμο της ζωής της με πλούσιες χρωματικές αντιθέσεις, καμπύλες και γωνίες, που συνοδευόταν από το μήνυμα “viva la vida”.

αντίχειρα με τ' ακροδάχτυλα, ένα κάθε φορά, σε κάθε μέτρηση· 1954-2024; Τόσο χρειάστηκε να μεταφερθεί το σώμα της κατάσαρκα σαν μετεωρίτης στο μελλοντικό παρόν; Κι αν είναι το σώμα της εδώ – κι η Τζόρτζια είπε ξέρει- ίσως χάσκει η εικόνα της σαν μύθος μιας άλλης εποχής' σαν φήμη, σαν ανέκδοτο. Ίσως τα έργα της κράτησαν τη θύμησή της ζωντανή και κέντρισαν τη φαντασία των ανθρώπων. Ίσως οι ανεπίσημες διαδόσεις ή οι αποσπασματικές πληροφορίες για τη ζωή της, γιατί αλλιώς λησμονούν οι άνθρωποι. Ξαφνικά, στην επίθεση αυτή του παρόντος ένιωσε μυστηριώδης και δυνατή.

Με ένα απότομο φρενάρισμα το σκηνικό έξω έπαψε να τρέχει και όλα βρέθηκαν ακινητοποιημένα στη θέση τους. Τα άσχημα σπίτια, οι καφετιές τέντες, τα μαύρα κάγκελα. Οι δύο γυναίκες βρέθηκαν στο δρόμο με τη Τζόρτζια να προηγείται, αφού πρώτα της έγνεψε πρόσκληση. Ίσως το χρώμα να απαγορεύεται εδώ, σκέφτηκε. Στη θέα όμως της ολόσωμης φιγούρας που είχε τώρα το προβάδισμα, ανακάλεσε. Ήταν η ίδια η πιο όμορφη παλέτα στα χέρια του ζωγράφου. Το θαλασσί της φόρεμα σε ύφασμα σατέν είχε κολλήσει στο σταρένιο δέρμα της, οι σταγόνες του ιδρώτα της το πότιζαν και έμοιαζε το μπούστο της πουά. Το περπάτημά της ήταν απαγγελία ποίησης. Η λυγρή της κορμοστασιά δονούσε τη γη και το ρεβέρ του ρούχου έγλυφε τη γάμπα της και χόρευε στους ρυθμούς που έδιναν τα οπίσθιά της. Πού και πού, σήκωνε αδέξια τη δεξιά τιράντα που εγκατέλειπε τον ώμο της. Το πρόσωπό της ήταν χαραγμένο σαν την παλάμη του χεριού της, το βλέμμα της όμως είχε τη σπίθα μικρού παιδιού. Τα μάτια της δυο μικροί ωκεανοί, έκλειναν μέσα τους όλο τον πλούτο του βυθού, μικρές γοργόνες, ιππόκαμπους, αστερίες, ναυάγια κι όλα τα ανθρώπινα βάσανα που πετάχτηκαν στη θάλασσα. Οι βλεφαρίδες της ήταν λευκές και μακριές και σίγουρα της δυσκόλευαν την όραση. Τα χείλη της πληθωρικά, μπορντομελανά, θαρρείς και μόλις είχαν αφήσει τα κεράσια την πέτσα τους επάνω. Τον κύκνιο λαιμό της στόλιζαν χάντρες στα χρώματα της ανατολής και μία μελανιά, απλωνόταν σαν ανοιχτό μπουμπούκι επιμελώς πουδραρισμένη. Μαύρα φίδια οι τούφες της έπεφταν στην πλάτη της και μία χρυσή κορδέλα είχε στερεωθεί πάνω από το μέτωπο να τιθασεύσει τις αφέλειες που εμπόδιζαν το βλέμμα. Δεν μπορεί να απαγορεύεται το χρώμα όταν κυκλοφορεί σ' αυτό τον κόσμο τέτοια ύπαρξη, σκέφτηκε, που αφυπνίζει το μυαλό, διεγείρει τις αισθήσεις, πλάθει και συνταιριάζει εικόνες με τα χρώματα του πόθου και των εμπειριών.

Πέρασαν το κατώφλι. Η λευκή σκάλα που οδηγούσε στο σαλόνι λαμποκοπούσε. Με μία γρήγορη ματιά η Φρίντα διαπίστωσε πως η Τζόρτζια ήταν η μόνη παραφωνία στην αχρωμία και μουντάδα του σπιτιού. Λευκοί καναπέδες, μαύρα, λιτά έπιπλα, καλυμμένα παράθυρα, διακόπτες παντού σαν πιτσιλιές στον τοίχο. Άγγιξε έναν από ασυνείδητη περιέργεια' ασημένιες σταγόνες έλαμψαν στο ταβάνι, φώτισαν το δωμάτιο όπως τ' αστέρια

που λαμποκοπούν για να ενισχύσουν τη λάμψη του δρεπανηφόρου φεγγαριού. Γοητευμένη από την ξαφνική της βουτιά στο μέλλον αγνόησε την οικοδέσποινα. Περιεργάστηκε το χώρο όπως ένα νήπιο που μόλις απέκτησε το παιχνίδι του. Οι διακόπτες είχαν τελικά μεγάλη δύναμη. Σου όριζαν τη ζωή. Άνοιξε το κλιματιστικό, ρύθμισε τις κουρτίνες, άνοιξε την τηλεόραση, το ηχοσύστημα δίπλα της και αφέθηκε σε ένα ντελίριο αποκαλύψεων και ηχορύπανσης μέχρι τη στιγμή που χτύπησε το κινητό της Τζόρτζια και εκμηδένισε το θαυμασμό της για ό,τι είχε ανακαλύψει μέχρι τώρα.

«Δικό σου», της είπε και της έκανε μία σύντομη ξενάγηση στις λειτουργίες του νέου της ψηφιακού κόσμου. Χωρίς δεύτερη σκέψη, σήκωσε τη συσκευή στο ύψος των ματιών της, τσέκαρε το είδωλο, έβγαλε μία σέλφι. Έχει κι εδώ χρώμα, σκέφτηκε. Την προσωρινή της αυταρέσκεια διέκοψε το χέρι της Τζόρτζια που ακούμπησε σαν χάδι τον ώμο της.

«Πάμε να σου δείξω το δωμάτιό σου».

Οι δυο γυναίκες χάθηκαν στο βάθος του διαδρόμου. Η κλειδωμένη πόρτα άνοιξε. Η Φρίντα διαπίστωσε ότι όλο το σκοτάδι και η μουντάδα των τελευταίων ωρών καταβροχθίστηκε από τα κοσμήματα που κρέμονταν από άκρη σ' άκρη στους τοίχους. Νόμιζε ότι έμπαινε σε γκαλερί. Έτρεξε στην «Κόκκινη κάννα»<sup>22</sup> πάνω από το κρεβάτι. Στάθηκε μπροστά στον καμβά, ακολούθησε με τ' ακροδάχτυλά της τις γραμμές του άνθους, θαρρείς και ψηλαφούσε γυμνό κορμί. Λεία σχήματα και λεπτές χωρικές ασάφειες κυριαρχούσαν στα περάσματα από έντονους τόνους, κόκκινο, κοραλί, πορτοκαλί, έως μαργαριταρένια λευκά. Σχήματα που διογκώνονταν, λέπταιναν, πάλλονταν από ενέργεια, λες και είχαν σκοπό να γεμίσουν με ό,τι έλειπε ετούτο τον κόσμο. Όλα στο μικρόκοσμο ενός λουλουδιού. Θαύμασε το συγκρατημένο πινέλο του δημιουργού. Ασυναίσθητα τον αναζήτησε χαμηλά στον πίνακα. Τα καλλιγραφικά γράμματα στη βάση του σχημάτιζαν το όνομα της οικοδέσποινας. Χοροπήδησε, άρπαξε τα χέρια της, τα τύλιξε στη γροθιά της. Έσκυψε, ακούμπησε τα χείλη της ευλαβικά κι εναπόθεσε επάνω τους όλη της την ευγνωμοσύνη. Ακολούθησαν ώρες στο δωμάτιο –της Φρίντας πια– που μαγικά συρρικνώθηκαν σε λεπτά στην αίσθηση του χρόνου. Εξάλλου, η πραγματική διάρκεια της ζωής τελεί πάντα υπό αμφισβήτηση. Είναι δύσκολη δουλειά αυτή η χρονομέτρηση. Παρακωλύεται από την ποιότητα των στιγμών. Μακραίνει ο χρόνος στην αναμονή σε στάση λεωφορείου, γίνεται πέταγμα πουλιού στο φιλί. Έτσι πέταξε για τις δυο τους στο εικαστικό δωμάτιο και κύλησε σαν ποταμός που ρέει ανάμεσα σε λιγομίλητες κουβέντες- δεν χρειαζόταν αρκετά να ειπωθούν γιατί η γλώσσα του σώματος και οι ματιές τους

<sup>22</sup> Ένα από τα πρώτα έργα (1923) της μεγάλης γκάμας της Αμερικανίδας ζωγράφου Georgia O' Keeffe (1887-1986) με φιλοτεχνήσεις λουλουδιών, όπου εκδηλώνει το ενδιαφέρον της και την έμπνευσή της από τις γραμμές των φυσικών φαινομένων.



τελούσαν σε πλήρη αρμονία. Γινόταν τότε η Φρίντα μάρτυρας μιας ευχάριστης σύγχρονης πραγματικότητας που διαδραματιζόταν μακριά από πόνο, επεμβάσεις, απιστία. Στιγμή όλα αυτά δε λέρωσαν τις σκέψεις της. Ούτε όταν το φως στο δωμάτιο άρχισε να υποχωρεί σταδιακά και το φεγγάρι να παίρνει ύψος στον ουράνιο θόλο. Μέστωνε το σκοτάδι τις συζητήσεις τους σαν παλιό ακριβό κρασί. Τη μέθη τους διέκοψε το ρολόι του τοίχου που συντόνισε την Τζόρτζια στην ώρα της δικής της στυγνής πραγματικότητας.

«Έρχεται ο Άρης σε λίγο, πάμε να μαγειρέψουμε; Θα φάμε όλοι μαζί» ανασηκώθηκε σαν ελατήριο κι έτρεξε στην κουζίνα. Το σκοτεινό δωμάτιο έλουσαν με φως οι λάμπες που μόλις άναψαν στο δρόμο, η Φρίντα όμως ένιωσε μια σκοτοδίνη. Το παρελθόν, με το χτύπημα του ρολογιού, ένιωσε να της χτυπά την πόρτα.

Η ιεροτελεστία του σερβιρίσματος του δείπνου από τη Τζόρτζια έκρυβε μία δόση αμηχανίας, την οποία προσπάθησε να καλύψει η Φρίντα προσφέροντας της βοήθεια. Ίσως να ήταν μία προσπάθεια εξορκισμού της δικής της άβολης συνθήκης. Ήταν βέβαιο πως με την άφιξη του κυρίου του σπιτιού ήταν πια ανεπιθύμητη. Το μόνο που την κρατούσε ακόμα εκεί ήταν τα μάτια της οικοδέσποινας που σε κάθε μπουκιά έψαχναν τα δικά της σαν σανίδα σωτηρίας. Τα κουτάλια συναντούσαν με γδούπο τα πιάτα για τη μεταφορά της σούπας στον ουρανίσκο· τους αποδόθηκε αυτόματα από τους συνδαιτημόνες ο ρόλος της κάλυψης της εκνευριστικής αλαλίας στην ατμόσφαιρα. Τα πιάτα άδειασαν, το στομάχι γέμισε, το σώμα αναθερμάνθηκε, η γλώσσα τελικά λύθηκε. Η κουβέντα όμως κατέληξε σε μονόλογο του οικοδεσπότη. Η φλυαρία του που σκέπαζε κάθε απέλπιδα προσπάθεια των κυριών για διάλογο, η μεγάλη ιδέα που είχε για τον εαυτό του, η περιφρόνηση που έδειχνε για κάθε άλλον- ακόμα και για τις παρούσες- οι αντιπαλότητες της δουλειάς του, ο φθόνος με τον οποίο τις κοινολογούσε, η απληστία του να απαιτεί το σεβασμό των άλλων κατέστησαν το δείπνο μία επίπονη εμπειρία για τη Φρίντα – και για τη Τζόρτζια ήταν βέβαιο. Η συζήτηση έληξε άδοξα με την τολμηρή προσπάθεια της Φρίντα να εξυμνήσει τα έργα της καλλιτέχνιδας δίπλα της και να την παροτρύνει σε έκθεσή τους. Ο Άρης σε ένα ρεσιτάλ μισογυνισμού πρόλαβε να απαντήσει για λογαριασμό της γυναίκας του.

«Προτιμώ τα μιξοκλάματά της να καταλήγουν σε μουντζούρες παρά σε μένα. Η θέση τους είναι στο δωμάτιό της».

Τα πιάτα ανασηκώθηκαν, τα ποτήρια μπήκαν στο δίσκο, η Φρίντα προσποιήθηκε χασμουρητό και αποσύρθηκε στο δωμάτιό της. Το ίδιο δωμάτιο που φιλοξένησε πριν τις αγκαλιές, τα χαμόγελα, τη θέρμη των δύο γυναικών, ήταν πολύ μικρό για να χωρέσει την ψυχосύνθεσή της. Στράφηκε προς το παράθυρο. Τα αστέρια σκέπαζαν τον ανέφελο ουρανό χαρίζοντας την αίγλη τους στην απέραντη θεά. Περιγράμματα σπιτιών, παράθυρα

φωταγωγημένα, άλλα σκοτεινά, χρυσές σταγόνες σε παράταξη που κρατούσαν τους δρόμους φωτεινούς, μαρτυρούσαν μια πόλη που διασκεδάζει αθόρυβα ή κοιμάται ήσυχα. Μπήκε στον πειρασμό να συγκρίνει την πειθαρχημένη εικόνα που αντίκρυσε με εκείνη που χάζευε στο Μεξικό όταν κρεμούσε τα παιδικά της χέρια στο περβάζι. Μόλις σουρούπωνε η φτωχογειτονιά της γινόταν στέκι όχλων ανδρών που τραγουδούσαν επαναστατικά τραγούδια και από τις ζώνες τους κρέμονταν μαχαίρια. Απλώνονταν το τραγούδι και τα συνθήματα σαν νανούρισμα στη γειτονιά μέχρι το ξημέρωμα. Όταν σιωπούσαν έξω απότομα ή άκουγε καυγάδες, παρατούσε το κρεβάτι και ξεχύνονταν πάλι στο παράθυρο ψάχνοντας για κάποιον πληγωμένο ή για πτώμα σωριασμένο για να δει «ποιον φάγανε πάλι απόψε». Εδώ, ήταν όλα τακτοποιημένα και ήρεμα. Έξω γιατί μέσα το σπίτι σιγόβραζε. Αυτή η εκκωφαντική ησυχία εσωτερικά την τρώμαζε. Ήταν όλα φανερά ήρεμα, προσεγμένα μέχρι την τελευταία λεπτομέρεια, αλλά τίποτα ξεκάθαρο. Ένωσε την επιθυμία να κοιμηθεί. Φόρεσε τη ρόμπα που της άφησε η Τζόρτζια στον καλόγερο και βούλιαξε στο στρώμα. Χάθηκε στις γραμμές του καμβά απέναντί της που επιτάχυναν τη νύστα της.

Οι ακτίνες του ήλιου εισέβαλαν από νωρίς στο δωμάτιο προμηνύοντας τις διαθέσεις του για ένα καυτό πρωινό. Της γαργάλησαν τα βλέφαρα στο άνοιγμά τους, συνειδητοποίησε ότι το δέρμα της κολλούσε. Το απέδωσε σε εφίδρωση από την ένταση της χθεσινής βραδιάς. Κοίταξε στο παράθυρο. Ο ουράνιος θόλος φιλοξενούσε τώρα κάποια λιγοστά σύννεφα και η ατμόσφαιρα ήταν νοτισμένη. Ένωθε την υγρασία σαν πληγή, να σαπίζει το κορμί της, να διεισδύει στο μυαλό της, να ποτίζει το δωμάτιο, να φουσκώνει τους τοίχους, να ρίχνει τους κρεμαστούς καμβάδες. Τα μόρια του παγωμένου νερού που θα γλιστρούσαν επάνω στη σάρκα της θα επιδρούσαν σίγουρα ευεργετικά. Χωρίς αναβολή κατευθύνθηκε στο μπάνιο. Η πόρτα ήταν μισάνοιχτη. Το ξυπόλυτο περπάτημά της δεν διατάραξε τον άντρα που ήταν τώρα σε έκσταση και ήταν αμφίβολο το τι θα μπορούσε να τον διακόψει. Τα φώτα ήταν σβηστά. Η εικόνα του κινητού του, στερεωμένο στον καθρέφτη μπροστά του, διοχέτευε τη λάμψη της στο χώρο. Μία ψηφιακή γυναικεία μορφή- σιωπηλή οπτασία- άγγιζε απαλά και έπαιζε με τις αισθητηριακές αντοχές του κορμιού της εκεί που η εμπειρία γινόταν δυνατή, εισέβαλαν τ' ακροδάχτυλά της μέσα της κι έσταζαν τους χυμούς της στο στόμα. Ο Άρης προσηλωμένος στο θέαμα, χάιδευε την εκτοξευμένη του στύση. Με γρήγορες κινήσεις προσκαλούσε την ηδονή να τον κυριεύσει, μέχρι που άφησε την κορύφωσή του στο νιπτήρα.

Η Φρίντα άκουσε ξαφνικά θόρυβο από πέταγμα πουλιού. Σάλεμα φτερών που ταξίδευε από το παρελθόν και όσο πλησίαζε ο ήχος του δυνάμωνε της τρυπούσε τ' αυτιά. Μαζί του έφερνε εικόνες σαλεμένες που περνούσαν μπροστά από τα μάτια της σαν φιλμ. Οι ερωτοτροπίες του Ντιέγκο με την αδερφή της – Χριστίνα, το γυμνό της πορτρέτο, οι

προσπάθειές τους να τη βγάλουν τρελή. Πριν καλά καλά τελειώσει η προβολή, πρόβαλε από την πόρτα ένα πτηνοειδές τέρας με το κεφάλι του Ντιέγκο. Από τους ώμους του προεξείχαν μαύρα τεράστια φτερά που στο αντίκρυσμά της τα άνοιξε για να την εγκλωβίσει μέσα τους. Έτρεξε προς τα πίσω αναζητώντας την ασφάλεια του δωματίου της. Κλείδωσε την πόρτα. Το παρελθόν της επιτέθηκε ξανά. Χώθηκε στα σεντόνια με την ελπίδα ότι βίωνε ένα άσχημο όνειρο.

Ο ύπνος τής πρόσφερε τις φροντίδες του μέχρι το μεσημέρι. Ξύπνησε από τη γλυκιά φωνή της Τζόρτζια που τραγουδούσε ανέμελα στο διάδρομο. Από τον τρόπο που κελαηδούσε και περνούσε στο χώρο, κατάλαβε ότι ήταν μόνη. Ο καφές της άχνιζε στον πάγκο της κουζίνας κι οι μυρωδιές του είχαν σκορπίσει μέχρι το δωμάτιο. Τον ήπιαν μαζί. Η συντροφιά τους ανέλυσε φοβίες, πόθους, όνειρα σε μία βασανιστική αλλά ειλικρινή διαδρομή καφεΐνης μέχρι το ηλιοβασίλεμα. Πάντρεψαν τη γνώση τους, έσκυψε η μία πάνω στην άλλη με τρυφερότητα, αποδέχτηκαν ότι μεγαλώνουν για να αποβάλουν τις ψευδαισθήσεις τους.

Στην ανάγκη της να προλάβει τον ήλιο που έδυε, ζήτησε η Φρίντα να βγει. Έφτασε στην εξώπορτα με ξεπροβόδισμα ένα φιλί στο μάγουλο. Βγαίνοντας, της έριξε η Τζόρτζια το κινητό στην τσέπη. Στιγμιαία, ένιωσε τον έλεγχο πάνω της, δεν ήθελε όμως να της χαλάσει χατίρι. Ο περίπατός της ήταν άλλη μία αποκάλυψη. Δεν ήταν τα σπίτια, οι κατασκευές, η ασχήμια της πόλης που την πρωτοαντίκρισε από το αμάξι, ήταν οι άνθρωποί της. Μετά απ' ότι βίωσε μέσα στο σπίτι, ίσως το σκηνικό της βόλτας της να ήταν αναμενόμενο. Τα ζευγάρια σέρνονταν στο δρόμο με κόπο, το βάδισμά τους ήταν θαρρείς και τους είχαν περάσει βαρίδια στα πόδια. Τα σώματά τους ήταν αδιάσπαστα ενωμένα μεταξύ τους. Το δεξί γυναικείο χέρι ήταν περασμένο στο αριστερό ανδρικό και τα δάχτυλά του σφιχταγκάλιαζαν τα δικά του σε παραλλαγή, το δεξί γυναικείο χέρι ήταν περασμένο και αγκιστρωμένο στο αριστερό ανδρικό μπράτσο. Η σφιχτή τους σωματική ένωση ήταν ο μοναδικός τρόπος επικοινωνίας τους. Τα κεφάλια τους ατένιζαν σε διαφορετικές κατευθύνσεις, στο βλέμμα τους δεν υπήρχε σημείο συνάντησης και λέξεις γλιστρούσαν από τα χείλη μόνο στο πέραςμα κάποιου τρίτου ως χαιρετισμός. Το βαρύ τους περπάτημα διέκοπτε πού και πού ο γυναικείος καταναλωτισμός. Σταματούσε απότομα η γυναικεία φιγούρα μπροστά στη βιτρίνα' μέχρι το ανδρικό σώμα να το αντιληφθεί, έφευγε μπροστά δυο βήματα· το σώμα του με το χέρι δεμένο έμοιαζε με ελατήριο τεντωμένο που συσπειρώνονταν πάλι στη θέση του δίπλα στο κορίτσι. Στο Μεξικό συναντούσες μόνιμα ζευγάρια να φιλιούνται στο δρόμο, παρέες αγοριών να ανταλλάσσουν πειράγματα με κορίτσια, γέλια να αντηχούν μέσα από τις αυλές που έσμιγαν. Η Φρίντα υπέθεσε πως όλα αυτά τα χρόνια που μεσολάβησαν το ανθρώπινο είδος ίσως είχε υποστεί μία κάποια μετάλλαξη. Βασάνισε το μυαλό της, αναρωτήθηκε, προσπάθησε να μαντέψει τον

υπεύθυνο γι' αυτή τη μεταβολή. Ήταν θέμα χρόνου να πάρει τις απαντήσεις της. Ένας νεαρός έπεσε αδέξια πάνω της· το οπτικό του πεδίο περιοριζόταν στην εικόνα που εξέπεμπε η οθόνη μπροστά του. Λίγο πιο κάτω, δυο κορίτσια περπατούσαν σχεδόν στη μέση του δρόμου αφηρημένα στα πλήκτρα των συσκευών τους. Έπεσαν σχεδόν επάνω στη μούρη ενός αυτοκινήτου, για να παραμερίσουν απρόθυμα στο πεζοδρόμιο. Πήρε το δρόμο της επιστροφής. Είχε προαποφασίσει την πρόωρή της βραδινή κατάκλιση, για να αποφύγει άστοχες συναντήσεις.

Το παράθυρο, έρμαιο στις διαθέσεις του ανέμου, άφηνε το ρυθμικό του χτύπημα στον τοίχο σαν πρωινό ξυπνητήρι. Σηκώθηκε, έψαχνε τον ήλιο· είχε κρυφτεί πίσω από ένα μεγάλο μαύρο σύννεφο. Σε λίγο ο άνεμος δυνάμωσε, σκόρπισε τη μαυρίλα σε όλο τον ουράνιο θόλο. Οι πρώτες στάλες χοροπήδησαν στα κάγκελα, δεν ήταν όμως αρκετές να ξεπλύνουν τη βρωμιά που κουβαλούσε η πόλη κι έτσι ο ουρανός άνοιξε όλες τις πηγές του. Ο θόρυβος της νεροποντής δεν κάλυψε τις φωνές που ξέσπασαν στο σαλόνι. Το ανδρικό κατηγορητήριο ήταν πλούσιο, με ευφάνταστα επιχειρήματα, η κοινή ιδέα όμως συμπυκνώνονταν στην πλημμυρή εκτέλεση των καθηκόντων της γυναίκας του. Ήταν τέτοιο το θράσος της που αρνήθηκε την ανδρική διείσδυση, ενώ εκείνη δεν είναι άξια να αποδώσει καρπούς μετά τη συνουσία.

Το πέταγμα του πτηνοειδούς τέρατος αντηχούσε πάλι. Τα φτερά του ανοιγόκλειναν όλο και πιο γρήγορα, όλο και πιο δυνατά. Πήδηξε από το κρεβάτι για να αποφύγει το ανατριχιαστικό θέαμα του παρελθόντος που πλησίαζε· ίσως και να αντιμετωπίσει το έκτρωμα του παρόντος. Στο άνοιγμα της πόρτας του δωματίου της, βρόντηξε εκείνη του σαλονιού, αφήνοντας πίσω της μία γυναίκα γερασμένη σε λίγα μόλις λεπτά. Ήταν καθιστή στο πάτωμα· τα πέλματά της δροσίζονταν από το μαρμάρινο δάπεδο· το σκισμένο εσώρουχό της ήταν περασμένο δαχτυλίδι γύρω από τον αριστερό της αστράγαλο. Τα πόδια της ανοιχτά, ξεχείλωναν τη ρόμπα της. Είχε κλείσει το πρόσωπο στις χούφτες της. Η Φρίντα με απαλά βήματα κάθισε απέναντί της. Άπλωσε τα χέρια, απομάκρυνε τις παλάμες της Τζόρτζια από τα μάγουλά της. Δάκρυα κυλούσαν πάνω στις γραμμές των ρυτίδων της σαν ρυάκια· έφταναν στο πηγούνι κι από εκεί έσταζαν υπομονετικά στο στήθος της. Έσκυψε, ακούμπησε τα χείλη της κάτω από τα μάτια, πήρε μια σταγόνα τους· γεύτηκε την αλμύρα τους κι αισθάνθηκε να την αγκαλιάζουν κύματα, να σκάει ο αφρός τους πάνω της, την ώρα που τα δάχτυλα της Τζόρτζια χάιδευαν πια το κορμί της. Η θάλασσα που την τύλιγε ήταν δροσερή· ξύπνησε κάθε χνούδι στο δέρμα της, ρίγησε τις θηλές της· το αίμα της όμως έκαιγε, τροφοδοτούσε τους παλμούς της και διοχέτευε τα υγρά της σαν νέκταρ που κατέληξαν στα αφυδατωμένα χείλη της Τζόρτζια. Σπαρταρούσαν μπλεγμένα τα σώματα, συναπαντήθηκαν τα βλέμματα, χαμογέλασαν οι συνειδήσεις· αναζήτησαν κουρασμένα το στρώμα κι αφέθηκαν σε ύπνο βαθύ.

Η βραδιά που ερχόταν, άπλωνε σιγά σιγά το σκοτεινό της δίχτυ και τα αντικείμενα του δωματίου έσβηναν στα μάτια της Φρίντα, χάνοντας τη μάχη με το σκοτάδι. Ένα γλυκό πλάκωμα κάτω από την καρωτίδα της δυσκόλευε την αναπνοή. Το χέρι της Τζόρτζια αγκάλιαζε το λαιμό της κι η παλάμη της κατέληγε στο μαξιλάρι της· η χούφτα της κράταγε σφιχτά την άκρη του. Τη δεδομένη στιγμή θα μπορούσε να κρατηθεί ακόμα και από ξέφτια. Ζαλισμένες ακόμα από την επήρεια του ύπνου, έμειναν άπραγες στο κρεβάτι να αφουγκράζονται τη βροχή· είχε κοπάσει η καταιγίδα· να σιγοπέφτει στα λιμνάζοντα νερά του δρόμου. Η μέθη εκείνης της στιγμής έμοιαζε με κυριακάτικη απόδραση· με την εικόνα ηδονής ενός καθρέφτη ξενοδοχείου· με την τελευταία τζούρα δανεικού τσιγάρου· με ό,τι θα μπορούσε να είναι η ευτυχία. Μέχρι που η Τζόρτζια σαν να διάβασε τη σκέψη της, την προσδιόρισε με τρόπο μοναδικό.

«Ζωγραφίζουμε;»

Η πρότασή της ακούστηκε σαν προσευχή. Σε λίγα λεπτά ο λευκός καμβάς είχε λάβει θέση κάτω από τη λάμπα και το δωμάτιο γέμισε τελάρα, δοχεία με πινέλα, θερμές παλέτες, χρώματα ψυχρά και τον οίστρο των γυναικών που ξεχειλίζει. Άναψε σαν φλόγα από σπίρτο στα μάτια τους, διοχέτευε τώρα τη θερμότητα στα δάχτυλά τους, κουνούσε τα πινέλα, ζέσταινε τις αποχρώσεις, χάραζε φλεγόμενες γραμμές, έσταζε παχύρρευστες κηλίδες στη λευκή επιφάνεια. Έγινε η φωτιά τους άνθος που σιγοκαίει σε λευκό φόντο, μία Λουίζα στο χρώμα του χαλκού· τα πέταλά της αντανakλούσαν στα μάτια τους ένα πύρινο παραπέτασμα που τις θωράκιζε από το παρελθόν και το παρόν. Ήταν τέτοια η πνευματική τους ανάταση, ήταν τόσο απρόθυμες να εγκαταλείψουν τον οίστρο τους, που ο ήχος του κλειδιού στην πόρτα έχασε την έντασή του, διασκορπίστηκε και χάθηκε στα άυλα σωματίδια του αέρα που μετέφεραν τώρα τα γέλια των γυναικών. Η Τζόρτζια τακτοποιούσε τις πτυχώσεις του φορέματός της στον καθρέφτη, έτοιμη να ποζάρει για την Φρίντα. Εκείνη, καθάριζε τους κόκκινους λεκέδες από τις πινελιές τους στο πάτωμα. Ένας συριγμός κι ένας γδούπος βεβήλωσαν την αγαλλίαση του δωματίου. Οι λεκέδες στο δάπεδο πλήθηναν, μεγάλωναν, απλώνονταν, ενώθηκαν μεταξύ τους, σχημάτιζαν ρυάκια. Από το είδωλο του καθρέφτη ξεχώριζε η φιγούρα του Άρη που έμπαινε στο άβουλο σωριασμένο σώμα. Ένα οικείο φτερούγισμα άρχισε πάλι να ταλαιπωρεί τ' αυτιά της. Ένωθε το πτηνό να πλησιάζει. Γύρισε το βλέμμα της και είδε τον Ντιέγκο να προσγειώνεται στην πλάτη του θύτη. Τα φτερά του έπαιζαν ρυθμικά, εκτόξευε ένα τσίριγμα που έμοιαζε με τελεσίγραφο θανάτου. Τα νύχια του γύρισαν και έλαβαν στάση επίθεσης. Το ράμφος του ανοιγόκλεινε έτοιμο να την κατασπαράξει. Άρπαξε το μεγάλο χαρτοκόπτη δίπλα της. Στόχευσε στον κορμό του πουλιού. Με δυο κινήσεις έμπηξε κι έβγαλε το αιχμηρό αντικείμενο από το ξένο σώμα. Η Λουίζα δέχτηκε επάνω της σαν πότισμα τις ερυθρές κηλίδες. Ο Άρης έγειρε επάνω στη γυναίκα του. Της χάρισε το τελευταίο του βλέμμα.

Τελικά, είναι πιο εύκολο να σκοτώσεις την πραγματικότητα από τη φαντασία.