

Ταυτότητες. Η περίπτωση της Vannesa Beecroft (Βανέσα Μπήκροφτ)

Καλησπέρα σας

Νομίζω ότι είμαι ο μόνος άντρας που θα μιλήσει σήμερα για το θέμα της γυναίκας και ίσως για αυτό το λόγο να έχω το δικαίωμα να διαμαρτυρηθώ για κάτι. Μπορεί να πέφτω έξω, αλλά έχω την εντύπωση πως όταν μιλάμε για την τέχνη το ζήτημα του φύλου θα πρέπει να μένει στο περιθώριο. Το ζήτημα του φύλου είναι πρώτιστα ζήτημα βιολογίας και στη συνέχεια μέσα από αυτήν την ιδιότητα θα καταστεί κοινωνικό και πολιτισμικό ζήτημα. Για ότι αφορά τις ηθικές ή τις αξίες και τα όποια θέματα σχετίζονται μαζί τους, η τέχνη έχει τις δικές της οι οποίες είναι σχετικά ανεξάρτητες από τις υπόλοιπες σφαίρες.

Και για αυτό είναι τέχνη.

Και για αυτό μας αρέσει.

Όστος στο χώρο της τέχνης όλο και περισσότερο, αν δεν με απατά η μνήμη μου, από τη δεκ. του '70 και μετά αρχίζουμε να μιλάμε για ταυτότητες, πράγμα που είναι αρκετά επισφαλές. Γιατί η ταυτότητα δεν μπορεί να δώσει με σαφήνεια και ακρίβεια, την ουσία που κρύβει μέσα της μια καλλιτεχνική κίνηση ή μια ενότητα εικαστικών έργων. Γι' αυτό λοιπόν θα πρέπει να υποστεί ορισμένες προσαρμογές.

Το θέμα των ταυτοτήτων ανθίζει στη δεκ. του '80, που έχουμε μια πολυφωνία.

Εκεί ο καλλιτέχνης νιώθει ότι τραβάει από επάνω του την πέτσα του μοντέρνου, βγαίνει από το κουκούλι του μοντέρνου, έχει μια απέραντη ελευθερία να παίζει και με το χρόνο και με τη φόρμα, κυρίως όμως, με το δικό του εικαστικό λόγο. Έτσι δημιουργείται ένα καλειδοσκοπικό τοπίο, που για πάρα πολλούς κριτικούς της εποχής εκείνης οι οποίοι προσπάθησαν να προσεγγίσουν, και μάλλον όχι να ερμηνεύσουν τα φαινόμενα της εποχής, ήταν απαραίτητα κάποια κλειδιά ή εργαλεία. Οι περισσότεροι, και εγώ ο ίδιος, χρησιμοποιήσαμε πάρα πολύ την έννοια της ταυτότητας, αλλά μέχρι εκεί.

Εργαλειακά κάθε φορά. Σε κάποιες περιπτώσεις το τραβήξαμε και πιο πέρα. Θυμάμαι κάποτε μιλώντας για ένα θέμα (το ζήτημα της γλώσσας της γεωμετρίας στη δεκ. του '80 και εξετάζοντάς το μέσα από το πρίσμα της ταυτότητας αντιμετώπισα το τεράστιο πρόβλημα των σχέσεων με την κατηγορία του στιλ και της τάσης.

Τι είναι επί τέλους αυτή η ταυτότητα και πως προσαρμόζεται σαν έννοια στο χώρο της τέχνης. Στο βαθμό που επιτρέπονται κάποιοι θεωρητικοί ακροβατισμοί, που δεν είναι απαραίτητο να προέρχονται από το ίδιο θεωρητικό πλαίσιο, θεώρησα τότε ότι η ταυτότητα είναι ένα πεδίο στο οποίο επαληθεύονται ιδιότητες, αξίες και ποιότητες μέσα από τη μεταξύ τους αλληλεπίδραση.

Αυτή η τακτική όμως δε βοηθούσε άμεσα να διακρίνω τι συνέβαινε στη δεκ. του 1980. Έπρεπε να γίνουν επιπλέον διαχωρισμοί και διευρύνσεις και θεώρησα τότε, καλώς ή κακώς ότι, μια άλλη κατηγορία πάρα πολύ χρήσιμη είναι η έννοια του ρόλου. Μια έννοια που επίσης δεν έρχεται από το χώρο της τέχνης.

Πολλές ο ρόλος φορές είτε διεισδύει στην ταυτότητα είτε βρίσκεται στο σημείο τομής διαδοχικών ταυτοτήτων. Ίσως μάλιστα ο ρόλος να δώσει την ουσία στην ταυτότητα.

Σε μεγάλο βαθμό αυτή η σχέση είναι αμφίδρομη. Ο ρόλος έχει μέσα του ένα πολύ συγκεκριμένο και ουσιαστικό συστατικό. Την ανάγκη. Επιλέγω έναν ρόλο σαν άτομο επειδή έχω ανάγκες.

Το κρίσιμο σημείο είναι εδώ. Επειδή οι ανάγκες είναι ευάλωτες, πολύ εύκολα διαμορφώνονται χωρίς τη δική μας βούληση. Πάρα πολύ εύκολα.

Τότε οι ρόλοι διαφοροποιούνται. Άλλο έχω ανάγκη κι άλλο κάνω, άλλο θέλω κι άλλο είμαι ή άλλο νομίζω ότι θέλω... τέλος πάντων είναι ζητήματα που τα βιώνουμε κάθε μέρα. Κατά τη γνώμη μου έχει αυξηθεί πάρα πολύ η σημασία του ρόλου στην εποχή μας.

Εξ άλλου και σε κοινωνικό επίπεδο αν το κοιτάξει κανείς η σπουδαιότητα των ρόλων γίνεται ένα κρίσιμο εργαλείο στα χέρια της εξουσίας. Μέσα από τη διαχείριση των ρόλων που επιβάλουν, μπορεί και μας χειραγωγεί με μεγάλη ευκολία. Εδώ θα θυμίσω μια πολύ σημαντική θεωρητικό, τη Lucy Lippard, η οποία έχει εισάγει μια έννοια που κίνησε πάρα

πολύ το ενδιαφέρον. Μιλάει λοιπόν, για μια πανούργα άβυσσο. Τι είναι λοιπόν αυτή η πανούργα άβυσσος.

Πρώτα - πρώτα η Lippard σε ένα μεγάλο κομμάτι του θεωρητικού της έργου έχει αφήσει στο πλάι την έννοια της ταυτότητας. Ταυτότητα και γυναίκα δεν πάνε μαζί για πολλές ερευνήτριες αλλά και ερευνητές. Η Lippard εστιάζει την πανούργα άβυσσο στο ρόλο του θηλυκού. Τι είναι αυτό το θηλυκό. Λέει ότι είναι ένα χάος ένα κενό μια άβυσσος που έχει διαμορφωθεί από τις κοινωνικές συμβάσεις που έχουν εξουδετερώσει τη σημασία της γυναίκας από τη σημασία του σώματος. Αυτό που γίνεται αντικείμενο ή και υποκείμενο διαχείρισης από το βιολογικό γνώρισμα είναι το σώμα. Το οποίο γίνεται φετίχ. Και φυσικά παραθέτει μια σειρά κοινωνικών δυνάμεων και παραμέτρων που διαμορφώνουν αυτές τις καταστάσεις. Εδώ μπορούμε να προσθέσουμε έναν αντίλογο. Μήπως το αντρικό σώμα δεν έχει γίνει φετίχ? Και ο άντρας δεν έχει πέσει σ' αυτή την πανούργα άβυσσο? Και μάλιστα πολύ νωρίτερα από τη λεγόμενη εποχή της κατανάλωσης.

Θέλω επίσης να προσθέσω στο συλλογισμό μου μια επιπλέον σκέψη.. διαπίστωση.. κάτι σχετικό τέλος πάντων.

Έχω ολοένα και περισσότερο την αίσθηση ότι το φύλο γίνεται αντιληπτό σα ρήμα παρά σαν ουσιαστικό. Θέλω να πω, ότι στην καθημερινότητα το φαίνεται και το πράττειν ορίζει πλέον τη διατύπωση του φύλου μου.

Κατά συνέπεια, βιώνω κάτι που ενδεχομένως δεν το έχω επιλέξει ή ακόμα μπορεί να μην είμαι σε θέση να επιλέξω αυτόν το συγκεκριμένο ρόλο. Κι αυτό που έχω βιώσει να μη ταυτίζεται με αυτό που ουσιαστικά είμαι.

Για αυτό λοιπόν η θηλυκότητα δεν μπορεί να είναι ταυτότητα. Θα πρέπει μάλλον να την αναγνωρίσουμε σα ρόλο, γιατί η ταυτότητα, εκτός των άλλων, διαμορφώνεται αλλά και υποστηρίζεται **πολιτισμικά** και **πολιτιστικά**.

Μια ταυτότητα υπάρχει πριν από κάθε ρόλο. Δεν μπορεί να υπάρξει μετά το γεγονός ότι δηλαδή εγώ η γυναίκα, πρώτα έχω αντιληφθεί το ρόλο μου σα μάνα, σαν αδελφή ή σα γυναίκα και στη συνέχεια διαμόρφωσα μια ταυτότητα. Η ταυτότητά μου προϋπάρχει γιατί είμαι μέρος του πολιτισμού. Σαν άνθρωπος είμαι η μονάδα, το άτομο που δημιουργεί τον πολιτισμό στον οποίο ανήκω.

Η ταυτότητα υπάρχει πριν και πίσω από την έκφρασή της, πριν ακόμα εκφράσω εκείνη υπάρχει και επαληθεύεται μέσα από τις πράξεις μου.

Μου έκανε εντύπωση επίσης, το βιβλίο της Τζούντιθ Μπάτλερ που κυκλοφόρησε παλαιότερα, στα μέσα της δεκαετίας του 1980 με τίτλο, *Τα προβλήματα των δύο φύλων*, στο οποίο η συγγραφέας διατυπώνει μια πολύ ουσιαστική θέση, ότι η *θηλυκότητα δεν είναι τίποτα άλλο παρά η διαχρονική πρόβλεψη ενός ενδεχόμενου ρόλου τον οποίο μπορώ, ως γυναίκα, αλλά δεν οφείλω να τον χρησιμοποιήσω στη διαμόρφωση ουσιαστικών νοημάτων για το φύλο μου.*

Συνοψίζοντας, **θα σταθώ στο συμπέρασμα ότι η θηλυκότητα είναι περισσότερο ένας ρόλος παρά μια ταυτότητα.**

Και σ' αυτό το σημείο θέλω να βάλω το έργο της Βάνεσα Μπήκροφτ.

Πριν το προσεγγίσουμε μια ουσιαστική παρατήρηση. Η Μπήκροφτ δεν ασχολείται με τη θηλυκότητα. Το ενδιαφέρον είναι στραμμένο στο Υπέρ- Θηλυκό.

Τι είναι το υπέρ-θηλυκό? Θα δανειστώ εκείνο που έλεγε ο Μποντριγιάρ, αλλά και άλλοι, ότι **πρόκειται για ένα αντίγραφο χωρίς πρωτότυπο.** Ένα αντίγραφο που αναπαράγεται, αναπαράγεται, αναπαράγεται. Αναπαράγεται ελεύθερα.

Όπως καταλαβαίνουμε κάθε αναπαραγωγή του αντιγράφου διαστρεβλώνει, παραποιεί, και εν τέλει διαφέρει από όλα τα προηγούμενα.

Είναι δηλαδή ένα πλαίσιο ελεύθερο από κανόνες και υποδείξεις, ελεύθερο από υποχρεώσεις. Κάποιοι τους επιβάλλουν αυτούς τους κανόνες. Και από τη στιγμή που δεν έχουμε ένα αρχικό σταθερό μοντέλο για το θηλυκό τα αντίγραφα του είναι και αυτά ελεύθερα για να τα διαχειριστώ εγώ, που προφανώς έχω κάποιο συγκεκριμένο συμφέρον. Και τα διαχειρίζομαι όπως θέλω.

Η Μπήκροφτ άρχισε να έχει επαφή με τον κόσμο της τέχνης και της μαγείας των εικόνων από μικρό παιδί, επειδή η δουλειά των γονιών της ήταν τέτοια που της έδινε τη δυνατότητα να επισκέπτεται μουσεία, εκκλησίες και γκαλερί, να βλέπει Φρέσκο, εικόνες και

έργα αναγεννησιακών καλλιτεχνών. Οι μνήμες που έχει από εκείνα τα χρόνια είναι οι μορφές των ψηλόλιγων κοριτσιών που ζωγραφίζει ο Πιέρρο Ντέλλα Φραντσέσκα και μετέφεραν στα χέρια ή στο κεφάλι τους πρόσφορες.

Κάποια στιγμή, επισκέπτεται με τους γονείς της τη Μπιενάλε της Βενετίας. Η Μπήκροφτ ζει στην Ιταλία, προφανώς θα τη θεωρήσουμε Ιταλίδα, και όταν πια έχει περιηγηθεί τα έργα της Μπιενάλε, βρίσκεται κάτω από πολύ ισχυρές εντυπώσεις. Οι εντυπώσεις αυτές μεγεθύνονται όταν λίγο μετά θα επισκεφθεί τη θρυλική πλέον έκθεση *Μητρόπολη*, στο Μαρτιν Γκροπιους Μπάου. Θρυλική με την έννοια ότι όλοι πλέον αναφερόμαστε σ' αυτήν.

Η Μπήκροφτ εξηγεί ότι θα πάρει την τελική της απόφαση να σπουδάσει στη Σχολή Καλών Τεχνών επηρεασμένη από τις δύο μεγάλες εκθέσεις.

Η πρώτη σημαντική της έκθεση θα γίνει στη γκαλερί Inga Pin στο Μιλάνο το 1993, στην οποία παρουσίασε το *Βιβλίο των Φαγητών*. Ήταν ένα βιβλίο σε σχήμα λευκού παραλληλεπίπεδου που στην όψη θύμιζε ένα κομμάτι μάρμαρο και στο οποίο κατέγραφε με λεπτομέρεια το φαγητό που έτρωγε κάθε μέρα από το 1987. Ήταν η εποχή που είχε έμμονες ιδέες ότι έχει κυτταρίτιδα, είναι υπέρβαρα και πρέπει επειγόντως να χάσει βάρος. Κρατούσε λοιπόν, σημειώσεις για τη διατροφή της με μεγάλη λεπτομέρεια. Αυτές τις σημειώσεις τις συγκέντρωσε και τις έδωσε σε βιβλίο. Στην έκθεση είχε καλέσει 30 κορίτσια από αυτά που συναντούσε κάθε ημέρα κατά τη διάρκεια των σπουδών της στη Μπρέρα και τα οποία περιφέρονταν πολυάσχολα στο κέντρο της πόλης. Τα κορμιά τους της θύμιζαν φιγούρες του Ντέλλα Φραντσέσκα, πριν από όλα όμως της είχε εντυπωσιάσει το γεγονός ότι από τις τσέπες τους εξείχαν θερμός με τσάι ή νερό ενώ στα χέρια τους κρατούσαν συνήθως ένα φρούτο. Μετέφεραν δηλαδή εκείνο που τις καθιστούσε ψηλόλιγνες ελκυστικές φιγούρες, σιλφίδες!!

Με τα κορίτσια αυτά συζητούσε κατά τη διάρκεια της έκθεσης της σχετικά με τις διατροφικές τους συνήθειες.

Από την έκθεση αυτή και μετά η Μπήκροφτ άρχισε να δίνει το έργο της.

Αν τώρα βάλουμε ένα πλαίσιο επιρροών, όπως αναγνωρίζει η ίδια –πράγμα που μπορούμε εύκολα να επιβεβαιώσουμε- έκτος από τον Πιέρρο Ντέλλα Φραντσέσκα οι μορφές της ομοιάζουν ολοένα και περισσότερο στις ηρωίδες του Ζαν Λύκ Γκοντάρ, του Βισκόντι ή του Ροσελίνι. Για παράδειγμα στη ταινία του, *Βερολίνο έτος μηδέν*. Ταινίες οι οποίες διαπραγματεύονται προσωπικότητες οι οποίες αυτοδιαλύονται κατόπιν δικών τους αποφάσεων. Αυτοανατινάζονται.

Από την άλλη μεριά όμως πέρα από αυτό το είδος του μαρτυρίου που επιβάλλει, μας εξηγεί ότι την έχει επηρεάσει η εικόνα της Πιετά που αντίκρισε στο Ουφίτσι, δηλ. της Παναγίας με το νεκρό Χριστό στην αγκαλιά της και ενδεχομένως άλλων πρόσωπων που μπαίνουν μέσα στο κάδρο όπως η Μαγδαληνή.

Στα πρώτα της έργα λοιπόν, η Μπήκροφτ επιλέγει πρόσωπα ντελικάτα σαν τις κοπέλες που ήθελε να μοιάσει που ωστόσο η αγγελική τους εμφάνιση κρύβει μια μεγάλη δύναμη. Δίνει εντολές στα μοντέλα της να τοποθετηθούν σε στάσεις παιδιάστικες, κοριτσιστικές, να λάβουν τη στάση του εμβρύου, στάση που μια γυναίκα δεν θα πάρει στην καθημερινότητά της, παρά μόνο σε πολύ προσωπικές και ιδιωτικές της στιγμές.

Το μοτίβο του χλωμού άγγελου παραχωρεί στη συνέχεια τη θέση του σε άλλα μοντέλα. Τη γοητεύει η Ρόζα Λούξενμπουργκ. Ήταν αφοσιωμένη σε μια Ιδέα, που θεωρεί ότι εκφράζεται με το κόκκινο χρώμα, ενώ η ίδια ήθελε πάρα πολύ να γεννήσει ένα παιδί. Εγκαταλείπει την ιδέα αυτή (την ταυτότητά της) και αποφασίζει να γίνει η Ρόζα Λούξενμπουργκ που όλοι γνωρίζουμε.

Το ζήτημα των συμβολισμών με την πάροδο του χρόνου θα προκαλέσει ορισμένες συνέπειες στο έργο της, όπως για παράδειγμα στην περίπτωση της περφόρμανς που έκανε στο Βίσενμπεκ στον πύργο του κόμη Μέτερνιχ, επηρεασμένη από την ταινία του Αλαίν Ρενέ *Ο τελευταίος χρόνος στο Μάριενμπαντ*, θέλοντας να ανασυστήσει το κλίμα που εξέπεμπε η ταινία και σχετίζεται με την αισθητική της γερμανικής αριστοκρατίας, το κλίμα σύγκρουσης ανάμεσα στη φθορά και τον αδρανή χρόνο. Για το λόγο αυτό είχε καλέσει τη μούσα του σκηνοθέτη Βέρνερ Φασμπίντερ Χάννα Σιγκούλα και την Γερμανίδα ηθοποιό, Ιρμ Χέρμανν.

Στο παλάτσο Ντουκάλε που θα γινόταν η σύνοδος των G8 θα Κάνει μια περφόρμανς στην οποία συμμετέχουν μόνο έγχρωμες κοπέλες αναφερόμενη άμεσα στο ζήτημα του τράφικινγκ

και παράλληλα σε ζητήματα που πηγάζουν από τις κοινωνικές σχέσεις του τρίτου κόσμου που παραμορφώθηκαν από τον δυτικό πολιτισμό.

Μπορούμε επίσης να θυμηθούμε και την περφόρμανς στο Μουσείο Γκούγκενάιμ της Βενετίας, που γοητευμένη από τις *Ανησυχητικές Μούσες* του Ντε Κίρικο, βάζει στο κεφάλι των μοντέλων της ένα κάλυμμα που παραπέμπει άμεσα στις εικόνες του ζωγράφου.

Το χρώμα έχει μεγάλη σημασία στο έργο της. Δηλώνεται με κόκκινες, κίτρινες ή μπλε περούκες, με εξαρτήματα που φορούν οι κοπέλες, όπως γούνινα πανωφόρια, εσώρουχα, μπότες κ.τ.λ. Μάλιστα η ίδια ισχυρίζεται ότι το χρώμα της Σχολής της Ν. Υόρκης την έχει σημαδέψει εννοώντας το χρώμα του Μαρκ Ρόθκο και του Μπ. Νιούμαν, αλλά και ενός καλλιτέχνη διαφορετικού από αυτούς τον Καζ. Μάλεβιτς.

Οι χώροι που επιλέγει είναι στην αρχή μικροί. Ένας πολύ μικρός ιδιαίτερος χώρος που συνάδει με την ασφυξία του εσωτερικού χώρου. Κάποια στιγμή οι χώροι αυτοί ανοίγονται, γίνονται τεράστιοι, απέραντοι χώροι που της δίνεται η δυνατότητα να εξιστορήσει διαφορετικές προσεγγίσεις με μεγαλύτερη έμφαση.

Η Μπήκροφτ αγαπάει πολύ τις συμμετρίες. Δε βλέπουμε τις κοπέλες σε παγωμένες στάσεις, αλλά μπαίνουν στο χώρο και σχεδόν αμέσως διατάσσονται σε μια κυκλική ή τετράπλευρη φόρμα. Αρχίζουν να κινούνται στη συνέχεια.

Δε γνωρίζω αν είχε κάνει από το κοινό την ευκαιρία να παρακολουθήσει μια περφόρμανς της Μπήκροφτ, γιατί έκτος ότι είναι μια σπουδαία εμπειρία, δίνεται η δυνατότητα να αντιληφθεί άμεσα το παιχνίδι των ρόλων. Θα καταλάβει ότι μας έχουν βάλει στο μυαλό συγκεκριμένα στερεότυπα αντίδρασης για συγκεκριμένες εικόνες και επί πλέον οι αντιδράσεις μας και αυτές πολύ συχνά όχι μόνο δεν είναι αυθόρμητες αλλά ακολουθούν κανόνες συμπεριφοράς που κι αυτοί μας έχουν επιβληθεί, όχι βέβαια κοινωνικά ή πολιτισμικά. Η καλλιτέχνη υποχρεώνει τον θεατή να κοιτάζει μια ολόγυμνη κοπέλα σε απόσταση μισού μέτρου από τον ίδιο, κάτι που σου γεννάει το συναίσθημα του ηδονοβλεψία με φυσικό ακόλουθο τις ένοχες, ανεξάρτητα αν ο θεατής είναι άνδρας ή γυναίκα.

Προτιμάει, οι κοπέλες της να χρησιμοποιούν συγκεκριμένες εξαρτήσεις, προσέχει πάρα πολύ την ενδυματολογική τους εικόνα. Φυσικά στην αρχή ξεκίνησε αρκετά δειλά και στη συνέχεια δοκιμάζοντας τα όρια ανοχής του κοινού στη θέα του γυμνού γίνεται τολμηρότερη. Ακόμα και οι περισσότερο «ακραίες» περφόρμανς δίνονται μέσα σε ένα πλαίσιο ποιητικής ενδοσκόπησης. Προοδευτικά, όσο οι κοπέλες αποβάλλουν από επάνω τους ρούχα, καλσόν, μπλούζες κ.τ.λ. αρχίζουν να τονίζονται φετιχοποιημένα αντικείμενα. Για παράδειγμα, τα πέδιλα των κοριτσιών σε πολλές περιπτώσεις είναι ειδική παραγγελία σε διάσημους σχεδιαστές όπως ο Μανόλο Μπλάνικ.

Η κίνηση στις περφόρμανς είναι αρχικά αργή. Σχεδόν υποτυπώδης, που προοδευτικά αρχίζει να ανθίζει. Εκτελείται, στο ξεκίνημα, βασισμένη σε δρακόντειο «σενάριο» και στην εξέλιξη κάθε κοπέλα αναπτύσσει πρωτοβουλίες κίνησης στα ρήγματα μεταξύ των απαγορεύσεων, και η κίνηση αρχίζει να αυξάνεται, να εξελίσσεται με αυτοσχεδιασμούς, να μαραίνεται...

Ο κατάλογος των υποδείξεων για το τι πρέπει να κάνει και πως να κινηθεί ή να συμπεριφερθεί η κάθε κοπέλα είναι πολύ μεγάλος, δίνει την εντύπωση σε Κάποιος που θα τον διαβάσει ότι τις έχει πιάσει κυριολεκτικά από το λαιμό και τις υποχρεώνει να υποταχθούν σε κανόνες. Κι όμως οι κοπέλες θα βρουν το κατάλληλο ρήγμα να ξεδιπλώσουν την «ελεύθερη» συμπεριφορά τους κάτω όμως από το βλέμμα του θεατή.

Βλέπω όμως ότι έχω ξεφύγει από το χρονικό περιθώριο πάρα πολύ και θα πρέπει να κλείσω. Θα ήθελα όμως προηγουμένως να επισημάνω κάτι που ίσως παραξένεψε. επέλεξα σκόπιμα να προβάλω μερικές εικόνες του Ντεγκά και του Ντεκούνινγκ, γιατί πιστεύω ότι και η Μπήκροφτ κινείται στην ίδια γραμμή. Ένας από τους πρώτους που τόλμησε να προσεγγίσει το ζήτημα είναι ο Ντεγκά ζωγραφίζοντας μπαλαρίνες. Εισάγει έτσι έναν κώδικα προσέγγισης της γυναίκας μέσα από την απεικόνιση μιας εύθραυστης κοπέλας στην οποία συναντιούνται η βαρβαρότητα των ειδικών παπουτσιών και του δροσερού κορμιού. Του βάρβαρου εξαρτήματος που πρέπει να υποστεί προκειμένου να κατακτήσει την αρμονία που απαιτεί η ταυτότητά της σαν μπαλαρίνα. Οι γυναίκες του Ντεκούνινγκ, πολιτισμικά είδωλα καταγράφουν με το σώμα τους το βιολογικό πρότυπο και την πολιτισμική επιβολή ενός μοντέλου αποφασιστικού για τη διαμόρφωση της ταυτότητάς της. Η γραμμή καταλήγει στις

κοπέλες της Μπήκροφτ υποδουλωμένων στα φετίχ και τους μύθους της σύγχρονης κοινωνίας.