

ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES



ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«ΦΥΛΟ, ΚΟΙΝΩΝΙΑ, ΠΟΛΙΤΙΚΗ»

«Είναι η τραγωδία επιλογή;»:

Φύλο, σεξουαλικότητα, συναίσθημα και η κληρονομιά της βίας
στο φιλμ *Pinochet Porn* της Ellen Cantor

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Άλκηστη Ευθυμίου

Αθήνα, 2017

Τριμελής Επιτροπή

Αθηνά Αθανασίου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου (Επιβλέπουσα)

Ελεάννα Γιαλούρη, Επίκουρη Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου

Ελένη Παπαγαρουφάλη, Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου



Copyright © Άλκηστη Ευθυμίου, 2017

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας διπλωματικής εργασίας εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της διπλωματικής εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τη συγγραφέα.

Η έγκριση της διπλωματικής εργασίας από το Πάντειον Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν δηλώνει αποδοχή των γνώμων της συγγραφέα.

Ευχαριστίες

Ευχαριστώ θερμά την επιβλέπουσα της διπλωματικής εργασίας μου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια κ. Αθηνά Αθανασίου, και τα μέλη της εξεταστικής επιτροπής για τις πολύτιμες συμβουλές και την υποστήριξη. Καθοριστικές καθ' όλη τη διάρκεια της συγγραφής υπήρξαν οι συζητήσεις μας με τη Δρ. Έλενα Τζελέπη, στην οποία και είμαι ευγνώμων. Οφείλω να ευχαριστήσω όλες τις καθηγήτριες του ΔΠΜΣ «Φύλο, Κοινωνία, Πολιτική», καθώς και τις/τους συμφοιτήτριες/συμφοιτητές μου για την ουσιαστική ανταλλαγή ιδεών και τη συνεχή έμπνευση που μου παρείχαν και παρέχουν για γραφή και ανάγνωση. Κομβική ήταν η βοήθεια των στενών μου φίλων Λίνας Βαρβέρη και Χάρη Σταυρακάκη, που είχαν το κουράγιο και τη διάθεση να διαβάσουν τις ασυναρτησίες μου τις πιο ακραίες ώρες της μέρας. Ειδική μνεία στη Ναταλία Δαμίγου-Παπώτη για το αστείρευτο χιούμορ και την πάντα παραγωγική διάθεση (ψυχ)ανάλυσης. Ευχαριστώ επίσης όλες όσες ανέχτηκαν την αλλοπρόσαλλή μου συμπεριφορά τους τελευταίους μήνες – και όσες δεν την ανέχτηκαν και επέλεξαν να με αφήσουν στον κόσμο μου μέχρι να τελειώσω. Τέλος, χωρίς τις/τους ερωτικές/ούς συντρόφους που συνδέθηκαν μαζί μου τα τελευταία χρόνια –εκστατικά ή μη– αυτή η εργασία δε θα γραφόταν ποτέ.

Περιεχόμενα

Περίληψη	6
Abstract.....	8
Εισαγωγή	10
Ellen Cantor και <i>Pinochet Porn</i>	11
Από το ειδικό στο γενικό	13
Από το «γυναικείο» υποφέρειν στην τρωτότητα του εαυτού	15
Ερωτήματα και σημειώσεις.....	19
«Ας κάνουμε παιδιά σαν να κάνουμε τέχνη»: Η απόλαυση της συλλογικής δημιουργίας και η δυσκολία του <i>μη είδους</i>	21
Η παραγωγή του φιλμ ως «εργασία αγάπης».....	22
Το camp ως <i>μη είδος</i>	24
Βασικοί χαρακτήρες και ρευστοί δεσμοί οικειότητας	26
Σύνοψη κεφαλαίων του φιλμ	27
«Πήρε μερικά χάπια»: Το γυναικείο υποφέρειν <i>αλλιώς</i>	34
Συναίσθημα, θηλυκότητα, τρωτότητα.....	35
Φυσική αδυναμία ή χειραφετησιακή οργή;.....	37
Τρωτότητα και σχεσιακότητα	39
Επιτελεστικότητα και camp υπερβολή.....	42
«Θα σε διδάκω πώς να είσαι υπάκουη»: Βία και απόλαυση στην αμφιθυμία της σεξουαλικότητας.....	45
Απόλαυση και κίνδυνος	46
Σαδομαζοχισμός και σχέσεις εξουσίας	47
Η αρνητικότητα της συσχέτισης	50
Σεξ και αποδιοργάνωση του εαυτού	51
«Power play» και αποσταθεροποίηση των έμφυλων ρόλων.....	53
«Ο πατέρας τους ήταν ο μεγάλος μαέστρος του πολέμου»: Η κληρονομιά της βίας στην υποκειμενικότητα	57
Εξουσία και υποκείμενο.....	58
Η βία είναι παντού	59
Αισθητικοποίηση της βίας	62
Τραύμα στο παρόν και το συνηθισμένο της κρίσης.....	64

Το προσωπικό ως πολιτικό.....	67
«Είναι η τραγωδία επιλογή;»	69
Βιβλιογραφία	75

Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία αντλεί το κυρίως περιεχόμενό της από τη συνάντηση της συγγραφέως με το φιλμ *Pinochet Porn* (2008–2016) της καλλιτέχνιδας Ellen Cantor (1961–2013). Βαθύτατα πολιτικό σε πρόθεση και θεματολογία, το *Pinochet Porn* συνιστά μια επεισοδιακή αφήγηση της ζωής έξι ανθρώπων που μεγαλώνουν υπό το καθεστώς του δικτάτορα Pinochet στη Χιλή. Οι χαρακτήρες αυτοί είναι μεν φανταστικοί αλλά φέρουν, άμεσες ή έμμεσες, συνδέσεις με βιώματα της καλλιτέχνιδας. Γυρισμένο στη Νέα Υόρκη και στο Λονδίνο, το φιλμ παράγει μια σειρά από πλασματικές εικασίες για τη διαμόρφωση της υποκειμενικότητας και της προσωπικής εμπειρίας μέσα σε ένα ολοκληρωτικό καθεστώς και εστιάζει σε τραυματισμένα υποκείμενα που ζουν και επιβιώνουν σε κρίση.

Μέσα από τις αναγνώσεις μου δε θα αποπειραθώ να διατυπώσω σκέψεις για το έργο τέχνης αλλά να σκεφτώ *μαζί* με αυτό, προσπαθώντας να εκφράσω ιδέες που αρθρώνονται σε σύνδεση με το έργο αλλά και ανεξάρτητα από αυτό. Ζητήματα που επεξεργάζομαι είναι η σύνδεση του προσωπικού με το πολιτικό και η αποσταθεροποίηση αυτού του διπόλου, η έμφυλη διάσταση του πόνου και της οδύνης, η διαπλοκή σεξουαλικότητας, βίας και απόλαυσης, και η σύνθετη, αλλά καταστατική της υποκειμενικότητας, σχέση καθυπόταξης (subjection) και αυτενέργειας (agency). Σε γενικότερο επίπεδο αναρωτιέμαι: πώς μπορεί κανείς να επιβιώσει σε συνθήκες που ακυρώνουν διαρκώς την ίδια του την ύπαρξη και πώς μπορεί, αν μπορεί, αυτή η ακύρωση να μετατραπεί σε δυνατότητα δράσης;

Στόχος μου στην εργασία είναι να ξεδιπλώσω τη θεωρητική μου σκέψη παράλληλα με παραδείγματα σκηνών από το φιλμ, το οποίο λειτουργεί ως «περίπτωση». Αυτή η μεθοδολογική πρακτική δεν αποτελεί μια προσπάθεια αναγωγής του ειδικού σε καθολικό, αλλά εξαγωγής των γενικών χαρακτηριστικών του. Ανιχνεύοντας μοτίβα επιβίωσης και προσαρμογής των υποκειμένων μέσα στο *Pinochet Porn*, επιχειρώ να αντλήσω τι είναι συλλογικό σε συγκεκριμένους τρόπους δράσης εντός κρίσης.

Αυτό που καταφέρνει να καταδείξει το συγκεκριμένο έργο είναι ότι η όποια αντίσταση στη βία μπορεί να προκύψει μόνο μέσω της συσχέτισης με τον Άλλο –

υπεύθυνα και αποκριτικά– και της αναγνώρισης της ίδιας μας της τρωτότητας, της αλληλεξάρτησης, της μη κυριαρχίας. Η Ellen Cantor επιμένει στη μεταμορφωτική δύναμη του σεξ και του έρωτα, όπου –παρά τη διαρκή απειλή της απόρριψης, της απώλειας, του αφανισμού– το υποκείμενο επιδίδεται σε μια συνεχή –και πάντα ενδεχομενική– προσπάθεια αναστολής, αμφισβήτησης και αναίρεσης της κυριότητας του εαυτού του.

Λέξεις κλειδιά: φιλμ, δικτατορία, βία, σεξουαλικότητα, φύλο, camp

“Is tragedy a choice?”: Gender, sexuality, affect, and the legacies of violence in the film *Pinochet Porn* by Ellen Cantor

Alkisti Efthymiou

Abstract

This dissertation draws its content from the author’s encounter with the film *Pinochet Porn* (2008–2016) by artist Ellen Cantor (1961–2013). Deeply political in intent and subject matter, *Pinochet Porn* is an episodic narrative about the lives of six people growing up under the Pinochet dictatorship in Chile. These characters are fictitious, yet they have direct and indirect similarities with the artist’s personal life encounters. Shot in New York and London, the film produces a series of speculations about the construction of subjectivity and personal experience within a totalitarian regime and focuses on traumatized subjects living and surviving in crisis.

What I will attempt through my readings is not to formulate my thoughts *on* or *about* a work of art, but to think *with* it, trying to express ideas that are articulated in conjunction with but also independently of it. Matters I am primarily exploring are the entanglement of the personal in the political and the destabilization of such a binary, the gendered dimension of pain and suffering, the convergence of sexuality, violence, and pleasure, and the complex (but formative of subjectivity) relation between subjection and agency. On a more general level, I ask: How can one survive conditions that keep negating her own existence, and how can she (if she can) convert this negation to a possibility for action?

My aim in this dissertation is to present my theoretical thinking in parallel with specific clips from the film, which functions as a “case”. This methodological approach does not constitute an attempt to reduce the specific to the universal, but an attempt to extract its general characteristics. By detecting motifs of survival and adjustment of the subjects within the film, I attempt to deduce what is collective in particular ways of coping with crisis.

What *Pinochet Porn* manages to demonstrate is that resistance to violence can arise only through relating with the Other—responsibly and responsively—in the recognition of our own vulnerability, interdependence, and non-sovereignty. Ellen Cantor insists on the transformative power of sex and love, where—despite the constant threat of rejection, loss, and destruction—the subject takes to a constant—and always contingent—effort of suspending, doubting, and refuting the ownership of its self.

Keywords: art film, dictatorship, violence, sexuality, gender, camp

Εισαγωγή

Η σύγχρονη τέχνη αποτελεί ένα από τα πιο παραγωγικά –στο επίπεδο των λόγων και ρηματικών πρακτικών– και «εκτεθειμένα» πεδία διαπραγμάτευσης του σώματος, του φύλου, της ταυτότητας, της εμπειρίας: είναι το έδαφος όπου διαρκώς τίθενται και ρευστοποιούνται τα όρια ανάμεσα στην απόλαυση και στην αποστροφή, στο αποδεκτό και στο απαράδεκτο, στο προσωπικό και στο πολιτικό.

Σήμερα, την ίδια στιγμή που η σεξουαλικοποίηση του θηλυκού σώματος λειτουργεί ως βασικό μέσο άσκησης βιοπολιτικής, καλλιτέχνιδες που έμμεσα ή άμεσα διατυπώνουν ερωτήματα σχετικά με τη θηλυκότητα και καλλιτέχνιδες που τοποθετούν την πρακτική τους στο πλαίσιο μιας «φεμινιστικής τέχνης» θέτουν σε διαπραγμάτευση τη δική τους ενσώματη και εμφυλοποιημένη υποκειμενικότητα με όρους αντίστασης προς την εμπορευματοποίηση και την πατριαρχία, προς την αντικειμενοποίηση και τον σεξισμό του ύστερου καπιταλισμού.

Ένα τέτοιο παράδειγμα καλλιτέχνιδας αποτελεί η Ellen Cantor, η συνάντησή μου με ένα έργο της οποίας –το φιλμ *Pinochet Porn*– στάθηκε αφορμή για την έρευνά μου στο πλαίσιο αυτής της διπλωματικής. Η πρακτική της Cantor εντάσσεται σε πολιτισμικά μορφώματα που κρατούν το «γυναικείο» σε μια διαρκή εκκρεμότητα και διαφεύγουν από τους κυρίαρχους λόγους αναφορικά με τη θηλυκότητα και τη σχέση της με τη σεξουαλικότητα, την επιθυμία, το συναίσθημα.

Μέσα από τις αναγνώσεις μου δε θα αποπειραθώ να διατυπώσω σκέψεις για το έργο τέχνης αλλά να σκεφτώ *μαζί* με αυτό, προσπαθώντας να εκφράσω ιδέες που αρθρώνονται σε σύνδεση με το έργο αλλά και ανεξάρτητα από αυτό. Ζητήματα που κυρίως με ενδιαφέρουν είναι η σύνδεση του προσωπικού με το πολιτικό και η αποσταθεροποίηση αυτού του διπόλου, η έμφυλη διάσταση του πόνου και της οδύνης, η διαπλοκή σεξουαλικότητας, βίας και απόλαυσης, και η σύνθετη, αλλά καταστατική της υποκειμενικότητας, σχέση καθυπόταξης (subjection) και αυτενέργειας (agency).

Το φιλμ που έχω επιλέξει προς συζήτηση πραγματεύεται το τι σημαίνει να βρίσκεται κανείς σε ένα συγκεκριμένο είδος σώματος, να καταλαμβάνει μια καθορισμένη θέση και ταυτότητα, να ανήκει σε μια ορισμένη κοινότητα, να επιβιώνει, να βιώνει, να αισθάνεται. Ένα από τα βασικά του χαρακτηριστικά είναι ότι είναι «δύσκολο», με την

έννοια ότι προκαλεί συναισθήματα αντικρουόμενα, μη αναμενόμενα, άβολα στη διαχείριση. Η Maggie Nelson (2012) και η Jennifer Doyle (2013), σε δυο διαφορετικές μελέτες, αναγνωρίζουν σε τέτοιου είδους έργα κάποιες ιδιαίτερες ποιότητες που, χωρίς να είναι προκαθορισμένες, επιτρέπουν να σκεφτούμε και να νιώσουμε *αλλιώς*, ακριβώς επειδή μας φέρνουν αντιμέτωπους με έντονα και οριακά συναισθήματα, ηθικά διλήμματα και προσωπικές αντιφάσεις. Τα έργα αυτά είναι σημαντικά όχι γιατί απαιτούν από εμάς να αισθανθούμε με έναν συγκεκριμένο τρόπο αλλά γιατί, λόγω της ετερογένειας των αντιδράσεων που προκαλούν, μένουν ανοιχτά σε πολλαπλές ερμηνείες και συν-κινήσεις και προσφέρουν έναν διαφορετικό –ενσώματο και τοποθετημένο– τρόπο να αντιλαμβανόμαστε όχι μόνο την τέχνη αλλά και το πεδίο του κοινωνικού που συγκροτούμε και μας συγκροτεί.

Η μεθοδολογική και αναλυτική μου προσέγγιση αντλεί από τον ισχυρισμό της Sianne Ngai ότι «το συναίσθημα μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να επεκτείνει το έργο της κριτικής και της θεωρίας» (2005, σ. 8).¹ Αυτό που με ενδιαφέρει είναι τι *κάνει* ένα «δύσκολο» έργο τέχνης, τι μπορεί να προκαλέσει ή να διεγείρει και με ποιον τρόπο αναταράσσει «σκληρές» κατηγορίες όπως αυτή της ταυτότητας.² Και ταυτόχρονα τι *ανοίγει* ένα τέτοιο έργο, εστιάζοντας στο πεδίο δυνατότητας που αναδύεται από την ταυτόχρονη συνύπαρξη αισθημάτων έλξης και απώθησης, ηδονής και οδύνης, αγάπης και πόνου.³

Ellen Cantor και *Pinochet Porn*

Μέσα από την εικαστική της πρακτική, η Cantor (1961–2013) αναδεικνύει τη σεξουαλικότητα και τον έρωτα, την επιθυμία και την απόλαυση –δίπλα στην έμφυλη ταυτότητα και υποκειμενοποίηση– σε ζητήματα με τόσο αισθητική όσο και πολιτική βαρύτητα, περιπλέκοντας διακριτικά το ενδιαφέρον της για την ψυχανάλυση και τη φιλοσοφία με τη δική της βιογραφία και των φίλων της.

Γεννήθηκε το 1961 στο Ντιτρόιτ από Εβραίους γονείς. Έζησε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής της μεταξύ Νέας Υόρκης και Λονδίνου, όπου και πραγματοποίησε τα περισσότερα από τα έργα της. Πέθανε το 2013 στο διαμέρισμά της στη Νέα Υόρκη, μετά

¹ Όλες οι μεταφράσεις αποσπασμάτων από την ξενόγλωσση βιβλιογραφία και την ταινία είναι δικές μου.

² Ενδεικτική αυτής της προσέγγισης είναι η μελέτη της Jennifer Doyle (2013).

³ Ενδεικτική αυτής της προσέγγισης είναι η μελέτη της Maggie Nelson (2012).

από χρόνια μάχη με τον καρκίνο του πνεύμονα. Σε μια συνέντευξή της στον Gerald Matt (1998), αναφέρει ότι μεγάλωσε (τη δεκαετία του 1970) με «το όραμα μιας κοινωνίας που θα δημιουργούσε έναν ελεύθερο κόσμο, με την ιδανική δημοκρατία και την ιδανική αγάπη». Αυτή η αίσθηση αθωότητας και προσδοκίας γρήγορα διαταράχθηκε, όταν η ίδια ήρθε αντιμέτωπη με την κρίση του AIDS στη Νέα Υόρκη και βλέποντας πολλά άτομα του στενού της κύκλου να υποφέρουν. Βιώνοντας από πρώτο χέρι τη βία που μας περιβάλλει και επιδρά πάνω στις σχέσεις μας, άρχισε να αμφισβητεί στην πρακτική της τις εξιδανικευμένες και κανονιστικές αναπαραστάσεις του έρωτα, του σεξ, της οικογένειας, και γενικότερα των δομών οικειότητας – χωρίς όμως να αψηφά τις λαβές τους στις διαδικασίες υποκειμενοποίησης. Βασικό ερώτημα που διατρέχει το έργο της είναι το πώς συμβιβάζονται –ή δε συμβιβάζονται– οι προσωπικές μας εμπειρίες με τα πολιτισμικά πρότυπα που ενσταλάζει εντός μας η ποπ κουλτούρα (τα παραμύθια, το σινεμά, τα τραγούδια, τα μυθιστορήματα).

Η Cantor είχε πάντα μια τάση να θολώνει, συχνά με ειρωνικό ή παρωδιακό τρόπο, τα όρια ανάμεσα στην πραγματικότητα και στη μυθοπλασία, ανάμεσα στα «αυθεντικά» της βιώματα και στους λόγους που έχτιζε γύρω τους. Τοποθετεί τον εαυτό της εντός των έργων της με πολλαπλούς τρόπους: κυριολεκτικά πρωταγωνιστώντας και αποκαλύπτοντας λεπτομέρειες της προσωπικής της ζωής με χειρουργική ακρίβεια, και μεταφορικά συνδέοντας τις εμπειρίες της με αποσπάσματα πολιτισμικών κειμένων ευρείας κατανάλωσης (ρομαντικές ταινίες, πορνογραφία, μιντιακές απεικονίσεις ιστορικών γεγονότων και άλλα). Στα σχέδια, στους πίνακες, στα κολάζ και στα βίντεό της, ανασύρει χαρακτήρες και σκηνές από δημοφιλείς ταινίες για να τα συνδυάσει με δικές τις ιστορίες, αναπροσανατολίζοντας τις ιδεολογικές τους μεταδόσεις. «Αθώες» φιγούρες όπως η Χιονάτη ή ο Μπάμπι πρωταγωνιστούν σε μελοδράματα πυκνά σε σεξουαλικές σκηνές και προβληματικές ερωτικές σχέσεις.

Οι ρυθμικές αντιθέσεις και αντιπαραθέσεις των πλάνων, οι ασυνέχειες μεταξύ ήχου και εικόνων και φυσικά η παρουσία «ακατάλληλου» υλικού διαρκώς αποπροσανατολίζουν τους θεατές και δημιουργούν μια αίσθηση ανησυχίας. Τα βίντεο της Cantor αναταράσσουν σχολαστικά τις προκαταλήψεις μας σχετικά με τις διαφορές μεταξύ καλού και κακού, σεξ και αγάπης, υψηλής τέχνης και τρας κουλτούρας (Theiler, 2003). Ταυτόχρονα, η καλλιτέχνιδα φαίνεται να απολαμβάνει να θολώνει τα σύνορα

μεταξύ φανταστικού και πραγματικού, αλληγορίας και αυτοβιογραφίας, ερωτικού και πορνογραφικού, δημόσιου και ιδιωτικού. Η ανατρεπτικότητα της δουλειάς της έγκειται ακριβώς στο γεγονός ότι καταφέρνει, έστω και για λίγες στιγμές, να λειτουργήσει στο *ενδιάμεσο*, με έργα που ταλαντεύονται συνεχώς μεταξύ ηθικού και ανήθικου, απόλαυσης και αποστροφής, βίας και επιθυμίας, χωρίς ποτέ να παίρνουν θέση είτε στη μία είτε στην άλλη πλευρά.

Ένα από τα σημαντικότερα έργα της καλλιτεχνικής της πορείας, στο οποίο και θα εστιάσω στην παρούσα εργασία, είναι η μόνη της ταινία μεγάλου μήκους με τίτλο *Pinochet Porn* (2008–2016). Αρχικά αποτελούμενο από μια σειρά από σχέδια υπό τον τίτλο *Circus Lives from Hell* (2005), το *Pinochet Porn* συνιστά μια επεισοδιακή αφήγηση της ζωής έξι ανθρώπων που μεγαλώνουν υπό το καθεστώς του δικτάτορα Pinochet στη Χιλή. Οι χαρακτήρες αυτοί είναι μεν φανταστικοί αλλά φέρουν, άμεσες ή έμμεσες, συνδέσεις με βιώματα της καλλιτέχνης. Γυρισμένο στη Νέα Υόρκη και στο Λονδίνο, το φιλμ παράγει μια σειρά από πλασματικές εικασίες για τη διαμόρφωση της υποκειμενικότητας και της προσωπικής εμπειρίας μέσα σε ένα ολοκληρωτικό καθεστώς. Βαθύτατα πολιτικό σε πρόθεση και θεματολογία, το έργο εστιάζει σε τραυματισμένα υποκείμενα που ζουν και επιβιώνουν σε κρίση.

Το *Pinochet Porn* ολοκληρώθηκε μετά τον θάνατο της Cantor, αλλά αυστηρά σύμφωνα με τις σημειώσεις και οδηγίες της και υπό την εποπτεία μιας ομάδας συνεργατών που όρισε η ίδια πριν πεθάνει. Το καστ και οι συντελεστές του φιλμ αποτελούν τους στενότερους φίλους της καλλιτέχνης, μια συνειδητή απόφαση που συντήρησε σχέσεις οικειότητας, εμπιστοσύνης, αφοσίωσης (όχι μόνο κατά τη διάρκεια των πολύχρονων γυρισμάτων), και εκφράζεται με ποικίλους τρόπους στη φόρμα, στην αισθητική και στο περιεχόμενο του ίδιου του έργου.

Από το ειδικό στο γενικό

Στόχος μου στην εργασία είναι να ξεδιπλώσω τη θεωρητική μου σκέψη παράλληλα με παραδείγματα σκηνών από το φιλμ, το οποίο λειτουργεί ως «περίπτωση». Αυτή η μεθοδολογική πρακτική δεν αποτελεί μια προσπάθεια αναγωγής του ειδικού σε καθολικό, αλλά εξαγωγής των γενικών χαρακτηριστικών του. Με ενδιαφέρει να εκμαιεύσω από το συγκεκριμένο κάποια γενικεύσιμα συστατικά, να εστιάσω στο πώς «το

περιπτωσιακό αποσπάται από την τοπική του θέση και κυκλοφορεί ως απόδειξη κάτι από κοινού» (Berlant, 2011, σ. 12). Ανιχνεύοντας μοτίβα επιβίωσης και προσαρμογής των υποκειμένων μέσα στο φιλμ, επιχειρώ να αντλήσω τι είναι συλλογικό σε συγκεκριμένους τρόπους δράσης εντός κρίσης.

Βασικός μου οδηγός σε αυτή τη διαδικασία είναι η γραφή της Lauren Berlant (και άλλων θεωρητικών του queer, όπως ο José Esteban Muñoz και ο/η Jack Halberstam), που εντοπίζει μέσα από ειδικές αναφορές στη λογοτεχνία, στη σύγχρονη τέχνη και στην ποπ κουλτούρα κάποια γενικά διαθετικά (affective) ιδιώματα της ζωής στον ύστερο καπιταλισμό.⁴ Η αναζήτηση της ευτυχίας στο πλαίσιο της σύγχρονης νεοφιλελεύθερης πραγματικότητας τείνει να παραπέμπει σε εκδοχές της αγάπης, της οικειότητας, της ερωτικής σχέσης που ταυτίζονται με τον γάμο, την πυρηνική οικογένεια, το ζευγάρι, τη μονογαμία, τις «υγιείς» σεξουαλικές πρακτικές και ούτω καθεξής, δημιουργώντας πεδία προνομίων και αποκλεισμών. Η Ellen Cantor στο *Pinochet Porn* –χωρίς να παραγνωρίζει ή να αγνοεί τις λαβές αυτών των ιδανικών στις διαδικασίες αφενός υποκειμενοποίησης και αποκειμενοποίησης και αφετέρου συντήρησης και συνέχισης του «κανονικού» της ζωής– πλέκει μια πιο σύνθετη προσέγγιση της αγάπης, της οικειότητας, της ερωτικής σχέσης που μοιάζει περισσότερο κοντά στη βιωμένη αμφιθυμία της σύγχρονης πραγματικότητας. Αυτό ακριβώς θα έλεγα ότι καθιστά το συγκεκριμένο φιλμ χρήσιμο και ενδιαφέρον ως «περίπτωση».

Η μεθοδολογική συνάντηση μεταξύ ειδικού παραδείγματος και γενικών θεωρητικών θέσεων, όπως θα παρουσιαστεί στη συνέχεια της παρούσας εργασίας, ωθείται κατά κάποιο τρόπο από την ίδια τη γραμματική του *Pinochet Porn* – που υπενθυμίζει διαρκώς την πορώδη σχέση του προσωπικού με το πολιτικό, της ατομικής με τη συλλογική εμπειρία. Ταυτόχρονα, αναγνωρίζω τους κινδύνους που ένα τέτοιο εγχείρημα μπορεί να ενέχει: να φυσικοποιηθεί ένα συγκεκριμένο συγκεκριμένο ως οικουμενική συνθήκη. Η Ellen Cantor αναφέρεται σε ιστορικά γεγονότα που η ίδια δεν έχει βιώσει πρωτογενώς, χρησιμοποιώντας ένα καστ λευκών δυτικών ηθοποιών. Τι μπορεί να σημαίνει όμως το φιλμ της για ανθρώπους που πραγματικά έζησαν τη δικτατορία του Pinochet και υπέφεραν από τις βίες της; Μια προσπάθεια να δώσω απάντηση σε αυτή την ερώτηση θα ξέφευγε από τα στενά πλαίσια της παρούσας

⁴ Βλέπε Berlant (2008α· 2011), Muñoz (2009), Halberstam (2011).

εργασίας, αλλά παραμένει ως εκκρεμότητα για μελλοντική περαιτέρω έρευνα. Η ανάλυσή μου, λοιπόν, όπως και της Cantor, εστιάζει ελάχιστα σε ιστορικά γεγονότα και επεκτείνεται περισσότερο στις πολύπλοκες διαδικασίες υποκειμενοποίησης που υφέρπουν εντός τους.

Η γενικότερή μου πεποίθηση είναι ότι οι ευαισθησίες της ταινίας ως συγκεκριμένου πολιτισμικού κειμένου στέκονται πέρα και πάνω από διεκδικήσεις καθολικότητας. Μια κριτική που βασίζεται στη βεβαιότητα ότι μόνο όποιος έχει βιώσει από κοντά ένα τραυματικό συμβάν έχει τη δυνατότητα να μιλάει γι' αυτό, εκτός του ότι φαίνεται να αψηφά τον πολιτικά κρίσιμο συντελεστή της ενσυναίσθησης, παραβλέπει ένα από τα βασικά θέματα της ταινίας: ότι η βία δεν εκδηλώνεται μόνο σε κάποιο ακραίο «γεγονός» αλλά διαρρέει στο βάθος της υποκειμενικότητας, στις μικροπρακτικές της καθημερινότητας και της «φυσιολογικής» ζωής. Και, σε αυτό το επίπεδο, είναι ιδιαίτερα προβληματικό –και επικίνδυνο– να ιεραρχεί κανείς τις εμπειρίες με βάση το ποια είναι περισσότερο ή λιγότερο τραυματική, ποια είναι περισσότερο ή λιγότερο βιωμένη ή άξια λόγου.

Η συνάντησή μου με αυτό το έργο ανέδειξε κάποια βασικά ζητήματα που εκκινούν από το φιλμ –και θα σχολιαστούν με βάση συγκεκριμένες σκηνές του– αλλά επεκτείνονται πέρα από αυτό. Με έναν συμπληρωματικό τρόπο, η τέχνη παίρνει τον λόγο εκεί που η θεωρία σταματάει, και το αντίστροφο. Θα προσπαθήσω να συνοψίσω εδώ τις τρεις νοηματικές ενότητες που δομούν την παρούσα εργασία και παραπέμπω σε μετέπειτα κεφάλαια για περαιτέρω ανάλυση.

Από το «γυναικείο» υποφέρειν στην τρωτότητα του εαυτού

Στους καθιερωμένους λόγους και ρηματικές πρακτικές, η «πληγωμένη γυναίκα» τείνει να ταυτίζεται με μια θέση τρωτότητας που είτε εξιδανικεύεται –φετιχοποιείται και ρομαντικοποιείται– είτε φυσικοποιείται ως βασικό χαρακτηριστικό της θηλυκής «υπόστασης». Από τη μια, θα λέγαμε, συγκροτείται ως εύθραυστη μούσα και από την άλλη ως εσαεί ευπαθής οντότητα. Ο δικαιολογημένος σκεπτικισμός απέναντι στις δύο αυτές τάσεις, ωστόσο, οδηγεί συχνά στην πλήρη απώθηση της «πληγωμένης γυναίκας» από το πεδίο του λόγου και στην απόκρυψη της οποιασδήποτε έκφρασης της

«γυναικείας» οδύνης. Σε αυτά τα πλαίσια, η τρωτότητα ισοδυναμεί με μια κατάσταση ανικανότητας, αδυναμίας, παθητικότητας, εξάρτησης.

Η Cantor προσπαθεί να θέσει υπό αμφισβήτηση τις παραπάνω ρηματικές πρακτικές, επιμένοντας σε μια διάσταση του πόνου που δεν αποκλείει τη δυνατότητα ενδυνάμωσης ή και διεκδίκησης εξουσίας. Οι χαρακτήρες της πληγώνονται και το δείχνουν, αναγνωρίζοντας το δράμα και τη γραφικότητα, την ευθραυστότητα και το σθένος του να (επι)βιώνει κανείς μέσα στο συναίσθημα. Η Paloma, αφού την εγκαταλείπει ο Guillermo για ακόμα μια φορά, επιδίδεται σε μια camp τελετή βουντού για να απελευθερώσει τον θυμό της και να ανακτήσει τη δύναμή της. Η Cantor ερωτεύεται τον Guillermo και, όταν αυτός την πληγώνει, συνεχίζει επίμονα να πιστεύει στη μεταμορφωτική δυναμική του έρωτα και διατυπώνει ένα παράξενο είδος συγχώρεσης με την απόφαση «η τραγωδία είναι επιλογή». Οι σκηνές αυτές ανοίγουν χώρο στην ανάδειξη της τρωτότητας όχι ως αρνητικού χαρακτηριστικού που κατατάσσει υποκείμενα σε μια κατώτερη τάξη ανθρωπινότητας, αλλά ως καθοριστικής βάσης οποιουδήποτε σχεσιακού δεσμού. Στον βαθμό που ο εαυτός δε συγκροτείται αυτόματα και αυτοτελώς αλλά μόνο σε σχέση με τον άλλο, η τρωτότητα αποτελεί κοινή καταστατική συνθήκη της υποκειμενικότητας. Η αναγνώριση της –συγκροτησιακά– ευάλωτής μας θέσης είναι ταυτόχρονα αποδοχή μη κυριαρχίας και ένας τρόπος απόκρισης και ανταπόκρισης της εαυτής απέναντι στην άλλη (Μπάτλερ & Αθανασίου, 2013/2016· Butler, 2004· Gilson, 2016).

Αυτό το αναπόφευκτο άνοιγμα στην ετερότητα, ωστόσο, έρχεται με κόστος. Μας αφήνει έκθετες στην περατότητά μας, στην ενδεχομενικότητα της επαφής (που μπορεί ανά πάσα στιγμή να πάψει να υφίσταται) και στην αδυναμία πλήρους και ολοκληρωτικής συσχέτισης. Ο –ήδη διαιρεμένος– εαυτός δε θα καταφέρει ποτέ να σχετιστεί απόλυτα με τον άλλο και το φιλμ της Cantor φαίνεται να αναδεικνύει αυτήν ακριβώς την αδυνατότητα. Οι χαρακτήρες του *Pinochet Porn* περνάνε από ερωτική σχέση σε ερωτική σχέση, και από κρίση σε κρίση, συμβιώνοντας με την παραδοχή ότι η πλήρης κατανόηση του άλλου –και κατ’ επέκταση του εαυτού– διαρκώς θα ολισθαίνει. Το πεδίο της σχεσιακότητας λοιπόν εμποτίζεται από «αρνητικότητα» – με την έννοια ότι οι παρανοήσεις, ασάφειες και διαιρέσεις που το συνοδεύουν, συνειδητές και ασυνειδητές, υπονομεύουν κάθε αίσθηση ολότητας ή σταθερότητας της ταυτότητας (Berlant &

Edelman, 2014). Η αρνητικότητα αυτή, ωστόσο, την ίδια στιγμή που ενοχλεί και αποδιοργανώνει, αφήνει ανοιχτή τη δυνατότητα αντίστασης σε φαντασιώσεις κυριαρχίας και αυτοκυβέρνησης αλλά και σε κανονιστικές απεικονίσεις του έρωτα, της ευτυχίας, της οικογένειας.

Τέτοιες απεικονίσεις αποσταθεροποιούνται στο φιλμ με την αποτύπωση των βίαιων επιπτώσεων της λειτουργίας της εξουσίας, που επιδρούν στην υποκειμενικότητα με τρόπους όχι πάντα εμφανείς και ευθείς. Για την Cantor, οι σχέσεις εξουσίας οργανώνουν ακόμα και τις πιο στενές προσωπικές μας σχέσεις: εκδηλώνονται στο σεξ στο δίπολο κυριαρχίας-υποταγής, με όρους που παραπέμπουν και στη σχέση έθνους-υπηκόου, καθεστώτος-πολίτη. Στη σκηνή του φιλμ όπου ο δικτάτορας υποτάσσει σεξουαλικά την υπηρέτριά του, καταδεικνύεται η άνιση δυναμική εξουσίας μεταξύ των δύο φύλων στο πεδίο του κοινωνικού – η γυναίκα-νοικοκυρά που καθαρίζει την κουζίνα και ο άντρας-στρατηγός που, όταν δεν τον καλεί το πατριωτικό καθήκον, τη χουφτώνει για δική του ευχαρίστηση. Παράλληλα, το σαδομαζοχιστικό σεξ –με όρους τόσο αφοπλιστικά κωμικούς όσο και αμήχανα οικείους– φαίνεται να διαταράσσει τη μακάρια ευτυχία της οικιακής ετεροκανονικότητας.

Εντός των Σ/Μ σεξουαλικών πρακτικών, και ειδικότερα στην queer εκδοχή τους, η καλλιτέχνιδα φαίνεται να εντοπίζει αυτό το άνοιγμα στην ετερότητα που περιγράφηκε παραπάνω (όπου ο εαυτός είναι τόσο αυτόνομος όσο και εξαρτημένος από τη δράση της Άλλης) και τις αναγνωρίζει ως «επιτελεστικές διόδους στην ατομική έκφραση, ακόμα κι αν την ίδια στιγμή δημιουργούν ευκαιρίες επανεγγραφής των δομών που ορίζουν την αναγνω(ρι)σιμότητά τους» (Rodriguez, σ. 133). Σύμφωνα με αυτή την προσέγγιση, οι σεξουαλικές φαντασιώσεις και πρακτικές κυριαρχίας και υποταγής δεν είναι για τις γυναίκες ούτε απλά αναπαραγωγές της έμφυλης καταπίεσης ούτε αποκλειστικά συνειδητές χειραφετησιακές επιλογές. Λειτουργούν ως σκηνές ταυτόχρονα μίμησης (των καταπιεστικών νορμών), απόλαυσης (μέσα από τη χαλάρωση της λαβής τους) και φυγής (προς μια κατεύθυνση επανορισμού ή/και ανατροπής τους).

Στη βάση της παραπάνω συλλογιστικής, στο φιλμ φαίνεται να υπερσκελίζονται, κατά κάποιο τρόπο, δυο φαινομενικά αντίθετες θέσεις, που καθόρισαν και συνεχίζουν να καθορίζουν για τον φεμινισμό το πεδίο έντασης μεταξύ σεξουαλικής βίας και σεξουαλικής απόλαυσης: η μία θέση παρουσιάζει τη σεξουαλική γυναίκα ως ελεύθερο

και αυτενεργό άτομο με απόλυτο έλεγχο του σώματός της και η άλλη ως πειθήνιο υποκείμενο που κατασκευάζεται από ένα αντικειμενοποιητικό πατριαρχικό βλέμμα (Heath et al, 2016). Για την Cantor στο *Pinochet Porn*, τα κανονιστικά πρότυπα και η έμφυλη καταπίεση συμβάλλουν στη συγκρότηση της γυναικείας σεξουαλικότητας αλλά δεν την ορίζουν ποτέ πλήρως και ολοκληρωτικά. Το πεδίο της σεξουαλικής φαντασίωσης εκτίθεται στην έμφυλη καταπίεση, αλλά ταυτόχρονα ανοίγει το ενδεχόμενο αμφισβήτησής της.

Το φιλμ φαίνεται να χειρίζεται την κατηγορία του φύλου με όρους επιτελεστικότητας, νοούμενης ως σχέσης «του να εμπλέκεσαι σ' αυτό στο οποίο αντιτίθεται, το στρέψιμο της εξουσίας ενάντια στον εαυτό της ώστε να παραχθούν εναλλακτικοί τροπισμοί εξουσίας, να εγκαθιδρυθεί ένα είδος πολιτικής αντιδικίας που δεν είναι “καθαρή” αντίθεση ή “υπέρβαση” των σύγχρονων σχέσεων εξουσίας» (Butler 1993/2008, σ. 437). Αυτή η αμφιθυμία της υποκειμενικότητας –που προκύπτει από την ένταση μεταξύ εξουσίας και αντίστασης, καθυπόταξης και αυτενέργειας– είναι ένα στοιχείο που διατρέχει όλο το φιλμ και εκφράζεται με ποικίλους τρόπους.

Παράλληλα, για την Cantor, η βία είναι μια συνθήκη που δεν μπορούμε να αποφύγουμε, καθώς εδράζεται σε όλες τις εκφάνσεις του κοινωνικού. Στο *Pinochet Porn* εκδηλώνεται όχι μόνο στους βομβαρδισμούς, στα στρατόπεδα συγκέντρωσης, στους καθεστωτικούς βασανισμούς κτλ. αλλά και στις ερωτικές απογοητεύσεις, στην οικογενειακή καταπίεση, στον ρατσισμό, στον σεξισμό. Για παράδειγμα, σε μια από τις πιο δυνατές σκηνές της ταινίας, όπου ακούμε την ανατριχιαστική μαρτυρία μιας κρατούμενης σε στρατιωτική φυλακή κατά τη διάρκεια της δικτατορίας στη Χιλή ενώ βλέπουμε διαφημίσεις της Pepsi, οι βαθύτερες πηγές της έμφυλης βίας εξετάζονται ως προς τη σεξουαλική κακοποίηση και τον φασισμό αλλά και ως προς τον καταναλωτισμό, την ετεροκανονικότητα, τον καπιταλισμό. Η Cantor στοχευμένα αποφεύγει εδώ την οποιαδήποτε ρεαλιστική απεικόνιση βιασμού και σωματικής βλάβης, καθώς δε θέλει να μετατραπεί το τραυματικό συμβάν –όπως συνηθίζεται στα μίντια– σε μια ακόμα οπτική εμπειρία προς κατανάλωση. Αντ' αυτού, απεικονίζει την ευρύτερη καπιταλιστική δομή (με σύμβολο την Pepsi) ως πηγή έμφυλης και ταξικής καταπίεσης που όντως μας εμπλέκει όλους και όλες.

Εφόσον η βία είναι πανταχού παρούσα, έτσι και το τραύμα δεν εγκλωβίζεται σε κάποιο «αζήτητο» παρελθόν αλλά διαμορφώνει και διαμορφώνεται από το παρόν. Στην περίπτωση της Paloma για παράδειγμα, το τραύμα έχει ρίζες στο καθεστώς αυταρχισμού που επιβάλλει ο δικτάτορας πατέρας της εντός και εκτός οικογένειας, ρίζες που απλώνονται και μετασχηματίζονται στις μετέπειτα ερωτικές της σχέσεις και συντηρούν μια συνέχεια βίας, κρίσης και απώλειας στην καθημερινή της ζωή. Για την Cantor, η καθημερινότητα είναι μεν το έδαφος που συγκρατεί συνθήκες συνέχισης της ζωής και αναστολής των συνεπειών του τραύματος, αλλά και το έδαφος που κρύβει βιαιότητες και θρέφει νέες ιστορίες σκληρότητας.

Αυτό που καταφέρει να καταδείξει το *Pinochet Porn* είναι ότι η όποια αντίσταση στη βία δεν μπορεί να προκύψει από το κλείσιμο σε μια ατομικιστική αντίληψη του εαυτού αλλά μόνο μέσω της συσχέτισης με τον Άλλο –υπεύθυνα και αποκριτικά– και της αναγνώρισης της ίδιας μας της τρωτότητας, της αλληλεξάρτησης, της μη κυριαρχίας. Η Cantor επιμένει στη μεταμορφωτική δύναμη του σεξ και του έρωτα, όπου –παρά τη διαρκή απειλή της απόρριψης, της απώλειας, του αφανισμού– το υποκείμενο επιδίδεται σε μια συνεχή –και πάντα ενδεχομενική– προσπάθεια αναστολής, αμφισβήτησης και αναίρεσης της κυριότητας του εαυτού του.

Ερωτήματα και σημειώσεις

Πώς διαρρέει η καθεστωτική ωμότητα και καταστολή στο πεδίο της υποκειμενικότητας και πώς εκφράζεται στο φιλμ; Με τι όρους τίθεται η σύνδεση «προσωπικής» και «πολιτικής» οδύνης και τι επιτυγχάνει; Πώς μπορούμε να μιλήσουμε για –«γυναικείο»– τραύμα, πληγή, πόνο *αλλιώς*; Στο πεδίο της φαντασίωσης και των σεξουαλικών πρακτικών, σε ποιο βαθμό η βία και η υποταγή αποτελούν αναπαραγωγή της έμφυλης καταπίεσης; Σε γενικότερο επίπεδο αναρωτιέμαι: πώς μπορεί κανείς να επιβιώσει σε συνθήκες που ακυρώνουν διαρκώς την ίδια του την ύπαρξη και πώς μπορεί, αν μπορεί, αυτή η ακύρωση να μετατραπεί σε δυνατότητα δράσης; Αυτά –και άλλα που αφήνονται στην κρίση του αναγνώστη– είναι τα βασικότερα ερωτήματα που θα με απασχολήσουν στη συνέχεια.

Κάθε ένα από τα επόμενα κεφάλαια θα μπορούσε να αποτελέσει και ξεχωριστή διπλωματική εργασία. Σκοπίμως επέλεξα να αναφερθώ σε πολλαπλά θέματα που θίγει η

ταινία, παρά να περιοριστώ σε ένα, καθώς θεωρώ ότι με αυτόν τον τρόπο αναδεικνύεται –πιο πιστά στη συλλογιστική της καλλιτέχνης– η πυκνότητα του συγκεκριμένου έργου σε ερμηνείες, αντιφάσεις, προσεγγίσεις, διαθέσεις. Το βάθος στη θεωρητική μου ανάλυση έχει συνεπώς διασπαστεί σε διαφορετικά σημεία του κυρίως κειμένου.

Ο τίτλος κάθε κεφαλαίου παραπέμπει σε κάποια φράση που ακούγεται στο *Pinochet Porn* και συνδέεται –άλλοτε ξεκάθαρα και άλλοτε υπαινικτικά– με τα ζητήματα που εξετάζονται εντός του κειμένου. Πριν από κάθε τίτλο εμφανίζεται μια εικόνα-στιγμιότυπο από σκηνή της ταινίας, σε αντιστοιχία με όσα περιγράφονται στο εκάστοτε κεφάλαιο.⁵

⁵ Δυστυχώς, λόγω της ιδιαίτερης προστατευτικότητας με την οποία αντιμετωπίζουν τα έργα της καλλιτέχνης οι διαχειριστές της περιουσίας της, δεν μπορώ να χρησιμοποιήσω άλλες εικόνες από την ταινία πέρα από αυτές που έχω ήδη βάλει.



«Ας κάνουμε παιδιά σαν να κάνουμε τέχνη»:

Η απόλαυση της συλλογικής δημιουργίας και η δυσκολία του *μη είδους*

Η πρώτη μου επαφή με την Ellen Cantor ήταν πριν περίπου έναν χρόνο, την Άνοιξη του 2016, όταν εργαζόμουν σε έναν μη κερδοσκοπικό χώρο τέχνης στη Στουτγάρδη που φιλοξενούσε έκθεση μόνο με δικά της έργα. Η έκθεση περιλάμβανε σκίτσα, φωτογραφίες και βίντεο της Cantor, καθώς και το τρέιλερ του *Pinochet Porn*, που τότε δεν είχε βγει ακόμα στη μεγάλη οθόνη. Από τότε και στο εξής προσπαθώ να εντοπίσω και να αποκωδικοποιήσω τι ακριβώς με ελκύει στη δουλειά της και γιατί μου φαίνεται τόσο οξυδερκής και επίκαιρη – μέρος αυτής της προσπάθειας αποτελεί και η παρούσα εργασία.

Ο τίτλος αυτού του κεφαλαίου είναι δηλωτικός της διάθεσής μου απέναντι στο φιλμ που τόσο επίμονα προσπαθώ να προσεγγίσω. Η φράση «ας κάνουμε παιδιά σαν να κάνουμε τέχνη» παραπέμπει από τη μια στη χαρά της δημιουργικότητας και από την άλλη στον μόχθο της γέννας. Η ταυτόχρονη συνύπαρξη των δύο αυτών καταστάσεων είναι ενδεικτική της προσπάθειάς μου να αναμετρηθώ με την πολυπλοκότητα του *Pinochet Porn*, ενός πολιτισμικού κειμένου που μου φάνηκε ιδιαίτερα απολαυστικό και την ίδια στιγμή εξαιρετικά δύσκολο να διαχειριστώ συναισθηματικά, αναλυτικά και

αισθητικά. Η «δυσκολία» δεν προκύπτει από την αφαιρετική υφή ή την κριτική συνθετότητα του έργου –η πρόσβαση στο οποίο, για παράδειγμα, θα μπορούσε να καταστεί αδύνατη χωρίς κάποιου είδους ιστορικές ή θεωρητικές γνώσεις– αλλά από τα «δύσκολα» και αντιφατικά συναισθήματα που προκαλεί, ή μάλλον την εγγενή του αμφιθυμία, που αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της δυναμικής του.

Η αμφιθυμία στο φιλμ προκύπτει από τρία βασικά στοιχεία, που θα αναλυθούν περαιτέρω –και διάσπαρτα– σε επόμενα κεφάλαια: τη διαπραγμάτευση μεταξύ βίας και σεξουαλικότητας, τον επιδέξιο χειρισμό της «κλίμακας της τραγωδίας» (όπου το τέλος μιας σχέσης λαμβάνει επικές διαστάσεις, ενώ η σκληρότητα της πολιτικής δικτατορίας εξελίσσεται και στο υπνοδωμάτιο) και την καυστική ειρωνεία (στο γεγονός ότι αποσταθεροποιεί αφηγήσεις για την αγάπη και την ευτυχία αλλά ταυτόχρονα φαίνεται να γιορτάζει την ουτοπική τους δυνατότητα).

Το παρόν κεφάλαιο αναφέρεται από τη μια στην απόλαυση της δημιουργίας του *Pinochet Porn* ως προϊόντος συλλογικής προσπάθειας και από την άλλη στη δυσκολία της μη κατηγοριοποίησής του σε κάποιο αισθητικό είδος. Καταλήγει με την περιγραφή των σχέσεων μεταξύ των χαρακτήρων, που, κατά έναν τρόπο, επίσης αντιστέκονται σε κατηγοριοποιήσεις, και με τη σύνοψη των βασικών σκηνών του φιλμ.

Η παραγωγή του φιλμ ως «εργασία αγάπης»

Τα τελευταία οχτώ χρόνια της ζωής της η Cantor δούλευε εντατικά και αφοσιωμένα στην παραγωγή του *Pinochet Porn* (2008–2016), του πιο φιλόδοξου από τα έργα της, που αποτελεί και τη μοναδική της ταινία μεγάλου μήκους. Το φιλμ προέκυψε από μια σειρά 82 σχεδίων, υπό τον τίτλο *Circus Lives from Hell* (2005), που αντλούσαν έμπνευση από τις εμπειρίες μιας αγαπημένης της φίλης, μεγαλωμένης στη Λατινική Αμερική. «Είχε μια απίστευτη ζωή. Βρήκα ότι μπορούσα να διοχετεύσω τα δικά μου ωμά συναισθήματα μέσα από τα δράματά της», αναφέρει η καλλιτέχνιδα (Cantor, 2009, Σεπτέμβριος 1).

Τα σχέδια εξελίχθηκαν σε storyboard του φιλμ, το οποίο είναι γυρισμένο εξολοκλήρου σε Super 8 και διηγείται τις ζωές έξι φανταστικών χαρακτήρων που μεγάλωσαν κατά τη διάρκεια της δικτατορίας στη Χιλή. Οι ιστορίες τους βασίζονται χαλαρά στις βιογραφίες πραγματικών φίλων και γνωστών της καλλιτέχνιδας (Howe,

2016, Οκτώβριος 1). Κάθε χαρακτήρας βιώνει τις επιπτώσεις του αυταρχικού καθεστώτος διαφορετικά, άλλοτε άμεσα, άλλοτε έμμεσα, και, κυρίως, εντός των προσωπικών του σχέσεων (βλ. κεφάλαιο 4 «Ο πατέρας τους ήταν...»). Όπως αναφέρει ο Jonathan Berger στη Johanna Fateman (2016), η Cantor ενδιαφερόταν για το «πώς οι δομές εξουσίας –και, πιο συγκεκριμένα, οι φασιστικές κυβερνήσεις και η ελίτ στην κορυφή της κοινωνικής πυραμίδας– επηρεάζουν και καταστρέφουν τη ζωή των συνηθισμένων ανθρώπων στην καθημερινότητά τους, από γενιά σε γενιά» (σ. 221).

Η ιδέα να γίνουν τα σχέδια του *Circus Lives from Hell* ταινία προέκυψε κατά τη διάρκεια μιας έκθεσης στον ανεξάρτητο χώρο τέχνης Participant Inc. στη Νέα Υόρκη (Cantor, 2009, Σεπτέμβριος 1). Η Lia Gangitano, διευθύντρια του χώρου, πρότεινε να γυρίσουν κάποια μικρά κλιπ που θα προβάλλονταν κάτω από τα σχέδια. Η Cantor συμφώνησε. Τελικά, κάποια σκίτσα από το *Circus* χρησιμοποιούνται αυτούσια στο ολοκληρωμένο φιλμ για να εισάγουν τα διαφορετικά κεφάλαια.

Ενδεικτική της τελείως DIY –και οργανικά συλλογικής– διαδικασίας παραγωγής του φιλμ είναι η παρακάτω περιγραφή της Cantor (2009, Σεπτέμβριος 1):

Ο αδερφός μου, ο οποίος εργάζεται στον τραπεζικό τομέα, σκέφτηκε ότι αυτό το πλάνο ήταν γελοίο και προσπάθησε να με προετοιμάσει για την απόλυτη αποτυχία του. Είπε ότι κανείς δε θα αφιέρωνε τον χρόνο και τις ικανότητές του για τη δουλειά κάποιου άλλου αν δεν πληρωνόταν ... Αυτό πραγματικά εκνεύρισε τον John Brattin, έναν καλλιτέχνη κινηματογραφιστή που δουλεύει σε Super 8 και που πραγματικά θαύμαζα ... Εκείνος ήταν σίγουρος ότι θα την κάνουμε την ταινία – και από την εμπειρία του από το παρελθόν άρχισε να με διδάσκει πώς να οργανώσω τα γυρίσματα ... Στη συνέχεια, η Lia [Gangitano] και εγώ συναντήσαμε τυχαία τον Jay Kinney στη λεωφόρο Houston στη βροχή. Είπε ότι θα γίνει ο καλλιτεχνικός μας διευθυντής. Με οδήγησε στο τρελό του σπίτι στην οδό Bleecker, μου έδειξε τα προπ του ... Μας είπε ότι μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε το διαμέρισμά του, το διαμέρισμα του γείτονα, το μωρό και το μπαρ.

... Ο Jay [Kinney] επέλεξε τον Danny [McDonald] για να είναι ο έκτος σύζυγος [της Paloma] ... Αποδείχτηκε ότι ο Danny κατάγεται όντως από μια οικογένεια πυροσβεστών – ήταν ο πατέρας και ο παππούς του. Ο ίδιος έγινε καλλιτέχνης. Στεκόμουν στην οδό Lafayette και έψαχνα για ένα κατάστημα με είδη για πυροσβέστες που όμως δεν ήταν εκεί. Τότε ο Jay μού έγραψε τη νέα διεύθυνση του καταστήματος· είχε προφανώς μετακινηθεί. [Ο Jay] δεν ήξερε ότι πήγαινα να ψωνίσω τη στολή ενός πυροσβέστη. Ήταν συγκινητικό το πόσο συγχρονισμένοι είχαμε γίνει στην παραγωγή αυτής της ταινίας.

Το *Pinochet Porn* «είναι μια εργασία αγάπης που παρουσιάζει ένα καστ φίλων», υποστηρίζει η Johanna Fateman (2016) στο περιοδικό *Artforum*. Ο Jim Fletcher, επαγγελματίας ηθοποιός του πειραματικού και queer θεάτρου και κινηματογράφου, παίζει τον δικτάτορα, η Lia Gangitano, διευθύντρια του Participant Inc. και για ένα

διάστημα σύντροφος της Cantor, παίζει τις κόρες του, η ίδια η Cantor παίζει την υπηρέτρια, και μια σειρά από φίλους και φίλες της από τη Νέα Υόρκη και το Λονδίνο παίζουν λιγότερο ή περισσότερο πρωταγωνιστικούς ρόλους. Το φιλμ γυρίστηκε σε χώρους γνώριμους σε όλους τους ηθοποιούς, πολλές φορές μάλιστα στα σπίτια τους. Χωρίς αυτήν την –ενωμένη με στενούς δεσμούς οικειότητας– ομάδα συντελεστών, που η καλλιτέχνιδα αποκαλούσε κύκλο «μαγικής διαισθητικής συνεργασίας» (Cantor, 2009, Σεπτέμβριος 1), το φιλμ δε θα γινόταν ποτέ πραγματικότητα.

Μετά τον θάνατο της Cantor, το *Pinochet Porn* ολοκληρώθηκε από τον John Brattin και τον Jay Kinney αυστηρά σύμφωνα με τις οδηγίες της καλλιτέχνιδας και αποκλειστικά λόγω της αφοσίωσης και της δέσμευσης των στενών της συνεργατών. Προβλήθηκε για πρώτη φορά δημόσια τον Οκτώβρη του 2016 στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης και από τότε έχει παρουσιαστεί σποραδικά σε διάφορους άλλους χώρους στις ΗΠΑ και στην Ευρώπη.

Το camp ως μη είδος

Η Cantor αποκαλούσε το φιλμ «σαπουνόπερα», χαρακτηρισμός που δεν ανταποκρίνεται επαρκώς στη συνθετότητά του. Σαφώς φέρει στοιχεία από αυτό το είδος: όπως τις συχνές εναλλαγές ιστοριών που συνδέονται και επηρεάζουν η μία την άλλη, την επίκληση στο συναίσθημα του θεατή, τους στερεοτυπικούς –σχεδόν καρικατουρίστικους– χαρακτήρες, τις δραματικές συμπτώσεις, την πόλωση μεταξύ καλού και κακού. Τα χαρακτηριστικά αυτά, που ταιριάζουν και στο μελόδραμα, χρησιμοποιούνται από την Cantor με τελετουργική ακρίβεια αφενός ως κριτική στην αποσιώπηση του οποιουδήποτε είδους συναισθηματισμού από την καθιερωμένη –και αμιγώς ανδροκρατούμενη– ιστορία της τέχνης και αφετέρου για να αναδείξουν ακριβώς αυτή την υπερβολική πλευρά της καθημερινότητας των ερωτικών μας σχέσεων, όπου κάθε μικροαπογοήτευση αποτελεί αφορμή για σπαραγμό.⁶

Παράλληλα, το φιλμ φλερτάρει και με άλλα είδη, όπως η εξομολογητική αυτοβιογραφία, το ιστορικό ντοκιμαντέρ, το πορνό και το θρίλερ, αλλά πεισματικά αντιστέκεται στην κατηγοριοποίηση. Εγκαθιδρύει κατά έναν τρόπο το *μη είδος* ως ένα *άλλο είδος*, ικανό να ανταποκριθεί πιο «πιστά» στα πολλαπλά, και διαφορετικής φύσης,

⁶ Βλέπε Doyle (2013) σχετικά με την αποσιώπηση του συναισθηματισμού στην τέχνη.

προβλήματα των ηρώων και στις κρίσεις που διαδέχονται η μία την άλλη.⁷ Όπως θα δούμε σε επόμενο κεφάλαιο (βλ. κεφάλαιο 4 «Ο πατέρας τους ήταν...»), τα υποκείμενα του φιλμ φαίνεται να βιώνουν το παρόν τους ως αινιγματικό, σαν να τους διαφεύγει ή σαν να βρίσκονται σε μια συνεχή αιώρηση χωρίς σταθερές λαβές. Αυτή η αιώρηση εκφράζεται συγκινησιακά με την αδυναμία ένταξης σε κάποιο είδος.

Ένα ακόμη βασικό χαρακτηριστικό του *Pinochet Porn* που συντηρεί την αμφιθυμία ανάμεσα σε αυτό που βλέπει κανείς και σε αυτό που αισθάνεται ή σε αυτό που αυτό «σημαίνει», είναι η camp ευαισθησία.⁸ Δεν πρόκειται για μια διαφορά ανάμεσα σε ένα κυριολεκτικό νόημα και ένα συμβολικό νόημα, αλλά για τη διαφορά ανάμεσα «στο πράγμα που σημαίνει κάτι, οτιδήποτε, και στο πράγμα σαν καθαρό τέχνασμα» (Sontag, 2009, σ. 281). Στο camp συνδυάζεται μια αίσθηση αφέλειας και υπερβολής και ταυτόχρονα σοβαρότητας, μιας σοβαρότητας όμως που πάντα αποτυγχάνει, ακριβώς γιατί φαίνεται αφελής και υπερβολική. Η Cantor που καθαρίζει τον πάγκο της κουζίνας ενώ κάνει σεξ με τον Pinochet, η Paloma που προσπαθεί να κάνει βουντού στον Guillermo για να την αγαπήσει, το «αγόρι από το Queens» που φοράει ένα χάρτινο στέμμα και μια πιπίλα και κάθεται στα τέσσερα σαν υπάκουο κατοικίδιο, και ούτω καθεξής. Οι δράσεις σε αυτές τις σκηνές προωθούνται ως τεχνάσματα, ως θολού περιεχομένου, για να αποσταθεροποιήσουν τις κανονιστικές έμφυλες συνδηλώσεις που φέρει το νόημα από το οποίο αντλούν. Ακόμα κι αν δεν τα καταφέρνουν, παραμένει μια αίσθηση ότι αυτό που βλέπουμε δεν είναι αυτό που «πραγματικά είναι» και ότι κάθε επιτέλεση του φύλου και κανονιστικών πρακτικών ανοίγει τη δυνατότητα ανατροπής τους (βλ. κεφάλαιο 3 «Θα σε διδάξω...»).

Η Sontag (2009) υποστηρίζει ότι το camp είναι συχνά διακοσμητικό, ότι δίνει έμφαση στο στιλ εις βάρος του περιεχομένου. Στην περίπτωση του *Pinochet Porn* όμως, σε συνδυασμό με το *μη είδος*, θα έλεγα πως αυτή η camp ευαισθησία αναδεικνύεται ως

⁷ Για την Berlant (2008a) το είδος είναι μια «αισθητική δομή συναισθηματικής προσδοκίας, ένας θεσμός ή σχηματισμός που απορροφά κάθε είδους μικρές παραλλαγές ή τροποποιήσεις ενώ υπόσχεται ότι τα πρόσωπα που συναλλάσσονται μαζί του θα βιώσουν την ευχαρίστηση να συναντήσουν αυτά που περίμεναν» (σ. 4).

⁸ Το camp για τη Sontag (2009) δεν είναι ούτε είδος, ούτε ιδέα, ούτε αισθητική, αλλά «ευαισθησία» (sensitivity). «Υπάρχει κάτι σαν μια λογική του γούστου: η συνεπής ευαισθησία που δημιουργεί και θεμελιώνει ένα ορισμένο γούστο. Μια ευαισθησία είναι σχεδόν –αλλά όχι αρκετά– ανείπωτη. Οποιαδήποτε ευαισθησία που μπορεί να γεμίσει το καλούπι ενός συστήματος ή να διαμορφωθεί από τα σκληρά εργαλεία της απόδειξης δεν είναι πλέον ευαισθησία. Έχει σκληρύνει σε μια ιδέα» (σ. 276).

μη σιλ, ως μια *αίσθηση* που αντιστέκεται σχολαστικά στο να βρει τη φόρμα της και καθιστά το περιεχόμενο ρευστό και πορώδες. Όπως αναφέρει η Jennifer Doyle (2006), το camp μπορεί να επιτρέψει την ταυτόχρονη διεκδίκηση πεδίων γνώσης ασύμβατων μεταξύ τους και να διευκολύνει τη χρήση του ενός πεδίου για την αποσταθεροποίηση των καταπιεστικών δυνάμεων που επιβαρύνουν το άλλο. Για παράδειγμα, στην προκειμένη περίπτωση, η τέχνη μπλέκεται με την πορνογραφία για να υπονομεύσει η πρώτη τις σεξιστικές συνδηλώσεις της δεύτερης και η δεύτερη τα ταξικά στερεότυπα της πρώτης. «Όταν είναι πιο ανατρεπτικό, όταν είναι πιο queer, το camp συγχωνεύει ένα είδος σεξουαλικού και έμφυλου ριζοσπαστισμού με μια αποφυσικοποίηση των ιεραρχιών της τάξης και της κουλτούρας» (Doyle, 2006, σ. xiv).

Βασικοί χαρακτήρες και ρευστοί δεσμοί οικειότητας

Η αφήγηση του φιλμ φαίνεται να καλύπτει μια χρονική περίοδο τουλάχιστον τριών δεκαετιών, ακολουθώντας γεγονότα στη ζωή των πρωταγωνιστών –αλλά σπανίως γραμμικά– από την παιδική ηλικία ως την ενήλική τους κανονικότητα. Οι βασικοί χαρακτήρες σχετίζονται μεταξύ τους σε διαφορετικά και πολλαπλά επίπεδα συναισθηματικής δέσμευσης:

- Ο Manuelo είναι ο εκτός γάμου γιος ενός Εβραίου επιζήσαντα του Άουσβιτς που έγινε πλούσιος βιομήχανος στο Σαντιάγο. Συναντά την Cantor στη Νέα Υόρκη, συνάπτουν μια σύντομη ερωτική σχέση και στο τέλος την εγκαταλείπει.
- Η Paloma είναι η αγαπημένη κόρη του δικτάτορα Pinochet. Μπλέκεται σε μια σειρά από προβληματικές ερωτικές σχέσεις που όλες καταλήγουν στη φυγή ή στον αποχωρισμό – μια από αυτές με την Cantor.
- Η Ripa είναι επίσης κόρη του Pinochet, κατά έναν χρόνο μικρότερη από την Paloma. Παντρεύεται τον πρώτο σύζυγο που παράτησε η αδερφή της και μεγαλώνει μαζί του μια καθ' όλα ετεροκανονική οικογένεια. Στο φιλμ εμφανίζεται σε λίγες σκηνές και πάντα ως αντίστιξη στην «άσωτη» Paloma.
- Ο Guillermo, ροκ μουσικός που γράφει αντιδικτατορικά τραγούδια, ερωτεύεται και παντρεύεται την Paloma, με τους δυο τους να βιώνουν μια έντονη σχέση γεμάτη πάθος και επιθυμία, αλλά και ζήλεια, εμμονή, εγκατάλειψη, εκδίκηση.

Στο τέλος η Paloma τον αφήνει για τον καλύτερό του φίλο, τον Jaime. Ο Guillermo γνωρίζει την Cantor και περνούν κάποιο καιρό μαζί.

- Ο Jaime και η αδερφή του είναι φίλοι της Cantor που αναγκάστηκαν να φύγουν από τη Χιλή κατά την περίοδο της δικτατορίας σε πολύ μικρή ηλικία. Ο Jaime έγινε ο καλύτερος φίλος του Guillermo και υπήρξε για λίγο σύντροφος της Paloma.
- Ο Pinochet είναι ο γνωστός δικτάτορας της Χιλής και πατέρας της Pira και της Paloma. Σε μια από τις πιο «ακατάλληλες» σκηνές του φιλμ, κάνει σαδομαζοχιστικό σεξ με την υπηρέτριά του, που την υποδύεται η Cantor.
- Η Cantor (Ellen στο φιλμ) υποδύεται τον εαυτό της. Είναι η μόνη που συνδέεται με –και συνδέει– όλους τους υπόλοιπους ήρωες. Και με όλους, εκτός από την Pira, σχετίζεται με κάποιας μορφής ερωτική σχέση που πάντα καταλήγει στην εγκατάλειψη, στην απόρριψη, στον αποχωρισμό.

Όπως φαίνεται από την παραπάνω περιγραφή, οι σχέσεις μεταξύ των πρωταγωνιστών στην ταινία διατρέχονται από σεξουαλική επιθυμία και αντιστέκονται στην κατηγοριοποίηση σε μεμονωμένα είδη καθιερωμένων κοινωνικών δεσμών όπως η φιλία, η οικογένεια, η ερωτική σχέση. Αυτό το γεγονός επιτρέπει την ανάδειξη εναλλακτικών σχεσιακών δομών και προσδέσεων οικειότητας, προς μια κατεύθυνση αποσταθεροποίησης των ετεροκανονικών νορμών.

Αν δούμε αυτό το πλέγμα σχέσεων που περιγράφεται παραπάνω ως μεταφορά του ευρύτερου πλέγματος σχέσεων που συγκροτούν την κοινωνία, τότε τα όρια μεταξύ «ιδιωτικού» και «δημόσιου», «προσωπικού» και «πολιτικού» τείνουν να εξαλειφθούν, παρά τις επιταγές της κανονικότητας· το κοινωνικό «ως αυτή η δύναμη της επαφής και της επικοινωνίας που μας δίνει με φίλους και αγνώστους» και το σεξουαλικό «ως αυτή η μπερδεμένη αναπαράσταση ψυχικών συναντήσεων που υπόσχονται [ταυτόχρονα] έκσταση και αποκλεισμό» (Rodriguez, 2014, σ. 7) παρεισφρέουν διαρκώς –και απροσδόκητα– το ένα στο άλλο.

Σύνοψη κεφαλαίων του φιλμ

Πριν προχωρήσω στην περαιτέρω ανάλυση συγκεκριμένων επεισοδίων του φιλμ, θα προσπαθήσω σε αδρές γραμμές να καταθέσω μια σύνοψη των κεφαλαίων του – η

οποία σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να υποκαταστήσει την πραγματική εμπειρία θέασης του έργου στη συνέχειά του, αλλά ελπίζω ότι θα βοηθήσει στην κατανόηση της πλοκής. Σε πρώτο επίπεδο, η σύνοψη αυτή λειτουργεί ως μια επιλογή κομβικών σκηνών και γεγονότων της ταινίας, χωρίς τα οποία δε θα μπορούσε να γίνει αντιληπτή η πολλαπλότητα και πυκνότητα των αναγνώσεων που προκύπτουν από το φιλμ. Κάποιες από αυτές τις αναγνώσεις αναλύονται στα επόμενα κεφάλαια. Σε δεύτερο επίπεδο, η σύνοψη βοηθάει στην εδραίωση της χρονικότητας μέσα στην οποία εκτυλίσσονται οι σκηνές που θα εξεταστούν περαιτέρω και δίνει ένα στίγμα του εύρους των θεμάτων που θίγει η ταινία (όπως η «γοητεία του φασισμού», η ετεροκανονική οικογένεια, οι υποσχέσεις της ευτυχίας, η queer κοινωνικότητα και άλλα ζητήματα, τα οποία ξεφεύγουν από τα όρια της παρούσας διπλωματικής).

Το φιλμ ξεκινάει με την ιστορία του Manuelo, ο οποίος, φωτισμένος από τον γνωστό Ινδό «γκουρού του σεξ» Osho⁹ (που υποδύεται ο καλλιτέχνης Cerith Wyn Evans), φιλοξενείται σε ένα ashram¹⁰ μαζί με μια σειρά από άλλους σεξουαλικά απελευθερωμένους –ή/και αποκλίνοντες– «πιστούς». Χαρακτηριστική είναι εδώ η σκηνή του οργίου –camp, queer, αισθησιακή και κωμική– με γυναίκες και άντρες να αγγίζουν το νεαρό και γυμνό σώμα του Manuelo ενώ ακούγονται ήχοι ινδικής μουσικής και η σταθερή παροτρυντική φωνή του πραγματικού Osho να δίνει οδηγίες για σεξουαλική, συναισθηματική, πνευματική χειραφέτηση. Οι «πιστοί» χορεύουν και χαϊδεύονται μεταξύ τους και γενικότερα επιδίδονται σε διάφορες στερεοτυπικές πρακτικές «ελεύθερης αγάπης» που μοιάζουν κάπως αστείες και υπερβολικές.

Ο Manuelo αναγκάζεται να εγκαταλείψει το ashram για να αναλάβει την περιουσία του πατέρα του που πέθανε. Ερωτεύεται μια γυναίκα, που τελικά τον εγκαταλείπει αφού πρώτα –σε μια σκηνή βίαιου ερωτισμού– του δαγκώνει το πέος.¹¹ Ο Manuelo, συντετριμμένος, προσπαθεί να διαχειριστεί την απώλεια. Γνωρίζει την Cantor και για κάποιο διάστημα οι δυο τους «είναι σαν ένας άνθρωπος», όπως τονίζει η φωνή

⁹ Ο Osho (1931–1990) ήταν Ινδός γκουρού, πνευματικός δάσκαλος και ηγέτης του κινήματος Rajneesh. Ιδιαίτερα αμφιλεγόμενη φιγούρα, στη δεκαετία του 1960 ταξίδεψε σε όλη την Ινδία και μιλούσε εναντίον του σοσιαλισμού, του Mahatma Gandhi και της ινδουιστικής θρησκευτικής ορθοδοξίας. Υποστήριξε μια πιο ανοιχτή στάση απέναντι στη σεξουαλικότητα, κερδίζοντας τον τίτλο «γκουρού του σεξ» στον ινδικό και αργότερα διεθνή τύπο.

¹⁰ Τα ashram είναι πνευματικά ερημητήρια ή μοναστήρια στις ινδικές θρησκείες.

¹¹ Πρόκειται για μία τρανς γυναίκα ή έναν άντρα ντυμένο γυναίκα.

που αφηγείται. Τελικά ο Manuelo εξαφανίζεται και η Ellen –στα σκαλιά ενός πεζοδρομίου ντυμένη κλόουν– πενθεί τον αποχωρισμό.

Το επόμενο κεφάλαιο αφιερώνεται στη ζωή της Pira και της Paloma, στις φανταστικές κόρες του δικτάτορα Pinochet. Οι δύο αδερφές (που υποδύεται η Lia Gangitano) μεγαλώνουν σε ένα σπίτι γεμάτο με υπηρέτες και στρατιώτες. Βλέπουμε σκηνές από διαδηλώσεις υπέρ του Allende και από τον βομβαρδισμό του προεδρικού μεγάρου στο Σαντιάγο το 1973, και πάνω σε αυτές τον Pinochet να κρατάει στην αγκαλιά του –στοργικά και σχεδόν ερωτικά– πρώτα την Paloma και μετά την Pira.

Στη συνέχεια έρχεται το πιο μεγάλο σε διάρκεια –και ίσως πιο αμφιλεγόμενο– μέρος του φιλμ, με τη μοναδική σκηνή πραγματικού σεξ, όπου ο δικτάτορας υποτάσσει την υπηρέτριά του. Η σκηνή ξεκινάει σε ασπρόμαυρη εικόνα, με την ομιλία που έδωσε ο Pinochet την ημέρα του πραξικοπήματος. Ο Jim Fletcher, ένας επαγγελματίας ηθοποιός που εργάζεται κυρίως στο πειραματικό θέατρο, παίζει τον δικτάτορα σε επίσημη στρατιωτική περιβολή και η Cantor παίζει την υπηρέτρια. Η καλλιτέχνιδα αναδεικνύει εδώ τη σύνθετη διαπλοκή της βίας με την απόλαυση, αποκαλύπτοντας την άβολη αμφιθυμία της σεξουαλικότητας.

Μεταφερόμαστε απότομα έξω από μια εκκλησία για τον γάμο της Paloma με έναν πλούσιο και μεγαλύτερο σε ηλικία οικογενειακό φίλο, υπό τον ήχο του εθνικού ύμνου της Χιλής. Ο γάμος για το «εθνικό συμφέρον». Στην επόμενη σκηνή βλέπουμε το ζευγάρι στο κρεβάτι σε προκαταρκτικές περιπτώξεις. Ο σύζυγος της μιλάει με προστυχόλογα που παραπέμπουν σε πορνοταϊνία –«θέλω να νιώσεις όλο μου το πουλί μέσα σου» και άλλα– αλλά και οι δύο φαίνεται να το απολαμβάνουν. Η λανθάνουσα παιδοφιλία –«λατρεύω τα κοριτσίστικα βυζάκια σου!»– σε συνδυασμό με τον εξιδανικευτικό ρομαντισμό του τραγουδιού που ακούγεται από πίσω –το «Paloma Quiero Cantarte» του Victor Jara– καθιστούν αυτή τη στιγμή οριακά χυδαία ή, αν μη τι άλλο, ιδιαίτερα αμφίσημη.

Η συζυγική θαλπωρή διακόπτεται απότομα: η Paloma γνωρίζει κάποιον άλλον άντρα, νεότερο αυτή τη φορά, και ταξιδεύουν μαζί σε ένα απομακρυσμένο μέρος. Τους παρατηρούμε να χορεύουν στην παραλία ευτυχισμένοι, ώσπου η Paloma αποφασίζει να φύγει για να μην καταλήξουν όλα τα λεφτά της οικογένειας στην αδερφή της. Ο νεαρός

αυτοκτονεί από απελπισία, όπως μαθαίνουμε από τη φωνή του Pablo Leon de la Barra, που έχει γίνει πλέον ο αφηγητής (στα ισπανικά).

Η Paloma φεύγει για τη Νέα Υόρκη, όπου συναντάει την Cantor. Οι δυο τους περπατούν στον δρόμο χέρι χέρι και ακούμε τη φωνή της Ellen να αφηγείται: «Έγινε η καλύτερή μου φίλη. Μου είπε να αφήσω τον άντρα μου ... Είπε ότι θα γίνει εκείνη ο άντρας μου. Ότι ήμουν περισσότερο άντρας από οποιονδήποτε άντρα». Οι δυο τους αγκαλιάζονται τρυφερά σε ένα πλάνο διάχυτο από ερωτισμό, χωρίς υπόνοιες πορνογραφίας.

Στην επόμενη σκηνή η Paloma εμφανίζεται με έναν καινούριο άντρα, τον Guillermo. Υποθέτουμε ότι η σχέση της με την Cantor έληξε άδοξα. Ο Guillermo είναι μουσικός που γράφει δημοφιλή αντιδικτατορικά τραγούδια. Ο πατέρας της Paloma τον μισεί. Το ζευγάρι φαίνεται να ζει έναν έντονο έρωτα αλλά τσακώνονται διαρκώς και χωρίζουν. Ο Guillermo φεύγει σε μια κλινική για «άτομα με θέματα ζήλιας» και η Paloma κλαίει απαρηγόρητη.

Η τοξικότητα αυτής της σχέσης δε σταματάει εκεί. Λίγο μετά, ο Guillermo επιστρέφει για να ανακοινώσει στην Paloma ότι δεν είναι πια ζηλιάρης και ότι βρήκε καινούρια κοπέλα. Εκείνη κλείνεται στο μπάνιο και παίρνει χάπια. Οι εικόνες εναλλάσσονται γρήγορα ανάμεσα σε εκείνη στο πάτωμα να κλαίει και στον Guillermo να χτυπάει την πόρτα εκλιπαρώντας να του ανοίξει. Στο τέλος εκείνος ξεσπάει σε γέλια και αναφωνεί: «Δεν το πιστεύω ότι έκανα την κόρη του Στρατηγού να ξανακλάψει!».

Στη σκηνή που ακολουθεί η Paloma απελευθερώνει τον θυμό της μέσα από μια camp τελετή βουντού. Η εικόνα φαίνεται από τη μια να παραπέμπει στη στερεοτυπική αναπαράσταση της προδομένης γυναίκας ως εκδικητικής «μάγισσας» και από την άλλη να υποστηρίζει μια χειραφετητική διάσταση της γυναικείας οργής. Τελικά τα μάγια πιάνουν και η Paloma με τον Guillermo παντρεύονται. Εκείνη όμως τον αφήνει για τον καλύτερό του φίλο κι αυτός πέφτει σε κατάθλιψη.

Η Paloma παντρεύεται το «αγόρι από το Queens»¹² και κάνουν ένα παιδί. Εκείνος την εγκαταλείπει – κυριολεκτικά ανοίγει μια πόρτα και τον βλέπουμε να τρέχει στο πεζοδρόμιο. Η Paloma ξεκινάει γιόγκα για να φροντίσει το σώμα και τον εαυτό της. Οι

¹² Δεν αναφέρεται ποτέ με το όνομά του.

ινδικές πνευματιστικές πρακτικές παρουσιάζονται πάντα στο φιλμ με μια κάποια αφέλεια και επιφανειακότητα – πιθανώς για να διακωμωδηθεί η ιδιοποίησή τους από τη Δύση.

Το κοντινό πλάνο στο μωρό της Paloma κόβεται απότομα από το βίντεο της πτώσης των Δίδυμων Πύργων. Σε μια καθηλωτικά κυριολεκτική σύνδεση του προσωπικού με το πολιτικό, το «αγόρι από το Queens» – πυροσβέστης που «δούλευε κάθε μέρα για μήνες ανάμεσα σε πτώματα και συντρίμμια»– επιστρέφει στην Paloma σαν «σπασμένος άνδρας, που γυρνάει από την καταστροφή». Κλαίει στην αγκαλιά της Paloma κι εκείνη τον φιλάει μητρικά για να τον βοηθήσει να ανακτήσει τη δύναμή του.

Μεταφερόμαστε στην κανονικότητα της οικογένειας της Pira, η οποία έχει παντρευτεί τον πρώτο σύζυγο της αδερφής της και έχουν πλέον δύο παιδιά. Βλέπουμε σκηνές στερεοτυπικής οικιακής ευτυχίας ενώ ακούμε τον αφηγητή να μας υπενθυμίζει την «τελειότητα» του ζευγαριού.

Στη συνέχεια ακολουθεί η ιστορία του Jaime και της αδερφής του, που σε πολύ μικρή ηλικία αναγκάστηκαν να εγκαταλείψουν τη Χιλή για να μην τους βρει ο στρατός που είχε συλλάβει και τη μητέρα τους.¹³ Βλέπουμε ένα αγόρι κι ένα κορίτσι ντυμένα κλόουν να κρατάνε βαλίτσες με αυτοκόλλητα «fragile». Πράγματι, τα αδέρφια, εύθραυστα σε αυτή την αναγκαστική αλλαγή, δυσκολεύονται να καταλάβουν τι τους συμβαίνει. Μια γυναικεία φωνή λέει: «Δεν ξέραμε πού βρισκόμασταν ... Περιμέναμε ότι θα γυρνούσαμε σπίτι, αλλά ποτέ δεν έγινε. Γιατί η μητέρα μας, όταν απελευθερώθηκε, τρελάθηκε».

Σε μια σκηνή που περιγράφεται δύσκολα με λόγια, βλέπουμε τη μάγισσα από το παραμύθι της Χιονάτης να κρατάει ένα μήλο και να γελάει διαβολικά, ενώ παρεμβάλλονται πλάνα με τα παιδιά-κλόουν, με παρελάσεις στη ναζιστική Γερμανία, με πολεμικά αεροπλάνα να πετάνε, με στρατόπεδα συγκέντρωσης και σκελετωμένα πτώματα Εβραίων σε στοίβες. Όλα αυτά ενώ ακούμε τη φωνή του Χίτλερ. Το σοκ – σχεδόν στη λογική μιας πανκ αισθητικής– που προκαλεί αυτή η ακολουθία με το σκληρό μοντάζ και τα απότομα κατ'ωθεί τον θεατή στο άκρο των αντοχών του.

Λίγο αργότερα, η Cantor αρχίζει να διηγείται τη δική της ιστορία ερωτικής απογοήτευσης με τον Guillermo. Την ακούμε να περιγράφει την τηλεφωνική τους επικοινωνία: εκείνος της λέει ότι είναι πολύ χαρούμενος γιατί παντρεύεται, ότι η

¹³ Το όνομα της αδερφής του Jaime δεν αναφέρεται ποτέ.

σύντροφός του είναι έγκυος. Η Cantor, ξαφνιασμένη, ρωτάει γιατί δεν της το είπε όταν βρέθηκαν πριν ένα μήνα. Εκείνος δεν καταλαβαίνει γιατί τη νοιάζει. Η Cantor μοιάζει ιδιαίτερα ταραγμένη στο πλάνο και επαναλαμβάνει τη φράση «εύχομαι αυτό το τηλεφώνημα να μην είχε γίνει ποτέ». Πρόκειται για μια σκηνή πολύ δυνατή συναισθηματικά, που προετοιμάζει την τραυματική αφήγηση που ακολουθεί.

Μια γυναικεία φωνή σε πρώτο πρόσωπο διηγείται την εμπειρία της Luz de las Nieves Ayress, μιας φοιτήτριας και μέλους της αντιδικτατορικής αντίστασης στο Σαντιάγο που συνελήφθη και βασανίστηκε βάνουσα από τον στρατό. Η φρικιαστική της μαρτυρία ακούγεται ολόκληρη και η Cantor την αντιπαραθέτει με ένα μοντάζ διαφημίσεων της Pepsi. Καταναλωτισμός και φασισμός τοποθετούνται σε μια περίεργη και άβολη διαπλοκή.

Το επόμενο κεφάλαιο αφιερώνεται στον Guillermo. Τον βλέπουμε πάνω σε μια σκηνή με τα πλήθη να τραγουδάνε στους ρυθμούς της μουσικής του. Το καθεστώς δεν κατάφερε ποτέ να τον εξαφανίσει, γιατί είχε ήδη γίνει πολύ δημοφιλής. Μετά τα πλάνα από τη συναυλία, μεταφερόμαστε στη Νέα Υόρκη, σε μια άδεια κρεβατοκάμαρα με την Cantor και τον Guillermo να πίνουν τεκίλα. Οι δυο τους αρχίζουν να φιλιούνται, υπό τους ήχους ενός αργού βαλς. Ακολουθεί ένα ακόμα αριστοτεχνικό μοντάζ με εναλλασσόμενα κοντινά σε διάφορα λουλούδια με μέλισσες και αποσπάσματα από ρομαντική ταινία όπου ένα ζευγάρι κάνει σεξ στην παραλία. Η φωνή της Cantor επαναλαμβάνει την πρόταση: «Κάναμε έρωτα για δεκατέσσερις μέρες και δεκατέσσερις νύχτες. Ήταν φανταστικά».

Η ακολουθία των πλάνων αλλάζει κάπως: βλέπουμε εναλλάξ αποσπάσματα από τη ρομαντική ταινία, μια υδρόγειο, έναν χάρτη, ονόματα χωρών και λουλούδια. Η Cantor επαναλαμβάνει: «Έφυγε για δυο βδομάδες που έγιναν τρεις μήνες. Τηλεφωνούσε κάθε μέρα να μου πει ότι μ' αγαπάει. Μετά από λίγο δεν τηλεφωνούσε καθόλου». Τελικά της τηλεφώνησε συμπτωματικά την ίδια στιγμή που και οι δύο έβλεπαν την ίδια ταινία στην τηλεόραση – μια σύμπτωση που η Cantor αναγνωρίζει ως ιδιαίτερης σημασίας, ως θεϊκό σημάδι. «Του είπα ότι αυτό που έχουμε είναι τόσο όμορφο. Ο θεός μας το έδωσε. Και είσαι έτοιμος να χάσεις το νήμα μας. Μου είπε ότι η ζωή ολόκληρη είναι μια τραγωδία. Είπα πως όχι, δεν είναι αλήθεια. Η τραγωδία είναι επιλογή». Αυτή ακριβώς η τελευταία

φράση, ή μάλλον η διερώτηση «αν η τραγωδία είναι επιλογή», είναι δομικής σημασίας για το φιλμ και τους χαρακτήρες του.

Η τελευταία σεκάνς αναφέρεται στην Ellen. Μόνη της σε ένα μπαρ καπνίζει και πίνει κρασί. «Είναι δύσκολο να καταλάβει κανείς αν η τραγωδία είναι επιλογή. Αν ναι, πώς δουλεύει; Πώς γίνεται κανείς θύμα της ίδιας του της ζωής;». Η Cantor μάς περιγράφει τις σκέψεις της, για μια φίλη της που έκανε εγχείριση, για την επίσκεψή της σε ένα μέντιουμ, για τον αδερφό της, για το μεσημεριανό της με τον πρώην σύζυγό της. Η ταινία κλείνει με ειδυλλιακά πλάνα από τα αξιοθέατα της Χιλής: Νησιά του Πάσχα, άλογα, λάμα, πιγκουίνοι, Άνδεις, ενώ ακούγεται ένα τραγούδι για τον Pinochet που είχε κυκλοφορήσει υπέρ του «ναι» στο δημοψήφισμα του 1988. Μετά από όλα όσα έχουμε δει, οι στίχοι του εθνικιστικού ύμνου μοιάζουν πιο δυσοίωνοι από ποτέ: «Στη δημοκρατία και στην ελευθερία ... Θα κάνουμε την ελπίδα δυνατή! Ναι!».



«Πήρε μερικά χάπια»: Το γυναικείο υποφέρειν *αλλιώς*

Ο σκεπτικισμός απέναντι στην όποια φетиχοποίηση και ρομαντικοποίηση της τρωτότητας συχνά συνοδεύεται από μια πλήρη απώθηση της «πληγωμένης γυναίκας» από το πεδίο του λόγου – σαν να μην υπάρχει, ή να μην πρέπει να υπάρχει, γιατί θα παραπέμπει αυτόματα είτε σε μια λατρευτικού χαρακτήρα εξιδανίκευση της τραυματισμένης θέσης είτε στην αναπαραγωγή μιας «φυσικής» θηλυκής αδυναμίας. Όμως η πληγωμένη γυναίκα υφίσταται. Πώς μπορούμε να μιλήσουμε για –«γυναικείο»– τραύμα, πληγή, πόνο *αλλιώς*;

Το κεφάλαιο αυτό εκκινεί από το παραπάνω ερώτημα για να εξετάσει τη στερεοτυπική σύνδεση της τρωτότητας με τη θηλυκότητα, παραπέμποντας σε συγκεκριμένες σκηνές της ταινίας που αποσταθεροποιούν αυτό τον σεξιστικό σχηματισμό. Τα camp στοιχεία της ταινίας παρωδούν τις κανονιστικές νόρμες γύρω από το φύλο, τη σεξουαλικότητα και το συναίσθημα και ωθούν τον θεατή να αναγνωρίσει την ευθύνη που φέρει για τη διαιώνισή τους. Η τρωτότητα αναδεικνύεται αφενός ως πεδίο ενδυνάμωσης και αφετέρου ως συγκροτησιακή συνθήκη της υποκειμενικότητας και θεμελιώδης βάση οποιασδήποτε συσχέτισης.

Συναίσθημα, θηλυκότητα, τρωτότητα

Στον χώρο της καθιερωμένης ιστορίας και κριτικής της τέχνης παρατηρούμε ότι έργα που λειτουργούν με βάση το συναίσθημα κρίνονται τις περισσότερες φορές αρνητικά είτε ως ναρκισσιστικά και αυτάρεσκα είτε ως αφελή, απλοϊκά και μονοδιάστατα σε νόημα (Doyle, 2013). Ιδιαίτερα στην περίπτωση καλλιτεχνών που ανήκουν σε λιγότερο προνομιούχες ομάδες, κρίνονται ως ενδεικτικά μιας προκαθορισμένης ταυτότητας (ακολουθώντας μια συλλογιστική του τύπου «το έργο της Ellen Cantor είναι θλιβερό γιατί η καλλιτέχνιδα είναι θλιμμένη όντας queer γυναίκα»). Σύμφωνα με την Doyle (2013), αυτό αποτελεί παράδειγμα του πώς λειτουργούν οι «ιδεολογίες των αισθημάτων» στο ευρύτερο πλαίσιο του κοινωνικού.

Η Cantor ασκεί κριτική σε αυτές τις ιδεολογίες και αντιστέκεται στην απόκρυψη του γυναικείου υποφέρειν. Στα μέσα περίπου του *Pinochet Porn*, ο Guillermo επιστρέφει στην Paloma για να της ανακοινώσει –κάπως χαϊρέκακα– ότι δεν τη ζηλεύει πια και ότι βρήκε καινούρια κοπέλα. «Τα λέμε. Άστα λα βίστα, μωρό μου!», είναι η τελευταία του φράση, η παγερή ελαφρότητα της οποίας ακούγεται εξοργιστική στην αντίθεσή της με τον επίμονο ενθουσιασμό που φαινόταν να διατρέχει αυτή την ερωτική σχέση. Η Paloma «δεν ξέρει τι να κάνει», όπως μας πληροφορεί ο αφηγητής στα ισπανικά, και κλαίει απαρηγόρητη. Τη βλέπουμε να κλείνεται στο μπάνιο και να παίρνει χάπια.

Η συναισθηματική απάθεια του άντρα πυροδοτεί τη συναισθηματική ευπάθεια της γυναίκας. Με μια πρώτη ματιά, σε αυτή τη σκηνή φαίνεται να αναπαράγεται το στερεότυπο του ασυγκίνητου επιθετικού αρσενικού που δεν πληγώνεται ποτέ –και δε ζηλεύει, γιατί η επόμενη ερωτική σύντροφος τον περιμένει στη γωνία– και της «ευάλωτης» γυναίκας που γίνεται έρμαιο των συναισθημάτων της.

Η τρωτότητα ως χαρακτηριστικό αποδίδεται στερεοτυπικά στη θηλυκότητα· κατασκευάζεται ως καταστατικό στοιχείο της γυναικείας ταυτότητας. Αρκεί κανείς να σκεφτεί πόσες φορές έχει ακούσει τη φράση «αυτή η δουλειά είναι μόνο για άντρες, εσείς οι γυναίκες δεν έχετε δύναμη» ή «σταμάτα να κλαις, τι είσαι, καμιά γυναικούλα;» για να διαπιστώσει πόσο ριζωμένη και φυσικοποιημένη είναι η σύνδεση της θηλυκότητας με την τρωτότητα στην καθημερινή πραγματικότητα. Η τρωτότητα στην προκειμένη περίπτωση φέρει αρνητικές συνδηλώσεις: ισοδυναμεί με μια κατάσταση ευπάθειας, εξάρτησης, παθητικότητας, ανικανότητας, ανημποριάς (Gilson, 2016). Και το αντίθετό

της –η ατρωτότητα– κατασκευάζεται ως θετική και επιθυμητή ιδιότητα, με κεντρικό ρόλο σε ηγεμονικές εννοιολογήσεις αυτονομίας και κυριαρχίας του εαυτού. «Η αυτονομία γιορτάζεται ως μια υπερνίκηση, ένα επίτευγμα, ίσως ακόμη και μια υπόσχεση, που ενθαρρύνει και επιβραβεύει την άρνηση της ευπάθειας» (Code, 2009, σ. 341).

Η τρωτότητα τείνει να συνδυάζεται επίσης και με μια θέση σεξουαλικής υποταγής: το «φύσει» εύθραυστο και υποτελές θηλυκό σώμα καλεί τους σκληρούς και ευερέθιστους άντρες να δράσουν πάνω του και δεν μπορεί να τους αποτρέψει από το να το κάνουν. Εντός αυτής της σεξιστικής συλλογιστικής, η ευαλωτότητα ερμηνεύεται ως «μια κατάσταση που αναγκαστικά οδηγεί στη βλάβη για την οποία είναι πράγματι απλώς μια προϋπόθεση» (Gilson, 2016, σ. 75).

Λίγο πριν τη σκηνή με την Paloma στο μπάνιο, ακούμε από τον αφηγητή ότι ο Guillermo «ήθελε τόσο πολύ να την πηδάει που [εκείνη] κάποιες φορές αναγκαζόταν να κρυφτεί στην ντουλάπα, να φορέσει ρούχα και να φύγει, γιατί το γυμνό της σώμα τον τρέλαινε». Μαθαίνουμε επίσης ότι «ήταν τρελός για εκείνη, αλλά και τρελά ζηλιάρης. Ειδικά όταν σέρβιρε καφέ στον φίλο του τον Jaime το πρωί φορώντας μόνο το εσώρουχό της». Στις ηγεμονικές αντιλήψεις για το φύλο και τη σεξουαλικότητα, το θηλυκό σώμα προκαλεί αυτόματα τον πόθο και την ίδια του την αντικειμενοποίηση – ο άντρας δεν μπορεί να συγκρατήσει τις ορμές του και γίνεται βίαιος (Gilson, 2016). Ο Guillermo σπάει την κιθάρα του, αλλά στα πλάνα που ακολουθούν η Paloma διεκδικεί την κυριότητά της πάνω στο σώμα και την επιθυμία της: «Είσαι τρελός! Τι συμβαίνει; Βούλωσέ το και ωρίμασε επιτέλους. Αντίο!». Ο Guillermo φεύγει και μπαίνει σε μια κλινική ειδική «για άτομα με θέματα ζήλειας». Αυτό που κρίνεται πλέον ως αδυναμία δεν είναι η θηλυκότητα αλλά η επιθετική αρρενωπότητα.¹⁴

Στο σημείο αυτό βλέπουμε πώς το συναίσθημα δεν είναι ούτε αυταπόδεικτο ούτε φορέας κάποια αναντίρρητης εσωτερικής αλήθειας, αλλά λειτουργεί ως πεδίο υποκειμενοποίησης, ανοιχτό στην ιστορική διάσταση της εμπειρίας.¹⁵ Η ζήλεια του

¹⁴ Έχει επιπλέον ενδιαφέρον –αν και ξεφεύγει από τα στενά πλαίσια της παρούσας διπλωματικής– η παθολογικοποίηση της αρρενωπότητας που χάνει τον έλεγχο πάνω στα συναισθήματά της (βλέπε Guillermo που πάει σε κλινική για τη ζήλια). Θα μπορούσαμε να πούμε ότι λειτουργεί εδώ ενός είδους αντίστροφη, ως προς το φύλο, υστερικοποίηση.

¹⁵ Στην αγγλική γλώσσα χρησιμοποιούνται λέξεις όπως «affect», «feeling», «emotion» για να περιγράψουν αυτό που στα ελληνικά αποδίδεται ως «συναίσθημα». Συγκεκριμένα για τη λέξη «affect» δεν υπάρχει ακριβής ελληνική μετάφραση. Μερικές προτεινόμενες αποδόσεις είναι:

Guillermo τον κατασκευάζει ως τοξικό αρρενωπό υποκείμενο. Ο πόνος της Paloma την κατασκευάζει ως ευάλωτο θηλυκό υποκείμενο. Για τη Sarah Ahmed (2004), τα συναισθήματα δε «συμβαίνουν» εντός του ατόμου αλλά σε σχέση με τους άλλους. «Δεν είναι ‘μέσα’ ούτε στο άτομο ούτε στο κοινωνικό, αλλά παράγουν τις ίδιες τις επιφάνειες και τα όρια που επιτρέπουν στο άτομο και στο κοινωνικό να οριοθετούνται σαν να ήταν αντικείμενα» (Ahmed, 2004, σ. 10). Το συναίσθημα δεν ορίζει απλά το όριο ανάμεσα στον εαυτό και στον άλλο, αλλά το θέτει σε λειτουργία. Και η Ellen Cantor εξερευνά αυτήν ακριβώς τη δυναμική του στη δουλειά της.

Φυσική αδυναμία ή χειραφετησιακή οργή;

Και πάλι όμως: ο Guillermo επιστρέφει, πληγώνει την Paloma με την αδιαφορία του και σε επόμενη σκηνή, όπως περιγράφηκε παραπάνω, εκείνη κλειδώνεται στο μπάνιο και αποπειράται να αυτοκτονήσει. Η κόρη του Pinochet έχει πληγωθεί και το δείχνει. Με ποιον τρόπο λειτουργεί αυτή η αναπαράσταση της γυναικείας οδύνης; Υπονομεύει τη φυσικοποίηση μιας «θηλυκής αδυναμίας» ή συμβάλλει σ’ αυτήν;

Η Leslie Jamison (2014) υποστηρίζει: «τη στιγμή που αρχίζουμε να μιλάμε για πληγωμένες γυναίκες, κινδυνεύουμε να μεταμορφώσουμε τον πόνο τους από μια πτυχή της γυναικείας εμπειρίας σε ένα στοιχείο συγκροτησιακό της θηλυκότητας» (σ. 193). Ο κίνδυνος αυτός είναι ιδιαίτερα υψηλός –αν αναλογιστούμε πόσο δημοφιλείς είναι γενικά στα μίντια οι αναπαραστάσεις γυναικών να υποφέρουν– και συμβάλλει στη διατήρηση της γυναίκας σε μια μόνιμη θέση υπεξουσίου υποκειμένου. Ως έναν τρόπο αντίστασης σε αυτή τη στερεοτυπική αντίληψη για τη θηλυκότητα, η Jamison (2014) παρατηρεί –και σχολιάζει κριτικά– την ανάδυση μιας «μετα-πληγωμένης» (post-wounded) στάσης, όπου γυναίκες χρησιμοποιούν μια άλλη γλώσσα για να εκφράσουν τον πόνο τους, μια γλώσσα

συναίσθημα, αίσθημα, επηρεασμός, συναισθηματική επήρεια, διαθεσιακότητα, συγκίνηση. Στο παρόν κείμενο αυτές οι αποδόσεις χρησιμοποιούνται εναλλάξ, ανάλογα την περίπτωση. Η Lauren Berlant (2008β) προτείνει έναν ιδιαίτερα διαφωτιστικό διαχωρισμό των εννοιών «affect» και «feeling». Για τη συγγραφέα, υπάρχει διαφορά ανάμεσα στη δομή ενός affect και στην εμπειρία που συνδέουμε με ένα τυπικό συναισθηματικό γεγονός. Η δομή ενός affect δεν έχει αυτόματα και αναπόφευκτη σχέση με τη σειρά συναισθημάτων που μπορεί να σχηματιστούν στον απόηχο της δράσης της. Για παράδειγμα, «μπορεί να επιθυμώ να σπάσω τη δική μου καρδιά για να ανοιχτώ στην ικανότητά σου να την επαναφέρεις σε μια κατάσταση καλύτερη από αυτή που ήταν όταν σε γνώρισα. Αλλά τη στιγμή που βιώνω αυτή τη σχέση, μπορεί να τη νιώθω ως αγάπη, απελπισία, πικρία, αμφιθυμία, άγχος, ή απλά ως μια πίεση στο σώμα μου που πρέπει να εκτονωθεί» (Berlant, 2008β, σ. 4).

που απομακρύνεται από οποιουδήποτε τύπου εκδήλωση πληγωμένης διάθεσης και λειτουργεί με όρους σαρकाσμού, απάθειας, ασάφειας, επίδειξης άνεσης ή ευστροφίας.¹⁶ Για την Jamison (2014), είναι σαν να καλλιεργείται μια παράδοση αίσθηση ντροπής, αμηχανίας και ενοχής ότι θα αποτύχουν στο να μην υποφέρουν.

Η Cantor φαίνεται να χρησιμοποιεί μια τελείως διαφορετική συναισθηματική γλώσσα, που αναδεικνύει την πληγή αντί να την κρύβει, για να αποσταθεροποιήσει στερεοτυπικές έμφυλες αντιλήψεις. Στη θέση της κυνικής απάθειας χρησιμοποιεί μια camp υπερβολή και μια διακριτική ειρωνεία: ο κλόουν που συνοδεύει τον Guillermo όταν φεύγει για την κλινική, τα πλάνα που από έγχρωμα γίνονται ασπρόμαυρα, τα προσεκτικά τοποθετημένα χάπια και ξυραφάκια στο πάτωμα του μπάνιου, τα κοντινά στο πρόσωπο της Paloma με το μακιγιάζ της να τρέχει, το voiceover των διαλόγων στα ισπανικά. Όλα αυτά τα στοιχεία κατασκευάζουν επιδέξια μια μελοδραματική αφέλεια που χτίζει συγκινησιακά το έδαφος για τις σκηνές που ακολουθούν.

Οι εικόνες εναλλάσσονται γρήγορα ανάμεσα στην Paloma στο πάτωμα να κλαίει και στον Guillermo να χτυπάει την πόρτα εκλιπαρώντας να του ανοίξει. «Δεν ήθελα να σε πληγώσω. Το ξέρεις ότι σ' αγαπάω. Απλά ήθελα να σου πω ότι γιατρεύτηκα. ... Μην κλαις άλλο, σε παρακαλώ. Το έκανα επειδή σ' αγαπάω». Με την τελευταία φράση, η όποια τρωτότητα του άντρα –στην παραδοχή της ανοιχτότητάς του απέναντι στην Άλλη («Το ξέρεις ότι σ' αγαπάω»)– μετατρέπεται σε πρόφαση για να αιτιολογήσει τις σκληρές του πράξεις («Το έκανα επειδή σ' αγαπάω»), απαλλάσσοντας τον εαυτό του από την ευθύνη. Στο τέλος, σε μια απροσδόκητη αλλαγή διάθεσης, εκείνος ξεσπάει σε γέλια και αναφωνεί στον κλόουν που ξαφνικά βλέπουμε δίπλα του: «Πάντα ήταν μια κακομαθημένη σκύλα! Δεν το πιστεύω ότι έκανα την κόρη του Στρατηγού να ξανακλάψει». Η προσκόλληση στο αντικείμενο της επιθυμίας φαντάζει τόσο δυσβάσταχτη στον ερωτευμένο Guillermo που η μόνη λύση είναι η αποκήρυξή του. Ταυτόχρονα, προβληματίζεται η μάτσο συμπεριφορά του, που βλέπει τη σκληρότητα προς την κόρη του δικτάτορα ως «αντίσταση» στο ίδιο το καθεστώς.

Στη σκηνή που ακολουθεί, η Paloma απελευθερώνει τον θυμό της μέσα από μια camp τελετή βουντού. Γυμνή και γεμάτη φυλαχτά, καρφώνει βελόνες σε ένα κάπως

¹⁶ Ενδεικτικό παράδειγμα αυτής της στάσης στο πεδίο της ποπ κουλτούρας είναι η αμερικανική τηλεοπτική σειρά *Girls*.

άχαρο αντρικό ομοίωμα, ενώ ακούγεται το «I Put a Spell on You» από τον Marilyn Manson. Η εικόνα φαίνεται να μετουσιώνει τη στερεοτυπική αναπαράσταση της νευριασμένης –και προδομένης– γυναίκας ως εκδικητικής «μάγισσας» (βλ. τηλενουβέλες) σε μια χειραφετητική εκδοχή απελευθέρωσης της γυναικείας οργής. Η θεά Κάλι, η θεότητα της καταστροφής για τους Ινδουιστές, αποτελεί σημαίνουσα αναφορά στην πρακτική της Cantor. «Όπως όλα τα χρώματα εξαφανίζονται στο μαύρο ... έτσι όλα τα όντα [εξαφανίζονται] εντός της» (Woodroffe, 2007, σ. 139). Η καλλιτέχνιδα επαναπροσδιορίζει την υστερική θηλυκότητα –που τόσο συχνά κατασκευάζεται για να διαιωνίσει τη μισογυνική απόρριψη της γυναικείας εμπειρίας– ως μια «εξισορροπητική δύναμη της οποίας τα ανεξέλεγκτα συναισθήματα πυροδοτούν τη ριζική αποκήρυξη της υπάρχουσας τάξης πραγμάτων» (Künstlerhaus Stuttgart, 2016, σ. 11).¹⁷ Στην προκειμένη περίπτωση αποκηρύσσεται η σεξιστική κανονικότητα και η βεβαιότητα ότι το να πονάς σημαίνει ότι είσαι αδύναμη.

Τρωτότητα και σχεσιακότητα

Τελικά τα μάγια πιάνουν και η Paloma με τον Guillermo παντρεύονται. Εκείνη όμως τον αφήνει για τον καλύτερό του φίλο κι εκείνος πέφτει σε κατάθλιψη. Τον βλέπουμε ξαπλωμένο στην άκρη του δρόμου δίπλα στην κιθάρα του. «Το σώμα του κατέρρευσε, η κοιλιά του κρέμασε. Δε θα την ξαναγαπούσε ποτέ ξανά. Ποτέ». Η Cantor διαταράσσει τα έμφυλα στερεότυπα: η τρωτότητα είναι μια ιδιότητα που δε χαρακτηρίζει αποκλειστικά τη θηλυκότητα αλλά την ανθρωπινότητα εν γένει, ειδικά σε ζητήματα έρωτα και επιθυμίας.

Η ατρωτότητα, που νοείται ως απουσία αδυναμίας, είναι «μια μορφή κλεισίματος του εαυτού σε οτιδήποτε μπορεί να τον επηρεάσει με απρόβλεπτους, αποσταθεροποιητικούς και φαινομενικά αρνητικούς τρόπους» (Gilson, 2016, σ. 76). Η αντίληψη της ευαλωτότητας ως καταστατικής συνθήκης της υποκειμενικότητας, ωστόσο, συγκροτεί το έδαφος πάνω στο οποίο χτίζουμε την αποκρισιμότητα και την ευθύνη μας (ή «την ανταπόκριση ως ευθύνη») ο ένας στην άλλη (Μπάτλερ & Αθανασίου, 2013/2016). Επειδή αισθανόμαστε ευάλωτες («επισφαλείς», «απ-αλλοτριωμένοι»)

¹⁷ Για μια εκτενή επισκόπηση της ιστορικής και ψυχαναλυτικής σύνδεσης μεταξύ θηλυκότητας και υστερίας βλέπε Bernheimer & Kahane (1990). Για μια φεμινιστική ανάγνωση της υστερίας βλέπε Klement (2010, Ιανουάριος 10).

νιώθουμε την ανάγκη για ηθική και κοινωνική δικαιοσύνη. Επειδή ακριβώς μπορούμε να επηρεαστούμε, να συν-κινηθούμε, να νιώσουμε θλίψη, ανησυχία ή συμπάθεια, αισθανόμαστε την παρόρμηση να ανταποκριθούμε ηθικά και δίκαια. Για την Αθανασίου (στο Μπάτλερ και Αθανασίου, 2013/2016):

Τα σώματά μας είναι εκτός εαυτού. Μέσω των σωμάτων μας συμμετέχουμε σε πυκνές και έντονες κοινωνικές διαδικασίες διασύνδεσης και αλληλεξάρτησης· εκτιθέμεθα και παραδινόμαστε στις άλλες, ενώ μας ξεκάνουν οι νόρμες που ρυθμίζουν την επιθυμία, τη σεξουαλική συμμαχία, τις σχέσεις συγγένειας και τις προϋποθέσεις της ανθρωπότητας. Απ-αλλοτριωνόμαστε από άλλους, κινούμαστε προς άλλους και από άλλους, επηρεαζόμαστε από άλλους και είμαστε σε θέση να επηρεάσουμε άλλους. Οι νόρμες, οι απαγορεύσεις, η αυτο-αστυνόμευση της ενοχής και η ντροπή, αλλά και ο έρωτας και η επιθυμία, μας θέτουν εκτός εαυτού (σ. 87-88).

Προς το τέλος της ταινίας υπάρχει μια ακόμα σκηνή που αποτυπώνει με συγκινησιακά σύνθετο τρόπο τη συνάρθρωση έρωτα, πόνου και τρωτότητας. Η Cantor περιγράφει την κατάληξη της σχέσης της με τον Guillermo: «Έφυγε για δυο βδομάδες που έγιναν τρεις μήνες. Τηλεφωνούσε κάθε μέρα να μου πει ότι μ' αγαπάει. Μετά από λίγο δεν τηλεφωνούσε καθόλου». Οι προτάσεις επαναλαμβάνονται σαν μάντρα διαλογισμού με μουσική υπόκρουση το «Somewhere My Love», το μουσικό θέμα της Λάρα από το *Δρ. Ζιβάγκο*.¹⁸ Οι στίχοι του τραγουδιού αφήνουν μια προσδοκία να αιωρείται, ότι οι εραστές θα ξαναϊδωθούν.¹⁹ Διάφορα πλάνα εναλλάσσονται και επαναλαμβάνονται: βλέπουμε αποσπάσματα –σε αργή κίνηση και κάπως θολά– από μια ρομαντική ταινία όπου ένα ζευγάρι κάνει σεξ, βλέπουμε πόδια να τσαλαβουτούν σε μια πισίνα, βλέπουμε λουλούδια και ένα αεροπλανάκι πάνω από μια υδρόγειο. Τελικά ο Guillermo τηλεφωνεί στην Ellen. Συμπτωματικά την ίδια στιγμή που και οι δύο έβλεπαν το *Δρ. Ζιβάγκο* στην τηλεόραση – μια σύμπτωση που η Cantor αναγνωρίζει ως ιδιαίτερης σημασίας, ως θεϊκό σημάδι. «Του είπα ότι αυτό που έχουμε είναι τόσο όμορφο. Ο θεός μας το έδωσε. Και είσαι έτοιμος να χάσεις το νήμα μας. Μου είπε ότι η ζωή ολόκληρη

¹⁸ Έχει προηγηθεί η φωνή της καλλιτέχνιδας να επαναλαμβάνει: «Κάναμε έρωτα για δεκατέσσερις μέρες και δεκατέσσερις νύχτες. Ήταν φανταστικά» (βλέπε κεφάλαιο 5 «Είναι η τραγωδία επιλογή;»).

¹⁹ Οι στίχοι λένε χαρακτηριστικά: Κάποια μέρα θα ξαναβρεθούμε, αγάπη μου / Κάποια μέρα, όταν η άνοιξη έρθει / Θα έρθεις σε μένα μετά από πολύ καιρό / Ζεστή όσο ο άνεμος, απαλή όσο το φιλί του χιονιού / Λάρα μου, σκέψου με πού και πού / Χαίρε, αγάπη μου, μέχρι να γίνεις πάλι δική μου [Someday we'll meet again my love / Someday whenever the spring breaks through / You'll come to me out of the long ago / Warm as the wind, soft as the kiss of snow / Lara my own, think of me now and then / God speed my love till you are mine again].

είναι μια τραγωδία. Είπα πως όχι, δεν είναι αλήθεια. Η τραγωδία είναι επιλογή». Οι τελευταίες προτάσεις επαναλαμβάνονται ενώ η μουσική έχει σταματήσει. Το πλάνο μένει για λίγο στην κοντινή, αργή και θολή εικόνα του ζευγαριού από τη ρομαντική ταινία να αγκαλιάζονται γυμνοί. Κόβεται απότομα σε ένα περιστέρι στο πεζοδρόμιο που αρχίζει να πετάει και αμέσως μετά σε ένα πανοραμικό πλάνο της Νέας Υόρκης.

Η μελοδραματικότητα που χαρακτηρίζει πολλές από τις σεκάνς του *Pinochet Porn* εδώ έχει χαθεί, για να αντικατασταθεί από μια ποιητική –και σχεδόν υπαρξιακή– μελαγχολία. Ο Guillermo τηλεφωνούσε κάθε μέρα μέχρι που δεν τηλεφωνούσε καθόλου. Η επανάληψη των προτάσεων από την Cantor μοιάζει σαν μια προσπάθεια να διαχειριστεί την απώλεια και ταυτόχρονα να αναδείξει την ένταση των συναισθημάτων της, χωρίς θεαματικότητα αλλά με αφοπλιστική ειλικρίνεια. Εκθέτοντας τον εαυτό της στον Άλλο –είτε είναι ο Guillermo, είτε ο θεατής– (υπο)δέχεται τόσο την πιθανότητα της οδύνης όσο και της ηδονής.

Η Cantor επιμένει σε μια διάσταση του πόνου που δεν αποκλείει τη δυνατότητα ενδυνάμωσης –ή και διεκδίκησης εξουσίας– και αναγνωρίζει την ποιητικότητα, τον παραλογισμό, τη γελοιότητα και την απόλαυση του να «κινείται κανείς μέσα στον κόσμο σαν ένα άτομο που αισθάνεται» (Jamison, 2016, σ. 150). Η Paloma που, αφού την εγκαταλείπει ο Guillermo για ακόμα μια φορά, απελευθερώνει τον θυμό της μέσα από μια camp τελετή βουντού. Η Cantor που ερωτεύεται τον Guillermo και αφού αυτός την πληγώνει συνεχίζει επίμονα να πιστεύει στη μεταμορφωτική δυναμική του έρωτα και διατυπώνει ένα παράξενο είδος συγχώρεσης με την απόφαση «η τραγωδία είναι επιλογή». Οι σκηνές αυτές ανοίγουν χώρο στην ανάδειξη της τρωτότητας, χωρίς θυματοποίηση, ως της θεμελιώδους βάσης οποιουδήποτε σχεσιακού δεσμού και ως της κοινής συγκροτησιακής συνθήκης της υποκειμενικότητας, ως ενός τρόπου απόκρισης και ανταπόκρισης του εαυτού απέναντι στον άλλο (Μπάτλερ & Αθανασίου, 2013/2016· Butler, 2004· Gilson, 2016). Η οδύνη και η έκφρασή της αμφισβητούν την αυτονομία και την αδιαμεσολάβητη συνειδητότητα του εαυτού και αναδεικνύουν τη σχεσιακότητα ως προϋπόθεση της ζωής από κοινού.

Επιτελεστικότητα και camp υπερβολή

Η Cantor ενώ, όπως φάνηκε παραπάνω, αφήνει χώρο στη συναισθηματική εκδήλωση του γυναικείου υποφέρειν, το αναδεικνύει ταυτόχρονα στην camp υπερβολή του, θολώνοντας τα νερά ανάμεσα στην τραγωδία και στην παρωδία, στην ταύτιση και στην ειρωνεία, στην αυτο-ταπείνωση και στον αυτο-σαρκασμό. Στη σκηνή της τελετής βουντού, το αστραφτερό γκλίτερ στο γυμνό σώμα της Paloma, το στέμμα που φοράει, τα απότομα κατ στις πέτρινες γιγάντιες μορφές των Νησιών του Πάσχα («απευθύνθηκε στη δύναμη των προγόνων της», λέει ο De la Barra), οι οδοντογλυφίδες που καρφώνει με πάθος σε ένα λεμόνι – είναι όλα χαρακτηριστικά μιας camp ευαισθησίας. Το ίδιο και η μουσική από το Δρ. Ζιβάγκο, η επανάληψη των προτάσεων και τα εναλλασσόμενα πλάνα με λουλούδια και γονιμοποιητικές μέλισσες στη σκηνή που η Cantor περιγράφει την ατυχή κατάληξη της σχέσης της με τον Guillermo.

Για την Sontag (2009), ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του camp είναι η αποτυχημένη σοβαρότητα και η θεατροποίηση της εμπειρίας. Το camp «αρνείται τόσο τις αρμονίες της παραδοσιακής σοβαρότητας, όσο και τους κινδύνους της πλήρους ταύτισης με ακραίες συναισθηματικές διαθέσεις» (σ. 287). Θα μπορούσαμε να πούμε πως μια camp επιτέλεση είναι μια επιτέλεση που δε δουλεύει, καθώς μπορεί να διαβαστεί ως τεχνητή επιτέλεση και όχι ως φυσική εντύπωση του πραγματικού. Για την Butler (1993/2008), για να λειτουργήσει μια επιτέλεση σημαίνει ότι η «ανάγνωσή» της δεν είναι πλέον δυνατή ή ότι αυτό που φαίνεται και η σημασία του συμπίπτουν. Αντίθετα, όταν αυτό που φαίνεται και ο τρόπος με τον οποίο «διαβάζεται» αποκλίνουν, τότε το τέχνασμα της επιτέλεσης μπορεί να διαβαστεί ως τέχνασμα. «Όταν όμως η επιτέλεση δεν είναι αναγνώσιμη, τότε σημαίνει ότι το τέχνασμα δουλεύει, η προσέγγιση της πραγματικότητας εμφανίζεται επιτυχημένη, το σώμα που επιτελεί και το ιδεώδες που επιτελείται εμφανίζονται μη διακριτά μεταξύ τους» (Butler, 1993/2008, σ. 258). Σύμφωνα με αυτή τη συλλογιστική, το camp καθιστά τις επιτελέσεις του φύλου, της σεξουαλικότητας και του συναισθήματος στις σκηνές του *Pinochet Porn* που περιγράφηκαν παραπάνω –και σε άλλες που θα ακολουθήσουν– «αναγνώσιμες» και «αποτυχημένες», αναδεικνύοντας την κοινωνική τους κατασκευή. Κατ' επέκταση, οι ηγεμονικές νόρμες παρουσιάζονται στην πλήρη ενδεχομενικότητά τους: εδραιώνονται

μόνο μέσα από συνεχείς και επαναλαμβανόμενες μιμήσεις που ενέχουν πάντα τη δυνατότητα αποτυχίας.

Τι επιτυγχάνει όμως η αναγνώριση αυτής της κατασκευής; Δε φαίνεται να λειτουργεί ως πίστη στην αυτοδιάθεση του υποκειμένου στη βάση κάποιας ορθολογικής ανάλυσης (του τύπου «γνωρίζω τις συνθήκες της ίδιας μου της υποκειμενοποίησης και άρα είμαι ελεύθερη από τις λαβές της») αλλά ως παραδοχή της ευθύνης που φέρουμε για την επικράτηση των δομών που μας καθυποτάσσουν. Περιλαμβάνει «ένα είδος “ανάληψης ευθύνης” για τους εξουσιαστικούς σχηματισμούς εντός και μέσω των οποίων ανταποκρινόμαστε η μία στην άλλη» (Αθανασίου στο Μπάτλερ & Αθανασίου, 2013/2016, σ. 153).

Η παρωδία των κυρίαρχων κανονιστικών προτύπων δεν είναι απαραίτητα αρκετή για να τα μετατοπίσει· το camp –όπως και το drag– ενδέχεται να φυσικοποιήσει τις ίδιες τις νόρμες που προσπαθεί να αποσταθεροποιήσει. Είναι πολύ λεπτή η διαφορά, για παράδειγμα, ανάμεσα στην Paloma ως «υστερική μάγισσα» και στην Paloma ως «ενδυναμωμένη από την οργή». Όπως είδαμε παραπάνω, η αμφισημία του camp έγκειται στο γεγονός ότι αποτυπώνει την εμπλοκή του υποκειμένου στα καθεστώτα εξουσίας που το συγκροτούν και το καταπιέζουν. Η «ανάγνωσή» του ως υπονόμηση και όχι ως επιβεβαίωση δεν προϋποτίθεται αλλά εξαρτάται πάντα από το πλαίσιο θέασης και την προδιάθεση του αναγνώστη. Αυτό που καταφέρει η camp ευαισθησία, στην πιο πυκνή της διάσταση, είναι να μας φέρει αντιμέτωπες με την εμπλοκή μας στη διαιώνισή των νορμών μέσω των οποίων λαμβάνουμε υπόσταση ως υποκείμενα, ακόμα και όταν παρουσιάζονται ασταθείς και αμφισβητήσιμες.

Μια ιδιότυπη «ανάληψη ευθύνης» αποτυπώνεται στην απόφαση της Ellen ότι «η τραγωδία είναι επιλογή». Η ηρωίδα μοιάζει εδώ να θέλει να φέρει αντιμέτωπο τον Guillermo με το κόστος της φυγής του («η τραγωδία που προκάλεσες σε εμάς είναι επιλογή σου»). Ταυτόχρονα, αποδέχεται τη συμμετοχή της στις συνθήκες διαμόρφωσης της ίδιας της της απ-αλλοτρίωσης, ως «έκθεσης και διάθεσης προς τις άλλες, ως βίωμα απώλειας και θλίψης ή ως τρωτότητα σε νόρμες και βιαιότητες που λειτουργούν ερήμην μας» (Αθανασίου στο Μπάτλερ & Αθανασίου, 2013/2016, σ. 154). Επιτρέπει έτσι τη συμφιλίωση ή τη συμβίωση με το χάος των συγκινησιακών προσδέσεων και της ερωτικής έντασης, χωρίς να το αντιλαμβάνεται ως κάτι εγγενώς τραυματικό ή δραματικό.

Βλέπουμε εδώ μια διαφορετική ευαισθησία να αναδύεται (όχι με όρους camp), η οποία αναγνωρίζει την αρνητικότητα της συσχέτισης –τις αντιφάσεις και τις διαιρέσεις που διαταράσσουν οποιαδήποτε ολότητα ή σταθερότητα του εαυτού– και την αγκαλιάζει ως δυνατότητα έκθεσης σε μια ετερότητα που ξεκάνει την εικόνα μας για τον εαυτό μας.



«Θα σε διδάξω πώς να είσαι υπάκουη»:

Βία και απόλαυση στην αμφιθυμία της σεξουαλικότητας

Το φιλμ αναδεικνύει τη σύνθετη διαπλοκή της βίας με την απόλαυση, αποκαλύπτοντας την άβολη αμφιθυμία της σεξουαλικότητας. Στο πεδίο όμως της φαντασίωσης και των σεξουαλικών πρακτικών, σε ποιο βαθμό η βία και η υποταγή αποτελούν αναπαραγωγή της έμφυλης καταπίεσης;

Το παρόν κεφάλαιο ξεκινά με την εξέταση της έντασης μεταξύ σεξουαλικού κινδύνου και σεξουαλικής απόλαυσης – μιας έντασης που φέρει ειδικό βάρος για τον φεμινισμό. Αυτή η ένταση εκδηλώνεται στην ταινία μέσα από τη σκηνή του σαδομαζοχιστικού σεξ μεταξύ δικτάτορα και υπηρέτριας. Η σκηνή αναλύεται εδώ στη βάση των σχέσεων εξουσίας που αντίστοιχες σεξουαλικές πρακτικές μπορεί να αναπαράγουν ή/και να υπονομεύουν. Η έννοια της σχεσιακότητας επανέρχεται με τους ίδιους όρους που τέθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, καθώς η καλλιτέχνίδα φαίνεται να αντιλαμβάνεται το σεξ –Σ/Μ ή μη– ως πεδίο αρνητικότητας που διασπά τις φαντασιώσεις κυριαρχίας της εαυτής και την εκθέτει στην αμφιθυμία της συσχέτισης με τον άλλο. Για την Cantor, το σεξουαλικό «power play» και η οικειοθελής παράδοση και

ανάληψη του εαυτού από/στην άλλη παρωδούν τις σχέσεις κυριαρχίας και υποταγής, επανεγγράφοντάς τες ως σχέσεις απόλαυσης.

Απόλαυση και κίνδυνος

Η συνάρθρωση της απόλαυσης και της βίας έχει απασχολήσει τον φεμινισμό τουλάχιστον από το 1982, από το περιβόητο συνέδριο του Barnard College με τίτλο «Απόλαυση και Κίνδυνος: Προς μια πολιτική της σεξουαλικότητας», που πυροδότησε μια σειρά από διαμάχες εντός του κινήματος.²⁰ Το κεντρικό θέμα του συνεδρίου ήταν η γυναικεία σεξουαλικότητα τόσο ως μέσο απόλαυσης όσο και ως πηγή κινδύνου (Rubin, 2010). Πολλές από τις ομιλήτριες επιχείρησαν να συζητήσουν κριτικά τις τότε άρχουσες φεμινιστικές αντιλήψεις για το σεξ που περιστρέφονταν σχεδόν αποκλειστικά γύρω από τη σεξουαλική καταπίεση των γυναικών και τροφοδοτούνταν κυρίως από το κίνημα κατά της πορνογραφίας. Η Carole Vance (1984), συν-διοργανώτρια του συνεδρίου, ξεκίνησε την εισήγησή της λέγοντας:

Η σεξουαλικότητα είναι πεδίο περιορισμού, καταπίεσης και κινδύνου, και ταυτόχρονα πεδίο εξερεύνησης, απόλαυσης και εμπρόθετης δράσης. Η εστίαση μόνο στην απόλαυση και στην ικανοποίηση αγνοεί την πατριαρχική δομή εντός της οποίας ενεργούν οι γυναίκες, αλλά το να μιλάμε μόνο για σεξουαλική βία και καταπίεση αγνοεί την εμπειρία των γυναικών στη σεξουαλική αυτενέργεια και επιλογή και αυξάνει τη σεξουαλική τρομοκρατία και απελπισία στην οποία ζουν (σ. 1).

Η ένταση μεταξύ του σεξουαλικού κινδύνου και της σεξουαλικής απόλαυσης εκφράστηκε σε δύο διαφορετικές και φαινομενικά αντίθετες φεμινιστικές θέσεις: από τη μια πλευρά οι ριζοσπαστικές φεμινίστριες που έβλεπαν τις υπάρχουσες πρακτικές και δομές της σεξουαλικότητας ως επικίνδυνα παράγωγα της ανδρικής κυριαρχίας που καταπιέζουν τις γυναίκες (Dworkin, 1974, 1987· MacKinnon, 1989) και από την άλλη οι «sex-positive» φεμινίστριες που αγκάλιαζαν τις ανατρεπτικές εκφάνσεις της σεξουαλικότητας ως μέσο διεκδίκησης απόλαυσης και υπονόμησης της πατριαρχίας (Chapkis, 1997· Rubin, 1984).

²⁰ Οι συζητήσεις του Barnard πυροδότησαν τους «σεξουαλικούς πολέμους» (sex wars) της δεκαετίας του 1980, δημιουργώντας μια διαίρεση εντός των φεμινιστικών κύκλων αναφορικά με θέματα γύρω από τη σεξουαλικότητα και το αν και κατά πόσο πρακτικές όπως η πορνογραφία, η σεξουαλική εργασία, ο σαδομαζοχισμός είναι επικίνδυνες ή απολαυστικές για τις γυναίκες. Για μια επισκόπηση του συνεδρίου και των αντιδράσεων που προκάλεσε βλέπε Abrams (1995), Duggan & Hunter (2006), Echols (2016), Ferguson et al (1984) και Rubin (2010).

Οι τάσεις αυτές, με μετατοπίσεις και ανανεώσεις, υπάρχουν και σήμερα, επηρεάζοντας τον τρόπο που μιλάμε για τη σεξουαλικότητα και τις σεξουαλικές πρακτικές των γυναικών.²¹ Στη σύγχρονη συζήτηση περί σεξουαλικοποίησης στο πεδίο των μιντιακών αναπαραστάσεων, η Rosalind Gill (2012) εντοπίζει δύο αντίστοιχες αντιθετικές προσεγγίσεις: από τη μία υπάρχει η προσέγγιση που κινητοποιεί τις έννοιες της «επιλογής», της «αυτενέργειας» και της «χειραφέτησης» για να υποστηρίξει όψεις της σεξουαλικοποιημένης κουλτούρας όπως η πορνογραφία, το μπουρλέσκ ή το pole dancing ως ψυχαγωγικές δραστηριότητες που «ενδυναμώνουν» τις γυναίκες, και από την άλλη υπάρχει η προσέγγιση που θεωρεί ότι η χρήση της έννοιας της ενδυνάμωσης σε αυτό το πλαίσιο καλύπτει τον υφέρποντα σεξισμό και «τυλίγει τη σεξουαλική αντικειμενοποίηση με μια λαμπερή μαχητική μεταφεμινιστική συσκευασία» (σ. 737).²²

Από τη μία λοιπόν η σεξουαλική γυναίκα παρουσιάζεται ως ελεύθερο και αυτενεργό άτομο με απόλυτο και συνειδητό έλεγχο του σώματός της και από την άλλη ως πειθήνιο υποκείμενο που κατασκευάζεται από ένα αντικειμενοποιητικό κανονιστικό και πατριαρχικό βλέμμα. Όπως θα δούμε παρακάτω, η Cantor στο *Pinochet Porn* διατυπώνει μια διαφοροποιημένη στάση γύρω από τη θηλυκότητα και την απόλαυση: υπενθυμίζει μεν την κομβική συμβολή πολιτισμικών προτύπων και κανόνων στη συγκρότηση της γυναικείας σεξουαλικότητας και παράλληλα αντιτίθεται στην αστυνόμευσή της.

Σαδομαζοχισμός και σχέσεις εξουσίας

Σε μια από τις πιο πυκνές σε ερμηνείες και αμφίσημες σκηνές της ταινίας –που διαπλέκει επιδέξια ερωτική φαντασίωση και θεσμική βία– βλέπουμε τον Pinochet να υποτάσσει σεξουαλικά την υπηρέτριά του. Ο Jim Fletcher, ένας επαγγελματίας ηθοποιός που εργάζεται κυρίως στο πειραματικό θέατρο, παίζει τον δικτάτορα σε επίσημη στρατιωτική περιβολή με λαμπερά παράσημα. Η Cantor παίζει την υπηρέτρια και φοράει την τυπική μαύρη στολή της καμαριέρας με τη λευκή ποδιά που θα μπορούσε να δει κανείς σε κάποιο σεξουαλικό παιχνίδι ρόλων. Η σκηνή ξεκινάει σε ασπρόμαυρη εικόνα,

²¹ Για μια πρόσφατη αναφορά στις επικαιροποιημένες εκδοχές αυτών των τάσεων βλέπε Heath et al (2016).

²² Η Gill (2008) εισάγει την έννοια της «σεξουαλικής υποκειμενοποίησης» συνδυάζοντας, κατά κάποιο τρόπο, τις δύο προσεγγίσεις και αναλύοντας τους τρόπους με τους οποίους, στην παρούσα μιντιακή συνθήκη, το αντικειμενοποιητικό πατριαρχικό βλέμμα ενσωματώνεται από τις θηλυκότητες ως αρχή της υποκειμενοποίησής τους.

με κοντινά στις λεπτομέρειες της στρατιωτικής ενδυμασίας του Pinochet: στα κουμπιά, στα σιρίτια, στην αγκράφα της ζώνης που λύνεται αργά και ιεροτελεστικά. Ακούμε την ομιλία που έδωσε ο δικτάτορας την ημέρα του πραξικοπήματος: «Οι ένοπλες δυνάμεις της τάξης έδρασαν σήμερα υπό πατριωτική έμπνευση για να σταματήσουν την ελεύθερη πτώση της κυβέρνησής μας στα χέρια της μαρξιστικής κυβέρνησης του Salvador Allende». Η εξουσία του δικτάτορα επιβάλλεται και θεσμικά και σεξουαλικά.

Ακολουθεί μια σειρά από κοντινά στα οπίσθια της υπηρέτριας, στο εσώρουχό της που το βγάζει, στα μαλλιά της, στα χέρια του δικτάτορα που της λύνει την ποδιά. Στο ενδιαμέσο παρεμβάλλονται πλάνα με βομβαρδιστικά αεροπλάνα που πετάνε. Το δημόσιο εισχωρεί στο ιδιωτικό και το ένα πεδίο απειλεί και διαστρεβλώνει το άλλο.

Σεξουαλικές πρακτικές όπως ο σαδομαζοχισμός λειτουργούν παράλληλα με τις σχέσεις μας με τους θεσμούς: είναι οικείες, παραπέμπουν στις συναναστροφές με το έθνος-κράτος και τα όργανά του (υπακοή, υποταγή, καταστολή, κυριαρχία) (Rodriguez, 2014). Στην περίπτωση μιας Σ/Μ σχέσης όμως η υποταγή προκύπτει με την απόλυτη και βεβαιωμένη συναίνεση των εμπλεκόμενων υποκειμένων. Ακριβώς μέσα από αυτή τη συναίνεση, τη διαπραγμάτευση και την έγκριση –και όχι τη φυσικοποίηση– των όρων υποταγής, η άκαμπτη δυναμική μεταξύ αφέντη και σκλάβου, σαδιστή και μαζοχιστή, αμβλύνεται στην υπηρεσία της αμοιβαίας απόλαυσης. Σύμφωνα με τη Schmeiser (2004),

πρακτικές που παίζουν ερωτικά με δομές κυριαρχίας και υποταγής και με τις θεσμικές ενσαρκώσεις τους ... αποτελούν πρόκληση στη μονοπωλιακή σχέση του νόμου με την τιμωρία. Το Σ/Μ αντανάκλα πίσω στον νόμο –με υπερβολικούς, ερωτικοποιημένους όρους– τις προϋποθέσεις της υποταγής και του εξαναγκασμού που οι λειτουργίες του μεταμφιέζουν και εκλογικεύουν. (σ. 29)

Κατά πόσο μπορούμε να μιλάμε για συναίνεση όμως στην περίπτωση που ο σαδιστής σύντροφος, όπως ο Pinochet στην ταινία, βρίσκεται σε θέση εξουσίας και εκτός από τη σεξουαλική πράξη; Η «πολιτική» ζωή μπλέκεται με την «ιδιωτική» στον βαθμό μάλιστα που η άσκηση θεσμικής βίας μοιάζει με σεξουαλικό παιχνίδι. Οι σεξουαλικές στιγμές αναδεικνύουν την περίπλοκη σύνδεση των πιο στενών προσωπικών μας σχέσεων με τις πολιτικές δυνάμεις που μας περιβάλλουν. Η αυτενέργεια που αποδίδει η Schmeiser στις σαδομαζοχιστικές πρακτικές μπορεί να προσδώσει νέα νοήματα σε προ-υπάρχουσες ροές της εξουσίας αλλά «ποτέ δεν μπορεί να διαγράψει πλήρως τους τρόπους με τους οποίους αυτές οι ροές έχουν κοινωνικά ιζηματοποιηθεί και κωδικοποιηθεί» (Rodriguez, 2014, σ. 57).

Μετά από λίγο, η σκηνή του σεξ στην ταινία γίνεται έγχρωμη – μια αλλαγή που σηματοδοτεί τη σχεδόν ανεπαίσθητη υφολογική μετατόπιση της έμφασης από το πολιτικό-θεσμικό στο σεξουαλικό-πορνογραφικό. Η καμαριέρα «υπηρετεί» τον Pinochet, του καθαρίζει τις μπότες με ένα πανάκι, του γλείφει το πέος λυγισμένη στα γόνατά της, ενώ εκείνος της φωνάζει «Ρούφα το, τσούλα, πιο δυνατά!». Ο δικτάτορας βάζει το δάχτυλό του στον κόλπο της υπηρέτριας, στη συνέχεια ερεθίζει το αιδοίο της με μια ξύλινη κουτάλα και δοκιμάζει τα υγρά της σαν να ήταν ένα μπολ με σούπα. Της σφалиαρίζει τα οπίσθια και της φωνάζει: «Θα σε διδάξω πώς να είσαι υπάκουη». Η καμαριέρα σκυμμένη στον πάγκο της κουζίνας προσπαθεί να ξεσκονίσει άγαρμπα σαν να εξαρτιέται η ζωή της από αυτό. Του ξαναγλείφει το πέος και εκείνος το στήθος της, υπό την εύθυμη μουσική υπόκρουση του «Gloria in excelsis deo» του Antonio Vivaldi. Και οι δύο χαρακτήρες αναστενάζουν, δείχνουν ξαναμμένοι.

Η αστεία υπερβολή των στερεότυπων έμφυλων ρόλων –η γυναίκα-νοικοκυρά που καθαρίζει την κουζίνα και ο άντρας-στρατηγός που, όταν δεν τον καλεί το πατριωτικό καθήκον, τη χουφτώνει για δική του ευχαρίστηση– στη σαδομαζοχιστική τους εκδοχή καταδεικνύει την άνιση δυναμική εξουσίας μεταξύ των δύο φύλων στο πεδίο του κοινωνικού και ταυτόχρονα αποσταθεροποιεί τη μακάρια ευτυχία της οικιακής ετεροκανικότητας.

Ενώ η σκηνή εξερευνά τη σκοτεινή, βίαιη και αποδιοργανωτική ροπή της σεξουαλικής επιθυμίας, η σαρκαστική της διάθεση προκαλεί μια απρόσμενη κωμική ανατροπή (Howe, 2016, Οκτώβριος 1). Η αμηχανία, το παιχνίδι, η εκτόνωση, που προσφέρουν στοιχεία όπως το ξεσκόνισμα, η κουτάλα, το «Gloria» του Vivaldi, αποδραματοποιούν τη σεξουαλική πράξη και την εντάσσουν σε μια ατμόσφαιρα οικεία και «συνηθισμένη». Σε αυτές τις φιλικές στιγμές, η σαδομαζοχιστική εμπειρία αποδίδεται ως ευχάριστη παραλλαγή –ως «καλοπροαίρετη παρέκκλιση» (Berlant στο Berlant & Edelman, 2014, σ. 14)– και όχι ως απειλή για τη «σεξουαλική ασφάλεια». Η ένταξη μιας «αποκλίνουσας» σεξουαλικής συμπεριφοράς στο πλαίσιο του «κανονικού» εδώ φαίνεται να λειτουργεί σχεδόν προστατευτικά, για να παρακάμψει ή να αμβλύνει τις επιπτώσεις της αποκειμενοποίησης που συνοδεύει συνήθως παρόμοιες πρακτικές.

Η αρνητικότητα της συσχέτισης

Για την Berlant (στο Berlant & Edelman, 2014), η αναπόφευκτη αρνητικότητα που συγκροτεί μια οποιαδήποτε σεξουαλική σχέση –η αρνητικότητα της αγεφύρωτης απόστασης που θα νιώθουμε πάντα μεταξύ των εαυτών μας και των άλλων– δεν εκφράζεται αποκλειστικά με όρους αποκήρυξης ή όρους δραματικούς, σαν ρωγμή στο κανονικό, αλλά πολύ συχνά –όπως βλέπουμε στην ταινία– με όρους κωμικούς, σαν σκάλωμα, σαν αμήχανη διακοπή ή σαν «καλοπροαίρετη παρέκκλιση» (βλ. παραπάνω). Η αρνητικότητα με αυτόν τον τρόπο δεν αποτάσσεται αλλά αποκαλείται αυτό που είναι: «η πάντα μερική κατανόησή μας για το τι κάνουμε», ειδικά όταν «αναλαμβάνουμε μια θέση που βρίσκεται κοντά στις ενορμήσεις που μας ξε-κάνουν [ως εαυτούς]» (σ. 14), όπως για παράδειγμα η επιθυμία για σεξ –σαδομαζοχιστικό ή μη.

Η σεξουαλικότητα στο φιλμ παρουσιάζεται ως κάτι που δεν μπορούμε να αποφύγουμε, που βρίσκεται πάντα ήδη εκεί, αλλά συνεχώς μας διαφεύγει. Τοποθετείται ως *πρόβλημα*, ως μια δύναμη που την ίδια στιγμή που –φέροντας την ενέργεια της επιθυμίας– κινητοποιεί τα υποκείμενα να δράσουν παρά και ενάντια στις συνθήκες που τα καθυποτάσσουν τα καθιστά έρμαιο της διαρκούς της ολίσθησης. Στην ψυχαναλυτική θεωρία, η σεξουαλικότητα δεν τοποθετείται στην τάξη μιας ανάγκης (ως κάτι που θα μπορούσε να ικανοποιηθεί) αλλά στην τάξη της επιθυμίας (ως κάτι που δεν μπορεί ποτέ να εκπληρωθεί ή να προσφέρει πλήρη ικανοποίηση). Λειτουργεί όπως το ασυνείδητο: υπονομεύει το υποκείμενο και διαταράσσει την όποια του θέση βεβαιότητας, την όποια γνώση της δικής του ψυχικής διαδικασίας και ιστορίας, και ταυτόχρονα αποκαλύπτει την πλασματική φύση της σεξουαλικής κατηγορίας που του έχει ανατεθεί (Rose, 2005). Η απόδοση της σεξουαλικής κατηγορίας είναι επιταγή του κοινωνικού, αλλά το ασυνείδητο και η σεξουαλικότητα υποσκάπτουν συνεχώς την εδραίωσή της.

Όλες οι σχέσεις στο *Pinochet Porn* μοιάζουν με μια προσπάθεια συμφιλίωσης με –ή απεμπλοκής από– την αμφιθυμία της σεξουαλικότητας. Στην αρχή της ταινίας, στη σκηνή στο ashram, ο Manuelo ανακοινώνει στον Osho: «από τους πολλούς μου φόβους, αυτός που γνωρίζω περισσότερο είναι αυτός της οικειότητας. Στις σχέσεις μου με τους άλλους ανθρώπους είμαι σαν ένας οδηγός αυτοκινήτου που χτυπάει κάποιον και φεύγει». Και ο Osho απαντά: «Όλοι φοβούνται την οικειότητα ... Η οικειότητα σημαίνει να

εκτίθεσαι σε αγνώστους. Όλοι είμαστε άγνωστοι. Κανείς δεν ξέρει κανέναν. [Είμαστε] χίλιες και μια μέρες [μακριά] όχι μόνο από τους άλλους αλλά και από τους εαυτούς μας».

Η θέση της Cantor φαίνεται να συμπλέει σε έναν βαθμό με αυτή του Λακάν που υποστηρίζει ότι «δεν υπάρχει σεξουαλική σχέση». Γιατί το ασυνείδητο διαιρεί τα υποκείμενα το ένα στο άλλο (και το ένα από το άλλο) και γιατί «είναι ο μύθος αυτής της σχέσης που λειτουργεί ως εμπόδιο απέναντι σε αυτή τη διαίρεση, θέτοντας μια ενότητα μέσα από την οποία αυτή η διαίρεση επίμονα αποκηρύσσεται» (Rose, 2005, σ. 70). Αν καταφέρνει κάτι η Cantor στο φιλμ είναι να αναδείξει ακριβώς αυτή την αδυνατότητα της σεξουαλικής σχέσης, όπου ποτέ ο –ήδη διαιρεμένος– εαυτός δε θα καταφέρει να σχετιστεί απόλυτα με τον άλλο. Η αδυνατότητα όμως αφήνει ανοιχτό το περιθώριο συμφιλίωσης με μια αρνητικότητα που αντιστέκεται όχι μόνο σε στερεοτυπικές και περιοριστικές απεικονίσεις του έρωτα, της ευτυχίας, της οικογένειας, αλλά και σε πολιτικές μυθοπλασίες κυριαρχίας και αυτοκυβέρνησης.

Αυτή η αρνητικότητα αποτελεί προϋπόθεση της ύπαρξής μας στον κόσμο και, ενώ μπορεί να βιώνεται ως σύγχυση, έλλειψη, αντίφαση, απειλή, ασάφεια, δηλώνει την αναγκαιότητα της συσχέτισής μας με τον άλλο και την άλλη, εντός και εκτός εαυτού (Berlant & Edelman, 2014). Μόλις αναγνωρίσει κανείς ότι «δεν έχει χάσει τη λαβή του, αλλά ποτέ δεν την είχε –ή δε θα μπορούσε να την έχει– σταθεροποιήσει, στον έρωτα ή σε οποιαδήποτε διαρθρωτική σχέση, τότε οι μεταφορές της κατοχής και της συσσώρευσης μπορούν να επανεπενδυθούν συγκινησιακά, να αναθεωρηθούν, να μετατοπιστούν, να διανεμηθούν και να εξασθενίσουν» (Berlant στο Berlant & Edelman, 2014, σ. 82). Με τη συνειδητοποίηση της ίδιας μας της ενδεχομενικότητας ως υποκειμένων και της επισφαλούς σχεσιακότητας που μας ορίζει, οι συγκινησιακές προσδέσεις με ό,τι μπορεί να μας κρατάει προσκολλημένες σε ρυθμιστικές καπιταλιστικές υποσχέσεις ευδαιμονίας και «καλής ζωής» αποδιαρθρώνονται και ενδεχομένως χάνουν την ισχύ τους.

Σεξ και αποδιοργάνωση του εαυτού

Η Cantor, γενικότερα στη δουλειά της, αντλεί έμπνευση –και χρησιμοποιεί υλικό– από το Χόλιγουντ και από πορνογραφικές ταινίες, σε μια προσπάθεια να επικαλύψει τα κενά των δυο κινηματογραφικών ειδών: από τη μία το συναίσθημα χωρίς σεξ και από την άλλη το σεξ χωρίς συναίσθημα. Καταπιάνεται με την αναπαράσταση

ενός πιο ρεαλιστικού οράματος για τον έρωτα, που δε θα αφήνει στην άκρη ούτε τη σεξουαλική πράξη ούτε τη συναισθηματική εμπλοκή.

Στο πρώτο της βίντεο, με τίτλο *Madame Bovary's Revenge* (1995), αντιπαραβάλλει ερωτικές σκηνές από το *Lovers* (1958) του Louis Malle και εικόνες από μια δημοφιλή πορνοταινία της δεκαετίας του 1970 που ονομάζεται *Behind the Green Door*. Τα αποσπάσματα των δύο ξεχωριστών ειδών εναλλάσσονται χωρίς να καταφέρνουν ποτέ να αναμειχθούν, αναδεικνύοντας το ένα τις ελλείψεις του άλλου και τονίζοντας την αδυναμία αναπαραγωγής μιας ολοκληρωμένης εικόνας «πραγματικής» και «αυθεντικής» αγάπης.

Για την Cantor οι σεξουαλικές σχέσεις είναι πάντα πολύπλοκες· η σύγκρουση υποβόσκει κάτω από την επιφάνεια και περιμένει να αναδυθεί ανά πάσα στιγμή – και ενίοτε να καταλήξει στη βία. Αυτή την πολυσύνθετη σύνδεση της βίας με τον έρωτα πραγματεύεται το *Within Heaven and Hell* (1996), όπου η Cantor χρησιμοποιεί, με παράδοξο αλλά εξαιρετικά ευρηματικό τρόπο, σκηνές από την ταινία τρόμου *The Texas Chainsaw Massacre* και σκηνές από το μιούζικαλ *The Sound of Music* για να διηγηθεί την ιστορία μιας ερωτικής της σχέσης που περνάει από το τρομερό πάθος στην αβάσταχτη εγκατάλειψη, από τον ασυγκράτητο πόθο στη βία και στον πόνο. Σκηνές οικογενειακής ευτυχίας από το σπιτικό των von Trapp συμπλέκονται με ιδιαίτερα γραφικές απεικονίσεις αιματοχυσίας από την επίθεση του κατά συρροή δολοφόνου Ed Gein προς την πυρηνική οικογένεια.

Αυτή η σύνδεση συναισθηματικής εμπλοκής και σεξουαλικής πράξης και παράλληλα απόλαυσης και βίας, που διατρέχει τα περισσότερα έργα της Cantor, αποτυπώνεται στο *Pinochet Porn* με ιδιαίτερα επιδέξιο τρόπο. Η σκηνή του σεξ στο φιλμ συνεχίζει με τον δικτάτορα να προστάζει την υπηρέτρια: «Πες μου ότι μ' αγαπάς». «Σ' αγαπώ», απαντάει εκείνη και σκύβει. Φαίνεται σαν να κάνουν σεξ αλλά η διείσδυση δε γίνεται ποτέ σαφής στην κάμερα, που προτιμά να εστιάσει κυρίως στα πρόσωπά τους. «Θέλω κι άλλο», λέει ο Pinochet και η καμαριέρα απαντάει «Dictador, dictador» (που σημαίνει «δικτάτορας» στα ισπανικά). Στο τέλος, ο Pinochet –γυμνόστηθος και φορώντας τη ζώνη του όπλου του περασμένη από τον έναν ώμο– πιάνει την υπηρέτρια από τον λαιμό και την ανεβάζει στο ύψος του προσώπου του. Σε ένα κοντινό πλάνο που

θυμίζει ελαφρώς ρομαντική ταινία του Χόλιγουντ οι δύο πρωταγωνιστές φιλιούνται σαν να δαγκώνονται – ή δαγκώνονται σαν να φιλιούνται.

Το σεξ εδώ αναδεικνύεται ως το πλέον δυναμικό πεδίο αντιφάσεων – ένας τόπος στενής, μεθυστικής, σαρκικής σύνδεσης, που μπορεί να μας χωρίσει βίαια, ακόμη και, ή κυρίως όταν, μας φέρνει μαζί. Αυτή η συνύπαρξη του «μαζί και χωριστά» φαίνεται να είναι για την Cantor η βάση κάθε εκστατικής σεξουαλικής επαφής, μιας επαφής δηλαδή που διευκολύνει τη σχεσιακή σύνδεση *ακριβώς* επειδή προσφέρει ανακούφιση από τις κανονιστικές πιέσεις για αυτοτέλεια του εαυτού (Doyle, 2006). «Το γεγονός ότι μερικές επαφές δεν είναι υποθέσεις του εαυτού είναι αυτό που κάνει τους ανθρώπους να τις θέλουν», γράφει η Candace Vogler (2000, σ. 329). Ή αλλιώς: δε θα είσαι ποτέ εγώ και δε θα είμαι ποτέ εσύ, αλλά σε αυτή τη σκηνή εγώ θέλω να *μην είμαι εγώ*, μαζί σου.

Το σεξ λοιπόν είναι το πεδίο όπου «η συσχέτιση επενδύεται με ελπίδες, προσδοκίες, υποσχέσεις, άγχη που βιώνονται ως ανυπόφορα» (Berlant & Edelman, 2014, σ. vii). Είναι το πεδίο που ο εαυτός έρχεται αντιμέτωπος με την αδυνατότητα της αυτοκυβέρνησής του μέσα από τη συνάντηση με την ταυτόχρονη αποξένωση και οικειότητα της ύπαρξης σε σχέση. Το σεξ αυξάνει την πιθανότητα να αντιμετωπίσουμε το όριό μας μέσα μας ή στον άλλο, να «πνιγούμε» ψυχικά ή συναισθηματικά (Berlant & Edelman, 2014). Αλλά, αν και υπόκειται στις πιέσεις των κυρώσεων του νόμου, της κοινωνικής κριτικής, των ασυνείδητων ενορμήσεων και των αντιφατικών επιθυμιών, φέρει την προοπτική της ανακάλυψης νέων τρόπων ύπαρξης στον κόσμο.

«Power play» και αποσταθεροποίηση των έμφυλων ρόλων

Στο *Pinochet Porn*, η φιλία, η συντροφικότητα, η ερωτική έλξη, οι οικογενειακοί δεσμοί δεν ορίζονται ως ξεχωριστές μορφές σχεσιακότητας αλλά ως πολλαπλές ενδεχομενικές της *εκδηλώσεις* που αδυνατούν να οριστούν ξεκάθαρα και διατρέχονται από σεξουαλική επιθυμία. Εντός του φιλμ, οι συναντήσεις με τον Άλλο –είτε έρχεται στη μορφή του Πατέρα, της Αδερφής, του Αφέντη, της Φίλης, του Ερωτικού Συντρόφου, είτε του Κράτους, του Έθνους, του Καθεστώτος, του Δικτάτορα– αντιστέκονται σε κατηγοριοποιήσεις και σε οποιονδήποτε συμπαγή και καθιερωμένο ορισμό και αφήνονται πάντα ανοιχτές, ασταθείς, πολυεπίπεδες και ημιτελείς. Η «φίλη» είναι και «σύζυγος», ο «αφέντης» είναι και «πατέρας», ο «πατέρας» είναι και «το έθνος». Και,

κατ' επέκταση, το σαδομαζοχιστικό σεξ με τον δικτάτορα ή ο ερωτικός σύντροφος που δεν εγκρίνει ο πατέρας υπονομεύουν τα θεμέλια του έθνους.

Λίγο πριν τη λίστα των συντελεστών, εμφανίζεται μια πολύ σύντομη ασπρόμαυρη σκηνή όπου δύο άντρες φιλιούνται και χαϊδεύονται, ο ένας φοράει αστυνομική στολή και όπλο και ο άλλος μόνο ένα τζιν. Ο αστυνομικός βάζει το όπλο στο στόμα του άλλου άντρα, σε ένα παιχνίδι σεξουαλικής υποταγής. Η σκηνή αυτή αποτελεί άτυπο φόρο τιμής στη μικρού μήκους ταινία του Jean Genet *Un Chant d'amour* (1950).²³ Είναι γυρισμένη με παρόμοια αισθητική και ευαισθησία, μόνο που η Cantor πλησιάζει κάπως περισσότερο το πορνό.

Λειτουργεί σαν αντανάκλαση της σκηνής με την υπηρέτρια και τον Pinochet, όμως αυτή τη φορά λιγότερο διφορούμενα. Το ζευγάρι είναι ομοφυλόφιλο, οπότε αποδυναμώνονται οι σεξιστικές συνδηλώσεις, χωρίς κανένας από τους δύο να φέρει το ειδικό βάρος της στολής του Pinochet. Μετά από αυτά τα πλάνα, αλλάζει και ο τρόπος που βλέπουμε τη σκηνή με τον δικτάτορα και την Cantor: η ίδια η σκηνοθέτρια της ταινίας ως υπηρέτρια και ο Jim Fletcher –ηθοποιός που συνηθίζει να αποδομεί την αρρενωπότητα στους ρόλους του (Als, 2015, Μάρτιος 16)– ως Στρατηγός-δυνάστης παρωδούν τις σχέσεις κυριαρχίας και υποταγής, επανεγγράφοντάς τες ως σχέσεις απόλαυσης.

Ο συνδυασμός των δύο σκηνών φαίνεται να αποδίδει μια ανατρεπτική δυναμική στο σεξουαλικό «power play». Το να «ανήκεις» σε κάποιον είναι μια ολοφάνερη άρθρωση της εξουσίας που φέρνει μαζί της την απειλή της βίας και του αφανισμού, αλλά και τη δυνατότητα εμπιστοσύνης, φροντίδας και περιποίησης (Rodriguez, 2014).²⁴ Είναι

²³ Στους τίτλους τέλους η συγκεκριμένη σκηνή αναφέρεται ως «Genet Sequence». Ο Genet αποτελεί κεντρική φιγούρα-αναφορά εντός της gay κουλτούρας και το *Un Chant d'amour* (1950) θεωρείται μια από τις πιο χαρακτηριστικές ταινίες του gay κινηματογράφου (Dyer, 2013). Σε πολλά μέρη λογοκρίθηκε ως «ακατάλληλη», απαγορεύτηκε ή αποσύρθηκε τελείως από την κυκλοφορία. Η ταινία ισορροπεί ανάμεσα σε δύο διαφορετικές ατμόσφαιρες και διαθέσεις: από τη μια πλευρά δείχνει άντρες να αντανάζονται σε βρώμικα κελιά φυλακών, δείχνει έναν αστυνομικό να σπρώχνει το όπλο του στο στόμα ενός κρατούμενου και εστιάζει σε πέη, μασχάλες, νύχια ποδιών και άλλα μέρη του σώματος, και από την άλλη δείχνει άντρες να ερωτοτροπούν σε ειδυλλιακά τοπία με λυρικό φωτισμό και σε ρομαντικές πόζες, με τα γεννητικά τους όργανα προσεκτικά κρυμμένα από την κάμερα. Όπως και το *Pinochet Porn*, το *Un Chant d'amour* μεπρδευεί –και ταυτόχρονα αποδομεί– δύο κινηματογραφικά είδη, το πορνό και το arthouse. Η Cantor, με αυτή την παραπομπή στον Genet, διεκδικεί τη θέση της ως γυναίκα στον queer κινηματογράφο, προσθέτοντας μια φεμινιστική εκδοχή του camp, μιας κουλτούρας που συνήθως προέρχεται από –και απευθύνεται σχεδόν αποκλειστικά σε– ομοφυλόφιλους άντρες (Robertson, 1996).

²⁴ Όπως αναφέρει η Schmeiser (2004), «ο μαζοχιστής εκμεταλλεύεται τη δική του ελευθερία, ακριβώς με σκοπό να τη χάσει στο όνομα της ερωτικής απόλαυσης. Το μαζοχιστικό συμβόλαιο αντιπροσωπεύει μια

αυτό το άνοιγμα σε διαμετρικά αντίθετα, αλλά συνυπάρχοντα, ερωτικά στοιχεία που επιτρέπει να φαντασιωθούμε –και να φανταστούμε– άλλες μορφές κοινωνικών σχέσεων.

Αξίζει να δούμε στο σημείο αυτό πώς η καλλιτέχνιδα διαχειρίζεται το έμφυλο φορτίο του σεξουαλικού παιχνιδιού μέσα από τη διαδικασία επιλογής ηθοποιών για να ενσαρκώσουν τον ρόλο του Pinochet. Όπως αναφέρει η ίδια:

Μια butch λεσβία και η femme κοπέλα της ήταν να παίζουν τον δικτάτορα και την καμαριέρα. Αλλά μας τα χάλασαν. ... Σκέφτηκα να παίξω εγώ [και τους δύο ρόλους], να σπάσω τα φύλα. Όλοι στην ομάδα μίσησαν την ιδέα. Ύστερα σκέφτηκαν τον Jim Fletcher ... Του είπα ότι [η σκηνή] μπορεί να παιχτεί αληθινά ή ψεύτικα και του ζήτησα να διαλέξει ένα άτομο για υπηρέτρια. Δε βρήκε ποτέ τελικά. Στο τέλος είπα πως θα το κάνω εγώ. Είχα ήδη παίζει την υπηρέτρια σε μια άλλη σκηνή. Και είχε καταντήσει κουραστικό να προσπαθείς να πείσεις άλλους ανθρώπους να βγάλουν τα ρούχα τους. Το σχέδιο ήταν, αφού δεν είμαι ηθοποιός, να ακολουθήσω τις οδηγίες του» (Cantor, 2009, Σεπτέμβριος 1).

Ο δικτάτορας ως butch λεσβία, ο δικτάτορας ως Ellen Cantor, ο δικτάτορας ως Jim Fletcher, ως Pinochet, ως σεξουαλικά κυρίαρχος παρτενέρ, ως «ντικταδόρ»: αυτή η ρευστότητα στην απόδοση –έμφυλης, σεξουαλικής, θεσμικής– ταυτότητας στον ρόλο αφήνει περιθώρια στους θεατές για πολλαπλές ταυτίσεις και αποταυτίσεις και διατηρεί τις όποιες κανονιστικές προσδοκίες και συνδηλώσεις σε μια διαρκή αιώρηση και αμφιβολία. Λίγο πριν ξεκινήσει η σκηνή του σεξ, σε ένα πολύ σύντομο καρέ, βλέπουμε ένα χέρι να κουνάει μπροστά στην κάμερα μια πλαστική αντρική κούκλα με στρατιωτική φορεσιά. Αυτή η παιγνιώδης χειρονομία φαίνεται να λειτουργεί σαν υπενθύμιση: ότι η ηγεμονική αρρενωπότητα δεν μπορεί ποτέ να επιτευχθεί πλήρως και ολοκληρωτικά, αλλά επιβεβαιώνεται μόνο μέσα από μια «συνεχή και επαναλαμβανόμενη προσπάθεια απομίμησης των εξιδανικεύσεων της» (Butler, 1993/2008, σ. 252).

Το *Pinochet Porn* φαίνεται να χειρίζεται την κατηγορία του φύλου με όρους επιτελεστικότητας. Για την Butler (1993/2008), η επιτελεστικότητα περιγράφει «τη σχέση του να εμπλέκεσαι σ' αυτό στο οποίο αντιτίθεται, το στρέψιμο της εξουσίας ενάντια στον εαυτό της ώστε να παραχθούν εναλλακτικοί τροπισμοί εξουσίας, να εγκαθιδρυθεί ένα είδος πολιτικής αντιδικίας που δεν είναι “καθαρή” αντίθεση ή “υπέρβαση” των σύγχρονων σχέσεων εξουσίας» (σ. 437). Σε αυτό το πλαίσιο, τα θηλυκά υποκείμενα που αντλούν απόλαυση από σεξουαλικές πρακτικές ή φαντασιώσεις

ισότιμη άσκηση αυτονομίας (εγώ, ελεύθερος να συνάψω μια συμφωνία μαζί σου, ως ίσος) και την παραίτηση από αυτήν την αυτονομία (καθυποτάσσω τον εαυτό μου σε σένα σαν δούλος)» (σ. 25).

υποταγής, την ίδια στιγμή που εκθέτουν τις εαυτές τους στη βία της έμφυλης καταπίεσης, αφήνουν ανοιχτό το ενδεχόμενο αμφισβήτησής της.



«Ο πατέρας τους ήταν ο μεγάλος μαέστρος του πολέμου»:

Η κληρονομιά της βίας στην υποκειμενικότητα

Οι βίαιες επιπτώσεις της λειτουργίας της εξουσίας επιδρούν στην υποκειμενικότητα με τρόπους που δεν είναι πάντα εμφανείς, πιθανόν επειδή δεν είναι τόσο ευθείς. Το *Pinochet Porn* καταδεικνύει και τις ορατές εκδηλώσεις της βίας και της καταστροφής (βομβαρδισμοί, στρατόπεδα συγκέντρωσης, πτώση των Δίδυμων Πύργων, βασανιστήρια) και τις λιγότερο ορατές (ερωτικές απογοητεύσεις, οικογενειακή καταπίεση, αλλά και ρατσισμός, σεξισμός, υπερκαταναλωτισμός, ετεροκανονικότητα). Πώς διαρρέει η καθεστωτική ωμότητα και καταστολή στο πεδίο της υποκειμενικότητας και πώς εκφράζεται; Με τι όρους τίθεται η σύνδεση «προσωπικής» και «πολιτικής» οδύνης και τι επιτυγχάνει;

Το παρόν κεφάλαιο ξεκινά με κάποιες εισαγωγικές διατυπώσεις γύρω από τη δράση της εξουσίας στην υποκειμενικότητα, ένα ζήτημα που φαίνεται να απασχολεί ιδιαίτερα την καλλιτέχνίδα στο φιλμ και εκδηλώνεται χαρακτηριστικά σε επιλεγμένες σκηνές του. Η Cantor εντοπίζει τη βία σε όλες τις εκφάνσεις της ζωής και αποτυπώνει τη διάχυσή της στις συνεχιζόμενες σχέσεις μας τόσο με τους θεσμούς όσο και με τους ανθρώπους γύρω μας. Μια επιπλέον μορφή βίας ασκούν οι ίδιες της οι αναπαραστάσεις,

στις οποίες συγκαταλέγεται και το *Pinochet Porn*. Η καλλιτέχνιδα χρησιμοποιεί μια ιδιόμορφη στρατηγική, ανάμεσα στο σοκ και την αισθητικοποίηση, για να προκαλέσει έναν νέο τρόπο αίσθησης της βίας, με όρους αμφιθυμίας, που απομακρύνεται από τη συγκατάβαση, τη συμπόνια, την ηδονοβλεψία ή την αποστροφή. Παράλληλα, παρουσιάζει το τραύμα όχι ως εμπειρία «αζήτητη» αλλά ως πληγή που διαμορφώνει και διαμορφώνεται από το παρόν και το «συνηθισμένο της κρίσης». Σε αυτό το πλαίσιο, οι ήρωές της επιδιώκουν μια λιγότερο επώδυνη επιβίωση μέσα από την προσκόλληση σε υποσχέσεις «καλής ζωής» που όμως ποτέ δεν εκπληρώνονται. Το μόνο που φαίνεται να προσφέρει μια προσδοκία αλλαγής των συνθηκών δράσης τους είναι η επένδυση στον έρωτα και στην εργασία της αγάπης. Η Cantor περιγράφει πώς το βίαιο γεγονός προσκολλάται στην καθημερινή ζωή και εισχωρεί στις εσυχές του συνηθισμένου, μέσα από το πέρασμα από τη «μεγάλη» κλίμακα ορισμένων γεγονότων στη «μικρή» κλίμακα της καθημερινότητας. Αυτή η μετάβαση από το προσωπικό τραύμα στο πολιτικό μάς φέρνει αντιμέτωπες με τη δική μας συναισθηματική (προ)διάθεση στην οδύνη, ατομική και συλλογική.

Εξουσία και υποκείμενο

Η Ellen Cantor στο *Pinochet Porn* επιχειρεί να καταδείξει τη δράση της εξουσίας και της ιδεολογίας στην κατασκευή υποκειμένων μέσα από διαρκείς διαπραγματεύσεις, μεσολαβήσεις και αντιστάσεις. Προσπαθεί να αποτυπώσει την πολλαπλότητα των τρόπων με τους οποίους η θεσμική βία διαρρέει στην υποκειμενικότητα και διαμορφώνει τις πιο στενές προσωπικές μας σχέσεις. Αναφέρεται, για παράδειγμα, στις φυλετικές εξεγέρσεις στο Ντιτρόιτ και παράλληλα στον ρατσισμό που βίωσε ως Εβραία στο σχολείο και στη γειτονιά της. Ή εξάγει από δημοφιλείς διαφημίσεις, μουσική και ταινίες τα κανονιστικά πολιτισμικά πρότυπα που ορίζουν τις προσδοκίες των ηρώων της για τον έρωτα, τον γάμο, την οικογένεια.

Αυτή η συλλογιστική παραπέμπει σε μεταδομιστικές εννοιολογήσεις του υποκειμένου και της εξουσίας. Για τον Foucault (1976/2011) η εξουσία είναι δικτυόμορφη, ρυθμιστική, παραγωγική και όχι απλά κατασταλτική. Δεν είναι ένα στατικό στοιχείο ή χαρακτηριστικό που κάποιοι έχουν και κάποιοι δεν έχουν αλλά είναι πάντα ήδη εκεί σε κάθε σχέση εντός του κοινωνικού. «Το να ζούμε εν κοινωνία σημαίνει

οπωσδήποτε να ζούμε με τρόπο τέτοιο που να είναι δυνατό να δρουν οι μεν πάνω στη δράση των δε – μια κοινωνία “χωρίς σχέσεις εξουσίας” δεν μπορεί να είναι παρά αφαίρεση» (Φουκό, 1982/1991, σ. 93). Η εξουσία ορίζεται ως «δράση πάνω σε δράσεις» και προϋποθέτει «ελεύθερα υποκείμενα», στον βαθμό που έχουν τη δυνατότητα να αντιδράσουν και να αντισταθούν (Φουκό, 1982/1991). Δεν υπάρχει σχέση εξουσίας χωρίς αντίσταση – γιατί αλλιώς θα μιλούσαμε για μια σχέση φυσικού και απόλυτου περιορισμού. Η αντίσταση για τον Φουκό δεν έχει χαρακτήρα αδύνατο, αλλά λειτουργεί δημιουργώντας ρωγμές στην εξουσία, περαιτέρω ενεργοποιώντας τη.

Οποδήποτε η εξουσία επιδρά πάνω σε πρακτικές –και αυτό είναι παντού– υπάρχει βία. Σε αυτό το πλαίσιο, η βία είναι «ο φορέας των πολιτισμικών διεργασιών που λειτουργούν μέσα στις κυρίαρχες εικόνες, δομές και συμβάσεις της καθημερινής ζωής για να διαμορφώσουν τοπικούς κόσμους» (Kleinman, 2000, σ. 238). Η βία διέπει τις πολιτισμικές διαδικασίες κανονικοποίησης, νομιμοποίησης, αναγνώρισης, ουσιαστικοποίησης που υλοποιούν τα σώματά μας, που ορίζουν ποια σώματα έχουν σημασία και σημαίνουνσα υπόσταση (υπάρχουν δηλαδή με έναν τρόπο που «έχει νόημα», που είναι κοινωνικά «αξιοσημείωτος») και ποια όχι (Butler, 1993/2008). Υπό αυτό το πρίσμα, η βία δεν μπορεί να εξοβελιστεί σε κάποιο φαινομενικό «εκτός» ή να συνδεθεί με κάποιο ορισμένο καταγωγικό γεγονός, αλλά διαχέεται στις συνεχιζόμενες σχέσεις μας με θεσμικά όργανα, με το κράτος, με την ποπ κουλτούρα, με τους αγνώστους γύρω μας, με τους πιο κοντινούς μας ανθρώπους.

Η βία είναι παντού

Εντός της ταινίας, αυτή η διάσταση αναδεικνύεται στην πιο κυριολεκτική της εκδοχή στο κεφάλαιο που αφορά τον Jaime και την αδερφή του και, πιο συγκεκριμένα, στο σημείο της περιγραφής των βασανιστηρίων που υπέστη η μητέρα τους. Το μέρος ξεκινάει με μια γυναικεία φωνή σε πρώτο πρόσωπο να διηγείται την πραγματική εμπειρία της Luz de las Nieves Ayress Moreno, μιας φοιτήτριας και μέλους της αντιδικτατορικής αντίστασης στο Σαντιάγο που συνελήφθη και βασανίστηκε βάνουσα από τον στρατό.²⁵ Η φρικιαστική της μαρτυρία ακούγεται σχεδόν ολόκληρη και η Cantor

²⁵ Η γραπτή μαρτυρία της Moreno έχει κυκλοφορήσει διαδικτυακά στο αρχείο του Centro de Estudios Miguel Enríquez. Βλέπε Moreno (χ.χ.).

την αντιπαραβάλλει με ένα μοντάζ διαφημίσεων της Pepsi και με πλάνα από νεαρά ελκυστικά λευκά ζευγάρια να απολαμβάνουν χαλαρά αθλήματα: τζετ σκι πάνω από γαλανά νερά, ράγκμπι στην παραλία, βουτιές σε πισίνα και άλλα.

Η φωνή της αφηγήτριας περιγράφει: «Την έκοβαν σε όλο της το σώμα. Την κρεμούσαν από το ταβάνι, της έχωναν καλάμια και μπουκάλια στον πρωκτό και στον κόλπο της και τη βιάζαν». Βλέπουμε έναν άντρα να κάνει αλεξίπτωτο πλαγιάς και μετά ένα κοντινό πλάνο σε μπουκάλι της Pepsi. «Οι άντρες που τη βασάνιζαν έφεραν τον πατέρα της και τον 15χρονο αδερφό της και τους ανάγκασαν να τη βιάσουν. Έχασε τις αισθήσεις της πάλι». Το γυναικείο σώμα εδώ απο-υποκειμενοποιείται, γίνεται αντικείμενο προς εκμετάλλευση για την επιβεβαίωση της υπεραρρενωπής καθεστωτικής κυριαρχίας.²⁶ Ταυτόχρονα, βλέπουμε έναν άντρα να κάνει rafting και μετά ένα ζευγάρι να οδηγεί ένα αμάξι στην έρημο. «Όσο περνούσαν οι μήνες, έμεινε έγκυος από τους πολλούς βιασμούς. Η γυναικολόγος της φυλακής, δρ Mary ... τη συγχάρηκε που είχε την τιμή να φέρει ένα παιδί για την πατρίδα». Η ειρωνεία της σύνδεσης της μητρότητας ως προϊόντος ακραίου βασανισμού με την αγάπη για τη «μητέρα πατρίδα» ενισχύεται από ένα ακόμα πλάνο διαφήμισης της Pepsi, όπου βλέπουμε το αναζωογονητικό αναψυκτικό να γεμίζει ένα λαχταριστό ποτήρι κρύο από τον πάγο. «Σε εκείνη και σε άλλες... [βλέπουμε μια γυναίκα με μαγιό να πίνει από ένα μπουκάλι Pepsi] έβαζαν ποντίκια, αρουραίους και αράχνες στον κόλπο τους... [βλέπουμε γυμνασμένες γυναίκες να τρέχουν με μαγιό στην παραλία κόντρα στον ήλιο] όπου τα τρομοκρατημένα τροφτικά έσκιζαν και δάγκωναν... [βλέπουμε ένα κοντινό πλάνο στο πρόσωπο μιας γυναίκας που κουνάει αισθησιακά τα μαλλιά της ενώ πίνει Pepsi από το μπουκάλι] στις προσπάθειές τους να βγουν έξω».

Υπάρχει κάτι σαγηνευτικό στον φетиχισμό του αθλητισμού και του καταναλωτισμού –των γυμνασμένων σωμάτων στην παραλία, του γλυκού αναψυκτικού που σβήνει τη δίψα– και στο πώς βρίσκει έδαφος στις διαφημίσεις. Η ανατριχιαστικά λεπτομερής περιγραφή των βασανιστηρίων, ωστόσο, διαταράσσει πλήρως αυτή τη φαινομενική ισορροπία. Μπορεί να είμαστε προδιατεθειμένοι να πιστεύουμε ότι αυτού του είδους η προπαγάνδα (της Pepsi) δεν είναι φασιστική, αλλά η Cantor θέλει να μας

²⁶ Για μια φεμινιστική ανάλυση της σχέσης φύλου, έθνους και αρρενωπότητας βλέπε Yuval-Davis (1997/2013) και Yuval-Davis & Anthias (1989).

πείσει ότι είναι (Howe, 2016, Οκτώβριος 1). Και η μαρτυρία της Moreno όμως αλλάζει από τη σύνδεσή της με τα συγκεκριμένα πλάνα: κάτι ανησυχητικά οικείο αναδύεται σε αυτή την επιθυμία για βία. Η Cantor φαίνεται να συνδέει τη σαγήνη του καταναλωτισμού με τη «γοητεία του φασισμού» (Sontag, 1975/2010), υπογραμμίζοντας ωστόσο τις βάνανουσες επιδράσεις και των δύο στην ενσώματη θηλυκότητα.²⁷

Σε όλο αυτό το μέρος, καλούμαστε να αναγνωρίσουμε τις πολλαπλές διαβρωτικές δράσεις της εξουσίας: από τη μια την πειθαρχική εξουσία του καθεστώτος που ενεργεί αυταρχικά και καταναγκαστικά (βλέπε βασανιστήρια) και από την άλλη την παραγωγική εξουσία των μέσων του καπιταλισμού που προωθούν και αναγνωρίζουν ορισμένες συμπεριφορές ως σημαίνουσες και άξιες λόγου και άλλες όχι (βλέπε διαφημίσεις). Και οι δύο διαστάσεις επιδρούν βίαια πάνω στα σώματα των γυναικών, είτε μέσω της σεξουαλικής κακοποίησης είτε μέσω του αποκλεισμού συγκεκριμένων θηλυκοτήτων που δεν εντάσσονται στον κανόνα.

Αυτές τις βαθύτερες πηγές της έμφυλης βίας αποπειράται να σχολιάσει η Cantor στη σκηνή της αφήγησης του βασανιστηρίου. Συνειδητά επιλέγει να μην εντάξει στα πλάνα καμία ρεαλιστική απεικόνιση βιασμού και φυσικής σωματικής παραβίασης γιατί η ενδεχόμενη απάθεια της απόστασης, οι ηδονοβλεπτικές τάσεις και η ηθική απεμπλοκή από το τραυματικό γεγονός θα μετέτρεπαν την οδύνη σε μια «οπτική καταναλωτική εμπειρία» (Kleinman, 2000, σ. 232).

Επιπλέον, αντί για μια προσπάθεια αναγωγής της σεξουαλικής κακοποίησης της συγκεκριμένης γυναίκας σε συλλογικό τραύμα και καθολικό βίωμα –κάτι το οποίο θα αποδυνάμωνε το ειδικό και τοπικό βάρος της μαρτυρίας της ως καταγγελία του βάνανουσου δικτατορικού καθεστώτος του Pinochet– η Cantor παραπέμπει στην ευρύτερη καπιταλιστική δομή (με σύμβολο την Pepsi) ως πηγή έμφυλης και ταξικής καταπίεσης που όντως μας εμπλέκει όλους. Το σοκ και η δυσκολία στη θέαση του συγκεκριμένου επεισοδίου προκύπτουν ακριβώς από αυτή την άβολη αίσθηση συνενοχής, ειδικότερα αν

²⁷ «Μου έβαζαν μπουκάλια Coca Cola στον πρωκτό και μου φώναζαν: “Έτσι θα νιώσεις την Αυτοκρατορία”», αναφέρει χαρακτηριστικά η Moreno (χ.χ.). Σε τέτοιες πράξεις κακοποίησης, η σύνδεση της έμφυλης βίας με την εθνική κυριαρχία και τον καπιταλισμό εγγράφεται στο γυναικείο σώμα με τον πιο ωμό και γραφικό τρόπο. Η Cantor –παρ’ όλο που μπορεί να γνώριζε το συγκεκριμένο στοιχείο της μαρτυρίας– επιλέγει μια πιο αφηρημένη και υπαινικτική προσέγγιση για να αναφερθεί σε αυτή τη σύνδεση, γενικεύοντάς τη και απο-προσωποποιώντας την από την Moreno.

αναλογιστούμε τη διαπλοκή των ΗΠΑ (και της Pepsi συγκεκριμένα) στην εγκαθίδρυση και εδραίωση του δικτατορικού καθεστώτος και των πρακτικών του στη Χιλή.²⁸ Εμπλεκόμαστε όλοι όχι τόσο γιατί «υποφέρουμε μαζί» αλλά γιατί όντως είμαστε με έναν τρόπο συνυπεύθυνοι στην (ανα)παραγωγή των καπιταλιστικών δομών εξουσίας που κανονικοποιούν και ρυθμίζουν τις ζωές μας.

Αισθητικοποίηση της βίας

Ένα ακόμα δημοφιλές αναψυκτικό –η Coca Cola αυτή τη φορά– κάνει την εμφάνισή του σε προηγούμενη σκηνή του ίδιου κεφαλαίου της ταινίας. Ο Jaime και η αδερφή του,²⁹ σε πολύ μικρή ηλικία, αναγκάστηκαν να εγκαταλείψουν τη Χιλή για να μην τους βρει ο στρατός που είχε συλλάβει τη μητέρα τους. Τους βλέπουμε να περνάνε από διάφορα αεροδρόμια για να καταλήξουν στη Φραγκφούρτη. Στην ίδια σκηνή εναλλάσσονται πλάνα που δείχνουν δύο παιδιά να πίνουν λαίμαργα Coca Cola, μια διαφήμιση του αναψυκτικού στα ισπανικά, αεροπλάνα στον αέρα, ραντάρ και πιλότους. Μια γυναικεία φωνή αφηγείται:

Είχε πολλή πλάκα. Το αεροπλάνο σταμάτησε στο αεροδρόμιο Kennedy και μια όμορφη αεροσυνοδός μάς περιποιήθηκε. Μας είπε ότι ήμασταν στις ΗΠΑ και ότι μπορούσαμε να έχουμε ό,τι θέλαμε. Ήμασταν τόσο ενθουσιασμένοι! Αμερική! “Ό,τι θέλουμε;”, ρωτήσαμε. “Ό,τι θέλετε”, απάντησε. Οπότε φωνάξαμε μαζί: Coca Cola! Ήμασταν τόσο χαρούμενοι. Ήταν η καλύτερη μέρα της ζωής μας!

Η σκηνή αυτή παραπέμπει αφενός στην εισροή της εξουσίας στο επίπεδο της επιθυμίας και στον καθορισμό των θέλω μας, και αφετέρου στην επανακατοίκηση του κόσμου μετά –και παρά– το τραυματικό γεγονός. Η συνέχιση –αντί για ρήξη– της κανονικότητας μετά από έναν βίαιο εκτοπισμό λειτουργεί ως τρόπος επιβίωσης και

²⁸ Όπως αναφέρει ο Howe (2016, Οκτώβριος 1), στις 12 Σεπτεμβρίου του 1970, ο διευθυντής της PepsiCo Donald Kendall έκανε δύο επείγοντα τηλεφωνήματα στον πρώην δικηγόρο της εταιρείας, τον Πρόεδρο Richard Nixon. Ο Kendall ανησυχούσε για τα αποτελέσματα των πρόσφατων προεδρικών εκλογών στη Χιλή, όπου ο Salvador Allende ήταν ο πρώτος δημοκρατικά εκλεγμένος μαρξιστής σε λατινοαμερικανική χώρα. Πολλά διακυβεύονταν για τις αμερικανικές εταιρείες, οι οποίες διατηρούσαν ισχυρή παρουσία και επιρροή στη Χιλή, έχοντας επενδύσει στο περίπου 85% των βιομηχανιών της χώρας. Λίγες μέρες αργότερα, με τη βοήθεια του Kendall, ο σύμβουλος εθνικής ασφάλειας Henry Kissinger συναντήθηκε με τον Agustín Edwards, τον ιδιοκτήτη της χιλιανής επιχείρησης εμφιάλωσης της PepsiCo και εκδότη της κορυφαίας τοπικής εφημερίδας *El Mercurio*, η οποία από τότε και μετά έκανε ό,τι μπορούσε για να υπονομεύσει τον νέο πρόεδρο. Για μια εκτενή αναφορά στον ρόλο που έπαιξαν οι ΗΠΑ στην εγκαθίδρυση του Pinochet βλέπε και Márquez (2013, Απρίλιος 3).

²⁹ Το όνομα της αδερφής του Jaime δεν αναφέρεται ποτέ.

εξασφάλισης μιας λιγότερο εξαντλητικής καθημερινότητας. Αυτή η ανασταλτική ευχαρίστηση για τον Jaime και την αδερφή του είναι όμως προσωρινή.

Στο επόμενο πλάνο ένα αγόρι και ένα κορίτσι ντυμένα κλόουν κρατάνε βαλίτσες με αυτοκόλλητα «fragile». Πράγματι, τα αδέρφια, εύθραυστα σε αυτή την αναγκαστική αλλαγή, δυσκολεύονται να καταλάβουν τι τους συμβαίνει. Μια γυναικεία φωνή λέει: «Κανείς δε μας περίμενε στο αεροδρόμιο ... Δεν ξέραμε πού βρισκόμασταν ... Περιμέναμε ότι θα γυρνούσαμε σπίτι, αλλά ποτέ δεν έγινε. Γιατί η μητέρα μας, όταν απελευθερώθηκε, τρελάθηκε».

Σε μια σκηνή που περιγράφεται δύσκολα με λόγια, βλέπουμε τη μάγισσα από το παραμύθι της Χιονάτης να κρατάει ένα μήλο και να γελάει διαβολικά, ενώ παρεμβάλλονται πλάνα με τα παιδιά-κλόουν, με παρελάσεις στη ναζιστική Γερμανία, με πολεμικά αεροπλάνα να πετάνε, με στρατόπεδα συγκέντρωσης και σκελετωμένα πτώματα Εβραίων σε στοίβες, με τα παιδιά ενήλικα πια αλλά ακόμα ντυμένα κλόουν. Όλα αυτά ενώ ακούμε τη φωνή του Χίτλερ. Το σοκ –σχεδόν στη λογική μιας πανκ αισθητικής– που προκαλεί αυτή η ακολουθία με το σκληρό μοντάζ και τα απότομα κατ'ωθεί τον θεατή στο άκρο των αντοχών του, ταραάζοντας τα όρια μεταξύ ιστορίας και παραμυθιού, βιωμένης πραγματικότητας και παιδικής φαντασίας, μεταξύ του τραύματος και της αφήγησής του. Η Joan και ο Arthur Kleinman (1996) υποστηρίζουν ότι η μεσοποίηση (mediatization) της βίας και της οδύνης δημιουργεί μια μορφή μη γνήσιας κοινωνικής εμπειρίας: ένα είδος ηδονοβλεψίας στην οποία τίποτα δε διακυβεύεται επί της ουσίας για τον παρατηρητή. Η Cantor, ωστόσο, ως προς την αναπαράσταση εικόνων σοκαριστικής βαναυσότητας, φαίνεται να βρίσκεται πιο κοντά σε μια φεμινιστική avant-garde παράδοση, που στοχεύει στο να προκαλέσει αρνητικά συναισθήματα στους θεατές για να τους αφυπνίσει από τον εφησυχασμό και να καταδείξει τις δραματικές επιπτώσεις της έμφυλης βίας (Ioanes, 2016).³⁰

Με τι όρους λειτουργεί αυτή η στρατηγική πρόκλησης σοκ εδώ σε σχέση με το camp; Το avant-garde τείνει να συνδέεται με μια εργαλειοποίηση της βίας για να καταδείξει τον κόσμο «όπως πραγματικά είναι», να αφυπνίσει τους ανθρώπους και να τους οδηγήσει φαινομενικά σε ένα «καλύτερο αύριο» (Nelson, 2012). Το camp από την

³⁰ Σε αυτή τη φεμινιστική avant-garde παράδοση που επιδιώκει να σοκάρει τους θεατές/αναγνώστες εντάσσονται, για παράδειγμα, οι Kathy Acker και Kathleen Hanna. Για περισσότερα βλέπε Ioanes (2016).

άλλη μεριά επιχειρεί να αποδείξει ότι ο κόσμος «όπως πραγματικά είναι» είναι ένα τέχνασμα και αποφεύγει την πλήρη ταύτιση με ακραίες συναισθηματικές διαθέσεις (Sontag, 2009). Στο σημείο του φιλμ που περιγράφηκε παραπάνω, η Cantor φαίνεται να χρησιμοποιεί την avant-garde ευαισθησία εις βάρος του camp (και το αντίστροφο) για να καταδείξει και να υπονομεύσει τα προβληματικά τους σημεία – από την πλευρά του avant-garde την ηθικοπλαστικότητα και την χειραγώγηση της αυτενέργειας του θεατή και από την πλευρά του camp την αισθητικοποίηση και τη θεατροποίηση του συναισθήματος. Η Cantor ταυτόχρονα σοκάρει (βλέπε εικόνες στοιβαγμένων πτωμάτων) και θεατροποιεί (βλέπε μάγισσα από το παραμύθι της Χιονάτης και παιδιά-κλόουν), προκαλώντας τελικά στους θεατές αντιφατικά συναισθήματα (ταυτόχρονα αποστροφή και γέλιο, θλίψη και διασκέδαση) και μια άβολη αίσθηση ανησυχίας. Αυτή η αίσθηση ανοίγει ένα εξαιρετικά δυσάρεστο αλλά και ιδιαίτερα παραγωγικό πεδίο διαπραγμάτευσης της έννοιας της αναπαράστασης, του χιούμορ, της μνήμης, της βίας.

Σε αυτό το πλαίσιο, θα μπορούσαμε να περιγράψουμε το *Pinochet Porn* ως κείμενο «αντι-συναισθηματικό» (countersentimental), καθώς είναι «πληγωμένο από αμφιθυμία» και αποσύρεται από το «συμβόλαιο που προϋποθέτει συναίνεση με τα συμβατικά επιθυμητά αποτελέσματα της ταύτισης και της συμπόνιας» (Berlant, 2008α, σ. 56). Κινητοποιεί νέους τρόπους αίσθησης, αντίληψης, σκέψης και έκφρασης, διατηρώντας ρευστά τα όρια μεταξύ τους.

Τραύμα στο παρόν και το συνηθισμένο της κρίσης

Η φωνή του Χίτλερ σβήνει σε μουσική ντίσκο και βλέπουμε κόσμο να χορεύει σε μπαρ. Μαθαίνουμε από την αφηγήτρια ότι ο Jaime έγινε γνωστός DJ και ότι «έκανε πολλούς ανθρώπους χαρούμενους». Η διαφορά αυτής της σκηνής από την αμέσως προηγούμενη είναι τόσο έντονη, που μοιάζει μη πιστευτή. Πώς γίνεται μετά από τόση οδύνη τα αδέρφια να ζουν μια «κανονική» ζωή; Η τάση να αντιλαμβανόμαστε τα «θύματα» της βίας ως αιώνια προσκολλημένα στο τραυματικό συμβάν του παρελθόντος χωρίς καμία δυνατότητα δράσης στο παρόν οδηγεί στην αναγωγή της θυματοποιημένης θέσης σε ταυτότητα (που κατασκευάζει κάποιους ως αθώους και άλλους ως ένοχους) και στη δημιουργία «κοινοτήτων μνησικακίας» (Brown, 1995· Das, 2007).

Αντ' αυτού, η Cantor προτείνει μια διαφορετικού είδους εστίαση: στις δημιουργικές πρακτικές επανασυγκρότησης του εαυτού και στους τρόπους με τους οποίους το τραύμα δεν *κρύβεται* αλλά καθίσταται *αόρατο*. Σε θεωρίες του τραύματος, υποστηρίζεται ότι η πληγή που προκαλείται στον εαυτό (σε αντίθεση με τις φυσικές πληγές) δεν είναι κάτι που θεραπεύεται απλά με τον χρόνο. Αντλώντας από το έργο του Freud, η Cathy Caruth (1996) ισχυρίζεται ότι η «πληγή του νου – η ρωγμή στην εμπειρία του χρόνου, του εαυτού και του κόσμου» (σ. 4) βιώνεται πολύ απροσδόκητα για να εξομοιωθεί πλήρως ως εμπειρία, γι' αυτό και παραμένει «αζήτητη», αδιεκδίκητη. Για την Das (2007), ωστόσο, η πληγή δεν κρύβεται, για να κάνει την εμφάνισή της απρόσμενα σε υποσυνείδητες συνθήκες, αλλά καθίσταται κατά κάποιο τρόπο αόρατη στο υποκείμενο:

Μια εικόνα της «αζήτητης εμπειρίας» προέρχεται από την Caruth και άλλους θεωρητικούς του τραύματος που εφιστούν την προσοχή στο γεγονός ότι δεν είμαι σε θέση να δώσω έκφραση στον τραυματισμό μου ... Εγώ σκέφτομαι την εικόνα της απουσίας όταν μια συγκεκριμένη πτυχή της κατάστασης απλά αποτυγχάνει να εμφανιστεί σε μένα. Έτσι, για παράδειγμα, ο Cavell εφιστά την προσοχή στην περίφημη εικόνα πάπια-κουνέλι, στην οποία βλέποντας την πάπια δε βλέπω το κουνέλι. Αυτό δεν οφείλεται στο γεγονός ότι το κουνέλι έχει κρυφτεί από την εικόνα –στην πραγματικότητα, η εικόνα από τη μία πλευρά *είναι* η εικόνα του κουνελιού– αλλά στο γεγονός ότι αυτό που είναι παρόν μπορεί ακόμη να είναι αόρατο για μένα (σ. 104).

Αυτή η πτυχή της τύφλωσης και της απουσίας γίνεται ιδιαίτερα ξεκάθαρη στο *Pinochet Porn* στη ζωή της Paloma. Ο πατέρας-δικτάτορας επιβάλλει ένα καθεστώς αυταρχισμού, εντός και εκτός σπιτιού, που τραυματίζει την κόρη του με ποικίλους τρόπους. Το τραύμα όμως δεν αποδίδεται στην ταινία σε μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή αλλά παρουσιάζεται ως μια αόρατη στην Paloma πληγή που συντηρεί μια συνέχεια βίας, κρίσης και απώλειας. Εγκαταλείπει ερωτικούς συντρόφους και εγκαταλείπεται, αφοσιώνεται στον έρωτα μέχρι να αποτελειώσει την ίδια ή τους άλλους γύρω της. Το τραύμα λοιπόν δεν έρχεται ξαφνικά από το παρελθόν για να διαρρήξει το παρόν, αλλά το παρόν διαμορφώνει ενεργά και ανάλογα το τραύμα.

Παρατηρώντας, για παράδειγμα, τις διαφορές μεταξύ της Paloma και της Pira, γίνεται ξεκάθαρο ότι το παρόν της μίας (θυελλώδεις έρωτες) και το παρόν της άλλης (ετεροκανονική οικογένεια) μεταγράφουν με άλλον τρόπο την κοινή βίαιη εμπειρία της ενηλικίωσης σε ένα αυταρχικό περιβάλλον με πατέρα τον δικτάτορα. Σύμφωνα με την Das (2007), η παραγωγή της βίας δεν αρχίζει και σταματάει τη στιγμή ενός παρελθοντικού τραυματικού συμβάντος, αλλά συνεχίζεται στην καθημερινότητα και

στους πολύπλοκους τρόπους με τους οποίους η καθημερινή συμβίωση με τη βία συνθέτει το παρόν.

Για την Cantor, η καθημερινότητα είναι το έδαφος όπου μπορεί να καταφύγουμε για να αναστείλουμε, αμβλύνουμε ή καταπνίξουμε τις επώδυνες και συντριπτικές για την υποκειμενικότητα επιπτώσεις ενός τραυματικού συμβάντος, αλλά –την ίδια στιγμή– οι θαμμένες στις καθημερινές συνήθειες βιαιότητες μπορεί να αποκτήσουν ζωή, πυροδοτώντας νέες ιστορίες σκληρότητας.

Η χρονικότητα του φιλμ –που συμπίπτει με το σήμερα– φαίνεται να ορίζεται ως μια συνθήκη διαρκούς κρίσης που διαπερνά όλες τις πτυχές της ζωής. Σύμφωνα με τη Lauren Berlant (2011), βασικό χαρακτηριστικό της σύγχρονης ζωής στον ύστερο καπιταλισμό αποτελεί το «συνηθισμένο της κρίσης» (crisis ordinariness). Ο όρος αυτός χρησιμοποιείται από τη συγγραφέα για να περιγράψει την τρέχουσα κατάσταση κρίσης όχι ως εξαίρεση αλλά ως «κανονικό», συνηθισμένο, έως και τετριμμένο, φαινόμενο· η κρίση που οριοθετεί όλες τις εκφάνσεις της «συνηθισμένης» ζωής, της καθημερινότητας, του οικιακού, του οικείου. Τα υποκείμενα βιώνουν το παρόν σαν να βρίσκονται σε μια συνεχή αιώρηση, με μια αίσθηση αδιεξόδου, όπου ο χρόνος ξεχειλώνει, και αντιλαμβάνονται τον κόσμο γύρω τους ως ταυτόχρονα «έντονα παρόν και αινιγματικό» (Berlant, 2011, σ. 4), ακατάληπτο. Η συγκεκριμένη διάθεση εκφράζεται στη μη κατηγοριοποίηση του φιλμ σε κάποιο είδος. Βιώνουμε τη θέαση της ταινίας με τον ίδιο τρόπο που βιώνουμε το παρόν μας ως υποκείμενα στον ύστερο καπιταλισμό: δεν ξέρουμε τι ακριβώς, και πώς, να αισθανθούμε και ψάχνουμε χωρίς αποτέλεσμα να αγκιστρωθούμε σε προσδοκίες για να προκαθορίσουν τις συμπεριφορές μας.

Τα υποκείμενα του φιλμ συνεχίζουν να κυνηγούν λιγότερο ή περισσότερο συμβατικές φαντασιώσεις της ευτυχίας, σε μια προσπάθεια να βρουν νόημα στη συνέχεια της καθημερινότητάς τους. Οι φαντασιώσεις αυτές, ωστόσο, στις δεδομένες συνθήκες παρατεταμένης κρίσης του παρόντος, είναι αδύνατο να εκπληρωθούν. Οι ήρωες του *Pinochet Porn* δημιουργούν οικογένειες, παντρεύονται, χωρίζουν, ξαναπαντρεύονται, ξαναχωρίζουν σε μια αναζήτηση της «καλής ζωής» που μοιάζει ατέρμονη και παντελώς μάταιη. Η Berlant (2011) χρησιμοποιεί τον όρο «σκληρή αισιοδοξία» για να εκφράσει μια σχέση προσκόλλησης του υποκειμένου προς αντικείμενα που αποτελούν στην πραγματικότητα εμπόδια για την άνθισή του. Η σκληρή αισιοδοξία ερμηνεύει τη

συναισθηματική προσκόλληση στην «καλή ζωή» (όπως κανονιστικά οριοθετείται από νεοφιλελεύθερους λόγους), η οποία για τόσους πολλούς αποτελεί τελικά «μια κακή ζωή που [τους] φθείρει, ενώ, παρ' όλ' αυτά, και ταυτόχρονα, συνεχίζουν να βρίσκουν συνθήκες δυνατότητας εντός της» (Berlant, 2011, σ. 27).

Αυτή η επιθυμία για κανονικότητα δε σημαίνει αυτόματα και ήττα ή απόλυτη ενσωμάτωση: αποτελεί ταυτόχρονα συμβιβασμό αλλά και στρατηγική επιβίωσης και διαχείρισης της εξάντλησης και της φθοράς. Μια στρατηγική όμως που δεν παύει να είναι προσωρινή. Πράγματι, εντός της ταινίας, όσες φορές οι ήρωες επιδιώκουν την κανονικότητα (τον γάμο, την πυρηνική οικογένεια, την ευπορία και τη συσσώρευση υλικών αγαθών κτλ.) απογοητεύονται από τις υποσχέσεις της που καταρρέουν. Επενδύουν όμως παράλληλα στον έρωτα –αναπολογητικά και αμεταμέλητα– και στη δυναμική της μη-κυριαρχικής συσχέτισης που ανοίγει, για να αλλάξουν –όχι απαραίτητα τραυματικά– τους όρους υπό τους οποίους καλούνται να δράσουν.

Το προσωπικό ως πολιτικό

Η Cantor περιγράφει πώς το βίαιο γεγονός προσκολλάται στην καθημερινή ζωή και εισχωρεί μέσα στις εσοχές του συνηθισμένου. Ταυτόχρονα, αναρωτιέται πώς η «μεγάλη» κλίμακα ορισμένων γεγονότων εδράζεται στη «μικρή» κλίμακα της καθημερινότητας. Αυτός ο προβληματισμός εκφράζεται ιδιαίτερα εύστοχα σε μια σκηνή, εμβόλιμη στην ιστορία του Jaime και της αδερφής του, όπου η καλλιτέχνιδα αναφέρεται στη σχέση της με τον Guillermo.

Η Ellen κάθεται σε μια πολυθρόνα στο σαλόνι, δίπλα σε ένα χριστουγεννιάτικο δέντρο, και μιλάει στο τηλέφωνο. Η φωνή της μας περιγράφει την τηλεφωνική της επικοινωνία με τον Guillermo: του λέει ότι ο φίλος της εξαφανίστηκε και εκείνος της λέει ότι δε θα γίνει τελικά το πάρτι στο Σαντιάγο (που την είχε προσκαλέσει) και ότι είναι πολύ χαρούμενος γιατί παντρεύεται, ότι η σύντροφός του είναι έγκυος. Η Cantor, ξαφνιασμένη, ρωτάει γιατί δεν της το είπε όταν βρέθηκαν πριν ένα μήνα. Εκείνος δεν καταλαβαίνει γιατί τη νοιάζει. Η Cantor μοιάζει ιδιαίτερα ταραγμένη στο πλάνο και επαναλαμβάνει τη φράση «εύχομαι αυτό το τηλεφώνημα να μην είχε γίνει ποτέ». Αμέσως μετά ξεκινάει η αφήγηση των βασανιστηρίων της Moreno.

Η απρόσμενη σύνδεση της τραυματικής μαρτυρίας με μια ερωτική απόρριψη –με μια συνθήκη τόσο οικεία και φορτωμένη με συναίσθημα– προκαλεί στους θεατές ενός είδους αμφίθυμη ταύτιση. Αυτήν ακριβώς την αναλογία, που μοιάζει τόσο πρόδηλα υπερβολική, δυσκολευόμαστε να τη χωνέσουμε, πόσο μάλλον να την αποδεχτούμε. Η απόσταση ανάμεσα στην πραγματική εμπειρία της βίας των βασανιστηρίων και σε εμάς τους παρατηρητές της απόδοσής της στο φιλμ φαίνεται να μειώνεται επικίνδυνα – η δυσφορία, η αμηχανία, η αποστροφή που προκαλεί αυτό το δυσανάλογο πέρασμα από το προσωπικό τραύμα στο πολιτικό μάς φέρνει αντιμέτωπες με τη δική μας συναισθηματική προδιάθεση στην οδύνη, ατομική και συλλογική.

Μέρος της ενόχλησης που προκαλεί, σκόπιμα, η τέχνη της Cantor οφείλεται στον τρόπο με τον οποίο φέρνει πολύ κοντά –χωρίς ωστόσο να συγχωνεύει– φαινομενικά ασύμφωνες κλίμακες: «την κλίμακα της πολιτικής συνείδησης και του ιστορικού τραύματος και τη μικρότερη κλίμακα της ιδιωτικής συναισθηματικής εμπειρίας» (Jamison, 2016, σ. 149). Η δουλειά της κατανοεί το προσωπικό ως πολιτικό, αλλά επίσης μας κάνει να αισθανόμαστε άβολα με την αποδοχή αυτής της εξίσωσης ως αυταπόδεικτης: η προσωπική εμπειρία μπορεί να μεταφέρει προσκολλήσεις σε πολιτικές δομές αλλά δεν ταυτίζεται απαραίτητα –ούτε χρειάζεται να συμμορφώνεται– με κάποιο έτοιμο πολιτικό επιχείρημα ή πολιτικούς στόχους (Jamison, 2016).³¹

³¹ Ένα διαχρονικό σύνθημα στο γυναικείο κίνημα είναι «το προσωπικό είναι πολιτικό», που δημιουργήθηκε για να επισημάνει ότι η προσωπική ζωή ως βίωμα δεν είναι απόλυτα ιδιωτική και ατομική, στερούμενη πολιτισμικής και κοινωνικής διαμόρφωσης. Το προσωπικό όχι μόνο έχει κοινωνικές και πολιτικές διαστάσεις, αλλά προτείνει πιθανά διακυβεύματα για πολιτική δράση και οργάνωση. Για την Carole Vance (1984), ωστόσο, το σύνθημα αυτό προώθησε κάποιες τάσεις ιδιαίτερα επιζήμιες για τη σεξουαλικότητα. Αν το προσωπικό είναι πολιτικό, τότε και το πολιτικό είναι προσωπικό: οι φεμινίστριες που μοιράζονται την ίδια πολιτική οφείλουν να έχουν όμοιες σεξουαλικές ζωές που θα συμφωνούν απόλυτα με τις πολιτικές τους διεκδικήσεις. Αυτό το αυστηρό πλαίσιο φαίνεται να προκρίνει τη ρύθμιση, κριτική και αστυνόμευση της σεξουαλικότητας, καταπιέζοντας πλήρως τη δυναμική της γυναικείας επιθυμίας και φαντασίωσης.



«Είναι η τραγωδία επιλογή;»

Το να ζεις, το να αγαπάς, είναι να είσαι αποτυχημένος, να συγχωρείς, να έχεις αποτύχει, να έχεις συγχωρεθεί, για πάντα και πάντα. Κράτα το μυαλό σου στην κόλαση και μην απελπίζεσαι. Μια κρίση ασθένειας, θανάτου, χωρισμού, φυσικής καταστροφής, θα μπορούσε να είναι η ευκαιρία να έρθεις σε επαφή με βαθύτερες διαστάσεις του τρόμου της ψυχής, να χάνεις και να δένεις, να δένεις και να χάνεις. Μια ψυχή που δεν είναι δεμένη είναι τόσο τρελή όσο μια ψυχή με τσιμεντωμένα όρια. Το να αναπτύσσεις την ικανότητά σου να αγαπάς και να αγαπιέσαι σημαίνει να δέχεσαι τα όρια του εαυτού σου και των άλλων, ενώ παραμένεις ευάλωτη, τραυματισμένη, γύρω από τα όρια. Η αναγνώριση ότι είναι υπό όρους είναι ο μόνος (άνευ) όρος της ανθρώπινης αγάπης. (Rose, 1997, σ. 97-98)

Το παραπάνω απόσπασμα από το *Love's Work* της Gillian Rose (1997) καταφέρει να συνοψίσει αριστοτεχνικά αυτό που τελικά, για μένα, διακυβεύεται στο *Pinochet Porn*: τη δημιουργική (ανα)συγκρότηση του εαυτού και του κόσμου με όρους αποκρισιμότητας, αλληλεξάρτησης και ευαλωτότητας, μέσω του έρωτα. Η Cantor –όπως και οι ήρωές της– πιστεύουν με περισσή επιμονή στη μεταμορφωτική δύναμη της αγάπης, ως έναν από «τους καλύτερους τρόπους να βιώσει κανείς την αυτογνωσία, την πνευματικότητα, την απόλαυση» (Matt, 1998). Ταυτόχρονα, η καλλιτέχνιδα έχει πλήρη επίγνωση της διαβρωτικής δράσης της εξουσίας ακόμα και στις πιο στενές προσωπικές μας σχέσεις και της επιρροής των πολιτισμικών προτύπων στη διαμόρφωση της επιθυμίας, της συμπεριφοράς, των προσδοκιών μας – μέσα και έξω από το υπνοδωμάτιο.

Η αμφίθυμη σχέση μεταξύ καθυπόταξης (στις ηγεμονικές νόρμες που μας συγκροτούν ως υποκείμενα) και εμπρόθετης δράσης (για την ανατροπή τους) –και, με φουκωϊκούς όρους, η σχέση μεταξύ εξουσίας και αντίστασης– διατρέχει όλα τα μέρη του φιλμ και εκφράζεται με ποικίλους τρόπους στο περιεχόμενο και στη φόρμα του (μεταξύ άλλων και στην επαναλαμβανόμενη ερώτηση «είναι η τραγωδία επιλογή;»). Αυτή η σχέση παρουσιάζεται συχνά –σε θεωρητικές πλαισιώσεις αλλά και από φορείς χάραξης πολιτικής– ως δίπολο, ως «δομή/αυτενέργεια», γεγονός που φέρει σημαντικές ηθικές και πολιτικές επιπτώσεις (Das & Kleinman, 2000). Αν αντιληφθούμε τα άτομα ως απλά πόνια κάποιων ισχυρών δυνάμεων που δρουν πέρα και έξω από αυτά τότε το ζήτημα της ευθύνης για τη βία και τις αγριότητες πολύ εύκολα διαφεύγει και η δυνατότητα για άρνηση ή αντίσταση καταργείται. Αν, από την άλλη, η ευθύνη αποδίδεται στην προσωπική επιλογή συγκεκριμένων ατόμων τότε οι επιδράσεις των συστημικών δομών, του κοινωνικού ιστού και της συλλογικής δράσης κρύβονται, ενώ ο προσδιορισμός θυμάτων και θυτών γίνεται απόλυτος. Σύμφωνα με τους Das και Kleinman (2000), αν περιορίσουμε την αυτενέργεια σε μια «επεξηγηματική πλαισίωση τόσο πλήρως ώστε να μην υπάρχουν μεμονωμένα άτομα που ευθύνονται, τότε η ηθική ευθύνη δεν μπορεί να εκχωρηθεί. Αντίθετα, αν γίνουν τα πάντα επιλογή τότε οι τοπικοί ηθικοί κόσμοι χάνουν την αίσθηση των ισχυρών κοινωνικών περιορισμών που οργανώνουν τη συλλογική εμπειρία» (σ. 17).

Η Cantor στο *Pinochet Porn* αποσταθεροποιεί τον δυϊσμό που περιγράφηκε παραπάνω μέσα από τη χρήση του camp, που –αποκαλύπτοντας τα κανονιστικά μορφώματα ως ενδεχομενικά και εξαρτώμενα από τις επαναλαμβανόμενες επιτελέσεις τους– προ(σ)καλεί τον θεατή αφενός να επιχειρήσει τη μετατόπιση των ηγεμονικών σχηματισμών και αφετέρου να αναλάβει την ευθύνη για την επικράτησή τους. Παράλληλα, μέσα στο «συνηθισμένο της κρίσης», οι πρωταγωνιστές του φιλμ –και εμείς ως υποκείμενα που ζουν στη σύγχρονη συνθήκη του ύστερου καπιταλισμού– αναζητούν δυνατότητες δράσης στον έρωτα, ή τουλάχιστον σε μια μορφή του που διαταράσσει, ή ακόμα και ανατρέπει, τις ψευδαισθήσεις αυτοκυριαρχίας του εαυτού.

Σε μια από τις σκηνές του *Pinochet Porn*, βλέπουμε την Cantor και τον Guillermo να πίνουν τεκίλα σε μια άδεια κρεβατοκάμαρα. Ακούμε και πάλι τη φωνή της Ellen, αυτή τη φορά να μας λέει ότι ο Guillermo πήγε να τη βρει όταν η Paloma τον παράτησε για

τον καλύτερό του φίλο. Οι δυο τους αρχίζουν να φιλιούνται, υπό τους ήχους ενός αργού βαλς. Η εικόνα αλλάζει απότομα σε ένα κοντινό πλάνο λουλουδιού και ακολουθεί ένα ακόμα αριστοτεχνικό μοντάζ με εναλλασσόμενα κοντινά σε διάφορα λουλούδια με μέλισσες και αποσπάσματα από ρομαντική ταινία όπου ένα ζευγάρι κάνει σεξ στην παραλία. Η φωνή της Cantor επαναλαμβάνει τουλάχιστον δέκα φορές τις προτάσεις: «Κάναμε έρωτα για δεκατέσσερις μέρες και δεκατέσσερις νύχτες. Ήταν φανταστικά».

Υπάρχει κάτι απολαυστικό και ταυτόχρονα δυσβάσταχτο σε αυτή την επανάληψη. Το σεξ αποτυπώνεται εδώ ως εκστατική επαφή που προσφέρει μεν ανακούφιση από τις κανονιστικές πιέσεις για αυτοτέλεια του εαυτού αλλά φορτώνεται με το άγχος της πιθανής της αποτυχίας ή απώλειας. Στον έρωτα και στη σεξουαλική σχέση υπάρχει πάντα αυτή η παράδοξη συνύπαρξη της ακραίας ευφορίας (λόγω της αδυναμίας αυτο-ελέγχου) και της απόλυτης απελπισίας (λόγω της ενδεχόμενης απώλειας του άλλου). «Η αναγνώριση ότι είναι υπό όρους είναι ο μόνος (άνευ) όρος της ανθρώπινης αγάπης», γράφει η Rose (1997, σ. 98).

Η Cantor, μιλώντας για κάποια έργα της, αναφέρει στον Gerald Matt (1998):

Είναι ένα συγκεκριμένο σύνολο σχεδίων που έγιναν σε ένα σημείο όπου δύο άνθρωποι βρίσκονταν σε απόλυτη απόγνωση με τις σχέσεις τους και δεν ήξεραν πώς να ζήσουν. Αποφάσισαν να προσπαθήσουν να δημιουργήσουν μαζί ένα πλέγμα φωτός και ευτυχίας –ένα υπολογισμένο πείραμα– για να εκπέμπουν αυτή την ενέργεια πίσω στις προσωπικές τους σχέσεις. Ήλπιζαν με αυτόν τον τρόπο να τις μεταμορφώσουν.

Η συσχέτιση προσφέρει στην καλλιτέχνηδα τη δυνατότητα για αλλαγή, ακόμα και στις πιο τραγικές συνθήκες. Το θέμα του αφανισμού του κόσμου, ή της εξεύρεσης του εαυτού μέσα στη σκηνή της συντριπτικής αμφιβολίας, δεν είναι απαραίτητα συνδεδεμένο με μεγάλα γεγονότα. Αυτό ακριβώς προσπαθεί να διαπραγματευτεί η Cantor στο *Pinochet Porn*. Πώς μπορεί ένας χωρισμός, μια ερωτική απογοήτευση, μια αποτυχημένη σχέση να διεγείρουν σε κάποιον το ίδιο συναίσθημα αποκαθήλωσης από τον κόσμο; Όπου η ζωή ανακτάται όχι μέσα από μεγάλες χειρονομίες στη σφαίρα του υπερβατικού, αλλά μέσα από μια «κάθοδο στο κανονικό» (Das, 2007): ο Jaime που γίνεται DJ, η Paloma που βρίσκει έναν νέο σύντροφο και κάνει παιδί, ο Manuelo που τα βρίσκει με την Ellen.

Το τραύμα στο φιλμ είναι πολλαπλό: αφενός η εμπειρία της δικτατορικής καταπίεσης και του καθεστώτος τρόμου (με περισσότερο ή λιγότερο ευθείς επιπτώσεις

στις ζωές των χαρακτήρων) και αφετέρου η εγκατάλειψη από γονείς και ερωτικούς συντρόφους, ο αναγκαστικός εκτοπισμός, η σεξουαλική βία, η ίδια η σεξουαλικότητα και η προσπάθεια διαχείρισής της. Το συμβάν που οριοθετεί τη ρωγή –την «αζήτητη» πληγή– στα υποκείμενα λοιπόν δεν είναι ένα, και μάλλον δεν είναι καν «συμβάν». Πρόκειται περισσότερο για μια διαρκή κατάσταση κρίσης –ή επανάληψη κρίσεων– που πυροδοτεί την προσπάθεια συντήρησης και συνεχούς επανορισμού του εαυτού. Η ανασύνθεση του εαυτού προκύπτει μέσα από αυτή τη συμβίωση με την αρνητικότητα εντός του κανονικού, δημιουργώντας άλλοτε περιστάσεις αναπαραγωγής της βίας και άλλοτε περιστάσεις διαφυγής από αυτή μέσα από μικροπρακτικές οικειότητας, συντροφικότητας, φροντίδας.

Η τελευταία σκεάνς του *Pinochet Porn* αναφέρεται στην Ellen. Την ακούμε να αφηγείται την τηλεφωνική της επικοινωνία με τον Guillermo: «Του είπα ότι αυτό που έχουμε είναι τόσο όμορφο. Ο θεός μας το έδωσε. Και είσαι έτοιμος να χάσεις το νήμα μας. Μου είπε ότι η ζωή ολόκληρη είναι μια τραγωδία. Είπα πως όχι, δεν είναι αλήθεια. Η τραγωδία είναι επιλογή». Μετά από λίγο τη βλέπουμε μόνη της σε ένα μπαρ να καπνίζει και να πίνει κρασί. «Είναι δύσκολο να καταλάβει κανείς αν η τραγωδία είναι επιλογή. Αν ναι, πώς δουλεύει; Πώς γίνεται κανείς θύμα της ίδιας του της ζωής;». Η Cantor μάς περιγράφει τις σκέψεις της, για μια φίλη της που έκανε εγχείριση, για την επίσκεψή της σε ένα μέντιουμ, για τον αδερφό της, για το μεσημεριανό της με τον πρώην σύζυγό της:

Η φίλη μου η Deborah Drier είχε μια πετυχημένη εγχείριση μεταμόσχευσης πνεύμονα. Σήμερα μίλησα με μία υπνωτίστρια. Θα με βοηθούσε να κόψω το κάπνισμα μέχρι την Τρίτη ... Είδα τον αδερφό μου στη Νέα Υόρκη το περασμένο Σάββατο. Του είπα ότι είχα μια δύσκολη χρονιά. Θέλω να αλλάξω αλλά δεν ξέρω τι θα γίνει ή πώς να το κάνω. Την προηγούμενη Παρασκευή πήγα για μεσημεριανό με τον πρώην σύζυγό μου ... Του είπα ότι ήμουν σε μια μεγάλη σχέση αλλά τελείωσε. Του είπα ότι ο σύντροφός μου [ο Guillermo] είχε γίνει πολύ βίαιος. Είπα ότι ζω με τους φίλους μου τους τελευταίους έξι μήνες, προσπαθώντας να καταλάβω τι συνέβη. Είπα ότι είναι δύσκολο να φύγεις όταν είναι το σπίτι σου, όταν έχεις επενδύσει τόσα χρόνια να αγαπάς κάποιον. Έφαγα μια ζεστή σαλάτα με κοτόπουλο.

Σε αυτή την αφήγηση η (ανα)κατασκευή του εαυτού εντοπίζεται «όχι στη σκιά κάποιου φαντάσματος του παρελθόντος» αλλά στο πλαίσιο της βελτίωσης της καθημερινότητας ώστε να γίνει περισσότερο υποφερτή (Das, 2007, σ. 216). Δεν πρόκειται για κάποιο μεγαλειώδες έργο αποκατάστασης – η αρνητικότητα διοχετεύεται σε στιγμές ανακούφισης και μικρές χειρονομίες αλληλεγγύης (στο φαγητό, στη

συγκατοίκηση με φίλους, στη συνάντηση με τον αδερφό, στην προσπάθεια κοψίματος του καπνίσματος) που λειτουργούν ως άρνηση στη φθορά και στον συμβιβασμό της εξάντλησης. Η Berlant (2011) εισάγει τον όρο «έμμεση» –ή «πλευρική»– αυτενέργεια (lateral agency) για να περιγράψει πρακτικές «αυτο-διακοπής, αυτο-αναστολής και αυτο-εκκρεμότητας» (σ. 27), μέσα από απλές πράξεις που αναδεικνύουν τους αγώνες των ανθρώπων να αλλάξουν, αλλά όχι τραυματικά, τους όρους υπό τους οποίους καλούνται να δράσουν.

Αυτές οι απλές χειρονομίες, ως μορφή κριτικής, τονίζουν πώς μια σειρά από καθημερινές ενέργειες είναι ικανές να μεταβάλλουν την πολιτική ζωή. Ως άρθρωση πολιτικής δράσης, η χειρονομία προωθεί τις προθέσεις, τη διαδικασία και την πρακτική πάνω από τους στόχους και τη βεβαιότητα. Οι μικροπρακτικές επικοινωνίας και ανοίγματος προς τον άλλο φέρουν πολιτικό βάρος, παράγουν αντιστάσεις στο εξουσιαστικό σχήμα που τις περιβάλλει. Αποκαλύπτουν ωστόσο και την εγγραφή των πολιτισμικών κανόνων, μετατρέποντας τις ατομικές μας κινήσεις σε ένα αρχείο κοινωνικών συμπεριφορών και προτύπων (Rodriguez, 2014). Τη στιγμή που παράγουμε αυτές τις συναισθηματικές και βαθιά πολιτικές μορφές σχεσιακότητας, υποτασσόμαστε στις δομές εξουσίας που επίσης εκθέτουν.

Στο μεσημεριανό τους, η Ellen μιλάει στον πρώην της για τον τελευταίο της σύντροφο, που ήταν βίαιος μαζί της. Δεν τον έχει δει εδώ και μήνες, αλλά έχει μια όμορφη γυναίκα που μοιάζει στην Paloma και ένα παιδί. Η Ellen θα φύγει για την Τενερίφη την Πέμπτη. Το πλάνο κόβεται σε γαλάζιο και σβήνει σε μαύρο.

Βλέπουμε ειδυλλιακές εικόνες από τα αξιοθέατα της Χιλής: Νησιά του Πάσχα, άλογα, λάμα, πιγκουίνοι, Άνδεις, ενώ ακούγεται ένα τραγούδι για τον Pinochet που είχε κυκλοφορήσει υπέρ του «ναι» στο δημοψήφισμα του 1988. Μετά από όλα όσα έχουμε δει, οι στίχοι του εθνικιστικού ύμνου μοιάζουν πιο δυσοίωνοι από ποτέ: «Στη δημοκρατία και στην ελευθερία ... Θα κάνουμε την ελπίδα δυνατή! Ναι!».

Αυτό το τέλος μάς αφήνει μετέωρους ανάμεσα σε μια αισιοδοξία ότι η ζωή συνεχίζεται παρά τη βία (όπως δειλά υπαινίσσεται η αφήγηση της Ellen στο μπαρ) και σε έναν πεσιμισμό που βρίσκει τη βία αναπόφευκτη και κρυμμένη στα μύχια της ελπίδας (όπως συνδηλώνει η τελευταία σκηνή με το «Τραγούδι του Ναυ»). Σε αυτό το πλαίσιο εγκλωβισμού του υποκειμένου, η τραγωδία δε φαίνεται να είναι επιλογή.

Αφού τελειώνει το «Τραγούδι του Ναι» εμφανίζεται η αφιέρωση στον Genet. Δύο άντρες φιλιούνται και χαϊδεύονται. Ο ένας, ντυμένος με αστυνομική στολή, βάζει ένα όπλο στο στόμα του άλλου. Το σεξουαλικό παιχνίδι εξουσίας-υποταγής δεν είναι εγγενώς ανατρεπτικό, αλλά ίσως για κάποια έμφυλα υποκείμενα να επιτελεί μια συνάντηση με την αποκειμενικότητα που τα καθορίζει και «να επιτρέπει απρόβλεπτες εκρήξεις ηδονής σε έναν κόσμο που ποτέ δεν φανταζόταν την απόλαυσή τους» (Rodriguez, 2014, σ. 182). Η τραγωδία είναι εδώ «τραγωδία» και επιλογή.

Η ταινία κλείνει με το «Anyone Who Knows What Love Is (Will Understand)» της Irma Thomas:

Μπορείς να με κατηγορείς / You can blame me
Να προσπαθείς να με ντροπιάσεις / Try to shame me
Κι εγώ θα συνεχίσω να νοιάζομαι για σένα / And still I'll care for you
Μπορεί να τρέχεις από δω κι από κει / You can run around
Ακόμα και να με ταπεινώνεις / Even put me down
Θα συνεχίσω να είμαι εδώ για σένα / Still I'll be there for you
Ο κόσμος / The world
Μπορεί να νομίζει ότι είμαι αφελής / May think I'm foolish
Δε σε βλέπουν / They can't see you
Όπως σε βλέπω εγώ / Like I can
Αλλά όποιος / Oh but anyone
Ξέρει τι σημαίνει έρωτας / Who knows what love is
Θα καταλάβει / Will understand

Οι στίχοι αυτοί υπενθυμίζουν από τη μια τη σκληρή αισιοδοξία της προσκόλλησης του υποκειμένου σε ένα αντικείμενο που στέκεται εμπόδιο στην άνθισή του και από την άλλη την ανάληψη ευθύνης για την ίδια του την προσκόλληση. Εκθέτω τον εαυτό μου σε σένα, γιατί δεν μπορώ να κάνω αλλιώς, και παραδίδω, εν γνώσει μου, μέρος της κυριότητας του εαυτού μου για να είμαι εδώ *μαζί σου*. Η τραγωδία εδώ είναι η επιλογή που δεν μπορώ, ή δεν ξέρω πώς, να αποφύγω. Αλλά τουλάχιστον δεν είμαι μόνη: όποιος ξέρει τι σημαίνει έρωτας θα καταλάβει.

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

- Butler, J. (1993/2008). *Σώματα με Σημασία: Οριοθετήσεις του «φύλου» στο λόγο* (μτφρ. Π. Μαρκέτου). Αθήνα: Εκκρεμές.
- Foucault, M. (1976/2011). *Ιστορία της Σεξουαλικότητας: I. Η βούληση για γνώση* (μτφρ. Τ. Μπέτζελος). Αθήνα: Πλέθρον.
- Μπάτλερ Τζ. & Αθανασίου, Α. (2013/2016). *Απ-αλλοτρίωση: Η επιτελεστικότητα στο πολιτικό* (μτφρ. Α. Κιουπκιολής). Αθήνα: Τόπος.
- Sontag, S. (1975/2010). *Η γοητεία του φασισμού – Ο Χίτλερ του Ζύμπερμπεργκ* (μτφρ. Γ. Λυκιαρδόπουλος). Αθήνα: ύψιλον.
- Yuval-Davis, N. (1997/2013). *Κοινωνικό Φύλο και Έθνος* (μτφρ. Σοφία Τρομάρα). Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Φουκό, Μ. (1982/1991). *Η μικροφυσική της εξουσίας* (μτφρ. Λ. Τρουλινού). Αθήνα: ύψιλλον.

Ξενόγλωσση

- Abrams, K. (1995). Sex Wars Redux: Agency and coercion, feminist legal theory. *Columbia Law Review*, 95(2), 304–376.
- Ahmed, S. (2004). *The Cultural Politics of Emotion*. Νέα Υόρκη: Routledge.
- Als, H. (2015, Μάρτιος 16). Jim Fletcher in “The Evening”. *The New Yorker*. Ανακτήθηκε από: <http://bit.ly/1wWkVb7>.
- Berlant, L. & Edelman, L. (2014). *Sex, or the Unbearable*. Ντάραμ και Λονδίνο: Duke University Press.
- Berlant, L. (2008α), *The Female Complaint*, Durham: Duke University Press;
- Berlant, L. (2008β). Thinking about feeling historical. *Emotion, Space, and Society*, 1, 4–9. [doi: 10.1016/j.empospa.2008.08.006].
- Berlant, L. (2011). *Cruel Optimism*. Ντάραμ: Duke University Press.
- Bernheimer, C. & Kahane, C. (1990). *Dora’s Case: Freud—Hysteria—Feminism*. Νέα Υόρκη: Columbia University Press.

- Brown, W. (1995). *States of Injury*. Πρίνστον: Princeton University Press.
- Butler, J. (2004). *Precarious Life: The powers of mourning and violence*. Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Verso.
- Cantor, E. (2009, Σεπτέμβριος 1). Pinochet Porn in Progress. *Map Magazine*, 19. Ανακτήθηκε από: <http://mapmagazine.co.uk/9013/pinochet-porn-in-progress/>.
- Cantor, E. (Σκηνοθέτης). (2008–2016). *Pinochet Porn* [Φιλμ].
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Βαλτιμόρη και Λονδίνο: The Johns Hopkins University Press.
- Chapkis, W. (1997). *Live Sex Acts: Women performing erotic labor*. Νέα Υόρκη: Routledge.
- Code, L. (2009). A New Epistemology of Rape? *Philosophical Papers*, 38(3), 327–45.
- Das, V. & Kleinman, A. (2000). Introduction. Στο V. Das κ.ά. (επιμ.), *Violence and Subjectivity* (σ. 1–18). Μπέρκλεϊ, Λος Άντζελες και Λονδίνο: University of California Press.
- Das, V. (2007). *Life and Words: Violence and the Descent into the Ordinary*. Μπέρκλεϊ, Λος Άντζελες και Λονδίνο: University of California Press.
- Doyle, J. (2006). *Sex Objects: Art and the dialectics of desire*. Μινεάπολις και Λονδίνο: University of Minnesota Press.
- Doyle, J. (2013). *Hold it Against Me: Difficulty and emotion in contemporary art*. Ντάραμ και Λονδίνο: Duke University Press.
- Duggan, L. & Hunter, N. D. (2006). *Sex Wars: Sexual dissent and political culture*. Νέα Υόρκη: Routledge.
- Dworkin, A. (1974). *Woman Hating*. Νέα Υόρκη: Dutton.
- Dworkin, A. (1987). *Intercourse*. Νέα Υόρκη: Free Press.
- Dyer, R. (2013). *Now you see it: Studies on lesbian and gay film*. Λονδίνο και Νέα Υόρκη. Το πρωτότυπο εκδόθηκε το 1990.
- Echols, A. (2016). Retrospective: Tangled up in pleasure and danger. *Signs*, 42(1), 12–22.
- Fateman, J. (2016, Οκτώβριος 1). Scene Stealer: Jonathan Berger talks to Johanna Fateman about the art of Ellen Cantor. *Artforum*, σ. 218–223.
- Ferguson, A. κ.ά. (1984). Forum: The feminist sexuality debates. *Signs*, 10(1), 106–135.

- Gill, R. (2008). Culture and subjectivity in neoliberal and postfeminist times. *Subjectivity*, 25, 432–445.
- Gill, R. (2012). Media, Empowerment, and the “Sexualization of Culture” Debates. *Sex Roles*, 66, 736–745.
- Gilson, E. C. (2016). Vulnerability and victimization: Rethinking key concepts in feminist discourses on sexual violence. *Signs*, 42(1), 71–98.
- Halberstam, J. (2011). *The Queer Art of Failure*. Ντάραμ: Duke University Press.
- Heath, M. κ.ά. (2016). Judging women’s sexual agency: Contemporary sex wars in the legal terrain of prostitution and polygamy. *Signs*, 42(1), 199–225.
- Howe, D. E. (2016, Οκτώβριος 1). Film: Pornography of power. *Art in America*. Ανακτήθηκε από: <http://bit.ly/2rsdkD1>.
- Ioanes, A. (2016). Shock and consent in a feminist avant-garde: Kathleen Hanna reads Kathy Acker. *Signs*, 42(1), 175–197.
- Jamison, L. (2014). *The Empathy Exams*. Μινεάπολις: Graywolf Press.
- Jamison, L. (2016). The disquieting muses. *The White Review*, 18, 147–164.
- Kleinman, A. (2000). The violences of everyday life: The multiple forms and dynamics of social violence. Στο V. Das κ.ά. (επιμ.), *Violence and Subjectivity* (σ. 226–241). Μπέρκλεϊ, Λος Άντζελες και Λονδίνο: University of California Press.
- Kleinman, J. & Kleinman, A. (1996). The Appeal of Experience: The dismay of images: Cultural appropriations of suffering in our times. *Daedalus*, 125(1), 1–23.
- Klement, K. (2010, Ιανουάριος 10). Feminism beyond hysteria: Reading feminine ethics. *Women Writers* (Psychoanalysis and La Femme Special Issue). Ανακτήθηκε από: <http://bit.ly/2q7HEiF>.
- Künstlerhaus Stuttgart 2016. Ellen Cantor. [κατάλογος έκθεσης]. Στουτγάρδη: Künstlerhaus Stuttgart.
- MacKinnon, C. (1989). *Toward a Feminist Theory of the State*. Κέμπριτζ, MA: Harvard University Press.
- Márquez, G. G. (2013, Απρίλιος 3). Why Allende had to die. *New Statesman*. Ανακτήθηκε από: <http://bit.ly/2qKCriO>.
- Matt, G. (1998). Interview with Ellen Cantor. Στο Kunsthalle Wien, *My Perversion is the Belief in True Love* [κατάλογος έκθεσης]. Βιέννη: Scalo.

- Moreno, L. N. A. (χ.χ.). El testimonio de Nieves Ayress Moreno se levanta con la fuerza de la Verdad frente a los cobardes que niegan la tortura en Chile. Ανακτήθηκε από: <http://bit.ly/2qKo4vI>.
- Muñoz, J. E. (2009). *Cruising Utopia*. Νέα Υόρκη: New York University Press.
- Nelson, M. (2012). *The Art of Cruelty: A reckoning*. Νέα Υόρκη και Λονδίνο: W. W. Norton.
- Ngai, S. (2005). *Ugly Feelings*. Κέμπριτζ, MA και Λονδίνο: Harvard University Press.
- Robertson, P. (1996). *Guilty Pleasures: Feminist camp from Mae West to Madonna*. Ντάραμ και Λονδίνο: Duke University Press.
- Rodriguez, J. M. (2014). *Sexual futures, queer gestures, and other Latina longings*. Νέα Υόρκη και Λονδίνο: New York University Press.
- Rose, G. (1997). *Love's Work*. Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Verso.
- Rose, J. (2005). *Sexuality in the Field of Vision*. Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Verso.
- Rubin, G. (1984). Thinking Sex: Notes for a radical theory of the politics of sexuality. Στο C. S. Vance (επιμ.), *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality* (σ. 267–319). Βοστόνη: Routledge & Kegan Paul.
- Rubin, G. (2010). Blood under the bridge: Reflections on “Thinking Sex”. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 17(1), 15–48. [doi: 10.1215/10642684-2010-015].
- Schmeiser, S. R. (2004). Forces of Consent. *University of Connecticut School of Law Articles and Working Papers*, 67. Ανακτήθηκε από: <http://bit.ly/2rILfnx>.
- Sontag, S. (2009). Notes on Camp. Στο S. Sontag, *Against interpretation and other stories* (σ. 275–292). Λονδίνο: Penguin. Το πρωτότυπο εκδόθηκε το 1964.
- Theiler, A. (2003). Ellen Cantor: Biography. Ανακτήθηκε από: <http://bit.ly/2qNccaB>.
- Vance, C. (1984). Pleasure and Danger: Toward a politics of sexuality. Στο C. S. Vance (επιμ.), *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality* (σ. 1–27). Βοστόνη: Routledge & Kegan Paul.
- Vogler, C. (2000). Sex and Talk. *Critical Inquiry*, 24(2), 328–365.
- Woodroffe, J. (2007). *Mahanirvana Tantra*. Sioux Falls: NuVision Publications.
- Yuval-Davis, N. & Anthias, F. (επιμ.) (1989). *Woman—Nation—State*. Λονδίνο: Macmillan.