

**ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ  
ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ  
ΠΜΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗΣ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ**

**Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Γιαλούρη Ε.**

**Επιτροπή: Αθανασίου Α., Μακρής Γ.**

**Διπλωματική Εργασία: Η οικειοποίηση του φλαμένκο στο Αθηναϊκό πλαίσιο και  
το αφήγημα της «αυθεντικότητας»**

**Σακελλάρη Σοφία**

**A.M: 5214M013**

**ΑΘΗΝΑ 2016**

## **Περιεχόμενα**

Εισαγωγή - Στόχος εργασίας σελ. 2

Ιστορική αναδρομή - Βιβλιογραφική επισκόπηση σελ. 4

Θεωρητικό πλαίσιο σελ. σελ. 11

Το αφήγημα της «αυθεντικότητας» στο Αθηναϊκό πλαίσιο σελ. 18

α. Ανάμεσα στο «τοπικό» και το «οικουμενικό» σελ. 22

β. Ανάμεσα στο «παραδοσιακό» και το «πειραματικό» σελ. 28

γ. Υλικός πολιτισμός και «αυθεντικότητα»: Ανάμεσα στο «εξωτικό» και το «αυθεντικό» σελ. 32

«Εσωτερικεύοντας» τον ρυθμό: Παπούτσι και «αυθεντικότητα» στο φλαμένκο σελ.35

Επίλογος σελ. 42

Βιβλιογραφία σελ. 44

## Εισαγωγή – Στόχος εργασίας

Το έναυσμα για την εκπόνηση της διπλωματικής μου εργασίας αποτελεί η ενασχόλησή μου με τον χορό του φλαμένκο η οποία ξεκίνησε το 2003. Επιλέγοντας μάλλον τυχαία το συγκεκριμένο χορευτικό είδος συνέχισα να ασχολούμαι με αυτό σχεδόν ασταμάτητα μέχρι σήμερα, παρακολουθώντας μαθήματα, συμμετέχοντας σε παραστάσεις σχολών χορού και δίνοντας συστηματικά εξετάσεις, ενώ το 2005 αποφάσισα να επισκεφτώ την «γενέτειρά» του έτσι ώστε να διδαχθώ τον χορό όπως «πραγματικά είναι». Αν και η παρούσα εργασία στηρίζεται κυρίως σε συνεντεύξεις με μαθητές και καθηγητές χορού, καθώς και στην συμμετοχική παρατήρηση σε σχολή χορού στην Αθήνα κατά το διάστημα εκπόνησης της διπλωματικής μου εργασίας, θεωρώ ότι ταυτόχρονα αντανakλά την προσωπική μου εμπειρία και τη σχέση που ανέπτυξα με το φλαμένκο κατά τη διάρκεια όλων αυτών των χρόνων.

Ιδιαίτερα από τη δεκαετία του 1960, το φλαμένκο έχει γίνει ένα δημοφιλές είδος χορού διεθνώς. Ολοένα και περισσότεροι σπουδαστές ανά τον κόσμο ταξιδεύουν στην Ισπανία, και στην Ανδαλουσία για να εξελίξουν την τέχνη τους. Σύμφωνα με τους New York Times το φλαμένκο στην Ισπανία φαίνεται να «εξαρτάται οικονομικά όλο και περισσότερο από ξένους» (<http://www.nytimes.com/2013/03/16/world/europe/flamencos-foreign-saviors.html>). Γερμανοί, Άγγλοι, Δανοί, Ισραηλινοί, Ιάπωνες καθώς και Κινέζοι ασχολούνται με ενθουσιασμό οργανώνοντας συχνές επισκέψεις στην γενέτειρα χώρα του. Μάλιστα, σύμφωνα με το παραπάνω άρθρο, υπολογίζεται ότι το 2011, ξοδεύτηκαν γύρω στα 980 εκατομμύρια δολάρια από μαθητές, καθιστώντας τον τουρισμό του φλαμένκο μια από τις πιο μεγάλες πηγές εσόδων για τη χώρα.

Σύμφωνα με την οικονομική γεωγράφο Yuko Aoyama, η πολιτισμική βιομηχανία του φλαμένκο εκφράζει ένα γεωγραφικό παράδοξο, καθώς από τη μία στοχεύει στην διατήρηση της «εντοπισμένης» του ταυτότητας και από την άλλη υποδεικνύει την ανάγκη συγκρότησης «δεσμών» με άλλους περιφερειακούς πολιτισμούς με σκοπό την διεξαγωγή εμπορίου με στόχο την επιβίωσή του (Aoyama, 2007). Σύμφωνα με την ίδια, μέσω του τουρισμού, ένα πολιτισμικό προϊόν διαχέεται και, αλληλεπιδρώντας με τις συνθήκες της σύγχρονης παγκοσμιοποίησης μετασχηματίζεται από «επαρχιακή τέχνη» σε ένα βιώσιμο εξαγωγίμο εμπόρευμα (Aoyama, 2007).

Το γεωγραφικό παράδοξο που η Aoyama παρατήρησε και το οποίο έχει να κάνει με την ισχυρή σύνδεση του φλαμένκο με τον τόπο καταγωγής του, την

Ισπανικότητα και τους gitanos, καθώς και την ταυτόχρονη εξάπλωσή του ως μια δημοφιλή μορφή τέχνης, ταυτόχρονα αποτελεί την συνθήκη υπό την οποία διαμορφώνονται οι διαφορετικές αφηγήσεις περί «αυθεντικότητας» του φλαμένκο εντός και εκτός Ισπανίας. Ο προσδιορισμός του τι καθιστά μια φλαμένκο επιτέλεση (είτε αφορά το χορό, την μουσική ή το τραγούδι) «αυθεντική» αφορά μια συζήτηση η οποία φαίνεται να εκκινεί από την Ισπανία και την προσπάθεια διαφόρων καλλιτεχνών κατά τη δεκαετία του 1920 να επιστρέψουν σε πιο παραδοσιακές μορφές, ενάντια στην εμπορευματοποίηση του είδους που συντελέστηκε κατά την προηγούμενη περίοδο. Ταυτόχρονα όμως, ο λόγος περί «αυθεντικότητας» αναπτύσσεται και εκτός συνόρων, ενώ φαίνεται ότι σχολές χορού και σπουδαστές που ασχολούνται με το συγκεκριμένο είδος ανά τον κόσμο συνομιλούν και συμμετέχουν συστηματικά στον προσδιορισμό του περιεχομένου του. Στα χρόνια ενασχόλησής μου με το συγκεκριμένο είδος, το «αυθεντικό» αναδυόταν πολύ συχνά ως αξιολογικό ή αισθητικό κριτήριο, αναφορικά με τον τρόπο επιτέλεσης, διδασκαλίας κ.α. Η έκφραση ότι μια επιτέλεση αφορά το «πραγματικό» ή «αυθεντικό» φλαμένκο λειτουργούσε πάντα ως μια θετική αξιολόγηση με ιδιαίτερη σημασία. Παρ' όλα αυτά το περιεχόμενο της έννοιας αυτής διαρκώς άλλαζε σε διαφορετικές συγκυρίες και ανάλογα με τα διαφορετικά χωροχρονικά συμφραζόμενα προκαλώντας μου το ερώτημα, υπάρχει άραγε «αυθεντικό» φλαμένκο;

Εκκινώντας από μια ιστορική αναδρομή και βιβλιογραφική επισκόπηση θα επιχειρήσω να δείξω πώς η αυθεντικότητα αναδύεται ως μία έννοια ιδιαίτερης σημασίας στο Ισπανικό συμφραζόμενο, μία έννοια όμως ρευστή και υπό συνεχή διαπραγμάτευση. Στη συνέχεια θα εστιάσω στο Αθηναϊκό συμφραζόμενο, αρχικά αναλύοντας τον τρόπο που η «αυθεντικότητα» ορίζεται μέσα από τις ιστοσελίδες των σχολών χορού και ταυτόχρονα αναλύοντας τους τρόπους με τους οποίους οι ίδιοι οι μαθητές και καθηγητές, μέσα από τις συνεντεύξεις και συζητήσεις μου μαζί τους, διαπραγματεύονται το περιεχόμενο και τις σημασίες της και την αναζητούν κατά τη διαδικασία εκμάθησης και διδασκαλίας του φλαμένκο. Δεδομένου ότι το σώμα και ο υλικός πολιτισμός του φλαμένκο φαίνεται να επανέρχονται συστηματικά ως αναπόσπαστο μέρος της αναζήτησης αυτή, θα επιχειρήσω να εστιάσω στον τρόπο που συμμετέχουν ενεργά στη συγκρότηση αυτή κατά τη χορευτική διαδικασία.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να αναφέρω ότι τα άτομα με τα οποία συνομίλησα ήταν κοπέλες, με μία μοναδική εξαίρεση έναν καθηγητή χορού. Ο λόγος για τον οποίο συνέβη αυτό είναι η ιδιαίτερα μικρή συμμετοχή ανδρών σε σχολές χορού φλαμένκο και άρα η περιορισμένη εκ των πραγμάτων δυνατότητα να

συνομιλήσω μαζί τους. Μάλιστα, στην σχολή χορού στην οποία παρακολουθούσα μαθήματα κατά την εκπόνηση αυτής της εργασίας, δεν υπήρχε κανένας άνδρας χορευτής (πέρα από τον καθηγητή), ενώ στην συνολική μου εμπειρία αυτών των χρόνων οι άνδρες χορευτές αποτελούσαν μειοψηφία.

## **Ιστορική Αναδρομή - Βιβλιογραφική επισκόπηση**

Το φλαμένκο άρχισε να αντιμετωπίζεται και να μελετάται συστηματικότερα ως ένα ιδιαίτερο πολιτισμικό φαινόμενο περίπου από την δεκαετία του 1950. Εκείνη την εποχή, ακαδημαϊκοί από όλο τον κόσμο και από διαφορετικά πεδία «προσπάθησαν να προσδιορίσουν με ποικίλους τρόπους το συγκεκριμένο είδος, να εντοπίσουν την ιστορία του, να υποστηρίξουν την πολιτισμική του αξία και να εξηγήσουν τις ιδιαιτερότητές του» (Washabaugh, 1995:133). Μάλιστα, αυτή η ακαδημαϊκή παραγωγή ήταν τόσο μεγάλη ώστε αποτέλεσε ξεχωριστή κατηγορία υπό το όνομα «flamencologia». Αυτά τα γραπτά τείνουν να αποτελούν ιστορίες ταξινόμησης (των διαφορετικών ειδών ρυθμών με βάση την καταγωγή) που δίνουν έμφαση στις προφορικές παραδόσεις της Ανδαλουσίας γενικά, ή στην συνεισφορά των gitanos, ή στις συγκεκριμένες συνεισφορές επαρχιών της Ανδαλουσίας, ή στην μουσική επιρροή της Λ. Αμερικής» (Whashabaugh, 1994:89). Ταυτόχρονα έλαβαν χώρα ακαδημαϊκές συζητήσεις σχετικά με την ιστορία του φλαμένκο που φαίνεται να συνδέονται κυρίως με τρία ζητήματα: την καταγωγή του φλαμένκο, τον μετασχηματισμό του από μια πρακτική κοινωνικής εκδήλωσης σε σκηνική επιτέλεση και τον τρόπο που αυτά διαπλέκονται με τον καθορισμό του «αγνού/ αυθεντικού» (puro / pure) φλαμένκο (Hayes, 2009:31).

Αναφορικά με την καταγωγή του φλαμένκο πολλοί μελετητές έδιναν έμφαση στον καθοριστικό ρόλο των gitanos, ενώ άλλοι επιχείρησαν να υποβαθμίσουν την gitano καταγωγή του φλαμένκο θεωρώντας ότι αυτή αποτελεί μία κατασκευή ή μια δήλωση ενός «ρομαντικού οριενταλισμού», δίνοντας έμφαση στον υβριδικό, ανδαλουσιανό χαρακτήρα της συγκεκριμένης μορφής τέχνης (Mullins, 2007).

Η διαμάχη εντός των ακαδημαϊκών κύκλων σχετικά με την καταγωγή του φλαμένκο φαίνεται να συνυπάρχει με μια ανάλογη διαμάχη εντός της ίδιας της τοπικής κοινωνίας της Νότιας Ισπανίας, συγκεκριμένα μεταξύ των gitanos και των μη gitanos της Ανδαλουσίας. Η ανθρωπολόγος με ειδίκευση στην εθνομουσικολογία,

Μαρία Παπαπαύλου (2010), επιχειρώντας μια πολιτισμική ανάλυση του φλαμένκο, αντλεί στοιχεία από την επιτόπια έρευνά της στο Jerez de la Frontera, πόλη της Ανδαλουσίας, για να αναδείξει τις κυρίαρχες προφορικές αφηγήσεις και τους εντόπιους λόγους που αφορούν την καταγωγή του φλαμένκο. Αν και αυτοί φαίνονται ιδιαίτερα διχασμένοι, η συγγραφέας θεωρεί ότι φανερώνεται μέσα από αυτούς ένας κοινός τρόπος βίωσης και αισθητικής αξιολόγησης του φλαμένκο.

Βάσει της έρευνάς της, οι προφορικές μαρτυρίες gitanos καλλιτεχνών θέλουν το φλαμένκο να περιορίζεται αυστηρά ως μια πρακτική εντός των οικογενειών τους, για περίπου τρεις αιώνες, μέχρι το 1850. Σύμφωνα με αυτή την άποψη, κατά την εποχή αυτή, που ονομάστηκε Etapa Ermetica (ερμητική εποχή), το φλαμένκο δημιουργήθηκε αποκλειστικά μέσα από τους gitanos, οι οποίοι ζούσαν στην Ν. Ισπανία, αποκλεισμένοι και στιγματισμένοι από την υπόλοιπη κοινωνία (Παπαπαύλου, 2010:216). Σύμφωνα με αυτές τις αφηγήσεις, η κοινωνικοπολιτική κατάσταση, ανάγκασε τους gitanos να διατηρούν ενδογαμικές πρακτικές και κατά συνέπεια «την «αμόλυντη», «ανέγγιχτη» και «παρθένα» φύση του φλαμένκο-παιδιού» τους (ο.π.216), συνδέοντας κατά κάποιο τρόπο το φλαμένκο με μία «αντίσταση» των gitanos απέναντι σε αυτό τον αποκλεισμό. Κατά την περίοδο αυτού του αποκλεισμού, σύμφωνα με αφηγήσεις gitano καλλιτεχνών δημιουργήθηκαν τα διαφορετικά ρυθμικά είδη, μέσα από τα οποία οι Ανδαλουσιανοί gitanos «έδιναν φωνή στην σκληρότητα και την έλλειψη δύναμης για 400 χρόνια». Σε αυτή την περίπτωση, η κυρίαρχη ιστορική αφήγηση γέννησης του φλαμένκο τραγουδιού αναφέρει τα fraguas (σιδηρουργεία). Με βάση αυτή «οι gitanos σιδηρουργοί, χτυπώντας το σίδερο στο αμόνι συνόδευαν ρυθμικά τα πρώτα τους τραγούδια», ενώ «οι cantaores fragueros (σιδηρουργοί τραγουδοποιοί), χτυπώντας και μαλακώνοντας το μέταλλο, χτυπούν και διαμορφώνουν τη φωνή τους, πλάθοντας το cante (τραγούδι)» (ο.π. 220).

Παράλληλα με αυτή την εκδοχή της καταγωγής του φλαμένκο, συνυπάρχει η άλλη των υπόλοιπων Ανδαλουσιανών, οι οποίοι αν και αποδέχονται τη μεγάλη συνεισφορά των gitanos, θεωρούν ότι «το φλαμένκο είναι τέκνο de esa tierra (αυτής της γης) της Ανδαλουσίας» (ο.π.. 216). Με αυτή την εκδοχή, το φλαμένκο ταυτίζεται με την πόλη Jerez de la Frontera. Ο ανδαλουσιανός χαρακτήρας του φλαμένκο στηρίζεται στην αφήγηση με βάση την οποία η παράδοση του φλαμένκο τραγουδιού διαμορφώθηκε από την επαφή με ασιατικές, ισλαμικές, εβραϊκές, χριστιανικές και τσιγγάνικες επιρροές όπου με το πέρασμα των αιώνων συγχωνεύτηκαν, μέχρι που, από το τέλος του 18ου αιώνα, «ρίζωσαν» στις πολιτισμικές παραδόσεις της

Ανδαλουσίας (Whasabaugh, 1995:135). Σύμφωνα με αυτή την εκδοχή το τραγούδι, με όλες αυτές τις διαφορετικές πολιτισμικές παραδόσεις να συνεισφέρουν στο «μεταφυσικό αίσθημα», αποτελεί μία ενσωμάτωση των βάσεων της ανθρώπινης εμπειρίας, μία μουσική πραγματοποίηση «της τραγικής αίσθησης της ζωής» (ό.π. 134).

Αυτή την εκδοχή προωθούν επίσης και οι επίσημες τοπικές αρχές της Ανδαλουσίας, το Ερευνητικό Κέντρο του Φλαμένκο και η έδρα Φλαμενκολογίας στη Jerez. Βλέπουμε λοιπόν ήδη τον τρόπο που αναδύεται το ζήτημα της καταγωγής του φλαμένκο ως ένα ζήτημα διεκδίκησης κληρονομιάς. Σε αυτή τη περίπτωση, «η παλαιότητα και η πατρότητα αποτελούν τα διαπιστευτήρια περί της «ιδιοκτησίας» του φλαμένκο», μια κοινή λογική και των δύο αφηγήσεων που η συγγραφέας αναδεικνύει στο έργο της. Όπως αναφέρει, «η διαρκής σύνδεση του τραγουδιού με τον τραγουδιστή, του τραγουδιστή με την γενιά του, το παρελθόν του και την γη του, αποτελούν τρόπους με τους οποίους ο χρόνος και η μνήμη σωματοποιούνται και εδαφοποιούνται ενώ προσδίδουν στο φλαμένκο μια υλική και έμπυχη υπόσταση» (Παπαπαύλου, 2010: 214).

Σύμφωνα με την Paparavlou (2001: 8) το puro (αγνό) και το jondo (βαρύ/βαθύ) έχουν αποτελέσει δύο βασικά αισθητικά κριτήρια της τέχνης του φλαμένκο που είναι τόσο δυνατά και σημαντικά επειδή περιλαμβάνουν αξίες τριών λόγων, αυτού της ιστορίας, της ηθικής και της αισθητικής. Σύμφωνα με την ίδια, «το σημείο όπου οι λόγοι της προφορικής ιστορίας και της ηθικής συναντιούνται ξανά είναι η ηθική προτεραιότητα του παρελθόντος» (στην κοινότητα των gitanos και μη-gitanos) (Paparavlou, 2001). Η λέξη puro, που σημαίνει αγνότητα, αυθεντικότητα αποτελεί ηθική αξία με θετικό πρόσημο. Έτσι, στο φλαμένκο η λέξη puro μετατρέπεται σε αισθητικό κριτήριο της τέχνης. Όπως αναφέρει, όταν ένα τραγούδι χαρακτηρίζεται ως puro τότε έχει φτάσει την υψηλότερη αισθητική αξία (Paparavlou, 2001).

Η εξέλιξη του φλαμένκο σε μια παγκοσμιοποιημένη πρακτική και η ανάπτυξη της δημοτικότητάς του ως μορφή τέχνης έχει επίσης μελετηθεί και φαίνεται να περνάει από διάφορα στάδια, πολλά από τα οποία εμφανίζονται κοινά σε διάφορες μελέτες. Την συγκεκριμένη εξέλιξη διατρέχει και η συζήτηση που αφορά την ρομαντικοποίηση του φλαμένκο, η οποία φαίνεται να χαρακτηρίζει την μεγάλη δημοτικότητα που γνώρισε και γνωρίζει σήμερα διεθνώς. «Με πολλούς τρόπους, όπως το μπαλέτο και το hip-hop, το φλαμένκο έχει γίνει ένας «παγκόσμιος physical πολιτισμός» που εξασκείται και υιοθετείται πέρα από τα σύνορα της Νότιας

Ισπανίας» (Phillips, 2015:42). Όπως αναφέρει η M. Phillips, χορεύτρια και εθνολόγος χορού, οι τεχνολογικές και παγκόσμιες συνθήκες έχουν συμβάλει σε αυτό: αύξηση των διεθνών ταξιδιών και εμπορίου, η επέκταση του Ίντερνετ συμπεριλαμβανομένων των social media, και η ικανότητα να δεις μια μεγάλη ποικιλία παγκόσμιων χορευτικών πρακτικών μέσω YouTube, ή χορευτικών προγραμμάτων στην τηλεόραση (Phillips, 2015).

Ένα πρώτο σημαντικό στάδιο εξέλιξης είναι η δημιουργία των Cafes cantantes κατά τον 19<sup>ο</sup> αι., περίοδος που έχει ονομαστεί και Χρυσή Εποχή του φλαμένκο. Συγκεκριμένα, αυτή θεωρείται ως η περίοδος που το Φλαμένκο τοποθετείται επί σκηνής. Στα συγκεκριμένα μαγαζιά, οι πελάτες μπορούσαν να παρακολουθήσουν αυτό που μέχρι τότε μπορούσαν να δουν στους δρόμους και σε αυλές σπιτιών. Στα καφέ φαίνεται να αναγνωρίστηκε από τις κοινωνικές ελίτ η σημασία των παραδόσεων των gitanos, οι ανδαλουσιανές παραδόσεις και γενικά η κοινωνική ζωή των φτωχών της Νότιας Ισπανίας (Washabaugh, 1995:143).

Για τους Ανδαλουσιανούς, η δημοτικότητα των cafe cantantes είχε ως αποτέλεσμα να αναδυθεί το φλαμένκο ως μία ανθρώπινη έκφραση δια μέσω της οποίας είχαν την δύναμη να μιλήσουν σε όλους τους ανθρώπους. Σύμφωνα με Ανδαλουσιανούς καλλιτέχνες το Ανδαλουσιανό τραγούδι καλλιεργήθηκε περαιτέρω, ενδυναμώνοντας περισσότερο την δύναμή του. Καλλιτέχνες από διαφορετικές επαρχίες συνεισέφεραν σε αυτή την διαδικασία διανθίζοντας τα επιμέρους διακριτά επαρχιακά στοιχεία. Νέες μορφές του φλαμένκο τραγουδιού αναδύθηκαν από τις Ανδαλουσιανές επαρχίες. Αντίθετα, για αρκετούς gitanos καλλιτέχνες, όπως ο Antonio Mairena, η επαγγελματοποίηση του φλαμένκο κατά τον ύστερο 19ο αιώνα απέκρυψε τον gitano χαρακτήρα του. Σύμφωνα με τον ίδιο απάλυνε και ωραιοποίησε την τραχύτητα των gitano τραγουδιών, από μη-gitanos τραγουδιστές. Κατά την άποψη αυτή «το αυθεντικό και γνήσιο τραγούδι δεν έπρεπε να είχε βγει από το κλειστό του περιβάλλον» (ό.π. 137). Ταυτόχρονα αναφέρεται ότι οι gitanos έγιναν περαιτέρω θύματα εκμετάλλευσης από πλούσιες ελίτ οι οποίες ενδιαφερόντουσαν περισσότερο από τον gitano ρομαντισμό παρά από την αξία του cante gitano.

Στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα το φλαμένκο πήρε μια πιο επαγγελματική μορφή στην Ισπανία. Κατά την περίοδο αυτή που αναφέρεται ως Epoca Teatral το φλαμένκο πέρασε από τους δρόμους και τα café cantates στις θεατρικές σκηνές. Η Opera Flamenca που δημιουργήθηκε εκείνη την περίοδο επιτάχυνε αυτή τη διαδικασία, ξεκίνησε παρουσιάζοντας πολυδάπανα θεάματα με ορχηστρικές συνοδείες, εμπορευματοποιώντας το είδος και «ταυτόχρονα εκτρέποντας το βλέμμα του κοινού

από τις καθημερινές κοινωνικές σχέσεις που η μουσική είχε αρχικά επενδυθεί» (Washabaugh, 1995: 144).

Η επαγγελματικοποίηση και εμπορευματοποίηση του φλαμένκο κατά την περίοδο της Era Teatral ταυτίστηκε με την απομάκρυνση από το «αυθεντικό» (puro) και παραδοσιακό φλαμένκο από αρκετούς ανδαλουσιανούς καλλιτέχνες και τους περισσότερους gitanos καλλιτέχνες, οι οποίοι θεώρησαν ότι αποδυναμώθηκε ο ιδιαίτερος «αυθεντικός» χαρακτήρας του. Έτσι, τις επόμενες δεκαετίες ξεκίνησε μια προσπάθεια που σκοπό είχε την επιστροφή στο παραδοσιακό φλαμένκο και στις «αυθεντικές» παραδόσεις του. Σε αντιδιαστολή με την παρακμή της προηγούμενης περιόδου διοργανώθηκε ένας μουσικός διαγωνισμός που έλαβε μέρος το 1922, το Concurso del Cante Jondo, στην Αλάμπρα της Γρανάδας, με διοργανωτές μεταξύ άλλων τον Federico Garcia Lorca και τον Manuel de Falla (Washabaugh, 1995) οι οποίοι επιχείρησαν να προωθήσουν μεταξύ άλλων, gitanos καλλιτέχνες όπως οι Manuel Torre και Pastora Pavon, οι οποίοι κατά τους gitanos θεωρούνταν σημαντικοί υπερασπιστές της gitano κληρονομιάς.

Ο μουσικός διαγωνισμός φαίνεται να αποτέλεσε και την πρώτη σύνδεση του φλαμένκο όχι μόνο με την Ανδαλουσία αλλά με ολόκληρο το έθνος της Ισπανίας. Η επιστροφή προς το «αυθεντικό» συντελέστηκε με την απόρριψη «των φανταχτερών και επιπόλαιων επιτελέσεων» της Όπερας και με την εστίαση στο cante jondo (βαθύ/βαρύ τραγούδι). Σύμφωνα με τους διοργανωτές το cante jondo δεν ήταν μόνο οι ρίζες του Ανδαλουσιανού και gitano φλαμένκο αλλά επίσης οι ρίζες της Ισπανικής ταυτότητας. Σύμφωνα με τον Washabaugh, παρόλο που ο Διαγωνισμός διαφοροποιήθηκε από την εμπορευματοποίηση, αποτέλεσε ταυτόχρονα το σημείο εκκίνησης και ανάδυσης «της καταπίεσης του «folk culture» και της περαιτέρω εξωτικοποίησης της εργατικής τάξης» (ο.π. 145).

Η επόμενη περίοδος, κυρίως κατά την δικτατορία του Φράνκο, έχει επίσης υπάρξει σημείο διαμάχης μεταξύ των μελετητών αναφορικά με την σχέση του φλαμένκο με το καθεστώς της δικτατορίας. Κατά τον Washabaugh, η έκφραση της «πολιτισμικής αυθεντικότητας», που το 1922 στόχευε σε μία πράξη αντίστασης, χρησιμοποιήθηκε ως «πολιτικό όπλο» από τον Φράνκο μετά το 1939, «ως ένα υπερήφανο εθνικό σύμβολο που θα καταδείκνυε στον υπόλοιπο κόσμο την αξία της Ισπανίας και θα λειτουργούσε ομογενοποιητικά ως προς την εσωτερική της πληθυσμιακή πολυπλοκότητα, ενώ θα ήλεγχε τις χαμηλότερες τάξεις της Ανδαλουσίας υποτάσσοντας τις σε συγκεκριμένες ταυτότητες (toreros, cantaores, bailaoras)» (ο.π.145-146). Παρ' όλα αυτά, υπάρχουν απόψεις, όπως αναφέρει ο

μουσικολόγος S. Mullins, που υποστηρίζουν ότι το φλαμένκο κατά την περίοδο της δικτατορίας του Φράνκο χρησιμοποιήθηκε ως τρόπος αντίστασης, ως ένα «μέσο αντίθεσης στην μονολιθική πρόσληψη της εθνικότητας» (Mullins, 2007:4)

Η αναφορά του φλαμένκο ως μία «φωνή αντίστασης» έχει αναδειχθεί σε διάφορες μελέτες. Σύμφωνα με αυτή την άποψη το φλαμένκο αποτέλεσε όπλο «πολιτισμικής αντίστασης» ενάντια στην φτώχεια και την εκμετάλλευση των ανθρώπων της Ανδαλουσίας, gitanos και μη-gitanos. Υπό αυτή την άποψη το φλαμένκο δημιουργήθηκε από τους περιθωριοποιημένους καλλιτέχνες που δημιούργησαν την μουσική του φλαμένκο. Με βάση αυτή την εκδοχή το φλαμένκο ως φωνή αντίστασης φαίνεται να παρέμεινε στην Ανδαλουσία σχεδόν για πέντε αιώνες, μέχρι που έχασε την δυναμική της από την περίοδο των cañe cantantes και την επαγγελματικοποίηση του. Τα γραπτά και του Garcia Lorca τη δεκαετία του '20 και τα γραπτά του Mairena το '60, αν και απευθυνόντουσαν προς τους Ανδαλουσιανούς και gitanos αντίστοιχα, υποστήριζαν αντίστοιχα την ιδέα του τραγουδιού ως αντίσταση. Αυτή η απεικόνιση του φλαμένκο ως το «όπλο των φτωχών» εμφανίζεται και στο ντοκιμαντέρ Rito y Geografia den Cante (Whashabaugh, 1995:138).

Από τον θάνατο του Φράνκο το 1975 το φλαμένκο γνώρισε μια μεγάλη περίοδο δημοτικότητας σε πολύ μεγάλο βαθμό στην Ισπανία (Malefyt, 1998:55). Αυτή η αύξηση της δημοτικότητας έχει συνδεθεί από μελετητές με την ρομαντικοποίηση του είδους και την αποκλειστική του σύνδεση με τους gitanos. Η στερεοτυπική και ρομαντικοποιημένη εκδοχή των gitanos έχει όντως παίζει ιδιαίτερο ρόλο στην μεγάλη δημοτικότητα του φλαμένκο, ενώ σε πολλές περιπτώσεις η σύνδεση της καταγωγής του με εκείνους γίνεται μέσο απόδειξης της «αυθεντικότητάς» του. Οι gitanos αναπαρίστανται ως ελεύθεροι, ανεξάρτητοι και θύματα καταπίεσης. Αυτού του είδους η απεικόνιση, που αποκαλείται gitanismo (gypsy ethos), διατρέχει τις αναπαραστάσεις του φλαμένκο (Manuel, 1989:54) και αποτελεί τον πυρήνα της δημοτικότητάς του (Mullins, 2007). Αναφορικά με τις αναπαραστάσεις των gitanos και την σχέση τους με το φλαμένκο, έχει ενδιαφέρον η τηλεοπτική σειρά Rito y Geografia del Cante η οποία προβλήθηκε κατά την περίοδο 1971-1972. Σύμφωνα με τον Washabaugh, η εκπομπή συνέβαλε στην «μουσειοποίηση» της μουσικής του φλαμένκο και του τραγουδιού, ενώ ταυτόχρονα χειραγώγησε την απεικόνιση των gitanos και της σχέσης τους με το φλαμένκο (ο.π. 146). Χαρακτηριστικά, αποσύνδεσε την ανάπτυξη του φλαμένκο από τις juerga (γιορτές που συνδέονταν με άφθονη κατανάλωση αλκοόλ κτλ) και το επανασύνδεσε

με την οικογενειακή ζωή. Ο χαρακτηρισμός του φλαμένκο ως μια οικογενειακή δραστηριότητα των Gitanos μετασχημάτισε την εικόνα τους, ενώ ταυτόχρονα, η συνοπτική μορφή των προγραμμάτων προώθησε το φλαμένκο ως ένα ενιαίο και ενσωματωμένο φαινόμενο (ο.π.148).

Αν και η ρομαντικοποίηση του φλαμένκο ενισχύεται με την αύξηση του τουρισμού στην μετά τον Φράνκο περίοδο ωστόσο ξεκινά πολύ νωρίτερα. Κατά τον ανθρωπολόγο Malefyt (1998:56), η περίοδος των Café cantantes αποτέλεσε την πρώτη στιγμή «εξωτικοποίησης των φτωχών ως το πρωτόγονο ιδανικό» από Ισπανούς και ξένες ελίτ. Όπως ο ίδιος αναφέρει, «το σαρωτικό ρομαντικό κίνημα της Ευρώπης φαντασιώθηκε την καταπιεσμένη χαμηλότερη τάξη της Ανδαλουσίας ως εξωτικό υλικό προς δημόσια έκθεση» (Malefyt, 1998). Ενώ η ανάπτυξη των Cafes αποτέλεσε οικονομική ευκαιρία για τους φτωχούς Ανδαλουσιανούς, ταυτόχρονα δημιούργησε ένα ταξικό σύστημα ανταγωνισμού, πρόκλησης και ανισότητας για τους καλλιτέχνες, οι οποίοι πολλές φορές γίνονταν θύματα εκμετάλλευσης και πορνείας. Αυτές οι κοινωνικές και οι οικονομικές σχέσεις που δημιουργήθηκαν, συσχετίστηκαν με τις δημόσιες επιτελέσεις και αναπαραστάσεις του φλαμένκο. Πολλοί aficionados (υποστηρικτές/θαυμαστές του φλαμένκο) θεωρούν αυτές τις δημοφιλείς μορφές του φλαμένκο ως «μη-αυθεντικές» και οι οποίες βασίζονται στην δημόσια έκθεση και ανταγωνισμό, ιδιαίτερα από τότε που το φλαμένκο αποτέλεσε κύριο τουριστικό προϊόν (ό.π. 56).

Αυτή η ένταση μεταξύ του τι καθιστά το φλαμένκο «αυθεντικό» συνεχίστηκε και στο πέρασμα των χρόνων μέχρι σήμερα, όπου σύγχρονοι φλαμένκο καλλιτέχνες πειραματίστηκαν σε σχέση με το χορευτικό στυλ, τη δομή της χορογραφίας και τον σχεδιασμό της παραγωγής, προκαλώντας νέα είδη και συνεργασίες με διεθνείς καλλιτέχνες (ο.π. 49). Αυτές οι αλλαγές πυροδότησαν εκ νέου τη συζήτηση περί «αυθεντικότητας», με όρους μεταξύ παραδοσιακού και καινούριου. Σε αυτή την περίπτωση το Nuevo Flamenco (το οποίο συγκροτείται αντιθετικά με παραδοσιακές επιτελέσεις) θεωρείται «μη-αυθεντικό» από aficionados και καλλιτέχνες (Mullins, 2007).

Σχετικά με το τι καθίσταται «αυθεντικό», στις μελέτες που αφορούν το φλαμένκο έχουν υπάρξει διάφοροι πόλοι αντιθέσεων συμπεριλαμβανομένων ζητημάτων του φύλου, του ιδιωτικού έναντι του δημόσιου και του παραδοσιακού έναντι του μοντέρνου. Ο Malefyt υποστηρίζει ότι υπάρχει μια αντίθεση στις αναπαραστάσεις του φλαμένκο και στις οποίες αντιπαρατίθενται δύο διαφορετικοί τρόποι επιτέλεσης. Η μία αφορά την αυξανόμενη δημοτικότητα του είδους και η

οποία συνδέεται με εικόνες εξωτικών χορευτριών, που χορεύουν έντονα, σε πολύχρωμα κοστούμια, παίζοντας με τις καστανιέτες τους και η οποία στηρίζει οικονομικά την εθνική τουριστική βιομηχανία. Παράλληλα, για τους Ανδαλουσιανούς το φλαμένκο αναπαριστά «μια μορφή βαθύτερων προσωπικών εκφράσεων και ενδόμυχης επικοινωνίας που αποτυπώνει τις παραδοσιακές αξίες της Ανδαλουσιανής κοινότητας» (Malefyt, 1998:51). Έτσι για πολλούς Ανδαλουσιανούς *afficionados* και καλλιτέχνες που κάποτε μαζευόντουσαν σε κλειστούς κύκλους και σήμερα στις ιδιωτικές *reña*, το φλαμένκο αποτελεί μια τοπική παράδοση η οποία έρχεται σε αντίθεση με την εμπορευματοποίηση και τις δημόσιες επιτελέσεις σε ανοιχτά μαγαζιά (*tablaos*).

Σύμφωνα με την Phillips M. (2015) η επανεφεύρεση του «αυθεντικού» έχει αποτελέσει μια αδιάκοπη διαδικασία στην ιστορία του συγκεκριμένου καλλιτεχνικού είδους. Σύγχρονες μελέτες, όπως αυτή της ανθρωπολόγου Pamela Ann Caltabiano με τίτλο «Embodied Identities: Negotiating the Self through Flamenco Dance» (2009), επιχειρούν να δείξουν, μεταξύ άλλων, το πώς αυτή η συζήτηση υπερβαίνει τα σύνορα της Ισπανίας και αφορά χορευτές και χορεύτριες που ασχολούνται με το συγκεκριμένο είδος σε άλλα μέρη του κόσμου. Η ίδια, κάνοντας επιτόπια έρευνα σε σχολή χορού στην Ατλάντα των Η.Π.Α., εκλαμβάνει το φλαμένκο ως μια διεθνική και υβριδική πρακτική και επιχειρεί να αναδείξει τον τρόπο που αυτό συντελεί στην συγκρότηση και την διατήρηση των ταυτοτήτων των συγκεκριμένων χορευτών. Εστιάζει μεταξύ άλλων στον τρόπο που η αυθεντικότητα, και το «εξωτικό» και εν τέλει η «φλαμένκο ιστορία» σωματοποιούνται από την χορευτική ομάδα της Ατλάντα, ενώ ταυτόχρονα δείχνει το πώς σε αυτή τη διαδικασία κεντρική σημασία έχει «το έμφυλο σώμα του φλαμένκο», το οποίο σύμφωνα με την ίδια, μεταφράζεται σε μια έμφυλη ταυτότητα στο πλαίσιο μιας σχολής χορού (Caltabiano, 2009).

## **Θεωρητικό Πλαίσιο**

Τις δεκαετίες του 1960 και 1970 μελετητές του χορού όπως η Adrienne Kaeppler, Anya Peterson Royce, Judith Hanna κ.α. έθεσαν τις βάσεις για μια ανθρωπολογία του χορού (Reed, 1998:505). Εξετάζοντας τον χορό μέσα από διαφορετικές θεωρητικές προσεγγίσεις, «ανέδειξαν την μορφή και την λειτουργία των χορών, τις βαθιές δομές του χορού και τον χορό ως μία μη-λεκτική μορφή επικοινωνίας» (Reed, 1998: 505). Ταυτόχρονα προβληματοποίησαν τον χορό ως μία

αυτονόητη καθολική κατηγορία (Kaeppler, 1985:93, Cowan, 1990:25), επιχειρώντας να κατανοήσουν τον χορό σε αλληλεξάρτηση με τα συγκεκριμένα κοινωνικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα τους, είτε δίνοντας έμφαση στην αποτύπωση των δομικών και μορφολογικών γνωρισμάτων τους, είτε μελετώντας τις ως συμβολικές διαντιδράσεις, θρησκευτικές εμπειρίες κτλ. (Spencer, 1985: ix). Για την Anya Peterson Royce, η οποία αντλεί από την αμερικάνικη ανθρωπολογία του Franz Boas (Reed, 1998:505), ο χορός είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με τα άτομα και τους πολιτισμούς, σε αμοιβαία σχέση αλληλεπίδρασης ενώ, σύμφωνα με την ίδια, δεν αρκεί να εξετάζουμε την μορφή του χορού, αλλά μας καλεί να αναλογιστούμε «τις σημασίες που έχει για τους ανθρώπους που τον δημιουργούν, τον επιτελούν και τον παρακολουθούν» (Royce, 2005:205).

Παρ' όλα αυτά, στην παρούσα εργασία δεν με ενδιαφέρει να εστιάσω στον χορό ορίζοντας τί είναι αυτό που «ο ίδιος ο χορός κάνει» (Spencer, 1985: ix) αλλά να δω πώς μέσα στο πλαίσιο των σχολών χορού οι χορευτές-τριες και οι καθηγητές μιλούν και κατασκευάζουν την έννοια της «αυθεντικότητας» και πώς στην συγκρότηση αυτή εμπλέκονται το σώμα και ο υλικός πολιτισμός.

Ο R. Handler, πολιτισμικός ανθρωπολόγος, αναλύει την κατηγορία της «αυθεντικότητας» ως μια πολιτισμική κατασκευή του μοντέρνου Δυτικού κόσμου, ως μία λειτουργία της Δυτικής οντολογίας, η οποία συνδέεται άμεσα με τις Δυτικές ιδέες για το άτομο (Handler, 1986). Η σύνδεση της αυθεντικότητας με τον ατομικισμό αφορά τόσο τις ανθρωπολογικές ιδέες στις οποίες ο Handler ασκεί κριτική όσο και στον καθημερινό λόγο (commonsense). Αντλώντας από το έργο του Trilling, που ασχολήθηκε με την λογοτεχνική κριτική, *Sincerity and Authenticity* (1971) περιγράφει το πώς οι έννοιες «ειλικρίνεια» και «αυθεντικότητα» αναδύονται κατά το πέρασμα από την οντολογία του μεσαίωνα στην οντολογία του νεωτερικού κόσμου, αυτού που περιγράφει ο Cassirer (1932) ως νεωτερική οντολογία της φύσης. Όπως αναδεικνύει, αυτή η έννοια της «ειλικρίνειας» συνδέεται με νεωτερικές ιδέες της ατομικότητας και την ιδέα ότι το άτομο αποτελεί ένα «αυτόνομο μέρος ενός όλου». Σε αυτή τη νέα οντολογία, το άτομο δεν αντιλαμβάνεται τον εαυτό του από την θέση του στην θεϊκή ιεραρχία, όπως συνέβαινε κατά την οντολογία του μεσαίωνα, αλλά από την αναλογία ανάμεσα στην «εξωτερική» του θέση / τον ρόλο που κατέχει και τον ενδότερο και «αυθεντικό» «αληθινό εαυτό» κι έτσι τα άτομα μπορούν πλέον να εντοπίσουν την «απόλυτη πραγματικότητα μέσα τους». Με αυτό το τρόπο αναδεικνύεται σημαντική η αναζήτηση της «ειλικρίνειας», όπου κατά τον Trilling, ανάγεται σταδιακά σε δημόσια απαίτηση. Έτσι η «αυθεντικότητα» έχει να

κάνει με τον ενδότερο αληθινό εαυτό, την ατομική μας ύπαρξη, όχι αυτή την οποία παρουσιάζουμε στους άλλους, αλλά αυτή που πραγματικά είναι πέρα από τους ρόλους που παίζουμε.

Κατά τον Handler, αυτή η νεωτερική οντολογία επηρέασε και τις ουσιοκρατικές προσεγγίσεις του πολιτισμού και της αναζήτησης της «αυθεντικότητάς» του. Όπως εξηγεί ο συγγραφέας, οι πολιτισμοί νοούνται ως διακριτοί, οριοθετημένα μέρη, το κάθε ένα μοναδικό – όπως και η προσωπικότητα ενός ατόμου- και όλοι ίσης αξίας. Οι πολιτισμοί, στην κοινή μας λογική, είναι εξατομικευμένες οντότητες της παγκόσμιας κοινωνίας.

Ακολουθώντας ομοίως τον Trilling, ο Charles Taylor εξετάζει την ανάδυση της «αυθεντικότητας» ως ένα ιδανικό το οποίο συγκροτήθηκε παράλληλα με την εξατομικευμένη ταυτότητα (Taylor, 1994), βασιζόμενο σε μία νεωτερική αντίληψη, «μία ορισμένη αίσθηση εσωτερικότητας, μία διάκριση του «μέσα-έξω», όπου οι ιδέες ή τα συναισθήματα βρίσκονται εντός, ενώ τα αντικείμενα του κόσμου είναι «εκτός» (Taylor, 2007:189). Σύμφωνα με τον Taylor η αυθεντικότητα ως ιδανικό «αφορά το να είμαι αληθινός για τον εαυτό μου και τον ιδιαίτερο τρόπο ύπαρξής μου» (Taylor, 1994:28). Περιγράφοντας την εξέλιξη αυτής της ιδέας ως ιδανικό, εκκινεί από τον 18ο αιώνα και αναδεικνύει τον τρόπο που «η επαφή με τον ενδότερο εαυτό και η σύνδεση με τα συναισθήματά μας παίρνει μία ανεξάρτητη και κρίσιμη σημασία, νοείται πλέον ως ένα κατόρθωμα για την αυτο-ολοκλήρωσή μας ως ανθρώπινα όντα» (ό.π. 28). Εάν σε νεώτερες ηθικές προσεγγίσεις αυτό συνέβαινε με την σύνδεση μας με μία εξωτερική πηγή, κατά την μετάβαση στον μοντέρνο πολιτισμό, αυτή η πηγή μετατοπίζεται μέσα μας, εννοιολογώντας τους εαυτούς μας ως όντα με εσωτερικά βάθη. Η ηθική σωτηρία μέσα από την ανάκτηση της αυθεντικής ηθικής επαφής με τον εαυτό μας περιγράφεται από τον Rousseau αλλά αποκτά κρίσιμη σημασία κατά τον Herder (ως αρθρωτή αυτής της ιδέας). Όπως περιγράφει ο Taylor, ο Herder προωθεί την ιδέα ότι «κάθε ένας από εμάς έχει έναν πρωτότυπο (original) τρόπο να είναι άνθρωπος» (ό.π. 30). Αυτή η καινούρια ιδέα περνάει στη νεωτερικότητα ως μία ηθική υποχρέωση: «καλούμαι να ζήσω την ζωή μου με αυτόν τον (πρωτότυπο) τρόπο και χωρίς να μιμούμαι την ζωή κανενός άλλου». Με άλλα λόγια, «αν δεν είμαι αληθινός για τον εαυτό μου, χάνω το νόημα της ζωής, χάνω το τι σημαίνει ανθρώπινο ον για μένα τον ίδιο» (ό.π. 30). Έτσι λοιπόν η αυθεντικότητα ως ένα σύγχρονο ιδανικό στηρίζεται σε αυτή την αρχή της «πρωτοτυπίας» (originality), η οποία σχετίζεται με τους στόχους της αυτοπραγμάτωσης και της αυτο-γνωσίας. Όπως ο Taylor διατυπώνει, «για να είμαι

αληθινός στον εαυτό μου σημαίνει να είμαι αληθινός στην δική μου ιδιαιτερότητα, την οποία μπορώ να αρθρώσω και να ανακαλύψω. Αρθρώνοντας την, καθορίζω ταυτόχρονα τον εαυτό μου» (ό.π. 31).

Το στοιχείο το οποίο αναδεικνύει ως σημαντικό ο Taylor αφορά τον διαλεκτικό χαρακτήρα της παραπάνω διαδικασίας. Σύμφωνα με τον ίδιο, η ανάπτυξη μιας μοναδικής, «ιδανικά δημιουργημένης, εκ των έσω ταυτότητας», βασίζεται στις διαλογικές σχέσεις με τους άλλους. Ταυτόχρονα, η εκ των έσω, προσωπική ταυτότητα δεν αναγνωρίζεται εκ των προτέρων, αλλά πρέπει να κερδηθεί μέσω της αλληλεπίδρασης με τους άλλους, σε μία προσπάθεια η οποία μπορεί να αποτύχει. Όπως αναφέρει, «στον πολιτισμό της αυθεντικότητας, οι σχέσεις νοούνται ως τόπος-κλειδί της αυτο-ανακάλυψης και της αυτο-επιβεβαίωσης» (ό.π. 36).

Την ιδέα της αυθεντικότητας ως ένα προϊόν της Δυτικής κληρονομιάς αναλύουν και άλλοι μελετητές όπως ο Cornelius Holtorf, ο οποίος αναλύει την αυθεντικότητα υπό το πρίσμα της αρχαιολογίας, και ο οποίος αναφέρει ότι η νεωτερική νοηματοδότηση του όρου προέρχεται από τους ρομαντικούς κατά τον ύστερο 18ο και 19ο αιώνα (Holtorf, 2005). Κατ' αυτούς, η αυθεντικότητα είναι αυτό που «διακρίνει το πρωτότυπο και μοναδικό έργο μιας μορφής τέχνης από μία μηχανική της αναπαραγωγή, προσδίδοντας αξιοπιστία και νομιμοποίηση», ενώ είναι «μία συνθήκη η οποία υπάρχει εφόσον αποκαλυφθεί αλλά δεν μπορεί να δημιουργηθεί» (ό.π. 113).

Κατά το πέρασμα των χρόνων, η έννοια της αυθεντικότητας επεκτάθηκε από τα έργα τέχνης στο φολκλόρ, στις παραδόσεις μέχρι να φτάσει στην σύγχρονη εποχή όπου όπως σχολιάζει ο συγγραφέας, αναδύεται ως μια «πραγματική λατρεία» όπου οτιδήποτε να μπορεί να «διατηρηθεί στην αυθεντικότητά του», από «αυθεντικές μυρωδιές» μέχρι «αυθεντικούς ανθρώπους» (ό.π. 113). Σε σχέση με την αρχαιολογία, η αυθεντικότητα, όπως αναφέρει, έχει προσεγγιστεί ως η υλική ακεραιότητα του ίδιου του αντικειμένου: τα αρχαία αντικείμενα πρέπει να «διατηρούνται και να συντηρούνται, παρά να ανακαινίζονται ή να αναδομούνται» συγκροτώντας έτσι μία ηθική «συντήρησης» η οποία είναι οικουμενικά αποδεκτή (Holtorf, 2005).

Ενδεικτικό της «ηθικής της συντήρησης» και του τρόπου με τον οποίο αυτή συνδέεται με ζητήματα κληρονομιάς αποτελεί η ένταξη του φλαμένκο στον Αντιπροσωπευτικό Κατάλογο Στοιχείων Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς της UNESCO το 2010. Μάλιστα, έχει ενδιαφέρον, όπως σχολιάζει ο Holtorf, ότι η προβληματοποίηση της «αυθεντικότητας» αναδεικνύεται μέσα από θεσμικούς φορείς

όπως η UNESCO. Σύμφωνα με τα πρακτικά των συνεδρίων που ο συγγραφέας παραθέτει, η «αυθεντικότητα» μιας κληρονομιάς «εξαρτάται από την φύση της, το πολιτιστικό της συμφραζόμενο, και την εξέλιξη στον χρόνο» ενώ συνδέεται με μια σειρά από πηγές πληροφορίας που συμπεριλαμβάνουν «τη φόρμα [...], υλικά και ουσίες [...] παραδόσεις και τεχνικές [...] πνεύμα και αίσθημα καθώς και άλλους εσωτερικούς και εξωτερικούς παράγοντες». Βλέπουμε λοιπόν, όπως ο Holtorf σχολιάζει, ότι η αυθεντικότητα μπορεί να σημαίνει «πολλά διαφορετικά πράγματα σε διαφορετικά πολιτισμικά συμφραζόμενα» (ό.π. 114), υποστηρίζοντας ότι η αυθεντικότητα ή παλαιότητα «δημιουργείται μέσω συγκεκριμένων, συνθηκών των συμφραζόμενων και διαδικασιών που λαμβάνουν χώρο στο παρόν»<sup>1</sup>. Σύμφωνα με τον Meethan, αν και στόχος της UNESCO είναι η «διατήρηση της παγκόσμιας κληρονομιάς», οι κληρονομίες (στην περίπτωσή μας το φλαμένκο) ορίζονται ως τέτοιες μόνο έπειτα από αίτημα των εθνικών κυβερνήσεων, αναδεικνύοντας έτσι τον τρόπο που εμπλέκονται με ζητήματα πολιτικής και εξουσίας, εξυπηρετώντας ιδεολογικές θέσεις, τροφοδοτώντας ταυτόχρονα την αγορά του τουρισμού (Meethan, 2001: 103).

Αυτή η νέα οντολογία, όπως περιγράφηκε από τον Handler και τον Taylor παραπάνω, και το ιδανικό της αυθεντικότητας ως αναζήτηση του αληθινού βαθύτερου εαυτού, φαίνεται να συνδέεται με αυτό που ο Daniel Miller ονομάζει «οντολογία του βάθους». Σύμφωνα με τον Miller (1994), η Δυτική φιλοσοφία χαρακτηρίζεται από μια σειρά μεταφορών και υποθέσεων, οι οποίες απαρτίζουν μια διάχυτη ιδεολογία, κατά την οποία «τείνουμε να υποθέσουμε ότι οτιδήποτε είναι σημαντικό στην αίσθηση της ύπαρξής μας βρίσκεται σε ένα βαθύτερο / ενδότερο εσωτερικό, το οποίο είναι ανθεκτικό και στέρεο, σε αντίθεση με τους κινδύνους των πραγμάτων που θεωρούμε εφήμερα, ρηχά, ή χωρίς περιεχόμενο» (ό.π. 53). Με άλλα λόγια, «υποθέτουμε ότι το *είναι*, αυτό που πραγματικά είμαστε, βρίσκεται κάπου βαθιά μέσα μας και έρχεται σε απευθείας αντίθεση με την επιφάνεια» (Πετρίδου, 2012 :328). Όπως αναφέρει η Πετρίδου (2012), η «οντολογία του βάθους» «συνδέεται με μια βαθιά εδραιωμένη διάκριση μεταξύ σώματος και πνεύματος, διάκριση που αναπαράγεται σε πολλαπλά επίπεδα δημιουργώντας μια ευρύτερη σειρά δίπολων (όπως βάθος έναντι επιφάνειας, λογική έναντι συναισθήματος,

---

<sup>1</sup> Παραπέμποντας στον Shanks (1995:20) ο οποίος σημειώνει ότι «η αξία ενός αντικειμένου αποφασίζεται κατά την μετάβαση από το παρελθόν στο παρόν δια μέσου της εργασίας της επιθυμίας» (ό.π. 121) θεωρεί ότι κατά κάποιο τρόπο, οι εκθέσεις και οι μελέτες των αρχαιολογικών ερευνών δεν είναι συνέπειες υπαρκτών αρχαίων ευρημάτων, αλλά τα αρχαία ευρήματα είναι συνέπειες των υπαρκτών αρχαιολογικών ερευνών και εκθέσεων, ενώ αντανακλούν την μοντέρνες επιθυμίες αρχαιολόγων και τουριστών (ό.π. 121).

παραγωγή έναντι κατανάλωσης)» και στα οποία μπορούμε να προσθέσουμε το «αυθεντικό-πλαστό/απομίμηση», και με βάση τα οποία δομούνται και ιεραρχούνται κοινωνικές σχέσεις (ό.π. 355). Μάλιστα, κατά τον Miller, αυτές οι μεταφορές έχουν την τάση να διαποτίζουν πιο γενικές και συχνά ηθικές κρίσεις σχετικά με την αντίληψη του κόσμου. Όπως αναφέρει, η απώλεια της «αυθεντικότητας» υπό τις συνθήκες του ύστερου καπιταλισμού έχει σχολιαστεί από πολλούς συγγραφείς του μετα-μοντερνισμού, και οι οποίοι την ταυτίζουν με μια νέα επιφανειακότητα (Miller, 1994:53).

Η «οντολογία του βάθους» έτσι όπως την προσδιορίζει ο Miller φαίνεται να αντανακλάται στον στερεοτυπικό τρόπο με τον οποίο προσεγγίζουμε τον υλικό πολιτισμό. Αντίθετα, στις νέες μελέτες του υλικού πολιτισμού κυρίως από τη δεκαετία του 1980 και μετά, υπήρξε μια σημαντική στροφή στην προσέγγιση του υλικού κόσμου. Συγκεκριμένα, η αντίληψη των αντικειμένων ως «παθητικοί δέκτες κοινωνικών σχέσεων» ή «εφήμερα, άψυχα» τεχνουργήματα μετατοπίστηκε σε μια πιο δυναμική εννοιολόγηση αυτών, αποδίδοντάς τους έναν πολύ πιο ενεργό και σημαίνοντα ρόλο στην κοινωνία (Γιαλούρη, 2012:26). Εμπνεόμενοι από τον μεταμοντερνισμό και την αμφισβήτηση του «ανθρωποκεντρισμού» του Διαφωτισμού, κεντρικό ζήτημα στις νέες μελέτες του υλικού πολιτισμού υπήρξε η αμφισβήτηση και η γεφύρωση παλαιότερων διχοτομήσεων, μεταξύ αντικειμένων-υποκειμένων, αναδεικνύοντας την ιστορικότητα καθώς και την ρευστότητα των ορίων μεταξύ τους (Miller και Tilley, 1996). Η διαλεκτική σχέση μεταξύ υποκειμένων και αντικειμένων στηρίχθηκε μέσα από θεωρήσεις όπως του Miller το 1987, ο οποίος μέσω της έννοιας της «αντικειμενοποίησης» ανέλυσε τον τρόπο όπου «μέσω της κατασκευής, χρήσης, ανταλλαγής, κατανάλωσης, διαντίδρασης, και συνύπαρξης με τα αντικείμενα, οι άνθρωποι κατασκευάζουν τους εαυτούς τους» και την ταυτότητά τους, καταδεικνύοντας έτσι την τεράστια σημασία του υλικού πολιτισμού στην κατανόηση των κοινωνιών (Tilley, 2006:61). Έτσι, αντικείμενα και υποκείμενα συνδέονται διαλεκτικά, σε μία διαρκή διαδικασία του είναι και του γίνεσθαι, συγκροτώντας τον ανθρώπινο πολιτισμό καθώς και την εμπρόθετη δράση των ατόμων και ομάδων (Tilley, 2006: 61). Σημαντική θεώρηση στις νέες μελέτες του υλικού πολιτισμού ήταν επίσης εκείνη του A. Gell ο οποίος αναφέρθηκε στην «ικανότητα δράσης» («agency») των αντικειμένων. Ο Βρετανός κοινωνικός ανθρωπολόγος στο βιβλίο του *Art and Agency: An Anthropological Theory* (1998), διατυπώνοντας μια θεωρία για τη δημιουργία των έργων τέχνης, ανέδειξε τον τρόπο που τα έργα τέχνης «κινητοποιούν» τις αισθητικές αρχές των ανθρώπων κατά την

κοινωνική διάδραση με αυτά (Γιαλούρη, 2012). Αν και η θεωρία του Gell αφορούσε κυρίως τα έργα τέχνης, επηρέασε γενικότερα την προσέγγιση του υλικού πολιτισμού, όπου μαζί με άλλες θεωρήσεις σηματοδότησαν την μετατόπιση του ενδιαφέροντος από τις «σημασίες» στην ίδια την «δράση» και αυτονομία των αντικειμένων.

Ιδιαίτερα από το 1980 και μετά, οι προσεγγίσεις του υλικού πολιτισμού έρχονται να αναδείξουν την άρρηκτη σχέση και διάδραση των πραγμάτων με τα σώματα (Πετρίδου, 2012), συμβάλλοντας έτσι στην ευρύτερη συζήτηση σχετικά με το σώμα, που συντελέστηκε κατά τον 20 αιώνα, όπου προβληματοποιήθηκε «ο σταθερός και δεδομένος χαρακτήρας του» αναδεικνύοντας «το αβέβαιο, ρευστό, μεταβαλλόμενο, με ασαφή όρια σώμα» (Μακρυγιώτη, 2004:15). Από τις σημαντικότερες προσεγγίσεις στην θεώρηση αυτή αποτελεί η πραξολογική θεώρηση του J.P. Warnier, η οποία κινείται στο πλαίσιο των θεωριών του υλικού πολιτισμού βλέποντας τα ως φορείς δράσης, όμως «προσθέτοντας στις έννοιες τις υλικότητας και της δράσης την έννοια του κινούμενου σώματος» (Γκουγκούλη, 2012: 300).

Τη βάση για τη θεώρηση του Warnier αποτέλεσε η προσέγγιση του Marcel Mauss, ο οποίος στο δοκίμιό του «Τεχνικές του σώματος» του 1935 ασχολήθηκε με τους τρόπους με τους οποίους το σώμα διαπλάθεται κοινωνικά. Καταγράφοντας τις διαπολιτισμικές παραλλαγές των σωματικών τεχνικών διαφορετικών δραστηριοτήτων, καταδεικνύει το πώς ενώ τείνουν να εκλαμβάνονται ως αυτονόητες και φυσικές, «συνιστούν κοινωνικά δομημένες επίκτητες τεχνικές» (Μακρυγιώτη, 2004: 31). Έτσι λοιπόν ορίζει το σώμα ως το «πρώτο τεχνικό αντικείμενο» και «τεχνικό μέσο του ανθρώπου» του οποίου η χρήση κατά κύριο λόγο αποτελεί αποτέλεσμα διδασκαλίας, εκπαίδευσης και εξάσκησης (ό.π. 31). Οι τεχνικές του σώματος, έχοντας ως στόχο την κοινωνική ένταξη και τοποθέτηση του σώματος, επιβάλλονται εξωτερικά, και καλλιεργούν μια ορισμένη μορφή του σώματος, ενώ «πλάθονται από και εκφράζουν το «έθος» (habitus). Το έθος (habitus) κατά τον Mauss αποτελεί τις «συνήθειες οι οποίες ποικίλουν σε σχέση με την κοινωνία, την εκπαίδευση, την κοσμιότητα και τη μόδα, το κύρος» (Mauss, 2004[1968]:79).

Η κριτική του J.P. Warnier στον Mauss έγκειται στο γεγονός ότι ο τελευταίος έβλεπε το σώμα οριοθετημένο, ως «ένα σύνολο ανθρώπινων οργάνων» (Warnier, 2001: 7). Αντίθετα, ο Warnier, αντλεί από τον Paul Schilder, και το άρθρο του *The Image of the Body* (1935), βάσει του οποίου το σώμα αποτελεί μία «δυναμική σύνθεση, τα όρια του οποίου ευέλικτα (flexible) και μπορούν να εκτείνονται συμπεριλαμβάνοντας και άλλα πράγματα» (Warnier, 2001:7). Έτσι, αν με βάση την

προσέγγιση του Mauss, το σώμα διαπλάθεται από τον πολιτισμό μέσα από συγκεκριμένες τεχνικές, τότε σύμφωνα με τον Warnier πρέπει να σκεφτούμε ότι δεν υπάρχει τεχνική που να μην εμπλέκει μια συγκεκριμένη υλικότητα (ό.π. 10). Ενδιαφέρον έχει το παράδειγμα του άνδρα των Kabil, αναφορικά με το οποίο ο Mauss αναρωτιόταν πώς είναι δυνατόν να κατεβαίνει γρήγορα μια πλαγιά χωρίς να φεύγουν από τα πόδια οι παντόφλες του. Σύμφωνα με τον Warnier, ο Mauss δεν λάμβανε υπόψη του ότι οι παντόφλες «έχουν ενσωματωθεί στις κινητικές συνήθειες του άνδρα μέσα από την μάθηση και την εξάσκηση», σύμφωνα με τον ίδιο, είναι ένας άνθρωπος-με-παντόφλες (Πετρίδου, 2012:371).

Έτσι, αν και τα στοιχεία του υλικού πολιτισμού έχουν θεωρηθεί ως «επιφανειακές πτυχές» της ανθρώπινης ύπαρξης, μία αντίληψη στην οποία οφείλεται και η έλλειψη ανθρωπολογικών μελετών για την συμμετοχή τους στον κοινωνικό κόσμο, στην παρούσα εργασία με ενδιαφέρει να αναδείξω την συμμετοχή τους στην αναζήτηση και συγκρότηση του «αυθεντικού» στο πλαίσιο των Αθηναϊκών σχολών. Κύρια θεωρητική προσέγγιση θα αποτελέσει η «πραξεολογική θεώρηση» του Warnier, ο οποίος αντλώντας από τις «τεχνικές του σώματος» του M. Mauss, συνδέει το σώμα με τον υλικό πολιτισμό αφού βλέπει τον δεύτερο ως προέκταση του πρώτου.

### **Το αφήγημα της «αυθεντικότητας» στο Αθηναϊκό συμφραζόμενο**

Σύμφωνα με δύο πληροφορητές μου, καθηγητές του φλαμένκο χορού, το φλαμένκο φαίνεται να ήρθε στην Ελλάδα περίπου στα τέλη της δεκαετίας του 1980 και αρχές του 1990. Την ίδια περίοδο βλέπουμε να ανθίζουν και άλλοι χοροί όπως η Salsa (Μπαναλοπούλου, 2010:2) ενώ λίγο αργότερα το Tango (Petridou, 2009:60). Σύμφωνα με τους δύο συνομιλητές μου οι οποίοι πρωτογνώρισαν το φλαμένκο στην Αθήνα του '89 το φλαμένκο όταν πρωτοήρθε στην Ελλάδα εμφανίστηκε ως κάτι «καινούριο». Ήταν και οι δύο ήδη χορευτές άλλων ειδών χορού, μπαλέτου και παραδοσιακών χορών και, όπως μου είπαν, δεν γνώριζαν από πριν το συγκεκριμένο είδος. Αυτή τη στιγμή διατηρούν και οι δύο σχολές χορού όπου διδάσκεται αποκλειστικά ο χορός φλαμένκο.

Επιχειρώντας να διερευνήσουμε τους λόγους για τους οποίους μπορεί να άνθισαν τη συγκεκριμένη περίοδο οι συγκεκριμένοι χοροί, στρέφουμε για λίγο την προσοχή μας προς την δεκαετία του 1980 και τις εξελίξεις που συντελέστηκαν.

Σύμφωνα με τους κοινωνιολόγους Βασίλη Βάμβακα και Παναγή Παναγιωτόπουλο (2010), η δεκαετία του 1980 αναγνωρίζεται ως μία «δεύτερη μεταπολιτευτική φάση» η οποία χαρακτηρίζεται από μεγάλες μετατοπίσεις πραγματικού και συμβολικού πλούτου, ανοδική κοινωνικής κινητικότητας και διαδικασιών εκσυγχρονισμού (Βάμβακας, Β και Παναγιωτόπουλος, Π., 2010). Κατά τους ίδιους η ελληνική δεκαετία του '80 συνδέεται με την υλοποίηση σε μαζική κλίμακα μίας ατομικιστικής επανάστασης η οποία θεμελιώθηκε στην κοινωνική εμπειρία, μέσω μιας στροφής στο «προσωπικό», μεταφέροντας το πεδίο της αυτοπραγμάτωσης στον εαυτό. Κατά τη δεκαετία αυτή, η αναζήτηση του «αληθινού» εαυτού και της προσωπικής πλήρωσης γίνεται «κοινό προνόμιο», ένα μοιρασμένο δικαίωμα των μεσαίων στρωμάτων και απεγκλωβίζεται οριστικά από την κυριαρχία των ελίτ» (ό.π. LXIV). Ο εκδημοκρατισμός των θεσμών, η εμπέδωση της ομαλότητας και η αίσθηση μιας ειρηνευμένης κοινωνίας, σύμφωνα με τους ίδιους, «προήγαγαν τις πολιτικές της ατομικής αυτοπραγμάτωσης σε πεδία όπως η σεξουαλικότητα, η διασκέδαση, ο αθλητισμός, ο κοσμοπολιτισμός, οι νέες μορφές πνευματικότητας, υποδεχόμενα έτσι την σύγχρονη ατομικότητα» (ό.π. XLIX). Έτσι, σύμφωνα με τους ίδιους, κατά την περίοδο αυτή, συντελείται ένα πέρασμα από τη μαζική κοινή κουλτούρα του μέσου γούστου σε εξατομικευμένες πρακτικές, το οποίο και θα ολοκληρωθεί τη δεκαετία του '90, ενώ συνδέεται μεταξύ άλλων με την σταδιακή υποχώρηση της λαϊκής παράδοσης. Μάλιστα, ρωτώντας τον Σ., τον έναν εκ των δύο καθηγητών, γιατί εγκατέλειψε τους ελληνικούς παραδοσιακούς χορούς με τους οποίους ασχολιόταν μέχρι εκείνο τον καιρό επαγγελματικά, μου απάντησε ότι «ο ελληνικός χορός σου δίνει μια ταυτότητα ομαδική σε αναπτύσσει σαν έναν χορευτή ο οποίος μπορεί να δουλέψει ομαδικά και συλλογικά αλλά από κει και πέρα δε μπορεί να αποτελέσει προσωπικό εκφραστικό εργαλείο».

Σύμφωνα με τους δύο καθηγητές που συνομίλησα, καταλυτική σημασία στην διάδοσή του φλαμένκο στην Αθήνα υπήρξε ο ερχομός του «συστήματος» όπως αναφέρουν, ενός συστήματος διδασκαλίας που παρείχε ο οργανισμός Spanish Dance Society, με έδρα το Ηνωμένο Βασίλειο. Ο οργανισμός είχε ήδη ιδρυθεί από το 1965, όπου για πρώτη φορά κωδικοποίησε το φλαμένκο σε μέθοδο διδασκαλίας. Έτσι τα τέλη του 1980 ήρθε ένας από τους πρώτους εξεταστές στην Ελλάδα, και μέσα από την διδασκαλία αυτού του «συστήματος», βγήκε η πρώτη γενιά δασκάλων φλαμένκο στην Ελλάδα με πιστοποίηση αυτού του οργανισμού. Μέσα από τις περιγραφές των καθηγητών με τους οποίους συνομίλησα, υπήρχε πολύ μεγάλη συμμετοχή στα μαθήματα, ενώ έδιναν την αίσθηση μιας κοινότητας, «τότε ήμασταν όλοι μια παρέα»

με κάποιο τρόπο. Σύμφωνα με τους ίδιους, και χωρίς να διευκρινίζουν την αιτία, σταδιακά άρχισαν να διασπώνται και να εντάσσονται σε σχολές μπαλέτου ή να δημιουργούν τις δικές τους σχολές φλαμένκο. Μετά από λίγο, βασικά στελέχη του S.D.S. επίσης αποχώρησαν θεωρώντας ότι το συγκεκριμένο σύστημα, δεν μπορούσε να προωθήσει το «αυθεντικό» φλαμένκο. Εξηγώντας μου ο Σ. το γιατί ο ίδιος αποχώρησε και γιατί δεν επιλέγει να το διδάσκει, μου εξήγησε ότι «τυποποιεί» και «κονσερβοποιεί» το φλαμένκο κι ότι αν θέλει κάποιος να ασχολείται πραγματικά χρειάζεται να ενημερώνεται διαρκώς για τις εξελίξεις του χορού και να ταξιδεύει συχνά στην Ισπανία. Παρόλα αυτά υπάρχουν πολλές σχολές σήμερα στην Αθήνα που διδάσκουν το εν λόγω σύστημα, και πολλοί μαθητές το παρακολουθούν, αφού παρέχει πιστοποίηση σε έναν χορευτή ή καθηγητή που θέλει να ασχοληθεί επαγγελματικά με το συγκεκριμένο είδος.

Κατά την αρχική περίοδο, σύμφωνα με τις αφηγήσεις των δύο καθηγητών, το φλαμένκο διδασκόταν σε σχολές μπαλέτου ως μία επιλογή ανάμεσα στα υπόλοιπα είδη. Σταδιακά το φλαμένκο απέκτησε λάτρεις (*afficionados*), ανθρώπους οι οποίοι ασχολούνται αποκλειστικά με το είδος, είτε ως χορευτές είτε ως μουσικοί. Παρόλα αυτά θα πρέπει να σημειώσουμε ότι η μεγάλη δημοφιλία αφορούσε κυρίως τον χορό, με αποτέλεσμα αυτή τη στιγμή οι Έλληνες μουσικοί, κιθαρίστες του φλαμένκο, να παραμένουν σε πολύ χαμηλό αριθμό. Ακόμα λιγότεροι είναι οι άνθρωποι που ασχολούνται με το φλαμένκο τραγούδι. Σε αντίθεση με την Ισπανία, που το μεγαλύτερο «κύρος» το έχουν οι τραγουδιστές, στην Αθήνα μόλις πολύ πρόσφατα έχουν αρχίσει να διοργανώνονται μαθήματα φλαμένκο τραγουδιού αποκλειστικά σε σεμιναριακή μορφή σε αντίθεση με την Ισπανία που το φλαμένκο τραγούδι αποτελεί την κύρια μορφή του φλαμένκο, και η οποία συνδέεται με το *puro*. Σε αντίθεση με το Ισπανικό συμφραζόμενο, η ενασχόληση με το φλαμένκο έχει συνδεθεί κυρίως με τον χορό, γεγονός που κατά διάφορους μελετητές συνδέεται με την τουριστική βιομηχανία και την ρομαντικοποίηση του φλαμένκο (Aoyama, 2006).

Σήμερα, οι σχολές χορού στην Αθήνα οι οποίες διδάσκουν αποκλειστικά φλαμένκο έχουν αυξηθεί, αν και παραμένουν περιορισμένες, ενώ αποτελεί μία μάλλον ακριβή ενασχόληση. Σε αντίθεση με την Ισπανία, που το φλαμένκο συνδεόταν αρχικά τουλάχιστον με την εργατική τάξη, στην Αθήνα το φλαμένκο αποτέλεσε μια «εναλλακτική» ενασχόληση για ανθρώπους οι οποίοι μπορούν να πληρώνουν τα μαθήματα, τα ακριβά παπούτσια, τις φούστες, ή ακόμα περισσότερο να πληρώνουν σεμινάρια Ισπανών καλλιτεχνών, ή να μπορούν να χρηματοδοτούν ταξίδια στην Ισπανία, πρόβες με μουσικούς κτλ.

Οι μαθήτριες με τις οποίες συνομίλησα και συνάντησα στην σχολή χορού που έκανα την έρευνά μου, ήταν από ηλικίες 15 μέχρι 70 χρόνων. Μάλιστα, συχνά ακούγεται ότι το φλαμένκο είναι ένας χορός ο οποίος «δεν έχει ηλικία ή συγκεκριμένο σωματότυπο». Οι περισσότερες κοπέλες δεν ενδιαφέρονται να ασχοληθούν επαγγελματικά με τον χορό, έχουν παράλληλη εργασία, και κάνουν χορό «ως κάτι που κάνουν για τον εαυτό τους». Πολύ συχνά είχαν ασχοληθεί και με άλλα είδη χορού στο παρελθόν, αλλά αποφάσισαν να ασχοληθούν αποκλειστικά με το φλαμένκο τα τελευταία χρόνια. Όπως μου έλεγε μία γυναίκα, μαθήτρια της σχολής, η οποία ασχολείται ερασιτεχνικά με το είδος τα τελευταία 5 χρόνια, «δεν υπάρχει άλλο είδος χορού που να εκφράζει τόσα διαφορετικά συναισθήματα, όπως για παράδειγμα ο θυμός, σε ποιον άλλο χορό μπορείς να εκφράσεις τον θυμό;».

Παράλληλα με τις κοπέλες που ασχολούνται ερασιτεχνικά, στην σχολή χορού παρακολουθούν μαθήματα κοπέλες οι οποίες ενδιαφέρονται επαγγελματικά, είτε για να γίνουν οι ίδιες καθηγήτριες, ή επαγγελματίες χορεύτριες. Τις περισσότερες φορές, ξεκίνησαν σε νεαρή ηλικία μαθήματα φλαμένκο, κυρίως ως χόμπι, όπως μου ανέφεραν, αλλά με το πέρασμα των χρόνων αποφάσισαν ότι θα ήθελαν να ασχοληθούν αποκλειστικά με αυτό. Η δυσκολία για να ασχοληθείς επαγγελματικά, όπως μου ανέφερε η Κ. η οποία ασχολείται δέκα χρόνια με το φλαμένκο, δίνοντας εξετάσεις στο S.D.S. είναι ότι θεωρείται σχεδόν απαραίτητο κάποιος να περάσει κάποιο διάστημα στην Ισπανία, δίπλα σε ισπανούς καθηγητές, πράγμα που είναι πολύ δύσκολο για οικονομικούς λόγους. Μάλιστα η ίδια ήρθε στην συγκεκριμένη σχολή διότι γνωρίζει ότι η καθηγήτρια που διδάσκει, έχει διδαχθεί τον χορό στην Ανδαλουσία. Πράγματι, σήμερα πλέον οι περισσότεροι επαγγελματίες του είδους, καθηγητές και χορευτές, αφού διδάχθηκαν αρχικά τον χορό από Έλληνες καθηγητές ταξίδεψαν στην Ισπανία για να συνεχίσουν τις σπουδές τους στον χορό.

Επιχειρώντας να διερευνήσω το γιατί η διδασκαλία του S.D.S. δεν αρκεί στην εκμάθηση του χορού ρώτησα τις χορεύτριες που έχουν παρακολουθήσει και συμμετάσχει στις εξετάσεις του στο παρελθόν, και οι οποίες αναφέρουν ότι το σύστημα S.D.S. δεν μπορεί να σου μεταδώσει το τι είναι αυτός ο χορός «πραγματικά». Σύμφωνα με μαθητές της σχολής χορού στην οποία παρακολουθούσα μαθήματα «το (αυθεντικό) φλαμένκο δεν χορογραφείται» και «δεν χωράει σε συστήματα διδασκαλίας». Αν και το φλαμένκο επιτελείται αρκετά διαφορετικά από ότι στον 18ο ή 19ο αιώνα, η «αυθεντική» και «παραδοσιακή» μορφή του, θεωρείται από μαθητές και καθηγητές που συνομίλησα, αυτή που βασίζεται στον αυτοσχεδιασμό. Σύμφωνα με τους ίδιους, δεν μπορεί να σου μεταδώσει ή να σου

διδάξει τον αυτοσχεδιασμό ή την σχέση με τους μουσικούς ή την ιδιαίτερη «φιλοσοφία», στοιχεία που αναδεικνύονται ιδιαίτερα σημαντικά στη συζήτηση σχετικά με το τι είναι το πραγματικό, ή κατά άλλους «αυθεντικό» φλαμένκο.

Ήδη βλέπουμε τον τρόπο που η «αυθεντικότητα» συνδέεται ακόμα και με ορισμένους τρόπους διδασκαλίας. Το Spanish Dance Society, έχοντας σκοπό την συνέχιση και διατήρηση των «παραδοσιακών» Ισπανικών χορών και του φλαμένκο, παρέχει συστήματα διδασκαλίας και πιστοποίησης χορευτών, και πλέον διδάσκεται σε πολλές χώρες στον κόσμο.. Η επιλογή ή η απόρριψη διδασκαλίας του εν λόγω συστήματος εμπλέκεται στην συζήτηση του τί αποτελεί «αυθεντικό φλαμένκο», καθιστώντας έτσι την συγκεκριμένη κατηγορία ένα αξιολογικό εργαλείο και μέσο διεκδίκησης δύναμης ανάμεσα στις σχολές, τους καθηγητές και τους μαθητές.

Ήδη, οι λόγοι που αφορούν την αδυναμία διδασκαλίας του «αυθεντικού φλαμένκο» από το S.D.S., φαίνεται να αναδεικνύουν τις επιμέρους όψεις της αφήγησης της «αυθεντικότητας». Η τυποποίηση για την οποία μου μίλησε ο Σ. φαίνεται να συνδέεται με μία συγκεκριμένη πρόσληψη της παράδοσης η οποία εμφανίζεται στατική στον χρόνο, ενώ φαίνεται να συνδέεται με τις κυρίαρχες «εξωτικές» αναπαραστάσεις του φλαμένκο. Επιπρόσθετα και κατά της μαθήτριες της σχολής, συνδέεται με την αδυναμία να μεταδώσει την ιδιαίτερη «φιλοσοφία» και «κουλτούρα» του φλαμένκο.

Μέσα από την παραπάνω αφήγηση βλέπουμε κάποιες από τις διαφορετικές όψεις που εμπλέκονται στην αφήγηση της «αυθεντικότητας» και τις οποίες θα επιχειρήσω να αναπτύξω περαιτέρω.

#### **α. Ανάμεσα στο «τοπικό» και το «οικουμενικό»**

Στον παρόν κεφάλαιο θα επιχειρήσω να αναδείξω τον τρόπο που αναδύεται η έννοια του «αυθεντικού» ως ζητούμενο στην οικειοποίηση του φλαμένκο στο Αθηναϊκό συμφραζόμενο, μέσα από την ανάλυση ιστοσελίδων σχολών χορού, εστιάζοντας στον τρόπο που αυτοπαρουσιάζονται και στον τρόπο που ορίζουν κάθε φορά την έννοια του «αυθεντικού», καθώς και μέσα από τις συνομιλίες μου με μαθήτριες και καθηγητές, αναδεικνύοντας, ταυτόχρονα, το πώς η αναζήτηση της «αυθεντικότητας» εμπλέκεται με τα σώματα των χορευτών-τριων. Τέλος, με ενδιαφέρει να καταδείξω τον τρόπο που αυτή η έννοια εμφανίζεται ως μία ρευστή κατηγορία, η οποία εμπλέκεται σε διαπραγματεύσεις δύναμης μεταξύ των σχολών

χορού.

Η σύνδεση του «αυθεντικού φλαμένκο» με τους gitanos είναι κάτι που εμφανίζεται πολύ συχνά στις ιστοσελίδες των Αθηναϊκών σχολών χορού. Η ιδιαίτερη ταύτιση του χορού με την Ανδαλουσία ως τόπο καταγωγής και ειδικότερα τους gitanos ως δημιουργούς του καθιστά την Ισπανία το μέρος αναζήτησης του «αυθεντικού» ή του «πραγματικού» φλαμένκο. Οι αναφορές στους gitanos, στον τρόπο ζωής τους και στην «διαίτερη ιδιοσυγκρασία» τους εμφανίζονται επίσης πολύ συχνά στον τρόπο που προβάλλονται μέσω των ιστοσελίδων τους κάποιες από τις σχολές χορού στην Αθήνα. Βλέπουμε τον τρόπο που συγκροτείται ένα «φανταστικό μέρος», μια «χωρική/εδαφική αφήγηση», στοιχεία που κατά τον Meethan έχουν αποτελέσει κύρια εργαλεία στην τουριστική βιομηχανία (Meethan, 2001:98). Χαρακτηριστικό απόσπασμα από ιστοσελίδα σχολής: «Τραγουδιστές του πόνου των ανεπιθύμητων, των φτωχών και των κατατρεγμένων στα τσιγγάνικα γλέντια, έγιναν εκφραστές του περιθωρίου, του διωγμού, του θανάτου και του έρωτα», ενώ στην ίδια σελίδα αναφέρεται εν τέλει το φλαμένκο ως «ο χορός της ίδιας της ψυχής», δίνοντας ένα πιο αμφίσημο περιεχόμενο στο τι θεωρείται «αυθεντικό» (<http://www.dorapapadimitriou.gr/>).

Ταυτόχρονα, στις περισσότερες ιστοσελίδες των σχολών χορού φλαμένκο οι περισσότεροι δάσκαλοι δίνουν έμφαση στα σεμινάρια ή στον χρόνο διαμονής και στις σπουδές τους στην Ισπανία ή στις συνεργασίες τους με Ισπανούς καλλιτέχνες του φλαμένκο. Χαρακτηριστικό απόσπασμα βιογραφικού δασκάλας χορού αναφέρει εκτός των άλλων ότι σκοπός της ίδρυσης της σχολής ήταν «ο αέρας του πραγματικού Flamenco να είναι καθαρός και διάχυτος σε χώρο εμπνευσμένο και αποκλειστικό, έτσι όπως τον έχει ζήσει και αγαπήσει στην Ανδαλουσία» ενώ, όπως εξηγεί, «έχει γνωρίσει και αγαπήσει την κουλτούρα του Flamenco μέσα από τις fiestas και τις peñas στις συνοικίες του Jerez και της Σεβίλλης».

Οι συγκεκριμένες αναπαραστάσεις και η ιδιαίτερη ιδιοσυγκρασία των gitanos, εμφανίστηκαν πολλές φορές στις συνομιλίες μου με της μαθήτριες της σχολής. Σύμφωνα με την Γ., φοιτήτρια και η οποία ασχολείται με τον χορό τα τελευταία 3 χρόνια και θα ήθελε στο μέλλον να ασχοληθεί επαγγελματικά κάποια στιγμή, «είναι πολύ πιο εξωστρεφείς [...] είναι πιο ζεστοί και εκδηλωτικοί άνθρωποι και άρα πιο κοντά στο χορό» ενώ η ίδια μου ανέφερε ότι «θα ήθελα να πάω στην Ισπανία για να τους δω να χορεύουν έξω στους δρόμους, στις πλατείες έτσι όπως έχω ακούσει ότι κάνουνε». Μέσα από τα λεγόμενά της βλέπουμε τον τρόπο που η επιθυμία της να ταξιδέψει στην Ισπανία, εμφανίζεται παράλληλα με μία

ρομαντικοποιημένη εικόνα των gitanos. Ο τρόπος που έχει φανταστεί την Ισπανία και τους gitanos φαίνεται να αντλεί από τις κυρίαρχες τουριστικές αναπαραστάσεις του φλαμένκο και οι οποίες συγκροτούν τον «Άλλο» διαφοροποιώντας τον από το «εμείς». Στην προκειμένη περίπτωση η διαφορά που εγκαθιδρύεται, και ο «εξωτικός άλλος» εμφανίζεται ως κάτι εξιδανικευμένο και επιθυμητό.

Στην ερώτηση εάν πιστεύουν ότι οι Ισπανοί είναι καλύτεροι χορευτές από τους μη-Ισπανούς, οι απαντήσεις ήταν ή ξεκάθαρα θετικές ή αποδέχονταν το ότι είχαν ένα είδος πλεονεκτήματος χωρίς όμως να είναι απαγορευτικό για έναν μη-Ισπανό να είναι εξίσου καλός. Συνομιλώντας με την Β. η οποία θα μπορούσαμε να πούμε ότι ανήκει στην «2η γενιά χορευτών» στην Αθήνα, και η οποία ασχολείται επαγγελματικά διδάσκοντας φλαμένκο σε διάφορες σχολές χορού, ενώ ταξιδεύει συχνά στην Ισπανία κάνοντας σεμινάρια με Ισπανούς καθηγητές, «θεωρεί ότι αναμφίβολα χορεύουν καλύτερα, κι ότι είναι «θέμα κουλτούρας» αφού «χορεύουν από μωρά». Η παραπάνω άποψη εμφανίστηκε αρκετά συχνά στις συνομιλίες μου με τις κοπέλες της σχολής στην οποία έκανα επιτόπια. Φαίνεται έτσι, να υπάρχει μια ισχυρή σύνδεση του χορού με την ισπανικότητα και ισπανική εθνική ταυτότητα και κουλτούρα, και στην οποία θα μπορούσαμε να πούμε ότι διαφαίνεται ένα είδος «ιδανικού χορευτή» του οποίου το φλαμένκο αποτελεί «βίωμα». Κατ' αυτόν τον τρόπο, αυτή η ιδιαίτερη κουλτούρα «εγγράφεται στο σώμα του» και βγαίνει φυσικά και αβίαστα μέσα από το χορό.

Ταυτόχρονα όμως φαίνεται ότι η επαφή με Ισπανούς καθηγητές και το ταξίδι στην Ισπανία βοηθούν σε αυτού του είδους την «καλύτερη κατανόηση» του είδους. Η Κ. ξεκίνησε το φλαμένκο ως φοιτήτρια και πλέον ασχολείται με το συγκεκριμένο χορό τα τελευταία δέκα χρόνια, και έχοντας αλλάξει αρκετές διαφορετικές σχολές μέσα σε αυτά τα χρόνια ήρθε στην συγκεκριμένη σχολή διότι γνώριζε ότι η καθηγήτρια έχει σπουδάσει το φλαμένκο στην Ισπανία. Η ίδια θεωρεί ότι, αν και δεν είναι απαραίτητα καλύτεροι χορευτές, είναι σημαντικό να κάνεις με Ισπανούς καθηγητές μάθημα «γιατί αυτοί κουβαλάνε κάτι βιωματικό που εσύ δεν το κουβαλās [...] και μέσα από αυτή την αλληλεπίδραση [...] αποκωδικοποιείς κάποια στοιχεία της ιστορίας του και τους τρόπους έκφρασής του». Όπως ανέφερε, «ένας ισπανός ή τσιγγάνος [...] που έχει ακούσει από το σπίτι του, επειδή άκουγε ο παππούς του, η μάνα του κι όλο αυτό έρχεται βιωματικά και εμπειρικά είναι πιο εύκολο να αποκωδικοποιήσει τον ήχο».

Έτσι, παράλληλα με την σύνδεση του χορού ως φορέα «του πνεύματος ενός τόπου» και μιας εθνοτικής ή εθνικής ταυτότητας, μία κουλτούρα η οποία

εμφανίζεται «εγγεγραμμένη στο σώμα» των gitanos ή των Ισπανών, διαφαίνεται η δυνατότητα υπέρβασης της διαφοράς μέσω τεχνικών «αποκωδικοποίησης» και μιας αδιάκοπης δουλειάς με το σώμα στις σχολές χορού. Σε αυτή την περίπτωση θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι το σώμα έτσι νοείται ως ένας «ικανός φορέας διαπολιτισμικής ανταλλαγής», και ο χορός ως «μία οικουμενική μορφή τέχνης, μέσω της οποίας εμείς ως άνθρωποι επικοινωνούμε και μοιραζόμαστε εμπειρίες» (Kunst, 2002).

Η M. Savigliano στο έργο της *Tango and The Political Economy of Passion* (1995), παραθέτει την άποψη ότι ακόμα κι όταν «οι Ιάπωνες επιτελούν τάνγκο αργεντίνικο, ενσωματώνοντας όλες τις «τεχνικές» που έχουν μάθει από Αργεντινούς καλλιτέχνες, παραμένουν να μοιάζουν «Ιάπωνες» (Savigliano, 1995:192 ό.π. Goulet, 2007). Ρωτώντας την Κ. σχετικά και με το αν συμφωνεί με την παραπάνω άποψη, μου εξιστόρησε την εμπειρία της όταν είχε ταξιδέψει κάποια στιγμή για ένα σεμινάριο χορού και βρέθηκε μαζί με χορεύτριες από την Ιαπωνία: «Δεν είναι η εξωτερική εμφάνιση, ούτε η τεχνική, για την ακρίβεια έπαιζαν καλύτερα από εμάς αλλά αυτό που έβλεπα δεν ήταν φλαμένκο [...] δεν ξέρω γιατί (αλλά) δεν το έκαναν δικό τους, ήταν σαν να έβλεπες να χορεύουν ιαπωνικούς παραδοσιακούς χορούς. Ήταν κάτι άλλο». Η ίδια θεωρεί ότι για τους Έλληνες είναι «πιο εύκολο» να μπορέσουν να χορέψουν φλαμένκο, κι αυτό γιατί έχουν περισσότερες «κοινές πολιτισμικές παραδόσεις». Φέρνοντας μου ως παράδειγμα την μουσική του φλαμένκο και την ελληνική παραδοσιακή μουσική και τις κοινές τους αραβικές επιρροές, θεωρεί ότι είναι πιο εύκολο να κατανοήσουμε την μουσική του φλαμένκο, καθώς και τα εκφραστικά του μέσα τα οποία ως «μεσογειακοί λαοί» μοιραζόμαστε. Ταυτόχρονα με μία ουσιοκρατική προσέγγιση του πολιτισμού ως μία διακριτή οριοθετημένη οντότητα που φέρει μία ξεχωριστή «ουσία», και όπου κατά τον Handler συνδέεται με την σύγχρονη Δυτική οντολογία, βλέπουμε πάλι μία διαφορετική διαπραγμάτευση επιχειρώντας την σύνδεση και εγγύτητα της ισπανικής κουλτούρας με την ελληνική.

Η I. Goulet, ανθρωπολόγος και χορεύτρια, στην διδακτορική της διατριβή «Learning to Become Dancing Musicians: Flamenco Dancers Going Global» (2007), σχολιάζοντας το παραπάνω, χρησιμοποιεί την θεωρία του Bourdieu και συνδέει το παραπάνω φαινόμενο, με το προηγούμενο *habitus* «αντίστασης», με άλλα λόγια, την δυσκολία μετατροπής μιας ιδιαίτερης σωματικότητας με «βαθιές ρίζες» (Goulet, 2007). Ο Bourdieu αναπτύσσοντας την έννοια του «έθους», μιλάει για «συστήματα διαθέσεων», τα οποία «καλλιεργούνται», μέσω της αλληλεπίδρασης με «έναν

ολόκληρο συμβολικά δομημένο περίγυρο» και αυτές οι «καλλιεργημένες διαθέσεις» «εγγράφονται στο σχήμα του σώματος και στα σχήματα της σκέψης». Κατά την αντίληψη του Bourdieu, «ο έλεγχος του σώματος από το ίδιο το άτομο είναι στην ουσία η επιτυχημένη ενσωμάτωση συγκεκριμένων κοινωνικών νοημάτων, που εντυπώνονται χάρη σε διάφορες σωματικές ασκήσεις, οι οποίες σχετίζονται με τετριμμένες πρακτικές όπως το να στέκεται, να κάθεται, να κοιτάζει, να μιλάς να περπατάς» (Bourdieu 1977: 15, ό.π. στο Cowan, 1990:30). Όπως η ίδια αναφέρει, αν και θεωρεί ότι είναι συχνό μια Γιαπωνέζα χορεύτρια να παραμένει να μοιάζει «Γιαπωνέζα» παρόλα αυτά δεν είναι αναγκαιότητα. Η ίδια θυμάται μια Γιαπωνέζα χορεύτρια να χορεύει buleria (είδος ρυθμού στο φλαμένκο) και θα μπορούσε, όπως είπε, να «περαστεί για τσιγγάνα» λόγω του τρόπου με τον οποίο χόρευε και εκφραζόταν» και δεν μπορούσε να δει διαφορά. Σύμφωνα με την ίδια, αυτό συνέβη λόγω μιας σημαντικής πολιτισμικής σωματοποίησης, κυρίως λόγω της μακροχρόνιας παραμονής της στην Σεβίλλη, υποστηρίζοντας έτσι ότι το πολιτισμικό συμφραζόμενο μέσα στο οποίο οι χορευτές κινούνται είναι μεγάλης σημασίας.

Μέχρι στιγμής βλέπουμε τον τρόπο που η «αυθεντικότητα» συνδέεται με την Ισπανική γη και την κουλτούρα ενώ εκφράζεται με συγκεκριμένες αναπαραστάσεις και μια ρομαντικοποιημένη πρόσληψη της gitano ταυτότητας. Το σώμα σε αυτή την περίπτωση εμφανίζεται ως ικανός «φορέας διαπολιτισμικής ανταλλαγής». Ταυτόχρονα η συγκεκριμένη κατασκευή της «αυθεντικότητας» φαίνεται να προσδίδει ένα είδος προνομίου στους καθηγητές και χορευτές-τριες οι οποίοι έχουν ταξιδέψει ή ακόμα καλύτερα διδαχθεί το φλαμένκο στην Ισπανία. Η σύνδεση και εγγύτητα με την ισπανικότητα, φαίνεται λοιπόν να συγκροτεί ιεραρχήσεις ανάμεσα στα άτομα με τα οποία ασχολούνται με το συγκεκριμένο είδος, και οι οποίες εκφράζονται από τους μαθητές οι οποίοι θα προτιμήσουν να μαθητεύσουν σε καθηγητές που έχουν διδαχθεί τον χορό στην γενέτειρά του.

Παράλληλα με τις σαφείς αναφορές και συνδέσεις με την Ισπανική κουλτούρα και το Ισπανικό έθνος στις ιστοσελίδες των σχολών χορού και την εγγύτητα των σχολών και των καθηγητών με το συγκεκριμένο συμφραζόμενο, παρουσιάζεται πολύ συχνά μία ερμηνεία/ορισμός του φλαμένκο, ο οποίος συχνά επιχειρεί να αποσυνδέσει τον χορό από την Ισπανική ταυτότητα και να το συνδέσει με μια γενικότερη οικουμενική συνθήκη που υπερβαίνει εθνικά όρια. Σύμφωνα με το κείμενο που εμφανίζεται στην αρχική σελίδα σχολής χορού, «φλαμένκο δεν είναι τίποτα περισσότερο από ένα αίσθημα βαθύ, ένας τρόπος ζωής από τον οποίο εμπνέεται και τον οποίο ερμηνεύει. Δεν πρόκειται για μια φολκλορική έκφραση ενός

συγκεκριμένου έθνους αλλά για μια οικουμενική συγκίνηση που μας διαπνέει όλους μας». Η παραπάνω πρόταση φαίνεται να αποτελεί ένα είδος διεκδίκησης της κληρονομιάς του φλαμένκο υπό το πρίσμα ενός οικουμενικού ανθρώπινου πολιτισμού. Ταυτόχρονα, ενώ επιχειρείται να τηρηθεί μια απόσταση από το «φολκλόρ» και μία αποσταθεροποίηση της Ισπανικής αποκλειστικότητας του φλαμένκο, είναι ενδιαφέρον ότι το συγκεκριμένο quote εκφράζεται από τον Antonio Canales (ισπανός χορευτής) του οποίου το όνομα εμφανίζεται στο τέλος και φαίνεται να λειτουργεί ως ένα είδος «επίκλησης στην αυθεντία» , μία αυθεντία που του αποδίδεται και από την χορευτική του ικανότητα αλλά και στην ισπανική του καταγωγή. Αντίστοιχα κείμενα συνοδεύουν και άλλες ιστοσελίδες χορού, που συνδέουν το φλαμένκο με μια πιο «οικουμενική» και «πανανθρώπινη» ανάγκη έκφρασης.

Απέναντι από την σύνδεση του «αυθεντικού» φλαμένκο και της σύνδεσής του με την ισπανικότητα, οι περισσότεροι συνομιλητές μου που ανήκαν στο επαγγελματικό τμήμα μου εννοιολογούσαν εκ νέου την έννοια της «αυθεντικότητας» ως κάτι «προσωπικό». Σε αυτή την περίπτωση το σώμα φαινόταν αδύνατο να μπορέσει να υπερβεί την διαφορά η οποία συγκροτείται με πολιτισμικούς όρους παραπέμποντας στην εθνοτική ταυτότητα και κουλτούρα των gitanos. Ο ένας από τους καθηγητές και ο ιδιοκτήτης της σχολής μου ανέφερε ότι «εγώ δεν είμαι εδώ πέρα για να μεταλαμπαδεύσω την ισπανική κουλτούρα [...] ούτε ισπανός είμαι ούτε έχω σχέση με τους τσιγγάνους [...] είναι δυνατόν να πείσω εγώ τον άλλον ότι χορεύω αυθεντικό φλαμένκο;», παραδεχόμενος έτσι την ύπαρξη ενός «αυθεντικού φλαμένκο» το οποίο το ταυτίζει με την ισπανικότητα αλλά ο ίδιος δεν μπορεί «εκ των πραγμάτων» να χορέψει. Εξιστορώντας μου ότι τα πρώτα χρόνια που χόρευε φλαμένκο αναγκαζόταν να «χορεύει με (ισπανικό) ψευδώνυμο», πλέον τον ενδιαφέρει να γίνει πιο «προσωπικό» όλο αυτό και «στοιχείο της δικής του έκφρασης» κι ότι έτσι θα είναι «αυθεντικός». Φαίνεται λοιπόν ότι η διαπραγμάτευση της «αυθεντικότητας» συνδέεται με την ηθική υποχρέωση του να «είμαι αληθινός με τον εαυτό μου», χωρίς να μιμούμαι κάποιον, μία ηθική υποχρέωση που έχει αποκτήσει κρίσιμη σημασία κατά την μοντερνικότητα, σύμφωνα με τον Taylor.

Όπως μου εξηγούσε η Ε. μαθήτρια της σχολής, μουσικός στο επάγγελμα και η οποία ασχολείται αρκετά χρόνια με τον χορό ερασιτεχνικά, το φλαμένκο την ενδιαφέρει διότι η έκφραση των συναισθημάτων που αποτυπώνονται στο σώμα έχουν κάτι το «αρχετυπικό», με άλλα λόγια το σώμα στο φλαμένκο εκφράζει κάτι «βαθύτερο», κάτι το οποίο αφορά την ουσία του ανθρώπου γενικά, κι όχι μόνο των

Ισπανών. Συνομιλώντας με την Κ. μου εξέφρασε με έμφαση ότι για εκείνη «το αυθεντικό είναι όταν κάτι εκφράζεται αβίαστα, (μέσα) από κάτι προσωπικό», κι ότι η ίδια ψάχνει πάντα «κοινά σημεία αναφοράς» για να μπορεί να ταυτιστεί, όπως μου ανέφερε, υπονοώντας πάλι ένα είδος πρωτογενούς αυθεντικής ανθρωπινότητας. Υπό αυτή την έννοια το σώμα στο φλαμένκο εμφανίζεται ταυτόχρονα τοπικό και άρρηκτα συνδεδεμένο με μία τοπική εθνοτική ταυτότητα αλλά ταυτόχρονα παγκόσμιο, ως φορέας μιας πρωταρχικής οικουμενικής ανθρωπινότητας, μιας «αυθεντικής» ύπαρξης.

Ο Σ., δίνοντας συνέντευξη στο [www.comingsoon.gr](http://www.comingsoon.gr), με αφορμή μια παράσταση που ανέβασε στην Αθήνα, αναφέρει: «Χρησιμοποιώ το φλαμένκο ως εργαλείο και όχι ως φολκλόρ. Έχει αστείρευτη δύναμη, γιατί αντλεί από το σκοτεινό, από τον πυρήνα, όχι γιατί ξεπήδησε κάποτε από μια βασανισμένη μήτρα με πόνο, μα κυρίως γιατί κουβαλά τον πόνο, τον πρωτόγονο, την πρώτη εκείνη άναρθρη κραυγή του ανθρώπου απέναντι στο θάνατο». Κατά τη γνώμη μου, η σύνδεση του φλαμένκο με τον «πυρήνα» (του ανθρώπινου;) και το «πρωτόγονο», σίγουρα αντλώντας από μια εξιδανικευμένη και εξωτικοποιημένη απεικόνιση των gitanos, και που μάλιστα παραπέμπει στην «οντολογία του βάθους» του Miller και στην επίκληση ενός «βαθύτερου εαυτού», ενώ ταυτόχρονα αποτελεί ένα είδος διαπραγμάτευσης του τι αφορά (και εν τέλει *ποιους* αφορά) το φλαμένκο, επιχειρώντας να αποσυνδέσει το είδος από την εθνική/εθνοτική καταγωγή του, προσδίδοντας έναν πιο οικουμενικό χαρακτήρα.

Φαίνεται, έτσι, ότι ταυτόχρονα με την συγκρότηση της «αυθεντικότητας» σε σύνδεση με την Ισπανικότητα και τους gitanos, υπάρχει μια ταυτόχρονη διεκδίκηση της κληρονομιάς του φλαμένκο υπό το πρίσμα ενός παγκόσμιου οικουμενικού ανθρώπινου πολιτισμού. Βλέπουμε λοιπόν τον τρόπο με τον οποίο η «αυθεντικότητα» επινοείται εκ νέου από τους μαθητές της σχολής χορού, ενώ το σώμα στο φλαμένκο εμφανίζεται είτε τοπικό και οριοθετημένο ως φορέας μιας συγκεκριμένης πολιτισμικής ταυτότητας, είτε παγκόσμιο ως φορέας μιας πρωταρχικής οικουμενικής ανθρωπινότητας.

## **β. ανάμεσα στο «παραδοσιακό» και το «πειραματικό»**

Οι Handler και Linnekin στο *Tradition, Genuine or Spurious* (1984) περιγράφουν τον τρόπο που η παράδοση συλλαμβάνεται ως ένα «απομονώσιμο

σώμα ή πυρήνα αναλλοίωτων χαρακτηριστικών που έχουν παραδοθεί από το παρελθόν» (ό.π. 286). Υποστηρίζοντας ότι το παρελθόν είναι κάτι που συγκροτείται διαρκώς στο παρόν, θεωρούν έτσι ότι και η παράδοση δεν είναι μια αντικειμενική ιδιότητα των φαινομένων αλλά αποδιδόμενο νόημα. Όπως θα δούμε, στο Αθηναϊκό συμφραζόμενο η έννοια της «αυθεντικότητας» του φλαμένκο φαίνεται πολύ συχνά να αλληλοεπικαλύπτεται με την έννοια της «παράδοσης», ως φορέα του παρελθόντος. Μάλιστα, η έμφαση στην «παλαιότητα» που φαίνεται μέσα από τις ιστοσελίδες σχολών χορού βιβλιογραφικά βλέπουμε επίσης ότι πολλές φορές συγκροτεί την αίσθηση του «αυθεντικού» (Holtorf, 2005). Στο συγκεκριμένο κεφάλαιο θα επιχειρήσω να δείξω τον τρόπο που το αφήγημα της «αυθεντικότητας» συγκροτείται σε σχέση με την «παράδοση», ως φορέα του παρελθόντος, μία έννοια όμως που εμφανίζεται εξίσου ρευστή και επινοήσιμη και βασίζεται σε επιμέρους νοηματοδοτήσεις.

Στο Αθηναϊκό συμφραζόμενο, η επίκληση στην παλαιότητα και στην παράδοση επιτρέπει διαφορετικές ερμηνείες και οικειοποιήσεις του φλαμένκο. Αφενός υπάρχει η ερμηνεία της παράδοσης που εκφράζεται μέσα από συγκεκριμένες αναπαραστάσεις, με αναφορές σε συγκεκριμένες επιτελέσεις του χορού (όπως για παράδειγμα τα *tablaos*), οι οποίες συνδέονται με μία συγκεκριμένη ιστορική περίοδο, και η οποία φαίνεται να συνδέεται με το αφήγημα της αυθεντικότητας στο Ισπανικό πλαίσιο που εναντιώνεται στην εμπορευματοποίηση και επαγγελματοποίηση του είδους, και αφετέρου ως «παράδοση» ερμηνεύεται η υβριδικότητα του είδους, η διαρκής εξέλιξη και οι πολλές διαφορετικές εθνοτικές επιρροές, αφήγηση στην οποία στηρίζονται οι πιο «πειραματικές» επιτελέσεις του χορού.

Συνδέοντας την «παλαιότητα» και το «παραδοσιακό» με την «αυθεντικότητα», πολλοί από τους συνομιλητές μου παρατηρούσαν μια ιδιαίτερη σωματικότητα και αισθητική. Σύμφωνα με την Γ., μαθήτρια του αρχάριου τμήματος «το αυθεντικό είναι πιο κοντά στο παραδοσιακό [...] δηλαδή αν δεις βιντεάκια του 60-70 θα δεις ότι είναι πιο pure γιατί δεν έχουν αναπτυχθεί τεχνικά, είναι πιο πολύ χορευτές». Αυτό το ιδιαίτερο στυλ, ως το στυλ των τσιγγάνων, σχολιάστηκε και από άλλα άτομα ως πιο «εσωτερικό», πιο «ακατέργαστο» ή «brutal», σχολιάζοντας το γεγονός ότι συνδεόταν με την έλλειψη τεχνικής κατάρτισης, και με το γεγονός ότι έμαθαν το φλαμένκο όχι σε σχολές και ωδεία αλλά «στις γειτονιές». Ομοίως με το Ισπανικό συμφραζόμενο, η επαγγελματοποίηση του φλαμένκο εκλαμβάνεται ως απομάκρυνση από το «αυθεντικό» φλαμένκο που «παραδοσιακά» επιτελείτο εντός των οικογενειών ή σε συγκεκριμένες θεατρικές επιτελέσεις όπως τα *tablaos*.

Βλέπουμε λοιπόν τον τρόπο που «αισθητικοποιείται» και μεταφράζεται σε συγκεκριμένη σωματικότητα, μία συγκεκριμένη κοινωνική συνθήκη (την απουσία ωδείων ή της ίδιας της οικονομικής δυνατότητας για σπουδές στον χορό), ενώ αποκαλύπτεται αυτό που η Παπαπαύλου ονομάζει «ηθική προτεραιότητα του παρελθόντος» (Ραπαρανίου, 2001). Ταυτόχρονα, μπορούμε να αναγνωρίσουμε τον τρόπο με τον οποίο η εξουσία διαπλέκεται σε τέτοιου είδους αναπαραστάσεις, παράγοντας και αναπαράγοντας συγκεκριμένες «κανονικότητες» μέσω της εξωτικοποίησης.

Σε αντιδιαστολή με την έννοια της παράδοσης αναφορικά με μία συγκεκριμένη ιστορική συνθήκη εμφανίζεται ο «υβριδικός» χαρακτήρας του χορού και η επινόηση του «αυθεντικού» εκ νέου. Μάλιστα η επίκληση στην υβριδικότητα και η οποία φαίνεται να έρχεται σε αντίθεση με την έννοια της «αυθεντικότητας» και μία ουσιοκρατική προσέγγιση του πολιτισμού, φαίνεται να υποστηρίζει και τις αφηγήσεις οι οποίες αποτελούν προσπάθειες οικειοποίησης του χορού σε σύνδεση με την ελληνική παράδοση και κουλτούρα. Ενδιαφέρον έχει ότι μία σχολή χορού ξεκινάει στην ιστοσελίδα της την βιογραφία του χορού ως εξής: «καταγόμενη από τους απόκληρους πληθυσμούς της νότιας Ισπανίας, η τέχνη του flamenco αντλεί τις πρώτες επιρροές της από τον Ελληνικό και το Ρωμαϊκό πολιτισμό» επιχειρώντας μια οικειοποίηση του φλαμένκο συνδέοντάς την με την ελληνική κουλτούρα και παράδοση. Παρόμοια σύνδεση θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι αποτελεί το video προώθησης μιας αθηναϊκής σχολής φλαμένκο και στο οποίο απεικονίζεται μία γυναίκα χορεύτρια φλαμένκο (ντυμένη με φλαμένκο κοστούμι) να χορεύει σε ένα ελληνικό νησί, με φόντο τυπικά ελληνικά νησιώτικα σοκάκια, στη θάλασσα κτλ. Έχει ενδιαφέρον το πώς η αφήγηση σχετικά με τον «υβριδικό χαρακτήρα» του φλαμένκο, φαίνεται να υποστηρίζει οικειοποιήσεις που συνδέουν το φλαμένκο με την ελληνικότητα και την ελληνική ιστορία, επιχειρώντας να βρουν κοινές πολιτισμικές αναφορές.

Πολλές φορές η έννοια του «αυθεντικού», ως εκφορά μιας συγκεκριμένης «παράδοσης» τοποθετημένης στο χρόνο, έρχεται σε αντιδιαστολή με το «πειραματικό» φλαμένκο. Στον χώρο του φλαμένκο τα τελευταία χρόνια γίνονται όλο και περισσότεροι πειραματισμοί από Ισπανούς (και μη) χορευτές όσον αφορά το στυλ, την κινησιολογία, ενώ δέχεται επιρροές από τον σύγχρονο χορό και από άλλα μουσικά είδη. Επιχειρώντας να ερευνήσω τους τρόπους με τους οποίους εμπλέκεται το σώμα στους λόγους περί «αυθεντικότητας», ρώτησα άτομα σχετικά με το τι θεωρούν ότι αλλάζει στις πιο «πειραματικές» επιτελέσεις του φλαμένκο. Η Κ. μου

ανέφερε ότι αλλάζει το «κέντρο βάρους» ενός χορευτή, μπορεί να «παίζει» με το σώμα του, να σπάσει τον κορμό του, και να αλλάξει «επίπεδα κίνησης στον χώρο». Μου υπενθύμισε ότι η δασκάλα μας, η οποία έχει σπουδάσει χορό στην Ανδαλουσία, μας διορθώνει συνέχεια λέγοντάς μας «pecho en el cielo!» (δηλαδή στήθος στον ουρανό). Σύμφωνα με την Κ. αυτό δεν είναι απαραίτητο για έναν πιο σύγχρονο χορευτή. Ένα άλλο στοιχείο το οποίο επισημάνθηκε αφορά την επιλογή των ρούχων. Για παράδειγμα, συχνά, η Rocío Molina, ισπανίδα χορεύτρια, επιλέγει να χορέψει με «καθημερινά» ρούχα, ή με ένα απλό φουστάνι χωρίς βολάν, και αυτό έχει άμεση επίπτωση στην κίνηση της, στον τρόπο που θα κινηθεί, καθώς και στην απώλεια της χαρακτηριστικής χρήσης της φούστας στο φλαμένκο από μία γυναίκα.

Πολλές φορές «πειραματικοί» χορευτές, δέχονται την κριτική ότι αυτό που κάνουν «δεν είναι φλαμένκο» (φράση που συνήθως αποτελεί αισθητική αξιολόγηση). Σύμφωνα με μία συνομιλήτριά μου, στα πρώτα χρόνια που έκανε χορό δεν της άρεσε το πειραματικό «γιατί αυτό μου είχε περαστεί ότι ήταν το σωστό» όπως μου δήλωσε. Κι ενώ τώρα θεωρεί ότι η εξέλιξη είναι αναπόφευκτη, η ίδια πιστεύει ότι χαρακτηριστικά του φλαμένκο σταδιακά εξαφανίζονται, κι ότι ένα απαίδευτο κοινό παρακολουθώντας έναν πιο σύγχρονο χορευτή, δεν θα καταλάβαινε «τι είναι το πραγματικό φλαμένκο». Η ίδια μου έδωσε ως παράδειγμα την χαρακτηριστική κίνηση των καρπών στο φλαμένκο (*muñecas*) τα οποία τείνουν να εξαφανιστούν στις πιο «πειραματικές» επιτελέσεις του χορού. Το συγκεκριμένο παράδειγμα έχει ενδιαφέρον καθώς καταδεικνύει το πώς χορευτές που αν και υιοθετούν ένα πιο πειραματικό τρόπο επιτέλεσης συνεχίζουν να επικαλούνται την έννοια της «αυθεντικότητας» είτε ως κάτι το οποίο «αναγκαστικά θα χαθεί» είτε δίνοντάς τους άλλο περιεχόμενο, αποδεικνύοντας έτσι το πώς η έννοια της «αυθεντικότητας» είναι υπό συνεχή διαπραγμάτευση. Ακόμα περισσότερο φαίνεται στον τρόπο που μιλάει για την «αυθεντικότητα», η χορεύτρια και χορογράφος Γ. Π, η οποία θεωρείται από τις πιο «πειραματικές» στον χώρο του φλαμένκο στην Ελλάδα και η οποία όπως δηλώνει στην ιστοσελίδα της «ως συνεχιστές της παράδοσης οφείλουμε να πειραματιζόμαστε» συνδέοντας το φλαμένκο με την αναζήτηση, την υβριδικότητα και την εξέλιξη, συνεχίζοντας όμως να επικαλείται την έννοια της παράδοσης και «αυθεντικότητας» διαπραγματευόμενη όμως ένα διαφορετικό περιεχόμενο.

Βλέπουμε λοιπόν ότι συνδεόμενη με την «παράδοση» η κατηγορία του «αυθεντικού» εμφανίζεται ρευστή και υπό διαπραγμάτευση. Αν και το «αυθεντικό» φλαμένκο (και σώμα) σχετίζεται με την έλλειψη τεχνικής κατάρτισης, οι μαθητές

των σχολών παραδέχονται ότι είναι σημαντικό που το φλαμένκο μπήκε σε σχολές χορού και μεγάλα θέατρα, αφού ήταν ο μόνος τρόπος για να μεταδοθεί στον κόσμο. Έχει ενδιαφέρον ότι ακόμα και σε αυτή την παραδοχή, το «αυθεντικό» επινοείται εκ νέου: «άλλωστε», όπως μου σχολίασε η ίδια μαθήτρια, «αυτή η εξέλιξη, ο υβριδικός χαρακτήρας και το «ταξίδι του χορού» στον κόσμο ταιριάζει με την ιδιαίτερη φυσιογνωμία των τσιγγάνων ως ταξιδευτών».

### **γ. Υλικός Πολιτισμός και «αυθεντικότητα»: ανάμεσα στο «εξωτικό» και το «αυθεντικό»**

Στις ιστοσελίδες των σχολών χορού η τυπική αναπαράσταση του φλαμένκο απεικονίζεται μέσω ενός γυναικείου σώματος το οποίο χορεύει σε χαρακτηριστικές στάσεις, με όρθιους αγκώνες, στητό στήθος, χτυπώντας palmas (παλαμάκια) ή εν μέσω μιας στροφής με το φόρεμα σε κίνηση. Η κοπέλα το πιο πιθανόν είναι να είναι μελαχρινή, με μαύρα μαλλιά, έντονο ύφος, ενώ το φόρεμά της θα έχει αναφορές από το «traje de Gitano» ή «traje de flamenco», την παραδοσιακή ενδυμασία των τσιγγάνων κατά τις ferias (γιορτές) και η οποία ανάγεται στο τέλος του 19ου και αρχές 20ου αιώνα. Τα χρώματα που κυριαρχούν σε αυτές τις αναπαραστάσεις είναι συνήθως το κόκκινο και το μαύρο χρώμα, ενώ τα στερεοτυπικά μοτίβα τους είναι οι βούλες, τα βολάν κ.α.

Μέσα από αυτήν την αναπαράσταση μπορούμε να διακρίνουμε μια ιδιαίτερη σωματικότητα η οποία σε συνδυασμό με την ενδυμασία συνδέεται με την κυρίαρχη ρητορική του «πάθους» και η οποία αποτελεί βασικό συστατικό στην εξωτικοποίηση του φλαμένκο. Τον ιδιαίτερο ρόλο του «πάθους» στην παραγωγή του εξωτισμού έχει αναδείξει η Marta Savigliano, πολιτική επιστήμονας και ανθρωπολόγος, μελετώντας το αργεντίνικο tango και εστιάζοντας στα πολιτικά του αποτελέσματα. Έχει αρκετό ενδιαφέρον, ότι αν και το φλαμένκο θεωρείται Δυτική μορφή τέχνης γεωγραφικά, το φλαμένκο συνδέεται με το «πάθος» και η ρομαντικοποίηση της Ανδαλουσίας έχει τραβήξει το ενδιαφέρον και την περιέργεια πολλών Ευρωπαίων (Chuse 2003:257 ό.π. Goulet 2007).

Πώς όμως εμπλέκεται ο λόγος περί «πάθους» με τον υλικό πολιτισμό τον οποίο τον αντιλαμβανόμαστε ως αναπόσπαστο μέρος του σώματος; Και πώς το ένδυμα συνδέεται με την αναζήτηση της «αυθεντικότητας»;

Σύμφωνα με τις συνομιλήτριές μου το πιο σημαντικό ενδυματολογικό

στοιχείο στον χορό του φλαμένκο αναδείχθηκε η φούστα. Ενδεικτικά της σημασίας της φούστας ως προέκταση του σώματος αποτελούν τα λόγια μίας κοπέλας η οποία, αναφερόμενη σε κάποια στιγμή που χρειάστηκε να χορέψει χωρίς τη φούστα, αλλά μόνο με την φόρμα της, μου σχολίασε την αμηχανία και την αίσθηση της «γύμνιας» που ένιωσε. Όπως μου περιέγραφε επηρέαζε άμεσα την κίνησή της και την αίσθηση του σώματός της. Υπό τη θεώρηση του Warnier, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι για την συνομιλήτριά μου τα όρια του σώματός της στο χορό δεν τελείωναν στο δέρμα αλλά επεκτείνονταν στην ίδια τη φούστα με αποτέλεσμα η απώλειά της να επηρεάσει την χορευτική της ικανότητα και την αίσθηση του χορευτικού της εαυτού. Σύμφωνα με τα λεγόμενά της ένιωθε σαν να ήταν «έξω απ' το σώμα της». Ταυτόχρονα αυτού του είδους η «γύμνια» η οποία σχολίασε η συνομιλήτριά μου, μας παραπέμπει στην Joanne Entwistle, κοινωνιολόγο με ειδίκευση στην βιομηχανία της μόδας, σύμφωνα με την οποία το ρούχο «διανθίζει (embellishes) το σώμα» (Entwistle, 2000: 324). Κατά την Entwistle, το ρούχο δεν προστατεύει ή περιβάλλει απλά το σώμα μας ή αντανακλά την ταυτότητά μας, αλλά δια μέσω του υλικού «το επενδύει με ένα σύνολο νοημάτων τα οποία δεν θα βρίσκονταν αλλιώς εκεί» (ό.π. 324).

Κατά την Γ. η οποία είναι μαθήτρια του αρχάριου τμήματος, τα ρούχα είναι πολύ σημαντικά στο χορό διότι, όπως υποστηρίζει, «αλλάζουν την ψυχολογία της», «είναι σαν ιεροτελεστία, σαν να μπαίνω σε ένα ρόλο», ενώ τη «βοηθάνε να μπει στην φιλοσοφία όλου αυτού». Όπως μου εξήγησε η ίδια και όπως παρατήρησαν οι περισσότεροι συνομιλητές μου, ιδιαίτερα η χρήση της φούστας είναι σημαντική, διότι προσδίδει «ένταση» στην κίνηση, την «μεγαλώνει» και την «δραματοποιεί», ιδιότητες οι οποίες συνδέθηκαν αφενός με την «θηλυκότητα» και αφετέρου με την «δύναμη των συναισθημάτων» που εκφράζει το φλαμένκο, στοιχεία τα οποία φαίνεται να συγκροτούν την αφήγηση του «πάθους». Μάλιστα, ακόμα μεγαλύτερη συσχέτιση εμφανίζεται με τα συγκεκριμένα χρώματα του μαύρου και του κόκκινου με τη «θηλυκότητα» όπως προκύπτει και από έρευνες που αφορούν άλλους χορούς, όπως το tango και η salsa (βλ Πετρίδου 2009, Μπαναλοπούλου 2010 αντίστοιχα), ενώ έχουν παρουσιαστεί ως ο κυρίαρχος τρόπος «αισθητικοποίησης του πάθους». Ομοίως, το πάθος στο φλαμένκο, πέρα από το σωματικό του στυλ και τη μουσική, κωδικοποιείται μέσω του κόκκινου και του μαύρου χρώματος, ενώ φαίνεται να υλοποιείται μέσω των τεχνικών του σώματος που εμπλέκουν στοιχεία του υλικού πολιτισμού.

Αντίθετα με την Γ., οι χορεύτριες του «προχωρημένου» ή «επαγγελματικού»

τμήματος σχολίασαν την μεγάλη τους οικειότητα με τα ρούχα παρατηρώντας ότι είναι σαν να φοράνε τα ρούχα που φοράνε στο δρόμο. Όταν ρώτησα την Β., η οποία ασχολείται πλέον επαγγελματικά με το φλαμένκο, εάν νιώθει ότι μπαίνει σε κάποιου είδους ρόλο όταν αλλάζει ρούχα, απάντησε: «όχι κανέναν ρόλο [...] ο ρόλος νομίζω ότι λειτούργησε σε πιο παλιά χρόνια για μένα γιατί είναι αυτό, (το ότι) δεν είναι κάτι δικό μας (και) δοκιμάζομαι, μαθαίνω [...] μετά από τόσο καιρό μέχρι εκεί που έχω φτάσει, με αυτά που έχω κάνει τα θεωρώ απόλυτα δικά μου, οπότε δε τα νιώθω σα ρόλο».

Μάλιστα, σε αντίθεση με την Γ., κατά τα λεγόμενα τους τα ρούχα «δεν έχουν καμία σημασία» για την «αυθεντική» επιτέλεση του χορού. Κατ' αυτές το «αυθεντικό» φλαμένκο μπορεί να χορευτεί «ακόμα και με την φόρμα», είναι κάτι που έχεις «μέσα σου και φέρεις» και δεν μπορεί να εκφραστεί μέσω των ρούχων, βλέποντας, έτσι, για ακόμη μια φορά την οντολογία του βάθους, και την αναζήτηση του «αυθεντικού» σε κάτι πέρα από την επιφάνεια, αλλά σε ένα «βαθύτερο εαυτό». Μάλιστα, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι η κατά άλλους «απαραίτητη ενδυμασία» για την σωστή επιτέλεση του χορού, για τις κοπέλες του προχωρημένου τμήματος συνδέεται με την «αυθεντικότητα» δια της απουσίας της. Συγκεκριμένα για τις κοπέλες με τις οποίες συνομίλησα η «παραδοσιακή» φορεσιά, *traje de gitano*, όταν φοριέται από κάποιον μη-ισπανό συνδέεται με την τουριστική κατανάλωση ενός στερεοτύπου, με μία «απομίμηση» αυτού που θεωρείται «αυθεντικό» και που συνδέεται με την εθνική ταυτότητα των *gitanos*. Βλέπουμε κατ' αυτό τον τρόπο το πώς η έννοια της «αυθεντικότητας» υπεισέρχεται στις κοινωνικές σχέσεις, και πώς δημιουργεί ιεραρχίες μεταξύ των μαθητών-τριών.

Έτσι, οι συνομιλήτριές μου οι οποίες ανήκουν στο «προχωρημένο» ή «επαγγελματικό» τμήμα, τόνισαν ότι προτιμούν «όσο πιο απλά» ρούχα και όσο γίνεται πιο κοντά «στην δική τους αισθητική και προσωπικότητα», επιλέγοντας τι από αυτό που θεωρείται «φολκλόρ» θα ήθελαν ή όχι να κρατήσουν. Όπως μου είπε μία κοπέλα, «με εκνευρίζει λίγο ο τόσοσ φραμπαλάς και το τόσο βολάν, δεν είσαι τσιγγάνος μη το παίζεις τσιγγάνος!». Βλέπουμε στο σημείο αυτό πώς η «αυθεντικότητα» αναδύεται πλέον και ως μία ηθική υποχρέωση, ως ένα ιδανικό, που κατά τον Taylor, εκκινώντας από την «αρχή της πρωτοτυπίας», το άτομο καλείται να είναι «αυθεντικό» βάσει της δικής του ιδιαίτερης ταυτότητας, χωρίς να μιμείται κανέναν άλλο.

Ο Σ. αναφερόμενος στον τρόπο που «ντύνει τις χορεύτριες» στις παραστάσεις του, μου εξήγησε ότι θέλει να φοράει φούστα με φλαμένκο επιρροές

(«δεν μπορώ να βάλω μια χορεύτρια να χορέψει με μία μίνι στενή φούστα») αλλά ότι δεν θέλει κιόλας το παραδοσιακό φλαμένκο κοστούμι, «αν μπεις σ' αυτή τη λογική θα πρέπει μετά να βάλεις και το χτενάκι και το πλαστικό σκουλαρικόκι κτλ [...] ας το κάνουν οι Ισπανοί αυτό». Αν και θεωρεί λάθος να χορεύεται το φλαμένκο με τα «καθημερινά ρούχα», ενδιαφέρον είχε ότι στην συνέχεια παραδέχθηκε από μόνος του ότι και οι τσιγγάνοι δεν φόραγαν πάντα στολές παρά μόνο στις φέριες (γιορτές).

Βλέπουμε λοιπόν πώς η έννοια του «αυθεντικού» συγκροτείται μέσα από επιμέρους νοηματοδοτήσεις. Η χρήση της «παραδοσιακής» ενδυμασίας για την Γ. αποτελεί απαραίτητο στοιχείο όπου μέσα από αυτήν υλοποιείται η ένταση των συναισθημάτων και η θηλυκότητα, ενώ αποτελεί μέσο σωματοποίησης του «αυθεντικού» φλαμένκο. Αντίθετα, μέσα από τα λεγόμενα των χορευτριών του προχωρημένου τμήματος, η «παραδοσιακή» ενδυμασία παραπέμπει σε μία μηχανική απομίμηση ενός «αυθεντικού πρωτότυπου», της ιδέας δηλαδή μίας φυσικοποιημένης και ουσιοκρατικής εθνοτικής ταυτότητας. Μέσα από μία «επιλεκτική» χρήση των στοιχείων της ενδυμασίας, που παράλληλα αντανakλά την «ηθική της συντήρησης» και την «αυθεντικότητα ως ιδανικό» ενώ ταυτόχρονα νομιμοποιείται από τον «υβριδικό χαρακτήρα» του χορού, επιχειρούν να αντιπαρατεθούν στις «εξωτικοποιημένες» αναπαραστάσεις του «πάθους», επινοώντας την «αυθεντικότητα» εκ νέου και αναζητώντας την πέρα από την «επιφάνεια» των ρούχων.

### **«Εσωτερικεύοντας» τον ρυθμό: Παπούτσι και «αυθεντικότητα» στο φλαμένκο**

Στο κεφάλαιο αυτό θα εστιάσω σε ένα άλλο αναπόσπαστο μέρος της ενδυμασίας των χορευτριών φλαμένκο: στο παπούτσι τους. Θα επιχειρήσω να αναδείξω τον τρόπο με τον οποίο εμπλέκεται στην συζήτηση περί «αυθεντικότητας» ο ήχος και ο ρυθμός (*compás*) και πώς αυτά διαμεσολαβούνται από την σχέση τους με το παπούτσι στο φλαμένκο.

Στην πραξολογική θεώρηση ο J. P. Warnier αντλεί από τις τεχνικές του σώματος του M. Mauss και τις τεχνολογίες του εαυτού του Foucault και αναδεικνύει τον τρόπο που το «υποκείμενο διαμορφώνεται μέσω επαναλαμβανόμενων σωματικών κινητικών πρακτικών, οι οποίες όμως δεν μπορούν να υπάρξουν ανεξάρτητα από τον υλικό κόσμο» (Πετρίδου, 2012: 372). Εκκινώντας από τις τεχνικές του σώματος, παρατηρεί ότι δεν υπάρχει τεχνική του σώματος που να μην

ενσωματώνει μια δεδομένη υλικότητα. Ταυτόχρονα, αναλύει τον τρόπο που το υποκείμενο και τα κίνητρά του (drives) επενδύονται αισθητηριακό-κινητικά σε έναν υλικό κόσμο, υποστηρίζοντας έτσι «ότι στην δημιουργία μιας ταυτότητας, νοήματος και σημασιών, ο υλικός πολιτισμός είναι ο απαραίτητος και αναπόφευκτος διαμεσολαβητής» (Warnier, 2001:6). Κατ' αυτόν τον τρόπο, «όταν επικυρώνεται κοινωνικά και κωδικοποιείται, μία τέτοια επένδυση ισοδυναμεί με αυτό που ο Foucault αποκάλεσε «τεχνικές του εαυτού»<sup>2</sup> (ό.π. 5).

Ο ιδιαίτερος τρόπος που τα παπούτσια εκτιμήθηκαν και κατανοήθηκαν κατά τον 20ο αιώνα από τις γυναίκες έχει αναδειχτεί και ερευνηθεί πολύ (Davidson, 2006). Ιδιαίτερα στο χορό ο ρόλος των παπουτσιών έχει αναλυθεί σε έρευνες όπως της Μπαναλοπούλου (2010) και της Πετρίδου (2014) συγκεκριμένα στη Salsa και το Tango. Η Μπαναλοπούλου στην μεταπτυχιακή εργασία της *Salsa και Ψηλά Τακούνια*, αναδεικνύει τις πολυποίκιλες και πολυεπίπεδες νοηματοδοτήσεις του παπουτσιού στη Salsa. Αναλύοντας το παπούτσι ως «είδος ενσώματης πρακτικής» αναδεικνύει τις «σχέσεις δύναμης του τακουινιού, με το σώμα και το φύλο», καθώς και τον τρόπο με τον οποίο το τακούνι μπορεί να διαφοροποιεί και να αλλάζει τους έμφυλους και ενσώματους εαυτούς. Συνομιλώντας με τις θεωρίες του υλικού πολιτισμού, που αποδίδουν στο παπούτσι «ενεργητικές διαστάσεις επέκτασης του σωματικού εγώ» με «λειτουργικό και συμβολικό νόημα», η Μπαναλοπούλου αναλύει το πώς το τακούνι ως επέκταση του ποδιού, γίνεται «ένας τρόπος να αυξάνει τη δύναμη» μιας χορεύτριας. Σύμφωνα με την Μπαναλοπούλου, το παπούτσι οριοθετεί τον ενσώματο εαυτό και αποδίδει «ισχύ διαμέσου της κάλυψης» ενώ ταυτόχρονα διαμορφώνει ιεραρχίες. Ταυτόχρονα, δείχνει το πώς το παπούτσι χρησιμοποιείται και ως «μέσο αναζήτησης και εξασφάλισης του αυθεντικά φυσικοποιημένου φύλου» (Μπαναλοπούλου, 2010).

Η Ε. Πετρίδου στο «Dancing in High Heels: A Material Culture Approach to Argentine Tango» (2014) μελετάει αντίστοιχα τον ρόλο των παπουτσιών στο αργεντίνικο τάνγκο. Μέσα από την θεωρητική της επεξεργασία υποστηρίζει το πώς, όπως και τα ρούχα, έτσι και τα παπούτσια μπορούν να λειτουργήσουν ως «σύμβολα επικοινωνίας πολιτισμικού νοήματος» (ό.π. 97). Η ίδια ενδιαφέρεται να αναδείξει το τρόπο με τον οποίο τα παπούτσια συμμετέχουν ενεργά στην συγκρότηση του εαυτού

---

<sup>2</sup> Ο Foucault αναλύοντας τις πρακτικές του εαυτού για την «τέχνη του ζην» στους ελληνοιστικούς χρόνους, ανέδειξε την σημασία αυτών για την συγκρότηση του ατόμου σε ηθικό υποκείμενο. Όπως σχολιάζει ο Μ. Τζανάκης, «σε κάθε εποχή ανακύπτουν πεδία προβληματισμού, έναντι των οποίων οργανώνονται πρακτικές, αναπτύσσονται ηθικού τύπου προβληματισμοί, όπου ορίζεται το δέον και το απευκταίο, και οργανώνονται πρακτικές ηθικής μορφοποίησης των ατόμων» (Foucault 1989:19, ό.π. Τζανάκης, 2006:75).

στον χορό, αναγνωρίζοντας, με βάση τις θεωρίες δράσης του υλικού πολιτισμού, ότι τα παπούτσια μπορούν να δρουν στην παραγωγή του ενσώματου εαυτού. Αναγνωρίζει έτσι και διερευνά τον τρόπο με τον οποίο οι *tangeuros* και οι *tangueras* δημιουργούνται ως χορευτές μέσω της διαρκούς πρακτικής και εξάσκησης των σωματικών τεχνικών στα οποία τα παπούτσια έχουν κεντρικό ρόλο, «πειθαρχώντας το σώμα των χορευτών ενώ παράλληλα το ενδυναμώνουν» μέσω των νοημάτων και της υλικότητάς τους. Όπως η ίδια αναφέρει, για να μπορέσουν να εισέλθουν δύο διαφορετικές ατομικότητες σε μία σχέση αλληλεπίδρασης και «ένωσης» θα πρέπει πρώτα να καταφέρουν να «κατοικήσουν» στα τάνγκο παπούτσια τους (ο.π. 112). Αυτή η διαδικασία εκμάθησης σωματικών πρακτικών, πέρα από χρόνο που απαιτείται, συνδέεται με πρακτικές, πέρα από την αίθουσα διδασκαλίας, όπως την συμμετοχή του ατόμου σε «μιλόγκες» ή άλλες τελετουργικές πρακτικές, όπως η «αλλαγή των παπουτσιών» κτλ. Τα παπούτσια είναι εγγενές κομμάτι όλων αυτών των επαναλαμβανόμενων κινήσεων που τέτοιες πρακτικές εμπλέκουν και μέσω των οποίων οι χορευτές-τριες συγκροτούνται.

Την μεγάλη σημασία και συμμετοχή των παπουτσιών στη συγκρότηση του ενσώματου εαυτού μπορούμε να διακρίνουμε και στο φλαμένκο. Για να μπορέσει κάποιος να γίνει χορευτής-τρια του φλαμένκο θα πρέπει να αποκτήσει τις κατάλληλες δεξιότητες «χειρισμού» του παπουτσιού του. Στο φλαμένκο το παπούτσι παράγει διαφορετικούς ήχους ανάλογα με το μέρος του παπουτσιού που θα χρησιμοποιηθεί. Ένας χορευτής θα κριθεί από την ικανότητά του στην *escobilla* (το δομικό μέρος του χορού όπου ο χορευτής θα χορέψει σόλο με έμφαση στους ήχους των ποδιών που παράγει), στην ταχύτητά του, στην άνεση με την οποία το επιτελεί καθώς και στην μουσικότητα του. Για να μπορέσει ένας χορευτής να κατακτήσει ένα επίπεδο πρέπει να ασχοληθεί αρκετά χρόνια, με αποτέλεσμα να θεωρείται ένας «δύσκολος» χορός. Όπως σχολίασε μία συνομιλήτρια μου «είναι εντυπωσιακό που αν και πρέπει να περάσουν τόσα χρόνια για να καταφέρει κάποιος να χορέψει στο φλαμένκο, έχει γίνει τόσο δημοφιλές είδος». Οι άπειρες ώρες εξάσκησης που απαιτούνται έτσι ώστε ένας χορευτής να καταφέρει να «βγάλει ήχο», αποτελούν ένα είδος κατάκτησης, που μεταφράζεται σε δύναμη και κύρος. Η έκφραση ότι ένας χορευτής έχει «καλά πόδια», και η οποία σημαίνει ότι έχει καλή τεχνική σε σχέση με τα παπούτσια του, είναι μια ενδιαφέρουσα κυριολεξία η οποία δείχνει το πώς το παπούτσι αποτελεί «ενεργητικό μέρος του σωματικού εαυτού» στο χορό. Πώς όμως συνδέεται η αναζήτηση της «αυθεντικότητας ως ιδανικό» με το παπούτσι;

Στο «Politics of Authenticity in Popular Music: The Case of the Blues»

(1986), ο κοινωνιολόγος Ray Pratt αναρωτιέται πώς γίνεται και τα Blues ασκούν τόσο μεγάλη γοητεία στη νεότερη γενιά λευκών Αμερικανών. Σύμφωνα με τον ίδιο, η εξήγηση έγκειται στην δύναμη των blues «ως μουσική της ατομικής αυθεντικότητας». Σύμφωνα με τον ίδιο, η δραστηριότητα ενός δημιουργικού καλλιτέχνη, ενός μουσικού, ιδιαίτερα ενός αυτοσχεδιαστικού καλλιτέχνη, εμπλέκει ένα είδος «πολιτικής» του εαυτού. Το άτομο πρέπει να αποκτήσει δύναμη επί του εαυτού του, δύναμη να πειθαρχήσει τον εαυτό του, να κατακτήσει το σώμα του και το όργανό του. Η δημιουργία μιας μοναδικής μουσικής «φωνής» ή «ήχου» ή στυλ αφορά την δημιουργία ενός πιθανού εργαλείου δύναμης. Υπό αυτή την έννοια η «πολιτική της αυθεντικότητας» εμπλέκει την διεκδίκηση του εαυτού και την διαμόρφωση μιας ιδιαίτερης ταυτότητας (Pratt, 1986:58).

Η συνάφεια με το παραπάνω, και η μεγάλη σημασία των παπουτσιών αφορά το γεγονός ότι το παπούτσι στο φλαμένκο αποτελεί ένα είδος μουσικού οργάνου και «ενεργητικό μέρος του σωματικού εαυτού», απαραίτητο στην επιτέλεση του χορού. Όπως μου ανέφεραν, «ένας ντράμερ δεν μπορεί να παίζει αν δεν έχει ντραμς [...] έτσι κι εσύ δεν μπορείς να χορέψεις με το αθλητικό σου γιατί δεν θα ακουστείς!». Τα παπούτσια στο φλαμένκο λειτουργούν ως ένα κρουστό μουσικό όργανο, παράγοντας διαφορετικούς ήχους. Μάλιστα κάποια από τα άτομα με τα οποία συνομίλησα μου ανέφεραν ότι το πρώτο πράγμα που τους «τράβηξε» στο φλαμένκο ήταν η «φασαρία» και τα «χτυπήματα» των ποδιών. Όπως μου είπε η Κ. «είναι ο ήχος, είναι αυτό που σου δημιουργεί και που κάνει έναν απλό χορό αυτοσχεδιαστικό, φλαμένκο». Η ίδια μου ανέφερε ταυτόχρονα ότι «εγώ νιώθω δυνατή όταν βάζω τα παπούτσια μου [...] νιώθω ξαφνικά ότι το πάτημα μου θα πάψει να είναι περπάτημα και θα γίνει χορός ή ήχος». Την δυνατότητα να «δημιουργήσεις μουσική» χωρίς να χρειάζεσαι τίποτα άλλο, φαίνεται ότι είναι από τα χαρακτηριστικά που τόνισαν και οι υπόλοιποι συνομιλητές.

Ο τρόπος με τον οποίο επιλέγεται ένα παπούτσι βασίζεται στο χρώμα, στην εφαρμογή, στο είδος του δέρματος που χρησιμοποιείται, στο ύψος του τακουνιού (και το οποίο επηρεάζει την ευκολία με την οποία παράγεις τους διαφορετικούς ήχους ή μπορείς να κάνεις στροφές), στο χρώμα, στο στυλ (αν είναι κλειστό ή ανοιχτό, αν έχει κορδόνια κτλ). Κυρίως όμως από το κατά πόσο «δένει με το πόδι» και από το ιδιαίτερο ηχόχρωμα που αυτό βγάζει. Όπως μου εξήγησε μια κοπέλα, χρησιμοποιεί την ίδια μάρκα εδώ και χρόνια «γιατί αυτός ο ήχος της ταιριάζει», όπως εξηγεί, «ανάλογα με το ξύλο που χρησιμοποιούν βγάζει και διαφορετική χροιά και οξύτητα ο ήχος σου». Ταυτόχρονα, η ίδια μου ανέφερε ότι μπορεί να ξεχωρίσει

κάποιες φορές ποιό άτομο χορεύει από τον ήχο που παράγει, και από το ιδιαίτερο στυλ του «χτυπήματός» του. Έτσι, ο τρόπος που επιλέγεται το παπούτσι ακολουθεί την αναζήτηση της ατομικής ιδιαιτερότητας του χορευτή-τριας, τον «προσωπικό» ήχο, μέσα από τον οποίο πρόκειται να εκφράσει την δική του ιδιαίτερη προσωπικότητα. Βλέπουμε λοιπόν πώς τα κίνητρα των χορευτών-τριών για την έκφραση της ιδιαίτερης ταυτότητάς τους εμπλέκονται και επενδύονται στο παπούτσι. Φαίνεται έτσι η ιδιαίτερη σημασία των παπουτσιών ως ένα εν δυνάμει εργαλείο δύναμης που ως μουσικό όργανο και ενεργητικό μέρος του σωματικού εαυτού θα εκφράσει το άτομο, μέσα από την επιλογή του «προσωπικού ιδιαίτερου ηχοχρώματος».

Στην συνέχεια θα επιχειρήσω να δείξω τον τρόπο που το παπούτσι ως σωματική τεχνική εμπλέκεται στην εσωτερίκευση του *compas*, δηλαδή του ρυθμού, και την «αυθεντικότητα» του χορευτή.

Σύμφωνα με την Ε., καθηγήτρια του φλαμένκο η οποία σπούδασε χορό στην Σεβίλλη της Ανδαλουσίας και στις οποίες τα μαθήματα συμμετείχα το τελευταίο διάστημα, ένας («πραγματικός») χορευτής δεν πρέπει να «μετράει» το *compás* (ρυθμός), αντίθετα πρέπει να τον βιώνει, με άλλα λόγια, να «βγαίνει από μέσα του». Τη συγκεκριμένη άποψη έχω ακούσει και στο παρελθόν από άλλους χορευτές και καθηγητές ως ιδανική συνθήκη για τη σχέση του χορευτή με την μουσική, το τραγούδι και τον ήχο που πρόκειται να παράξει ο ίδιος.

Το ίδιο παρατηρεί και η ανθρωπολόγος Pamela Ann Caltibiano (2009), η οποία έκανε έρευνα για το φλαμένκο στην Ατλάντα, και η οποία ξεχωρίζει ως σημαντικό στοιχείο που σωματοποιείται στο φλαμένκο την «αίσθηση μιας βαθύτερης αυτοπεποίθησης που πρέπει να αποπνέει ένας χορευτής», μέσω «της εσωτερίκευσης του *compás*». Όπως η ίδια παρατηρεί για την κοινότητα του φλαμένκο στην Ατλάντα, υπάρχει «μια διαρκής εκπαίδευση και εσωτερίκευση της αίσθησης του *compás* και μιας αναζήτησής του όχι μόνο στην μουσική αλλά και στις καθημερινές δραστηριότητες της ζωής» (ό.π. 68). Όπως αναδείχθηκε από τις συνεντεύξεις που έκανε, ο «ιδανικός» χορευτής συνδέεται με ένα είδος σωματοποιημένου αισθήματος: «πρέπει να έχει αυτοπεποίθηση [...] να πιστεύει στον εαυτό του για να τον πιστέψουν και οι άλλοι». Μάλιστα, σύμφωνα με την έρευνά της «για να είναι κάποιος φλαμένκο χορευτής, πρέπει να αναγνωριστεί από κάποιον άλλο πέρα από τον εαυτό του» (ό.π. 63-64).

Την σχέση και την αίσθηση του ρυθμού την σχολίασαν πολλά άτομα και στις δικές μου συνομιλίες. Ρώτησα τις συνομιλήτριές μου εάν «χτυπούν το *compas*» σε

άλλες φάσεις της ζωής τους έξω από την αίθουσα διδασκαλίας. Όλες αποκρίθηκαν θετικά και με ενθουσιασμό: «πολλές φορές μου γίνονται έμμονη ιδέα συγκεκριμένοι ήχοι τους οποίους θέλω να τους επαναλάβω, οπότε, ναι, πολλές φορές [χτυπάω ρυθμικά τα πόδια μου], κυρίως όταν περιμένω το ασανσέρ» ή «Πάντα και παντού! Όλα τα μεταφράζω μέσω αυτού! Μπορεί να ακούσω χτύπο ρολογιού και να μπορεί να παίζω».

Η αίσθηση του *compás* διαμεσολαβείται και στηρίζεται σε μεγάλο βαθμό ταυτόχρονα με την σχέση με τους μουσικούς και το τραγούδι. Σε μια επιτέλεση φλαμένκο η σχέση του χορευτή με τους μουσικούς και το τραγούδι βασίζεται στην «αίσθηση του ρυθμού» και στην επικοινωνία μεταξύ τους. Πρέπει να υπάρχει στενή επικοινωνία για να γνωρίζει ο καθένας το τί πρόκειται να επακολουθήσει. Ο χορευτής χρησιμοποιεί τους ήχους που μπορεί να παράξει με τα πόδια του (ή και τα χέρια του) για να «καλέσει» τον κιθαρίστα. Τη σημασία αυτής της επικοινωνίας μέσω της ηχητικής εκφοράς του ρυθμού σχολίασε η Β, παρατηρώντας την αδυναμία του συστήματος διδασκαλίας του SDS. Όπως εξηγεί «(το SDS) δεν σου εξηγεί τί είναι *remáte* (ρυθμική φράση κατά την οποία ο χορευτής «καταλήγει/ολοκληρώνει» ή «τονίζει/ενδυναμώνει» μια δομική κινησιολογική αλληλουχία), πέρα από μια λέξη που σου αναφέρει *Ilamada*, δεν σου εξηγεί τι είναι η *Ilamada* (το ρυθμικό «κάλεσμα» στον κιθαρίστα οτι αλλάζει δομικό μέρος στο χορό)».

Στο σημείο αυτό φαίνεται η μεγάλη σημασία της σχέσης μεταξύ χορευτή, μουσικού και τραγουδιστή στο χορό και τον τρόπο με τον οποίο ο χορευτής «συνομιλεί» με τους υπόλοιπους και χρησιμοποιεί τα ρυθμικά χτυπήματά του για να απευθυνθεί στους υπόλοιπους. Εξηγώντας μου αυτή την ιδιαίτερη σχέση η Β, αναφέρει ότι «ο χορευτής [θα πρέπει] να σεβαστεί τον κιθαρίστα όταν θα παίζει τη *falseta* του, θα [πρέπει να] σεβαστεί την τραγουδίστρια ή τον τραγουδιστή όταν τραγουδάει μια *letra* που είναι πάρα πολύ ήρεμη και χαλαρή [...] αντίστοιχα και οι άλλοι θα πρέπει να με παρακολουθήσουνε για το πού θέλω να το φτάσω ή πού θέλω να το πάω ή πού θέλω να κλείσω, δηλαδή είναι σεβασμός όλοι προς όλους». Βλέπουμε λοιπόν ότι η χορευτική διαδικασία εμφανίζεται ως μία σχέση αλληλεξάρτησης. Ταυτόχρονα η ίδια κοπέλα μου ανέφερε ως την πρώτη σημαντική εμπειρία, το πρώτο σεμινάριο που παρακολούθησε και όπου υπήρχε συνοδεία κιθάρας και τραγουδιού, «όταν άκουσε ζωντανή μουσική να συνοδεύει» εξηγώντας μου ότι το (αυθεντικό) φλαμένκο είναι «σχέση», «σχέση με τον κιθαρίστα και το τραγουδιστή, την μουσική και το τραγούδι».

Η σημασία του παπουτσιού στην παραπάνω διαδικασία είναι απολύτως

καθοριστική αφού μέσω αυτού μετατρέπεται ο ρυθμός σε ήχο, «υλοποιεί» δηλαδή τον ρυθμό και τον επικοινωνεί στους μουσικούς, στους τραγουδιστές και στο κοινό. Βλέπουμε λοιπόν ότι το νέο στοιχείο σε σχέση με το παπούτσι στο φλαμένκο και συγκριτικά με άλλες έρευνες είναι ο ήχος που παράγεται μέσω αυτού. Ο ήχος του χορευτή, η υλοποίηση του ρυθμού μέσω του παπουτσιού, αποτελεί τρόπο έκφρασης και εσωτερίκευσης των συναισθημάτων καθώς και μέσο επικοινωνίας με τον τραγουδιστή και τον κιθαρίστα. Για να μπορέσει ένας χορευτής να επιτελέσει το «αυθεντικό» φλαμένκο, να ενσωματώσει τον ρυθμό και να δημιουργήσει σχέση με τον κιθαρίστα και τον τραγουδιστή, πρέπει πρώτα να καταφέρει να «κατοικήσει» στα παπούτσια του. Η σχέση που εγκαθιδρύεται μεταξύ τους, διαμεσολαβείται από το παπούτσι ως σωματική τεχνική και εξυπηρετεί την «σωστή» επιτέλεση των διαφορετικών ρυθμών στο φλαμένκο (palos) όπου μέσα από αυτούς πρόκειται να εκφραστεί κάτι «προσωπικό». Η φράση ότι τον ρυθμό πρέπει να τον βιώνουμε σημαίνει ότι πρέπει να ενσωματωθεί από την χορεύτρια-τη με τέτοιο τρόπο που «να βγαίνει από μέσα του αβίαστα», αποτελεί πλέον κατάκτηση, ως μία προσωπική «αυθεντική» έκφραση, κι όχι μια μηχανική αναπαραγωγή του.

Το ιδανικό της «αυθεντικότητας» έτσι όπως αναλύεται από τον Taylor, αποτελεί μια ηθική υποχρέωση, η οποία στην προκειμένη περίπτωση αφορά την ανακάλυψη της «πρωτοτυπίας» του χορευτή, της μοναδικής του προσωπικότητας, ως κάτι το οποίο «βγαίνει από μέσα του». Σε αυτή την διαδικασία, ο χορευτής-χορεύτρια καλείται να ενσωματώσει τον ρυθμό, ανακαλύπτοντας τον «προσωπικό» του ήχο δια μέσου των τεχνικών του σώματος, οι οποίες εμπλέκουν την κίνηση σε δεδομένη υλικότητα. Θα μπορούσαμε λοιπόν να υποθέσουμε ότι οι τεχνικές του σώματος μετατρέπονται σε τεχνικές του εαυτού οι οποίες σχηματοποιούνται εντός της σχέσης του χορευτή με τους υπόλοιπους, την στιγμή που η «αυθεντικότητα» αναδεικνύεται ως ζητούμενο / ιδανικό, ως μία επινόηση που συνδέεται με την ιδεολογία ενός βαθύτερου αληθινού εαυτού. Μέσα από την διαδικασία αυτή εγκαθιδρύεται μια σχέση «αναγνώρισης» του ενός προς τον άλλο, μία αναγνώριση της «αυθεντικότητας», μέσα από την σωματοποίηση ενός αισθήματος αυτοπεποίθησης και δύναμης του χορευτή.

## Επίλογος

Στην παραπάνω εργασία προσπαθήσαμε να ασχοληθούμε με τον τρόπο που δομείται το αφήγημα της «αυθεντικότητας» κατά την οικειοποίηση του φλαμένκο χορού στο Αθηναϊκό πλαίσιο. Στην προσπάθεια ανάδειξης των διαφορετικών νοηματοδοτήσεων της «αυθεντικότητας», φαίνεται να προκύπτει μία σειρά νέων ερωτημάτων σχετικά με τους διαφορετικούς τρόπους και λόγους για τους οποίους επινοείται διαρκώς σε διαφορετικά χωροχρονικά πλαίσια, είτε αυτά αφορούν την ιστορία του χορού, τις διαφορετικές οικειοποιήσεις, τις διεκδικήσεις δύναμης, ή την αναζήτηση ενός «βαθύτερου και πρωτότυπου εαυτού». Αναδεικνύοντας τον ρευστό και υπό συνεχή διαπραγμάτευση χαρακτήρα της έννοιας της «αυθεντικότητας», δώσαμε έμφαση στην μελέτη των στοιχείων του υλικού πολιτισμού, απομακρυνόμενοι από την κυρίαρχη προσέγγισή τους ως άψυχες και επιφανειακές πτυχές της ανθρώπινης ύπαρξης. Αυτό μας βοήθησε να κατανοήσουμε καλύτερα τις επιμέρους όψεις της έννοιας της «αυθεντικότητας» καθώς και τον τρόπο με τον οποίο η έννοια αυτή εμπλέκεται με τη χορευτική διαδικασία.

Μία μέρα που βρισκόμουν στην σχολή χορού μαζί με τα υπόλοιπα κορίτσια, έχοντας μόλις προηγουμένως φορέσει τα ρούχα με τα οποία κάνουμε μάθημα, και περιμένοντας την καθηγήτρια για να αρχίσουμε το ζέσταμα, ξαφνικά κάποιες κοπέλες άρχισαν να χειροκροτούν γελώντας και «επευφημώντας». Εκείνη την ώρα κατέβαινε μια γυναίκα τις σκάλες από τον χώρο των αποδυτηρίων προς το χώρο αναμονής, φορώντας ένα εντυπωσιακό μαύρο φόρεμα με άσπρες βούλες και βολάν, μία ζακέτα μακριά και μαντήλι στα μακριά μαύρα μαλλιά της. Είχα ήδη παρατηρήσει κι άλλες φορές την συγκεκριμένη γυναίκα στα μαθήματα και τον ιδιαίτερα «έντονο», και όπως τότε είχα σκεφτεί, «υπερβολικό» τρόπο με τον οποίο ντυνόταν σε αντίθεση με όλες τις υπόλοιπες που φοράγαμε πιο απλά ρούχα, και συνήθως μια πολύ απλή φούστα για τα μαθήματα. Την ώρα των χειροκροτημάτων, στην κάποιου είδους «πασαρέλα» που εκείνη επιτέλεσε γεμάτη θεατρικότητα και χαμογελώντας, σκέφτηκα ότι αυτά τα γέλια αποτελούσαν ένα είδος αποδοχής (κι όχι επίκρισης) απέναντι στην επιτέλεση της ίδιας ως μία «τσιγγάνα χορεύτρια».

Σκεφτόμενη εκ των υστέρων αυτό το περιστατικό και έπειτα από τις συζητήσεις που είχα με τα κορίτσια, μου ήρθε στο μυαλό η ανάλυση που επιχειρεί η Judith Butler για τις drag επιτελέσεις, ως ανατρεπτικές σωματικές επιτελέσεις και την δυνατότητα ανατρεπτικής πολιτικής που αυτές φέρουν. Σύμφωνα με την J. Butler «το γέλιο που προκαλεί η παρωδιακή επιτέλεση, η αναγνώριση ότι δεν

υπάρχει «πρωτότυπο» για μίμηση, αναγνωρίζεται ως ανατρεπτικό, ως η στιγμή που νέες σημάνσεις καθίστανται διανοητές» (Butler, 2009, [1990]). Αν και φυσικά η Butler αναφέρεται στην ουσιοκρατική κατασκευή του φύλου και στην «αποφυσικοποίηση» που συντελείται με έναν τρόπο σε drag επιτελέσεις, σκεφτόμουν ότι αυτή η σχέση μεταξύ «απομίμησης» και «πρωτοτύπου» για την οποία μιλάει και η οποία πιστεύω ότι συνδέεται κάπως με τον τρόπο με τον οποίο τα άτομα μου μιλούσαν για τα ρούχα τους, νομίζω ότι αποκαλύπτεται στο παραπάνω περιστατικό. Χωρίς να μπορούμε να γνωρίζουμε εάν η γυναίκα το έκανε εν γνώση της, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι ήταν εν δυνάμει μία ανατρεπτική επιτέλεση, με τους όρους της Butler, καθώς μέσα από τα γέλια και τις «επευφημίες» των υπόλοιπων κοριτσιών φάνηκε να αναγνωρίζεται και να αμφισβητείται η ίδια η ιδέα του «πρωτοτύπου», η ιδέα δηλαδή μιας φυσικοποιημένης ή ουσιοκρατικής εθνοτικής ταυτότητας με βάση την οποία επιτελείται το «αυθεντικό φλαμένκο», αναδεικνύοντας έτσι τον μιμητικό χαρακτήρα συγκρότησης του «αυθεντικού» ή του «ιδανικού χορευτή».

## Βιβλιογραφία

Aoyama, Y. (2007), «The role of consumption and globalization in a cultural industry: The Case of Flamenco», *Geoforum*, τόμ. 38, σ. 103-113

Βάμβακας, Β. και Παναγιωτόπουλος, Π. (2010), «Εισαγωγή: Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80: Κοινωνικός εκσυγχρονισμός, πολιτικός αρχαισμός, πολιτισμικός πλουραλισμός», στο Βάμβακας, Β. και Παναγιωτόπουλος, Π. (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80: Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό*, Το Πέρασμα, Αθήνα, σ. XXI-LXXI

Butler, J. (2009 [1990]), *Αναταραχή Φύλου: Ο Φεμινισμός και η Ανατροπή της Ταυτότητας*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα

Γιαλούρη, Ε. (2012), «Υλικός Πολιτισμός: Οι περιπέτειες των πραγμάτων στην ανθρωπολογία», στο Γιαλούρη, Ε. (επιμ.), *Υλικός Πολιτισμός: Η Ανθρωπολογία στη Χώρα των Πραγμάτων*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, σ. 11-74

Γκουγκούλη, Κ. (2012), «Άνθρωποι, αντικείμενα και τεχνικές: Σύγχρονες ανθρωπολογικές προσεγγίσεις της τεχνολογίας», στο Γιαλούρη, Ε. (επιμ.) *Υλικός Πολιτισμός: Η Ανθρωπολογία στη Χώρα των Πραγμάτων*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, σ. 281-317

Caltabiano, P.A (2009), «Embodied Identities: Negotiating the Self through Flamenco Dance», thesis, Georgia State University.  
[http://scholarworks.gsu.edu/anthro\\_theses/33](http://scholarworks.gsu.edu/anthro_theses/33)

Cowan, J. (1998 [1990]), *Η Πολιτική του Σώματος: Χορός και κοινωνικότητα στη βόρεια Ελλάδα*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα

Davidson, H. (2006), “Sex and Sin: The Magic of Red Shoes”, in Riello, G. Mcneal, P. *Shoes: A History From Sandals to Sneakers*. Berg, Oxford, New York

Entwistle, J. (2000), «Fashion and the Flesh Body: Dress as Embodied Practice», *Fashion Theory*, Vol. 4 (3), pp. 323-348

Goulet, I. (2007), «Learning to Become Dancing Musicians: Flamenco Dancers Going Global», thesis, Concordia University, Canada

- Handler, R. (1986), «Authenticity», *Anthropology Today*, Vol. 2, No. 1, pp. 2-4
- Handler, R. & Linnekin, J. (1984) «Tradition, Genuine or Spurious», *The Journal of American Folklore*, vol. 97, No. 385, pp. 273-290
- Hayes, M. H. (2009), *Flamenco: conflicting histories of the dance*. McFarland & Company
- Holtorf Cornelius (2005), «Authenticity», in *From Stonehenge to Las Vegas: Archaeology as Popular Culture*, Altamira Press, UK
- Kaeppler, A. L. (1985) «Structured Movement Systems in Tonga», in Spencer, P. (ed.), *Society and the Dance*, Cambridge University Press, Cambridge, N.Y., New Rochelle, Melbourne, Sydney, pp. 92-118
- Kunst, B. (2002), «Performing the Other: The Eastern Body», (lecture) <http://www2.arnes.si/~ljintima2/kunst/t-poeb.html>
- Λαλιώτη, Β. – Παπαπαύλου, Μ. (2010), «...γιατί κυλά στο αίμα μας» Από το αρχαίο δράμα στο φλαμένκο, Κριτική, Αθήνα
- Μακρυνιώτη, Δ. (2004), «Εισαγωγή: Το σώμα στην ύστερη νεωτερικότητα», στο Μακρυνιώτη, Δ. (επιμ.), *Τα όρια του σώματος: Διεπιστημονικές προσεγγίσεις*, Νήσος, Αθήνα, σ. 11-73
- Malefyt, T. (1998), «Gendering the Authentic in Spanish Flamenco», in Washabaugh W. (ed.) *The Passion of Music and Dance*, Berg, Oxford
- Manuel, P. (1989), «Andalusian, Gypsy, and Class Identity in the Contemporary Flamenco Complex», *Ethnomusicology*, Vol. 33. No. 1, pp. 47-65.
- Mauss, M. (2004), «Τεχνικές του σώματος», στο Μακρυνιώτη, Δ. (επιμ.), *Τα όρια του σώματος: Διεπιστημονικές προσεγγίσεις*, Νήσος, Αθήνα, σ. 77-82
- Meethan Kevin (2001), «Authenticity and Heritage», in *Tourism in Global Society: Place, Culture, Consumption*, New York: Palgrave
- Miller, D. (1994), «Style and Ontology», στο J. Friedman (επιμ.) *Consumption and Identity*, Harwood Academic Publishers, Νιούαρκ, Νιου Τζέρσεϋ, σ. 71-96

- Miller, D. and Tilley, C. (1996), «Editorial», *Journal of Material Culture*, 1(1):5-14
- Μπαναλοπούλου, Χ. (2010) *Salsa και Ψηλά Τακούνια: Υλικός Πολιτισμός και Παραστασιακή Επιτέλεση Έμφυλων Ενσώματων Εαυτών*, διπλωματική εργασία, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Αθήνα
- Mullins, S. (2007), «The Contra Gesture and The Value of Opposition in Spanish Flamenco», *Society for Ethnomusicology convention*, University of Colorado, pp. 1-17
- Papapavlou, M. (2001), «Flamenco dance and the negotiation of the Oral History». *15<sup>th</sup> International Congress on Dance Research*. Ioannina
- Petridou, E. (2009) «Experiencing Tango as it goes global: Passion, Ritual and Play», in Klein G. (ed.), *Tango In Translation*, Transcript Verlag, pp. 57-74
- Πετρίδου Ε. (2012), «Ένδυμα και Υλικός Πολιτισμός», στο Γιαλούρη, Ε. (επιμ.), *Υλικός Πολιτισμός: Η Ανθρωπολογία στη Χώρα των Πραγμάτων*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, σ. 355-389
- Πετρίδου, Ε. (2014), «Dancing in High Heels: A Material Culture Approach to Argentine Tango», in Bambilis, T. & Pieter ter Keurs (eds.) *Social Matter(s): Anthropological Approaches to Materiality*, LIT Verlag, Berlin
- Phillips, M. (2015), «Hopeful Futures and Nostalgic Pasts: Explorations into Kathak and Flamenco Dance Collaborations», in Goldberg, K.M., Bennahum, N.D. and Hayes M.H. (eds.), *Flamenco on the Global Stage, Historical, Critical and Theoretical Perspectives*, McFarland & Company, North Carolina
- Pratt, R. (1986), «The politics of authenticity in popular music: The case of the blues», *Popular Music and Society*, 10:3, 55-78,
- Reed, S. A. (1998), «The Politics and Poetics of Dance», *Annual Review of Anthropology*, vol. 27, pp. 503-532
- Royce, A. P. (2005), *Η Ανθρωπολογία του Χορού*, Εκδόσεις Νήσος, Αθήνα
- Spencer, P. (1985), «Preface», in Spencer, P. (ed.), *Society and the Dance*, Cambridge University Press, Cambridge, N.Y., New Rochelle, Melbourne, Sydney, pp. ix-x

Taylor, C. (1994), «The Politics of Recognition», in Gutmann, A. (ed), *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*, Princeton University Press, New Jersey, pp. 25-73

Taylor, C. (2007), *Πηγές του Εαυτού: Η γένεση της νεωτερικής ταυτότητας*, Ίνδικτος, Αθήνα

Τζανάκης, Μ. (2006), «Τεχνικές του σώματος, τεχνικές του εαυτού: Η ηθική διάσταση της χρόνιας ασθένειας», *Ουτοπία*, τ. 72, σ. 67-80.

Tilley, C. (2006), «Objectification», in Tilley, C., Keane, W., Kuchler, S., Rowlands, M.m Spyer, P. (eds), *Handbook of Material Culture*, Sage, London

Whashaubaugh, W. (1994), «The Flamenco Body», *Popular Music*, Vol. 13, No. 1, pp. 75-90

Washabaugh, W. (1995), «Ironies in the History of Flamenco», *Theory, Culture & Society*. Vol. 12. pp. 133-155

Warnier, P. (2001) «A Praxeological Approach To Subjectivication In A Material World». *Journal of Material Culture*. Vol. 6(1): 5-24

Ιστοσελίδες

[https://en.wikipedia.org/wiki/Traje\\_de\\_flamenca](https://en.wikipedia.org/wiki/Traje_de_flamenca)

<http://www.unesco.org/culture/ich/en/RL/flamenco-00363>

<http://www.nytimes.com/2013/03/16/world/europe/flamencos-foreign-saviors.html>

<http://www.dorapapadimitriou.gr/>

<http://www.taconeo.gr/page/flamenco.html>

<http://www.flamencosolea.gr/flamenco/el/>

[www.comingsoon.gr](http://www.comingsoon.gr)

<http://www.yiotapeklari.com/#!news/c161y>