

**ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ  
ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ**

**ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
«ΦΥΛΟ, ΚΟΙΝΩΝΙΑ, ΠΟΛΙΤΙΚΗ»**

**Διπλωματική Εργασία:**

***Το Χορευτικό Σώμα ως Μέσο Επιτέλεσης: Το Παράδειγμα μίας Σύγχρονης Performance  
Χορού***



**Κοντογιαννακοπούλου Φιλίππια (5315M013)**

**Τριμελής Εξεταστική Επιτροπή:**

**Καθηγήτρια Ελένη Παπαγαρουφάλη (επιβλέπουσα)**

**Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Αθηνά Αθανασίου**

**Επίκουρη Καθηγήτρια Μαρία Παραδείση**

**Αθήνα 2017**

# Περιεχόμενα

<b>Περιεχόμενα</b>	<b>1</b>
<b>Ευχαριστίες</b>	<b>3</b>
<b>Εισαγωγή</b>	<b>4</b>
<b>Κεφάλαιο 1. Βιβλιογραφική επισκόπηση/Θεωρητικό πλαίσιο</b>	<b>9</b>
1.1 Ενσώματη υλικότητα	10
1.2. Το βλέμμα στο χορό	12
1.3. Παραστασιακές επιτελέσεις του χορευτικού σώματος	14
I. Εκφραστικότητα/κιναισθησία	15
II. Α-κινήσια	16
III. Επαναληψιμότητα: η κίνηση ως διαδικασία	18
1.4. Η πολιτική της κίνησης	19
I. Γράφοντας την κίνηση	19
II. Παρονομαστικές κινήσεις και πόζες	21
1.5. Το σώμα ως ουτοπία	23
<b>Κεφάλαιο 2. Μεθοδολογία</b>	<b>26</b>
2.1. Μεθοδολογικός σχεδιασμός	27
I. Φαινομενολογική προσέγγιση	28
II. Έρευνα-βασισμένη σε καλλιτεχνικές πρακτικές (arts-based research)	29
III. Φεμινιστική Οπτική	31
IV. Μελέτη περίπτωσης (case study)	33
2.2. Χαρακτηριστικά περίπτωσης	35
2.3. Υλικό και τεχνικές συλλογής δεδομένων	37
I. Το βίντεο	37
II. Οι συνεντεύξεις	38
2.4. Στρατηγική και μέθοδοι ανάλυσης δεδομένων	40
2.5. Περιορισμοί μεθοδολογίας	42
<b>Κεφάλαιο 3. Ανάλυση μέρος 1ο</b>	<b>47</b>
3.1. Μία πρώτη ανάγνωση του Psycho/Cycle	49
3.2. Τα συστατικά στοιχεία του Psycho/Cycle: ήχος, αντικείμενα, κίνηση	61
I. Ήχος	62
Μουσικές φράσεις	62
Ρυθμός	63
Λόγος	65
II. Αντικείμενα	68
III. Κίνηση	72
<b>Κεφάλαιο 4. Ανάλυση μέρος 2ο</b>	<b>76</b>
4.1. Το Κοινωνικό φύλο και η σεξουαλικοποίηση της γυναίκας του Psycho/Cycle	80

4.2. Η αποπομπή του βλέμματος στο Psycho/Cycle	86
4.3. Οι παράλληλες δράσεις του σώματος και η απομόνωση των μελών του ως στοιχεία κατακερματισμού της γυναικείας ταυτότητας	88
4.4. Η διαχείριση του χώρου και του χρόνου: η επαναληψιμότητα, η κυκλικότητα, η επιτάχυνση και η επιβράδυνση ως ριζοσπαστικές κινητικές.	92
4.5. Ποιητική, νόημα, «συν-κίνηση»	96
4.6. Αναστοχαστικό πλαίσιο	102
<b>Ανακεφαλαίωση</b>	<b>107</b>
<b>Βιβλιογραφία</b>	<b>110</b>

## Ευχαριστίες

Ευχαριστώ θερμά τη Μάρθα Μιχαηλίδου για την καθοδήγηση, τα σχόλια και την πολύ σημαντική βοήθεια σε αυτήν τη διαδικασία. Είμαι ευγνώμων στον Αναστάσιο Κουκουτά για τη βοήθεια και τη συνεχή έμπνευση πάνω σε θεωρητικά ζητήματα χορού και στις Τζένη Αργυρίου και Σταυρούλα Σιάμου για τις δημιουργικές συζητήσεις, τη διάθεση του ερευνητικού υλικού και την εμπιστοσύνη τους σχετικά με την παρούσα εργασία. Ευχαριστώ επίσης τη Μαρίνα Τσαπέκου για τη φιλολογική επιμέλεια του κειμένου. Ένα μεγάλο ευχαριστώ στην οικογένειά μου για την πολύτιμη υποστήριξη και ανιδιοτελή πίστη που έχει δείξει σε κάθε ανάγκη μου για μάθηση και γνώση όλα αυτά τα χρόνια.

## Εισαγωγή

*«Ξανά σκέψεις διάφορες εν όψει παράστασης χωρίς οριστική απάντηση βέβαια. Πώς εξελίσσονται τα πράγματα σε δομές που υπερβαίνουν την παράταξη; Εμφανίζεται στο νου μου η ιδέα πως αν μελετούσα την ανέλιξη της μουσικής φόρμας ίσως να μάθαινα κάτι, καθώς ταλανίζομαι με το πώς της δραματουργίας και της δομής. Ίσως η μόνη προϋπόθεση να είναι το παίδεμα και το να ρίχνεις αυτές τις πέτρες στο νου, περιμένοντας από το ολικό σύστημα (που ίσως αυτοοργανώνεται καλύτερα μόνο του, πέρα από κάθε συνειδητή προσπάθεια) να σου αποκαλύψει ένα παράθυρο. Ακόμα δε μπορώ να διεισδύσω σε αυτή τη σκοτεινή μου αντίφαση που παγιδεύει τα πάντα στο νου και στη συνέχεια τα ξεπλένει με ποταμούς κόπωσης και δράσης. Γι'αυτο 'όμως (ίσως) η κίνηση μου να διολισθαίνει τόσο εύκολα σε δραματικότητα, γιατί κουβαλάει τη τεντωμένη φόρα του φοβισμένου υδροκέφαλου».*

(Από το ημερολόγιο της συνομιλήτριάς μου για την performance Psycho/Cycle)

Σε αυτήν την εργασία θα περιηγηθούμε σε μονοπάτια παραστατικότητας, δραματουργίας και επιτελέσεων. Θα ανακαλύψουμε τρόπους ώστε να αντιλαμβανόμαστε το σώμα επί σκηνής (με την ευρεία έννοια της σκηνής) με έναν διαφορετικό τρόπο που διαπερνά αυτό που φαινομενικά δείχνει. Θα εντοπίσουμε πώς πίσω από μία παραστασιακή εικονοπία κρύβονται πολυαισθητηριακές εμπειρίες και πολυεπίπεδες αφηγήσεις. Θα ασχοληθούμε με «το πώς της δραματουργίας και της δομής» που δεν υφίσταται απλώς για να αναπαράγει την γνώση που ήδη κατέχουμε, αλλά για να ταξιδέψει αυτή τη γνώση σε διαφορετικά μονοπάτια όπου τελικά θα την προσφέρει ως κάτι άλλο, κάτι που σημαίνει μία αλλαγή. Το σώμα ως πηγή και αγωγός αυτής της δράσης αναδεικνύει για ακόμα μία φορά την γενναιοδωρία του μέσα στις αμέτρητες πτυχές της κίνησής του. Θα διαβάσουμε λοιπόν την κίνηση όχι ως μία δράση που ήδη γνωρίζουμε αλλά ως μία ανοίκεια πράξη που σχηματίζει κάτι νέο, κάτι που αντλεί από το παρελθόν αλλά στοχεύει στο μέλλον. Αυτό το οφείλουμε στο σώμα, πεδίο που είναι αδύνατο να ορίσουμε και παρόλο που το κατέχουμε όλοι, κανένας δεν μπορεί να το κινήσει όπως οι άλλοι, αλλά μόνο να το «συν-κινήσει» προς μία κοινή κατεύθυνση.

Στο παρόν έργο επιχειρώ να προσεγγίσω ένα άλλο έργο. Τα δύο έργα, αν και τόσο διαφορετικά, κρύβουν εξίσου ανησυχίες, προβληματισμούς και ασαφή πεδία για τα οποία τουλάχιστον στο πρώτο έργο μπορώ να φέρω τη συνολική ευθύνη. Το πρώτο έργο είναι η ανά χείρας διπλωματική εργασία η οποία επιθυμεί να πραγματοποιήσει μία προσέγγιση του χορού στο σήμερα, κάτι που ευρέως αναγνωρίζεται ως σύγχρονος χορός και χρωματίζει το αχανές πεδίο του χορού με επίκαιρες θέσεις και τάσεις. Η προσέγγιση αυτή κυμαίνεται ανάμεσα σε έμφυλους λόγους, αισθητικές και χρονικότητες και στοχεύει να ρίξει φως σε αυτές τις συνισταμένες. Το δεύτερο έργο είναι το Psycho/Cycle, ένα έργο που έγινε το 2004 στη Αθήνα και αποτελεί το αντί-κείμενο του σύγχρονου χορού αλλά ανιθέτως εμπερικλείει πολλές υποκειμενικότητες. Σε αυτό το έργο καλούμαι να στοχαστώ και είναι εκεί που προϋποθέτω ότι βρίσκονται οι ποικίλες εκφράσεις του επιτελεστικού παραστασιακού σώματος. Με άλλα λόγια, στην εν λόγω εργασία γίνεται λόγος για το έμφυλο σώμα<sup>1</sup> στον σύγχρονο χορό και αυτός ο λόγος παράγεται με αφορμή την performance<sup>2</sup> του Psycho/Cycle.

Η εργασία έχει μεν δομηθεί δυστυχώς «συμβατικά», έχει όμως προσπαθήσει να αρθρωθεί κατανοητά. Και λέω δυστυχώς διότι η ειρωνεία της συνύπαρξης διεπιστημονικών πεδίων και εν προκειμένω η συνύπαρξη τέχνης και κοινωνικής έρευνας, προκαλεί ένα πάντρεμα όπου οι κοινωνικές επιστήμες προσπαθούν να κατανοήσουν το ακατανόητο της τέχνης, να πλαισιώσουν κάτι που επιθυμεί εν γένει να καταργήσει την πλαισίωση. Οπότε, η δομή της διπλωματικής αυτής εργασίας ξεκινά με μία θεωρητική αναζήτηση στους λόγους του σύγχρονου χορού, συνεχίζει με ερωτήματα που εγείρονται από μία τέτοια θεωρητική

---

<sup>1</sup> Το έμφυλο σώμα αποτελεί εν δυνάμει σεξουαλικό, φυλετικό, εθνικό, ταξικό, εθνοτικό, αρτιμελές, νεανικό σώμα. Είναι ένα σώμα που εμπλέκεται σε πολλαπλές εξουσίες ορισμού και περιορισμού του.

<sup>2</sup> Επιλέγω να κρατήσω την λέξη performance την οποία χρησιμοποιούν οι δημιουργοί του έργου, ωστόσο σε διαφορετικά πλαίσια λόγου χρησιμοποιείται και η λέξη παράσταση για να χαρακτηρίσει το Psycho/Cycle. Η λέξη performance χρησιμοποιείται αρχικά για να φανερώσει την καλλιτεχνικά ρηξικέλευθη θέση του έργου στο πεδίο των παραστάσεων σύγχρονου χορού στην Ελλάδα και αφετέρου για να φανερώσει την σύνδεση του έργου με την έννοια της παραστασιακής επιτέλεσης της Judith Butler (2006[1988], 2009[1990]) από την οποία αντλεί η εργασία.

αναζήτηση, προχωρά από την οριοθέτηση αυτών των ερωτημάτων σε ένα ερευνητικό σχέδιο προσέγγισης της performance και συνεχίζει στο εσωτερικό της τελευταίας, παράγοντας ερμηνείες για την ανάλυσή της.

Αναλυτικότερα, η διπλωματική χωρίζεται σε τέσσερα κεφάλαια τα οποία εμπεριέχουν υποκεφάλαια. Το πρώτο είναι το κεφάλαιο της *βιβλιογραφικής επισκόπησης των ζητημάτων* γύρω από την επιτελεστική χρήση του σώματος στον σύγχρονο χορό. Στο κεφάλαιο αυτό διατυπώνεται η *βασική θεωρία* της εργασίας. Το δεύτερο είναι το *μεθοδολογικό* και το τρίτο και τέταρτο αποτελούν την *ανάλυση της performance*.

Στο θεωρητικό κεφάλαιο σκιαγραφούνται ιστορικές, κοινωνικές, πολιτισμικές και φεμινιστικές προσεγγίσεις του σύγχρονου χορευτικού σώματος. Αυτές ακολουθούν ένα χορευτικό σώμα μέσα στα κειμενικά πλαίσια παραγωγής του και τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες που το περιβάλλουν. Οπότε, σε αυτό το πρώτο κεφάλαιο ξεκινάει μία αναζήτηση θεωρητικών εννοιών και εργαλείων που θα εκμαιεύσουν στην πορεία το νόημα κατά την ανάλυση του Psycho/Cycle. Η πρώτη έννοια είναι η έννοια της *ενσώματης υλικότητας*<sup>3</sup> (*corporeality*) και αποτελεί την πρώτη υποενότητα του θεωρητικού κεφαλαίου. Με αυτό το εργαλείο, επιθυμώ να ξεκινήσω τη σκιαγράφηση μιας χορευτικής ιστορίας του σώματος μέσα από την υλικότητά του και χωρίς να το απεμπολήσω ή να το μειώσω στην σφαίρα του προπολιτισμικού. Σε αυτήν την ενότητα, αντιθέτως, μέσα από παραδείγματα, τονίζω πώς μία υλιστική οπτική του σώματος είναι αυτή που μπορεί να βοηθήσει στην κατανόησή του. Υλιστική παρότι συνεχιζόμενα πολιτισμική. Στην πορεία, η έννοια της ενσώματης υλικότητας ανοίγει τον δρόμο για τις λεγόμενες *θεωρίες του βλέμματος* (*gaze theories*) οι οποίες αποτελούν τις κατεξοχήν φεμινιστικές θεωρίες προσέγγισης του παραστατικού χορευτικού σώματος και αφορούν στην σωματική εικονοποιία που ενέχει ο έμφυλος

---

<sup>3</sup> Μεταφράζω το *corporeality* ως *ενσώματη υλικότητα* θέλοντας να αποδώσω την υλική πραγματικότητα που ενυπάρχει στο σώμα.

διαχωρισμός σε εαυτό και Άλλο. Προχωρώντας, προσεγγίζω την έννοια της έμφυλης *παραστασιακής επιτέλεσης* (performativity) και την συνδέω με *κιναισθητικές προσεγγίσεις* παραστάσεων χορού, τονίζοντας τα στοιχεία της *εκφραστικότητας*, της *ακινησίας* και της *επαναληψιμότητας*. Στη συνέχεια, στο υποκεφάλαιο *Η πολιτική της κίνησης*, εισχωρώ περισσότερο στην έννοια της *χορογραφίας* και στο πώς η τελευταία διαχειρίζεται το αχανές πεδίο της κίνησης προς μία πολιτική ουτοπία. Η έννοια της *χορευτικής ουτοπίας* αναλύεται διεξοδικότερα με αναφορές σε φεμινιστικά έργα ενώ κλείνοντας διατυπώνω τα συγκεκριμένα ερωτήματα που αφορούν: στην διερεύνηση των επιτελεστικών πρακτικών που επικαλείται το έργο *Psycho/Cycle*, στην οριοθέτησή τους σχετικά με το υπάρχον πολιτισμικό συγκείμενο και στη σύνδεσή τους με πολιτικές καλλιτεχνικές πράξεις.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, παρουσιάζω την μεθοδολογία γύρω από την έρευνα που θα με οδηγήσει στις απαντήσεις των προαναφερθέντων ερωτημάτων. Αντλώντας από τέσσερις διαφορετικές ερευνητικές μεθόδους, την φαινομενολογική, την φεμινιστική, την έρευνα-βασισμένη σε καλλιτεχνικές πρακτικές και την μελέτη περίπτωσης, σχεδιάζω την επιλογή του *Psycho/Cycle*, την παρακολούθηση του οπτικού υλικού του, την καταγραφή ερμηνειών και ερωτημάτων και την διεξαγωγή συνεντεύξεων με τις γυναίκες δημιουργούς του. Επίσης, στέκομαι σε ζητήματα ανάλυσής του αλλά και σε περιορισμούς της μεθοδολογίας μου.

Περνώντας στο εμπειρικό κομμάτι του *Psycho/Cycle* ξεκινάω με μία αναλυτική περιγραφή του βίντεο της performance. Από αυτή συμπεραίνω την εξής δομική συνθήκη της παράστασης: το *Psycho/Cycle* χρησιμοποιεί τα τρία στοιχεία του ήχου, τον αντικειμένων και της κίνησης για να δημιουργήσει επιμέρους φόρμες που εξιστορούν μία αφήγηση με κύρια στοιχεία την κυκλικότητα, την επαναληπτικότητα, τον κατακερματισμό και την βιωμένη εκφραστικότητα. Η αρχική ερμηνεία μου γίνεται με βάση τον παραπάνω



τριπλό διαχωρισμό σε ήχο, αντικείμενα και κίνηση. Παρατηρώ ότι το Psycho/Cycle μπορεί να διαιρεθεί σε μικρότερες ενότητες τις οποίες και αποκαλώ φράσεις και που περιλαμβάνουν μικρότερες συνθετικές φόρμες. Οι φόρμες είναι κινητικές σωματικότητες που μπορούν να έχουν ένα συγκεκριμένο νοηματικό πλαίσιο. Υπό αυτήν την έννοια, το Psycho/Cycle χρησιμοποιεί κινήσεις με συγκεκριμένο πολιτισμικό σημαινόμενο που εκφράζονται ως βιωματικές συνθήκες της performer.

Στο δεύτερο κομμάτι της ανάλυσης, ενσωματώνω στο κείμενο τον λόγο της Τζένης Αργυρίου και της Σταυρούλας Σιάμου. Οι «γυναίκες» αυτές, αποτελούν τους κύριους συντελεστές της performance και επίσης τις συνομιλήτριές μου. Από τον λόγο τους, διαπιστώνω ότι θέλησαν το Psycho/Cycle να αποτελεί μία κριτική της γυναικείας υποκειμενικότητας σχετικά με έμφυλες και σεξουαλικές εξουσίες. Επίσης, ότι οι φόρμες του επιλέχθηκαν ως αντιπροσωπευτικές αφενός σχετικά με τις εξουσίες και αφετέρου σχετικά με τις προσωπικές αφηγήσεις τους. Η έμφαση των Αργυρίου και Σιάμου δόθηκε σε απομονωμένες δράσεις οι οποίες αποτυπώνουν τη «διάλυση» του γυναικείου υποκειμένου και χρησιμοποιήθηκαν κυκλικά προκειμένου να φανερώσουν την «εγκλωβιστική» πλευρά της εξουσίας και τελικά να αρθρώσουν την κριτική τους. Συνολικά όμως, αυτό που δένει το Psycho/Cycle σε ένα είναι το σώμα. Η τελική και σημαντικότερη παραδοχή τους, αλλά και δική μου και ουσιαστικά της διπλωματικής αυτής εργασίας, είναι η ποιητική διάσταση του σώματος. Η αφηγηματικότητα που εμπερικλείει η ενσώματη υλικότητα εδράζεται όχι μόνο σε πολιτισμικούς λόγους αλλά και σε βιωμένες σημασίες υπό την μορφή κινήσεων που διεγείρουν τις αισθήσεις, κινούν τον χώρο, αλλάζουν τον αέρα και τελικά μπορούν να «συν-κινήσουν». Εδώ ξεκινάει να ξεκλειδώνεται σταδιακά αυτή η τελική συνθήκη και περνάμε αμέσως στην επέκταση των παραπάνω δομικών και εννοιολογικών διαχωρισμών

που σαφώς θα βρήκατε ιδιαίτερα συμπυκνωμένους ωστόσο επιτηδευμένα φειδωλούς για να κρατηθεί το ενδιαφέρον.

## Κεφάλαιο 1. Βιβλιογραφική επισκόπηση/Θεωρητικό πλαίσιο

Το παρακάτω κεφάλαιο αποτελεί μία επισκόπηση των κειμένων που πλαισιώνουν την παρούσα διπλωματική εργασία με θέμα την επιτελεστική διάσταση του χορευτικού σώματος στο ελληνικό συγκείμενο . Η επισκόπηση πρόκειται αφενός να παρουσιάσει τη σχετική με ζητήματα χορευτικών πρακτικών βιβλιογραφία από το πεδίο της κοινωνικής έρευνας και όπως αυτή προκύπτει από τη συνομιλία των συγγραφέων με φεμινιστικά και άλλα εργαλεία. Αφετέρου, πρόκειται να εμβαθύνει σε θεωρητικά ζητήματα που εγείρει μία μελέτη του κόμβου *φύλο, χορός, σώμα*, όπως αναδεικνύονται από τη βιβλιογραφική επισκόπηση και έτσι ώστε να αναγνωριστούν οι βασικές έννοιες που εμπλέκονται σε αυτήν την εργασία. Έννοιες που θα απασχολήσουν την πορεία της και θα χρησιμοποιηθούν ως αναλυτικοί άξονες της έρευνας που θα παρουσιαστεί. Οι μελέτες που θα συζητηθούν προέρχονται από διεπιστημονικά πεδία και αφορούν σε μία πληθώρα ακαδημαϊκών ζητημάτων. Στην παρακάτω συζήτηση φαίνεται να ξεχωρίζουν ζητήματα που σκιαγραφούν μία σφαιρικότερη φιλοσοφική συζήτηση γύρω από θέματα υποκειμενικότητας. Πιο συγκεκριμένα, δημιουργούνται ερωτήματα γύρω από το πώς κατασκευάζονται τα υποκείμενα πράττοντας μέσα στο χορό και αντιστρόφως πώς ο χορός γίνεται πεδίο πραγμάτευσης και διαπραγμάτευσης υποκειμενικότητας. Σε μία αρχική προσέγγιση των κειμένων που θα παρουσιαστούν, υποστηρίζω πως μία μελέτη του χορού εντάσσεται σε μία μεγαλύτερη φεμινιστική συζήτηση γύρω από το πώς μπορούμε να μιλήσουμε για το σώμα ως προϊόν λόγων, ως υλική πραγματικότητα, ως αποσιωπημένη οντότητα και ως τον «άλλο» του πολιτισμικού κειμένου. Η συζήτηση σχετικά με την ενσώματη υλικότητα (corporeality), αποτελεί κεντρικό άξονα αυτής της εργασίας.

## 1.1 Ενσώματη υλικότητα

Ας σταθούμε όμως αρχικά στην παραπάνω έννοια, της *ενσώματης υλικότητας* (Foster, 1995), που σχεδόν «αντανακλαστικά» (για να επικαλεστούμε μία σωματική λειτουργία) μας έρχεται στο μυαλό σκεπτόμενοι πρακτικές που χρησιμοποιούν ως κύριο «εργαλείο» το σώμα. Το σώμα έχει αποτελέσει και αποτελεί ένα «αμήχανο» σημείο της δυτικής σκέψης και φιλοσοφίας.

«Το σώμα βρίσκεται στο επίκεντρο ποικίλων διαφορετικών και αντιφατικών μεταξύ τους σκέψεων και θεωρήσεων: είναι γνώριμο αλλά ταυτόχρονα ξένο [...] Στο πλαίσιο αυτό [αντιφατικότητας] το σώμα προσεγγίζεται τόσο ως δημιουργήμα ποικίλων λόγων και πρακτικών όσο και ως υλική οντότητα, πηγή βιωμένων εμπειριών και συναισθημάτων, τόπο επιθυμιών και διαμεσολάβησης των κοινωνικών προσδοκιών» (Μακρυνιώτη, 2004 :12-13).

Το «στιγματισμένο» σώμα δεν ερευνάται επαρκώς μέχρι που αποκτά «υλικότητα» κατά την αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος ως προς αυτό κυρίως μέσα από την σκοπιά της φαινομενολογίας και της φεμινιστικής θεωρίας (Merleau-Ponty, 2012[1945], Foucault, 1989[1976], 2011[1978], Butler, 1993, 2006[1988], 2009[1990], Grosz, 1994, Bordo, 1995). Το γεγονός ότι οι φεμινίστριες θεωρητικοί «επιστρατεύτηκαν» για τον «αποστιγματισμό» του σώματος δε είναι τυχαίο. Η ιστορικά «εργαλειακή» αντιμετώπιση του σώματος μέσα από το πρίσμα της επιστήμης δημιούργησε την μέχρι σήμερα διπολική αντιμετώπιση της ανθρώπινης ύπαρξης και κατ' επέκταση τη διπολική σκέψη. Το σώμα, ως υλικό και άρα μη πολιτισμικό, «απο-κείμενο» (Kristeva, 2006[1980]) , αποδόθηκε κατά αυτόν τον τρόπο στη γυναικεία ύπαρξη και ως εκ τούτου γυναίκα και σώμα αποτέλεσαν του *άλλους* της ιστορίας. Η παραπάνω συζήτηση θα μπορούσε να αποτελεί από μόνη της μία εργασία, όμως εν προκειμένω θα ήθελα να εστιάσω στον τρόπο που η θεωρία «επανοικειοποιείται» το σώμα

για να διερευνήσω τους τρόπους με τους οποίους οι πολιτισμικές «έξεις» (Bourdieu, 1977) υλοποιούνται μέσα από την κίνηση, τον χορό και τη χορογραφία. Στον τόμο *Corporealities* (1995) υπό την επιμέλεια της Susan Leigh Foster: «επιδιώκεται να αναζωογονηθεί η μελέτη των σωμάτων εξετάζοντας την σωματική πραγματικότητα, όχι ως φυσική ή απόλυτα δεδομένη, αλλά ως απτή και ουσιαστική κατηγορία της πολιτισμικής εμπειρίας»<sup>4</sup> (Foster, 1995: x). Υπό αυτή την έννοια, στο παραπάνω βιβλίο ερευνάται πώς τα σώματα αποκτούν τη δυνατότητα να πράττουν και να παράγουν μέσα από τη σωματική κινητικότητα και άρθρωση χορογραφικά σημαίνοντα και λόγους. Δηλαδή, στο βιβλίο αναδεικνύεται ο τρόπος που η χορογραφία αποτελεί την ενσάρκωση πολιτισμικών νοημάτων μέσα από ένα σώμα που κινείται σε χώρους, χρόνους, ρυθμούς, σχήματα και φόρμες. Η έννοια της *ενσώματης υλικότητας* μας υπενθυμίζει ότι τα σώματα αποτελούν πεδία παραγωγής νοήματος, υλικές πραγματικότητες οι οποίες κινούνται, αιωρούνται, σταματούν, πηδούν, τρέχουν, αλληλεπιδρούν, και γίνονται: «κέντρα προοπτικής, αντίληψης, αναστοχασμού, επιθυμίας, εμπρόθετης δράσης. [...] Δρουν και αντιδρούν. Παράγουν κάτι νέο, εκπληκτικό, αναπάντεχο» (Grosz, 1994: xt).

Θα ήθελα λοιπόν ως αφητηρία αυτού του κεφαλαίου να ορίσω τη συνθήκη της *σωματικής εμπειρίας* και να αναφερθώ στη δουλειά της Ann Cooper Albright (1997), ως εμβληματική πάνω στη συνομιλία χορού, πολιτισμικών σπουδών και φεμινιστικής φιλοσοφίας. Η Albright στο βιβλίο *Choreographing difference: the body and identity in contemporary dance* αναφέρεται στο σύγχρονο χορό ώστε να ισχυριστεί ότι τα χορευτικά σώματα, ενώ βρίσκονται συνεχώς εκτεθειμένα στους χειρισμούς της κυρίαρχης ιδεολογίας, αναταράσσουν, και ως εκ τούτου αποσταθεροποιούν, τους άκαμπτους κατακερματισμούς και ιεραρχίες που ορίζονται από την εξουσία. Οπότε, υποστηρίζει ότι παρόλο που το σώμα

---

<sup>4</sup> Τα αποσπάσματα που παρατίθενται από τα αγγλικά κείμενα, είναι σε δική μου μετάφραση.

κανονικοποιείται μέσα από τα κοινωνικά/χορευτικά προτάγματα και ιδεώδη παράλληλα βρίσκει τρόπους διαφυγής όταν επιλέγει, στα πλαίσια μίας παράστασης, να τα προβληματοποιήσει. Με αυτόν τον τρόπο, ο τίτλος του βιβλίου «χορογραφώντας τη διαφορά» αναφέρεται στη σωματική απεικόνισή μίας χορευτικής φόρμας ή μη- φόρμας, που διαφοροποιείται σε σχέση με τις υπάρχουσες νομιμοποιημένες φόρμες και τείνει να τις αποσταθεροποιεί.

Η Albright επισημαίνει τη δυσκολία γεφύρωσης των ισχυρισμών της πολιτισμικής θεωρίας για το σώμα με τις βιωματικές πραγματικότητες εντός της πρακτικής του χορού. Το πώς δηλαδή, μπορεί να γίνει θεωρητικά κατανοητό το σώμα λαμβάνοντας υπ' όψιν τις απτές και υλικές διαστάσεις του όταν αυτό κινείται στο χώρο και στο χρόνο. Η παραδοχή αυτή θέτει στη συνέχεια το πλαίσιο στο οποίο η Albright τοποθετεί τις αναγνώσεις των διάφορων χορογραφιών. Η τελευταία αναφέρει:

«μέσα από την πράξη της χορογραφίας της διαφοράς οι χοροί που συζητώ σε αυτό το βιβλίο κινητοποιούν πολιτισμικές ταυτότητες, απελευθερώνοντάς τες από παγιωμένες αντιλήψεις, ενώ ταυτόχρονα αποκαλύπτουν τη σωματική βάση τους» (Albright, 1997: xiii).

Άρα, για την Albright σημαντική είναι η διττή διαδικασία της ενσωμάτωσης. Δηλαδή, το γεγονός ότι οι ταυτότητες είναι κατασκευασμένες από λόγους ενώ ταυτόχρονα τους αποδομούν, κάτι που υποστηρίζει σε όλο το βιβλίο της. Τα χορευτικά σώματα είναι δέκτες και δράστες, προϊόντα και κατασκευαστές και η συνθήκη αυτή γεφυρώνει τις πολιτισμικές σπουδές με το πώς βιώνουμε το σώμα μας, φέρνει σε διάλογο τη θεωρία με την πράξη.

## **1.2. Το βλέμμα στο χορό**

Η Albright υποστηρίζει ότι το πεδίο του χορού έχει αποτελέσει εύφορο έδαφος για αναλύσεις με βάση τη *θεωρία του βλέμματος* (gaze theory). Η τελευταία, εισάγεται στη

φεμινιστική σκηνή με το άρθρο της Laura Mulvey, *Visual pleasure and narrative cinema* το 1975. Έκτοτε, η συγκεκριμένη θεωρία μεσουρανά στις φεμινιστικές αναλύσεις εικαστικών και παραστατικών έργων αλλά και πιο συγκεκριμένα στις προσεγγίσεις χορευτικών δρώμενων. Η πρώτη επαφή φεμινισμού και χορού διαμεσολαβείται από την έννοια του βλέμματος (Manning, 1997) η οποία αναφέρεται στον τρόπο με τον οποίο οι γυναίκες παρουσιάζονται εντός των παραστατικών τεχνών ως προς έναν αρρενωπό θεατή και πάντοτε για την ικανοποίησή του. Οπότε, για τις φεμινιστικές χορευτικές αναλύσεις, η συνθήκη μίας παράστασης χορού τοποθετεί το σώμα που χορεύει σε μία θέση αντικειμένου του βλέμματος και ως εκ τούτου σε μία παθητική θέση. Η Albright στέκεται κριτικά απέναντι σε αυτήν την άποψη, θεωρώντας ότι το σώμα ποτέ δεν είναι παθητικό και πως απολαμβάνει συνεχώς μία συνθήκη αποσταθεροποίησης των δομών που το παγιδεύουν σε αυτήν την αντικειμενοποίηση. Ο ενεργός διάλογος μεταξύ κοινού και χορευτικού σώματος αποτελεί την απάντηση στην προσπέραση του διπόλου υλικότητα/αναπαράσταση. Η Albright ασχολείται με την ικανότητα του σώματος που χορεύει «να αμφισβητεί τις στατικές αναπαραστάσεις του φύλου, της φυλής, της σεξουαλικότητας και της σωματικής ικανότητας» (ό.π.: xiii) καθώς και με την ικανότητα του κοινού να παρακολουθήσει ενεργά μέσω του «αμοιβαίου διαλόγου» που μπορεί να «αλλάξει τη δυναμική του παραδοσιακού βλέμματος» (ό.π.: xxii). Αυτές οι δύο ικανότητες, χορευτικών σωμάτων και κοινού, ανοίγουν και φωτίζουν τις σχέσεις μεταξύ υλικότητας και αναπαράστασης, τις οποίες θέλει η συγγραφέας να ερευνήσει. Αναστοχαζόμενη πάνω στη δική της θέση υποκειμένου, η Albright, μέσα από ζωντανές ερμηνευτικές περιγραφές παραστάσεων, ανακατασκευάζει το χορό και αναδεικνύει μέσω του κειμένου της μία «διασύνδεση μεταξύ εαυτού και Άλλου» (ό.π.: xxiii), ανάμεσα στο σώμα της και εκείνων του σύγχρονου χορού.

### 1.3. Παραστασιακές επιτελέσεις του χορευτικού σώματος

Σε αυτό το σημείο, θα ήθελα να εστιάσω στη θεωρία την οποία η Albright επικαλείται. Στο κεφάλαιο του βιβλίου με τίτλο *Mining the dancefield* επικαλείται θεωρητικούς του σώματος για να φτάσει σε συγκεκριμένα χορευτικά παραδείγματα και στον τρόπο που αυτά δρουν σχετικά με την κατασκευή ταυτοτήτων. Η θέση της για τη σχέση σώματος και λόγου, πυροδοτείται από μία αδυναμία της δυτικής φιλοσοφίας να αντιμετωπίσει τον χορό ως πολιτισμικό κείμενο. Αυτό συμβαίνει λόγω μίας λογοκεντρικότητας του δυτικού τρόπου σκέψης και του γεγονότος ότι ο χορός αποτελεί μία σωματική πρακτική από την οποία απουσιάζει το λεκτικό στοιχείο. Κατά αυτό το τρόπο, το δυτικό φαντασιακό τείνει να εγκλωβίζει σε μία αποκλειστικά σωματική πραγματικότητα υποκειμενικότητες που αποτελούν ετερότητες και συνδέονται όχι μόνο με την έμφυλη διάσταση αλλά και με την ταξική, τη φυλετική, τη σεξουαλική, την εθνοτική. Η Albright αποδομεί αυτήν την παραδοχή ενώ φανερώνει πως ο πολιτισμός αποκρυσταλλώνεται πάνω στο σώμα του οποίου η υλικότητα γίνεται πεδίο διαπραγμάτευσης της ταυτότητάς.

Κλειδί για το παραπάνω επιχείρημα αποτελεί η θεωρία της Judith Butler (1993, 2006[1988], 2009[1990]). Η Butler, με την έννοια της *παραστασιακής επιτέλεσης* τονίζει, όχι μόνο τη σημαντικότητα της σωματικότητας σχετικά με τον ορισμό των ταυτοτήτων αλλά και την παραστασιακή φύση των πρακτικών που τις νομιμοποιούν. Στα πλαίσια της επιτελεστικότητας, η ταυτότητα και κατ' επέκταση το φύλο «είναι το επαναλαμβανόμενο στιλιζάρισμα του σώματος, ένα σύνολο επαναλαμβανόμενων πράξεων μέσα σε ένα άκρως άκαμπτο ρυθμιστικό πλαίσιο, πράξεων που παγώνουν με το χρόνο προσφέροντας την επίφαση μίας ουσίας, ενός φυσικού τρόπου ύπαρξης» (Butler, 2009[1990]: 61). Επιπροσθέτως, η Butler μας εφιστά την προσοχή στη διττή έννοια της επιτελεστικότητας και στη σημασία της μη οντολογικής φύσης των ταυτοτήτων. Καθώς για την Butler οι



ταυτότητες αποτελούν *πράττειν* και όχι *είναι*, στην καρδιά τους ενυπάρχει η δυνατότητα της αλλαγής. Άλλωστε, η Butler μας δείχνει όχι μόνο πώς φυσικοποιούνται οι συνθήκες επιτέλεσης του φύλου αλλά και πώς αποδιαρθρώνονται, παρέχοντας ενδεχόμενα εναλλακτικών πολιτικών συνθηκών.

### I. Εκφραστικότητα/κιναισθησία

Υπό αυτό το πρίσμα, στο κείμενο της Albright η συγγραφέας μεταξύ άλλων αναλύει παραδείγματα χορευτικών πρακτικών, προκειμένου να αναδείξει ότι το σώμα επί «σκηνής» δύναται να θολώσει το άκαμπτο ρυθμιστικό πλαίσιο της εξουσίας. Χρησιμοποιεί τις περιπτώσεις των Isadora Duncan, Yvonne Rainer και Zab Magoumbou. Αρχικά, με ένα παράδειγμα από τον μοντέρνο χορό, η Albright τονίζει την *κιναισθητική* ιδιότητα που οικειοποιείται η Isadora Duncan στις αρχές του προηγούμενου αιώνα προκειμένου να «σπάσει» το «παραδοσιακό» βλέμμα. Η τελευταία, πετυχαίνει μία σύνδεση μεταξύ *εαυτού* και *άλλου*, δηλαδή χορευτή και κοινού, και δημιουργεί μία εμπειρία που μέσα από τη μουσικότητα και την εξωτερικευμένη σωματική και συναισθηματική ενέργεια καταφέρνει να ξεπεράσει την αντικειμενοποίηση του γυναικείου σώματος φέρνοντάς το σε σύνδεση με το πολιτισμικό πλαίσιο νοημάτων. Για την Duncan, η εκφραστικότητα είναι μέσο παραγωγής της κίνησης και τρόπος επικοινωνίας με το κοινό και υπό αυτήν την έννοια η κίνηση γίνεται ιδιοσυγκρασιακή, πηγή της οποίας αποτελούν τα βαθύτερα βιώματα. Το ρεύμα του «εξπρεσιονιστικού» χορού όπως θα λέγαμε, στο οποίο ανήκει η Duncan και συχνά ταυτίζεται με το λεγόμενο «κίνημα του μοντέρνου χορού»<sup>5</sup> στις αρχές του εικοστού

---

<sup>5</sup> «Ο μοντέρνος χορός είναι η άρνηση της παράδοσης του ακαδημαϊκού μπαλέτου, η οποία διατυπώθηκε για πρώτη φορά από τη Loie Fuller, την Isadora Duncan και τη Ruth St. Denis και ενισχύθηκε αργότερα από τη Martha Graham και την Doris Humphrey στην Αμερική, μια χώρα χωρίς ισχυρή κλασική παράδοση στο χορό. [...] Η πρωταρχική πραγματικότητα για τη Duncan εντοπίζεται μέσα στο σώμα, το οποίο αποτελεί την πηγή της γνώσης και των συναισθημάτων. Η κίνησή της εμπνέεται από την παρατήρηση των κινήσεων της φύσης κι από τις παραστάσεις των αρχαίων ελληνικών αγγείων. Δημιουργούσε μικρά χορευτικά κομμάτια, κυρίως solo, με επαναλαμβανόμενες δομές και πολύ απλές κινήσεις, τα οποία ήταν η έκφραση βαθύτερων προσωπικών συναισθημάτων και χρησιμοποίησε για πρώτη φορά μουσικές συνθέσεις διάσημων δημιουργών όπως ο Beethoven, ο Schubert και ο Chopin. Η θεματική πρόθεση αποδίδεται από τη Duncan αποκλειστικά στον ίδιο το

αιώνα, αντιλαμβάνεται την κίνηση ως βιωμένη πραγματικότητα, αγωγό προσωπικών αληθειών που προκαλεί την κιναισθητική εμπειρία.

Η κιναισθησία, όπως μας περιγράφουν οι Matthew Reason και Dee Reynolds (2010), δημιουργεί συνθήκες ενσυναίσθησης<sup>6</sup> οι οποίες ορίζουν την εμπειρία του κοινού. Μετά από εκτενή έρευνα κοινού<sup>7</sup>, οι Reason και Reynolds συμπεραίνουν πως το κοινό νιώθει ευχαρίστηση βλέποντας χορό διότι εντυπωσιάζεται από την δεξιοτεχνία των χορευτών, ταυτίζεται με αυτούς καθώς φαντάζεται τον εαυτό του να χορεύει, αισθάνεται αισθησιασμό λόγω της έντονης προσπάθειας και δύναμης, αποδρά μέσα στην τονωτική διάθεση χαριτωμένων κινήσεων, αντιδρά πολυαισθητηριακά ψάχνοντας συμφιλίωση ή αντίδραση μέσα από τη διέγερση, αποκρίνεται σωματικά καθώς η αναπνοή του, η ενέργειά του και η στάση του διαφοροποιούνται καθώς παρακολουθεί. Τα παραπάνω θα μπορούσαν να συμπυκνωθούν στον ορισμό του John Martin (1993: 13) «μετακίνηση» (metakinisis) που περιγράφει την δυνατότητα του μυϊκού συστήματος και μέσω της μνήμης που κατέχει να διεγείρεται βλέποντας κάποιον να χορεύει.

## II. Α-κινησία

Επιστρέφοντας στην Albright, η τελευταία αναφέρεται στο παράδειγμα της Yvonne Rainer και την προσπάθειά της τελευταίας να εκμηδενίσει τις δομές (καλλιτεχνικές και πολιτισμικές) που περιχαράκωνουν το γυναικείο χορευτικό σώμα. Το «Μανιφέστο του όχυ» (1965) της Rainer και η άρνησή της σε κάθε δραματικό στοιχείο μπορούν να γίνουν αντιληπτά ως μηχανισμοί επαναπροσδιορισμού της γυναικείας ταυτότητας μέσα από το

---

δημιουργό, του οποίου τα έργα αποτελούν υποκειμενικές- προσωπικές συναισθηματικές καταθέσεις.» (Κατσίκη, 2005: 12-13).

<sup>6</sup> Οι συγγραφείς χρησιμοποιούν τον όρο “kinesthetic empathy”.

<sup>7</sup> Το υλικό της έρευνας των Reason και Reynolds συγκεντρώθηκε μέσω μίας σειράς ποιοτικών προσεγγίσεων σε θεατές χορού, συμπεριλαμβανομένων συνεντεύξεων, ομάδων εστίασης και δημιουργικών τεχνικών, που εμπλέκονται με σχετικά μικρό αριθμό ατόμων, προκειμένου να αποκτήσουν μια λεπτή και λεπτομερή κατανόηση των εμπειριών. Πάνω από 150 θεατές συμμετείχαν στις διάφορες πτυχές της ποιοτικής έρευνας, η οποία διεξήχθη στη Γλασκόβη και στο Μάντσεστερ.

χορό. Η Rainer αρνείται τη δεξιοτεχνία και αρέσκεται σε λιγότερο σύνθετες κινήσεις, αρνείται την απεύθυνση και χορεύει με πλάτη στο κοινό, αρνείται να βλέπει το κοινό και γίνεται η ίδια παρατηρήτρια του εαυτού της και του τρόπου που «γράφει» η κίνησή της. Η Rainer καλεί το κοινό να παρατηρήσει την «ουδετερότητα» της κίνησης, όχι από μία θέση θεατή με βλέψεις επιθυμίας και εντυπωσιασμού, αλλά από μία θέση που καλείται να στρέψει τη προσοχή «στη διαδικασία του να κατασκευάζεις και να ανακατασκευάζεις τον εαυτό μέσα από την κίνηση» (Albright, 1997: 20).

Σε ένα άλλο κείμενο σχετικά με την αποδόμηση της αναπαράστασης και την αντίσταση στο αντικειμενοποιητικό βλέμμα, η Helen Thomas (1996) σκιαγραφεί τη μη τυχαία σύνδεση μεταδομισμού<sup>8</sup> και χορευτικής ανάλυσης και αναφέρεται επίσης σε μία δουλειά της Rainer. Η Thomas προσεγγίζει την ταινία της Rainer *The man who envied women* ως την αντιστροφή της ψυχαναλυτικής παραδοχής που θέλει την γυναίκα να «παρίσταται».<sup>9</sup> Αντίστοιχα, η Peggy Phellan (1993) μας μιλά για την πολιτική επιτελεστικότητα της ταινίας διότι προσφέρει μία διαφορετικού τύπου σχέση μεταξύ θεατή και κοινού. «Εάν το αντρικό βλέμμα είναι μία αναπόσπαστη δομή της κινηματογραφικής επιθυμίας, τόσο αναπόσπαστη που εγγράφεται σε όλα, από την θέση της κάμερας μέχρι την αφηγηματική δομή, τι συμβαίνει όταν το συνηθισμένο αντικείμενο αυτού του βλέμματος, η ηρωίδα, της αρνείται η οπτική παρουσία μέσα στην ταινία;» (Phellan, 1993: 71) Στην ταινία, η Rainer επιλέγει η χορεύτρια που πρωταγωνιστεί να μην εμφανίζεται καθόλου αλλά να ακούγεται μόνο η φωνή της, τονίζοντας με αυτό το τρόπο τη σημασία του σώματος όχι ως «θεάματος» αλλά ως «του σώματος του χορού που βρίσκεται εντός και

---

<sup>8</sup> Η Thomas μιλάει για τη στροφή που έγινε στις προσεγγίσεις της χορευτικής πρακτικής και την επιρροή τους από αυτό που ονομάζει «κριτικές σπουδές» (critical studies) κυρίως δηλαδή από την παράδοση του Foucault, του Derrida, του Lacan και των αντίστοιχων φεμινιστικών προσεγγίσεων που μπορούν να τοποθετηθούν σε αυτό που αποκαλεί «κρίση της αναπαράστασης».

<sup>9</sup> Σε αυτό το σημείο γίνεται ένα δημιουργικό λογοπαίγνιο ανάμεσα στον όρο «παρουσία» (presence) και «αναπαράσταση» (representation).

μέσα από μια σειρά λογοθετικών πρακτικών, θέτοντας έτσι υπό αμφισβήτηση την ίδια την ιδέα ενός “φυσικού” σώματος που κατασκευάζει και υποστηρίζει θεωρίες της σεξουαλικής διαφοράς» (Thomas, 1996: 73).

### III. Επαναληψιμότητα: η κίνηση ως διαδικασία

Περνώντας στο τελευταίο παράδειγμα της Albright, η συγγραφέας στρέφει το ενδιαφέρον στο κομμάτι της φυλετικής ταυτότητας αναφέροντας το παράδειγμα της αφροκαναδέζας χορεύτριας Zab Maboungou. Η Maboungou είναι δύσκολο να κατηγοριοποιηθεί σε ένα χορευτικό είδος και ως εκ τούτου φανερώνεται η πολιτική της πράξης του να μην τοποθετείται κάποιος σε μία ταυτοτική κατηγορία.

«Η επανάληψη παρόμοιων κινήσεων με ανεπαίσθητες μεταβολές στον τονισμό ή το ρυθμό στο χορό της Maboungou απεικονίζει το διπλό (και διπλασιασμένο) αποτέλεσμα της επανάληψης που η Butler συζητά στη θεωρία της “επιτελεστικότητα” της ταυτότητας. Το γεγονός ότι η Maboungou είναι συνεχώς σε κίνηση, πάντα δημιουργώντας και διαλύοντας εικόνες ταυτοχρόνως, της επιτρέπει τόσο να θεσπίσει μια ταυτότητα όσο και να αρνηθεί τη σταθερότητά της. Ο χορός της αφορά στη διαδικασία του γίνεσθαι, όχι του “τι” κάποιος έχει γίνει» (ό.π.: 23).

Έτσι, η Maboungou αντιστρέφει το αποικιοκρατικό βλέμμα τονίζοντας τη *διαδικασία* αντί της *ουσίας*, λέγοντας πως ένα αφρικανικό σώμα που χορεύει υπό τους ρυθμούς των αφρικανικών κρουστών δεν χορεύει απαραίτητως επαληθεύοντας το στερεότυπο του αφρικανικού χορού αλλά αντιθέτως μπορεί να πλησιάσει αλλά και να διαφύγει αυτού. Ο παρατηρητής του συγκεκριμένου χορού καταφέρνει στην πορεία της κίνησης της Maboungou να αλλάζει πολιτισμικές αναγνώσεις και να εστιάζει στο τι συμβαίνει αντί του τι υπάρχει.

Συνοψίζοντας τα παραπάνω, υποστηρίζω ότι το χορευτικό σώμα δεν αντιμετωπίζεται ως αν-ιστορική, προ-πολιτισμική, περιχαρακωμένη οντότητα. Αντιλαμβάνομαι το σώμα που χορεύει ως πεδίο παραγωγής λόγων, πεδίο με υλικά αποτελέσματα όπου και εδράζεται η διαδικασία της υποκειμενοποίησης. Προσλαμβάνω το χορευτικό σώμα ως μία *ενσώματη υλικότητα* με αμέτρητα περιθώρια κίνησης άρα και άπειρο πλήθος ταυτίσεων. Σε μία τέτοια διαδικασία, κατανοώ την *κιναισθησία* ως τον τρόπο κατάργησης της αντικειμενοποίησης των σωμάτων και ανάδειξης την υλικότητας της κίνησης. Επίσης, υποστηρίζω ότι η έννοια της *επιτελεστικότητας* είναι σημαντική για την κατανόηση αυτής της υλικότητας. Με αυτόν τον τρόπο, θεωρώ πως οι πολιτισμικές έξεις εγγράφονται στο σώμα και ότι ο τρόπος που φανερώνονται είναι παραστασιακός. Έτσι, το επιχείρημά μου αφορά στο ότι «παίζοντας» με μία συνθήκη *performance* ή *χορογραφίας* καταλαβαίνουμε πώς τα υποκείμενα μπορούν να παραβούν τις προδιαγεγραμμένες κατηγορίες φύλου, φυλής, σεξουαλικότητας και αρτιμέλειας στα πλαίσια της ενδεχομενικότητας της κίνησης. Αυτό αντιλαμβάνομαι ως *πολιτική της κίνησης*.

#### **1.4. Η πολιτική της κίνησης**

##### **I. Γράφοντας την κίνηση**

Σχετικά με την πολιτική της κίνησης θα ήθελα να συνεχίσω αυτήν τη βιβλιογραφική αναζήτηση αναφέροντας τη σημασία που η κίνηση αποκτά όταν διαμεσολαβείται από την πρακτική της *χορό-γραφίας*. Με τον όρο *χορό-γραφία* χαρακτηρίζεται η χρήση της χορευτικής κίνησης εντός συγκεκριμένων δομικών πλαισίων, δηλαδή μέσα από μία προδιαγεγραμμένη σειρά κινητικών γεγονότων και ρυθμικών πράξεων. Έτσι, μία αυτοσχεδιαστική σειρά από κινήσεις αρθρώνονται με τέτοιο τρόπο ώστε να παράγουν το νόημα που ένας χορογράφος θέλει να επικοινωνήσει. Στο βιβλίο του Andre Lepecki, *Exhausting dance: performance and the politics of movement* (2006), ο συγγραφέας

σκιαγραφεί τη σχέση χορού-κίνησης και το πώς η παραπάνω σχέση συνδέεται άρρηκτα με την υποκειμενικότητα και τις αναπαραστάσεις. Ο Lerecki εξετάζει λεπτομερώς μια σειρά από έργα που αναπτύσσουν χορογραφικές στρατηγικές «όπου η σχέση χορού-κίνησης εξαντλείται» (Lerecki, 2006: 1). Τα έργα, μερικά πολύ πρόσφατα και άλλα από τη δεκαετία του 1960<sup>10</sup>, είναι από τους Ευρωπαίους και Αμερικανούς καλλιτέχνες Bruce Naumann, Juan Dominguez, Xavier Le Roy, Jérôme Bel, Trisha Brown, La Ribot, William Pope.L και Vera Mantero.

Ο Lerecki υποστηρίζει ότι η νεωτερικότητα και η νεωτερική υποκειμενικότητα έχουν επενδυθεί στην κίνηση και ότι ο χορός υποστηρίζει την επένδυση αυτή. Όταν ένας χορός αρνείται την κίνηση ενεργεί ως παραγωγικός μοχλός, δηλαδή αποκαλύπτει αυτό που διακυβεύεται στην απαίτηση το σύγχρονο σώμα να εμφανίζεται ως κινητικό θέαμα. Ο χορός, υποστηρίζει ο Lerecki, εισήλθε στο δυτικό φαντασιακό ως «χορο-γραφία», ως ένα κράμα χορού και γραφής. Η έννοια της χορογραφίας, που εισήχθη με το εγχειρίδιο χορού του Thoinot Arbeau, συμπίπτει με τη νεωτερικότητα. Μέσα από τη χορογραφία για τον Lerecki, κατά τη νεωτερικότητα, τα άτομα γίνονται «κινητικά-πειθαρχημένα». Έτσι, το να αμφισβητείς τη σχέση του χορού με την κίνηση είναι σαν να αμφισβητείς την πειθάρχηση της σύγχρονης υποκειμενικότητας στο πρόταγμα ότι το σώμα πρέπει να εκτελεί χορογραφικές εντολές: να αμφισβητείς δηλαδή, με όρους Althusser (1970), τη (χορευτική) «ιδεολογική έγκληση». Κάθε ένας από τους καλλιτέχνες που αναφέρθηκαν, όπως ο Lerecki

---

<sup>10</sup> Οι δεκαετίες του 1960 και του 1970 θεωρούνται χαρακτηριστικές της αλλαγής του παραδείγματος εντός του χορού και στάθηκαν ορόσημο για το πέρασμα από τον μοντέρνο στον μετα-μοντέρνο χορό. Αυτή η αλλαγή πραγματοποιήθηκε κυρίως στην Αμερική και σε ένα πλαίσιο αμφισβήτησης των κανόνων αναπαράστασης μέσα από ριζοσπαστικές παραστάσεις βασισμένες στον μιμιμαλισμό και στην κατάργηση της μορφής και της φόρμας. Ωστόσο, εντός της φεμινιστικής θεωρίας του χορού (αν υποθέσουμε ότι μπορεί να χαρακτηριστεί έτσι αυτό το θεωρητικό πεδίο) υπάρχει ένας δημόσιος διάλογος σχετικά με το αν αυτή η αλλαγή ήρθε τότε ή αν απλώς ολοκλήρωσε το υπάρχον ριζοσπαστικό παράδειγμα των μοντερνιστριών όπως η Isadora Duncan, η Martha Graham, η Katherine Dunham και η Dorris Humphrey, που αποτελούν χορογραφικές πρωτοπόρες ως δημιουργοί που αναδεικνύουν την προσωπική γυναικεία υποκειμενικότητα. Προηγουμένως, στον κλασικό χορό, οι χορογράφοι άντρες κατοχύρωναν τα δικαιώματα χορογραφιών και χειραγωγούσαν τα χορευτικά αποτελέσματα κατά βούληση.

υποστηρίζει, δοκιμάζει να περιπλέξει και να πολιτικοποιήσει τους λόγους της χορογραφίας καθώς φέρνει στο προσκήνιο ζητήματα υποκειμενικότητας, αναπαράστασης, μνήμης, φυλής και φύλου.

Εδώ θέλω να αναφέρω πως μέσα σε ένα πλαίσιο κριτικής των κλασικών και μοντέρνων χορευτικών αισθητικών προταγμάτων ο χορός προσπάθησε να διαφοροποιηθεί από το παρελθόν του μέσα από ριζοσπαστικές χορευτικές προτάσεις. Κυρίως κατά το δεύτερο μισό του προηγούμενου αιώνα, το διακύβευμα στη χορευτική τέχνη ήταν να καθοριστεί ως ένα πλαίσιο όπου οι χορεύτριες αναπτύσσουν και διερευνούν την κίνηση, ως μία αντι-αναπαραστατική αισθητική. Η προσπάθεια αυτή γινόταν μέσα από την έρευνα της κίνησης με αισθησιακούς, κιναισθητικούς και δυναμικούς όρους. Πολλοί θεωρητικοί του χορού ωστόσο υποστηρίζουν πως αυτό έχει παραμείνει ένα ελλιπές έργο. Ο Lerecki υποστηρίζει ότι είναι καιρός να αναγνωρίσουμε ένα σώμα επί το έργον, που έχει προχωρήσει πέραν της μοντερνιστικής προ-κατάληψης με «την κίνηση καθεαυτή», προκειμένου να επανασυνδεθούμε με τις τέχνες της αναπαράστασης, αλλά πλέον σε ένα πολιτικό και θεωρητικό πλαίσιο. Έτσι, ο Lerecki περιγράφει το *It's a draw/Live Feed* της Trisha Brown (2003), στο οποίο η χορεύτρια ζωγραφίζει χορεύοντας, ως ένα έργο όπου «καμία πράξη (χορός, σχέδιο) ή καλλιτεχνικό είδος (χορός/σχέδιο) δεν είναι προνομιούχο σε σχέση με το άλλο. Αντί αυτού υπάρχει μια συγκλονιστική ταυτοφωνία στα είδη και στις πράξεις» (ό.π.: 74). Ο Lerecki υποστηρίζει ότι ο χορός της Brown αποσταθεροποιεί έμφυλες και άλλες αναπαραστάσεις που προτάσσει ο χορός. Συγκεκριμένα θεωρεί πως η διαδικασία του *It's a draw/Live Feed* προβληματοποιεί τη συνθήκη της «καθετότητας» που κατακλύζει τις τέχνες και που έχει συνδεθεί στενά με την αρρενωπότητα της πρωτοπορίας του Jackson Pollock. Ο συγγραφέας θεωρεί ότι η κινούμενη φιγούρα μιας γυναίκας που δεν χορεύει αλλά ζωγραφίζει σε δημόσιο χώρο «επιτρέπει μη-φαλλογοκεντρικές (για να χρησιμοποιήσουμε

τον όρο του Derrida) χωρικότητες και μη-αποικιοκρατικές εδαφικότητες [...] ανατρέπει το πλάνο της αναπαράστασης» (ό.π.: 68).

## II. Παρονομαστικές κινήσεις και πόζες

Ο Lerecki μας καλεί λοιπόν «να επανεξετάσουμε μια πολιτική της κίνησης» (ό.π: 87), συζητώντας παραστατικά εγχειρήματα που εγείρουν σοβαρές προκλήσεις ως προς τη σκέψη πάνω στην πολιτική του χορού. Επίσης, φέρνει στο προσκήνιο την αξία της «γραφής» στο χορό και πώς αυτή μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να αποδομηθούν υπάρχουσες αναπαραστάσεις. Τέλος, χρησιμοποιεί το παράδειγμα του Γάλλου χορογράφου Jérôme Bel και του τρόπου που ο Bel «γράφει» με θεατρικούς όρους. Ο Bel χρησιμοποιεί αυτό που ο Lerecki αποκαλεί *παρονομαστικές* (paronomastic) πράξεις, κινήσεις σταθερές στο χώρο και στο χρόνο οι οποίες όμως δημιουργούν τη συνθήκη μίας συνεχούς μετάλλαξης, κινήσεις που «δεν πάνε πουθενά ενώ πηγαινούν παντού» (ό.π.: 64). Η σταθερότητα ή η αργοπορία στην κίνηση του Bel σημαίνουν

«την εμμονή του να επαναλαμβάνεις αυτό που δεν είναι πάντα ακριβώς το ίδιο, μέσα από την αργή αλλά αβέβαια ταλαντευόμενη περιστροφικότητα, ενεργοποιεί τη δυνατότητα για την έκκριση μιας χρονικότητας η οποία επιτρέπει στο σώμα να εμφανίζεται κάτω από ένα διαφορετικό καθεστώς προσοχής και να στέκεται σε ένα διαφορετικό, λιγότερο σταθερό (οντολογικό) έδαφος. Εδώ η κίνηση ανήκει περισσότερο στις εντάσεις και λιγότερο στην κινητική και το σώμα που εμφανίζεται πρέπει να θεωρηθεί λιγότερο ως στερεή μορφή και μάλλον ως ολίσθηση κατά μήκος των γραμμών των εντάσεων» (ό.π.: 63).

Είναι αυτό που η Carrie J. Preston (2011) τονίζει στο βιβλίο της *Modernism's mythic pose: gender, genre, solo performance* μιλώντας για την καλλιτεχνική παράδοση του Francois Delsarte και τις μυθικές πόζες που χρησιμοποιούσε. Η ιδέα της «ζωντανής» πόζας για την Preston φέρνει στην επιφάνεια τη σημασία της ενσωμάτωσης, την ιδέα της ιστορικότητας



και της κατασκευασμένης συνθήκης της ταυτότητας. Για τον Delsarte, η επαναληψιμότητα και η κινητικότητα μίας εκφραστικής πόζας έδινε τη δυνατότητα να κατασκευαστεί εκ νέου ο εαυτός, υπονομεύοντας έτσι την ιδέα της σταθερότητας, καθώς η πόζα την εκάστοτε στιγμή αντιπροσώπευε μία προσωρινή σωματική ερμηνεία. Η μυθική εκφραστική πόζα, κατά την Preston, μας υπενθυμίζει την *παραστασιακά επιτελούμενη ταυτότητα* καθώς εμπλέκει τη σταθερότητα με την κίνηση και τη συναισθηματική παρόρμηση με την ηρεμία. Οπότε, όπως και στον Bell έτσι και στον Delsarte, η έλλειψη της κίνησης αποτελεί εύφορο έδαφος επαναπροσδιορισμού της ταυτότητας διότι σημάνει ταυτόχρονα το τέλος και την αρχή μίας νέας χρονικότητας με δυναμικούς όρους.

Επιπλέον, το έργο του Bel κατά τον Lerecki κρίνεται μεγάλης σημασίας όχι μόνο όσον αφορά την *παρονομαστικότητα* αλλά ιδιαίτερος λόγω της πολλαπλότητας των ταυτοτήτων που τα έργα του παρουσιάζουν. Έργα του Bel όπως το *Jérôme Bel* (1995) και το *The Last Performance* (1998) εμπλέκουν τους πρωταγωνιστές σε μία συνεχή εναλλαγή ονομάτων, ταυτοτήτων, χαρακτήρων και γλωσσών και υπενθυμίζουν στο κοινό τη σχετικότητα της αναπαράστασης και την έμφαση στη διαδικασία της υποκειμενοποίησης αντί της οντολογικά σταθερής παραστατικής φιγούρας. Μιλώντας όμως για μία πολιτική της κίνησης προς μία αποδόμηση των ουσιοκρατικών αναπαραστάσεων σχετικά με το φύλο, τη φυλή, τη σεξουαλικότητα και την αρτιμέλεια, επιθυμώ να ανοίξω τον δρόμο για μία φεμινιστική «ουτοπία» πέραν και έξω από τον στενό ορισμό της διπολικής σκέψης. Αυτή ακριβώς τη διαδικασία θέλω να τονίσω μέσα από τις πολλαπλές εννοιολογήσεις των χορευτικών πρακτικών. Θα μπορούσε το χορευτικό σώμα να αποτελεί έναν πιθανό τρόπο σε αυτή τη συνθήκη;

### 1.5. Το σώμα ως ουτοπία

Η Maria Pini (1997) απαντά στον παραπάνω προβληματισμό μέσα από την συνομιλία των φεμινιστικών σπουδών με τη rave χορευτική σκηνή της Αγγλίας. Αναρωτιέται τι θέσεις υποκειμένου ανοίγονται για τις γυναίκες στην περίπτωση της rave σκηνής και επιπλέον πώς ο μεταδομισμός μπορεί να μας παράσχει εργαλεία ώστε να φανταστούμε νέους τρόπους σκέψης του σώματος, του νου, της υλικότητας, της τεχνολογίας και των μεταξύ τους σχέσεων. Η Pini αντλεί από τη θεωρία της Donna Haraway (*Cyborg Manifest*, 1991) και της Rosi Braidotti (*Nomadic Subjects*, 1994) προκειμένου να υποστηρίξει ότι η rave, ο κυβερνο-οργανισμός (cyborg) και το νομαδικό υποκείμενο μοιράζονται την ίδια συνθήκη η οποία θέλει να επανεμνηύσει τον κόσμο μέσα από διαφορετικές λογοθετικές «γραφές». Για την Pini, λοιπόν, ο χορός «γράφει» (Pini, 1997: 112) και δημιουργεί εναλλακτικά κείμενα φέρνοντας έτσι σε επικοινωνία την «υψηλή φιλοσοφία» με την ποπ κουλτούρα, σχέση που για καιρό δεν μπορούσε να νοηθεί. Οι παραπάνω φιγούρες της rave, του κυβερνο-οργανισμού και του νομαδικού υποκειμένου προβληματοποιούν τους διαχωρισμούς ανάμεσα σε γεγονός και σε μυθοπλασία, σε πραγματικότητα και φαντασία ενώ η συνθήκη του χορού δημιουργεί μία εναλλακτική γλώσσα που διαφεύγει από τους ορθολογικούς και φαλλογοκεντρικούς ορισμούς της γλώσσας στην ιστορία. Σε αυτό το σημείο η Pini (1997: 114-118) εμπνέεται από τη χρήση της έννοιας «χορός» στο έργο της Irigaray και του Derrida όπου ο χορός προσφέρεται ως μία δυνατότητα κατασκευής διαφορετικών υποκειμενικοτήτων, ως μία ιδέα, μία αφαίρεση. Εντός της πρακτικής του χορού, βιώνεται μία «εκστατική» συνθήκη όπου τα σώματα «συγχρονίζονται» σε ένα κοινό σώμα και σωματοποιούν την ίδια κιναισθητική εμπειρία. Αυτή η εμπειρία δεν αποτελεί μόνο μία σωματική εμπειρία αλλά ένα κράμα νοητικής/σωματικής/τεχνολογικής εμπειρίας που αποκτά πολιτική απεύθυνση, αποσταθεροποιεί περιχαρακωμένες ταυτότητες και προτείνει

έναν τόπο πολιτικής ουτοπίας. «Αυτές οι πολιτικές δεν αφορούν στην “αλλαγή του κόσμου”, αλλά μάλλον στη σύσταση μίας συγκεκριμένης συνάρθρωσης μυαλού/σώματος/πνεύματος/τεχνολογίας η οποία δημιουργεί εναλλακτικές εμπειρίες του εαυτού» (ό.π.: 118).

Μέχρι στιγμής, συζήτησα τις διάφορες προβληματικές που επιφέρει μία μελέτη του κόμβου φύλο, χορός, σώμα μέσα από τα κείμενα που επιλέχθηκαν. Τα ζητήματα που ανοίχθηκαν είναι αρκετά και τα πεδία εστίασης ακόμα περισσότερα. Συμπεραίνω ότι ο χορός δεν μελετήθηκε θεωρητικά επαρκώς λόγω της αδυναμίας να αναλυθεί ως κομμάτι του λόγου. Μία πιθανή εξήγηση αυτής της συνθήκης είναι το γεγονός ότι ο χορός χρησιμοποιεί το σώμα και από το σώμα απουσιάζει ο λόγος, άρα το σώμα ορίζεται ως προ-πολιτισμικό, «φυσικό», θηλυκοποιημένο, αν-ιστορικό. Υποστηρίζω πως το χορευτικό σώμα καθίσταται απαραίτητο εργαλείο για να κατανοήσουμε την κειμενική πραγματικότητα. Είτε ως υλική οντότητα, είτε ως κιναισθητική δύναμη είτε ως παραστασιακή ταυτότητα, το σώμα πράττει, ορίζει και περιορίζει. Επιθυμώ να ξεπεραστεί μία συνθήκη αποκειμενοποίησης, αποπολιτικοποίησης και αποϊστορικοποίησης του χορευτικού σώματος. Έτσι, θέλω να φανεί πώς η συνομιλία χορευτικών και φεμινιστικών προσεγγίσεων προωθεί τον επαναπροσδιορισμό του χορευτικού σώματος ως πολιτισμικού προϊόντος. Επιπλέον, υποθέτω πως μέσα από την παραπάνω συνομιλία καταφέρνουμε να σκεφτούμε όχι μόνο ένα διαφορετικό χορευτικό σώμα αλλά και μία διαφορετική πολιτισμική πραγματικότητα.

Τέλος, στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας τα κύρια ερωτήματα είναι: ποιες εκφάνσεις ενός χορευτικού σώματος που κατασκευάζει λόγους παρατηρούνται στο ελληνικό χορευτικό συγκείμενο; Τι τεχνικές χρησιμοποιεί για να δημιουργήσει πολιτισμικό νόημα; Μέσα από ποιες διαδικασίες προβληματοποιεί έμφυλα στερεότυπα και ως εκ τούτου πώς

ορίζεται η πολιτική του χορευτικού σώματος; Τι πιθανές αλλαγές επιφέρει στους λόγους γύρω από το σώμα, τον χορό, την παραστατικότητα; Παρακάτω θα ερευνήσω αυτά τα ερωτήματα εστιάζοντας σε μία σύγχρονη performance χορού. Θα εντοπίσω πώς μέσα από τη χρήση του χορευτικού σώματος δημιουργούνται ρήξεις σε ένα πολιτισμικό πλαίσιο νοημάτων. Επίσης θα μελετήσω πώς αισθητικές και χορογραφικές επιλογές γίνονται μέσω επικοινωνίας σύγχρονων προβληματισμών. Προκειμένου να γίνει αυτό, θα ακολουθήσω μία συγκεκριμένη μεθοδολογία η οποία θεωρώ ότι αναδεικνύει καλύτερα τα στοιχεία που θέλω να συζητηθούν. Σε αυτού του είδους τα ζητήματα θα εστιάσω στο κεφάλαιο που ακολουθεί.

## Κεφάλαιο 2. Μεθοδολογία

Η παρούσα εργασία θέλει να φέρει στην επιφάνεια το χορευτικό σώμα ως ένα πεδίο παραγωγής λόγων, ως ένα μέσο που έχει την υλική ικανότητα, χορογραφώντας, να παράγει νοήματα και να προβληματοποιεί καθιερωμένες κειμενικές προϋδεάσεις. Στο προηγούμενο θεωρητικό κεφάλαιο έγινε λόγος για την ενσώματη υλικότητα, την επιτελεστική χρήση του σώματος στο χορό και την πολιτική της κίνησης. Η βιβλιογραφική επισκόπηση ασχολήθηκε με το έργο της Albright και την προσέγγισή της στο σύγχρονο αμερικάνικο χορό σχετικά με επιτελέσεις που διαφοροποιούν υπάρχουσες πολιτισμικές κατασκευές. Πιο συγκεκριμένα, οι κατασκευές αφορούν έμφυλες αντικειμενοποιητικές τάσεις εντός των παραστατικών τεχνών που θηλυκοποιούν τη γυναικεία υποκειμενικότητα και την ετεροκαθορίζουν σχετικά με ένα ηδονοβλεπτικό κοινό. Έτσι, χρησιμοποιήθηκαν τα παραδείγματα των Isadora Duncan, Yvonne Rainer και Zab Maboungou και επισημάνθηκε πώς τα επιτελεστικά σώματα των παραπάνω καλλιτεχνών καταφέρνουν να αποδομήσουν έμφυλα και φυλετικά στερεότυπα, το κάθε ένα μέσα από διαφορετικές διαδικασίες. Περαιτέρω, παρουσιάστηκε το έργο του Lerecki και η θεώρησή του ότι η έννοια της χορογραφίας η οποία έχει συγκεκριμένες πολιτικές συνδηλώσεις χρησιμοποιείται στρατηγικά με εναλλακτικούς ριζοσπαστικούς τρόπους από καλλιτέχνες όπως η Trisha Brown και ο Jérôme Bell προς μία πολιτική αποσταθεροποίηση καλλιτεχνικών και πολιτισμικών νορμών. Τέλος, είδαμε πώς οι έννοιες του κυβερνο-ργανισμού (cyborg) και του νομαδικού υποκειμένου στο έργο της Pini αποτελούν συμμάχους στην αντιληπτικότητα της ρευστής και απροσδιόριστης γυναικείας υποκειμενικότητας προς μία πολιτική ουτοπία του γυναικείου χορευτικού σώματος. Μετά την παραπάνω επισκόπηση γεννήθηκαν τα ερωτήματα για μία έρευνα πεδίου με έμφαση στην παρατήρηση των επιτελέσεων του χορευτικού σώματος.

Στο παρόν κεφάλαιο παρουσιάζεται η μεθοδολογία που ακολουθείται προκειμένου να μελετηθούν τα ερευνητικά ερωτήματα της διπλωματικής εργασίας. Προκειμένου να προσεγγίσω το χορευτικό σώμα στο ελληνικό συγκείμενο και να μελετήσω τις πολιτικές/«τεχνικές» του, επέλεξα να αναλύσω μία performance χορού από τη σύγχρονη χορευτική σκηνή. Παρακολουθώντας οπτικό υλικό σχημάτισα ερμηνείες, εντυπώσεις, κινητικές ενσυναισθήσεις. Εν συνεχεία, επέλεξα να πραγματοποιήσω συνεντεύξεις με τους «συντελεστές» της performance, τη «χορογράφο» και τη «χορεύτρια», οι οποίες αναλύθηκαν και συγκρίθηκαν με τις ερμηνείες του υλικού το οποίο είχα παρακολουθήσει. Ας ξεκινήσουμε όμως παρουσιάζοντας αναλυτικά, ένα-ένα τα στοιχεία της μεθοδολογίας.

### **2.1. Μεθοδολογικός σχεδιασμός**

Κύριο μέλημα στο μεθοδολογικό σχεδιασμό της έρευνας ήταν τα τέσσερα ακόλουθα χαρακτηριστικά. Αρχικά, η έρευνα θέλησε να συμπεριλάβει την *υλική πραγματικότητα του σώματος* στην ερευνητική διαδικασία. Ως εκ τούτου έφερε στην επιφάνεια βιωμένες εμπειρίες και σωματικές καταστάσεις. Δεύτερον, έδωσε έμφαση στο πώς μπορούμε να αναλύσουμε *καλλιτεχνικά εγχειρήματα* προκειμένου να αποσαφηνίσουμε ερευνητικά ερωτήματα. Δηλαδή, ασχολήθηκε με τα αισθητικά όρια της τέχνης και το πώς αυτά εμπλέκονται στην παραγωγή νοημάτων. Τρίτον, προσπάθησε να προωθήσει τον ενεργό ρόλο των υπό παρατήρηση υποκειμένων και εστίασε στην επίτευξη μίας *«ισορροπίας»* ανάμεσα σε ερευνητήρια και ερευνόμενες. Τέταρτον, αναζήτησε τη γνώση γύρω από τα ερωτήματα προς μελέτη, όχι σχετικά με την ποσότητα, το γενικό και το αντικειμενικό, αλλά γύρω από την ποιότητα, *το ειδικό και το συγκεκριμένο ενός παραδείγματος*. Εν συνεχεία, θα παρουσιαστούν με λεπτομέρεια τα τέσσερα παραπάνω στοιχεία αλλά και οι επιμέρους μεθοδολογίες που τα αναδεικνύουν.

## I. Φαινομενολογική προσέγγιση

Η αναζήτηση μιας μεθοδολογικής στρατηγικής κατάλληλης για το παρόν ακαδημαϊκό εγχείρημα, πυροδότησε την ανεύρεση των κατάλληλων εργαλείων προκειμένου να ερευνηθούν ολιστικά τα ζητήματα γύρω από τη χρήση του σώματος στο χορό και του τρόπου που αυτό παράγει και αναπαράγει λόγους αλλά και υλικές πραγματικότητες. Σε μία πρώτη βιβλιογραφική αναζήτηση σχετικά με τις μεθόδους διεξαγωγής έρευνας ήρθα αντιμέτωπη με το αδιέξοδο ότι η μελέτη των υλικών συνισταμένων του σώματος δεν έχει αποτελέσει αυτόνομο ερευνητικό πεδίο. Έτσι, ένα αρχικό ζήτημα το οποίο εγείρει η επιλογή μεθοδολογίας στην έρευνα του χορού αφορά στην συμπερίληψη των ενσώματων διαστάσεων στην διαδικασία συλλογής και ανάλυσης δεδομένων. Σχετικά λοιπόν με το πρώτο στοιχείο και την συμπερίληψη της *υλικής πραγματικότητας του σώματος* στην έρευνα, η φαινομενολογική προσέγγιση μας προτείνει μία μεθοδολογία την οποία επιλέγω να υιοθετήσω και που αναλύω παρακάτω.

Η Karen Barbour (2005), χρησιμοποιώντας την έννοια της «σωματοφοβίας» της Elizabeth Grosz (1994), διαπιστώνει πως στον τομέα της έρευνας των κοινωνικών και ανθρωπιστικών επιστημών η βιωμένη σωματική εμπειρία δύσκολα εντάσσεται στις υπάρχουσες ερευνητικές μεθόδους. Για να αντιμετωπίσει αυτήν την έλλειψη προτείνει μία φαινομενολογική προσέγγιση των χορευτικών πρακτικών κατά την οποία δίνεται έμφαση στις υλικές, ενσώματες πραγματικότητες του χορού και στο πώς η κίνηση βιώνεται, ορίζει και περιορίζει την υποκειμενικότητα των χορευτών. Επίσης, εστιάζει στις «εσωτερικές» διαστάσεις του χορού, δηλαδή στον τρόπο που η κίνηση αρθρώνεται ως αποτέλεσμα των αισθητηριακών ενεργειών που συντελούνται καθώς μία δράση πραγματοποιείται. Ως εκ τούτου, θεωρεί πως η μεθοδολογία μίας τέτοιας προσέγγισης υπαγορεύει έναν συνδυασμό ερευνητικών εργαλείων όπως συνεντεύξεις, αναστοχαστικές σημειώσεις και προσωπικές

περιγραφές. Σημειώνει επίσης, το γεγονός πως το ίδιο το σώμα της ερευνήτριας χρησιμεύει ως γνωστικός αγωγός και πως στόχος της, μέσω αυτής της αυτοεθνογραφικής διάστασης, είναι να αντιληφθεί τις βιωματικές καταστάσεις στις οποίες τα υποκείμενα προς μελέτη εμπλέκονται. Αυτό πραγματοποιείται, στην περίπτωση της Barbour, μέσα από μία προσπάθεια κινητικής ενσυναίσθησης κατά τη διάρκεια της συλλογής υλικού και πιο συγκεκριμένα κατά τη διεξαγωγή συνεντεύξεων. Οι συνομιλητές καλούνται να αρθρώσουν «ζωντανές» περιγραφές κινητικών βιωμάτων, τις οποίες η ερευνήτρια καλείται να κατανοήσει, να κιναισθανθεί<sup>11</sup> και τελικά να συμπεριλάβει στην έρευνά της. Έτσι, η ερευνήτρια μίας φαινομενολογικής προσέγγισης του χορού προσπαθεί να ενσωματωθεί στην ερευνητική διαδικασία εμπλεκόμενη με το υλικό της σαν να το βίωνε κινητικά η ίδια. Βασική προϋπόθεση της διαδικασίας αποτελεί η κατοχή των κινητικών γνώσεων ώστε να γίνουν αντιληπτές οι κινητικές δράσεις. Όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, οι Reason και Reynolds (2010) συμπεραίνουν ότι η διαδικασία της ενσυναίσθησης διαφοροποιείται όταν το κοινό κατέχει προηγούμενες χορευτικές γνώσεις. Η ευχαρίστηση, κατά τους συγγραφείς προκύπτει από την κατανόηση και η τελευταία αποτελεί προϊόν σωματικής γνώσης. Άρα, η μεθοδολογική στρατηγική που προτείνει η Barbour βασίζεται στην παραπάνω λογική των σωματικών πληροφοριών και γνώσεων καθώς η ερευνήτρια τις επικαλείται στην ενσυναισθητική ανάλυση του υλικού της.

## II. Έρευνα-βασισμένη σε καλλιτεχνικές πρακτικές (arts-based research)

Περνώντας στο δεύτερο στοιχείο του μεθοδολογικού σχεδιασμού, δίνεται έμφαση στο πώς μπορούμε να αναλύσουμε *καλλιτεχνικά εγχειρήματα* προκειμένου να αποσαφηνίσουμε τα ερωτήματα της έρευνας. Το γεγονός ότι η έρευνα πραγματοποιείται σχετικά με μία μορφή τέχνης, διαφοροποιεί τις συνθήκες διεξαγωγής της. Πώς μπορεί όμως να πραγματοποιηθεί

---

<sup>11</sup> Η κιναισθητική ιδιότητα αφορά στην αίσθηση των μελών του σώματος και των κινήσεών του. Η ερευνήτρια καλείται να αναπαράγει κινητικό υλικό προκειμένου να κατανοήσει σφαιρικά την εμπρόθετη δράση της κίνησης.



κοινωνική έρευνα βασισμένη σε ένα καλλιτεχνικό έργο; Στο βιβλίο *The Sage encyclopedia of qualitative research methods* βλέπουμε πως η έρευνα στο πεδίο της τέχνης τοποθετείται κάτω από τον όρο ομπρέλα *έρευνα-βασισμένη σε καλλιτεχνικές πρακτικές* (arts-based research) (Barone, 2008: 29-32). Αρχικά, αυτού του είδους η έρευνα μελετά κυρίως τις αισθητικές εκφάνσεις των φαινομένων τόσο στη διεξαγωγή της έρευνας όσο και στην παρουσίαση του κειμένου της. «Ως αισθητική νοείται η εστίαση στην πράξη της δημιουργίας νοήματος μέσα από την ίδια την πράξη της δημιουργίας» (Bresler, Macintyre, 2008: 11). Η αισθητική ασχολείται με το τι θεωρούμε τέχνη και γιατί αλλά επίσης και με το πώς προσλαμβάνουμε το «ωραίο» στη τέχνη. Επίσης, αναζητά τις κοινωνικοπολιτικές διεργασίες που οδηγούν στην καθιέρωση αισθητικών προτύπων και προσπαθεί να ιστοριοποιήσει νομιμοποιημένες τάσεις και τεχνοτροπίες

Ακόμα, η έρευνα-βασισμένη σε καλλιτεχνικές πρακτικές επιτρέπει στους αποδέκτες της να δουν τις διαφορετικές ποιότητες ενός φαινομένου και να κατανοήσουν την επικοινωνία υποκειμενικών πραγματικοτήτων μέσα από προσωπικές αλήθειες που φανερώνονται μόνο μέσα από καλλιτεχνικά εγχειρήματα. Ο Eliot Eisner (1997), στον οποίο αποδίδεται ο ορισμός της έρευνας-βασισμένης σε καλλιτεχνικές πρακτικές, «υποστήριζε ένα είδος διόφθαλμης όρασης που προκύπτει από τη διερεύνηση των εκπαιδευτικών (αλλά και κοινωνικών) φαινομένων μέσα από την ταυτόχρονη χρήση επιστημονικών και καλλιτεχνικών φακών» (Barone, 2008: 30). Ένα επιπλέον χαρακτηριστικό μίας έρευνας βασισμένης στη τέχνη αποτελεί η προσπάθεια να απεκδυθεί κάποιος την αντικειμενικότητα την οποία επικαλούνται οι ερευνητικές πρακτικές των κοινωνικών επιστημών. Η προσπάθεια των κοινωνικών ερευνών να ανακαλύψουν την «αλήθεια» και να παράγουν συμπεράσματα για κάποια κοινωνικά συμβάντα αποσταθεροποιείται στην περίπτωση μίας έρευνας-βασισμένης σε καλλιτεχνικές πρακτικές. Αυτό συμβαίνει διότι μία

τέτοια έρευνα στοχεύει στην παραγωγή αμφίσημων νοημάτων που υπερβαίνουν την ενδυνάμωση προϋπαρχόντων κοινωνικών στερεοτύπων και κατηγοριών.

Η Patricia Leavy (2009) στο *Method meets art: arts-based research practice* παρουσιάζει την ανάγκη εύρεσης εναλλακτικών μεθόδων για τη μελέτη της κοινωνικής πραγματικότητας. Ισχυρίζεται πως το πέρασμα της κοινωνικής έρευνας από τις ποσοτικές στις ποιοτικές μεθόδους άλλαξε το ερευνητικό παράδειγμα, μολονότι η ανάγκη των ερευνητών να «ανακαλύψουν» την αλήθεια παρέμεινε κινητήρια δύναμη της ερευνητικής διαδικασίας. Η Leavy θεωρεί πως η επιστήμη και η τέχνη έχουν περισσότερα κοινά από όσα μπορούμε να φανταστούμε. Αντιλαμβάνεται την τέχνη και την ποιοτική έρευνα ως δύο διαδικασίες που μοιράζονται τη δημιουργικότητα, την αναστοχαστικότητα, τη δυναμικότητα, την προβληματοποίηση, την επίλυση και την ιδιότητα να αναγνωρίζουν, να εξηγούν και να συνθέτουν (Leavy, 2009: 17). Ως εκ τούτου, η Leavy μας προτείνει να αναρωτηθούμε πάνω στην ισχύ της καθιερωμένης ερευνητικής διαδικασίας και γνώσης έτσι ώστε να αναγνωρίσουμε στην έρευνα μία εγγενή τάση προς «τη δημιουργικότητα, την ευελιξία, και τη διαίσθηση, που έχουν ως αποτέλεσμα την επικοινωνία πληροφοριών από τις οποίες ένα ακροατήριο παράγει νόημα» (ό.π: 18).

### III. Φεμινιστική Οπτική

Σύμφωνα με το τρίτο στοιχείο του ερευνητικού σχεδιασμού και την προώθηση του ενεργού ρόλου των υπό παρατήρηση υποκειμένων, η μεθοδολογία μου επέλεξε να υιοθετήσει φεμινιστικά εργαλεία έρευνας. Έχοντας αντίστοιχα ζητούμενα και προοπτικές με αυτά της έρευνας βασισμένης σε καλλιτεχνικές πρακτικές, τα φεμινιστικά εργαλεία επιθυμούν να φανερώσουν, να προβληματοποιήσουν και να αποσταθεροποιήσουν τις πατριαρχικές δομές που ορίζουν τη γυναικεία καταπίεση (Burman, 1994, Oakley, 1981). Η φεμινιστική μεθοδολογία, μεταξύ άλλων, περιλαμβάνει την προσπάθεια διερεύνησης και επίλυσης των

σχέσεων εξουσίας ερευνήτριας και ερευνώμενης που εμπλέκονται στην ερευνητική πρακτική. Επιθυμεί να καταργήσει την αυθεντία της ερευνήτριας και την παθητικότητα των ερευνώμενων στη διαδικασία έρευνας. Το φεμινιστικό παράδειγμα αντιτίθεται στις θετικιστικές μεθόδους έρευνας οι οποίες θέλουν τον «παντογνώστη» επιστήμονα να παρατηρεί και να «ελέγχει» τα υπό μελέτη υποκείμενα.

Επίσης, η φεμινιστική μεθοδολογία θέλει να φέρει στην επιφάνεια τον πολιτικό χαρακτήρα της διατύπωσης συγκεκριμένων ερευνητικών ερωτημάτων έναντι άλλων. Γιατί δηλαδή ενδιαφέρει την ερευνήτρια να διαλευκάνει ένα συγκεκριμένο ζήτημα; Μέσα από ποια διαδικασία έγινε η επιλογή του; Ποια ζητήματα αποσιωπούνται καθώς δίνεται έμφαση σε ένα ερώτημα; Τέτοια ερωτήματα απασχολούν τη φεμινιστική έρευνα. Πρωτίστως όμως, επιθυμεί να φέρει στο προσκήνιο την ερευνητική αναστοχαστικότητα, δηλαδή την τοποθέτηση της ανάλυσης μέσα στα κειμενικά πλαίσια παραγωγής της και τη συμπερίληψη των περιορισμών, των ορίων και των δυνατοτήτων που δημιουργεί η θέση υποκειμένου της αναλύτριας. Αυτό συμβαίνει λόγω της παραδοχής ότι η ερευνήτρια δεν αποτελεί έναν αντικειμενικό δέκτη αλλά είναι κατασκευασμένη από λόγους οι οποίοι δημιουργούν ένα ιδεολογικό υπόβαθρο πάνω στο οποίο πατάει η έρευνα. Αυτό το υπόβαθρο καλείται να συζητήσει η αναστοχαστικότητα. Η αναστοχαστικότητα επισημάνει τη θεώρηση του ότι η γνώση είναι πάντα «τοποθετημένη» (Haraway, 1988), δηλαδή παράγεται μέσα σε ένα πλέγμα σχέσεων μεταξύ διαφορετικών υποκειμένων γνώσης και προέρχεται από μια συγκεκριμένη οπτική γωνία. Για την Donna Haraway, δεν υπάρχει γνώση «του θεού που βλέπει από παντού και πουθενά» (ό.π.: 581 ). Αυτή είναι μια ψευδο-οικουμενική αντίληψη του Διαφωτισμού σχετικά με το υποκείμενο της γνώσης, δηλαδή τον επιστήμονα. Αυτή η αντίληψη, αποκρύπτει ότι το υποκείμενο της γνώσης συγκροτείται μέσα σε μια κοινωνική και ιστορική συγκυρία, καταλαμβάνει μια

συγκεκριμένη χωρο-χρονική θέση συνεπώς κατέχει μία μερική και όχι καθολική προοπτική από την οποία προσλαμβάνει και ερμηνεύει την κοινωνική και φυσική πραγματικότητα. Κατ' επέκταση, για τη Haraway ο αυστηρός διαχωρισμός υποκειμένου/αντικειμένου δεν είναι εφικτός, γιατί το αντικείμενο δε συγκροτείται ανεξάρτητα από το υποκείμενο που το κοιτά/μελετά/εννοιολογεί.

#### IV. Μελέτη περίπτωσης (case study)

Κλείνουμε την επεξήγηση του μεθοδολογικού σχεδιασμού με το τέταρτο στοιχείο που αφορά στην ανάδειξη των ποιοτικών συνισταμένων του υπό μελέτη ζητήματος. Επαναλαμβάνοντας το ζήτημα υπό έρευνα, αναφέρω πως προσπαθώ να παρατηρήσω τις δυναμικές μέσα από τις οποίες μία παράσταση χορού μπορεί να αποτελέσει υλική αποτύπωση των επιτελεστικών χρήσεων του σώματος και του τρόπου που αυτές παράγουν νοήματα και προβληματοποιούν κοινωνικές κατασκευές. Καθώς λοιπόν επιθυμούμε να αναζητήσουμε τη γνώση γύρω από τα ερευνητικά ερωτήματα, όχι σχετικά με την ποσότητα, το γενικό και το αντικειμενικό, αλλά γύρω από την ποιότητα, το ειδικό και το συγκεκριμένο, η *μελέτη περίπτωσης* επιλέγεται ως μέθοδος επιλογής δείγματος. Η μελέτη περίπτωσης θα χρησιμοποιηθεί ως μέθοδος συλλογής και εξέτασης των δεδομένων, καθώς αποτελεί μία προσπάθεια να μελετηθεί το συγκεκριμένο ενώ αποφεύγει να δημιουργεί οικουμενικά συμπεράσματα και δίνει έμφαση στη διαδικασία αντί των αποτελεσμάτων. Η έμφαση στη διαδικασία ασχολείται με την παραγωγή νοημάτων μέσα από τις δυναμικές σχέσεις παρατηρήτριας/παρατηρούμενων εντός της έρευνας και δεν στοχεύει στο να παράγει συμπεράσματα και αλήθειες.

Κατά τον Robert Stake (1995), η μελέτη περίπτωσης αποσκοπεί στην απεικόνιση της συνθετότητας που χαρακτηρίζει την υπό έρευνα περίπτωση, στη σύλληψη της μοναδικότητάς της, στην κατανόηση των ρητών και άρητων δομών της, στην περιγραφή

της λειτουργίας και των δράσεων που τη διέπουν, στην ενσωμάτωση και αλληλεπίδρασή της με άλλα πλαίσια νοημάτων (Stake, 1995: xi). Η μελέτη περίπτωσης επιλέγεται διότι η ερευνήτρια επιθυμεί να μελετήσει κάτι συγκεκριμένο και όχι γιατί ως μέθοδος προσφέρει χρήσιμα ερευνητικά εργαλεία. Τα ερευνητικά εργαλεία της μεθόδου ποικίλουν αναλόγως την περίπτωση και προσαρμόζονται στις ερευνητικές συνθήκες. Συνήθως αντλούν από τις ποιοτικές μεθόδους έρευνας. Ο Stake γράφει:

«Εάν με συγκινεί να την μελετήσω, η περίπτωση είναι σχεδόν βέβαιο ότι πρόκειται να είναι μία λειτουργική ολότητα. Η περίπτωση είναι ένα “οριοθετημένο σύστημα”. [...] Στις κοινωνικές επιστήμες [...] οι περισσότερες περιπτώσεις περιλαμβάνουν συστατικά στοιχεία και σκοπούς, πολλές έχουν εαυτό. Λειτουργική ή δυσλειτουργική, λογική ή παράλογη, η περίπτωση είναι ένα σύστημα.

Είναι σύνηθες να αναγνωρίζεται ότι ορισμένα χαρακτηριστικά βρίσκονται μέσα στο σύστημα, εντός των ορίων της περίπτωσης, και άλλα χαρακτηριστικά εκτός.» (Stake, 2005: 444).

Σχετικά με την επιλογή της συγκεκριμένης περίπτωσης έλαβα υπόψιν την «καταλληλότητα και την επάρκειά» της (Morse, Field 1996: 65), δηλαδή ότι θα πρέπει να είναι αναλυτική περίπτωση για την ερμηνεία του φαινομένου που επιθυμώ να μελετήσω και ότι θα πρέπει να είναι επαρκής σε παροχή ποιοτικών πληροφοριών που θα επιτρέψουν να επιτευχθεί η έννοια του «κορεσμού» (Morse, Field 1996: 65). Με άλλα λόγια, στην περίπτωση συμπυκνώνονται χαρακτηριστικά που σχετίζονται με αυτό που θέλω να αναδείξω στην έρευνα και τα χαρακτηριστικά αυτά αποτελούν ικανοποιητικές πληροφορίες ώστε να φωτιστούν επαρκώς τα ερευνητικά ζητήματα. Άρα, η περίπτωση επιλέχθηκε με κάποια σκοπιμότητα και όχι τυχαία, γιατί θεωρώ πως περιλαμβάνει τη γνώση και τα χαρακτηριστικά για να «δώσει» πιο ολοκληρωμένες και σε βάθος απαντήσεις σχετικά με τις ερευνητικές ερωτήσεις. Συγκεκριμένα, η επιλογή συντελείται διότι η θεματολογία της

περίπτωσης πραγματεύεται το θέμα της γυναικείας έμφυλης ταυτότητας και του τρόπου που αυτή διαχειρίζεται στην καθημερινότητα, ζήτημα που απασχολεί την παρούσα ερευνητική εργασία. Επίσης, ο τρόπος που πραγματώνεται το παραπάνω θέμα ορίζεται με βάση κινητικές παραστασιακές επιτελέσεις καθώς η χορεύτρια εμπλέκεται σε μοτίβα κίνησης τα οποία ορίζουν την υποκειμενικότητά της.

## **2.2. Χαρακτηριστικά περίπτωσης**

Η περίπτωση που μελετήθηκε είναι μία σόλο χορευτική performance που πραγματοποιήθηκε το 2004 στην Αθήνα και εν συνεχεία μεταφέρθηκε στο Βερολίνο. Ο τίτλος της είναι Psycho/Cycle. Οι δημιουργοί και συντελεστές της είναι τρεις, η ελληνικής καταγωγής χορογράφος, χορεύτρια, καλλιτέχνη και παραγωγός Τζένη Αργυρίου, ο ουκρανικής καταγωγής καλλιτεχνικός διευθυντής, παραγωγός, σκηνοθέτης και καλλιτέχνης Ash Bulayev και η Ελληνίδα χορεύτρια και χορογράφος Σταυρούλα Σίαμου. Η παραγωγή είναι της ομάδας Amorphy που αποτελείται από τους δύο πρώτους. Στην Ελλάδα η performance πραγματοποιήθηκε στο θέατρο Σημείο ενώ στο Βερολίνο στο χώρο Dock 11. Αντλώντας από το διαδικτυακό κείμενο περιγραφής της παράστασης διαβάζουμε:

«Το Psycho/Cycle είναι ένα ταξίδι μέσα από ηλικίες, κοινωνικές τάξεις, και πολιτισμούς αγγίζοντας θέματα όπως: η εργαλειακή ύπαρξη, οι πολιτισμικές επιβολές κατά την καθημερινή ζωή, ο ρόλος και ο τρόπος ζωής των γυναικών, ιδίως σε ολόκληρο τον 20ο αιώνα, οι ρουτίνες που είναι απαραίτητες για την ανθρώπινη επιβίωση και ύπαρξη και οι οικογενειακές υποδομές με έμφαση στα στερεότυπα.»<sup>12</sup>

Το παραπάνω κείμενο δίνει μια πρώτη εικόνα για τα αίτια επιλογής της συγκεκριμένης «παράστασης». Διακρίνουμε τη σύνδεση σχετικά με την καταλληλότητα της «παράστασης» όπως αναλύσαμε προηγουμένως στο υποκεφάλαιο για τη μελέτη περίπτωσης. Δηλαδή, η παράσταση αποτελεί ένα ικανό δείγμα που μπορεί να παρέχει

---

<sup>12</sup> πηγή: [http://tzeniargyriou.com/?page\\_id=22](http://tzeniargyriou.com/?page_id=22) (10/12/2016)

επαρκείς πληροφορίες διότι όπως παρουσιάζεται στην περιγραφή της πραγματεύεται και αναζητά πώς η κίνηση και η χορογραφία γίνονται μέσο για τη συζήτηση και την προβληματοποίηση καθιερωμένων πολιτισμικών διαδικασιών και κατηγοριών.

Ένας δεύτερος λόγος για τον οποίο επιλέχθηκε η συγκεκριμένη «παράσταση» είναι ότι ερχόμενη σε επαφή με το συνολικότερο έργο της Αργυρίου συνειδητοποίησα ότι οι γενικότεροι προβληματισμοί που οι performances/παραστάσεις της θίγουν είναι μεγίστου ενδιαφέροντος για τη μελέτη κοινωνικών κατηγοριών μέσα από το χορό. Η δημιουργική πορεία της Αργυρίου ισορροπεί μεταξύ παραστατικών τεχνών και media art, καθώς η σχέση ανάμεσα στον άνθρωπο, την κοινωνία, την τέχνη και την τεχνολογία είναι τα θέματα που την απασχολούν. Ο τρόπος που δουλεύει είναι εν μέρει αυτοσχεδιαστικός και ακολουθεί μια σπονδυλωτή διαδικασία ανάπτυξης με εργαστήρια, συνεντεύξεις και άλλες ανοιχτές στο κοινό δραστηριότητες. Την τελευταία δεκαετία δημιουργεί και επιμελείται εκτός από performances, εγκαταστάσεις και site-specific δρώμενα με τη συμμετοχή του κοινού.

Ένας τρίτος λόγος για τον οποίο διάλεξα το Psycho/Cycle από το συνολικό έργο της Αργυρίου είναι διότι η χορεύτρια που ενσαρκώνει την δράση του αποτελεί ένα ευδιάκριτο παράδειγμα χορευτικού σώματος που επιτελεί. Πολλές από τις θεματικές που έθιξα στο προηγούμενο θεωρητικό κεφάλαιο διαφαίνονται στο έργο της Σιάμου. Η κίνηση μοιάζει να αποτελεί για την τελευταία μία δυναμική προσπάθεια έκφρασης η οποία επηρεάζει το σώμα αλλά και την υποκειμενικότητα. Γνωρίζοντας κομμάτι του χορευτικού και χορογραφικού έργου της Σιάμου αναγνωρίζω στοιχεία που δίνουν νόημα στα επιχειρήματα της εργασίας, αυτό είναι που με ωθεί στο να τα ερευνήσω.

### **2.3. Υλικό και τεχνικές συλλογής δεδομένων**

Το υλικό μου αποτελείται, αφενός, από το βίντεο της performance το οποίο μου παρέιχε η Αργυρίου, αφετέρου από τις απομαγνητοφωνημένες συνεντεύξεις που πραγματοποίησα με

τις Αργυρίου και Σιάμου. Επίσης σε ένα τρίτο επίπεδο έγινε χρήση του προσωπικού ημερολογίου της performer το οποίο μου παρέιχε η τελευταία και που κρατούσε κατά τη χρονική περίοδο που παιζόταν η παράσταση.

#### I. Το βίντεο

Το βίντεο της παράστασης έχει διάρκεια 58 λεπτά και αποτελείται από γενικά και κοντινά πλάνα. Συνοδεύεται από ηχητικό υλικό το οποίο αποτελείται από τη μουσική της παράστασης των GyroGyro - Σταύρος Γκασπαράτος και Αλέξανδρος Τσιφλίδης, ηχογραφημένες φωνές της performer και άλλων και ζωντανούς ήχους που παράγονται κατά τη διάρκεια της δράσης της performance. Οι ηχογραφήσεις προέρχονται από συνεντεύξεις που πραγματοποίησαν οι συντελεστές σε γυναίκες και όχι μόνο στην περιοχή του Βοτανικού με θέμα την καθημερινότητα και τη ρουτίνα. Στη γερμανική παράσταση το υλικό των συνεντεύξεων διαφοροποιείται περιλαμβάνοντας αποσπάσματα από απαντήσεις που έδιναν οι Γερμανοί θεατές καθώς έμπαιναν στον χώρο της παράστασης. Οι απαντήσεις επεξεργάζονταν και ενσωματώνονταν επί τόπου στο ηχητικό υλικό της performance. Το ηχητικό τοπίο περιλαμβάνει επίσης ηχογραφημένες αναγνώσεις από εγχειρίδια χρήσης οικιακών συσκευών αλλά και εγχειρίδια καλών τρόπων για γυναίκες. Το βίντεο περιλαμβάνει εναλλαγές φωτισμών, χρωμάτων και εστιάζει σε δράσεις και σημεία του σώματος της χορεύτριας κατά τη διάρκεια της performance. Μερικές λήψεις είναι πιο διαυγείς και άλλες πιο θολές. Οι λήψεις προέρχονται από δύο οπτικά σημεία. Το ένα βρίσκεται στην περιοχή του κοινού και δίνει την αίσθηση του θεατή ενώ το άλλο προέρχεται από το εσωτερικό της performance δίνοντας την αίσθηση ότι ο παρατηρητής συμμετέχει στη δράση. Το βίντεο είναι δουλειά της Ιωάννας Τσινιβίδη, ενώ οι φωτογραφίες της παράστασης είναι της Λίλας Σωτηρίου. Το βίντεο είναι εμβληματικό σχετικά με την πραγματικότητα του χώρου ο οποίος είναι ένα μακρόστενο



παραλληλόγραμμα κουτί σε διαστάσεις ενός μεγάλου δωματίου το οποίο είναι κλειστό από παντού. Εκτός της μπροστινής μεριάς η οποία είναι καλυμμένη με διαφανές πλαστικό ώστε να καθίσταται δυνατή η παρακολούθηση των δρώμενων (για αυτό τα πλάνα είναι θολά), το υπόλοιπο μέρος είναι σφραγισμένο από μεγάλου πάχους πλαστικό δίνοντας έτσι την αίσθηση του εργαστηρίου. Παρόλο που το βίντεο ακολουθεί τα γεγονότα πιστά σημαντικό είναι το γεγονός ότι έχει υποστεί κάποια επεξεργασία και ως εκ τούτου δεν περιλαμβάνει λεπτομέρειες τις οποίες μου αποκάλυψαν οι συνομιλήτριές μου στις συνεντεύξεις. Για παράδειγμα η performance εκτυλίσσεται είκοσι λεπτά προτού ξεκινήσει το βίντεο δηλαδή κατά τη διάρκεια της εισόδου του κοινού στο χώρο. Αυτό το κομμάτι δεν συμπεριλαμβάνεται στο οπτικό υλικό. Επίσης, δεν περιλαμβάνεται η υπόκλιση και, σύμφωνα με τις συνομιλήτριες, έχουν συμπυκνωθεί ορισμένες παύσεις. Εκτός από τον χώρο και τον ήχο, στο βίντεο φαίνονται και τα αντικείμενα που χρησιμοποιεί η performance στη δράση της, μία οδοντόβουρτσα, μία σοκολάτα, έξι διαφανή δοχεία, ένα κόκκινο κουβάρι, διαφανής μεμβράνη, ένα κραγιόν, ένα τηλέφωνο και ένα αποτύπωμα σώματος στο πάτωμα με μαύρο χρώμα (θα επιστρέψουμε αναλυτικότερα σε αυτά στην πορεία).

## II. Οι συνεντεύξεις

Το σημαντικότερο εργαλείο άντλησης πληροφοριών ήταν οι συνεντεύξεις. Στην κοινωνική έρευνα χρησιμοποιούνται διάφορα είδη συνεντεύξεων τα οποία κυμαίνονται από τελείως δομημένες διαδικασίες ερωτηματολογίων και ποσοτικών μετρήσεων μέχρι ανοιχτού περιεχομένου διαλόγους χωρίς αυστηρή δομή και οργάνωση. Οι συνεντεύξεις που επέλεξα να πραγματοποιήσω τοποθετούνται στο μέσο της παραπάνω ταξινόμησης και πρόκειται για ημιδομημένες συνεντεύξεις που λαμβάνουν χώρα υπό συγκεκριμένους όρους και με προδιαγεγραμμένες ερωτήσεις προς τις συνομιλήτριές μου, επιτρέποντας, παρά ταύτα, μία «ανοιχτότητα» και «ρευστότητα» στη διαδικασία. Αυτού του τύπου οι συνεντεύξεις

προσπαθούν να διατηρούν μία «ισορροπία» σε σχέση με τις εξουσιαστικές δομές τις οποίες ορίζει η διαδικασία της συνέντευξης. Επίσης δίνουν έμφαση στο λόγο των ερωτώμενων, και προσπαθούν να τις κατευθύνουν όσο το δυνατόν λιγότερο.

Ως οδηγό, από τον οποίο άντλησα τα βήματα της συνέντευξης, χρησιμοποίησα το κείμενο της Erica Burman, *Interviewing* (1994). Η Burman καταγράφει τα βήματα που ακολουθούνται προκειμένου να αντληθεί και να αναλυθεί υλικό μέσω ημιδομημένων συνεντεύξεων. Μεταξύ άλλων, οριοθετεί ζητήματα επικοινωνίας, συνομιλίας, καταγραφής σημειώσεων και ημερολογίων, μαγνητοφώνησης, απομαγνητοφώνησης, θεματικής ανάλυσης και αναστοχαστικότητας. Σε γενικές γραμμές η Burman σκιαγραφεί την πολυπλοκότητα μίας πρόσωπο με πρόσωπο συνέντευξης. Αναφέρεται στη δυσκολία διατήρησης της αντικειμενικότητας και της απόστασης καθώς δημιουργείται μία σχέση αμεσότητας. Αυτή η αμεσότητα δημιουργεί για την Burman σχέσεις εξουσίας. Ρόλος του ερευνητή είναι, να διατηρεί μία ισορροπία ανάμεσα στη μεθοδική, θεωρητική και πρακτική, οργάνωση της συνέντευξης και στην υποκειμενική αντιμετώπισή της. Η συνέντευξη για την Burman είναι μία μελέτη του τυχαίου και του εξαιρετικού, φέρνει στην επιφάνεια απύσες φωνές οι οποίες εκφράζονται υπό τη μορφή ενσώματων αντιστάσεων. Οι σχέσεις εξουσίας στη συνέντευξη, δεν είναι μονοδιάστατες ή προϋπάρχουσες, αλλά αντιθέτως γίνονται πεδίο διεκδικήσεων και αντιστάσεων στα χέρια των υποκειμένων. Μία συνέντευξη για τη συγγραφέα, αποτελεί τον εμβληματικό «τόπο» συνεχούς διαπραγμάτευσης των σχέσεων εξουσίας μέσα από τις δομές που η ίδια κατασκευάζει.

Τέλος, τα ερωτήματα που έθεσα στις συνομιλήτριές μου στόχευαν στην απάντηση των γενικότερων ερευνητικών ερωτημάτων αλλά προέκυψαν σε σύνδεση με ειδικότερα ερωτήματα που τέθηκαν παρακολουθώντας και ερμηνεύοντας το βίντεο της παράστασης. Δηλαδή, αρχικά βλέποντας το βίντεο απομόνωσα δράσεις και υλικό το οποίο ερμήνευσα

και προβληματοποίησα. Στην πορεία, δημιούργησα κριτικές προσεγγίσεις και ερωτήματα με βάση αυτά τα σημεία και τελικά τα ερωτήματα αυτά προσαρμόστηκαν έτσι ώστε να αποτελούν το ερωτηματολόγιο των συνεντεύξεών μου. Τα ερωτήματα που απηύθυνα στις δύο συνομιλήτριες ήταν τα ίδια.

#### **2.4. Στρατηγική και μέθοδοι ανάλυσης δεδομένων**

Η ανάλυση των δεδομένων έγινε μέσα από τρεις διαφορετικές διαδικασίες. Σε πρώτο επίπεδο μελετήθηκαν το βίντεο και οι φωτογραφίες της παράστασης. Μετά από την εκτενή μελέτη του οπτικοακουστικού υλικού στη διάθεσή μου εστίασα σε σημεία που θεωρώ ιδιαίτερης σημασίας και που μετουσιώνουν κινητικές, ερμηνευτικές και αισθητικές προτάσεις ή δράσεις της δημιουργού και της performer. Σε αυτό το σημείο, έφερα στο προσκήνιο την υποκειμενική ματιά μου, αφενός λόγω της ιδιότητάς μου ως ερευνήτριας και αφετέρου λόγω του γνωστικού οπλοστασίου που διαθέτω πάνω στην τέχνη του χορού. Με άλλα λόγια, και όπως φάνηκε στη συζήτηση της φαινομενολογικής προσέγγισης παραπάνω, εκτός των θεωρητικών γνώσεων που διαθέτω, επικαλέστηκα επίσης ενσώματες γνώσεις μου ώστε να διαφωτιστούν πτυχές της παράστασης που σχετίζονται με την κινητική γραφή και δράση.

Υπό αυτήν την έννοια διερευνήθηκαν λεπτομερώς ο ρυθμός, η κατεύθυνση, η ένταση, η ταχύτητα, τα επίπεδα, η ελευθερία και η ροή της κίνησης. Σχετικά με επιμέρους κινητικές δράσεις, έδωσα έμφαση στη χρήση του σωματικού βάρους, στη σχέση του σώματος με τον χώρο, στη στροφικότητα, στην καθετότητα, στις παύσεις και ιδιαιτέρως στην επαναληψιμότητα. Τα παραπάνω χρησιμοποιήθηκαν διότι αποτελούν βασικά εργαλεία της τεχνικής του σύγχρονου χορού και χρησιμοποιούνται εντός της χορογραφίας ως δομικά στοιχεία για τη μεταφορά νοημάτων. Όπως είδαμε προηγουμένως στη θεωρία αυτής της εργασίας και στα παραδείγματα που αναφέρθηκαν (Trisha Brown, Isadora

Duncan, Yvonne Rainer, Zab Magoumbou, Jérôme Bell), τα χορογραφικά σημαίνοντα μεταφέρονται στο κοινό μέσα από κιναισθητικές αποφάσεις των δημιουργών που σχετίζονται με τη χρήση του σώματος στο χώρο και στο χρόνο.

Επίσης, δόθηκε έμφαση στη χρήση του βλέμματος και στο πώς αυτό εναλλάσσεται καθόλη τη διάρκεια της διαδικασίας. Πώς αλλάζει; Πού κοιτά; Εκτός από το βλέμμα παρατηρήθηκε η λογική αλληλουχία που μπορεί να κρύβεται πίσω από τις δράσεις. Δηλαδή πώς ξεκινάει η performance, τι διαδέχεται την αρχή, πώς ορίζεται στη συνέχεια η ακολουθία των δράσεων, ποια είναι τα μεταβατικά στάδια και πώς τελειώνει. Με άλλα λόγια προσπάθησα να παρατηρήσω τα επιμέρους αποσπάσματα της performance και να καταλάβω τη σειρά παρουσίας και ανάπτυξής τους, δηλαδή να καταλάβω τη χορογραφική δομή της.

Σε αυτό το σημείο θέλω να τονίσω πως τα παραπάνω εργαλεία δεν προκύπτουν ως αποτέλεσμα κάποιας βιβλιογραφικής επισκόπησης ή θεωρητικού εγχειριδίου. Αν και θα ήταν ενδιαφέρον να διερευνηθούν διεξοδικότερα, στο παρόν εγχείρημα αποτελούν ένα βιωμένο και εργαλειοποιημένο σύστημα που έχω αποκτήσει μετά από προσωπική ενασχόληση με τη τέχνη και τεχνική του σύγχρονου χορού. Θα επανέλθω όμως σε τέτοιου είδους ζητήματα αργότερα στο κεφάλαιο σχετικά με την αναστοχαστικότητα.

Πέραν των ενσώματων στοιχείων και των κινητικών σημαινόντων, παρατηρήθηκαν εις βάθος συμβολισμοί και σημαίνοντα που σχετίζονται με το σκηνικό ύφος. Η performance προσφέρει μία πληθώρα αντικειμένων που χρησιμοποιούνται εντός των γεγονότων της παράστασης. Αυτά, παρατηρήθηκαν και σημασιοδοτήθηκαν ως αναλυτικά στοιχεία περαιτέρω ερμηνείας. Επίσης, παρατηρήθηκε η χρήση του ήχου εντός της παράστασης. Ο ήχος αποτελεί σημαντικό συστατικό στοιχείο της performance και εναλλάσσεται παράγοντας σημαίνοντα και σωματικές καταστάσεις.

Σε ένα δεύτερο επίπεδο, η ανάλυσή μου ασχολήθηκε με τη ερμηνεία των απομαγνητοφωνημένων συνεντεύξεων. Η ερμηνεία αυτή ακολούθησε ενός είδους θεματική ανάλυση με βάση τα ζητήματα που προέκυψαν από τον λόγο των πληροφορητριών μου. Οι θεματικές επιλέχθηκαν ως ευδιάκριτα μοτίβα που αφορούν στη διαλεύκανση των ερευνητικών ερωτημάτων.

Στο τελευταίο στάδιο της ανάλυσης, δημιουργήθηκε ένας διάλογος ανάμεσα στα ευρήματα από την παρατήρηση του βίντεο και σε αυτά από τις θεματικές αναλύσεις των απομαγνητοφωνήσεων. Με άλλα λόγια, οι υποκειμενικές ερμηνείες μου από το πρώτο στάδιο συγκρίθηκαν με τον λόγο των συνομιλητών μου στο δεύτερο. Έτσι, προέκυψε μία δυναμική ερμηνευτική συνομιλία που περιλαμβάνει εξίσου τη δική μου υποκειμενική θέαση και βίωμα και αυτή των υποκειμένων που θέλω να μελετήσω.

## **2.5. Περιορισμοί μεθοδολογίας**

Σημαντικό είναι να αναφερθούμε στο τι αφήνει αυτή η έρευνα απέξω, τι απορρίπτει, και τι περιορισμούς περιλαμβάνει. Αρχικά λοιπόν, πρέπει να αναγνωριστεί η *έλλειψη αντιπροσωπευτικότητας* της έρευνας, γεγονός που δεν επιτρέπει τη γενίκευση των αποτελεσμάτων. Το δείγμα της περίπτωσης που χρησιμοποιείται στην ποιοτική αυτή έρευνα είναι μικρό και εμπεριέχει, εξ αντικειμένου, παντός είδους μεροληψίες. Επιλέχθηκε με βάση υποκειμενικά κριτήρια και προτιμήσεις και αφορά σε μία παράσταση και μόνο από τις δεκάδες παραστάσεις χορού του ελληνικού χώρου. Μία μεροληψία είναι ότι η συμμετέχουσα σε αυτή είναι μία μοναδικότητα έναντι των ομάδων χορού που δημιουργούν πολυπληθείς παραστάσεις και επίσης είναι ένα άτομο που γνωρίζω προσωπικά και θαυμάζω ως χορεύτρια. Επίσης, το δείγμα αφορά στο σύγχρονο χορό, μία από τις πολλαπλές τεχνικές του χορού την οποία γνωρίζω καλύτερα και γι' αυτό μου είναι πιο εύκολο να την αναλύσω. Ακόμα, οι συντελεστές του δείγματος αποτελούν αναγνωρισμένους καλλιτέχνες στο πεδίο

του σύγχρονου χορού στην Ελλάδα και συζητούνται στον δημόσιο λόγο, άρα αυτό αποσιωπά πιθανές προσπάθειες μεμονωμένων καλλιτεχνών των οποίων οι παραστάσεις δεν φτάνουν στις σκηνές των θεάτρων να αρθρώσουν έναν άλλο λόγο. Λόγω αυτών των υποκειμενικών κριτηρίων τα συμπεράσματα δεν μπορεί παρά να αναφέρονται μόνο στο συγκεκριμένο δείγμα και δεν υπάρχουν διαδικασίες που να επιτρέπουν την επέκτασή τους σε ένα σύνολο με οποιουδήποτε βαθμού αξιοπιστία. Με άλλα λόγια, είναι αδύνατο να εφαρμόσουμε τις ίδιες ερμηνείες, αναλυτικά σχήματα και συμπεράσματα σε άλλες παραστάσεις. Αν και τα εργαλεία που αναπτύσσονται εδώ μπορούν και πρέπει να χρησιμοποιηθούν και για άλλες παραστάσεις χορού, τα ευρήματα αυτής της έρευνας δεν μπορούν απλώς να γενικευθούν με τη συνήθη έννοια.

Επίσης, η ρευστότητα και η ευελιξία που η έρευνα παρουσιάζει σχετικά με την εξέλιξη των γεγονότων κατά τη διεξαγωγή της, δημιουργούν την αδυναμία να επαναληφθεί επακριβώς υπό άλλες προϋποθέσεις. Άρα, η επανάληψη της έρευνας από άλλη ερευνήτρια προκειμένου να επιβεβαιωθούν τα αποτελέσματα είναι αδύνατη εφόσον δεν έχει προσδιοριστεί αυστηρά και με λεπτομέρειες η ερευνητική διαδικασία σε όλα τα στάδια της. Η ευελιξία επομένως και η υποκειμενικότητα της ερευνητικής αυτής προσέγγισης ενέχει ένα πολύ μεγάλο ρίσκο: διαφορετικές ερευνήτριες που θα μελετήσουν τη συγκεκριμένη υπό μελέτη performance μπορεί κάλλιστα να μην εστιάσουν στα ίδια θέματα και να μην καταλήξουν στα ίδια συμπεράσματα.

Επιπλέον, η προσπάθεια της έρευνας να αναδείξει τις ρευστές ενσώματες και υλικές διαστάσεις και ερμηνείες ενδέχεται να αποκρύψει διαδικασίες πειθάρχησης και ελέγχου των σωμάτων. Η έμφαση στην επιτελεστική χρήση του σώματος και στα φαινομενολογικά όριά του μέσα στην έρευνα ενδέχεται να μην καταστήσουν ρητές τις νοητικές διεργασίες πολιτισμικής αλλά και αισθητικής κανονικοποίησης. Δηλαδή, η έμφαση στο ότι το σώμα

της performer μέσα από αλληπάλληλα βιώματα και δράσεις, μεταλλάσσεται, διαφοροποιείται και ως εκ τούτου διαταράσσει, δημιουργεί την αυταπάτη ότι το σώμα δεν ακολουθεί χορευτικούς κανόνες και δεν προϋπάρχει. Με άλλα λόγια, το ότι η performance που επιλέγεται αφορά στην προβληματοποίηση και αποσταθεροποίηση κατηγοριών φύλου δεν σημαίνει πως το φύλο δεν περιορίζει, αντιθέτως, το τελευταίο πιθανώς ενδυναμώνεται στην προσπάθεια αποδόμησής του.

Ακόμα, περιοριστικό είναι το γεγονός ότι στην έρευνα βασίζω την ανάλυση της performance βασισμένη σε ένα μοναδικό βίντεο. Αυτό στέκεται ενάντια στον ίδιο τον ορισμό της performance η οποία θέλει να κρατά την ίδια βασική δομή αλλά να μεταλλάσσεται σωματικά και δραστικά ανάλογα με τον χώρο, το κοινό και τις ψυχολογικές και σωματικές καταστάσεις της performer. Για παράδειγμα, η performance στην Αθήνα, στο θέατρο Σημείο, με κοινό Α και τη χορεύτρια σε μία σωματική κατάσταση Β θα μπορούσε να διαφέρει εντελώς από αυτή στο Βερολίνο, σε μία αποθήκη, με κοινό Γ και τη χορεύτρια σε μία κατάσταση Δ.

Συν τοις άλλοις, το γεγονός ότι και η ίδια ως ερευνήτρια αποτελώ ενεργό παράγοντα σε όλη τη διαδικασία, παρέχοντας γνώσεις μέσα από βιωματικές και αναστοχαστικές καταστάσεις, μπορεί να συμβάλει στην ασάφεια και την απροσδιοριστία η οποία πιθανά χαρακτηρίζει μία τόσο ρευστή ερευνητική διαδικασία.

Ανακεφαλαιώνοντας το κομμάτι της μεθοδολογίας, θα ήθελα να αναφέρω ότι ο σχεδιασμός της ερευνητικής προσέγγισης στις επιτελεστικές χρήσεις του σώματος στον σύγχρονο χορό και στα επιμέρους ερευνητικά ερωτήματα γύρω από αυτό το ζήτημα, προέκυψαν από την υιοθέτηση στοιχείων από τέσσερις διαφορετικές διαδικασίες κοινωνικών ερευνών. Πρώτη ήταν η φαινομενολογική προσέγγιση και έτσι όπως ορίζεται από την Barbour (2005). Σε αυτήν την προσέγγιση η Barbour προτείνει την ένταξη

αισθητηριακών και ενσώματων στοιχείων και από πλευράς ερευνήτριας αλλά και ερευνόμενων κατά τη συλλογή, παρατήρηση, ανάλυση και ερμηνεία των δεδομένων. Η δεύτερη είναι η έρευνα-βασισμένη σε καλλιτεχνικές πρακτικές κατά τους Barone (2008) και Leavy (2009) και με βάση αυτήν την ερευνητική προσέγγιση προσπάθησα να εντάξω στη μελέτη μου έννοιες, τεχνικές, ερμηνείες και μεθόδους που αντλούν από ένα καλλιτεχνικό παράδειγμα. Αυτού του είδους οι πρακτικές σχετικά με την αισθητική, τη δομή, την έμπνευση, την ποιητικότητα και τη δημιουργικότητα της τέχνης αναδεικνύονται μόνο εάν εστιάσεις στα δεδομένα με έναν καλλιτεχνικό τρόπο. Τρίτον, ανέφερα τη φεμινιστική έρευνα αντλώντας από τις Burman, (1994) και Oakley (1981) και κυρίως τα στοιχεία της ανάδειξης γυναικείων «φωνών» και αφηγήσεων, της αποδόμησης έμφυλων στερεοτύπων και της αναστοχαστικότητας που χρησιμοποιώ στην ερευνητική μου προσέγγιση. Τέταρτον, βασίζομαι στη θεωρία του Stake (1995, 2005) για τη μελέτη περίπτωσης ανέδειξα ότι η performance που μελέτησα αποτελεί μία ιδιάζουσα, πρωτοπόρα και ανατρεπτική παράσταση η οποία μου κέντρισε το ενδιαφέρον ώστε να την αναλύσω ως μία μοναδικότητα συμπυκνωμένων ποιοτικών και δυναμικών στοιχείων έμφυλης επιτελεστικότητας και αποδομηστικής κίνησης.

Στα επόμενα υποκεφάλαια της μεθοδολογίας περιηγήθηκα στην performance χορού Psycho/Cycle που μελέτησα, μίλησα για τις δημιουργούς της, το βίντεό της όπου στήριξα την ανάλυσή μου και τις συνεντεύξεις που πήρα για να εντάξω τον λόγο των γυναικών που την έφτιαξαν στην ερευνητική διαδικασία. Επίσης, παρουσίασα την αναλυτική προσέγγισή μου που έγινε μέσα από τη διπλή ερμηνεία της performance, αφενός μέσα από τον προσωπικό μου λόγο και αφετέρου αυτού των γυναικών που την έφτιαξαν. Κλείνοντας, μίλησα για τους περιορισμούς της έρευνας: την αδυναμία του να αναδεικνύεις μία μοναδική περίπτωση λόγω της αδυναμίας να προβείς στην πορεία σε γενικεύσεις, την



περιορισμένη οπτική μου διότι βλέπω την performance σε βίντεο και όχι ζωντανά και τελικά, το ρίσκο του να αναδεικνύω μία ριζοσπαστική σωματικότητα στην ανάλυση της performance καθώς είναι σαν να υπονοώ ότι οι καταπιεστικές δομές παύουν να υπάρχουν ενώ αυτό δεν ισχύει και αντιθέτως σε αυτή τη διαδικασία γίνεται η αναπαραγωγή τους και ίσως η περαιτέρω υποστασιοποίησή τους.

Κλείνοντας αυτό το κεφάλαιο της μεθοδολογίας και προτού προχωρήσω στην κυρίως ανάλυση του υλικού, θέλω να επαναλάβω αλλά κυρίως να αναδιατυπώσω με πιο ρητό και σαφή τρόπο τα ερευνητικά μου ερωτήματα. Οπότε, αναρωτιέμαι: Μέσα από ποιες χορευτικές τεχνικές επιτελεί το σώμα μιας χορεύτριας στα πλαίσια μίας σύγχρονης performance χορού; Πώς αυτές οι επιτελέσεις ορίζουν την υποκειμενικότητα της χορεύτριας σχετικά με κατηγορίες φύλου; Πώς το σώμα αποδομεί υπάρχουσες κανονικότητες εντός των πολιτισμικών ορίων; Ας δούμε μέσα από αυτό το παράδειγμα αν το χορευτικό σώμα μπορεί να είναι πολιτικό, αντιστασιακό, ουτοπικό, επίκαιρο.

### Κεφάλαιο 3. Ανάλυση μέρος 1<sup>ο</sup>

Μέχρι στιγμής στην παρούσα διπλωματική εργασία, είδαμε μία προσπάθειά να στοιχειοθετηθούν διάφορα ζητήματα γύρω από τον χορό και ειδικότερα τον σύγχρονο χορό ως χορογραφική επιτέλεση πολιτισμικών νοημάτων. Ξεκινήσαμε αυτήν τη στοιχειοθέτηση με τη σκιαγράφηση ζητημάτων που εγείρει η μελέτη του χορού, έτσι όπως αυτά αποτυπώνονται στη θεωρητικοποίησή του από φεμινιστικές, πολιτισμικές και ιστορικές προσεγγίσεις. Έτσι, υπενθυμίζω ότι συγκεντρώσαμε διάφορες ενσώματες πρακτικές που οικειοποιούνται πολιτισμικές έξεις και που αρθρώνονται ως χορογραφικές επιτελέσεις. Μέσα από τα κείμενα της Albright σχετικά με τη «χορογραφία της διαφοράς», της Foster σχετικά με τη *σωματική υλικότητα* (corporeality) και την *κιναισθησία*, του Lerecki για την «πολιτική της χορογραφίας» και της Pini προς μία χορευτική «ουτοπία» είδαμε ότι η παραστασιακή χρήση της κίνησης αλλά και των κειμένων που την πλαισιώνουν μπορούν να σταθούν μοχλοί πολιτισμικής συγκίνησης και ριζοσπαστικών νοημάτων. Οπότε, στη θεωρία είδαμε μία πληθώρα χορευτικών παραδειγμάτων του μοντέρνου και μετα-μοντέρνου χορού όπως η Isadora Duncan, ο Francois Delsarte, ο Jérôme Bel, η Yvonne Rainer, η Zab Magoumbou και η Trisha Brown και αναδείξαμε πώς μία σειρά στρατηγικών που οι παραπάνω οικειοποιούνται αποτελούν ρηξικέλευθες θέσεις στο κανονικοποιημένο πλαίσιο πολιτισμικών συνδηλώσεων. Άρα, αποφάσεις των παραπάνω καλλιτεχνών όπως η κιναισθητική εκφραστικότητα, οι παρονομαστικές πόζες, οι αργά μεταβαλλόμενες κινήσεις, οι εναλλαγές σκηνικών ταυτοτήτων, η χρήση του λόγου, η απλότητα στην κίνηση, η κατάργηση των θεατρικών δομών και η επαναληψιμότητα είναι μόνο μερικές από τις πρακτικές αποδόμησης του χορευτικού και παράλληλα του κειμενικού πεδίου.

Μετά από αυτήν τη θεωρητική αναζήτηση και προσπαθώντας να δούμε αντίστοιχες ριζοσπαστικές επιτελέσεις στο πεδίο του σύγχρονου χορού στο ελληνικό συγκείμενο,

θυμίζω ότι επέλεξα να προσεγγίσω μία performance χορού που θεωρώ ότι αναλαμβάνει τρόπους αποσταθεροποίησης κοινωνικών κατασκευών και προβληματοποιεί έμφυλες κατηγορίες. Αυτή η performance ονομάζεται Psycho/Cycle και πρόκειται για ένα «ταξίδι» μέσα από στερεότυπες λειτουργίες, έμφυλες αναπαραστάσεις και καταναγκαστικές πολιτισμικές συνθήκες. Επομένως, στο κομμάτι της μεθοδολογίας που ακολούθησε το θεωρητικό κομμάτι της παρούσας εργασίας, εξήγησα με λεπτομέρειες τον τρόπο της αναλυτικής προσέγγισης και τις ερευνητικές επιλογές και δυσκολίες στη μελέτη του Psycho/Cycle. Τελικά, στο κομμάτι που ακολουθεί ευθύς αμέσως, παρουσιάζω τα ερμηνευτικά αποτελέσματα αυτής της ερευνητικής εργασίας.

Η ανάλυση που ακολουθεί συνέχεια από έναν επαγωγικό συλλογισμό κατά τον οποίο ευρήματα από δύο διαφορετικές ερμηνευτικές διαδικασίες συνομιλούν και παράγουν κοινά συμπεράσματα και προτάσεις. Αφενός, περιλαμβάνεται η δική μου αναλυτική ερμηνεία του Psycho/Cycle και αφετέρου τα ζητήματα που τίθουν οι ίδιες οι εμπλεκόμενες στην performance και οι δικές τους ερμηνείες. Στη σύνθεση διαφαίνονται οι παραδοχές αυτής της διπλωματικής εργασίας, μίας εργασίας που επιθυμεί να φέρει στην επιφάνεια τη χρήση του σώματος στο χορό ως εργαλείο παραγωγής πολιτισμικών νοημάτων. Μία έρευνα που θέλει να ρίξει φως στις υλικές διαστάσεις του λόγου, στη σωματικότητα και στην κίνηση. Το υλικό της έρευνας αναλύεται με σκοπό τη διασαφήνιση των ερευνητικών ερωτημάτων. Δηλαδή, σε πρώτο επίπεδο αναζητά τα βασικά σωματικά μέσα και επιτελέσεις που χρησιμοποιεί η performance, εν συνεχεία προσπαθεί να τα συνδέσει με έμφυλες συνδηλώσεις και τελικά προσπαθεί να κατανοήσει εάν και πώς έμφυλα στερεότυπα και νόρμες προβληματοποιούνται. Το πρωταρχικό υλικό της έρευνας, δηλαδή το βίντεο της performance και η παρακολούθησή του, δημιούργησαν ένα υπόβαθρο πάνω στο οποίο στηρίχτηκε η περαιτέρω ερμηνευτική διαδικασία.

Στην πρώτη προσέγγιση της ανάλυσης, παρουσιάζω την performance μέσα από μία πιο διστακτική ματιά και κυρίως για να αποκτήσει ο αναγνώστης αυτού του κειμένου μία σφαιρική αντίληψη των γεγονότων της. Στη δεύτερη προσέγγιση, επιχειρώ ένα πρώτο αναλυτικό σχέδιο, ενδεχομένως περιοριστικό αλλά σημαντικό ως ερμηνευτικό σκελετό προς κατανόηση των δομικών στοιχείων της performance. Υπό αυτή την έννοια, «ξεκλειδώνω» σταδιακά τα διάφορα νοήματα τα οποία θα συζητήσω εκτενέστερα στη συνομιλία μου με τις δημιουργούς της performance. Στην τρίτη προσέγγιση, έχοντας περάσει στο τέταρτο κεφάλαιο, υποβάλω το υλικό των συνεντεύξεων και του ημερολογίου σε θεματική ανάλυση. Από εκεί προκύπτουν πέντε θεματικές. Έτσι, η ανάλυση περνάει σε μία πιο λεπτομερή δουλειά με έμφαση σε συγκεκριμένα σημεία και με σκοπό την ανάδειξη της οπτικής γωνίας των ίδιων των συντελεστών. Ταυτόχρονα φέρνω σε συνομιλία τις λογικές παραδοχές μου με τις αντίστοιχες των συνομιλητριών μου και τελικά αφήνω το νόημα να παραχθεί ως παράλληλο κείμενο ανάμεσα στο σώμα μου και σε αυτά των γυναικών που μελετώ. Σε αυτό το σημείο αφήνω να αποκαλυφθούν τα «βαθύτερα» στρώματα νοημάτων και να εξετάσω πώς τελικά ορίζεται η συγκινησιακή διάσταση της performance. Τέλος, περιλαμβάνω ένα υποκεφάλαιο αναστοχαστικών περιορισμών και σκέψεων και κάνω υποθέσεις για μελλοντικές επεκτάσεις και χρήσεις της παρούσας ερευνητικής και συγγραφικής διαδικασίας.

### **3.1. Μία πρώτη ανάγνωση του Psycho/Cycle**

Η performance Psycho/Cycle ξεκινάει παρουσιάζοντας μία γυναίκα να κάθεται στο κέντρο ενός δωματίου και να τυλίγει σε κουβάρι μια κόκκινη κλωστή. Σε αυτή τη φόρμα, η γυναίκα κάθεται με τα πόδια τεντωμένα και τον κορμό σε ευθεία θέση. Το δωμάτιο είναι ορθογώνιου σχήματος και είναι καλυμμένο με πλαστικό σε όλες τις πλευρές του. Η επάνω, η πίσω και οι δύο πλαϊνές επιφάνειες είναι καλυμμένες με μακρόστενες οριζόντιες λάμπες.

Το σημείο του πατώματος που κάθεται η γυναίκα είναι η αποτύπωση ενός ανθρώπινου σώματος με μία παχιά μαύρη γραμμή. Η γυναίκα/performer φοράει ένα μαύρο φουστάνι με λευκές ρίγες και μαύρα παπούτσια με τακούνια. Τα μαλλιά της είναι πιασμένα πίσω. Το κοινό παρακολουθεί μέσα από το διαφανές υλικό στο μπροστινό μέρος του δωματίου. Η εικόνα είναι σχετικά θολή.



*Psycho/Cycle, Δημιουργία: Τζένη Αργυρίου, Performer: Σταυρούλα Σιάμου, Διατέθηκε από τη φωτογράφο Λίλα Σωτηρίου*

Καθώς η γυναίκα τυλίγει το κουβάρι κοιτά επίμονα αλλά και αφαιρετικά προς το κέντρο της αριστερής πλαϊνής μεριάς όπου φέγγουν έντονα πέντε λάμπες. Τυλίγει το κουβάρι αργά και προσεκτικά. Μόλις τυλίξει το κουβάρι επικρατεί απόλυτο σκοτάδι (blackout). Η γυναίκα βρίσκεται στο πίσω αριστερό μέρος του δωματίου όπου υπάρχουν έξι διαφανή δοχεία πάνω σε λευκές ορθογώνιες βάσεις ύψους περίπου ενός μέτρου. Εκεί ακολουθεί μία φόρμα όπου ζυμώνει το υλικό που περιέχουν. Το υλικό είναι μαλλί κόκκινου

χρώματος που δίνει την εντύπωση ωμού κρέατος. Τα φώτα αναβοσβήνουν και ο ήχος επαναλαμβάνει τη φράση: “every woman”. Κάθε blackout μεταφέρει τη γυναίκα σε διαφορετικό δοχείο. Συνεχίζει να ζυμώνει ελαττώνοντας τον ρυθμό και την ένταση του ζυμώματος. Στο τέλος ζυμώνει με μία φόρμα σκυμμένη, στηριζόμενη στο δοχείο και με φανερά σημάδια εξάντλησης.

Αλλαγή ηχητικής και κινητικής φόρμας. Ακούγεται μία γυναικεία φωνή που λέει: “have a plan for housework”. Η γυναίκα επιστρέφει στο κεντρικό σημείο έναρξης με πολύ αργά βήματα ενώ η φράση του ήχου επαναλαμβάνεται διακεκομμένα. Ξεκινάει μία σωματική ταλάντωση η οποία εξελίσσεται σε μία σωματική περιστροφή που τη βάζει σε κυκλική τροχιά και οδηγείται στο πάτωμα. Καθώς περιστρέφεται στο πάτωμα, αγγίζει εναλλάξ το σώμα της και το πάτωμα. Ρυθμικές επαναλαμβανόμενες πτώσεις. Μετά από λίγο χρόνο και ενώ η περιστροφικότητα την έχει εξαντλήσει, σταματάει απότομα αφήνοντας το σώμα να ταλαντώνεται δίνοντας την εικόνα της κούρασης. Ταυτόχρονα, ακούγονται διάφορες παραμορφωμένες ψηφιακές φωνές που δεν ξεχωρίζεις τι λένε. Μία από αυτές λέει: “if she wouldn’t have stopped”. Η γυναίκα αλλάζει θέση στο πάτωμα, παίρνει τη θέση του ζωγραφισμένου σώματος και κοιτά έντονα το πλαϊνό σημείο του δωματίου με τα αναμμένα φώτα. Το σώμα της καταρρέει σε πολύ αργό ρυθμό προς τα πίσω.

Η φόρμα αλλάζει και ένα τηλέφωνο ακούγεται να χτυπά. Η γυναίκα μαζεύεται σχηματίζοντας μία κυκλική φόρμα και στη συνέχεια σηκώνεται και παραπατώντας προχωράει προς τα αριστερά και εν συνεχεία εμπρός. Φτάνει τελείως μπροστά, σε απόσταση αναπνοής από το διαφανές πλαστικό που καλύπτει το μπροστινό μέρος του δωματίου. Σε αυτό το σημείο κάποια φώτα ανάβουν. Από εκεί παίρνει μία οδοντόβουρτσα. Γυρνάει το σώμα της προς τα εμπρός και κοιτάει προς το κοινό βουρτσίζοντας με γρήγορη

ταχύτητα τα δόντια της. Οπισθοχωρεί με πολύ αργά βήματα ενώ συνεχίζει να βουρτσίζει γρήγορα. Το πρόσωπό της γίνεται όλο και πιο σκυθρωπό και σκυφτό. Η φόρμα του σώματός της μαζεύεται προς τα μέσα. Η μουσική που ακούγεται είναι ηλεκτρονική και αποτελείται από λόγια που φαίνεται να είναι ηχητικά ξεχειλωμένα<sup>13</sup> σαν να βγαίνουν από κάποιου είδους ομιλούν μηχανήμα. Δεν ξεχωρίζεις τι λένε. Blackout φωτισμού.

Αλλαγή ηχητικής φόρμας της performance. Ακούγεται η φωνή ενός μικρού αγοριού να λέει:

«...μετά πάω στο σταθμό, πάω...και το πρωί κάθομαι στη τραπεζαρία, τελειώνει η κυρία...μετά πάμε στη τάξη, παίζουμε...πρώτα ζωγραφίζουμε μετά παίζουμε και μετά καθόμαστε σε κύκλο, συζητάμε και μετά πάμε για πρωινό, τρώμε και...μετά μόλις γίνει μεσημέρι τρώμε το φαγητό μας και ξαναπαίζουμε...και μετά...καί...».

Η γυναίκα αφήνει την οδοντόβουρτσα και παίρνει ένα κομμάτι σοκολάτα το οποίο τρώει. Περπατάει με το σώμα όρθιο στην αρχική θέση του διαγράμματος στο πάτωμα όπου κοιτά το ίδιο σημείο της πλαϊνής επιφάνειας με τα φώτα. Καθώς παρακολουθεί το σημείο τρώει τη σοκολάτα και πολύ αργά χαμηλώνει έως ότου ακουμπήσει η λεκάνη της στις φτέρνες της και τα χέρια στα πόδια, έτσι δημιουργείται μία κυκλική, συμπυκνωμένη φόρμα ανάπαυσης. Ξαφνικά επιταχύνει, ξαπλώνει.

Αλλαγή φράσης. Ακούγεται ένα τηλέφωνο να χτυπά και μία αντρική φωνή που λέει: «ακούς;». Εκείνη ανταποκρίνεται άμεσα. Σηκώνεται στην ίδια μαζεμένη θέση και με το δεύτερο «ακούς» περπατά με γρήγορο, αποφασιστικό και στακάτο<sup>14</sup> βηματισμό προς το μπροστινό δεξιά μέρος του δωματίου όπου υπάρχει ένα τηλέφωνο στο πάτωμα και το σηκώνει. Λέει: «έλα μαμά, μια χαρά, θα σε πάρω εγώ, εντάξει;». Επαναλαμβάνει τη

---

<sup>13</sup> Ως ξεχειλωμα μεταφράζω τον αγγλικό μουσικό όρο time stretching που αναφέρεται στην επεξεργασία ενός ηχητικού σήματος με σκοπό την αλλαγή της χρονικής διάρκειάς του, διατηρώντας τη συχνότητα σταθερή. Το αποτέλεσμα αυτής της επεξεργασίας είναι ο ήχος να ακούγεται διακεκομμένος, σαν τραύλισμα.

<sup>14</sup> Μουσικός όρος που αναφέρεται στη γρήγορη εκτέλεση του ήχου ώστε να ακούγεται σύντομος και χωριστός από τον επόμενο.

φράση πενήντα πέντε φορές με τον ίδιο ρυθμό και τόνο φωνής. Ταυτόχρονα περιστρέφεται κυκλικά γύρο από το τηλέφωνο. Τα φώτα ανάβουν σταδιακά καθώς περιστρέφεται και επαναλαμβάνει τη φράση. Καθώς περιστρέφεται επαναλαμβάνει διαφορετικές σωματικές φόρμες.



*Psycho/Cycle, Δημιουργία: Τζένη Αργυρίου, Performer: Σταυρούλα Σιάμου, Διατέθηκε από τη φωτογράφο Αίλα Σωτηρίου*

Ακουμπάει την κοιλιά της, μαζεύεται, ακουμπάει το κεφάλι της, παραπατά, κουτσαίνει, τρέχει, πατάει με δύναμη στο πάτωμα, σκοντάφτει, κοιτάει ολόγυρα ψάχνοντας κάτι, χαϊδεύει το σώμα της. Καθώς περνάει ο χρόνος η κίνηση κλιμακώνεται ενώ η φωνή παραμένει σταθερή. Το σώμα της εν τέλει μπαίνει σε μία έντονη και γρήγορη κατάσταση αποδιοργάνωσης όπου περιστρέφεται αδυνατώντας να ελέγξει τα μέλη του. Τελικά τα φώτα χαμηλώνουν απότομα και παραμένει με την πλάτη στο κοινό έχοντας μία φόρμα καμπύλης



στη πλάτη. Συνεχίζει να επαναλαμβάνει τη φράση. Προχωράει αργά προς το πίσω μέρος του δωματίου. Γυρνάει προς τα εμπρός, σκύβει και μαζεύει το καλώδιο του τηλεφώνου ενώ παράλληλα μπερδεύει τη φράση: «έλα μαμά, έλα μαμά, μια χαρά, έλα μαμά, μια εντάξει,, έλα μαμά, μια, εντάξει;, έλα, έλα μαμά, έλα χαρά, μια μαμά, εντάξει;, έλα, έλα χαρά ε ε έλα μαμά, μια χαρά, ε ε εντάξει; ε ε λα λα ε ε μια, εντάξει; εντάξει;».



*Psycho/Cycle, Δημιουργία: Τζένη Αργυρίου, Performer: Σταυρούλα Σιάμου, Διατέθηκε από τη φωτογράφο Λίλα Σωτηρίου*

Η κινητική και ηχητική φόρμα αλλάζουν, η μουσική γίνεται ρυθμική και τα φώτα ανάβουν. Η γυναίκα σηκώνεται. Σε μία κατάσταση ζάλης, όπου το σώμα παραπαίει

βγαίνοντας συνεχώς από την κάθετη θέση, κινείται προς τα εμπρός. Το κεφάλι της πέφτει και εκείνη το σηκώνει με τα χέρια. Εκείνο εξακολουθεί να πέφτει συνεχώς και εκείνη να το επαναφέρει. Το κεφάλι περιστρέφεται, πέφτει πίσω, δεξιά, αριστερά, προς όλες τις κατευθύνσεις. Οι ώμοι προσπαθούν επίσης να το στηρίξουν. Τελικά, το πιάνει γερά με τα χέρια και το τοποθετεί αποφασιστικά. Εκείνο εν τέλει παραμένει στη θέση του. Ακούγονται λόγια που λένε την ώρα: «δύο με τρεις, επτά η ώρα, μία, πέντε...». Τα χέρια της γυναίκας αγγίζουν το σώμα, δημιουργώντας παραλληλίες και πραγματοποιώντας μετρήσεις και συγκρίσεις. Ο πήχης στο μηρό, οι παλάμες στα γόνατα, τα δάχτυλα κατά μήκος του οισοφάγου. Η φόρμα των χεριών μοιάζει να έχει την πρωτοκαθεδρία. Τα τελευταία, παίρνουν διάφορα σχήματα προσαρμόζοντας τη φόρμα τους σε αυτή του υπόλοιπου σώματος μέσα σε μία ρυθμική επανάληψη σωματικής εξερεύνησης. Τα δύο χέρια της γυναίκας, αντίχειρας και δείκτης, σχηματίζουν έναν κύκλο ο οποίος περιστρέφεται γύρω από το σώμα σαν μάτι που παρακολουθεί το σώμα. Ο κύκλος καταλήγει στο κεφάλι. Στο σημείο αυτό, το κεφάλι με μία απότομη κίνηση ανασηκώνεται και διαλύει τον κύκλο των δακτύλων που βρίσκεται από πάνω του. Blackout φωτισμού. Αλλαγή ηχητικής φόρμας. Ακούγεται η φωνή μίας ηλικιωμένης γυναίκας να λέει:

«εγώ ξυπνάω εξήμισι ώρα, πηγαίνω κατευθείαν κουζίνα, πιάτα και τέτοια, επτάμισι ξυπνάω τη δεσποινίδα, την ντύνω, την ετοιμάζω, οχτώ η ώρα θα την πάω στο σχολείο, οκτώμισι γυρίζω, φτιάχνω τον καφέ του κυρίου Ευγένιου, τον πηγαίνω κάτω, έρχομαι, αρχίζω τις δουλειές εδώ πέρα, φαγητό, σκούπισμα, στρώσιμο κρεβάτια, τα πάντα εδώ μέσα, πρώτα μαγειρεύω, βάνω το φαγητό, για να ξέρω από το φαγητό μου είμαι έτοιμη, μαγειρεύω, βάνω το φαγητό, μαζί βάνω πλυντήριο, μετά απ' το φαγητό βάνω πλυντήριο, πάω απλώνω τα ρούχα, γυρίζω στρώνω κρεβάτια, μαζεύω, βάνω σκούπα, λοιπόν, έρχεται δωδεκάμισι ώρα».

Η performer επιστρέφει στην περιοχή με τα δοχεία και τα κοιτά με βλέμμα απορίας.

Η ενότητα αλλάζει μαζί με το τέλος του λόγου της ηλικιωμένης γυναίκας. Η performer κοιτάει περίεργα γύρω της, σαν να αδυνατεί να εστιάσει το βλέμμα της κάπου. Ακουμπάει το σώμα της, το κοιτάει, σφίγγει τα χέρια και τα πόδια, τα μέλη της τρέμουν, κινείται αργά και με ένταση έχοντας μία μαζεμένη προς το εσωτερικό του σώματος φόρμα. Καθώς φαίνεται να υπόκειται σε μία αμφίβολη σωματική μεταμόρφωση, σηκώνει τα χέρια ψηλά ενώ τα πόδια σταυρώνουν απότομα. Ακούγεται η μουσική ενός τανγκό. Η γυναίκα χορεύει με τη φόρμα των χεριών ψηλά και των σταυρωμένων ποδιών. Κινείται κυκλικά, ευθεία προς τα πίσω, προς τα εμπρός. Τα πόδια είναι πάντα σφιγμένα γερά. Ο φωτισμός είναι χαμηλός. Καθώς κινείται χάνει τα βήματά της, παραπατά, τρέμει. Τα πόδια αρχίζουν να ανοιγοκλείνουν διστακτικά. Μετά κινούνται ανεξέλεγκτα έως ότου την οδηγούν βίαια στο πάτωμα όπου στηρίζεται στα χέρια και στα πόδια. Blackout φωτισμού.

Αλλαγή ηχητικής και κινητικής φόρμας. Ακούγεται πάλι η φωνή του παιδιού χωρίς να γίνεται ξεκάθαρο το τι λέει. Η γυναίκα παίρνει από την άκρη του δωματίου ένα κραγιόν. Ζωγραφίζει με αυτό το σχήμα του χεριού της στο πάτωμα. Η μουσική αλλάζει, γίνεται ρυθμική και ο ήχος βαθύς. Τα φώτα χαμηλώνουν. Η γυναίκα ξεκινά από την πίσω αριστερή μεριά του δωματίου να κινεί τη λεκάνη της. Στα χέρια της έχει το κραγιόν με το οποίο ταυτόχρονα ζωγραφίζει τα χείλη της. Η κίνηση της λεκάνης αποτελεί την αφετηρία κάθε κίνησης. Αυτή γίνεται με εναλλαγές στο ρυθμό, ενώ κινεί τη γυναίκα σε όλη την επιφάνεια του δωματίου. Εκτελεί πολλαπλές πορείες. Το υπόλοιπο σώμα ακολουθεί την πορεία της λεκάνης. Τελικά, καταλήγει στα διαφανή δοχεία στο πίσω μέρος του δωματίου.

Η μουσική σταματά και η φόρμα αλλάζει. Ακούγεται ξανά η ψηφιακή ομιλία και ένα ηχητικό βουητό στο βάθος. Η γυναίκα πλησιάζει το πρόσωπό της σε ένα από τα δοχεία. Εκεί βρίσκεται ένα κομμάτι από διαφανή μεμβράνη το οποίο τοποθετεί σφιχτά στο πρόσωπό της. Αλλάζει η μουσική. Ο ήχος γίνεται πιο γρήγορος και πλούσιος, με έντονο

ρυθμό και μπάσο. Η γυναίκα κινείται σταθερά και με αυτοπεποίθηση προς τα εμπρός. Το πηγούνι της είναι ελαφρά σηκωμένο προς τα επάνω. Περιπατά αποφασιστικά, στακάτα και ρυθμικά ενώ στο σώμα της δημιουργούνται καμπύλες. Ξαφνικά κάτι τη ρίχνει κάτω.



*Psycho/Cycle, Δημιουργία: Τζένη Αργυρίου, Performer: Σταυρούλα Σιάμου, Διατέθηκε από τη φωτογράφο Λίλα Σωτηρίου*

Σηκώνεται και συνεχίζει να κινείται προς τα εμπρός ενώ πάλι πέφτει προς τα πίσω. Οι πτώσεις επαναλαμβάνονται. Τελικά, η δύναμη που τη γυρνάει πίσω την οδηγεί ξανά στο δοχείο όπου αφαιρεί τη μεμβράνη από το πρόσωπό της.

Αλλαγή μουσικής και κινητικής φόρμας. Μία υψηλότερης συχνότητας μουσική ακούγεται και η γυναίκα πηγαίνει προς το σημείο με τα φώτα όπου κοιτούσε αρχικά. Εκεί αρχίζει να αγγίζει το σώμα της και να πραγματοποιεί κινήσεις που μοιάζουν με λούσιμο. Τελικά πέφτει στο πάτωμα στα χέρια και στα πόδια.

Αλλαγή μουσικής και κινητικής φράσης. Εξακολουθεί μία πιο «άγριας» έντασης ενότητα. Ηχεί για ακόμα μία φορά η μουσική του τανγκό. Η γυναίκα κινείται στα τέσσερα, σε όλη την έκταση του δωματίου. Αναπηδά, ελευθερώνει τον κορμό της, περπατά με χέρια και πόδια. Η λεκάνη της είναι ως επί το πλείστον γυρισμένη προς τη μεριά του κοινού. Η κίνηση έχει εκρηκτικότητα και τονισμούς. Θα μπορούσε να παρομοιαστεί με την κίνηση ενός ζώου. Το σώμα σπάει και τη ρίχνει στο έδαφος. Blackout φωτισμού. Καταλήγει στο διάγραμμα του πατώματος στο κέντρο του δωματίου.

Αλλαγή φόρμας. Ηχούν μεμονωμένοι ηχητικοί τονισμοί με ένα αχνό υπόβαθρο βουητού. Η γυναίκα κουνιέται στο πάτωμα με μικρούς τονισμούς. Αλλάζει συνεχώς θέσεις. Κρατάει έναν φακό. Φωτίζει το σώμα της. Μοιάζει να παλεύει με κάτι. Οδηγείται στο πίσω μέρος του δωματίου. Αφήνει το φακό. Ξαπλώνει. Τοποθετεί τις παλάμες στο πίσω μέρος του κεφαλιού και ανοίγει τα πόδια της. Η μουσική γίνεται πιο έντονη και δυνατή. Ταυτόχρονα ηχεί η αναπνοή κάποιου. Έντονη και βαθιά. Η γυναίκα κουνάει τη λεκάνη της και τα πόδια της. Ανοιγοκλείνει τα γόνατα, σηκώνει τη μέση της από το πάτωμα. Το κεφάλι και τα χέρια παραμένουν ως έχει ενώ το υπόλοιπο σώμα κινείται ασταμάτητα. Η μουσική υποχωρεί. Τα πόδια της γυναίκας τρέμουν και τελικά επικρατεί ησυχία<sup>15</sup>.

Αλλαγή φόρμας. Η γυναίκα σηκώνεται. Πηγαίνει και επαναλαμβάνει τις κινήσεις του λουσίματος στο ίδιο σημείο με πριν. Λύνει τα μαλλιά της. Τα χέρια τεντώνουν ψηλά, το κεφάλι πέφτει πίσω, το ένα χέρι χαϊδεύει το άλλο, αγγίζουν τον λαιμό, το πλαϊνό μέρος του

---

<sup>15</sup> Οι Αργυρίου και Σιάμου ονομάζουν αυτή τη φόρμα «αυνανισμό» και στο εξής θα υιοθετήσω αυτόν τον τίτλο.

κορμού, τα πόδια, το πρόσωπο. Ξεκινάει τις κινήσεις πολύ αργά ενώ καθώς το κινητικό μοτίβο επαναλαμβάνεται γίνεται όλο και πιο γρήγορο. Καταλήγει σε ξαφνική ακινησία με μέτωπο στο κοινό. Το κεφάλι είναι σκυμμένο και τα μαλλιά κρύβουν το πρόσωπο.

Η φράση αλλάζει, η μουσική σταματά και η γυναίκα προχωράει πολύ αργά προς τα εμπρός ενώ το σώμα της κάνει ξαφνικές αναπάντεχες εκτινάξεις. Όταν φτάνει στο μπροστινό μέρος του δωματίου, αποκαλύπτει με τα χέρια το πρόσωπό της. Το βλέμμα της κοιτά ευθεία εμπρός. Έχει ένα ελαφρύ χαμόγελο στα χείλη. Αποκαλύπτονται τα δόντια της. Ανοίγει το στόμα σαν να θέλει να φωνάξει.



*Psycho/Cycle, Δημιουργία: Τζένη Αργυρίου, Performer: Σταυρούλα Σιάμου, Διατέθηκε από τη φωτογράφο Λίλα Σωτηρίου*

Στη συνέχεια ξαφνικά ησυχάζει. Ξαφνικές αλλαγές έκφρασης. Γκριμάτσες. Εναλλάσσει την όψη του προσώπου της από ήρεμη σε παραμορφωμένη. Αυτή η αλλεπάλληλη εναλλαγή τη βγάζει από τη θέση της και αρχίζει να χοροπηδάει στο χώρο. Σκύβει, παίρνει

την κόκκινη κλωστή που κρατούσε αρχικά από την πλαϊνή μεριά του δωματίου και καταλήγει στην αρχική θέση.

Η φόρμα αλλάζει. Αρχίζει να ράβει το σώμα της στο πάτωμα ακριβώς στο κεντρικό σχεδιάγραμμα του εδάφους. Ακούγονται τα λόγια διαφορετικών ανθρώπων: «κάθε πρωί, και τα σχετικά της ζωής συνεχίζονται, η ρουτίνα είναι το καθημερινό, σαν να συνεχίζεται, να ξεκουραστώ κάποια μέρα». Η γυναίκα κοιτά το σημείο με τα φώτα στην πλαϊνή επιφάνεια. Εφόσον έχει ράψει όλο το σώμα της αρχίζει να κουνιέται με σπασμωδικότητα και γυρνάει στο πλάι όπου σκίζει το πάτωμα και μπαίνει μέσα. Η παράσταση τελειώνει με τη γυναίκα σε εμβρυακή θέση κάτω από το πάτωμα.

Συνοψίζοντας, είδαμε τις διάφορες φόρμες του Psycho/Cycle σκιαγραφώντας λεκτικά το πού και πώς κινείται η performer σε συνδυασμό με τη μουσική, το λόγο, το φωτισμό και τη χρήση των αντικειμένων επί σκηνής. Είδαμε ότι αρχικά, οι θεατές βρίσκουν την αφήγηση να εκτυλίσσεται ήδη με το τύλιγμα του κόκκινου κουβαριού. Εν συνεχεία, ακολουθούν μία σειρά από πράξεις μικρής έντασης που περιλαμβάνουν τα ζυμώματα, τις τρεμάμενες περιστροφές με αλλαγές επιπέδων, την πολύ αργή καθίζηση στο αποτύπωμα του πατώματος, το βούρτσισμα των δοντιών με τον αργό βηματισμό πίσω, το μικρό αγόρι που μιλά, τη σοκολάτα και μία ακόμα καθίζηση. Στην πορεία και με αφορμή την ακρόαση μίας φωνητικής εντολής που λέει «ακούς;» η παράσταση επιταχύνει και ξεκινά η σκηνή του τηλεφωνήματος που καταλήγει στη δυσλεξία, στο βαρύ κεφάλι και στις σωματικές μετρήσεις. Εν συνεχεία, έχουμε τη φωνή της ηλικιωμένης γυναίκας που δίνει το έναυσμα για το πρώτο τανγκό με τα χέρια ψηλά, τον χορό της λεκάνης με το κραγιόν στο χέρι, το περπάτημα με τη μεμβράνη και τελικά το πρώτο λούσιμο. Μετά, γίνεται η είσοδος σε μία πιο βίαιη ενότητα με επανάληψη του τανγκό αυτή τη φορά στα τέσσερα και αμέσως μετά τη σκηνή του «αυνανισμού» που ολοκληρώνεται με ένα δεύτερο πιο γρήγορο λούσιμο. Το

κλείσιμο γίνεται σε πιο ήρεμο τόνο με τις γκριμάτσες, το ράψιμο και την είσοδο στο κεντρικό αποτύπωμα.

Άρα, ήδη από την πρώτη προσέγγιση, βλέπουμε πως σχηματίζονται μικρές χωροχρονικές φόρμες εντός της performance, οι οποίες αποτελούν μονάδες και δύνανται να φέρουν επιμέρους τίτλους σχετικά με το νοηματικό περιεχόμενό τους. Ομαδοποιώντας αυτές τις φόρμες σε μεγαλύτερες δομικές φράσεις, έχουμε αλλαγές στην ένταση της performance που κινείται κλιμακωτά από την ηρεμία στην δύναμη και καταλήγει πάλι στην ηρεμία. Μέσα σε αυτές τις φόρμες κάποιες επαναλαμβάνονται, όπως οι επιστροφές στο κεντρικό σημείο, το λούσιμο, το τανγκό και η κατά μέτωπο στάση στο κοινό με το βούρτσισμα και τις γκριμάτσες. Η performance αποτελεί μία περίπλοκη πολυαισθητηριακή εμπειρία που για αναλυτικούς λόγους μειώνεται στη γλωσσική περιγραφή των δομών της. Το σύνολο των αισθήσεων που διεγείρει εμπεριέχει ακουστικές και οπτικές πληροφορίες και ο τρόπος που μεταφέρονται είναι μέσα από ήχους, αντικείμενα και πράξεις. Με βάση αυτό το τρίπτυχο θα προχωρήσω στην ανάλυση των δομών παρακάτω.

### **3.2. Τα συστατικά στοιχεία του Psycho/Cycle: ήχος, αντικείμενα, κίνηση**

Για να πραγματοποιήσω την ανάλυση της performance επέλεξα να εμπλακώ με το βίντεό της, μέσα από πολλαπλές παρακολουθήσεις υπό διαφορετικούς τρόπους εστίασης. Αρχικά, (και κυρίως) παρακολούθησα τον τρόπο που η Σιάμου κινείται, στη συνέχεια επαναλαμβάνοντας τις προβολές προσπάθησα να καταλάβω πώς συνδέεται η κίνηση με τις μουσικές φόρμες και τελικά πώς τα αντικείμενα ρίχνουν επιπλέον φως στα κινητικά σημαίνοντα της παράστασης. Η αρχική διαχωριστική προσπάθεια απομόνωσης του ήχου από τα αντικείμενα και την κίνηση έγινε διότι αυτά είναι τα συστατικά στοιχεία που μπορούν να οριστούν ως πιο ξεκάθαρα μέσα στο αχανές πολυαισθητηριακό περιβάλλον που δημιουργείται. Με βάση αυτά τα τρία αποτύπωση επιμέρους δεδομένα και ερμηνείες.



## I. Ήχος

Κάτω από την ομπρέλα του ήχου διακρίνω τα εξής στοιχεία. Τη μουσική της performance, τον λόγο των συνεντεύξεων που ακούγονται και το λόγο της performer η οποία μιλάει ζωντανά τη στιγμή του τηλεφωνήματος. Η γενικότερη ηχητική εντύπωση δημιουργεί μία λογοκεντρική συνθήκη καθώς τα περισσότερα ηχητικά περιβάλλοντα περιλαμβάνουν ατόφια ή αλλοιωμένα αποσπάσματα λόγου. Ανάμεσα σε αυτά τα αποσπάσματα ξεχωρίζουν οι δύο συνεντεύξεις του μικρού παιδιού και της ηλικιωμένης γυναίκας αλλά και η ζωντανή ομιλία της performer. Τα υπόλοιπα αποσπάσματα αφορούν σε άτομα διαφόρων ηλικιών και σε πολλές περιπτώσεις είναι επεξεργασμένα ώστε να δημιουργούν ρυθμικές και μελωδικές συνθέσεις. Εκτός από το λόγο, η υπόλοιπη μουσική είναι εξ ολοκλήρου ηλεκτρονική, δηλαδή παράγεται από ψηφιακά μέσα και δεν περιλαμβάνει οποιαδήποτε χρήση αναλογικών μουσικών οργάνων. Οι εναλλαγές της, αφορούν κυρίως σε περάσματα από ατμοσφαιρικά ηχητικά περιβάλλοντα που δημιουργούν μία αίσθηση ηρεμίας, σε δυναμικά κομμάτια με ένταση και πλούσιο συνθετικό περιεχόμενο.

### Μουσικές φράσεις

Πώς συμβάλει η χρήση του ήχου κατά αυτό το τρόπο στην «αφήγηση» των γεγονότων της performance; Αρχικά αναδεικνύεται ότι ο ήχος δίνει το έναυσμα έτσι ώστε τα γεγονότα να αλλάζουν ενότητες. Αυτό επιτυγχάνεται κυρίως μέσα από μία φορμαλιστική παραλληλία μουσικής και κίνησης. Η Stephanie Jordan στο άρθρο *Musical/choreographic discourse: method, music theory, and meaning*, περιγράφει την αλληλόδραση μουσικής και χορευτικής φόρμας. Η Jordan εξηγεί πως η μουσική εμπερικλείει «εκφραστικές δυνατότητες ρυθμικών δομών όπως: τη δυνατότητα να δημιουργεί και να ματαιώνει προσδοκίες, να συνεισφέρει στην κινητικότητα και στον τερματισμό, στην ένταση και στη χαλάρωση» (Jordan, 1996: 17). Αγωγός αυτών των δομών για την Jordan είναι ο ρυθμός. Η οπτικοποίηση ενός

ακουστικού ερεθίσματος είναι αυτό που συνδέει τον χορό με τη μουσική «σε επίπεδο, για παράδειγμα, ρυθμού, κινητικού επιπέδου και τόνου, δυναμικών, και συνέχειας (*legato*) και διακοπής (*staccato*)» (ό.π.: 16). Έτσι, η Jordan χρησιμοποιεί το παράδειγμα της Doris Humphrey<sup>16</sup> και μίας σειράς χορογραφιών της που αποκαλεί «μουσικούς χορούς» (*music dances*), ώστε να εξηγήσει πώς η χορογράφος ενσωματώνει στις χορογραφίες της μουσικές δομές και οπτικοποιεί τη μουσική μέσα από κινητικές φόρμες. Αυτή η αντίστιξη μεταξύ μουσικής και χορού, φαίνεται επίσης στο *Psycho/Cycle*. Οι μουσικές δομές ακολουθούν τις χορευτικές δομές. Δηλαδή, η αλλαγή του μουσικού κομματιού συνήθως προηγείται η έπεται μίας σωματικής πράξης. Επίσης συγκεκριμένοι ήχοι σε διάφορες στιγμές «ξυπνούν» τη χορεύτρια και υποβάλλουν το πέρασμά της στην επόμενη δράση.

Επίσης, βλέπουμε πως η performance κλείνει με την ίδια σκηνή με την οποία άρχισε, μόνο που στη δεύτερη περίπτωση αυτή παρουσιάζεται διαφορετικά καθώς αντί του τυλίγματος έχουμε το ράψιμο. Αυτή η μουσική φόρμα σονάτας όπου η αρχική έκθεση ενός θέματος επανέρχεται ξανά στον επίλογο, μας λέει η Jordan, αποτελεί μία μουσική φόρμα η οποία κατά κόρον εφαρμόζεται στη χορογραφία δίνοντας την εντύπωση της ολοκλήρωσης και του κλεισίματος, δημιουργώντας μία αίσθηση νοηματικής ενότητας (ό.π.: 21).

## Ρυθμός

Εάν θα μπορούσαμε να χωρίσουμε την performance σε δύο ομάδες δράσεων, όπως στη μουσική συμβαίνουν ηχητικά περιβάλλοντα ηρεμίας και έντασης, συνέχεια και

---

<sup>16</sup> Η Doris Humphrey (1895 - 1958) ήταν χορεύτρια και χορογράφος των αρχών του εικοστού αιώνα. Μαζί με τις σύγχρονές της Martha Graham και Katherine Dunham, η Humphrey ήταν μια απ' τις δεύτερης γενιάς μοντέρνες πρωτοπόρες του χορού που ακολούθησαν τις Isadora Duncan και Ruth St. Denis στη διερεύνηση της χρήσης της αναπνοής και την ανάπτυξη τεχνικών που διδάσκονται ακόμα και σήμερα. «Η Humphrey σε αντίθεση με τη Graham αναζήτησε ένα είδος καθαρής κίνησης, εκτός του πλαισίου της προσωπικής εσωτερικής της δομής, σε σχέση με τη χρήση της βαρύτητας και τους νόμους που διέπουν τη φύση και το σύμπαν. Ανέλυσε την αρχιτεκτονική των δομών της φύσης και χρησιμοποίησε τη βαρύτητα ως αφετηρία για την παραγωγή κινητικού υλικού. «Στην αντίσταση κατά της βαρύτητας βρίσκονται τα σπέρματα του χορού. Η συγκίνηση και το δράμα προκύπτουν από την πρόκληση της βαρύτητας κατά τη στιγμή της αιώρησης, οπότε το σώμα ελευθερώνεται από τους φυσικούς περιορισμούς» (Κατσίκη, 2005: 16).

ασυνέχειας, έτσι και στην κίνηση υπάρχουν σημεία «ακινήσιας» και έντονης κινητικότητας. Στα σημεία έντονης κινητικότητας αυτό που συμβάλλει στη μετακίνηση της performer είναι κυρίως ο ρυθμός. Για παράδειγμα, η φόρμα των περιστροφών, του κεφαλιού και των σωματικών μετρήσεων, του τανγκό, του κραγιόν με τη λεκάνη, του δεύτερου τανγκό στο πάτωμα, της μεμβράνης και του αυνανισμού αποτελούν δυναμικές ηχητικές και παράλληλα κινητικές συνθέσεις. Σε αυτά τα κομμάτια το σώμα οργανώνεται με βάση τον ρυθμό της μουσικής ή τουλάχιστον η σωματικότητα ωθείται από ένα ηχητικό ερέθισμα.

Πώς όμως πραγματοποιείται αυτή η ώθηση; Πώς ο ρυθμός της μουσικής πυροδοτεί μία σωματική κινητικότητα; Στο θεωρητικό κεφάλαιο που προηγήθηκε είδαμε πως η Pini τοποθετεί τον ρυθμό στην κορυφή της rave κουλτούρας και του τρόπου που το σώμα συνδέεται με το πολιτισμικό υπόβαθρο της χορευτικής σκηνής (Pini, 1997). Ο ρυθμός συντονίζει το σώμα σε μία κινητικότητα η οποία πηγάζει από το εσωτερικό του και υπακούει στις διεγέρσεις του. Ο χτύπος της καρδιάς, η αναπνοή, το ανοιγόκλεισμα των βλεφάρων είναι μερικές μόνο από τις κινητικές λειτουργίες που συντονίζονται σε ρυθμικούς ερεθισμούς. Οι Jeremy Gilbert και Ewan Pearson (1999) στο έργο τους *Discographies: dance music, culture and the politics of sound*, ισχυρίζονται ότι ο χορός μπορεί να αποτελεί μία οριακή πρακτική που προβληματοποιεί τη διάκριση σωματικό/νοητικό διότι προκαλείται από ένα εξωτερικό νοητικό ερέθισμα το οποίο όμως λειτουργεί στο εσωτερικό του εαυτού διεγείροντας μας να χορέψουμε στο ρυθμό της μουσικής. Έτσι, ο ρυθμός είναι αναπόσπαστο κομμάτι της κίνησης και η μουσική δημιουργεί ρυθμικά μοτίβα πάνω στα οποία πατά ο χορός. Είτε μιλάμε για αφρικάνικο χορό, είτε για βαλς, για τανγκό, για μαζούρκα, για rock'n'roll, για house, για techno, τα ρυθμικά μοτίβα του ήχου νοηματοδοτούν τα ρυθμικά μοτίβα της κίνησης και αντιθέτως, η

ίδια η ρυθμικότητα της κίνησης δίνει νόημα στην ύπαρξη του συγκεκριμένου ρυθμικού ήχου.

Ο Emile Dalcroze, Ελβετός παιδαγωγός και συνθέτης, πρωτοπόρος στη μουσική διδασκαλία στις αρχές του προηγούμενου αιώνα, δημιουργός του μουσικοκινητικού συστήματος «ρυθμική» που αποτελεί μέχρι σήμερα βασικό εργαλείο διδασκαλίας του χορού, πίστευε πως «η μουσική, επειδή εμπεριέχει μελωδία, ρυθμό, δυναμική και έκφραση, επηρεάζει άμεσα την κίνηση και το σώμα του ανθρώπου. [...] Αναγνωρίζοντας την αμφίδρομη δράση μεταξύ του σωματικού και του μουσικού ρυθμού θεώρησε τον ρυθμό ως το βασικό στοιχείο της μεθόδου του» (Kessler-Κακουλίδη, 2009: 20). Για τη μέθοδο της ρυθμικής αγωγής, το βήμα, το τρέξιμο, το σκίρτημα, η πτώση, η αναπήδηση, η αναμονή, η παύση δεν είναι απλώς κινητικές πράξεις αλλά συνάδουν με έναν συγκεκριμένο ρυθμό κίνησης μία συγκεκριμένη αλληλουχία ρυθμικής διάρκειας. Άρα, παρόλο που δεν γνωρίζουμε εάν στο Psycho/Cycle η χορεύτρια λαμβάνει υπόψη τέτοιου είδους μηχανισμούς, σίγουρα γνωρίζουμε πως η ρυθμική σχέση ανάμεσα σε μουσική και κίνηση υπάρχει και δρα παραγωγικά στη συνθετική οργάνωση της performance.

### Λόγος

Το στίγμα του λόγου μέσα στην performance θα μπορούσε να ερμηνευτεί με διάφορους τρόπους. Αρχικά, εξιστορεί τα γεγονότα με έναν πιο ρητό τρόπο, συμβάλλοντας στην δραματουργική αφηγηματικότητα. Περιγράφει, δηλαδή, γεγονότα καθημερινότητας τα οποία μπορούν να γίνουν πλήρως κατανοητά από τον θεατή και να δημιουργηθεί ένα νοηματικό πλαίσιο πάνω στο οποίο πατάνε οι κινητικές φόρμες. Εάν χαρακτηρίσουμε την performance ως μία περιπλάνηση μέσα σε συνθήκες ρουτίνας, καθημερινότητας, προγραμματισμού και αλληπάλλληλων κυκλικών νοημάτων που συνδέονται με τη γυναίκα, τότε σαφώς οι ηχογραφημένες συνεντεύξεις γυναικών και οι προγραμματικές πράξεις που

περιγράφουν, δίνουν μία ρεαλιστική νότα στα ενδεχομένως αφαιρετικά γεγονότα της παράστασης. Αυτή η εθνογραφική θα λέγαμε πτυχή της παράστασης, πλαισιώνει τις φόρμες με λόγο και ως εκ τούτου οι καλλιτεχνικές επιτελέσεις μπορούν να παραλληλιστούν και να συγκριθούν με αντίστοιχες επιτελέσεις της καθημερινότητας. Έτσι, το ζύμωμα της performer για παράδειγμα, σημαίνει μία αλληλουχία γεγονότων που μπορεί να συμβαίνουν στο ολόημερο πρόγραμμα μίας οποιασδήποτε γυναίκας, οπότε ο λόγος αποτελεί μία γενίκευση των γεγονότων. Βλέποντας λοιπόν τη Σιάμου να παρασύρεται από τα αντικείμενα και τις πράξεις και να τα αντιμετωπίζει με έναν αλληγορικό, θεατρικό τρόπο, οι αφηγήσεις μας εξηγούν σαν υπέρτιτλοι το πολιτισμικό πλαίσιο παραγωγής τους, οπότε προωθούν τη νοηματική κατανόηση. Με αυτόν τον τρόπο, αναδεικνύεται το πολιτικό περιεχόμενο της performance καθώς επικοινωνούνται νοήματα όχι μόνο με αναφορά στα ίδια τα υλικά της παράστασης αλλά και με αναφορές στο πολιτισμικό πλαίσιο μέσα στο οποίο παράγονται.

Οι δημιουργοί της performance επιδίωξαν μια πιο στενή εμπλοκή με τα ζητήματα που θίγουν διότι συμπεριλαμβάνουν στη δουλειά τους όχι μόνο κινητικές αποφάσεις, αλλά επίσης και το πολιτισμικό κείμενο μέσα στο οποίο αυτές πάρθηκαν. Το γεγονός ότι η κινησιολογική έρευνα της παράστασης έγινε παράλληλα με μία εθνογραφική έρευνα σε γυναίκες διαφόρων ηλικιών στην περιοχή του Βοτανικού δείχνει ότι η κίνηση δεν είναι «καθαρή»<sup>17</sup> κίνηση, δηλαδή δεν αποτελείται μόνο από σωματικές πράξεις αλλά είναι εμποτισμένη με πολιτισμικά σημαίνοντα και κειμενικές διαστάσεις. Η αποτύπωση του λόγου κατά αυτόν τον τρόπο αποτελεί την οριοθέτηση ζητημάτων ρουτίνας, φύλου, καθημερινότητας, προγραμματισμού, επαναληψιμότητας. Επίσης, το στίγμα του λόγου μας

---

<sup>17</sup> Η κίνηση για την κίνηση ή αλλιώς η «καθαρή» κίνηση, ήταν ένα από τα ζητούμενα των μεταμοντέρνων χορογράφων στην Αμερική τις δεκαετίες του 60 και του 70. Υπό αυτήν την έννοια η κίνηση δεν παραπέμπει σε συναισθηματικές εκφράσεις ή σε νοηματικές φόρμες αλλά αποτελεί μία νοηματική οντότητα από μόνη της χωρίς εξωραϊσμούς και επιπλέον σημαίνοντα αντικείμενα. (Κατσίκη, 2005)

επιστρέφει στην αρχική μας συζήτηση σχετικά με την διπολικότητα της ανθρώπινης ύπαρξης που μεσουρανάει στο δυτικό φαντασιακό. Ο λόγος υπό αυτήν την έννοια καλύπτει τα «κενά» που αφήνει το σώμα και αναπληρώνει την απουσία νοήματος που ενδέχεται να το χαρακτηρίζει. Εδώ βέβαια επιθυμούμε να ξεπεραστεί ένας τέτοιος διαχωρισμός και υπό αυτό το πρίσμα υποστηρίζω ότι ο λόγος λειτουργεί σε συνομιλία με την κίνηση και όχι ως συμπλήρωμά της. Όπως αντίστοιχα η γενιά των μεταμοντέρνων χορογράφων στην Αμερική τη δεκαετία του 70 (Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs) χρησιμοποιούν τον λόγο για να υπενθυμίσουν ότι το σώμα δεν αποτελεί μόνο μία εικονική πραγματικότητα αλλά και μία νοητική, έλλογη οντότητα που σκέφτεται και υπόκειται σε περιορισμούς, έτσι και ο λόγος στο *Psycho/Cycle* τονίζει τη λογοθετική κατασκευή και οριοθέτηση των σωμάτων με βάση έμφυλες εξουσίες. Χαρακτηριστικό είναι το έργο της Yvonne Rainer *The mind is a muscle* του οποίου ο τίτλος και μόνο φανερώνει αυτό ακριβώς το φιλτράρισμα του σώματος μέσα από τη λογοθετική σκέψη (Copeland, 1993).

Επιπλέον, μία ακόμα χρήση του λόγου είναι αυτή του υποβολέα της δράσης. Αυτό γίνεται σαφές στις εντολές: “have a plan for housework” και «ακούς;». Οι πράξεις που επιτελεί η χορεύτρια/performer κατ’ αυτόν τον τρόπο δεν είναι προσπάθειες αυτοδιάθεσης του σώματος αλλά ποικίλων ειδών πειθαρχίες. Στο *Psycho/Cycle* το σώμα της γυναίκας κινείται ως εγκλωβισμένο σε μία κυκλική επαναληψιμότητα, «παγιδευμένο» σε μία κειμενική πραγματικότητα και η φωνή της λογικής το εγκαλεί συχνά να πραγματοποιεί δράσεις. Υπό μία έννοια και επικαλούμενη τη ψυχαναλυτική θεωρία, ο Λόγος της επιβολής είναι ο λόγος του ασυνειδήτου το οποίο ορίζει την εκάστοτε στιγμή μέσα στην παράσταση, το αντικείμενο της επιθυμίας. Η επιθυμία του να εργάζεσαι, να μιλάς με τη μητέρα σου, να πλένεις τα δόντια σου, να κάνεις μπάνιο, αποτελούν για την παράσταση κοινωνικές κατασκευές που καθοδηγούν και ορίζουν την εμπρόθετη δράση. Οι δημιουργοί της

performance στα σημεία: “have a plan for housework” και «ακούς;», αρθρώνουν ζωντανά έναν τέτοιο λόγο προκειμένου να γίνει κατανοητή η υποσυνείδητη λειτουργία του λόγου ως αυτός που ελέγχει τα «πραγματικά» σημαίνοντα και ως εκ τούτου την υποκειμενικότητα (Lacan, 1978[1973]). Η γυναίκα επιθυμεί να κάνει δουλειές στο σπίτι και να μιλάει στο τηλέφωνο, όχι ως αυτόβουλο ον αλλά ως υποκείμενη σε εξουσίες του λόγου, ως προϊόν υποσυνείδητων ενσώματων εξουσιών. «[H] ασυνείδητη μη-γνώση [...] σχηματίζει μέσω της δομής της τη μήτρα όλων των μορφών επιθυμίας, είναι μία δομή παρόμοια με αυτήν της γλώσσας, μία σειρά σημαινόντων» (Λίποβιτς για Lacan, 2005: 77). Πράγματι, εφόσον οι ενέργειες που επιβάλλονται στη γυναίκα του Psycho/Cycle είναι υποσυνείδητες, αποτελούν μη-γνώση παρά ταύτα την καθοδηγούν ως επιθυμίες και με βάση τη λακανική θεώρηση αρθρώνονται ως λόγος με την έννοια της γλωσσικής δομής του. Άλλωστε, η εξουσία έχει παραγωγικές διαστάσεις και αποτελεί ένα πλέγμα εξουσιών που στοχεύουν στην επιθυμία (Φουκώ, 2005). Έτσι, η εντολή “have a plan for house work” επιβάλλει στην performer την ανάγκη για ένα πλάνο και εν τέλει την εξαντλητική επανάληψη της οικιακής εργασίας. Επίσης, η μακρόχρονη καθίζηση στο σημείο του αποτυπώματος στο πάτωμα διαταράσσεται από τη φωνή που άντρα που λέει «ακούς», όταν χτυπάει το τηλέφωνο. Η γυναίκα σηκώνεται άμεσα και ανταποκρίνεται σημειώνοντας την καθυπόταξή της στο «καθεστώς» του λόγου.

## II. Αντικείμενα

Τα αντικείμενα που χρησιμοποιούνται στην performance είναι το κόκκινο κουβάρι, το αποτύπωμα στο πάτωμα, τα δοχεία, η οδοντόβουρτσα, η σοκολάτα, το τηλέφωνο, το κραγιόν, και η διαφανής μεμβράνη. Η παρουσία τους συμπληρώνει την κωδικοποίηση μίας συγκεκριμένης αναπαράστασης σε συνδυασμό με τις κινητικές και τις ηχητικές δράσεις. Δηλαδή, με την σειρά που αναφέρθηκαν, τα αντικείμενα συμμετέχουν στη δράση

και μεταφέρουν τις σωματικές κινήσεις σε ένα συμβολικό επίπεδο. Η λειτουργία τους είναι όπως και στην περίπτωση του λόγου κατά μία έννοια αφηγηματική/κειμενική. Άρα, αποτελούν μία ρητή πολιτισμική πλαισίωση των σωματικών σημαινόντων.

Το κόκκινο κουβάρι στη αρχή μας εισάγει στην κυκλικότητα της performance. Η περιτύλιξη του μας εισάγει στην επαναληψιμότητα και στην κυκλικότητα που θα ακολουθήσει. Επίσης το γεγονός ότι αυτή η διαδικασία του τυλίγματος συμβαίνει ενώ οι θεατές εισέρχονται στο θέατρο, δηλαδή ότι η performance δεν έχει ρητό, συμβατικό, σημείο εκκίνησης, μας εισάγει στην ατέρμονη διαδικασία της περιτύλιξης άρα της συμβολικής χρήσης της κλωστής. Η κλωστή ως σύμβολο μας παραπέμπει σε αρχαιοελληνικές μυθικές γυναικείες αναπαραστάσεις όπως ο μίτος της Αριάδνης, ο αργαλειός της Πηνελόπης, οι τρεις Μοίρες της ζωής. Οι παραπάνω συμβολισμοί αγκιστρώνουν την performer σε γυναικείες αναπαραστάσεις άρα σε κυκλικές επαναλήψεις γυναικείων επιτελέσεων. Υπό την ίδια έννοια, το κραγιόν και τα διάφανη δοχεία παραπέμπουν επίσης σε γυναικείες συμβολικές σφαίρες.

Το κραγιόν είναι συνυφασμένο με την αισθητικοποίηση και τη σεξουαλικοποίηση της γυναικείας υποκειμενικότητας στα ιστορικά συμφραζόμενά της. Το «εγκώμιον του μακιγιάζ» (Baudelaire, 2004[1998]) αποδίδει στη γυναίκα το χρέος κατασκευής της εικόνας της ως «υπερφυσικής» και εξιδανικευμένης έτσι ώστε να αποτελεί ένα τέχνασμα, ένα είδωλο σεξουαλικής λατρείας. Η χρήση του κραγιόν πυροδοτεί την κίνηση της λεκάνης, κίνηση που αντίστοιχα παραπέμπει σε γυναικείες σεξουαλικές συνδηλώσεις, περισσότερα για τις οποίες θα συζητήσουμε στη θεματική ανάλυση του λόγου των Αργυρίου και Σιάμου. Παράλληλα, και η μετέπειτα τοποθέτηση της μακιγιαρισμένης μορφής σε διαφανή μεμβράνη χτίζει την αισθητικά επιθυμητή εικόνα της γυναίκας, όπως το «σημαδεμένο σώμα» της Anne Balsamo (2004[1996]) που απεικονίζει την υλική σωματοποίηση



πολιτισμικών ταυτοτήτων με σκοπό την εγγραφή του δυτικού ιδεώδους ομορφιάς. Η αισθητική χειρουργική αλλά και η αισθητική του προσώπου γενικότερα αποτελούν μερικές μόνο από αυτές τις υλικές εγγραφές.

Τα διαφανή δοχεία αλλά και η χρήση τους στη διαδικασία του ζυμώματος παραπέμπουν στην ιστορική κριτική της αναπόσπαστης τοποθέτησης της γυναίκας στον χώρο του σπιτιού. Τα συμβολικά όρια του σπιτιού επεκτείνονται επίσης και στην αυστηρά κλειστή δομή του χώρου της performance (δωμάτιο κλεισμένο από παντού με πλαστικό). Όπως η αφήγηση της ρουτίνας της ηλικιωμένης γυναίκας, ο λόγος από εγχειρίδια και οι ήχοι των οικιακών συσκευών, έτσι και τα διαφανή δοχεία νοηματοδοτούν τη συνεχή εμπλοκή των γυναικών με τον ιδιωτικό οικιακό χώρο και ως εκ τούτου την απόσπασή τους από τον αντίστοιχο δημόσιο. Η διαλεκτική του φεμινισμού σε ποικίλες περιπτώσεις ασκεί κριτική στην ιστορική καταπίεση των γυναικών με βάση το δίπολο δημόσιο-ιδιωτικό αλλά και των αντιστοίχων επεκτάσεων αυτού (φύση-πολιτισμός, αναπαραγωγή-εργασία, σώμα-πνεύμα).

Η Carol Pateman (1988) αναδεικνύει αυτόν τον διαχωρισμό μελετώντας τη δυτική φιλελεύθερη φιλοσοφία και διακρίνοντας πως η ιστορική καθυπόταξη της γυναίκας στον οικιακό χώρο και την οικογενειακή σφαίρα την απέκλεισε από τον χώρο της πολιτικής και άρα από τα πολιτικά δικαιώματα. «Οι γυναίκες, συνεπώς, δεν αποκλείστηκαν συμπτωματικά από τη δημόσια σφαίρα αλλά ως μέρος της συμφωνίας ανάμεσα στο νέο καθεστώς και τους πολίτες μέλη του» (Yuval-Davis, 2013[1997]: 166).

Η καθυπόταξη της γυναίκας στον ιδιωτικό χώρο έχει συνέπειες όχι μόνο για τον ορισμό της ιδιότητας του πολίτη αλλά και την ίδια την τέχνη. Η Griselda Pollock (1988) ασκεί κριτική στην ιστορία της τέχνης ως ένα πεδίο από τους άντρες για τους άντρες. Οι μοντέρνοι πίνακες ζωγραφικής, δεν αποτελούν μόνο ένα κομμάτι της τεχνικής και

αισθητικής της ζωγραφικής της περιόδου, αλλά μπορούν να αποκαλύψουν πως οι έμφυλοι διαχωρισμοί, υπό τη μορφή δημόσιων/ιδιωτικών ορίων, κατασκευάζουν την άνιση πρόσβαση των γυναικών στο πολιτισμικό κείμενο. Για την Pollock, η γυναικεία ζωγραφική του μοντερνισμού, αντικατοπτρίζει την κατασκευή των «χώρων θηλυκότητας» (spaces of femininity) μέσα από το βλέμμα μίας διαφορετικής υποκειμενικότητας, αυτή της γυναίκας. Οι γυναίκες αναπαριστούν άλλες γυναίκες εντός ιδιωτικών χώρων ή χώρων οικογενειακών συννευρέσεων διότι η υποκειμενικότητά τους συνυφαίνεται με τη σφαίρα του οικιακού και του οικογενειακού. Η performance συνομιλεί με αυτήν την κριτική σκέψη εγκλωβίζοντας τη χορεύτρια σε αντικείμενα και πράξεις του ιδιωτικού χώρου.

Η χρήση της οδοντόβουρτσας μας παραπέμπει σε ένα είδος διαφορετικού λόγου (discourse) ο οποίος αναιρείται αμέσως με την κατανάλωση της σοκολάτας. Ο λόγος αυτός αφορά στη «βιοεξουσία» (Foucault, 2011[1978]), στον έλεγχο της υγιεινής του σώματος ως τεχνική πειθάρχησης του εαυτού. Όπως μας λέει ο Foucault, το προτάγματα της καθαριότητας και της μέριμνας του εαυτού, «η εξουσία επί της ζωής [...] επικεντρώθηκε στο σώμα που διαπερνιέται από τη μηχανική του έμβιου [...] στις βιολογικές διαδικασίες [...] η ανάληψή τους διενεργείται με μία ολόκληρη σειρά από παρεμβάσεις και ρυθμιστικούς ελέγχους» (ό.π.: 162). Εγώ με τη σειρά μου, προσθέτω σε αυτό το παράδειγμα αισθητικοποίησης με όρους καθαριότητας την έμφυλη διάσταση της ειδικότερης μέριμνας του εαυτού που πειθαρχεί τη γυναικεία υποκειμενικότητα. Η καθαριότητα ως μέρος του γυναικείου κοινωνικού ρόλου συνδέεται αφενός με την περιποίηση του σώματος και αφετέρου με την περιποίηση του οικιακού χώρου (Μπακαλάκη, 1989). Έτσι, η γυναίκα υποβάλλεται σε μία εντατικοποιημένη ανάγκη προσοχής του σώματος και των ορίων του, μία αυτοματοποιημένη, όπως το βούρτσισμα των δοντιών, ενέργεια που δεν αποκτά νόημα παρά μόνο μέσα στα πολιτισμικά πλαίσια παραγωγής της. Το γεγονός ότι η ενέργεια

ακυρώνεται από την κατανάλωση της σοκολάτας υποδεικνύει τη ρυθμιστική διάστασή της. Η καθαριότητα των δοντιών κατά αυτό το τρόπο δεν επιτελείται με σκοπό τα ευεργετικά αποτελέσματα μίας υγιεινής διαδικασίας αλλά πραγματοποιείται στα πλαίσια μίας επαναλαμβανόμενης ρυθμιστικής μηχανικής που καθυποτάσσει παρά αφυπνίζει.

Σχετικά με το αποτύπωμα του σώματος μπορούν να υπάρξουν διαφορετικές προσεγγίσεις. Σίγουρα το αποτύπωμα συνδέεται με στάσεις ανάπαυσης, καθίσματος και με διαδικασίες «αποβλάκωσης» που το βλέμμα χάνεται προς τον τοίχο. Ίσως η προσέγγιση μίας τέτοιας σωματικής φόρμας μας παραπέμπει και πάλι στην καθυπόταξη η οποία κορυφώνεται στο τέλος με τη διαδικασία του ραψίματος στο ίδιο μέρος. Υπό αυτήν την έννοια, τα όρια του σώματος που είναι σαφώς σχεδιασμένα και ρητά προσδιορισμένα, σημαίνουν την επιτομή της σωματικής κανονικοποίησης. Τα όρια αυτά μετατρέπουν το σώμα που εισέρχεται μέσα του σε μία άβουλη μηχανή η οποία δεν παίρνει πρωτοβουλίες αλλά χαμογελά με ευχαρίστηση καθώς αρέσκεται στην επιθυμία της αχρηστίας. Στο Psycho/Cycle, ο περιορισμός του σώματος είναι μία ανάγλυφη συνθήκη η οποία αναδύεται καθώς το σώμα αγωνιά για απελευθέρωση, καθώς η performer τρέμει για να ανοίξει μία τρύπα στο «κουκούλι».

### III. Κίνηση

Η κίνηση περιλαμβάνει σωματικές φόρμες και σχήματα, εκφράσεις προσώπου, βλέμματα και αλληλεπιδράσεις με τα αντικείμενα της παράστασης. Όλα αυτά γίνονται σε συνάρτηση με τις μεταβλητές του χώρου και του χρόνου. Βασική προϋπόθεση της κίνησης φαίνεται να αποτελεί το βίωμα της performer. Η τελευταία εμπλέκεται σε συναισθηματικές καταστάσεις οι οποίες συνομιλούν με σχήματα και φόρμες και οδηγούν τη δράση στην κατασκευή νοηματικών ενοτήτων. Κάθε ενότητα, με την έννοια των ενοτήτων που ορίσαμε στην περιγραφή της μουσικότητας, περιλαμβάνει την ομαδοποίηση

σωματικών οδηγιών, σχημάτων, μορφών και επαναλαμβανόμενων διαδικασιών που ορίζουν ένα συγκεκριμένο νοηματικό πλαίσιο. Για παράδειγμα, το τύλιγμα, το ζύμωμα, η περιστροφή, το ξάπλωμα, το βούρτσισμα, το βούλιαγμα, το τηλεφώνημα, το τανγκό, η λεκάνη, οι πτώσεις, το πλύσιμο, η τετρακίνηση, ο αυνανισμός, το ράψιμο. Πρόκειται για νοηματικές ενότητες που επικαλούνται συγκεκριμένες σωματικές ή συναισθηματικές οδηγίες. Αυτό που είναι εμφανές στην performance είναι ο συσχετισμός των κινήσεων με τις ψυχολογικές καταστάσεις τις οποίες η χορεύτρια βιώνει. Η περιγραφή των κινήσεων δηλαδή υπόκειται σε ένα χοροθεατρικό πλαίσιο το οποίο περιλαμβάνει τη φόρμα αλλά δεν καθορίζεται από αυτή σχετικά με τη συνθετική παραγωγή νοημάτων. Με άλλα λόγια η «καθαρή» κίνηση δεν είναι το ζητούμενο της performance εφόσον οι πιο φαινομενολογικές πτυχές της είναι αυτές που μεταφράζονται από τον θεατή. Το σώμα υπό αυτήν την έννοια, ακολουθεί μία ιδιοσυγκρασιακή συνθήκη που συνεχώς μεταβάλλεται μέσα στις επαναλαμβανόμενες χρήσεις της εκάστοτε αισθησιοκινητικής φόρμας.

Μία τέτοια τεχνική μας παραπέμπει στην παράδοση του χοροθέατρου της Pina Bausch και στη γνωστή φράση της: «τι μας κάνει να κινούμαστε...όχι πώς»<sup>18</sup>. Η Bausch χρησιμοποιεί τρόπους ώστε να διαρρηγνύει το παραδοσιακό χορευτικό πρότυπο μέσα από μία έμφαση στις συναισθηματικές διαστάσεις της σωματικότητας. Η Ana Sanchez-Colberg (1993) αναφέρει ότι η Bausch λειτουργεί από ένα σημείο περιθωριακότητας όπου το σώμα αποτελεί πηγή χορογραφικών σημαινόντων, η αφήγηση ακολουθεί μία μορφή ποιητικής αδείας και τα αισθητικά αναμενόμενα προβληματοποιούνται. Το «μπαουσιανό» σώμα δεν έχει όρια, είναι υποσυνείδητο, καταπιεσμένο, κρυμμένο και φανερώνεται με αντισυμβατικούς όρους. Κατ' αυτόν το τρόπο, για τη Sanchez-Colberg, δεν επιβεβαιώνει υπάρχουσες κατηγορίες φύλου, είναι συνεχώς ρευστό, πολλαπλό και μη γραμμικό. Η

---

<sup>18</sup> Φράση που είπε η Pina Bausch σε συνέντευξη του Jochen Schmidt. Από τότε η φράση αυτή αποτελεί το μότο της Bausch. Σχετικά δέξ: <http://www.pinabausch.org/en/pina/what-moves-me>

ποιητικότητα, όπως αναφέρει η Sanchez-Colberg, έγκειται στο ότι τα έργα δεν έχουν αρχή μέση και τέλος, δεν κινούνται προς μια λογική κατεύθυνση (η Pina Bausch για παράδειγμα βάζει τους χορευτές να πέφτουν πάνω σε τοίχους), δεν προσποιούνται τη «χαρά» και τη νεανικότητα της κίνησης ( συχνά οι χορευτές κλαίνε, φωνάζουν, φτύνουν, είναι ηλικιωμένοι). Άρα, στα έργα της Bausch βλέπουμε μία μη δομική ακολουθία των πράξεων. Όπως στην ποίηση για την Julia Kristeva παραποιείται η καθιερωμένη γλώσσα προκειμένου να «σπάσουν» γλωσσολογικοί και ηθικοί κώδικες, έτσι και στην Bausch αρθρώνονται σωματικά συναισθήματα που δεν μπορούν να αποδοθούν με «κανονικά» λόγια. Το Psycho/Cycle εμπίπτει από πολλές απόψεις σε ένα μπαουσιανό χοροθεατρικό μοντέλο. Δημιουργεί εικόνες μέσα από συναισθηματικές ταυτίσεις που δεν προκαλούν ευχαρίστηση. Περισσότερο χρησιμοποιεί μη αναμενόμενες φόρμες και κινήσεις που εγείρουν μία αισθητηριακή πτυχή ανταπόκρισης που στηρίζεται κυρίως στη συγκίνηση μέσα από «απροσδόκητες» πράξεις.

Ανακεφαλαιώνοντας τα όσα προηγήθηκαν, επιχειρήσαμε μία πρώτη αναλυτική προσέγγιση του Psycho/Cycle στηριζόμενοι στην παρακολούθηση του βίντεο της performance. Σε αυτή την πρώτη ανάγνωση της performance βλέπουμε ότι μπορεί να διαιρεθεί σε επιμέρους αφηγηματικές ενότητες τις οποίες ονομάσαμε φράσεις και οι οποίες αποτελούνται από επιμέρους κινητικές φόρμες. Οι φόρμες μας είναι: το τύλιγμα, το ζύμωμα, το βούλιαγμα, οι περιστροφές, το βούρτσισμα, η σοκολάτα, το τηλέφωνο, το κεφάλι, οι μετρήσεις, το πρώτο τανγκό, το κραγιόν/λεκάνη, η διαφάνεια, το λούσιμο, το ζωικό τανγκό, ο αυνανισμός, το δεύτερο λούσιμο, οι μορφασμοί, το ράψιμο, η αποχώρηση. Αυτές οι φόρμες προωθούν την αφήγηση της performance σε συνομιλία με τη μουσική και τα αντικείμενα. Άρα η περαιτέρω ανάλυση των καταγεγραμμένων φορμών και φράσεων βασίστηκε σε αυτή τη τριπλή συνομιλία ήχου, αντικείμενων και κίνησης.

Σχετικά με τον ήχο είδαμε ότι ως μουσική σύνθεση ψηφιακών ήχων ακολουθεί την κινητική δράση και ενορχηστρώνει τα κινητικά σημαίνοντα συνοδεύοντάς τα αρμονικά. Όπου έχει δύναμη η μουσική έχει και η κίνηση, όπου είναι ήρεμη αντιστοίχως ακολουθεί και η πράξη. Επίσης, διακρίνεται μία παραλληλία στα ρυθμικά μοτίβα μουσικής και κινήσεων. Στην ομπρέλα του ήχου τοποθετήσαμε επίσης και τον λόγο. Ο λόγος αφενός χρωματίζει εθνογραφικά την performance λειτουργώντας επεξηγηματικά σχετικά με τα δρώμενα και αφετέρου υπό μία φουκωική έννοια του λόγου λειτουργεί ως παραγωγικός μηχανισμός πειθάρχησης που δίνει εντολές σχετικά με την επιθυμία της πρωταγωνίστριας. Επίσης, στην υποενότητα των αντικειμένων, προσεγγίσαμε το συμβολικό πέπλο με το οποίο σκεπάζουν τα αντικείμενα την παράσταση και πώς τελικά σημαίνουν τη θηλυκοποίηση του επιτελούντος σώματος της performer. Τέλος, η κίνηση χαρακτηρίστηκε ως βιωματική και ιδιοσυγγρασιακή η οποία ακολουθεί τους συμβολισμούς της performance με μία έμφαση στα δραματουργικά στοιχεία που στηρίζονται σε σωματικές και συναισθηματικές οδηγίες.

Τραβώντας το νήμα της ερμηνείας της performance παρακάτω, θα συνεχίσω την ανάλυσή μου εντάσσοντας στο κείμενο τον λόγο των συνομιλητριών μου και προσπαθώντας να κατανοήσω τις δικές του θεάσεις. Στην αμέσως επόμενη ενότητα, επιχειρώ μία ερμηνεία με βάση τα σημαντικότερα στοιχεία που αναδεικνύει η performance για τις δημιουργούς και συνομιλήτριές μου.

## Κεφάλαιο 4. Ανάλυση μέρος 2<sup>ο</sup>

Μιλήσαμε και θα συνεχίσουμε να μιλάμε για το χορευτικό σώμα εν κινήσει. Αυτό το σώμα, στην περίπτωση του Psycho/Cycle, φιλτράρεται μέσα από τις παραδοχές που αυτή η εργασία έχει μέχρι στιγμής πραγματοποιήσει. Δηλαδή, αυτό το σώμα είναι υλικό και μέσα από αυτήν την υλικότητά του μπορεί να πραγματοποιεί πράξεις που έχουν σημασία, αναπαριστούν την ταυτότητά του και μπορούν να χρησιμοποιηθούν δραματουργικά προς αποδόμησή της. Αυτό το σώμα είναι ένα μέσο που επιτελεί επί σκηνής μέσα από τη μετακίνησή του στο χώρο, τη γρήγορη ή αργή κίνησή του, την απαλότητα ή την ένταση στη δύναμή του, τη ρυθμικότητα στις πράξεις του, τις παύσεις του, τις επιταχύνσεις και επιβραδύνσεις του, τις επαναλήψεις του, τις αισθητηριακές μεταφορές του, τις συναισθηματικές εντάσεις του, το βλέμμα του, τη χρήση των χεριών και των ποδιών του, την ενεργητικότητά του, την αργοπορία του, τη συνέχεια στην κίνησή του, το βάρος του, τη συμπίεση ή το άνοιγμα των μελών του. Ότι και αν πράξει το σώμα είναι η υλική αποτύπωση μίας ενέργειας που απευθύνεται σε κάτι ή σε κάποιον, που έχει κάποια αρχή και κάποιο τέλος και άρα έχει μία αφήγηση. Αυτή είναι η *αφηγηματικότητα της φόρμας* και με βάση αυτήν την παραδοχή στο πρώτο μέρος της ανάλυσης προσέγγισα τη δομή του Psycho/Cycle.

Ξετυλίγοντας τη γραμμή της ποιητικής σωματικότητας της κίνησης παρακάτω, υπενθυμίζω πως μέχρι στιγμής η έμφαση είναι σε ένα επιτελεστικό σώμα με εργαλεία του την υλικότητα, την εκφραστικότητα, την κιναισθησία, τη γραφή και την παραστατικότητα. Τα παραπάνω δεδομένα συζητήθηκαν εκτενώς στη βιβλιογραφική επισκόπηση και οδήγησαν στο ερευνητικό σχέδιο της άμεσης παρατήρησης αυτών των δεδομένων το οποίο παρουσιάστηκε στη μεθοδολογία. Επιπλέον, συζητήθηκε ότι στην πράξη της ουσιαστικής παρατήρησης της σωματικής επιτέλεσης το σώμα εμπερικλείει

δομές μέσα από τις οποίες αρθρώνει τα πολιτισμικά σημαίνοντά του. Στο προηγούμενο κεφάλαιο, αυτή η συνθήκη αναλύθηκε σε σχέση με την performance Psycho/Cycle και εντοπίστηκαν φόρμες και φράσεις που δομούν μία χορογραφική ποιητική του σώματος, με πολιτισμικές συνδηλώσεις και νοηματικές αναπαραστάσεις.

Στη συνέχεια, θέλω να περάσω στον λόγο των συνομιλητριών μου, προσπαθώντας να επισημάνω τα σημεία που εκείνες στέκονται και επιθυμούν να επικοινωνήσουν. Προηγουμένως στο πρώτο κομμάτι της ανάλυσης, φάνηκε η δική μου ερμηνεία των σημαινόντων της performance, τώρα θέλω να φανούν οι λόγοι που υποθάλπουν από μεριάς των γυναικών που την έφτιαξαν. Αυτή η επιθυμία δημιουργείται διότι το Psycho/Cycle είναι μία παράσταση που αφορά τη γυναικεία υποκειμενικότητα η οποία προβάλλεται ως παραστασιακό σημαίνον με έμφαση σε επιτελεστικά βιώματα και προσωπικές «αυτοβιογραφικές» αφηγήσεις. Έτσι όπως είδαμε στον μεθοδολογικό σχεδιασμό της έρευνας για την προσέγγιση του χορευτικού φαινομένου, η ανάδειξη βιωματικών νοημάτων μπορεί να συμβεί μέσα από μία φαινομενολογική πρακτική συνέντευξης με τα υποκείμενα ως φορείς νοημάτων. Η φαινομενολογική εμπλοκή αντλεί από την επικοινωνία αισθητηριακών και κιναισθητικών πράξεων κατά τον διάλογο με τις συνομιλήτριές μου. Αυτή η εμπλοκή σε συνδυασμό με τις φεμινιστικές προσδοκίες μου για την ανάδειξη ενός «γυναικείου» λόγου, αιτιολογούν την έμφαση που θέλω να δώσω στα σημεία των συνομιλητριών μου προς μία πιο σφαιρική κατανόηση των χορευτικών λόγων του Psycho/Cycle.

Από αυτά τα σημεία της συνολικής κουβέντας με τις Αργυρίου και Σιάμου προκύπτουν πέντε κύριες θεματικές οι οποίες αποτελούν τον ερμηνευτικό σκελετό της ανάλυσης της performance. Δηλαδή, ακολουθώντας τα βήματα της συνέντευξης που ορίζει η Burman (1994) και που έθιξα στο κεφάλαιο της μεθοδολογίας πραγματοποίησα



συνεντεύξεις και απομαγνητοφωνήσεις τις οποίες υπέβαλα σε θεματική ανάλυση. Δηλαδή, συγκέντρωσα τα βασικά χαρακτηριστικά που προκύπτουν από τους διαλόγους με τις συνομιλήτριές μου, αφενός ως αξιοσημείωτα από τις ίδιες και αφετέρου ως πολυσήμαντα για τη δική μου επιχειρηματολογία.

Οι συνεντεύξεις πραγματοποιήθηκαν σε χώρους και χρόνους που αποφάσισαν οι συνομιλήτριές μου και προσπάθησαν να διατηρήσουν μία ισορροπία ανάμεσα στον χώρο που λαμβάναμε μέσα στη συνομιλία. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι επιτεύχθηκε μία πρωτοφανής και αβίαστη ισορροπία και στις δύο περιπτώσεις. Αφενός, ως ερευνήτρια κατείχα μία υποτιθέμενη «αυθεντία» η οποία εκφραζόταν από μεριάς των συνομιλητριών μου υπό τη μορφή ανασφαλών σχολίων σχετικά με τις απαντήσεις που έδιναν. Αφετέρου, λόγω του θαυμασμού που τρέφω για την καλλιτεχνική πορεία και των δύο δεν ένιωσα να οικειοποιούμαι οποιαδήποτε θέση εξουσίας και αντιθέτως εξέφραζα μία ιδιαίτερα ενθουσιώδη αντίδραση μέσα στη συνομιλία που ίσως να χρωμάτιζε με μία παθητικότητα τη θέση μου στις συνεντεύξεις. Θεωρώ πως οι δύο δράσεις ήρθαν να δέσουν στην παραπάνω ισορροπία.

Όπως αναφέρει η Αργυρίου, δεν είναι η πρόθεση της δημιουργού να προσφέρει ερμηνείες αλλά περισσότερο να δώσει «εικόνα, ζωντάνια και κίνηση σε αυτό που έχει στο μυαλό της» Τ.Α.<sup>19</sup>. Η Σιάμου συμπληρώνει: «πας σε βάθος σε ζητήματα που σε αφορούν, ελπίζοντας ότι πηγαίνοντας σε βάθος θα αγγίξεις το βάθος των άλλων ανθρώπων» Σ.Σ.. Το «βάθος» του Psycho/Cycle δεν είναι άλλο από το υποκείμενο πλαίσιο νοημάτων μέσα στο οποίο παράχθηκε και αυτό το υποκείμενο πλαίσιο είναι οι ψυχολογικές και κοινωνικές καταστάσεις που οι Αργυρίου και Σιάμου βιώνουν, σωματοποιούν και που αποτυπώνουν σε

---

<sup>19</sup> Χρησιμοποιώ εισαγωγικά στα παραθέματα λόγου που αναφέρουν οι συνομιλήτριες στις συνεντεύξεις. Προσθέτω στο τέλος του παραθέματος Τ.Α. για το λόγο της Τζενης Αργυρίου και Σ.Σ. για της Σταυρούλας Σιάμου.

ένα έργο προσωπικών αφηγήσεων και προβληματισμών. Το «βάθος» είναι κάτι που εκμαιεύεται με προσπάθεια και με έρευνα και όχι κάτι που υπάρχει εγγενώς εκεί, έτοιμο να το παραλάβεις. Άρα, αυτό που προσπαθώ να κατανοήσω είναι το «βάθος» των παραπάνω γυναικών προκειμένου τελικά να φωτίσω το πώς και γιατί το Psycho/Cycle «μιλά» και αν «μιλά», τι λέει.

Αφετηρία της performance για τις Αργυρίου και Σιάμου αποτελεί η σκιαγράφηση μιας προσωπικής αφήγησης σχετικά με το πώς ορίζεται η υποκειμενικότητά τους ως γυναίκες. Αυτή η ποιητική αφήγηση ανακατασκευάζεται έτσι ώστε να προκαλεί μία εγκλωβιστική συνθήκη κυκλικότητας και επαναληψιμότητας, η οποία, μέσα από μία υπερβολή στις μεταβάσεις και στις χρονικότητες, καταφέρνει να κατακερματισθεί και να αυτοκαταστραφεί, αφήνοντας το νόημα να αιωρείται σε μία αμφιλεγόμενη θέση. Υπό αυτήν την έννοια υποστηρίζω ότι η performance δημιουργεί ερωτήματα, προβληματοποιεί και ασκεί κριτική στα στερεότυπα που παρουσιάζει. Η ποιητική αυτή αφήγηση χρησιμοποιείται ως μοχλός αποσυμπίεσης των επαναληπτικών κύκλων και ψυχολογικών εμμονών της κανονικοποιημένης γυναικείας υποκειμενικότητας. Η ταχύτητα της επαναληψιμότητας που οι φόρμες του Psycho/Cycle εμπεριέχουν, κορυφώνεται και καταλήγει σε ακινησία, δυσλειτουργία, αγανάκτηση και άρνηση αναδεικνύοντας με αυτόν τον τρόπο την αντίδραση της γυναίκας<sup>20</sup> απέναντι στις ψυχολογικές εμμονές και πειθαρχίες που την καταστέλλουν Όπως μου λέει η Σιάμου:

«Μία γυναίκα που χορεύει μόνη της μία ώρα σε ένα κλειστό κουτί δεν μπορεί να δημιουργήσει άλλες εικόνες. Σίγουρα αυτό θα ήταν και μία πρόκληση. Πως μπορείς ένα τέτοιο σκηνικό να το κάνεις αρκαδικό. Νομίζω πως όλη η παράσταση πολύ συνειδητά, είχε τέτοιο βέλος: άγρια σωματικότητα, αλαφιασμένη, απελπισμένη ταραχή,

---

<sup>20</sup> Ο όρος γυναίκα δεν χρησιμοποιείται ουσιοκρατικά και δεν αναφέρεται στο οικουμενικό του γυναικείου υποκειμένου. Αντιθέτως, κρατά στενά πολιτισμικά όρια που τίθενται από το κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο κατασκευάζεται και μιλά εκ μέρους μίας πολιτισμικά προσδιορισμένης δυναμικής και ρευστής συνθήκης.

βίαιες στιγμές. Ο κύκλος αυτός, γίνεται ψυχωτικός αν δεν τον τρυπήσεις. Αυτή τον τρυπούσε και έβγαине. Εγώ το βίωνα σαν να τρυπάω το κουκούλι» Σ.Σ.

Πράγματι, θεωρώ πως η τελική σκηνή του Psycho/Cycle και η υπόκλιση της Σιάμου η οποία συμβαίνει από τη θέση του κοινού, είναι η αποσυμπίεση των εμμονικών κύκλων που σχετίζονται με τη γυναίκα και η κατάργηση της πειθαρχίας του «κουκουλιού».

#### **4.1. Το Κοινωνικό φύλο και η σεξουαλικοποίηση της γυναίκας του Psycho/Cycle**

Το κοινωνικό φύλο για τις συνομιλήτριες περιστρέφεται γύρω από την ετεροκανονική σεξουαλικότητα, γύρω από «το μονοπάτι του εραστή» (the lover's path) Σ.Σ.. Δηλαδή, η σεξουαλικότητα, στηρίζεται σε μία διαδρομή μέσα από φόρμες και κινητικές πράξεις που επιβεβαιώνουν την ύπαρξή τους σχετικά με μία έμφυλη διαφορά. Από τη φόρμα του πρώτου τανγκό σε αυτή της λεκάνης, του κραγιόν, της μεμβράνης, του πλυσίματος, του «ζωικού» τανγκό και του δεύτερου πλυσίματος, η διαδρομή χαρακτηρίζεται από επιτελέσεις ετεροκανονικής σεξουαλικότητας. Επίσης, έχει να κάνει με τις κοινωνικές πρακτικές που νομιμοποιούν το γυναικείο φύλο, δηλαδή τις διαδικασίες θηλυκοποίησης των σωμάτων, «τον έξω κόσμο» Τ.Α. αλλά και «τη γυναικεία ρουτίνα του σπιτιού» Τ.Α.. Στο λόγο των Αργυρίου και Σιάμου οι φεμινιστικές διεκδικήσεις είναι γνώριμα μονοπάτια ενώ ο συνδυασμένος με το έργο της Ann Oakley (1972) διαχωρισμός σε βιολογικό και κοινωνικό φύλο (sex/gender) φαίνεται καθώς μου μιλούν για τις κοινωνικές πρακτικές που η γυναίκα «πρέπει» να κάνει για να «αποδείξει» Τ.Α. το φύλο με το οποίο γεννήθηκε. Η γυναίκα του Psycho/Cycle υποδύεται τον κοινωνικό ρόλο της, καλλωπίζεται, βάφεται, γίνεται «σύμβολο του σεξ» Τ.Α., κατασκευάζει το φύλο της μέσα από μία ψυχαναγκαστική και «επίπονη» διαδικασία. Δίνει τις προσωπικές «στερεοτυπικές μάχες της» Σ.Σ..

«Δεν είναι αυστηρά το όρια πια. Πιο παλιά δεν θα έκανε η γυναίκα το βήμα ή αν το έκανε θα την έλεγαν εξώλης και προώλης. Νομίζω πια πως μπορεί μία γυναίκα να κάνει

αυτό το βήμα. Οπότε όλη η προετοιμασία στην ψυχολογία σου για κάτι τέτοιο. Η ανεύρεση ενός αρσενικού. Τι κάνεις; Το κραγιόν και η λεκάνη. Η λεκάνη οδηγεί. Είναι έρμαιο της λεκάνης αλλά από πάνω σε άλλο ρυθμό η προσπάθεια να είναι κάπως αλλιώς, με άλλο ρυθμό. Να είναι ωραία αλλά η εκκίνηση έχει να κάνει με την επιθυμία από κάτω. Αυτή η επιθυμία πολλές φορές σε κάνει και γκούφη, σε κάνει χάλια. Μόνο όμορφη δεν ήταν στο τέλος, μπορεί να σε παρασύρει παραπάνω από όσο ήθελες. Η μεμβράνη, το ψεύτικο, να το τραβήξω πιο εκεί γιατί έτσι νομίζω θα είμαι ωραία. Μετά περπατά με αυτοπεποίθηση και δυναμισμό. Βέβαια τις έτρωγε μετά. Περπατάω μέχρι που τρώω μία physically σαν ιδέα, που πέφτω κάτω επειδή κάτι με σπρώχνει. Με την έννοια μίας υποτιθέμενης αποτυχίας. Δεν περνάει ακριβώς αυτό που νομίζεις τελικά. Στο τανγκό παραδίδεται. Από κάτω δεν δίνονται εύκολα, είμαι σεμνή αλλά από πάνω είμαι έτοιμη να δοθώ σε κάτι. Ξαναέρχεται το τανγκό και αυτή είναι σαν ζώο. Έγινε ζώο, εκτονώθηκε. Η σεξουαλική σκηνή που επίσης ενώνεται. Είχε πάλι να κάνει με τη λεκάνη. Αυτά τα τρία, τανγκό, λεκάνη-κραγιόν και ζωικό τανγκό, μιλούν για το θέμα του σεξουαλικού ενώ η σκηνή με το πλαστικό δεν είναι τόσο σχετικά με το σεξουαλικό αλλά για την εικόνα της γυναίκας στη κοινωνία.» T.A.

Σχετικά με την σεξουαλικότητα οι συνομιλήτριες εκφράζουν μία διττότητα ανάμεσα στη σαγήνη και την εγκράτεια, μία επιθυμία σεξουαλικής πρόκλησης και μία παράλληλη ήττα. Μία παραγωγική λογοθέτηση της σεξουαλικότητας που κρύβεται πίσω από την καταστολή της (Foucault, 2011[1978]). Η σειρά των κεφαλαίων από το πρώτο τανγκό και έπειτα πραγματεύονται αυτή τη σεξουαλική συνθήκη. Η σκηνή του τανγκό αντικατοπτρίζει τη διττότητα του γυναικείου κοινωνικού ρόλου. Από την μία, τα σηκωμένα χέρια δηλώνουν, «παράδοση» T.A., «δόσιμο» T.A., από την άλλη τα σταυρωμένα πόδια «σεμνότητα» Σ.Σ, «στενά περιθώρια» Σ.Σ.. Για την Jane Desmond αυτή η αντιφατική συνθήκη ενυπάρχει στην οριοθέτηση του είδους του τανγκό. Το παράδοξο έγκειται σε

ιστορικούς λόγους αποικιοποίησης του αργεντίνικου είδους από τα σαλόνια του Παρισιού και εν συνεχεία από ετεροκανονικά αμερικάνικα ζευγάρια. Το αργεντίνικο τανγκό χαρακτηρίζεται από μία έντονη σεξουαλική επιθυμία ανάμεσα στον καβαλιέρο και τη ντάμα η οποία, για την Desmond, χάνεται όταν ο χορός «ανεβαίνει» κοινωνική τάξη και το είδος «αποσεξουαλικοποιείται» σε διαφορετικά πολιτισμικά συγκείμενα (Desmond, 1997: 34). Ο «εξευγενισμός» του τανγκό από ένα είδος πέραν των ορίων φύλου και φυλής έφτασε να αποτελεί μία «αξιοσέβαστη» (ό.π.: 33) δυτική πρακτική βασισμένη στα σεξουαλικά ταμπού (Savigliano, 1995). Αυτά τα σεξουαλικά ταμπού βιώνει η γυναίκα του Psycho/Cycle καθώς «στριμώχγεται ανάμεσα στα πόδια της» Σ.Σ.

Η «αποτυχία» Τ.Α. του τανγκό στο Psycho/Cycle είναι η ίδια «αποτυχία» στο χορό της λεκάνης, όπου ο ταυτόχρονος καλλωπισμός με το κραγιόν μετατρέπει την γυναίκα τελικά σε «γκούφη» Τ.Α.. Επίσης στην ενότητα της μεμβράνης, όπου η θωράκιση της φαντασιακής σεξουαλικής τελειότητας, και της αυτοπεποίθησης που αυτή προσδίδει, αποδεικνύεται αποτυχία και η γυναίκα τελικά «τις τρώει» Τ.Α.. Η Αργυρίου εξηγεί ότι αυτή η διττή συνθήκη είναι η αντιπαλότητα ανάμεσα σε μία προηγούμενη «ρομαντική» παθητικότητα και μία ενεργητικότητα των σύγχρονων διεκδικήσεων των γυναικών. Η Angela McRobbie (2009) σε μία προσέγγιση του μετα-φεμινισμού μιλά για αυτήν ακριβώς την διττότητα που κρύβεται πίσω από τις επανεφευρέσεις του ρομαντικού γυναικείου ετεροκανονικού παρελθόντος οι οποίες προϋποθέτουν την υποτιθέμενη «νίκη» των φεμινιστικών διεκδικήσεων και την «κεκτημένη» απελευθέρωση των γυναικών. Η ηρωίδα Bridget Jones όπως την αναλύει η McRobbie, σαν το τανγκό της Σιάμου, δηλώνει την απόλαυση των υποτιθέμενων σεξουαλικών ελευθεριών και της επαγγελματικής ανεξαρτησίας μαζί με μία επιθυμία «παραδοσιακής» ολοκλήρωσης μέσα από τον ετερόφυλο γάμο και οικογένεια, «και νοικοκυρά και επαγγελματία» Σ.Σ..

Η γυναίκα του Psycho/Cycle θηλυκοποιείται επιτελώντας τον ρόλο της σεξουαλικοποιημένης γυναίκας καθώς η Σιάμου γράφει ότι προσπαθεί «να κατευθύνει την λεκάνη της προς τα εκεί που πρέπει για την ολοκλήρωση του σκοπού τους» Σ.Σ.. Η σχετική κίνηση της λεκάνης δεν είναι τυχαία, επίσης τυχαίοι δεν είναι οι ιστορικοί λόγοι για τους οποίους η λεκάνη, ως φέρουσα τη μήτρα, έχει συνδεθεί άρρηκτα με την γυναικεία «φύση». Η Desmond (1997: 40-43), συζητώντας τους Latin χορούς, αναφέρει πως η σύνδεση της κίνησης της λεκάνης με την θηλυκότητα (αλλά και την «μαυρότητα» [“blackness”]), οφείλεται στον φυλετικό και έμφυλο λόγο που συνδέει την ετερότητα με σωματικές και αναπαραγωγικές λειτουργίες. Η ιστορική σύνδεση της γυναίκας με τη μήτρα και τις αναπαραγωγικές της λειτουργίες θεμελιώνεται σε έναν ανδροκρατούμενο επιστημονικό λόγο σχετικά με τον έλεγχο των σεξουαλικών γυναικείων ορμών (Poovey, 2006[1989]).

Τα κεφάλαια που μεσολαμβάνουν ανάμεσα στα πλυσίματα, δηλαδή το αρχικό «πλύσιμο», το «ζωικό τανγκό», ο «ύπνος», ο «αυνανισμός» και τελικά το δεύτερο «πλύσιμο» σηματοδοτούν μία πορεία στην «μιαρή» συνθήκη της γυναικείας σεξουαλικότητας. Το πρώτο «πλύσιμο», είναι ο προάγγελος της σεξουαλικότητας η οποία στήνεται στο «κοινωνικό παίξιμο» Σ.Σ. των ετεροκανονικών ρόλων και καταλήγει «στο κρεβάτι» Σ.Σ., εκεί που υποτίθεται ότι αποσυμπιέζονται οι σεξουαλικές ορμές. Για την Σιάμου, τελικά οι απολαύσεις της γυναίκας του Psycho/Cycle είναι «μοναχικές» Σ.Σ.: στηρίζονται σε έναν κοινωνικό ρόλο που «γυρνάει με την ταχύτητα του πλυντηρίου» Σ.Σ. και παρασύρει κάθε προσωπική επιθυμία η οποία τελικά ελευθερώνεται πραγματικά στην σκηνή του «αυνανισμού».

«θυμάμαι ή θα ήθελα να θυμάμαι ότι είχε μεγαλύτερες παύσεις. Μετά τον αυνανισμό είχα ένα τελείωμα και μετά είχε την αγαπημένη μου απροσδιόριστη παύση που έλεγες

αυτή έχει τελειώσει. Το πρόβλημα είναι ότι στο βίντεο αυτό το ζωντανό χρόνο δεν μπορείς να τον αποτυπώσεις οπότε γίνεται ένα πιο αυθαίρετο μοντάζ» Σ.Σ.

Το «ζωικό» τανγκό, για της συνομιλήτριες, είναι η περιοχή του σεξ η οποία ορίζει την απώτερη αναπαραγωγική ολοκλήρωση του γυναικείου προορισμού, χωρίς βέβαια να συμβάλει στην ευχαρίστησή της γυναίκας. Άλλωστε, ο επιστημονικός μύθος της σεξουαλικής παθητικότητας των γυναικών εξυπηρετεί τις σχέσεις εξουσίας στις οποίες βασίζονται οι αντρικοί και γυναικείοι ρόλοι (Martin, 2006[1991], όπως άλλωστε το ζήτημα της «εξαφάνισης του γυναικείου οργασμού» όπως το θέτει ο Thomas Laquer (2003[1990]: 28), συμβαίνει ως απόρροια μίας ιστορικά κατασκευασμένης γυναικείας υποτέλειας. Ο Laquer στο βιβλίο του *Κατασκευάζοντας το φύλο*, μέσα από ιστορικές πηγές που αφορούν στο σεξ, διαπιστώνει ότι από την περίοδο του Διαφωτισμού αρχίζει να επικρατεί η αντίληψη της γυναικείας κατωτερότητας και αυτή νομιμοποιείται στη βάση της υποδεέστερης γυναικείας ανατομίας. Μέχρι τότε υπήρχε η άποψη ότι η ανατομία ανδρών και γυναικών σχετικά με το βιολογικό φύλο είναι μία, αυτή του ενιαίου γενετήσιου φύλου το οποίο έχει «ισάξια» πρόσβαση στον οργασμό κατά την αναπαραγωγική διαδικασία. Μετά τον 18ο αιώνα, οι ευρύτερες κοινωνικές αλλαγές στις έμφυλες σχέσεις ανδρών και γυναικών, νομιμοποιούν την ύπαρξη δύο διαφορετικών φύλων που βασίζονται στη γυναικεία «παθητικότητα» και στην ανδρική «ενεργητικότητα». Αυτός ο διαχωρισμός, για τον Laquer, μεταφράζεται, κατά τη διάρκεια της σεξουαλικής επαφής, ως μία απαγόρευση του γυναικείου οργασμού ο οποίος στο προηγούμενο παράδειγμα του ενιαίου φύλου θεωρούνταν απαραίτητος για την τεκνοποιία. Ο οργασμός δηλαδή, μέσα από ένα πέρασμα στη σφαίρα της «μιαρότητας», ενοχοποιείται και αποτελεί ένα σεξουαλικό ταμπού. Εξού και το δεύτερο γρήγορο πλύσιμο. Ο συμβολικός καθαρισμός της γυναικείας «μιαρής φύσης» γίνεται με επιτάχυνση.

«Πρώτο πλύσιμο. Ουσιαστικά είναι η αρχή [...] γι' αυτό ίσως δε θέλει επιτάχυνση. [...] Το κάτω τάνγκο πρέπει να είναι αισχρό. αν το πάνω είναι το κοινωνικό παίξιμο πριν το κρεβάτι, το δεύτερο μέρος είναι το κρεβάτι. Η λεκάνη ως το υψηλότερο σημείο. ύπνος ήσυχος, ήσυχος, ήσυχος. Δεύτερο πλύσιμο. Εδώ η επιτάχυνση, πώς θα συνδυαστεί με καθαρότητα; bounces στο τέλος για σβήσιμο και όχι βίαιο σταμάτημα;»

Σ.Σ.-Ημερολόγιο

Βλέπουμε ξανά αυτή τη ταλάντωση ανάμεσα σε ένα προηγούμενο παράδειγμα σεξουαλικής καταπίεσης και στην ανάγκη για χειραφέτηση της σύγχρονης γυναικείας υποκειμενικότητας. Η γυναίκα του Psycho/Cycle παραπαίει συνεχώς ανάμεσα σε αυτούς του κοινωνικούς ρόλους, επιτελεί τα παθητικά αναπαραγωγικά καθήκοντά της και τελικά αποσυμπιέζει την ενεργητικότητά της μόνη. Βρίσκεται μέσα και έξω στο συμβολικό του πολιτισμικού κειμένου, αντιστέκεται στην εξουσία με έναν υπόγειο τρόπο. «Με τις γυναίκες, έγινε ένα άλμα στην εξωτερική δραστηριότητα χωρίς να έχει ωριμάσει αρκετά η ισότητα στο εσωτερικό» Σ.Σ., ίσως για αυτό η γυναίκα του Psycho/Cycle χάνεται σε αυτήν την «ιχνηλάτιση» (tracking) Σ.Σ. πολλαπλών ρόλων.

Άρα, στις παραπάνω περιγραφές των Αργυρίου και Σιάμου συμπτκνώνονται έμφυλοι και σεξουαλικοί λόγοι που αποτυπώνονται στο σώμα το οποίο επιτελεί δραματουργικά τις φόρμες του Psycho/Cycle. Είδαμε πως αυτοί οι πειθαρχικοί λόγοι αφορούν αρχικά τον κοινωνικό ρόλο της γυναίκας και πώς αυτός κατασκευάζεται σχετικά με στερεοτυπικές εμφανίσεις που βασίζονται στη «θηλυκή ομορφιά» (κραγιόν, μεμβράνη). Από μία άλλη γωνία, οι σεξουαλικοί λόγοι που κατασκευάζουν τη γυναικεία κανονικότητα είδαμε ότι στηρίζονται σε μία ετεροκανονική «ολοκλήρωση». Αυτή η «ολοκλήρωση» βασίζεται σε ιστορικοκοινωνικούς λόγους χειραφέτησης της γυναικείας σεξουαλικότητας. Η ετεροκανονική γυναικεία σεξουαλικότητα ως εκ τούτου κατασκευάζεται ανάμεσα σε δύο



παραδείγματα: αφενός αντιμετωπίζεται ως οπισθοδρομικά οριζόμενη, καταπιεσμένη, ένοχη και μιαρή και αφετέρου ως χειραφετημένη, ελεύθερη, έκδηλη και προκλητική. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο πολλαπλών λόγων συνυπάρχουν αντίθετες ταυτίσεις που δημιουργούν ένα πλέγμα δυναμικών ρόλων.

#### **4.2. Η αποπομπή του βλέμματος στο Psycho/Cycle**

Αυτοί οι ρόλοι για τη Σιάμου αποτυπώνονται στο βλέμμα. Το βλέμμα αποτελεί:

«εκφραστικό εργαλείο που είτε χάνεται είτε κοιτά τον εαυτό του είτε, σε ένα μικρό section, γίνεται το βλέμμα του έξω κόσμου. Υπήρχε ένα μέρος όπου το ονομάζαμε εξωτερικό κόσμο. Η σχέση της με τον κόσμο· το οποίο και εκείνο δεν είχε ποτέ την αίσθηση πως προβάλλω κάτι εγώ αλλά πώς οι άλλοι με αντιμετωπίζουν ή πως εγώ για να αντιμετωπίσω τον έξω πρέπει να υποδυθώ κάτι. Υπήρχε το μεγαλύτερο προσωπικό και ένα μέρος όπου αυτή αρματώνεται και βγαίνει στον έξω κόσμο αλλά με συγκεκριμένα εργαλεία.» Σ.Σ.

Στο ημερολόγιό της, η Σιάμου αναρωτιέται πώς το βλέμμα μπορεί να δείξει τη συνθήκη του κοινωνικού περιβάλλοντος ή αλλιώς τη συνθήκη του δημόσιου χώρου. Πράγματι, η παθητικότητα στο βλέμμα αποτυπώνεται στην πλειονότητα της παράστασης. Σε αυτόν τον «προσωπικό χώρο» Σ.Σ. το βλέμμα δεν έχει απεύθυνση. Το βλέμμα δηλαδή δεν κοιτά προς τη μεριά του κοινού προκειμένου να επικοινωνήσει κάτι αλλά χάνεται στα αντικείμενα και στις πράξεις. Άρα, παρατηρούμε πως σχετικά με το κοινωνικό φύλο και την έκθεση της γυναίκας στο δημόσιο, το βλέμμα αλλάζει. Το σωματικό εργαλείο που λέγεται βλέμμα εδώ γίνεται εξωστρεφές και αντικειμενοποιητικό, σε αντιστοιχία με αυτό του εσωτερικού παρατηρητή της γυναίκας. Η γυναίκα, στη φόρμα της «λεκάνης» και της «μεμβράνης» κοιτάει έντονα και στην ευθεία των ματιών ενώ το βλέμμα δεν διαταράσσεται από τις πτώσεις ή τις υπόλοιπες κινήσεις του σώματος. Το βλέμμα σε αυτές τις φόρμες είναι αυτόνομο και δεν επηρεάζεται από τα υπόλοιπα γεγονότα.

Κάποιος θα μπορούσε να πει: οι άντρες πράττουν και οι γυναίκες εμφανίζονται. Οι άντρες κοιτάνε τις γυναίκες. Οι γυναίκες βλέπουν τους εαυτούς τους να τις κοιτούν. Αυτό, δεν καθορίζει μονάχα τις σχέσεις μεταξύ αντρών-γυναικών, αλλά και τη σχέση των γυναικών με τον εαυτό τους. Ο εσωτερικός επόπτης της γυναίκας είναι αρσενικός, ενώ ο εποπτευόμενος θηλυκός. Με αυτόν τον τρόπο καταφέρνει να μετατρέψει τον εαυτό της σε αντικείμενο - και πιο συγκεκριμένα σε ένα αντικείμενο θέασης: ένα θέαμα. (Berger, 1972: 47)

Και είναι ενάντια σε αυτή την αντικειμενοποίηση που το λεγόμενο «μεταμοντέρνο» κίνημα στο χορό θέλησε να αντιπαραταθεί. Είδαμε στη δομή του θεωρητικού πλαισίου πως οι πρώτες απόπειρες φεμινιστικής θεωρίας του χορού έγιναν υπό την επιρροή της θεωρίας του βλέμματος της Mulvey (Manning, 1997). Η θεωρητικοποίηση μεταμοντέρνων χορογράφων, όπως η Trisha Brown, η Yvonne Rainer, ο Steve Paxton και άλλοι, γίνεται στην προσπάθεια εδραίωσης μίας αισθητικής που αναιρεί το καθιερωμένο βλέμμα (Banes, 1987). Το συγκεκριμένο παράδειγμα της Rainer με βάση το έργο *The man who envied women*, το οποίο στερεί στην πρωταγωνίστρια την παρουσία αλλά επιτρέπει μόνο στον λόγο της να ακούγεται καταργώντας έτσι τη θέση της ως αντικείμενο επιθυμίας, αναλύθηκε διεξοδικά στο κεφάλαιο της θεωρίας (Phellan, 1993, Thomas, 1996).

Υπό αυτό το πρίσμα, το Psycho/Cycle διαχειρίζεται το βλέμμα ως μοχλό αντιστροφής της αντικειμενοποιητικής εξουσίας. Οι θεατές δεν μπορούν με ευκολία να παρακολουθήσουν την ιδιωτική σφαίρα της γυναίκας, ενώ αυτή γίνεται μόνο εμφανής στις σκηνές του τανγκό, του κραγιόν και της μεμβράνης καθώς εκεί επιτελείται μία ταυτότητα σχετικά με τον άντρα θεατή. Η γυναίκα, στην πλειονότητα των βλεμμάτων, βουλιάζει, κοιτάει χαμένη, αλληθωρίζει, κοιτά τον εαυτό της, σκύβει, και έτσι, μετά δυσκολίας μπορείς να πει κανείς ότι παρουσιάζεται για το κοινό. Αυτή η διπολικότητα σκιαγραφείται έντονα στη σκηνή «του καθρέφτη» Σ.Σ. πριν το τελικό ράψιμο, όπου η Σιάμου σε

απόσταση αναπνοής από τη μπροστινή πλαστική επιφάνεια, εμπλέκεται σε εναλλαγές ωραιοπάθειας και γκροτέσκων μορφασμών, διαρρηγνύοντας τα όρια του βλέμματος. «Το γκροτέσκο θηλυκό σώμα αντιπαρατίθεται και προκαλεί αυτήν τη [ηδονοβλεπτική] ματιά», μας λέει η Albright προσεγγίζοντας την αναπηρία σε συνομιλία με την Mary Russo και τη θεωρία του Mikhail Bakhtin (Albright, 1997: 91). Στους γκροτέσκους μορφασμούς της Σιάμου, ο αρρενωπός επόπτης του εαυτού μοιάζει να δυσλειτουργεί περνώντας σε αλληπάλληλες ρυθμικές μεταβάσεις εσωτερικού και εξωτερικού εαυτού, εαυτού και Άλλου.

#### **4.3. Οι παράλληλες δράσεις του σώματος και η απομόνωση των μελών του ως στοιχεία κατακερματισμού της γυναικείας ταυτότητας**

Όλη η παραπάνω διαδικασία διττότητας αποτελεί ακρογωνιαίο λίθο του νοηματικού πλαισίου της performance. Για τις Αργυρίου και Σιάμου, ο κατακερματισμός ήταν ένα βασικό στοιχείο που θέλησαν να ερευνήσουν. Η γυναίκα εδώ προσλαμβάνεται σαν ένα διχασμένο υποκείμενο, «μία γυναίκα σε κρίση, σε μία βαθιά επίγνωση της ματαιότητας» Σ.Σ. και σαν ένα υπερβατικό ον, «μία γυναίκα superhero» Τ.Α., μία περιπλοκότητα που διαχέεται παντού σαν κύκλωμα ατελείωτων νοημάτων. Ο διχασμός και η πολυπλοκότητα μεταφέρονται μέσα από παράλληλες σωματικές δράσεις.

Στο τηλέφωνο η γυναίκα εμπλέκεται σε μία αντίφαση πραγματικοτήτων, «το πάνω μέρος μιλά με τη μαμά και όλα καλά και από κάτω μία τεράστια ακολουθία πραγμάτων: σκουλαρίκι, ψάξιμο στο πάτωμα, τρέξιμο, κράμπες, νύστα, γόνατο, εμετός, κατσαρίδα» Σ.Σ.. Στη σκηνή του κραγιόν έχουμε μία «πολυρυθμία» Σ.Σ., δεν υπάρχουν «ψυχικά αντίθετες δυνάμεις αλλά δύο διαφορετικά πράγματα της ίδιας συνθήκης» Σ.Σ.. Εδώ ο κατακερματισμός εμφανίζεται ως ρυθμική δυσλειτουργία όπου ο ελεγχόμενος εξωραϊσμός και η αναγωγή της γυναίκας στο υπερβατικό συνυπάρχουν με τη βίαιη, γρήγορη και ανεξέλεγκτη πρωτοκαθεδρία της λεκάνης. Επίσης, η ρυθμική και κατ' επέκταση χρονική

αντιφατικότητα διαφαίνεται και στη στιγμή του βουρτσίσματος. Η ταχύτητα και η αγωνία του βουρτσίσματος των δοντιών αντιμάχεται την πολύ αργή οπισθοδρόμηση και συρρίκνωση του σώματος, του προσώπου και του βλέμματος. Αρχικά, το χέρι πραγματοποιεί μία γρήγορη και ενεργητική πράξη με σηκωμένο τον αγκώνα και το σώμα σε όρθια θέση. Καθώς το σώμα σταδιακά οπισθοχωρεί σε πολύ αργό ρυθμό, το χέρι συνεχίζει να κινείται με τον ίδιο τρόπο ενώ τα πόδια λυγίζουν, το κεφάλι σκύβει, τα μάτια κλείνουν και ο κορμός καμπουριάζει και όλα αυτά σε συνδυασμό με τη θολότητα του πλάνου λόγω της μπροστινής μεμβράνης δίνουν την αίσθηση της συρρίκνωσης και τελικά της εξαφάνισης.

«Το βούρτσισμα των δοντιών. Αρχίζω μία δράση που κάνω κάθε μέρα. Είχα στο μυαλό μου ότι το κάνω μέχρι τα βαθιά γεράματα. Ένας κύκλος που πάει βαθιά στη σφαίρα του χρόνου. Ήτανε όλα γύρω από την κυκλικότητα της επαναλαμβανόμενης εμπειρίας. Προσπαθούσα να σκέφτομαι ότι πέρασαν δεκαετίες και εγώ βούρτσίζα. Θα μπορούσες να πεις ότι ήταν μία προσωπική κατάρρευση» Σ.Σ.

Επιπλέον, υπό το ίδιο σκεπτικό μπορούν να ειπωθούν οι διπλές δράσεις του τανγκό, όπου μία τελείως ανοιχτή φόρμα στο πάνω μέρος του σώματος συνυπάρχει με μία τελείως κλειστή στο κάτω, όπως επίσης και η αντίφαση της μεμβράνης όπου το σταθερά προορισμένο και κατευθυνόμενο περπάτημα, δείκτης βούλησης για δράση, έρχεται να εκμηδενιστεί από ξαφνικά σπρωξίματα και σωματικά εμπόδια.

Η γυναίκα του Psycho/Cycle, κατακερματίζεται ανάμεσα στην εικόνα της και την υλική βιωμένη πραγματικότητά της, «ακροβατεί συχνά και ενσωματώνει πολλαπλές εμμονές» Σ.Σ.. Υπό αυτήν την έννοια υπόκειται μία αλλοτρίωση που προκαλεί αμέτρητες αποτυχίες, εντάσεις και «στερεοτυπικές μάχες» Σ.Σ.. Αιτία αυτής της αλλοτρίωσης στο Psycho/Cycle είναι η «αποτυχημένη» είσοδος της γυναίκας στο συμβολικό. Η δυσκολία

προσδιορισμού της γυναικείας υποκειμενικότητας που την καθιστά τον Άλλο του πολιτισμικού κειμένου. Η ταύτιση της γυναίκας με την εικόνα της αποτελεί την απόθεση του γυναικείου υλικού σώματος και προκαλεί αυτό που η Julia Kristeva αποκαλεί «αποκειμενοποίηση», την «καταπρόσωπο συνάντηση με την ακατανόμαστη ετερότητα» (Kristeva, 2006[1980]: 365) με βάση την οποία νομιμοποιείται η έμφυλη διαφορά.

Σε αυτό το πλαίσιο μπορούμε να εντάξουμε τις σωματικές αντιστίξεις ταχυτήτων, ποιοτήτων, ρυθμών και μελών του Psycho/Cycle. «Στο τηλέφωνο μπερδεύονται οι λειτουργίες, σαν ένα μπλοκάρισμα του θυμικού» Σ.Σ.. Αυτή η «ιδέα της γυναίκας ως πολλαπλής, έκκεντρης και μη ορίσιμης», όπως επισημαίνει η Αθηνά Αθανασίου στη συζήτησή της σχετικά με την Irigaray (2006: 72), πάλλεται από τα κάτω και προκαλεί τον κατακερματισμό της υποκειμενικότητάς της, της ενσώματης υλικότητάς της, και πυροδοτεί τις πολλαπλές δράσεις και την ακροβασία ανάμεσα στα νοήματα. Κομβικό σημείο αυτής της συνθήκης είναι η αντίφαση ανάμεσα σε κεφάλι και σώμα. «Το κεφάλι γίνεται τόσο βαρύ που γίνεται σχεδόν ανεξέλεγκτο από την υπερπληροφόρηση» Σ.Σ.: παρά ταύτα, το σώμα εξακολουθεί να κινείται αφήνοντας το κεφάλι έρμαιό του. Η αχανής συνθήκη που εγκλωβίζει τη γυναίκα του Psycho/Cycle στην ατέρμονη αναζήτηση ενός μοναδικού νοήματος, δεν έχει αποτέλεσμα και ως εκ τούτου προκαλείται η δυσλειτουργία του νοητικού και σωματικού συστήματος. Υλοποιώντας αυτόν τον κατακερματισμό, το σώμα υπόκειται σε δράσεις απομόνωσης μελών και σημείων και υπό αυτήν την έννοια το σώμα σταματά να αποτελεί ένα όλον, μία οντότητα, ένα σύστημα αλλά γίνεται πλατφόρμα αντιθέσεων, αντιστάσεων και αντικρουόμενων ενεργειών, φορμών και ρυθμών.

Αυτό που δούλεψαν οι Αργυρίου και Σιάμου στην κινητική έρευνά τους, όπως μου αναφέρουν, είναι η απομόνωση<sup>21</sup> (isolation), η σωματική κιναισθητική λειτουργία όπου η φόρμα αποκτά διαφορετικά κέντρα κίνησης και, ως αποτέλεσμα, οι διαφορετικές κινητικές εκκινήσεις γίνονται ανεξάρτητα η μία από την άλλη. Η Susan Leigh Foster, σε μία ψυχαναλυτική προσέγγιση των έμφυλων σχέσεων εξουσίας του ρομαντικού μπαλέτου μιλάει για τη διαμερισματοποίηση (compartmentalization) του γυναικείου σώματος ως πεδίο πολλαπλών σεξουαλικών συνδηλώσεων. Έτσι, για την Foster αυτός ο κατακερματισμός δεν επιτρέπει στη γυναίκα να αποτελεί έναν «πραγματικό χαρακτήρα» αλλά αντιθέτως προσδίδει στα διάφορα μέλη της «χαρακτηρολογικά χαρακτηριστικά» (characterological attributes) (Foster, 1995: 10) που απεμπολούν τη σωματική προσπάθειά της. Η έκθεση της γυναίκας στο δημόσιο βλέμμα ως «θέαμα» (κάτι σπάνιο την περίοδο του ρομαντισμού) συνέδεε τις κινήσεις των χεριών, των ποδιών, του κορμού και του προσώπου της με συγκεκριμένες υφολογικές πράξεις που σχετίζονταν με τα θεάματα που συμμετείχαν, οπότε τα διάφορα μέλη του σώματος της ρομαντικής χορεύτριας αφορούσαν σε συγκεκριμένες καταστάσεις ύπαρξης όπως «αγάπη, λαχτάρα, κακία, πάθος, προστασία» (ό.π.: 10) Αυτή η διαίρεση του σώματος σε επιμέρους κομμάτια, υποστηρίζω ότι προκαλείται από τη ψυχολογική συνθήκη του κατακερματισμού της γυναικείας ταυτότητας, όπου η νοητική διεργασία διαχέεται σε μία πληθώρα από ρόλους, δράσεις, ταυτίσεις και ως εκ τούτου δημιουργεί μία δυσκολία στη σφαιρική κατανόησή του γυναικείου εαυτού. Άλλωστε υπάρχει το σημείο της performance που η γυναίκα εμπλέκεται σε μία πληθώρα από μετρήσεις και συγκρίσεις των διαφόρων μερών του σώματός της. Προσπαθεί «να καταλάβει το σώμα της, τις αναλογίες του» Τ.Α. μου λέει η Αργυρίου. Ο κατακερματισμός

---

<sup>21</sup> Από τα λεγόμενα των συνομιλητριών μου και από τις γνώσεις μου πάνω στο χορό, θέλω να αναφέρω ότι η τεχνική δυσκολία της απομόνωσης (isolation) είναι μεγάλη και απαιτεί πολύωρες πρόβες και συγκεκριμένη κινητική εκπαίδευση.

της γυναικείας υποκειμενικότητας και η αποξένωσή της από τη σωματικότητά της δημιουργούν τη δυσκολία κατανόησης του εαυτού ως ενσώματου εαυτού και από εκεί πηγάζει και η θέληση να τον ερευνήσει. Έτσι, οι παλάμες εποπτεύουν τον κορμό, εφαρμόζουν την κοιλότητά τους στα γόνατα, ο πήχης συγκρίνεται με τον μηρό και με τη μέση, η απόσταση των δακτύλων συγκρίνεται με το αυτί, με το μάτι και εφαρμόζεται στον λαιμό όπου μετρά έναν έναν τους σπονδύλους. Η «μυστήρια» φύση του γυναικείου σώματος γίνεται πεδίο αναζήτησης και ανακαλύψεων.

Η Sally Banes, αναλύοντας το σόλο της Yvonne Rainer *Trio A*, που περιλαμβάνει μία αντίστοιχη τεχνική απομόνωσης με το *Psycho/Cycle*, περιγράφει πώς οι κινήσεις της τελευταίας παρουσιάζονται «απομονωμένες» η μία από την άλλη, δημιουργώντας μία άρθρωση κατά την οποία μπορείς να διακρίνεις τα σημεία κάθε κίνησης αλλά που στο σύνολό τους δημιουργούν μία πολύ περίπλοκη δομή. Αυτή η δομή παρομοιάζεται από την Banes, με τον ανθρώπινο εγκέφαλο, λέγοντας ότι δεν μπορεί να γίνει συνολικά κατανοητή λόγω της συνθήκης των παράλληλων δράσεων, «είναι πολύ μεγάλη και πυκνή και διαφοροποιημένη για να σε κρατήσει» (Banes, 1987: 50-51). Ίσως και στο *Psycho/Cycle*, πράγματι, αυτή η ποικιλομορφία παράλληλων δράσεων που «σε διαλύει» Σ.Σ. να οφείλεται στην αδυναμία οριοθέτησης της πρωταγωνίστριας ως αυτόνομου υποκειμένου. Όπως άλλωστε επισημαίνει και η Αργυρίου ανάμεσα στις γυναίκες που παρακολούθησαν την performance υπήρχαν περιπτώσεις που αποχώρησαν στη διάρκεια της επειδή δυσφορούσαν.

#### **4.4. Η διαχείριση του χώρου και του χρόνου: η επαναληψιμότητα, η κυκλικότητα, η επιτάχυνση και η επιβράδυνση ως ριζοσπαστικές κινητικές.**

Είδαμε προηγουμένως ότι το νοηματικό πλαίσιο της performance στηρίζεται σε συμβολικές θεωρήσεις του γυναικείου κοινωνικού φύλου έτσι όπως αυτές αρθρώνονται από τις Αργυρίου και Σιάμου. Η παραστασιακή κατασκευή της έμφυλης ταυτότητας μεταφράζεται

μέσα από χορογραφικές επιτελέσεις και συνδέσεις κινητικών φορμών με συμβολικούς λόγους. Υπό αυτό το πρίσμα, οι φόρμες ακολουθούν μία διττή συνθήκη γυναικείας υποκειμενοποίησης που αφορά στα δίπολα ιδιωτικό/δημόσιο, υπερβατικό/μιαρό, εσωτερικό/εξωτερικό επόπτη, συγκρατημένη/έκδηλη σεξουαλικότητα, τελεολογία/αιωνιότητα. Αυτός ο διχασμός του γυναικείου υποκειμένου σε εαυτό και Άλλο ωριμάζει ως μία σύνθεση αποσπασματικών και ασύνδετων κινήσεων όπου το νόημα γίνεται συγκεχυμένο και ασαφές. Πέραν όμως των φορμαλιστικών αντιστίξεων, αυτό που καταφέρνει να «εγκλωβίσει» τον αποδέκτη είναι η κυκλικότητα και η επαναληψιμότητα των δράσεων.

Στη θεωρία της Judith Butler σχετικά με την παραστασιακότητα των πράξεων γίνεται σαφές πώς το φύλο εγκαθιδρύεται μέσα από την επαναλαμβανόμενη «υφολογική τυποποίηση (στιλιζάρισμα) του σώματος, και επομένως [...] οι χειρονομίες, οι κινήσεις του σώματος και κάθε είδους παραστασιακές εκδηλώσεις κατασκευάζουν την ψευδαίσθηση ενός μόνιμου έμφυλου εαυτού.» Η Butler συνεχίζει λέγοντας ότι αυτές οι εκδηλώσεις έχουν τη δυνατότητα «να επαναλαμβάνονται με διαφορετικό τρόπο, με τρόπο που να διαρρηγνύει ή να ανατρέπει αυτή την υφολογική τυποποίηση.» (Butler, 2006[1988]: 381). Αυτή τη δυνατότητα αμφισβήτησης της υποστασιοποίησης υποστηρίζω ότι ενέχει το Psycho/Cycle.

Οι συνομιλήτριές μου, αναφέρουν συχνά την ταυτόχρονα εγκλωβιστική αλλά και λυτρωτική διάσταση της επαναληψιμότητας της performance. Η Αργυρίου μου εξηγεί πως, για εκείνη, η επανάληψη, η κυκλικότητα και η ρουτίνα σημαίνουν μία οριοθέτηση από όπου μπορείς να αντλήσεις συνειδητότητα και ως εκ τούτου να «πατήσεις» κάπου για να εξελιχθείς. Μου περιγράφει πως στην προσπάθειά τους να οριοθετήσουν την κυκλικότητα της ρουτίνας, ξεκίνησαν να την αντιμετωπίζουν αρκετά αρνητικά με αποτέλεσμα να έρχονται σε αντίθεση με τα ευρήματα των ερωτήσεων που έθεταν σε θεατές και



ερευνώμενους (ιδιαίτερα στην περίπτωση των Γερμανών θεατών). Έτσι, προσπάθησαν να κατανοήσουν αυτήν τη διαφορετική εννοιολόγηση της κυκλικότητας ως οριοθέτηση και έτσι δημιουργήθηκαν διαφορετικά κινητικά και υποκριτικά αποτελέσματα. Για τη Σιάμου η δομή της παράστασης «επαναλαμβάνεται, επιταχύνεται και σε εκσφενδονίζει αλλού». Αυτή η «ανανεούμενη χαρά του χρυσόψαρου» Σ.Σ., που η Σιάμου προσπαθεί να βρει μέσα σε αυτή την κυκλική επαναληψιμότητα, είναι η απάντηση στο πώς η επανάληψη της Butler συμβάλλει στην αποσταθεροποίηση. Βασικό εργαλείο της επανάληψης είναι η επιτάχυνση. Για την Σιάμου, το στοιχείο της επιτάχυνσης οδηγεί στην κλιμάκωση και από εκεί στη κορύφωση όπου τελικά απομένει μόνο μία λύση, η διαφυγή.

Η επιτάχυνση βέβαια σχετίζεται με το χρόνο. Ο χρόνος όμως εδώ δεν προσλαμβάνεται γραμμικά και τελεολογικά αλλά αντιθέτως, κυκλικά και παρατεταμένα. Η Julia Kristeva (1986[1979]) στο δοκίμιο *Woman's time* περιγράφει τη γυναικεία υποκειμενικότητα ως μία χρονικότητα επαναληψιμότητας και αιωνιότητας συνδεδεμένη με αναπαραγωγικές λειτουργίες. Αντιθέτως, για την Kristeva, ο ιστορικός χρόνος νοείται ως πατριαρχικός, γραμμικός, προγραμματικός, με αρχή μέση και τέλος. Ένας τέτοιος «γυναικείος χρόνος» γίνεται αντιληπτός στο *Psycho/Cycle* και ένας τέτοιος χρόνος αντικατοπτρίζει την πολυπλοκότητα της γυναικείας έκφρασης που η Kristeva υποστηρίζει. Παρομοίως, γίνεται αντιληπτή η επαναληπτικότητα στο έργο της Pina Bausch .

«[ο χρόνος] Περιέχει το παράδοξο, όπου καθώς η σωματική εικονοποιία επαναλαμβάνεται μέσα στο χρόνο μεταφέρει ένα διάλογο μεταξύ της αλλαγής και της συνέχειας. Επιτρέπει στην εικόνα να τη δεις ξανά και ξανά (τα πράγματα δεν έχουν αλλάξει), αλλά επιτρέπει επίσης τη μεταμόρφωσή της (μπορείτε να τη δείτε με τον ένα τρόπο, ή μπορείτε να δείτε με τον άλλο). Η εικόνα αποκτά διαφορετικό νόημα μέσα από την αλλαγμένη θέση της στο χρόνο. Ως εκ τούτου, η επανάληψη δεν είναι ποτέ ίδια, αλλά μετατοπίζεται μέσω ελεύθερων συνδέσεων με εικόνες του παρελθόντος και του

παρόντος. Το αποτέλεσμα είναι αυτό της αντιπαράθεσης με τα προηγούμενα νοήματα, αντιπαράθεσης μεταξύ του παλιού και του καινούριου.» (Sanchez-Colberg, 1993: 158)

Η αντιπαράθεση γίνεται πιο έντονη όχι μόνο μέσα από το στοιχείο της επιτάχυνσης αλλά επίσης και μέσα από τις αιώνιες επιβραδύνσεις. Οι σκηνές όπου η Σιάμου κινείται τόσο αργά ώστε να χρειάζονται αρκετά λεπτά για να ξαπλώσει ή να κάνει μερικά βήματα πίσω αποτελούν συμπυκνωμένους περιόδους χρόνου που δίνουν την εντύπωση ότι η αφήγηση έχει κολλήσει και πως ο χώρος έχει εξαφανιστεί. «Η οδοντόβουρτσα παραποιεί το χρόνο. Βουρτσίζω μέχρι το βάθος του χρόνου» Σ.Σ.. Αιωνιότητες επίσης, κρατάνε και τα σημεία καθίζησης στο κέντρο του δωματίου. Η γυναίκα χάνεται, απορροφάται. Το αποτύπωμα στο πάτωμα αποτελεί το αποτύπωμα μίας γυναίκας που την έχει ρουφήξει το έδαφος. Σαν να προμηνύει την τελική κυριολεκτική απορρόφηση μετά το ράψιμο. Σε αυτές τις στιγμές η γυναίκα απολαμβάνει την ηρεμία της εσωτερικής απραξίας και για αυτό συνήθως συνδυάζονται με ψήγματα χαμόγελου στα χείλη.

«Τηλεόραση: Αργή και υπνωτιστική, πάντα συμμετέχω σε ένα βαθμό, καθρεφτίζοντας τα δανεικά αισθήματα. Πώς μπορεί η απορρόφηση από τη ρουτίνα να είναι ελαφριά και όχι σαν να σχολιάζει κοινωνιολογικά το υπαρξιακό βάρος της τηλεόρασης; ένα ευχάριστο ρούφηγμα σε έναν κόσμο όπου δε χρειάζεται να δρα κανείς, μόνο να ρουφιάται.» Σ.Σ.-Ημερολόγιο

Οι αργοπορίες μπορούν να γίνουν κατανοητές υπό το πρίσμα των «παρονομαστικών κινήσεων» που προτείνει ο Andre Lepecki (2006). Ο Lepecki κατανοεί τις αργές φόρμες ως σταθερές αλλά ταυτόχρονα κινούμενες και υπό μία έννοια ως επαναλαμβανόμενες σαν την επιτελεστική τυποποίηση στη Butler. Σε αυτά τα πλαίσια, ακολουθώντας την οπτική του Lepecki, οι σταθερές στον χώρο και στον χρόνο κινήσεις της Σιάμου αποτελούν παρονομαστικές πράξεις που αποκαλύπτουν τις εντάσεις του να παραμένεις σταθερός ενώ το σώμα κάνει ανεπαίσθητες κινήσεις. Η σταθερότητα στον χρόνο εδώ, προκύπτει από την

ένταση της έντονης αντιπαλότητας στο εσωτερικό του εαυτού. Δεν είναι τυχαίο ότι οι αργές κινήσεις στο χορό θεωρούνται πάντοτε οι μεγαλύτερης τεχνικής δυσκολίας. Προκειμένου ένας χορευτής να έχει την υπομονή να εξαντλήσει κάθε χιλιοστό του χώρου σε πολύ αργό ρυθμό, καλείται να καταναλώσει τη μέγιστη δυνατή μυική ενέργεια ώστε να επιτευχθεί η σταθερότητα και να μην τρέμει. Άρα, μία φαινομενικά αργή και ήρεμη κίνηση μπορεί να εμπεριέχει αμέτρητες αντιθέσεις δυνάμεων και ως εκ τούτου να επιφέρει, μέσω αυτής της παρονομαστικότητας, την αλλαγή.

Πράγματι, το Psycho/Cycle εμπερικλείει περιόδους αλλαγής ή μετάλλαξης, όπου η πρωταγωνίστρια υπόκειται σε μεταμορφώσεις πριν περάσει στην επόμενη φράση. Αυτές δομούνται είτε ως βυθίσματα στο χρόνο, είτε ως απότομα σταματήματα, είτε ως blackout στο φωτισμό. Η Σιάμου μου εξηγεί ότι τα blackout ήταν η λύση για τις «δύσκολες» μεταβάσεις. Οι μεταβάσεις ήταν τεχνικά, υποκριτικά και συνθετικά η πρόκληση της παράστασης. Για τη Σιάμου η αφηγηματικότητα της κίνησης, δηλαδή η χορογραφία, εμπεριέχει μία νοηματική αλληλουχία την οποία αποκαλεί «μουσικότητα», αντλώντας από τις ρυθμικές φόρμες που βλέπουμε στις μουσικές συνθέσεις. Οι διάφορες μουσικές φόρμες συνδέονται με μεταβατικές περιόδους (στην κλασική μουσική κόντες ή γέφυρες) και σε αυτές οφείλεται η διατήρηση του νοηματικού και συναισθηματικού νήματος της performance.

Για ακόμα μία φορά ο χρόνος σχετικοποιείται μέσα στα πλαίσια της performance. Τα γεγονότα, αν και έχουν χρονική αλληλουχία βασίζονται σε ακραίες μεταπτώσεις στο χώρο και στο χρόνο όπου δημιουργούν μία αίσθηση άπειρου ή κενού. Με αυτόν το τρόπο, η χορογραφία δεν ακολουθεί την γραμμική πορεία των λέξεων στο χαρτί αλλά μία πορεία «καρδιογραφήματος» Σ.Σ., όπου οι ξαφνικές ή εξαιρετικά αργές μεταπτώσεις προσδίδουν ιδιαίτερο νόημα στα σημαίνοντα.

#### 4.5. Ποιητική, νόημα, «συν-κίνηση»

Είδαμε πως οι έμφυλες και σεξουαλικές σημασίες πλαισιώνουν το νόημα της performance και αποτυπώνονται σε μία σειρά από σωματικές επιτελέσεις, χορογραφικές αποφάσεις, ηχητικούς λόγους και κιναισθητικές δράσεις. Παρόλα αυτά, υποστηρίζω ότι όσο και να εμπλακούμε με ένα λογοθετικό τρόπο παρουσίασης της performance, με άλλα λόγια όσο και αν αναλύσουμε την performance, δεν θα φτάσουμε ποτέ στη σφαιρική κατανόησή της αλλά πάντα θα αγγίζουμε μικρά εννοιολογικά σημαίνοντα χωρίς να αντιλαμβανόμαστε πλήρως το εύρος των αισθητηριακών αντιλήψεων που διεγείρει. Κοινώς, θεωρώ πως στην ανάλυση και ερμηνεία του Psycho/Cycle λείπει ένα κομμάτι που αφορά, αφενός στο πώς η ποιητική αφήγηση δρα στον ενσώματο εαυτό του ανθρώπου που την παρακολουθεί, και αφετέρου πώς εγείρει ερωτήματα που δεν προκαλούνται από την ταύτιση ή την αποστροφή με τα σημαίνοντα (άλλωστε εμείς τα προσλαμβάνουμε μετά από διεξοδική ανάλυση, ενώ η αρχική παρακολούθησή της από έναν θεατή δεν πιθανολογείται να εμπερικλείει τόσο λεπτομερή αναμέτρηση με τα πολιτισμικά νοήματα), αλλά περισσότερο από μία υλική/συναισθηματική κατανόηση των πραγμάτων που αποκλείει κάθε είδους έλλογη εξήγηση. Τι είναι άραγε αυτό που διαφεύγει από τη νοηματοδότηση; Πώς δεν θα καταλάβουμε ποτέ όσες σελίδες και αν γράψουμε γιατί το Psycho/Cycle προκαλεί μία αποστροφή, μία αγανάκτηση, μία δυσφορία, μία χαλάρωση, μια ευχαρίστηση και μία εξιλέωση;

Εφόσον λοιπόν ακολουθείται μία τέτοια ποιητική φόρμα και εφόσον η έμφαση είναι στο γίνεσθαι και όχι στο είναι, θέλουμε να καταλάβουμε πώς συμβαίνει αυτή η πορεία μέσα στα γεγονότα, πώς εμπλέκεται κανείς, ως μέλος του κοινού, με την κίνηση και πώς φτάνει τελικά στη «συν-κίνηση» Σ.Σ.. Η Σιάμου μου αναφέρει τη «συν-κίνηση» ως την ικανότητα των σωμάτων να κινούνται μαζί. Για τη Σιάμου η «συν-κίνηση» αποτελεί μία

διαδικασία αλληλόδρασης ανάμεσα σε κάποιον που κινείται και κάποιον που εμπλέκεται στην κίνηση μέσω της παρακολούθησης. Υπό το ίδιο πρίσμα είδαμε πως αντιμετωπίζουν την έννοια της κιναισθησίας οι Reason και Reynolds (2010) στο πρώτο κεφάλαιο. Ωστόσο, η θεωρία του «*affect*» των Deleuze, Guattari και Massumi, αναφέρεται επίσης στη διαδικασία της συγκίνησης ως πρωταρχικής σωματικής αίσθησης που προηγείται της διαδικασίας της υποκειμενοποίησης. Η Charlotte Farrell (2015) στο κείμενο *Moved to tears: performance, affect, becoming, emergency* μας λέει πως:

«το affect μπορεί να εννοηθεί ως συγκίνηση (emotion) και ως συναίσθημα (feeling), ωστόσο εφόσον προηγείται της υποκειμενοποίησης αποτελεί «τη γυμνή αμεσότητα του συναίσθηματος πριν να μπορέσει να προσδιοριστεί ή να αρθρωθεί ως τέτοιο. Μόλις το affect αφρίσει προς τα επάνω (froths up) στις σφαίρες του αναγνωρίσιμου, τότε γίνεται συγκίνηση» (Farrell, 2015: 23).

Άρα, η συγκίνηση προκαλείται από το συναίσθημα και μία τέτοια κίνηση έχει η Σιάμου στο μυαλό της. Αυτή που προκαλείται από την άμεση ενσυναίσθηση των συναισθημάτων του άλλου, που οδηγεί τελικά στο παράλληλο βίωμα και στην παράλληλη κίνηση, τη «συν-κίνηση»

Επίσης, χρήσιμη θεωρώ ότι είναι η έννοια τη «ανοικείωσης» του χρησιμοποιεί ο Ρώσος συγγραφέας Βίκτορ Σκλόφσκι (2013 [1917]). Ο Σκλόφσκι δημιουργεί έναν συλλογισμό για την τεχνική που χρησιμοποιεί η τέχνη. Υποστηρίζει ότι η τέχνη χρησιμοποιεί ποιητικές εικόνες, όχι ως σύμβολα ή πρόζες, αλλά ως την εικονοποιία που «ενισχύει μία εντύπωση» (ό.π.: 5). Για τον Σκλόφσκι η είσοδος των πραγμάτων στο συμβολικό συνεπάγεται το χάσιμο των αισθήσεων μέσα από τη συνήθεια και την αντικειμενοποίηση του αυτοματισμού. Αντιθέτως, η «ποιητική εικονοποιία» της τέχνης δεν παρουσιάζει απλώς αλλά συμβάλλει στο να ανακτήσουμε την αίσθηση, να νιώσουμε τα

πράγματα, να «κάνει την πέτρα πέτρινη» (ό.π.: 7). Έτσι, ο Σκλόφσκι υποστηρίζει ότι κάνοντας τις εμπειρίες να φαίνονται «ανοικείες» η τέχνη μεταδίδει «την αίσθησή των πραγμάτων» και όχι τον τρόπο που τα γνωρίζουμε. «Η τέχνη είναι ένας τρόπος να βιώσουμε» (ό.π.: 7), μας κάνει να δούμε αυτό που καθημερινά δεν βλέπουμε. «Σκοπός της εικονοποιίας, είναι να μεταφέρει τη συνήθη αντίληψη ενός πράγματος στη σφαίρα μιας άλλης αντίληψης, δηλαδή να κάνει μια μοναδική σημασιολογική τροποποίηση»(ό.π.: 9).

Θεωρώ πως στο Psycho/Cycle πραγματοποιείται μία «ανοικείωση» των συμβολικών γεγονότων που περιγράφει. Η Σιάμου μου αναφέρει πως η «συν-κίνηση» αποτελεί στο χορό το μέγιστο επίτευγμα. Μου εξηγεί πως το Psycho/Cycle οδηγεί στη «συν-κίνηση» μέσα από «ποιητικές μεταφορές και γνώριμες χειρονομίες» Σ.Σ.. Η έννοια της παραστασιακής επιτέλεσης (performing) εμπεριέχει την έννοια της φόρμας, η οποία για τη Σιάμου είναι κάτι που έχει «σχήμα που πάλλεται από το βάθος» Σ.Σ. και ως εκ τούτου αποτελεί την αποτύπωση ενός νοήματος με υλικά μέσα. Τα υλικά αυτά μέσα δεν παρουσιάζουν τα αντικείμενα (εν προκειμένω το σώμα αλλά και τα αντικείμενα και τον λόγο) όπως τα ξέρουμε, αλλά τα «ανοικειώνουν», τοποθετώντας τα σε ένα αισθητηριακό επίπεδο. Έτσι, η «άγρια και αλαφιασμένη σωματικότητα, η απελπισμένη ταραχή και οι βίαιες στιγμές του σεξ και του αυνανισμού» Σ.Σ., «αποτελούν παραδείγματα των τεχνικών ανοικείωσης, [...] η αντίληψη της δυσαρμονίας σε ένα αρμονικό πλαίσιο είναι πολύ σημαντική στην παραλληλία» (ό.π.:9).

«Σ: Σκοπός είναι να βρεις μία φόρμα η οποία εμπεριέχει στη πράξη. [...] Τα άλλα μπορεί να είναι βοηθητικά αλλά σίγουρα είναι παράπλευρα σε ένα στόχο όπου το κύριο εργαλείο του είναι η εν κινήσει αποτύπωση της μορφής αυτού που θες να πεις νοηματικά και όχι να χρειάζεται να εξηγήσεις με άλλους τρόπους.»

Αν όμως ακολουθήσουμε την παραπάνω συμβουλή και αφαιρέσουμε τελείως κάθε «παράπλευρη», έλλογη ή συμβολική νοηματοδότηση (αν, για παράδειγμα, στην performance δεν υπήρχαν αντικείμενα, λόγος και ήχος), πώς αναδεικνύουμε το βίωμα, την αίσθηση, την γνώριμη ανοικείωση που προκαλεί τη «συν-κίνηση» στην περίπτωση της κίνησης του Psycho/Cycle; Μία εξήγηση είναι η έννοια της κιναισθησίας (kinesthesia) και ο τρόπος που την αντιλαμβανόμαστε μέσω της ενσυναίσθησης.

«Κάθε έννοια της χορογραφίας περιέχει, ενσωματωμένη μέσα της, μία κιναισθηση, έναν καθορισμένο τρόπο που βιώνουμε τη σωματικότητα και την κίνηση που, με τη σειρά του, συγκαλεί άλλα σώματα σε έναν συγκεκριμένο τρόπο αίσθησης απέναντί του. Το να «χορογραφήσεις την ενσυναίσθηση» άρα, περιλαμβάνει την κατασκευή και την καλλιέργεια μιας συγκεκριμένης σωματικότητας, της οποίας η κιναισθητική εμπειρία καθοδηγεί την αντίληψη και τη σύνδεση με αυτό που αισθάνεται κάποιος άλλος» (Foster, 2011: 1)

Η ενσυναίσθηση μίας φόρμας που να μεν είναι ανοικεία, αλλά παράλληλα βασίζεται σε μία εξοικείωση.

«Όσο εξοικειώνεσαι με μία γλώσσα τόσο ανοίγεις το περιθώριο να χορεύεις μαζί βλέποντας, άρα και να συν-κινηθείς, να έχεις μία κοινή εμπειρία. Το σώμα είναι ένα κοινό εργαλείο και είναι τόσο ιδιότυπο που δεν είναι τόσο φθαρμένο όπως ο λόγος. Συνήθως το σώμα προσκρούει στο ιδίωμα γι' αυτό είναι πιο εύκολο οι χοροθεατρικές παραστάσεις να σε πιάσουν γιατί η γλώσσα που μιλάνε αφορούν στο συναίσθημα και είναι πιο άμεσα επικοινωνήσιμες.» Σ.Σ.

Έχοντας λοιπόν κάποιος ενσυναισθανθεί μία κιναισθητική εμπειρία, μπορεί να την κατατάξει σε ενός είδους αναγνωρίσιμη ή μη αναγνωρίσιμη αισθητηριακή εκφορά. Η δε ανοικείωση των δράσεων μέσα από την «ποιητική εικονοποιία», ενισχύει ακόμα περισσότερο την αισθητηριακή εμπειρία, καθώς το νόημα δεν βρίσκεται εγγενώς στην

κάθε κίνηση, ένταση, ταχύτητα, ήχο, παύση, αλλά ο εμπλεκόμενος με αυτή οδηγείται στη συγκίνηση μέσα από μία προσπάθεια να περιδέσει τα πράγματα κάτω από μία νοηματική ενότητα, αντλώντας από τη ίδια του την σωματική αίσθηση.

Υπό αυτήν την έννοια, οι επιτελέσεις της παράστασης εντάσσονται σε ένα βιωματικό πλαίσιο. Από τη μία, η βιωματική συνθήκη έγκειται στο γεγονός ότι η ίδια η performer μέσα στα όρια της ποιητικής δραματουργίας ανακαλύπτει επί σκηνής το νόημα του να πράττει κινήσεις, σημαίνοντα και λόγους μέσα από την κιναισθητική εμπειρία. Άρα, μιλάμε για μία αυτοαναφορικότητα. Είδαμε πως η Σιάμου μιλάει για προσωπικά συναισθήματα και παραστασιακή «επένδυση στα κάτω στρώματα» Σ.Σ. Από την άλλη, η ποιητική δραματουργία των βιωμένων εμπειριών της performer μεταφέρεται μέσα από τη διαδικασία της ενσυναίσθησης και της ανοικείωσης των σημαινόντων. Άρα, η αυτοαναφορικότητα εμπεριέχει το στοιχείο της αλληλεπίδρασης διότι «για να είναι κάτι επικοινωνήσιμο δεν πρέπει να είναι υπερβολικά προσωπικό» Σ.Σ..

«Η σκηνή δεν είναι ψυχοθεραπεία, είναι ακόνισμα διαφάνειας και ολότητας. ελαφρά και διάφανα, πώς γίνεται; ίσως με αναπνοή και χώρο ώστε το πράγμα να διαχέεται αντί να συρρικνώνεται στις διαστάσεις του κορμιού μου, που συρρικνώνεται και αυτό στις διαστάσεις του μυαλού μου.» Σ.Σ.-Ημερολόγιο

Αυτή όμως η προσέγγιση μας εφιστά την προσοχή στο γεγονός ότι και οι δύο διαστάσεις, αφενός της παραστασιακής σωματικής υλοποίησης και αφετέρου της μεταφοράς μέσα από την κιναισθητική ενσυναίσθηση, αφορούν σε προσωπικές, μοναδικές και ανεπανάληπτες εμπειρίες. Με άλλα λόγια, η συνθήκη της συγκίνησης αφορά στην αλληλεπίδραση συγκεκριμένων σωμάτων στον χωροχρόνο και μεταβάλλεται όταν αυτά διαφοροποιούνται. Εφόσον η επιτέλεση είναι της Σιάμου που επενδύει με έναν συγκεκριμένο τρόπο στα αισθητηριακά εργαλεία που διαθέτει, η μεταφορά των συναισθηματικών σημαινόντων



αφορά σε εκείνη και στις πράξεις που επιτελεί. «Αν δύο χορευτές προσπαθήσουν να κάνουν την ίδια κίνηση με τον ίδιο τρόπο αυτή δεν θα είναι ποτέ η ίδια» Σ.Σ.. Υπό αυτή την έννοια, σε αντίθεση με ένα οποιοδήποτε ποιητικό έργο τέχνης, το Psycho/Cycle εμπεριέχει μία παλλόμενη ένταση που εξαρτάται από το τι γίνεται την εκάστοτε στιγμή από μεριάς του επιτελούμενου αλλά και από την αντίδραση σε αυτό από μεριάς του παρατηρητή. Για την Σιάμου το σώμα είναι ένα «σύστημα τρομερής περιπλοκότητας που έχει πάντα ξυπνήσει, έχει φάει, έχει τσακωθεί, δηλαδή είναι πάντα ένα μεταβαλλόμενο τοπίο.» Σ.Σ.

Με βάση αυτόν τον συλλογισμό οδηγούμαστε στην παραδοχή ότι το σώμα στο χορό του Psycho/Cycle είναι άμεσο, πυκνό και γεμάτο νοήματα προς μεταφορά. Οι ιστορίες του είναι πολλές και μπορεί να μην μπορούν να φτάσουν στη σφαίρα του λογοθετικού αλλά έχουν αφηγηματικότητα και αυτή είναι μία ποιητική αφηγηματικότητα που το σώμα δύναται να συντελεί εμπλεκόμενο με συναισθηματικές καταστάσεις. Το ότι το μέσο του χορού είναι το σώμα και όχι ο καμβάς, οι νότες ή οι λέξεις, αποδεικνύει ότι πράγματι η τέχνη που προβάλλει είναι πάντα ρευστή και μεταβαλλόμενη εφόσον εξαρτάται άμεσα από ασύλληπτα πολλές βιωματικές καταστάσεις που αρθρώνονται αναπόφευκτα στη κίνηση. Η διαχείριση αυτών των καταστάσεων είναι στο σώμα του επιτελούμενου να τις καλύψει/αποκαλύψει προκειμένου να παράγει έναν άλλον λόγο, να πραγματοποιήσει μία πολιτισμική αλλαγή.

#### **4.6. Αναστοχαστικό πλαίσιο**

Πριν κλείσουμε την ανά χείρας εργασία και περάσουμε στην ανακεφαλαίωση θα ήθελα να αφιερώσω ένα κομμάτι για να αναστοχαστώ πάνω στο κείμενο. Αρχικά, θα ήθελα να αναφέρω πως το παρόν εγχείρημα αποτέλεσε επιθυμία μου να συγκεράσω δύο διαφορετικά πεδία ενδιαφέροντος και εκπαίδευσης. Υπό αυτήν την έννοια, η διαδρομή προς την τελική παραγωγή μπορεί να χαρακτηριστεί αν μη τι άλλο ευχάριστη και δημιουργική. Όμως,

αναγνωρίζω σε αυτήν την προσπάθεια πιθανές υπεκφυγές ενασχόλησης με ενδεχομένως πιο «προκλητικά» και άγνωστα μονοπάτια θεωρίας και έρευνας και ως εκ τούτου φέρω την ευθύνη για πιθανές αποκλείσεις από ακαδημαϊκούς στόχους. Το πεδίο του χορού αποτελεί για εμένα ένα πλούσιο πεδίο για κοινωνική έρευνα μολοντί ίσως δυσδιάκριτο στα μάτια κάποιου που δεν έχει προσεγγίσει τη χορευτική διαδικασία. Εγώ έχω αυτό το προνόμιο και ως εκ τούτου καταλαμβάνω μία ευνοϊκή θέση, αφενός στις γνώσεις γύρω από το αντικείμενο και αφετέρου στους ανθρώπους που συγκροτούν την κοινότητα γύρω του, και εν προκειμένω στις συνομιλήτριές μου.

Επίσης, αναγνωρίζω ότι η εμπλοκή μου με την εργασία ενέχει έναν ακόμη μεγαλύτερο κίνδυνο, αυτόν της παρερμηνείας. Όπως η Σιάμου στην περίπτωση του Psycho/Cycle αναφέρεται στη στενή συναισθηματική εμπλοκή η οποία μπορεί να οδηγήσει στην απώλεια κρίσης για ένα αισθητικό αποτέλεσμα, έτσι και εγώ θέλω να εκφράσω την ανησυχία μου για οποιαδήποτε παρερμηνεία ή ασάφεια του κειμένου. Ομολογώ πως πολλά τεχνικοχορευτικά και καλλιτεχνικά ζητούμενα αποτελούν για εμένα αυτονόητες και ενσωματωμένες θεωρήσεις και ως εκ τούτου μειώνεται η αντικειμενικότητα της κριτικής προσέγγισής τους. Βέβαια, η αντικειμενικότητα δεν ήταν ποτέ το ζητούμενο σε αυτήν την εργασία, παρά ταύτα αναγνωρίζω ότι ο αντίθετος δρόμος μίας πιθανής ρευστότητας δεν είναι και αυτός η ευκολότερη δίοδος για μία εις βάθος προσέγγιση, με μεθοδικότητα και ευστοχία στα επιχειρήματα. Η παρερμηνεία επίσης, αποτελεί ένα ρίσκο της γενικότερης αναλυτικής προσπάθειας διότι όσο πιστή και να προσπάθησα να μείνω στο υλικό μου, πάντα ελλοχεύει η πιθανότητα η οπτική μου να είναι αποκλίνουσα από αυτή των ανθρώπων που το παρήγαγαν και ως εκ τούτου, μερική, αποσπασματική και αυτοεκπληρούμενη σχετικά με τα συμπεράσματά μου.

Επιπλέον, θα ήθελα να αναφέρω την πιθανή παράληψη στοιχείων στη γενικότερη θεωρητική συζήτηση γύρω από θέματα έμφυλης επιτελεστικότητας στο χορό αλλά και πιο συγκεκριμένα στην ειδική ανάλυση του Psycho/Cycle. Θεωρώ ότι είναι αδύνατο να συμπεριλάβεις σε ένα περιορισμένο κείμενο όπως αυτό κάθε πτυχή ενός ζητήματος και πολύ περισσότερο είναι δύσκολο να δώσεις ισόποση βάση σε όλα τα αναλυτικά δεδομένα. Οπότε, πιστεύω πως η εργασία αποκρύπτει σημεία και παρουσιάζει ελλείψεις λόγω των περιοριστικών αναλυτικών επιλογών που έπρεπε να παρθούν. Ακόμα δίνει επιτηδευμένα βάρος σε άλλα που αποτελούν πιο ευδιάκριτα παραδείγματα στη δόμηση των ερευνητικών επιχειρημάτων. Άλλωστε, η ερμηνεία είναι πάντα μερική και όπως έχω ήδη αναφέρει «τοποθετημένη» (Haraway, 1988). Και εφόσον είναι «τοποθετημένη», αποτελεί την αποκλειστική και μοναδική ερμηνεία μίας «λευκής», «νέας», «αρτιμελούς», «φεμινίστριας» φοιτήτριας με αξιώσεις ακαδημαϊκής «ορθότητας» και τη δυνατότητα να τη φέρει εις πέρας. Μία διαφορετική διασταύρωση ταυτοτήτων θα αποτελούσε μία διαφορετική ερμηνευτική θέση απέναντι στο αντικείμενο μελέτης.

Επίσης, πρέπει να τονιστεί ότι στη ανάλυση που προηγήθηκε θα μπορούσαν να υπάρχουν εναλλακτικές ερμηνείες όπως για παράδειγμα να προσεγγιστεί η performance σχετικά με ιδεολογικούς νεοφιλελεύθερους μηχανισμούς κανονικοποίησης των σωμάτων και να επεκταθεί η ανάλυση σε μαρξιστικά μονοπάτια με έμφαση στην ταξική θέση της γυναίκας και στο πώς αυτή κατασκευάζεται στην performance. Ακόμα, θα ήταν χρήσιμο να γίνει μία ψυχαναλυτική ανάλυση με έμφαση στη σχέση της πρωταγωνίστριας με τη μητέρα της αλλά και τη σχέση της με το λόγο του παιδιού. Στοιχεία που δεν τους δόθηκε βαρύτητα είχαν να κάνουν με τη ψηφιοποίηση της σύγχρονης υποκειμενικότητας και την έμφαση σε μη ανθρωποκεντρικά πλαίσια. Ορμώμενη για παράδειγμα από τη θεωρία της Donna Haraway (2014[1991]) θα μπορούσε να τονιστεί πώς μέσα από την αλληλεξάρτηση

της Σιάμου από τα τεχνολογικά μέσα διαπερνάται το δίπολο άνθρωπος/μηχανή και προσφέρονται εναλλακτικές αφηγήσεις. Μολονότι η ανάλυση επιχείρησε μία ολιστική προσέγγιση της performance σχετικά με τη γυναικεία υποκειμενικότητα, δεν μπόρεσε να αισθητικοποιήσει επαρκώς χορευτικές, εικαστικές και σκηνικές τάσεις και να δείξει πώς τα συστατικά στοιχεία της performance εκτός από αντιστασιακά δύναται επίσης να αποτελούν χορευτικές «μανιέρες». Η τεχνική της απομόνωσης (isolation) για παράδειγμα αποτελεί μία συνηθισμένη κινητική έρευνα σε σύγχρονες χορευτικές παραστάσεις.

Μία από τις μεγαλύτερες ελλείψεις είναι ότι στρατηγικά αποφάσισα να χρησιμοποιήσω μόνο το λόγο γυναικών στην ανάλυση της performance. Προκειμένου να αρθρωθεί ένας «γυναικείος» λόγος επέλεξα να μην συμπεριλάβω στη διαδικασία το συμπαραγωγό του Psycho/Cycle Ash Bulayev, παρόλο που γνώριζα ότι αποτέλεσε αναπόσπαστο κομμάτι της δημιουργίας. Αυτό έγινε διότι προσπάθησα να υπάρχει μία ταύτιση ανάμεσα στους λόγους για τη «γυναίκα» που συνδηλώνει η performance με τους «γυναικείους» λόγους των γυναικών της performance, δεδομένο ότι πρόκειται για μία αυτοαναφορικά κατασκευασμένη παράσταση. Οπότε, δεν θέλησα να πάρω το ρίσκο εμπλοκής με έναν πιθανώς άλλο λόγο που αρθρώνεται από μία «ανδρική» υποκειμενικότητα. Αυτή ήταν ενδεχομένως μία στερεοτυπική και αφαιρετική προϋπόθεση που έπρεπε να κάνω για καθαρά μεθοδολογικούς λόγους και όχι για να περιορίσω ή να κατατάξω τον καλλιτέχνη.

Επίσης ξαναγυρνώντας στην επιλογή του Psycho/Cycle, κάτι που συζητήθηκε ξανά στη μεθοδολογία, θεωρώ πως δύναται να υπάρχουν μία πληθώρα από παραστάσεις για τη συζήτηση της επιτελεστικότητας στο χορό στο ελληνικό πλαίσιο. Επιλέγοντας το Psycho/Cycle είναι σαν να αποφεύγω να θίξω μεγαλύτερα ζητήματα εθνικής ταυτότητας σχετικά με το ελληνικό συγκείμενο του σύγχρονου χορού. Το Psycho/Cycle δημιουργήθηκε

από ανθρώπους με έντονη ταύτιση με ένα διεθνικό καλλιτεχνικό στερέωμα (οι συνομιλήτριες έχουν σταδιοδρομία στο εξωτερικό και αντλούν από διεθνικές εικαστικές και αισθητικές πρωτοπορίες) και πιστεύω πως αποτελεί μία δουλειά που ίσως αδυνατεί να ενταχθεί σε εθνικές αφηγήσεις. Ας πούμε, προσεγγίζοντας το Psycho/Cycle χάνεται το γεγονός ότι η είσοδος του σύγχρονου χορού στην Ελλάδα έγινε με εθνικούς όρους ενσωμάτωσής του στο «ελληνικό χορόδραμα» και μέσα από εθνικές θεσμοποιήσεις, παρόλο που η τεχνική του δεν προέρχεται ιστορικά από ελληνικές πρακτικές, (αν εξαιρέσουμε την τεχνική της Isadora Duncan που αντλούσε από τον αρχαιοελληνικό πολιτισμό). Σε αυτή τη περίπτωση, πώς επιτελείται η κίνηση αναπαράγοντας το εθνικό ιδεώδες; Επίσης, το γεγονός ότι στην Ελλάδα, ο Δημήτρης Παπαϊωάννου, ίσως ο μεγαλύτερος σύγχρονος Έλληνας χορογράφος, αποκαλείται «εθνικός» χορογράφος ή το ότι η μεγαλύτερη ομάδα σύγχρονου χορού έχει το όνομα *Hellenic Dance Company*, αποτελούν στοιχεία τα οποία μία ολοκληρωμένη έρευνα του σύγχρονου χορού στην Ελλάδα δεν θα έπρεπε να παραλείψει. Ωστόσο εδώ επιλέγουμε να μην έχουμε οποιαδήποτε αναφορά σε τέτοια ζητήματα για λόγους έκτασης και θεματολογίας. Σε ένα μελλοντικό εγχείρημα προσέγγισης του σύγχρονου χορού στην Ελλάδα θα μπορούσαν να διασταυρωθούν έμφυλες, φυλετικές, ταξικές και εθνικές επιτελέσεις ώστε να αρθρωθεί μία σφαιρικότερη και ίσως πιο πυκνή μελέτη για το πώς μπορεί να γίνεται λόγος για το χορευτικό σώμα σήμερα. Λαμβάνοντας υπόψιν όλα τα παραπάνω στοιχεία δεσμεύομαι στην αποσπασματική μελέτη μερικών μόνο χορευτικών σημείων και κλείνω στη συνέχεια αυτήν την εργασία με μια ανακεφαλαίωση και μερικά συμπεράσματα σχετικά με τα όσα προηγήθηκαν.

## Ανακεφαλαίωση

Ολοκληρώνοντας την παρούσα διπλωματική εργασία θέλω να οδηγήσω τους αναγνώστες σε μία συνοπτική επανανάγνωση των ζητημάτων που συζητήθηκαν. Στην ανάλυση της εργασίας, προσεγγίσαμε την performance Psycho/Cycle ως ένα πεδίο άρθρωσης πολλαπλών χορογραφικών λόγων σχετικά με τη γυναικεία υποκειμενικότητα. Είδαμε ότι το Psycho/Cycle χρησιμοποιεί μία «ποιητική εικονοποιία» για να «ανοικειώσει» τις ψυχολογικές καταστάσεις που βιώνει η performer. Δηλαδή, μέσα από μία υπερβολή στα συναισθήματα, τις μεταβάσεις και τις εντάσεις καταφέρνει να επικοινωνήσει μία έντονη διάσταση των πολιτισμικών σημαινόντων που μεταφέρονται στον θεατή. Αυτό γίνεται μέσα από δύο τρόπους. Αφενός μέσα από την ταύτιση του θεατή με κειμενικούς έμφυλους λόγους και αφετέρου μέσα από την κιναισθητική συγκίνηση από φόρμες που επικαλούνται ενσώματες συναισθηματικές εκφράσεις. Οι παραπάνω παραδοχές εμφανίστηκαν και αναλύθηκαν μέσα από τον λόγο των Αργυρίου και Σιάμου, των γυναικών που δόμησαν μία προσωπική ποιητική αφήγηση βασισμένη στις εξουσίες που αντιλαμβάνονται ότι «εγκλωβίζουν» τη γυναικεία ιστορία. Αυτή η ιστορία, για τις Αργυρίου και Σιάμου, αποτελεί την αποτύπωση «τεχνικών του σώματος» (Mauss, 2004[1950]) ως μορφών κοινωνικού ελέγχου. Τα σώματά μας, υπό αυτήν την έννοια «μέσα από την οργάνωση και τη ρύθμιση του χώρου, του χρόνου και των κινήσεων [...] σφραγίζονται με τη βούλα των κυρίαρχων ιστορικά μορφών αίσθησης του εαυτού, της επιθυμίας, της αρρενωπότητας και της θηλυκότητας» (Bordo, 1995: 165-166). Οι συνομιλήτριές μου, διηγούνται την αίσθηση της θηλυκότητας μέσα από μία κινητική έρευνα στις σωματικές τεχνικές της.

Η θηλυκότητα ως προς το Psycho/Cycle εγγράφεται στις εξής φόρμες. Αρχικά, στη διττή εντύπωση του *περιορισμού* και της *απελευθέρωσης*. Αυτή η διττή συνθήκη έχει από τη μία να κάνει με τη σωματική περιχαράκωση της γυναίκας και με τη γενικότερη

επίβλεψη των ορίων του σώματός της. Από την άλλη, η απελευθέρωση συμπτυκνώνεται κατά κύριο λόγο γύρω από το σεξ και σε όλα τα σημεία που η γυναίκα «τσαλακώνει» την εικόνα της. Η θηλυκότητα υπό το παραπάνω πρίσμα δομείται και αποδομείται στις φόρμες και αφορά κυρίως τη σεξουαλική ετεροκανονικότητα. Σε ένα δεύτερο πλαίσιο, η θηλυκότητα εντάσσεται σε ένα κινητικό συνονθύλευμα πολλαπλών, επαναλαμβανόμενων και κυκλικών μοτίβων που αφορούν στον κατακερματισμό της γυναικείας ταυτότητας. Η Αργυρίου και η Σιάμου, μεταφέρουν τη γυναικεία προσπάθεια ισορρόπησης ανάμεσα στους πολλαπλούς κοινωνικούς ρόλους που προκαλούν την αστάθεια, την ασάφεια και την απομόνωση των μελών της, ως δείγμα αδυναμίας κατανόησης της ολότητας του εαυτού. Τα παραπάνω πλαίσια αποτελούν τα βασικά στοιχεία ποιητικής δραματουργίας του Psycho/Cycle.

Η ποιητική δραματουργία αποκτά αφηγηματικότητα μέσα από τον ορισμό μίας συγκεκριμένης δομής. Εστιάζοντας στη συνολική εικόνα του βίντεο του Psycho/Cycle, βλέπουμε ότι τοποθετεί το σώμα και όλα τα παραπάνω σημαίνοντά του, σε μία κυκλική δομή που αφορά σε αντικείμενα, ήχους και πράξεις. Αυτά τα στοιχεία αλληλεπιδρούν και αποκτούν ένα ιδιαίτερο νόημα στον χώρο και στον χρόνο μέσα από την επιτάχυνση, την επιβράδυνση και την επαναληψιμότητα του κινητικού και ηχητικού υλικού. Υπό αυτήν την έννοια, η δομή σχηματίζεται μέσα από φόρμες, φράσεις και μεταβατικές περιόδους που σε συνομιλία με τον ρυθμό, τη μουσική, τον λόγο και τα αντικείμενα συντάσσουν ένα «επαναστατικό» έργο.

Πριν όμως πραγματοποιηθεί η παραπάνω παραδοχή, αυτό που προηγήθηκε ήταν η στενή εμπλοκή με το οπτικοακουστικό υλικό του Psycho/Cycle και οι συζητήσεις με τις δημιουργούς του. Αυτές οι ενέργειες έγιναν ως αποτέλεσμα της επιθυμίας να μελετηθεί το Psycho/Cycle και αυτό με τη σειρά του ως επιθυμία να μελετηθεί μία ιδιαίτερη περίπτωση

σκηνικής παραστασιακής επιτέλεσης χορού. Πηγαίνοντας προς τα πίσω αυτήν την εργασία, οδηγούμαστε και πάλι στον μεθοδολογικό σχεδιασμό μίας έρευνας του χορού. Οπότε, η έρευνα του Psycho/Cycle προέκυψε ως ανάγκη της άμεσης παρατήρησης του σώματος ως μέσο επιτέλεσης και για αυτό συνομίλησε με φαινομενολογικά, φεμινιστικά, καλλιτεχνικά και κοινωνιολογικά εργαλεία.

Το συνολικό εγχείρημα της διπλωματικής εργασίας εκκίνησε από την επιθυμία δημιουργίας διαλόγου ανάμεσα σε φεμινιστικές θεωρήσεις και χορευτικές πρακτικές. Από αυτό προέκυψε η χρήση της συγκεκριμένης βιβλιογραφίας που συζητήθηκε στο κεφάλαιο της θεωρίας και η οποία αφορά κυρίως σε αυτό το παραγωγικό πάντρεμα. Αυτή η σχέση έγκειται στη σημασία που κατέχει ο λόγος περί σώματος στη φεμινιστική θεωρία και στον χορό και επίσης στο γεγονός ότι και τα δύο πεδία αποτελούν τόπους άρθρωσης «γυναικείων» λόγων. Στην εργασία, αυτός ο συγκερασμός αναδείχθηκε μέσα από τη μελέτη βιβλιογραφίας από το πεδίο της κοινωνικής/πολιτισμικής προσέγγισης του χορού. Επίσης μέσα από την αναφορά σε παραδείγματα χορευτών/χορογράφων που αντλούν από μία «επαναστατική» χρήση του σώματος. Έτσι, αναδείξαμε θεωρητικές προσεγγίσεις του χορευτικού σώματος στον σύγχρονο χορό όπου ορίζεται μία εκφραστική υποκειμενικότητα, μεταφέρεται μία κιναισθητική εμπειρία, γράφεται μία έμφυλη/φυλετική ιστορία και γίνεται διανοητή μία χορευτική ουτοπία. Η παραδοχή που έγινε και που τελικά μέσα από την προσέγγιση του Psycho/Cycle αναδείχθηκε, είναι ότι το χορευτικό σώμα έχει υλικότητα και αποτελεί ένα έλλογο σώμα άρα δεν είναι «φυσικό», προπολιτισμικό και ανιστορικό. Αντιθέτως διαμορφώνεται από νοήματα και διαμορφώνει νοήματα, λόγους, έξεις, ταυτότητες, εξουσίες. Το σύγχρονο χορευτικό σώμα είναι μέσο επιτέλεσης, είναι πολιτικό και ανοίγεται μπροστά μας να το μελετήσουμε.



## Βιβλιογραφία

- Albright, Ann Cooper (1997) *Choreographing difference: the body and identity in contemporary dance*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Althusser, Louis (2001[1971]) 'Ideology and ideological state apparatuses' (trans.) Ben Brewster in *Lenin and philosophy and other essays*. New York: Monthly Review Press, pp. 85-126.
- Αθανασίου, Αθηνά (επιμ.) (2006) 'Εισαγωγή: φύλο, εξουσία και υποκειμενικότητα μετά το «δεύτερο κύμα»' στο *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*. Αθήνα: Νήσος, σσ. 13-138.
- Balsamo, Anne (2004[1996]) 'Μορφες τεχνολογικής σωματοποίησης: διαβάζοντας το σώμα στον σύγχρονο πολιτισμό' (μτφ.) Κώστας Αθανασίου στο Δήμητρα Μακρυνιώτη (επιμ.) *Τα όρια του σώματος: διεπιστημονικές προσεγγίσεις*. Αθήνα: Νήσος, σσ. 205-221.
- Banes, Sally (1987) *Terpsichore in sneakers: post-modern dance*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Barbour, Karen (2005) *Beyond somatophobia: phenomenology and movement research in dance*. *Junctures: The Journal for Thematic Dialogue*, No. 4, pp. 35-51
- Barone, Tom (2008) 'Arts-based research' in Lisa M. Given (ed.) *The sage encyclopedia of qualitative research methods*. Thousand Oaks: Sage Publications, pp. 29-32.
- Barone, Tom, Eisner, Elliot (1997) 'Arts-based educational research' in Richard M. Jaeger (ed.) *Complementary methods for research in education*. Washington, DC: American educational research association, pp. 75-116.

- Baudelaire, Charles (2004[1998]) ‘Εγκώμιον του μακιγιάζ’ (μτφ.) Μαργαρίτα Καραπάνου στο Δήμητρα Μακρυνιώτη (επιμ.) *Τα όρια του σώματος: διεπιστημονικές προσεγγίσεις*. Αθήνα: Νήσος, σσ. 259-260.
- Berger, John (1972) *Ways of seeing*. London: Penguin Books.
- Bordo, Susan (1995) *Unbearable weight: feminism, western culture, and the body*. California: University of California Press.
- Bourdieu, Pierre (1977) *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bresler, Liora, Macintyre Latta, Margaret (2008) ‘Aesthetics’ in Lisa M. Given (ed.) *The sage encyclopedia of qualitative research methods*. Thousand Oaks: Sage Publications, pp. 11-14.
- Burman, Erica (1994) ‘Interviewing’ στο Peter Banister, Erica Burman, Ian Parker, Maye Taylor, Carol Tindall (ed.) *Qualitative methods in psychology: A research guide*. Buckingham: Open University Press, pp. 49-71.
- Butler, Judith (1993) *Bodies that matter: on the discursive limits of 'sex'*. New York: Routledge.
- (2006[1988]) ‘Παραστασιακές επιτελέσεις και συγκρότηση του φύλου: δοκίμιο πάνω στην φαινομενολογία και την φεμινιστική θεωρία’ (μτφ.) Μαργαρίτα Μηλιώρη στο Αθηνά Αθανασίου (επιμ.) *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*. Αθήνα:Νήσος, σσ. 381-407.
- (2009[1990]) *Αναταραχή φύλου: ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας* (μτφ.) Γιώργος Καράμπελας. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Copeland, Roger (1993) ‘Dance, feminism, and the critique of the visual’ in Helen Thomas (ed.) *Dance, gender and culture*. London: Mcmillan, pp. 139-150.

- Denzin, K. Norman, Lincoln, S. Yvonna (ed.) (2005) *The sage handbook of qualitative research*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Desmond, Jane (1997) 'Embodying difference: issues in dance and cultural studies' in Jane Desmond (ed.) *Meaning in motion: new cultural studies of dance*. Durham: Duke University Press, pp. 29-54.
- Farrell, Charlotte (2015) 'Moved to tears: performance, affect, becoming, emergency' in Karin Sellberg, Lena Wanggren, Kamillea Aghtan (ed.) *Corporeality and culture: bodies in movement*. Farnham: Ashgate Publishing, pp. 21-34)
- Foster, Susan Leigh (ed.) (1996) 'Introduction' in *Corporealities: dancing knowledge, culture and power*. London: Routledge, pp. x-xvi.
- (1996) 'The ballerina's phallic pointe' in *Corporealities: dancing knowledge, culture and power*. London: Routledge, pp. 1-24.
- Foucault, Michel (1989[1976]) *Επιτήρηση και τιμωρία: η γέννηση της φυλακής* (μτφ.) Καίτη Χατζιδήμου, Ιουλιέτα Ράλλη. Αθήνα: Ράππα.
- (2011[1978]) *Ιστορία της σεξουαλικότητας, τόμος 1.η βούληση για γνώση* (μτφ.) Τάσος Μπέτζελος. Αθήνα: Πλέθρον
- Φουκώ, Μισέλ (2005) *Η μικροφυσική της εξουσίας* (μτφ.) Λίλα Τρουλίνου. Αθήνα: Ύψιλον.
- Grosz, Elizabeth (1994) *Volatile bodies: toward a corporeal feminism*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Haraway, Donna (1988) *Situated knowledges*. *Feminist Studies*, Vol. 14, No. 3., pp. 575-599.
- (2014[1991]) *Ανθρωποειδή, κυβόργια και γυναίκες: η επανεπιινόηση της φύσης* (μτφ.) Πελαγία Μαρκέτου. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

- Jordan, Stephanie (1996) 'Musical/choreographic discourse: method, music theory, and meaning' in Gay Morris (ed.) *Moving words: re-writing dance*. London: Routledge, pp. 14-25.
- Κατσίκη, Μυρτώ (2005) *Το μετα-μοντέρνο και η κίνησή per se: στοιχεία για μια γενεαλογία του μετα-μοντέρνου χορού*. Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία, Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού, Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών Πολιτιστική Πολιτική, Διοίκηση και Επικοινωνία. Αθήνα: Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Ερευνών.
- Kessler-Κακουλίδη, Lucia (2009) *Η μέθοδος «ρυθμική Dalcroze»: μία εναλλακτική πρόταση ανάμεσα στη μουσικοπαιδαγωγική και τη μουσικοθεραπεία*. Approaches: μουσικοθεραπεία και ειδική μουσική παιδαγωγική, τεύχος 1 No. 1, σσ. 19- 29.
- Kristeva, Julia (1986[1979]) 'Women's time' (trans.) Alice Jardine and Harry Blakin in Toril Moi (ed.) *The Kristeva reader*. New York: Columbia University Press, pp. 187-213.
- (2006[1980]) 'Από την ρυπαρότητα στο μίasma' (μτφ.) Πελαγία Μαρκέτου στο Αθηνά Αθανασίου (επιμ.) *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*. Αθήνα: Νήσος, σσ.361-378.
- Lacan, Jacques (1978[1973]) *The seminar book XI: the four fundamental concepts of psychoanalysis* based on the seminar of Jacques Lacan in 1964 (trans.) Alan Sheridan. New York: W.W. Norton and Company.
- Laqueur, Thomas (2003[1990]) *Κατασκευάζοντας το φύλο: σώμα και κοινωνικό φύλο από τους αρχαίους Έλληνες έως τον Φρόιντ* (μτφ.) Πελαγία Μαρκέτου. Αθήνα: Πολύτροπον.
- Leavy, Patricia (2009) *Method meets art: arts-based research practice*. New York: Guilford Press.

- Lepecki, Andre (2006) *Exhausting dance: performance and the politics of movement*. New York: Routledge.
- Λίποβιτς, Θάνος (2005) *Οι τέσσερις Λόγοι στον Jacques Lacan*. Παιδαγωγικά Ρεύματα στο Αιγαίο, τευχος 1., σσ. 30-43.
- Manning, Susan (1997) 'The female dancer and the male gaze: feminist critiques of early modern dance' in Jane Desmond (ed.) *Meaning in motion: new cultural studies of dance*. Durham: Duke University Press, pp. 153-166.
- Μακρυνιώτη, Δήμητρα (επιμ.) (2004) 'Εισαγωγή: Το σώμα στην ύστερη νεωτερικότητα' στο *Τα όρια του σώματος: διεπιστημονικές προσεγγίσεις*. Αθήνα: Νήσος, σσ. 11-73.
- Martin, John (1933) *The modern dance*. New York: A. S. Barnes.
- Mauss, Marcel (2004[1950]) 'Οι τεχνικές του σώματος' (μτφ.) Θεόδωρος Παραδέλλης στο *Κοινωνιολογία και ανθρωπολογία*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, σσ. 185-223.
- McRobbie, Angela (2008) 'Post-feminism and popular culture: Bridget Jones and the new gender regime' in *The aftermath of feminism: gender, culture and social change*. London: Sage Publications Ltd, pp. 11-23.
- Merleau-Ponty, Maurice (2012[1945]) *Phenomenology of perception* (trans.) Donald A. Landes. New York: Routledge.
- Μπακαλάκη, Αλεξάνδρα (1989) *Καθαριότητα, καλλωπισμός και ο γυναικείος προορισμός: αντιλήψεις για τη φροντίδα του σώματος στη νεότερη Ελλάδα*. Αρχαιολογία, τεύχος 31, σσ. 43-47.
- Morse M. Janice, Field, Peggy Anne (1996) *Nursing research: the application of qualitative approaches*. New York: Springer.

- Oakley, Ann (1972) *Sex, gender and society: towards a new society*. Aldershot: Gower Publishing Company Limited.
- (1981) 'Interviewing women: a contradiction in Terms' in Herbert Roberts (ed.) *Doing feminist research*. London: Routledge and Kegan Paul, pp. 30-61.
- Pateman, Carole (1988) *The sexual contract*. Cambridge: Polity.
- Phellan, Peggy (1993) 'Spatial envy: Yvonne Rainer's the man who envied women' in *Unmarked: the politics of performance*. London: Routledge, pp.71-92.
- Pini, Maria (1997) 'Cyborgs, nomads and the raving feminine' in Helen Thomas (ed.) *Dance in the city*. London: Macmillan, pp. 111-129.
- Pollock, Griselda (1988) 'Modernity and the spaces of femininity' in *Vision and difference: femininity, feminism, and histories of art*. New York: Routledge, pp. 50-90.
- Poovey, Mary (2006[1989]) 'Επεισόδια αδιάκριτου χαρακτήρα: η ιατρική αγωγή των βικτοριανών γυναικών' (μτφ.) Μαργαρίτα Μηλιώρη στο Αθηνά Αθανασίου (επιμ.) *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*. Αθήνα:Νήσος, σσ. 335-360.
- Preston, Carrie (2011) *Modernism's mythic pose: gender, genre, solo performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Reason, Matthew, Reynolds, Dee (2010) *Kinesthesia, empathy and related pleasures: An inquiry into audience experiences of watching dance*. Dance Research Journal Vol. 42, No. 2, pp. 49-75.
- Sanchez-Colberg, Anna (1993) 'Pina Bausch : 'you put your left foot in, then you shake it all about .. ': excursions and incursions into feminism and Bausch's Tanztheater' in Helen Thomas (ed.) *Dance, gender and culture*. London: Mcmillan, pp.151-163.

- Savigliano, Marta E. (1995) 'Fragments for a story of tango bodies (on Choreocritics and the memory of power) in Susan Leigh Foster (ed.) *Corporealities: dancing knowledge, culture and power*. London: Routledge, pp. 208-243.
- Stake, Robert (1995) *The art of case study research*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- (2005) 'Qualitative case studies' in Norman K. Denzin, Yvonne S. Lincoln (ed.) *The Sage handbook of qualitative research*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Σκλόφσκι, Βίκτορ (2013 [1917]) 'Η τέχνη ως τεχνική' (μτφ. από την αγγλική έκδοση 1965) Αθανάσιος Κατσικερός, Κώστας Σπαθαράκης στο Κ. Μ. Newton (επιμ.) *Η λογοτεχνική θεωρία του εικοστού αιώνα*. Αθήνα: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, σσ. 5-9.
- Thomas, Helen (1996) 'Do you want to join the dance? postmodernism/poststructuralism, the body, and dance' in Gay Morris (ed.) *Moving words re-writing dance*. New York: Routledge, pp. 57-77.
- Yuval-Davis, Nira (2013[1997]) *Κοινωνικό φύλο και έθνος* (μτφ.) Σοφία Τρομάρα. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.