



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«Θέατρο και Κοινωνία: Θεωρία, Σκηνική Πράξη και Διδακτική»

Αικατερίνη Τίγκα

A.M.: 5052202002019

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**Σώμα, ταυτότητα και αναπαράσταση στο χορό και στο
κουκλοθέατρο. Πολλαπλά σώματα και ενδιάμεσος χώρος.**

Παράσταση κουκλοθεάτρου: «Ukiyo, Πλωτός Κόσμος»

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Ιωάννα Τζαρτζάνη

Μέλη συμβουλευτικής επιτροπής: Μαρία Βελιώτη, Ιωάννης Λεοντάρης

Ναύπλιο, Μάρτιος 2023

Υπεύθυνη Δήλωση Φοιτητή/τριας:

Βεβαιώνω ότι είμαι συγγραφέας της παρούσας εργασίας και ότι έχω αναφέρει ή παραπέμψει σε αυτή, ρητά και συγκεκριμένα, όλες τις πηγές από τις οποίες έκανα χρήση δεδομένων, ιδεών, προτάσεων ή λέξεων, είτε αυτές μεταφέρονται επακριβώς (στο πρωτότυπο ή μεταφρασμένες) είτε παραφρασμένες. Επίσης βεβαιώνω ότι αυτή η εργασία προετοιμάστηκε από εμένα προσωπικά ειδικά για το συγκεκριμένο μάθημα/σεμινάριο/πρόγραμμα σπουδών.

Ημερομηνία

Υπογραφή

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές μου ευχαριστίες στην επιβλέπουσα καθηγήτριά μου Ιωάννα Τζαρτζάνη, για την υποστήριξη, ενθάρρυνση, συμπαράσταση και καθοδήγησή της σε όλη τη διάρκεια αυτής της διπλωματικής εργασίας, καθώς και στο δάσκαλό μου Στάθη Μαρκόπουλο για την υποστήριξη και την πολύτιμη βοήθεια τόσο κατά τη διάρκεια της δημιουργίας της παράστασης «Ukiyo-Πλωτός Κόσμος» όσο και της παρούσας διπλωματικής εργασίας.

Ευχαριστίες οφείλονται επίσης στον αδερφό μου Χάρη, που χωρίς τη δική του υποστήριξη δεν θα είχα τη δυνατότητα να πραγματοποιήσω τις σπουδές μου, στην μητέρα μου Αγγελική και στους φίλους μου Αλέξανδρο, Ελπίδα, Δήμητρα και Χριστίνα για την υποστήριξη και τις ενδιαφέρουσες συζητήσεις μας.

Στον αδερφό μου

Περίληψη

Το αντικείμενο της παρούσας εργασίας αφορά στη διερεύνηση θεμάτων ταυτότητας, σώματος και αναπαράστασης στο χορό και στο κουκλοθέατρο, όπως αυτά προκύπτουν από την παράσταση «*Ukiyo-Πλωτός Κόσμος*».¹ Μέσα από την ανάλυση της παράστασης, η εργασία αποπειράται να απαντήσει στο κατά πόσο η παράσταση επιβεβαιώνει ή αμφισβητεί τις κυρίαρχες συμβάσεις για το σώμα και την ταυτότητα, και ειδικότερα για την ταυτότητα του γυναικείου σώματος, όπως αυτό αναπαρίσταται στη δυτική τέχνη.

Αναλύεται έτσι ένα εύρος χαρακτηριστικών της παράστασης: Συνάδει το ύφος της κίνησης με τη διαμόρφωση της κοινωνικής ταυτότητας ή της αντιστέκεται; Το στήσιμο της παράστασης (σκηνοθεσία, σκηνογραφία, μουσική κ.τ.λ.) ενισχύει ή αρνείται αυτές τις κατηγοριοποιήσεις; Πως ένα συγκεκριμένο σώμα αλληλεπιδρά με άλλα σώματα; Πως λειτουργεί η συνύπαρξη πολλαπλών σωμάτων στη σκηνή για την πρόσληψη του κοινού;

Αντλώντας από τα επιστημονικά πεδία της κοινωνιολογίας και της ανθρωπολογίας-αναλύονται θεωρίες αναπαράστασης, η εννοιολόγηση του σώματος στη Δύση, οι θεωρητικές προσεγγίσεις του σώματος από τις κοινωνικές και ανθρωπιστικές επιστήμες, τη φεμινιστική θεωρία, θεωρίες χορού και κουκλοθέατρου- ορίζεται το πλαίσιο μέσα στο οποίο κινείται η διακειμενική ανάλυση της παράστασης.

Βασικά εργαλεία αυτής της μελέτης αντλούνται από τις φεμινιστικές προσεγγίσεις του χορού και από τη θεωρία κουκλοθέατρου. Μέσα από την έννοια της κιναισθησίας στο χορό και τη θεωρία της διττής αναπαράστασης, επιδιώκεται να συντεθεί μια μεθοδολογία ανάλυσης της παράστασης προκειμένου να διερευνηθεί ο τρόπος που η παράσταση αμφισβητεί τις κυρίαρχες συμβάσεις για το σώμα και την ταυτότητα και ειδικότερα για την ταυτότητα του γυναικείου σώματος, όπως αυτή αναπαρίσταται στη

¹ Η παράσταση «*Ukiyo-Πλωτός κόσμος*» δημιουργήθηκε στο πλαίσιο του ετήσιου εργαστηρίου κατασκευής και εμφύχωσης θεατρικής μαριονέτας του εργαστηρίου Ayusaya και παρουσιάστηκε για πρώτη φορά τον Ιούλιο του 2018 στο θέατρο Ayusaya στην Αθήνα. Συντελεστές παράστασης: Σχεδιασμός, κατασκευή, εμφύχωση θεατρικής μαριονέτας, σκηνοθεσία, σκηνογραφία, δραματουργία, φωτισμός: Τίγκα Αικατερίνη, Επιμέλεια: Στάθης Μαρκόπουλος, Μουσική σύνθεση και ερμηνεία: Maximilian Tzortzatos, μουσική ερμηνεία: Χάρης Γιανναράκος, βίντεο: Γιώργος Πατεράκης.

δυτική τέχνη. Μέσα από την ανάλυση της οντολογικής κατάστασης της κούκλας και την έννοια της διπλής όρασης στο κουκλοθέατρο, επιδιώκεται να διερευνηθεί αν οι θέσεις του φεμινισμού και της φαινομενολογίας, αναφορικά με το σώμα ως υποκείμενο, έχουν εφαρμογή στο σώμα της κούκλας, που ως αντικείμενο αλλά ταυτόχρονα δρων υποκείμενο, μπορεί να προκαλέσει διπλά τις συμβάσεις για το σώμα και την ταυτότητα.

Λέξεις κλειδιά: Σώμα, ταυτότητα, αναπαράσταση, χορός, κουκλοθέατρο, φεμινιστικές σπουδές.

Abstract

The subject of this thesis concerns the investigation of issues of identity, body and representation in dance and puppetry, as they emerge from the performance Ukiyo-Floating World.²

Through the analysis of the performance, the paper attempts to answer whether the performance confirms or challenges the dominant conventions on the body and identity, and in particular on the identity of the female body, as it is represented in Western art.

A range of characteristics of the performance are thus analyzed: Does the style of the movement conform to the formation of social identity or does it resist it? Does the set-up of the show (directing, scenography, music etc.) reinforce or negate these categorizations? How does a particular body interact with other bodies? How does the coexistence of multiple bodies on stage work to engage the audience?

Drawing from the scientific fields of sociology, anthropology-theories of representation, the conceptualization of the body in the West, theoretical approaches to the body from the social sciences and humanities, feminist theory, theories of dance and puppetry are analyzed- defining the framework within which the intertextual analysis of the performance moves.

² The performance "Ukiyo-Floating World" was created in the context of the annual workshop for construction and animation of theatre marionette of Ayusaya workshop and was presented for the first time in July 2018 at the Ayusaya theater in Athens. Design, construction, animation of theatrical puppet, direction, scenography, dramaturgy, lighting: Katerina Tigka, Curator: Stathis Markopoulos, Music composition and performance: Maximilian Tzortzatos, music performance: Harris Giannarakos, video: Yiorgos Paterakis.

Basic tools of this study are drawn from feminist approaches of dance and from puppetry theory. Through the concept of kinesthesia in dance and the theory of double representation, it is sought to derive a methodology of analysis of the way the performance challenges the dominant conventions about the body and identity. Through the analysis of the ontological state of the puppet and the theory of double vision in puppet theater, an attempt is made to investigate whether the positions of feminism and phenomenology, regarding the body as a subject, applies to the body of the puppet, which as an object but at the same time as acting subject, can doubly challenge the conventions of the body and identity.

Key words: Body, identity, representation, dance, puppetry, feminist studies.

Περιεχόμενα

Υπεύθυνη Δήλωση.....	1
Ευχαριστίες.....	2
Αφιέρωση.....	3
Περίληψη.....	4
Abstract.....	5
Περιεχόμενα.....	7
1. Εισαγωγή	
Ukiyo: Πλωτός Κόσμος. Θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις	8
1.1 Θεωρήσεις του ανδρικού βλέμματος (the male gaze)	
Η Ukiyo-αντικείμενο	14
1.2 Η αναπαράσταση των φύλων στο κλασικό μπαλέτο	
Η σχέση αρρενοπώτητας και θηλυκότητας στην παράσταση	17
1.3 Οριενταλισμός. Αποικιοκρατικό βλέμμα.	
Η Ukiyo: εξωτική, μυστηριώδης «Άλλη».....	22
1.5 Κιναισθητική ενσυναίσθηση και ενσώματη πρόσληψη	24
2. Σώμα και ταυτότητα.....	29
2.1 Το σώμα στις κοινωνικές επιστήμες	31
2.2 Η φαινομενολογική προσέγγιση του σώματος.....	33
2.3 Φεμινιστικές προσεγγίσεις του σώματος. Η γυναίκα ως σώμα.....	35
2.4 Επιτελεστικότητα και αναπαράσταση.....	37
2.5 Δυτικές αναπαραστάσεις του σώματος.....	39
3. Εξερευνήσεις ταυτότητας στον σύγχρονο χορό και στο κουκλοθέατρο.....	41

3.1 Η θεωρία της διττής αναπαράστασης.....	43
Ukiyo: Από την παρακολούθηση στην μαρτυρία.....	45
3.2 Η οντολογική κατάσταση της κούκλας.....	48
3.3 Η σχέση κούκλας-κουκλοπαίκτη.....	51
3.4 Θεωρίες πρόσληψης στο κουκλοθέατρο	54
3.5 Η έννοια της διαμεσολάβησης στο κουκλοθέατρο. Πολλαπλά σώματα και ενδιάμεσος χώρος.....	56
4. Συμπεράσματα.....	58
Βιβλιογραφία.....	61

1. Εισαγωγή:

Ukiyo: Πλωτός Κόσμος. Θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις.

Η παράσταση ξεκινά στο σκοτάδι. Για μερικά δευτερόλεπτα το θέατρο είναι μια μαύρη θάλασσα. Δεν ακούγεται τίποτα, ούτε μουσική, ούτε λόγος.

Μετά από λίγο, ένα φως ανάβει στο εσωτερικό ενός δωματίου με κλειστά παραβάν, στο λευκό χαρτί του παραβάν διαγράφονται σκιές, ένα δεύτερο απαλό φως φωτίζει όλη τη σκηνή του θεάτρου και αποκαλύπτει τη φιγούρα ενός άντρα μουσικού που κάθετα μπροστά και διαγώνια από το σκηνικό του δωματίου.

Ο μουσικός χτυπάει ένα γκονγκ, στο λευκό χαρτί του παραβάν διαγράφεται τώρα η φιγούρα μιας γυναίκας, το περίγραμμα του σώματός της: το προφίλ του προσώπου της, το στήθος της, η γάμπα της, ένα τακούνι.

Τα φώτα της σκηνής αλλάζουν. Το εσωτερικό φως του σκηνικού χαμηλώνει, η φιγούρα χάνεται, ένα εξωτερικό φως φωτίζει όλη την σκηνή του θεάτρου απαλά και δυο μικρότερα φώτα τοποθετημένα στο μπροστινό μέρος του σκηνικού ανάβουν.

Ο μουσικός κοιτάζει προς το δωμάτιο και παίζει μερικές νότες στην κιθάρα του.

Οι πρώτες νότες του τραγουδιού μοιάζει να βάζουν σε λειτουργία ένα μουσικό κουτί, οι πόρτες του σκηνικού ανοίγουν και αποκαλύπτεται το εσωτερικό ενός δωματίου σε γαλάζιο χρώμα, στο κέντρο του δωματίου βλέπουμε την πλάτη μιας γυναίκας, φοράει ένα μακρύ μοβ φόρεμα, έχει μακριά μαύρα μαλλιά και λευκή επιδερμίδα. Από το σκίσιμο της φούστας της φαίνεται το γυμνό της πόδι, το μπούτι της, η γάμπα της, ένα τακούνι.

Ο μουσικός ξεκινά να τραγουδά:

*«Japanese eyes look at me through a crack in the wall,
not afraid to look away the sluts enjoy their morning tea,
deadly as a sphinx sits a cat on a tree and she smiles,
scratching on the skin of the sky, till the pigeon flies»*

Η γυναίκα αρχίζει να κινείται. Σηκώνει απαλά το χέρι της, γυρίζει το πρόσωπό της προς τον μουσικό, τώρα βλέπουμε το προφίλ της, μοιάζει με γκέισα. Αναπνέει. Φέρνει το χέρι της στο στήθος της. Ρίχνει τον κορμό της προς τα πίσω, το βλέμμα της ακολουθεί το χέρι της που γλιστρά απαλά στο πάτωμα. Μένει για λίγο εκεί και έπειτα σηκώνει τον κορμό της, φέρνει το πόδι της λυγισμένο στο στήθος της. Στέκεται σε αυτή την πόζα και κοιτάζει το κοινό.

*«Like a candle you've been melting,
under the wet light of the moon,
calling him a thief till he stole you from your room»*

Το φως λούζει το κορμί της, αντανακλάσεις του σώματός της στους τοίχους του δωματίου. Το πόδι της κινητοποιεί μια στροφή προς τα αριστερά. Γέρνει τον κορμό της προς τα πίσω ελαφρά, ακουμπά το χέρι της στο πάτωμα, σηκώνει το αριστερό της πόδι, στέκεται για λίγο και έπειτα σταυρώνει τα πόδια. Ποζάρει. Κοιτά το κοινό.

*«Black as the octopus' ink
darkens the road goodbye...»*

I won't be around...

I won't be around...»

Στρέφει το πρόσωπό της δεξιά, το πόδι της ακολουθεί και παρασύρει το σώμα της σε μια στροφή προς τα πίσω. Ξαναγυρίζει στο κέντρο αυτή τη φορά με τα πόδια ενωμένα και μένει για λίγο ακίνητη. Τα σκισίματα στη φούστα της αφήνουν και τα δυο της πόδια γυμνά.

«A passing train long gone you glanced at me

this crime has been committed honestly.. »

Σηκώνεται όρθια. Ξεκινά μια κίνηση με το αριστερό της πόδι, διαγράφει απαλά ένα κύκλο στο πάτωμα. Πέφτει στα γόνατα, σηκώνει το χέρι της, χαϊδεύει απαλά το πρόσωπό της. Γλιστρά το χέρι της στο στήθος της, στην κοιλιά της. Κάνει μια παύση, με μια κίνηση τραβάει τη ζώνη της και βγάζει τη φούστα της. Έπειτα αγγίζει την κοιλιά της, βγάζει τη μπλούζα της, την ακουμπά απαλά στο πάτωμα. Μένει γυμνή μπροστά στους θεατές. Το δέρμα της λάμπει στο φως της σκηνής.

«Sometimes i want you naked

and then i need you tough,

sometimes i know you fake it,

I won't be around...»

Σηκώνεται, επιστρέφει στο σκαμπό, κάθεται και επαναλαμβάνει τις ίδιες κινήσεις με το πρώτο μέρος του χορού της, μα αυτή τη φορά οι παύσεις της διαρκούν λιγότερο, σχεδόν αποστρέφεται το κοινό, δεν σταματά για να ποζάρει.

Χαϊδεύει το σώμα της, το πρόσωπο της, το στήθος της, οι χειρονομίες της δεν ξεκολλάνε από το σώμα της. Περνά τα δάχτυλα του χεριού της πάνω από το πρόσωπό της δύο φορές.

Διστάζει για λίγο και έπειτα με μια κίνηση βγάζει τη σάρκα της, βγάζει το δέρμα του προσώπου της. Γλιστρά το χέρι της στο στήθος της και με μια κίνηση βγάζει τη σάρκα του κορμού της, αποκαλύπτει τα σωθικά της.

«It's almost romantic,

blood on the snow,

from tip to toe...

familiar strangers»

Γλιστρά από το σκαμπό στο πάτωμα, στέκεται στα γόνατα μπροστά στο κοινό, αναπνέει, χαϊδεύει το πρόσωπό της, μένει εκεί να μας κοιτάζει για λίγο και έπειτα με αυτή τη μετωπική στάση κλείνει τις πόρτες του δωματίου της.

Η κουκλοπαίκτρια που κινούσε την κούκλα-χορεύτρια κλείνει το φως του δωματίου. Η μουσική έχει σταματήσει.

Μια θεατρική σκηνή. Στη σκηνή ένας άντρας και μια γυναίκα. Ο άντρας είναι μουσικός, η γυναίκα χορεύτρια. Ο μουσικός είναι ένας πραγματικός άνθρωπος, ενώ η χορεύτρια δεν είναι μια πραγματική γυναίκα, είναι μια μαριονέτα. Αλλά την μαριονέτα την κινεί μια πραγματική γυναίκα. Αυτό περιπλέκει τα πράγματα. Μπορούμε να δούμε ένα ζευγάρι, μπορούμε να δούμε έναν άντρα μόνο του να αφηγείται μια ιστορία, μπορούμε να δούμε έναν άντρα, μια κουκλοπαίκτρια και μια κούκλα ή έναν άντρα και μια περφόρμερ. Η επιλογή της κούκλας στο χαρακτήρα της γυναίκας και όχι μιας αληθινής χορεύτριας, μπορεί να αποτελεί αισθητική επιλογή ή/και να προκύπτει από ανάγκη να βρεθούν σκηνικές λύσεις. Στην περίπτωση της παράστασης αποτελεί αισθητική επιλογή και εξυπηρετεί την δραματουργία. Μια αληθινή χορεύτρια δεν θα μπορούσε να βγάλει το δέρμα της.

Εκτός όμως από τα παραπάνω, η κούκλα μπορεί να αποτελέσει ενδιαφέρον μέσο για να διαπραγματευτούμε θέματα ταυτότητας, ετερότητας και αναπαράστασης.

Η παράσταση Ukiyo- Πλωτός Κόσμος, δημιουργήθηκε στο πλαίσιο του ετήσιου εργαστηρίου κατασκευής και εμφύχωσης θεατρικής μαριονέτας του εργαστηρίου Ayusaya του Στάθη Μαρκόπουλου και παρουσιάστηκε για πρώτη φορά τον Ιούλιο του 2018 στο θέατρο Ayusaya στην Αθήνα. Στη συνέχεια η παράσταση παρουσιάστηκε στον πολυχώρο Χίμαιρες στην Αθήνα, σε φεστιβάλ δρόμου στην Κωνσταντινούπολη, καθώς και σε μουσικές σκηνές στην Βέρνη. Αποσπάσματα της παράστασης χρησιμοποιήθηκαν για τη δημιουργία του video clip του τραγουδιού που ακούγεται στην παράσταση με τίτλο Japanese Eyes από το συγκρότημα Desserto Parallax. Οι συντελεστές της παράστασης είναι: Σχεδιασμός, κατασκευή και εμφύχωση θεατρικής μαριονέτας, σκηνοθεσία, σκηνογραφία, δραματουργία, φωτισμός: Κατερίνα Τίγκα, Επιμέλεια παράστασης: Στάθης Μαρκόπουλος, Μουσική σύνθεση και ερμηνεία: Max-

imilian Tzortzatos, μουσική ερμηνεία (2023): Χάρης Γιανναράκος, βίντεο: Γιώργος Πατεράκης.

Η ανάλυση της παράστασης ‘Ukiyo-Πλωτός Κόσμος’ και η διερεύνηση θεμάτων ταυτότητας, σώματος και αναπαράστασης, όπως αυτά προκύπτουν από την ίδια την παράσταση, είναι το αντικείμενο της παρούσας εργασίας.

Η μελέτη βασίζεται στο πρωτογενές υλικό της παράστασης, όπως αυτή βιντεοσκοπήθηκε στο θέατρο Ayusaya, στην Αθήνα τον Φεβρουάριο του 2023.

Σύνδεσμος από το βίντεο της παράστασης <https://youtu.be/eqZ3bdC3wy4>

Βασικά ερευνητικά ερωτήματα της μελέτης αποτελούν το κατά πόσο και με ποιό τρόπο η παράσταση επιβεβαιώνει ή αμφισβητεί τις κυρίαρχες συμβάσεις για το σώμα και την ταυτότητα, και ειδικότερα για την ταυτότητα του γυναικείου σώματος, όπως αυτό αναπαρίσταται στη δυτική τέχνη.

Για την ανάλυση της παράστασης, αντλούνται εργαλεία από ένα εύρος επιστημονικών πεδίων: Θεωρία κινηματογράφου, χορού και κουκλοθέατρου, επιστημολογία του σώματος, κοινωνιολογία, ανθρωπολογία, φεμινιστική θεωρία.

Τα βασικά μεθοδολογικά εργαλεία αυτής της μελέτης αντλούνται από τη θεωρία του χορού και από τη θεωρία κουκλοθέατρου. Μέσα από την έννοια της κιναισθησίας στο χορό (όπως έχει αναλυθεί από την Maxine Sheets-Johnstone³) και τη θεωρία της διττής αναπαράστασης (όπως έχει αναλυθεί από την Ann Cooper Allbright⁴), επιδιώκεται να συντεθεί μία μεθοδολογία ανάλυσης της παράστασης, προκειμένου να ερευνηθεί ο τρόπος που η παράσταση ανατρέπει τις κυρίαρχες συμβάσεις για το σώμα και την ταυτότητα. Από τη θεωρία του κουκλοθέατρου επιδιώκεται να διερευνηθεί αν οι θέσεις της φαινομενολογίας και του φεμινισμού, αναφορικά με το σώμα ως υποκείμενο, έχουν εφαρμογή στο σώμα της κούκλας. Πιο συγκεκριμένα, μέσα από την ανάλυση της οντολογικής κατάστασης της κούκλας, την έννοια της διπλής όρασης στο

³ Sheets-Johnstone, M. (1999). *The primacy of movement*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Co.

⁴ Cooper Allbright, A., (1997), «Χορογραφώντας τη διαφορά», Νήσος, Αθήνα

κουκλοθέατρο (όπως έχει αναλυθεί από τον Steve Tillis⁵) και την έννοια της διαμεσολάβησης στο κουκλοθέατρο (όπως αυτή αναλύεται από την Meike Wagner⁶ και την Aikaterini Kotsou⁷) επιδιώκεται να συντεθεί μια μεθοδολογία ανάλυσης της παράστασης προκειμένου να διερευνηθεί ο τρόπος που η παράσταση ανατρέπει διπλά τις κυρίαρχες συμβάσεις για το σώμα και την ταυτότητα και ειδικότερα για την ταυτότητα του γυναικείου σώματος, όπως αυτό αναπαριστάται στη δυτική τέχνη.

Η θεωρητική και πρακτική έρευνα πάνω στις έννοιες του σώματος, της ταυτότητας και της αναπαράστασης, εκδοχή της οποίας αποτελεί η παρούσα διπλωματική εργασία στο πλαίσιο του Μεταπτυχιακού Προγράμματος «Θέατρο και Κοινωνία» στην ειδίκευση της σκηνικής πρακτικής, άρχισε την περίοδο των προπτυχιακών μου σπουδών, συνδυάζοντας την ακαδημαϊκή όσο και την καλλιτεχνική μου πορεία.

Η προσωπική αναγκαιότητα για αυτήν την έρευνα συνίσταται στον στοχασμό και τη θεωρητική έρευνα γύρω από τις προεκτάσεις και τις σημασίες όσων δοκιμάζονται μεν πρακτικά, συνδέονται όμως έντονα και με μια σειρά από διεπιστημονικά ερωτήματα.

Σε σχέση με τον ευρύτερο καλλιτεχνικό χώρο, το κουκλοθέατρο έχει χαρακτηριστεί ως 'low art' και έχει συνδεθεί κυρίως με το παιδικό και το λαϊκό θέαμα. Το γεγονός αυτό είχε σαν αποτέλεσμα να ερευνηθεί πολύ λιγότερο από άλλα είδη παραστατικών τεχνών. Τα τελευταία χρόνια -κυρίως από όταν η ορατότητα του κουκλοπαίκτη πάνω στη σκηνή άρχισε να αποτελεί κανόνα και όχι εξαίρεση στις παραστάσεις κουκλοθέατρου- η ακαδημαϊκή κοινότητα έχει στρέψει το ενδιαφέρον της στις αναπαραστατικές και επιτελεστικές δυνατότητες της κούκλας και το κουκλοθέατρο άρχισε να αναδεικνύεται σε καλλιτεχνικό είδος ικανό να τοποθετηθεί δίπλα στις σύγχρονες παραστατικές τέχνες.

⁵ Tillis, S., (1992), "Towards an aesthetics of the puppet" Puppetry as a theatrical art, p.58-66, Greenwood Press, New York.

⁶ Wagner, M., (2006), "On other Bodies. The intermedial Gaze in Theatre", In: Intermediality in Theater and Performance, edited by Fredda Chaple and Chiel Kattenbelt, 125-136. Amsterdam: Rodopi

⁷ Kotsou, A., (2015), "Puppet theatre, Changes in the perception", MA thesis Theatre Studies, Utrecht University. www.takey.com/Thesis_184.pdf

Στην Ελλάδα, καλλιτέχνες του κουκλοθέατρου⁸ πειραματίζονται με τις δυνατότητες της κούκλας, παρουσιάζοντας εξαιρετικές σύγχρονες παραστάσεις. Παρ' όλα αυτά η έρευνα για το κουκλοθέατρο δεν φαίνεται να συμβαδίζει με την καλλιτεχνική πράξη: Οι μελέτες που ασχολούνται με το κουκλοθέατρο ως παραστατική τέχνη -και όχι με την χρήση του ως εκπαιδευτικό μέσο- είναι λίγες στην Ελλάδα.

1.1 Θεωρήσεις του ανδρικού βλέμματος (the male gaze).

Η Ukiyo-αντικείμενο.

Ο John Berger στο βιβλίο *Ways of Seeing* -βασισμένο στην ομώνυμη τηλεοπτική σειρά του BBC- αναφέρει πως οι άνδρες δρουν και οι γυναίκες εμφανίζονται. Οι άνδρες κοιτάζουν τις γυναίκες, ενώ οι γυναίκες κοιτάζουν τους εαυτούς τους να τις βλέπουν.⁹ Ο Berger υποστήριξε πως οι γυναίκες, στην ευρωπαϊκή τέχνη, απεικονίζονται σαν να γνωρίζουν ότι τις κοιτάζει ένας άνδρας θεατής. Σύμφωνα με τον Berger, ο λόγος που οι γυναίκες απεικονίζονται με διαφορετικό τρόπο από τους άνδρες στην ευρωπαϊκή τέχνη, είναι ότι ο αναμενόμενος θεατής υποτίθεται πάντοτε πως είναι αρσενικός, και η εικόνα της γυναίκας σχεδιάζεται πάντα με σκοπό να τον κολακέψει.¹⁰

Ο κοινωνιολόγος Jib Fowles, αναφέρει σχετικά το παράδειγμα των διαφημίσεων. Σύμφωνα με τον Fowles, στις διαφημίσεις οι άντρες κοιτάζουν, ενώ τις γυναίκες τις κοιτάζουν.¹¹ Ο Paul Messaris αναφέρει επίσης πως οι γυναίκες στις διαφημίσεις προσκαλούνται να αντιμετωπίσουν το φακό ως υποκατάστατο για το μάτι ενός αρσενικού που τις κοιτάζει. Ο συγγραφέας εξηγεί πως όταν οι γυναίκες κοιτάζουν τις

⁸ «Μικρός οδηγός για υποψήφιους σκαιοβιάτες» Στάθης Μαρκόπουλος, κουκλοθέατρο Αγιούσαγια, Παραγωγή: Στέγη Ιδρύματος Ωνάση 2018-2019, «ΚΥΚΛΩΨ» Εικαστικό δρώμενο με μαριονέτες του Θεοδωρή Κορόζη, «Εφημερία» Ομάδα Κέντρο Βάρους, «Γιοβάν» Bufos Puppet theatre, «Giraffe» Hop Signor Puppet theatre, «Clown's Houses», Merlin Puppet theatre, «Απουσία το σώμα» Ομάδα χορού Πλεύσις και κουκλοθέατρο Αγιούσαγια κ.α.

⁹ Ελεύθερη μετάφραση από: Berger, J., (1972), «Ways of seeing», p.p.45-47, British Broadcasting corporation and Penguin Books, Great Britain.

¹⁰ ο.π. p.49

¹¹ Ελεύθερη μετάφραση από: Fowles, J.,(1996), «Advertising and Popular Culture», p. 204, Sage, U.S.A.

διαφημίσεις, προσκαλούνται να δουν τον εαυτό τους, όπως θα τις έβλεπε ένας άνδρας.¹² Αυτού του είδους οι διαφημίσεις υπονοούν μια ανδρική ματιά, ακόμη κι όταν ο αναμενόμενος θεατής είναι γυναίκα. Οι γυναίκες που βλέπουν τις διαφημίσεις καλούνται να ταυτισθούν με το άτομο που κοιτάζεται, αλλά και με έναν υπονοούμενο θεατή του αντίθετου φύλου.¹³ Μέσα στην κυρίαρχη αναπαραστατική παράδοση ο θεατής υποτίθεται κατά κανόνα ότι είναι όχι μόνο αρσενικός αλλά επίσης ετεροφυλόφιλος, ενήλικος και πιο συχνά λευκός.¹⁴

Η Laura Mulvey στο δοκίμιο «Οπτική Απόλαυση και Αφηγηματικός Κινηματογράφος» (1975) διατύπωσε τον ορισμό του «ανδρικού βλέμματος» στο χώρο του κινηματογράφου. Η Mulvey επισημαίνει ότι στον παραδοσιακό Χολιγουντιανό κινηματογράφο «η απόλαυση του κοιτάγματος έχει διχοτομηθεί σε ενεργητική/αρσενική και παθητική/θηλυκή».¹⁵ Ο παραδοσιακός Χολιγουντιανός κινηματογράφος υπογραμμίζει την υποτιθέμενη επιθυμία της γυναίκας να την κοιτάζουν, ενώ ταυτόχρονα δομεί τον τρόπο με τον οποίο πρέπει να την κοιτάζουν μέσα στο ίδιο το θέαμα. Η Mulvey τοποθετεί αυτή τη διαδικασία μέσα σε μια αλληλουχία κυρίαρχων αντρικών βλεμμάτων: το βλέμμα της κάμερας, του σκηνοθέτη, το βλέμμα των αντρικών ηρώων και κατ' επέκταση το βλέμμα του θεατή.

Για τα βλέμματα αυτά «η γυναίκα λειτουργεί ως εικόνα και ο άνδρας ως φορέας του κοιτάγματος».¹⁶ Ο άνδρας είναι το ενεργητικό υποκείμενο της αφήγησης, ενώ η γυναίκα το παθητικό αντικείμενο του βλέμματος του θεατή, που είναι εξ ορισμού αρσενικό.¹⁷

«Η γυναίκα, ως σεξουαλικό αντικείμενο, επισύρει το βλέμμα του άνδρα πρωταγωνιστή, ο οποίος φέρει, διά της ταύτισης, το βλέμμα του θεατή, για να το μεταφέρει πίσω από τη

¹² Ελεύθερη μετάφραση από: Messaris, P. (1997), “Visual Persuasion: The Role of Images in Advertising”, p.41, Sage, London.

¹³ ο.π. p.44

¹⁴ ο.π. p.44

¹⁵ Mulvey, L.,(2005), Μαργαρίτα Κουλεντιανού (μτφ), «Οπτικές και άλλες απολαύσεις», σ. 55-74, Παπαζήση.

¹⁶ ο.π. σελ. 63

¹⁷ ο.π. σελ. 63

σκηνή και να αδρανοποιήσει τις εντός της διήγησης τάσεις της γυναίκας». ¹⁸ Η γυναίκα δεν είναι ποτέ πρωταγωνίστρια, αφού ο ρόλος της αρχίζει και τελειώνει αποκλειστικά σε σχέση με τον άντρα, ο οποίος είναι ο κατασκευαστής της δράσης. «*Εκείνη προορίζεται για να προβάλλει θραύσματα του κορμιού της, μέλη ενός αποσπασματικού σώματος, ένα ντεκολτέ, μια γάμπα, ένα ακέφαλο ή μάλλον απρόσωπο στην ουσία κορμί*». ¹⁹

Στην παράσταση “Ukiyo- Πλωτός Κόσμος”, η γυναίκα-αντικείμενο εμφανίζεται όταν ο άντρας χτυπά το γκονγκ. Ο άντρας δρα και η γυναίκα εμφανίζεται στο χαρτί. Από την πρώτη εμφάνισή της στο χαρτί αλλά και μόλις ανοίξουν οι πόρτες και τη δούμε να κινείται, η γυναίκα εμφανίζεται ως εικόνα, ως παθητικό αντικείμενο του βλέμματος. Ο πρώτος στίχος του τραγουδιού “*Japanese eyes look at me through a crack in the wall*” παραπέμπει στην απόλαυση του κοιτάγματος, όπως την περιγράφει η Mulvey, ως ενεργητική/αρσενική και παθητική/θηλυκή. Ο άνδρας κοιτάζει τη γυναίκα, η γυναίκα κοιτάζει τον άνδρα που την κοιτά. Ο άνδρας-μουσικός στην παράσταση είναι ο φορέας του βλέμματος. Αντίθετα η γυναίκα παρουσιάζεται ως εικόνα, είναι το παθητικό αντικείμενο της αφήγησης και του βλέμματος. Ο ρόλος της περιορίζεται στο να προβάλλει θραύσματα του κορμιού της.

Ο άντρας αρχίζει να τραγουδά και η γυναίκα γυρίζει νωχελικά προς το μέρος του. Το δέρμα της λάμπει στο φως της σκηνής. Το τραγούδι αφηγείται μια ιστορία, την ιστορία μιας σύγχρονης γκέισας. Μοιάζει ο μουσικός να αφηγείται μια προσωπική του εμπειρία και το κοινό να παρακολουθεί την οπτική της αναπαράσταση. Το τραγούδι του την περιγράφει και η γυναίκα ανταποκρίνεται στο ρυθμό του και στην αφήγηση των στίχων του. Έτσι, ο άντρας-μουσικός είναι ο πρώτος θεατής της παράστασης, που καλεί το κοινό να ταυτιστεί με το δικό του (αντρικό) βλέμμα και να δει τη γυναίκα-χορεύτρια μέσα από αυτό, ανεξάρτητα από το αν το κοινό είναι αντρικό ή θηλυκό.

1.2 Αναπαράσταση των φύλων στο κλασικό μπαλέτο.

¹⁸Ρηγοπούλου Π., (2003), «Το σώμα. Ικεσία και απειλή», σ.113-114, Πλέθρον, Αθήνα.

¹⁹Ρηγοπούλου Π., (2003), «Το σώμα. Ικεσία και απειλή»,σ.113-114, Πλέθρον, Αθήνα.

Η σχέση αρρενοπώτητας και θηλυκότητας στην παράσταση.

Οι δομές της επιθυμίας, όπως τις περιέγραψε η Mulvey στο πλαίσιο του κλασικού κινηματογράφου, εμφανίζουν ομοιότητες με εκείνες του κλασικού μπαλέτου. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει η χορεύτρια και ερευνήτρια χορού Ann Cooper-Albright στο βιβλίο της «Χορογραφώντας τη διαφορά»:

*«Η ηδονοβλεπτική ματιά του κοινού, μέσα από το βλέμμα του σκηνοθέτη, της κάμερας και του άντρα πρωταγωνιστή στις ταινίες, στο χορό αντιπροσωπεύεται από τα βλέμματα του χορογράφου και του άντρα συγχορευτή, οι οποίοι στην κυριολεξία παρουσιάζουν τη χορεύτρια στα μάτια του κοινού».*²⁰

Σύμφωνα με την Allbright, το γυναικείο σώμα στο μπαλέτο στήνεται ως θέαμα ενός αποκλειστικά αντρικού κοινού. Οι μπαλαρίνες τοποθετούνται και επιδεικνύονται από έναν άντρα παρτενέρ, που η ματιά του αντανακλά εκείνη του -συνήθως άντρα-χορογράφου και καθοδηγεί το βλέμμα του κοινού, που ανεξάρτητα αν είναι θηλυκό ή αρσενικό τοποθετείται στο ρόλο του άντρα θεατή.²¹

Στην παράσταση Ukiyo, η χορογραφία εμφανίζεται απλή: το σώμα της γυναίκας-κούκλας κινείται κυρίως πάνω και γύρω από το σκαμπό, που είναι τοποθετημένο στο μπροστινό μέρος της σκηνής. Ο χώρος που χρησιμοποιεί η χορεύτρια είναι περιορισμένος, καθώς κινείται πάντοτε μέσα στο φωτιστικό κάδρο. Η κίνηση της είναι απαλή, υπνωτική, η επανάληψη των κινήσεων της κάνει το χρόνο να μοιάζει ασήμαντος. Κινείται με χάρη από τη μια μεριά του σκαμπό στην άλλη, έπειτα παγώνει για μια στιγμή σε μια πόζα και ύστερα επιστρέφει πάλι στην ροή της κίνησής της. Ο χορός της μοιάζει με γέφυρες που στήνει για να περάσει από τη μία πόζα στην άλλη. Η χορογραφία της είναι ένα κάδρο εντός του οποίου εκτίθεται αποτελεσματικότερα το γυναικείο σώμα. Το γυναικείο σώμα στην παράσταση Ukiyo τοποθετείται ως αντικείμενο θέασης.

²⁰ Cooper Allbright, A., (1997), Χορογραφώντας τη διαφορά, σ.51, Νήσος, Αθήνα

²¹ ο.π. σ.51

Κάθε κίνησή της καταλήγει σε μια πόζα που αποκαλύπτει κάποιο μέρος του κορμιού της. Κάθε φορά που παγώνει σε μια πόζα είναι σαν να καλεί το κοινό να τραβήξει διανοητικές φωτογραφίες του κορμιού της. Με τον τρόπο αυτό ενισχύει τον ρόλο της γυναίκας ως αντικείμενο της ηδονοβλεπτικής ματιάς του κοινού.

Η χορεύτρια χαϊδεύει το πρόσωπό της, περνά απαλά το χέρι της πάνω στο στήθος της, σταυρώνει τα γυμνά της πόδια, πέφτει στα γόνατα και κάνει στριπτίζ. Καθώς εκτελεί αυτές τις κινήσεις που είναι παραδοσιακά συνδεδεμένες με την ερωτική προ(σ)κλήση, επιβεβαιώνει την αναπαράσταση της γυναικείας επιθυμίας ως παθητικής και σιωπηλής, «επιθυμίας να είσαι επιθυμητή», επιθυμίας να είσαι το «άλλο» κάποιου».

Η ιστορικός χορού Ann Daly στο άρθρο της *Classical ballet: a discourse of difference*²² (2008), αναφέρει πως «η γυναικεία μορφή στο μπαλέτο έχει χαραχτεί ως αναπαράσταση της διαφοράς: ως θέαμα εκείνη είναι ο φορέας και το αντικείμενο της αντρικής επιθυμίας».²³

Η Daly φέρνει το παράδειγμα της κριτικής του Βολταίρου στο χορό της Marie Camargo, όταν η Camargo αντικατέστησε έναν άντρα χορευτή που έχασε την είσοδό του στην Όπερα του Παρισιού το 1720. Ο χαρακτηρισμός της Camargo από τον Βολταίρο ως «την πρώτη γυναίκα που χόρευε σαν άντρας»²⁴ ορίζει, σύμφωνα με την Daly, τη γυναικεία μορφή στο μπαλέτο ως «διαφορά». Η συγγραφέας εξηγεί πως το να πει κανείς ότι η Camargo χόρευε σαν άντρας, σημαίνει πως η χορεύτρια οικειοποιήθηκε το ζωηρό στιλ και τα βήματα του άντρα χορευτή αντί να μείνει στις «εγγενείς» ικανότητές της. Αυτές οι υποτιθέμενες γυναικείες ικανότητες, σύμφωνα με την Daly, είχαν περιγραφεί ξεκάθαρα από διάφορους χορευτές και κριτικούς χορού. Η Daly παραθέτει διάφορα παραδείγματα στο άρθρο της, μεταξύ των οποίων το παράδειγμα του Γερμανού χορευτή Johann Pasch, ο οποίος είχε γράψει το 1707 στο *Beschreibung wahrer Tanz-Kunst*: «κάθε είδους *tour de force*, όπως *πιρουέτες* ή *οποιοσδήποτε κινήσεις*

²² Ελεύθερη μετάφραση από: Daly, A. (1987), “Classical ballet: A discourse of difference, *Women & Performance: a journal of feminist theory*”, DOI: 10.1080/07407708708571104.

²³ ο.π., p. 60

²⁴ ο.π., p. 59

που δεν ήταν *gracieux* ή *doux*, θεωρούνται ακατάλληλες για γυναίκες χορεύτριες».²⁵ Η Daly αναφέρεται και στο παράδειγμα του διάσημου χορευτή και χορογράφου του 20ου αιώνα Igor Youskevitch. Ο Youskevitch έχει γράψει πως «η εγγενής τάση της γυναίκας να δείχνει το σώμα της, σε συνδυασμό με τις φυσικές γυναικείες κινήσεις που αποτελούν τον ακρογωνιαίο λίθο του χορευτικού της λεξιλογίου, είναι το χρυσό κλειδί του γυναικείου χορού». Αντίθετα, για τον άνδρα χορευτή «μια λογική πρόκληση είναι η αθλητική ή τεχνική πλευρά του χορού. Η αρρενωπότητα στο μπαλέτο δεν είναι μια ρηχή επίδειξη. Ο άνδρας στο μπαλέτο είναι ο ισχυρός άλτης, η κινητήρια δύναμη της αφήγησης, ο δημιουργός παρά το δημιούργημα».²⁶

Ο ρόλος της γυναίκας χορεύτριας στο μπαλέτο, σύμφωνα με τη Daly, είχε περιγραφεί ξεκάθαρα από διάφορους άντρες χορευτές και κριτικούς χορού, η μπαλαρίνα είναι προορισμένη να επιδεικνύει το καλλίγραμμο σώμα της, τη χάρη και την ομορφιά της. Αντίθετα, ο ρόλος του άντρα χορευτή στο μπαλέτο επιβεβαιώνει τη δύναμη και την κυριαρχία του. Ο άντρας χορευτής είναι ο κυρίαρχος της δράσης, ο δημιουργός ενώ η γυναίκα το αντικείμενο της αφήγησης και θέασης, το δημιούργημά του.

Στην υπό μελέτη παράσταση, το ρόλο του άντρα χορευτή, έχει ο μουσικός επί σκηνής, καθώς παρουσιάζει και επιδεικνύει την χορεύτρια στο κοινό, ενώ η ίδια απευθύνει σε αυτόν την ερμηνεία της. Ο μουσικός αποτελεί έτσι το πρώτο κοινό/τον πρώτο θεατή της παράστασης, ως εξωτερικό βλέμμα.

Η γυναίκα χορεύτρια είναι ο φορέας και το αντικείμενο της αντρικής επιθυμίας. Η κίνησή της είναι προορισμένη να επιδεικνύει τη χάρη της και την ομορφιά της. Αντίθετα ο ρόλος του άντρα στην παράσταση δεν είναι μια ρηχή επίδειξη, ο ρόλος του είναι να δημιουργεί τη δράση, ο άντρας είναι η κινητήρια δύναμη της αφήγησης. Η χορεύτρια συντονισμένη στην εικόνα της ως επιθυμία του άντρα, ως αντικείμενο του πόθου, ενεργοποιεί τις φαντασιώσεις του κοινού.

Η ρητορική του Youskevitch, αντιπροσωπευτική του λόγου (discourse) του μπαλέτου στο σύνολό του είναι αναπόσπαστα ριζωμένη στην έννοια των «εγγενών» και «φυσικών» διαφορών των φύλων. Σύμφωνα με την Daly, μέσα στους αιώνες, οι

²⁵ ο.π., p. 59.

²⁶ ο.π., p. 59.

διαφορές αυτές εδραιώθηκαν ως εγγενείς ή ως σήμα κατατεθέν του κλασικού μπαλέτου και αναπαράγονται συμβολικά σε κάθε επίπεδο: στα κοστούμια, στην ιδεατή εικόνα του σώματος, στο κινητικό λεξιλόγιο, στην εκπαίδευση, τεχνική, αφήγηση, και ειδικά στη δομή του κλασικού pas de deux (βήμα των δύο).²⁷

Η χορεύτρια και θεωρητικός χορού, Susan Foster στο δοκίμιό της: *The Ballerina's Phallic Pointe*²⁸, περιγράφει την σχέση της γυναίκας και του άντρα στο κλασικό pas de deux. Σύμφωνα με την Foster τα σώματα των χορευτών στο κλασικό pas de deux χορεύουν ένα συγκεκριμένο είδος σχέσης μεταξύ αρρενωπότητας και θηλυκότητας, μεταξύ του άντρα και της γυναίκας. Ο άνδρας και η γυναίκα δεν συμμετέχουν εξίσου στη χορογραφική τους συνάντηση.

*«Εκείνη ποτέ δεν απλώνει το χέρι της και τον αρπάζει, αλλά μόνο σπρώχνεται προς το μέρος του, τρέχοντας με τα χέρια πίσω για να σηματοδοτήσει την κατοχή της ακόμα πιο έντονα. Χορεύει σαν να ήταν όνειρο, είναι η καταγραφή της επιθυμίας του. Είναι η ίδια η έλξη που παρουσιάζει σε όλο τον κόσμο να δει».*²⁹

Όπως εξηγεί η Foster, παρόλο που τα δύο χορευτικά σώματα κατέχουν εξίσου την τεχνική τελειότητα, δεν απολαμβάνουν την ίδια προβολή.

*«Αυτός ξεθωριάζει πίσω ή από κάτω της στα ντουέτα τους, γίνεται το απαραίτητο σκηνικό στο οποίο αστράφτει. Και παρόλο που επιβεβαιώνει μια συναρπαστική παρουσία στα σόλο του, όταν στο τέλος αποκαλύπτεται η πλήρης δύναμη της εναέριας επιδεξιότητάς του, ακόμα και στα τόξα τους, παραμένει στη σκηνή, ενορχηστρώνοντας, επιτρέποντας την ερμηνεία της, αλλά και τραβώντας όλη την προσοχή προς το μέρος της».*³⁰

Η Foster επισημαίνει πως η μπαλαρίνα στο κλασικό pas de deux ανταποκρίνεται στον άντρα χορευτή που την χειρίζεται και διοχετεύει την ενέργεια όλων των βλεμμάτων

²⁷ ο.π., p. 58.

²⁸ Ελεύθερη μετάφραση από: Foster, S. (2004), "Corporealities, Dancing Knowledge", p. 1-3, Culture and Power. New York: Routledge.

²⁹ ο.π. p.1-3.

³⁰ ο.π. p.3.

πάνω της αλλά ακόμα και όταν η μπαλαρίνα στρέφει το βλέμμα στο κοινό δεν καταφέρνει να αποκτήσει μια απτή ταυτότητα.

*«Η προσωπικότητά της επισκιάζεται από την προσοχή που λαμβάνει [...] Όπως τη μεταφέρει εκείνος, εκείνη μεταφέρει την επιθυμία. Υπάρχει ως επίδειξη αυτού που είναι επιθυμητό αλλά δεν είναι πραγματικό. Το σώμα της φλέγεται από τις φορτισμένες αναμονές τόσων ματιών, αλλά σαν φλόγα δεν έχει ουσία. Είναι με μια λέξη ο φαλλός και αυτός ενσαρκώνει τις δυνάμεις που τον επιδιώκουν, τον καθοδηγούν και τον χειραγωγούν».*³¹

Η σχέση μεταξύ της γυναίκας/κούκλας και του άντρα/μουσικού στην παράσταση Ukiyo, θυμίζει την σχέση του άντρα και της γυναίκας στο κλασικό pas de deux, όπως την περιγράφει η Foster. Στην παράσταση ο άντρας περιγράφει τη γυναίκα και την παρουσιάζει μέσα από το τραγούδι του, εκείνη ανταποκρίνεται στο τραγούδι του και αναπαριστά τον ρόλο που της έχει «ανατεθεί». Ο χορός της μοιάζει με όνειρο, είναι η φαντασίωσή του. Η χορεύτρια υπάρχει ως επίδειξη της επιθυμίας αυτού που είναι επιθυμητό αλλά δεν είναι πραγματικό. Εκείνος διοχετεύει όλα τα βλέμματα πάνω της ενώ εκείνη, ακόμα και όταν απευθύνει το βλέμμα της στο κοινό, δεν καταφέρνει να εδραιώσει μια απτή ταυτότητα. Ο άνδρας μουσικός διατηρεί την κυριαρχία της αναπαράστασης, παρουσιάζοντας και «δημιουργώντας» την χορεύτρια σαν αντικείμενο της δικής του κατοχής, όπως περιγράφει η Ann Daly να συμβαίνει στις παραστάσεις κλασικού μπαλέτου, ακόμα και στις πιο πρόσφατες.³²

Σύμφωνα με την Ann Cooper Allbright, ακόμα και σε λιγότερο πατριαρχικά είδη χορού, είναι συχνά δύσκολο να ξεφύγει κάποιος ή να αποδομήσει την υπόρρητη δυναμική ισχύ της αντρικής ματιάς.³³

Η σεξουαλικοποιημένη μπαλαρίνα, σύμφωνα με την Susan Foster, συνδέεται με πολλά δόγματα που υποστηρίζουν την πατριαρχία, μεταξύ αυτών το μπαλετικό σώμα ως

³¹ ο.π. p.3-4

³² Ελεύθερη μετάφραση από: Daly, A. (1987, "Classical ballet: A discourse of difference", Women & Performance: a journal of feminist theory, p.60, DOI: 10.1080/07407708708571104.

³³ Cooper Allbright, A., (1997), Χορογραφώντας τη διαφορά, σ.51, Νήσος, Αθήνα.

αντικείμενο σεξουαλικοποιημένης φαντασίας και ως «φетиχοποιημένη υπόσχεση σεξουαλικής απόκτησης».³⁴

Η χορεύτρια, «ως φυσική και συμβολική αναπαράσταση της ανδρικής επιθυμίας και δύναμης, προέρχεται από τις αρσενικές έννοιες της θηλυκότητας».³⁵ Τι συμβαίνει όμως όταν το γυναικείο χορεύον σώμα είναι και ένα σώμα έτερο/μη-Δυτικό; Η χορεύτρια στην παράσταση είναι μια γυναίκα Ασιάτισσα και όπως συμβαίνει συχνά στις δυτικές αναπαραστάσεις παρουσιάζεται ως εξωτική, μυστηριώδης «Άλλη».

1.3 Οριενταλισμός³⁶ και αποικιοκρατικό βλέμμα

Η Ukiyo ως εξωτική, μυστηριώδης «Άλλη»

Ο Οριενταλισμός, όπως τον ορίζει ο Edward Said, είναι μια από τις βαθύτερες και πιο έμμονες απεικονίσεις του Άλλου.³⁷

Έτσι, «δεν είναι μια ευρωπαϊκή αεροφантаσία σχετικά με την Ανατολή, αλλά ένα δημιουργημένο σώμα θεωρίας και πρακτικής στο οποίο, για πολλές γενιές, έχουν γίνει σοβαρές υλικές επενδύσεις. Αυτή η συνεχής επένδυση έκανε τον Οριενταλισμό, ως σύστημα γνώσης σχετικά με την Ανατολή, ένα αποδεκτό πλέγμα μέσω του οποίου διηθείται η Ανατολή για τη δυτική συνείδηση, και ταυτόχρονα πολλαπλασίασε -στην πραγματικότητα έκανε για πρώτη φορά παραγωγικές- τις προτάσεις που από τον Οριενταλισμό διαχέονται διαποτίζοντας την ευρύτερη κουλτούρα».³⁸

Στον Οριενταλιστικό λόγο, η μη-δυτική γυναικεία μορφή, ενσωματώνει την ταυτότητα μιας «παθητικής», «θηλυκής» Ανατολής που εμφανίζεται στον αντίποδα της Δύσης, που

³⁴ Ελεύθερη μετάφραση από: Foster Susan, Performed lecture The ballerina's Phallic pointe. Video on: <https://sites.dlib.nyu.edu/hidvl/kprr5277>

³⁵ Ελεύθερη μετάφραση από: Foster Susan, Performed lecture The ballerina's Phallic pointe. Video on: <https://sites.dlib.nyu.edu/hidvl/kprr5277>

³⁶ Ο όρος Οριενταλισμός όπως τον ορίζει ο Edward Said στο βιβλίο του "Orientalism" (1978) και όχι το αισθητικό ρεύμα του Οριενταλισμού όπως εκδηλώνεται νωρίτερα στις τέχνες.

³⁷ Said, D., E. (1996), Τερζάκης, Φ., (μτφ), «Οριενταλισμός», σ.12, Νεφέλη, Αθήνα.

³⁸ ο.π. σ.17.

αυτό-προσδιορίζεται αντιστικτικά ως κυρίαρχο, ενεργητικό αρσενικό. Η απεικόνιση της γυναίκας από την Ανατολή στη δυτική τέχνη την εγκλωβίζει σε μια στατική ταυτότητα (ουσιοκρατική). Αν και επενδυμένη με τον μανδύα του θαυμασμού και της επιθυμίας, η γυναίκα από την Ανατολή ενσωματώνει το «Άλλο».

Κατασκευάζοντας την εικόνα της Ανατολής, ο δυτικός, λευκός άνδρας, καταφέρνει να αποποιηθεί δικά του χαρακτηριστικά όπως η σεξουαλικότητα, ο μυστικισμός, το παράλογο, το ασυνείδητο, η θηλυκότητα κ.ο.κ. που δεν ταιριάζουν στο αφήγημα μιας λογοκρατικής Δύσης, όπως εδραιώθηκε κυρίως από το Διαφωτισμό και μετά και μέσω αποικιοκρατικών πρακτικών. Σε αυτό το αφήγημα, η Ανατολή αντιπροσωπεύει τον αρνητικό, σκοτεινό κόσμο που αντιπαρατίθεται με το φωτισμένο κόσμο της Δύσης.³⁹

Η μορφή της Ανατολίτισσας γυναίκας στη δυτική τέχνη, γυμνή, σεξουαλικά παθητικά διαθέσιμη αποτελεί μια αλληγορία για τον παθητικό κόσμο της Ανατολής. Στο κορμί της αναπαράγονται όλες οι ουσιοκρατικές ταυτότητες που η Δύση χρησιμοποίησε για να περιγράψει το μη-δυτικό κόσμο.⁴⁰

Στοιχεία όπως χαρέμια πέπλα, σκλάβες, χορεύτριες αποτελούν οριενταλιστικά κλισέ που συναντάμε συχνά στις εικαστικές τέχνες του Οριενταλισμού⁴¹ αλλά και στο κλασικό μπαλέτο. Οι φαντασιακές δραστηριότητες μέσα σε ιδιωτικούς χώρους όπως το ανατολίτικο χαρέμι είναι μια από τις πιο έντονες ερωτικές φαντασιώσεις του δυτικού άντρα.⁴²

³⁹ Γρηγορίου, Π. (2020), «Η γυναίκα ως «Ανατολή» και ως πρωτόγονος «Άλλος»: Η γυναικεία μορφή στην τέχνη του Οριενταλισμού και του πρωτογονισμού», σ. 11. Μεταπτυχιακή Εργασία, Σχολή Καλών και Εφαρμοσμένων Τεχνών, Τμήμα Καλών Τεχνών, Π.Μ.Σ. Ιστορία και θεωρία της τέχνης, Λεμεσός.

⁴⁰ Γρηγορίου, Π. (2020), «Η γυναίκα ως «Ανατολή» και ως πρωτόγονος «Άλλος»: Η γυναικεία μορφή στην τέχνη του Οριενταλισμού και του πρωτογονισμού», σ. 18. Μεταπτυχιακή Εργασία, Σχολή Καλών και Εφαρμοσμένων Τεχνών, Τμήμα Καλών Τεχνών, Π.Μ.Σ. Ιστορία και θεωρία της τέχνης, Λεμεσός

⁴¹ Said, W., E. (1996), Τερζάκης, Φ. (μτφ) 1996, «Οριενταλισμός», σ.231, Νεφέλη, Αθήνα.

⁴² Ελεύθερη μετάφραση από: Facos, M., “An introduction to nineteenth century art”.p.156, New York: Routledge, 2011.

Στην παράσταση Ukiyo-Πλωτός Κόσμος, η χορεύτρια είναι μια γκέισα. Η γκέισα αποτελεί στερεότυπο της σεξουαλικοποιημένης θηλυκότητας προς κατάκτηση από τον δυτικό άντρα.

Η όλη σκηνή, φαντάζει σαν η ανάμνηση μιας εμπειρίας του δυτικού άντρα από ένα ταξίδι του στην Ανατολή, όπως έχει αποτυπωθεί σε πολλά ταξιδιωτικά διηγήματα της εποχής.

Τοποθετημένη μέσα στο σκηνικό χώρο μιας γκέισας καθισμένη με πλάτη στο κοινό, όταν ακούει τη φωνή του γυρίζει και τον κοιτάζει σαν να μπήκε κάποιος στο δωμάτιό της. Η κίνησή της, το βλέμμα της μοιάζει να δηλώνει μια παθητική διαθεσιμότητα. Οι μισάνοιχτες πόρτες του δωματίου της κάνουν το χώρο να μοιάζει ιδιωτικός, αλλά προσβάσιμος στον μουσικό και στο θεατή που φαίνεται να είναι μόνος μαζί της.

Η γυναίκα που μας παρουσιάζει ο μουσικός θυμίζει την γυναίκα από την Ανατολή, όπως παρουσιάζεται στο Οριενταλιστικό αφήγημα: Σεξουαλική, μυστήρια και πρωτόγονη, παθητικά πρόθυμη.

1.4 Κινησθητική ενσυναίσθηση και ενσώματη πρόσληψη

Υπάρχουν διάφορες θεωρίες αναπαραστατικών βλεμμάτων, που δεν βασίζονται μόνο στη σεξουαλική διαφορά (αντρικό βλέμμα) αλλά και στις φυλετικές, ταξικές, εθνικές διαφορές. Η συγγραφέας Bell Hooks στο βιβλίο της “In Black Looks: Race and Representation” (1992) επισημαίνει πως η θεωρία της Mulvey επικεντρώνεται στο φύλο παραβλέποντας άλλους σημαντικούς παράγοντες, ιδίως τη φυλή. Η Hooks υποστηρίζει πως οι μαύρες γυναίκες θεατές δεν επιθυμούν να ταυτιστούν ούτε με το υποκείμενο της λευκής γυναίκας που αντικειμενοποιείται από το αντρικό βλέμμα, ούτε με έναν άνδρα φορέα αυτού του βλέματος. Σύμφωνα με την Hooks, ενώ οι μαύροι άντρες θεατές, αδιαφορώντας για το φύλο, μπορούν να αισθανθούν ότι επαναστατούν ενάντια στη λευκή υπεροχή του βλέματος, με το να τους επιτραπεί να κοιτάζουν, κυρίως λευκές γυναίκες, οι μαύρες γυναίκες θεατές, όντας απρόθυμες ή ανίκανες να αγνοήσουν το ρατσισμό και σεξισμό του βλέματος, είναι δυνατόν να κατασκευάσουν μια σχέση

βλεμμάτων, όπου η απόλαυση δεν βρίσκεται στην αφήγηση αλλά στην ανάκριση της αφήγησης.⁴³

Συζητώντας για τις θεωρίες που αφορούν στο βλέμμα και τους τρόπους θέασης και πρόσληψης μιας παράστασης χορού, η Ann Cooper Allbright στο βιβλίο της «Χορογραφώντας τη διαφορά» σημειώνει:

*«Το ποιος είσαι και τι κοιτάζεις κατά βούληση κρίνει πολλά για τον τρόπο με τον οποίο βλέπεις».*⁴⁴

Η συγγραφέας επισημαίνει πως οι διάφορες θεωρίες βλεμμάτων, ενώ αναγνωρίζουν πως τα πολλαπλά βλέμματα συγκρούονται μεταξύ τους, τείνουν να αντιλαμβάνονται αυτό που βλέπεται με όρους στατικής ή παθητικής εικόνας.⁴⁵

Η Allbright εισάγει την έννοια της κιναισθησίας, που είναι εγγενής στο χορό, στις θεωρίες του βλέμματος και εξηγεί πως η ίδια η σωματική παρουσία της χορεύτριας μπορεί να αποτελέσει πρόκληση για την υπόρρητη δυναμική κάθε ματιάς.

Η φαινομενολόγος Maxine Sheets-Johnstone (1999) στο βιβλίο της “The primacy of Movement” αναδεικνύει την σημασία της κιναισθητικής αίσθησης στην κατανόηση του εαυτού και του κόσμου. Η συγγραφέας επισημαίνει ότι η αντίληψη προκύπτει από την κίνηση, αναγνωρίζοντας με τον τρόπο αυτό την κίνηση ως *«το αρχικό έδαφος των αισθήσεών μας»*.⁴⁶ Η Sheets-Johnstone εξηγεί πως οι άνθρωποι μαθαίνουν για τον εαυτό τους και τους άλλους κυρίως μέσα από τις σωματικές αισθήσεις της κίνησης παρά κοιτάζοντας και βλέποντας αυτό που κινείται. Η κίνηση βιώνεται μέσω της κιναισθητικής αίσθησης και όχι μέσω της όρασης. Η Susan Stinson στο βιβλίο της “Body of Knowledge” αναφέρει πως η κιναισθητική αίσθηση παρέχει σε ένα άτομο πληροφορίες για το χώρο, το χρόνο, την κίνηση και τα αντικείμενα και τη σχέση του με

⁴³ Ελεύθερη μετάφραση από: Hooks, B., (1992), ‘Black looks: Race and Representation’, p. 115-131, MA : South End Press, Boston.

⁴⁴ Cooper Allbright, A., (1997), Χορογραφώντας τη διαφορά, σ.59, Νήσος, Αθήνα.

⁴⁵ ο.π., σ.59.

⁴⁶ Ελεύθερη μετάφραση από: Sheets-Johnstone, M. (1999). ‘The primacy of movement’, p.161, Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Co.

αυτά.⁴⁷ Σύμφωνα με την Sheets-Johnstone, κατά την κατανόηση αυτών των πτυχών μέσω της κιναισθητικής αίσθησης, ένα άτομο είναι σε θέση να αναπτύξει μια κατανόηση του εαυτού του και του κόσμου. Η κιναισθητική αίσθηση αν και συχνά μένει εκτός των συζητήσεων για τις αισθήσεις, αποτελεί, όπως σημειώνει η Sheets-Johnstone, πηγή θεμελιώδους γνώσης για το τι είμαστε, για τη βασική μας γνώση για τον κόσμο και την ικανότητά μας να κινούμαστε με γνώση στον κόσμο.

Οι ερευνητές χορού Dee Reynolds και Matthew Reason (2008-2011, AHRC- Funded Reasearch Project Watching Dance: Kinesthetic Empathy) μέσα από συνεντεύξεις του κοινού παραστάσεων χορού, διερεύνησαν τους τρόπους με τους οποίους το κοινό απολαμβάνει μια παράσταση χορού. Το κοινό των παραστάσεων χορού ανέφερε ποικίλους τρόπους με τους οποίους συνδέεται με την κίνηση των χορευτών, την προβολή των εαυτών τους στα σώματα των χορευτών και την εμπειρία της ενσώματης ανταπόκρισης κατά τη διάρκεια της παρακολούθησης του χορού. Οι Reynolds και Reason κατέγραψαν τα αποτελέσματα της έρευνάς τους στο “Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices”⁴⁸ και ανέδειξαν την σημασία της εμπειρίας της κιναισθητικής ενσυναίσθησης κατά τη διάρκεια της παρακολούθησης της ανθρώπινης κίνησης, και ειδικότερα κατά τη διάρκεια της παρακολούθησης του χορού.

Σύμφωνα με την Allbright, οι θεατές μιας χορογραφικής παράστασης ενώ μπορεί αρχικά να αναγνωρίσουν τα χορεύοντα σώματα επί σκηνής με όρους φύλου ή φυλής, οι αναπαραστατικές αυτές κατηγορίες είναι δυνατόν να διαρραγούν από τα κιναισθητικά νοήματα που ο χορός εμπεριέχει.

Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει στο βιβλίο της «Χορογραφώντας τη διαφορά»:

*«Η ικανότητα της χορεύτριας να παρουσιάζει στο κοινό την ίδια της την εμπειρία μπορεί να αλλάξει ριζικά τη δυναμική της ερμηνείας του θεατή».*⁴⁹

Η Allbright καταλήγει:

⁴⁷ Ελεύθερη Μετάφραση από: Stinson, Susan W. (1995), “Body of knowledge”, Educational Theory, 45(1), 43-54

⁴⁸ Ελεύθερη Μετάφραση από: Reynolds, D., Reason, M. (eds), ‘Kinesthetic empathy in creative and cultural practices’, Bristol, U.K.: Intellect.

⁴⁹ ο.π. 59

*«Ο χορός μπορεί να μας βοηθήσει να ακολουθήσουμε τα ίχνη των πολύ σύνθετων διαπραγματεύσεων μεταξύ σωματικής εμπειρίας και πολιτισμικής αναπαράστασης. Ανάμεσα δηλαδή στο σώμα και την ταυτότητα».*⁵⁰

Ως αναπαράσταση βασισμένη στο ζωντανό σώμα, ο χορός εμπλέκει το κοινό διαφορετικά από τον κινηματογράφο και τις εικαστικές τέχνες. Ο χορός δεν είναι μια στατική εικόνα, η πρόσληψή μιας παράστασης χορού προϋποθέτει συμμετοχή του κοινού με διάφορες αισθήσεις. Για το λόγο αυτό ο χορός μπορεί να μας βοηθήσει να ακολουθήσουμε τα ίχνη των διαπραγματεύσεων ανάμεσα στο σώμα και την ταυτότητα.

Αντίστοιχα, η Ann Daly στο βιβλίο της «Dance History and feminist theory: Reconsidering Isadora Duncan and the male gaze» σημειώνει πως η μεταφορά της αναπαράστασης ως «ματιά» ταιριάζει περισσότερο στα στατικά οπτικά μέσα, όπως είναι ο κινηματογράφος και οι εικαστικές τέχνες, και όχι στις ζωντανές παραστατικές τέχνες, όπως στο χορό. Ο χορός είναι μια τέχνη κατεξοχήν κιναισθητική. Η πρόσληψη του χορού δεν βασίζεται απλώς στο μάτι αλλά σε ολόκληρο το κορμί. Το χορεύον σώμα εκφράζει νόημα διαφορετικά από άλλες μορφές λόγου. Στην ανάλυσή της για την σωματικότητα και εκφραστικότητα της Duncan, η Daly περιγράφει πως η χορεύτρια δημιουργούσε μια συναρπαστική παρουσία επί σκηνής χωρίς να τοποθετεί το σώμα της ως αντικείμενο του βλέμματος. Η Duncan κατάφερε να μοιράζεται με το κοινό την εμπειρία της ενώ κινούνταν. Η Daly περιγράφει το χορεύον σώμα της Duncan ως διαδικασία, εαυτό σε εξέλιξη/δοκιμή και όχι ως προϊόν εκπαίδευσης, αφήγησης και κατανάλωσης ή αντικείμενο θέασης.⁵¹

Η χορεύτρια και ιστορικός χορού Sally Banes, στο βιβλίο της «Dancing Women», αναφέρει επίσης πως η σκηνή του χορού συχνά αντανακλά και τροφοδοτεί, ακόμα και σχηματίζει, αλλά επίσης σε αρκετές περιπτώσεις ασκεί κριτική στις κοινωνικές συλλήψεις για τα γυναικεία σώματα και τις ταυτότητες τους. Προκειμένου να κατανοήσουμε τις αναπαραστάσεις των γυναικών στο χορό και να αποφύγουμε τις γενικεύσεις προτείνει μια βαθιά και ενδελεχή ανάλυση κάθε χορογραφικής παράστασης

⁵⁰ ο.π. σ. 59

⁵¹ Ελεύθερη μετάφραση από: Daly, A. "Isadora Duncan and the Distinction of Dance." *American Studies* 35, no. 1 (1994): 5–23. <http://www.jstor.org/stable/40642582>.

ταυτόχρονα τοποθετημένη σε κοινωνικό, πολιτικό, καλλιτεχνικό και οικονομικό πλαίσιο. Η Banes αμφισβητεί την άποψη της Susan Foster, σύμφωνα με την οποία το κλασικό pas de deux του μπαλέτου παρουσιάζει τη γυναίκα πάντοτε παθητική στον άντρα και τονίζει πως υπάρχουν πολλά κλασικά pas de deux στα οποία η γυναίκα απεικονίζεται ως δυναμική και αυτόνομη. Μια βαθιά ανάλυση της ίδιας της χορογραφίας, σύμφωνα με τη συγγραφέα, αποκαλύπτει πως γενικεύσεις σχετικά με τις εικόνες των γυναικών στο μπαλέτο «ως παθητικές και αιθέριες» δεν μπορούν να συλλάβουν το σύνθετο εύρος των γυναικείων χαρακτήρων/ρόλων που κατασκευάζονται επί σκηνής.⁵²

Όπως εξηγεί η Banes, πολλά χάνονται στο κενό ανάμεσα στην παράσταση και την περιγραφή της παράστασης. Πολύ συχνά, ακριβώς επειδή τα χορογραφικά «κείμενα» είναι δύσκολο να βρεθούν, οι ιστορικοί χορού βασίζονται στα σενάρια για να κάνουν τις κριτικές τους ερμηνείες. Και τα σώματα μπορεί να μεταδίδουν διαφορετικά νοήματα- μερικές φορές διαμετρικά αντίθετα- από αυτά που οι λέξεις προτείνουν. Η πλοκή μπορεί με λέξεις να περιγράψει ένα γυναικείο χαρακτήρα σαν αδύναμο ή παθητικό, ενώ οι σωματικές δυνάμεις της χορεύτριας που αναπαριστά το ρόλο να τον διαποτίζουν με ενέργεια. Η Banes υποστηρίζει πως ακόμα και χοροί με μισογυνίστικη πλοκή ή πατριαρχικά θέματα τείνουν να απεικονίζουν τις γυναίκες ως ενεργές και γεμάτες ζωτικότητα.⁵³

Ο χορός ως αναπαράσταση βασισμένη σε ζωντανά σώματα, μπορεί να αποτελέσει πρόκληση απέναντι στις παραδοσιακές αντιλήψεις για το σώμα. Η χορεύτρια μεταδίδοντας στο κοινό τη δική της σωματική εμπειρία μπορεί να αρνείται τις κυρίαρχες κατηγοριοποιήσεις αναφορικά με το σώμα και την ταυτότητα. Με τον τρόπο αυτό το χορεύον σώμα μπορεί να αποσταθεροποιήσει τη σχέση ανάμεσα στο σώμα και το φύλο, τη γλώσσα και το νόημα. Όπως σημειώνει η Allbright:

«Ένα δίκτυο κοινωνικών ιδεολογιών εμποτίζει το σώμα στο δυτικό πολιτισμό με αρτιμελιστικά, φυλετικά, ταξικά, σεξιστικά και συχνά απλώς κατάφορα καταπιεστικά πρότυπα». Όμως το σώμα σπάνια υποδέχεται αυτές τις δομές παθητικά. Το βιωμένο

⁵² Ελεύθερη μετάφραση από: Banes, S. (1998), 'Dancing Women: Female bodies on stage', p.5, New York: Routledge.

⁵³ο.π. p.5

σώμα είναι έμφυτα ασταθές και πάντοτε βρίσκει μια παράδοξη διαδικασία να γίνει και να ξεγίνει. Το σώμα δεν φτάνει ποτέ σε μια σταθερή θέση.

*«Η σωματοποιημένη εμπειρία, καταγράφοντας, δημιουργώντας και ανατρέποντας ταυτοχρόνως πολιτισμικές συμβάσεις, είναι αναγκαστικά σύνθετη και δαιδαλώδης. Ως αναπαραστατικό σύστημα συγκεντρωμένο στο σώμα, ο χορός μπορεί να μας βοηθήσει να ανιχνεύσουμε τη διασύνδεση σωμάτων και ταυτοτήτων αναδεικνύοντας την πολιτισμική σημασία της εμπειρίας».*⁵⁴

Με τον τρόπο αυτό το σώμα τίθεται στο κέντρο του διαλόγου για την αναπαράσταση και την ταυτότητα. Τι ακριβώς όμως διακυβεύεται όταν το σώμα εκτίθεται στο κέντρο αυτού του διαλόγου;

2. Σώμα και ταυτότητα

Το σώμα στη δυτική παράδοση εννοιολογήθηκε από μια πληθώρα φιλοσοφικών, θρησκευτικών, επιστημονικών λόγων και πρακτικών ως αντικείμενο, άμορφη ύλη, ικανή να χειραγωγηθεί και τέθηκε στον αντίποδα του νου και της λογικής. Η αντιδιαστολή νου-σώματος χρησιμοποιήθηκε ώστε να δημιουργηθούν και να καθιερωθούν διπολικές και ιεραρχικές συλλήψεις για τον κόσμο, όπως άνδρας-γυναίκα, πολιτισμένος-απολίτιστος, φύση-πολιτισμός, λευκός-μαύρος κ.α. Όπου ο νους ταυτίστηκε με τον άντρα, τον λευκό, τον πολιτισμένο και το σώμα με τη γυναίκα, τον άγριο, τον απολίτιστο. Η βαθιά σωματοφοβία στη Δύση, όπως την ονομάζει η Elizabeth Grosz την εισαγωγή του βιβλίου της *Volatile Bodies* έχει την καταγωγή της στην κληρονομιά του Πλατωνικού ιδεαλισμού. Ο Πλατωνικός ιδεαλισμός υποβίβασε τα σώματα-κυρίως τα θηλυκά- σε άμορφη ύλη που έπρεπε να τεθεί υπό τον έλεγχο του ορθού λόγου. Η κληρονομιά του Πλατωνικού ιδεαλισμού, όπως εξηγεί η συγγραφέας, είναι ανθεκτική στο χρόνο. Ο Πλάτωνας είναι ένας από τους πρώτους υποστηρικτές της φιλοσοφίας του δυϊσμού, αλλά ο Descartes είναι από τους διασημότερους θεωρητικούς της, ο οποίος, την εποχή του Ευρωπαϊκού Διαφωτισμού, όχι μόνο διέκρινε το νου από

⁵⁴ο.π. σ.41

το σώμα και τη γνώση από το φυσικό κόσμο αλλά επίσης όρισε τον εαυτό ως μια αποκλειστική λειτουργία του νου. Με τον τρόπο αυτό απέσπασε την υποκειμενικότητα από κάθε πτυχή της σωματικής ύπαρξης.⁵⁵ Η αποσωματοποίηση αυτή του οικουμενικού υποκειμένου, όπως ανέδειξε η φεμινιστική θεωρία, εξελίχθηκε σε διαχωρισμό του νου και του «Άλλου». Όπου ο άντρας, λευκός, αρτιμελής αντιπροσώπευε το οικουμενικό υποκείμενο, ενώ στη γυναίκα, στο μη-δυτικό, στο μη-αρτιμελή αποδόθηκε μια ταυτότητα ευτελώς σωματική, μια ταυτότητα ως έλλειψη υποκειμενικότητας.

Καθότι το σώμα αποτέλεσε για πάρα πολλά χρόνια αντικείμενο μελέτης μόνο των θετικών επιστημών, κυρίως της βιολογίας, και όχι των κοινωνικών επιστημών, οι απόψεις αυτές για το σώμα άρχισαν να αμφισβητούνται σχετικά πρόσφατα.⁵⁶

Μόλις τον 20ο αιώνα οι κοινωνικές επιστήμες έστρεψαν το ενδιαφέρον τους στο σώμα, αμφισβήτησαν την αντιπαράθεση του σώματος νου, ανέδειξαν την σχέση του σώματος με την ταυτότητα και την υποκειμενικότητα και έριξαν φως στις σχέσεις εξουσίας που υποστηρίζουν τα καθιερωμένα δίπολα άνδρας/γυναίκα, φύση/πολιτισμός, λευκός/μαυρός, πολιτισμένος/άγριος.

Οι προσεγγίσεις του σώματος από την κοινωνιολογία, την ανθρωπολογία, τη φαινομενολογία, το έργο του Michel Foucault και τη φεμινιστική θεωρία αφαίρεσαν από το σώμα τον καθολικό και ουδέτερο χαρακτήρα που του είχε αποδοθεί, και το έθεσαν μέσα στις εκάστοτε κοινωνικές, οικονομικές, πολιτιστικές συνθήκες, μέσα σε φυλετικά, ταξικά και ιστορικά συμφραζόμενα.

«Η κατασκευή του σώματος μέσα στο λόγο, τροφοδότησε έναν έντονο προβληματισμό σχετικά με τους εκάστοτε κυρίαρχους επιστημονικούς λόγους για το σώμα, τα πολιτικά και κοινωνικά συμφέροντα που εξυπηρετούν, τις μαζικές απεικονίσεις του σώματος και τις δεσμεύσεις που αυτές επιβάλλουν, τις διαδικασίες με τις οποίες οικοδομούνται τα φυσιολογικά και παρεκκλίνοντα σώματα, τα επιχειρήματα που υιοθετούν προκειμένου να

⁵⁵ Ελεύθερη μετάφραση από: Grosz, E. (2020), “Volatile bodies: Toward a corporeal feminism”, introduction p.p.5-7, Routledge. New York.

⁵⁶ Πουρκός, Α.Μ. (Επιμ.), (2017), Το σώμα ως τόπος βιωμάτων, ταυτοτήτων και κοινωνικών νοημάτων, σ.40-41, Εκδόσεις Οκτώ, Αθήνα.

*αιτιολογηθούν ποικίλες πρακτικές παρέμβασης και ρύθμισης αλλά και παρατήρησης, καταγραφής και αξιολόγησης των σωμάτων».*⁵⁷

2.1 Το σώμα στις κοινωνικές επιστήμες

Ένας από τους πρώτους κοινωνικούς επιστήμονες που ανέδειξε τις κοινωνικό-ιστορικές και πολιτισμικές διαστάσεις του ανθρώπινου σώματος είναι ο Γάλλος κοινωνιολόγος Marcel Mauss (1872-1950).

Στο ομότιτλο δοκίμιό του (1934), ο Mauss υποστήριξε πως οι τεχνικές του σώματος δεν είναι αυτονόητα φυσικά δοσμένες αλλά κοινωνικά δομημένες επίκτητες τεχνικές και εμπεριέχουν μορφές κοινωνικού ελέγχου καθώς εμμέσως θέτουν όρια στο αποδεκτό και μη αποδεκτό.⁵⁸

Επηρεασμένος από τον Marcel Mauss, ο Γάλλος κοινωνιολόγος Pierre Bourdieu ανέδειξε τη σχέση που υπάρχει ανάμεσα στο habitus⁵⁹ που είναι χαραγμένο στο σώμα και την κοινωνική θέση του ατόμου. Σύμφωνα με τον Bourdieu, μαθαίνουμε μέσα από το σώμα, οι σημαντικότερες κοινωνικές απαγορεύσεις απευθύνονται στο σώμα και όχι στο νου. Η κοινωνική τάξη εγγράφεται στο σώμα, παράλληλα *«η κατοχή του κατάλληλου σώματος, η κατάλληλη χρήση και όφελος από αυτό είναι ο σημαντικότερος κανόνας που καθορίζει την κοινωνική θέση του ατόμου».*⁶⁰

Ο Bourdieu παρατήρησε πως το φύλο, η φυλή, η εθνότητα, η κοινωνική θέση είναι χαραγμένες στο σώμα. Η κατοχή του κατάλληλου σώματος αποτελεί σημαντικό μέρος

⁵⁷ Μακρυνιώτη Μ., (Επιμ.), (2014), «Τα όρια του σώματος, Διεπιστημονικές προσεγγίσεις», εισαγωγή, σ.16, Αθήνα, Νήσος.

⁵⁸ Πουρκός, Α.Μ. (Επιμ.), (2017), «Το σώμα ως τόπος βιωμάτων, ταυτοτήτων και κοινωνικών νοημάτων»,σ.43-45, Εκδόσεις Οκτώ, Αθήνα.

⁵⁹ Το habitus είναι ο τρόπος με τον οποίο η κοινωνία δημιουργεί συστήματα ρυθμίσεων στα άτομα με τη μορφή των διαρκών προδιαθέσεων ή με τη μορφή στοχευμένων ικανοτήτων και δομημένων ροπών σκέψης, αίσθησης και δράσης με καθορισμένους τρόπους, οι οποίες στη συνέχεια καθοδηγούν τους κοινωνικούς δρώντες.

<https://socialpolicy.gr/2014/05/o-bourdieu-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CF%84%CE%BF-habitus.html>

⁶⁰ Πουρκός, Α.Μ. (Επιμ.), (2017), «Το σώμα ως τόπος βιωμάτων, ταυτοτήτων και κοινωνικών νοημάτων»,σ. 55, Εκδόσεις Οκτώ, Αθήνα.

του πολιτισμικού κεφαλαίου. Όμως το «κατάλληλο σώμα δεν είναι προσβάσιμο από όλους». ⁶¹ Με την παρατήρηση αυτή ο Bourdieu ανέδειξε τον τρόπο με τον οποίο το σώμα μπορεί να συνιστά στοιχείο αποκλεισμού.

Στην επαναδιατύπωση των προσεγγίσεων για το σώμα καθοριστική σημασία έπαιξε το έργο του Michael Foucault. Ο Foucault, αναδεικνύοντας τις σχέσεις εξουσίας στις οποίες το σώμα εμπλέκεται, αφαίρεσε από το σώμα τον ουδέτερο χαρακτήρα που του είχε αποδοθεί και το τοποθέτησε στο επίκεντρο της πολιτικής διαμάχης και διεκδίκησης. Σύμφωνα με τον Foucault, «η σημασία της σεξουαλικότητας και η ανάγκη να ρυθμιστεί καθιστούν το σώμα κατεξοχήν πολιτικό στόχο και πεδίο εμφάνισης και εγκατάστασης όλης της πολιτικής τεχνολογίας της ζωής». ⁶² Το σώμα δίνει αφορμή για εξουχιστικούς ελέγχους και συνδέεται με την ρύθμιση των πληθυσμών.

Η Αγγλίδα ανθρωπολόγος Mary Douglas, υποστήριξε:

«Κάθε πολιτισμός επιτελεί ένα διαχωρισμό ανάμεσα σε καλά και κακά σώματα, κάθε κοινωνία μπορεί να αντιμετωπίσει τα σώματα εκτός τόπου, είτε αγνοώντας τα, είτε δημιουργώντας ένα πρότυπο πραγματικότητας στο οποίο τα σώματα αυτά να έχουν θέση». ⁶³

Τι είναι αυτό που τοποθετεί ένα σώμα εκτός τόπου; Ποια είναι τα γνωρίσματά του; Με ποιο τρόπο ερμηνεύεται η εκάστοτε «παρέκκλιση» από το φυσιολογικό (ως κανονικοποιημένο); Ερωτήματα όπως αυτά τέθηκαν στον κέντρο του ενδιαφέροντος μιας προβληματικής που συνδυάζει τη θεωρία του Foucault και τη φεμινιστική θεωρία. Η απόδοση ή η στέρηση αξίας από το σώμα εξετάστηκε ως κοινωνικά καθορισμένη, ενώ ασκήθηκε κριτική στη νατουραλιστική περιγραφή της διαφοράς και στους επιστημονικούς λόγους που προβάλλοντας τα εγγενή χαρακτηριστικά του ατόμου ως αδιάψευστα στοιχεία είχαν αναδείξει τη φύση σε καθοριστικό παράγοντα της κοινωνικής πραγματικότητας. Με τον τρόπο αυτό διπολικά σχήματα και αντιθετικές κατηγορίες που θεωρούνταν φυσικά δοσμένα αποδομήθηκαν και άρχισαν να

⁶¹ ο.π. σ.55

⁶² Μακρυνιώτη Μ., (Επιμ.), (2014), «Τα όρια του σώματος, Διεπιστημονικές προσεγγίσεις», εισαγωγή, σ.16, Αθήνα, Νήσος.

⁶³ ο.π. σ.17

εξετάζονται σε συνάρτηση με τις ιστορικές περιόδους και τις υπάρχουσες σχέσεις εξουσίας.⁶⁴

2.2 Φαινομενολογικές προσεγγίσεις του σώματος

Σημαντική επιρροή στην αποδόμηση των δίπολων γύρω από το σώμα άσκησε η φαινομενολογική προσέγγιση όπως διατυπώθηκε κυρίως στο έργο του Maurice Merleau-Ponty. Ο Merleau-Ponty ανέδειξε την ενσώματη εμπειρία και την σημασία της για την αντίληψη του κόσμου. Η φαινομενολογία, όπως διατυπώθηκε στο έργο του Merleau-Ponty, ξεπέρασε τον δυϊσμό νου και σώματος και αναγνώρισε τον άνθρωπο ως ένα ενεργό σώμα-υποκείμενο.⁶⁵

Σύμφωνα με την φαινομενολογία της αντίληψης:

*«η ανθρώπινη συμπεριφορά δεν είναι μια μεμονωμένη αντίδραση σε ένα ερέθισμα, αλλά η ανταπόκριση σε μια κατάσταση, σε ένα κόσμο μέρος του οποίου είναι και ο ίδιος ο άνθρωπος ως ενσώματο ον. Η αντίληψη του κόσμου αυτού επιτυγχάνεται μέσα από το ενσαρκωμένο πνεύμα, που βρίσκεται σε συνεχή αλληλεπίδραση και αμφίσημη σχέση με το σώμα και το περιβάλλον».*⁶⁶

Η φαινομενολογία προσεγγίζει την αντίληψη ως άμεσα συνδεδεμένη με τη θέση και την κατάσταση του σώματος. Το σώμα δεν εκλαμβάνεται ως απλό μέσο αντίληψης. Για τη φαινομενολογική προσέγγιση, το ίδιο το σώμα εκφράζει τις προθέσεις και τον εαυτό του στον κόσμο. Υποκείμενο και αντικείμενο, κόσμος και σώμα βρίσκονται συνεχώς συνδεδεμένα.

Σύμφωνα με τους φαινομενολόγους:

⁶⁴ ο.π. σ.17-18.

⁶⁵ ο.π. σ.17-18.

⁶⁶ Φαινομενολογία και τέχνη στον 20ο αιώνα: Robert Morris, Richard Long, Robert Smithson σ. 10-11

<https://mail.google.com/mail/u/0/?tab=rm&ogbl#inbox/FMfcgzGrbbxjZDRChRhPLzHsKDGwsNr?projector=1&messagePartId=0.1>

«Το σώμα είναι η βιολογική-υλική οντότητα και η σωματοποίηση το πεδίο που ορίζεται από την αντιληπτική εμπειρία και τον τρόπο παρουσίας και εμπλοκής στον κόσμο. Η σωματοποίηση είναι η διαδικασία με την οποία το σώμα υποδέχεται τον πολιτισμό και η εργασία που επιτελεί για να οικοδομήσει πολιτισμικές μορφές».⁶⁷

Το σώμα ορίζεται ως ένα δρων υποκείμενο, το σώμα έχει πρόθεση και δεν εκπληρώνει ρόλους με παθητικό τρόπο. Η θεωρία της σωματοποίησης συνδέοντας την υλικότητα του σώματος με την εμπειρία καθώς και τις συνέπειες της κοινωνικής σφαίρας πάνω στο σώμα, προσεγγίζει τη σχέση σώματος νου ως μια διαδικασία συνεχούς αλληλόδρασης .

Στην εισαγωγή του βιβλίου *Phenomenology of Dance* η Maxine Sheets-Johnstone εξηγεί πως η φαινομενολογία έχει να κάνει με περιγραφές του ανθρώπου και του κόσμου, περιγραφές που δεν αποτελούν κάτι αντικειμενικό, ούτε είναι δεδομένες δομές που προσπαθούμε να γνωρίσουμε μέσα από μελέτες ή πειράματα ή μέσα από μια λογική ανάλυση σύνθεσης γνωστών στοιχείων. Η φαινομενολογία έχει να κάνει με περιγραφές του ανθρώπου και του κόσμου, όπως ο άνθρωπος ζει μέσα στον κόσμο, όπως βιώνει την εμπειρία του εαυτού του και του κόσμου, πριν από κάθε είδους στοχασμό.⁶⁸ Η φαινομενολογία, αντί να αποκρίνεται στην εμπειρία σαν την αντικειμενική σχέση μεταξύ ανθρώπου και κόσμου, αναζητά την καρδιά αυτής της εμπειρίας, την άμεση συνείδηση του ανθρώπου στον κόσμο.

Η φαινομενολογική προσέγγιση περιγράφει τις δομές της συνείδησης και τη δόμηση του κόσμου στη βάση αυτής της συνείδησης. Υπάρχει μια εμπειρία και η εμπειρία πρέπει να βιωθεί προκειμένου να περιγραφεί. Αναπτύσσει έτσι μια μέθοδο περιγραφής που δεν παίρνει τίποτα ως δεδομένο και που δεν παραχαράσσει ή μειώνει την ίδια την εμπειρία. Η φαινομενολογία είναι μια μέθοδος που φωτίζει την βιωμένη εμπειρία του ανθρώπου μέσα στον κόσμο. Ο άνθρωπος σύμφωνα με τη φαινομενολογική προσέγγιση

⁶⁷ Μακρυνιώτη Μ., (Επιμ.),(2014),«Τα όρια του σώματος, Διεπιστημονικές προσεγγίσεις», εισαγωγή, σ.18, Αθήνα, Νήσος.

⁶⁸ Ελεύθερη Μετάφραση από: Sheets-Johnstone, M. (1966), 'Phenomenology of Dance', p.10, University of Wisconsin Press, Madison.

δεν είναι μια αντικειμενική δομή που μπορούμε να μάθουμε, αλλά ένα μοναδικό ον, μια ενότητα συνείδησης-σώματος, που η ίδια γνωρίζει.⁶⁹

2.3 Φεμινιστικές προσεγγίσεις του σώματος. Η γυναίκα ως σώμα.

Η συμβολή της φεμινιστικής θεωρίας στην επαναδιατύπωση των προσεγγίσεων για το σώμα είναι σύνθετη και ποικιλόμορφη.

Με αφετηρία την πολιτισμική φαινομενολογία του Merleau-Ponty, φεμινίστριες όπως οι: Simone de Beauvoir, Iris Marion Young, Sandra Lee Bartky, Judith Butler κ.α., έστρεψαν την προσοχή τους στο έμφυλο σώμα και στην υλικότητα του σώματος. Με άξονες το βιωμένο σώμα και τη σωματοποίηση εισήγαγαν στη φεμινιστική θεωρία την υλικότητα του σώματος και τη σημασία της εμπειρίας προκειμένου να κατανοηθεί ο τρόπος με τον οποίο οι γυναίκες βιώνουν το σώμα τους και σωματοποιούν συνθήκες του εξωτερικού κόσμου και τους προσδίδουν σημασίες. Δεν επικεντρώθηκαν στις διαφορετικές εμπειρίες με γνώμονα μόνο το φύλο αλλά και τη φυλή, την τάξη, τη σωματική μειονεξία.⁷⁰

Τις τελευταίες δεκαετίες η φεμινιστική θεωρία προσέφερε πληθώρα παραδειγμάτων όπου τεκμηριώνεται πως η διάκριση σώματος νου διαπερνά τον πολιτισμό μας και δίνει βάση στις Δυτικές ιδεολογίες για το φύλο.

Η σύλληψη του νου ως αποκλειστικού φορέα υποκειμενικότητας, αυτή η αποσωματοποίηση του οικουμενικού υποκειμένου εξελίχθηκε σε έμφυλο διαχωρισμό του νου και του «Άλλου», *«όπου το άλλο ουσιοποιήθηκε μόνο στο σώμα της και τίποτε άλλο, αφήνοντας για ταυτότητά της ένα υλικό κενό».*⁷¹

«Με τον ορισμό της γυναίκας ως «Άλλου», σύμφωνα με την Judith Butler, οι άντρες κατορθώνουν μέσω της παράκαμψης του ορισμού να ξεφορτωθούν τα σώματά τους[...]

⁶⁹ ο.π. σ.12.

⁷⁰ Μακρυνιώτη Μ., (Επιμ.),(2014), «Τα όρια του σώματος, Διεπιστημονικές προσεγγίσεις», εισαγωγή, σ124-25, Αθήνα, Νήσος.

⁷¹ Cooper Allbright, A., (2016), Χορογραφώντας τη διαφορά, σ.43, Νήσος.

Από την πεποίθηση αυτή ότι το σώμα είναι «Άλλο» δεν απέχει μακριά το συμπερασματικό άλμα πως «οι Άλλοι» είναι τα σώματά τους, ενώ το αρσενικό «εγώ» είναι η μη σωματική ψυχή. [...] Οι γυναίκες γίνονται το «Άλλο» και καταλήγουν να ενσωματώνουν την ίδια τη σωματική υλικότητα». ⁷²

Όπως έχει αναδείξει η φεμινιστική θεωρία, η γυναίκα ταυτίστηκε με το σώμα και ότι παράξενο/έτερο συνδέεται με αυτό. Αντίθετα οι άντρες ταυτίστηκαν με το απόλυτο πνεύμα. Σύμφωνα με τη φεμινίστρια Dorothy Dinnerstein⁷³ συνέπεια της παιδικής εμπειρίας μας από τη γυναίκα ως φροντιστή του σώματός μας είναι: οι βρόμικοι, ταπεινωτικοί περιορισμοί της σάρκας να γίνονται η επικράτεια του γυναικείου. Από την άλλη στέκεται ένα αθώο και αξιοπρεπές «Αυτός» για να αναπαραστήσει την πλευρά του ατόμου που θέλει να παραμένει καθαρό έξω από τη σάρκα και να διατηρεί την οπτική σε αυτό: η εαυτότητα εντελώς απελευθερωμένη από τη χαοτική σαρκική ατμόσφαιρα, η αμόλυντη ανθρώπινη ιδιότητα διατηρείται για τον άνδρα. ⁷⁴

Το σώμα θεωρήθηκε αντικείμενο και του αφαιρέθηκε κάθε αυτενέργεια και συνείδηση, το σώμα μόνο προσλαμβάνει. Ο νους θεωρήθηκε η κινητήριος δύναμη, διαύγεια, κυρίαρχος πάνω στην επιθυμία. Αυτός ο δυϊσμός ενεργού πνεύματος και παθητικού σώματος είναι επίσης έμφυλος και αποτέλεσε ιστορικά έναν από τους ισχυρότερους δυϊσμούς που έδωσαν βάση στις Δυτικές ιδεολογίες για το φύλο. «Ο άνδρας είναι το ενεργό, πασχίζον, συνειδητό υποκείμενο. Η γυναίκα παθητική, πρωτόγονη ύλη». ⁷⁵

Το κόστος μιας τέτοιας προβολής για τη γυναίκα είναι προφανές. Σύμφωνα με την Susan Bordo, αν όποιο και αν είναι το συγκεκριμένο ιστορικό πλαίσιο του δυϊσμού, το σώμα είναι ένας αρνητικός όρος και αν η γυναίκα είναι το σώμα, τότε η γυναίκα είναι αρνητικότητα, ότι και αν είναι αυτή: περισπασμός από τη γνώση, αποπλάνηση μακριά

⁷² ο.π., σ.43.

⁷³ Dinnerstein, D., (1999), “The mermaid and the minotaur: Sexual Arrangements and Human Malaise”, Other Press, LLC.

⁷⁴ Ελεύθερη μετάφραση από: Bordo, S., ‘Feminism Western Culture and the body’. Susan%20Bordo's%20Introduction-thumb.pdf p.6

⁷⁵ ο.π. p.7-8.

από το θεό, παράδοση στη σεξουαλική επιθυμία, βία ή επιθετικότητα, αποτυχία βούλησης ή ακόμα και θάνατος.⁷⁶

Ο φεμινιστικός λόγος αναγνωρίζει πως δεν είναι μόνο οι γυναίκες που έχουν ταυτιστεί με τα σώματά τους, είναι και οι έγχρωμοι, οι ομοφυλόφιλοι, οι στερούμενοι πολιτικών δικαιωμάτων, ή ακόμα τα άτομα με αναπηρίες. Για τα σώματα αυτά έχει κατασκευαστεί μια ταυτότητα ευτελώς σωματική, μια ταυτότητα ως έλλειψη υποκειμενικότητας-έλλειψη ηθικής, πνευματικής και κοινωνικής ενσυνείδητης δράσης.

Η Bell Hooks έχει αναπτύξει μια ενδιαφέρουσα θεωρία που αποκαλεί «πολιτική κυριαρχίας». Σύμφωνα με τη Hooks, η πατριαρχία είναι μόνο μια εξουσία ανάμεσα σε ποικίλες δομές κυριαρχιών (όπως η ταξική ή φυλετική καταγωγή). Η συγγραφέας σημειώνει πως για μια πλήρη εικόνα οφείλουμε να αναλύσουμε το φύλο σε αυτό το πλαίσιο.

Η Hooks εξηγεί: τα άτομα που θεωρούνται υποκείμενα εξουσιάζουν, ενώ τα άτομα που θεωρούνται αντικείμενα εξουσιάζονται. Τα υποκείμενα έχουν το δικαίωμα να προσδιορίζουν την πραγματικότητά τους, να δημιουργούν τις ταυτότητές τους, να ονομάζουν την ιστορία τους. Αντίθετα η πραγματικότητα των ατόμων που θεωρούνται αντικείμενα προσδιορίζεται από άλλους, η ταυτότητά τους δημιουργείται από άλλους, η ιστορία τους ονομάζεται μόνο στις σχέσεις τους με τα υποκείμενα.⁷⁷

2.4 Επιτελεστικότητα και αναπαράσταση

Ο φεμινιστικός λόγος αποδόμησε τις ιδέες που τοποθετούν το σώμα σε ένα προπολιτισμικό πλαίσιο ως «φυσικό» έδαφος επί του οποίου η κοινωνία οικοδομεί την ίδια της την εικόνα. Αντλώντας από τη φουκωϊκή έννοια του πειθαρχημένου σώματος η Judith Butler εισήγαγε τον όρο επιτελεστικότητα και έστρεψε την προσοχή της όχι μόνο στα σώματα που είναι περιθωριοποιημένα λόγω φύλου, σεξουαλικότητας, χρώματος

⁷⁶ ο.π. p.4-5

⁷⁷ Από το άρθρο: «Λόγος Ύπαρξης. Τι σημαίνει να είσαι γυναίκα. | Υπάρχει «γυναικεία» αισθητική στην τέχνη;» <https://www.fractalart.gr/yparchei-gynaikeia-aisthitiki-stin-techni/>

κ.α. αλλά και στις διαδικασίες διάρθρωσης και αποδιάθρωσης της σωματικής «κανονικότητας». Η Butler εξηγεί στο βιβλίο της «Αναταραχή του φύλου. Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας»:

*«Το φύλο είναι πράξη. Όπως και σε άλλες τελετουργικές κοινωνικές δραματοποιήσεις, η παράσταση του φύλου απαιτεί μια επιτέλεση που είναι επαναλαμβανόμενη. Η επανάληψη αυτή είναι ανα-παράσταση και ανα-βίωση ενός συνόλου νοημάτων ήδη κοινωνικά κατεστημένων...».*⁷⁸

Σύμφωνα με την Butler το φύλο δεν είναι μια σταθερή ταυτότητα, ούτε μια εστία εμπρόθετης δράσης από την οποία εκκινούν ποικίλλες πράξεις. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει η Butler:

*«Το φύλο είναι μια ταυτότητα που συγκροτείται επισφαλώς στο χρόνο, που θεσπίζεται σε έναν εξωτερικό χώρο μέσω μιας στιλιζαρισμένης επανάληψης πράξεων».*⁷⁹

Η Butler περιγράφει το γένος (gender) ως μια ταυτότητα που συγκροτείται στο πέρασμα του χρόνου και συστήνεται μέσα από μια υφολογικά τυποποιημένη επανάληψη δράσεων και όχι ως μια σταθερή ταυτότητα. Σύμφωνα με την Butler τα βιολογικά χαρακτηριστικά δεν είναι τίποτε άλλο από την πρώτη ύλη αυτού που η πρακτική θα διαμορφώσει στην κατασκευή του γένους. Από αυτή τη σχέση ταυτότητας και επανάληψης διαπιστώνεται και η φύση του γένους ως κοινωνική κατασκευή. Εφόσον ο πυρήνας της έμφυλης ταυτότητας βασίζεται στη στιλιζαρισμένη επαναληπτικότητα δράσεων, τότε οι πιθανότητες μετασχηματισμού αυτής της ταυτότητας συνδέονται με ένα διαφορετικό είδος αναπαραγωγής, τη διακοπή ή την ανατροπή αυτής της επανάληψης.

Κατ' αντιστοιχία στην παράσταση Ukiyo η κούκλα χορεύτρια συστήνει στο κοινό το φύλο της μέσα από την επανάληψη στιλιζαρισμένων δράσεων -την κίνησή της, τη στάση του σώματος, το βλέμμα- αλλά και τον σχεδιασμό της και τον τρόπο ντυσίματος κ.τ.λ. Η κούκλα δεν έχει μια σταθερή ταυτότητα, το γένος της συστήνεται μέσα από μια υφολογικά τυποποιημένη επανάληψη δράσεων, όπως την περιγράφει η Butler. Με τον

⁷⁸ Butler J.,(2009), Αναταραχή του φύλου, Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας, σ.182, Αλεξάνδρεια, Αθήνα.

⁷⁹ ο.π., σ.183.

τρόπο αυτό η κούκλα είναι ικανή να φέρνει μπροστά στα μάτια του κοινού τη φύση του γένους, όπως την περιγράφει η Butler, ως μια όχι σταθερή ταυτότητα αλλά μια ταυτότητα που συγκροτείται επισφαλώς στο χρόνο.

Δυτικές αναπαραστάσεις του σώματος

Στην δυτική τέχνη η εικόνα της γυναίκας συχνά αντικειμενοποιείται για ερωτική ευχαρίστηση. Η σεξουαλικοποίηση του γυναικείου σώματος ήταν πάντα παρούσα από την αρχαία μέχρι τη σύγχρονη τέχνη. Οι παλαιολιθικοί πρόγονοί μας δημιούργησαν διάφορα γλυπτά και ειδώλια γυναικών δίνοντας έμφαση στα μέρη του σώματος όπως το στήθος, το στομάχι και τους γλουτούς. Το μεγάλο μέγεθος αυτών των τμημάτων αντιπροσωπεύει την επιθυμία του αρσενικού. Το 1486, η «Γέννηση της Αφροδίτης» της Sandra Botticelli απεικόνισε μια εξιδανίκευση της εικόνας του σώματος ζωγραφίζοντας μακριά μαλλιά, ελαστικό δέρμα και μεγάλο στήθος, αν και αυτό ήταν ριζοσπαστικό, καθώς η εποχή της Αναγέννησης επικεντρωνόταν στη χριστιανική τέχνη και σπάνια εμφανίζονταν γυμνές γυναίκες, αποτέλεσε την αρχή της δυτικής τέχνης των γυναικείων γυμνών. Στις αρχές του 20ου αιώνα, ο Pierre-Auguste Renoir ζωγράφισε γυμνές γυναίκες που κάνουν οικιακές δουλειές, με τα έργα του να τονίζουν τον ρόλο της γυναίκας στην κοινωνία ως υποτακτική και υπηρετική στους άνδρες. Ο Paul Gauguin χρησιμοποίησε τα σώματα των ιθαγενών γυναικών της Ταϊτής όχι μόνο ως στερεότυπα στους πίνακές του, αλλά και χειραγωγώντας τις γυναίκες αυτές για να γίνουν ερωμένες του.⁸⁰

Η λίστα των ανδρών καλλιτεχνών που ζωγραφίζουν γυναικεία γυμνά μπορεί να συνεχιστεί για σελίδες. Παράλληλα στη δυτική ιστορία και πρακτική της τέχνης η αρρενωπότητα και η θηλυκότητα, ο άνδρας και η γυναίκα ανα-κατασκευάζονται και συσχετίζονται ως αντίθετα ή αλληλοσυμπληρούμενα σώματα σε σχέση ο ένας με τον άλλο με έναν συγκεκριμένο τρόπο. Ο άνδρας καλλιτέχνης τοποθετείται ως ο

⁸⁰ Ελεύθερη μετάφραση από: “Art is a Man’s World: Exploring the Underrepresentation and Sexualization of Females Throughout History”.

δημιουργός και η γυναίκα ως το δημιούργημα. Η γνώση του δημιουργεί τον κόσμο που ξέρουμε, εκείνη είναι φυλακισμένη σε και ως αναπαράσταση της θηλυκότητας στο αντικείμενο που εκείνος δημιουργεί. Δημιουργώντας την εικόνα της δημιουργεί πολιτισμό. Ο λόγος του άνδρα είναι η μεταφορά της γυναίκας.⁸¹

Σύμφωνα με την παραδοσιακή θεώρηση του καλλιτέχνη ως έξω-κοινωνική/ έξω-κανονική «διάνοια» (το ταλέντο ως μεταφυσικό στοιχείο), ο καλλιτέχνης ορίζεται ως υπερβατική ιδιοφυΐα, σε άμεση αντιπαράθεση με τη γυναίκα που ταυτίζεται με το φυσικό σώμα. Όπως το γυναικείο, έτσι και η ιδιοφυΐα είναι ουσία και ως ουσία δεν επιτρέπει περαιτέρω ανάλυση.

Ταυτόχρονα οι γυναίκες καλλιτέχνες σπάνια λαμβάνουν αναγνώριση για το δικό τους έργο τέχνης. Σήμερα ο κόσμος της τέχνης εξακολουθεί να είναι ανδροκρατούμενος. Παρόλο που γυναίκες καλλιτέχνιδες παράγουν εξαιρετικά έργα, η τέχνη εξακολουθεί να παραμένει ένα κατεξοχήν ανδρικό πεδίο. Οι γυναίκες καλλιτέχνες αντιστέκονται στην αντικειμενοποίηση τους και διεκδικούν να ακουστεί η ιστορία τους από τις ίδιες. Το 1989, οι Guerilla Girls, μια ομάδα γυναικών καλλιτεχνών άρχισε να παράγει αφίσες, διαφημιστικές πινακίδες, καρτ ποστάλ, αυτοκόλλητα, βιβλία και έργα περιοδικών που σχολίαζαν τις διακρίσεις στην τέχνη, τον πολιτισμό και την πολιτική. Μια από τις αφίσες τους γράφει:

*«Πρέπει οι γυναίκες να είναι γυμνές για να μπουν στο Μουσείο Met; – Λιγότερο από το 5% των καλλιτεχνών στα τμήματα Μοντέρνας Τέχνης είναι γυναίκες, αλλά το 85% των γυμνών είναι γυναίκες».*⁸²

Οι Guerilla Girls με το έργο τους θέλουν να ευαισθητοποιήσουν σχετικά με το γεγονός ότι στον 21ο αιώνα οι γυναίκες εξακολουθούν να υποεκπροσωπούνται στον κόσμο της τέχνης.

⁸¹ Ελεύθερη Μετάφραση από: Rando, F., The Essential Representation of Woman, Art Journal, Vol. 50, No. 2, Feminist Art Criticism (Summer, 1991), pp. 48-52 file:///Users/katt/Downloads/rando1991%20(1).pdf

⁸² 'Do women have to be naked to get into the Met. Museum?' <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/849438>

Η φεμινιστική θεωρία ασχολήθηκε με τις δυτικές αναπαραστάσεις του σώματος με μια αναλυτική και αποδομιστική ματιά. Οι αναλύσεις της παρέχουν ένα εργαλείο ανάγνωσης των διάφορων κειμένων του δυτικού πολιτισμού. Γραπτά κείμενα, καλλιτεχνικά έργα, ταινίες, άλλα αφελώς, άλλα συνειδητά αναπαράγουν τους έμφυλους (αλλά και φυλετικούς ή/και ταξικούς) δυϊσμούς συνεχώς ακόμα και στις φαινομενικά πιο αθώες αναπαραστάσεις. Από τη στιγμή που αυτοί οι δυϊσμοί (αν και όχι από μόνοι τους) διαμεσολαβούν σε μεγάλο ποσοστό την πολιτισμική μας πραγματικότητα, λίγες αναπαραστάσεις μπορούν να ισχυριστούν αθωότητα.⁸³

Η φεμινιστική οικειοποίηση των μεταγενέστερων ιδεών του Φουκώ φαίνεται ιδιαίτερα χρήσιμη στην άρθρωση ενός πολιτικού λόγου για το γυναικείο σώμα. Η ένωση διάφορων σύγχρονων κριτικών λόγων συμβάλλει στην κατανόηση του λεπτού και συχνά ακούσιου ρόλου τους σώματος στη συμβολοποίηση και αναπαραγωγή του φύλου και προσφέρει ένα ισχυρό πλαίσιο για την κατανόηση της επιγραφής της φαλλοκεντρικής, δυϊστικής κουλτούρας των έμφυλων σωμάτων, αλλά και στις αναλύσεις του γυναικείου σώματος ως τόπου πρακτικού πολιτισμικού ελέγχου. Σύμφωνα με την Αμερικανίδα φιλόσοφο Susan Bordo η μελέτη των πολιτιστικών αναπαραστάσεων του γυναικείου σώματος έχει ανθίσει και συχνά υπήρξε έξοχα διαφωτιστική και καθοριστική. Αλλά μόνο η μελέτη των πολιτισμικών αναπαραστάσεων, χωρισμένη από την εξέταση της σχέσης τους με την πρακτική ζωή του σώματος, μπορεί να συσκοτίσει και να παραπλανήσει.⁸⁴

3. Σώμα, ταυτότητα & αναπαράσταση στον σύγχρονο χορό και το κουκλοθέατρο.

Ο χορός μπορεί να εκτείνει τον φεμινιστικό διάλογο για το σώμα, την αναπαράσταση, τις κοινωνικές διαφορές και την πολιτισμική ταυτότητα. Σύγχρονες χορεύτριες και ερευνήτριες χορού μας προτείνουν να δούμε το χορεύον σώμα ως πηγή πολιτισμικής

⁸³ ο.π.,pp. 48-52.

⁸⁴ Ελεύθερη Μετάφραση από: Bordo, S., “The Body and the reproduction of femininity”, <https://www.uio.no/studier/emner/annet/skk/KFL1020/h13/pensumliste/bordo-the-body-and-the-reproduction-of-femininity.pdf>

ταυτότητας. Ένα σώμα που κινείται με την αίσθηση του φύλου, της φυλής, του κοινωνικού νοήματος. Δεν περιορίζονται στη φόρμα του χορού ή στα μεταφορικά νοήματα αλλά στρέφονται στη σωματική εμπειρία. Αντιλαμβάνονται ότι η πολιτισμική αναπαράσταση καταγράφεται στο σώμα και με τις αναλύσεις τους δίνουν φωνή σε σπουδαία πολιτικά, ηθικά και καλλιτεχνικά ερωτήματα της εποχής.⁸⁵

Στο βιβλίο της «Χορογραφώντας τη διαφορά» η Ann Cooper Allbright σημειώνει πως ο χορός εμπλέκει το κοινό διαφορετικά από κάθε άλλη μορφή τέχνης:

*«Η αντίληψη του χορού σημαίνει πιο πολλά από μια επίπεδη ματιά. Σημαίνει συμμετοχή με κιναισθητικές, ακουστικές, σωματικές και χωρικές αισθήσεις».*⁸⁶

Η συγγραφέας εξηγεί πως η παρακολούθηση μιας χορογραφικής παράστασης εμπλέκει πολλές αισθήσεις: την κιναισθητική, οπτική, διανοητική και σωματική αίσθηση. Για το λόγο αυτό η παρακολούθηση μιας παράστασης χορού είναι δυνατόν να αποτελέσει πολύπλοκη μορφή γνώσης για το σώμα. Η συγγραφέας δεν παραβλέπει τις πολιτισμικές διαφορές των θεατών και επισημαίνει πως θα πρέπει να λαμβάνεται υπόψη το γεγονός πως ο κάθε θεατής δεν εμπλέκεται απαραίτητως με τον ίδιο τρόπο.

Κατ' αντιστοιχία στην παράσταση Ukiyo, ο θεατής συμμετέχει με όλες τις αισθήσεις που αναλύονται παραπάνω: Προσπαθώ να ανακαλέσω το χορό της. Όταν δεν μπορώ να θυμηθώ τη συνέχεια της κίνησής της, σηκώνω το χέρι μου, στρίβω τον κορμό μου δεξιά και ακολουθώ με το βλέμμα μου. Αμέσως το σώμα μου με οδηγεί στη συνέχεια της χορογραφίας της. Η εμπειρία του χορού της έχει να κάνει με κάτι περισσότερο από διανοητική και οπτική πρόσληψη. Έχει καταλάβει μέρος στο κορμί μου.

Στην παραστατική διάλεξη "Kinesthetic Empathies & the Politics of Compassion"(2011), η Susan Leigh Foster θέτει ερωτήματα για τη μαρτυρία, την ενσυναίσθηση και τη γνώση ως σωματικές δυνατότητες. Η Foster φέρνει ένα παράδειγμα από τον Monsieur Chevalier Louis de Jaucourt⁸⁷, ο οποίος διερευνά την

⁸⁵ Cooper Allbright, A., (2016), «Χορογραφώντας τη διαφορά», σ.43, Νήσος.

⁸⁶ ο.π., σ.27.

⁸⁷ Γάλλος λόγιος (1704-1779)

ικανότητα του θεατή να σχετίζεται με τον σχοινοβάτη, του οποίου η επισφαλής ισορροπία κάνει τον θεατή να αισθάνεται αγωνία, νιώθοντας ότι και αυτός μπορεί να πέσει.⁸⁸

Παραπέμποντας με διαφορετικό τρόπο στη διαδικασία του γίνεσθαι που διατύπωσε η Butler στις αναλύσεις περί ταυτότητας, η Ann Cooper Allbright, περιπλέκει το παράδειγμα των θεωριών της αναπαράστασης που τείνουν να αντιλαμβάνονται την εμπειρία μιας παράστασης με όρους στατικής εικόνας. Όπως εξηγεί στο βιβλίο της «Χορογραφώντας τη διαφορά» :

*«Είναι σημαντικό να αναγνωρίσουμε πως το απαρέμφατο το οποίο αρνείται να καταλήξει να γίνει οτιδήποτε/οποιοσδήποτε σαφέστατα θέτει μια φυσική πραγματικότητα-μια παρουσία- η οποία ενσωματώνει ένα δικό της νόημα».*⁸⁹

Διττή στιγμή αναπαράστασης στο χορό

Συχνά ο φεμινιστικός λόγος αντιλαμβάνεται το σώμα ως ένα είδος υλικής *tabula rasa* επί της οποίας η κοινωνία χαράσσει την εικόνα της. Όμως, όπως σημειώνει η Ann Cooper Allbright, *«υπάρχουν και οι συνεπαγωγές της σωματικής εμπλοκής με τον κόσμο»*.⁹⁰ Η πολιτισμική ταυτότητα δεν είναι απαραίτητα συνώνυμη με την σωματική ταυτότητα. Ούτε η σωματική ταυτότητα είναι πιο πραγματική επειδή είναι αγκυροβολημένη στο σώμα. Σύμφωνα με την συγγραφέα, η πολιτισμική και η σωματική ταυτότητα συνδέονται με τη διαδικασία του ζην που ονομάζουμε εμπειρία. Η κατανόηση των πολλαπλών προβολών της εμπειρίας, όπως εξηγεί η Allbright, μπορεί να μας βοηθήσει να κατανοήσουμε τον τρόπο με τον οποίο το χορεύον σώμα μπορεί να εκδραματίσει την ίδια του την αναπαράσταση αλλά και να της αντισταθεί.⁹¹

⁸⁸ Ελεύθερη μετάφραση από: Video: <http://danceworkbook.pcah.us/susan-foster/kinesthetic-empathies.html>

⁸⁹ ο.π., σ.57.

⁹⁰ Cooper Allbright, A., (2016), «Χορογραφώντας τη διαφορά», σ.49, Νήσος.

⁹¹ Cooper Allbright, A., (2016), «Χορογραφώντας τη διαφορά», σ.49, Νήσος.

Το χορεύον σώμα επηρεάζει την πρόσληψή του κοινού. Η Allbright προτείνει έναν τρόπο να συμπεριλάβουμε τη σωματική εμπειρία του ερμηνευτή στις θεωρίες της αναπαράστασης.

Οι χορευτικές παραστάσεις περικλείουν μια διπλή στιγμή κατά την οποία τα χορεύοντα σώματα είναι ταυτόχρονα αντικείμενα αναπαράστασης και υποκείμενα της ίδιας της εμπειρίας τους. Η Ann Cooper Allbright φαντάζεται αυτή τη διπλή στιγμή ως:

*«ένα πλαγιασμένο 8, με το χορεύον σώμα τοποθετημένο στον κόμβο της διασταύρωσης των δύο θηλιών, οι οποίες περιγράφουν την επικράτεια της αναπαράστασης αφενός και της φυσικής εμπειρίας αφετέρου».*⁹²

Η συγγραφέας επισημαίνει πως παρότι αυτές οι δύο θηλιές είναι χωριστές για τους σκοπούς της ανάλυσης στο βιβλίο της «Χορογραφώντας τη διαφορά», ένα συνεχές κύμα του σώματος διαβαίνει τον αριθμό 8, όπως ακριβώς το χορεύον σώμα διασχίζει αυτές τις δύο επικράτειες.

Σύμφωνα με την Allbright, είναι η αμφισημία αυτής της κατάστασης που μπορεί να δημιουργήσει τη δυνατότητα μιας ενδιαφέρουσας απόκλισης στις προτεραιότητες των θεατών.⁹³ Ο χορός και το χορεύον σώμα μπορεί να εκμαιεύσουν διαφορετικούς τρόπους εμπλοκής του κοινού.

*«Τη στιγμή που το χορεύον σώμα δημιουργεί μια αναπαράσταση, εισέρχεται επίσης σε μια δημιουργία ενεργητικής διαμόρφωσης του σώματος αυτού. Σε αυτή τη στιγμή διπλή δραστηριότητας ενώπιον του κοινού, ο χορευτής διαπραγματεύεται ανάμεσα στην αντικειμενικότητα και την υποκειμενικότητα- ανάμεσα στο να βλέπεις και να σε βλέπουν, να βιώνεις και να σε βιώνουν, να κινείσαι και να σε κινούν. Δημιουργεί με τον τρόπο αυτό μια ενδιαφέρουσα μετατόπιση των αναπαριστατικών κωδίκων, η οποία μας ωθεί να στοχαστούμε την εμπειρία του σώματος στο πλαίσιο της παραστασιακής ερμηνείας».*⁹⁴

⁹² ο.π. σ. 39

⁹³ ο.π. σ. 39.

⁹⁴ ο.π. σ. 39

Σύμφωνα με την Allbright, αυτή η διολίσθηση ανάμεσα στη σωματική και πολιτισμική ταυτότητα, ανάμεσα στο βιωμένο σώμα και την πολιτισμική του αναπαράσταση αποτελεί τη βάση για ενδιαφέρουσες εξερευνήσεις ταυτότητας στο σύγχρονο χορό. Σύγχρονες χορογραφίες παίζουν με τις παραδοσιακές αφηγήσεις, τις προκαλούν και τις αμφισβητούν. Με τον τρόπο αυτό φέρνουν μπροστά στα μάτια του κοινού τα κενά ανάμεσα στα στερεότυπα και την πραγματικότητα της σωματικής ζωής των χορευτών.

Ukiyo: Από την παρακολούθηση στην μαρτυρία

Στην υπό μελέτη παράσταση η χορογραφία «παίζει» με την αναπαράσταση της γυναικείας ταυτότητας στη δυτική τέχνη. Αρχικά το ύφος της κίνησης συνάδει με τη διαμόρφωση της κοινωνικής ταυτότητας της γυναίκας, όπως αυτή αναπαρίσταται στη δυτική τέχνη, η χορογραφία, το στήσιμο της παράστασης επιβεβαιώνει τις κυρίαρχες αναπαραστατικές κατηγορίες και τα στερεότυπα για την ταυτότητα του γυναικείου σώματος. Ο γυναικείος χαρακτήρας δομείται ως «Άλλο», ως αντικείμενο του ηδονοβλεπτικού, αντρικού και αποικιοκρατικού βλέμματος και ως αντικείμενο της αφήγησης. Αντίστοιχα ο αντρικός χαρακτήρας δομείται ως υποκείμενο του βλέμματος και κινητήριος δύναμη της αφήγησης. Όμως κατά τη διάρκεια της παράστασης, μέσα από τα κιναισθητικά νοήματα που ο ίδιος ο χορός εμπεριέχει, καθώς και τη δυνατότητα της χορεύτριας να μεταδίδει τη σωματική της εμπειρία, διαρρηγνύονται αυτές οι αναπαραστατικές κατηγορίες και μετατοπίζονται οι προτεραιότητες του κοινού.

Στη δεύτερη σκηνή της παράστασης η χορεύτρια:

Σηκώνεται όρθια. Ξεκινά μια κίνηση με το αριστερό της πόδι, διαγράφει απαλά ένα κύκλο στο πάτωμα. Πέφτει στα γόνατα. Σηκώνει το χέρι της, χαϊδεύει απαλά το πρόσωπό της. Γλιστρά το χέρι της στο στήθος της, στην κοιλιά της. Κάνει μια παύση. Με μια κίνηση τραβάει τη ζώνη της και βγάζει τη φούστα της Έπειτα αγγίζει την κοιλιά της, βγάζει τη μπλούζα της, την ακουμπά απαλά στο πάτωμα. Μένει γυμνή μπροστά στους θεατές. Το δέρμα της λάμπει στο φως της σκηνής.

Ταυτόχρονα ο μουσικός τραγουδάει:

«Sometimes i want you naked

and then i need you tough

sometimes i know you fake it...

i wont be around...»

Από τη στιγμή που η χορεύτρια σηκώνεται από το σκαμπό μεταδίδει μια αμηχανία, ξεκινά μια κίνηση με το πόδι της και σχεδόν δεν την ολοκληρώνει, πέφτει στα γόνατα, περνά το χέρι της στο πρόσωπό της και κάνει μια παύση, αφήνει άνευρα το χέρι της να κυλήσει στην κοιλιά της, βγάζει τη φούστα της, σχεδόν ενοχλημένη βγάζει την μπλούζα της, μένει γυμνή. Ενώ μοιάζει σαν να επιτελεί το ρόλο που της έχει «ανατεθεί» μέσα από το στίχο του τραγουδιού “Sometimes I want you naked...” και να ικανοποιεί την ηδονοβλεπτική ματιά του κοινού ακόμα περισσότερο σε αυτό το σημείο του χορού της, η κίνησή της δεν έχει πια τίποτα το κατευναστικό και νωχελικό,, η κίνησή της μοιάζει να εμπεδώνει μια πληθώρα εσωτερικών καταστάσεων, ίσως δισταγμό, συνειδητοποίηση, αποστροφή.

Επιστρέφει στο σκαμπό, κάθεται και επαναλαμβάνει τις ίδιες κινήσεις με το πρώτο μέρος του χορού της, τώρα πια δεν κοιτάζει το κοινό, δεν σταματά για να ποζάρει.

Τώρα ο ρυθμός της διαφοροποιείται από το ρυθμό της μουσικής, μοιάζει σαν να ξεφεύγει από το πλαίσιο της μουσικής, της αφήγησης, των βλεμμάτων. Η κίνηση της μεταδίδει διαφορετικά νοήματα από αυτά που προτείνει η αφήγηση.

Χαϊδεύει το σώμα της, το πρόσωπο της, το στήθος της, μόνο που τώρα δεν μοιάζει σαν να θέλει να προ(σ)καλέσει κανέναν ερωτικά, η επιθυμία της δεν φαίνεται να είναι η επιθυμία να είναι επιθυμητή, να είναι το «Άλλο» κάποιου. Οι χειρονομίες της δεν ξεκολλάνε από το σώμα της και φαίνεται σαν να μην αναφέρονται σε κανέναν άλλο παρά μόνο σε εκείνη. Συνεχίζει να ακουμπά το σώμα της και να κινείται εκτός ρυθμού, δεν κοιτάει καθόλου το κοινό. Φαίνεται σαν να μην χορεύει πια ούτε για τα μάτια των θεατών, ούτε για το τραγούδι του μουσικού. Χαϊδεύει το πρόσωπό της, χαϊδεύει το σώμα της, περνά τα δάχτυλα του χεριού της πάνω από το πρόσωπό της δύο φορές. Τώρα μοιάζει να την απασχολεί περισσότερο η κίνηση παρά οι θεατές, σχεδόν αποστρέφεται το κοινό. Δεν τοποθετεί πια το σώμα της σαν αντικείμενο θέασης.

Ο χορός της δεν έχει πια στόχο να γίνει αντικείμενο θέασης. Ο χορός της αφορά τη διαδικασία του γίνεσθαι και όχι τι έχει γίνει κανείς. Ο τρόπος που κινείται δημιουργεί την αίσθηση πως αυτός ο χαρακτήρας θέλει να αποδράσει από το δέρμα του.

Διστάζει για λίγο και έπειτα αποφασιστικά με μια κίνηση βγάζει τη σάρκα της, βγάζει το δέρμα του προσώπου της. Γλιστρά το χέρι της στο στήθος της και με μια κίνηση βγάζει τη σάρκα του κορμού της, αποκαλύπτει τα σωθικά της.

Η χορεύτρια συντρίβει μια οπτικά όμορφη εικόνα, την εικόνα της χαριτωμένης, όμορφης χορεύτριας που είχε πλάσει μέχρι τώρα. Με τον τρόπο αυτό αρνείται την παραδοσιακή θέση της γυναίκας χορεύτριας ως αντικείμενο του πόθου και ταυτόχρονα τη σταθερότητα μιας ταυτότητας. Στο τελευταίο μέρος του χορού της εξαναγκάζει το κοινό να γίνει μάρτυρας μιας πραγματικής εμπειρίας καθώς συντρίβει την εξουσιαστική δυναμική των παραδοσιακών βλεμμάτων, όπου το αντικείμενο της θέασης υπάρχει για την ικανοποίηση του θεατή.

Γλιστρά από το σκαμπό στο πάτωμα, στέκεται στα γόνατα μπροστά στο κοινό, αναπνέει, χαϊδεύει το πρόσωπό της, περνά το χέρι της από το λαιμό της και τα σωθικά της, μένει εκεί να μας κοιτάζει. Κοιτάζει το κοινό και με αυτή τη μετωπική στάση κλείνει τη σκηνή.

Η Ukiyo μετατρέπει την πράξη της παρακολούθησης σε πράξη μαρτυρίας, η χορεύτρια ζητά από το κοινό να παραμείνει στην παράσταση ακόμα και όταν η κατάσταση γίνεται ενοχλητική.

Σύμφωνα με την Allbright:

*«Η μαρτυρία υπαινίσσεται ανταποκρισιμότητα από τον θεατή προς τον ερμηνευτή σε αντίθεση με την καταναλωτική ματιά που είναι εκεί καθισμένη αναπαυτικά και παρακολουθεί, που δεν θέλει να ανακατευτεί».*⁹⁵

Η χορεύτρια στην τελευταία πράξη της παράστασης εξαναγκάζει το κοινό να έρθει αντιμέτωπο με ένα σώμα πολιτισμικά αντίθετο του κλασικού σώματος, το γκροτέσκο σώμα. Το σώμα της από σύμβολο της ορθής συμπεριφοράς μετατρέπεται σε απείθαρχο σώμα. Το γκροτέσκο, όπως το περιγράφει ο Mikhail Bakhtin στην ανάλυση της αναπαράστασης στο “Rabelais and his world”, είναι το ανοιχτό, προεξέχον σώμα, το

⁹⁵ Cooper Allbright, A., (2016), «Χορογραφώντας τη διαφορά», Νήσος.

σώμα του γίγνεσθαι και της αλλαγής, το σώμα που συνδέεται με τον υπόλοιπο κόσμο.⁹⁶ Αντίθετα, το κλασικό σώμα, το είναι στατικό, κλειστό σώμα που ανταποκρίνεται στις βλέψεις του αστικού ατομισμού. Στην τελευταία πράξη της παράστασης, ο χορός της διαλύει την ψευδαίσθηση της άνεσης και χάρης του κλασικού σώματος, το γκροτέσκο σώμα εκρήγνυται μπροστά στα μάτια του κοινού, αποκαλύπτοντας την σωματική εμπειρία, το τραύμα, το θάνατο.

Η μουσική έχει σταματήσει. Η κουκλοπαίκτρια που κινούσε την κούκλα χορεύτρια κλείνει το φως της σκηνής. Ο μουσικός είναι ένας πραγματικός άνθρωπος, ενώ η χορεύτρια δεν είναι μια πραγματική γυναίκα, είναι μια μαριονέτα. Την μαριονέτα όμως την κινεί μια πραγματική γυναίκα, που βλέπουμε σε όλη τη διάρκεια της παράστασης. Η επιλογή της κούκλας στο χαρακτήρα της γυναίκας και όχι μιας αληθινής χορεύτριας, είναι μια αισθητική επιλογή και μια επιλογή που εξυπηρετεί τη δραματουργία- μια αληθινή χορεύτρια δεν θα μπορούσε να βγάλει το δέρμα της. Ταυτόχρονα όμως η κούκλα αποτελεί ενδιαφέρον μέσο για να διαπραγματευτούμε θέματα ταυτότητας, ετερότητας και αναπαράστασης.

3.2 Η οντολογική κατάσταση της κούκλας.

Η κούκλα, όπως και ο ηθοποιός, είναι μια σημαίνουσα φιγούρα επί σκηνής, όμως η κούκλα σε αντίθεση με τον ηθοποιό είναι ένα αντικείμενο. Η κούκλα εξαιτίας της φύσης της ως αντικείμενο μπορεί να εκφράσει ένα γενικευμένο ανθρώπινο φαινόμενο. Ο *Obrazstov* αναφέρει σχετικά:

*«Ο λόγος που χρειαζόμαστε την κούκλα είναι γιατί γενικεύει τα φαινόμενα της ζωής με έναν συγκεκριμένο τρόπο. Κανένας άνθρωπος δεν μπορεί να δημιουργήσει την αναπαράσταση ενός ανθρώπινου όντος γενικά, γιατί ο ίδιος είναι ένα άτομο. Μόνο η κούκλα μπορεί να το κάνει γιατί δεν είναι άνθρωπος».*⁹⁷

⁹⁶ Μπαχτίν, Μ. (2017), «Ο Ραμπελαί και ο κόσμος του. Για τη Λαϊκή κουλτούρα του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης», Μετ. Πινακούλας Γιώργος. Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης.

⁹⁷ ο.π. p.24

Το κοινό της παράστασης, εξαιτίας της φύσης της κούκλας, ως αντικείμενο, μπορεί να αποστασιοποιηθεί ευκολότερα από ότι συμβαίνει με την παρουσία ενός ανθρώπινου σώματος στη σκηνή (μια αληθινή χορεύτρια) και να σκεφτεί κατά τη διάρκεια της παράστασης «τι θέλει να μου πει αυτή η κούκλα, τι θέλει να πει για το γυναικείο σώμα και για την αναπαράστασή του»; Η υλικότητα της κούκλας επιτρέπει την αποστασιοποίηση⁹⁸ του θεατή από το σκηνικό σώμα, προσκαλώντας έναν προβληματισμό σχετικά με τις -σκηνικές και μη- αναπαραστάσεις και την πρόσληψη του γυναικείου σώματος.

Αλλά η κούκλα δεν είναι μόνο ένα αντικείμενο, η οντολογική κατάσταση της κούκλας είναι πιο σύνθετη.

Παλαιότεροι ορισμοί της κούκλας εστίασαν στην εκφραστική της ικανότητα, την εποχή του Ρομαντισμού η κούκλα συγκρίθηκε με τον ηθοποιό και χαρακτηρίστηκε τεχνητός ηθοποιός.⁹⁹

Ο Henryk Jurkowski περιέγραψε το κουκλοθέατρο ως την τέχνη που:

*«Το ομιλούν και παραστατικό αντικείμενο χρησιμοποιεί προσωρινά για τη φωνή του και την κίνησή του σωματικές πηγές που βρίσκονται έξω από αυτό. Οι πολυπλοκότητες της σχέσης αυτής και ο συνεχής παλμός της ορίζουν το κουκλοθέατρο».*¹⁰⁰

Ο Jurkowski αντί να εστιάσει στην κούκλα ως εκφραστικό αντικείμενο, επικεντρώνεται στην δυναμική σχέση κούκλας-κουκλοπαίκτη και ανοίγει το δρόμο.

Ο Frank Proschan περιγράφει τις κούκλες ως:

⁹⁸ Η έννοια της αποστασιοποίησης (alienation) όπως έχει περιγραφεί από τον Bertold Brecht (1961: 130):«... επιχειρεί να ενεργήσει με τέτοιο τρόπο ώστε ο θεατής να εμποδίζεται ταυτιστεί με τους χαρακτήρες του θεατρικού έργου. Η αποδοχή ή η απόρριψη των λέξεων των χαρακτήρων τοποθετείται έτσι στη συνειδητή σφαίρα, όχι στο υποσυνείδητο του θεατή».

<https://narrative-environments.github.io/CourseCompendium/Alienation-Effect-Verfremdungseffekt.html>

⁹⁹ Ελεύθερη Μετάφραση από: Williams, M. (2007), “Including the audience: The idea of the puppet and the real spectator”, p.122, *Australasian Drama Studies*: October 2007; 51 ProQuest Direct Complete p.119.

¹⁰⁰ Ελεύθερη Μετάφραση από: Jurkovski, H., (1988), Penny Francis (ed.)”Aspects of Puppet theatre, A collection of Essays”, p.31, Puppet Centre Trust, London.

*«υλικές εικόνες ανθρώπων, ζώων, ή πνευμάτων που δημιουργούνται, εμφανίζονται και χειραγωγούνται. Αυτές οι υλικές εικόνες αντανακλούν μια εικονικότητα [...] ανάμεσα σε ένα αντικείμενο (σημαίνον) και το έμψυχο ον που αντιπροσωπεύουν».*¹⁰¹

Ο Frank Proschan με τον ορισμό του διευρύνει την έννοια της κούκλας. Κούκλα μπορεί να είναι κάθε παραστατικό αντικείμενο (υλικό ή εικόνα) και μετατοπίζει επίσης το ενδιαφέρον στη σχέση performer-παραστατικού αντικειμένου.

Ο Steve Tillis (1992) στο βιβλίο του “Toward an Aesthetics of the Puppet” αντλεί από τους ορισμούς του Bil Baird, Paul MacPharlin, Henryk Jurkowski, Otakar Zich και άλλων και προτείνει:

*«Η κούκλα είναι μια θεατρική φιγούρα, που εκλαμβάνεται από το κοινό ως αντικείμενο το οποίο μέσα από τον σχεδιασμό, την κίνηση και συχνά τη φωνή που του δίνονται, ικανοποιεί την επιθυμία του κοινού να το φαντάζεται σαν να έχει ζωή. Δημιουργώντας μια διπλή όραση πρόσληψης και φαντασίας, η κούκλα προκαλεί ευχάριστα την κατανόηση της σχέσης μεταξύ αντικείμενων και ζωής από το κοινό».*¹⁰²

Τι είναι η ζωή της κούκλας που περιγράφει ο ορισμός του Tillis; Τα υλικά της κούκλας-ξύλο, αφρολέξ, χαρτί κ.α.- επηρεάζουν σίγουρα τον τρόπο κίνησής της και τον χαρακτήρα της, αλλά η ζωή της κούκλας δεν κρύβει κανενός είδους ανιμισμό. Η ζωή της κούκλας, όπως την περιγράφει ο Tillis, είναι μια μιμητική ζωή.¹⁰³ Η κούκλα καταφέρνει να ζωντανεύει μέσα από τρία στοιχεία, όπως περιγράφει ο Tillis: κίνηση, φωνή και σχέδιο. Δεν έχουν όλα τα είδη κουκλοθέατρου τα χαρακτηριστικά αυτά στον ίδιο βαθμό, αλλά όπως ο Tillis υποστηρίζει μια ή περισσότερες από αυτές τις κατηγορίες είναι απαραίτητες σε όλα τα είδη κουκλοθέατρου. Μέσα από αυτά τα τρία

¹⁰¹ Ελεύθερη Μετάφραση από: Bell, J., (2001), Puppets, masks and performing objects, p.19, New York University and MIT Press Cambridge, Previously published as a special issue of *The Drama Review* (Vol. 43, no. 3, Fall 1999).

¹⁰² Ελεύθερη μετάφραση από: Tillis, S., (1992), “Towards an aesthetics of the puppet” Puppetry as a theatrical art, p.65, Greenwood Press, New York.

¹⁰³ ο.π. p.65

στοιχεία, οι κουκλοπαίκτες ενθαρρύνουν το κοινό να φανταστεί ότι η κούκλα έχει ζωή, προκαλώντας ένα είδος διπλής όρασης στον θεατή.¹⁰⁴

Η κούκλα δεν είναι μόνο ένα αντικείμενο, είναι ταυτόχρονα ένα αντικείμενο και ένα δρων υποκείμενο, η οντολογική κατάσταση της κούκλας, προκαλεί έναν ιδιαίτερο τρόπο εμπλοκής του κοινού με το θέαμα. Το κουκλοθέατρο προκαλεί στο κοινό τη διπλή όραση, κατά την οποία η κούκλα προσλαμβάνεται ταυτόχρονα ως αντικείμενο και δρων υποκείμενο.

3.3 Η Σχέση κούκλας κουκλοπαίκτη.

Για να γίνει κατανοητή η οντολογική κατάσταση της κούκλας είναι αναγκαίο να φωτιστεί η σχέση κούκλας-κουκλοπαίκτη. Ο κουκλοπαίκτης μπορεί να είναι κρυμμένος ή ορατός. Το αντικείμενο μπορεί να εμψυχώνεται είτε με το να τοποθετείται απευθείας στο σώμα του κουκλοπαίκτη είτε να κινείται από απόσταση με τη χρήση διάφορων τεχνικών χειρισμού. Ανεξάρτητα από την ορατότητα ή μη του κουκλοπαίκτη και τον τρόπο χειρισμού της κούκλας, οι μεταφορές που δημιουργούνται από την δυναμική της σχέσης κούκλας-κουκλοπαίκτη έχουν ενδιαφέρον και μπορούν να αποκαλύψουν πολλά για το κουκλοθέατρο ως παραστατικό μέσο.

Η πιο παλιά μεταφορά στο κουκλοθέατρο είναι αυτή δημιουργού που ελέγχει απόλυτα το αντικείμενο του χειρισμού του. Αυτή η μεταφορά του απολυταρχικού ελέγχου, που η Dawn Tracey Brandes, θεωρητικός κουκλοθέατρου, ονομάζει «μεταφορά της κυριαρχίας» έχει προσφέρει πλούσιο θεματικό υλικό στο κουκλοθέατρο. Όπως αναφέρει η Brandes, στην διδακτορική της διατριβή “Puppet Life and the Phenomenology of Consciousness”(2017), πολλοί κουκλοπαίκτες έχουν χρησιμοποιήσει αυτή την οπτική μεταφορά, χρησιμοποιώντας το κουκλοθέατρο για να αφηγηθούν ιστορίες καταπίεσης ακριβώς εξαιτίας αυτής της σύνδεσης. Αυτή η περιγραφή της κούκλας ως το αντικείμενο ελέγχου/χειρισμού, σύμφωνα με την Brandes μπορεί να προσφέρει στην

¹⁰⁴ Ελεύθερη μετάφραση από: Brandes, D.,T., (2017), “Puppet Life and the Phenomenology of Consciousness”, p.p. 32-34 Doctor of Philosophy, Field of theatre and Drama, Northwestern University, Evanston Illinois.

αφήγηση χρησιμοποιώντας την ίδια την ιδιαιτερότητα της κούκλας ως κούκλα (αντικείμενο) αλλά έχει τους περιορισμούς της. Πρώτα από όλα η μεταφορά είναι συγκεκριμένη, ταιριάζει μόνο σε αφηγήσεις που ενδιαφέρονται για το θέμα της κυριαρχίας και της υποταγής.¹⁰⁵

Η μεταφορά της κούκλας είναι πολύ πιο πλούσια και περίπλοκη από αυτή που μπορεί κάποιος να αναγνώσει με την πρώτη ματιά.

Μετά την ολοκλήρωση της κατασκευής της μαριονέτας-χορεύτριας της παράστασης-όπως και με κάθε κούκλα, χρειάζεται αρκετός χρόνος και δοκιμές μέχρι να αντιληφθώ και να κατανοήσω «τι θέλει η κούκλα να κάνει». Αυτή τη διαδικασία την περιγράφουν επανειλημμένως οι κουκλοπαίκτης και δεν αναφέρεται σε καμιά μυστήρια δύναμη του άψυχου αντικειμένου. Ο κουκλοπαίκτης έρχεται αντιμέτωπος με μια συγκεκριμένη έλλειψη ελέγχου, και πειραματίζεται με τις διαφορετικές δυνατότητες της κούκλας ενώ συνεχώς γνωρίζει πως η δομή της κούκλας καθορίζει την κίνηση της .

Η μεταφορά της κυριαρχίας δεν ταιριάζει στην πραγματικότητα της κούκλας και του κουκλοπαίκτη, εξυπηρετεί καλύτερα ως θεωρητική μεταφορά παρά ως σκηνική. Η υπεροχή του κουκλοπαίκτη ως νου πάνω στο σώμα της κούκλας είναι με πολλούς τρόπους αντιθετική με την τέχνη του κουκλοθέατρου. Όπως αναφέρει η Brandes, το κουκλοθέατρο ανατρέπει το δυϊσμό σώματος και νου, ο Descartes μπορεί να υποστηρίξει ότι η ανθρώπινη ύπαρξη είναι στην σκέψη, και ότι το σώμα είναι μόνο ένα όχημα, αλλά ο ισχυρισμός ότι η αλήθεια της κούκλας είναι ο κουκλοπαίκτης φαίνεται να καταργεί το κουκλοθέατρο γενικά, γιατί τι θα ήταν το κουκλοθέατρο χωρίς την κούκλα;¹⁰⁶

Από τη στιγμή που πιάνω την κούκλα και σε όλη τη διάρκεια της παράστασης δεν αισθάνομαι κάτι χωριστό από εκείνη, αναπνέω, αρχίζω να κινούμαι, ταυτόχρονα κινείται η κούκλα, η ενέργειά της κίνησής μου διοχετεύεται στο σώμα της κούκλας, η κίνηση της κούκλας επιστρέφει την ενέργειά της στο σώμα μου και αυτό συνεχίζεται σε

¹⁰⁵ Ελεύθερη μετάφραση από: Brandes, D.,T., (2017), “Puppet Life and the Phenomenology of Consciousness”, p.p. 33, Doctor of Philosophy, Field of theatre and Drama, Northwestern University, Evaston Illinois.

¹⁰⁶ Ελεύθερη μετάφραση από: Brandes, D.,T., (2017),” Puppet Life and the Phenomenology of Consciousness”, p.p. 33, Doctor of Philosophy, Field of theatre and Drama, Northwestern University, Evaston Illinois.

όλη τη διάρκεια της παράστασης με έναν τρόπο που δεν μπορώ να ξεχωρίσω ποιος κινεί ποιον. Το σώμα της χορεύτριας στην υπο μελέτη παράσταση είναι ένα σώμα που αποτελείται από το δικό μου ανθρώπινο σώμα και το σώμα της κούκλας μαζί. Η σχέση της κούκλας με τον κουκλοπαίκτη είναι μια σχέση συμβιωτική.

Η σχέση σώματος και νου για τη ζωή της κούκλας, σύμφωνα με την Dawn Tracey Brandes, μπορεί να φωτιστεί καλύτερα όχι από το καρτεσιανό δυϊστικό παράδειγμα αλλά από τη φαινομενολογική προσέγγιση. Για τους φαινομενολόγους, η ανθρώπινη εμπειρία είναι βασικά σωματική. Ο Heidegger εισήγαγε τον όρο «*dasein*», («είμαι στον κόσμο») για να ονομάσει τη σχέση ανάμεσα στον άνθρωπο και το αντικείμενο. Χρησιμοποιώντας τον όρο «είμαι» αντί σκέφτομαι ο Heidegger αντιστέκεται στην υπόθεση ότι η παραγωγή νοήματος είναι καθαρά μια πνευματική πράξη, συλλαμβάνει, αντί για αυτό, τον άνθρωπο ως σωματοποιημένο, πάντοτε εμπλεκόμενο με τον κόσμο αντί χωριστό από αυτόν. Η φαινομενολογική αντίληψη βρίσκεται πάντοτε στον κόσμο-δεν μπορεί να τοποθετηθεί εσωτερικά μέσα στον εαυτό και να χωριστεί από τον κόσμο γύρω της. Τα σώματα τα ίδια παίζουν κρίσιμο σημαντικό ρόλο στο πως βιώνουν, τα σώματα έχουν πρόθεση και καθορίζουν ποια είναι. Όπως το θέτει ο Robert Sokolowski «*Τα ανθρώπινα όντα είναι εμψυχωμένα σώματα και όχι πνεύματα περιορισμένα στην ύλη*».¹⁰⁷ Οι κούκλες είναι ακριβώς μια καλλιτεχνική αναπαράσταση των «εμψυχωμένων σωμάτων» που ο Sokolowski περιγράφει. Με άλλα λόγια η θεατρική κούκλα δεν είναι ένα πνεύμα, χαρακτήρας ή ψυχή που ζωντανεύει από κάποιον ή μπορεί να χωριστεί από το αντικείμενο. Η κούκλα είναι ακριβώς αυτό το σώμα που ζωντανεύει, δεν υπάρχει ψυχή χωριστή από αυτή που βλέπω να ενσαρκώνεται από το σώμα. Χωρίς το σώμα της κούκλας δεν υπάρχει κουκλοθέατρο, χωρίς το φανταστικό και επιτελεστικό μυαλό της κούκλας δεν υπάρχει κουκλοθέατρο. Αυτή η περιγραφή της συνείδησης ως κάτι-σωματοποιημένο και σχετικό- προσφέρει έναν τρόπο σκέψης για τη «ζωή» της κούκλας. Δεν είναι απλώς το ότι η κούκλα φαίνεται να αναπνέει που την κάνει ζωντανή αλλά η κούκλα φαίνεται να σκέφτεται, εξερευνά, αιτιολογεί και νιώθει. Αν η αναπνοή μας οδηγεί να πιστέψουμε πως είναι ζωντανή είναι γιατί η αναπνοή προτείνει κάτι άλλο πέρα από την ίδια την αναπνοή. Προτείνει πως η κούκλα επιτελεί ένα είναι-στον-κόσμο, ικανό για πρόθεση, ικανό να δίνει νοήματα στον κόσμο γύρω της. Δεν είναι μόνο η

¹⁰⁷ ο.π. p.p. 24

κούκλα ως πρόθεση δράσης που αναγκάζει το κοινό να τη βλέπει ως ζωντανή αλλά και η ικανότητα της κούκλας να παρουσιάζεται ως ον που φτιάχνει νοήματα με τέτοιο τρόπο που φαίνεται ανθρώπινη.¹⁰⁸

Η Brandes προτείνει τη **ζωή της κούκλας ως πεμπουσία της φαινομενολογικής αναπαράστασης της συνείδησης** που, όπως εξηγεί η ίδια, προσφέρει έναν συναρπαστικό τρόπο εμπλοκής με το κουκλοθέατρο κατά τη διάρκεια της παράστασης και μέσω της αφήγησης. Η αφήγηση σύμφωνα με την Brandes είναι θέμα της πρόθεσης του κουκλοπαίκτη, από την άλλη η φαινομενολογική προσέγγιση επιτρέπει να ορίσουμε τις παραμέτρους της ζωής της κούκλας με ακρίβεια και να ανοίξουμε αυτή τη ζωή σε μια κατεύθυνση ανάλυσης σε σύνδεση με την αφήγηση. Αν και οι κουκλοπαίκτες μπορούν να επιλέξουν συνειδητά να φέρουν στο προσκήνιο τη φαινομενολογική συνείδηση, σύμφωνα με την Brandes, **η ζωή της κούκλας είναι φαινομενολογική συνείδηση** και για το λόγο αυτό είναι δυνατόν να φέρει τη φαινομενολογική μεταφορά σε κάθε δουλειά που ταιριάζει στον ορισμό του κουκλοθέατρου όπως περιγράφεται από τον Tillis.¹⁰⁹

Η ζωή της κούκλας είναι το σώμα, μέσα από το σώμα η κούκλα σκέφτεται, αιτιολογεί, εξερευνά και νιώθει. Ως τέτοια η ζωή της κούκλας ανατρέπει από την ίδια της την οντολογική κατάσταση (τη φύση της) το δυϊσμό σώματος νου και κατ'επέκταση τις έμφυλες διακρίσεις που ιστορικά έχουν στηριχθεί πάνω στο δυϊσμό αυτό.

3.4 Θεωρίες πρόσληψης στο κουκλοθέατρο

Ο Tillis ήταν ο πρώτος που υποστήριξε πως η διαδικασία παρακολούθησης μιας παράστασης κουκλοθέατρου δεν είναι μια συνεχής επιλογή ανάμεσα στο να βλέπεις την κούκλα ως αντικείμενο ή σαν ένα υποκείμενο, αλλά μια «διπλή όραση» και των δυο

¹⁰⁸ ο.π. p.p. 24

¹⁰⁹ ο.π. p. 44-47

ταυτόχρονα και αυτό ακριβώς είναι το απολαυστικό σύμφωνα με τον Tillis στο κουκλοθέατρο.¹¹⁰

Μέσα στη «διπλή όραση» που δημιουργείται από την κούκλα υπάρχει μια συνεχής ένταση. Κάθε πλευρά της κούκλας είναι αδιαμφισβήτητη και παρ' όλα αυτά η μια αντιτίθεται στην άλλη. Η κούκλα είναι και δεν είναι αυτό που φαίνεται να είναι. Το κουκλοθέατρο σίγουρα βρίσκεται στην παραδοχή του κοινού, μέσα από την πρόσληψη και τη φαντασία, ότι η κούκλα στήνει μια αντίφαση ανάμεσα στην κούκλα σαν αντικείμενο και την κούκλα ως δρων υποκείμενο. Αυτό που μπορούμε να ονομάσουμε η οντολογική κατάσταση της κούκλας, είναι πάντα στα όρια της αμφιβολίας, η θέση της στα όρια της αμφιβολίας είναι το πιο διακριτό χαρακτηριστικό της.¹¹¹

Η θεωρία του Tillis για τη διπλή όραση έχει «κατηγορηθεί» πως προϋποθέτει ένα ιδανικό κοινό, και πως το κοινό του κουκλοθέατρου άλλες στιγμές παρασύρεται από την ψευδαίσθηση και προσλαμβάνει την κούκλα ως δρων υποκείμενο και άλλες αποστασιοποιείται και βλέπει την κούκλα ως αντικείμενο, έτσι δεν προσλαμβάνει την κούκλα πάντοτε ταυτόχρονα ως αντικείμενο και δρων υποκείμενο.¹¹² Όμως ακόμα και αν δεχθούμε την άποψη αυτή το κουκλοθέατρο εμπεριέχει τον τρόπο με τον οποίο ο θεατής καλείται συνεχώς να αποφασίζει τι είναι «εαυτός» και τι «Άλλο». Ο άνθρωπος περφόρμερ μπορεί να αναγνωριστεί και ως ένας άλλος εαυτός, μια κούκλα ή ένα αντικείμενο είναι ταυτόχρονα μια δυνατότητα προέκτασης του εαυτού κάποιου και ένα άψυχο άλλο, και μπορεί να αλλάξει ανάμεσα στα δυο ανά πάσα στιγμή. Η εμπειρία του κουκλοθέατρου, παλιού και σύγχρονου, είναι μια συνεχής διαπραγμάτευση ανάμεσα στο θεατή και τις σκηνικές φιγούρες και τα αντικείμενα, ζωντανού και άψυχου, κινούμενου και στατικού, όλων των πιθανών εαυτών ή κάτι που δεν είναι καθόλου εαυτός.¹¹³ Με τον τρόπο αυτό το κουκλοθέατρο ταραάζει τα σαφή όρια της ταυτότητας και αμφισβητεί τις κυρίαρχες συμβάσεις για το σώμα και την ταυτότητα.

¹¹⁰ Ελεύθερη μετάφραση από: Tillis, S., (1992), "Towards an aesthetics of the puppet" *Puppetry as a theatrical art*, p.58-66, Greenwood Press, New York.

¹¹¹ ο.π. p.65

¹¹² Ελεύθερη Μετάφραση από: Williams, M. (2007), "Including the audience: The idea of the puppet and the real spectator," p.124, *Australasian Drama Studies*: October 2007; 51 ProQuest Direct Complete p.119.

¹¹³ ο.π. p.119-120

3.5 Η έννοια της διαμεσολάβησης (intermediality) στο κουκλοθέατρο. Πολλαπλά σώματα και ενδιάμεσος χώρος.

Ο όρος διαμεσολάβηση (intermediality), όπως διαμορφώνεται από τους Chapple και Kattenbelt στο έργο “Intermediality in Theatre and Performance” (2006) αφορά στην ασάφεια των ορίων, και σε ένα «φαινόμενο που λειτουργεί μεταξύ των διαφορετικών μέσων, μεταξύ των ερμηνευτών και των μέσων και μεταξύ της σκηνής και του κοινού»¹¹⁴

Πάνω απ' όλα, αφορά σε μια ορισμένη επίδραση στην αντίληψη του κοινού, ένα αποτέλεσμα που δημιουργείται «στην αντίληψη των παρατηρητών, που ενεργοποιείται από την απόδοση και όχι απλώς από τα μέσα που χρησιμοποιούνται»¹¹⁵

Στο άρθρο της “Of Other Bodies: The Intermedial Gaze in Theatre” (2006) η Meike Wagner, μέσω της ανάλυσης της παράστασης ‘Maquina Hamlet’ (1995) από την ομάδα El Periférico de Objetos εντοπίζει την έννοια της διαμεσολάβησης (intermediality) όχι μόνο στην κούκλα αλλά και στον σωματικά εμπλεκόμενο θεατή. Με βάση τη φαινομενολογία και τη θεωρία των μέσων, η Wagner διερευνά τον τρόπο που το σώμα της κούκλας, με την ικανότητα να αναπαριστά το οικείο και το άλλο, «διασταυρώνεται μέσω της πράξης της αντίληψης», διαμορφώνοντας περίπλοκες σχέσεις του εαυτού και του Άλλου.¹¹⁶

Σύμφωνα με την ανάλυση της Wagner, στο κουκλοθέατρο το «Άλλο» βρίσκεται μέσα στον εαυτό, μέσα στο οικείο. Το γεγονός αυτό καθιστά τη συνάντηση με το αντικείμενο/σώμα της μαριονέτας αλλοτριωτική, αφού ο εαυτός έρχεται αντιμέτωπος με την ετερότητά του.

¹¹⁴ Ελεύθερη μετάφραση από: Chapple, Kattenbelt, (2006), “Intermediality in Theatre and Performance”, p. 12, Amsterdam: Rodopi

¹¹⁵ Ελεύθερη μετάφραση από: Boenisch, Peter. 2006. "Aesthetic art to aesthetic act: Theater, Media, Intermedial Performance". In *Intermediality in Theater and Performance*, edited by Fredda Chaple and Chiel Kattenbelt, p.113. Amsterdam: Rodopi

¹¹⁶ Ελεύθερη μετάφραση από: Wagner, M., (2006), “Of Other Bodies: The Intermedial Gaze in Theatre”, In: *Intermediality in Theater and Performance*, edited by Fredda Chaple and Chiel Kattenbelt, 125-136. Amsterdam: Rodopi

Υπό το πρίσμα αυτό, στο κουκλοθέατρο η έννοια του «Άλλου» γίνεται μέρους του κόσμου μας, του τρόπου με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε τα πράγματα. Ερμηνεύοντας την πρόσληψη του κοινού και το βλέμμα ως μια διαδικασία σωματικής αντίληψης, ενός σώματος που βλέπει και βλέπεται, η Wagner αναγνωρίζει την χρήση του σώματος της κούκλας ως μέσο που αποσταθεροποιεί τα όρια του αντιληπτού και οδηγεί το κοινό σε περιοχές που δεν κατοικούνται συχνά αντιληπτικά.

Το άρθρο της Wagner εκτός του ότι εστιάζει στην συγκεκριμένη μεταδραματική παράσταση και στην ιδιαίτερη σκηνοθεσία της παράστασης ‘Maquina Hamlet’ (1995), ορίζει επίσης ρητά τις παραστάσεις κουκλοθέατρου στις οποίες αναφέρεται:

*«Οι σύγχρονες κουκλοθεατρικές παραστάσεις συνδυάζουν σώματα κούκλας με σώματα ανθρώπινα ηθοποιών και ενδιάμεσα σώματα[...] Μπορούμε να το δούμε αυτό στην αλληλεπίδραση των ανθρώπινων ερμηνευτών με τα σώματα μαριονέτας, τα οποία είναι κατασκευασμένα από έναν συνδυασμό υλικών αντικειμένων και ανθρώπινου σώματος. Οι ερμηνευτές μπαίνουν στα σώματα μαριονέτας και «εξανθρωπίζουν» τα κινούμενα αντικείμενα – ανταλλάσσουν τα ανθρώπινα σώματά τους με τις αναπαραστάσεις των αντικειμένων τους».*¹¹⁷

Η Wagner εμπλέκει τον θεατή στην παραγωγή της διαμεσολάβησης με σημείο αφετηρίας μια μεταδραματική παράσταση κουκλοθέατρου, αλλά η έννοια της διαμεσολάβησης και του ενδιάμεσου (inbetweeness) βρίσκεται στον πυρήνα του κουκλοθέατρου ακόμα στην πιο παλιά του μορφή. Η έννοια της διαμεσολάβησης στο κουκλοθέατρο περιλαμβάνει την κούκλα, το κοινό, αλλά και τον κουκλοπαίκτη, ακόμα και αν δεν υπάρχει καμία δραματουργική στρατηγική ή χρήση άλλων μέσων στη σκηνή.

Σύμφωνα με την θεατρολόγο Aikaterini Kotsou¹¹⁸ στις παραστάσεις κουκλοθέατρου το κοινό αντιλαμβάνεται μέσα στην φαινομενική υποκειμενικότητα του σώματος της κούκλας την αντικειμενικότητα του, με τον ίδιο τρόπο ο κουκλοπαίκτης αντιλαμβάνεται μέσα στη φαινομενικότητα της αντικειμενικότητας του σώματος της κούκλας την υποκειμενικότητά του. Αυτή η ιδιότητα της κούκλας συνέχεια καθιστά την μαριονέτα

¹¹⁷ ο.π. σ.127

¹¹⁸ Ελεύθερη μετάφραση από: Kotsou, A. (2015), “Puppet theatre: changes in the perception”, p. 39-41

ως ισότιμο συνεργάτη του κουκλοθέατρου, μια ιδιότητα που καθιστά την μαριονέτα ως πράγμα στη ζωή.

Με άλλα λόγια, ανοίγεται η διάσταση της διαμεσολάβησης μέσα στο κουκλοθέατρο. Η έννοια της διαμεσολάβησης εντοπίζεται στον ενδιάμεσο χώρο ανάμεσα στον κουκλοπαίκτη, την κούκλα και των συσχετισμών τους και στην αντίληψη του θεατή που σωματικά συνειδητοποιεί την αντίθετη, την ενδιάμεση κατάσταση της κούκλας και τις επιπτώσεις της (από το οικείο/υποκείμενο προς τον άλλο/αντικείμενο). Η Kotsou προσθέτει την ιδέα πως η διαμεσολάβηση εντοπίζεται και στην αντίληψη του κουκλοπαίκτη, που συνειδητοποιεί την ενδιάμεση κατάσταση της κούκλας και τις δυνατότητές της κατά τη διαδικασία της δημιουργίας (από το άλλο/αντικείμενο προς το οικείο/ υποκείμενο).

Όπως εξηγεί η Kotsou, η κούκλα ενσωματώνει μια αντίθεση στην αντίληψη του κοινού: είναι το οικείο που απειλείται να διαλυθεί στον άλλο. Ενσωματώνει όμως μια αντίθεση και στην αντίληψη του κουκλοπαίκτη: είναι ο άλλος που γίνεται το οικείο, ένα πράγμα στη ζωή.

Η κούκλα έχει επιπτώσεις στην αντίληψη του κοινού αλλά και του κουκλοπαίκτη. Σε μια παράσταση κουκλοθέατρου (μεταδραματική ή μη) η κούκλα προσλαμβάνεται ως υποκείμενο που φλερτάρει με την αντικειμενικότητα αλλά και ως αντικείμενο που φλερτάρει με την υποκειμενικότητα. Αυτή η ταλάντευση στην οντολογική κατάσταση της κούκλας προκαλεί έναν ιδιαίτερο τρόπο εμπλοκής του κοινού του, διαφορετικό από άλλα παραστατικά είδη. Η οντολογική κατάσταση της κούκλας πάντοτε στα όρια της αμφιβολίας, ποτέ σταθερή, άπιαστη και ρευστή καθιστά το κουκλοθέατρο μια διαμεσολαβητική τέχνη στον πυρήνα του. Ως τέτοια η τέχνη του κουκλοθέατρου εμπεριέχει τους τρόπους να αποσταθεροποιεί τις παραδοσιακές αντιληπτικές περιοχές στη διαδικασία της παρουσίασης αλλά και στη διαδικασία της δημιουργίας.

Συμπεράσματα

Η παράσταση *Ukiyo-Πλωτός Κόσμος*, δομεί μια πολύ συγκεκριμένη σχέση ανάμεσα στην αρρενωπότητα και τη θηλυκότητα, τον άντρα και τη γυναίκα. Μέσα από το στήσιμο της παράστασης (σκηνοθεσία, φωτισμός, σκηνογραφία, μουσική κ.α.), τις σχέσεις των σωμάτων επί σκηνής, το ύφος της κίνησης και τη χορογραφία, ο γυναικείος χαρακτήρας δομείται ως «Άλλο» και ως παθητικό αντικείμενο θέασης και αφήγησης. Ο αντρικός χαρακτήρας σε αντίθεση δομείται ως ενεργό υποκείμενο, δημιουργός και κυρίαρχος της αφήγησης. Με τον τρόπο αυτό η παράσταση επιβεβαιώνει τις κυρίαρχες συμβάσεις για το σώμα και την ταυτότητα καθώς και τις κυρίαρχες αναπαραστάσεις των έμφυλων σωμάτων στη δυτική τέχνη. Όμως μέσα από την ανάλυση της χορογραφίας, του ύφους της κίνησης αλλά και τη σχέση των σωμάτων στη σκηνή φωτίζεται ο τρόπος που στην πορεία της αφήγησης μετατοπίζονται οι προτεραιότητες του κοινού και διαρρηγνύονται αυτές οι αναπαραστατικές κατηγορίες. Το κοινό ενώ αρχικά αναγνωρίζει τα σώματα επί σκηνής με όρους φύλου, φυλής ή οντολογικής κατάστασης στην πορεία και εξαιτίας των κιναισθητικών αισθήσεων που ο χορός εμπεριέχει και του ύφους της κίνησης, η πράξη της παρακολούθησης μετατρέπεται σε πράξη μαρτυρίας. Η χορεύτρια καταφέρνει να μεταδώσει τη σωματική της εμπειρία και με τον τρόπο αυτό από αντικείμενο της θέασης μετατρέπεται σε υποκείμενο της δράσης. Ο χορός της παίζει ανάμεσα στο να κοιτάζεις και να σε κοιτούν, να βιώνεις και να σε βιώνουν, την υποκειμενικότητα και την αντικειμενικότητα. Η χορεύτρια γίνεται υποκείμενο σε εξέλιξη, υποχρεώνοντας το κοινό να εμπλακεί διαφορετικά. Με τον τρόπο αυτό η παράσταση αντιστέκεται στα παραδοσιακά βλέμματα (ηδονοβλεπτικό, αποικιοκρατικό, ανδρικό, καταναλωτικό). Η χορεύτρια ορίζει η ίδια τους όρους της αναπαράστασης, μετατρέποντας τον εαυτό της από αντικείμενο της αφήγησης σε υποκείμενο και κυρίαρχο της αφήγησης. Αντιστέκεται έτσι στις κυρίαρχες συμβάσεις για το γυναικείο σώμα και την ταυτότητα καθώς και στις κυρίαρχες αναπαραστάσεις του γυναικείου σώματος στη δυτική τέχνη.

Το σώμα της χορεύτριας είναι ένα σώμα αντικείμενο (μια κούκλα). Ο ορισμός της κούκλας ως ταυτόχρονα αντικείμενο και δρών υποκείμενο, όπως προκύπτει από την θεωρία του κουκλοθέατρου, καθώς και η διπλή όραση που προκαλεί το κουκλοθέατρο στο κοινό ανατρέπει διπλά τις κυρίαρχες συμβάσεις για το σώμα και την ταυτότητα. Η παράσταση φέρνει μπροστά στα μάτια των θεατών ένα σώμα υποκείμενο, ένα σώμα

είναι-στον-κόσμο. Η κούκλα είναι η πεμπτουσία της φαινομενολογικής αναπαράστασης της συνείδησης, είναι ακριβώς αυτό το σώμα, που σκέφτεται, αιτιολογεί, νοηματοδοτεί, δρα.

Η ίδια η φύση της κούκλας, πάντοτε στα όρια της αμφιβολίας, ταλαντεύεται ανάμεσα στην υποκειμενικότητα και την αντικειμενικότητα, τον εαυτό και τον «Άλλο», αποσταθεροποιώντας τα όρια του αντιληπτού τόσο για το κοινό όσο και για τον ίδιο τον κουκλοπαίκτη. Το κουκλοθέατρο, είναι στον πυρήνα του μια τέχνη διαμεσολαβητική, που αποσταθεροποιεί τα όρια και τις σταθερές κατηγορίες. Με τον τρόπο αυτό το κουκλοθέατρο στον πυρήνα του και η φύση της κούκλας μπορούν να προκαλέσουν τις κυρίαρχες συμβάσεις για το σώμα και την ταυτότητα και ειδικότερα για το γυναικείο σώμα και την ταυτότητα.

Η ανατρεπτική δυνατότητα που το κουκλοθέατρο αντιπροσωπεύει για το γυναικείο σώμα και την ταυτότητα είναι η ικανότητά του να εμπλέκει το κοινό με έξυπνους τρόπους, όπου το ίδιο το κοινό συνεισφέρει στην δημιουργία του μέσα από τη δική του αναστολή δυσπιστίας. Η κούκλα τραβάει την προσοχή στο ίδιο της το τέχνασμα και το κοινό με τη θέλησή του υποβάλλει τον εαυτό του στη διαδικασία όπου ταυτόχρονα αρνείται και επιβεβαιώνει την πραγματικότητα αυτού που βλέπει.

Η τελευταία «αποκάλυψη» του σώματος της κούκλας, ενδυναμώνει την παρουσία της ως υποκείμενο της δράσης, καθώς προχωράει ένα στάδιο πέρα από την απομάκρυνση του τελευταίου «μανδύα» -προς την αποκάλυψη του γυμνού σώματος-αντικειμένου στο ανδρικό βλέμμα, συνεχίζει να αποδομεί το σώμα της, μεταλλάσσοντας την πρόθεση της αρχικής δράσης από ερωτική σε συμβολική/αναστοχαστική/κριτική. Στο σημείο αυτό γίνεται φανερό ότι η υλικότητα του σώματος/αντικειμένου επιτρέπει αυτή την ανατροπή (δεν θα ήταν εφικτή σε ένα φυσικό ζωντανό σώμα) και παραδόξως μέσα από την αποκάλυψη της αντικειμενικότητάς του (objectification) τονίζεται η υποκειμενικότητα της πρόθεσης του. Το δεύτερο σώμα της κουκλοπαίχτριας, ζωντανό, θηλυκό και σε ρόλο υποκειμένου, είναι η «ανώτερη» δύναμη που κινεί όλη την σκηνική πράξη (που φαινομενικά ορίζεται από τον άνδρα-μουσικό και την γυναίκα-χορεύτρια-κούκλα). Η τελευταία πράξη, εμφανίζει το κρυμμένο σκεπτόμενο και δρών σώμα (της κουκλοπαίχτριας) πίσω από το σώμα της κούκλας και μέσα από αυτό.

Βιβλιογραφία

Ελληνική

Αθηνά, Α.,(επιμ.,εισ.), Πελαγία, Μ., Μηλίωνα, Μ., Τσεκένης, Α. (μτφ), (2006), Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική, Αθήνα, Νήσος.

Butler J.,(2009), Αναταραχή του φύλου, Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας, Αθήνα, Αλεξάνδρεια.

Γρηγορίου, Π. (2020), Η γυναίκα ως «Ανατολή» και ως πρωτόγονος «Άλλος»: Η γυναικεία μορφή στην τέχνη του Οριενταλισμού και του πρωτογονισμού, Μεταπτυχιακή Εργασία, Σχολή Καλών και Εφαρμοσμένων τεχνών, Τμήμα Καλών Τεχνών, Π.Μ.Σ. Ιστορία και θεωρία της τέχνης, Λεμεσός.

<https://ktisis.cut.ac.cy/bitstream/10488/18474/1/Panagiota%20Grigoriou.pdf>

Cooper Allbright, A., (1997), Χορογραφώντας τη διαφορά, Αθήνα, Νήσος.

Μακρυνιώτη Μ., (επιμ.), (2014), Τα όρια του σώματος, Διεπιστημονικές προσεγγίσεις, Αθήνα, Νήσος.

Μπαμπίλης, Δ., 2014, Συλλογική δράση/ταυτότητα στο δημόσιο χώρο και τα χαρακτηριστικά performance (επιτέλεσης) που της αντιστοιχούν: Αγανακτισμένοι (Σύνταγμα), Gay Parade (Αθήνα), Zombie Riot (Θεσσαλονίκη), Διπλωματική Εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Θεάτρου, Μεταπτυχιακό σκηνοθεσίας.

<http://ikee.lib.auth.gr/record/285119/files/GRI-2016-17453>

Μπαχτίν, Μ., Πινακούλας Γ. (μτφ), (2017), Ο Ραμπελαί και ο κόσμος του. Για τη Λαϊκή κουλτούρα του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης.

Πουρκός, Α.Μ. (επιμ.), (2017), Το σώμα ως τόπος βιωμάτων, ταυτοτήτων και κοινωνικών νοημάτων, Αθήνα, Εκδόσεις Οκτώ.

Ρηγοπούλου Π., (2003), «Το σώμα. Ικεσία και απειλή.», Αθήνα, Πλέθρον.

Said, D.,E., (1996), Τερζάκης, Φ.,(Μτφ), Οριενταλισμός, Αθήνα, Νεφέλη.

Φάντη, Χ. (επιμ.), (2023), «Λόγος ύπαρξης. Τι σημαίνει να είσαι γυναίκα. Υπάρχει «γυναικεία» αισθητική στην τέχνη; Περιοδικό Fractal

<https://www.fractalart.gr/yparchei-gynaikeia-aisthitiki-stin-techni/>

Ξενόγλωσση

Banes, S.,(1998), “Dancing Women: Female bodies on stage”, New York: Routledge.

Bell, J., (2001), “Puppets, masks and performing objects”, New York University and MIT Press Cambridge.

Berger, J., (1972), “Ways of seeing”, British Broadcasting Corporation and Penguin Books, Great Britain

Bordo, S. (2003), “The body and the reproduction of femininity. Unbearable weight: Feminism, western culture & the body” (1993-2003,10th Anniversary edition)

Boenisch, Peter. 2006. "Aesthetic art to aesthetic act: Theater, Media, Intermedial Performance". In *Intermediality in Theater and Performance*, edited by Fredda Chaple and Chiel Kattenbelt, 103-116. Amsterdam: Rodopi

Brandes, D.,T., (2017), “Puppet Life and the Phenomenology of Consciousness,” Doctor of Philosophy, Field of theatre and Drama, Northwestern University, Evanston Illinois.

Brown, C. (1994), *Inscribing the body:Feminist Choreographic Practices*. Doctora Thesis, University of Surrey.

<https://openresearch.surrey.ac.uk/esploro/outputs/doctoral/Inscribing-the-Body-Feminist-Choreographic-Practices/>

Chapple, F. and Kattenbelt, C., 2006. "Key Issues in Intermediality in Theater and Performance". In *Intermediality in Theater and Performance*, edited by Fredda Chaple and Chiel Kattenbelt, 11-26. Amsterdam: Rodopi

Chrisler, J., C., Johnston-Robledo, I., (2018) "Woman's embodied self: Feminist Perspectives on Identity and Image", the American Psychological Association.

<http://dx.doi.org/10.1037/0000047-001>

Daly, A., "Classical ballet: A discourse of Difference. *Women & Performance: a journal of feminist theory*"

<http://dx.doi.org/10.1080/07407708708571104>

Daly, A., (2002), "Critical Gestures, Writings on Dance and Culture", Wesleyan University Press, U.S.A

Daly, Ann. "Isadora Duncan and the Distinction of Dance." *American Studies* 35, no. 1 (1994): 5–23.

<http://www.jstor.org/stable/40642582>.

Dinnerstein, D., (1999), "The mermaid and the minotaur: Sexual Arrangements and Human Malaise", Other Press, LLC.

Facos, M., (2011), "An introduction to nineteenth century art", New York, Routledge.

Foster, L., S. (1996), "Corporealities, Dancing Knowledge culture and Power", London, Routledge.

Foster S., "Performed lecture The ballerina's Phallic pointe".

Video on: <https://sites.dlib.nyu.edu/hidvl/kpr5277>

Foster S., "Kinaesthetic Empathies"

Video on: <http://danceworkbook.pcah.us/susan-foster/kinesthetic-empathies.html>

Fowles, J.,(1996), “Advertising and Popular Culture”, U.S.A., Sage.

Francis, P., (2012), “Puppetry, A reader in theatre practice”, England, Palgrave Macmillan.

Grosz, E. (2020), “Volatile bodies: Toward a corporeal feminism”, Routledge. New York.

Hooks, B., (1992), *Black Looks: Race and Representation*, p. 115-131, MA: South End Press, Boston.

Jurkowski, H., (1988), “Penny Francis (ed.)” *Aspects of Puppet theatre, A collection of Essays*, London, Puppet Centre Trust.

Kotsou, A., (2015), “Puppet theatre, Changes in the perception”, MA thesis Theatre Studies, Utrecht University. www.takey.com/Thesis_184.pdf

Mello, A., (2016) “Trans-embodiment”, *Performance Research*, 21:5, 49-58.

DOI: 10.1080/13528165.2016.1223448

Messaris, P., (1997), “Visual Persuasion: The Role of Images in Advertising”, London, Sage.

Nguyen, A. (2017), ‘Art is a Man’s World: Exploring the Underrepresentation and Sexualization of Females Throughout History’. *Entity Magazine*.

<https://www.entitymag.com/women-art/>

Orenstein, C. (2017) "Our Puppets, Our Selves: Puppetry's Changing Paradigms," *Mime Journal*: Vol. 26, Article 12.

DOI: 10.5642/mimejournal.20172601.12

Posner, D., N., Orenstein, C., Bell, J. (ed.), (2014), "The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance", New York and London, Routledge.

Rando, F. (1991), "The Essential Representation of Woman, Art Journal", Vol. 50, No. 2, Feminist Art Criticism (Summer, 1991).

Reynolds, J., (2007) "Acting with Puppets and Objects Representation and perception in Robert Lepage's: The Far Side of the Moon", Performance Research: A Journal of the Performing Arts, 12:4, 132-142.

DOI: 10.1080/13528160701822759

Sheets-Johnstone, M. (1966), "Phenomenology of Dance", Madison, University of Wisconsin Press.

Sheets-Johnstone, M., (1999). "The primacy of movement", Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Co.

Stinson, Susan W. (1995). Body of knowledge. Educational Theory

Tillis, S., (1992), "Towards an aesthetics of the puppet" Puppetry as a theatrical art, Greenwood Press, New York.

Wagner, M., (2006), "On other Bodies. The intermedial Gaze in Theatre", In: Intermediality in Theater and Performance, edited by Fredda Chaple and Chiel Kattenbelt, 125-136. Amsterdam: Rodopi \

Williams, M. (2007), "Including the audience: The idea of the puppet and the real spectator", Australasian Drama Studies: October 2007; 51 ProQuest Direct Complete.

Wiśniewska, M. (2020) "On Hybridity in Puppetry", Performance Research, 25:4, 56-64.

DOI: 10.1080/13528165.2020.1842032

Διαδύκτιο

Για την έννοια της αποστασιοποίησης (alienation):

<https://narrative-environments.github.io/CourseCompendium/Alienation-Effect-Verfremdungseffekt.html>

Για την έννοια του habitus:

<https://socialpolicy.gr/2014/05/o-bourdieu-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CF%84%CE%BF-habitus.html>

Φαινομενολογία και τέχνη στον 20ο αιώνα: Robert Morriw, Richard Long, Robert Smithson

<https://mail.google.com/mail/u/0/?tab=rm&ogbl#inbox/FMfcgzGrbbxjZDRChRhPLzHsKDG-wsNr?projector=1&messagePartId=0.1>

Για την καλλιτεχνική ομάδα Guerilla girls και το έργο τους ‘Do women have to be naked to get into the Met. Museum?’

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/849438>