

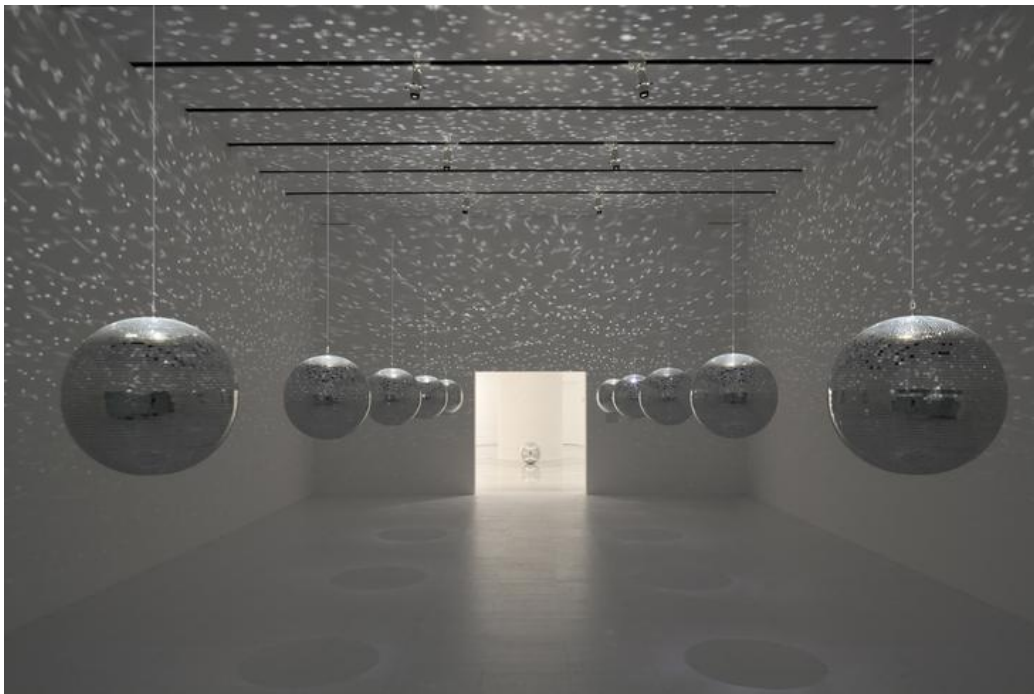
**ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ**

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

Διπλωματική Εργασία:

Disco Sucks?

Queer-φεμινιστικές πολιτικές και σύγχρονη τέχνη



Γιαννικόπουλος Παναγιώτης (ΑΜ 5315Μ018)

Τριμελής Εξεταστική Επιτροπή:

Αν. Καθηγήτρια Α. Αθανασίου (επιβλέπουσα),

Καθηγήτρια Ε. Παπαγαρουφάλη,

Επικ. Καθ. Ε. Γιαλούρη

Αθήνα 2017

Περιεχόμενα:

Ευχαριστίες.....	3
Εισαγωγή.....	4

Κεφάλαιο 1:

Πολιτικές της επιθυμίας: από την Disco στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.....	13
• Θέαση – Δράση: Ζακ Ρανσιέρ και χειραφετημένος θεατής.....	17
• Queer γενεαλογήσεις.....	18
• Jeté έξω από το παράθυρο - μια αναλυτική αυτοκτονία: Παράλληλες αναγνώσεις της ντίσκο, φανταστικές συνομιλίες και ο χορός ως εικαστική πρακτική στο μουσείο (ή κάντο όπως ο Fred Herko).....	21

Κεφάλαιο 2:

Queer +/ Φεμινισμός στο καλλιτεχνικό προσκήνιο. Μια καλή εποχή για να είσαι queer- φεμινιστής/ρια;	43
--	----

Κεφάλαιο 3:

Σφετερισμός, αισθητικοποίηση και έμφυλες απάτες ή ποιος/α είναι «αρκετά» queer-φεμινιστής/ρια;	52
• Queer φεμινισμός και δημοφιλής κουλτούρα –αντιστάσεις και στρατηγικές συμμαχίες	67

Κεφάλαιο 4:

Από τα Clubs στο μουσείο: Σημειώσεις για τις δυνατότητες πολιτικής δράσης στο έδαφος της επιθυμίας.....	71
Επίλογος	76
Βιβλιογραφικές αναφορές	79

Ευχαριστίες:

Η παρούσα εργασία δεν θα μπορούσε να ολοκληρωθεί χωρίς την πολύτιμη βοήθεια, τα σχόλια και την καθοδήγηση της Έλενας Τζελέπη. Είμαι ευγνώμων για την υποστήριξή της, τις προσεκτικές διορθώσεις και προτάσεις της. Επίσης θέλω να ευχαριστήσω τους καλλιτέχνες Prem Sahib και George Henry Longly για τις παραγωγικές συζητήσεις για την queer κοινότητα και τη σχέση με τον κόσμο της τέχνης και τη νυχτερινή ζωή. Η επαφή μαζί τους με αποτέλεσμα την δικτύωση στην «queer φεμινιστική» καλλιτεχνική σκηνή του Λονδίνου ήταν καταλυτική για την συγκρότηση των βασικών επιχειρημάτων της εργασίας. Τέλος, οφείλω να ευχαριστήσω την συμφοιτήτρια Θ.Τ. Οι συζητήσεις μας, άνοιξαν νέες κατευθύνσεις στην εργασία κατά τη διάρκεια της παράλληλης έρευνάς μας στο Λονδίνο ενώ έκαναν την ίδια την διαδικασία γραφής της απολαυστική.

Disco Sucks?

Queer-φεμινιστικές πολιτικές και σύγχρονη τέχνη

Εισαγωγή:

Ο τίτλος αυτής της εργασίας «ορίζει» το αχανές πεδίο μιας έρευνας που είναι από την αρχή της αδύνατη. Οι όροι queer, φεμινισμός, τέχνη και οι πολιτισμικές σπουδές για την Disco καθένας στέκεται «παραδοσιακά» σε διαφορετικά ακαδημαϊκά πεδία γνώσης, με εκτενή βιβλιογραφία που προσεγγίζει τις ιστορικές συνθήκες συγκρότησης τους και ανάπτυξης των «διαφορετικών» λεξιλογίων τους και αναλυτικών κατευθύνσεών τους.

Η σύγκλιση τους όμως, αφήνει ανοιχτά τα όρια αναζήτησης, ελπίζοντας ότι με αυτό τον τρόπο μπορούν να δημιουργηθούν δημιουργικές αναπάντεχες συνδέσεις, ιστορίες μέσα σε ιστορίες που οποιαδήποτε προσπάθεια περιορισμού θα είχε ακυρώσει. Η αυτονομία των Ιστοριών του κάθε πεδίου αμφισβητείται ενώ δίνεται έμφαση στις πολιτικές δυνατότητες της σύνδεσής τους. Την ίδια στιγμή είναι η πολιτικοποίηση της επιθυμίας που τα συνδέει. Ο όρος επιθυμία γίνεται κατανοητός μέσα από την Ντελεζιανή θεώρησή του. Η επιθυμία δεν είναι ψυχική ύπαρξη ή έλλειψη αλλά μια ενεργή και θετική πραγματικότητα, μια καταφατική ζωτική δύναμη χωρίς σταθερό υποκείμενο. Οι Deleuze και Guattari (1977) αναφέρουν,

«Αν η επιθυμία παράγει, το προϊόν της είναι αληθινό. Αν η επιθυμία είναι παραγωγική, μπορεί να είναι παραγωγική μόνο στον πραγματικό κόσμο και μπορεί να παράγει μόνο πραγματικότητα. Η επιθυμία δεν στερείται κάτι: δεν στερείται το αντικείμενο. Είναι περισσότερο το υποκείμενο που λείπει στην επιθυμία ή η επιθυμία που στερείται σταθερού υποκειμένου: δεν υπάρχει σταθερό υποκείμενο εκτός και αν υπάρχει καταστολή. Η επιθυμία και το αντικείμενο της είναι το ίδιο και το αυτό: η μηχανή, ως η μηχανή μιας μηχανής. Η επιθυμία είναι μηχανή και το αντικείμενο της επιθυμίας είναι άλλη μια συνδεδεμένη σε αυτό μηχανή» (Deleuze & Guattari, 1977: 26).

Η επιθυμία συνδέει σώματα και ιδέες, λειτουργεί πέρα της ατομικότητας, συγκροτεί

δεσμούς και συγκροτείται από αυτούς. Η Claire Colebrook (2002) στέκεται στην παραγωγικότητα της επιθυμίας μέσα στο έργο του Deleuze.

«Το στόμα του παιδιού για παράδειγμα, που έχει βιώσει την απόλαυση στο στήθος, επιθυμεί ή προσδοκά το στήθος. Σε αυτή την προσδοκία η επιθυμία μπορεί να παραγάγει μια εικόνα ή μια επένδυση. Αυτό εννοεί ο Deleuze όταν λέει ότι η επιθυμία είναι παραγωγική. Συχνά σκεφτόμαστε ότι η επιθυμία είναι η έλλειψη, αλλά για τον Deleuze η επιθυμία είναι πέρα από το πραγματικό. Στην περίπτωση του παιδιού, η παρελθούσα απόλαυση παράγει την ιδέα ή την εικόνα περεταίρω απόλαυσης και αυτό κατασκευάζει μια επένδυση» (Colebrook, 2002: σελ. 82).

Η επιθυμία όπως γίνεται κατανοητό, δεν λειτουργεί αυτόνομα αλλά σε σύνδεση με άλλες επιθυμίες και αυτές οι συνδέσεις παράγουν κοινωνικά σύνολα. Όταν τα σώματα συνδέονται με άλλα σώματα παράγουν κοινότητες. Ο Deleuze υποστηρίζει την θετική και παραγωγική δράση των κοινωνικών συνόλων. Η εργασία θέτοντας ως βάση της τις πολιτικές της επιθυμίας θα εστιάσει στις δυνατότητες των “επιθυμητικών μηχανών” τις αντιφάσεις και τις συγκρούσεις τους και τις πολιτικές τους (queer φεμινιστικές) επενδύσεις.

Η επιλογή αυτής της ασυνήθιστης σύνδεσης (queer φεμινισμού, disco και σύγχρονης τέχνης) λειτουργεί παράλληλα και ως ειρωνική αναφορά στις προσπάθειες να δημιουργηθεί μια μεγάλη αφήγηση – αυτή η αφήγηση που λείπει από τις ΛΟΑΤΚΙ–φεμινιστικές διεκδικήσεις σε σχέση με την κυρίαρχη ιστορία. Μια μεγάλη queer - φεμινιστική ιστορία της τέχνης ή μια μεγάλη Queer- Φεμινιστική ιστορία μέσα από έργα τέχνης.

Βρίσκω τη δικαιολογία αναφοράς στις πολλαπλές συνδέσεις τους στα κοινά στοιχεία μεταξύ της έκφρασης της επιθυμίας μέσα από μορφές διασκέδασης –που είναι συστατικό μέρος και μιας αγωνιστικής queer φεμινιστικής κουλτούρας αλλά και του «κόσμου της τέχνης». Αναζητώ το έδαφος για πολιτική διεκδίκηση στο έδαφος της επιθυμίας και της δημιουργικής έκφρασης λοιπόν και όχι απαραίτητα σε συγκροτημένες μορφές πάλης με πολιτικά όργανα ιεράρχησης.

Ξεκινώ από την προσωπική αμηχανία της συζήτησης γύρω από τα Queer αρχεία στο Athens museum of Queer Arts (AMOQA) με τίτλο «Χαρτογραφίες της μνήμης –Ένα

απόγευμα με φεμινιστικά και queer αρχεία της πόλης». Στην τοποθέτηση «Πώς θα φτιάχναμε ένα queer αρχείο» (Παπανικολάου, Μιχοπούλου, Μαρκουλιδάκη, & Ρεβενιώτη, 2016), ο Δημήτρης Παπανικολάου αναφέρεται στα queer-φεμινιστικά αρχεία ως αρχεία και ιστορίες γεμάτες κενά. Παραπέμπει εύστοχα στην Ann Cvetkovich (2003) και τονίζει, «Επειδή έχει κενά αυτό το αρχείο, είναι και ένα αρχείο συναισθημάτων, εμπλέκεται με το προσωπικό, με το συναίσθημα». Καταλήγει όμως στην ανάγκη να συγκροτήσουμε μια μεγάλη αφήγηση, ανταγωνιστική στην κυρίαρχη που θα φέρνει στην επιφάνεια αυτά που έχουν αποσιωπηθεί. Θεωρεί αυτή την αφήγηση ως τον μόνο τρόπο άσκησης της πολιτικής «Μάχες γίνονταν και κερδίζονταν, η έλλειψη αφήγησης όμως οδήγησε σε οπισθοδρόμηση του πολιτικού» (Παπανικολάου, Μιχοπούλου, Μαρκουλιδάκη, & Ρεβενιώτη, 2016). Η ιστορία έρχεται στο προσκήνιο ως εργαλείο πολιτικής, μιας πολιτικής όμως που δεν ξεφεύγει από τις ηγεμονικές διαθέσεις της.

Η εργασία αυτή θα προσπαθήσει να θέσει τις βάσεις της πολιτικής της στην αποτυχία σταθερών συνδέσεων. Στα θραύσματα, στις σιωπές και τις παύσεις, τα ασύνδετα σχήματα, τις στιγμές απόλαυσης και μια τωρινότητα που συνομιλεί με το παρελθόν με τους όρους της, που ορίζει τις σχέσεις της με το παρελθόν, με τρόπο ατελή, πρόχειρο ίσως. Που δεν ενδιαφέρεται να δημιουργήσει μια μεγάλη αφήγηση αλλά περιπλανείται στα διάφορα τεκμήρια του παρελθόντος με βάση την επιθυμία. Ανακατασκευάζει αυτά τα τεκμήρια και δημιουργεί τις δικές της συγγένειες. Βάση αυτής της πολιτικής δεν μπορεί να είναι μόνο η λεπτομερής καταγραφή των κινημάτων των προηγούμενων δεκαετιών αλλά οι μύθοι της Donna Haraway, το «κουτσομπολιό» της Chris Kraus, οι ηδονιστικές περιγραφές του Paul Preciado, οι performances της Wu Tsang, τα βίντεο της Pipilotti Rist, ένα βράδυ με σώματα να ενώνονται χορεύοντας. Οι ηδονιστικές και ασύνδετες αναμνήσεις της Ντίσκο από τα 70's, τα συναισθήματα που προκαλεί μια έκθεση ή ένα εικαστικό έργο. Στην «ένταση του να βρίσκεται ο ερευνητής μπροστά σε ένα αφηγηματικό κενό» (Παπανικολάου, Μιχοπούλου, Μαρκουλιδάκη, & Ρεβενιώτη, 2016), απαντά όχι στοχεύοντας στην λεπτομερή συμπλήρωσή του, αλλά με κριτική στο πλήρες αφήγημα, ανιχνεύοντας τα θραύσματα και τις δημιουργικές – φαντασιακές συνδέσεις τους.

Η εργασία ξεκινά με μία σύμβαση στον τίτλο της και συνεχίζει με μια σειρά συμβάσεων στην ανάπτυξή της. Queer-φεμινισμός και όχι φεμινιστικό κουήρ. Κρατώ το Queer στην αγγλική γλώσσα με την ανάγκη μετάφρασης ως υπενθύμιση της πολιτικής

πράξης οικειοποίησης της υβριστικής της σημασίας (αλλόκοτο). Όπως παρατηρεί ο Paul Preciado (2009) αναφερόμενος στο Ισπανικό πλαίσιο,

«ίσως το κλειδί της επιτυχίας του Queer» (...) βρίσκεται στην έλλειψη σύνδεσής με τα πλαίσια της πολιτικής καταπίεσης σε εκείνες στις οποίες το «queer» αναφέρεται στην αγγλική γλώσσα. Αν έχουμε κατά νου ότι η πολιτική αποτελεσματικότητα του όρου «queer» πηγάζει ακριβώς από την πράξη επανοικειοποίησης της βρισιάς, και την αντίστροφη χρήση της κατά της κυρίαρχης γλώσσας, θα πρέπει να δεχτούμε ότι αυτή η μετατόπιση δεν λειτουργεί όταν η λέξη «queer», στερείται της ιστορικής μνήμης.» Η αποκειμενοποίηση στη συγκεκριμένη περίπτωση στερεί την πολιτική δύναμη της χειρονομίας. Αυτό εξηγεί, ίσως, γιατί πολλοί νέοι επιθυμούν να αυτοπροσδιορίζονται ως «queer» (...) Δεν θα ήταν τόσο πρόθυμοι να προσδιοριστούν ως «τρανσέξουαλ», «Σαδομαζοχιστές», «Creeps» ή «Dykes». (...) είναι απαραίτητο σε κάθε περίπτωση πάνω απ' όλα να κινητοποιήσουμε πολιτικά την γλώσσα που έχουμε κατασκευάσει ως χυδαία. (Preciado, 2009)

Οι συμβάσεις, γλωσσικές και συντακτικές φέρουν αναπόφευκτα νόημα, δίνουν προτεραιότητες και επαναλαμβάνουν κάποια δεδομένα τα οποία δεν μπορούν να παραμείνουν ασχολίαστα και σταθερά, παράλληλα όμως αποτελούν εμπρόθετες αρθρώσεις μέσα από ένα σύστημα πολλών –αν και περιοριστικών- γλωσσικών επιλογών. Επιλογές που μας δείχνουν τα όρια της μετάφρασης ή και τη μη χρησιμότητά της, τις λέξεις ως δράσεις και τη μετατόπιση από αυτό που έχει χαρακτηριστεί αρρενοκεντρικό (queer) στη «θηλυκή» εκδοχή του. Το queer εμφανίζεται εδώ «ως τροποποιητής του φεμινισμού μας» όπως αναφέρει η Jennifer Doyle (Frieze Art Fair, 2015).

Το δεδομένο, αυτό που υπάρχει ως κοινός τόπος (εδώ συγκεκριμένα αναφέρομαι στα γλωσσικά προβλήματα που προκύπτουν με τις έμφυλες λειτουργίες της γλώσσας αλλά και τη χρήση κατηγοριών άνδρας, γυναίκα, ομοφυλόφιλος, ετεροφυλόφιλος) που επανέρχεται στην καθημερινή μας επικοινωνία δεν μπορούμε να το υπερβούμε από τη μια στιγμή στην άλλη, αλλά μπορούμε να το σχολιάσουμε και με την χρήση της ίδιας γλώσσας που το παράγει να παίξουμε με το νόημά του, να το ξεχαρβαλώσουμε και με αυτό το παιχνίδι, με την επανάληψή του να οδηγηθούμε σε λιγότερο σταθερές νοηματοδοτήσεις.

Ξεκινούμε λοιπόν την «έρευνά» μας στον queer φεμινισμό στην σύγχρονη τέχνη. Queer Φεμινισμός ως ο φεμινισμός σε αναταραχή, με κύματα που προσκρούουν το ένα στο άλλο που αλληλεπικαλύπτονται και σκάνε σε μια απροσδιόριστη ακτή που δεν έχουμε βρει ακόμα, μια φαντασιακή ακτή που θέλουμε περισσότερο να ψάχνουμε παρά να βρίσκουμε, που είναι σύμφωνα με τον José Esteban Muñoz (2009), πάντα στον ορίζοντα. Η queer θεωρία έρχεται χρονικά τη δεκαετία του '90 μέσα από αυτά τα κύματα. Παρατηρείται δηλαδή και συστήνεται ακαδημαϊκά και στον κινηματικό χώρο κατ' όνομα, γιατί δείγματα αυτού που θα ονομάσουμε queer φεμινισμός προϋπήρχαν της δεκαετίας του 90.

Δεν θα ακολουθήσουμε εδώ αυτή την καταμέτρηση σε κύματα, αλλά ούτε θα αγνοήσουμε τις υπάρχουσες συμβάσεις και την ιστορικότητά τους. Θα αναφερθούμε στη συγκρότηση αυτών των διαχωρισμών, των εντάσεων μεταξύ τους και των παραγωγικών διαφωνιών για να ορίσουμε το –ευχάριστα ασταθές– έδαφος του queer φεμινισμού. Στο *Feminism is Queer*, η Mimi Marinucci (2010) παρουσιάζει εύστοχα τον queer φεμινισμό ως συνέχεια της φεμινιστικής θεωρίας, παρατηρεί τις εντάσεις μεταξύ των LGBTQ σπουδών και του δευτέρου κύματος και προτείνει ένα θεωρητικό παράδειγμα που αποφεύγει τη σύγκρουση με στόχο τη δημιουργία πολιτικά χρήσιμων συμμαχιών.

Η Sam McBean (2015), στο βιβλίο της *Feminism's Queer Temporalities* κάνει κριτική στο γραμμικό μοντέλο των κυμάτων και στοχάζεται πάνω σε πιο ρευστές χρονικές συνδέσεις. Στα λογοτεχνικά και τα πολιτισμικά αρχεία του φεμινισμού, βρίσκει αφηγήσεις που σήμερα θα χαρακτηρίζαμε queer χρονικότητες, που υπερβαίνουν τη γραμμική ιστορικότητα και το διαχωρισμό σε γενιές.

Η παρούσα εργασία θα θέσει στις βασικές τις προτεραιότητες το άνοιγμα σε συμμαχίες αλλά θα ψάξει να βρει το έδαφος για τη δημιουργία αυτών των συμμαχιών όχι στα σημεία σύγκλισης αλλά στα σημεία σύγκρουσης. Έργα σύγχρονης τέχνης τα οποία προβάλλονται ως τόποι χαρτογράφησης του queer φεμινισμού και ως παραδείγματα συμμαχιών προσεγγίζουν για παράδειγμα την σεξουαλικοποίηση, την αντικειμενοποίηση ή την αισθητική ιδιοποίηση. Θέματα που προκαλούν αμηχανία και που ωθούν ερευνητές, ακτιβιστές και καλλιτέχνες να ακονίσουν τα θεωρητικά εργαλεία τους. Η σύγκρουση απόψεων δεν λειτουργεί στην επιχειρηματολογία αυτής της εργασίας ως διαχωρισμός αλλά ως συστατικό στοιχείο των συμμαχιών, ως μέσο να αναδεικνύονται πολλαπλές εμπειρίες διαφορετικά γειωμένες και να προσπερνιούνται ή να γίνονται κατανοητά τα αδιέξοδα που σχετίζονται με τις ταυτότητες φύλου.

Η έρευνά μας εστιάζει στον κόσμο της σύγχρονης τέχνης, που προτείνεται ως ένα προνομιακό πεδίο έρευνας λόγω της συνάντησης θεωρίας, πρακτικής με τους όρους να αναιρούν την υποτιθέμενη αυτοτέλειά τους. Ένα πεδίο δράσης επίσης στο οποίο οι λέξεις Queer και φεμινισμός αποκτούν τα τελευταία χρόνια σημαίνουσα θέση. Γίνονται μέρος ενός ευρύτερου λεξιλογίου, δεν λειτουργούν εκτός των θεσμών αλλά μπαίνουν στον κεντρικό προγραμματισμό μεγάλων διεθνών εκθέσεων και μουσειακών συλλογών.

Η έρευνα, περιλαμβάνει την εκθεσιακή δραστηριότητα, τον λόγο που παράγεται από και γι αυτή. Αντικείμενα της έρευνας αποτελούν έργα και εκθεσιακές πρακτικές αλλά και δημοσιεύσεις σε δημοφιλή περιοδικά (Frieze, Another Man, Dazed) που οριοθετούνται χρονικά τους μήνες Σεπτέμβριο ως Δεκέμβριο 2016, μια χρονική οριοθέτηση που σχετίζεται με τις δυνατότητες προσωπικής παρατήρησης και υφίσταται μόνο για ανατραπεί από παλαιότερα έργα - αναφορές στις οποίες οδηγούμαστε από την αφετηρία του παρόντος. Η διαδικασία της επιλογής προβάλλει μεθοδολογικά τη σημασία των συναισθηματικών συνδέσεων. Τα έργα τα οποία αποτελούν τον σκελετό της επιχειρηματολογίας μου συνδέονται γιατί φέρουν χαρακτηριστικά αυτού που ορίζω ως queer φεμινιστικό. Οι (αποδιοργανωτικές) πολιτικές τους έχουν ως βάση μια μη ταυτοτική επιθυμία και επιμένουν στην απόλαυση ως κάτι δυνάμει ανατρεπτικό

Η χρονική σχέση όπως ορίζεται εδώ δεν είναι μια σχέση αιτίου-αποτελέσματος. Δεν υπάρχει δηλαδή μια γραμμική ιστορική πορεία η οποία να οδηγεί στον queer -φεμινισμό με έργα «ηρωικά» τεκμήρια αυτής της πορείας –κινηματικής, θεωρητικής, καλλιτεχνικής. Τα έργα που αναφέρονται αποτελούν παραδείγματα μιας διαλεκτικής και οι συνδέσεις που γίνονται κάνουν ορατό μόνο ένα μικρό μέρος των πολλαπλών και περίπλοκων κόμβων συνδεσιμότητας και την ίδια στιγμή δηλώνουν μια άρνηση στις μεγάλες αφηγήσεις της ιστορίας της τέχνης. Μεθοδολογικά σε διάλογο με τη φουκωική γενεαλογία η παρούσα εργασία αρνείται οποιαδήποτε αναζήτηση απαρχών και ταυτοτικών περιορισμών και δίνει έμφαση στην πολλαπλότητα και την ανομοιότητα. Δεν ψάχνει να βρει προγόνους εξ αίματος αλλά υποστηρίζει την συγκρότηση συγγενειών πέρα από χρονολογικούς πίνακες, ρεύματα και κύματα.

Τα έργα και οι εκθέσεις που αναφέρονται δεν αποτελούν τυπικά «ιστορικά» παραδείγματα που καθόρισαν την ΛΟΑΤΚΙ / φεμινιστική τέχνη, ούτε είναι παροντικοί εκπρόσωποι αυτής της κατηγορίας. Το queer-φεμινιστικό δεν ορίζεται ως ταυτοτική κατηγορία αλλά ως διερώτηση. Τα έργα δεν “είναι” αλλά “κάνουν” δυναμικά κάτι. Η queer -

φεμινιστική τέχνη ορίζεται ως αναμόχλευση, ως ενοχλητική παρουσία σε θεσμικούς ή μη καλλιτεχνικούς χώρους. Σε μουσεία, ιδρύματα, γκαλερί, αποθήκες, δωμάτια σπιτιών ή στον αχανή κυβερνοχώρο. Καταλαμβάνει χώρο “φυσικό” ή ψηφιακό και κάνει κριτική στον αυστηρό διαχωρισμό τους. Είναι γειωμένη στα προβλήματα, τις ανισότητες και τις διεκδικήσεις του παρόντος αλλά και σε κριτική εγρήγορση για τις (συμ)βάσεις αυτών των διεκδικήσεων. Η ίδια δεν είναι καταπιεσμένη, παραγκωνισμένη μέσα στους θεσμικούς χώρους, δεν ελέγχεται και εγκλείεται μόνο από μια από τα πάνω πατριαρχική, ετεροκανονική, καπιταλιστική εξουσία αλλά καθίσταται παραγωγική σε αυτήν. Η εξουσία όπως αναφέρει ο Φουκώ (1989), είναι σχεσιακή. Όπου υπάρχει εξουσία υπάρχει και αντίσταση και σε αυτό το έδαφος δρα ο queer - φεμινισμός. Δεν είναι εκτός του πλέγματος εξουσίας συμμετέχει σε αυτή αλλά διαρκώς προβάλλει τις μεθόδους λειτουργίας της και αρνείται οποιαδήποτε ηγεμονική θέση. Διεκδικεί, αναστοχάζεται και τρολάρει, υπερταυτίζεται και αποτυγχάνει.

Ένας ακόμα στόχος της εργασίας είναι να αντισταθεί στην αφήγηση που θέλει το queer και τον φεμινισμό (ως δυο διακριτά ρεύματα σκέψεις, όσο και εσωτερικά ομογενοποιημένα) να γίνονται “mainstream” στον κόσμο της τέχνης, να μη λειτουργούν κριτικά αλλά να γίνονται μέρος της καπιταλιστικής συνθήκης. Σε αυτό το σημείο έρχεται η άμεση σύνδεση με τη μουσική Disco τις κατηγορίες για μαζική, απολιτική διασκέδαση, το κίνημα Disco Sucks¹ και την υπεράσπιση με πολιτικούς όρους από τον Richard Dyer (1979) . Από την υπεράσπιση της Disco του Dyer περνάμε στην υπεράσπιση των πολιτικών δυνατοτήτων της queer φεμινιστικής επιθυμίας όπως εκφράζεται σε εικαστικά έργα.

Η σχετική και αρκετά πρόσφατη δημοφιλία της Queer Θεωρίας και των φεμινιστικών σπουδών στην ακαδημία, στα εικαστικά και στην pop κουλτούρα οδηγεί σε επιχειρήματα που από τη μία εύστοχα τονίζουν τους κινδύνους ενός μη κριτικού εορτασμού της θεσμικής αναγνώρισής τους από την άλλη προβάλλουν ως πρόβλημα την

¹ Το Disco Sucks ήταν η αντίδραση στην δημοφιλία της Disco με αποκορύφωμα την εκδήλωση που πραγματοποιήθηκε στις 12 Ιουλίου 1979 στα πλαίσια αγώνα baseball στον οποίο 50.000 θεατές κατέστρεψαν χιλιάδες δίσκους βινυλίου. Η επιθετική αυτή κίνηση συνδέθηκε από τους θεωρητικούς με τους οποίους θα συνομιλήσει η εργασία στο πρώτο κεφάλαιο με ομοφοβία και ρατσισμό λόγω της σημασίας της μουσικής disco για τους ομοφυλόφιλους/ες και τις μαύρες γυναίκες.

αισθητικοποίηση τους. Η αισθητική, ταυτιζόμενη με το γυναικείο έναντι του ανδρικού λόγου φαίνεται να στερείται πολιτικής, σα να μην κουβαλά η ίδια νόημα. Εδώ η τέχνη σαν το πεδίο έρευνάς μας, βοηθά να αμφισβητήσουμε αυτή την εύκολη απόρριψη του αισθητικού. Στο επιχείρημα της αισθητικοποίησης του ριζοσπαστικού αντιπαραβάλλω μια ριζοσπαστική αισθητική η οποία μπορεί να έχει τη δυνατότητα να προκαλέσει μετατοπίσεις και αναταράξεις σε θεσμούς και ιδεολογίες. Ο άνισος χωρισμός των κεφαλαίων λειτουργεί θέτοντας αρχικά μια διευρυμένη βάση στην σχέση χορού disco - σύγχρονης τέχνης - queer φεμινιστικών πολιτικών και συνεχίζοντας με σταδιακό χτίσιμο των επιχειρημάτων αυτής της σύνδεσης μέσω παραδειγμάτων έργων σύγχρονης τέχνης. Ολοκληρώνεται με την θετική προσέγγιση των επιρροών μιας εμπορικής μορφής διασκέδασης (disco/club culture) στην τέχνη και στους πολιτικούς αγώνες μέσω αυτής. Ουσιαστικά ανιχνεύοντας το πολιτικό εκεί που υπάρχει η κατηγορία έλλειψής του.

Στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας επικεντρώνομαι σε εικαστικά έργα που συνδέονται με την κίνηση του σώματος, τον χορό και τη ντίσκο μουσική. Βασιζόμενος στο ιστορικό κείμενο του Richard Dyer (1979) "In Defence of disco" επιχειρώ να ορίσω το έδαφος της Queer – φεμινιστικής πολιτικής μέσω της επιθυμίας, της σύνδεσης των σωμάτων και τις δυνατότητες αυτής της σύνδεσης όταν καταλαμβάνουν θεσμικούς χώρους (εδώ καλλιτεχνικούς). Τοποθετώ το κείμενο του Dyer σε διάλογο με το κείμενο Disss-co (a fragment), του ιστορικού τέχνης Douglas Crimp που εκδόθηκε το 2015 με αφορμή την έκθεση Greater New York στο MoMA. Το κείμενο του Crimp αποτελεί και ένα απτό παράδειγμα διαχείρισης θραυσματικών τεκμηρίων προς μια Queer-φεμινιστική μεθοδολογία προσέγγισης της ιστορίας της τέχνης. Προσπαθώ μέσα από το διάλογο να υποστηρίξω τη θέση μου για τη σημασία και τη δυναμική των τεκμηρίων-θραυσμάτων για την άρθρωση μιας αποσταθεροποιητικής πολιτικής. Παρουσιάζω αρχικά μια παράδοση γενεαλογία που ανιχνεύει τη σχέση ΛΟΑΤΚΙ-φεμινιστικών διεκδικήσεων με τον χορό ως εικαστικό/πολιτικό εργαλείο με έργα από τη δεκαετία του 60 ως σήμερα και στη συνέχεια καταλήγω σε σύγχρονα έργα αφορούν στη χορογραφημένη σχέση queer παρελθόντος-παρόντος, που προβάλλουν τη σημασία των σωμάτων, της κίνησης και της επιθυμητικής συνάθροισής τους .

Στο δεύτερο κεφάλαιο διερωτώμαι για τον ρόλο της queer-φεμινιστικής τέχνης στα μεγάλα μουσεία και ιδρύματα, στη λειτουργία της ως θεσμικής κριτικής και τη δυνατότητα ή την αδυναμία της να προκαλέσει ρήγματα. Με αφετηρία το σώμα δουλειάς των

Guerrilla Girls στοχάζομαι πάνω στα όρια της έμφυλης εκπροσώπησης, στη σημασία της στατιστικής παρουσίας και στις μεθόδους θεσμικής κριτικής. Στρέφομαι στη δουλειά της Lara Perry και της Jeannine Tang για να προσεγγίσω το ζήτημα ισότητας-διαφοράς στα μουσεία σύγχρονης τέχνης και να προχωρήσω πέρα από τις περιορισμούς που φέρει η ιδέα της «ισότητας».

Στο τρίτο κεφάλαιο συνεχίζοντας στην ίδια γραμμή σκέψης προσεγγίζω τον queer-φεμινισμό στα πλαίσια του αισθητικού. Ξεκινώ με έργα που έχουν κατηγορηθεί ότι σφετερίζονται την «queer/φεμινιστική» αισθητική αποσυνδέοντάς την από τους πολιτικούς αγώνες και τις διεκδικήσεις που την έχουν συγκροτήσει. Αυτό αποτελεί ευκαιρία για να εξεταστούν τα όρια του ποιος έχει δικαίωμα σε ένα συγκεκριμένο αισθητικό λεξιλόγιο, τα όρια της σεξουαλικής και έμφυλης ταυτότητας και οι δυνατότητες ταύτισης-αποταύτισης. Τίθεται εδώ το κρίσιμο ερώτημα που χαρακτηρίζει τη βασική σύγκρουση εντός αυτού που έχουμε ονομάσει queer-φεμινισμό «Πως μπορούμε να μιλάμε για ρευστές ταυτότητες τη στιγμή που κοινωνικά κατασκευασμένες αλλά όχι μη υπαρκτές ταυτότητες έχουν συγκεκριμένες, γειωμένες μορφές καταπίεσης; Πως μπορούμε να θολώσουμε τα όρια των ταυτοτήτων, χωρίς να πέσουμε στην παγίδα του απολιτικού;». Η δουλειά της Oishi (2006) λειτουργεί εδώ ως σημαντικός καταλύτης για να σκεφτούμε τις δυνατότητες των «ανώμαλων» βλεμμάτων που χωρίς να παραβλέπουν τους αγώνες που σχετίζονται με τη φυλή, το φύλο, την τάξη, τη σεξουαλικότητα και το έθνος, έχουν τη δυνατότητα (ή κάποιες φορές οδηγούνται λόγω της θέσης τους) να ταυτίζονται και να αποταυτίζονται δημιουργώντας αναπάντεχες συμμαχίες. Η ανάλυση της Oishi, δίνει τα βασικά εργαλεία για να συγκροτήσουμε δυναμικές συμμαχίες και να ξεφύγουμε από τα καταπιεστικά όρια των ταυτοτήτων την ίδια στιγμή που αγωνιζόμαστε ενάντια σε συγκεκριμένες μορφές καταπίεσης. Στη συνέχεια και με αφορμή την τάση να χαρακτηρίζεται η queer-φεμινιστική αισθητική λόγω της πρόσφατης αναγνωρισιμότητάς της στους αναγνωρισμένους καλλιτεχνικούς θεσμούς (αλλά και στην pop κουλτούρα που χρησιμοποιεί εικαστικά παραδείγματα ως αναφορές), «της μόδας», στοχάζομαι πάνω στους κινδύνους και τις δυνατότητες που προκύπτουν όταν το queer και ο φεμινισμός αποκτούν πλατφόρμες ευρύτερης ορατότητας.

Τέλος, ξαναπιάνω το νήμα της σύνδεσης του κόσμου του «χορού», της Disco με τον κόσμο της σύγχρονης τέχνης. Το κείμενο της Angela McRobbie (2002) «Από τα Clubs σε εταιρίες: σημειώσεις για την εξασθένιση της πολιτικής κουλτούρας στους

εντατικοποιημένους δημιουργικούς κόσμους» αποτελεί τη βάση για να παρατηρήσουμε τους κινδύνους της επιρροής της κουλτούρας των club και του χορού στην κοινωνικότητα των δικτύων της τέχνης και στην σχέση της επιρροής αυτής με το νεοφιλελεύθερο μοντέλο, τις ανισότητες, τις αδικίες και τους αποκλεισμούς που είναι αποτέλεσμα της ανεπίσημης δικτύωσης. Σε διάλογο με τις θέσεις της McRobbie όμως, η εργασία επιμένει στις πολιτικές δυνατότητες που προσφέρει το έδαφος επιθυμίας και απόλαυσης. Αντιπροτείνει στις αναγνώσεις που θέλουν τις σχέσεις που δημιουργούνται μέσω της δικτύωσης της νυχτερινής ζωής (πρότυπα για το σύγχρονο μοντέλο εργασίας στον κόσμο της τέχνης) να είναι ευκαιριακές και με στόχο την ανέλιξη και την επαγγελματική εδραίωση το παράδειγμα της συγκρότησης μέσω αυτών queer και φεμινιστικών (ανεπίσημων) δομών αλληλεγγύης, αντίστασης και εναλλακτικών μοντέλων οικογένειας. Ανιχνεύει παράλληλα σε αυτή τη σχέση τις δυνατότητες πολιτικών μετατοπίσεων όχι σε μια νοσταλγική πορεία προς κάποιο υποτιθέμενα πιο δίκαιο παρελθόν αλλά προς έναν άγνωστο queer φεμινιστικό ορίζοντα (Munoz, 2009: σελ. 19).

Πολιτικές της επιθυμίας: από την Disco στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης

Ο χορός, ως καλλιτεχνική πρακτική αλλά και ως διασκέδαση έχει στενούς δεσμούς με τις ΛΟΑΤΚΙ διεκδικήσεις και το φεμινιστικό κίνημα. Ο ηδονισμός της disco της δεκαετίας του 70 με τους δεσμούς της με το κίνημα απελευθέρωσης ομοφυλοφίλων και την σύνδεση μαύρων λευκών και λατινοαμερικάνικων σωμάτων αποτέλεσε σημείο αναφοράς για πολλούς εικαστικούς καλλιτέχνες. Η μαύρη γυναίκα «ντίβα» της ντίσκο έγινε υποκείμενο ταύτισης για τον ομοφυλόφιλο άνδρα πέρα από έμφυλους/φυλετικούς διαχωρισμούς. Τη δεκαετία του 80, η κρίση του AIDS οδήγησε σε μια αναγκαία συμμαχία του κινήματος ομοφυλοφίλων με το φεμινιστικό κίνημα που βρήκε εκφραστή το εικαστικό λεξιλόγιο και τον χορό.

Γιατί όμως να στραφούμε στον χορό στο πλαίσιο της σύγχρονης τέχνης για να αναζητήσουμε αυτή τη σύνδεση σήμερα; Η γλώσσα των εικαστικών μέσων με τη γλώσσα του χορού (ή μάλλον οι πολλαπλές διάλεκτοι και των δυο «κόσμων») δεν φαίνεται να έχουν αυστηρή διαχωριστική γραμμή. Παρ' όλα αυτά, και ενώ χορός και εικαστικά συνυπάρχουν χωρικά αρκετά συχνά, είναι σύνηθες οι συμμετέχοντες και οι ερευνητές να αναφέρονται σε αυτά σαν να είναι απολύτως διακριτά. Η σύμπλευση τους όμως, είναι σήμερα περισσότερο από ποτέ άλλοτε εμφανής. Μουσεία, ιδρύματα αλλά και εμπορικές αίθουσες τέχνης εντάσσουν στο πρόγραμμά τους τον σύγχρονο χορό, συνάπτουν συνεργασίες με χορογράφους και χορευτές, ενώ όλο και περισσότεροι εικαστικοί καλλιτέχνες εξερευνούν τις δυνατότητες του χορού στη δουλειά τους.

Όπως αναφέρει ο Andre Lepecki (2012: σελ. 15) , τα βασικά χαρακτηριστικά του χορού, «το στοιχείο του εφήμερου, η σωματικότητα, η αβεβαιότητα, και η επιτελεστικότητα» λειτουργούν ως κριτική αφετηρία για τη δημιουργία του πλέγματος πολιτικής και αισθητικής. Στην αισθητική υπεραξία και τις πολιτικές της δυνατότητας στέκεται και ο Muñoz (2009: σελ. 147). Η παραγωγή οικονομικής υπεραξίας, που είναι βασική προϋπόθεση για την καπιταλιστική συνθήκη, δεν συμπορεύεται απαραίτητα με την αισθητική υπεραξία. Αντιθέτως η τελευταία έρχεται να αναταράξει το έδαφος, να αποδημήσει τους κανόνες παραγωγής της. Σύμφωνα με το επιχείρημα του Lepecki για τα χαρακτηριστικά του χορού, μέσω της εφήμερης δράσης διευρύνεται το πεδίο δημιουργίας νέων οικονομιών οι οποίες αμφισβητούν την κυριαρχία της υπεραξίας του φετιχοποιημένου αντικειμένου τέχνης. Η σωματικότητα στο χορό συνδέεται καταστατικά

με την «δυνατότητα του να «σωματοποιείς» διαφορετικά, του να ενσωματώνεις μια οδηγία ή να την αποδομείς, να ενσαρκώνεις κάτι αλλά και να το αποποιείσαι ή να συσσωματώνεις για κάτι» (Lerecki, 2012: σελ. 15). Αμφισβητείται έτσι ο ενικός ορισμός της σωματικότητας (αλλά και το σώμα ως αυτόνομο - ένα) και η φυσικοποιημένη υποκειμενοποίηση μέσω αυτής. Η αβεβαιότητα συνδέεται με την δυσκολία να μπορέσεις να αποδόσεις σωματικά (η κούραση, οι κράμπες, κάποιο απρόσμενο ατύχημα), αλλά και – όπως τονίζεται από τον Lerecki- με τους πολιτικούς-κοινωνικούς-οικονομικούς παράγοντες, αφού μέσα στο νεοφιλελεύθερο πλαίσιο ο χορευτής είναι ένα επισφαλές σώμα (Lerecki, 2012: σελ. 16), με ελλιπή ασφάλεια – προσωρινότητα στις αποδοχές, τις ασφαλιστικές καλύψεις κτλ. Τέλος, η επιτελεστικότητα –εννοώντας εδώ ο Lerecki τις επαναλαμβανόμενες κανονιστικές λογοθετικές πρακτικές που κατασταλάζουν σε ορισμένες κινήσεις και συμπεριφορές– συνδέεται με τη χορογραφία, τους χορογράφους, την αυθεντία του καλλιτέχνη και τις εξουσιαστικές δομές του κόσμου της τέχνης. Παράλληλα όμως, θεωρεί δεδομένη την μετατόπιση από τη σχεδιασμένη κίνηση ακόμα και όταν αυτό δεν είναι το ζητούμενο. Όπως αναφέρει και η Judith Butler (1990), συστήνοντας τη θεωρία της επιτελεστικότητας του φύλου, η πράξη του να επαναλαμβάνεις κάτι οδηγεί σε αναπόφευκτες μεταβολές.

Τα χαρακτηριστικά αυτά εντούτοις, δίνουν μια ιδέα της «επικαιρότητας» του χορού και της σχέσης του με την πολιτική, ενώ «εξηγούν» εν μέρει τη σημασία του για την σύγχρονη τέχνη στην οποία η σύνδεση με το πολιτικό είναι συχνά το ζητούμενο (η οποία μάλλον κεφαλαιοποιείται, ενώ από την άλλη το φευγαλέο του χορού λειτουργεί ως αντίσταση σε αυτές τις κεφαλαιοποιήσεις).

Επιπλέον, η σωματική τέχνη, η performance αλλά και η εννοιολογική τέχνη καθιστούν τον αυστηρό διαχωρισμό με τον χορό -που επηρεάζει και επηρεάζεται από την προσθήκη νέων εργαλείων έκφρασης- σε ορισμένα τουλάχιστον έργα προβληματικό².

Θα προσπαθήσω εδώ, να «γενεαλογήσω» τη στροφή προς τον σύγχρονο χορό στις εικαστικές τέχνες και να χαρτογραφήσω το πρόσφατο ενδιαφέρον προς αυτή την

² Χρησιμοποιώ επομένως όρους όπως «χορός», «performance», «δράση», σε εναλλαγή, όχι λόγω άγνοιας της ιστορικής τους καταγωγής αλλά γιατί δεν κρίνω χρήσιμη την επιμονή σε αυτήν. Στα ιστορικά παραδείγματα διατηρώ τον όρο που έχει χρησιμοποιηθεί την εποχή που κάθε έργο έλαβε χώρα.

κατεύθυνση. Ο Lerecki (2012: σελ. 20) υποστηρίζει ότι από τη δεκαετία του '80, οι βασικοί παράγοντες που προσδιόρισαν την κατεύθυνση του χορού στη σύγχρονη τέχνη και τη σύνδεσή του με πολιτικές διεκδικήσεις ήταν η πανδημία του AIDS (ο χορός μπορούσε να λειτουργήσει ως όχημα για να αρθρωθούν οι πολιτικοί αγώνες που αφορούσαν το συναίσθημα και το σώμα) και το Hip Hop³ (με την άμεση σύνδεση χορού, ρυθμού και πολιτικής διεκδίκησης). Προς αυτήν την κατεύθυνση, επιχειρείται αρχικά η σύνδεση μεταξύ AIDS, εικαστικών και χορού.

Στις έρευνες με τις οποίες θα συνομιλήσει αυτή εργασία πολλές φορές φαίνεται η απουσία, ή μάλλον η απόκρυψη των μαύρων σωμάτων και ακόμα των γυναικείων σωμάτων και η έμφαση δίνεται στο λευκό ανδρικό ομοφυλόφιλο σώμα. Η δουλειά του David Gere (2004) για το AIDS και τον χορό, αν και παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον εστιάζει στο λευκό ανδρικό ομοφυλόφιλο σώμα –ως κύριο θύμα αλλά και εμπρόθετο δράστη που αρθρώνει λόγο για το AIDS-, τοποθετώντας τα γυναικεία υποκείμενα σε θέση στήριξης (η φίλη, η μητέρα, η αδερφή του πάσχοντος σώματος) που όμως δεν φαίνεται να παράγει κίνηση και λόγο. Μια τέτοια προσέγγιση οφείλει να προβληματιστεί. Θα προσπαθήσω να φέρω στην επιφάνεια παραδείγματα που δεν παραβλέπουν τις έμφυλες-πολιτικές-ταξικές διαστάσεις του χορού ως πολιτικού εργαλείου.

Κρατώντας ως πεδίο έρευνας αυτούς τους παράγοντες, θα χρησιμοποιήσω τα εργαλεία που μας δίνει η queer θεωρία, κυρίως μέσα από το έργο του José Esteban Muñoz και της Judith Butler για να αναφερθώ στους χορογράφους Yvonne Rainer και Fred Herko, την χορευτική κολεκτίβα Judson Dance Church και την κριτικό χορού Jill Johnston.

Για το παραπάνω εγχείρημα, η έννοια της επιθυμίας και της ευχαρίστησης είναι πολύ σημαντική. Ο χορός και το πεδίο του πολιτισμού προκαλεί κατά κύριο λόγο ευχαρίστηση, συνδέεται με την ερωτική επιθυμία, την επιθυμία για αλλαγή, για ένα κοινό σώμα. Όπως αναφέρει ο Dyer:

³ Λόγω περιορισμού χώρου δεν θα γίνει αναφορά στο Hip Hop αν και μια έρευνα που θα συμπεριλάμβανε και αυτό τον παράγοντα θα έδειχνε πιο ολοκληρωμένα την ιστορία του πλέγματος χορού-εικαστικών-φύλου-πολιτικής βάζοντας ως κεντρικό το ζήτημα της φυλής, την ιστορία καταπίεσης των μαύρων σωμάτων και την άρθρωση πολιτικού λόγου και μέσα από την κίνηση.

«Έχουμε την τάση να αγνοούμε την ευχαρίστηση ως μέρος της πολιτικής - εις βάρος μας. Στο ελάχιστο, η ευχαρίστηση σε σύνδεση με την πολιτική μας βοηθά να συνεχίσουμε τον αγώνα, επαναφορτίζει τις μπαταρίες μας. Αν είμαστε πιο θετικοί μπορούμε να πούμε ότι η ευχαρίστηση του πολιτισμού, μας δίνει μια γεύση του πού θέλουμε να πάμε και μας βοηθά να απολαύσουμε τον αγώνα προς αυτή την πορεία.» (2002: σελ. 16).

Η εργαλειοθήκη που μας δίνουν ο Richard Dyer στο κείμενό του *In Defense of Disco* (1979) και ο Douglas Crimp στην έκδοση «Disss-co (a fragment)» (2016), κρίνεται εξαιρετικά χρήσιμη. Η σύνδεση σεξουαλικότητας, σωματικότητας, χορού, πολιτικής που επιχειρείται με αφορμή τη Disco μουσική, μπορεί να χρησιμοποιηθεί και για τον χορό ως θέαμα. Και μάλιστα ως θέαμα όχι μόνο σε underground χώρους όπως το Judson Memorial Church στη Νέα Υόρκη των 60s (όπου η δημιουργία μιας κοινότητας, ενός συλλογικού σώματος μπορεί να μας φαίνεται πιο εύπεπτη και η σύνδεση με τα επιχειρήματα του Dyer πιο εύστοχη) αλλά και στις αποστειρωμένες λευκές αίθουσες των σύγχρονων μουσείων, λειτουργώντας παράλληλα και ως θεσμική κριτική. Το βασικό ζήτημα που αντιμετωπίζουμε σε αυτό το εγχείρημα είναι ο εννοιολογικός διαχωρισμός μεταξύ θέασης και δράσης.

Στην ανάλυσή μας, η αντίθεση ανάμεσα στη θέαση και την δράση αμφισβητείται, ενώ τονίζεται η πορώδης οριοθέτησή τους. Αντλούνται εργαλεία για την υποστήριξη αυτής της θέσης, από την κριτική ανάγνωση του Ζακ Ρανσιέρ (2015) για τον «χειραφετημένο» θεατή και τη σχέση παρατήρησης-ερμηνείας-δράσης. Παράλληλα, χρησιμοποιείται η ιδέα του «Κόσμου της Τέχνης» όπως διατυπώθηκε στο έργο του Howard Saul Becker (1982) για να οριστεί το «δίκτυο ανθρώπων των οποίων η συνεργατική δραστηριότητα που οργανώνεται μέσω της συνδυασμένης γνώσης συμβατικών τρόπων να κάνουν πράγματα, παράγει τα έργα τέχνης» (Becker, 1982). Ο Becker αναφέρεται στη δημιουργία του έργου ως μια συλλογική δραστηριότητα. Υποστηρίζει ότι δεν υπάρχει ένα υποκείμενο το οποίο οδηγεί στην ολοκλήρωση ενός έργου. Για τη δημιουργία ενός έργου τέχνης, είναι απαραίτητο ένα δίκτυο ανθρώπων (θεωρητικοί, κριτικοί, θεατές, μεταφορείς κ.α.) που συνεργάζονται. Αυτό το έδαφος είναι πολύ χρήσιμο για να σκεφτούμε τον θεατή και τον καλλιτέχνη - χορευτή σε μια λιγότερο ιεραρχική σχέση, παρατηρώντας εκτός από τις σχέσεις εξουσίας και ότι αναφερόμαστε σε «ανθρώπους που κάνουν κάτι μαζί» (Becker & Pessin, 2006).

Θέαση – Δράση:

Ζακ Ρανσιέρ και χειραφετημένος θεατής

Θα επιχειρήσω αρχικά να προσεγγίσω το ζήτημα θέασης- δράσης και να μιλήσω γι' αυτούς τους όρους, συγχέοντας τα όρια τους. Ο Ζακ Ρανσιέρ σε ομιλία του μετά από πρόσκληση του χορογράφου – performer Marten Spanber το 2004 για την Internationale Sommer Akademie (2015: σελ. 9) αναφέρθηκε στα «σώματα εν δράση μπροστά σε ένα συγκεντρωμένο ακροατήριο» στο δράμα, στο χορό, στην performance. Υποστήριξε ότι δεν υπάρχει θέαμα χωρίς το θεατή και ανέπτυξε τα επιχειρήματά του ενάντια στην ιδέα ότι η θέαση είναι αντίθετη της γνώσης ή της δράσης. Στο δίπολο ενεργό-αδρανές, που προϋποθέτει μια σειρά a priori κατανομές θέσεων, ικανοτήτων, ανικανοτήτων και ανισοτήτων, αντιπροτείνει την ιδέα της χειραφέτησης μέσω της αμφισβήτησης της αντίθεσης ανάμεσα στον θεατή και τη δράση. Αναφέρει χαρακτηριστικά «Η χειραφέτηση ξεκινά όταν κατανοήσουμε ότι τα προφανή δεδομένα που δομούν τις σχέσεις ανάμεσα στον λόγο, την παρατήρηση και την πράξη ανήκουν στην ίδια δομή της κυριαρχίας και της υποταγής. Ξεκινά όταν κατανοήσουμε ότι και η θέαση είναι μια δράση που επιβεβαιώνει ή μετασχηματίζει την κατανομή των θέσεων.» (Rancière, 2015: σελ. 22)

Ο θεατής φαίνεται να μπορεί να σχηματίσει το δικό του νόημα, να νιώσει και να κατανοήσει, να συνθέσει την «παράσταση» με τις δικές του εμπειρίες. Οι παραστασιακές τέχνες, μας λέει ο Rancière, δεν είναι καθαυτές ένας κοινοτικός τόπος επειδή τα «ζωντανά σώματα στη σκηνή απευθύνονται σε σώματα που συνευρίσκονται στον ίδιο χώρο. Αυτό δεν αρκεί για να τις κάνει φορέα μιας αίσθησης της κοινότητας.». Πράγματι, γιατί να είναι αυτόματα «κοινοτικό» το θέατρο ή ο χορός έναντι του βίντεο, ή του κινηματογράφου (και αντίστοιχα του βιντεοσκοπημένου χορού ή της αρχειακής τεκμηρίωσης μια performance). Γιατί να μην έχουν όλα αυτά τη δυνατότητα να δημιουργήσουν ένα συλλογικό και διάσπαρτο σώμα; Ένα δίκτυο σωμάτων που παράγουν τα δικά τους νοήματα και παρ' όλα αυτά συνδέονται; Ενώ το επιχείρημα μοιάζει γοητευτικό, θα ήταν αρκετά προβληματικό να προσπεράσουμε την αμεσότητα των βλεμμάτων θεατών – χορευτών, τη δυνατότητα αυθόρμητης αλλαγής μιας χορογραφίας ανάλογα με το κοινό ή εξαιτίας του⁴.

⁴ Δίνονται στο επόμενο υποκεφάλαιο το παράδειγμα του “Saliva” του Hennessy.

Στην πολιτική δυναμική του χορού αναγνωρίζω λοιπόν την σημασία της δημιουργίας κοινότητας, την πολιτική δυναμική της οποίας ο Rancière φαίνεται να θυσιάζει μπροστά στην χειραφέτηση, την ικανότητα που κάνει τον έναν ίσο με τον άλλο, που ασκείται μέσα από «απαρამείωτες αποστάσεις, μέσα από ένα απρόβλεπτο παιχνίδι συνδέσεων και διαχωρισμών» (2015: σελ. 27). Παράλληλα όμως, αναγνωρίζω και τη σημασία των διαφορετικών «προσλήψεων», των «μεταφράσεων», όπως ονοματίζονται από τον Rancière. Των πολλαπλών νοημάτων, που συγκροτούν τελικά μια ετερογενή και γι' αυτό πολιτικά πρόσφορη κοινότητα.

Queer γενεαλογίες

Στην προσπάθεια μιας γενεαλόγησης του πλέγματος χορού - σύγχρονης τέχνης θα βασιστώ στο έργο του José Esteban Muñoz ακολουθώντας τις δημιουργικές κατευθύνσεις που αυτή -η κάπως ειρωνική και ανατρεπτική για το εγχείρημα- επιλογή μπορεί να καταδείξει.

Ο Muñoz (2009: σελ. 120) αναφέρεται εκτεταμένα στην χορογράφο-χορεύτρια Yvonne Rainer μελετώντας τη στήλη της ανοιχτά λεσβίας κριτικού χορού Jill Johnston στη Village Voice. Η Johnston αναφέρει:

«Το έργο της Rainer, (Trio A) μια από τις πιο σημαντικές χορογραφίες στην ιστορία του μεταμοντέρνου χορού, προκαλεί τους κώδικες διαφοράς και αξίας μέσα στην πρακτική του χορού. Το έργο της Rainer, είναι πρόκληση στην ιεραρχία της αξίας χορού γιατί βάζει σε παρένθεση αλλά δεν εγκαταλείπει την τεχνική σε μια προσπάθεια να σχετικοποιήσει τη διαφορά μεταξύ της κίνησης που δεν θεωρούνταν παραδοσιακά «χορευτική» με κινήσεις που θεωρούνταν χορευτικός κανόνας.» (Muñoz, 2009: σελ. 120)

Η χορογραφία που ήταν μέρος μιας μεγαλύτερης performance με τίτλο “The Mind is a Muscle, Part 1” παρουσιάστηκε για πρώτη φορά το 1966 στο Memorial Judson Church στη Νέα Υόρκη και στη συνέχεια επαναλήφθηκε πολλές φορές σε διαφορετικά πλαίσια από επαγγελματίες αλλά και ερασιτέχνες χορευτές. Η παράσταση αποτελείται από μια ακολουθία από απρόβλεπτες κινήσεις που ξεδιπλώνονται σε μια συνεχή κίνηση,

αντιστεκόμενες σκόπιμα στα γνωστά μοτίβα ανάπτυξης και της κορύφωσης του χορού. Παρατηρείται, η σύγχυση μεταξύ καθημερινών κινήσεων, χορού και ενός εικαστικού λεξιλογίου που συγκροτούνταν παράλληλα εκείνη την εποχή με την σωματική τέχνη, την εννοιολογική τέχνη και την performance.

Το έργο επαναλήφθηκε το 2009 στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης της Νέας Υόρκης (MoMA) από τον Pat Catterson, έναν επαγγελματία χορευτή, και τους Jimmy Robert και Ian White, δύο εικαστικούς καλλιτέχνες. Η ιστορική σχέση που θα αναζητήσουμε έχει συγγένειες και με αυτή την ιδέα της επανάδρασης. Πως λειτουργεί μια δράση του παρελθόντος αν επαναληφθεί στο σήμερα; Είναι μια ιδεαλιστική αναφορά σε ένα παρελθόν στο οποίο αδιαμεσολάβητες, «αυθεντικές» εμπειρίες ήταν δυνατές; Σε αντίθεση με αυτή την κάπως ηττοπαθή σκέψη, υποστηρίζω ότι η επανάδραση μπορεί να είναι μια κριτική σχέση με το παρελθόν, που δεν συνδέεται γραμμικά αλλά έχει τη δυνατότητα μέσω της επανάληψης να λειτουργεί αποδομητικά στην ίδια την ιδέα του αυθεντικού. Ως μέσο ρήξης με την γραμμική πορεία παραγωγής και συγγραφής της ιστορίας και το ξαναγράψιμό της ενάντια στις προσταγές του κεφαλαίου για συνεχόμενη νέα παραγωγή ή και απόδοσης αληθινού νοήματος που προσδίδει την αξία του έργου. Αντίστοιχα αυτές οι σποραδικές κειμενικές αναφορές έργων έχουν ως στόχο να τα επαναφέρουν στο σήμερα (σε μια φανταστική επανάδραση) και να δημιουργήσουν φανταστικές συνδέσεις.

Η Johnston, σε άρθρο της αναφέρει «κάθε γενεαλογία είναι φανταστική. Δεν υπάρχει τέτοιο πράγμα. Υπάρχει μόνο μια γενεαλογία. Λαμβάνει χώρα στα όνειρά μας. Κάθε σίγουρη και καθαρά ορισμένη γενεαλογία είναι φανταστική.» (Muñoz, 2009: σελ. 121). Όπως αναφέρει και ο Muñoz για το δικό του εγχείρημα και η δική μου αφήγηση, η ιστορική γραμμή που τραβάω δεν είναι παρά φανταστική. Τονίζει: «Είναι το queer φαντασιακό, που διασταυρώνει ιστορίες, φιλίες, κουτσομπολιά και ξεφυλλίζει τα αρχεία.» (Muñoz, 2009: σελ. 121). Οι ιστορίες των ομάδων ή των ατόμων στις οποίες αναφέρομαι είναι και ιστορίες συγγένειας, φιλίας και ανήκειν. Εκεί, θεωρώ έγκειται και η πολιτική τους δύναμη, στη σύνθεση μέσω του χορού, εναλλακτικών μορφών συγγένειας, αποσταθεροποιητικών μορφών για να υπάρχουν στον κόσμο απέναντι στην ετεροκανονική «φυσική» οικογένεια, χορεύοντας, παρατηρώντας, στέκοντας μαζί ως σώματα πάντα σε δράση (ακόμα και στην φαινομενική τους ακινησία).

Jeté έξω από το παράθυρο (μια αναλυτική αυτοκτονία):

Παράλληλες αναγνώσεις της ντίσκο, φανταστικές συνομιλίες και ο χορός ως εικαστική πρακτική στο μουσείο (ή κάντο όπως ο Fred Herko)

Ο Jose Esteban Muñoz (2009), αναφέρεται στην έννοια της υπεραξίας στην μαρξιστική οικονομική θεωρία, σύμφωνα με την οποία ορίζεται η διαφορά μεταξύ της αξίας που δημιουργούν οι εργαζόμενοι στην καπιταλιστική οικονομία και των μισθών με τους οποίους αμείβονται. Η κατανόηση την έννοιας της υπεραξίας αλλάζει αν σκεφτούμε την αισθητική θεωρία. Ξαναδιαβάζοντας Ernst Bloch, ο Muñoz (2009: σελ. 147) προσεγγίζει την υπεραξία στην αισθητική ως «αυτό που υπερβαίνει τη λειτουργικότητα των καπιταλιστικών ροών». Τονίζει ότι συνιστά «είτε μια αισθητική υπέρβαση, είτε αποκλίνει από συμβατικές φόρμες, προτείνοντας άλλους τρόπους ύπαρξης που δεν συμμορφώνονται με τις καπιταλιστικές χαρτογραφήσεις του κόσμου». Η τέχνη λοιπόν χαρακτηρίζεται σε κάποιες μορφές της ως μια προοικονομία ενός τρόπου ύπαρξης που δεν υφίσταται ακόμα. Με αυτά τα θεωρητικά εργαλεία προσεγγίζει τη δουλειά του Fred Herko, χορογράφου και χορευτή συνδεδεμένου με την ομάδα χορού του Judson Dance Theater . Προτείνει τον χορό του Herko ως «ένα σύνολο συσπάσεων, κολλημάτων που δημιουργούν πρόβλημα στους προκαθορισμένους κανόνες του μοντερνισμού, αυτοσχεδιασμών και ανεξέλεγκτων αλμάτων που οδηγούν τελικά στο στροβιλισμό στο κενό.» (2009: σελ. 147).

Ο Herko, είχε στενές επαφές με τον Andy Warhol, είχαν συνεργαστεί για διάφορες ταινίες και ήταν μέρος της ζωής στο Factory (με την κατανάλωση ουσιών και τα συνεχόμενα party). Είχε ακόμα συνδεθεί με τους Fluxus και το Judson Memorial Church. Οι χορογραφίες του χαρακτηρίζονταν από την camp αισθητική, με φανταχτερά σκηνικά και κουστούμια και έντονες, παρορμητικές κινήσεις. Οι παραστάσεις που χορογραφούσε δεν έμοιαζαν με τις αντίστοιχες δημιουργίες συναδέλφων του, όπως η Yvonne Rainer, στο Judson Memorial Church, στο οποίο παρουσίασε το μεγαλύτερο μέρος της δουλειάς του. Είχε όμως παρόμοιες αφετηρίες και κοινές στοχεύσεις. Η κίνησή του έβρισκε αφορμή στην άρνηση των κανονιστικών προτύπων και αξιών και στην θέληση για «μια άλλη queer ασταθή πραγματικότητα» (Muñoz, 2009: σελ. 147).

Εδώ θα αναφερθώ στην τελευταία performance του, στην οποία και αυτοκτόνησε, όπως την περιγράφει αναλυτικά ο Muñoz (2009: σελ. 148). Όντας σχεδόν άστεγος, έκανε ένα μπάνιο στο σπίτι ενός φίλου του. Μόλις βγήκε από το μπάνιο χόρεψε γυμνός. Ο χορός

σύμφωνα με τον μοναδικό θεατή ήταν ένας συνδυασμός μεταμοντέρνων αναφορών και των εξεζητημένων στροβιλισμών για τους οποίους ήταν γνωστός ο Herko. Ο χορός ολοκληρώθηκε με άλμα *jeté* έξω από το παράθυρο που οδήγησε στον θάνατό του. Όπως σημειώνει ο Muñoz (2009: σελ. 148) η αυτοκτονία έλαβε χώρα τέσσερα χρόνια μετά το «Leap into the void» (1960), ένα φωτογραφικό έργο του Yves Klein στο οποίο ο καλλιτέχνης απεικονίζεται να πηδά με έκφραση ευτυχίας στο κενό.

Ο θάνατος στην περίπτωση του Herko δεν μπορεί να χαρακτηριστεί για τον Muñoz ένα απαισιόδοξο τέλος. Αντίθετα θεωρεί την πράξη αυτή μια χορογραφία αντίστασης στο ετεροκανονιστικό παρόν, τη δημιουργία ουτοπικής υπεραξίας που αποσαθρώνει το έδαφος της κανονικότητας. Μια χορογραφία γι' αυτό που δεν είναι ακόμα εδώ, μια *queer* μελλοντικότητα.

Ο Paul Preciado, στο *Testo Junkie* (2016) αναφέρεται στην αμφισβητούμενη αυτοκτονία του φίλου του, συγγραφέα Guillaume Dustan που λειτουργεί ως αφετηρία του συγγραφικού του εγχειρήματος, «ως συνέχεια των *queer* πολιτικών» όπως ο Dustan τις κατανοούσε, ως «*via mortis*, μια αντίδραση μπροστά στις βιοπολιτικές» (2016: σελ. 418). Αναφέρει, «Έχουν το θύμα μιας υπερβολικής δόσης βιοπολιτικών, ενός θανατηφόρου κοκτέιλ τριπλής θεραπείας, αντικαταθλιπτικών ή ξέφυγες εθελοντικά από αυτό το αδυσώπητο πολιτικό παιχνίδι για να μετατρέψεις το σώμα σου σε αστερόσκηνη, να το βγάλεις έξω από την αγορά της ζωής ώστε ότι μένει από το σώμα σου να είναι λέξεις, ως αναγνώσιμα μόρια;». Και στις δύο περιπτώσεις οι *queer* πολιτικές φαίνονται να είναι πολιτικές αλμάτων θανάτου ανάντια στο θάνατο του πολιτικού.

Αυτή η θέση βρίσκει την σύγχρονη εικαστική της έκφραση στο “Death Drive” όπως παρουσιάστηκε με μια σειρά εικαστικών έργων των Adam Christensen, Sidsel Meineche Hansen, Susu Laroche, Prem Sahib και David Wojnarowicz στο Fringe! Queer films and arts Festival (2016), στο Λονδίνο. Το *Queer* είχε πάντα μια περίπλοκη, σχεδόν ερωτική σχέση με τον θάνατο. Συχνά, αγκαλιάζοντας την απόλαυση, ενώ αναζητά τον κίνδυνο του θανάτου σε μια προσπάθεια διαφυγής και απελευθέρωσης από αυτά που συγκρατούν το υποκείμενο στις κοινωνικά οριοθετημένες θέσεις του. Το “*queer death drive*” ορίζεται ως εξέγερση, ηθελημένη ή μη κατά της βιοεξουσίας και της καταπιεστικής κοινοτοπίας της καθημερινής ζωής. Στο δελτίο τύπου (2016) αναφέρεται ότι η έκθεση «θεατρική στην εκτέλεσή της, καταλήγει σε μια βραδιά χορού όπου τα θέματα που συζητούνται μπορούν να βρούν τον χώρο για την υλοποίησή τους». Ο χορός φαίνεται να είναι (όπως και στο

ομώνυμο ηχητικό και βίντεο έργο των Eddie Peake, Prem Sahib and George Henry Longly, “Death Drive”⁵) ο τόπος έκφρασης αυτών αλλόκοτων επιθυμιών που αμφισβητούν την εξουσία μιας ιδέας ζωής -όχι άξιας να βιωθεί για όλους/ες- μέσω της κίνησης.

Θα επιχειρήσω τώρα να κάνω ένα λογικό άλμα, ένα *jeté* από την περιγραφή – γενεαλόγηση της σύνδεσης του χορού ως θέαμα –στον χορό ως διασκέδαση, όπως έχει αναλυθεί από τους Dyer και Crimp στο πλαίσιο της μουσικής disco. Αυτό το άλμα ενώ θα μπορούσε να είναι μια αναλυτική αυτοκτονία, προτείνεται ως ένα απαραίτητο όσο και ριψοκίνδυνο βήμα για να εντάξουμε το στοιχείο της απόλαυσης και της πολιτικές της προεκτάσεις στην προσέγγισή μας.

Ο Dyer στο άρθρο του “In Defence of Disco” που εκδόθηκε στο περιοδικό *Gay Left* (1979)⁶, αναφέρεται για πρώτη φορά στην Disco λαμβάνοντας την σοβαρά ως μια νέα μορφή έκφρασης της ομοφυλόφιλης συνείδησης και ως ένα πεδίο δυνητικής απελευθέρωσης. Ο Douglas Crimp το 2015 στην έκδοση για το MoMA PS1 “Disso-co (a fragment)” παραθέτει σημειώσεις του από τα μέσα της δεκαετίας του 70 για την Disco που φαίνεται να βρίσκονται σε κοινή γραμμή με τον Dyer. Τα σημειώματα είναι ατελείωτα γεμάτα αντιφάσεις αλλά δίνουν με πολύ άμεσο τρόπο το πνεύμα της εποχής. Αποδίδουν τον ενθουσιασμό για τις δυνατότητες αλλά και τις επιφυλάξεις για τις «καινοτομίες της Disco» οι οποίες όπως αναφέρει «αντικατοπτρίζουν το ήθος της ομοφυλόφιλης απελευθέρωσης σχετικά με την διεύρυνση των σχεσιακών δυνατοτήτων» και την δυνατότητα των «σωμάτων να αποσυνδέονται από την προσωπικότητά / ατομικότητά τους» (2015: σελ. 18). Ο χορός είναι σύμφωνα με τον Crimp ατομικός και συλλογικός ταυτόχρονα, όπως το έδαφος του επιθυμητού και των πολιτικών διεκδικήσεων.

Η μουσική disco όμως, όπως δείχνει ο Dyer έχει συνδεθεί στον κυρίαρχο λόγο με απολιτική διασκέδαση σε αντίθεση με την Rock ή την Folk που ταυτίζονται με τα χρόνια της αμφισβήτησης και τον αγώνα των εργατών και των φοιτητών. Η Disco θεωρείται άκρως καπιταλιστική και συνδεδεμένη με το σύστημα τόσο λόγω της μεθόδου παραγωγής της όσο και για το είδος της διασκέδασης την οποία εκφράζει.

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=cASYphL4PT0>

⁶ Το *Gay Left* ήταν μία συλλογικότητα ομοφυλόφιλων ανδρών στο Λονδίνο που μεταξύ του 1975 και του 1980 εξέδωσε δέκα τεύχη του ομώνυμου περιοδικού που εστίαζε στις συνδέσεις μεταξύ της αριστεράς και της απελευθέρωσης των ομοφυλοφίλων.

Ο Dyer κάνει κριτική σε αυτό το απλοϊκό σχήμα υποστηρίζοντας ότι αυτό προϋποθέτει «αθώες» μεθόδους παραγωγής εκτός συστήματος, οι οποίες δεν είναι δυνατές. Μια τέτοια πεποίθηση, σημειώνει, αγνοεί τη διάχυση της εξουσίας, τις σχέσεις εκμετάλλευσης και εξάρτισης που υπάρχουν και στη ροκ και στη folk. Εξιδανικεύει τα τελευταία και επικαλείται ένα πεδίο αυθεντικότητας «στο οποίο οι άνθρωποι φτιάχνουν μουσική για τους ίδιους» (1979: σελ. 20). Το πρόβλημα είναι, μας λέει, ότι δεν ζούμε σε μια κοινωνία «μικρών, απλών τεχνολογικά κοινοτήτων που θα μπορούσαν να παράγουν τέχνη με τέτοιο τρόπο». Η θέση αυτή, απηχεί είτε μια νοσταλγία για απλές, αρμονικές κοινότητες –οι οποίες δεν υπήρξαν ποτέ- ή αντιλαμβάνεται τη μουσική εντελώς μουσειακά έχοντας ως βάση τα folk τραγούδια που μιλούν για τις εμπειρίες των εργατών στα εργοστάσια το 19ο αιώνα.

Σημαντικό στοιχείο στην ανάλυση του Dyer είναι ότι μας δείχνει τη σχέση παραγωγής και παραγόμενου προϊόντος. Η Disco –λόγω της ξεκάθαρα καπιταλιστικής μεθόδου παραγωγής της- ταυτίζεται με τον καπιταλισμό. Όμως με το να υποστηρίξει κανείς ότι οι καπιταλιστικοί μέθοδοι παραγωγής παράγουν μόνο προϊόντα που προωθούν τον καπιταλισμό, αγνοεί τη βασική στόχευση του, το κέρδος. Κέρδος μπορούν να παράγουν και προϊόντα που αντιτίθενται στους κανόνες και τις θέσεις του. Τα προϊόντα αυτά, από τη στιγμή που είναι κερδοφόρα μπορούν να συνεχίσουν να υπάρχουν. Ο καπιταλισμός κατασκευάζει τη εμπειρία της Disco αλλά την ίδια στιγμή δεν ελέγχει τις επιτελέσεις της. Στο σημείο αυτό δημιουργείται ένα έδαφος για δράση.

Αντίστοιχα μπορούμε να προσεγγίσουμε την σύγχρονη τέχνη με queer-φεμινιστικές προθέσεις. Η (πρόσφατη) θεσμική «αποδοχή» της queer-φεμινιστικής θεωρίας και η θέση της μέσα στο μουσείο προκαλεί ερωτήματα για το ριζοσπαστικό – πολιτικό της ρόλο. Η σύγχρονη τέχνη ταυτίζεται με τον καπιταλισμό, λειτουργεί μέσα στους κανόνες της αγοράς ή μάλλον δημιουργεί μια παράλληλη αγορά που ακόμα και σε καιρούς οικονομικής κρίσης χρησιμεύει ως στήριγμα του κεφαλαίου, αφού προτείνεται ως ασφαλής επένδυση.

Ακόμα και στις περιπτώσεις που τα έργα στρέφονται με κριτική διάθεση προς το καπιταλιστικό σύστημα, αυτό έχει την ικανότητα να τα εντάσσει, εμπλουτίζοντας τα προς πώληση εμπορεύματα. Την ίδια στιγμή που συμβαίνει αυτό όμως, οι καλλιτέχνες έχουν τη δυνατότητα να δημιουργήσουν ένα σαθρό έδαφος για τα θεμέλια πάνω στα οποία στηρίζεται η οικονομική και κοινωνική πολιτική. Το εφήμερο στοιχείο του χορού –που συνδυάζεται με την απόλαυση του να χορεύεις ή να συμμετέχεις στη θέαση- προσθέτει και

άλλα στοιχεία αναταραχής, το σώμα, την κίνηση και την μουσική (πολλές φορές και την Disco, όπως για παράδειγμα στα έργα της Adrian Piper, του Felix Gonzalez Torres ή της Alexandra Bachzetsis).

Η Adrian Piper παρουσίασε το 1972 την performance “Aretha Franklin Catalysis”, επτά χρόνια πριν δημοσιεύσει το κείμενό του ο Dyer. Στο έργο αυτό στρέφεται στις φιγούρες της Disco, ως «μορφή τελετουργικής σεξουαλικής και πολιτικής αντιπαράθεσης». Η Piper, μιλώντας για την επιλογή της Disco στη δουλειά της, αναφέρει ότι «είσαι αναγκασμένος στην πραγματικότητα να χορέψεις στην Disco, και όχι να συμμορφωθείς. Γιατί το να καταφέρεις να χορέψεις disco μουσική (...) σημαίνει να εκφράσεις την σεξουαλικότητά σου, την σύνδεση με το σώμα σου. Και σε μια καταπιεστική σεξουαλικά, επικρατούσα Λευκή Αγγλοσαξονική Προτεσταντική (WASP) κουλτούρα είναι μια πράξη αμφισβήτησης». (1996: σελ. 151) Η Piper τονίζει την πολιτική ενότητα που μπορεί να επιτευχθεί με την Disco μέσω της σύνδεσης διαφορετικών σωμάτων και φέρνει στο προσκήνιο την σημασία της ντίσκο για τα μαύρα και ομοφυλόφιλα σώματα. Συνεχίζοντας αυτό το σώμα δουλειάς, το 1982 παρουσίασε τις συμμετοχικές performances “Funk Lessons” (εικόνα 1) στις οποίες καλούσε τον κόσμο να «κατέβει και να γιορτάσει. Μαζί» (Farver, 1987: σελ. 12).



(Εικόνα 1)

Σκοπός της ήταν να αναδιαπραγματευτεί τις υπάρχουσες ταυτότητες χρησιμοποιώντας ένα κοινό μέσο επικοινωνίας (την Funk μουσική και τον χορό), το οποίο να μην έχει ακόμα αφομοιωθεί από τη λευκή κουλτούρα. Ο χορός ορίζεται στη δουλειά της ως δημιουργικά ανατρεπτική πράξη, ως συμμετοχικό γεγονός.

Ο Dyer (1979) την ίδια δεκαετία, δίνει τρία χαρακτηριστικά της Disco που θεωρεί σημαντικό κοινό έδαφος για τις γυναίκες, τους/τις ομοφυλόφιλους/ες αλλά και τους σοσιαλιστές: τον ερωτισμό, τον ρομαντισμό και την υλικότητα. Θεωρεί ότι η Disco σωματοποιεί τον ερωτισμό. Οι στίχοι αλλά και η μουσική γίνονται ευθέως ερωτικοί. Αντιθέτως όμως με τη Rock αυτός ο ερωτισμός δεν είναι φαλλοκεντρικός αλλά ορίζεται από ολόκληρο το σώμα και έτσι άνδρες-γυναίκες όλων των φασμάτων τη σεξουαλικότητας μπορούν να ταυτιστούν και να απελευθερωθούν (Dyer, 1979: σελ. 22). Τα στοιχεία της αφροαμερικάνικης κουλτούρας που εισάγονται στη μουσική, σπάζοντας τους δυτικούς κανόνες είναι βασικά για την αλλαγή αυτή. Ανοίγεται χώρος για τις σεξουαλικότητες που δεν ορίζονται με κέντρο τον φαλλό. Παρόμοια επιχειρηματολογία αναπτύσσει και η Piper η οποία αναφέρεται στη σημασία του επαναλαμβανόμενου ρυθμού, στη σύνδεση με την μαύρη κουλτούρα και στη διαφορά με τη λευκή rock μουσική (Farver, 1987: σελ. 12). Διευρύνοντας αυτό το έδαφος σκέψης, μπορούμε να σκεφτούμε με τους ίδιους όρους τον σύγχρονο χορό, ο οποίος πολλές φορές αρνείται τους σταθερούς έμφυλους ρόλους και προτείνει εναλλακτικά μοντέλα να υπάρχουμε στο σώμα μας.

Το δεύτερο σημαντικό χαρακτηριστικό της Disco που αναφέρει ο Dyer (1979: σελ. 22), ο ρομαντισμός των στίχων της (όπως παραδείγματος χάριν οι στίχοι της Diana Ross που γυρίζουν γύρω από το θέμα των σχέσεων που δεν κρατούν για πάντα, που είναι πάντα φευγαλέες, αλλά την ίδια στιγμή γιορτάζει αυτό το φευγαλέο) σωματοποιεί και επιβεβαιώνει κάποιες πλευρές της gay κουλτούρας. Το πάθος και η ένταση του ρομαντισμού συνιστά αλλά και κατασκευάζει μια εμπειρία που αντιτίθεται στην επανάληψη και τη ρουτίνα της καθημερινής ζωής. Από την καθημερινή εργασία, την μπαναλιτε της καθημερινότητας, το σεξισμό και τον ρατσισμό, ο χορός στη Disco λειτουργεί ως σημείο φυγής από την πατριαρχία και τον καπιταλισμό. Η βιωμένη εμπειρία του χορού χωρίς κανόνες λειτουργεί ως απόδραση, τονίζει ο Dyer. Σε αυτόν τον εορτασμό της χωρίς κανόνες βιωμένης εμπειρίας θα πρέπει ίσως να είμαστε προσεκτικοί. Στεκόμενοι κριτικά μπροστά σε μια τέτοια διατύπωση, δε χάνουμε τη δυνατότητα αποσταθεροποίησης αυτών των κανόνων. Παρά την σωματική έκσταση δεν μπορούμε να «αποδράσουμε» τόσο

εύκολα από τους κανόνες που ορίζουν το σώμα και τις κινήσεις του, που έχουν ιζηματοποιηθεί (Butler) μέσω επαναλαμβανόμενων πρακτικών. Αυτό, δεν σημαίνει ότι δεν υπάρχει δυνατότητα μετατόπισης από τον κανόνα. Οι χορογραφημένες κινήσεις όμως δεν θα πρέπει να θεωρηθούν ως εμπόδιο προς αυτή την κατεύθυνση, διότι όπως και στη θεωρία της επιτελεστικότητας στην χορογραφημένη κίνηση αυτή η δυνατότητα είναι καταστατική. Ο Dyer θεωρεί ότι η απόδραση –και η απόδραση που επιτελείται μέσω της χορογραφημένης πράξης- είναι χρονικά οριοθετημένη και ότι δεν μπορεί να διασταλεί τόσο, ώστε να αρνηθεί τους κανόνες του συστήματος αλλά την ίδια στιγμή υποστηρίζει ότι αυτή η κίνηση από την μπαναλιτέ της καθημερινότητας –με όσα φέρει μαζί της- στο χορευτικό τερέν δημιουργεί μετατοπίσεις και ρήγματα στο πρώτο.

Ο πανηγυρισμός της υλικότητας τέλος, που φέρνει η Disco σύμφωνα με τον Dyer (1969: σελ. 23) δεν μπορεί να συνδεθεί μόνο με τις συνθήκες του καπιταλισμού. Αντιθέτως, μπορεί να δείξει ότι –ενώ ζούμε σε έναν υλιστικό κόσμο- αυτό που προβάλλεται ως ύλη στην καθημερινότητά μας δεν είναι απαραίτητα η υλικότητα, την οποία βιώνουμε χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν είναι αντίστοιχα ιστορικά προσδιορισμένη ή ότι είναι εκτός της ανθρώπινης παραγωγής. Ακριβώς γι' αυτό όμως, βλέπουμε ότι η εμπειρία της υλικότητας έχει τη δυνατότητα αλλαγής. Αν το σώμα στην ίδια του την υλικότητα είναι η συνθήκη επαναλαμβανόμενων πρακτικών –με την εμπειρία της μουσικής να είναι μια από αυτές-, τότε μπορούμε να πούμε ότι ο χορός (ως θέαμα και ως διασκέδαση) μπορεί να προσφέρει τρόπους επαναπραγμοποίησης του σώματος με όρους που να προκαλούν σύγχυση στην οριοθέτηση των φύλων.

Ο Tim Lawrence (2011: σελ. 232) συνομιλώντας με το έργο του Dyer ανατρέχει στις ιστορικές συνθήκες παραγωγής της ντίσκο και του ανάλογου χορού μέχρι το hustle dance, τις κινηματογραφικές αναπαραστάσεις τη βίαιη αντίδραση της «Disco Sucks» το 1979 και στη συνέχεια στη σύγχρονη κουλτούρα του clubbing. Η Disco (και στη συνέχεια η ηλεκτρονική μουσική) εδράζεται στην διεκδίκηση της αποσύνδεσης από το ζευγάρι (όπως αντίστοιχα ο σύγχρονος χορός σε σχέση με το κλασικό μπαλέτο). Αυτό, όπως επισημαίνει ο Lawrence, δε σημαίνει ότι εξαίρεται η ατομικότητα, αντίθετα, δημιουργείται ένα συλλογικό σώμα, όλοι χορεύουν με όλους, δεν υπάρχουν απαιτήσεις δεξιοτήτων αλλά διάθεσης και έντασης. Ο ερωτισμός –που γίνεται ακόμα πιο έντονος- δεν απευθύνεται σε έναν παρτενέρ αλλά είναι διάχυτος όλοι χορεύουν με όλους και ο άνδρας σταματά να είναι ο οδηγός. Άρα η ανάγκη του ετεροφυλόφιλου ζευγαριού δεν υφίσταται πια, δημιουργείται χώρος δράσης

για πολλαπλές σεξουαλικότητες και ο ορισμός των τελευταίων δεν είναι απαραίτητος. Η χρήση ναρκωτικών ουσιών έρχεται να προστεθεί σε αυτό, η έλλειψη χώρου δημιουργεί μια αίσθηση απώλειας η μάλλον διάχυσης του ατομικού και συλλογικής ευδαιμονίας. Τα σώματα ιδρώνουν αγγίζονται και τα όρια μεταξύ τεχνητού-σωματικού-φυσικού-άνδρα-γυναίκα συγχέονται.

Ο Douglas Crimp (2015) αναφέρεται επίσης στα χορευτικά σώματα μηχανές. Εδώ μπορούμε εύκολα να οπτικοποιήσουμε τη Χαραγουειανή μυθολογία του Cyborg, τον άνθρωπο-ζώο-μηχανή, τη διατάραξη των ορίων του ανθρώπινου και αν σκεφτούμε τη σχέση της διασκέδασης αυτής με την παράλληλη ανάπτυξη των “party drugs”⁷ να το τοποθετήσουμε μέσα σε αυτό που ο Paul Preciado (2016: σελ. 23) αναφέρει ως φαρμακοπορνογραφική εποχή. Ο Preciado κάνει λόγο για την «φαρμακοκυβερνητική της σεξουαλικής υποκειμενικότητας» (2016: σελ. 34) και τον τρόπο με τον οποίο οι μηχανισμοί του «φαρμακοπορνογραφικού καθεστώτος υλοποιούνται στα πεδία της ψυχολογίας, της σεξολογίας και της ενδοκρινολογίας, λειτουργώντας ως ένα υλικο-αφηγηματικό σύστημα παραγωγής σωμάτων, μετατρέποντας τις ιδέες της ψυχής, της σεξουαλικότητας, της συνείδησης, της θηλυκότητας, της αρρενωπότητας, της ετεροφυλοφιλίας και της ομοφυλοφιλίας σε απτές πραγματικότητες» (σελ. 23). Χρησιμοποιώντας τον όρο του Burroughs (1961) “μαλακή-μηχανή» αναφέρεται στις νέες τεχνο-οργανικές συνθήκες που τοποθετούν το σώμα σε νέες μορφές πολιτικού ελέγχου με το τελευταίο όμως να αναπτύσσει νέες μορφές αντίστασης (σελ. 31). Ο Crimp περιγράφει την εμπειρία της ντίσκο με ένα τρόπο που αναδεικνύει τις δυνατότητες πολιτικής δράσης μέσα από αυτή (μέσω της σύνδεσης των σωμάτων, της κοινής εκστατικής στιγμής και της απόλαυσης) αλλά και τους κινδύνους προσαρμογής, ενσωμάτωσης και συμμόρφωσης αυτής της επιθυμίας. Από τη δεκαετία του ‘70 (2015: σελ. 8), παρατηρεί σε αυτά τα σώματα-μηχανές ομοιότητες με βάση πρότυπα (με όρους κοινών χτενισμάτων, σωματικών διαπλάσεων) και στέκεται κριτικά στους αποκλεισμούς που η δημιουργία προτύπων εξωτερικής εμφάνισης μπορούσε να φέρει. Το σώμα-μηχανή φαίνεται να είναι την ίδια στιγμή μέσο αντίστασης

⁷ Ο Crimp (2015: σελ. 6) αναφέρεται στην σχέση των ναρκωτικών με την κουλτούρα του χορού. Κάνει λόγο για την χρήση κοκαΐνης, ethyl chloride, poppers και στην πορεία της Disco και την ανάπτυξη της ηλεκτρονικής μουσικής στο ecstasy και το MDMA.

και προϊόν καταπίεσης. Τα υγρά των σωμάτων λειτουργούν ως μέσα επιτήρησης αλλά και σύνδεσης.

Η σημασία των σωματικών υγρών εκτός από την αναφορά του Lawrence, τονίζεται στο έργο του David Gere (2004) ο οποίος επιχειρεί να αναλύσει τη σχέση μεταξύ του AIDS και των πρακτικών χορογραφίας στις ΗΠΑ. Τη δεκαετία του '80, μετά το "Disco Sucks", αφού η Disco έχει χάσει την πρωτοκαθεδρία της, τα μεγάλα νυχτερινά κέντρα διασκέδασης έχουν αρχίσει να κλείνουν και εμφανίζονται τα πρώτα -αναγνωρισμένα- θύματα του AIDS, το πεδίο της χορογραφίας αποκτά κεντρικό ρόλο στην άρθρωση λόγου για τη νόσο, τη δημιουργία δικτύων για υποστήριξη, πολιτική διεκδίκηση, παράλληλα συγχέοντας τα όρια του αυτόνομου χορευτή με σώματα που ιδρώνουν, αγγίζονται ή κινούνται μιλώντας γι' αυτές τις επιθυμίες που λόγω του ηθικού πανικού φέρουν πια μεγαλύτερο βάρος.

Ο τρόπος που ο Gere ορίζει την πρακτική της χορογραφίας περιλαμβάνει τόσο την ενορχήστρωση της κίνησης σε παραστάσεις χορού, όσο και την οργάνωση των σωμάτων για πολιτικές διεκδικήσεις σε ακτιβιστικές παρεμβάσεις. Εστιάζει στον τρόπο με τον οποίο τα σώματα χορογραφούνται για την πολιτική και κάνει αναλογία με τον χορό ως επιδραστικό μέσο ακτιβισμού κατά τη διάρκεια της κρίσης του AIDS. Επιπλέον, παρέχει ένα αναλυτικό πλαίσιο για την κατανόηση της παραστασιακότητας της ακτιβιστικής χορογραφίας. Ο Gere μελετά τους τρόπους με τους οποίους η χορογραφία κατασκεύασε δίκτυα νοήματος, υπέρβασης του δεδομένου, δίκτυα κοινού θρήνου και τις μεθόδους μετατροπής του τραύματος σε κινητήρια δύναμη αλλαγής. Στάθηκε κυρίως στην οργάνωση των σωμάτων των gay ανδρών που είχαν προσβληθεί με τον HIV/AIDS. Η έρευνά του, αντιτίθεται στην απόκρυψη της ομοφυλοφιλίας στην ιστορία του χορού, αλλά και στη δημιουργία μιας αφήγησης για το AIDS που απέφευγε τη σύνδεση με την ομοφυλοφιλία. Η σύνδεση που λειτούργησε ως κακοποιητική κατηγορία οδηγώντας στην περιθωριοποίηση μετατρέπεται στον λόγο του σε ιστορία αντίστασης και σε υπενθύμιση των τρόπων διαχείρισης της κρίσης από τα ίδια τα θύματα. Υποστηρίζει ότι ήταν μέσω του χορού και των χορογραφικών πρακτικών των ομοφυλόφιλων σωμάτων που αρθρώθηκε ένας λόγος για το AIDS.

Αναφέρεται στο αίμα και τον ιδρώτα, τα σωματικά υγρά που ταυτίζονταν στον κυρίαρχο λόγο με την μόλυνση όταν συνδέονταν με το gay ανδρικό σώμα. Χρησιμοποιεί το παράδειγμα καταγραφών – άρθρων που αναφέρονται στην ανησυχητική εφίδρωση του Rudolf Nureyev (Gere, 2004: σελ. 45) και του Arnie Zane (Gere, 2004: σελ. 39) την ώρα του

χορού. Η υπερβολική εφίδρωση είχε συνδεθεί στον λόγο για το AIDS με την εμφάνιση συμπτωμάτων της ασθένειας.

Ο Mikhail Baryshnikov αναφέρεται στον Rudolf Nureyev: «Συνηθίζαμε να κάνουμε πρόβες μαζί στην Όπερα του Παρισιού κάποιες φορές, και ήταν εκεί με το θερμός του με το τσάι, ιδρώνοντας ολόκληρος και μπορούσες να δεις ότι καιγόταν στον πυρετό. Παρ' όλα αυτά έκανε πρόβες και χόρευε.» (Gere, 2004: σελ. 45). Η υπερβολική εφίδρωση και οι ανεβασμένοι ρυθμοί τις καρδιάς, καταστατική συνθήκη για τον χορευτή, γίνονται σύμβολο, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Gere (2004: σελ. 64), ασθένειας και μόλυνσης. Τονίζοντας τη δυναμική της χορογραφίας ως απάντηση, αναφέρεται στο παράδειγμα της performance του Keith Hennessy "Saliva" που πραγματοποιήθηκε κάτω από μια γέφυρα αυτοκινητοδρόμου στο San Francisco (2004: σελ. 52) το 1988. Περιγράφει τον χορευτή να καλύπτει το σώμα του με το σάλιο του κοινού. Έτσι τα σωματικά υγρά διεκδικούνται και μετατρέπονται από σύμβολο μόλυνσης σε μια μέσο επίτευξης συλλογικού ανήκειν.

Σε ένα μέρος της performance ο Hennessy ξεκινάει ένα μονόλογο με τίτλο "Fluids" τονισμένη με χορευτικές χειρονομίες. Ο μονόλογος -προσομοιωμένη ερωτική πράξη- αναφέρεται συνεχώς στα υγρά του σώματος και ολοκληρώνεται με τη φράση «απλά για να κατονομάσω κάποια από τα αγαπημένα μου (έχει αναφερθεί πρωτύτερα στα σεξουαλικά θεραπευτικά υγρά, στον ιδρώτα της σκληρής επαφής, στο σάλιο του στόματος πάνω στο στήθος και στο αίμα που ρέει για να ζεστάνει την καρδιά) Όπως γλαφυρά περιγράφει ο Gere (2004: σελ. 54), ο λόγος του Hennessy οδηγεί σε μια θορυβώδη απάντηση από το κοινό με αποτέλεσμα να τον επαναλάβει emphaticά τελειώνοντας αυτή τη φορά με το «απλά για να κατονομάσω κάποια από τα αγαπημένα μας». Ο χορευτής αναγνωρίζει τη συγγένεια με το κοινό του και επιβεβαιώνει αυτό το «μας». Στο τελευταίο μέρος της δράσης, ζητά από το κοινό να φτύσει μέσα σε ένα δοχείο και με θρησκευτικές αναφορές (χριστιανική θεία κοινωνία) αλείφει το γυμνό του σώμα με αυτό το σάλιο το οποίο έχει αναμείξει με διάφορα άλλα συστατικά μεταξύ των οποίων ενός είδους βάμμα. Τοποθετώντας το υγρό στο σώμα του ζωγραφίζει το σώμα του με τα υγρά των θεατών ενώ άμεση είναι η σύνδεση με τις μορφές στο έργο του street artist- εικαστικού Keith Haring (ο οποίος πέθανε από AIDS το 1990). Ο Gere αναφέρει: «Βλέπει το σώμα του (ο Hennessy) όχι ως ξεχωριστό από το σώμα των θεατών του αλλά ως συνέχεια τους. Οι λέξεις του αρνούνται τον υπαρξιακό διαχωρισμό του ενός ανθρώπου με τον άλλον (...), είναι συνδεδεμένος μαζί τους.» (2004: σελ. 54).

Για την Butler (2015) η πολιτική είναι αποτέλεσμα σωμάτων που συγκεντρώνονται, κάτι όμως περισσότερο από μια μάζα αυτόνομων σωμάτων. Θεωρεί ότι η πολιτική προκύπτει μεταξύ αυτών των σωμάτων –στη σύνδεση- «Αυτοί που βρίσκουν τους εαυτούς τους σε θέσεις στις οποίες εκτίθενται σε σκληρή βία, χωρίς τη βασική πολιτική προστασία του νόμου, δεν είναι γι αυτό το λόγο εκτός του πεδίου του πολιτικού ή αποστερημένοι από κάθε μορφής εμπρόθετη δράση (2015: σελ. 79)». Παρά το ότι με βιοπολιτικούς όρους τα σώματα των ανθρώπων με AIDS, των ομοφυλοφίλων, των γυναικών, των μεταναστών μπορεί να φαίνονται αναλώσιμα, χωρίς αξία, τα ίδια τα σώματα έχουν τη δυνατότητα εμπρόθετης δράσης. Εδώ, μέρος αυτής της δράσης είναι η «χορογραφία» του Gere.

Τα υγρά που θεωρούνταν αιτία μόλυνσης με τον κυρίαρχο λόγο της εποχής, μεταπλάθονται μέσω του χορού σε σύμβολα ιερότητας, απόλαυσης, πάθους, σύνδεσης υπενθυμίζοντας μια εποχή πριν τη νόσο αλλά και χρησιμοποιώντας τα λόγια του Muñoz (2009) «στρέφοντας το βλέμμα σε μια queer μελλοντικότητα, μια queer ζωή στον ορίζοντα». Τονίζεται ακόμα, η πολιτική σημασία του να υπάρχουν μαζί με τα άλλα σώματα ή για να το θέσω με τους όρους της Butler, «πέρα από διαφορές, κάποιες φορές σε καταστάσεις εγγύτητας που δεν επιλέγουμε». (2015: σελ. 27).

Πως μπορεί να λειτουργήσει αυτή η πολιτική δυναμική των σωμάτων που συναντιούνται μαζί χορεύοντας στα μουσεία σύγχρονης τέχνης; Προσπάθησα να κάνω το άλμα από το χορό στις Disco στον χορό ως εικαστική παραγωγή, αλλά ως τώρα οι κύριες αναφορές μου ήταν έργα που έλαβαν χώρο σε μη θεσμικά πλαίσια. Είναι εφικτή μια queer φεμινιστική κίνηση (και ένα αντίστοιχο κίνημα) να ξεκινήσει από τους όχι και τόσο πολιτικά συγγενείς, αποστειρωμένους χώρους των μουσείων; Μπορούμε να αλλάξουμε την αρχιτεκτονική αυτών των χώρων με τα σώματά μας; Η Judith Butler στην ομιλία της “Bodies that still matter”⁸ (2016) στο Megaron Plus του Μεγάλου Μουσικής Αθηνών υποστήριξε ότι οφείλουμε να καταλαμβάνουμε με τα σώματά μας τέτοιου είδους μέρη, και ακόμα μεγαλύτερα μέρη. Η πρόταση προκάλεσε αμηχανία, τόσο λόγω του θεσμικού χαρακτήρα της ομιλίας όσο και του πολιτικού της πλαισίου που είχε ήδη κατηγορηθεί για την υφαντική εννοιών όπως η ριζοσπαστικότητα. Η ίδια η ύπαρξη των σωμάτων εκεί όμως φαίνεται να έχει τη δυνατότητα να ορίσει διαφορετικά το χώρο. Τα σώματα, οι επιθυμίες και οι διεκδικήσεις τους επανασχεδιάζουν την αρχιτεκτονική του χώρου και αμφισβητούν

⁸ Η ομιλία πραγματοποιήθηκε την Τετάρτη 11 Μαΐου 2016 στο Megaron Plus, στην Αθήνα, σε συνεργασία με το Birkbeck institute for the Humanities.

παράλληλα τον θεσμικό χαρακτήρα του. Είναι σώματα που υπάρχουν και δεν υπάρχουν, που είναι στα όρια της αναγνώρισης, σε ένα «όχι ακόμα» και «όχι ακριβώς» και με την «κατάληψη» του χώρου μπορούν αν όχι να επανασχεδιάσουν, να μουντζουρώσουν τα «αρχιτεκτονικά σχέδια» των θεσμών. Με τον ίδιο τρόπο που ένα strip club ανανοηματοδοτείται όταν «καταλαμβάνεται» από queer parties⁹. Στην περίπτωση αυτή, για να επιστρέψουμε στην ιδέα του χορού, περνάμε από την αντικειμενοποίηση του γυναικείου σώματος από το ανδρικό βλέμμα στην επιθυμητική διεκδίκηση του σώματος μας ως σεξουαλικά αντικείμενα που δεν ανήκουν όμως σε ένα πατριαρχικό βλέμμα. Ο χώρος εννοιολογημένος ως τόπος καταπίεσης και αναγκαστικής εκμετάλλευσης μετατρέπεται στιγμιαία σε τόπος εορτασμού της υλικότητας του σώματος, της ηδονής της αντικειμενοποίησής του, πέραν του ανδρικού βλέμματος. Η (αυτο)σεξουαλικοποίηση και αντικειμενοποίηση γίνονται εργαλεία για να διαβάσουμε διαφορετικά τη θέση των γυναικών που εργάζονται εκεί, βγάζοντας τις από την αντίστοιχα καταπιεστική θέση του μόνιμου θύματος και δίνοντας τους τη δυνατότητα εμπρόθετης δράσης. Παράλληλα τοποθετεί και το ανδρικό αντικειμενοποιητικό βλέμμα στην θλιβερή θέση του. Στη θέση του κατά φαντασίαν ελεγκτή και εξουσιαστή των σωμάτων όλων των άλλων. Ο ίδιος ο χώρος καταπίεσης γίνεται τόπος δυνητικής απελευθέρωσης.

Το μουσείο και η γκαλερί λοιπόν ως strip club. Ένας χώρος που συγκεντρώνει όλες τις μορφές καταπίεσης ενός πατριαρχικού – καπιταλιστικού συστήματος. Η παρουσία του χορού στα μουσεία σύγχρονης τέχνης, όχι με τη μορφή φιλοξενίας, αλλά ως μέρος του κεντρικού τους προγράμματος, γίνεται όλο και πιο συχνή την τελευταία δεκαετία. Τα πιο σημαντικά μουσεία - ιδρύματα και θεσμοί όπως η Documenta ή οι Biennale, προβάλλουν παραγωγές στις οποίες ο χορός (με queer φεμινιστικές στοχεύσεις) είναι το βασικό μέσο έκφρασης. Οφείλουμε να αναφέρουμε βέβαια ότι υπάρχει ακόμα μια αμηχανία σε σχέση με το μέχρι που μπορεί να φτάσει αυτό. Η προγραμματισμένη έκθεση “Fire in the Disco,” στο MoCA, στο Los Angeles με θέμα την επιρροή της Disco στον κόσμο των εικαστικών, υπό της επεισοδιακής διεύθυνσης του Jeffrey Deitch, προκάλεσε παραίτηση του John Baldessari από το διοικητικό συμβούλιο και δεν ολοκληρώθηκε ποτέ.

⁹ Σκέφτομαι εδώ παραδείγματα όπως το Millenium Club στο Λονδίνο, ένα strip club που σε εβδομαδιαία βάση «καταλαμβάνεται» από queer σώματα, στα οργανωμένα party με τίτλο savage. Ο οργανωμένος και εμπορικός χαρακτήρας του εγχειρήματος δεν θεωρώ ότι αφαιρεί εντελώς τις πολιτικές δυνατότητές του.

Ο τελευταίος, ανέφερε ότι οι λόγοι σχετίζονταν με την απόλυση του επιμελητή Paul Schimmel και την pop στροφή του μουσείου. «Για να ζήσω με την υπόληψη μου έπρεπε να το κάνω (...) Όταν άκουσα για την έκθεση με θέμα τη disco, έπρεπε να το διαβάσω δύο φορές, αφού αρχικά νόμιζα ότι επρόκειτο για αστείο, αλλά κατάλαβα πως όχι, αυτό είναι σοβαρό και επιβεβαίωσε την άποψή μου». (Boehm, 2012)

Δεν ήταν τόσο οι επιχειρηματικές επιλογές του Deitch, η εμπορικοποίηση του μουσείου (αυτά θεωρούνται σχεδόν αυτονόητα στη μουσειακή διαχείριση) αλλά η ασοβαρότητα των εκθέσεων, «το ποτήρι ξεχειλίζει» με τη Disco. Δεν μπορούμε να αποσυνδέσουμε την επιλογή αυτή από το κίνημα –'όχι τελικά τόσο μακρινό - disco sucks και τη σύνδεσή του με μια λευκή, ετεροφυλόφιλη υποκειμενικότητα που αναζητά επιβεβαίωση μέσω της άρνησης του «άλλου».

Παρ' όλα αυτά οι καλλιτεχνικοί θεσμοί φαίνεται να είναι γενικά ανοιχτοί στην προσπάθεια εκδημοκρατισμού τους στο να αναγνωρίσουν τη σημασία της καλλιτεχνικής παραγωγής από υποκουλτούρες ή την "mainstream" πολιτισμική παραγωγή από ομάδες που δεν ταυτίζονται με το λευκό ετεροφυλόφιλο υποκείμενο. Το πρόσφατο (2016) δημόσιο πρόγραμμα της Documenta (14) στην Αθήνα συμπεριέλαβε ένα DJ set του Gizem Oruç, μια συναυλία της «Πράσινης Λεσβίας» και μια βραδιά με τίτλο "Wet Dreams Water Ritual" με την Annie Sprinkle και τον Beth Stephens. Η Annie Sprinkle προκάλεσε τους θεατές να «συμμετέχουν στις απολαύσεις και τους κινδύνους του νερού σε συνεργασία με τοπικούς καλλιτέχνες, ακτιβιστές, μουσικούς, εργαζόμενους του σεξ, πρόσφυγες, και άλλους ανθρώπους και μη ανθρώπους» ("An Evening with Annie Sprinkle and Beth Stephens and Wet Dreams Water Ritual", 2016). Με αυτό το τρόπο στέκεται κριτικά απέναντι στα όρια της ανθρωπινότητας και δημιουργεί ένα ανοιχτό δίκτυο συνδέσεων με βάση την επιθυμία.

Η πρακτική της γίνεται σχόλιο ειρωνικού σχολιασμού για την ασοβαρότητά της στο συνέδριο Ιστορικού Υλισμού στο SOAS από τον Alan Sears και τον David Alderson (Lewis, Sears, & Alderson, 2016). Η Sprinkle λειτουργεί σε αυτό το πλαίσιο ως παράδειγμα του μεταμοντέρνου πολιτικού αδιέξοδου, αφού δεν είναι «σοβαρό» οι πολιτικές του επιπτώσεις –αν έχει τέτοιες στοχεύσεις- είναι εξίσου ασόβαρες. Ο λευκός προνομιούχος άνδρας (δυστυχώς και ο ομοφυλόφιλος) από το ακαδημαϊκό «πανόπτικον» έχει τη διάθεση να δείξει -γι ακόμα μια φορά- πως γίνεται η «επανάσταση» κάνοντας χρήση και μη αμφισβητώντας την αξία των προνομίων του.

Σύμφωνα με τον Sears προς έναν Queer φεμινιστικό αντικαπιταλισμό έχει ιδιαίτερη

σημασία η «οργάνωση». Η βάση οργάνωσης σε «queer- συνδικαλιστικές οργανώσεις (που όπως και τα εργατικά σωματεία) θα πρέπει να πάνε πέρα από τα όρια τους για να οργανώσουν τους μη οργανωμένους (ανθρώπους που δεν βρίσκονται σε εργασίες που έχουν συνδικάτα, τους επισφαλείς εργαζόμενους ή ανέργους) ή τους αποκλεισμένους (στη βάση της εθνικότητας, της φυλής, της αναπηρίας ή του φύλου)» (2005: σελ. 109). Στη συνέχεια ο Sears με νοσταλγική διάθεση αναφέρει ότι ο Queer αντικαπιταλισμός πρέπει να εμπεριέχει τα καλύτερα στοιχεία του απελευθερωτικού κινήματος που ακολούθησε το Stonewall (την στράτευση, το εύρος οράματος και τις μετασχηματιστικές δεσμεύσεις). Καταλήγει στο ότι είναι δυνατόν να συνδυάσουμε «έναν εύθυμο αγώνα για σεξουαλική ελευθερία με μια σοβαρή εξέταση των σχέσεων εξουσίας που σχηματίζουν τις εμπειρίες μας για το φύλο και τη σεξουαλικότητα.» (ο.π.).

Αν και βρίσκω προβληματικό αυτό το διαχωρισμό σοβαρού - μη σοβαρού, υποστηρίζω ότι η πολιτική δυναμική του queer φεμινισμού βρίσκεται και στο ασόβαρο και σίγουρα στο μη οργανωμένο. Βρίσκω πολύ πιο χρήσιμο πολιτικά το έδαφος επιθυμίας που δημιουργεί η Sprinkle, την σύγχυση των ορίων ανθρώπινου και μη, τη δημιουργία κοινών αγώνων σεξεργατών, μεταναστών καλλιτεχνών ακτιβιστών, «δέντρων» μέσω της εκστατικής τους σύνδεσης και τον χορό παρά μια οργανωμένη στράτευση.

Σε αυτό το πλαίσιο εντάσσω τη δουλειά της Wu Tsang, τόσο της εικαστικής πλευράς της σε μουσειακά πλαίσια όσο και την ακτιβιστική δράση και τα party τα οποία οργάνωνε που θεωρώ αδιαχώριστα από την πρώτη. Θα χρησιμοποιήσω ως παράδειγμα το έργο της Wildness¹⁰. Η Tsang δουλεύει με video, εγκαταστάσεις, performances και γλυπτική. Η πρακτική της συγχέει τα όρια μεταξύ της καταγραφής (ντοκιμαντέρ), του ακτιβισμού και της φαντασιακής αναπαράστασης.

Στο έργο της Wildness (Εικόνα 2) ακολουθεί μια ομάδα queer καλλιτεχνών που οργανώνουν ένα εβδομαδιαίο party και performances με τον ίδιο τίτλο (Wildness) στο Silver Platter, ένα ιστορικό bar στο Los Angeles στο οποίο από τη λειτουργία του το 1963, συχνάζουν κυρίως trans γυναίκες από τη λατινική Αμερική. Η πρώτη επαφή με το bar είναι για την Tsang μια αναζήτηση ταυτότητας. Βλέπει στο Silver Platter ένα τόπο σύνδεσης trans

¹⁰ Χρησιμοποιώ τα θηλυκά άρθρα αν και αντίστοιχα θα μπορούσα να χρησιμοποιήσω τα αρσενικά. Όπως αναφέρει η Wu Tsang σε συνέντευξή της, «δεν έχει σημασία» (2012). Η συνέντευξη είναι διαθέσιμη εδώ: <https://www.youtube.com/watch?v=6R5z7OFA4uY>

γυναικών που είναι μετανάστριες -πολλές φορές «παράνομες»- όχι λευκές, ένα πλέγμα ταυτοτήτων που συνδέονται και επικαλύπτονται. Η ίδια νιώθει συγγένεια με αυτές τις ταυτότητες φέρνοντας όμως και την ιδιότητα του νέου καλλιτέχνη. Παρακολουθούμε τους παλαιότερους θαμώνες του bar, μετά την αρχική διστακτικότητα και επιφύλαξη, να αποκτούν δεσμούς φιλίας με τους νεοεισερχόμενους. Η δημοφιλία του party μεγαλώνει συνεχώς με αποτέλεσμα όλο και περισσότερος κόσμος να συμμετέχει στην κοινότητα του Silver Platter. Την ίδια στιγμή όμως αποκτά αρνητική δημοσιότητα στον τύπο και ο μέχρι πρότινος «ασφαλής» και φιλόξενος χώρος μπαίνει στο στόχαστρο της υπηρεσίας ελέγχου παράνομης μετανάστευσης, με τους θαμώνες να κινδυνεύουν και κάποιους από αυτούς να αντιμετωπίζουν άμεσες συνέπειες. Η κατακερματισμένη κοινότητα οδηγείται στο να αμφισβητήσει και να επαναδιαπραγματευθεί την κοινή ταυτότητα της.

Η αφήγηση της ιστορίας γίνεται με στοιχεία μαγικού ρεαλισμού, από το ίδιο το bar, που αποκτά φωνή trans γυναίκας. Το Silver Platter στην αρχή του video αφηγείται:

«Ο χρόνος δανείζεται, και αλλάζει τα πάντα. Πρόσωπα, σχέσεις και γειτονιές. Δεν έχουν απομείνει πολλοί σαν κι εμένα και αναρωτιέμαι, τι θα γίνει με εμένα; Πως θα εξηγήσω την κληρονομιά μου; Είμαι ένας φάρος που οδηγεί τα μικρά του έξω από το σκοτάδι. Αυτή είναι μια από αυτές τις ιστορίες που λέγεται από τα νεότερα παιδιά μου. Τη Wu και το Wildness.»

Η Tsang προσεγγίζει τα όρια του ανθρώπινου, παίζοντας με τις κυρίαρχες αφηγήσεις που τοποθετούν αυτούς που είναι «σαν κι εκείνη» εκτός ανθρωπινότητας. Δίνει φωνή στους χώρους και φτιάχνει δίκτυα συγγένειας μαζί τους. Την απασχολεί η έννοια του «ασφαλούς χώρου», που έχει προκαλέσει εκτενείς συζητήσεις εντός του φεμινιστικού κινήματος. Ανιχνεύει τις διαφορετικές σημασίες που μπορεί να έχει ανάμεσα σε ξεχωριστές, περιθωριοποιημένες ομάδες και το είδος της προστασίας που μπορεί να παρέχει, τα όρια και τις αποτυχίες του.

Ακολουθεί σε αυτή τη βάση τις διαφορετικές εντάσεις αλλά και τις συμμαχίες και φιλίες που δημιουργήθηκαν μέσα στο Silver Platter. Αναστοχάζεται πάνω στην πολιτική σημασία αλλά και τις συνέπειες της έκθεσης. Παράλληλα μαζί με την ομάδα φίλων-συνεργατών της προσπαθούν να δημιουργήσουν ένα δίκτυο υποστήριξης μέσω νομικών και άλλων για να προστατέψουν τους θαμώνες από τις τα προβλήματα της προβολής. Δράση και αναστοχασμός δεν διαχωρίζονται.

Ένα από τα βασικά ζητήματα πάνω στα οποία στέκεται η Tsang είναι ο ρόλος της τέχνης ως άρθρωση πολιτικού λόγου την ίδια στιγμή που λειτουργεί ως μέσο εξευγενισμού και εκτοπισμού των περιθωριοποιημένων ομάδων. Επιλέγει τις συμμαχίες ως πολιτικό εργαλείο ενάντια στην καταπίεση, προβάλλοντας όμως και τις σχέσεις εξουσίας που συναντώνται μέσα σε αυτές. Για την Tsang, η έννοια της απόλαυσης είναι βασική στη δημιουργία της κοινότητας, με την κοινότητα να μην ορίζεται ενικά αλλά με τα όριά της συνεχώς να προβληματοποιούνται. Διερωτάται τι είναι μια κοινότητα και ποιος ανήκει σε αυτή. Η αρχική της αναζήτηση ταυτότητας καταλήγει στην απόρριψη των σταθερών ταυτοτήτων, στην αναταραχή των ορίων τους αλλά και στην αναγνώριση της σημασίας τους, μέσα στη ρευστότητά τους, απέναντι σε καταπιεστικές δομές.

Το party Wildness όπως φαίνεται στην αφήγηση του έργου σταματά για να προστατευτούν οι θαμώνες και το μπαρ συνεχίζει στους κανονικούς του ρυθμούς. Η Tsang δεν αντιμετωπίζει όμως αρνητικά αυτό το αποτέλεσμα –αλλά στο έδαφος μιας συνεπούς queer αποτυχίας. Για να χρησιμοποιήσουμε τα λόγια του Halberstam «η αποτυχία δίνει τη δυνατότητα να χρησιμοποιήσουμε τις αρνητικές της συνέπειες για να δημιουργήσουμε στην τοξική θετικότητα της σύγχρονης ετεροκανονικής ζωής» (2011: σελ 3). Η Tsang τονίζει τις στενές σχέσεις και τις φιλίες που δημιουργήθηκαν, τις συνδέσεις μεταξύ ανθρώπων που διαφορετικά λειτουργούν σε ξεχωριστές κοινότητες.

Το party δεν θα μπορούσε να δημιουργήσει μια queer ουτοπία σε μια νύχτα, αλλά μέσω της αποτυχίας του δημιουργεί τη βάση για μια να «κάνει κάτι άλλο», να οραματιστεί μια queer ουτοπία στον ορίζοντα και να χαρτογραφήσει όπως θα υποστήριζε ο Munoz, διαφορετικά μονοπάτια προς τα εκεί. Ο ίδιος υποστηρίζει «Η queer αποτυχία είναι ουτοπική καθώς δεν ορίζεται από τον ετεροκανονικό χρόνο, διαταράσσει τα πρωτόκολλα του και παρεμβαίνει στο εδώ και τώρα». Η αποτυχία εδώ δημιουργεί τις συνθήκες για αναστοχασμό και αναδιαπραγμάτευση των συλλογικών ταυτοτήτων.

Η δουλειά αυτή παρουσιάστηκε στη Whitney Biennial το 2012 σε μορφή βιντεοεγκατάστασης μαζί με άλλες δυο προβολές σε έναν ειδικά διαμορφωμένο χώρο που έμοιαζε με το εσωτερικό του Silver Platter με τον τίτλο *Green Room*. Δημιούργησε ένα χώρο ξεκούρασης και συνάντησης που λειτουργούσε και ως δοκιμαστήριο για τις performances και τις παραστάσεις χορού που φιλοξενούσε η Biennale συγχέοντας τον ιδιωτικό με τον δημόσιο χώρο. Το έργο λειτουργώντας και ως θεσμική κριτική, προβληματοποιεί τη θέση του μέσα στη μπιεννάλε αλλά παράλληλα διεκδικεί αυτό το χώρο.

Η Tsang ένα χρόνο πριν την ολοκλήρωση του έργου και με αφορμή μια παρουσίαση στο New Museum με στόχο τη χρηματοδότηση αναφέρει:

« σκέφτομαι τον ρόλο των καλλιτεχνών σε αυτές τις συνθήκες, σα να είναι συνένοχοι διασκεδαστικοί γελωτοποιοί για την ελίτ πατρωνία των μουσείων. Συνεχίζει να με απασχολεί η εύρεση ενός έξυπνου τρόπου να απαντήσω σε αυτό. Ένας τρόπος είναι απλά να μη συμμετέχεις –αλλά έτσι χάνεις την ευκαιρία να έρθεις σε διάλογο με αυτό στο οποίο θέλεις να κάνεις κριτική- μια άλλη κάπως αναμενόμενη αντίδραση είναι κάποιες «Fuck 1%» χειρονομίες που όμως είναι αυτό που περιμένει το κοινό από ένα queer καλλιτέχνη. Ο φίλος μου ο Alex (από τους My Barbarian) συνηθίζει να λέει ότι τους αρέσει όταν δαγκώνεις το χέρι τους που σε ταΐζει. (...)Αποφάσισα λοιπόν να κάνω μια δήλωση στην αρχή του έργου. Αυτή είναι η δήλωση:

Αγαπητό κοινό,

(...) Αυτός το μέρος που λαμβάνει χώρα η performance, δεν είναι απαραίτητα ένας ασφαλής χώρος για όλες τις κοινότητες στις οποίες κάνει αναφορά το έργο. Αν θέλετε να γίνετε θεατές παρακαλώ να αναγνωρίσετε πρώτα ότι υπάρχουμε. Γιατί προκειμένου να καταρρεύσουμε σαν πολύπλοκα όντα, θα πρέπει πρώτα να είμαστε σε θέση να ζήσουμε (...)».
(Tsang, 2016: σελ. 212)



(Εικόνα 2)

Φαίνεται ότι την απασχολεί το ζήτημα του θεσμικού εναγκαλισμού της δουλειάς των καλλιτεχνών με queer αναφορές όμως μέσω του ίδιου του έργου δημιουργεί ανοιχτούς χώρους, συνάντησης, διαλόγου αλλά και παραγωγικής σύγκρουσης, με στόχο να ανατρέψει ή μάλλον να μετατοπίσει τους καθιερωμένους κανόνες λειτουργίας των θεσμών.

Η Zarina Muhammad, το 2016, στην έκθεση Bloomberg New Contemporaries που πραγματοποιήθηκε στο ICA η παρουσίασε το έργο Dijihad και English beat (Εικόνα 3). Η καλλιτεχνική της πρακτική φέρνει στο προσκήνιο το «καφέ» γυναικείο σώμα και τις αναπαραστάσεις του και χρησιμοποιεί την pop κουλτούρα ως αναλυτικό της εργαλείο. Ο Φουκώ συνομιλεί με τη Mariah Carey σε ένα κόσμο από emoji, ψηφιακά avatars και tweets. Το μήνυμα και στα δυο έργα κατασκευάζεται μέσα από την αποδόμησή του, μέσα από την εμπρόθετη διεκδίκηση του μη σοβαρού. Στο έργο ως φορέα ενός συγκεκριμένου μηνύματος η Muhammad αντιπροτείνει μια καλλιτεχνική πρακτική ως οικοσύστημα με πολλαπλές συνδέσεις, αδιέξοδα και αντιφάσεις. Η ίδια ως ψηφιακή αναπαράσταση στοχεύει στην αποσύνδεση από τον εαυτό της. Ως καφέ γυναικείο σώμα-avatar μαζί με μία ακόμα performer χορεύει μπροστά από εικόνες καταστροφής, βίαιες απεικονίσεις από video games και στερεοτυπικές εικόνες μιας εμπόλεμης ζώνης. Το τραγούδι που ακούγεται είναι η ρομποτική μετατροπή του τραγουδιού Angreji Beat¹¹ του Yo Yo Honey Singh, τραγουδιστή που έχει κατηγορηθεί για τον μισογυνισμό και την προτροπή βίας ενάντια σε γυναίκες που εκφράζεται στους στίχους του. Η Muhammad ξεχαρβαλώνει τον βίαιο χαρακτήρα των στίχων, παίζει με την ιδέα της μετάφρασης, το ολισθηρό έδαφος της νοσηματοδότησης και μέσω μιας κωδικοποιημένης γλώσσας φέρνει στην επιφάνεια ζητήματα φύλου, φυλής, έθνους, τάξης. Η απάντηση σε αυτά τα ζητήματα και τον ρόλο της ταυτότητας έρχεται με το σώμα που χορεύει και τρολάρει, που αποχωρίζεται τον εαυτό του, πολλαπλασιάζεται, δεν είναι «το σταθερό ένα» αλλά σε σύνδεση με άλλα ή σε αποσύνδεση με το ίδιο. Αυτό οπτικοποιείται μέσω μιας καθημερινής ψηφιακής εργαλειοθήκης που είναι εύκολα προσβάσιμη και θεωρείται εκτός του πεδίου του καλλιτεχνικού. Μια εργαλειοθήκη που ορίζει το κιτς, το ασόβαρο και το ανώριμο. Στο έδαφος του μπανάλ και του κοινότοπου βρίσκει λοιπόν την αφετηρία δράσης της, στην ιδιοποίηση των μέσων καταπίεσης και στο ξεχαρβάλωμά τους, κρατώντας παράλληλα τις δυνατότητες απόλαυσης που μπορεί να προσφέρουν. Η προσθήκη του χορού στον κόσμο

¹¹Το βίντεο είναι διαθέσιμο εδώ: <https://www.youtube.com/watch?v=ZTgvgmhC1gQ>

της σύγχρονης τέχνης επαναφέρει την ιδέα της σωματικότητας, του παρόντος σώματος του καλλιτέχνη, αλλά παράλληλα στέκεται κριτικά απέναντί της και την προβληματοποιεί.



(Εικόνα 3)

Η εικαστικός Alexandra Bachzetsis εργάζεται επίσης προς αυτή την κατεύθυνση. Όπως αναφέρει η Chus Martinez, (2010: σελ. 34) η Bachzetsis μέσα από καλλιτεχνικές επιτελεστικές πρακτικές που αντλούν το λεξιλόγιό τους από το χορό εξερευνά τις διαδικασίες με τις οποίες καταναλώνουμε εικόνες, χειρονομίες, κοινωνικές συμπεριφορές και τη γλώσσα. Με αναφορές στην pop κουλτούρα ανάγει ως κεντρικό της θέμα την επιτέλεση του φύλου. Η pop μουσική, το hip-hop, η μόδα, το strip-tease και ο κινηματογράφος είναι, όπως επισημαίνει η Dieter Roelstraete¹², οι βασικές της πηγές έμπνευσης.

Στη δουλειά της «ο ερωτισμός και η ενσυναίσθηση μπλέκονται με το αποτραβηγμένο βλέμμα της ανθρωπολογικής παρατήρησης.» (Roelstraete). Η καλλιτέχνις έτσι, προβληματοποιεί και προσπαθεί να φανταστεί και να εικονοποιήσει τις μορφές της σύγχρονης θηλυκότητας. Δεν παρωδεί όμως ακριβώς. Ενδιαφέρεται για το όριο στο οποίο το παρωδιακό και σαρκαστικό ταυτίζονται με το κυρίαρχο, ενώ αποτραβιούνται από αυτό.

¹² <http://www.alexandrabachzetsis.com/index.php/work.html>

Στο πιο πρόσφατο έργο της (Εικόνα 4) “Private: Wear a mask when you talk to me” (2016), η Bachzetsis εξερευνά τις καθημερινές επιτελέσεις του φύλου και της σεξουαλικότητας. Ενδιαφέρεται για τους τρόπους για τους οποίους το φύλο και η σεξουαλική επιθυμία κατασκευάζονται μέσω τελετουργικών επαναλήψεων στο νεοφιλελεύθερο καθεστώς. Όπως αναφέρει ο Paul Preciado στο δελτίο τύπου της παρουσίασης, το έργο:

«δεν κινητοποιεί τεχνικές παρωδίας οι οποίες έχουν αναπτυχθεί στις φεμινιστικές και queer κουλτούρες τα τελευταία χρόνια. Δεν σκοπεύει να αναπαραστήσει η διαδικασία της ενσωμάτωσης του φύλου και της σεξουαλικής νόρμας, αλλά περισσότερο εξερευνά τις στιγμές επιτελεστικής αποτυχίας και εσωτερικής μετάβασης που επιτρέπει στην εμπρόθετη δράση και την αντίσταση να αναδυθούν. Πόση ιστορία πειθαρχίας και αντίστασης μπορεί να ενθυλακωθούν σε μια μονάχα χειρονομία; Μπορεί η κίνηση να ενεργοποιήσει τη μνήμη των υπεξούσιων σωμάτων που έχουν θαφτεί κάτω από ηγεμονικούς κώδικες;» (Preciado, 2016)

Η Bachzetsis επιμένει στη μετάβαση, σε μια κατάσταση οριακή που μέσω της σωματικής ενέργειας, δίνει τη δυνατότητα «ρήξης στην Ιστορία και πρόκλησης πολιτιστικών αλλαγών και πολιτικών μεταμορφώσεων». Σε ένα συνεχόμενο παιχνίδι ταύτισης και αποταύτισης και αλλάζοντας ρόλους συνεχώς, αποδομεί αυτούς τους ηγεμονικούς κώδικες. Η performer δεν στέκεται εξ αρχής κριτικά στους ρόλους τους οποίους επιτελεί, δεν επιδεικνύει μια ξεκάθαρα αρνητική στάση στην επιθετική αρρενωπότητα ή την αντικειμενοποιημένη θηλυκότητα. Εξερευνά τα πεδία της σαγήνης, της βίας και του ελέγχου και αφήνεται ακόμα να απολαύσει την επιτέλεσή τους αλλά και την αποτυχία της επιτελεστικότητάς τους. Στρέφει το βλέμμα της στην πολιτική δυνατότητα, την αποσταθεροποιητική διάσταση των ενδιάμεσων καταστάσεων.

Τα παραδείγματα στα οποία αναφέρθηκε φέρνουν στο προσκήνιο οριακές, μεταίχμιακές καταστάσεις (κίνησης-ακίνησας, υποκειμένου-αντικειμένου, θέασης-δράσης, ταύτισης-αποταύτισης, επιτυχίας-αποτυχίας). Το μεταίχμιο μεταξύ χορού και εικαστικών ορίζεται ως ο τόπος πολιτικής δράσης. Δεν χρησιμοποιούν τα ίδια εργαλεία για την επίτευξη των στόχων τους, ούτε μοιράζονται ακριβώς τους ίδιους στόχους όμως συνδέονται με το κοινό μέσω των σωμάτων τους, σωμάτων που δεν ορίζονται ως αυτόνομα. Όλα αυτά τα σώματα είναι εξαρτώμενα και αλληλοεξαρτώμενα -σχέση στην οποία η Judith Butler

(2011) στηρίζει την πολιτική- . Είναι σώματα που στηρίζονται σε ορισμένες δομές αλλά και το ένα στο άλλο.



(Εικόνα 4)

Η Butler (2011) κάνοντας λόγο για τα κινήματα στις πλατείες τόνισε ότι μιλάμε για σώματα που «συναθροίζονται, κινούνται και μιλούν μαζί και διεκδικούν ένα συγκεκριμένο χώρο ως δημόσιο χώρο». Αναφέρει ότι δεν θα πρέπει να κάνουμε το λάθος να θεωρούμε ότι ο δημόσιος χώρος δίνεται, ότι είναι ήδη δημόσιος ή ότι αναγνωρίζεται ως τέτοιος.

Τα πολιτικά κινήματα στηρίζονται στην ύπαρξη κάποιων υποδομών. Στο πεζοδρόμιο, τον δρόμο και την πλατεία αλλά παράλληλα με την ύπαρξή τους, ανασυγκροτούν την πλατεία, τον δρόμο ή το πεζοδρόμιο ως δημόσια. Εικονοποιούν και οργανώνουν εκ νέου την αρχιτεκτονική του χώρου. Οποιαδήποτε συγκέντρωση σωμάτων χρειάζεται την υλική υποδομή, αλλά παράλληλα ανασχηματίζει το νόημά της. Τα σώματα «βρίσκουν και παράγουν το δημόσιο» αναμορφώνοντας την ύλη του περιβάλλοντός τους.

Όταν σκεφτόμαστε για σώματα που δρουν μαζί πολιτικά σκεφτόμαστε την πολιτική επιτέλεση μεταξύ των σωμάτων. Με τον ίδιο τρόπο, μπορούμε να στοχαστούμε πάνω στα σώματα εικαστικών και θεατών που καταλαμβάνουν χώρο στο μουσείο. Ο χώρος του μουσείου δεν είναι ένας δημόσιος χώρος, ούτε απαραίτητα ένας χώρος ανατρεπτικής

πολιτικής. Τα σώματα που συγκεντρώνονται συγκροτούν το μουσείο ως χώρο απόλαυσης και σύνδεσης με τα άλλα σώματα .

Στο μεταίχμιο των σωμάτων –που αγγίζονται νοητά η υλικά για να θυμηθούμε τον Dyer- δημιουργείται μια χρονικά οριοθετημένη συνθήκη απόδρασης από την κανονικότητα, από τα κυρίαρχα μοντέλα χρόνου, κίνησης, έμφυλης επιτελεστικότητας. Η δράση-απόδραση αυτή λειτουργεί υποστηρίζω και ως παράλληλη κριτική και διεκδίκηση των θεσμών και των υποδομών τους.

Η Alexandra Bachzetsis, δουλεύοντας σε μεγάλα μουσεία (Kunsthalle Basel, Stedelijk Museum, Tate Modern , Jumex Museum) αντλώντας από την ποπ κουλτούρα, τη νυχτερινή διασκέδαση αναλύει τις σχέσεις εξουσίας που είναι πάντα παρούσες. Μας υπενθυμίζει τις εξουσιαστικές δομές που υπάρχουν σε όλες τις μορφές απόλαυσης και επιχειρεί να παίξει με αυτές, να αποσταθεροποιήσει τις ιεραρχίες και να δημιουργήσει χώρους για να σκεφτόμαστε διαφορετικά, τις έμφυλες επιτελέσεις, το σώμα, την κίνηση, το μουσείο, το θέατρο, τη θέαση. Ο μουσειακός χώρος ή ο χώρος της εμπορικής γκαλερί γίνεται κατά τη διάρκεια των έργων της από τόπος περισυλλογής, απόλαυσης «υψηλής» τέχνης σε χώρο κριτικής διασκέδασης υπό τους ήχους Pop (ή και Disco) μουσικής.

Η Butler (2011), διαβάζοντας Arendt, επισημαίνει, ότι το σώμα: «δεν είναι κατά κύριο λόγο τοποθετημένο στο χώρο, αλλά με τους άλλους, κατασκευάζει ένα νέο χώρο. Και ο χώρος που δημιουργείται είναι ακριβώς μεταξύ εκείνων που ενεργούν από κοινού». Με αυτή την επισήμανση στο νου, θα μπορούσαμε να σκεφτούμε τη δυνατότητα μέσω των σχέσεων σωμάτων-έργων να αρθρωθεί ένας λόγος μέσω του οποίου ο χώρος του μουσείου ή της εμπορικής γκαλερί (με τις εννοιολογήσεις τους) αναδιαρθρώνεται μέσω της απόλαυσης και του ερωτισμού που δεν ορίζεται από τα κυρίαρχα πρότυπα.

Queer +/ Φεμινισμός στο καλλιτεχνικό προσκήνιο.

Μια καλή εποχή για να είσαι queer- φεμινιστής/ρια;

Οι εικαστικές πρακτικές που συνδέονται με τον φεμινισμό και την queer θεωρία βρίσκουν τα τελευταία χρόνια την πολυπόθητη θέση σε μουσεία, μεγάλες εμπορικές ή θεματικές εκθέσεις. Οι ατομικές εκθέσεις με καλλιτέχνιδες που ταυτίζονται με το γυναικείο φύλο πληθαίνουν και εκθέσεις με «γυναίκες καλλιτέχνιδες» είναι συχνές και ιδιαίτερα δημοφιλείς. Για να ορίσουμε το πεδίο αναφέρω παραδειγματικά εκθέσεις και έργα από μουσειακά ιδρύματα σε Μεγάλη Βρετανία, Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής και Αθήνα με βασική σύνδεσή τους την προσωπική παρατήρηση και συμμετοχή στο διάστημα Σεπτέμβριος – Δεκέμβριος 2016.

Στην Tate Modern πραγματοποιήθηκε το 2016 αναδρομική έκθεση της Georgia O'Keeffe¹³ ενώ η μόνιμη παρουσίαση της συλλογής περιλαμβάνει υπό τον τίτλο "Performer and Participant" και τις μικροεκθέσεις "Women and Work" και "The art of participation" μεγάλο δείγμα δουλειάς των Marina Abramovic, Rebecca Horn, Ana Iupas, Daria Martin, Suzanne Iacy, Margaret Harrison, Kay Hunt και Mary Kelly σε επιμέλεια των Valentina Ravaglia και Catherine Wood με σαφή φεμινιστική αφήγηση που αποδίδει τις πολλαπλές πτυχές του κινήματος. Επιπλέον, στις μόνιμες εκθέσεις περιλαμβάνεται και το αφιέρωμα στην Louise Bourgeois. Η Whitechapel Gallery τον Οκτώβριο του 2016 εγκαινίασε την έκθεση των Guerrilla Girls "Is it even worse in Europe?". Το 2016, το New Museum στη Νέα Υόρκη παρουσίασε σε τρεις ορόφους του τη δουλειά της Pipilotti Rist ενώ το Guggenheim (σε συνεργασία με την Tate Modern) έκανε αναδρομική έκθεση στην Agnes Martin¹⁴. Παράλληλα, στο The Met Breuer πραγματοποιήθηκε έκθεση-αφιέρωμα στην δουλειά της Diane Arbus με τίτλο "In the Beginning"¹⁵ χαρακτηρίζοντάς την ως μια από τις πιο επιδραστικές και προκλητικές καλλιτέχνιδες του 20^{ου} αιώνα.

Εκθέσεις με queer θεματολογία είναι επίσης συχνό φαινόμενο. Η Tate Modern ανακοίνωσε την επερχόμενη έκθεση «Queer British Art 1861-1967» για να γιορτάσει τα 50

¹³ <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/georgia-okeeffe>

¹⁴ <https://www.guggenheim.org/exhibition/agnes-martin>

¹⁵ <http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2016/diane-arbus>

χρόνια αποποινικοποίησης της ομοφυλοφιλίας στο Ηνωμένο Βασίλειο με καλλιτέχνες όπως οι John Singer Sargent, Duncan Grant, Dora Carrington, David Hockney και Francis Bacon. Σύμφωνα με το δελτίο τύπου «παρουσιάζονται έργα βαθιά προσωπικά και οικεία μαζί με έργα που απευθύνονταν σε ένα ευρύτερο κοινό βοηθώντας έτσι να σφυρηλατηθεί μια αίσθηση κοινότητας όταν η σύγχρονη ΛΟΑΤ ορολογία «λεσβία», «γκέι», «αμφιφυλόφιλος» και «trans» ήταν παραγνωρισμένη. Μαζί, αποκαλύπτουν μια αξιοσημείωτη ποικιλία ταυτοτήτων και ιστοριών, από το παιχνιδιάρικο στο πολιτικό» ("Queer British Art 1861–1967", 2017).

Το MoMA στη Νέα Υόρκη απέκτησε τα δικαιώματα στη Rainbow flag¹⁶ και την προσέθεσε στη συλλογή design του. Στις εκθέσεις που πραγματοποιήθηκαν στο μουσείο μέσα στο έτος, περιλαμβάνεται η εγκατάσταση του Teiji Furuhashi (1960–1995) με τίτλο "Lovers" που αποτελεί μια queer ερωτική ελεγεία. Το *Lovers* μια multimedia εγκατάσταση σε μέγεθος ενός δωματίου, προβάλλονται σε πραγματικό μέγεθος οι γυμνές μορφές του καλλιτέχνη μαζί με άλλα μέλη της κολεκτίβας Dumb Type. Οι μορφές κινούνται περιμετρικά του δωματίου ενεργοποιούμενες από την παρουσία των θεατών, σε μια χορογραφική ακολουθία σε λούπα που αλλάζει ανάλογα με τις κινήσεις μέσα στο χώρο. Περιορισμένοι από τις αυτόνομες προβολές τους, οι "εραστές", τρέχουν ή ο ένας πάνω στον άλλο, επικαλύπτονται κάνουν παύσεις αλλά ποτέ δεν έρχονται σε επαφή. Το έργο ολοκληρώθηκε ένα χρόνο πριν τον θάνατο του καλλιτέχνη από επιπλοκές σχετιζόμενες με το AIDS.

Στο New Museum, το 2016 έλαβε χώρα έκθεση των My Barbarian, της κολεκτίβας που εργάζεται στα όρια μεταξύ θεάτρου, εικαστικών τεχνών και κριτικής θεωρίας, χρησιμοποιώντας την performance ως μέσο «θεατρικής επιτέλεσης των κοινωνικών προβλημάτων και οραματισμού νέων τρόπων συνύπαρξης». Οι My Barbarian, ήταν βασική αναφορά στο έργο του Jose Esteban Munoz για την άρθρωση του επιχειρήματος του για τη σημασία της Queer Ουτοπικής τέχνης και τη σημασία της αισθητικής διάστασης, με τον τελευταίο να υποστηρίζει ότι οι My Barbarian «κάνουν κριτική στο παρόν, οραματιζόμενοι ένα μέλλον που είναι αδύνατο με τους όρους ενός (ετερο)κανονιστικού χρόνου» (2009: σελ. 178).

Είναι λοιπόν μια καλή εποχή για να είσαι queer- φεμινιστής/ρια; Με την αποδοχή των μεγάλων ιδρυμάτων και την ολοένα αυξανόμενη ορατότητα του κινηματικού λόγου και

¹⁶ Η Rainbow Flag σχεδιάστηκε από τον Gilbert Baker το 1978 στο San Francisco και λειτουργεί ακόμα και σήμερα ως σύμβολο της ΛΟΑΤ κοινότητας.

των αισθητικών εκφράσεων του μια θετική απάντηση θα ήταν αναμενόμενη, οφείλουμε όμως να σταθούμε με κριτική διάθεση σε τέτοιου είδους εορτασμούς. Η Lara Perry (2013) στο κείμενο της “A Good time to be a Woman? Women Artist Feminism and Tate Modern” αναφέρεται στην παραδοχή της Sarah Lucas «Είναι καλή εποχή για να είσαι γυναίκα. Το να είσαι γυναίκα σήμερα είναι σα να είσαι Μαρξιστής την εποχή της επανάστασης στη Ρωσία. Είναι η στιγμή μας» (Perry, 2013: σελ. 31).

Η Perry αποδομεί τη φράση της πετυχημένης εικαστικού υποστηρίζοντας ότι παρά την αυξημένη ορατότητα των γυναικών καλλιτεχνών τις τελευταίες δυο δεκαετίες η συμμετοχή δεν είναι ούτε ισάξια, ούτε εκφέρει ακριβώς τον πολιτικό λόγο των κινημάτων (με τα μουσεία να επιμένουν στις φορμαλιστικές αξίες των έργων), ούτε αλλάζει τους ριζωμένους κανόνες αποκλεισμού και τη σχέση του μουσείου με τον καταναλωτισμό ακυρώνοντας πλευρές τις κινηματικής δράσης με την οποία συνδέονται τα έργα.

Η ίδια αναφέρει «Η αναγνώριση δώδεκα ή περισσότερων γυναικών σταρ του κόσμου της τέχνης με δυσκολία μπορεί να αποτελέσει μια αποτελεσματική αντίδραση στην φεμινιστική κριτική που επεκτείνεται στο να ερωτηθεί για παράδειγμα για την ισότητα των γυναικών ως καταναλωτές, ή για την επίδραση της αγοραιοποίησης των δημόσιων υπηρεσιών στην οικογενειακή ζωή» (Perry, 2013: σελ. 45). Η Perry τονίζει ότι τα μουσεία μετατρέπονται ολοένα και περισσότερο σε εμπορικά κέντρα και ότι η σχέση με την τέχνη αποτιμείται σε χρήμα με πλάγιους τρόπους (τα καφέ και τα πωλητήρια μουσείων που τείνουν να ξεπεράσουν σε μέγεθος τους εκθεσιακούς χώρους) και ότι παρά την ορατότητα γυναικών καλλιτεχνών η κριτική θέση των έργων σε ένα τέτοιο πλαίσιο μοιάζει να φθίνει.

Με αφορμή την ανάλυση της Perry θα προσπαθήσω να προσεγγίσω τρία ζητήματα από μια Queer φεμινιστική οπτική. Το ζήτημα της ισότητας, της αντιπροσώπευσης, και της λειτουργίας των έργων στο εκθεσιακό τους πλαίσιο.

Οι Guerrilla Girls στην πρόσφατη παρουσίαση τους στην Whitechapel Gallery, συνεχίζουν με εργαλεία τη στρατηγική χρήση του χιούμορ, στατιστικών πληροφοριών και έντονων γραφιστικών να κάνουν κριτική στο σεξισμό και τον ρατσισμό των θεσμών τέχνης. Μια πρακτική την οποία ακολουθούν από το 1985, χρονολογία συγκρότησης της καλλιτεχνικής ομάδας στη Νέα Υόρκη.

Η έκθεση “Guerrilla Girls: Is it even worse in Europe?” (Εικόνα 5) διερευνά την ποικιλομορφία των ευρωπαϊκών οργανισμών τέχνης. Παρουσιάζει τις απαντήσεις στα ερωτηματολόγια που έστειλε η ομάδα σε 383 διευθυντές μουσείων- οργανισμών για το

εκθεσιακό πρόγραμμα και τις συλλογές τους.



(Εικόνα 5)

Οι Guerrilla Girls αναφέρουν στο δελτίο τύπου της έκθεσης,

«Με αυτή την έκθεση, θέλαμε να θέσουμε την ερώτηση: Παρουσιάζουν τα μουσεία μια πολύπλευρη ιστορία της σύγχρονης τέχνης ή την ιστορία των χρημάτων και της εξουσίας; Εστιάζουμε στις ιστορίες κάτω από τις ιστορίες, σε αυτά που δεν αρθρώνονται, που προσπερνιούνται, στις μεγάλες αδικίες. Η Τέχνη δεν μπορεί να μειωθεί σε ένα μικρό αριθμό καλλιτεχνών που έχουν κερδίσει τον διαγωνισμό δημοτικότητας στους μεγαλέμπορους, τους επιμελητές και τους συλλέκτες. Αν τα μουσεία και οι kunsthalle δεν δείχνουν τέχνη από τόσες διαφορετικές θέσεις από όσες ισχυρίζονται ότι εκπροσωπούν, δεν δείχνουν την ιστορία της τέχνης, αλλά προστατεύουν την ιστορία του πλούτου και της εξουσίας» ("Guerrilla Girls: Is it even worse in Europe?", 2016).

Οι Guerrilla Girls φαίνεται να επιμένουν στη σημασία της εκπροσώπησης και αυτό μέσα από τα ερωτηματολόγια που χρησιμοποιούν για τις έρευνές τους παίρνει τη μορφή εμπειρικών μετρήσεων. Το ποσοστό γυναικών, μη λευκών, ομοφυλόφιλων καλλιτεχνών «ελέγχεται», «αποκαλύπτοντας» τις σειρές αδικιών και αποκλεισμών. Ενώ βρίσκω την πίεση προς του καλλιτεχνικούς θεσμούς χρήσιμη, η μη κριτική μεθοδολογία εδώ φαίνεται περισσότερο να αναπαράγει παρά να αποσταθεροποιεί τους αποκλεισμούς. Η άνιση

εκπροσώπηση καλλιτεχνών που τοποθετούνται στις κατηγορίες του γυναικείου, μη λευκού ομοφυλόφιλου ή τρανς στις συλλογές του μουσείου οφείλει να τοποθετηθεί στο ιστορικό πλαίσιο της. Οι ιστορικές συνθήκες του κοινωνικού αποκλεισμού και οι δυσκολίες να γίνει ένα άτομο από αυτές τις ταυτοτικές κατηγορίες καλλιτέχνης και έπειτα αναγνωρισμένος καλλιτέχνης αντικατοπτρίζονται στην απουσία τους. Θα πρέπει ένα μουσείο λοιπόν, αναρωτιέται η Perry (2013: σελ. 33) «να φέρει την ευθύνη να χτίσει έμφυλη ισότητα σε έναν άνισο κόσμο (τέχνης) τον οποίο καλείται να εκπροσωπήσει; Και θα είναι ένας μεγάλος αριθμός έργων γυναικών να προκαλέσει ρήγματα στον «αρρενωπό» χαρακτήρα του μουσείου;». Επίσης πως μπορεί κανείς να χρησιμοποιήσει τις στατιστικές κατηγορίες χωρίς να αναπαράγει τη βία τους; Οι κατηγορίες άνδρας γυναίκα και οι οριοθετημένες κατηγορίες σεξουαλικότητας δημιουργούν νέους αποκλεισμούς και καταλήγουν σε ουσιοκρατικές θεωρήσεις δημιουργώντας έναν νέο βίαιο κανόνα. Θεωρώ ότι για πολιτικούς και διανοητικούς λόγους οφείλουμε να πάμε πέρα της μετρήσιμης εκπροσώπησης και του ερωτήματος της ισότητας - διαφοράς.

Η Jeannine Tang (2013) στο “The Problem of Equality, or Translating ‘Woman’ in the Age of Global Exhibitions”, με παραδείγματα σύγχρονων εικαστικών έργων και εκθέσεων εξετάζει τις διαδικασίες ταύτισης (με την εσωτερικευμένη αποτυχία της) και αποταύτισης με την «γραμματική» και την ιδεολογία του προσδιορισμού γυναίκα.

Η Diane Fuss, τονίζει χαρακτηριστικά «οι ταυτίσεις δεν φτάνουν ποτέ στο κλείσιμό τους, είναι πάντα αποτέλεσμα μιας αποτυχημένης διαδικασίας ταύτισης» (1995: σελ. 6). Με αφορμή την δουλειά της Fuss και σκεπτόμενη πάνω στα ζητήματα του φεμινισμού, των μπιενάλε και της οικονομικής παγκοσμιοποίησης η Tang καταπιάνεται με το πρόβλημα της ισότητας. Αναρωτιέται αν η ισότητα μπορεί να είναι μια επιθυμητή στόχευση «αφού κάποιες φορές μοιάζει να σταθεροποιεί αντί να ανοίγει την κατηγορία ‘γυναίκα’ – που είναι η ίδια μια διαδικασία μετάφρασης και ταυτοποίησης» (2013: σελ. 245).

Οι αφηγήσεις περί ισότητας, όπως προβάλλονται στο έργο των Guerrilla girls προϋποθέτουν την στόχευση στη συμμετοχή σε προϋπάρχοντες κόσμους, σε δομές που ταυτίζονται με την αρρενωπή ιδεολογία της (καλλιτεχνικής) υπεροχής. Δεν αναφέρομαι στη δουλειά της Tang για να ακυρώσω τη σημασία της κριτικής στα ιδρύματα και τους αποκλεισμούς για τους οποίους ευθύνονται αλλά για να αναστοχαστώ στους κινδύνους ενός μη κριτικού (και μη queer-φεμινιστικού) ελέγχου «ισότητας».

Η Tang υπενθυμίζει ότι οι πολιτικές της ισότητας και της ενσωμάτωσης δεν απομακρύνονται από τις νεοφιλελεύθερες πολιτικές (2013: σελ. 246). Αναρωτιέται τι σημαίνει ίση συμμετοχή σε μια έκθεση (λαμβάνοντας υπ όψιν τις έμφυλες, ταξικές, φυλετικές, εθνοτικές προεκτάσεις) και προβληματοποιεί εύκολες μετρήσιμες λύσεις του ζητήματος. Υποστηρίζει ότι στα πλαίσια του διεθνικού φεμινισμού πρέπει να είμαστε προσεκτικοί με την άνοδο των δημιουργικών βιομηχανιών και το ενδιαφέρον τους για τη μέτρηση της πολιτισμικής ποικιλίας για την άνοδο της ανάπτυξης σε διάφορες πόλεις (2013: σελ. 247). Οι πολιτικές της ένταξης μιας καταπιεσμένης ομάδας στο σύστημα (όπως παράδειγμα εδώ ο κόσμος της τέχνης, τα μεγάλα μουσεία ή οι σημαντικές διεθνείς εκθέσεις) δεν είναι απαραίτητα αντίθετες στα νεοφιλελεύθερα προτάγματα, αντίθετα μπορεί να λειτουργήσουν με και γι αυτά. Η Tang αναφέρει πως η «ρητορική εξίσωση της αριθμητικής αντιπροσώπευσης με την ισότητα και το άλμα από μια πολιτική της ισότητας σε μεταμορφωτικές φεμινιστικές πολιτικές αποτελούν αντιφάσεις ή/και χάσματα τα οποία δεν έχουν γεφυρωθεί ακόμα» (2013: σελ. 248)

Αναφέρεται στις κοσμοπολιτικές των εκθέσεων, στη σημασία της κριτικής στην αποικιοκρατία μέσα από τους μεγάλους θεσμούς τέχνης που στοχεύουν στην υπέρβαση των ευρωαμερικανικών ορίων αλλά και την επανάληψη των αποικιοκρατικών δομών μέσα σε αυτές με κριτικό εργαλείο τη φεμινιστική θεωρία. Αναλύει τη ρητορική της συμμετοχής περισσότερων γυναικών, μη λευκών ή «παρεκκλινόντων» σεξουαλικοτήτων στις εκθέσεις και εξετάζει την ποσοτική συμμετοχή σε σχέση με το φεμινιστικό πρόταγμα, το περιεχόμενο των έργων και τις διαδικασίες παραγωγής. Η συγγραφέας αντλεί από την πολιτική θεωρία, τη μαρξική σκέψη, τη φιλοσοφία και την κριτική θεωρία.

Στέκεται στο έργο της Jacqueline Rose με τίτλο "Sexuality and the Field of Vision" που καλεί στο να «ξε-κάνουμε το υποκείμενο και το παραγωγικό πεδίο όρασής του με στόχο να μεταλλάξουμε και όχι να σταθεροποιήσουμε οποιοδήποτε πεδίο ή θέση» (σελ. 252). Σε αυτή τη διαδικασία του ξεχαρβαλώματος θεωρεί χρήσιμη την queer θεωρία, που ανοίγει την κατηγορία γυναίκα και δημιουργεί νέα εδάφη εξερεύνησης για τη φεμινιστική σκέψη. Αναρωτιέται ποιες είναι οι δυναμικές του να σκεφτόμαστε πέρα από την κλειστή κατηγορία γυναίκα βάζοντας στο πεδίο της έρευνάς της την trans γυναίκα, τον trans άντρα, τον θηλυπρεπή άντρα που είναι παράλληλα μετανάστρια/ης, νέος/α, υπερήλικας, φυλακισμένος/η, με αναπηρία. Οι κατηγορίες αυτές προσεγγίζονται ως προσωρινές. Η Tang, απομακρύνεται από ουσιοκρατικές θεωρήσεις, ανιχνεύοντας την πολιτική δυναμική

στη σύγχυση των ορίων αυτών των κατηγοριών και στις δυνατότητες συμμαχιών. Στέκεται όμως και στις συμμαχίες με οξυμένα τα κριτικά της εργαλεία προτείνοντας την αναστοχαστικότητα και την αυτοκριτική ως απαραίτητα στοιχεία για την υπενθύμιση και δυνητική υπέρβαση των ασυμμετριών και των ανισοτήτων.

Η Griselda Pollock στο *Encounters in the Virtual Feminist Museum* (2007), προτείνει μια εκθεσιακή φαντασίωση, την απόρριψη των συμβατικών κατηγοριών του έθνους, της χρονολογίας και του στυλ δίνοντας βήμα σε «διαφορετικά ασεμπλάζ συζητήσεων που ορίζονται από τη φεμινιστική ανάλυση και τη θεωρία». Η αντίσταση στον κανόνα της ιστορίας της τέχνης και η παραγωγή δημιουργικών διαλόγων πέρα και αντί της (πατριαρχικής) ιστορίας είναι μια queer φεμινιστική στόχευση που εν μέρει έχει αρθρωθεί και σε μεγάλα ιδρύματα (όπως η Tate Modern που αναφέρθηκε, ιδιαίτερα μετά την ανάληψη επιμελητικής θέσης από την Catherine Wood). Η ηχώ από το Virtual Feminist Museum φαίνεται να ακούγεται στους τοίχους της Tate μέσω των διαλόγων που δημιουργούν τα έργα στις παρουσιάσεις της μόνιμης συλλογής “Performer and Participant”, “Women and Work”, “The art of participation” κ.α.

Η Lara Perry στην έρευνά της για την Tate υποστηρίζει ότι παρά την μεγάλη ορατότητα φεμινιστικών θεματολογιών και πρακτικών, στον τρόπο παρουσίασης εξουδετερώνονται οι πολιτικές καταβολές και οι πολεμικές τοποθετήσεις των έργων (2013: σελ. 37). Θεωρώ ότι οι ερμηνείες των έργων –ή η απουσία τους- δεν είναι κεντρικές στη συγκρότηση νοήματος από το έργο. Μια τέτοια οπτική, που έρχεται από την πλευρά της θεωρίας δεν αναγνωρίζει την ικανότητα του θεατή να ακολουθεί τις συνδέσεις πέρα των κειμενικών διατυπώσεων αλλά και δίνει –πάλι- προνομιακή θέση στον αρθρωμένο λόγο.

Αναγνωρίζω τη δυνατότητα των έργων και των διαλόγων που συστήνονται πέρα του γραπτού κειμένου να λειτουργήσουν στο μουσείο ως ιοί. Ως «ξένα» σώματα που συνεχώς αναταράσσουν την ιστορικά εδραιωμένη λευκή-ετεροκανονιστική αφήγησή του. Η αναταραχή αυτή δεν οφείλεται στην ποσότητα των έργων-ιών¹⁷ που μπαίνουν στο μουσείο αλλά στις εναλλακτικές τους αφηγήσεις, στο περιεχόμενο (και την επιφάνεια τους). Αυτή η αναγνώριση δεν δίνει όμως χώρο στον εορτασμό ενός queer-φεμινιστικού μουσείου. Η λογική του μουσείου ως τόπου κατανάλωσης είναι σήμερα πιο εμφανής από ποτέ. Τα έργα

¹⁷ Αυτό δεν σημαίνει ότι δεν αναγνωρίζεται η σημασία των πρακτικών (όπως των Guerrilla Girls) που έδωσαν τη δυνατότητα εισόδου των αποκλεισμένων στο μουσείο. Αλλά μια τέτοια πρακτική κρίνεται πιά λιγότερο χρήσιμη πολιτικά και αυτοαναφορική.

αυτά είναι μέρος του νεοφιλελεύθερου πλαισίου προβολής τους, λειτουργούν (ιδανικά) ως κακοφωνία μέσα σε αυτό και το εκθέτουν. Αυτό «εκδημοκρατίζει», δίνει παράλληλα επιπλέον κύρος και αναγνωρισιμότητα στο μουσείο την ίδια στιγμή που δημιουργεί ρήγματα στα ερείσματά του. Επιστρέφοντας στην ιδέα της Ντίσκο και στη σχέση εμπορευματικότητας και δυνατότητας πρόκλησης μετατοπίσεων μέσα από αυτή, σκέφτομαι το μουσείο ως ένα χώρο που κόβεις εισιτήριο, πληρώνεις για να καταναλώσεις (γιατί το να ξεφύγει κανείς από το πλέγμα εξουσίας είναι αδύνατον) αλλά παράλληλα τα σώματα (ανθρώπων ή έργων) μπορούν να προκαλέσουν μετατοπίσεις. Να δημιουργήσουν νέες αφηγήσεις για τον κόσμο και να χαρτογραφήσουν αισθητικά μια φεμινιστική queer μελλοντικότητα.



(Εικόνα 6)

Αυτή η queer φεμινιστική χειρονομία γίνεται για παράδειγμα ορατή στην πρόσφατη έκθεσή του Jim Hodges στο Λονδίνο (Stephen Friedman Gallery, 2016). Ακριβώς λόγω της ευθραυστότητας τους και της έλλειψης επιβολής τα έργα του ανασυγκροτούν δυνητικά τους θεσμικούς χώρους στους οποίους προβάλλονται. Λειτουργούν ως ιοί σε σιωπηλή λειτουργία, αλλάζοντας τη λειτουργία των ξενιστών τους. Στο “Great Event” (Εικόνα 6) στο οποίο αναφέρεται και ο Jose Esteban Munoz, ως «τοπίο επιθυμίας» μικρά κομμάτια ενός σπασμένου καθρέφτη ενώνονται στον καμβά δημιουργώντας ένα κύκλο . Ένας άμεσος συσχετισμός με την μπάλα της ντίσκο και τον κόσμο του παιχνιδιού, του χορού και της ευφορίας τον οποίο αντιπροσωπεύει. «Εδώ γίνεται επίκληση στον λυτρωτικό κόσμο του χορού. Η σφαίρα από καθρέφτες όμως έχει και άλλες νοηματοδοτήσεις. Μπορεί να γίνει κατανοητή ως μια εναέρια προοπτική ενός μεγάλου αστραφτερού τοπίου. Μπορεί να ειπωθεί ως ένας χάρτης δημογραφικός ή πληθυσμιακής πυκνότητας μιας queer ουτοπίας» (Munoz 2009: σελ. 142). Το έργο εδώ φαίνεται ότι παράγει μια αφήγηση για τον Munoz, που δεν αναγράφεται στα επεξηγηματικά κείμενα του μουσείου. Η αφήγηση αυτή δεν είναι καθολική ούτε ορίζει το έργο για όλους τους θεατές. Λειτουργεί όμως στη βάση μιας κωδικοποιημένης αισθητικής, που φέρει θραύσματα queer αναμνήσεων, εμπειριών, συγκινήσεων. Το έργο μπορεί να συγκροτήσει μια queer Ιστορία, που είναι μια ιστορία απόλαυσης, χορού, (αποτυχημένων) ταυτίσεων και αποταυτίσεων. Λειτουργεί ακριβώς θέτοντας τον θεατή και τον χώρο αντιμέτωπο με τον πολυπρισματικό αντικατοπτρισμό τους ξεχαρβαλώνοντας τις μονοδιάστατες οπτικές μέσα από την μπάλα της ντίσκο. Ένα αντικείμενο που θα μπορούσαμε να χρησιμοποιήσουμε ως σύμβολο όχι μόνο μιας ΛΟΑΤ ιστορίας αλλά και του τρόπου γραφής της ιστορίας αυτής, της πολυπλοκότητάς της και των πολλαπλών συνδέσεων της.

Σφετερισμός, αισθητικοποίηση και έμφυλες απάτες

ή

ποιος/α είναι «αρκετά» queer-φεμινιστής/ρια;

Ο κριτικός τέχνης Paul Clinton στην συζήτηση με θέμα “Feeling Used: The Appropriation of Sexuality” που πραγματοποιήθηκε το 2015 στα πλαίσια της Frieze Art Fair¹⁸ αναρωτιέται, «Τι σημαίνει να κάνουμε queer τέχνη τώρα»; Με το queer να ορίζεται ως εκείνη η δυναμική που περιγράφει επιθυμίες πέραν της κανονιστικής ετεροφυλοφιλίας, η συζήτηση κινήθηκε γύρω από το ανανεωμένο ενδιαφέρον στην εικαστική σκηνή για τις εναλλακτικές σεξουαλικότητες και υποκειμενικότητες και τα ερωτήματα που προκύπτουν από την οικειοποίηση ή τον σφετερισμό μιας queer εικονογραφίας. Πρόσφατες εκθέσεις όπως το Raspberry Poser στην Chisenhale Gallery, η παρουσίαση της δουλειάς του Eddie Peake στο Barbican και στα Tanks της Tate modern αλλά και η δουλειά του Simon Fujiwara— που συμμετείχε στη συζήτηση— προκαλούν ερωτήσεις σε σχέση με το πως χρησιμοποιείται η queer εικονογραφία, για ποιο σκοπό και ποιος τη χρησιμοποιεί. Το ίδιο το ερώτημα για το ποιος έχει δικαίωμα πρόσβασης και ερμηνείας σε αυτές τις εικόνες τίθεται σε αμφισβήτηση από τη στιγμή που το ερώτημα παίρνει τη μορφή μιας αστυνόμευσης και ακυρώνει την πολιτική σημασία της ρευστότητας που προτείνει η queer θεωρία.

Σε άρθρο του Jonathan Watts¹⁹ που δημοσιεύτηκε στο blog του frieze γίνεται σκληρή κριτική στον εικαστικό Jordan Wolfson γιατί χρησιμοποιεί την queer αισθητική, αποπολιτικοποιώντας την στο έργο-βίντεο *Raspberry Poser*, 2013 (Εικόνα 7). Το βίντεο περιλαμβάνει σειρά κινουμένων σχεδίων, όπως ένα προφυλακτικό γεμάτο αιμοσφαίρια σε σχήμα καρδιάς και ιούς HIV να χοροπηδούν, τα οποία η Esther Leslie σε συζήτηση για την

¹⁸ Η Frieze Art Fair είναι μια από τις σημαντικότερες ετήσιες διεθνείς φουάρ τέχνης και πραγματοποιείται στο Λονδίνο. Στο πλαίσιο της διοργανώνονται οι ομιλίες με τίτλο Frieze Talks.

¹⁹ Το άρθρο δεν είναι πια προσβάσιμο. Αναφορές στην κριτική του Jonathan Watts για τη δουλειά του Jordan Wolfson γίνονται στην συζήτηση με τίτλο “Feeling Used: The Appropriation of Sexuality” που είναι διαθέσιμη εδώ: <http://www.podcastchart.com/podcasts/frieze-foundation-talks/episodes/feeling-used-the-appropriation-of-sexuality> και στο άρθρο της Anny Shaw, με τίτλο “Can we all be Queer now?” διαθέσιμο εδώ: <http://old.theartnewspaper.com/articles/Can-we-all-be-queer-now/35931>

έκθεση²⁰ περιγράφει «ως να επιπλέουν με χαρά, να στροβιλίζονται και να προσβάλλουν το ένα το άλλο» (Leslie & Wolfson, 2013).

Ο τίτλος του έργου, *Raspberry Poser*, αρκετά αινιγματικός και ελκυστικός δεν απομακρύνεται από τις προφανείς αναγνώσεις του αλλά τις χρησιμοποιεί για να παίξει μαζί τους, λειτουργώντας ως αφετηρία για τον τρόπο που μπορούμε να προσεγγίσουμε το έργο. Παραπέμπει στην φράση *Blowing a raspberry*, το να κάνεις θόρυβο που μπορεί να σημαίνει χλευασμό. Η πράξη αυτή χρησιμοποιείται επίσης κατά την παιδική ηλικία ως φωνολογικό παιχνίδι είτε από το παιδί ή από ενήλικες προς ένα παιδί για να ενθαρρύνει μίμηση με στόχο την απόλαυση και των δύο μερών. Ενώ ο ήχος που παράγεται δεν χρησιμοποιείται ποτέ στην ανθρώπινη γλώσσα ως δομικό στοιχείο των λέξεων για την παραγωγή νοήματος είναι πολύ συχνός πέρα από συγκεκριμένα πολιτισμικά όρια. Παράλληλα το *raspberry* -ως σμέουρο- παραπέμπει και στις μορφές που αναπαριστούν τα αιμοσφαίρια που χοροπηδούν στο έργο μέσα στα προφυλακτικά ή καταλαμβάνουν τους εσωτερικούς και εξωτερικούς χώρους που προβάλλει το έργο.

Το δεύτερο σκέλος του τίτλου (*poser*), επίθετο επιδοκιμασίας που δηλώνει έλλειψη αυθεντικότητας ή πραγματικής ταύτισης, σε μετάφραση το ποζέρι ή ο φιγουρατζής, ιδιαίτερα προσβλητικό για τις υποκουλτούρες όπως το *runk* αλλά και για τον κόσμο της τέχνης, εδώ οικειοποιείται. Στην τέχνη, η αυθεντικότητα συνδέεται τόσο με τις συνθήκες της αγοράς (κέρδος) όσο και με την κριτικής αντιμετώπισής της με το υποκείμενο να καλείται να αντιμετωπίζει την πρακτική του στο πεδίο του αυθεντικού για να μπορέσει να υφίσταται σε αυτή.

Ο καλλιτέχνης στο *Raspberry Poser* χρησιμοποιεί την θέση του ποζερά, υποδυόμενος τον εαυτό του σε μια απαθή *Runk* εκδοχή. Την ίδια στιγμή προβάλλεται ένα “θυμωμένο παιδί” ψηφιακά σχεδιασμένο με (CGI) με ακόρεστη όρεξη για βία. Το έργο, ένα ασεμπλάζ από εικόνες που έχουν βρεθεί, γυριστεί ή σχεδιαστεί ψηφιακά δεν έχει μια συγκεκριμένη αφήγηση. Δεν υπάρχει όπως αναφέρει ο Wolfson (παραπομπή) στρατηγική αλλά η ροή των εικόνων ξετυλίγεται μέσω συνειρμικών διαδικασιών, όπως στον χορό. Διάφοροι χρόνοι και τόποι μπλέκονται μέσω του μοντάζ. Η ροή, όταν υπάρχει ή η υποψία της, διακόπτεται για να τονίσει την παύση. Δεν υπάρχει μια ιστορία αλλά συνεχόμενα θραύσματα με αδιέξοδα. Η ιστορία είναι η ίδια η αποσύνθεσή της, η σύγχυση και το

²⁰ Η συζήτηση της Esther Leslie με τον Jortdan Wolfson πραγματοποιήθηκε στις 29 Νοεμβρίου 2013 στην Chisenhale Gallery με αφορμή την έκθεση *Raspberry Poser*.

μπέρδεμα. Από την μεγάλη αφήγηση μεταφερόμαστε στο μόριο, στο μολυσματικό εκείνο κύτταρο που χοροπηδά ξέγνοιαστο. Γινόμαστε με ένα τρόπο τα κύτταρα που χορεύουν στον χώρο –η ταύτιση γίνεται με αυτά καθώς το σώμα ακολουθεί το ρυθμό. Το μολυσματικό χάνει την αρνητική εννοιολόγησή του μπροστά στα καθαρά περιβάλλοντα και λειτουργεί περισσότερο θετικά σε σχέση με τους ενοχλητικά αποστειρωμένους χώρους που προβάλλονται.

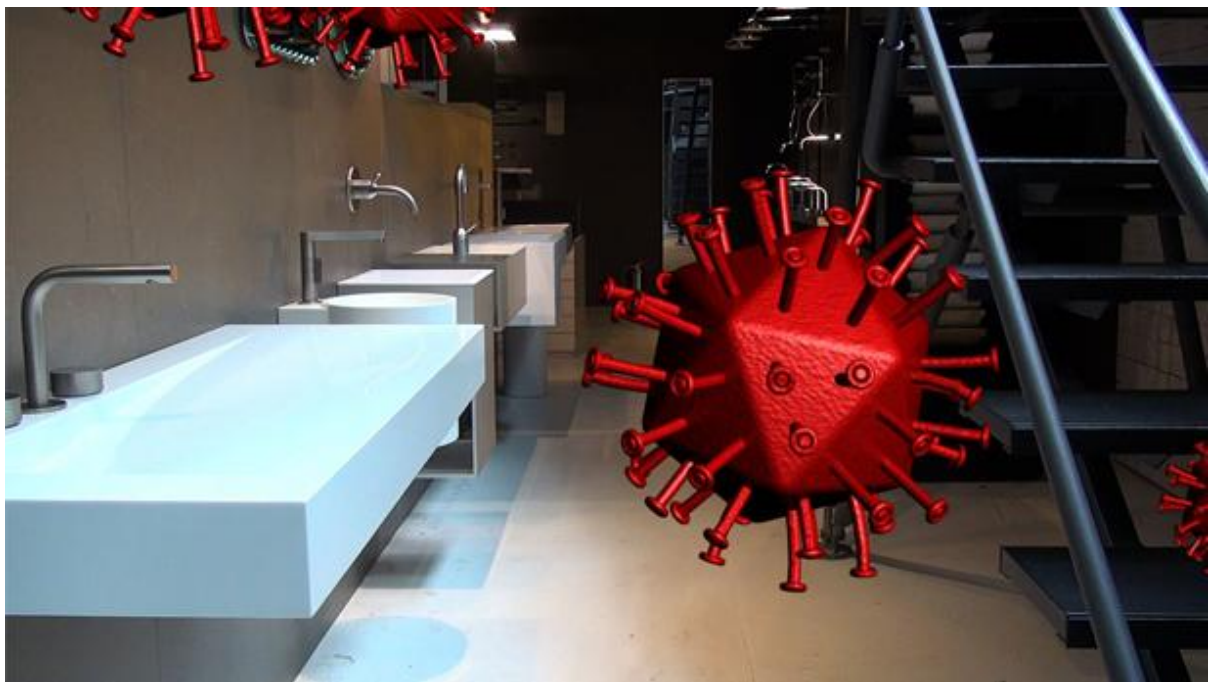
Η φόρμα δημιουργεί αναπάντεχες συνδέσεις υποκειμενοποιεί και αντικειμενοποιεί και γίνεται η ίδια το περιεχόμενο. Ο Wolfson αναφέρει «Δεν με ενδιαφέρει το περιεχόμενο αλλά η φόρμα και η στάση της φόρμας σε σχέση με το περιεχόμενο.» (Leslie & Wolfson, 2013). Το περιεχόμενο έρχεται μέσω της διαχείρισης και της οργάνωσης της φόρμας. Η δυνατή μουσική τα γρήγορα κοψίματα δημιουργούν μια ενσώματη εμπειρία που δύσκολα ξεπακετάρεται εννοιολογικά αλλά αυτή η δυσκολία προτείνεται ως συστατική οποιασδήποτε ενδιαφέρουσας σχέσης έργου-θεατή.

Οι δυο χαρακτήρες σπέρνουν –μικρού μεγέθους- πανικό στους καρτουνίστικους / μικροαστικούς κόσμους τους με εικόνες που όπως αναφέρεται στο δελτίο τύπου «αποπλανούν και απωθούν εξίσου» (Leslie & Wolfson, 2013). Οι Ψηφιακά κατασκευασμένοι ιοί HIV αναπηδούν με ενθουσιασμό στο «Sweet Dreams» της Beyoncé σε high-end εσωτερικούς χώρους καταστημάτων και τις μπουτίκ σε δρόμους του Soho της Νέας Υόρκης (περιοχή που ήταν συνδεδεμένη με εναλλακτικές μορφές διασκέδασης, με το ΛΟΑΤ κίνημα και διάφορες υποκουλτούρες, ενώ τώρα η εξευγενισμένη εκδοχή της λειτουργεί ως καθώς πρέπει, απολυμασμένη περιοχή ιδανική για κατανάλωση).

Τα ερυθρά αιμοσφαίρια και τα προφυλακτικά εξαπλώνονται σε παράλογα σκηνικά, ιστορικά κτήρια, παιδικά δωμάτια, και σε αντικείμενα αναφορές στην ιστορία της τέχνης και στην ποπ κουλτούρα. Η μουσική και η επεξεργασία της εικόνας θυμίζει μουσικό βίντεο με την ευκολία κατανάλωσής του να διακόπτεται από παύσεις, ξεθωριάσματα και συνεχόμενα ρήγματα στο ρυθμό. Την ίδια στιγμή που όλα είναι αταίριαστα και παράταιρα είναι άκρως συναισθηματικά και προκαλούν απόλαυση.

Ο καλλιτέχνης φαίνεται να απομακρύνεται από άμεσες κοινωνικές στοχεύσεις και μανιφεστοειδείς διακηρύξεις αλλά την ίδια στιγμή χρησιμοποιεί μια πολύ συγκεκριμένη αισθητική, εικονογραφία και αναφορές που έχουν συνδεθεί με το Queer και άρα με συγκεκριμένες αποσταθεροποιητικές πολιτικές. Η εικονογραφία αυτή με ή χωρίς τις

προθέσεις του καλλιτέχνη²¹ φέρει νόημα – θα μπορούσαμε να αναφερθούμε στις εννοιολογήσεις του μολυσματικού, τη ρευστότητα, τη σχέση ανθρώπινου –ψηφιακού, το υποκείμενο που δεν μπορεί να ταυτιστεί με την αναπαράστασή του - ενώ ο τρόπος που οργανώνεται –ή μάλλον καλύτερα- αποδιοργανώνεται- φαίνεται να είναι πολύ κοντά στον τρόπο που αντιμετωπίζει τα αρχεία και τις αναφορές της η Queer θεωρία (το θραυσματικό, το κατασκευασμένο ή δημιουργικά ανακατασκευασμένο queer-φεμινιστικό αρχείο). Η μη ταύτιση του καλλιτέχνη με μια μη προνομιακή σεξουαλικότητα ή ακόμα και η ενδεχόμενη ταύτισή του με ένα ετεροφυλόφιλο προνομιακό λευκό υποκείμενο δεν κάνουν το έργο να χάνει την Queer δυναμική του αλλά αντίθετα μας δίνεται η δυνατότητα να αντιστρέψουμε την οικειοποίηση σε έναν δημιουργικό queer σφετερισμό και να αποφύγουμε τη θέση της αστυνομίας σεξουαλικότητας-επιθυμίας και δημιουργίας.



(Εικόνα 7)

²¹ Η συζήτηση μεταξύ του καλλιτέχνη και της Easther Leslie, που ακολούθησε την παρουσίαση της έκθεσης επιβεβαίωσε εν μέρει την έλπιση πολιτικής στόχευσης και τα κριτικά ερωτήματα για τη θέση του καλλιτέχνη. Προτείνω όμως εδώ μια queer ανάγνωση πέρα των θέσεων του καλλιτέχνη, μια οικειοποίηση της οικειοποίησης. Αντιμετωπίζω το έργο πέρα από τα βιογραφικά στοιχεία και τις θέσεις του Wolfson, ως ανοιχτό κείμενο σε πολλαπλές αναγνώσεις χρησιμοποιώντας τις προσωπικές, ενσώματες αντιδράσεις και σκέψεις μου.

Εκεί ο καλλιτέχνης Simon Fujiwara βρίσκει το έδαφος για την ανάπτυξη συμμαχιών με Queer στοχεύσεις πέραν της σεξουαλικότητας ή του φύλου, πέραν της υποκειμενικότητας του καλλιτέχνη. Το έργο αναδιοργανώνεται και νοηματοδοτείται από τον θεατή κάθε φορά με αφετηρία (αλλά όχι προορισμό) τις εννοιολογήσεις της εικονογραφίας. Αναφέρει, «Συνασπίζομαι με ένα τρόπο [με τον Wolfson] για τα πράγματα που νομίζω προσπαθεί να γκρεμίσει ή στα οποία επιτίθεται, γιατί δείχνει εικόνες ενός Soho καθαρισμένου, παιδικά δωμάτια και αυτού του είδους τις «στοκ» εικόνες, που με τον τρόπο που το ερμηνεύω συνδέονται με μια σεξουαλικότητα που έχει καθαριστεί και δεν νιώθω καμία σύνδεση με αυτό. Συνδέομαι περισσότερο με αυτόν, ασχέτως με το φύλο του ή το σεξουαλικό του ενδιαφέρον. Ναι είναι σοκαριστικό να έχεις αυτούς τους ιούς του AIDS και γεμάτα προφυλακτικά να επιπλέουν γύρω από αυτές τις εικόνες αλλά το να μολύνεις η να διαλύεις, αυτό είναι κάτι με το οποίο μπορώ να νιώσω μια συγγένεια.» (Frieze Art Fair, 2015).

Αυτές οι δυνατότητες συμμαχιών δεν μπορούν να μας οδηγήσουν άκριτα σε μια μετα-ταυτοτική συνθήκη. Η έμφυλη καταπίεση, η καταπίεση με βάση τον σεξουαλικό προσανατολισμό, τη φυλή, την εθνότητα ή την τάξη δεν είναι αφαιρετικές έννοιες αλλά γειώνονται στα σώματα των ανθρώπων που καταχωρούνται σε συγκεκριμένα φύλα, σεξουαλικούς προσανατολισμούς έθνη κτλ. Η κριτική μας όμως σε αυτή την καταπίεση δεν μπορεί να αγνοεί τη βία των διαδικασιών καταχώρισης. Η Queer Φεμινιστική πολιτική μπορεί και οφείλει να συγκροτηθεί στο ενδιάμεσο αυτών των ταυτοτήτων στα σημεία σύγκλισης και στις κοινές στοχεύσεις.

Αντιστρέφοντας το επιχείρημα για το κατά πόσον η queer εικονογραφία μπορεί να χρησιμοποιηθεί εκτός των queer πολιτικών, η Jennifer Doyle αναρωτιέται το ποιος ορίζει αυτές τις πολιτικές. Επισημαίνει ότι η κριτική που γίνεται, είναι ανδροκεντρική και αφορά μια κλειστά οριοθετημένη λευκή, ταξικά συγκεκριμένη gay εκδοχή πολιτικής που αγνοεί γυναίκες και μη λευκά υποκείμενα με μια διάθεση κυριαρχίας σε μια πολιτικά ανοιχτή εικονογραφία. Αναφέρει “δεν είναι κάποιοι άνδρες που μιλούν για άλλους άνδρες και πως το κάνουν; τι είδους queer πολιτικές είναι αυτές;» (Frieze Art Fair, 2015).

Η τελευταία δουλειά του Fujiwara με τίτλο Joanne (Εικόνα 8) δείχνει πως μπορούν να συγκροτηθούν συμμαχίες που να υποστηρίζουν τη γειωμένη θέση των υποκειμένων και να αντιστέκονται στην καταπίεση τους, κάνοντας παράλληλα κριτική στις αναπαραστάσεις τους που αποτυγχάνουν να αποδώσουν την πολυπλοκότητά τους ενώ επιμένουν στην ιδέα

του «πραγματικού εαυτού». Εδώ, βασικός συνεργάτης, αντικείμενο προβολής (ως έργο) και υποκείμενο που ενεργά συμμετέχει στην κατασκευή του είναι η πρώην δασκάλα του Joanne Salley, στο Harrow School στο Middlesex του Λονδίνου που υπήρξε στο παρελθόν στο επίκεντρο του κίτρινου τύπου. Η Salley, πρώην Miss Βόρεια Ιρλανδία και νυν εικαστικός, μοντέλο αλλά και μπόξερ, βρέθηκε στα πρωτοσέλιδα και αναγκάστηκε να παραιτηθεί από τη θέση της στο σχολείο όταν γυμνόστηθες καλλιτεχνικές φωτογραφίες της διέρρευσαν και διανεμήθηκαν στους μαθητές.

Το καλλιτεχνικό πεδίο γίνεται ο τόπος διαπραγμάτευσης της ιστορίας της, μέσο ανακατασκευής της και προβολής της συνθετότητάς της. Η Salley and ο Fujiwara, στα πλαίσια του έργου επέστρεψαν στο σχολείο. Στο έργο, που αποτελείται από βίντεο και φωτογραφίες η Salley υποδύεται τον εαυτό της μέσα σε μια γκροτέσκα τελειότητα. Είναι δυναμική τρώει υγιεινά και γυμνάζεται. Ο καλλιτέχνης μαζί με τη Salley εξερευνούν τις μεθόδους ενδυνάμωσης που λειτουργούν παράλληλα και ως ενός άλλου τύπου καταπίεση. Αναμφισβήτητα η πρώην καθηγήτρια όπως προβάλλεται δεν είναι παρά μια περσόνα υπό κατασκευή, ένα προϊόν όχι λιγότερο φαντασιακό από την γυμνόστηθη καθηγήτρια που περιγραφόταν στα πρωτοσέλιδα των εφημερίδων.

Όπως αναφέρει η Adrian Searle (2016), «η Joanne αφορά στην ολισθηρότητα της ταυτότητας». Η εγκατάσταση προσεγγίζει ειρωνικά τις διαδικασίες συγκρότησης του «πραγματικού εγώ». Η Joanne έχει ξανακατασκευαστεί για να γίνει ένα ιδανικό «εγώ» μια ενσώματη επιτέλεση αυτού που είναι αποδεκτό και επιθυμητό κοινωνικά. «Το ζήτημα είναι», αναφέρει η ίδια η πρωταγωνίστρια στο έργο, «να πάρουν οι άνθρωποι μια αίσθηση του πραγματικού εαυτού μου». Και έπειτα εμφανίζεται με έναν πραγματικό χαμαιλέοντα στο κεφάλι της, ένας μπανάλ και πάλι συμβολισμός της δυνατότητας μας να αναπροσδιορίζουμε τον εαυτό μας ως προϊόντα προς κατανάλωση.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει εδώ η (έμφυλη) σχέση καλλιτέχνη – έργου – υποκειμένου αναφοράς, η σχέση καθηγήτριας μαθητή και τα πλέγματα εξουσίας που ξεδιπλώνονται. Ο Fujiwara αναφέρει ότι η Joanne ήταν καταλυτική για τον τρόπο συγκρότησης της όρασής του για τον κόσμο στα μαθητικά του χρόνια. «Ως καθηγήτριά μου, με βοήθησε να κατανοήσω την προβληματική φύση της ομορφιάς, της αναπαράστασης και της ταυτότητας, μου έμαθε τα εργαλεία που τώρα χρησιμοποιώ για να δημιουργήσω ένα βίντεο-πορτρέτο για εκείνη». Ο Fujiwara γίνεται ο διαμεσολαβητής της απεικόνισης αλλά είναι και ο υπεύθυνος για τη διανομή της (όπως αντίστοιχα οι μαθητές στις γυμνόστηθες

φωτογραφίες).

Η Joanne, δεν σταματά να είναι ποτέ προϊόν, ούτε στα ταμπλόιντ των εφημερίδων το 2000, ούτε στην εικαστική της έκδοχή το 2016. Αποκτά όμως τη (πάντα διαμεσολαβημένη) δυνατότητα μέσω της υπερταύτισης και της λεπτής ειρωνείας να προβάλλει τις μεθόδους κατασκευής του υποκειμένου και της ταυτότητάς του και να τοποθετήσει τον θεατή σε αμηχανία για την κατανάλωση αυτής της εικόνας. Η ιδέα του πραγματικού εαυτού προβάλλεται ως μια συνεχόμενη κατασκευή, διαμεσολαβημένη από κοινωνικά δίκτυα, μοντάζ, σενάρια και εμπορικό κέρδος.



(Εικόνα 8)

Η ειρωνεία στο «πραγματικό εγώ» δεν έχει να κάνει όμως μόνο με τις εξωτερικές διαμεσολαβήσεις αλλά και με την ίδια τη συγκρότηση του υποκειμένου. Όπως αναφέρει η Judith Butler,

«Η πληθυντικότητα διαρρηγνύει την κοινωνική οντολογία του ίδιου του υποκειμένου όταν η σχεσιακότητα γίνεται αντιληπτή όχι απλώς ως κάτι που εξακολουθεί να υφίσταται μεταξύ υποκειμένων αλλά ως η εσωτερική αδυνατότητα του υποκειμένου ως ένα διακριτό και ενιαίο είδος ύπαρξης. Η ταυτότητα ως δράση, ως περιοχή, ως δυναμική, ως ταυτόχρονα διαμορφούμενη

και διαμορφωτική δεν είναι ισοδύναμη με την έννοια της ταυτότητας ως υποκείμενο και έδαφος. Διαβάζοντας ταυτότητες καθώς βρίσκονται και διαμορφώνονται σε σχέση η μία με την άλλη σημαίνει να κινούμαστε πέρα από την ευρετική απαίτηση της ίδιας της ταυτότητας» (1995: σελ. 446).

Η Teresa de Lauretis, στο *How do I look?* (1991) στοχάζεται πάνω στα επίπεδα πίσω από την ερώτηση, πως μοιάζω;

«Σε εσένα, στον εαυτό μου, Πως εμφανίζομαι, πως γίνομαι ορατή; ...Ποιοί είναι οι όροι της ορατότητάς μου; . . . Πως κοιτάζω εσένα, εκείνη, την ταινία, τον εαυτό μου; Πως βλέπω ποιές είναι οι λειτουργίες, οι περιορισμοί και οι δυνατότητες του βλέμματός μου, τους όρους της όρασης για εμένα? Πως φαίνομαι, καθώς το φιλμ ξετυλίγεται από το καρούλι στον προβολέα, καθώς οι εικόνες εμφανίζονται και η ιστορία ξεδιπλώνεται στην οθόνη, καθώς το φανταστικό σενάριο αποκαλύπτεται και το soundtrack παίζει μέσα στο κεφάλι μου?» (σελ. 223)

Για να παραφράσω την De Lauretis, η ερώτηση, πώς μοιάζω μιλάει για την υποκειμενική όραση και την κοινωνική ορατότητα, την ύπαρξη και το πέρασμα, την αναπαράσταση και τη θέαση – του όρους του ορατού, τι μπορεί να ειπωθεί και να ερωτικοποιηθεί και σε ποιά σκηνή.

Ο τρόπος που προβάλλεται ο εαυτός από τη θέση του υποκειμένου μοιάζει να είναι μια εμπρόθετη φαντασιακή κατασκευή. Η Eve Oishi (2006), αντίστοιχα υποστηρίζει ότι ο εαυτός συγκροτείται μέσω της αδύνατης αναζήτησης της επινόησής του (2006: σελ. 668). Η Joanne μας καλεί να ψάξουμε όχι για την «αλήθεια» του εαυτού αλλά για τις διαδικασίες επινόησής του.

Η δουλειά της Oishi (2006) πάνω στον κινηματογράφο και τις «ανώμαλες ταυτίσεις – αποταυτίσεις» από τη θέση ενός μη λευκού υποκειμένου με κινηματογραφικούς ήρωες που ξεφεύγουν από έμφυλους και φυλετικούς περιορισμούς μας δίνει τα εργαλεία για να προσεγγίσουμε αυτές τις διαδικασίες επινόησης και τη δυναμική της αναγνώρισής τους. Η Oishi στο δοκίμιό της *Visual Perversions: Race, Sex, and Cinematic Pleasure*

επιχειρηματολογεί για τις διεστραμμένες²² μορφές οπτικής απόλαυσης και ταυτοποίησης και διερευνά τα παραγωγικά άλματα που μη λευκοί queer θεατές κάνουν κάθε μέρα. Αυτά είναι άλματα που, στην πραγματικότητα, πραγματοποιούνται τακτικά πέραν της γραμμής χρώματος, της γραμμής μεταξύ γκέι και στρέιτ, μεταξύ ανδρών και γυναικών-άλματα που περιπλέκουν τη διαφορά μεταξύ του «εγώ» και το «όχι εγώ» και που αποκαλύπτουν την ταυτότητα ως ρευστή, ως μια διαδικασία και όχι μια θέση. Η Oishi επιχειρηματολογεί για την πολιτική χρησιμότητα της σύνδεσης με μία μερική και αμφίσημη αναγνώριση στη δυναμική του «όχι ακριβώς» και «όχι ακόμα» (2006: σελ. 695). Όπως αναφέρει, «οι μυθοπλασίες του εαυτού εντοπίζονται στο πλαίσιο επιμέρους συναντήσεων με τις αποτυχίες τόσο της ομοιότητας όσο της διαφοράς.» (2006: σελ. 668) Είναι σε αυτή την προσπάθεια που εντοπίζει τη δυνατότητα για συλλογικές πολιτικές.

«Μια πολιτική βασισμένη στο βλέμμα ενός «ανώμαλου» θεατή, μια πολιτική της διαστροφής μέσω της οποίας σταματάμε να ψάχνουμε τους εαυτούς μας στους άλλους αλλά αναζητούμε τη μυθοπλασία του εαυτού μας στη μυθοπλασία των άλλων. Καταλαβαίνοντας ότι αυτό που μας εκκινεί είναι η απόλαυση και ο κίνδυνος της από/ταύτισης, αυτό το μπερδεμένο και ενδεχομενικό όραμα μας επιτρέπει να ξεφύγουμε από μια κατανόηση της πολιτικής γύρω από κατηγορίες κοινών ταυτοτήτων και αντί αυτού να αναγνωρίσουμε τις κοινές μας «διαστροφές» (Oishi, 2006: σελ. 668).

Η Eve Kosofsky Sedgwick στο *Epistemology of the Closet* (1990) αναφερόμενη στις αλλο-ταυτίσεις υποστηρίζει ότι «δεν είναι μόνο οι ταυτίσεις πέρα από γραμμές ορισμών που μπορούν να προκαλέσουν, να υποστηρίξουν ή να απαιτήσουν μια πολύπλοκη, λεπτομερή επεξήγηση της αφήγησής τους: μάλλον το ίδιο είναι αντίστοιχα αληθές για κάθε

²² Η Oishi χρησιμοποιεί την ιδέα του “perverse reader,” / διεστραμμένου αναγνώστη της Eve Kosofsky Sedgwick (1993: σελ. 4) που βρίσκει τον εαυτό του έξω από κοινωνικά σχεδιασμένες κατηγορίες ταυτότητας και προβάλλει τα συναισθήματα εκτοπισμού σε πολιτισμικά αντικείμενα ή κείμενα. Και τον όρο “perverse spectators”/διεστραμμένοι θεατές, της Janet Staiger (2000), που χρησιμοποιεί την κατηγορία ως ένα τρόπο να μετακινήσουμε τη θεωρητική εστίαση από τις μεθόδους κινηματογραφικής παραγωγής στην πρόσληψη. Η Staiger αναφέρει δύο χαρακτηριστικά: “1. Οι διεστραμμένοι θεατές δεν κάνουν το αναμενόμενο 2. Οι διεστραμμένοι θεατές επαναιεραρχούν από τις προσδοκίες” (Staiger 2000: σελ. 37).

ταύτιση ενός προσώπου με τη δικό του/της φύλο, τάξη, φυλή, σεξουαλικότητα, έθνος. (1990: σελ. 60-61). Ενώ η Judith Butler διερωτάται, «ποιές είναι οι πιθανότητες της πολιτικοποίησης της αποταύτισης, αυτής της εμπειρίας παραγνώρισης, της ανήσυχης αίσθησης να στέκεται κανείς κάτω από ένα σημείο στο οποίο ανήκει και δεν ανήκει; (1993: σελ. 219). Η Oishi υποστηρίζει ότι «είναι ακριβώς αυτός ο εκτοπισμός που δημιουργεί την επιθυμία για μια κοινότητα» (2006: σελ. 672). Η δημιουργία μιας πολιτικής κοινότητας εκκινείται από τον εκτοπισμό, το «μάλλον όχι» της ταύτισης και της επιθυμίας.

Ο Fujiwara στο έργο Joanne αλλά και στις προηγούμενες παρουσιάσεις της δουλειάς του επιμένει στο «μάλλον όχι» προτείνοντάς το ως έδαφος συνύπαρξης και κοινών αγώνων. Το υποκείμενο παρουσιάζεται πάντα πολυδιάστατο και ρευστό, συνδεδεμένο με άλλα υποκείμενα που δεν φέρουν τα ίδια αποδιδόμενα ταυτοτικά χαρακτηριστικά. Στη δουλειά του η ιστορία, ιστορία της τέχνης αλλά και τα προσωπικά βιογραφικά στοιχεία γίνονται τόπος παιχνιδιού με το παιχνίδι -με καταστασιακές αναφορές - να μετατρέπεται σε εργαλείο πολιτικής δράσης. Στο Since 1982²³ που παρουσιάστηκε στην Tate St. Ives (2012), κοντά στο Carbis Bay στο οποίο μεγάλωσε, ο Fujiwara χρησιμοποιεί τους χώρους του μουσείου ως αφορμή για να επιστρέψει στις προσωπικές του αναμνήσεις, στις οικογενειακές του ιστορίες μπλέκοντάς τις με το ευρύτερο ιστορικό πλαίσιο, συγχέοντας τα όρια πραγματικότητας και φαντασίας. Στην Tate, καταλαμβάνει το χώρο του μουσείου παρουσιάζοντας εγκαταστάσεις και κατασκευές και χρησιμοποιώντας σημαντικά έργα από τη συλλογή του μουσείου επαναδιαπραγματευόμενος το πλαίσιο τους. Ο ίδιος λειτουργεί σαν queer ιός που προσκολλάται πάνω στα υγιή κύτταρα των ήδη αναγνωρισμένων έργων αλλάζοντας τον τρόπο που λειτουργούν στον χώρο. Χρησιμοποιώντας την οικογενειακή του «ιστορία» η ιδιωτική σφαίρα μετατοπίζεται στο πεδίο του πολιτικού, επανενεργοποιώντας από μια queer οπτική την γνωστή φράση του δεύτερου φεμινιστικού κύματος «από το προσωπικό στο πολιτικό».

Η ανάγνωση του έργου του Wolfson, Raspberry Poser από τον Fujiwara με όρους συμμαχίας, γίνεται ακριβώς στη βάση ενός μη ταυτοτικού ορισμού του queer και στη θέση ότι ένα έργο είναι ένα ανοιχτό κείμενο με πολλαπλές οργανώσεις. Η απάντηση στην αναζήτηση της ταυτότητας του συγγραφέα είναι η προβληματοποίηση της ταυτότητας. Στην ερώτηση, τι είναι το έργο και ο καλλιτέχνης, ο Fujiwara φαίνεται να απαντάει με το τι

²³ <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-st-ives/exhibition/simon-fujiwara-1982>

μπορεί να κάνει το έργο.

Στην ίδια κατεύθυνση η δουλειά του Eddie Peake έχει κατηγορηθεί για υφανπαγή της queer αισθητικής κατατάσσοντάς τον μαζί με τον Jordan Wolfson στους καλλιτέχνες που «εκμεταλλεύονται τις πολυπλοκότητες της βιωμένης queer εμπειρίας, μειώνοντάς την σε ένα εύκολο στερεότυπο για προσωπικό καλλιτεχνικό όφελος, σαν να προσπαθούν να αντισταθμίσουν την ετεροκανονικότητά τους στη βιτρίνα του «εναλλακτικού» και του «σέξι»» (David Everitt Howe, 2016). Ο Howe συνεχίζει, υποστηρίζοντας ότι «οι καλλιτέχνες αυτοί μετατρέπουν τους εαυτούς τους σε σεξουαλικά αντικείμενα (Ο Peake στις φωτογραφίες του, ο Wolfson σε έργα όπως το Raspberry Poser), χρησιμοποιώντας το gay ανδρικό βλέμμα σε ένα περίεργο ελιγμό της παλιάς σχολής του ζωγραφικού σοβινισμού. Για πολλούς queer ανθρώπους όλα τα είδη προβλημάτων λαμβάνουν χώρα εδώ.» (Howe, 2016).

Ο Howe αναφέρεται συγκεκριμένα στο έργο Head (Εικόνα 9) που παρουσιάστηκε στη Νέα Υόρκη το 2016. Υποστηρίζει ότι ήταν αρχικά διστακτικός στις κατηγορίες για τη δουλειά του Peake λόγω της απόλαυσης που του προκαλούσε το έργο καταλήγει όμως ότι το έργο παραμένει μόνο σε μια προβληματική απόλαυση, άρα δεν είναι χρήσιμο πολιτικά. Συνεχίζει,

«Το Head δεν έκανε τίποτα για να κατευνάσει τις ανησυχίες αυτές, προβάλλοντας ένα γενικό θέαμα ρευστής σεξουαλικότητας που φάνηκε να μην έχει καμία κατανόηση του θέματος, ή κάποια κριτική θέση όπως η καλλιτεχνική πρακτική του Carlos Motta -που επίσης έτυχε να είναι παρόν-. Το Head ξεκίνησε με τους performers -τρεις άνδρες και δύο γυναίκες- να κάνουν αργά βήματα στο χώρο πίσω από μια μαύρη διαχωριστική γραμμή γύρω από την περίμετρο της γκαλερί. Γυμνοί αλλά φορώντας αθλητικά παπούτσια καλυμμένοι με κίτρινο, πράσινο ή κόκκινο χρώμα στο σώμα-κάτι που είναι σαν σήμα κατατεθέν του Peake, όπως και της Kembra Pfahler - οι performers σταματούσαν με το βλέμμα στους θεατές πριν συνεχίσουν. Τρεις άνδρες φορώντας μαύρα hoodies, οι μουσικοί συν του Peake, σιωπηλά κάθονταν σε καρέκλες ή ήταν σκαρφαλωμένοι στα γιγαντιαία ηχεία δαπέδου. Όταν άρχισαν να παίζουν ένα είδος μουσική για club (αρκετά καλή στην πραγματικότητα) οι performers χόρεψαν μαζί σαν μαζωρέτες. Το μεγαλύτερο μέρος της χορογραφίας αποτελούνταν από επαναλαμβανόμενες

αλληλουχίες, το χιουμοριστικό αποκορύφωμα των οποίων ήταν αναμφίβολα ένα είδος αδέξια ώθησης των γλουτών -μερικές φορές να συνοδεύεται από μια γυναίκα να ουρλιάζει, "Ρούφα τη γαμημένη κλειτορίδα μου, σκύλα!" Αυτό γινόταν όταν στέκονταν όρθιοι ή, ακόμα πιο αμήχανα, στο πάτωμα κάνοντας ανοίγματα (...) με τον κώλο στο ακροατήριο. » (Howe, 2016).

Έχει ενδιαφέρον εδώ να δούμε τη σημασία της queer εμπειρίας που ορίζεται ταυτοτικά στην ανάγνωση του έργου και πως αυτή η εμπειρία δεν μπορεί να είναι ενική – τουλάχιστον ως προς τη δική μου πρόσληψη και κατανόηση του έργου. Ο Howe βρίσκει την αφετηρία του προβλήματος στην ενδεχόμενη ετεροφυλοφιλία του καλλιτέχνη και άρα στη μη αυθεντικότητα και τον σφετερισμό της αισθητικής μιας κοινωνικής ομάδας στην οποία δεν ανήκει. Δεν ενδιαφέρεται για την εμπλοκή του Peak σε μια ενεργή «queer κοινότητα»²⁴ στη νυχτερινή ζωή του Λονδίνου, στους δεσμούς φιλίας και στις συνεργασίες με καλλιτέχνες που θα μπορούσαν πιο εύκολα να ταυτιστούν στις κατηγορίες τις οποίες αναπαράγει ο Howe. Η εμπειρία του ομοφυλόφιλου φαίνεται να είναι η απαραίτητη προϋπόθεση, ένα περίεργο οντολογικό είναι και όχι το τι κάνει το έργο του.

Στο άρθρο της “The Evidence of Experience” που δημοσιεύτηκε το 1991 στο *Critical Inquiry* η Scott επεξεργάζεται και προβληματοποιεί την έννοια της εμπειρίας ως θεμελιακής στη γραφή της ιστορίας και αντιπροτείνει μια πιο κριτική προσέγγιση στη χρήση της ως ιστορικού τεκμηρίου. Η συγγραφέας υπενθυμίζει ότι δεν υπάρχει αδιαμεσολάβητη πρόσβαση στην πραγματικότητα και ότι η γλώσσα κατασκευάζει τα όρια του διανοητού, προϊδεάζει την αντίληψή μας για τον κόσμο.

Η Scott επισημαίνει ότι η πρόσφατη μετατόπιση προς την εμπειρία ως βάση για μια φεμινιστική ιστορία εμφανίζεται ως αντίσταση σε αυτό που γινόταν αντιληπτό ως ανδρική προκατάληψη για την αντικειμενικότητα των τεκμηρίων και το είδος των στοιχείων που χρησιμοποιούνται. Για πολλούς ιστορικούς της διαφοράς η εμπειρία των άλλων ενεργοποιείται με τέτοιο τρόπο ώστε να είναι ορατή και συνδεδεμένη με την ιστορική αλήθεια. Η Scott κάνει κριτική σε αυτό τον τρόπο χειρισμού των εμπειριών. Τονίζει ότι

²⁴ Ο Eddie Peake μαζί με τους καλλιτέχνες Prem Sahib και George Henry Longly οργανώνουν στο Λονδίνο τα AHMD queer parties ενώ η ίδια ομάδα καλλιτεχνών δημιούργησαν το έργο “Death Drive”: έναν οπτικό και ηχητικό φόρο τιμής στη σκηνή του χορού, των κλαμπ και της ντίσκο.

αυτός ο τρόπος προσέγγισης παραμένει μέσα στο κανονιστικό πλαίσιο της παραδοσιακής ιστορίας ακολουθώντας ουσιαστικά τους ίδιους κανόνες για να αμφισβητήσει παλαιότερες αφηγήσεις. Οι εμπειρίες που χρησιμοποιεί θεωρούνται για ακόμα μια φορά αντανakλάσεις του πραγματικού.

Θεωρεί όμως ότι η επιμονή με την οποία αντιμετωπίζεται η εμπειρία ως αδιαμφισβήτητο στοιχείο μειώνει το κριτικό βλέμμα και μπορεί δυνητικά να αναπαράγει αποκλεισμούς. Μένοντας μέσα στους κανόνες της ιστορίας, υποστηρίζει, αδυνατεί να μελετήσει κανείς τις πρακτικές που οδήγησαν στον αποκλεισμό αυτών των άλλων εξ αρχής, που οδήγησαν δηλαδή στην κατασκευή της διαφοράς τους. Λαμβάνοντας ως δεδομένες κάποιες εμπειρίες άλλων η ιστορία φυσικοποιεί τη διαφορά τους. Με αυτό τον τρόπο μας υπενθυμίζει η Scott ότι δεν τίθενται ερωτήσεις σχετικά με την κατασκευασμένη φύση της εμπειρίας αυτού που συνθέτει την αφήγηση. Δεν υπάρχει χώρος στοχασμού πάνω στην κατασκευή της πρόσληψης της εμπειρίας. Η εμπειρία ως τεκμήριο, περισσότερο αναπαράγει παρά αμφισβητεί τα δεδομένα ιδεολογικά συστήματα.

Αντίστοιχα, ο τρόπος που προτείνει ο Howe την queer εμπειρία ως καθολική, δημιουργεί αποκλεισμούς. Η ανάγνωση του έργου βασίζεται σε μια στέρη ταυτότητα, λαμβάνοντας ως αυτονόητους τους κανόνες κατασκευής του υποκειμένου που το *Head* (σύμφωνα με τη δική μου εμπειρική ματιά) προσπαθεί να αμφισβητήσει. Η κριτική της Scott μπορεί να χρησιμοποιηθεί και στην ιστορία της τέχνης, με την πρόσφατη στροφή στην εμπειρία που ενώ προκαλεί κρίση στην ορθόδοξη πατριαρχική γραφή της πολλαπλασιάζοντας τα υποκείμενα και τα σημεία θέασης δεν ξεφεύγει από την παγίδα αναπαραγωγής των κανόνων της. Αφήνω λοιπόν ανοιχτό το ενδεχόμενο ένα έργο να μπορεί να λειτουργεί με διαφορετικούς τρόπους χωρίς η αφήγησή του να είναι κλειστή, χωρίς να λειτουργεί στη βάση μιας αλήθειας. Δεν προτείνω τη δική μου ματιά ως αληθή, υποστηρίζω όμως παράλληλα το δικαίωμα στην ύπαρξή της, απέναντι στην (όχι και τόσο πολιτική) ορθότητα.

Αυτή η ανοιχτότητα το κείμενου δεν το καθιστά λιγότερο πολιτικά χρήσιμο, αντιθέτως θέτει την πολιτική στη βάση της πολυφωνίας. Η αμηχανία που μπορεί να προκαλεί το head σε συνδυασμό με την απόλαυση, το ηδονοβλεπτικό βλέμμα με την παράλληλη κριτική αντιμετώπισή του δημιουργούν το έδαφος μιας συνύπαρξης. Η συνύπαρξη είναι κριτικά ενεργοποιημένη στο έδαφος της επιθυμίας και της απόλαυσης. Ο Peake χρησιμοποιώντας αναφορές από μια Queer κοινότητα, της οποίας δεν είναι

εξωτερικός παρατηρητής αλλά ενεργό μέλος, δημιουργεί σκηνές οπτικής απόλαυσης που χρησιμοποιούν όντως αντίστροφα το ανδρικό αντικειμενοποιητικό βλέμμα στεκόμενος ακριβώς αντίθετα στη σοβινιστική αλαζονεία της ζωγραφικής. Στο έργο του, τα σώματα μπλέκονται και ενώνονται στο ρυθμό της μουσικής ως αναπαράσταση της δυνατότητας να δούμε το σώμα ως φόρμα - φορέα επιθυμίας. Ο Peake χρησιμοποιεί το αντικειμενοποιητικό βλέμμα των θεατών αλλάζοντας το πλαίσιο λειτουργίας του. Το αντικείμενο δεν ορίζεται ως κάτι που είναι απαραίτητα αρνητικό αλλά αντίθετα προβληματοποιούνται οι διαδικασίες υποκειμενοποίησης και οι αποκλεισμοί τους. Το σώμα καλυμμένο με χρώμα γίνεται φόρμα, χάνει και βρίσκει τα σεξουαλικά χαρακτηριστικά του. Η σεξουαλικότητα και το φύλο προβάλλονται ως ένα μόνιμα και ευχάριστα ολισθηρό έδαφος.

Έπειτα ο Howe καταλήγει, «Ποιο είναι το νόημα; Το σεξ είναι περίπλοκο με πολλές εννοιολογικές αποχρώσεις, και τουλάχιστον από τη δεκαετία του 1970, οι καλλιτέχνες το έχουν αντιμετωπίσει ως μεταφορά για την αγορά έργων τέχνης (σεξουαλική «συναλλαγή» Andrea Fraser με ένα συλλέκτη για Untitled) ως έναν τρόπο για να αντιστραφεί η αντικειμενοποίηση των φύλων (*Fuses* της Carolee Schneemann), ως queering της πορνογραφίας (*Community Action Center* των AK Burns και AL Steiner) και ως αλληγορία της επέμβασης των Ηνωμένων Πολιτειών (*Pinochet Porn* της Ellen Cantor), ανάμεσα σε πολλά άλλα παραδείγματα. Η συνεισφορά του *Head*, αντιθέτως, φάνηκε απλά να προσφέρει μια προκλητική bon-bon για την Εβδομάδα Μόδας – δείχνοντας το σεξ για χάρη του σεξ και όχι απευθύνοντας τα σημαντικότερα νοήματά του και τις επιπτώσεις τους.» (Howe, 2016).

Η ερωτική πράξη λοιπόν οφείλει να συνδεθεί με το κοινωνικό πλαίσιο της για να έχει «νόημα»; Ο εορτασμός της σύγχυσης των οριοθετήσεων του κοινωνικού πλαισίου κρίνεται από τον Howe απολίτικος ή μάλλον συνδεδεμένος με τους κανόνες της αγοράς, με τη μόδα και το ασόβαρο. Υποστηρίζω ότι μια queer πολιτική μπορεί να βασιστεί στην επιθυμία που εορτάζει τη σύγχυση της –ίσως τον μόνο εορτασμό που βρίσκω πολιτικά χρήσιμο. Η μετατόπιση του κέντρου ανάλυσης από τα «σημαντικότερα νοήματα» στην φόρμα/αισθητική της επιθυμίας (που δεν βρίσκεται εκτός νοημάτων) νομίζω ότι δημιουργεί ρήγματα στις βάσεις των πρώτων, ενώ θέτει ερωτήματα για τις διαδικασίες αναπαράστασης.

Επιστρέφοντας στη «μόδα» που επαναλαμβάνεται ως κατηγορία στα έργα των

Peake και Wolfson σκέφτομαι αρχικά τις υποτιμητικές εννοιολογήσεις της αλλά και τις δυνατότητες αντίστασης μέσα από πλατφόρμες μεγάλης απεύθυνσης. Η δουλειά του Eddie Peake έχει βρει αρκετές φορές χώρο σε περιοδικά που επικεντρώνονται στη μόδα όπως το *Another Man*²⁵, το *Dazed*²⁶, το *I-D*²⁷ και το *Crack*²⁸. Στα ίδια περιοδικά οι αναφορές το τελευταίο έτος στην queer θεωρία και τον φεμινισμό στη μόδα, τη μουσική και την τέχνη έχουν πρωτοκαθεδρία²⁹. Είναι αυτή απαραίτητα μια αρνητική συνθήκη;



(Εικόνα 9)

²⁵ <http://www.anothermag.com/art-photography/7890/eddie-peake-unequivocally-real>

²⁶ <http://www.dazeddigital.com/projects/article/22406/1/61-eddie-peake>

²⁷ https://i-d.vice.com/en_gb/article/eddie-peake-sexuality-language-and-reality

²⁸ <http://crackmagazine.net/article/art/eddie-peake-sex-pop-culture-and-cultural-dissonance/>

²⁹ Ενδεικτικά αναφέρω ότι στο 2016 η ηλεκτρονική έκδοση του *Dazed* είχε 85 καταχωρήσεις με αναφορά στον φεμινισμό και 74 με αναφορά στο queer ενώ το *Another Magazine* που εκδίδεται δυο φορές το χρόνο έχει 10 καταχωρήσεις με τη λέξη κλειδί φεμινισμός και 9 με στην καταχώρηση queer.

Queer φεμινισμός και δημοφιλής κουλτούρα –αντιστάσεις και στρατηγικές συμμαχίες

Μια queer φεμινιστική διεκδίκηση «με στόχο απόκτηση πολιτικής δύναμης μέσω της δημοφιλούς κουλτούρας» (Halberstam, 2012: σελ. 9) θυμίζει τις μεθόδους διεκδίκησης του ομοφυλόφιλου απελευθερωτικού κινήματος της δεκαετίας του '70 όπως και τις μετέπειτα πολιτικές εννοιολογήσεις δημοφιλών πολιτισμικών εκφράσεων όπως η Disco. Όπως αναφέρει ο Jack Halberstam τα queer υποκείμενα παράγουν πολιτισμικά προϊόντα αλλά την ίδια στιγμή καλούνται να στέκονται κριτικά, στον τρόπο με τον οποίο το πολιτισμικό μορφοποιεί τον κοινωνικό, πολιτικό συναισθηματικό και ψυχικό κόσμο γύρω τους. Στα παράγωγα της δημοφιλούς κουλτούρας υποστηρίζει πως εμπεριέχονται ταυτόχρονα κοινοτοπίες, φυσικοποιημένες στατικές ιδέες, αλλά και η δυνατότητα ανατροπής τους: στιγμές στις οποίες τα κυρίαρχα προτάγματα μετατοπίζονται, αφήνοντας χώρο για να έρθουν άλλοι τρόποι για να ζούμε στο φάσμα του διανοητού. Υποστηρίζει, επίσης, ότι στο ίδιο το πεδίο της καταπίεσης υπάρχουν τα εργαλεία για την αποδόμησή του.

Ο Halberstam αναγνωρίζει ότι συνεχώς συμβαίνουν αλλαγές στους τρόπους που αντιλαμβανόμαστε τα σώματα μας, τους δεσμούς και τις σχέσεις μας και ότι αυτές οι αλλαγές αποτυπώνονται στον κυρίαρχο λόγο. Αναφέρει χαρακτηριστικά: «Τι έχει φέρει τόσες πολλές αλλαγές και μάλιστα τόσο γρήγορα; Η απάντηση είναι: τα πάντα! Για να το θέσω διαφορετικά, οι αλλαγές έχουν συμβεί λόγω της έκρηξης/κατάρρευσης της οικονομίας, της τεχνολογικής εξέλιξης, των νέων ιατρικών ερευνών, της διαρκούς κινητικότητας, των νέων μορφών κοινωνικής επαφής – δικτύωσης, των νέων μέσων ενημέρωσης, των νέων επιπέδων επιτήρησης και εισβολής, των νέων μεθόδων κοινωνικού ελέγχου κ.τ.λ.» (Halberstam: 2012: σελ. 20).

Όπως ξεκαθαρίζει, δεν υπάρχει λόγος να εστιάσουμε σε ένα αφήγημα, σε μία μόνο σειρά παραγόντων. Οι αλλαγές στο κοινωνικό πεδίο είναι παρούσες, ή μάλλον συμβαίνουν συνεχώς. Τα ονόματα και οι κατηγορίες μέσω των οποίων καταλαβαίνουμε τα σώματα, τις συνδέσεις και τις επαφές αλλάζουν διαρκώς και αυτή η δυνατότητα αλλαγής, η ενδεχομενικότητα και η ρευστότητα, για την οποία έχει γίνει λόγος στην queer θεωρία αποκτά θέση σε χώρους που μπορεί να εκφέρουν παράλληλα και ένα κυρίαρχο - συντηρητικό λόγο. Θα μπορούσε κανείς εύκολα να πέσει στην παγίδα να ταυτίσει αυτή την

άποψη με ένα άπειρο πεδίο δυνατοτήτων, στο οποίο το υποκείμενο του διαφωτισμού έχει πάντα τη δυνατότητα και την ελευθερία να επιλέξει. Οι επιλογές, όμως, δεν είναι ούτε τόσο ελεύθερες, ούτε ιδιαίτερα μη οριοθετημένες. Μέσα σε αυτές τις συνεχόμενες αλλαγές, όμως, το queer έρχεται στο προσκήνιο. Ομοφυλόφιλα και μη υποκείμενα προτιμούν τη χρήση του όρου, στοιχεία μιας queer φεμινιστικής αισθητικής συνκατασκευάζουν την δημοφιλή μουσική κουλτούρα και την αντίστοιχη εικονοποιία. Για παράδειγμα, η pop τραγουδίστρια Beyonce χρησιμοποίησε στο βίντεο για την προώθηση της πρόσφατης δουλειάς της αναφορές στο έργο *Ever is over All* (1997) της Pipilotti Rist. Στο τελευταίο, η εικαστικός με χιούμορ και ειρωνία παρουσιάζεται να σπάει με ένα λουλούδι τζάμια αυτοκινήτων και αντιπαραβάλλεται μαζί με ένα δεύτερο βίντεο με ένα χωράφι γεμάτο ανθισμένα λουλούδια. Οι σαφείς φεμινιστικές στοχεύσεις της εικαστικού γίνονται ορατές και στην σύγχρονη επανάδραση του έργου από την Beyonce με την τραγουδίστρια να καταλαμβάνει τη θέση της εικαστικού με ένα ρόπαλο baseball. Η λεπτή ειρωνία της αρχικής δουλειάς χάνεται αλλά η βασική ιδέα παραμένει. Το 2016 το βίντεο παρουσιάζεται ξανά στο New Museum της Νέας Υόρκης στην αναδρομική έκθεση της Rist με τίτλο “Pixel forest” που σημειώνει μεγάλους αριθμούς θεατών. Ενώ δεν θεωρώ ότι οφείλουμε να εγκαταλείψουμε τα κριτικά μας εργαλεία μην αναγνωρίζοντας τις μεταφεμινιστικές αγκυλώσεις και την δυνητική αποπολιτικοποίηση στα πλαίσια μιας τέτοιας ορατότητας στον κόσμο της μουσικής βιομηχανίας (ή των κλαμπ ή του μουσείου που δεν είναι λιγότερο συνδεδεμένα με ένα καπιταλιστικό σύστημα παραγωγής), προτείνω ότι παράλληλα μπορούμε να αναζητούμε τη διεκδίκηση όλο και μεγαλύτερων χώρων δράσης, να κινηθούμε δηλαδή χωρίς συστολή στα πλαίσια της «μόδας» ανιχνεύοντας τα αποτελέσματα μιας τέτοιας –επικίνδυνης– πορείας.

Η queer θεωρία και ο φεμινισμός λέγεται συχνά πως έχουν γίνει «της μόδας». Είτε στις σελίδες περιοδικών, είτε στον κόσμο της σύγχρονης τέχνης, είτε στα βιβλία και στις ταινίες, είτε στον ακαδημαϊκό χώρο, το queer και ο φεμινισμός έχουν μια σημαντική θέση. Όπως αναφέρθηκε, τα μουσεία τέχνης φιλοξενούν συχνά εκθέσεις με queer φεμινιστική θεματολογία και αυτό φαίνεται να αποσυνδέει την κινηματική δράση από τις εξωθεσμικές της βάσεις. Η θέση αυτή –που είναι αποτέλεσμα πολύχρονων αγώνων και διεκδικήσεων– δεν μπορεί να είναι ηγεμονική, ούτε να στοχεύει σε έναν νέο κανόνα. Η κριτική προς την θεσμική αναγνώριση λειτουργεί ενεργοποιώντας τα κριτικά εργαλεία και μην αφήνοντας τους καλλιτέχνες και τους θεωρητικούς να εφησυχαστούν. Μια διατύπωση, όμως, όπως το

απαξιώτικο «της μόδας» φέρει μια σειρά όχι και τόσο αθώων παραδοχών. Η «μόδα» έρχεται σε αντίθεση με τις ρίζες του κινήματος, τις ιστορικές του βάσεις, τις οποίες οφείλουμε να προστατεύσουμε. Υπάρχει, επίσης, η άρρητη σκέψη, πως οτιδήποτε τίθεται σε ένα ευρύ κοινό είναι αυτομάτως προβληματικό. Η οχύρωση σε εσωτερική κατανάλωση, ώστε να μείνει «καθαρή» η θεωρία για να μη συμπορευτεί με τον καπιταλισμό είναι μάλλον ένα παράδειγμα προς αποφυγή. Επιπλέον υπάρχει η παραδοχή, ότι το queer ως μόδα είναι κάτι στιγμιαίο, που θα παρέλθει και που δεν είναι σοβαρό. Οι όροι με τους οποίους εκφέρεται η κριτική προς τη μόδα –το όχι σημαντικό, το μη σοβαρό, το φευγαλίο, αυτό που δεν έχει βάσεις αναπαράγουν συγκεκριμένες αξίες που δεν αποσυνδέονται ούτε από τις οικονομικές προσδοκίες του πολιτικού συστήματος, ούτε από τις πατριαρχικές του βάσεις (η σοβαρότητα, στιβαρότητα κτλ είναι χαρακτηριστικά που αποδίδονται παραδοσιακά σε άνδρες και τις αντίστοιχες μεθόδους εξουσίας).

Η χρήση των όρων γίνεται σε μια υπερβολή, στην προσπάθεια να αναδειχτεί κάπως προκλητικά πόσο αντι-queer και ανδροκεντρικά καταλήγουν να είναι τα επιχειρήματα μονόπλευρης αντίδρασης σε αυτή «τη μόδα». Απαντώντας σε αυτά τα επιχειρήματα, αφενός υποστηρίζω ότι οφείλουμε να ξανασκεφτούμε το μη σοβαρό ως δύναμι ριζοσπαστικό και να χρησιμοποιήσουμε στρατηγικά την ιδέα της «queer μόδας» που μπορεί να λειτουργήσει αποδομητικά στο πλαίσιο που την τοποθετεί σε αυτή τη θέση.

Ο Warner (1991) υποστηρίζει, ότι η queer θεωρία έχει τη δυνατότητα να αναπροσδιορίσει όχι μόνο το πεδίο της σεξουαλικότητας, αλλά και το πεδίο του κοινωνικού. Τονίζει, πως αμφισβητώντας τη σεξουαλική τάξη, η οποία συνδέεται με ένα ευρύ φάσμα θεσμικών δομών και ιδεολογιών, έχει τη δυνατότητα να προβληματοποιήσει αυτές ακριβώς τις θεσμικές δομές και ιδεολογίες. Η queer θεωρία επισημαίνει, πως οφείλει να αναδείξει τις προβληματικές πλευρές των συνθηκών που καθιστούν την queer πραγματιστική πολιτική δυνατή. Κομβικό ρόλο στο γκέι και λεσβιακό κίνημα έχουν θεσμικοί χώροι άμεσα συνδεδεμένοι με την οικονομία της αγοράς ενώ τα «θεσμικά όργανα» της queer κουλτούρας κυριαρχούνται από αυτούς που έχουν το κεφάλαιο (συνήθως λευκοί άνδρες της μεσαίας ή της ανώτερης τάξης). Οφείλουμε σύμφωνα με τον Warner σε αυτές τις συνθήκες να διεκδικούμε έναν ολοένα και περισσότερο queer κόσμο για όλους εντοπίζοντας και αναδεικνύοντας τα προβλήματα-προνόμια που σχετίζονται με το έθνος, τη φυλή, το φύλο, την τάξη. Έχει ενδιαφέρον ακολουθώντας αυτόν τον τρόπο σκέψης να δούμε πως τα οι εκθέσεις με queer περιεχόμενο συμπλέκονται με μια λευκή,

ευρωκεντρική οπτική για τον κόσμο ακόμα και όταν η ύλη που προβάλλουν αντιτίθεται σε αυτό. Το γεγονός ότι το queer αποκτά θέση στο κυρίαρχο σύστημα, δεν σημαίνει ότι ζούμε σε queer καιρούς (Munoz, 2009). Το queer, όπως υποστηρίζει ο Munoz, είναι μια ονειροπόληση. Ουδέποτε υπήρξαμε, ούτε είμαστε queer. Υφίσταται, όμως, αυτή η δυνατότητα που υπάγεται στη δικαιοδοσία του μέλλοντος. Η queer αισθητική (ακόμα και σε μορφές που κατηγορούνται ως «διακοσμητικές» για να σκεφτούμε τα έργα των Wolfson και Peake) περιέχει προσχέδια -ιούς, σχήματα για μια επερχόμενη μελλοντικότητα και αυτή η κίνηση προς αυτό που δεν υπάρχει ακόμα είναι μια κινητοποίηση πολιτική, που θέτει όχι μόνο την κανονιστική σεξουαλικότητα σε αμφισβήτηση αλλά και το ίδιο το πολιτικό πλαίσιο και τους θεσμούς που την «φιλοξενούν».

Από τα Clubs στο μουσείο: Σημειώσεις για τις δυνατότητες πολιτικής δράσης στο έδαφος της επιθυμίας.

Η παρούσα εργασία προσπάθησε να φέρει στη συζήτηση τη σημασία των πολιτικών της επιθυμίας όπως χαρτογραφούνται από τον Richard Dyer στον κόσμο της νυχτερινής ζωής κάνοντας ένα λογικό άλμα στο να σκεφτεί την καλλιτεχνική εργασία και τις συνδέσεις σωμάτων σε καλλιτεχνικούς θεσμούς με τους ίδιους όρους. Η σύγκριση της δικτύωσης της κουλτούρας των clubs και της νυχτερινής ζωής με τον κόσμο των δημιουργικών βιομηχανιών δεν προτείνεται ως κάτι νέο. Η Angela McRobbie (2002) από μια διαφορετική οπτική αναφέρεται σε αυτή την παράδοση ομοιότητα. Στο άρθρο της «Από τα Clubs σε εταιρίες: σημειώσεις για την εξασθένιση της πολιτικής κουλτούρας στους εντατικοποιημένους «δημιουργικούς» κόσμους» κάνει λόγο για την εντατικοποίηση της φύσης και του ρυθμού της εργασίας στις πολιτιστικές βιομηχανίες του Ηνωμένου Βασιλείου. Αναλύει το πως οι απαιτήσεις για πολλαπλές δεξιότητες και αποειδίκευση είναι αποτέλεσμα του αυξανόμενου ανταγωνισμού στους τομείς των τεχνών και των media και πως η δημιουργική εργασία ακολουθεί το νεοφιλελεύθερο μοντέλο προβάλλοντας τις αξίες της επιχειρηματικότητας, της εξατομίκευσης, και την σημασία υποστήριξης από εμπορικές χορηγίες. Θεωρεί ότι η εξασθένιση της δημοκρατικότητας των δημιουργικών βιομηχανιών είναι αποτέλεσμα της αντικατάστασής της από την “κοινωνικότητα των δικτύων” (network sociality), η οποία είναι επηρεασμένη με τη σειρά της από την κουλτούρα του χορού και των κλαμπ.

Η Mc Robbie προσπαθεί να ορίσει τα χαρακτηριστικά της εργασίας στον πολιτιστικό τομέα στο Ηνωμένο Βασίλειο και ειδικότερα στο Λονδίνο. Εντοπίζοντας αυτά τα χαρακτηριστικά, κάνει μια περιγραφή της μετάβασης από το λεγόμενο 1ο κύμα της εργασίας στην πολιτιστική βιομηχανία, στο 2ο κύμα του οποίου τα χαρακτηριστικά είναι η αποειδίκευση, η διαδικτυακή εργασία, η χρήση δυνατοτήτων που προσφέρουν τα νέα μέσα, οι πολλαπλές δεξιότητες, η συρρίκνωση των «ανεξάρτητων» λόγω της διασύνδεσης της τέχνης με τις επιχειρήσεις και την ανάγκη κυβερνητικής έγκριση. Υποστηρίζει ότι το 2ο κύμα είναι αποτέλεσμα της απότομης χρηματιστηριοποίησης του πολιτιστικού τομέα.

Το πρώτο στοιχείο στο οποίο αναφέρεται ως συνδετικό κρίκο μεταξύ κουλτούρας του χορού και πολιτιστικών βιομηχανιών είναι αυτό της «εξατομίκευσης». Η διαδικασία της εξατομίκευσης σημαίνει πως οι άνθρωποι συνιστούν οι ίδιοι μικρο-δομές και πρέπει να

κάνουν μόνοι τους τη δουλειά των δομών (π.χ. κοινωνικής πρόνοιας), γεγονός που απαιτεί αυτο-έλεγχο. Η εξατομίκευση δεν αφορά το άτομο, αλλά πρόκειται για νέες, πιο ρευστές και λιγότερο μόνιμες κοινωνικές σχέσεις και σηματοδοτεί έναν χώρο ανταγωνισμού. Οι άνθρωποι αποκόβονται από δεσμούς συγγένειας, κοινότητας και κοινωνικής τάξης και βρίσκονται σε ένα απορρυθμιστικό περιβάλλον, «ελεύθεροι» από εργασιακούς οργανισμούς και κοινωνικά ιδρύματα (2002: σελ. 518). Το κεφάλαιο βρίσκει καινούργιους τρόπους να αποδεσμευτεί από τις ευθύνες του απέναντι στο εργατικό δυναμικό και αυτό έχει συνέπειες κυρίως στον πληθυσμό για τον οποίο η εργασία είναι πηγή αυτοπραγμάτωσης, ελευθερίας και ανεξαρτησίας, όπως οι γυναίκες, η νεολαία, οι εθνικές μειονότητες. Στην πολιτιστική σφαίρα παρατηρείται μια διασταύρωση, από τη μια η νεολαία βρίσκει έναν χώρο να εξερευνήσει ατομικές δυνατότητες και από την άλλη, η κυβέρνηση βρίσκει ευκαιρία να αποδεσμευτεί από τους περιορισμούς και το κόστος της παραδοσιακής εργοδοσίας. Η διασταύρωση αυτή συντελεί σε αυτό που η McRobbie ονομάζει “εντατικοποίηση”, εντατικοποιημένες πολιτιστικές βιομηχανίες που εντάσσονται όλο και περισσότερο στον καπιταλισμό, ειδικά όσο το κράτος υπαναχωρεί και επιτρέπει την ιδιωτικοποίηση της πρόνοιας που μέχρι πρότινος παρέχόταν από το δημόσιο. Τα άτομα πρέπει να βρουν νέους τρόπους να υπάρξουν σε αυτό το περιβάλλον και αυτό συχνά σημαίνει να αναλαμβάνουν πολλά παράλληλα project ή αναγκάζονται να κάνουν άλλες δουλειές ανάμεσα από τα project, ενώ πρέπει να γίνουν οι ίδιοι η επιχείρηση του εαυτού τους.

Το αξιοσημείωτο είναι ότι, όπως αναφέρει η McRobbie, το στοιχείο του multi-tasking, multi-skilling και η ανάγκη κάποιος να κάνει πολλές δουλειές διαφημίζεται ως θετικό στον χώρο. Αναφέρει το παράδειγμα του περιοδικού I-D που σε άρθρο του έγραφε για τους multi-taskers της μόδας, πως «είναι παντού και είναι κάτι το εθιστικό και για την ακρίβεια, μόλις δοκιμάσεις να κάνεις τέσσερις δουλειές, δεν θα θες τίποτα λιγότερο” (Rushton, 2001). Η McRobbie βρίσκει ομοιότητες μεταξύ της ευφορίας της κουλτούρας του χορού και της επιχειρηματικής ευφορίας και του αισιόδοξου κλίματος που επικρατεί στον τομέα των περιοδικών μόδας/τέχνης, ενώ η ευφορία αυτή ταυτίζεται με την έλλειψη αναστοχαστικότητας.

Όσον αφορά την κουλτούρα του χορού και των κλαμπ, η McRobbie εστιάζει στο 1980 και έπειτα, αναγνωρίζοντας την ως μια “αυτό-δημιουργητη» οικονομική

δραστηριότητα που αποτέλεσε τον πρόδρομο της «δημιουργικής Βρετανίας» του 1990 (2002: σελ. 520). Η δουλειά του «διοργανωτή εκδηλώσεων» (δηλαδή εκείνου που έπρεπε να βρει φθηνό χώρο για τα πάρτι, το στήσιμο του χώρου, τα ποτά, τη μουσική, την προώθηση του party κλπ) οδήγησε στο είδος της εργασίας τον τίτλο της οποίας την καθόριζε το ίδιο το άτομο, σηματοδοτώντας την ανάδυση μιας νέα ανεπίσημης αγοράς εργασίας, η οποία προήλθε από τις εκάστοτε φίλιες των κλαμπ και μετουσιώθηκε σε ένα πιο σκληρό δίκτυο. «

Η μορφή της κοινωνικότητας στα club που εμφανίστηκε από την «επηρεασμένη από την έκσταση φιλικότητα», σταδιακά εξελίχθηκε σε μια πιο σκληρή δικτύωση. Αποτέλεσμά της ήταν η ενεργοποίηση μιας ανεπίσημης μορφής οικονομίας μέσω της δικτύωσης ανεπίσημων επαφών, zine, κολλητών φίλων, και του «από στόμα σε στόμα» επίσης ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των επιδράσεων των «μικρο-media» της κουλτούρας των club (Thornton, 1996).

Η επιρροή της κουλτούρας των club οδήγησε, υποστηρίζει, στο μοντέλο της αυτο-εργοδοσίας, της ανεπίσημης εργασίας και του network sociality. Ο Michael Craig Martin, καθηγητής στο Goldsmiths, ενθάρρυνε τους εικαστικούς φοιτητές του να σκεφτούν τη δικτύωση μέσω της κουλτούρας του χορού για να προωθήσουν τη δουλειά τους και να το αναγνωρίσουν αυτό ως συστατικό μέρος της εργασίας τους. Αυτό για την McRobbie αποτελεί παράδειγμα του πλέγματος κουλτούρα του χορού τέχνης και νεοφιλελεύθερων πολιτικών (2002: σελ. 520)

Τονίζει επίσης ότι το γεγονός πως δεν υπάρχει συγκεκριμένος χώρος και χρόνος εργασίας (όπως στον κόσμο του χορού), συνεισφέρει στην απουσία εργασιακών πολιτικών όπως είναι οι δημοκρατικές διαδικασίες, οι ίσες ευκαιρίες ή οι πολιτικές κατά των διακρίσεων. Στον πολιτιστικό τομέα, η έμφαση που δίνεται στη δημιουργικότητα και την έκφραση δίνει την ψευδαίσθηση πως είναι ο κατάλληλος χώρος για να βρουν την επιτυχία οι κοινωνικές μειονότητες ή να πετύχουν ίση συμμετοχή οι γυναίκες, ενώ ουσιαστικά συμβαίνει το αντίθετο. Οι νέες συνθήκες εργασίας που αναδύονται, αναπαράγουν το μοτίβο της περιθωριοποίησης, καθώς η φράση της κουλτούρας των κλαμπ «είσαι στη λίστα καλεσμένων;» επεκτείνεται στις διαδικασίες πρόσληψης και μια συνέντευξη εξαρτάται από ανεπίσημες γνώσεις και επαφές. Κανείς όμως δεν μιλά γι αυτά, «καθώς ποιος θα τολμήσει σε μια βραδινή έξοδο δικτύωσης να κάνει ξενέρωτες όχι-cool ερωτήσεις για την

υποεκπροσώπηση των γυναικών και των μη-λευκών ανθρώπων;» (2002: σελ. 523).

Η McRobbie εύστοχα ανιχνεύει τις επιδράσεις του κόσμου του χορού στον κόσμο της τέχνης και στη δημιουργία ενός οικονομικού μοντέλου αρκετά κοντά στα νεοφιλελεύθερα προτάγματα. Αγνοεί όμως παράλληλα τις ανατρεπτικές δυνατότητες που οι επιδράσεις αυτές φέρουν. Αρχικά η ιδέα της αυτοοργάνωσης βασικό χαρακτηριστικό της κουλτούρας του κλάμπινγκ, των πάρτι, της disco δεν μπορεί να ταυτιστεί σε ένα γενικευτικό σχήμα με την έλλειψη δομών διεκδίκησης. Η έλλειψη αναγνωρισιμότητας από κρατικούς φορείς δεν ακυρώνει την ύπαρξη ανεπίσημων δομών πίεσης.

Η McRobbie στέκεται όπως προαναφέρθηκε, στην αποκοπή από τους δεσμούς συγγένειας, κοινότητας και κοινωνικής τάξης από εργασιακούς οργανισμούς και κοινωνικά ιδρύματα παρατηρώντας σε αυτή την αποσύνδεση τη δημιουργία ενός υποκειμένου που είναι υπό διαρκή προσωπική επιτήρηση και χωρίς εργασιακά δικαιώματα. Οι παρατηρήσεις της φέρνουν στην επιφάνεια μορφές καταπίεσης και τονίζουν εύστοχα τους κινδύνους χρηματιστηριοποίησης των δημιουργικών κόσμων. Δεν αναγνωρίζουν όμως την παράλληλη συγκρότηση εναλλακτικών μορφών συγγένειας, δικτύων στήριξης ή κοινότητας που έχουν τη δυνατότητα και τη θέληση να αντισταθούν στα νεοφιλελεύθερα προτάγματα.

Οι μορφές συνδεσιμότητας έχουν πάντα αρνητικό πρόσημο, ενώ οι μορφές φιλίας στις οποίες αναφέρεται για την κουλτούρα του χορού φαίνεται να είναι επίπλαστες ακριβώς λόγω των χημικών διεγερτικών τους (υπονοώντας ίσως τον διαχωρισμό μιας αληθινής εργασιακής φιλίας προ-κλαμπινγκ και τη μετα-φιλία του δεύτερου εργασιακού κύματος). Αυτό λειτουργεί ως ευφυολόγημα συμβολικής περιγραφής των τρόπων που κάποιες έννοιες κεφαλαιοποιούνται υπό τη σκέπη νεοφιλελεύθερων πολιτικών ακυρώνοντας όμως έτσι τις δυνατότητες που οι άτυπες μορφές συνδεσιμότητας –που δεν αποφεύγουν τους αποκλεισμούς αλλά ακριβώς λόγω της ανοιχτότητάς τους το αφήνουν περιθώρια κριτικής και αναδιαπραγμάτευσης του ποιος έχει πρόσβαση- και η βασική θέση της φιλίας, των συναισθηματικών σχέσεων απομακρύνονται από το ιστορικά συγκροτημένο αρρενωπό πεδίο αναγνωρισιμότητας. Η αντίληψη του υποκειμένου ως αναγκαστικά συγκροτημένο, αυτοεπιτηρούμενο που καταλήγει στην ατομικότητα και στην άρνηση οποιαδήποτε κοινότητας αγνοεί τη βασική συνθήκη (και χρήσιμη επιρροή) του κόσμου του χορού (και των χημικών διεγερτικών του) στον κόσμο της τέχνης, την αποσύνδεση του υποκειμένου από το ίδιο και τη σύνδεση και λειτουργία μαζί με άλλους στο έδαφος της απόλαυσης, έπειτα στη δημιουργία κοινοτήτων, στενών φιλικών δεσμών και νέων μορφών

οικογενειών που λειτουργούν ως δίκτυα στήριξης. Στην ερώτηση της McRobbie «για την υποεκπροσώπηση των γυναικών και των μη-λευκών ανθρώπων;» σκέφτομαι τους αγώνες μη προνομιούχων γυναικών, trans, μη λευκών ανθρώπων που βρίσκουν έδαφος έκφρασης μέσω αυτών των δικτύων και η δράση των οποίων αποσιωπάται. Σκέφτομαι με αφορμή τα έργα των Wu Tsang, Eddie Peake, Alexandra Bachzetsis, Prem Sahib, Zarina Muhammad και των άλλων καλλιτεχνών που αναφέρθηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια της εργασίας, τις δυνατότητες ενός κοινού αγώνα στον οποίο το υποκείμενο μπορεί να βγει από τα στενά οριοθετημένα όριά του και τις θέσεις του να αναγνωρίσει του αποκλεισμούς και να δημιουργήσει συνδέσεις με τα σώματα των άλλων διεκδικώντας ένα κόσμο που δεν είναι ακόμα εδώ. Με τα πολιτιστικά παράγωγα όπως αναφέρει ο Jose Esteban Munoz ως πηγή για πολιτικές φαντασιώσεις, ως σχέδιο πτήσης για ένα συλλογικό πολιτικό γίνεσθαι. Με τις σωματικές-αισθητικές-πολιτικές πρακτικές ως ευφορικές αρθρώσεις μιας άλλης queer φεμινιστικής μελλοντικότητας.

Συμπεράσματα

Προσπάθησα στην ανάλυσή μου για τον χορό και τη σύγχρονη τέχνη να αναφερθώ στη θέαση και τη δράση ως δυο μη απόλυτα διακριτές έννοιες χρησιμοποιώντας τα θεωρητικά εργαλεία του Ζακ Ρανσιέρ. Προσέγγισα επίσης τη επικάλυψη των δύο «κόσμων» κατά τον Becker, του χορού και των εικαστικών γιατί θεώρησα πρόσφορο το έδαφος για να παρατηρήσει κανείς τη λειτουργία του χορογραφημένου σώματος ως μέσο αναδιοργάνωσης και κριτικής των θεσμών που σχετίζονται με αυτούς τους κόσμους.

Προχώρησα αρχικά σε μια «queer γενεαλογία» της σύνδεσης χορού - εικαστικής τέχνης και πολιτικής και προσπάθησα να αναδείξω τους τρόπους με τους οποίους χορεύεται το «πολιτικό». Αναζήτησα τα βήματα που έχουν χρησιμοποιηθεί και ακολούθησα τη συνεχόμενη αλλαγή τους. Όρισα μια συμβατική ιστορική γραμμή από την Disco μουσική ως τρόπο έκφρασης και σύνδεσης μαύρων - γυναικείων - ομοφυλόφιλων σωμάτων ενάντια στο λευκό, αρρενωπό, πατριαρχικό κατεστημένο, στα πρώτα δείγματα τέχνης που χρησιμοποιούν τα εργαλεία της κίνησης υπό τους ρυθμούς της Disco και τα μεταφέρουν σε εκθεσιακούς χώρους.

Χρησιμοποίησα επίσης τη σημασία της επαφής, της επιθυμίας και της απόλαυσης που αποδίδεται στη Disco και το χώρο για πολιτική δράση που δημιουργεί, για να μελετήσω άλλα χορογραφημένα παραδείγματα. Στάθηκα στο πλέγμα μεταξύ χορογραφίας και εικαστικών κατά την κρίση του HIV/AIDS, ως μέσο σύνδεσης σωμάτων που ο κανόνας τα ήθελε ασύνδετα για την «προστασία της δημόσιας υγείας» και άρα μη πολιτικά. Τέλος, αναφέρθηκα σε σύγχρονους εικαστικούς που παρουσιάζουν τα έργα τους σε θεσμικούς χώρους, προσπαθώντας να κατανοήσω αν συνεχίζει το «χορογραφημένο» σώμα που συγκεντρώνεται, σκοντάφτει, κινείται ή στέκεται να δημιουργεί ένα έδαφος δυνητικής μετατόπισης από το κυρίαρχο μοντέλο μέσα στους θεσμούς.

Σε όλη την ανάλυσή μου επανέρχεται η σχέση μεταξύ σωμάτων, πολιτικής και «κίνησης». Το σώμα γίνεται αντιληπτό όχι ως μια αυτόνομη-αυτοδύναμη οντότητα, αλλά ως ένα ανοικτό και δυναμικό σύστημα ανταλλαγής που παράγει μεθόδους ελέγχου αλλά και αντίστασης. Η πολιτική δυναμική ανιχνεύεται σε αυτή τη σχέση, στο ενδιαμέσο των σωμάτων, στις πολύπλοκες συνδέσεις τους. Εδώ, υπάρχει ο κίνδυνος φετιχοποίησης της παρουσίας του σώματος ή της ίδιας της σωματικότητας. Κάτι τέτοιο έχει προβληματοποιηθεί εκτενώς και από τους θεωρητικούς και τους καλλιτέχνες με τους

οποίους ήρθα σε διάλογο εδώ. Η ανάλυση δεν επέμεινε στην προβληματοποίηση, αλλά τα ίδια τα παραδείγματα που δίνονται μας καλούν να δούμε το σώμα και την παρουσία του διαφορετικά, αναδιαρθρώνοντας το συνεχώς, όπως και το χώρο που καταλαμβάνει, τον φυσικό χώρο του μουσείου ή της πλατείας, τον ψηφιακό χώρο του διαδικτύου ή τον χώρο ενός γραπτού κειμένου.

Στη συνέχεια επιχείρησα να ανοίξω τη συζήτηση από τον χορό ως πρακτική στις queer –φεμινιστικές αποδομητικές καλλιτεχνικές πρακτικές στο μουσείο. Ως κριτική στάση στη νεοφιλελεύθερα θετική αφήγηση που προτείνει το παρόν ως ιδανική εποχή για να είναι κανείς queer φεμινιστής, λόγω της «αποδοχής» από μεγάλους καλλιτεχνικούς θεσμούς ή μουσεία αντιπρότεινα τον queer φεμινισμό ως αυτό που είναι πάντα στον ορίζοντα, μια διαδικασία περισσότερο παρά ένα προορισμό –ένα συνεχόμενο χορό που αρνείται να ακολουθήσει προδιαγεγραμμένες κινήσεις- και αυτό που όρισα σαν αισθητική έκφρασή του, ως χαρτογράφηση του ορίζοντα. Απομακρυνόμενος από εορτασμούς μιας queer φεμινιστικής επιτυχίας αναγνώρισα τα προβλήματα αλλά και τις δυνατότητες της απόκτησης ευρύτερης ορατότητας των queer φεμινιστικών πολιτικών. Προσέγγισα με αμφιβολία πρακτικές που προτείνουν την ιδέα της ισότητας με όρους στατιστικής παρουσίας και έμφυλης εκπροσώπησης και προσπάθησα να αναδείξω τους νέους αποκλεισμούς που προκαλεί η επιμονή στις ταυτότητες και στην «ισάξια αντιπροσώπευσή τους». Δίνοντας έμφαση στο πρόβλημα της οικονομοποίησης των μουσείων και της κεφαλαιοποίησης της τέχνης σε ένα νεοφιλελεύθερο πλαίσιο, προσέγγισα την queer φεμινιστική τέχνη ως θεσμική κριτική, ως μέρος αλλά και αποσταθεροποιητική δυναμική των θεσμών. Ως ιό, για να οικειοποιηθώ το στίγμα που δίνεται σε ομοφυλόφιλους/ες, γυναίκες, μετανάστες/ριες (μολυσματικά σώματα) που αλλάζει δυνητικά τις συνθήκες λειτουργίας του «καθαρού» κοινωνικού σώματος.

Αναγνωρίζοντας τις γειωμένες συνθήκες καταπίεσης αναφέρθηκα στον queer φεμινισμό μέσα από έργα που οι ταυτίσεις τους είναι ολισθηρές, που επιμένουν στις δυνατότητες συμμαχιών πέρα από οριοθετημένες ταυτότητες, που προτείνουν να σταθούμε στις πολιτικές δυνατότητες του ενδιάμεσου των ταυτοτήτων, στις διαδικασίες «ανώμαλων» ταυτίσεων και αποταυτίσεων. Σημείο σύγκλισης των έργων είναι η άρνηση του αυτόνομου, σταθερού υποκειμένου και η επιμονή σε ένα έδαφος επιθυμίας που είναι παράλληλα και έδαφος πολιτικής δράσης. Εκεί βρίσκω τη σύνδεση με τον χορό της disco

Οι πολιτικές της απόλαυσης και της επιθυμίας όπως ορίζονται από το κείμενο του Dyer για την Disco τη δεκαετία του '70 βρίσκουν έδαφος δράσης στις πολιτιστικές βιομηχανίες του 21^{ου} αι. Οι τελευταίες, χρησιμοποιούν ολοένα και περισσότερο τις δομές της κουλτούρας του χορού για να επανασχεδιάσουν μια πιο εντατικοποιημένη μορφή του εαυτού τους, κοντά στα νεοφιλελεύθερα προτάγματα . Τα έργα στα οποία αναφέρομαι ως queer φεμινιστικά, λειτουργούν στο πλαίσιο των πολιτικών της απόλαυσης. Η σχέση τους με τον ηδονισμό, ο τρόπος που αντιλαμβάνονται τα σώματα, τις συνδέσεις τους, τα όρια του ανθρώπινου και τις διαδικασίες ταυτοτικής καταχώρησης μας προσφέρουν πολύπλοκες αφηγήσεις αντίστασης σε αυτά τα νεοφιλελεύθερα προτάγματα εντατικοποίησης και χρηματιστηριοποίησης, νέους τρόπους για να υπάρχουμε στον κόσμο. Θα ήθελα να πιστεύω ότι χαρτογραφούν ένα queer φεμινιστικό ορίζοντα και κινητοποιούν προς αυτή την κατεύθυνση.

Βιβλιογραφία

Becker, H. S. (1982). *Art Worlds*. Los Angeles: University of California Press.

Becker, H. και A. Pessin (2006). A Dialogue on the Ideas of the “World” and “Field”. *Sociological Forum* 21(2): 275-286.

Bowen, D. (2016). On the site of her own exclusion: Strategizing queer feminist art history. Στο A. Jones & E. Silver (Επιμ.), *Otherwise: Imagining Queer Feminist Art Histories* (σελ. 145-160). Manchester: Manchester University Press.

Burroughs, W. (1961). *The soft machine*. New York: Olympia press.

Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.

Butler, J. (1993). *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of “Sex.”*. New York: Routledge.

Butler, J. (2011, Σεπτέμβριος). Bodies in Alliance and the Politics of the Street. Πρόσβαση 2 Ιανουαρίου 2017, στο <http://www.eipcp.net/transversal/1011/butler/en>

Butler, J. (2015) *Notes Towards a Performative Theory of Assembly*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Chambers-Letson, J. (2007). *Dance Research Journal*, 39(2), 107-109. Πρόσβαση 2 Ιανουαρίου 2017, στο <http://www.jstor.org/stable/20444705>

Colebrook, C. (2002). *Gilles Deleuze*. London: Routledge.

Crimp, D. (2015). *Disss-co (A Fragment)* (1st ed.). New york: MOMA PS1.

Cvetkovich, A. (2003). *An archive of feelings: Trauma, sexuality, and lesbian public cultures*. Durham, NC: Duke University Press.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1977). *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. New York: Penguin Classics.

Dimitrakaki, A. (2013). *Gender, artWork and the global imperative: A materialist feminist critique*. Manchester: Manchester University Press.

Doyle, J., & Jones, A. (2006). Introduction: New Feminist Theories of Visual Culture. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 31(3), 607-615. doi:10.1086/499288

Dyer, R. (1979, Summer). In Defence of Disco. *Gay Left*, (8), 20-23. Πρόσβαση 2 Ιανουαρίου 2017, στο http://www.gayleft1970s.org/issues/gay.left_issue.08.pdf

Evans, D. (2009). *Appropriation*. London: Whitechapel.

Farver, J. (1987). *Adrian Piper: Reflections 1967-1987*. New York: Alternative Museum.

Felciano, R. (2005). Choreography and AIDS. *Dance Chronicle*, 28(2), 271-275. Πρόσβαση 2 Ιανουαρίου 2017, στο <http://www.jstor.org/stable/1568094>

Filipovic, E., Fogle, D., Kamiya, Y., Katzenstein, I., Martínez, C., Scott, K., . . . Zolghadr, T. (2010). *Creamier: Contemporary Art in Culture*. New York: Phaidon Press.

Foucault M. (2003). *Τρία κείμενα για τον Νίτσε*. Αθήνα: Πλέθρον.

Gere, D. (2002). Writing an Obituary for AIDS. *Dance Research Journal*, 34(1), 62-68. Πρόσβαση 2 Ιανουαρίου 2017, στο <http://www.jstor.org/stable/1478134>

Gere, D. (2004) *How to Make Dances in an Epidemic: Tracking Choreography in the Age of AIDS*. Wisconsin & London, University of Wisconsin Press

Getsy, D. (2016). *Queer*. London: Whitechapel Gallery.

Halberstam, J. (2011). *The queer art of failure*. Durham: Duke University Press.

Jones, A. (2016). Sexual differences and otherwise. Στο A. Jones & E. Silver (Επιμ.) *Otherwise: Imagining Queer Feminist Art Histories* (σελ. 1-14). Manchester: Manchester University Press.

Jones, A., & Silver, E. (2016). Queer feminist art history: An imperfect genealogy. Στο A. Jones & E. Silver (Επιμ.), *Otherwise: Imagining Queer Feminist Art Histories* (σελ. 14-51). Manchester: Manchester University Press.

Latimer, T. T. (2016). Improper objects: Performing queer/feminist art/history. Στο A. Jones & E. Silver (Επιμ.), *Otherwise: Imagining Queer Feminist Art Histories* (σελ. 93-110). Manchester: Manchester University Press.

Lawrence, T. (2011). Disco and The Queering of The Dance Floor. *Cultural Studies*, 25, 230-243. Πρόσβαση 2 Ιανουαρίου 2017, στο [http://www.academia.edu/1066547/ Disco and the Queering of the Dance Floor](http://www.academia.edu/1066547/Disco_and_the_Queering_of_the_Dance_Floor)

Lepecki, A (ed.) (2012) *DANCE*. London, The MIT Press.

Lewis, H., Sears, A., & Alderson, D. (2016, Νοέμβριος 12). *Queer Marxism?* Ομιλία που παρουσιάστηκε στο 13ο Annual Historical Materialism Conference: Limits, Barriers and Borders στο SOAS, London.

Marinucci, M. (2010). *Feminism Is Queer*. London: Zed Books, Limited.

McBean, S. (2015). *Feminism's queer temporalities*. London: Routledge.

McRobbie, A. (2002). Clubs to Companies: Notes on the Decline of Political Culture in Speeded Up Creative Worlds. *Cultural Studies*, 16(4), 516-531. <http://dx.doi.org/10.1080/09502380210139098>

Muñoz, J.E. (2009) *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York: NYU Press.

Oishi, E. (2006). Visual Perversions: Race, Sex, and Cinematic Pleasure. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 31(3), 641-674. doi:10.1086/498988

Piper, A. (1996). Some Reflective Surfaces I. Στο A. Piper (επ.), *Out of Order, Out of Sight: Volume 1: Selected Writings in Meta-Art (1968-1992)* (σελ. 151-153). Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Pollock, G. (2007). *Encounters in the virtual feminist museum: time, space and the archive*. London: Routledge.

Rancière, J. (2015) *Ο χειραφετημένος θεατής*. Αθήνα: Εκκρεμές.

Reckitt, H., & Phelan, P. (2012). *Art and feminism*. London: Phaidon.

Scott, J. W. (1991). The Evidence of Experience. *Critical Inquiry*, 17(4), 773-797. doi:10.1086/448612

Sears, A. (2005). Queer Anti-Capitalism: What's Left of Lesbian and Gay Liberation? *Science & Society*, 69(1), 92-112. doi:10.1521/asis.69.1.92.56800

Sedgwick, E. K. (1990). *Epistemology of the closet*. Berkeley, CA: University of California Press.

Tang, J. (2013). The Problem of Equality, or Translating 'Woman' in the Age of Global Exhibitions. In *Politics in a Glass Cage: Feminism, exhibition cultures and curatorial transgressions* (pp. 244-260). Liverpool: Liverpool University Press.

Tsang, W. (2016). *Queer* (Documents of Contemporary Art, σελ. 211-212) (D. J. Getsy, Επιμ.). Cambridge: The MIT Press.

Warner, M. (1991). Introduction: Fear of a Queer Planet. *Social Text*, (29), 3-17. Πρόσβαση 2 Ιανουαρίου 2017, στο <http://www.jstor.org/stable/466295>

Αθανασίου, Α. (2006). Φύλο, εξουσία και υποκειμενικότητα μετά το "δεύτερο κύμα" Στο Α. Αθανασίου (Επιμ.), *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική* (σελ. 13-140). Αθήνα: Νήσος.

Βαρίκα, Ε. (2009). *Για μια πολιτική γραμματική του φύλου*. Αθήνα: Πλέθρον.

Διαδικτυακές πηγές:

Agnes Martin. (2016). Πρόσβαση 2 Ιανουαρίου 2017, στο <https://www.guggenheim.org/exhibition/agnes-martin>

An Evening with Annie Sprinkle and Beth Stephens and Wet Dreams Water Ritual. (2016). *Documenta14.de*. Πρόσβαση 2 Ιανουαρίου 2017, στο <http://www.documenta14.de/en/calendar/1008/25-an-evening-with-annie-sprinkle-and-beth-stephens-and-wet-dreams-water-ritual>

Boehm, M. (2012). Artist John Baldessari resigns from MOCA board. *Los Angeles Times*. Πρόσβαση 2 Ιανουαρίου 2017, στο <http://articles.latimes.com/2012/jul/12/entertainment/la-et-cm-artist-john-baldessari-resigns-from-moca-board-20120712>

Diane Arbus: In the Beginning. (2016). Πρόσβαση 2 Ιανουαρίου 2017, στο <http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2016/diane-arbus>

Georgia O'Keeffe - Exhibition at Tate Modern. (2016). Πρόσβαση 2 Ιανουαρίου 2017, στο <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/georgia-okeeffe>

Harris, G. (2016). *Simon Fujiwara teams up with former Harrow teacher who became tabloid news.* *Theartnewspaper.com*. Πρόσβαση 2 Ιανουαρίου 2017, στο <http://theartnewspaper.com/news/news/simon-fujiwara-teams-up-with-former-harrow-teacher-who-became-tabloid-news/>

Howe, D. E. (2016, Σεπτέμβριος 19). Eddie Peake's Head. Πρόσβαση 2 Ιανουαρίου 2017, στο <http://bombmagazine.org/article/7937916/eddie-peake-s-i-head-i>

Howells, T. (2016). *Simon Fujiwara delves into self-identity and scandal in 'Joanne'*. *Wallpaper*. Πρόσβαση 2 Ιανουαρίου 2017, στο <http://www.wallpaper.com/art/simon-fujiwara-delves-into-self-identity-and-scandal-in-joanne>

Searle, A. (2016). *Simon Fujiwara: Joanne review – a weird journey out of sex scandal, via avocado*. *the Guardian*. Πρόσβαση 2 Ιανουαρίου 2017, στο <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/oct/14/simon-fujiwara-joanne-review-the-photographers-gallery>

Thorne, S. (2012). *In Focus: Wu Tsang*. *Frieze.com*. Πρόσβαση 2 Ιανουαρίου 2017, στο <https://frieze.com/article/focus-wu-tsang/>

Wu Tsang. (2012). *Whitney.org*. Πρόσβαση 2 Ιανουαρίου 2017, στο <http://whitney.org/Exhibitions/2012Biennial/WuTsang>

Δελτία Τύπου:

Chisenhale. (2013). *Jordan Wolfson - Raspberry Poser* [Δελτίο Τύπου] Πρόσβαση 2 Ιανουαρίου 2017, στο [http://chisenhale.org.uk/images/exhibitions/Jordan%20Wolfson Exhibition%20Handout.pdf](http://chisenhale.org.uk/images/exhibitions/Jordan%20Wolfson%20Exhibition%20Handout.pdf)

Preciado, P. (2016, Μάιος). *Alexandra Bachzetsis Private: Wear a mask when you talk to me* [Δελτίο Τύπου]. *Radio Athènes*. Πρόσβαση Πρόσβαση 2 Ιανουαρίου 2017, στο <http://www.radioathenes.org/#null>

Tate Modern. (2017). *Queer British Art 1861–1967* [Δελτίο Τύπου]. Πρόσβαση 4 Ιανουαρίου 2017, στο <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/queer-british-art-1861-1967>

Whitechapel Gallery. (2016). *Guerrilla Girls: Is it even worse in Europe?* [Δελτίο Τύπου]. Πρόσβαση 4 Ιανουαρίου 2017, στο <http://www.whitechapelgallery.org/about/press/press-release-guerrilla-girls-is-it-even-worse-in-europe/>

Οπτικοακουστικό Υλικό:

Audio Video Jordan Wolfson - Chisenhale Gallery. (2013). *Chisenhale.org.uk*. Πρόσβαση 2 Ιανουαρίου 2017, στο http://chisenhale.org.uk/audio_video/media.php?id=49

Frieze Art Fair. (2015). *Feeling Used: The Appropriation of Sexuality. Frieze Foundation Talks.* Πρόσβαση 2 Ιανουαρίου 2017, στο <http://www.podcastchart.com/podcasts/frieze-foundation-talks/episodes/feeling-used-the-appropriation-of-sexuality>

Παπανικολάου, Δ., Μιχοπούλου, Ά., Μαρκουλιδάκη, Ά., & Ρεβενιώτη, Π. (2016). *Χαρτογραφησεις της μνήμης: ένα απόγευμα με φεμινιστικά και κουηρ αρχεία.* Πρόσβαση 3 Ιανουαρίου, στο <https://vimeo.com/163329320>

Εικόνες:

Εικόνα εξωφύλλου:

Armleder, J. *Untitled, 10 glass mirrored fibreglass disco balls, turner motors, 20 spotlight.* Πρόσβαση 2 Ιανουαρίου 2017, στο <http://www.vvork.com/?p=15725>

Εικόνα 1:

Piper, A. *Funk Lessons, 1983, video still.* Πρόσβαση 2 Ιανουαρίου 2017, στο <https://www.artforum.com/film/id=24753>

Εικόνα 2:

Tsang, W. *Wildness, 2012, Video Still.* Πρόσβαση 2 Ιανουαρίου 2017, στο <http://www.filmfreakcentral.net/ffc/2012/04/wildness-d-wu-tsang.html>

Εικόνα 3:

Muhammad, Z. *English Beat*, 2016, *Video Still*. Πρόσβαση 2 Ιανουαρίου 2017, στο <http://zarinamhammad.com>

Εικόνα 4:

Bachzetsis, A. *Private: Wear a mask when you talk to me*, φωτογραφία από την *performance*. Πρόσβαση 2 Ιανουαρίου 2017, στο <http://www.alexandrabachzetsis.com/index.php/private-wear-a-mask-when-you-talk-to-me.html>

Εικόνα 5:

Parry, D. *Οι Guerrilla Girls έξω από την Whitechapel Gallery*, φωτογραφία. Πρόσβαση 2 Ιανουαρίου 2017, στο <http://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/guerrilla-girls/>

Εικόνα 6: Hodges, J. *Great Event*. Πρόσβαση 2 Ιανουαρίου 2017, στο <http://thewarehousedallas.org/exhibitions/identity-revisited/images-of-individual-works/images-24>

Εικόνα 7:

Wolfson, J. *Raspberry Poser*, *Video Still*. Πρόσβαση 2 Ιανουαρίου 2017, στο <http://www.chisenhale.org.uk/archive/exhibitions/index.php?id=133>

Εικόνα 8:

Fujiwara, S. *Joanne*. *Video Still*. Δικαιώματα FVU και The Photographers' Gallery. Πρόσβαση 2 Ιανουαρίου 2017, στο <http://thephotographersgallery.org.uk/joanne>

Εικόνα 9:

Peake, E. *Head*, Φωτογραφία από το *Jeffrey Deitch Space* στη Νέα Υόρκη. Πρόσβαση 2 Ιανουαρίου 2017, στο <http://artobserved.com/2016/09/new-york-eddie-peake-head-at-the-reopened-jeffrey-deitch-space-at-18-wooster-september-8th-10th-2016/>

