

Memories of woman

*Ηχητική αποτύπωση του έμφυλου τραύματος
μέσα από την φεμινιστική και συμμετοχική τέχνη.*

Διπλωματική εργασία της Βασιλεία Γκιγιωτό





ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών

— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

**ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
Μουσική Τεχνολογία και Σύγχρονες Πρακτικές
ΕΙΔΙΚΕΥΣΗ
Μουσική Δημιουργία για νέα Μέσα**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Memories of woman

*Ηχητική αποτύπωση του έμφυλου τραύματος
μέσα από την φεμινιστική και συμμετοχική τέχνη.*

Βασιλεία-Ντίνα Ζ. Γκιγιοτώ

Επιβλέπων/ουσα: **Αρετή Ανδρεοπούλου** Επίκουρη καθηγήτρια
Θάνος Πολυμενέας-Λιοντήρης

ΑΘΗΝΑ

Νοέμβριος 2024

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**Memories of Woman: Ηχητική αποτύπωση του έμφυλου τραύματος, μέσα από την
φεμινιστική και συμμετοχική τέχνη.**

Βασιλεία Ζ. Γκιγιωτό
A.M.: 7569082000304

Τριμελής Επιτροπή: **Αναστασία Γεωργάκη** Πρόεδρος ΠΜΣ
Αρετή Ανδρεοπούλου Επίκουρη Καθηγήτρια
Ιάκωβος Σταινχάουερ Τίτλος Επίκουρος Καθηγητής

Σημείωμα της συγγραφέως

Το δοκίμιο αυτό αποτελεί πτυχιακή εργασία η οποία συντάχθηκε για το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και υποβλήθηκε προς εξέταση τον Νοέμβριο του 2024 η συγγραφέας Γκιγιωτό Βασιλεία, βεβαιώνει ότι το περιεχόμενο του παρόντος έργου είναι αποτέλεσμα προσωπικής εργασίας και ότι έχει γίνει η κατάλληλη αναφορά στην εργασία τρίτων, όπου κάτι τέτοιο ήταν απαραίτητο, σύμφωνα με τους κανόνες της ακαδημαϊκής δεοντολογίας.

Οι απόψεις που παρουσιάζονται στην παρούσα εργασία εκφράζουν αποκλειστικά την συγγραφέα και όχι την επιβλέπουσα Καθηγήτρια.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Η εν λόγω επιστημονική εργασία εκπονήθηκε στο πλαίσιο του μεταπτυχιακού προγράμματος με τίτλο «Μουσική Δημιουργία για Νέα Μέσα» του τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (ΕΚΠΑ) υπό την επίβλεψη της ομότιμης καθηγήτριας, Αρετής Ανδρεοπούλου και με συνεπιβλέποντα τον Θάνο Πολυμενέα-Λιοντήρη.

Με την ολοκλήρωση της έρευνας αυτής, θα ήθελα πάνω από όλα να ευχαριστήσω τα δώδεκα πλάσματα που συμμετείχαν στις ηχογραφήσεις της μουσικής σύνθεσης: Την Έφω, την Έλενα, την Αμαρυλλίς, τη Λε, τη Σέβη, την Chiara, την Αναστασία, την Αλεξάνδρα, τη Μάρω, την Άλεξ, τη Μυρτώ και τη Μαρία.

Οι ψυχές αυτές, μοιράστηκαν μαζί μου ένα σημαντικό και εύθραυστο κομμάτι τους και χωρίς την ψυχική και φωνητική τους συμβολή, δε θα ήταν δυνατή η πραγμάτωση της ηχητικής σύνθεσης, αλλά και όλης της έρευνας.

Ακόμα θα ήθελα να ευχαριστήσω τον φίλο μου Άγγελο Παπαδημητρίου που συνέβαλε στο ηχητικό κομμάτι με το κοντραμπάσο του και τον Γιάννη Φέστα για τις πολύτιμες ηχοληπτικές του συμβουλές.

Συνεχίζοντας, θα ήθελα να ευχαριστήσω όσους ανθρώπους είναι δίπλα μου όλον τον καιρό που προσπαθώ να επανέλθω από το δικό μου τραύμα και μου δίνουν φροντίδα και αγάπη.

Ευχαριστώ όλες τις φίλες μου και όσες γυναίκες έχουν βρεθεί γύρω μου το διάστημα αυτό. Για τις συζητήσεις, τα μοιράσματα, τις συγκινήσεις, την έμπνευση και την υποστήριξη.

Ευχαριστώ πολύ τους καθηγητές μου, την Αρετή Ανδρεοπούλου και τον Θάνο Πολυμενέα, πρώτον για την ανοιχτότητα τους στην ιδιαιτερότητα του θέματος της εργασίας, για την ενθάρρυνση και πάνω από όλα, για την υπομονή τους στις αλλεπάλληλες εξαφανίσεις μου αυτά τα χρόνια.

Τέλος, ευχαριστώ την κυρία Γεωργάκη, που πριν κάποια χρόνια με κατανόησε και μου επέτρεψε να μπω στην κατεύθυνση που μου ταίριαζε στο μεταπτυχιακό αυτό, έχοντας από μπέρδεμα δώσει εξετάσεις για την Jazz.

Η ζωή μου θα ήταν πολύ διαφορετική σήμερα εάν δεν είχα παρακολουθήσει τη συγκεκριμένη κατεύθυνση και την ευχαριστώ εκ βάθρων για αυτό.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ	6
ABSTRACT	7
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	8
ΛΟΓΟΙ ΕΠΙΛΟΓΗΣ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ	10
ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΑ ΕΡΩΤΗΜΑΤΑ	12
ΣΤΟΧΟΙ	13
ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ - ΑΝΑΠΤΥΞΗ ΤΗΣ ΡΟΗΣ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑΣ:.....	14
ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι	17
Η ΦΕΜΙΝΙΣΤΙΚΗ ΚΑΙ Η ΣΥΜΜΕΤΟΧΙΚΗ ΤΕΧΝΗ	17
I. FEMINIST ART – ΣΥΝΤΟΜΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ:.....	18
II. ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΕΣ ΔΡΑΣΕΙΣ ΟΡΟΣΗΜΟ ΤΗΣ ΦΕΜΙΝΙΣΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ:.....	19
<i>i. Woman House</i>	19
<i>ii. Waiting</i>	23
<i>iii. Ablutions</i>	25
<i>iv. Three weeks in May</i>	28
<i>v. She who would fly</i>	31
<i>vi. In Mourning and in Rage</i>	33
III. ΣΥΜΜΕΤΟΧΙΚΗ ΤΕΧΝΗ	36
ΚΕΦΑΛΑΙΟ II	40
ΠΡΑΚΤΙΚΗ ΔΙΕΚΠΕΡΑΙΩΣΗ ΤΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ	40
I. Η ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ ΤΩΝ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΩΝ.....	41
II. Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΥΝΘΕΣΗ.....	45
<i>i. Πρώτο μέρος</i>	45
<i>ii. Δεύτερο μέρος</i>	46
<i>iii. Τρίτο μέρος</i>	47
III. ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΕΠΙΛΟΓΗ	49
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	51
ΤΟ ΠΡΟΣΩΠΙΚΟ ΒΪΩΜΑ	55
ΕΠΪΛΟΓΟΣ.....	59
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΪΑ	63

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα εργασία, η οποία παρουσιάζεται με τη μορφή ηχητικού ντοκιμαντέρ, διερευνά τις διαφορετικές εκφάνσεις της γυναικείας εμπειρίας, με επίκεντρο τις κοινωνικές καταπιέσεις που σχετίζονται με τα έμφυλα στερεότυπα και το βίωμα της έμφυλης βίας. Στόχος της εργασίας αποτελεί η διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο η ηχητική εμπειρία είναι δυνατό να συμβάλλει στην κατανόηση του μεγέθους και της πολυπλοκότητας της καθημερινής βίας, και παράλληλα στην ενδυνάμωση ατόμων που έχουν βιώσει βία, προσφέροντας μια αίσθηση κοινότητας και υποστήριξης. Για την υλοποίηση της έρευνας, πραγματοποιήθηκαν ηχογραφήσεις σε δείγμα 13 γυναικών ηλικίας 24-34 ετών. Ηχογραφήθηκαν οι προσωπικές μαρτυρίες τους σχετικά με έμφυλα στερεότυπα και βιώματα έμφυλης βίας. Η επεξεργασία των ηχογραφήσεων οδήγησε στη δημιουργία ενός ηχητικού ντοκιμαντέρ, το οποίο αποτελείται από τρία μέρη. Η μουσική επένδυση του ντοκιμαντέρ δημιουργήθηκε από την ερευνήτρια. Η μουσική σύνθεση, η οποία προέκυψε από τις ηχογραφήσεις, επιχειρεί να αποτυπώσει όχι μόνο την ατομική εμπειρία κάθε συμμετέχουσας, αλλά και την συλλογική συνείδηση που αναδύθηκε από τις αφηγήσεις. Η μουσική υφή και η δομή του τελικού έργου επιλέχθηκαν με τρόπο που να υπογραμμίζουν τις κοινές θεματικές και τις επαναλαμβανόμενες εμπειρίες που αναφέρθηκαν στις ηχογραφήσεις. Με αυτό τον τρόπο, το έργο προσφέρει μια ακουστική αναπαράσταση της συλλογικής γυναικείας εμπειρίας, όπου οι ατομικές φωνές ενώνονται σε ένα χορωδιακό σύνολο, εκφράζοντας τις κοινές αγωνίες και τις κοινές αναζητήσεις.

Η παρούσα εργασία εντάσσεται στο ευρύτερο πλαίσιο των φεμινιστικών καλλιτεχνικών πρακτικών, εξετάζοντας τον τρόπο με τον οποίο η τέχνη που δημιουργείται από γυναίκες μπορεί να λειτουργήσει ως εργαλείο αποδόμησης των πατριαρχικών δομών που κυριαρχούν στον καλλιτεχνικό και κοινωνικό χώρο.

Λέξεις κλειδιά: ηχητικό ντοκιμαντέρ, έμφυλη βία, έμφυλα στερεότυπα, συλλογικό τραύμα, φεμινιστική τέχνη

ABSTRACT

This thesis, presented in the form of an audio documentary, explores the multifaceted nature of female experience, focusing on social oppression related to gender stereotypes and the experience of gender-based violence. The aim of this work is to investigate how the sonic experience can contribute to understanding the magnitude and complexity of everyday violence, while empowering individuals who have experienced violence by offering a sense of community and support.

To conduct the research, recordings were made of a sample of 13 women aged 24-34 years old. Their personal testimonies regarding gender stereotypes and experiences of gender-based violence were recorded. The processing of the recordings led to the creation of an audio documentary, which consists of three parts.

The music for the documentary was created by the researcher. The musical composition, which emerged from the recordings, attempts to capture not only the individual experience of each participant, but also the collective consciousness that emerged from the narratives. The musical texture and structure of the final work were chosen in a way that highlights the common themes and recurring experiences reported in the recordings. In this way, the work offers an acoustic representation of the collective female experience, where individual voices unite in a choral ensemble, expressing common anxieties and common quests.

This thesis is part of the broader framework of feminist artistic practices, examining how art created by women can function as a tool for deconstructing the patriarchal structures that dominate the artistic and social space.

Keywords: audio documentary, gender-based violence, gender stereotypes, collective trauma, feminist art

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα εργασία, η οποία παρουσιάζεται με τη μορφή ηχητικού ντοκιμαντέρ, διερευνά τις διαφορετικές εκφάνσεις της γυναικείας εμπειρίας, με επίκεντρο τις κοινωνικές καταπιέσεις που σχετίζονται με τα έμφυλα στερεότυπα και το βίωμα της έμφυλης βίας.

Το ηχοτοπίο, διάρκειας είκοσι λεπτών, αποτελεί μια πολυεπίπεδη αφήγηση, η οποία εξελίσσεται από προσωπικές μαρτυρίες γυναικών σχετικά με τις εμπειρίες τους και τους κοινωνικούς περιορισμούς που υφίστανται λόγω φύλου, σε μια πιο σκοτεινή διερεύνηση της κακοποίησης. Η αφήγηση, η οποία εκκινεί από την εφηβική ηλικία και επεκτείνεται στην ενήλικη ζωή, συνοδεύεται από μια παλέτα ήχων, μελωδιών και μουσικών συνθέσεων, δημιουργώντας ένα πολυαισθητηριακό περιβάλλον που υπογραμμίζει την πολυπλοκότητα των βιωμάτων και την πολυδιάστατη φύση της γυναικείας εμπειρίας.

Για την υλοποίηση της παρούσας έρευνας, πραγματοποιήθηκαν ηχογραφήσεις σε δείγμα 13 γυναικών ηλικίας 24-34 ετών, συμπεριλαμβανομένης της ερευνήτριας. Το δείγμα αποτελείται κυρίως από γυναίκες που μεγάλωσαν στην Ελλάδα, με εξαίρεση μία που μεγάλωσε στην Ιταλία. Η επιλογή των συμμετεχουσών βασίστηκε σε κριτήρια ευκαιρίας, με γνώμονα την προσωπική σχέση της ερευνήτριας με αυτές και τις δυνατότητες οργάνωσης των ηχογραφήσεων. Οι συναντήσεις πραγματοποιήθηκαν σε διάφορες γεωγραφικές περιοχές (Γαύδος, Ζυρίχη, Λεωνίδιο) και καταγράφηκαν με τη χρήση συσκευής ηχογράφησης (zoom recorder).

Η απουσία συγκεκριμένων κριτηρίων επιλογής των συμμετεχουσών εξασφάλισε την ειλικρίνεια και την αυθεντικότητα των μαρτυριών. Καθώς η ερευνήτρια δεν διέθετε προηγούμενη γνώση σχετικά με τα βιώματα των συμμετεχουσών, οι αφηγήσεις αποτέλεσαν μια ανεξερεύνητη περιοχή, αποκαλύπτοντας προσωπικές εμπειρίες που διαμορφώθηκαν αποκλειστικά από την προσωπική επιθυμία κάθε ατόμου να μοιραστεί την ιστορία της. Η ήδη υπάρχουσα σχέση εμπιστοσύνης μεταξύ της ερευνήτριας και των συμμετεχουσών διευκόλυνε την εμβάθυνση σε προσωπικά και συναισθηματικά φορτισμένα θέματα.

Διεξήχθησαν συνολικά οκτώ ηχογραφήσεις, εκ των οποίων οι έξι ήταν ατομικές και οι υπόλοιπες ομαδικές (3 και 4 ατόμων). Κατά τη διάρκεια των ατομικών ηχογραφήσεων, η συμμετέχουσα ξάπλωνε, τοποθετώντας την ηχογραφική συσκευή απευθείας στο κεφάλι της, ενώ η ερευνήτρια βρισκόταν δίπλα της, επίσης ξαπλωμένη. Στις ομαδικές ηχογραφήσεις, οι συμμετέχουσες σχημάτιζαν ένα ημικύκλιο, με την ηχογραφική συσκευή τοποθετημένη στο κέντρο. Αυτή η διαδικασία, που προσομοίαζε μια οικεία και ασφαλή ατμόσφαιρα, ενθάρρυνε

την ελεύθερη ροή των σκέψεων και των συναισθημάτων, αποφεύγοντας τη δομημένη μορφή της συνέντευξης.

Η έρευνα διεξήχθη σε δύο φάσεις. Κατά την πρώτη φάση, οι συμμετέχουσες εστίασαν στην ανάλυση της κοινωνικής κατασκευής του φύλου, εξετάζοντας θέματα όπως τα πρότυπα ομορφιάς, οι κοινωνικοί ρόλοι και οι περιορισμοί που αντιμετωπίζουν οι γυναίκες λόγω του φύλου τους. Κατά τη δεύτερη φάση, το επίκεντρο μετατοπίστηκε στα βιώματα σεξουαλικής βίας και παρενόχλησης, επιτρέποντας στις συμμετέχουσες να μοιραστούν τις προσωπικές τους ιστορίες. Η συγκεκριμένη ακολουθία θεμάτων επέτρεψε μια σταδιακή προσέγγιση των πιο ευαίσθητων ζητημάτων.

Σύμφωνα με τη Διακήρυξη του ΟΗΕ για την Εξάλειψη της Βίας κατά των Γυναικών (1993), η βία κατά των γυναικών ορίζεται ως κάθε πράξη βίας που αποδίδεται στο φύλο και έχει ως αποτέλεσμα ή ενδέχεται να έχει ως αποτέλεσμα σωματική, σεξουαλική ή ψυχολογική βλάβη ή πόνο στις γυναίκες. Η βία κατά των γυναικών, σε όλες τις εκφάνσεις της, αποτελεί μια συστηματική παραβίαση των θεμελιωδών ανθρωπίνων δικαιωμάτων των γυναικών, υπονομεύοντας την ασφάλεια, την αξιοπρέπεια και την ακεραιότητά τους. Ως εκ τούτου, αποτελεί ένα ζήτημα πρωταρχικής σημασίας για τις κυβερνήσεις παγκοσμίως. Η Διακήρυξη υιοθετεί μια ολιστική προσέγγιση της βίας κατά των γυναικών, αναγνωρίζοντας ότι αυτή εκδηλώνεται με ποικίλους τρόπους, πέραν της εμφανούς σωματικής βλάβης. Απειλές, εκβιασμοί, σεξουαλική παρενόχληση και άλλες μορφές ψυχολογικής βίας, όπως η υποτίμηση και η απομόνωση, αποτελούν σημαντικά στοιχεία του φαινομένου, ανεξαρτήτως του χώρου όπου συμβαίνουν.

Σκοπεύοντας στη συλλογή δεδομένων, εφαρμόστηκε μια τεχνική ελεύθερης ανάκλησης μνημών, κατά την οποία οι συμμετέχουσες, με κλειστά μάτια, καλούνταν να ξεκινήσουν κάθε πρόταση με τη φράση «θυμάμαι». Η συγκεκριμένη προτροπή στόχευε στην ενεργοποίηση της συνειρμικής σκέψης, επιτρέποντας στις συμμετέχουσες να ανακαλέσουν ανεμπόδιστα προσωπικές αναμνήσεις και βιώματα.

Η χρονική διάρκεια των ηχογραφήσεων δεν υπόκειτο σε περιορισμούς, επιτρέποντας στις συμμετέχουσες να εξερευνήσουν σε βάθος τις αναμνήσεις και τις εμπειρίες τους. Το συνολικό υλικό που συλλέχθηκε, ανέρχεται σε οκτώ ώρες, υποδηλώνοντας την πλούσια και ποικίλη φύση των αφηγήσεων. Η διαδικασία της ηχογράφησης είχε ως πρωταρχικό στόχο τη δημιουργία ενός ασφαλούς χώρου, όπου οι συμμετέχουσες θα μπορούσαν να αφεθούν ελεύθερα στη ροή των σκέψεών τους, χωρίς να αναλογίζονται την πίεση του χρόνου. Επιπλέον, τονίστηκε η σημασία της διαπροσωπικής σύνδεσης που αναπτύχθηκε μέσω της κοινής εξερεύνησης των προσωπικών βιωμάτων καθεμίας από τις συμμετέχουσες.

Η μελέτη διεξήχθη σε δύο ξεχωριστούς κύκλους, με ένα σύντομο διάλειμμα να μεσολαβεί μεταξύ τους. Η συγκεκριμένη δομή υιοθετήθηκε με σκοπό να διαχειριστεί αποτελεσματικά το συναισθηματικό φορτίο των θεμάτων που εξετάστηκαν. Το πρώτο μέρος της μελέτης, το οποίο αποτελούσε το λιγότερο συναισθηματικά φορτισμένο, αποσκοπούσε στη δημιουργία ενός ασφαλούς περιβάλλοντος και στην προετοιμασία των συμμετεχουσών για το δεύτερο, το πιο ευαίσθητο μέρος. Με αυτόν τον τρόπο, οι συμμετέχουσες είχαν την ευκαιρία να εξοικειωθούν με τη διαδικασία της ηχογράφησης και να αφεθούν ελεύθερες στη ροή των σκέψεών τους, χωρίς την πίεση της έκθεσης σε ένα ηχογραφικό μηχάνημα.

Το ηχητικό υλικό εμπλουτίζεται με μουσικά στοιχεία τα οποία επιλέγονται με βάση το συναισθηματικό τόνο και το περιεχόμενο των αφηγήσεων. Η μουσική, σε αυτήν την περίπτωση, λειτουργεί ως συμπληρωματικό στοιχείο, υπογραμμίζοντας και ενισχύοντας τις φωνές των συμμετεχουσών, οι οποίες αποτελούν τον κεντρικό άξονα της αφήγησης.

Λόγοι επιλογής του θέματος

Τα στερεότυπα, οι παρωχημένες αντιλήψεις, οι γενικεύσεις και οι προκαταλήψεις τοποθετούν τη γυναίκα σε μια μια συνεχή υποτέλεια, εγκλωβίζοντάς τη σε συγκεκριμένους ρόλους και καταπιέσεις. Παράλληλα, οι σχέσεις δύναμης και εξουσίας, βασισμένες σε μια γερά θεμελιωμένη πατριαρχία, εγείρουν ανισότητες και βία ως μέσο κοινωνικού ελέγχου (Γκασούκα, 2013).

Βασικός λόγος για τον οποίον επελέγη η συγκεκριμένη θεματική, είναι η επιθυμία να επικοινωνηθούν μέσω την ηχητικής διαδικασίας, τόσο το προσωπικό βίωμα όσο και εκείνο άλλων γυναικών σχετικά με τους κοινωνικά έμφυλους ρόλους και τη σεξουαλική κακοποίηση. Μία γυναίκα που έχει μεγαλώσει στην Ελλάδα, ειδικά στην επαρχία, είναι πιθανό να βιώνει καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής της την έντονη διάκριση και τον έμφυλο διαχωρισμό σε πολλές πλευρές της καθημερινότητας. Ταυτόχρονα, μεγαλώνοντας, είναι πιθανό να βρεθεί να υφίσταται παραβιαστικές συμπεριφορές από πολύ νεαρή ηλικία και μάλιστα καθημερινά, τις οποίες η ίδια μπορεί να δυσκολεύεται να αναγνωρίσει ως τέτοιες, λόγω της εξοικειώσής της με ένα περιβάλλον όπου αυτές οι συμπεριφορές θεωρούνται φυσιολογικές.

Η κοινωνική κατασκευή του φύλου διακρίνεται «από το γεγονός ότι υποκείμενα, ομάδες ανθρώπων και κοινωνίες αποδίδουν συγκεκριμένα χαρακτηριστικά ή αξία σε υποκείμενα, αποκλειστικά λόγω του βιολογικού τους φύλου, ωστόσο τα χαρακτηριστικά

αυτά διαφέρουν ανάμεσα σε κοινωνίες και κουλτούρες, ενώ στο πέρασμα του χρόνου και μέσα στην ίδια κοινωνία» (Blackstone A.M., 2003: 335).

Λαμβάνοντας ως υπόψη το γεγονός ότι η ταυτότητα φύλου δεν είναι ένα βιολογικό δεδομένο, αλλά ένα κοινωνικό κατασκεύασμα που αναπαράγεται μέσα από την εκπαίδευση και την ενσωμάτωση των έμφυλων ρόλων από την παιδική ηλικία (Χατζηφωτίου, 2021), η παρούσα εργασία στοχεύει στην ανάλυση των μικροεξουσιαστικών πρακτικών και των κοινωνικών προτύπων που διαμορφώνουν τις καθημερινές εμπειρίες των γυναικών, περιορίζοντας τις επιλογές τους και ενισχύοντας τα έμφυλα στερεότυπα.

Μελέτες οι οποίες υλοποιήθηκαν στην ελληνική επαρχία αναφορικά με τα κοινωνικά πρότυπα των φύλων τη δεκαετία του 1980 παρατηρούν πως κατά τη διάρκεια της εφηβικής ηλικίας και μέχρι το γάμο, τα κορίτσια υπόκειντο σε αυστηρούς γονικούς ελέγχους και περιορισμούς, με στόχο τη διατήρηση της αγνότητας τους μέχρι την οργάνωση ενός επιθυμητού γάμου. Αντίθετα, οι άνδρες στην ίδια ηλικία συνήθως απολάμβαναν μια περίοδο σχετικής ελευθερίας, αναγνωριζόμενοι ως «τολμηροί νέοι άνδρες». Εκμεταλλευόμενοι τον ελεύθερο χρόνο τους και συνοδευόμενοι από συνομηλίκους, συμμετείχαν σε διάφορες κοινωνικές εκδηλώσεις και ψυχαγωγικές δραστηριότητες σε άλλες περιοχές. Αργότερα, κατά τη διάρκεια της υποχρεωτικής στρατιωτικής θητείας τους, είχαν την ευκαιρία να ταξιδέψουν σε διάφορα μέρη της Ελλάδας (M.H. Clark, 1983). Μιλώντας από την σκοπιά του προσωπικού βιώματος, η εμπειρία της επαφής, της εξωστρέφειας και της ανταλλαγής των βιωμάτων μεταξύ γυναικών, είναι δυνατό να επιφέρει τη συνειδητοποίηση πως το μεγαλύτερο μέρος των γυναικών στην Ελλάδα έχει δεχθεί περίπου τις ίδιες συμπεριφορές και φέρει παρεμφερή τραύματα.

Η Ελλάδα διατηρεί επί χρόνια την τελευταία θέση στον Δείκτη Ισότητας των Φύλων της Ευρωπαϊκής Ένωσης, με τα δεδομένα του 2018 να επιβεβαιώνουν αυτήν την κατάσταση. Παρά τις μικρές βελτιώσεις που έχουν καταγραφεί τα τελευταία χρόνια, η χώρα δεν έχει καταφέρει να βελτιώσει σημαντικά τη θέση της από το 2010. Σύμφωνα με τη Γενική Γραμματεία Ισότητας και Ανθρωπίνων Δικαιωμάτων, 1 στις 3 γυναίκες σε όλο τον κόσμο έχει δεχτεί κάποια μορφή έμφυλης βίας τουλάχιστον μία φορά στη ζωή της.

Εκτός από τους δημόσιους χώρους όπου καταγράφονται συχνά περιστατικά βίας, το εργασιακό περιβάλλον αναδεικνύεται ως ένα πεδίο όπου οι γυναίκες αντιμετωπίζουν συστηματικά παρενοχλήσεις και βίαιες συμπεριφορές από ανώτερα στελέχη ή συναδέλφους τους. Σε διεθνές επίπεδο, η σεξουαλική παρενόχληση στον εργασιακό χώρο αποτελεί ένα διαδεδομένο φαινόμενο, με 1 στις 3 εργαζόμενες να έχει παρενοχληθεί σεξουαλικά (Μοσχοβάκου, Παπαγιαννοπούλου, 2022). Στην Ελλάδα, τα ποσοστά αυτά είναι ακόμη

υψηλότερα, φτάνοντας το 85% σύμφωνα με έρευνα της ACTIONAID (Παπαγιαννοπούλου, Κάσδαγλη και Μουρτζάκη, 2020). Τα ευρήματα αυτά επιβεβαιώνουν την επιδημιολογική σημασία του φαινομένου της έμφυλης βίας και υπογραμμίζουν την ανάγκη για άμεσες και στοχευμένες παρεμβάσεις σε πολιτικό και κοινωνικό επίπεδο.

Σε μια εποχή που θα θεωρούνταν αναμενόμενο να έχουν επιτευχθεί σημαντικές πρόοδοι στην κατεύθυνση της ισότητας των φύλων, τα στοιχεία δείχνουν ότι τα ποσοστά έμφυλης βίας παραμένουν ανησυχητικά υψηλά. Η στασιμότητα που παρατηρείται υποδηλώνει ότι οι κοινωνικές και πολιτικές δομές δεν έχουν προσαρμοστεί επαρκώς στις σύγχρονες προκλήσεις. Η έμφυλη βία, αν και αποτελεί ένα διαχρονικό φαινόμενο, αποτέλεσε αντικείμενο συστηματικής επιστημονικής μελέτης μόλις τα τελευταία πενήντα χρόνια, κυρίως χάρη στις πιέσεις των γυναικείων κινημάτων και του φεμινισμού που αναδείξαν την έμφυλη βία από την σφαίρα του ιδιωτικού και του ατομικού στο επίκεντρο του δημόσιου προβληματισμού (Χατζηφωτίου, 2021). Συχνά παρατηρείται πως θύματα σεξουαλικής παρενόχλησης δεν θα αναφέρουν τα περιστατικά που έχουν βιώσει. Αυτό αιτιολογείται σε μεγάλο βαθμό από το γεγονός της κανονικοποίησης της σεξουαλικής παρενόχλησης, της έλλειψης ενημέρωσης σχετικά με το τι συνιστά σεξουαλική και έμφυλη παρενόχληση, του φόβου αντιποίνων από συναδέλφους/-ισσες, προϊστάμενους/-ες, μέλη της οικογένειας ή τους/τις εργοδότες/-τριες, της έλλειψης αποτελεσματικών μηχανισμών στήριξης ή αναφοράς, και στερεοτύπων που κατηγορούν το θύμα και μεταθέτουν την ευθύνη της πράξης σε αυτό αντί του δράστη. (Μοσχοβάκου, Παπαγιαννοπούλου, 2022).

Η έλλειψη συστηματικής καταγραφής και μελέτης της έμφυλης βίας στην Ελλάδα ενισχύεται από την επικράτηση πατριαρχικών δομών που θεωρούν την οικογένεια ως έναν ιδιωτικό χώρο όπου τα προβλήματα πρέπει να επιλύονται εντός αυτής, χωρίς την παρέμβαση εξωτερικών παραγόντων (Χατζηφωτίου, 2021; Chatzifotiou & Dobash, 2001; Poteyeva & Wasileski, 2016).

Ερευνητικά ερωτήματα

Η έρευνα αυτή εμπνεύστηκε από την επιθυμία εξερεύνησης της δυνατότητας της ηχητικής τέχνης να αποτυπώσει και να μετατρέψει σε ακουστική εμπειρία τις λεπτές, συχνά ασυνείδητες, διαστάσεις των τραυματικών βιωμάτων που ενσωματώνονται στην καθημερινότητα. Η παρούσα εργασία καλείται να απαντήσει στα παρακάτω ερευνητικά ερωτήματα, τα οποία εγείρονται μέσα από την εν λόγω εξερεύνηση:

Πρωταρχικά, σε ποιο βαθμό η συλλογική δημιουργία ηχητικών συνθέσεων είναι δυνατό να διευκολύνει την εξωτερίκευση και την κατανόηση τραυματικών βιωμάτων που έχουν κατασταλεί;

Ποιο είναι το προσωπικό βίωμα που απορρέει από αυτή τη διαδικασία;

Στόχοι

Πρωταρχικός στόχος της παρούσας έρευνας αποτελεί η διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο η ηχητική εμπειρία είναι δυνατό να συμβάλλει στην κατανόηση του μεγέθους και της πολυπλοκότητας της καθημερινής βίας, και παράλληλα στην ενδυνάμωση ατόμων που έχουν βιώσει βία, προσφέροντας μια αίσθηση κοινότητας και υποστήριξης. Συγχρόνως, η έρευνα επιδιώκει να διερευνήσει τον τρόπο με τον οποίο η κοινή εμπειρία μπορεί να συμβάλει στην ενδυνάμωση των συμμετεχόντων και στην καλλιέργεια αίσθησης κοινότητας.

Με την performance "In mourning and in rage" το 1977, οι Lacy και Labowitz επιδίωξαν να καταγγείλουν τη βία κατά των γυναικών και να προωθήσουν την αλληλεγγύη και την ενδυνάμωση των γυναικών. Μέσω του τελετουργικού της χαρακτήρα, η performance επιδίωξε να θεραπεύσει τους τραυματισμούς που προκαλούνται από τη βία και να δημιουργήσουν μια αίσθηση κοινότητας. Οι καλλιτέχνιδες συνέγραψαν ένα κείμενο (1978), το οποίο αναδεικνύει ακριβώς αυτή την επιθυμία για εξωτερίκευση και ίαση μέσω του τελετουργικού που δημιούργησαν, επιθυμώντας παράλληλα τη δημιουργία της αίσθησης της ενδυνάμωσης. Το κείμενο αποσκοπούσε στην καταγραφή της συλλογικής εμπειρίας και στην προώθηση της θεραπευτικής δύναμης της τέχνης:

«Ο σκοπός μας ήταν να παρέχουμε ένα δημόσιο χώρο όπου γυναίκες θα συναντηθούν και θα μοιραστούν την οργή και τη θλίψη τους μέσω ενός τελετουργικού. Το ίδιο το τελετουργικό, είναι αυτό που θα μεταμορφώσει τη μοναξιά που βιώνει η κάθε μία στο να διαχειριστεί την πραγματικότητα αυτών των βίαιων επιθέσεων, σε μία συλλογική δήλωση ενότητας και επιθετικής δράσης. {...}. Η εικόνα αυτή του θρήνου δεν ήταν μία εικόνα αδυναμίας, παρά έδειξε γυναίκες που ενώνουν τον πόνο και το θυμό τους. Ο θυμός, μας δίνει το κουράγιο και την ενέργεια να απαιτήσουμε κοινωνική αλλαγή. Η κάθε μαυροφορεμένη γυναίκα, αντιπροσώπευε μια συγκεκριμένη πτυχή της βίας κατά των γυναικών και μιλούσε εις μνήμην των γυναικών που έχουν υποφέρει ή πεθάνει εξαιτίας της. Αντί να επικεντρωθούμε απλά στα δέκα θύματα αυτών των συγκεκριμένων περιστατικών βίας, θέλαμε να δείξουμε τη σύνδεση αυτού του γεγονότος με τη συνολική εικόνα της βίας κατά των γυναικών. Η γυναίκα με

τα κόκκινα, συμβολίζει τον θυμό μας: κάθε μία από εμάς θα μπορούσε να είναι η γυναίκα που έχει σκοτωθεί, το θύμα μιας απρόσωπης βίας που στρέφεται προς όλα τα μέλη του θηλυκού γένους». (Labowitz L., Lacy, S. 1978)

Όπως αναφέρεται και στο κείμενο αυτό λοιπόν, στόχος της εργασίας δεν είναι η εστίαση στα βιώματα των ηχογραφημένων γυναικών, αλλά η ανάδειξη της σύνδεση των ιστοριών αυτών με την καταπίεση και τη βία που υφίσταται εν γένει το γυναικείο φύλο.

Μεθοδολογία - Ανάπτυξη της ροής μεθοδολογίας:

Η αυτοεθνογραφική προσέγγιση, ως διεπιστημονική μέθοδος, συνδυάζει στοιχεία από τις ανθρωπιστικές και κοινωνικές επιστήμες, επιτρέποντας την ανάλυση των προσωπικών ιστοριών μέσα από ένα πολυεπίπεδο πρίσμα (Παπαχριστοφόρου, 2022).

Η εθνογραφική έρευνα χαρακτηρίζεται από μια συνεχή μετακίνηση μεταξύ του εξωτερικού κόσμου των κοινωνικών δομών και του εσωτερικού κόσμου των προσωπικών βιωμάτων. Αυτή η διαλεκτική σχέση επιτρέπει στους ερευνητές να αποκαλύψουν τις αλληλεπιδράσεις μεταξύ του ατόμου και της κοινωνίας. Παράλληλα, η διαδικασία αυτή οδηγεί σε μια συνεχή αναθεώρηση των ερευνητικών ερωτημάτων και των ερμηνευτικών πλαισίων (Ellis & Bochner, 2000).

Η δημιουργική διαδικασία του μουσικού έργου ακολούθησε μια πορεία ανακάλυψης, ξεκινώντας από την προσωπική μου εμπειρία και επεκτεινόμενη σε μια ευρύτερη κοινωνική ανάλυση. Η εργασία αυτή αποτέλεσε την αφορμή για μια βαθύτερη διερεύνηση των προσωπικών μου βιωμάτων σε συνάρτηση με τα κοινωνικά φαινόμενα που με περιέβαλλαν μεγαλώνοντας. Η αναδρομή στις αναμνήσεις μου αποκάλυψε ένα κοινό μοτίβο: οι γυναίκες, ανεξαρτήτως προέλευσης, βιώνουν από μικρή ηλικία την πίεση της συμμόρφωσης σε στερεότυπα φύλου, αντιμετωπίζουν περιορισμούς στις επιλογές τους και εκτίθενται σε διάφορες μορφές βίας. Οι σαφώς καθορισμένοι ρόλοι φύλου, τα αισθητικά πρότυπα, οι συμπεριφορικές προσδοκίες και οι δομικές ανισότητες που υπαγορεύουν την καθημερινότητά μας, αποτελούν κοινά βιώματα για τις γυναίκες, ανεξαρτήτως κοινωνικοοικονομικού υπόβαθρου. Η λεκτική βία και η παρενόχληση αποτελούν συμπληρωματικές εκφάνσεις αυτής της συστημικής ανισότητας. Αυτές οι εμπειρίες υπογραμμίζουν τον βαθιά ριζωμένο χαρακτήρα των ανισοτήτων φύλου στην κοινωνία μας.

Ξεκινώντας το πρώτο στάδιο της εργασίας, μελετήθηκαν κάποια από τα πρώτα έργα του feminist performance art, καθώς και ο λόγος που είχε αρχίσει τότε να αναπαράγεται γύρω από τα ζητήματα που απασχολούσαν τις φεμινίστριες τις δεκαετίες του 1970 (ορισμένα από τα έργα αναλύονται παρακάτω). Είναι εντυπωσιακό το γεγονός ότι οι αγώνες των φεμινιστριών πριν από 54 χρόνια παραμένουν εξαιρετικά επίκαιροι, καθώς θέματα όπως η βία κατά των γυναικών και οι έμφυλες ανισότητες εξακολουθούν να αποτελούν σοβαρά κοινωνικά προβλήματα. Παρενόχληση, γυναικοκτονίες, στερεοτυπικά δομημένοι ρόλοι, οι οποίοι απορρέουν από τα κοινωνικά πρότυπα των φύλων.

Μελετώντας τις καλλιτεχνικές δράσεις και τις performances που έλαβαν χώρα τότε, παρατηρείται πως ένα ακόμη βασικό κοινό τους, πέραν της προσπάθειας να επικοινωνηθεί ανοιχτά το ζήτημα της κακοποίησης ως ένα υπάρχον πρόβλημα, αποτελούσε συγχρόνως και η γυναικεία επιθυμία ανάπτυξης δεσμών, καθώς και η μεταξύ τους επικοινωνία. Μέσα από τις καλλιτεχνικές δράσεις, οι γυναίκες έγιναν ενεργά υποκείμενα της δημιουργικής διαδικασίας, μετατρέποντας την προσωπική τους εμπειρία σε συλλογική αφήγηση, ενώ παράλληλα δινόταν σε αυτές η ευκαιρία να θεραπεύσουν τις πληγές τους και να ενδυναμώσουν τους δεσμούς αλληλεγγύης.

Η Caruth (1995:3) ορίζει το τραύμα ως «την αντιμετώπιση ενός γεγονότος που, λόγω του απροσδόκητου ή του τρόμου που το ορίζει, δεν μπορεί να ενταχθεί στα σχήματα της προηγούμενης κεκτημένης γνώσης και επανέρχεται έτσι συνεχώς και με ακρίβεια, σε μεταγενέστερο χρόνο».

Συνδυάζοντας την ανάγνωση των έργων με την καταγραφή των προσωπικών μου αντιδράσεων, επιδίωξα να εντοπίσω τα σημεία συνέργειας μεταξύ της υποκειμενικής εμπειρίας και του αντικειμενικού υλικού. Αυτή η διαδικασία αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό της αυτοεθνογραφικής μεθόδου, καθώς επιτρέπει την ανάλυση των σύνθετων αλληλεπιδράσεων μεταξύ του εαυτού και του κόσμου (Παπαχριστοφόρου, 2022). Κατά τη διάρκεια της έρευνας, παρατήρησα την επαναλαμβανόμενη εμφάνιση ψυχολογικών συμπτωμάτων που σχετίζονται με την έμφυλη ταυτότητα. Οι κοινωνικές προσδοκίες και οι εμπειρίες βίας φαίνεται να επηρεάζουν σημαντικά την καθημερινή μου ζωή, προκαλώντας άγχος, φόβο και ανασφάλεια. Τα τραυματικά γεγονότα του παρελθόντος, σε συνδυασμό με τις συνεχείς πιέσεις του κοινωνικού περιβάλλοντος, επηρεάζουν σημαντικά την ψυχική μου υγεία.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι τραυματικά γεγονότα, ακόμη και αν δεν έχουν καταγραφεί στη συνειδητή μνήμη, μπορούν να αφήσουν ένα ανεξίτηλο αποτύπωμα στην αμυγδαλή. Αυτή η δομή του εγκεφάλου είναι υπεύθυνη για την επεξεργασία των

συναισθημάτων, ιδιαίτερα του φόβου, και μπορεί να αποθηκεύσει μνήμες των συναισθηματικά φορτισμένων εμπειριών ανεξάρτητα από τη συμμετοχή του υπόκαμπου. Ως αποτέλεσμα, ακόμη και μια ασήμαντη υπενθύμιση του τραυματικού γεγονότος μπορεί να προκαλέσει έντονες συναισθηματικές αντιδράσεις, όπως κρίσεις πανικού, χωρίς το άτομο να έχει συνειδητή επίγνωση της αιτίας τους (Berger, 2003)

Η προσεκτική παρατήρηση των καθημερινών γεγονότων μπορεί να αποκαλύψει κρυφές διαστάσεις ενός προβλήματος ή να απομυθοποιήσει μια ήδη υπάρχουσα πεποίθηση. Μέσω της συστηματικής παρατήρησης των καθημερινών εμπειριών, αποκτούμε μια πιο σαφή εικόνα των ψυχολογικών μας προβλημάτων και των τραυμάτων που τα προκάλεσαν. Μάλιστα, σύμφωνα με την Caruth (1995:153), η ικανότητα να ανακαλούμε με ακρίβεια ένα τραυματικό γεγονός μπορεί να υποδηλώνει ότι αυτό το γεγονός δεν έχει ενσωματωθεί πλήρως στην ταυτότητά μας, αλλά παραμένει ένα εξωτερικό τραύμα.

Η αυτοεθνογραφική προσέγγιση αποδείχθηκε ένα πολύτιμο εργαλείο για την διερεύνηση των προσωπικών και κοινωνικών διαστάσεων της έμφυλης βίας. Μέσα από την ανάλυση της προσωπικής μου ιστορίας και την μελέτη των φεμινιστικών καλλιτεχνικών δράσεων, κατέστη σαφές ότι τα τραύματα της έμφυλης βίας αφήνουν βαθιά ίχνη στην ψυχή και το σώμα των γυναικών. Η έρευνα αποκάλυψε τη σύνθετη αλληλεπίδραση μεταξύ των προσωπικών βιωμάτων και των κοινωνικών δομών, υπογραμμίζοντας τον συστημικό χαρακτήρα της έμφυλης βίας.

Η παρούσα έρευνα αποτελεί μια πρόσκληση για περαιτέρω διερεύνηση των πολυεπίπεδων επιπτώσεων της έμφυλης βίας. Είναι σημαντικό να αναγνωριστεί ότι η θεραπεία των τραυμάτων απαιτεί μια ολιστική προσέγγιση που συνδυάζει την ψυχοθεραπεία, την κοινωνική αλλαγή και την καλλιτεχνική έκφραση. Μέσα από την τέχνη, οι γυναίκες μπορούν να βρουν μια φωνή, να δημιουργήσουν κοινότητες υποστήριξης και να συμβάλουν στην αποδόμηση των στερεοτύπων φύλου.

Η αυτοεθνογραφική μέθοδος, η οποία αξιοποιήθηκε στα πλαίσια της έρευνας, αποδεικνύεται ένα ισχυρό εργαλείο για την προσωπική και κοινωνική αλλαγή. Μέσω της διερεύνησης των προσωπικών ιστοριών, μπορούμε να κατανοήσουμε καλύτερα τις δομές που διαμορφώνουν τις ζωές μας και να εργαστούμε για τη δημιουργία ενός πιο δίκαιου και ισότιμου κόσμου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι

Η Φεμινιστική και η συμμετοχική τέχνη: Ιστορία και έργα ορόσημα



I. Feminist Art – Σύντομη ιστορική αναδρομή:

Η φεμινιστική τέχνη, είναι τέχνη που έχει δημιουργηθεί από τη μοναδική επίγνωση του να είσαι γυναίκα. Αυτή η επίγνωση συνεπάγεται όχι μόνο την ειδική μεταχείριση που κάποιο άτομο δέχεται λόγω φύλου, αλλά και την επίγνωση της σχέσης εγγύτητας του ατόμου με τα άλλα μέλη αυτής της "ομάδας" αυτής. Συνεπάγεται μία γνώση της ιστορίας των γυναικών, της μεταχείρισής τους ως τάξη ανθρώπων, του αγώνα τους για να απαλλαγούν από την καταπίεση. Συνεπάγεται επιπλέον και πίστη στη δύναμη και τη θετικότητα των χαρακτηριστικών αυτών, πίστη στο ότι μπορούν να μεταμορφώσουν την ισχύουσα κουλτούρα σε ισότητα. (Lacy, 1977).

Η παρούσα μελέτη εντάσσεται στο ευρύτερο πλαίσιο των φεμινιστικών καλλιτεχνικών πρακτικών, εξετάζοντας τον τρόπο με τον οποίο η τέχνη που δημιουργείται από γυναίκες μπορεί να λειτουργήσει ως εργαλείο αποδόμησης των πατριαρχικών δομών που κυριαρχούν στον καλλιτεχνικό και κοινωνικό χώρο. Ως απόρροια του γενικότερου πολιτικού ακτιβισμού των δεκαετιών του 1960 και του 1970, το φεμινιστικό κίνημα πρώτου κύματος προέβη σε μια συστηματική διερεύνηση των λόγων για τους οποίους οι γυναίκες παραλείφθηκαν από την ιστορία της τέχνης. Αυτή η διερεύνηση αποτέλεσε το θεμέλιο για την ανάπτυξη ενός ξεχωριστού φεμινιστικού καλλιτεχνικού λόγου. Σύμφωνα με διαφορετικές πηγές, οι φεμινίστριες καλλιτέχνες αξιοποίησαν ένα ευρύ φάσμα μέσων, από τη ζωγραφική και τη performance art μέχρι τις παραδοσιακές χειροτεχνίες, τα οποία ιστορικά είχαν υποτιμηθεί ως «γυναικεία», προκειμένου να δημιουργήσουν έργα που στόχευαν στην αποδόμηση των σεξιστικών στερεοτύπων και των καταπιεστικών κοινωνικών δομών που περιορίζουν τις γυναίκες. Μέσα από τη χρήση ειρωνείας, τα έργα αυτά προσπαθούσαν να αποδομήσουν τους κοινωνικούς ρόλους που επιβάλλονταν στις γυναίκες. Παράλληλα, η φεμινιστική τέχνη πρωτοστάτησε στην ανοιχτή συζήτηση και την καταπολέμηση της βίας κατά των γυναικών, φέρνοντας στο προσκήνιο ζητήματα όπως ο βιασμός και η γυναικοκτονία.

Τα ερωτήματα τα οποία τέθηκαν στις καλλιτεχνικές παραγωγές εκείνης της περιόδου αποτελούν αφετηρία για τις σύγχρονες φεμινιστικές καλλιτεχνικές πρακτικές, οι οποίες τα επαναδιατυπώνουν και τα επανεξετάζουν στο πλαίσιο του σύγχρονου κοινωνικού και πολιτικού γίνεσθαι. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η μουσική σκηνή και συγκεκριμένα ο τομέας των ηχητικών τεχνών, όπου διοργανώσεις όπως το "Her Noise:

feminisms and the sonic" το 2012 εξερεύνησαν την παρουσία του φεμινιστικού λόγου σε ένα κυρίως ανδροκρατούμενο πεδίο, μέσω ενός πλούσιου προγράμματος που περιλάμβανε ομιλίες, παραστάσεις, συζητήσεις και προβολές ταινιών. Το 2016 ιδρύθηκε η καθοδηγούμενη ομάδα συζήτησης "Still Waiting", με στόχο να αποτελέσει φόρουμ για τις φοιτήτριες του τμήματος Ηχητικών Τεχνών και Σχεδιασμού του London College of Communication, οι οποίες επιθυμούσαν να αναδείξουν το ζήτημα της υποεκπροσώπησης των γυναικών στο συγκεκριμένο ακαδημαϊκό περιβάλλον.

Το σύγχρονο φεμινιστικό καλλιτεχνικό κίνημα υιοθετεί μια πιο ολιστική προσέγγιση, αναγνωρίζοντας τη πολυπλοκότητα των κοινωνικών ανισοτήτων και εξετάζοντας με διαθεματικό χαρακτήρα τις διασταυρώσεις φύλου, τάξης, προνομίων και ταυτότητας ως κεντρικές κατηγορίες ανάλυσης (Horne & Perry, 2022).

Στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας θα παρουσιαστούν σημαντικές γυναικείες καλλιτέχνιδες, των οποίων το έργο αποτέλεσε σταθμό τόσο για το φεμινιστικό καλλιτεχνικό κίνημα όσο και για τον ευρύτερο αγώνα των γυναικών για ισότητα. Παράλληλα, θα αναλυθούν συγκεκριμένα έργα που αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης και καθοδήγησης για την παρούσα έρευνα, καθώς χαρακτηριστικό τους αποτέλεσε η έκφραση των βιωμάτων έμφυλης καταπίεσης ή κακοποίησης. Κάποιες από τις performances αποτελούν ατομικά έργα, οι περισσότερες όμως είναι προϊόν συλλογικής δράσης, που προήλθε από τη μεταξύ των συμμετεχουσών ζύμωση και δύναμη που φέρει το βάρος των κοινών τους εμπειριών. Οι performances που αναλύονται παρακάτω χρησιμοποιούν σε μεγάλο βαθμό τη γυναικεία φωνή που εκφράζεται ατομικά και συλλογικά, όπως ακριβώς λειτούργησε και η παρούσα ερευνητική διαδικασία.

II. Καλλιτεχνικές δράσεις ορόσημο της φεμινιστικής τέχνης:

i. Woman House

Το 1970, η Judy Chicago έθεσε τα θεμέλια για ένα νέο μοντέλο καλλιτεχνικής εκπαίδευσης, δημιουργώντας στο Fresno State College το Feminist Art Program, ένα πρόγραμμα το οποίο στόχευε στην εξάλειψη των έμφυλων διακρίσεων στον καλλιτεχνικό χώρο. Το πρόγραμμα παρείχε στις συμμετέχουσες τη δυνατότητα να μελετήσουν την έρευνα γυναικών συγγραφέων και να εκφράσουν καλλιτεχνικά τις δικές τους εμπειρίες ως γυναίκες, αναδεικνύοντας ζητήματα φύλου και κοινωνικών κατασκευασμάτων.

Κατά τη διάρκεια των επόμενων ετών, η Judy Chicago και η Miriam Schapiro, ως διδάσκουσες στο Feminist Art Program, υλοποίησαν το πρωτοποριακό έργο "Womanhouse", το οποίο αποτέλεσε ορόσημο για το φεμινιστικό καλλιτεχνικό κίνημα. Η έκθεση αποτέλεσε ένα πρωτοποριακό καλλιτεχνικό γεγονός, όπου η Chicago και η Schapiro δημιούργησαν έναν συνεργατικό χώρο, προσκαλώντας φοιτήτριες και άλλες γυναίκες καλλιτέχνιδες να συμμετάσχουν σε ένα κοινό καλλιτεχνικό εγχείρημα, με στόχο την εξερεύνηση των πολλαπλών διαστάσεων της γυναικείας εμπειρίας.

Οι Chicago και Schapiro δήλωσαν πως έβλεπαν το *Womanhouse* ως ένα μέσο ενδυνάμωσης για νέες καλλιτέχνιδες δίνοντάς τους παράλληλα και την ευκαιρία να προχωρήσουν καλλιτεχνικά σε ένα επόμενο στάδιο. Με κεντρικό άξονα την έρευνα και την καλλιτεχνική παραγωγή που αφορούσε τη γυναικεία εμπειρία, το *Womanhouse* επιδίωξε να ανατρέψει την επικρατούσα ανδροκεντρική ιστορία της τέχνης. Αποτελώντας την πρώτη δημόσια έκθεση τέχνης με επίκεντρο την ενδυνάμωση των γυναικών, φιλοξένησε ένα πλούσιο πρόγραμμα performances και εγκαταστάσεων, προσκαλώντας το κοινό σε ένα διάλογο για την ενδυνάμωση των γυναικών. Από συνδιασμό πληροφοριών, προκύπτει πως οι Chicago και Schapiro ενθάρρυναν τις φοιτήτριές τους να αξιοποιήσουν τεχνικές ευαισθητοποίησης στις δημιουργίες τους, ενώ παράλληλα συνεργάστηκαν για τη δημιουργία ενός περιβάλλοντος που θα επέτρεπε την αποκάλυψη και την κριτική αποδόμηση των παραδοσιακών γυναικείων ρόλων. Οι performances χαρακτηρίζονταν από μια έντονη αντίθεση: από τη μια, εκφράζονταν ανοιχτά συναισθήματα αγανάκτησης, ενώ από την άλλη, χρησιμοποιούνταν η ειρωνεία και το χιούμορ ως εργαλεία ανάλυσης και αποδόμησης των κοινωνικών στερεοτύπων.

Το σπίτι φιλοξένησε 21 φεμινιστικά installations: Κάποια από αυτά ήταν το *Bridal Staircase* (εικόνα 2), όπου μία κούκλα βιτρίνας ντυμένη νύφη, είχε τοποθετηθεί στην κορυφή μίας σκάλας με έναν γκρι ουρανό να τη σκεπάζει, και τη σκάλα να οδηγεί σε ένα τραπέζι στρωμένο με πρωινό γεύμα, θέλοντας να τονίσει την εικόνα που υπήρχε την εποχή εκείνη για τις γυναίκες ως κάποια που προσφέρει τις υπηρεσίες της στο σπίτι.

Χαρακτηριστικό αποτέλεσε και το *Menstruation Bathroom* (εικόνα 3 και 4) : Επρόκειτο για μία αίθουσα μπάνιου στην οποία είχαν τοποθετηθεί παντού προϊόντα περιόδου και πολλά από αυτά είχαν βαφτεί με κόκκινο χρώμα. Η Chicago θέλησε με αυτό να φέρει στην επιφάνεια το ζήτημα της ντροπής που υπάρχει γύρω από την έμμηνο ρύση. Η ίδια, αναφερόμενη στην εγκατάσταση σε μετέπειτα κείμενό της, γράφει: Έφτιαξα το *Menstruation Bathroom* όσο λευκό, όσο αποστειρωμένο και όσο αντισηπτικό μπορούσα – σαν να προσπαθούσα να αρνηθώ το ζωώδες στοιχείο του έμμηνου κύκλου, μία άρνηση στην οποία

συμμετέχει όλη η κοινωνία. Το αίμα, η μυρωδιά, όλη η πραγματικότητα της μηνιαίας ροής, είναι η απόδειξη της σύνδεσής μας με τη διαδικασία της ζωής. Η γάζα που κάλυπτε την είσοδο του μπάνιου, κάλυπτε αυτής την πραγματικότητα ως ένα σάβανο, με τον ίδιο τρόπο που καλύπτεται και στην καθημερινή ζωή. (Chicago, 1977)

Κατά την πρώτη ημέρα της έκθεσης, η είσοδος επιτρεπόταν αποκλειστικά σε γυναίκες, ενώ τις επόμενες ημέρες το *Womanhouse* ήταν ανοιχτό σε όλο το κοινό. Το *Womanhouse* λειτούργησε ως καταλύτης για την καλλιτεχνική δημιουργικότητα πολλών γυναικών, τόσο εκείνων που παρουσίασαν τα έργα τους, όσο και εκείνων που εμπνεύστηκαν από την έκθεση και δημιούργησαν έργα με θέμα την γυναικεία καταπίεση.



Figure 1 Bridal staircase (πηγή: judychicago.com/gallery/womanhouse/pr-artwork)



Figure 2: Menstruation bathroom *πηγή: judychicago.com/gallery/womanhouse/pr-artwork*



Figure 3: Menstruation bathroom *(πηγή: judychicago.com/gallery/womanhouse/pr-artwork)*

ii. Waiting

Η Faith Wilding παρουσίασε για πρώτη φορά στο “Womanhouse” την performance “Waiting”, ένα έργο που συνδύαζε το κείμενο με την ερμηνεία της ίδιας της καλλιτέχνης. Σε μόλις 15 λεπτά, ο μονόλογος αποκαλύπτει τη μακρόχρονη και επίπονη αναμονή που χαρακτηρίζει τη ζωή πολλών γυναικών. Η επανάληψη, ως κυρίαρχο στοιχείο του μονόλογου, υπογραμμίζει τον περιοριστικό χαρακτήρα της γυναικείας εμπειρίας. Η performance απεικονίζει την αναμονή της κάθε γυναίκας που, ενώ καταβάλλει κάθε προσπάθεια να ανταποκριθεί στις κοινωνικές προσδοκίες, παραμένει παγιδευμένη σε έναν κύκλο φροντίδας των άλλων, αναβάλλοντας συνεχώς την πραγμάτωση των προσωπικών της ονείρων. Μέσα από τον μονόλογό της, η Wilding αποκάλυψε την υποχρεωτική παθητικότητα που επιβάλλεται στις ετεροφυλόφιλες γυναίκες από τα κοινωνικά σενάρια (Shalson, 2013:81).

Με αργές και ρυθμικές κινήσεις, η Wilding παρουσίασε έναν κατάλογο των αναμενόμενων σταδίων ζωής μιας γυναίκας, από την παιδική ηλικία μέχρι τα γεράματα, αποτυπώνοντας την αίσθηση της αναμονής και της παθητικότητας που συνοδεύει κάθε στάδιο. Το κείμενο αποκαλύπτει την απογοήτευση την οποία βιώνει μια γυναίκα λόγω της αδυναμίας της να αυτοπροσδιοριστεί, καθώς η ζωή της καθορίζεται από εξωγενείς παράγοντες που υπαγορεύουν τις επιλογές και τις εμπειρίες της.

Σύμφωνα με την Forte (1988: 218), μέσω του μονολόγου της Wilding, η παράσταση αποκαλύπτει με γλαφυρό τρόπο τον μηχανισμό της αντικειμενοποίησης της γυναίκας εντός μιας ανδροκρατούμενης κοινωνίας, αναδεικνύοντας το αίσθημα της αποξένωσης και της απώλειας της αυτονομίας που βιώνει το υποκείμενο όταν η ταυτότητά του κατασκευάζεται και περιορίζεται από εξωτερικές δυνάμεις. Η πρώτη παρουσίαση, απευθυνόμενη σε ένα αποκλειστικά γυναικείο κοινό, λειτουργούσε ως ένα είδος καθρέφτη, αντανakλώντας τις κοινές εμπειρίες και τις παρόμοιες προκλήσεις που αντιμετωπίζουν οι γυναίκες στην καθημερινότητά τους. Ενδεικτικά, παρατίθενται ορισμένοι στίχοι του κειμένου/ποιήματος της performance:

Waiting for someone to pick me up / Waiting for someone to hold me / Waiting to be somebody / Waiting to wear makeup / Waiting for my pimples to go away / Waiting for my children to come home from school / Waiting for them to grow up, to leave home / Waiting to be myself / Waiting for excitement ... Waiting for my flesh to sag / Waiting for the pain to go away / Waiting for the struggle to end / Waiting for release.

Το 2006, η καλλιτέχνης επανάφερε το έργο της, αναδιαμορφώνοντας την έννοια της αναμονής, μετατρέποντάς την από μια κατάσταση παθητικότητας σε μια ενεργητική πράξη αντίστασης απέναντι στα κοινωνικά στερεότυπα. Η καλλιτέχνης, επεκτείνοντας το έργο της, δημιούργησε μια πλατφόρμα αλληλεπίδρασης με το κοινό, προτείνοντας ένα έτος συλλογικής αναμονής και προσκαλώντας τους θεατές να συμμετάσχουν ενεργά σε αυτή τη διαδικασία. Η Wilding (2020:31) αναφέρει ότι η καθημερινή πρακτική της ενεργού αναμονής προσφέρει στην ίδια έναν χώρο ώστε να αναστοχαστεί, να αναγεννηθεί και να προβάλλει αντίσταση στην πίεση της σύγχρονης κοινωνίας, καλλιεργώντας μια πιο βαθιά σύνδεση με τον εαυτό της και τον κόσμο γύρω της.



Figure 4: H Faith Wilding κατά την performance Waiting
(πηγή: https://www.reactfeminism.org/nr1/artists/wilding_en.html)

iii. Ablutions

Το 1972, η Judy Chicago και η Susanne Lacy, σε συνεργασία με τις Sandra Orgel και Aviva Rahmani, δημιούργησαν την performance "Ablutions". Το έργο αποτελούσε προϊόν ενός συλλογικού εγχειρήματος, βασισμένου στις προσωπικές μαρτυρίες και τις ατομικές ερευνητικές διαδικασίες των συμμετεχόντων καλλιτεχνών σε σχέση με το ζήτημα της σεξουαλικής κακοποίησης.

Η περιγραφή που δίνουν για την performance η επίσημη ιστοσελίδα της S.Lacy και άρθρα που αναλύουν τα έργα της, περιγράφουν το Ablutions με τα εξής χαρακτηριστικά: Η performance ενσωμάτωσε ηχητικά ντοκουμέντα γυναικών που περιέγραφαν τις τραυματικές τους εμπειρίες ως θύματα βιασμού, τα οποία επαναλαμβάνονταν συνεχώς, δημιουργώντας ένα ατμοσφαιρικό υπόβαθρο. Τα ακουστικά στοιχεία συνδυάστηκαν με ισχυρά οπτικά ερεθίσματα, καθώς στο χώρο της παράστασης τοποθετήθηκαν τρεις μεταλλικές κατασκευές, ανθρώπινου μεγέθους, οι οποίες παρέπεμπαν σε μπανιέρες και εμπεριείχαν συμβολικά υλικά: αυγά, υποκατάστατο αίματος και πηλό. Στο δάπεδο υπήρχαν διασκορπισμένα τσόφλια αυγών, σχοινιά, αλυσίδες και ζωικά όργανα, δημιουργώντας ένα σκηνικό βίαιης αναπαράστασης. Δύο γυμνές γυναίκες στέκονταν μέσα στις μεταλλικές μπανιέρες και έπλυναν τους εαυτούς τους με τα αυγά, το αίμα και τον πηλό. Ταυτόχρονα, δύο άλλες γυναίκες πλήρως ενδεδυμένες, κάρφωναν νεφρά μοσχαριού -50 στο σύνολο -στους λευκούς τοίχους του χώρου που πραγματοποιήθηκε η performance, «περιβάλλοντας το δωμάτιο ως μία σπονδυλική στήλη που περιστοιχίζεται από τα γύρω όργανά της». (Lacy, n.d: 6)

Οι ηχητικές μαρτυρίες αναπαραγόταν συνεχώς, προσφέροντας μια αμείλικτη και λεπτομερή αφήγηση των τραυματικών τους εμπειριών. Κάποια στιγμή, μία άλλη γυναίκα πλησίασε μία από τις δύο γυμνές γυναίκες φιγούρες και αφού την έβαλε να κάτσει σε καρέκλα, η Damon (Chicago 1975), περιγράφει ξεκίνησε μια διαδικασία στην οποία τύλιγε τα πόδια της το ένα μετά το άλλο με αργές κινήσεις, με ένα υλικό σαν επίδεσμο. Η τελετουργική αυτή διαδικασία συνεχίστηκε για ένα χρονικό διάστημα που ξεπέρασε τα σαράντα λεπτά. Όταν είχε τυλιχθεί ολόκληρη, το σώμα της να ήταν δεμένο στην καρέκλα σε μια μορφή που παρέπεμπε σε μούμια. Ταυτόχρονα, κάποια άλλη, διέσχισε την αίθουσα από τη μία άκρη στην άλλη με σχοινιά, δημιουργώντας στο τέλος ένα τοπίο, που έκανε τη σκηνή όπου διαδραματιζόταν το έργο να μοιάζει με ιστό αράχνης που είχε παγιδεύσει μέσα του τις γυμνές γυναίκες.

Η τελική εικόνα του χώρου, όπου το δίκτυο σχοινιών έδενε τα πάντα μεταξύ τους, ενίσχυε την αίσθηση της παγίδευσης και της ακινησίας ενώ «οι φωνές από την κασέτα

συνέχιζαν να μιλούν αδιάκοπα, σαν να μην υπάρχει τρόπος διαφυγής από την αποκτήνωση» (Chicago 1975: 219). Η ησυχία επήλθε μόνον όταν έφυγαν από τη σκηνή δύο τελευταίες γυναίκες, ενώ στο τέλος ηκούσε σε επανάληψη η εξής φράση: "I felt so helpless, all I could do was just lie there and cry softly" («Ένιωθα τόσο αβοήθητη, το μόνο που μπορούσα να κάνω ήταν να ξαπλώνω εκεί και να κλαίω απαλά») (Fryd, 2007) λειτουργώντας ως ένα κατακερματισμένο εμβατήριο, που υπογραμμίζει την αδυναμία και την απελπισία που βιώνουν τα θύματα σεξουαλικής βίας.

Σύμφωνα με συνέντευξη της S.Lacy (Lacy, 2012) , η αρχική ιδέα του *Ablutions* ήταν απλώς να τοποθετηθεί το κοινό σε μία σκοτεινή αίθουσα στην οποία θα αναπαράγονταν τα ηχητικά ντοκουμέντα των βιασθέντων γυναικών.

Η ιδέα αυτή ίσως να μην ακούγεται ιδιαίτερα καινοτόμα για την κοινωνία του σήμερα , όπου είναι αρκετά οικείο το να ανάψει κανείς την τηλεόραση και να αντικρύσει κάποια διασημότητα- ή μη διασημότητα- να καταθέτει την εμπειρία του βιασμού της χωρίς ενοχή. Τη δεκαετία του '70 κανείς ακόμη δε γνώριζε ότι υπήρχε ο βιασμός ως έννοια για να βγει κάποια στο κοινό μόνη της και να μιλήσει για αυτό. (J.Klein,2014: 184) Αυτή η καλλιτεχνική πρακτική, σε μια εποχή όπου το θέμα της σεξουαλικής κακοποίησης δεν είχε καταστεί αντικείμενο ευρείας κοινωνικής συζήτησης, αποτελούσε μια τολμηρή και πρωτοποριακή ενέργεια.

Τα έργα της Lacy μιλούν συχνά για τη σεξουαλική και την έμφυλη βία, αλλά επίσης και για το πως αναζητά κανείς τη πιθανότητα της οικειότητας που απαιτείται προκειμένου να μοιραστούν αυτές οι αφηγήσεις, όπως και τον τρόπο με τον οποίο μπορεί να συνυπάρχει κανείς στο τραύμα μαζί με άλλα άτομα, μέσω της θεραπευτικής δράσης, της αναβίωσης και της αφήγησης. (B.White, 2019). Αυτό που εντυπωσιάζει με το *Ablutions* είναι «ο τρόπος με τον οποίο ασχολήθηκε με τη δομή του λόγου και τις αναπαραστάσεις που περιβάλλαν την ιδεολογία του βιασμού. Το *Ablutions*, παρείχε για πρώτη φορά στο βιασμένο σώμα τη δυνατότητα να μιλήσει, ταυτόχρονα σε κυριολεκτικό επίπεδο -με τις ηχογραφημένες φωνές-, αλλά και σε συμβολικό επίπεδο –τα λουσμένα με αίμα και δεμένα σώματα των γυναικών, τα νεφρά στους τοίχους.» (J.Klein, 2014: 186).

Η συγκεκριμένη performance αποτέλεσε ορόσημο στην ιστορία της φεμινιστικής τέχνης, καθώς με τη ρηξικέλευθη προσέγγισή της αναδείκνυε με βίαιο τρόπο τις σωματικές και ψυχολογικές επιπτώσεις της σεξουαλικής κακοποίησης. Με την ολοκλήρωση του έργου αυτού, « το κοινό βρέθηκε σε μία άβολη εγγύτητα με τον βιασμό. Μία εγγύτητα που τους ανάγκασε να μοιραστούν κάποια σωματική σύνδεση με τα άτομα των οποίων ο σωματικός χώρος είχε παραβιαστεί τόσο βάναυσα από έναν πατριαρχικό κώδικα σεξουαλικής

συμπεριφοράς.» (J.Klein,2014: 186) Το έργο μέσω διαφορετικών αναπαραστάσεων και αλληγοριών κατάφερε να περάσει για πρώτη φορά στην ιστορία των παραστατικών τεχνών ένα μήνυμα σχετικά με τη σοβαρότητα που φέρει η «αποσιώπηση του βιασμού. Όλες οι εικόνες που επιτελέστηκαν από της ερμηνεύτριες είχαν ως σκοπό το να καταδείξουν το πόσο απάνθρωπη και εξαθλιωτική είναι η εμπειρία του βιασμού για όλες τις γυναίκες» (J.Klein, 2014: 186)



Figure 5: Ablutions (πηγή:file:///Users/macosex1/Downloads/10.1515_9780822391227-004%20(1).pdf)

iv. Three weeks in May

Το Μάιο του 1977, η Lacy πραγματοποίησε ένα πρωτοποριακό καλλιτεχνικό πρότζεκτ: σε συνεργασία με άλλες καλλιτέχνιδες, δημιούργησε έναν μεγάλης κλίμακας χάρτη της πόλης του Los Angeles. Αυτός ο χάρτης, με διαστάσεις 7,5 x 1,8 μέτρα, εκτέθηκε σε δημόσιο χώρο, το City Mall, για ένα διάστημα τριών εβδομάδων. Σε μια πρωτοφανή συνεργασία με τις αρμόδιες αρχές, η καλλιτέχνις προέβαινε σε καθημερινή ενημέρωση των στοιχείων που αφορούσαν σε περιστατικά βιασμού, όπως αυτά καταγράφονταν στις αστυνομικές αναφορές. Συγκεκριμένα, η Lacy επισκεπτόταν καθημερινά τα κεντρικά γραφεία της αστυνομίας του Los Angeles, όπου και παρελάμβανε τα στοιχεία για τα νεότερα περιστατικά βιασμού. Στη συνέχεια, εντόπιζε την ακριβή τοποθεσία του εγκλήματος στον χάρτη και τοποθετούσε μια σφραγίδα με τη λέξη «ΒΙΑΣΜΟΣ» (εικόνα 7) γραμμένη με κόκκινα γράμματα, δημιουργώντας έτσι μια οπτική απεικόνιση της διάχυσης του φαινομένου της σεξουαλικής βίας στην πόλη.

Παράλληλα, το καλλιτεχνικό πρότζεκτ περιέλαβε και εγκαταστάσεις, ομιλίες πολιτικών, συνεντεύξεις με τηλεφωνικές γραμμές ακτιβιστικών οργανώσεων, μαθήματα αυτοάμυνας, ομιλίες, ενημερωτικά άρθρα και προγράμματα και performances. Σύμφωνα με την V.Fryd (Fryd, 2007), όλα αυτά δημιουργήθηκαν για να τραβήξουν την προσοχή των μέσων MME αλλά και για να υπάρξει περεταίρω ενημέρωση και συζήτηση πάνω στο ζήτημα του βιασμού στην αμερικάνικη κουλτούρα. Η Lacy (Lacy, 2003) κινητοποίησε ανθρώπους από διάφορους τομείς με σκοπό το να προειδοποιούνται τα άτομα για κρούσματα βίας, προσφέροντας και περισσότερη ενημέρωση όσον αφορά τις διασυνδέσεις μεταξύ διαφόρων μορφών βίας, όπως η ενδοοικογενειακή κακοποίηση, ο βιασμός και η αιμομιξία.

Στον ίδιο χώρο τοποθετήθηκε και ένας ακόμη χάρτης, με στόχο να αντιμετωπιστεί η επικρατούσα αρνητική εικόνα των γυναικών ως αδύναμων θυμάτων στα MME. Ο χάρτης αυτός παρείχε πληροφορίες για ένα δίκτυο υποστήριξης «δείχνοντας τις θέσεις των τόπων όπου προβαλλόταν αντίσταση και παρέχονταν βοήθεια: των κέντρα πρόληψης, τηλεφωνικές γραμμές βοήθειας, αίθουσες έκτακτης ανάγκης σε νοσοκομεία, συμβουλευτικά και κέντρα διαχείρισης κρίσεων που προσφέρουν βοήθεια σε επιζώσες βιασμού. (Lacy, 1977:72)

Σε συνέντευξή της η Lacy (Roth,1990) αναφέρει πως ενώ αρχικά σκόπευε να τοποθετήσει το χάρτη στον εσωτερικό χώρο μίας γκαλερί, αποφάσισε να πραγματοποιήσει τη δράση αυτή σε εξωτερικό χώρο, καθώς το εμπορικό κέντρο αποτελούσε ένα χώρο στον οποίο θα γινόταν η δράση αντιληπτή από πολύ περισσότερο κόσμο και ειδικά σε άλλες γυναίκες. Σε αντίθεση με μια γκαλερί, που απευθύνεται σε ένα πιο εξειδικευμένο κοινό, το

εμπορικό κέντρο προσέφερε ένα χώρο όπου το θέμα του βιασμού μπορούσε να φτάσει σε ένα πολύ ευρύτερο κοινό. Αυτή η «μετατόπιση της τοποθεσίας μεταμόρφωσε τον τρόπο με τον οποίο το υλικό παρουσιάστηκε, αυξάνοντας έτσι την πιθανότητα να το δουν περισσότεροι άνθρωποι. Το έργο θα είχε έτσι το επιθυμητό αποτέλεσμα που ήταν να επηρεάσει τις πολιτισμικές συμπεριφορές και να μεταμορφώσει τα στερεότυπα» (Lacy, 1991:65) Ο χάρτης όντως προσέλκυσε ένα ευρύ κοινό, συμπεριλαμβανομένων επισκεπτών, εργαζομένων και τουριστών.

Κάτι το οποίο συχνά παραβλέπεται, είναι το γεγονός ότι το *Three Weeks in May* δεν αποτελεί απλά μία πράξη ακτιβισμού στην οποία συμμετείχαν καλλιτέχνες, αλλά ήταν μία προσεκτικά σχεδιασμένη performance που δημιουργήθηκε για να διευκολύνει τη διάδραση μεταξύ διαφόρων ομάδων και φορέων με σκοπό να ανοίξει έναν νέο διάλογο/ομιλία για το ζήτημα του βιασμού. (J.Klein, 2014:190) Η Lacy μετέφερε σκόπιμα την εγκατάστασή της από τον ιδιωτικό χώρο μίας Γκαλερί (όπως στην performance *Ablutions*) στη δημόσια σφαίρα (Fryd, 2007:29), όπου οι πολιτικές και επικοινωνιακές ανάγκες διαμορφώνουν τη γλώσσα της τέχνης και όπου μία ένωση μεταξύ της τέχνης, του περιεχομένου της και του πλαισίου της κατέστη δυνατή (Fryd, 2007:29) Με το *Three Weeks in May*, σηματοδότησε την δημιουργία του New Genre Public Art, μία κοινωνικά δεσμευμένη, διαδραστική και πολιτιστική πρακτική που αναπτύσσει μία σειρά από παραδοσιακά και μη μέσα, σε δημόσιους χώρους, και σε ανοιχτό κοινό, διασταυρώνοντας τον ακτιβισμό με την εκπαίδευση και τη θεωρία (Deerpwell 1999, 25)

Στην ομιλία της για το τέλος του *Three Weeks in May*, η Lacy είπε:

Ο βιασμός είναι ένα θέμα τόσο παράδοξο, που για το ένα φύλο αντιμετωπίζεται ως η τρομακτικότερη καταστροφή που μπορεί να ζήσει κάποια στη ζωή της (το ίδιο τρομακτική με το θάνατο) , ενώ από το άλλο φύλο αντιμετωπίζεται ως κάτι το αστείο. Κατά τη διάρκεια αυτών των τριών εβδομάδων, άνδρες πλησίαζαν τους χάρτες, ξανά και ξανά με σχόλια όπως: "Εδώ είναι που πραγματοποιείται η δράση;" και "Τώρα οι γυναίκες ξέρουν πού να βρουν τη διασκέδασή τους". Αυτό λοιπόν το οποίο εκθέτουμε εδώ , είναι ο μύθος που θέλει τις γυναίκες να επιθυμούν να βιαστούν. Αυτό το οποίο δείχνουμε, είναι ότι ο τρόπος με τον οποίο οι άνδρες ειλικρινά βλέπουν το ζήτημα του βιασμού είναι αντιδιαμετρικά αντίθετος με το τρόπο που το βλέπουν οι γυναίκες . Ο λόγος για τον οποίο φτιάχτηκε αυτός ο χάρτης και όλο αυτό το εγχείρημα, είναι για να μιλήσουν οι γυναίκες η μία στην άλλη και να μοιραστούν τις εμπειρίες τους. Με το να εκθέτουμε τα γεγονότα των βιασμών μας, τους ακριβείς αριθμούς αυτών , τα

γεγονότα που τους περιστοιχίζουν και τους άνδρες που τους διέπραξαν, ξεκινούμε να σπάμε τους μύθους που υποστηρίζουν την κουλτούρα του βιασμού. (Lacy, 1977:67)

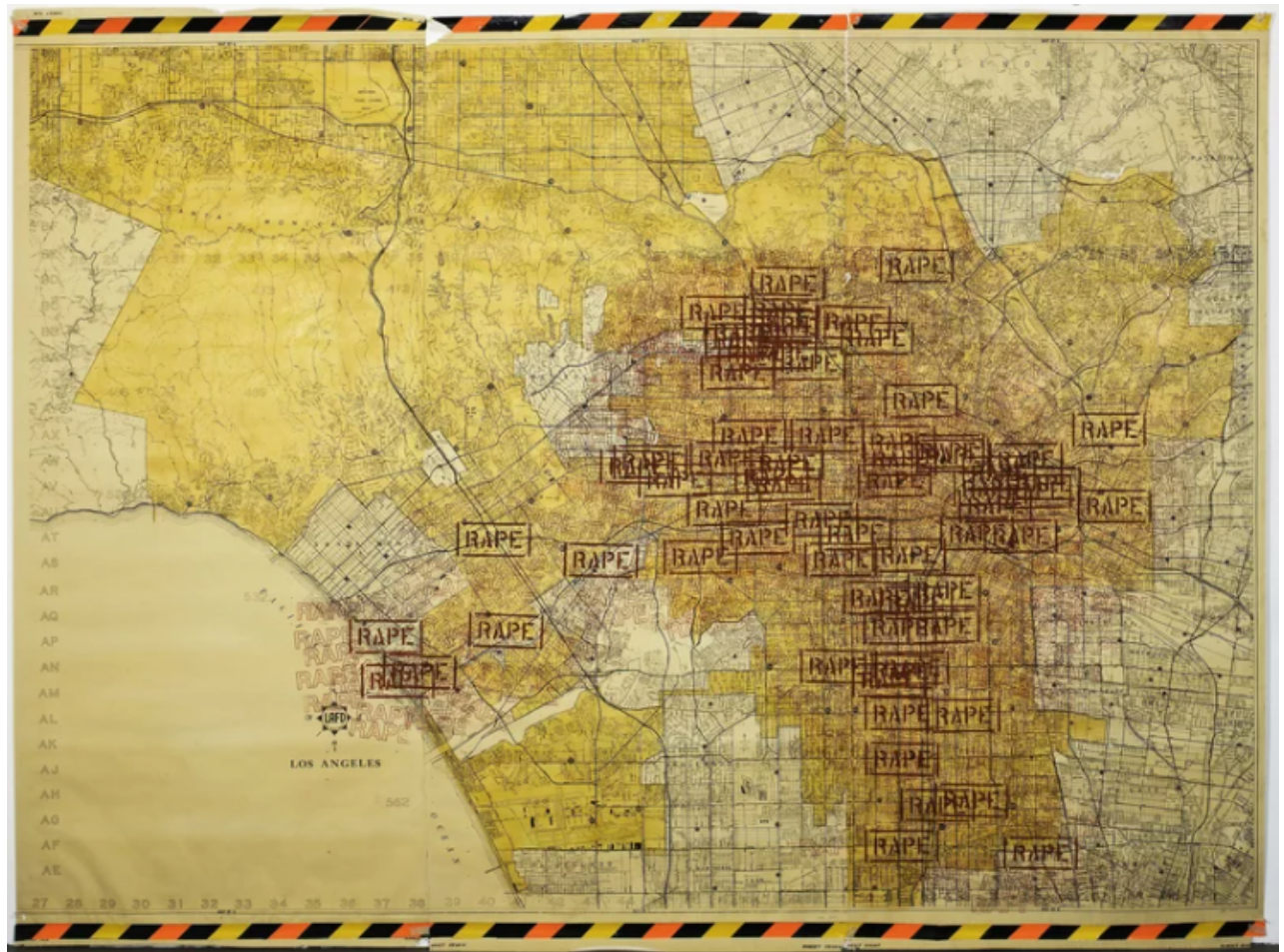


Figure 6: Ο χάρτης του *Three Weeks in May* (πηγή: <https://www.artsy.net/artwork/suzanne-lacy-three-weeks-in-may>)

ν. She who would fly

Στο πλαίσιο του «*Three Weeks in May*», η Lacy δημιούργησε την performance «*She who would fly*» σε μια γκαλερί, σε συνεργασία με τις καλλιτέχνιδες Nancy Angelo, Laurel Klick, Melissa Hoffman και Cheryl Williams. Η διαδικασία κινήθηκε σε τρία μέρη, με το πρώτο να αποτελεί ένα διήμερο - ανοιχτή πρόσκληση σε γυναίκες καλλιτέχνιδες να παραβρεθούν στο χώρο και να μοιραστούν τις προσωπικές τους ιστορίες βιασμού. Στη συνέχεια έγραψαν αυτές τις ιστορίες σε φύλλα χαρτιού και τις τοποθέτησαν επάνω σε χάρτες των Η.Π.Α που κάλυπταν όλο το δωμάτιο, κολλώντας τις με ταινία στην ακριβή τοποθεσία που είχε διαπραχθεί ο βιασμός δημιουργώντας έτσι, έναν οπτικό και συναισθηματικό χάρτη της βίας.

Η performance αποτελούσε μια βαθιά εμπειρία, όπου το προσωπικό και το συλλογικό τραύμα μετατρέπονταν σε ορατό και ακουστό. Η Lacy στην επίσημη ιστοσελίδα της αναφέρει πως για το δεύτερο σκέλος της performance, πραγματοποίησε ένα μικρό τελετουργικό για τις τέσσερις performers, η κάθε μία από τις οποίες είχε βιώσει και σεξουαλική βία: προετοίμασαν το χώρο, μοιράστηκαν φαγητό, μίλησαν για τις εμπειρίες των κοινών τους βιωμάτων και έπειτα κάλυψαν η μία το σώμα της άλλης με κόκκινη λαδομπογιά.

Το τρίτο μέρος του *She Who Would Fly* ήταν ανοιχτό στο κοινό το βράδυ της 21^{ης} Μαΐου. Η είσοδος στο χώρο της γκαλερί επιτρεπόταν σε τρεις με τέσσερις επισκέπτες τη φορά. Όταν κανείς έμπαινε μέσα στο χώρο της εγκατάστασης, ερχόταν αντιμέτωπος με το πτώμα ενός αρνιού, στο οποίο είχαν τοποθετηθεί πουπουλένια φτερά και ήταν κρεμασμένο μεταξύ δαπέδου και οροφής, δίνοντας την αίσθηση πως πετάει (Fryd, 2007:31).

Οι μαρτυρίες των γυναικών εξακολουθούσαν να βρίσκονται καρφιτσωμένες στους χάρτες στον τοίχο σαν εκθέματα και προσφέρονταν προς ανάγνωση. Καθώς οι επισκέπτες διάβαζαν τις ιστορίες περιφερόμενοι γύρω από το κρεμασμένο αρνί, έχοντας περάσει κάποια λεπτά μέσα στο χώρο, αντιλαμβάνονταν πως δεν είναι μόνοι και «συχνά συνειδητοποιούσαν σοκαρισμένοι πως παρακολουθούνται» (Lacy, 1977) από «τέσσερις γυμνές γυναίκες βαμμένες εξολοκλήρου κόκκινες, σκυμμένες σαν γύπες» (Newton, 1978:12), που στέκονταν σε ένα περβάζι που βρισκόταν πάνω από την πόρτα, πάνω από το κρεμασμένο αρνί.

Η Lacy αναφέρεται σε αυτές τις γυναίκες ως «εκδικούμενες βαλκυρίες ή αγγέλους εκδικητές ή γυναίκες πουλιά, φτιάχνοντας έτσι μεταφορικές εικόνες για τη συνείδηση μιας γυναίκας που συχνά χωρίζεται από το σώμα της καθώς βιάζεται, θυμίζοντας έτσι στους επισκέπτες πως γίνονται θεατές στον πόνο πολύ αληθινών εμπειριών» (Kelley, 1995, 238). Έτσι, οι γκροτέσκες αυτές γυναικείες φιγούρες που παρέπεμπαν σε αρπακτικά, παρακολουθούσαν τις γυναίκες θεατές προστατεύοντάς τις από κάποια περαιτέρω

παραβίαση και ταυτόχρονα παρακολουθούσαν και τους άντρες θεατές (Fryd, 2007:31) επιθυμώντας να τους ωθήσουν σε μία «εξαναγκαστική ενσυναίσθηση, σε μία στιγμή αναγνώρισης, που ήταν και το κεντρικό σημείο της αισθητικής του έργου: το σοκ » (Lacy, 2004), καθώς οι πόζες του αρπακτικού που είχαν υιοθετήσει προκαλούσαν όντως ένταση και ενόχληση, ειδικά λόγω του στενού και κλειστοφοβικού χώρου της γκαλερί (Fryd, 2007:31) ενώ το κρεμασμένο αρνί παραπέμπει «στην Χριστιανική εικονογραφία όπου το αρνί είναι ο Χριστός στο ρόλο της συλλογικής θυσίας και του σιωπηλού θύματος» (Cheng 2002:112)

Η performance αυτή σηματοδότησε μία ανησυχία σχετικά με τη δημόσια πειθώ και δημιούργησε το έδαφος για τα μεταγενέστερα έργα της Lacy, που διαχωρίζουν το ακροατήριο στο οποίο απευθύνονται σε ομάδες που παράγουν διαφορετικές εικόνες και φαντασιώσεις, κάτι που αποτελεί ένα συχνό θέμα στα έργα της. (Lacy, 1977) Η εγκατάσταση, στο σύνολό της, αποτελούσε μια ισχυρή καταγγελία για την κουλτούρα του βιασμού, προσκαλώντας τους θεατές σε μια βαθιά ενδοσκόπηση και συλλογισμό, προσφέροντας παράλληλα έναν χώρο θεραπείας και συλλογικής αλληλεγγύης.



Figure 7 She who would fly (πηγή: www.suzannelacy.com/threeweeksinmay)

vi. In Mourning and in Rage

Η performance αυτή, εμπνεύστηκε ως απάντηση από πλευράς της Labowitz και της Lacy για τον εσωτερικό θρήνο που βίωσαν οι δύο καλλιτέχνιδες έπειτα από μία σειρά δολοφονιών που συγκλόνισε το Los Angeles τη δεκαετία του '70, γνωστή ως "Hillside Strangler".

Η σεξουαλική κακοποίηση και οι φόνοι δέκα γυναικών, οι οποίοι σημειώθηκαν σε σύντομο χρονικό διάστημα, προκάλεσαν την έντονη αντίδραση της κοινωνίας και των μέσων ενημέρωσης. Ωστόσο, η εστίαση των MME στις προσωπικές ζωές των θυμάτων και στις λεπτομέρειες των εγκλημάτων, συχνά με ενοχοποιητικό τρόπο για το θύμα, ενίσχυσε τα στερεότυπα φύλου και αποσπούσε την προσοχή από την ουσία του προβλήματος: τη συστηματική βία κατά των γυναικών. Οι δύο συνεργάτιδες, αναγνώρισαν την ανάγκη για μια αντίσταση σε αυτήν την πατριαρχική αφήγηση και τους έγινε γνωστή η είδηση για το δέκατο θύμα, αποφάσισαν να σχεδιάσουν μία εκδήλωση απευθυνόμενη στα μέσα ενημέρωσης, η οποία θα περιλάμβανε τη συνεργατική συμμετοχή γυναικείων οργανώσεων και άλλων μελών της γυναικείας κοινότητας. Η δράση που οργάνωσαν, στόχευσε να μετατρέψει τον δημόσιο θρήνο σε μια πράξη πολιτικής αντίστασης, αναδεικνύοντας τη δολοφονία των γυναικών ως ένα κοινωνικό πρόβλημα και όχι ως μεμονωμένα περιστατικά.

Η performance ξεκίνησε με μια εντυπωσιακή οπτική παρουσίαση: 70 γυναίκες, ενδεδυμένες ολόκληρες με μαύρα ρούχα, συγκεντρώθηκαν έξω από το Womans Building. Η ομοιόμορφη ενδυμασία και η αριθμητική τους δύναμη δημιούργησαν μια ενιαία και ισχυρή οπτική εντύπωση. Στη συνέχεια, δέκα ηθοποιοί, φορώντας μαύρη στολή που κάλυπτε ολόκληρο το πρόσωπό τους και τις έκανε να φαίνονται εξαιρετικά ψηλές, εισήλθαν σε μια νεκροφόρα. Οι Lacy και Labowitz ονόμασαν τις δέκα αυτές ως "πενθούσες" (mourners), το οποίο σαν όρος θα μπορούσε να παραπέμπει σε αυτό που η ελληνική παράδοση ονομάζει ως «μοιρολογίστρες».

Η τελετουργική πορεία που ακολούθησε ενίσχυσε τον συμβολικό χαρακτήρα της διαμαρτυρίας: Η νεκροφόρος, συνοδευόμενη από ένα συνοδευτικό σώμα 22 οχημάτων που έφεραν τα συνθήματα "Κηδεία" και "Σταματήστε τη βία κατά των γυναικών", δημιούργησε μια εντυπωσιακή οπτική παρουσία στους δρόμους της πόλης.

Η πορεία έκανε δύο φορές τον κύκλο του δημαρχείου ώσπου σταμάτησε στην είσοδο του μπροστά σε συγκεντρωμένα μέλη των MME. Έπειτα, «μία προς μία, οι εννέα ψηλές γυναίκες με το βέλο, βγήκαν από τη νεκροφόρα και στάθηκαν σχηματίζοντας μία γραμμή στο πεζοδρόμιο. Τον τελικό σχηματισμό ολοκλήρωσε μία ακόμη γυναίκα, ντυμένη στα κόκκινα. Οι δέκα γυναίκες αντίκρυζαν το δρόμο καθώς η νεκροφόρα έφευγε, ενώ οι

υπόλοιπες γυναίκες της πομπής, περνούσαν αργά μπροστά τους, αποτίοντας σιωπηλά φόρο τιμής στις 'πενθούσες'» (Labowitz&Lacy, 1978:52) Ύστερα, οι γυναίκες της πομπής στάθηκαν στις δύο πλευρές των σκαλιών όπου βρίσκονταν οι δέκα μαυροντυμένες «σχηματίζοντας έναν μαυροντυμένο χορό σύγχρονης τραγωδίας και ταυτόχρονα άπλωσαν πανό το οποίο έλεγε *Εις μνήμην των αδελφών μας, αντιστάμεθα!*» (Labowitz&Lacy, 1978:52) . Ο χορός παρείχε στις συμμετέχουσες την αίσθησης της δομής που ενίσχυε το αίσθημα της άρνησης της συλλογικής θυματοποίησης. (...) ενώ οι εννέα ψηλές μορφές στάθηκαν ως σύμβολα της δύναμης των γυναικών που ιστορικά συσπειρώθηκαν ως θρηνούσες (mourners) που έφερναν ζωή και θάνατο στην κουλτούρα τους (Labowitz&Lacy, 1978:54)

Οι δημοσιογράφοι, έχοντας συγκεντρωθεί σε ένα σημείο, προετοιμάστηκαν για να καταγράψουν τη στιγμή. Μία προς μία, οι γυναίκες με τα μαύρα πέπλα πλησίαζαν τα μικρόφωνα και απηύθυναν ένα ισχυρό μήνυμα: Η πρώτη ομιλήτρια, αναφέρθηκε συγκεκριμένα στις δέκα γυναίκες που είχαν πέσει θύματα βίας, υπενθυμίζοντας στο κοινό τις ημερομηνίες των φρικτών εγκλημάτων. Κατόπιν, με μια ενιαία και δυναμική φωνή, οι γυναίκες του χορού απηύθυναν ένα σύνθημα αντίστασης: «Εις μνήμην των αδελφών μας, αντιστάμεθα!».

Η τελετουργία συνεχίστηκε με έναν ρυθμικό τρόπο: κάθε γυναίκα με το πέπλο, αφού εκφράσει την προσωπική της μαρτυρία, ενωνόταν με τις άλλες, καλύπτοντας τους ώμους της με το κόκκινο ύφασμα, ως ένα συμβολικό πέρασμα από την προσωπική εμπειρία στην συλλογική αλληλεγγύη, ενώ κάθε φορά ακουγόταν το σύνθημα *Εις μνήμην των αδελφών μας, αντιστάμεθα!*. «Κάθε μία από τις εννέα γυναίκες έκανε τη δήλωσή της, η οποία συνέδεε φαινομενικά τυχαία περιστατικά βίας στο Λος Αντζελες με τη μεγαλύτερη εικόνα της πανεθνικής βίας προς τις γυναίκες» (Labowitz&Lacy, 1978:53) Η γυναίκα με την κόκκινη στολή, ως κεντρικό σημείο αναφοράς, «εκπροσωπούσε το θυμό» που βίωναν οι γυναίκες καθώς οποιαδήποτε από αυτές «θα μπορούσε να είναι η γυναίκα που σκοτώθηκε, το θύμα της απρόσωπης βίας που απευθύνεται προς όλα τα μέλη του θηλυκού γένους» (Labowitz&Lacy, 1978). Με δυνατή φωνή , έκανε την τελική δήλωση: «Είμαι εδώ για το θυμό όλων των γυναικών. Είμαι εδώ για τις γυναίκες που αντεπιτίθενται» ενώ ταυτόχρονα, «οι δέκα γυναίκες στα σκαλιά, ο χορός και το πανό, χρησίμευσαν ως ένα υπόβαθρο ενιαίας γυναικείας δύναμης πάνω στο οποίο ξεδιπλώθηκε το υπόλοιπο έργο» (Labowitz&Lacy, 1978:54)

Η δράση ολοκληρώθηκε με ομιλία των καλλιτεχνών που εξηγούσαν το έργο και τους συμβολισμούς του και ομιλίες μελών οργανώσεων ενάντια στη βία κατά των γυναικών με

αιτήματα που απευθύνονταν σε μέλη του δημοτικού συμβουλίου και τον αντιδήμαρχο που παρευρίσκονταν στη δράση αυτή.



Figure 8 In mourning and in rage (πηγή: www.suzannelacy.com/inmourningandinrage)

III. Συμμετοχική Τέχνη

Η ραγδαία ανάπτυξη των νέων τεχνολογιών κατά τη δεκαετία του 1960, σε συνδυασμό με την αποδόμηση των παραδοσιακών καλλιτεχνικών μέσων, επέφερε ριζικές αλλαγές στο τοπίο της τέχνης. Συγκεκριμένα, η εμφάνιση νέων τεχνολογικών μέσων δημιούργησε πλήθος ευκαιριών για την ενεργό συμμετοχή στην καλλιτεχνική διαδικασία. Επιπλέον, παρατηρείται έμφαση στην συνεργασία και στην συλλογική διάσταση της κοινωνικής εμπειρίας, γεγονός που οδήγησε στην ανάπτυξη κοινωνικά προσανατολισμένων έργων. Αυτά τα έργα όχι μόνο προετοίμασαν το έδαφος για πολλές καλλιτεχνικές εξελίξεις που εμφανίστηκαν μετά τη δεκαετία του 1990, αλλά εντάσσονται σε ένα ευρύτερο ιστορικό πλαίσιο.

Η ανάπτυξη της συμμετοχικής τέχνης μπορεί να εντοπιστεί σε πρωτοποριακά καλλιτεχνικά κινήματα των αρχών του 20ου αιώνα. Ενδεικτικά, η «Εποχή Νταντά» στο Παρίσι το 1921 περιλάμβανε μια σειρά εκδηλώσεων με στόχο την ενεργό συμμετοχή του κοινού. Μεταξύ αυτών, ξεχωρίζει η επίσκεψη στην εκκλησία του Saint-Julien-le-Pauvre, η οποία προσέλκυσε πλήθος κόσμου παρά τις αντίξοες καιρικές συνθήκες, καθώς και η «δίκη» του Maurice Barrès, όπου το κοινό κλήθηκε να συμμετάσχει ως ένορκος (Breton, 2003:137). Αυτά τα γεγονότα αποτέλεσαν σημαντικό πρόδρομο για την εξέλιξη της συμμετοχικής τέχνης.

Ο Breton (2003), χρησιμοποιώντας τον όρο "Τεχνητές Κολάσεις", επιχείρησε να οριοθετήσει την νέα μορφή που έλαβαν οι εκδηλώσεις του κινήματος Νταντά, οι οποίες μεταφέρθηκαν από τους κλειστούς χώρους των καμπαρέ στον δημόσιο χώρο. Σε αντίθεση με αυτές τις συνεργατικές δράσεις, οι οποίες διατηρούσαν έναν βαθμό συγγραφικής αυτονομίας, τα σοβιετικά μαζικά θεάματα εξυπηρετούσαν προπαγανδιστικούς σκοπούς, μετατρέποντας την ατομική έκφραση σε επίδειξη συλλογικότητας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η «Καταιγίδα του Χειμερινού Παλατιού» (1920), μια θεατρική αναπαράσταση με χιλιάδες συμμετέχοντες, που διοργανώθηκε για τον εορτασμό της Οκτωβριανής Επανάστασης (Mason, 1992). Παράλληλα, η «Μουσική των Μηχανών» (1926) του Alexander Mosolov, με την χρήση βιομηχανικών ήχων και την συμμετοχή εκατοντάδων μουσικών, εξέφραζε τον συλλογικό ενθουσιασμό της εποχής (Hammer, 1997:203).

Στο πλαίσιο της συμμετοχικής τέχνης, παρατηρούνται δύο κυρίαρχες προσεγγίσεις, οι οποίες διαφοροποιούνται ως προς τη σχέση τους με την έννοια της αυθεντίας και την πολιτική τους στόχευση. Η πρώτη προσέγγιση, η οποία θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως "συγγραφική", εστιάζει στην πρόκληση των συμμετεχόντων, διατηρώντας έτσι μια σαφή

ιεραρχία μεταξύ καλλιτέχνη και κοινού. Αντίθετα, η δεύτερη προσέγγιση, η οποία χαρακτηρίζεται από την "αποσυγγραφή", επιδιώκει την ενεργό συμμετοχή και τη συλλογική δημιουργικότητα, αμφισβητώντας την παραδοσιακή έννοια του καλλιτέχνη-δημιουργού. Η πρώτη προσέγγιση υιοθετεί μια ανατρεπτική και παρεμβατική στάση, ενώ η δεύτερη εστιάζει στην εποικοδόμηση και τη βελτίωση της κοινωνικής πραγματικότητας (Bishop, 2006). Σε κάθε περίπτωση, η έννοια της συμμετοχής συνδέεται άρρηκτα με την πολιτική διάσταση της τέχνης, αν και η φύση αυτής της σύνδεσης ποικίλλει ανάλογα με την εκάστοτε προσέγγιση.

Ο Walter Benjamin, ήδη από το 1934, ανέλυσε την πολιτική διάσταση της τέχνης, υποστηρίζοντας ότι η αξιολόγηση ενός έργου δεν πρέπει να βασίζεται στις πολιτικές πεποιθήσεις του καλλιτέχνη, αλλά στη θέση του έργου στις παραγωγικές σχέσεις της εποχής. Ο Benjamin, επικαλούμενος το παράδειγμα της Σοβιετικής Ρωσίας, τόνισε την αναγκαιότητα ενεργής παρέμβασης της τέχνης, παρέχοντας μοντέλα συμμετοχής στις διαδικασίες παραγωγής. Ως ιδανικό παράδειγμα, ανέφερε το θέατρο του Bertolt Brecht, το οποίο, μέσω της τεχνικής του μοντάζ και της αντιπαράθεσης, ενθάρρυνε την κριτική σκέψη και την αποστασιοποίηση του κοινού, υποκινώντας το να πάρει θέση απέναντι στη δράση (Bishop, 2006:11). Σήμερα, το μοντέλο του Brecht μπορεί να θεωρηθεί ακόμα και παθητικό, καθώς επικεντρώνεται στην αφύπνιση της συνείδησης μέσω της κριτικής απόστασης. Αντίθετα, άλλες προσεγγίσεις, όπως το Θέατρο της Σκληρότητας του Antonin Artaud, επιδιώκουν την ελαχιστοποίηση της απόστασης μεταξύ ηθοποιών και κοινού, ενθαρρύνοντας την ενεργή συμμετοχή (Αρτώ, 1971:151).

Η έμφαση στην εγγύτητα και την αμεσότητα αποτέλεσε καίριο παράγοντα στις εξελίξεις του avant-garde θεάτρου κατά τη δεκαετία του 1960, παράλληλα με τις ανακατατάξεις στην εικαστική τέχνη και την παιδαγωγική (Bishop, 2012:102). Η φυσική εμπλοκή του κοινού θεωρήθηκε ως προϋπόθεση για την κοινωνική αλλαγή. Στη σύγχρονη εποχή, η σύνδεση αυτή εξακολουθεί να υφίσταται, ωστόσο η πειστικότητά της έχει αμφισβητηθεί. Η έννοια της συλλογικής παρουσίας έχει αναλυθεί εκτενώς από πολλούς φιλοσόφους. Σε τεχνικό επίπεδο, η πλειονότητα της σύγχρονης τέχνης παράγεται συλλογικά, παρόλο που η πατρότητα συχνά αποδίδεται σε συγκεκριμένα άτομα.

Οι εκκλήσεις για συμμετοχική τέχνη συχνά συνδέονται με τρεις βασικούς στόχους. Η πρώτη αφορά τη δημιουργία ενός ενεργού υποκειμένου μέσα από τη συμμετοχή, φυσική ή συμβολική, η οποία στοχεύει στην ενδυνάμωση του ατόμου, ώστε να διαμορφώνει την κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα (Matarasso, 1997). Μια αισθητική της συμμετοχής, επομένως, αντλεί νομιμοποίηση από μια (επιθυμητή) αιτιατή σχέση μεταξύ της εμπειρίας ενός έργου τέχνης και της ατομικής/συλλογικής δράσης.

Επιπρόσθετα, η συμμετοχική τέχνη αμφισβητεί την παραδοσιακή έννοια της αυθεντίας, προτείνοντας ένα μοντέλο δημιουργίας που βασίζεται στην ισότητα και τη δημοκρατία. Η παραχώρηση του συγγραφικού ελέγχου, είτε μερική είτε ολική, θεωρείται ως μια πράξη που ενδυναμώνει τους συμμετέχοντες και προάγει την συλλογική έκφραση. Η κοινή παραγωγή, πέρα από την ενίσχυση της δημοκρατικής συμμετοχής, εμπλουτίζει το αισθητικό αποτέλεσμα, εισάγοντας τα στοιχεία του ρίσκου και του απρόβλεπτου. Συνεπώς, η συνεργατική δημιουργικότητα, όχι μόνο προκύπτει από ένα πιο οριζόντιο κοινωνικό μοντέλο, αλλά και συμβάλλει ενεργά στην διαμόρφωσή του.

Ένα τρίτο ζήτημα που ανακύπτει είναι η κρίση στην κοινότητα και την συλλογική ευθύνη. Η ανησυχία αυτή εντάθηκε μετά την πτώση του κομμουνισμού, έχοντας όμως ρίζες στην μαρξιστική σκέψη, η οποία κατακρίνει τα αλλοτριωτικά και απομονωτικά αποτελέσματα του καπιταλισμού. Η συμμετοχική τέχνη επιδιώκει την αποκατάσταση του κοινωνικού δεσμού μέσω της συλλογικής παραγωγής νοήματος και συνειδητοποίησης (Brown, 2014:6).

Τα τρία βασικά ζητήματα τα οποία διαπνέουν την συμμετοχική τέχνη, δηλαδή η ενεργοποίηση, η συγγραφή και η κοινότητα, αποτελούν τα κεντρικά κίνητρα για την ενθάρρυνση της συμμετοχής στην τέχνη ήδη από τη δεκαετία του 1960. Όλα τους απαντώνται στο έργο του Guy Debord, συνιδρυτή της Situationist International, και εντάσσονται στην κριτική του για το καπιταλιστικό «θέαμα». Ο Debord θεωρεί το θέαμα, ως κοινωνική σχέση που μεσολαβείται από εικόνες, παθητικό και διχαστικό, που ενώνει τους ανθρώπους μόνο μέσω του αμοιβαίου χωρισμού (Debord, 2016). Το θέαμα είναι απρόσιτο σε οποιαδήποτε αλλαγή και εμποδίζει την σκέψη και τον προσδιορισμό της πραγματικότητας. Ως αντίδοτο σε αυτή την παθητικότητα, ο Debord πρότεινε την κατασκευή «καταστάσεων», ως λογική εξέλιξη του θεάτρου του Brecht, αλλά με μία σημαντική διαφορά: την πλήρη εξαφάνιση του κοινού και την εμφάνιση του «βιέρ» (αυτός που ζει). Οι «κατασκευασμένες καταστάσεις» δεν αφυπνίζουν απλώς την κριτική συνείδηση, αλλά στοχεύουν στη δημιουργία νέων κοινωνικών σχέσεων και πραγματικοτήτων.

Η έννοια των «κατασκευασμένων καταστάσεων» εξακολουθεί να παραμένει σημαντικό σημείο αναφοράς για τους σύγχρονους καλλιτέχνες, όπως αναδεικνύεται στο έργο «Σχεσιακή Αισθητική»¹ (1998) του Nicolas Bourriaud. Παράλληλα, μια επόμενη γενιά

¹ Το βιβλίο έχει μεταφραστεί στα ελληνικά το 2015 (επιμ. Δημήτρης Γκινουσάκης) και κυκλοφορεί από τις εκδόσεις της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών.

καλλιτεχνών επικεντρώνεται στην άμεση ενασχόληση με κοινωνικές ομάδες και την κριτική παρέμβαση στις συμμετοχικές μορφές μαζικής ψυχαγωγίας.

Η θέαση δε συνιστά παθητικότητα που πρέπει να μετατραπεί σε δραστηριότητα, αλλά αποτελεί την κανονική μας κατάσταση. Μαθαίνουμε, διδάσκουμε, ενεργούμε και γνωρίζουμε ως θεατές που συνδέουν το παρόν με το παρελθόν και το μέλλον. Δεν υπάρχει προνομιούχο μέσο ή σημείο εκκίνησης. Ο Ranciere (2015), υποστηρίζοντας την ενεργό συμμετοχή του θεατή ως ερμηνευτή, υπονοεί ότι η πολιτική της συμμετοχής δεν επιτυγχάνεται μέσω αντι-θεαματικών σκηνοθεσιών ή σωματικής δραστηριότητας, αλλά μέσω της εφαρμογής της ισότητας στην ερμηνεία. Η αρχή αυτή, χωρίς να συνδέεται με συγκεκριμένο καλλιτεχνικό μέσο, δε διαχωρίζει το κοινό σε ενεργό και παθητικό, αλλά καλεί σε συλλογική οικειοποίηση των έργων, καθώς και στην εκ νέου χρήση αυτών με νέους και απρόβλεπτους τρόπους.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ II

Πρακτική διεκπεραίωση της εργασίας



Figure 9: Στιγμιότυπο πριν την έναρξη μίας εκ των ηχογραφήσεων

I. Η διαδικασία των ηχογραφήσεων

Ο κύκλος ηχογραφήσεων είχε ως πρωταρχικό στόχο τη διερευνητική και θεραπευτική διαδικασία των συμμετεχουσών. Το περιβάλλον, το οποίο τις περισσότερες φορές ήταν εξωτερικό, επιλεγμένο από κάθε γυναίκα ξεχωριστά, δημιούργησε ένα ασφαλές πλαίσιο για την προσωπική αναστοχαστική διαδικασία. Από την αρχή της έρευνας, τονίστηκε η σημασία της ειλικρίνειας και της συναισθηματικής απελευθέρωσης, παρά της παραγωγής υλικού για την εργασία. Η ανωνυμία διασφαλίστηκε μέσω της δυνατότητας των συμμετεχουσών να αποφασίσουν αν θα χρησιμοποιηθεί η φωνή τους στην τελική παρουσίαση. Η τελική εργασία περιλαμβάνει τις 12 από τις 13 ηχογραφήσεις, καθώς η μία συμμετέχουσα δεν επιθυμούσε να ακουστεί, αντικατοπτρίζοντας με αυτό τον τρόπο τον σεβασμό στην προσωπική επιλογή κάθε συμμετέχουσας.

Η δομή της ηχογράφησης βασίστηκε σε μια απλή, αλλά αποτελεσματική προτροπή: κάθε συμμετέχουσα κλήθηκε να ξεκινήσει κάθε αφήγησή της με τη λέξη «θυμάμαι». Αυτή η αρχική φράση λειτουργούσε ως ένα είδος μνημονικού ερεθίσματος, ενθαρρύνοντας τις γυναίκες να εμβαθύνουν στις προσωπικές τους αναμνήσεις. Η απουσία συγκεκριμένων οδηγιών σχετικά με το περιεχόμενο των αφηγήσεων, επιτρέποντας στις συμμετέχουσες να ακολουθήσουν ελεύθερα τη ροή των συνειρμών τους, αντανάκλα μια τεχνική δανεισμένη από το θεατρικό παιχνίδι. Αυτή η τεχνική, γνωστή ως «συνειρμική αφήγηση», ενθαρρύνει την ελεύθερη έκφραση των σκέψεων και των συναισθημάτων, καθώς και την εξερεύνηση του υποσυνείδητου. Η αρχική λέξη «θυμάμαι» λειτουργεί ως ένα είδος καταλύτη, πυροδοτώντας μια αλυσίδα αναμνήσεων και συναισθημάτων. Η εφαρμογή αυτής της τεχνικής σε ατομικό επίπεδο, σε συνδυασμό με την ηχογράφηση, επέτρεψε στις συμμετέχουσες να καταδυθούν βαθύτερα στον κόσμο των προσωπικών τους εμπειριών, αποκαλύπτοντας ένα πλούσιο φάσμα συναισθημάτων και αναμνήσεων.

Η διαδικασία εμπλουτίζεται περαιτέρω μέσω της αμοιβαίας ακρόασης και της επαναδιατύπωσης των αφηγήσεων. Στο δεύτερο στάδιο, οι ρόλοι αντιστρέφονται, με τους αρχικούς ακροατές να καλούνται να αναπαράγουν τις ιστορίες που άκουσαν, χρησιμοποιώντας τον πρώτο ενικό. Αυτή η διαδικασία όχι μόνο ενισχύει την απομνημόνευση και την κατανόηση των αφηγήσεων, αλλά επιτρέπει και την ανακάλυψη νέων νοημάτων και συνδέσεων μεταξύ των διαφορετικών ιστοριών. Επιπλέον, η ανάγκη να εκφράσουν τις αφηγήσεις σε πρώτο ενικό πρόσωπο ενθαρρύνει τους συμμετέχοντες να ενσωματώσουν τις

εμπειρίες των άλλων στη δική τους προσωπική ιστορία, δημιουργώντας έτσι ένα αίσθημα κοινότητας και αλληλεγγύης.

Η διαδικασία της αμοιβαίας ακρόασης και επαναδιατύπωσης των αφηγήσεων προσφέρει μια μοναδική ευκαιρία για μετασχηματισμό. Οι αφηγητές, ακούγοντας τις δικές τους ιστορίες να αναπαράγονται από άλλους, αποκτούν μια νέα προοπτική, αποστασιοποιούμενοι από το προσωπικό τους βίωμα. Αυτή η μετατόπιση της προσοχής επιτρέπει την αντικειμενικότερη παρατήρηση και επεξεργασία των συναισθημάτων και των σκέψεων που συνδέονται με την εμπειρία. Η δυνατότητα να δουν το βίωμά τους από μια εξωτερική οπτική γωνία μπορεί να διευκολύνει τη διαδικασία της κατανόησης και της αποδοχής, συμβάλλοντας έτσι στην προσωπική ανάπτυξη και, ενδεχομένως, στη θεραπεία.

Η θεατρική διαδικασία, ως χώρος διερεύνησης της ανθρώπινης εμπειρίας, αξιοποιεί τη μνήμη ως ένα ισχυρό εργαλείο τόσο για τους δημιουργούς όσο και για τους θεατές. Οι θεατρικοί συγγραφείς και οι ηθοποιοί, εμπνεόμενοι από την ψυχοθεραπευτική αξία της αναδρομής στο παρελθόν, χρησιμοποιούν τη μνήμη ως μια αισθητική και θεραπευτική τεχνική. Μέσα από τη σκηνική αναπαράσταση τραυματικών γεγονότων, οι καλλιτέχνες επεξεργάζονται προσωπικές ή συλλογικές εμπειρίες, προσφέροντας τόσο σε αυτούς όσο και στο κοινό την ευκαιρία να αναστοχαστούν, να κατανοήσουν και να θεραπεύσουν ψυχολογικά τραύματα. Η μνήμη, με αυτόν τον τρόπο, μετατρέπεται σε ένα δημιουργικό μέσο έκφρασης, το οποίο όχι μόνο φωτίζει το παρελθόν, αλλά συμβάλλει και στη διαμόρφωση του παρόντος και του μέλλοντος (Belliveau:2018).

Η παρούσα έρευνα, εμπνευσμένη από τις δυνατότητες της θεατρικής μεθόδου, υιοθετεί και προσαρμόζει στοιχεία της συνειρμικής αφήγησης για τις ανάγκες της ηχογράφησης. Οι συμμετέχουσες, λειτουργώντας ως συγγραφείς και ερμηνεύτριες ταυτόχρονα, καταθέτουν προσωπικές ιστορίες και στη συνέχεια τις ακούν σε μια νέα ακουστική σύνθεση. Αυτή η διττή εμπειρία, της δημιουργίας και της υποδοχής, παρέχει στις συμμετέχουσες την ευκαιρία να αποστασιοποιηθούν από το προσωπικό τους βίωμα και να το επανεξετάσουν μέσα από μια νέα οπτική. Η μέθοδος αυτή ενθαρρύνει την ενεργή συμμετοχή των συμμετεχουσών στη διαδικασία της έρευνας, καθώς και την ανάπτυξη μιας βαθύτερης κατανόησης του εαυτού τους και των εμπειριών τους

Ο Sigsworth (2008) υποστηρίζει ότι η μνήμη δεν είναι απλώς μια παθητική αποθήκευση πληροφοριών, αλλά μια ενεργή διαδικασία κατασκευής νοημάτων από τα γεγονότα του παρελθόντος. Η επιλογή των αναμνήσεων που ανακαλούνται και ο τρόπος με τον οποίο αυτές διαμορφώνονται επηρεάζουν τις σχέσεις μας με το παρόν και τις δομές ισχύος. Βασισμένοι σε αυτή την αντίληψη, η παρούσα μεθοδολογία στοχεύει στην

ενθάρρυνση των συμμετεχουσών να ανακαλύψουν και να επαναξιολογήσουν τις προσωπικές τους ιστορίες, με στόχο την υπέρβαση των περιοριστικών κοινωνικών και πολιτισμικών πλαισίων. Η ηχογράφηση, ως μέσο καταγραφής και επανεξέτασης των αναμνήσεων, προσφέρει ένα ασφαλές περιβάλλον για την εξερεύνηση του παρελθόντος και τη δημιουργία νέων νοημάτων.

Η διαδικασία της ηχογράφησης αποδείχθηκε ένας αποτελεσματικός καταλύτης για την ανάδυση καταπιεσμένων αναμνήσεων, ακόμα και σε προσωπικό επίπεδο. Οι συμμετέχουσες ανέφεραν ότι η εμπειρία της ηχογράφησης άνοιξε μια «πύλη» προς το υποσυνείδητο, επιτρέποντάς τους να ανακαλύψουν και να επεξεργαστούν εμπειρίες που είχαν ξεχάσει ή καταπιέσει. Αυτό το φαινόμενο υπογραμμίζει τη δυναμική φύση της μνήμης και την ικανότητά της να ενεργοποιείται μέσω συγκεκριμένων ερεθισμάτων, όπως η αφήγηση και η ακρόαση. Οι συμμετέχουσες, ενεργώντας ως τόσο αφηγήτριες όσο και ακροάτριες των ιστοριών τους, βίωσαν μια βαθύτερη κατανόηση του εαυτού τους και των εμπειριών τους.

Η ακρόαση και η ανάλυση των ηχογραφήσεων αποκάλυψε ένα εντυπωσιακό μοτίβο κοινών θεματικών, που σχετίζονται κυρίως με την παιδική ηλικία και την εφηβεία. Οι αφηγήσεις των συμμετεχουσών συγκλίνουν σε συγκεκριμένες εμπειρίες, όπως η επιβολή στερεοτύπων φύλου, η σεξουαλική παρενόχληση και η έμφυλη βία. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν νουθεσίες προερχόμενες από το οικογενειακό περιβάλλον οι οποίες συμβουλεύουν τις ίδιες «να μην κάθονται με τα πόδια ανοιχτά», καθώς και η αρνητικά συναισθηματική φόρτιση της πρώτης έμμηνου ρήσης, σηματοδοτούν τον έμφυλο διαχωρισμό. Η επαναλαμβανόμενη εμφάνιση αυτών των θεματικών υπογραμμίζει την ύπαρξη κοινωνικών και πολιτισμικών προτύπων που διαμορφώνουν τις ζωές των γυναικών ως τέτοιες. Η αφήγηση αυτών των προσωπικών ιστοριών, μέσα από το πρίσμα της ηχογράφησης, επιτρέπει την αποκάλυψη των υποκειμενικών εμπειριών και την κριτική ανάλυση των κοινωνικών δομών που τις διαμορφώνουν.

Η μουσική σύνθεση, η οποία προέκυψε από τις ηχογραφήσεις, επιχείρησε να αποτυπώσει όχι μόνο την ατομική εμπειρία κάθε συμμετέχουσας, αλλά και την συλλογική συνείδηση που αναδύθηκε από τις αφηγήσεις. Η μουσική υφή και η δομή του τελικού έργου επιλέχθηκαν με τρόπο που να υπογραμμίζουν τις κοινές θεματικές και τις επαναλαμβανόμενες εμπειρίες που αναφέρθηκαν στις ηχογραφήσεις. Με αυτό τον τρόπο, το έργο προσφέρει μια ακουστική αναπαράσταση της συλλογικής γυναικείας εμπειρίας, όπου οι ατομικές φωνές ενώνονται σε ένα χωρδιακό σύνολο, εκφράζοντας τις κοινές αγωνίες και τις κοινές αναζητήσεις.

Η παρούσα σύνθεση εμπνέεται από πρωτοποριακές καλλιτεχνικές παρεμβάσεις που εξερευνούν την αφήγηση της σεξουαλικής βίας. Πιο συγκεκριμένα, η performance “Ablutions” της Lacy και Chicago και η “Rape Memory” της Betsy Damon αποτελούν σημαντικές αναφορές. Η Chicago, μέσω της χρήσης ηχογραφημένων φωνών γυναικών που μοιράζονται τις εμπειρίες βιασμού τους, δημιουργεί ένα ισχυρό ακουστικό τοπίο που καταγγέλλει τη βία και ενδυναμώνει τις φωνές των θυμάτων. Παρόμοια, η Damon, στην “Rape Memory”, χρησιμοποιεί τη σωματική της παρουσία και τη φωνή της για να αμφισβητήσει τα κοινωνικά ταμπού και να καταθέσει την προσωπική της ιστορία.

Κατά τη διάρκεια της παράστασης, η ίδια επιδίωξε επανειλημμένα να αποκτήσει το λόγο, αντιμετωπίζοντας διαρκείς διακοπές από μία χορωδιακή ομάδα φωνών. Οι εκφράσεις απογοήτευσης και προσπάθειας επιβολής («Προσπαθώ, αφήστε με, αφήστε με να μιλήσω») αντικατοπτρίζουν τον αγώνα να καταστήσει ακουστή τη φωνή της μέσα σε ένα περιβάλλον έντονης συναισθηματικής φόρτισης. Μετά από παρατεταμένη προσπάθεια, κατόρθωσε τελικά να μοιραστεί την προσωπική της ιστορία, αποκαλύπτοντας ένα τραυματικό βίωμα σεξουαλικής κακοποίησης κατά την παιδική της ηλικία. Η συγκλονιστική αυτή αποκάλυψη πυροδότησε μια αλυσίδα αντιδράσεων στο κοινό, ενθαρρύνοντας γυναίκες που είχαν καταπιεστεί για χρόνια, να βρουν τη δύναμη να αναγνωρίσουν και να εκφράσουν παρόμοια βιώματα, εμπνεόμενες από την ειλικρίνεια και το θάρρος του αρχικού μάρτυρα. «Η Damon αναζήτησε το να θεραπεύσει μέσω της κοινότητας και ενθάρρυνε γυναίκες να τολμήσουν να μιλήσουν» (Filippone, 2018:4)

Η αλληλεπίδραση αυτή καταδεικνύει τη δυναμική της συλλογικής θεραπείας, όπου οι προσωπικές ιστορίες αλληλοσυμπληρώνονται και ενισχύονται, δημιουργώντας ένα ασφαλές πλαίσιο για την αποδοχή και την κατανόηση. Η μετατόπιση από την αρχική αποθάρρυνση στην αλληλεγγύη υπογραμμίζει τη μεταμορφωτική δύναμη της κοινότητας δείχνοντας πώς η κοινή εμπειρία του τραύματος μπορεί να μετατραπεί σε δύναμη συλλογικής επούλωσης.

Και οι δύο αυτές performances αποτελούν σημαντικούς σταθμούς στην καλλιτεχνική αναπαράσταση της σεξουαλικής βίας και προετοιμάζουν το έδαφος για το κίνημα #MeToo. Η παρούσα σύνθεση, εντάσσοντας τον εαυτό της σε αυτό το πλαίσιο, επιδιώκει να συνεχίσει αυτήν την κληρονομιά, προσφέροντας μια νέα ακουστική διάσταση στην αφήγηση της γυναικείας εμπειρίας.

II. Η μουσική σύνθεση

i. Πρώτο μέρος

Το αρχικό τμήμα του ηχητικού ντοκιμαντέρ εστιάζει στις αναμνήσεις νεαρών κοριτσιών, οι οποίες ανακαλύπτουν το σώμα τους και τους κοινωνικά επιβεβλημένους ρόλους που καλούνται να υιοθετήσουν. Μέσα από τις αφηγήσεις τους, αναδύονται βιώματα ντροπής και ενοχής, συνυφασμένα με την πρώιμη ενασχόληση με την εικόνα του σώματος και την ανησυχία για το βάρος, καθώς και με τους περιοριστικούς κανόνες που επιβάλλει το οικογενειακό περιβάλλον αναφορικά με την συμπεριφορά, την ένδυση και την λεκτική έκφραση που αρμόζει σε ένα κορίτσι. Επιπλέον, οι αφηγήσεις φωτίζουν την ντροπή που σχετίζεται με την τριχοφυΐα, καθώς και τις στερεοτυπικές αντιλήψεις περί θηλυκότητας.

Η μουσική επένδυση του συγκεκριμένου τμήματος χαρακτηρίζεται από απλότητα και ηχητικό νατουραλισμό. Καθ' όλη την διάρκεια, ηχητικά ντοκουμέντα με κελαηδίσματα κοκκινολαίμηδων από την Γαύδο πλαισιώνουν την αφήγηση, ενώ εντάσσονται ηχητικά στοιχεία όπως ο ήχος ενός μεταλλικού παιχνιδιού που κινείται από τον άνεμο, ένας μουσικός αυτοσχεδιασμός σε φανταστική γλώσσα, παραπέμποντας σε παιδικά γλωσσικά παιχνίδια, και έπειτα, μία λιτή μελωδία ερμηνευμένη σε Tongue Drum. Τέλος, κάποια σημεία του πρώτου μέρους χρωματίζονται ηχητικά από την παρουσία μιας αφαιρετικής μελωδικής γραμμής παιγμένη από κοντραμπάσο, το οποίο προσπαθεί να μιμηθεί ήχους πουλιών, ενώ παράλληλα ο ερμηνευτής να αυτοσχεδιάσει εμπνεόμενος από το λόγο που εκφέρεται την εκάστοτε στιγμή.

Η επιλογή ενός λιτού ηχητικού περιβάλλοντος στο συγκεκριμένο μουσικό τμήμα υπαγορεύεται από την πρόθεση σύνδεσής του με τις αναμνήσεις που παρουσιάζονται, οι οποίες, εστιάζοντας στην παιδική ηλικία, χαρακτηρίζονται από την αφέλεια και την άγνοια που διέπει την αντίληψη των κοριτσιών σχετικά με τις κοινωνικές προεκτάσεις της γυναικείας φύσης.

Το πρώτο μέρος της σύνθεσης ολοκληρώνεται με αφηγήσεις των γυναικών, οι οποίες ανακαλούν τις πρώτες τους εμπειρίες σχετικά με την έμμηνο ρύση. Το κλίμα που διαμορφώνεται είναι ανάλαφρο και το συγκεκριμένο απόσπασμα αποτελεί το μοναδικό σημείο του μουσικού έργου όπου συνυπάρχουν οι φωνές πολλαπλών γυναικών, οι οποίες συνομιλούν και γελούν αναπολώντας τις εμπειρίες αυτές.

ii. Δεύτερο μέρος

Κατά την μετάβαση στο δεύτερο μέρος, παρατηρείται η σταδιακή απόσβεση του συνόλου των ηχητικών στοιχείων και η ανάδειξη μίας μεμονωμένης φωνής, η οποία εκφέρει την εξής μαρτυρία: «Θυμάμαι να μου λένε πως επειδή είμαι κορίτσι, δεν πρέπει να είμαι βίαιη, δεν πρέπει να γίνομαι άγρια. Θυμάμαι αργότερα, να δέχομαι πολλή βιαιότητα μες στη σιωπή. Επειδή μου είχαν μάθει να είμαι πάντοτε γλυκιά και ποτέ βίαιη». Σε αυτό το σημείο, εισάγεται ένα παραδοσιακό τραγούδι, του οποίου ο τίτλος παραμένει άγνωστος, καθώς δεν υπάρχει καταγεγραμμένη εκδοχή του. Την ερμηνεία του τραγουδιού αναλαμβάνει μία εκ των συμμετεχουσών στις ηχογραφήσεις, η οποία το διδάχθηκε από μία φίλη της. Το τραγούδι αυτό αποτελεί μέρος της προφορικής παράδοσης, μεταδιδόμενο από γενιά σε γενιά μέσα από την οικογένεια της ερμηνεύτριας.

Το τραγούδι δίνει την αίσθηση ότι περνάμε στην αφήγηση της επόμενης ιστορίας. Μελωδικά, πλαισιώνεται από ακόμα δύο φωνές που διατηρούν ένα είδος ισοκράτη η μία, ενώ η άλλη υπηρετεί ως δεύτερη μελωδική γραμμή. Οι δύο αυτές φωνές έχουν επεξεργαστεί με εφέ, αποσκοπώντας στο να δώσουν μία αίσθηση απόκοσμη, καθώς και ένα πιο σκοτεινό ηχόχρωμα.

Το συγκεκριμένο μουσικό τμήμα σηματοδοτεί τη μετάβαση στην αφήγηση της επόμενης ιστορίας. Η μελωδική δομή εμπλουτίζεται με την προσθήκη δύο φωνητικών στοιχείων. Το πρώτο χαρακτηρίζεται από ισοκράτημα, ενώ το δεύτερο λειτουργεί ως δευτερεύουσα μελωδική γραμμή. Αμφότερα τα φωνητικά στοιχεία έχουν υποστεί επεξεργασία μέσω ηχητικών εφέ, με στόχο τη δημιουργία μιας απόκοσμης ατμόσφαιρας και ενός πιο σκοτεινού ηχοχρώματος. Μαζί με τις φωνές, ακούγονται και αποσπάσματα από βότσαλα που πέφτουν το ένα πάνω στο άλλο και έχουν υποστεί επεξεργασία granular synthesis. Ο ήχος που απορρέει από την επεξεργασία αυτή δίνει μία αίσθηση κατάρρευσης που νοηματικά υπονοεί και την κατάρρευση της παιδικής αθωότητας, καθώς το δεύτερο μέρος της σύνθεσης και των ηχογραφήσεων αφορά τη μετάβαση από την παιδική ηλικία στην εφηβεία.

Σε αυτό το σημείο, εισάγονται αφηγήσεις που αναφέρονται σε περιστατικά παραβίασης κατά την εφηβεία. Παρατίθενται, ενδεικτικά, οι εξής εμπειρίες: η σεξουαλική κακοποίηση ενός κοριτσιού από μια ομάδα αγοριών, περιστατικά παρενόχλησης σε λεωφορείο, και η επαναλαμβανόμενη σεξουαλική παρενόχληση κοριτσιών από αγόρια κατά

τη διάρκεια του σχολικού διαλείμματος. Αυτές οι αφηγήσεις αποτελούν τον πυρήνα του δεύτερου μέρους του έργου.

Η μουσική σύνθεση επιχειρεί να λειτουργήσει ως γέφυρα μεταξύ του πρώτου και του τρίτου μέρους. Η διατήρηση του ύφους παραμυθιού, που χαρακτηρίζει το προηγούμενο τραγούδι, συμβάλλει στην ανάδειξη μιας αίσθησης αθωότητας, η οποία παραπέμπει στην παιδική αφέλεια και άγνοια με την οποία ένα έφηβο κορίτσι ενδέχεται να αντιμετωπίζει τέτοιου είδους παραβατικές συμπεριφορές. Παράλληλα, η μελωδική γραμμή των δευτερευόντων φωνητικών, σε συνδυασμό με την ηχητική επεξεργασία μέσω εφέ, υπογραμμίζει την σκοτεινή πλευρά και την ενδογενή δυσκολία που εμπεριέχει η παραβίαση της αθωότητας.

iii. Τρίτο μέρος

Η μετάβαση στο τρίτο μέρος σηματοδοτείται από την εισαγωγή μιας μελωδίας synthesizer, η οποία ακούγεται απομακρυσμένη και χαρακτηρίζεται από μοτιβική επανάληψη. Σε αυτό το στάδιο, οι αφηγήσεις εστιάζουν σε εμπειρίες της ενήλικης ζωής, όπως: η ανάμνηση του φόβου που βιώνει μια γυναίκα όταν περπατά μόνη της το βράδυ, η αίσθηση που προκαλούν τα βλέμματα που δέχεται στον δρόμο και ο φόβος που αυτά γεννούν, μια απόπειρα απαγωγής, και περιστατικά βιασμού και ενδοοικογενειακής βίας.

Σε αυτό το σημείο, η μουσική αποκτά αμιγώς ηλεκτρονικό χαρακτήρα. Η αρχική μελωδία επαναλαμβάνεται συνεχώς, υποβαλλόμενη σε σταδιακή παραμόρφωση, χωρίς ωστόσο να αποκλίνει από το βασικό μελωδικό μοτίβο. Η μελωδία, είτε ως αυτοτελές στοιχείο είτε σε συνδυασμό με στίχους, αποτελεί ένα από τα πλέον εκφραστικά μέσα της μουσικής, ικανό να μεταφέρει το πλήρες φάσμα του ανθρώπινου συναισθήματος. Ενδεχομένως να ανάγεται σε πρωτογενή ανθρώπινα καλέσματα, ενσωματώνοντας έτσι μια βαθιά σύνδεση με την ανθρώπινη φύση. Η Berger (2003) υποστηρίζει ότι στη γραμμική ακολουθία ήχων διαφορετικών συχνοτήτων, η μελωδία ελκύει την προσοχή του εγκεφάλου, επιδρώντας σε πρωτογενές επίπεδο, χωρίς να απαιτεί σημασιολογική ερμηνεία. Η ικανότητά της να μεταφέρει συναισθήματα υπερβαίνει την εκφραστική δύναμη των λέξεων.

Η παρουσία συγκεκριμένης και επαναλαμβανόμενης μελωδίας στο τρίτο μέρος του έργου συμβάλλει στην συναισθηματική χροιά των αφηγήσεων. Πρόκειται για μια απλή μελωδική γραμμή με μελαγχολικό χαρακτήρα. Η κυκλική επανάληψή της συνοδεύει την

επανάληψη των βιωμάτων κακοποίησης. Η μελωδία υφίσταται σταδιακή παραμόρφωση, η οποία επιτείνεται παράλληλα με την κλιμάκωση της έντασης των αφηγούμενων βιωμάτων.

Η βασική μελωδία συνοδεύεται από έναν συνεχή ήχο χαμηλής συχνότητας, ο οποίος υφίσταται παραμόρφωση κατά τη διάρκεια της αφήγησης. Η παραμόρφωση επιτυγχάνεται κυρίως μέσω της ρύθμισης των παραμέτρων αποκοπής (cutoff) και συντονισμού (resonance), με στόχο την δημιουργία ενός ήχου υψηλής συχνότητας, ο οποίος παραπέμπει σε ουρλιαχτό ή σε ήχο άγνωστου πτηνού. Ταυτόχρονα, ένα ηχοτοπίο από granular synthesis δημιουργεί ένα απόκοσμο στοιχείο πάνω στο οποίο πατά η μελωδική γραμμή των χαμηλών συχνοτήτων. Η μουσική εξελίσσεται παράλληλα με την αφήγηση, αντικατοπτρίζοντας την κλιμάκωση της έντασης των βιωμάτων. Σύμφωνα με την Berger (2003), η περιοδικότητα, ως θεμελιώδης αρχή της φυσικής, έχει αντίστοιχη σημασία και στον τομέα της εγκεφαλικής επεξεργασίας πληροφοριών. Η ικανότητα του ανθρώπινου εγκεφάλου να αντιλαμβάνεται και να επεξεργάζεται τόνους/συχνότητες αποτελεί κρίσιμη γνωστική λειτουργία.

Το τμήμα των αφηγήσεων ολοκληρώνεται με την σύνθεση τεσσάρων διαφορετικών ιστοριών, οι οποίες παρουσιάζονται με τρόπο ώστε να ακούγονται ως ενιαία αφήγηση. Η τελική πρόταση είναι η εξής: "Με έγδυσε, με έγδυνε σταδιακά και πήγε στο κρεβάτι. Θυμάμαι να με βιάζει καθ' όλη τη διάρκεια της νύχτας, κι εγώ να είμαι ακίνητη πάνω στον καναπέ, και να μην μπορώ να κάνω τίποτα."

Σε αυτό το σημείο, εισάγεται ένας παραμορφωμένος ήχος, ο οποίος θυμίζει ουρλιαχτό, και παράλληλα ξεκινάει ένας ρυθμός τύμπανου (kick drum). Ο ρυθμός αυτός παρουσιάζει επιρροές από παραδοσιακούς ρυθμούς, χωρίς ωστόσο να αποτελεί ακριβή μίμηση κάποιου συγκεκριμένου. Εμφανίζεται σε μια στιγμή κλιμάκωσης της έντασης των αφηγήσεων, ενώ ταυτόχρονα δημιουργεί μια αίσθηση απελευθέρωσης. Η μουσική ροή έως αυτό το σημείο χαρακτηριζόταν από μια αίσθηση βάρους, λόγω της έντονης συναισθηματικής φόρτισης που δημιουργεί η κλιμάκωση των αφηγήσεων. Το συγκεκριμένο μουσικό στοιχείο λειτουργεί ως κάλεσμα για ψυχική ανάταση και απελευθέρωση.

Rhythm marks all physical and spiritual manifestations, from the ethereal dances of the planets and stars to the dance of the waves that beat incessantly on the shore. Everything that exists, lives and breathes rhythm. When we consider the pulse, the beat, the timing, the orchestration, the flow, the balance between action and rest that governs the dance of our universe, it is no wonder that rhythm is a powerful vehicle between material and physical worlds. (N.Penniman, 2002)

Ο ρυθμός κατέχει σημαντική θέση στις θεραπευτικές πρακτικές αρκετών πολιτισμών. Ενδεικτικά, στο Κονγκό, ορισμένες φυλές θεωρούν άρρηκτη τη σύνδεση του μουσικού με τον ρόλο του θεραπευτή (Some, 1998). Η χρήση του τυμπάνου για παρατεταμένο χρονικό διάστημα και σε σταθερό ρυθμό, ο οποίος συντονίζεται με τον ασθενή, είναι δυνατό να λειτουργήσει ως ισχυρό θεραπευτικό μέσο (Some, 1998).

Σύμφωνα με άλλες περιγραφές (Diallo & Hall 1989), η μουσική που δημιουργείται για θεραπευτικούς σκοπούς επιτρέπει στον μουσικό να συντονιστεί με τον ασθενή, επηρεάζοντας το νευρικό σύστημα μέσω της ακοής. Η ηχητική ενέργεια μετατρέπεται σε βιοηλεκτρική, και η σταθεροποίηση των ρυθμών των εσωτερικών οργάνων οδηγεί σε βελτιωμένη συνοχή του οργανισμού.

Στο τελικό μέρος της σύνθεσης, ο ρυθμός χρησιμοποιείται ως μέσο για την επίτευξη λύτρωσης. Επιδιώκεται η δημιουργία μιας εικόνας κυκλικού χορού γυναικών, ο οποίος συμβολίζει την πρόληψη ψυχικών διαταραχών (Lambo, 1965). Η τελική πρόταση, "Θυμάμαι την πρώτη φορά που ένιωσα μη μόνη σε όλο αυτό...", υπογραμμίζει την σημασία της συλλογικής εμπειρίας και της αλληλοϋποστήριξης στην αντιμετώπιση τραυματικών βιωμάτων. Ο χορευτικός ρυθμός ενισχύει αυτό το μήνυμα, ενθαρρύνοντας τις γυναίκες να μοιραστούν τις εμπειρίες τους, ενώ κεντρικό μήνυμα της σύνθεσης αποτελεί η δύναμη της συλλογικότητας και η θεραπευτική της λειτουργία.

III. Αισθητική επιλογή

Η ανάλυση της ηχητικής σύνθεσης καταδεικνύει την πρωτοκαθεδρία του λόγου έναντι της μουσικής. Η διαδικασία επιλογής των αποσπασμάτων που ενσωματώθηκαν στο τελικό έργο απαιτούσε επαναλαμβανόμενες ακροάσεις του οκτάωρου ηχογραφημένου υλικού. Το υλικό ήταν πολύ πλούσιο περιλαμβάνοντας έντονες αφηγήσεις, έφερε στην επιφάνεια θεματικές που αφορούσαν ένα μεγάλο φάσμα βιωμάτων καταπίεσης και τραύματος. Ο όγκος αυτός του πολύτιμου υλικού δε θα μπορούσε να χωρέσει ακόμη και στο μέγιστο χρονικό πλαίσιο που ορίζει η παρούσα μεταπτυχιακή έρευνα. Προκειμένου να εκφραστεί καλλιτεχνικά το ελάχιστο αποκύημα της ερευνητικής αυτής διαδικασίας, ο προτεραιότητα του λόγου έναντι της μουσικής αποτελούσε μονόδρομο.

Η επιλογή και μόνο των αποσπασμάτων που θα ακουστούν – ή όχι, αποτελούσε μία περίπλοκη συνθήκη καθώς αυτόματα συνεπαγόταν τον αποκλεισμό κάποιων από τις θεματικές που προέκυψαν στις ηχογραφικές αυτές συναντήσεις. Με τη συνεχή επανάληψη

των ακροάσεων από πλευράς της ερευνήτριας, δημιουργήθηκε έντονα η εικόνα του κοινού βιώματος. Με γνώμονα το αίσθημα αυτό, έγινε προσπάθεια να συντεθεί μία μίξη, η οποία επιθυμεί να δημιουργεί κατά την ακρόασή της, την ακριβή αυτή αίσθηση του συλλογικού βιώματος, καθώς και να εγείρει προβληματισμούς γύρω από το έμφυλο ζήτημα.

Η σύνθεση αυτή, εκτός από έργο που εντάσσεται στο πλαίσιο της φεμινιστικής τέχνης, αποτελεί και προϊόν συμμετοχικής τέχνης, καθώς δημιουργήθηκε από την ηχητική, νοητική και ψυχική συνεισφορά των δώδεκα γυναικών που καλέστηκαν να μοιραστούν βιώματα που για ορισμένες ήταν πολύ δύσκολα, δημιουργώντας έτσι ένα έργο, που προέκυψε μέσα από βαθιά συναισθηματική, και συλλογική έκφραση.

Έχοντας ως προτεραιότητα το κομμάτι του λόγου, διατηρείται και η ισοτιμία που υπήρχε κατά τις ηχογραφήσεις, η οποία αφαιρούσε οποιονδήποτε συγκεκριμένο ρόλο (καλλιτέχνης, ερευνήτρια), μετατρέποντας την κάθε συμμετέχουσα σε συνθέτρια του τελικού αποτελέσματος. Οι φωνές υπάρχουν όλες μαζί και ταυτόχρονα ως μία, καταργώντας το μοντέλο της μουσικής συνθετικής αυθεντίας και δίνοντας το λόγο σε εκείνες που θέλουν να εκφραστούν πάνω στο τόσο ευαίσθητο ζήτημα του βιώματος της έμφυλης καταπίεσης και βίας.

Λόγω της έντασης όσων εκφράζονται, ο λόγος είναι το στοιχείο εκείνο που φέρει το μεγαλύτερο βάρος της παρούσας εργασίας. Καθώς από μόνος του μπορεί να εγείρει έντονες ψυχικές καταστάσεις, έπρεπε να γίνει πολύ συγκεκριμένη και προσεκτική επιλογή της ηχητικής / μουσικής επένδυσής του: ήχοι και μελωδίες που θα χρωματίζουν το συναισθηματικό φορτίο επιθυμώντας κάποιες στιγμές να φέρουν ανακούφιση, ενώ άλλες να δημιουργήσουν περισσότερη ένταση, προκειμένου να οδηγήσουν τη σύνθεση σε μία συναισθηματική κορύφωση. Πρόκειται λοιπόν για μία μουσική σύνθεση που πραγματοποιεί ηχητική και μελωδική επένδυση στο βασικό κορμό της δημιουργίας αυτής, που είναι η συλλογική κατάθεση των βιωμάτων.

Η σύνθεση των φωνών, αφήνει μία αίσθηση συγχρονικής συνομιλίας μεταξύ των γυναικών, παρά τη χρονική και τοπογραφική απόσταση των ηχογραφήσεων. Λέξεις προερχόμενες από διαφορετικές –αλλά παρεμφερείς- αφηγήσεις, συνθέτουν μία πρόταση, ενισχύοντας την αφήγηση του συλλογικού βιώματος. Χαρακτηριστικό απόσπασμα συνομιλίας αποτελεί το εξής στιγμιότυπο όπου μία συμμετέχουσα εκφράζει το εξής: “Θυμάμαι να ανταλλάζουμε σερβιέτες σαν ατομικές βόμβες από πάντα, σε όλη μου τη ζωή” και κάποια απαντάει: “Ναι! Τη θυμάμαι τη σερβιέτα-μανίκι-τουαλέτα!”. Οι δύο αυτές προτάσεις έρχονται από τελείως διαφορετικές χωροχρονικά ηχογραφήσεις, και αποτελούν χαρακτηριστικό παράδειγμα της αίσθησης του συλλογικού βιώματος που προέκυψε, αλλά

και του τρόπου με τον οποίο αξιοποιήθηκαν συνθετικά και ηχητικά οι ηχογραφημένες μαρτυρίες.

Η συνειδητή απόφαση να μην χρησιμοποιηθούν σημαντικές παύσεις, εκτός από τα δύο τελευταία λεπτά, εξυπηρετεί την αδιάλειπτη κλιμάκωση της έντασης, η οποία οδηγεί στην κορύφωση του έργου, όπου ο λόγος μετατρέπεται σε ρυθμό και μουσική

Η συνεχής παρουσία των φωνών στη σύνθεση, παραπέμπει σε έργα όπως η performance *Ablutions*, όπου οι ηχογραφημένες γυναίκες ακούγονταν αδιάκοπα. Παραπέμπει επίσης και στη φωνή της Betsy Damon στο *Rape Memory* που μέχρι τέλους προσπαθεί να ακουστεί, να μιλήσει για το βίωμά της παροτρύνοντας και άλλες παρευρισκόμενες να επικοινωνήσουν το δικό τους. Η σύνθεση αυτή, επιθυμεί να αφήσει τις φωνές να ακούγονται αδιάκοπα. Επιθυμεί να ωθήσει όσο περισσότερες γίνεται να μιλήσουν και να μοιραστούν το βίωμά τους.

Συμπεράσματα

Η συνολική διαδικασία των συναντήσεων με τις συμμετέχουσες, των ηχογραφήσεων, αλλά και της τελικής επεξεργασίας / σύνθεσης του τελικού αποτελέσματος της εργασίας, ήταν πολύπλευρη όσον αφορά το συναισθηματικό της φορτίο και τη δυσκολία που είχε η διαδικασία αυτή: οι συναισθηματικές καταστάσεις ήταν διαφορετικές και πολυσύνθετες κάθε φορά, περιλαμβάνοντας στιγμές ευφορίας, γέλιου, ανακούφισης, κλάματος αλλά και θυμού ή άγχους, καθώς οι μνήμες επέρχονταν ξανά στην επιφάνεια. Ταυτόχρονα εμπλέκεται και το προσωπικό βίωμα της ερευνήτριας από το αντίκτυπο της συνεχούς συμμετοχής στους κύκλους των ηχογραφήσεων καθώς και της έντασης που προκάλεσε αργότερα, περίοδος της ηχητικής/μουσικής σύνθεσης.

Σχετικά με το πρώτο ερευνητικό ερώτημα που διερωτάται το βαθμό στον οποίο η δημιουργία των συλλογικών ηχητικών συνθέσεων είναι δυνατό να διευκολύνει την εξωτερίκευση και την κατανόηση τραυματικών βιωμάτων που έχουν κατασταλεί, η απάντηση συναντάται στα όσα ειπώθηκαν και μοιράστηκαν κατά τη διάρκεια των ηχογραφήσεων, στην ένταση και συγκίνηση που έφερε η ατμόσφαιρα αφού ολοκληρωνόταν η διαδικασία.

Ξεκινώντας από την διαδικασία της ηχογράφησης, λαμβάνεται ως δεδομένο το γεγονός πως η διαδικασία αποτελούνταν πάντοτε από τουλάχιστον δύο άτομα

(συμπεριλαμβανομένου και της ερευνήτριας που είχε κάθε φορά ενεργό ρόλο στην ηχογράφηση). Πραγματοποιώντας κυκλική διαδικασία, τα βιώματα γινόντουσαν όλο και εντονότερα καθώς η κάθε αφήγηση γινόταν η αφορμή να ακουστεί η επόμενη. Η σιωπηλή στήριξη που παρείχε η μία συμμετέχουσα στην άλλη, έδινε ένα αίσθημα ασφάλειας και αποτέλεσε σημαντικό παράγοντα στο τελικό ηχητικό αποτέλεσμα. Δημιουργώντας ένα μικρό τελετουργικό μέσω της της λέξης “θυμάμαι” που επαναλαμβανόταν μοτιβικά, έγινε εφικτό το να πραγματοποιηθεί μία συλλογική καταβύθιση στο άδυτο των αναμνήσεων της κάθε μίας.

Παρόμοια πρακτική εφάρμοσε και η Judy Chicago , για το Feminist Art Program, η οποία οργάνωσε κάποιες συναντήσεις που είχαν ως σκοπό την αφύπνιση της συνείδησης (consciousness-raising sessions). Έχοντας πάρει μέρος σε αυτές η Faith Wilding περιγράφει πως οι συναντήσεις αυτές “βοήθησαν να ανακαλύψουμε την ομοιότητα των βιωμάτων μας ως γυναίκες και να αναλύσουμε το κατά πόσο είχαμε διαμορφωθεί με βάση το φύλο μας. Όσο μιλούσε η κάθε μία, τόσο πιο εμφανές γινόταν πως αυτό που αρχικά φαινόταν ως μία καθαρά προσωπική εμπειρία κάποιας, ήταν τελικά κάτι που το βίωναν και όλες οι υπόλοιπες.” (Wilding, 1994, 35)

Στην προκειμένη περίπτωση, δεν επρόκειτο για συναντήσεις που αποσκοπούσαν σε αφύπνιση συνείδησης, αλλά για συναντήσεις που προσπάθησαν μέσω της τεχνικής της ηχογράφησης και της δημιουργίας ηχητικών καταθέσεων με εργαλείο τη συνειρμική αφήγηση, να εισχωρήσουν σε βαθύτερα στρώματα του υποσυνειδήτου και να διευκολύνουν την εξωτερίκευση, κατανόηση και αποδοχή των τραυματικών βιωμάτων.

Χαρακτηριστικό αποτελεί και το γεγονός ότι μετά από κάθε ιστορία, η επόμενη γινόταν πάντα εντονότερη. Επίσης, παρατηρήθηκε πως ενώ οι αρχικές καταθέσεις ήταν πάντοτε περιβαλλόμενες από κάποιο στοιχείο ντροπής και διστακτικότητας, όσο περνούσε η ώρα αναπτύσσονταν μεγαλύτερη άνεση στο να εκφραστούν οι μαρτυρίες χωρίς ενοχή, αφενός γιατί οι συμμετέχουσες ένιωθαν οικεία και ασφαλείς, αλλά κυρίως γιατί γινόταν όλο και πιο βέβαιη η αίσθηση πως έχουν μοιραστεί όλες κάτι πολύ κοινό, έχοντας ακούσει τις προηγούμενες αφηγήσεις.

Απαντώντας στο ερευνητικό ερώτημα επομένως, μπορεί να θεωρηθεί πως η διαδικασία της συλλογικής δημιουργίας των ηχητικών συνθέσεων, ήταν εμφανώς ένας παράγοντας που βοήθησε στο να αναδυθούν και να γίνουν κατανοητά τραυματικά βιώματα που έχουν κατασταλεί και μάλιστα σημαντικός και καταλυτικός.

Σημαντικό εύρημα αποτελεί το υψηλό ποσοστό εμφάνισης έμφυλης βίας και τραύματος στο μικρό δείγμα των 13 γυναικών που συμμετείχαν, χωρίς να ισχύουν προκαθορισμένα κριτήρια επιλογής. Πολλά από τα αναδυόμενα γεγονότα παρέμεναν

άγνωστα ή είχαν απωθηθεί από τις ίδιες τις συμμετέχουσες μέχρι την ημέρα της ηχογράφησης.

Έχοντας μερικά νούμερα βλέπουμε πως:

13 από τις 13 έχουν βιώσει έστω μία φορά στη ζωή τους σεξουαλική παρενόχληση από άγνωστο άτομο στο δρόμο ή σε μέσο μεταφοράς.

13 από τις 13 έχουν ανάμνηση κατά την οποία, αγόρια στο σχολείο τους αγγίζουν στα οπίσθια προφασιζόμενα κάποιο παιχνίδι ή να προσπαθούν να αποφύγουν να τους συμβεί αυτό.

13 από τις 13 έχουν ανάμνηση από άτομο να τις ακολουθεί το βράδυ.

12 από τις 13 έχουν βιώσει σεξουαλική παρενόχληση την ώρα που κοιμούνται στο ίδιο κρεβάτι με κάποιον (χωρίς εκείνος να αποτελεί ερωτικό σύντροφο).

5 από τις 13 έχουν βιαστεί και μάλιστα από άτομο που γνώριζαν.

4 από τις 13 είχαν στον παρελθόν ερωτικό σύντροφο ο οποίος ασκούσε βία πάνω τους.

3 από τις 13 αναφέρουν να έχουν υποστεί σωματική κακοποίηση από τον πατέρα ή τον αδερφό τους επειδή θεωρούσαν ότι η συμπεριφορά ή το ντύσιμό τους είναι «ανήθικα».

Ο όρος "συλλογικό τραύμα" αναφέρεται στις ψυχολογικές επιπτώσεις που προκύπτουν από ένα τραυματικό γεγονός το οποίο επηρεάζει μια ολόκληρη κοινωνική ομάδα (Hirschberger, 2018). Δεν περιορίζεται στην απλή ιστορική καταγραφή ενός οδυνηρού συμβάντος, αλλά εμπεριέχει την αναπαράσταση και την συνεχή ανασύνθεση του τραύματος στη συλλογική μνήμη της ομάδας, σε μια προσπάθεια κατανόησης και επεξεργασίας του.

Στο πλαίσιο αυτό, τίθεται το ερώτημα κατά πόσον η έννοια του συλλογικού τραύματος δύναται να εφαρμοστεί και στην γυναικεία εμπειρία. Δεδομένων των ανησυχητικών στατιστικών στοιχείων σχετικά με την έμφυλη βία, η σιωπή που συχνά περιβάλλει το ζήτημα εγείρει προβληματισμούς σχετικά με την έκταση του φαινομένου. Ο Segalo (2012, 2015) υποστηρίζει ότι η σιωπή αυτή δεν αποτελεί απλώς καταστολή του τραύματος, αλλά ενσωματώνεται στην πολιτισμική αφήγηση, ενώ παράλληλα οι γυναίκες, ιδιαίτερα σε συνθήκες σύγκρουσης, δυσκολεύονται να εκφράσουν τα βιώματά τους. Η δυσκολία αυτή εντάσσεται σε ένα ευρύτερο πλαίσιο διαπροσωπικής δομής του πόνου, όπου η απόσυρση λειτουργεί ως μηχανισμός αντιμετώπισης του τραύματος.

Στο πλαίσιο της παρούσας έρευνας, η οικειότητα που αναπτύχθηκε μεταξύ της ερευνήτριας και των συμμετεχουσών, διευκόλυνε την αποκάλυψη και την εκμυστήρευση τραυματικών εμπειριών. Η διαδικασία αυτή οδήγησε στην ανάδυση μιας συλλογικής

συνειδητοποίησης, με τις συμμετέχουσες να αναγνωρίζουν την κοινότητα των βιωμάτων τους και να βιώνουν μια διαδικασία μετασχηματισμού. Η αίσθηση αυτή συνάδει με την performance της Betsy Damon "7000 years old woman", όπου μέσω της συμβολικής απεικόνισης του βάρους της γυναικείας ιστορίας, αναδεικνύεται η διαχρονικότητα του γυναικείου τραύματος.

Η επίσκεψη της Betsy Damon στο "Womanhouse" αποτέλεσε καταλυτικό παράγοντα στην καλλιτεχνική της πορεία, εμπνέοντάς την να δημιουργήσει μια σειρά από performances με επίκεντρο το γυναικείο ζήτημα. Μια από τις πιο γνωστές της δράσεις, με τίτλο "7000 Years Old Woman", πραγματοποιήθηκε στους δρόμους της Νέας Υόρκης. Στην εν λόγω performance, η Damon εμφανίζεται με το σώμα, το πρόσωπο και τα μαλλιά βαμμένα λευκά, και τα χείλη μαύρα. Από το σώμα της κρέμονται 420 μικρές σακούλες γεμάτες με 60 κιλά αλεύρι, χρωματισμένο σε διάφορες αποχρώσεις του κόκκινου, από σκούρο γήινο έως ροζ και κίτρινο. Η περιγραφή που η ίδια έδωσε στην επίσημη ιστοσελίδα της, αναφέρει πως δράση ξεκινά με την Damon καθισμένη οκλαδόν στο κέντρο ενός κύκλου, τον οποίο σχηματίζει το κοινό, ενώ μια άλλη γυναίκα σχεδιάζει μια σπειροειδή διαδρομή στην άμμο. Η Damon σηκώνεται αργά και περπατά κατά μήκος της σπείρας, τρυπώντας και κόβοντας τις σακούλες με ένα ψαλίδι. Η βραδύτητα των κινήσεών της, σε συνδυασμό με την εγγενή βιαιότητα της κοπής, δημιουργούν μια ατμόσφαιρα έντασης. Η αργή, εσκεμμένη διάθεση της performance παραπέμπει στο ιαπωνικό θέατρο No, ενώ η Damon αναφέρει ότι οι χειρονομίες της ήταν αυθόρμητες και μη προγραμματισμένες. Κατά τη διάρκεια της performance, η Damon βιώνει έντονα συναισθήματα έκθεσης και τρωτότητας. Στο τέλος της δράσης, οι σακούλες που αρχικά κάλυπταν το σώμα της, μετατρέπονται σε ένα γλυπτό στο έδαφος. Η Damon καλεί το κοινό να πάρει τις σακούλες, ενθαρρύνοντας την ενεργή συμμετοχή και την προσωπική ερμηνεία.

Η "7000 Years Old Woman" πραγματεύεται θέματα όπως ο φεμινισμός, η βία κατά των γυναικών, η τελετουργία και η αυτογνωσία. Η Damon περιγράφει την κεντρική φιγούρα της performance ως την ενσάρκωση όλων των γυναικών, το συλλογικό βάρος των οποίων αναδύεται στα όνειρά της. Μέσα από την performance, η Damon εξερευνά τη σχέση των γυναικών με τον χρόνο, την ιστορία και τη δύναμη.

Η εμπειρία της Damon, όπως και η δική μας στο πλαίσιο της παρούσας έρευνας, υπογραμμίζει την υπέρβαση του ατομικού βιώματος και την ένταξή του σε μια συλλογική αφήγηση που ξεπερνά τα όρια του χρόνου.

Το προσωπικό βίωμα

Απαντώντας στο δεύτερο ερευνητικό ερώτημα που αφορά τον τρόπο με τον οποίο επηρεάζει την ερευνήτρια η διαδικασία αυτή, παρατηρείται ένα φάσμα συναισθηματικών μετατοπίσεων που ξεκινά με τους κύκλους των ηχογραφήσεων, κορυφώνεται την περίοδο της ηχητικής μίξης και ολοκληρώνεται με την ολοκλήρωση και ακρόαση του έργου από κάποιες ομάδες ανθρώπων. Παρακάτω παρατίθεται το προσωπικό βίωμα σε μορφή απολογιστικού κειμένου με χρονική αναδρομή στην ερευνητική διαδικασία και την επιρροή της στην ερευνήτρια.

Το κείμενο είναι γραμμένο σε πρώτο πρόσωπο σε μία επιθυμία αμεσότητας στην επικοινωνία του βιώματος και των συναισθημάτων. Καθώς η μεθοδολογική έρευνα της αυτοεθνογραφίας είναι άμεσα συνυφασμένη με την καταγραφή και ανάλυση των προσωπικών εμπειριών της εκάστοτε ερευνήτριας, χρησιμοποιεί συχνά το πρώτο πρόσωπο ως τρόπο συγγραφής επιχειρώντας να φέρει σε σύνδεση το προσωπικό με το πολιτισμικό στοιχείο (Brochner&Ellis, 2016)

*“It began to occur to me that what I was learning in my work on violence
—and in all the work women were doing on violence—
was not so much about violence , but about women ’s community.*

(S.Lacy,1990)

Η διαδικασία της μουσικής σύνθεσης, πέραν της επιθυμίας ανάδειξης του συλλογικού βιώματος, αποτέλεσε κατά κάποιον τρόπο ένα πείραμα που επέβαλα στον εαυτό μου. Ένα πείραμα, το οποίο προσπαθούσε να εξερευνήσει εάν οι μαρτυρίες αυτές και η διαδικασία της σύνθεσης, θα μπορούσαν να φέρουν μέσα μου την αποδοχή και τη δυνατότητα της ανοιχτής επικοινωνίας του προσωπικού μου τραύματος.

Η συνεχής και ενεργή συμμετοχή μου σε όλους του κύκλους των ηχογραφήσεων με έβαζε όλο και περισσότερο σε μία διαρκή προσωπική ενδοσκόπηση, αναμοχλεύοντας εμπειρίες ξεχασμένες ή ακόμη έφερε σε διερώτηση βιώματα ανεπεξέργαστα, που θεωρούσα μεμονωμένα περιστατικά, ωθώντας με να συνειδητοποιήσω και να κατανοήσω σε μεγαλύτερο βαθμό πολλά από αυτά.

Την περίοδο που ξεκίνησαν οι ηχογραφήσεις, είχα πρόσφατα αρχίσει να βιώνω έντονα μετα-τραυματικά συμπτώματα, που σχετίζονται με χρόνιο τραύμα σεξουαλικής

κακοποίησης και βίας. Είχα συχνές κρίσεις πανικού, ταχυκαρδίες, αίσθημα άγχους και φόβου απέναντι σε οποιοδήποτε άγγιγμα που θύμιζε ερωτική προσέγγιση, ενώ ο θυμός και το κλάμα ήταν μέσα στην καθημερινότητά μου για μήνες. Η επιθυμία μου για (σχεδόν αποκλειστική) συναναστροφή με γυναίκες ήταν από τα πράγματα που μπορούσαν να με κάνουν να νιώσω ασφαλής και να ξεφεύγω από το αίσθημα πανικού που με κυρίευε, καθώς μαζί τους μπορούσα πάντοτε να λάβω την κατανόηση και συμπόνια που αναζητούσα. Μέσα από αυτή μου τη συνύπαρξη με κάποιες γυναίκες, γεννήθηκε η σκέψη της ανάγκης ενός συλλογικού μοιράσματος, που σήμανε την έναρξη των ηχογραφήσεων.

Κατά τον πρώτο κύκλο είμασταν τέσσερις και η ολοκλήρωσή του μου άφησε ένα πολύ έντονο συναίσθημα ξαφνιάσματος για τα όσα είχα ακούσει, αλλά και για όσα είχα θυμηθεί η ίδια. Επρόκειτο για άτομα με τα οποία γνωριζόμουν και είχα κάνει πολλές φορές συζητήσεις μοιράσματος, όμως ποτέ καμιά μας δεν είχε τολμήσει να πει κάτι από αυτά. Εκεί ήταν και η πρώτη φορά που μιλούσα με λεπτομερή αφήγηση για τη δική μου σεξουαλική κακοποίηση. Παρατηρούσα πως η φωνή μου στη συγκεκριμένη ηχογράφιση ήταν χαμηλή σε ένταση και διστακτική. Θυμάμαι να βιώνω άγχος με το γεγονός ότι μιλάω με αληθινή φωνή για αυτό και όχι απλά μέσα στο κεφάλι μου.

Στη συνέχεια των ηχογραφήσεων, καθώς αποκτούσα μεγαλύτερη οικειότητα με τη διαδικασία, υπήρχαν φορές που επιθυμούσα να αφηγηθώ ξανά το συγκεκριμένο γεγονός. Ήθελα να μάθω να το επικοινωνώ χωρίς ίχνος φόβου και ντροπής, ενώ ταυτόχρονα επιθυμούσα να ενθαρρύνω και την εκάστοτε συμμετέχουσα, να καταπολεμήσει τα αντίστοιχα δικά της συναισθήματα φόβου και ντροπής.

Υπήρχε πάντοτε ένα πολύ ιδιαίτερο έντονο αίσθημα στο τέλος των ηχογραφήσεων. Αυτό προερχόταν από την ανακούφιση που δημιουργεί η εξομολόγηση μιας εμπειρίας, αλλά και από τη συγκίνηση που φέρει η αίσθηση πως το ακροατήριο της εξομολόγησης αυτής, γνωρίζει και συμπάσχει. Ταυτόχρονα η τόσο έντονη ταύτιση των βιωμάτων, προκαλούσε συχνά αισθήματα θυμού και πικρίας.

Όταν ολοκληρώθηκαν οι ηχογραφήσεις, ξεκίνησε η περίοδος της ηχητικής σύνθεσης. Καθώς είχαν προηγηθεί χρονικές αποστάσεις μεταξύ της κάθε συνάντησης, υπήρχε μέσα μου μονάχα μια γενική ανάμνηση του αισθήματος που προκλήθηκε κατά τη διάρκεια αυτών.

Η μουσική σύνθεση χρειάστηκε περίπου πέντε εβδομάδες καθημερινής εργασίας για να ολοκληρωθεί. Η πρώτη εβδομάδα ήταν εκείνη που αφιερώθηκε στις ακροάσεις.

Μία βασική διαφορά που υπήρχε στο να ακούω το σύνολο των ηχογραφήσεων κατ' επανάληψη, τη μία μετά την άλλη, ήταν η μετατροπή αυτού που αρχικά υπήρχε σαν αίσθηση,

σε επιβεβαίωση: το απόλυτα κοινό βίωμα. Κάθε κύκλος, φαινόταν να περιέχει επαναλαμβανόμενα βιώματα και η ροή της κάθε ηχογράφησης κυλούσε με σχεδόν παρόμοιο τρόπο. Ένα απλό παράδειγμα αποτελεί το ότι όλες - ανεξαιρέτως έφεραν στο νου τους την πρώτη μέρα της εμμήνου ρύσεως και τη ντροπή που περιβάλλει τον μηνιαίο κύκλο. Και μεταφέροντας το παράδειγμα σε μία πιο σκοτεινή κλίμακα, όλες τους ανακάλεσαν στιγμιότυπα παρενόχλησης σε μέσο μεταφοράς. Και φυσικά δεκάδες ακόμη τρομακτικά παραδείγματα, που εμπεριέχονται στο οκτάωρο υλικό των καταθέσεων.

Ορμώμενη από αυτήν τη συνειδητοποίηση ξεκίνησα τη διαδικασία της σύνθεσης των φωνών του τελικού αποτελέσματος. Η περίοδος αυτή που είχε διάρκεια δύο εβδομάδων, έφερε μία κορύφωση στη συναισθηματική μου εμπλοκή με την ερευνητική διαδικασία, καθώς αναμίχθηκαν τα προσωπικά τραυματικά συμπτώματα, με αισθήματα οργής και θλίψης. Πολύ συχνά έπρεπε να σηκωθώ από τον υπολογιστή λόγω ταχυκαρδίας καθώς δεν άντεχα πια να ακούω τις αφηγήσεις αυτές, μαζί και τη δική μου. Γνωρίζοντας μάλιστα πως ουσιαστικά προέρχονται από τις πρώτες δώδεκα φίλες/γνωστές, που δέχτηκαν να συμμετάσχουν σε αυτό πάνω σε μία στιγμή αυθορμητισμού, ανατρίχιαζα σκεπτόμενη όσα μπορεί να έχουν ζήσει οι υπόλοιπες γυναίκες. Πολύ συχνά ξυπνούσα και άκουγα τις φωνές αυτές μέσα στο κεφάλι μου και τις άκουγα πριν κοιμηθώ. Πολύ συχνά έκλαιγα καθώς προσπαθούσα να ολοκληρώσω την ηχητική σύνθεση.

Η ψυχολογική αυτή συνθήκη που συνεχίστηκε όσο συνέθετα τη μουσική επένδυση και κράτησε έως και μερικές εβδομάδες αργότερα από τη στιγμή που ολοκληρώθηκε η μίξη. Πέρασαν αρκετές μέρες για να σταμνήσω να έχω όλες αυτές τις φωνές στο κεφάλι μου και να καταλαγιάσει η οργή που χτιζόταν μέσα μου καθημερινά.

Μία από τις γυναίκες που ηχογραφήθηκαν και καταθέτουν την εμπειρία του βιασμού τους για την performance Ablutions της Judy Chicago με τη Suzan Lacy, ήταν η Arlene Raven. Προσέγγισε η ίδια τη Chicago καθώς αισθάνθηκε την ανάγκη να αφηγηθεί την ιστορία του δικού βιασμού της, ο οποίος είχε τελεστεί μόλις τρεις μέρες πριν την ηχογράφηση. Μία από τις θεματικές που συχνά αναδύθηκε στα μετέπειτα γραπτά της, ήταν η σημασία του να κατονομάζει και να βρίσκει η κάθε μία τη δύναμη να πει την ιστορία της. «Η μαρτυρία του βιασμού, το να μιλάει κάποια για αυτό, αποτελεί εξορκισμό, ένα τελετουργικό θεραπείας μέσω της επανάληψης.» (Raven, 1988, 27) Για τη Raven, η συμμετοχή της στο Ablutions ήταν «ένα σημαντικό ορόσημο στο να ξεπεράσει τον τρόπο και τη φρίκη της παραβίασης του σώματός της.» «της έδωσε τα μέσα για να εξορκίσει από μέσα της το βιασμό και να κατονομάσει τη βιαιότητα που είχε υποστεί το σώμα της» «Ήταν επίσης και το μέσο

που την ώθησε στο να αφήσει την παλιά της ταυτότητα και να αναγεννηθεί μέσα στην φεμινιστική κοινότητα» (Klein, 2007, 183)

Τα λόγια της Raven περιγράφουν την αίσθηση που άφησε μέσα μου η ολοκλήρωση της έρευνας όλων αυτών των μηνών: Τη λύτρωση από το βάρος που φέρει η σιωπή και η ενοχή της παραβίασης. Ταυτόχρονα την έντονη και μεταμορφωτική εμπειρία που μοιραστήκαμε με τις γυναίκες των ηχογραφήσεων.

Τέλος, η πιο σημαντική εμπειρία που αναδύθηκε από την –συχνά σκληρή- διαδικασία αυτή, ήταν το συλλογικό και κοινοτικό αίσθημα που αναπτύσσεται μέσω του κοινού βιώματος. Σε καμία περίπτωση αυτό δε συνεπάγεται την άμεση θεραπεία οποιουδήποτε τραύματος και η έρευνα αυτή δεν προσπαθεί να αποτελέσει ψυχοθεραπευτική προσέγγιση. Η παρούσα δουλειά, αποτελεί απλά μία επιθυμία κοινοτικού μοιράσματος, ελπίζοντας πως μέσω αυτής, θα βρουν το θάρρος ακόμα περισσότερες, να έρθουν σε βαθύτερη επαφή με τα βιώματά τους. .

Η τελευταία πρόταση της σύνθεσης είναι αυτή που δείχνει αυτό που νιώσαμε κι εμείς τόσο έντονα:

«Θυμάμαι την πρώτη φορά που ένιωσα μη μόνη σε όλο αυτό. Γιατί υπάρχουν γυναίκες, τριγύρω μου παντού, που κι αυτές τα έχουν ζήσει, που κι αυτές θυμούνται. Αλλά θεραπεύουν η μία την άλλη, κι έτσι νιώθουν λιγότερο μόνες. »

Επίλογος

Ο τίτλος της τελικής σύνθεσης είναι *Memories of Woman / Αναμνήσεις γυναίκας*. Με την επιλογή του τίτλου αυτό τονίζεται την έννοια του συλλογικού βιώματος που οποία αποτυπώθηκε στο συνθετικό υλικό, προσπαθώντας να δώσει την αίσθηση πως οι μαρτυρίες προέρχονται από μία γυναίκα.

Το *Memories of woman* προορίζεται να γίνει ταινία μικρού μήκους, ώστε να προστεθεί η οπτική στην ακουστική εμπειρία, καθώς και να μεταφραστεί με αγγλικούς υπότιτλους. Μπορεί κανείς να το ακούσει στην πλατφόρμα του soundcloud στα παρακάτω link :

<https://on.soundcloud.com/RVEuq5hM6SnZWRaJ8>

ή στο <https://on.soundcloud.com/uBShrVpcy5dKHZey7>

Παρατίθεται τα δύο link αυτά, καθώς το πρώτο αποτελεί την τελική μορφή του κομματιού με περισσότερες συνθετικές προσθήκες (πχ. κοντραμπάσο) , ενώ το δεύτερο είναι το αρχείο που έχει μοιραστεί προκειμένου να ακουστεί και να υπάρξει και στην παρούσα έρευνα ένα δείγμα της αντίδρασης των ανθρώπων που το έχουν ακούσει.

Μέχρι στιγμής έχει ακουστεί από περίπου 560 άτομα εγείροντας έντονα συναισθήματα σε γυναίκες , που ταυτίστηκαν με τα βιώματα αυτά. Πολλές από αυτές επικοινωνήσαν με την ερευνήτρια μέσω προσωπικών μηνυμάτων σε λογαριασμό μέσω κοινωνικής δικτύωσης, θέλοντας να εκφράσουν όσα ένιωσαν.

Το *Memories of woman* έχει επίσης παρουσιαστεί σε φεμινιστική ομάδα γυναικών στο Ρέθυμνο, στην οποία συμμετέχει μία εκ των συμμετεχουσών. Σκοπός της ακρόασης ήταν να γίνει η σύνθεση αυτή η αφορμή για να μοιραστούν και εκείνες το κοινό τους βίωμα. Ζητήθηκε σε όσες το επιθυμούν να γράψουν πως ένιωσαν. Παρακάτω παρατίθενται κάποιες από αυτές τις σημειώσεις και κάποια από τα μηνύματα που ελήφθησαν από άτομα που άκουσαν τη μουσική σύνθεση :

«Δεν ήξερα τι να πρωτοπώ και από που να το πρωτοπιάσω. Με άγγιξε φυσικά. Ταυτίστηκα και συγκινήθηκα, πώς θα μπορούσε μια γυναίκα να μην; Μου θύμιζε πάρα πολλά σκηνικά που έχουν συμβεί και σε εμένα όπως σε όλες μας και ξύπνησε αναμνήσεις που είχα απωθήσει, μέσα από τις αφηγήσεις των κοριτσιών. Όσο άκουγα τις ιστορίες, ξέθαβα

και δικές μου από την παιδική ηλικία μέχρι τον επαγγελματικό χώρο στον οποίο εργάζομαι, αλλά όταν τα αθροίσεις και ενώνονται με ιστορίες άλλων στο μυαλό δημιουργείται κάτι ακόμα πιο έντονο. Και κορυφώθηκε πολύ δυνατά με το ηχητικό προς το τέλος. Στο τέλος ένιωσα κάτι λυτρωτικό και καθαρτικό που ορίζεται στο ότι δεν είμαστε μόνες και ότι ενωμένες γινόμαστε πιο δυνατές. »

«Αφού το άκουσα νιώθω πως έχω έναν πολύ όμορφο κύκλο ανθρώπων γύρω μου.

Έχω κι εγώ μοιραστεί τα πράγματα που μου έχουν συμβεί.

Αλήθεια, δεν έχω ξανανιώσει λιγότερο μόνη. »

«Θυμάμαι να κρύβομαι διαρκώς επειδή θεωρούμαι ελκυστική. Θυμάμαι να φοβάμαι να πω όχι γιατί όσο πιο υπάκουη τόσο πιο καλή και ευπρεπής γυναίκα. Θυμάμαι να καταστέλλομαι ώστε να μην προκαλέσω, ώστε να είμαι αποδεκτή, όπως με θέλουν. Θυμάμαι ότι ο πατέρας μου, μου είχε αγοράσει μικρότερο νούμερο παπούτσι για να μη μεγαλώσει πολύ το πόδι μου. Θυμάμαι ότι είχα ανάγκη το θαυμασμό γιατί θεωρείται πληρωμή και αξία για μια γυναίκα. Θυμάμαι ότι μια μέρα που φορούσα φούστα, με κοιτούσαν τόσο έντονα και επίμονα που γύρισα σπίτι να αλλάξω ρούχα. Θυμάμαι ... »

«Είχα μία γκάμα συναισθημάτων όταν το άκουσα. Υπήρχε ένας ενθουσιασμός στην αρχή, μετά όμως θύμωσα, στεναχωρήθηκα και είχα αυτήν την ένταση στο στομάχι. Κάποια στιγμή με κούρασαν οι φωνές. Όχι για αυτά που έλεγαν ή τον τρόπο, αλλά γιατί με έκαναν να θυμηθώ και ενώ ταυτιζόμουν με βιώματα, δεν ήθελα να ταυτίζομαι. Ούτε ήθελα να στεναχωριέμαι και να θυμώνω. Μου άρεσε όταν έμπαινε η φωνή που τραγουδάει, ήταν σαν να με ηρεμεί και να με ξεκουράζει. Τη χρειαζόμουν.»

«Ένιωσα ταύτιση, άγχος, λύτρωση και οικειότητα. Άγχος λόγω φόβου, λόγω απωθημένων αναμνήσεων που ήρθαν πάλι στην επιφάνεια του νου. Άγχος λόγω ταύτισης με την όποια αφηγήτρια-φωνή. Ένιωσα ελφρότητα. Γέλασα. Ένιωσα άφεση με τη μουσική-εξιστóriση, η οποία με οδήγησε μέσα από την ταύτιση στην κατανόηση, από εκεί στις ταραχές και έπειτα στη λύτρωση. Μεγάλη είναι η λύτρωση που προήλθε από το μοίρασμα. Καθώς συνειδητοποιώ πως ακόμη και τις εμπειρίες που δεν έχω ζήσει, τις έχω τελικά βιώσει.»

«Ένωσα θυμό με αυτά που άκουσα. Ένωσα αδικία, συμπόνια, έκπληξη, αλλά και όχι έκπληξη αν αναλογιστούμε ότι ζούμε σε αρκετά σκοτεινές εποχές. Σκέφτηκα πως κανείς δεν το αξίζει όλο αυτό. Ένωσα και μια ματαίωση με το soundscape.»

«Θυμάμαι... Τόσα πολλά που δεν άντεξα να το ακούσω όλο»

« Νιώθω δέος και ευγνωμοσύνη, γιατί μας ένωσα μέσα μου όλες μας. Είναι βαθύ και αληθινό και περιγράφει αυτό ακριβώς που συμβαίνει. Ένωσα πάλι μέσα στο πετσί μου τη φορεσιά του ρόλου της «θηλυκιάς», που μυρίζει και μυρίζεται, ορίζει και περιτριγυρίζεται. Πολύ έντονο βίωμα»

«Μου δημιούργησε στρες ακούγοντας κάποιες μαρτυρίες γιατί ακριβώς μου θύμισε και τα δικά μου βιώματα. Έκλαψα και ταυτόχρονα άκουσα τους ήχους της φύσης και έβλεπα τα κορίτσια να βρίσκονται μέσα σε αυτόν το χώρο όπου μπορούν επιτέλους να είναι όλες μαζί, ελεύθερες να δίνουν η μία στην άλλη το λόγο. Ήτανε ανακουφιστικό. Αλλά ταυτόχρονα μου δημιούργησε θλίψη το ότι δεν μπορούμε τόσο εύκολα να έχουμε χώρο για να μιλάμε έτσι. »

«Αναρωτιόμουν συνέχεια αν είναι όλα αυτά τα άτομα κάπου μαζί. Σου δίνει την αίσθηση πως ενώ ακούμε το κάθε άτομο ξεχωριστά είναι σαν να είναι κοντά. Ήταν στιγμές που ήταν σαν να είναι ένα άτομο. Όλα αυτά που ακούσαμε. Είναι τόσο κοινά. Ήταν και πολύ μπερδευτικό γιατί υπάρχουν τόσα βιώματα που τα έχουμε τόσο πολύ κανονικοποιημένα όσο είμαστε μικρά. Είναι βαρύ. Μακάρι να μπορούσαν να το ακούσουν όλοι οι άντρες. Μακάρι να μπορούσαν να καταλάβουν έστω τα μισά. »

«Το άκουσα στο σπίτι μου, στο κρεβάτι μόνη μου. Είχα κλειστή την πόρτα και το άκουγα με πολλή προσοχή. Δε θα ξεχάσω ποτέ το πόσο πολύ έκλαψα. Με συγκίνησαν πολύ οι φωνές και το πως μπλέκονταν μεταξύ τους. Θα ήταν όλα τόσο διαφορετικά αν επικοινωνούσαμε περισσότερο. Αν ξέραμε περισσότερα πράγματα ή έστω αν κάποια στιγμή στη ζωή μας καθόμασταν να τα συζητήσουμε όλα αυτά.»

Σε αντίθεση με τις γυναίκες, τα μηνύματα από άνδρες ήταν ελάχιστα. Παρατίθενται και μερικά από αυτά:

«Δεν μπόρεσα να κοιμηθώ όλη τη νύχτα . Νιώθω ντροπή που ανήκω στο ανδρικό γένος και που έχουμε προκαλέσει τόσο πόνο»

«Νιώθω πρώτη φορά τόσο έντονα το γεγονός ότι ποτέ μου δεν έχω βιώσει τίποτε από όλα όσα ακούγονται. Ουσιαστικά είναι ένα συναίσθημα το οποίο δεν μπορώ καν να διανοιθώ του πως είναι να το βιώνει κανείς»

«Με έβαλε σε πολλές σκέψεις σχετικά με εμένα τον ίδιο όσον αφορά τις πράξεις μου και τη συμπεριφορά μου σε γυναίκες. Όσο το άκουγα δε δάκρυσα και αυτό είναι που με έκανε να κλάψω πιο πολύ. Νιώθω μεγάλη ευγνωμοσύνη που το άκουσα και μπόρεσα να νιώσω όσα ζουν κάποιες »

« Με τάραξε και βούρκωσα. Μακάρι να μπορούσαν να το ακούσουν όσο περισσότεροι άντρες και να συνειδητοποιήσουν κάποια πράγματα. »

Βιβλιογραφία

- 4η ετησια - εκθεση (2023) isotita.gr. Available at: <https://isotita.gr/wp-content/uploads/2023/11/4h-ethsia-ekthesi-gia-ti-Via-kata-twn-gynaikwn.pdf> (Accessed: 25 April 2024).
- Αρτώ, Α. «Το Θέατρο της Σκληρότητας». Στο *Αρχιτέκτονες στου Σύγχρονου Θεάτρου*. Αθήνα: Δωδώνη, 141-161.
- Γκασούκα, Μ. (2013). Κοινωνιολογικές Προσεγγίσεις του Φύλου. Ζητήματα Εξουσίας και Ιεραρχίας. Γ' έκδ. Αθήνα: Διάδραση
- Μοσχοβάκου Ν., Παπαγιαννοπούλου, Μ., (2022), Βία και Παρενόχληση στον Κόσμο Εργασίας. Εκπαιδευτικό Εγχειρίδιο. Αθήνα: Κέντρο Ερευνών για Θέματα Ισότητας / ΚΕΘΙ. <https://www.kethi.gr/ekdoseis/ekpaideytiko-egheiridio-bia-kai-parenohlisi-ston-kosmo-tis-ergasias>
- Παπαγιαννοπούλου, Μ., Κάσδαγλη, Στ. & Μουρτζάκη, Μ. (2020). Σεξουαλική παρενόχληση κατά των γυναικών στην εργασία: Εξετάζοντας τον κλάδο επισιτισμού – τουρισμού. Έρευνα: Δεν είναι αυτή η δουλειά μας. Αθήνα: ActionAid. https://notpartofourjob.actionaid.gr/public/ActionAid_Harassment-Report.pdf
- Παπαχριστοφόρου, Μ. (2022). *Ο Εαυτός ως εργαλείο έρευνας: Εθνογραφία και Επιτέλεση*. Αθήνα: Παπαζήση.
- Belliveau, G. (2018). *Releasing Trauma*. Artizen.
- Berger, Dorita S. "The Use of Music Therapy as a Clinical Intervention for Physiologic Functional Adaptation." *Journal of Scientific Exploration* 17, no. no.4 (2003): 687–703.
- Bishop, C. (2006). *Participation*. London: Whitechapel Ventures Limited Texts.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso.
- Blackstone, A.M. (2003) 'Gender Roles and Society', in *Human Ecology: An Encyclopedia of Children, Families, Communities, and Environments*. Santa Barbara, santa barbara: ABC-CLIO, pp. 335–338. Available at: https://digitalcommons.library.umaine.edu/soc_facpub/1/

- Brand, P. (2006). Feminist Art Epistemologies: Understanding Feminist Art. *Hypatia*, 21(3), 166–189. <http://www.jstor.org/stable/3810957>
- Bochner, Arthur; Ellis, Carolyn (2016). *Evocative Autoethnography: Writing Lives and Telling Stories*. New York, New York: Routledge. [doi:10.4324/9781315545417](https://doi.org/10.4324/9781315545417). ISBN 9781134815876.
- Breton, A., & Witkovsky, M. S. (2003). Artificial Hells. Inauguration of the “1921 Dada Season.” *October*, 105, 137–144. <http://www.jstor.org/stable/3397688>
- Brown, K. (2014). “Introduction”. In *Interactive Contemporary Art: Participation in Practice*. London: I.B. Tauris, 1-14.
- Caruth, C. (Ed.). (1995). *Trauma: Explorations in memory*. Johns Hopkins University Press.
- Cameron shaw. “Suzanne Lacy: Chewing More Than the Fat.” *Gastronomica* 12, no. 2 (2012): 10–12. <https://doi.org/10.1525/gfc.2012.12.2.10>.
- Chatzifotiou, S., & Dobash, R. (2001). *Seeking Informal Support: Marital Violence Against Women in Greece*. *Violence Against Women*, 7(9), 1024-1050. <https://doi.org/10.1177/10778010122182884>
- Clark, M. H. (1983). Variations on themes of male and female: Reflections on gender bias in fieldwork in rural Greece. *Women's Studies*, 10(2), 117–133. <https://doi.org/10.1080/00497878.1983.9978585>
- Debord, G. (2016). *Η Κοινωνία του Θεάματος*. Αθήνα: Μεταίχμιο
- Deepwell, Katy. 1999. "Suzanne Lacy." *n.paradoxa* 4:25-33
- Ellis, C. and Bochner, A. (2000) “Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity: Researcher as Subject,” In *The Handbook of Qualitative Research* (2nd edition), edited by Norman Denzin and Yvonna Lincoln, Sage, pp. 733-768
- Filippone, C. (2018). For the Blood of Gaia: Betsy Damon’s Quest for Living Water. *Woman’s Art Journal*, 39(1), 3–11. <https://www.jstor.org/stable/26430797>
- Forte, J. (1988). Women’s Performance Art: Feminism and Postmodernism. *Theatre Journal*, 40(2), 217–235. <https://doi.org/10.2307/3207658>
- Fox, O. (2010). Once More with Feeling: an abbreviated history of feminist performance art. *Feminist Review*, 96, 107–121. <http://www.jstor.org/stable/40928099>
- Fryd, V. G. (2007). Suzanne Lacy’s Three Weeks in May: Feminist Activist Performance Art as “Expanded Public Pedagogy.” *NWSA Journal*, 19(1), 23–38. <http://www.jstor.org/stable/4317229>
- Gouma-Peterson, T., & Mathews, P. (1987). The Feminist Critique of Art History. *The Art Bulletin*, 69(3), 326–357. <https://doi.org/10.2307/3051059>

- Hammer, Les (1997). Dorris, George; Anderson, Jack (eds.). "'The Spirit of the Factory': Adolph Bolm's Post-Moderne Masterpiece". *Dance Chronicle*. **20** (2). New York: Marcel Dekker:191–208. doi:[10.1080/01472529708569279](https://doi.org/10.1080/01472529708569279). ISSN 0027-4666. JSTOR 916883. OCLC 48483212
- Hirschberger, G. (2018). Collective trauma and the social construction of meaning. *Frontiers in Psychology*, 9, Article 1441. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.01441>
- Horne, V. & Perry, L. (2022). *Feminism and Art History Now:Radical Critiques of Theory and Practice*. London: Bloomsbury Visual Arts.
- Kakarouna, S.-M. (2021) *Το φαινόμενο της γυναικοκτονίας στην Ελλάδα(2015-2020): η τραγική κατάληξη της έμφυλης βίας στη χώρα, DSpace Home*. Available at: <https://hellenicus.lib.aegean.gr/handle/11610/22564>(Accessed: 11 May 2024).
- Klein, J. (2014) *The ritual body as pedagogical tool: The performance art of the Woman's Building, The Woman's Building in Contemporary Culture*. Available at: https://www.academia.edu/903231/The_Ritual_Body_as_Pedagogical_Tool_The_Performance_Art_of_the_Womans_Building(Accessed: 26 March 2024).
- Labowitz-Starus, L., & Lacy, S. (1978). "In Mourning and in Rage ..." *Frontiers: A Journal of Women Studies*, 3(1), 52–55. <https://doi.org/10.2307/3345993>
- Lacy, S. (1977). "Three Weeks in May": Speaking Out on Rape, a Political Art Piece. *Frontiers: A Journal of Women Studies*, 2(1), 66–70. <https://doi.org/10.2307/3346109>
- Lacy, Suzanne. "The Name of the Game." *Art Journal* 50, no. 2 (1991): 64–68. <https://doi.org/10.2307/777165>
- Lauter, E. (2007). Feminist Activist Art: Losing the Edge? [Review of *The Routledge Reader in Politics and Performance; New Practices: New Pedagogies: A Reader; Graphic Agitation 2: Social and Political Graphics in the Digital Age*, by L. Goodman, Jane de Gay, M. Miles, & L. McQuiston]. *NWSA Journal*, 19(1), 156–165. <http://www.jstor.org/stable/4317236>
- Mason, B. (1992). *Street Theatre and Other Outdoor Performance*. London: Routledge.
- Matarasso, F. (1997). *Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts*. London: Comedia.
- Morgan, A. L. (1995). Feminist Art [Review of *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact; Gumbo Ya Ya: Anthology of Contemporary African-American Women Artists*, by N. Broude, M. D. Garrard, & S. Moore]. *Art Journal*, 54(3), 102–107. <https://doi.org/10.2307/777610>
- Newton, Richard. 1978. "She Who Would Fly: An Interview with Suzanne Lacy." In "The Art/Life Experiment." *High Performance* 1(2):4-7; 44-6
- Penniman, Naima, (2002). "Rhythm and Movement in Ghana:Healing through Dance through Generations" *African Diaspora ISPs*. 47. https://digitalcollections.sit.edu/african_diaspora_isp/47

Poteyeva, M. & Wasileski, G. (2016). Domestic Violence against Albanian Immigrant Women in Greece: Facing Patriarchy. *Social Sciences*. 5(37). <https://doi.org/10.3390/socsci5030037>

Raven, *Crossing Over: Feminism and Art of Social Concern* (Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1988)

Roth, M. (1988). "Suzanne Lacy: Social Reformer and Witch". *TDR* (1988-), 32(1), 42–60. <https://doi.org/10.2307/1145867>

Segalo, P. (2015). Trauma and gender. *Social and Personality Psychology Compass*, 9(9), 447–454. doi:10.1111/spc3.12192

Shalson, L. (2013). "Waiting". *Contemporary Theatre Review*, 23(1), 80–82. doi:10.1080/10486801.2013.765128

Striff, E. (1997). "Bodies of Evidence: Feminist Performance Art". *Critical Survey*, 9(1), 1–18. <http://www.jstor.org/stable/41556049>

Szymanek, A. (2018). "Performing a Public for Rape: The Collaborative Performances of Suzanne Lacy and Leslie Labowitz-Starus". *Woman's Art Journal*, 39(1), 32–42. <https://www.jstor.org/stable/26430800>

Wilding, F. (2020). "Undoing Waiting". In Aristarkhova, I. *Arrested Welcome: Hospitality in Contemporary Art*. University of Minnesota Press, 29–56.

Faith Wilding, "The Feminist Art Programs at Fresno and CalArts, 1970-75," in *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*, ed. Norma Broude and Mary D. Garrard (New York: Harry N. Abrams, 1994)

Withers, J. (2008). "All Representation Is Political: Feminist Art Past and Present [Review of *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art*; *Wack! Art and the Feminist Revolution*; *Claiming Space: Some American Feminist Originators*]"'. *Feminist Studies*, 34(3), 456–475. <http://www.jstor.org/stable/20459216>

'Womanhouse' - Information (no date) Harvard Mirador Viewer.

Available at: [https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:460299018\\$1i](https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:460299018$1i) (Accessed: 25 February 2024).

Διαδοκτικές πηγές:

Βία κατά των γυναικών Πανευρωπαϊκή έρευνα: Τα αποτελέσματα με μια ματιά (07 Φεβρουαρίου 2024)

<https://fra.europa.eu/el/publication/2020/kata-ton-gynaikon-panyropaiki-ereyna-ta-apotelesmata-me-mia-matia>

Εμφυλη βία, κοινωνική εργασία και ελληνική πραγματικότητα: η αντικαταπιεστική προοπτική (2023) *Ιδρυματικό Αποθετήριο Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής*. Available at: <https://polynoe.lib.uniwa.gr/xmlui/handle/11400/5545> (Accessed: 05 May 2024).

7000 year old woman / Streets of new York 1976-79 (Accessed at: 25 April 2024) Available at: <https://www.betsydamon.com/artworks/7000-year-old-woman>

Ablutions (1972)

Suzanne Lacy, Judy Chicago, Sandra Orgel and Aviva Rahman (Accessed at: 17 April 2024) Available at: <https://www.suzannelacy.com/ablutions>

Feminist Art (Accessed at: 19 January 2024) Available at:

<https://www.moma.org/collection/terms/feminist-art>

Interview with Suzanne Lacy, Women in the Arts in Southern California Oral History Project, 1990 Archives of American Art, (05 April 2024) at

<https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-suzanne-lacy-12940>

Three weeks in may (1977) (Accessed at: 17 April 2024) Available at:

<https://www.suzannelacy.com/three-weeks-in-may>

Womanhouse (Accessed at: 04 April 2024) Available at:

<https://judychicagoportal.org/projects/womanhouse>

Womanhouse (1972) (Accessed at: 04 April 2024) Available at:

<https://judychicago.com/gallery/womanhouse/pr-artwork/>

You're stuck in my guts (2019) *The White Review*. Available at:

<https://www.thewhitereview.org/reviews/youre-stuck-guts/> (Accessed: 26 February 2024)