

The Greek Review of Social Research

Vol 152 (2019)

152



Migratory aesthetics as a political strategy in the field of cultural production: Transnationalism, hybridity and interculturalism in The Slow Business of Going (Tsangari, 2000)

Vasiliki Petsa

doi: [10.12681/grsr.21370](https://doi.org/10.12681/grsr.21370)

Copyright © 2019, The Author



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

To cite this article:

Petsa, V. (2019). Migratory aesthetics as a political strategy in the field of cultural production: Transnationalism, hybridity and interculturalism in The Slow Business of Going (Tsangari, 2000). *The Greek Review of Social Research*, 152, 45–78. <https://doi.org/10.12681/grsr.21370>

Βασιλική Πέτσα*

Η μεταναστευτική αισθητική ως πολιτική στρατηγική στο πεδίο της τέχνης:
Διεθνικότητα, υβριδισμός και διαπολιτισμικότητα στη *Διαρκή αναχώρηση της Πέτρα*
Γκόινγκ (Τσαγγάρη, 2000)

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Το παρόν άρθρο διερευνά τους όρους και τις προϋποθέσεις διαμόρφωσης μιας αισθητικής με πολιτικά δραστικό περιεχόμενο στην παρούσα συγκυρία της αυξανόμενης παγκόσμιας διασυνδεσιμότητας. Εστιάζοντας στο πεδίο της κινηματογραφικής δημιουργίας, και μέσα από το πρίσμα του «διαπολιτισμικού κινηματογράφου» και του «ανεξάρτητου διεθνικού είδους», πραγματοποιείται μια αναλυτική προσέγγιση της ταινίας *Η διαρκής αναχώρηση της Πέτρα Γκόινγκ [The Slow Business of Going] της Αθηνάς-Ραχήλ Τσαγγάρη (2000)*, η οποία προάγει τη «μεταναστευτική αισθητική», καθώς ενεργοποιεί τον υβριδισμό και τη διαπολιτισμικότητα στο πλαίσιο μιας αγωνιστικής πολιτικής στρατηγικής.

Λέξεις κλειδιά: διαπολιτισμικός κινηματογράφος, κινητικότητα, μεταναστευτική αισθητική, υβριδικότητα, μεταφορά

* Μεταδιδακτορική Ερευνήτρια, Τμήμα Πολιτικής Επιστήμης και Διεθνών Σχέσεων, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, email: basiapetsa@hotmail.com

*Vasiliki Petsa**

Migratory aesthetics as a political strategy in the field of cultural production:
Transnationalism, hybridity and interculturalism in *The Slow Business of Going*
(Tsangari, 2000)

ABSTRACT

*This article investigates the conditions of possibility for the articulation of a politically radical aesthetics in the present context, which is defined by the intensification of global interconnectivity. Focusing on the cinematic field, and through the lens of «intercultural cinema» and «independent transnational genre», it provides an analytic exposition of the film *The Slow Business of Going* by Athina Rachel Tsangari (2000) which, as argued, promotes «migratory aesthetics», mobilising hybridity and transculturalism to radical political ends.*

Keywords: mobility, transnational cinema, migratory aesthetics, hybridity, metaphor

* Postdoctoral Researcher, Department of Political Science and International Relations, University of Peloponnese, email: basiapetsa@hotmail.com

ΕΙΣΑΓΩΓΗ**

Υπό το πρίσμα μιας αγωνιστικής δημοκρατικής οπτικής,¹ η ισχύουσα παγκόσμια συνθήκη ορίζεται από τον περιορισμό των πολιτικών πρακτικών και τη μετατροπή τους σε «συναινετική» διαχείριση οικονομικών συμφερόντων (Ρανσιέρ, 2008α, σελ. 22),² από την επικράτηση της ακλόνητης βεβαιότητας περί του «τέλους των μεγάλων αφηγήσεων» και την απαισιοδοξία περί της δυνατότητας κατάρτισης αποτελεσματικών χειραφετητικών πολιτικών στρατηγικών. Στα σημερινά συμφραζόμενα της διαρκώς διευρυνόμενης οικονομικής και πληροφοριακής διασυνδεσιμότητας, της ταυτόχρονης ισχυροποίησης του ελέγχου των μεταναστευτικών ροών, αλλά και της παγίωσης των όρων διεκδίκησης ορατότητας και λόγου στον δημόσιο χώρο, φαινομένων που δυσχεραίνουν την άρθρωση διαφωνίας σε επίπεδο πολιτικής και αισθητικής, ποιες οι δυνατότητες, οι ορίζουσες

** Το έργο συγχρηματοδοτείται από την Ελλάδα και την Ευρωπαϊκή Ένωση (Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο) μέσω του Επιχειρησιακού Προγράμματος «Ανάπτυξη Ανθρώπινου Δυναμικού, Εκπαίδευση και Διά Βίου Μάθηση», στο πλαίσιο της Πράξης «Ενίσχυση Μεταδιδακτόρων ερευνητών/ερευνητριών» (MIS-5001552), που υλοποιεί το Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών (IKY).

¹ Ο όρος «αγωνιστικότητα», στην παρούσα μελέτη, αντλεί κατ' αρχάς από τη ρανσιερική έννοια της «διαφωνίας» [*mésentente*], η οποία ενέχει διττή νοηματοδότηση, καθώς μπορεί να ερμηνευτεί ως «ασυνεννοησία», αλλά και ως «διαφωνία», υποδηλώνοντας τόσο την πρόθεση να καταστεί κανείς ορατός, εναντιωνόμενος σε μια τάξη οργάνωσης του πολιτικού που δεν του επιτρέπει να ασκεί το δικαίωμα του δημόσιου λόγου, όσο και την αναγκαιότητα άρθρωσης αυτής της διαφωνίας στον δημόσιο χώρο, ο οποίος θεμελιώνει και συντηρεί παρόμοιους αποκλεισμούς. Βασίζεται εξίσου στη «συγκρουσιακή συναίνεση» ως βάση μιας «θαλερής δημοκρατίας», έννοια που δεν περιγράφει «μια απλή σύγκρουση συμφερόντων», αλλά τη διαμάχη για την επικράτηση αντικρουόμενων ηγεμονικών σχεδίων και την ανασύνταξη των καθιερωμένων σχέσεων εξουσίας εντός μιας κοινωνικής δομής (Mouffe, 2010, σελ. 28-30, 42-43, 65-66 στο Κιουπκιολής, 2011, σελ. 73). Πρόκειται, ωστόσο, για μια μορφή δημοκρατικής επιτελεστικότητας που δεν επιδιώκει την παγίωση και την τελεολογική αποκρυστάλλωση, αλλά προάγει την ενδεχομενικότητα, την προσωρινότητα και τη μη-πλήρωση (Butler and Athanasiou, 2013, σελ. 155-156).

² Η κατά Ρανσιέρ έννοια της «συναίνεσης» δεν αφορά τόσο την επιδίωξη ειρηνικής κοινωνικής συνύπαρξης και αρμονικής επίλυσης των διαφορών σε πολιτικό επίπεδο, αλλά σχετίζεται πρωτίστως με δύο θεμελιώδεις εξελίξεις: α) τη μετατροπή του λαού από πολιτικό υποκείμενο σε κοινωνιολογικές, εμπειρικά ανιχνεύσιμες και μετρήσιμες κατηγορίες, και β) τον περιορισμό της πολιτικής σε διαδικασία οργάνωσης και διευθέτησης από «ειδικούς» εκείνων των ήσσονος σημασίας ζητημάτων που παρουσιάζονται ως αντικειμενικά, μη αμφισβητήσιμα δεδομένα, επιβεβλημένα από διεθνικές δομές διακυβέρνησης (Corcoran, 2010, σελ. 5).

και οι στοχεύσεις μιας πολιτικής της αισθητικής με αγωνιστική δυναμική;³ Και, αντιστοίχως, πώς τούτες μπορούν να πραγματοποιηθούν σε επίπεδο τεχνοτροπίας και αισθητικών γνωρισμάτων σε συγκεκριμένα καλλιτεχνικά έργα; Ζητούμενο, με βάση τα παραπάνω, παραμένει η άρθρωση μορφών τέχνης που επιχειρούν (και κατορθώνουν) να πραγματώσουν εναλλακτικές μορφές αντιληπτικής πρόσληψης και αισθητικής εμπειρίας, αίροντας αποκλεισμούς και ιεραρχικές διακρίσεις, με επίκεντρο τη φιγούρα του «μετανάστη», στη διευρυμένη της, όπως θα δούμε, εννοιολογική σημασιοδότηση.

Στο παρόν άρθρο, εστιάζοντας στο πεδίο της κινηματογραφικής δημιουργίας, υποστηρίζουμε ότι όψεις αυτής της αγωνιστικής αισθητικής, για την οποία έχει προταθεί ο όρος «μεταναστευτική αισθητική» [*migratory aesthetics*], μπορούν να εντοπιστούν στην ταινία *Η διαρκής αναχώρηση της Πέτρα Γκόινγκ* [*The Slow Business of Going*] της Αθηνάς-Ραχήλ Τσαγγάρη (2000), που εντάσσεται στο πλαίσιο του «διαπολιτισμικού κινηματογράφου» (βλ. Marks, 2000) ή του «ανεξάρτητου διεθνικού είδους» (Naficy, 1994 και 2001). Θέτοντας στο επίκεντρο της αφήγησης μια «μετανάστρια-σάμποργκ» ή «νομάδα-ρομπότ», όπως αυτοαποκαλείται, ονόματι Πέτρα Γκόινγκ,⁴ η Τσαγγάρη επεξεργάζεται κριτικά τη συνθήκη της παγκοσμιοποίησης και των παγκόσμιων πολιτισμικών ροών, των οριζόμενων από τα πολλαπλά επίπεδα διαπλοκής της σύγχρονης τεχνολογίας, της κινητικότητας πληθυσμών και της παραγωγής και διακίνησης εικόνων και ιδεολογιών, με άλλα λόγια των «τεχνοτοπίων» [*technoscapes*], των «εθνοτοπίων» [*ethnoscapes*], των

³ Στο παρόν άρθρο, η έννοια της «αισθητικής» αναφέρεται δευτερευόντως στα τεχνοτροπικά γνωρίσματα έργων τέχνης. Η πρωταρχική σημασία του όρου είναι ουσιαδώς πολιτική, περιγράφοντας «το σύστημα των *a priori* μορφών που καθορίζουν τι μπορεί να παρουσιαστεί στην εμπειρική αίσθηση» (Rancière, 2013, σελ. 8).

⁴ Πρόκειται για ελληνοαγγλική απόδοση του όρου «rolling stone», η οποία προκύπτει από μια συνδυαστική ονοματοθεσία, παραπέμποντας στη σύνθετη, βιογραφική υφή, διαπραγμάτευση καταγωγικής ταυτότητας και νέου πολιτισμικού περιβάλλοντος (Ελλάδα και ΗΠΑ) για τη σκηνοθέτιδα.

«μιντιακών ή επικοινωνιακών τοπίων» [mediascapes] και των «ιδεοτοπίων» [ideoscapes] (βλ. Appadurai, 1996).⁵ Θα υποστηριχτεί ότι η αγωνιστική δυναμική του συγκεκριμένου κινηματογραφικού κειμένου εκδηλώνεται πολλαπλά: σε επίπεδο αφήγησης, στον βαθμό που η «πατρίδα», ως βαθιά ριζωμένο αναφερόμενο, αναστέλλει εντέλει τη μεταμοντέρνα διολίσθηση του νοήματος (βλ. Naficy, 2001, σελ. 27)· με όρους μορφολογικής οργάνωσης, με την αναστοχαστική, μέσω της παρωδίας, σύζευξη αποπλαισιωμένων ηγεμονικών αισθητικών ρευμάτων και κωδίκων και τη μίμησή τους ως επανάληψη που παράγει διαφορά· τέλος, σε επίπεδο υποκειμενικής συγκρότησης, με τη συνειδητοποίηση από μέρους του έμφυλου νομάδα, της Πέτρα Γκόνιγκ, ότι συνιστά διασπορικό υποκείμενο, «διαμετανάστρια»,⁶ η οποία, παρότι αποδέχεται την επιθυμία του ανήκειν και αποκαθιστά τους δεσμούς αναφοράς με τον τόπο καταγωγής μέσω της μνήμης, δεν επιθυμεί την επιστροφή σε αυτόν με όρους εδαφικής πρόσβασης, αναγνωρίζοντας ότι οι ενδιάμεσοι σταθμοί αλλοίωσαν την ενθύμηση των πατρογονικών εδαφών, και παραμένοντας μετέωρη σε ένα αέναο καθεστώς μεταφοράς ή μετεωρισμού μεταξύ πολλών επιπέδων.

1. Η «ΜΕΤΑΝΑΣΤΕΥΤΙΚΗ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ» ΩΣ ΦΟΡΕΑΣ «ΜΙΚΡΩΝ ΑΝΤΙΣΤΑΣΕΩΝ». ΔΙΑΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΥΒΡΙΔΙΣΜΟΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Στη *Διαρκή αναχώρηση της Πέτρας Γκόνιγκ*, η Τσαγγάρη καταπιάνεται με τη θεματική των πολλαπλών εκδοχών της κινητικότητας στη σημερινή μεταπολιτική συνθήκη, διερευνώντας τις δυνατότητες αντίστασης στο επιλεκτικό πρόσταγμα

⁵ Στο σημαντικό έργο του *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, ο Arjun Appadurai κάνει λόγο για μια επιπλέον διάσταση των παγκόσμιων ροών, εκείνη των «χρηματοοικονομικών τοπίων» [financescapes], που όμως δεν θα μας απασχολήσει στο παρόν άρθρο.

⁶ Στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης, προτιμάται η απόδοση του όρου «transmigrant» ως «διαμετανάστης» (παρά ως «διεθνικός μετανάστης»), καθώς η έννοια της μετανάστευσης λαμβάνει ευρύτερη, μέσω της μεταφοράς, σημασιοδότηση, πέραν της γεωγραφικής.

κεφαλαιακής και εργασιακής κινητικότητας της μετανεωτερικότητας από τη μια και στην ταυτοτική καθήλωση και εθνικιστική περιχαράκωση από την άλλη. Προτού προβούμε στην ανάλυση των επιμέρους αισθητικών μέσων που επιστρατεύονται στο πολυαισθητηριακό αυτό κείμενο, κρίνεται σκόπιμη η ένταξή του στην ευρύτερη προβληματική της περιορισμένου εύρους, αλλά δυνητικά ισχυρής, πολιτικής επίδρασης εκδοχών της σημερινής τέχνης που προσδιορίζονται από την έννοια της «μεταφοράς» (με τη διττή έννοια του όρου, συμφύροντας την κινητικότητα με το σχήμα λόγου), για την οποία οι Mieke Bal και Miguel Á. Hernández-Navarro (2011) επινοούν τον όρο «μικρές αντιστάσεις» [little resistances]. Ο συλλογισμός τους αναπτύσσεται συνοπτικά ως εξής: Επίκεντρο των κριτικών συζητήσεων περί νεωτερικότητας αποτέλεσε το «ταξίδι», μια διαδικασία διεπόμενη από σαφή στοχοθεσία ως προς τη φορά της κινητικότητας και ρυθμιζόμενη από αυστηρές τεχνολογίες ελέγχου. Στη σύγχρονη, μετανεωτερική συνθήκη, επίκειται η καθιέρωση ενός νέου παραδείγματος, της «μετανάστευσης», που ενσωματώνει πολλαπλές, μη γραμμικές κινητικότητες, παραμένοντας χωρικά ασταθής και χρονικά ευμετάβλητη. Η μετεγκατάσταση που συνεπάγεται η μετανάστευση προκαλεί μια χωροχρονική και πολιτισμική απορρύθμιση, απρόσβλητη από μηχανισμούς ελέγχου, που αντιστοιχεί σε έναν κενό χώρο, σε ένα μεσοδιάστημα (τον χώρο της «μεταφοράς»), όπου καθίσταται δυνατό, μέσω «μικρών αντιστάσεων», να αμφισβητηθεί η παγίωση της πολιτικής συναίνεσης. Στον βαθμό που η τέχνη κατορθώνει να καταστήσει ορατούς αυτούς τους δυνητικά αγωνιστικούς «χώρους», προϋποθέτοντας παράλληλα την ενεργό συμμετοχή του θεατή μέσω «εικόνων που υπονοούν, προτείνουν και υποδηλώνουν, παρά μεταδίδουν μηνύματα» (Brown, 1995, σελ. 50 στο ίδιο, σελ. 10), επιτρέπει τη μη κατευθυνόμενη βίωση εναλλακτικών εκδοχών της πραγματικότητας σε επίπεδο αισθητηριακής πρόσληψης από μέρους του κοινού.

Σε αυτό το πλαίσιο, ο υβριδισμός, ως συνθήκη συγκρότησης ταυτοτήτων, δεν προκύπτει ως συνθετικό προϊόν της σύζευξης δύο πρωταρχικών πολιτισμικών συστημάτων, τα οποία διατηρούν την αυθεντικότητα και την αυθεντία τους, αλλά ως αποτέλεσμα της συνάρθρωσής τους, ως «τρίτος χώρος», απρόβλεπτος και αντιουσιοκρατικός, που εκτοπίζει και υποκαθιστά τις ιστορίες από τις οποίες προέρχεται ένα χώρος, επιπλέον, που συνιστά γόνιμο πεδίο επαναδιαπραγμάτευσης του πολιτισμικού νοήματος (Rutherford and Bhabha, 1990, σελ. 211).⁷ Επομένως, προϋποθέτοντας μια διαδικασία μετάφρασης, ο υβριδισμός, παρότι δεν προκύπτει *ex nihilo*, αλλά προϋποθέτει την προϋπαρξη πολιτισμικών συστημάτων και την αλληλεπίδρασή τους, σηματοδοτεί την εγκαινίαση μιας νέας, νοηματικά ενεργής επικράτειας, η οποία θέτει υπό αμφισβήτηση την αξίωση θεμελιακότητας των καταγωγικών της συστημάτων.

Η τρεχόντως αναδύομενη «μεταναστευτική αισθητική», ως πολιτικά δραστική προσέγγιση στην τέχνη, δεν αναφέρεται αποκλειστικά στην αναπαράσταση όψεων του μεταναστευτικού φαινομένου, παρότι πολύ συχνά τα αισθητικά μέσα συστοιχούν με το θεματικό περιεχόμενο. Και αυτό διότι ο πολιτισμικός υβριδισμός που προκύπτει από τις διαδικασίες κοσμοπολιτικοποίησης δεν προϋποθέτει απαραίτητως την ανθρώπινη μετακίνηση, καθώς ενδέχεται να προωθείται και από τη διασυνοριακή μεταφορά πολιτισμικών προϊόντων και τη χρήση τους από στατικά υποκείμενα, των οποίων η ταυτότητα διαμορφώνεται σε μετα-εθνική βάση (Beck, 2008, σελ. 27·

⁷ Είναι σημαντικό να τονιστεί ότι ο «τρίτος χώρος», κατά την εννοιολόγησή του από τον Homi Bhabha (1990), προδιαγράφει αφενός το ενδιάμεσο πεδίο μεταξύ δύο πολιτισμικών συστημάτων, όπου μπορούν να προκύψουν υβριδισμοί, αλλά και τον «χώρο» της διαφοράς μίας και μοναδικής κουλτούρας με τον εαυτό της, ο οποίος προκύπτει από τη θεμελιώδη διάσταση μεταξύ των πολιτισμικών σημείων και της εκάστοτε επιτέλεσής τους, ως θεμελιώδες χαρακτηριστικό της δομής της ίδιας της συμβολικής αναπαράστασης. Ο Edward Soja επεξεργάστηκε περαιτέρω από τη σκοπιά της πολιτικής γεωγραφίας την έννοια του «τρίτου χώρου» ως πεδίου άρσης των δυαδικών αντιθέσεων, και κατέληξε στην εξής περιγραφή: «Τα πάντα συγκλίνουν στον τρίτο χώρο: η υποκειμενικότητα και η αντικειμενικότητα, το αόριστο και το συγκεκριμένο, το γνώσιμο και το αδιανόητο, το επαναλαμβανόμενο και το διαφορετικό, η δομή και η βούληση, ο νους και το σώμα, η συνείδηση και η έλλειψη συνειδητότητας, το πειθαρχημένο και το διαπειθαρχικό, η καθημερινή ζωή και η ατέλειωτη ιστορία» (1996, σελ. 56).

Gupta, 1992, σελ. 74). Εξάλλου, αντλώντας από την αντίστοιχη τυπολογία του John Urry (2004), σημειώνουμε ότι η έννοια της κινητικότητας ενέχει και η ίδια μεταφορικές διαστάσεις: Περιλαμβάνοντας τόσο το εικονικό όσο και το επικοινωνιακό ταξίδι, αναδεικνύει τον ρόλο που διαδραματίζουν οι τεχνολογικές εξελίξεις στη δόμηση της σύγχρονης καθημερινής ζωής και στη διαμόρφωση δομών συνδεσιμότητας, στις οποίες, όμως, δεν έχουν όλοι ισότιμη πρόσβαση. Η θέσμιση και εφαρμογή νέων τεχνολογιών και δομών ελέγχου σε επίπεδο διαδικτύου και ηλεκτρονικής παρακολούθησης θέτει σε λειτουργία καινοφανείς μηχανισμούς επιτήρησης και περιορισμού της κινητικότητας, καθιστώντας την αντικείμενο έντονης και επίμαχης πολιτικοποίησης. Επεκτεινόμενο, επομένως, το καθεστώς της «αστυνομίας» και στο πεδίο της εικονικής πραγματικότητας, λειτουργεί περιοριστικά τόσο σε επίπεδο συγκρότησης διαδικτυακών κοινοτήτων όσο και ορατότητας και συμμετοχής σε αυτές.⁸

Η «μεταναστευτική αισθητική» αντλεί από το συναφές, αντιθετικό ζεύγμα «γηγενής/ξένος» προκειμένου, από τη μια πλευρά, να αποδομήσει τις προκείμενες, βασισμένες σε μια «μεταφυσική της εδραιοποίησης», αντιλήψεις, που το συντηρούν εντός των παραδοσιακών γεωγραφικών συμφραζομένων, επιβάλλοντας αποκλεισμούς, διαχωρισμούς και περιορισμούς σε επίπεδο ταυτότητας και πολιτειακών δικαιωμάτων. Από την άλλη, λαμβάνοντας υπόψη τη χωροταξική διαμόρφωση του διαδικτύου, την κανονιστική έμφαση στην κινητικότητα ως δυνατότητα πλοήγησης και μετάβασης σε ψηφιακούς κόμβους και πλατφόρμες, αλλά και τις αντίστοιχες διαβαθμίσεις της χορηγούμενης «εικονικής πολιτειότητας», ως

⁸ Με τον όρο «καθεστώς», στο πλαίσιο του ρανσιερικού στοχασμού, νοείται «μια σειρά αξιωμάτων που καθορίζουν την αίσθηση ή το νόημα που θα αποδοθεί σε επαισθητά προϊόντα, δημιουργήματα καλλιτεχνικών πρακτικών» (Tanke, 2011, σελ. 77). Αντιστοίχως, ο όρος «αστυνομία» περιγράφει ένα σταθερό, αυστηρά ορισμένο σύστημα καταμερισμού ικανοτήτων και λειτουργιών, που εγκαλεί συγκεκριμένα υποκείμενα –εξαιρώντας άλλα– σε προσδιορισμένους κοινωνικούς ρόλους και θέτει σαφή κριτήρια διαχωρισμού της ιδιωτικής και της δημόσιας σφαίρας, δικαιώματος στον δημόσιο λόγο και κοινωνικής ανυπαρξίας, κ.ο.κ. (Rancière, 1999, σελ. 28).

δυνατότητας συμμετοχής σε κοινότητες, η «μεταναστευτική αισθητική» προβληματικοποιεί την ευθεία αντιστοίχιση των διωνύμων «γηγενής/ξένος» και «εδραίος/κινούμενος» (Canclini, 2011, σελ. 31-33), εκθέτοντας τις ανισότητες που προκύπτουν βάσει της υπόρρητης «μεταφυσικής της κινητικότητας», η οποία υπόκειται της «αστυνομικής τάξης» που οργανώνει την κατανομή (άυλων) σωμάτων και υποκειμενικότητων. Είναι απαραίτητο, επομένως, να διευκρινιστεί ότι η «μεταναστευτική αισθητική» δεν παραγνωρίζει τις ταυτοτικές καθηλώσεις και τους θεσμικούς περιορισμούς που διέπουν τη μετακίνηση πληθυσμών, ούτε αναπαράγει άκριτα το εγκώμιο της κινητικότητας.⁹

Εμμένοντας στην κινητικότητα ως μεταφορά (metaphor/transport), ως πρότυπο της μεταναστευτικής αισθητικής αναδεικνύεται ο «διαμετανάστης» αλλά και άλλες, αντίστοιχες μορφοπλασίες, που αποτυπώνουν τη συνθήκη της κυκλικής μετανάστευσης και του διεθνισμού ο οποίος, παρότι κατορθώνει εν πολλοίς να πραγματώσει την εναρμόνισή του με τις πολιτισμικές και κοινωνικο-οικονομικές δομές της χώρας (ή των πληθυντικών χωρών) υποδοχής του, διατηρεί εντούτοις κοινωνικούς, οικογενειακούς, εμπορικούς, συμβολικούς ή άλλου τύπου δεσμούς με τη χώρα προέλευσής του, παραμένοντας ενεργός σε πολλαπλά επίπεδα. Η καθημερινότητά του, με άλλα λόγια, ορίζεται από συνεχείς και αδιάλειπτες διασυνωριακές διασυνδέσεις (Glick Schiller, Basch and Szanton Blanc, 1995, σελ. 48), κατά τρόπο ώστε η υποκειμενική του ταυτότητα να ορίζεται από μια πλειάδα

⁹ Εγκαλώντας από αντίστοιχη οπτική τον Rancière, ο Peter Hallward προειδοποιεί ενάντια στην ανενδοίαστη αποδοχή και προώθηση των εννοιών της κινητικότητας και της οριακότητας, σε μια εποχή όπου η επικράτηση καινοφανών νεοτεϊλορικών μορφών παραγωγής, βασισμένων στην ευελιξία, τη διάσπαση και τη μετακίνηση, τους αποστερεί το κριτικό τους περιεχόμενο (2006, σελ. 125). Σημειώνουμε, ως προς την παραπάνω κριτική, ότι ο Hallward υιοθετεί μια μάλλον περιοριστική και κανονιστική, επικεντρωμένη στον θεσμικό έλεγχο, προσέγγιση της κινητικότητας, παραγνωρίζοντας αυτόνομες εκδοχές και όψεις της από την οπτική του μεταναστευτικού υποκειμένου που ενέχουν χειραφετητική και εν δυνάμει πολιτικά ριζοσπαστική δυναμική.

διακριτών πολιτισμικών συγκροτήσεων και από τη θέση του εντός πολλαπλών κοινωνικών δικτύων.

Οι διαμετανάστες συγκροτούν ένα κινητό εργατικό δυναμικό ευρείας ταξικής διαστρωμάτωσης, παρότι πρόκειται, συνηθέστερα, για άτομα προλεταριακής καταγωγής αλλά και αντίστοιχης θέσης στις χώρες υποδοχής,¹⁰ τα οποία αυτενεργούν μεν σε επίπεδο διασπορικής συγκρότησης, εντός όμως ενός ευρύτερου πεδίου κοινωνικών σχέσεων, το οποίο δεν υπόκειται στον έλεγχο τους (Glick Schiller, Basch and Szanton Blanc, 1992, σελ. 13, 19). Το συγκεκριμένο πρότυπο, που ενσαρκώνει την αποδόμηση (ή ακόμη και τη φιλοδοξία άρσης) διχαστικών ταυτοτικών διπόλων («γηγενής»/«ξένος», «εδραίος»/«κινούμενος»), καθίσταται αντικείμενο δημιουργικής επεξεργασίας στο πλαίσιο της μεταναστευτικής αισθητικής, η οποία εμμένει, σε πολιτισμικό επίπεδο, στη χειραφετητική λειτουργία των υβριδικών ταυτοτήτων, της πολλαπλής χρονικότητας και της ετερογενούς, πολυφωνικής διασυνδεσιμότητας.

Ειδικότερα για το πεδίο της κινηματογραφικής δημιουργίας, εκφάνσεις της μεταναστευτικής αισθητικής εντοπίζονται στο «ανεξάρτητο διεθνικό είδος» και στον «κινηματογράφο με προφορά» [accented cinema], όρους με τους οποίους ο Hamid Naficy θέλησε να περιγράψει ένα ετερογενές σώμα κινηματογραφικών ταινιών, που έχουν παραχθεί από απεδαφικοποιημένους (*deterritorialised*) δημιουργούς και δεν

¹⁰ Θεωρούμε ότι ο όρος «διαμετανάστης», στον βαθμό που περιγράφει πρωτίστως κινούμενα υποκείμενα προλεταριακής τοποθέτησης, περιλαμβάνει τόσο νόμιμες όσο και παράτυπες εκδοχές της μετανάστευσης. Συμβάλλοντας στο θεωρητικό ρεύμα της «αυτονομίας της μετανάστευσης» [autonomy of migration], ο Sandra Mezzadra (2010) τονίζει ότι η παράτυπη μετανάστευση εντάσσεται, ως ακραία αναπαράσταση ενός συνόλου χαρακτηριστικών που αναπαράγονται διαρκώς στο πλαίσιο ενός μεταναστευτικού καθεστώτος, σε ένα συνεχές υποκειμενικών θέσεων που ορίζουν στο σύνολό τους ολόκληρο το φάσμα της μετανάστευσης. Ειδικότερα, εξετάζοντας τη δυναμική αλληλεπίδρασης μεταξύ μιας «πολιτικής του ελέγχου» και μιας «πολιτικής της μετανάστευσης», ο Mezzadra εμμένει στην αυτονομία της παράτυπης μετανάστευσης ως πλεονάζουσας ενέργειας, μη ελεγχόμενης από τις σχέσεις παραγωγής, και προτείνει τη θεώρησή της ως δυναμικά ριζοσπαστικής, στο βαθμό που οι φορείς της προωθούν εναλλακτικές εκδοχές της πολιτειότητας και του πολιτικού συνανήκειν, ασκώντας μη θεσμοθετημένες πρακτικές διεκδίκησης δικαιωμάτων, με άλλα λόγια «δραματοποιώντας ένα μη υπάρχον δικαίωμα» (Rancière, 1999, σελ. 25). Ο Mezzadra διευκρινίζει, ωστόσο, ότι η θεωρητική του πρόταση, παρότι αντλεί στοιχεία από μεταναστευτικές ροές ευρείας κλίμακας και κατευθύνσεων, είναι σαφώς γεωγραφικά εντοπισμένη και αφορά συγκεκριμένα την παράτυπη μετανάστευση εντός της ευρωπαϊκής επικράτειας.

εντάσσονται στα κυρίαρχα εμπορικά κυκλώματα παραγωγής, διανομής και προβολής της κινηματογραφικής βιομηχανίας. Τα έργα αυτά εμφανίζουν μια σειρά κοινών τεχνοτροπικών γνωρισμάτων, μεταξύ των οποίων και τα εξής: Εναλλαγή μεταξύ κλειστής και ανοιχτής φόρμας ως προς το οπτικό ύφος, κατακερματισμός, αναστοχασμός, πολυγλωσσισμός και επιστολικότητα ως προσδιοριστικά χαρακτηριστικά της αφηγηματικής δομής, ρευστότητα, διττότητα και υπαρξιακή αβεβαιότητα σε επίπεδο υποκειμενικής συγκρότησης των χαρακτήρων, θεματική εστίαση στο ταξίδι, έμφαση στον εκτοπισμό, την ιστορικότητα και την ταυτότητα, δυσφορία, οριακότητα και νοσταλγία ως κυρίαρχες δομές συναισθήματος και εγγραφή της βιογραφικής, κοινωνικής και κινηματογραφικής παρεκτόπισης των ίδιων των δημιουργών εντός της κινηματογραφικής αφήγησης (Naficy, 2001, σελ. 4). Ένα επιπλέον χαρακτηριστικό των ταινιών που ανήκουν στο ανεξάρτητο διεθνικό είδος είναι η «απτική οπτική» [tactile optics], έννοια που αναφέρεται στην υπονόμηση της όρασης ως κυρίαρχης αίσθησης ταυτισμένης με τη νεωτερικότητα εξαιτίας της εμφιλοχώρησης άλλων αισθήσεων που επαναφέρουν ιδιωτικές μνήμες και επιτείνουν το αίσθημα της πολιτισμικής διαφοράς για το εκτοπισμένο υποκείμενο ή αποκαθιστούν τη σύνδεση με την κοινότητα καταγωγής του. Με όρους οπτικής αναπαράστασης, η «απτική οπτική» αρθρώνεται μέσω της έλλειψης γραμμικής ακολουθίας σε δομικό επίπεδο, η οποία προκύπτει από τη συμπαράθεση φωνών, τόπων, εστιάσεων και χρονικοτήτων, αλλά και με την ανάδειξη της υφής της οθόνης μέσω αισθητηριακών εμπειριών (Naficy, 2001, σελ. 28-29). Ανάλογη έμφαση στον ρόλο των αισθήσεων πέραν της όρασης και της ακοής ιδίως στην αφή, ως «ψηφία» μιας νέας γλώσσας έκφρασης, που επιτρέπει την πρόσβαση στην απωθημένη πολιτισμική μνήμη, αποδίδει και η Laura Marks (2000), εμμένοντας στη σημασία της απουσίας, της σιωπής, της ρωγμής και της διάσπασης της ενότητας της

κινηματογραφικής εμπειρίας, σημεία όπου κωδικοποιείται το πεδίο συναρμογής διακριτών συστημάτων πολιτισμικής γνώσης. Παρότι ο «διαπολιτισμικός κινηματογράφος» δεν κατορθώνει να εγγράψει με όρους ρητής αναπαράστασης τη συνθήκη της διασποράς και της μετανάστευσης, καταδεικνύει μέσω των κενών και της ασυμβατότητας εικόνας και ήχου την αδυναμία των υπαρχουσών γλωσσών να παράσχουν τα κατάλληλα εκφραστικά μέσα άρθρωσης μειονοτικών (διασπορικών) εμπειρικών βιωμάτων, καθιστώντας αισθητό το περιοριστικό πεδίο αναφοράς του ισχύοντος καθεστώτος ορατότητας στο εκάστοτε πολιτισμικό περιβάλλον.¹¹

Αυτός ο τύπος κινηματογραφικής έκφρασης φανερώνει τη μονομέρεια και τη λογική του αποκλεισμού που διέπει τους ηγεμονικούς, εθνικούς πολιτισμικούς κώδικες, οι οποίοι αδυνατούν να εκφράσουν τη διασπορική και την εν γένει μεταναστευτική εμπειρία. Επιπλέον, ενεργοποιώντας αισθήσεις όπως η αφή και η όσφρηση εκφέρει το αίτημα αναδιοργάνωσης του «μερισμού του αισθητού»,¹² αίτημα ουσιωδώς πολιτικό. Με άλλα λόγια, αν θεωρήσουμε τη διαδικασία συμβολοποίησης του συλλογικού με όρους συναίνεσης, δηλαδή ως «αστυνομία», ο διαπολιτισμικός κινηματογράφος μπορεί να εννοηθεί ως αισθητικά κωδικοποιημένη «διαφωνία», αρθρωμένη από μέρους ακριβώς αυτών των εξαιρεθέντων υποκειμένων, δηλαδή ως «πολιτική» και ετερογένεια ή ως άρνηση των αισθητών δεδομένων της κοινωνικής συνύπαρξης και επιθυμία κοινωνικο-πολιτικής αλλαγής (Rancière, 2004).

¹¹ Παρότι αμφότεροι οι όροι «ανεξάρτητο διεθνικό είδος» ή «κινηματογράφος με προφορά» και «διαπολιτισμικός κινηματογράφος» περιγράφουν κινηματογραφικά κείμενα όπου εγγράφονται διακειμενικές και διαπολιτισμικές μάχες σε επίπεδο νοήματος, ο «διαπολιτισμικός κινηματογράφος» αναφέρεται συγκεκριμένα σε έργα των οποίων οι δημιουργοί διαμένουν στον τόπο γέννησής τους (Marks, 2000, σελ. 7).

¹² Ο όρος αναφέρεται στην «κατανομή και ανακατανομή των χρόνων και των χώρων, των τόπων και των ταυτοτήτων [...] στον τρόπο διαμόρφωσης και αναδιαμόρφωσης του ορατού και του αόρατου, στη διάκριση της ομιλίας από τον θόρυβο κι ούτω καθεξής» (Rancière, 2013, σελ. 8) και εγγράφει την αισθητική στον πυρήνα του πολιτικού.

2. Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ-ΡΑΧΗΛ ΤΣΑΓΓΑΡΗ ΚΑΙ Η ΔΙΑΡΚΗΣ

ΑΝΑΧΩΡΗΣΗ ΤΗΣ ΠΕΤΡΑ ΓΚΟΪΝΓΚ (2000)

Αντλώντας από τον χώρο της πρόσφατης, διεθνικής κινηματογραφικής παραγωγής, υποστηρίζουμε ότι γνωρίσματα της μεταναστευτικής αισθητικής, εκφρασμένης στο πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής από το ανεξάρτητο διεθνικό είδος ή το ρεύμα του διαπολιτισμικού κινηματογράφου, μπορούν να εντοπιστούν στη «lo-fi/sci-fi ταινία δρόμου» *Η διαρκής αναχώρηση της Πέτρα Γκόινγκ* της Αθηνάς-Ραχήλ Τσαγγάρη (2000).¹³ Δεδομένης της ενσωμάτωσης αυτοβιογραφικών στοιχείων στην πλοκή των ταινιών από μέρους των δημιουργών με προφορά, προτού προχωρήσουμε σε μια αναλυτική προσέγγιση της ταινίας, θα σταθούμε στη βιογραφική διαδρομή της Τσαγγάρη, με βάση την οποία στοιχειοθετείται η ένταξή της στην κατά Naficy κατηγορία των «διασπορικών δημιουργών» [diasporic filmmakers], οι οποίοι, σε αντίθεση με τους «εξόριστους δημιουργούς» [exilic filmmakers], δεν εξαναγκάζονται σε εκτοπισμό, αλλά επιλέγουν τη μετοίκηση για λόγους καλύτερης επαγγελματικής αποκατάστασης.¹⁴

Γεννημένη στην Αθήνα, η Αθηνά Ραχήλ Τσαγγάρη έζησε έως την ηλικία των πέντε ετών στα Άσπρα Σπίτια Βοιωτίας και στη συνέχεια μετακόμισε εκ νέου στην Αθήνα. Σπούδασε στη Φιλοσοφική σχολή του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και στη συνέχεια μεταφέρθηκε στις Η.Π.Α, όπου συνέχισε τις σπουδές

¹³ Η περιγραφή του έργου με αυτούς τους όρους περιλαμβάνεται στο επίσημο βιογραφικό της σκηνοθέτιδος, βλ. <http://www.haosfilm.com/en/about/athina-rachel-tsangari/> [πρόσβαση στις 01/03/2018].

¹⁴ Τρία σημεία χρήζουν διευκρίνισης σε αυτό το σημείο: Ο εκτοπισμός ή η μετοίκηση των δημιουργών δεν συνεπάγεται αυτομάτως ούτε τη στρατηγική υιοθέτησης πειραματικών κινηματογραφικών τεχνικών, ούτε την περιθωριοποίηση των δημιουργών αυτών στο πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής της χώρας υποδοχής. Επιπλέον, οι κατηγορίες δημιουργών που διαγράφει ο Naficy (διασπορικοί, εξόριστοι και εθνοτικοί κινηματογραφιστές) δεν αποτελούν οριστικούς δείκτες, καθώς ενδέχεται να μεταβληθούν σε συνάρτηση με την καλλιτεχνική και βιογραφική πορεία του εκάστοτε δημιουργού. Τέλος, με την κατάταξη ενός κινηματογραφιστή σε μια κατηγορία δεν εξυπακούεται αυτομάτως ότι το έργο του θα εμφανίζει τα προδιοριστικά χαρακτηριστικά της αντίστοιχης κατηγορίας ταινιών, καθώς στην πλειονότητά τους οι ταινίες που συναπαρτίζουν το «ανεξάρτητο διεθνικό είδος» συγκεράζουν στοιχεία και των τριών κατηγοριών (Naficy, 2001, σελ. 11).

της, αρχικά στις Επιτελεστικές Σπουδές [Performance Studies] και έπειτα στη σκηνοθεσία, στη Νέα Υόρκη και στο Όστιν του Τέξας, όπου και διετέλεσε λέκτορας Κινηματογραφικών Σπουδών. Κατά τη διάρκεια της φοίτησής της στο Πανεπιστήμιο του Τέξας, η Τσαγγάρη διετέλεσε ιδρυτικό στέλεχος και διευθύντρια του Διεθνούς Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους Cinematexas (1997), καθώς και της εταιρείας παραγωγής Haos Film (1997), της οποίας η έδρα μεταφέρθηκε το 2004 στην Αθήνα. Η *διαρκής αναχώρηση της Πέτρα Γκόινγκ*, η πρώτη της μεγάλου μήκους ταινία, που ολοκληρώθηκε το 2000, προέκυψε στο πλαίσιο της διπλωματικής της εργασίας στο Πανεπιστήμιο του Τέξας. Είχε προηγηθεί η συμμετοχή της ως σεναριογράφου, σκηνοθέτη ή/και παραγωγού σε τρεις ταινίες μικρού μήκους (*Fit*, 1995· *Plant #1*, 1995· *Anticipation*, 1996). Η δραστηριοποίησή της εκτός των κυρίαρχων κυκλωμάτων παραγωγής και διανομής ταινιών αποτελεί συνειδητή και ρητή της επιλογή.¹⁵

Τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά της κινηματογραφικής γλώσσας της Τσαγγάρη είχαν ήδη αρθρωθεί στη βάση του πειραματισμού από τη μικρού μήκους ταινία της με τίτλο *Fit*,¹⁶ στην οποία πρωταγωνιστεί η ηθοποιός που ενσάρκωσε και τον ρόλο της Πέτρα Γκόινγκ, η Lizzie Curry Martinez. Τα χαρακτηριστικά αυτά, που περιλαμβάνουν μεταξύ άλλων την αποκλειστική χρήση της αγγλικής γλώσσας, την επεισοδιακότητα της πλοκής, την υιοθέτηση κωμικών στοιχείων (καταστάσεις που χαρακτηρίζονται από ιδιομορφία, τη λογική του παραλόγου ή από την επιτάχυνση

¹⁵ Σε συνέντευξή της στον ομότεχνό της Richard Linklater για την εφημερίδα *The Austin Chronicle*, η Τσαγγάρη δηλώνει σχετικά: «Το να με επιλέξει η Miramax θα μου προκαλούσε ένα είδος ανησυχίας. Διότι θα σκεφτόμουν ότι κάτι πήγε στραβά. Ότι ίσως είναι πολύ ομογενοποιημένη [η ταινία] [...] Πιστεύω ότι πρέπει να δημιουργήσουμε ένα δίκτυο διανομής που να είναι εντελώς αυτόνομο» (2001).

¹⁶ Η αισθητηριακή αναζήτηση που διέπει τον διεθνικό κινηματογράφο συνιστά πλέον επιδίωξη και του εν γένει πειραματικού ή και του εμπορικού κινηματογράφου. Υφίστανται, ωστόσο, δύο διαφορές ανάμεσα στους δύο τύπους κινηματογραφικής έκφρασης: Αφενός, η καταφυγή στην ενσώματη γνώση δεν αποτελεί απόπειρα αισθητικού πειραματισμού αλλά αναγκαιότητα για τον διεθνικό κινηματογράφο, στον βαθμό που στερείται άλλων εκφραστικών μέσων. Αφετέρου, η ενσώματη εμπειρία την οποία επικαλείται ο διεθνικός κινηματογράφος προσλαμβάνει κοινωνικό χαρακτήρα, καθώς το σώμα αναδεικνύεται σε φορέα πολιτισμικής και όχι ατομικής μνήμης (Marks, 2000, σελ. xii-xiii).

ρυθμού), ασυνήθιστες κινήσεις της κάμερας (κάθετη περιστροφή 360 μοιρών), ελλειπτικό μοντάζ με εκτεταμένη χρήση της τεχνικής *jump cut*, δημιουργούν μια αίσθηση ανοικειότητας στον θεατή και υποβάλλουν περαιτέρω, και σε επίπεδο αισθητηριακής πρόσληψης, την έλλειψη συντονισμού, αρμονίας ή συμμετρίας, που συνιστά και την κεντρική θεματική της ταινίας (*fit*: εφαρμόζω, χωράω, στη ρηματική του εκδοχή, αλλά και νευρική κρίση, ως ουσιαστικό, ή γυμνασμένος, και κατ' επέκταση έτοιμος για όλα, ως επίθετο). Έπιπλα, αντικείμενα και μέλη του σώματος, που υφίστανται σε δυσαναλογία με το περιβάλλον ή αλλάζουν μέγεθος δίχως τη θέληση της ηρωίδας, δυσχεραίνουν την επιτέλεση καθημερινών πρακτικών και πυροδοτούν τους υπαρξιακούς της προβληματισμούς. Με το βλέμμα στραμμένο στην κάμερα, η Λίζι δηλώνει: «Δεν κατορθώνω να κάνω τα πράγματα να χωρέσουν μέσα σε άλλα πράγματα», με αλλοιωμένη φωνή, της οποίας ο ρυθμός διακόπτεται, επιταχύνεται ή επιβραδύνεται, και το ηχόχρωμα αλλάζει με την παρεμβολή μηχανικών μέσων. Η αδυναμία προσαρμογής στις πειστικές προδιαγραφές μιας πραγματικότητας που αποδεικνύεται η ίδια παράλογη ή περιοριστική, και πάντως ασύμβατη με τις σωματικές δυνατότητες της ηρωίδας, η έμφαση που αποδίδεται στον ρόλο των αισθήσεων, και ως φορέων αναμνήσεων,¹⁷ η αδυναμία ή παρεμπόδιση της

¹⁷ Γεύση: Η ταινία εκκινεί με ένα κοντινό πλάνο δύο ανθρώπων που φιλιούνται ηδυπαθώς, καθώς βόλοι εξέρχονται από το ένα στόμα. Όσφρηση: Εξερχόμενη από το σπίτι της, η Λίζι κοντοστέκεται. Από τη *voice-over* αφήγηση ο θεατής πληροφορείται ότι η πρωταγωνίστρια «προσπαθεί εναγωνίως να εντοπίσει την πηγή μιας “οικείας μυρωδιάς”», καθώς στην οθόνη εναλλάσσονται πλάνα που αντιστοιχούν σε υποκειμενικές, νοερές εξεικονίσεις της ηρωίδας (η μασχάλη του εραστή της, σαπισμένα φρούτα, το νοτισμένο χώμα, κ.λπ.). Η επιτακτικότητα της αναζήτησης εξηγείται στη συνέχεια από τον αφηγητή: «Οι μυρωδιές, έτσι πιστεύει, όπως και οι απρόσκλητοι επισκέπτες, μπορούν να αναποδογυρίσουν τη ζωή σου». Ακοή: Η σημασία αυτής της αίσθησης υπογραμμίζεται με τη διαμόρφωση ενός απρόσμενου ηχοτοπίου, αντλημένου από τη φύση, σε εσωτερικούς χώρους, με την αύξηση της έντασης των ήχων που παράγει το ανθρώπινο σώμα (λ.χ. χασμουρητό), με την παραμόρφωση ραδιοφωνικών φωνών, κ.ά. Όραση: Η συχνή παρεμβολή ενός πλάνου όπου δεν διαφαίνεται ξεκάθαρα το αντικείμενο της αναπαράστασης, αλλά τονίζεται η ανάγλυφη υφή της οθόνης, η εναλλαγή ασπρόμαυρης και έγχρωμης εικόνας, η δυσαναλογία αντικειμένων του περιβάλλοντος χώρου και η χρήση συχνών κοντινών πλάνων και ασυνήθιστων γωνιών λήψης προσδίδουν απτικότητα στην κινηματογραφική εμπειρία.

επικοινωνίας,¹⁸ συνιστούν στοιχεία της κινηματογραφικής γλώσσας της Τσαγγάρη που παραπέμπουν ευθέως στα χαρακτηριστικά του διεθνικού κινηματογράφου και αποδίδουν αλληγορικά τη δυσφορική, ψυχολογική και σωματική, συνθήκη προσπάθειας ενσωμάτωσης στον μονολιθικό περιβάλλοντα πολιτισμικό χώρο, η οποία απαιτεί συνεχή αγώνα από μέρος του διασπορικού υποκειμένου.¹⁹ Ταυτοχρόνως, ασκούν μια πολιτική «μικρών αντιστάσεων», στον βαθμό που καθιστούν ανοίκεια την υφιστάμενη αισθητηριακή τάξη, υπονοούν την ύπαρξη κενών και αποσιωπήσεων και παράγουν έναν χώρο απροσδιοριστίας και διαπραγμάτευσης του νοήματος ως προς τη διαδικασία της θέασης.

Στην πρώτη μεγάλου μήκους ταινία της, η Τσαγγάρη επεξεργάζεται περαιτέρω τη θεματική της ηθελημένα ατελούς ή παρεμποδισμένης (πολιτισμικής) προσαρμογής και του αέναου μετεωρισμού που συνεπάγεται η ταυτοτική αναζήτηση στα σημερινά συμφραζόμενα της παγκόσμιας διασυνδεσιμότητας. Αν στο *Fit* η υπαρξιακή δυσφορία της ηρωίδα προκαλείται από την αλλοίωση, υποκειμενική ή αντικειμενική, των φυσιολογικών διαστάσεων ή της ποσότητας των αντικειμένων που απαρτίζουν τον περιβάλλοντα, πρωτίστως ιδιωτικό, χώρο, στη *Διαρκή αναχώρηση της Πέτρα Γκόινγκ* η Τσαγγάρη δεν καταφεύγει στην αναληθοφάνεια και στο τέχνασμα της κωμικής παραμόρφωσης, αλλά επενδύει στην ασυμβατότητα που παρουσιάζουν τα εμπειρικά γνωρίσματα της εξωτερικής πραγματικότητας σε σχέση με την ανθρώπινη κλίμακα.

¹⁸ Καθώς η ηρωίδα αποπειράται να προβεί σε τηλεφωνική επικοινωνία, η ένταση της φωνής της εξασθενεί και ο λόγος της καθίσταται ακατανόητος, ενώ στη συνέχεια πίδακες νερού ξεπηδούν από το ακουστικό. Ο ήχος της υδάτινης ροής καταπνίγει τα λόγια της.

¹⁹ Η *voice-over* αφήγηση, που συνεχίζεται και κατά τη ροή των τίτλων τέλους, ενημερώνει τους θεατές ότι η Λίζι συνεχίζει τα πειράματά της (με αντικείμενο τη διερεύνηση τεχνικών προσαρμογής σχετιζόμενων με μέλη του σώματός της), καθώς «τη συναρπάζει ο όγκος και η ποικιλία των πραγμάτων που πρέπει οπωσδήποτε να χωρέσουν μέσα σε άλλα πράγματα προκειμένου, απλώς και μόνο, να κατορθώσει να επιβιώσει στην καθημερινότητα».

Η χρονολογικά και νοηματικά ασυνεχής αλληλουχία σκηνών καταγράφει τις αδιάλειπτες μετακινήσεις της Πέτρα Γκόινγκ, νεαρής εργαζομένης για λογαριασμό της σκιώδους επιχείρησης με την επωνυμία «Παγκόσμιο Νομαδικό Πρότζεκτ». Η Γκόινγκ διατρέχει μεγαλουπόλεις της υφηλίου (Μανχάταν, Θεσσαλονίκη, Πράγα, Τόκιο, Ταγγέρη) έχοντας ως μοναδική αποσκευή της μια κουνιστή πολυθρόνα και όντας επιφορτισμένη με το καθήκον να παρατηρεί και να καταγράφει στους νευρώνες τού (ενδεχομένως μηχανικού) εγκεφάλου της, αφενός, τη διαμόρφωση του αστικού χώρου ως βιότοπου, αφετέρου, τα εμπειρικά της βιώματα από τη σύναψη περιστασιακών, έμφυλων διϋποκειμενικών σχέσεων, στους τόπους που επισκέπτεται. Οι νοητικές αυτές εγγραφές στη συνέχεια μεταφέρονται σε μια κεντρική βάση δεδομένων όπου, κατόπιν κατάλληλης επεξεργασίας, μετατρέπονται σε προϊόντα: το σλόγκαν της εταιρείας, εξάλλου, είναι «Νοσταλγία προς ενοικίαση» [Nostalgia for Rent].²⁰ Από αυτήν την άποψη, η Γκόινγκ συνιστά το *alter-ego* της ίδιας της Τσαγγάρη, επιτρέποντας στην τελευταία να επεξεργαστεί αναστοχαστικά τη θέση της ως γυναίκας, αλλά και ως γυναίκας δημιουργού, εντός ενός γενικευμένου συστήματος παραγωγής που ορίζεται από τις έμφυλες οικονομικές σχέσεις και πρακτικές του παγκόσμιου κεφαλαίου.²¹ Παράλληλα, η υπόρρητη αυτή ταύτιση της παρέχει τη δυνατότητα να σχολιάσει κριτικά τον τρόπο που το κεφάλαιο οργανώνεται ως πραγματικότητα, επιμένοντας στη διαδικασία παραγωγής (η Γκόινγκ λειτουργεί ως κινητή κάμερα), αλλά και στις τεχνικές επεξεργασίας που έπονται της παραγωγής (με τη συλλογή και επαναπροώθηση των καταγεγραμμένων εικόνων ως προϊόντων).

²⁰ Έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον να σημειωθεί ότι η Τσαγγάρη σκιαγραφεί πριν από την έλευση των κοινωνικών δικτύων μια πραγματικότητα όπου τα όρια μεταξύ εργασίας και καθημερινής ζωής, παραγωγής και κατανάλωσης, ιδιωτικού και δημόσιου, παρόντος και παρελθόντος καταργούνται. Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι η Πέτρα Γκόινγκ αποτελεί, ενσαρκώνοντας τη, την προδρομική φιγούρα των χρηστών κοινωνικών δικτύων που τροφοδοτούν με περιεχόμενο αντλημένο από εμπειρικά τους βιώματα διαδικτυακές πλατφόρμες, μετατρεπόμενοι οι ίδιοι ταυτοχρόνως σε παραγωγούς και καταναλωτές.

²¹ Αποτυπώνει, και αυτή η ταινία, την πρόσφατη στροφή των φεμινιστικών καλλιτεχνικών αφηγήσεων προς ένα «βιοπολιτικό παράδειγμα», που συνεισφέρει στην κατανόηση της θέσης των γυναικών εντός της παγκοσμιοποιημένης καπιταλιστικής συνθήκης (Dimitrakaki, 2013, σελ. 584-586).

Τέλος, μέσω της δυνατότητας της Γκόινγκ να πραγματοποιεί αλλαγές στην ταξινόμηση των εικόνων που συλλέγει (και αντιστοίχως της συμπληματικής σύνθεσης σκηνών και πλάνων από την Τσαγγάρη), εκδηλώνεται η πρόθεση συμμετοχής στη μάχη παραγωγής νοήματος.²²

Αξίζει, όμως, να σταθούμε λίγο στη λέξη «νοσταλγία». Η χρήση της ως χαρακτηρισμού της συναισθηματικής αντίδρασης σε εικόνες/αναμνήσεις τόπων, αλλά και η αποσύνδεση του φορέα της νοσταλγίας από τον φορέα της εικόνας/ανάμνησης χάσμα που γεφυρώνεται μέσω της εμπορικής συναλλαγής εγείρει προβληματισμούς, τονίζοντας αφενός την ανισότητα που χαρακτηρίζει την κινητικότητα ως φαντασιακό ταξίδι, σύμφωνα με την τυπολογία του Urry, καθώς η πρόσβαση σε άλλους τόπους, ενδεχομένως γενέθλιους, προκύπτουσα από τη σύμφυση του «τεχνοτοπίου» και του «επικοινωνιακού τοπίου», διέπεται από τους νόμους της αγοράς. Αφετέρου, στον βαθμό που οι οπτικές εγγραφές της Πέτρα δεν μεταφέρονται αυτούσιες στον ενδιαφερόμενο χρήστη, αλλά μπορούν να υποστούν περαιτέρω τεχνική επεξεργασία προτού καταστούν διαθέσιμες προς πώληση, καθίσταται εμφανέστερο το γεγονός ότι, για το διασπορικό υποκείμενο, το περιεχόμενο των αναμνήσεων και των υπόλοιπων νοητικών εικόνων/κειμένων που οργανώνουν σε επίπεδο φαντασιακού την έννοια της «πατρίδας», και επομένως της καταγωγικής ταυτότητας, προβάλλει κοινωνικά και πολιτισμικά μεσολαβημένο και, επομένως, καθοριζόμενο από ηγεμονικούς λόγους και στερεότυπα. Από μια άλλη, συμπληρωματική οπτική, οι εικόνες που συλλέγει η Πέτρα από τα μέρη που επισκέπτεται προσφέρονται προς ενοικίαση ως οριστικές, αιώνιες, αμετάβλητες καταγραφές, οι οποίες παγιώνουν την αισθητηριακή πρόσληψη και το νοηματικό περιεχόμενο της έννοιας «πατρίδα», ορίζοντάς την ως ένα ριζικά διαφορετικό, και

²² Οι παρατηρήσεις αυτές έχουν αντληθεί από ανάλυση της Angela Dimitrakaki (2007) πάνω στο έργο της Ursula Biemann.

χρονολογικά προγενέστερο του υπολειπόμενου παρόντος, ειδυλλιακό «αλλού».²³ Μέσω του συγκεκριμένου σεναριακού ευρήματος, η Τσαγγάρη υπογραμμίζει σκωπτικά το γεγονός ότι, ιδωμένη χωρίς διερευνητική πρόθεση, η νοσταλγία ενδέχεται να προσλάβει αντιδραστικές διαστάσεις, συμβάλλοντας στη συγκρότηση κλειστών πολιτισμικών ταυτοτήτων και την πρόκληση εθνικιστικών εξάρσεων.²⁴

Στην έναρξη της ταινίας ορίζονται οι χωροχρονικές συντεταγμένες της αφήγησης με τη χρήση λευκών τίτλων σε μαύρο φόντο: «Χιούστον 2 Αυγούστου 2000». Στη συνέχεια, η πρωταγωνίστρια συστήνεται συλλαβίζοντας το ονοματεπώνυμό της σε τηλεφωνική επικοινωνία κράτησης εισιτηρίων. Καθισμένη δίπλα σε μια γυάλινη, διάφανη τζαμαρία ενός δωματίου ξενοδοχείου, όπου αντανακλάται η πρόσοψη ομοιόμορφων μητροπολιτικών κτιρίων και, στη συνέχεια, ξαπλώνοντας στο κρεβάτι με φόντο τη φωταγωγημένη πόλη, η πρωταγωνίστρια μοιάζει ταυτοχρόνως ενταγμένη εντός της αστικής τοπιογραφίας και απομονωμένη από αυτή. Κατ' αυτόν τον τρόπο τονίζεται η διττότητα του ξενοδοχείου ως χώρου ταυτοχρόνως ιδιωτικού και δημόσιου, και η λειτουργία του ως «μη-τόπου» της υπερ-νεωτερικότητας, μεταβατικού, απρόσωπου και α-ιστορικού και, πάντως, υπονομευτικού ως προς την αίσθηση σταθερότητας και τη συγκρότηση ουσιαστικών διϋποκειμενικών σχέσεων (βλ. Augé, 1995 · Soja, 2000). Η συχνή τοποθέτηση της ηρωίδας σε αντίστοιχες

²³ Όπως το θέτει ο Edward S. Casey: «Όντας νοσταλγικοί, αυτό που φαίνεται να μας λείπει, να απουσιάζει ή να χρειαζόμαστε, είναι ένας κόσμος όπως υφίστατο κάποτε σε κάποιο μέρος» (1987, σελ. 363).

²⁴ Όπως έχει υποστηριχτεί, ενώ παλαιότερα η διαμόρφωση της διασπορικής ταυτότητας πραγματοποιούνταν με όρους νοσταλγικής απόστασης με επίκεντρο μια γεωγραφικά απομακρυσμένη περιοχή, που ταυτιζόταν με τη γεωγραφική έκταση του έθνους-κράτους, πλέον εμπεδώνεται σταδιακά η τάση ανταπόκρισης και συναισθηματικής επένδυσης σε μια φαντασιακού τύπου, υπερβατική, μη χωρικά εντοπισμένη, διεθνική επικράτεια, συγκροτημένη πρωτίστως με εθνοτικούς όρους (Glick Schiller, κ.ά, 1995, σελ. 53). Στο ότι συνιστά υπερβατική οντότητα συμπίπτει μεν με το έθνος, εντούτοις η διεθνική αυτή φαντασιακή επικράτεια προϋποθέτει, για την επινόησή της, την προέκταση –ή, ακριβέστερα, την κατάργηση– της οριοθεσίας μέσω της χάραξης των συνόρων ενός κράτους, αναφερόμενη, όμως, ταυτοχρόνως, σε επίπεδο επιθυμιών, αναγκών ή συμφερόντων, στην αντίστοιχη πολιτειακά οργανωμένη κρατική οντότητα. Κατ' αυτόν τον τρόπο, παρότι φαινομενικά η νέα διαμόρφωση του διασπορικού φαντασιακού διαθλά την νεωτερικού τύπου, περιχαρακωμένη εθνική ταυτότητα, καταλήγει εντέλει σε ορισμένες περιπτώσεις να παράγει μια μεταφυσική γεωγραφία με μυθοποιητική λειτουργία, ανανεώνοντας το εθνοκεντρικό πρόταγμα.

μεθοριακές ζώνες (κατώφλια, παράθυρα, διαδρόμους),²⁵ η εναλλαγή εσωτερικών και εξωτερικών πλάνων και ο συνδυασμός αυτοσχεδιασμού και μη κλασικής (τριμερούς) δομής σε επίπεδο σεναρίου (βλ. Bedel and Tsangari, 2001), ορίζουν μια σύζευξη ανοιχτής και κλειστής φόρμας, που αντιστοιχεί στη χρονοτοπικότητα του τρίτου χώρου, χαρακτηριστική της συνθήκης της εξορίας (Naficy, 2001, σελ. 212).

Η δράση της πλοκής εκτυλίσσεται εξ ολοκλήρου στον κλειστοφοβικό χώρο σχεδόν ομοιόμορφων, τυποποιημένων ξενοδοχείων παγκόσμιων μητροπόλεων,²⁶ ενώ ο περιβάλλον χώρος προβάλλει εξίσου απρόσωπος και στερούμενος πηγών φυσικού φωτισμού, επομένως και σαφούς χρονικής σήμανσης. Εντός αυτού του χωροχρονικού πλαισίου διαμορφώνεται μια συνθήκη «ριζικής αποστασιοποίησης» για το υποκείμενο, η οποία το ωθεί στο να υιοθετήσει μια «μπλαζέ μεταμητροπολιτική στάση», που «συνδέεται όχι με τις μεγαλουπόλεις της δυτικής νεωτερικότητας, αλλά με το διεθνικό δίκτυο παγκοσμιοποιημένων αστικών χώρων (*city-spaces*)» (Lindner, 2011, σελ. 329). Η πλοκή εκκινεί ακριβώς τη στιγμή που για την ηρωίδα αρχίζει να διαβρώνεται η συγκεκριμένη συνθήκη, καθώς βιώνει έντονο το συναίσθημα της μοναξιάς, ενώ η εσωτερική της αναταραχή, που εκδηλώνεται αρχικά μέσω του ανήσυχου ύπνου και υποβάλλεται υπαινικτικά με την απόκοσμη ηχητική επένδυση, καθίσταται περαιτέρω εμφανής στην αναφορά που υποβάλλει προς άγνωστο παραλήπτη: «[...] Κάποιο τηλέφωνο χτυπάει συνέχεια [...] Δεν υπάρχουν αυτοκίνητα ή άνθρωποι. Πού έχουν πάει όλοι;». Στην αρχή της σκηνής η πρωταγωνίστρια παραμένει εκτός κάδρου, καθώς η κάμερα εξακολουθεί να καταγράφει υποκειμενικές

²⁵ Αντίστοιχα, η σκηνοθέτιδα δηλώνει πως φιλοδοξία της ταινίας της ήταν να αρθρώσει έναν «στοχασμό περί του συμβολικού τόπου των γεωγραφικών, κοινωνικών ή συναισθηματικών μεταιχμίων» (Bedel and Tsangari, 2001).

²⁶ Σε συνέντευξή της, η Τσαγγάρη διευκρινίζει πως τα γυρίσματα πραγματοποιήθηκαν σε δωμάτια ξενοδοχείων του Τέξας, τα οποία προβάλλουν ως υποκατάστατα αντίστοιχων δωματίων σε διαφορετικές μητροπόλεις του πλανήτη, υπογραμμίζοντας περαιτέρω την κριτική της πρόθεση απέναντι στην κυριαρχία της παγκοσμιοποιημένης τοπογραφικής ομοιομορφίας (Bedel and Tsangari, ό.π.).

εικόνες που αντιστοιχούν στο δικό της βλέμμα, κι έτσι δεν παρουσιάζεται ούτε ο παραλήπτης του μονολόγου της, αλλά ούτε και ο τρόπος ή το μέσο απεύθυνσης, επιτείνοντας την αίσθηση της απομόνωσης. Αφού ολοκληρώσει την περιγραφή του εσωτερικού διάκοσμου, η Γκόινγκ προβαίνει σε εξομολογητικού τύπου αποκαλύψεις στον τηλεφωνικό συνομιλητή της: «Κάτι δεν πάει καλά με εμένα σήμερα. Νιώθω μια νοσταλγία. Αλλά δεν ξέρω για ποιον τόπο ή πράγμα. Ξέρω ότι δεν πρέπει». Σε αυτό το σημείο, η Γκόινγκ αρχίζει να συνειδητοποιεί ότι εμφορείται από τη «λαχτάρα για ένα σπίτι» [homing desire] (Brah, 1996), όχι ως επιθυμία επιστροφής σε κάποια φαντασιακή, σταθερή τοποθεσία προέλευσης, αλλά ως αίσθημα του ανήκειν σε κάποιον τόπο. Στη συνέχεια της σκηνής, η ηρωίδα εντοπίζει ένα ανήλικο αγόρι να κοιτά έξω από τον γυάλινο τοίχο, στο απέναντι κτίριο, προσπαθώντας να διακρίνει κάτι μες τη νύχτα· καθώς ξεκινά να συλλαβίζει με ρυθμικό, σχεδόν τελετουργικό, τρόπο ισπανόφωνα τοπωνύμια (Πο-πο-κα-τε-πέτλ, κ.λπ.), επιχειρεί με χειρονομίες και κωμικές σωματικές επιτελέσεις να επικοινωνήσει μαζί του. Με ένα απότομο *zoom-out* της κάμερας, ωστόσο, που πραγματώνει άλλη μια περίπτωση εναλλαγής κλειστής και ανοιχτής φόρμας, αποκαλύπτεται ότι η απόσταση που χωρίζει τα δύο πρόσωπα παρακωλύει την ορατότητα και ως εκ τούτου καθίσταται απαγορευτική για τη σύναψη οποιουδήποτε είδους σχέσης μεταξύ τους.

Παρατηρεί ακόμη κανείς ότι η επιστολικότητα, κυρίαρχο, πολύμορφο και πολυμεσικό στοιχείο της τεχνοτροπίας του κινηματογραφικού κειμένου με προφορά (Naficy, 2001, σελ. 101) και των αφηγήσεων της εξορίας, εισάγεται ήδη στην εναρκτήρια σεκάνς της αφήγησης και εγκαινιάζει ποικίλες διαλογικές σχέσεις: Τη διακειμενική σχέση της ταινίας με τον εαυτό της (ως απεύθυνση στο κοινό με τη χρήση τίτλων), αλλά και τη σχέση του διηγητικού χαρακτήρα (της Γκόινγκ) με αθέατους τηλεφωνικούς συνομιλητές. Εξίσου πολύμορφη είναι και η λειτουργία που

επιτελεί το επιστολικό στοιχείο στο πλαίσιο της αφήγησης, καθώς αφενός προσθέτει τοπογραφικούς και χρονολογικούς δείκτες στην κινηματογραφική εικόνα, αφετέρου, έστω και με τρόπο υπαινικτικό ή κρυπτικό, διά της απουσίας του συνομιλητή/αποδέκτη, αφήνει να διαφανούν τόσο η ανικανοποίητη, μετέωρη ανάγκη επικοινωνίας της ηρωίδας, όσο και ο σκοπός των μετακινήσεών της.

Παρά την ετερογένεια, την αποσπασματικότητα και την πολυεστιακότητα που χαρακτηρίζουν τη χρήση της επιστολικότητας στην ταινία, ουσιαστικότερη προβάλλει η ανταλλαγή επιστολικών κειμένων μεταξύ της ηρωίδας και μιας πρώην συναδέλφου και φίλης της, της Μάικα, καθιστώντας τη *Διαρκή αναχώρηση της Πέτρα Γκόινγκ* χαρακτηριστικό δείγμα μιας κατά Naficy «ταινίας-επιστολής» (*film-letter*).²⁷ Οι συγκεκριμένες επιστολές, παρότι διατηρούν τη μορφολογική δομή του γραπτού λόγου, δεν αποστέλλονται μέσω παραδοσιακών μέσων, ούτε η ανάγνωσή τους πραγματοποιείται με βάση την κοινή πρακτική: η οπτική απόδοση της πρώτης ανταλλαγής επιστολών πραγματοποιείται με κοντινά πλάνα στο πρόσωπο του εκάστοτε αποστολέα (της Μάικα και της Πέτρα, εκ περιτροπής), ενόσω το περιεχόμενό τους κοινοποιείται στους θεατές μέσω της *voice-over* αφήγησης από τον ίδιο τον αποστολέα τους. Η δεύτερη εκδοχή ανταλλαγής επιστολών περιλαμβάνει εκ νέου τη *voice-over* ανάγνωση του περιεχομένου τους, συνοδευόμενη, αυτή τη φορά, από την παράθεση των οπτικών καταγραφών των αποστολέων τους. Ωστόσο, ενώ στην περίπτωση της Μάικα η περιγραφή αντιστοιχεί στην οπτική απόδοση (εξωτερικές σκηνές από την Πόλη του Μεξικού), στην περίπτωση της Πέτρα, η *voice-over* περιγραφή μιας διαδήλωσης, που λαμβάνει χώρα μπροστά από το ξενοδοχείο της, δεν εξεικονίζεται στη διάρκειά της· αντ' αυτής, προβάλλονται θολά,

²⁷ Εξάλλου, ο Naficy διευκρινίζει ότι η κατηγοριοποίηση που προτείνει αναφορικά με τις επιστολικές ταινίες εξυπηρετεί πρωτίστως τη σαφήνεια της αναλυτικής διαδικασίας και δεν ορίζει αποκλειστικές αντιστοιχίσεις, καθώς αρκετές επιστολικές ταινίες εμπεριέχουν πολλαπλά μέσα επιστολικότητας και αφηγηματικά συστήματα (2001, σελ. 101).

συγκεχυμένα εσωτερικά πλάνα από το δωμάτιο όπου διαμένει, ενώ σκηνές της διαδήλωσης εμφανίζονται μονάχα στιγμιαία, διηθημένες μέσα από το πρίσμα του δωματίου, μέσω μιας διαδικασίας υπέρθεσης. Η συγκεκριμένη αισθητική επιλογή ενδεχομένως παραπέμπει αφενός στην αδυναμία της Γκόινγκ να υπερβεί τη συνθήκη της αποστασιοποιημένης παρατήρησης, αφετέρου στην απροθυμία, από μέρους της σκηνοθέτιδας, μετατροπής του πολιτικού σε θέαμα. Περιγράφοντας την Πόλη του Μεξικού, την οποία επισκέπτεται, έχοντας εγκαταλείψει τον εργασιακό της ρόλο, η Μάικα σχολιάζει αναστοχαστικά την ανικανότητά της να υπερβεί την καθήλωσή της στη δυτικοκεντρική και φαλλολογοκεντρική πρωτοκαθεδρία της όρασης και αναδεικνύει τον ρόλο των υπόλοιπων αισθήσεων ως μέσων σύλληψης εναλλακτικών εκδοχών της πραγματικότητας: «Κι έξω απ' όλ' αυτά στέκομαι εγώ, ο νομάδας-ρομπότ, το κυρτό-κάτοπτρο, η κάμερα, η συσκευή ήχου. Λαχταρώντας να καταλύσω την τυραννία της εικόνας με τις αισθήσεις μου, λαχταρώντας ν' αγγίξω, να γευτώ, να μυρίσω...», με άλλα λόγια, εκφράζοντας κι εκείνη την επιθυμία να γευτεί την «καθημερινή εμπειρία της τοποθεσίας» (Brah, 1996, σελ. 189) μέσω των αισθήσεων.

Στα διαφορετικά μητροπολιτικά κέντρα που επισκέπτεται, η Γκόινγκ πραγματοποιεί περιστασιακές, μάλλον συγκρουσιακές, και πάντως ατελέσφορες, συναντήσεις με τυχαίους άντρες που συναντά, οι οποίες εκτυλίσσονται κυρίως στα δωμάτια των ξενοδοχείων όπου διαμένει. Η οπτική και ηχητική επένδυση των σκηνών πραγματοποιείται με τη συνειδητή αναπαραγωγή αισθητικών κωδίκων που ανήκουν σε διαφορετικά κινηματογραφικά είδη και ρεύματα της χολιγουντιανής παράδοσης (γουέστερν, μελόδραμα, ταινία εγκλήματος, σλάπстик κωμωδία, κινούμενα σχέδια). Εισάγεται, έτσι, άλλη μια πτυχή της μεταναστευτικής αισθητικής ως μεταφοράς: ιδωμένα, τα κινηματογραφικά είδη ως «ιστοί μεταφορικών εκφράσεων [...] ως μεταφορική επανεγγραφή, τροποποίηση ή ανασύνταξη

κινηματογραφικών και πολιτισμικών λεξιλογίων» (Watson, 2012, σελ. 205), μπορεί να υποστηριχτεί ότι η Τσαγγάρη δεν κινητοποιεί απλώς προϋπάρχοντα αισθητικά μοντέλα, αλλά ταυτοχρόνως παράγει έναν ευδιάκριτο ειδολογικό υβριδισμό και σε μορφολογικό επίπεδο. Η διάρθρωση της σπονδυλωτής αφήγησης προκύπτει μέσα από μια διαδικασία αποπλαισίωσης ηγεμονικών αισθητικών τεχνοτροπιών από τα ιστορικο-κοινωνικά και πολιτισμικά συμφραζόμενά τους, μίμησης και συναρμογής τους στο πλαίσιο μιας αισθητικής βασισμένης στον συγκρητισμό (μπρικολάζ), που όμως ανθίσταται στην ιστορική ισοπέδωση του μεταμοντερνισμού, όπως θα δούμε παρακάτω, μέσω του αναστοχαστικού χαρακτήρα που προσδίδει στο εγχείρημα η παρωδία, σε επίπεδο διάρθρωσης των επιμέρους σκηνών.

Καθεμιά από τις «συναντήσεις» προέκυψε ως αποτέλεσμα μιας διαδικασίας αρχικού αυτοσχεδιασμού του αρσενικού υποκειμένου και σχολαστικής αποδόμησης, από μέρους των γυναικείων υποκειμένων, της φαλλολογοκεντρικής φαντασίωσης. Σύμφωνα με τη σκηνοθετίδα, η εκάστοτε σκηνή αλληλεπίδρασης αποτελεί προϊόν επινόησης του αρσενικού υποκειμένου/ηθοποιού που συμμετείχε σε αυτή, δεσμευόμενου από τους τρεις ακόλουθους περιορισμούς: ο ηθοποιός έπρεπε να αποφύγει τις σεξουαλικές περιπτώξεις, την άσκηση βίας και δεν μπορούσε να έχει πρόσβαση σε πληροφορίες σχετικά με το περιεχόμενο πρότερων αντίστοιχων σκηνών. Στη συνέχεια, σκηνοθετίδα και ηθοποιός συνεργάστηκαν και επεξεργάστηκαν κριτικά την εκάστοτε φαντασίωση, ελαχιστοποιώντας τα διαλογικά μέρη και τη δράση, ώστε να παραμείνουν τα «αναδιπλούμενα μοντέλα των ιστοριών» (Bedel and Tsangari, 2001). Ο παρωδιακός τόνος διατηρείται και σε επίπεδο ερμηνευτικής απόδοσης: Ο μπεκετικής επιρροής, αντινατουραλιστικός τρόπος ερμηνείας των ηθοποιών (Ρουπου, 2014) επιτείνει την αίσθηση της ειρωνείας και εισάγει έναν ακόμη παράγοντα «μικρής αντίστασης», στον βαθμό που η Γκόινγκ

υποδύεται τους ρόλους της με επιτελεστική αποστασιοποίηση, μη ταυτιζόμενη πλήρως με τη θέση υποκειμένου που της έχει κάθε φορά ανατεθεί. Με άλλα λόγια, η Γκόινγκ (και η Τσαγγάρη) δεν απορρίπτουν, αλλά συνδιαλέγονται με το ρεπορτόριο των κανονιστικών πολιτισμικών αναπαραστάσεων της γυναίκας σε άξονα διαχρονίας, ωθώντας το στα άκρα, και ανατρέποντας την καθιερωμένη έμφυλη ιεραρχία. Μέσω της μιμητικής επανάληψης των λογοθετικών αναπαραστάσεων της γυναίκας, της κωδικοποιημένης γυναικείας ταυτότητας, η Γκόινγκ αναδύεται ως νομαδικό φεμινιστικό υποκείμενο, «εντατικό, πολλαπλό, ενσώματο, και συνεπώς εντελώς πολιτισμικό· είναι μια τεχνολογική σύνθεση ανθρώπου και μηχανής, προικισμένη με πολλαπλές ικανότητες αλληλοσυνδεσιμότητας με τον απρόσωπο τρόπο» (Μπραϊντόττι, 2014, σελ. 267).

Ελληνομεξικανικής καταγωγής και γεννημένη –όπως καθίσταται γνωστό στο πλαίσιο μιας *voice-over* ανάκρισης με στέλεχος της εταιρείας– κατά τη διάρκεια μιας πτήσης από το Μεξικό στην Αθήνα, η ηρωίδα καλείται να αποκηρύξει το πρότυπο της διπλής [hyphenated] ή διαπολιτισμικής ταυτότητας: κυρίαρχη, πάγια και ρητή υποκειμενική της θέση, σύμφωνα και με τις επιταγές της εργασιακής της απασχόλησης, συνιστά το σημείο μηδέν του εθνοτικού προσδιορισμού, η μη εθνική ταυτότητα,²⁸ χωροταξικά μεταβαλλόμενη, αλλά χρονικά εντοπισμένη σε έναν διαρκές παρόν,²⁹ ένας συναισθηματικά ουδέτερος και αποστασιοποιημένος, επεκτατικός κοσμοπολιτισμός της θεμελιώδους ανεσιτότητας.³⁰ Οι προδιαγραφές της εργασιακής

²⁸ Η ηρωίδα συστήνεται με την εξής αυτοπροσδιοριστική περιγραφή: «Είμαι μια δια-γίγνος, μια περαστική. Είμαι μια χρονική ακολουθία. Είμαι η Πέτρα Γκόινγκ».

²⁹ Η φίλη της Πέτρα, η Μάικα, αναφέρει σε «επιστολή» της: «Φοβάμαι ότι σ' έχει καταλάβει η λαγνεία της περιπλάνησης. Είναι ένα σημείο χωρίς επιστροφή. Μια ζωή γεμάτη αμνησία».

³⁰ Κατά τη διάρκεια συνέντευξης της ηρωίδας με υπεύθυνο ασφαλείας αεροδρομίου, διαμείβεται ο παρακάτω διάλογος: « Η λέξη “σπίτι” δεν σας φέρνει στον νου κανένα γεωγραφικό τόπο; Όχι». Και αλλού: «Για μένα, σπίτι είναι η δυνατότητα να προχωρώ διαρκώς μπροστά δίχως νοσταλγία. Η νοσταλγία είναι δηλητήριο».

της απασχόλησης επιτάσσουν τη συγκρότησή της ως μηχανικό υποκείμενο, ρευστό, ευέλικτο και ευπροσάρμοστο.³¹

Μολοταύτα, το επιβαλλόμενο πρότυπο της μετανεωτερικής, α-ιστορικής και αενάως κινούμενης υποκειμενικότητας, που είναι ικανή να καταργήσει, καθιστώντας τη ανενεργή, πλήρως τη διάκριση «γηγενής-ξένος», που αντιμετωπίζει τους τόπους ως προσωρινούς «σταθμούς», με τους οποίους δεν αναπτύσσει μόνιμη σύνδεση (Bauman, 1992, σελ. 695) αποδεικνύεται ουτοπικό ή, σε κάθε περίπτωση, ασύμβατο με τις λειτουργίες του ενσώματου υποκειμένου, που προβαίνει σε μνημονικές εγγραφές μέσω των αισθήσεων. Αναζητώντας τη Μάικα, η Πέτρα διασχίζει τη λίμνη Τράβις του Τέξας πάνω σε ποταμόπλοιο, στο οποίο συνεπιβαίνουν δύο αδελφές, η μία εκ των οποίων πάσχει από τύφλωση. Ψηλαφίζοντας το πρόσωπο της Πέτρα, η τελευταία αποφαινεται: «Δεν δείχνει να έχει δει πολλά πράγματα. Ή να έχει πάει σε πολλά μέρη [...] Όχι, είναι άγραφη. Σαν να μην έχει βιώσει τίποτα», αναδεικνύοντας τη συνέργεια ενσώματης υποκειμενικότητας, ταυτότητας και μνήμης και αποτυπώνοντας τα κατά Ντελέζ και Γκουαταρί χαρακτηριστικά του νομάδα ως κατά βάση ακίνητου, εφόσον, αφενός, παραμένει καθιστός ενόσω ταξιδεύει, αφετέρου δεν επιχειρεί την αναχώρηση, μην επιθυμώντας την (Deleuze and Guattari, 1987, σελ. 381). Αν πρόθεση του νομάδα είναι η μεταφορά της «οικίας» στον τόπο προορισμού και η μετατροπή του τελευταίου σε τέτοια (Acsan, 2009, σελ. 87), η Πέτρα πραγματώνει αυτή την επιδίωξη μέσω της κουνιστής πολυθρόνας που μεταφέρει πάντοτε μαζί της, στο εσωτερικό της οποίας αποθηκεύει ενθύμια και φωτογραφίες.

³¹ Η πρότυπη υποκειμενικότητα της μετανεωτερικής, παγκοσμιοποιημένης συνθήκης παραλληλίζεται, με όρους μεταφοράς, με το υβριδικό αυτοκίνητο που περιγράφεται σε ένα από τα ιντερλούδια, το οποίο τιτλοφορείται: «Ευρώπη 1957-παρόν». Η *voice-over* αφήγηση της ηρωίδας περιγράφει δύο διακριτά μοντέλα αυτοκίνησης που διαμορφώθηκαν εντός της ψυχροπολεμικής γεωπολιτικής συνθήκης, όπως τούτα ενσαρκώνονται στα μοντέλα Renault Twingo και Trabant, γαλλικής και ανατολικογερμανικής κατασκευής αντιστοίχως. Η Γκόινγκ επινοεί ένα εξωφρενικής σύλληψης δικό της όχημα, αδύνατο να υπάρξει πρακτικά και πλήρως αποπλαισιωμένο πολιτισμικά, που συνδυάζει τα χαρακτηριστικά των δύο μοντέλων.

αυτήν ακριβώς την πολυθρόνα αποφασίζει να ξεφορτωθεί στο ατμόπλοιο, συνειδητοποιώντας την ανάγκη της για ουσιαστικότερη σύνδεση, όχι με υλικά αντικείμενα αλλά με πολιτισμικά ρεπερτόρια και αναπαραστάσεις του τόπου καταγωγής.

Η Μάικα αφηγείται στην Πέτρα το ανησυχητικό όνειρό της, στο οποίο η τελευταία πρωταγωνιστούσε σε σκηνή ταινίας θερινού σινεμά ως γυναίκα που είχε μια βαλίτσα στη θέση του στομαχιού και ξεσπούσε σε ασυγκράτητα, βουβά γέλια. Αντιθέτως, σε δικό της όνειρο, η Πέτρα εμφανίζεται με ένα λουλούδι να φύεται μέσα στο στομάχι της, εικόνα μεταφορική, διακριτή τόσο από τις δενδροειδείς μεταφορές που παραπέμπουν στην απροβλημάτιστη σύνδεση με τη μητέρα-πατρίδα, όσο και από το νομαδικής υφής «ρίζωμα». Η εμποδωμένη, στο πλαίσιο όχι μόνο της εθνικιστικής κοσμοθεωρίας, αλλά και των κοινωνικών επιστημών, κυρίαρχη σύλληψη της εθνότητας και της αντίστοιχης κουλτούρας με όρους εντοπισμού βασίζεται, όπως καταδεικνύει η Liisa Malkki (1992), σε ένα συμβολικό σύστημα μεταφορών, αντλημένων από τη βοτανολογία. Η έννοια και τα παράγωγα ή συνώνυμα της «ρίζας», δενδροειδούς, συγκεκριμένα, ανάπτυξης, οργανώνουν το συλλογικό φαντασιακό και αποτελούν τη λεξιλογική δεξαμενή από όπου αντλούν ποικίλοι λόγοι περί της εθνο-πολιτισμικής ταυτότητας και της συγκρότησης κοινοτήτων, αποδίδοντας στις τελευταίες σταθερές συντεταγμένες εντός ενός σαφώς χωροθετημένου γεωγραφικού συστήματος.³² Οι φυτολογικές, δενδροειδείς

³² Θα αρκούσε, προς απόδειξη του παραπάνω ισχυρισμού, να αναλογιστεί κανείς τις περιπτώσεις χωρών που φέρουν ως έμβλημά τους οργανισμούς του φυσικού κόσμου (λ.χ. το φύλλο σφενδάμου για τον Καναδά, ο κέδρος, αντίστοιχος, για τον Λίβανο, κ.ά.), ενώ αναφορικά με τη γλωσσική διάχυση αντίστοιχων φυσικοποιημένων μεταφορών αναφέρουμε, για παράδειγμα, τους όρους «ξεριζωμένος», «ξεριζωμός», κ.ά. Όπως αναφέρει η Malkki (1992, σελ. 27-8), ακόμη και σε περιπτώσεις όπου η φυτολογική εικονοποιία δεν διαγράφεται ρητά, συνήθως εξυπνοείται: Λόγου χάρι, η επίκληση στη «μητέρα-πατρίδα» εγκυβόλι πληθυσμούς με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά ή προβάλλει ως αξίωση θεμελίωσης του δικαιώματος του ανήκειν σε μια μεγάλη «οικογένεια», ενσωματώνοντας πληθυσμούς σε ένα διαχρονικά εξελισσόμενο και αμετακίνητο γενεαλογικό δέντρο.

μεταφορές,³³ ως βάση του κυρίαρχου λόγου περί του εθνο-πολιτισμικού ανήκειν, δομούν μιαν οργανική σύλληψη της εθνικής ταυτότητας, εδραιωμένης σε σαφή χωροθετικά πλαίσια και συνάμα επενδεδυμένης με μια αίσθηση αδιατάρακτης ιστορικής συνέχειας. Αντιθέτως, στο πλαίσιο της νομαδικής σκέψης που εγκαινίασαν οι Ζυλ Ντελέζ και Φελίξ Γκουαταρί (1987), επιστρατεύεται το «ρίζωμα», εκδοχές του οποίου είναι οι υπόγειοι βλαστοί, οι βολβοί και οι κόνδυλοι (αλλά και τα ποντίκια ή τα μυρμήγκια), το οποίο αποτελείται όχι από σημεία ή θέσεις (και άρα, από διαδρομές με συγκεκριμένη κατεύθυνση), αλλά αποκλειστικά από γραμμές διαφυγής και απεδαφικοποίησης, και επεκτείνεται οριζοντίως και όχι καθέτως.

Ταυτοχρόνως, το κάδρο διαστίζεται από εμβόλιμες, γραπτές φράσεις με τις οποίες η Πέτρα αυτοπροσδιορίζεται ως εξής: «Δεν είμαι τουρίστας, ταξιδιώτης, νομάδας, μετανάστης. Ούτε ιθαγενής ούτε ξένος. Εξόριστος. Ούτε εγχώριος ούτε διεθνής. Ούτε εθνικός, κεντρικός ή εκκεντρικός. Ούτε εξωγήινος. Ούτε εδώ ούτε εκεί». Η απόρριψη του αυτοπροσδιορισμού της μέσω της ταύτισης και με τους δύο όρους των διωνύμων εγγράφει ακριβώς τη ρευστή υποκειμενική τοποθέτησή της σε έναν υβριδικό «τρίτο χώρο», μεταξύ πολιτισμών, στάσης και κίνησης, παρελθόντος και παρόντος, αυτονομίας και εξωτερικών καταναγκασμών, πραγματικότητας και τεχνολογίας, έναν χώρο μη ρητά περιγράψιμο: πρόκειται, με άλλα λόγια, ακριβώς για τον απροσδιόριστο, ενδιάμεσο χώρο της μεταφοράς.

Καθίσταται, επομένως, σαφές, ότι η απλή άρνηση των κυρίαρχων διπόλων που δομούν τον μερισμό του αισθητού και την αντίληψη της κοινωνικής πραγματικότητας δεν καθίσταται εφικτή στρατηγική, κατά τον ίδιο τρόπο που ο υβριδισμός, ως «τρίτος χώρος», που προκύπτει μέσω μιας διαδικασίας μετάφρασης, δεν καταργεί τις

³³ Ταυτοχρόνως, οι δένδροειδείς μεταφορές συντελούν στην εδραίωση της εξίσου ηγεμονικής «μεταφυσικής της εδραιοποίησης» (*sedentarism*), που ενέχει και ηθικές διαστάσεις, όπως καθίσταται εμφανές από τη δυσμενή αξιολογική θεώρηση των προσφύγων, για τους οποίους θεωρείται υπόρρητα πως η απώλεια σωματικής σύνδεσης με τα πατρογονικά τους εδάφη οδηγεί σε απώλεια των τρόπων ηθικής συμπεριφοράς (Malkki, ό.π., σελ. 32).

προϋπάρχουσες ταυτοτικές «δεξαμενές», αλλά τις εκτοπίζει, αμφισβητώντας την ουσιοκρατική τους υπόσταση. Η εν τω γίνεσθαι υποκειμενικότητα της Γκόινγκ προϋποθέτει μεν την κινητικότητα ως γεωγραφική μετατόπιση και αφομοίωση νέων εμπειριών, απαιτεί όμως ταυτοχρόνως και την επιθυμία επιστροφής στο οικείο, με την παραδοχή ότι δεν εξασφαλίζεται η αδιαμεσολάβητη πρόσβαση σε αυτό. Πράγματι, η Γκόινγκ μεταφέρεται αρχικά αθέλητα και στη συνέχεια ηθελημένα, μέσω των αναμνήσεων που πυροδοτεί το «επικοινωνιακό ταξίδι» της στο πλαίσιο της αλληλογραφίας της με τη Μάικα, στο παρελθόν, το οποίο αντιπροσωπεύει σε κάθε περίπτωση μια ουσιωδώς «ξένη χώρα», κατά τη γνωστή, προσφιλή στους ιστορικούς, εναρκτήρια φράση του μυθιστορήματος *The Go-Between* (L.P. Hartley, 1953).

Σε αυτό το σημείο, η Πέτρα συντάσσει μια αναφορά αποκλειστικά για προσωπική χρήση, που εστιάζει θεματικά στο «σπίτι της». Η κοκκώδης υφή της οθόνης, το κοντινό πλάνο στα χέρια της γιαγιάς της και η ανάμνηση του χαδιού, αλλά και η έμφαση στο διατροφικό σκέλος των παραδοσιακών εθίμων (σούβλισμα αρνιού το Πάσχα) αναδεικνύουν περαιτέρω τον κομβικό ρόλο των αισθήσεων ως προς τη διαδικασία της μνημονικής ανάκλησης. Η ενθύμηση αναδεικνύεται για την ηρωίδα σε ερέθισμα αισθητηριακής αφύπνισης και μέσο πρόσβασης στην προσωπική της ιστορία και στην πολιτισμική μνήμη της ελληνικής διασπορικής κοινότητας, η οποία όμως προβάλλει ως φαντασιακά ανακατασκευασμένος «χρονότοπος», θραυσματικός και πολυσυλλεκτικός. «Νοσταλγώ έναν τόπο που δεν κατανοώ απόλυτα», καταλήγει η ηρωίδα, εκφράζοντας τόσο τη θεμελιώδη, με ανθρωπολογικούς όρους, επιθυμία του ανήκειν, όσο και έναν παράγοντα αποστασιοποίησης και «ξενότητας» σε σχέση με το πατρογονικό, στον βαθμό που τούτο διέπεται από τους όρους της πατριαρχίας (η Πέτρα παραλληλίζει τη ζωή της γιαγιάς της με το τελετουργικό της σφαγής των

αρνιών) και παραμένει απρόσιτο, καθώς η ίδια, ως (δια)μετανάστρια, δεν ταυτίζεται πλήρως ή αποκλειστικά με αυτό.

Η «μετανάστευση ως μεταφορά», που αναγνωρίζει μεν την ύπαρξη του πρωτότυπου, εκτοπίζοντάς το παράλληλα, διαγράφει ένα ενδιάμεσο, μη τοπογραφικά προσδιορισμένο πεδίο εμπειρίας και υποκειμενικής συγκρότησης, όπου οι βεβαιότητες καταρρέουν και οι διαχωριστικές γραμμές αίρονται, διαμορφώνοντας μια υπαρξιακή συνθήκη που θα μπορούσε να αποδοθεί μεταφορικά με τη φράση «χαμένοι στη μετάφραση» μεταξύ γλωσσών και πολιτισμικών έξεων: πρόκειται ακριβώς για την υπαρξιακή συνθήκη της Πέτρα. Αντιστοίχως, η ταινία, εμπορούμενη από τη «μεταναστευτική αισθητική», απορρίπτει τόσο τις εθνικιστικές (και αναχρονιστικές) ρητορικές, που συνδέουν την ταυτότητα αποκλειστικά με τον περιχαρακωμένο πατρογονικό χώρο, όσο και τις άκριτες, απλουστευτικές δοξολογίες περί παγκόσμιων χώρων και ανεμπόδιστης κινητικότητας. Παράλληλα, μέσω της επίκλησης των αισθήσεων και του μπρικολάζ, καθιστά εμφανή τα κενά και τις αποσιωπήσεις σε επίπεδο αναπαράστασης της διασπορικής μνήμης, αναδεικνύοντας, αποδυναμώνοντάς την ταυτοχρόνως, την ηγεμονικότητα της ομογενοποιητικής πολιτισμικής συνθήκης των παγκόσμιων (μετα)μητροπολιτικών κέντρων.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνόγλωσση

Κιουπκιολής, Α. (2011). *Πολιτικές της ελευθερίας. Αγωνιστική δημοκρατία, μετα-αναρχικές ουτοπίες και η ανάδυση του πλήθους*. Αθήνα: Εκκρεμές.

Μπραϊντόττι, Ρ. (2014). *Νομαδικά υποκείμενα. Ενσωματότητα και έμφυλη διαφορά στη φεμινιστική θεωρία* (μτφρ.: Αγγελική Σηφάκη, Ουρανία Τσιάκαλου). Αθήνα: Νήσος.

Ξενόγλωσση

- Acsan, E. (2009). Nomads and migrants: A comparative reading of Le Corbusier's and Sedad Eldem's Travel Diaries. In J. Traganou and M. Mitrasinovic (eds), *Travel, space, architecture* (pp. 85-102). Farnham: Ashgate.
- Appadurai, A. (1996). *Modernity at large. Cultural dimensions of globalization*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Augé, M. (1995). *Non-places. Introduction to an Anthropology of supermodernity*. London: Verso.
- Bal, M. and Hernández-Navarro, M. Á. (2011). Introduction. In M. Bal and M. Á. Hernández-Navarro (eds), *Art and visibility in migratory culture: Conflict, resistance, and agency* (pp. 9-20). Amsterdam: Rodopi.
- Bauman, Z. (1992). Soil, blood and identity. *The Sociological Review*, 40 (4), pp. 675-701.
- Beck, U. (2008). Mobility and the cosmopolitan perspective. In W. Canzler, V. Kauffman, and S. Kesselring (eds), *Tracing mobilities. Towards a cosmopolitan perspective* (pp. 25-36). Hampshire UK and Burlington VT: Ashgate.
- Bedel, D. and Tsangari, A.R. (2001). A permanent erection for the eye: Athina Rachel Tsangari's *The Slow Business of Going*. *Senses of Cinema*, 17. <http://sensesofcinema.com/2001/experimental-cinema-17/slow/> [access on 13/09/2018].
- Bhabha, H. (1990). DissemiNation: Time, narrative, and the margins of the modern nation. In H. Bhabha (eds), *Nation and narration* (pp. 291-322). London and New York: Routledge.

- Brah, A. (1996). *Cartographies of diaspora. Contesting identities*. London and New York: Routledge.
- Butler, J. and Athanasiou, A. (2013). *Dispossession. The performative in the political*. Cambridge, UK and Malden, MA: Polity Press.
- Canclini, N. G. (2011). Migrants: Workers of metaphors. In M. Bal and M. Á. Hernández-Navarro (eds), *Art and visibility in migratory culture: Conflict, resistance, and agency* (pp.23-36). Amsterdam: Rodopi.
- Casey, E.D. (1987). The world of nostalgia. *Man and World*, 20, pp. 361-384.
- Corcoran, S. (2010). Editor's introduction. In S. Corcoran (ed.), *Jacques Rancière. Dissensus. On politics and aesthetics* (pp. 1-24). London and New York: Continuum.
- Deleuze, G. and Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus. Capitalism and schizophrenia*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Dimitrakaki, A. (2013). The 2008 Effect. *Third Text*, 27 (4), pp. 579-588.
- Dimitrakaki, A. (2007). Materialist feminism for the twenty-first century: The video essays of Ursula Biemann. *Oxford Art Journal*, 30 (2), pp. 207-232.
- Glick Schiller, N., Basch, L. and Szanton Blanc, C. (1995). From immigrant to transmigrant: Theorizing transnational migration. *Anthropological Quarterly*, 68 (1), January, pp. 48-63.
- Glick Schiller, N., Basch, L. and Szanton Blanc, C. (1992). Transnationalism: A new analytic framework for understanding migration. *Annals of the New York Academy of Science*, 645, pp. 1-24.
- Gupta, A. (1992), The Song of the Nonaligned World: Transnational identities and the reinscription of space in late capitalism. *Cultural Anthropology*, February 1992, 7 (1), pp. 63-79.

- Hallward, P. (2006). Staging equality. On Rancière's theocracy. *New Left Review*, 37, pp. 109-129.
- Lindner, C. (2011). The postmetropolis and mental life: Wong Kar-Wai's cinematic Hong Kong. In G. Bridge and S. Watson (eds), *The New Blackwell Companion to the City* (pp. 327–36). Oxford: Blackwell.
- Malkki, L. (1992). National Geographic: The rooting of peoples and the territorialization of national identity among scholars and refugees. *Cultural Anthropology*, February 1992, 7 (1), pp. 24-44.
- Marks, L. (2000). *The skin of the film. Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Durham and London: Duke University Press.
- Mezzandra, S. (2010). The Gaze of Autonomy. Capitalism, migration and social struggles, 19/09/2010, *UniNOMADE 2.0*. <http://www.uninomade.org/the-gaze-of-autonomy-capitalism-migration-and-social-struggles/> [access on 1/03/2018].
- Naficy, H. (2001). *An accented cinema. Exilic and diasporic filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.
- Naficy, H. (1994). Phobic spaces and liminal panics: Independent transnational film genre. *East-West Film Journal*, 8 (2), pp. 1-30.
- Poupou, A. (2014). Going backwards, moving forwards: The return of modernism in the work of Athina Rachel Tsangari. *Filmicon: Journal of Greek Film Studies*, 2. <http://www.filmiconjournal.com/journal/article/page/20/2014/2/4> [access on 1/03/2018]
- Rancière, J. (2013). *The politics of aesthetics*. London & New York: Bloomsbury.
- Rancière, J. (2008α). From politics to aesthetics?. *Paragraph*, 28 (1), pp. 13-25.
- Rancière, J. (2004). Introducing disagreement. *Angelaki*, 9 (3), pp. 3-9.

- Rancière, J. (1999). *Disagreement. Politics and Philosophy*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Rutherford, J. and Bhabha, H. (1990). The third space: Interview with Homi Bhabha. In J. Rutherford (ed), *Identity: Community, culture, difference* (pp. 207-221). London: Lawrence and Winshart.
- Soja, E. (2000). *Postmetropolis. Critical studies of cities and regions*. Malden, MA: Blackwell.
- Soja, E. (1996). *ThirdSpace*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Tanke, J. J. (2011). What is the aesthetic regime?. *Parrhesia*, 12, pp. 71-81.
- Tsangari, A.-R. and Linklater, R. (2001). The slow biz of show biz. A conversation between filmmakers Richard Linklater and Athena Rachel Tsangari. *The Austin Chronicle*, 2 Μαρτίου 2001. <https://www.austinchronicle.com/screens/2001-03-02/the-slow-biz-of-show-biz/> [access on 6/09/2018].
- Urry, J. (2004). Connections. *Environment and Planning D: Society and Space*, 22, pp. 27-37.
- Watson, P. (2012). Approaches to film genre – taxonomy/genericity/metaphor. In J. Nelmes (ed.), *Introduction to film studies*, 5th ed. (pp. 188-208). London and New York: Routledge.