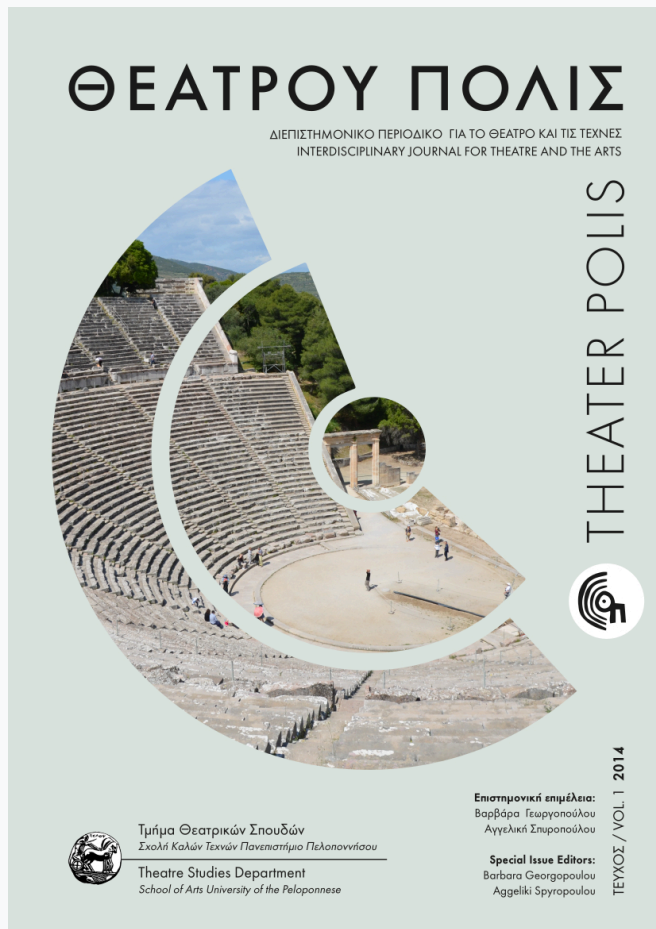


Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες

Τεύχος 1 (2014) ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΤΙΣ ΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ



Τι συμβαίνει με την Κάρεν Φίνλεϋ; Η Πολιτική του άσεμνου γυναικείου σώματος και η αναπαράσταση των γυναικών ως Υλη

ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΡΑΠΤΗ

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΡΑΠΤΗ Β. (2023). Τι συμβαίνει με την Κάρεν Φίνλεϋ; Η Πολιτική του άσεμνου γυναικείου σώματος και η αναπαράσταση των γυναικών ως Υλη. *Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες*, 82–100. ανακτήθηκε από <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/theatrepolis/article/view/34564>

ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΡΑΠΤΗ*Πανεπιστήμιο του Χάρβαρντ***Τι συμβαίνει με την Κάρεν Φίνλεϋ;
Η Πολιτική του άσεμνου γυναικείου σώματος και
η αναπαράσταση των γυναικών ως Ύλη¹**

Η Κάρεν Φίνλεϋ [Karen Finley], γνωστή και ως η «γυναίκα που αλείφεται με σοκολάτα», μέσω των αμφιλεγόμενων παραστάσεών της, διαταράσσει και υπονομεύει τα υφιστάμενα καθεστώτα απεικόνισης του γυναικείου σώματος, τα οποία στηρίζονται στην εικόνα της γυναίκας είτε ως ασώματης είτε ως υπερπροσδιοριζόμενης από το σώμα. Αποδεχόμενη τους πατριαρχικούς απεικονιστικούς κώδικες της γυναίκας, η Φίνλεϋ επικαλύπτει κυριολεκτικά το σώμα της με διάφορες ουσίες, ιδίως τρόφιμα (αυγά, σοκολάτα, μέλι, ζελέ, κέτσαπ), όλες τους γλοιώδεις ουσίες που παραπέμπουν σε σωματικές λειτουργίες, σε μια προσπάθεια να παραστήσει τη θυματοποίηση των γυναικών και μια πιθανή διαφυγή από αυτήν. Καθιστώντας ορατό στη σκηνή το πώς μια τέτοια εικόνα υπερβολικής «υλικότητας»/θηλυκότητας ως ακατέργαστης ύλης είναι το πραγματικό αποτέλεσμα μιας ανδροκρατικής, καταναλωτικής πολιτικής απεικόνισης της γυναίκας, η Αμερικανίδα καλλιτέχνις δείχνει επί σκηνής τις ανώμαλες συνέπειες μιας υπερβολικής «σωματικότητας» και καθιστά σαφές στο κοινό της πώς ένα σώμα μπορεί να αποκτήσει σημασία, να γίνει ένα καλλιτεχνικό εργαλείο που μπορεί να οδηγήσει σε μια κοινωνική αλλαγή.

Λέξεις-κλειδιά: Κάρεν Φίνλεϋ, αμερικανική περφόρμανς αρτ, γυναίκα-ύλη, Τζούντιθ Μπάτλερ, σωματικότητα

Οποιαδήποτε πολιτική του σώματος ... πρέπει να μιλήσει για το σώμα, τονίζοντας την υλικότητα και την κοινωνική και διαλεκτική κατασκευή του, και ταυτόχρονα διαταράσσοντας και υπονομεύοντας τα υφιστάμενα καθεστώτα αναπαράστασης.

(Janet Wolff)²

¹ Θα ήθελα να εκφράσω ευχαριστίες και την ευγνωμοσύνη μου στην Karen Finley και τη φωτογράφο της Dona Ann McAdams για τη συνεργασία μας και την άδεια που μου παραχώρησαν να συμπεριλάβω φωτογραφίες από τις παραστάσεις.

Κυρίες και κύριοι, υπάρχει μια έκπληξη-υποκατάστατο στο καλάθι των επιδορπίων απόψε. Η σοκολάτα δεν είναι πλέον στο μενού. Αντ' αυτής, υπάρχει χρυσό, αστραφτερό μέλι που σερβίρεται με το γαλόφι και πάνω στο δέρμα. Είναι βέβαια μόνο για εξωτερική χρήση. Και θα φορεθεί, με μια παχειά επικάλυψη από την κορφή ως τα νύχια από την οικοδεσπότη σας, την Κάρεν Φίνλεϋ, την καλλιτέχνη της περφόρμανς αρτ και ειδικό στην ευφάνταστη χρήση των τροφίμων.

(Ben Bradley, *New York Times*)³

Η Κάρεν Φίνλεϋ [Karen Finley], γνωστή και ως η «γυναίκα πασαλειμμένη με σοκολάτα»,⁴ είναι μία από τις πιο αμφιλεγόμενες Αμερικανίδες φεμινίστριες της περφόρμανς αρτ, ειδικά από το 1990, όταν έγινε διάσημη λόγω της συμμετοχής της στην περιβόητη υπόθεση της NEA 4.⁵ Ο Mel Gussow έγραψε στην εφημερίδα *New York Times* ότι το όνομά της είναι «συνώνυμο με την αντιπαράθεση» [is synonymous with controversy] και ότι η γλώσσα της «δεν γνωρίζει όρια» [her language knows no boundaries],⁶ ενώ οι παραστάσεις της έχουν λογοκριθεί ως «άσεμνες», «αισθησιακές», «υστερικές», «επιδειξιμανείς» ή ακόμα και «πορνογραφική τέχνη».

Το *Βιογραφικό Λεξικό Γυναικών Καλλιτεχνών της Βορείου Αμερικής* [*North American Women Artists of the Twentieth Century Biographical Dictionary*]

² Janet Wolff, *Feminine Sentences: Essays on Women and Culture*, U of California Press, Μπέρκλεϋ και Λος Άντζελες, 1990, σ. 138.

³ Βλ. Ben Brantley, «Theater Review: A Taste Of Honey (Hold the Chocolate)», *New York Times*, May 22, 2001. [<http://www.nytimes.com/2001/05/22/theater/theater-review-a-taste-of-honey-hold-the-chocolate.html>] [05/ 25/ 2014].

⁴ Έτσι την αποκάλεσε ο Ρεπουμπλικανός Γερουσιαστής Jesse Helms και αυτόν τον όρο χρησιμοποίησε στον τίτλο ενός μετέπειτα έργου της η ίδια η Κάρεν Φίνλεϋ. Επιπλέον, φωτογραφήθηκε και για το περιοδικό *Time* ως η σοκολατένια γυναίκα.

⁵ Η Φίνλεϋ κατηγορήθηκε για «αισχρότητα» από το Εθνικό Κληροδότημα για τις Τέχνες [National Endowment for the Arts] το οποίο αρνήθηκε να χρηματοδοτήσει το έργο της μαζί με εκείνο άλλων τριών καλλιτεχνών αυτοαποκαλούμενων ως *queer* (John Fleck, Tim Miller and Holy Hughes). Για περισσότερες λεπτομέρειες, βλ., Lynda Hart, «Karen Finley's Dirty Work: Censorship, Homophobia, and the NEA», *Genders*, 14 (Φθiv. 1992) 1-15.

⁶ Karen Finley, *A Different Kind of Intimacy: The Collected Writings of Karen Finley, A Memoir*, Thunder's Mouth, Νέα Υόρκη, 2000, xiii – xiv. Στο εξής θα αναφέρομαι στο έργο αυτό ως *D.K.I.*

αναφέρει τα εξής για την καλλιτέχνη: «η επιτηδευμένα σοκαριστική, άσεμνη γλώσσα, και οι συγκρουσιακές παρουσιάσεις του σώματός της Φίνλεϋ, δεν είχαν ως απώτερο σκοπό να διεγείρουν, αλλά να επιστήσουν την προσοχή σε όλα όσα η ίδια θεωρεί σημαντικά επίκαιρα πολιτικά θέματα.»⁷ Ακολουθώντας αυτή τη συλλογιστική, η παρούσα μελέτη υποστηρίζει ότι η καλλιτέχνης αμφισβητεί με έξυπνο τρόπο το κύρος της λογικής, κυρίαρχης στη δυτική πατριαρχική αναπαραστατική πολιτική, σύμφωνα με την οποία οι γυναίκες σημαίνουν επειδή είναι ύλη. Ορμώμενη από τη θεωρία του φεμινισμού, επικεντρώνεται στην ιδιοσυγκρασιακή σχέση της καλλιτέχνης με τα υλικά επί σκηνής, μόνιμο συστατικό της τέχνης της, τόσο με την κυριολεκτική όσο και με τη μεταφορική έννοια. Στην κυριολεκτική της έννοια, ύλη σημαίνει «υλικό» ή «ακατέργαστη ύλη», και αντιδιαστέλλεται με τη μορφή, ιδιαίτερα με τον τρόπο που η ύλη αναπαρίσταται στο σώμα, το πρωτεύον καλλιτεχνικό μέσο της Φίνλεϋ, καλυμμένο όπως είναι από τρόφιμα. Αυτό συμβαίνει διότι η Φίνλεϋ κυριολεκτικά καλύπτει το σώμα της με μία ποικιλία ουσιών, ιδίως τροφίμων, όπως αυγά, κρέμα, σοκολάτα, μέλι, φύτρες φασολιών, φρουτί ζελέ, και κέτσαπ (όλες τις γλοιώδεις ουσίες που παραπέμπουν σε σωματικές λειτουργίες) σε μια προσπάθεια να αναπαραστήσει τη γυναικεία θυματοποίηση και μια ενδεχόμενη διαφυγή από αυτή. Διότι το φαγητό, όπως εξηγεί η Φίνλεϋ, «παρέχει ένα πρωτόγονο, σπλαχνικό, σχεδόν ανατριχιαστικό στοιχείο, και βοηθά να μεταδώσει στο κοινό τους τρόπους με τους οποίους οι χαρακτήρες που αναπαραστώ έχουν βεβηλωθεί». ⁸ Υπό μια μεταφορική έννοια, ύλη [matter] σημαίνει «σημασία», ή σημαίνει επίσης θέμα, ζήτημα όπως στη φράση «τι θέμα/ζήτημα υπάρχει;» [what's the matter?]. Υποστηρίζω ότι οι ενοχλητικές παραστάσεις της Φίνλεϋ οφείλονται στην «κυριολεκτική παρουσία» του σώματός της στη σκηνή, φέρνοντας σε πρώτο πλάνο ό,τι κανονικά «θα έπρεπε να μένει εκτός σκηνής» (και σε απόλυτη εναρμόνιση με την αρχική έννοια του όρου «άσεμνο» που σημαίνει ακριβώς εκείνο που πρέπει να παραμένει «εκτός σκηνής», από την πιθανή ετυμολογία *ob skene* στα Λατινικά). Αυτό ακριβώς συμβαίνει και με τη Φίνλεϋ με τη διπλή σημασία του ρήματος *matter* στην αγγλική γλώσσα, δηλαδή με την έννοια του να υλοποιείς και του να σημαίνεις σύμφωνα με τη χρήση που κάνει η γνωστή φεμινίστρια φιλόσοφος Τζούντιθ Μπάτλερ [Judith Butler] στο γνωστό βιβλίο της *Σώματα που σημαίνουν: περί των διαλεκτικών ορίων του «φύλου»*

⁷ Jules Heller and Nancy G. Heller (επιμ.), *The North American Women Artists of the Twentieth Century Biographical Dictionary*, Routledge, Λονδίνο/ Νέα Υόρκη, 1997, σ.185.

⁸ Finley, *D.K.I.*, ό.π., σ. 23.

[*Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*] (1993), το οποίο αποτελεί και την αφετηρία αυτής της μελέτης.

***Bodies that Matter* της Τζούντιθ Μπάτλερ: Ένα πλαίσιο προσέγγισης των παραστάσεων της Φίνλεϋ**

Στο βιβλίο της *Bodies that Matter*, η Τζούντιθ Μπάτλερ ιχνηλατεί τον τρόπο με τον οποίο οι αντιλήψεις για το σώμα καθεαυτό διαμορφώθηκαν στη δυτική σκέψη μέσω των φιλοσοφικών αξιωμάτων σχετικά με το βιολογικό φύλο, τη σεξουαλικότητα, και την υποκειμενικότητα [subjectivity]. Την ενδιαφέρει ιδιαίτερος η υλιστική πλευρά του γένους [gender] σαν κάτι διακριτό από το βιολογικό φύλο [sex] κάτω από το πρίσμα των σχέσεων εξουσίας μέσα σε ένα πατριαρχικό καθεστώς. Στο κέντρο της θεωρίας της Μπάτλερ βρίσκεται η ιδέα του Μισέλ Φουκώ [Michel Foucault] «ότι η ρυθμιστική εξουσία παράγει το υποκείμενο που ελέγχει, και ότι αυτή η εξουσία δεν εφαρμόζεται μόνο εξωτερικά, αλλά λειτουργεί και ως ρυθμιστικό και κανονιστικό μέσον δια μέσου του οποίου σχηματίζονται τα υποκείμενα».⁹ Η Μπάτλερ επεκτείνει την ιδέα του Φουκώ για τη ρυθμιστική εξουσία στο χώρο του «φύλου» και υποστηρίζει ότι αυτή η εξουσία, «απορρίπτει» οτιδήποτε δεν εμπίπτει στην κατηγορία του φύλου, και ως εκ τούτου, «δεν σημαίνει». Με αυτόν τον τρόπο υποστηρίζει μία πιθανή επιστροφή σε ό,τι έχει αποκλειστεί ή εξοβελιστεί από τη «σωστή» περιοχή του «φύλου», ορισμένης σύμφωνα με μια επιτακτικά ετεροφυλόφυλη αντίληψη, σε έναν «ορίζοντα στον οποίο τα σώματα δε σημαίνουν τίποτα».¹⁰ Η Μπάτλερ θεωρεί ότι οι φεμινίστριες πρέπει να επανεξετάσουν την υλικότητα του σώματος και προτείνει μία κρίσιμη γενεαλογία του σχηματισμού της ανθρώπινης υλικότητας και της επένδυσής της με έναν μετασηματιστικό δυναμισμό σε μία προσπάθεια να δείξει ότι το φύλο είναι το αποτέλεσμα των πρακτικών του λόγου. Ομοίως υποστηρίζει ότι και μία μήτρα/φόρμα/καλούπι/σχήμα, η οποία είναι αναπόσπαστη από το φύλο είναι δεδομένη και σύμφωνη και με τη θεωρία του Αριστοτέλη για το ενιαίο της ύλης-μορφής στην οποία επανέρχεται για να στηρίξει τη θέση αυτή. Με άλλα λόγια η μήτρα/αφετηρία του παντός ενέχει το δυναμισμό που απαιτείται για την επανεξέταση της υλικότητας του γυναικείου σώματος.

⁹ Judith Butler, *Bodies that Matter*, Roudledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, 1993, σ.22. Ελληνική μετάφραση: *Σώματα με σημασία: Οριοθετήσεις του «φύλου» στο λόγο*, μτφρ. Πελαγία Μαρκέτου, εισαγωγή-επιστημονική επιμέλεια Αθηνά Αθανασίου, Εκκρεμές, Αθήνα, 2008.

¹⁰ Στο ίδιο, σ. 23.

Πράγματι, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη «οι γυναίκες συμβάλλουν στον υλικό κόσμο με την αναπαραγωγή, οι άνδρες με τη μορφή».¹¹ Η ύλη νοείται εδώ ως εν δυνάμει και όχι ως πραγματοποιημένη, ενώ η μορφή ως η ψυχή που καθορίζει την πραγμάτωση της ύλης, ως «η πρώτη τάξη της πραγμάτωσης ενός φυσικά οργανωμένου σώματος».¹² Στην πραγματεία του *Περί Ψυχής*, ο Αριστοτέλης ξεκαθαρίζει τον ισχυρισμό του, υποστηρίζοντας ότι «το σώμα και η ψυχή θεωρούνται σαν τις δύο όψεις μίας ενιαίας ουσίας και εκλαμβάνονται σαν ύλη και μορφή σε μία αμοιβαία σχέση».¹³

Η έλλειψη μίας καθαρής διάκρισης μεταξύ ύλης και νόησης στον Αριστοτέλη, άριστα αποτυπωμένη στη χρήση του όρου *σχῆμα* (μορφή, σχῆμα, εμφάνιση, φόρεμα, χειρονομία, φιγούρα, σχῆμα λόγου γραμμῆ συλλογισμού, και γραμματικό σχῆμα), το οποίο ωστόσο δεν εφοδιάζει τις γυναίκες με το σώμα το οποίο οι φεμινίστριες επιζητούν να ανακτήσουν, συνιστά το κλειδί για την Μπάτλερ προκειμένου να κατανοήσει το Αριστοτελικό *σχῆμα* ως ένα ιστορικά εξαρτώμενο πλέγμα εξουσίας-λόγου που λειτουργεί εσωτερικά πάνω στο σώμα/ύλη. Έτσι η Μπάτλερ προτείνει μία πιθανή επαναχρησιμοποίηση της Αριστοτελικής διαμόρφωσης της ύλης (μήτρας) ως τόπο προέλευσης και πηγή σήμανσης, όπως ορίζεται στο ακόλουθο απόφθεγμα: «αυτό που έχει σημασία για ένα αντικείμενο είναι η ύλη του».¹⁴ Και το κάνει αυτό μόνο και μόνο για να καταστήσει ορατά τα όρια του φύλου τα οποία έχουν οριστεί στο πέρασμα των αιώνων κυρίως από την κλασική και χριστιανική σκέψη.¹⁵

Ενώ η Μπάτλερ χρησιμοποιεί το απόφθεγμα του μη διαχωρισμού των κλασικών ελληνικών εννοιών της υλικότητας και της σήμανσης ως τη λυδία λίθο για μία κριτική επανεξέταση ενός συστήματος παραβιάσεων που ύπουλα έχουν καθιερωθεί ενάντια σε «οτιδήποτε δεν εμπίπτει στις κατηγορίες του φύλου», η Φίνλεϋ φαίνεται να εφαρμόζει το συμπέρασμα της Μπάτλερ κυριολεκτικά επί σκηνης και γενικά για όλες τις γυναίκες προκειμένου να αναδείξει το ίδιο σύνολο παραβιάσεων εναντίον τους. Στην πραγματικότητα, δείχνει τον τρόπο με τον οποίο οι γυναίκες εν τέλει

¹¹ Αριστοτέλους, *Περί Γενεαλογίας των ζώων* 1.19.727B.

¹² Butler, *ό.π.*, σ. 32.

¹³ Albin Lesky, *A History of Greek Literature*, μτφ. James Willis and Cornelis de Heer, Thomas Y. Crowell, Νέα Υόρκη, 1963, σ. 553.

¹⁴ Butler, *ό.π.*, σ. 31. Το απόφθεγμα αυτό δεν είναι εκείνο που πιστεύει η Μπάτλερ, αλλά αποτελεί αναδιατύπωση της μη διαφοροποίησης των κλασικών ελληνικών εννοιών της υλικότητας και σημασιодότητης, μια αναδιατύπωση-αφετηρία για την παρούσα μελέτη.

¹⁵ Βλ., Elizabeth V. Spelman, «Woman as Body: Ancient and Contemporary Views», *Feminist Studies*, 8.1 (1982) 109-32.

σημαίνουν στα μάτια του κοινού μέσω μιας σωματικότητας, που απορρίπτεται και συνάμα ενισχύεται από την ανδροκρατούμενη, καταναλωτική κοινωνία. Με άλλα λόγια, η καλλιτέχνις δείχνει πώς οι γυναίκες τελικά έχουν σημασία, όχι επειδή είναι ύλη [matter], αλλά επειδή με το να έχουν λανθασμένα θεωρηθεί *μόνον ως ύλη* φέρουν τα ίχνη για το ποιος ευθύνεται για την επίμονη άρνηση απόδοσης κάποιας μορφής/σχήματος σ' αυτές. Εάν η ύλη σύμφωνα με τον Αριστοτέλη δε θα έπρεπε να εμφανίζεται χωρίς το σχήμα της, όπως ακριβώς γίνεται με το κερί και το αποτύπωμά του, και εάν η ψυχή/άνδρας είναι ο πρώτος βαθμός μιας απενεργοποιημένης αλλά εν δυνάμει ύλης, γιατί τότε η ύλη των γυναικών συμβαίνει να παραμένει διαρκώς ασχημάτιστη; Η Φίνλεϋ φαίνεται αποφασισμένη να καταστήσει ορατή επί σκηνής τη μόνιμη ηγεμονική πολιτική της άρνησης μορφής στις γυναίκες, μιας άρνησης επικυρωμένης από ένα πλέγμα εξουσίας και διαλεκτικών πρακτικών. Για τη Φίνλεϋ, η άρνηση της μορφής στη γυναίκα ισοδυναμεί με την άρνηση του σώματος σ' αυτές. Έτσι, αυτή κραυγάζει για την αποκατάσταση των γυναικών, ξεκινώντας από τη διεκδίκηση της σωματοποίησής τους: «[Κ]οινωνία, θέλω πίσω το σώμα μου, πολιτισμέ και ιστορία, μέσα μαζικής ενημέρωσης, ψυχαγωγία και τέχνη, είμαι κάτι περισσότερο από μία οπή».¹⁶ Αυτή η κραυγή αντανακλά την πίστη της καλλιτέχνιδος στην πολιτισμική και κοινωνική διαμόρφωση του φύλου και στην ιδέα ότι μία τέτοια διαμόρφωση επενεργεί πάνω στο σώμα εσωτερικά σε τέτοιο βαθμό, ώστε τελικά το ίδιο το σώμα να εξαφανίζεται. Επιπλέον, η καλλιτέχνις είναι αποφασισμένη να εκτελέσει η ίδια το δύσκολο καθήκον τού να φέρει στην κυρίως σκηνή τις αποδείξεις των μη απεικονιζόμενων ή κακώς απεικονιζόμενων γυναικών με τη μορφή της «ακατέργαστης ύλης» τους. Αυτή η ωμή ύλη η οποία απεγνωσμένα αναζητά μία μορφή/σχήμα στέκεται επί σκηνής ταυτόχρονα ως μία μαρτυρία γυναικείας θυματοποίησης και ως η αφετηρία για τη σωτηρία της, ή αλλιώς σαν ένα Μπρεχτικό *Gestus* και συνάμα ένα θέατρο ωμότητας του Αρτώ [Antonin Artaud]. Το Μπρεχτικό *Gestus* επιτυγχάνεται μέσα από την τεχνική της αποστασιοποίησης και το *ωμό θέατρο* του Αρτώ μέσα από την έκσταση. Οι δύο αυτές τεχνικές μπορεί να θεωρούνται αντίθετες, καθώς η πρώτη μεν απευθύνεται στη διάνοηση του κοινού και η δεύτερη στις αισθήσεις του, αλλά η μία δεν αποκλείει την άλλη.¹⁷

Είναι ενδιαφέρον το ότι η απεικόνιση των γυναικών ως «ωμή ύλη» διέρχεται δύο διαδοχικά στάδια, το πρώτο από το οποίο είναι αρνητικό και το δεύτερο θετικό, όπως φαίνεται καθαρά και από το φωτογραφικό υλικό

¹⁶ Finley, D.K.I., ό.π., σ. 95.

¹⁷ Anne Ubersfeld, *Lire le Théâtre*, Editions Sociales, Παρίσι, 1982, σ. 44.

της επίσημης ιστοσελίδας της Κάρεν Φίνλεϋ.¹⁸ Το πρώτο στάδιο καλύπτει δύο δεκαετίες από τις αρχές του '80 και μαρτυρεί μία αρνητική, άμορφη, αντι-ερωτική, άσχημη και αποκρουστική σάρκα/ύλη. Το δεύτερο στάδιο αρχίζει το 1998 και φθάνει μέχρι σήμερα, μαρτυρώντας μία θετική, ερωτική, σωματική ύλη μετά από μία μακρά απουσία από τη σκηνή λόγω της διένεξης της καλλιτέχνιδος με το Εθνικό Ίδρυμα για τις Τέχνες, της γέννησης του παιδιού της και της αφοσίωσής της στον ακτιβισμό μέσα από εγκαταστάσεις και ανοιχτές στο κοινό παραστάσεις.¹⁹ Χαρακτηριστικές σκηνές αυτών των δύο φάσεων της «υλικοποίησης» του σώματός της Φίνλεϋ προέρχονται από τις εξής παραστάσεις: *Sheis Fleish* (1981), *Yams up my Granny's Ass* (1986), *I'm an Ass Man* (1986), *The Constant State of Desire* (1986), *We Keep Our Victims Ready* (1987), *The Theory of Total Blame* (1988), *A Certain level of Denial* (1992), *The Return of Chocolate-Smeared Woman* (1998) και το πιο πρόσφατο *Shut Up and Love Me* (2000). Σε όλες τις παραπάνω παραστάσεις-περφόρμανς, η καλλιτέχνις καθιστά ορατή πάνω στο ίδιο της το σώμα την απεικόνιση των γυναικών ως ακατέργαστη, «καθαρή» ύλη με έναν σοκαριστικά κυριολεκτικό τρόπο, καθώς καλύπτεται με υλικά σαν τα στρας, τα κονφετί και διάφορα τρόφιμα που παραπέμπουν σε μία πλήρη κλίμακα σωματικών λειτουργιών. Σε όλες αυτές τις σκηνές η Φίνλεϋ υλικοποιεί το σώμα της, « φέρνοντας εσκεμμένα αντιμέτωπους τους θεατές της με ένα θέαμα-σοκ προκειμένου να τους ταρακουνήσει, ώστε να αναγνωρίσουν τη βία και έτσι να βοηθήσουν στη μάχη κατά του κακού».²⁰

¹⁸ Βλ., <http://karenfinley.com/> [05/25/2014]. Εδώ μπορεί κανείς να δει άφθονο φωτογραφικό υλικό από παραστάσεις της Κάρεν Φίνλεϋ.

¹⁹ Στην πραγματικότητα το δεύτερο στάδιο του έργου της υποχωρεί προς όφελος ενός τρίτου σταδίου το οποίο ξεκινά ως αυτοαναφορικό για να καταλήξει σε μία καταγγελία της σημερινής εικονικής πραγματικότητας που έχει εισβάλει καταιγιστικά στην καθημερινότητα. Για παράδειγμα η καλλιτέχνις κάνει αναδρομή στο παρελθόν και αποτιμά το ίδιο της το έργο και τον αντίκτυπο που είχε, όπως για παράδειγμα στο έργο της *Σπασμένη Αρνητική Παγίδα 23* [*Broken Negative Catch 23*], όπου επιδίδεται σε μία εκ βαθέων αποτίμηση της παράστασής της *Κρατάμε τα Θύματά μας σε Εγρήγορση* [*We keep our Victims Ready*] που είχε προκαλέσει την όλη αντιπαράθεση με το Εθνικό Κληροδότημα για τις Τέχνες 23 χρόνια πριν. Σχετικά με την κριτική της Φίνλεϋ στην εισβολή της εικονικής πραγματικότητας στην καθημερινότητα, χαρακτηριστικό είναι το έργο της *Στείλτε μου Γραπτό μήνυμα για Σεξ* [*Sext Me if you Can*], το 2013, το οποίο παρουσίασε στο Νέο Μουσείο της Νέας Υόρκης. Λόγω του περιορισμένου χώρου στα πλαίσια της παρούσας μελέτης, επιφυλάσσομαι να ασχοληθώ με το τρίτο αυτό στάδιο της δημιουργικής πορείας της Φίνλεϋ σε άλλη μελέτη.

²⁰ Hui-chi, Kuo, *A Feminist Study: Karen Finley's Constant State of Desire*, National Taiwan Normal University, B.A. Ταϊπέι, Ταϊβάν, 1990, σ. 28.

Η απεικόνιση των γυναικών ως «Ασχημάτιστη Ακατέργαστη ύλη»: Ένα Μπρεχτικό Gestus

Το πρώτο σοκαριστικό παράδειγμα αυτής της φάσης απεικόνισης των γυναικών προέρχεται από το έργο με τον γερμανίζοντα τίτλο *She is Fleish* που υπαινίσσεται το *She is Meat* (*Fleish*=κρέας). Αυτό το μιούζικαλ με την Φίνλεϋ και τον Μπράιαν Ράουθ να υποδύονται τον Χίτλερ και την Εύα Μπράουν την ώρα που εμπλέκονται σε πράξεις κοπροφιλίας μεταξύ άλλων ακατανόμαστων πράξεων, έλαβε χώρα στην Κολωνία της Δυτικής Γερμανίας το 1981. Αυτή η παράσταση –κατά την οποία χρησιμοποιήθηκαν σαν σκηνοθετικά αξεσουάρ υπολλείμματα κρέατος, κόκκαλα, ζωϊκά τεμάχια, βούρστ και ζάουερ κράουτ και μπύρες— στάθηκε σταθμός για την καριέρα της καλλιτέχνιδος, καθώς είχε κάτι κοινό με την λεγόμενη ποιητική της αηδίας, όπως την εννοεί η Sianne Ngai σύμφωνα με την οποία «το σοκ είναι δυνατό να συμβεί μόνον όταν η παράσταση αποκαλύπτει τη δύναμη της επιθυμίας για παραβίαση του σώματος και την έκθεση της δυνατότητας των θεατών να λάβουν ευχαρίστηση μέσα από την αηδία του σώματος».²¹ Η Φίνλεϋ έτσι ανάγκασε τους θεατές της να νοηματοδοτήσουν μία από τις πιο αποκρουστικές στιγμές της επί σκηνής, μία σκηνή κοπροφιλίας την οποία η ίδια δεν ήταν δυνατόν να ελέγξει.²² Αυτή η στιγμή της ποιητικής της αηδίας στη Γερμανία, η οποία ήταν δυνατόν μόνο να γίνει δεκτή ως μία καρικατούρα του Χίτλερ, άνοιξε το δρόμο για τις επόμενες ακόμη πιο τολμηρές σκηνικές εμφανίσεις της.

Ωστόσο, η μαύρη κωμωδία *Γλυκοπατάτες στον πισινό της γιαγιάς μου* [*Yams at My Grandma's Ass*] που έλαβε χώρα στις 12 Απριλίου 1986 στην γκαλερί Ράντολφ Στρητ, έκανε πάταγο και έφερε τη Φίνλεϋ στο προσκήνιο για άλλη μία φορά, ειδικά μετά τη δημοσίευση στις 24 Ιουνίου 1986 του άρθρου της Cindy Carr στην εφημερίδα *Village Voice*, που έφερε τον τίτλο «Ακατανόμαστες Πρακτικές, Αφύσικες Πράξεις: Η Τέχνη Ταμπού της

²¹ Sianne Ngai, «Raw Matter: A Poetics of Disgust», στο Mark Wallace and Steve Marks (επιμ.), *Avant-Garde Poetics of the 1990s. Telling it Slant*, U of Alabama Press, Τουσκαλούσα/ Λονδίνο, 2002, σσ. 161-190. Also, *Shock Treatment* είναι ο τίτλος του βιβλίου της Κάρεν Φίνλεϋ που δημοσιεύτηκε από τον εκδοτικό οίκο City Lights στο Σαν Φρανσίσκο το 1990.

²² Βλ., Finley, D.K.I., ό.π., σ. 7, 1. Σημειωτέον, η Φίνλεϋ ήταν άρρωστη την ημέρα της παράστασης και αντιμετώπισε προβλήματα με τον αυστηρό υπάλληλο των αποχωρητηρίων του χώρου όπου θα γινόταν η παράσταση, ενώ δεν μπορούσε να προβλέψει την υπερβολική συμπεριφορά του Μπράιαν Ράουθ στη σκηνή όταν άρχισε να τρώει τα περιττώματά της προκαλώντας σοκ και στην ίδια, όχι όμως και στο γερμανικό κοινό, όπως μαρτυρεί η ίδια.

Κάρεν Φίνλεϋ». ²³ Στην παράσταση εκείνη ένας ναρκομανής ασκεί βία με γλυκοπατάτες στην κωφάλαλη γιαγιά του την Ημέρα των Ευχαριστιών μόνο και μόνο για να διασκεδάσει. Παραβιάσεις τόσο του ποινικού όσο και του θρησκευτικού κώδικα συσσωρεύονται εδώ και εντείνονται με την επανάληψη του μότο, «Είναι τόσο καλή γιαγιά για να την βασανίσω»: ναρκωτικές ουσίες, αιμομιξία, βιασμός μιας αδύναμης και ανάπηρης ηλικιωμένης και ανηθικότητα ξεπερνούν κάθε όριο αντοχής του κοινού. Η αποστροφή ξεπερνά κάθε όριο, αναγκάζοντας το κοινό να εγκαταλείψει το θέαμα, αλλά και συνάμα να νιώσει ενοχές για όσα συμβαίνουν πάνω στη σκηνή, καθώς η συγγένεια και η μητρότητα έχουν μετατραπεί σε πηγές διασκέδασης για τη ματιά του ανώμαλου αρσενικού. Ένα σοκαριστικό πέρασμα από το ένα φύλο στο άλλο διακρίνει αυτό το έργο, καθώς η Φίνλεϋ υποδύεται άνετα τόσο τον ρόλο του ανώμαλου άνδρα όσο και εκείνον της ανήμπορης γιαγιάς του.

Το ίδιο συμβαίνει και με το έργο *Είμαι Κωλόπαιδο* [*I am an Ass Man*] (1986), μία σειρά μονολόγων γύρω από τη σεξουαλική βία, όπου και πάλι η Φίνλεϋ δανείζεται τη φωνή ενός άνδρα που είναι έτοιμος να βιάσει μία γυναίκα μέσα στο μετρό, αλλά σταματά όταν διαπιστώνει ότι το θύμα του έχει εμμηνορροή (βλ. εικόνα 1). Προκειμένου να παραστήσει τη σκηνή αυτή ζωντανά, η Φίνλεϋ άνοιξε μία κονσέρβα με κόκκινα φασόλια και τα έλιωσε στα χέρια της. Η περίοδος της γυναίκας κατά ειρωνικό τρόπο την έσωσε από τον ανώμαλο άνδρα. Η γυναικεία κακοποίηση και η σεξουαλική δυσλειτουργία σε όλες της τις εκφάνσεις, όπως η βία, ο βιασμός, η αιμομιξία, η παιδική κακοποίηση και η υποτέλεια συνεχίζουν να αποτελούν το κεντρικό θέμα της παράστασης *Η Αέναη Κατάσταση Επιθυμίας* [*The Constant State of Desire*], μία σόλο περφόρμανς βασισμένη σε κάποιο σενάριο αλλά κυρίως στον αυτοσχεδιασμό, η οποία έκανε την πρεμιέρα της στην Νέα Υόρκη τον Δεκέμβριο του 1986 στον χώρο Kitchen. Εδώ η Φίνλεϋ κάνει υπερβολική χρήση οργανικών και ανόργανων υλικών για να καλύψει το σώμα της ή να το τυλίξει σαν δώρο προκειμένου να αναπαραστήσει τη γυναικεία κακοποίηση σε όλη της την έκταση. Σε έναν μονόλογο που φέρει τον τίτλο «Παράνοια» [*Pananoia*], η Φίνλεϋ δραματοποιεί τον βιασμό μιας δεκαπεντάχρονης που γεννήθηκε χωρίς κόλπο. Η Φίνλεϋ δείχνει καθαρά εδώ τον τρόπο με τον οποίο η κακοποίηση της γυναίκας συμβαίνει όταν η αξία της βασίζεται στην ανατομία της. Η καλλιτέχνις είναι αποφασισμένη να αντιστρέψει αυτή την αντίληψη που συντελείται εις βάρος των γυναικών στην ενοχλητική εκτέλεση της σκηνής με τον τίτλο «Μισώ το Κίτρινο» [*I Hate Yellow*] από την *Αέναη Κατάσταση Επιθυμίας*, κατά την οποία οι σκηνοθετικές οδηγίες

²³ Βλ., Cindy Carr, «Unspeakable Practices, Unnatural Acts: The Taboo Art of Karen Finley», *Village Voice*, 24 Ιουνίου 1986, 17-19.

της Δεύτερης Πράξης δίνονται ειρωνικά με τη μορφή συνταγής σε μία προσπάθεια να δείξει την ανάγκη απελευθέρωσης της εγκλωβισμένης στην κουζίνα γυναίκας:

Τα Πασχαλινά καλάθια και τα ζωάκια είναι στο τραπέζι. Βγάλε τα ρούχα. Τοποθέτησε χρωματισμένα άβραστα αυγά από το καλάθι και ζωάκια σε μία μεγάλη πλαστική τσάντα. Ζούλιξέ τα μέχρι το περιεχόμενό τους να γίνει κίτρινο. Τοποθέτησε το μείγμα πάνω στο σώμα χρησιμοποιώντας τα ζωάκια σαν σωληνάκια. Πασπάλισε με αστραφτερή κόλλα και κομφετί το σώμα σου και τυλίξου με χάρτινες γιρλάντες σαν να ήταν βόας.²⁴

Η Φίνλεϋ τελικά εκτελεί όλα τα στάδια αυτής της συνταγής πάνω στο σώμα της και η ύλη του σώματός της ενώνεται με το υλικό των τροφών με τρόπο που να σημαίνει σε αυτή την παράσταση: εξισώνει τη σπατάλη του φαγητού με τη σπατάλη του σώματός της. Κατόπιν εμφανίζεται στη σκηνή καλυμμένη με κομφετί και γυαλιστερή κόλλα σαν «ένα δώρο γενεθλίων, ή σαν βόας, μία μικρή σταρ που της έχει σαλέψει (βλ. εικόνα 2). «Ένα ονειρεμένο κορίτσι μέσα σε κάποιον εφιάλτη», για να χρησιμοποιήσουμε τα λόγια της Schneider.²⁵ Αυτή η εικόνα θα μπορούσε να ερμηνευτεί με ποικίλους τρόπους: στην αρχή ως εικόνα εμπειρίχουσα θηλυκότητα γεμάτη πικρή ειρωνεία, παρόμοια με την ιδέα του μασκαρέματος εν είδει αμυντικού μηχανισμού προκειμένου να αντιμετωπίσει μία πραγματικότητα που σοκάρει. Κατόπιν, περιγράφει την κακοποιημένη γυναίκα που δεν έχει άλλη οδό διαφυγής παρά μόνο την ψευδαίσθηση της λαχτάρας των εντελώς εμπορικών κομφετί και γιρλαντών. Τέλος, μπορεί να ερμηνευτεί σαν το πρώτο βήμα προς τη γυναικεία χειραφέτηση, ως μία προσπάθεια να αποκτήσει μορφή, έστω και τεχνητά. Εκτός από αυτό, όπως υποστηρίζει η Jill Dolan, «προκειμένου να προσφέρει το σώμα της σαν ένα σαδιστικά εμπορικό προϊόν, μία ιδέα που απευθύνεται σε άνδρες θεατές προς κατανάλωση σε μία μαζοχιστική ανταλλαγή, η Φίνλεϋ προσφέρει τον εαυτό της ήδη καταναλωμένο».²⁶ Και η Dolan συνεχίζει:

²⁴ Lenora Champagne (επιμ.), *Out From Under: Texts by Women Performance Artists*, Theatre Communications Group, Νέα Υόρκη, 1990, σ. 60-1.

²⁵ Rebecca Schneider, *The Explicit Body in Performance*, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, 1997, σ. 101-2.

²⁶ Jill Dolan, *The Feminist Spectator as Critic*. UMI Research Press, Ann Arbor, 1988, σ. 65-66.

Ό,τι απομένει από το σώμα και τη σεξουαλικότητα έχει ήδη χωνευτεί, παραχθεί, και αναμασηθεί, βίαιες εικόνες και ασυνάρτητες λέξεις που αναζητούν μία ανακατασκευή με νόημα μόνο από τους θεατές με αρκετά γερά στομάχια για μια τέτοια κατανάλωση.²⁷

Πράγματι, για τη Φίνλεϋ αυτό φαίνεται να είναι το πρώτο βήμα της γυναικείας χειραφέτησης και βρίσκεται σε συμφωνία με την προσπάθειά της να χαρεί για τη ρήξη με την αρχή της αναπαραγωγής που υποστηρίζει την πατριαρχία. Όπως η ισχυρίζεται η Κυο, «η Φίνλεϋ μισούσε το κίτρινο όχι για να αρνηθεί τη βιολογική της ικανότητα αλλά για να διαμαρτυρηθεί για την υποβάθμισή της σε κλώσσα η οποία παράγει και κλώθει αυγά».²⁸ Επιπλέον, ποτέ δεν αρνήθηκε τη μητρότητα. Το μόνο που αρνήθηκε ήταν οι ηγεμονικές συζητήσεις περί της εμπειρίας της μητρότητας, οι οποίες στερούν τις γυναίκες από κάθε έννοια σεξουαλικότητας και που την ίδια στιγμή θεωρούν αυτονόητες κάθε είδους θυσίες από την πλευρά τους. Αυτές οι υποθέσεις παρωδήθηκαν με χιούμορ, όταν η Φίνλεϋ μετέτρεψε τον τοκετό σε τέχνη το 1993. Η Φίνλεϋ χρησιμοποίησε μερικές φωτογραφίες από τοκετό μεγέθους 4 x 6 ποδιών που δείχνανε το κεφάλι ενός νεογνού να προβάλλει από το μητρικό κόλπο. Κατόπιν κρέμασε αυτές τις εικόνες στο Relaxation Room στο Ινστιτούτο της Τέχνης του Σαν Φρανσίσκο με αναγραμμένες τις οδηγίες «Παραμείνετε χαλαρωμένες. Αυτό είναι καλό για το μωρό σας».²⁹ Αυτή η εγκατάσταση συνοδευόταν και από ένα βίντεο όπου η Φίνλεϋ έριχνε μητρικό γάλα πάνω σε μαύρο βελούδο.

Στο έργο *Η Θεωρία του Ολικού Πταίσματος* [*The Theory of Total Blame*] (1988), ένα έργο το οποίο επίμονα επικεντρωνόταν στη σύνδεση της μητρότητας με την παροχή τροφής, η Φίνλεϋ παίζει την Ειρήνη, μία αλκοολική μητέρα η οποία μαγειρεύει ένα γιορτινό δείπνο για την επανασυνδεδεμένη της οικογένεια. Η Linda Hart παρέχει μία ζωντανή περιγραφή αυτής της παράστασης:

Η Φίνλεϋ δεν χρησιμοποιεί άλλα μέσα εκτός από τα χέρια της για να χειριστεί το φαγητό, και έτσι αρχίζει να μοιάζει σαν μία προέκταση του χαμένου υλικού. Βγάζει ζελέ φρούτων από τη λάσπη και πετάει την κολλώδη μάζα στο τραπέζι και στο πάτωμα. Με το ρολό του κιμά πασαλείβει το σώμα της, κομμάτια από ωμό βοδινό κρέας κρέμονται από τη μύτη της, κολλάνε στα μαλλιά της, και

²⁷ Finley, D.K.I., ό.π., σ. 66.

²⁸ Κυο, ό.π., σ. 38.

²⁹ Finley, D.K.I., ό.π., σ. 189.

λερώνει το πάτωμα. Κέτσαπ τρέχει από τους ώμους της και τα πόδια της. Χώνει ωμό βοδινό κρέας στο πρόσωπο κάποιου γιού. Η Ειρήνη δεν έχει καμία συνταγή και η ίδια αρνείται να ταΐσει τα παιδιά της. Στη διάρκεια αυτής της προετοιμασίας, κάθε ένα από τα παιδιά της αποκαλύπτει τη φετιχοποιημένη σεξουαλικότητά του/της.³⁰

Το 1987, μία άλλη σοκαριστική εικόνα γυναίκας-ύλης εμφανίζεται στο *Κρατάμε τα Θύματά μας σε Εγρήγορη* [*We Keep Our Victims Ready*], βασισμένη στην υπόθεση της Ταουάνα Μπρώλεϋ [Tawana Brawley], μίας δεκαεξάχρονης Αφρο-Αμερικανίδας που βρέθηκε μισοαναίσθητη μέσα σε μία σακούλα σκουπιδιών βόρεια της Νέας Υόρκης καλυμμένη με ανθρώπινα περιττώματα, ίσως θύμα βιασμού από έναν λευκό αστυνομικό. Αν και αυτή η κατηγορία έχει αμφισβητηθεί, οδήγησε ωστόσο τη Φίνλεϋ να δημιουργήσει μία παράσταση μέσα από το χάος αυτής της περίπτωσης που έκανε πολύ αίσθηση, χρησιμοποιώντας σοκολάτα για να καλύψει το σώμα της, μία ουσία που λειώνει, μία ουσία που είναι συχνά συνυφασμένη με τον έρωτα, ακολουθούμενη από καρδιές από ζάχαρη, φύτρες φασιολιού, και στρας. Στο μεταξύ η επωδός, «τις γυναίκες τις μεταχειρίζονται σα σκατά» [women are treated like shit] λειτουργεί σαν μία Μπρεχτική διακοπή στα αυτιά του κοινού, μετατρέποντας αυτές τις εικόνες σε πολύ δυνατές σημασιολογικά επιγραφές οδηγώντας σε συμπεράσματα για την αξιοθρήνητη θέση τους: τη θέση του εύκολου θύματος που πάντα στέκει πανέτοιμο ως δέλεαρ, τη θέση της ιδιοκτησίας που είναι πάντοτε διαθέσιμη για την εκπλήρωση των ναρκισσιστικών και σκοποφιλικών επιθυμιών των αρσενικών βλεμμάτων, για να χρησιμοποιήσω τον όρο της κριτικού Laura Mulvey.³¹

Είναι εύκολο κανείς να συνδέσει την πρώτη φάση της *performance art* της Φίνλεϋ με το Μπρεχτικό Μηχανισμό Αποστασιοποίησης (*V-Effekt*) και το πιο σημαντικό συστατικό του —το κοινωνικό *Gestus*, δηλαδή «τη μιμητική και χειρονομιακή έκφραση της κοινωνικής σχέσης μεταξύ των ανθρώπων μιας συγκεκριμένης περιόδου [...] η οποία επιτρέπει στο θεατή να εξαγάγει συμπεράσματα σχετικά με τις κοινωνικές συνθήκες».³² Θα μπορούσε κανείς εύκολα να συνδέσει την πρώτη φάση της Φίνλεϋ, αυτή της αρνητικής αναπαράστασης της γυναίκας, με τη Μπρεχτική

³⁰ Lynda Hart, «Karen Finley's Dirty Work: Censorship, Homophobia, and the NEA». *Genders*, 14 (Fall 1992) 1-15: 114.

³¹ Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», στο Julie Rivkin and Michael Ryan (επιμ.) *Literary Theory: An Anthology*, Blackwell, Οξφόρδη, 1988, σ. 585-598.

³² John Willett (επιμ.), *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, Hill & Wang, Νέα Υόρκη, 1957, σ. 139.

αποξένωση και το πιο κρίσιμο συστατικό του, το κοινωνικό *Gestus*. Στις σόλο παραστάσεις της, η Φίνλεϋ υποδύεται μια πλήρη γκάμα από χαρακτήρες, άνδρες και γυναίκες, και μιμείται τις χειρονομίες τους και την κοινωνική τους θέση για να αντικατοπτρίσει τις πολύπλοκες ανθρώπινες σχέσεις σε μία ανδροκρατούμενη κοινωνία. Πιο συγκεκριμένα, ενθαρρύνει τους θεατές της να ρίξουν μία ματιά ξανά στην «ακατέργαστη ύλη», να την αναλύσουν και να ψάξουν για τα βαθύτερα αίτια της. Όπως αναφέρει η Κιο, η Φίνλεϋ μπεινοβγαίνει εύκολα μέσα και έξω από τους ρόλους της για να προκαλέσει και τον ίδιο της τον εαυτό και το κοινό της «θέτοντας στο προσκήνιο το ίδιο της το σώμα για να ιστορικοποιήσει την κακοποίηση των γυναικών στους κόλπους του ανθρώπινου πολιτισμού».³³ Ενώ αυτό ισχύει για την πρώτη φάση της Φίνλεϋ σχετικά με το πώς μεταχειρίζεται το σώμα της επί σκηνής, η δεύτερη φάση της απευθύνεται στις αισθήσεις του κοινού καλώντας το να ταυτιστεί με το τι συμβαίνει επί σκηνής.

Η ερωτικά συγκροτημένη γυναίκα-ύλη: Προς μια κάθαρση τύπου *Gestalt* ή *Trance*: Η κληρονομιά του Αντονέν Αρτώ

Η δεύτερη φάση της Φίνλεϋ κατά την οποία η ίδια συμμετέχει ως μία ερωτικά πλήρως συνειδητοποιημένη γυναίκα, πραγματοποιείται με την παράσταση *Η Επιστροφή της Πασαλειμμένης με Σοκολάτα Γυναίκας* [*The Return of the Chocolate-Smeared Woman*] το καλοκαίρι του 1998 στο Θέατρο Μπατ [Bat Theatre] στην περιοχή Tribeca, όπου έδωσε παραστάσεις για ένα μήνα με τον σκηνοθέτη Jim Simpson. Η σοκολάτα, εγκαταλείποντας πλέον τον ταπεινωτικό συνειρμό με τον οποίο την συνέδεαν στο παρελθόν, εμφανίζεται εδώ με μια άλλη χροιά, αντιπροσωπεύοντας το σημείο καμπής για μια πιθανή σωτηρία των κακοποιημένων γυναικών. Η πασαλειμμένη με σοκολάτα Φίνλεϋ, εκτελεί εδώ ένα πειραματικό έργο με ένα χορευτικό συγκρότημα επίσης αλειμμένο με σοκολάτα σε μία οργιαστική τελετή, ενώ ταυτόχρονα αφηγείται τις ερωτικές της ιστορίες με διάφορους πολιτικούς και άλλες άσεμνες ιστορίες. Το ανήθικο υλικό αυτού του έργου αποδεικνύει τον αυτοέλεγχο του σώματος εν παραστάσει, καθώς ένα εν τέλει διαμορφωμένο σε σχήμα σώμα προβάλλει στη σκηνή, το οποίο καθιστά άβολο το ανδρικό βλέμμα με την αυτοκυριαρχία που διαθέτει. Για παράδειγμα, η πρόσκληση της Φίνλεϋ στο κοινό να γλείψει τη σοκολάτα από το σώμα της αντί είκοσι δολαρίων στέκεται ως μια ειρωνική ένδειξη του αυτοέλεγχου, αλλά ταυτόχρονα επικρίνει το καταναλωτικό σύστημα της επιθυμίας καθώς διαταράσσει το ανδρικό βλέμμα. Στην καρδιά της μεταμοντέρνας οικονομίας της επιθυμίας, η

³³ Κιο, ό. π., σ. 36.

οποία καθιστά το γυναικείο σώμα ως είδος κατανάλωσης, παραγωγής και ανακύκλωσης, η Φίνλεϋ αμφισβητεί τις πατριαρχικές νόρμες του φετιχισμού, της αντικειμενοποίησης των πάντων και της βίας.

Το τελευταίο παράδειγμα αυτής της δεύτερης φάσης προέρχεται από την *περφόρμανς* που έδωσε η Φίνλεϋ το 2001 στον χώρο Performance Space 122 με τον τίτλο *Βούλωσέ το και Αγάπησέ με [Shut Up and Love Me]*, κατά την οποία καλύπτεται με μέλι και επικαλύπτεται με χρυσίζουσα κόλλα. Αυτό το έργο συνεχίζει το θέμα της σεξουαλικής δυσλειτουργίας, αλλά ο γυναικείος χαρακτήρας τον οποίο παριστάνει η Φίνλεϋ, παύει να είναι το θύμα: «Ήθελα να παρουσιάσω έναν χαρακτήρα ο οποίος δεν είναι το θύμα και να μετατοπίσω τη ρητορική και την κρίση από το περιεχόμενο». ³⁴ Έτσι περιγράφει η καλλιτέχνις αυτήν την παράσταση, η οποία αποτυπώνει την ανάγκη για οικειότητα, την ανάγκη της για σύνδεση:

Στην παράσταση, έριξα αρκετά γαλόνια μέλι πάνω σε έναν καμβά και έκανα ένα πέταγμα, στροφή, και χόρευα σχεδόν γυμνή μέσα στη χρυσίζουσα κόλλα. Αυτή τη φορά δεν ήταν η βία το θέμα. Ήταν οι απλές χαρές της σάρκας. Το μέλι έχει τόσα πολλά νοήματα, αλλά είναι και απλώς γλυκό. Αυτό το κομμάτι είναι ένα ταξίδι μέσα στον ψυχοσεξουαλικό πόθο και ψάξιμο του μηνύματος όταν βρίσκεσαι έξω από τις βασανιστικές προσωπικές δυναμικές. ³⁵

Σε αυτό το στάδιο της Φίνλεϋ η «απεικόνιση της γυναίκας ως πρωτογενές υλικό» φαίνεται πως κατέληξε σε μια φόρμα, ένα σχήμα, που να τυλίγει μέσα του το γυναικείο υλικό. Από τη στιγμή που αυτή η φόρμα βρέθηκε και αποδόθηκε στο «πρωτογενές υλικό,» η καλλιτέχνις βρίσκει τη δική της θεραπεία και το δικό της *Gestalt*, όπως περιγράφει η Φίνλεϋ στην παρακάτω εξομολόγησή της: «τα πιο σημαντικό πράγμα στη δουλειά μου είναι τα *gestalt*, *κάθαρση*, *trance*» (έμφαση δική μου). ³⁶ Έχει ενδιαφέρον το ότι η Φίνλεϋ εξισώνει την έννοια του *Gestalt* με την έννοια της φόρμας στα Γερμανικά και με την Αριστοτελική *κάθαρση*, το συναισθηματικό καθάρισμα του θεατή μέσω της ταύτισης και της *trance*, όπως χρησιμοποιήθηκε από τον Αρτώ.

Η εξίσωση του *Gestalt* με την *κάθαρση* και το *trance*, εξηγεί το συνεχές ψάξιμο της Φίνλεϋ προς εξεύρεση φόρμας, όπως η ίδια εξομολογείται: «ο αγώνας μου εστίαζε στη δομή, σε σοβαρά ζητήματα, και όχι σε

³⁴ Finley, *DKI*, όπ., σ. 285.

³⁵ Στο ίδιο, σ. 286.

³⁶ Βλ., Margot Mifflin, «The Shock of the Real; An Interview with Karen Finley», στο Linda Frye Burnham and Steven Durland, I. (επιμ.), *The Citizen Artist: 20 Years of Art in the Public Arena*, Critical Press, Γκάρντινερ/ Νέα Υόρκη, 1998, σ. 171.

πολιτικές»,³⁷ ειδικά μετά το έργο της *The American Chestnut* (1993) το οποίο συγκρίνει την αμερικανική κοινωνική και πολιτισμική ασθένεια με την ασθένεια στη φύση που ξέκανε όλα τα κάστανα. Το *The American Chestnut* «στοχεύει στο να ενοχλήσει τις αισθήσεις, σπρώχνοντας το ακροατήριο σε νέες ακραίες εμπειρίες, αποκαλύπτοντας έτσι τις υποκρισίες της κουλτούρας, όπως επίσης απελευθερώνοντας υποσυνείδητα και αναρχικά ορμέμφυτα»,³⁸ καθώς βρίσκεται πολύ κοντά στο θέατρο του Αρτώ το οποίο «παράγει *trances*, όπως οι χοροί των Δερβίσηδων και των Isawas παράγουν *trances*». ³⁹ Οι παραστάσεις του δευτέρου σταδίου της Φίνλεϋ στόχευαν στην ίδια τη διαδικασία κάθαρσης. Αυτό εξηγεί και το γιατί αυτοπροσδιοριζόταν ως «ένα μέντιουμ» ή ένα «όχημα»: «Ενδιαφέρομαι πραγματικά να είμαι ένα μέντιουμ, και έχω κάνει πολύ ψυχική δουλειά. Τοποθετώ τον εαυτό μου σε μία κατάσταση, είναι για κάποιο λόγο σημαντικό, ώστε τα πράγματα να έρχονται σε μένα και να φεύγουν, είμαι σχεδόν σαν ένα όχημα». ⁴⁰ Σε αυτό το στάδιο η καλλιτέχνις φαίνεται να κάνει ένα βήμα προς τα εμπρός και να δείχνει την εικόνα μιας γυναίκας που έρχεται στη ζωή και μεταμορφώνεται από ακατέργαστο υλικό σε ένα υλικό που επιδίδεται σε μία αισθαντική σεξουαλική ευχαρίστηση.

Αυτή η στροφή πραγματοποιήθηκε εξ' αιτίας ενός ενδιαμέσου σταδίου με έντονο κοινωνικό ακτιβισμό, ο οποίος βοήθησε την καλλιτέχνιδα να μετασηματίσει τον αρχικό αχαλίνωτο θυμό της εναντίον «αυτών που κάνουν οι μισητοί άνδρες» σε μία δημιουργική ενέργεια η οποία υπόσχεται κοινωνική αλλαγή. Αναφέρομαι στην περίοδο 1990-1998 κατά τη διάρκεια της οποίας η Φίνλεϋ αφιερώθηκε σε εγκαταστάσεις ανοικτές στο κοινό και δημόσια γλυπτά, τα οποία έχουν να κάνουν με περιθωριοποιημένα άτομα, που, όπως οι γυναίκες, γνωρίζουν την έχθρα, όπως, για παράδειγμα, οι οροθετικοί με Aids. Στο *Memento Mori*, το οποίο αργότερα επεκτάθηκε με το *A Certain Level of Denial* (1992, Lincoln Center), για παράδειγμα, διερευνά τελετουργίες θρήνου με εθελοντές καλλιτέχνες, παρακάμπτοντας έτσι τους κώδικες της κλασικής αναπαράστασης του σώματος με το να το δείχνει άρρωστο, αποκαλύπτοντας έτσι μία σοκαριστική πραγματικότητα η οποία χρήζει προπάντων κατανόησης. Αναζητώντας συνεχώς τη μορφή/το σχήμα για να περιτυλίξει αυτό το «πρωτογενές υλικό», η καλλιτέχνις ανατρέπει το ανδρικό σύστημα αναπαράστασης της γυναίκας, το οποίο

³⁷ Finley, *DKI*, ό.π., σ. 190.

³⁸ Bert Cardullo (επιμ.), «Artaud's Theater of Cruelty and *The Spurt of Blood*», *Theater of the Avant-Garde 1890-1950*, Yale UP/ Robert Knopf, London, 2001, σ. 375.

³⁹ Antonin Artaud, «The Theatre of Cruelty» (1932), μτφ. Helen Weaver, στο *Modern Theories of Drama*. George W. Brandt (επιμ.), Clarendon Press, Οξφόρδη, 1998, σ. 197.

⁴⁰ Carol Martin (επιμ.), *A Sourcebook of Feminist Theatre and Performance: On and Beyond the Stage*, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, 1996, σ. 256.

καθιερώθηκε στη διάρκεια των αιώνων και το οποίο ήθελε τη γυναίκα να είναι είτε Παναγία/μητέρα είτε πόρνη. Χώνοντας το καλυμμένο με φαγητό σωματικό της υλικό στο πρόσωπο του κοινού της, επιδιώκει απεγνωσμένα να το μορφοποιήσει σαν ύλη με έναν τρόπο που θα «σημαίνει», ενώ παραμένει μία σοκαριστική μάρτυρας της γυναικείας θυματοποίησης και κακομεταχείρισης. Είναι σαν να αποτολμά να ξεπεράσει το σοκαριστικά αληθινό με το λυτρωτικά φαντασιακό, συνεισφέροντας έτσι και στην προσωπική συναισθηματική της κάθαρση και στην κοινωνική αλλαγή. Η Φίνλεϋ κατορθώνει αυτό το διπλό αποτέλεσμα με το να «χώνει» αυτό το «ακατέργαστο υλικό» στα μάτια του κοινού της, στην αρχή σαν σάρκα διαθέσιμη προς σεξουαλική εκμετάλλευση από το ανώμαλο αρσενικό, και κατόπιν σαν «ένα υλικό/μήτρα-πηγή κάθε αρχής και μεταμόρφωσης» μέσα στην περιοχή της σεξουαλικότητας για χάρη του ξυπνήματος του θηλυκού υποκειμένου.

Συμπεράσματα

Συνοψίζοντας, η Φίνλεϋ σοκάρει στην αρχή ουδετεροποιώντας, καθιστώντας α-σεξουαλικό, μειώνοντας, ταπεινώνοντας, και καταστρέφοντας συμβολικά το «γυναικείο» σώμα της. Κατόπιν, το ξαναερωτοποιεί, προτείνοντας τη διατήρησή του, κάτι που δηλώνει μία στροφή σε μία συναρπαστική και ονειρεμένη επιστροφή στη γεμάτη ερωτισμό γυναικεία υλικότητα, η οποία κρατά ζωντανή την υπόσχεση της γένεσης της ζωής. Όπως υποστηρίζει η Pramaggiore, «στην αρχή προσφέρει ένα άσχημο γκροτέσκο γυναικείο σώμα προς μελέτη, και κατόπιν αποθεώνει τις άφθονες ποιότητες που έχει αυτό το σώμα».⁴¹ Και συνεχίζει:

Η Φίνλεϋ τολμά να προσφέρει ένα άσχημο γυναικείο σώμα προς μελέτη, υπονοώντας τα κληρονομημένα προβλήματα που εμπεριέχονται στην αντίθεση μεταξύ του κοινωνικά και επικοινωνιακά κατασκευασμένου «γένους» και του βιολογικού φύλου. Η αποστροφή που περιβάλλει το θηλυκό και τη θηλυκότητα βρίσκεται μέσα στο γκροτέσκο των σωματικών ρυθμών, την πέψη και την απόχρεμψη. Κι όμως η Φίνλεϋ δοξάζει αυτές τις υπερβολικές σωματικές λειτουργίες. Οι παραστάσεις της ταυτίζουν τη ρήξη της θηλυκότητας και της γυναικείας σεξουαλικότητας με το σώμα που πραγματοποιεί την παράσταση, εγείροντας σημαντικά

⁴¹ Maria T. Pramaggiore, «Resisting/Performing/Femininity: Words, Flesh, and Feminism in Karen Finley's *The Constant State of Desire*», *Theatre Journal* 44.3 (October 1992) 269-90: 275.

ερωτήματα σχετικά με το χώρο της πολιτικής του σώματος μέσα στη φεμινιστική θεωρία και πράξη.⁴²

Δουλεύοντας μέσα από τους κώδικες της γυναικείας αναπαράστασης της πατριαρχικής κοινωνίας, η Φίνλεϋ τους ανατρέπει μέσα από την πολιτική αναπαράστασης ενός άσεμνου σώματος το οποίο παραπέμπει στη διάκριση φύλο/ γένος. Το διαφορετικό είδος οικειότητας της Φίνλεϋ υπογραμμίζει μία έγκυρη πολιτική πράξη και μία καινοτόμο πράξη θεατρικής παράστασης, η οποία καλεί σε έναν επαναπροσδιορισμό του τι σημαίνει τελικά το να είναι κανείς θεατής. Ένα επιδεκτικό κοινό θα πρέπει να είναι ανοικτό στο να παρακολουθεί στη Φίνλεϋ την έκθεση του εαυτού της σαν μία συνεχή αναζήτηση της «μορφής» ή της «κάθαρσης». Στο κοινό δίνεται η δυνατότητα εξαγωγής συμπερασμάτων σχετικά με τις κοινωνικές καταστάσεις που φέρνουν στο προσκήνιο την κακομεταχείριση των γυναικών στα πατριαρχικά καθεστώτα. Το ερώτημα που προκύπτει είναι το εξής: κατά πόσο το σημερινό κοινό είναι πρόθυμο να αφεθεί στην εμπειρία της στρατηγικής που προτείνει η Φίνλεϋ; Το σίγουρο είναι ότι από αυτή την καλλιτέχνη που κάνει υπερβάσεις μπορεί κανείς να διδαχθεί την τόλμη του να εκθέτει κανείς τον εαυτό του σε ένα κοινό, μέσα από μία δουλειά γεμάτη σκέψη αλλά και πάθος και αφοσίωση στον αγώνα των γυναικών για τα δικαιώματά τους.

⁴² Στο ίδιο.



Εικόνα 1: Karen Finley, *The Breast Photograph*, "I am an Ass Man", The Cat Club, 1987 © Dona Ann McAdams



Εικόνα 2: Karen Finley, *The Glitter Photograph*, "The Constant State of Desire", PS122, 1987 © Dona Ann McAdams