

μητσέλου χριστίνα-σπυριδούλα
έμφυλες πολιτιστικές προσεγγίσεις του αστικού χώρου, ιούνιος 2016

η γυναίκα της φαντασμαγορίας

αναπαραστάσεις της mainstream μουσικής βιομηχανίας



περιεχόμενα

εισαγωγή	2
η μαζική κουλτούρα	2
“πολιτισμικά” έργα προς μελέτη	3
Run the world (girls)	4
Why don't you love me?	7
υποκείμενο και αντικείμενο.....	9
η σεξουαλική διαφορά	9
η χωροχρονική τοποθέτηση των αντικειμένων και των υποκειμένων ..	10
φαντασμαγορία και καθημερινότητα.....	13
το πρότυπο και το στερεότυπο του θεάματος	13
η μεταφορά στην καθημερινότητα	14
συμπεράσματα.....	16
βιβλιογραφία.....	18

εισαγωγή

21ος αιώνας. Αυτό που περιμένει κανείς, σε ένα παγκόσμιο ή μάλλον "παγκοσμιοποιημένο" χωρικό επίπεδο είναι η συνεχής κατάκτηση ανθρωπίνων δικαιωμάτων από το ένα σημείο της γης στο άλλο, τη στιγμή που η κατάκτηση αυτή γίνεται σε πολλαπλά επίπεδα και θέματα πραγματική. Πιο συγκεκριμένα, θίγοντας το ζήτημα των δικαιωμάτων των γυναικών, που στην πλειοψηφία του "αναπτυγμένου" κόσμου είναι ήδη αποσαφηνισμένο, (τουλάχιστον σε σχέση με κοινωνίες όπου ακόμη η γυναίκα θεωρείται και από τον κυρίαρχο και θεσμικό λόγο ως κατώτερη του άντρα) και θεωρούνται πλέον ισότιμα τα δύο φύλα και που η γυναίκα έχει αρχίσει να ορίζει μόνη της, ανεξάρτητη, τη θέση της στο κοινωνικό σύνολο, μπορούμε εύκολα να διακρίνουμε ακόμη διαφοροποιήσεις και πολώσεις. Παλιά στερεότυπα, που υποβιβάζουν τη γυναικεία αξία και κατασκευάζουν την ταυτότητά της σύμφωνα με τις απαιτήσεις του φασιστικού συστήματος, υφίστανται ακόμη στα τοπία της καθημερινότητας και των πιο "αναπτυγμένων" κοινωνιών. Τα στερεότυπα αυτά, καθώς και οι διαφοροποιήσεις των φύλων που υπονοούν, δεν υφίστανται μόνο στο λόγο των ατόμων, αλλά κυρίως αναπαράγονται από μια μαζική κουλτούρα που απηχεί τις ιδέες και την αισθητική της στα μεγάλα πλήθη των υποστηρικτών της.

η μαζική κουλτούρα

Είτε μιλάμε για μουσική, είτε για κινηματογράφο κτλ, η μαζική κουλτούρα, αυτές δηλαδή οι μορφές τέχνης που είναι πιο διαδεδομένες αλλά και τα συγκεκριμένα "πολιτισμικά" έργα των οποίων απευθύνονται στην ευρεία μάζα του κόσμου, γίνεται ο κυρίαρχος λόγος που διατηρεί σε πολλά ζητήματα ανακατασκευασμένα στερεότυπα.

Η εργασία αυτή, επιχειρώντας να μελετήσει τα γυναικεία πρότυπα που παράγει η μαζική ποπ κουλτούρα της εποχής μας, και συγκεκριμένα η μαζική μουσική κουλτούρα, θα ξεκινήσει με μία παραδοχή, τη συνεχή σεξουαλικοποίηση και αντικειμενοποίηση της γυναίκας από τα μέσα της κουλτούρας αυτής. Στη διάρκεια των τελευταίων δεκαετιών, και καθώς η "mainstream" ποπ μουσική εξελίσσεται και αναλύεται σε πλήθος άλλων μουσικών ειδών, παρουσιάζεται κάθε φορά μέσα από τους στίχους, τα βίντεο και τις εμφανίσεις των καλλιτεχνών και καλλιτεχνιδών, μια διαφορετική εκδοχή της γυναίκας, είτε γίνεται λόγος για θέματα ομορφιάς, είτε συμπεριφοράς, καθημερινότητας και θέσης απέναντι στον άντρα. Στα πλαίσια αυτής της συνεχούς σεξουαλικοποίησης και αντικειμενοποίησης της γυναίκας κατά την εξέλιξη της "mainstream" μουσικής κουλτούρας, διαμορφώνονται γυναικεία πρότυπα μέσω ουσιαστικά της αναπαραγωγής ήδη διαδεδομένων στερεοτύπων, τα οποία ο κόσμος της φαντασμαγορίας "πουλά" στο κοινό του.

Αυτού του είδους η πρακτική, είναι ο τρόπος "επιβίωσης" και κυρίως απήχησης της μαζικής κουλτούρας. Έχοντας κυρίως ανάγκη να διατηρήσει την ισχύ της, εμπορεύεται το θέμα που παράγει προσπαθώντας να δώσει στο κοινό της αυτό που η πλειοψηφία επιθυμεί. Αφού "το σεξ πουλάει", γιατί να μη δώσει

λοιπόν στο θέαμα αυτό όση σεξουαλικότητα χρειάζεται ώστε να ανταποκριθεί στην επιθυμία και την προτίμηση του μαζικού της κοινού; Την ίδια στιγμή, αφού απαντά σε αυτή την επιθυμία, επιβεβαιώνει ηθικά και συναισθηματικά το κοινό της, καθώς οι σκέψεις και οι ανάγκες του θα έχουν διαδοθεί ως μαζικά αποδεκτές μέσω μιας μαζικά αποδεκτής κουλτούρας. Αυτό θα δώσει και στην ίδια μια εγκυρότητα, με την οποία θα συνεχίσει να αναπαράγεται. Έτσι, όταν η γυναίκα παρουσιαστεί ως σεξουαλικό αντικείμενο, αυτό θα έχει απήχηση στα μάτια του γενικού κοινού που έχει συνηθίσει αυτού του τύπου την αντικειμενοποίηση, ενώ ταυτόχρονα ο άντρας γίνεται θεατής διαχωρίζει τη θέση του και αποτελεί ουσιαστικά το ανώτερο υποκείμενο.

“πολιτισμικά” έργα προς μελέτη

Η εργασία αυτή θα επιχειρήσει να αναδείξει τις αναπαραγωγές-αναπαραστάσεις του κόσμου της φαντασμαγορίας, καθώς και να μελετήσει το περιεχόμενο του φαντασιακού που εμπορεύεται και τη μεταφορά του στον πραγματικό κόσμο, παρατηρώντας την παρουσία και παρουσίαση της γυναίκας στη μαζική μουσική κουλτούρα. Ως αφετηρία της μελέτης αυτής, επιλέγεται το “πολιτισμικό” έργο μιας συγκεκριμένης καλλιτέχνης, διεθνούς φήμης και απήχησης, της Beyonce, η οποία στα πλαίσια της μουσικής της καριέρας έχει επιχειρήσει μέσα από τραγούδια, βίντεο και εμφανίσεις της να υποστηρίξει τη γυναικεία δύναμη σε πολλά επίπεδα, χρησιμοποιώντας παρόλα αυτά μέσα που αμφισβητούν την ειλικρίνεια αλλά ουσία των προθέσεων και πράξεών της. Επιλέγονται λοιπόν δύο βίντεο-κλιπ που θα λειτουργήσουν ως αφορμή ή και ως επαλήθευση για την παραπάνω υπόθεση, τα οποία είναι το “Run the world (girls)” και το “Why don’t you love me?”. Ο λόγος που επιλέγονται δύο και όχι ένα, είναι γιατί τα βίντεο μεταξύ τους, ξεκινάνε από μια πολύ μεγάλη αντίθεση ως προς το γυναικείο πρότυπο που παρουσιάζουν για να καταλήξουν εντέλει και τα δύο μέσα από μια κοινή προβολή της σεξουαλικότητας του γυναικείου σώματος σε ένα κλασικό γυναικείο στερεότυπο. Ας δούμε όμως πιο αναλυτικά τα δύο βίντεο:



Run the world (girls)

Σε μια μη ακριβή τοποθεσία, κάπου σίγουρα εκτός πόλης πάντως και με χαρακτηριστικά που δημιουργούν την εντύπωση ενός εγκαταλελειμμένου-ερημικού μέρους, και σε μη ορισμένο χρόνο, η τραγουδίστρια και μια μεγάλη ομάδα χορευτριών πρωταγωνιστούν σε ένα είδος διαδήλωσης. Με τη φράση “κατακτήστε τον κόσμο κορίτσια” σε συχνή επανάληψη, η τραγουδίστρια εμφανίζεται ως η αρχηγός αυτής της διαδήλωσης -δε θα μπορούσε άλλωστε να είναι άλλη-, ως βασίλισσα ή και αμαζόνα έτοιμη για μάχη, που καλεί όλες τις υπόλοιπες γυναίκες να ενωθούν μαζί της για να επαναστατήσουν ενάντια στους άντρες. Το γυναικείο γκρουπ διαδηλώνει με κόκκινες σημαίες και επιτίθεται χορεύοντας απέναντι από ένα αντρικό γκρουπ, το οποίο επεμβαίνει σε όλο το γεγονός ως ομάδα καταστολής. Οι επαναστάτριες από τη μία, ως τέτοιες, φοράνε στρατιωτικά μπουφάν και καπέλα, αλλά υπενθυμίζουν τη θηλυκότητά τους προσθέτοντας στην εμφάνισή τους ζαρτιέρες και τακούνια, ενώ οι άντρες-καταστολείς δεν είναι άλλοι από τα MAT. Γυναίκες ελευθερώνονται, βγαίνουν από κλουβιά και επιτίθενται στους τυράννους, ακολουθώντας τις κινήσεις ενός αφρικανικού χορού, ενώ τα λόγια της τραγουδίστριας επικαλούνται τη δύναμη όχι της γυναίκας, αλλά της θηλυκότητας, ως μέσο υπερίσχυσης και εξουσίας των αντρών, αλλά και ως μέσο κέρδους. Και ενώ όλο το σκηνικό κορυφώνεται και οι γυναίκες πλησιάζουν απειλητικά τους άντρες, που πλέον έχουν αρχίσει να τρομάζουν, η διαδήλωση τελειώνει με τις επαναστάτριες να σταματούν και να χαιρετούν στρατιωτικά μπροστά στους άντρες.



Girls! We run this mother (yeah) (x4)

I remind you I'm so hood with this

Who run the world? Girls (girls) (x4)

Boy I'm just playing

Who run this mother? Girls(x4)

Come here baby

Who run the world? Girls (girls) (x4)

Hope you still like me

F' you pay me

Some of them men think they freak this
like we do

My persuasion can build a nation

But no they don't

Endless power, the love we can devour

Make your cheque come at they neck

You'll do anything for me

Disrespect us no they won't

Who run the world? Girls (girls) (x4)

Boy don't even try to touch this

Who run this mother? Girls(x4)

Boy this beat is crazy

Who run the world? Girls (girls) (x4)

This is how they made me

W

Houston, Texas baby

It's hot up in here DJ

This goes out to all my girls that's in
the club rocking the latest

Don't be scared to run this-run this back

Who will buy it for themselves and get
more money later

I'm rapping for the girls who taking over
the world

I think I need a barber

Help me raise a glass for the college
grads

None of these niggas can fade me

41 rolling to let you know what time it
is, check

I'm so good with this

You can't hold me



I work my 9 to 5, better cut my check
This goes out to all the women getting it
in you're on your grind
To other men that respect what I do please
accept my shine
Boy you know you love it how we're smart
enough to make these millions
Strong enough to bear the children then
get back to business

See, you better not play me
Oh, come here baby
Hope you still like me
F' you pay me

My persuasion can build a nation
Endless power, the love we can devour
You'll do anything for me

Who run the world? Girls (girls) (x5)Who
run this mother? Girls(x4)
Who run the world? Girls (girls) (x4)

Who are we?
What we run?!
The world
(Who run this mother?)
Who are we ?
What we run?!
The world
(Who run this mother?)
Who are we?
What do we run?!
We run the world
(Who run this mother?!)
Who are we?!
What we run?!
We run the world!!

Who run the world? Girls



Why don't you love me?

Το σκηνικό εδώ γίνεται πιο ρεαλιστικό, γιατί όλο το βίντεο, σε αντίθεση με το προηγούμενο, καταγράφει μια καθημερινότητα μπορούμε να πούμε σε ένα αστικό νοικοκυριό της Αμερικής του '50. Η τραγουδίστρια, ακολουθώντας τα πρότυπα της εποχής, εμφανίζεται ως μια pin-up σπιτονοικοκυρά η οποία σε όλη τη διάρκεια του τραγουδιού κάνει τις δουλειές του σπιτιού, ή τουλάχιστον προσπαθεί, καθώς επί το πλείστον αποτυγχάνει με ένα "χαριτωμένο" τρόπο να τις διεκπεραιώσει. Καίει το φαγητό, βαριέται να σκουπίσει, είναι μια νοικοκυρά που δεν ανταποκρίνεται σωστά στο ρόλο της. Ταυτόχρονα ο σύζυγος απουσιάζει από το σπίτι, και αυτή στεναχωρημένη αναρωτιέται γιατί δεν την αγαπά σύμφωνα με τους στίχους, καθώς διαθέτει ένα σωρό πλεονεκτήματα. Πλεονεκτήματα που αφορούν κυρίως την εμφάνιση, τη θηλυκότητα καθώς και τη σεξουαλική διαθεσιμότητά της. Εμφανίζεται επίσης και σε πιο προσωπικές στιγμές, όπου κάνει μπάνιο ή αυτοκινηματογραφείται για το σύζυγό της, τονίζοντας ακόμη περισσότερο τη σεξουαλική της υπόσταση. Στο βίντεο αυτό, η τραγουδίστρια γίνεται το απόλυτο αντικείμενο του άντρα της, μέσα στο χώρο που αυτός την έχει αφήσει να ετοιμάζει και περιποιείται για αυτόν.

N-n-now, honey

You better sit down and look around
'Cause you must've bumped yo' head
And I love you enough to talk some
sense back into you, baby



I'd hate to see you come home
Me, the kids, and the dog is gone
Check my credentials
I give you everything you want, everything
you need
Even your friends say I'm a good woman
All I need to know is why?

Why don't you love me?
Tell me, baby, why don't you love me
When I make me so damn easy to love?

And why don't you need me?
Tell me, baby, why don't you need me
When I make me so damn easy to need?

I got beauty, I got class
I got style and I got ass
And you don't even care to care, looka
here

I even put money in the bank account
Don't have to ask no one to help me out
You don't even notice that

Why don't you love me?
Tell me, baby, why don't you love me
When I make me so damn easy to love?

Why don't you need me?
Tell me, baby, why don't you need me
When I make me so damn easy to need?

I got beauty, I got heart
Keep my head in them books, I'm sharp
But you don't care to know I'm smart
N-n-n-n-n-no
I got moves in your bedroom
Keep you happy with the nasty things I do
But you don't seem to be in tune, ooh

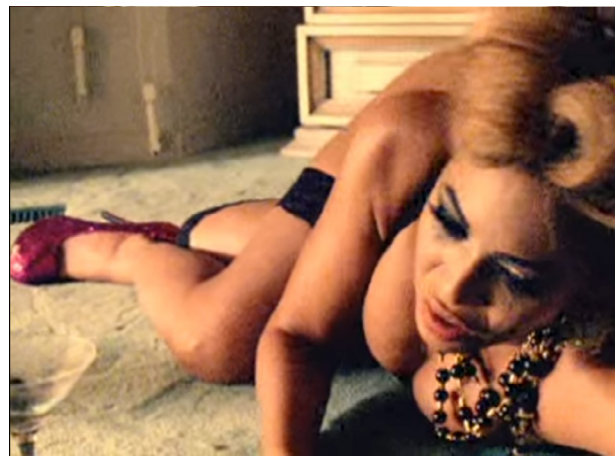
Why don't you love me?
Tell me, baby, why don't you love me
When I make me so damn easy to love?

Why don't you need me?
Tell me, baby, why don't you need me
When I make me so damn easy to need?

There's nothing not to love about me
No, no, there's nothing not to love about
me
I'm lovely, there's nothing not to need
about me

No, no, there's nothing not to need about
me
Maybe you're just not the one
Or maybe you're just plain dumb

Read more: [Beyonce Knowles - Why Don't You Love Me? Lyrics | MetroLyrics](#)



υποκείμενο και αντικείμενο

Το βασικότερο ίσως ζήτημα που αναδεικνύεται μέσα από τα δύο έργα που παρουσιάστηκαν παραπάνω, είναι η έμφυλη διάσταση του δίπολου υποκείμενο-αντικείμενο. Ο διπολισμός των φύλων και των ρόλων τους είναι ξεκάθαρος και στα δύο έργα, αλλά αυτό που έχει ενδιαφέρον είναι η συνεχής μετατόπιση της γυναικείας αναπαράστασης ανάμεσα στο υποκείμενο και στο αντικείμενο. Από τη μία έχουμε τη γυναίκα-κυρίαρχο του εαυτού της που αντικρούει τους άντρες (γυναίκα εναντίον άντρα, επαναστάτρια εναντίον αστυνομικού) και υποτίθεται πως αποτελεί το πλέον υποκείμενο, ενώ από την άλλη γίνεται αυτή που εξυπηρετεί το σύζυγό της, γίνεται το αντικείμενό του. Πέρα από αυτόν το διαχωρισμό και του τρόπου με τον οποίο αυτός εκφράζεται, ο ρόλος της γυναίκας-σεξουαλικού θεάματος, άρα και αντικειμένου μπροστά στα μάτια του άντρα-θεατή, είναι κάτι που υφίσταται και στις δύο περιπτώσεις, στην προσπάθεια του να ανταποκριθεί στην έννοια του υποκειμένου και του αντικειμένου. Μπορεί η πρόθεση τουλάχιστον στη μία περίπτωση να είναι η έμφαση στη γυναικεία ισχύ, λόγω αυτού του είδους της απήχησης της θηλυκότητας στην αντρική επιθυμία, αλλά αυτή η σκηνογράφηση του γυναικείου σώματος ανταποκρίνεται ακριβώς στα στερεότυπα για τα οποία ο σεξισμός το προορίζει. Πως ξεκινά όμως αυτή η αντικειμενοποίηση που είναι τόσο στενά συνδεδεμένη με τη σεξουαλικότητα, και τι υποδηλώνει για τις σχέσεις εξουσίας μεταξύ των φύλων και το πως και που αυτές ορίζονται;

η σεξουαλική διαφορά

Η οποιαδήποτε ιεράρχηση θέσεων και σχέσεων εξουσίας ανάμεσα σε δύο υποκειμενικότητες, παράγεται αρχικά από τη διαφοροποίησή τους. Η βασική διαφοροποίηση των δύο φύλων στη φαλλοκρατική σκέψη, ξεκινά από την ανατομική διαφοροποίηση, η οποία με τη σειρά της ορίζει και τη σεξουαλική.

Εξερευνώντας τις σχέσεις των φύλων όπως αυτές διαμορφώνονται μέσω της σεξουαλικής διαφοροποίησης του ενός από το άλλο, έχει ενδιαφέρον το πως η Elisabeth Grosz περιγράφει την καταληκτική αντικειμενοποίηση του γυναικείου σώματος από την αντρική σκέψη. Η όλη κατασκευή του αντικειμένου ξεκινάει από την εξωτερική τοποθέτηση της αντρικής μάζας στο θέμα της διαφοροποίησης. Σε ένα φαλλοκρατικό κόσμο, σε ένα σύστημα όπου ο άντρας θεωρεί τον εαυτό του την απόλυτη οντότητα, το "αυθεντικό" ως προς το οποίο ορίζονται οι υπόλοιπες οντότητες, βγάζει τον εαυτό του έξω από την όποια διαφοροποίηση, θεωρώντας τον το υποκείμενο σε σχέση με το οποίο θα προσδιοριστεί η ταυτότητα του οποιουδήποτε συγκρίσιμου ατόμου. Καθώς λοιπόν η γυναίκα είναι διαφορετική από αυτόν, και ενώ αυτός είναι το υποκείμενο, τότε αυτή δε μπορεί να είναι παρά μόνο κάτι πέρα από αυτό. Σε ένα πλαίσιο διπολισμού λοιπόν, η γυναίκα γίνεται το αντίθετο του άντρα, άρα κατά τον Jacques Lacan το απόλυτο αντικείμενο (τουλάχιστον στην αντρική φαντασία) και ανάγεται στη θέση του Άλλου.

Όσο πιο “Άλλη” είναι η γυναίκα από τον άντρα, τόσο περισσότερο επιβεβαιώνεται η διαφορά και η αυτογνωσία του. Επομένως όσο πιο έντονη είναι η θηλυκότητα της γυναίκας τόσο πιο ισχυρός είναι ο αντρισμός και η υποκειμενικότητα του άντρα. Ο ρόλος επίσης του υποκειμένου προϋποθέτει δύναμη, ελευθερία και δράση, άρα το αντικείμενο θα χαρακτηρίζεται από αδυναμία και υποδούλωση. Τα γυναικεία σώματα και η σεξουαλικότητα επομένως, όχι μόνο διαφοροποιούνται, αλλά τοποθετούνται σε μία σχέση εξάρτησης και υποβάθμισης σε σχέση με τους άντρες. Με τον τρόπο αυτό, στα πλαίσια του κοινωνικά αποδεκτού, παράγονται πολύ συγκεκριμένα πρότυπα γυναικείας σεξουαλικότητας, τέτοια ώστε να βολεύουν και να συμφωνούν με τις απαιτήσεις και τις επιθυμίες του διαδεδομένου προτύπου του ετερόφυλου άντρα (Grosz, 1994).

Ο άντρας λοιπόν, θέτει τις συνθήκες κάτω από τις οποίες αυτός θα υπερέχει της γυναίκας, αντικειμενοποιώντας την. Πολλές φορές αυτή η αντικειμενοποίηση δεν είναι απαραίτητα δική του επιβολή, με τον άμεσο τουλάχιστον τρόπο. Πολλές γυναίκες, νιώθουν την πίεση του να είναι ελκυστικές απέναντι στους άντρες, και αυτή η εξωτερική ματιά με την οποία οι άντρες τις παρατηρούν, εσωτερικεύεται σε πολλές περιπτώσεις, και ξεκινούν να αυτο-αντικειμενοποιούν τον εαυτό τους. Η αυτο-αντικειμενοποίηση ξεκινάει αλλά και καταλήγει στο θέμα της εξωτερικής εμφάνισης, του θεάματος δηλαδή που προσφέρει η φυσική γυναικεία υπόσταση και επηρεάζει σαφώς το πως η ίδια γυναίκα βιώνει το σώμα της σύμφωνα με το πως αυτό φαίνεται. (Szymanski, Moffitt, Carr, 2011). Στις περιπτώσεις που παρουσίασε η εργασία αυτή, η αυτο-αντικειμενοποίηση του Run the World Girls, μπορούμε να πούμε ότι ξεκινάει από ένα τέτοιο πλαίσιο και εξελίσσεται σε ένα τρόπο αυτο-αντίληψης του σώματος και της σεξουαλικής του έκφρασης ως μέσο διαχείρισης της αντρικής μάζας που μαγνητίζεται από αυτό. Η τραγουδίστρια γίνεται το πρότυπο της γυναίκας που οι άντρες θέλουν να βλέπουν, κατασκευάζει το φύλο της προσδίδοντάς του όλα εκείνα τα υλικά χαρακτηριστικά που τα κανονιστικά πρότυπα της κοινωνίας του έχουν επιβάλει. Αναγόμεστε λοιπόν στο θέμα της επιτελεστικότητας του φύλου, της διαδικασίας διαμόρφωσης, ή μάλλον επιμόρφωσης, στη συγκεκριμένη περίπτωση του φύλου μέσα από εκείνο το σύνολο των πράξεων που θα αποδώσουν στο δρων υποκείμενο την έμφυλη ταυτότητά του. Η δημόσια επιτέλεση του φύλου στα όρια του διπολισμού της κοινωνίας όπου ζούμε, εγκυροποιεί τα ήδη εδραιωμένα πρότυπα και εξυπηρετεί τις κοινωνικές πολιτικές ρύθμισης και ελέγχου του φύλου. (Butler, 2006). Η Beyonce λοιπόν γίνεται με τις πράξεις και τα χαρακτηριστικά που υιοθετεί στη συγκεκριμένη περίπτωση, η γυναίκα που και οι άντρες και οι γυναίκες θέλουν να βλέπουν.

η χωροχρονική τοποθέτηση των αντικειμένων και των υποκειμένων

Πέρα από την πόλωση των φύλων με την αναγωγή τους σε υποκείμενα και αντικείμενα, ένα δεύτερο θέμα που αναδεικνύεται παρακολουθώντας τα δύο βίντεο, αφορά τη χωροχρονική διάσταση στην οποία τοποθετείται κάθε φορά το γυναικείο πρότυπο-στερεότυπο.

Ξεκινώντας ανάποδα, με το "Why don't you love me?" μπορούμε να διακρίνουμε ξεκάθαρα μια ταύτιση του γυναικείου στερεότυπου με την έμφυλη διάσταση του χώρου που παρουσιάζεται, αλλά και των έμφυλων δραστηριοτήτων που λαμβάνουν χώρα σε αυτόν.

Στη σεξιστική θεωρία, οι γυναίκες κατηγοριοποιούνται με δύο τρόπους στη Δυτική σκέψη: από τη μία είναι η σύζυγος, σεξουαλικό αντικείμενο, με έμφαση στην ασέλγεια και τη σωματική υλικότητα άρα και τη σεξουαλικότητα, από την άλλη η μητέρα, η αναπαραγωγή, η γονιμότητα και η φύση (Grosz, 2006). Το πρότυπο που υιοθετεί η τραγουδίστρια στο συγκεκριμένο βίντεο, υιοθετεί ξεκάθαρα τα χαρακτηριστικά της πρώτης κατηγορίας, της γυναίκας υπηρέτριας του συζύγου της. Η pin-up σπιτονοικοκυρά της δεκαετίας του '50 που εμφανίζεται, τοποθετείται στα στενά περιθώρια της ιδιωτικής σφαίρας του σπιτιού, όπου εξαρτημένη από το σύζυγό της και υποταγμένη στις απαιτήσεις του, υποχρεώνεται στην καθημερινή απλήρωτη οικιακή εργασία.

Ο τρόπος με τον οποίο εμφυλοποιείται ο χώρος εδώ, όπου η γυναίκα είναι το αντικείμενο, υπενθυμίζει τη θεωρία των χωριστών σφαιρών. Έχοντας ήδη κάνει λόγο για τη διαφοροποίηση και πόλωση των φύλων, λόγω της ανατομικής και σεξουαλικής τους διαφοράς, που καθιστά τον ένα κυρίαρχο και τον άλλο κατώτερο, η θεωρία αυτή μεταφράζει και την αντίστοιχη διαφοροποίηση των φύλων μέσα στο χώρο όπου κινούνται και ενεργούν. Σύμφωνα με αυτήν, οι δύο χωριστές σφαίρες είναι το δημόσιο (το οποίο δεν εμφανίζεται στο βίντεο αυτό, όπως άλλωστε ούτε και ο άντρας) και το ιδιωτικό, όπου ο δημόσιος κόσμος είναι το αντρικό πλήθος στο δημόσιο χώρο, στο χώρο της πόλης, όπου διαδραματίζεται και η καθημερινότητά της μέσω των δρόμων αυτών υποκειμένων. Η γυναίκα αναπαριστά την ιδιωτική σφαίρα, το σπίτι, τον προσωπικό χώρο της οικογένειας ή του ζευγαριού, όπου θα καταφύγει ο δημόσιος πολίτης, έχοντας επιτελέσει το ρόλο του στη δημόσια ζωή.

Το νοικοκυριό λοιπόν, είναι ο ιδιωτικός χώρος της γυναίκας του '50 (που κατοικεί με το σύζυγό της σε κάποιο αμερικάνικο προάστιο κρίνοντας από το είδος της κατοικίας), όπου η γυναίκα καλείται να αναπαράγει και όλες τις έμφυλες δραστηριότητες που επιτάσσει ο έμφυλος ρόλος της ως νοικοκυράς. Ο χώρος δε λειτουργεί μόνο σαν κέλυφος τοποθέτησης των υποκειμένων-αντικειμένων, αλλά και οι λειτουργίες που πραγματεύεται ορίζουν και τις αντίστοιχες συμπεριφορές του εκάστοτε ατόμου και του τρόπου με τον οποίο τον κατοικεί. Έτσι λοιπόν το να είσαι γυναίκα λόγω τέτοιας ανατομικής κατασκευής, σημαίνει στη συγκεκριμένη περίπτωση να παραμένεις σπίτι, κάνοντας τις δουλειές και περιμένοντας την επιστροφή του συζύγου, οποίος απολαμβάνει την προσωπική του ελευθερία να κινείται και να φέρεται όπως θέλει, έχοντας στον ιδιόκτητο ιδιωτικό του χώρο, το σωστό πρότυπο που απαντά στις επιθυμίες του όπως αυτές κατασκευάζονται μέσα στο κοινωνικό σύστημα όπου και οι δυο ζουν. Συνεχίζοντας με το "Run the World Girls", όπως ήδη έχει σημειωθεί το μέρος και ο χρόνος που διαδραματίζεται όλο το σκηνικό δεν είναι συγκεκριμένα. Συνειδητοποιούμε ότι βρισκόμαστε εκτός πόλης, σε ένα ερημικό και εγκαταλελειμμένο μέρος. Και ξαφνικά αρχίζουν οι οδομαχίες υπό ένα πρίσμα αφρικανικής κουλτούρας, με τοπικούς χορούς, αναφορές στο τοπίο

(έρημος, αλλά ταυτόχρονα και έργα υποδομών –γέφυρες– που δεν συναντιούνται στην αφρικανική Σαχάρα) αλλά και εμφανίζεις άγριων ζώων υποταγμένων και εξημερωμένων στη γυναίκα-θηριοδαμαστή. Αρχίζουν επομένως να υπάρχουν κάποια πολιτισμικά στοιχεία, που υποδηλώνουν έναν προσανατολισμό της καλλιτέχνης. Δεν είναι άλλωστε η πρώτη φορά που η συγκεκριμένη επιχειρεί μέσω των εμφανίσεών της να παρουσιάσει το θέμα των φυλετικών διακρίσεων.

Η διεκδίκηση δικαιωμάτων, η αντίδραση απέναντι στην καταπίεση αυτών, όποια πολιτική θέση και αν εκφράζει, γίνεται πραγματική και αποκτά ισχύ, όταν εκφραστεί σε πραγματικό χώρο, και συγκεκριμένα στο δημόσιο χώρο, ως χώρο συνάντησης και διάδρασης των διαφορετικών ιδεολογιών. Η ορατότητα της διεκδίκησης αυτής, είναι απαραίτητη για την ουσιαστική κατάκτηση και εγκυρότητα των ιδεών που υποστηρίζει, και για να το καταφέρει αυτό, είναι αναγκαία η ύπαρξή της σε έναν υλικό χώρο με τον οποίο θα ταυτιστεί ο αγώνας της. Χώρος και διεκδίκηση αλληλεπιδρούν και ορίζουν ο ένας τη δημοκρατικότητα του άλλου. Η υλική υπόσταση ενός χώρου είναι επομένως πολύ σημαντική ώστε αυτός να είναι πολιτικός άρα και δημόσιος. "Η δημόσια δημοκρατία χρειάζεται δημόσια ορατότητα που χρειάζεται υλικούς δημόσιους χώρους". Ο υλικός δημόσιος χώρος είναι στενά συνυφασμένος με τη δημοκρατία μιας κοινωνίας. Μέσα από αυτόν αντικατοπτρίζεται η κοινωνία αυτή με την οποία αλληλεπιδρά, διότι ορίζεται από αυτήν, ενώ ταυτόχρονα της δίνει το βάθος για να αποκτήσει αυτά που δικαιούται. Η ορατότητα που δίνει σε αυτούς που τον χρησιμοποιούν καθορίζει το δημόσιο χαρακτήρα τους, και τη θέση τους στην κοινωνία, ενώ οι ελευθερίες που παρέχει μέσω της αταξίας και της απροβλεψίας δίνουν ευκαιρία στη διάρθρωση δημοκρατικών συζητήσεων και πολιτικών δράσεων που γυρίζουν πάλι πίσω σε αυτόν για να τον επανακτήσουν και επαναπροσδιορίσουν. (Mitchell, 2003)

Στην περίπτωση που εξετάζεται εδώ, όχι μόνο δεν τοποθετείται η υποτιθέμενη αντίδραση και επανάσταση σε κάποιο δημόσιο χώρο όπου θα μπορούσε να πάρει και η ίδια μια δημόσια διάσταση (παρά τις αναφορές σε δημόσιου χαρακτήρα διαδηλώσεις), αλλά απουσιάζει και η οποιαδήποτε νύξη σε πραγματικό υλικό χώρο. Σαφώς και το βίντεο αποτελεί μια κατασκευή, μια κινηματογραφημένη εκδοχή του νοήματος που θέλει η τραγουδίστρια να περάσει (ή και όχι), αλλά σίγουρα δεν ανταποκρίνεται σε κάποια πραγματικότητα. Η γυναικεία ισχύς και προσπάθεια χειραφέτησης παραμένουν στη σφαίρα του φανταστικού στο συγκεκριμένο έργο. Στοιχεία που προσδίδουν τον "επαναστατικό" χαρακτήρα του εγχειρήματος, δεν αποτελούν τίποτα περισσότερο από ένα στυλιζάρισμα για χάρη της εικόνας. Το όλο εγχείρημα επομένως είναι περισσότερο ένα υπερθέαμα μιας φαντασμαγορικής κατάστασης, παρά μια πραγματική διεκδίκηση. Τι θα μπορούσε επομένως να σημαίνει αυτό; Ότι η οποιαδήποτε γυναικεία χειραφέτηση όπως αυτή και να εκφραστεί ή παραχθεί είναι κάτι που δεν υλοποιείται στον πραγματικό κόσμο, αλλά μένει μια συγκινησιακή εικόνα και σκέψη που εντέλει κατευνάζεται από τις επιτάξεις της αντρικής μάζας;

φαντασμαγορία και καθημερινότητα

το πρότυπο και το στερεότυπο του θεάματος

Δύο διαφορετικές ιστορίες γυναικών ξετυλίχθηκαν μέσα στα βίντεο που αναλύθηκαν. Δύο γυναίκες, η μία πιο συχνή στη σφαίρα της καθημερινότητας και η άλλη μια γυναίκα πρότυπο για πολλές άλλες, εμφανίζονται στην οθόνη, μιλώντας ξεκάθαρα για τη θέση τους απέναντι στους άντρες, τον άντρα απόντα σύζυγο και τον άντρα αντίπαλο. Ακόμη και στην περίπτωση βέβαια που μιλάμε για τη γυναίκα σύζυγο και αντικείμενο εκμετάλλευσης και ικανοποίησης των αντρικών αναγκών, η όλη κατασκευή του θεάματος καταφέρνει να αναπαράγει τα κλασικά στερεότυπα της γυναικείας υπόστασης, παρουσιάζοντάς τα στο κοινό της μέσω ενός τρόπου δύσκολου να αναλυθεί πλάι πλάι με την αληθινή καθημερινή ζωή.

Η γυναίκα-νοικοκυρά, ένα πρότυπο στα βήματα του οποίου μεγαλώνουν ακόμη και σήμερα πολλά κορίτσια, δεν αναπαρίσταται ως μια καθημερινή γυναίκα, τουλάχιστον ως προς την εμφάνισή της. Ο χώρος και ο χρόνος είναι ρεαλιστικοί, αλλά η τραγουδίστρια-νοικοκυρά είναι μια γυναίκα που ανταποκρίνεται στο ρόλο της (τουλάχιστον στο συγκεκριμένο σενάριο) υπενθυμίζοντας τη θηλυκότητα που εκπέμπει η εμφάνισή της, με συμπεριφορές μη συνηθισμένες: μπαίνει στη γεμάτη αφρούς μπανιέρα της με τα παπούτσια της, πλένει το αμάξι στο δρόμο σχεδόν μόνο με τα εσώρουχά της και σε όλες τις σκηνές, η εμφάνισή της ξεπερνάει τις συνήθειες συνθήκες του καθημερινού. Μπορεί λοιπόν να είναι μια ρεαλιστική γυναίκα που κάνει τις δουλειές του σπιτιού για τον άντρα της αλλά δεν είναι μια απλή γυναίκα "όπως όλες οι άλλες", αλλά η γυναίκα της φαντασμαγορίας, που συγκεντρώνει όλα εκείνα τα θαυμαστά χαρακτηριστικά, που το θέαμα στις προσταγές ενός αντρικού κυρίως κοινού, θα της δώσει.

Η γυναίκα-επαναστάτρια που καλεί και όλες τις υπόλοιπες γυναίκες να ενωθούν και να επαναστατήσουν ενάντια στους άντρες καταπιεστές, κατασκευάζεται στα πλαίσια ενός προτύπου ιδανικού για τα μάτια (και μόνο για τα μάτια) των θεατών αυτού του είδους του θεάματος. Μέσα από μια φαντασμαγορική αναπαράσταση με ακριβά ρούχα, ανατινάξεις αυτοκινήτων και εξημέρωσης άγριων ζώων, γίνεται μια πρωταγωνιστική παρουσία ηγεμονικού χαρακτήρα. Χωρίς να μεταφέρει σε πραγματικό επίπεδο τη διεκδίκηση της γυναικείας αξίας και δύναμης, εξυμνεί την ανωτερότητά της χάρη σε αυτό που την αποστασιοποιεί-διαφοροποιεί από τον άντρα (άρα και την υποβιβάζει στη σκέψη του), τη σεξουαλική έλξη της θηλυκότητάς της. Ο λόγος δηλαδή για τον οποίο αυτή θεωρείται από την αντρική μάζα διαφορετική και μεταχειρίσιμη, γίνεται στα χέρια της μέσω ανύψωσής της. Η θηλυκότητα είναι ακριβώς εκείνη η πτυχή της γυναικείας υπόστασης που σχετίζεται με την ανάγκη απήχησης στο αντρικό φύλο, επομένως η ανάδειξή της υπό το πρίσμα της επαναστατικότητας είναι κάτι που στα πλαίσια του δίπολου άντρας-γυναίκας δεν αναταράσσει τις ήδη παγιωμένες έμφυλες σχέσεις. Η τραγουδίστρια γίνεται έτσι ένα πρότυπο για τις γυναίκες, που αντιλαμβάνονται τη διαφοροποίησή τους και χρειάζονται ένα μέσο για να την εκμεταλλευτούν, ενώ ταυτόχρονα δεν ενοχλεί την αντρική ματιά και σκέψη, αφού το πρότυπο αυτό συνεχίζει να διατηρεί τη θηλυκότητα που εξαρχής του είχε

αποδοθεί, ώστε να ικανοποιηθεί και να μην απειληθεί η αρρενωπότητά του.

Μέσα λοιπόν σε πολύ επιτρεπτά όρια, όπως οι κοινωνικές πολιτικές ρύθμισης και ελέγχου των έμφυλων σχέσεων ορίζουν, η τραγουδίστρια γίνεται η φανταστική ηρωίδα που το κοινό της δε μπορεί να γίνει. Ή τουλάχιστον έτσι το αντιλαμβάνεται ένα κοινό, που έχει ανάγκη να συγκινηθεί και να ικανοποιηθεί συναισθηματικά και ιδεολογικά από αυτού του είδους την "τέχνη" που είναι ευρύτερα αποδεκτή, ακριβώς γιατί είναι μαζική. Η γυναίκα επαναστάτρια συγκεντρώνει όλα εκείνα τα εξαιρετικά προτερήματα ενός ήρωα, που είναι ο μόνος ικανός να πράξει αυτά που η κοινωνία δε μπορεί για τον εαυτό της, να αναλάβει την ευθύνη της πολιτικής της δράσης, και στη συγκεκριμένη περίπτωση τη γυναικεία χειραφέτηση. Για να μπορέσει όμως το κοινό να ταυτιστεί καλύτερα (άρα και να χειραπύχησει το προβαλλόμενο θέαμα) και κυρίως για να διατηρηθεί η τάξη και η τήρηση των κανόνων που οι κοινωνικές πολιτικές ορίζουν, το θέαμα της φαντασμαγορίας, θα δώσει στο κοινό του όλες αυτές τις θαυμαστές ανατροπές, που θα το επαναφέρουν τελικά στις ήδη αυτονόητες και αποδεκτές συνθήκες που και το ίδιο το κοινό βιώνει (Μίχα, 2006).

Έτσι η γυναίκα στο βίντεο της τραγουδίστριας κάνει την επανάστασή της, τη διαδηλώνει και τη "μάχεται", κάτω πάντα από το πρίσμα αυτού που όσο το επικαλείται τόσο θα τη διαφοροποιεί. Γίνεται ένα πρότυπο για το γυναικείο κοινό, ανακυκλώνοντας στην ουσία ένα στερεότυπο κατασκευασμένο από τη φαλλοκρατική και σεξιστική σκέψη. Η καλλιτέχνη γίνεται έτσι θαυμαστή, επαληθεύοντας τις σταθερές αξίες και ιδέες, ώστε να διατηρήσει την απήχηση και την εμπορικότητά της όπως ορίζει ο κόσμος της αγοράς και της φαντασμαγορίας.

η μεταφορά στην καθημερινότητα

Μπορεί στα πλαίσια του θεάματος και της φαντασμαγορίας, οι αναπαριστώμενες καταστάσεις να απέχουν από τις πραγματικές, και αυτό βοηθά από τη μία για την εξύψωση του καλλιτέχνη που επιθυμεί να αποκτήσει όλα εκείνα τα θαυμαστά χαρακτηριστικά που θα τον κάνουν αγαπητό στο κοινό του, μεταδίδει παρόλα αυτά και έως ένα βαθμό τις συμπεριφορές που παρουσιάζει, ακριβώς γιατί επιμένει στις παγιωμένες ιδέες και αξίες του κοινού αυτού. Καθώς λοιπόν οι ιδέες και οι αξίες αυτές επιβεβαιώνονται, οι συμπεριφορές και οι χαρακτήρες των προσώπων που τις αναπαράγουν, εγκυροποιούνται και υιοθετούνται από τους αποδέκτες του θεάματος, σε μια λογική προσέγγισης και μίμησης των προτύπων που είναι ευρέως αποδεκτά, που εκφράζουν αυτές τις συμπεριφορές μέσα από τις κοινωνικές του σχέσεις.

Οι κοινωνικές σχέσεις εκφράζονται χωρικά σε όλους τους τόπους συνάντησης και αλληλεπίδρασης των ατόμων. Δεν αφορούν αποκλειστικά την ιδιωτική ή τη δημόσια σφαίρα της καθημερινότητας, αλλά εκείνα τα πολύ συγκεκριμένα χαρακτηριστικά της κουλτούρας μιας κοινωνίας εκφράζονται από αυτήν σε πολύ συγκεκριμένα μέρη. Ο χώρος αλληλεπίδρασης με τις ανθρώπινες σχέσεις και συμπεριφορές, και όταν γίνεται λόγος για χώρους μαζικών συμπεριφορών, κατανοούμε τη σύγκλιση αυτών ως προς τα κατάλληλα πρότυπα που οι χώροι υποδεικνύουν.

Η μαζική κουλτούρα, πέρα από την ατομική κατανάλωσή της από τον κάθε θεατή της, καταναλώνεται και μαζικά σε μέρη που υιοθετούν τα χαρακτηριστικά της και συνεπώς, επιβάλλουν και στους χρήστες τους την αντίστοιχη συμπεριφορά. Οι χώροι αναψυχής, είναι τέτοια μέρη αναπαραγωγής και κατανάλωσης της μαζικής κουλτούρας, οι οποίοι και ως χώροι κοινωνικοποίησης είναι μέρη όπου διαμορφώνονται ταυτότητες και διαδρούν οι ετερότητες. Βέβαια μιλώντας για μια μαζική κουλτούρα, ευρέως αποδεκτή, που υιοθετείται από τους καταναλωτές της, θα ήταν πιο ρεαλιστικό να λέγαμε ότι δε διαδρούν ετερότητες, αλλά αναπαράγονται μαζικά συγκεκριμένες συμπεριφορές. Με τον τρόπο αυτό λοιπόν, οι θαμώνες των χώρων αναψυχής υιοθετούν ακόμη και ασυνείδητα, τα πρότυπα της μαζικής κουλτούρας και τα αναπαράγουν μαζικά αρχικά στους χώρους αυτούς. Αντιλήψεις όπως η υπογράμμιση της σεξουαλικότητας για λόγους απήχησης, η αντικειμενοποίηση της θηλυκότητας μπορούν πλέον εύκολα να διατηρηθούν στα πλαίσια των κοινωνικών σχέσεων που διαμορφώνονται εκεί.

συμπεράσματα

Επανερχόμενοι στις αναπαραστάσεις της μαζικής κουλτούρας και πως αυτές ορίζονται σε σχέση με τις ανάγκες του κοινού αλλά και τις επιταγές των κοινωνικών πολιτικών, συνειδητοποιούμε μια διαχρονική ανακύκλωση στερεοτύπων, τουλάχιστον όσον αφορά το θέμα της γυναικείας αναπαράστασης. Οι ήδη υπάρχουσες στερεοτυπικές αντιλήψεις, που έχουν καταστήσει τη γυναίκα ως θέαμα μιας λάγνης απόλαυσης, αναπαράγονται συνεχώς, και γίνονται ασυνείδητα αποδεκτές χάρη στην εγκυρότητα που η κουλτούρα αυτή ήδη έχει. Πέραν όμως της εγκυρότητας, η μαζική κουλτούρα έχει και ισχύ και επηρεάζει μαζικά το κοινό της, που από την αποδοχή περνά στο θαυμασμό και στη μίμηση των αντιλήψεων αυτών. Διατηρούνται επομένως και επαναλαμβάνονται στερεότυπα και από τις δυο μεριές.

Τα στερεότυπα αυτά, τοποθετούν τα δυο φύλα σε αντίθετες θέσεις, και ακόμη και στην περίπτωση που φαινομενικά προβάλλουν μια αντίδραση στις συντηρητικές αξίες (στο πατριαρχικό σύστημα στη συγκεκριμένη περίπτωση) παραμένουν σε ένα κόσμο φαντασμαγορίας που δεν αποσκοπεί στην ουσιαστική απήχηση της πραγματικής σημασίας μιας τέτοιας προβολής.

Παρουσιάζεται έτσι η θηλυκότητα ως μοναδικό γνώρισμα-όπλο της γυναίκας

απέναντι στους άντρες, σε μια λογική αντίκρουσης τους, ενώ στην πραγματικότητα δεν αντικρούεται τίποτα καθώς εξυμνείται και πάλι η σεξουαλική διαφοροποίηση των φύλων, η οποία και διατηρεί και τις διακρίσεις τους.

Βιβλιογραφία

- _MIXA E. A. 2006 *Η μαζική κουλτούρα και οι σύγχρονες ερμηνείες του δημόσιου χώρου, Οι εικονογραφήσεις των κόμικς πρότυπο για την αρχιτεκτονική της πόλης*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, σελ 121-149
- _BEST S. 1995 *Sexualizing Space* στο GROSZ E. A. PROBYN E. 1995 *Sexy Bodies, the strange Carnalities of Feminism*, Routledge, London, σελ 181-191
- _BUTLER J. 2006 *Παραστασιακές επιτελέσεις και συγκρότηση του φύλου: Δοκίμιο πάνω στη φαινομενολογία και τη φεμινιστική θεωρία*, Μωβ Καφενείο, Θεσσαλονίκη
- _GROSZ E. A. 2006 *Feminist Theory and the challenge to knowledges*, Department of General Philosophy, The University of Sydney
- _GROSZ E. A. 1994 *Volatile Bodies: Toward a corporal Feminism*, Indiana University Press, Blouminghton and Indianapolis, σελ 187-210
- _JACKSON S. 1996 *The Social Construction of Female Sexuality*, στο JACKSON S., SCOTTS. *Feminism and Sexuality, a Reader*, Edinburgh University Press, σελ 62-72
- _KAPPELERS. 1996 *Subjects, Objects and Equal Opportunities*, στο JACKSONS., SCOTT S. *Feminism and Sexuality, a Reader*, Edinburgh University Press, σελ 300-306
- _MITCHELL D. 2006 *The End of Public Space?: People's Park, the Public, and the Right to the City*, στο *The Right to the City, Social Justice and the Fight for Public Space*, The Guillford Press, New York, σελ 118-160
- _SZYMANSKI D., MOFFITT L., CARR E. 2011, *Sexual Objectification of Women: Advances to Theory and Research*, University of Tennessee, Knoxville, TN, USA