

Η Συμβολή της Οπτικής Ανθρωπολογίας στη Μελέτη του Χορού.

Μ. Πατεράκη

Τ.Ε.Φ.Α.Α., Εθνικό & Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Εισαγωγή

Η προσέγγιση του χορού ως ένα «σημαντικό κινητικό σύστημα»,ⁱ που βρίσκεται σε διαρκή συνδιαλλαγή με το κοινωνικό του περιβάλλον, αποτελεί τη συνισταμένη μιας σειράς διαφορετικών ερευνητικών προσεγγίσεων που συμπορευόμενες με τα αντίστοιχα επιστημολογικά ρεύματα έχουν διευρύνει τους ορίζοντες μελέτης τουⁱⁱ. Στο πολυδιάστατο ενδιαφέρον που υφαίνεται γύρω από τον χορό έχουν ενταχθεί από νωρίς ως πολύ χρήσιμα εργαλεία οι φωτογραφίεςⁱⁱⁱ, τα βίντεο και τα φιλμ^{iv} με ποικίλες ερευνητικές προσεγγίσεις^v. Κεντρικό σημείο υπήρξε η δημιουργία αρχειακών καταγραφών,^{vi} αλλά και η «διάσωση» παραδόσεων που τείνουν να εξαφανισθούν. Έτσι, από τον χορό της Άνας Πάβλοβα στην Λίμνη των Κύκνων (1924) έως τους «τελετουργικούς» χορούς στο Μπαλί (1936)^{vii}, η έμφαση στην αρχειακή καταγραφή των «χειροπιαστών» και «αυθεντικών» δεδομένων άνοιξε τον δρόμο της επιστημονικής έρευνας, παρέχοντας το υλικό για ενδελεχή μελέτη και ανάλυση του χορού. Διευκολύνοντας αρχικά την ανάλυση των χορευτικών κινήσεων, οι καταγραφές αυτές μαζί με τα σημειογραφικά μοντέλα συνιστούν μια ‘μη συνειδητή’ οπτική εθνογραφία για τον χορό.

Έντονα επηρεασμένοι οι μελετητές από το κινήγι της «αυθεντικής» χορευτικής κίνησης οδηγήθηκαν σε χαρακτηριστικές αποσπασματικές λήψεις, είτε αυτές είναι συνεχείς λήψεις των ποδιών, είτε των χεριών, όπως και εστίαση σε έναν χορευτή, μερικές φορές ακόμα και στον ίδιο τον ερευνητή, προκειμένου να πιστοποιηθεί η συμμετοχή του^{viii}. Ωστόσο, η στροφή, μετά το '80, από την ουδέτερη απεικόνιση δεδομένων στην προσέγγιση της αναπαράστασης ως διαδικασία μετάφρασης και

ερμηνείας, στο πλαίσιο μιας εν γένει αναπαραστατικής ανθρωπολογίας, αναδεικνύει τις προσπάθειες αυτές ως χρήσιμες εθνογραφικές καταγραφές για ποικίλα ζητήματα^{ix} και ενεργοποιεί την αναπαραστατική δυναμική του χορού.

Το παρόν κείμενο προσεγγίζει τον χορό ως ένα οπτικό σύστημα πολιτισμικής παραγωγής, κοινωνικής διαντίδρασης και προσωπικής εμπειρίας που εμπεριέχει ποικίλα μηνύματα και υπόκειται σε πολλαπλές ερμηνείες. Η προσέγγιση αυτή υιοθετεί τις διαφορετικές υποκειμενικές αλήθειες που αναδύονται από την ανθρωπολογική μελέτη, οι οποίες προσδιορίζονται ιστορικά και υπόκεινται σε κοινωνικές και πολιτικές χειραγωγήσεις παρά στη μία αντικειμενική αλήθεια που ενδύεται το μανδύα του «αυθεντικού» ως ένα अपαράλλακτο κληροδότημα του μακρινού παρελθόντος^x.

Το κείμενο που ακολουθεί αναπτύσσεται σε δύο ενότητες. Η πρώτη αναφέρεται στα μεθοδολογικά εργαλεία και μελέτες της οπτικής ανθρωπολογίας. Η δεύτερη εστιάζει στη μελέτη του χορού και την προσέγγισή του ως οπτικό σύστημα δράσης.

A. Οπτική ανθρωπολογία: Μεθοδολογικά εργαλεία και τάσεις.

Άμεσα συνδεδεμένη με την παραγωγή της καθεαυτής ανθρωπολογικής γνώσης η μελέτη του «οπτικού» έμενε για πολλά χρόνια περιορισμένη και περιθωριοποιημένη στην «εξειδικευμένη μελέτη του φιλμ και του video»^{xi}. Το εύρος, ωστόσο, της έννοιας «οπτικό» ως «σημαντική ανθρώπινη πολιτισμική γνωστική και αντιληπτική διαδικασία» φέρνει στο προσκήνιο «τη μελέτη και την ανάλυση των οπτικών συστημάτων, καθώς και τις σχέσεις τους με τις κοινωνικοπολιτικές διαδικασίες μέσα στις οποίες λαμβάνουν χώρα»^{xii}. Ο επαναπροσδιορισμός αυτός τελείται υπό τους όρους της αναστοχαστικής στροφής της ανθρωπολογικής σκέψης στη δεκαετία του '80^{xiii}. Στο πλαίσιο αυτό, προσεγγίζονται, ως οπτικά συστήματα, κάθε είδους 'ανθρώπινα αναπαραστατικά συστήματα'^{xiv}, από τις φωτογραφίες και το βίντεο έως το σώμα και τις συμπεριφορές του^{xv}.

Στο διάστημα ανάμεσα στη δεκαετία του '60 έως τη δεκαετία του '80 η συζήτηση γύρω από τη χρησιμότητα των οπτικών δεδομένων ως εθνογραφικού υλικού επικεντρωνόταν στο δίπολο «υποκειμενικό/αντικειμενικό» καταγεγραμμένο υλικό. Το κυρίαρχο επιχείρημα «ότι η μέθοδος συλλογής δεδομένων ήταν πολύ υποκειμενική, μη αναπαραστατική και μη συστηματική» άφησε τα οπτικά δεδομένα εκτός εθνογραφικής χρήσης^{xvi}. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα οι ερευνητές που

χρησιμοποιούσαν τα οπτικά δεδομένα να προσπαθούν να αποδείξουν το αντίθετο, ότι δηλαδή με τον κατάλληλο τρόπο χρήσης τα δεδομένα μπορούν να αποδίδουν την αντικειμενική πραγματικότητα. Αυτή η εστίαση οδήγησε ερευνητές όπως οι Margaret Mead, Collier, John Becker να μείνουν εγκλωβισμένοι στο κυνήγι της μίας και μοναδικής υποκειμενικής τους πραγματικότητας, καταγράφοντας το «αντικειμενικό υλικό» ατελείωτες ώρες χωρίς παρεμβάσεις. Κινήθηκαν αντίθετα προς την «επινοημένη αφήγηση των ιστοριών που βασίζονταν σε σενάρια»^{xvii}, αγνοώντας το γεγονός ότι ακόμα και το πώς έστηναν τις κάμερές τους ήταν αρκετό για να καταγραφούν διαφορετικές οπτικές γωνίες ενός γεγονότος.

Τη δεκαετία του '80 ο James Clifford εστιάζοντας στις ομοιότητες ανάμεσα στο «κτίσιμο» ενός γραπτού κειμένου και τη «μυθοπλασία» του φιλμ^{xviii}, υποστήριξε ότι «οι εθνογραφίες είναι κατασκευασμένες αφηγήσεις», «μυθοπλασίες». Χρησιμοποιώντας τον όρο μυθοπλασία ως ένα μέρος της ιστορίας, υποστήριξε ότι δεν μπορεί η πραγματικότητα να καλυφθεί σε όλο το εύρος, με κάθε πτυχή της. Για τον λόγο αυτό αντιμετώπισε την εθνογραφία ως μία κατασκευασμένη όψη της αλήθειας που ήταν «μερικώς πραγματευόμενη» και σίγουρα «μη ολοκληρωμένη»^{xix}.

Οι απόψεις του Clifford έρχονται να αντικρούσουν τη μέχρι τότε αντίληψη περί διαφορών ανάμεσα στην «ερευνητική» κινηματογράφηση και τη «μυθοπλαστική» που στηριζόταν κυρίως στο επιχείρημα της «συστηματικής επιλεκτικότητας του πεδίου» και της τήρησης συγκεκριμένων διαδικασιών στην κινηματογράφηση^{xx}. Ωστόσο, οποιαδήποτε προσπάθεια αναπαράστασης «μιας ολοκληρωμένης θεώρησης» συνιστά από μόνη της μία «μερική αλήθεια», μία «μυθοπλασία» βασισμένη σε «συστηματικούς αποκλεισμούς»^{xxi}. Παρόλα αυτά, κατά τη δεκαετία του '80, λίγη προσοχή δόθηκε στην επαναπροσέγγιση της φωτογραφίας και του φιλμ ως ερευνητικών μεθόδων. Εξάιρεση^{xxii} αποτέλεσε η Larson που χρησιμοποίησε τη φωτογραφία και τις εικόνες αναστοχαστικά για να μελετήσει την άποψη των συνομιλητών της για την πραγματικότητα^{xxiii}.

Στο πλαίσιο αυτής της διαλεκτικής σχέσης με τους συμμετέχοντες μπροστά στην οθόνη είχε κινηθεί νωρίτερα και ο Jean Rouch. Συμβαδίζοντας με το συνολικό ρεύμα της μεταπολεμικής παριζιάνικης πρωτοπορίας και κινούμενος στο δρόμο που είχε χαραχτεί ο ιταλικός νεορεαλισμός, ο Rouch^{xxiv} στόχευσε στην παραγωγή ενός αντιρατσιστικού, αντιποικιακού και αντιμπεριαλιστικού σινεμά απέναντι στον Ευρωπαϊκό ρατσισμό^{xxv}. Ως κύριος εκφραστής του *cinema verité* ('σινεμά αλήθεια',

ρεαλιστικός κινηματογράφος), κινούμενος ανάμεσα στο ντοκιμαντέρ και τη μυθοπλασία,^{xxvi} χρησιμοποίησε την κάμερά του για να δημιουργήσει πολλές διαφορετικές πραγματικότητες για τη Δυτική Αφρική, έναντι μιας καθολικής πραγματικότητας.

Ο Rouch συζητούσε το φιλμ του με τους συμμετέχοντες σε αυτό για να δει τα σχόλια τους και ενέταξε τις απόψεις αυτές στη δημιουργία των αφηγήσεών του, καλλιεργώντας έτσι την εμπλοκή των συνομιλητών του στις παραγωγές του. Προϊόν αυτής της αντιμετώπισης ήταν να τους οδηγήσει και στην παραγωγή αυτοσχέδιων φιλμ ως συν-δημιουργούς^{xxvii}. Τα φιλμ αυτά είχαν ως στόχο τη διεκδίκηση της ιδιοκτησίας της γης ή της πολιτισμικής επιβίωσης^{xxviii} των ντόπιων κατοίκων και εισχώρησαν στη διανομή. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να γίνουν αποδεκτά ως «σύγχρονα εθνογραφικά δεδομένα»^{xxix}.

Στο πλαίσιο αυτό, κατά τη δεκαετία του '90 ο Αμερικανός David Mac Dougall, εστιάζοντας στην αναστοχαστική φύση της οπτικής ανθρωπολογίας, προτείνει την έμφαση στη δυνατότητα διαμεσολάβησης των μηνυμάτων των οπτικών μέσων. Υποστήριξε ότι η οπτική ανθρωπολογία «ως μέσο αναζήτησης και λόγου» και «όχι αντίγραφο ή υποκατάστατο της γραπτής ανθρωπολογίας», μπορεί να αναπτύξει νέες μεθοδολογίες και να συμβάλει στην ανθρωπολογική έρευνα^{xxx}. Προς αυτήν την κατεύθυνση και ακολουθώντας το σκεπτικό ότι οι «εθνογραφικές περιγραφές» συνιστούν ένα δρόμο μέσα από τον οποίο μπορεί να συναντήσουμε τις ζωές των άλλων, οι Lister and Wells ανέλυσαν φωτογραφίες «χωρίς να τις ξεχωρίσουν από τις κοινωνικές διαδικασίες»^{xxxi}, εστιάζοντας στην ανάλυση των εικόνων καθώς και των πλαισίων μέσα στα οποία αυτές αποκτούν νόημα. Το ενδιαφέρον αυτό για τις εικόνες στην εθνογραφική έρευνα και αναπαράσταση σύμφωνα με την Sarah Pink^{xxxii} ανέπτυξε ένα νέο πλαίσιο κατανόησης των κοινωνικών σχέσεων, του υλικού πολιτισμού, καθώς επίσης και της ίδιας της εθνογραφικής γνώσης. Με βάση τα παραπάνω, κάθε είδους φιλμ^{xxxiii} μπορεί να χρησιμοποιηθεί εθνογραφικά και να θεωρηθεί ως εθνογραφικό, ανάλογα με το ενδιαφέρον του ερευνητή και τον τρόπο που θα το χρησιμοποιήσει.^{xxxiv}

Ωστόσο, το θέμα των οπτικών αναπαραστάσεων του πολιτισμού μέσα στο κυρίαρχο σχήμα της διχοτόμησης «τέχνης/επιστήμης» έμεινε για αρκετό καιρό περιθωριοποιημένο^{xxxv}. Από πολύ νωρίς, σύμφωνα με τον Mackenzie, ο Malinowski (1922) αντιμετώπισε τα τεχνουργήματα ως μέρος ενός συστήματος ανταλλαγής και

τους απέδωσε κοινωνική λειτουργία θεωρώντας τα «δημιουργούς και συντηρητές των κοινωνικών σχέσεων». Ωστόσο, η μετέπειτα προσέγγισή τους με σκοπό την καταλογοποίησή τους και την κατασκευή τυπολογίας, στο πλαίσιο των μουσειολογικών σπουδών, περιορίστηκε στις φορμαλιστικές σχέσεις μεταξύ τους χωρίς να εξετάζει τις σχέσεις με το περιβάλλον^{xxxvi}.

Παράλληλα, η εξέλιξη της τεχνολογίας της κινηματογράφησης που χρησιμοποιήθηκε από πολύ νωρίς, ειδικότερα στην Αμερική, δεν μπόρεσε να κατευθύνει από την αρχή στην ανάλυση του οπτικού πολιτισμού. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα των Margaret Mead με τον Gregory Bateson (1936-37), που αν και έδωσαν προσοχή στη δυνατότητα που παρέχει το φιλμ για επανεξέταση και ανάλυση των δεδομένων^{xxxvii}, εντούτοις δεν κατέστη δυνατό να ξεπεράσουν την καταγραφή και να προχωρήσουν στην ανάλυση. Οι δύο ερευνητές υποστήριξαν ότι οι Μπαλινέζοι αναπαριστούν ένα τρόπο ύπαρξης μέσα από το θεατό κόσμο που γίνεται αισθητός από τη φωτογραφία με ένα τρόπο που δεν μπορούσε να παρουσιαστεί μόνο μέσα από το γραπτό κείμενο^{xxxviii}. Έτσι, αναδεικνύεται ότι η φωτογραφία δίνει τη δυνατότητα να αποκαλυφθούν και να διαχθούν διαπολιτισμικά ορισμένες πτυχές της πραγματικότητας του Μπαλινέζικου πολιτισμού^{xxxix}. Ωστόσο, έμειναν στην καταγραφή αυτού του συγκεκριμένου τρόπου βίωσης και θέασης του κόσμου, δίχως να επιχειρήσουν να συμπεριλάβουν στην ανάλυσή τους τον τρόπο με τον οποίο οι Μπαλινέζοι βλέπουν, νιώθουν και κατανοούν τον κόσμο γύρω τους^{xl}.

Η συζήτηση για την επανασύνδεση των προϊόντων του υλικού πολιτισμού με το κοινωνικό τους περιβάλλον ξεκινά κατά τη δεκαετία του '70 με την παράλληλη ανάπτυξη του σημειωτικού ενδιαφέροντος για τον υλικό πολιτισμό. Συνεχίζεται τη δεκαετία του '80 με το ενδιαφέρον των ερευνητών για τη μελέτη της τεχνολογίας, ως κοινωνικά κατασκευασμένης, μέσα από «συγκεκριμένες επιλογές», δίνοντας ιδιαίτερη προσοχή στις σχέσεις τεχνικής και κοινωνίας^{xli}. Αποτέλεσμα αυτών των διεργασιών είναι η στροφή στην ανάλυση των τεχνουργημάτων (art objects) ως αντικειμένων με ενεργό συμμετοχή στη κοινωνική ζωή αλλά και στην κατανόηση της φύσης τους μέσα σε διαφορετικά κοινωνικά περιβάλλοντα. Ως «κοινωνικά αντικείμενα» τα τεχνουργήματα είναι άμεσα συνδεδεμένα με το εκάστοτε πολιτισμικό πλαίσιο παραγωγής τους^{xlii}. Ο Maureen Mackenzie, για παράδειγμα, αναλύει ως κοινωνικό αντικείμενο, ένα σκεύος μεταφοράς, μια σχοινένια τσάντα που χρησιμοποιούν οι Telefol της Νέας Γουινέας, το bilum. Ξεκινώντας από την υλική

απογραφή της φόρμας, συνέχισε αναλύοντας τις πρακτικές δραστηριότητες τις οποίες γυναίκες και άνδρες αναλαμβάνουν σε σχέση με το *bilum* για να συμπληρώσουν τα διαφορετικά τους ενδιαφέροντα. Έτσι, παρουσίασε τους τρόπους με τους οποίους η τσάντα αυτή διαμεσολαβεί τις σχέσεις ανάμεσα στις γυναίκες που την παράγουν και τους άνδρες που την καταναλώνουν στη συγκεκριμένη κοινότητα^{xliii}.

Ο Robert Layton στο *Ανθρωπολογία της Τέχνης* υποστηρίζει ότι τα τεχνουργήματα, πέρα από απλές «παθητικές ανατακλάσεις» των κοινωνικών σχέσεων, έχουν ένα κεντρικό ρόλο στη κοινωνική αλληλεπίδραση και στις σχέσεις δύναμης που περιλαμβάνονται σε αυτή. Συνιστούν σχηματοποίηση του συνόλου των ιδεών, των αντιλήψεων και των αξιών μίας συγκεκριμένης κοινωνικής ομάδας και επιδρούν στη διαμόρφωση των κοινωνικών σχέσεων μέσα σε αυτή μέσω μίας συγκεκριμένης ιδεολογίας. Κατά αυτόν τον τρόπο, οι άνθρωποι αλληλεπιδρούν με τις θεμελιώδεις ιδέες της κοινωνίας τους μέσα από τα τεχνουργήματα. Ως σύνολα εκφρασμένων αναπαραστάσεις (που δεν είναι πάντοτε υλικές) τα τεχνουργήματα, κατά τον Layton, συνιστούν «φιλοσοφικές αναθεωρήσεις πάνω στη πολιτική δύναμη και τη θέση της μέσα στο κόσμο»^{xliv}.

Μέσα από αυτή την οπτική, ο Alfred Gell έρχεται στο τέλος της δεκαετίας του '90 να καταθέσει μία θεωρητική πρόταση που στοχεύει να ανοίξει νέους ορίζοντες κατανόησης της τέχνης. Σε αντίθεση με μία «ανθρωπολογία της τέχνης» που «λειτουργεί ως κριτική παρακολούθωντας το κοινωνικό περιβάλλον της παραγωγής, της κυκλοφορίας, και της αποδοχής (πρόσληψης) της τέχνης»^{xlv}, ο Gell, προτείνει μία ανθρωπολογική θεωρία για την τέχνη που συμβαδίζει με τον άνθρωπο^{xlvi}. Αντιμετωπίζει την τέχνη «ως ένα σύστημα δράσης, που σκοπεύει να αλλάξει τον κόσμο παρά να κωδικοποιήσει συμβολικές προτάσεις για αυτόν»^{xlvii} και μελετά «τις κοινωνικές σχέσεις που αναπτύσσονται γύρω από τα αντικείμενα που διαμεσολαβούν την κοινωνική δράση». Στο πλαίσιο αυτό εστιάζει στις πολλαπλές εμπλοκές του δράντος υποκειμένου στα αντικείμενα. Αυτά με τη σειρά τους, ως δείκτες δράσης^{xlviii}, μέσα από αυτές τις εμπλοκές, σε συγκεκριμένες περιπτώσεις μπορούν να κατακτήσουν θέσεις στα δίκτυα της ανθρώπινης κοινωνικής δράσης που είναι σχεδόν ισότιμες με τις θέσεις των ίδιων των ανθρώπων^{xlix}.

Σύμφωνα με τον Gell «τα τεχνουργήματα (art objects) διαμεσολαβούν μια τεχνολογία με σκοπό να πετύχουν συγκεκριμένους στόχους, εμπλέκοντας τους αδύναμους

ανθρώπους σε σχέσεις και σκοπιμότητες που υποδεικνύονται ή υπαγορεύονται από τα δρώντα πρόσωπα»^l. Με βάση τα παραπάνω, προχωρά στη μελέτη της διακόσμησης σώματος (tattoo) στην ανατολική Πολυνησία. Εντοπίζοντας το εξαιρετικά ανταγωνιστικό κλίμα της ζωής των Marquesas, ο Gell υποστηρίζει ότι, το tattoo, πολλαπλασιάζοντας τα πρόσωπα του σώματος, συνιστά μία τεχνολογία ενδυνάμωσής του. Μελετά τη διακόσμηση του σώματος εστιάζοντας στις σχετικές κοινωνικές διακρίσεις ιεραρχίας που παρουσιάζονται στο επίπεδο της εμφάνισης. Οι διαφορετικοί αυτοί άξονες ανάγνωσης των tattoo που περιβάλλουν το σώμα ως μανδύα προστασίας^{li}, επιτρέπουν σύμφωνα με το Gell να γίνουν κατανοητές οι «τελετουργικά διαποτισμένες» διαδικασίες των διαπροσωπικών επαφών και της κοινωνικής συνάντησης.

Με βάση τα παραπάνω αναδεικνύεται πως καθημερινά στη ζωή μας χρησιμοποιούμε μία ποικιλία ιδεολογικά διαποτισμένων εκφράσεων που αναπαριστούν την κοινωνία που ζούμε. Τέτοιου είδους τεχνουργήματα όπως οι φωτογραφίες, τα βίντεο και οι ενσώματες πρακτικές, μεταξύ άλλων, συνιστούν κοινωνικές κατασκευές που ακολουθούν συγκεκριμένο πολιτισμικό πλαίσιο και έχουν ενεργό ρόλο στην κοινωνική ζωή. Ως συγκεκριμένες ιδεολογικές εκφράσεις αναδεικνύουν τον τρόπο με τον οποίο μία συγκεκριμένη κοινωνική ομάδα αντιλαμβάνεται τον κόσμο γύρω της και εκφράζεται για αυτόν. Ο ενεργός αυτός ρόλος στρέφει το ενδιαφέρον από το καθρέφτισμα των κοινωνικών σχέσεων στη συμμετοχή των τεχνουργημάτων στη διαπραγμάτευση των δυνάμεων που σχηματοποιούν την κοινωνική μας ζωή. Το γεγονός αυτό αναδεικνύει το ερευνητικό ενδιαφέρον αναφορικά με τη δράση των τεχνουργημάτων και καθιστά ελλιπή τη μελέτη τους έξω από το περιβάλλον των κοινωνικών τους ζυμώσεων.

B. Η μελέτη του χορού ως οπτικό σύστημα δράσης.

Η διχοτόμηση «τέχνης/επιστήμης» ως βασικός παράγοντας της περιθωριοποίησης των οπτικών αναπαραστάσεων του πολιτισμού^{liii} δεν άφησε ανεπηρέαστο τον χορό^{liiii}. Έτσι, τη δεκαετία του '60 μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο της προβληματικής στον χώρο των κοινωνικών επιστημών, ο χορός αντιμετωπίζεται ως κοινωνικό και πολιτισμικό φαινόμενο και βγαίνει από την ερευνητική απομόνωση^{liv}. Σε αυτό συνέβαλαν τόσο η σημαντική θέση του χορού στις μη δυτικές κοινωνίες, που μελέτησε η ανθρωπολογία, όσο και η ποικιλία των λαϊκών χορευτικών μοτίβων στο πλαίσιο των ευρωπαϊκών εθνών - κρατών^{lv}.

Τα τελευταία είκοσι χρόνια, η στροφή της ανθρωπολογικής σκέψης, όπως αναφέρθηκε και νωρίτερα, ανέπτυξε προοπτικές στην έρευνα τις οποίες ακολούθησε και η μελέτη του χορού^{lvi}. Η νέα διαπραγμάτευση εννοιών όπως η αναπαράσταση και η ερμηνεία καθώς και η αναστοχαστική προσέγγιση στην εθνογραφική μεθοδολογία αλλά και η έμφαση στην διεπιστημονικότητα^{lvii} προκάλεσαν το ενδιαφέρον των ερευνητών του χορού για το «σώμα και τις εμπειρίες του»^{lviii}. Το καινούργιο αυτό ρεύμα μετατοπίζει το ενδιαφέρον από το πολιτισμικό πλαίσιο «στα ιστορικά συμβάντα των μορφών, πρακτικών και σημασιών καθώς και στις διαλογικές πλευρές της «κειμενικής» αναπαράστασης». Με αυτόν τον τρόπο θέτει την πρόκληση στον ερευνητή να συνδυάσει αυτό που γνωρίζει και αυτό που αισθάνεται, για να κατανοήσει αυτό που συμβαίνει σε ένα χορευτικό γεγονός^{lix}, επαναπροσδιορίζοντας κατά αυτό τον τρόπο τη θέαση του χορού συνολικά. Σύμφωνα με αυτή την οπτική, τα σώματα που χορεύουν δεν αντανακλούν απλά τον εαυτό ή την κοινότητα αλλά συγκροτούν τον εαυτό και την κοινότητα και διαχέουν το πολιτισμικό νόημα μέσα από «ενσώματες χορευτικές πρακτικές»^{lx}.

Η στροφή αυτή συνιστά ένα κομβικό σημείο στη μελέτη του χορού, αν σκεφτεί κανείς πως η μελέτη της ανθρώπινης κίνησης βρίσκεται παραγκωνισμένη από την κοινωνική θεωρία και εγκλωβισμένη στους περιορισμούς της καρτεσιανής διχοτόμησης^{lxi}. Η διχοτόμηση αυτή βαθιά εμποτισμένη μέσα στη δυτική σκέψη σύμφωνα με τον Varela δεν μπορεί να ανατραπεί με την αντιστροφή της προτεραιότητας του επιμερισμένου αυτού σχήματος. Το κλειδί είναι, σύμφωνα με το συγγραφέα, το προβάδισμα του ανθρώπου και της κοινωνικής του πράξης έναντι του κατακερματισμού του και των ατομικών αντιλήψεων^{lxii}. Προς αυτήν την κατεύθυνση, οι σύγχρονες προσεγγίσεις του «σώματος»^{lxiii}, εστιάζοντας περισσότερο στις αναπαραστάσεις του, αφήνουν πίσω τα «κείμενα» που μπορούν να δημιουργήσουν οι ίδιες οι ενέργειες και οι κινήσεις^{lxiv}. Κατανοώντας τον χορό ως ένα ανθρώπινο αναπαραστατικό σύστημα το ενδιαφέρον στρέφεται σε αυτά που μπορούν να μας «φανερώσουν»^{lxv} οι χορευτικές επιτελέσεις^{lxvi} για τις κοινωνικές σχέσεις, τις ιεραρχίες και τις αξίες των ανθρώπων μέσα σε ένα διάλογο όπου οι φωνές που αρθρώνονται, ατομικές και συλλογικές, δεν έχουν πάντα την ίδια ισχύ^{lxvii}.

Προς αυτή την κατεύθυνση, η χρήση των οπτικών μέσων, που διευκόλυνε τη συλλογή και την επεξεργασία των δεδομένων, με την πάροδο του χρόνου ενσωματώθηκε στον εργαλειακό εξοπλισμό αρκετών ερευνητικών προσπαθειών. Τα

οπτικά μέσα με μοναδική προϋπόθεση τη χρήση της κάμερας, παρέχουν άμεσα ποικιλία αναπαραστάσεων καθώς και απεικόνιση των κινήσεων. Ωστόσο, οι κάθε είδους αναπαραστάσεις που δε λαμβάνουν υπόψη τους την ανθρώπινη προσωπικότητα και την κοινωνική της υπόσταση απομονώνοντας το εκάστοτε καταγεγραμμένο υλικό από το περιβάλλον του, πολύ συχνά και τον ίδιο τον χορό, αναδεικνύουν τη δεσπόζουσα θέση του πολιτισμικού και κοινωνικού κερματισμού. Λαμβάνοντας υπόψη τα όσα αναφέρθηκαν παραπάνω για τον ενεργό ρόλο των τεχνουργημάτων από τους Layton και Gell, το παρόν κείμενο προτείνει την ένταξη των αναπαραστάσεων του χορού στο περιβάλλον τους θεωρώντας ότι έτσι θα μπορέσουν να αναδυθούν οι τρόποι με τους οποίους ο χορός κατέχει ενεργό ρόλο στην κοινωνική ζωή. Συζητώντας μερικά παραδείγματα στόχος είναι να φωτιστεί η δυνατότητα μελέτης της δράσης του.

Προς την κατεύθυνση αυτή επιλέγεται η πρόταση του Gell θεωρώντας ότι είναι ένα καλό παράδειγμα συζήτησης για το πόσο σύνθετα είναι τα πράγματα με τη μελέτη του χορού. Ο Gell^{lxviii} ασχολείται με το ύφος και το νόημα στους χορούς των Umeda. Στη μελέτη αυτή ο ερευνητής χρησιμοποιεί το φιλμ με σκοπό να εστιάσει στη φόρμα, υποστηρίζοντας ότι συνιστά ένα καλό εργαλείο για τους μη μυημένους, στα σημειογραφικά συστήματα, ανθρωπολόγους που θέλουν να μελετήσουν τη φόρμα. Συμφωνώντας με την άποψη του Gell ως προς τη χρησιμότητα των κινηματογραφικών και ηλεκτρονικών πια καταγραφών για τη μελέτη του χορού, ωστόσο, πρέπει να επισημανθεί ότι η μελέτη της φόρμας και ειδικότερα για ζητήματα ταξινόμησης και συγκρίσεων χρειάζεται τα εξειδικευμένα εργαλεία των σημειογραφικών συστημάτων. Η μελέτη του χορού όμως δεν περιορίζεται σε αυτούς τους στόχους για να αποτελούν προϋπόθεση τα σημειογραφικά εργαλεία. Οι απεικονίσεις που προκύπτουν σε κάθε περίπτωση μπορούν να μας δώσουν σημαντικές πληροφορίες για τα προϊόντα της ανθρώπινης κίνησης αλλά μόνες τους δεν μπορούν να μας βοηθήσουν να κατανοήσουμε τις κοινωνικές σχέσεις και τις αντιλήψεις των ανθρώπων που χορεύουν^{lxix}.

Ένα άλλο ζήτημα που αναδεικνύει ο Gell^{lxx} είναι η προσέγγιση του συνόλου των χορών ενός γεγονότος, ως ένα σύστημα σχέσεων που αναπτύσσονται ανάμεσα σε ένα σώμα διαφορετικών παραμέτρων, όπως τα μοτίβα των κινήσεων, έναντι μιας μεμονωμένης συμβολικής σημασίας του κάθε χορού ξεχωριστά. Αν και εστιάζει στις κωδικοποιημένες σχέσεις μεταξύ των κινητικών μοτίβων, εντούτοις αναδεικνύει την

έννοια της χορευτικής πρακτικής μιας ομάδας. Το τί κάνουν, όμως, οι άνθρωποι και πώς συνδιαλέγονται υφαίνοντας τον χορό τους δεν είναι κάτι που μπορεί να απομονωθεί στις κινήσεις και να αποδοθεί αποκλειστικά μέσα από αυτές. Τέτοιου είδους προσεγγίσεις περιορίζουν την κοινωνική δυναμική του χορού καθώς «μπορεί συνεχώς να δημιουργεί νέα νοήματα συνδυάζοντας παλιές φόρμες με νέους τρόπους»^{lxxi}. Χαρακτηριστικές επίσης είναι οι έρευνες που εστιάζουν στο χορευτικό ρεπερτόριο μιας κοινωνικής ομάδας και στις επιλογές που προκύπτουν ανάλογα τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες^{lxxii}. Μια χορογραφία φέρει νόημα, όπως επισημαίνει η Kaerpler^{lxxiii}, όχι ως «η οπτική εκδήλωση των κοινωνικών σχέσεων» αλλά ως «ένα συστατικό μιας μεγαλύτερης κοινωνικής δραστηριότητας που πρέπει να κατανοηθεί ως ολότητα...».

Η προσπάθεια του Gell να διακρίνει τις χορευτικές από τις καθημερινές κινήσεις με εργαλείο το ύφος διαχωρίζοντάς το από το νόημα είναι μία άσκηση γραμματικής, η οποία συχνά ελλοχεύει στις χορογραφικές αναλύσεις. Ωστόσο, αν φύγουμε για λίγο από τις χορευτικές κινήσεις και έρθουμε στις καθημερινές, τις οποίες προσπαθεί να διαχωρίσει βάσει ύφους ο Gell, μπορούμε να σκεφτούμε αρκετά πράγματα που σίγουρα κάνουμε διαφορετικά, αν και τα κινητικά μοτίβα που χρησιμοποιούμε μοιάζουν και δε συνιστούν χορό. Ας σκεφτούμε, παραδείγματος χάρη, το περπάτημά μας σε μία επίσημη εκδήλωση, όπως είναι μία ορκωμοσία και το περπάτημά μας στην ακρογιαλιά. Το διαφορετικό ύφος είναι άμεσα συνδεδεμένο με το περιεχόμενο της πράξης μας και το κοινωνικό του πλαίσιο. Όπως, πολύ εύστοχα, υποστηρίζει η Kaerpler το ύφος συνιστά τον τρόπο έκφρασης της δομής της χορευτικής διαδικασίας παρέχοντας τη δυνατότητα κατηγοριοποιήσεων στα διαφορετικά είδη χορού. Οι εννοιολογήσεις για το τί είναι ή δεν είναι χορός είναι πολύ ρευστές και ποικίλουν από κοινωνία σε κοινωνία.

Ο Gell προσεγγίζει τον χορό ως υλικό τεχνούργημα και αφήνει στην άκρη τον «εφήμερο χαρακτήρα» του αναζητώντας την υλική του αποτύπωση μέσα από το φιλμ και τα αναλυτικά του διαγράμματα. Ανέπαφο επίσης αφήνει και το γεγονός ότι δημιουργός και δημιούργημα συνυπάρχουν και συνδιαλέγονται με το κοινωνικό περιβάλλον μέσα από το ανθρώπινο σώμα. Ωστόσο, όπως έχει ήδη αναφερθεί, οι υλικές απεικονίσεις των χορευτικών επιτελέσεων ως αναπαραστάσεις των αναπαραστάσεων έχουν τον δικό τους δρόμο μέσα στην κοινωνική ζωή. Η προσέγγισή τους ως κοινωνικά αντικείμενα συνιστά μεθοδολογικό εργαλείο που

μπορεί να διεισδύσει στα πολύπλοκα ζητήματα που διακυβεύονται μέσα στις πράξεις των ανθρώπων.

Με βάση τα παραπάνω, προχωρώ στην παρουσίαση μερικών παραδειγμάτων προς αυτή την κατεύθυνση. Στις μελέτες που ακολουθούν, αναφέρονται αναλύσεις που βασίζονται σε καταγραφές τόσο στο παρασκήνιο όσο και στο προσκήνιο ποικίλων χορευτικών γεγονότων με κοινό πολιτισμικό και κοινωνικό πλαίσιο. Έτσι, αρχικά, έχουμε τη χρήση των οπτικών μέσων στις πρόβες και στην προετοιμασία τελετουργιών, θεατρικών παραστάσεων, θεαμάτων του δρόμου, καθώς και κατά τη διάρκεια αυτών των τελετουργιών, θεατρικών παραστάσεων και θεαμάτων του δρόμου αντίστοιχα. Οι καταγραφές αυτές άλλοτε από τη οπτική του ερευνητή και άλλοτε από την οπτική των συμμετεχόντων, τίθενται προς συζήτηση και ξεδιπλώνουν τις αντιλήψεις των συμμετεχόντων, χορευτών και θεατών.

Εστιάζοντας στο σώμα και τις εμπειρίες του, η Deidre Sklar^{lxxiv}, μελετά ένα τριήμερο χορευτικό γεγονός αφιερωμένο στην Παρθένο (ritual fiesta) των Tortugas στο νότιο Νέο Μεξικό και ακολουθώντας τον Geertz^{lxxv}, επικεντρώνεται στο «πώς οι άνθρωποι δημιουργούν νοήματα υπό τους όρους της ζωής και των δραστηριοτήτων τους»^{lxxvi}. Στο πλαίσιο αυτό, μεταξύ άλλων, καταγράφει σε βίντεο τις πρόβες των χορευτών και συζητά μαζί τους προσπαθώντας να κατανοήσει τον χορό τους. Όπως αναφέρει, μέσα από τις συζητήσεις μαζί τους προέκυψε πως η αυτοσυγκέντρωση που χαρακτήριζε τους χορευτές είχε την αιτίασή της στο ότι ο χορός αυτός είναι μια προσευχή στην Παρθένο, όπου ο καθένας χορεύει σαν να χορεύει με εκείνη^{lxxvii} αναδεικνύοντας έτσι τεχνικές αυτογνωσίας και ενίσχυσης του εαυτού και των κοινωνικών σχέσεων.

Αντίστοιχα η Helen Thomas^{lxxviii} πειραματίστηκε με τα βίντεο με εστίαση στις πρόβες μιας σύγχρονης ομάδας χορού όπου συμμετέχουν χορευτές από διαφορετικές φυλές. Στο πλαίσιο αυτό, κινηματογράφησε και κατέγραψε ομαδική συνέντευξη με τους χορευτές, θέλοντας έτσι να μελετήσει το πώς αντιλαμβάνονται τις έμφυλες σχέσεις αναφορικά με τη φυλή τους. Η Ness^{lxxix} συνθέτοντας τις απόψεις τελεστών και παρατηρητών σε διαφορετικά δρώμενα στις Φιλιππίνες στοχεύει σε μια πιο ολοκληρωμένη αποτύπωση των διαπραγματεύσεων και των σχέσεων που αναπτύσσονται ανάμεσά τους κατά τη διάρκεια του χορού. Στο πλαίσιο αυτό επιχειρεί την παρότρυνση της χρήσης του βίντεο από τους συνομιλητές για τη συλλογή υλικού και τη μετέπειτα σύγκριση των διαφορετικών οπτικών. Πιο

συγκεκριμένα, μελετά τρεις διαφορετικές φόρμες της χορευτικής πρακτικής του sinulog στις Φιλιππίνες που εμπνέονται και επιτελούνται στο πλαίσιο της προσευχής προς τη θαυματουργή εικόνα του Santo Nino (εικόνα μικρού Ιησού ως βασιλιά). Έτσι, μελέτησε μία θεραπευτική τελετουργία, μία θεατρική παράσταση της τελετουργίας και μία πρόσφατα θεσμοθετημένη ευρέως διαδεδομένη παρέλαση αυτής της χορευτικής πρακτικής με σκοπό να δει τη μεταφορά των χορευτικών κινήσεων στην καθημερινότητα του αστικού περιβάλλοντος. Στο πλαίσιο αυτό συνδυάζει τις συγκριτικές αναλύσεις που προκύπτουν από τα τεχνικά μέσα με τις απόψεις συμμετεχόντων και θεατών σχετικά με αυτά. Οι διαφοροποιήσεις του χορού ως προς τον σχεδιασμό, την επιτέλεση και την ερμηνεία μέσα από τη συζήτηση με τους χορευτές και τους θεατές προκάλεσαν ζητήματα αυθεντικότητας και επινόησης της παράδοσης.

Με αναφορά στην Ελλάδα οι Ζωγράφου^{lxxx} και Πατεράκη, εμπλέκοντας ως εθνογραφικό υλικό την κινηματογραφική ταινία^{lxxxι}, μελετούν το λεπτό ζήτημα της ελληνικής εθνικής ταυτότητας και τις προσπάθειες προβολής του εντός και εκτός συνόρων με εστίαση στον χορό του Ζορμπά. Ο χορός του Ζορμπά χρησιμοποιείται ως μεθοδολογικό εργαλείο για την πρόσβαση στα δύσβατα μονοπάτια των κοινωνικών ζυμώσεων^{lxxxii}.

Στο πλαίσιο αυτό αναπτύχθηκαν πρόσφατα προβληματισμοί που θέτουν σε ενεργοποίηση την οπτική του παρόντος κειμένου συνδυάζοντας με σύγχρονους όρους οπτικής ανθρωπολογίας τα οπτικά ντοκουμέντα, τις χορευτικές εικόνες και τον κοινωνικό διάλογο γύρω από αυτά για να εμβαθύνουν στους τρόπους με τους οποίους οι άνθρωποι συγκροτούν εικόνες για τον κόσμο γύρω τους. Οι προβληματισμοί αυτοί εστιάζουν στην ανάλυση περιεχομένου συγκεκριμένων ταινιών της περιόδου 1965-1970 σε συνδυασμό με τον κοινωνικό διάλογο που αναπτύχθηκε γύρω από αυτές μέσα από τα κείμενα, συζητώντας κριτικά το δίπολο παράδοση/εκσυγχρονισμός ως πλευρές του ίδιου νομίσματος στο πλαίσιο της εθνικής ταυτότητας^{lxxxiii}. Αντίστοιχα, η ανάλυση περιεχομένου του οπτικού υλικού σε συνδυασμό με τις αφηγήσεις των συνομιλητών συζητώντας τη διαπραγμάτευση εθνικών και τοπικών ταυτοτήτων^{lxxxiv}, ανέδειξε πως οι διάφορες αναπαραστάσεις του χορού συνιστούν ιστορικούς σταθμούς πολιτισμικής παραγωγής και κοινωνικής διαντίδρασης όπου φανερώνονται με μεγαλύτερη ή μικρότερη ένταση οι κοινωνικές ζυμώσεις^{lxxxv}.

Συνοψίζοντας, η μελέτη του χορού ως ‘οπτικό σύστημα’, δηλαδή ως ένα «ανθρώπινο αναπαραστατικό σύστημα» που επιτρέπει τη μελέτη της πολιτισμικής παραγωγής, της κοινωνικής διαντίδρασης και της προσωπικής εμπειρίας^{lxxxvi}, μπορεί να εμβαθύνει την κατανόηση για τους τρόπους με τους οποίους οι άνθρωποι εμπλέκουν τον χορό στη ζωή τους δίνοντάς του ενεργό ρόλο. Η ενσωμάτωση της ανάλυσης του οπτικού υλικού και του κοινωνικού διαλόγου γύρω από αυτό αναδεικνύει σε σημαντικό βαθμό τους τρόπους με τους οποίους οι άνθρωποι συναντούν και διαπραγματεύονται τις δυνάμεις που σχηματοποιούν την κοινωνική τους ζωή στις εκάστοτε πολιτισμικές συνθήκες μέσα από τον χορό.

Βιβλιογραφικές σημειώσεις

ⁱ Thomas, Helen: *The Body, Dance and Cultural Theory*, Hampshire, 2003, p.2.

ⁱⁱ Αναλυτικότερα βλ. Thomas: *Body*, p.1, 2 όπως επίσης και στη Ζωγράφου, Μαγδαληνή: “Σύγχρονοι προβληματισμοί στην έρευνα του χορού. Ανθρωπολογία του χορού ή και Εθνο-«Χορολογία»”, *Εθνολογία*, 12, 2006, 173-191, σ.176-188.

ⁱⁱⁱ Υπό το πρίσμα της ιστορικής προσέγγισης στην ελληνική βιβλιογραφία βλέπε ενδεικτικά τις προσεγγίσεις των ιστορικών τέχνης Γουλάκη- Βουτηρά, Αλεξάνδρα, *Μουσική, χορός και εικόνα. Η απεικόνιση της ελληνικής μουσικής και του χορού από τους Ευρωπαίους περιηγητές του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα*, Αθήνα, 1990, όπως και Κουριά, Αφροδίτη, «Σημειώσεις για κάποια χορευτικά δρώμενα της νεοελληνικής ζωγραφικής» στο *Ο χορός στην Ελλάδα, Εθνογραφικά*, τόμος 8, Ναύπλιο, 1992, σσ. 99-108.

^{iv} Αντίστοιχα για το βίντεο και το φιλμ ενδεικτικά στο εισαγωγικό σημείωμα για διαδικτυακό τόπο της Γαλανοπούλου, Χριστιάνας, 2006: «Χορός και κινηματογράφος: Μια δημιουργική σχέση. Η ματιά του χορού» <http://www.cinemainfo.gr/cinema/theory/articles/danceandcinema/index.html>.

^v Με βασική ιδιότητα την αρχειακή πηγή, βασική προσέγγιση συνιστά η χρήση με σκοπό την χορογραφική ανάλυση ενδεικτικά βλέπε Φιλίππου, Φ., Γουλιμάρης, Δ., Σερμπέζης, Β., Πίτση Α., και Γεντή, Μ., «Ο ρόλος των χορευτικών συλλόγων στη μετεξέλιξη της Ελληνικής μουσικοχορευτικής παράδοσης: Το παράδειγμα του «Συγκαθιστού» χορού του Βελβεντού Κοζάνης»: *Αναζητήσεις στη Φυσική Αγωγή και τον Αθλητισμό*, τόμος 7(1), 2009, 30-38. Οι συγγραφείς συνδύασαν διαφορετικά καταγεγραμμένα αρχεία, προϊόντα εθνογραφικών ταινιών και αρχείων «επί σκηνής» επιτελέσεων με προσανατολισμό στη φόρμα. Αν και δεν αποτελεί κεντρικό ζήτημα στο ερευνητικό έργο των συγκεκριμένων μελετητών η χρήση των οπτικών μέσων όπως θα παρουσιαστεί παρακάτω, ωστόσο κάνουν μία γενική αναφορά στους ενδοιασμούς της σχολής της αντικειμενικότητας αναφορικά με τα οπτικά ντοκουμέντα αναδεικνύοντας πόσο ισχυρές είναι οι απόψεις αυτές στη σύγχρονη ερευνητική προβληματική στην Ελλάδα. Αυτό όμως είναι ένα επιστημολογικό ζήτημα που αφορά ευρύτερα την ερευνητική πρακτική. Στο παρόν κείμενο θίγεται για να εισάγει το προβληματισμό και τη στροφή που συντελέστηκε μετά το '80.

^{vi} Dodds, Sherril: *Dance on Screen, Genres and Media from Hollywood to Experimental Art*, Palgrave, 2001, σελ.5 .

^{vii} Banks & Morphy: “Introduction”,

^{viii} Τα παραδείγματα αυτά προέρχονται από την ελληνική βιβλιογραφία και προσωπικές παρατηρήσεις. Πιο συγκεκριμένα, η Λουτζάκη θέτει ορισμένους προβληματισμούς ήδη από το 1998 αναφερόμενη στην προσωπική της εμπειρία στη διάρκεια γυρισμάτων που πραγματοποιήθηκαν για το κρατικό τηλεοπτικό κανάλι (1988) και εντοπίζει τις δυσκολίες της χρήσης οπτικών μέσων στην έρευνα στην Ελλάδα λόγω των περιορισμών της χρήσης συνεργειών γυρισμάτων και υψηλού κόστους. Παράλληλα ο προβληματισμός της εστιάζεται στην καταλληλότητα αυτών των παραγωγών προς χρήση από τους ερευνητές (βλ. Λουτζάκη Ρένα, *Οι τηλεοπτικές εκπομπές ως πηγή λαογραφικού υλικού: η αθέατη πλευρά της δημιουργίας τους στο Λαϊκό Δρώμενα*. Παλιές μορφές και σύγχρονες εκφράσεις, Πρακτικά Α' Συνεδρίου, Κομοτηνή, 1994, Υπουργείο Πολιτισμού- Διεύθυνση Λαϊκού Πολιτισμού, Αθήνα,

1996, (πρβλ την σημείωση 5 του παρόντος κειμένου). Ωστόσο οι αναπαραστάσεις μεμονωμένων ανθρώπων κινήσεων και κοινωνικών γεγονότων καταδεικνύουν τη κυρίαρχη θέση του πολιτισμικού κατακερματισμού της ανθρώπινης προσωπικότητας και της κοινωνικής της υπόστασης. Υπό το πρίσμα αυτό οφείλουμε να στρέψουμε το προβληματισμό μας στους τρόπους με τους οποίους μπορούμε να διαχειριστούμε αυτές τις συνθήκες.

^{ix} Βλέποντας την αναπαραστατική δύναμη που μοιράζονται χορός και οπτικά μέσα θα μπορούσε να πει κανείς ότι πολλά μπορούν να μας πουν και άλλα τόσα να μας κρύβουν ανάλογα με το πώς θα τα χρησιμοποιήσουμε. Σε κάθε περίπτωση αποτελούν ερεθίσματα για προβληματισμό και συζήτηση όπως και τα κείμενα που αναφέρονται στο χορό. Εθνογραφικά φιλμ όπως το «Για μια θέση στο χορό» (2006) που επιμελήθηκε «επιστημονικά» η Λουτζάκη αναδεικνύουν τη γενικότερη στροφή προς την αποδοχή των οπτικών μέσων ως χρήσιμα εργαλεία για την παραγωγή ανθρωπολογικού λόγου και την ευκολότερη διάθεση του στο κοινό.

^x Clifford James, Introduction στο *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, (επ.), Clifford J. & Marcus G., California Press, London, 1986,σελ.17-18.

^{xi} Banks, Marcus & Morphy, Howard, (επ.) “Introduction” στο Banks, Marcus & Morphy, Howard: *Rethinking Visual Anthropology*, Yale, 1997, 1-36, σελ..1.

^{xii} Banks & Morphy: “Intorduction”,σελ..2.

⁶ Banks & Morphy: “Intorduction”, σελ..4.

^{xiii} Clifford, James, “Introduction”, σελ.14 .

^{xiv} Banks & Morphy: “Intorduction”, σελ.2.

^{xv} MacDougall, David: “The visual in anthropology” στο Banks, Marcus & Morphy, Howard: *Rethinking Visual Anthropology*, Yale, 1997, 276-296, σελ.283. Ενδεικτικά αναφέρω μερικές πρόσφατες μελέτες που εστιάζουν σε εξώφυλλα πανεπιστημιακών βιβλίων των ΗΠΑ και τη πρόσληψη τους από τους φοιτητές βλ. Hammond, J, et al, 2009, Interrogating Cultural Anthropology Text Covers: Intended Messages, Received Meanings, *Visual Anthropology Review*, Vol. 25, no 2, σελ.150-172., την ανάλυση ταινιών βλ. Partovi, P, 2009, Girl’sDormitory: WOMEN’S Islam and Iranian Horror, *Visual Anthropology Review*, Vol. 25, no 2, σελ.186-207., και την ενσωμάτωση του βίντεο στην ανθρωπολογική έρευνα βλ. Pualino, C, 2007, Filming EmotionThe Place of Video in Anthropology, *Visual Anthropology Review*, Vol. 23, Issue 1, σελ. 84-91., Ginsburg F, Screen Memories. Resignifying the Traditional in Indigenous Media,στο *Media Worlds*, (επ.) Ginsburg F, Abu-Lughod L, Larkin B, University of California Press, Berkeley.

^{xvi} Pink, Sarah: *Doing Visual Ethnography*. London,2007, σελ.9

^{xvii} Pink: *Doing*, σελ.10.

^{xviii} Pink: *Doing*, σελ.10.

^{xix} Clifford: “Introduction”, σελ. 6- 7.

^{xx} Collier J. and Collier, M. *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*, 1986, σελ.162.

^{xxi} Clifford: “Introduction” , σελ.6- 7.

^{xxii} Pink: *Doing*, σελ.10.

^{xxiii} Larson, Heidi: “Photography that listens”, *Visual Anthropology*, 1, 415-32, σελ.1.

^{xxiv} Grimshaw, Anna, “The Ethnographer’s eye. Ways of seeing in modern anthropology” Cambridge, 2001 σελ.79 -81.

^{xxv} Stoller ,P, «Artaud, Rouch, and the Cinema of Cruelty» στο Taylor Lucien (ed) *Visualizing Theory*, London,1994, 84-99,σελ.85.

^{xxvi} Grimshaw: “The Ethnographer’s”, σελ.80-81.

^{xxvii} Stoller: “Artau”, σελ.85.

^{xxviii} MacDougall: “Visual”, σελ.284.

^{xxix} Loizos Peter: Innovation in ethnographic film. From innocence to self-consciousness 1955-1985, Manchester, 1993, σελ.12.

^{xxx} MacDougall: “Visual”, p292-3. Προς αυτή τη κατεύθυνση έχουν γυριστεί φιλμ για την ελληνική κοινωνία με λεπτή διεισδυτική ερευνητική ματιά όπως *Οι άνθρωποι της Σοφίας: πολυτάραχες ζωές*, Peter Loizos, 37 min, 1985, *Η οικογένεια μου κι εγώ*, Colette Piauult, 75min, 1986. Οι πρόσφατες ταινίες *Πουλιά στο βάλτο*, 104min, 2008, *Η ζωή στους βράχους*, 98min 2009 της Αλίντας Δημητρίου αναδεικνύουν πόσο δυνατός μπορεί να είναι ο λόγος που παράγεται όταν τα οπτικά μέσα βρίσκονται στα χέρια ευαισθητοποιημένων και δυναμικών ανθρώπων που αφουγκράζονται και σέβονται τους συνομιλητές τους διαχειριζόμενοι τα λεπτά ζητήματα μιας κοινωνίας. Για περισσότερες ταινίες με αναφορά στην ελληνική κοινωνία βλ. πρόγραμμα προβολών συνεδρίου με θέμα «Εθνογραφικές ταινίες στην Ελλάδα: φιλικές αποτυπώσεις της ετερότητας, 6-7 Μαΐου 2011, Βόλος, Παν/μιο Θεσσαλίας, Τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας, Κοινωνικής Ανθρωπολογίας, (επ.) Αθηνά Πεγκλίδου, Ρίκα Βαν Μπουσχότεν.

^{xxx} Lister, Martin & Wells Liz: “Seeing beyond belief: cultural studies as an approach to analyzing the visual” in Leeuwen Van Theo & Jewitt Carey (επ.), *The Handbook of Visual Analysis*, London, 2000, 61-92, σελ.64.

^{xxxii} Pink: *Doing*, σελ.17.

^{xxxiii} Όπως «ντοκιμαντέρ», «ερευνητικά» φιλμ, «εκπαιδευτικά», «ενημερωτικά» φιλμ, αλλά και κάθε «φιλμ μυθοπλασίας», βλ. Crawford Ian Peter: “Film as discourse: the invention of anthropological realities in Crawford Ian Peter & Turton David: *Film as ethnography*, Manchester, 1992, 66-85, p.74, επίσης Λυδάκη, Άννα, 2009, Μέσα από την Κάμερα, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.

^{xxxiv} Loizos: *Innovation*, p. 7-8. Αναφέρω χαρακτηριστικά εργασίες που επικεντρώθηκαν σε εθνικά φεστιβάλ κινηματογράφου όπως Dickens, Sarah, *Cinema and the Urban Poor in South India*, Cambridge, 1993, Κερκινός, Δημήτρης, *Κινηματογράφος και κοινωνία στην Κούβα της δεκαετίας του 90*. Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Μυτιλήνη, 2003, κινηματογραφικές ταινίες εθνικών κινηματογράφων Fischer, M, 1998, «Κινηματογράφος ως εθνογραφία και πολιτισμική κριτική», στο Ανθρωπολογική θεωρία και Εθνογραφία (επ.) Γκέφου - Μαδιανού Δήμητρα, μετάφραση από τα αγγλικά Αστρινάκη Ράνια, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα., καθώς και σε τηλεοπτικά σήριαλ Abu-Lughod Lilian, “Egyptian Melodrama – Technology of the Modern Subject?” στο Ginsburg F, Abu-Lughod L, Larkin B, (επ.) *Media Worlds*, Berkeley, 2002, 115-133.

Στο πλαίσιο αυτό έχουν προκύψει διεπιστημονικές συγκλίσεις όπου συναντώνται η ιστορία, η λαογραφία, η ανθρωπολογία, η κοινωνιολογία, οι πολιτισμικές σπουδές. Η ερευνητή πρακτική με αναφορά στην Ελλάδα με εξαίρεση τον ανθρωπολόγο Δημητρίου Σωτήρη και το έργο του *Μύθος-Κινηματογράφος-Σημειολογία-Κρίση της Αισθητικής*, Άλμα, Αθήνα, 1973, αναπτύσσεται μετά το '90 ενδεικτικά αναφέρω Eleftheriotis, D, 1995, Questioning Totalities: Constructions of Masculinity in the Popular Greek Cinema of the 1960's, *Screen* 36.3, σελ. 233-242, Στεφανή, Ε, 1997, Οι αναπαραστάσεις της Ελλάδας στις εθνογραφικές ταινίες ξένων δημιουργών: 1960 - 1980 αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, Τμήμα Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης, Αθήνα. Επίσης ενδεικτικά στα κείμενα που συλλέγονται στο *Journal of Modern Greek Studies*, Vol. 18, 2000, μεταξύ άλλων των Κωνσταντινίδη, Hess, Κυμιωνή, Τσιτσοπούλου στο Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο (επ.), Λεβεντάκος, Δ, Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών / Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, Αθήνα, 2000, μεταξύ άλλων Δερμετζόπουλου, στο ‘Πιάσε με αν μπορείς ...’ Η παιδική ηλικία και οι αναπαραστάσεις της στον Σύγχρονο Ελληνικό Κινηματογράφο, (επ.) Θεοδώρου, Β, Μουμουλίδου, Μ, Οικονομίδου, Αιγόκερω, Αθήνα, 2006, μεταξύ άλλων Λυδάκη, Αθανασάτου, Σταματοπούλου, Καρτάλου, στο Αναπαραστάσεις, Πολιτισμικές Αντιστάσεις (επ. Δημητρίου, Σ), Κριτική Διεπιστημονικότητα, Τόμος 3, σ.141-165, εκδόσεις Σαββάλας, Αθήνα, 2007, μεταξύ άλλων Μπέτζου καθώς και σε μεταπτυχιακές διατριβές, Πατεράκη Μιμήνα «*Η αθέατη πλευρά του Ζορμπά*», διατμηματικό μεταπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών ΤΕΦΑΑ, Αριστοτέλειο Παν/μιο Θεσ/κης, Τσουμάνη, Μαριάννα, 2009, *Παράδοση και Νεωτερικότητα στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου της πρώτης μεταπολεμικής περιόδου (1950-1958)*, Τμήμα Ιστορίας – Αρχαιολογίας, Φιλοσοφική Σχολή, Παν/μιο Ιωαννίνων.

^{xxxv} Ruby, J: “Ethnography as trompe l’oeil: film and anthropology” στο J, Ruby (επ.) *A Crack in the Mirror: Reflexive Perspectives in Anthropology*. Philadelphia, 1982 PA: University of Pennsylvania Press <<http://www.temple.edu/anthro/ruby/trompe.htm>>.

^{xxxvi} Mackenzie: *Androgynous*, σελ.23.

^{xxxvii} Scherer 1990: 134 στο Banks & Morphy: “Introduction”, σελ.10

^{xxxviii} Banks & Morphy: “Introduction”, σελ.10.

^{xxxix} Banks & Morphy: “Introduction”, σελ.13.

^{xl} Banks & Morphy: “Introduction”, σελ.11-13.

^{xli} Mackenzie, Maureen, *Androgynous Objects: String bags and gender in central New Guinea*, Glasgow, 1991, σελ.23-24.

^{xlii} Robert, Layton *The anthropology of art, metafrasi sta ellinika Fotis Terzakis, ekdoseis eikostos protos, Athens*, 2003, p.55.

^{xliiii} Mackenzie: *Androgynous*, σελ.22.

^{xliv} Layton: “The anthropology”, p.148.

^{xliv} Gell, Alfred, *Art and Agency. An Anthropological theory*, Oxford, 1998, σελ.3.

^{xlvi} Το έργο αυτό χαρακτηρίζεται ως ‘καινοτόμο και πολλά υποσχόμενο’ που ωστόσο δεν αποζημιώνει τους αναγνώστες του αφήνοντας αρκετά σημεία ανεξιχνίαστα σύμφωνα με τον Karel Arnaut: “A pragmatic impulse in the anthropology of art? Gell and semiotics” *Journal des africanistes*, 2001, Vol 71, 1, 191-208, σελ.191. Συγκεντρώνοντας αρκετές αντικρουόμενες κριτικές θεωρείται ένα από τα βασικά αναγνώσματα για την ανθρωπολογία της τέχνης, βλέπε Ross, Bowden, “A critique of Alfred Gell on Art and Agency”, *Oceania*, 2007, Vol. 74, 309-325 σελ.309.

^{xlvii} Gell: *Art*, σελ.6.

^{xlviii} Η στροφή των ερευνητών προς την ενεργό συμμετοχή των τεχνουργημάτων και την εμπλοκή τους στη κοινωνική ζωή έχει ανοίξει το δρόμο για την επαναπροσέγγιση ζητημάτων του υλικού πολιτισμού μεταξύ άλλων της πολιτισμικής κληρονομιάς. Πολύ ενδιαφέρουσα και καινοτόμα είναι η προσέγγιση της Ελεάνας Γιαλούρη για την Ακρόπολη στο *The Acropolis: Global Fame, Local Claim*, Berg, Oxford, 2001, όπου μελετά το διάλογο ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν εξετάζοντας την παρουσία της Ακρόπολης στην νεότερη Αθήνα και παράλληλα διερευνά τους τρόπους με τους οποίους οι σύγχρονοι Έλληνες διαπραγματεύονται ανάμεσα στο τοπικό και το παγκόσμιο τις αντιλήψεις για την αρχαία τους κληρονομιά, σελ.4.

^{lix} Thomas: “Foreword” σελ...x.

ⁱ Thomas: “Foreword”, σελ.x.

ⁱⁱ Thomas: “Foreword”, σελ.xi.

ⁱⁱⁱ Ruby: “Ethnography”, σελ.

ⁱⁱⁱⁱ Ζωγράφου, Μαγδαληνή: *Ο Χορός στην Ελληνική Παράδοση*, Αθήνα, 2003, σελ. 28.

^{lv} Ζωγράφου, Μαγδαληνή: *Ο Χορός στην Ελληνική Παράδοση*, Αθήνα, 2003, σελ. 29.

^{lv} Ζωγράφου, Μαγδαληνή: *Ο Χορός στην Ελληνική Παράδοση*, Αθήνα, 2003, σελ. 29-30.

^{lvi} Η συζήτηση γύρω από τα ζητήματα του χορού στην Ελλάδα αναπτύχθηκε μέσα από αρκετά διαφορετικές προσεγγίσεις και με διαφορετικούς στόχους από τους μελετητές. Αρκετοί από αυτούς μετά το '80 δίδαξαν στον ακαδημαϊκό χώρο σπουδής του χορού τα Τμήματα Φυσικής Αγωγής & Αθλητισμού, όπου μετά το 2002 λειτουργεί και μεταπτυχιακό πρόγραμμα με κατεύθυνση τη Λαογραφία – Ανθρωπολογία του Χορού (Αθήνα). Εστιάζοντας στις ανθρωπολογικές έρευνες για τη χορευτική πρακτική στην Ελλάδα οι πρώτες μελέτες έγιναν από τους Loring Danforth “*Firewalking and Religious Healing: The Anastenaria of Greece and the American Firewalking Movement*”, 1979, και Jane Cowan, *Dance and the Body Politic in Northern Greece*, Princeton: Princeton University Press, 1990. Σχεδόν παράλληλα υποστηρίζονται διδακτορικές διατριβές Ελλήνων ερευνητών όπως της καθηγήτριας στο ΤΕΦΑΑ Αθήνας, Ζωγράφου Μαγδαληνής, Λαογραφική – Ανθρωπολογική προσέγγιση του σέρα χορού των Ποντίων, Παν/μιο Ιωαννίνων, 1989, και της επίκουρης καθηγήτριας στο Μουσικών Σπουδών Αθήνας Loutzaki Eirini, *Dance as a cultural message. A study of dance style among the refugees from Northern Thrace in Neo Monastiri, Micro Monastiri, and Aeginion. The Queen's University of Belfast, northern Ireland*, 1989. Μία σειρά από συλλογικούς τόμους και πρακτικά συνεδρίων συγκεντρώνουν την ανθρωπολογική μελέτη του χορού στην Ελλάδα, ενώ παράλληλα υποστηρίζονται διδακτορικές και μεταπτυχιακές διατριβές. Ως προς τους συλλογικούς τόμους και τα πρακτικά ενδεικτικά αναφέρω τα *Εθνογραφικά*, τόμος 8, 1992, τα πρακτικά των τριών διεθνών συνεδρίων για το λαϊκό πολιτισμό του ΤΕΦΑΑ Σερρών (1999,2001,2006) η έκδοση «Χορός και Κοινωνία» από το Πνευματικό Κέντρο Κόνιτσας, τρία αφιερώματα για το χορό στο *Αρχαιολογία και τέχνες*, 2004, η έκδοση *Χορευτικά Ετερόκλητα*, 2004, καθώς και σποραδικά κείμενα στην *Εθνολογία και στο Επιστήμη του Χορού*.

^{lvii} Clifford: “Introduction”, σελ.13-14.

^{lviii} Ζωγράφου: “Σύγχρονοι”, σελ. 187.

^{lix} Ζωγράφου: “Σύγχρονοι”, σελ. 187.

^{lx} Ζωγράφου: “Σύγχρονοι”, σελ. 188.

^{lxi} Farnell, Breda., “Introduction” στο Farnell, Breda (επ.): *Human action signs in cultural context: The Visible and the Invisible in Movement and Dance*, Boston, 2001, 1-29 σελ.16, όπως επίσης και στην Thomas: *Body*, σελ.78.

^{lxii} Varela, Charles: “Cartesianism revisited: The ghost in the moving machine or the lived body” στο Farnell, Breda (επ.): *Human action signs in cultural context: The Visible and the Invisible in Movement and Dance*, Boston, 2001, 216-294, σελ.260.

^{lxiii} Ενδεικτικά βλ. Kirtsoglou Elisabeth, *For the Love of Women: Gender, Identity and Same-Sex Relationships in a Greek Provincial Town*, London: Routledge, 2004, Ζωγράφου Μάγδα, Ξαναδιαβάζοντας το χορό Καγγελάρι, στο *Ο τόπος, η κοινωνία, ο πολιτισμός: διάρκειες και τομές*, Πρακτικά Α' επιστημονικού συνεδρίου για τα Τζουμέρκα, Ιστορική και Λαογραφική Εταιρεία Τζουμέρκων, Παν/μιο Ιωαννίνων, 2006. Σταυρούλα Πιπύρου, «Το λιποθύμησε το τσάμικο: Η διαπραγμάτευση της έμφυλης ταυτότητας της σωματοποιημένης μνήμης και της ιστορίας μέσα από χορευτικές επιτελέσεις στην Καλλονή Γρεβενών» Πρακτικά του τρίτου διεθνούς συνεδρίου για το λαϊκό πολιτισμό, Αριστοτέλειο Παν/μιο Θεσ/κης, ΤΕΦΑΑ Σερρών. Ζωγράφου, Μάγδα, Η διαπραγμάτευση της έμφυλης ταυτότητας σε μια κοινότητα της Θεσσαλίας στο *Γυναίκα και Παράδοση*, Πρακτικά 3^{ου} Πανελληνίου Συνεδρίου, Κέντρο Ιστορικής και Λαογραφικής Έρευνας Καρδίτσας «Απόλλων», 2008.

^{lxiv} Desmond, C., Jane., “Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies”, στο J.C. Desmond (επ.), *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*, Durham, 1997, 29-55, σελ.30.

^{lxv}Friedland LeeEllen, “Social Commentary in African – American Movement Performance” in Farnell, Breda (eds): *Human action signs in cultural context: The Visible and the Invisible in Movement and Dance*, Boston, 2001,136-158.

^{lxvi} ως η παρουσία ενός “κοινωνικά συγκροτημένου εαυτού μπροστά στους άλλους που τους πείθει να αποδεχτούν αυτή την δημιουργική προσπάθεια ως μία ικανοποιητική επιτέλεση” βλ. Dubisch Jill, ‘*In a Different Place: Pilgrimage, Gender, and the politics at a Greek Island*’, Princeton University Press, Princeton, ,1995, σελ.257. Στο πλαίσιο αυτό οι χορευτικές επιτελέσεις προσεγγίζονται υπό τους όρους «επίσημο/ανεπίσημο» έναντι του «παραστασιακό/συμμετοχικό» (Nahachewsky, Koutsouba, Manos) με στόχο να διακριθούν οι «επί σκηνής» χορευτικές επιτελέσεις εκπαιδευμένων χορευτών από τις άλλες. Βλ. Desmond, *Embodying*,46. Οι όροι «παραστασιακό/συμμετοχικό» διαπνέονται έντονα από το δυτικό τρόπο σκέψης και εστιάζουν στο πνεύμα των σχεδιαστών και στο αποκρυσταλλωμένο προϊόν το οποίο μέσα από τις πρόβες διαχέεται σε κάθε χορευτή διαμορφώνοντας το χορό του. Βλ. Puri R., & Hart-Johnson D. (2001) “Thinking with Movement: Improvising versus Composing?” στο *Human Action Signs in Cultural Context*, B. Farnell (ed), London, Scarecrow Press, σελ.180.

^{lxvii} Cowan, Jane, *Dance and Body Politic in Northern Greece*, Princeton University Press, New Jersey,1990.

^{lxviii} Gell: “Style”,σελ.185.

^{lxix} Όπως πολύ σωστά έχει αναφέρει η Λουτζάκη οι αναλύσεις στο εργαστήριο «ερήμην της κοινότητας» περιορίζουν τη μελέτη του χορού και αυτό θα έλεγα ότι συμβαίνει και με τα οπτικά ντοκουμέντα. Ρένα Λουτζάκη, *Εθνογραφίες χορού, Ο χορός στα Νεότερα χρόνια, Αρχαιολογία και Τέχνες, τεύχος 92, 2004*. Αυτή η βασική ανθρωπολογική αρχή δεν μπορεί να αναστέλλεται ακόμα και σε περιπτώσεις όπου τα υποκείμενα της έρευνας στημένα μπροστά στη κάμερα βεβαιώνουν τον ερευνητή ότι τα πράγματα είναι έτσι είτε χορεύουν μόνοι τους για τις ανάγκες μιας έρευνας είτε σε ένα γλέντι. Το παράδειγμα από Ρένα Λουτζάκη, Επιτελεστικές διαδικασίες και χορευτικές στρατηγικές στη μορφοποίηση της χορευτικής ταυτότητας στο Χορευτικά Ετερόκλητα, επιμ. Ευ. Αυδίκος, Ρ. Λουτζάκη, Χρ. Παπακόστας, Λύκειο Ελληνίδων Δράμας, Ελληνικά Γράμματα 2004. Ο ρόλος των οπτικών μέσων στην πορεία μιας έρευνας είναι αυτός που δίνεται από τον εκάστοτε ερευνητή και οι λόγοι που αναπαράγονται φέρουν συγκεκριμένο κοινωνικό πλαίσιο που συγκροτείται πολιτισμικά και ιστορικά.

^{lxx} Gell: “Style”, σελ.186.

^{lxxi} Kaeppler, *Visible*, 31.

^{lxxii} Ενδεικτικά παραδείγματα από την ερευνητική πρακτική στην Ελλάδα βλ. Koutsouba Maria, «Plurality in Motion: Dance and Cultural Identity on the Greek Ionian Island of Lefkada» διδ.διατριβή,, Goldsmiths College, Department of Music, University of London, UK, 1997, Manos Ioannis, *Visualizing culture - demonstrating identity: Dance performance and identity politics in a border region in northern Greece*, διδ.διατριβή, Παν/μιο Αμβούργου, 2002.

^{lxxiii} Kaeppler, Andrienne, “Visible and Invisible in Hawaiian Dance”στο Farnell, Breda (επ.): *Human action signs in cultural context: The Visible and the Invisible in Movement and Dance*, Boston, 200, 1, 31-44, π.31.

^{lxxiv} Sklar, Deidre: *Dancing with the Virgin. Body and Faith in the Fiesta of Tortugas, New Mexico*, Berkeley,2001, σελ.1-4.

^{lxxv} Geertz, Clifford: *Η ερμηνεία των πολιτισμών*, Αθήνα, 2003, σ. 18-19.

^{lxxvi} Thomas: *Body*,σελ.81

^{lxxvii} Sklar: *Dancing*,σελ. 34-37.

^{lxxviii} Thomas, Helen: “Dancing : representation and difference” στο McGuigan Jim (επ.) *Cultural Methodologies*, London, 1997, 142-155,σελ.143.

^{lxxix} Thomas: *Body*,σελ.85-87.

^{lxxx} Η Ζωγράφου κινείται στον άξονα της πολιτικής διαχείρισης του χορού μέσα από ενσωματώσεις και αποκλεισμούς άμεσα συνδεδεμένους με την ιστορική πορεία συγκεκριμένων ομάδων μέσα στο πλαίσιο του ελληνικού έθνους –κράτους. Βλ. Zografou Magda, “The Politics of Dance: The Incorporation of the Pontic Refugees in Modern Greek Culture through the Manipulation of Dancing Practices in a Northern Greek Village,” *The Journal of Mediterranean Studies*, vol. 17, no. 1 (2007): 1–22; Zografou Magda and Pipyrou Stavroula, “Dancing in History: Socio-Political Aspects of Dance Identity of Two Distinctive Groups in Greece,” *Studia Choreologica*, vol. 10 (2008): 25–41.

^{lxxxi} Στο πλαίσιο αυτό σε πρώτο στάδιο έγινε μελέτη για τους παράγοντες που συνέβαλαν στη γένεση και τη αναπαραγωγή του χορού του Ζορμπά στη ταινία *Zorba the Greek* μελετώντας τη χορογραφία της ταινίας και τις συνεντεύξεις των συντελεστών της ταινίας (σκηνοθέτης, διευθυντής παραγωγής, ηθοποιούς, καθηγητές χορού). Η ‘στενή’ προσέγγιση της χορογραφικής απεικόνισης που προέκυψε από την ανάλυση αν και έδωσε τη δυνατότητα συγκριτικών μελετών με άλλες χορογραφίες (βλ. σελ.69) ωστόσο δεν ήταν αρκετή για να συζητηθεί η συγκρότηση του προβαλλόμενου στερεότυπου

του «μιαρού» Ανατολίτη που προέκυψε από την ιστορική- εθνογραφική προσέγγιση. Βλ. Πατεράκη «Η αθέατη...».

^{lxxxii} Προσπερνώντας τη δομική και ιστορική ανάλυση που μπορεί να αναδείξει το «ανατολικό επίχρισμα» της χορογραφικής σύνθεσης, προχωρώντας σε μία ιδεολογικοπολιτική ανάλυση υποστηρίζεται ότι ο χορός του Ζορμπά συνιστά μια υβριδική κατασκευή, έναν 'τρίτο τόπο', που υπογορεύτηκε με βάση την εσωτερική και διεθνή ιστορική συγκυρία που δεν είναι «ούτε εδώ ούτε εκεί» και δεν υπακούει στα δυαδικά εξισορολιστικά σχήματα (Έλληνας/Ρωμιός) βλ. Zografou & Pateraki 'The invisible dimension of Zorba's dance', *Yearbook of Traditional Music*, Vol.39, 2007, pp.117-131.

^{lxxxiii} Πατεράκη, Μιμήνα, *Λαϊκές παραδόσεις και σύγχρονοι μύθοι στον ελληνικό κινηματογράφο: οι αναπαραστάσεις του χορού ως πολύσημες εικόνες*, αναρτημένη ανακοίνωση στο Διεθνές Συνέδριο Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, ΕΚΠΑ, Αθήνα, 2011.

^{lxxxiv} Pateraki Mimina, "Looking back, moving forward". Parallel dancing traditions in Lescovik, στο *Balkan Border Crossings* (επ.) Nitsiakos V., Manos I., Aggelopoulos G., Angelidou A., Dalkavoukis V., 2nd Volume, Konitsa Summer School, LIT, Berlin, 2010, Πατεράκη Μιμήνα & Καράμπαμπας Παναγιώτης, «*Διασχίζοντας πολιτικά όρια και εθνικά σύνορα. Το πανηγύρι των Σωτηριωτών στη 'γενέτειρα' Σωτήρα στη Ν. Αλβανία*» (προφορική ανακοίνωση) και «*Ομογενοποιημένες 'παραδόσεις'. Αποκλίσεις και διεκδικήσεις του 'αυθεντικού' στο πλαίσιο των 'επί σκηνής' χορευτικών επιτελέσεων του πολιτιστικού συλλόγου των Σημάντρων Χαλκιδικής*», τρισέλιδη δημοσίευση στα Πρακτικά του 19ου Διεθνούς Συνεδρίου Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, ΔΠΘ, Κομοτηνή: ΤΕΦΑΑ, 2011, βλ. πρακτικά περιλήψεων και τρισέλιδη δημοσίευση [http:// www.phyed.duth.gr/icpes/index/](http://www.phyed.duth.gr/icpes/index/).

^{lxxxv} Υπό το πρίσμα αυτό μπορούν να προσεγγιστούν και φιλμ που καταγράφονται ως εθνογραφικά και αναφέρονται έμμεσα ή άμεσα σε χορευτικές πρακτικές όπως *Αναστενάρια. Πυροβασία*. Ρούσσοσ Κούνδουρος, 15 min, 1959, *25.000 χρόνια σ' αυτή τη γη: Σαρακατσάνικο Οδοιπορικό*, Νέστορας Μάτσας, 18min, 1968, *Η γιορτή της μαμής. Γυναικοκρατία*, Μαρία Μαυρίκου, 24 min, 1978, *Το μυστήριο της φωτιάς. Αναστενάρηδες*, Νέστορας Μάτσας, 19 min, 1979, *Το πανηγύρι*, Στέλιος Χαραλαμπίδης, 27min, 1983, Για μια θέση στο χορό, Μαριάννα Οικονόμου/ Ειρήνη Λουτζάκη, 52 min 2006. Βλ. παραπάνω σημ. 30 «Εθνογραφικές ταινίες...» .

^{lxxxvi} Pink: *Doing*, σελ.1.