



Σχολή Κοινωνικών Επιστημών

ΠΜΣ Σπουδές Φύλου: Μεθοδολογίες, θεωρίες, πολιτικές

Διπλωματική Εργασία

Από την Ορατότητα στην Αναγνώριση: Η Πρόσληψη Κουήρ
Πολιτισμικών Αναπαραστάσεων ως Συν-αισθηματική και Πολιτική
Εμπειρία

Νίκη Λιάκουρα

A.M 532381

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Νέλλη Καμπούρη

Αθήνα, Ιούνιος 2026

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία της φοιτήτριας («συγγραφέας/δημιουργός») που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης η συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του συγγραφέα/δημιουργού. Η συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.

Για την συγγραφή της εργασίας έχουν αξιοποιηθεί τεχνολογίες Τεχνητής Νοημοσύνης για την απομαγνητοφώνηση των Ομάδων Εστιασμένης Συζήτησης και για την αρχική βιβλιογραφική αναζήτηση μέσω της σύνοψης επιστημονικών άρθρων με σκοπό τη χαρτογράφηση του ερευνητικού πεδίου.



Διπλωματική Εργασία

Από την Ορατότητα στην Αναγνώριση: Η Πρόσληψη Κουήρ
Πολιτισμικών Αναπαραστάσεων ως Συν-αισθηματική και Πολιτική
Εμπειρία

Νίκη Λιάκουρα

A.M 532381

Επιτροπή Επίβλεψης Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:

Νέλλη Καμπούρη

Επίκουρη Καθηγήτρια - Τμήμα
Κοινωνικής Ανθρωπολογίας - Πάντειο
Πανεπιστήμιο

Συν-Επιβλέπων Καθηγητής:

Δημήτριος Παρσάνογλου

Αναπληρωτής Καθηγητής στο Τμήμα
Κοινωνιολογίας του Εθνικού και
Καποδιστριακού Πανεπιστημίου
Αθηνών (ΕΚΠΑ)

Αθήνα, Ιούνιος 2026

Περίληψη

Η παρούσα εργασία εξετάζει τη σχέση ανάμεσα στην τέχνη, την ποπ κουλτούρα και τις πολιτικές του φύλου και της σεξουαλικότητας, εστιάζοντας στον τρόπο με τον οποίο οι πολιτισμικές αναπαραστάσεις λειτουργούν ως πεδία ορατότητας, αναγνώρισης, ταύτισης και πολιτικής διαπραγμάτευσης. Αξιοποιώντας θεωρητικές προσεγγίσεις από τις Πολιτισμικές Σπουδές, τη φεμινιστική και κουήρ θεωρία, καθώς και τη θεωρία του συν-αισθήματος (affect theory), η εργασία διερευνά τον ρόλο της τέχνης όχι μόνο ως μέσου αναπαράστασης αλλά και ως χώρου συγκρότησης συλλογικών εμπειριών, συναισθημάτων και μορφών αντίστασης.

Το θεωρητικό μέρος αναπτύσσεται γύρω από ζητήματα ορατότητας αναγνώρισης και αυτοαναπαράστασης, ενώ εξετάζει παραδείγματα από την τηλεόραση, τη μουσική, το spoken word και την performance.

Το ερευνητικό μέρος βασίζεται σε τρεις Ομάδες Εστιασμένης Συζήτησης (Focus Groups) με υποκείμενα διαφορετικών έμφυλων και σεξουαλικών ταυτοτήτων, ηλικιών και κοινωνικών εμπειριών. Μέσα από τη θεματική ανάλυση του εμπειρικού υλικού διερευνήθηκαν οι τρόποι με τους οποίους τα άτομα προσλαμβάνουν και νοηματοδοτούν καλλιτεχνικά έργα που σχετίζονται με ζητήματα φύλου, σεξουαλικότητας και κοινωνικής δικαιοσύνης.

Τα ευρήματα αναδεικνύουν ότι η τέχνη λειτουργεί ως πεδίο συναισθηματικής επεξεργασίας, αναγνώρισης και συλλογικής σύνδεσης, ενώ η σημασία της ορατότητας αξιολογείται όχι μόνο με βάση την παρουσία διαφορετικών ταυτοτήτων αλλά και με βάση την ποιότητα της αναπαράστασης και τη δυνατότητα εμπλοκής των ίδιων των υποκειμένων στην παραγωγή πολιτισμικών αφηγήσεων. Παράλληλα, αναδεικνύονται διαφορετικές αντιλήψεις σχετικά με τη σχέση τέχνης και πολιτικής, καθώς και οι δυνατότητες αλλά και τα όρια της πολιτισμικής εκπροσώπησης. Η εργασία καταλήγει στο ότι η τέχνη δεν μεταβάλλει από μόνη της τις κοινωνικές

συνθήκες, μπορεί όμως να δημιουργήσει χώρους αναγνώρισης και διαλόγου, συμβάλλοντας στη διαμόρφωση μιας συμπεριληπτικής κοινωνίας.

Λέξεις Κλειδιά: τέχνη, ποπ κουλτούρα, κουήρ θεωρία, πολιτισμική αναπαράσταση, ορατότητα, αναγνώριση, θεωρία συν-αισθημάτων, ομάδες εστιασμένης συζήτησης, ΛΟΑΤΚΙ+, Πολιτισμικές Σπουδές

Abstract

This thesis examines the relationship between art, popular culture, and the politics of gender and sexuality, focusing on the ways in which cultural representations function as sites of visibility, recognition, identification, and political negotiation. Drawing on Cultural Studies, feminist and queer theory, as well as affect theory, the study explores the role of art not only as a medium of representation but also as a space for the formation of collective experiences, emotions, and forms of resistance.

The theoretical section focuses on issues of cultural representation, visibility, recognition, and self-representation, while examining examples from television, music, spoken word, and performance.

The empirical part of the study is based on three Focus Group Discussions involving participants of different gender and sexual identities, ages, and social backgrounds. Through thematic analysis of the empirical material, the research investigates the ways in which individuals interpret and make meaning of artistic works related to issues of gender, sexuality, and social justice.

The findings suggest that art functions as a space for emotional processing, recognition, and collective connection, while the significance of visibility is evaluated

not only in terms of the presence of diverse identities but also in relation to the quality of representation and the extent to which subjects themselves are involved in the production of cultural narratives. At the same time, the study highlights different understandings of the relationship between art and politics, as well as the possibilities and limitations of cultural representation. It concludes that art cannot, by itself, transform social conditions; however, it can create spaces for recognition and dialogue, thereby contributing to the development of a more inclusive society.

Key Words

art, popular culture, queer theory, cultural representation, visibility, recognition, affect theory, focus groups, LGBTQ+, Cultural Studies.

Περιεχόμενα

ΕΝΟΤΗΤΑ 1: Πολιτισμικές Σπουδές, Ποπ Κουλτούρα και Αναπαράσταση.....	8
1.1 Πολιτισμικές Σπουδές - Ιστορική Αναδρομή.....	8
1.2 Η Ποπ Κουλτούρα ως Πεδίο Ιδεολογικής Διαπραγμάτευσης.....	9
ΕΝΟΤΗΤΑ 2: Φύλο Σεξουαλικότητα Πολιτισμική Αναπαράσταση.....	11
2.1 Φύλο, Σεξουαλικότητα και Πολιτισμική Ορατότητα.....	11
2.2 Αναγνώριση, Ταύτιση και Πολιτισμική Εκπροσώπηση.....	12
2.3 Από την Εκπροσώπηση στην Αυτοαναπαράσταση.....	13
ΕΝΟΤΗΤΑ 3: Τέχνη Συναίσθημα Εμπειρία.....	15
3.1 Η Συν-αισθηματική Διάσταση της Τέχνης.....	15
3.2 Ταύτιση - Συγκίνηση - Συλλογική Εμπειρία.....	16
ΕΝΟΤΗΤΑ 4: Τέχνη, Πολιτική και Αντίσταση.....	17
4.1 Τέχνη, Πολιτική και Καλλιτεχνική Αντίσταση.....	17
4.2 Οι Πολιτικές της Ορατότητας: Εκπροσώπηση, Pinkwashing και Πολιτισμικές Αντιφάσεις.....	18
4.3 Κουήρ Πολιτισμικές και Φεμινιστικές Παρεμβάσεις.....	19
4.3.1 Κουήρ Τηλεοπτικές Αναπαραστάσεις.....	19
4.3.2 Spoken Word, Μουσική και Πολιτική Μαρτυρία.....	26
ΕΝΟΤΗΤΑ 5: Μεθοδολογία.....	28
5.1 Ερευνητικός Σχεδιασμός.....	28
5.2 Δημογραφικά Στοιχεία Υποκειμένων.....	33
5.3 Προετοιμασία των Ομάδων Εστιασμένης Συζήτησης.....	35
5.4 Οι Τρεις Ομάδες Εστιασμένης Συζήτησης.....	37
5.4.1 ΟΕΣ 1.....	37
5.4.2 ΟΕΣ 2.....	38
5.4.3 ΟΕΣ 3.....	39
5.5 Πλεονεκτήματα της Μεθόδου των Ομάδων Εστιασμένης συζήτησης.....	40
5.6 Δυσκολίες και Ερευνητικές Προκλήσεις.....	42
ΕΝΟΤΗΤΑ 6: Θεματική Ανάλυση.....	47
6.1 Η Εμπειρία της Τέχνης.....	47
6.2 Ορατότητα και Αναγνώριση.....	53
6.3 Αναπαραστάσεις, Εκπροσώπηση και Διαθεματικότητα.....	61
6.4 Τέχνη και Πολιτική.....	69
ΕΝΟΤΗΤΑ 7: Συμπεράσματα.....	73
7.1 Συμπεράσματα.....	73
7.2 Αναστοχασμός και Θεσιακότητα της Ερευνήτριας - Αντί Επιλόγου.....	75
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....	94

ΕΝΟΤΗΤΑ 1: Πολιτισμικές Σπουδές, Ποπ Κουλτούρα και Αναπαράσταση

1.1 Πολιτισμικές Σπουδές - Ιστορική Αναδρομή

Οι Πολιτισμικές Σπουδές αναπτύχθηκαν ως ένα διεπιστημονικό πεδίο που επιδίωξε να αμφισβητήσει τις παραδοσιακές αντιλήψεις περί κουλτούρας και να διευρύνει την πολιτισμική ανάλυση. Θεωρητικοί όπως ο Raymond Williams υποστήριξαν ότι η κουλτούρα αποτελεί έναν ολόκληρο τρόπο ζωής, ο οποίος περιλαμβάνει τόσο τις καθημερινές πρακτικές όσο και τα πολιτισμικά προϊόντα που παράγονται και καταναλώνονται σε μια κοινωνία.

Το Κέντρο Σύγχρονων Πολιτισμικών Σπουδών του Πανεπιστημίου του Μπέρμιγχαμ (CCCS), από τη δεκαετία του 1960 και μετά, μελέτησε την κουλτούρα ως πεδίο κοινωνικών συγκρούσεων, διαπραγμάτευσης νοημάτων και άσκησης εξουσίας. Επηρεασμένες από τη θεωρία της ηγεμονίας του Antonio Gramsci, οι Πολιτισμικές Σπουδές αντιμετώπισαν την κουλτούρα όχι ως ουδέτερο πεδίο, αλλά ως χώρο όπου συγκρούονται διαφορετικά κοινωνικά συμφέροντα, ταυτότητες και πολιτικές θέσεις (Barker & Jane, 2024).

Οι πολιτισμικές σπουδές και ο Stuart Hall, διαφοροποιούμενοι από την Σχολή της Φρανκφούρτης υποστήριξαν ότι τα υποκείμενα δεν αποτελούν παθητικούς δέκτες πολιτισμικών μηνυμάτων αλλά ενεργούς ερμηνευτές, οι οποίοι προσλαμβάνουν και επανανοηματοδοτούν τα πολιτισμικά κείμενα με διαφορετικούς τρόπους (Ζορμπά, 2010).

Παράλληλα, η μεταδομιστική σκέψη συνέβαλε καθοριστικά στη διαμόρφωση του πεδίου. Ο Michel Foucault ανέδειξε τη στενή σχέση γνώσης και εξουσίας, υποστηρίζοντας ότι οι κοινωνικές ταυτότητες και οι κατηγορίες μέσα από τις οποίες αντιλαμβανόμαστε τον κόσμο συγκροτούνται μέσω του λόγου και των μηχανισμών εξουσίας. Αντίστοιχα, ο Jacques Derrida αμφισβήτησε τις σταθερές και δυαδικές κατηγορίες σκέψης, αναδεικνύοντας τη ρευστότητα των νοημάτων και τη διαρκή διαδικασία κατασκευής τους (Barker & Jane, 2024).

Μέσα από αυτές τις θεωρητικές παρεμβάσεις, η κουλτούρα άρχισε να αντιμετωπίζεται ως πεδίο αναπαράστασης, παραγωγής νοήματος και συγκρότησης υποκειμενικότητων. Η ανάλυση των πολιτισμικών προϊόντων δεν αφορά πλέον μόνο το αισθητικό τους περιεχόμενο, αλλά και τους τρόπους με τους οποίους συμβάλλουν στη διαμόρφωση αντιλήψεων γύρω από την ταυτότητα, το φύλο, τη σεξουαλικότητα, τη φυλή και την κοινωνική θέση. Μέσα σε αυτό το θεωρητικό πλαίσιο αναδείχθηκε η σημασία της ποπ κουλτούρας ως ενός χώρου όπου παράγονται, αμφισβητούνται και αναδεικνύονται κυρίαρχες ιδεολογίες και κοινωνικά νοήματα.

1.2 Η Ποπ Κουλτούρα ως Πεδίο Ιδεολογικής Διαπραγμάτευσης

Όπως αναφέρθηκε, η ποπ κουλτούρα αποτελεί ένα από τα βασικά πεδία ενδιαφέροντος των Πολιτισμικών Σπουδών, καθώς μέσα από αυτήν διακινούνται ιδέες και αντιλήψεις που επηρεάζουν τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε τον εαυτό μας και τους άλλους. Για μεγάλο χρονικό διάστημα, τα προϊόντα της μαζικής και λαϊκής κουλτούρας θεωρούνταν λιγότερο σημαντικά από τα έργα της λεγόμενης «υψηλής» τέχνης. Χαρακτηριστική είναι η κριτική της Σχολής της Φρανκφούρτης και ιδιαίτερα του Theodor Adorno, ο οποίος υποστήριξε ότι η μαζική κουλτούρα, η οποία χειραγωγείται από την αστική τάξη λειτουργεί ως μηχανισμός ομογενοποίησης και χαλιναγώγησης των μαζών, παράγοντας τυποποιημένα πολιτισμικά προϊόντα που ενθαρρύνουν την παθητική κατανάλωση και αναπαράγουν τις κυρίαρχες κοινωνικές αξίες (Αυδίκος, 2014).

Οι Πολιτισμικές Σπουδές προσέγγισαν το ζήτημα διαφορετικά. Αντί να αντιμετωπίζουν την ποπ κουλτούρα ως κάτι επιφανειακό ή πολιτικά ασήμαντο, στράφηκαν στη μελέτη της ακριβώς επειδή αποτελεί μέρος της καθημερινής ζωής εκατομμυρίων ανθρώπων. Η μουσική, οι τηλεοπτικές σειρές, ο κινηματογράφος, τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης ή ακόμη και η μόδα δεν θεωρούνται απλώς μορφές ψυχαγωγίας, αλλά χώροι μέσα στους οποίους παράγονται και αναδεικνύονται κοινωνικά νοήματα.

Η εξέλιξη αυτή συνδέθηκε με τις φεμινιστικές προσεγγίσεις στο πεδίο των Πολιτισμικών Σπουδών από τη δεκαετία του 1970 και έπειτα. Θεωρητικοί όπως οι Angela McRobbie, Laura Mulvey, bell hooks, Ien Ang, Jacqueline Bobo και αργότερα το Judith Butler διεύρυναν σημαντικά τα ερωτήματα του πεδίου, στρέφοντας το ενδιαφέρον στις έμφυλες διαστάσεις της πολιτισμικής παραγωγής και κατανάλωσης. Μέσα από το έργο τους αναδείχθηκε ο τρόπος με τον οποίο τα μέσα ενημέρωσης, η ποπ κουλτούρα και οι πολιτισμικές αναπαραστάσεις συμβάλλουν στη συγκρότηση έμφυλων ταυτοτήτων, στην αναπαραγωγή κοινωνικών ανισοτήτων αλλά και στη δυνατότητα αμφισβήτησής τους (Μιχαηλίδου, 2022, McCabe, 2007). Η πολιτισμική κατανάλωση έπαψε έτσι να αντιμετωπίζεται ως μια ουδέτερη διαδικασία ψυχαγωγίας και άρχισε να προσεγγίζεται ως πεδίο όπου διασταυρώνονται ζητήματα φύλου, σεξουαλικότητας, φυλής και κοινωνικής εξουσίας.

Ο Stuart Hall περιγράφει τη δημοφιλή κουλτούρα ως ένα πεδίο διαρκούς διαμάχης, όπου συνυπάρχουν η κυρίαρχη ιδεολογία και οι δυνατότητες αμφισβήτησής της. Η ποπ κουλτούρα δεν λειτουργεί μόνο αναπαράγοντας κυρίαρχες αντιλήψεις για το φύλο, τη σεξουαλικότητα, τη φυλή ή την εθνική ταυτότητα, αλλά μπορεί ταυτόχρονα να προσφέρει χώρο σε εμπειρίες και φωνές που παραδοσιακά βρίσκονται στο περιθώριο. Γι' αυτό και δεν μπορεί να γίνει κατανοητή ούτε ως αποκλειστικά εργαλείο χειραγώγησης ούτε ως αυτονόητα απελευθερωτικός χώρος. Αποτελεί ένα πεδίο συνεχούς διαπραγμάτευσης, όπου διαφορετικές κοινωνικές ομάδες διεκδικούν ορατότητα, αναγνώριση και τη δυνατότητα να αφηγηθούν τις δικές τους ιστορίες (McCabe, 2007).

Μέσα από την φεμινιστική οπτική, η ποπ κουλτούρα αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη μελέτη ζητημάτων φύλου, σεξουαλικότητας και ταυτότητας. Τα πολιτισμικά προϊόντα δεν αντανakλούν απλώς την κοινωνική πραγματικότητα, αλλά συμμετέχουν ενεργά στη διαμόρφωσή της, επηρεάζοντας το πώς αντιλαμβανόμαστε τι θεωρείται φυσιολογικό, αποδεκτό ή επιθυμητό. Όπως αναφέρει η Μιχαηλίδου (2022:98) «[...] είναι αυτή η πολλαπλότητα των συγχρονων φεμινιστικών προσεγγίσεων [...] όπου τα

όρια μεταξύ μέσου, κειμένου και κοινού παραγωγής και κατανάλωσης γίνονται όλο και πιο πορώδη». Με αυτόν τον τρόπο, το κοινό αναγνωρίζεται ως ενεργός παράγοντας στη διαμόρφωση και επαναδιαπραγμάτευση των νοημάτων.

Για τον λόγο αυτό, η ποπ κουλτούρα μπορεί να ιδωθεί ως ένας από τους βασικούς χώρους όπου διεξάγονται σύγχρονοι κοινωνικοί και πολιτικοί αγώνες γύρω από την εκπροσώπηση, την ορατότητα και τη διεκδίκηση δικαιωμάτων.

ΕΝΟΤΗΤΑ 2: Φύλο Σεξουαλικότητα Πολιτισμική Αναπαράσταση

2.1 Φύλο, Σεξουαλικότητα και Πολιτισμική Ορατότητα

Από τη δεκαετία του 1970, οι φεμινιστικές, κούήρ και μεταδομιστικές προσεγγίσεις γύρω από το φύλο και τη σεξουαλικότητα αμφισβήτησαν την αντίληψη ότι οι ταυτότητες αποτελούν φυσικά και αμετάβλητα χαρακτηριστικά των ατόμων. Αντίθετα, ανέδειξαν τον κοινωνικό και ιστορικό χαρακτήρα τους, υποστηρίζοντας ότι διαμορφώνονται μέσα από κοινωνικές πρακτικές, πολιτισμικές αναπαραστάσεις και σχέσεις εξουσίας. (Barker & Jane, 2024, Smith, 2006). Η συμβολή του Foucault υπήρξε καθοριστική προς αυτή την κατεύθυνση, καθώς υποστήριξε ότι η σεξουαλικότητα δεν αποτελεί μια προϋπάρχουσα αλήθεια που απλώς εκφράζεται, αλλά ένα πεδίο που παράγεται και ρυθμίζεται μέσα από την γλώσσα, τους θεσμούς και τους μηχανισμούς εξουσίας. Οι αντιλήψεις για το φυσιολογικό και το αποκλίνον δεν είναι ουδέτερες, αλλά ιστορικά και κοινωνικά κατασκευασμένες (Barker & Jane, 2024).

Αναπτύσσοντας περαιτέρω αυτή τη συλλογιστική, το Butler (2009) υποστήριξε ότι το φύλο δεν είναι κάτι που τα άτομα «είναι», αλλά κάτι που διαρκώς επιτελούν μέσα από επαναλαμβανόμενες κοινωνικές πρακτικές. Η έννοια της επιτελεστικότητας αναφέρεται ακριβώς σε αυτή τη διαδικασία μέσω της οποίας οι έμφυλες ταυτότητες γίνονται φυσικές και αυτονόητες. Το Butler συνδέει αυτή τη διαδικασία με την

ετεροκανονικότητα, δηλαδή με τις κοινωνικές αντιλήψεις που παρουσιάζουν συγκεκριμένες μορφές φύλου, επιθυμίας και οικογένειας ως φυσιολογικές και επιθυμητές, ενώ άλλες ως αποκλίνουσες ή λιγότερο αναγνωρίσιμες.

Η σημασία των παραπάνω θεωριών για την παρούσα έρευνα βρίσκεται στο γεγονός ότι επιτρέπουν να κατανοήσουμε γιατί η ισότιμη ορατότητα εξακολουθεί να αποτελεί σημαντικό πολιτικό και πολιτισμικό διακύβευμα. Αν το φύλο συγκροτείται μέσα από διαδικασίες κανονικοποίησης, τότε η απουσία συγκεκριμένων εμπειριών από τον δημόσιο και πολιτισμικό χώρο δεν αποτελεί απλώς ζήτημα εκπροσώπησης αλλά συνδέεται με ευρύτερες σχέσεις εξουσίας. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η τέχνη και η ποπ κουλτούρα αποκτούν ιδιαίτερη σημασία, καθώς λειτουργούν ως χώροι που καθορίζουν ποιες φωνές και ποια σώματα γίνονται ορατά και ποιά παραμένουν στο περιθώριο ή όπως αναφέρει η Αθηνά Αθανασίου (2009:15) αναφερόμενη στο έργο του Butler *«πώς η πολιτισμική κανονικότητα ορίζει ποια ανθρώπινη ύπαρξη πιστοποιείται ως αναγνωρίσιμο υποκείμενο, άξιο μιας ζωής που μετρά ως τέτοια, και άρα αξίζει να βιωθεί»*.

2.2 Αναγνώριση, Ταύτιση και Πολιτισμική Εκπροσώπηση

Η συζήτηση γύρω από την ορατότητα συνδέεται άμεσα με το ζήτημα της αναγνώρισης. Για πολλές κοινωνικές ομάδες που έχουν ιστορικά βιώσει αποκλεισμούς, η παρουσία στον δημόσιο λόγο δεν αφορά μόνο την προβολή αλλά και τη δυνατότητα να αναγνωριστούν ως ισότιμα κοινωνικά υποκείμενα. Η Nancy Fraser (2000) υποστηρίζει ότι η κοινωνική δικαιοσύνη δεν αφορά μόνο την οικονομική ισότητα, αλλά και την αναγνώριση των κοινωνικών ομάδων που υφίστανται αποκλεισμό ή υποτίμηση. Η αναγνώριση, σύμφωνα με την ίδια, δεν σημαίνει απλώς να γίνονται ορατές διαφορετικές ταυτότητες, αλλά να μπορούν τα άτομα να συμμετέχουν ισότιμα στην κοινωνική ζωή. Έτσι, το ζήτημα δεν είναι μόνο ποιο εκπροσωπείται, αλλά και ποιο αντιμετωπίζεται ως ισότιμο κοινωνικό υποκείμενο.

Από διαφορετική σκοπιά, το Butler (2009) επισημαίνει ότι δεν είναι όλες οι ζωές εξίσου αναγνωρίσιμες. Ορισμένα σώματα, επιθυμίες και μορφές ύπαρξης

θεωρούνται αυτονόητα μέρη της κοινωνικής πραγματικότητας, ενώ άλλα παραμένουν αόρατα ή χρειάζεται διαρκώς να εξηγούν και να δικαιολογούν την ύπαρξή τους. Η πολιτισμική εκπροσώπηση αποκτά έτσι ιδιαίτερη σημασία, καθώς συμβάλλει στη διεύρυνση των ορίων του κοινωνικά αναγνωρίσιμου. Η αναγνώριση, ωστόσο, δεν αφορά μόνο τη δημόσια παρουσία αλλά και την προσωπική εμπειρία της ταύτισης. Η δυνατότητα να δει κάποιο άτομο στοιχεία της δικής του εμπειρίας σε μια σειρά, μια ταινία ή ένα καλλιτεχνικό έργο μπορεί να λειτουργήσει ως επιβεβαίωση ότι η εμπειρία του δεν είναι αόρατη ή περιθωριακή. Η Sara Ahmed (2014) υποστηρίζει ότι τα συναισθήματα δεν αποτελούν αμιγώς ατομικές καταστάσεις αλλά διαχέονται ανάμεσα σε πρόσωπα, αντικείμενα και κοινότητες, δημιουργώντας δεσμούς και μορφές συλλογικής αναγνώρισης. Μέσα από αυτή την οπτική, οι πολιτισμικές αναπαραστάσεις δεν μεταφέρουν μόνο νοήματα αλλά και συναισθήματα, συμβάλλοντας στη συγκρότηση κοινοτήτων.

Οι πρόσφατες συζητήσεις γύρω από την ΛΟΑΤΚΙ+ εκπροσώπηση στα μέσα ενημέρωσης κινούνται προς την ίδια κατεύθυνση. Όπως επισημαίνουν οι Yee και Charan (2024), η σημασία της ορατότητας δεν περιορίζεται στην αριθμητική παρουσία διαφορετικών ταυτοτήτων στα πολιτισμικά προϊόντα, αλλά αφορά και τον τρόπο με τον οποίο αυτές παρουσιάζονται, καθώς και τις δυνατότητες ταύτισης και αναγνώρισης που δημιουργούν για τα ίδια τα υποκείμενα.

2.3 Από την Εκπροσώπηση στην Αυτοαναπαράσταση

Παρότι η ορατότητα και η εκπροσώπηση αποτελούν σημαντικές πολιτικές διεκδικήσεις, η φεμινιστική, κουήρ και μετααποικιακή θεωρία έχει επισημάνει ότι δεν αρκεί να εξετάζουμε μόνο ποιος εμφανίζεται στα πολιτισμικά προϊόντα. Εξίσου σημαντικό είναι το ερώτημα ποιος παράγει αυτές τις αναπαραστάσεις, ποιος μιλά και από ποια θέση.

Η Gayatri Chakravorty Spivak (2024) υπήρξε από τις σημαντικότερες θεωρητικούς που ανέδειξαν αυτό το ζήτημα, υποστηρίζοντας ότι οι περιθωριοποιημένες

κοινωνικές ομάδες συχνά δεν στερούνται φωνής αλλά τη δυνατότητα να ακουστούν μέσα σε κυρίαρχα συστήματα γνώσης και εξουσίας. Το πρόβλημα της εκπροσώπησης δεν αφορά μόνο την παρουσία αλλά και τους όρους με τους οποίους παράγεται αυτή η παρουσία.

Ανάλογοι προβληματισμοί αναπτύχθηκαν και στο πεδίο των κουήρ και φεμινιστικών σπουδών, όπου η έμφαση μετατοπίστηκε σταδιακά από την απλή παρουσία συγκεκριμένων ταυτοτήτων στην ανάγκη τα ίδια τα υποκείμενα να συμμετέχουν στην παραγωγή των αφηγήσεων που τα αφορούν. Η σημασία της παρουσίας ΛΟΑΤΚΙ+, δημιουργών δεν σχετίζεται μόνο με την αύξηση της ορατότητας αλλά και με τη δυνατότητα παραγωγής ουσιαστικών εναλλακτικών αφηγήσεων που αμφισβητούν στερεότυπα και κυρίαρχες αναπαραστάσεις.

Η Suzanne Scott (2019), αναφέρει ότι ακόμη και όταν ιστορικά αποκλεισμένες ομάδες αποκτούν μεγαλύτερη ορατότητα, η παρουσία τους συχνά αμφισβητείται. Μελετώντας τη φιγούρα της «fake geek girl» στις κοινότητες fandom¹, υποστηρίζει ότι οι γυναίκες καλούνται συχνά να αποδείξουν τη νομιμότητα και την αυθεντικότητα της συμμετοχής τους. Με αυτόν τον τρόπο αναδεικνύεται ότι η ορατότητα από μόνη της δεν αρκεί για την αναγνώριση, καθώς οι πολιτισμικοί χώροι παραμένουν πεδία διαπραγμάτευσης εξουσίας, ένταξης και αποκλεισμού.

Η αυτοαναπαράσταση δεν σημαίνει ότι μόνο τα μέλη μιας κοινωνικής ομάδας μπορούν να μιλούν για αυτήν. Αναδεικνύει, ωστόσο, την ανάγκη να εξετάζονται οι άνισες σχέσεις εξουσίας που καθορίζουν ποιος παράγει πολιτισμό, ποιος αφηγείται ιστορίες και ποιος αναγνωρίζεται ως φορέας έγκυρης γνώσης. Υπό αυτή την έννοια, η πολιτισμική αναπαράσταση δεν αποτελεί απλώς αισθητικό ή επικοινωνιακό ζήτημα αλλά πεδίο διαρκούς πολιτικής διαπραγμάτευσης γύρω από την ορατότητα, την αναγνώριση και το δικαίωμα στον αυτοπροσδιορισμό.

¹ Οι fandom κοινότητες είναι οι κοινότητες θαυμαστών που αναπτύσσονται γύρω από πολιτισμικά προϊόντα, όπως τηλεοπτικές σειρές, ταινίες, βιβλία ή μουσικά συγκροτήματα, και οι οποίες συμμετέχουν ενεργά στην ερμηνεία, τη συζήτηση και συχνά την παραγωγή νέου περιεχομένου γύρω από αυτά.

ΕΝΟΤΗΤΑ 3: Τέχνη Συναίσθημα Εμπειρία

3.1 Η Συν-αισθηματική Διάσταση της Τέχνης

Η στροφή προς το συναίσθημα στις κοινωνικές και πολιτισμικές σπουδές ανέδειξε την ανάγκη να αντιμετωπιστούν τα συναισθήματα όχι ως ατομικές, εσωτερικές και ιδιωτικές καταστάσεις αλλά ως κοινωνικές και πολιτισμικές διαδικασίες που διαμορφώνουν τις σχέσεις μας με τους άλλους και με τον κόσμο. Μέχρι και τη δεκαετία του 1990, τα συναισθήματα συχνά αντιμετωπίζονταν ως κάτι δευτερεύον σε σχέση με τη γλώσσα, την ιδεολογία ή την αναπαράσταση. Ωστόσο, η θεωρία των συν-αισθημάτων² έστρεψε το ενδιαφέρον στον τρόπο με τον οποίο τα συναισθήματα συμμετέχουν ενεργά στη συγκρότηση κοινωνικών σχέσεων και συλλογικών ταυτοτήτων.

Η Ahmed (2014) αμφισβητεί την αντίληψη ότι τα συναισθήματα βρίσκονται αποκλειστικά «μέσα» στα άτομα. Αντίθετα, υποστηρίζει ότι τα συναισθήματα κυκλοφορούν ανάμεσα σε σώματα, πρόσωπα, αντικείμενα και κοινότητες, δημιουργώντας δεσμούς αλλά και όρια. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, «*το κρίσιμο ερώτημα δεν είναι το τι είναι τα συναισθήματα, αλλά το πώς λειτουργούν*» (Ahmed, 2014:4) και το πώς συμβάλλουν στη διαμόρφωση συλλογικών ταυτοτήτων και κοινωνικών σχέσεων.

Η προσέγγιση αυτή είναι ιδιαίτερα χρήσιμη για τη μελέτη της τέχνης και της πολιτισμικής εμπειρίας. Τα πολιτισμικά προϊόντα δεν λειτουργούν μόνο ως φορείς νοήματος αλλά και ως φορείς συναισθημάτων. Ένα τραγούδι, μια παράσταση, μια τηλεοπτική σειρά ή μια performance δεν επηρεάζουν το κοινό μόνο μέσω των ιδεών που εκφράζουν αλλά και μέσω των συναισθημάτων που ενεργοποιούν. Η επαφή μας

² Θεωρία Συν-αισθημάτων: Ελεύθερη μετάφραση του Affect Theory στα ελληνικά. «*To affect υιοθετείται ως μια αναλυτική κατηγορία προσέγγισης σχέσεων εξουσίας μέσα από την ανησυχητική σχέση που διαμορφώνει με την γλώσσα. Η επιλογή της απόδοσης ως συν-αίσθημα [...] Προσπαθεί να αποτυπώσει μια εκπαιδευτική διαδικασία σμίλευσης [...] για να εκφράσουμε το αποτύπωμα που αφήνει η επαφή μας με τον κόσμο καθημερινά*» (Αβραμοπούλου, 2018:12)

με την τέχνη δεν αφορά μόνο τον τρόπο με τον οποίο την ερμηνεύουμε, αλλά και τα συναισθήματα που μας προκαλεί.

Η συγκίνηση, η ενσυναίσθηση, η αναγνώριση ή ακόμη και η δυσφορία δεν αποτελούν απλώς ατομικές αντιδράσεις αλλά μπορούν να λειτουργήσουν ως μηχανισμοί σύνδεσης μεταξύ ατόμων που μοιράζονται πολιτισμικά προϊόντα και συλλογικές εμπειρίες (Wetherell, 2015).

3.2 Ταύτιση - Συγκίνηση - Συλλογική Εμπειρία

Η σχέση ανάμεσα στην τέχνη και το συναίσθημα δεν περιορίζεται στην ατομική συγκίνηση. Οι πολιτισμικές εμπειρίες συχνά αποκτούν συλλογικό χαρακτήρα, δημιουργώντας προσωρινές κοινότητες ανθρώπων που μοιράζονται κοινά συναισθήματα, μνήμες και τρόπους κατανόησης του κόσμου. Η Ahmed (2014), υποστηρίζει ότι τα συναισθήματα δεν μας αποκαλύπτουν απλώς ποια/ες/οι είμαστε αλλά συμβάλλουν στη συγκρότηση του «εμείς» και του «άλλου», δημιουργώντας δεσμούς ανάμεσα σε πρόσωπα που αναγνωρίζουν τον εαυτό τους μέσα από κοινές συναισθηματικές εμπειρίες.

Η ταύτιση αποτελεί πολύ σημαντικό κομμάτι αυτής της διαδικασίας. Δεν προϋποθέτει απαραίτητα ότι ο/η θεατής μοιράζεται την ίδια ταυτότητα με το πρόσωπο ή την ιστορία που παρακολουθεί. Αντίθετα, μπορεί να λειτουργήσει ως διαδικασία ενσυναίσθησης και προσέγγισης διαφορετικών εμπειριών.

Η Ahmed (2017) υποστηρίζει ότι οι πολιτικές και οι συλλογικότητες συγκροτούνται μέσα από κοινές εμπειρίες, κοινά συναισθήματα και κοινές μορφές αντίστασης. Η έννοια της *feminist killjoy*³ αναδεικνύει ακριβώς αυτή τη δυνατότητα δημιουργίας δεσμών μέσα από κοινές εμπειρίες αποκλεισμού, αμφισβήτησης και αντίστασης. Οι συλλογικότητες δεν προϋπάρχουν των συναισθημάτων αλλά συχνά συγκροτούνται μέσα από αυτά.

³ Ο όρος *feminist killjoy*, όπως χρησιμοποιείται από τη Sara Ahmed, αναφέρεται στο άτομο που αμφισβητεί σεξιστικές, ρατσιστικές ή άλλες καταπιεστικές πρακτικές, ακόμη κι όταν αυτό διαταράσσει την «καλή ατμόσφαιρα». Η φιγούρα αυτή δεν δημιουργεί το πρόβλημα, αλλά το καθιστά ορατό.

ΕΝΟΤΗΤΑ 4: Τέχνη, Πολιτική και Αντίσταση

4.1 Τέχνη, Πολιτική και Καλλιτεχνική Αντίσταση

Η σχέση ανάμεσα στην τέχνη και την πολιτική έχει αποτελέσει αντικείμενο εκτεταμένης θεωρητικής συζήτησης. Αν και η τέχνη συχνά θεωρείται ένας αυτόνομος χώρος έκφρασης, επηρεάζεται από τις πολιτικές, κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες της εποχής της, ενώ ταυτόχρονα, σύμφωνα με τις Πολιτισμικές Σπουδές, επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι αντιλαμβάνονται τον κόσμο γύρω τους. Για τον Stuart Hall, η ποπ κουλτούρα δεν αντανakλά απλώς την κοινωνία αλλά συμβάλλει στη διαμόρφωσή της. Μέσα από τις αναπαραστάσεις που παρουσιάζονται μέσα από την τηλεόραση, τη μουσική και τον κινηματογράφο διαμορφώνονται αντιλήψεις για το ποιοι είμαστε, πώς βλέπουμε τους άλλους και ποια πρόσωπα ή εμπειρίες θεωρούνται ορατά και αποδεκτά (Barker & Jane, 2024).

Η πολιτική διάσταση της τέχνης δεν εντοπίζεται αποκλειστικά στο περιεχόμενο ενός έργου αλλά στην ικανότητά του να δημιουργεί νέες μορφές ορατότητας, να φέρνει στο προσκήνιο εμπειρίες που συνήθως παραμένουν αόρατες και να διαταράσσει καθιερωμένους τρόπους σκέψης.

Η τέχνη έχει χρησιμοποιηθεί από φεμινιστικά, αντιρατσιστικά και κουήρ κινήματα ως μέσο έκφρασης, αντίστασης και διεκδίκησης μεγαλύτερης ορατότητας. Η bell hooks (1995) υποστηρίζει ότι η τέχνη δεν αφορά μόνο την αισθητική απόλαυση. Μπορεί να λειτουργήσει ως χώρος έκφρασης, αναγνώρισης και αντίστασης για άτομα και κοινότητες που δεν εκπροσωπούνται συχνά στον κυρίαρχο πολιτισμικό λόγο. Αντίστοιχα, ο Henry Giroux (2020) θεωρεί ότι η τέχνη και η κουλτούρα αποτελούν κρίσιμα πεδία δημοκρατικής παιδείας, καθώς επιτρέπουν την ανάπτυξη κριτικής σκέψης και πολιτικής συνείδησης.

Για τον Muñoz (2019), η τέχνη μπορεί να λειτουργήσει ως χώρος όπου γίνονται ορατοί διαφορετικοί τρόποι ζωής και σχέσεων. Μέσα από τις κουήρ πολιτισμικές

πρακτικές, δημιουργούνται εικόνες και εμπειρίες που επιτρέπουν στα άτομα να φανταστούν έναν κόσμο πιο ανοιχτό στη διαφορετικότητα και την αποδοχή.

Η τέχνη εκτός από το να αναδεικνύει κοινωνικά ζητήματα, δημιουργεί χώρους όπου άνθρωποι με κοινές εμπειρίες, βιώματα ή προβληματισμούς συναντιούνται και συνδέονται.

4.2 Οι Πολιτικές της Ορατότητας: Εκπροσώπηση, Pinkwashing και Πολιτισμικές Αντιφάσεις

Η ορατότητα αναδεικνύεται σε όλο και περισσότερο κεντρικό αίτημα πολλών κοινωνικών κινημάτων. Η παρουσία ΛΟΑΤΚΙ+, μεταναστευτικών, φυλετικών ή άλλων ιστορικά περιθωριοποιημένων υποκειμένων στα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης και στην ποπ κουλτούρα θεωρήθηκε για μεγάλο διάστημα αυτονόητα θετική εξέλιξη. Ωστόσο, η ορατότητα δεν ταυτίζεται πάντα με την κοινωνική δικαιοσύνη.

Το Butler (2020) υποστηρίζει ότι το κρίσιμο ερώτημα δεν αφορά μόνο το ποιος εμφανίζεται στη δημόσια σφαίρα αλλά και υπό ποιους όρους αυτή η εμφάνιση καθίσταται δυνατή. Αντίστοιχα, η Ahmed (2012) επισημαίνει ότι οι θεσμοί συχνά ενσωματώνουν τη γλώσσα της διαφορετικότητας χωρίς να μεταβάλλουν ουσιαστικά τις δομές εξουσίας που παράγουν αποκλεισμούς.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο αναπτύχθηκε η έννοια του pinkwashing, η οποία περιγράφει την εργαλειοποίηση της ΛΟΑΤΚΙ+ ορατότητας από κράτη, θεσμούς ή εταιρείες προκειμένου να προβάλλουν μια εικόνα προοδευτισμού και συμπερίληψης, αποκρύπτοντας ταυτόχρονα νεοαποικιακές και ρατσιστικές μορφές βίας και ανισότητας (Puar, 2017). Αντίστοιχα, ο όρος artwashing χρησιμοποιείται για να περιγράψει περιπτώσεις όπου η τέχνη και ο πολιτισμός αξιοποιούνται για τη νομιμοποίηση αμφιλεγόμενων πολιτικών ή οικονομικών πρακτικών.

Οι μετααποικιακές προσεγγίσεις έχουν ασκήσει ιδιαίτερη κριτική σε αυτές τις διαδικασίες. Η Françoise Vergès (2021) υποστηρίζει ότι η συζήτηση για την

εκπροσώπηση δεν μπορεί να αποσυνδεθεί από ζητήματα αποικιοκρατίας, φυλής και παγκόσμιων ανισοτήτων. Αντίστοιχα, η Spivak (2024) υπενθυμίζει ότι η εκπροσώπηση δεν αφορά μόνο το ποιο/α/ος είναι ορατός αλλά και ποιο/α/ος έχει τη δυνατότητα να μιλήσει για τον εαυτό της/του.

Οι κριτικές αυτές υπενθυμίζουν ότι η ορατότητα από μόνη της δεν αρκεί⁴. Το σημαντικό δεν είναι μόνο ποιο άτομο γίνεται ορατό, αλλά και με ποιους όρους. Μια αναπαράσταση μπορεί να συμβάλει στην αναγνώριση και την αποδοχή, μπορεί όμως και να αναπαράγει τις ίδιες σχέσεις εξουσίας που υποτίθεται ότι αμφισβητεί. Για αυτό η συζήτηση μετατοπίζεται από την απλή παρουσία στην ουσιαστική σημασία της εκπροσώπησης.

4.3 Κουήρ Πολιτισμικές και Φεμινιστικές Παρεμβάσεις

4.3.1 Κουήρ Τηλεοπτικές Αναπαραστάσεις

Η τηλεόραση υπήρξε διαχρονικά ένας από τους σημαντικότερους χώρους της ποπ κουλτούρας και συνέβαλε σε μεγάλο βαθμό στην διαμόρφωση αντιλήψεων γύρω από το φύλο, τη σεξουαλικότητα και τις κοινωνικές ταυτότητες. Οι πρώτες φεμινιστικές προσεγγίσεις στα μέσα ενημέρωσης άσκησαν κριτική στον τρόπο με τον οποίο οι γυναίκες παρουσιάζονταν μέσα από περιοριστικούς και στερεοτυπικούς ρόλους, ενώ οι ΛΟΑΤΚΙ+ ταυτότητες είτε απουσίαζαν πλήρως είτε εμφανίζονταν ως περιθωριακές, τραγικές, κωμικές ή παθολογικές φιγούρες. Από τη δεκαετία του 1980 και έπειτα οι φεμινιστικές πολιτισμικές σπουδές άρχισαν να αντιμετωπίζουν το κοινό ως ενεργό υποκείμενο που διαπραγματεύεται τα νοήματα των πολιτισμικών προϊόντων και όχι ως παθητικό δέκτη των μηνυμάτων τους (Barker & Jane, 2024, McCabe, 2007), η τηλεόραση άρχισε να μελετάται ως πεδίο όπου συγκροτούνται, αμφισβητούνται και επαναπροσδιορίζονται κυρίαρχες αντιλήψεις γύρω από το φύλο και τη σεξουαλικότητα. Η Μιχαηλίδου (2012) αναφέρει ότι η έννοια της ποιότητας,

⁴ Για παράδειγμα στις πρωινές infotainment τηλεοπτικές ζώνες με μεγάλη τηλεθέαση πάντα συμπεριλαμβάνουν έναν κουήρ χαρακτήρα στην ομάδα τους ενώ είναι φορείς κατεξοχήν πολύ συντηρητικών αντιλήψεων.

παρά την κριτική που δέχθηκε, επανεμφανίζεται ως στρατηγική πολιτισμικής παραγωγής τηλεοπτικών σειρών, μέσα από την οποία τα πολιτισμικά προϊόντα επιχειρούν να συνδυάσουν την εμπορική απήχηση με πιο σύνθετες μορφές αφήγησης και εκπροσώπησης, προσεγγίζοντας διαφορετικά κοινά και κοινωνικές ομάδες.

Οι κουήρ τηλεοπτικές σπουδές συνέχισαν αυτή τη συζήτηση, υποστηρίζοντας ότι το κρίσιμο ερώτημα δεν είναι μόνο αν υπάρχουν ΛΟΑΤΚΙ+ χαρακτήρες στην οθόνη αλλά με ποιους όρους παρουσιάζονται, ποιες εμπειρίες γίνονται ορατές και ποιος έχει τη δυνατότητα να τις αφηγηθεί (Barker & Jane, 2024). Παράλληλα, οι τηλεοπτικές αναπαραστάσεις μπορούν να επηρεάσουν ουσιαστικά τις κοινωνικές στάσεις απέναντι σε σεξουαλικές και εθνοτικές μειονότητες, ιδιαίτερα όταν παρουσιάζουν πολυδιάστατους χαρακτήρες και αποφεύγουν τις στερεοτυπικές απεικονίσεις (ο.π, 2024). Στην παρούσα εργασία εξετάζονται σειρές όπως το *Orange Is the New Black* (εφεξής ΟΙΤΝΒ), το *Pose*, αλλά και ελληνικά παραδείγματα όπως το *Κλείσε τα Μάτια* και οι *Σέρρες*, οι οποίες συνέβαλαν, με διαφορετικούς τρόπους, στη δημόσια συζήτηση γύρω από την ορατότητα και την αναγνώριση των ΛΟΑΤΚΙ+ ταυτοτήτων.

Το ΟΙΤΝΒ (2013–2019) θεωρείται μία από τις σημαντικότερες τηλεοπτικές σειρές της τελευταίας δεκαετίας ως προς την αναπαράσταση γυναικείων και κουήρ εμπειριών, τοποθετώντας τη δράση του σε μια γυναικεία φυλακή των ΗΠΑ και εστιάζοντας στις εμπειρίες, τις σχέσεις και τις διαδρομές των κρατουμένων. Η σειρά συνέβαλε σημαντικά στη διεύρυνση της ΛΟΑΤΚΙ+ ορατότητας στην τηλεόραση, ενώ η Laverne Cox έγινε η πρώτη μαύρη τρανς γυναίκα ηθοποιός που πρωταγωνίστησε σε τηλεοπτική σειρά ευρείας απήχησης (ο.π, 2024). Η σειρά διαφοροποιείται από τις παραδοσιακές και στερεοτυπικές αναπαραστάσεις της θηλυκότητας, παρουσιάζοντας ένα σύνολο χαρακτήρων που διαφοροποιούνται ως προς τη φυλή, την κοινωνική τάξη, τη σεξουαλικότητα και την έμφυλη έκφραση. Μέσα από αυτές τις πολλαπλές και συχνά αντιφατικές εμπειρίες, η σειρά αναδεικνύει την πολυπλοκότητα των θηλυκών και κουήρ ταυτοτήτων, αποφεύγοντας τις μονοδιάστατες αναπαραστάσεις που κυριάρχησαν σε προηγούμενες τηλεοπτικές αφηγήσεις. Μέσα από μια διαθεματική οπτική, αναδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο οι

εμπειρίες των γυναικών διαμορφώνονται από πολλαπλούς άξονες ανισότητας, επιβεβαιώνοντας την κεντρική θέση της Crenshaw (1991). Παράλληλα, η σειρά συνομιλεί με τη θεωρία της επιτελεστικότητας του Butler (2009), καθώς οι χαρακτήρες δεν παρουσιάζονται ως φορείς σταθερών ταυτοτήτων αλλά ως ρευστά υποκείμενα που διαρκώς επαναδιαπραγματεύονται τη σχέση τους με το φύλο, την επιθυμία και την εξουσία. Η πολιτική διάσταση του *OITNB* γίνεται ιδιαίτερα εμφανής μέσα από την κριτική που ασκεί σε ζητήματα εξουσίας, κοινωνικών ανισοτήτων και θεσμικής βίας. Η σειρά παρουσιάζει το σωφρονιστικό σύστημα ως έναν χώρο όπου ο ρατσισμός, ο σεξισμός, η ομοφοβία και οι ταξικές ανισότητες αλληλοσυνδέονται, επηρεάζοντας δυσανάλογα τις ζωές των πιο ευάλωτων κοινωνικών ομάδων. Οι έγκλειστες γυναίκες, και ιδιαίτερα οι μαύρες, οι λατίνες και οι ΛΟΑΤΚΙ+, βρίσκονται αντιμέτωπες με πολλαπλές μορφές αποκλεισμού, ενώ οι μηχανισμοί εξουσίας εμφανίζονται από αδιάφοροι έως εχθρικοί απέναντί τους. Μέσα από τις ιστορίες των χαρακτήρων, αποκαλύπτεται πώς οι κοινωνικές ανισότητες και οι διακρίσεις αναπαράγονται και ενισχύονται μέσα στο σωφρονιστικό σύστημα, ενώ η βία εμφανίζεται όχι ως μεμονωμένο περιστατικό αλλά ως δομικό χαρακτηριστικό του.

Ιδιαίτερη σημασία αποκτά η αφήγηση γύρω από τον θάνατο της Poussey (μαύρη λεσβία κρατούμενη), ο οποίος συνδέεται με τον ρατσισμό, την αστυνομική βία και την άνιση αξία που αποδίδεται σε διαφορετικές ζωές (Butler, 2022). Με αυτόν τον τρόπο, το *OITNB* υπερβαίνει τα όρια μιας δραματικής σειράς γύρω από τη ζωή στη φυλακή και λειτουργεί ως πολιτικό σχόλιο για τις σχέσεις εξουσίας, τις κοινωνικές ανισότητες και τις μορφές αποκλεισμού που χαρακτηρίζουν την κοινωνία.

Ακόμη πιο καθοριστική για την ιστορία της κουήρ τηλεοπτικής αναπαράστασης υπήρξε η σειρά *Pose* (2018–2021), η οποία αφηγείται τις ζωές τρανς γυναικών, γκέι ανδρών και άλλων κουήρ υποκειμένων στη Νέα Υόρκη των δεκαετιών του 1980 και 1990, σε μια περίοδο που σηματοδεύτηκε από την κρίση του HIV/AIDS, τη φτώχεια, τον κοινωνικό αποκλεισμό αλλά και τη δημιουργία ισχυρών κοινοτήτων αλληλεγγύης. Η σειρά εστιάζει στην ballroom κουλτούρα, η οποία αναπτύχθηκε κυρίως στη Νέα Υόρκη από τη δεκαετία του 1970 και έπειτα, μέσα σε μαύρες και λατίνες ΛΟΑΤΚΙ+

κοινότητες που βίωναν πολλαπλές μορφές αποκλεισμού λόγω φύλου, σεξουαλικότητας, φυλής και κοινωνικής τάξης. Η δημιουργία της αντλεί σημαντική έμπνευση από το εμβληματικό ντοκιμαντέρ *Paris Is Burning*⁵ (1990), το οποίο κατέγραψε για πρώτη φορά τη ballroom σκηνή της Νέας Υόρκης και συνέβαλε καθοριστικά στη γνωστοποίησή της στο ευρύτερο κοινό.

Κεντρικό στοιχείο της αποτελούν οι διαγωνισμοί στους οποίους τα άτομα παρουσιάζονται σε διαφορετικές κατηγορίες μέσα από το ντύσιμο, τη σωματική έκφραση, το voguing⁶ και την performance. Πέρα όμως από τη διάσταση του θεάματος, η ballroom κουλτούρα λειτούργησε ως χώρος ασφάλειας, αναγνώρισης και συλλογικότητας για άτομα που συχνά είχαν απορριφθεί από τις βιολογικές τους οικογένειες και την ευρύτερη κοινωνία. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο αναπτύχθηκαν οι «οίκοι» (*houses*), μορφές επιλεγμένης οικογένειας που προσέφεραν στήριξη, φροντίδα και αίσθηση του ανήκειν. Η ballroom κουλτούρα δεν αποτέλεσε μόνο μια καλλιτεχνική και πολιτισμική πρακτική, αλλά και έναν τρόπο επιβίωσης, αντίστασης και διεκδίκησης ορατότητας για κουήρ και τρανς κοινότητες που βρίσκονταν στο περιθώριο της κοινωνίας (Bailey, 2013).

Η σειρά αποτελεί ορόσημο, καθώς διέθετε το μεγαλύτερο τρανς καστ που είχε εμφανιστεί έως τότε σε τηλεοπτική παραγωγή ευρείας απήχησης, ενώ συμμετείχαν σε αυτήν τρανς και κουήρ ηθοποιοί, κουήρ δημιουργοί και σύμβουλοι που προέρχονταν από την ίδια την ballroom κοινότητα. Για πρώτη φορά, οι τρανς και κουήρ κοινότητες δεν αποτελούσαν απλώς αντικείμενο αναπαράστασης αλλά συμμετείχαν ενεργά στην αφήγηση. Η σημασία του *Pose* βρίσκεται ακριβώς σε αυτή τη μετάβαση από την εκπροσώπηση στην αυτοαναπαράσταση. Όπως επισημαίνουν οι μελέτες γύρω από την τρανς αναπαράσταση στα μέσα, οι τρανς χαρακτήρες

⁵ Ένα ντοκιμαντέρ που καταγράφει τη ballroom σκηνή της Νέας Υόρκης τη δεκαετία του 1980, εστιάζοντας στους διαγωνισμούς (*balls*), το voguing και στις επιθυμίες, τα όνειρα και τις καθημερινές εμπειρίες των ανθρώπων που διαμόρφωσαν αυτή την κουλτούρα. [Paris Is Burning \(1990\) - IMDb](#)

⁶ Το voguing είναι χορευτικό στυλ που αναπτύχθηκε στη ballroom κουλτούρα της Νέας Υόρκης τη δεκαετία του 1970. Χαρακτηρίζεται από έντονες πόζες, γεωμετρικές κινήσεις των χεριών και επιτελεστικές μορφές έκφρασης που συνδέονται με ζητήματα ταυτότητας, ορατότητας και αντίστασης.

παρουσιάζονταν συχνά μέσα από το λεγόμενο *cisgender gaze*⁷, δηλαδή μέσα από ένα βλέμμα που εστιάζει στο σώμα τους ως αντικείμενο περιέργειας και εξήγησης. Αντίθετα, το *Pose* παύει να ενδιαφέρεται για το τι υπάρχει «κάτω από τα ρούχα» των χαρακτήρων του και στρέφεται στις ζωές, τις σχέσεις, τις επιθυμίες και τις μορφές συλλογικότητας που συγκροτούν (Mitchell, 2021).

Η έννοια της επιλεγμένης οικογένειας⁸ βρίσκεται στον πυρήνα της ballroom κουλτούρας. Σύμφωνα με τον Δημήτρη Παπανικολάου (2026), η επιλεγμένη οικογένεια λειτουργεί ως πλαίσιο στοργής και ασφάλειας και όχι το αντίθετο. Οι επιλεγμένες είναι οι άλλες οικογένειες, «που χειροτεχνικά φτιάχνουμε μόνοι μας» (ο.π:44). Μέσα από αυτή την οπτική, το *Pose* δεν αφηγείται μόνο την ιστορία μιας περιθωριοποιημένης κοινότητας, αλλά αναδεικνύει εναλλακτικούς τρόπους συγκρότησης κοινότητας και οικογένειας. Οι μαύρες και λατίνες τρανς γυναίκες που πρωταγωνιστούν στη σειρά δεν εμφανίζονται μόνο ως τρανς υποκείμενα αλλά ως άτομα που βιώνουν πολλαπλές μορφές περιθωριοποίησης και ταυτόχρονα αναπτύσσουν μορφές συλλογικής αντίστασης και επιβίωσης.

Μέσα σε αυτό το ευρύτερο πλαίσιο, τόσο το *OITNB* όσο και το *Pose* αποτελούν κομβικά παραδείγματα της μετάβασης από την απλή ορατότητα προς πιο σύνθετες μορφές αναγνώρισης και αυτοαναπαράστασης. Η σημασία τους δεν βρίσκεται μόνο στο γεγονός ότι περιλαμβάνουν ΛΟΑΤΚΙ+ χαρακτήρες, αλλά στο ότι συμβάλλουν στη διεύρυνση των ορίων του τι αναγνωρίζεται κοινωνικά, επιτρέποντας σε εμπειρίες που ιστορικά βρίσκονταν στο περιθώριο να αποκτήσουν δημόσιο χώρο και πολιτισμική υπόσταση.

⁷ Όρος που εισήγαγε η Nissa Mitchel σαν συνέχεια του όρου male gaze που εισήγαγε η Laura Mulvey (McCabe, 2007) σχετικά με το ανδρικό ετεροφυλοφιλικό βλέμμα που τοποθετεί τις γυναίκες στη θέση του αντικειμένου θέασης και επιθυμίας.

⁸ «[...] και μακάρι κάθε πατέρα να αποδέχεται. Αλλά ακόμα και αν αυτός ο φόβος επιβεβαιωθεί, όσο δύσκολο και αν φαίνεται, να θυμόμαστε πάντα πως την οικογένειά μας την πρώτη μπορεί να μην την διαλέγουμε, μπορούμε όμως πάντα να φτιάξουμε τη δική μας. Εγώ ήμουν απλά τυχερός και κρατάω αυτή [...]. Γιατί το κύριο συστατικό μιας οικογένειας - και το μόνο απαραίτητο- δεν είναι το αίμα. Είναι η αγάπη». Ζακ / Zackie Oh (2019:105).

Στην ελληνική τηλεοπτική πραγματικότητα, δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα που συζητήθηκαν έντονα σε διαφορετικές χρονικές περιόδους είναι το *Κλείσε τα Μάτια* (2003-2004) σε σενάριο και σκηνοθεσία του Χριστόφορου Παπακαλιάτη και οι *Σέρρες* (2022-2025) του Γιώργου Καπουτζίδη. Η σειρά *Κλείσε τα Μάτια* είναι μία δραματική-αισθηματική σειρά που ακολουθεί τις ζωές μιας παρέας νέων ανθρώπων και τις ερωτικές τους σχέσεις, η οποία πραγματεύεται ζητήματα όπως η ομοφυλοφιλία, η απιστία και οι κοινωνικές προκαταλήψεις. Η σειρά άφησε εποχή στην ελληνική τηλεόραση για τα θέματα που ανέδειξε για πρώτη φορά σε μια περίοδο όπου τέτοιες αναπαραστάσεις ήταν σπάνιες. Το 2003, η προβολή του φιλιού ανάμεσα σε δύο άνδρες στο *Κλείσε τα Μάτια* προκάλεσε έντονες αντιδράσεις και οδήγησε στην επιβολή προστίμου από το Εθνικό Συμβούλιο Ραδιοτηλεόρασης⁹, γεγονός που αποτυπώνει τα περιορισμένα όρια κοινωνικής αποδοχής των ΛΟΑΤΚΙ+ αναπαραστάσεων στην ελληνική τηλεόραση της εποχής. Η σκηνή αποτέλεσε μία από τις πρώτες στιγμές κατά τις οποίες η ομοφυλοφιλία εμφανίστηκε σε κεντρική θέση σε ελληνική τηλεοπτική σειρά ευρείας απήχησης - όχι ως κωμικό στοιχείο, συμβάλλοντας στο άνοιγμα μιας δημόσιας συζήτησης γύρω από τη σεξουαλικότητα. Η αντίδραση απέναντι στο φιλί μεταξύ των δύο ανδρών μπορεί να ιδωθεί ως μορφή ηθικού πανικού, καθώς μια τηλεοπτική αναπαράσταση της ομοφυλοφιλίας παρουσιάστηκε ως απειλή για τις κυρίαρχες κοινωνικές αξίες. Ο ηθικός πανικός - όρος που εισήγαγε ο Stanley Cohen το 1972, συγκροτείται όταν συγκεκριμένες ομάδες ή πρακτικές ερμηνεύονται ως κοινωνικός κίνδυνος μέσω θεσμικών και μιντιακών λόγων (Duffy, 2025). Οι συζητήσεις γύρω από τις ΛΟΑΤΚΙ+ ζωές εξακολουθούν να οργανώνονται μέσα από παρόμοιους μηχανισμούς, όπου η ορατότητα παρουσιάζεται ως απειλή για την κοινωνική τάξη και την προστασία των παιδιών (ο.π, 2025).

Δύο δεκαετίες αργότερα, οι *Σέρρες*, μια σειρά η οποία αφηγείται την επιστροφή ενός άνδρα στην οικογένεια και τον τρόπο καταγωγής του μετά τον θάνατο του πατέρα του, μέσα από την πλοκή της θίγει ζητήματα οικογένειας, ταυτότητας, φύλου και

⁹ [Το ΕΣΡ εμμένει στο πρόστιμο των 1 00.000 ευρώ για το φιλί - ΤΑ ΝΕΑ](#)

αποδοχής. Η σειρά ανέδειξε το ζήτημα της ίντερσεξ ορατότητας καθώς υπήρξε η πρώτη τηλεοπτική παραγωγή στην Ελλάδα που συμπεριέλαβε τη σχετική θεματολογία, συμβάλλοντας στη δημόσια αναγνώριση μιας ταυτότητας που παρέμενε και συνεχίζει να παραμένει σε μεγάλο βαθμό αόρατη. Η σημασία αυτής της παρέμβασης αναγνωρίστηκε δημόσια από την Intersex Greece, η οποία δημοσίευσε Δελτίο Τύπου¹⁰ προς τον δημιουργό της σειράς καθώς όπως αναφέρουν: «*Πρόκειται για την πρώτη φορά που ο όρος “ίντερσεξ” ακούγεται επίσημα σε ελληνική τηλεοπτική παραγωγή, γεγονός ιστορικής σημασίας για την ίντερσεξ ορατότητα στη χώρα μας*». Παράλληλα, σύμφωνα με δημοσιευμένα στοιχεία, το έτος που προβλήθηκε η σειρά, η ερώτηση «τι είναι ίντερσεξ» βρέθηκε ανάμεσα στις δημοφιλέστερες αναζητήσεις της Google στην Ελλάδα¹¹, γεγονός που καταδεικνύει ότι η πολιτισμική αναπαράσταση μπορεί να λειτουργήσει ως αφορμή για ενημέρωση, ορατότητα και δημόσιο διάλογο γύρω από ζητήματα που μέχρι πρότινος παρέμεναν άγνωστα στο ευρύ κοινό.

4.3.2 Spoken Word, Μουσική και Πολιτική Μαρτυρία

Η σχέση ανάμεσα στην τέχνη και την πολιτική δεν περιορίζεται στις εικόνες ή στις αναπαραστάσεις που παράγονται μέσα από τα πολιτισμικά προϊόντα. Σε ορισμένες μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης, όπως το spoken word, η performance και η μουσική, η πολιτική διάσταση αναδύεται μέσα από την ίδια την αφήγηση και την δημόσια έκφραση. Η φωνή, το σώμα, η παρουσία και η αλληλεπίδραση με το κοινό αποτελούν αναπόσπαστα στοιχεία του έργου, μετατρέποντας την καλλιτεχνική πράξη σε χώρο συλλογικής εμπειρίας, μνήμης και πολιτικής παρέμβασης. Η performance λειτουργεί ως φορέας πολιτισμικής μνήμης και γνώσης, επιτρέποντας τη μεταβίβαση εμπειριών που δεν καταγράφονται απαραίτητα σε επίσημα αρχεία ή κυρίαρχες ιστορικές αφηγήσεις.

¹⁰ [Δελτίο Τύπου – Ευχαριστήριο της Ελληνικής Κοινότητας Ίντερσεξ προς τον Γιώργο Καπουτζίδα - Μη κατηγοριοποιημένο - Intersex Greece](#)

¹¹ [Google's Year in Search - Trends](#)

Το spoken word¹² και η μουσική έχουν συνδεθεί ιδιαίτερα με κοινότητες που ιστορικά βρέθηκαν στο περιθώριο του δημόσιου λόγου, καθώς προσφέρουν χώρο έκφρασης εμπειριών αποκλεισμού, βίας, αντίστασης και συλλογικής διεκδίκησης. Η δύναμή τους, δεν εντοπίζεται μόνο στο περιεχόμενο του λόγου αλλά και στη συναισθηματική σύνδεση που δημιουργείται ανάμεσα στο performer και το κοινό, η οποία παράγει κοινότητες αναγνώρισης, αλληλεγγύης και κοινωνικής δράσης (Wareham Morris, 2021).

Όπως είδαμε, τα συν-αισθήματα μπορούν να μας βοηθήσουν να σκεφτούμε διαφορετικά την πολιτική και τις μορφές συλλογικής δράσης. Ο Jack Halberstam (2013) υποστηρίζει πως οι πολιτισμικές πρακτικές αποκτούν πολιτική σημασία όχι μόνο επειδή αντιστέκονται σε κυρίαρχες αφηγήσεις, αλλά επειδή ανοίγουν χώρο για να φανταστούμε διαφορετικούς τρόπους συνύπαρξης και συλλογικής ζωής.

Η περίπτωση της Rafeef Ziadah¹³ (Παλαιστίνια spoken word καλλιτέχνιδα και ακτιβίστρια ανθρωπίνων δικαιωμάτων), δείχνει στην πράξη όσα περιγράφει η Wareham Morris (2021) για το spoken word ως κάτι περισσότερο από μια μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης. Μέσα από τις performances της, προσωπικά βιώματα που σχετίζονται με τον πόλεμο, την εξορία, τις έμφυλες ανισότητες, τον ρατσισμό και τέλος την προσφυγική και την παλαιστινιακή της ταυτότητα μετατρέπονται σε συλλογικές αφηγήσεις που αγγίζουν το κοινό και δημιουργούν συναισθηματική σύνδεση. Το προσωπικό συναντά το πολιτικό και το κοινό καλείται όχι μόνο να ακούσει, αλλά και να νιώσει, να ταυτιστεί και να σκεφτεί πάνω σε ζητήματα κοινωνικής δικαιοσύνης. Ποιήματα όπως το *We Teach Life, Sir*¹⁴ δεν λειτουργούν απλώς ως αφηγήσεις προσωπικών βιωμάτων, αλλά ως παρεμβάση στον δημόσιο λόγο γύρω από την Παλαιστίνη. Η πολιτική δύναμη του έργου της δεν βρίσκεται μόνο

¹² Καλλιτεχνικό είδος επιτελεστικής ποίησης, στο οποίο τα ποιήματα απαγγέλλονται δυνατά μπροστά σε κοινό. Δίνει έμφαση στον ρυθμό, την ερμηνεία, τις φωνητικές διακυμάνσεις και το συναίσθημα του ατόμου που απαγγέλλει.

¹³ [About - Rafeef Ziadah](#)

¹⁴ [Rafeef Ziadah - 'We teach life, sir'. London. 12.11.11](#)

σε όσα λέει, αλλά και στον τρόπο με τον οποίο η performance μετατρέπει μια προσωπική ιστορία σε μια εμπειρία που μοιράζεται με το κοινό.

Μέσα από την απαγγελία του *We Teach Life, Sir*, η Ziadah αυτοπροσδιορίζεται και επιτελεί δημόσια τη θέση της ως ένα μεταναστευτικό σώμα, «το οποίο βιώνει και αντιστέκεται στον έλεγχο και την έμφυλη βία» (Καμπούρη, 2025: 213). Με αυτόν τον τρόπο, ζητήματα που συχνά παρουσιάζονται κυρίως μέσα από αριθμητικές ή επιφανειακές ειδησεογραφικές αναφορές, αποκτούν ανθρώπινο πρόσωπο και συναισθηματικό βάρος, δημιουργώντας τις προϋποθέσεις για κατανόηση, ενσυναίσθηση και πολιτικό προβληματισμό.

Το *Kae Tempest*, (Βρετανό ποιητό και μουσικό το οποίο μέσα από το έργο του διαπραγματεύεται θέματα ταυτότητας, ευαλωτότητας, κοινότητας και κοινωνικής δικαιοσύνης). Κινείται στο μεταίχμιο spoken word ποίησης, μουσικής και performance, συνδέοντας προσωπικές εμπειρίες με ευρύτερα κοινωνικοπολιτικά ζητήματα. Η γραφή και οι ζωντανές εμφανίσεις του πραγματεύονται θέματα όπως η ταξική ανισότητα, η μοναξιά, η ψυχική υγεία, η κουήρ εμπειρία και η ανάγκη συλλογικότητας. Το ίδιο το *Tempest* (2024) σημειώνει: «*Η φωνή μου και ο λυρισμός μου μου έδιναν μια έξοδο διαφυγής από το σώμα μου και από τον τρόπο, με τον οποίο με έκανε να ενεργώ και να νιώθω το γεγονός ότι ήμουν παγιδευμένο μέσα σε αυτό το σώμα. Η φωνή μου ήταν το εισιτήριό μου για την ύπαρξη*». Μελέτες γύρω από το έργο του υποστηρίζουν ότι η ιδιαίτερη δυναμική του προκύπτει από την ικανότητά του να μετατρέπει το προσωπικό βίωμα σε συλλογική εμπειρία, δημιουργώντας μια αίσθηση κοινότητας ανάμεσα σε ανθρώπους που βιώνουν διαφορετικές μορφές κοινωνικού αποκλεισμού (Goursaud, 2022).

Αντίστοιχα η μουσική αποτελεί έναν από τους βασικούς τρόπους μέσω των οποίων τα άτομα συγκροτούν συλλογικές ταυτότητες και αναπτύσσουν την αίσθηση του ανήκειν, μετατρέποντας την πολιτισμική εμπειρία σε συλλογική εμπειρία. Οι Kneecap είναι ένα ιρλανδικό hip-hop συγκρότημα που συνδέει τη μουσική με ζητήματα γλώσσας, ταυτότητας, αποαποικιοποίησης και κοινωνικής δικαιοσύνης. Η ανοιχτή

στήριξή τους προς την Παλαιστίνη και οι πολιτικές παρεμβάσεις τους αποτελούν χαρακτηριστικό παράδειγμα του τρόπου με τον οποίο η καλλιτεχνική έκφραση μπορεί να μετατραπεί σε μέσο πολιτικής διεκδίκησης και αλληλεγγύης. Σε διαφορετικό πλαίσιο, το έργο της Dolly Vara, (fem κουήρ rap καλλιτέχνιδα και performer από τη Θεσσαλονίκη), εντάσσεται στις σύγχρονες κουήρ και φεμινιστικές πολιτισμικές παρεμβάσεις. Μέσα από τη συνύπαρξη rap, pop και ηλεκτρονικών στοιχείων, αναδεικνύει ζητήματα φύλου, σεξουαλικότητας και κουήρ εμπειριών, χρησιμοποιώντας τη μουσική ως χώρο έκφρασης και ορατότητας για εμπειρίες που συχνά απουσιάζουν από τον κυρίαρχο πολιτισμικό λόγο.

Εξετάζοντας τα παραπάνω παραδείγματα μέσα από την οπτική της θεωρίας των συναισθημάτων, συνειδητοποιούμε πως η τέχνη δεν λειτουργεί μόνο ως μέσο μετάδοσης πολιτικών μηνυμάτων αλλά και ως χώρος παραγωγής κοινών συναισθηματικών εμπειριών. Η συγκίνηση, η ταύτιση, η οργή ή η ελπίδα δεν αποτελούν αποκλειστικά ατομικές αντιδράσεις αλλά διαδικασίες που συνδέουν πρόσωπα και κοινότητες (Ahmed, 2014). Μέσα από αυτή τη διαδικασία, η μουσική, η ποίηση και η performance μπορούν να δημιουργήσουν σχέσεις και να προσφέρουν νέους τρόπους κατανόησης του εαυτού και του κοινωνικού κόσμου.

ΕΝΟΤΗΤΑ 5: Μεθοδολογία

5.1 Ερευνητικός Σχεδιασμός

Η παρούσα έρευνα εντάσσεται στη φεμινιστική και διαθεματική μεθοδολογία, η οποία αντιμετωπίζει την παραγωγή γνώσης ως μια διαδικασία άρρηκτα συνδεδεμένη με τις κοινωνικές σχέσεις εξουσίας, τις ανισότητες και τις βιωμένες εμπειρίες των υποκειμένων. Σε αντίθεση με θετικιστικές προσεγγίσεις που αντιμετωπίζουν την ερευνήτρια ως ουδέτερη παρατηρήτρια, η φεμινιστική μεθοδολογία αναγνωρίζει ότι κάθε ερευνητική διαδικασία διαμορφώνεται από τη θεσιακότητα, τις εμπειρίες και τις κοινωνικές συνθήκες τόσο της ερευνήτριας όσο και των συμμετεχόντων ατόμων

(Oakley, 1981, Maynard, 1994). Η γνώση δεν θεωρείται ουδέτερη ή αντικειμενική, αλλά κοινωνικά τοποθετημένη και ιστορικά προσδιορισμένη.

Σημαντική επιστημολογική αφετηρία της παρούσας έρευνας αποτελεί η έννοια της τοποθετημένης γνώσης (situated knowledge), όπως διατυπώθηκε από την Donna Haraway (1988). Η Haraway αμφισβητεί την ιδέα μιας καθολικής, ουδέτερης και αποστασιοποιημένης γνώσης, υποστηρίζοντας ότι κάθε γνώση παράγεται από συγκεκριμένες κοινωνικές, πολιτισμικές και έμφυλες θέσεις. Η αναγνώριση της θέσης από την οποία μιλά η ερευνήτρια δεν αποδυναμώνει την εγκυρότητα της έρευνας· αντίθετα, ενισχύει τη διαφάνειά της, καθιστώντας ορατές τις συνθήκες μέσα στις οποίες παράγεται η γνώση. Για τον λόγο αυτό, η παρούσα έρευνα υιοθετεί μια αναστοχαστική στάση απέναντι στην ίδια τη διαδικασία παραγωγής γνώσης, αναγνωρίζοντας ότι οι ερμηνείες που προκύπτουν δεν είναι ανεξάρτητες από τα κοινωνικά και πολιτικά συμφραζόμενα μέσα στα οποία διαμορφώνονται.

Στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης, η προσέγγιση αυτή είναι ιδιαίτερα σημαντική, καθώς το ενδιαφέρον δεν εστιάζει στην αναζήτηση μιας καθολικής αλήθειας για τη σχέση τέχνης, φύλου και πολιτικής, αλλά στην κατανόηση του τρόπου με τον οποίο διαφορετικά υποκείμενα προσλαμβάνουν, βιώνουν και νοηματοδοτούν καλλιτεχνικά έργα και πολιτισμικές αναπαραστάσεις. Οι εμπειρίες των υποκειμένων δεν αντιμετωπίζονται ως ενιαίες ή ομοιογενείς, αλλά ως τοποθετημένες μέσα σε συγκεκριμένα κοινωνικά, πολιτισμικά και βιογραφικά συμφραζόμενα. Η γνώση που προκύπτει από την έρευνα επομένως συνδέεται άρρηκτα με τις εμπειρίες και τις θέσεις τόσο των υποκειμένων όσο και της ίδιας της ερευνήτριας.

Παράλληλα, η έρευνα προσεγγίζει το πεδίο μέσα από μια διαθεματική οπτική, καθώς αναγνωρίζει ότι οι εμπειρίες των υποκειμένων δεν διαμορφώνονται αποκλειστικά από το φύλο ή τη σεξουαλικότητα, αλλά από τη διασταύρωση πολλαπλών αξόνων κοινωνικής διαφοροποίησης, όπως η τάξη, η φυλή, η εθνοτική καταγωγή, η ηλικία και η κοινωνική θέση (McCall, 2005, Zavos, 2021). Η διαθεματικότητα δεν αντιμετωπίζεται μόνο ως θεωρητικό εργαλείο κατανόησης των κοινωνικών

ανισοτήτων, αλλά και ως βασική μεθοδολογική αρχή που επιτρέπει την ανάδειξη των διαφορετικών τρόπων με τους οποίους τα άτομα προσλαμβάνουν, ερμηνεύουν και αξιολογούν πολιτισμικά προϊόντα και καλλιτεχνικές αναπαραστάσεις. Με αυτόν τον τρόπο αποφεύγονται γενικεύσεις γύρω από μια υποτιθέμενη ενιαία «κουήρ» ή «γυναικεία» εμπειρία και αναδεικνύονται οι πολλαπλές και συχνά αντιφατικές θέσεις από τις οποίες τα άτομα νοηματοδοτούν την τέχνη και τον πολιτισμό.

Η προσέγγιση αυτή συνδέεται και με την έννοια της τοποθετημένης ηθικής (situated ethics), η οποία αναγνωρίζει ότι τα ηθικά ζητήματα που προκύπτουν κατά τη διάρκεια μιας έρευνας δεν μπορούν πάντοτε να αντιμετωπιστούν μέσα από προκαθορισμένους κανόνες ή τυπικές διαδικασίες. Αντίθετα, απαιτούν συνεχή αξιολόγηση των ιδιαίτερων κοινωνικών, πολιτικών και διαπροσωπικών συνθηκών μέσα στις οποίες διεξάγεται η έρευνα (Piper & Simons, 2005). Στο πλαίσιο αυτό, η ηθική ευθύνη της ερευνήτριας συνδέεται με τον διαρκή αναστοχασμό γύρω από τις επιλογές της, τις σχέσεις που αναπτύσσει με τα συμμετέχοντα άτομα και τις πιθανές συνέπειες των ερευνητικών της πρακτικών.

Με βάση τα παραπάνω, επιλέχθηκε ως βασική ερευνητική μέθοδος η διεξαγωγή Ομάδων Εστιασμένης Συζήτησης (ΟΕΣ) - Focus Groups. Η επιλογή αυτή συνδέεται άμεσα με το αντικείμενο της έρευνας, το οποίο δεν αφορά αποκλειστικά ατομικές στάσεις απέναντι στην τέχνη, αλλά συλλογικές διαδικασίες παραγωγής νοήματος γύρω από ζητήματα φύλου, σεξουαλικότητας, ορατότητας, αναγνώρισης και πολιτισμικής αναπαράστασης. Όπως επισημαίνει η Montell (1999), οι ΟΕΣ αποτελούν μια ιδιαίτερα γόνιμη φεμινιστική μέθοδο, καθώς επιτρέπουν την ανάδυση δεδομένων που παράγονται μέσα από την αλληλεπίδραση των συμμετεχόντων και όχι μόνο από ατομικές αφηγήσεις. Οι συμφωνίες, οι διαφωνίες, οι αμηχανίες, οι αντιπαραθέσεις και οι συλλογικές επεξεργασίες που αναπτύσσονται κατά τη διάρκεια της συζήτησης αποτελούν εξίσου σημαντικά ερευνητικά δεδομένα με το περιεχόμενο των ίδιων των απαντήσεων.

Η επιλογή των ΟΕΣ κρίθηκε κατάλληλη για την παρούσα έρευνα που στόχο έχει να εξετάσει την πρόσληψη της τέχνης και των πολιτισμικών αναπαραστάσεων. Οι τρόποι με τους οποίους τα άτομα αντιλαμβάνονται ζητήματα ορατότητας, εκπροσώπησης ή ταύτισης δεν συγκροτούνται απομονωμένα, αλλά διαμορφώνονται μέσα από κοινωνικές και πολιτισμικές διαδικασίες. Όπως υποστηρίζει η Damaris Rose (2001), οι ΟΕΣ επιτρέπουν την παρατήρηση της συλλογικής παραγωγής νοήματος και καθιστούν ορατές τις πολλαπλές και συχνά αντιφατικές θέσεις που συνυπάρχουν ακόμη και στο εσωτερικό κοινωνικών ομάδων με κοινές εμπειρίες ή πολιτικές αναφορές.

Για τις ανάγκες της έρευνας χρησιμοποιήθηκαν ως ερεθίσματα για συζήτηση επιλεγμένα πολιτισμικά προϊόντα από διαφορετικά καλλιτεχνικά πεδία, όπως μουσικά αποσπάσματα από συναυλίες, αποσπάσματα από τηλεοπτικές σειρές, spoken word performances και άλλο οπτικοακουστικό υλικό από το εξωτερικό και την Ελλάδα. Η χρήση αυτών των αποσπασμάτων λειτούργησε ως μέσο ενεργοποίησης της συζήτησης και διευκόλυνε τη σύνδεση των προσωπικών εμπειριών των συμμετεχόντων υποκειμένων με ευρύτερα ζητήματα πολιτισμικής αναπαράστασης, ταυτότητας και κοινωνικής ορατότητας. Παράλληλα, συνέβαλε στην καταγραφή όχι μόνο απόψεων αλλά και συναισθηματικών αντιδράσεων, διαδικασιών ταύτισης, αποστασιοποίησης ή κριτικής απέναντι στα πολιτισμικά κείμενα που παρουσιάστηκαν.

Η ανάλυση του υλικού πραγματοποιήθηκε με τη μέθοδο της ανάλυσης λόγου (Gillen & Petersen, 2005). Το εμπειρικό υλικό που προέκυψε από τις τρεις ΟΕΣ διαχωρίστηκε σε θεματικές ενότητες που αναδείχθηκαν μέσα από τις συζητήσεις όλων των ομάδων. Με αυτόν τον τρόπο αναδείχτηκαν τόσο τα κοινά σημεία όσο και οι διαφοροποιήσεις μεταξύ των συμμετεχόντων υποκειμένων, διευκολύνοντας παράλληλα τη σύνδεση των ευρημάτων με τη σχετική βιβλιογραφία. Μέσα από αυτή τη διαδικασία αναδείχθηκαν θεματικές που αφορούν την εμπειρία της τέχνης, την ορατότητα, την αναπαράσταση, την αναγνώριση, τη διαθεματικότητα και τη σχέση ανάμεσα στην αισθητική και την πολιτική διάσταση της πολιτισμικής παραγωγής.

Στο πλαίσιο της φεμινιστικής και κουήρ ερευνητικής προσέγγισης (Filax et al., 2005) που υιοθετεί η παρούσα μελέτη, οι απόψεις των συμμετεχόντων υποκειμένων δεν αντιμετωπίστηκαν ως ουδέτερες ή καθολικές αλήθειες, αλλά ως κοινωνικά τοποθετημένοι λόγοι που εκφέρονται από συγκεκριμένες θέσεις εμπειρίας.

Στην κουήρ θεωρία η διαθεματικότητα δεν περιορίζεται μόνο στις κατηγορίες της σεξουαλικότητας, της φυλής και του φύλου αλλά συμπεριλαμβάνει την κοινωνική τάξη, την αναπηρία, την θρησκεία, την ηλικία, την αποικιακή ή μεταποικιακή συνθήκη και την κουλτούρα (ό.π,2005).

Το ενδιαφέρον της έρευνας δεν περιορίστηκε μόνο στο τι λέγεται για την τέχνη και την αναπαράσταση, αλλά επεκτάθηκε στο ποιο άτομο μιλά, από ποια κοινωνική θέση και πώς οι διαφορετικές εμπειρίες επηρεάζουν τις ερμηνείες που παράγονται γύρω από τα πολιτισμικά προϊόντα . Με αυτόν τον τρόπο, η έρευνα επιδιώκει να συμβάλει στην κατανόηση των τρόπων με τους οποίους η τέχνη λειτουργεί ως πεδίο αναγνώρισης, διαπραγμάτευσης ταυτοτήτων, συναισθηματικής επεξεργασίας και πολιτικής νοηματοδότησης της κοινωνικής εμπειρίας.

Η συγκρότηση των ομάδων αποτέλεσε μία από τις μεγαλύτερες προκλήσεις της έρευνας. Στόχος ήταν να συμμετάσχουν άτομα με διαφορετικές έμφυλες και σεξουαλικές ταυτότητες, διαφορετικές ηλικίες και διαφορετικούς βαθμούς εμπλοκής με την τέχνη, ώστε να καταγραφεί ένα εύρος εμπειριών και οπτικών. Παράλληλα, δόθηκε ιδιαίτερη προσοχή στη δημιουργία ενός κλίματος εμπιστοσύνης και ασφάλειας, ειδικά σε περιπτώσεις ατόμων που ανήκουν σε κοινωνικές ομάδες οι οποίες ιστορικά έχουν βιώσει αποκλεισμούς ή περιορισμένη ορατότητα. Κατά τη διάρκεια των συζητήσεων, η ερευνήτρια διατήρησε τον ρόλο του συντονισμού, επιδιώκοντας να ισορροπήσει ανάμεσα στον αυθορμητισμό των συμμετεχόντων και στην κάλυψη των βασικών ερευνητικών θεμάτων (Barbour & Schostak, 2005).

Όταν ξεκίνησε η παρούσα έρευνα, το ενδιαφέρον ήταν στραμμένο κυρίως στα ίδια τα καλλιτεχνικά έργα και στον τρόπο με τον οποίο φεμινιστικές και κουήρ καλλιτεχνικές πρακτικές παρεμβαίνουν στον δημόσιο λόγο γύρω από το φύλο και τη

σεξουαλικότητα. Το θεωρητικό πλαίσιο είχε δομηθεί αρχικά πάνω στην δυνατότητα της τέχνης να αμφισβητεί κυρίαρχες αναπαραστάσεις και να λειτουργεί ως μορφή πολιτικής παρέμβασης.

Ωστόσο, στην πορεία της έρευνας και ιδιαίτερα μέσα από τις ΟΕΣ, το ενδιαφέρον μετατοπίστηκε σταδιακά από τα ίδια τα έργα στα άτομα που έρχονται σε επαφή με αυτά. Οι συζητήσεις δεν επικεντρώθηκαν τόσο στην πρόθεση των δημιουργών ή στην πολιτική αποτελεσματικότητα των έργων, όσο στα συναισθήματα, τις σκέψεις και τις εμπειρίες που αυτά ενεργοποιούσαν. Ζητήματα όπως η ταύτιση, η αναγνώριση, η συγκίνηση, η αίσθηση του ανήκειν, η ορατότητα και η εκπροσώπηση εμφανίστηκαν επανειλημμένα στις αφηγήσεις των συμμετεχόντων και επηρέασαν σημαντικά την τελική κατεύθυνση της ανάλυσης.

Έτσι, η εργασία κατέληξε να εστιάζει λιγότερο στο τι «κάνουν» τα ίδια τα έργα και περισσότερο στο πώς αυτά προσλαμβάνονται, ερμηνεύονται και νοηματοδοτούνται από διαφορετικά υποκείμενα μέσα από τις δικές τους εμπειρίες και κοινωνικές θέσεις.

5.2 Δημογραφικά στοιχεία υποκειμένων¹⁵

Συμμετέχοντα Υποκείμενα						
ΚΩΔΙΚΗ ΟΝΟΜΑΣΙΑ	ΗΛΙΚΙΑ	ΦΥΛΟ	ΣΕΞΟΥΑΛΙΚΟΣ ΠΡΟΣΑΝΑΤΟΛΙΣΜΟΣ	ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ	ΦΥΛΕΤΙΚΟΣ ΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΟΣ	ΤΟΠΟΣ ΚΑΤΟΙΚΙΑΣ
A1	33	γυναίκα	λεσβία	απολυτήριο λυκείου	λευκή	Αστικό Κέντρο
A2	44	γυναίκα	cis - straight	μεταπτυχιακό	λευκή	Αστικό Κέντρο

¹⁵ Παρατίθενται όπως κατατέθηκαν από τα υποκείμενα της έρευνας.

Συμμετέχοντα Υποκείμενα

ΚΩΔΙΚΗ ΟΝΟΜΑΣΙΑ	ΗΛΙΚΙΑ	ΦΥΛΟ	ΣΕΞΟΥΑΛΙΚΟΣ ΠΡΟΣΑΝΑΤΟΛΙΣ ΜΟΣ	ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ	ΦΥΛΕΤΙΚΟΣ ΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣ ΜΟΣ	ΤΟΠΟΣ ΚΑΤΟΙΚΙΑΣ
A3	43	γυναίκα	cis - straight	μεταπτυχιακό	λευκή	Αστικό Κέντρο
A4	51	άνδρας	γκέι	μεταπτυχιακό	λευκός	Αστικό Κέντρο
B1	39	γυναίκα	κουήρ pansexual	μεταπτυχιακό	μαύρη	Αστικό Κέντρο
B2	30	κουήρ / τρανς	κουήρ	μεταπτυχιακό	λευκός	Αστικό Κέντρο
B3	50	γυναίκα	λεσβία	μεταπτυχιακό	λευκή	Αστικό Κέντρο
B4	45	γυναίκα	bisexual	μεταπτυχιακό	λευκή	Αστικό Κέντρο
B5	44	άνδρας	γκέι	μεταπτυχιακό	λευκός	Αστικό Κέντρο
B6	18	Ίντερσεξ	non binary	απολυτήριο λυκείου	λευκό	Περιφέρεια
C1	61	άνδρας	γκέι	μεταπτυχιακό	λευκός	Αστικό Κέντρο
C2	40	γυναίκα	cis - straight	μεταπτυχιακό	λευκή	Αστικό Κέντρο
C3	29	Ίντερσεξ	πανσέξουαλ	απολυτήριο	λευκός	Αστικό

Συμμετέχοντα Υποκείμενα						
ΚΩΔΙΚΗ ΟΝΟΜΑΣΙΑ	ΗΛΙΚΙΑ	ΦΥΛΟ	ΣΕΞΟΥΑΛΙΚΟΣ ΠΡΟΣΑΝΑΤΟΛΙΣ ΜΟΣ	ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ	ΦΥΛΕΤΙΚΟΣ ΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣ ΜΟΣ	ΤΟΠΟΣ ΚΑΤΟΙΚΙΑΣ
		τρανς άνδρας		λυκείου		Κέντρο
C4	41	Ίντερσεξ άνδρας	straight	ΑΕΙ	λευκός	Αστικό Κέντρο

5.3 Προετοιμασία των Ομάδων Εστιασμένης Συζήτησης

Η προετοιμασία των ΟΕΣ πραγματοποιήθηκε σε αρκετά στάδια και περιλάμβανε τόσο οργανωτικά όσο και ηθικά ζητήματα. Αρχικά συντάχθηκαν τα έντυπα ενημέρωσης και συγκατάθεσης των συμμετεχόντων υποκειμένων, στα οποία παρουσιάστηκε το θέμα της εργασίας, ο σκοπός της έρευνας, η διαδικασία συμμετοχής, καθώς και τα ζητήματα ανωνυμίας και προστασίας προσωπικών δεδομένων. Τα έγγραφα αυτά στάλθηκαν εκ των προτέρων σε όλα τα υποψήφια συμμετέχοντα άτομα, ώστε να έχουν τον απαραίτητο χρόνο να τα διαβάσουν, να διατυπώσουν τυχόν ερωτήσεις ή ενστάσεις και να αποφασίσουν εάν επιθυμούν να συμμετάσχουν στην έρευνα. Στην διαζώσης ΟΕΣ τα έντυπα υπογράφηκαν μετά την ολοκλήρωση της διαδικασίας, ενώ, στις ΟΕΣ που έγιναν διαδικτυακά, ζητήθηκε να αποστείλουν μέσω ηλεκτρονικού ταχυδρομείου αναλυτική δήλωση ότι έχουν διαβάσει το σχετικό υλικό και συμφωνούν με το σύνολο των όρων συμμετοχής.

Παράλληλα, σχεδιάστηκε ο οδηγός συζήτησης των ΟΕΣ, ο οποίος περιλάμβανε συνολικά δεκαπέντε ερωτήσεις οργανωμένες σε τρεις θεματικές ενότητες. Από αυτές, οι έντεκα αποτέλεσαν τον βασικό κορμό της συζήτησης, ενώ οι υπόλοιπες

τέσσερις λειτουργούσαν υποστηρικτικά και χρησιμοποιούνταν μόνο σε περιπτώσεις όπου η συζήτηση δεν αναπτυσσόταν επαρκώς ή υπήρχε η αίσθηση ότι δεν παραγόταν αρκετό ερευνητικό υλικό.

Οι τρεις πρώτες ερωτήσεις είχαν εισαγωγικό χαρακτήρα και στόχευαν στη δημιουργία ενός πιο άνετου κλίματος συζήτησης. Αφορούσαν τη σχέση των υποκειμένων με την τέχνη, τις προσωπικές τους προτιμήσεις και την θέση που καταλαμβάνει η τέχνη στην καθημερινότητά τους. Στη συνέχεια παρουσιάστηκαν τέσσερα οπτικοακουστικά αποσπάσματα τα οποία χρησιμοποιήθηκαν ως αφετηρία για την ανάπτυξη της συζήτησης. Τα αποσπάσματα αυτά περιλάμβαναν μια ζωντανή εμφάνιση του Kae Tempest στο φεστιβάλ Glastonbury, όπου η μουσική ερμηνεία προσεγγίζει τα όρια της performance, δύο σκηνές από τη σειρά *Σέρρες* του Γιώργου Καπουτζίδη (ίντερσεξ ταυτότητα και «ΙΚΤΟΛΑ»), καθώς και μία σκηνή από τη σειρά *Pose* (βλ. παράρτημα). Μετά την προβολή των αποσπασμάτων ακολούθησαν πέντε ερωτήσεις που εστίασαν στα συναισθήματα που προκάλεσαν τα έργα, στη σχέση τέχνης και αναγνώρισης, στα στερεότυπα, στην εκπροσώπηση και στον ρόλο της τέχνης πέρα από την ψυχαγωγία.

Στη δεύτερη ενότητα παρουσιάστηκαν επιπλέον πολιτισμικά αποσπάσματα διαφορετικών μορφών και εποχών, όπως το τραγούδι του Κώστα Τουρνά *ο Αχιλλέας απο το Κάιρο* (1980)¹⁶, η σκηνή του gay φιλιού από τη σειρά *Κλείσε τα Μάτια* (2003) του Χριστόφορου Παπακαλιάτη, η σκηνή του θανάτου της Poussey από το *Orange Is the New Black* (2016), το τραγούδι *100 Μαχαίρια* της Dolly Vara (2023) και το spoken word ποίημα της Rafeef Ziadah, *We teach Life Sir* (2011). Η συζήτηση μεταφέρθηκε σε ζητήματα που αφορούσαν τη σχέση ανάμεσα στην τέχνη, την πολιτική και την κοινωνική αλλαγή. Οι τελευταίες ερωτήσεις επικεντρώθηκαν στη σύνδεση της τέχνης με κοινωνικά και δημόσια ζητήματα, στη σχέση ανάμεσα στο πολιτικό και το καλλιτεχνικό, καθώς και σε ζητήματα διαθεματικότητας.

¹⁶ Το τραγούδι «Ο Αχιλλέας απ' το Κάιρο» του Κώστα Τουρνά κυκλοφόρησε το 1980 και βασίστηκε σε πραγματικά βιώματα και πρόσωπα της εποχής του, αποτυπώνοντας τις εμπειρίες ανθρώπων σε μια περίοδο κατά την οποία η ομοφυλοφιλία αποτελούσε έντονο κοινωνικό ταμπού. Μέσα από την αφήγησή του αναδεικνύει τις μορφές αποκλεισμού, σιωπής και κοινωνικής πίεσης που βίωναν τα ΛΟΑΤΚΙ+ άτομα σε ένα ιδιαίτερα εχθρικό κοινωνικό περιβάλλον. Το τραγούδι έχει εμπνευστεί από τον Γιώργο Μαρίνο.

Η διαδικασία ολοκληρωνόταν με δύο ερωτήσεις κλεισίματος, οι οποίες έδιναν στα υποκείμενα τη δυνατότητα να αναστοχαστούν πάνω στη συζήτηση συνολικά και να προσθέσουν στοιχεία που θεωρούσαν σημαντικά και ενδεχομένως δεν είχαν αναδειχθεί κατά τη διάρκειά της.

Η επιλογή των αποσπασμάτων και η διαδοχή των ερωτήσεων δεν ήταν τυχαία. Ο σχεδιασμός ακολούθησε μια λογική σταδιακής μετάβασης από πιο γενικά ζητήματα που αφορούσαν την προσωπική σχέση με την τέχνη προς πιο σύνθετα θέματα ταυτότητας, αναπαράστασης, ορατότητας, πολιτικής και κοινωνικής αλλαγής. Με αυτόν τον τρόπο επιδιώχθηκε η δημιουργία ενός πλαισίου μέσα στο οποίο τα συμμετέχοντα υποκείμενα θα μπορούσαν να αναπτύξουν σταδιακά τις σκέψεις τους, να συνδέσουν τα πολιτισμικά προϊόντα με προσωπικές εμπειρίες και να συζητήσουν ζητήματα που ενδεχομένως να μην αναδύονταν μέσα από μια περισσότερο άμεση ή δομημένη ερευνητική διαδικασία (Barbour & Schostak, 2005).

5.4 Οι Τρεις Ομάδες Εστιασμένης Συζήτησης

5.4.1 ΟΕΣ 1

Η πρώτη Ομάδα Εστιασμένης Συζήτησης πραγματοποιήθηκε δια ζώσης στις 18 Μαΐου 2026 και διήρκεσε περίπου δύο ώρες. Αρχικά είχε προγραμματιστεί η συμμετοχή έξι ατόμων, ωστόσο δύο συμμετέχοντα άτομα ακύρωσαν τη συμμετοχή τους την τελευταία στιγμή· το ένα το πρωί της ίδιας ημέρας και το δεύτερο λίγο πριν από την έναρξη της συνάντησης. Παρά τη μείωση του αριθμού των συμμετεχόντων, αποφασίστηκε να πραγματοποιηθεί κανονικά η συζήτηση, καθώς ο συντονισμός μιας δια ζώσης συνάντησης σε συγκεκριμένη ημέρα, ώρα και χώρο είχε αποδειχθεί ιδιαίτερα απαιτητική και χρονοβόρα διαδικασία.

Η ομάδα αποτελούνταν τελικά από τέσσερα άτομα (Α1,Α2,Α3,Α4) και από τα πρώτα λεπτά διαμορφώθηκε ένα ιδιαίτερα θετικό και ζεστό κλίμα. Η συζήτηση εξελίχθηκε ομαλά, με τα συμμετέχοντα άτομα να δείχνουν υψηλό βαθμό εμπλοκής στη διαδικασία και διάθεση να αναπτύξουν τις απόψεις τους σε βάθος. Παρότι υπήρξαν

ορισμένες επιμέρους διαφωνίες, διαπιστώθηκε σημαντική σύγκλιση ως προς τους βασικούς άξονες της συζήτησης.

Ιδιαίτερα αξιοσημείωτο ήταν το γεγονός ότι, μετά την ολοκλήρωση της επίσημης διαδικασίας, η συζήτηση συνεχίστηκε για περίπου μία ακόμη ώρα σε πιο ανεπίσημο πλαίσιο. Η δυνατότητα παραμονής στον ίδιο χώρο, σε συνδυασμό με το κλίμα οικειότητας που είχε ήδη διαμορφωθεί, οδήγησε τα υποκείμενα στο να συνεχίσουν να συζητούν προσωπικές εμπειρίες που συνδέονταν με τα θέματα της έρευνας. Η παρατεταμένη αυτή αλληλεπίδραση λειτούργησε ως ένδειξη του ενδιαφέροντος που προκάλεσε η θεματολογία της έρευνας, καθώς και της εμπιστοσύνης που αναπτύχθηκε μεταξύ των συμμετεχόντων κατά τη διάρκεια της διαδικασίας.

5.4.2 ΟΕΣ 2

Η ΟΕΣ2 πραγματοποιήθηκε στις 23 Μαΐου 2026 μέσω της πλατφόρμας Zoom και διήρκεσε λίγο λιγότερο από δύομισι ώρες. Η διαδικτυακή διεξαγωγή της συνάντησης επέτρεψε τη συμμετοχή ατόμων που βρίσκονταν εκτός Αθηνών, τόσο στην ελληνική περιφέρεια όσο και στο εξωτερικό. Η δυνατότητα αυτή υπήρξε ιδιαίτερα σημαντική για την παρούσα έρευνα, καθώς διεύρυνε το εύρος των εμπειριών και των οπτικών που εκπροσωπήθηκαν στη συζήτηση. Παρόλα αυτά, κατά την άποψη της ερευνήτριας, εάν η συνάντηση είχε διεξαχθεί με φυσική παρουσία πιθανότατα θα ενίσχυε ακόμη περισσότερο τη δυναμική της αλληλεπίδρασης. Στη συζήτηση συμμετείχαν συνολικά έξι υποκείμενα (B1,B2,B3,B4,B5,B6), εκ των οποίων τα τρία διατηρούσαν ήδη προηγούμενη γνωριμία μεταξύ τους. Παρότι η προϋπάρχουσα αυτή σχέση θα μπορούσε θεωρητικά να επηρεάσει τη δυναμική της ομάδας, στην πράξη δεν φάνηκε να οδηγεί σε μεγαλύτερη σύγκλιση απόψεων ή σε ομογενοποίηση του διαλόγου. Αντιθέτως, αρκετές από τις πιο έντονες και ουσιαστικές διαφωνίες εκφράστηκαν και μεταξύ ατόμων που γνωρίζονταν ήδη, γεγονός που ενισχύει την εκτίμηση ότι η προηγούμενη γνωριμία δεν λειτούργησε περιοριστικά για την ελεύθερη έκφραση διαφορετικών θέσεων.

Σε αντίθεση με την πρώτη ΟΕΣ, όπου παρατηρήθηκε μεγαλύτερη σύγκλιση γύρω από τους βασικούς άξονες της συζήτησης, η δεύτερη ομάδα χαρακτηρίστηκε από πολυφωνία και σημαντικές διαφοροποιήσεις οι οποίες δεν περιορίστηκαν σε επιμέρους ζητήματα, αλλά αφορούσαν συχνά θεμελιώδεις αντιλήψεις σχετικά με τον ρόλο της τέχνης, τη σημασία της πολιτικής τοποθέτησης των καλλιτεχνών, τα όρια της εκπροσώπησης και τη σχέση μεταξύ αισθητικής ποιότητας και ταυτοτικής αναγνώρισης.

Παρά τις σημαντικές αυτές διαφωνίες, η συζήτηση διεξήχθη σε κλίμα αμοιβαίου σεβασμού και ευγένειας. Τα υποκείμενα άκουγαν προσεκτικά τις διαφορετικές απόψεις, επιχειρηματολογούσαν εκτενώς υπέρ των θέσεών τους και συχνά επανέρχονταν σε προηγούμενα σημεία της συζήτησης προκειμένου να διευκρινίσουν ή να επαναδιατυπώσουν τα επιχειρήματά τους. Η συνύπαρξη διαφωνίας και σεβασμού αποτέλεσε ένα από τα πιο ενδιαφέροντα χαρακτηριστικά της συγκεκριμένης ομάδας, καθώς επέτρεψε την ανάδυση ενός ιδιαίτερα πλούσιου και σύνθετου ερευνητικού υλικού.

Συνολικά, η δεύτερη ΟΕΣ αποτέλεσε την πιο πολυφωνική και συγκρουσιακή ομάδα της έρευνας, χωρίς ωστόσο η σύγκρουση αυτή να λάβει ανταγωνιστικό χαρακτήρα. Αντίθετα, λειτούργησε δημιουργικά, αναδεικνύοντας διαφορετικές πολιτικές, αισθητικές και ταυτοτικές προσεγγίσεις απέναντι στην τέχνη και την πολιτισμική αναπαράσταση με αποτέλεσμα να συγκεντρωθεί πλούσιο ερευνητικό υλικό.

5.4.3 ΟΕΣ 3

Η ΟΕΣ 3 στην οποία τελικά συμμετείχαν τέσσερα υποκείμενα (C1,C2,C3,C4) παρουσίασε αρκετές διαφοροποιήσεις σε σχέση με τις δύο προηγούμενες, τόσο ως προς τη διαδικασία συγκρότησής της όσο και ως προς τη δυναμική που αναπτύχθηκε κατά τη διάρκεια της συζήτησης. Η συγκεκριμένη ομάδα οργανώθηκε αρχικά γύρω από τη συμμετοχή δύο ατόμων, των οποίων η ένταξη στην έρευνα αποδείχθηκε ιδιαίτερα απαιτητική διαδικασία καθώς πρόκειται για άτομα που ανήκουν σε κοινωνικές ομάδες με περιορισμένη ορατότητα και αυξημένη επιφυλακτικότητα

απέναντι στις ερευνητικές διαδικασίες γεγονός που κατέστησε απαραίτητη την οικοδόμηση σχέσης εμπιστοσύνης πριν από την οριστική τους συμμετοχή.

Η συζήτηση πραγματοποιήθηκε μέσω Zoom και διήρκεσε περίπου δύο ώρες. Παρότι η συμμετοχή των ατόμων ήταν ενεργή και ουσιαστική, η δυναμική της ομάδας διέφερε αισθητά από εκείνη των προηγούμενων ΟΕΣ.

Παρά τις επιμέρους διαφωνίες που προέκυψαν, η συζήτηση διεξήχθη σε κλίμα αμοιβαίου σεβασμού, φροντίδας και αποδοχής. Τα υποκείμενα έδειξαν διάθεση να ακούσουν διαφορετικές εμπειρίες και να τοποθετηθούν πάνω σε ζητήματα ταυτότητας, ορατότητας και κοινωνικής αναγνώρισης χωρίς συγκρουσιακή διάθεση.

Αναστοχαζόμενη τη διαδικασία, θεωρώ ότι η επιλογή της διαδικτυακής διεξαγωγής ήταν ιδιαίτερα κατάλληλη για τη συγκεκριμένη ομάδα. Η δυνατότητα συμμετοχής από τον προσωπικό και οικείο χώρο του καθενός φαίνεται πως λειτούργησε ενισχυτικά ως προς το αίσθημα ασφάλειας των συμμετεχόντων και διευκόλυνε την έκφραση προσωπικών βιωμάτων και εμπειριών που ενδεχομένως να ήταν δυσκολότερο να μοιραστούν σε μια δια ζώσης συνάντηση. Υπό αυτή την έννοια, η διαδικτυακή μορφή της ΟΕΣ δεν λειτούργησε ως περιορισμός, αλλά ως συνθήκη που συνέβαλε στη δημιουργία ενός ασφαλούς πλαισίου συζήτησης για άτομα που βρίσκονται συχνά αντιμέτωπα με εμπειρίες αορατότητας ή κοινωνικού αποκλεισμού.

5.5 Πλεονεκτήματα της Μεθόδου των Ομάδων Εστιασμένης συζήτησης

Η ηθική στην κοινωνική έρευνα συνδέεται συχνά με την αρχή της «μη πρόκλησης βλάβης» προς τα συμμετέχοντα άτομα. Ωστόσο, η ηθική ευθύνη δεν περιορίζεται μόνο στην αποφυγή αρνητικών συνεπειών, αλλά αφορά και τη δημιουργία μιας ερευνητικής διαδικασίας που να έχει ουσιαστικό νόημα για τα άτομα που συμμετέχουν (Piper & Simons, 2005). Στην παρούσα έρευνα αυτό σήμαινε τη διαμόρφωση ενός ασφαλούς και υποστηρικτικού πλαισίου, μέσα στο οποίο τα υποκείμενα μπορούσαν να εκφράσουν προσωπικές εμπειρίες, προβληματισμούς και

βιώματα γύρω από ζητήματα ταυτότητας, ορατότητας και αναγνώρισης με σεβασμό και χωρίς φόβο έκθεσης.

Ένα από τα σημαντικότερα πλεονεκτήματα της μεθόδου των ΟΕΣ ήταν η δυνατότητα παρακολούθησης του τρόπου με τον οποίο τα υποκείμενα διαπραγματεύονταν τις θέσεις τους κατά τη διάρκεια της συζήτησης. Σε αρκετές περιπτώσεις δεν περιορίστηκαν στην έκφραση μιας σταθερής άποψης, αλλά επαναδιατύπωσαν επιχειρήματα, αναθεώρησαν σημεία των αρχικών τοποθετήσεών τους ή ανέπτυξαν πιο σύνθετες προσεγγίσεις ως απάντηση στις παρεμβάσεις των υπόλοιπων μελών της ομάδας. Η διαδικασία αυτή παρείχε τη δυνατότητα καταγραφής όχι μόνο των απόψεων αλλά και των τρόπων με τους οποίους αυτές συγκροτούνται και μεταβάλλονται μέσα από την κουβέντα.

Ιδιαίτερα σημαντικές αποδείχθηκαν οι στιγμές διαφωνίας. Οι διαφορετικές απόψεις που εκφράστηκαν γύρω από ζητήματα όπως η σημασία της ορατότητας, τα όρια της αναπαράστασης, η σχέση αισθητικής και πολιτικής ή ο ρόλος της τέχνης στην κοινωνική αλλαγή παρήγαγαν ένα πλούσιο σώμα δεδομένων, το οποίο δύσκολα θα μπορούσε να αναδυθεί μέσα από προσωπικές συνεντεύξεις. Οι διαφωνίες δεν λειτούργησαν ως εμπόδιο στη συζήτηση, αλλά ως αφορμή για βαθύτερη επεξεργασία των θεμάτων και για την ανάδειξη διαφορετικών βιωμάτων και κοινωνικών θέσεων.

Παράλληλα, η χρήση αποσπασμάτων ως ερεθισμάτων συζήτησης αποδείχθηκε εξαιρετικά βοηθητική στην ανάπτυξη του διαλόγου. Τα έργα που παρουσιάστηκαν δεν λειτούργησαν τόσο ως αντικείμενα σχολιασμού, αλλά ως αφορμές για να μοιραστούν τα υποκείμενα προσωπικές εμπειρίες, μνήμες, συναισθήματα και προβληματισμούς. Συχνά η συζήτηση μετατοπιζόταν από το ίδιο το πολιτισμικό προϊόν σε ευρύτερα ζητήματα κοινωνικής αποδοχής, οικογένειας, εμπειριών αποκλεισμού ή αναγνώρισης - κάτι που αποτελούσε και τον στόχο της προβολής τους. Αυτή η διαδικασία βοήθησε στην καλύτερη κατανόηση της σχέσης ανάμεσα στην πολιτισμική κατανάλωση και τη συγκρότηση της ταυτότητας.

Επιπλέον, η μέθοδος διευκόλυνε την ανάδυση κοινών εμπειριών και συλλογικών συναισθημάτων. Σε αρκετές περιπτώσεις, οι αφηγήσεις ενός ατόμου ενεργοποιούσαν αναμνήσεις ή βιώματα άλλων συμμετεχόντων, δημιουργώντας συνδέσεις που πιθανότατα δεν θα αναπτύσσονταν με τον ίδιο τρόπο σε μια ατομική συνέντευξη.

Τέλος, η πραγματοποίηση τριών διαφορετικών ομάδων επέτρεψε τη συνύπαρξη πολλαπλών και συχνά αντιφατικών οπτικών. Παρότι υπήρξαν ορισμένα κοινά σημεία μεταξύ των συμμετεχόντων υποκειμένων, κάθε ομάδα ανέπτυξε τη δική της δυναμική και ανέδειξε διαφορετικές πτυχές των υπό διερεύνηση ζητημάτων. Η δυνατότητα σύγκρισης ανάμεσα στις ομάδες συνέβαλε ουσιαστικά στην κατανόηση των διαφορετικών τρόπων με τους οποίους τα άτομα νοηματοδοτούν τη σχέση τέχνης, ταυτότητας και πολιτικής, ενισχύοντας την αναλυτική αξία του παραγόμενου ερευνητικού υλικού.

5.6 Δυσκολίες και Ερευνητικές Προκλήσεις

Η υλοποίηση των ΟΕΣ συνοδεύτηκε από μια σειρά πρακτικών, ηθικών και μεθοδολογικών προκλήσεων, οι οποίες συνδέονται τόσο με τα χαρακτηριστικά της συγκεκριμένης μεθόδου όσο και με τη φύση του ερευνητικού πεδίου. Οι δυσκολίες αυτές δεν αντιμετωπίζονται ως εξωτερικά εμπόδια προς την έρευνα, αλλά ως μέρος της ίδιας της ερευνητικής διαδικασίας, καθώς αποτυπώνουν τις σχέσεις εμπιστοσύνης, τις δυναμικές πρόσβασης και τις ανισότητες που χαρακτηρίζουν την έρευνα γύρω από ζητήματα φύλου, σεξουαλικότητας και μειονοτικών ταυτοτήτων.

Μία από τις βασικότερες δυσκολίες αφορούσε τον συντονισμό των συμμετεχόντων υποκειμένων. Η εύρεση κοινής ημέρας, ώρας και τόπου αποδείχθηκε ιδιαίτερα απαιτητική, καθώς τα περισσότερα άτομα είχαν διαφορετικά επαγγελματικά, προσωπικά ή οικογενειακά προγράμματα. Η δυσκολία αυτή έγινε ακόμη μεγαλύτερη στην περίπτωση των δια ζώσης συναντήσεων, καθώς η εύρεση κατάλληλου χώρου, η μετακίνηση, η γεωγραφική απόσταση και οι χρονικοί περιορισμοί λειτούργησαν

αποτρεπτικά για αρκετά άτομα. Για τον λόγο αυτό, μόνο μια από τις ΟΕΣ πραγματοποιήθηκε με φυσική παρουσία, ενώ οι υπόλοιπες διεξήχθησαν διαδικτυακά.

Επιπλέον, η διάρκεια των ΟΕΣ αποτέλεσε από μόνη της μια πρόκληση. Παρότι η εκτενής συζήτηση κρίθηκε απαραίτητη για την ανάπτυξη θεμάτων που αφορούσαν την τέχνη, την ταυτότητα, την ορατότητα και την προσωπική εμπειρία, η χρονική δέσμευση διάρκειας περίπου μιάμισης έως δύο ωρών λειτούργησε αποτρεπτικά για ορισμένα πιθανά συμμετέχοντα υποκείμενα.

Παράλληλα, η ίδια η εμπειρία της έρευνας οδήγησε σε έναν επιπλέον μεθοδολογικό προβληματισμό σχετικά με το μέγεθος των ομάδων και την έκταση του ερευνητικού υλικού που επιχειρήθηκε να καλυφθεί. Παρότι ο αριθμός των έξι συμμετεχόντων θεωρείται σχετικά μικρός για τα δεδομένα των ΟΕΣ, στην πράξη φάνηκε να αποτελεί το ανώτατο λειτουργικό όριο για τη συγκεκριμένη θεματολογία. Τα περισσότερα υποκείμενα είχαν έντονη ανάγκη να μοιραστούν προσωπικές εμπειρίες, συναισθήματα και προβληματισμούς που συνδέονταν με τα ερεθίσματα της συζήτησης, με αποτέλεσμα συχνά ο διαθέσιμος χρόνος να αποδεικνύεται περιορισμένος. Η εμπειρία αυτή δημιούργησε τον προβληματισμό ότι η μείωση του αριθμού των ερωτήσεων ή των αποσπασμάτων θα μπορούσε να διευκολύνει τη διαχείριση του χρόνου. Ωστόσο, κατά τον σχεδιασμό της έρευνας το υλικό είχε οργανωθεί με τρόπο ώστε κάθε ερέθισμα να λειτουργεί ως συνδετική γέφυρα προς το επόμενο, επιτρέποντας τη σταδιακή εμβάθυνση της συζήτησης από γενικότερα ζητήματα τέχνης προς πιο σύνθετα θέματα ταυτότητας, αναπαράστασης και πολιτικής.

Επιπλέον, τα ίδια τα αποσπάσματα λειτουργούσαν συχνά ως μικρά διαλείμματα μέσα στη ροή της συζήτησης. Η παρακολούθηση ενός βίντεο, μιας σκηνής ή ενός καλλιτεχνικού έργου έδινε στα συμμετέχοντα άτομα χρόνο να αναστοχαστούν πάνω σε όσα είχαν ήδη ειπωθεί, να ανασυντάξουν τη σκέψη τους και να προσεγγίσουν το επόμενο θέμα από μια νέα αφετηρία. Υπό αυτή την έννοια, το υλικό που προβλήθηκε δεν λειτούργησε μόνο ως εργαλείο συλλογής δεδομένων, αλλά και ως στοιχείο που

συνέβαλε στη διατήρηση του ενδιαφέροντος και της συμμετοχής καθ' όλη τη διάρκεια των συναντήσεων.

Μια σημαντική δυσκολία παρουσιάστηκε στο ζήτημα της οικοδόμησης εμπιστοσύνης, ειδικά σε περισσότερο περιθωριοποιημένες κοινότητες. Η πρόσβαση σε άτομα που ανήκουν σε ομάδες με περιορισμένη κοινωνική ορατότητα δεν ήταν αυτονόητη. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτέλεσε η προσπάθεια επικοινωνίας με την Intersex Greece. Παρότι υπήρξε επίσημη επικοινωνία μέσω ηλεκτρονικού ταχυδρομείου, η συμμετοχή δεν εξασφαλίστηκε άμεσα. Καθοριστικό ρόλο έπαιξε η επαναλαμβανόμενη παρέμβαση μέλους της κοινότητας, το οποίο λειτούργησε ως πρόσωπο αναφοράς και εγγυήθηκε τόσο για την ερευνήτρια όσο και για τον σκοπό της έρευνας. Στη συνέχεια έγινε ανταλλαγή διευκρινιστικών μηνυμάτων ανάμεσα στα άτομα και την ερευνήτρια και τέλος πραγματοποιήθηκαν και ατομικές προσωπικές συναντήσεις μεταξύ των συμμετεχόντων υποκειμένων και της ερευνήτριας πριν αυτά δεχτούν να συμμετάσχουν. Η διαδικασία αυτή ήταν περισσότερο χρονοβόρα και απαιτητική σε σχέση με τις υπόλοιπες προσκλήσεις συμμετοχής και αποτέλεσε έναν από τους βασικούς παράγοντες που καθόρισαν τον σχεδιασμό της συγκεκριμένης ΟΕΣ.

Επίσης αναδείχθηκε το ζήτημα της πρόσβασης σε ευάλωτες ή ιστορικά αποκλεισμένες κοινότητες, πρόσβαση η οποία δεν εξαρτάται αποκλειστικά από την τυπική ενημέρωση για την έρευνα, αλλά συχνά προϋποθέτει σχέσεις εμπιστοσύνης που έχουν ήδη οικοδομηθεί εντός της κοινότητας.

Στην ΟΕΣ 3 σε αρκετές περιπτώσεις η συζήτηση απομακρύνονταν από τα αρχικά ερεθίσματα και μετατοπιζόταν προς ευρύτερες αφηγήσεις προσωπικών και κοινωνικών εμπειριών, γεγονός που απαιτούσε την παρέμβαση της ερευνήτριας προκειμένου να επαναφέρει τη συζήτηση στους βασικούς άξονες της έρευνας, χωρίς να επιτυγχάνεται πάντα αυτό.

Ιδιαίτερα έντονη ήταν η ανάγκη ενός από τα συμμετέχοντα άτομα να μοιραστεί προσωπικές εμπειρίες που σχετίζονταν με ζητήματα ταυτότητας, αναγνώρισης και

κοινωνικής αποδοχής, ακόμη και όταν αυτές δεν συνδέονταν άμεσα με τα ερωτήματα που τίθονταν. Η παρατήρηση αυτή ανέδειξε τη σημασία που μπορεί να έχει για ορισμένα υποκείμενα η δυνατότητα να μιλήσουν για βιώματα τα οποία σπάνια βρίσκουν χώρο έκφρασης σε δημόσια ή ερευνητικά πλαίσια. Αντίθετα, ένα άλλο υποκείμενο διατήρησε περισσότερο αποστασιοποιημένη στάση απέναντι στη διαδικασία και συμμετείχε σε μικρότερο βαθμό στη συζήτηση. Ωστόσο, η περιορισμένη εμπλοκή του δεν επηρέασε ουσιαστικά τη συνολική δυναμική της ομάδας, καθώς τα υπόλοιπα υποκείμενα ανέπτυξαν εκτενώς τις απόψεις και τις εμπειρίες τους.

Παράλληλα, σημαντική πρόκληση αποτέλεσε η διαχείριση ακυρώσεων της τελευταίας στιγμής. Στην πρώτη ΟΕΣ, όπως προαναφέρθηκε, δύο συμμετέχοντες ακύρωσαν τη συμμετοχή τους λίγο πριν τη διεξαγωγή της συνάντησης. Παρότι ο αριθμός των συμμετεχόντων περιορίστηκε τελικά σε τέσσερα άτομα, αποφασίστηκε η πραγματοποίηση της συζήτησης. Η απόφαση αυτή βασίστηκε αφενός στο γεγονός ότι είχε προηγηθεί σημαντική προσπάθεια συντονισμού ως προς τον χρόνο και τον χώρο διεξαγωγής και αφετέρου στην επιθυμία να μην ακυρωθεί η διαδικασία για τα άτομα που είχαν ήδη δεσμευτεί και προσέλθει. Η επιλογή αυτή συνδέθηκε επίσης με την ανάγκη διατήρησης μιας σχέσης αξιοπιστίας και συνέπειας απέναντι στα συμμετέχοντα υποκείμενα.

Αντίστοιχα διλήμματα εμφανίστηκαν και στην οργάνωση της τρίτης ΟΕΣ. Η ημέρα και η ώρα διεξαγωγής επιλέχθηκαν πρωτίστως με βάση τη διαθεσιμότητα των δύο αυτών ατόμων των οποίων η συμμετοχή είχε εξασφαλιστεί ύστερα από σημαντική προσπάθεια και στη συνέχεια διαμορφώθηκε η υπόλοιπη σύνθεση της ομάδας. Τρία άτομα που είχαν αρχικά δηλώσει συμμετοχή τελικά αποχώρησαν από τη διαδικασία, ενημερώνοντας εγκαίρως μεν, αλλά σε χρονικό σημείο που δεν επέτρεπε την εύκολη αναπλήρωσή τους.

Οι ακυρώσεις αυτές δημιούργησαν ιδιαίτερο προβληματισμό, καθώς υπήρχε η αίσθηση ευθύνης απέναντι στα άτομα των οποίων η συμμετοχή είχε εξασφαλιστεί

έπειτα από μια απαιτητική διαδικασία οικοδόμησης εμπιστοσύνης και διαμόρφωσης ενός κλίματος ασφάλειας. Η απόφαση για τη διεξαγωγή της συνάντησης δεν συνδεόταν μόνο με μεθοδολογικά ζητήματα, αλλά και με τη δέσμευση της ερευνήτριας απέναντι στα συμμετέχοντα άτομα, τα οποία είχαν ήδη επενδύσει χρόνο, εμπιστοσύνη και διάθεση συμμετοχής στη διαδικασία. Για τον λόγο αυτό αποφασίστηκε ότι η συνάντηση θα πραγματοποιούνταν ακόμη και με πολύ περιορισμένο αριθμό συμμετεχόντων. Παράλληλα, καταβλήθηκε μεγάλη προσπάθεια να καλυφθούν οι κενές θέσεις με νέα άτομα (καθώς η ημέρα διεξαγωγής ήταν μέσα στο τριήμερο του Αγίου Πνεύματος), με αποτέλεσμα η ομάδα να διαμορφωθεί τελικά στα τέσσερα συμμετέχοντα άτομα.

Οι παραπάνω εμπειρίες οδήγησαν επανειλημμένα σε μεθοδολογικά και ηθικά διλήμματα σχετικά με το αν μια συνάντηση έπρεπε να αναβληθεί ή να πραγματοποιηθεί με μικρότερο αριθμό συμμετεχόντων. Η απόφαση δεν αφορούσε αποκλειστικά τη μεθοδολογική «ορθότητα», αλλά κυρίως, όπως προαναφέρθηκε, την ευθύνη απέναντι στα άτομα που είχαν ήδη επενδύσει χρόνο, εμπιστοσύνη και συναισθηματική εμπλοκή στη διαδικασία. Έτσι, η οργάνωση των ΟΕΣ δεν υπήρξε μια γραμμική διαδικασία συλλογής δεδομένων, αλλά μια συνεχής διαπραγμάτευση ανάμεσα στις ανάγκες της έρευνας, στις δυνατότητες των συμμετεχόντων και στις σχέσεις εμπιστοσύνης που οικοδομήθηκαν κατά τη διάρκειά της.

Ένα ακόμη ζήτημα που προέκυψε κατά τη συγκρότηση των ομάδων αφορούσε τη μεταξύ τους γνωριμία ορισμένων συμμετεχόντων και συμμετεχουσών. Σε κάθε ΟΕΣ υπήρχαν άτομα που διατηρούσαν ήδη κοινωνικές ή φιλικές σχέσεις μεταξύ τους, ενώ παράλληλα συμμετείχαν και άτομα που δεν γνώριζαν κανέναν από τους υπόλοιπους. Αν και στη σχετική βιβλιογραφία επισημαίνεται συχνά ότι η προϋπάρχουσα γνωριμία μπορεί να επηρεάσει τις δυναμικές της συζήτησης (Barbour & Schostak, 2005), στην παρούσα έρευνα λειτούργησε κυρίως υποστηρικτικά. Η ύπαρξη οικείων προσώπων συνέβαλε στη γρήγορη έναρξη της συζήτησης, στη μείωση της αρχικής αμηχανίας και στη δημιουργία ενός πιο χαλαρού και ασφαλούς κλίματος επικοινωνίας. Ταυτόχρονα, δεν φάνηκε να δημιουργούνται αποκλεισμοί εις βάρος των ατόμων που

δεν γνώριζαν κάποιον από πριν. Αντιθέτως, η ήδη διαμορφωμένη αίσθηση άνεσης λειτούργησε ως διευκολυντικός παράγοντας και για τα νέα μέλη, τα οποία εντάχθηκαν σχετικά γρήγορα στη συζήτηση και συμμετείχαν ενεργά στην ανταλλαγή απόψεων.

Ιδιαίτερα σε μια έρευνα που αφορούσε προσωπικές εμπειρίες, ζητήματα ταυτότητας και ενίοτε ευαίσθητες πτυχές της ζωής των συμμετεχόντων υποκειμένων η ύπαρξη κάποιων προϋπαρχουσών σχέσεων φαίνεται ότι λειτούργησε ως μηχανισμός οικοδόμησης εμπιστοσύνης και όχι ως παράγοντας περιορισμού του διαλόγου (Barbour & Schostak, 2005). Η παρατήρηση αυτή συνάδει με φεμινιστικές προσεγγίσεις των ΟΕΣ, οι οποίες αναγνωρίζουν ότι η αίσθηση ασφάλειας και η δημιουργία ενός υποστηρικτικού περιβάλλοντος μπορούν να διευκολύνουν την έκφραση εμπειριών και απόψεων που ενδεχομένως να μην αναδύονταν με την ίδια ευκολία σε ένα απολύτως άγνωστο μεταξύ τους σύνολο συμμετεχόντων (Παπαγεωργίου, 2010).

Οι δυσκολίες αυτές επιβεβαιώνουν ένα βασικό επιχείρημα της φεμινιστικής μεθοδολογίας: ότι η έρευνα δεν είναι μια ουδέτερη τεχνική διαδικασία, αλλά μια κοινωνική σχέση, η οποία διαμορφώνεται μέσα από ζητήματα πρόσβασης, εμπιστοσύνης, αμοιβαιότητας και λογοδοσίας. Ιδιαίτερα όταν η έρευνα αφορά μειονοτικές ή περιθωριοποιημένες κοινότητες, η δυνατότητα συμμετοχής δεν μπορεί να θεωρείται δεδομένη, αλλά προκύπτει μέσα από διαδικασίες διαπραγμάτευσης, αναγνώρισης και αμοιβαίου σεβασμού (Piper & Simons, 2005).

ΕΝΟΤΗΤΑ 6: Θεματική Ανάλυση

6.1 Η Εμπειρία της Τέχνης

Και στις τρεις ΟΕΣ έγινε φανερό ότι η τέχνη δεν αντιμετωπίζεται από τα συμμετέχοντα άτομα ως κάτι που αφορά μόνο την αισθητική απόλαυση. Αντίθετα,

συνδέεται με συναισθήματα, προσωπικές εμπειρίες, αναμνήσεις και τρόπους κατανόησης του εαυτού και των άλλων. Παρά τις επιμέρους διαφωνίες που προέκυψαν σε άλλα ζητήματα, υπήρξε αξιοσημείωτη σύγκλιση ως προς αυτό. Από την αρχή γίνεται φανερό ότι η αξία της τέχνης δεν εντοπίζεται αποκλειστικά στην αισθητική της διάσταση. Η Α1, περιγράφει μια ενεργητική σχέση με την τέχνη, δηλώνοντας ότι:

«μου αρέσει να πρέπει να σκεφτώ μετά, ξέρεις[...], τι έγινε. Θέλω να είναι λίγο ακαταλαβίστικο και να βγάζω δικά μου νοήματα και ο άλλος να βγάζει κάποιο άλλο δικό του, δεν θέλω να μου το δίνεις στο πιάτο».

Η Α1 παρότι δεν εργάζεται στον χώρο της τέχνης, κατέχει σημαντική θέση στην καθημερινότητά της κυρίως μέσα από τη μουσική και τις συναυλίες. Η τοποθέτησή της φανερώνει ότι η καλλιτεχνική εμπειρία δεν βιώνεται ως παθητική κατανάλωση αλλά ως διαδικασία προσωπικής συμμετοχής και νοηματοδότησης. Η σημασία ενός έργου τέχνης δεν βρίσκεται μόνο στο ίδιο το έργο, αλλά και στον τρόπο με τον οποίο το βιώνουν, το ερμηνεύουν και το νοηματοδοτούν τα άτομα που έρχονται σε επαφή με αυτό. Συμφωνα με το μοντέλο κωδικοποίησης και αποκωδικοποίησης του Stuart Hall, τα πολιτισμικά κείμενα δεν μεταφέρουν ένα σταθερό και προκαθορισμένο νόημα αλλά γίνονται αντικείμενο διαφορετικών αναγνώσεων ανάλογα με την θέση και τις εμπειρίες του εκάστοτε κοινού (Μιχαηλίδου, 2022, Staiger, 1992).

Ακόμη πιο έντονα εμφανίζεται η θεραπευτική διάσταση της τέχνης όπου τα υποκείμενα επεξεργάζονται συναισθήματα, εμπειρίες και τραύματα. Ο Α4 περιγράφει τη σχέση του με την τέχνη ως μια διαδικασία που αλλάζει με το πέρασμα του χρόνου, σημειώνοντας ότι:

«η σχέση μου με την τέχνη όσο περνούν τα χρόνια γίνεται όλο και πιο επιλεκτική και κριτική, αλλά κυρίως θεραπευτική».

Αντίστοιχα, η Α2 από την θέση μιας cis straight γυναίκας που ασχολείται επαγγελματικά με τον ευρύτερο χώρο της τέχνης αναφέρεται σε εμπειρίες που

λειτουργούν ως στιγμές «εκτόνωσης και θεραπείας», στιγμές που «σε κάνουν να ανατριχιάζεις ολόκληρη».

Παρόμοιες αφηγήσεις εμφανίζονται και στην δεύτερη ΟΕΣ, όπου η Β3 περιγράφει τη σχέση της με τη μουσική, την ποίηση και τη φωτογραφία ως «θεραπευτική περισσότερο παρά οτιδήποτε άλλο», ενώ η Β4 μιλά για τον χορό και τη χορωδία ως πρακτικές που συνδέονται άμεσα με τη φροντίδα του εαυτού και την ψυχική επεξεργασία δύσκολων εμπειριών και η Β1 ως μαύρη κουήρ γυναίκα τονίζει ότι προσεγγίζει περισσότερο έργα που «μιλάνε για *blackness* ή για *queerness*», καθώς αυτά συνδέονται άμεσα με τις δικές της ταυτότητες.

Η τέχνη εμφανίζεται επομένως όχι ως ουδέτερο αισθητικό αντικείμενο αλλά ως πεδίο αναγνώρισης, μέσα από το οποίο τα υποκείμενα αναζητούν κομμάτια του εαυτού τους. Γίνεται έτσι ένας χώρος όπου τα συναισθήματα αποκτούν μορφή, μοιράζονται και αναγνωρίζονται συλλογικά. Τα πολιτισμικά προϊόντα δεν διαθέτουν ένα ενιαίο νόημα αλλά αποκωδικοποιούνται διαφορετικά ανάλογα με τη θέση του θεατή. Τα υποκείμενα δεν λειτουργούν ως παθητικοί δέκτες αλλά ως ενεργοί/γές/γά ερμηνευτές/τριες/τά που αναζητούν συνδέσεις ανάμεσα στο έργο και στις δικές τους εμπειρίες. Κάτι το οποίο γίνεται πιο εμφανές όταν η συζήτηση μεταφέρεται στα κριτήρια επιλογής ενός έργου.

Σε αυτό το σημείο αναδύεται μία από τις σημαντικότερες εντάσεις της δεύτερης ΟΕΣ: η σχέση ανάμεσα στην καλλιτεχνική ποιότητα και την πολιτική σημασία της εκπροσώπησης. Η Β3 - κουήρ γυναίκα καλλιτέχνιδα- δηλώνει ξεκάθαρα ότι:

«Θέλω να βλέπω καλή τέχνη. Σε δεύτερη φάση έρχεται το κουήρ παρόλο που είναι η ταυτότητά μου. Θέλω όμως να έχει και άρτια καλλιτεχνικά στοιχεία. Θέλω να βρίσκω και μια ποιότητα που να υποστηρίζει το έργο και να μην μπορεί να μας χτυπήσει οποιοδήποτε ετεροκανονικό κριτήριο. Παίζει ρόλο το καλλιτεχνικό κριτήριο»,

υποστηρίζοντας πως η αισθητική αρτιότητα προηγείται της ταυτοτικής αναγνώρισης, παρότι το κουήρ στοιχείο παραμένει σημαντικό για την ίδια. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει,

«Έχω τα πόδια μου σε δύο βάρκες. Από τη μία αναζητώ το καλλιτεχνικό, από την άλλη θέλω το κουήρ στοιχείο για να αισθάνομαι πως αντιπροσωπεύομαι»,

περιγράφοντας το δίλημμα ανάμεσα στην αναζήτηση υψηλής καλλιτεχνικής ποιότητας και στην επιθυμία να βλέπει εμπειρίες που την εκπροσωπούν. Η τοποθέτησή της φαίνεται να φέρει το βάρος μιας γενιάς που μεγάλωσε σε συνθήκες περιορισμένης ορατότητας - η ίδια διανύει την πέμπτη δεκαετία της ζωής της - και η οποία συχνά αισθάνεται ότι οι κουήρ αναπαραστάσεις πρέπει να αποδεικνύουν συνεχώς την αξία τους:

«είναι ωραίο το γεγονός ότι ανήκουμε σε διαφορετικές γενιές, είσαι μικρότερος από εμένα - πιθανώς η δική μου οπτική να είναι πιο ενοχική. Στη δική μου τη γενιά τα πράγματα ήταν δύσκολα. Οπότε ίσως έχω και άλλα κριτήρια. Τα κριτήρια γεφυρώνονται σιγά σιγά ανάμεσα σε διαφορετικές γενιές»

Το συναίσθημα της συλλογικής ταύτισης, αναδείχθηκε ιδιαίτερα έντονα στη δεύτερη ΟΕΣ. Η Β1 περιγράφει την εμπειρία της από την θεατρική παράσταση *The Convert*¹⁷ ως μια τέτοια στιγμή:

*«αναπνέαμε όλοι μαζί, κλαίγαμε όλοι μαζί - στο τέλος έκλαιγε όλο το καστ δηλαδή είχε δημιουργηθεί ένα τεράστιο συναίσθημα μέσα από το έλα να το δούμε από την άλλη πλευρά, έλα να δούμε τι συνέβη σε εμάς, έλα να δούμε πώς το κουβαλάμε ακόμα πάρα πολύ».*¹⁸

¹⁷ *The Convert*: Θεατρική παράσταση (2013). Ο πυρήνας του έργου πραγματεύεται τον τρόπο με τον οποίο οι ντόπιοι αφρικανικοί πληθυσμοί εξωθήθηκαν να εγκαταλείψουν την παραδοσιακή κουλτούρα των Σόνα και να υιοθετήσουν την αγγλική γλώσσα, την ενδυμασία και τη χριστιανική θρησκεία, προκειμένου να επιβιώσουν ή να βελτιώσουν τη θέση τους μέσα στο αποικιοκρατικό καθεστώς.

¹⁸ Σημείωση: αναφέρεται στη θεματολογία της παράστασης που ήταν η αποικιοκρατία παρουσιαζόμενη από την πλευρά του αποικιοκράτη και του ντόπιου.

Η αφήγηση της B1 μετατοπίζει το ενδιαφέρον από το ίδιο το καλλιτεχνικό έργο στην εμπειρία που δημιουργήθηκε γύρω από αυτό. Το «αναπνέαμε όλοι μαζί» και το «κλαίγαμε όλοι μαζί» δείχνουν ότι η συγκίνηση δεν βιώθηκε ατομικά αλλά συλλογικά. Η Ahmed (2014), αναφέρει πως τα συναισθήματα δεν βρίσκονται απλώς μέσα στα άτομα αλλά κυκλοφορούν ανάμεσα σε σώματα και κοινότητες, δημιουργώντας δεσμούς και μορφές συλλογικής αναγνώρισης. Η παράσταση λειτούργησε έτσι ως χώρος όπου το κοινό μοιράστηκε μια κοινή συναισθηματική εμπειρία και επεξεργάστηκαν από κοινού ζητήματα μνήμης, τραύματος και ταυτότητας.

Αντίστοιχα, η αφήγηση της B4 για την περφόρμανς *«Πώς γίνεται να καταφέρεις να αντιμετωπίσεις ένα ηλιοβασίλεμα όταν ο κόσμος καταρρέει»*¹⁹ αποκαλύπτει ότι η καλλιτεχνική εμπειρία δεν συνδέεται απαραίτητα με την τεχνική αρτιότητα ενός έργου. Παρ' όλα αυτά, αποτέλεσε μία από τις πιο έντονες εμπειρίες ταύτισης που περιγράφονται στο σύνολο του υλικού. Μέσα από την performance αναγνώρισε τις εμπειρίες φροντίδας, εξάντλησης και φόβου που βίωσε κατά την περίοδο της πανδημίας:

«υπήρχε και μια περφόρμανς²⁰ που ... θα μπορούσε να πει κανείς ότι ήταν η πιο μέτρια...τεχνικά, η πιο μέτρια από άποψη, πώς να το πω, χορογραφίας δεν είχε κάτι πάρα πολύ εντυπωσιακό να πει[...] ήταν όμως μιας γυναίκας, Mascarell λέγεται η τύπισσα νομίζω - είναι Ισπανίδα, και ο τίτλος ήτανε συγκλονιστικός λεγόταν "Πως γίνεται να καταφέρεις να αντιμετωπίσεις ένα ηλιοβασίλεμα όταν ο κόσμος καταρρέει". Και κάπως εγώ παρακολουθώντας αυτή την περφόρμανς, που πραγματικά τεχνικά δεν είχε κάτι το ιδιαίτερο, ταυτίστηκα γιατί αισθανόμουν, αυτά τα γυναικεία σώματα που μέσα στην καραντίνα ήταν αυτά που φρόντισαν να κρατηθεί κάποια συνοχή, ήταν το δικό μου σώμα που φρόντιζε το σπίτι και την ίδια στιγμή έκανε calls και ταυτόχρονα έβαζε φορέματα στις

¹⁹ Η παράσταση *How to Cope with a Sunset When the Horizon Has Been Dismantled* παρουσιάστηκε το 2022 από το Nederlands Dans Theater (NDT 1), με τη σκηνογραφία να φέρει την υπογραφή της Ludmila Rodrigues και τη σκηνοθετική επιμέλεια της Marina Mascarell.

²⁰ Βλ. προηγούμενη υποσημείωση.

κούκλες από την Ω. (κόρη της) και που φοβόταν κιόλας ότι μπορεί να πεθάνει και που ο κόσμος κατέρρεε, κατέρρεε και θυμάμαι εκείνο το σύνθημα ότι θα αναμετρηθούμε μετά, θα αναμετρηθούμε μετά, και αυτό το μετά δεν ήρθε ποτέ. Και σκεφτόμουν - και το σκέφτομαι ακόμα ότι ρε παιδί μου - ήτανε ήτανε μια έμφυλη ματιά, ήτανε μια γυναικεία ματιά, δεν νομίζω ότι κανένας άντρας θα μπορούσε να φτιάξει αυτή τη χορογραφία που ακουμπούσε αυτές τις θηλυκότητες που κρατήσανε σπίτια και κοινότητες εκείνη την περίοδο μέσα σε ένα πλαίσιο φόβου ενός κόσμου που όντως κατέρρεε».

Η συγκίνηση δεν προκύπτει από την αισθητική αρτιότητα αλλά από την αίσθηση ότι το έργο αγγίζει μια βιωματική εμπειρία που μέχρι τότε παρέμενε σε μεγάλο βαθμό λανθάνουσα, αόρατη και ανείπωτη.

Το στοιχείο της αναγνώρισης επανέρχεται και στην τρίτη ΟΕΣ, όπου η C2 περιγράφει την τέχνη ως έναν τρόπο να κατανοήσει «πώς μπορεί να ένιωσε κάποιο άλλο άτομο», ενώ ο C3 και ο C1 (κουήρ που ανήκουν σε διαφορετικές γενιές και δεν έχουν επαγγελματική ενασχόληση με την τέχνη) αναφέρονται επανειλημμένα σε καλλιτεχνικές εμπειρίες που τους επέτρεψαν να επεξεργαστούν προσωπικά βιώματα και να αναστοχαστούν πάνω στη δική τους θέση στον κόσμο.

Εδώ η τέχνη λειτουργεί ως εργαλείο ενσυναίσθησης και δεν περιορίζεται στην προσωπική έκφραση αλλά σε φέρνει σε επαφή με εμπειρίες διαφορετικές από τις δικές σου. Δημιουργεί συναισθηματικές γέφυρες ανάμεσα σε διαφορετικές κοινωνικές θέσεις και βιώματα (Ahmed, 2014).

Η τέχνη εμφανίζεται επομένως ως χώρος ταύτισης, αλλά και ως χώρος που η οπτική διευρύνεται. Τα υποκείμενα αναζητούν σε αυτήν κομμάτια του εαυτού τους, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι περιορίζονται μόνο σε έργα που αντανakλούν άμεσα τη δική τους εμπειρία. Αντίθετα, οι αφηγήσεις τους δείχνουν ότι η αξία της τέχνης συχνά βρίσκεται στην ικανότητά της να δημιουργεί νέες συνδέσεις, να προσφέρει διαφορετικές οπτικές και να επιτρέπει ενσυναισθητικά την κατανόηση εμπειριών που δεν έχουν βιωθεί προσωπικά. Παράλληλα, η καλλιτεχνική εμπειρία λειτουργεί

και ως πεδίο συλλογικής σύνδεσης, μέσα από το οποίο διαμορφώνονται κοινές συναισθηματικές αναφορές και τρόποι κατανόησης ζητημάτων που αφορούν τη μνήμη, την ταυτότητα και την κοινωνική εμπειρία (Ahmed, 2014).

Ο ρόλος της τέχνης - και των πολιτιστικών ιδρυμάτων- άλλωστε είναι να κάνουν τους ανθρώπους να αισθάνονται άνετα με την πολυπλοκότητά τους, να αποδέχονται την αμφισημία, τις ποικίλες αποχρώσεις της έκφρασης (Βλάχου, 2026).

6.2 Ορατότητα και Αναγνώριση

Η ορατότητα αποτέλεσε μία από τις κεντρικές θεματικές που διαπέρασαν και τις τρεις ΟΕΣ. Ωστόσο, η συζήτηση δεν περιορίστηκε στο κατά πόσο οι ΛΟΑΤΚΙ+ ταυτότητες εμφανίζονται στα πολιτισμικά προϊόντα, αλλά επεκτάθηκε στους όρους, τις προϋποθέσεις, τα όρια και το κατά πόσον αποτελεί προτεραιότητα αυτή η ορατότητα, κάτι που αποτέλεσε αντικείμενο έντονης συζήτησης. Τα υποκείμενα δεν αντιμετώπισαν άκριτα την ορατότητα ως ένα αυτονόητα θετικό αγαθό, αλλά ως μια σύνθετη διαδικασία που συνδέεται με την αναγνώριση, την εκπροσώπηση, την εξουσία και τη δυνατότητα των ίδιων των υποκειμένων να μιλούν για τα ίδια.

Η συζήτηση γύρω από την τηλεοπτική σειρά «Σέρρες» και γενικότερα το έργο του Γιώργου Καπουτζίδη αποτέλεσε το βασικό σημείο μέσα από το οποίο αναδείχθηκαν οι διαφορετικές αντιλήψεις γύρω από το ζήτημα της ορατότητας. Παρότι υπήρξαν σημαντικές διαφωνίες ως προς την ποιότητα, τα όρια ή τις αδυναμίες των συγκεκριμένων αναπαραστάσεων, σχεδόν κανένα από τα συμμετέχοντα άτομα δεν αμφισβήτησε τη σημασία που είχαν αυτές για το ελληνικό κοινό.

Στην πρώτη ΟΕΣ, η Α2 εκφράζει έναν από τους βασικότερους προβληματισμούς που επανέρχονται σε ολόκληρο το υλικό, σημειώνοντας ότι:

«με ενόχλησε το ότι μιλάνε όλοι για το ίντερσεξ άτομο εκτός από το ίδιο το άτομο»,

ενώ λίγο αργότερα ο Α4 συμπληρώνει ότι:

«η γνώση δεν σημαίνει αποδοχή, ούτε η ορατότητα είναι πάντα θετική».

Έχει ενδιαφέρον ότι, παρά τις διαφορετικές τους έμφυλες και σεξουαλικές ταυτότητες, και τα δύο υποκείμενα μοιράζονται ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά που συνδέονται με σχετικά προνομιακές κοινωνικές θέσεις, όπως η λευκότητα, το υψηλό μορφωτικό επίπεδο και η μακροχρόνια ενασχόληση με την τέχνη και τον πολιτισμό. Το στοιχείο αυτό φαίνεται να επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο προσλαμβάνουν και συζητούν τα πολιτισμικά έργα, καθώς συχνά αναφέρονται τόσο στην αισθητική όσο και στην πολιτική τους διάσταση. Η McCabe (2007:96) αναφέρει: *«Η διαπραγμάτευση του νοήματος εξαρτάται από ένα ευρύ περιβάλλον ανάγνωσης»*. Ο τρόπος δηλαδή με τον οποίο τα υποκείμενα ερμηνεύουν ένα πολιτισμικό έργο επηρεάζεται από τις γνώσεις, τις εμπειρίες και το πολιτισμικό κεφάλαιο που διαθέτουν - αμφισβητώντας την προϋπάρχουσα πολιτισμικά προσδιορισμένη θέση τους. Έτσι, οι αναγνώσεις τους δεν προκύπτουν μόνο από την προσωπική ταύτιση με το περιεχόμενο του έργου, αλλά και από τα ευρύτερα κοινωνικά και πολιτισμικά πλαίσια μέσα στα οποία έχουν διαμορφωθεί.

Το Butler (2020) υποστηρίζει ότι το κρίσιμο ερώτημα δεν αφορά μόνο το ποιος εμφανίζεται στη δημόσια σφαίρα αλλά και υπό ποιους όρους αυτή η εμφάνιση καθίσταται δυνατή. Αντίστοιχα, η Ahmed (2017) επισημαίνει ότι οι θεσμοί συχνά ενσωματώνουν τη γλώσσα της διαφορετικότητας χωρίς να μεταβάλλουν ουσιαστικά τις δομές εξουσίας που παράγουν αποκλεισμούς. Οι δύο αυτές τοποθετήσεις μετατοπίζουν τη συζήτηση από το ερώτημα της παρουσίας στο ερώτημα της φωνής και της εξουσίας. Δεν αρκεί μια ταυτότητα να εμφανίζεται στον δημόσιο χώρο· σημασία έχει ποιος/α/ο μιλά γι' αυτήν, από ποια θέση και με ποιον τρόπο. Η τοποθέτηση της A2 παραπέμπει στην Spivak (2024) η οποία υποστηρίζει ότι δεν είναι το ίδιο να μιλά κανείς για μια κοινωνική ομάδα στην οποία ανήκει, με το να μιλά ως τρίτος εκ μέρους της. Τα πιο περιθωριοποιημένα υποκείμενα συχνά δεν στερούνται φωνής, αλλά στερούνται την δυνατότητα να ακουστεί και να αναγνωριστεί η φωνή τους μέσα στον κυρίαρχο δημόσιο λόγο. Για τον λόγο αυτό, η εκπροσώπηση αποτελεί πάντα ένα σύνθετο πολιτικό ζήτημα.

Η Nancy Fraser (2000) υποστηρίζει ότι η κοινωνική δικαιοσύνη συνδέεται όχι μόνο με τις οικονομικές ανισότητες αλλά και με την κοινωνική αναγνώριση διαφορετικών εμπειριών και ταυτοτήτων. Ωστόσο, η αναγνώριση δεν είναι πάντοτε απελευθερωτική, καθώς μπορεί να παράγει νέους αποκλεισμούς όταν οι ίδιες οι κοινότητες δεν έχουν λόγο στον τρόπο με τον οποίο εκπροσωπούνται (Spivak, 2024).

Η συζήτηση ανέδειξε ότι η αξία της ορατότητας δεν αξιολογείται αποκλειστικά με βάση την αισθητική αρτιότητα και πολιτική της ορθότητα αλλά και με βάση την κοινωνική της αποτελεσματικότητα. Χαρακτηριστική είναι η παρέμβαση της A3, η οποία, παρότι ασκεί κριτική στον Καπουτζίδη, υποστηρίζει ότι:

«εγώ επειδή είμαι και από χωριό θεωρώ πως κάπως βοηθάει την κοινωνία, γιατί κάποια άτομα μπορεί να το ακούσουν και να τους έρθει λίγο πιο ήπια, πιο απαλά. Θα το δει αυτή η θεία στο χωριό και θα το ακούσει».

Αντίστοιχα, η B3 από την δευτερη ΟΕΣ θεωρεί ότι η απλότητα της αφήγησης αποτελεί συνειδητή επιλογή ώστε να μπορέσουν να κατανοήσουν ζητήματα φύλου και σεξουαλικότητας άνθρωποι που «δεν καταλαβαίνουν τίποτα», όπως γονείς, συγγενείς ή θεατές χωρίς προηγούμενη επαφή με τη ΛΟΑΤΚΙ+ κοινότητα.

Η παρέμβασή τους μεταφέρει τη συζήτηση από την θεωρία στην αποτελεσματικότητα. Η σημασία μιας αναπαράστασης δεν εξαρτάται αποκλειστικά από το αν είναι πολιτικά ορθή, αλλά και από το αν μπορεί να λειτουργήσει ως σημείο επαφής για κοινά που δεν έχουν προηγούμενη εξοικείωση με ΛΟΑΤΚΙ+ ζητήματα. Η τοποθέτηση αυτή επανέρχεται με διαφορετικές μορφές και στις άλλες ομάδες. Ακόμη και όταν τα υποκείμενα εντοπίζουν προβλήματα ή απλουστεύσεις στις αναπαραστάσεις, αναγνωρίζουν ότι αυτές μπορούν να λειτουργήσουν ως ένα πρώτο σημείο επαφής για ανθρώπους που δεν έχουν προηγούμενη εξοικείωση με ζητήματα φύλου και σεξουαλικότητας.

Σε πολλές περιπτώσεις η συζήτηση μετατοπίζεται από το αίτημα της ορατότητας στο αίτημα της κανονικοποίησης. Η A1 το συνοψίζει χαρακτηριστικά λέγοντας:

«βάλε μια λεσβία και μην το κάνεις περίεργο επειδή είναι λεσβία».

Το αίτημα εδώ δεν είναι η εξαφάνιση της ταυτότητας αλλά η αποδέσμευσή της από την ανάγκη συνεχούς εξήγησης, δικαιολόγησης ή δραματοποίησης. Πρόκειται για μια μορφή αναγνώρισης που δεν βασίζεται στην εξαίρεση αλλά στην καθημερινότητα.

Στην τρίτη ΟΕΣ αναπτύσσεται ένας ιδιαίτερα ενδιαφέρων λόγος γύρω από την ταυτότητα. Τόσο ο C3 όσο και ο C1 αμφισβητούν έμμεσα την ιδέα ότι τα άτομα ορίζονται πρωτίστως από τις έμφυλες ή σεξουαλικές τους ταυτότητες. Η φράση του C1.:

«δεν ξυπνάει ένα άτομο το πρωί να σκέφτεται τα ταυτοτικά του ζητήματα, οι άλλοι του τα βάζουν να τα σκέφτεται»

αποτελεί ίσως την πιο χαρακτηριστική στιγμή της συζήτησης.

Σύμφωνα με το Butler (2009), οι ταυτότητες αποτελούν κοινωνικές κατηγορίες που αποκτούν νόημα μέσα από σχέσεις εξουσίας. Για τον λόγο αυτό, δεν τις αντιμετωπίζει ως σταθερές και αμετάβλητες. Αντίθετα, υποστηρίζει ότι η ρευστότητά τους αμφισβητεί τους κυρίαρχους κανόνες, ενώ η περιχαράκωση σε συγκεκριμένες ταυτότητες μπορεί να αναπαράγει νέες μορφές αποκλεισμού και εξουσίας.

Παράλληλα, οι τοποθετήσεις των συμμετεχόντων μετατοπίζουν τη συζήτηση από τις ίδιες τις ταυτότητες προς την αναγνώριση μιας κοινής ευαλωτότητας που διαπερνά διαφορετικές εμπειρίες και κοινωνικές θέσεις. Το κρίσιμο σημείο δεν είναι μόνο η διεκδίκηση ορατότητας για συγκεκριμένες ομάδες, αλλά και η δυνατότητα να δημιουργούνται σχέσεις και μορφές κοινότητας που υπερβαίνουν τις επιμέρους ταυτότητες, χωρίς να τις ακυρώνουν. Έτσι, η αναγνώριση δεν προκύπτει μόνο μέσα από τη διαφορά, αλλά και μέσα από την επίγνωση όσων μας συνδέουν ως ανθρώπους.

Απέναντι σε αυτή τη θέση, ο B2 διατυπώνει μια διαφορετική προσέγγιση της ορατότητας. Όπως αναφέρει, όσο μεγαλώνει τον ενδιαφέρει όλο και περισσότερο αν ένα έργο προέρχεται από ΛΟΑΤΚΙ+ δημιουργούς ή συμμάχους της κοινότητας και λιγότερο η αισθητική του αρτιότητα:

«Εγώ προτιμώ να δώσω βήμα σε αυτό, ακόμη και αν δεν είναι ο νέος Μπετόβεν»

Η τοποθέτησή του δεν αφορά μόνο την προτίμηση σε κουήρ έργα αλλά αποτελεί ουσιαστικά αμφισβήτηση των ίδιων των κριτηρίων με τα οποία ορίζεται η «καλή τέχνη». Για τον B2, το ζητούμενο είναι πρώτα να υπάρξει χώρος για τις κουήρ φωνές και εμπειρίες στον δημόσιο λόγο. Η συζήτηση για την ποιότητα ή την αξία του έργου έρχεται σε δεύτερο επίπεδο, καθώς για πολλά χρόνια και μέχρι σήμερα αυτές οι φωνές απουσιάζουν ή αποκλείονται από την πολιτισμική εκπροσώπηση.

«Ίσως επειδή μεγαλώνω και κάπως το βλέπω πως είναι η δική μου επιβίωση έναντι της δικής σου ή η δική μου επιβίωση τη στιγμή που με έχετε βάλει στο περιθώριο ή ακόμα περισσότερο με βάζετε τώρα [...] το βλέπω πιο πεισματικά [...] π.χ το Sam Albatros²¹ που είναι συγγραφέας, μάλλον δεν είναι ο καινούριος Ταχτσής, αλλά είναι σημαντικό να έχουμε κουήρ φωνές και να παράγουμε και εμείς τέχνη και να παράγουμε και εμείς έρευνα».

Σε συζήτηση για την σειρά “Σέρρες”, η B1 επισημαίνει ότι, παρά το γεγονός ότι την θεωρεί «groundbreaking» για τα ελληνικά δεδομένα, της φαίνεται ταυτόχρονα

«πολύ sad πως ήταν groundbreaking μια τέτοια σειρά το 2025».

Η παρατήρηση αυτή συνοψίζει μια ευρύτερη αίσθηση που διατρέχει τη συζήτηση: η σειρά αναγνωρίζεται ως σημαντική όχι επειδή ξεπερνά τα πρότυπα εκπροσώπησης, αλλά επειδή λειτουργεί μέσα σε ένα ελληνικό πλαίσιο όπου η ορατότητα εξακολουθεί να είναι περιορισμένη.

²¹ [sam albatros](#): «συγγραφέ@, ποιητ@, μεταφραστ@, καλλιτέχν@ & πανεπιστημιακ@ με βάση το Λονδίνο».

Παρότι αρκετά άτομα ασκούν κριτική στη σειρά, σχεδόν κανείς δεν αμφισβητεί τη σημασία της. Ο Β2 - ως κούρη 30 ετών στο μεταίχμιο μεταξύ δύο γενιών millennials και gen z, αναφέρει ότι η σειρά τού φαίνεται:

«γραμμένη από κάποιον boomer-millennial»,

ωστόσο επιμένει ότι είναι σημαντικό να υπάρχει γιατί δημιουργείται

«από ΛΟΑΤΚΙ άτομα για ΛΟΑΤΚΙ άτομα».

Στην τρίτη ΟΕΣ, η ορατότητα εμφανίζεται κυρίως ως εργαλείο αναγνώρισης και κοινωνικής κατανόησης. Εδώ, η συζήτηση γύρω από τις «Σέρρες» και τον Γιώργο Καπουτζίδη αποκτά σαφώς διαφορετικό χαρακτήρα από εκείνον των προηγούμενων ομάδων. Τα υποκείμενα προσπερνούν και σε μεγάλο βαθμό καταρρίπτουν πιθανές αδυναμίες ή στερεοτυπικές πλευρές της αναπαράστασης, και υπερτονίζουν την δυνατότητα της σειράς να καταστήσει ορατές εμπειρίες που μέχρι πρότινος ήταν αόρατες για το ευρύ κοινό.

Η σημασία αυτής της διαδικασίας αναδεικνύεται ακόμη πιο έντονα στις αφηγήσεις των ίντερσεξ συμμετεχόντων. Στη δεύτερη ΟΕΣ, ο Β6 περιγράφει ότι η παρουσία ενός ίντερσεξ χαρακτήρα στις *Σέρρες* λειτούργησε ως προσωπικό σημείο αναφοράς:

«Μου έδωσε ένα πάτημα να μπορώ να εξηγή σε φίλους μου τι σημαίνει, γιατί μία στο τόσο με ρωτάνε και δεν έχω τι να τους πω. Και γενικότερα μου αρέσει σε σειρές να βλέπω κάτι που με εκπροσωπεί».

Η αναπαράσταση εδώ δεν λειτουργεί μόνο σε συμβολικό επίπεδο αλλά αποκτά πρακτική σημασία στην καθημερινή ζωή. Γίνεται εργαλείο επικοινωνίας, αυτοπροσδιορισμού και κατανόησης.

Ακόμη πιο χαρακτηριστική είναι η τοποθέτηση του C3 στην τρίτη ΟΕΣ, ο οποίος συνδέει άμεσα τη σειρά με τη δική του εμπειρία ως ίντερσεξ τρανς άτομο αναφερόμενος στον Γ. Καπουτζίδη:

«Επικοινωνήσε με τα ίντερσεξ άτομα, ήθελε να μας δώσει φωνή και το έκανε με προσοχή και φροντίδα. Το έκανε με πολύ σεβασμό και ευγένεια. Εγώ πολύ πρόσφατα έμαθα πως είμαι ίντερσεξ τυχαία. Πηγαίνοντας για ένα χειρουργείο στις εξετάσεις. Ήταν σοκαριστικό αλλά ταυτόχρονα και λυτρωτικό. Κατάλαβα πολλά πράγματα για εμένα. Και ξέρω πολύ κόσμο που κατάλαβε τι είμαι μέσα από την σειρά. Το έδωσε πολύ ωραία».

Η αφήγηση αυτή αναδεικνύει μια διάσταση της ορατότητας που εμφανίζεται επανειλημμένα στο υλικό: η αναπαράσταση δεν αφορά μόνο όσους βρίσκονται εκτός μιας κοινότητας αλλά και τα ίδια τα μέλη της. Η δυνατότητα να δει κανείς μια εμπειρία που μέχρι πρότινος ήταν αόρατη μπορεί να λειτουργήσει ως διαδικασία αναγνώρισης του εαυτού, αλλά και ως μηχανισμός κοινωνικής νομιμοποίησης μιας ταυτότητας.

Παράλληλα, τα υποκείμενα ανέδειξαν επανειλημμένα τα όρια της ορατότητας. Η εμπειρία της Α1, η οποία πέρασε την εφηβία της στην ελληνική επαρχία την δεκαετία 2000-2010 αποτελεί ένα από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα. Αναφερόμενη στις τηλεοπτικές αναπαραστάσεις που συνόδευσαν την παιδική και εφηβική της ηλικία, σημειώνει:

«Εγώ μεγάλωσα σαν γκέι άτομο - δεν το ήξερα τότε αλλά έβλεπα στην τηλεόραση συνέχεια πως το να είσαι γκέι, λεσβία κλπ ήταν κωμικό στοιχείο, οπότε εγώ, όταν το κατάλαβα, φρίκαρα στη ζωή μου. Τι θα κάνω τώρα; Είμαι αυτό;».

Η αφήγηση αυτή υπενθυμίζει ότι η ορατότητα δεν είναι πάντοτε απελευθερωτική. Ορισμένες αναπαραστάσεις μπορεί να παράγουν ντροπή, φόβο ή αίσθηση μη κανονικότητας (McCabe, 2007).

Η τηλεόραση παρέχει πρότυπα μέσα από τα οποία τα άτομα μαθαίνουν ποιες ταυτότητες θεωρούνται κανονικές, επιθυμητές ή κοινωνικά αποδεκτές. Όπως υποστηρίζει η Susan Witt (2000), αποτελεί έναν από τους βασικούς φορείς έμφυλης

και σεξουαλικής κοινωνικοποίησης, καθώς τα παιδιά και οι έφηβοι διαμορφώνουν αντιλήψεις για το φύλο και τη σεξουαλικότητα μέσα από τις επαναλαμβανόμενες εικόνες που προσφέρει. Παράλληλα, οι Martha Lauzen, David Dozier και Nora Horan (2008) έχουν δείξει ότι τα ΜΜΕ συμβάλλουν ενεργά στη φυσικοποίηση έμφυλων και σεξουαλικών στερεοτύπων, μέσα από τους κοινωνικούς ρόλους που αποδίδουν στους χαρακτήρες τους. Η εμπειρία της Α1 αποτυπώνει ακριβώς αυτή τη διαδικασία: η σύνδεση της μη ετεροκανονικής σεξουαλικότητας με το κωμικό στοιχείο δεν παρέμεινε στο επίπεδο της αναπαράστασης, αλλά επηρέασε τον τρόπο με τον οποίο η ίδια κατανόησε την εαυτή της.

Οι παραπάνω αφηγήσεις παραπέμπουν στην συζήτηση γύρω από την κουηρ ορατότητα και την αναγνώριση. Όπως υποστηρίζει η Ahmed (2017), ορισμένες ταυτότητες γίνονται πιο εύκολα ορατές και αναγνωρίσιμες από άλλες, καθώς οι κοινωνικοί χώροι οργανώνονται γύρω από συγκεκριμένες νόρμες. Η Fraser (2000) επισημαίνει ότι η αναγνώριση δεν αφορά μόνο την παρουσία μιας ταυτότητας στον δημόσιο χώρο αλλά και τη δυνατότητα ισότιμης κοινωνικής συμμετοχής. Υπό αυτή την έννοια, η ορατότητα αποκτά ιδιαίτερη σημασία για ομάδες που ιστορικά έχουν αποκλειστεί ή έχουν παραμείνει αόρατες στον κυρίαρχο δημόσιο λόγο. Αντίστοιχα, το Butler (2009) επισημαίνει ότι το ζήτημα δεν είναι μόνο ποιο γίνεται ορατό αλλά και ποιο μπορεί να αναγνωριστεί ως κοινωνικά κατανοητό και αποδεκτό υποκείμενο. Η αναγνώριση, επομένως, δεν αφορά απλώς την παρουσία αλλά και τους όρους υπό τους οποίους αυτή καθίσταται δυνατή.

Συνολικά, το υλικό των τριών ΟΕΣ δείχνει ότι η ορατότητα αντιμετωπίζεται ταυτόχρονα ως αναγκαιότητα και ως πεδίο κριτικής. Τα υποκείμενα αναγνωρίζουν τη σημασία της παρουσίας ΛΟΑΤΚΙ+ εμπειριών στον δημόσιο λόγο, ιδιαίτερα σε ένα ελληνικό πλαίσιο όπου η εκπροσώπηση παραμένει περιορισμένη. Την ίδια στιγμή, όμως, επισημαίνουν ότι η παρουσία από μόνη της δεν αρκεί. Η ουσιαστική αναγνώριση προϋποθέτει τη δυνατότητα των ίδιων των υποκειμένων να μιλούν για αυτά, να εμφανίζονται ως σύνθετοι άνθρωποι και να αναγνωρίζονται πέρα από στερεοτυπικές ή μονοδιάστατες κατηγορίες. Μέσα από αυτή την έννοια, η

ορατότητα δεν αποτελεί το τέλος της διεκδίκησης αλλά το σημείο εκκίνησης μιας ευρύτερης διαδικασίας κοινωνικής αναγνώρισης και τοποθέτησης.

6.3 Αναπαραστάσεις, Εκπροσώπηση και Διαθεματικότητα

Η συζήτηση γύρω από τις ΛΟΑΤΚΙ+ αναπαραστάσεις δεν αφορά μόνο το αν μια ταυτότητα εμφανίζεται στα ΜΜΕ ή στην ποπ κουλτούρα, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο εμφανίζεται. Για μεγάλο μέρος του 20ού αιώνα, οι ΛΟΑΤΚΙ+ χαρακτήρες είτε απουσίαζαν από τα πολιτισμικά προϊόντα είτε εμφανίζονταν μέσα από συγκεκριμένους επαναλαμβανόμενους τύπους: τον gay άνδρα ως καρικατούρα, την άγρια λεσβία, το επικίνδυνο τρανς άτομο ή το κουήρ υποκείμενο που οδηγείται αναπόφευκτα στην τιμωρία ή τον θάνατο. Οι αναπαραστάσεις αυτές δεν λειτούργησαν απλώς ως αφηγηματικά μοτίβα αλλά ως τρόποι μέσω των οποίων η κοινωνία μάθαινε ποια σώματα και ποιες επιθυμίες θεωρούνται κανονικές και ποιες αποκλίνουσες (Yep & Charan, 2024).

Η κουήρ θεωρία ανέδειξε ότι τα μέσα ενημέρωσης και η ποπ κουλτούρα συμμετέχουν ενεργά στη συγκρότηση κοινωνικών αντιλήψεων γύρω από το φύλο και τη σεξουαλικότητα. Ταυτόχρονα, η συζήτηση γύρω από την εκπροσώπηση δεν περιορίζεται στην παρουσία συγκεκριμένων ταυτοτήτων αλλά επεκτείνεται και στο ζήτημα της φωνής. Η Spivak (2024), γράφοντας για τις γυναίκες του Παγκόσμιου Νότου, υπενθυμίζει ότι η εκπροσώπηση αποτελεί μια σύνθετη και συχνά αντιφατική διαδικασία. Αν χρησιμοποιήσουμε την ίδια λογική για τα ίντερσεξ άτομα στην Ελλάδα, δεν αρκεί να εμφανίζεται μια περιθωριοποιημένη ομάδα στον δημόσιο λόγο, σημασία έχει ποιό μιλά, από ποια θέση και με ποια δυνατότητα αυτοπροσδιορισμού. Η παρουσία ενός ίντερσεξ χαρακτήρα, για παράδειγμα, δεν εξασφαλίζει από μόνη της ότι οι εμπειρίες του γίνονται κατανοητές ή αυτομάτως αποκτά χώρο να μιλήσουν για τον/τη/το εαυτό/ή τους/τις. Το ερώτημα της εκπροσώπησης είναι ταυτόχρονα ερώτημα εξουσίας.

Αυτή η προβληματική επανέρχεται διαρκώς στις σύγχρονες κουήρ διεκδικήσεις, όπου η απαίτηση για μεγαλύτερη ορατότητα συνοδεύεται από την απαίτηση για πιο σύνθετες και λιγότερο στερεοτυπικές αναπαραστάσεις. Το ζητούμενο της εκπροσώπησης μετακινείται έτσι από τη διεκδίκηση της ορατότητας προς τη διεκδίκηση της πολυπλοκότητας (Yep & Charan, 2024).

Παράλληλα, η διαθεματική προσέγγιση υπενθυμίζει ότι η ορατότητα δεν κατανέμεται ισότιμα ούτε στο εσωτερικό της ίδιας της ΛΟΑΤΚΙ+ κοινότητας. Η Kimberle Crenshaw (1989) έχει δείξει ότι οι κοινωνικές ανισότητες παράγονται μέσα από τη διασταύρωση διαφορετικών αξόνων εξουσίας, όπως το φύλο, η φυλή, η τάξη και η σεξουαλικότητα. Η παρατήρηση αυτή αποκτά ιδιαίτερη σημασία όταν εξετάζονται οι πολιτισμικές αναπαραστάσεις. Ορισμένες ταυτότητες εμφανίζονται συχνότερα και με μεγαλύτερη κοινωνική αποδοχή από άλλες. Οι λευκοί, μεσοαστοί gay άνδρες έχουν ιστορικά αποκτήσει πολύ μεγαλύτερη ορατότητα σε σχέση με τρανς άτομα, λεσβίες γυναίκες, ίντερσεξ άτομα ή κουήρ υποκείμενα που είναι αντικείμενα πολλαπλών μορφών αποκλεισμού.

Ένα ακόμη σημαντικό στοιχείο της συζήτησης είναι η αναγνώριση των διαφοροποιήσεων στο εσωτερικό των ίδιων ΛΟΑΤΚΙ+ κοινοτήτων. Το ζήτημα αυτό είχε ήδη αναδειχθεί στην δεύτερη ΟΕΣ μέσα από τις παρεμβάσεις της Β1 γύρω από τη φυλή, το blackness, την αποικιοκρατία και τις άνισες μορφές ορατότητας μεταξύ διαφορετικών ΛΟΑΤΚΙ+ υποκειμένων. Στην τρίτη ΟΕΣ η ίδια λογική επανέρχεται, αλλά μέσα από διαφορετική οπτική. Ο C1 επισημαίνει ότι η κοινωνική ορατότητα δεν κατανέμεται ισότιμα, συγκρίνοντας για παράδειγμα τη θέση μιας λεσβίας γυναίκας με εκείνη ενός οικονομικά εύπορου, κοινωνικά αποδεκτού gay άνδρα:

«Υπάρχουν διαβαθμίσεις στην ορατότητα. Π.χ. μια λεσβία είναι πιο “ενοχλητική” - με συγχωρείτε για την χρήση της λέξης - γιατί είναι και γυναίκα και ομοφυλόφιλη, έχει δηλ να αντιμετωπίσει δύο στερεότυπα που πρέπει να παλέψει σε σχέση με έναν καλοβαλμένο οικονομικά γυμνασμένο γκέι άντρα με

καλή δουλειά και αυτοκίνητο. Υπάρχει δηλ η ταξική σκοπιά του θέματος που παίζει πολύ μεγάλο ρόλο ».

Στην δεύτερη ΟΕΣ, η συζήτηση γύρω από τα στερεότυπα αναδεικνύει μία σημαντική διαφωνία. Ο Β5 υποστηρίζει ότι οι περισσότεροι gay χαρακτήρες στην ελληνική τηλεόραση παρουσιάζονται ως καρικατούρες, θηλυπρεπείς ή χλευαστικοί και ότι σπάνια αναγνωρίζει τον εαυτό του σε αυτές τις αναπαραστάσεις:

«κανένας σχεδόν χαρακτήρας εμένα δεν με αντιπροσωπεύει... δηλαδή το δικό μου πρότυπο γκέι και των φίλων μου δεν υπάρχει καθόλου στην τηλεόραση, συνήθως αντιμετωπίζονται ως καρικατούρες, θηλυπρεπείς μέσα στο όριο του χλευασμού και αυτό είναι που αποτυπώνεται τελικά και το βλέπω δηλαδή από τους συγγενείς μου, από τους γονείς μου, από τον πατέρα μου, ότι όταν έχεις στο μυαλό σου έναν γκέι σου έρχεται στο μυαλό ο Σπύρος Μπιμπίλας από το Κωνσταντίνου και Ελένης και δεν μπορεί να καταλάβει πως υπάρχει και η άλλη πλευρά »,

Η αφήγηση αυτή αναδεικνύει ένα από τα βασικά όρια της αναπαράστασης: ακόμη και όταν υπάρχει ορατότητα, αυτή συχνά αφορά συγκεκριμένες, επαναλαμβανόμενες και κοινωνικά αναγνωρίσιμες στερεοτυπικές εκδοχές μιας ταυτότητας. Η πολυπλοκότητα της εμπειρίας χάνεται και αντικαθίσταται από περιορισμένους τύπους χαρακτήρων, οι οποίοι λειτουργούν περισσότερο ως σύμβολα παρά ως σύνθετα ανθρώπινα πρόσωπα. Ο Hall υποστηρίζει ότι η αναπαράσταση δεν είναι μια ουδέτερη διαδικασία απεικόνισης της πραγματικότητας αλλά ένας από τους βασικούς μηχανισμούς μέσω των οποίων παράγεται κοινωνικό νόημα. Οι εικόνες, οι χαρακτήρες και οι αφηγήσεις δεν περιγράφουν απλώς τον κόσμο· συμβάλλουν ενεργά στη συγκρότησή του (Barker & Jane, 2024). Μέσα από αυτή την οπτική, οι στερεοτυπικές αναπαραστάσεις δεν είναι προβληματικές μόνο επειδή είναι ανακριβείς, αλλά επειδή περιορίζουν τις δυνατότητες με τις οποίες συγκεκριμένες ομάδες μπορούν να γίνουν αντιληπτές και να αναγνωριστούν κοινωνικά.

Ωστόσο, η B1 - με τις πολλαπλές ταυτότητες που κατέχει ως κουήρ μαύρη γυναίκα-μεταπορίζει τη συζήτηση επισημαίνοντας ότι, παρόλο που οι λευκοί gay άνδρες έχουν παρουσιαστεί στερεοτυπικά, εξακολουθούν να είναι πολύ πιο ορατοί από άλλες ομάδες της ΛΟΑΤΚΙ+ κοινότητας.

«Παρόλα αυτά δεν θεωρώ ότι είναι και το πιο φλέγον, δηλαδή το κομμάτι του ότι ακόμη έχουμε μεγάλη ανάγκη για την ορατότητα, για το “να με δω κάπου και ας μη με δω ολόκληρη”, θεωρώ ότι ακόμα υπάρχει πολύ μεγάλη δίψα, δεν λέω ότι είναι οκεί να υπάρχει αρνητική *err... misrepresentation* - δεν ξέρω πώς να το πω στα ελληνικά - αλλά ναι, θεωρώ ότι υπάρχει πολύ μεγάλο κενό σε αυτό το κομμάτι, ότι διψάμε πολύ γι αυτό, ότι δεν αφορά μόνο τα κομμάτια, δηλαδή ότι εκεί παίρνουν πάρα πολλά φεμινιστικά κομμάτια, μπαίνουν πολλά *ΒΙΡΟС*²² κομμάτια, *people of color* etc., ότι είναι πολύ πέρα από μόνο στεγνό, κάπως κομματιασμένο το κομμάτι της ΛΟΑΤΚΙ κοινότητας και αυτό είναι ένα κενάκι».

Έτσι εισάγει μια διαθεματική οπτική, σύμφωνα με την οποία το ζήτημα δεν είναι μόνο η ποιότητα της αναπαράστασης αλλά και η άνιση κατανομή της ορατότητας ανάμεσα στις διαφορετικές ταυτότητες.

Οι διαφορετικές εμπειρίες και ταυτότητες επηρεάζουν συνολικά τον τρόπο με τον οποίο τα υποκείμενα προσλαμβάνουν την τέχνη. Χαρακτηριστική είναι η αναφορά της B3 στο *L Word*²³. Παρότι πρόκειται για μια σειρά που θεωρητικά θα έπρεπε να την αφορά άμεσα, επειδή παρουσιάζει λεσβιακές εμπειρίες, η ίδια δηλώνει ότι τελικά ταυτίζεται περισσότερο με το *Heartstopper*²⁴, ένα έργο που απευθύνεται σε πολύ νεότερες γενιές:

²² Black, Indigenous, and People of Color - Μαύροι, Ιθαγενείς και μη λευκοί άνθρωποι

²³ *L Word*: τηλεοπτική σειρά (2004-2009) Ακολουθεί τη ζωή μιας ομάδας κουήρ γυναικών στο Δυτικό Χόλιγουντ. Θεωρείται ορόσημο για τη ΛΟΑΤΚΙ+ εκπροσώπηση, καθώς υπήρξε η πρώτη σειρά με κεντρικό σύνολο λεσβιακών και αμφιφυλόφιλων γυναικείων χαρακτήρων και μία από τις πρώτες που παρουσίασαν τη λεσβιακή εμπειρία από γυναικεία οπτική.

²⁴ Το *Heartstopper* είναι μια βρετανική σειρά *graphic novels*, γραμμένη και εικονογραφημένη από την Alice Oseman. Αφηγείται την ιστορία δύο εφήβων που γνωρίζονται στο σχολείο και σταδιακά ερωτεύονται. Το έργο πραγματεύεται ζητήματα εφηβικής ταυτότητας, σεξουαλικότητας, φιλίας, ψυχικής υγείας και αποδοχής, αποτελώντας ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα σύγχρονης κουήρ πολιτισμικής αναπαράστασης.

«η πρώτη μου ουσιαστική επαφή με κάτι το οποίο πλησιάζει το ότι είμαι στη φάση της ανακάλυψης μου ήταν το L- word, το οποίο όμως L Word εμμμ είναι μονόπλευρο, δεν είδα πράγματα δικά μου πέραν του σεξουαλικού προσανατολισμού, είδα λεσβίες και μπαισεξουαλ είχε και τρανς άτομα - αλλά είναι όλα στο LA, πλούσια με με αναγνώριση, με θέσεις, με σπίτια τεράστια και τα λοιπά και τα λοιπά, ταυτίζομαι πιο πολύ με το Heartstopper το οποίο απευθύνεται σε μία, σε δύο γενιές μετά από μένα, είναι πιο κοντά μου ψυχικά από ότι το L word που θεωρητικά με αφορά απόλυτα γιατί είναι για λεσβίες».

Η παρατήρηση αυτή δείχνει ότι η αναγνώριση δεν προκύπτει αυτόματα από την κοινή ταυτότητα αλλά διαμεσολαβείται από παράγοντες όπως η τάξη, η γεωγραφία, η γενιά, η φυλή και οι καθημερινές εμπειρίες.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο τα δύο συμμετέχοντα υποκείμενα προσλαμβάνουν το ζήτημα της αποικιοκρατίας μέσα από διαφορετικές βιογραφικές και κοινωνικές θέσεις. Η B1 (μαύρη κουήρ γυναίκα) αναφέρεται στην παράσταση *The Convert*²⁵ ως μια εμπειρία έντονης συλλογικής συγκίνησης, εστιάζοντας στη διαγενεακή διάσταση του αποικιακού τραύματος και τις συνέπειές του στο παρόν. Η περιγραφή της δεν περιορίζεται στην αισθητική αξία του έργου αλλά επικεντρώνεται στην αίσθηση μιας κοινής συναισθηματικής εμπειρίας ανάμεσα στο κοινό και τους ηθοποιούς. Η φράση «έλα να δούμε τι συνέβη σε εμάς, έλα να δούμε πώς το κουβαλάμε ακόμα» υποδηλώνει ότι η αποικιοκρατία δεν αντιμετωπίζεται ως ένα ιστορικό γεγονός του παρελθόντος αλλά ως τραύμα που συνεχίζει να έχει επιπτώσεις στο παρόν. Η πρόσληψη αυτή συνδέεται με μετααποικιακές προσεγγίσεις που αντιλαμβάνονται την αποικιοκρατία ως μια διαδικασία της οποίας οι κοινωνικές, πολιτισμικές και ψυχικές συνέπειες παραμένουν ενεργές πολύ μετά το τυπικό τέλος της αποικιακής κυριαρχίας (Stoler, 2008).

Η τοποθέτηση της B3 (λευκή κουήρ γυναίκα) κινείται σε διαφορετική κατεύθυνση. Αφορμώμενη από την αφήγηση της B1, επιχειρεί να συνδέσει την εμπειρία της

²⁵ [The Convert - Wilma Theater](#) (βλ. υποσημείωση 11).

αποικιοκρατίας με την οικογενειακή της ιστορία στην Κύπρο και τις μνήμες βίας που μεταβιβάστηκαν διαγενεακά μέσω της οικογένειάς της. Μέσα από αυτή τη διαδικασία αναζητά κοινά σημεία ανάμεσα στις δύο εμπειρίες και περιγράφει μια έντονη συναισθηματική ταύτιση με ανθρώπους που έχουν υπάρξει υποκείμενα αποικιακής κυριαρχίας. Η αφήγησή της αναδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο τα πολιτισμικά κείμενα μπορούν να ενεργοποιούν προσωπικές και οικογενειακές μνήμες, επιτρέποντας στα υποκείμενα να συνδέουν τη δική τους ιστορία με ευρύτερα ιστορικά γεγονότα. Στην πολιτική του διάσταση προστίθεται και η ιστορική συνείδηση (Παπανικολάου, 2026) και προσεγγίζεται διαφορετικά:

- B1: [...] ήταν μια πάρα πολύ ωραία ματιά στα κομμάτια της αποικιοκρατίας και από τις δύο πλευρές. Δηλαδή και από την πλευρά του αποικιοκράτη και από του ντόπιου, αν δεν κάνω λάθος είχε να κάνει με Κονγκό. [...] Δεν έχω ξανανιώσει να είμαστε όλοι οι θεατές, ήμασταν πραγματικά λες και αναπνέαμε όλοι μαζί, λες και κλαίγαμε όλοι μαζί στο τέλος έκλαιγε όλο το καστ, δηλαδή είχε δημιουργηθεί ένα τεράστιο συναίσθημα, μέσα από το έλα να το δούμε από την άλλη πλευρά, έλα να δούμε τι συνέβη σε εμάς, έλα να δούμε πως το κουβαλάμε ακόμα πάρα πολύ. Πολύ δυνατή, παρά πολύ, την κουβαλάω μαζί μου.
- B3: Τώρα μου έχεις δώσει μία φοβερή πάσα και φαινομενικά δεν θα πάει το μυαλό σου καθόλου, αλλά αυτό το πολύ πολύ έντονο για την αποικιοκρατία το ένιωσα διαβαζοντας το *Μανιφέστο*²⁶ της Bernadine Evaristo η οποία είναι μιγάδα εμμ... και περιγράφει την ιστορία των γονιών της και το πώς βίωσε ως παιδί εμμ... αυτών των δύο ανθρώπων και ως εμμ... *black british person* αλλά και *african british person*²⁷ - δεν ξέρω αν τα λέω σωστά ή όπως πρέπει, αλλά το κοινό σημείο είναι η αποικιοκρατία γιατί είμαι κατά το ήμισυ Κύπρια. Η μαμά μου μεγάλωσε στην Κύπρο, γεννήθηκε την εποχή που ξεκίνησε ο αποικιοκρατικός αγώνας κατά των Βρετανών, η μισή μου οικογένεια υπέφερε πάρα πολύ άσχημα:

²⁶ Μανιφέστο- Πώς να μην τα παρατάς ποτέ (2021) Πρόκειται για ένα αυτοβιογραφικό έργο της Bernadine Evaristo, στο οποίο αναστοχάζεται τη δημιουργική της πορεία, την οικογενειακή της κληρονομιά και τις εμπειρίες που διαμόρφωσαν τη ζωή και το έργο της. [Manifesto - Bernardine Evaristo](#)

²⁷ (σημ.): Απευθύνεται στην B1 και έμμεσα φαίνεται να αποζητά την αποδοχή της.

οι άντρες της οικογένειας στα κρατητήρια, ο παππούς μου βασανίστηκε οικτρά, τους αντιμετώπιζαν ως ανθρώπους δεύτερης κατηγορίας αν και λευκοί, που εκεί είναι, τρελαίνεσαι - ας πούμε λες, ααα οι λευκοί είναι ανώτεροι. Και όμως οι λευκοί έχουν και τους λευκούς σε κατηγορίες και μπορεί να έχουμε κοινά βιώματα ως υποκείμενα της αποικιοκρατίας και να μην πηγαίνει καν το μυαλό μας εκεί- όταν διάβαζα αυτό το βιβλίο φρίκαρα. Φρίκαρα γιατί λες ρε παιδί μου, το κάνει άνθρωπος σε άνθρωπο. Και έχω παραστάσεις και έχω βιώματα άλλων ανθρώπων που πέρασαν ως συλλογική μνήμη σε μένα. Και εκεί δυσκολεύομαι να βρω ισορροπίες. Δυσκολεύομαι γιατί νιώθω πιο κοντά στους ανθρώπους που έχουν υποστεί την αποικιοκρατία παρά φαινομενικά στους - στη δική μου φυλή ας πούμε, να το πούμε έτσι. Μου γέννησε πάρα πολλά ερωτήματα και μου γέννησε και πάρα πολύ έντονα συναισθήματα. Αυτό.

- B1: Πράγματι πολύ ωραίο βιβλίο το Μανιφέστο.

Ωστόσο, ο συγκεκριμένος διάλογος αναδεικνύει και τα όρια της ταύτισης. Παρότι η βρετανική αποικιοκρατία στην Κύπρο υπήρξε βίαιη και τραυματική, η εξίσωση αυτής της εμπειρίας με τις ιστορικές εμπειρίες των μαύρων πληθυσμών που βρέθηκαν στο επίκεντρο της αποικιακής εκμετάλλευσης και του φυλετικού καθεστώτος της αποικιοκρατίας ενέχει τον κίνδυνο να αποσιωπήσει σημαντικές διαφορές. Οι εμπειρίες της αποικιοκρατίας δεν είναι ομοιογενείς και δεν μπορούν να κατανοηθούν έξω από τις ιδιαίτερες σχέσεις φυλής, τάξης, γεωγραφίας και εξουσίας που τις διαμόρφωσαν (Spivak, 2024, Barker & Jane, 2024). Η περίπτωση της B3 δείχνει πώς η συναισθηματική ταύτιση μπορεί να λειτουργήσει ως γέφυρα κατανόησης, αλλά ταυτόχρονα να εξισώσει διαφορετικές ιστορικές εμπειρίες.

Το ενδιαφέρον, ωστόσο, δεν βρίσκεται στο να αξιολογηθεί ποια εμπειρία είναι «πιο έγκυρη», αλλά στο ότι η συγκεκριμένη ανταλλαγή αναδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο τα πολιτισμικά έργα ενεργοποιούν διαφορετικές μνήμες, βιώματα και θέσεις υποκειμένου. Όπως έχουν επισημάνει οι θεωρητικοί της Κριτικής θεωρίας της

φυλής²⁸, για να κατανοήσουμε τις σχέσεις εξουσίας, είναι σημαντικό να ακούμε τις εμπειρίες των ίδιων των ανθρώπων και τον τρόπο με τον οποίο οι ίδιοι νοηματοδοτούν τη ζωή τους, αντί να μιλάμε για αυτούς μέσα από γενικευμένες εξηγήσεις (Parker & Roberts, 2005). Υπό αυτή την έννοια, η συγκεκριμένη συζήτηση δεν αφορά μόνο την αποικιοκρατία αλλά και το ποιος/ποια/ποιο μιλά για αυτήν, από ποια θέση και με ποιον τρόπο παράγεται η ταύτιση με την εμπειρία του άλλου.

Συνολικά, οι συζητήσεις των τριών ΟΕΣ δείχνουν ότι η αναπαράσταση αντιμετωπίζεται ως ένα πεδίο διαρκούς διαπραγμάτευσης. Τα υποκείμενα αναγνωρίζουν τη σημασία της παρουσίας ΛΟΑΤΚΙ+ ατόμων στον δημόσιο λόγο, ταυτόχρονα όμως ασκούν κριτική στους περιορισμούς, τις απλουστεύσεις και τα στερεότυπα που συχνά συνοδεύουν αυτή την παρουσία. Μέσα από το πρίσμα της διαθεματικότητας, αναδεικνύεται ότι η εμπειρία της εκπροσώπησης δεν είναι ίδια για όλες/όλα/όλους, αλλά επηρεάζεται από το φύλο, τη φυλή, την τάξη, την ηλικία και άλλες κοινωνικές θέσεις. Τα ευρήματα συνομιλούν με τις φεμινιστικές και μετααποικιακές προσεγγίσεις που υποστηρίζουν ότι το κρίσιμο ερώτημα δεν είναι μόνο ποιο/α/ος εμφανίζεται, αλλά και ποιο/α/ος μιλά, ποιο/α/ος αφηγείται τις ιστορίες και ποιο/α/ος έχει τη δυνατότητα να ορίζει την/τον εαυτή/ό της/του. Η αναπαράσταση εμφανίζεται ως αναγκαία αλλά όχι επαρκής συνθήκη για την αναγνώριση. Αυτό που διεκδικείται δεν είναι απλώς περισσότερες εικόνες, αλλά η δυνατότητα διαφορετικών υποκειμένων να παρουσιάζονται ως πλήρεις και σύνθετοι άνθρωποι, πέρα από καρικατούρες, στερεότυπα και προκαθορισμένους ρόλους, με τρόπο που να αμφισβητεί τις κυρίαρχες ιεραρχίες και τους αποκλεισμούς που εξακολουθούν να διαμορφώνουν τον δημόσιο λόγο.

²⁸ Η Κριτική Θεωρία της Φυλής (Critical Race Theory) υποστηρίζει ότι ο ρατσισμός δεν είναι μόνο αποτέλεσμα ατομικών προκαταλήψεων ή συμπεριφορών, αλλά είναι βαθιά ενσωματωμένος στους θεσμούς, τους νόμους και τις κοινωνικές δομές. Εξετάζει τον τρόπο με τον οποίο η φυλή και οι φυλετικές ανισότητες παράγονται και αναπαράγονται μέσα από την καθημερινή λειτουργία της κοινωνίας, ακόμη και όταν δεν εμφανίζονται με άμεσο ή εμφανή τρόπο (Johnson, 2015).

6.4 Τέχνη και Πολιτική

Ένα από τα ζητήματα που επανέρχεται διαρκώς στις συζητήσεις των ΟΕΣ αφορά τη σχέση ανάμεσα στην τέχνη, την πολιτική και την κοινωνική αλλαγή. Παρότι οι αφορμές είναι διαφορετικές – από τηλεοπτικές σειρές και μουσικές performances μέχρι την Eurovision, την Παλαιστίνη ή ζητήματα φύλου και σεξουαλικότητας – οι περισσότερες τοποθετήσεις συγκλίνουν στην άποψη ότι η τέχνη δεν μπορεί να διαχωριστεί από τις κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες μέσα στις οποίες παράγεται και προσλαμβάνεται.

Η συζήτηση ξεκινά από την ίδια την εμπειρία της συμμετοχής. Για αρκετά υποκείμενα, η πρόσβαση στην τέχνη δεν αποτελεί αυτονόητη δυνατότητα αλλά ζήτημα που συνδέεται με κοινωνικές και οικονομικές ανισότητες. Η Α1 επισημαίνει ότι

«οι περισσότεροι δεν θα φτάσουν καν εκεί γιατί είναι αποκλεισμένοι»

ενώ ο Α4 παρατηρεί:

«η τέχνη έχει γίνει πολύ ακριβό σπορ πια. Θες 50 ευρώ να πας στο μουσείο της Ακρόπολης και στην Ακρόπολη. Πόσα άτομα μπορούν να το υποστηρίξουν αυτό;».

Η συζήτηση εδώ μετατοπίζεται από το επίπεδο της προσωπικής προτίμησης στις κοινωνικές συνθήκες που καθορίζουν ποιο έχει τη δυνατότητα να συμμετέχει στην πολιτισμική ζωή. Η τέχνη δεν εμφανίζεται ως ουδέτερο αγαθό προσβάσιμο σε όλα αλλά ως πεδίο στο οποίο αναπαράγονται ταξικές και μορφωτικές ανισότητες. Οι αφηγήσεις των υποκειμένων υπενθυμίζουν ότι η σχέση με την τέχνη δεν διαμορφώνεται μόνο από το προσωπικό ενδιαφέρον αλλά και από τις κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες μέσα στις οποίες μεγαλώνουν και ζουν. Η πρόσβαση σε πολιτισμικές δραστηριότητες, η εξοικείωση με συγκεκριμένες μορφές τέχνης και η δυνατότητα συμμετοχής στην πολιτισμική ζωή συνδέονται συχνά με ζητήματα κοινωνικής τάξης και εκπαίδευσης. Ο Pierre Bourdieu (2003) επισημαίνει ότι η

πρόσβαση στον πολιτισμικούς πόρους και η εξοικείωση με συγκεκριμένες μορφές κουλτούρας κατανέμονται άνισα στην κοινωνία, συγκροτώντας αυτό που ονομάζει πολιτισμικό κεφάλαιο. Το πολιτισμικό κεφάλαιο δεν αφορά μόνο τη γνώση ή την κατανάλωση πολιτισμικών αγαθών, αλλά και τις δεξιότητες, τις εμπειρίες και τους τρόπους αντίληψης που επιτρέπουν σε ορισμένα άτομα να αισθάνονται ότι «ανήκουν» σε συγκεκριμένους πολιτισμικούς χώρους, ενώ άλλα αποκλείονται ή αισθάνονται ότι αυτοί οι χώροι δεν τα αφορούν.

Την ίδια στιγμή, η τέχνη περιγράφεται ως κάτι πολύ περισσότερο από αισθητική εμπειρία. Τα υποκείμενα αναφέρονται επανειλημμένα σε έργα που «τους έκαναν να ανατριχιάσουν», να συγκινηθούν ή να επανεξετάσουν τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνονται τον κόσμο γύρω τους. Σε αρκετές περιπτώσεις, η πολιτική σημασία ενός έργου δεν συνδέεται με κάποιο άμεσο μήνυμα αλλά με τη δυνατότητά του να δημιουργεί νέους τρόπους κατανόησης κοινωνικών εμπειριών, αδικιών ή σχέσεων εξουσίας.

Στην τρίτη ΟΕΣ προκύπτει μια σαφής διαφοροποίηση μέσα από την παρέμβαση του C4, ο οποίος φαίνεται να αντιλαμβάνεται την τέχνη περισσότερο ως αισθητική εμπειρία παρά ως πολιτικό ή κοινωνικό εργαλείο. Όταν δηλώνει ότι ενδιαφέρεται κυρίως για τις μελωδίες και δεν επιθυμεί να αναζητά συνεχώς πολιτικά ή κοινωνικά νοήματα στα έργα, διατυπώνει μια θέση που αποκλίνει από τη σαφώς πολιτικοποιημένη αντίληψη των υπόλοιπων συμμετεχόντων ατόμων. Ωστόσο, η τοποθέτηση αυτή δεν αναπτύσσεται ιδιαίτερα, ούτε επηρεάζει καθοριστικά τη δυναμική της συζήτησης. Η ομάδα συγκλίνει σε μεγάλο βαθμό γύρω από την ιδέα ότι η τέχνη οφείλει να συνομιλεί με κοινωνικά ζητήματα και να λειτουργεί ως μέσο προβληματισμού, ορατότητας και διεύρυνσης της σκέψης. Παρότι η C2 και ο C3 έχουν πολύ διαφορετικές κοινωνικές θέσεις, διατυπώνουν με ιδιαίτερη σαφήνεια την άποψη ότι η τέχνη χωρίς κοινωνικό ή πολιτικό περιεχόμενο χάνει σε μεγάλο βαθμό τον λόγο ύπαρξής της. Οι διαφορετικές εμπειρίες τους δεν οδηγούν σε αντίθετες θέσεις, αλλά σε μια κοινή αναγνώριση της σημασίας που μπορεί να έχει η τέχνη ως χώρος ορατότητας και αναγνώρισης.

Σε αντίθεση με την πιο έντονη σύγκρουση, η οποία εμφανίζεται όταν στη δευτερη ΟΕΣ η συζήτηση μεταφέρεται στη σχέση ανάμεσα στο κοινωνικό και το πολιτικό. Ο Β5 δηλώνει ότι τον ενδιαφέρουν τα κοινωνικά ζητήματα αλλά όχι τα πολιτικά, προκαλώντας άμεσες αντιδράσεις:

« [...]όλοι οι καλλιτέχνες πρέπει να εμπλέκονται με την κοινωνία, εντάξει θεωρητικά είναι πνευματικοί άνθρωποι[...] άρα αυτού του είδους τα μηνύματα τα οποία συνδέονται με την κοινωνία και τα δημόσια θέματα, θεωρώ ότι είναι απαραίτητο, αυτός είναι και ο ρόλος ουσιαστικά . Δεν ξέρω για την πολιτική χροιά - γιατί δεν με αφορούν και πολύ τα πολιτικά για να σου είμαι ειλικρινής, αλλά για τα κοινωνικά θέματα θεωρώ πως ναι».²⁹

Η Β1 υποστηρίζει ότι η δυνατότητα να θεωρεί κανείς το πολιτικό ως κάτι που δεν τον αφορά αποτελεί μορφή προνομίου:

«θα πω ότι διαφωνώ κάθετα με αυτό που λέει ο Β5. Με πολλή αγάπη το λέω - θεωρώ ότι έρχεται από μια θέση privilege το να μπορεί κανείς να αγνοεί το πολιτικό και βγαίνει και από τα αποσπάσματα που είδαμε. Αυτό είναι το δικό μου βίωμα, δηλαδή το θεωρώ πρόβλημα άτομα οποιασδήποτε κοινότητας, πόσο μάλλον της ΛΟΑΤΚΙ+ κοινότητας να θεωρούν ότι το πολιτικό δεν τα αφορά. Το λέω μη συγκρουσιακά - ε, απλά αυτό νιώθω, το μοιράζομαι»,

ενώ η Β3 επιμένει ότι κάθε μορφή τέχνης είναι πολιτική πράξη. Ο Β2 συμπληρώνει, υποστηρίζοντας ότι:

«το κοινωνικό ζήτημα είναι πολιτικό και το πολιτικό ζήτημα είναι κοινωνικό».

Η συζήτηση αυτή παραπέμπει άμεσα στη φεμινιστική θέση ότι «το προσωπικό είναι πολιτικό», αναδεικνύοντας πως ζητήματα φύλου, σεξουαλικότητας, οικογένειας ή αναγνώρισης δεν μπορούν να διαχωριστούν από ευρύτερες σχέσεις εξουσίας.

²⁹ Σε αυτό το σημείο υπήρξε διευκρίνηση από την ερευνήτρια πως όταν μιλάμε για πολιτικό δεν εννοούμε κομματικό.

Η σύνδεση της τέχνης με ευρύτερες πολιτικές συγκρούσεις γίνεται ακόμη πιο εμφανής όταν η συζήτηση στρέφεται σε ζητήματα όπως η Eurovision ή η Παλαιστίνη. Εδώ τα συμμετέχοντα υποκείμενα απορρίπτουν σχεδόν ομόφωνα την ιδέα της πολιτικής ουδετερότητας. Η χαρακτηριστική φράση του A4:

«η Eurovision πάντα ήταν πολιτική. Η μη θέση είναι πολιτική»

συνοψίζει μια αντίληψη σύμφωνα με την οποία ακόμη και η αποφυγή πολιτικής τοποθέτησης συνιστά πολιτική στάση. Η τέχνη αντιμετωπίζεται ως πεδίο όπου συγκρούονται αφηγήσεις γύρω από το έθνος, την ταυτότητα, τα ανθρώπινα δικαιώματα, τον πόλεμο και τις παγκόσμιες ανισότητες.

Παράλληλα, η B1 περιγράφει μια σταδιακή μετατόπιση στον τρόπο με τον οποίο αξιολογεί τα πολιτισμικά προϊόντα. Όπως αναφέρει, δυσκολεύεται πλέον να διαχωρίσει την αισθητική από τις πολιτικές και ηθικές της αξίες. Η δήλωσή της:

«δεν θεωρώ καλή τέχνη αυτό που για κάποιον αντικειμενικά μπορεί να είναι καλή τέχνη, γιατί για εμένα δεν είναι, αν δεν με ακουμπάει πουθενά»

αποτυπώνει μια λογική σύμφωνα με την οποία η αξία ενός έργου δεν κρίνεται αποκλειστικά με αισθητικά κριτήρια αλλά και από τη σχέση του με ευρύτερα κοινωνικά ζητήματα. Η θέση αυτή δεν αφορά μόνο το περιεχόμενο των έργων αλλά και το ποιες φωνές ακούγονται, ποιες εμπειρίες αναγνωρίζονται και ποιες εξακολουθούν να αποκλείονται.

Τέλος, η B4 εισάγει μια ακόμη πιο σύνθετη προβληματική γύρω από το artwashing και το pinkwashing. Παρότι αναγνωρίζει τη σημασία έργων όπως οι «Σέρρες», επιμένει ότι δεν αρκεί να εξετάζουμε μόνο το περιεχόμενό τους. Χρειάζεται να εξετάζουμε και το πλαίσιο μέσα στο οποίο παράγονται, τους θεσμούς που τα χρηματοδοτούν, τις πολιτικές σιωπές που τα συνοδεύουν και τις αντιφάσεις των δημιουργών τους. Με αυτόν τον τρόπο, το ερώτημα μετατοπίζεται από το «ποιος εκπροσωπείται» στο «προς όφελος ποιου λειτουργεί τελικά αυτή η εκπροσώπηση».

Με αυτόν τον τρόπο μεταφέρει τη συζήτηση από την πολιτική της αναγνώρισης στην κριτική της ενσωμάτωσης, θέτοντας το ερώτημα κατά πόσο η ορατότητα αρκεί από μόνη της. Η Angela Dimitrakaki (2025) αναφέρει πως η αυξημένη ορατότητα των ΛΟΑΤΚΙ+ σωμάτων και αφηγήσεων δεν συνεπάγεται αυτομάτως την ανατροπή των σχέσεων εξουσίας, καθώς οι μηχανισμοί της αγοράς είναι σε θέση να ενσωματώνουν και να αξιοποιούν ακόμη και μορφές πολιτισμικής αντίστασης.

Παρά τις επιμέρους διαφοροποιήσεις, οι ΟΕΣ συγκλίνουν σε μια βασική θέση: η τέχνη δεν αντιμετωπίζεται ως ουδέτερο αισθητικό αντικείμενο. Είτε ως χώρος συγκίνησης και αναγνώρισης, είτε ως πεδίο κοινωνικής κριτικής, είτε ακόμη ως μηχανισμός αναπαραγωγής κυρίαρχων αφηγήσεων, η τέχνη νοείται ως μέρος των κοινωνικών και πολιτικών διεργασιών της εκάστοτε εποχής της. Το ερώτημα δεν φαίνεται να είναι αν η τέχνη είναι πολιτική, αλλά με ποιους τρόπους γίνεται πολιτική, ποια συμφέροντα εξυπηρετεί και ποιες εμπειρίες και φωνές καθιστά ορατές ή αόρατες.

ΕΝΟΤΗΤΑ 7: Συμπεράσματα

7.1 Συμπεράσματα

Η παρούσα εργασία ξεκίνησε από το ενδιαφέρον για τον τρόπο με τον οποίο η τέχνη και η ποπ κουλτούρα παρεμβαίνουν στις δημόσιες συζητήσεις γύρω από το φύλο και τη σεξουαλικότητα. Η θεωρητική διερεύνηση έδειξε ότι οι πολιτισμικές αναπαραστάσεις δεν αποτελούν απλώς αντανakλάσεις της κοινωνικής πραγματικότητας αλλά ενεργά πεδία παραγωγής νοημάτων, ταυτοτήτων και σχέσεων εξουσίας (Hall,1997). Τα ευρήματα της έρευνας επιβεβαιώνουν αυτή τη θέση, αναδεικνύοντας ότι η σημασία ενός καλλιτεχνικού έργου δεν βρίσκεται μόνο στο περιεχόμενό του αλλά και στους πολλαπλούς τρόπους με τους οποίους προσλαμβάνεται, ερμηνεύεται και ενσωματώνεται στις εμπειρίες των υποκειμένων.

Οι συζητήσεις έδειξαν ότι η τέχνη λειτουργεί ως χώρος αναγνώρισης και νοηματοδότησης της εμπειρίας. Η δυνατότητα ενός ατόμου να δει πλευρές του εαυτού του, της κοινότητάς του ή ανθρώπων που αγαπά να αποκτούν θέση στον δημόσιο χώρο συνδέθηκε με αισθήματα ορατότητας, αποδοχής και συμμετοχής. Με αυτή την έννοια, τα ευρήματα συνομιλούν με τις θεωρήσεις της Fraser (2000) σχετικά με την αναγνώριση και του Butler γύρω από τα όρια του κοινωνικά αναγνωρίσιμου. Η ορατότητα αναδείχθηκε ως σημαντικός παράγοντας, όχι όμως ως αυτοσκοπός. Τα υποκείμενα δεν ενδιαφέρθηκαν μόνο για το αν εμφανίζονται ΛΟΑΤΚΙ+ χαρακτήρες στις πολιτισμικές αναπαραστάσεις, αλλά για το πώς εμφανίζονται, ποιος/α/ό αφηγείται τις ιστορίες τους και κατά πόσο οι ίδιες οι κοινότητες συμμετέχουν στην παραγωγή αυτών των αφηγήσεων (Spivak, 2024).

Παράλληλα, η έρευνα ανέδειξε τη σημασία του συν-αισθήματος ως κεντρικής διάστασης της πολιτισμικής εμπειρίας. Οι αφηγήσεις των υποκειμένων επιβεβαιώνουν την προσέγγιση της Ahmed (2014) ότι τα συναισθήματα δεν ανήκουν αποκλειστικά στο άτομο αλλά κυκλοφορούν ανάμεσα σε σώματα, αφηγήσεις και κοινότητες. Η συγκίνηση, η ταύτιση, η αίσθηση του ανήκειν αλλά και η οργή ή η δυσφορία αναδείχθηκαν ως βασικοί τρόποι μέσα από τους οποίους τα άτομα συνδέονται με την τέχνη. Η πολιτισμική εμπειρία αναδείχθηκε έτσι ταυτόχρονα ως μία συν-αισθηματική, κοινωνική και πολιτική εμπειρία.

Τα ευρήματα ανέδειξαν επίσης τα όρια μιας αντίληψης που ταυτίζει την ορατότητα με την κοινωνική πρόοδο. Οι προβληματισμοί γύρω από το pinkwashing, τις επιφανειακές μορφές συμπερίληψης και την εργαλειοποίηση των ταυτοτήτων επιβεβαιώνουν ότι η παρουσία από μόνη της δεν αρκεί για να αμφισβητήσει τις υπάρχουσες σχέσεις εξουσίας (Puar, 2017). Η έρευνα υποστηρίζει ότι η πολιτική σημασία των πολιτισμικών αναπαραστάσεων δεν εξαρτάται μόνο από την ύπαρξή τους αλλά από το εάν δημιουργούν συνθήκες ουσιαστικής αναγνώρισης, πολυπλοκότητας και συμμετοχής (Vergès, 2021).

Τέλος, η εργασία οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η τέχνη δεν μπορεί να αντιμετωπιστεί ούτε ως απλό εργαλείο κοινωνικής αλλαγής ούτε ως ένας ουδέτερος χώρος αισθητικής απόλαυσης. Όπως αναδείχθηκε τόσο από τη θεωρία όσο και από τα εμπειρικά δεδομένα, αποτελεί πεδίο διαπραγμάτευσης, όπου συνυπάρχουν αντιφάσεις, συγκρούσεις και διαφορετικές πολιτικές αναγνώσεις. Η δύναμή της δεν βρίσκεται απαραίτητα στην ικανότητά της να μετασχηματίζει άμεσα την κοινωνική πραγματικότητα, αλλά στη δυνατότητά της να δημιουργεί χώρους συνάντησης, αναγνώρισης σύγκρουσης και φαντασίας (Muñoz, 2019), καθώς εξακολουθεί να προσφέρει τη δυνατότητα να σκεφτούμε διαφορετικά τον/την/το εαυτό/ή μας, τους/τις/τα άλλους/ες/α και τους τρόπους που μπορούμε να συνυπάρξουμε αρμονικά και με σεβασμό στο μέλλον.

7.2 Αναστοχασμός και Θεσιακότητα της Ερευνήτριας - Αντί Επιλόγου

Στο πλαίσιο της φεμινιστικής και διαθεματικής ερευνητικής προσέγγισης που υιοθετεί η παρούσα εργασία, θεωρώ σημαντικό να αναστοχαστώ τη δική μου θέση σε σχέση με το ερευνητικό αντικείμενο. Όπως αναφέρθηκε και στο κεφάλαιο της μεθοδολογίας, η γνώση δεν παράγεται από μια ουδέτερη ή αποστασιοποιημένη θέση, αλλά διαμορφώνεται μέσα από τις εμπειρίες, τις κοινωνικές θέσεις και τις διαδρομές τόσο των συμμετεχόντων όσο και της ίδιας της ερευνήτριας, μέσα από μια μεταξύ τους σχέση αμοιβαιότητας (Ιγγλέση, 2001).

Η διαδικασία της έρευνας αποτέλεσε και για μένα μια διαδικασία αναστοχασμού. Από την αρχή υπήρχε μια αμηχανία σχετικά με το γεγονός ότι ερευνούσα κοινότητες στις οποίες δεν ανήκω η ίδια. Ως λευκή, cis γυναίκα, με απασχόλησε αρκετές φορές το ενδεχόμενο να είμαι ακόμη μία ερευνήτρια που προσπαθεί να μιλήσει για εμπειρίες που δεν έχει βιώσει η ίδια. Η σκέψη αυτή με συνόδευσε σε όλη τη διάρκεια της έρευνας και λειτούργησε ως υπενθύμιση των ορίων της δικής μου οπτικής. Όπως αναφέρει η Παπαγεωργίου (2010:124) «ο αναστοχασμός είναι αναγκαίος για να υπενθυμίζει τον πολύ σημαντικό ρόλο που διαδραματίζει η διαφορά σε κάθε φάση της ερευνητικής διαδικασίας». Για αυτόν τον λόγο, επέλεξα να γνωστοποιήσω τη

θεσιακότητά μου από την αρχή και να είμαι ειλικρινής σχετικά με τη θέση από την οποία μιλώ. Παρότι αρχικά υπήρξε προβληματισμός ότι θα αισθανθώ σαν «ξένο σώμα», στην πράξη δεν ένιωσα ποτέ παράταιρη μέσα στη διαδικασία. Αντίθετα, οι συζητήσεις με τα συμμετέχοντα άτομα με έκαναν να αισθανθώ ότι αυτό που είχε μεγαλύτερη σημασία ήταν η διάθεση να ακούσω.

Παρότι λοιπόν που δεν ανήκω στις κοινότητες που αποτέλεσαν το επίκεντρο πολλών από τις συζητήσεις της έρευνας, η σχέση μου με την τέχνη υπήρξε καθοριστική σε όλη τη διάρκεια της ζωής μου. Ο τρόπος με τον οποίο έχω βιώσει τη δύναμη της τέχνης επηρέασε αναπόφευκτα και τη συγκεκριμένη έρευνα και την επιλογή μου να ασχοληθώ με αυτή. Η ενδυνάμωση, η αντίσταση, η συγκίνηση και η αίσθηση σύνδεσης που έχω αισθανθεί μέσα από ζωντανές μουσικές εμπειρίες είναι συναισθήματα που έχω συναντήσει ελάχιστες φορές με αντίστοιχη ένταση σε άλλους τομείς της ζωής μου. Ιδιαίτερα στις συλλογικές καλλιτεχνικές εμπειρίες, με γοητεύει πάντοτε η δυνατότητα δημιουργίας δεσμών ανάμεσα σε ανθρώπους που υπό άλλες συνθήκες πιθανότατα δεν θα συναντιούνταν ποτέ. Μέσα από μια συναυλία, μια παράσταση ή γενικά μια καλλιτεχνική εμπειρία μπορεί να δημιουργηθεί σύνδεση με έναν μοναδικό τρόπο με ανθρώπους που μέχρι εκείνη τη στιγμή ήταν απολύτως άγνωστοι. Η εμπειρία αυτή αποτέλεσε έναν από τους λόγους για τους οποίους με ενδιέφερε να διερευνήσω τον ρόλο της τέχνης ως πεδίο συλλογικότητας, αναγνώρισης και συναισθηματικής σύνδεσης.

Παράλληλα, σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της οπτικής μου έπαιξε η εμπειρία μου ως μητέρας δύο μαύρων παιδιών. Η προσπάθεια να κατανοήσω ζητήματα που σχετίζονται με τη διαφυλετική διαφορά, τον δομικό ρατσισμό, την ιστορική αδικία και τις επιπλέον δυσκολίες που μπορεί να αντιμετωπίζει ένα μαύρο άτομο μεγαλώνοντας μέσα σε μια κατά βάση λευκή κοινωνία με έφερε σε επαφή με θεωρητικές και πολιτικές συζητήσεις που διαφορετικά ίσως να μην είχα προσεγγίσει με την ίδια ένταση και ενδιαφέρον. Παρότι οι εμπειρίες αυτές δεν αποτελούν δικές μου βιωμένες εμπειρίες, η καθημερινή εμπλοκή μέσω των παιδιών μου με αυτές με οδήγησε στην ανάγκη να ακούσω, να μάθω και να κατανοήσω όσο το

δυνατόν περισσότερο τις εμπειρίες ανθρώπων που βρίσκονται σε διαφορετικές θέσεις από τη δική μου. Θεωρώ ότι αυτή η διαδρομή επηρέασε καθοριστικά τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνομαι τη διαθεματικότητα και την ανάγκη να εξετάζονται οι κοινωνικές εμπειρίες μέσα από πολλαπλούς και αλληλοσυνδεόμενους άξονες ανισότητας. Ταυτόχρονα, ως γυναίκα έχω βιώσει και η ίδια διαφορετικές μορφές έμφυλης καταπίεσης και αποκλεισμού σε διάφορα στάδια της ζωής μου. Αν και οι εμπειρίες αυτές δεν ταυτίζονται με τις εμπειρίες των ΛΟΑΤΚΙ+ ατόμων που κατά βάση συμμετείχαν στην έρευνα, αποτέλεσαν ένα ακόμη σημείο σύνδεσης με τα ζητήματα εξουσίας και κοινωνικής αναγνώρισης που διαπερνούν το παρόν ερευνητικό έργο.

Η τέχνη υπήρξε για εμένα ένας τρόπος να κατανοώ και να επεξεργάζομαι τον κόσμο και να μετατοπίζομαι μέσα σε αυτόν. Μου έδωσε τις λέξεις, τις εικόνες ή τις κινήσεις που χρειάζομαι για να εκφράσω εμπειρίες και συναισθήματα που δυσκολευόμουν να αρθρώσω διαφορετικά. Με βοήθησε να ταυτιστώ, να αποστασιοποιηθώ, να αναστοχαστώ και να συνδεθώ με άλλους ανθρώπους. Υπήρξε επίσης ένας από τους βασικούς τρόπους με τους οποίους διαχειρίστηκα και συνεχίζω να διαχειρίζομαι το πένθος, προσφέροντας χώρο για θρήνο, μνήμη και επεξεργασία της απουσίας.

Παράλληλα, δεν μπορώ να αποσυνδέσω αυτή την έρευνα από το ιστορικό και πολιτικό πλαίσιο μέσα στο οποίο πραγματοποιήθηκε. Διανύουμε μια περίοδο κατά την οποία η ακροδεξιά ενισχύεται συνεχώς, θεμελιώδη δικαιώματα που κατακτήθηκαν μέσα από δεκαετίες κοινωνικών και πολιτικών αγώνων αμφισβητούνται εκ νέου, ενώ την ίδια στιγμή παρακολουθούμε ζωντανά τη γενοκτονία στην Παλαιστίνη να εκτυλίσσεται μπροστά στα μάτια της διεθνούς κοινότητας η οποία παραμένει αμέτοχη. Μέσα σε αυτό το περιβάλλον, όπου το μέλλον συχνά μοιάζει αβέβαιο και δυστοπικό, θεωρώ ότι η τέχνη αποκτά ακόμη μεγαλύτερη σημασία. Όχι επειδή μπορεί από μόνη της να αλλάξει τον κόσμο, αλλά επειδή μπορεί να δημιουργήσει χώρους αντίστασης, νοήματος και συλλογικότητας. Μπορεί να λειτουργήσει ως καταφύγιο, ως διέξοδος, ως τόπος επεξεργασίας του

φόβου, της θλίψης και της απώλειας, αλλά και ως βήμα μέσα από το οποίο άνθρωποι και κοινότητες μπορούν να μιλήσουν, να γίνουν ορατοί/ές/ά και να διεκδικήσουν χώρο στον δημόσιο λόγο. Για τον λόγο αυτό, η παρούσα έρευνα δεν προέκυψε μόνο από ένα ακαδημαϊκό ενδιαφέρον γύρω από την πολιτισμική πρόσληψη. Προέκυψε επίσης από μια βαθιά προσωπική πεποίθηση ότι η τέχνη εξακολουθεί να αποτελεί έναν από τους σημαντικότερους τρόπους με τους οποίους οι άνθρωποι κατανοούν τον κόσμο, δημιουργούν κοινότητες και διεκδικούν. Όταν η βία, ο αποκλεισμός και ο φόβος κυριαρχούν, η δυνατότητα να δημιουργούμε, να μοιραζόμαστε και να συν-αισθανόμαστε την τέχνη δεν είναι απλώς μια μορφή έκφρασης αλλά ταυτόχρονα και μια μορφή επιβίωσης.

Κλείνοντας, η επαφή με τις εμπειρίες και τα βιώματα που μοιράστηκαν τα υποκείμενα με έκανε να σκεφτώ πιο βαθιά ζητήματα ορατότητας, αποκλεισμού, αποδοχής και ελευθερίας έκφρασης. Προσπάθησα να αφουγκραστώ τις αφηγήσεις τους με σεβασμό και προσοχή, χωρίς να θεωρήσω ότι μπορώ να μιλήσω εκ μέρους τους. Αν κάτι κράτησα από αυτή τη διαδικασία, είναι ότι η έρευνα δεν μετασχηματίζει μόνο τη γνώση που παράγεται, αλλά και το ίδιο το άτομο που την πραγματοποιεί.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ - ΔΙΚΤΥΟΓΡΑΦΙΑ

Ahmed, S. (2017). *Living a Feminist Life*, Duke University Press

Ahmed, S. (2014). *The Cultural Politics of Emotion* (NED-New edition, 2).

Edinburgh University Press <http://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctt1g09x4q>

Ahmed, S. (2012). *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life*.

Duke University Press <https://doi.org/10.2307/j.ctv1131d2g>

Αβραμοπούλου, Ει., (2018). Εισαγωγή. Πολιτικές Εγγραφές του Συν-αισθήματος στο Ει.Αβραμοπούλου (επιμ.), *Το Συν-αίσθημα στο Πολιτικό - Υποκειμενικότητες, Εξουσίες και Ανισότητες στο Σύγχρονο Κόσμο*, Νήσος

Αθανασίου, Α., (2009). Εισαγωγή - Η Πολιτική της Ευάλωτης Ζωής και το Αίτημα της Κριτικής στο Τζ. Μπάτλερ, *Ευάλωτη Ζωή - Οι Δυνάμεις του Πένθους και της Βίας*, Νήσος.

Αυδίκος, Β., (2014). *Οι Πολιτιστικές και Δημιουργικές Βιομηχανίες στην Ελλάδα, Επίκεντρο*.

Barbour, R. & Schostak, J., (2005). Interviewing and Focus groups, in B. Somekh - K. Lewin (eds), *Research Methods in Social Sciences*, Sage Publications, 41-49

Barker, Ch. - Jane, E. (2024). *Πολιτισμικές Σπουδές. Θεωρία και Πρακτική*, (μτφ. Κ. Ιορδανόγλου), εκδ. Τζιόλα

Bourdieu, P. (2003). *Η διάκριση: Κοινωνική Κριτική της Καλαισθητικής Κρίσης* (μτφ. Κ. Καφαμπέλη), εκδ. Πατάκη

Bailey, M. M. (2013). *Butch Queens Up in Pumps: Gender, Performance, and Ballroom Culture in Detroit*. University of Michigan Press. Στο: [Lesbian/Gay/Queer Theate : Butch Queens Up in Pumps : Gender, Performance, and Ballroom Culture in Detroit](#)

Butler, J. (2020). *Η Δύναμη της Μη Βίας*, (μτφ. Γ. Καράμπελας), Αλεξάνδρεια.

Butler, J. (2009). *Αναταραχή Φύλου - Ο Φεμινισμός και η Ανατροπή της Ταυτότητας*, (μτφ. Γ. Καράμπελας), Αλεξάνδρεια.

Βλάχου, Μ., (2026). *Ο Ρόλος των Πολιτιστικών Οργανισμών. Σε τι Μας Αφορά;* Ασίνη

Connell, R. W. (2005). *Masculinities* (2nd ed.), Routledge.

Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, 1989(1), 139–167
<https://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8>

Crenshaw, K. (1991). Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color. *Stanford Law Review*, 43(6), 1241–1299

Dimitrakaki, A. (2025). *Feminism. Art. Capitalism*, Pluto Press.

Duffy, S. (2025). Moral Panics and Legal Projects: Echoes of Section 28 in United Kingdom Transgender Discourse and Law Reform. *Gender and Justice*, 1(1), 78-99, <https://doi.org/10.1332/30333660Y2024D000000008>

Ζορμπά, Μ., (2010). Ηγεμονία και Μετα-ηγεμονία στις Πολιτισμικές Σπουδές, στο Γ. Βούλγαρης (επιμ.) *Στα Μονοπάτια του Αντόνιο Γκράμσι - Πολιτική και Πολιτισμός από το έθνος- κράτος στην παγκοσμιοποίηση*, Θεμέλιο.

[Ηγεμονία και μετα-ηγεμονία στις Πολιτισμικές Σπουδές. Θεωρητική και πολιτική διαδρομή της Γκραμσιανής έννοιας](#)

Filax, G, Sumara, D., Davis, B. & Shogan, D. (2005). Queer Theory/Lesbian & Gay Approaches, in B. Somekh - K. Lewin (eds), *Research Methods in Social Sciences*, Sage Publications, 81-88

Fraser, N. (2000). *Rethinking Recognition*. *New Left Review*, 3, 107–120

Goursaud, B. (2022). *Performance, Hybridity and Convergence in The Poetry of Alice Oswald and Kae Tempest*. *Sillages Critiques*, 33, <https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.14021>

Gillen, J., & Petersen, A., Discourse Analysis, in B. Somekh - K. Lewin (eds), (2005). *Research Methods in Social Sciences*, Sage Publications, 146-153

Giroux, H. (2020). *On Critical Pedagogy*, Bloomsbury στο: [Henry A. Giroux - On Critical Pedagogy \(2020\) | PDF](#)

Halberstam, J., (2013). Charming for the Revolution: A Gaga Manifesto, *e-flux Journal*, issue #44, [Charming for the Revolution: A Gaga Manifesto - Journal #44](#)

Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*, Sage [CULTURAL REPRESENTATIONS AND SIGNIFYING PRACTICES](#)

Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575–599.

hooks, b. (1995). *Art on My Mind: Visual Politics*, The New Press, στο [Art on My Mind: Visual Politics - bell hooks - Monoskop](#)

Ιγγλέση, Χ., (2001). Μέθοδοι και Υποκειμενικότητες. Στο Χ. Ιγγλέση (επιμ.), *Ο Αναστοχασμός στην Φεμινιστική Έρευνα - Σκιαγράφηση μιας Αμφίθυμης Σχέσης*, Οδυσσέας, 15-98

Johnson, L., (2015). From the Anti-Slavery Movement to Now: (RE) Examining the Relationship Between Critical Race Theory and Black Feminist Thought. *Race, Gender & Class*, 22(3–4), 227–243, <https://www.jstor.org/stable/26505358>

Καμπούρη, Ν., (2025). Μετανάστευση, Φύλο και το Διακύβευμα της Θυματοποίησης στο (επίμ. Ν. Καμπούρη & Ό. Λαφαζάνη) *Οριακές Αντιστάσεις - Κριτικές Προσεγγίσεις της Μετανάστευσης*, Αντίποδες.

Lauzen, M. M., Dozier, D. M., & Horan, N. (2008). Constructing Gender Stereotypes Through Social Roles in Prime-time Television. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 52(2), 200–214, <https://doi.org/10.1080/08838150801991971>

Maynard, M. (1994). Methods, Practice and Epistemology: The Debate About Feminism and Research. In M. Maynard & J. Purvis (Eds.), *Women's Lives From a Feminist Perspective*, Taylor & Francis/Routledge, 10-26.

McCabe, J., (2007). *Κινηματογράφος και Φεμινισμός*, (μτφ. Ει. Πυρπασου). Πατάκη.

McCall, L. (2005). The Complexity of Intersectionality. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 30(3), 1771–1800, <https://doi.org/10.1086/426800>

Montell, F. (1999). Focus Group Interviews: A New Feminist Method. *NWSA Journal*, 11(1), 44–71.

Mitchell, N. (2021). *The Cis Gaze: How Trans People Are Viewed Through Cis Eyes*. Trans Substantiation, <https://medium.com/p/6c151f9374ca>

Muñoz, J. E. (2019). *Cruising Utopia, 10th Anniversary Edition: The Then and There of Queer Futurity* (2nd ed., Vol. 50). NYU Press, <http://www.jstor.org/stable/j.ctv335kvs2>

Μιχαηλίδου, Μ. (2022). Φεμινιστικές Σπουδές Επικοινωνίας και Πολιτισμού. Στο Γ. Πετράκη & Μ. Στρατηγάκη (Επιμ.), *Εισαγωγή στις Σπουδές Φύλου*, Αλεξάνδρεια, 89-104

Μιχαηλίδου, Μ. (2012). Εισαγωγή . Στο Α. Γαζή (Επιμ.) *Sex and the City. Ταυτότητα και Αναζήτηση Νοήματος στη Μετανεωτερική Αφήγηση* (σσ. 19-39), Μεταμεσονύκτιες Εκδόσεις.

Oakley, A. (1981). Interviewing Women: A Contradiction in Terms. In H. Roberts (Ed.), *Doing Feminist Research*, Routledge & Kegan Paul, 30-61

Parker, L. & Roberts, L. (2005). Critical Theories of Race, in B. Somekh - K. Lewin (eds), *Research Methods in Social Sciences*, Sage Publications, 74-80

Piper, H. & Simons, H., (2005). Ethical Responsibility in Social Sciences, in B. Somekh - K. Lewin (eds), *Research Methods in Social Sciences*, Sage Publications, 56-64

Puar, J. K. (2017). *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times*, Duke University Press. DOI: <https://doi.org/10.1215/9780822371755>

Παπαγεωργίου, Γ. (2010). *Φύλο και Έρευνα*. Αλεξάνδρεια.

Παπανικολάου, Δ., (2026). *Κάτι Τρέχει με την Οικογένεια, Έθνος, Πόθος και Συγγένεια την Εποχή της Κρίσης*. Πατάκη. (1η εκδοση 2018)

- Rose, D. (2001). *Revisiting Feminist Research Methodologies: A Working Paper*. Status of Women Canada, Research Division
- Scott, S. (2019). *Fake Geek Girls: Fandom, Gender, and the Convergence Culture Industry*, New York University Press.
- Smith, Ph., (2006). *Πολιτισμική Θεωρία, μια Εισαγωγή*, Κριτική.
- Spivak, G. C. (2024). *Μπορούν οι Υποτελείς να Ομιλούν;* (μτφ. Χ. Κολύρη & Π. Τριτσιμπίδας), Ακυβέρνητες Πολιτείες.
- Staiger, J. (1992). Film, Reception and Cultural Studies. *The Centennial Review*, 36(1), 89–104, <https://www.jstor.org/stable/23739835>
- Stoler, A. L. (2008). Imperial Debris: Reflections on Ruins and Ruination. *Cultural Anthropology*, 23(2), 191–219. <http://www.jstor.org/stable/20484502>
- Tempest, K., (2024). *Για τη Σύνδεση*, Εκδόσεις Κείμενα.
- Vergès, F. (2021). *A Feminist Theory of Violence* (M. Thackway, Trans.), Pluto Press, [A Feminist Theory of Violence: A Decolonial Perspective \[1 ed.\] 0745345670, 9780745345673 - DOKUMEN.PUB](https://www.pluto.org.uk/products/a-feminist-theory-of-violence)
- Wareham Morris, K. (2021). Playing for Affect in Counterpublics: The Spoken Word Poetry Event as Affective Play. *Studies in Theatre and Performance*, 41(2), 178–194, [Playing for Affect in Counterpublics: An interdisciplinary Investigation into the Transformative Potential of Spoken Word Hybrid](https://www.jstor.org/stable/27000000)
- Wetherell, M. (2015). Trends in The Turn to Affect: A Social Psychological Critique. *Body & Society*, 21(2), 139–166, <https://doi.org/10.1177/1357034X14539020>

Witt, S. D. (2000). The Influence of Television on Children's Gender Role Socialization. *Childhood Education*, 76(5), 322–324, <https://doi.org/10.1080/00094056.2000.10522124>

Yep, G., & Charan, S. (2024). Media Representations of LGBTQIA+ People. In *The Sage Encyclopedia of LGBTQ+ STUDIES* (2nd ed., Vol. 0, pp. 871-875). SAGE Publications, Inc., <https://doi.org/10.4135/9781071891414.n301>

Zavos, A. (2021). Η Φεμινιστική Προβληματική της Διαθεματικότητας. *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 156, 55–86 <https://doi.org/10.12681/grsr.25947>

Ζακ / Zackie Oh, (2019). *Society Doesn't Fit Me But My Little Black Dress Does*, Το Ροδακινό

Παράρτημα Α: Έντυπο Ενημέρωσης Συμμετεχόντων Ατόμων



ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΣΠΟΥΔΕΣ ΦΥΛΟΥ: ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΕΣ, ΘΕΩΡΙΕΣ, ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ

Έντυπο πληροφόρησης συμμετεχόντων ατόμων

Τίτλος ΜΔΕ: Από την Ορατότητα στην Αναγνώριση: Η Πρόσληψη Κουήρ Πολιτισμικών Αναπαραστάσεων ως Συν-αισθηματική και Πολιτική Εμπειρία

Φοιτήτρια/Ερευνήτρια: Νίκη Λιάκουρα

Έχετε προσκληθεί να συμμετάσχετε σε μία έρευνα που διεξάγεται στο πλαίσιο της εκπόνησης της μεταπτυχιακής διπλωματικής μου εργασίας, με τίτλο: « **Φύλο, Αισθητική και Δημόσιος Λόγος: Καλλιτεχνικές Αντιστάσεις ως Πράξεις Ρωγμών στις Κυρίαρχες Αναπαραστάσεις των ΛΟΑΤΚΙ+.** », υπό την επίβλεψη της καθηγήτριας Νέλλης Καμπούρη και του καθηγητή Δημήτρη Παρσάνογλου.

Το έντυπο που κρατάτε στα χέρια σας θα σας δώσει πληροφορίες για την έρευνα προκειμένου να μπορέσετε ενημερωμένα να αποφασίσετε για το αν θα συμμετάσχετε ή όχι σε αυτήν.

Σας παρακαλώ να αφιερώσετε όσο χρόνο χρειάζεστε για να το διαβάσετε, να το σκεφτείτε και να κάνετε όποιες ερωτήσεις θέλετε. Αν αποφασίσετε να συμμετάσχετε, θα σας ζητηθεί να υπογράψετε αυτό το έντυπο.

1. Ο ΣΚΟΠΟΣ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ:

Σκοπός της έρευνας είναι να διερευνήσει πως συγκεκριμένες καλλιτεχνικές παρεμβάσεις λειτουργούν ως μορφές αντίστασης στις κυρίαρχες έμφυλες και σεξουαλικές αναπαραστάσεις, δημιουργώντας ρωγμές στον δημόσιο λόγο και προτείνοντας εναλλακτικούς τρόπους κατανόησης του φύλου και των ταυτοτήτων.

2. ΤΡΟΠΟΣ ΣΥΜΜΕΤΟΧΗΣ:

Στην περίπτωση που το επιθυμείτε, θα μου ήταν εξαιρετικά βοηθητική η συμμετοχή σας στην έρευνα κατά την οποία θα ήθελα να συζητήσουμε μαζί την προσωπική σας εμπειρία από την επαφή σας με διάφορες μορφές τέχνης.

Λόγω της εμπειρίας σας - σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό και της ενασχόλησής σας με αυτήν προσκαλείστε να συμμετάσχετε στην ποιοτική μου έρευνα με την τεχνική των focus group συνέντευξεων. Η διαδικασία για λόγους αυστηρά επιστημονικούς θα ήταν επιθυμητό να καταγραφεί με τη χρήση μαγνητοφώνου. Η συμμετοχή σας μπορεί να οδηγήσει στην καλύτερη αποτύπωση των αναγκών που συνδέονται με τους στόχους της έρευνας και την (ανα) προσαρμογή των σχετικών πολιτικών και μεθοδολογιών.

3. ΚΙΝΔΥΝΟΙ (Η ΚΟΣΤΟΣ/ΕΠΙΒΑΡΥΝΣΗ) ΑΠΟ ΤΗ ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ ΣΤΗΝ ΈΡΕΥΝΑ:

Η συμμετοχή σας στην έρευνα δεν συνεπάγεται κάποιο κόστος ή επιβάρυνση (εκτός ίσως από το κόστος της μετακίνησής σας προς τον τόπο της συνάντησης/διεξαγωγής της έρευνας) και το χρόνο που θα διαθέσετε για τη συμμετοχή σας σε αυτή.

4. ΥΠΟΧΡΕΩΣΗ ΣΥΜΜΕΤΟΧΗΣ:

Η συμμετοχή σας στην έρευνα είναι απολύτως εθελοντική. Μπορείτε να αρνηθείτε να συμμετάσχετε χωρίς καμία αιτιολογία ή δικαιολογία. Μπορείτε επίσης να αποσυρθείτε από την έρευνα χωρίς την οποιαδήποτε συνέπεια και χωρίς την απαίτηση παροχής οποιασδήποτε εξήγησης. Τα προσωπικά σας δεδομένα μπορούν να διαγραφούν ανά πάσα στιγμή.

5. ΠΡΟΣΤΑΣΙΑ ΙΔΙΩΤΙΚΟΤΗΤΑΣ:

Στο πλαίσιο της έρευνας στην οποία καλείστε να λάβετε μέρος θα τηρηθούν όλοι οι κανόνες ηθικής και δεοντολογίας της έρευνας οι οποίοι αφορούν την εμπιστευτικότητα και την ψευδωνυμοποίηση των προσωπικών σας δεδομένων. Έτσι, οι πληροφορίες που θα δώσετε θα ανωνυμοποιηθούν /ψευδωνυμοποιηθούν και θα κωδικοποιηθούν με τέτοιο τρόπο ώστε να μην είναι δυνατόν να αποκαλυφθεί η ταυτότητά σας σε τρίτους (χρήση κωδικών). Επίσης, η ταυτότητά σας δεν θα αποκαλυφθεί σε πιθανές δημοσιεύσεις, παρουσιάσεις ή επιστημονικές αναφορές που θα προκύψουν από τη συγκεκριμένη μελέτη.

6. ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ:

Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την έρευνα μπορείτε να επικοινωνήσετε στην ηλεκτρονική διεύθυνση της ερευνήτριας Νίκης Λιάκουρα **std532381@ac.eap.gr** ή στην ηλεκτρονική διεύθυνση της επιβλέπουσας Νέλλης Καμπούρη, **kampouri.eleni@ac.eap.gr**.

ΕΝΤΥΠΟ ΕΝΗΜΕΡΗΣ ΣΥΝΑΙΝΕΣΗΣ

Τίτλος ΜΔΕ: Από την Ορατότητα στην Αναγνώριση: Η Πρόσληψη Κουήρ Πολιτισμικών Αναπαραστάσεων ως Συν-αισθηματική και Πολιτική Εμπειρία

Φοιτήτρια/Ερευνήτρια: Νίκη Λιάκουρα

Παρακαλούμε συμπληρώστε τα αντίστοιχα τετραγωνίδια για να δηλώσετε τη συναίνεσή σας

Έχω διαβάσει και έχω κατανοήσει το περιεχόμενο του Εντύπου Πληροφόρησης	ΝΑΙ	☐	ΟΧΙ	☐
Μου δόθηκε αρκετός χρόνος για να αποφασίσω αν θέλω να συμμετέχω σε αυτή τη συζήτηση	ΝΑΙ	☐	ΟΧΙ	☐
Έχω λάβει ικανοποιητικές εξηγήσεις για τη διαχείριση των προσωπικών μου δεδομένων	ΝΑΙ	☐	ΟΧΙ	☐
Καταλαβαίνω ότι η συμμετοχή μου είναι εθελοντική και μπορώ να αποχωρήσω οποιαδήποτε στιγμή χωρίς να δώσω εξηγήσεις και χωρίς καμία συνέπεια.	ΝΑΙ	☐	ΟΧΙ	☐
Κατανοώ ότι αν αποχωρήσω από την έρευνα τα δεδομένα μου θα καταστραφούν.	ΝΑΙ	☐	ΟΧΙ	☐
Γνωρίζω με ποιόν μπορώ να επικοινωνήσω αν επιθυμώ περισσότερες πληροφορίες για την έρευνα	ΝΑΙ	☐	ΟΧΙ	☐
Συναινώ στη μαγνητοφώνηση της συνέντευξης	ΝΑΙ	☐	ΟΧΙ	☐

Ονοματεπώνυμο ατόμου που συμμετέχει:	
Υπογραφή:	Ημερομηνία:

Όνοματεπώνυμο ερευνήτριας:	Νίκη Λιάκουρα

Παράρτημα Β: Οδηγός Συνεντεύξεων Εστιασμένης Συζήτησης

Οδηγός οδηγός ημιδομημένων ερωτήσεων για συνεντεύξεις / focus group

Θέμα: Από την Ορατότητα στην Αναγνώριση: Η
Πρόσληψη Κουήρ Πολιτισμικών Αναπαραστάσεων ως
Συν-αισθηματική και Πολιτική Εμπειρία

1. Συστάσεις (5')

- Ευχαριστίες για την συμμετοχή - 2 λόγια για το μεταπτυχιακό & εμένα - θεσιακότητα.
- Η συζήτηση αφορά εμπειρίες, αντιλήψεις και σκέψεις γύρω από την τέχνη, το φύλο και τη δημόσια έκφραση.
- Δεν υπάρχουν σωστές ή λάθος απαντήσεις. Με ενδιαφέρει πώς εσείς νοηματοδοτείτε αυτά τα ζητήματα.
- Η συμμετοχή είναι εθελοντική, μπορείτε να παραλείψετε ερώτηση ή να σταματήσετε όποτε θέλετε.
- Τα στοιχεία σας θα ψευδονυμοποιηθούν - δεν θα υπάρχει αναγνώριση
- Τα κείμενα συναίνεσης θα έχουν μοιραστεί από πριν και θα ζητηθεί προφορικά η αποδοχή τους και στη συνέχεια μετά το πέρας των συνεντεύξεων και αφού έχουν χρόνο για τυχόν αλλαγή γνώμης ή κάποιες παρατηρήσεις θα δοθεί και γραπτή συναίνεση
- Trigger Warning για κάποιες από τις επιλεγμένες σκηνές (πχ θάνατος Pussey από το Orange is the New Black)
- Συναίνεση για να ξεκινήσει η ηχογράφηση.

2. Εισαγωγικά (15')

1. Πώς θα περιγράφατε τη σχέση σας με την τέχνη? Τι είδος προτιμάτε?
(μουσική, performances, κινηματογράφο ή άλλες μορφές έκφρασης τέχνης)

2. Ποιό είναι το κριτήριο που σας κάνει να επιλέγετε να παρακολουθήσετε ένα έργο?
3. Υπάρχει κάποιο έργο, performance, καλλιτέχνης ή live εμπειρία που σας έχει εντυπωθεί έντονα; Γιατί?
4. Έχετε αισθανθεί ποτέ ότι μια καλλιτεχνική εμπειρία “σας αφορά”; Τι ήταν αυτό που σας έκανε να το αισθανθείτε?

3. Φύλο, αναπαράσταση, αισθητική, επιτελεστικότητα, σώμα, εμπειρία πρόσληψης (20')

- Live από Kae Tempest [KAE TEMPEST on Instagram: "Glastonbury Festival, Know Yourself / I Stand On The Line."](#)
- [ΙΚΤΟΛΑ! 🏳️🌈 Καθιερώθηκε από τη θεία Σταματίνα! - YouTube](#)
- [Elektra Abundance reads a transphobic salesman to FILTH 🔥🔥 | Pose - BBC](#)

1. Τί είναι αυτό που σας τραβάει την προσοχή σε ένα καλλιτεχνικό έργο? Τι περιμένετε να δείτε από ένα καλλιτεχνικό έργο?

2. Έχετε αισθανθεί ποτέ την παρουσία άλλων ζητημάτων πέραν του σκοπού της διασκέδασης στην τέχνη? Μπορείτε να ανακαλέσετε ποιά ήταν αυτά?

3. Θεωρείτε πως συναντώνται στερεοτυπικές απεικονίσεις στην τέχνη και αν ναι με ποιόν τρόπο? Μπορείτε να σκεφτείτε αν τις συναντάτε σε συγκεκριμένες μορφές τέχνης?

4. Έχετε αισθανθεί ότι κάποιο έργο σας έκανε να σκεφτείτε διαφορετικά τον τρόπο που βλέπετε εσάς ή τα άτομα γύρω σας?; -Τι είδους συναισθήματα σας γεννούν τέτοιες καλλιτεχνικές παρεμβάσεις;

(ενδυνάμωση,αμηχανία,θυμό,αναγνώριση, περηφάνεια)

4. Καλλιτεχνικές αντιστάσεις / δημόσιος λόγος, Κοινότητες / απήχηση / συλλογική νοηματοδότηση (20')

- [Κώστας Τουρνάς - Ο Αχιλλέας Από Το Κάιρο - Official Audio Release](#)
- [Κλείσε τα μάτια - Η σκηνή του γκέι φιλιού](#)

- <https://www.facebook.com/ANT1TV/videos/%CE%B1%CF%85%CF%84%CE%AE-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%B1%CE%BD-%CE%AE%CF%84%CE%B1%CE%BD-%CE%B1%CF%80%CE%BF%CE%BA%CE%AC%CE%BB%CF%85%CF%88%CE%B7-%CE%B7-%CE%B8%CE%B5%CE%B9%CE%B1-%CF%83%CF%84%CE%B1%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%AF%CE%BD%CE%B1-%CE%B5%CE%B9%CE%BD%CE%B1%CE%B9-%CF%84%CE%BF-%CE%B9-%CF%83%CF%84%CE%BF-%CE%BB%CE%BF%CE%B1%CF%84%CE%BA%CE%B9/1342507900579769/>
- [Rafeef Ziadah – We Teach Life, Sir. Text-transcription-lyrics-words of poem. | blissonature](#)
- [Orange Is the New Black - Poussey's Death Scene \(S4E12\) | Rotten Tomatoes TV](#)
- [100 Mahairia](#) - Dolly Vara
- [Fontaines D.C show support for Gaza at Primavera Sound - YouTube](#)
- [KNEECAP - Fine Art | Glastonbury 2025](#)
- [Palestine \(feat. Fawzi\)](#)

1. Πιστεύετε πως η τέχνη εμπλέκεται με την κοινωνία και τα δημόσια θέματα? Εντοπίζετε συσχετισμούς μεταξύ καλλιτεχνικής έκφρασης και σημερινών πολιτικών /κοινωνικών ζητημάτων? (και γενικά και γύρω από την σεξουαλικότητα και το φύλο)

(προκαλεί συζήτηση, είναι συγκρουσιακή, βοηθάει στην ορατότητα, προκαλεί αμφισβήτηση)

2. Μπορείτε να θυμηθείτε στιγμή όπου ένα έργο, performance ή live event λειτούργησε σαν κάτι περισσότερο από “τέχνη”; Σας προκάλεσε σκέψεις / προβληματισμούς / συναισθήματα πέρα από την καλλιτεχνική/ αισθητική απόλαυση/ ευχαρίστηση? Τι ήταν αυτό που το διαφοροποίησε και ενεργοποίησε αυτά τα συναισθήματα?

2β. Μπορεί μια τέτοια εμπειρία να ενδυναμώσει μια κοινότητα ή προκαλέσει αίσθηση αναγνώρισης; (crowd synchrony, αίσθηση συλλογικότητας, το ανήκειν, αντίσταση ως κοινό βίωμα) - απλοποίηση

3. Πόσο πιστεύετε πως τα χαρακτηριστικά που φέρει το κάθε άτομο οδηγούν στο να αντιλαμβάνονται διαφορετικά το προϊόν που καταναλώνουν? (π.χ queer, straight, sic, διαφορετικές γενιές, διαφορετική προέλευση)

4. Πιστεύετε στην τέχνη υπάρχει χώρος για όλα τα άτομα? Ή συγκεκριμένα είδη και εκφράσεις αυτής απευθύνονται και σε αντίστοιχες ομάδες? (διαχωρισμός υψηλής τέχνης και pop culture)

(crowd synchrony)

5. Υπάρχουν σημεία που νιώθετε ότι διαφωνείτε μεταξύ σας ως προς την ερμηνεία της τέχνης ή του καλλιτεχνικού έργου?

6. Κλείσιμο (10'-15')

1. Θεωρείτε πως μπορεί να αλλάξει κάτι μέσα από την τέχνη? Αν ναι τι πιστεύετε πως είναι αυτό?

2. Υπάρχει κάτι σημαντικό που δεν συζητήσαμε και θεωρείτε κρίσιμο; Θέλετε να συμπληρώσετε κάτι άλλο?