

Дара Миловановић

Универзитет у Никозији - Департман за музику и плес

АНАЛИЗА ХИПЕРЖЕНСТВЕНОСТИ У КОРЕОГРАФСКОМ РАДУ МИЛЕНЕ УГРЕН КУЛАС

DOI 10.5937/kultura2483187M

УДК 792.82.071.2 Угрѐн Кулас М.

Оригиналан научни рад

Датум пријема: 17. 4. 2024.

Датум прихватања: 20. 5. 2024.

Сажетак: Циљ овог реферата је да представи и анализира рад Милене Угрѐн Кулас (Koulas), српске балетске уметнице са Кипра, која је створила успешну међународну кореографску и извођачку каријеру. Обучена у балетској школи у Новом Саду, Угрѐн је наставила своје студије на Кодартсу (Codarts) у Холандији, али је развила свој препознатљив кореографски стил током последњих двадесет година на Кипру. Као плесачица и кореографкиња, створила је снажан кореографски стил који комуницира политичке поруке, посебно у вези са питањима родних улога, које варирају од њених раних андрогених дела до најновијих кореографија које се баве концептима женствености као комплексног приказа. Њена дела *In memory of* (2021) и *Grandmothers* (2023) обухватају њен насилно вириуозан, театарални и високо стилизован плес који доводи тела плесача до крајњих граница и ломе их њиховим стварајући динамичан приказ хиперженствености, који се супротивљава мушком погледу. Кореографије Угрѐн Кулас приказују оригиналну естетичку покрећа, али се придржавају традиционалних идеја о композицији плеса, укључујући исцртавање покрећа и оригиналности, емоционални и психички израз, ритмички и просторни облици, како би створила коментаре на различите политичке теме, посебно у вези са родом.

Кључне речи: Милена Угрѐн Кулас, савремени плес, авангардни плес, кореографија, род, женственост

Милена Угрѐн Кулас (Koulas) је кореографкиња из Србије која је изградила успешну интернационалну кореографску каријеру на Кипру, где живи од 2003. године. Рођена у Суботици 1979. године, Угрѐн је одрасла у Новом Саду, где је завршила основну и средњу Балетску школу. Професионалне студије је започела на Конзерваторијуму Исидора Данкан у Прагу (*Konzervator Duncan Center, Praha*), а затим је наставила на Кодартс (*Codarts*) академији у Ротердаму,

где је успешно завршила студије са дипломом професионалне играчице. Преселила се на Кипар (2003) пратећи свог животног партнера, музичара Јоргоса Куласа (Giorgos Koulas) са којим је створила породицу и креативну колаборацију. Магистарске студије из области кореографије завршила је 2019. године на академији Кодартс у Холандији.

Упознала сам Милену на Кипру у време када се бавила само извођењем плеса и имале смо професионалну везу, јер смо често радиле са разним кореографима. Угрен је импресионирала извандредном техником и невероватним еланом за рад као и врло специфичним начином покрета и стилем импровизације. Године 2005. отишла је на *ImpulsTanz* као *DanceWeber* стипендиста у Бечу, где је почела да истражује кореографске идеје. Прву кореографију *Aftermath* направила је 2006. године за Кипарску платформу савременог плеса са оригиналном музиком Јоргоса Куласа у којој смо играле Викторија Аристиду (Aristeidou) и ја. Од њеног првог кореографског покушаја су се јасно истицали кореографска естетика и стил – физички напоран и исцрпљив покрет пун тензије и компликованих телесних идеја. Као играчица у Милениним кореографијама, а и као критичарка која је пратила њен кореографски развитак последњих двадесет година, приметила сам да се стил покрета искристалисао врло рано и није се превише променио одржавајући свој кореографски идентитет свих ових година. У разговору са Угреном, питала сам је који су јој утицаји и инспирација за покрет.

„Мислим да ми је покрет врло интуиран и никада нисам размишљала да је нешто посебно специфичан. Никад нисам покушавала да копирам неке кореографе“.¹

Угреном ми је објаснила да је већ као студенткиња на конзерваторијуму у Прагу почела да истражује свој лични начин извођења покрета, где су то подржавали. Споменула је професорку Еву Блажицкову (Eva Blažičková) која ју је подстицала да нађе свој покрет и да га много пута понавља док га тело не запамти. Та идеја се врло чисто види у раду Угреном кроз неуморно истраживање покрета и кореографских метода које се испољавају кроз физичку и психичку кондицију. Њена кореографија и покрети показују непрестану посвећеност откривању посебног начина кретања. Угреном је фокусирана на истраживања о музици, ритму и покрету, али главна стимулација за кореографију су тензија и борба које се испољавају физички и кроз композицију. Кроз те идеје, борба између родова постаје очигледна и потцртава разлику међу њима. Иако Угреном тврди да је кореографија рода несвесна, користим идеје из студија о плесу попут оне које је поставила Сузан Ли Фостер (Susan Leigh Foster), која тврди да плесно тело истиче идеје рода као културне конструкције, која је увек облик извођења², тако да су политичке идеје о идентиту укључене у кореографију и извођење свесно и несвесно. Фостер предлаже да телесно кретање, укључујући навике, гестове и положаје, произилази из

1 Из интервјуа Даре Миловановић са Миленом Угреном Кулас, Лимасол, Кипар (09. 02. 2024).

2 Foster, S. Choreographing history, in: *The Routledge dance studies reader*, ed. Carter A. (1998), Oxon and New York: Routledge, pp. 180–191.

културних пракси које конструишу *шлесно значење*, измењено историјским, географским и контекстуалним факторима³.

Треба истаћи начине на које Угрен изражава род и нарочито женственост, па користимо теорију Џудит Батлер (Judith Butler), која тврди да је род креиран кроз стилизовану изведбу тела и ствара илузију путем „телесних гестова, покрета и стилова различитих врста“⁴. У сврху овог истраживања, род се схвата у терминима Џ. Батлер, као културно конструисан и перформативан, како би се дестабилизovala ригидна интерпретација женствености и омогућило феминистичко читање. Примењујем предлог Ајрис Јанг (Iris Marion Young) да „радикална политика ... подразумева уздрмање родних бинарности и играње са цитатима рода“⁵ како бих анализирала родне слике у плесу и дискутовала његов субверзивни потенцијал.

Угрен сматра да се није фокусирао на женственост нити феминизам у раним кореографијама – то је био резултат неког другог истраживања и једна од последица. Њене ране кореографије нису директно имале циљ да одразе идеје женствености. Напротив, са њеним доста андрогеним изгледом, род се скоро порицао или је стварао комплексне идеје о родним улогама. Угрен каже да је њен фокус „на покрету, техници извођења и на максималном изражају“, али да је свесна да не може да се побегне од идеја које су везане за род када кореографију изводи група жена као што је случај у кореографијама која је направила последњих неколико година. Избори тема, приказаним у кореографијама *House of Heaven* (2011) и *Manlike* (2013), директно показују феминистичке поруке. Угрен је користила теме које су везане за патријархат и различите начине на које су жене коришћене. У бројним дуетима са Угреном и Куласом, родне улоге су наглашене самим тим што су представе изведене са женско-мушким паром извођача тако да род постаје чињеница коју публика не може игнорисати.

She who stays је дует који је Угрен кореографисала на музику Куласа, а који је први пут изведен на Кипарској платформи савременог плеса 2013. године. Касније је кореографија продужена на 45. минутни дует који се назива *Manlike*, а прихваћен је у *Aerowaves network*. Дует са феминистичким мотивом приказује и самим тим критикује патријархат, јер је инспирисан причом „Заклете девице“ са Западног Балкана која излаже историју жена које су живеле као мушкарци, да би избегле тешку судбину жена. Угреном и Куласом су на сцени током целе изведбе комада – Угреном игра, док Кулас изводи вокалну перкусију. Кулас је у кошуљи и панталонама, Угреном је у панталонама, асиметричној сукњи и белој мушкој кошуљи. Кулас се не помера са места док ради гестикулације свирања бубњева, док се она креће око њега са тензијом у рукама, прстима и леђима. Њен покрет је реакција на његову музику. У неком тренутку се ово двоје извођача вежу рукама у прелому лакта, тако да Угреном реагује на сваки његов покрет горњим делом тела. Њене реакције подсећају на

3 Исто.

4 Butler, J. (1990) *Gender Trouble*, New York and London: Routledge, p. 191.

5 Young, I. M. (2005) *On female body experience: throwing like a girl and other essays*, Oxford: Oxford University Press. p. 15.

апстрактне ударце који расту у величини и интензитету, додајући и покрете руку. Угрен је у мишићним контракцијама горњег дела тела, руку и главе које подсећају на конвулзије. Иако је њена појава андрогена, идеје о женствености и тешкој женској судбини су ушивене у тканину кореографије тако што је она „агресивно сло-мљена“, али у тоталној контроли свог тела приказујући контрасте које носе родне улоге. На крају представе, Кулас нестаје у мрак сцене остављајући Угрен саму на сцени са његовим гласом као невидљивим, али ауралним партнером.



Manlike (2013) Кореографија: Милена Угрен Кулас,
Извођачи: Милена Угрен Кулас, Јоргос Кулас.
Фотографија: Павлос Врионидис (Pavlos Vrionidis)

Овим комадом, Угрен показује свој феминистички став и своју врсту женствености кроз андрогену појаву, кореографију конфликта, агресивности и интензивне борбе.

Женственост као рад и као перформанс се виде у делу Угрен и у њеним раним кореографијама које можда нису намерно посвећене истраживању рода и феминизма, а нарочито у радовима које је створила у последњих неколико година. Џоан Ривијер (Joan Riviere), британска психоаналитичарка, први пут је говорила о женствености као маскаради у свом реферату из 1929. године, у којем је дефинисала женски род као производ рада⁶. Угренина кореографија интензивне физикално-

⁶ Riviere, J. Womanliness as masquerade, 10. 02. 2024.

сти, отпорности и претеране тензије потцртавају идеје да је женственост улога која је створена у перформансу. Унутар комплексног теоријског дискурса о маскаради, „женственост“ се може схватити као улога, слика коју намећу мужевни системи представљања⁷, што одржава проблематичну идеологију која окружује женственост. Угрен у својим новијим радовима ствара слику и идеју хиперженствености са комплексном кореографијом рода. Тврдити да претерана изведба рода аутоматски, у облику андрогиније или вишка напорног покрета као претеране женствености, доводи у питање идеје о женствености чини се више него једноставно. Међутим, Тајлер (Carol-Anne Tyler) сугерише да жене које практикују мимикију, попут претеране изведбе женствености, имају способност да „изазивају женственост кроз женственост“⁸ и подстакну патријархалне троне изнутра. Субверзивни потенцијал лежи у намерном критиковању и тумачењу извођења женствености. Концепт вишка, презентованог као претерано извођење женствености омогућава ирониичну дистанцу која ствара критички простор неопходан за тумачење мимикије као методе „изазивања женствености кроз женственост“⁹.

Кореографије које је Угрен створила у последњих неколико година истражују женственост на јаснији начин јер, како сама објашњава, избацила је Куласа из сценске презентације и самим тим се изгубила тензија између родова стварајући већи фокус на жене и њихово искуство. Угрен објашњава да је покрет и однос између музике и покрета увек њен главни фокус – прво извођачки, па онда кореографски, иако препознаје презентације и контекст који се представљају у везу са родом. Али, мислим да је ефекат који се производи у кореографији женствености и феминизма веома јак и упечатљив. Самом идејом коју поставља Елизабет Гроз (Elizabeth Grosz) да су тела „културни производ, сексуално специфична, нужно повезана са расним, културним и класним посебностима“¹⁰, плесачице у Угренином кореографском раду „преговарају“ са својим идентитетом, укључујући извођење рода физичким избором који чине.

In Memory of (2021) наставља Угренино кореографско истраживање о манифестацији трауме у телу и како траума утиче на начин на који људи мисле и комуницирају. Кореографију изводи квартет жена у разнобојним панталонама и грудима покривеним траком боје коже која ствара моћну слику играча и суптилно алудира на транс концепте и истовремено наглашава женственост. Сцена почиње са четири играчице које су замрзнуте у различитим позицијама тензије: једна стоји са горњим телом у контракцији са подигнутим раменима и полуиспруженим рукама, друга је у сличној позицији али са дубљом контракцијом и већим плијеом,

<https://www.scribd.com/doc/38635989/Riviere-Joan-Womanliness-as-Masquerade-International-Journal-of-Pschoanalysis-Vol-10-1929-303-13>

7 Tyler, C. (2003) *Female impersonation*, New York: Routledge.

8 Исто, стр. 37.

9 Исто.

10 Grosz, E. (1994) *Volatile bodies: toward a corporeal feminism*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, p. 19.

две су на поду – једна на коленима и са хиперекстензијом кичме, док је четврта на поду, ослоњена на лактове, са подигнутом главом, што ствара тензију у врату и ногама савијеним у коленима и стопалима у флексу. Та сцена замрзнуте тензије траје цео минут са музиком Куласа и какофонijом перкусије. Прва играчица полако окреће своје гротескно насмејано лице према публици и имитира покрете смеха стварајући емотивно поремећену атмосферу. Остале играчице почињу да се крећу прво изразом лица, који одаје или смех или плач, па онда целим телом које прати емоцију приказану на лицу. Тензија им не попушта у целом телу, ствара утисак и изазива емоције еуфорије и страха. Музика престаје и играчице почињу да изводе покрете рукама, шакама, и ногама које стварају екстремне позиције и ломе њихова тела у изобличене облике са фрагментираним позицијама леђа и удова. Свака играчица презентира своју верзију трауме чврсто се држећи Угрениног стила неартикулисане контроле и ритмички компликоване координације. Сви делови тела су у покрету – играчи у исто време контролишу покрете свог тела и изгледају као да их покрет напада. У неком тренутку, све четири играчице стоје у тоталном миру гледајући према публици – тежиште им је на једној ноzi, тако да су кукови премештени на једну страну. Ови тренуци су у потпуној супротности деловима перформанса у коме се извођачи предају напорном покрету и некако страшнији, јер се публика мора суочити са овом мирним, али прогањајућим изгледом женствености. Запоседнуте тензијом, играчице изводе скоро невероватне покрете витуозности који приморавају тело да дође у скоро немогуће позиције. Кроз кореографију играчи показују агресивност, фрустрираност, али и хумор пројектујући тако врло комплексну идеју женствености. Покрети су непредвидљиви – Угрен меша гестикулације са високим техничким изражајем тела изненађујући тако перцепцију публике, у намери да је подстакне да преиспита задане идеје о роду. Рад је кореографски и извођачки театралан. Осим екстремног приступа телу и покрету, играчице показују емоције на лицу и телу гримасама, смехом и симулацијом плача, појачавајући идеје рода као перформативне тематике. Играчице су запоседнуте емоцијама које преузимају телесни изражај и стварају гротескну слику женствености. Компликован покрет растура тело у ситне делиће који се константно крећу. Тако Угрен ствара неукротиву слику женствености кроз коју посматрач не може да сексуализује.

Роберта Мок (Roberta Mock) тврди да значење пројектовано у изведби на сцени не зависи искључиво од намере аутора, већ углавном зависи од тумачења публике¹¹, стога политичка релевантност извођења женствености зависи од критичког читања које информише анализу женских извођача у делу Милене Угрен, независно од њеног мотива. Употреба концепта маскараде за испитивање извођења женствености може се користити као средство за ремећење конфигурације мушког погледа, јер се активно укључује у удвајање репрезентације женствености, која је можда доступна само женским посматрачима. Маскарада, као хиперженстве-

11 Mock, R. (2003) *Heteroqueueer Ladies: Some Performative Transactions between Gay Men and Heterosexual Women*, *Feminist Review* No. 75, Thousand Oaks: Sage Publications, p. 30.

ност, јесте феминистичка политичка стратегија која се користи за изазивање представа рода. Харис (Geraldine Harris), стручњакиња за позориште и извођење, назива маскарарду механизмом који открива женственост као намерно конструисану идеју и извођење, омогућавајући неопходну дистанцу женском посматрачу да уздрма слику и мушку структуру погледа¹². Осим тога, намерена хиперженствена изведба може се схватити као метода за реконструкцију, а не деконструкцију слике женствености, која подстиче женског посматрача да препозна да је женственост као идентитет нераздвојна од слике¹³. Тајлер даље тврди да извођење које имитира женственост, „играјући је, производи знање о њој: да је улога, а не природа“¹⁴. Перформативне акције тела у кореографском раду Угрена пројектују карактеристике идентитета и рода које су створене путем стилских, визуелних и телесно-физичких симбола.

Овај компликован и виртуозан приступ кореографији се приказује у раду *Grandmothers* који је направљен 2023. године. Остервајс¹⁵ (Ariel Osterweis) и Брандстетер¹⁶ (Gabriele Branstetter) дефинишу виртуозност као извођење које постоји у напетости између изузетне техничке вештине и изражајног и емотивног извођења, а истовремено носи одговорност за стварање емоционалне напације. Бројни научници су изнели идеје о виртуозности у плесу (Брандстетер, Остервајс, Хамера), покушавајући да разумеју њене карактеристике и импликације. Остервајс тврди да су дискурси о виртуозности повезани са идејама о вишку¹⁷, што је карактеристика која се појављује



In Memory Of (2021) Кореографија: Милена Угрена Кулас, Извођачи: Стилиана Апостолу, Магда Аргириду, Елена Гаврил, Катерина Тирилидоу. Фотографија: Павлос Врионидис.

12 Harris, G. (1999) *Staging femininities: performance and performativity*, Manchester: Manchester University Press.

13 Tyler, C. нав. дело, стр. 38.

14 Исто, стр. 23.

15 Osterweis, A. (2013) The muse of virtuosity: Desmond Richardson, race, and choreographic falsetto, 11. 06. 2011., <http://muse.jhu.edu/journals/drj/summary/v045/45.3.osterweis.html>

16 Branstetter, G. and Ulvaeus, M. (1998) Defigurative choreography: from Marcel Duchamp to William Forsythe, 06.06.2011., <http://www.jstor.org/stable/1146717>

17 Osterweis, A. нав. дело.

у раду Угрен и везује за идеје о хиперженствености. „Вишак тела“ је у Угрениним кореографијама приказан кроз фрагментацију и ломљење покрета, који је често брз и пун тензије. Угренина кореографија у овом случају разбија удобност висококодиране логике покрета и линеарног распореда, тако да је форма плесача „дефигурисана кроз вишеструке локације зглобова“¹⁸. Остервајс разликује способност, вештину и виртуозност тврдећи да виртуозност превазилази инхерентну способност или таленат и обуку како би укључила харизму и стварања вишка¹⁹. У сврху ове анализе, тропе вишка које произилазе из расправа о виртуозности су корисне у анализи хиперболичне женствености и стила. Екстремна физичка снага, као пример вишка и високих емоција, повезана је са идејом спектакла која пружа слику визуелно упечатљиве и импресивне физичке снаге. Иако виртуозност одржава спектакл као слику која пружа утопијске идеје о телу, а тиме и женствености, истовремено поставља физички рад као кључне карактеристике жене и тако потврђује маскарadu као део перформанса женствености. Виртуозност функционише као вишак покрета дизајниран да задиви и импресионира посматраче. Међутим, она понекад прикрива рад и напор потребан за њено извођење. У контрасту, у Угренином кореографском раду, физички рад и интензитет показују комплексну слику женствености кроз напетост, агресиван приступ покрету, чак и звуке напора чиме се потцртава рад као кључни аспект женствености. Према Линди Вилијамс (Linda Williams), виртуозност приказује „спектакл тела ухваћеног у стиску интензивне емоције“²⁰, што је евидентно у кореографији *Grandmothers* која приказује физички, театрално и емотивно повишено стање. Виртуозност је хиперболизација телесности, присиљавајући посматрача да се концентрише на материјалност тела растегнуту до њених крајњих могућности. Угрен чини женске плесачице хипервидљивим виртуозношћу, фрагментованим покретима, различитим ритмовима који „нападају“ различите делове тела и брзином, излажући тако хиперженственост и род као перформативну конструкцију. Користећи теорије Тајлер о претераном извођењу женствености као политичком чину, Угрен истиче женственост као неспорну силу са којом се треба суочити.

Grandmothers је направљена за осам жена разних узраста и прати сличне кореографске и тематске принципе које Угрен истражује последњих година везане за трауму и њене манифестације на телу. И ова кореографија представља „непослушан приступ женствености“ који отвара питања идеје и слике женствености у савременом плесу. Угрен одбија неутрални став према роду који су предложили кореографи постмодерног плеса крајем 20. века, већ тежи да покаже верзију хипервидљиве и комплексне женствености. Не плаши се да покаже драматичне емоције у изражајима лица и покретима тела. Играчице агресивно приступају

18 Branstetter, G. and Ulvaeus, M. нав. дело, стр. 45.

19 Osterweis, A. нав. дело.

20 Williams, L. Film bodies: gender, genre, and excess, in: *Film and theory: an anthology*, eds. Stam, R. and Miller, T. (2000), Malden: Blackwell Publishers Ltd, p. 209.

свом телу брзим, конвулзивним таласањем кичме које подржавају и у контрасту су са великим покретима шпага, девелопеа, ломљења леђа, падања на под и поштовања земљине теже и акробатских потеза. Та комбинација покрета и изражавања доводи до показивања отпорности према социокултурним идејама око родних улога што је била Угренина намера за овај комад.



Grandmothers (2023) Кореографија: Милена Угрен Кулас,
Извођачи: Магда Аргириду, Елени Окиф,
Ана Николау, Катерина Тирилидоу.
Фотографија: Павлос Врионидис.

Угрен каже да оно што дефинише и уједињује њене радове јесте борба. То се приказује у тензији, агресивности и неуморном пристипу покрету који ствара спектакл тела и моћни приказ рода, а поготово женствености и женске сексуалности. Угрен чврсто приказује кореографију женствености која је конструисана да натера публику да је препозна и тако одбија било какав потенцијал за објективизовање или сексуализовање женске појаве. Род је производ активности који се кореографски манифестије кроз напор, а понекад се испољава и коришћењем гласа. Кореографско дело Угрен је апстрактно. Она се не концентрише на наративни ток, већ ствара ефекат кроз физичка истраживања покрета, тензије и начина извођења стилизованих покрета који показују физичку и психолошку кондицију и отпорност, тензију, агресивност и женску сексуалност. Авангардна кореографија Угрен растура класичну форму женствености кроз виртуозно ломљење тела и тако призива пажњу женствености као неукротној конструкцији, ствара слику женственог рода који је субверзиван и то кроз хипервизуелан спектакл женске телесности. Њен кореографски стил се види у претераним покретима који приказују жене као жестоке и неуредне појаве, показује другачију верзију женствености, што све чини да публика наново преиспита родне улоге.

ЛИТЕРАТУРА:

- Branstetter, G. and Ulvaeus, M. Defigurative choreography: from Marcel Duchamp to William Forsythe, 06. 06. 2011., <http://www.jstor.org/stable/1146717>
- Butler, J. (1990) *Gender Trouble*, New York and London: Routledge.
- Foster, S. Choreographing history, in: *The Routledge dance studies reader*, ed. Carter, A. (1998), Oxon and New York: Routledge, pp. 180–191.
- Grosz, E. (1994) *Volatile bodies: toward a corporeal feminism*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Harris, G. (1999) *Staging femininities: performance and performativity*, Manchester: Manchester University Press.
- Mock, R. (2003) Heteroqueueer Ladies: Some Performative Transactions between Gay Men and Heterosexual Women, *Feminist Review* No. 75, Thousand Oaks: Sage Publications, pp. 20–37.
- Osterweis, A. The muse of virtuosity: Desmond Richardson, race, and choreographic falsetto, 11.06.2011., <http://muse.jhu.edu/journals/drj/summary/v045/45.3.osterweis.html>
- Riviere, J. Womanliness as masquerade, *International Journal of Psychoanalysis* Vol. 10, 2024, London: pp. 303–313.
- Tyler, C. (2003) *Female impersonation*, New York: Routledge.
- Ugren Kulas, Milena. Intervju sa Darom Milovanović, Limasol, Kipar (09. 02. 2024).
- Williams, L. Film bodies: gender, genre, and excess, in: *Film and theory: an anthology*, eds. Stam, R. and Miller, T. (2000), Malden: Blackwell Publishers Ltd pp. 207–222.
- Young, I. (2005) *On female body experience: throwing like a girl and other essays*, Oxford: Oxford University Press.

Dara Milovanović

University of Nicosia, Department of Music and Dance

ANALYSIS OF HYPER-FEMININITY IN THE CHOREOGRAPHIC
WORK OF MILENA UGREN KOULAS

Abstract: This paper aims to present and analyse the work of Milena Ugren Koulas, a Serbian dance artist based in Cyprus, who has created a successful international choreographic and performance career. Trained in the professional ballet school in Novi Sad, Ugren continued her studies at Codarts in the Netherlands, but developed her distinctive choreographic style over the past two decades in Cyprus. As a dancer and choreographer, she has created a powerful choreographic style that communicates political messages, particularly concerning gender roles, ranging from her early androgynous works to her latest choreographies dealing with femininity as a complex

depiction. Her works *In Memory Of* (2021) and *Grandmothers* (2023) encompass her violently virtuosic, theatrical and highly stylized dance that pushes dancers' bodies to their limits and breaks them with gestures, creating a dynamic portrayal of hyper-femininity that challenges the male gaze. Ugren Koulas's choreographies display an original movement aesthetic while adhering to traditional ideas of dance composition, including movement exploration and originality, emotional and psychological expression, rhythmic and spatial patterns, to comment on various political themes, especially those related to gender.

Key words: *Milena Ugren Koulas, contemporary dance, avant-garde dance, choreography, gender, femininity*