

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου
Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Θεατρικών Σπουδών

Μεταπτυχιακή Διατριβή



*Από τη Θεωρία της Ύλης και του Πολιτισμού της ... μέχρι
την Παραγωγή Τέχνης*

*Η Τροφή, η Μουσειολογία και ένα Δρώμενο Επιτελεσμένο στο Μουσείο
μέσα από τη Χρήση Εργαλείων του Θεάτρου*

ΓΙΩΡΓΟΣ ΤΕΝΕΝΤΕΣ

Επιβλέπων Καθηγητής
Αθηνά Στούρνα

Μάιος 2016

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου
Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών
Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Θεατρικών Σπουδών

Μεταπτυχιακή Διατριβή

*Από τη Θεωρία της Ύλης και του Πολιτισμού της ... μέχρι
την Παραγωγή Τέχνης*

*Η Τροφή, η Μουσειολογία και ένα Δρώμενο Επιτελεσμένο στο Μουσείο
μέσα από τη Χρήση Εργαλείων του Θεάτρου*

ΓΙΩΡΓΟΣ ΤΕΝΕΝΤΕΣ

Επιβλέπων Καθηγητής

Αθηνά Στούρνα

2

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών στις Θεατρικές Σπουδές από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.



Μάιος 2016

Περίληψη

«Μόλις που άρχισα να μιλάω για τις δικές μου τραγωδίες! Πέρασα πολύ καιρό σκεπτόμενος, προσπαθώντας να βρω μια γλώσσα, να έχω μια αντίληψη του τι σημαίνει «δουλεύω», να βρω τι σημαίνει ακριβώς αυτό που «κάνω», και που βρίσκεται ακόμα σε μια εμβρυώδη κατάσταση `κι αυτό το πράγμα μου δίνει τη δύναμη να συνεχίσω ξέροντας καλά πως ο καλλιτέχνης όχι μόνο εκφράζει λογικές και τρέλες αιώνων, αλλά είναι, επίσης, αναγκασμένος να καταλάβει και να αναγνωρίσει τους απαραίτητους χρόνους για ό, τι « κάνει»... συμπεριλαμβάνοντας την ανάγκη να ξεπεράσει τις δικές του αντιφάσεις, τις ελλείψεις του, που είναι πραγματικά πολλές. Κι αυτό σου δίνει μεγάλη δύναμη. Χρειάζεται να τελειοποιήσεις τη σχέση σου με τον κόσμο, χρειάζεται να τελειοποιήσεις τη δικής σου γλώσσα»

Κουνέλης, 1990:110.

Το παρόν πόνημα θα μελετήσει μια πορεία που, ξεκινώντας από θεωρίες επιστημονικές, θέλει να καταλήξει στην παραγωγή τέχνης. Αυτό δεν θα συμβεί για να δείξουμε πως είναι φυσική ή δυνατή μια τέτοια μετάβαση αλλά για να αποδοθεί σε κάθε μέρος τούτης της πορείας αυτό που του ανήκει. Θα αφήσουμε έτσι να φανερωθεί η ποσότητα του λόγου, της εικόνας και ίσως των συναισθημάτων που γεμίζουν ή δεν γεμίζουν τους δύο κόσμους και θα τους θεωρήσουμε ένα ενιαίο σχήμα, ώστε καθένας να έχει λόγο ύπαρξης και, εντέλει, τίποτα να μην πηγαίνει χαμένο. Τη δύναμη γι' αυτή τη δράση θα μας τη δώσει το Θέατρο, που από τη φύση του αναγκάζεται να κάνει χρήση όλων όσων μελετούν την ανθρώπινη ζωή, συμπυκνώνοντάς τα και κάνοντάς τα διαχειρίσιμα μέσα σε μια ανθρώπινη κλίμακα χρόνου και χώρου. Και θα αναζητήσουμε διαδρομές, μέσα στην «ενεργή» και «επιτελεστική» φύση του υλικού πολιτισμού, έχοντας ως μέτρο πως τα πράγματα δημιουργούν τους ανθρώπους, όπως και οι άνθρωποι τα πράγματα¹. Για χάρη αυτής της διαλεκτικής, θα μελετήσουμε δυο βασικές ανάγκες του ανθρώπου. Η πρώτη αφορά στην τροφή, που ως απαιτούμενο για την επιβίωση, έγινε μέσο επαφής, ποικίλων υφών, που μέσα τους κρύφτηκαν αγωνίες και

¹ Tillery, 1999:76.

μνήμες, δημιουργώντας έτσι πολιτισμό. Η άλλη είναι η ανάγκη να αποσαφηνισθούν οι ιδέες και τα νοήματα της ύλης και των αντικειμένων, όταν ο άνθρωπος τα εκθέτει μέσα σε χώρους πολιτισμού, και μέσα από τη διάδραση με το περιβάλλον τείνουν να ορίσουν μια κοινή ταυτότητα. Αυτή ακριβώς η σχέση επισκέπτη και εκθέματος είναι που θα τροφοδοτεί τον άνθρωπο με ιδέες, μνήμες και μια αίσθηση πως καθετί νέο μπορεί να έχει ένα στέρεο σημείο αναφοράς. Το μουσείο μοιάζει να αποτελεί τη μετάβαση από την επιστημονική θεωρία στην τέχνη, καθώς απαιτεί τη συνθετική δράση και των δύο. Για να αποδείξουμε τούτη τη μετάβαση, θα αναζητήσουμε κοινούς τόπους, κοινή μεθοδολογία ανάμεσα στις δυο ανάγκες, σχηματοποιώντας τη σκέψη μας και διακρίνοντας μοτίβα, που μπορούν να έχουν κοινή εφαρμογή. Τους δυο αυτούς κόσμους θα τους διαπερνά μια διαρκής τάση κατάληξης σε μια σύλληψη καλλιτεχνική, που θα αφορά στο Θέατρο και ειδικά στην τέχνη της Performance. Και η εφαρμογή της σ' ένα σύγχρονο Μουσείο, ενταγμένη σ' ένα γενικότερο κλίμα χρήσης των παραστατικών τεχνών σε χώρους πολιτισμού, θα επιδιώξει να φανερώσει το λόγο ύπαρξης τούτης της κίνησης, που δεν είναι άλλος από το να δείξει το δρόμο στους πολλούς. Να κάνει τον ίδιο το άνθρωπο τέχνη και να διεγείρει την εξωστρέφεια των ανθρωπίνων συναισθημάτων, δίνοντας χώρο στον άλλο και άρα σε ένα διάλογο μαζί του, που θα είναι η αρχή ενός άλλου τρόπου σκέψης. Με περισσότερη εναίσθηση για ό, τι μας περιβάλλει και άρα με περισσότερο ενεργό ρόλο στην κοινωνία μας.

Μέσα από μια προσέγγιση κυρίως ανθρωπολογική, που μας θύμιζε, μας συμπλήρωσε και μάλλον μας εξοικείωσε μαζί της το Θέατρο, θα αναζητήσουμε εργαλεία, κοινά, για τη μελέτη της διατροφής, της μουσειολογίας και των παραστατικών τεχνών. Κάνοντας χρήση της δομικής σκέψης του Claude Lévi – Strauss, της μεταδομιστικής στροφής του Michel Foucault και Jacques Derrida, της σημειωτικής ανάλυσης του Roland Barthes, της θεωρίας της πρακτικής του Pierre Bourdieu και του λειτουργισμού των Emile Durkheim και Bronislaw Malinowski, θα ψάξουμε την αλήθεια, που υπάρχει πίσω από καθετί που αφορά στον πολιτισμό. Στόχος μας θα είναι η ανθρώπινη σκέψη και όχι η κοινωνία ή μια ομάδα κοινωνιών. Τούτη τη θεωρητική ανάλυση θα συνοδεύουν λέξεις από το Γιάννη Κουνέλη, μέχρι που να αφεθούμε στην

εγκατάσταση ενός δρώμενου, που θα σχηματοποιήσει στο ανθρώπινο σώμα και στην ύλη, τη σχέση τους με το περιβάλλον τους και ίσως κάποιες από τις σκέψεις και τους συλλογισμούς της γραφής μας. Και ο άξονας αυτός θα ξετυλίγεται, με σταθερό ρυθμό, πλάι στη βιβλιογραφική μας έρευνα, για να καταλήξει σε μια «συμπυκνωμένη» εικόνα, με πυκνά συμπιεσμένες επιτελέσεις που ξεδιπλώνονται με αναπάντεχους τρόπους². Με σκέψεις από τον Jerzy Grotowski, τον Antonin Artaud και σχήματα καθημερινότητας από τον Erving Goffman, θα στοχεύσουμε στη σύνθεση μιας εμπειρίας καλλιτεχνικής, όπου η τροφή, οι μουσειολογικές προσεγγίσεις και οι παραστατικές τέχνες, θα γίνουν τα κύρια συστατικά. Θα γίνει δε προσπάθεια να απαντηθεί το ερώτημα για μια κοινή βάση, που απαντά σε καθετί πολιτισμικό. Προσφέροντας έτσι, νέες επιλογές σύνθεσης για το μέλλον, που θα δώσουν στην τέχνη την επιθυμητή ανθεκτικότητα, για να μπορέσει να επιβιώσει.

² Pinney, 2005:268.

Summary

"I have only begun talking about my own tragedy! I spent a long time thinking, trying to find a language, to have a perception of what "working" means, to discover what exactly I "do" means which is still in an embryonic state and this matter gives me strength to continue knowing that the artist not only expresses logics and foolishness of centuries, but is also forced to understand and recognize the necessary times for what he "does"... including the need to overcome his own contradictions and shortages of which are really many. And this gives you great strength. You need to perfect your relationship with the world, you need to refine your own language "

Kounellis, 1990: 110.

The present essay will study a trajectory which begins from scientific theories and wants to end in the production of art. This will not happen in order to demonstrate that it is normal or possible for such a transition to happen but for it to be assigned to each part it belongs to. Therefore, it will reveal the amount of speech, image and perhaps the emotions that fill or do not fill both worlds and we will consider them in a single format, so that each one of them, has a purpose and finally, nothing is wasted. The power for this action will be given to us by the theater, which, by its nature, is forced to make use of all those studying human life, condensing them and making them manageable within a human time scale and space. Additionally, we will look for routes within the "active" and "performative" nature of materialistic culture, having as a measure that things create people as people create things. For the sake of this dialectic, we will study two basic human needs. The first relates to food, which is required for survival and provides, at the same time, a means of contact, with various textures and, inside them, hidden anxieties and memories, thus creating culture. Furthermore, the need to clarify the ideas and meanings of matter and objects when man exposes them in cultural sites and then through the interaction with the environment define a common identity. It is this relationship between visitor and exhibit that feeds humans with ideas, memories and a

sense that everything new can have a solid reference. The museum seems to be the transition from scientific theory to art, as it requires the synthetic activity of both. To illustrate this transition, we will seek common ground and methodology between the two needs, thus shaping our thinking and distinguishing patterns that can share application. Both worlds will be pierced by a constant terminal conclusion in an artistic conception, associated with the theater and especially in the art of performance. Additionally, its application in the modern museum, integrated in a general climate of the use of performance art in cultural sites, will seek to reveal the justification of this movement, which is to show the way to many others. Creating art out of man himself and stimulating the openness of human emotions, giving space to the others and therefore being in dialogue with him, will be the beginning of another way of thinking. With more insight into what surrounds us and consequently taking a more active role in our society.

Through a mainly anthropological approach, which reminded us, completed us and probably familiarized with the theatre, we will look for tools and common ground to study nutrition, museology and performance art. Using the structural thinking of Claude Lévi - Strauss, the poststructuralist turn of Michel Foucault and Jacques Derrida, the semiotic analysis of Roland Barthes, the theory of practice of Pierre Bourdieu and functionalism of Emile Durkheim and Bronislaw Malinowski, we will search for the truth which is behind everything related to culture. Our goal is human thinking and not a society or a group of societies. This theoretical analysis will be accompanied by words of Yiannis Kounellis, until we let ourselves go into the installation of occurrence, which will format the human body and substance, their relationship with the environment and perhaps some of the thoughts and reasoning of our writing. This axis will be unwound, at a steady pace, next to our literature search in order to conclude a "concentrated" image, with densely compressed performances that unfold in unexpected ways. With the critical thinking by Jerzy Grotowski, Antonin Artaud and the different shapes of everyday life by Erving Goffman, we will target the composition of an artistic experience, where food, the musicological approaches and performing arts, will be the

main ingredients. An attempt will be made to answer the question on a common basis, that answers everything cultural. Consequently, it will offer new options of synthesis for the future, which will give art the desired durability, in order to survive.

Περιεχόμενα

1	Η τροφή	11
1.1	Το γιατί της τροφής	11
1.1.1	Ο χρόνος	11
1.1.2	Το σχήμα των αντιθέτων	12
1.1.3	Η σύνθεση	12
1.2	Τροφή και κοινωνία	13
1.3	Ιστορία της διατροφής	15
1.4	Η Ανθρωπολογία της διατροφής	16
1.4.1	Λειτουργισμός	16
1.4.2	Δομισμός	17
1.4.2.1	Η φύση και ο άνθρωπος	18
1.4.2.2	Κοινωνική διαστρωμάτωση	18
1.4.3	Μεταδομισμός	22
1.4.4	Σημειωτική ανάλυση	23
1.4.5	Η θεωρία της πρακτικής	26
2	Το μουσείο	28
2.1	Η ύλη	28
2.2	Ιστορία του μουσείου	30
2.2.1	Η αρχή	30
2.2.2	Ο 19 ^{ος} αιώνας	31
2.2.3	Μοντερνισμός	32
2.2.4	Μεταμοντερνισμός και νέα μουσειολογία	33
2.3	Ανθρωπολογία του μουσείου	35
2.4	Μουσειακός σχεδιασμός	39
2.4.1	Η δημιουργία της «ιστορίας»	39
2.4.2	Η πρόσληψη της «ιστορίας»	40
2.4.3	Η σημειολογία του μουσείου	42
3	Το θέατρο/ η Performance	43
3.1	Αυτά που μου έμαθε το θέατρο	43
4	Δρώμενο/ Performance installation	52
4.1	Να γιατί γράφω για το δρώμενο	52
4.2	Οι ιδέες	53
4.3	Σημειώσεις	53
4.4	Το σχήμα	55
4.5	Performance installation	56
4.6	Το ωμό κρέας	57
4.7	Οι πρόβες	58
4.8	Το κοινό στην επιτέλεση	59
4.9	Βίντεο	60
	Βιβλιογραφία	61

Κεφάλαιο 1

Η τροφή

«Είμαι ένας έμπειρος ταξιδευτής, γνωρίζω τους ελικοειδείς δρόμους της ευρωπαϊκής μου γης, τα βουνίσια μονοπάτια και τη μεγάλη πόλη, με τις ταβέρνες τις γεμάτες ιστορίες και παθιασμένους παλιούς φίλους.»

Κουνέλης, 1990:123.

1.1 Το γιατί της τροφής

1.1.1 Ο χρόνος

Ο άνθρωπος ζει μέσα στον κόσμο, γινόμενος δέσμιος στη ροή του χρόνου. Αυτός μας μετακινεί από τον ένα σταθμό στον άλλο, μας γερνάει και μας πεθαίνει. Για τον Ηράκλειτο τον Εφέσιο, η απόκτηση τούτου του ρυθμού, θα γίνει και η απάντηση στο ερώτημα της σύλληψης της δομής αυτού του κόσμου³. Πλεονέκτημα για τον άνθρωπο θα είναι η ύπαρξη μέσα στο ρυθμό, όλων των αναπόφευκτων και αποφασιστικών απαιτήσεων, ξεκινώντας από την τροφή και την γονιμοποίηση και φτάνοντας ως τη γλώσσα, την εργασία, τον έρωτα, την πάλη και το παιχνίδι. Όλα αγκαλιάζουν το γίνεσθαι των στιγμών και γίνονται γέφυρα, που θα ενώσει τη φύση με τον πολιτισμό. Η πείνα, κάλεσμα περιοδικό, ανάγκη αναπόφευκτη μέσα στην κυκλικότητα του χρόνου, αναδύει ένα ρυθμό που ρυθμίζει αυτό που είναι και αυτό που γίνεται. Γιατί αν κλάψει το μωρό, καθώς πεινά, η μάνα είναι το ένστικτο, που θα το βοηθήσει ... και η απουσία της η τραγωδία, που δύναται ωστόσο, να φτιάξει πολιτισμό.

³ Αξελός, 1976:53.

1.1.2 Το σχήμα των αντιθέτων

Και όταν ο άνθρωπος ενηλικιωθεί και αποκοπεί από το γενέθλιο κόσμο του, θα κρατήσει μόνο το ρυθμό, που όσο πιο αρχέτυπος, τόσο περισσότερο θα τον εφαρμόζει. Έτσι, το πικρό και το γλυκό, το εύγεστο και το άνοστο, το ζεστό και το κρύο, το χονδροειδές και το λεπτεπίλεπτο, το αυστηρό και το χαρούμενο, θα υπάρχουν όχι μόνο για ένα φαγητό, αλλά και για κάθε τι αισθητό. Αυτές οι πρωτογενείς αντιθέσεις, απόσταγμα βαθύτερων εμπειριών, θα είναι το μέτρο κάθε μορφής γούστου⁴. Ένα σχήμα βαθύτατα δυαδικό, μια διαλεκτική αντιθετική, όπου μια δύναμη γίνεται ισχυρότερη από μια άλλη και καταλήγει σε μια ακατάπαυστη κίνηση, ένα πηγαϊνέλα. Η τροφή γίνεται το διαρκές κάλεσμα, η θύμηση όλων αυτών των αρχέτυπων σχημάτων, που θέτουν κάθε πράγμα σε σχέση με το άλλο και ποτέ μόνο του. Κάπου εκεί κρύβεται η καταγωγή της σκέψης μας και αυτό την κάνει να πλανάται σ' όλους τους χρόνους και σε όλους τους τόπους, παρασυρόμενη από την κυκλικότητα του χρόνου.

1.1.3 Η σύνθεση

12

Η Φύση, ωστόσο, αγαπά να αντίθετα και μ' αυτά φτιάχνει μια συμφωνία. Και ο άνθρωπος, καθώς τη μιμήθηκε, έφτιαξε ναούς και αγάλματα, ποίηση και τραγωδία, υποταγμένα όλα στον Κόσμο, που έγινε έτσι κόσμος και όχι χάος⁵. Η σύνθεση των αντιθέτων θα δώσει και την αρμονία του Όλου. Ο ζωγράφος θα αναμείξει το άσπρο με το μαύρο, το κίτρινο με το κόκκινο, ώστε να πετύχει η εικόνα του να μοιάζει με το μοντέλο του. Ο μουσικός θα συνδυάσει ήχους χαμηλούς και ψηλούς, ελάσσονες και μείζονες, για να συνθέσει μια αρμονία. Και ο μάγειρας, μέσα στο σκεύος, θα προσθέσει το πικρό και το γλυκό, το σκληρό και το μαλακό, ώστε να κάνει την ύλη έδεσμα. Όλα είναι αποσπάσματα, που συνθέτουν το Όλο και κάθε υπεροχή, εντός της αρμονίας, δημιουργεί ανωμαλία.

Τούτο το ρυθμό αναζητά ο άνθρωπος, που ξεκινώντας με το αίνιγμα της κυκλικότητας του χρόνου, περνά στη διαλεκτική των αντιθέτων και καταλήγει στη

⁴ Bourdieu, 2015:121.

⁵ Αξελός, 1976:263.

σύνθεση των μερών που θα δώσουν το Όλο. Η τροφή, ένστικτο και πολιτισμός μαζί, ανακλά μέρος τούτου του ρυθμού. Μένει δε στον άνθρωπο να τον αφομοιώσει ή να απωλέσει την ευκαιρία του.

1.2 Τροφή και κοινωνία

Όταν ο άνθρωπος κάλεσε τον συνάνθρωπό του, ώστε να μοιραστούν μαζί την τροφή του, τότε έθετε και την αρχή της δημιουργίας της πρώτης κοινωνίας. Η ατομική αγωνία έγινε έτσι κοινή και ο συνυπολογισμός των εμπειριών, κρίθηκε προς το συμφέρον όλων. Οι ανάγκες, μένοντας μόνο σε όσα εννοεί η κυριολεξία της λέξης, επέλεξαν στο ενδιαίτημά τους, τους τρόπους για να τις ικανοποιήσουν. Έτσι επικράτησε το γούστο ανάγκης, η αποδοχή του αναγκαίου και η συμφιλίωση με το αναπόφευκτο. Σχέση οντολογική, που έδωσε ανθρώπους, που τους αρέσει ό,τι τρώνε, παρά ανθρώπους, που τρώνε ό,τι τους αρέσει⁶. Μέσα απ' αυτή την οδό, το φαγητό έγινε ένας δείκτης κοινωνικής ταυτότητας. Σχέσεις, ομοιότητες, διαφορές, ισότητες, ανισότητες και ιεραρχίες, ενσωματώθηκαν όλα στο τροφικό σύμπλεγμα μιας κοινωνίας, κάνοντας το έτσι, σύμβολο κοινής καταγωγής και συνάμα, μια αποθήκη μνήμης, με παραστάσεις ενός κοινού παρελθόντος και την προσμονή για ένα κοινό μέλλον.

Η διαμόρφωση ωστόσο, μιας εικόνας του «εμείς», έχει να κάνει και με τη διαμόρφωση μιας εικόνας των «άλλων». Το φαγητό ήταν μεταξύ αυτών, που όρισαν την εθνική (κάποιες φορές και τη θρησκευτική) ταυτότητα και δημιούργησαν όρια, απαραίτητα για να επιτευχθεί μια διαλεκτική μεταξύ των λαών. Ταξίδια και μετακινήσεις παρέσυραν τους ανθρώπους, τα ζώα, τα φυτά, τις τεχνικές, τους τρόπους σκέψης, τις λεπτομέρειες των ρούχων, την αρχιτεκτονική, αλλά και απλές, καθημερινές συνταγές. Μια διαρκής ανταλλαγή πολιτισμικών αγαθών, που υπήρξε ο μοχλός ανάπτυξης κάθε κοινωνίας. *«Χάρη στο μέγεθος της πόλεώς μας, εισάγονται εδώ όλων*

⁶ Ματάλα, 2008:20.

των ειδών τα αγαθά, από όλο τον κόσμο, κι έτσι συμβαίνει απολαμβάνοντας τα προϊόντα των άλλων ανθρώπων να ικανοποιούμαστε το ίδιο σαν να ήταν αγαθά της δικής μας χώρας», θα αναφερθεί στον *Επιτάφιο του Περικλέους*⁷. Αυτό το αίσθημα της αυτοεπιβεβαίωσης και του κοινωνικού κύρους, προϊόν της εξασφάλισης κάθε βιοτικής απαίτησης, θα γίνει η βάση ώστε, μια κοινωνία να χαρακτηριστεί ως ανακαινιστής. Προϋπόθεση είναι η αυτοεκτίμηση, που θα δώσει χώρο σε δεξιότητες, τεχνικές και επιδείξεις, για να κάνουν τα πράγματα, που χειρίζονται καινούργια.

Ο πολιτισμός δεν είναι μια στατική οντότητα, αλλά μια διαδικασία εν εξελίξει, που αποτιμά σχέσεις από το παρελθόν και το παρόν. Τα πάντα αμφισβητούνται και επαναπροσδιορίζονται, καθώς τείνουν να ενσωματώσουν παγκόσμιες τάσεις, που αφορούν και στις συνήθειες του φαγητού. Μια πληθώρα συμπεριφορών και στάσεων, θα θέσουν την τροφή σε ένα άλλου είδους πλαίσιο, πιο ευρύ και πιο ανοιχτό. Στις μέρες μας, γίνεται αισθητή η ιλιγγιώδης συρρίκνωση του τόπου και του χρόνου, που αποδυναμώνει καθετί από το παρελθόν, και οδηγεί σε μια διαρκή ανάγκη αλλαγής, που μοιάζει να είναι βασανιστική. Μέσα σ' αυτό το κλίμα, υπάρχει η θεώρηση, μιας πλήρους διαταραχής στην παραγωγή και κατανάλωση της τροφής, που ωστόσο δεν μοιάζει να είναι και η μοναδική ανάγνωση. Η σχέση τοπικού και παγκόσμιου δύνανται να είναι η σχέση ανάμεσα στις δυνάμεις παγκοσμιοποίησης και στην κάθε λογής πολιτισμική ιδιαιτερότητα, που θα δώσει μια νέα προσαρμογή, στις δεδομένες συνθήκες. Το τοπικό θα αναλυθεί ως ρευστός και υπό διαμόρφωση χώρος, που βρίσκεται σε διαρκή διάλογο με το παγκόσμιο⁸ και η διαλεκτική των γεύσεων θα οδηγήσει σε μια εθνοποίηση ξένων τροφών, έτσι ώστε οι εντόπιες να αναθεωρηθούν και να ενσωματώσουν αρχέτυπες και γενικευμένες γευστικές υφές.

⁷ Θουκυδίδης: II, 38,2, σελ. 374.

⁸ Morley & Robbins, 1995: 117.

1.3 Ιστορία της διατροφής

Ο Βολταίρος, γύρω στα 1750, έγραφε στο *Dictionnaire philosophique* για το λήμμα «Bled» (σιτάρι): «το έθνος χορτασμένο από σίχους, τραγωδίες, κωμωδίες, μυθιστορηματικές ιστορίες, ηθικούς στοχασμούς ακόμη πιο μυθιστορηματικούς και θεολογικές έριδες για τη θεία χάρη και τις αναταραχές, άρχισε να στοχάζεται για τα σιτάρια». Αυτή η νέα οπτική στο πεδίο της διατροφής, που έχει την αρχή της στο δεύτερο μισό του 18^{ου} αιώνα, άρχισε να μελετάται συστηματικά, μόλις στο μέσο του προηγούμενου αιώνα. Έχοντας ως αφετηρία το γαλλικό πολιτισμό, σημειώνονται ιστοριογραφικές προσεγγίσεις, που αφορούν τη διατροφή και εστιάζουν σε θεματικές, στις οποίες επανερχόμαστε και σήμερα. Σημαντική στιγμή ωστόσο, σε αυτή την πορεία, θεωρείται το πόνημα του Fernand Braudel, *Υλικός Πολιτισμός Οικονομία και Καπιταλισμός 15^{ος} - 18^{ος} αιώνας*, που εντάσσει στην ιστορία τον καθημερινό βίο. Είναι με άλλα λόγια, η ιστορία της καθημερινότητας, που μέσα της υπάρχει αυτόνομη και η ιστορία της διατροφής. Η οπτική των ιστορικών, που αναζητούσε τη θερμιδική αξία των τροφών του παρελθόντος, λίγο βοήθησε στη διερεύνηση σημαντικών πεδίων, στα οποία το θέμα της τροφής μπορούσε να προσφέρει. Ωστόσο, μέσω άλλων δρόμων, αναπτύχθηκε μια άλλη τύπου επιστημονική έρευνα, που έμοιαζε περισσότερο ολιστική. Η ανθρωπολογία της διατροφής μπορούσε να συμπεριλάβει, όλου του τύπου τις προσεγγίσεις: την υλιστική, την περιβαλλοντική, την εξελικτική, την ιστορική, τη δομική, τη συμβολική και τη σημειολογική. Το έργο του Claude Lévi - Strauss⁹, που θέτει μια δομιστική ανάλυση των τροφικών συνηθειών, η συγκριτική προσέγγιση του Jack Goody¹⁰, οι μελέτες της Mary Douglas¹¹, το συλλογικό έργο των Marcel Detienne και Jean'- Pierre Vernant¹², το βιβλίο του κοινωνιολόγου Stephen Mennell¹³, το

⁹ Lévi-Strauss, Cl., *The Raw and the Cooked*, (tr) Weightman J., London: J. Cape, 1969.

¹⁰ Goody, J., *Cooking, Cuisine and Class*, Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

¹¹ Douglas, M., *Purity and Danger: an Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, London: Routledge, 1966.

¹² Detienne, M. and Vernant, J.-P., *The Cuisine of Sacrifice among the Greeks*, (tr) Wissing P., Chicago and London: Chicago University Press, 1989.

ογκώδες έργο του Piero Camporesi, καθώς και κείμενα του Roland Barthes¹⁴, αποτέλεσαν μέρη της σύνθεσης του στοχασμού που αφορούσαν στην τροφή. Ματιά πλουραλιστική, που θέτει σε διάλογο την ανθρωπολογία, τη γεωγραφία, την κοινωνιολογία, την ιστορία, την τέχνη, την πολιτισμική θεωρία, την ψυχανάλυση αλλά και την αρχαιολογία. Μέχρι να φτάσουμε στη σημερινή, εν εξελίξει θεώρηση, που μοιάζει με συνισταμένη των οικονομικών, κοινωνικών, πολιτικών και πολιτισμικών συνιστωσών. Κύριο ενδιαφέρον μας ωστόσο, θα είναι τα πεδία εκείνα, που ελευθερώνουν το στοχασμό μας προς άλλες θεματικές, αναζητώντας πάντα την κοινή βάση, που πιθανά θα είναι και η κυρίαρχα ουσιώδης.

1.4 Ανθρωπολογία της διατροφής

1.4.1 Λειτουργισμός

Η πιο πρώιμη από τις θεωρίες, που αφορούσε στην Κοινωνιολογία της διατροφής, ήταν ο λειτουργισμός. Έχοντας ως αρχή, ότι οι ανθρώπινες κοινωνίες διέπονται από νόμους οργάνωσης, ανάλογους με αυτούς των ζωντανών οργανισμών, μελέτησαν τις διατροφικές συνήθειες φυλών, σε σχέση με τις κοινωνικές δομές, που επικρατούσαν. Πρωτοπόρος σε αυτό, υπήρξε στη δεκαετία του 1930, η Audrey Richards, της οποίας η προσέγγιση για τη μελέτη της παραγωγής, της προετοιμασίας, της ανταλλαγής, του συμβολισμού και της κατανάλωσης τροφής, παρέμεινε ως σήμερα το κλασικό πρότυπο για τις εθνογραφικές μελέτες πεδίου. Πάνω σε αυτή τη βάση, οι διαδικασίες εξασφάλισης, προετοιμασίας, διανομής και κατανάλωσης της τροφής εξυπηρετούν την κοινωνική δομή των ομάδων και αποτελούν μια ασφαλιστική δικλείδα στη διατήρηση

¹³ Mennell, St., *All Manners of Food: Eating and Taste in England and France from the Middle Ages to the Present*, Oxford – New York: University of Illinois Press, 1985.

¹⁴ Barthes, 1961: 977.

της κοινωνικής συνοχής και συνέχειας¹⁵. Η αξία της τροφής θα εμποτιστεί στη συνείδηση των μελών μιας κοινωνίας, σε ηλικία μικρή, τότε που η κοινωνικοποίησή τους τα κάνει εύκολα να επηρεαστούν¹⁶.

Οι μελέτες αυτές έδωσαν ένα είδος ανθρωπολογικής έρευνας, που ονομάσαμε εθνογραφία, και που εξετάζει τη διατροφή, όχι ως θρεπτική αξία, αλλά ως μια ταυτότητα εθνική, μια μαγειρική παράδοση, κοινωνική δομή, κοινωνική θέση και πολιτισμική αλλαγή. Αποτέλεσαν δε, τη βάση, που μετά την αποβολή της τάσης εθνοκεντρισμού, έδωσε άλλες οπτικές, όπως αυτή του δομισμού.

1.4.2 Δομισμός

Η εξέλιξη αυτής της σκέψης ήταν η αναζήτηση πολιτισμικών μοντέλων, που οδήγησαν στο δομισμό, και που οι αρχές του περιορίζονται στις πιο κάτω παραδοχές. Η αρχή γίνεται με το βάθος, που εξηγεί την επιφάνεια και έτσι οι βαθύτερες δομές της κοινωνίας ερμηνεύουν την κοινωνική ζωή. Τούτο το βάθος κατασκευασμένο μονάχα από λίγα στοιχεία, θα δώσει πολύπλοκες δομές, που οφείλονται στους πολλούς πιθανούς συνδυασμούς τους. Ο ερευνητής, καθώς παρατηρεί με ματιά αντικειμενική, αναζητά την κρυμμένη αλήθεια, που θα ταιριάζει σε κάθε ανάγνωση του πολιτισμού. Η συνείδηση και ο χαρακτήρας του υποκειμένου θα αγνοηθούν και το ενδιαφέρον θα εστιάσει μονάχα στη λειτουργία του πολιτισμικού συστήματος. Και θα αναζητήσουμε μια διεργασία σημειωτική, όπως αυτή της γλώσσας, στοχεύοντας στην αναζήτηση των στοιχείων, που είναι οι φορείς πληροφοριών και νοημάτων, ώστε το μοντέλο οργάνωσης τελικά, ν' αποκωδικοποιηθεί. Για το δομισμό, ο άνθρωπος διαλύεται και υπάρχουν μονάχα οι σχέσεις των στοιχείων που μελετώνται. Για τον Claude Lévi – Strauss, έναν από του σημαντικότερους εισηγητές της Δομικής Ανθρωπολογίας, κύριος στόχος είναι η ανακάλυψη της εφαρμογής των σχέσεων που βρίσκουμε στο φυσικό κόσμο, και που γίνονται αντιληπτές ως τέτοιες από τον ανθρώπινο εγκέφαλο, στην

¹⁵ Ματάλα, 2008:32.

¹⁶ Goody, 1982:13.

παραγωγή πολιτισμικών προϊόντων¹⁷. Έτσι ταξινομείται ο κόσμος, και τα σημεία που παίρνουμε από το περιβάλλον μας γίνονται σύμβολα, που δίνουν σημειακά συστήματα, συγγένειες, αντιθέσεις και μύθους. Μέχρι τη στιγμή, που μια νέα κατανομή, ένας ανασυνδυασμός των ήδη υπαρχόντων σημείων θα δώσουν νέα πολιτισμικά συστήματα.

1.4.2.1 Η φύση και ο άνθρωπος

Η δομική ανάλυση στο θέμα της διατροφής, σχηματοποιεί ένα σύστημα, που μέλη του έχει την τροφή, ως υλικό μέρος, καθώς και τις μαγειρικές τεχνικές με τις διατροφικές συνήθειες, που κρύβουν όλους τους δυνατούς συμβολισμούς. Πρώτο σχήμα που προκύπτει είναι αυτό του ανθρώπου με τη φύση. Ο άνθρωπος όταν απογαλακτίζεται από τη μητέρα του, χρησιμοποιεί την τροφή πάνω στη βάση κοινωνικών συμβάσεων. Το τι είναι τροφή και τι όχι, δεν το καθορίζουν ένστικτα αλλά ο ήδη υπάρχων πολιτισμός των τροφικών συνηθειών. Ο Claude Lévi – Strauss τονίζει πως τα ζώα τρώνε χωρίς διάκριση, αυτά που το ένστικτό τους, τους κατηγοριοποιεί ως φαγώσιμο και συμβαίνει να είναι διαθέσιμο¹⁸. Τούτη η διάκριση δημιουργεί την πεποίθηση πως ο άνθρωπος είναι μέρος της φύσης αλλά και του πολιτισμού. Ως βιολογικές οντότητες, θα ζήσουμε λόγω της απορρόφησης συστατικών απ' τις τροφές. Ως οντότητες ανθρώπινες όμως, εξαρτόμαστε από τη χρήση κοινωνικών κατηγοριών, που απορρέουν από πολιτισμικές ταξινομήσεις, που επιβάλλουμε πάνω στα στοιχεία της φύσης. Και η τροφή, λόγω μιας εξορισμού αμεσότητας, εδραιώνει αυτή την ταύτιση του εαυτού μας με την τροφή μας ή αλλιώς του πολιτισμού με τη φύση. Το μαγείρεμα της τροφής γίνεται το παγκόσμιο μέσο μετασχηματισμού της φύσης σε πολιτισμό, και ό, τι το χαρακτηρίζει μοιάζει κατάλληλο να γίνει σύμβολο κοινωνικής διαφοροποίησης¹⁹.

¹⁷ Leach, 2002:69.

¹⁸ Leach, 2002:79.

¹⁹ Leach, 2002:81.

1.4.2.2 Κοινωνική διαστρωμάτωση

Στην άλλη κλίμακα, την πιο μικρή, οι συμβολισμοί της τροφής εκφράζουν τις διαφορές μεταξύ των ατόμων, των ομάδων αλλά και των περιστάσεων. Θα γίνουν ένας από τους τρόπους, για να συμβεί η διάκριση μέσα στην κοινωνία. Ο Jack Goody²⁰, σε μια συγκριτική προσέγγιση, που αφορούσε την κουζίνα της Ευρώπης και της Αφρικής, απέδειξε πως κοινωνικά ίσες, μη ιεραρχικές και ελάχιστα διαφοροποιημένες κοινωνίες, έχουν λιτές αδιαφοροποίητες και κοινωνικά ομοιογενείς κουζίνες. Αντίθετα, οι «υψηλές μαγειρικές» δημιουργούνται μονάχα σε κοινωνίες με μεγάλο βαθμό διαστρωμάτωσης, διαφοροποίησης, κοινωνικής ανισότητας και πολυπλοκότητας. Η διαθεσιμότητα των βασικών προϊόντων θα είναι η βάση για την ανάπτυξη κάθε μαγειρικής κουλτούρας. Αυτά θα διαμορφώσουν την υλική βάση, που θα γίνει ή δεν θα γίνει το αντικείμενο πολιτισμικής επεξεργασίας. Ωστόσο, είναι αναπόφευκτο σε μια εξελιγμένη βιομηχανικά κοινωνία, να υπάρχει μια ποικιλία ειδών διατροφής, αλλά και η γνώση πως το φαγητό συνδέεται άμεσα με ζητήματα κοινωνικής τάξης και συμμετοχής σε ελάσσονες κουλτούρες. Συνεπώς, μαγειρική δεν είναι μόνο η τροφή ή η τεχνική παρασκευής της, αλλά και οι συμπεριφορές που τη συνοδεύουν. Αυτές έχουν να κάνουν με το χώρο, όπου οι άνθρωποι συνηθίζουν να μαγειρεύουν και να τρώνε, σύμφωνα με τα μοντέλα κοινωνικοποίησής τους· τον ανθρώπινο ενθουσιασμό ή την απουσία του απέναντι στο φαγητό· το αίσθημα της αποστροφής απέναντι σε ορισμένα είδη ή τρόπους προετοιμασίας της, τη θέση που κατέχει η τροφή, η μαγειρική και η κατανάλωση στη συλλογική συνείδηση μιας ομάδας ή μιας κοινωνίας κ.ο.κ. Έτσι ορίζεται η «προτίμηση», ως έννοια συλλογική και ως μια όψη αυτού που ο Pierre Bourdieu αποκαλεί «social habitus» (κοινωνικό ήθος)²¹, που δεν είναι παρά ζήτημα της προσωπικής συγκρότησης του ατόμου, που μοιράζεται εξίσου σε μια μικρή ή μεγάλη κατηγορία άλλων ανθρώπων. Και μένει η απλή διαπίστωση, πως κάθε άνθρωπος, κάτω

²⁰ Goody, J., *Cooking, Cuisine and Class*, Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

²¹ Bourdieu, P., *Η διάκριση: Κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*, (μτφ) Καψαμπέλη Κ., Αθήνα: Πατάκη, 2015.

από προϋποθέσεις, είναι σαν όλους τους άλλους ή σαν ορισμένους άλλους ή σαν κανέναν άλλον στον κόσμο²².

Ο Claude Lévi – Strauss θα μελετήσει τα είδη φαγητού, που είναι σημαντικά για ένα πληθυσμό. Αυτά εξαρτώνται από τη διαθεσιμότητα των φυσικών πόρων και έτσι στο επίπεδο διακριτών ειδών, συναντάμε πολύ μικρή αλληλοεπικάλυψη μεταξύ αυτών που γεμίζουν το καλάθι μιας Αγγλίδας νοικοκυράς και των αγαθών που καταναλώνει ένας Ινδιάνος του Αμαζονίου. Ωστόσο, τόσο η Αγγλίδα νοικοκυρά, όσο και ο Ινδιάνος του Αμαζονίου, διασπούν εξίσου την ενιαία κατηγορία «τροφή», σε μια σειρά υποκατηγοριών: την τροφή Α, την τροφή Β, την τροφή Γ, κ.ο.κ, που η καθεμιά αντιμετωπίζεται με τρόπο διαφορετικό. Σ' αυτό το επίπεδο, όλες αυτές οι κατηγορίες μοιάζουν εντυπωσιακά παρόμοιες παντού, κυρίως λόγω της τυποποιημένης σχέσης μεταξύ των τροφών, των διαφόρων κατηγοριών²³. Για παράδειγμα, το ψητό κρέας, όταν υπάρχει, έχει επιφανή θέση στο κέντρο του τραπέζιου, ενώ ένα φαγητό μαγειρεμένο στον ατμό ή βραστό, μάλλον ταιριάζει σ' έναν άνθρωπο άρρωστο ή σ' ένα παιδί²⁴. Λαοί με διαφορετικό πολιτισμό, ταξινομούν τα τρόφιμα με παρεμφερείς τρόπους και εφαρμόζουν παρόμοιου τύπου διακρίσεις γοήτρου. Το οργανωμένο αυτό σχήμα, που προκύπτει, δεν είναι πάντα το ίδιο, όμως απέχει πολύ από το να είναι τυχαίο. Και μοιάζουν έτσι με μύθους, που εμφανίζονται με τη μια ή την άλλη εκδοχή, σε διάφορα μέρη της γης, αλλά δεν είναι παρά παραλλαγές ενός περιορισμένου αριθμού «βασικών μυθολογικών μοτίβων»²⁵. Αναζητείται λοιπόν μια καθολική δομή ή αλλιώς μια τάξη, πίσω από μια φαινομενική αταξία και αναρχία.

Ο Claude Lévi – Strauss χρησιμοποιεί τη θεωρία του Roman Jakobson, ο οποίος υποστηρίζει πως τα πολύπλοκα γλωσσικά συστήματα αντιθέσεων μεταξύ των φωνημάτων όλων των γλωσσών, δεν είναι παρά επεξεργασμένες μορφές του απλούστερου συστήματος της αντίθεσης μεταξύ συμφώνου και φωνήεντος. Υποστηρίζει την ύπαρξη μια διπλής αντιπαράθεσης ανάμεσα στο συμπαγές και στο

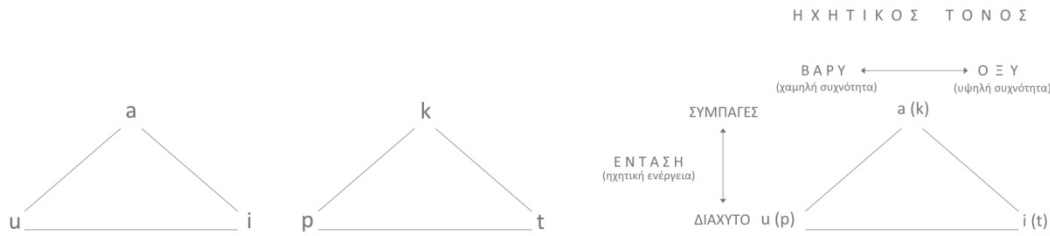
²² Kluckhohn, 1948:35.

²³ Leach, 2002:79.

²⁴ Leach, 2002:80.

²⁵ Egleton, 1996:155.

διάχυτο και ανάμεσα στο οξύ και στο βαρύ, που σχηματίζουν το «τρίγωνο των φωνηέντων» και το «τρίγωνο των συμφώνων»²⁶.



Τα τρίγωνα πρωταρχικών φωνηέντων - συμφώνων του Jakobson

Κατ' αντιστοιχία του γλωσσολογικού όρου φωνήματα, που περιγράφει τους φθόγγους της κάθε γλώσσας, που έχουν διαφοροποιητική αξία, μεταβάλλοντας τη σημασία των λέξεων, ο Claude Lévi – Strauss χρησιμοποιεί τον όρο *goustemes* (γουστήματα). Άλλωστε, και στις δύο περιπτώσεις, φωνή και τροφή περνούν από το στόμα, αλλά προς αντίθετες κατευθύνσεις. Μέσα τους περικλείει αντιθέσεις του γευστικού πεδίου, που ωστόσο είναι σύμφυτες στη σκέψη του ανθρώπου. Έτσι, το ενδογενές και το εξωγενές, το κεντρικό και το περιφερειακό, το έντονο και το άτονο, δύνανται να αναφέρονται στο τοπικό και εξωτικό φαγητό, στη βασική και συμπληρωματική τροφή, στην έντονη και άτονη γεύση, αντίστοιχα²⁷. Επαναλαμβάνεται λοιπόν η σκέψη πως οι διαιτητικές συνήθειες αντανakλούν τόσο στις κοινωνικές δομές, όσο και στο συλλογικό υποσυνείδητο. Το τρίγωνο του Roman Jakobson θα εφαρμοστεί και στο πεδίο της μαγειρικής και θα αναπαριστά τις δυαδικές αντιστίξεις του μετασχηματισμένου με το φυσιολογικό, όπως και του πολιτισμού με τη φύση. Δομική σχέση αυτού του σχήματος είναι η αντίληψη, που θέλει τη μαγειρεμένη τροφή να είναι η νωπή, ακατέργαστη, που έχει μετασχηματιστεί με πολιτιστικά μέσα, ενώ αντίθετα σάπια, η ακατέργαστη νωπή, που μετασχηματίστηκε με μέσα φυσικά.

²⁶ Leach, 2002:75.

²⁷ Goody, 1982:18.



Δεν είναι σκοπός στο παρόν πόνημα ν' αναφερθούμε σε λεπτομέρειες, που θα αποτελούσαν συζήτηση ανάμεσα σε ανθρωπολόγους. Κρατάμε μόνο τη σχέση μεταξύ των κατηγοριών και υποψιαζόμαστε πως αυτές θα μπορούσαν ν' αντικατασταθούν από άλλες αντιθέσεις, όπως άνδρας και γυναίκα, οικογένεια και κοινωνία, πόλη και ύπαιθρο, ιερό και κοσμικό. Και τείνουμε σε μια σκέψη όπως αυτή του Terry Eagleton, βάση της οποίας είναι τα μοτίβα και οι μύθοι που διαλογίζονται μέσω των ανθρώπων, και όχι οι άνθρωποι μέσω αυτών²⁸.

1.4.3 Μεταδομισμός

Ο δομισμός αμφισβητήθηκε στα τέλη της δεκαετίας του '60 από μια άλλη είδους σκέψη, που ονομάστηκε μεταδομιστική. Ο μεταδομισμός είναι συνέχεια του δομισμού ή αλλιώς η εκλέπτυνση και εξέλιξή του. Εκπροσωπήθηκε κυρίως μέσα από τα κείμενα του Michel Foucault και του Jacques Derrida, και διαφοροποιήθηκε καταρχήν, ως προς την αντικειμενικότητα του παρατηρητή που μελετάει ένα μοντέλο ως ερευνητής. Η αναζήτηση της «κρυμμένης αλήθειας» έγινε πίστη σε μια απροσδιοριστία πολλαπλών, ατέρμονων και πολλές φορές αντιφατικών αναγνώσεων για τα πράγματα. Οι μεταδομιστές στράφηκαν στη διερεύνηση των κοινωνικών συνθηκών, εκεί όπου παράγεται η γνώση και ύστερα μελέτησαν το πώς αυτή επιδρά πάνω σε συγκεκριμένες καταστάσεις. Ωστόσο, ακόμα και τότε, το ανθρώπινο «γιγνώσκειν» δεν μπορεί να φτάσει σε μια πλήρη και αμερόληπτη κατανόηση της κοινωνίας. Τα νοήματα πολλαπλασιάζονται χωρίς όρια. Τα πλαίσια που τα καθορίζουν δεν είναι ένα, αλλά άπειρα και η αμφισημία, η αβεβαιότητα και η αστάθεια φαίνονται να στοιχειώνουν μονίμως τη δημιουργία του βέβαιου.

²⁸ Eagleton, 1996:162.

Προτείνεται λοιπόν μια παιγνιώδης ερμηνευτική έρευνα, που προσγειώνει, τρόπον τινά, τα μεγαλεπήβολα οράματα και βλέψεις της δομιστικής θεωρίας. Τα τρόφιμα μεταξύ τους, τα ποτά μεταξύ τους, όλα, υγρά και στερεά φιλονικούν, εναντιώνονται, ενώνονται, υποκαθιστούν τα μεν τα δε²⁹. Και δημιουργούνται συνήθειες, που διαφέρουν ανάλογα με τους τόπους και τις εποχές. Η ιστορία θα δείξει τη χαστική της φύση και όχι την τάξη ή ένα σχέδιο, για να καταλήξουμε σε αυτό που ο Michel Foucault λέει, πως: «η ιστορία δεν είναι παρά η κονίστρα τοπικών και ασυνεχών συγκρούσεων και λόγων»³⁰, που ξεδιπλώνεται στη διάρκεια των αιώνων ή στη διάρκεια μιας τυχαίας μέρας. Έτσι, ο μεταδομισμός μοιάζει με τη σκέψη που επεξηγεί τη δομιστική αρχή της «ατέρμονος σημειώσεως»– της ιδέας δηλαδή, ότι τα σημειακά συστήματα δημιουργούν νοήματα δίχως τέλος³¹.

1.4.4 Σημειωτική ανάλυση

Ο κόσμος και η εμπειρία του αποτελούν μια άμορφη μάζα, που τα σημειακά συστήματα σμιλεύουν, δίνοντάς τους σχήμα και μια κάποιου τύπου ταξινόμηση. Τα σημαίνοντα σημεία αναφέρονται σε σημααινόμενα και ταυτόχρονα συμβάλλουν στην κατασκευή νέων. Γίνεται έτσι η σημειωτική μια θεωρία, που υποκαθιστά την ανθρωπολογία του πολιτισμού. Ζητούμενο, γι' αυτού του τύπου την ανάλυση, θεωρήθηκε στην αρχή ο προσδιορισμός των κανόνων και των δομών, που υπονοούνται σε τέτοιου είδους συστήματα, μέσα από μια συνολική ματιά. Στη συνέχεια ωστόσο, διερευνήθηκαν οι τύποι των σημείων, ο τρόπος χρήσης των συστημάτων τους, καθώς και το πώς παραβιάζονται ή μεταβάλλονται μέσα στην κοινωνική πρακτική. Η διάταξη των σημείων σε ακολουθίες μέσα στο χρόνο, έτσι ώστε κάθε όρος να αποκτά την αξία και τη σημασία του σε σχέση με τον προηγούμενο και τον επόμενο, ονομάστηκε από τον Roland Barthes *σύνταγμα* ή *συνταγματικός άξονας*. Με τον όρο *σύστημα δε*, αναφέρθηκε στην αντίθεση με άλλες (απούσες) μονάδες στο σημειακό σύστημα, από τις οποίες θα μπορούσε ν' αντικατασταθεί και αποκάλυψε αυτόν τον άξονα

²⁹ Ματθαίου, 2003:19.

³⁰ Smith, 2006:203.

³¹ Smith, 2006:208.

παραδειγματικό. Έτσι, το μενού, που διαβάζεται οριζόντια, είναι η διερεύνηση ενός συστήματος (παραδειγματικός άξονας), ενώ αντίθετα η κάθετη ανάγνωση (ορεκτικά, σαλάτες, κύρια πιάτα, γλυκά, ποτά) αναφέρεται στον *συνταγματικό άξονα*³². Παρόμοια ήταν και η ανάγνωση του Claude Lévi – Strauss, που με τον όρο *μεταφορά*, αναφερόταν στην αναγνώριση της ομοιότητας, ενώ στη *γεινίαση* αναφερόταν με τον όρο *μετωνυμία* ή κατ' αντιστοιχία στην *παραδειγματική σειρά* και *συνταγματική σύνδεση*³³. Η σημειωτική μοιάζει με ένα πεδίο, ταυτόχρονα «αρχαίο» και «μοντέρνο», μιας και η θεώρηση του σημείου και της σημασίας του, βρίσκεται στην καρδιά κάθε φιλοσοφικού ερωτήματος³⁴. Η σύγχρονη όμως προσέγγιση μελετά τη σημασιодότηση μέσα στην κοινωνία και την πρακτική εφαρμογή της στις ανθρώπινες σχέσεις και τη διαπροσωπική επικοινωνία. Εκεί όπου η σημασία γίνεται αξία και κοινός πολιτισμικός κώδικας.

Μας ενδιαφέρει λοιπόν, η ανθρώπινη επικοινωνία, μιας και αυτή κρύβει πάντα μέσα της ένα σύστημα σημασιών, ένα σώμα σημείων, που προβάλλουν διακριτά μέσα από μια σημαίνουσα μάζα υλικών. Για τον Roland Barthes, πρώτη ανάγκη είναι η μετατροπή κάθε πολιτισμικού αντικειμένου σε μια δομή, ώστε να μπορέσουμε να το χρησιμοποιήσουμε. Ό, τι δηλαδή κάνει και η κοινωνία. Μέσα σ' αυτά τα πλαίσια, και η τροφή υπήρξε πάντα έντονα δομημένη: ουσίες, τεχνικές και χρήσεις εισέρχονται όλες σ' ένα σύστημα χαρακτηριστικών διαφορών, ώστε να συγκροτούν την επικοινωνία της διατροφής³⁵. Θα δανειστούμε δε τους τρόπους μελέτης των γλωσσικών συστημάτων και θα θεωρήσουμε τις τροφικές συνήθειες μιας κοινωνίας αντίστοιχο του φωνητικού συστήματος, που περιλαμβάνει μόνο μέρος από τους φθόγγους, που μπορεί να παραγάγει ο άνθρωπος³⁶. Συγκροτείται λοιπόν μια γλώσσα από διατροφικά ταμπού (πράγματα που μπορούμε ή δεν μπορούμε να φάμε), σημειοδοτικές αντιθέσεις μονάδων (γλυκό και αλμυρό), κανόνες σύνδεσης των φαγητών μεταξύ τους και τελετουργίες χρήσης, που λειτουργούν ως είδος διατροφικής ρητορικής³⁷. Κι έτσι, πέρα

³² Barthes, 1981:103.

³³ Leach, 2002:102.

³⁴ Pavis, 2006:428.

³⁵ Ματθαίου, 2003:146.

³⁶ Soler, 1997:70.

³⁷ Barthes, 1981:70.

από μια βασική ανάγκη, θα γίνει ταυτόχρονα ένα σύστημα επικοινωνίας, ένα σώμα εικόνων, ένα πρωτόκολλο χρήσεων, καταστάσεων και συμπεριφορών. Κάθε τρόφιμο συνοψίζει και μεταδίδει μια κατάσταση, συνιστά μια πληροφορία και γίνεται σημαίνον. Θα γίνει δηλαδή ένα γνήσιο σημείο, η λειτουργική ενότητα μιας επικοινωνιακής δομής³⁸, που θα δηλώσει συμπεριφορές πέραν από το βασικό σκοπό του. Η δράση, ο μόχθος, τα σπορ, η καταβολή προσπάθειας, η ασχολία κατά τον ελεύθερο χρόνο, η γιορτή, είναι όλα καταστάσεις, που βρίσκουν την έκφρασή τους και μέσα στη διατροφή. Τούτη ωστόσο, η πολυσημία μοιάζει να μεγεθύνεται και ν' αποτελεί κύριο γνώρισμα για τις διάφορες εκφάνσεις της κοινωνικής ζωής.

Πώς λοιπόν θα διακρίνουμε τις ενότητες του συστήματος της τροφής; Για τον Roland Barthes, απαραίτητη είναι στην αρχή η απογραφή όλων όσων αφορούν στη διατροφή μιας δεδομένης κοινωνίας, έτσι ώστε στη συνέχεια να υποβληθούν σ' αυτό, που οι γλωσσολόγοι αποκαλούν *δοκιμασία της αντιμετάθεσης*. Να οριστεί δηλαδή, αν το πέρασμα από το ένα γεγονός στο άλλο παράγει και μια διαφορά σημασίας. Η μετάβαση, για παράδειγμα, από το κανονικό ψωμί στο ψωμί για *caparé*, συνεπάγεται και μια διαφορά σημαινόμενων: στη μια η καθημερινή ζωή και στην άλλη η επίσημη δεξίωση. Αντίστοιχα, η μετάβαση από το άσπρο ψωμί στο μαύρο, που παρατηρείται στη σύγχρονη κοινωνία, ισοδυναμεί με μια μεταβολή των κοινωνικών σημαινόμενων, καθώς το μαύρο ψωμί έγινε, παραδόξως, σημείο εκλέπτυνσης. Νομιμοποιούμε, λοιπόν, να θεωρούμε τις ποικιλίες του ψωμιού ως σημαίνουσες ενότητες, γεγονός που μπορεί να αφορά το σύνολο των κατηγοριών ή μέρος αυτών, αφού μπορεί να αποδειχθεί πως η χρήση κάποιων απορρέει από μια απλή ατομική προτίμηση. Η σημασία δεν φαίνεται να διαμορφώνεται στο επίπεδο της παραγωγής, αλλά κυρίως σε αυτό της μεταποίησης και κατανάλωσης. Εξαίρεση αποτελούν ορισμένα είδη πολυτελείας, των οποίων η προετοιμασία ενδιαφέρει λιγότερο από την απόλυτη τιμή τους. Αυτά είναι ο σολομός, το χαβιάρι, οι τρούφες κ.α³⁹. Το σύνολο των αμφίσημων αξιών, εκκινούν από το σώμα, ως «διαθέσεις», ωστόσο το υπερβαίνουν. Η ζάχαρη

³⁸ Ματθαίου, 2003:145.

³⁹ Ματθαίου, 2003:147.

γίνεται «έδεσμα - δύναμη», ένα «διαρκές ρεύμα ενέργειας», η μαργαρίνη «χτίζει στερεούς μυς», ο καφές «διαλύει την κούραση» και την εκτόνωση την προσφέρουν το μεταλλικό νερό, ο χυμός φρούτων, ο καφές και η κόκα - κόλα⁴⁰. Τα τρόφιμα παραμένουν δεμένα με τη φυσιολογική τους λειτουργία, μόνο που η προσφορά τους προς τον άνθρωπο μετουσιώνεται και σε μια συγκεκριμένη κοινωνική κατάσταση. Αυτή άλλοτε προσφέρει μια κατάκτηση (κέφι) και άλλοτε μια ανταπάντηση στις επιθέσεις της σύγχρονης ζωής (εκτόνωση). Τη νέα αυτή αξία μπορούμε να την ονομάσουμε *διατροφική συνείδηση*, που στις μέρες μας αποτέλεσε αντικείμενο σκέψης τόσο των ειδικών όσο και ολόκληρου του κοινού, ακόμα και αν αυτή ασκείται δια μέσου ενός συνόλου αναπαραστάσεων, με έντονα μυθικό χαρακτήρα.

1.4.5 Η θεωρία της πρακτικής

Η σύνθεση και της υποκειμενικής εμπειρίας και των αντικειμενικών δομών εκφράστηκε στο έργο του Γάλλου κοινωνιολόγου, Pierre Bourdieu. Αυτό θεωρήθηκε ως μια ανάλυση, τόσο στη μικρή κλίμακα, όσο και στη μεγάλη. Για τους σκοπούς της μελέτης του, ανέπτυξε τις έννοιες της *έξης*, του *πολιτισμικού κεφαλαίου* και του *πεδίου*. Έξη ονόμασε το σύνολο των στοιχείων και των διαθέσεων, που φέρουμε μαζί μας, στο μυαλό και το σώμα μας και το εφαρμόζουμε σε διάφορα κοινωνικά πλαίσια, ενώ στον όρο *πολιτισμικό κεφάλαιο*, ο Pierre Bourdieu είδε τη διάσταση της ευρύτερης *έξης*, που αντανακλά και στην κοινωνική θέση του κατόχου του⁴¹. Όλα αυτά δεν θα λειτουργήσουν μέσα στο κενό, αλλά σε μια κοινωνική δομή με *πεδία*, όπως οι τέχνες, η βιομηχανία, οι νόμοι, η ιατρική, η πολιτική. Μέσα σ' αυτά ο άνθρωπος αγωνίζεται για να αποκτήσει δύναμη και να βελτιώσει την κοινωνική του θέση. Η προσπάθεια απόκτησης και ανάπτυξης μιας μορφής *πολιτισμικού κεφαλαίου*, που χρειάζεται για να πετύχει ο άνθρωπος σ' ένα απ' τα *πεδία*, ευνοείται ή μειονεκτεί σε σχέση με την *έξη* του.

⁴⁰ Ματθαίου, 2003:153.

⁴¹ Smith, 2006:217.

Για τον Pierre Bourdieu η δεδομένη πρόθεση, ώστε να υποβληθούν σε κάθαρση, εκλέπτυνση και μετουσίωση οι εύκολες παρορμήσεις και οι πρωτογενείς ανάγκες, θα φτάσει ως την πρωταρχική γεύση, και θα την οργανώσει σε μια θεμελιώδη αντίθεση. Θα τοποθετήσει σε αντίθετους πόλους την ποσότητα και την ποιότητα, το μεγάλο φαγοπότι και τις μικρές μερίδες, την ύλη και τους τρόπους, την υπόσταση και τη μορφή⁴². Το εισόδημα θα συμβάλει σημαντικά στον καθορισμό της απόστασης από την ανάγκη και θα ορίσει στην κατανάλωση, κύρια αντίθεση, το γούστο πολυτελείας (ή ελευθερίας) και το γούστο ανάγκης. *Η θεωρία της πρακτικής* θα δώσει έμφαση στις ομοιομορφίες μέσα στην *έξη*, αλλά και μεταξύ *έξης* και κοινωνικής δομής. Δεν θα ικανοποιήσει όμως την ανάγκη για ανοιχτά σημειωτικά και κοινωνικά πεδία, που αλλάζουν διαρκώς και που διεισδύουν το ένα μέσα στο άλλο, μένοντας σε σταθερά, ανταγωνιστικά και κλειστά συστήματα διάκρισης⁴³.

⁴² Bourdieu, 2015:224.

⁴³ Smith, 2006:224.

Κεφάλαιο 2

Το μουσείο

«Είδα στο μουσείο μια φωτογραφία του Braque, νεαρού, στο ατελιέ του ` η φωτογραφία αυτή περιείχε τα πάντα: από μια λάμπα πετρελαίου μέχρι πίπες τακτοποιημένες πάνω στον τοίχο, ένα μαντολίνο, μια κανάτα λαβομάνου, κτλ., και ήταν καταπληκτική. Ανάμεσα στα άλλα, αυτή η φωτογραφία του Braque αποτελεί μια όψη της Γαλλίας που, μεταξύ των άλλων, αξίζει να αγαπηθεί.»

Κουνέλης, 1990:83.

2.1 Η ύλη

28

Για τον άνθρωπο, η ύλη δεν είναι μόνο ένα χρηστικό εργαλείο ή ένα μέσο προσαρμογής στο περιβάλλον, αλλά κι ένας φορέας ποικίλων νοημάτων και πληροφοριών, αποτελώντας μέρος ενός μη λεκτικού συστήματος επικοινωνίας. Η ιδιοκτησία, ο δημιουργός, οι συνθήκες, ο σκοπός της παραγωγής, η διακίνηση, τα διάφορα στάδια εξέλιξής του, όλα συνθέτουν τη «βιογραφία» ενός αντικειμένου⁴⁴, και μας καλούν μέσα από μια τέτοιου είδους σκέψη, να δούμε τα πράγματα διαφορετικά. Τα αντικείμενα δρουν πάνω στον άνθρωπο, όσο και αυτός πάνω τους. Γίνονται επίκληση του παρελθόντος, συναίσθηση της απώλειας και της αλλαγής, αλλά κι ένας υπαινιγμός για μια ανάγκη διάσωσης ή συντήρησης ενάντια στην αναπόφευκτη αίσθηση αποστέρησης. Τούτο θα ικανοποιήσει τη βασική ανάγκη του «ανήκειν» και πιθανά τη μεταφορά του αιτήματος για δικαιοσύνη ή ειδικά, την επίλυση μιας θλίψης,

⁴⁴ Kopytoff, 1986:66.

που παραμένει ανοικτή πληγή. Έτσι, μια έκθεση αντικειμένων, μια συλλογή, ένα διατηρητέο κτίριο, ένα προστατευόμενο τοπίο ή ακόμα το ίδιο το ανθρώπινο σώμα, τείνουν να αντικειμενοποιήσουν τις κοινωνικές αξίες και πολιτισμικές πρακτικές και να λειτουργήσουν ως θέατρο δράσης και ερμηνείας του υλικού κόσμου, στην σκηνή του οποίου συνδιαλέγονται διαφορετικοί άνθρωποι, διαφορετικές απόψεις, βλέψεις και εμπειρίες⁴⁵. Αυτός είναι ένας επιπλέον τρόπος για να κρατά ο άνθρωπος τη ρότα του μέσα στην ιστορία. Μέσα από μια σχέση με την ύλη πολύσημη, που εξελίσσεται σε σχέση με τις συγκυρίες, τα ενδιαφέροντα και τις επιδιώξεις των ατόμων, θα πορευθεί μέχρι να βρει και να αγκιστρωθεί στα απομεινάρια μιας σταθερότητας.

Το ρόλο της κιβωτού, τόσο του παρόντος, όσο και του παρελθόντος πολιτισμού, διαδραμάτισαν τα διάφορα μουσεία, που έγιναν απ' την αρχή μέσα κατάταξης και προσδιορισμού εαυτών και «άλλων», αλλά και τόποι εκκόλαψης και αναπαραγωγής των κυρίαρχων ιδεών, που εξηγούσαν τα πολιτισμικά φαινόμενα και τις κοινωνικές μεταβολές⁴⁶. Ο ορισμός για τα μουσεία δόθηκε στη σύνοδο του Λονδίνου, το 1983, του Διεθνούς Συμβουλίου Μουσείων, και έχει ως εξής: *«μουσείο είναι ένα μόνιμο ίδρυμα στην υπηρεσία της κοινωνίας και της ανάπτυξής της, ανοικτό στο κοινό, που ερευνά τα υλικά αντικείμενα των ανθρώπων και του περιβάλλοντός τους, αποκτά αυτά τα αντικείμενα, τα διατηρεί, τα ερμηνεύει και πρωτίστως τα εκθέτει προς όφελος του κοινού, κυρίως μέσα από διαδικασίες μελέτης, εκπαίδευσης και ψυχαγωγίας⁴⁷»*.

Η δράση των μουσείων φαίνεται να στρέφεται προς δύο κατευθύνσεις. Απ' τη μια, η μεγάλη κλίμακα, που ως μνημονικοί τόποι, θέλουν να αρχειοθετήσουν και να σώσουν από την απώλεια ό,τι οι άνθρωποι δεν μπορούν να θυμηθούν, και που αφορά στο συλλογικό παρελθόν τους, και από την άλλη η ανώνυμη μικροϊστορία του πολιτισμού της καθημερινότητας, που χαρίζει στα αντικείμενα έναν ιδιαίτερα ενεργητικό ρόλο. Τα μουσεία είναι αναμφισβήτητα χώροι κοινωνικής δράσης, που συμβάλλουν στην παραγωγή σκέψης, καθώς μας προτρέπουν για μια αναζήτηση πέραν από τη σημασία των εκθεμάτων τους, να συλλογιστούμε για ευρύτερες δομές και πρακτικές και εντέλει,

⁴⁵ Σολομών, 2011:93.

⁴⁶ Γιαλούρη, 2012:56.

⁴⁷ Σκαλτσά, 2015:117.

να αναρωτηθούμε για την ίδια την επιστημονική και κοινωνική δράση μας σε έναν «μουσειοποιημένο» κόσμο⁴⁸. Τούτη η βαθιά, αμοιβαία και δημιουργική αλληλεπίδραση, μεταξύ ανθρώπων και αντικειμένων αναζητά τη μελέτη της. Η δε εφαρμογή της στο μουσειακό χώρο μοιάζει να φέρει υφές, από τη σύνθεση τόσο της θεωρίας της επιστήμης, όσο και μιας δημιουργίας καλλιτεχνικής .

2.2 Ιστορία του μουσείου

2.2.1 Η αρχή

Η πρώτη συλλογή η οποία εγκαταστάθηκε σ' ένα χώρο ήταν το 1661. Είχε το όνομα Amerbach και ο χώρος ήταν το Πανεπιστήμιο της Βασιλείας. Το μουσείο από τότε έγινε δείκτης πολιτισμού και η εξάπλωσή του ανάλογη της αίσθησης κατάκτησης της γνώσης από το άνθρωπο. Έτσι το έτος 1800, στην Ευρώπη υπήρχαν δώδεκα μουσεία, το 1850, εντοπίζονταν εξήντα, ενώ το 1887 έφταναν τα διακόσια σαράντα⁴⁹. Το μουσείο μοιάζει να αποτελεί τη λογική εξέλιξη ή το μακρινό απόγονο της αρχαιότητας, το εγγόνι της Αναγέννησης και το παιδί του Διαφωτισμού⁵⁰. Προϋπόθεσή του υπήρξε η κατανόηση του κόσμου και η μελέτη της ιστορίας του, όπως ακριβώς υπαγόρευε το πνεύμα και το κλίμα της Αναγέννησης, όταν οι ευγενείς και η ανερχόμενη τάξη των τραπεζιτών συνέλεξαν έργα τέχνης και αντικείμενα φυσικής ιστορίας και εθνολογίας από όλο τον κόσμο. Τούτη η εκκοσμίκευση της κοινωνικής και πνευματικής ζωής, μαζί με την οικονομική και κοινωνική χειραφέτηση της αστικής τάξης, οδήγησαν τελικά στο Διαφωτισμό. Έχοντας για επίκεντρο την επαναστατημένη Γαλλία, εξιδανικεύτηκαν η επιστήμη, η τεχνολογία και η πρόοδος, ενώ η διαμόρφωση εθνικών κρατών, έγινε πάνω στη βάση της μερικής κοινωνικής και πολιτικής ισορροπίας, ανάμεσα στην αστική τάξη και στους ευγενείς. Έτσι το 1750, οι βασιλικές συλλογές του Palais du Luxembourg θα

⁴⁸ Σολομών, 2011:110.

⁴⁹ Τζώνος, 2007:11.

⁵⁰ Naredi - Rainer, 2004:13.

ανοίξουν και για το ευρύ κοινό, ενώ το 1793, ύστερα από τη γαλλική επανάσταση και την εθνικοποίηση των βασιλικών συλλογών, το Λούβρο ανοίγει ως δημόσιο πια μουσείο. Στη Γαλλία, στα χρόνια που ακολουθούν, θα οργανωθούν διαγωνισμοί για μουσεία, που όμως μοιάζουν περισσότερο με ένα είδος «ιδεολογικής αρχιτεκτονικής»⁵¹.

2.2.2 Ο 19^{ος} αιώνας

Κι ενώ τα μουσεία τέχνης δεσπόζουν την περίοδο αυτή στην Ευρώπη, ο αποικιοκρατισμός και το πόνημα της *Καταγωγής των ειδών* του Κάρολου Δαρβίνου, έδωσαν και τα πρώτα μουσεία φυσικής ιστορίας. Μέχρι τότε, ο κλασικισμός και ο ρομαντισμός, τα δύο αντίπαλα ρεύματα δεν έδιναν την επιλογή στροφής στη μελέτη της φύσης, της κοινωνίας και της ιστορίας. Αντίθετα, ο πρώτος ενσάρκωνε την αξία του ορθολογικού ουμανισμού και του δημοκρατικού ιδεώδους, ενώ ο δεύτερος, της υπερβατικής και σκοτεινής πλευράς της ανθρώπινης υπόστασης, του πνεύματος, της φυλετικής καταγωγής και της εθνικής ταυτότητας. Το μουσείο του 19^{ου} αιώνα, ωστόσο, θα δείξει στην κοινωνία τις νέες αξίες και ένα νέο προσανατολισμό. Η άρχουσα τάξη θα δει τον εαυτό της στα επιτεύγματα της επιστήμης, αλλά και στην κατάκτηση του άψυχου και έμψυχου κόσμου. Η ταξική διαφορά είναι πια φυσικό χαρακτηριστικό. Τούτη η συνείδηση θα καθρεφτιστεί και στη μουσειολογική ερμηνεία και διαχείριση των εκθεμάτων. Η σχολαστική, ταξινομική, μηχανιστική διάταξη και παρουσίασή τους θα μεταδώσει και μια γραμμική, ντετερμινιστική εικόνα του φυσικού κόσμου και τελικά της κοινωνίας⁵². Στόχος είναι η πειθαρχία σε αυτή. Όλα αυτά θα υπάρξουν μαζί με τις κλασικές, μεσαιωνικές, αναγεννησιακές και λαϊκές υφές. Έτσι, το τέλος του 19^{ου} αιώνα βρίσκει τις κοινωνίες ν' αναζητούν μια σφαιρική αντίληψη, που κινείται κοντά σε επιστημονικές θεωρίες, που τείνουν να δώσουν απαντήσεις σε εκκρεμότητες της μηχανιστικής αντίληψης του κόσμου. Τούτη ακριβώς την αμφιταλάντευση θα τη δούμε εντέλει, και σε αμφίρροπα ρεύματα, όπως το Arts and Crafts, το Art Nouveau και

⁵¹ Τζώνος, 2007:32.

⁵² Τζώνος, 2007:36.

Jugendstil, που δείχνουν να αντιλαμβάνονται ότι το χθες πέρασε, αλλά το αύριο δεν έχει έρθει ακόμη⁵³.

2.2.3 Μοντερνισμός

Αυτή η υπόγεια διεργασία, που συνέβαινε, φανερώθηκε τελικά στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Μέσα σε λίγα χρόνια, μετά τη δεύτερη τεχνολογική επανάσταση, θα λάβει χώρα μια έντονη πολιτισμική αλλαγή, που στιγμάτισε το μέλλον και δημιούργησε απόσχιση από το παρελθόν. Οι διανοούμενοι της εποχής αποτίναξαν βίαια κάθε προηγούμενο πολιτισμικό στοιχείο μιας κοινωνίας, εδώ και χρόνια βιομηχανικής, που όμως παρέμενε πολιτισμικά προβιομηχανική. Το λιτό, το ασκητικό, το λευκό, το ουδέτερο και το φαινομενικά αντιρητορικό, χαρακτήριζε κάθε δράση αρχιτεκτονική, εικαστική, λογοτεχνική ή μουσική. Έτσι, επικράτησε και μια αισθητιστική αντίληψη της μουσειακής παρουσίας. Ο εγκυκλοπαιδισμός θα υποχωρήσει και επιδιώκεται η σύνθεση συνόλου που είναι πάνω από την αισθητική των επιμέρους εκθεμάτων. Ο χώρος, που όλα αυτά συμβαίνουν θα ονομαστεί «λευκός κύβος». Τα εκθέματα αιωρούνται απομονωμένα το ένα από το άλλο και επικρατεί η αίσθηση της απουσίας χώρου. Συμβαίνει τελικά η δημιουργία ουδέτερων χώρων, όπου κάθε αντικείμενο εκτίθεται για τον εαυτό του, τονίζοντας την αισθητική ποιότητα του καθενός⁵⁴. Η βασική αισθητιστική αντίληψη θα καταλήξει τελικά και στο αντίθετο αποτέλεσμα.

Στην Ευρώπη αυτών των ημερών υπάρχει έντονη δράση. Ο Walter Gropius θα περιλάβει στο ιδρυτικό μανιφέστο του Bauhaus και την έρευνα για τον εκθεσιακό σχεδιασμό. Ο Alexander Dorner, διευθυντής του Landesmuseum στο Ανόβερο, θα αναθέσει το 1930, τη δημιουργία ενός σύγχρονου χώρου, επιτομή των οπτικών τεχνών της εποχής, με ανάμειξη φωτογραφίας, κινηματογράφου, αρχιτεκτονικής, θεατρικής τεχνικής και βιομηχανικού σχεδιασμού. Ο Frederick Kiesler το 1924 στη Βιέννη, θα σχεδιάσει τη διάσημη Έκθεση Θεατρικής Τεχνικής, και το 1920 στο Βερολίνο λαμβάνει χώρα η πρώτη Διεθνής Έκθεση Dada. Το 1938, στο Παρίσι, θα γίνει η Διεθνής Έκθεση

⁵³ Τζώνος, 1985:29.

⁵⁴ Duncan, 2004:484.

Σουρεαλισμού, με το Marcel Duchamp να είναι παρών. Όλα τα παραπάνω αποτέλεσαν μέρος των όσων διαδραματίστηκαν στην Ευρώπη, στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Ωστόσο, η μαζική έξοδος των Ευρωπαίων μοντερνιστών, καταρχάς από τη ναζιστική Γερμανία και ύστερα από την εμπόλεμη και υπό κατοχή Ευρώπη, μετέφερε την περίοδο αυτή και το κέντρο βάρους των εξελίξεων στην Αμερική. Το MOMA, το Museum of Modern Art στη Νέα Υόρκη, που ιδρύθηκε το 1929, αποτέλεσε ενδεικτικό της μουσειολογικής και αρχιτεκτονικής εκθεσιακής δράσης του Μοντερνισμού. Ένας χώρος ασκητικά λιτός, ασηπτικά λευκός ή έστω άχρωμα ανοιχτόχρωμος, ορθογωνικός, που επηρέασε την προβολή, την αποδοχή, την ερμηνεία και την παρουσίαση της σύγχρονης τέχνης⁵⁵. Αντιπροσώπευσε την εικόνα του μουσείου του μεσοπολέμου, αλλά και της τριακονταετίας που ακολούθησε. Και έδωσε την ευκαιρία σε παράλληλες ματιές, που ονομάσαμε μεσοπολεμικές πρωτοπορίες, που αγνοούν το «λευκό κουτί» και προωθούν μια μουσειακή εμπειρία, που κινείται μέσα σε ιστορικά, κοινωνικά και πολιτισμικά προσδιορισμένο χώρο και χρόνο.

4.2.4 Μεταμοντερνισμός και νέα μουσειολογία

Η λήξη του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου και η τρίτη τεχνολογική επανάσταση οδήγησαν σε μια αμφισβήτηση που αφορούσε όλο το μοντέλο του Μοντερνισμού. Αρκετά νωρίτερα, η θεωρία του Albert Einstein και ο μετά-νιτσεικός, μηδενιστικός ή ανθρωπιστικός υπαρξισμός, ήταν η αρχή για την αλλαγή, που επρόκειτο να συμβεί. Έτσι η αισιοδοξία, που ανέδυε ο Μοντερνισμός, χλευάστηκε από τους καλλιτέχνες και τους διανοητές της εποχής. Η πρόοδος απομυθοποιήθηκε και μαζί της η άποψη, που θέλει την τεχνολογία απελευθερωτή της ανθρώπινης ύπαρξης. Η τέχνη θα βρεθεί μπροστά σε ένα υπαρξιακό κενό, σε μια απογύμνωση από κάθε υπερκείμενο, κοσμικό ή θρησκευτικό νόημα της ατομικής και κοινωνικής ζωής. Τούτη η αντίδραση δεν ήταν μια πολιτική ή κοινωνική εξέγερση, αλλά ο φόβος και η ελπίδα, που αναπόφευκτα ήρθαν μετά την απογοήτευση από τη διάψευση των εξαγγελιών του δυτικού πολιτισμού. Το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα θα ασχοληθεί, κατά τον Kuhn, με τις

⁵⁵ Τζώνος, 2007:46..

ανωμαλίες ενός παρακμάζοντος παραδείγματος και ο Derrida θα αποδομήσει το σύνολο της σκέψης του Μονερνισμού, χωρίς όμως ακόμα τη δυνατότητα της σκιαγράφησης ενός νέου παραδείγματος⁵⁶. Ακολουθώντας την οδό, που αναζητούσε μια ελπίδα, θα μεθοδευτούν πράξεις εποικοδομητικές στις οποίες λογίζεται και η *νέα μουσειολογία*.

Η τάση εκδημοκρατισμού που επικράτησε και η κυριαρχία της παγκόσμιας αγοράς, μετά την πτώση του σοσιαλιστικού πειράματος, δημιούργησαν ένα μηχανισμό, όπου εντάχθηκαν οι περισσότερες περιοχές της κοινωνικής ζωής. Το μουσείο γίνεται τόπος ανταλλαγής ιδεών, κοινωνικού προβληματισμού και πολιτισμικής αυτογνωσίας. Η εξωστρέφειά του έχει στόχο τη μεγαλύτερη δυνατή επισκεψιμότητα και αναζητά την τροφοδότησή του και στον τουρισμό. Ο χαρακτήρας του είναι επιστημονικός, ιστορικός, εθνογραφικός και η τάση για δημιουργία μουσείων τέχνης θα ατονήσει. Σ' αυτό το κλίμα μαζικοποίησης και εμπορικής λαιμαργίας, τα όρια ανάμεσα στην τέχνη και της μουσειακής της παρουσίαση, θολώνουν. Η τέχνη παράγεται πολλές φορές για το μουσείο και άλλες φορές μέσα στο μουσείο. Παράλληλα, η αισθητική του «λευκού κύβου» απορρίπτεται. Η νέα τάση για ιστορική γείωση ή έστω, η επιπόλαια μεταμοντέρνα στροφή στην ιστορία ή τελικά, η απλή νοσταλγία των ιστορικών μορφών και η αναφορά σε ιστορικούς τρόπους παρουσίασης εκθεμάτων, θα οδηγήσει στην απομάκρυνση από τον ολοκληρωτικό αφαιρετικό Μοντερνισμό. Έτσι, οι ιστορικοί τρόποι έκθεσης στο Brooklyn Museum, από τον Joseph Kosuth και στην National Gallery, στο Sainsbury του Λονδίνου, από τον Robert Venturi, η χρήση λαϊκής σκηνογραφίας, τύπου κόμικ ή Disneyland, στο Jorvic Center του York, η περισσότερο εστέτ σκηνογραφική προσέγγιση στο Museu d' Història de Catalunya της Βαρκελώνης και στο Haus der Geschichte της Στουτγάρδης, ο μιμιμαλιστικός εξπρεσιονισμός του Imperial War Museum – North του Μάντσεστερ και του The Holocaust Exhibition, του Imperial War Museum του Λονδίνου, ο χαρακτήρας πολυκαταστήματος στο Urbis του Μάντσεστερ και στη Cité des Sciences et de l'Industrie, στην La Vilette του Παρισιού⁵⁷,

⁵⁶ Τζώνος, 2007:75.

⁵⁷ Τζώνος, 2007:56.

θα αποτελέσουν όλα στίγματα της νέας μουσειολογίας. Με μια διάθεση αφηγηματική – ερμηνευτική, που θέλει να εκφραστεί στο χώρο, το νέο μουσείο θα ερμηνεύσει τα αντικείμενα και τις διαδικασίες, που τα παρήγαγαν. Θα προσφέρει στον επισκέπτη νέες αφετηρίες κατανόησης και σκέψης και θα ωθήσει στη διάκριση από το μουσειολογικό Μεταμοντερνισμό, που δεν την ενδιαφέρει να καταλάβει και να κατανοήσει τίποτα, παρά μόνο να ερεθίσει και να θέλξει τις αισθήσεις. Ωστόσο, η ωρίμανση, πάνω στη μουσειολογική οπτική, θ' αργήσει να έρθει. Το μουσείο είναι άθροισμα μερών, που η ερμηνεία τους δεν είναι αρκετή για να εξηγηθεί και ως μια Gestalt, θα είναι πάντα κάτι περισσότερο από το άθροισμα των μερών της.

4.3 Ανθρωπολογία του μουσείου

Κάθε κοινωνία υπάρχει και αναπτύσσεται μέσα στον χώρο της. Τούτο σημαίνει ότι οι κοινωνικές σχέσεις της δομούνται από τη σχέση αυτής της κοινωνίας με τον χώρο στον οποίο εκτείνεται. Ο χώρος όμως δεν είναι μονάχα ένα περιβάλλον, που απλά εξυπηρετεί, διευκολύνει ή εμποδίζει αυτές τις σχέσεις. Η κοινωνία προβάλλεται πάνω στο χώρο της και συνεχώς τον «παράγει», ως υλικό μετασχηματισμό του φυσικού ή τεχνητού περιβάλλοντος, αλλά και ως πλαίσιο, που γεννάται μέσα από την ερμηνεία, την επιλογή κέντρων προσοχής και την επένδυση κοινωνικών αξιών. Ο τρόπος, που θα αντιληφθεί η κοινωνία το χώρο, είναι πολιτισμικά εξαρτώμενος, μιας και ο πολιτισμός θα ορίσει την οπτική, που θα εμποτίσει κάθε εκδήλωση της ζωής εντός της. Τούτη η γνώση του τρόπου, που ένας χώρος αποκτά νόημα και επενδύεται με αξίες, θα προσφέρει και τη γνώση για τη μεσολάβηση του χώρου στη μορφοποίηση των κοινωνικών σχέσεων, αλλά ταυτόχρονα θα δείξει και τις κατευθύνσεις, που επιλέγει η ίδια η κοινωνία, για την υλική παραγωγή του χώρου⁵⁸. Μέρος τούτης της πρακτικής, αφορά και στους μουσειακούς οργανισμούς και την ονομάσαμε εκθεσιακό σχεδιασμό.

⁵⁸ Σταυρίδης, 1986:7.

τους τόπους δε συγκέντρωσης, φύλαξης, μελέτης, ερμηνείας και προβολής των πραγμάτων στο κοινό, τους ονομάσαμε μουσεία, τις αφηγήσεις από τα αντικείμενα - εκθέματα τις ορίσαμε μουσειακές εκθέσεις και την επιστημονική περιοχή που μελετά το φαινόμενο, το αποκαλέσαμε μουσειολογία. Η ουσία για τα παραπάνω ανάγεται στην ανάγκη και στη βούληση να ειπωθεί κάτι, που θα προάγει την κοινωνική συνοχή και τη δημιουργία συνείδησης για κοινές αξίες, που νοηματοδοτούν τα άτομα και το σύνολο. Με άλλα λόγια θα δημιουργήσουν συνείδηση πολιτισμού⁵⁹.

Τούτες ακριβώς οι διαφορετικές προσεγγίσεις, που είναι χρήσιμες ώστε να ερμηνευτούν τα αντικείμενα - εκθέματα, μπορούν να αποτελέσουν το δρόμο για την κατανόηση του κόσμου, που μας περιβάλλει. Ο κλάδος της γνωστικής ψυχολογίας έδωσε θεωρίες για τις μαθησιακές εμπειρίες, που βιώνουμε ως άνθρωποι, αλλά και τις μαθησιακές συμπεριφορές, που αναπτύσσουμε στη διάρκεια της ζωής μας και στο πλαίσιο των συνεχών προσπαθειών για την κατάκτηση νέων γνώσεων και δεξιοτήτων. Στο βιβλίο του *The Unschooled Mind* ο Howard Gardner θέτει το ερώτημα της κατάκτησης ενός μεγάλου, αλλά συχνά ανεκπλήρωτου γνωστικού στόχου, που ο ίδιος αποκαλεί «παραγωγική» ή «βαθιά» ή «πραγματική» κατανόηση του κόσμου. Κάθε κοινωνία για τον Howard Gardner, διέπεται από μια σειρά συμβάσεων, τελετουργιών, προτιμήσεων, θεσμικών πλαισίων, ηθικών κανόνων, προτιμώμενων συμπεριφορών και πολυτίμων αξιών. Όλα αυτά, μαζί με άλλες εγκυκλοπαιδικού τύπου γνώσεις, θα προσφερθούν για μάθηση, ώστε τελικά να καθορίσουν τις αντιλήψεις και την ερμηνεία των μελών μιας κοινωνίας για τον κοινωνικό και φυσικό κόσμο. Ως κύριες διαδικασίες μάθησης, θεωρεί τη μιμητική, που είναι μια μάλλον συμβατική και τη μετασχηματιστική, που λογίζεται ως ενεργητική, δημιουργική και μάλλον εξατομικευμένη διερεύνηση της γνώσης. Για τον Howard Gardner, αυτή είναι και η αποδοτική οδός, ώστε να μάθουμε τον κόσμο. Δηλώνει πίστη στον άνθρωπο, που αποκτά την ικανότητα να μελετά τα διάφορα θέματα με ποικίλους τρόπους και μεθόδους, και που αναζητά ή βρίσκει τη λύση ενός νέου προβλήματος, μέσα από πολλές και διαφορετικές οπτικές, ανακαλύπτοντας νοήματα, που τον βοηθούν να

⁵⁹ Τζώνος, 2013:15.

συνθέσει μια σφαιρική και τεκμηριωμένη άποψη γι' αυτό. Εδώ ακριβώς θα τονίσει την αναγκαιότητα των μουσείων, που ως χώροι διαφύλαξης και ερμηνείας της υλικής και άυλης κληρονομιάς, εκφράζουν ποικίλες ιδέες, που μπορούν να αλλάξουν στο πέρασμα του χρόνου. Αλλά και ως πεδία διασύνδεσης του ανθρώπου με τη γνώση, τη δημιουργικότητα και την έμπνευση, δίνουν πολλαπλές συμβολικές και εκτελεστικές δυνατότητες, αλλά και την ευκαιρία, ώστε να «ξεκλειδώσουν» τον πλούτο της γνώσης. Θα οργανώσουν για διαφορετικούς ανθρώπους μια «οικειοθελώς επιλεγόμενη μάθηση», που η φύση της εξαρτάται από τα επί μέρους κίνητρα των επισκεπτών, αλλά και την εθελοντική, μη - γραμμική, μη - συμβατική και αυτορρυθμιζόμενη πορεία τους προς την απόκτηση νέων μαθησιακών εμπειριών, αλλά και την κοινωνική και πολιτισμική διάσταση αυτών. Το μουσείο μοιάζει να έχει ξεκάθαρη κοινωνική αποστολή. Του ανατίθεται ο ρόλος μιας ολιστικής προσέγγισης του κόσμου, που στόχο θα έχει τελικά, την καλύτερη κατανόησή του⁶⁰.

Επιπλέον μια μουσειακή επίσκεψη αποτελεί κι ένα κοινωνικό γεγονός. Όχι μονάχα σαν μια σημαντική κοινωνική δράση, αλλά και ως μια ευκαιρία κοινωνικοποίησης, μια διάδραση δηλαδή μεταξύ επισκεπτών, φίλων ή αγνώστων. Τούτες οι σχέσεις συμβάλλουν στη διατήρηση της κοινωνικής συνοχής και στον ορισμό του μουσειακού χώρου ως χώρου κοινωνικής αλληλεπίδρασης. Μελέτες έδειξαν πως ο μοναχικός επισκέπτης είναι πράγμα σπάνιο στο μουσειακό κοινό και πως η έλλειψη ευκαιριών για κοινωνική διάδραση μπορεί να λειτουργήσει ως αντικίνητρο για έναν περιστασιακό επισκέπτη. Από την άλλη, αντιμετωπίζοντας το θέμα από την πλευρά της βιωματικής εμπειρίας και όχι των κινήτρων, οι John Falk και Lynn Dierking υπέδειξαν πως κάθε μουσειακή επίσκεψη, και η εμπειρία που τη συνοδεύει, είναι αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης τριών πλαισίων, του προσωπικού, του κοινωνικού και του φυσικού. Σε κάθε στιγμή της επίσκεψης, ο συνδυασμός των πλαισίων αυτών θα καθορίσει την εμπειρία του επισκέπτη, ενώ παράλληλα θα διαμορφώσει και τη μουσειακή μαθησιακή διαδικασία. Η εμπειρία λοιπόν είναι μοναδική και ανεπανάληπτη. Ο δε τρόπος που οι επισκέπτες θα διαπραγματευτούν την ενασχόλησή τους με τα εκθέματα και τις σχέσεις

⁶⁰Μούλιου, 2005:15.

με τους συνεπισκέπτες τους, θα διαμορφώσουν το χαρακτήρα της κάθε επίσκεψης και του μουσειακού χώρου, ως πεδίο κοινωνικής συνύπαρξης⁶¹. Σε τούτα τα πεδία, που είναι άμεσα εξαρτημένα από τη λειτουργία των κατεχοχών επικοινωνιακών κέντρων, την εκπομπή και αναμετάδοση μηνυμάτων, της κατεχοχών επίσης επικοινωνιακής ανάγκης του ανθρώπου, θα αναπτυχθεί, εντέλει, ένας σύνθετος προβληματισμός. Και η δημιουργία, όπως και κάθε μορφή έκφρασης, που προκύπτει ως συνέπεια στις συναισθηματικές και νοητικές αντιδράσεις, μπροστά στα φαινόμενα του περιβάλλοντος, λογίζεται ως μια έντιμη ψυχική συμμετοχή και σημαντική πνευματική ανάλωση⁶².

Τέλος, αντιμετωπίζοντας το θέμα από μια άλλη οπτική ή μια άλλη κλίμακα, πιο μεγάλη, θα αναζητήσουμε μια ακόμα κοινή βάση ή κοινή παρόρμηση για την ανάγκη δημιουργίας χώρων μουσείου. Η Catherine Grenier, επίτροπος της έκθεσης *Big Bang, destruction et création dans l'art du 20e siècle*, που έλαβε χώρα το 2005, στο Centre Pompidou, θα περιγράψει, στο σημείωμα του καταλόγου, τη μουσειολογική της επιλογή ως εξής: «αν απελευθερώσουμε από την παραδοσιακή μέθοδο ανάγνωσης της τέχνης του 20^{ου} αιώνα, τη διάρθρωση σε διαδοχικά ή παράλληλα κινήματα και στυλ, αν δηλαδή εγκαταλείψουμε την ιστορική προοπτική, για να προσδιορίσουμε τον ιδιόμορφο χαρακτήρα της μοντέρνας τέχνης, και ψάξουμε για έναν κοινό παρονομαστή, πέφτουμε επάνω σε μια κοινή παρόρμηση: καταστροφή και δημιουργία. Και πρώτα απ' όλα την καταστροφή των πρωταρχικών αξιών της αισθητικής – ομορφιά, αρμονία, διάρκεια». Ο ηρακλειτιανός στοχασμός θα εφαρμοστεί και στην τέχνη. Ο εξπρεσιονισμός καταστρέφει τη μορφή, ο κυβισμός φέρνει την αποδόμηση, ο Μεσαίωνας απορρίπτει το αρχαίο και η Αναγέννηση δημιουργεί μια νέα αισθητική. Το δίπολο δημιουργίας και καταστροφής θα καθορίσει τη νέα σχέση των καλλιτεχνών του Μοντερνισμού με το παρελθόν. Ο σύγχρονος καλλιτέχνης, ελεύθερος να ορίζει το παρελθόν και το μέλλον του, απορρίπτει την αστική κοινωνία και κουλτούρα, και την υπαγωγή του έργου του σε κάθε είδους εξουσία. Αυτή η ρήξη δεν είναι για τον

⁶¹ Γαλάνη, 2005:15.

⁶² Σκαλτσά, 2015:14.

καλλιτέχνη μια ρήξη με τις αρχικές καταγωγές, αλλά μια αφετηρία για επαναδιατυπώσεις: πρωτόγονη τέχνη, τέχνη παιδιών και ψυχασθενών, λαϊκή τέχνη, objets trouvés, καθημερινό περιβάλλον, σεξουαλικότητα, βία και εμπειρία των αισθήσεων. Πάνω απ' όλα, όμως, ο σύγχρονος καλλιτέχνης διεκδικεί μια άμεση ανθρώπινη σχέση με το κοινό⁶³. Μήπως τελικά το μουσείο αποτελεί τη συμπύκνωση ενός τέτοιου σχήματος ή την περιοδική στάση αυτής της γραμμικής εξέλιξης;

2.4 Μουσειακός σχεδιασμός

2.4.1 Η δημιουργία της ιστορίας

Μια μουσειακή έκθεση μπορεί και πρέπει να είναι ένα τυπικό «έργο», με αρχή μέση και τέλος. Είναι το προϊόν μιας σχεδιαστικής μελέτης, που περιλαμβάνει έναν άυλο κι έναν υλικό κόσμο, δηλαδή μια νοηματική και μια ορατή αντιληπτική πλευρά, αντίστοιχα. Η διαδικασία ενός τέτοιου σχεδιασμού είναι μια αλυσίδα επιμέρους ενεργειών, που δεν είναι γραμμική, μα πλεγματική⁶⁴. Κάθε κρίκος, μπορεί να δέχεται ή να διοχετεύει πληροφορίες από και προς περισσότερους από έναν, προηγούμενο ή επόμενο κρίκο. Στο σύνολό της θα οριστεί ως μια ανθρώπινη νοητική δράση, όπου το υποκείμενο, με δεδομένη μια επαρκώς διατυπωμένη πρόθεση ή αλλιώς ένα πρόγραμμα για αλλαγή της υπάρχουσας κατάστασης, θα οδηγήσει στο μέλλον σε κάτι, που θεωρείται ικανοποιητικότερο από το πρώτο⁶⁵. Κύρια δουλειά της είναι να μεταδώσει το μουσειολογικό σκεπτικό, δηλαδή το μήνυμα που θέλει να προβάλει. Τούτο δύναται να είναι μια κριτική στην πολιτική ή φυλετική καταπίεση, η επιδοκιμασία ή ο αφορισμός της τεχνολογίας, η μυστική ή ορθολογική φύση ενός θρησκευτικού δόγματος, η γραμμική ή χασοτική ερμηνεία της ιστορίας της τέχνης και

⁶³ Τζώνος, 2007:77.

⁶⁴ Τζώνος, 2013:111.

⁶⁵ Τζώνος, 2013:33.

οτιδήποτε άλλο μπορεί ή δεν μπορεί να ειπωθεί⁶⁶. Για το σκοπό αυτό, η νέα μουσειολογία θα βάλει τα αντικείμενα να αφηγηθούν και εγκαταλείπει κάθε τάση εικονογράφησης, μέσα από βιβλία ή κινούμενες εικόνες. Θα αναζητηθεί μια μουσειακή γλώσσα, που θα αναφέρεται σ' ένα κεντρικό άξονα, που θα διατρέχει και θα στηρίζει όλη τη διαδικασία σχεδιασμού. Θα χρησιμοποιεί δε ταυτόχρονα και σε συνδυασμό, ένα μίγμα οπτικών, λεκτικών, ακουστικών ακόμη και απτικών, κωδικών επικοινωνίας, ώστε να κατανοηθούν οι αφηγήσεις, που τα εκθέματα μπορούν να πουν.

Κάθε μουσειακή έκθεση λοιπόν, θα αφηγηθεί μια ιστορία για τον κόσμο, με τον τρόπο αυτών, που τη σχεδίασαν. Ακόμα κι αν δεν θέλησαν να αφηγηθούν κάτι, δηλώνουν την πρόθεσή τους γι' αυτό. Η ιστορία δε αυτή, γίνεται κατανοητή με τρόπο διακριτό για κάθε άνθρωπο.

2.4.2 Η πρόσληψη της ιστορίας

Η ιστορία ή το σκεπτικό μιας μουσειακής έκθεσης είναι, στη βάση του, ένα επικοινωνιακό εγχείρημα. Κάθε έκθεμα μοιάζει με ηθοποιό, που με μονολόγους, διαλόγους, πολυφωνία ή φασαρία έχει το ρόλο του μέσα σ' ένα σκηνικό και έτσι χτίζεται το μουσειολογικό σενάριο. Το ίδιο αυτό σενάριο μπορεί να δώσει διαφορετικές αποχρώσεις νοημάτων ή ακόμα και διαφορετικά νοήματα. Η ίδια λέξη ή φράση, με έναν διαφορετικό τονισμό, μια διαφορετική χειρονομία ή μιμική προσώπου, μια διαφορετική στάση σώματος ή διαφορετική τοποθέτηση του ηθοποιού στη σκηνή, ένα διαφορετικό φωτισμό ή χρώμα, οδηγεί σε διαφορετικές ή ακόμα και αντίθετες σημασίες. Για την Ψυχολογία της Αντίληψης, η τελευταία δεν είναι μια διαδικασία μηχανική ή μια παθητική πρόσληψη σημάτων, αλλά ένα φαινόμενο ψυχολογικό. Αυτό που αντιλαμβανόμαστε διαμορφώνεται και από τις προηγούμενες παραστάσεις και προσδοκίες μας. Απαιτείται λοιπόν ένας βαθμός ελευθερίας, αφού η πολλή ερμηνεία καταβροχθίζει το έκθεμα και γίνεται διδακτισμός. Κατά το Δημήτρη Κωνσταντίο το μουσείο δεν είναι ούτε βιβλίο ούτε ερευνητικό κέντρο. Ζει από την ιδιόμορφη αμεσότητα της συναισθηματικής διέγερσης, να βρίσκεται σε απόσταση αναπνοής από

⁶⁶ Τζώνος, 2013:53.

την ανάσα του Paul Cézanne, όταν εναπόθετε ένα χρωματικό ίχνος με το πινέλο του ή από τις βαριές ανάσες του πληρώματος του ατσάλινου υποβρυχίου του πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου ή από την σταματημένη αναπνοή της νεκρικής μάσκας του Αγαμέμνονα⁶⁷. Εκεί στοχεύει ο σχεδιασμός μιας έκθεσης, προσπαθώντας να εμψυχήσει την ψυχή του σκεπτικού της. Όστε, να μείνει τελικά στον επισκέπτη, ακόμα και χρόνια αφού την είδε. Και να γίνει έτσι, κάτι απ' αυτά που σου αλλάζουν, έστω και λίγο, τον τρόπο που βλέπεις αυτό τον κόσμο και που τα ονομάζουμε σταθμό της πνευματικής μας ζωής.

Αυτή η γλώσσα, που θέλει να δίνει νόημα στα αντικείμενα ενός μουσείου, θα παραλληλιστεί στη σύγχρονη βιβλιογραφία με τη γλώσσα του κινηματογράφου. Στην πραγματικότητα λογίζεται ως μια επιστροφή δανείου, μιας και ο κινηματογράφος προέκυψε από την τεχνική δυνατότητα καταγραφής αυτών που αντιλαμβανόμαστε με την όραση και την ακοή. Η πρόσληψη της πληροφορίας ωστόσο, δεν είναι κάτι νέο. Είναι παλιά, όσο και ο άνθρωπος και κάθε υλικός σχεδιασμός, από καταβολής πολιτισμού, υπήρξε συνειδητά ή ασυνείδητα ένας συνδυασμός αισθήσεων. Ο κινηματογράφος μέσα στην τεχνική της αναπαράστασης του αντιληπτικού γεγονότος, συνειδητοποίησε και κατέγραψε ένα γλωσσάρι που αφορούσε στην παραγωγή του βιώματος, που τώρα μας το επιστρέφει πιο δομημένο και άρα πιο σαφές. Η εκθεσιακή αφήγηση, ως ιστορία μέσα σε χώρο και σε δεδομένο χρόνο, διακρίνεται από την κινηματογραφική ως προς την πρόσληψή της. Ο επισκέπτης - θεατής θα κινηθεί εμπρός από το ακίνητο θέαμα, λειτουργώντας ο ίδιος ως «κάμερα», που κάνει τη λήψη και ταυτόχρονα προβάλλει μέσα του την αντιληπτική αποτύπωση. Στις συνθήκες δεδομένου σεναρίου και σκηνογραφίας, θα κάνει ελεύθερα τη δική του λήψη και προβολή. Και θα επέμβει έτσι, στη νοηματοδότηση του «έργου», και τελικά του μουσειακού βιώματος. Το βίωμα δε αυτό θα είναι τόσο επιτυχημένο, όσο λιγότερο ο επισκέπτης είναι σε θέση να συγκρατεί στο μυαλό του ένα λογικό διάγραμμα περιήγησης.

⁶⁷ Τζώνος, 2013:220.

2.4.3 Η σημειολογία του μουσείου

Κάθε μουσείο, έχοντας ως αποστολή την ανάδειξη ενός πολιτισμού ή μέρους αυτού, θα κάνει χρήση των εργαλείων, που σχετίζονται με την ερμηνεία των αντικειμένων, που σε σημειωτικούς όρους είναι τα *σημεία* της μουσειακής πληροφορίας. Τα αντικείμενα ή τα σημεία αυτά, είναι κατάλοιπα του υλικού πολιτισμού και δηλώνουν μια πληροφορία, που όμως δεν είναι αντικειμενική. Χρειάζεται η αποκωδικοποίησή της μέσα από την ένταξη στο πλαίσιο αναφοράς απ' το οποίο προέρχεται και απ' αυτό στο οποίο παρουσιάζεται. Αυτή η διαδικασία όμως, θα φέρει αναπόφευκτες αλλοιώσεις στη σημασία τους. Πολλά και αντιφατικά νοήματα θα γεννηθούν, σε σχέση με το ποιος, το πότε και το πώς τα ερμηνεύει και εν συνεχεία το ποιος, το πότε και το πώς τα προσλαμβάνει. Κάθε πλευρά παράγει τη δική της ερμηνεία ή πρόσληψη ερμηνείας, μέσα σ' ένα δικό της πλαίσιο αναφοράς, δηλαδή στις δικές της πεποιθήσεις και αξίες. Έτσι, η ερμηνεία και η πρόσληψη παύουν να είναι αντικειμενικές και μοιάζουν πιο πολύ να είναι ιδεολογικά φορτισμένες. Το πλαίσιο αναφοράς γίνεται το κεντρικό ζήτημα για τη σύγχρονη μουσειολογία. Τα νοήματα δε των εκθεμάτων καθίσταται αντικείμενο έντονου θεωρητικού προβληματισμού.

Η Σημειωτική θέλει να προσεγγίσει μια μουσειακή έκθεση ως κείμενο. Τόσο η ιστορία που αφηγείται ένα μουσείο, όσο και το κείμενο, σημαίνουν διαφορετικά πράγματα σε διαφορετικούς ανθρώπους. Τα νοήματα θα γίνουν αντικείμενο μιας υπονοούμενης και άρρητης διαχείρισης. Θα απομακρυνθούν από τις προθέσεις του δημιουργού και θα ερμηνευτούν με διαφορετικούς τρόπους, που εξαρτώνται από τον κοινωνικό και ιστορικό χώρο στον οποίο ο ερμηνευτής συγκροτείται ως ιστορικό υποκείμενο. Δεν υπάρχει μια τελική ανάγνωση, αλλά ούτε και μια αρχική πρόθεση⁶⁸. Το μουσείο δεν θα ενδιαφερθεί για την καθ' αυτή ερμηνεία των πραγμάτων, μα για την έκφραση αυτής της ερμηνείας ή την κωδικοποίησή της σε έναν χωρικό επικοινωνιακό κώδικα, που θα είναι αντιληπτός από το κοινό. Θα ενδιαφερθεί δηλαδή για τις *συνδηλώσεις* και το *πλαίσιο αναφοράς* της προτεινόμενης μουσειακής έκθεσης. Άλλωστε, το πέρασμα από τη σημειο - γλωσσολογία στη σημειωτική, συνέβη ακριβώς

⁶⁸Νίτσιου, 2011:197.

μαζί με τη μετατόπιση των αντικειμένων της επιστημονικής έρευνας προς μια πιο κοινωνιοκεντρική βάση. Όπως για τον Saussure το νόημα έρχεται για να βάλει τάξη στο χάος, που δημιουργούν οι ιδέες και οι ήχοι, ακριβώς αυτή την τάξη αναζητούν οι ιδέες και οι εικόνες, που γεννιούνται και σε ένα μουσείο. Μόνο που για τον Saussure, αυτή η τάξη είναι και μια διαίρεση, μιας και η γλώσσα, ως ενδιάμεσο αντικείμενο ανάμεσα στον ήχο και τη σκέψη, τα ενώνει και τα αποσυνθέτει ταυτόχρονα. Αυτός μοιάζει να είναι και ο προσανατολισμός της νέας μουσειολογίας, που μέσα από τη σύνθεση αρχέτυπων νοημάτων, θα προσπαθήσει να αναζητήσει αλήθειες που όλοι κρύβουμε μέσα μας.

Τελικά, η Σημειωτική φαίνεται να ορίζει και να ταξινομεί τα εργαλεία για τη μελέτη της νοηματικής επικοινωνίας. Είναι όπως ο μαραγκός ενός καραβιού, που θα κρεμάσει στον τοίχο τα εργαλεία που του χρειάζονται για να σκαρώσει ένα πλεούμενο και θα διατυπώσει οδηγίες χρήσης για το καθένα χωριστά. Μένει στο μάστορα για να κάνει τη δουλειά του είτε καλά, είτε καλύτερα. Και η συγκεκριμένη υποστήριξη θα περιοριστεί στις συχνές παύσεις για περισυλλογή και αξιολόγηση, μέχρι και πάλι να συνεχιστεί η δράση. Στο ερώτημα αν το καράβι μπορεί να φτιαχτεί και δίχως αυτές τις οδηγίες, η απάντηση είναι πως: «ναι, μπορεί». Για το μέσο μάστορα όμως, η ποιότητα δουλειάς σχετίζεται και με την επίγνωση των προσφερόμενων μέσων. Άλλωστε, δίχως τούτη την αναζήτηση δεν θα υπάρχει Πανεπιστήμιο⁶⁹.

⁶⁹ Τζώνος, 2013:64.

Κεφάλαιο 3

Το Θέατρο/ Η Performance

«[...] Ουσιαστικά, αντί να σκεφτώ για το θέατρο, βάλθηκα να σκέφτομαι «με» το θέατρο, με έναν τύπο θεάτρου που προωθεί, για δικό του λογαριασμό, μια αναζήτηση ενός νέου χώρου, εξαφανίζοντας φιλολογικά πρόσωπα και καταστάσεις [...].»

Κουνέλης, 1990:42.

3.1 Αυτά που μου έμαθε το θέατρο

Πριν μπω στο θέατρο, μέσα από μια πύλη ακαδημαϊκού περιεχομένου, σκεφτόμουν πως το θέατρο είναι ο συμπυκνωμένος λόγος για τη ζωή, μέσα σε συγκεκριμένο χώρο και σε δεδομένο χρόνο. Έχω την αίσθηση πως τα πράγματα δεν διαφέρουν πολύ από τούτη την σκέψη. Το θέατρο είναι η τέχνη που συναντώνται και σχετίζονται υπαρκτοί και ζωντανοί άνθρωποι και βιώνουν μαζί ένα γεγονός. Ωστόσο, αναγνώρισα πως δεν υπάρχει μονάχα ένας δρόμος, όπως ακριβώς δεν υπάρχει και στη ζωή. Ο κώδικας μιας παράστασης υπάρχει μονάχα ως μια υπόθεση. Το θεατρικό γεγονός υλοποιείται ως επικοινωνία, που κάθε θεατής προσέρχεται με το δικό του κόσμο, τις δικές του ιδέες, τα συναισθήματα και τις μνήμες. Η πρόσληψη της παράστασης είναι μοναδική για τον καθένα και άρα η καταγραφή στο σύνολό της αδύνατη, όπως είναι και η πιθανότητα να είμαστε όλοι οι άνθρωποι ίδιοι. Έτσι, στο θέατρο, θα συμβεί η αληθινή συνάντηση με τον «άλλο», με τη μοίρα του, με το σώμα του, τη ζωή και το θάνατό του. Και θα καθρεφτίσουμε τον εαυτό μας, πάνω σε όλα αυτά, καθώς μας προσφέρονται ως δυνατότητες, που συνθέτουν την ανθρώπινη αλήθεια. Ο συνδυασμός αυτός θα είναι

και το απόθεμα που θα καλύψει το κενό και το χάος της ανθρώπινης ύπαρξης. Σ' αυτές ακριβώς τις ραφές του πολιτισμού μας, είναι που θα ανακατευτούν άτακτα τα στοιχεία της πραγματικότητας, δημιουργώντας νέες σημασίες, που μοιάζουν να είναι το βασικό επίτευγμα του ανθρώπινου πολιτισμού, μα και η αναγκαία προϋπόθεση της δυνατότητας ύπαρξης της ανθρώπινης κοινότητας. Η μελέτη του θεάτρου θα δώσει βιωμένα παραδείγματα συνύπαρξης διαφορετικών ταυτοτήτων, ακόμα και στο εσωτερικό του ίδιου του ανθρώπου, που μπορεί να μετακινείται από τον χαρακτήρα Α στον Β και το αντίστροφο. Γινόμαστε έτσι παρατηρητές των πάντων, ακόμα και του ίδιου μας του εαυτού. Και παρασυρόμαστε σε μια διαδικασία, που για το θέατρο είναι οικεία και σχεδόν συμβατική.

Το θέατρο λοιπόν, άπτεται συνολικών φαινομένων, που αφορούν τον ανθρώπινο βίο, όπως είναι ο κόσμος, η ζωή, ο πολιτισμός, η πραγματικότητα, ο άνθρωπος, η θρησκεία, η κοινωνία. Στη θεωρία του δεν υπάρχουν αποδείξεις, επαληθεύσεις ή διαψεύσεις. Ακούγονται μόνο προτάσεις, γνώμες, ιδέες, περιγράφονται μοντέλα που συγκρούονται, αλληλοκαλύπτονται, αλληλοαναιρούνται, αναπληρώνονται και διαφοροποιούνται. Είναι απαραίτητο το χτίσιμο μιας βιβλιοθήκης γνώσεων από ποικίλες επιστήμες, μεθοδολογίες, φιλοσοφικές σχολές συχνά αντιφατικές και διαφοροποιημένες, με την ελπίδα πως θα απομείνει μια κατάλληλη μεθοδολογία ή ένας συνδυασμός μεθόδων, που να μπορεί να εφαρμοστεί και στο θέατρο. Θα γίνει χρήση, λοιπόν, εννοιών λογοτεχνίας, γλωσσολογίας, ανθρωπολογίας, σημειολογίας, της επιστήμης της συμπεριφοράς και της ψυχανάλυσης. Μέσα σ' αυτό το πνεύμα του πολύ – θεωρητικού συγκρητισμού ή μιας δημοκρατικότητας του εναλλακτικού, του συμπληρωματικού και του μη αποκλεισμού του ενός από το άλλο, επικρατεί η αίσθηση πως τίποτα δεν πάει χαμένο. Πώς όλα είναι χρήσιμα, φτάνει να διαλέξει κανείς το κατάλληλο εργαλείο για έναν συγκεκριμένο στόχο ή έναν συνδυασμό εργαλείων για το πεδίο μέσα στο οποίο θέλει να κινηθεί. Έτσι δεν θα μιλήσουμε για «τη» θεωρία, αλλά για «τις» θεωρίες του θεάτρου, που μας δίνουν μια γεύση διεπιστημονική και που μας κάνουν να αναζητούμε το νήμα, που συνδέει όλες τις εκφάνσεις της ζωής μας. Και δεν θα αναζητούμε αποδείξεις, παρά μόνο την ανάπτυξη ιδεών, όσο ελλειπτικές και αν

είναι, και θα αφήνουν ένα αίσθημα παιχνιδιού και μιας ελεύθερης διαπλοκής ορολογιών και μεθοδολογιών, που ακουμπούν και εφαρμόζονται σε κάθε μορφή επικοινωνίας του ανθρώπου είτε του άνθρωπο με έναν άλλο άνθρωπο είτε του ανθρώπου με την ύλη.

Τούτη η πανανθρώπινη θεατρική συμπεριφορά μοιάζει να είναι ένα «θεατρικό ορμέφυτο», μια βιολογική δηλαδή τάση του ανθρώπου, που σχετίζεται με τη φαντασία, τη μίμηση, το θέαμα και τη μεταμόρφωση. Αυτά τα στοιχεία γεννούν το μιμικό αυτοσχεδιασμό, που είναι χαρακτηριστικό των ανώτερων θηλαστικών, και που για τον Αριστοτέλη είναι και η ρίζα της τέχνης, που εκφράζει τη συγκίνηση και δημιουργεί με την επανάληψη τις συμβάσεις μιας συλλογικής αισθητικής⁷⁰. Το θέατρο απαντά σε προϊστορικές και ιστορικές τελετές, σε τελετουργίες ιδιωτικές, κοινωνικές, ανθρώπινες και ζωώδεις. Τούτη η ιδιότυπη συσχέτιση στοιχείων, αρχέγονων και προηγμένων, θα οδηγήσει σε μια διεργασία βαθύτερης επίγνωσης του εσώτερου εγώ του ανθρώπου. Η ανθρωπολογία του θεάτρου θα μελετήσει τα θεατρικά στοιχεία, που συναντώνται σε διάφορες ανθρώπινες δράσεις, με ιδιαίτερη συχνότητα και ένταση, μέσα σε δρώμενα, σε κοινωνικές συμπεριφορές και εκδηλώσεις, σε τελετουργίες και ψυχαναλυτικά σενάρια. Το θέατρο θα αντιμετωπιστεί ως αποκατάσταση του κοινωνικού βιώματος ή του κοινωνικού δράματος. Τοποθετείται κάπου ανάμεσα στην τελετουργία και το παιχνίδι. Δημιουργούνται αναπόφευκτα σχήματα, για πάσης φύσεως θεάματα, που βασίζονται σε μια σημαίνουσα και κατανοητή επικοινωνία ανάμεσα σε παρουσιαστές και θεατές. Και θα παρατηρηθεί μια ταλάντευση ανάμεσα στο «φαίνεσθαι» και το «είναι», το παιχνίδι και τη σοβαρότητα, την υποκριτική και την ειλικρίνεια. Τούτη η διαλεκτική ανάμεσα στην πραγματικότητα και την υπέρβασή της θα γίνει κατά τον Helmut Körring, ο κοινός παρονομαστής του θεάτρου, του παιχνιδιού και της τελετουργίας⁷¹. Κάπου ανάμεσα φαίνεται να ενσωματώνεται και η διαλεκτική μεταξύ των σχημάτων, των δομών, των λειτουργιών, των συστημάτων, των τελετουργιών, των συμβολισμών, των σημασιολογιών και των πραγματικών αισθητικών απολαύσεων και

⁷⁰ Πούχνερ, 1985:41.

⁷¹ Πούχνερ, 2003:221.

καλλιτεχνικών αποτίμησεων. Έτσι προχωράει η ανθρώπινη σκέψη, αφήνοντας κενά, που προσπαθεί να τα καλύψει με γνώση και αισθητική συναίσθηση.

Σημαντικό εργαλείο για τη μελέτη του θεατρικού φαινομένου υπήρξε η σημειολογία. Κάνοντας χρήση μηχανισμών της γλωσσολογίας, επιχείρησε να περιγράψει τα κυριότερα χαρακτηριστικά του θεατρικού κώδικα, δηλαδή η πολυσημία, πολύ-λειτουργικότητα, η συνδυαστικότητα και η ρευστότητα των θεατρικών σημείων. Η σημειολογία του θεάτρου μαζί με τα επιμέρους σημειωτικά συστήματα του πολιτισμού και της κοινωνίας επικεντρώθηκαν στην κατάσταση αμφίδρομης επικοινωνίας παραγωγών και δεκτών, όπου τα σημεία χάνουν τις αρχικές του σημασίες και λειτουργικότητες και αποκτούν απεριόριστες άλλες. Οι σημασίες αυτές που παράγονται και κωδικοποιούνται από το συγγραφέα, το σκηνοθέτη και τους ηθοποιούς θα αποκρυπτογραφηθούν με τρόπο δημιουργικό από τους θεατές, συμπυκνώνοντας τη βασική αυτή διαδικασία, που χαρακτηρίζει τον ανθρώπινο πολιτισμό. Η σημειολογία του θεάτρου, περιγράφοντας την «επικοινωνία» του κάθε θεατή ξεχωριστά και όλων μαζί με το θέαμα, θα θελήσει να δώσει ένα εννοιολογικό πλαίσιο, που να καλύπτει κατά το δυνατό, έναν ορισμό που θα αφορά στο θεατρικό φαινόμενο. Όμως είναι γνωστό πως δεν υπάρχουν μαγικά κλειδιά. Η αδυναμία ώστε να περιγραφεί και να καταγραφεί «εν λειτουργία» η απέναντι μεριά της επικοινωνίας, δηλαδή η ερμηνευτική διαδικασία και η συναισθηματική και διανοητική μέθεξη των θεατών, θα αποστερήσει από τη σημειολογία τον καταλογισμό της ολοκληρωτικής καταγραφής του προβλήματος. Ακόμα και μια «συγκεκριμενοποίηση» ενός ειδικού κανόνα για μια παράσταση, θα όφειλε να αφορά ξεχωριστά την κάθε βραδινή παράσταση, με επιπλέον διαφορετική ανάγνωση στην περιγραφή και ανάλυσή της, αλλά και της ερμηνείας της από τους δέκτες. Έτσι η σημειολογία καταλήγει να είναι ένα εργαλείο, ένας τρόπος προσέγγισης, που δεν αποκλείει, ούτε παραμερίζει άλλους. Έχει την ιδιότητα να μας δείχνει πώς «γίνεται» θέατρο αλλά και να φανερώνει τα προβλήματα μιας γενικής και αφηρημένης ανάλυσης του θεατρικού κώδικα. Κάπως έτσι η σημειολογία αναζητά τη θέση της στην ιστορία των εργαλείων που αναλύουν τη θεατρική θεωρία. Τίποτα δεν

πάει χαμένο. Κάθε μέθοδος θα χρησιμοποιηθεί σε σχέση με το πεδίο που κινούμαστε και τους στόχους που έχουμε θέσει.

Κάθε λοιπόν σημειωτική προσπάθεια, χωρίς το ζήτημα της πρόσληψης, μοιάζει με κατασκευάσμα νεκρό. Η ερμηνεία δεν είναι παρά μια υπόθεση δημιουργική, που απέχει πολύ απ' το να καθοδηγηθεί αποκλειστικά από τα μηνύματα του «σκηνικού κειμένου». Η θεατρική μετάφραση περνά από το σώμα των ηθοποιών, μα και από το σώμα των θεατών⁷². Έτσι η ανάλυση της πρόσληψης γίνεται φαινόμενο πιο σύνθετο από αυτό της παραγωγής και αναζητά μόνο ευέλικτες και κατά περίπτωση προσεγγίσεις. Η άποψη αυτή μπορεί να φτάσει μέχρι το σημείο να αποδώσει στο θεατή, όχι μόνο τη δημιουργική αποκρυπτογράφηση νοημάτων αλλά και την ίδια τη δημιουργία νοημάτων της παράστασης. Όλος ο κόσμος του θεατή, οι ιδέες του, τα αισθήματα, οι μνήμες και το υποσυνείδητό του, θα καθορίσουν την πρόσληψη της παράστασης, στην κάθε στιγμή της. Για τον André Helbo, η «εργασία» του θεατή είναι η ίδια ακριβώς με αυτή των παραγωγών. Γι' αυτό η ανάλυση του θεατρικού, ως σημειωτικού συστήματος, είναι αδύνατη, αφού περιλαμβάνει μόνο μια πλευρά της δημιουργικής διαδικασίας. Θα σχολιάσει δε, την έννοια της «πρόσληψης», ως στρεβλή, αφού ο θεατής θα δώσει πάντα, τόσα όσα λαμβάνει⁷³. Θα υπάρχει, ωστόσο, μια δυνατότητα «σύγκλισης» των εντυπώσεων και των αντιδράσεων, σε στιγμές έντασης και συναισθηματικής μέθεξης, όταν το κοινό θα επηρεάσει το θεατή, με έναν τρόπο, που δεν είναι ποτέ το ίδιο έντονος. Αυτό όμως δεν αλλάζει, πως στην τέχνη δημιουργός και ερμηνευτής μοιράζονται τη διαδικασία της σημασιοδότησης. Στο θέατρο δε, η διαδικασία αυτή διογκώνεται, καθώς ο σκηνοθέτης θα ερμηνεύσει το κείμενο, το ίδιο και οι ηθοποιοί, πολλές φορές και ενάντια στην ερμηνεία του σκηνοθέτη και τέλος οι θεατές θα ερμηνεύσουν αυτά που βλέπουν.

Τούτη η προσπάθεια απόδρασης από τα φορμαλιστικά στεγανά, ενισχύθηκε από τις παραστατικές δράσεις της Performance. Με κύριο όργανο και μέσο έκφρασης το σώμα, δημιουργήθηκαν δράσεις, που τοποθετήθηκαν μακριά από αισθητικές αρμονίες και

⁷² Πούχνερ, 2003:37.

⁷³ Helbo, 1987:143.

αρέσκονταν στο ατακτοποίητο, στο φαινομενικά χαοτικό και στο παιχνίδι της σύγχυσης των μορφών. Τούτη η στάση φαίνεται να αποδίδει και τη θεωρία του θεάτρου. Στην ουσία, επρόκειτο για την επιστροφή στην παράδοση των περιφερόμενων μίμων, των θεατρίνων, των ταχυδακτυλουργών, των θηριοδασμάτων και όλων των εκπροσώπων του λαϊκού θεάματος ή των σοφιστικέ αβανγκάρντ κινημάτων του 20^{ου} αιώνα. Ο τόπος λοιπόν γι' αυτές τις δράσεις δεν ήταν το θέατρο, αλλά η αγορά, τα σταυροδρόμια, οι πλατείες των πόλεων και των χωριών, τα πανηγύρια, η τέντα του τσίρκου, τα μιούζικχολ. Ταυτίζονται έτσι, με την παράδοση του ανεπίσημου θεάτρου και τον αντι-φιλολογικό και αντι-λογοτεχνικό του χαρακτήρα⁷⁴. Κεντρική ιδέα θα παραμείνει η ισότιμη συνάντηση των ανθρώπων. Και μοιάζουν αυτές οι δράσεις σαν να ήταν πάντα απαραίτητες για να τεκμηριωθεί μια θεωρία του θεάτρου, και να φανερωθεί πως το θέατρο είναι μόνο θέατρο και όχι πραγματικότητα, αφού με την άρνηση της σημασίας και τον περιορισμό στα σημαίνοντα, εγκαταλείπεται η υπόθεση, η μίμηση, η ψευδαίσθηση και η «απάτη»⁷⁵. Το θέατρο λοιπόν, θα επιστρέψει στην πραγματικότητα του απλού και θα προσανατολίσει τον συναισθηματικό και βιωματικό κόσμο των θεατών σε νέες μορφές «κάθαρσης». Αγγίζοντας το σώμα, βλέποντας το δέρμα, μυρίζοντας τον ιδρώτα, επικοινωνώντας με τα μάτια, ακούοντας την αναπνοή και νιώθοντας την προσπάθεια του ηθοποιού, θα γίνει χώρος της αληθινής ανθρώπινης παρουσίας και επικοινωνίας. Τελικά, αυτές οι αισθητικές τελετουργίες αυθεντικών βιωμάτων σ' ένα κόσμο «θεατροποιημένης» πραγματικότητας, θα οδηγήσουν σε μια ειρωνεία και αντιστροφή της έννοιας του θεατρικού⁷⁶.

Η Performance μοιάζει να είναι η επανάσταση των δημιουργών στην τάση προς μια πλήρη θεωρητικοποίηση των πάντων και κυρίως των τεχνών. Ως μεταμοντέρνα προσπάθεια γνωρίζει καλά τι δεν είναι ή τι δεν θα ήθελε να είναι, μα δεν μπορεί να πει πολλά γι' αυτό που πραγματικά είναι. Η ορθολογική επιχειρηματολογία, δεν μπορεί να βοηθήσει. Χρειάζεται μονάχα ευαισθησία, παρατηρητικότητα, αντοχή, επιθυμία για μέθεξη και επικοινωνία. Χρειάζεται ν' αναλάβει κανείς και το ρίσκο να θίξει τον εαυτό

⁷⁴ Stern, 1993:6.

⁷⁵ Πούχνερ, 2003:113.

⁷⁶ Πούχνερ, 2003:113.

του, να ταλαιπωρηθεί, να πονέσει, να βαρεθεί. Εκεί μάλλον εντοπίζεται και ο στόχος τούτων των τελετουργιών. Το ασυνήθιστο βίωμα μπορεί να προβληματίσει και να προκαλέσει την αντίδραση του θεατή σε ό, τι συμβαίνει γύρω του. Καθώς μένει αβοήθητος και εκτεθειμένος μπροστά στα «δεικνυόμενα», μπορεί να αγανακτήσει, να οργιστεί και να διακόψει την παρακολούθηση ή αντίθετα να οδηγήσει σε μια αγνότερη αισθητική βίωση, σε πνευματική εγρήγορση και σε ένα διανοητικό προβληματισμό. Ο καθένας θα γίνει κοινωνός του άγνωστου στο βαθμό που θέλει και μπορεί. Η δημοκρατία αυτή οδηγεί σε όξυνση της παρατηρητικότητας και απομακρυσμένη από τις παραδοσιακές στρατηγικές παρακολούθησης, θα βοηθήσει τελικά ώστε ο θεατής να συνειδητοποιήσει το ίδιο του το είναι. Πρόκειται για μια ψυχολογική και σχεδόν σωματική διαδικασία «ανοικείωσης»⁷⁷ από τα καθημερινά, που θα καταλήξει σε μια συνωμοσία με τον ηθοποιό, που μόνο σκοπό έχει την ανθρώπινη επαφή. Αυτή η επικοινωνία, που ενώνει ηθοποιούς και θεατές σε μια κοινότητα ανθρώπων που βιώνουν μαζί κάτι, είναι η ελπίδα για την επιβίωση του θεάτρου ως τόπου και χρόνου γνήσιου. Μόνο που δεν θα πρόκειται για δράμα, αλλά για μια νέα ποίηση σωμάτων και πραγμάτων, φωτός και χρωμάτων, μορφών και κινήσεων, που δεν θα ενημερώνουν για ένα εικονικό, σκηνικό κόσμο, παρά θα ενεργοποιεί το αισθητήριο σώματος και ψυχής.

Αυτό το εργαλείο κρίθηκε χρήσιμο και για τον χώρο των μουσείων ή διαχύθηκε τόσο, ώστε να εφαρμοστεί τελικά και στη σύγχρονη μουσειολογία. Άλλωστε ο Richard Schechner θα αντιμετωπίσει την Performance ως μια «ιδιότητα», που μπορεί να συμβεί σε κάθε κατάσταση⁷⁸. Ο άνθρωπος και η πνοή του θα γίνουν έργο τέχνης και το μουσείο από ναός του πολιτισμού, τελικά χώρος συνάντησης και διαλόγου. Οι παραστατικές τέχνες θα δώσουν ελευθερία δράσης και συνάμα μια αναγκαία αυθεντικότητα, που θα γίνει το ζητούμενο για κάθε performer που θα δράσει σε ένα μουσείο. Θα αναζητηθεί μια συνθετική μίξη μεταξύ της ιστορικής ακρίβειας και μιας δημιουργικής ζωτικότητας⁷⁹. Ανιχνεύοντας για δεκάδες χρόνια τη θέση του μέσα σε αυτό, το ανθρώπινο σώμα ως κύριο όργανο και μέσο έκφρασης των παραστατικών

⁷⁷ Πούχνερ, 2003:108.

⁷⁸ Schechner, 1994:30.

⁷⁹ Clothier, 2013:217.

τεχνών⁸⁰, θα εισέλθει τελικά στο μουσείο για να κάνει πάλι τον άνθρωπο σκοπό και να επαναφέρει, όχι μονάχα μια τρισδιάστατη οπτική στο χώρο, αλλά και κάθε αίσθηση, υφή και διάσταση που αφορά στην ανθρώπινη ύπαρξη. Το 1965 στο έργο του, *How to Explain Pictures to a Dead Hare*, ο Joseph Beuys κάλυψε με χρυσά φύλλα και μέλι το κεφάλι του και για τρεις ώρες ψιθύριζε εξηγήσεις για το έργο του, στους αναίσθητους λαγούς, που είχε κρεμασμένους στα χέρια του⁸¹. Άραγε, αντί αυτού, μια φωτογραφία τούτης της απεικόνισης θα δημιουργούσε ποτέ το ίδιο συναίσθημα σε ένα θεατή;

⁸⁰Carlson, 1996:6.

⁸¹Casey, 2005:78.

Κεφάλαιο 4

Δρώμενο/ Performance installation

«Η κάθε ιδέα έχει ανάγκη από μια τεχνική: μόλις όμως γίνει πραγματικότητα, η τεχνική εξαφανίζεται.»

Κουνέλης, 1990:31.

4.1 Να γιατί γράφω για το δρώμενο

Καθώς δεν θα είναι δυνατή η παρακολούθηση του δρώμενου απ' όλους όσοι μελετήσουν το παρόν πόνημα, θα προσπαθήσω να βάλω μια τάξη στις σκέψεις, στις εμπειρίες και στα συναισθήματα, γράφοντας για κάτι που φτιάχτηκε για να ιδωθεί. Αυτό θα με οδηγήσει σε μια αίσθηση παραδοχής πως τίποτα δεν είναι αυτονόητο. Η αργή, ελεγχόμενη, βήμα προς βήμα, διαδικασία της γραφής, επιβάλλει την τάξη στο πολλές φορές ασύνδετο και ασυνεχές υλικό, που γεννά η ορμητική εφαρμογή της καλλιτεχνικής πράξης. Είναι ακριβώς τούτη η στιγμή του μετασχηματισμού της εμπειρίας σε κριτική σκέψη και γνώση, που κάνει τον άνθρωπο να νιώσει πόσο απαραίτητη είναι η γραφή. Άλλωστε ένα κείμενο μένει. Διαβάζεται και ξαναδιαβάζεται και αναλύεται λέξη προς λέξη. Μένει ωστόσο στο δημιουργό και κάτι ακόμα που έχει αξία. Είναι η κρίση, η εξήγηση, το συμπέρασμα, που χτίζεται μέσα του, καθώς ιδέες και πράξεις τρίβονται μεταξύ τους, λειαινόνται και ταξινομούνται. Τελικά η εμπειρία από το ίδιο το πρωτογενές φαινόμενο, μαζί με την κρίση ή το συμπέρασμα που συνάγεται απ' αυτό και γι' αυτό, γίνονται αξίες παραπληρωματικές που ολοκληρώνουν και συμπυκνώνουν την ουσία κάθε δημιουργίας.

4.2 Οι ιδέες

Ο χώρος των ιδεών είναι συνήθως άγνωστος και απροσπάτευτος τόπος. Είναι συνάμα όμως και χώρος διαυγής, καθαρός, απεριόριστων διαστάσεων. Η κίνηση μέσα σ' αυτόν διαγράφεται βασανιστικά μοναχική και παρακινδυνευμένη. Είναι όμως απαραίτητη για κάθε δημιουργό, ως μια υψίστης σημασίας προσωπική κίνηση ελευθερίας, που αξίζει το όποιο τίμημά της. Οι ιδέες αυτές γεννιούνται και καλλιεργούνται στο μυαλό και στην ψυχή, νύχτα και μέρα, μέχρι να βλαστήσουν σ' ένα τόπο που θα βρουν λίγο γόνιμο έδαφος. Κάθε δημιουργία είναι μονάχα η αφορμή για να δοθεί στις ιδέες μια υλική υπόσταση. Ένας τέτοιος μετασχηματισμός, μια τέτοια μορφοποίηση είναι και το δρώμενο *δυσ* στάσεις, *δυσ* τετράποδα. Σκέψεις και σχήματα που έρχονταν και ξανάρχονταν στο μυαλό, και με έπειθαν με τη συχνότητα και την ένταση που μ' ενοχλούσαν, τόσο ώστε για να τα θεωρήσω ουσιώδη και διαχρονικά. Τότε ακριβώς ήταν που γεννήθηκε και η ανάγκη για δημιουργία. Τότε, που οι σημειώσεις του ημερολογίου μου θα μπορούσαν να υπάρξουν και δίπλα στο δημιούργημά μου.

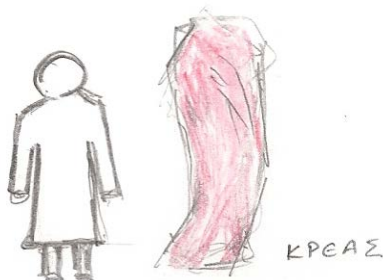
4.3 Σημειώσεις

- Οι *δυσ* βασικές και αναπόφευκτες ανάγκες του ανθρώπου μέσα στο εικοσιτετράωρο, είναι η τροφή και ο ύπνος του. Στα ενδιάμεσά υπάρχει κίνηση, γρήγορη ή αργή, που πάντα όμως καταλήγει στη μια από τις *δυσ* στάσεις. Ο χρόνος άλλοτε αναμένει αυτές τις στάσεις και άλλοτε ξεκινά απομακρυνόμενος απ' αυτές. Ποια ανάγκη τις θέλει στη θέση τους; Είναι ο απαραίτητος ρυθμός ή *δυσ* σημεία για να αναφέρονται αυτά που έγιναν πιο πριν και πιο μετά; Ό, τι και να είναι συμφέρει. Για να υπάρχουν, σημαίνει πως συμφέρουν. Όμως γιατί να γίνονται πάνω σε *δυσ* τετράποδα, το τραπέζι και το κρεβάτι; Τι υπενθύμιση είναι αυτή;



Εικόνα 4.1: Σχηματοποίηση της σκέψης

- Μια φίλη μου, από το χώρο της μόδας, μου είπε κάποτε πως κουράστηκε να την βλέπουν σαν κρέας, και ήρθε η εικόνα του, ωμό, μπροστά μου. Και όταν συλλογίστηκα τη μάνα που κατάκοπη στηνόταν τα βράδια για μια ανάγκη του άντρα της και αυτός δεν της χάριζε ούτε μια καληνύχτα, πάλι το κρέας σκέφτηκα. Και όταν για τον κύριο με το κοστούμι, είπαν πως ασέληγσε σ' ένα μικρό παιδί... δεν είχα κάτι άλλο να σκεφτώ. Πού τοποθετεί τελικά ο άνθρωπος το κρέας;



Εικόνα 4.2: Σχηματοποίηση της σκέψης

- Και όταν κάθισα σ' ένα τραπέζι για να φάμε, θέλησα να σ' ακούσω και τότε αισθάνθηκα μια κοινή μοίρα να μας δένει. Στο πιάτο μας γευτήκαμε τα αρώματα του χύματός μας και συνάμα μοιραστήκαμε μια εμπειρία που μας συνέβη. Μα και το βράδυ σε ένα κρεβάτι, τις γεύσεις μας αναζητήσαμε και την κοινή τη μοίρα, με τον άνθρωπο που αγάπησα.
- Πώς να τις δει λοιπόν ο άνθρωπος τις δυο τούτες στάσεις, που αφού άντεξαν και υπάρχουν σημαίνει πως συμφέρουν; Πού υπάρχει η γεύση, πού το μέτρο και ποιες οι άλλες αισθήσεις που ενεργοποιούνται μέσα σ' αυτές; Μοιάζει με την ευκαιρία του ανθρώπου να μείνει άνθρωπος ή με την «πτώση» του, που τον λογίζει ως ζώο.
- Ωστόσο δεν πρόκειται για μια απόφαση ζωής, αλλά για ένα συνεχή αγώνα, στην κάθε κλίμακα του χρόνου. Ένα πηγαινέλα σε δυο κόσμους, που τους ονομάσαμε συνείδηση και ένστικτο.
- Δυο ειδών οι κινήσεις λοιπόν. Η μια ανάμεσα στο τραπέζι και στο κρεβάτι, και μια άλλη μέσα σε καθένα από τούτα τα ενδιαυτήματα, που δηλώνει τη ταλάντευση του ανθρώπου μεταξύ δυο οντολογικών εξελικτικών του επιλογών.



Εικόνα 4.3: Σχηματοποίηση της σκέψης

4.4 Το σχήμα

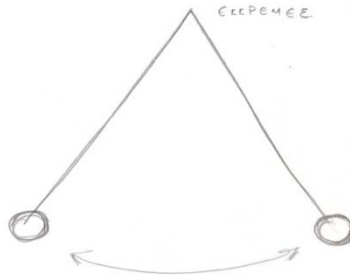
Για τον εγκέφαλο, η μόνη γνώση που έχει αξία είναι η ουσιώδης γνώση. Για το σκοπό αυτό αναζητά σταθερές, αμετάβλητες, μόνιμες και χαρακτηριστικές ιδιότητες του κόσμου τούτου. Ζητούμενό του είναι η μεταφορά σ' ένα επίπεδο πρωτογενούς και συνολικής, δηλαδή εναισθητικής, θεώρησης των πραγμάτων, μέσα από μια διαδικασία αφαίρεσης και γενίκευσης, για τον εντοπισμό της ουσίας τους. Τούτο γιατί στο βάθος αυτό υπάρχουν και λειτουργούν τα αρχέτυπα, τα άυλα σύμβολα, οι πυκνωτές νοημάτων, οι γεννήτορες κάθε μορφής τέχνης. Είναι εδώ, που τα άπειρα στοιχεία, που συγκροτούν την πνευματική και υλική υπόσταση κάθε δημιουργίας, μπορούν να αποδοθούν συνολικά, μέσω της εκφραστικότητας μιας και μόνης χειρονομίας ή που συνοψίζονται και μετασχηματίζονται ώστε να γίνονται αισθητά ως ελάχιστες χαρακτηριστικές ταλαντώσεις⁸². Εκεί έγκειται και η ανάγκη σχηματοποίησης της σκέψης μας, ώστε μέσα από αφαιρετικές, συνολικές θεωρήσεις να πλησιάσουμε σ' ένα βασικό σχήμα, που θα λειτουργεί ως προάγγελος ή αφαιρετικό προοίμιο του έργου που θα ακολουθήσει. Όπως το γραμμικό σύμβολο που αναζητούσε ο Οδυσσέας Ελύτης, για τη συγκεκριμένη αίσθηση που ονόμασε Ελλάδα, και που η ανάλυσή της, η εύρεση των αντιστοιχιών της, σ' όλους τους τομείς και σε κάθε στιγμή της ιστορίας της, θα αποδίδεται από τη φύση και τη φυσιογνωμία τούτου του συμβόλου⁸³.

Η μετακίνηση μεταξύ δύο σημείων με τρόπο επαναλαμβανόμενο και περιοδικό, όπως αυτή του ανθρώπου μεταξύ του κρεβατιού και του τραπεζιού του, μοιάζει με ένα εκκρεμές ή ως φωτογραφική αποτύπωση, με το ελληνικό γράμμα «Λ». Το ίδιο σχήμα

⁸² Μπίρης, 2007:37.

⁸³ Ελύτης, 2009:19.

θα αποτυπώσει, στη μικρότερη κλίμακα, και την ευάλωτη ορμή και συμπεριφορά του ανθρώπου, που αφορά τον καθένα από τους δυο κόσμους ξεχωριστά.

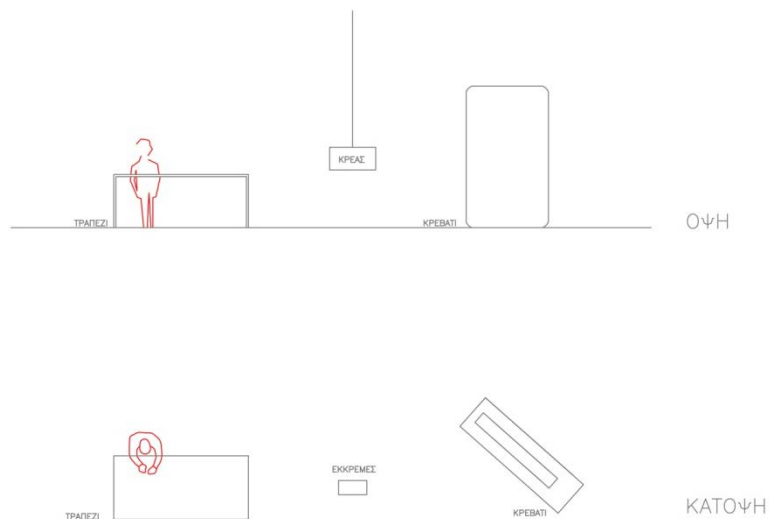


Εικόνα 4.4: Σχηματοποίηση της σκέψης

Τούτη η σχηματοποίηση, ωστόσο, δεν αποτελεί μια πράξη εύκολη, που πραγματοποιείται γρήγορα. Προκύπτει εξελικτικά, μέσα από τη σταδιακή σύνθεση και ερμηνεία διάσπαρτων και ασύνδετων νύξεων και ενδείξεων, που κάθε τόσο γεννά η εμπειρία των θεμάτων εφαρμογής. Όπως ακριβώς παίρνει μορφή και αποκαλύπτεται μια μαγική εικόνα ή η λύση ενός αινίγματος.

4.5 Performance Installation

Στο χώρο υπάρχει ένα τραπέζι απ' τη μια, και ένα κρεβάτι απ' την άλλη. Ανάμεσά τους ένα εκκρεμές, κρεμασμένο από την οροφή, πηγαινοέρχεται. Στο τραπέζι μια γυναίκα με λευκό φόρεμα, καθισμένη, έχει ως μόνη κίνηση μικρές στιγμιαίες ενστικτώδεις αντιδράσεις των άκρων και του προσώπου της. Το ίδιο βασικό σχήμα αποτυπώνει αυτή τη φορά τη συνθετική δομή τούτου του επιμέρους κόσμου, με ακρότατα όρια, τώρα, την πλήρη ακινησία και τη μερική ενστικτώδη αντίδραση, που περισσότερο υπονοείται παρά είναι ορατή. Από την άλλη ένα όρθιο κρεβάτι, σαν κάδρο, πάνω σε μια μεταλλική βάση, καλυμμένο με σεντόνια ζαρωμένα, δίνει την εικόνα ενός νοητικού πεδίου μάχης ή συμφιλίωσης, εξευτελισμού ή τιμής του ανθρώπινου σώματος. Πάλι το σχήμα ισχύει. Όμως το αίνιγμα λύνεται ολοκληρωτικά όταν το βάρος του εκκρεμούς γίνει ένα κομμάτι ωμού κρέατος. Έτσι, που το ίδιο το εκκρεμές να γίνει αφενός ο ρυθμός της καθημερινότητας, ενώ το ωμό κρέας και ο άδειος αέρας απέναντί του, το δίπολο της οντολογικής μας τύχης ή επιλογής μας ή... της συνεχούς ταλάντευσής μας.



Εικόνα 4.5: Όψη και κάτοψη του Installation

4.6 Το ωμό κρέας

Η εμπειρία από άλλες καλλιτεχνικές δημιουργίες δεν λειτουργεί ως ένα καλούπι που παράγει στο διηνεκές αντίγραφα του ίδιου παλαιού προτύπου. Αντίθετα οδηγεί στην κατανόηση της βαθύτερης – καλά κρυμμένης – ουσίας των ανθρωπίνων δημιουργημάτων, που περιέχει τα βασικά τους χαρακτηριστικά. Είναι, ακριβώς, αυτές οι διαρκείς αξίες, που επεξεργάζονται μέσα στο χρόνο ο νους και η ψυχή, και που πάνω σ' αυτά τα σταθερά σημεία, που η φθορά τα αφήνει ανέπαφα, πλέκεται κάθε φορά κάτι νέο. Αυτό δε, θα είναι πάντα κάτι διαφορετικό από το προηγούμενο, ακόμα και αν γεννιέται απ' αυτό, εξασφαλίζοντας τη μοναδικότητα, αλλά και την τυπικότητα της κάθε δημιουργίας που θα σχηματιστεί πάνω στο ίδιο χνάρι⁸⁴.

Το ωμό κρέας προϋπήρχε στην τέχνη και στην σκηνή άλλοτε ως νατουραλιστική επιδίωξη και άλλοτε ως σύμβολο, που επεδίωξε υπερβατικά νοήματα. Έτσι ο André Antoine, έντονα επηρεασμένος από τον Émile Zola⁸⁵, κρέμασε στην παράσταση *Les Bouchers* (1888), αληθινά κρέατα πάνω στη σκηνή του Théâtre Libre. Η Carolee Shneemann το 1964, στο *Meat Joy*, μια Performance με ένα χαρακτήρα ανάμεσα στην ερωτική τελετουργία και σε ένα εγκώμιο για το κρέας ως ύλη, θα κάνει χρήση ωμών

⁸⁴ Μπίρης, 2007:28.

⁸⁵ Stourna, 2011:41.

ψαριών, ωμών κοτόπουλων, λουκάνικων, μαζί με υγρές βαφές, διαφανή πλαστικά, πινέλα και απορρίμματα χαρτιών. Η καλλιτέχνης Eloise Firnieles, το 2010, στην Performance εβδομηνταδύο ωρών, με τίτλο *Carion*, θα διαλεχθεί με τη βία και την κατανάλωση μπροστά σε ένα κουφάρι ζώου. Και ο Γιάννης Κουνέλης, σ' ένα έργο του χωρίς τίτλο σε έκθεση στην Espai Robenou στη Βαρκελώνη το 1989, θα κάνει χρήση της λαμαρίνας, του ωμού κρέατος που κρέμεται από το γάντζο, στηριζόμενο σε σιδερένιο σωλήνα και μια αναμμένη λάμπα πετρελαίου που στηρίζεται σε σιδερένια βέργα⁸⁶. Υπήρξαν κι άλλα πολλά δείγματα, μα πριν απ' όλα, υπήρξε ο Rembrandt, το 1655, με τον πίνακα *Carcass of Beef*, που κατάφερε να κάνει ένα κομμάτι κρέας καλλιτεχνική δημιουργία αλλά κυρίως ένα όμορφο ποιητικό και πνευματώδες έναυσμα. Έτσι, άλλωστε λειτουργεί η τέχνη μέσα στο χρόνο. Αφήνοντας ίχνη που ζωντανεύουν σε στιγμές και μετουσιώνονται σε έργα. Κι αυτά με τη σειρά τους θα γίνουν άλλα ίχνη που ο μόνος λόγος για να αντέξουν και να υπάρχουν είναι το πλεονέκτημα που μπορούν να προσδώσουν στην αναζήτηση μιας ποιητικής των πραγμάτων.

4.7 Οι πρόβες

Οι ερμηνευτές προσαρμόστηκαν στα δεδομένα τούτου του installation βαθμιαία. Οι πρόβες γίνονταν την ίδια ώρα, που το δρώμενο θα επιτελείτο, ώστε να μάθει το σώμα τι να αναζητά και τι όχι μέσα σ' αυτές τις στιγμές της ημέρας. Οι μικρές, περιορισμένες και ενστικτώδεις κινήσεις των άκρων και του προσώπου της performer, τροφοδοτούνταν από ένα σενάριο νοητικό, που συνδιαμορφώθηκε στη διάρκεια των προβών, δίνοντας όμως πολύ χώρο στο προσωπικό βίωμα και την εσωτερική αλήθεια της ερμηνεύτριας Χαράς Παναγοπούλου. Το ζητούμενο μάλλον ήταν μια ελευθερία νοητική, που είχε δουλευτεί αρκετά για να μπορεί να υπάρχει και που θα έπρεπε να ειπωθεί με μια γλώσσα του σώματος, που θα έκανε χρήση μονάχα της ακινησίας και του ενστίκτων των άκρων και του προσώπου. Τούτες οι ενστικτώδεις κινήσεις αλλά και οι σκέψεις θα έπρεπε να διαπερνώνται συνεχώς από την αίσθηση της κλίμακας της χρονικής έκτασης του δρώμενου, δηλαδή των δυόμιση ωρών. Ο δικός μου ο ρόλος

⁸⁶ Κουνέλης, 1990:256.

μοιάζει να είναι αμφιλεγόμενος. Στηριγμένος σ' ένα τοίχο του δωματίου, μένω όρθιος και ακίνητος και κάποιες φορές θα δίνω ώθηση στο εκκρεμές. Οι θεατές μάλλον θα απορούν για την ιδιότητά μου και το αν τελικά είμαι θεατής ή performer ή ενορχηστρωτής ή... όλα μαζί.

4.8 Το κοινό στην επιτέλεση

Ο κόσμος στάθηκε, την ημέρα εκείνη, κυρίως στην είσοδο του δωματίου. Άλλοι έμειναν καθ' όλη τη διάρκεια, άλλοι για τριάντα περίπου λεπτά, κάποιοι για δέκα και κάποιοι έπαιρναν μια ελάχιστη γεύση και έφευγαν. Υπήρξαν και κάποιοι τουρίστες που πλησίασαν κοντά, σαν να πλησίαζαν σε έκθεμα και ύστερα συνέχιζαν την περιήγησή τους, κινούμενοι δίπλα «στα αντικείμενα» του installation. Οι άνθρωποι ήταν κυρίως μόνοι τους ή σε ζεύγη. Κάποιες μικρές ομάδες επισκεπτών, ένιωθες πως προσπαθούσαν να μην κάνουν θόρυβο. Τα παιδιά, ωστόσο, ήταν όλα σιωπηλά. Κάποια στιγμή ένα απ' αυτά στάθηκε εμπρός από το κρέας, μένοντας για πολλή ώρα ακίνητο. Άλλα πάλι ήρθαν δίπλα μου και μιμήθηκαν τη στάση του σώματός και τη σιωπή μου. Και όταν μια στιγμή το εκκρεμές σταμάτησε, ο υπάλληλος του μουσείου ήρθε ενστικτωδώς για να το κινήσει και πάλι. Κι αυτό συνέβη δυο φορές. Το ίδιο μου είτε πως αισθάνθηκε και μια επισκέπτρια:

«Ήθελα να μείνω μακριά και να το δω. Μα, όταν το εκκρεμές σταματούσε ήθελα να έρθω και να το σπρώξω, εγώ».

Αγγέλα Κωνσταντινίδου





ΔΥΟ ΣΤΑΣΕΙΣ, ΔΥΟ ΤΕΤΡΑΠΟΔΑ

ΣΥΛΛΗΨΗ + ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ + ΦΩΤΙΣΜΟΙ + ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ: ΓΙΩΡΓΟΣ ΤΕΝΕΝΤΕΣ

ΕΡΜΗΝΕΙΑ: ΧΑΡΑ ΠΑΝΑΓΟΠΟΥΛΟΥ + ΓΙΩΡΓΟΣ ΤΕΝΕΝΤΕΣ

ΠΟΥ-ΠΟΤΕ: ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΓΙΑΣ ΝΑΠΑΣ ΘΑΛΑΣΣΑ, 15/05/2016

ΗΧΗΤΙΚΗ ΕΠΕΝΔΥΣΗ: ΚΟΛΑΖ ΑΠΟ ΤΟ *GUARDS* ΤΟΥ ΣΤΑΥΡΟΥ ΓΑΣΠΑΡΑΤΟΥ

ΔΙΑΡΚΕΙΑ: 150 ΛΕΠΤΑ

4.9 Βίντεο

https://www.youtube.com/watch?v=W05dkjLc_SE

ΤΕΛΟΣ

Βιβλιογραφία

Ελληνόφωνη Βιβλιογραφία

1. Barthes, R., *Κείμενα Σημειολογίας*, (μτφ) Παπαγιώργης Κ., Αθήνα: Νεφέλη, 1981.
2. Bourdieu, P., *Η διάκριση: Κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*, (μτφ) Καψαμπέλη Κ., Αθήνα: Πατάκη, 2015.
3. Γαλάνη , Α. «Η Κοινωνικότητα της Μουσειακής Επίσκεψης», *Τετράδια μουσειολογίας*. No 3: 14 – 26, 2015.
4. Γιαλούρη, Ε., (επιμ.), *Υλικός πολιτισμός: Η ανθρωπολογία στη χώρα των πραγμάτων*, Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2012.
5. Dalby, A., *Σειρήνια δείπνα*, (μτφ) Πατρικίου Ε., Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2001.
6. Eagleton, T., *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, (μτφ) Τζιόβας Δ., Αθήνα: Οδυσσέας, 1996.
7. Ελύτης, Ο., *Ανοιχτά Χαρτιά*, Αθήνα: Ίκαρος, 2009.
8. Goffman, E., *Η Παρουσίαση του Εαυτού στην Καθημερινή Ζωή*, (μτφ) Γκόφρα Μ., Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2006.
9. Κουνέλης, Γ., *Λίναια Οδύσσεια: Κείμενα και συνετεύξεις*, (μτφ) Χρυσοστομίδης Α., Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 1990.
10. Leach, E., *Lévi –Strauss*, (μτφ) Μέλλος Δ., Αθήνα: Πατάκη, 2015.
11. Ματθαίου, Α. (επιμ.). *Ιστορία της Διατροφής: Προσεγγίσεις της σύγχρονης ιστοριογραφίας*. Αθήνα: ΜΝΗΜΩΝ, 2003.
12. Μούλιου, Μ., «Μουσειά: πεδία για την κατανόηση του κόσμου», *Τετράδια μουσειολογίας*, No 2: 15 - 31, 2005.
13. Μπίρης, Τ., *Αρχιτεκτονικής Σημάδια και Διδάγματα: Στο Ίχνος της Συνθετικής Δομής*, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2007.

14. Νίτσιου, Π., *Μουσειολογική θεωρία και ιδεολογική της χρήση σε αφηγήματα μουσείων. Εφαρμογή σε τρία παραδείγματα*, Διδακτορική διατριβή, Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη, 2011.
15. Πούνερ, Β., *Σημειολογία του Θεάτρου*, Εκδόσεις Παϊρίδη: Αθήνα, 1985
16. Πούχνερ, Β., *Από τη Θεωρία του Θεάτρου στις Θεωρίες του Θεατρικού: Εξελίξεις στην Επιστήμη του Θεάτρου στο τέλος του 20^{ου} αιώνα*, Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2003.
17. Πούχνερ, Β., *Θεωρητικά Θεάτρου*, Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση, 2010.
18. Σκαλτσά, Μ., *Για τη Μουσειολογία και τον Πολιτισμό*, Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Εντευκτηρίου, 2015.
19. Smith, Ph., *Πολιτισμική Θεωρία: Μια Εισαγωγή*, (μτφ) Κατσικερός Θ., Αθήνα: Κριτική, 2006.
20. Σολομών, Ε., «Τα μουσεία ως αντικείμενα: Αναζητώντας τρόπους προσέγγισης», στο Ε. Γιαλούρη (επιμ.), *Υλικός πολιτισμός: Η ανθρωπολογία στη χώρα των πραγμάτων*, Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2011.
21. Σταυρίδης, Στ., *Η Πολιτισμική Εξάρτηση της Συμβολικής Σχέσης με τον Χώρο*, Διδακτορική διατριβή, Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη, 1986.
22. Τζώνος, Π., *Μουσείο και Νεωτερικότητα*, Αθήνα: Παπασωτηρίου, 2007.
23. Τζώνος, Π., *Τέσσερα συστήματα αξιών στη θεωρία της σύγχρονης αρχιτεκτονικής*, Θεσσαλονίκη: Ζήτη, 1985.
24. Τζώνος, Π., *Μουσείο και Μουσειακή Έκθεση: Θεωρία και Πρακτική*, Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Εντευκτηρίου, 2013.

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

1. Baker, B. and Barret, M., *Bobby Baker: redeeming features of daily life*, Glasgow: Routledge, 2007.
2. Barthes, R., «Pour une psycho-sociologie de l'alimentation contemporaine», *Annales É.S.C.* Vol. 16, No 5: 977-986, 1961.

3. Carlson, M., *Performance, a Critical Introduction*, London and New York: Routledge, 1996.
4. Casey, V., «Performance in the Modern Museum». *TDR*, Vol. 49, No. 3:78-95, 2005.
5. Clothier, J., «Authentic pretending: how theatrical is museum theatre?». *Museum Management and Curatorship*, 29:3, 211-225, 2013.
6. Detienne, M. and Vernant, J.-P., *The Cuisine of Sacrifice among the Greeks*, (tr) Wissing P., Chicago and London: Chicago University Press, 1989.
7. Douglas, M., *Purity and Danger: an Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, London: Routledge, 1966.
8. Duncan, C. and Wallach, A., «The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual: An Iconographic Analysis», στο D. Preziosi, C. Farago,(επιμ.), *Grasping the World, The Idea of the Museum*, Ashgate: Aldershot, 2004.
9. Giraud, E., *Le Goût de la mémoire: The Taste of Memory*, Paris: Les Editions de l'Épure, 2015.
10. Goody, J., *Cooking, Cuisine and Class*, Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
11. Helbo, A., *Theory of Performing Arts*, Amsterdam/ Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1987.
12. Kopytoff, I., «The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process», στο A. Appadurai (επιμ.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspectives*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
13. Kluckohn, H., Murray, A., *Personality in Nature, Society and Culture*, New York: Harvard University, 1953.
14. Lévi-Strauss, Cl., *The Raw and the Cooked*, (tr) Weightman J., London: J. Cape, 1969.
15. Mennell, St., *All Manners of Food: Eating and Taste in England and France from the Middle Ages to the Present*, Oxford – New York: University of Illinois Press, 1985.

16. Naredi – Rainer, P., *Museum Buildings, a Design Manual*, Basel: Birkhauser, 2004.
17. Pearson, M., *In comes I: Performance, Memory and Landscape*, Exeter: University of Exeter Press, 2007.
18. Pinney, Ch., «Things Happen: Or, from Which Moment Does that Object Come?», στο D. Miller (επιμ.), *Materiality*, Durham and London: Duke University Press, 2005.
19. Schechner, R., *Performance Theory*, London: Routledge, 1994.
20. Soler, J., Counihan, C. and Esterik van P. (επιμ.), «The Semiotics of Food in the Bible», *Food and Culture. A Reader*, New York: Routledge, p.55-66. 1997.
21. Stanszewski, M.A., *The Power of Display, A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, MA: MIT Press, 2001.
22. Stern, C.S., Henderson, B., *Performance: Texts and Contexts*, New York: White Plains, 1993.
23. Stourna, A. – H., *La cuisine à la scène: boire et manger au theatre du XX^e siècle*, Rennes/ Tours: Presses universitaires de Rennes & Presses universitaires François – Rabelais de Tours, 2011.