

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ & ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ ΣΤΗΝ «ΠΟΛΙΣΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ»



Η αθωότητα του αντικειμένου

Βελέντζα Μαρία-Αναστασία

Αθήνα, Μάιος 2016

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Φουντουλάκη Έφη, Επίκουρη Καθηγήτρια

Μέλη Επιτροπής: Γκαζή Ανδρομάχη, Επίκουρη Καθηγήτρια

Παραδείση Μαρία, Επίκουρη Καθηγήτρια

Περιεχόμενα

A. Εισαγωγή	7
B. Υποκείμενο και αντικείμενο. Κατάλυση του δυισμού	11
I. Πρόσωπο και Πράγμα	11
α. Υποκειμενοποιώ/Αντικειμενοποιώ	11
β. Καθρέφτης παρουσίας	14
II. Πράγμα και Αντικείμενο	15
α. Διαχωρισμός	15
β. Υλικότητα του αντικειμένου	17
γ. Φετιχισμός του αντικειμένου	19
δ. Το σώμα ως υλικό	20
ε. Το κοινωνικό υποκείμενο και αντικείμενο	20
στ. Το αντικείμενο ως σημείο	23
ζ. Το ομιλούν αντικείμενο	24
Γ. Περί αντικειμένου στην τέχνη και τη λογοτεχνία	27
I. Χρηστικό αντικείμενο	27
α. Η ερμηνεία του χρηστικού αντικειμένου	27
β. Το συλλέγειν/ Ο συλλέκτης	28
II. Χρηστικό αντικείμενο και τέχνη	30
α. Το οράν/ Ζητήματα αισθητικής	30
β. Από το χρηστικό αντικείμενο στο έργο τέχνης	32
γ. Το παράδειγμα του Duchamp	33
III. Χρηστικό αντικείμενο και λογοτεχνία	36
α. Αντι-κείμενο και κείμενο	36
β. Λόγος, Γλώσσα, Γραφή	37
γ. Περί λογοτεχνίας	39
δ. Αντικείμενο και <i>Μουσείο της Αθωότητας</i>	41

Δ. Περί αντικειμένου στο μουσείο	47
I. Το Μουσείο της Αθωότητας	47
α. Η συλλογή των αντικειμένων	47
β. Το μουσείο. Ο χρόνος	48
γ. Πραγματικό και φανταστικό. Ο χώρος	50
II. Αντικείμενο και Υποκείμενο στο μουσείο μοντέρνας τέχνης	51
α. Το εννοιολογικό αντικείμενο	51
β. Ο θεατής-επισκέπτης	52
III. Μουσείο-Λογία. Μουσείο-Γραφία	54
α. Η παρουσία του αντικειμένου	54
β. η μετωνυμία της παρουσίας	56
γ. Το οράν/Ζητήματα εμπειρίας	57
δ. Η αφήγηση	58
IV. Το αθώο μουσείο	59
α. Εμπειρία θανάτου	59
β. Μεταμόρφωση	62
E. Συμπεράσματα/ Σχόλια	64
ΣΤ. Βιβλιογραφία	67
Z. Πηγές εικόνων	76

Ευχαριστίες

Ανεκτίμητοι αρωγοί στην υλοποίηση της παρούσας διπλωματικής εργασίας στάθηκαν τα μέλη της τριμελούς επιτροπής παρακολούθησης, η κυρία Φουντουλάκη Έφη, Επίκουρη Καθηγήτρια του Παντείου Πανεπιστημίου (επιβλέπουσα), η κυρία Γκαζή Ανδρομάχη, Επίκουρη Καθηγήτρια του Παντείου Πανεπιστημίου και η κυρία Παραδείση Μαρία, Επίκουρη Καθηγήτρια του Παντείου Πανεπιστημίου, τις οποίες ευχαριστώ από καρδιάς.

«Ήταν η πιο ευτυχισμένη στιγμή της ζωής μου· δεν το 'ξερα» (Παμούκ 2009:19)

A. Εισαγωγή

Κινητήριος δύναμη για τη συγγραφή της παρούσας διπλωματικής εργασίας στάθηκε η πρόσφατη ανάγνωση του μυθιστορήματος του Ορχάν Παμούκ, *Το Μουσείο της Αθωότητας*. Ο συγγραφέας επέλεξε να ανοίξει το μουσείο της Αθωότητας στην Κωνσταντινούπολη ή μάλλον, για να είμαστε πιο ακριβείς, έχοντας στο νου του την ίδρυση του μουσείου άρχισε να πλάθει στο μυαλό του την ερωτική ιστορία του βιβλίου βάσει των αντικειμένων που συνέλεγε. Είναι άξιο αναφοράς το γεγονός ότι για πρώτη φορά συμπλέκεται ο αφηγηματικός χώρος και χρόνος με τον μουσειακό.

Μας κίνησε το ενδιαφέρον η ιδέα του αντικειμένου, ο συναισθηματικός δεσμός του με το υποκείμενο, η αναγωγή ενός χρηστικού αντικειμένου σε έργο τέχνης, η παρουσία του εννοιολογικού αντικειμένου στη λογοτεχνία και την τέχνη και ο ρόλος τους στην πορεία των δύο ιστοριών (αφηγηματική και μουσειογραφική).

Απώτερος στόχος είναι η πυροδότηση της σκέψης γύρω από τη σχέση του υποκειμένου με το αντικείμενο σε πραγματικό ή φανταστικό χώρο και χρόνο. Δεν επιδιώκουμε την χάραξη ενός νέου θεωρητικού δρόμου, απλώς βαδίζοντας στον ήδη πατημένο δρόμο ανασύρουμε στην επιφάνεια ειπωμένες αφηγήσεις περί αντικειμένου.

Στο επόμενο κεφάλαιο, ξεκινάμε την θεωρητική αναζήτησή μας μέσω της αναρώτησης σχετικά με την ουσία και τη φύση του προσώπου και του πράγματος, ασχολούμενοι με την αντικειμενοποίηση του υποκειμένου και τον ανθρωπομορφισμό του αντικειμένου. Στη συνέχεια, κατόπιν απόπειρας διάκρισης αντικειμένου και πράγματος, εστιάζουμε στη διαλεκτική σχέση υποκειμένου και αντικειμένου και την αντιληπτική πρόσληψη του αντικειμένου μέσω του σώματος, της μνήμης και της εμπειρίας.

Στο τρίτο κεφάλαιο, αναφερόμαστε στο χρηστικό αντικείμενο και την έννοια του συλλέγειν. Περνάμε κατόπιν στο χρηστικό αντικείμενο και τη μεταμόρφωσή του σε έργο εννοιολογικής τέχνης, δίνοντας το παράδειγμα του Duchamp. Στην τελευταία ενότητα αυτού του κεφαλαίου μιλάμε για το χρηστικό αντικείμενο στη λογοτεχνία, εστιάζοντας στο *Μουσείο της Αθωότητας*.

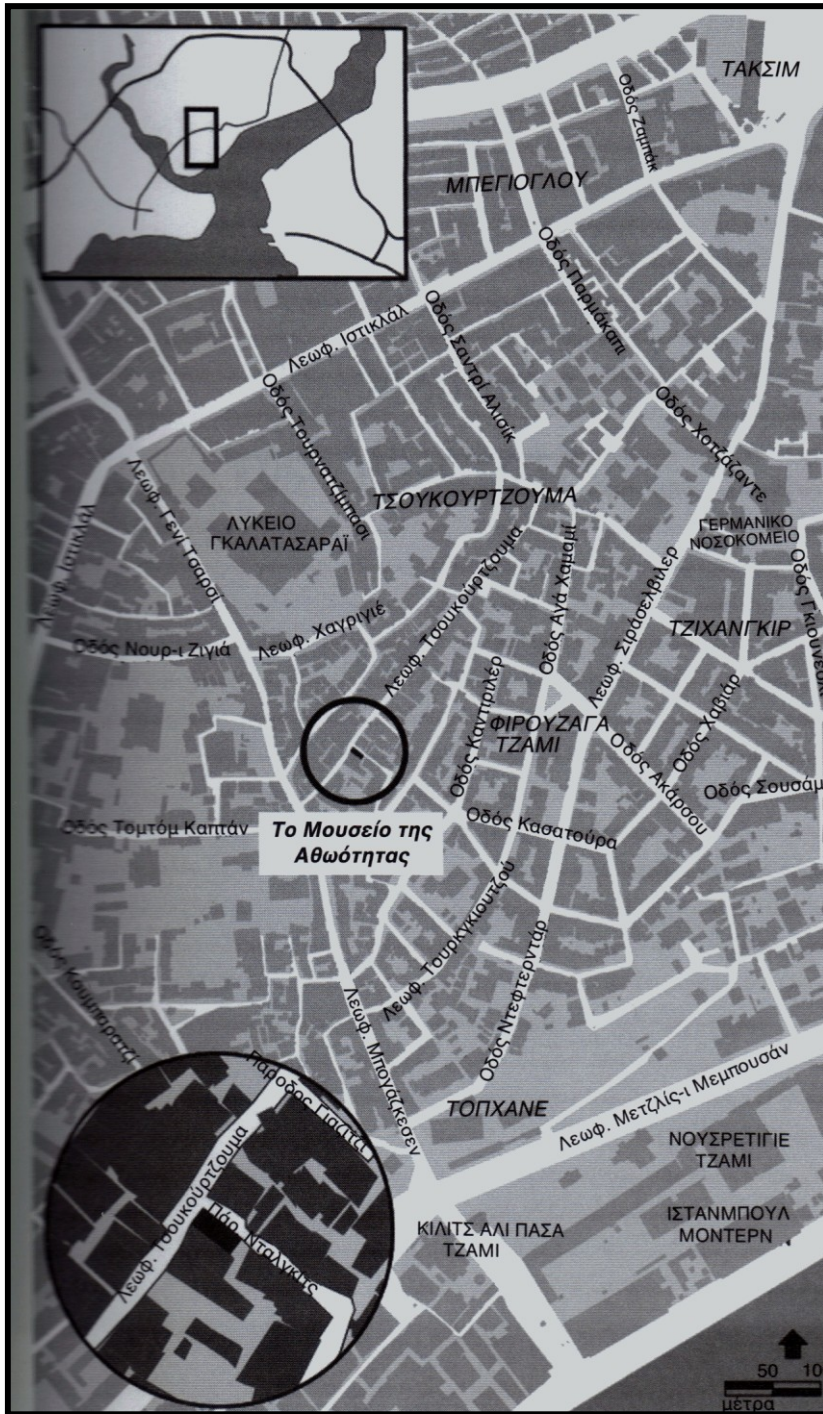
Στο τέταρτο κεφάλαιο, ξεκινώντας ανάποδα, δηλαδή από το ειδικό στο γενικό, εν αντιθέσει με την υπόλοιπη εργασία, πιάνουμε το νήμα από το μουσείο (μουσειακό κτίριο) της Αθωότητας για να μιλήσουμε για το αντικείμενο μέσα στο μουσείο, το αντικείμενο και το υποκείμενο στο μουσείο μοντέρνας τέχνης, τη μουσειολογική και μουσειογραφική καταγραφή της παρουσίας, της εμπειρίας και της αφήγησης για να καταλήξουμε στην ιδέα της μεταμόρφωσης εντός του αθώου μουσείου.

Στο πέμπτο κεφάλαιο ολοκληρώνονται οι σκέψεις με την καταγραφή κάποιων συμπερασματικών σχολίων σχετικά με το αντικείμενο εντός ή εκτός πλαισίου τέχνης και λογοτεχνίας και την ιδέα περί αθωότητας αυτού.

Μιας και το έναυσμα για τη συγγραφή της εργασίας δόθηκε μετά την ανάγνωση ενός μυθιστορήματος, το κυκλικό σχήμα και ο ζωντανός- και ενίοτε άμεσος- τρόπος αφήγησης επέβαλε την παρουσία του. Κάθε κεφάλαιο ξεκινά με ένα απόσπασμα από το βιβλίο του Παμούκ. Η παρούσα εργασία βρίθεται αποσπασμάτων από το *Μουσείο της Αθωότητας*. Η φωνή του συγγραφέα, η επιλογή των λεγόμενων του, ανάγει το μυθιστόρημα αυτό σε αντικείμενο λογο-τεχνίας. Το ζήτημα της επιλογής είναι το βασικό συνδετικό στοιχείο μεταξύ Duchamp, Παμούκ και μουσείου. Ο δημιουργός και κατόπιν ο επιμελητής διάλεξε, επέβαλε και καθιέρωσε. Γιατί αυτούς και όχι κάποιους άλλους; Μα, το απαντήσαμε ήδη. Είναι θέμα επιλογής.

Τα μεθοδολογικά εργαλεία που χρησιμοποιήθηκαν ήταν η βιβλιογραφική και η διαδικτυακή επισκόπηση. Πρόκειται για μία αμιγώς θεωρητική εργασία, γι' αυτό και δεν υπάρχει ξεχωριστό κεφάλαιο μεθοδολογίας. Διαλέξαμε δύο έργα εννοιολογικής τέχνης, την *Κρήνη-ουρητήριο* του Duchamp και το *Μουσείο της Αθωότητας* του Παμούκ. Γιατί αυτά; Διότι ενεργοποίησαν την σκέψη μας και θεωρούμε ότι εξυπηρετούν απολύτως τον σκοπό της παρούσας εργασίας, που δεν είναι άλλος από την εννοιολογική αναζήτηση στην οποία υποβάλλεται το υποκείμενο μέσω του αντικειμένου και τη διαλεκτική περί αντικειμένου, από φιλοσοφικής, καλλιτεχνικής και μουσειολογικής πλευράς. Στο σημείο αυτό χρειάζεται να διευκρινίσουμε για ποιόν λόγο δεν επισκεφθήκαμε το μουσείο της Αθωότητας στην Κωνσταντινούπολη. Ερχόμαστε πάλι να μιλήσουμε για επιλογή· αρκεστήκαμε στη γνωριμία μέσω του γραπτού. Ένα βιβλίο γίνεται μουσείο. Ένα βιβλίο που γίνεται μουσείο ξαναγίνεται γραπτό. Αυτός είναι ο κυκλικός βίος.

Ακόμη και τώρα που γράφουμε αυτές τις λέξεις γίνεται μία επιλογή. Η επιλογή αυτή συμπίπτει με τη δική σας; Θα γράφατε τα ίδια; Τι μετράει; Αυτό που γράφτηκε ή αυτό που διαβάστηκε; Αυτό που διαβάστηκε ή αυτό που κατανοήθηκε; Ας θεωρήσουμε το ζήτημα λήξαν. Το κείμενο πέθανε. Αρχίζει η ανάγνωση.



Εικόνα 1, Χάρτης

«Για να γλιτώσω από το καινούριο κύμα πόνου, από ένστικτο, έπιανα ένα αντικείμενο φορτωμένο με αναμνήσεις δικές της και δικές μου, ένα αντικείμενο που είχε κάτι από την ατμόσφαιρα των αναμνήσεων αυτών, το κρατούσα ή το έβαζα στο στόμα μου να το γευτώ, έχοντας ανακαλύψει ότι με αυτό τον τρόπο μαλάκωνα τον πόνο μου» (Παμούκ 2009:244)

B. Υποκείμενο και αντικείμενο. Κατάλυση του δυισμού.

I. Πρόσωπο και Πράγμα

α. Υποκειμενοποιώ/Αντικειμενοποιώ

«Οι μαθηματικές έννοιες είναι δυνατόν να αποσυνδεθούν από το ομιλούν συλλογικό σώμα. Τα τρίγωνα είναι δυνατόν να ερμηνευθούν χωρίς να ληφθούν υπ' όψη ιστορικές καταστάσεις. Αυτά όλα δεν ισχύουν για τις έννοιες 'κουλτούρα' και 'πολιτισμός'. Μεμονωμένα άτομα τις διέπλασαν ή τις ανασηματοδότησαν, πιθανώς, από το υπάρχον γλωσσικό υλικό της ομάδας τους. Τελεσφόρησαν όμως. Επιβλήθηκαν... Η χρήση τους διευρύνθηκε και τις κατέστησε εργαλεία ικανά να εκφράσουν ό,τι συνιστούσε κοινό βίωμα και σημείο επιθυμητής συνεννόησης... Αυτό σημαίνει πως ανταποκρίνονταν στις εκφραστικές ανάγκες όχι μεμονωμένων ατόμων αλλά ενός συλλογικού σώματος. Η ιστορία του εντυπώθηκε σ' αυτές, και από εκεί στέλνει τους απόηχούς της. Καθένας ανακαλύπτει μέσα στους απόηχους αυτούς δυνατότητες της χρήσης τους. Δεν γνωρίζει ακριβώς γιατί οι λέξεις περιέχουν αυτή τη σημασία ή εκείνον τον περιορισμό... Τις χρησιμοποιεί γιατί του είναι αυτονόητο, γιατί από παιδί μαθαίνει να παρατηρεί τον κόσμο μέσα από τους φακούς αυτών των εννοιών. Η διαδικασία της κοινωνικής τους γένεσης έχει ίσως λησμονηθεί από καιρό. Η μια γενιά τις μεταβιβάζει στην επόμενη, όμως η διαδικασία της αλλαγής τους δεν διατηρείται ποτέ ολόκληρη μέσα στη συνείδηση, και ζουν όσο οι απόηχοι των παρελθόντων βιωμάτων και καταστάσεων διατηρούν επίκαιρη αξία και λειτουργία μέσα στην τωρινή ύπαρξη της κοινωνίας, όσο οι αλληλοδιαδεχόμενες γενιές μπορούν να αναπαράγουν τα βιώματά τους μέσα από το νόημα των λέξεων. Πεθαίνουν βαθμιαία, όταν καμία λειτουργία και κανένα βίωμα της σύγχρονης κοινωνικής ζωής δεν συνδέεται μαζί τους ...» (Ελιάς 1997: 75).

Πράγμα, ύλη, αντικείμενο, τέχνηργο, αγαθό είναι μερικές μόνο από τις λέξεις που συναντάμε συχνά στα κείμενά μας, αδυνατώντας να κατανοήσουμε τα διακριτά χαρακτηριστικά τους, τα γνωρίσματα που τις προσδιορίζουν. Τις έχουμε αποδεχθεί, τις χρησιμοποιούμε και προχωράμε. Ας θεωρήσουμε εαυτούς κύριους του σύμπαντος και ας ξεκινήσουμε από τον καθορισμό του πράγματος μέσω ημών, των υποκειμένων.

Ήδη από την περίοδο του Διαφωτισμού, το πράγμα και το πρόσωπο στάθηκαν αντικριστά, καθρεφτίζοντας το ένα το άλλο. Η υποστασιοποίηση μέσω του υλικού όντος αντανακλάται και στη σειρά των αντιθετικών ζευγών που μας παραθέτει η Pearce. Χαρακτηριστικοί αντιθετικοί συνδυασμοί, όπως δημιουργός-δημιούργημα, υποκείμενο-αντικείμενο, παρουσία-απουσία εστιάζουν στο πράγμα ως μέσον επίτευξης ενός σκοπού και τίποτα παραπάνω φανερώνοντας τον δυισμό της νεότερης δυτικής σκέψης (Pearce 2002:37). Η μετατόπιση του ενδιαφέροντος όχι στο ανθρώπινο αλλά στον άνθρωπο τόσο ως υποκείμενο όσο και ως αντικείμενο της γνώσης αποτυπώνεται ήδη στους *Διαλογισμούς* του Καρτέσιου:

«Μπορούμε, ίσως, να ισχυριστούμε ότι, μολονότι οι αισθήσεις μερικές φορές μας παραπλανούν σχετικά με μικροσκοπικά αντικείμενα και με αντικείμενα που είναι τόσο απομακρυσμένα από μας ώστε να βρίσκονται εκτός του βεληνεκού της παρατήρησής μας,

υπάρχουν πολλά φανερώματα της αλήθειας που είναι αδύνατον να τα αμφισβητήσουμε, όπως για παράδειγμα το ότι εγώ βρίσκομαι σ' αυτό εδώ το μέρος καθισμένος δίπλα στο τζάκι, ντυμένος με μια χειμωνιάτικη ρόμπα, κρατώντας στα χέρια μου μια κόλλα χαρτί και άλλες τέτοιες λεπτομέρειες» (D'Amico 1984:166-7).

Με οδηγό τη γνωστή ρήση του Καρτέσιου, «σκέφτομαι άρα υπάρχω», παρατηρούμε τη δομή της νεότερης ορθολογικής επιστήμης, την επαγωγική, δηλαδή, σκέψη και αντίληψη του υποκειμένου και τη βιωματική εμπειρία που τον βοηθά στην εξαγωγή συμπερασμάτων. Η εμπειρική Καντιανή γνώση είναι μία από τις έννοιες που καθορίζουν το φιλοσοφικό πεδίο των αρχών του 19^{ου} αιώνα. Η σύνδεση αντικειμένων, γνώσης και εμπειρίας αποτυπώνεται στην *Κριτική του Καθαρού Λόγου*:

«Ότι κάθε γνώση μας αρχίζει με την εμπειρία, αυτό δεν επιδέχεται καμία αμφιβολία· γιατί με τι άλλο θα μπορούσε να αφυπνιστεί η γνωστική μας δύναμη για να ασκήσει το έργο της, αν όχι με αντικείμενα που ερεθίζουν τις αισθήσεις μας και που πότε προκαλούν από μόνα τους τη γέννηση παραστάσεων και πότε βάζουν τη νοητική μας ενέργεια σε κίνηση να τις συγκρίνει, να τις συνδέσει ή να τις χωρίσει και έτσι να κατεργαστεί το άμορφο υλικό των κατ' αίσθηση εντυπώσεων για το σχηματισμό μιας γνώσεως των αντικειμένων που ονομάζεται εμπειρία; Έτσι, από την άποψη του χρόνου, δεν έχουμε καμία γνώση μέσα μας που να προηγείται από την εμπειρία· όλες αρχίζουν με αυτήν» (Καντ 1979:71).

Στην εμπειρική αυτή γνώση έρχεται να προσθέσει ο Καντ και τις *a priori* γνώσεις. Πρόκειται για αυτές τις πρωταρχικές έννοιες και τις κρίσεις που παράγονται από αυτές που έχουν σχηματιστεί *a priori*, ανεξάρτητα από την οιαδήποτε εμπειρία (ibid:73). Αυτές οι γνώσεις έρχονται να προσθέσουν στην γνώση των αισθήσεων για τα αντικείμενα- τα αισθητά- κάτι περισσότερο από αυτό που θα προσέφερε η μεμονωμένη εμπειρία. Η υποκειμενική αντίληψη των πραγμάτων, καθοριζόμενη βάσει των *a priori* γνώσεων και της εμπειρίας έρχεται στο επίκεντρο:

«... τα πράγματα που εποπτεύουμε δεν είναι αυτά καθ' εαυτά τέτοια όπως εμείς τα εποπτεύουμε ούτε οι σχέσεις τους έχουν αυτές καθαυτές τέτοια ποιοτική σύσταση όπως αυτή που φαίνεται σε μας· άμα αφαιρούσαμε το υποκείμενό μας ή έστω μονάχα την υποκειμενική φύση των αισθήσεών μας γενικά, τότε θα εξαφανιζόταν και η όλη ποιοτική σύσταση, οι κάθε είδους σχέσεις των αντικειμένων στο χώρο και στο χρόνο και μάλιστα ο ίδιος ο χώρος και ο χρόνος, γιατί ως φαινόμενα δεν μπορούν να υπάρχουν καθ' εαυτά παρά μόνο μέσα μας... Δεν γνωρίζουμε τίποτε άλλο εκτός από το δικό μας τρόπο [κατ' αίσθηση] αντίληψης των αντικειμένων» (ibid:134-5).

Η θεωρία του Δαρβίνου περί αδυναμίας του ανθρώπου να επέμβει στον ενεργητικό ρόλο της φυσικής επιλογής έρχεται να αντιπαρατεθεί στην Καντιανή θεωρία περί ανυπαρξίας του αντικειμένου δίχως την αισθητική, εμπειρική γνώση του υποκειμένου. Κατά τον

Δαρβίνο, «ο άνθρωπος δεν μπορεί ποτέ να ενεργήσει επιλογή, παρά μονάχα σε μεταβολές που του προσφέρονται πρώτα σε μικρό βαθμό απ' τη φύση» (Ντάρβιν 2007:50). Το πράγμα έχει “ζωή” από μόνο του και ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, τα οποία ενσωματώνονται και αφομοιώνονται στις δραστηριότητες του κάθε υποκειμένου καθορίζοντας το βιολογικό προσανατολισμό. Το πράγμα εμφυσάει ζωή στο πρόσωπο. Από τον Δαρβίνο κι εξής ξεκινά μια σειρά στοχασμών φιλοσοφικού πραγματισμού που θέτουν υπό διερεύνηση το πράγμα ως πρόκληση δράσης.

«Το πράγμα είναι το σημείο της διασταύρωσης του χώρου και του χρόνου, ο τόπος της χρονικής στενότητας και της χωρικής τοπικοποίησης που συνιστούν ακρίβεια ή μοναδικότητα» (Grosz 2009:125).

Καίριας σημασίας στην εξέλιξη των υλικών όντων και την σχέση τους με τα υποκείμενα υπήρξε η βιομηχανοποίηση του δέκατου ένατου αιώνα. Η σπουδαιότητα των υλικών αγαθών μετριέται βάσει της ανταλλακτικής τους αξίας,¹ γεγονός που καθιστά την αθρόα παραγωγή και διάθεση αντικειμένων αναπόφευκτη συνέπεια μίας αναδυόμενης καταναλωτικής πρακτικής, που συνεχίζεται μέχρι τις μέρες μας. Όπως εύστοχα επεσήμανε ο Μπωντριγιάρ, «ζούμε τον χρόνο των αντικειμένων... ζούμε με τον ρυθμό τους και σύμφωνα με την ακατάπαυστη διαδοχή τους» (Μπωντριγιάρ 2000:13).

Κατόπιν όλων τούτων, αρχίζουμε να αναρωτιόμαστε για την υποκειμενικότητα του υποκειμένου και την αντικειμενικότητα του αντικειμένου. Τα πρόσωπα και τα πράγματα δεν είναι αυστηρά διακριτές κατηγορίες.

«Όλα τα πράγματα μπορούν να κάνουν τη διαδρομή από το αγαθό στην μοναδικότητα και πίσω.² Οι σκλάβοι, που κάποτε πωλούνταν ως κινητή περιουσία, μπορούν βαθμιαία να εξανθρωπιστούν, να ενσαρκωθούν... Αλλά μπορούν επίσης να ξαναγίνουν αγαθά... να ξαναμπούν στην αγορά εργασίας, διαθέσιμοι προς τιμολόγηση, αφημένοι στον κόσμο των απλών πραγμάτων»³ (Appadurai 2006:15).

¹ Δεν πρέπει να παραλείψουμε να αναφέρουμε την ιστορική διάσταση του φαινομένου αυτού, το οποίο ανάγεται χρονικά στον 11^ο αιώνα με την απόσπαση των τεχνιτών από τους φεουδάρχες (βόρεια Ιταλία, Γαλλία και αλλού) και την ανάπτυξη ενός οικισμού που προστατευόταν από την εκκλησία (παραδείγματα χάρι, Φλωρεντία, Πίζα, Σιένα κλπ.). Ο τρόπος προστασίας τους βασιζόταν στη δουλειά και την αθρόα παραγωγή αντικειμένων. Έτσι γεννήθηκε ο έμπορος/τραπεζίτης και τα χρήματα επέστρεφαν στους πολίτες. Το θεμέλιο της δυτικής σκέψης, δηλαδή ο Ορθός Λόγος, τίθεται τον 13^ο αιώνα από τον Θωμά τον Ακινάτη. Επεσήμανε την θεία καταγωγή του Ορθού Λόγου, ο οποίος οδηγείται από την ηθική, πνευματικοποιώντας την ύλη και συνεπώς την κοινωνία. Επομένως μιλάμε για ένα πολιτισμικό χαρακτηριστικό της Δύσης με βαθιές καταβολές.

² Στο πρωτότυπο ο Appadurai αναφέρει τις λέξεις *commodity* και *singularity*. Η απόδοση ανήκει στη γράφουσα. Επελέγη η λέξη μοναδικότητα προκειμένου να καταστεί σαφής αφενός μεν η παραπομπή στην μονάδα ως ενότητα στοιχείων που απαρτίζουν το σύνολο, αφετέρου δε στην αντιδιαστολή του προς το αγαθό, ως μοναδικό υλικό στοιχείο.

³ Η χρήση του επιθέτου *απλός* δίνει έμφαση στην υποβάθμιση του ανθρώπου κατά τη μετατροπή του σε αντικείμενο φέρον ανταλλακτική αξία.

Διαπιστώνουμε μία σύζευξη, σύγχυση, αλληλεπίδραση. Μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε όποια λέξη επιθυμούμε αλλά η ουσία έχει ως εξής: η αντικειμενοποίηση του υποκειμένου⁴ και ο ανθρωπομορφισμός του αντικειμένου⁵ προκαλούν την ενεργοποίηση της σκέψης μας (Τζάλυ 1997:16).

β. Καθρέφτης παρουσίας

Έχουν διατυπωθεί ποικίλες θεωρήσεις για τη σχέση ανθρώπου και αντικειμένου. Προκρίνεται στην παρούσα μελέτη η ανάλυση της ψυχολογικής συνεισφοράς των αντικειμένων όχι διότι εκτιμάται ως αξιολογικά σπουδαιότερη αλλά διότι απαντά άμεσα στην ανθρωποκεντρική αυταπάτη και συμβάλλει εμπειρικά στην κατανόηση της αντικειμενοποίησης του εαυτού.

Η Arendt υποστήριξε ότι το υποκείμενο στρέφεται στο συγκεκριμένο υλικό αντικείμενο για να σταθεροποιήσει την ταυτότητά του. Στο έργο της *Η ανθρώπινη κατάσταση (vita activa)* σημειώνει την αδυναμία ύπαρξης ανθρώπινης ζωής δίχως την παρουσία άλλων ανθρώπινων όντων. Αναφέρει χαρακτηριστικά:

«Όλες οι ανθρώπινες δραστηριότητες καθορίζονται από το γεγονός ότι οι άνθρωποι ζουν μαζί, αλλά η μόνη δραστηριότητα, που ούτε καν να την διανοηθούμε μπορούμε έξω από την ανθρώπινη κοινωνία, είναι η πράξη» (Aρέντ 1986:39-40).⁶

Η ύπαρξη της ανθρώπινης ζωής δεν είναι δυνατόν να νοηθεί και δίχως τον μετασχηματισμό του μη απτού σε απτά, ψηλαφήσιμα πράγματα. Συμπληρώνει:

«Η πραγματικότητα και η αξιοπιστία του ανθρώπινου κόσμου στηρίζεται κατά κύριο λόγο στο γεγονός ότι μας περιβάλλουν πράγματα πιο διαρκή από την δραστηριότητα που τα παρήγαγε, και δυνητικά ακόμη πιο διαρκή από την ζωή των δημιουργών τους» (ibid: 135).

Αυτή η ανθεκτικότητα των αντικειμένων, η μακροχρόνια παρουσία τους συντελεί στην αντικειμενικότητά τους, η οποία συνίσταται στο γεγονός ότι «οι άνθρωποι, παρά τη διαρκώς

⁴ *Objectification* είναι ο αντίστοιχος όρος στη διεθνή βιβλιογραφία

⁵ Τίτλοι άρθρων ή βιβλίων, όπως *The Tears of Things, Things that Talk, The Secret Life in Things*, καταδεικνύουν τον συγκεκριισμό προσώπου και πράγματος (Brown 2006:175)

⁶ Στο σημείο αυτό πρέπει να επεξηγήσουμε τις τρεις θεμελιώδεις ανθρώπινες δραστηριότητες που προσδιορίζουν τη *vita activa* κατά την Arendt. Είναι **ο μόχθος**, η βιολογική λειτουργία του ανθρώπινου σώματος μέχρι την τελική φθορά του, **η εργασία**, ο 'τεχνητός' κόσμος των πραγμάτων που διακρίνεται τελείως από τον φυσικό και, τέλος, **η πράξη**, η μόνη δραστηριότητα που επιτελείται άμεσα μεταξύ ανθρώπων χωρίς να μεσολαβούν τα πράγματα ή η ύλη και αντιστοιχεί στον ανθρώπινο όρο του πλήθους, στο γεγονός πως οι άνθρωποι και όχι ο Άνθρωπος ζούνε πάνω στη γη και κατοικούνε τον κόσμο (Aρέντ 1986:19).

μεταβαλλόμενη φύση τους, μπορούν να διατηρούν την ταυτότητά τους συνδεδεμένοι με την ίδια καρτέκλα και το ίδιο τραπέζι» (ibid:191).

Μόνο εάν αποδεχθούμε την ψυχολογική μας εντροπία ως φυσιολογική κατάσταση της συνείδησής μας είμαστε σε θέση να αντιληφθούμε ότι έχουμε ψυχολογική εξάρτηση από τα αντικείμενα, μιας και τα αντικείμενα αποκτώνται, βιώνονται και αλληλεπιδρούν μαζί μας και μετενσαρκώνονται αντανακλώντας αφενός μεν τις εμπειρίες της συλλογικής συνείδησης της κοινωνίας, αφετέρου δε τις εμπειρίες μας. Η αντικειμενοποίηση, και άρα σταθεροποίηση, του εαυτού μας επιτυγχάνεται μέσω της επίδειξης/απόδειξης της δύναμης του κατόχου, της συνέχειας του εαυτού αλλά και της θέσης μας εντός του κοινωνικού γίνεσθαι.

Στο *Cleaning the Mirror*, περφόρμανς του 1995, η Μαρίνα Αμπράμοβιτς κάθεται με έναν σκελετό στην αγκαλιά της έχοντας δίπλα της έναν κουβά με σαπούνι και νερό. Η καλλιτέχνης καθαρίζει με μία βούρτσα τον σκελετό. Όσο περνάει η ώρα, το χρώμα του σκελετού γίνεται φωτεινότερο ενώ η γκρι βρωμιά που κάλυπτε μέχρι πρότινος τα οστά αρχίζει τώρα να καλύπτει την ίδια την καλλιτέχνη. Τα όρια μεταξύ του υποκειμένου και του αντικειμένου γίνονται ολοένα και πιο ασαφή⁷.

Το αντικείμενο εξελίσσεται μαζί με το υποκείμενο, λειτουργεί ως καθρέφτης του υποκειμένου. Το βίωμα του υποκειμένου επικαλύπτει το βίωμα του αντικειμένου. Το υποκείμενο αποκαλύπτει πλευρές του εαυτού του καλά κρυμμένες, προσαρμοζόμενο στα οικεία ή ανοίκεια πλαίσια αναφοράς που του προσφέρουν τα αντικείμενα προκειμένου να αντικειμενοποιήσει την παρουσία του.

II. Πράγμα και Αντικείμενο

α. Διαχωρισμός

Διαβάζεις χρόνια πράγματα και τα δέχεσαι όπως ακριβώς σου προσφέρονται δίχως να μπεις στη διαδικασία περαιτέρω διερεύνησής τους, ετυμολογικής ανάλυσής τους και ουσιαδούς διάκρισής τους. Η λέξη ‘πράγμα’ επί παραδείγματι σου είχε κινήσει ποτέ το ενδιαφέρον; Τι σημαίνει ‘πράγμα’, διαφέρει από το αντικείμενο, ποιά είναι η ουσία του πράγματος και πολλά παρεμφερή ερωτήματα επιχειρούν να διανοίξουν έναν διαφορετικό τρόπο σκέψης.

«Τι είναι στ’ αλήθεια ένα πράγμα;... Η πέτρα πάνω στο δρόμο είναι ένα πράγμα· το ίδιο και ο σβώλος μέσα στο χωράφι. Η στάμνα είναι ένα πράγμα, το ίδιο και η κρήνη του δρόμου. Τι είναι όμως το γάλα μέσα στη στάμνα και το νερό της κρήνης; Και αυτά είναι πράγματα· όπως πράγματα

⁷ Πληροφορίες από <http://www.mai-hudson.org/as-one-calendar/2016/3/19/reperformance-marina-abramovic-cleaning-the-mirror-1995>, προσπέλαση 20/4/2016

είναι και το σύννεφο στον ουρανό, το αγκάθι στον κάμπο, το φύλλο στον φθινοπωρινό άνεμο, το γεράκι πάνω από την κοιλάδα. Πράγματι όλα αυτά οφείλουν να ονομαστούν πράγματα· και μάλιστα με τον ίδιο τίτλο ονομάζουμε ακόμα κι εκείνα που δεν εμφανίζονται όπως αυτά που μόλις απαρίθμησα, δηλαδή εκείνα που δεν φαίνονται. Ένα τέτοιο πράγμα που δεν φαίνεται, δηλαδή ένα ‘πράγμα καθ’ εαυτό’ είναι κατά τον Καντ π.χ. το σύνολο του κόσμου· τέτοιο πράγμα είναι και ο ίδιος ο θεός. Τα πράγματα καθ’ εαυτά και τα πράγματα που φαίνονται, όλα τα όντα που υπάρχουν, στη γλώσσα της φιλοσοφίας ονομάζονται πράγματα» (Χάιντεγκερ 1986: 35-36).

Παρακολουθώντας την εκδίπλωση της σκέψης του Χάιντεγκερ σχετικά με τον προσδιορισμό του πραγμασιδούς του πράγματος, την άρρηκτη δηλαδή σύνδεση με υλικά και αισθητά πράγματα, αντιλαμβανόμαστε το πράγμα ως φορέα γνωρισμάτων (προϋποθέτοντας μονάχα μία διανοητική προσέγγιση), ως αισθητόν, συστατικό δηλαδή ενότητας αισθητηριακών δεδομένων (προϋποθέτοντας μία άμεση σωματική επαφή με τα πράγματα) ή/και ως ύλη μορφοποιημένη. Ο Χάιντεγκερ (κατα)κρίνει αυτές τις μεθοδολογικές αρχές που έχουν καθιερωθεί και αναζητά το Είναι του πράγματος. Εγκαθιδρύει στον στοχασμό του την «μη-κρυπτότητα, την αποκάλυψη των όντων μέσα στο Είναι τους» (ibid:15).

Και πότε ένα πράγμα γίνεται αντικείμενο;

«Ένα ανεξάρτητο, αυτοστηριζόμενο πράγμα μπορεί να γίνει αντικείμενο εάν το τοποθετήσουμε ενώπιόν μας, είτε σε άμεση αντίληψη είτε φέρνοντάς το στο νου σε μία αναμνηστική ανα-παράσταση» (Heidegger 2009:114).

Εντούτοις, ούτε ακόμη και αυτή η αναπαράσταση του αντικειμένου συνιστά το πραγμασιδές του πράγματος ή την αντικειμενοποίηση του αντικειμένου. Το κατεξοχήν φαινόμενο είναι το Είναι του όντος.

«Το αντικείμενο δεν είναι αυτό που έχουμε στο νου μας. Είναι μια εμφάνιση και αυτό που προκαλεί μία χρήση σε σχέση με αυτή την εμφάνιση· προσδιορίζεται από τη χρήση του και από τη δράση που θα εκπληρώσει» (Séginger 1997:11).

Εμφάνιση, χρήση και δράση είναι τρεις έννοιες που παραπέμπουν στον όρο ‘εξυπηρετικότητα’ που εισήγαγε ο Χάιντεγκερ ως το θεμελιώδες χαρακτηριστικό βάσει του οποίου το ον επιτυγχάνει να είναι. «Τα όντα που υπόκεινται σε μια τέτοια εξυπηρετικότητα, είναι πάντα προϊόντα μιας κατασκευής. Το προϊόν κατασκευάζεται ως όργανο χρήσιμο για κάτι» (Χάιντεγκερ 1986:46).⁸

⁸ Η έννοια του οργάνου είναι θεμελιώδης στην Οντολογία του Χάιντεγκερ. Εδώ γίνεται αναφορά στο όργανο ως χρηστικό πράγμα, εξεταζόμενο δηλαδή υπό το πρίσμα του σκοπού τον οποίο εξυπηρετούν (Τζαβάρας 1986:46).

Αναπόφευκτα ο λόγος περνάει στο προϊόν που φτιάχνεται από ανθρώπινο χέρι (στο τέχνηργο). Βασικό γνώρισμα του κατασκευασμένου δημιουργήματος του ανθρώπου είναι η διακριτή φυσική φόρμα του (η μορφοποιημένη ύλη κατά τον Χάιντεγκερ). Αυτή του η φυσική υπόσταση είναι ιδιαζόντως σημαντική διότι λειτουργεί «ως γέφυρα όχι μόνο μεταξύ των πνευματικών και των φυσικών κόσμων, αλλά και του συνειδητού και του ασύνειδου» (Miller 1987: 98-99).

Εστιάζουμε στην υλικότητα των αντικειμένων, στον ιδιαίτερο δηλαδή χώρο που καταλαμβάνουν, διότι με αυτόν τον τρόπο γίνονται αντιληπτά από εμάς ως πολυαισθητηριακή εμπειρία, ως βίωμα (Pearce 2002:34). Τα όρια μεταξύ πράγματος και αντικειμένου είναι δυσδιάκριτα. Για τον λόγο αυτό επιλέγουμε τη χρήση του όρου υλικό αντικείμενο, ως καταλαμβάνον χώρο και χρόνο και αλληλεπιδρόν με ανθρώπινα όντα, ως υποκείμενο και αντικείμενο της παρούσας μελέτης.⁹

β. Υλικότητα του αντικειμένου

Ο Braudel κάνει χρήση του όρου «υλικός βίος» για να προσδιορίσει τον άρρηκτο δεσμό μεταξύ ανθρώπων και αντικειμένων (Braudel 1995:19). Ο Miller κάνει λόγο για υλικό πολιτισμό, ο οποίος χρησιμοποιείται για να «αντικειμενοποιήσει την παρουσία στον χωροχρόνο» (Miller 2003:19). Αρχίζει, καθώς διαπιστώνουμε, να παρατηρείται μία μεταστροφή του ερευνητικού ενδιαφέροντος που αντιτίθεται στην προϋπάρχουσα δυτικότροπη δυϊστική σκέψη και θέση που τοποθετούσε αντιστικτικά τους ανθρώπους ως δρώντα υποκείμενα και τα αντικείμενα (υλικός κόσμος) ως παθητικούς δέκτες της ενεργητικής πρωτοβουλίας των ανθρώπινων όντων. Προτάσσεται πλέον η διαλεκτική σχέση μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου (Γιαλούρη 2012:29). Το αντικείμενο γίνεται ο ηθοποιός της παράστασης και όχι απλώς ένα μέρος του σκηηνικού.

Μιας και αναφερθήκαμε ήδη στον χωροχρόνο ας πιάσουμε το νήμα της αφήγησης από την αρχή, τον χρόνο, δηλαδή. Ένα αντικείμενο έχει μία πεπερασμένη διάρκεια ζωής (ή μήπως όχι;). Πεπερασμένη ή μη η ζωή του είναι σαφώς πιο μακρόχρονη από τη δική μας, διαγράφοντας τη δική του ιστορία και βοηθώντας εμάς να ζήσουμε μέσα από αυτό, να διατηρήσουμε ένα ίχνος της εν δυνάμει αθανασίας του.

Το ερώτημα που γεννάται αφορά στην φύση της εξάρτησης των ανθρώπινων όντων από τα υλικά αντικείμενα. Η πολιτισμική πρόοδος συνετέλεσε με τη σειρά της σε μία ολοένα αυξανόμενη εξαρτησιογόνα σχέση με τα αντικείμενα είτε για λόγους επιβίωσης είτε για

⁹ Εφεξής θα χρησιμοποιείται χάριν συντομίας ο όρος *αντικείμενο* για να δηλώσει την έννοια του υλικού αντικειμένου.

λόγους άνεσης. Ο εθισμός αυτός από τα αντικείμενα, πέρα από φυσικός (ύλη και φόρμα) είναι αναμφισβήτητα και ψυχολογικός. Μέσω του υλισμού επιχειρούμε να μετατοπίσουμε την αστάθεια της συνειδητότητας στην σταθερότητα των αντικειμένων (Csikszentmihalyi 1993:28). Δίχως το συγκεκριμένο υλικό αντικείμενο, η ιδέα θα παρέμενε σε μία αφηρημένη ιδιωτική σφαίρα, δυσχεραίνοντας την ανθρώπινη επικοινωνία.¹⁰

Η διαδικασία επικοινωνίας μεταξύ ανθρώπων και αντικειμένων είναι 'πραγματιστική', υπό την έννοια ότι «το νόημα εξαρτάται από την τρέχουσα κατάσταση η οποία διαρκώς εκδιπλώνεται κατά τη διάρκεια της αλληλεπίδρασης με το αντικείμενο» (Dant 2008:15). Το πραγματιστικό νόημα της υλικής αλληλεπίδρασης, όπως προσδιορίζεται από τον Dant, περιλαμβάνει τις ακόλουθες πτυχές: πρόθεση, αντίληψη (σωματική αίσθηση), προσανατολισμός (ως μέρος της αισθητικής αντίληψης του σώματος), χειρισμός και συνέχιση (ibid:27).

Το νόημα, η σημασία ενός αντικειμένου χρήζει ολιστικής θεώρησης.

«Όπως μία λέξη από ένα ποίημα εάν χρησιμοποιηθεί σε άλλα συμφραζόμενα δεν υπάρχει ποίηση, έτσι και ένα φυσικό αντικείμενο δεν έχει σημασία αφ' εαυτού... Το νόημα βρίσκεται στους δεσμούς μεταξύ όλων των αντικειμένων, όπως η μουσική υπάρχει στους δεσμούς των ήχων και όχι σε κάθε νότα ξεχωριστά» (Douglas & Isherwood 1996:49).

Το υποκείμενο και το αντικείμενο συνδιαλέγονται διαρκώς επηρεάζοντας το ένα το άλλο. Οι κοινωνικοί και πολιτισμικοί δεσμοί μεταξύ των υποκειμένων διαμεσολαβούνται από τα υλικά αντικείμενα. Η αξία παίρνει σάρκα και οστά στην περιοχή αυτή μεταξύ του υποκειμενικού και του αντικειμενικού. Συνίσταται σε ένα κοινωνικώς μεταβλητό στοιχείο. Η μεταβλητότητά του συνάδει με την εξέλιξη του υλικού πολιτισμού (Dant 2006:299). Πέραν της οικονομικής, ανταλλακτικής αξίας του αντικειμένου, ιδιαίτερης επισήμανσης χρήζει και η αισθητική του αξία. Ο Simmel αναφέρεται στην αισθητική αξία ως προβολή των δικών μας συναισθημάτων.

«Εάν ένα αντικείμενο οποιουδήποτε είδους μας προσφέρει μεγάλη ευχαρίστηση, βιώνουμε ένα συναίσθημα χαράς σε κάθε μελλοντική θέαση του αντικειμένου αυτού, ακόμη κι εάν η οιαδήποτε χρήση ευχαρίστησης δεν είναι πλέον δυνατή... Όσο πιο απομακρυσμένη από τα είδη είναι η χρησιμότητα του αντικειμένου που προκάλεσε αρχικώς ένα ενδιαφέρον και μια αξία και τώρα έχει ξεχαστεί, τόσο πιο αγνή είναι η αισθητική ικανοποίηση που προέρχεται από την απλή (σκέτη) φόρμα και εμφάνιση του αντικειμένου... Αποδίδουμε σε αυτό μία

¹⁰ Τα αποτελέσματα μίας έρευνας που κατέγραψε η Pearce αποκαλύπτουν μία γενετική διαφορά ως προς την σχέση μας με τον υλικό κόσμο. Οι γυναίκες επένδυναν σε αντικείμενα που τους παρείχαν ένα αίσθημα ασφάλειας, σε μία προσπάθεια οργάνωσης των διαπροσωπικών σχέσεων και διατήρησης της μνήμης. Οι άνδρες επένδυναν σε αντικείμενα που τους προσέφεραν προσωπική ικανοποίηση και σταθερότητα (Pearce 1998:239).

σημασία που δεν εξαντλείται στην τυχαία υποκειμενική ευχαρίστηση...» (Simmel 1990:73, 75).

Τα υλικά αντικείμενα συνδιαλέγονται με τα υποκείμενα. Δεν αντανακλούν απλώς προϋπάρχουσες κοινωνικές διακρίσεις ή προκαθορισμένες ιδέες και θέσεις. Αποτελούν το μέσο δια του οποίου αυτές οι διακρίσεις, οι ιδέες, οι αρχές, επανακαθορίζονται, αναπροσαρμόζονται και μεταβάλλονται διαρκώς (Tilley, Keane, Küchler, Rowlands, Spyer 2006:61).

γ. Φετιχισμός του αντικειμένου

Η όλη διαδικασία της συνδιαλλαγής του υποκειμένου με το αντικείμενο εκλαμβάνεται ως εκδίπλωση του κτητικού εαυτού, ορίζοντας την συλλεκτική δραστηριότητα ως αμιγώς φετιχιστική (Pearce 2002:122).

Η έννοια του φετίχ απασχόλησε από πολύ νωρίς τους ανθρωπολόγους. Σύμφωνα με τον Tylor, αιώνες πριν, οι Πορτογάλοι παρατηρώντας τον σεβασμό που απέδιδαν οι Νέγροι σε κάποια αντικείμενα, όπως δέντρα, φυτά, είδωλα, βότσαλα, νύχια, θηρία κλπ. συνέκριναν τα αντικείμενα αυτά με τα φυλαχτά που τους ήταν οικεία και τα αποκάλεσαν *feitico* (Tylor 1974:131). Ο όρος καθιερώθηκε και επεκτάθηκε χαρακτηρίζοντας τα αντικείμενα που είναι άξια θαυμασμού για διάφορους λόγους, όπως για την ομορφιά τους, τη φόρμα τους, την ποιότητά τους και τη σπανιότητά τους.

«Τα φετίχ, στην πλειονότητά τους επιλέγονται... και η αρχή της έλξης τους για τα άγρια μυαλά¹¹ είναι περίπου η ίδια που καθοδηγεί ακόμη τον προληπτικό χωρικό στη συλλογή περιέργων μικροπραγμάτων ‘για τύχη’» (ibid:132).

Ο Μαρξ στο *Κεφάλαιο* κάνει λόγο για φετιχισμό του αγαθού¹²:

«Ο φετιχισμός του κόσμου των αγαθών δημιουργείται από τον ιδιαίτερο κοινωνικό χαρακτήρα της εργασίας που τα παράγει. Τα χρηστικά αντικείμενα γίνονται αγαθά μόνο διότι είναι τα προϊόντα της εργασίας των ατόμων που εργάζονται ανεξάρτητα το ένα από το άλλο» (Marx 1990:165).

Όπως, λοιπόν, στο φετίχ αποδίδονται ιδιότητες μιας αλλότριας οντότητας, κατά τον ίδιο τρόπο και τα προϊόντα της εργασιακής διαδικασίας παίρνουν τη μορφή μιας άλλης οντότητας, της ανταλλακτικής αξίας.

Στην ψυχολογία, ο όρος φετιχισμός χρησιμοποιείται για να δηλώσει τη χρήση ενός μη-γεννητικού αντικειμένου για να επιτύχουμε σεξουαλική ικανοποίηση, ή το ερωτικό δέσιμο με άψυχα αντικείμενα ή άφυλα σημεία του ανθρώπινου σώματος (Ellen 1988:217).

¹¹ Ακριβής απόδοση του όρου *savage minds* που αναφέρει ο Tylor

¹² Ακριβής απόδοση του αγγλικού όρου *commodity*

Ο Φρόντ δίνει μία συγκεκριμένη ερμηνεία του φετιχισμού:

«αυτό που αποτελεί υποκατάστατο του σεξουαλικού αντικειμένου είναι κάποιο μέρος του σώματος (όπως το πόδι ή τα μαλλιά) το οποίο είναι γενικά πολύ ακατάλληλο για σεξουαλικούς σκοπούς, ή κάποιο άψυχο αντικείμενο το οποίο σχετίζεται ιδιαίτερα με το άτομο το οποίο αντικαθιστά και κατά προτίμηση με τη σεξουαλικότητα του ατόμου αυτού. Τα υποκατάστατα αυτά παρομοιάζονται, με κάποια δόση αλήθειας, με τα είδωλα στα οποία οι άγριοι πιστεύουν ότι ενσαρκώνονται οι θεοί τους... Σε άλλες περιπτώσεις, η αντικατάσταση του αντικειμένου από ένα φετίχ καθορίζεται από ένα συνειρμό ιδεών συμβολικού χαρακτήρα, συνήθως ασυνείδητου. Ωστόσο, ακόμη κι ένας συμβολισμός σαν αυτόν δεν είναι πάντοτε άσχετος με τις σεξουαλικές εμπειρίες της παιδικής ηλικίας» (Freud 2008:81, 83).

Τα βασικά γνωρίσματα της νοητικής διεργασίας και, εν τέλει, του προσδιορισμού ενός αντικειμένου ως φετίχ θα μπορούσαν να συνοψιστούν ως εξής: συγκεκριμένη ύπαρξη, απόδοση χαρακτηριστικών έμβιων όντων, συγκερασμός σημαίνοντος και σημαινόμενου, αμφιλεγόμενη σχέση μεταξύ ελέγχου του αντικειμένου από τους ανθρώπους και ελέγχου των ανθρώπων από το αντικείμενο (Ellen 1988:219).

δ. Το σώμα ως υλικό

«Το αντικείμενο υπάρχει ανεξάρτητα από την ύπαρξη του άλλου (partes extra partes) και συνεπώς αναγνωρίζει μεταξύ των μερών του ή μεταξύ του εαυτού του και των άλλων αντικειμένων μόνο εξωτερικούς και μηχανικούς δεσμούς, είτε υπό την στενή έννοια της κίνησης που λαμβάνεται και μεταδίδεται, είτε υπό την ευρύτερη έννοια του δεσμού της λειτουργίας σε μεταβλητό» (Merleau-Ponty 2003:84).

Ο κόσμος, κατά τον Merleau-Ponty, γίνεται αντιληπτός από το υποκείμενο μέσω του συνειδητού σώματος και των αισθήσεων. Το σκεπτόμενο σώμα βρίσκεται στο επίκεντρο της εμπειρίας του υλικού πολιτισμού. Δεν πρόκειται για ένα ακόμη αντικείμενο ανάμεσα στα άλλα, αλλά για ένα αντικείμενο που ανταποκρίνεται και αντηχεί τα άλλα. Υπάρχεις, άρα βρίσκεσαι κάπου τοποθετημένος, άρα αλληλεπιδράς με ένα υλικό περιβάλλον. Το σώμα, η μνήμη και η εμπειρία καθορίζουν τον αντιληπτικό τρόπο πρόσληψης των όντων.

Ο τρόπος με τον οποίο οι άνθρωποι χρησιμοποιούν το σώμα τους είναι, κατά τον Marcel Mauss, πολιτισμικός. Εστιάζει στην κοινωνική φύση του habitus, της έξης, για να διερευνήσει τις μεταβολές των συνηθειών αυτών όχι μόνο βάσει του υποκειμένου, αλλά και βάσει της κοινωνίας, της εκπαίδευσης, της μόδας και του κύρους (Mauss 1968:73).

Ασχολείται, λοιπόν, με το σώμα ως το πρώτο και φυσικό όργανο του ανθρώπου, άλλως ειπείν, το υποκειμενικό φυσικό τεχνητό αντικείμενο. Ως «τεχνική» ορίζει την πράξη που είναι «δραστική» και «παραδοσιακή» (ibid:75). Όλες οι τεχνικές του σώματος περιλαμβάνουν μηχανική λειτουργία (εννοώντας την αισθητηριακή μηχανική λειτουργία), είναι κοινωνικώς προσδιοριζόμενες και αναλύονται λαμβάνοντας υπόψη βιολογικές, ψυχολογικές και κοινωνιολογικές παραμέτρους (Warnier 2001:6).

Το αντικείμενο δεν είναι πλέον αυτό που φαίνεται, αυτό που αντιπροσωπεύει. «Είναι η στάση από την οποία η μίμηση μπαίνει σε λειτουργία» (Séginger 1997:204). Το παιδί μιμείται τις πράξεις που βλέπει να επιτελούνται από άτομα τα οποία αφενός μεν εμπιστεύεται, αφετέρου δε έχουν κάποια εξουσία πάνω του. Η πράξη επιβάλλεται έξωθεν και, ακόμη κι αν πρόκειται για μία αμιγώς βιολογική πράξη, δεν παύει να περιλαμβάνει το ίδιο του το σώμα (Mauss 1968:274). Τα αντικείμενα, τα οποία πολλές φορές προηγούνται της γλώσσας, ανάγονται σε μέσα άρθρωσης και εκφοράς συναισθημάτων και επιθυμιών κατά την παιδική ηλικία.

ε. Το κοινωνικό υποκείμενο και αντικείμενο

«Ένας κοινωνικός κόσμος είναι ένα εφήμερο χαρακτηριστικό της κίνησης συμβολικών αλληλεπιδράσεων μεταξύ δραστήριων ανθρώπων που προσαρμόζονται στις συμβάσεις ενός συγκεκριμένου πολιτισμικού περιβάλλοντος» (Harré 2002:23).

Ξεκινώντας από έναν όρο στον οποίο έχουμε ήδη αναφερθεί, το *habitus*, και ακολουθώντας την πορεία της σκέψης περί διαλεκτικής σχέσης υποκειμένου και αντικειμένου, δεν θα μπορούσαμε να παραλείψουμε την αναφορά στον Bourdieu και τη θεωρία του περί έξης. Επικεντρώνει το ερευνητικό του ενδιαφέρον στην έξη ως γνώση περί της πραγματικότητας του αντικειμένου και στο ενεργητικό υποκείμενο ως αναπόσπαστο μέρος του αντικειμένου:

«Όταν μιλάμε για έξη, σημαίνει ότι συμπεριλαμβάνουμε στο αντικείμενο τη γνώση την οποία οι δρώντες, που αποτελούν μέρος του αντικειμένου, έχουν για το αντικείμενο, καθώς και τη συμβολή την οποία η γνώση αυτή κομίζει στην πραγματικότητα του αντικειμένου... Σημαίνει ότι απονέμουμε στη γνώση αυτή μια καθ' εαυτό συγκροτητική εξουσία, ό,τι ακριβώς άλλοι της αρνούνται όταν, στο όνομα μιας αντικειμενιστικής αντίληψης της αντικειμενικότητας, μετατρέπουν την κοινή γνώση ή τη λόγια γνώση σε απλή αντανάκλαση του πραγματικού» (Bourdieu 2011:493).

Συνεχίζοντας την σκέψη του ο Bourdieu κάνει μνεία για τα κοινωνικά υποκείμενα τα οποία εμπερικλείουν τον κοινωνικό κόσμο εντός του οποίου εμπερικλείονται. Ο χαρακτηρισμός τους δύναται να περιοριστεί στην απαρίθμηση των υλικών τους ιδιοτήτων, οι οποίες, αρχής γενομένης από το σώμα, μετρώνται όπως οποιοδήποτε άλλο αντικείμενο του φυσικού κόσμου. Τα «ταξινομητικά υποκείμενα» καθίστανται επίσης και «ταξινομήσιμα αντικείμενα», υιοθετώντας πρακτικές ήδη ταξινομημένες βάσει της κατανομής τους σε ομάδες ήδη ταξινομημένες. Οι περισσότερα ταξινομητικές και οι καλύτερα ταξινομημένες από τις ιδιότητες αυτές είναι προφανώς όσες ορίζονται για να λειτουργήσουν ως σημεία διάκρισης (ibid:512).

Τα αντικείμενα παρεισφρύνουν σε όλους τους τομείς της ανθρώπινης ζωής οριοθετώντας και διαμορφώνοντας το κοινωνικό υποκείμενο. Μία αφηρημένη κοινωνική ιδέα δεν μπορεί να σταθεί χωρίς ένα ενσώματο περιεχόμενο. Η ιδέα ενσαρκώνεται και προσλαμβάνεται από το υποκείμενο μέσω του υλικού αντικειμένου αλλά και, αντιστρόφως, εάν το αντικείμενο απεκδυθεί το κοινωνικό του περιεχόμενο χάνει αυτομάτως τη σημασία του. Τι νόημα θα είχε ο σχεδιασμός πινάκων δρομολογίων δίχως πραγματικά τρένα (ή την αναμονή της έλευσής τους); (Pearce 2002:43)

Αναφερόμαστε στην κοινωνική ζωή του αντικειμένου κάνοντας λόγο για τη βιογραφία του και θέτοντας ερωτήσεις όμοιες με αυτές που θα έθετε στο υποκείμενο, όπως επί παραδείγματι:

«Από πού προέρχεται το αντικείμενο και ποιος το έφτιαξε; Ποια ήταν η καριέρα του μέχρι στιγμής και ποια πιστεύουν οι άνθρωποι πως είναι η ιδανική καριέρα για τέτοιου είδους πράγματα; Ποιες είναι οι αναγνωρισμένες περιόδους στην 'ζωή' των πραγμάτων; Πώς αλλάζει η χρήση του πράγματος με την ηλικία και τι συμβαίνει σε αυτό όταν φτάνει στο τέλος της χρησιμότητάς του;» (Kopytoff 1986:66-67)

Η μεμονωμένη-ενοώνοντας απομονωμένη και στιγμιαία- μελέτη ενός αντικειμένου θα ήταν ανεπαρκής. Η ζωή ενός υλικού αντικειμένου μπορεί να κατανοηθεί μόνο στην ολιστική θεώρηση της κυκλικής του διαδρομής. Το ίδιο το αντικείμενο μεταλλάσσεται αφομοιώνοντας ιστορίες και αφηγήσεις των προσώπων και των αντικειμένων με τα οποία συνδέεται στον ρου του βίου του. Ο αρραγής δεσμός μεταξύ ανθρώπων και αντικειμένων στην πορεία της διαρκούς κίνησης του χρόνου οδηγεί στην μεταμόρφωσή τους (Gosden & Marshall 1999:169). Το αντικείμενο φέρει βιογραφίες κινούμενο ανάμεσα στους ανθρώπους. Οι άνθρωποι φέρουν βιογραφίες κινούμενοι ανάμεσα στα αντικείμενα. Και η πορεία συνεχίζεται.

στ. Το αντικείμενο ως σημείο

«Κάτι που είχε παραχθεί ως αντικείμενο αναλώσιμο, τη στιγμή κατά την οποία, από κρυφό που ήταν, αποκαλύπτεται πάλι ως εύρημα, γίνεται το σημείο από κάτι, η συνεκδοχή ενός πολιτισμού, μία pars pro toto» (Eco 1992:25).

Ο πολιτισμός, αναπόσπαστο μέρος του οποίου είναι τα αντικείμενα, μπορεί να ιδωθεί από σημειωτική σκοπιά. Συστήματα νοημάτων (ή συστήματα πολιτισμικών μονάδων) οργανώνονται σε δομές (σημασιολογικά πεδία) ακολουθώντας σημειωτικούς κανόνες. Ο πολιτισμός επιδέχεται πλήθος επικοινωνιακών ανταλλαγών, ως σύστημα συστημάτων σημασίας (Eco 1988: 56-58).

«Η γλώσσα μιλάει. Ο άνθρωπος μιλάει όταν απαντάει στη γλώσσα. Η απάντησή του είναι μια ακρόαση. Ακούει διότι αφουγκράζεται την προσταγή της ακινησίας» (Heidegger 1971:207).

Η γλώσσα είναι ο κατάλογος μίας σειράς όρων που αντιστοιχούν σε έναν καθορισμένο αριθμό πραγμάτων. Το γλωσσικό σημείο, κατά τον Saussure, δεν είναι η σύνδεση ενός πράγματος με ένα όνομα, αλλά μιας ιδέας με μια ακουστική εικόνα. Ως ακουστική εικόνα νοείται «όχι ο υλικός ήχος αλλά το ψυχικό αποτύπωμα του ήχου αυτού, η παράσταση που μας δίνει γι' αυτόν η μαρτυρία των αισθήσεών μας» (Saussure 1979:100). Δηλώνεται ως σημείο ο συνδυασμός ιδέας και ακουστικής εικόνας, το όλον, δηλαδή, ως σημαινόμενο, η ιδέα και ως σημαίνον, η ακουστική εικόνα.

Σύμφωνα με τον Barthes, ως σημαινόμενο ορίζεται η γλώσσα, προσδιορίζοντας την κοινωνική δράση της κοινωνικής αντίληψης και ως σημαίνον, η ομιλία που επιλέγεται από την εκάστοτε κοινωνία ως ενσάρκωση της γλώσσας, βάσει της οποίας διαμορφώνεται η δική της φυσιογνωμία. Το σημείο είναι η ένωση του σημαίνοντος και του σημαινόμενου. Δημιουργούνται, λοιπόν, δύο μηνύματα, ένα καταδηλούμενο, που είναι η κυριολεκτική, κοινής σημασίας λογική του σημείου και ένα συμπαραδηλούμενο, που είναι ο τρόπος ανάγνωσης από πλευράς κοινωνίας βάσει κοινωνικοπολιτιστικών και προσωπικών συνειρμών (Barthes 1988:27).

Η κοινωνική πραγματικότητα έχει κατασκευαστεί από τον άνθρωπο και η γλώσσα δεν είναι τίποτε άλλο από την εκδήλωση της τρέχουσας δομής της πραγματικότητας σε δεδομένο τόπο και χρόνο. Ο άνθρωπος δομεί τον κόσμο του αφενός μεν μέσα από τη γλώσσα, αφετέρου δε μέσα από τα αντικείμενα. Αυτή είναι η βάση της δομιστικής προσέγγισης του υλικού πολιτισμού. Θα ήταν, επίσης, δυνατό, κατά τους μελετητές, να μιλήσουμε και για σημειωτική ανάλυση του υλικού πολιτισμού, με δεδομένο ότι τα υλικά αντικείμενα μεταδίδουν σήματα στην απόπειρα αποσαφήνισης νοητικών δομών (Prown 2001:77).

Η ισχύς των αντικειμένων έγκειται στην ικανότητά τους από τη μία πλευρά να κομίζουν ένα κομμάτι του παρελθόντος στον παρόντα χρόνο και από την άλλη πλευρά να λειτουργούν ως αγωγοί συνειρμών ιδεών που υπόκεινται σε διαρκή συμβολική επανερμηνεία.

«Εάν αντιμετωπιστούν ως σημεία, τα αντικείμενα έχουν τον χαρακτήρα της αντικειμενικότητας, δηλαδή έχουν την τάση να προκαλούν παρόμοιες αντιδράσεις στο ίδιο πρόσωπο όσο περνά ο καιρός καθώς και σε διαφορετικά πρόσωπα. Εν σχέσει με άλλα σημεία, όπως συναισθήματα ή ιδέες, τα αντικείμενα μοιάζουν να κατέχουν μια μοναδική σαφήνεια και μονιμότητα. Αυτό το χαρακτηριστικό πηγάζει από τη φυσική δομή του αντικειμένου» (Csikszentmihalyi & Rochberg-Halton 1981:14).

ζ. Το ομιλούν αντικείμενο

«Ένα αντικείμενο είναι μία λέξη... αυτό που βλέπω σε εκείνο είναι πάντα ανόμοιο προς αυτό που λέω για εκείνο. Το αντικείμενο εκτοπίζει την έννοια, είναι από φύσεως μία αποποίηση» (Séginger 1997:13).

Ο Tom Igoe ξεκινάει το βιβλίο του *Making Things Talk: Practical Methods for Connecting Physical Objects* λέγοντας πως απευθύνεται σε όσους «θέλουν να κάνουν τα πράγματα να μιλάνε σε άλλα πράγματα» (Igoe 2011: viii). Είναι αδιαμφισβήτητο γεγονός πως στην πραγματική ζωή κανένα αντικείμενο δεν μιλάει. Η γλώσσα του ομιλούντος αντικειμένου είναι η γλώσσα που το ομιλούν υποκείμενο του δίνει. Το αντικείμενο καθίσταται φερέφωνο του υποκειμένου. Όμως, όπως διαπιστώσαμε και προηγουμένως, αντικείμενο και υποκείμενο συμπλέκονται αρκετά συχνά. Τα τελευταία χρόνια παρατηρείται στροφή του ερευνητικού ενδιαφέροντος από μία μερίδα της ακαδημαϊκής κοινότητας προς τη μελέτη του ανθρωπομορφισμού του αντικειμένου. Εκφράσεις όπως «τα πράγματα που μιλούν», «ενθυμητικά αντικείμενα», «ιδέες στα πράγματα», «η μυστική ζωή των πραγμάτων» είναι συχνές σε δημοσιεύσεις των τελευταίων ετών (Söderqvist and Bencard 2010:93).

Η Daston διατείνεται ότι τα αντικείμενα δεν επαναλαμβάνουν απλώς τη γλώσσα του υποκειμένου, αλλά μας μιλούν από μόνα τους. Αναφέρει χαρακτηριστικά:

«Κάποια πράγματα μιλούν ακατάπαυστα και όχι μόνο μέσω ερμηνείας (διερμηνείας) και κουκλοθέατρου. Δεν είναι ούτε εντελώς αυθαίρετο ούτε εντελώς προκαθορισμένο το ποια αντικείμενα θα γίνουν εύγλωττα, πότε και με ποια αφορμή. Η γλώσσα των πραγμάτων πηγάζει από συγκεκριμένες ιδιότητες των πραγμάτων αυτών καθ' εαυτών, οι οποίες εξυπηρετούν τους πολιτισμικούς σκοπούς σύμφωνα με τους οποίους έχουν καταταχθεί» (Daston 2004:14-15).

Η θέση της Daston φαίνεται, εκ πρώτης όψεως, να συγκλίνει με την εξυπηρετικότητα ως ζωτικό μέρος του Είναι των όντων για την οποία έκανε λόγο ο Χάιντεγκερ. Τα αντικείμενα επικοινωνούν μέσω του σκοπού και του νοήματος που εξυπηρετούν. Συνεπάγεται, ωστόσο, εδώ μία προαγωγή της μορφοποιημένης ύλης σε προεξάρχουσα ιδιότητα της γλώσσας των πραγμάτων, η οποία αντιτίθεται στη σκέψη του Χάιντεγκερ. Ας αντιπαρέλθουμε την εν λόγω διάσταση απόψεων εστιάζοντας στην ουσία του υλικού αντικειμένου, που δεν είναι άλλη από τη σύνδεσή του με τον χώρο, τον χρόνο και την αλληλεπίδρασή του με τον άνθρωπο. Κάθε αντικείμενο ενσωματώνεται σε μία συγκεκριμένη χωροχρονική αφήγηση προβάλλοντας τα αντίστοιχα κοινωνικά συμφραζόμενα. Διαφορετική αφήγηση ισοδυναμεί με διαφορετικό αντικείμενο.

Το αντικείμενο είναι η ένωση της γλώσσας και της ομιλίας, το σημείο τομής μίας κοινωνικοπολιτισμικώς επανανοηματοδοτούμενης τροχιάς. Το αντικείμενο είναι εν δυνάμει σημείο και σύμβολο. Το νόημα που φέρει είναι πολλές φορές υποσυνείδητο ή ασύνειδο. Το αντικείμενο δύναται να ερμηνευθεί ως μύθος και ως ποίηση (Kingery 1996:1). Ίσως να μην είναι μια αυθύπαρκτη σημασιολογική οντότητα ή ίσως και να είναι. Ούτε, όμως, και το υποκείμενο είναι ένα αντικειμενικό ον καθώς κουβαλάει τριών ειδών πραγματικότητες: την υλική, βλέπεις το αντικείμενο που εκτίθεται και αντιλαμβάνεσαι τη μορφή και τη λειτουργία του, την ομαδική, έχεις γαλουχηθεί στα όρια μιας συγκεκριμένης κοινωνίας¹³ και την ατομική, η ερμηνεία σου αποτελεί σύμφυρμα προσωπικής και συλλογικής μνήμης και λήθης. Ακόμη, λοιπόν, κι εάν βασιζόσουν μόνο στον εαυτό σου, αυτοεγκλεισμένος στον ιδίόκοσμό σου, ακόμη και τότε το αντικείμενο θα ήταν η δική σου ερμηνεία της αλήθειας.

Αντικείμενο/ υποκείμενο, πραγματικότητα/ αλήθεια, γλώσσα/ ομιλία· πόσο κοντά σημασιολογικά είναι τα ζεύγη των εννοιών αυτών; Μα, έπεσα πάλι στην παγίδα της δυϊστικής σκέψης. Δεν με ενδιαφέρει στα αλήθεια ο διαχωρισμός απλώς αναζητώ το νόημα στο αντικείμενο που κοιτώ. Μα, μόλις συνειδητοποίησα ότι κάποιος σαν κι εμένα του έδωσε νόημα κι εγώ το ενστερνίστηκα. Άρα η ερμηνεία δεν είναι παρά μια ψευδαίσθηση που ταιριάζει στον δικό μου φαντασιακό κόσμο. Είναι η ετεροτοπία του καθρέφτη. Όταν κοιτάζω τον εαυτό μου στον καθρέφτη, ο χώρος που καταλαμβάνω μοιάζει απολύτως αληθινός και

¹³ Είναι εσκεμμένη η χρήση της λέξης 'όριο' για να δοθεί έμφαση στους περιορισμούς που επιβάλλει η συλλογική αντίληψη.

συνδεόμενος με τον χώρο που με περιβάλλει αλλά και απολύτως ψευδής, μιας και για να καταστεί αντιληπτός πρέπει να περάσει από αυτό το εικονικό σημείο του γυαλιού που βρίσκεται εκεί (Foucault 2004:374). Το αντικείμενο γίνεται ο καθρέφτης του πραγματικού ή/και ουτοπικού αντικειμένου. Το αντικείμενο ορθώνει λόγο και μεταμορφώνει/ μεταμορφώνεται.

«Στα οκτώ χρόνια που πήγαινα στο σπίτι των Κεσκίν, μάζεψα κι έκρυσσα 4.213

γόπες της Φισούν. Η άκρη κάθε αποτσίγαρου είχε ακουμπήσει στα ρόδινα χείλη

της, είχε αγγίξει το στόμα της, είχε ακουμπήσει στη γλώσσα της, όπως

καταλάβαινα καμιά φορά από το φίλτρο τους που ήταν υγρό και τις περισσότερες

φορές βαμμένο όμορφα κόκκινα από το κραγιόν της· είναι αντικείμενα ιδιαίτερα,

μυστικά, γεμάτα αναμνήσεις από ευτυχισμένες στιγμές» (Παμούκ 2009:604)

Γ. Περί αντικειμένου στην τέχνη και τη λογοτεχνία

Ι. Χρηστικό αντικείμενο

α. Η ερμηνεία του χρηστικού αντικειμένου¹⁴

«...Το σπίτι περιέχει τα πιο ξεχωριστά αντικείμενα: εκείνα που επελέγησαν από το πρόσωπο να βρίσκονται τακτικά (εκεί) ή (στα οποία) να έχει άμεση πρόσβαση, εκείνα τα οποία δημιουργούν μονιμότητα στην προσωπική ζωή ενός προσώπου και γι' αυτό εκείνα τα οποία εμπλέκονται περισσότερο στην κατασκευή της ταυτότητάς του/της. Τα αντικείμενα του νοικοκυριού αντιπροσωπεύουν, ενδεχομένως, το ενδογενές είναι του κατόχου... Τα αντικείμενα του νοικοκυριού απαρτίζουν μία οικολογία σημείων που αντανακλά όσο και μορφοποιεί το καλούπι του εαυτού του κατόχου» (Csikszentmihalyi & Rochberg-Halton 1981:17).

Η καθημερινή μας ζωή είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με αντικείμενα που έχουμε στην κατοχή μας (στο σπίτι μας και όχι μόνο), που θα θέλαμε να έχουμε, που πρέπει να έχουμε (Berger 2014:15). Μέσω των αντικειμένων, μέσω της συγκεκριμένης υλικότητάς τους, καθίστανται κατανοητές αφηρημένες έννοιες, όπως λόγου χάρι η έννοια «σπίτι». Είμαστε ψυχολογικά εξαρτημένοι από τα αντικείμενα διότι δίνουν χώρο στην ανα-παράσταση μίας ζωής από την οποία θέλουμε να κρατηθούμε (παρελθόν και παρόν) ή στην ετεροτοπία μιας εικονικής ζωής που ανοίγεται μπροστά μας και θέλουμε να την ζήσουμε (μέλλον). Πέραν της μονιμότητας-διαχρονικότητας του εαυτού μας, το χρηστικό-και δη, το οικιακό- αντικείμενο έχει το συμβολικό ρόλο της απόδοσης μονιμότητας-διαχρονικότητας στις σχέσεις που καθορίζουν το υποκείμενο εντός του κοινωνικού δικτύου στο οποίο ανήκει (Csikszentmihalyi 1993:27).

Τα καθημερινά αντικείμενα, αυτά που συνοδεύουν το υποκείμενο στην καθημερινότητά του, είναι αντικείμενα πάθους, πάθους για προσωπική επιρροή και επιβολή

¹⁴ Η διάκριση των αντικειμένων σε χρηστικά αντικείμενα, όπως επί παραδείγματι ένα εργαλείο, και σε έργα τέχνης ακολουθεί την αντίστοιχη διάκριση του Χάιντεγκερ. Τα χρηστικά αντικείμενα αναφέρονται ως 'όργανα' στον Χάιντεγκερ.

δύναμης (Baudrillard 1996:1). Η προσδοκία ικανοποίησης από τα αντικείμενα έρχεται να καλύψει το κενό της ικανοποίησης από τις ανθρώπινες σχέσεις.

Τα αντικείμενα δημιουργούν οικεία πλαίσια αναφοράς (Pearce 2002:45). Το υποκείμενο νιώθει ασφάλεια όταν περιβάλλεται από πράγματα που ο ίδιος έχει διαλέξει να το προσδιορίζουν. Αυτή η συναισθηματική εμπλοκή με τα αντικείμενα δεν φεύγει· οι επιλογές αλλάζουν μόνο. Στην παιδική ηλικία παρατηρείται το δέσιμο με παιχνίδια και κούκλες, στην εφηβική ηλικία με είδη τεχνολογίας, στην μέση ηλικία με είδη επίδειξης κύρους, όπως παραδείγματος χάρη, με ένα καλό αυτοκίνητο, ενώ στην τρίτη ηλικία με αναμνηστικά είδη, όπως φωτογραφίες.

Τα αντικείμενα συνδέονται με τον χώρο και τον χρόνο στον οποίο βρίσκονται καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής τους αλλά σχετίζονται, κυρίως, με τον χώρο και τον χρόνο στον οποίο βρίσκονται όταν τα παρατηρούμε (Νάκου 2001:51). Τα αντικείμενα εμφορούνται από πλήθος νοημάτων, σχετιζόμενων με ένα πολυσύνθετο πλαίσιο. Η πολυσημία τους εξαρτάται αφενός μεν από τις κοινωνικοπολιτισμικές διαστάσεις των ιδίων, αφετέρου δε από τις κοινωνικοπολιτισμικές διαστάσεις του ερμηνευτικού πλαισίου που τα επενδύει. «Η ερμηνεία δεν είναι παρά η μεταγραφή του κειμένου στα νέα συμφραζόμενα» (Λιάκος 2007:125). Ωστόσο, δεν είναι παθητικοί δέκτες ερμηνειών. Διαδραματίζουν ενεργό ρόλο στη δημιουργία της αλλαγής. Η αλλαγή υλοποιείται μέσω της αποξένωσης από τα αντικείμενα προκειμένου να επιτευχθεί η συμφιλίωση με το παρόν. Από την αποξένωση στην επανοικειοποίηση καθίσταται εφικτή αφενός μεν η σύνδεση του υποκειμένου με τον χώρο και τον χρόνο του αντικειμένου, αφετέρου δε η σύνδεση του υποκειμένου με τον εαυτό του. Είναι εντέλει τα χρηστικά αντικείμενα που μας συνοδεύουν «πράγματα με τα οποία σκεφτόμαστε. Σκεφτόμαστε με τα πράγματα που αγαπάμε· αγαπάμε τα πράγματα με τα οποία σκεφτόμαστε» (Turkle 2007:5).

β. Το συλλέγειν/ Ο συλλέκτης

«Κάθε πάθος συνορεύει με το χαοτικό, αλλά το πάθος του συλλέκτη συνορεύει με το πάθος των αναμνήσεων... Η τύχη, η μοίρα που εξαπλώνουν το παρελθόν μπροστά στα μάτια μου είναι εμφανώς παρούσες ... Οι συλλέκτες είναι οι φυσιογνωμιστές του κόσμου των αντικειμένων και γίνονται οι ερμηνευτές της μοίρας» (Benjamin 1968:60).

Το συλλέγειν είναι ένα ουσιώδες χαρακτηριστικό γνώρισμα-τάση του υποκειμένου που πηγάζει από την ανάγκη του να αφηγηθεί ιστορίες, για τις οποίες δεν υπάρχουν λέξεις ή άλλοι, συμβατικοί τρόποι αφήγησης (Bal 2006:274). Οι αφηγήσεις του συλλέγειν αποκαλύπτουν από τη μία μεριά την ψυχική ενέργεια που έχει εναποθέσει ο συλλέκτης-

φανερώνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο την κυκλικότητα της αφήγησης περί εαυτού (ο συλλέκτης αποθέτει κομμάτι του εαυτού του σε ένα ή περισσότερα αντικείμενα και τα αντικείμενα επιστρέφουν τον εαυτό στον εαυτό) και από την άλλη διαμορφώνουν το ερμηνευτικό πλαίσιο της κοινωνικοπολιτισμικής αφήγησης.

Πέραν της αφήγησης υπάρχουν πολλοί λόγοι για τους οποίους συλλέγει κάποιος αντικείμενα, όπως διάθεση για ενσωμάτωση ή διαφοροποίηση από την ομάδα, αίσθηση κύρους, αισθητική υπεροχή, διάθεση επιβολής και άλλοι. Ο φетиχισμός, ωστόσο, που έχει αναλυθεί παραπάνω, μοιάζει να αποτελεί τη βάση της πλειονότητας των κινήτρων που οδηγούν τη συλλεκτική δραστηριότητα.

Κάθε αντικείμενο έχει δύο λειτουργίες, την χρήση και την κατοχή. Εάν δεν προσδιοριστεί το αντικείμενο από την οποιαδήποτε λειτουργία του, προσδιορίζεται βάσει του υποκειμένου που το καθορίζει και γίνεται αντικείμενο της συλλογής του. Μία από τις σημαντικότερες παραμέτρους του συλλέγειν, την οποία αναλύει ο Baudrillard, είναι η έννοια του χρόνου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το ρολόι καρπού. Από τη μία πλευρά το ρολόι μας λέει την πραγματική ώρα. Η ώρα, λοιπόν, ο χρόνος, γίνεται υλικό προς διαίρεση, αντικείμενο προς κατανάλωση. Πέραν της επίγνωσης του χρόνου, μιλάμε εδώ και για κατοχή του χρόνου. Έχοντας ανά πάσα στιγμή την ώρα μπροστά στα μάτια του, το υποκείμενο αισθάνεται ασφάλεια και υπεροχή. Το ρολόι μπορεί να ιδωθεί ταυτοχρόνως ως διάσταση της αντικειμενοποίησης του υποκειμένου αλλά και ως απλή οικιακή αναγκαιότητα. Κάθε αντικείμενο μπορεί να καταδείξει «τη διάσταση του αντικειμενικού περιορισμού που ενσωματώνεται στην καθημερινή εμπειρία» (Baudrillard 2009:53). Το συλλέγειν υποκαθιστά κατά κάποιο τρόπο τον χρόνο, υπό την έννοια ότι τα αντικείμενα της συλλογής ζουν στο κέντρο ενός κύκλου μιας πορείας από τη ζωή στο θάνατο και αντιστρόφως, ενός κύκλου που τίθεται –έστω και ουτοπικά- υπό την απόλυτη επιρροή του υποκειμένου.

«Τα αντικείμενα δεν εξασφαλίζουν τη ζωή μετά θάνατον αλλά δίνουν τη δυνατότητα, από του παρόντος κι εξής, της διαρκούς εμπειρίας της εκδίπλωσης της ύπαρξης εντός μίας ελεγχόμενης, κυκλικής λειτουργίας» (ibid:55).

Είναι η υπέρβαση του εφήμερου και η εξασφάλιση της διαχρονικότητας που καθιστά τη φύση του συλλέγειν τόσο σημαντική. Είναι τα αθάνατα απομεινάρια ενός θνητού όντος που σταθεροποιούν τη φύση και τη θέση του υποκειμένου (Brown 2010:198).

Η συλλογή γίνεται αναπόσπαστο τμήμα του ίδιου του συλλέκτη. Η προσωπικότητα του συλλέκτη καθορίζεται από τα αντικείμενα της συλλογής που επιλέγει. Τα αντικείμενα ζουν μέσα του και ο ίδιος είναι παρών μέσα από τα αντικείμενά του. Ο συλλέκτης αναπτύσσει μία οργανική, μετωνυμική σχέση με τα αντικείμενα που επιλέγει.

Πώς ακριβώς συνδέεται, όμως, η μετωνυμία; Όταν μία λέξη αντικαθίσταται από μία άλλη λέξη ή έκφραση που έχει διαφορετική μεν, συναφή δε, σημασία τότε έχουμε το σχήμα λόγου της μετωνυμίας. Έρχονται, λοιπόν, σε επαφή αντικείμενα και λέξεις που δεν ταιριάζουν απολύτως και μέσω αυτής της συγκρουσιακής διαπλοκής μεταφέρεται η παρουσία του υποκειμένου. Η μετωνυμική παρουσία της απουσίας επιτρέπει την συναισθηματική ταύτιση και είναι αυτή η αναγωγή του αντικειμένου σε σταθερό σημείο αναφοράς που διευκολύνει την χωροχρονική τοποθέτηση του υποκειμένου και τη διαρκή μετακίνησή του.

II. Χρηστικό αντικείμενο και Τέχνη

α. Το οράν/Ζητήματα αισθητικής

Δεν υπάρχει αθώα ματιά. Το μάτι δεν λειτουργεί ποτέ σε απομόνωση. Το οράν είναι φορτωμένο εμπειρίες, ερμηνείες, περιορισμούς, νοητικές και πνευματικές διεργασίες του υποκειμένου. Μιλάμε πάντα για εμπρόθετα υποκείμενα που επιδρούν με τη διαμεσολαβητική και a priori προσδιοριζόμενη, για να μιλήσουμε με καντιανούς όρους, όρασή τους στα αντικείμενα (Gell 1998:20). Η όραση είναι εγγενώς συναισθητική, καθώς διαπερνά και αναμειγνύεται σε όλες τις αισθήσεις (Bal 2003:9). «Δεν λειτουργεί ως αυτοδύναμο όργανο αλλά ως πειθήνιο όργανο ενός πολύπλοκου και ιδιότροπου οργανισμού» (Γκούντμαν 2005: 25-26). Η νόηση, η εμπειρία, η πρόσληψη και η ερμηνεία είναι πλήρως αλληλεξαρτώμενες λειτουργίες. Η νοητική-εμπειρική διεργασία του βλέμματος φανερώνεται και στον Φουκώ:

«Ο χώρος της εμπειρίας μοιάζει να ταυτίζεται με τον τομέα του προσεκτικού βλέμματος, αυτής της εμπειρικής επαγρύπνησης που είναι ανοιχτή στην προφάνεια των ορατών περιεχομένων και μόνο. Το μάτι γίνεται ο θεματοφύλαξ και η πηγή του φωτός» (Φουκώ 2012:15).

Το οράν νοείται ως πολυαισθητηριακή εμπειρία. Το ερώτημα είναι πώς μεταβάλλεται σε μία αισθητική εμπειρία, σε μία αισθητική, δηλαδή, αποκάλυψη που διευρύνει όχι μόνο τον τρόπο που βλέπουμε τα αντικείμενα αλλά και την ίδια την υπόστασή μας για να φτάσουμε στο Είναι των πραγμάτων μέσω της συγκρότησης της υποκειμενικότητας (Davey 1999:25-26).

Ως αισθητική εμπειρία νοείται μία σύνθετη διαδικασία, αποτελούμενη από διαφορετικές φάσεις και διαρκώς εξελισσόμενη, με πολλά ετερογενή χαρακτηριστικά (Ingarden 1985:113). Συνιστά «μία ανάμειξη της προσοχής ως απάντηση σε ένα οπτικό ερέθισμα προκειμένου να διατηρηθεί η αλληλεπίδραση» (Csikszentmihalyi & Robinson 1990:178). Συνέπειες της

ανάμειξης αυτής είναι η αίσθηση της πληρότητας, η αίσθηση της ανακάλυψης, καθώς και η αίσθηση της ανθρώπινης διασύνδεσης. Το περιεχόμενο της αισθητικής εμπειρίας εξαρτάται από τις καλλιτεχνικές προκλήσεις, όπως τη δομή του έργου, τον συναισθηματικό αντίκτυπο, τις διανοητικές αναφορές που κουβαλάει, τους ιστορικούς, πολιτισμικούς και βιογραφικούς υπαινιγμούς, καθώς και τις δυνατότητες επικοινωνίας που παρουσιάζει (ibid). Δίχως όλα τα παραπάνω δεν μπορούμε να κάνουμε λόγο για αισθητική εμπειρία.

Πολύ συχνά συγχέονται οι όροι αισθητική και φιλοσοφία της τέχνης. Ας διαλευκανθεί στο σημείο αυτό η διαφορά. Η αισθητική διερωτάται σχετικά με τη φύση, την αξία και την ιδιαιτερότητα των αντικειμένων της αισθητικής εμπειρίας, ενώ η φιλοσοφία της τέχνης ασχολείται με τα έργα τέχνης και την ίδια τη φύση της τέχνης (Cometti, Morizot, Rouivet 2005:11).

Ο όρος ‘αισθητική’ εισήχθη για πρώτη φορά από τον Γερμανό φιλόσοφο Alexander Gottlieb Baumgarten το 1735 και συνδέθηκε αρχικώς με τη γνώση των αισθήσεων και την εμπειρία και απόλαυση του ωραίου. Δίνεται έμφαση στο υποκείμενο που παρατηρεί και αντιλαμβάνεται το ωραίο. Χαρακτηριστικός για το θέμα αυτό είναι ο διάλογος του Σωκράτη με τον Ιππία. Ο Σωκράτης ζητάει από τον Ιππία να του πει όχι τι είναι όμορφο αλλά τι είναι το όμορφο (Πλάτων 1973:12). Η ουσία, λοιπόν, του ωραίου θα μπορούμε να χαρακτηριστεί ως ένα βασικό σημείο αναφοράς της αισθητικής εμπειρίας της τέχνης. Στην πορεία των χρόνων τα όρια της αισθητικής διευρύνθηκαν εμπεριέχοντας και ζητήματα της τέχνης γενικώς (Κιντή 2011:11).

Το ερώτημα που γεννάται τώρα αφορά στην ουσία της τέχνης.

«Εφόσον στην αισθητική θεώρηση της τέχνης αντικείμενο θεώρησης και προσδιορισμού είναι το έργο τέχνης ως το παραχθέν ωραίο της τέχνης, το έργο νοείται ως φορέας και γενεσιουργός αιτία του ωραίου σε αναφορά προς τη συναισθηματική κατάσταση. Εν ολίγοις, το έργο τέχνης τίθεται ως ‘αντικείμενο’ για ένα ‘υποκείμενο’, θεμελιώδης για τη θεώρησή του είναι η σχέση υποκειμένου και αντικειμένου, και μάλιστα ως σχέση βασιζόμενη στο συναίσθημα. Το έργο γίνεται αντι-κείμενο» (Heidegger 2011:147).

Είτε πρόκειται για μία εκ των μορφών πραγμάτωσης της αλήθειας και της γνώσης, όπως ισχυριζόταν ο Αριστοτέλης¹⁵, άλλως ειπείν «το εν-έργω-τίθεσθαι της αλήθειας των όντων», κατά Χάιντεγκερ (Χάιντεγκερ 1986: 61), είτε για διακομιστή της αλήθειας περί ευημερίας όλων των ανθρώπων από τη σφαίρα του λογικού στη σφαίρα του αισθήματος (Tolstoy 1994:271), είτε για έκφραση νοημάτων (Dewey 2005:87), είτε για νόηση συμπεσιμένων χρονικοτήτων (Brown 2010:200), είτε για εννοιολογική σύλληψη και αναδιαμόρφωση ήδη κατοχυρωμένων ή νεοεμφανιζόμενων πρακτικών, είτε για αποδοχή ή/και ανατροπή συμβάσεων χρόνια παγιωμένων μεθόδων, είτε για κώδικα επικοινωνίας και σύστημα σημείων, όπως η γλώσσα,

¹⁵ Πρβλ. Ηθικά Νικομάχεια, Ζ 4

ας κάνουμε στο σημείο αυτό μία παραδοχή: δεν υπάρχει ένας κοινώς αποδεκτός ορισμός περί τέχνης γι' αυτό και είναι προτιμότερο να αναφερόμαστε στις επιλογές των καλλιτεχνών και τον τρόπο με τον οποίο αυτές προσδιορίζουν σε κάθε χρόνο και χώρο την τέχνη.

β. Από το χρηστικό αντικείμενο στο έργο τέχνης

Σύμφωνα με τον Χάιντεγκερ, τα χρηστικά αντικείμενα, τα όργανα, είναι κοντά τόσο στα φυσικά πράγματα όσο και στα έργα τέχνης. Για την ακρίβεια είναι πιο κοντά στην ανθρώπινη αντίληψη απ' όσο τα φυσικά πράγματα διότι είναι ο ίδιος ο άνθρωπος αυτός που τα κατασκευάζει (Χάιντεγκερ 1986:52).

Πότε, όμως, ένα χρηστικό αντικείμενο γίνεται έργο τέχνης; Ο Γκούντμαν υποστηρίζει ότι κατά την ίδια λογική που ένα χρηστικό αντικείμενο μπορεί σε κάποια χρονική στιγμή να καταστεί σύμβολο, με τον ίδιο ακριβώς τρόπο ένα χρηστικό αντικείμενο μπορεί να είναι έργο τέχνης, επειδή εκείνη την χρονική στιγμή λειτουργεί ως σύμβολο.

«Κανονικά μία πέτρα δεν είναι έργο τέχνης ενόσω βρίσκεται στο δρόμο, αλλά μπορεί να γίνει εφόσον εκτεθεί σε ένα μουσείο. Στο δρόμο δεν είθισται να επιτελεί συμβολική λειτουργία. Στο μουσείο τέχνης δειγματίζει ορισμένες από τις ιδιότητές της- για παράδειγμα τις ιδιότητες του σχήματος, του χρώματος, της υφής. Η πράξη του σκαψίματος και του γεμίματος μιας τρύπας λειτουργεί ως έργο τέχνης στο βαθμό που η προσοχή μας κατευθύνεται προς αυτήν ως δειγματίζον σύμβολο. Από την άλλη, ένας πίνακας του Ρέμπραντ μπορεί να πάψει να λειτουργεί ως έργο τέχνης όταν τον χρησιμοποιήσουμε για την αντικατάσταση ενός σπασμένου παραθύρου ή για να σκεπαστούμε» (Γκούντμαν 2013:378).

Αυτό που ενδιαφέρει, λοιπόν, δεν είναι το τι είναι η τέχνη ή το έργο τέχνης αλλά τι κάνει η τέχνη. Ίσως είναι προτιμότερο να μιλάμε για τέχνες και έργα τέχνης.

Σε κάθε έργο τέχνης αποδίδεται μία ή πολλαπλές ερμηνείες. Η εκάστοτε ερμηνεία προσδιορίζει τη σημασία του έργου. Η ερμηνεία, όμως, έχει πεπερασμένο όριο ζωής. Διαρκεί όσο και η σημασία του, και το αντίστροφο. Η ερμηνεία ορίζεται εδώ σύμφωνα με θεωρητικά ή πραγματιστικά δεδομένα, όπως τη διαίσθηση, την κρίση, το γούστο κλπ. (Βόλχαϊμ 2009:116). Με αυτό το σκεπτικό οτιδήποτε είναι τέχνη εφόσον προβληθεί ως τέχνη (Φραγκόπουλος 2008:622).

Ας πάρουμε την περίπτωση των “Brillo Boxes” του A. Warhol, αγαπημένο παράδειγμα και του Arthur Danto. Γιατί τα Brillo Boxes του Warhol είναι έργο τέχνης ενώ τα κανονικά Brillo Boxes όχι; Σε τι διαφέρουν; Το αντικείμενο ανάγεται σε έργο τέχνης όταν σημασιοδοτείται από μία ερμηνεία, αρχικώς από τον δημιουργό, και από πολλαπλές ερμηνείες από τους θεατές. Και θα συνεχίσει να είναι μέχρι να σταματήσουν να το ερμηνεύουν.

Είναι, επιπλέον, και ζήτημα ιδιοτήτων. Ένα έργο τέχνης διαθέτει ιδιότητες τελείως διαφορετικές από τις ιδιότητες του αντίστοιχου χρηστικού αντικειμένου. Οι ιδιότητες αυτές «μπορούν κάλλιστα να είναι αισθητικές ή να προκαλούν αισθητικές εμπειρίες ή να χαρακτηριστούν ‘αξιόλογες και πολύτιμες’» (Danto 2000:161-162). Η ιδέα της μεταμόρφωσης παίρνει σάρκα και οστά. Ένα χρηστικό αντικείμενο, διατηρώντας την ίδια μορφοποιημένη ύλη αλλάζει, έτσι ώστε χάνει την αρχική του λειτουργία και εμφορείται από μία νέα, συμβολική λειτουργία. Η διαδικασία της μεταμόρφωσης αυτής είναι αχρονική και ατοπική (Basalla 1982:183). Τα μέσα της μεταμόρφωσης ποικίλουν: ένας απλός χειρισμός (με χαρακτηριστικό παράδειγμα την *Κρήνη-ουρητήριο* του Duchamp), μία αλλαγή υλικού, μία αλλαγή της κλίμακας, μία αλλαγή του χρώματος, μία αλλαγή της διακόσμησης κι έχουμε μπροστά στα μάτια μας το ίδιο-ένα άλλο αντικείμενο (ibid:194). Ανοίγεται μπροστά μας ένας κόσμος όπου το υλικό αντικείμενο που γνωρίζαμε προσπαθεί να γίνει το άλλο αντικείμενο που επιθυμεί. Είναι η μυστική ζωή του αντικειμένου που βλέπουμε.

«Ο κατάλληλος τρόπος να επικοινωνήσουμε με ένα έργο τέχνης δεν είναι, βέβαια, να το χρησιμοποιήσουμε· αντίθετα πρέπει να το απομακρύνουμε με φροντίδα από κάθε συνάφεια με τα συνήθη αντικείμενα χρήσης για να πάρει τη δέουσα θέση του στον κόσμο... Στην περίπτωση του έργου τέχνης η πραγματοποίηση είναι κάτι περισσότερο από ένας απλός μετασχηματισμός· είναι μία μεταμόρφωση, μια πραγματική αναγέννηση κατά την οποία η πορεία της φύσης, η οποία επιβάλλει σε κάθε φωτιά να χωνεύει σε στάχτη, αντιστρέφεται και μπορεί και η στάχτη ακόμη να μεταβληθεί σε φλόγα. Τα έργα τέχνης είναι πράγματα της σκέψης, αυτό όμως δεν τα εμποδίζει να είναι πράγματα» (Αρέντ 1986:231-233).

γ. Το παράδειγμα του Duchamp

Στην ερώτηση του Cabanne σχετικά με την μετατροπή ενός βιομηχανοποιημένου αντικειμένου, ενός ready-made, σε έργο τέχνης, ο Duchamp απαντά:

«Δεν ήθελα να το κάνω έργο τέχνης. Μου τράβηξε το ενδιαφέρον σαν λέξη, αλλά όταν έβαλα μια ρόδα ποδηλάτου πάνω σ' ένα σκαμνί, με τα πιρούνια προς τα κάτω, δεν υπήρχε καμιά ιδέα ready-made στο μυαλό μου, ούτε άλλωστε η ιδέα κάποιου άλλου πράγματος, ήταν απλώς για ψυχαγωγία... Η λέξη ready-made μου επιβλήθηκε εκείνη την εποχή, μου φαινόταν ότι ταίριαζε μια χαρά μ' αυτά τα πράγματα που δεν ήταν έργα τέχνης, που δεν ήταν σκίτσα, που δεν ταίριαζαν με κανέναν από τους αποδεκτούς στον καλλιτεχνικό κόσμο όρους... Είναι πολύ δύσκολο πράγμα να διαλέξεις ένα αντικείμενο, γιατί μετά από δεκαπέντε μέρες αρχίζει να σου αρέσει ή αρχίζεις να το απεχθάνεσαι. Πρέπει να καταφέρεις να βρεις κάτι που να σε αφήνει τόσο αδιάφορο ώστε να μη νιώθεις αισθητική συγκίνηση. Η επιλογή των ready-mades βασίζεται πάντα στην οπτική αδιαφορία και συνάμα στην ολοκληρωτική απουσία καλού ή κακού γούστου» (Duchamp 1989: 83-85).

Ο Marcel Duchamp είναι ιδιαίτερη περίπτωση. Η χρήση του επιθετικού προσδιορισμού 'ιδιαίτερη' δεν εκπορεύεται από την καλλιτεχνική του αξία. Δεν εκφέρουμε κάποια αξιολογική κρίση, απλώς προσπαθούμε να εστιάσουμε στο εννοιολογικό πλαίσιο που επενδύει το εκάστοτε έργο του και τον ερμηνευτικό αντίκτυπό του στον θεατή.

Πρότεινε νέες αναγνώσεις των έργων τέχνης. Ήδη από το 1913, μετασημάτισε τα απλά, καθημερινά αντικείμενα σε έργα τέχνης και τα βάφτισε «προκατασκευασμένα» (ready-mades) (Duchamp 1961). Όπως εύστοχα επισημαίνεται «αμφισβήτησε το οράν υπέρ του εννοεΐν» (Στεφανίδης 1994:437).

Οι μελετητές τον αναφέρουν ως πρωτεργάτη του κινήματος Νταντά (Dada). Το κίνημα αυτό ήταν συνώνυμο με την καθολική αμφισβήτηση όλων των αξιών.¹⁶ Ξεκίνησε στη Ζυρίχη από μία ομάδα καλλιτεχνών και ποιητών (Αρπ, Τζαρά, Μπαλ) για να περάσει σχεδόν αμέσως στις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής. Εκτός από τον Duchamp, τα ονόματα των Picabia, Ray και Stieglitz αναφέρονται σε αυτούς που συνέβαλαν καθοριστικά στη διάδοση του ντανταϊσμού (Αργκάν 2011:391). Ο Picabia μαζί με τον Duchamp σκέφτηκαν, αποκομμένοι από μία ευρωπαϊκή τέχνη που έπνεε τα λούσθια κατά τη γνώμη τους, να ξαναστήσουν στην Αμερική μια άλλη τέχνη, αυτή που θα κινείται πέρα και πάνω από κάθε θεωρία, αυτή που θα κινητοποιεί τη δράση. Έτσι κυκλοφόρησαν το πρώτο ντανταϊστικό περιοδικό, το «391».

Ο Duchamp ήταν ένας αντιρρησίας της τέχνης. Πέρασε από τον ιμπρεσιονισμό και τον φωβισμό, τοποθετήθηκε κριτικά απέναντι στον κυβισμό, στράφηκε στον ντανταϊσμό για να εισάγει τελικώς την αντι-τέχνη. Του ταίριαζε ένα καλλιτεχνικό κίνημα που απομειώνει και αρνείται την τέχνη. Στο επίκεντρο έρχεται το τυχαίο και «η λογική δεν είναι παρά μία από τις ερμηνείες μεταξύ των πολλών που μπορούν να δοθούν του 'νόμου του τυχαίου'» (ibid:397).

¹⁶ Η σπουδαιότητα του Νταντά έγκειται στην αμφισβήτηση και ριζοσπαστική αναθεώρηση παγιωμένων αξιών και μορφών και έδειξε το δρόμο προς τον δημιουργικό σκεπτικισμό (Biggs 1972:53)

Ειρωνεία, σκεπτικισμός, αντίλογος είναι μερικά μόνο από τα διακριτικά γνωρίσματα της τέχνης ή αντι-τέχνης του.

Το προκλητικό- υπό την έννοια ότι εγείρει προκλήσεις- είναι η απέκδυση όλων των νοητικών, λογικών και ποιητικών αναφορών τους προκειμένου να καταστεί εφικτή η κατηγοριοποίησή τους (Judovitz 1995:1), εάν είναι απαραίτητη η οποιαδήποτε ένταξη σε κατηγορίες. Η εναντίωση σε όλες τις μέχρι τότε παγιωμένες θέσεις και αντιλήψεις επιτρέπει τη γέννηση νέων μορφών νοητικής αντίληψης.

Κατά τον Duchamp, η λέξη «τέχνη» προέρχεται από τα σανσκριτικά και σημαίνει «κάνω». Αυτό που έκανε ο Duchamp στην Αμερική ήταν αντι-τέχνη.

«Το ζήτημα ήταν κυρίως να θέσουμε υπό αμφισβήτηση τη συμπεριφορά του καλλιτέχνη, έτσι όπως την έβλεπαν οι άνθρωποι. Το παράλογο της τεχνικής, των παραδοσιακών πραγμάτων...» (Duchamp 1989:103).

Το διαζόντως σημαντικό κατά τον Marcel Duchamp δεν ήταν ούτε το περιεχόμενο ούτε η σημασία του αντικειμένου, αλλά η επιλογή του από πλευράς δημιουργού και η στάση του απέναντί του.

Το έργο του *Κρήνη-ουρητήριο (Fountain)* έφερε την υπογραφή του καλλιτέχνη του, που τον είχε βαφτίσει R. Mutt.¹⁷ Το έργο δεν έγινε δεκτό στην έκθεση που οργανώθηκε το 1917 στη Νέα Υόρκη από την Επιτροπή της Εταιρείας των Ανεξάρτητων Καλλιτεχνών. Ωστόσο, έναν μήνα μετά τα επίσημα εγκαίνια της έκθεσης, τον Μάιο του 1917, αποκαλύφθηκε στο δεύτερο τεύχος του “The Blind Man” η πρώτη φωτογραφία της *Κρήνης-ουρητηρίου* (εικ.2) καθώς και πληροφορίες-γνώμες για το έργο, σαν απάντηση στη θύελλα που είχε ξεσηκωθεί (Camfield 1989:68).



¹⁷ Ο ίδιος ο Duchamp είπε χρόνια μετά ότι το ψευδώνυμο “Mutt” προήλθε από την εταιρεία J.L. Mott Iron Works (που μεταξύ άλλων κατασκεύαζε και ουρητήρια) αλλά το τροποποίησε. Είπε: «...το άλλαξα σε Mutt κατ’ αντιστοιχία με το καρτούν “Mutt and Jeff”, που προβαλλόταν εκείνη την εποχή και το ήξεραν όλοι... Και προσέθεσα το Richard (γαλλική αργκό λέξη για τον ‘πλούσιο’). Δεν είναι κι άσχημο όνομα για ουρητήρια, έτσι;» (Camfield 1990:68-69)

Στο ανυπόγραφο άρθρο με τίτλο “The Richard Mutt Case” γράφεται χαρακτηριστικά:

«Είτε ο κύριος Mutt έκανε την κρήνη-ουρητήριο με τα ίδια του τα χέρια είτε όχι δεν έχει καμία σημασία. Την ΕΠΕΛΕΞΕ. Πήρε ένα συνηθισμένο αντικείμενο ζωής, το τοποθέτησε έτσι ώστε η χρήσιμη σημασία του να εξαφανιστεί κάτω από έναν νέο τίτλο και οπτική γωνία-δημιούργησε μία καινούρια σκέψη γι’ αυτό το αντικείμενο».¹⁸

Για εκείνον, και σε αυτό αποδίδεται και η ενασχόλησή του με τα ready-mades, η έμφαση πρέπει να δίνεται στην επιλογή και όχι στην δεξιοτεχνία. Είναι η εννοιολογική διάσταση της τέχνης που τον ενδιαφέρει. Η τέχνη δεν είναι εγγενές χαρακτηριστικό συγκεκριμένης κατηγορίας αντικειμένων, αλλά είναι η αξία ή η ιδέα που αποδίδεται σε αυτά. Αυτή εξάλλου είναι και η ουσία της εννοιολογικής τέχνης, ενός καλλιτεχνικού ρεύματος, την επίδραση του οποίου συναντάμε μέχρι σήμερα, που δεν είναι άλλη από τη σύλληψη μιας ιδέας και την πραγμάτωσή της από τον καλλιτέχνη. Το χρηστικό αντικείμενο έρχεται πλέον σε δεύτερη μοίρα παραχωρώντας τη θέση του στην ιδέα της επιλογής. Η υλικότητα μετατρέπεται πλέον σε ιδέα (Σολ Λε Ουίτ 1967:209).

Τα μεταμορφωμένα χρηστικά αντικείμενα παρουσιάζονται ως η καταλληλότερη απόδοση της νεκρής φύσης στην σύγχρονη τέχνη (Mildred & Drexler 1966:6). Και επικεντρωνόμαστε εσκεμμένα στην ιδέα της μεταμόρφωσης. Δεν παρουσιάζονται τα αντικείμενα αυτά ως αυτούσια, φυσικά, βιομηχανικά αντικείμενα, αλλά ως αντικείμενα ‘α-γενή’, υπό την έννοια ότι δεν εντάσσονται στους κανόνες της παραδοσιακής γενολογικής (ή ειδολογικής) ταξινόμησης (Τζιρτζιλιάκης 1999:12). Αναζητούν την τοποθέτησή τους στον κόσμο, στο μεταβατικό σημείο μεταξύ ‘φαντασίας’ και ‘πραγματικότητας’.

III. Χρηστικό αντικείμενο και Λογοτεχνία

α. Αντι-κείμενο και κείμενο

- « ‘Είναι’, είναι πολύ ποιητική λέξη»
- «Όχι, καθόλου. Είναι μια βασική έννοια που δεν υπάρχει καθόλου στην πραγματικότητα, στην οποία δεν πιστεύω, αλλά στην οποία οι άνθρωποι πιστεύουν ακράδαντα. Δεν έρχεται σε κανενός το μυαλό να μην πιστεύει στη λέξη ‘είναι’, έτσι δεν είναι»; (Duchamp 1989:169)

¹⁸ “The Blind Man”, τεύχος 2, on-line στη διεύθυνση <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/blindman/2/05.htm>, προσπέλαση 25/4/2016

Ένα βασικό πλεονέκτημα του αντικειμένου σε σχέση με το κείμενο είναι ότι συνδέεται άμεσα με την πραγματικότητα. Άλλωστε δημιουργήθηκε από τον άνθρωπο για να εξυπηρετήσει έναν συγκεκριμένο, απτό σκοπό. Το κείμενο, αντιθέτως, σχοινοβατεί μεταξύ του πραγματικού και του φανταστικού έχοντας ως μοναδικό σκοπό τη μεταφορά ενός μηνύματος. Θα ήταν, ωστόσο, άτοπο να ισχυριστούμε την αποκλειστική σύνδεση του αντικειμένου με το πραγματικό παραγνωρίζοντας τις δυνατότητες ενεργοποίησης του φανταστικού που προσφέρει. Αυτό που υποστηρίζουμε είναι ότι λόγω της μορφοποιημένης του ύλης και της -άμεσα αντιληπτής από τις αισθήσεις μας- παρουσίας του, το αντικείμενο αποτελεί τον συνδετικό ιστό μεταξύ παρελθόντος και παρόντος συνιστώντας έναν πραγματικό, ζωντανό μάρτυρα.

Το κείμενο κομίζει, καθώς είδαμε, μηνύματα και το αντικείμενο λειτουργεί το ίδιο ως μήνυμα, ως σημείο. Το να κατανοήσει και να ερμηνεύσει κάποιος ένα αντικείμενο είναι πιο σύνθετο από το να κατανοήσει ένα κείμενο. Το κειμενικό νόημα βρίσκεται μπροστά στα μάτια του αναγνώστη, στις γραμμές του κειμένου, αν και-βεβαίως- δεν υπάρχει μόνο ένα νόημα (Hooper-Greenhill 2006:114-115). Το νόημα είναι κάπου ανάμεσα στις ιδέες που έχουν καταγραφεί και δεν σχετίζεται με το σώμα ή τις αισθήσεις, εν αντιθέσει με το αντικείμενο και δη το αντικείμενο ως έργο τέχνης, η κατανόηση και ερμηνεία του οποίου προϋποθέτουν τη βίωση μιας πολυαισθητηριακής εμπειρίας.

Στο σημείο αυτό χρειάζεται να διαλευκάνουμε την αντιληπτική κατανόηση του κειμένου και του αντικειμένου. Η συνολική αντίληψη βασίζεται όχι μόνο στην εικόνα που προσλαμβάνουν τα μάτια μας, αλλά και «στην εικόνα που αντιλαμβάνεται το μάτι του νου μας» (Νάκου 2001:85). Με άλλα λόγια η συνολική αντίληψη επηρεάζεται και από το προσδοκώμενο πλαίσιο αναφοράς που έθεσε η ματιά μας. Ο Lamarque υποστηρίζει ότι τα λογοτεχνικά κείμενα είναι μη-αντιληπτικά. Διαβάζουμε ένα κείμενο είτε χρησιμοποιώντας τα μάτια μας, είτε τα δάχτυλά μας (Braille), είτε τα αυτιά μας (ηχογραφημένη εκδοχή). Αυτό δεν καθιστά τη λογοτεχνία αντιληπτική, κατ' εκείνον, καθώς οι αισθήσεις μας παρέχουν μόνο μία αντιληπτική πρόσβαση στο κείμενο και το κείμενο δεν είναι το ίδιο με το έργο τέχνης. «Τα κείμενα είναι ταξινομημένες σειρές προτάσεων αλλά η όποια αντιληπτική ενσάρκωση των προτάσεων αυτών δύναται να αποκαλύψει μόνο ένα μέρος της ταυτότητας του έργου» (Lamarque 2007:6). Οι ίδιες λεκτικές μονάδες είναι ανοιχτές σε πλήθος διαφορετικών ερμηνειών.

Ένα είναι σίγουρο. Η ερμηνεία του αντικειμένου και η αποκωδικοποίηση του νοήματός του είναι αδύνατη χωρίς τη χρήση των γλωσσικών εννοιών. Είναι απαραίτητη η μεταμόρφωση του νοήματος σε γλωσσική έννοια.

β. Λόγος, Γλώσσα, Γραφή

«Ζούμε εντός της γλώσσας, όπως ζούμε εντός του σώματός μας. Την αισθανόμαστε αυθόρμητα, όπως την υπερβαίνουμε κατευθυνόμενοι σε άλλους σκοπούς, όπως αισθανόμαστε τα χέρια και τα πόδια μας. Την αντιλαμβανόμαστε όταν την χρησιμοποιεί κάποιος άλλος, όπως αντιλαμβανόμαστε τα σωματικά μέλη των άλλων. Υπάρχει η βιωμένη λέξη και η συντυχούσα λέξη. Και στις δύο όμως περιπτώσεις πρόκειται για κάτι που συμβαίνει στη διάρκεια ενός εγχειρήματος, είτε είμαι εγώ που επενεργώ πάνω στους άλλους είτε είναι οι άλλοι που επενεργούν σ' εμένα. Ο λόγος αποτελεί μια ιδιαίτερη στιγμή της δράσης και δεν είναι αντιληπτός εκτός αυτής» (Sartre 2006:32-33).

Η γλώσσα, όπως και η σκέψη, δεν είναι αυτόνομα, ανεξάρτητα επικοινωνιακά μέσα αλλά ενσαρκώνουν τις πολιτισμικές συνήθειες της εκάστοτε κοινωνίας. Τα υποκείμενα, ως κοινωνικές οντότητες, φέρουν και αφηγούνται ιστορίες. Η δράση, η τέχνη και η γλώσσα είναι ο λόγος μας ως ιστορικών εαυτών (Margolis 1999:71,129).

Η πράξη γέννησε τη λέξη ή η λέξη την πράξη; Ο ίδιος ο συγγραφέας υπονοεί ήδη με την πράξη της γραφής του ένα συγκεκριμένο είδος αναγνώστη, έστω κι αν δεν πρόκειται για συνειδητή επιλογή. Μάλλον η δράση προηγείται της λεκτικής αναπαράστασης, ωστόσο με τη λέξη ο άνθρωπος που δημιουργεί-ο συγγραφέας- υιοθετεί τη δημιουργική του στάση, την πράξη του. Λέξη και πράξη συνυφαίνονται για να δημιουργήσουν το λεκτικό έργο τέχνης. Ο συγγραφέας διεισδύει με όλες του τις αισθήσεις μέσα στο αντικείμενο. Διαφαίνεται καθαρά η αδιάσπαστη ενότητα μορφής και περιεχομένου αλλά και η ταυτόχρονη διάκρισή τους προκειμένου να αναδειχθεί η μοναδικποίησή τους (Μπαχτίν 1980: 104).

Όπως πολύ εύστοχα παρατήρησε ο Gombrich:

«όταν διαβάζουμε μια τυπωμένη σελίδα, αυτά που σκεφτόμαστε, βλέπουμε ή ακούμε προέρχονται σε μεγάλο βαθμό από τη μνήμη μας. Παραβλέπουμε τα τυπογραφικά λάθη, έχοντας κατά νου τη σωστή γραφή έστω και αν βλέπουμε μπροστά μας τη λανθασμένη» (Gombrich 1995:238).

Εδώ γίνεται ιδιαίτερη μνεία στη μνήμη, στην αντίληψη του ματιού του νου μας, στη συνειδητή ανάσυρση πληροφοριών ήδη αποθηκευμένων στον νου, την οποία αναλύσαμε προηγουμένως και είναι μία ακόμη υπόμνηση του ότι δεν μπορούμε να μιλάμε για αθώο μάτι. Υπάρχει, όμως, και μία δεύτερη διάσταση της μνήμης, και αυτή δεν είναι άλλη από τη λειτουργία της ως ένδειξη-μαρτυρία. Τόσο η λογοτεχνία όσο και η διατήρηση και συλλογή ενός αντικειμένου συμβάλλουν στη διατήρηση της μνήμης. Συμμετέχουν ενεργά στη διαδικασία της αναπόλησης, η οποία είναι μείζονος σημασίας στη διαμόρφωση της ταυτότητας και είναι μια απολύτως ενεργητική διαδικασία εν αντιθέσει με την παθητικότητα της απλής νοσταλγίας (Witcomb 1997:395).

Το αντικείμενο ενσωματώνεται στο κείμενο και καθορίζει τη δράση της ιστορίας-αφήγησης, είτε διότι εμφορείται από σημαντικά μηνύματα, είτε διότι η παρουσία του καθορίζει την εξέλιξη της ιστορίας, είτε διότι ο ρόλος του είναι καθοριστικός και-ενίοτε-πρωταγωνιστικός, είτε διότι μπορεί να μεταβεί σε άλλη κατηγορία (αλλάζοντας, επί παραδείγματι, υλική υπόσταση), είτε διότι, τέλος, μπορεί να μετατραπεί σε εμπόδιο στην λύση της ιστορίας (Harré 2002:25-26).

γ. Περί λογοτεχνίας

Στην παράγραφο αυτή θα ακολουθήσουμε τη ροή της σκέψης του Τέρι Ήγκλετον, ο οποίος μας εισάγει στη θεωρία της λογοτεχνίας, αναφέροντας τις κυριότερες θέσεις που έχουν εκφραστεί (Ήγκλετον 1989: 95-143).

Ο Husserl υποστήριξε ότι τα αντικείμενα δεν μπορούν να νοηθούν ως πράγματα καθ' εαυτά αλλά ως αντικείμενα που υποβάλλονται από τη συνείδηση του υποκειμένου.

«Όταν σκέπτομαι, γνωρίζω ότι η σκέψη μου 'δείχνει' κάποιο αντικείμενο. Η πράξη του σκέπτεσθαι και το αντικείμενο της σκέψης συνδέονται εσωτερικά, αλληλοεξαρτώνται» (ibid:95)

Υποκείμενο και αντικείμενο είναι άρρηκτα συνδεδεμένες έννοιες. Η μία δεν μπορεί να νοηθεί χωρίς την ύπαρξη της άλλης. Η συνείδηση του υποκειμένου έρχεται στο προσκήνιο, τοποθετώντας ξανά τον άνθρωπο στο επίκεντρο. Σύμφωνα με αυτή τη φαινομενολογική κριτική, το κείμενο είναι η αποτύπωση της συνείδησης του συγγραφέα. Αυτό που ενδιαφέρει είναι ο χρόνος και ο χώρος και ο τρόπος βίωσής τους από τον συγγραφέα, η σχέση του συγγραφέα με τα άλλα υποκείμενα και ο νοητικός τρόπος πρόσληψης των αντικειμένων.

Για τον Heidegger δεν υπάρχει διαχωρισμός μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου (δυϊστική σκέψη) αλλά ένα ενιαίο Είναι που περικλείει και τα δύο.

«Η τέχνη, όπως και η γλώσσα, δεν θα πρέπει να θεωρούνται έκφραση ενός μεμονωμένου υποκειμένου. Το υποκείμενο είναι απλώς ο χώρος ή το μέσο όπου εκδηλώνεται η αλήθεια του κόσμου, και αυτήν ακριβώς την αλήθεια πρέπει να ακούσει προσεκτικά ο αναγνώστης ενός ποιήματος» (ibid:108).

Ο Hirsch ισχυρίζεται ότι η ερμηνεία ενός κειμένου δεν είναι απαραίτητο να ταυτίζεται με το νόημα που είχε συλλάβει ο συγγραφέας.

«Το γεγονός ότι μπορεί κανείς να ανεβάσει τον Μάκβεθ κατά τρόπο που να τον κάνει να αφορά τον πυρηνικό πόλεμο δεν αλλάζει το γεγονός ότι αυτό δεν είναι το 'νόημα' του Μάκβεθ από τη σκοπιά του Skakespeare... Οι συγγραφείς εισάγουν νοήματα, ενώ οι αναγνώστες αποδίδουν σημασίες... Το λογοτεχνικό νόημα είναι απόλυτο, αναλλοίωτο και ανθίσταται πλήρως στην ιστορική αλλαγή» (ibid:111-112).

Για τον Gadamer, η ερμηνεία ενός έργου είναι προϊόν διαλόγου του παρελθόντος με το παρόν.

«Κατανοούμε κάτι όταν ο δικός μας 'ορίζοντας' ιστορικών νοημάτων και υποθέσεων 'συγχωνεύεται' με τον 'ορίζοντα' μέσα στον οποίο είναι τοποθετημένο το ίδιο έργο» (ibid:118).

Η 'αισθητική θεωρία της πρόσληψης', την οποία εισηγήθηκε το 1966 η σχολή της Κωνσταντίας, αντιμετωπίζει τη λογοτεχνία ως γίνεσθαι στο οποίο συμμετέχουν τρεις δρώντες: ο συγγραφέας, το έργο και ο αναγνώστης. Ρίχνει το βλέμμα στον αναγνώστη, εγκαινιάζοντας μία νέα εποχή στη σύγχρονη θεωρία της λογοτεχνίας.¹⁹

«Για τον αναγνώστη το κείμενο δεν είναι τίποτε άλλο από μια σειρά 'νύξεων', προσκλήσεων για τη μετουσίωση ενός γλωσσικού αποσπάσματος σε νόημα... Η ανάγνωση δεν είναι μια ευθύγραμμη κίνηση. Οι αρχικές μας εικασίες δημιουργούν ένα πλαίσιο αναφοράς εντός του οποίου θα ερμηνεύσουμε όσα ακολουθούν, αλλά όσα ακολουθούν είναι πιθανό να μετασχηματίσουν αναδρομικά τις αρχικές μας αντιλήψεις» (ibid:124-125).

Η ανάγνωση γίνεται προς τα εμπρός και προς τα πίσω την ίδια ακριβώς στιγμή σε μία απόπειρα αναδίπλωσης μέσα στο χρόνο. Διαμορφώνονται δύο 'ορίζοντες', αυτός της προσδοκίας, τον οποίο προκαθορίζει το έργο, και αυτός της εμπειρίας, τον οποίο φέρει μαζί του ο παραλήπτης.

Ο Iser, από τους βασικότερους εκπροσώπους της σχολής της αισθητικής της πρόσληψης, υπογραμμίζει ότι η πράξη της ανάγνωσης είναι μία συνεχής μετατόπιση από την αποξένωση στην επανοικειοποίηση και πίσω, μία διαδικασία αντικειμενοποίησης του εαυτού καθώς δρα ως μηχανισμός αυτοσυνειδησίας.

Ο Ingarden, εκφράζοντας μία διαφορετική από τον Iser άποψη, διατείνεται ότι «το κείμενο είναι ήδη εφοδιασμένο με τα απροσδιόριστα σημεία του και ο αναγνώστης πρέπει να το πραγματώσει 'σωστά'» (ibid:130).

Ο Barthes, επίσης θεωρητικός της πρόσληψης, ανάγει την αναγνωστική απόλαυση σε ερωτική ικανοποίηση. Λέει χαρακτηριστικά:

¹⁹ Με τον όρο 'αισθητική' νοείται η εμπειρία της τέχνης, ξεφεύγοντας από οποιαδήποτε συζήτηση περί ωραίου ή ουσίας της τέχνης. Με τον όρο 'πρόσληψη της τέχνης' νοείται αφενός μεν η επίδραση από το έργο, αφετέρου δε ο τρόπος δεξίωσής του από τον παραλήπτη (Jauss 1995:93).

«Αιχμάλωτος αυτού του γεμάτου ζωντάνια χορού της γλώσσας, απολαμβάνοντας την υφή των ίδιων των λέξεων, ο αναγνώστης δεν γνωρίζει τόσο τη σκόπιμη απόλαυση της δημιουργίας ενός συνεκτικού συστήματος, συνδυάζοντας κειμενικά στοιχεία με αριστοτεχνικό τρόπο για να ενισχύσει την ενότητα του εαυτού του, όσο τη μαζοχιστική ηδονή του να αισθάνεται τον εαυτό του να κατακερματίζεται και να διασκορπίζεται στους περίπλοκους ιστούς του ίδιου κειμένου» (ibid:133).

Ο Jauss, όπως και ο Gadamer, ενδιαφέρεται ιδιαίτερω για ιστορικό 'ορίζοντα' εντός του οποίου δημιουργήθηκε το έργο εξετάζοντας παράλληλα τις σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ αυτού του 'ορίζοντα' και των μεταβαλλόμενων 'οριζόντων' των αναγνωστών. Όπως επισημαίνει:

«τα ίδια τα κείμενα και οι λογοτεχνικές παραδόσεις μεταβάλλονται ενεργά σε συνάρτηση με τους ποικίλους ιστορικούς 'ορίζοντες' μέσα στους οποίους προσλαμβάνονται» (ibid:134).

Με όποια θέση κι αν ταυτιστεί κάποιος, πρέπει να έχει στο νου του ότι η ανταπόκριση του υποκειμένου σε ένα λογοτεχνικό έργο δεν μπορεί ποτέ να απεμπλακεί από τις κοινωνικοπολιτισμικές προσλαμβάνουσες που το διαμορφώνουν.

δ. Αντικείμενο και Μουσείο της Αθωότητας

Το 2008 ο Ορχάν Παμούκ γράφει το μυθιστόρημα που φέρει τον τίτλο *Το Μουσείο της Αθωότητας*. Πρόκειται για την ερωτική ιστορία του πλούσιου Κεμάλ με τη φτωχή, μακρινή ξαδέρφη του, Φισούν. Η ιστορία ξεκίνησε το 1975 και συνεχίζεται μέχρι σήμερα μέσα από το μουσειακό κέλυφος του μουσείου της Αθωότητας. Τα αντικείμενα (χρηστικά, στην πλειονότητά τους), που αναλαμβάνουν ενεργητικό ρόλο στην εξέλιξη της αφήγησης, επιδρούν καθοριστικά στην αναβίωση του παρελθόντος, στη διατήρηση του παρόντος και στην εξασφάλιση του μέλλοντος μέσω μιας συναισθηματικής έκθεσης. Τα αντικείμενα αποκτούν φωνή αποτελώντας αφηγηματικά εργαλεία μέσω των οποίων ξεδιπλώνεται το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της εποχής, η ψυχολογία του συλλέκτη αλλά και ο ρόλος του μουσείου.

Όλα ξεκίνησαν ως γιατρικό. Μην μπορώντας ο Κεμάλ να διαχειριστεί την απουσία της Φισούν έπειτα από τον ξαφνικό χωρισμό τους, στράφηκε στην παρηγοριά των αντικειμένων. Άρχισε να συλλέγει οτιδήποτε είχε αγγίξει η Φισούν ή του θύμιζε συνειρμικά αυτήν, από γόπες τσιγάρων μέχρι μπουκάλια κολόνιας και μενού εστιατορίων. Το μυθιστόρημα τελειώνει με το άνοιγμα του μουσείου όπου θα εκτιθόταν αυτή η συλλογή αντικειμένων, τα περισσότερα εκ των οποίων βρίσκονταν στο σπίτι της Φισούν, στην περιοχή Μπέγιογλου (Πέραν) της Κωνσταντινούπολης. Κάπως έτσι άρχισαν όλα:

«Δίπλα στο προσκέφαλό μου βρισκόταν το τραπεζάκι όπου έβαζε με προσοχή το ρολόι της τον πρώτο καιρό, όταν κάναμε έρωτα. Εδώ και μία εβδομάδα είχα προσέξει ότι στο σταχτοδοχείο πάνω στο τραπεζάκι ήταν η γόπα από το τσιγάρο της. Την πήρα στο χέρι μου, μύριζε καμένο και μούχλα, την έβαλα ανάμεσα στα χείλη μου, θα την άναβα να την καπνίσω (κι ίσως για μια στιγμή από τον έρωτα να νόμιζα ότι ήμουν εκείνη), αλλά σκέφτηκα ότι έτσι θα το αποτέλειωνα το τσιγάρο κι άλλαξα γνώμη. Με την άκρη της γόπας που είχαν ακουμπήσει τα χείλη της, σαν στοργική νοσοκόμα που περιποιείται μια πληγή με προσοχή, άγγιξα απαλά τα μάγουλά μου, τα μάτια μου, το μέτωπό μου, το λαιμό μου. Μπροστά στα μάτια μου ζωντάνεψαν μακρινές ήπειροι που υπόσχονταν ευτυχία, σκηνές από τον παράδεισο, αναμνήσεις από τη στοργή που μου έδειχνε η μητέρα μου όταν ήμουν παιδί, η μέρα που η κυρία Φατμά με πήγε αγκαλιά στο τζαμί Τεσβικιγιέ. Όμως αμέσως μετά, με ρούφηξε πάλι ο πόνος, σαν φουσκωμένη από τα κύματα φουρτουνιασμένη θάλασσα.

Γύρω στις πέντε η ώρα, κι ενώ ήμουν ακόμη ξαπλωμένος, θυμήθηκα πως όταν πέθανε ο παππούς μου, η γιαγιά μου για ν' αντέξει τον πόνο δεν άλλαξε μόνο το κρεβάτι της αλλά και το δωμάτιό της. Σκέφτηκα, χρησιμοποιώντας όλη τη δύναμη της θέλησής μου, ότι έπρεπε ν' απαλλαγώ από αυτό το κρεβάτι, από το δωμάτιο, από τα έπιπλα που καθένα έτριζε μ' ένα δικό του τρόπο, μύριζε ευτυχισμένο έρωτα και την πολύ ιδιαίτερη μυρωδιά του παλιού. Όμως εμένα μου ερχόταν να κάνω κάτι ολότελα διαφορετικό, ήθελα να τα αγκαλιάσω όλα εκείνα. Ή ανακάλυπτα την παρηγορητική δύναμή τους ή ήμουν πολύ πιο αδύνατος χαρακτήρας από τη γιαγιά μου» (Παμούκ 2009: 245-246).

Τα αντικείμενα που συλλέγονται από τον Κεμάλ και ενσωματώνονται από τον συγγραφέα στην αφήγηση- ως ένα άλλο είδος καταλόγου μουσείου- δεν προβάλλονται κατ' ουδένα τρόπο ως έργα τέχνης. Παρουσιάζονται ως συναισθηματικά αντικείμενα, τα οποία κουβαλούν τη δική τους βιογραφία. Μέσω των συνειρμικών εικόνων και της συμβολικής αναβίωσης του παρελθόντος έχουν πρόθεση να ευαισθητοποιήσουν τον αναγνώστη-επισκέπτη. Τα αντικείμενα γίνονται δρώντα υποκείμενα που πλέκουν την ιστορία. Ένας τρίφτης κυδωνιού, επί παραδείγματι, χάνει τον λειτουργικό του ρόλο και ενδύεται νέα νοήματα μέσα στο αφήγημα. Ο Παμούκ γράφει χαρακτηριστικά:

«Από συνήθεια, είχα βουτήξει τον τρίφτη, λίγο πριν, από το σπίτι των Κεσκίν κάποια στιγμή που δεν κοίταζε κανείς. Ένιωθα τόσο ευτυχισμένος που, χωρίς να δυσκολευτώ καθόλου, είχα βγει νωρίς από το σπίτι, είχα βγάλει τον τρίφτη από την τσέπη του παλτού μου και τον είχα αφήσει δίπλα μου στο κάθισμα, να τον κοιτάζω πού και πού, σαν κυνηγός που θέλει κάθε τόσο να ρίχνει περήφανες ματιές στην μεκάτσα που χτύπησε.

Το βράδυ που πήγα στο σπίτι των Κεσκίν, αναγνώρισα αμέσως, μόλις τη μύρισα, την ευχάριστη μυρωδιά από μαρμελάδα κυδώνι. Καθώς μιλούσα μεταξύ των άλλων, η θεία Νεσιμπέ μου είπε ότι το απόγευμα είχαν φτιάξει με τη Φισούν μαρμελάδα κυδώνι. Μάνα και κόρη κουβέντιαζαν όμορφα όση ώρα την έφτιαχναν. Από τα λεγόμενά της κατάλαβα ότι η Φισούν... ανακάτεψε αργά αργά με το κουτάλι τη μαρμελάδα κι εγώ φανταζόμουν

ευτυχισμένος τη στιγμή... Οι στρατιώτες επέτρεπαν σε κάποια αυτοκίνητα και στους επιβάτες τους να φεύγουν μόλις έβλεπαν τις ταυτότητές τους. Άλλοτε τους κατέβαζαν όλους από το αυτοκίνητο, οπότε έψαχναν εξονυχιστικά και το όχημα και τους επιβάτες. Είπαν και σ' εμάς να κατεβούμε από το αυτοκίνητο... Δυο στρατιώτες έψαχναν το αυτοκίνητο, το ντουλαπάκι, κάτω από τα καθίσματα, κάθε γωνιά του... 'Τίνος είναι αυτό;' ρώτησε ένας στρατιώτης. 'Δικό μου...'. 'Τι είναι αυτό;'. Για μια στιγμή αισθάνθηκα ότι δεν θα μπορούσα να του πω ότι ήταν τρίφτης κυδωνιού. Νόμιζα πως αν το έλεγα, θα καταλάβαινα αμέσως το πάθος μου για τη Φισούν». (ibid:583-585)

Ο χρόνος και ο τόπος, το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της δεκαετίας του '80 στην Κωνσταντινούπολη, αναδύονται μέσα από ένα απλό, χρηστικό αντικείμενο, έναν τρίφτη κυδωνιού. Μία ολοζώντανη αφήγηση διαμέσου ενός αντικειμένου δια φωτίζει τον αναγνώστη σχετικά με το χωροχρονικό πλαίσιο. Ο χρόνος αφήγησης; Από το 1975 μέχρι τις αρχές του 2000. Ο τόπος αφήγησης; Με επίκεντρο την Κωνσταντινούπολη, παρουσιάζονται πολλοί πραγματικοί χώροι, όπως το διαμέρισμα στην πολυκατοικία Μερχαμέτ, όπου ο Κεμάλ και η Φισούν συνενερέθηκαν σαράντα τέσσερις φορές, η αίθουσα χορού του ξενοδοχείου Χίλτον, όπου ο Κεμάλ και η Σιμπέλ αρραβωνιάστηκαν,²⁰ καθώς και το σπίτι της Φισούν στο Τσουκούρτζουμα.

Θα αφιερώσουμε λίγες παραπάνω γραμμές στον χρόνο, μιας και ο ίδιος ο Παμούκ, αναγνωρίζοντας τη σημασία του, ονομάζει το πεντηκοστό τέταρτο κεφάλαιο 'Χρόνος' και ξεκινάει ως εξής:

«Επτά χρόνια και δέκα μήνες ακριβώς, πήγαινα για βραδινό φαγητό στο Τσουκούρτζουμα για να βλέπω τη Φισούν. Αφού η πρώτη φορά ήταν στις 23 Οκτωβρίου 1976, Σάββατο, έντεκα μέρες από τότε που η θεία Νεσιμπέ μου είπε: 'Τα βράδια θα σε περιμένουμε', κι η τελευταία στις 26 Αυγούστου 1984, Κυριακή, όταν φάγαμε στο Τσουκούρτζουμα η Φισούν, εγώ κι η θεία Νεσιμπέ· στο μεταξύ είχαν περάσει 2.864 μέρες. Στις 409 εβδομάδες, που θα σας διηγηθώ την ιστορία τους, σύμφωνα με τις σημειώσεις μου, πήγα 1.593 φορές στο σπίτι τους για φαγητό...

Θέλω να δείξω πόσο παραπλανητικός είναι ο χρόνος, ότι υπάρχει ο δικός μας χρόνος κι ο 'επίσημος' χρόνος που τον μοιραζόμαστε με τους άλλους... Ας αρχίσω από το κομψό, ξύλινο, γερμανικό, μεγάλο ρολόι τοίχου, με εκκρεμές, γυάλινο πορτάκι και καμπάνα. Η δουλειά του ρολογιού, που κρεμόταν ακριβώς δίπλα στην πόρτα του σπιτιού της Φισούν, δεν ήταν να μετράει το χρόνο, αλλά να θυμίζει στην οικογένεια τη συνέχεια της ζωής και του σπιτιού και τον 'επίσημο' εξωτερικό κόσμο... Ο ήχος του ρολογιού που ήταν πάντοτε ίδιος, ακόμη και τις στιγμές που δεν τον ακούγαμε, μας ηρεμούσε επειδή μας έκανε να αισθανόμαστε ότι το σπίτι, τα πράγματα, εμείς που καθόμασταν στο τραπέζι και τρώγαμε, δεν θ' αλλάζαμε ποτέ...

²⁰ Η Σιμπέλ είναι η αγαπημένη του Κεμάλ όταν αρχίζει το μυθιστόρημα. Είχαν κανονίσει να αρραβωνιαστούν προτού ο Κεμάλ συναντήσει τυχαία τη Φισούν και την ερωτευτεί για πάντα.

Ο Αριστοτέλης στα 'Φυσικά' του ξεχωρίζει τις στιγμές από το Χρόνο. Οι στιγμές του Αριστοτέλη δεν διαιρούνται, δεν κομματιάζονται. Ο Χρόνος είναι η γραμμή που ενώνει τις αδιαίρετες αυτές στιγμές. Το Χρόνο, τη γραμμή που ενώνει τα 'τώρα', κανείς ποτέ, όσο κι να προσπαθεί, δεν μπορεί να τον ξεχάσει ολότελα... Το μόνο που μπορεί να κάνει είναι, όπως κάνουμε όλοι, είναι να προσπαθεί να ευτυχήσει και να ξεχνάει το Χρόνο... Τα ρολόγια και τα ημερολόγια δεν υπάρχουν για να μας θυμίζουν το Χρόνο που έχουμε ξεχάσει, αλλά τις σχέσεις μας με τους άλλους: στην ουσία υπάρχουν για να οργανώνουν τις κοινωνίες και γι' αυτό χρησιμοποιούνται...

Η ζωή που ζω μου έχει μάθει ότι για τους πιο πολλούς από μας είναι πολύ σκληρό και οδυνηρό να θυμόμαστε το Χρόνο, δηλαδή τη γραμμή του Αριστοτέλη που ενώνει τις στιγμές τις οποίες αυτός θεωρεί ότι είναι τα 'τώρα'. Μας μελαγχολεί η προσπάθειά μας να φέρουμε μπροστά στα μάτια μας τη γραμμή που ενώνει τις στιγμές ή, όπως γίνεται στο μουσείο μας, τη γραμμή που ενώνει τα αντικείμενα που περιέχουν τις στιγμές, επειδή μας θυμίζει το αναπόφευκτο τέλος της γραμμής, το θάνατο, κι επειδή είναι οδυνηρό να συνειδητοποιούμε όσο περνούν τα χρόνια ότι η γραμμή δεν έχει και καμιά σπουδαία σημασία. Αντίθετα, οι στιγμές, τα 'τώρα' μπορούν να μας δώσουν τόση ευτυχία που καμιά φορά μπορεί να κρατήσει κι έναν αιώνα, όπως συνέβαινε μ' ένα χαμόγελο της Φισούν όταν πρωτάρχισα να πηγαίνω στο Τσουκούρτζουμα για φαγητό τα βράδια. Ήξερα από την αρχή ότι πήγαινα στους Κεσκίν για να μαζέψω τόση ευτυχία που μπορεί να κρατούσε για όλη την υπόλοιπη ζωή μου, και γι' αυτόν το λόγο, για να κρύψω αυτές τις ευτυχισμένες στιγμές, σούφρωνα από το σπίτι τους διάφορα αντικείμενα, μικρά και μεγάλα, πράγματα που είχε αγγίξει η Φισούν.

Να σας φέρω κι ένα παράδειγμα από τον εαυτό μου: μόλις βλέπω αυτό το λεπτό ρολογάκι μάρκας Μπιούρεν, που η Φισούν άρχισε να το φοράει τον Απρίλιο του 1982, θυμάμαι, κάποια στιγμή που δεν μας έβλεπαν η μητέρα κι ο πατέρας της (ο άντρας της ο Φερντίναντ, δεν ήταν στο σπίτι), να το βγάζω από το κουτί του, που δεν υπάρχει πια, και να της το κάνω δώρο στα γενέθλιά της όταν έκλεισε τα είκοσι πέντε, εκείνη να με φιλάει στο μάγουλο πίσω από την ανοιχτή πόρτα της κουζίνας και να δείχνει ευτυχισμένη, στο τραπέζι που καθίσαμε όλοι για φαγητό... το ρολόι... Ευτυχία για μένα είναι να μπορώ να ξαναζώ μια αξέχαστη στιγμή όπως αυτή» (ibid:430-441).

Ο χρόνος, αυτή η φυσική και μεταφυσική έννοια, με παρελθούσες, παρούσες και μέλλουσες προεκτάσεις, ο σύνδεσμός μας με την πραγματικότητα, με το εδώ και τώρα, ο δήμιος των αναμνήσεων και μηχανισμός αυτοκυριαρχίας και επίγνωσης, αποτυπώνεται σε αυτό το αντικείμενο. Η αναφορά του Παμούκ τόσο στο ρολόι καρπού όσο και στο ρολόι τοίχου επιτρέπει αναπόδραστα τη μεταφορά μας στον κόσμο του ρολογιού του καρπού του Baudrillard. Ο χρόνος, διαρκώς παρών και εξοντωτικά περιοριστικός, υφαίνει τον ιστό της κυριαρχίας του γύρω από το υποκείμενο. Το υποκείμενο αρχίζει να συλλέγει τον χρόνο

υποκαθιστώντας τον. Η αίσθηση περί εγκλωβισμού στο εφήμερο αρχίζει να ξεθωριάζει χάρη στην προοπτική της διαχρονικότητας μέσω του συλλέγειν.

Το υποκείμενο αντικειμενοποιεί την παρουσία του μέσω της συλλογής υλικών μαρτυριών και προσπαθεί να ευτυχήσει αναθυμούμενο. Την απουσία του αντικειμένου του πόθου του Κεμάλ, απουσία οριστική μετά τον θάνατο της Φισούν, αναπληρώνει η υπερπαρουσία των αντικειμένων. Η, εν δυνάμει, αθανασία των αντικειμένων έρχεται να καλύψει το κενό του θανάτου (κυριολεκτικού και μεταφορικού) του υποκειμένου.

«Μόλις έμπαινα στο διαμέρισμα, πήγαινα εκεί όπου υπήρχε ένα φλιτζάνι του τσαγιού, ένα ξεχασμένο κοκαλάκι, ένας χάρακας, μια χτένα, μια γόμα, ένα στίλο διαρκείας, αντικείμενα που μου θύμιζαν πόσο όμορφα ήταν όταν καθόμασταν δίπλα δίπλα, ή έψαχνα να βρω ανάμεσα στα παλιά κι άχρηστα πράγματα που είχε μεταφέρει εκεί η μητέρα μου κάτι που είχε πιάσει η Φισούν, το είχε αγγίξει κι αυτό είχε κρατήσει τη μυρωδιά της. Μεγάλωνα τη συλλογή μου αφήνοντας να ζωντανέψουν μπροστά στα μάτια μου η μία μετά την άλλη οι αναμνήσεις που ήταν συνδεδεμένες με αυτά» (ibid:279).

Πραγματικό και φαντασιακό συμμαχούν προς άγραν της αχρονικής ευτυχίας, ή-μάλλον- της μεταμόρφωσης του υποκειμένου που ζει και ξαναζεί μέσα από τα αντικείμενα.

«Άλλωστε δεν συμφωνείτε ότι σκοπός του μυθιστορήματος και του μουσείου είναι να διηγηθούμε τις αναμνήσεις μας με ειλικρίνεια και να γίνει η ευτυχία μας ευτυχία

και των άλλων;» (Παμούκ 2009:519)

Δ. Περί αντικειμένου στο μουσείο

Ι. Το Μουσείο της Αθωότητας

α. Η συλλογή των αντικειμένων

Το *Μουσείο της Αθωότητας* είναι μυθιστόρημα και μουσείο. Είναι ένα λογοτεχνικό-μουσειακό αφήγημα. Ήδη από τη δεκαετία του '90 ο Ορχάν Παμούκ είχε συλλάβει την ιδέα της συγγραφής του βιβλίου και της ταυτόχρονης μουσειακής του ανα-παράστασης και για αυτό το λόγο ξεκίνησε να συλλέγει αντικείμενα που του άρεσαν από παλαιοπωλεία και σπίτια φίλων. Σταδιακά άρχισε να διαμορφώνεται και η ερωτική ιστορία του Κεμάλ και της Φισούν. Εάν του άρεσε ένα αντικείμενο που έβλεπε σε ένα παλαιοπωλείο, το αγόραζε και το περιέγραφε στο βιβλίο.²¹ Τα αντικείμενα καθόρισαν τη φύση και τη ροή της αφήγησης. Αναφέρει χαρακτηριστικά σε μία συνέντευξη για τη συλλογή του:

«Ο πρωταγωνιστής μου είναι βαθιά ερωτευμένος-θα έλεγα ξεμυαλισμένος- με τη Φισούν· έχει βιώσει απίστευτη ευτυχία. Τώρα, προκειμένου να διατηρήσει-ή να ξαναζήσει- αυτή την ευτυχία, έρχεται κοντά της και συλλέγει αντικείμενα που του θυμίζουν αυτές τις στιγμές. Πιστεύω πραγματικά ότι συλλέγουμε αντικείμενα επειδή μας κάνουν να θυμόμαστε τις ευχάριστες στιγμές μας».²²

Πρόκειται για ένα λογοτεχνικό έργο που παρήχθη από τη μουσειακή συλλογή και για ένα μουσείο και κομμάτι εννοιολογικής τέχνης, που παρήχθη από το λογοτεχνικό αφήγημα. Επιθυμία του συγγραφέα ήταν να συμπέσει η κυκλοφορία του βιβλίου με τα εγκαίνια του μουσείου. Δεν κατέστη εφικτό. Το μυθιστόρημα κυκλοφόρησε το 2008 ενώ το μουσείο άνοιξε το 2012.

Ο ήρωας και αφηγητής του μυθιστορήματος, Κεμάλ, όπως και ο ίδιος ο συγγραφέας, είναι μανιώδεις συλλέκτες.²³ Αυτό το πάθος για συλλογή, καθώς και ο πόθος για δημοσιότητα

²¹ Πληροφορίες από ιστοχώρο Μουσείου Αθωότητας, <http://en.masumiyetmuzesi.org/page/frequentlyaskedquestions>

²² Ορχάν Παμούκ, “Spiegel Interview with Orhan Pamuk”, *Spiegel Online International*

²³ Ο Παμούκ αφιερώνει το ογδοηκοστό κεφάλαιό του στους συλλέκτες, διαχωρίζοντάς τους σε δύο μεγάλες κατηγορίες, τους «Αλαζόνες», στους οποίους κατατάσσει τους Δυτικούς, που

και μονιμότητα που συνοδεύει το πάθος αυτό, συνιστά τον κυριότερο συνδετικό ιστό μεταξύ μυθιστορήματος και μουσείου. Ο πρωταγωνιστής συλλέγει από υπερηφάνεια. Το παρακάτω απόσπασμα είναι αντιπροσωπευτικό:

«Με το μουσείο μου θέλω να μάθω όχι μόνο στον τούρκικο λαό, αλλά και στους λαούς όλου του κόσμου, να είμαστε περήφανοι για τη ζωή που ζούμε. Ταξίδεψα, είδα: ενώ οι Δυτικοί είναι περήφανοι γι' αυτό που είναι, η πλειονότητα του κόσμου ζει στην ντροπή. Αν εκθέσουμε σ' ένα μουσείο όσα μας κάνουν να ντρεπόμαστε στη ζωή μας, αυτά αμέσως θα μετατραπούν σε πράγματα για τα οποία είμαστε περήφανοι» (Παμούκ 2009:782-783).

Ο Ορχάν συνάντησε τον Κεμάλ ή ο Κεμάλ συνάντησε τον Ορχάν; Μάλλον τα αντικείμενα τους έφεραν σε επαφή.

β. Το μουσείο. Ο γρόνος.

Στον ιστοχώρο του μουσείου της Αθωότητας ο Ορχάν Παμούκ έχει αναρτήσει το δικό του μανιφέστο για τα μουσεία.²⁴ Μεταξύ άλλων αναφέρει ότι τα μεγάλα μουσεία, τα εθνικά σύμβολα, όπως χαρακτηριστικά τα ονομάζει, προβάλλουν την ιστορία του έθνους ως σημαντικότερη από την ιστορία των υποκειμένων. Μόνο μέσα από την έκθεση των ατομικών ιστοριών των υποκειμένων είναι εφικτή η έκθεση των ριζών της ανθρωπότητας.

Τα μουσεία πρέπει να γίνουν μικρότερα, ατομικότερα και φθηνότερα. Τα αντικείμενα πρέπει να μένουν μέσα στα σπίτια τους και να εκτεθούν στον φυσικό τους χώρο. Το μέλλον των μουσείων βρίσκεται μέσα στα σπίτια μας.

Ο αναγνώστης νιώθει διαβάζοντας ότι περιδιαβαίνει τα δωμάτια του μουσείου. Στον χώρο του μουσείου υπάρχουν ογδόντα τρεις ενότητες αντικειμένων, όσες ακριβώς και οι ενότητες του μυθιστορήματος.

«Μην τύχει και ξεχάσετε, Ορχάν μπέη, ότι η λογική του μουσείου μου είναι από οποιοδήποτε σημείο του εκθεσιακού χώρου να φαίνονται όλα, όλη η συλλογή, όλες οι προθήκες, τα πάντα, έλεγε ο Κεμάλ μπέης. Έπειδή από κάθε γωνιά, την ίδια στιγμή θα φαίνονται όλα τα εκθέματα, δηλαδή όλη μου η ιστορία, ο επισκέπτης του μουσείου μου θα ξεχνάει το Χρόνο. Αυτή είναι η μεγαλύτερη παρηγοριά στη ζωή. Στα μουσεία, που το χτίσιμό τους το υπαγόρευσε η καρδιά, στα καλοστημένα ποιητικά μουσεία, βρίσκουμε παρηγοριά όχι επειδή βλέπουμε μπροστά μας τα παλιά έπιπλα που αγαπάμε, αλλά επειδή εκεί μέσα χάνεται ο Χρόνος... Σίγουρα οι αναγνώστες θα θελήσουν-όπως κι εσείς- να επισκεφθούν το μουσείο για

υπερηφανεύονται για τη συλλογή τους και την δείχνουν σε όλους και τους «Ντροπαλούς», που έχουν την τάση να κρύβουν ό,τι συλλέγουν (Παμούκ 2009:761)

²⁴ Πληροφορίες από ιστοχώρο Μουσείου Αθωότητας, <http://en.masumiyetmuzesi.org/page/a-modest-manifesto-for-museums>

να δουν τα μαλλιά της Φισούν, τα φορέματά της. Στο τέλος του βιβλίου, παρακαλώ να βάλετε κι ένα χάρτη, ώστε οι επισκέπτες μας να βρουν περπατώντας στα σοκάκια της Ιστανμπούλ το μουσείο μου. Όσοι ξέρουν την ιστορία μας με τη Φισούν, όταν περπατάνε στα σοκάκια, όταν κοιτάζουν τα τοπία της πόλης, οπωσδήποτε θα τη θυμούνται όπως τη θυμόμουν κι εγώ. Για τους αναγνώστες του βιβλίου, η είσοδος την πρώτη φορά να είναι ελεύθερη. Το πιο σωστό είναι να βάλουμε κι ένα εισιτήριο στο βιβλίο» (Παμούκ 2009:784-785).



Εικόνα 3, Η παρηγοριά των αντικειμένων (ενότητα και προθήκη 28)

Τι είναι, λοιπόν, το *Μουσείο της Αθωότητας*; Βιβλίο ή μουσείο; Όπως επισημαίνει σε συνέντευξή του ο συγγραφέας:

«Το μουσείο δεν είναι μία εικονογράφηση του μυθιστορήματος και το μυθιστόρημα δεν είναι μία επεξήγηση του μουσείου. Είναι ίσως δύο αναπαραστάσεις μίας μοναδικής ιστορίας».²⁵

Το Μουσείο είναι η χωρική αποτύπωση της χρονικής αφήγησης. Με άλλα λόγια, όλα όσα περιγράφει ο Παμούκ και καλύπτουν το χρονικό διάστημα από τη δεκαετία του '70 μέχρι τις αρχές του 2000, την ερωτική, δηλαδή, ιστορία όπως τη διηγείται ο Κεμάλ μέσα από τα αντικείμενα, ενσωματώνονται σε μία ιδιαίτερη αφήγηση εντός του μουσειακού χώρου.

²⁵ Ορχάν Παμούκ, “Winning the Nobel Prize Made Everything Political”, *Deutsche Welle*
<http://www.dw.com/en/orhan-pamuk-winning-the-nobel-prize-made-everything-political/a-3621369>

γ. Πραγματικό και φανταστικό. Ο γώρος.

Η έκθεση ενός χρηστικού αντικειμένου, όπως ο τρίφτης κυδωνιού στον οποίο αναφερθήκαμε προηγουμένως, σε έναν μουσειακό χώρο αποτελεί από μόνο του ένα ιδιαίτερο μουσειολογικό ζήτημα. Εδώ θα διερωτηθούμε γύρω από την κατακρήμνιση ή μη της φαντασίας του αναγνώστη όταν αντικρίζει τον τρίφτη, που περιέγραφε ο συγγραφέας με τόση γλαφυρότητα στις σελίδες του βιβλίου του, να στέκει ολοζώντανος μπροστά του. Το πραγματικό και το φανταστικό συγκρούονται. Μάλλον όχι· τα αντικείμενα ξαναζούν και μέσα από αυτά τα υποκείμενα ξαναζούν. Στα υποκείμενα συμπεριλαμβάνουμε όχι μόνο τους ήρωες του μυθιστορήματος, αλλά και τους αναγνώστες και θεατές του μουσείου. Τα αντικείμενα γίνονται σύμβολα και αναγιγνώσκονται.

Το ίδιο το σπίτι της Φισούν, το σπίτι από όπου περισυνέλεξε ο Κεμάλ τον μεγάλο όγκο των αντικειμένων του, στέγασε τη μουσειακή συλλογή. Το σπίτι μεταμορφώνεται σε μουσειακό κέλυφος ως επιστέγασμα μιας λογοτεχνικής αφήγησης. Το σπίτι στο Τσουκούρτζουμα μεταμορφώνεται σε μουσειακό αντικείμενο.



Ο Παμούκ, λοιπόν, κατασκευάζει τρεις τρόπους χωρικής ύπαρξης: τον χώρο του γραπτού κειμένου, τον εικονικό χώρο που πλάθεται στο μυαλό του αναγνώστη και τον χώρο του μουσείου (Allmer 2009:169). Οι τρεις αυτοί χώροι μιλούν μέσα από τα αντικείμενα στο μυαλό του αναγνώστη-επισκέπτη.

Τα όρια μεταξύ πραγματικού και φαντασιακού είναι δυσδιάκριτα, όπως και τα όρια μεταξύ επιδρώντος υποκειμένου και επιδρώντος αντικειμένου. Οι ίδιοι οι χαρακτήρες του μυθιστορήματος αμφιρρέπουν μεταξύ πραγματικού και φαντασιακού χωροχρόνου. Ο αρχιτέκτονας του μουσείου, λόγου χάρη, Ιχσάν Μπιλγκίν, αναφέρεται δύο φορές στις σελίδες του βιβλίου. Χρήζει ιδιαίτερης αναφοράς το γεγονός ότι ο Παμούκ προσέλαβε τον Μπιλγκίν το 1999, πολύ καιρό πριν γράψει το βιβλίο (Allmer 2009:165). Πρόκειται ίσως για την πρώτη φορά που ένα αρχιτεκτονικό σχέδιο μορφοποιεί μία λογοτεχνική αφήγηση. Πώς, όμως, θα αποτυπωθεί η 'έκφρασις', δηλαδή θα φανερωθεί η εικόνα σε λέξεις; Πώς θα αποδοθεί εύγλωττα το φαντασιακό που μας αποκαλύφθηκε στις σελίδες του μυθιστορήματος; (Hanks 2012:22). Όπως έχουμε καταστήσει ήδη σαφές δεν μας αφορούν τα όρια αυτά που επιβάλλουν τη δυϊστική, και κατά τούτο αντιμαχόμενη, ερμηνεία των πραγμάτων. Αυτό που μας αφορά είναι η παράλληλη και συνδυαστική ανάγνωσή τους. Το φαντασιακό μπορεί να ιδωθεί ως αντικατοπτρισμός της πραγματικότητας, μίας πραγματικότητας που διαρκώς επανευρίσκεται.

II. Αντικείμενο και υποκείμενο στο μουσείο μοντέρνας τέχνης

a. Το εννοιολογικό αντικείμενο

Μπορούν να διακριθούν τρεις φάσεις ενός μουσειακού αντικειμένου: η μηχανική, το στάδιο, δηλαδή, της κίνησης του αντικειμένου από την κατασκευή του στην ένταξή του ως τμήμα μιας μουσειακής συλλογής, η συλλεκτική, η ζωή του, δηλαδή, εντός της συλλογής και, τέλος, η εμπειρική, η σχέση του, δηλαδή, με το εκάστοτε υποκείμενο και η αλληλεπίδραση που δημιουργείται (Alberti 2005:561).

Ως αναπόσπαστο κομμάτι μιας μουσειακής συλλογής, το αντικείμενο υπόκειται σε νέες και διαφορετικές ερμηνείες. Καθίσταται υποκείμενο πολυσημίας. Η πολυσημία του αυτή καθορίζεται από τον χρόνο, τον τόπο αλλά και τα μάτια που το κοιτούν. Το αρχικό συγκείμενο αναδιαμορφώνεται διαρκώς (Stocking 1985:4). Μολονότι από πραγματιστικής πλευράς το αντικείμενο δεν έχει φωνή, κατ' ουσίαν μιλάει με τόσες φωνές, όσες και οι ζωές

των ανθρώπων που το κοιτούν. Κανένα υποκείμενο και κανένα αντικείμενο δεν έχει μία μόνο φωνή και μία μόνο ζωή. Τοποθετώντας, λοιπόν, το αντικείμενο σε ένα εννοιολογικό πλαίσιο επιτυγχάνεται η εμπάθεια, υπό την έννοια της αρχικής σημασίας της λέξης, δηλαδή η ενσυναίσθηση.²⁶

Το αντικείμενο, και δη το αντικείμενο τέχνης, αποκτά το νόημα που ο καλλιτέχνης, αρχικώς, ή και ο επιμελητής της έκθεσης, εν συνεχεία, επέλεξε να του αποδώσει. Με αφορμή τον Duchamp και το έργο του *Fountain*, στο οποίο έχουμε ήδη αναφερθεί, θα ασχοληθούμε στο σημείο αυτό με την απόπειρα θολώματος των ορίων μεταξύ τέχνης και ζωής. Ο καλλιτέχνης προβάλλεται ως ικανός να μεταμορφώσει το χρηστικό αντικείμενο σε έργο τέχνης με ένα του άγγιγμα, με τη συνειδητή παραδοχή του. Ο εννοιολογικός χειρισμός του υλικού αντικειμένου από τον καλλιτέχνη αρκεί για να αποτελέσει το χρηστικό αυτό αντικείμενο παράδειγμα μιας συλλογικής θεωρίας τέχνης. Η ενσωμάτωση του αντικειμένου στη θεωρία αυτή, η οποία έχει διαμορφωθεί σε δεδομένα χωροχρονικά συμφραζόμενα, διευκολύνει τον θεατή να αντιληφθεί και να αποδεχθεί το αντικείμενο που έχει μπροστά του ως έργο τέχνης (Freeland 2005:53). Πρέπει ο θεατής να στηριχτεί σε ένα οικείο θεσμοθετημένο πλαίσιο αναφοράς, ως υποκείμενο ενός ευρύτερου κοινωνικού συστήματος, για να μπορέσει στη συνέχεια να αποτινάξει από πάνω του τα δεσμά της οικειότητας και να υιοθετήσει ένα δεκτικό στο ανοίκειο βλέμμα.

β. Ο θεατής-επισκέπτης

«... Η γλώσσα δεν μπορεί να λειτουργήσει κανονικά εκτός εάν υπάρχουν τουλάχιστον δύο ομιλητές αυτής. Όταν απομένει ένας μόνο ομιλητής η γλώσσα μπορεί να θεωρηθεί νεκρή» (Sturtevant 1947:3).²⁷

Χωρίς έναν δεύτερο, έστω, ομιλητή δεν υπάρχει γλώσσα. Χωρίς έναν δεύτερο, έστω, θεατή-πέραν του καλλιτέχνη που θεάται το έργο του, υπάρχει τέχνη; Χωρίς θεατή-παρατηρητή υπάρχει μουσείο; Υπάρχει ένα κοινωνικό δίκτυο άρρηκτα συνδεδεμένο και εξαρτώμενο. Οποιοσδήποτε τριγμός δημιουργεί κενά, χωρικά και νοητικά.

Το κοινό, δηλαδή το σύνολο των θεατών, είναι *sine qua non* στοιχείο για τη λειτουργία ενός μουσείου. Η έκθεση σε χώρο κενό από θεατές μοιάζει με ζωή που δεν βιώθηκε, εάν λάβουμε ως δεδομένο ότι η ζωή συντίθεται από εμπειρίες. Ένα έργο τέχνης

²⁶ Πρόκειται για την ανάγνωση μιας έκφρασης δια μέσου ενός συναισθήματος που εισδύει στο αντικείμενο έως ταύτισεως μαζί του (Einfühlung), Robert Vischer (1873), Theodor Lipps (1903), Wilhelm Worringer (1908).

²⁷ On-line στη διεύθυνση <https://archive.org/stream/introductiontoli032816mbp#page/n17/mode/2up>, προσπέλαση 15/4/2016

δίχως μάτια να το κοιτάζουν παραμένει ένα νεκρό έργο τέχνης. Το αντιληπτικό πλαίσιο που προσδιορίζει ο εκάστοτε θεατής είναι η ζωογόνος δύναμη του έργου. Είναι, λοιπόν, θέμα πρόσληψης του έργου. Το κοινό παράγει το νόημα του έργου τέχνης μετεγγράφοντάς το διαρκώς όσο αλλάζουν τα μάτια που το κοιτούν ή το κοινό αρκείται στο να ανασύρει ήδη υπάρχοντα νοήματα; Ό,τι κι αν συμβαίνει το μουσείο χρειάζεται το κοινό του.

Το μουσείο από άψυχος χώρος έκθεσης και παθητικός καταπιστευματοδόχος έργων τέχνης πρέπει να μετατραπεί σε έμπυχο ενεργό αντικείμενο φέρον πληθώρα αντιφατικών οπτικών και νοητικών εμπειριών. Καθώς περνούν τα χρόνια, τα μουσεία και οι αίθουσες τέχνης εγκαταλείπουν σταδιακά –αν και όχι εξ ολοκλήρου- τον διδακτικό τους χαρακτήρα και μετατρέπονται-αν μη τι άλλο αρκετά από αυτά- σε εμπειρικούς τόπους. Τα λόγια των επιμελητών αρχίζουν και λιγοστεύουν. Τώρα μιλάει η ματιά και ο λόγος του θεατή (Sutton 2003:47).

Είτε γνώστης της τέχνης είτε μη, ο επισκέπτης-θεατής-παρατηρητής προσκαλείται από το μουσείο σε μία εμπειρία. Από το μουσείο-θεματοφύλακα, το μουσείο-σχολείο και το μουσείο-μνημείο περάσαμε στην πρόταση του «ανοιχτού μουσείου» του Pontus Hulten, που σήμαινε: «... χώρο όπου οι καλλιτέχνες συναντούν το κοινό τους και όπου το ίδιο το κοινό γίνεται δημιουργός» (Hulten 1977:52). Οι καλλιτέχνες, ή, ορθότερα, συγκεκριμένοι καλλιτέχνες έρχονται στο προσκήνιο και συνδιαλέγονται με το κοινό. Από την υπερφόρτωση πληροφοριών περάσαμε σιγά-σιγά στην απόλυτη λιτότητα και την απλή παρουσίαση των έργων τέχνης. Τώρα ο θεατής (προ)καλείται να ανακαλύψει μόνος του την εμπειρία, χωρίς μεσάζοντες επαΐοντες, παρά μόνον τον ίδιο τον καλλιτέχνη που μιλάει μέσω του έργου του.

Συνοψίζοντας την προβληματική γύρω από το έργο *Fountain* θα λέγαμε ότι κατ' αρχήν, το αντικείμενο αντικαταστάθηκε από μία φωτογραφία, ο Duchamp ξαναβαφτίστηκε R. Mutt, τον λόγο πήραν ο Stieglitz και η Louise Norton (δεν εκφράστηκε ποτέ ο ίδιος ο Duchamp στο “The Blind Man”) και ο θεατής που περιμένει να δει το έργο στην έκθεση το γνωρίζει μέσα από τη φωτογραφία του. Ο αρχικός, λοιπόν, αναγνώστης του περιοδικού και θεατής του έργου μένει να αναρωτιέται για την αυθεντικότητα της *Κρήνης-ουρητηρίου* μιας και το όνομα του Marcel Duchamp δεν αναφερόταν πουθενά. Ο κατοπινός θεατής του έργου, στα μουσεία και τις αίθουσες τέχνης του κόσμου, μένει να αναρωτιέται εάν το έργο τελικώς πρέπει να αποδοθεί στο Duchamp ή σε αυτούς που κατά καιρούς αποφάσισαν να το αναπαραγάγουν και εάν, πέρα και πάνω από όλα, η αξία αποδίδεται στο έργο ή στην πιστή αναπαραγωγή του. Και υπάρχει και ο άλλος θεατής,

«...ο μεταθανάτιος θεατής, γιατί ο σύγχρονος θεατής δεν έχει καμία αξία, κατά τη γνώμη μου. Έχει μία ελάχιστη αξία σε σύγκριση με αυτό που επιβάλλουν οι μεταγενέστεροι και επιτρέπει σε ορισμένα πράγματα να επιζήσουν, στο Λούβρο παραδείγματος χάρη» (Duchamp 1989:144).

Ανακινείται διαρκώς το ζήτημα εάν είναι ή δεν είναι τέχνη. Όμως, αυτό θεωρούμε πως είναι ένα καθαρό ουτοπικό και, εν πολλοίς, ανεδαφικό ερώτημα. Εάν η τέχνη είναι οι συλλογισμοί γύρω από το αντικείμενο και όχι το ίδιο το αντικείμενο, τότε ο Marcel Duchamp έχει φέρει εις πέρας την αποστολή του. Έκανε τον θεατή να δει πέρα από οποιονδήποτε αισθητικό κανόνα επιβάλλουν οι διαρκώς μεταβαλλόμενες τάσεις και ρεύματα της ιστορίας της τέχνης και να κοιτάξει με άχρονο και άτοπο βλέμμα την *Κρήνη-ουρητήριο*.

Η τέχνη γίνεται μία διαρκώς εξελισσόμενη και δημιουργική διαδικασία και ο τελικός αποδέκτης αυτής είναι πάντα «ένας άνθρωπος χωρίς ιστορία, χωρίς βιογραφία, χωρίς ψυχολογία» (Barthes 1988:143). Αυτός ο άνθρωπος γεννιέται όταν το έργο φεύγει από τα χέρια του δημιουργού.

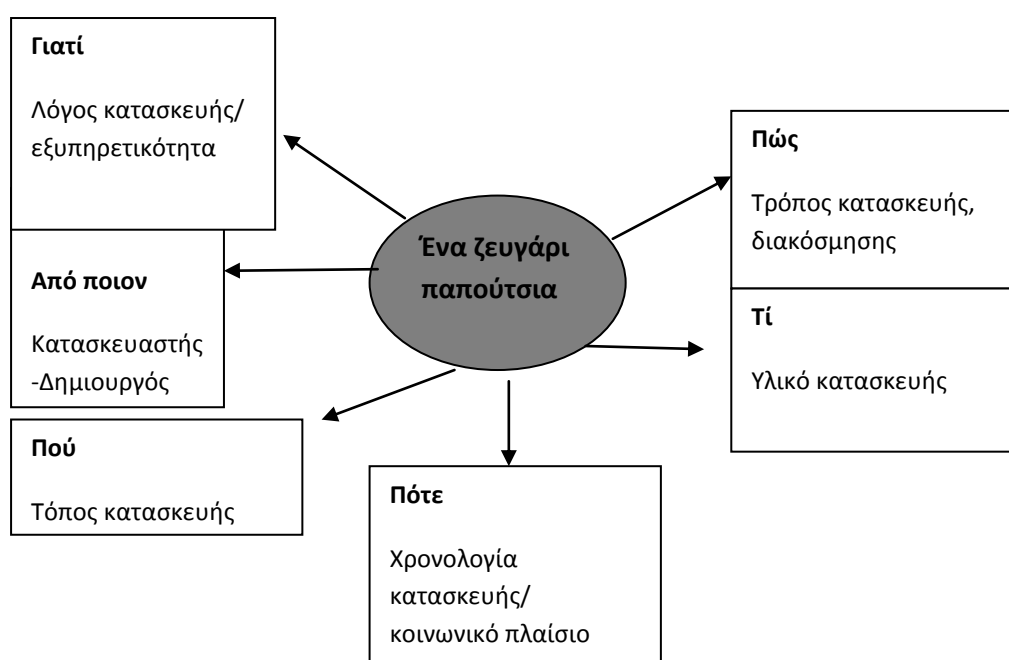
III. Μουσείο-Λογία. Μουσείο-Γραφία.

α. Η παρουσία του αντικειμένου

Σύμφωνα με το μοντέλο ανάλυσης αντικειμένων που προτείνει η Pearce και παρατίθεται παρακάτω, το αντικείμενο, ως φορέας πολλαπλών και πολυεπίπεδων βιογραφιών, πρέπει να ερευνάται βάσει του υλικού, της ιστορίας, του περιβάλλοντος και της σημασίας του (Pearce 2002:374).



Αναφερόμαστε στο εν λόγω μοντέλο όχι ως οδηγό μεθοδολογικής ανάλυσης, αλλά ως απόδειξη των όσων έχουν ειπωθεί περί παράλληλων βίων υποκειμένου και αντικειμένου. Μόνο απαντώντας στις ερωτήσεις πώς, τι, πότε, πού, από ποιον και γιατί είμαστε σε θέση να κατανοήσουμε την πολυσημία του αντικειμένου και να αντιληφθούμε ότι το συμπέρασμά μας είναι ένα μόνο από τα πολλά συμπεράσματα που θα μπορούσε να εξαγάγει κάποιος. Δείτε, για παράδειγμα, τον νοητικό χάρτη που ακολουθεί με θέμα ένα ζευγάρι παπούτσια που εκτίθεται (εν δυνάμει) σε έναν μουσειακό χώρο.



Θέσαμε τις ερωτήσεις που έπρεπε, πήραμε τις απαντήσεις που οι επιμελητές του μουσείου ήθελαν να μας δώσουν, συνδυάσαμε τις ιδέες μας με τις ιδέες και τις αξίες των οργανωτών της έκθεσης, οδηγηθήκαμε σε κάποια πορίσματα. Τα πλέον ουσιώδη, ωστόσο, συμπεράσματα είναι αυτά που προκύπτουν από τη συναισθηματική και τη διανοητική εμπλοκή του θεατή-επισκέπτη. Το αντικείμενο δύναται να ιδωθεί ως εξελικτική διαδικασία και όχι ως μία σταθερή οντότητα μορφοποιημένης ύλης (De Silvey 2006:324). Με τον τρόπο αυτό αναδεικνύεται η υλική παρουσία. Κάθε αντικείμενο, σε κάθε φάση της ζωής του, έχει να αφηγηθεί μία ιστορία (Swift 1999:16). Η πρόκληση στην οποία εμείς ως επισκέπτες του μουσείου καλούμαστε να απαντήσουμε είναι να ανακαλύψουμε τις κρυμμένες ιστορίες του αντικειμένου, αυτά που δεν μας λένε.

β. Η μετωνυμία της παρουσίας

Σύμφωνα με τον Γερμανό φιλόσοφο της ιστορίας, Eelco Runia, παρουσία είναι

«να 'είσαι σε επαφή'-είτε κυριολεκτικώς είτε μεταφορικώς- με ανθρώπους, πράγματα, γεγονότα και συναισθήματα που σε έκαναν το πρόσωπο που είσαι. Είναι να έχεις μία ανάσα ζωής που ανασαίνει μέσα σ' αυτό που έχει γίνει ρουτίνα και στερεότυπο- είναι να αντιλαμβάνεσαι πλήρως τα πράγματα αντί να τα παίρνεις ως δεδομένα» (Runia 2006:5).

Το ερευνητικό ενδιαφέρον του Runia επικεντρώνεται στην υποστασιοποίηση του παρελθόντος στο παρόν και τη δική μας αντίδραση απέναντι σε αυτή την παρουσία. Πιστεύει στην ουσία της παρουσίας θεωρώντας την το ίδιο απαραίτητη με την σημασία, το νόημα. Καθώς ο άνθρωπος ζει ταυτοχρόνως τόσο στο παρελθόν (το φορτίο που κουβαλάμε, οι μνήμες και οι αναμνήσεις μας) όσο και στο παρόν (το σημείο που ζούμε το τώρα), και οι δύο χρονικές περιόδους γίνονται παρόν, κατά μία έννοια (ibid: 8). Αναφέρει συγκεκριμένα:

«... είμαστε εντελώς αμετάβλητοι, μα κι εντελώς διαφορετικοί από το πρόσωπο που ήμασταν... το παρελθόν μας- παρότι ανεπανόρθωτα φευγαλέο- μπορεί να είναι περισσότερο πραγματικό από τον κόσμο στον οποίο κατοικούμε» (ibid: 6).

Η παρουσία, κατά τον Runia, σχετίζεται με αυτήν την ασυνέχεια. Μολονότι δεν είμαι ο ίδιος άνθρωπος, ή μάλλον επειδή είμαι ένας άλλος ίδιος, ζω το παρελθόν μέσα στο παρόν μου. Επομένως συνεχίζω, όντας ταυτοχρόνως παρών και απών, σε μία χρονική ασυνέχεια.

Τα μουσεία, ωστόσο, στηρίζονται σε μία αφηγηματική συνέχεια της ιστορίας τους. Πώς συνυπάρχουν η ζωντανή παρουσία του παρελθόντος και η αμετάβλητη μεταβλητότητα του ανθρώπινου όντος; Ο Runia θεωρεί ότι δεν θα πρέπει να εκκινούμε από το παρελθόν αλλά από το παρόν, αντιμετωπίζοντας την ιστορία ως μία εξελικτική διαδικασία και όχι ως «κάτι ανεπανόρθωτα φευγαλέο». Υπό αυτό το πρίσμα η συνέχεια και η ασυνέχεια δεν θεωρούνται έννοιες χρονικά αποκλίνουσες και ιστορικά φορτισμένες αλλά όμορες και χωρικά συνυφασμένες. Ίδανικός, κατά τον Runia, τρόπος να συλλάβουμε αυτή τη διαπλοκή της συνέχειας με την ασυνέχεια και να αντιληφθούμε την ανάγκη της παρουσίας είναι η μετωνυμία.

Η μετωνυμία μπορεί να αποδειχθεί ένα ιδιαίτερος χρήσιμο μουσειολογικό εργαλείο. Η μετωνυμική παρουσία της απουσίας επιτρέπει την συναισθηματική ταύτιση. Η έκθεση ενός καθημερινού αντικειμένου μπορεί να προκαλέσει μία συναισθηματική πρόσληψη. Τα ζευγάρια παπουτσιών των θυμάτων που είχαν κατασχεθεί από τους Ναζί, επί παραδείγματι, όταν εκτίθεται στα μουσεία Ολοκαυτώματος αρκούν για να προκαλέσουν ενσυναίσθηση. Έτσι μπορεί να αντιμετωπιστεί η παρουσία του παρελθόντος ως μουσειακή εμπειρία.

«Σίγουρα η δύναμη των πραγμάτων έχει σχέση με τις αναμνήσεις που έχουν συγκεντρωθεί μέσα τους, αλλά και με τα παιχνίδια της ικανότητάς μας να φανταζόμαστε και να θυμόμαστε» (Παμούκ 2009:497).

Δεν κοιτάζουμε απλώς ένα αντικείμενο σε μία προθήκη, αλλά διαβάζουμε τη σημασία του, δινόμαστε με το αντικείμενο και το προσλαμβάνουμε μέσω των αισθήσεών μας (Messham-Muir 2005:6). Η αντίληψη του θεατή χαρακτηρίζεται ως συγκειμενική, εξαρτώμενη άμεσα από τα προσωπικά, φυσικά και κοινωνικά συμφραζόμενα. Η εμπειρία του επισκέπτη πρέπει να ιδωθεί ως ολιστική εμπειρία (Falk & Dierking 1998:83).

γ. Το οράν/ Ζητήματα εμπειρίας

Η αισθητηριακή πρόσληψη προηγείται της αρθρωμένης φραστικής διατύπωσης (Witcomb 2007:30). Ο θεατής αισθάνεται κάτι και μετά μορφοποιούνται οι λέξεις γύρω από αυτό. Η όραση παίζει ενεργό ρόλο στη νοηματοδότηση των μουσειακών αντικειμένων. Ο επισκέπτης βλέπει κι έχοντας στη φαρέτρα του ποικίλες όσες οπτικές γωνίες ερμηνεύει την υλική πραγματικότητα που εκτίθεται μπροστά του. Το μάτι του επισκέπτη αντανακλά προσωπικές ανάγκες, προκαταλήψεις, στερεότυπα, φαντασιώσεις (Lehn, Heath & Hindmarsh 2001:189). Το αντικείμενο γίνεται υποκειμενικό ζήτημα. Ο επισκέπτης εν-σωματώνει το αντικείμενο. Το ίδιο του το σώμα γίνεται ο αποδέκτης του μηνύματος (Heath and Lehn 2004:60).

Η όραση, η αντίληψη και η υποκειμενική ερμηνεία εμπλέκονται στο μουσειολογικό διάλογο με απώτερο σκοπό την επίτευξη μιας αισθητικής εμπειρίας (Kesner 2006:4).

«Το αντικείμενο υπάρχει μόνο όταν αποκτά νόημα από κάποιον που αντιδρά σε αυτό. Αυτός ο κάποιος, ο νοηματοδότης, υπάρχει μόνο ως κοινωνικό ον, καθώς βρίσκεται τον περισσότερο καιρό σε μία διαδικασία αλληλεπίδρασης. Η ισορροπία διατηρείται από το ίδιο το αντικείμενο, με το απτό και πραγματικό του περιεχόμενο. Υπάρχει κοινή συναίνεση σε κάθε κοινωνία για τη φύση των αντικειμένων. Η πράξη της ερμηνείας εμπλέκεται σε μία σχέση με τούτη τη συναίνεση. Εδώ ακριβώς έγκειται η διαλεκτική βάση της θέασης. Η ανάγκη της διασάφησης μας δίνει τη δυνατότητα να αναδείξουμε αυτό που ενυπάρχει στο αντικείμενο και αυτό που ενυπάρχει σε μας. Πρόκειται για μία περίπλοκη δυναμική κίνηση, που ξεδιπλώνεται με το πέρασμα του χρόνου, για τη χρήση της ερμηνευτικής φαντασίας με την οποία δίνουμε σχήμα και μορφή στον εαυτό μας» (Pearce 2002:303).

Το οράν συνιστά ερμηνευτική πρακτική εντός του μουσειακού χώρου και ανάγεται σε ποιητικό σύνδεσμο μεταξύ του υποκειμένου και του αντικειμένου.

δ. Η αφήγηση

«Εάν τα μουσεία είναι όπως οι βιβλιοθήκες, τότε τα αντικείμενα είναι όπως τα βιβλία και οι επισκέπτες καλούνται να τα ξεφυλλίσουν. Το αντικείμενο είναι όπως ένα κείμενο διότι μπορεί να είναι μία αναπαράσταση μία σειράς παρόμοιων αντικειμένων, διαθέσιμων προς θέαση, συζήτηση και ανάλυση. Η μπορεί να μιλάμε για ένα μοναδικό αντικείμενο, ιερό, τρομακτικό, πολύτιμο ή περίεργο» (Paris 2002:223).

Τα μουσεία και τα μυθιστορήματα έχουν κάποια κοινά στοιχεία. Κατ' αρχήν προσφέρουν κόσμους σε μικρογραφία προς ανάγνωση και θέαση. Επίσης, επιτρέπουν στον αποδέκτη να μετακινηθεί χωροχρονικά (Morris 2012:6-8).

Είναι ευρέως διαδεδομένη τα τελευταία χρόνια η σημειολογική προσέγγιση του μουσείου ως κειμένου, ως γραπτού αντι-κειμένου το οποίο 'γράφεται' από τον δημιουργό του, 'αναγιγνώσκεται' από τους επισκέπτες και προσφέρεται για πλήθος ερμηνειών (Μούλιου και Μπούνια 1999:57). Ανακαλύπτουμε και απολαμβάνουμε νέες πτυχές του ίδιου μας του εαυτού με τις λέξεις και τα αντικείμενα να υψώνουν διαρκώς τον καθρέφτη της παρουσίας μπροστά στα μάτια μας. Αυτή η παρουσία, όμως, είμαστε εμείς οι ίδιοι.

Ένα χρηστικό αντικείμενο, όπως ένα φλιτζάνι, μπαίνει μέσα στο μουσείο και αυτομάτως το αντιμετωπίζουμε ως κάτι διαφορετικό. Όπως είπαμε και προηγουμένως, είναι θέμα συνειδητής επιλογής. Ως μουσειακό πλέον αντικείμενο, το φλιτζάνι αυτό καταλαμβάνει έναν άλλον μεταμορφωμένο, εικονικό χώρο (Hein 2000:59), έναν χώρο που συνδιαμορφώνεται και από τον θεατή. Δεν νοείται κείμενο χωρίς αναγνώστη, δεν νοείται μουσειακό αντικείμενο χωρίς θεατή, δεν νοείται διάλογος χωρίς δύο ομιλητές.

«Τα αντικείμενα, όλες εκείνες οι αλατιέρες, τα σκυλάκια, οι δαχτυλήθρες, τα μολύβια, τα κοκαλάκια, τα σταχτοδοχεία, είχαν έναν τρόπο να μεταναστεύουν, ίδια με τους πελαργούς που κάθε χρόνο περνούσαν δύο φορές πάνω από την Ιστανμπούλ, ν' απλώνονται σε όλο τον κόσμο... Κάποιοι γεμίζοντας το σπίτι τους με πράγματα, προς το τέλος της ζωής τους το μετατρέπουν σε μουσείο. Εγώ προσπαθούσα, ένα σπίτι που είχε μετατραπεί σε μουσείο να το κάνω πάλι σπίτι μου, με το κρεβάτι, το δωμάτιο και την παρουσία μου... Πραγματικά μουσεία είναι τα μέρη όπου ο Χρόνος μετατρέπεται σε Χώρο» (Παμούκ 2009:770-772).

Τα αντικείμενα είναι τα alter egos μας, κατά την Pearce, τα οποία, όπως ακριβώς κι εμείς, λειτουργούν μεταξύ του υλικού κόσμου του χώρου και του χρόνου. Η φυσική ύπαρξη των αντικειμένων και το σώμα των υποκειμένων κατασκευάζουν δύο παράλληλους κόσμους που δεν μπορούν να νοηθούν ανεξάρτητα (Pearce 1998:238). Οι αλληλεπικαλυπτόμενοι αυτοί κόσμοι κατοικούν ένα από σύμπαν. Η μουσειολογική πρόκληση είναι πώς 'συγγράφεται' μία ιστορία.

IV. Το αθώ μουσείο

α. Εμπειρία θανάτου

«...Ένα κείμενο είναι καμωμένο από πολλαπλές γραφές, προερχόμενες από κάμποσες ‘κουλτούρες’, και οι οποίες αρχίζουν, μεταξύ τους, έναν διάλογο, μία παρωδία, μία αμφισβήτηση. Υπάρχει όμως ένας χώρος όπου η πολλαπλότητα αυτή συναθροίζεται, και ο χώρος αυτός δεν είναι ο συγγραφέας, όπως έλεγαν ως τώρα, είναι ο αναγνώστης... η γέννηση του αναγνώστη πρέπει να εξαγορασθεί με τον θάνατο του συγγραφέα» (Barthes 1988:143).

Ο συγγραφέας απομακρύνεται από το δημιούργημά του και το αφήνει να ταξιδέψει κι αυτό περνάει από χρόνους, χώρους, συστήνεται σε κόσμους, γράφεται και ξαναγράφεται. Δημιουργείται ένα παλίμψηστο γραφών κι ο συγγραφέας μένει να αναρωτιέται ποια είναι η αρχική. Καμία δεν είναι η αρχική διότι δεν υπήρξε ποτέ αρχική. Από τη στιγμή που γραφόταν η ίδια η γραφή αμφισβητούσε τη μοναδική φύση της. Άρα ποιος μιλά; Ο δημιουργός, το έργο, ο αποδέκτης;

Αν στη θέση του συγγραφέα τοποθετήσουμε έναν οποιονδήποτε καλλιτέχνη θα αλλάξει αυτή η σχέση του με το δημιούργημα του; Ένας ζωγραφικός πίνακας ή μία εγκατάσταση αυτονομηματοδοτούνται ή λειτουργούν μόνα εντός του ερμηνευτικού πλαισίου που τους αποδίδει ο εκάστοτε θεατής; Ο καλλιτέχνης παραδίδει τελειωμένη φύση και προσδοκά την επανεκκίνησή της σε όποιο χρόνο, με όποιο τρόπο. Ο τόπος μπορεί να είναι το μουσείο. Την ώρα που αντικρίζουμε έναν πίνακα ή μία εγκατάσταση βιώνουμε μία εμπειρία πολυαισθητηριακή· βλέπουμε, αγγίζουμε(ενίοτε), προσπαθούμε να μυρίσουμε τα χρώματα και τα υλικά, ακούμε τους γύρω, ακούμε την μύχια φωνή μας, γευόμαστε την επαφή με το ανεξερεύνητο, μα, κυρίως, αισθανόμαστε και συνδέουμε συνειρμικώς ενθυμούμενοι.

Κατά την επίσκεψή μας σε ένα μουσείο, και δη μουσείο μοντέρνας τέχνης, αναζητούμε απελπισμένα έναν ξεναγό ή έστω έναν γραπτό οδηγό για να μας κατατοπίσει σχετικά με τη ματιά του καλλιτέχνη. Νιώθουμε χαμένοι εάν δεν γνωρίζουμε επακριβώς τις προθέσεις δημιουργίας και οπτικής ανάγνωσής του. Είναι, αλήθεια, τόσο απαραίτητο; Πάρτε, για παράδειγμα, τον εαυτό σας. Παίρνετε την πλαστελίνη και φτιάχνετε μία γάτα. Μπορεί εσείς να θέλατε να δηλώσετε την ιδιότητά της ως εφτάψυχης οντότητας και άρα της αιώνιας ζωής και της αθανασίας. Μπορεί να μην είχατε τίποτα κατά νου και να θέλατε απλώς να καλύψετε κάποιες ώρες ανίας. Η γάτα σας εκτίθεται. Όσοι τη βλέπουν σκέφτονται γιατί να ζωγράφισης μία γάτα, τι ήθελες να δείξεις, εάν η ευαισθησία σου υπερχειλίζει αυτή την περίοδο, εάν αποκρύπτεται ένα συμπαραδηλωτικό νόημα και τόσα άλλα. Τι μετράει, λοιπόν; Η δική σου κρίση ή οι πολλές και διαφορετικές αποκρίσεις που πεθαίνουν τη στιγμή που γεννιούνται οι επόμενες;

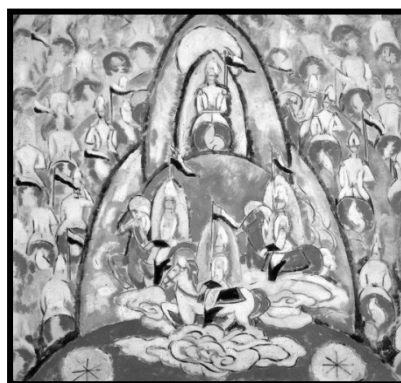
Ο Danto αναφέρθηκε στην εποχή μετά το θάνατο της τέχνης. Δεν υποστήριξε, βεβαίως, ότι η τέχνη θα πεθάνει αλλά ότι θα ανέλθει στο σημείο ενός φιλοσοφικού αυτοστοχασμού (Danto 1997:14). Σε αυτή την περίοδο, την οποία διανύουμε μέχρι σήμερα, ένα οποιοδήποτε αντικείμενο μπορεί να νοηθεί ως έργο τέχνης εφόσον ‘νομιμοποιηθεί’ ως τέχνη. Η εννοιολογική τέχνη είχε ήδη δείξει το δρόμο προς αυτή την κατεύθυνση. Απέδειξε πως δεν είναι αναγκαία η ύπαρξη ενός χειροπιαστού οπτικού αντικειμένου για να εκληφθεί κάτι ως έργο οπτικής τέχνης. Οτιδήποτε μπορεί να είναι τέχνη αρκεί να στραφεί κάποιος από την εμπειρία των αισθήσεων στην σκέψη του.

Κάνοντας μνεία και για τα σύγχρονα μουσεία, ο Arthur Danto, δεν παραλείπει να διακρίνει δύο σημαντικές φάσεις που καταδεικνύουν τη στροφή στην εννοιολογική σκέψη του θεατή-επισκέπτη. Αρχικώς τα μουσεία ενδιαφέρονταν για την οπτική ομορφιά του αντικειμένου και την πνευματική αλήθεια αυτού. Μέσω της υπεροχής του όμορφου αυτού αντικειμένου τα μουσεία σφυρηλατούσαν την αυτογνωσία και την εθνική ταυτότητα του υποκειμένου ισχυροποιώντας τη θέση του εντός του κοινωνικού γίνεσθαι (Kaplan 1996:9). Η επόμενη φάση των μουσείων έχει πλέον αποδεχθεί το γεγονός ότι τα αντικείμενα μέσα στα μουσεία είναι αυτοδύναμα και μιλούν από μόνα τους δίχως την παραμικρή διαμεσολάβηση. Ο θάνατος της τέχνης, λοιπόν, έχει ήδη επέλθει. Από την εποχή της αισθητικής υπεροχής του αντικειμένου και τη μετάδοση αυτής της αφήγησης έχουμε περάσει στον αρραγή δεσμό ζωής και τέχνης με την συνεπαγόμενη κατακρήμνιση των τυπολατρικών κανόνων που διείπαν τους μουσειακούς χώρους. Η μεγάλη αφήγηση παραχωρεί τη θέση στις μικρές, καθημερινές αφηγήσεις (Danto 1998:128).

Ο ίδιος ο Duchamp, το 1962, γράφει στον Hans Richter:

«Όταν ανακάλυψα τα ready-mades, σκέφτηκα να αποθαρρύνω την αισθητική... Τους πέταξα ένα ουρητήριο στα πρόσωπά τους ως πρόκληση, και τώρα το θαυμάζουν για την αισθητική του ομορφιά» (Danto 1997:84).

Όποια κι αν είναι η άποψη του καλλιτέχνη ή των διαφόρων κριτικών και μελετητών του έργου, τον πρώτο λόγο τον έχει η κρίση του θεατή. Η γνώση αυτή, όπως προειπώθηκε, προήλθε από την φωτογραφία του Alfred Stieglitz. Ο ίδιος ο φωτογράφος μάλιστα επέλεξε ως φόντο για τη φωτογραφία του *Fountain* έναν πίνακα του Marsden Hartley, ονόματι *Οι πολεμιστές* τονίζοντας τη φόρμα του Βούδα (εικ.6).



Εικόνα 6, Marsden Hartley, *The Warriors*, 1913

Η επιλογή του συγκεκριμένου πίνακα έγινε για λόγους φόρμας και μόνο, μιας και υπάρχει μία συμμετρική συνοχή της φόρμας και στα δύο έργα κατά τη γνώμη του φωτογράφου.

Γιατί είναι τόσο σημαντική η γνώση του έργου και η διάχυση αυτής μέσω μια φωτογραφίας; Διότι η έννοια της καλλιτεχνικής παραγωγής επανανοηματοδοτείται τώρα και επανεξετάζεται ως λειτουργία αναπαραγωγής. Η αξία, λοιπόν, που αποδίδεται στο έργο κατ' ουσίαν δεν αποδίδεται στο έργο καθ' εαυτό, μιας και το αρχικό χάθηκε, όπως είπαμε αλλά στην αρχική του φωτογραφική τεκμηρίωση.

Το αρχικό, λοιπόν, έργο, δηλαδή το μόνο καταγεγραμμένο αντίγραφο αυτού οδηγεί στην αναπαραγωγή αντιγράφων που καθίστανται τώρα καταγεγραμμένα αρχικά έργα. Ένα αντικείμενο καθημερινής χρήσης γίνεται τώρα αντικείμενο μαζικής παραγωγής, δηλώνοντας, ή ίσως στηλιτεύοντας με την συναίνεση του Duchamp, ξεκάθαρα την βιομηχανοποιημένη παραγωγή στον κόσμο της τέχνης. Ένα αντικείμενο βιομηχανικής παραγωγής γίνεται έργο τέχνης, το έργο τέχνης φωτογραφίζεται, παράγονται αντίγραφα βασισμένα στη φωτογραφία του έργου για να δημιουργηθούν νέα έργα τέχνης που θα στηρίζονται στην πιστή αναπαραγωγή του αρχικού. Εάν αυτή δεν είναι αλυσίδα βιομηχανικής παραγωγής, τότε τι είναι;

Η διαδικασία της αναπαραγωγής αυτής μας φέρνει στο νου την άποψη του Benjamin περί παρακμής της αύρας του έργου τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητας.

«Ορίζουμε την αύρα ως το ανεπανάληπτο όραμα ενός χώρου που φαίνεται μακρινός, όσο κοντινός κι αν είναι... Η απογύμνωση του αντικειμένου απ' το περιβλημά του, η διάλυση της αύρας, αποτελούν τη σημειολογία μιας αισθητηριακής αντίληψης, της οποίας το αίσθημα για το ομοειδές στον κόσμο έχει αυξηθεί σε τέτοιο βαθμό που μπορεί, χάρη στην αναπαραγωγή, να αποσπάσει αυτό το στοιχείο του ομοειδούς ακόμα κι απ' το ανεπανάληπτο» (Benjamin 1978:17).

Μολονότι η αναπαραγωγή ενός έργου τέχνης συνεπάγεται την απώλεια της αύρας του, ενθαρρύνει, ωστόσο, την εκ νέου ενεργοποίηση του αντικειμένου ή της ιδέας πίσω από το αντικείμενο (Mattravers 2007:27). Η αύρα αποτελεί ένα φαινόμενο κατά το οποίο «κάτι τι μακρινό χρονικά εμφανίζεται μέσα από κάποιο προσκείμενο αντικείμενο» (Μάρας 2011:41). Έστω κι εάν αυτό το χωροχρονικό πλέγμα καταλύεται, επανευρίσκεται διαρκώς ο στιγμιαίος χρόνος της μικρής αφήγησης, της αφήγησης του υποκειμένου.

Η ζωή κάθε έργου τέχνης είναι γεμάτη από θανάτους και αναστάσεις. Κάθε αλλαγή σημαίνει και θάνατο. Ο Marcel Duchamp τόνιζε, καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του, την παρουσία του δια της απουσίας του, σαν να απέφευγε το βλέμμα του θεατή, ή μάλλον, σαν να έδινε προβάδισμα στο βλέμμα του θεατή, σαν να ήταν το μόνο που μετρούσε για εκείνον.

Αντικείμενο, αντι-κείμενο, υποκείμενο, υπο-κείμενο, αντίγραφο, αντί-γραφο και πολλές άλλες λέξεις που τονίζουν τη δυϊστική σκέψη. Μα, στ' αλήθεια, τι νόημα έχει αυτή η αντιπαράθεση; Το αντικείμενο επέλεξε το υποκείμενο ή το αντίστροφο; Αυτό που μας αφορά

είναι ότι όλα υπόκεινται στην ιδέα της μεταμόρφωσης. Ο διάλογος θα συνεχίζεται επ' άπειρον.

β. Μεταμόρφωση

«Η δημιουργία κάθε μεγάλης τέχνης δεν μπορεί να διαχωριστεί από μια μεταμόρφωση του βλέμματος, που δεν ανήκει στον τομέα της όρασης αλλά της προσοχής, ούτε και από ένα είδος προβολής πάνω στο έργο που οδηγεί τον θεατή να αναγνωρίσει σ' αυτό ό,τι προσδοκά» (Malraux 2007:186).

Το αντικείμενο ως υλικός μάρτυρας της πραγματικότητας και μόνο δεν ενδιαφέρει τον επισκέπτη του μουσείου εμπειριών. Περί αυτού πρόκειται η εποχή των μουσείων ως αποθηκών αντικειμένων και ξεθωριασμένων σκέψεων πρέπει να παρέλθει (Spalding 2002:167). Αυτό που ενεργοποιεί τη σκέψη του επισκέπτη και στο οποίο (πρέπει να) προσβλέπουν οι επιμελητές των μουσείων είναι η συμμετοχική εμπειρία (Pheby 2010:84). Απώτερος στόχος είναι να δημιουργηθούν μουσεία μικρών αφηγήσεων, μουσεία που θα ενθαρρύνουν το φαντασιακό, μουσεία ποιητικά (Cuno2004:73).

«Τα μουσεία, 1. Δεν είναι για να πηγαίνουμε βόλτες, είναι για να τα 'ζούμε', να τα νιώθουμε όταν είμαστε εκεί, 2. Αποτελούνται από συλλογές που είναι η ψυχή αυτών που νιώθουμε, 3. Όταν οι συλλογές φεύγουν, τα μουσεία δεν είναι παρά εκθεσιακοί χώροι» (Παμούκ 2009:793-794).

Ο Κεμάλ ήθελε να παγώσει τον χρόνο μέσα στο μουσείο του, να ξαναζήσει μέσα από τα αντικείμενα τη ζωή που δεν πρόλαβε να ζήσει. Ο επισκέπτης προσκαλείται να ξαναδιαβάσει την ιστορία της ζωής του μέσα στο μουσείο. Αρχίζουν να μπλέκονται οι ρόλοι: συγγραφέας-αναγνώστης, σελίδες-προθήκες, θάνατος-ζωή· όλα γίνονται ξανά. Αυτό που μένει είναι το αντικείμενο που μας έδειξε το δρόμο. Δεν είναι αθώο το αντικείμενο.

«Σας παρακαλώ, τελειώστε πια το βιβλίο, και γράψτε ότι ένα ένα όλα τα εκθέματα στις προθήκες πρέπει να φωτίζονται, μ' ένα φως που θα βγαίνει από κάπου μέσα από τις προθήκες, ανάλογο με το βαθμό του ενδιαφέροντός μου γι' αυτά. Όσο οι επισκέπτες του μουσείου μου θα κοιτάζουν τα εκθέματα, θα νιώθουν σεβασμό για τον έρωτά μας, θα προσθέτουν στον έρωτά μας και τις δικές τους αναμνήσεις... Το μουσείο μου είναι όλη μας η ζωή με τη Φισούν· όλα όσα ζήσαμε μαζί κι όλα όσα σας έχω διηγηθεί είναι αλήθεια, Ορχάν μπέη. Ίσως ορισμένα πράγματα δεν είναι απόλυτα σαφή στους αναγνώστες, στους επισκέπτες του μουσείου, επειδή σας έχω διηγηθεί με απόλυτη ειλικρίνεια την ιστορία μου, τη ζωή μου, αλλά ούτε εγώ ο ίδιος ξέρω κατά πόσο την έχω καταλάβει. Αυτό ας προσπαθήσουν να το

αναλύσουν οι μελλοντικοί επιστήμονες με τα άρθρα τους στο περιοδικό του μουσείου μου, την Αθωότητα» (Παμούκ 2009:790-792).

Η μεταμόρφωση έγινε. Η πόρτα είναι ανοιχτή, μπορείτε να εισέλθετε.



Εικόνα 7, Το εισιτήριο

E. Συμπεράσματα/ Σχόλια

Τα πρόσωπα φτιάχνουν και χρησιμοποιούν πράγματα. Τα πράγματα φτιάχνουν πρόσωπα (Tilley 2006:4). Είμαστε ψυχολογικώς ανάπηροι χωρίς την παρουσία των αντικειμένων. Δημιουργούν ένα οικείο δίκτυ ασφαλείας, δίχως το οποίο δυσκολευόμαστε να τοποθετηθούμε χωροχρονικά και να σκεφτούμε. Μέσα από αυτά αντικειμενοποιούμε την παρουσία μας και σταθεροποιούμε το εγώ μας. Στέκονται δίπλα μας, κινούνται παράλληλα, τα βλέπουμε και τους μιλάμε, μας βλέπουν και μας μιλούν. Η ζωή μας συμπλέκεται με τις ζωές τους και μας οδηγούν σε μία αέναη κυκλική διαδρομή. Κι αν είμαστε θνητοί, στο σταυροδρόμι επαφής χώρου και χρόνου, στην αναγνώριση του πράγματος, οσμιζόμαστε την αθανασία, ευχόμενοι να την γευτούμε.

Μιλήσαμε για το κείμενο και το αντι-κείμενο, την συνύπαρξη πραγματικού και φαντασιακού, την εικόνα που προσλαμβάνει το μάτι και το μάτι του νου μας αλλά και την στρωματοποιημένη εμπειρία, δηλαδή την μνήμη. Η εννοιολογική τέχνη συνέπλευσε με το εννοιολογικό αντικείμενο εντός του λογο-τεχνικού και του μουσειο-λογικού πλαισίου. Το αντικείμενο πήρε το λόγο.

Σύμφωνα με την αισθητική θεωρία της πρόσληψης κατά Jauss, ο ορίζοντας προσδοκιών μεταβάλλεται από εποχή σε εποχή και αναβαθμίζεται ο ρόλος του αναγνώστη-θεατή. Για να συνεχίσει ένα έργο να ασκεί επιρροή πρέπει να κατορθώσει να κεντρίσει το ενδιαφέρον των μεταγενεστέρων. Το έργο υπερβαίνει τον δημιουργό του, ταξιδεύει στον χώρο και τον χρόνο και ακολουθεί τη δική του ζωή (Φουντουλάκη 1998:19). Από το 1917 έως σήμερα έχουν περάσει πολλά χρόνια κι όμως το έργο που ποτέ δεν γνώρισε το κοινό, η *Κρήνη-ουρητήριο*, μιας και ό,τι είδε ο θεατής είναι η φωτογραφία και αντίγραφα του έργου, εξακολουθεί να εγείρει πληθώρα προβληματισμών, αντιδράσεων, μα κυρίως σκέψης γύρω από τη σημασία του. Το έργο τέχνης του Duchamp προκαλεί μέσα στο μουσείο μία εννοιολογική εμπειρία, απλώς και μόνο με την παρουσία του. Άλλωστε αυτή είναι και η πρόκληση για τα μουσεία μοντέρνας τέχνης του παρόντος και του μέλλοντος. Δίχως να απαρνηθούν τον παιδευτικό τους χαρακτήρα, να διαμορφώσουν για τον θεατή τις συνθήκες εκείνες που θα του εξασφαλίσουν μία ενδιαφέρουσα ανακαλυπτική εμπειρία. Η τέχνη πρέπει να κοιτάζει τον θεατή κι ο θεατής την τέχνη. Είναι διπολικό το προϊόν, όπως είπε κι ο Duchamp. Εάν αποδυναμωθεί το ένα από τα δύο μέλη, και στην συγκεκριμένη περίπτωση, ο θεατής εντός του μουσείου, τότε δεν υφίσταται προϊόν, μιλώντας με όρους βιομηχανικής παραγωγής.

Στόχος του Ορχάν Παμούκ ήταν να δημιουργήσει ένα φυσικό μουσείο που θα εγείρει το φαντασιακό εντός του πραγματικού κόσμου των υλικών αντικειμένων. Τα λίγα χρόνια ζωής του δείχνουν να το έχει πετύχει. Ο αρχικός δισταγμός περί κατάλυσης του κόσμου της

ετεροτοπίας στον οποίο η γραφή του Παμουκ μας εισήγαγε, κάμφθηκε όταν αντιληφθήκαμε ότι το μουσείο της Αθωότητας δεν είναι παρά η χωρική αποτύπωση της χρονικής αφήγησης των συναισθηματικών αντικειμένων του βιβλίου. Η υλικότητα του αντικειμένου, το σώμα ως υλικό και το υλικό της γραφής συνθέτουν το υλικό μωσαϊκό του μουσείου. Η μεταμόρφωση του υποκειμένου είναι εφικτή και στους δύο χώρους. Η εικόνα και η λέξη δεν αντιμάχονται, λειτουργούν απλώς ως κατοπτρισμός της ψευδαίσθησης του πραγματικού εαυτού μας.

Ο μεταβλητός χαρακτήρας της υλικής παρουσίας αναζωπυρώνει τις μεταμορφωτικές δυνάμεις της παρακμής και της αναγέννησης. Τα μουσεία επιδίδονται σε μία άοκνη προσπάθεια συλλογής και διατήρησης οποιουδήποτε ψήγματος μνήμης. Ο ίδιος σκοπός θα μπορούσε ίσως να επιτευχθεί και μέσω της καταστροφής. Ο θάνατος του αντικειμένου επιτρέπει το ζωντανέμα άλλων διαδικασιών (De Silvey 2006:324).

Αντί της επιλογής της στάσης (περισυλλογή), προτείνεται η κίνηση μέσω της ανάδειξης του κυκλικού βίου διαμόρφωσης και αποσάθρωσης του αντικειμένου. Η μεγάλη αφήγηση παραχωρεί τη θέση της στις μικρές αφηγήσεις. Με τα παπούτσια που μου δόθηκαν βαδίζω στο δικό μου δρόμο.

Δεν υπάρχει αθώα ματιά. Τα μάτια σου κουβαλούν τις εμπειρίες σου. Δεν υπάρχει αθώο αντικείμενο. Εσύ το επέλεξες και αυτό σε καθορίζει. Το φλιτζάνι που πίνεις τον καφέ σου, το φλιτζάνι που διάλεξε ο δημιουργός να αναγνώσει, το φλιτζάνι που διάλεξε ο επιμελητής να εκθέσει, αυτό το μεταμορφωμένο είναι κεντρίζει την σκέψη σου. Έγινε σύμβολο, το είπαν έργο τέχνης, αλλά εσύ ακόμη προσπαθείς να καταλάβεις. Μην κάνεις τον κόπο. Απλώς σκέψου ένα πράγμα με το οποίο είσαι ψυχολογικά δεμένος. Αυτό το ζευγάρι παπούτσια, ας πούμε. Κάτι σου θυμίζει, έτσι δεν είναι; Ίσως το δρόμο που διέβης ή δεν διέβης ή αυτόν που σε περιμένει. Ναι, ο δρόμος κάπου τελειώνει αλλά θα ξαναζήσω, έτσι δεν είναι; Αυτό σκέφτεσαι. Μην ανησυχείς. Ούτως ή άλλως η αφήγηση κάνει κύκλο γύρω από εσένα.

Δεν υπάρχει αθώα ματιά, δεν υπάρχει αθώο αντικείμενο, δεν υπάρχει αθώο μουσείο. Δεν μας ενδιαφέρει, ωστόσο, η αθωότητα αλλά η παρουσία και η μεταμορφωτική εμπειρία μέσω της συμμετοχής. Τα πάντα γύρω μας, είτε στην ζωή, είτε στον αντικατοπτρισμό αυτής, δηλαδή την τέχνη, είτε στην αναπαράσταση αυτής, δηλαδή το μουσείο, είναι η επιλογή μιας ιδέας. Το υποκείμενο επιλέγει ένα αντικείμενο –ή και αντιστρόφως, το αντικείμενο μεταμορφώνεται και τα υποκείμενο, ως δέκτης αυτή τη φορά, υφίσταται τις συνέπειες της μεταμόρφωσης. Η μεταμόρφωση δεν έχει τέλος. Η ανάγνωση έχει τέλος.

«Θέλω να ξέρουν όλοι ότι έζησα μια πολύ ευτυχισμένη ζωή» (Παμούκ 2009:802)

ΣΤ. Βιβλιογραφία

Βιβλιογραφικές πηγές

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

Αρέντ, Χ., 1986, *Η ανθρώπινη κατάσταση (vita activa)*, μετάφραση Στεφ. Ροζάνη και Γερ. Λυκιαρδόπουλος, εκδ. Γνώση, Αθήνα

Αργκάν, Τζ. Κ., 2011, *Η μοντέρνα τέχνη*, απόδοση Λ. Παπαδημήτρη, εκδ. Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης και Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών Αθήνας, Ηράκλειο

Αριστοτέλης, 1975, *Ηθικά Νικομάχεια*, αρχαίο κείμενο, εισαγωγή, μετάφραση, σημειώσεις: Ανδρ. Δαλέζιος, εκδ. Επιστημονική Εταιρεία των Ελληνικών Γραμμάτων Πάπυρος, Αθήνα

Βόλχαϊμ, Ρ., 2009, *Η τέχνη και τα αντικείμενά της*, επιστ. επιμέλεια, επιλεγόμενα: Π. Πούλος, εκδ. ΑΣΚΤ, Αθήνα

Barthes, R., 1988, *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, μετάφραση Γ. Σπανός, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα

Benjamin, W., 1978, *Δοκίμια για την Τέχνη*, μετάφραση Δ. Κούρτοβικ, εκδ. Κάλβος, Αθήνα

Biggsby, C.W.E., 1972, *Νταντά και Σουρρεαλισμός*, μετάφραση Ε. Μοσχονά, εκδ. Ερμής, Αθήνα

Bourdieu, P., 2011, *Η Διάκριση. Κοινωνική Κριτική της Καλαισθητικής Κρίσης*, μετάφραση Κ. Καψαμπέλη, εκδ. Πατάκη, Αθήνα

Braudel, F., 1995, *Υλικός Πολιτισμός, Καπιταλισμός και Οικονομία (XV^e - XVIII^e αιώνας), Οι δομές της καθημερινής ζωής: Το δυνατό και το αδύνατο (Τόμος Α')*, μετάφραση Αικ. Ασδραγά, εκδ. Μορφωτικό Ινστιτούτο Αγροτικής Τράπεζας, Αθήνα

Γιαλούρη, Ε. (επιμ.), 2012, *Υλικός Πολιτισμός. Η ανθρωπολογία στη χώρα των πραγμάτων*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα

Γκούντμαν, Ν., 2005, *Οι Γλώσσες της Τέχνης*, μετάφραση Π. Βλαγκόπουλος, εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα

Γκούντμαν, Ν., 2013, "Πότε έχουμε τέχνη;" στο Πούλος, Π. (επιστ. επιμέλεια, εισαγωγή), *Έννοιες της τέχνης τον 20^ο αιώνα*, εκδ. ΑΣΚΤ, Αθήνα, σσ. 365-385

Cometti, J. P., Morizot, J., Pouivet, R., 2005, *Ζητήματα Αισθητικής*, μετάφραση Στ. Χρυσικού, επιστ. επιμέλεια και επιλεγόμενα Π. Πούλος, εκδ. Νήσος, Αθήνα

Danto, A. C., 2000, *Η μεταμόρφωση του κοινότοπου. Μια φιλοσοφική θεώρηση της τέχνης*, μετάφραση Μ. Καρρά, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα

Duchamp, M., 1989, *Ο μηχανικός του χαμένου χρόνου. Συζητήσεις με τον Pierre Cabanne*, μετάφραση Λ. Stead-Δασκαλοπούλου, εκδ. Άγρα, Αθήνα

Έκο, Ο., 1988, *Θεωρία Σημειωτικής*, μετάφραση Ε. Καλλιφατίδη, εκδ. Γνώση, Αθήνα

Eco, U., 1992, *Πολιτιστικά Κοιτάσματα*, εκδ. Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη

- Ήγκλετον**, Τ., 1989, *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, μετάφραση Μ. Μαυρωνάς, εκδ. Οδυσσεάς, Αθήνα
- Freeland**, C., 2005, *Μα είναι αυτό τέχνη;*, μετάφραση Μ. Αλμπάνη,, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα
- Gombrich**, E. H., 1995, *Τέχνη και ψευδαίσθηση. Μελέτη για την ψυχολογία της εικαστικής αναπαράστασης*, μετάφραση Α. Παππάς, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα
- Heidegger**, M., 2011, *Νίτσε. Η βούληση για ισχύ ως τέχνη*, μετάφραση Η. Ηλιόπουλος, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα
- Hulten**, P., 1977, *La Centre National d' Art et de Culture Georges Pompidou* στο Serota, N., 1999, *Εμπειρία ή ερμηνεία: το δίλημμα των μουσείων μοντέρνας τέχνης*, μετάφραση Α. Παππά, εκδ. Άγρα, Αθήνα
- Jauss**, H. R., 1995, *Η θεωρία της πρόσληψης. Τρία μελετήματα*, εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια: Μ. Πεχλιβάνος, Αθήνα
- Καντ**, Ι., 1979, *Κριτική του Καθαρού Λόγου*, εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια: Α. Γιανναράς, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα
- Κιντή**, Β., 2011, “Εισαγωγή: Φιλοσοφία και Τέχνη” στο Κιντή, Β. (επιστ. επιμέλεια), *Φιλοσοφία και Τέχνη*, εκδ. Οκτώ, Αθήνα
- Λιάκος**, Α., 2007, *Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία.*, εκδ Πόλις Historia, Αθήνα
- Μάρας**, Κ., 2011, *Ο Φετιχισμός στην τέχνη του εικοστού αιώνα*, εκδ. Futura, Αθήνα
- Malraux**, A., 2007, *Το φανταστικό μουσείο*, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα
- Μούλιου**, Μ. και **Μπούνια**, Αλ., 1999, «Μουσειακές Εκ-θέσεις. Ερμηνευτικές προσεγγίσεις στη μουσειακή θεωρία και πρακτική», *Αρχαιολογία & Τέχνες*, Τ. 70, σσ. 53-58, on-line στη διεύθυνση www.archaiologia.gr/wp-content/uploads/2011/07/70-12.pdf, προσπέλαση 10/5/2016
- Μπαχτίν**, Μ., 1980, *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, μετάφραση Γ. Σπανός, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα
- Μπωντριγιάρ**, Ζ., 2000, *Η καταναλωτική κοινωνία. Οι μύθοι της, οι δομές της*, μετάφραση Β. Τομανάς, εκδ. Νησίδες, Σκόπελος
- Νάκου**, Ε., 2001, *Μουσεία: Εμείς, Τα Πράγματα και ο Πολιτισμός*, εκδ. Νήσος, Αθήνα
- Ντάντο**, Α., 2013, “Ο κόσμος της τέχνης” στο Πούλος, Π. (επιστ. επιμέλεια, εισαγωγή), *Έννοιες της τέχνης τον 20^ο αιώνα*, εκδ. ΑΣΚΤ, Αθήνα, σσ. 333-363
- Ντάρβιν**, Κ., 2007, *Η Καταγωγή των Ειδών*, μετάφραση Α. Πάγκαλος, εκδ. Γκοβόστη, Αθήνα
- Ουίτ**, Λ.Σ., 1967, “Παράγραφοι για την Εννοιολογική Τέχνη” στο Δασκαλοθανάσης, Ν. (επιστ. επιμέλεια, εισαγωγή), 2006, *Από τη μιμητιστική στην εννοιολογική τέχνη. Μια κριτική ανθολογία*, εκδ. ΑΣΚΤ, Αθήνα
- Παμούκ**, Ο., 2009, *Το Μουσείο της Αθωότητας*, μετάφραση Στ. Βρεττού, εκδ. Ωκεανίδα, Αθήνα

- Πλάτων**, 1973, *Ιππίας Μείζων*, μετάφραση Χ. Καρούζος, Ι.Θ. Κακριδής, εκδ. Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών (Ίδρυμα Μιχάλη Τριανταφυλλίδη), Θεσσαλονίκη
- Pearce, S. M.**, 2002, *Μουσεία, αντικείμενα & συλλογές*, επιμέλεια Λ. Γυιόκα, εκδ. Βάνιας, Θεσσαλονίκη
- Στεφανίδης, Μ.**, 1994, *Μια ιστορία της ζωγραφικής. Από το Βυζάντιο στην Αναγέννηση και από τους Ιμπρεσιονιστές στον Πικάσο*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα
- Sartre, J. p.**, 2006, *Τι είναι η λογοτεχνία*, μετάφραση Ε. Τσελέντη, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα
- Saussure, F. De**, 1979, *Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας*, μετάφραση, σχόλια, προλογικό σημείωμα Φ.Δ. Αποστολόπουλος, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα
- Τζαβάρας, Γ.**, 1986, «Εισαγωγή του μεταφραστή» στο Χάιντεγκερ, Μ., *Η προέλευση του έργου τέχνης*, εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια Γ. Τζαβάρας, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα
- Τζάλυ, Σ.**, 1997, *Οι Κώδικες της Διαφήμισης. Ο φετιχισμός και η πολιτική οικονομία του νοήματος στην καταναλωτική κοινωνία*, μετάφραση Η. Τέντε, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα
- Τζιρτζιλιάκης, Γ.**, 1999, “Fuzzy objects” στο *Objecthood 00. Νέες αντιλήψεις για το αντικείμενο*, έκθεση στις γκαλερί ‘John f. Kennedy’ και ‘Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας’ (3-24 Νοεμβρίου 1999), εκδ. Ελληνοαμερικανική Ένωση, Αθήνα
- Tolstoy, L.**, 1994, *Τι είναι Τέχνη*, μετάφραση Β. Τομανάς, εκδ. Printa (β’ έκδοση), Αθήνα
- Φουκώ, Μ.**, 2012, *Η γέννηση της Κλινικής*, μετάφραση Κ. Καψάμπελη, εκδ. Νήσος, Αθήνα
- Φουντουλάκη, Ε.**, 1998, *Επαναφορά στον Greco*, μετάφραση Α. Κυρίμη, εκδ. Βικελαία Βιβλιοθήκη Δήμου Ηρακλείου, Ηράκλειο
- Φραγκόπουλος, Μ.**, 2008, «Η σύγχρονη τέχνη, οι θεσμοί και η κριτική: Αναζητώντας ένα σημείο αναφοράς» στο Δασκαλοθανάσης, Ν. (επιμ.), 2008, *Προσεγγίσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας από την Αναγέννηση έως τις μέρες μας*, Β’ Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης, ΑΣΚΤ, Τομέας Θεωρητικών, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα
- Freud, S.**, 2008, *Τρεις πραγματείες για τη θεωρία της Σεξουαλικότητας*, μετάφραση Β. Νικολούδη, εκδ. Printa, Αθήνα
- Χάιντεγκερ, Μ.**, 1986, *Η προέλευση του έργου τέχνης*, εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια Γ. Τζαβάρας, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

- Alberti**, S.J.M.M., 2005, "Objects and the Museum", *Isis*, Vol.96, No 4 (December 2005), ed. University of Chicago Press on behalf of History of Science Society, pp.559-571, on-line στη διεύθυνση <http://www.jstor.org/stable/10.1086/498593>, προσπέλαση 20/4/2016
- Allmer**, A., 2009, "Orhan Pamuk's 'Museum of Innocence': on architecture, narrative and the art of collecting", *Architectural Research Quarterly*, Vo.13, No 2, pp.163-172, on-line στη διεύθυνση https://www.researchgate.net/publication/231964109_Orhan_Pamuk's_'Museum_of_Innocence'_on_architecture_narrative_and_the_art_of_collecting, προσπέλαση 20/4/2016
- Appadurai**, A., 2006, "The Thing itself", *Public Culture*, Vol. 18, No1, pp.15-21
- Bal**, M., 2003, "Visual essentialism and the object of visual culture", *Journal of Visual Culture*, Vol. 2(1), ed. SAGE Publications, London, Thousand Oaks, CA and New Delhi, pp.5-32
- Bal**, M., 2006, *A Mieke Bal Reader*, ed. University of Chicago Press, Chicago
- Basalla**, G., 1982, "Transformed Utilitarian Objects", *Winterthur Portfolio*, Vol.17, No 4, ed. University of Chicago Press on behalf of th Henry Francis du Pont Winterthur Museum, Inc., Chicago, pp.183-201, on-line στη διεύθυνση <https://www.jstor.org/stable/1180848>, προσπέλαση 20/4/2016
- Baudrillard**, J., 1996, *The System of Objects*, ed. Verso, London
- Baudrillard**, J., 2009, "Subjective discourse or the non-functional system of objects" in Candlin, F. & Guins, R. (eds.), *The Object Reader*, ed. Routledge, Taylor & Francis Group, London and New York, pp.41-65
- Benjamin**, W., 1968, *Illuminations*, ed. and with an introduction by H. Arendt, transl. by H. John, ed. Schocken Books, New York
- Berger**, A. A., 2014, *What Objects mean. An introduction to material culture*, ed. Left Coast Press, Inc., Walnut Creek, California
- Brown**, B., 2006, "Reification, Reanimation, and the American Uncanny", *Critical Inquiry* 32, pp. 175- 207
- Brown**, B., 2010, "Objects, Others, and Us (The Refabrication of Things)", *Critical Inquiry*, Vol.36, No 2, ed. University of Chicago Press, pp.183-217, on-line στη διεύθυνση <https://www.jstor.org/stable/10.1086/648523>, προσπέλαση 20/4/2016
- Camfield**, W. A., 1990, "Marcel Duchamp's *Fountain*: Its History and Aesthetics in the Context of 1917" στο Kuenzli, R., Naumann, F., (eds.), *Marcel Duchamp: Artist of the Century*, ed. Cambridge, Mass: MIT, pp.65-94, on-line στη διεύθυνση <http://faculty.winthrop.edu/stockk/modernism/Camfield%20Fountain%201917.pdf>, προσπέλαση 25/4/2016

- Csikszentmihalyi, M. & Rochberg-Halton, E.**, 1981, *The Meaning of Things. Domestic Symbols and the self*, ed. Cambridge University Press, Cambridge
- Csikszentmihalyi, M. & Robinson, R. E.**, 1990, *The Art of Seeing. An Interpretation of the Aesthetic Encounter*, ed. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, California
- Csikszentmihalyi, M.**, 1993, "Why We Need Things" in Lubar, S. & Kingery, W.D. (eds.), *History from things: Essays on material culture*, ed. Smithsonian University Press, Washington, D.C., pp. 21-29, on-line στη διεύθυνση <https://ilk.media.mit.edu/courses/mas714/fall02/csik-things.pdf>, προσπέλαση 20/4/2016
- Cuno, J.** (ed.), 2004, *Whose Muse? Art Museums and the Public Trust*, with essays by James Cuno, Philippe de Montebello, Glenn D. Lowry, Neil Mac Gregor, John Walsh and James N. Wood, ed. Princeton University Press, Princeton and Oxford
- D' Amico, R.**, 1984, "Text and Context: Derrida and Foucault on Descartes" in Fekete, J. (ed.), 1984, *The Structural Encounter: Reconstructive Encounters with the New French Thought*, Manchester University Press, Manchester
- Dant, T.**, 2006, "Material civilization: things and society", *The British Journal of Sociology*, Vol. 57, Issue 2, ed. Blackwell Publishing Ltd., Oxford, pp.289-308
- Dant, T.**, 2008, "The 'Pragmatics' of Material Interaction", *Journal of Consumer Culture*, Vol. 8 (1), ed. SAGE Publications, London, Los Angeles, New Delhi and Singapore, pp. 11-33
- Danto, A.**, 1997, *After the end of art. Contemporary art and the pale of history*, The A.W.Mellon Lectures in the Fine Arts, 1995, The National Gallery of Art, Washington D.C., Bollingen Series XXXV:44, ed. Princeton University Press, Princeton, New Jersey
- Danto, A.**, 1998, "The End of Art: A Philosophical Defense", *History and Theory*, Vol. 37, No4, ed. Wiley for Wesleyan University, pp.127-143, on-line στη διεύθυνση <http://www.jstor.org/stable/2505400>, προσπέλαση 27/4/2016
- Daston, L.** (ed.), 2004, *Things that Talk. Object Lessons from Art and Science*, ed. Zone Books, New York
- Davey, N.**, 1999, "The Hermeneutics of Seeing" in Heywood and Sandywell, B. (eds.), *Interpreting Visual Culture. Explorations in the Hermeneutics of the Visual*, ed. Routledge, London and New York, pp.3-29
- De Silvey, C.**, 2006, "Observed Decay: Telling Stories with Mutable Things", *Journal of Material Culture*, Vol. 11(3), pp.318-338, on-line στη διεύθυνση <http://mcu.sagepub.com/content/11/3/318.short?rss=1&ssource=mfc>, προσπέλαση 10/5/2016
- Dewey, J.**, 2005, *Art as Experience*, ed. Penguin Group, New York
- Douglas, M. & Isherwood, B.**, 1996, *The world of goods. Towards an anthropology of consumption*, ed. Routledge, London and New York

- Duchamp**, M., 1961, “A propos of ‘Readymades’”, ομιλία Duchamp ως μέλος του συμποσίου “Art of Assemblage” στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης, Οκτώβριος 1961, στο Sanouillet, M. & Peterson, E. (eds.), 1973, *Salt Seller. The writings of Marcel Duchamp*, ed. Oxford University Press, New York, on-line στη διεύθυνση http://courses.ischool.utexas.edu/kimsmith/2009/fall/INF385H/Duchamp_Readymades.pdf, προσπέλαση 25/4/2016
- Ellen**, R., 1988, “Fetishism”, *Man*, New Series, Vol. 23, No 2, ed. Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, pp.213-235, on-line στη διεύθυνση <http://www.jstor.org/stable/2802803>, προσπέλαση 20/4/2016
- Falk**, J.H. & **Dierking**, L. D., 1998, *The Museum Experience*, ed. Whalesback Books, Washington D.C.
- Foucault**, M., 2004, “Texts/Contexts: Of Other Spaces” in Preziosi, D. & Farago, Cl. (eds.) in *Grasping The World. The Idea of Meaning*, ed. Ashgate Publishing Limited, England, pp. 371-379
- Gell**, A., 1998, *Art and Agency. An anthropological Theory*, ed. Clarendon Press, Oxford
- Gosden**, Ch. & **Marshall**, Y., 1999, “The Cultural Biography of Objects”, *World Archaeology*, Vol. 31, No 2, ed. Taylor & Francis Ltd., pp. 169-178, on-line στη διεύθυνση <http://www.jstor.org/stable/125055>, προσπέλαση 20/4/2016
- Grosz**, E., 2009, “The Thing” in Candlin, F. & Guins, R. (eds.), *The Object Reader*, ed. Routledge, Taylor & Francis Group, London and New York, pp. 125-138
- Hanks**, L.H., 2012, “Writing Spatial Stories. Textual Narratives in the museum” in MacLeod, S., Hanks, L.H. and Hale, J. (eds.), *Museum Making. Narratives, architectures, exhibitions*, ed. Routledge, Taylor & Francis Group, London and New York, pp. 21-33
- Harré**, R., 2002, “Material Objects in Social Worlds”, *Theory, Culture & Society*, Vol.19 (5/6), ed. SAGE, London, Thousand Oaks and New Delhi, pp. 23-33
- Heath**, Ch. and **Vom Lehn**, D., 2004, “Configuring Reception. (Dis-) Regarding the ‘Spectator’ in Museums and Galleries”, *Theory, Culture & Society*, Vol. 21 (6), ed. SAGE, London, Thousand Oaks and New Delhi, pp.43-65, on-line στη διεύθυνση http://www.vom-lehn.net/Dirk_vom_Lehn/Publications_files/TCS-Dec2004-Spectator.pdf, προσπέλαση 25/4/2016
- Heidegger**, M., 1971, *Poetry, Language, Thought*, ed. Harper & Row, New York
- Heidegger**, M., 2009, “The Thing” in Candlin, F. & Guins, R. (eds.), *The Object Reader*, ed. Routledge, Taylor & Francis Group, London and New York, pp.113-123
- Hein**, H.S., 2000, *The Museum in Transition. A philosophical perspective*, ed. Smithsonian Books, Washington
- Hooper-Greenhill**, E., 2006, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, ed. Routledge, Taylor & Francis Group, London and New York

Igoe, T., 2011, *Making Things Talk: Practical Methods for Connecting Physical Objects*, ed. O'Reilly Media, Inc., Sebastopol

Ingarden, R., 1985, *Selected Papers in Aesthetics*, ed. The Catholic University of America Press, München

Judovitz, D., 1995, *Unpacking Duchamp. Art in Transit*, ed. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, on-line στη διεύθυνση <http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft3w1005ft;brand=ucpress>,

προσπέλαση 25/4/2016

Kaplan, F. E.S. (ed.), 1996, *Museums and the Making of 'ourselves'. The Role of Objects in National Identity*, ed. Leicester University Press, London and New York

Kesner, L., 2006, "The role of cognitive competence in the art museum experience", *Museum Management and Curatorship*, Vol.21, pp.4-19, on-line στη διεύθυνση www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0260477905001093, προσπέλαση 25/4/2016

Kingery, W. D. (ed.), 1996, *Learning from Things. Method and Theory of Material Culture Studies*, ed. Smithsonian Institution Press, Washington and London

Kopytoff, I., 1986, "The cultural biography of things: commoditization as process" in Appadurai, A. (ed.), *The social life of things. Commodities in cultural perspective*, ed. Cambridge University Press, Great Britain, pp.64-94

Lamarque, P., 2007, "On Perceiving Conceptual Art" in Goldie, P. & Schellekens, E., *Philosophy and Conceptual Art*, ed. Clarendon Press, Oxford, pp.3-16

Margolis, J., 1999, *What, After All, Is a Work of Art?*, ed. The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania

Marx, K., 1990, *Capital* (Vol. I), ed. Penguin Classics, England

Matravers, D., 2007, "The dematerialization of the object" in Goldie, P. & Schellekens, E. (eds.), *Philosophy & Conceptual Art*, ed. Clarendon Press, Oxford, pp.18-31

Mauss, M., 1935, "Techniques of the body", *Journal de psychologie normal et pathologique*, Année XXXII, Paris. Reprinted in Mauss, M., 1968, *Sociologie et Anthropologie*, ed. Presses Universitaires de France, Paris, pp.70-88, on-line στη διεύθυνση [https://www.google.gr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEWj4mLbZ-](https://www.google.gr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEWj4mLbZ-YnMAhUnP5oKHbAD8UQFggeMAA&url=http%3A%2F%2Fmonoskop.org%2Fimages%2Ffc%2Ffc4%2Fmauss_Marcel_1935_1973_Techniques_of_the_Body.pdf&usq=AFQjCNGk)

http://www.monoskop.org/images/2/fc/2fc4/2fmauss_Marcel_1935_1973_Techniques_of_the_Body.pdf&usq=AFQjCNGk

, προσπέλαση 20/4/2016

Merleau-Ponty, M., 2003, *Phenomenology of Perception*, ed. Routledge, London and New York

- Messham-Muir**, Dr. K., 2005, “Affect, Interpretation and Technology”, *Open Museum Journal*, Vol. 7, pp.1-13, on-line στη διεύθυνση http://www.academia.edu/927266/Messham-Muir_Kit_Affect_Interpretation_and_Technology_Open_Museum_Journal_7_2005 , προσπέλαση 20/4/2016
- Mildred**, C. & **Drexler**, A. (intr.), 1966, *The Object transformed*, exhibition at the Museum of Modern Art (28/6/1966 – 21/8/1966) ed. The Museum of Modern Art, New York
- Miller**, D., 1987, *Material Culture and Mass Consumption*, ed. Basil Blackwell Ltd., Oxford
- Miller**, D. (ed.), 2003, *Material Cultures. Why some things matter*, ed. Routledge, Taylor & Francis Group, London and New York
- Morris**, R., 2012, “Imaginary Museums. What mainstream museums can learn from them” in MacLeod, S., Hanks, L.H. and Hale, J. (eds.), *Museum Making. Narratives, architectures, exhibitions*, ed. Routledge, Taylor & Francis Group, London and New York, pp. 5-11
- Paris**, S., G. (ed.), 2002, *Perspectives on object-centered learning in museums*, ed. Lawrence Erlbaum Associates Publishers, London
- Pearce**, S. M., 1998, “Objects in the contemporary construction of personal culture: perspectives relating to gender and socio-economic class”, *Museum Management and Curatorship*, Vol. 17, No 3, pp.223-241, on-line στη διεύθυνση www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0260477999000114, προσπέλαση 10/5/2016
- Pheby**, H., 2010, “Contemporary art. An immaterial practice?” in Dudley, S. H., *Museum Materialities. Objects, Engagements, Interpretations*, ed. Routledge, Taylor & Francis Group, London and New York
- Prown**, J.D., 2001, *Art as evidence. Writings on Art and Material Culture*, ed. Yale University Press, New Haven and London
- Runia**, E., 2006, “Presence”, *History and Theory*, 45 (February 2006), pp.1-29, on-line στη διεύθυνση <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1468-2303.2006.00346.x/epdf>, προσπέλαση 25/4/2016
- Séginger**, G. (ed.), 1997, *De l' objet à l'oeuvre*, ed. Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg
- Söderqvist**, Th. and **Bencard**, A., 2010, “Do Things Talk” in Lehmann-Brauns, S., Sichau, Ch., Trischler, H. (eds.), *The Exhibition as Product and Generator of Scholarship*, ed. Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Max Planck Institute for the History of Science, Preprint 399, Berlin, pp.93-102
- Spalding**, J., 2002, *The Poetic Museum. Reviving Historic Collections*, ed. Prestel, Munich, London, New York
- Stocking**, G. W. Jr. (ed.), 1985, “Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture”, *History of Anthropology*, Vol. 3, ed. The University of Wisconsin Press, Wisconsin, pp.3-14

- Sturtevant**, E. H., 1947, *An introduction to linguistic science*, ed. Yale University Press, USA on-line στη διεύθυνση <https://archive.org/details/introductiontoli032816mbp>, προσπέλαση 25/4/2016
- Sutton**, T., 2003, “How Museums Do Things without Words”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 61, No. 1, pp. 47-52, on-line στη διεύθυνση http://www.jstor.org/stable/1559112?seq=1#page_scan_tab_contents, προσπέλαση 25/4/2016
- Swift**, F., 1999, “Every Object Tells a Story”, *Museum Practice*, Issue 10, pp. 16-19, on-line στη διεύθυνση www.museumsassociation.org/museum-practice/4364, προσπέλαση 10/5/2016
- Tilley**, Ch., 2006, “Objectification” in Tilley, Ch., Keane, W., Küchler, S., Rowlands, M., Spyer, P. (eds.), *Handbook of material culture*, ed. SAGE Publications Ltd., London, Thousand Oaks, New Delhi, pp. 60-73
- Turkle**, Sh., 2007, *Evocative Objects. Things We Think With*, ed. Massachusetts Institute of Technology, United States of America
- Tylor**, E.B., 1974, *Primitive Culture. Researches into the development of Mythology, Philosophy, Religion, Art and Custom* (Vol. II), ed. Gordon Press, New York
- Vom Lehn**, D., **Heath**, Ch. & **Hindmarsh**, J., 2001, “Exhibiting Interaction: Conduct and Collaboration in Museums and Galleries”, *Symbolic Interaction*, Vol. 24, No2, pp.189-216, on-line στη διεύθυνση www.academia.edu/193784/Exhibiting_interaction_conduct_and_collaboration_in_museums_and_galleries, προσπέλαση 25/4/2016
- Warnier**, J. P., 2001, “A Praxeological Approach to Subjectivation in a Material World”, *Journal of Material Culture*, Vol. 6 (1), ed. SAGE Publications, London, Thousand Oaks, CA and New Delhi, pp. 5-24
- Witcomb**, A., 1997, “On the side of the object: an alternative approach to debates about ideas, objects and museums”, *Museum Management and Curatorship*, Vol. 16, No 4, ed. Elsevier Science Ltd., pp. 383-399, on-line στη διεύθυνση <http://dx.doi.org/10.1080/09647779700501604>, προσπέλαση 25/4/2016
- Witcomb**, A., 2007, “‘An Architecture of Rewards’: A New Poetics to Exhibition Design?”, *Museology e-journal*, Issue 4, Department of Cultural Technology and Communication, University of Aegean, Greece, pp. 19-33

Πρόσθετες πηγές

Abramovic, *Cleaning the Mirror*, <http://www.mai-hudson.org/as-one-calendar/2016/3/19/reperformance-marina-abramovic-cleaning-the-mirror-1995>, προσπέλαση 20/4/2016

“The Blind Man”, τεύχος 2, on-line στη διεύθυνση <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/blindman/2/05.htm>, προσπέλαση 25/4/2016

Ιστοχώρος Μουσείου Αθωότητας,
<http://en.masumiyetmuzesi.org/page/frequentlyaskedquestions>,
προσπέλαση 25/4/2016

Μανιφέστο περί μουσείων από ιστοχώρο Μουσείου Αθωότητας,
<http://en.masumiyetmuzesi.org/page/a-modest-manifesto-for-museums>, προσπέλαση 25/4/2016

Ορχάν Παμούκ, “Spiegel Interview with Orhan Pamuk”, *Spiegel Online International*, 16/10/2008, on-line στη διεύθυνση <http://www.spiegel.de/international/europe/spiegel-interview-with-orhan-pamuk-i-m-for-europe-democracy-and-freedom-of-opinion-a-584586.html>, προσπέλαση 25/4/2016

Ορχάν Παμούκ, “Winning the Nobel Prize Made Everything Political”, *Deutsche Welle* <http://www.dw.com/en/orhan-pamuk-winning-the-nobel-prize-made-everything-political/a-3621369>, προσπέλαση 25/4/2016

Z. Πηγές εικόνων

Εξώφυλλο, <http://con.masumiyetmuzesi.org/Press/?Language=ENG>

Εικόνα 1 (σ. 5), Παμούκ 2009:15

Εικόνα 2 (σ. 31), αντίγραφο αρνητικού από το *The Blind Man*, No 2, Μάιος 1917, Philadelphia Museum of Art, The Louise and Walter Arensberg Archives, Camfield 1990:65

Εικόνα 3 (σ. 44), <http://con.masumiyetmuzesi.org/Press/?Language=ENG>

Εικόνες 4 και 5 (σ.45), <http://con.masumiyetmuzesi.org/Press/?Language=ENG>

Εικόνα 6 (σ.55), Regis Collection, Minneapolis, Camfield 1990:77

Εικόνα 7 (σ.58), Παμούκ 2009:785