

ΠΛΕΘΡΟΝ | Πολιτισμική Θεωρία

τίτλος πρωτοτύπου: «The work of representation», στο S. Hall (επιμ.), *Representation: Cultural Representations and signifying practices*, Sage 1997.

© Εκδόσεις Πλέθρον, 2017  
α' έκδοση: Απρίλιος 2017

Για να αγοράσετε το παρόν βιβλίο ή άλλα βιβλία των εκδόσεων Πλέθρον επισκεφθείτε την ιστοσελίδα μας [www.plethronbooks.gr](http://www.plethronbooks.gr)

ΒΙΒΛΙΑ-ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΠΛΕΘΡΟΝ Ε.Ε.

Ασκληπιοῦ 26-28, 106 80, Αθήνα, τηλ.: (210) 36.19.363

Βιβλιοπωλείο: Μασσαλίας 20α, 106 80 Αθήνα,

τηλ.: (210) 36.45.057, fax: (210) 36.41.260

<http://www.plethronbooks.gr>

e-mail: [info@plethronbooks.gr](mailto:info@plethronbooks.gr)

ISBN 978-960-348-283-3

STUART HALL

## ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΗΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ

μετάφραση-επιστημονική επιμέλεια  
Πηνελόπη Πετσίνη

ΠΛΕΘΡΟΝ

## 1.

### Αναπαράσταση, νόημα και γλώσσα

Στο κείμενο αυτό θα επικεντρωθούμε σε μία από τις θεμελιώδεις διαδικασίες του «πολιτισμικού κυκλώματος» (βλ. du Gay, Hall κ.ά. 1997) –τις πρακτικές αναπαράστασης. Σκοπός του κειμένου είναι να εισαγάγει τον αναγνώστη σ' αυτή τη θεματική και να εξηγήσει περί τίνος πρόκειται και γιατί είναι τόσο σημαντική στις πολιτισμικές σπουδές.

Η έννοια της αναπαράστασης έχει καταλάβει ένα νέο και σημαντικό χώρο στις πολιτισμικές σπουδές. Η αναπαράσταση συνδέει το νόημα και τη γλώσσα με τον πολιτισμό. Αλλά τι εννοούμε με αυτό; Πώς σχετίζεται η αναπαράσταση με τον πολιτισμό και τα νοήματα; Μία χρήση του όρου με βάση την κοινή λογική έχει ως εξής: «Αναπαράσταση είναι η χρήση της γλώσσας για να πούμε, σε κάποιον άλλον ή να αναπαραστήσουμε κάτι από τον κόσμο με νόημα». «Αυτό είναι όλο κι όλο;» θα αναρωτηθεί ο αναγνώστης. Κατά κάποιον τρόπο. Η αναπαράσταση *πράγματι είναι* ένα θεμελιώδες τμήμα της διαδικασίας παραγωγής και ανταλλαγής νοήματος. *Πράγματι περιλαμβάνει* τη χρήση της γλώσσας, των συμβόλων και των εικόνων που σημαίνουν ή αναπαριστούν κάτι. Αλλά, όπως θα δούμε σύντομα, αυτή η διαδικασία κάθε άλλο παρά απλή ή ξεκάθαρη είναι.

Πώς συνδέει η αναπαράσταση τον πολιτισμό με τη γλώσσα και τα νοήματα; Για να εξερευνήσουμε αυτή τη σύνδεση θα εξετάσουμε κάποιες θεωρίες για το πώς η γλώσσα χρησιμοποιείται για να αναπαραστήσει τον κόσμο. Θα εστιάσουμε σε τρεις διακριτές θεωρίες:

τη θεωρία της αντανάκλασης, της πρόθεσης και την κονστρουξιονιστική θεωρία.<sup>1</sup> Μήπως η γλώσσα απλά αντανακλά ένα νόημα που ήδη υπάρχει στον κόσμο των αντικειμένων, των ανθρώπων και των γεγονότων (θεωρία της αντανάκλασης); Μήπως η γλώσσα εκφράζει μονάχα αυτό που θέλει να πει ο ομιλητής, συγγραφέας ή ζωγράφος, μονάχα το νόημα που αυτός ή αυτή επιθυμεί να μεταδώσει (θεωρία της πρόθεσης); Ή μήπως το νόημα κατασκευάζεται εντός και μέσω της γλώσσας (κονστρουξιονιστική θεωρία); Θα μάθουμε περισσότερα γι' αυτές τις θεωρίες εντός ολίγου.

Το μεγαλύτερο μέρος του κειμένου ασχολείται με την κονστρουξιονιστική θεωρία καθώς αυτή έχει ασκήσει τη μεγαλύτερη επιρροή στις πολιτισμικές σπουδές προσφάτως. Επιλέξαμε να εξετάσουμε δύο σημαντικές εκδοχές ή μοντέλα της κονστρουξιονιστικής προσέγγισης –τη σημειωτική προσέγγιση, η οποία είναι επηρεασμένη σε μεγάλο βαθμό από τον μεγάλο ελβετό γλωσσολόγο Ferdinand de Saussure, και τη λογοθετική [discursive] προσέγγιση, που αποδίδεται στον γάλλο φιλόσοφο και ιστορικό Michel Foucault. Τα επόμενα κεφάλαια του *Representation: Cultural Representations and signifying practices* θα επανεξετάσουν αυτές τις θεωρίες, μεταξύ άλλων, ώστε ο αναγνώστης να μπορέσει να αποκτήσει την πλήρη εποπτεία τους και να τις εφαρμόσει σε ποικίλους τομείς ανάλυσης. Άλλα κεφάλαια θα εισαγάγουν θεωρητικά υποδείγματα που εφαρμόζουν κονστρουξιονιστικές προσεγγίσεις διαφορετικές από τη σημειωτική ή τη λογοθετική. Όλες ωστόσο θέτουν εν αμφιβολία την ίδια τη φύση της αναπαράστασης. Θα ασχοληθούμε κατ' αρχάς με αυτό το ζήτημα.

1. Constructionism: προσεγγίσεις που θεωρούν ότι η πραγματικότητα νοηματοδοτείται μέσω από διαδικασίες κοινωνικής κατασκευής. Υποστηρίζουν ότι η γνώση δεν αποτελεί απλώς αντανάκλαση της πραγματικότητας αλλά είναι προϊόν της αντίληψής μας και της διαμεσολάβησης του Λόγου, και ότι υπάρχουν συστήματα Λόγων τα οποία επενδύουν σε συγκεκριμένα αντικείμενα ή υποκείμενα, άρα κατασκευάζουν την αντίληψή μας σχετικά με την πραγματικότητα. (Σ.τ.Μ.) (όπως και όλες οι σημειώσεις με αραβική αρίθμηση που ακολουθούν).

## Δημιουργώντας νόημα, αναπαριστώντας πράγματα

Τι πραγματικά σημαίνει αναπαράσταση σ' αυτό το πλαίσιο; Τι περιλαμβάνει η διαδικασία της αναπαράστασης; Πώς γίνεται η αναπαράσταση;

Εν συντομία, αναπαράσταση είναι η δημιουργία νοήματος μέσω της γλώσσας. Το *Shorter Oxford English Dictionary* παραθέτει δύο σχετικά νήματα για τη λέξη αναπαριστώ (represent):

1. Αναπαριστώ κάτι σημαίνει το περιγράφω ή το απεικονίζω, το ανακαλώ μέσω περιγραφής, απεικόνισης ή φαντασίας· τοποθετώ στη θέση του κάτι όμοιο του στον νου ή στις αισθήσεις, όπως, για παράδειγμα, στην πρόταση «Αυτός ο πίνακας αναπαριστά τον φόνο του Άβελ από τον Κάιν».

2. Αναπαριστώ κάτι σημαίνει επίσης συμβολίζω, σηματοδοτώ, υποκαθιστώ ή αντιπροσωπεύω κάτι, όπως για παράδειγμα στην πρόταση «Στον Χριστιανισμό ο σταυρός αναπαριστά τα πάθη και τη σταύρωση του Ιησού».

Οι φιγούρες στον πίνακα αντικαθιστούν και ταυτόχρονα αντιπροσωπεύουν τους Κάιν και Άβελ. Ομοίως, ο σταυρός είναι απλώς δύο καρφωμένα κομμάτια ξύλο, αλλά στο πλαίσιο της χριστιανικής πίστης και διδασκαλίας ανάγεται, συμβολίζει και αναπαριστά ένα ευρύτερο σύνολο νοημάτων για τη σταύρωση του Υιού του Θεού, και αυτή είναι μία έννοια που μπορούμε να ορίσουμε και να απεικονίσουμε.

## 1η Δραστηριότητα

Να μία εύκολη άσκηση για την αναπαράσταση. Κοιτάξτε οποιοδήποτε οικείο αντικείμενο στο δωμάτιό σας. Αμέσως θα αναγνωρίσετε τι είναι. Αλλά πώς ξέρετε τι είναι; Τι σημαίνει «αναγνωρίζω»;

Τώρα προσπαθήστε να συνειδητοποιήσετε τη διαδικασία που ακολουθείτε. Αναγνωρίζετε τι είναι διότι η σκέψη σας αποκωδικοποιεί το οπτικό ερέ-

θισμα ενός αντικειμένου με όρους ενός νόηματος που του έχετε αποδώσει στον νου σας. Έτσι πρέπει να είναι, γιατί άλλωστε αν στρέψετε το βλέμμα σας από το αντικείμενο μπορείτε και πάλι να το σκεφτείτε «φέρνοντάς το στον νου σας» όπως λέμε. Δοκιμάστε το και προσπαθήστε να ακολουθήσετε τη διαδικασία καθώς εξελίσσεται. Από τη μία είναι το αντικείμενο... και από την άλλη η έννοια του αντικειμένου στον νου σας που σας λέει τι είναι, τι σημαίνει αυτή η εικόνα του αντικειμένου.

Τώρα πείτε μου τι είναι. Πείτε φωναχτά «Είναι μια λάμπα» –ή βιβλιό ή τραπέζι ή τηλέφωνο ή οτιδήποτε. Η έννοια του αντικειμένου μεταφέρθηκε από τη νοητή σας αναπαράσταση σ' εμένα μέσω της λέξης που χρησιμοποιήσατε γι' αυτό. Η λέξη σηματοδοτεί ή αναπαριστά την έννοια και μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να αναφερόμαστε και να προσδιορίζουμε ένα «πραγματικό» αντικείμενο αλλά και ένα φανταστικό, όπως αγγελάκια που χορεύουν στο κεφάλι μιας πινέζας, κάτι που φυσικά κανείς στον κόσμο δεν έχει δει.

Έτσι αποδίδουμε νόημα σε πράγματα μέσω της γλώσσας. Έτσι κατανοούμε τον κόσμο των ανθρώπων, των αντικειμένων, των γεγονότων, και μπορούμε να εκφράσουμε μία σύνθετη σκέψη γι' αυτά ή να μιλήσουμε γι' αυτά, να επικοινωνήσουμε μέσω της γλώσσας με έναν τρόπο που οι άλλοι άνθρωποι μπορούν να καταλάβουν.

Γιατί πρέπει να κάνουμε όλη αυτή τη σύνθετη διαδικασία για να αναπαραστήσουμε τις σκέψεις μας; Αν αφήσετε το ποτήρι που κρατάτε και πάτε στο δίπλα δωμάτιο μπορείτε ακόμη να σκεφτείτε το ποτήρι κι ας μην είναι φυσικά παρόν. Για την ακρίβεια, δεν μπορείτε να σκεφτείτε ένα ποτήρι. Μπορείτε να σκεφτείτε μόνο την έννοια του ποτηριού. Όπως αρέσει στους γλωσσολόγους να λένε, «Τα σκυλιά γαβγίζουν, αλλά η έννοια 'σκύλος' δεν μπορεί ούτε να γαβγίσει ούτε να δαγκώσει». Ούτε μπορείτε και να μιλήσετε με το πραγματικό ποτήρι. Μπορείτε να μιλήσετε μόνο με τη λέξη για το ποτήρι –ΠΟΤΗΡΙ–, που είναι το γλωσσικό σημείο που χρησιμοποιούμε για να αναφερθούμε σε αντικείμενα με τα οποία πίνουμε νερό. Και εδώ είναι που ξεκινά η αναπαράσταση. Η αναπαράσταση είναι η δημιουργία νοη-

μάτων νοητών εννοιών μέσω της γλώσσας. Είναι ο συνδυαστικός κρίκος ανάμεσα στη γλώσσα και στις έννοιες, ο οποίος μας επιτρέπει να αναφερόμαστε είτε στον «πραγματικό» κόσμο ανθρώπων, αντικειμένων και γεγονότων είτε σε φανταστικά αντικείμενα, γεγονότα και ανθρώπους.

Συνεπώς, εμπλέκονται δύο διαδικασίες, δύο συστήματα αναπαράστασης. Πρώτα έχουμε το σύστημα με το οποίο κάθε είδους αντικείμενο, άνθρωπος ή γεγονός συσχετίζεται με ένα σύνολο εννοιών ή νοητικών αναπαραστάσεων που διαθέτουμε. Χωρίς αυτές, δεν θα μπορούσαμε να ερμηνεύσουμε τίποτα στον κόσμο με κάποιον τρόπο που θα είχε νόημα. Πρώτα απ' όλα, λοιπόν, το νόημα εξαρτάται από το σύστημα εννοιών και εικόνων που διαμορφώνονται στις σκέψεις μας και μπορούν να αντιπροσωπεύουν ή να «αναπαιστούν» τον κόσμο, επιτρέποντάς μας να αναφερόμαστε σε πράγματα είτε τα έχουμε στο μυαλό μας είτε όχι.

Προτού πάμε στο δεύτερο σύστημα αναπαράστασης πρέπει να πούμε πως αυτό που μόλις περιγράψαμε είναι μια πολύ απλή εκδοχή μιας πολύ πιο σύνθετης διαδικασίας. Είναι σχετικά απλό να εξετάσουμε πώς μπορούμε να δημιουργήσουμε έννοιες για πράγματα και ανθρώπους που αντιλαμβανόμαστε φυσικά, όπως ποτήρια, καρέκλες και γραφεία. Αλλά δημιουργούμε και έννοιες μάλλον ασαφών και αφηρημένων πραγμάτων, τα οποία δεν μπορούμε να δούμε, να πιάσουμε ή να νιώσουμε έτσι απλά. Σκεφτείτε, για παράδειγμα, τις έννοιες του πολέμου, του θανάτου, της αγάπης, της φιλίας. Και, όπως σημειώσαμε, μπορούμε να διαμορφώσουμε έννοιες για πράγματα που δεν έχουμε δει ποτέ, και πιθανότατα δεν πρόκειται ή δεν μπορούμε να δούμε, καθώς και για πράγματα και ανθρώπους που έχουμε δημιουργήσει. Μπορεί να έχουμε, φερ' ειπείν, μια σαφή έννοια για αγγέλους, γοργόνες, τον Θεό, τον Διάβολο, τον Παράδεισο, την Κόλαση, το Middlemarch (το φανταστικό χωριό από το ομώνυμο μυθιστόρημα του George Elliot) ή την Elizabeth (την ηρωίδα του μυθιστορήματος *Υπερηφάνεια και προκατάληψη* της Jane Austin).

Αυτό το ονομάσαμε «σύστημα αναπαράστασης», διότι αποτελείται όχι από μεμονωμένες έννοιες αλλά από ποικίλους τρόπους οργάνωσης, ταξινόμησης, ομαδοποίησης και τακτοποίησης εννοιών και εγκαθίδρυσης σύνθετων σχέσεων μεταξύ αυτών. Για παράδειγμα, χρησιμοποιούμε τις αρχές της ομοιότητας και της διαφοράς για να δημιουργήσουμε σχέσεις μεταξύ εννοιών ή για να τις διακρίνουμε. Έτσι, έχω την ιδέα πως από ορισμένες απόψεις τα πουλιά είναι σαν τα αεροπλάνα, που βασίζεται στο γεγονός πως είναι όμοια επειδή και τα δύο πετάνε—αλλά έχω και την ιδέα πως από κάποια άλλη άποψη είναι διαφορετικά, βασισμένη στο ότι τα μεν είναι φυσικά ενώ τα δε τεχνητά. Αυτή η ανάμειξη και το ταίριασμα εννοιών ώστε να διαμορφωθούν συνθετότερες ιδέες και σκέψεις είναι εφικτή χάρη στην οργάνωση των εννοιών σε διαφορετικά συστήματα ταξινόμησης. Σ' αυτό το παράδειγμα, το πρώτο ταίριασμα βασίζεται στη διάκριση ιπτάμενο/μη-ιπτάμενο και το δεύτερο στη διάκριση φυσικό/τεχνητό. Υπάρχουν άλλες αρχές ανάλογης οργάνωσης που λειτουργούν σε κάθε εννοιακό σύστημα: για παράδειγμα, η ταξινόμηση βάσει σειράς—ποια έννοια ακολουθεί ποια—ή η αιτιότητα—ποια έννοια προκαλεί ποια—και ούτω καθεξής. Το κομβικό σημείο εδώ είναι ότι δεν μιλάμε για μια τυχαία συλλογή εννοιών αλλά για έννοιες που έχουν οργανωθεί, ταξινομηθεί και τακτοποιηθεί σε σύνθετες σχέσεις αναμεταξύ τους, αλλά το πώς μοιάζει πραγματικά το εννοιακό μας σύστημα. Ωστόσο, αυτό δεν υπονομεύει την κεντρική ιδέα. Το νόημα εξαρτάται από τη σχέση των πραγμάτων στον κόσμο—αντικειμένων, ανθρώπων και γεγονότων πραγματικών ή φανταστικών—και από το εννοιακό σύστημα, που μπορεί να λειτουργεί ως νοητικές αναπαραστάσεις αυτών των σχέσεων.

Τώρα ενδέχεται ο δικός μου εννοιακός χάρτης να είναι εντελώς διαφορετικός από τον δικό σας, οπότε εσείς κι εγώ θα ερμηνεύαμε και θα κατανοούσαμε τον κόσμο εντελώς διαφορετικά. Θα αδυνατούσαμε να μοιραστούμε σκέψεις ή να εκφράσουμε ιδέες για τον κόσμο ο ένας στον άλλον. Για την ακρίβεια, ο καθένας μας πιθανό-

τατα όντως ερμηνεύει και κατανοεί τον κόσμο με έναν μοναδικό, εξατομικευμένο τρόπο. Ωστόσο, μπορούμε να επικοινωνήσουμε επειδή μοιραζόμαστε σε γενικές γραμμές παρεμφερείς εννοιακούς χάρτες, και έτσι κατανοούμε και ερμηνεύουμε τον κόσμο με λίγο πολύ παρόμοιους τρόπους. Αυτό πράγματι εννοούμε όταν λέμε ότι «ανήκουμε στον ίδιο πολιτισμό». Επειδή ερμηνεύουμε τον κόσμο με προσεγγιστικά παρόμοιους τρόπους, μπορούμε να κατασκευάσουμε έναν κοινό πολιτισμό νοημάτων κι έτσι να κατασκευάσουμε έναν κοινωνικό κόσμο στον οποίο συγκατοικούμε. Γι' αυτόν τον λόγο κάποιες φορές ο «πολιτισμός» ορίζεται μέσω «κοινών νοημάτων ή κοινών εννοιακών χαρτών» (βλ du Gay, Hall κ.ά. 1997).

Ωστόσο, ένας κοινός εννοιακός χάρτης δεν επαρκεί. Πρέπει να μπορούμε επίσης να αναπαραστήσουμε και να ανταλλάξουμε νοήματα και έννοιες, πράγμα που μπορούμε να κάνουμε μόνο όταν έχουμε πρόσβαση σε μια κοινή γλώσσα. Συνεπώς η γλώσσα είναι το δεύτερο σύστημα αναπαράστασης που εμπλέκεται στην ευρύτερη διαδικασία δημιουργίας νοήματος. Ο κοινός εννοιακός χάρτης μας πρέπει να μεταφραστεί σε μια κοινή γλώσσα, ώστε να μπορούμε να συσχετίσουμε τις έννοιες και τις ιδέες μας με συγκεκριμένους ήχους, γραπτές λέξεις ή ορατές εικόνες. Ο γενικός όρος που χρησιμοποιούμε για λέξεις, ήχους ή εικόνες που φέρουν νοήματα είναι *σημεία* [signs]. Αυτά τα σημεία αντιπροσωπεύουν ή αναπαριστούν τις έννοιες και τις εννοιακές σχέσεις που υπάρχουν μεταξύ τους, τις οποίες έχουμε στο μυαλό μας και μαζί συνθέτουν τα νοηματικά συστήματα του πολιτισμού μας.

Τα σημεία είναι οργανωμένα σε γλώσσες και η ύπαρξη κοινών γλωσσών μάς επιτρέπει να μεταφράσουμε τις σκέψεις μας (έννοιες) σε λέξεις, ήχους ή εικόνες και κατόπιν να τα αξιοποιήσουμε, τα οποία λειτουργούν ως μία γλώσσα, για να εκφράσουμε νοήματα και να μεταδώσουμε τις σκέψεις μας σε άλλους ανθρώπους. Υπενθυμίζεται ότι χρησιμοποιούμε τον όρο «γλώσσα» με μια ιδιαίτερα ευρεία και συμπεριληπτική σημασία. Το γραφικό σύστημα και το ηχητικό

σύστημα μιας συγκεκριμένης γλώσσας είναι και τα δύο προφανώς «γλώσσες». Αλλά το ίδιο ισχύει και για τις εικόνες, είτε έχουν δημιουργηθεί διά χειρός, ψηφιακά, ηλεκτρονικά, μηχανικά ή με οποιοδήποτε άλλο τρόπο, όταν αυτές χρησιμοποιούνται για να εκφράσουν νόημα. Και το ίδιο ισχύει και για άλλα πράγματα που δεν είναι «γλωσσικά» υπό κάποια συνηθισμένη έννοια: η «γλώσσα» των εκφράσεων του προσώπου ή των χειρονομιών, για παράδειγμα, ή η «γλώσσα» της μόδας και των ρούχων, ή η «γλώσσα» των φαναριών που ρυθμίζουν την κυκλοφορία. Ακόμη και η μουσική είναι μια «γλώσσα», με σύνθετες σχέσεις ανάμεσα σε διαφορετικούς ήχους και συγχορδίες, αν και αποτελεί μια πολύ ιδιαίτερη περίπτωση, καθώς δεν μπορεί εύκολα να χρησιμοποιηθεί για να αναφερθούμε σε φυσικά πράγματα ή αντικείμενα του κόσμου, μια σκέψη που αναλύεται εκτενέστερα στα du Gay (επιμ.) 1997 και Mackay (επιμ.) 1997. Υπό αυτό το πρίσμα κάθε ήχος, εικόνα, λέξη ή αντικείμενο που δρα ως σημείο και οργανώνεται μαζί με άλλα σημεία σε ένα σύστημα το οποίο μπορεί να φέρει και να εκφράσει νόημα είναι μια «γλώσσα». Με αυτήν την έννοια το μοντέλο νοήματος το οποίο αναλύουμε εδώ συχνά χαρακτηρίζεται ως «γλωσσολογικό» και όλες οι θεωρίες περί νοήματος οι οποίες ακολουθούν αυτό το βασικό μοντέλο χαρακτηρίζονται μέρος της «γλωσσολογικής στροφής» των κοινωνικών επιστημών και των πολιτισμικών σπουδών.

Στον πυρήνα της διαδικασίας νοηματοδότησης σε έναν πολιτισμό, λοιπόν, βρίσκονται δύο αλληλεπιδρώντα «συστήματα αναπαράστασης». Το πρώτο μάς επιτρέπει να αποδώσουμε νόημα στον κόσμο δημιουργώντας ένα σύνολο αντιστοιχιών ή μια σειρά αναλογιών μεταξύ των πραγμάτων –ανθρώπων, αντικειμένων, γεγονότων, αφηρημένων ιδεών κτλ.– και του συστήματος εννοιών μας, του εννοιακού μας χάρτη. Το δεύτερο βασίζεται στη δημιουργία ενός συνόλου αντιστοιχιών μεταξύ του εννοιακού μας χάρτη και ενός συνόλου σημείων, οργανωμένων ή ταξινομημένων σε ποικίλες γλώσσες, τα οποία αντιπροσωπεύουν ή αναπαριστούν αυτές τις έννοιες. Η σχέ-

ση ανάμεσα στα «πράγματα», τις έννοιες και τα σημεία βρίσκεται στην καρδιά της δημιουργίας νοήματος στη γλώσσα. Η διαδικασία που συνδέει αυτά τα τρία στοιχεία είναι αυτό που ονομάζουμε «αναπαράσταση».

### Γλώσσα και αναπαράσταση

Ακριβώς όπως οι άνθρωποι που ανήκουν στον ίδιο πολιτισμό πρέπει να μοιράζονται έναν παρόμοιο εννοιακό χάρτη, έτσι πρέπει να μοιράζονται και τον τρόπο ερμηνείας των σημείων μιας γλώσσας, γιατί μόνο έτσι μπορούν να μεταδοθούν τα νοήματα ανάμεσα σε ανθρώπους. Αλλά πώς ξέρουμε ποια έννοια αντιπροσωπεύει ποιο πράγμα; Ή ποια λέξη αναπαριστά σωστά κάποια έννοια; Πώς ξέρω ποιοι ήχοι ή ποιες εικόνες θα μεταδώσουν, μέσω της γλώσσας, το νόημα των εννοιών που έχω στο μυαλό μου κι αυτό που θέλω να σας πω με αυτές; Αυτό μπορεί να φαντάζει σχετικά απλό στην περίπτωση των οπτικών σημείων, επειδή το σκίτσο, ο πίνακας, η φωτογραφία ή η τηλεοπτική εικόνα ενός προβάτου μοιάζει με το ζώο με το μάλλινο τρίχωμα που βόσκει στο γρασίδι και στο οποίο θέλω να αναφερθώ. Ακόμη κι έτσι, πρέπει να θυμόμαστε ότι ένα σχέδιο, μια ζωγραφιά ή η ψηφιακή εκδοχή ενός προβάτου δεν είναι ακριβώς όπως ένα «πραγματικό» πρόβατο. Πρώτα απ' όλα, οι περισσότερες εικόνες είναι δισδιάστατες, ενώ το «πραγματικό» πρόβατο υπάρχει στις τρεις διαστάσεις.

Τα οπτικά σημεία και οι εικόνες, ακόμη και όταν μοιάζουν πολύ με τα πράγματα στα οποία αναφέρονται, παραμένουν σημεία: φέρουν νόημα και συνεπώς πρέπει να ερμηνευτούν. Για να τα ερμηνεύσουμε, πρέπει να έχουμε πρόσβαση στα δύο συστήματα αναπαράστασης που εξετάσαμε πρωτίτερα: έναν εννοιακό χάρτη που συσχετίζει το πρόβατο στον αγρό με την έννοια «πρόβατο» και ένα γλωσσικό σύστημα που σε οπτικούς όρους έχει κάποια ομοιότητα με το πραγμα-

τικό ή κάπως «φαίνεται σαν αυτό». Αυτό το επιχείρημα καθίσταται πιο ξεκάθαρο αν σκεφτούμε ένα καρτούν ή έναν αφηρημένο πίνακα ενός «προβάτου», οπότε χρειαζόμαστε ένα ιδιαίτερα περίπλοκο εννοιακό και κοινό γλωσσικό σύστημα για να είμαστε βέβαιοι ότι όλοι «διαβάζουμε» το σήμα με τον ίδιο τρόπο. Ακόμη και τότε μπορεί να καταλήξουμε να αναρωτιόμαστε αν είναι πράγματι εικόνα ενός προβάτου. Καθώς η σχέση ανάμεσα στο σημείο και στο σημασιόμενο γίνεται ολοένα και λιγότερο ξεκάθαρη, το νόημα αρχίζει να διαφεύγει και να ξεγλιστρά στην αβεβαιότητα. Το νόημα δεν μεταδίδεται πλέον ξεκάθαρα από άνθρωπο σε άνθρωπο...

Έτσι, ακόμη και στην περίπτωση της οπτικής γλώσσας, όπου η σχέση ανάμεσα στην έννοια και το σημείο φαντάζει αρκετά διαυγής, το ζήτημα δεν είναι καθόλου απλό. Γίνεται πιο δύσκολο με την ηχητική ή τη γραπτή γλώσσα, όπου οι λέξεις ούτε φαίνονται ούτε ακούγονται σαν τα πράγματα στα οποία αναφέρονται. Εν μέρει, αυτό οφείλεται στο ότι είναι διαφορετικού τύπου σημεία. Τα οπτικά σημεία είναι αυτό που λέμε *εικονικά σημεία* [iconic signs]. Αυτό σημαίνει ότι έχουν, από μόνα τους, κάποια ομοιότητα με το αντικείμενο στο οποίο αναφέρονται. Η φωτογραφία ενός δέντρου αναπαράγει ως οπτικό σημείο κάποιες από τις πραγματικές συνθήκες της οπτικής αντίληψής μας ενός δέντρου. Τα γραπτά ή φωνητικά σημεία, από την άλλη μεριά, ονομάζονται *δεικτικά* [indexical]. Δεν έχουν καμία προφανή ομοιότητα με το αντικείμενο στο οποίο αναφέρονται. Τα γράμματα Δ, Ε, Ν, Τ, Ρ, Ο δεν μοιάζουν σε τίποτα με τα δέντρα στη φύση, ούτε και η λέξη «δέντρο» ακούγεται όπως ένα «πραγματικό» δέντρο (αν όντως αυτό βγάζει καν κάποιο ήχο!). Σ' αυτά τα συστήματα αναπαράστασης η σχέση ανάμεσα στο σημείο, στην έννοια και στο αντικείμενο στο οποίο ενδεχομένως αναφέρονται είναι εντελώς *αυθαίρετη*. Λέγοντας «αυθαίρετη» εννοούμε πως κατ' αρχάς κάθε σύνολο γραμμάτων ή σειρά ήχων θα έκανε την ίδια δουλειά. Τα δέντρα δεν θα ενοχλούνταν αν χρησιμοποιούσαμε τη λέξη ΑΡΤ-ΝΕΔ –τον αναγραμματισμό του «δέντρα»– για να αναπαραστήσου-



Εικόνα 1: William Holman Hunt, *Our English Coasts* ("Strayed Sheep"), 1852.



Εικόνα 2: Ε: Πότε ένα πρόβατο δεν είναι ένα πρόβατο; Α: Όταν είναι έργο τέχνης. (Damien Hirst, *Away from the Flock*, 1994)

με την έννοιά τους. Αυτό είναι ξεκάθαρο από το γεγονός ότι στα αγγλικά μια σειρά από αρκετά διαφορετικά γράμματα και αρκετά διαφορετικούς ήχους χρησιμοποιούνται για να αναφερθούν σε κάτι που είναι, κατά τα φαινόμενα, το ίδιο ακριβώς πράγμα—ένα «πραγματικό» δέντρο— και, όσο μπορούμε να κρίνουμε, στην ίδια έννοια—ένα μεγάλο φυτό που υπάρχει στη φύση. Αλλά η έννοια που στα αγγλικά αναπαριστάται με τη λέξη TREE στα γαλλικά αναπαριστάται με τη λέξη ARBRE.

### Κοινοί κώδικες

Το ερώτημα που γεννάται λοιπόν είναι το εξής: πώς οι άνθρωποι που ανήκουν στον ίδιο πολιτισμό, που μοιράζονται τον ίδιο εννοιακό χάρτη και μιλάνε ή γράφουν την ίδια γλώσσα (αγγλικά) ξέρουν ότι ο αυθαίρετος συνδυασμός γραμμάτων και ήχων που συνθέτουν τη λέξη TREE αντιπροσωπεύει ή αναπαριστά την έννοια «μεγάλο φυτό που υπάρχει στη φύση». Ένα ενδεχόμενο θα ήταν ότι τα ίδια τα αντικείμενα στον κόσμο με κάποιον τρόπο ενσαρκώνουν και οριστικοποιούν το «πραγματικό» τους νόημα. Αλλά δεν είναι καθόλου ξεκάθαρο ότι τα πραγματικά δέντρα ξέρουν ότι είναι δέντρα, πόσο μάλλον ότι ξέρουν πως η λέξη που τα αναπαριστά στα αγγλικά γράφεται TREE ενώ στα γαλλικά γράφεται ARBRE. Σε ό,τι τα αφορά, θα μπορούσε κάλλιστα να γράφεται COW [αγελάδα στα αγγλικά], ή VACHE [αγελάδα στα γαλλικά] ή και XYZ. Το νόημα δεν βρίσκεται στο αντικείμενο, στο άτομο ή στο πράγμα, ούτε βρίσκεται στην ίδια τη λέξη. Εμείς οι ίδιοι οριστικοποιούμε το νόημα τόσο σθεναρά που, μετά από κάποιο διάστημα, φαντάζει φυσικό και αναπόφευκτο. Το νόημα κατασκευάζεται από το σύστημα αναπαράστασης. Κατασκευάζεται και οριστικοποιείται από τον κώδικα [code], ο οποίος εγκαθιδρύει τη συσχέτιση ανάμεσα στο εννοιακό και στο γλωσσικό μας σύστημα με τέτοιο τρόπο ώστε όταν σκεφτόμαστε ένα δέν-

τρο ο κώδικας μας λέει να χρησιμοποιήσουμε την αγγλική λέξη TREE ή τη γαλλική λέξη ARBRE. Ο κώδικας μας λέει ότι στον πολιτισμό μας—δηλαδή στους εννοιακούς και γλωσσικούς κώδικές μας—η έννοια «δέντρο» αναπαριστάται από τα γράμματα T, R, E, E τοποθετημένα σε συγκεκριμένη σειρά, όπως στον κώδικα Μορς το σήμα για το γράμμα «V» (που στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο ο Τσώρτσιλ το έκανε να αντιπροσωπεύει ή να αναπαριστά τη «Νίκη») είναι «Τελεία», «Τελεία», «Τελεία», «Παύλα», και στη «γλώσσα των φαναριών», Πράσινο=Προχώρα! και Κόκκινο=Σταμάτα!

Συνεπώς, ένας τρόπος να ανταμβανόμαστε τον «πολιτισμό» είναι με όρους αυτών των κοινών εννοιακών χαρτών, κοινών γλωσσικών συστημάτων, και των κωδίκων που κυβερνούν τις σχέσεις μετάφρασης ανάμεσά τους. Οι κώδικες οριστικοποιούν τις σχέσεις ανάμεσα σε έννοιες και σημεία. Σταθεροποιούν το νόημα εντός κάποιας γλώσσας και πολιτισμού. Μας λένε ποια γλώσσα να χρησιμοποιήσουμε για όποια ιδέα θέλουμε να μεταδώσουμε. Το αντίστροφο επίσης ισχύει. Οι κώδικες μας λένε ποιες είναι οι υποδηλούμενες έννοιες όταν ακούμε ή διαβάζουμε ένα σημείο. Οριστικοποιώντας αυθαίρετα τις σχέσεις ανάμεσα στο εννοιακό και το γλωσσικό μας σύστημα (θυμηθείτε: «γλωσσικά» με την ευρεία έννοια) καθίσταται εφικτό να μιλάμε και να ακούμε καταληπτά και εγκαθιδρύουν τη μεταφρασσιμότητα ανάμεσα στις έννοιες και τις γλώσσες μας, η οποία επιτρέπει τη μεταφορά νοήματος από τον ομιλητή στον ακροατή και την αποτελεσματική μεταφορά του στα πλαίσια ενός πολιτισμού. Αυτή η «μεταφρασσιμότητα» δεν είναι δώρο της φύσης ούτε ορίζεται από τους θεούς. Είναι το αποτέλεσμα ενός συνόλου κοινωνικών συμβάσεων. Είναι οριστικοποιημένη κοινωνικά και πολιτισμικά. Όσοι μιλάνε αγγλικά ή γαλλικά ή ινδικά έχουν καταλήξει, διαχρονικά, και χωρίς κάποια συνειδητή απόφαση ή επιλογή, σε μία άγραφη συμφωνία, σε ένα είδος άγραφου πολιτισμικού συμφώνου ότι, στις επιμέρους γλώσσες τους, συγκεκριμένα σήματα θα αντιπροσωπεύουν ή θα αναπαριστούν συγκεκριμένες έννοιες. Αυτό μαθαίνουν τα παιδιά, και έτσι



γίνονται όχι απλά βιολογικά άτομα αλλά κοινωνικά υποκείμενα. Μαθαίνουν το σύστημα και τις συμβάσεις της αναπαράστασης, τους κώδικες της γλώσσας και του πολιτισμού τους, που τους εξοπλίζουν με πολιτισμική «τεχνογνωσία» επιτρέποντάς τους να λειτουργούν ως κοινωνικά ικανά υποκείμενα. Αυτή η γνώση δεν είναι εντυπωμένη στα γονίδια τους αλλά μαθαίνουν τις συμβάσεις της κι έτσι σταδιακά γίνονται «πολιτισμένα άτομα», δηλαδή μέλη του πολιτισμού τους. Εσωτερικεύουν ασυνείδητα τους κώδικες οι οποίοι τους επιτρέπουν να εκφράζουν συγκεκριμένες ιδέες και έννοιες μέσα από τα συστήματα αναπαράστασής τους – γραφή, ομιλία, χειρονομία, οπτικοποίηση και ούτω καθεξής – και να ερμηνεύουν ιδέες που τους μεταφέρονται μέσω των ίδιων αυτών συστημάτων.

Ίσως τώρα να είναι ευκολότερο να καταλάβετε γιατί η γλώσσα, το νόημα και η αναπαράσταση είναι τόσο κρίσιμα στοιχεία στη μελέτη του πολιτισμού. Να ανήκεις σε ένα πολιτισμό σημαίνει να ανήκεις σε περίπου το ίδιο εννοιακό και γλωσσικό σύμπαν, να ξέρεις πώς έννοιες και ιδέες μεταφράζονται σε διαφορετικές γλώσσες και πώς η γλώσσα μπορεί να ερμηνευτεί προκειμένου να αναφέρεται σε ή να υποδηλώσει τον κόσμο. Να μοιράζεσαι αυτά τα στοιχεία σημαίνει να βλέπεις τον κόσμο υπό το πρίσμα του ίδιου εννοιακού χάρτη και να τον κατανοείς μέσω των ίδιων γλωσσικών συστημάτων. Οι πρώτοι γλωσσικοί ανθρωπολόγοι, όπως οι Sapir και Whorf, οδήγησαν αυτή τη σύλληψη στα λογικά άκρα της, όταν υποστήριξαν πως είμαστε όλοι, κατά μία έννοια, φυλακισμένοι στις πολιτισμικές οπτικές μας ή στις «νοοτροπίες» μας, και η γλώσσα είναι η καλύτερη ένδειξη αυτού του εννοιακού σύμπαντος που έχουμε στη διάθεσή μας. Αυτή η παρατήρηση, όταν εφαρμοστεί σε όλους τους ανθρώπινους πολιτισμούς, βρίσκεται στη βάση αυτού που σήμερα μπορούμε να θεωρήσουμε ως γλωσσικό ή πολιτισμικό σχετικισμό [relativism].

## 2η Δραστηριότητα

Ίσως θέλετε να σκεφτείτε περισσότερο σχετικά με το ερώτημα του πώς διαφορετικοί πολιτισμοί ταξινομούν εννοιακά τον κόσμο και τι σημασία έχει αυτό για το νόημα και την αναπαράσταση.

Οι Άγγλοι κάνουν μια σχετικά απλή διάκριση ανάμεσα στο χιόνι [snow] και το χιονόνερο [sleet]. Οι Εσκιμώοι Ινουίτ, που πρέπει να επιβιώσουν σε ένα πολύ διαφορετικό, πιο ακραίο και εκθρικό κλίμα, φαίνεται πως έχουν πολύ περισσότερες λέξεις για το χιόνι και τον αντίστοιχο καιρό. Παρατηρήστε τη λίστα με τους όρους των Ινουίτ για τον καιρό σύμφωνα με το Scott Polar Research Institute, στον Πίνακα 1. Είναι πολύ περισσότεροι απ' ό,τι στα Αγγλικά, με πολύ πιο λεπτούς και σύνθετους διαχωρισμούς. Ο μυθιστοριογράφος Peter Hoeg, για παράδειγμα, γράφοντας για τη Γροιλανδία στο μυθιστόρημά του *Miss Smilla's Feeling for Snow* (1994, σσ. 5-6)<sup>2</sup> περιγράφει παραστατικά τον «θρυμματισμένο πάγο», λέγοντας «τα θρύμματα ζυμώνονται ώσπου να δώσουν τον σαπωνοειδή πολτό που ονομάζεται παγοπουρέζ, κι αυτός σιγά σιγά σχηματίζει πλάκες που επιπλέουν ελεύθερα και λέγονται παγοτηγανίτες. Κάποιο ψυχρό κυριακάτικο μεσημέρι αυτές οι πλάκες γίνονται ένα συμπαγές στρώμα πάγου».<sup>3</sup> Τέτοιοι διαχωρισμοί είναι υπερβολικά λεπτοί και εξεζητημένοι ακόμη και για τους Άγγλους, που συνεχώς μιλάνε για τον καιρό! Ωστόσο το ερώτημα είναι: βιώνουν πραγματικά οι Ινουίτ διαφορετικά το χιόνι από τους Άγγλους; Το γλωσσικό τους σύστημα υποδεικνύει πως εννοιολογούν διαφορετικά τον καιρό. Αλλά σε τι βαθμό η εμπειρία μας πράγματι οριοθετείται από το γλωσσικό και εννοιακό μας σύμπαν;

Ένα συμπέρασμα αυτού του επιχειρήματος σχετικά με τους πολιτισμικούς κώδικες είναι ότι, αν το νόημα είναι αποτέλεσμα όχι κά-

2. Ελληνική έκδοση: *Η δεσποινίς Σμίλλα διαβάζει το χιόνι*, μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, Ψυχογιός, Αθήνα 1995.

3. Σελίδα 17 της ελληνικής έκδοσης. Στην πραγματικότητα το απόσπασμα αναφέρεται στο λιμάνι της Κοπεγχάγης κι όχι στη Γροιλανδία, όπως λανθασμένα αναφέρει ο Stuart Hall.

Πίνακας Ι: Όροι των Ινουίτ για το χιόνι και τον πάγο

χιόνι		πάγος	siku
blowing	riqtuluk	-pan, broken	siqumñiq
is snowstorming	riqtulukuaq	water	immiugaq
falling	qanik	melts - to make	
-is falling -is snowing	qaniktuq	water	immiuqtuag
light falling	qaniaraq	candle-	illauyiniq
light- is falling	qaniaraqtuq	flat-	qaimiq
first layer of- in fall	apilraun	glare-	quasaq
deep soft	mauya	piled-	ivunrit
packed- to make water	aniu	rough-	iwuit
light soft	aqulurak	shore-	tugiu
sugar	pukak	shorefast-	tuvaq
waterlogged, mushy	masak	slush-	quna
-is turning into masak	masaguqtuag	young-	sikulialq
watery	maqayak		
wet	misak		
wet falling	qanikkuk		
wet-is falling	qanikkuktu-		
-drifting along a surface	natiruvik		
-is drifting along a surface	natiruviktuag		
-lying on a surface	apun		
snowflake	qanik		
is being drifted over with-	apiyuaq		

ποιου πράγματος που οριστικοποιείται εκεί έξω, στη φύση, αλλά των κοινωνικών, πολιτισμικών και γλωσσολογικών συμβάσεών μας, τότε το νόημα δεν μπορεί ποτέ να οριστικοποιηθεί εντελώς.

Μπορούμε να «συμφωνήσουμε» ότι επιτρέπουμε σε κάποιες λέξεις να φέρουν κάπως διαφορετικά νοήματα, όπως με τη λέξη «gay».<sup>4</sup>

4. Στα αγγλικά η λέξη «gay» σημαίνει εύθυμος, χαρούμενος, ζωηρός αλλά και ομοφυλόφιλος. Μία ανάλογη λέξη στα ελληνικά θα ήταν η λέξη «επένδυση», που αρχικά σήμαινε υφάσματα που προστίθεντο στην ένδυση και πλέον έχει τη γνωστή οικονομική της σημασία.

ή τη χρήση του «wicked»<sup>5</sup> με χροιά επιδοκιμασίας από νέους. Φυσικά, πρέπει κάποιο νόημα να οριστικοποιείται στη γλώσσα αλλιώς δεν θα μπορούσαμε ποτέ να καταλάβουμε ο ένας τον άλλον. Δεν γίνεται να ξυπνήσουμε ένα πρωινό και να αποφασίσουμε ξαφνικά να αναπαριστούμε την έννοια «δέντρο» με τα γράμματα ή τη λέξη «ΦΧΨΩ» και να περιμένουμε να καταλαβαίνουν οι άνθρωποι τι λέμε. Από την άλλη, δεν υπάρχει απόλυτη ή καταληκτική οριστικοποίηση του νοήματος. Οι κοινωνικές και γλωσσολογικές συμβάσεις πράγματι αλλάζουν με τον χρόνο. Στη γλώσσα του σύγχρονου τεχνοκρατισμού/εμπορευματοποίησης ό,τι αποκαλούσαμε «μαθητές», «πελάτες», «ασθενείς» και «επιβάτες» έχουν όλα γίνει «καταναλωτές». Οι γλωσσολογικοί κώδικες ποικίλλουν έντονα από γλώσσα σε γλώσσα. Πολλοί πολιτισμοί δεν έχουν λέξεις για έννοιες που είναι κανονικές και ευρέως αποδεκτές από εμάς. Λέξεις συνεχώς εγκαταλείπονται, ενώ νέες φράσεις επινοούνται: σκεφτείτε, για παράδειγμα, τη λέξη «down-sizing»<sup>6</sup> που αναφέρεται στη διαδικασία απόλυσης εργαζομένων από εταιρείες. Ακόμη κι όταν οι ίδιες οι λέξεις μένουν όπως είναι, οι υποδηλώσεις τους μετατοπίζονται ή αποκτούν διαφορετική χροιά. Το πρόβλημα είναι περισσότερο οξύ κατά τη μετάφραση. Η διαφορά στα γαλλικά ανάμεσα στο *ξέρω* και στο *καταλαβαίνω* αντιστοιχεί ακριβώς ή συλλαμβάνει ακριβώς την ίδια εννοιακή διάκριση που στα αγγλικά έχουν οι λέξεις *know* και *understand*.<sup>7</sup> Ενδεχομένως, μπορούμε όμως να είμαστε σίγουροι;

Η κεντρική ιδέα είναι ότι το νόημα δεν είναι *έμφυτο* στα πράγματα ή στον κόσμο αλλά κατασκευάζεται, παράγεται. Είναι το προϊόν μιας σημασιοδοτικής διαδικασίας –μιας διαδικασίας που *παράγει* νόημα, που *κάνει τα πράγματα να σημαίνουν*.

5. Η λέξη «wicked» στα αγγλικά σημαίνει κακός, άσχημος, κακοήθης, αλλά στη νεανική καθομιλουμένη «πολύ καλό». Μία ανάλογη λέξη στα ελληνικά θα ήταν η λέξη «φοβερός».

6. Στα ελληνικά «περικοπές», από τις λέξεις «down» (κάτω) και «size» (μέγεθος).

### Θεωρίες αναπαράστασης

Σε γενικές γραμμές υπάρχουν τρεις προσεγγίσεις για να εξηγήσουμε πώς λειτουργεί η αναπαράσταση του νοήματος μέσω της γλώσσας. Μπορούμε να τις ονομάσουμε θεωρία της αντανάκλασης, θεωρία της πρόθεσης και κονστρουξιονιστική θεωρία. Μπορείτε να αντιληφθείτε την καθεμιά από αυτές ως μια απόπειρα απάντησης στα ερωτήματα «από πού προέρχονται τα νοήματα;» και «πώς μπορούμε να πούμε ποιο είναι το 'αληθινό' νόημα μιας λέξης ή εικόνας;»

Στην προσέγγιση της αντανάκλασης το νόημα θεωρείται πως ενυπάρχει στο αντικείμενο, άτομο, ιδέα ή στο γεγονός του πραγματικού κόσμου και η γλώσσα δρα σαν ένας καθρέφτης, ώστε να αντανakλά το αληθινό νόημα όπως αυτό υπάρχει ήδη στον κόσμο. Όπως είπε κάποτε η ποιήτρια Γερτρούδη Στάιν: «Ένα τριαντάφυλλο, είναι ένα τριαντάφυλλο, είναι ένα τριαντάφυλλο». Στον 4ο αιώνα π.Χ. οι αρχαίοι Έλληνες χρησιμοποιούσαν την έννοια της *μίμησης* για να εξηγήσουν πώς η γλώσσα, ακόμη και το σχέδιο και η ζωγραφική, αντανakλούσαν ή μιμούνταν τη Φύση. Θεωρούσαν ότι το μεγάλο έπος του Ομήρου, η *Ιλιάδα*, «μιμούνταν» μια σειρά ηρωικών γεγονότων. Οπότε η θεωρία που υποστηρίζει πως η γλώσσα δρα απλώς με το να αντανakλά ή να μιμείται την αλήθεια που υπάρχει ήδη και είναι οριστικοποιημένη στον κόσμο μερικές φορές αποκαλείται «μιμητική».

Φυσικά, υπάρχει μια κάποια προφανής αλήθεια στις μιμητικές θεωρίες αναπαράστασης και γλώσσας. Όπως έχουμε επισημάνει, τα οπτικά σημεία έχουν πράγματι κάποια συνάφεια με το σχήμα και την υφή των αντικειμένων που αναπαριστούν. Όμως, όπως επίσης επισημάναμε νωρίτερα, μια δισδιάστατη οπτική εικόνα ενός τριαντάφυλλου είναι ένα σημείο, δεν πρέπει να συγχέεται με το πραγματικό φυτό με τα αγκάθια και τα άνθη που φυτρώνει στον κήπο. Θυμηθείτε επίσης ότι υπάρχει πληθώρα λέξεων, ήχων και εικόνων τις οποί-

ες κατανοούμε πλήρως αλλά οι οποίες είναι απολύτως φανταστικές και αναφέρονται σε κόσμους εντελώς φανταστικούς –συμπεριλαμβανομένης, πολλοί πλέον πιστεύουν, και της *Ιλιάδας*! Φυσικά, μπορώ να χρησιμοποιήσω τη λέξη τριαντάφυλλο για να αναφερθώ σε πραγματικά, υπαρκτά φυτά που καλλιεργώ σε έναν κήπο, όπως είπαμε πριν. Αλλά αυτό συμβαίνει επειδή γνωρίζω τον κώδικα που συνδέει την έννοια με μια συγκεκριμένη λέξη ή εικόνα. Δεν μπορώ να σκεφτώ, να μιλήσω ή να ζωγραφίσω με ένα φυσικό τριαντάφυλλο. Και αν κάποιος ή κάποια μου πει ότι δεν υπάρχει η λέξη «τριαντάφυλλο» στον πολιτισμό του/της, το πραγματικό φυτό στον κήπο δεν μπορεί να επιλύσει την αποτυχία επικοινωνίας μεταξύ μας. Στα πλαίσια των συμβάσεων των διαφορετικών γλωσσικών κωδικών που χρησιμοποιούμε, έχουμε κι οι δύο δίκιο –και για να μπορέσουμε να συνεννοηθούμε θα χρειαστεί κάποιος από εμάς να μάθει τον κώδικα που συνδέει το λουλούδι με τη λέξη που υπάρχει γι' αυτό στον πολιτισμό του άλλου.

Η δεύτερη προσέγγιση για το νόημα στην αναπαράσταση υποστηρίζει το αντίθετο. Πιστεύει πως είναι ο ομιλητής, ο συγγραφέας που επιβάλλει το δικό του ή το δικό της μοναδικό νόημα στον κόσμο μέσω της γλώσσας. Οι λέξεις σημαίνουν αυτές που ο συγγραφέας θέλει να σημαίνουν. Αυτή είναι η προσέγγιση της πρόθεσης. Υπάρχει, πάλι, κάποια εγκυρότητα σ' αυτό το επιχείρημα, μιας και όλοι μας, ως άτομα, πράγματι χρησιμοποιούμε τη γλώσσα για να μεταδώσουμε πράγματα που είναι ιδιαίτερα ή μοναδικά για εμάς και για τον τρόπο που βλέπουμε τον κόσμο. Ωστόσο, ως γενικευμένη θεωρία για την αναπαράσταση μέσω της γλώσσας, η θεωρία της πρόθεσης είναι εξίσου εσφαλμένη. Δεν γίνεται να είμαστε η μοναδική ή η αποκλειστική πηγή νοημάτων στη γλώσσα, γιατί κάτι τέτοιο θα σήμαινε ότι θα μπορούσαμε να εκφραζόμαστε σε εξ ολοκλήρου προσωπικές γλώσσες. Αλλά η ουσία της γλώσσας είναι η επικοινωνία, και αυτή, με τη σειρά της, βασίζεται σε κοινές γλωσσολογικές συμβάσεις και κοινούς κώδικες. Η γλώσσα δεν γίνεται ποτέ να είναι ένα

αποκλειστικά ιδιωτικό παιχνίδι. Τα ιδιωτικά νοήματα που θέλουμε να μεταδώσουμε, όσο προσωπικά κι αν είναι, πρέπει να ενταχθούν στους κανόνες, στους κώδικες και στις γλωσσικές συμβάσεις, για να μεταδοθούν και να γίνουν κατανοητά. Η γλώσσα είναι ένα κοινωνικό σύστημα απ' άκρη σ' άκρη. Αυτό σημαίνει ότι οι ιδιωτικές σκέψεις μας πρέπει να συνδιαλλαγούν με όλα τα υπόλοιπα νοήματα λέξεων ή εικόνων τα οποία έχουν αποθηκευτεί στη γλώσσα, τα οποία θα θέσει εν δράσει η εκ μέρους μας χρήση του γλωσσικού συστήματος.

Η τρίτη προσέγγιση αναγνωρίζει αυτόν τον δημόσιο, κοινωνικό χαρακτήρα της γλώσσας. Αναγνωρίζει πως ούτε τα πράγματα καθαυτά ούτε οι εξατομικευμένοι χρήστες μπορούν να οριστικοποιήσουν το νόημα σε μια γλώσσα. Τα πράγματα δε *σημαίνουν*: εμείς κατασκευάζουμε το νόημα χρησιμοποιώντας συστήματα αναπαράστασης—έννοιες και σημεία. Γι' αυτό και ονομάζεται *κονστρουκτιβιστική* ή *κονστρουξιονιστική* [*constructivist / construcionist*] προσέγγιση του γλωσσικού νοήματος. Σύμφωνα με αυτή την προσέγγιση, δεν θα πρέπει να συγχέουμε τον *υλικό κόσμο*, εκεί όπου υπάρχουν οι άνθρωποι και τα αντικείμενα, με τις συμβολικές πρακτικές και διαδικασίες μέσω των οποίων δρουν η αναπαράσταση, το νόημα και η γλώσσα. Οι κονστρουξιονιστές δεν αρνούνται την ύπαρξη του υλικού κόσμου. Ωστόσο, δεν είναι ο υλικός κόσμος αυτός που αποδίδει νόημα: είναι το γλωσσικό σύστημα ή το οποιοδήποτε σύστημα χρησιμοποιούμε για να αναπαραστήσουμε τις έννοιές μας. Είναι τα κοινωνικά δρώντα υποκείμενα που χρησιμοποιούν τα εννοιακά συστήματα του πολιτισμού τους και τα γλωσσικά και άλλα συστήματα αναπαράστασης για να κατασκευάσουν νόημα, να νοηματοδοτήσουν τον κόσμο, και να επικοινωνήσουν σχετικά με αυτόν τον κόσμο με κατανοητό τρόπο με άλλους.

Φυσικά, τα σημεία μπορεί να έχουν και υλική διάσταση. Τα συστήματα αναπαράστασης αποτελούνται από τους πραγματικούς ήχους που κάνουμε με τις φωνητικές χορδές μας, τις *εικόνες* που φτιάχνουμε σε φωτοευαίσθητο χαρτί με τις φωτογραφικές μηχανές

μας, τα *σημάδια* που κάνουμε με χρώμα σε έναν καμβά, τα ψηφιακά *σήματα* που μεταδίδουμε ηλεκτρονικά. Η αναπαράσταση είναι μια πρακτική, ένα είδος «εργασίας», που χρησιμοποιεί υλικά αντικείμενα και αποτελέσματα. Όμως το *νόημα* δεν εξαρτάται από την υλική ποιότητα του σήματος αλλά από τον *συμβολικό του ρόλο*, επειδή ένας συγκεκριμένος ήχος ή λέξη αντιπροσωπεύει, συμβολίζει ή αναπαριστά μια έννοια που μπορεί να λειτουργήσει, στη γλώσσα, ως ένα σημείο και να μεταδώσει νόημα—ή, όπως λένε οι κονστρουξιονιστές, να σημασιοδοτήσει [*signify*].

### Η γλώσσα των φαναριών κυκλοφορίας

Το απλούστερο παράδειγμα αυτής της άποψης, που είναι κρίσιμο για την κατανόηση της λειτουργίας των γλωσσών ως συστήματα αναπαράστασης, είναι το διάσημο παράδειγμα των φαναριών κυκλοφορίας. Ένα φανάρι είναι ένα μηχανήμα που παράγει φωξ διαφορετικών χρωμάτων σε μια συγκεκριμένη σειρά. Η επίδραση του φωτός διαφορετικού μήκους κύματος στο μάτι—που είναι ένα φυσικό και υλικό φαινόμενο—παράγει την αίσθηση διαφορετικών χρωμάτων. Αυτά τα πράγματα οπωσδήποτε υπάρχουν στον υλικό κόσμο, όμως είναι ο πολιτισμός μας που διαιρεί το φωτεινό φάσμα σε διαφορετικά χρώματα, που ξεχωρίζει το ένα από το άλλο και τους αποδίδει ονόματα: Κόκκινο, Πράσινο, Κίτρινο, Μπλε. Χρησιμοποιούμε έναν τρόπο *ταξινόμησης* του χρωματικού φάσματος για να δημιουργούμε χρώματα που διαφέρουν μεταξύ τους. *Αναπαριστούμε* ή *συμβολίζουμε* αυτά τα χρώματα και τα ταξινομούμε σύμφωνα με διαφορετικές έννοιες-χρώματα. Αυτό είναι το εννοιακό χρωματικό σύστημα του πολιτισμού μας. Λέμε «του πολιτισμού μας», φυσικά, γιατί άλλοι πολιτισμοί ενδέχεται να διαιρούν το χρωματικό φάσμα διαφορετικά. Επιπλέον, σίγουρα χρησιμοποιούν διαφορετικά γράμματα ή λέξεις για να προσδιορίσουν διαφορετικά χρώματα: αυτό που

εμείς ονομάζουμε red [κόκκινο], οι Γάλλοι το ονομάζουν «rouge» και ούτω καθεξής. Αυτός είναι ο γλωσσολογικός κώδικας –που συσχετίζει συγκεκριμένες λέξεις (σήματα) με συγκεκριμένα χρώματα (έννοιες), και έτσι μας επιτρέπει να επικοινωνούμε με άλλους ανθρώπους για χρώματα χρησιμοποιώντας «τη γλώσσα των χρωμάτων».

Πώς όμως χρησιμοποιούμε αυτό το σύστημα συμβολισμού ή αναπαράστασης για να ρυθμίζουμε την κίνηση στους δρόμους; Υπό αυτήν την έννοια τα χρώματα δεν έχουν κάποιο «αληθινό» ή οριστικοποιημένο νόημα. Το Κόκκινο στη φύση δεν σημαίνει «Σταμάτα» ούτε και το Πράσινο σημαίνει «Προχώρα». Σε άλλα συμφραζόμενα, το Κόκκινο μπορεί να αντιπροσωπεύει, να αναπαριστά ή να συμβολίζει το «Αίμα», ή τον «Κίνδυνο», ή τον «Κομμουνισμό» και το Πράσινο να συμβολίζει την «Ιρλανδία», ή την «Εξοχή», ή την «Οικολογία». Ακόμη κι αυτά τα νοήματα ενδέχεται να μεταβληθούν. Στη «γλώσσα της ηλεκτρικής πρίζας» το Κόκκινο σήμαινε «σύνδεση με το θετικό φορτίο», αλλά αυτό αυθαίρετα και χωρίς εξήγηση άλλαξε σε Καφέ! Τότε όμως, και για πολύ καιρό, οι προμηθευτές πριζών έπρεπε να βάζουν και ένα φύλλο χαρτί που έλεγε στους αγοραστές ότι ο κώδικας ή η σύμβαση άλλαξε, αλλιώς πώς θα το ήξεραν; Το Κόκκινο και το Πράσινο δουλεύουν στη γλώσσα των φαναριών επειδή τα «Σταμάτα» και «Προχώρα» είναι τα νοήματα που τους έχουν αποδοθεί στον πολιτισμό μας από τον κώδικα ή τις συμβάσεις που διέπουν αυτήν τη γλώσσα, και ο εν λόγω κώδικας είναι ευρύτατα γνωστός και σχεδόν οικουμενικά αποδεκτός στον πολιτισμό μας και σε άλλους πολιτισμούς σαν τον δικό μας –αν και μπορούμε εύκολα να φανταστούμε άλλους πολιτισμούς που δεν θα διέθεταν αυτόν τον κώδικα και στους οποίους η γλώσσα αυτή θα ήταν εντελώς μυστηριώδης.

Ας μείνουμε σ' αυτό το παράδειγμα προς στιγμήν, για να εξερευνήσουμε περισσότερο πώς, σύμφωνα με την κονστρουξιονιστική προσέγγιση της αναπαράστασης, τα χρώματα και «η γλώσσα των φαναριών» δρουν ως ένα σύστημα σημασιοδότησης ή αναπα-

ράστασης. Θυμηθείτε τα δύο συστήματα αναπαράστασης που προαναφέραμε. Αρχικά, έχουμε τον εννοιακό χάρτη των χρωμάτων στον πολιτισμό μας –τον τρόπο με τον οποίο τα χρώματα διαχωρίζονται, ταξινομούνται και οργανώνονται στο νοητικό μας σύμπαν. Ύστερα, έχουμε τους τρόπους με τους οποίους λέξεις ή εικόνες συσχετίζονται με χρώματα στη γλώσσα μας –τους γλωσσικούς χρωματικούς κώδικες. Φυσικά, στην πραγματικότητα μια γλώσσα από χρώματα αποτελείται από πολλά παραπάνω από τις εκάστοτε λέξεις για τα επιμέρους χρώματα. Εξαρτάται και από το πώς αλληλεπιδρούν –πώς τα καθορίζουν η γραμματική ή το συντακτικό ~~και~~ γραπτές ή ομιλούμενες γλώσσες, που μας επιτρέπουν να εκφράζουμε αρκετά σύνθετες ιδέες. Στη γλώσσα των φαναριών είναι η σειρά και η θέση των χρωμάτων, καθώς και τα ίδια τα χρώματα, που τους επιτρέπουν να φέρουν νόημα κι έτσι να λειτουργούν ως σημεία.

Έχει σημασία ποια χρώματα χρησιμοποιούμε; Όχι, υποστηρίζουν οι κονστρουξιονιστές. Αυτό συμβαίνει γιατί αυτό που σημασιοδοτεί δεν είναι τα ίδια τα χρώματα, αλλά (α) το γεγονός ότι είναι διαφορετικά και μπορούμε να τα διακρίνουμε αναμεταξύ τους, (β) το ότι είναι οργανωμένα σε μια συγκεκριμένη σειρά –το Πράσινο ακολουθεί το Κόκκινο και το Κόκκινο το Πράσινο, καμιά φορά με ένα προειδοποιητικό Πορτοκαλί ενδιάμεσα, που λέει, επί της ουσίας, «Προετοιμάσου! Όπου να 'ναι αλλάζει το φανάρι». Οι κονστρουξιονιστές διατυπώνουν ως εξής το επιχειρήμα: Αυτό που σημασιοδοτεί, που φέρει νόημα –υποστηρίζουν– δεν είναι το κάθε χρώμα από μόνο του, ούτε και η έννοιά του ή η λέξη που υπάρχει γι' αυτό. Είναι η διαφορά μεταξύ του Κόκκινου και του Πράσινου αυτή που σημασιοδοτεί. Αυτή είναι μια ιδιαίτερα σημαντική αρχή, εν γένει, για την αναπαράσταση και το νόημα. Σκεφτείτε το ως εξής. Αν δεν μπορούσατε να διακρίνετε το Κόκκινο από το Πράσινο, δεν θα μπορούσατε να χρησιμοποιήσετε το ένα για να εννοείτε «Σταμάτα» και το άλλο για να εννοείτε «Προχώρα». Παρόμοια, είναι μονάχα η διαφορά των γραμμάτων Ρ και Τ που επιτρέπει τη σύνδεση της λέξης

SHEEP [πρόβατο] στον αγγλικό γλωσσικό κώδικα, με την έννοια «του τετράποδου ζώου με το μάλλινο τρίχωμα», και της λέξης SHEET [σεντόνι] με «το υλικό που χρησιμοποιούμε για να σκεπαζόμαστε στο κρεβάτι το βράδυ».

Κατ' αρχάς, κάθε συνδυασμός χρωμάτων θα έκανε την ίδια δουλειά –όπως και κάθε σειρά γραμμάτων στη γραπτή γλώσσα ή σειρά ήχων στην ομιλούμενη, αρκεί να διαφέρουν αρκετά ώστε να μη συγχέονται. Οι κονστρουξιονιστές εκφράζουν αυτήν τη σκέψη λέγοντας πως όλα τα σημεία είναι «αυθαίρετα». «Αυθαίρετα» σημαίνει ότι δεν υπάρχει κάποια φυσική σχέση ανάμεσα στο σημείο και την έννοια ή το νόημά του. Καθώς το Κόκκινο σημαίνει «Σταμάτα» επειδή έτσι δουλεύει ο κώδικας, οποιοδήποτε άλλο χρώμα θα έκανε, συμπεριλαμβανομένου και του Πράσινου. Είναι ο κώδικας που οριστικοποιεί το νόημα, όχι το ίδιο το χρώμα. Επιπλέον, αυτό έχει ευρύτερες συνέπειες για τη θεωρία της αναπαράστασης και του νοήματος στη γλώσσα. Σημαίνει ότι τα ίδια τα σημεία δεν μπορούν να οριστικοποιήσουν το νόημα. Αντιθέτως, το νόημα εξαρτάται από τη σχέση μεταξύ ενός σημείου και μιας έννοιας που οριστικοποιείται από έναν κώδικα. Το νόημα, θα έλεγαν οι κονστρουξιονιστές, είναι «σχεσιακό» [relational].

### 3η Δραστηριότητα

Γιατί να μη δοκιμάσετε αυτήν την άποψη για την αυθαίρετη φύση των σημάτων και την αναγκαιότητα του κώδικα εσείς οι ίδιοι; Δημιουργήστε έναν κώδικα για τη ρύθμιση της οδικής κυκλοφορίας χρησιμοποιώντας δύο άλλα χρώματα – Κίτρινο και Μπλε – όπως παρακάτω:

Όταν είναι Κίτρινο...

Τώρα προσθέστε μια οδηγία που να ορίζει ότι οι πεζοί και οι ποδηλάτες μπορούν να διασχίζουν τον δρόμο μόνο όταν το φανάρι γίνεται Ροζ.

Υπό την προϋπόθεση ότι ο κώδικας μας λέει ξεκάθαρα πώς να διαβάζουμε ή να ερμηνεύουμε ένα χρώμα, και όλοι συμφωνούν να το ερμηνεύουν έτσι, οποιοδήποτε χρώμα ταιριάζει για τη δουλειά. Αυτά είναι μόνο χρώματα, ακριβώς όπως η λέξη SHEEP είναι απλά ένα μάτσο γράμματα. Στη γαλλική γλώσσα το ίδιο ζώο αναφέρεται με το παλύ διαφορετικό γλωσσικό σημείο MOUTON. Τα σημεία είναι αυθαίρετα. Τα νοήματά τους οριστικοποιούνται από κώδικες.

Όπως είπαμε νωρίτερα, τα φανάρια είναι μηχανήματα και τα χρώματα είναι το υλικό αποτέλεσμα της επίδρασης της φωτεινής ακτινοβολίας στον αμφιβληστροειδή του ματιού. Αλλά τα αντικείμενα –πράγματα– μπορούν να λειτουργήσουν και ως σημεία, αρκεί να τους έχει αποδοθεί κάποιο νόημα και σημασία στα πλαίσια των πολιτισμικών και γλωσσικών κωδίκων μας. Ως σημεία δρουν συμβολικά –αναπαριστούν έννοιες και σημασιοδοτούν. Η επίδρασή τους, ωστόσο, γίνεται αισθητή στον υλικό και κοινωνικό κόσμο. Το Κόκκινο και το Πράσινο δρουν ως σημεία στη γλώσσα των φαναριών, αλλά έχουν πραγματικά υλικά και κοινωνικά αποτελέσματα. Ρυθμίζουν την κοινωνική συμπεριφορά των οδηγών και χωρίς αυτά θα υπήρχαν πολύ περισσότερα τροχαία στις διασταυρώσεις.

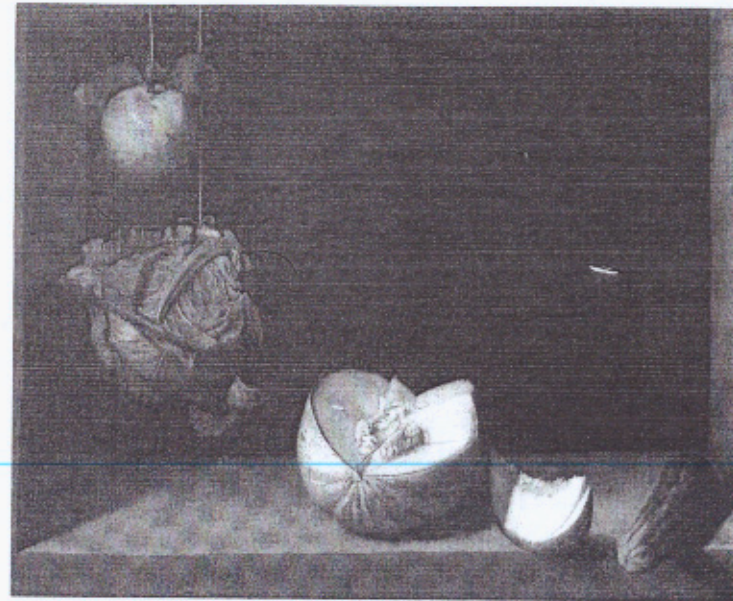
### Σύνοψη

Έχουμε διανύσει πολύ δρόμο στην εξερεύνηση της φύσης της αναπαράστασης. Είναι καιρός να συνοψίσουμε όσα μάθαμε για την *κονστρουξιονιστική προσέγγιση* της αναπαράστασης μέσω της γλώσσας.

Αναπαράσταση είναι η παραγωγή νοήματος μέσω της γλώσσας. Στην αναπαράσταση, υποστηρίζουν οι κονστρουξιονιστές, χρησιμοποιούμε σημεία, οργανωμένα σε γλώσσες διαφόρων ειδών, για να επικοινωνήσουμε κατανοητά με άλλους. Οι γλώσσες μπορεί να χρησιμοποιούν σημεία για να συμβολίζουν, να αντιπροσωπεύουν ή να αναφέρονται σε αντικείμενα, ανθρώπους και γεγονότα στον απο-

καλούμενο «πραγματικό» κόσμο. Αλλά μπορεί να αναφέρονται και σε φανταστικά πράγματα και φανταστικούς κόσμους ή σε αφηρημένες ιδέες που δεν είναι με κάποια εμφανή έννοια μέρος του υλικού μας κόσμου. Δεν υπάρχει μία απλή σχέση αντανάκλασης, απομίμησης ή αντιστοιχίας ένα-προς-ένα ανάμεσα στη γλώσσα και στον πραγματικό κόσμο. Ο κόσμος δεν αντανακλάται με ακρίβεια, ή με οποιονδήποτε άλλον τρόπο, στον καθρέφτη της γλώσσας. Η γλώσσα δεν λειτουργεί ως καθρέφτης. Το νόημα παράγεται εντός της γλώσσας, μέσα και μέσω διαφόρων συστημάτων αναπαράστασης, τα οποία, χάριν ευκολίας, ονομάζουμε «γλώσσες». Το νόημα παράγεται από την πρακτική, το «έργο» της αναπαράστασης. Κατασκευάζεται μέσω της σημασιοδότησης –δηλαδή της πρακτικής που παράγει νόημα.

Πώς γίνεται αυτό; Στην πραγματικότητα εξαρτάται από δύο διαφορετικά αλλά συναφή συστήματα αναπαράστασης. Αρχικά, οι έννοιες που σχηματίζονται στον νου μας λειτουργούν ως ένα σύστημα νοητικής αναπαράστασης το οποίο ταξινομεί και οργανώνει τον κόσμο σε κατηγορίες με νόημα. Αν διαθέτουμε μία έννοια για κάτι, μπορούμε να πούμε ότι ξέρουμε το «νόημά» της. Αλλά δεν γίνεται να μεταφέρουμε αυτό το νόημα δίχως ένα δεύτερο σύστημα αναπαράστασης, μια γλώσσα. Η γλώσσα αποτελείται από σημεία οργανωμένα σε διάφορες σχέσεις. Αλλά τα σημεία μπορούν να μεταδώσουν νόημα μόνο αν διαθέτουμε κώδικες που μας επιτρέπουν να μεταφράσουμε τις έννοιές μας σε γλώσσα –και αντίστροφα. Αυτοί οι κώδικες είναι κρίσιμοι για το νόημα και την αναπαράσταση. Δεν υπάρχουν στη φύση αλλά είναι αποτέλεσμα κοινωνικών συμβάσεων. Είναι ένα κρίσιμο κομμάτι του πολιτισμού μας –των κοινών μας «νοητικών χαρτών»–, το οποίο μαθαίνουμε και ασυνείδητα εσωτερικεύουμε καθώς γινόμαστε μέλη του πολιτισμού μας. Έτσι αυτή η κονστρουκτιβιστική προσέγγιση της γλώσσας εισάγει τη συμβολική επικράτεια της ζωής, στην οποία λέξεις και πράγματα δρουν ως σημεία, μέσα στην καρδιά της ίδιας της κοινωνικής ζωής.



Εικόνα 3: Juan Cotán, *Quince, Cabbage, Melon and Cucumber*, περ. 1602.

#### 4η Δραστηριότητα

Όλο αυτό μπορεί να φαντάζει αρκετά αφηρημένο. Αλλά μπορούμε να δούμε γρήγορα τη σημασία του με ένα παράδειγμα από τη ζωγραφική.

Δείτε τον πίνακα του Ισπανού ζωγράφου Juan Sanchez Cotán (1521-1627), μία νεκρή φύση με τίτλο *Κυδώνι, Λάχανο, Πεπόνι και Άγγούρι* (Εικόνα 3). Φαίνεται πως ο ζωγράφος έχει καταβάλει κάθε προσπάθεια να χρησιμοποιήσει τη «γλώσσα της ζωγραφικής» με ακρίβεια για να καθρεφτίσει αυτά τα τέσσερα αντικείμενα, να συλλάβει ή να «μιμηθεί τη φύση». Είναι αυτό, συνεισώς, ένα παράδειγμα της αναπαράστασης ως *αντανάκλαση ή μίμηση* –μία ζωγραφική εικόνα που αντανακλά το «πραγματικό νόημα» αυτών που υπάρχουν ήδη στην κουζίνα του Cotán; Ή μπορούμε να εντοπίσουμε τη δράση ορισμένων κωδίκων, τη γλώσσα της ζωγραφικής να χρησιμοποιείται για να δημιουργήσει ένα συγκεκριμένο νόημα; Αρχίστε με το ερώτημα τι σημαίνει για εσάς ο πίνακας αυτός:

Τι «λέει»; Μετά αναρωτηθείτε με ποιον τρόπο λέει ό,τι λέει –πώς λειτουργεί η αναπαράσταση σ' αυτόν τον πίνακα;

Καταγράψτε όποιες σκέψεις σας έρχονται στον νου κοιτώντας τον πίνακα. Τι σας λένε αυτά τα αντικείμενα; Τι νοήματα πυροδοτούν;

## ΑΝΑΓΝΩΣΗ Α

Διαβάστε τώρα το επιμελημένο απόσπασμα μιας ανάλυσης της νεκρής φύσης από τον κριτικό και θεωρητικό της τέχνης Norman Bryson, που περιλαμβάνεται στο παράρτημα Α στο τέλος του βιβλίου. Μην αποθαρρυνθείτε αν για την ώρα η γλώσσα σας φαίνεται κάπως δύσκολη και δεν καταλαβαίνετε όλους τους όρους. Εντοπίστε τις βασικές ιδέες για το πώς δρα η *αναπαράσταση* στον πίνακα, σύμφωνα με τον Bryson.

Ο Bryson δεν είναι ο μόνος κριτικός που ανέλυσε τον πίνακα του Cotán και σίγουρα δεν προσφέρει τον μοναδικό «σωστό» τρόπο ανάγνωσής του. Δεν είναι αυτό το θέμα. Το νόημα της άσκησης είναι ότι μας βοηθάει να δούμε πώς, ακόμη και στη νεκρή φύση, η «γλώσσα της ζωγραφικής» δεν δρα απλώς ως αντανάκλαση ή μίμηση κάποιου νοήματος που υπάρχει ήδη εκεί στη φύση, αλλά *παράγοντας νοήματα*. Η ζωγραφική είναι μια διαδικασία *σημαιοδότησης*. Παρατηρήστε ιδιαίτερα τι λέει ο Bryson για τα παρακάτω:

1. Τον τρόπο με τον οποίο ο πίνακας προσκαλεί εσάς, τους θεατές, να *δείτε* –αυτό που αποκαλεί «τρόπο θέασης»· εν μέρει, η λειτουργία της γλώσσας είναι να τοποθετήσει εσάς, τους θεατές, σε μια συγκεκριμένη σχέση με το νόημα.

2. Τη σχέση με το *φαγητό* που διατυπώνει ο πίνακας.

3. Πώς, σύμφωνα με τον Bryson, ο Cotán χρησιμοποιεί «μαθηματική μορφή» για να αλλοιώσει τον πίνακα, ώστε να αναδείξει ένα συγκεκριμένο νόημα. Γίνεται ένα αλλοιωμένο νόημα να είναι «αληθινό»;

4. Τη σημασία της διαφοράς ανάμεσα στον «δημιουργικό» και τον «γεωμετρικό» τόπο: η γλώσσα της ζωγραφικής δημιουργεί τον δικό της τόπο.

Αν χρειαστεί, ξαναδιαβάστε το απόσπασμα προσέχοντας τα συγκεκριμένα σημεία.

## 2.

### Η κληρονομιά του Saussure

Η κοινωνική κονστρουξιονιστική προσέγγιση της γλώσσας και της αναπαράστασης που μελετούμε οφείλει πολλά στη δουλειά και την επιρροή του ελβετού γλωσσολόγου Saussure, ο οποίος γεννήθηκε στη Γενεύη το 1857, πραγματοποίησε μεγάλο τμήμα του έργου του στο Παρίσι, και πέθανε το 1913. Είναι γνωστός ως «ο πατέρας της μοντέρνας γλωσσολογίας». Για τους δικούς μας σκοπούς η σημασία του έγκειται όχι στην εκτενή δουλειά του στη γλωσσολογία αλλά στην ευρύτερη άποψή του για την αναπαράσταση και τον τρόπο που το γλωσσικό μοντέλο του διαμόρφωσε τη *σημειωτική* προσέγγιση της αναπαράστασης σε ένα ευρύ φάσμα πολιτισμικών πεδίων. Στη σκέψη του Saussure θα αναγνωρίσετε πολλά από αυτά που έχουμε ήδη συζητήσει για την κονστρουξιονιστική προσέγγιση.

Για τον Saussure, σύμφωνα με τον Jonathan Culler (1976, σ. 19), η παραγωγή νοήματος εξαρτάται από τη γλώσσα: «Η γλώσσα είναι ένα σύστημα σημείων». Οι ήχοι, οι εικόνες, οι γραπτές λέξεις, οι πίνακες, οι φωτογραφίες κτλ. λειτουργούν ως σημεία στη γλώσσα «μόνο όταν εξυπηρετούν την επικοινωνία ή την έκφραση ιδεών [...] (Για να) μεταδώσουν ιδέες, πρέπει να αποτελούν τμήμα ενός συστήματος συμβάσεων [...]» (στο *ίδιο*). Υλικά αντικείμενα μπορούν να λειτουργήσουν ως σημεία και να μεταδώσουν κι αυτά νόημα, όπως είδαμε από το παράδειγμα «η γλώσσα των φαναριών». Κάνοντας ένα σημαντικό βήμα ο Saussure ανέλυσε περαιτέρω το *σημείο* σε δύο στοιχεία. Υπάρχει, υποστήριξε, η *μορφή* (η πραγματική λέξη, εικόνα, φωτογραφία κτλ.) και υπάρχει και η *ιδέα* ή *έννοια* στο μυαλό



9. Ποια είναι η σχέση ανάμεσα σ' εσάς, τον θεατή, και την εικόνα;

10. Εντοπίζετε κάτι επιπλέον στην εικόνα που μας διέφυγε;

## ΑΝΑΓΝΩΣΗ Ζ

Τώρα διαβάστε την περιγραφή του Charcot και της [κλινικής] La Salpêtrière που δίνει η Elaine Showalter στο κείμενο «The performance of hysteria», στο βιβλίο *Female Malady*, που βρίσκεται στο Ανάγνωσμα Ζ στο τέλος του βιβλίου. Δείτε προσεκτικά τις δύο φωτογραφίες των γυναικών ασθενών του Charcot. Τι έχετε να πείτε για τις λεζάντες;

## 5.

### Πού είναι «το υποκείμενο»;

Σκιαγραφήσαμε τη μεταβολή στο έργο του Foucault από τη γλώσσα στον Λόγο και στη γνώση, και τη σχέση τους με ζητήματα εξουσίας. Αλλά μπορεί να αναρωτηθείτε πού βρίσκεται, μέσα σ' όλο αυτό, το υποκείμενο; Ο Saussure έτεινε να εξοβελίζει το υποκείμενο από το ζήτημα της αναπαράστασης. Υποστήριζε ότι είναι η γλώσσα που «μας μιλάει». Το υποκείμενο εμφανίζεται στο οικοδόμημα του Saussure ως ο δημιουργός της εξατομικευμένης εκφοράς λόγου (*paroles*). Αλλά, όπως είδαμε, ο Saussure δεν πίστευε πως το επίπεδο της ομιλίας μπορούσε να θεμελιώσει μία «επιστημονική» ανάλυση της γλώσσας. Κατά μία έννοια, ο Foucault έχει την ίδια άποψη. Γι' αυτόν, είναι ο Λόγος, όχι το υποκείμενο, που παράγει γνώση. Ο Λόγος εμπλέκεται με την εξουσία, αλλά δεν είναι απαραίτητο να βρεθεί ένα υποκείμενο —ο βασιλιάς, η άρχουσα τάξη, η αστική τάξη, το κράτος κτλ.— για να λειτουργήσει η γνώση/εξουσία. Από την άλλη, ο Foucault συμπεριέλαβε το υποκείμενο στη θεώρησή του, αν και δεν το αποκατέστησε στη θέση του κέντρου ή του δημιουργού της αναπαράστασης. Μάλιστα, καθώς εξελισσόταν το έργο του, καταπιανόταν όλο και περισσότερο με ζητήματα σχετικά με το «υποκείμενο», φτάνοντας στο σημείο, στο πλέον ύστερο και ημιτελές έργο του, να προσδώσει στο υποκείμενο μια κάποια αντανακλαστική συνείδηση της συμπεριφοράς του, αν και αυτό και πάλι δεν έφτασε στην επαναφορά της κυριαρχίας του.

Ο Foucault σίγουρα άσκησε βαθύτατη κριτική στην παραδοσιακή εννοιολόγηση του υποκειμένου. Η συμβατική θεώρηση

αντιλαμβάνεται το «υποκείμενο» ως ένα άτομο πλήρως προικισμένο με συνείδηση· μιαν αυτόνομη και σταθερή οντότητα, τον «πυρήνα» του εαυτού, και την ανεξάρτητη και αυθεντική πηγή δράσης και νοήματος. Σύμφωνα με αυτήν την εννοιολόγηση, όταν ακούμε τον εαυτό μας να μιλάει νιώθουμε ότι ταυτιζόμαστε με αυτό που λέγεται. Και αυτή η ταύτιση του υποκειμένου με τα λεγόμενά του του δίνει μια προνομιά θέση σε σχέση με το νόημα. Διατυπώνει τη θέση πως, αν και άλλοι άνθρωποι ενδέχεται να μας παρεξηγήσουν, εμείς πάντα καταλαβαίνουμε τους εαυτούς μας διότι *εξαρχής εμείς είμαστε η πηγή του νοήματος*.

Ωστόσο, είδαμε πως η μετατόπιση προς μια κονστρουξιονιστική προσέγγιση της γλώσσας και της αναπαράστασης σε μεγάλο βαθμό καθάισαν το υποκείμενο από την προνομιά θέση του ως προς το νόημα και τη γνώση. Το ίδιο ισχύει για την προσέγγιση του Λόγου από τον Foucault. Είναι ο Λόγος που παράγει νόημα, όχι τα υποκείμενα που τον εκφέρουν. Τα υποκείμενα πιθανόν να παράγουν συγκεκριμένα κείμενα, αλλά λειτουργούν εντός των ορίων της *επιστήμης [épistème], της λογοθετικής διαμόρφωσης, του καθεστώτος αλήθειας* μιας συγκεκριμένης περιόδου και ενός πολιτισμού. Πράγματι, αυτή είναι μία από τις πλέον ριζοσπαστικές προτάσεις του Foucault: το υποκείμενο *δημιουργείται εντός του Λόγου*. Αυτό το υποκείμενο του Λόγου δεν γίνεται να είναι εκτός του Λόγου, γιατί πρέπει να *υπόκειται στον Λόγο*. Πρέπει να υποταχθεί στους κανόνες και τις συμβάσεις του, στις διαθέσεις της εξουσίας/ γνώσης. Το υποκείμενο μπορεί να γίνει ο φορέας της γνώσης που παράγει ο Λόγος. Μπορεί να γίνει το αντικείμενο μέσω του οποίου μεταδίδεται η γνώση. Αλλά δεν μπορεί να σταθεί εκτός της γνώσης/εξουσίας ως πηγή και δημιουργός της. Στο «Το υποκείμενο και η εξουσία» (1982) ο Foucault γράφει ότι

Σκοπός μου [...] είναι να δημιουργήσω μια ιστορία των διαφορετικών μέσων με τα οποία, στον πολιτισμό μας, τα ανθρώπινα όντα μετατρέπονται σε υποκείμενα. [...] Είναι ένα είδος εξουσίας

που κάνει τα άτομα υποκείμενα. Υπάρχουν δύο έννοιες της λέξης *υποκείμενο*: ο ελεγχόμενος και εξαρτώμενος από κάποιον άλλον, και ο ασπαζόμενος τη δική του ταυτότητα χάρη στη συνείδηση και την αυτογνωσία. Και οι δύο έννοιες προϋποθέτουν ένα είδος εξουσίας που υποτάσσει και στο οποίο υπόκεινται (Foucault 1982, σσ. 208-212).

Η ιστορικοποίηση του Λόγου και της αναπαράστασης, λοιπόν, συνοδεύτηκε, στον Foucault, από μια εξίσου ριζοσπαστική ιστορικοποίηση του υποκειμένου.

Θα πρέπει να καταργήσουμε το συστατικό υποκείμενο, να απαλλαγούμε από το υποκείμενο ή, να το πούμε αλλιώς, να καταλήξουμε σε μιαν ανάλυση που θα μπορεί να εξηγήσει τη σύσταση του υποκειμένου σε ένα ιστορικό πλαίσιο (Foucault 1980, σ. 115).

Πού βρίσκεται λοιπόν το «υποκείμενο» σ' αυτήν την προσέγγιση του Λόγου για την αναπαράσταση, το νόημα και την εξουσία;

Το «υποκείμενο» του Foucault φαίνεται να δημιουργείται μέσω του Λόγου σε δύο διαφορετικές έννοιες ή μέρη. Πρώτον, ο ίδιος ο Λόγος δημιουργεί «υποκείμενα» – άτομα που ενσαρκώνουν τις επιμέρους μορφές γνώσης που παράγει ο Λόγος. Αυτά τα υποκείμενα έχουν εκείνα τα χαρακτηριστικά που αναμένουμε σύμφωνα με τον Λόγο: ο παράφρων, η υστερική, ο ομοφυλόφιλος, ο εξατομικευμένος εγκληματίας και ούτω καθεξής. Αυτά τα άτομα είναι συγκεκριμένα ανά καθεστώς Λόγου και ιστορικές περιόδους. Αλλά ο Λόγος επίσης δημιουργεί ένα μέρος για το υποκείμενο (π.χ. τον αναγνώστη ή τον θεατή, που επίσης «υπόκεινται» στον Λόγο), στο οποίο η εκάστοτε γνώση βγάζει το περισσότερο νόημα. Δεν είναι αναπόφευκτο σε μια συγκεκριμένη περίοδο να γίνουν όλα τα άτομα φορείς ενός συγκεκριμένου Λόγου με αυτήν την έννοια, και συνεπώς φορείς της γνώσης/εξουσίας του. Αλλά για να το κάνουν – κάνουμε – αυτό, πρέπει να τοποθετηθούν – τοποθετηθούμε – στη θέση από την οποία ο Λόγος βγάζει το περισσότερο νόημα και έτσι να γί-

νουν –γίνουμε– «υποκείμενά» του, «υποκείμενοι» στα νοήματα, στην εξουσία και στη ρύθμισή του. Κάθε Λόγος, συνεπώς, δημιουργεί θέσεις υποκειμένων [*subject-position*], από τις οποίες και μόνο βγάζει νόημα.

Αυτή η προσέγγιση έχει ριζικές συνέπειες για μια θεωρία της αναπαράστασης. Διότι υποδηλώνει ότι ο ίδιος ο Λόγος δημιουργεί τις θέσεις-υποκειμένων από τις οποίες αποκτά νόημα και έχει επίδραση. Τα άτομα μπορεί να διαφέρουν ως προς την κοινωνική τάξη, τα έμφυλα, «φυλετικά» ή εθνοτικά χαρακτηριστικά (μεταξύ άλλων), αλλά δεν θα κατορθώσουν να συλλάβουν το νόημα μέχρις ότου ταυτιστούν με εκείνες τις θέσεις που δημιουργεί ο Λόγος, υποταχθούν στους κανόνες του, και έτσι γίνουν τα *υποκείμενα της εξουσίας/γνώσης του*. Για παράδειγμα, η πορνογραφία που έχει φτιαχτεί για άνδρες θα «δουλέψει» για γυναίκες μόνο αν, σύμφωνα με αυτήν τη θεωρία, οι γυναίκες μπουκν κατά μία έννοια στη θέση του «επιθυμούντος ανδρικού ηδονοβλεψία» –που είναι η ιδανική θέση υποκειμένου που δημιουργεί ο Λόγος της ανδρικής πορνογραφίας– και κοιτάξουν τα μοντέλα από αυτήν την «αρρενωπή» θέση του Λόγου. Αυτό μπορεί να φαντάζει, και όντως είναι, μια ιδιαίτερα αμφισβητούμενη πρόταση. Αλλά ας εξετάσουμε ένα παράδειγμα που περιγράφει το εν λόγω επίχειρημα.

### Πώς να βγάλετε άκρη με το *Las Meninas* του Velázquez

Το *The Order of Things*<sup>1</sup> (1970) του Foucault αρχίζει εξετάζοντας έναν πίνακα του διάσημου Ισπανού ζωγράφου Velázquez με τίτλο *Las Meninas* [*Οι δεσποινίδες των τιμών*]. Ο πίνακας έχει αποτελέσει αντικείμενο πλήθους ακαδημαϊκών συζητήσεων και αντιπαραθέσεων. Ο λόγος που τον χρησιμοποιώ εδώ είναι γιατί, όπως όλοι

1. Ελληνική έκδοση: *Οι λέξεις και τα πράγματα. Μια αρχαιολογία των επιστημών του ανθρώπου*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, Γνώση, Αθήνα, 2008.

οι κριτικοί συμφωνούν, ο ίδιος ο πίνακας εγείρει ορισμένα ερωτήματα για τη φύση της *αναπαράστασης*, και ο ίδιος ο Foucault τον χρησιμοποιεί για να μιλήσει για ευρύτερα ζητήματα ως προς το υποκείμενο. Αυτά τα επιχειρήματα μας ενδιαφέρουν εν προκειμένω, όχι αν η άποψη του Foucault είναι η «αληθινή», σωστή ή έστω οριστική ανάγνωση του νοήματος του πίνακα. Το ότι ο πίνακας δεν έχει ένα, οριστικό ή τελικό νόημα είναι, πράγματι, ένα από τα ισχυρότερα επιχειρήματα του Foucault.

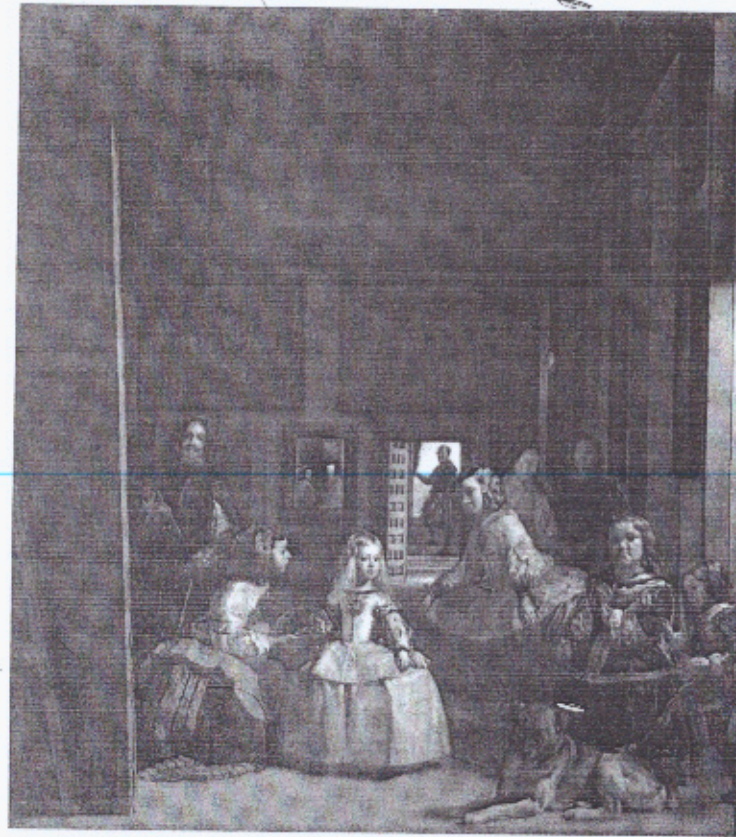
Ο πίνακας είναι μοναδικός στο έργο του Velázquez. Ήταν τμήμα της βασιλικής συλλογής της ισπανικής Αυλής και κρεμόταν σε ένα δωμάτιο που κάποια στιγμή καταστράφηκε από φωτιά. Χρονολογήθηκε ως «1656» από τον διάδοχο του Velázquez στη θέση του ζωγράφου της Αυλής. Αρχικά ονομαζόταν «Η Αυτοκράτειρα με τις δεσποινίδες της και έναν νάνο», αλλά με την απογραφή του 1666 ονομάστηκε «Ένα πορτρέτο της Ινφάντα της Ισπανίας με τις κυρίες επί των τιμών και τους υπηρέτες της, από τον ζωγράφο της Αυλής και Μεγάλο Αυλάρχη Ντιέγκο Βελάσκειθ». Μετέπειτα ονομάστηκε *Las Meninas* –«Οι δεσποινίδες των τιμών». Κάποιοι υποστηρίζουν ότι ο πίνακας δείχνει τον ίδιο τὸν Velázquez να εργάζεται στο *Las Meninas* και ζωγραφίστηκε με τη βοήθεια ενός καθρέφτη, αλλά αυτό πλέον φαντάζει απίθανο. Η πιο ευρέως αποδεκτή και πειστική εξήγηση είναι πως ο Velázquez δούλεψε πάνω σε ένα ολόσωμο πορτρέτο του βασιλιά και της βασίλισσας, και είναι το βασιλικό ζεύγος που αντανακλάται στον καθρέφτη στον ακριανό τοίχο. Είναι το ζευγάρι που βλέπουν η πριγκίπισσα και οι αυλικοί της και σ' αυτούς φαίνεται να μένει το βλέμμα του καλλιτέχνη καθώς αποτραβιέται από τον καμβά. Η αντανάκλαση συμπεριλαμβάνει αριστοτεχνικά το βασιλικό ζεύγος στον πίνακα. Αυτή είναι ουσιαστικά η εξήγηση που δέχεται ο Foucault.

## 9η Δραστηριότητα

Παρατηρήστε προσεκτικά τον πίνακα καθώς συνοψίζουμε τη θέση του Foucault.

Το έργο *Las Meninas* απεικονίζει το εσωτερικό ενός δωματίου –ίσως το εργαστήριο του ζωγράφου ή κάποιο άλλο δωμάτιο του βασιλικού παλατιού Εσκοριάλ. Η σκηνή, αν και αρκετά σκοτεινή στις βαθύτερες εσοχές της, λούζεται στο φως από ένα παράθυρο στα δεξιά. «Κοιτάμε έναν πίνακα στον οποίο ο ζωγράφος με τη σειρά του κοιτάει προς τα εμάς», λέει ο Foucault (1970, σ. 4). Στα αριστερά, κοιτώντας μπροστά, είναι ο ίδιος ο ζωγράφος, ο Velásquez. Ζωγραφίζει και το πινέλο του είναι ανασηκωμένο «ίσως [...] να σκέφτεται αν θα προσθέσει κάποια τελευταία πινελιά στον καμβά» (σ. 3). Κοιτάει το μοντέλο του, που στέκεται στη θέση από την οποία κοιτάμε, αλλά δεν μπορούμε να δούμε ποιο είναι το μοντέλο γιατί ο καμβάς στον οποίο ζωγραφίζει ο Velásquez είναι γυρισμένος με την πλάτη του προς εμάς, με την μπροστά του όψη ξεκάθαρα αποκομμένη από το βλέμμα μας. Στο κέντρο του πίνακα στέκεται αυτό που η παράδοση αναγνωρίζει ως τη μικρή πριγκίπισσα, η Ινφάντα Μαργαρίτα, η οποία παρακολουθεί τη διαδικασία. Είναι στο κέντρο του πίνακα που κοιτάμε, αλλά δεν είναι το «θέμα» του πίνακα του Velásquez. Η Ινφάντα περιστοιχίζεται από «μια συνοδεία από νταντάδες, δεσποινίδες των τιμών, αυλικούς και νάνους» και τον σκύλο της (σ. 9). Οι αυλικοί στέκονται πίσω, προς τα δεξιά. Οι δεσποινίδες των τιμών στέκονται εκατέρωθέν της, παισιώνοντάς την. Στα δεξιά προς τα εμπρός στέκονται δύο νάνοι, ο ένας από αυτούς διάσημος γελωτοποιός της Αυλής. Τα μάτια πολλών, όπως και του ίδιου του ζωγράφου, είναι στραμμένα προς το μπροστινό μέρος της εικόνας, προς τα μοντέλα.

Ποιοι είναι αυτοί –αυτά τα άτομα που όλοι κοιτάνε αλλά εμείς



Εικόνα 9: Diego Velásquez, *Las Meninas*, 1656.

δεν μπορούμε να δούμε και των οποίων απαγορεύεται να δούμε τα πορτρέτα στον πίνακα; Στην πραγματικότητα, αν και αρχικά νομίζουμε ότι δεν μπορούμε να τους δούμε, ο πίνακας μας λέει ποιοι είναι, κι αυτό επειδή πίσω από το κεφάλι της Ινφάντα και ελαφρώς αριστερά από το κέντρο της εικόνας, σε ένα βαρύ ξύλινο κάδρο, υπάρχει ένας καθρέφτης· και στον καθρέφτη –επιτέλους– αντανακλώνται τα μοντέλα που κάθονται στη θέση από την οποία εμείς

κοιτάμε: «μία αντανάκλαση που πολύ απλά μας δείχνει αυτό που λείπει στα βλέμματα όλων» (σ. 15). Τα άτομα που ανταναικλώνονται στον καθρέφτη είναι, για την ακρίβεια, ο βασιλιάς Φίλιππος ο Δ' και η γυναίκα του Μαριάνα. Δίπλα στον καθρέφτη, δεξιά του, στον πίσω τοίχο είναι ένα ακόμη «κάδρο», αλλά αυτό δεν είναι ένας καθρέφτης που ανταναικλά προς τα εμπρός· είναι μία πόρτα που οδηγεί προς τα πίσω και έξω από το δωμάτιο. Στη σκάλα, με τα πόδια του σε διαφορετικά σκαλιά, «βρίσκεται ολόκληρη η σιλουέτα ενός άνδρα». Έχει μόλις μπει ή μόλις βγαίνει από τη σκηνή και την κοιτάζει από πίσω, παρατηρώντας τι γίνεται εκεί, αλλά «αρκείται στην έκπληξη εκείνων που είναι μέσα της χωρίς ο ίδιος να φαίνεται» (σ. 10).

### Το υποκείμενο στην/της αναπαράσταση(ς)

Ποιος ή τι είναι το υποκείμενο<sup>1</sup> του πίνακα; Στα σχόλιά του ο Foucault χρησιμοποιεί το *Las Meninas* για να κάνει κάποιες γενικές τοποθετήσεις σχετικά με τη θεωρία του για την αναπαράσταση, και ιδιαίτερα για τον ρόλο του υποκειμένου:

1. «Ο Foucault διαβάζει τον πίνακα με όρους αναπαράστασης και υποκειμένου» (Dreyfus & Rabinow 1982, σ. 20). Είναι τόσο ένας πίνακας που μας δείχνει (αναπαριστά) μια σκηνή στην οποία δημιουργείται ένα πορτρέτο του βασιλιά και της βασίλισσας της Ισπανίας, όσο και ένας πίνακας που μας λέει κάτι για το πώς λειτουργούν η αναπαράσταση και το υποκείμενο. Δημιουργεί το δικό του είδος γνώσης. Η αναπαράσταση και το υποκείμενο είναι το βαθύτερο μήνυμα του πίνακα –είναι αυτό για το οποίο πρόκειται, το υποκείμενό του.

2. Εδώ σαφώς η αναπαράσταση δεν αποτελεί μian «αληθινή» αντανάκλαση ή μίμηση της πραγματικότητας. Φυσικά, οι άνθρωποι

1. Στα αγγλικά «subject» σημαίνει υποκείμενο, όπως το χρησιμοποιούμε στα ελληνικά, αλλά και θέμα, π.χ. «το θέμα ενός πίνακα».

στον πίνακα μπορεί να «μοιάζουν» με τους πραγματικούς ανθρώπους στην ισπανική Βασιλική Αυλή. Αλλά ο Λόγος της ζωγραφικής στον πίνακα κάνει πολύ περισσότερα από το να ανταναικλά απλώς ό,τι υπάρχει.

3. Τα πάντα κατά μία έννοια είναι ορατά στον πίνακα. Όμως, αυτό που «θέλει να πει» –το νόημά του– εξαρτάται από το πώς τον «διαβάζουμε». Κατασκευάζεται εξίσου γύρω από αυτά που δεν μπορούμε να δούμε όσο και γύρω από αυτά που μπορούμε. Δεν μπορούμε να δούμε τι ζωγραφίζεται στον καμβά, δηλαδή τα μοντέλα, εκτός αν υποθέσουμε ότι ανταναικλώνονται στον καθρέφτη. Είναι και δεν είναι στον πίνακα. Ή, καλύτερα, είναι παρόντα μέσω κάποιου είδους υποκατάστασης. Δεν μπορούμε να τα δούμε διότι δεν αναπαριστώνται ευθέως: αλλά η «απουσία» τους αναπαριστάται –καθρεφτίζεται μέσω της αντανάκλασής τους στον καθρέφτη, στο βάθος. Το νόημα του πίνακα δημιουργείται, υποστηρίζει ο Foucault, μέσα από αυτήν τη σύνθετη αλληλεπίδραση ανάμεσα στην παρουσία (αυτό που βλέπουμε, το ορατό) και την απουσία (αυτό που δεν μπορούμε να δούμε, που έχει εκτοπιστεί από το κάδρο). Η αναπαράσταση λειτουργεί εξίσου μέσα από αυτό που δεν παρουσιάζεται, όσο και μέσα από αυτό που παρουσιάζεται.

4. Για την ακρίβεια, εδώ φαίνεται να λαμβάνει χώρα μια σειρά υποκαταστάσεων ή εκτοπισμών. Για παράδειγμα, το «υποκείμενο» και κέντρο του πίνακα που βλέπουμε μοιάζει να είναι η Ινφάντα. Αλλά το «υποκείμενο» ή κέντρο είναι επιπλέον, φυσικά, τα μοντέλα –ο βασιλιάς και η βασίλισσα–, τους οποίους δεν μπορούμε να δούμε αλλά που οι υπόλοιποι τους κοιτάζουν. Αυτό μπορείτε να το διαπιστώσετε από το γεγονός ότι ο επιτοίχιος καθρέφτης στον οποίο ανταναικλώνονται ο βασιλιάς και η βασίλισσα είναι σχεδόν ακριβώς στο κέντρο της προοπτικής του πίνακα. Οπότε η Ινφάντα και το βασιλικό ζεύγος, κατά μία έννοια, μοιράζονται την κεντρική θέση ως τα βασικά «υποκείμενα» του πίνακα. Όλα εξαρτώνται από τη θέση από την οποία κοιτάμε –μέσα από τη σκηνή προς τα εκεί που

εσού, ο θεατής, βρίσκεσαι, ή έξω από τη σκηνή, από τη θέση των ανθρώπων στον πίνακα. Αν υιοθετήσετε το επιχείρημα του Foucault, τότε υπάρχουν δύο υποκείμενα στον πίνακα και δύο κέντρα. Και η σύνθεση της εικόνας –ο Λόγος της– μάς επιτάσσει να αμφιταλαντευόμαστε ανάμεσα σ' αυτά τα δύο «υποκείμενα» χωρίς ποτέ να αποφασίζουμε οριστικά με ποιο ταυτιζόμαστε.

Η αναπαράσταση στον πίνακα είναι σαφής και ξεκάθαρη –τα πάντα είναι στη θέση τους. Αλλά η οπτική μας, ο τρόπος με τον οποίο κοιτάμε τον πίνακα, ταλαντεύεται ανάμεσα σε δύο κέντρα, δύο υποκείμενα, δύο θέσεις από τις οποίες κοιτάμε, δύο νοήματα. Απέχοντας πολύ από το να καταλήγει σε κάποια απόλυτη αλήθεια, η οποία να είναι το νόημα του πίνακα, ο Λόγος του σκόπημα μας κρατάει σ' αυτό το καθεστώς μετεωρισμού, σ' αυτήν την ταλαντευόμενη διαδικασία κοιτάγματος. Το νόημά του βρίσκεται διαρκώς έτοιμο να αναδυθεί, κι όμως κάθε οριστικό νόημα συνεχώς αναβάλλεται.

5. Μπορείτε να πείτε πολλά για τον τρόπο που ο πίνακας δρα ως Λόγος, και για το τι σημαίνει, ακολουθώντας την ενορκήστρωση του βλέμματος –ποιος κοιτάζει τι ή ποιον. Η δική μας ματιά –το βλέμμα ενός ατόμου που κοιτάει τον πίνακα, του θεατή– ακολουθεί τις σχέσεις των βλεμμάτων όπως αναπαριστώνται στον πίνακα. Ξέρουμε ότι η Ινφάντα είναι σημαντική επειδή ο περίγυρός της την κοιτάζει. Αλλά ξέρουμε ότι κάποιοι, ακόμη πιο σημαντικοί, τους οποίους δεν μπορούμε να δούμε, κάθονται μπροστά από τη σκηνή, διότι πολλά άτομα –η Ινφάντα, ο γελωτοποιός, ο ίδιος ο ζωγράφος– τους κοιτάζουν! Οπότε ο θεατής (που επίσης «υπόκειται» στον Λόγο του πίνακα) κοιτάζει με δύο τρόπους. Κοιτάζει τη σκηνή καθώς στέκεται απ' έξω, μπροστά από τον πίνακα. Και ταυτόχρονα κοιτάζοντας μέσα από τη σκηνή προς τα έξω ταυτίζεται με τον τρόπο που κοιτάζουν τα άτομα τον πίνακα. Η προβολή του εαυτού μας στα υποκείμενα του πίνακα μας βοηθάει ως θεατές να δούμε, να «βγάλουμε άκρη». Υιοθετούμε τις θέσεις που μας υποδεικνύει

ο Λόγος, ταυτιζόμαστε με αυτές, υποτασσόμαστε στα νοήματά του, και γινόμαστε τα «υποκείμενά» του.

6. Είναι κρίσιμο, για τη θέση του Foucault, το γεγονός ότι ο πίνακας δεν έχει κάποιο ολοκληρωμένο νόημα. Σημαίνει κάτι μόνο σε σχέση με τον θεατή που τον κοιτάζει. Ο θεατής ολοκληρώνει το νόημα του πίνακα. Το νόημα, συνεπώς, κατασκευάζεται στον διάλογο ανάμεσα στον πίνακα και τον θεατή. Ο Velásquez, βέβαια, δεν μπορούσε να ξέρει ποιος θα έμπαινε αργότερα στη θέση του θεατή. Σε κάθε περίπτωση, όμως, όλη η «σκηνή» του πίνακα έπρεπε να αναπτυχθεί με σημείο αναφοράς εκείνο το ιδανικό σημείο μπροστά από τον πίνακα από το οποίο οποιοσδήποτε θεατής θα πρέπει να κοιτάξει προκειμένου να καταλάβει τον πίνακα. Θα λέγαμε ότι ο θεατής βρίσκεται ζωγραφισμένος μπροστά από τον πίνακα. Υπό αυτήν την έννοια ο Λόγος δημιουργεί μια θέση υποκειμένου για τον θεατή-υποκείμενο. Για να λειτουργήσει ο πίνακας ο θεατής, όποιος ή όποια κι αν είναι, πρέπει πρώτα να «υποτάξει» τον εαυτό του/της στον Λόγο του πίνακα και έτσι να γίνει ο ιδανικός θεατής του πίνακα, ο δημιουργός των νοημάτων του –το «υποκείμενό» του. Αυτό εννοούμε λέγοντας ότι ο Λόγος δημιουργεί τον θεατή ως ένα υποκείμενο –δηλαδή ότι δημιουργεί μια θέση για το υποκείμενο-θεατή που τον κοιτάζει και τον κατανοεί.

7. Συνεπώς η αναπαράσταση εμφανίζεται από τουλάχιστον τρεις θέσεις στον πίνακα. Πρώτα απ' όλα, υπάρχουν εμείς, οι θεατές, το «βλέμμα» μας συνδέει και ενοποιεί τα διαφορετικά στοιχεία και τις σχέσεις στον πίνακα σε ένα συνολικό νόημα. Αυτό το υποκείμενο πρέπει να είναι εκεί για να βγάζει νόημα ο πίνακας, αλλά δεν αναπαριστάται ο/η ίδιος/α στον πίνακα.

Στη συνέχεια υπάρχει ο ζωγράφος που ζωγράφισε τη σκηνή. Είναι «παρών» σε δύο θέσεις ταυτόχρονα, μιας και πρέπει κάποια στιγμή να στεκόταν εκεί που στεκόμαστε τώρα εμείς, ώστε να ζωγραφίσει τη σκηνή, αλλά μετά έβαλε τον εαυτό του (αναπαράστησε τον εαυτό του) στον πίνακα να κοιτάζει πίσω, προς το σημείο

όπου εμείς, οι θεατές, τον αντικαταστήσαμε. Μπορούμε επίσης να πούμε ότι η σκηνή βγάζει νόημα και ολοκληρώνεται σε σχέση με τον αυλικό που στέκεται στη σκάλα στο βάθος, μιας και αυτός επίσης τα παρατηρεί όλα, αλλά –όπως εμείς και όπως ο ζωγράφος– όντας εν μέρει έξω απ' αυτά.

8. Τέλος, αναλογιστείτε τον καθρέφτη στον πίσω τοίχο. Αν ήταν «αληθινός» καθρέφτης, θα έπρεπε να αντανακλά ή να αναπαριστά εμάς, μιας και εμείς στεκόμαστε σ' αυτό το σημείο μπροστά από τη σκηνή, στο οποίο όλοι κοιτάζουν, και από το οποίο τα πάντα βγάζουν νόημα. Αλλά δεν καθρεφτίζει εμάς, δείχνει στη θέση μας τον βασιλιά και τη βασίλισσα της Ισπανίας. Με κάποιον τρόπο ο Λόγος του πίνακα μας τοποθετεί στη θέση του Απόλυτου Άρχοντα! Μπορείτε να φανταστείτε πόσο διασκέδασε ο Foucault με αυτήν την υποκατάσταση.

Ο Foucault υποστηρίζει ότι από τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί ο Λόγος της αναπαράστασης στον πίνακα είναι ξεκάθαρο πως *πρέπει* να ιδωθεί και να κατανοηθεί από αυτήν τη θέση υποκειμένου μπροστά του από την οποία εμείς, οι θεατές, κοιτάμε. Αυτή είναι επιπλέον η οπτική γωνία που θα έπρεπε να έχει μια κάμερα για να κινηματογραφήσει τη σκηνή. Και, ω του θαύματος, το άτομο το οποίο ο Velásquez επιλέγει να «αναπαραστήσει» καθώς στέκεται σ' αυτήν τη θέση είναι ο βασιλιάς –«άρχων όλων όσων βλέπει»–, ο οποίος είναι τόσο το «υποκείμενο του» πίνακα (περί αυτού πρόκειται) όσο και «υπόκειται» στον πίνακα –είναι το άτομο το οποίο ο Λόγος τοποθετεί, αλλά το οποίο, την ίδια στιγμή, καταλαμβάνει και βγάζει νόημα όλου αυτού χάρη σε ένα βλέμμα υπέρτατης γνώσης.

## 6.

### Επίλογος. Αναθεώρηση της αναπαράστασης, του νοήματος και της γλώσσας

Ξεκινήσαμε με έναν αρκετά απλό ορισμό της αναπαράστασης. Αναπαράσταση είναι η διαδικασία με την οποία τμήματα ενός πολιτισμού χρησιμοποιούν τη γλώσσα (με έναν ευρύ ορισμό ως κάθε σύστημα που αξιοποιεί σημεία, κάθε σημειοδοτικό σύστημα) για να δημιουργήσουν νόημα. Ήδη αυτός ο ορισμός περιλαμβάνει τη σημαντική υπόθεση ότι τα πράγματα –αντικείμενα, άνθρωποι, γεγονότα στον κόσμο– δεν έχουν καθαυτά κάποιο προσδιορισμένο, οριστικό ή αληθινό νόημα. Είμαστε εμείς –στην κοινωνία, στα πλαίσια των ανθρώπινων πολιτισμών– που κάνουμε τα πράγματα να σημαίνουν, που σημασιοδοτούμε. Τα νοήματα, κατά συνέπεια, πάντοτε θα αλλάζουν από τον ένα πολιτισμό στον άλλο ή από τη μία χρονική περίοδο στην άλλη. Δεν υπάρχει καμία εγγύηση ότι κάθε αντικείμενο σε έναν πολιτισμό θα έχει ένα αντίστοιχο νόημα σε έναν άλλον, ακριβώς γιατί οι πολιτισμοί διαφέρουν, κάποιες φορές ριζικά, μεταξύ τους σε ό,τι αφορά τους κώδικές τους –τους τρόπους με τους οποίους χαράζουν, ταξινομούν και αποδίδουν νόημα στον κόσμο. Οπότε μια σημαντική ιδέα σχετικά με την αναπαράσταση είναι η αποδοχή σε έναν βαθμό του *πολιτισμικού σχετικισμού* ανάμεσα σε έναν πολιτισμό και σε έναν άλλον, μια κάποια έλλειψη αντιστοιχίας, και συνεπώς η ανάγκη γι'α *μετάφραση* καθώς κινούμαστε από τη νοοτροπία ή το εννοιακό σύμπαν ενός πολιτισμού σ' αυτά ενός άλλου.

Αυτό το ονομάζουμε *κονστρουξιονιστική προσέγγιση* της αναπαράστασης, και την αντιπαράθετουμε τόσο στην προσέγγιση της *αντανάκλασης* όσο και σ' εκείνη της *πρόθεσης*. Τώρα, αν ο πολιτισμός είναι μια διαδικασία, μια πρακτική, πώς δουλεύει; Στην *κονστρουξιονιστική οπτική* η αναπαράσταση περιλαμβάνει τη δημιουργία νοήματος μέσω της δημιουργίας συνδέσεων ανάμεσα σε τρεις διαφορετικές τάξεις πραγμάτων: αυτό που μπορούμε γενικώς να ονομάσουμε κόσμο των πραγμάτων, των ανθρώπων, των γεγονότων και εμπειριών· τον εννοιακό κόσμο – τις νοητές έννοιες που έχουμε στο μυαλό μας· και τα σημεία, οργανωμένα σε γλώσσες, τα οποία «αντιπροσωπεύουν» ή μεταδίδουν αυτές τις έννοιες. Τώρα, αν πρέπει να φτιάξετε ένα σύνδεσμο ανάμεσα σε συστήματα που δεν είναι ίδια και να τα οριστικοποιήσετε, τουλάχιστον για ένα διάστημα, ώστε άλλοι άνθρωποι να ξέρουν τι στο ένα σύστημα αντιστοιχεί σε τι στο άλλο, τότε πρέπει να υπάρχει κάτι που θα μας επιτρέψει να μεταφράσουμε μεταξύ τους – που να μας λέει ποια λέξη να χρησιμοποιήσουμε για ποια έννοια, και ούτω καθεξής. Εξού και η έννοια των *κωδίκων*.

Η δημιουργία νοήματος εξαρτάται από την πρακτική της ερμηνείας και η ερμηνεία διατηρείται από την ενεργή χρήση εκ μέρους μας του κώδικα – την *κωδικοποίηση*, το να βάζουμε πράγματα στον κώδικα – και από το άτομο που ερμηνεύει ή *αποκωδικοποιεί* το νόημα (Hall 1980). Σημειώστε όμως πως, επειδή τα νοήματα πάντοτε αλλάζουν και ολισθαίνουν, οι κώδικες λειτουργούν περισσότερο σαν κοινωνικές συμβάσεις παρά σαν οριστικοί νόμοι ή απαράβατοι κανόνες. Καθώς τα νοήματα μετατοπίζονται και διολισθαίνουν, αναπόφευκτα οι κώδικες ενός πολιτισμού αλλάζουν χωρίς να το συνειδητοποιούμε. Το μεγάλο πλεονέκτημα των εννοιών και ταξινομήσεων του πολιτισμού που έχουμε στο μυαλό μας είναι ότι μας επιτρέπουν να *σκεφτούμε* για πράγματα, είτε είναι εκεί παρόντα είτε όχι· για την ακρίβεια, είτε έχουν υπάρξει ποτέ είτε όχι. Υπάρχουν έννοιες για τις φαντασιώσεις μας, τις επιθυμίες και τα όνειρά

μας καθώς και για τα ονομαζόμενα «πραγματικά» αντικείμενα του υλικού κόσμου. Και το πλεονέκτημα της γλώσσας είναι ότι οι σκέψεις μας για τον κόσμο δεν χρειάζεται να παραμείνουν ιδιωτικές και σιωπηλές. Μπορούμε να τις μεταφράσουμε σε γλώσσα, να τις κάνουμε «να μιλήσουν», μέσω της χρήσης σημείων που τις αντιπροσωπεύουν – και έτσι να γράψουμε, να μιλήσουμε και να επικοινωνήσουμε σχετικά με αυτές με άλλους.

Στη συνέχεια σταδιακά κάναμε πιο σύνθετο το τι εννοούμε με την έννοια αναπαράσταση. Έγινε όλο και λιγότερο το ξεκάθαρο πράγμα που υποθέσαμε αρχικά πως είναι – γι' αυτό χρειαζόμαστε *θεωρίες* για να το εξηγήσουμε. Είδαμε δύο εκδοχές του *κονστρουξιονισμού* – αυτή που ασχολούνταν με το πώς η *γλώσσα* και η *σημασιοδότηση* (η χρήση σημείων στη γλώσσα) λειτουργεί για να δημιουργήσει *νοήματα*, που μετά τους Saussure και Barthes ονομάζουμε *σημειωτική*· και αυτή που, σύμφωνα με τον Foucault, ασχολείται με το πώς ο *Λόγος* και οι *πρακτικές* του δημιουργούν γνώση. Δεν θα διατρέξουμε πάλι τα λεπτά σημεία των δύο προσεγγίσεων, καθώς μπορείτε να ανατρέξετε στον κύριο όγκο του κειμένου και να φρεσκάρετε τη μνήμη σας. Στη *σημειωτική* θα ανακαλέσετε τη σημασία σημαίνοντος/σημαινομένου, *λόγου/ομιλίας* [*langue/parole*] και «μύθου» και πώς η ανάδειξη της διαφοράς και η ανά ζεύγη, διπολική αντιπαράθεση είναι κρίσιμες για το νόημα. Στη *λογοθεωρητική* προσέγγιση θα ανακαλέσετε τις λογοθετικές διαμορφώσεις, τη σχέση εξουσίας/γνώσης, την έννοια του «καθεστώτος αλήθειας», τον τρόπο με τον οποίο ο *Λόγος* δημιουργεί επίσης το υποκείμενο και καθορίζει τις *θέσεις υποκειμένων* από τις οποίες πηγάζει η γνώση και, τέλος, την επαναφορά ζητημάτων σχετικά με το «υποκείμενο» στο πεδίο της αναπαράστασης. Σε αρκετά παραδείγματα προσπαθήσαμε να σας βάλουμε να δουλέψετε με αυτές τις θεωρίες και να τις εφαρμόσετε.

Σημειώστε ότι το κείμενο αυτό δεν υποστηρίζει ότι η *λογοθετική* προσέγγιση ανέτρεψε τα πάντα στη *σημειωτική* προσέγγιση. Η



θεωρητική ανάπτυξη συνήθως δεν προοδεύει με τέτοιο γραμμικό τρόπο. Μάθαμε πολλά από τους Saussure και Barthes, και ακόμη και σήμερα ανακαλύπτουμε τρόπους να εφαρμόσουμε αποτελεσματικά τις σκέψεις τους –χωρίς απαραίτητα να καταπίνουμε αμάσητο οτιδήποτε είπαν. Σας προσφέραμε κάποιες κριτικές σκέψεις για το ζήτημα. Υπάρχουν πολλά πράγματα να μάθουμε από τον Foucault και τη λογοθετική προσέγγιση, αλλά σε καμία περίπτωση δεν είναι σωστά όλα όσα αξιώνει, και η θεωρία αυτή επιδέχεται, και έχει προσελκύσει, πολλή κριτική. Και πάλι, καθώς θα συναντάμε μετέπειτα εξελίξεις στη θεωρία της αναπαράστασης θα δούμε τις δυνάμεις και τις αδυναμίες αυτών των θέσεων να εφαρμόζονται στην πράξη, θα συλλάβουμε πληρέστερα το γεγονός ότι μόλις ξεκινάμε τη συναρπαστική εξερεύνηση, εις βάθος, αυτής της διαδικασίας δημιουργίας νοήματος, η οποία βρίσκεται στον πυρήνα του πολιτισμού. Αυτό που προσφέραμε εδώ είναι, ελπίζουμε, μια σχετικά ξεκάθαρη παράθεση ενός συνόλου σύνθετων κι ακόμη αβέβαιων ιδεών ενός ανολοκλήρωτου εγχειρήματος.

### Αναφορές

- Barthes, R. (1967), *The Elements of Semiology*, Cape, London.  
 Barthes, R. (1972), *Mythologies*, Cape, London [ελληνική έκδοση: *Μυθολογίες-Μάθημα*, Ράππας, Αθήνα, 1973].  
 Barthes, R. (1975), *The Pleasure of the Text*, Hall & Wang, New York [ελληνική έκδοση: *Η απόλαυση του κειμένου*, Ράππας, Αθήνα, 1973].  
 Barthes, R. (1977), *Image-Music-Text*, Fontana, Glasgow [ελληνική έκδοση: *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, Πλέθρον, Αθήνα, 1997].  
 Bryson, N. (1990), *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*, Reaktion Books, London.  
 Cousins, M. & Hussain, A. (1984), *Michel Foucault*, Basingstoke, Macmillan.  
 Culler, J. (1976), *Saussure*, Fontana, London.

- Derrida, J. (1981), *Positions*, University of Chicago Press, Chicago, IL [ελληνική έκδοση: *Θέσεις*, Πλέθρον, Αθήνα, 2006].  
 Dreyfus, H. & Rabinow, P. (επιμ.) (1982), *Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Harvester, Brighton.  
 Du Gay, P. (επιμ.) (1997), *Production of Culture/Cultures of Production*, Sage/The Open University, London.  
 Du Gay, P., Hall, S., Janes, L., Mackay, H. & Negus, K. (1997), *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*, Sage/The Open University, London.  
 Foucault, M. (1970), *The Order of Things*, Tavistock, London [ελληνική έκδοση: *Οι λέξεις και τα πράγματα. Μια αρχαιολογία των επιστημών του ανθρώπου*, Γνώση, Αθήνα, 2008].  
 Foucault, M. (1972), *The Archaeology of Knowledge*, Tavistock, London [ελληνική έκδοση: *Η αρχαιολογία της γνώσης*, Πλέθρον, Αθήνα, 2017].  
 Foucault, M. (1973), *The Birth of the Clinic*, Tavistock, London [ελληνική έκδοση: *Η γέννηση της κλινικής, νήσος*, Αθήνα, 2012].  
 Foucault, M. (1977), *Discipline and Punish*, Tavistock, London [ελληνική έκδοση: *Επιτήρηση και Τιμωρία. Η γέννηση της φυλακής*, Πλέθρον, Αθήνα, 2011].  
 Foucault, M. (1978), *The History of Sexuality*, Allen Lane/Penguin, Harmondsworth [ελληνική έκδοση: *Ιστορία της σεξουαλικότητας* (τόμ 1. *Η βούληση για γνώση*, τόμ. 2. *Η χρήση των ηδονών*, τόμ 3. *Η επιμέλεια εαυτού*), Πλέθρον, Αθήνα, 2011/2013/2013].  
 Foucault, M. (1980), *Power/Knowledge*, Harvester, Brighton.  
 Foucault, M. (1982), «The subject and power», στο Dreyfus & Rabinow (επιμ.), *Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Harvester, Brighton.  
 Freud, S. & Breuer, J. (1974)[1895], *Studies on Hysteria*, Pelican, Harmondsworth [ελληνική έκδοση: *Μελέτες για την υστερία*, Πλέθρον, Αθήνα, 2017].  
 Gay, P. (1988), *Freud: A Life for Our Time*, Macmillan, London.  
 Hall, S. (1980), «Encoding and decoding», στο Hall, S., Hobson, D., Lowe, A. & Willis, P. (επιμ.), *Culture, Media, Language*, Hutchinson, London.  
 Hall, S. (1992), «The West and the Rest», στο Hall, S. & Gieben, B. (επιμ.), *Formations of Modernity*, Polity Press/The Open University, Cambridge.

- Hoeg, P. (1994), *Miss Smilla's Feeling For Snow*, Flamingo, London [ελληνική έκδοση: *Η δεσποινίς Σμίλλα διαβάζει το χιόνι*, Ψυχογιός, Αθήνα, 1995].
- Laclau, E. & Mouffe, C. (1990), «Post-Marxism without apologies», στο Laclau, E., *New Reflections on the Revolution of Our Time*, Verso, London [ελληνική έκδοση: *Για την επανάσταση της εποχής μας*, νήσος, Αθήνα, 1997].
- Mackay, H. (επιμ.) (1997), *Consumption and Everyday Life*, Sage/The Open University, London.
- Mcnaul, L. (1994), *Foucault: A Critical Introduction*, Polity Press, Cambridge.
- Saussure, F. De (1960), *Course in General Linguistics*, Peter Owen, London [ελληνική έκδοση: *Μαθήματα γενικής Γλωσσολογίας*, Παπαζήσης, Αθήνα, 1979].
- Showalter, E. (1987), *The Female Malady*, Virago, London.
- Weeks, J. (1981), *Sex, Politics and Society*, Longman, London.
- Weeks, J. (1985), *Sexuality and its Discontents*, Routledge, London.

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

## ΑΝΑΓΝΩΣΜΑ Α

## Norman Bryson, «Γλώσσα, αντανάκλαση και νεκρή φύση»

Με τον Coτάν οι εικόνες επίσης έχουν ως άμεση λειτουργία τον διαχωρισμό του θεατή από τον προηγούμενο τρόπο θέασης [...] ανεξαρτητοποιούνται από το συνηθισμένο και συντρίβουν την ατέρμονη κόπωση και επισκίαση του εγκόσμιου βλέμματος, αντικαθιστώντας τες με λαμπρότητα. Ο αντίπαλος είναι ένας τρόπος θέασης που νομίζει ότι ξέρει εκ των προτέρων τι αξίζει να ιδωθεί και τι όχι: εναντίον του, η εικόνα προτάσσει τη συνεχή έκπληξη πραγμάτων που γίνονται ορατά για πρώτη φορά. Το βλέμμα επιστρέφει σε ένα [πρωτόγονο] στάδιο πριν να μάθει πώς να απωθεί [διαχωρίζει/διαιρεί] το οπτικό πεδίο, πώς να φιλτράρει το ασήμαντο και όχι να βλέπει αλλά να σαρώνει. Αντί για τις συντετμημένες μορφές τις οποίες αναζητεί ο κόσμος, ο Coτάν παρέχει μορφές που είναι αρθρωμένες σε τεράστια έκταση, μορφές τόσο πληθωρικές ή σχοινοτενείς που δεν βλέπουμε πώς και από πού να αρχίσουμε να τις απλοποιούμε. Δεν παρέχουν καμιά δυνατότητα μείωσης γιατί δεν παραλείπουν τίποτα. Εκεί ακριβώς που το μάτι νομίζει πως ξέρει τη μορφή και επιδέχεται παράλειψης, η εικόνα αποδεικνύει ότι στην πραγματικότητα το μάτι δεν έχει καταλάβει στο ελάχιστο τι παρ'ολίγο να απορρίψει.

Η σχέση που προτείνεται στον Coτάν ανάμεσα στον θεατή και τα φαγητά, που τόσο σχολαστικά απεικονίζει, φαίνεται να μην περιέχει, παραδόξως, ουδεμία αναφορά στην όρεξη ή στη διατροφική λειτουργία, η οποία καθίσταται συμπτωματική· θα μπορούσε

να χαρακτηριστεί και ανορεξική, με την κυριολεκτική της σημασία ως «άνευ επιθυμίας». Όλες οι νεκρές φύσεις του *Cotán* πηγάζουν από την προοπτική του μοναστικού βίου, συγκεκριμένα από τον μοναστικό βίο των Καρθουσιανών [μοναχών], στο τάγμα των οποίων μπήκε ως λαϊκός μοναχός το 1603 στο Τολέδο. Αυτό που διακρίνει τον καρθουσιανό κανόνα είναι η έμφαση στη μοναξιά αντί της κοινωνικής ζωής· οι μοναχοί μένουν σε ατομικά κελιά, όπου προσεύχονται, μελετούν –και τρώνε– μόνοι και συναντώνται μόνο στην πρωινή λειτουργία, στον εσπερινό και στη νυχτερινή λειτουργία. Επικρατεί απόλυτη αποχή από το κρέας και την Παρασκευή, όπως και τις υπόλοιπες μέρες νηστείας, η διατροφή τους αποτελείται από ψωμί και νερό. Από το έργο του *Cotán* απουσιάζει κάθε σύλληψη του φαγητού που θα περιείχε την ευθυμία του κρέατος –την παροχή φιλοξενίας. Η απαρσάλευτη σκηνή των έργων του δεν είναι ποτέ η κουζίνα αλλά το *cantarero*, ένας χώρος ψύξης όπου τα φαγητά συχνά κρέμονται σε γάντζους (σε σωρούς ή σε κάποια επιφάνεια θα χαλούσαν πιο γρήγορα) για να διατηρούνται. Τοποθετημένα σε μια κουζίνα, δίπλα σε πιάτα, μαχαίρια, γαβάθες και στάμνες, τα αντικείμενα αυτά αναπόφευκτα θα υποδείκνυαν την κατανάλωσή τους στο τραπέζι, αλλά το *cantarero* συντηρεί την ιδέα των αντικειμένων ως ξεχωριστά, διαχωρισμένα από τη λειτουργία τους ως τροφής. Στο *Κυδώνι, Λάχανο, Πεπόνι και Αγγούρι* (Εικόνα 3) κανείς δεν μπορεί να αγγίξει το κυδώνι που κρέμεται ή το λάχανο χωρίς να τα ταραξει και να τα ταρακουνήσει: η ακινησία τους είναι σημάδι της ανθρώπινης απουσίας, της απόστασης από το χέρι που τείνει να τα αγγίξει για να φάει· και τα καθιστά άμεμπτα. Κρεμασμένα από τον γάντζο, το κυδώνι και το λάχανο δεν έχουν πλέον το βάρος που γνωρίζει το χέρι. Η έλλειψη βάρους αποκληρώνει κάθε τέτοια οικεία γνώση. Μην έχοντας καθόλου την οικειότητα της επαφής και διαζευγμένα από την ιδέα της κατανάλωσης, τα αντικείμενα αποκτούν μian αξία που δεν σχετίζεται καθόλου με τον ρόλο τους ως τροφή.

Αυτό που αντικαθιστά το ενδιαφέρον τους ως τροφή είναι το ενδιαφέρον τους ως μαθηματική μορφή. Όπως πολλοί ζωγράφοι αυτής της περιόδου στην Ισπανία, ο *Cotán* έχει ιδιαίτερως αναπτυγμένη αίσθηση γεωμετρικής τάξης: αλλά εκεί που οι ιδέες της σφαίρας, της έλλειψης και του κώνου χρησιμοποιούνται, λόγου χάριν, στον *Ελ Γκρέκο*, ως βοηθήματα στην οργάνωση της ζωγραφικής σύνθεσης, εδώ εξερευνώνται σχεδόν καθεαυτά. Μπορεί κάποιος να αντιληφθεί το *Κυδώνι, Λάχανο, Πεπόνι και Αγγούρι* ως ένα πείραμα στα είδη μεταμορφώσεων που εξερευνά ο κλάδος των μαθηματικών που ονομάζεται τοπολογία. Έχουμε αρχικά στα αριστερά το κυδώνι, μια καθαρή σφαίρα που περιστρέφεται γύρω από τον άξονά της. Πηγαίνοντας προς τα δεξιά, η σφαίρα φαίνεται να αλλοιώνει το σύνορό της και να εκφυλίζεται σε μια μπάλα από ομόκεντρα κελύφη που περιστρέφονται στον ίδιο κάθετο άξονα. Πηγαίνοντας στο πεπόνι, η σφαίρα γίνεται μια έλλειψη από την οποία έχει κοπεί ένα τμήμα· ένα κομμάτι αυτού του τμήματος φαίνεται ξεχωριστά. Στα δεξιά, τα αποκομμένα σχήματα ανακτούν το συνεχές σύνορό τους στη ζαρωμένη επιφάνεια του αγγουριού. Η καμπύλη που περιγράφουν όλα αυτά τα αντικείμενα μαζί δεν είναι καθόλου ακανόνιστη αλλά απολύτως λογαριθμική: ακολουθεί μian αρμονική ή μουσική αναλογία με τις κάθετες συντεταγμένες της καμπύλης που δείχνουν επακριβώς οι γάντζοι. Και είναι μια σύνθετη καμπύλη, όχι απλώς το τόξο ενός γραφήματος σε μια δισδιάστατη επιφάνεια. Σε σχέση με το κυδώνι, το λάχανο φαίνεται να έρχεται ελαφρά προς τα εμπρός· το πεπόνι είναι ακόμη πιο μπροστά από το κυδώνι, η φέτα πεποنيού προβάλλει πέρα από τον πάγκο, και το αγγούρι κρέμεται ακόμη πιο πέρα. Συνεπώς το τόξο δεν είναι στο ίδιο επίπεδο με τις συντεταγμένες του,<sup>1</sup> καμπυλώνει σε τρεις διαστάσεις: είναι μια πραγματική υπερβολή [...].

1. Μια πιο ορθή μαθηματικά διατύπωση θα ήταν ότι το τόξο έχει μη μηδενικές συντεταγμένες επί άξονα κάθετου στο επίπεδο του πίνακα.

Η μαθηματική εμπλοκή αυτών των μορφών διατηρεί όλα τα σημάδια επακριβούς υπολογισμού, σαν να κοιτάμε τη σκηνή με επιστημονικό, αλλά όχι δημιουργικό, ενδιαφέρον. Ο γεωμετρικός χώρος αντικαθιστά τον δημιουργικό χώρο, τον χώρο γύρω από το σώμα που είναι γνώριμος στην αφή και δημιουργείται από οικείες κινήσεις των χεριών. Το παιχνίδι του Cotán με τις γεωμετρικές και ογκομετρικές ιδέες αντικαθιστά αυτόν τον προστατευμένο χώρο, ορισμένο από οικείες κινήσεις, με έναν αφαιρετικό και ομογενή χώρο που θέτει τέρμα στη σχέση του με τη μήτρα του σώματος. Αυτό είναι το νόημα: να καταπιέσει το σώμα ως πηγή χώρου. Αυτός ο σωματικός και απτός χώρος είναι βαθύτατα μη οπτικός: τα πράγματα που βλέπουμε εκεί είναι τα πράγματα που πάμε να αδράξουμε—ένα μαχαίρι, ένα πιάτο, λίγο φαγητό—ένστικτώδώς και σχεδόν χωρίς να κοιτάμε. Είναι αυτός ο χώρος, η πραγματική εστία του θολού και ομιχλώδους βλέμματος, τον οποίο οι προσπάθειες του Cotán αποσκοπούν να καταργήσουν. Και η τάση για γεωμετροποίηση εξυπηρετεί έναν ακόμη στόχο, εξίσου σοβαρό: να αποκηρύξει τη δουλειά του ζωγράφου ως πηγή της σύνθεσης και να μεταβιβάσει αλλού την ευθύνη για τις μορφές—στα μαθηματικά, όχι στη δημιουργικότητα. Συχνά, στις νεκρές φύσεις ο ζωγράφος πρώτα βάζει τα αντικείμενα σε μια ικανοποιητική διαμόρφωση και κατόπιν χρησιμοποιεί αυτήν τη διάταξη ως βάση για τη σύνθεση. Αλλά το να οργανώσει κάποιος τον κόσμο εικαστικά με αυτόν τρόπο σημαίνει να του επιβάλει μια τάξη απείρως κατώτερη της τάξης που ήδη φανερώνεται στη ψυχή μέσα από την περιουλογή της γεωμετρικής μορφής. Η αποποίηση της σύνθεσης από τον Cotán είναι μια επιπλέον προσωπική πράξη αυτοακύρωσης. Αντιμετωπίζει τη ζωγραφική με όρους πειθαρχίας ή τελετουργίας: πάντα το ίδιο *cantarero*, που υποθέτει κάποιος πως πρέπει να έχει βαφτεί πρώτο, ως μια άδεια φόρμα· πάντα τα ίδια επανεμφανιζόμενα στοιχεία, το φως σε κλίση σαράντα πέντε μοιρών, η ίδια εναλλαγή φωτεινών πράσινων και κίτρινων κόντρα στο γκρι έδαφος, η ίδια κλίμακα, το

ίδιο μέγεθος του κάδρου. Η τροποποίηση οποιουδήποτε εξ αυτών θα έδινε πολύ χώρο στην αυτοπροβολή και την υπερηφάνεια της δημιουργικότητας· μέχρι την τελευταία λεπτομέρεια ο πίνακας πρέπει να παρουσιάζεται ως το αποτέλεσμα ανακάλυψης, όχι εφεύρεσης, μια ζωγραφική εικόνα που αποδίδει το έργο του Θεού εξελείποντας πλήρως το χέρι του ανθρώπου (στον Cotán ένα εμφανές πινέλο θα αποτελούσε βλασφημία).

— πηγή: Bryson 1990, σσ. 65-70

#### ΑΝΑΓΝΩΣΜΑ Β

#### Roland Barthes: «Ο κόσμος της πάλης»

[...] [Σ]τόχος του παλαιστή δεν είναι να κερδίσει· είναι να εκτελεί με απόλυτη ακρίβεια τις αναμενόμενες κινήσεις. Λένε πως το τζούντο ενέχει ένα κρυφό στοιχείο συμβολισμού· ακόμη κι όταν είναι αποδοτικές, οι κινήσεις του πρέπει να είναι συγκρατημένες, συγκεκριμένες αλλά ελεγχόμενες, σωστά σχεδιασμένες, χωρίς «όγκο». Η πάλη, αντίθετα, επιβάλλει κινήσεις υπερβολικές, εκμεταλλευσίμες ως τα όριά τους. Στο τζούντο, αυτός που πέφτει μένει ελάχιστα στο έδαφος, στριφογυρίζει, προσπαθεί να ξεφύγει, να αποφύγει την ήττα ή—αν αυτή είναι αναπόφευκτη—εγκαταλείπει αμέσως το παιχνίδι. Στην πάλη, αυτός που πέφτει μένει κάτω υπερβολικά πολύ, χορταίνοντας πλήρως το βλέμμα των θεατών με το αβάσταχτο θέαμα της αδυναμίας του.

Το στοιχείο αυτό του στόμφου είναι στην πραγματικότητα όμοιο μ' εκείνο του αρχαίου θεάτρου: κι εκεί η δράση, η γλώσσα και τα βοηθητικά εξαρτήματα (προσωπεία και κόθορνοι) συνέβαλαν στην υπερβολικά ορατότητα [...]. Η κίνηση του ηττημένου παλαιστή [σηματοδοτεί] στον κόσμο μια ήττα που, αντί να συγκαλύπτεται, τονίζεται και διατηρείται σαν να πρόκειται για μουσική παύση [...]. [Αυτό] έχει στόχο να δηλώσει τον τραγικό τόνο του θεάμα-

τος. Στην πάλη, όπως και στο αρχαίο θέατρο, ο πόνος δεν είναι ντροπή, έχεις μάθει να κλαις –τα δάκρυα έχουν κι αυτά τη γοητεία τους.

Έτσι, αφού είναι απαραίτητη η άμεση αντίληψη των πάντων, κάθε σημείο της πάλης είναι απολύτως ξεκάθαρο. Από τη στιγμή που οι αντίπαλοι βρίσκονται στο ρινγκ, η σαφήνεια των ρόλων τους κατακτά το κοινό. Όπως και στο θέατρο, η σωματική διάπλαση εκφράζει με υπερβολή τον ρόλο που επιφυλάσσεται για κάθε αγωνιζόμενο. Ο Θαυίν, ένας πενηντάρης, παχύς, με πλαδαρό σώμα, του οποίου η άφυλη φρικαλέα εμφάνιση εμπνέει γυναικεία παρτσούκλια, ενσαρκώνει όλα τα χαρακτηριστικά της χυδαιότητας [...] [Ρ]όλος του είναι να αναπαριστά αυτό που, στην κλασική αντίληψη του «παλιοτόμαρου», του «μπάσταρδου» (αντίληψη-κλειδί σε κάθε αγώνα πάλης), παρουσιάζεται ως οργανικά αποκρουστικό. Έτσι, η ναυτία που εκούσια μας προκαλεί ο Θαυίν επιδεικνύει μια πολύ διευρυμένη χρήση των σημείων: εδώ όχι μόνο η ασχήμια χρησιμοποιείται για να τονιστεί η χυδαιότητα, αλλά επιπλέον η ασχήμια αυτή συσσωρεύεται ολόκληρη σ' ένα υλικό χαρακτηριστικό ιδιαίτερα αποκρουστικό από μόνο του: την αρρωστημένη κατάρρευση της νεκρής σάρκας (το κοινό αποκαλεί τον Θαυίν *la barbaque*, «σάπιο κρέας»), έτσι ώστε η πάθιασμένη καταδίκη του κοινού να μην προέρχεται από την κρίση του αλλά, αντίθετα, από τη βαθύτερη διάθεσή του. Έτσι αφήνεται με φρενίτιδα να προσκολληθεί σε μια εικόνα του Θαυίν που συνάδει με τη φυσική του εμφάνιση: οι πράξεις του ανταποκρίνονται τέλεια στην ουσιαστικά γλοιώδη εμφάνιση αυτού που υποδύεται.

Είναι, λοιπόν, το σώμα του παλαιστή που αποτελεί το πρωταρχικό κλειδί του αγώνα. Γνωρίζουμε από την αρχή πως όλες οι πράξεις του Θαυίν, οι δολιότητές του, η ωμότητα και η δειλία του, δεν θα διαψεύσουν την αρχική εικόνα του άξεστου που παρουσίασε· μπορούμε να είμαστε σίγουροι πως θα εκτελέσει με εξυπνάδα –και μέχρι τέλους– όλες τις κινήσεις μιας άμορφης χυδαιότητας

και ότι θα ανταποκριθεί απόλυτα στην εικόνα του πιο αποκρουστικού «παλιοτόμαρου» στον κόσμο: του «παλιοτόμαρου-σουπίας». Η σωματική διάπλαση των παλαιστών, επομένως, είναι τόσο υποδηλωτική όσο και εκείνη των ηρώων της *commedia dell' arte*, που μας δείχνουν από την αρχή –με τα κοστούμια τους και τη στάση τους– το περιεχόμενο του ρόλου τους: όπως ο Πανταλόνε δεν μπορεί να είναι ποτέ τίποτε άλλο από έναν γελοίο κερατά, ο Αρλεκίνος κατεργάρης υπηρέτης και ο Γιατρός ένας ηλίθιος σχολαστικός, έτσι και ο Θαυίν είναι πάντα ένας αχρείος προδότης, ο Reinières (ένας ψηλός, ξανθός, με πλαδαρό σώμα και αχτένιστα μαλλιά) η ζωντανή εικόνα της παθητικότητας, ο Mazaud (κοντός και αλαζόνας σαν κόκορας) της γελοίας αυταρέσκειας, και ο Orsano (ένας θυληπρεπής τεντιμπόης, που πρωτοεμφανίστηκε με ρόμπα σε ροζ και γαλάζιο) της μνησίκακης τσούλας ή σκύλας (γιατί δεν νομίζω ότι το κοινό του Elysee, όπως ο Littré, θεωρεί τη λέξη τσούλα ανδροπρεπή).

Η εξωτερική εμφάνιση των παλαιστών, λοιπόν, αποτελεί ένα βασικό σημείο που, σαν σπόρος, εμπεριέχει ολόκληρη την πάλη. Κι αυτός ο σπόρος ολοένα πολλαπλασιάζεται, διότι σε κάθε στιγμή του αγώνα, σε κάθε νέα κατάσταση, το σώμα του πάλαιστή προσφέρει στο κοινό τη μαγική διασκέδαση μιας ιδιοσυγκρασίας που βρίσκεται τη φυσική της έκφραση σε μια χειρονομία. Οι διαφορετικές πτυχές σημειοδότησης φωτίζουν η μία την άλλη και διαμορφώνουν ένα απόλυτα καταληπτό θέαμα. Η πάλη μοιάζει με τη διακριτική γραφή: πέρα από τη βασική σημειοδότηση του σώματός του, ο παλαιστής διαθέτει ερμηνείες επεισοδιακές, αλλά πάντα επίκαιρες, βοηθώντας συνεχώς στην ανάγνωση της πάλης, με τις χειρονομίες, τις στάσεις και τη μιμική, που κάνουν την πρόθεση απολύτως προφανή. Μερικές φορές ο παλαιστής θριαμβεύει μ' έναν απαίσιο μορφασμό, την ώρα που συνθλίβει κάτω από τα γόνατά του τον «καλό» αντίπαλο· άλλοτε απευθύνει στο κοινό ένα αλαζονικό μειδίαμα, που προαναγγέλλει την επικείμενη εκδίκηση· κάποιες φορές, ακι-

νητοποιημένος στο έδαφος, χτυπάει το πάτωμα με τις γροθιές του για να δώσει σε όλους να καταλάβουν σε τι αφόρητη κατάσταση βρίσκεται· και άλλοτε γεννά ένα περίπλοκο σύνολο σημείων που προορίζονται να αποδείξουν ότι δικαιολογημένα ενσαρκώνει την πάντα διασκεδαστική εικόνα του «στραβόξυλου», κατασκευάζοντας ασταμάτητα τη δυσαρέσκεία του.

Πρόκειται, λοιπόν, εδώ, για μια πραγματική Ανθρώπινη Κωμωδία, όπου οι πιο κοινωνικές αποχρώσεις του πάθους (η έπαρση, το δίκαιο, η ραφιναρισμένη ωμότητα, η έννοια της «πληρωμής του χρέους») συναντούν κατά καλή τύχη το πλέον σαφές σημείο που μπορεί να τις συλλέξει, να τις εκφράσει και να τις μεταφέρει θριαμβευτικά ως τα βάθη της αίθουσας. Είναι προφανές πως όταν το πάθος φτάνει σ' αυτόν τον βαθμό, δεν έχει πια σημασία αν είναι αυθεντικό ή όχι. Αυτό που το κοινό απαιτεί είναι η εικόνα του πάθους κι όχι το ίδιο το πάθος. Όπως δεν υπάρχει πρόβλημα αλήθειας στο θέατρο, έτσι δεν υπάρχει και στην πάλη. Και στις δύο περιπτώσεις αυτό που περιμένουμε είναι μια καταληπτή απεικόνιση ηθικών καταστάσεων που συνήθως παραμένουν κρυφές. Αυτό το άδειασμα της εσωτερικότητας, ώστε να αναδειχθούν τα εξωτερικά της σημεία, αυτή η εξάντληση του περιεχομένου από τη μορφή, είναι η ίδια η αρχή της κλασικής τέχνης στο αποκορύφωμά της. [...]

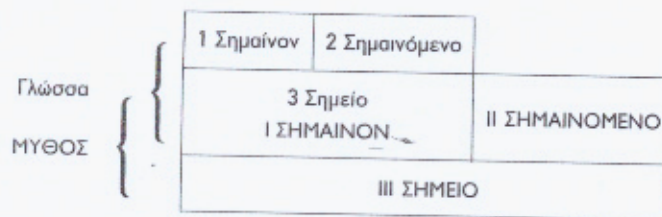
πηγή: Roland Barthes 1972a, σσ. 16-18

#### ΑΝΑΓΝΩΣΜΑ Γ

#### Roland Barthes: «Ο μύθος σήμερα»

[...] Στον μύθο ξαναβρίσκουμε το τρισημείο σχήμα που προανέφερα: το σημαίνον, το σημαινόμενο και το σημείο. Όμως, ο μύθος είναι ένα ιδιόμορφο σύστημα, καθώς διαμορφώνεται πάνω στη βάση μιας σημειολογικής αλυσίδας που προϋπάρχει: είναι ένα δευ-

τερογενές σημειολογικό σύστημα. Αυτό που είναι σημείο (δηλαδή συνδυετικό άθροισμα μιας έννοιας και μιας εικόνας) στο πρώτο σύστημα, μετατρέπεται σε απλό σημαίνον στο δεύτερο. Πρέπει εδώ να υπενθυμίσουμε πως τα υλικά του μυθικού λόγου (η ίδια η γλώσσα, η φωτογραφία, η ζωγραφική, η αφίσα, η τελετουργία, τα αντικείμενα κ.λπ.), αν και στην αρχή είναι διαφορετικά, μετατρέπονται σ' ένα καθαρά σημαίνον λειτουργήμα μόλις ενταχθούν στον μύθο: ο μύθος τα αντιλαμβάνεται όλα ως μια πρώτη ύλη· η ενότητά τους έγκειται στο ότι όλα ανάγονται στο απλό επίπεδο της γλώσσας. Είτε πρόκειται για αλφαβητική γραφή είτε για γραφή με εικόνες, ο μύθος δεν βλέπει σ' αυτά παρά ένα άθροισμα από σημεία, ένα συνολικό σημείο, τον έσχατο όρο μιας πρώτης σημειολογικής αλυσίδας. Και ακριβώς αυτός ο έσχατος όρος είναι εκείνος που μετατρέπεται σε πρώτο στο συνολικό σύστημα που συγκροτεί και του οποίου αποτελεί απλώς ένα μέρος. Όλα συμβαίνουν σαν ο μύθος να μετατοπίζει το μορφικό σύστημα των πρώτων σημασιοδοτήσεων. Καθώς η μετάθεση αυτή είναι ουσιαστική για την ανάλυση του μύθου, θα την παραστήσω με το παρακάτω διάγραμμα –εξυπακούεται πως τα διαστήματα του διαγράμματος έχουν εδώ μια απλή μεταφορική σημασία:



Όπως βλέπουμε, στον μύθο υπάρχουν δύο σημειολογικά συστήματα που το ένα εναλλάσσεται σε σχέση με το άλλο: ένα γλωσσικό σύστημα, τη γλώσσα (ή τους τρόπους αναπαράστασης που αφομοιώνει), που θα την ονομάσω γλώσσα-αντικείμενο, διότι είναι η γλώσσα που ο μύθος υιοθετεί για να φτιάξει το δικό του σύ-

στημα· και ο ίδιος ο μύθος, που θα τον αποκαλέσω *μεταγλώσσα*, διότι είναι μια δεύτερη γλώσσα στην οποία γίνεται λόγος για την πρώτη. Βασιζόμενος σε μια μεταγλώσσα, ο σημειολόγος δεν χρειάζεται να διερωτηθεί για τη σύνθεση της γλώσσας-αντικείμενο, δεν χρειάζεται να λάβει υπόψη τις λεπτομέρειες του γλωσσολογικού σχήματος· χρειάζεται να γνωρίζει μόνο τον έσχατο όρο ή συνολικό σημείο, και μονάχα στο μέτρο που ο όρος αυτός εντάσσεται στον μύθο. Γι' αυτό και ο σημειολόγος δικαιολογημένα χειρίζεται με τον ίδιο τρόπο τη γραφή και την εικόνα: αυτό που κρατά απ' αυτές είναι ότι και οι δύο είναι σημεία, ότι και οι δύο φτάνουν στο κατώφλι του μύθου προικισμένες με την ίδια σημασιοδοτική ιδιότητα, ότι τόσο η μία όσο και η άλλη αποτελούν μια γλώσσα-αντικείμενο.

πηγή: Barthes 1972β, σσ. 114-115

## ΑΝΑΓΝΩΣΜΑ Δ

### Roland Barthes: «Η ρητορική της εικόνας»

Ιδού μια διαφήμιση της φίρμας *Panzani*: μερικά πακέτα ζυμαρικών, μία κονσέρβα, ένα φακελάκι, τομάτες, κρεμμύδια, πιπεριές, ένα μαρινάρι, και όλα να βγαίνουν από ένα μισοανοιγμένο δίχτυ σε αποχρώσεις κίτρινες και πράσινες, πάνω σε κόκκινο φόντο.\* Ας προσπαθήσουμε λοιπόν να «σταχυολογήσουμε» τα διάφορα μηνύματα που μπορεί να περιέχει.

Η εικόνα μεταδίδει αμέσως ένα πρώτο μήνυμα, που η ουσία του είναι γλωσσική. Η υλική του υποδομή είναι η λεζάντα, στο περιθώριο, και οι ετικέτες που, κι αυτές, εντάσσονται στη φυσικότητα της σκηνής [...]: ο κώδικας, από τον οποίο αντλείται αυτό το μήνυμα, είναι απλώς ο κώδικας της γαλλικής γλώσσας. Για να αποκρυπτο-

\* Η περιγραφή της φωτογραφίας έχει δοθεί με πολλή προσοχή, γιατί αποτελεί ήδη μια μεταγλώσσα [σημείωση του R. Barthes].

γραφηθεί αυτό το μήνυμα δεν απαιτεί άλλα γινώσκειν από τη γνώση της γραφής και της γαλλικής. Για να πούμε την αλήθεια, το ίδιο το μήνυμα μπορεί να αναλυθεί περισσότερο, γιατί το σημείο *Panzani* δεν δίνει απλώς το όνομα της εταιρείας αλλά, επίσης, λόγω της παρήχησής του, ένα πρόσθετο σημαίνόμενο, που είναι, αν θέλετε, η «ιταλικότητα». Το γλωσσικό μήνυμα είναι λοιπόν διπλό (τουλάχιστον στην εικόνα αυτή): καταδήλωσης και συμπαράδηλωσης. Ωστόσο, καθώς δεν υπάρχει εδώ παρά ένα μόνο τυπικό σημείο,\* δηλαδή το σημείο του αρθρωμένου (γραπτού) γλωσσικού ιδιώματος, θα μετρηθεί ως ένα μόνο μήνυμα.

Αν θέσουμε κατά μέρος το γλωσσικό μήνυμα, απομένει η καθαρή εικόνα (έστω κι αν οι ετικέτες αποτελούν, ανεκδοτολογικά, τμήμα της). Η εικόνα μεταδίδει αμέσως μια σειρά ασυνεχών σημείων. Ιδού, κατ' αρχάς (η σειρά είναι αδιάφορη, διότι τα σημεία αυτά δεν είναι γραμμικά), η ιδέα ότι πρόκειται, στην αναπαριστάμενη σκηνή, για μια επιστροφή από την αγορά. Το σημαίνόμενο αυτό εμπεριέχει το ίδιο δύο ευφοριακές αξίες: τη φρεσκότητα των προϊόντων και την καθαρή οικιακή παρασκευή για την οποία προορίζονται. Το σημαίνον είναι το μισοανοιγμένο δίχτυ, που αφήνει να χύνονται οι προμήθειες στο τραπέζι, το «άδειασμα». Για να διαβάσει κανείς αυτό το πρώτο σημείο, αρκεί μια γνώση κατά κάποιον τρόπο ριζωμένη στις συνήθειες ενός ευρύτατου πολιτισμού, όπου το «να κάνεις μόνος σου τα ψώνια» αντιπαράκειται στον βιαστικό ανεφοδιασμό (κονσέρβες, ψυγεία) ενός πιο «μηχανοποιημένου» πολιτισμού. Ένα δεύτερο σημείο είναι σχεδόν εξίσου προφανές. Το σημαίνον του είναι η συνένωση της τομάτας, της πιπεριάς και της τρίχρωμης απόχρωσης (κίτρινο, πράσινο, κόκκινο) της αφίσας. Το σημαίνόμενό του είναι η Ιταλία, ή μάλλον η *ιταλικότητα*. Το σημείο αυτό βρίσκεται σε σχέση φλύαρου υπερθεματι-

\* Ονομάζουμε *τυπικό σημείο* το σημείο ενός συστήματος, στο μέτρο που προσδιορίζεται επαρκώς από την ουσία του: το λεκτικό σημείο, το εικονικό σημείο, το κινησιακό σημείο είναι, εξίσου, τυπικά σημεία [σημείωση του R. Barthes].

σμού με το συμπαραδηλούμενο σημείο του γλωσσικού μηνύματος (η ιταλική παρήχηση του ονόματος *Panzani*). Η διεγειρόμενη από το σημείο αυτό γνώση είναι ήδη πιο ιδιότυπη: είναι μια καθαρά «γαλλική» γνώση (οι Ιταλοί δεν θα μπορούσαν διόλου να αντιληφθούν τη συμπαραδήλωση του κύριου ονόματος, και, πιθανόν, ούτε και την ιταλικότητα της τομάτας και της πιπεριάς), που εδράζεται στο γιγνώσκειν ορισμένων τουριστικών στερεοτύπων. Συνεχίζοντας την εξερεύνηση της εικόνας (πράγμα που δεν σημαίνει ότι δεν είναι απολύτως σαφής, ευθύς εξαρχής) ανακαλύπτουμε, χωρίς δυσκολία, δύο τουλάχιστον άλλα σημεία. Στο ένα, η πυκνή συνάθροιση διαφορετικών αντικειμένων μεταδίδει την ιδέα μιας πλήρους μαγειρικής εξυπηρέτησης, σαν η *Panzani* να πρόσφερε, αφενός, ό,τι χρειάζεται για ένα σύνθετο φαγητό και, αφετέρου, σαν να ήταν το συμπυκνωμένο προϊόν του κουτιού ισάξιο με τα φυσικά προϊόντα που το κυκλώνουν, συνδέοντας έτσι η σκηνή, κατά κάποιον τρόπο, την προέλευση των προϊόντων με την απόληξή τους. Στο άλλο σημείο η σύνθεση, ανακαλώντας στη μνήμη τόσους ζωγραφικούς πίνακες με τρόφιμα, παραπέμπει σε ένα αισθητικό σημαινόμενο. Είναι η «νεκρή φύση»\* ή, όπως λέγεται καλύτερα σε άλλες γλώσσες, το «still life». Η απαραίτητη εδώ γνώση είναι έντονα πολιτισμική. [...]

πηγή: Barthes 1977, σσ. 33-35 [ελληνική έκδοση, σσ. 42-43]

\* Στα γαλλικά, η έκφραση «nature morte» [νεκρή φύση] αναφέρεται στην αρχική παρουσία πένθιμων αντικειμένων, όπως ένα κρανίο, σε ορισμένους πίνακες [σημείωση του R. Barthes].

## ΑΝΑΓΝΩΣΜΑ Ε

### Ernesto Laclau & Chantal Mouffe, «Για την επανάσταση της εποχής μας»<sup>2</sup>

#### Λόγος

[...] Ας υποθέσουμε ότι χτίζω έναν τοίχο μαζί με κάποιον άλλον. Κάποια στιγμή μπορεί να ζητήσω από τον συνεργάτη μου να μου δώσει ένα τούβλο το οποίο και βάζω στον τοίχο. Η πρώτη πράξη –να ζητήσω το τούβλο– είναι γλωσσολογική· η δεύτερη –να τοποθετήσω το τούβλο– είναι εξωγλωσσολογική. Εξαντλώ την πραγματικότητα των δύο αυτών πράξεων διακρίνοντάς τες σε μια αντίθεση γλωσσολογική/εξωγλωσσολογική; Απ' ό,τι φαίνεται όχι, μιας και παρά τη διαφοροποίησή τους σ' αυτό το επίπεδο, οι δύο πράξεις μοιράζονται κάτι κοινό που τους επιτρέπει να συγκρίνονται, συγκεκριμένα το γεγονός ότι και οι δύο αποτελούν τμήμα μιας συνολικής λειτουργίας που είναι το χτίσιμο του τοίχου. Πώς μπορούμε λοιπόν να χαρακτηρίσουμε αυτήν την ολότητα, μέρη της οποίας είναι τόσο το να ζητάω όσο και το να τοποθετώ ένα τούβλο; Προφανώς, αν αυτή η ολότητα περιλαμβάνει τόσο γλωσσολογικά όσο και μη-γλωσσολογικά στοιχεία, η ίδια δεν γίνεται να είναι τίποτα από τα δύο· πρέπει να προηγείται αυτής της διάκρισης. Η ολότητα που περιλαμβάνει μέσα της το γλωσσολογικό και το μη-γλωσσολογικό είναι αυτό που ονομάζουμε Λόγος. Σε λίγο θα εξηγήσουμε αυτήν την ονομασία, αλλά πρέπει ευθύς εξαρχής να είμαστε σαφείς ότι με τον Λόγο δεν εννοούμε ένα συνδυασμό ομιλίας και γραφής, αλλά

2. Το βιβλίο *New Reflections on the revolution of our time* είναι συλλογή κειμένων του Ernesto Laclau στο οποίο συμπεριλαμβάνεται και το εν λόγω κείμενο. Στα ελληνικά η συλλογή κυκλοφόρησε το 1997 από τις εκδόσεις «νήσος» με τίτλο *Για την επανάσταση της εποχής μας. Κοινωνική εξάρθρωση, ηγεμονία και ριζοσπαστική δημοκρατία*, σε μετάφραση-επιμέλεια Γιάννη Σταυρακάκη, αλλά με κάποιες διαφορές σε σχέση με την αγγλική έκδοση. Το συγκεκριμένο κείμενο δεν περιλαμβάνεται στην ελληνική έκδοση.



ότι η ομιλία και η γραφή είναι εσωτερικά τμήματα των λογοθετικών ολοτήτων.

Τώρα, όσον αφορά στον ίδιο τον όρο «Λόγος», τον χρησιμοποιούμε για να δώσουμε έμφαση στο γεγονός πως κάθε κοινωνική διαμόρφωση έχει νόημα. Αν κλωσήσω ένα σφαιρικό αντικείμενο στο δρόμο και αν κλωσήσω μια μπάλα σε έναν ποδοσφαιρικό αγώνα η φυσική πράξη είναι η ίδια, αλλά το νόημά της διαφέρει. Το αντικείμενο είναι μια μπάλα ποδοσφαίρου μόνο στον βαθμό που εγκαθιδρύει ένα σύστημα σχέσεων με άλλα αντικείμενα, και οι σχέσεις αυτές δεν αποδίδονται από την απλή αναφερόμενη υλικότητα των αντικειμένων αλλά είναι κοινωνικά κατασκευασμένες. Αυτό το συστηματικό σύνολο σχέσεων είναι που ονομάζουμε Λόγο. Ο αναγνώστης αδιαμφισβήτητα θα διαπιστώσει ότι, όπως δείξαμε και στο βιβλίο μας, ο λογοθετικός χαρακτήρας ενός αντικειμένου δεν υπονοεί, σε καμία περίπτωση, ότι αμφισβητούμε την ύπαρξη του αντικειμένου. Το γεγονός πως μια μπάλα ποδοσφαίρου παραμένει μπάλα ποδοσφαίρου μόνο όσο ενσωματώνεται σε ένα σύστημα κοινωνικά κατασκευασμένων κανόνων, δεν συνεπάγεται πως παύει να υφίσταται ως υλικό αντικείμενο. Μια πέτρα υπάρχει ανεξάρτητα από οποιοδήποτε σύστημα κοινωνικών σχέσεων αλλά είναι, για παράδειγμα, είτε ένα βόλι είτε ένα αντικείμενο αισθητικής περιουλολογίας μόνο σε συγκεκριμένες λογοθετικές κατασκευές. Ένα διαμάντι στο κατάστημα ή στο βάθος ενός ορυχείου είναι το ίδιο υλικό αντικείμενο· αλλά, και πάλι, είναι εμπόρευμα μόνο σε ένα καθορισμένο σύστημα κοινωνικών σχέσεων. Για τον ίδιο λόγο, είναι ο Λόγος αυτός που συνθέτει την υποκείμενη θέση ενός κοινωνικού φορέα και δεν είναι, συνεπώς, ο κοινωνικός φορέας που είναι η πηγή του Λόγου – το ίδιο σύστημα κανόνων που κάνει το σφαιρικό αντικείμενο να είναι μπάλα ποδοσφαίρου με κάνει παίκτη. Η ύπαρξη των αντικειμένων είναι ανεξάρτητη της λογοθετικής τους διάρθρωσης [...].

[...] Αυτό ωστόσο αφήνει άλυτα δύο προβλήματα. Το πρώτο

είναι το εξής: δεν είναι αναγκαίο να κάνουμε εδώ τη διάκριση νοήματος και δράσης; Ακόμη κι αν δεχτούμε ότι το νόημα μιας δράσης εξαρτάται από τη λογοθετική διαμόρφωση, δεν είναι η ίδια η δράση κάτι διαφορετικό από το νόημα αυτό; Ας αναλογιστούμε το πρόβλημα από δύο οπτικές γωνίες. Πρώτον, από την οπτική γωνία του νοήματος. Εδώ η κλασική διάκριση είναι ανάμεσα στη σημειωτική που ασχολείται με το νόημα των λέξεων, το συντακτικό που ασχολείται με τη σειρά των λέξεων και τις συνέπειές της στο νόημα, και την πραγματολογία που ασχολείται με την πραγματική χρήση λέξεων σε συγκεκριμένα πλαίσια ομιλίας. Το σημείο-κλειδί είναι σε ποιον βαθμό μπορεί να γίνει μια άκαμπτη διάκριση σημειωτικής και πραγματολογίας, δηλαδή νοήματος και χρήσης. Από τον Wittgenstein κι εφεξής αυτή ακριβώς η διάκριση έγινε ακόμη πιο ασαφής. Γίνεται όλο και πιο αποδεκτό ότι το νόημα μιας λέξης εξαρτάται ολοκληρωτικά από το πλαίσιο. Όπως επισημαίνει η Hanna Fenichel Pitkin:

Ο Wittgenstein υποστηρίζει πως η χρήση και το νόημα είναι στενά και άρρηκτα συνδεδεμένα, γιατί η χρήση βοηθάει στον προσδιορισμό του νοήματος. Το νόημα μαθαίνεται από και διαμορφώνεται μέσω παραδειγμάτων χρήσης: συνεπώς τόσο η μάθηση όσο και η διαμόρφωσή του εξαρτώνται από την πραγματολογία. [...] Το σημειωτικό νόημα αθροίζεται από τις περιπτώσεις χρήσης μιας λέξης, συμπεριλαμβάνοντας όλα τα ποικίλα και πολλαπλά λεκτικά παιχνίδια στα οποία συμμετέχει· έτσι το νόημα είναι κατά βάση προϊόν της πραγματολογίας (Pitkin 1972).

[...] Δηλαδή, στην ορολογία μας, κάθε ταυτότητα ή λογοθετικό αντικείμενο συντίθεται στα πλαίσια κάποιας δράσης [...].

Το άλλο πρόβλημα που πρέπει να σκεφτούμε είναι το εξής: ακόμη κι αν υποθέσουμε ότι υπάρχει αυστηρή εξίσωση ανάμεσα στο κοινωνικό και στο λογοθετικό, τι μπορούμε να πούμε για τον φυσικό κόσμο, για τα γεγονότα της φυσικής, της βιολογίας ή της α-

στρονομίας, που δεν φαίνεται να ενσωματώνονται σε έλλογες ολόκληρες κατασκευασμένες από τον άνθρωπο; Η απάντηση είναι πως τα φυσικά γεγονότα είναι επίσης λογοθετικά γεγονότα. Και αυτό για τον απλό λόγο ότι η ιδέα της φύσης δεν είναι κάτι που προϋπάρχει, ώστε να το διαβάσουμε στην εμφάνιση των πραγμάτων, αλλά είναι αποτέλεσμα μιας αργής και σύνθετης κοινωνικής και ιστορικής κατασκευής. Το να ονομάσουμε κάτι φυσικό αντικείμενο σημαίνει να το αντιληφθούμε με έναν τρόπο που εξαρτάται από κάποιο σύστημα ταξινόμησης. Και πάλι, αυτό δεν αμφισβητεί το αν το αντικείμενο που ονομάσαμε πέτρα υπάρχει, υπό την έννοια ότι βρίσκεται εδώ και τώρα, ανεξάρτητα από τη βούλησή μου· ωστόσο το γεγονός ότι είναι πέτρα εξαρτάται από ένα σύστημα ταξινόμησης αντικειμένων που είναι ιστορικό και τυχαίο. Αν δεν υπήρχαν άνθρωποι στον κόσμο, αυτά τα αντικείμενα που ονομάζουμε πέτρες θα ήταν και πάλι εκεί· όμως δεν θα ήταν «πέτρες», διότι δεν θα υπήρχε ούτε η ορυκτολογία ούτε κάποια γλώσσα ικανή να τα ταξινομήσει και να τα διακρίνει από άλλα αντικείμενα. Όλη η ανάπτυξη της σύγχρονης επιστημολογίας έχει παγιώσει πως δεν υπάρχει γεγονός το νόημα του οποίου μπορεί να διαβαστεί διαφανώς.

#### Αναφορές

Pitkin H.F. (1972), *Wittgenstein and Justice*, University of California Press, Berkeley, CA.

πηγή: Laclau & Mouffe 1990, σσ. 100-103

#### ΑΝΑΓΝΩΣΜΑ Ζ

##### Elaine Showalter, «Η επιτέλεση της υστερίας»

Ο πρώτος από τους μεγάλους ευρωπαίους θεωρητικούς της υστερίας ήταν ο Jean-Martin Charcot (1825-1893), που εργαζόταν στην κλινική του La Salpêtrière στο Παρίσι. Ο Charcot ξεκίνησε να εργάζεται πάνω στην υστερία το 1870. Παρόλο που πίστευε πως οι υστερικοί υπέφεραν από ένα κληρονομικό χαρακτηριστικό που αποδυνάμωνε το νευρικό τους σύστημα, ανέπτυξε και τη θεωρία ότι η υστερία είχε ψυχολογική βάση. Πειραματιζόμενος με την ύπωση, ο Charcot έδειξε ότι τα υστερικά συμπτώματα μπορούσαν να προκληθούν και να θεραπευτούν μέσω υπνωτικής υποβολής. Μέσω της προσεκτικής παρατήρησης, της σωματικής εξέτασης και της ύπωσης κατάφερε να αποδείξει ότι τα υστερικά συμπτώματα, αν και προέρχονταν από συναισθήματα και όχι από σωματικό τραυματισμό, ήταν αυθεντικά και δεν υπόκειντο στον συνειδητό έλεγχο του ασθενή. Ο Freud, ο οποίος σπούδασε στη La Salpêtrière από τον Οκτώβριο του 1885 έως τον Φεβρουάριο του 1886, έδωσε τα εύσημα στον Charcot διότι καθιέρωσε την υστερία ως διαταραχή. Σύμφωνα με τον Freud:

Το έργο του Charcot αποκαθιστούσε την αξιοπρέπεια του ασθενή· σταδιακά η κλειστική αντιμετώπιση που είχε η υστερική όταν διηγούνταν τις ιστορίες της εγκαταλείπονταν· δεν ήταν πλέον μια κατά φαντασίαν ασθενής, καθώς ο Charcot χρησιμοποιούσε την επιρροή του υπέρ της αλήθειας και της αντικειμενικότητας των υστερικών φαινομένων.

Επιπλέον, ο Charcot απέδειξε ότι υστερικά συμπτώματα εμφανίζονταν και σε άνδρες, και δεν σχετιζόνταν απλώς με τις ιδιοτροπίες του γυναικείου αναπαραγωγικού συστήματος. Στη La Salpêtrière υπήρχε και ειδική πτέρυγα για τους άνδρες υστερικούς, που