

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΑΤΡΩΝ**  
**ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ**  
**ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΕΙΟΛΟΓΙΑΣ**



**ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**ΕΝΑ ΜΟΥΣΕΙΟ: Η ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ  
ΤΗΣ ΣΕΞΟΥΑΛΙΚΟΤΗΤΑΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΦΥΛΟΥ**

**ΣΠΟΥΔΑΣΤΡΙΑ: ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΝΙΚΟΛΟΥΔΑΚΗ**

**ΕΠΟΠΤΕΥΟΝ: ΔΡ. ΖΩΗ ΚΑΡΑΝΙΚΟΛΑ**

**ΠΥΡΓΟΣ - 2022**

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ – ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Επέλεξα να ασχοληθώ με το συγκεκριμένο θέμα γιατί πιστεύω στη θετική επιρροή που μπορεί να προκαλέσει στη κοινωνία ο τρόπος που τα μουσεία και οι πολιτιστικοί χώροι μιλάνε για τη σεξουαλικότητα και το φύλο, καθώς και το χώρο που δίνουν σε αυτή να συμμετάσχει σε αυτή τη συζήτηση. Όσο φορείς, όπως το μουσείο, παίρνουν θέση σε θέματα που είναι δύσκολο να απευθυνθούν ή περιβάλλονται έντονα από προκαταλήψεις, ενισχύουν μια πιο υγιείς κοινωνία.

Αυτή η πτυχιακή εργασία μου έδωσε τη δυνατότητα να συντάξω μία πρόταση για ένα νοηματικό σχεδιασμό μιας έκθεσης, που πραγματεύεται θεματικές της σεξουαλικότητας και του φύλου μέσα από τη queer θεωρία. Μέσα από αυτή τη διαδικασία κατανόησα αυτό το σύνθετο θέμα και συμμετείχα σε μία διαδικασία μελέτης διάφορων πρακτικών για τον εκθεσιακό σχεδιασμό και εξερεύνησα συλλογές μουσείων.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω την διδάκτωρ Ζωή Καρανικόλα, που με ανέλαβε ως επιβλέπων σε αυτή τη προσπάθεια και για τη στήριξή της. Και όλους τους υπόλοιπους καθηγητές για τις γνώσεις που μετέδωσαν και τη δουλειά τους όλα αυτά τα χρόνια.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένειά μου, τον σύντροφό μου και τους φίλους μου για τη συνεχή στήριξή τους και τους συμφοιτητές μου, με τους οποίους μοιραστήκαμε τα φοιτητικά μας χρόνια. Και θα ήθελα να αφιερώσω αυτή τη πτυχιακή στη μαμά και την αδερφή μου, χάρις τις οποίες σπούδασα και μάξωσα όλες αυτές τις εμπειρίες.

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η Πτυχιακή Εργασία έχει ως αντικείμενο την πολιτιστική αναπαράσταση της σεξουαλικότητας και του φύλου στο μουσείο στην εποχή της μετανεωτερικότητας. Χρησιμοποιώντας τον όρο «*queer*» ως ερμηνευτικό εργαλείο, εξετάζεται το πώς το μουσείο παράγει νοήματα, καθώς και πώς κανονικοποιεί νοήματα.

Κάνοντας μία βιβλιογραφική ανασκόπηση της πορείας του μουσείου στο χρόνο, της πολιτιστικής αναπαράστασης στο μουσείο, δημιούργησα ένα αναφορικό πλαίσιο για το σχολιασμό πρακτικών και προβληματικών που έχουν αναπτύξει θεωρητικοί και επιμελητές μουσείων για τη παρουσίαση ή αναγνώριση θεματικών σεξουαλικότητας και φύλου στο μουσείο. Διαμορφώνεται μια κριτική συζήτηση για το πώς αυτές οι πρακτικές βεβαιώνουν τη queer κριτική και τη χρήση της για την ανάπτυξη και εντοπισμό νέων ερμηνειών στην συλλογή του μουσείου, αλλά και πώς αυτή «προκαλεί» τον ίδιο τον ορισμό και λειτουργίες αυτού. Αυτό το θεωρητικό πλαίσιο στηρίζεται από μία σύντομη αναφορά σε ιστορικά στοιχεία και ορισμούς για την έννοια της σεξουαλικότητας και του φύλου.

Με βάση το θεωρητικό αυτό πλαίσιο, ανέπτυξα μία πρόταση ενός νοηματικού μουσειολογικού σχεδιασμού μιας περιοδικής έκθεσης που εξετάζει τη σεξουαλικότητα και το φύλο ως ρευστές έννοιες εντοπίζοντας νέες πιθανές ερμηνείες στη συλλογή και πώς αυτές μπορούν να εξερευνηθούν από το μουσείο που δημιουργεί νοήματα, αλλά και πώς αμφισβητείται η ίδια η διαδικασία της νοηματοδότησης ως υποκειμενικότητα, καθώς η ερμηνεία είναι πολυδιάστατη.

Αυτό πραγματοποιείται μέσα από νέες απρόσμενες συναντήσεις γνωστών αντικειμένων και τη δημιουργία μιας νέας συνθήκης για νέα ερμηνεία, η οποία αναπτύσσει θεματικές της queer θεωρίας, καθώς και υπογραμμίζει την ίδια τη διαδικασία της νοηματοδότησης στο μουσείο. Ως αποτέλεσμα, αναδεικνύεται αυτό το νέο ερευνητικό πεδίο για το μουσείο και τον επαναπροσδιορισμό του, τη σχέση του με τη συλλογή του, αλλά και για τη συνεργασία του με άλλα ιδρύματα και συλλογές, καθώς και τον τρόπο με τον οποίο μπορεί να προσεγγίσει και να συνδυάσει κοινωνικές, ανθρωπιστικές έννοιες στον εκθεσιακό σχεδιασμό.

**Λέξεις κλειδιά:** Μουσείο, Σεξουαλικότητα, Φύλο, Αναπαράσταση, Έκθεση, Κουήρ

## ABSTRACT

The subject of this thesis is the cultural representation of sexuality and gender at the museum in the era of postmodernity. By using the term “*queer*” as an interpretive tool, it questions the ways through which the museum creates meanings and, how it normalizes them.

By presenting a retrospect of the museum through time, of the cultural representation in the museum, I created a reference framework for commenting on practices and issues developed by theorists and museum curators for the presentation or recognition of themes of sexuality and gender in the museum. A critical discussion is developed on how these practices substantiate queer criticism and its use for the development and identification of new interpretations in the museum collection, but also how it “challenges” its very definition and functions. This theoretical framework is further supported by a brief review of historical information and definitions on the concept of sexuality and gender.

Based on this theoretical framework, I developed a proposal for a conceptual museological design of a periodic exhibition that examines sexuality and gender as fluid concepts, identifying new possible interpretations in the collection and how they can be explored by the museum in the way that creates meaning, but also how it questions the very process of creating meanings as a subjectivity, since the interpretation is considered multidimensional.

This result is accomplished through unexpected new encounters of well-known objects and the creation of a new condition for a new interpretation, which develops themes of the queer theory, as well as underlines the very process of meaning in the museum. As a result, it highlights a new field of research for the museum and its redefinition, its relationship with its collection, but also for its collaboration with other institutions and collections, as well as the way in which it can approach and combine social, and anthropological concepts in the exhibition.

**Key words:** Museum, Sexuality, Gender, Representation, Exhibition, Queer

# ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ – ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ .....	ii
ΠΕΡΙΛΗΨΗ .....	iii
ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ .....	v
ΕΙΣΑΓΩΓΗ .....	1
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 <sup>ο</sup> .....	3
1.0 ΜΟΥΣΕΙΟ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ.....	3
1.1 Ιστορική Αναδρομή του Μουσείου και της Συλλογής.....	3
1.1.1 Αρχαιότητα και Μεσαίωνας .....	3
1.1.2 15 <sup>ος</sup> – 18 <sup>ος</sup> Αιώνας.....	4
1.1.3 19 <sup>ος</sup> αιώνας.....	5
1.1.4 20 <sup>ος</sup> αιώνας.....	6
1.1.5 Πέρασμα από τη Νεωτερικότητα στη Μετανεωτερικότητα .....	7
1.2 Ορίζοντας το Μουσείο σήμερα .....	9
1.3 Η Πολιτιστική Αναπαράσταση στο Μουσείο .....	11
1.3.1 Για την Αναπαράσταση .....	11
1.3.1 Σημειωτική, Λογοθετική, Δομισμός και Μεταδομισμός.....	13
1.3.2 Μίμηση και επιτέλεση (performance) της αναπαράστασης .....	15
1.3.3 Ορισμός Πολιτιστικής Αναπαράστασης.....	15
1.4 Εκθεσιακός Σχεδιασμός στο Μουσείο .....	16
1.4.1 Η Εκθεσιακή Αφήγηση Στον Εκθεσιακό Σχεδιασμό .....	17
1.4.2 Προγραμματισμός της έκθεσης .....	19
1.5 Επίλογος κεφαλαίου .....	20
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 <sup>ο</sup> .....	21
2.0 ΠΡΟΣΕΓΓΙΖΟΝΤΑΣ ΘΕΜΑΤΑ ΓΙΑ ΤΗ ΣΕΞΟΥΑΛΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΤΟ ΦΥΛΟ ΣΤΟΝ ΝΟΗΜΑΤΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟΛΟΓΙΚΟ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟ .....	21
2.1 Η Σεξουαλικότητα, το Φύλο και το Ζητούμενο .....	21
2.1.1 Σύντομοι ορισμοί .....	22
2.2 Η Πολιτιστική Αναπαράσταση της Σεξουαλικότητας και του Φύλου στο Μουσείο.....	24
2.2.1 Φεμινιστική Θεωρία και Φεμινιστική Κριτική.....	25
2.2.2 Queer Θεωρία και Queer Κριτική.....	27
2.3 Εφαρμόζοντας queering στο Μουσείο .....	28
2.3.1 Στρατηγικές προσέγγισης για τον queer εκθεσιακό σχεδιασμό.....	31
2.4 Εντοπίζοντας queer θεματικές στη συλλογή .....	35
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 <sup>ο</sup> .....	37
3.0 ΠΡΟΤΑΣΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ ΜΟΥΣΕΙΑΚΗΣ ΠΕΡΙΟΔΙΚΗΣ ΕΚΘΕΣΗΣ.....	37

3.1 Μεθοδολογία .....	37
3.2 Μουσειολογική Κεντρική Ιδέα και Εκθεσιακή Αφήγηση.....	37
3.3 Προτεινόμενες Εκθεσιακές Ενότητες.....	38
3.3.1 1 <sup>η</sup> Ενότητα: Εισαγωγική .....	39
3.3.2 2 <sup>η</sup> Ενότητα: «Δυναμική Σχέσεων».....	40
3.3.3 3 <sup>η</sup> Ενότητα: «Ανδρόγυνο».....	43
3.3.4 4 <sup>η</sup> Ενότητα «Γυμνό» .....	45
3.3.5 5 <sup>η</sup> Ενότητα: «Φυσιογνωμίες και χειρονομίες».....	48
3.3.6 7 <sup>η</sup> Ενότητα: «Παράνομοι πόθοι» .....	50
3.3.7 8 <sup>η</sup> Ενότητα: «Για τη φύση».....	52
3.4 Προδιαγραφές απόδοσης συνολικά της εκθεσιακής πρότασης.....	54
Επίλογος.....	56
Βιβλιογραφία.....	58
Παραρτήματα .....	63

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το δημόσιο μουσείο έχει υπάρξει ένας θεσμός που λειτουργεί πειθαρχικά και, μέσα από ταξινομικές κατηγοριοποιήσεις, κατασκευάζει συστήματα γνώσης, που αντιπροσωπεύουν ένα φαινομενικά καθολικό αφήγημα. Ένα μουσείο που ακολουθεί τη παραδοσιακή μουσειολογική προσέγγιση, που έχει ως στόχο της τη συλλογή και έκθεση ποιοτικών πολιτιστικών υλικών τεκμηρίων, τα οποία ταξινομημένα τοποθετεί σε σειρά στο χώρο του, δημιουργεί την αίσθηση του αβίαστου και όχι μεθοδευμένου. Αυτή η διαδικασία αποτελεί στρατηγική για τη παραγωγή νοήματος, η οποία στηρίζεται πάνω σε διδαχές της νεωτερικότητας. Με τον ίδιο περίπου τρόπο, έννοιες όπως η ετεροκανονικότητα, η αρρενωπότητα, η αντρική ματιά (gaze) έχουν κανονικοποιηθεί στο δυτικό μουσείο, μέσα από μακροχρόνια χαραγμένες ταυτότητες, την ανθρώπινη κοινωνική δράση και τις ερμηνείες της και έμφυλες επιρροές.

Στη πτυχιακή εργασία με τίτλο *«Ένα μουσείο: Η πολιτιστική αναπαράσταση της σεξουαλικότητας και του φύλου»* επιχειρείται να παρουσιαστεί μία νοηματική μουσειολογική πρόταση περιοδικής έκθεσης με θέμα τη σεξουαλικότητα και το φύλο μέσα από την queer κριτική. Ο όρος «*queer*» προσδιορίζεται με την έννοια της «*σεξουαλικής ταυτότητας ή (ταυτότητας) φύλου, η οποία δεν ανταποκρίνεται σε καθιερωμένες ιδέες της σεξουαλικότητας και του φύλου, ειδικά των ετεροσεξουαλικών κανονικοτήτων*» (OED, 2021). Και ως θεωρία επικεντρώνεται στο φύλο ως κοινωνική κατασκευή που αγκαλιάζει μια πιο ευρεία έννοια της σεξουαλικότητας από αυτή που θεωρείται ως κανονική.

Για να κατανοήσουμε το ρόλο της σεξουαλικότητας και του φύλου στο μουσείο, είναι απαραίτητο να γνωρίζουμε κάποια ιστορικά στοιχεία, από τη μετάβαση των ιδιωτικών συλλογών και των προθηκών για αξιοπερίεργα πράγματα σε εθνικά δημόσια μουσεία, όπως και η θέση της γυναίκας σε αυτά. Και έπειτα, να κατανοήσουμε πρακτικές τις οποίες το μουσείο μπορεί να αξιοποιήσει για την κριτική ανάπτυξη αυτών των θεματικών. Μέσα από θεωρίες, όπως η φεμινιστική και η queer θεωρία, συνδυασμένες με τη μουσειολογική έρευνα, ανοίγεται νέος χώρος για μελέτη της συλλογής του μουσείου και της εκθεσιακής αφήγησης.

Η εργασία χωρίζεται σε τρία μέρη:

Στο πρώτο κεφάλαιο, γίνεται ιστορική αναδρομή του μουσείου, η οποία – αν και δεν έχει επικεντρωθεί ρητά στη σεξουαλικότητα και το φύλο – τεκμηριώνει το πως οι συλλογές συνδέονταν με τον κύκλο των πλούσιων αντρών της εποχής. Επιπλέον, εξετάζεται βιβλιογραφικά το μουσείο στο σήμερα και τη διαδικασία της παραγωγής νοήματος σε αυτό, μέσα από την ανάπτυξη του τι είναι αναπαράσταση, επιτέλεση της αναπαράστασης και πως πραγματοποιείται ο εκθεσιακός σχεδιασμός.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, γίνεται μία συνοπτική προσέγγιση της ιστορίας της σεξουαλικότητας και του φύλου στον δυτικό κόσμο και εντοπίζεται το ερευνητικό ενδιαφέρον για την εξέτασή τους μέσα από σχέσεις εξουσίας και στρατηγικές αναγνώρισης. Γίνεται, ακόμα, αναφορά της σχέσης του μουσείου με προσεγγίσεις της σεξουαλικότητας και του φύλου και αναφέρονται οι προβληματικές που μπορεί να συναντηθούν σε αυτή τη σχέση. Ενώ, δύο θεωρίες που προτείνονται για τη κριτική εξέταση της σεξουαλικότητας και φύλου στο μουσείο είναι η φεμινιστική και η συγγενική της queer θεωρία. Βάση της queer θεωρίας, στην οποία βασίζεται η πρόταση έκθεσης, εξετάζονται στρατηγικές της εκθεσιακής πρακτικής, αλλά και τι μπορεί να θεωρηθεί ως queer αντικείμενο.

Στο τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο, περιγράφεται η μεθοδολογία του εκθεσιακού σχεδιασμού της πρότασης δημιουργίας περιοδικής έκθεσης με θέμα τα δυαδικά μοντέλα του

«άντρας/γυναίκα // αρσενικός/θηλυκός // αρρενωπός/θηλυπρεπής και το φάσμα αναμεσά τους». Την έκθεση συμπληρώνουν επτά (7) ενότητες και έντεκα(11) αντικείμενα και στόχο έχει με αφορμή εκθέματα από τις εικαστικές τέχνες, την απόρριψη της καθιερωμένης σεξουαλικότητας και έκφρασης φύλου ως απόλυτα και την υπογράμμιση του μουσείου ως χώρος παραγωγής νοήματος μέσα σε ένα πλαίσιο αναφοράς, το οποίο είναι μεταβαλλόμενο. Για τη σύνταξη της πρότασης, παρουσιάζεται η μουσειολογική ιδέα, το πλάνο της έκθεσης με την περιγραφή των ενοτήτων, τον σχολιασμό του εκθεσιακού υλικού, τη διαμόρφωση του πλαισίου αναφοράς και την ανασκόπηση του περιεχομένου. Στο τέλος τίθενται οι προδιαγραφές απόδοσης της συνθήκης της έκθεσης συνολικά και καταλήγει σε κάποια συμπεράσματα.



# ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1<sup>ο</sup>

## 1.0 ΜΟΥΣΕΙΟ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

### 1.1 Ιστορική Αναδρομή του Μουσείου και της Συλλογής

Η έννοια του σύγχρονου μουσείου αποτελεί κατά κύριο λόγο κατασκευή του δυτικού πολιτισμού και συγκεκριμένα αποτελεί «ευρωπαϊκό φαινόμενο»<sup>1</sup>. Μια σύντομη περιήγηση του μουσείου και της έκθεσης αντικειμένων στον χρόνο θα ξεκινούσε με την κλασική εποχή και θα κατέληγε στο σήμερα, διασχίζοντας και ξεκλειδώνοντας τις οπτικές για το μουσείο και τις λειτουργίες αυτού. Αυτό που χρειάζεται να αναφερθεί αρχικά είναι η συσχέτιση του μουσείου με τα αντικείμενα και τις συλλογές. Θεωρείται ότι αυτό που δημιούργησε το μουσείο είναι η ανάγκη του «συλλέγειν». Οπότε το μουσείο ξεκινάει από τη συλλογή αντικειμένων (Οικονόμου, 2003). Το αντικείμενο ορίζεται ως κάτι που «αντίκειται ενός υποκειμένου που το πραγματεύεται ως κάτι διαφορετικό του εαυτού του»<sup>2</sup>, εμπεριέχοντας την περίπτωση, όπου το υποκείμενο ταυτίζει και το ίδιο ως αντικείμενο. Εδώ έρχεται η διαφοροποίηση του «αντικειμένου» και του «πράγματος», καθώς το πράγμα ερχόμενο στο μουσείο αντικειμενοποιείται ή, καλύτερα, μεταμορφώνεται σε αντικείμενο τοποθετούμενο σε μία συνθήκη, αναγνωρίζοντας ότι σε άλλη συνθήκη δεν λειτουργεί με τον ίδιο τρόπο (Devasellés & Mairesse, 2020).

#### 1.1.1 Αρχαιότητα και Μεσαίωνας

Σαν όρος το «μουσείον» συσχετίζεται με το Τέμενος των Μουσών στην Αρχαία Ελλάδα, τις προστάτιδες των τεχνών και των επιστημών. Η συγκέντρωση και τοποθέτηση αναθημάτων από τους πιστούς σε χώρους των τεχνών και των γραμμάτων κάτω από την προστασία των Μουσών, μας θυμίζει μία σύγχρονη αντίληψη της έννοιας του μουσείου που συλλέγει και αντιμετωπίζει τα αντικείμενα ως «ιερά» αξιακά. Από τον 5<sup>ο</sup> αι. π.Χ. υπήρχε στην βόρεια πτέρυγα των Προπυλαίων της αθηναϊκής Ακρόπολης η Πινακοθήκη, όπως αναφέρει τον 2<sup>ο</sup> αι. μ.Χ. ο Πausanias στην Περιήγηση, στην οποία υπήρχε μια συλλογή πινάκων στερεωμένη σε τρίγωνα υποστηρίγματα από ξύλο ή σε τοίχους. Από τον 3<sup>ο</sup> π.Χ. αι. το μουσείο της Αλεξάνδρειας του Πτολεμαίου Α' ο Σωτήρ, περιλάμβανε αγάλματα και εκμαγεία, επιστημονικά εργαλεία, αστρονομίας και ιατρικής, όπως και βοτανικό και ζωολογικό πάρκο. Ένας χώρος εξελιγμένος σε σχέση με τις προαναφερθέντες έννοιες και πιο κοντά στο μουσείο σήμερα, η λειτουργία του οποίου ωστόσο βρισκόταν στο εύρος της έρευνας και παρατήρησης ως ένα είδος πανεπιστημίου. Η λειτουργία του, ακόμα, αξίζει να αναφερθεί βρισκόταν υπό την αιγίδα του μονάρχη.

Με την έλευση της ρωμαϊκής περιόδου το μουσείο συνεχίζει να υπάρχει. Έρχεται ο λατινικός όρος «*museum*» και αποτελεί χώρο φιλοσοφικών συζητήσεων. Συλλογές στεγάζονται και διατηρούνται σε επαύλεις πλουσίων της εποχής και δημόσιοι χώροι φέρουν – «εκθέτουν» λάφυρα πολέμου. Το Μεσαίωνα θρησκευτικοί χώροι και ιδρύματα διατηρούν συλλογές, κυρίως απαρτιζόμενες από θρησκευτικά αντικείμενα και εικόνες, ενώ μέσω των Σταυροφοριών λάφυρα πολέμου εντάσσονται στις συλλογές ευγενών (Οικονόμου, 2003).

---

<sup>1</sup> Οικονόμου, Μ. (2003).

<sup>2</sup> Devasellés, A., & Mairesse, F. (2020).

### 1.1.2 15<sup>ος</sup> – 18<sup>ος</sup> Αιώνας

Με την εισαγωγή στην περίοδο της Αναγέννησης<sup>3</sup>, χτίζονται τα θεμέλια της έννοιας του μουσείου-θεσμός, όπως προέκυψε μέσα από το πνεύμα της εποχής για απόρριψη παλαιότερων διδαχών σκέψης και μέσα από την επιστήμη και τη μελέτη της ιστορίας, αναζήτηση νέων ιδεών και ιδανικών. Ως αποτέλεσμα είχε τις πρώτες δημιουργίες συλλογών (Νίτσιου, 2011, σ. 21). Στη Φλωρεντία του 15<sup>ου</sup> αι., ο όρος μουσείο αποκτά πιο πολύ την έννοια μιας αξιόλογης συλλογής και όχι τόσο τον φυσικό της χώρο και εμφανίζεται πρώτη φορά καταγεγραμμένη η λέξη για να περιγράψει τη συλλογή του Lorenzo dei Medici (Οικονόμου, 2003).

Ο 16<sup>ος</sup> με 17<sup>ο</sup> αι. φέρνει την πρόοδο στις φυσικές επιστήμες και τη συγκρότηση της γνώσης με αποτέλεσμα αλλαγές στη συλλογή, τη δραστηριότητά της και στην οργάνωσή της, καθώς έρχεται στο επίκεντρο το κριτήριο της αντιπροσώπευσης, πέρα του εντυπωσιασμού και του κύρους που φέρει η μοναδικότητα αυτού. Έτσι ως στόχος γίνεται η γνώση μέσα από την παρουσίαση του κόσμου και της λειτουργίας αυτού (Νίτσιου, 2011, σ. 22) Η δημιουργία των προθηκών για «αξιοπερίεργα αντικείμενα της τέχνης και της φύσης» (Cabinets of Curiosities), τοποθετημένες σε χώρους υποδοχής ή σε προσωπικές βιβλιοθήκες ευγενών και της ανερχόμενης τάξης τραπεζιτών και εμπόρων, στοιχίζουν αντικείμενα, όχι μόνο για τη προβολή πλούτου, εξουσίας ή προνομίου, αλλά και για να αποτελούν μέσο μόρφωσης και πνευματικής καλλιέργειας (Vergo, 1989).

Με την επέκταση των συλλογών οι προθήκες κατέβαλαν μεγαλύτερους χώρους και δημιουργήθηκε η «galleria», ένας μακρόστενος εκθεσιακός χώρος, που ήταν προσβάσιμος από μια αριστοκρατική ελίτ και σπάνια ανοιχτή στο κοινό. Με τον καιρό πολλές τέτοιες ιδιωτικές συλλογές αποκτούσαν φήμη και προσέλκυαν ταξιδιώτες. Η επίσκεψη αυτών των χώρων, ωστόσο, αποτελεί επίσκεψη σε αυτόν που τους διαθέτει, τον ευγενή, αριστοκράτη ή μονάρχη, ακόμα και στην απουσία αυτού<sup>4</sup>. Αυτές οι gallerie ή πινακοθήκες αποτελούν το πρώτο υλικό για τα μελλοντικά μουσεία τέχνης και οι προθήκες αυτές των μουσείων φυσικής ιστορίας (Οικονόμου, 2003).

Στα τέλη του 17<sup>ου</sup> με τον 18<sup>ο</sup> και 19<sup>ο</sup> αιώνα, αρχίζει η ίδρυση των πρώτων ανοιχτών στο κοινό μουσείων. Αποτελεί, δηλαδή, το πέρασμα από τις ιδιωτικές συλλογές στο δημόσιο μουσείο. Τα πρώτα δημόσια μουσεία είναι στενά συνδεδεμένα με τα πανεπιστήμια της εποχής. Παράδειγμα, το Μουσείο του Πανεπιστημίου της Βασιλείας (1671) και το Μουσείο Ασμόλιον (Ashmolean Museum) του Πανεπιστημίου της Οξφόρδης (1683).

Μετά τις ριζικές αλλαγές που έφερε η Γαλλική Επανάσταση και την άνοδο μιας πιο δημοκρατικής αντίληψης για τον πολιτισμό, το 1765 στην Encyclopédie, που συγκροτούσε το υπόβαθρο της ιδεολογίας του Διαφωτισμού, διατυπώθηκε η ανάγκη για δημιουργία ενός «εθνικού μουσείου για την συγκέντρωση, συστηματοποίηση και ταξινόμηση τεκμηρίων της γνώσης και του εθνικού πλούτου»<sup>5</sup>. Η ανάγκη, δηλαδή, για δημιουργία ενός χώρου ανοιχτού, αλλά και συγκρότηση και εφαρμογή μεθόδων επιστημονικών για τη έρευνα και την οργάνωση και ταξινόμηση των συλλογών. Ο κύριος στόχος, πλέον, είναι η διαφύλαξη αντικειμένων ως φυσικά δείγματα ή ανθρώπινες δημιουργίες, καλλιτεχνικές ή επιστημονικές,

<sup>3</sup> Τον 15<sup>ο</sup> με 17<sup>ο</sup> αιώνα.

<sup>4</sup> Ένα παράδειγμα αυτής της συνθήκης περιγράφεται στο κλασικό μυθιστόρημα της Jane Austen, Περηφάνεια και Προκατάληψη (Pride & Prejudice), όταν η Ελίζαμπεθ Μπένετ, ενώ βρισκόταν σε ταξίδι στην αγγλική ύπαιθρο με τους θεούς της, επισκέφτηκαν την έπαυλη του Φιτζγουίλιαμ Ντάρσι στο Πέμπερλυ στην απουσία του, και παρά την απρόσμενη επίσκεψη ξεναγούνται από την οικονόμο στους χώρους της έπαυλης και στην πινακοθήκη (Penguin Classics, 2006).

<sup>5</sup> Νίτσιου, Π. (2011).

και αντικειμένων από αποικίες με στόχο τον εγκυκλοπαιδισμό και την παγκοσμιότητα μέσα από την Δυτική οπτική.

Τον 18<sup>ο</sup> αι. σημειώνεται, ακόμα, η ίδρυση δύο πολύ σημαντικών μουσείων, του Βρετανικού Μουσείου στο Λονδίνο (1753) και του Μουσείου του Λούβρου στο Παρίσι (1793). Το δεύτερο αποτελεί πολύ σημαντικό γεγονός, καθώς το Παλάτι του Λούβρου μετατράπηκε σε μουσείο ως το Musée Central des Arts, και μαζί με τη βασιλική συλλογή έγινε δημόσιο και κοινώς προσβάσιμο, σφραγίζοντας την σχέση του κράτους με την αρχή της ισότητας. Αποτέλεσε χωρική πηγή και σύμβολο εθνικής ενότητας (Bazin, 1979). Το παράδειγμα του Λούβρου έφερε τη δημιουργία και άλλων μουσείων στην Ευρώπη που προέκυψαν από βασιλικές – αριστοκρατικές συλλογές, όπως το Altes Museum στο Βερολίνο και το Ερμιτάζ στην Αγία Πετρούπολη.

### 1.1.3 19<sup>ος</sup> αιώνας

Ο 19<sup>ος</sup> αι. φέρει εθνικά μουσεία και εθνικές πινακοθήκες σε πολλές χώρες, επηρεάζοντας την ιδεολογική πολιτική ζωή με την δημιουργία και ενίσχυση της εθνικής ταυτότητας, όπως και για τη διατήρησή της. Ο χαρακτήρας των μουσείων παραμένει παιδαγωγικός με τη συγκέντρωση και ταξινόμηση της γνώσης και συμβολικός ως εργαλείο κύρους και αποκτά πολιτικό χαρακτήρα. Το μουσείο λειτουργεί ως μετα-αφήγημα της εθνικής ιστορίας και της εθνικής πολιτισμικής παράδοσης. Η αρχιτεκτονική του μουσείου, ο εκθεσιακός σχεδιασμός και ο τρόπος παρουσίασης της έκθεσης αντιπροσωπεύουν τον ιδεολογικό παράγοντα του εθνικού κράτους (Νίτσιου, 2011). Το βαρυντικό κέντρο του μουσείου μεταφέρεται στην μετάδοση μηνυμάτων μέσω προσεκτικού σχεδιασμού των εκθέσεων στους μεσοαστούς και στον γενικό πληθυσμό της κοινωνίας μιμούμενοι τους κώδικες συμπεριφοράς που το μουσείο προϋποθέτει και προάγει. Με αυτό το τρόπο το μουσείο αποτελεί υποδειγματικό ίδρυμα «δημόσιας διδασχής» (Οικονόμου, 2003). Επίσης, το μουσείο του 19ου αι. θεσπίζει αυτό που μεταγενέστερα χαρακτηρίζεται ως «παραδοσιακές διαδικασίες»<sup>6</sup>, οι οποίες είναι η έρευνα, ταξινόμηση, συντήρηση και διατήρηση της συλλογής.

Προς το τέλος του 19<sup>ου</sup> αι. με την έλευση της βιομηχανικής επανάστασης και των αλλαγών που έφερε στον κοινωνικό πολιτικό βίο, έφερε και ένα αίσθημα ανησυχίας για το επερχόμενο τέλος του παραδοσιακού τρόπου ζωής και αποξένωσης από τον τοπικό πολιτισμό και τη πολιτισμική δραστηριότητα, το οποίο σύστησε νέες προσεγγίσεις στο μουσείο και έφερε τα μελλοντικά λαογραφικά, εθνογραφικά μουσεία και μουσεία τοπικής ιστορίας. Το μουσείο καθημερινής ζωής στη Σουηδία, που ιδρύθηκε το 1873 και μεταβιβάστηκε στην ύπαιθρο στην περιοχή Skansen, όπου λειτουργεί από το 1891, αποτελεί παράδειγμα αυτού του νέου προσανατολισμού ως το πρώτο υπαίθριο μουσείο. Το μουσείο περιλάμβανε κτίρια που ακολουθούσαν τον παραδοσιακό βίο, ξεναγούς ως ερμηνευτές της παράδοσης, χορευτές και μουσικούς για την αναβίωση των παραδοσιακών εθίμων. Η ύπαρξη του μουσείου αυτού βοήθησε την κοινότητα με την υποστήριξη που έδωσε στον τοπικό και εθνικό πολιτισμό, αλλά το φαινόμενο του μουσείου αυτού δέχτηκε κριτική καθώς άρχισε να εκφυλίζεται <sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Απόφαση της 11ης Γενικής Συνέλευσης του ICOM το 1974.

<sup>7</sup> Όπως δηλώνεται και στην ιστοσελίδα του μουσείου σήμερα, η οπτική του σχετίζεται με τη *χρονομηχανή*. Ο επισκέπτης είναι ταξιδιώτης στο χρόνο που καλείται να «γνωρίσει τους ανθρώπους του παρελθόντος» και του παρουσιαστεί η ζωή της περιόδου 1720 έως και τη μοντέρνα εποχή (Skansen, 2020). Δύο βασικοί λόγοι που υποτροπίασε η έννοια του μουσείου αυτού σχετίζονται με το ρόλο της εμπειρίας που πρόσφερε και προσφέρει αυτό και τέτοια παραδείγματα μουσείων μέχρι σήμερα. Ο πρώτος είναι η έννοια του αντικειμένου στο μουσείο. Το αντικείμενο στο μουσείο, όπως αναφερθήκαμε νωρίτερα, ως πράγμα κατασκευάστηκε από κάποιον κάποτε για κάποιον σκοπό και για κάποια χρήση και στο μουσείο ανασυντάχθηκε σε ένα πλαίσιο. Ενώ είναι λογικό να μπορούμε να δούμε κάτι πέρα του φυσικού αντικειμένου στο αντικείμενο κατά την επίσκεψή μας σε ένα μουσείο, δεν είναι έγκυρο να συλλογιστούμε ότι μπορεί αυτή η διαδικασία να πάρει την ίδια μορφή σε κάθε

#### 1.1.4 20<sup>ος</sup> αιώνας

Τον 20<sup>ο</sup> αι. επικρατεί η διπλή τάση ανάπτυξης από τη μία πλευρά της ανάγκης για διατήρηση προβιομηχανικής πολιτισμικής κληρονομιάς και οικισμών, αλλά ταυτόχρονα από την άλλη πλευρά με την άνοδο των τεχνολογικών επιτευγμάτων και της επιστήμης, ανάπτυξη μουσείων τεχνολογίας και επιστήμης και η ανάπτυξη των μουσείων μέσα από τεχνολογικά και επιστημονικά μέσα (Οικονόμου, 2003).

Για την τέχνη στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αι. υιοθετείται κατά μεγάλο ποσοστό η αντίληψη ότι δεν συνυπάρχει με την καθημερινότητα και για αυτό είναι προσιτή και κατανοητή μόνο από μια συγκεκριμένη μερίδα ανθρώπων που διαθέτουν μια ιδιαίτερη ευαισθησία. Ως αποτέλεσμα τα μουσεία τέχνης δίνουν τη προσοχή τους στις κοινωνικές ελίτ, ενώ απομακρύνονται από το κοινωνικό σύνολο (Νίτσιου, 2011, σ. 28). Αλλαγή υπάρχει και στην παρουσίαση των συλλογών έργων τέχνης, όπου σε αντίθεση με την μέχρι τότε οπτική της παρουσίασης χωρίς την συμπερίληψη της αισθητικής εμπειρίας, πλέον λαμβάνεται υπόψη ενσωματώνοντας στο σύνολο μια «*αισθητική ποιότητα*» (Τζώνος, 2007, σ. 36).

Ο 20<sup>ος</sup> αι. στο πρώτο μισό του έφερε και δύο παγκόσμιους πολέμους και το μουσείο, μέσα στην κοινωνική αστάθεια που αυτοί επέφεραν, δεν αποτελούσε προτεραιότητα για ανάπτυξη και διατήρησε μια εικόνα εθνικής ενότητας. Ωστόσο, χτίζονται εκείνη την περίοδο κάποια σημαντικά μουσεία του Μοντέρνου Κινήματος<sup>8</sup>, όπως το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης (Museum of Modern Art – MOMA)<sup>9</sup>. Ακόμα, ιδρύεται η UNESCO<sup>10</sup> και ο ICOM<sup>11</sup>, δύο οργανισμοί σημαντικοί για τη θέσπιση του μουσείου.

Μετά τα μισά του 20<sup>ου</sup> αι. έρχονται δύο ερμηνείες για το μουσείο, το ολιστικό μουσείο στη Λατινική Αμερική και το οικομουσείο στην Ευρώπη. Σε συνάντηση που ασχολήθηκε για πρώτη φορά με την έννοια της «*διεπιστημονικότητας*» της μουσειολογίας, που συντάχθηκε από την UNESCO και το ICOM στη Χιλή το 1972, τίθεται ο «*άνθρωπος*» και η σχέση του με την πολιτισμική κληρονομιά ως προτροπή για αντικείμενο για τη μουσειολογία και το μουσείο ως «*παράγοντας κοινωνικού μετασχηματισμού*» (Νίτσιου, 2011). Συστήνει, επίσης, τον εργαζόμενο του μουσείου-μουσειολόγο ως «*φορέα αλλαγής*», που λαμβάνει θέση, ιδεολογικά ή πολιτικά, ως ενεργό μέλος της διαδικασίας κοινωνικής ανάπτυξης (Οικονόμου,

---

περίπτωση. Στο συγκεκριμένο παράδειγμα, η «*καθημερινή ζωή*» και η «*παραδοσιακή ζωή*» είναι σαν έννοιες αφηρημένες, αποτελούν γενίκευση μιας κατάστασης μιας εποχής και γενικευμένες καταστάσεις για να γίνουν πράξη σε ένα μουσείο περνάνε από τη διαδικασία της προσωποποίησης σε αντικείμενα και άλλες μορφές επιτέλεσης. Μιας διαδικασίας, όπου ο επισκέπτης του μουσείου έχει γνώση. Έρχεται σε έναν κατασκευασμένο χώρο και είναι αδύνατο να συσχετιστεί στο πλήρη βαθμό, ώστε να κάνει ένα «*ταξίδι στο χρόνο*». Ένας τέτοιος σκοπός αποτελεί συνθήκη άποη, καθώς επίσης η αναπαράσταση ενός παραδοσιακού βίου, ενώ μπορεί να δώσει μια ευχάριστη εμπειρία και να παρουσιάσει μια πλευρά της ζωής, δεν είναι δυνατό να την αναπαραστήσει εξ ολοκλήρου γιατί θα έπρεπε να συμπεριλάβει όλες τις πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες της εποχής και τον τρόπο σκέψης και αντίληψης των ανθρώπων αυτής. Αντίθετα σε αυτό το φαινόμενο μουσείου η αντίληψη του παρελθόντος παρουσιάζεται ειδυλλιακά (Vergo, 1989).

<sup>8</sup> Το Μοντέρνο Κίνημα εμφανίστηκε και σημάδεψε τον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αι. δεν είχε επικεντρωθεί στο μουσείο, ωστόσο οι εξελίξεις που έφερε στην αρχιτεκτονική και στην τέχνη, η απλή και λιτή παρουσίαση της μορφής και χρήση των μέσων και την ειλικρίνεια στη χρήση και παρουσίαση των υλικών, έφερε σημαντικές αλλαγές στην κτιριακή απόδοση του μουσείου και τον εκθεσιακό σχεδιασμό (π.χ. λευκός κύβος για την έκθεση μοντέρνας τέχνης). Ακόμα, το γενικό κλίμα αμφισβήτησης που έφερε, επηρέασε στην αμφισβήτηση του ρόλου του μουσείου ως θεσμός, παραδοσιακός και σταθερός, και μαζί με το επαναστατικό κλίμα της εποχής και, ιδιαίτερα, μετά τη δεκαετία του '60, κάνει αντιληπτή την ανάγκη για κριτική και αλλαγή του ρόλου του μουσείου.

<sup>9</sup> Η ίδρυσή του έγινε το 1929 με σκοπό τη συλλογή και παρουσίαση μοντέρνας τέχνης. Εγκαινιάστηκε το 1939.

<sup>10</sup> United Nations Educational, Scientific & Cultural Organization. Ιδρύθηκε το 1945.

<sup>11</sup> International Committee of Museums. Ιδρύθηκε το 1946.

2003) . Με αυτό το γνώμονα, ο παραδοσιακός ρόλος του μουσείου αναθεωρείται και δημιουργείται το πλαίσιο για το ολιστικό μουσείο.

Το ολιστικό μουσείο λειτουργεί με βάση τη διεπιστημονικότητα. Τον συνδυασμό, δηλαδή, κοινωνικών, οικονομικών επιστημών και της εκπαίδευσης για την έρευνα, την επικοινωνία και τη διατήρηση με σκοπό την κοινωνική-τοπική ανάπτυξη σε σχέση με τη παγκοσμιότητα και τη θέση της κοινότητας σε αυτή. Στο επίκεντρο τίθεται ο εκπαιδευτικός χαρακτήρας του μουσείου, ως ίσως η πιο σημαντική διάστασή του, και τα μουσειακά αντικείμενα με τον επίσης σημαντικό ρόλο ως μέσα για την ερμηνευτική διαδικασία του μουσειακού αφηγήματος συσχετισμένα ποικιλοτρόπως στο πεδίο της οικονομίας, πολιτισμού, κοινωνίας. Αν και η εφαρμογή του ολιστικού μουσείου στην Λατινική Αμερική δεν μπόρεσε να υιοθετηθεί ιδιαίτερα από τα μουσεία λόγω του πολιτικού κλίματος των χωρών εκείνης της περιόδου, επηρέασε πολύ τη σκέψη άλλων χωρών και έφερε την αρχή για τη δημιουργία του οικομουσείου στην Ευρώπη.

Το οικομουσείο (écomusée) εμφανίστηκε στη Γαλλία τη περίοδο του 1970 σε ένα πλαίσιο εκδημοκρατισμού του μουσείου και της αντίληψης για τον πολιτισμό. Έχει μια σύνδεση με το υπαίθριο μουσείο και αποτελεί προσανατολισμό του μουσείου που αναγνωρίζει την ανάγκη του να εκπροσωπήσει τους καίριους προβληματισμούς της κοινωνίας που το περιβάλλει και αποτελεί κομβικό κομμάτι για την εξέλιξη του κοινωνικού ρόλου του μουσείου στο σήμερα<sup>12</sup>. Η ταυτότητα του τόπου αποτελεί επίκεντρο, καθώς το οικομουσείο λαμβάνει χώρα σε μια συγκεκριμένη τοποθεσία με πολιτισμικό ενδιαφέρον ή επιστημονικό, στην οποία πραγματοποιείται συνεχή έρευνα για το τόπο που την περιβάλλει, ενώ ταυτόχρονα αποτελεί ενεργή τοποθεσία καθημερινής ζωής και απασχόλησης (Devasellés & Mairesse, 2020).

Ο 20<sup>ος</sup> αι. σε γενικές γραμμές βάζει στο επίκεντρο τον άνθρωπο στην εμπειρία του στο μουσείο και λιγότερο τις συλλογές και τα αντικείμενα, αναγνωρίζοντας την ανάγκη του μουσείου για επικοινωνία και τη σημασία αυτής, καθώς και την ερμηνεία σαν διαδικασία. (Οικονόμου, 2003) Μέχρι το τέλος του 20<sup>ου</sup> αι. υπάρχει εκσυγχρονισμός των μουσείων υιοθετώντας πολυμέσα στην έκθεση και, πολλές φορές, υιοθετώντας ακόμα και ρόλων πολιτιστικών κέντρων. Ένα παράδειγμα αποτελεί στο Παρίσι το Κέντρο Pompidou<sup>13</sup>.

Ακόμα, η πολυπολιτισμικότητα, η ετερότητα και η ταυτότητα βρίσκονται στην ερευνητική προσέγγιση, καθώς ο κόσμος βρίσκεται αντιμέτωπος με θέματα ανεργίας και μετανάστευσης. Το μουσείο ως θεσμός, αλλά και στην κτιριακή του δομή και στον εκθεσιακό σχεδιασμό αλληλοεπιδρά στις αλλαγές που προκύπτουν στις κοινωνικές αξίες και πολιτισμό, ενώ βρίσκεται σε διαρκή ανάπτυξη, δημιουργία και εξερεύνηση ορισμών για αυτό, καθώς νέα είδη μουσείου εμφανίζονται συνεχώς.

### **1.1.5 Πέρασμα από τη Νεωτερικότητα στη Μετανεωτερικότητα**

Η έννοια της νεωτερικότητας και της μετανεωτερικότητας αποτελούν δύσκολο σημείο τοποθέτησης για πολλούς ερευνητές. Σε γενικές γραμμές αυτό που ορίζουμε ως νεωτερικότητα αποτελεί την περίοδο από τον 18<sup>ο</sup> αι., με την εμφάνιση του Διαφωτισμού και την Βιομηχανική Επανάσταση αργότερα, μέχρι και τις τελευταίες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

---

<sup>12</sup> Μέσα από τις μεγάλες αλλαγές που ήρθαν σε κοινωνικό, πολιτισμικό και περιβαλλοντικό βαθμό, το οικομουσείο αναπτύσσεται με τη συνεργασία της τοπικής αρχής και του τοπικού πληθυσμού μιας περιοχής και έχει ως στόχο την ενημέρωση, ευαισθητοποίηση και προβληματισμό των κατοίκων και επισκεπτών απέναντι σε ιστορικά και κοινωνικά ζητήματα του τόπου και του ευρύτερου περιβάλλοντος αυτού, προσφέροντας και εναλλακτικές οπτικές αυτών των ζητημάτων, όπως και συμμετέχει σε σχέδια για το μέλλον της κοινωνίας (Τζαβάρα, 2009).

<sup>13</sup> Ιδρύθηκε το 1977 με το όραμα των αρχιτεκτόνων R. Rogers και R. Piano ως ένας «ζωντανός οργανισμός» σε μία από τις πιο παλιές περιοχές στο κέντρο του Παρισιού. (Pompidou, 2021)

Η νεωτερικότητα περιλαμβάνει την δημιουργία και εμφάνιση του Κράτους Έθνους, της εθνικής κυριαρχίας, της εθνικής ταυτότητας και οικονομίας, όπως και κουλτούρας, καθώς και την ανάπτυξη του αστικού βίου και του καπιταλισμού.

Στα χαρακτηριστικά της συγκαταλέγονται το ορθολογικό πνεύμα, η μία αντικειμενική αλήθεια και η γραμμική πρόοδος, ακολουθώντας το παράδειγμα – πρότυπο του Διαφωτισμού. Επίσης, η πρόοδος στις επιστήμες και τις τέχνες συσχετίζεται με ηθική πρόοδο και δικαιοσύνη. Αυτή η θεώρηση εννόησε την ανάπτυξη μεγάλων επιστημονικών θεωριών προς την ερμηνεία και αντίληψη του κόσμου<sup>14</sup>. Ταυτόχρονα, ωστόσο, η παρερμηνεία των διδασχών του Διαφωτισμού, που αποσκοπούσε στην ωριμότητα του ανθρώπου δομώντας ένα περιβάλλον ανάπτυξης, η ταύτιση της εγκυρότητας του ορθού λόγου με τις επιθυμίες της εξουσίας, ο κλονισμός στην πίστη στην οικουμενική αλήθεια της επιστήμης και της προόδου μέσα από την επιστήμη, μετά από μεγάλες οικολογικές καταστροφές, πολέμους και την εμφάνιση θεωριών, όπως της κβαντομηχανικής και του χάους, αλλά και η ανασφάλεια στους εργασιακούς τομείς που προέκυψε με τα νέα δεδομένα των νέων τεχνολογιών, των εμπορικών σχέσεων και του καπιταλισμού, εξέπεσε η θεώρηση των χαρακτηριστικών αυτών της νεωτερικότητας ως τη μία οικουμενική αλήθεια και νέες ερμηνευτικές προσεγγίσεις οδήγησαν στην έννοια της μετανεωτερικότητας.

Η εμφάνιση της μετανεωτερικότητας τοποθετείται χρονολογικά στη δεκαετία του '60 και καταλαμβάνει ευρύ φάσμα χρόνου στο «μετά τη νεωτερικότητα», κατά τη περίοδο του τέλους του 20<sup>ου</sup> αι. και αρχές του 21<sup>ου</sup> αιώνα. Η μετανεωτερικότητα δεν μπορεί να οριστεί σε ένα πλαίσιο, καθώς τη διακρίνει η ποικιλία οπτικών και χαρακτηρίζεται από τη πολυπλοκότητά της σε διαφορετικούς επιστημονικούς τομείς και γεωγραφικές τοποθετήσεις. Αυτό που μπορούμε να πούμε είναι ότι μπορεί να θεωρηθεί ως ένας νέος τρόπος σκέψης απέναντι στην πραγματικότητα, στις σύγχρονες συνθήκες ζωής και ως μια «ερμηνευτική-επεξηγηματική» θεωρία σε κοινωνικό και πολιτισμικό περιεχόμενο ασκώντας «κριτικές μεθόδους και τεχνικές».

Η μετανεωτερικότητα συσχετίζεται με τον περιορισμό στην εθνική κυριαρχία, με την παγκοσμιοποίηση και το καταναλωτικό πρότυπο, την συνεχώς αναπτυσσόμενη τεχνολογία που έχει αλλάξει την αντίληψη για το χρόνο και το χώρο και στέκεται αντίθετη και δύσπιστη σε κύριες αντιλήψεις θεωρητικών της νεωτερικότητας απέναντι στην αντικειμενικότητα, την παράδοση, τον ολοκληρωτισμό και τη γενίκευση δεδομένων και το «*τρίπτυχο της γνώση-επιστήμη-πρόοδος*», σαν αποτέλεσμα στις επιπτώσεις της νεωτερικότητας που κλόνισαν την πίστη σε αυτό το σχήμα. Σαν σκέψη η μετανεωτερικότητα, δηλαδή, τοποθετείται αντίθετα στις μετα-αφηγήσεις υποστηρίζοντας ότι είναι αδύνατη η νόηση και προσπάθεια τοποθέτησης ιδεών και προεκτάσεων αυτών που αφορούν ολόκληρη την πραγματικότητα του κόσμου και τοποθετείται ερμηνευτικά σε μικρότερης εμβέλειας συμβάντα που χαρακτηρίζονται ως «*μικρο-αφηγήσεις*». Επίσης, η γνώση στην εποχή της μετανεωτερικότητας αποτελεί καταναλωτικό προϊόν, δηλαδή ακολουθείται η έννοια του μαθαίνω για να χρησιμοποιήσω τη γνώση, και δεν αντιμετωπίζεται σαν αυτοσκοπός, όπως αντιμετωπιζόταν κατά τον Διαφωτισμό και το μεγαλύτερο μέρος του 20<sup>ου</sup> αιώνα. (Ασημάκη, Κουστουράκης, & Καμαριανός, 2011)

Το μουσείο, με τη κτιριακή του οντότητα, είναι προϊόν της εποχής της νεωτερικότητας. Περνώντας από την νεωτερικότητα στην θεωρία της μετανεωτερικότητας, πολλά μουσεία εξετάζουν τον εαυτό τους και τις συλλογές τους ανάλογα με τις νέες ανθρωπολογικές προσεγγίσεις της σύγχρονης εποχής, ενώ διατηρούν στοιχεία της ταυτότητάς τους λειτουργώντας ως μέσο μετα-αφήγησης για την ένωση του έθνους, θεμελιώνοντας

---

<sup>14</sup> Μεγάλες αφηγήσεις ή μετα-αφηγήσεις.

κατηγορίες του Δυτικού πολιτισμού, αλλά και λειτουργώντας ως μέσο για την συνάντηση πολιτισμού και ανθρώπου στο πλαίσιο ενός μετα-εθνικού κόσμου, όπως η ρευστότητα και η κινητικότητα τον χαρακτηρίζει (Δημόπουλος, 2016). Ο πολιτισμός και η παράδοση από στάσιμες έννοιες, αποτελούν το πρόσωπο μιας εξελικτικής πορείας της «ανθρώπινης δημιουργίας και επινόησης», όπως και η σύνδεσή τους σε παρελθόν και παρόν, υπάγοντάς τις στην ανάλογη κοινωνική συνθήκη που επικρατεί. Οπότε, στην μετανεωτερικότητα τα πολιτιστικά στοιχεία και η παράδοση αποτελούν έννοιες πολυσήμαντες και πολυδιάστατες. Όπως και η πορεία του ανθρώπου σε ορισμένο χώρο και χρόνο, και ξεχωρίζουν ως αξία την αισθητική ή οικονομική αξία που τους αποδίδεται σε παρόντα χρόνο ή την συμβολική διάστασή τους, που δίνει έδαφος για πολλαπλή προσέγγιση και ερμηνεία στο τώρα (Σταυριανού, 2019).

Ένας από τους πιο έγκυρους ερευνητές της μετανεωτερικότητας αποτελεί ο Φουκώ<sup>15</sup>. Σε μία ομιλία του ανέπτυξε την έννοια της ετεροτοπίας. Σε σχέση με τα μουσεία, ετεροτοπία ονομάζει το φαινόμενο όπου αυτά αποτελούν χώρους για τη συγκέντρωση αντικειμένων σε συλλογές ποικιλόμορφες, ερχόμενες από διαφορετικούς τόπους και αποκτημένα σε διαφορετικούς χρόνους, φέροντας στο τώρα ένα «*συσσωρευμένο παρελθόν*». Τα αντικείμενα επιλέγονται στη συλλογή του μουσείου σε αυξημένη «*θεματική κατάτμηση και θεματικούς συνδυασμούς*» με τους διοργανωτές των εκθέσεων να εμφανίζουν χαρακτήρα στην επιμέλεια, να μην παραμένουν πίσω από την σκιά του μουσείου, να ψάχνουν τη διαφορετικότητα στις προσεγγίσεις αυτών των αντικειμένων και να δημιουργούν απρόσμενες χρονικές συνθέσεις μέσα από αυτά, ενισχύοντας την μεταβίβαση της εστίασης του μουσείου από τα αντικείμενα στο θέμα (Σολδάτου, 2016).

## 1.2 Ορίζοντας το Μουσείο σήμερα

Έχουν δημοσιευτεί από πολλούς οργανισμούς, ερευνητές και νομοθετικά πλαίσια διάφοροι ορισμοί για το τι είναι Μουσείο. Όπως γίνεται κατανοητό μετά την ιστορική αναδρομή, ωστόσο, ένας ορισμός είναι δύσκολο να ορίσει την κάθε πτυχή κάθε μουσείου σε όλους τους γεωγραφικούς τόπους. Ένας από τους αποδεκτούς ορισμούς στο γενικό πλαίσιο του μουσείου σήμερα έρχεται από τον Κανονισμό του Διεθνούς Συμβουλίου Μουσείων (ICOM) του 2007 και έχει ως εξής:

- «*Το Μουσείο είναι ένας μη κερδοσκοπικός μόνιμος θεσμός/οργανισμός (institution) στην υπηρεσία της κοινωνίας και της ανάπτυξής της, ανοιχτός στο κοινό, ο οποίος αποκτά, συντηρεί, ερευνά, προβάλλει και εκθέτει την υλική και άυλη κληρονομιά της ανθρωπότητας και του περιβάλλοντός της, με στόχο την εκπαίδευση, μελέτη και ψυχαγωγία*» (Devasellés & Mairesse, 2020).

Στον ορισμό αυτό εντοπίζεται περισσότερο ο επαγγελματικός/νομικός χαρακτήρας του μουσείου, παρά ο επιστημονικός, και έχει ως μειονέκτημα την εξαίρεση των ιδιωτικών μουσείων<sup>16</sup>. Μπορούμε να εξετάσουμε μέσα από αυτόν, ωστόσο, τις βασικές λειτουργίες του μουσείου σήμερα ως σύγχρονο ίδρυμα:

- Η συλλογή: η απόκτηση, η αναγνώριση, η διατήρηση, συντήρηση, αποκατάσταση, μελέτη, έκθεση τεκμηρίων, υλικών ή άυλων. Με επίκεντρο την ερμηνεία, το μουσείο δεν προσανατολίζεται αυστηρά στη συλλεκτική δραστηριότητα, αλλά στη διατήρηση και εξερεύνηση.

---

<sup>15</sup> Michel Foucault, 1926-1984.

<sup>16</sup> Ο χαρακτηρισμός «μη κερδοσκοπικό», αποκλείει τα ιδιωτικά μουσεία που μέσα στα χαρακτηριστικά τους έχουν και το εμπορικό.

- Η έκθεση: Τα αντικείμενα παρουσιάζονται/προβάλλονται μέσα από τη συσχέτισή τους με κάποιο νόημα σε ένα περιβάλλον προς ερμηνεία τους από το κοινό. Αυτή η διαδικασία λαμβάνει πλέον υπόψιν τις συνεχώς μεταβαλλόμενες κοινωνικές συνθήκες και απαιτήσεις μέσα από την σύγχρονη μουσειακή πρακτική<sup>17</sup>.
- Η έρευνα: Η ερευνητική δραστηριότητα του μουσείου, άλλοτε αποτελούσε αυτοσκοπό βάση προηγούμενων ορισμών<sup>18</sup>, αλλά πλέον αποτελεί μία βασική λειτουργία του που χωρίζεται σε τέσσερις (4) τύπους. Την μουσειολογική έρευνα των αντικειμένων της συλλογής σε σχέση με επιστήμες που τα αφορούν, αντλώντας την πληροφορία πάνω σε αυτά, την έρευνα που έχει να κάνει με την εξέλιξη της μουσειακής πρακτικής – μουσειακής τεχνικής και συνδυάζει επιστήμες εκτός μουσειολογίας, την έρευνα πάνω στο μουσείο ως φύση και ρόλο και την έρευνα πάνω στο μουσείο ως οργανισμό, επικοινωνιακή πρακτική και κληρονομιά (Devasellés & Mairesse, 2020).
- Η επικοινωνία: Η λειτουργία του μουσείου βρίσκεται «στην υπηρεσία της κοινωνίας», έχει καθορισμένους σκοπούς, τους οποίους επικοινωνεί, καθώς θέλει να εκπαιδεύσει, να ψυχαγωγήσει και να συν-ερμηνεύσει έχοντας επικοινωνιακή πολιτική. Η έκθεση αποτελεί μόνο ένα μέσο επικοινωνίας, καθώς το μουσείο συνεργάζεται με άλλους φορείς, δίνει τη δυνατότητα χρήσης των χώρων του από τη κοινότητα, δημιουργεί εκπαιδευτικά προγράμματα ή φιλοξενεί άλλες πολιτιστικές δραστηριότητες. Με αυτό το τρόπο το μουσείο γίνεται πολυφωνικό, χωρίς να διατηρεί μία μόνο θέση απέναντι στην ερμηνευτική διαδικασία.

Πέρα από τις βασικές λειτουργίες του μουσείου σήμερα, η οικονομική διάσταση του μουσείου έχει αναπτύξει και άλλες. Η επισκεψιμότητα είναι μία κεντρική συνθήκη του μουσείου, καθώς το μουσείο πλέον προσπαθεί να είναι ελκυστικό για το κοινό, το οποίο μελετά<sup>19</sup> για να το καταφέρει. Αυτό φέρνει μια διχοτόμηση απόψεων μιλώντας για εκδημοκράτηση του μουσείου από την μία πλευρά και την εμπορευματοποίηση αυτού από την άλλη (Τζώνος, 2007).

Συνυπολογίζοντας και τον παράγοντα του τουρισμού και την ανάπτυξη αυτού τα τελευταία χρόνια, το μουσείο αποτελεί και τουριστικό προορισμό. Στην συνθήκη αυτή το μουσείο ανταποκρίνεται, δημιουργεί και συγκεντρώνει δραστηριότητες και πληροφορίες. Επίσης, το μουσείο διαχειρίζεται τους οικονομικούς του πόρους, αλλά και πολλές φορές αναζητά χορηγίες, σπόνσορες, ανάγοντάς το σε λειτουργίες επιχείρησης, ενώ ταυτόχρονα το μουσείο ανταγωνίζεται<sup>20</sup>. Τέλος, ο εκπαιδευτικός χαρακτήρας του μουσείου έχει κεντρική λειτουργία για αυτό. Έχοντας πλέον και ως κλάδο του τη μουσειοπαιδαγωγική, αναγνωρίζεται η σημασία της για την μουσειακή εμπειρία που συμβαδίζει με την παιδαγωγική εμπειρία άρτια.

Πέρα από όλες τις αλλαγές στις λειτουργίες του μουσείου, η θέση του πάνω στην κοινωνική ανάπτυξη, την πραγμάτευση κοινωνικών προβληματισμών, την θέση ερωτημάτων που αφορούν τον τρόπο επιλογής θεματικών για τις εκθέσεις, τον τρόπο επιλογής αντικειμένων,

<sup>17</sup> Όπως η συνεχής ανάγκη για ενσωμάτωση της έκθεσης με τις νέες τεχνολογικές εξελίξεις.

<sup>18</sup> Ο ορισμός που είχε δώσει ο ICOM το 1974 σε μετάφραση που έδωσε η Π. Νίτσιου από τη γαλλική γλώσσα αναφέρει «[...] διενεργεί έρευνες σχετικές με τις υλικές μαρτυρίες του ανθρώπου και του περιβάλλοντός του, τις οποίες [...]» (Νίτσιου, 2011).

<sup>19</sup> Ενώ το «ανοιχτό» μουσείο στο κοινό υπάρχει από τον 18<sup>ο</sup>-19<sup>ο</sup> αιώνα ως συνθήκη, η προσπάθεια για κατανόηση και προσαρμογή στις ανάγκες αυτού είναι κάτι πολύ πιο πρόσφατο, των τελευταίων δεκαετιών (Νίτσιου, 2011).

<sup>20</sup> Η ανάπτυξη στο επίπεδο της ανθρώπινης ζωής, η άνοδος στο μορφωτικό επίπεδο, αλλά και η ίδια η πραγματικότητα της κοινωνίας στα πλαίσια του καπιταλισμού και του περιορισμένου ελεύθερου χρόνου, φέρνει πολλές επιλογές στην ψυχαγωγία, αλλά και την εκπαίδευση, αναγκάζοντας το μουσείο να ανταγωνίζεται άλλα ιδρύματα και δραστηριότητες στην διεκδίκηση του χρόνου.



πολιτισμών και παρουσιάσής τους και το γεγονός ότι υπάρχουν παραπάνω από ένα τρόποι για το πως όλα αυτά πραγματεύονται και παρουσιάζονται, παραμένει στο κέντρο του.

Το κοινό ως πυρήνας για τον προσανατολισμό των εκθέσεων δίνει χώρο για νέες αφηγήσεις, όπως τη συμπερίληψη πολιτισμών μειονοτήτων του κοινωνικού περιβάλλοντος ή στο πλαίσιο της άυλης κληρονομιάς, οι προφορικές ιστορίες των λιγότερων προνομιούχων της κοινωνίας με σκοπό την διεύρυνση του κοινού και τη καταγραφή τεκμηρίων, αλλά και την παρουσίαση θεματικών των σύγχρονων προβληματισμών της κοινωνίας, που παλαιότερα θεωρούνταν αμφιλεγόμενοι, με σκοπό τη μεγαλύτερη κοινωνική εμπλοκή που μπορεί να έχει το μουσείο. Και με αυτά τα δεδομένα, έρχεται η σημασία αναζήτησης του τρόπου λειτουργίας της μουσειακής αναπαράστασης και η δημιουργία ερμηνευτικής διαδικασίας στο σύγχρονο μουσείο.

### **1.3 Η Πολιτιστική Αναπαράσταση στο Μουσείο**

Το μουσείο, πλέον, ως εξωστρεφής οργανισμός καλείται να διαθέτει πολλά διαφορετικά μέσα, δραστηριότητες, προγράμματα και υλικό που προσαρμόζονται σε ένα αρκετά ποικιλόμορφο κοινό. Το μουσείο συμμετέχει σε σκοπούς δια βίου μάθησης, μουσειοπαιδαγωγικά προγράμματα, ενώ στους χώρους του μπορεί να φιλοξενεί συναυλίες, προβολές ταινιών ή θέατρο. Μέσα και έξω από το φυσικό του χώρο μπορεί να συμμετέχει σε δημιουργικά προγράμματα για την κοινωνία που το περιβάλλει, εργαστήρια και σεμινάρια. Ο εκθεσιακός σχεδιασμός παραμένει κύρια λειτουργία του, στην οποία πέρα των αντικειμένων, για να γίνει πιο κατανοητό και ενδιαφέρον, κάνει χρήση φωτογραφικού υλικού, σχεδιαστικών ή ζωγραφικών αναπαραστάσεων, χαρτών, συμπληρωματικών βίντεο ή βίντεο αναπαράστασης μιας συνθήκης, μουσικής, παιχνιδιών και γενικών πολυμέσων. Σε αυτό το σημείο είναι σημαντικό να αναφερθεί πως η επιλογή των μέσων και η πρακτική της μετάδοσης της πληροφορίας λειτουργεί μέσα από αυτά.

#### **1.3.1 Για την Αναπαράσταση**

Μία σύντομη εξήγηση του όρου της «αναπαράστασης» είναι η «*παραγωγή νοήματος από έννοιες που έχουμε στο μυαλό μας μέσω της γλώσσας*» (Hall, 1997). Η αναπαράσταση λειτουργεί ως συνδετικός κρίκος μεταξύ έννοιας και γλώσσας και μας δίνει την δυνατότητα να αναφερόμαστε σε πραγματικούς και πλασματικούς κόσμους πραγματικών και πλασματικών πραγμάτων, ανθρώπων, γεγονότων. Για να γίνει αυτό πραγματικότητα γίνονται δύο διεργασίες. Η μία είναι η δημιουργία συσχετισμών μεταξύ νοητικών εννοιών και πραγματικών καταστάσεων, αντικειμένων, ανθρώπων, εμπειριών, αλλά και αφηρημένων ιδεών και καταστάσεων, οι οποίοι συσχετισμοί αποτελούν για τον κάθε άνθρωπο ξεχωριστά ένα δικό του σύστημα αντίληψης του κόσμου, που αποκαλείται «*εννοιακός χάρτης*» (Du Gay, Hall, Janes, Mackay, & Negus, 1997). Η δεύτερη διαδικασία είναι η απόδοση κοινών σημείων σε γλώσσα, ώστε να μπορεί να εκφραστεί και να ανταλλαχθεί το νόημα που παράγεται. Οι δύο αυτές διαδικασίες έρχονται στο κέντρο της διεργασίας της νοηματοδότησης, ενόσω αλληλοεπιδρούν.

Τρεις σημαντικές σχέσεις που προκύπτουν:

- Σχέση «Αναπαράστασης – Γλώσσας»

Η «γλώσσα» αποτελεί το μέσο παραγωγής, έκφρασης και ανταλλαγής νοήματος-ιδεών. Προϋπόθεση το να αποτελεί κοινό κώδικα μεταξύ των ανθρώπων που πραγματοποιούν την ανταλλαγή. Η γλώσσα καταφέρει να μεταφέρει, ανταλλάξει νοήματα μέσω ενός «*συστήματος αναπαράστασης*» ή «*συστήματος σημείων που αποτελείται από ένα τεράστιο πλέγμα αναπαραστάσεων*». (Hall, 1997) Μια νοητική διαδικασία εξωτερίκευσης από ένα

σύνολο σημείων και συμβόλων, τα οποία μπορεί να είναι ήχοι, γραπτός λόγος, εικόνες, μουσικές νότες, αντικείμενα, κ.α. με τα οποία αντιπροσωπεύεται και εκφράζεται μια σκέψη, ιδέα, συναίσθημα.

Η γλώσσα έχει τη θέση μιας ερμηνευτικής πρακτικής, κατά την οποία κάθε σύστημα αναπαράστασης που μπορεί να εκφράσει τα παραπάνω μπορεί να θεωρηθεί γλώσσα, όπως για παράδειγμα ένας ζωγραφικός πίνακας ή μία μουσειακή έκθεση. Σημαντικό να προσθέσουμε ότι κάθε σύστημα αναπαράστασης οριοθετείται, ταξινομείται, οργανώνεται, συντάσσεται. Θα ήταν πιο εύρηστο να το αναλογιστούμε ως «είδος κειμένου», όχι με την έννοια του γραπτού λόγου, αλλά των διεργασιών δημιουργίας, ανάγνωσης και ερμηνείας του περιεχομένου ενός συστήματος αναπαράστασης. Το δύσκολο κομμάτι της δημιουργίας ενός κειμένου είναι ο καθορισμός της αρχής του, καθώς η πράξη οριοθέτησης της αρχής προσδίδει την ταυτότητα του κειμένου. (Παπαγεωργίου, Μπουμπάρης, & Μυριβήλη, 2006)

- ο Σχέση «Γλώσσας – Κουλτούρας»

Κουλτούρα σημαίνει νοήματα, τα οποία είναι κοινά σε ένα σύνολο. Η γλώσσα αποτελεί το μέσο όπου τα νοήματα αυτά εκφράζονται σε μία κουλτούρα. Σε γενικές γραμμές αναφερόμενοι στην κουλτούρα, μιλάμε για ένα σύνολο πρακτικών που απασχολείται με την παραγωγή και ανταλλαγή νοημάτων ανάμεσα σε μέλη μιας κοινωνίας ή ομάδας. Το σύνολο αυτών των πρακτικών οργανώνει και ρυθμίζει τις κοινωνικές εφαρμογές και επηρεάζει την συμπεριφορά μέσα στη κοινωνία, καθώς έχει και άλλες μακροχρόνιες επιπτώσεις στο κοινό βίο, όπως για παράδειγμα η υιοθέτηση βλαβερών συνηθειών σε μία κοινωνία για το οικοσύστημα μακροπρόθεσμα φέρνει επιπτώσεις στο περιβάλλον. Παράλληλα οι κοινωνικό-ιστορικές συνθήκες και εφαρμογές επηρεάζουν την ερμηνεία του νοήματος του συστήματος αναπαράστασης - κειμένου.

- ο Η σχέση «Αναπαράσταση – Γλώσσα – Κουλτούρα»

Η γλώσσα και η έκφραση του νοήματος έρχονται σε ένωση με την κουλτούρα μέσα από την αναπαράσταση. Η αναπαράσταση κάνει χρήση της γλώσσας για να εκφράσει κάτι που έχει νόημα ή να αναπαραστήσει τον κόσμο με κάποιο νόημα σε άλλα πρόσωπα. Η αναπαράσταση είναι ένα απαραίτητο κομμάτι στην παραγωγή και ανταλλαγή νοημάτων μεταξύ μελών μιας κουλτούρας. Για να υπάγεται κανείς στην ίδια κοινωνία ή ομάδα πρέπει σε γενικές γραμμές να μοιράζεται κοινά νοήματα, κοινούς κώδικες, που έμμεσα προσδίδουν μια σύνθεση ταυτότητας, συναισθημάτων και δεσμών. Και δίνοντας την αρμόζουσα σημασία στο σύνολο των υιοθετημένων πρακτικών που καθορίζει μια κουλτούρα, πρέπει να σημειώσουμε ότι τα μέλη της ίδιας είναι που νοηματοδοτούν αυτές.

Γεγονότα, αντικείμενα, άνθρωποι, εμπειρίες φέρουν το νόημα που τους αποδίδεται από το πλαίσιο της ερμηνείας που προκύπτει για αυτά, ανάλογα με την ένταξή τους σε καθημερινές πρακτικές, αλλά και για έννοιες σύνθετες του ιδεατού κόσμου. Όπως τις νοηματοδοτούν και τις μοιράζονται, πρέπει να γνωρίζουν και πως να τις μεταφράζουν, έχοντας υπόψιν ότι το νόημα είναι διάλογος και η μετάδοσή του αποτελεί σχέση άνιση. Όπως έχει διατυπώσει ο Derrida (1974), «ο λόγος είναι η εξωτερίκευση ενός εσωτερικού ιδεατού διαλόγου» (Derrida, 1974). Στη μετατροπή του εσωτερικού ιδεατού διαλόγου του διαβιβαστή σε γλώσσα, ανάλογα και τη φύση αυτής, και στην μετάφραση-αποκωδικοποίησή του από τον αποδέκτη στον οποίο μεταδίδεται, υπάρχει πάντα μια απώλεια νοήματος που αφορά τον προσωπικό «εννοιακό χάρτη» του διαβιβαστή και του αποδέκτη. (Hall, 1997)

### 1.3.1 Σημειωτική, Λογοθετική, Δομισμός και Μεταδομισμός

Ο θεωρητικός πολιτιστικών σπουδών, S. Hall (1997), έκανε μια κατάταξη τριών (3) θεωριών για την αναπαράσταση:

- Τη θεωρία της αντανάκλασης, όπου η γλώσσα αντικατοπτρίζει το ήδη υπάρχον νόημα από τα αντικείμενα, τους ανθρώπους ή τα γεγονότα που υπάρχουν στον κόσμο.
- Τη θεωρία της πρόθεσης, όπου η γλώσσα αποδίδει το στοχευμένο από τον εκφραστή της προσωπικό νόημα για τα αντικείμενα, ανθρώπους ή γεγονότα.
- Τη κονστρουξιονιστική θεωρία, όπου το νόημα δομείται - κατασκευάζεται μέσα και από τη γλώσσα.

Για την κονστρουξιονιστική θεωρία, με την οποία είχε ασχοληθεί περισσότερο, διέκρινε δύο (2) σημαντικές προσεγγίσεις στην αναπαράσταση:

- τη σημειωτική, επηρεασμένη σημαντικά από τους Saussure<sup>21</sup> και Barthes<sup>22</sup>: Η σημειωτική ασχολήθηκε με το πως η χρήση σημείων στη γλώσσα δημιουργεί νοήματα, δηλαδή τη «ποιητική» του νοήματος. Τα σημεία ως σύμβολα υπάγονται σε δύο επίπεδα. Το σημείο ως μορφή (σημαίνον) και το σημείο ως νόημα (σημαινόμενο). Η σημειωτική υποστηρίζει ότι η γλώσσα και τα σημεία που χρησιμοποιούμε μορφοποιούν τη πραγματικότητά μας. Μία φιλοσοφική θέση που θέτει «τα σημεία να διαμορφώνουν τις αντιλήψεις μας, αντί να αντικατοπτρίζουν μια πραγματικότητα που είναι ήδη εκεί» (Bignell, 1997).
- τη λογοθετική (discursive), επηρεασμένη από τον Φουκώ: Η λογοθετική συσχετίζει την παραγωγή νοήματος μέσω της αναπαράστασης με έννοιες εξουσίας, με αυτό που θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε «πολιτική» του νοήματος. «Ο Λόγος<sup>23</sup> σχετίζεται με την εξουσία και δημιουργεί θέσεις υποκειμένων» μέσα από τα οποία νοηματοδοτείται και επιδράει (Foucault, 1982). Δηλαδή, η υποκειμενικότητα κατασκευάζεται μέσω του «λόγου» και οριοθετείται σε συγκεκριμένο ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο.

Το «σημαίνον/σημαινόμενο» του Saussure, ως τύπος αντιθέσεων και ερμηνευτικά, επηρέασε και άλλες ερευνητικές προσεγγίσεις. Ο Saussure ασχολήθηκε περισσότερο γλωσσολογικά με τη «langue» που οδηγεί στην «parole»<sup>24</sup>. Και ακόμα, υπογράμμισε την «αυθαίρετη» φύση του «σημείου», τον «αυθαίρετο δεσμό» των «σημαίνον/σημαινόμενου»<sup>25</sup>, που είχε σημασία στην εξέλιξη της σημειωτικής και της επιρροής αυτής. Για τη κοινωνική ανθρωπολογία, η εφαρμογή από τον C. Levi-Strauss<sup>26</sup> βοήθησε στην κατανόηση και μελέτη των πολιτισμών. Υποστήριξε ότι οργανωμένα τα «δίπολα» εκφράζουν τις κοινωνικές δραστηριότητες, επικοινωνώντας το «μήνυμα» της κοινωνίας σε κάθε περίοδο. Μελέτησε πολιτισμούς ανάγοντας τις κοινωνικές τους δραστηριότητες σε «σημεία» και «σύμβολα», αναλύοντας τα νοήματα που αποδιδόντουσαν και εντοπίζοντας τους κανόνες και κώδικες μέσα από τους οποίους δημιουργούνται και τα μηνύματα επικοινωνούνται. Σε αντίθεση με

<sup>21</sup> Ferdinand de Saussure, 1857-1913.

<sup>22</sup> Roland Barthes, 1915-1980.

<sup>23</sup> Βάση τον M. Foucault, ο «Λόγος» αποτελεί τον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιείται η γλώσσα (αναπαράσταση της γνώσης) για να μπορέσει κάποιος να μιλήσει για κάτι συγκεκριμένο (θέμα) μια συγκεκριμένη χώρο-χρονική στιγμή (Hall, 1997).

<sup>24</sup> Το σύστημα των συντακτικών και γραμματικών κανόνων που επιτρέπουν την παραγωγή της ομιλίας.

<sup>25</sup> Το «σημαινόμενο» ή νόημα/ιδέα δεν έχει κάποια «εσωτερική σχέση» με το σημαίνον ή μορφή, κάνοντας το «σημαίνον» αυθαίρετο, αφού μπορεί να αντικατασταθεί με κάποια άλλη απόδοση, όπως για παράδειγμα η μορφή (σημαίνον) της λέξης «τραπέζι» της ελληνικής γλώσσας, στην αγγλική είναι «table» και στην ιταλική «tavolo», αλλά το νόημα της λέξης (σημαινόμενο) παραμένει ίδιο.

<sup>26</sup> Cladue Lévi-Strauss, 1908-2009.

τον Saussure, κινούνται από τη «parole» στη «langue» (Ιατρούλης, 2007). Επίσης, επηρέασε την *δομιστική θεωρία* και τη προσέγγισή της στις ανθρώπινες κοινωνίες.

Ο δομισμός αποτέλεσε μια επαναστατική θεωρία, γνωστή ως «*γλωσσική στροφή*». Πριν από την εμφάνισή της, η γλώσσα αντιμετωπιζόταν ως ένα μέσο που αναπαριστά τη πραγματικότητα όπως αυτή είναι με ακρίβεια. Το λογοτεχνικό κείμενο, ο ζωγραφικός πίνακας αποτελούσαν για τον 19<sup>ο</sup> αιώνα και τον νατουραλισμό, μία «*κλειδαρότρυπα*» για να κοιτάξει κάποιος μέσα στον πραγματικό κόσμο. Ο δομισμός, ανατρέποντας αυτήν την αντίληψη, υποστηρίζει ότι η γλώσσα κατασκευάζει και εκφράζει το νόημα που αποδίδεται στο «*σημαίνον*» και «*σημαινόμενο*». Ως θεωρία αναζητά και αναλύει «*δομές*» και «*συμβάσεις*» του πολιτισμού στο εύρος των εκφάνσεων και εκδηλώσεων αυτού. Με βάση τη δομιστική προσέγγιση, η ανθρώπινη αντίληψη βασίζεται σε δυαδικά αντιθετικά ζεύγη, τα οποία συντελούν στην ανθρώπινη δράση και σκέψη. Έτσι, η συμπεριφορά δομείται και αναγάγεται σε αυτά ως κοινωνικά πρότυπα (Σηφάκη, 2015).

Το δομιστικό μοντέλο είχε σημαντική επίδραση στην προσέγγιση των εικαστικών τεχνών, με σημαντική την διάκριση του Barthes στη κατανόηση της φωτογραφίας βάση δύο επιπέδων που συνδυάζει τις απόψεις των Saussure και Levi-Strauss. Το «*stadium*» και το «*prunctum*». Το πρώτο επίπεδο σχετίζεται με την καταγραμμένη παρουσίαση της «*εξωτερικής πραγματικότητας*» και το δεύτερο επίπεδο - που αποτέλεσε πιο εμφατικό σημείο μελέτης - με το σημείο της φωτογραφίας που μας τραβάει το ενδιαφέρον σχεδόν ανεξάρτητα από τη συνολική φωτογραφία. Το μοντέλο αυτό του Barthes χρησιμοποιήθηκε στη μελέτη και άλλων επιστημών (όπως π.χ. στην αρχαιολογία), όμως συμβάδιζε με μια προβληματική που έφερε αυστηρή κριτική, η οποία αφορούσε γενικά τη δομιστική θεωρία, και είχε να κάνει με την έλλειψη ιστορικότητας και την αυθαιρεσία στο ζεύγος σημαίνοντος/σημαινομένου (Βαβουρανάκης, 2015). Σε γενικές γραμμές, όμως, ο δομισμός είχε μέγιστη σημασία στην ανάλυση της γλώσσας, στον προσδιορισμό και τη διαφοροποίηση αυτής μέσα από πολιτισμικές επιρροές, και τη σημασία που είχε για την εμφάνιση πολλών κοινωνικών θεσμών.

Το γενικό κλίμα του περάσματος από τη νεωτερική σκέψη στη μετανεωτερική σκέψη, όπως περιεγράφηκε νωρίτερα, έδωσαν χώρο στη διάδοση του μεταδομισμού. Ο μεταδομισμός, ως μια επέκταση του δομισμού, άλλοτε συμφωνεί και άλλοτε ασκεί κριτική σε αυτόν, αλλά κυρίως προσπαθεί να φέρει αλλαγή. Καταρρίπτει και ασκεί κριτική σε κάθε ολοκληρωτική παραδοχή ή αλήθεια και ενισχύει την πολλαπλότητα των νοημάτων και αναγνώσεων. Εστιάζει στο υποκείμενο μέσα στα «*σημεία*» σε ένα πολιτισμό, αλλά και τον τρόπο που υποκειμενοποιείται, λαμβάνοντας υπόψιν ότι η διαδικασία αυτή δεν προσαρμόζει ολοκληρωτικά το υποκείμενο σε μία θέση, εφόσον υπάρχει πάντα μία αντίσταση. Εξετάζει την «*ιστορικοποίηση*» των δομών<sup>27</sup> και ορίζει και αποκρούει τη *φυσικοποίηση*<sup>28</sup>. Κατευθύνσεις που πήρε ο μεταδομισμός είναι η ψυχαναλυτική προσέγγιση από τον Lacan<sup>29</sup>, η αποδόμηση από τον Derrida<sup>30</sup> και η θεωρία του Λόγου (λογοθετική) από τον Φουκώ (Σηφάκη, 2015).

Ο Φουκώ για την εννοιολόγηση του «Λόγου», ενώνει τη σκέψη, τη γλώσσα και τη πρακτική διαμορφώνοντας «*καθεστώτα αλήθειας*», που με τη σειρά τους διαμορφώνουν το τι θεωρείται αληθές και τι ψευδές. Οι Λόγοι καθορίζουν τις μεγάλες κοινωνικές αλλαγές, έχουν

<sup>27</sup> Κάνει χρήση της ιστορίας παραγωγικά για να ασκήσει κριτική.

<sup>28</sup> Η παραδοσιακή αντίληψη που κάνει χρήση της «φύσης» για να διαχωρίσει και να κατηγοριοποιήσει άτομα, καταστάσεις, πρακτικές «αυτόματα», χωρίς αυτά να αποτελούν «φυσικό» αποτέλεσμα, αλλά κοινωνικό-ιστορικό.

<sup>29</sup> Jacques Lacan, 1901-1981.

<sup>30</sup> Jacques Derrida, 1930-2004.

δηλαδή εξουσία, αφού μπορούν να παράγουν ή να λειτουργήσουν ως αδιαμφισβήτητες «αλήθειες» και έτσι να παράγουν, επίσης, «λογοθετικές πρακτικές» και να συμβάλουν στη διαδικασία της «υποκειμενοποίησης». Απορρίπτουν ή συγκροτούν συγκεκριμένες υποκειμενικότητες, ταυτότητες, θέσεις για τα άτομα (Μανιώτη, 2016). Αυτή η κατεύθυνση του μεταδομισμού μας βοηθάει στη προσέγγιση των Λόγων που έχουν περάσει στη «κανονικότητα», όπως σε σχέση με την έννοια του φύλου και της σεξουαλικότητας που θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο.

### 1.3.2 Μίμηση και επιτέλεση (performance) της αναπαράστασης

Η αναπαράσταση μέχρι τον 20<sup>ο</sup> αι. κινούνταν βασισμένη στην έννοια της μίμησης, δηλαδή της θεώρησης ότι σκοπός είναι η παραγωγή – αναπαραγωγή της πραγματικότητας. Κατά τον Αριστοτέλη, η μίμηση θεωρείται εργαλείο μάθησης. Κατά τον Πλάτωνα, η μίμηση είναι η οριοθετημένη ατελής αναπαράσταση του πρωτότυπου. Με την έλευση των αντιλήψεων του μετανεωτερισμού, η μίμηση και ο σκοπός στραμμένος στην πραγματικότητα τίθενται υπ’ αμφισβήτηση, όπως και το τι είναι πραγματικότητα, και ο σκοπός της αναπαράστασης κινείται ανάμεσα στην έννοια του πραγματικού και τον διαβιβαστή της. Μια πιο πρόσφατη φιλοσοφική θεωρία (hermeneutics) αναγνωρίζει τον ρόλο του διαβιβαστή στην δόμηση της αναπαράστασης, δεν αναγνωρίζει την μίμηση ως αντιγραφή της πραγματικότητας αλλά ως κάλεσμα για ερμηνεία της «αλήθειας» (Παπαγεωργίου, Μπουμπάρης, & Μυριβήλη, 2006).

Η παρουσία χωρίς αναπαράσταση αποτελεί το πρωτότυπο-αλήθεια για την Δυτική σκέψη, στην οποία ανήκουμε. Το πρωτότυπο ή αλήθεια αποτελεί την πραγματικότητα, την εμπειρία του παρόντος χρόνου χωρίς σκευάσματα, συνδεδεμένη με τον ζωντανό λόγο. Ενώ, η αναπαράσταση είναι συνδεδεμένη με το παρελθόν αυστηρά και αποτελεί προϊόν δόμησης. Αντανakλά το πρωτότυπο, αλλά όχι όπως αναφέρθηκε παραπάνω η θεωρία της ανάκλασης, καθώς φέρει την προϋπόθεση της διαφοροποίησης αξιακά αλλά και σε περιεχόμενο. Το πρωτότυπο, αρχή ή αλήθεια προηγείται της αναπαράστασης. Για την πραγματοποίηση της επιτέλεσης, ωστόσο, το πρωτότυπο και η μίμησή του, έρχονται σε συνύπαρξη. Η επιτέλεση δίνει χώρο στην συνύπαρξη των δύο για τη δημιουργία νοήματος που, επίσης, δίνει στην ερμηνεία χώρο για παρανόηση/παραποίηση, κατανοώντας «την αναπαράσταση ως μια σειρά από κοινωνικές πρακτικές», οι οποίες εκφέρονται επαναλαμβανόμενα με νέες αναπαραγωγές, και «όχι πιστό αντίγραφο της πραγματικότητας». (Παπαγεωργίου, Μπουμπάρης, & Μυριβήλη, 2006).

### 1.3.3 Ορισμός Πολιτιστικής Αναπαράστασης

Η Πολιτιστική Αναπαράσταση αποτελεί σε γενικό βαθμό «κάθε πρακτική που εστιάζεται στην αναπαραγωγή πολιτισμικών δεδομένων ως πολιτισμικών δεδομένων», στοχεύοντας στη θέαση τους ή χρήση τους από ένα κοινό. (Παπαγεωργίου, Μπουμπάρης, & Μυριβήλη, 2006). Το κοινό, δηλαδή, θα επιλέξει, ανάλογα με τις προτιμήσεις του, τις αντιλήψεις του και την κατανομή του χρόνου του, αν θα συμμετάσχει στη διαδικασία και η διαδικασία έχει την ανάγκη ενός κοινού. Παραδείγματα πολιτιστικής αναπαράστασης είναι πρακτικές που έχουν να κάνουν με τον θρησκευτικό βίο, μία θεατρική παράσταση, ένα λογοτεχνικό βιβλίο. Μια αναφορά στην κατανομή τους είναι η εξής:

- Πρώιμες μορφές επιτέλεσης, όπως δράση, τελετουργία, λόγος
- Μεταγενέστερες μορφές επιτέλεσης, όπως θέατρο, μουσική, θρησκευτικές, αθλητικές και πολιτικές εκδηλώσεις, καθημερινή ζωή
- Κείμενο και γραφή
- Οπτικοακουστικές Τέχνες, όπως ο ήχος και ο κινηματογράφος
- Εφαρμογές Πολυμέσων, όπως τα USBs, DVDs, κονσόλες

- Εκθεσιακός Σχεδιασμός

#### 1.4 Εκθεσιακός Σχεδιασμός στο Μουσείο

Ο εκθεσιακός σχεδιασμός αποτελεί «πρακτική» που δημιουργεί περιβάλλοντα - χώρους για τη «συνακόλουθη παραγωγή νοήματος» (Τζώνος, 2013) κάνοντας χρήση επιλεγμένων αντικειμένων στρατηγικά τοποθετημένων για να εκφραστούν καλύτερα και να επικοινωνήσουν με τον επισκέπτη (Devasellés & Mairesse, 2020). Η παραγωγή των επιλεγμένων αντικειμένων, στο χρόνο της δημιουργίας τους, αποτελεί πρωτογενή αναπαράσταση, ενώ η ένταξή τους σε μια έκθεση αποτελεί δευτερογενή ή και τριτογενή, ανάλογα το αντικείμενο, και με αυτές τις αναπαραστάσεις ασχολείται η εκθεσιακή διαδικασία.

Στην έκθεση τα αντικείμενα αλληλοσχετίζονται και υπάγονται σε ένα πλέγμα αναφοράς, μέσα από την διαδικασία της έρευνας και της τεκμηρίωσης που έχουν περάσει, και όλα αυτά τα νοήματα και οι ερμηνείες που τους αποδίδονται, τα ακολουθούν στη συνέχεια της πορείας τους, σαν μια ιστορική χαρτογράφησή τους. Ωστόσο, αυτό δημιουργεί μια «διττή φύση» για τα αντικείμενα, η υλική τους παρουσία από τη μία πλευρά και ό, τι αυτή τους προσδίδει και από την άλλη πλευρά, οι συνεχώς επιπρόσθετες ερμηνείες που τους αποδίδονται. Αυτό οδηγεί σε διαφορετικές προσεγγίσεις στην εκθεσιακή παρουσίαση<sup>31</sup>.

Το μουσείο στον εκθεσιακό σχεδιασμό, ωστόσο, μπαίνει στην διαδικασία να διαχειριστεί κάτι παραπάνω από τα αντικείμενα. Διαχειρίζεται αντιλήψεις και ιδέες για τον κόσμο. Με τη χρήση των αντικειμένων ως εργαλεία πολιτισμικών και νοητικών ανταλλαγών, παρουσιάζει αναπαραστάσεις του κόσμου, χωρίς να τους αποδίδει μια αντικειμενική περιγραφή. Η σχέση που έχει με το παρόν και το παρελθόν της πραγματικότητας δηλώνεται ως μεταφορά. Νοηματοδοτεί τις αναπαραστάσεις μέσα από τη γενίκευση ιστορικά προσδιορισμένων αντιλήψεων, με σκοπό τη «συνακόλουθη παραγωγή νοήματος», που αναφέρει ο ορισμός.

Αυτή η διαδικασία μπορεί να μελετηθεί με βάση τη σημειωτική και τη λογοθετική προσέγγιση της αναπαράστασης, που αναφέρθηκε νωρίτερα. Η σημειωτική διερευνά το πως τα νοήματα στην έκθεση κατασκευάζονται και αναπτύσσονται, δηλαδή την «ποιητική» της έκθεσης<sup>32</sup>. Η λογοθετική ασχολείται με το «γιατί» του τρόπου κατασκευής των νοημάτων της έκθεσης στο πλαίσιο τοποθέτησης και διαμόρφωσής τους σε σχέση με τον θεσμό του μουσείου που τα δημιουργεί, δηλαδή την «πολιτική» της έκθεσης<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> Μια παλαιότερη προσέγγιση για τα αντικείμενα, η οποία συνεχίζει να υπάρχει, είναι η παρουσίαση του αντικειμένου χωρίς μεγάλη παρέμβαση στην ερμηνεία, αντιλαμβανόμενοι το αντικείμενο ως αυταπόδεικτο του νοήματός του, καλώντας το κοινό να ερμηνεύσει μόνο του. Οι σύγχρονες θεωρητικές προσεγγίσεις, αναγνωρίζουν μεγαλύτερη πολυπλοκότητα στα αντικείμενα, αναζητώντας νέες ερμηνευτικές προσεγγίσεις και τρόπους παρουσιάσής τους.

<sup>32</sup> Με βάση τη προσέγγιση του Barthes, κάθε στοιχείο της έκθεσης, εφόσον συμβάλει στη διαδραστικά διαδικασία της αποκωδικοποίησης νοημάτων από το κοινό, θεωρείται σημείο και εξετάζεται ως αυτό (Νίτσιου, 2011).

<sup>33</sup> Στον εκθεσιακό σχεδιασμό στο μουσείο, βάση της κονστρουκτιβιστικής θεωρίας στη λογοθετική διάκριση, υπάρχει μια ξεκάθαρη δυναμική της σχέσης εξουσίας-γνώσης και «λόγου». Το μουσείο ως θεσμός αποτελεί ίδρυμα εξουσίας και το αντικείμενο, καθώς εντάσσεται και μελετάτε σε ένα πλαίσιο, εκτός του οποίου η χρήση του δεν είναι ίδια, δεν μπορεί να εξεταστεί χωρίς αυτό το πλαίσιο, το οποίο δημιουργεί το μουσείο. Και ο «λόγος» διαμορφώνεται από τις εκάστοτε ιστορικό κοινωνικοπολιτικές συνθήκες, και επηρεάζει τον τρόπο που η παραπάνω σχέση θα πραγματοποιηθεί, καθώς κατασκευάζει και τις συνθήκες που το κοινό λειτουργεί ως υποκείμενο αυτής.

### 1.4.1 Η Εκθεσιακή Αφήγηση Στον Εκθεσιακό Σχεδιασμό

Όπως προαναφέρθηκε, μία από τις βασικές λειτουργίες του μουσείου πλέον είναι η επικοινωνία. Η έκθεση αποτελεί ένα από αυτά τα επικοινωνιακά μέσα. Για να επιτευχθεί αυτή η επικοινωνία, διεξάγεται μια διαδικασία διανοητικών ενεργειών μέσα από ένα σύστημα σημασιοδότησης. Αυτό το σύστημα χρησιμοποιεί κοινωνικά αποδεκτούς κανόνες και κώδικες, δηλαδή τα κοινωνικά πλαίσια, με τα αντικείμενα του μουσείου να αποτελούν το σημείο για την ερμηνευτική διαδικασία, και τους μουσειολόγους/επιμελητές/μουσειοπαιδαγωγούς και λοιπούς εργαζόμενους του μουσείου να έχουν την θέση του διαβιβαστή, που δημιουργεί τη συνθήκη της κωδικοποίησης με σκοπό το κοινό να αποκωδικοποιήσει, με, ενδεχομένως, την παραγωγή πολλαπλών νοημάτων-ερμηνειών.

Η σχεδίαση της έκθεσης σαν «γλώσσα»<sup>34</sup> περιλαμβάνει τη σχεδίαση μιας αφήγησης, ενός κειμένου με την έννοια που αναφέρθηκε ωρύτερα για την αναπαράσταση, η οποία αφήγηση έχει επίδραση στη διαδρομή του επισκέπτη μέσα στο χώρο, στον χρόνο και στην επιλογή των πληροφοριών που θα δεχτεί. Έχει να κάνει με μια σειρά επιλογών για την προσέγγιση των αντικειμένων, την παρουσίαση ή την απουσία αντικειμένων, τον συσχετισμό τους, το πλαίσιο αναφοράς και το πλαίσιο της ιδέας. Η θεωρία του Jakobson (Jakobson, 1998) για τις έξι (6) λειτουργίες του ανθρώπινου λόγου βοηθάει στη «σύνταξη» της γλώσσας της αφήγησης και του ύφους αυτής και αποτελεί τις:

1. Συναισθηματική ή Συγκινησιακή, η οποία εστιάζοντας στον διαβιβαστή, εκφράζει τη διάθεση αυτού προς το θέμα που πραγματεύεται, χρησιμοποιώντας μέσα που δημιουργούν την εντύπωση μιας συγκίνησης.
2. Βουλευτική ή Κατευθυντική, εστιάζει στον αποδέκτη της πληροφορίας και τον κατευθύνει σε μια γραμμική πορεία έκφρασης<sup>35</sup>.
3. Αναφορική ή Δηλωτική, αποτελεί την κύρια λειτουργία του λόγου, καθώς απαντάει στο «τι;», δηλαδή παρέχει περιεχόμενο, πληροφορεί και δεν γίνεται να απουσιάζει.
4. Φατική ή Επαφική, η οποία λειτουργεί ως αρχή ή παράταση ή διακοπή της επικοινωνίας ή ακόμα και ελέγχει αν η επικοινωνία επιτυγχάνεται και ο δέκτης λαμβάνει το μήνυμα.
5. Ποιητική ή Αισθητική, η οποία εστιάζει στο «μήνυμα για χάριν του μηνύματος» και συγκεντρώνεται στη μορφή που παίρνει αυτό, στην αισθητική του μηνύματος, ακόμα και αν αυτό ξεφεύγει λογικής.
6. Μεταγλωσσική ή Επεξηγηματική, η οποία λειτουργεί επεξηγηματικά στη γλώσσα μέσω μιας «μετα-γλώσσας» με σκοπό να ελέγξει τη χρησιμοποίηση κοινού κώδικα.

Η αφήγηση προϋποθέτει κάποια μέσα, που αποτελούν την κάθε επιλογή σε σχέση με την παρουσίαση της εκθεσιακής ιδέας. Αυτά τα μέσα της εκθεσιακής αφήγησης αποτελούν:

- Επιλεγμένα δεδομένα – εκθέματα: μέσα από μία επιλεκτική διαδικασία, η οποία συμπίπτει με το θεωρητικό πλαίσιο της έκθεσης, προκύπτουν τα επιλεγμένα δεδομένα, τα οποία ανάλογα με την ποσότητα και την ποιότητα ακολουθούν μια αφαιρετική παρουσίαση.
- Σκηνικό: το οποίο μπορεί να απαντά σε εικονικό ή πραγματικό χώρο, μπορεί να θεωρηθεί σταθερό ή κινητό ανάλογα με το χαρακτήρα της έκθεσης<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> Τα σημεία (οπτικά, λεκτικά, αισθητικά, προφορικά) για τον προσδιορισμό καταστάσεων ή αντικειμένων του κόσμου, τα δομικά στοιχεία όπου ο Saussure αποκαλεί «*les langues*» (Sanders, 2004).

<sup>35</sup> Μεταδοτικό μοντέλο επικοινωνίας (Hooper-Greenhill, 1999, pp. 47-49).

<sup>36</sup> Π.χ. αν είναι μόνιμη ή περιοδική ή περιλαμβάνει ψηφιακά μέσα.

- Σενάριο: τα σενάρια αφορούν την κινητικότητα μέσα στην έκθεση και χωρίζονται, ανάλογα με την προσέγγισή τους, στον βαθμό διάδρασης και στο θέμα. Η οργάνωση της τοποθέτησης των αντικειμένων στο σχεδιασμό της έκθεσης αποτελεί μορφή έκφρασης για την παρουσίαση και ενώνονται με «δομημένα» σενάρια για τον τρόπο κίνησης του κοινού μέσα στην έκθεση, τα οποία μπορεί να είναι:
  - Με γραμμική κίνηση, όπου υπάρχει μία συγκεκριμένη πορεία που πρέπει να ακολουθηθεί από τον επισκέπτη, χωρίς να του δίνεται επιλογή.
  - Με κίνηση βάση διάδρασης με τα εκθέματα, όπου παρέχουν και προτρέπουν σε διάφορες επιλογές στον επισκέπτη στην κίνησή του μέσα στην έκθεση, αποτελώντας την πιο σύγχρονη επιλογή, καθώς υποστηρίζει την βιωματική εμπειρία.
  - Με ελεύθερη κίνηση, δεν υπάρχει κάποια υπόδειξη ή προτροπή για την κίνηση του επισκέπτη μέσα στην έκθεση και συνήθως υποστηρίζεται από την αυταξία των ίδιων των αντικειμένων. (Παπαγεωργίου, Μπουμπάρης, & Μυριβήλη, 2006)
- Μέσα: οτιδήποτε απαντά στη χρήση ως μεταδότρια επικοινωνίας – πληροφόρησης, σύμφωνη με τον χαρακτήρα και το σενάριο της έκθεσης (Παπαγεωργίου, Μπουμπάρης, & Μυριβήλη, 2006). Κάποια βασικά στοιχεία για το πραγματικό ή εικονικό χωρικό περιβάλλον της έκθεσης, σε κάποια από τα οποία αξίζει να αναφερθούμε:
  - Φωτισμός: Ο φωτισμός αποτελεί ένα από τα βασικά στοιχεία για τη δημιουργία της έκθεσης και χωρίζεται σε δύο κατηγορίες. Τον λειτουργικό φωτισμό, που σχετίζεται με τον βασική χρήση, την ορατότητα του χώρου και των εκθεμάτων και την ασφάλεια του επισκέπτη στην κίνησή του σε αυτόν, όπως και στην ειδική επιλογή και μελέτη του φωτισμού για την προστασία και συντήρηση των εκθεμάτων. Σαν δεύτερη κατηγορία αποτελεί ο δημιουργικός φωτισμός, ο οποίος βρίσκεται για να δώσει ύφος στον χώρο και να δημιουργήσει ατμόσφαιρα, να αναδείξει τα εκθέματα και να συμμετάσχει στην αφήγηση της έκθεσης. Ο συνδυασμός και των δύο συνθέτει και η ισορροπία μεταξύ της ανάδειξης των εκθεμάτων μέσω του φωτισμού και της προστασίας αυτών παράγει το καλύτερο αποτέλεσμα (Παπαδοπούλου, 2018).
  - Χρώμα: Το χρώμα σε συνδυασμό με τον φωτισμό, καθώς το ένα προσαρμόζει το άλλο, αποτελεί επίσης βασικό στοιχείο της έκθεσης και του σχεδιασμού αυτής. Το χρώμα στην έκθεση λειτουργεί αισθητικά, ως προς την ανάδειξη αυτής, αλλά και συνειρμικά. Χαρακτηριστικά που αποδίδονται στο χρώμα λειτουργούν ως συνειρμοί για τον ανθρώπινο εγκέφαλο και παράγεται νόημα. Οι συνειρμοί αυτοί μπορούν να αφορούν την κατανομή των χρωμάτων από ψυχρά σε θερμά, συσχετισμοί με τις εποχές ή το φυσικό περιβάλλον ή πολιτισμικοί συνειρμοί, όπου το χρώμα μπορεί να αναπαριστά μια συναισθηματική κατάσταση ή μια κοινωνική συνθήκη (Dean, 1996). Ακόμα, το χρώμα μπορεί να συστήνει και να οριοθετεί ενότητες της έκθεσης.
  - Γραφιστική: Η γραφιστική συμβάλει στην διαμόρφωση των διάφορων λεζαντών, εισαγωγικών κειμένων, διαγραμμάτων, αφισών, φωτογραφιών, φυλλαδίων ή καταλόγων της έκθεσης, και οποιοδήποτε άλλων οπτικών επισημάνσεων περιλαμβάνει η έκθεση. Συμφωνούν αισθητικά με τα υπόλοιπα μέσα της έκθεσης και το ύφος της, καθώς τη στιγμή που αναρτώνται και είναι ορατά, αποτελούν και τα ίδια εκθέματα. Ιδιαίτερα τα κείμενα της έκθεσης, με την έννοια αυτών που διαβάζονται, όπως τίτλοι, εισαγωγικά κείμενα, κείμενα ενοτήτων ή συνόλων εκθεμάτων, λεζάντες, ετικέτες, αναρτημένες σημάνσεις, έχουν ως σκοπό την επικοινωνία. Οπότε πρέπει να είναι ευανάγνωστα και



εύκολα στη πρόσβαση, διαμορφωμένα ανάλογα με το σκοπό που εξυπηρετούν, εάν, δηλαδή, θέλουν να πληροφορήσουν, θέσουν πλαίσιο ή φέρουν παραδείγματα, να υπογραμμίσουν κάτι, να προσελκύσουν το κοινό, να εξάψουν την περιέργεια, να τοποθετηθούν απέναντι σε ερωτήματα (Γκαζή & Νικηφορίδου, 2004).

- Οπτικοακουστικά μέσα / H/Y / ψηφιακά μέσα: Καθώς οι νέες τεχνολογίες αποτελούν κομμάτι της σημερινής κοινωνικής ζωής, η συμπερίληψη τέτοιων μέσων στη μουσειακή αφήγηση ενισχύει την σύνδεσή που θα προκαλέσει στο κοινό, αλλά και το κοινωνικό περιεχόμενο της έκθεσης (Macleod, Hanks, & Hale, 2012). Επίσης, η χρήση αυτών των μέσων ενισχύει τον ανακαλύπτικο (exploring) χαρακτήρα της έκθεσης, καθώς δίνει περισσότερες επιλογές για τη ποσότητα της πληροφορίας που περιλαμβάνει η έκθεση, και τον χρόνο που αυτή θα μεταδοθεί, αν υπάρξει ανάγκη αυτής από τον επισκέπτη (Falk, 2009). Ακόμα, η ενίσχυση μεγεθύνεται και στον τρόπο που η πληροφορία μεταδίδεται σε ευρύτερες κατηγορίες κοινού, όπως σε παιδιά και σε άτομα με ειδικές ανάγκες, κάνοντας την έκθεση πιο περιεκτική (Dean, 1996).

#### 1.4.2 Προγραμματισμός της έκθεσης

Η έκθεση στο μουσείο αποτελεί μια διαδικασία, η οποία αναπτύσσεται μέσα από τη συνεργασία διαφόρων επαγγελματιών του μουσείου. Δηλαδή, τη χαρακτηρίζει η διεπιστημονικότητα. Η διαδικασία του προγραμματισμού αποτελεί χρονοβόρο συστηματικό σχεδιασμό βάση λειτουργικού προγράμματος. Βάση αυτού του προγράμματος χωρίζεται σε άυλο και υλικό προγραμματισμό:

- Ο άυλος προγραμματισμός, ανάλογα με τις ανάγκες της έκθεσης, απασχολεί μουσειολόγους, ιστορικούς, αρχαιολόγους, ανθρωπολόγους, παιδαγωγούς, κτλ. και περιλαμβάνει τον νοηματικό – μουσειολογικό προγραμματισμό, τον μουσειοπαιδαγωγικό προγραμματισμό και τον διοικητικό – οργανωτικό προγραμματισμό.
- Ο υλικός προγραμματισμός, επίσης, ανάλογα με τις ανάγκες της έκθεσης, απασχολεί μουσειολόγους-μουσειογράφους, αρχιτέκτονες, σκηνογράφους, εικαστικούς, κτλ. και περιλαμβάνει τον χωρικό ή αρχιτεκτονικό εφαρμοσμένο μουσειολογικό προγραμματισμό. (Τζώνος, 2013)

Η συνολική διαδικασία, ωστόσο, για τον προγραμματισμό μιας μουσειακής έκθεσης περιλαμβάνει τις εξής φάσεις:

- Φάση Προετοιμασίας (Conceptual Phase): Αποτελεί το στάδιο του brainstorming, της σύλληψης της κεντρικής ιδέας για ένα συγκεκριμένο θέμα για την έκθεση και τη σύγκρισή της ιδέας με τις ανάγκες του κοινού και των σκοπών του μουσείου, επιλέγοντας το πως θα αναπτυχθεί. Στον διοικητικό τομέα, εξετάζονται οι διαθέσιμοι πόροι για την πραγματοποίηση αυτής της ιδέας.
- Φάση Ανάπτυξης (Development Phase): Ξεκινά με την προετοιμασία, περιλαμβάνοντας τους στόχους της έκθεσης, την εκθεσιακή αφήγηση, τον σχεδιασμό της φυσικής μορφής της έκθεσης, τη δημιουργία ενός μουσειοπαιδαγωγικού σχεδίου για αυτή και την έρευνα για την προώθηση της έκθεσης. Επίσης, πραγματοποιείται η εκτίμηση κόστους της έκθεσης, η έρευνα και αιτήσεις για χρηματοδότηση, ο ορισμός ενός προϋπολογισμού διάθεσης πόρων και η ανάθεση των εργασιών. Ακόμα, περιλαμβάνει το παραγωγικό κομμάτι, που αποτελεί τη σύνθεση της έκθεσης, την τοποθέτηση των αντικειμένων, την ανάπτυξη των μουσειοπαιδαγωγικών προγραμμάτων και την εκπαίδευση του προσωπικού και την εφαρμογή της

προώθησης της έκθεσης. Στον διοικητικό τομέα, η παρακολούθηση της χρήσης των διαθέσιμων πόρων και της προόδου των εργασιών, καθώς και η διαχείριση των εργασιών.

- Φάση Εφαρμογής (Functional Phase): Στον λειτουργικό τομέα, η παρουσίαση της έκθεσης στο κοινό, η εφαρμογή των μουσειοπαιδαγωγικών προγραμμάτων, η διατήρηση της έκθεσης και των αναγκών της, η προσφορά ασφάλειας στον χώρο της έκθεσης και η διευθέτηση έρευνας επισκεπτών. Στο διοικητικό κομμάτι, η διαχείριση του προσωπικού και λογιστική διαχείριση. Ακόμα, στο στάδιο τερματισμού της έκθεσης, η αποσυναρμολόγηση της έκθεσης, η επιστροφή δανεισμένων αντικειμένων ή αποθήκευση των αντικειμένων της μόνιμης συλλογής, η τεκμηρίωση της διαχείρισης της συλλογής. Επίσης στο διοικητικό κομμάτι, η ισοζύγηση των λογαριασμών.
- Φάση Αξιολόγησης (Assessment Phase): Σε αυτή τη φάση του εκθεσιακού σχεδιασμού γίνεται η αξιολόγηση της έκθεσης και της αναπτυξιακής της διαδικασίας. Στο διοικητικό τομέα, η σύνθεση μιας έκθεσης αξιολόγησης (Dean, 1996).

## 1.5 Επίλογος κεφαλαίου

Συνοψίζοντας, το μουσείο αποτελεί έναν οργανισμό που συνεχώς εξελίσσεται ως θεωρία, αλλά και σε κάθε τομέα του, ακολουθώντας τα κοινωνικά δεδομένα που το περιβάλλουν. Η ερευνητική διαδικασία, η διαδικασία της νοηματοδότησης και ο εκθεσιακός σχεδιασμός είναι σύνθετες λειτουργίες, που ανανεώνονται και διευρύνονται για χάριν της πληροφόρησης, νέων οπτικών της συλλογής, την αφομοίωση νέας τεχνολογίας και ελκυστικών για το κοινό του μουσείου θεμάτων, συνδυάζοντας πολλούς διαφορετικούς τομείς και τεχνικές του μουσείου, που έχει ως στόχο στο να μένει συνεχώς ενημερωμένο. Το σύγχρονο μουσείο μεταβάλλει συνεχώς τη προσοχή του από την συλλογή και ανάδειξη αντικειμένου ως προς την ποιοτική του αξία, στη μελέτη ενός θέματος με αφορμή το αντικείμενο ως μεταγλώσσα. Στο επόμενο κεφάλαιο θα γίνει λόγος για τη θεματική που επικεντρώνεται η πτυχιακή αυτή, της σεξουαλικότητας και του φύλου, και τη πολιτιστική αναπαράσταση αυτής στο μουσείο.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2<sup>ο</sup>

### 2.0 ΠΡΟΣΕΓΓΙΖΟΝΤΑΣ ΘΕΜΑΤΑ ΓΙΑ ΤΗ ΣΕΞΟΥΑΛΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΤΟ ΦΥΛΟ ΣΤΟΝ ΝΟΗΜΑΤΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟΛΟΓΙΚΟ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟ

#### 2.1 Η Σεξουαλικότητα, το Φύλο και το Ζητούμενο

Ο 19<sup>ος</sup> και ο 20<sup>ος</sup> αιώνας κυριαρχούνται από θέματα κοινωνικής συνοχής, αλλαγής και κοινωνικής τάξης. Μετά τον 18<sup>ο</sup> αιώνα και τη Γαλλική Επανάσταση, σε πολιτικό και κοινωνικό επίπεδο οι διακρίσεις των πολιτών αποδεικνύεται ότι βασίζονται στο φύλο, παρά σε άλλους παράγοντες, όπως ο πλούτος. Μέχρι τον 18<sup>ο</sup> αιώνα, σύμφωνα με τον Laqueur (1990), επικρατούσε η αντίληψη ότι τα ανατομικά χαρακτηριστικά είναι κοινά. Με το διαχωρισμό αυτών, τη διάκριση των δύο φύλων και την αμφισβήτηση των σχέσεων μεταξύ των φύλων, υπήρξε ο πολιτικός προβληματισμός για τη «*γυναίκα*» στην κοινωνία. Την ίδια στιγμή εμφανίζονται στον θεωρητικό κόσμο διατυπώσεις για τον «*έμφυλο Λόγο*» και η χρήση της «*φύσης*» για την οριοθέτηση αυτού. Οι διατυπώσεις αυτές περί της φύσης θεμελιώθηκαν στη Δυτική σκέψη, με τη βιολογία να χρησιμοποιείται, μέχρι και σήμερα, για την κατηγοριοποίηση και διάκριση ιεραρχικών δυναμικών. Η καθολικότητα παρουσίας και χρήσης βιολογικών δεδομένων από την περίοδο του Διαφωτισμού και μετά μετατρέπονται σε μέσα για εξουσία και καταπίεση.

Η κοινωνική αρχή χρησιμοποιεί το σώμα του ανθρώπου και την ανατομία του ως άξονα ισοσκέλισης του βιολογικού και κοινωνικού φύλου από τη γέννηση. Έθετε το «*ανθρώπινο καθήκον*» προς την βιολογική αναπαραγωγή, που συμβάδιζε με ένα «*φυσικό προορισμό*» και ένωνε τις σχέσεις σεξουαλικότητας, σώματος και φύλου κάτω από την ομπρέλα μιας «*αναπαραγωγικής σεξουαλικότητας*». Αυτό σχημάτιζε μια καθιερωμένη καθολική σωματικότητα κατά τη περίοδο της νεωτερικότητας, έναντι της αυτοδιάθεσης. Η αντρική σκέψη βρίσκεται στη κυριαρχική θέση της δημιουργίας αξιολόγησης, ταξινόμησης, ιεράρχησης, όπως και παθολογικοποίησης, κατηγοριών ανθρώπων που δεν ακολουθούσαν τη κοινωνική κανονικότητα (Γιαννακόπουλος, 2003). Ο Φουκώ για τη σεξουαλικότητα, αυτόματα, αναφέρεται στην εξουσία και στην απόλαυση ή, θέτοντάς το καλύτερα, σε συστήματα παρακολούθησης, επιβολής και πειθάρχησης, καθώς και ταξινόμησης και κατηγοριοποίησης, όπως π.χ. η σεξουαλική ταυτότητα (Φουκώ, 2003).

Η θεωρητική προσέγγιση της σεξουαλικότητας και του φύλου, όπως και η διαδικασία αποδόμησης ή καθιέρωσης των δύο εννοιών και τα εργαλεία αυτής, βρίσκεται ως ζητούμενο στην έρευνα. Παρουσιάζονται ερωτήματα όπως, ο λόγος για κατασκευή του φύλου σε αντιδιαστολή με το ότι δεν έχει αναγνωριστεί η πολιτική της ιεράρχησης των φύλων, ο τρόπος προσέγγισης της μεταμοντέρνας θεωρίας, όταν την ίδια στιγμή η μοντέρνα θεωρία βρίσκεται σε πλαίσια εξωκοινωνικά και ο φεμινιστικός λόγος αντιμετωπίζεται ως αναχρονιστικός. Το φύλο στην Δυτική σκέψη συνεχίζει να αντιμετωπίζεται ως φυσικό δεδομένο, δηλαδή το βιολογικό φύλο υποδεικνύει το κοινωνικό φύλο. Υπογραμμίζοντας το κοινωνικό φύλο, δηλώνεται η απόρριψη στην έννοια του κοινωνικού φύλου που εμπεριέχει το βιολογικό ντετερμινισμό και γίνεται η χρήση του για τη θεμελίωση γενετικών διακρίσεων των φύλων για την εγκυρότητα έμφυλων ανισοτήτων.

Η χρήση του κοινωνικού φύλου δηλώνει την ιστορική, κοινωνική και πολιτισμική διαφορετικότητα του φύλου στη σύστασή του και των βασισμένων σε αυτή ιεραρχικών σχέσεων. Βάση αυτού, η «*έμφυλη διαφορά*», σε δεδομένα κοινωνικά και πολιτισμικά, είναι που νοηματοδοτεί και επηρεάζει τη δράση του υποκειμένου. Σε αυτό το πλαίσιο το κοινωνικό φύλο αποτελεί εργαλείο για ανάλυση και έρευνα κοινωνικής, ιστορικής, πολιτισμικής εννοιολόγησης ενός «*εγώ*» με ένα «*έμφυλου εγώ*», μιας κατασκευασμένης ταυτότητας φύλου

και πως αυτή κατασκευάζεται. Έτσι, η ανθρώπινη φυσιολογία δεν καθορίζει την σχέση του πολιτισμού και της βιολογίας, αλλά τη βασίζει μέσα σε ένα κλίμα πολιτισμικής ποικιλίας. Δίνοντας έμφαση στην καθιερωμένη ολοκληρωτική προβολή αυτής της σχέσης ως ένα κατασκευάσμα Λόγου, δίνει χώρο και παίρνει χώρο από έμφυλους συμβολισμούς.

Η κονστρουκτιβιστική θεώρηση της κοινωνικής κατασκευής και του φύλου διαμορφώνεται βάση μιας συμβολικής ερμηνευτικής προσέγγισης της ανθρωπολογίας. Για τον κονστρουκτιβισμό ο κόσμος κατασκευάζεται και βάζει ως κέντρο τη διαδικασία με την οποία κατασκευάζεται και το υποκείμενο. Αυτή η θεώρηση της κοινωνίας ως ανθρώπινο σκεύασμα βασίζει και την επιτελεστικότητα. Για την επιτελεστικότητα κάνει λόγο για κοινωνικούς ρόλους, πραγματωμένους από το έμφυλο υποκείμενο. Βασίζεται στην επανάληψη και την κανονιστική της δύναμη. Η ύπαρξη εξαιρέσεων στη συνθήκη των δύο κοινωνικών φύλων και της επιβολής αυτών συντελεί στην κανονικοποίηση. Η έννοια του φύλου, πιθανόν δηλαδή, βασίζεται σε ενυπόστατες πρακτικές, μη λεκτικές ή λεκτικές, που αποδίδονται σε ένα ιδεατό πρότυπο.

Το φύλο, λοιπόν έτσι, έχει ένα «*ρυθμιστικό ιδεώδες*» χαρακτήρα που κανονικοποιεί τη συμπεριφορά, την εμφάνιση, την σκέψη, αλλά και το πως διαμορφώνεται η υποκειμενικότητα. Δεν υπάρχει, δηλαδή, κάποια διαδικασία υιοθέτησης ή απόρριψης ενός «*ρόλου*», όπως προτείνεται από άλλες κοινωνικές επιστήμες για τον διαχωρισμό του κοινωνικού και βιολογικού φύλου. Η Judith Butler<sup>37</sup> για αυτό το διαχωρισμό υποστήριξε την ύπαρξη του κοινωνικού φύλου πριν το βιολογικό, καθώς το σώμα είναι έμφυλο (Butler, 2011). Η αντίληψη για το υλικό σώμα δεν βασίζεται σε κάτι δεδομένο, αλλά σε κάτι παραγόμενο. Αυτό οδηγεί σε ταύτιση με την επιτελεστικότητα, εφόσον το κοινωνικό και βιολογικό φύλο αποτελούν επιτελέσεις, οι οποίες δημιουργούν δυναμικές μέσα από τις πράξεις των υποκειμένων που επαναλαμβάνονται. Οπότε το φύλο δηλώνει την επιτέλεση και όχι το είναι (Γιαννακόπουλος, 2003).

Αυτή η θεώρηση έχει στρέψει το ενδιαφέρον σήμερα στην παραγωγή – αναπαραγωγή του φύλου μέσα από σχέσεις εξουσίας και τον ορισμό – επανορισμό σεξουαλικότητας και έμφυλων ταυτοτήτων μέσα από πολιτικές αναγνώρισης. Η σύγχρονη σκέψη περιφέρεται γύρω από την διατύπωση για τη θηλυκότητα και την αρρενωπότητα ως επιλογές και όχι αναγκαίο φυσικό προορισμό (Οταμπάσης, 2016). Έχοντας αυτά τα δεδομένα, για τον περαιτέρω σχολιασμό της σεξουαλικότητας και του φύλου στο μουσείο είναι χρήσιμο να αναφερθούν κάποιες σύντομες οριοθετήσεις των εννοιών.

### 2.1.1 Σύντομοι ορισμοί

Το «βιολογικό φύλο» είναι κοινώς ορισμένο ως «*η κατάσταση του να είσαι είτε αρσενικός είτε θηλυκός*» (McIntosh, 2013, p. 1413). Ένας πιο συμπεριληπτικός ορισμός που διατίθεται είναι «*[...] ο βιολογικός προσδιορισμός που οδηγεί στο αρσενικό, θηλυκό ή μεσοφυλικό*»<sup>38</sup>. Αυτός ο ορισμός συμπεριλαμβάνει τα μεσοφυλικά ή ίντερσεξ (intersex) άτομα, δηλαδή τα άτομα «*των οποίων η ανατομία δεν είναι αυστηρά διαχωρισμένη σε αρσενικό ή θηλυκό*»<sup>39</sup>, και υποδεικνύει το πως το «βιολογικό φύλο» δεν είναι στατικό για όλους. Το «κοινωνικό φύλο», συνεχίζοντας οπότε, ορίζεται ως «*η σωματική και/ή κοινωνική κατάσταση του να είσαι αρσενικός ή θηλυκός*» (McIntosh, 2013, σ. 644). Η αναλύοντας παραπάνω, ως «*το*

<sup>37</sup> Butler, J., 2011.

<sup>38</sup> Diamond 2002, όπως αναγράφεται στους Fraser & Heimlich 2008, σελ. 8.

<sup>39</sup> Schulman 2013, όπως αναγράφεται στην (Truijens, 2017, σ. 7).

ψυχολογικό φαινόμενο που αποδίδεται στις διδαγμένες και συσχετισμένες με το βιολογικό φύλο συμπεριφορές και στάσεις [...]»<sup>40</sup>.

Το «κοινωνικό φύλο» αναφέρεται σε «ατομικές εσωτερικευμένες εμπειρίες και συνειδητοποιήσεις για το φύλο και περιέχει τις πέντε (γενικά) αποδεκτές κατηγορίες, δηλαδή την ετεροσεξουαλικότητα, αμφιφυλοφυλικότητα, ομοφυλοφιλία, διεμφυλικότητα και ασεξουαλικότητα» (Mertens, 2008, σ. 85). Επίσης, βάση των Martens, Fraser και Heimlich, στις μουσειακές σπουδές, και ιδιαίτερα στην κατηγοριοποίηση ανθρώπων βάση θηλυκού ή αρσενικού, η χρήση του «βιολογικού φύλου» έχει ως αποτέλεσμα την περιορισμένη κατανόηση της «ταυτότητας», καθώς δεν περιλαμβάνει την ταυτότητα κοινωνικού φύλου ή τον σεξουαλικό προσανατολισμό, που αποτελούν κύριους παράγοντες για το πώς βλέπει και ορίζει το άτομο τον εαυτό του και πώς το βλέπουν οι άλλοι.

Κάποιες ακόμα έννοιες που χρειάζεται να αναφερθούν είναι η «ταυτότητα κοινωνικού φύλου» που ορίζεται ως «[...] ο ρόλος του κοινωνικού φύλου που κάποιος εφαρμόζει πάνω του» (Fraser, 2008, σ. 9). Ως «ρόλος του κοινωνικού φύλου» ορίζεται «[...] ένα σύνολο αντιληπτών συμπεριφορών ή συμπεριφορικών κανονικοτήτων που έχουν συσχετιστεί συμβατικά με κοινωνικά στερεότυπα ονομαζόμενα θηλυκά και αρσενικά, μέσα σε μία κοινωνική ομάδα ή σύστημα που έχει αποδώσει ιστορικά αυτές τις συμπεριφορές σε λειτουργίες ρόλου του βιολογικού φύλου» (Fraser, 2008, σ. 8).

Η θηλυκότητα και η αρρενωπότητα είναι συνυφασμένες έννοιες με τους ρόλους του κοινωνικού φύλου. Η θηλυκότητα ως η «συμπεριφορά, ή το να έχεις ιδιότητες που παραδοσιακά θεωρείται ότι ταιριάζουν σε γυναίκες» (McIntosh, 2013, σ. 563) και η αρρενωπότητα ως το να «έχεις χαρακτηριστικά που παραδοσιακά θεωρούνται ότι αποδίδονται τυπικά ή είναι ταιριαστά σε άντρες» (McIntosh, 2013, σ. 949). Επίσης, η «έκφραση φύλου» αποτελεί την παρουσίαση – έκφραση του κοινωνικού φύλου κάποιου ατόμου σε άλλα άτομα.

Ένας ακόμα όρος που χρειάζεται να αναφερθεί σε αυτό το σημείο είναι το ακρωνύμιο «ΛΟΑΤΚΙ+». Το ακρωνύμιο αντιπροσωπεύει τις ομάδες ατόμων που προσδιορίζονται ως «Λεσβία, Ομοφυλόφιλος (ή γκέι), Αμφιφυλόφιλος(-ή), Τρανς (ή διεμφυλικός-ή), Κουήρ, Ίντερσεξ» και το σύμβολο «+» για όλες τις υπόλοιπες ταυτότητες. Μπορεί να εμφανιστεί και ως «ΛΟΑ» ή «ΛΟΑΤ» ή «ΛΟΑΤΚΙ» ή «ΛΟΑΤΚΙ+», με το περιορισμό ταυτοτήτων κάθε φορά. Το ακρωνύμιο αυτό εκπροσωπεί μια ομάδα ατόμων που συνιστάται από μεγάλη ποικιλότητα. Η ομαδοποίηση αυτή ανόμοιων ατόμων μπορεί να αμφισβητηθεί για τις μεγάλες διαφορές που έχουν μεταξύ τους. Οπότε, ίσως είναι χρήσιμο, να αναφερθούν οι διαφορετικοί ορισμοί που περιλαμβάνει. Οι τρεις πρώτοι όροι (ΛΟΑ) αποδίδουν τρεις τύπους σεξουαλικού προσανατολισμού, που αφορούν την φυσική έλξη προς το βιολογικό φύλο του/ης συντρόφου.

Ο τέταρτος όρος, ωστόσο, του *τρανς ή διεμφυλικού*, αναφέρεται σε άτομα που η ταυτότητα φύλου τους διαφέρει από αυτή που τους αποδόθηκε στη γέννα και δεν αποτελεί ένδειξη του σεξουαλικού τους προσανατολισμού. Επίσης, ο όρος *τρανς* αποτελεί μία ομπρέλα για πολλαπλές άλλες ταυτότητες, όπως *agender, non-binary, gender-ambiguous, genderfluid, κ.α.* συμπεριλαμβάνοντας ένα φάσμα διαφορετικοτήτων. Και το ίδιο σχόλιο αντιστοιχεί και στον όρο *κουήρ*, που αντιπροσωπεύει τον πιο ευρύ όρο μέσα στο ακρωνύμιο. Προσπαθεί να «συλλάβει το ευρύ φάσμα των ταυτοτήτων και των διαφορών του σε σχέση με το βιολογικό φύλο, τη σεξουαλικότητα, το κοινωνικό φύλο, την επιθυμία και την έκφραση»<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> American Psychological Association (2007), όπως αναγράφεται στους Martens, Fraser & Heimlich (2008), σελ. 85.

<sup>41</sup> Grace & Hills (2004), όπως αναγράφεται στους Fraser, & Heimlich (2008), σελ. 7.

## 2.2 Η Πολιτιστική Αναπαράσταση της Σεξουαλικότητας και του Φύλου στο Μουσείο

Ο τρόπος που τα αντικείμενα στο μουσείο πλαισιώνονται εξαρτάται από διάφορους παράγοντες, όπως το είδος του μουσείου, την ένταξη σε σχέση με τα υπόλοιπα αντικείμενα της συλλογής, τις πληροφορίες που δίνονται για αυτά, τις ξεναγήσεις, κ.α. . Το πλαίσιο αναφοράς τοποθετεί τα αντικείμενα σε «κορνίζες» που παρέχουν ένα ιδεολογικά βασισμένο αφηγηματικό περιεχόμενο. Η πλαισίωση, συνειδητά ή ασυνείδητα, επηρεάζει τον επισκέπτη στην αντίληψή του για ένα αντικείμενο. Είναι ένας τρόπος που κανονικοποιούνται συγκεκριμένα αντικείμενα, ενώ διαφοροποιούνται άλλα, κάτι που συμβαίνει στην κοινωνία και στο μουσείο. Με το να αλλάζουμε το πλαίσιο στο μουσείο, μπορεί να κάνουμε τον κόσμο να σκεφτεί και να κατανοήσει το πως το πλαίσιο αυτό είναι υποκειμενικό και πως άλλες οπτικές είναι εξίσου συναφείς με αυτές που ήδη γνωρίζουν ή που τους είναι πιο γνώριμες.

Επίσης, η πλαισίωση των αντικειμένων ενημερώνει για το πως τα άτομα αναπαρίστανται. Στο προηγούμενο κεφάλαιο για την αναπαράσταση αναφέρθηκε ότι το νόημα στα πράγματα το δίνει το άτομο και αυτό έχει ως σκοπό ένα τρόπο καλύτερης κατανόησης του κόσμου, που δημιουργεί το *κοινωνικό πλαίσιο*. Έτσι αντιμετωπίζουμε τα καθημερινά αντικείμενα με συγκεκριμένο τρόπο που μας δίνεται από αυτό το κοινωνικό πλαίσιο. Τα μουσεία δεν διαφέρουν σε αυτό, παράγουν νόημα μέσω των πραγμάτων που αναπαριστούν και καθώς η *αναπαράσταση* αφορά ένα νόημα το οποίο *ορίζεται*, δεν αποτελεί σταθερή συνθήκη και έχει την δυνατότητα αλλαγών.

Η σεξουαλικότητα και το φύλο αποτελούσε πάντα κομμάτι του εύρους των πολιτιστικών αναπαραστάσεων που πραγματοποιούνται στο μουσειακό χώρο και το μουσείο, όπως και άλλες κοινωνικές δομές, πάντα συμμετείχε στην πειθάρχηση αυτών των εννοιών, αλλά με έναν διαφορετικό τρόπο. Ειδικά σε ό, τι αφορά την εκθεσιακή δραστηριότητα και την απεικόνιση, τα μουσεία, και ιδιαίτερα το δημόσιο μουσείο του δυτικού κόσμου, έχουν κομβικό ρόλο, που μερικές φορές δεν του δίνεται η κατάλληλη σημασία, στο πως σκεφτόμαστε, μιλάμε και αναπαριστούμε τη σεξουαλικότητα και το φύλο.

Η προσέγγιση του μουσείου για τη σεξουαλικότητα και το φύλο έχει ενισχύσει την τάση να συσχετίζονται οι έννοιες ως σκευάσματα που αντιστοιχούνται στην μοντέρνα εποχή και στη πολιτική διάσταση του νοήματός τους. Ωστόσο, η διαφορετικότητα αναπαραστάσεων της σεξουαλικότητας και φύλου είναι εμφανή με διάφορες μορφές στις συλλογές των μουσείων που αντικατοπτρίζουν και διαμορφώνουν ορισμούς για τη *κουλτούρα*. Πολύ συχνά, όμως, τα μουσεία οργανώνουν τα εκθέματα με τρόπο που αφήνει να εννοηθεί ότι η ετεροκανονικότητα και οι παραδοσιακές κατασκευές της σεξουαλικότητας και του φύλου αναπαριστούν μια «*εθνική σεξουαλική κουλτούρα*» για χάρη των επισκεπτών.

Και προχωρώντας λίγο παραπέρα, οι ιεραρχικές δομές της σεξουαλικότητας, του φύλου, της φυλής, της τάξης στα μουσεία είναι τόσο περίπλοκα πλεγμένα στο κέλυφός τους, στην αρχιτεκτονική του χώρου τους, όπου η συνεχής και μακροχρόνια διαδικασία της *κανονικοποίησης* αυτών των εννοιών σε αυτά γίνεται ολόενα και πιο δύσκολα διακριτή, με αποτέλεσμα να συνδυάζεται η παρουσίαση με το, φαινομενικά, *φυσιολογικό*. Μελετώντας το τρόπο που η ηγεμονική σεξουαλική και έμφυλη τάξη επιτελέστηκε στα μουσεία, συμβάλλεται στη πολιτισμική έρευνα του πως οι δομές και οι πρακτικές τους θεσμοθετήθηκαν μέσω της απεικόνισης (Tyburczy, 2016).

Όπως αναφέρεται στο πρώτο κεφάλαιο, αν πάρουμε τη λέξη «*μουσείο*» βλέπουμε την προέλευση από τις «*μούσες*» και υποδεικνύεται αυτόματα το πως ο θεσμός από την έναρξή του είναι συνδεδεμένος με το φύλο. Πέρα από την προφανή συσχέτιση της λέξης με τις μούσες, που προστάτευαν τις τέχνες και τιμούσαν τους θεούς και ήρωες, το μουσείο στην

αρχική του σύλληψη αποτελούσε το σπίτι/παλάτι ανδρών ευγενών. Τα μεγάλα μουσεία του 19<sup>ου</sup> αιώνα άρχισαν να εκδηλώνονται είτε μέσα από τη πλούσια συλλογή ανερχόμενων ανδρών της βιομηχανικής δυναμικής της εποχής που εισέρχονταν σε υψηλότερα κλιμάκια της κοινωνικής τάξης, είτε από το πέρασμα βασιλικών συλλογών - λαφύρων, όπως του Ναπολέοντα και την περίπτωση του Λούβρου, στην κυριότητα του κράτους.

Γυναίκες και θηλυκότητες στα Δυτικά μουσεία έχουν αναπαρασταθεί για χρόνια, και αναπαρίστανται πολλές φορές ακόμα, στην εξυπηρέτηση της αντρικής ματιάς, μέσα από ελαιογραφίες και το γυμνό σε αγάλματα. Ωστόσο, ως επισκέπτριες ή εργαζόμενες δεν ήταν πάντα ευπρόσδεκτες. Τον 19<sup>ο</sup> αιώνα οι γυναίκες δεν μπορούσαν να συμμετέχουν στο επαγγελματικό δυναμικό του μουσείου γιατί δεν μπορούσαν να έχουν πρόσβαση στην κατάκτηση κατάλληλων εφοδίων και ακαδημαϊκών γνώσεων και δεν τους επιτρεπόταν να παίρνουν μέρος στους αντρικούς συλλόγους που χρηματοδοτούσαν τις πινακοθήκες και τις ακαδημαϊκές σχολές.

Ο 20<sup>ος</sup> αιώνας μείωσε αυτούς τους περιορισμούς, καθώς τονίστηκε ο εκπαιδευτικός ρόλος του μουσείου, το οποίο πλέον προσκαλούσε γυναίκες ως μητέρες και εκπαιδευτικούς. Ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος έδωσε, επίσης, χώρο στις γυναίκες να αναλάβουν παραπάνω επαγγέλματα στην κοινωνία και στο μουσείο συγκεκριμένα, όπως του επιμελητή, αντικαθιστώντας τους άντρες που είχαν φύγει στον πόλεμο. Στα μέσα του δεύτερου μισού του 20<sup>ου</sup> αιώνα οι φεμινιστικές οργανώσεις, όπως αυτή των Guerrilla Girls και της δράσης τους για τις γυναίκες καλλιτέχνιδες στα μουσεία τέχνης, καταδεικνυαν αναπαραστάσεις των γυναικών στα μουσεία και την ελάχιστη εκπροσώπηση γυναικών και θηλυκοτήτων σε αυτά (Levin A. K., 2012).

Ο 20<sup>ος</sup> αιώνας έφερε, ακόμα, πολλές διαφορετικές οπτικές για τη σεξουαλικότητα και το φύλο, αλλά δεν ήταν μέχρι την δεκαετία του '90 που τα μουσεία ξεκίνησαν δημόσια να παρουσιάζουν και να συσχετίζονται με υλικό και θεματικές αυτών εύστοχα. Ήταν η ίδια περίοδος που έκανε τα μουσεία και τη μουσειακή πρακτική να επηρεαστεί από έννοιες όπως «κοινωνική συμπερίληψη» και «κοινωνικός αποκλεισμός». Τα μουσεία, έτσι, οδηγήθηκαν στην υιοθέτηση και δημιουργία νέων ρόλων και στην επανεξέταση του στόχου τους ως «παράγοντες κοινωνικής συμπερίληψης» .

Για το πλαίσιο αναφοράς για την πρόταση έκθεσης που θα παρουσιαστεί στο τρίτο κεφάλαιο, θέλω να αναφερθώ στη σεξουαλικότητα και το φύλο μέσα από τη κριτική που θέτουν δύο θεωρίες, η φεμινιστική και η queer θεωρία. Η πρώτη επηρέασε εξελικτικά τη δεύτερη, στην οποία θα εστιάσουμε. Η φεμινιστική θεωρία και η queer θεωρία είναι ιδιαίτερα σημαντικές για το μουσείο επειδή προσφέρουν πλαίσια για την κριτική εξέταση των εκθέσεων, τα οποία έχουν την ιδιαιτερότητα ότι διευρύνονται και προσαρμόζονται σε άλλες μορφές πολυπολιτισμικότητας. Αναγνωρίζουν και ενσωματώνουν πολιτισμικές ποικιλίες, αλλά επίσης δημιουργούν ερωτήματα, όπως προέλευσης των συλλογών και της ανάγκης να γίνει εμφανής ο τρόπος που τα αντικείμενα διεκδικούνται και ενσωματώνονται στη συλλογή. Οπότε, είναι ικανές να εφαρμοστούν σε οποιοδήποτε μουσείο και να ξεκλειδώσουν παραπάνω ερμηνείες και αναγνώσεις των συλλογών, αλλά και να συμπεριλάβουν διαφορετικές κοινωνικές ομάδες, οι οποίες μπορεί να μην εκπροσωπούσαν στο μουσείο.

### **2.2.1 Φεμινιστική Θεωρία και Φεμινιστική Κριτική**

Ο φεμινισμός κατατάσσεται ως ένα ευρύ κίνημα πολιτικό, το οποίο έχοντας στενή σχέση με τον θεωρητικό λόγο και την ανθρώπινη δραστηριότητα, θεσμοποιείται στον ακαδημαϊκό κόσμο μέσα από τις γυναικείες σπουδές. Οι γυναικείες σπουδές και το φεμινιστικό κίνημα αποτελεί την αρχική πηγή διατύπωσης του διαχωρισμού του βιολογικού φύλου και της

επιλογής της έμφυλης ταυτότητας από το άτομο. Το κίνημα του φεμινισμού, σε ιστορικό επίπεδο, επιδίωξε και καθιέρωσε την θέση απέναντι σε κοινωνικά προσδιορισμένους ρόλους του φύλου και το πως αυτοί δεν συσχετίζονται με τη βιολογία. Άσκησε, οπότε, μια κριτική στο συσχετισμό του φύλου – Φύσης και τοποθέτησε το φύλο μέσα σε δημόσια και πολιτικά πλαίσια. Ο φεμινισμός, σε ακαδημαϊκό επίπεδο, ασχολήθηκε με συνθήκες εκπαίδευσης και εργασίας, οικονομικές δυνατότητες και δικαιώματα της γυναίκας, το επίδομα μητρότητας, τη νομοθεσία, την εκστρατεία κατά της σωματεμπορίας, τα ίσα δικαιώματα και ευκαιρίες για τις λεσβίες και τους ομοφυλόφιλους άντρες.

Ο φεμινισμός ως όρος, αλλά και ως κίνημα, εμφανίζεται τον 19<sup>ο</sup> αιώνα. Η περίοδος του 19<sup>ου</sup> αιώνα μέχρι τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα αποτελεί το γνωστό ως «*πρώτο κύμα*» του φεμινισμού και στο κέντρο του διεκδικούσε το δικαίωμα ψήφου, το δικαίωμα διαζυγίου, δικαιώματα στην εκπαίδευση και στην ιδιοκτησία. Ο δημόσιος λόγος των σουφραζετών<sup>42</sup> δημιούργησε και καθιέρωσε, επίσης, ένα νέο είδος ρητορικής<sup>43</sup>. Το κίνημα του φεμινισμού συνδέεται, ακόμα, με την κατάργηση της δουλείας στην Αμερική του 19<sup>ου</sup> αι. και διευρύνεται σε πολύ αρχικό στάδιο με τη συμπερίληψη μαύρων γυναικών, αλλά συμπεριλαμβάνοντας και ζητήματα της εργατικής τάξης. Κάπως έτσι, μέσα σε ένα πλαίσιο φιλελευθερισμού και αστικού φεμινισμού, γίνεται η αρχή ενός σοσιαλιστικού φεμινισμού στην αρχή του 20<sup>ου</sup> αι.

Η δεκαετία του 1960 αποτέλεσε μια αρκετά ριζοσπαστική περίοδος με έντονο το στοιχείο των πολιτικών εντάσεως και κινηματικών αγώνων, που επηρέασαν τον καλλιτεχνικό και ακαδημαϊκό λόγο και εμφανίστηκε αυτό που αποκαλούμε *δεύτερο κύμα* του φεμινισμού. Γυναίκες του δυτικού κόσμου δραστηριοποιούνταν σε σοσιαλιστικά κινήματα και αντιδρούσαν στη περιφρόνηση των αιτημάτων τους, με τη συσπείρωση γυναικείων οργανώσεων για την προβολή και κατανόηση των γυναικείων προβλημάτων στην κοινωνία και την διεκδίκηση δικαιωμάτων. Την ίδια στιγμή ομοφυλοφιλικά κινήματα συσπειρώνονται επίσης.

Μεταξύ της περιόδου 1970 και 1980, μέσα από όλες αυτές τις προσπάθειες των κινητοποιήσεων, προέκυψαν σημαντικές αλλαγές για τη νομοθεσία σε θέματα όπως η σεξουαλική κακοποίηση κατά των γυναικών, τη βία, την γενική εξωοικογενειακή και ενδοοικογενειακή κακοποίηση, το διαζύγιο, τα εργασιακά δικαιώματα των γυναικών και του μισθού, κ.α. Φεμινιστικές πολιτικές εντάσσονται στην κυβερνητική δράση του Δυτικού κόσμου. Και επιπρόσθετα, οι γυναικείες σπουδές, αλλά και η φεμινιστική κριτική θεσπίστηκαν ως πανεπιστημιακοί κλάδοι, καθιερώνοντας τον *ακαδημαϊκό φεμινισμό*.

Η έναρξη του φεμινιστικού κινήματος περιλάμβανε κυρίως τα συμφέροντα των λευκών προνομιούχων γυναικών της Δύσης. Με το χρόνο και τη μεγαλύτερη συμμετοχικότητα και παρεμβατικότητα γυναικών από διαφορετικές χώρες και βαθμίδες αυτό άλλαξε και διευρύνθηκε. Αναπτύχθηκε έτσι η θεωρία, αναγνωρίζοντας στην έμφυλη ταυτότητα και διαφορά, ότι επηρεάζεται και διαμορφώνεται μαζί με άλλες κοινωνικές, πολιτισμικές παραμέτρους, όπως η εθνική καταγωγή, η τάξη, η φυλή, η σεξουαλικότητα, η θρησκεία, κ.α. Και με την ανάπτυξη αυτή, ήρθε μια πολλαπλότητα θεωριών του φεμινισμού, που αποτελούν ένα συνεχές πεδίο συζήτησης (Σηφάκη, 2015).

---

<sup>42</sup> Ο όρος «σουφραζέτα» έχει προέλευση από τον λατινικό όρο «suffragium», που σημαίνει το προνόμιο ή δικαίωμα ψήφου.

<sup>43</sup> Η ρητορική των σουφραζετών (suffrage rhetoric) ίσως και να αποτυπώνει ένα ξεκίνημα της ιστορίας του δημόσιου ρητορικού γυναικείου λόγου στην ιστορία, καθώς ο γυναικείος λόγος είχε μείνει για χρόνια αποσιωπημένος. Με γνώμονα τη γυναίκα και τα δικαιώματά της, η ρητορική των σουφραζετών θέλει να βελτιώσει τις ζωές των γυναικών με το να διευρύνει την υποκοιλούρα τους (Cutright, 2015).



Από το 1990 και έπειτα ξεκινά το *τρίτο κύμα* του φεμινισμού, που χρονολογικά διαρκεί μέχρι και σήμερα, και φιλοσοφικά και ερμηνευτικά συνυπάρχει με το δεύτερο κύμα. Επηρεάζεται από μεγάλα κοινωνικά και πολιτισμικά συμβάντα, όπως η παγκοσμιοποίηση, η περιβαλλοντολογική κρίση, το διαδίκτυο, οι ακρότητες στην οικονομική κατάσταση ατόμων και γενικά νέες κοινωνικές αντικειμενικότητες. Η ανάγκη που δημιουργείται από αυτά τα δεδομένα είναι μια πιο οργανωμένη βάση, η οποία θα εξετάζει την «*οργανωμένη αρρενωπή εκμετάλλευση*» και τα θύματά της σε μεγαλύτερο εύρος (Davis, 2018). Αλλά σε γενικές γραμμές, όπως αναφέρει και η Rebecca Walker<sup>44</sup>, ο φεμινισμός αλλάζει σε κάθε γενιά γιατί προσαρμόζεται σε κάθε νέα γενιά και αυτό δικαιολογεί την εμφάνιση ενός τρίτου κύματος (Walker, 1995).

Φιλοσοφικά και σε πεδίο μελέτης, επηρεασμένο από τη μεταδομιστική θεωρία και τις μετα-αποικιακές σπουδές, αρχίζει η τοποθέτηση απέναντι στην ρευστότητα του τρόπου ορισμού του *έμφυλου ανθρώπου*, χωρίς να ταυτίζεται με την ανάγκη μετατόπισης από την *γυναίκα* σε αυτόν τον όρο ακόμα. Αναγνωρίζεται η δυσκολία να υπάρξει μία και συγκεκριμένη περιγραφή για την ταυτότητα της *γυναίκας* και των διαφορών αυτής και δεν τίθεται κάτι τέτοιο ως σκοπός. Ο φεμινισμός συνδυασμένος με την αποδόμηση, μελετούν τις δυνατότητες και δυναμικές της γυναίκας, χωρίς να τις συλλαμβάνουν ολοκληρωτικά. Γίνεται, επίσης, μία υπογράμμιση της σεξουαλικότητας, αλλά και του σώματος ως στοιχεία τα οποία βρίσκονται στο εύρος της υποκειμενικότητας.

Ως ένα συνολικό σχόλιο, η φεμινιστική θεωρία παρουσιάζει ασάφεια στην συνοχή της, αλλά σε κάθε μορφή της ο σκοπός της παραμένει στην αλλαγή της ζωής, ανεξαρτήτως φύλου, που συμβαδίζει με τις κύριες προϋποθέσεις της<sup>45</sup>. Επίσης, δεν επιδιώκει την ομοιομορφία και δεν πρεσβεύει την οικουμενικότητα. Την διακατέχει μια αδιάκοπη διαφορετικότητα, από το ξεκίνημά της έως το σήμερα, μέσα από τη πολλαπλότητα στις εμπειρίες γυναικών στον πολιτισμό, στην ιστορία, στην υγεία, στην εθνικότητα, στην οικονομία και τις διαφορετικές αλληλεπιδράσεις που αυτό δημιουργεί. Μέσα από αυτή τη πολλαπλότητα, η φεμινιστική θεωρία παρουσιάζει το «*άλλο*» και συνεργάζεται με αναλύσεις φύλου, πολυπολιτισμικότητας, μετα-αποικιακές αναλύσεις και μειονοτήτων, που για καιρό αγνοούνταν από την φιλοσοφική, ακαδημαϊκή, πολιτιστική σκοπιά. Και με αυτό το τρόπο φαίνεται η χρηστικότητά της στο μουσείο, το οποίο αποτελεί τον κατεξοχήν χώρο εξέτασης του «*άλλου*» (Levin A. , 2010).

## 2.2.2 Queer Θεωρία και Queer Κριτική

Στην ίδια ιστορική γραμμή με τις σύγχρονες μετα-δομιστικές θεωρίες, που ασκούν κριτική σε σχήματα και έννοιες που είχαν την τάση να δεσμεύουν το υποκείμενο σε μονοδιάστατες ταυτότητες και περιορίζαν την δραστηριότητά τους μέσα σε συγκεκριμένα σχήματα, κατατάσσεται η queer θεωρία. Συγγενικά με τη θεωρία του φεμινισμού, της λεσβιακής κριτικής και των γκέι/λεσβιακών σπουδών, μεταβιβάζει το κέντρο βάρους με σημαντική την πολιτική επίπτωση, από την ταυτότητα στην επιτελεστικότητα (Garber, 2001). Η queer θεωρία διεκδίκησε τη λέξη «*queer*» από τους ομοφοβικούς με καθυστέρηση στην αποδοχή του επαναπροσδιορισμού της λέξης από άλλους θεωρητικούς, όπως του φεμινισμού.

Ο όρος τέθηκε ως θεωρία στα τέλη της δεκαετίας του '80, με την Tereza de Lauretis, σε διαφορετικό πλαίσιο απ' ότι σήμερα<sup>46</sup>, και πλέον αποτελεί μία συνεχώς αναπτυσσόμενη

<sup>44</sup> Walker, R. (1995), σελ. xxviii-xi.

<sup>45</sup> Οικονομική, κοινωνική και πολιτική ισότητα μεταξύ αντρών και γυναικών και σεξουαλική αυτονομία, αναγνώριση της συστημικής καταπίεσης, τοποθέτηση ενάντια έμφυλων ρόλων, κ.ο.κ.

<sup>46</sup> Η Lauretis προσδοκούσε με τη queer θεωρία την αποφυγή ρατσισμού και σεξισμού, που πολλές φορές οι λεσβιακές και gay σπουδές διατύπωναν. «*Μπορεί το queerness μας να δράσει ως αντιπροσωπεία κοινωνική*

θεωρία και κριτική. Τοποθετείται απέναντι στην ετεροκανονικότητα και αντιλαμβάνεται το έμφυλο υποκείμενο ως μια ιστορική διαδικασία που εκφράζει την σεξουαλική διαφορετικότητα και αμφισβητεί κατανοήσεις της ιστορίας που έχουν ως θεμέλια τις συμβατικές κατηγορίες ταυτοτήτων σεξουαλικότητας και φύλου. Το έμφυλο υποκείμενο, το σώμα και η σεξουαλικότητα αντιμετωπίζονται ως διαδικασίες, οι οποίες μέσα από καθορισμένες επαναλαμβανόμενες συνήθειες, πρακτικές και στάσεις, διαμορφώνονται. Η ταυτότητα ως έννοια σταματάει να θεωρείται μοναδικό εργαλείο, πολιτικό ή επιστημονικό, και θεμελιώδης στοιχείο για τη δημιουργία κοινωνικής ομάδας ή κοινότητας. Ως μετεξέλιξη των σπουδών φύλου, το queer εστιάζει σε σχέσεις σεξουαλικότητας και φύλου, αποτελώντας σημαντικό κομμάτι της γκέι κουλτούρας.

Η queer θεωρία ασχολείται με κατηγοριοποιήσεις σεξουαλικότητας και φύλου. Έρχεται μέσα από το τρίτο κύμα του φεμινισμού και την μετανεωτερικότητα και υποστηρίζει τη ρευστότητα, την πολλαπλότητα και τον εγκεντρισμό στην ταυτότητα, καθώς δεν αποτελεί δεδομένο, και ως αποτέλεσμα δεν υπάρχει ένα κοινό χαρακτηριστικό για την κατηγοριοποίηση και ταξινόμηση. Περιλαμβάνει και δίνει φωνή σε αποσιωπημένες σεξουαλικότητες/πρακτικές του μη κανονικού ως δυναμικές, χωρίς να θυματοποιεί, και δίνει βάση στη προβληματική της επιλογής για ταξινόμηση αυτών με κύριο στοιχείο το φύλο.

Το έμφυλο υποκείμενο για το queer είναι ένα ανοικτό, συνεχώς μεταβαλλόμενο πεδίο σε πολιτισμικό, κοινωνικό, ιστορικό και πολιτικό επίπεδο που αντίκειται καθετί συνυφασμένο με την πατριαρχία και την ηγεμονία. Και το queer λαμβάνει μια συγκριτική «εν δυνάμει» θέση κατά του κανονιστικού, χωρίς να οριοθετείται αναγκαστικά σε κάτι συγκεκριμένο. Αποτελεί αντι-ταυτότητα, πειραματίζεται με την έννοια «φύλο» και επανεξετάζει την επανεγγραφή της θεωρίας του σώματος, της σεξουαλικότητας και του φύλου. Λαμβάνοντας υπόψη την αντιστοιχία αυτών των σχέσεων, εξετάζει το φύλο ως βιολογία, ως κοινωνικό σκεύασμα και ως σεξουαλικότητα (Οταμπάσης, 2016).

Η queer θεωρία υποστηρίζει ότι υπάρχει μια γενική σύνδεση μεταξύ όλων των μορφών των ανθρώπινων σεξουαλικοτήτων και ο τρόπος, λέξη ή εικόνα, που χρησιμοποιούμε για να τις περιγράψουμε τις διαμορφώνει. Και πηγαίνοντας λίγο παραπέρα, ο κοινωνικός λόγος για τη σεξουαλικότητα και το φύλο, όπως παρουσιάζεται από μεγάλες κοινωνικές δομές του εκκλησιαστικού λόγου, του νομικού λόγου, του ιατρικού λόγου<sup>47</sup>. Ο ρόλος τέτοιων δομών έχει πολύ μεγάλη βαρύτητα στην διαμόρφωση κατανόησης για τη σεξουαλικότητα και στην αναγνώριση του πως λειτουργούν και διαμορφώνονται αυτά τα πλαίσια μέσα στην ιστορία, καθώς σε διαφορετικές εποχές, διαφορετικοί πολιτισμοί και διαφορετικοί άνθρωποι κατανοούν, εξηγούν και βιώνουν την ανθρώπινη σεξουαλικότητα με διαφορετικό τρόπο. Η queer θεωρία βοηθάει στην ανάλυση διαφορετικών αντιλήψεων ή καλά εδραιωμένων αντιλήψεων για την σεξουαλικότητα και το φύλο και την ανάλυση και αποδόμηση των ιεραρχικών εννοιών του φύλου και της σεξουαλικότητας (Benshoff, 2006).

### **2.3 Εφαρμόζοντας queering στο Μουσείο**

Χρησιμοποιώντας το «queer» ως ρήμα (queering), αμφισβητούνται κανονιστικές οπτικές. Η εφαρμογή του «queering» στο μουσείο, δεν συνεπάγεται απλά τον στοχασμό απέναντι στο πως ο χώρος και ο χρόνος μπορεί να αφοσιωθεί στην συμπερίληψη ομάδων που έχουν περιθωριοποιηθεί, αλλά δίνει τη δυνατότητα για να θεωρήσουμε και σχηματίσουμε τα ίδια τα

---

*αλλαγής, και η θεωρία μας να κατασκευάσει έναν άλλο παρεκβατικό ορίζοντα, έναν άλλο τρόπο του να ζεις το φυλετικό και το σεξουαλικό;» (Garber, 2001).*

<sup>47</sup> Το πως ο νόμος κατατάσσει τη σεξουαλικότητα ή σεξουαλική πράξη ως νόμιμη ή παράνομη, το πως η ψυχιατρική και η ιατρική κατατάσσει κάτι ως φυσιολογικό ή άρρωστο, το πως η εκκλησία θεωρεί τη σεξουαλική πράξη ως ιερή ή αμαρτωλή (Benshoff, 2006).

μουσειά ριζικά διαφορετικά. Βάση της queer θεωρίας και της προβληματικής που έθεσε ο Robert Mills (2008), ένα queer μουσείο αποτελεί άτοπη συνθήκη ή παράδοξο. Παραδοσιακά, ο ρόλος του μουσείου ως αποθήκη του παρελθόντος, έχει χαρακτηριστεί από ταξινομικές έννοιες, όπως η αρχειοθέτηση, η καταλογογράφηση, η χρονολόγηση, κτλ.

Το μέσο, τυπικά, μουσείο στην έκθεση επιλέγει να τοποθετήσει το αντικείμενο μέσα στη προστατευτική προθήκη και οι επιμελητές έχουν ως στόχο τους την συνοχή, την αντικειμενικότητα, την διαύγεια, την αφηγηματική ενότητα, οργανώνοντας τα αντικείμενα με τέτοιο τρόπο, ώστε να μπορούν να καταναλωθούν, τις περισσότερες φορές επιλεκτικά, από ένα αμύητο κοινό. Και ακόμα, το μουσείο που συλλέγει, διατηρεί αρχείο. Η τεκμηρίωση της συλλογής και αρχειοθέτηση χρειάζονται στη φύση τους τη χρήση ορολογίας, που αν βασίζεται στη σεξουαλικότητα και στο φύλο φέρει άμεσα θέματα νεολογισμών. Η χρήση, επίσης, συστήματος κατάταξης και ταξινόμησης βασίζεται σε ιστορικά επίπεδα που ωθούν τα αντικείμενα να αντιστοιχούνται σε καθιερωμένες κατηγορίες, τις οποίες η queer θεωρία δεν μπορεί να δεσμεύσει (Steorn, 2012).

Με αυτές τις παραμέτρους το μουσείο ως ουτοπικό σχέδιο, συγκαταλέγει πολλαπλές χωροχρονικές εμπειρίες κάτω από τη στέγη του με σκοπό να διατηρήσει, οργανώσει, εκπαιδεύσει και αντιπαραβάλλει. Η queer θεωρία, ενδεχομένως, αναγκάζει την αμφισβήτηση και επανεξέταση αυτών των λειτουργιών που ενώνουν το μουσείο. Κάποιοι θεωρητικοί έχουν αναφερθεί στο ότι το queer συνεπάγεται μία «*άρνηση του νοήματος*», που φέρει μία αρνητική σκοπιά και ασυνέπεια στον πυρήνα εννοιών όπως ταυτότητα, γλώσσα, και νόμος. Ο συσχετισμός της θεωρίας με την άρνηση, φέρνει και μία αντίθεση σε άλλα μέρη της ζωής που αντιμετωπίζονται συμβατικά. Για παράδειγμα δυαδικά σχήματα όπως ντροπή/υπερηφάνεια, σεβαστά ιδιωτικό/ κραυγαλέα δημόσιο, κίνδυνος/ ικανοποίηση. Αυτό, πιθανώς, να κάνει τη queer θεωρία να μπορεί να θέσει μια νέα βάση για την ιδέα του μουσείου ως «κατασκευαστής νοημάτων».

Ένας άλλος λόγος που το queering ενδέχεται να «προκαλεί» τις παραδοσιακές λειτουργίες του μουσείου είναι η ίδια η σεξουαλική δραστηριότητα. Η σεξουαλικότητα και το φύλο τέμνονται και αναμειγνύονται με θεματικές, όπως η θρησκεία, η βία και η εξουσία ή το τραύμα. Ο διαχωρισμός της τέχνης, του erotica και της πορνογραφίας, όπως και ο διαχωρισμός της υψηλής και μαζικής κουλτούρας έρχονται συχνά στην επιφάνεια για τη συζήτηση περί τι είναι αποδεκτό ως δημόσια κουλτούρα και τι ως «*ιδιωτική δραστηριότητα*» και τι έχει σημασία για τους ενήλικες<sup>48</sup> σχετικά με τον κίνδυνο, την ευχαρίστηση, το μέλλον και το δημόσιο χώρο. Συγκαταλέγοντας αφηγήσεις που περιλαμβάνουν ιστορίες σεξουαλικής δραστηριότητας μέσα από αντικείμενα, χώρους και σώματα ή θεματικές, όπως για παράδειγμα θα μπορούσε να είναι «*η πολιτιστική ιστορία των sex workers*» ή της πορνογραφίας, αποτελεί κάτι που τα περισσότερα μουσεία δεν είναι σε θέση να διαχειριστούν λόγω της «*κοινής γνώμης*» (Mills, 2008).

Για τον M. Warner το κοινό είναι πρωταρχικά πλαστό, κάτι που υπάρχει «*μόνο ως προτέρημα της επινόησής του*» (Warner, 2002, σ. 8). Ωστόσο, η κοινή γνώμη συνεχίζει να αναζητείται στην διαμόρφωση της πολιτικής που χώροι σαν το μουσείο ακολουθούν. Και η επιρροή αυτή της κοινής γνώμης αυξάνεται όταν το μουσείο βασίζεται σε δημόσια κονδύλια για τη λειτουργία του. Αλλά όσο σημαντική και αν είναι η συζήτηση που φέρει το τι θεωρείται δημόσιο και ιδιωτικό για να προβληθεί στο μουσείο, συσχετίζοντάς το με το κοινό για τους επιχειρησιακούς<sup>49</sup> κινδύνους που το μουσείο μπορεί να αντιμετωπίσει, είναι

<sup>48</sup> Και αναφέροντας για τους ενήλικες είναι λόγο του ότι το μουσείο που εκθέτει αυτές τις θεματικές συνήθως περιορίζει το ηλικιακό εύρος στο οποίο απευθύνεται.

<sup>49</sup> Βάση του ρόλου του μουσείου ως επιχείρηση, που καλείται να διαχειριστεί κονδύλια, να διοικεί, να επικοινωνεί.

πρωτίστως σημαντική η ίδια συνθήκη του κοινού στη σύγχρονη μαζική κουλτούρα που τα μουσεία μπορούν να ασκήσουν πάνω της την queer κριτική. Εάν, για τη κοινή γνώμη, το μουσείο δημοσιεύει με τον ίδιο τρόπο που το queer ιδιωτικοποιεί, τότε μια δυναμική συνθήκη θα ήταν η queer επιθυμία να γίνει δημόσια με τρόπους που συνδέει το ενστικτώδη βαθύτερο νόημα του κοινωνικού φύλου, της σεξουαλικότητας και της σωματικότητας σε ένα θεσμικό πλαίσιο.

Οπότε το μουσείο που αναζητά τρόπους για την προσέγγιση περιθωριοποιημένων queer εκδοχών σε ένα ασφαλές πλαίσιο ενσωμάτωσης αυτών, συνήθως οδηγείται στην αύξηση της συμπερίληψης αυτών, περιλαμβάνοντας πολλές φορές την προσπάθεια για επικοινωνία με το κοινό του μουσείου που υπάγεται στην ΛΟΑΤΚΙ+ κοινότητα με την δημιουργία εκθέσεων ή εκδηλώσεων που είναι εστιασμένες σε ιστορίες, ταυτότητες, δικαιώματα και άλλες κατευθύνσεις που αφορούν τη συγκεκριμένη κοινότητα. Ωστόσο, αυτή η μέθοδος αντιμετωπίζει την ιστορία της σεξουαλικότητας ως πρόοδο από την καταστολή στην απελευθέρωση και περιορίζεται με αυτό το τρόπο ως εργαλείο ανάλυσης και έρευνας (Mills, 2008).

Ο Φουκώ είχε θέσει ότι η σεξουαλική καταστολή είναι μια ιστορία που στη σύγχρονη εποχή «μας αρέσει να την διηγούμαστε», μια υπόθεση που παραδόξως παρουσιάζει την σεξουαλικότητα ως μια παρεκβατική αλήθεια, ένα πεδίο αντικειμένων γύρω από το οποίο η συζήτηση μεγαλώνει, και έπειτα μπορεί να αξίζει να εξερευνηθούν οι άλλες ιστορίες που εμφανίζονται και συμπληρώνουν ή περιθωριοποιούν αυτό το μοντέλο. Στη χαρτογράφηση της ιστορίας της σεξουαλικότητας, όπως αναφέρει ο Φουκώ, «το βασικό ζήτημα δεν είναι τόσο το αν λέγεται ναι ή όχι στο σεξ [...] αλλά το να μελετηθούν: το γεγονός ότι μιλάνε γι' αυτό, εκείνοι που μιλάνε γι' αυτό, οι τόποι και οι οπτικές γωνίες από τις οποίες μιλάνε γι' αυτό, οι θεσμοί που παρακινούν στο να μιλάνε γι' αυτό, που εναποθηκεύουν και διαδίδουν τα όσα λέγονται γι' αυτό, κοντολογίς, το καθολικό διασκεπτικό γεγονός, ο δια του Λόγου έλεγχος του σεξ» (Φουκώ, 2003, σ. 21).

Τα μουσεία δύναται να συμμετέχουν στη «δια του Λόγου εξέταση του σεξ» (Φουκώ, 2003, σ. 22). Πολιτικά, η ιδέα ότι οι δυτικές κουλτούρες από τη δεκαετία του '60 αποδεσμεύονται από τη βικτωριανού τύπου καταστολή και υποστηρίζουν την απελευθέρωση της σεξουαλικότητας και του φύλου έχει σταθεί δυναμικά πίσω από πολλές νομικές και πολιτισμικές αλλαγές που διαμόρφωσαν τη ΛΟΑΤ κοινότητα στο πρόσφατο παρελθόν. Οι αμφιβολίες του Φουκώ για την υπόθεση της καταστολής, δεν αμφισβητούν και την θέση του απέναντι στα θετικά αποτελέσματα που έφερε αυτή η απελευθέρωση της σύγχρονης εποχής για τη σεξουαλικότητα. Αυτό που είναι σημαντικό σε αυτό είναι ότι η καταστολή έχει τον ρόλο της και στη προοδευτική και στη συντηρητική σκοπιά και στηριζόμενοι μόνο πάνω στη διαλεκτική της εξωτερικευμένης καταστολής, χωρίς την περαιτέρω εξέταση αυτής, μπορεί να μειώνει τις ιστορίες που μπορεί να υπάρχουν για τους πιο περίπλοκους και ποικίλους τρόπους που η σεξουαλικότητα λειτουργεί ιστορικά. Ισοπεδώνει τη διαφορά που φέρνουν σημεία όπως, η τάξη, η θρησκεία, η ηλικία, η φυλή για τις εμπειρίες του φύλου και της σεξουαλικότητας.

Όπως έχει ειπωθεί από την E. K. Sedgwick, «Κάτω από τα θεσμικά ψευδώνυμα όπως Κληρονομιά, Γάμος, Δυναστεία, Οικιακή ζωή, Πληθυσμός, έχει επιτραπεί στην ετεροσεξουαλικότητα να μεταμφιεστεί ως η Ιστορία αυτοπροσώπως»<sup>50</sup>. Σε αυτή τη συνθήκη η απλή αναγνώριση από μια εκθεσιακή παρουσίαση κάποιων queer υποκειμένων σε πολιτιστικό και ιστορικό πλαίσιο διαφορετικό των ίδιων, υπογραμμίζει την διαίωνα μιας υπερβατικής πολιτισμικά και ιστορικά ετεροσεξουαλικότητας. Υποσημειώνοντας την

<sup>50</sup> Sedgwick, 1994, σ. 10-11, όπως αναφέρεται στο Mills, 2008, σ.45 .

παρουσία του «άλλου» μέσα σε αυτές τις κατασκευές του κυρίαρχου, του κανονικού και φυσικού, δηλώνει με την ύπαρξή του το γεγονός ότι η ετεροσεξουαλικότητα δεν είναι ούτε φυσική ούτε πολιτισμικά καθολική. Σε αυτό, όπως προτείνει ο Steorn (2012), ίσως βοηθάει η δημιουργία και διάθεση στο μουσείο «εναλλακτικού αρχείου», στο οποίο εφαρμόζεται η queer κριτική και παρέχει και συγκεντρώνει πληροφορία.

Όμως το πιο ενδιαφέρον και σημαντικό συνεχίζει να παραμένει το *γιατί* και *πώς* κάποιος εντοπίζει *queerness* ιστορικά και πολιτισμικά. Αυτή η ανάλυση μπορεί να καλύψει, ίσως, τα κενά και τις παραλείψεις που προδιαθέτουν τις μουσειακές πρακτικές και να διασφαλίσουν ότι οι δομές παραγωγής νοήματος του μουσείου αξιολογούνται και εξετάζονται. Επίσης, συμμετέχει στο πέρασμα του κέντρου βάρους από το αντικείμενο στην εμπειρία για το μουσείο και δανείζεται τεχνικές που εντοπίζονται στη σύγχρονη τέχνη<sup>51</sup> για να αμφισβητήσει τις συμβάσεις του μουσειακού χώρου ως τη παραγωγή νοηματικών κανονικοτήτων.

### 2.3.1 Στρατηγικές προσέγγισης για τον queer εκθεσιακό σχεδιασμό

Πέρα από το θέμα της αναγνώρισης και το θέμα της συμπερίληψης, που μπορούν να καλυφθούν και από τις άλλες λειτουργίες του μουσείου, όπως τη διοίκηση και την επικοινωνία, η εξέταση του *ποιος μιλάει και γιατί* είναι κύρια για τη queer θεωρία, οπότε και για την αξιοποίηση του queering στο μουσείο. Με αυτό το σχολιασμό της προηγούμενης ενότητας, προκύπτουν δύο βασικές πρακτικές μέθοδοι για τη χρήση της queer κριτικής, η μία που λειτουργεί περισσότερο ως φόρος τιμής σε αντιδιαστολή με αυτή που δημιουργεί ερωτήματα. Στο ενδιαμέσό τους υπάρχει μία ακόμα πρακτική που παρουσιάζει παρελθόντα και μέλλοντα για τις queer ζωές. Αλλά ας τις εξετάσουμε πιο αναλυτικά:

- 1) Μία μέθοδος για τη προσέγγιση της queer θεωρίας αποτελεί η υπογράμμιση της σεξουαλικής κατεύθυνσης του καλλιτέχνη ή δημιουργού αντικειμένων της συλλογής ή ιστορικών προσώπων, μετά από μελέτη της βιογραφίας τους. Είναι μία στρατηγική που μπορεί να εφαρμοστεί στη μόνιμη έκθεση του μουσείου ή σε περιοδικές εκθέσεις. Ο στόχος αυτής της μεθόδου είναι το μουσείο να αυξήσει τη προβολή αντικειμένων που έχουν δημιουργηθεί, σχεδιαστεί ή χειροτεχνηθεί από queer άτομα. Αυτό μεταβιβάζει το νόημα από τα αντικείμενα στον δημιουργό, δείχνοντας με ένα τρόπο στο κοινό ότι τα queer άτομα είναι σημαντικά στη πολιτιστική δημιουργία, στην ιστορία, στην επιστήμη και σε άλλους κλάδους. Υπογραμμίζει, δηλαδή, ότι τα queer άτομα υπάρχουν σε όλα τα επίπεδα της κοινωνίας, ακόμα και αν πολλές φορές αυτό δεν είναι ορατό.

Για τους queer επισκέπτες, μπορεί να είναι εμψυχωτικό το να δουν επιτυχημένους queer ανθρώπους και να συσχετιστούν ή να αναπτύξουν πρότυπα. Μελέτες στο παρελθόν έχουν υποδείξει ότι γυναικεΐα πρότυπα έχουν θετική επίδραση πάνω στις γυναίκες γιατί μεγάλο μέρος τους πιστεύει ότι στην επιδίωξη καριέρας ή άλλων στόχων θα τους εμφανιστούν «έμφυλα» σχετιζόμενα εμπόδια, ιδιαίτερα τα στερεοτυπικά (Lockwood, 2006). Με την ανάδειξη αυτών των προτύπων αποδεικνύεται ότι η επιτυχία ή η επιδίωξη στόχων είναι δυνατή για τον καθένα. Μια άλλη έρευνα έχει δείξει ότι ΛΟΑ άτομα επωφελούνται από ανοιχτά ΛΟΑ πρότυπα (Gomillion & Giuliano, 2011).

Και, όπως αναφέρει ο Δ. Παπανικολάου σε άρθρο του σχετικά με τη σύγχρονη queer ιστορία στην Ελλάδα, όταν μία κοινωνία έχει προβλήματα ορατότητας των queer ατόμων για διάστημα δεκαετιών, όταν δεν υπάρχει ορατό αρχείο σεξουαλικής έκφρασης του μη κανονικού στη δημόσια σφαίρα και όταν υπάρχει έλλειψη στη ποιοτική συζήτηση για θέματα φύλου και σεξουαλικότητας, τότε η εμφάνιση queer ατόμων αντιμετωπίζεται με καχυποψία, θεσμοποιείται η κανονικότητα και η ομοφοβία και επικρατεί μια ανάγκη

<sup>51</sup> Η χρήση τεχνικών όπως το κίνημα του Συναρμολογήματος ή του Ready-made/Man-made/Found object.

έκφρασης σε διάφορους τομείς των queer ατόμων (Paranikolaou, 2018). Τα queer άτομα αντιμετωπίζουν πολλά στερεότυπα στα μέσα, στον εργασιακό χώρο, και σε άλλες πτυχές της ζωής τους. Για αυτό επιτυχημένα πρότυπα έχουν την προοπτική να έχουν θετική επιρροή στην αυτοαντίληψη των queer ατόμων (Barendregt, 2017, σ. 13).

Αυτή η προσέγγιση έχει ακολουθηθεί σε πολλά μουσεία, είτε στη μόνιμη συλλογή τους είτε σε περιοδικές εκθέσεις. Τον Οκτώβριο του 2010 και μέχρι τον Φεβρουάριο του 2011 στεγαζόταν στην Εθνική Πινακοθήκη Πορτραίτων<sup>52</sup> στην Ουάσιγκτον των Η.Π.Α. η έκθεση «*Hide/Seek: Difference and Desire in American Portraiture*» με τους επιμελητές της, Jonathan Karz και David C. Ward. Η έκθεση πραγματευόταν θεματικές της σεξουαλικής διαφορετικότητας και τον ρόλο που αυτή έχει στην αναπαράσταση της μοντέρνας Αμερικής. Μέσα από τα αντικείμενα, εξετάστηκε ο τρόπος που οι καλλιτέχνες εξερευνούσαν τη ρευστότητα της σεξουαλικότητας και του φύλου, τον τρόπο που κυρίαρχες θεματικές της μοντέρνας τέχνης ήταν επηρεασμένες από τη κοινωνική περιθωριοποίηση και πως η τέχνη παρουσίασε την εξελισσόμενη και μεταβαλλόμενη στάση της κοινωνίας απέναντι στην επιθυμία, τη σεξουαλικότητα και τις ρομαντικές σχέσεις.

Με αυτή την έκθεση, όπως αναφέρει ο J. Karz, σκοπός τους ήταν το «*πέρασμα από τη γνώση στην αναγνώριση*». Όλα τα εκθέματα που απαρτίζουν την έκθεση είναι δημοσιευμένα και είχαν προϋπάρξει σε εκθέσεις, όμως η πλευρά τους που είχε να κάνει με την σεξουαλικότητα, το φύλο και τη διαφορετικότητα δεν είχε διευθετηθεί και αυτό ήταν το καινούργιο που παρουσιάστηκε (Smithsonian, 2021). Η επιλογή των έργων, οπότε, βασίστηκε στη θεματική που πραγματεύεται ή στη σεξουαλικότητα του ίδιου του καλλιτέχνη και το πως η κοινωνία τον έχει επηρεάσει και πως εκφράζεται ο ίδιος στη τέχνη του.

Η συγκεκριμένη έκθεση αποτελεί και παράδειγμα της προβληματικής που αναφέρθηκε στην προηγούμενη ενότητα για το queering του μουσείου και πως η queer θεωρία προκαλεί τη φύση του μουσείου, όταν θέματα κοινού και δημοσίων κονδυλίων έρχονται στην επιφάνεια. Μέσα στην έκθεση συμμετείχε ένα έργο video art, το οποίο στιγμιαία περιλάμβανε θρησκευτικό περιεχόμενο το οποίο συσχετιζόταν με μια θεματική του καλλιτέχνη για την νόσο του AIDS. Αυτό ξεκίνησε μια μεγάλη συζήτηση στις Η.Π.Α., και επηρέασε τη συζήτηση διεθνώς, για τη σχέση ελευθερίας του λόγου με θρησκευτικές ομάδες, τα δικαιώματα στη σεξουαλικότητα, τη δημόσια χρηματοδότηση στις τέχνες, τα όρια του τι μπορεί να παρουσιαστεί σε ένα δημόσιο μουσείο και το τι θεωρείται τέχνη, καθώς ζητήθηκε η αφαίρεση του έργου και η δημόσια συγγνώμη της πινακοθήκης ως δημόσιο ίδρυμα. Αν και το έργο αφαιρέθηκε, η συζήτηση και οι αντιδράσεις από άλλους πολιτιστικούς χώρους, που αυτή η διαδικασία έφερε, απέδειξε τη σημασία των δυσκολιών που αυτοί οι χώροι αντιμετωπίζουν (Tyburczy, 2016), και έφερε στοιχεία για το τι είναι έτοιμο το κοινό να δεχτεί να δει στο μουσείο.

Πέρα από την παρουσίαση της έκθεσης, τα μουσεία διατηρούν και υλικό για αυτά τα αντικείμενα και τους καλλιτέχνες στις ιστοσελίδες τους. Ιδιαίτερα, το Tate της Μεγάλης Βρετανίας, όπως και άλλα μουσεία, επικοινωνούν με το κοινό τους μέσα από τα κοινωνικά δίκτυα. Ιδιαίτερα στον μήνα εορτασμού της ΛΟΑΤΚΙ+ κοινότητας, δηλαδή τον Ιούνιο, έχουν μια συνεχή δράση ενημέρωσης για ιστορίες από τη συλλογή τους και για σχετικά συμβάντα που πραγματοποιούν ή στα οποία λαμβάνουν μέρος. Επίσης, για τη προσέγγιση αυτή κύριο εργαλείο αποτελεί η συμμετοχή και συνδρομή των ΛΟΑΤΚΙ+

---

<sup>52</sup> Smithsonian National Portrait Gallery.

κοινοτήτων στο μουσείο, είτε μέσα από τη καλλιτεχνική παραγωγή και παρουσίαση είτε μέσα από την διοργάνωση συμβάντων και ξεναγήσεων.

Για παράδειγμα, μουσεία όπως το Victoria & Albert<sup>53</sup>, το Βρετανικό Μουσείο<sup>54</sup>, τα Μουσεία του Πανεπιστημίου της Οξφόρδης<sup>55</sup>, το Μουσείο Επιστήμης του Λονδίνου<sup>56</sup> μέσα από εθελοντές της ΛΟΑΤΚΙ+ κοινότητας διεξήγαγαν ή διατηρούν όλο το χρόνο ξεναγήσεις στις συλλογές τους, που υπογραμμίζουν queer ιστορίες και πρόσωπα μέσα από την μόνιμη έκθεση των μουσείων. Στην Ελλάδα, το Queer Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (Queer Arts Festival, 2021) στην διεξαγωγή του, σε συνδυασμό με τα μουσεία MOMus, καλούν queer καλλιτέχνες να παρουσιάσουν υλικό σχετιζόμενο με θεματικές του queer και διοργανώνουν, επίσης, συμβάντα, όλα αυτά με σκοπό τη συμπερίληψη, ορατότητα και εξάλειψη στερεοτύπων και μύθων.

- 2) Η πρακτική που μόλις περιεγράφηκε είναι η πιο διαδεδομένη, με τα περισσότερα παραδείγματα σε μουσεία, πινακοθήκες και πολιτιστικούς χώρους. Μια άλλη προσέγγιση, ωστόσο, αποτελεί η αποδόμηση βιολογικού φύλου, κοινωνικού φύλου και σεξουαλικότητας με την προσήλωση σε queer θεματικές, προσφέροντας πληροφορίες και δημιουργώντας επίγνωση των queer ατόμων και της ζωής τους. Αυτή η προσέγγιση αφορά τις περιοδικές εκθέσεις, καθώς δημιουργείται μια συνθήκη πλαισιώνοντας συγκεκριμένα αντικείμενα τοποθετημένα βάση μιας θεματικής, γεγονότος ή ατόμου.

Για να αξιοποιηθεί αυτό, η περιοδική έκθεση πρέπει να αμφισβητεί ετεροκανονικές σταθερές σχετικές με το βιολογικό φύλο, το κοινωνικό φύλο, τη σεξουαλικότητα ή τον συνδυασμό των τριών. Στερεότυπα για ομάδες ανθρώπων πάντα εμφανίζονται όταν δεν υπάρχει αρκετή ενημέρωση. Η έλλειψη της μέσης κατανόησης για τα queer άτομα και τον τρόπο ζωής τους έχει ως αποτέλεσμα την κατασκευή στερεοτύπων. Με την διάθεση πληροφορίας για αυτά τα ζητήματα και τις δυσκολίες που έρχονται μαζί με αυτά, μπορεί να αυξηθεί η ευαισθητοποίηση για τις ζωές τους (Barendregt, 2017, σ. 20).

Η έκθεση που πραγματοποιήθηκε από το μουσείο του Ινστιτούτου Μόδας και Τεχνολογίας της Νέας Υόρκης το 2013 με την ονομασία «A Queer History of Fashion: From the Closet to the Catwalk» αποτελεί παράδειγμα αυτής της προσέγγισης. Η έκθεση εξέταζε σε βάθος την συμβολή της ΛΟΑΤΚΙ+ κοινότητας στην μόδα και την καλύτερη κατανόηση της ιστορίας της μόδας. Μέσα από πάνω από 100 εκθέματα γίνεται χρονολογικά η παρουσίαση από τον 18<sup>ο</sup> αι. μέχρι τον 21<sup>ο</sup> αι. με μία περιγραφή του τρόπου ένδυσης, των επιρροών για τις μεταβάσεις στη μόδα, δημόσια πρόσωπα που επηρέασαν και σημαντικοί σχεδιαστές, όπως και δυσκολίες και χαρακτηριστικά της κάθε εποχής σε σχέση με την ένδυση και τα ΛΟΑΤΚΙ+ άτομα (FIT State University of New York, 2021).

Μία έκθεση που εφάρμοσε αυτή τη προσέγγιση με διαφορετικό τρόπο είναι από τη Distillery Gallery της Βοστώνης, με τον multidisciplinary καλλιτέχνη Eli Brown (The Distillery Gallery, 2021). Η έκθεση είχε την επωνυμία «The Museum of Queer Ecologies» με τα αντικείμενα να ανήκουν σε ένα είδος queer bio art<sup>57</sup>. Ο καλλιτέχνης, επηρεασμένος

---

<sup>53</sup> (V&A Museum, 2021)

<sup>54</sup> (The British Museum, 2021)

<sup>55</sup> (University of Oxford, 2021)

<sup>56</sup> (Armstrong, 2019)

<sup>57</sup> Η Bio Art είναι μία νέα κατεύθυνση της σύγχρονης τέχνης, η οποία επεμβαίνει στις διαδικασίες της ζωής, μεταβάλλοντας τον σχηματισμό ή τη συμπεριφορά βιοϋλικών ή κάνοντας μια ανορθόδοξη ή ανατρεπτική χρήση της βιοτεχνολογίας και των διαδικασιών ή την δημιουργία ή μετάλλαξη ζωντανών οργανισμών με ή χωρίς κοινωνική ή οικολογική ενσωμάτωση (Kac, 2021).

από την queer οικολογική σκέψη<sup>58</sup>, δημιουργεί χώρο για συζήτηση που ενώνει την βιολογία και τη φύση γύρω από συζητήσεις για το queer. Εξετάζοντας τα *ετεροκανονικά κριτήρια* της κοινωνίας, που πολλές φορές ακόμα ταυτίζει την έννοια του κοινωνικού και βιολογικού φύλου, αντιμετωπίζει την *«μεταβατικότητα (φύλου) ως καταγωγή, και ως εξελικτικό φαινόμενο το οποίο δεν είναι πάντα ανθρώπινο»*. Στη τέχνη του η φύση αποτελεί ένα πολυδιάστατο φάσμα και χρησιμοποιεί τους μύκητες και τα μανιτάρια ως ένα μέσο κατανόησης της ποικιλίας του βιολογικού και κοινωνικού φύλου στον άνθρωπο. Σε γενικές γραμμές, ο καλλιτέχνης δημιούργησε ένα χώρο ενός *«φουτουριστικού κόσμου»* για συζήτηση για τα trans σώματα και άτομα στο φάσμα του φύλου (Bass, 2021).

Και οι δύο εκθέσεις εμβαθύνουν σε μία θεματική και δημιουργούν μια εικόνα για τις ζωές των ΛΟΑΤΚΙ+ ατόμων. Η πρώτη περίπτωση εξερευνώντας την ιστορία της μόδας μέσα από ενδύματα ως εκθέματα, κατανοώντας την επίδραση της μόδας στη ζωή και έκφραση ατόμων ΛΟΑΤΚΙ+, την επίδραση που της ασκείται και που έχει σε διαφορετικές ιστορικές περιόδους και πολιτικές συνθήκες και καταρρίπτοντας σταθερές για την έκφραση φύλου μέσα από την ένδυση. Η δεύτερη περίπτωση, μέσα από τη τέχνη ενός μόνου καλλιτέχνη και της θεωρίας της queer οικολογίας, δημιουργείται ένας χώρος που απορρίπτει σταθερές για τη βιολογία του φύλου και τη σεξουαλικότητα, παρουσιάζοντας την ποικιλότητα ενός ζωντανού οργανισμού, όπως είναι το μανιτάρι και αλλάζοντας σε περιπτώσεις τον φυσικό του σχηματισμό για να μιλήσει για τις τρανς ζωές και εκφράσεις φύλου.

- 3) Κατανοούμε και από αυτές τις στρατηγικές ότι τα αντικείμενα τοποθετούνται σε ένα πλαίσιο στο μουσείο και αυτό το πλαίσιο μπορεί να τους αλλάξει το νόημα. Για να γίνει, ωστόσο, κατανοητή αυτή η διαδικασία, το μουσείο μπορεί να την παρουσιάσει. Μία τελευταία και ίσως πιο βασική στρατηγική οπότε, μπορεί να αποτελεί η παρουσίαση παραπάνω από μίας ιστορίας για κάθε αντικείμενο και ακόμα, η κάθε ιστορία να διαθέτει διαφορετικές προοπτικές. Αυτό επιτρέπει στον επισκέπτη να περιεργαστεί την υποκειμενικότητα που χαρακτηρίζει τη πλαισίωση του πράγματος όταν γίνεται αντικείμενο και μπαίνει στο μουσείο. Το καθετί που περιβάλλει το αντικείμενο αλλάζει το περιεχόμενό του, και με αυτό το νόημά του. Η μέθοδος αυτή για τη queer προσέγγιση προσπαθεί να οπτικοποιήσει την υποκειμενικότητα με το να προσφέρει πολλαπλές ερμηνείες ενός αντικειμένου.

Αυτές οι ερμηνείες προσφέρουν πολλές οπτικές και προσεγγίσεις σε ένα μόνο αντικείμενο, το οποίο οδηγεί στο πως ένα πράγμα πολλοί διαφορετικοί άνθρωποι μπορούν να το αντιληφθούν διαφορετικά. Τα queer άτομα δεν συναντούν στη πλειονότητα αφηγήσεις με τις οποίες συσχετίζονται στα μουσεία γιατί η πλειοψηφία των αφηγήσεων αφορούν τα κατορθώματα cisgender λευκών αντρών. Ωστόσο, αυτό δεν συμβαίνει αναγκαστικά επειδή τα αντικείμενα στο μουσείο δεν οδηγούν σε αυτές τις ιστορίες.

Ο επιμελητής P. Steorn (2012) γράφει για εναλλακτικά αρχεία που δημιουργούνται με αυτό το τρόπο στα μουσεία, επικεντρωμένος στη queer art, τα οποία δεν αφορούν ακριβώς *«διαφορετικά αντικείμενα»*, αλλά *«διαφορετικές συναισθηματικές και πολιτικές συνδέσεις με το αντικείμενο»*. Για αυτό, ακόμα και αν δεν αλλάξουμε ή ενισχύσουμε τη συλλογή, είναι δυνατό να εξηγήσουμε στους επισκέπτες για τα νοήματα που ένα αντικείμενο μπορεί να έχει για διαφορετικές ομάδες ατόμων. Οπότε, με αυτή τη

---

<sup>58</sup> Ο όρος *queer οικολογία* αναφέρεται σε ένα ευρύ, διεπιστημονικό συνδυασμό από πρακτικές που έχουν ως στόχο, με διάφορους τρόπους, να αποσπάσουν τις ετεροκανονικές θεσμικές διαρθρώσεις για τη σεξουαλικότητα και τη φύση, όπως επίσης και να επαναπροσδιορίσουν την εξελικτική διαδικασία, τις οικολογικές αλληλεπιδράσεις και την περιβαλλοντική πολιτική μέσω της queer θεωρίας (Sandilands, 2021).



προσέγγιση του queering, παρουσιάζεται μια queer ερμηνεία ενός αντικειμένου, το οποίο συνήθως παρουσιάζεται χωρίς αυτή (Barendregt, 2017, σ. 26).

Ένα παράδειγμα αυτής της εφαρμογής αποτελεί η έκθεση «*The Gay Museum*» από το Μουσείο Δυτικής Αυστραλίας το 2003. Αυτή η έκθεση εξερευνούσε την ιστορία της ομοερωτικής παρουσίας στην Δυτική Αυστραλία. Με αντικείμενα από τις συλλογές της κοινωνικής και ναυτικής ιστορίας, της ανθρωπολογίας και τις φυσικές επιστήμες, στα οποία ο επιμελητής, Jo Darbyshire, δημιούργησε τις προϋποθέσεις για τον επαναπροσδιορισμό του νοήματος και την queer καταγραφή καθημερινών αντικειμένων, τα οποία αρχικά φαινομενικά είχαν μικρή συσχέτιση με λεσβιακές και ομοφυλόφιλες ζωές στο παρελθόν και παρόν της Αυστραλίας.

Σχετικά με τη παρουσίαση αυτών των αντικειμένων και των ιστοριών τους, ακόμα και μέσα στον κατάλογο της έκθεσης, το ιδιαίτερο που παρεχόταν ήταν ότι τα επεξηγηματικά κείμενα που συνόδευαν τα αντικείμενα αποτελούνταν από αποσπάσματα από συνεντεύξεις και άρθρα. Αυτό οδηγούσε το κοινό στην ενεργή συμμετοχή στην δημιουργία νοήματος, στην συνειδητοποίηση του πως οι επιμελητές δεν αποτελούν μια αυθεντία και πως στο μουσείο, που η εμπειρία αντιμετωπίζεται συνήθως ως αντικειμενική, μπορεί να μετατραπεί σε κάτι υποκειμενικό. Το κοινό καλούνταν να δημιουργήσει τα δικά του συμπεράσματα με σκοπό τη συμμετοχή και τη βιοματική εμπειρία (Darbyshire, 2021).

## 2.4 Εντοπίζοντας queer θεματικές στη συλλογή

Μετά την παρουσίαση μερικών κύριων στρατηγικών προσέγγισης της queer θεωρίας στον εκθεσιακό σχεδιασμό, ένα ερώτημα που επίσης υπάρχει είναι η επιλογή των αντικειμένων. Όπως είδαμε, η πιο διαδεδομένη στρατηγική για τη προσέγγιση είναι τα ίδια τα queer άτομα ή άτομα συσχετισμένα με κάποια queer ιστορία με σκοπό την αντιπροσώπευση ή την αναγνώριση. Έτσι με την συμπερίληψη στο εκθεσιακό αφήγημα της ιστορίας αυτής με αφορμή το αντικείμενο, επιτυγχάνεται αυτός ο σκοπός. Όπως έκανε για παράδειγμα το μουσείο Victoria & Albert της Μ. Βρετανίας εκθέτοντας την πόρτα του κελιού του Oscar Wilde, που είχε φυλακιστεί για ομοφυλοφιλία και αργότερα εξοριστεί. Αλλά, όπως επίσης προαναφέρθηκε, αυτή η επιλογή αποτελεί ένα πολύ περιορισμένο εργαλείο που συχνά εφαρμόζεται με ένα συσχετισμό της ΛΟΑΤΚΙ+ κοινότητας και της παρουσίας της στο μουσείο με τους όρους του μουσείου και της εικόνας του για τη ΛΟΑΤ κουλτούρα.

Η πρωτοποριακή έρευνα και η καινοτόμα προβολή σε queer θέματα αποδεικνύεται συνεχώς ότι είναι καλύτερη τακτική στην εμπλοκή της ΛΟΑΤ+ κοινότητας, αλλά και στον προβληματισμό και ενημέρωση της μη, δημιουργώντας ένα νέο δρόμο στον κοινωνικό ρόλο του μουσείου. Κύριο εργαλείο αυτής της προσέγγισης και της queer θεωρίας είναι η εξερεύνηση της ταυτότητας και ο (επανα)-ορισμός της ταυτότητας, όπως και η σύνδεση της με την επιθυμία και η συνεχή αμφισβήτηση του δυαδικού μοντέλου για τη σεξουαλικότητα και το φύλο, αλλά και η εξέταση άλλων δυαδικών σχέσεων που προκύπτουν από αυτή την αμφισβήτηση. Όπως το ορατό και το κρυφό, το φυσικό και το τεχνητό σε συνδυασμό με τις πιο κλασικές δυαδικές σχέσεις του παρελθόντος και του παρόντος, του διαβάζω και του βλέπω. Ο χώρος του μουσείου που συνδυάζει τη πολλαπλότητα του χρόνου, το γραπτό και την εικόνα και τη διεπιστημονικότητα είναι ο κατεξοχήν χώρος που μπορεί να πειραματιστεί με αυτές τις σχέσεις και να εξετάσει τη σεξουαλικότητα και το φύλο ιστορικά, ως βιολογία αλλά και ως βίωμα.

Σε αυτή την οπτική, τα αντικείμενα του μουσείου έρχονται μαζί και δημιουργούν μια συνειρμική συνθήκη ακόμα και αν δεν αποτελούν κατεξοχήν queer αντικείμενα ή η συζήτηση

πάνω τους για queer ιδιοποίηση συνεχίζεται. Κάποιες queer θεματικές για τη τέχνη, ωστόσο, αποτελούν η αποτύπωση ή η αυτοπροβολή του/μέσω του ανδρόγυνου, του γυναικείου ή αντρικού γυμνού, του μύθου στα αντικείμενα. Ή οικειοποιημένες από τη ΛΟΑΤΚΙ+ κοινότητα θεματικές και πρόσωπα, όπως οι στρατιώτες και ναύτες, ο Άγιος Σεβαστιανός, η Σαπφώ, κ.α.

Συνήθως, όμως, υπονοούνται στην ανάγνωση του αντικειμένου, αντί να αναδεικνύονται ξεκάθαρα και αντικειμενικά από αυτό, που οδηγεί στην προβληματική της υποκειμενικής και συναισθηματικής σύνδεσης του αντικειμένου σε αντιδιαστολή με την επαγγελματική γνώση του επιμελητή της έκθεσης. Η αισθητική συνδυάζεται με κοινωνικές και πολιτισμικές θεματικές που συχνά δεν είναι σύμφωνες με το μουσείο που αναζητά την αισθητική ποιότητα, υποστηρίζοντας τον διαχωρισμό της τέχνης και της κοινωνικής ζωής. Αυτός ο διαχωρισμός φέρει περιορισμό στη συζήτηση που ενώνει την αισθητική αναπαράσταση και το κοινωνικό περιεχόμενο με αποτέλεσμα την περιορισμένη από τη μία πλευρά πρόσβαση στην πληροφορία και από την άλλη πλευρά μειωμένες έρευνες πάνω σε αντικείμενα που μπορεί να βρίσκονται σε συλλογές μουσείων και να συσχετίζονται άμεσα με queer θεματικές.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3<sup>ο</sup>

### 3.0 ΠΡΟΤΑΣΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ ΜΟΥΣΕΙΑΚΗΣ ΠΕΡΙΟΔΙΚΗΣ ΕΚΘΕΣΗΣ

#### 3.1 Μεθοδολογία

Σε αυτό το κεφάλαιο θα παρουσιαστεί η πρόταση για τον νοηματικό σχεδιασμό μιας έκθεσης που πραγματεύεται θέματα σεξουαλικότητας και φύλου μέσα από αντικείμενα των εικαστικών τεχνών. Ο τρόπος που διεξάχθηκε η έρευνα για το θέμα και την επιλογή των αντικειμένων ήταν κατά βάση βιβλιογραφικός και επικεντρωμένος σε ένα τρόπο εφαρμογής της queer θεωρίας σε πρακτικές του μουσείου. Η επιλογή των προτεινόμενων εκθεμάτων έγινε βάση του θέματος που εξυπηρετούν και την διαθέσιμη βιβλιογραφία που διατίθεται για να το στηρίξουν. Ενώ, η εφαρμογή, σύνταξη, στοίχιση και τα μέσα που προτείνονται, βασίζονται σε στοιχεία για την αναπαράσταση και τον εκθεσιακό σχεδιασμό που έχουν συζητηθεί στο πρώτο κεφάλαιο.

#### 3.2 Μουσειολογική Κεντρική Ιδέα και Εκθεσιακή Αφήγηση

Η μουσειολογική πρόταση πραγματεύεται, μέσα από τη queer ανάγνωση επιλεγμένων αντικειμένων και την οργάνωσή τους σε μία περιοδική έκθεση, τα δυαδικά μοντέλα του άντρας-γυναίκα, αρσενικός-θηλυκός, αρρενωπότητα-θηλυκότητα. Μέσα από το φάσμα ανάμεσά τους που τα καταρρίπτει ως καθολικότητες, στοχεύει στον προβληματισμό απέναντι σε θέματα σεξουαλικότητας, φύλου και έκφρασης φύλου. Για τη queer θεωρία το ποιος μιλάει, γιατί και πως για τη σεξουαλικότητα και το φύλο είναι καίριο σημείο της ερευνητικής διαδικασίας. Αυτό δίνει χώρο για αυτοκριτική του μουσείου απέναντι στην παραγωγή νοήματος, στη συλλεκτική διαδικασία και στις θεματικές προσεγγίσεις που επιλέγει να έχει.

Ο όρος «*queer*» για την πρόταση έκθεσης χρησιμοποιείται ως ένα ερμηνευτικό εργαλείο για τον προβληματισμό στον τρόπο που το μουσείο παρουσιάζει και δημιουργεί αφηγήσεις, αποκαλύπτοντας πως μη ετεροκανονικές σεξουαλικές επιθυμίες και εκφράσεις φύλου έχουν επηρεάσει τις λειτουργίες του μουσείου. Η μουσειολογική κεντρική ιδέα ξεκίνησε από τη σκέψη του μουσείου ως χώρος εξερεύνησης και πειραματισμού σε απρόσμενους χωροχρονικούς συνδυασμούς, καθώς και ως χώρος κοινωνικής αλλαγής και κοινωνική δομή με γόητρο. Ως κοινωνική δομή με γόητρο, το τι πραγματεύεται έχει βάρος στη κοινωνία και ως χώρος κοινωνικής αλλαγής έχει τη προοπτική για ουσιαστική συζήτηση.

Τα αντικείμενα που έχουν επιλεγθεί για τη πρόταση, ανήκουν κατά βάση στις εικαστικές τέχνες και είναι όλα δημοσιευμένα. Η επιλογή τους έγινε θεματικά για την εξυπηρέτηση της συνάντησής τους στις οργανωμένες ενότητες και του διαλόγου που προκύπτει μεταξύ τους. Το στόχο της έκθεσης αποτελεί από τη μία η εξερεύνηση από τους επισκέπτες του φάσματος των σεξουαλικοτήτων και των εκφράσεων φύλου μέσα από καλλιτεχνικές εκφράσεις, ιστορικές περιόδους, τον φυσικό κόσμο και κουλτούρες, που με την ύπαρξή τους αμφισβητούν τα απόλυτα δυαδικά σχήματα. Και δεύτερον, να λάβουν γνώση ότι ο εκθεσιακός σχεδιασμός ερμηνεύει το αντικείμενο τοποθετημένο σε μία συνθήκη και η ερμηνευτική διαδικασία είναι πολυδιάστατη.

Για να επιτευχθεί αυτό, στην κάθε ενότητα θα παρουσιάζονται δύο ειδών κείμενα. Το ένα θα προκύπτει ατομικά στο αντικείμενο, όπως παρουσιάζεται στη μόνιμη συλλογή του μουσείου στην οποία ανήκει και η δεύτερη ως εναλλακτική ανάγνωση στη τοποθετημένη συνθήκη. Τα κείμενα θα αλλάζουν από τον επισκέπτη ως διαδραστικό μέσο, πέρα της αναφορικής του λειτουργίας.

### 3.3 Προτεινόμενες Εκθεσιακές Ενότητες

Οι ενότητες της έκθεσης είναι συνολικά επτά (7), με τη πρώτη ως εισαγωγική ενότητα και την τελευταία ενότητα που λειτουργεί αντί κατακλείδας. Η κάθε ενότητα έχει να εξυπηρετήσει ένα σκοπό και αντιμετωπίζεται ισότιμα με τις υπόλοιπες, ωστόσο πέρα της εισαγωγικής και της τελευταίας ενότητας, οι ενότητες είναι αυτόνομες και η μία δεν οδηγεί απαραίτητα στην άλλη. Για πρακτικούς συνειρμικά λόγους, που έχουν να κάνουν με την εξελικτική πορεία της έκθεσης, που συνεχώς προσθέτει νέα στοιχεία στο συνολικό περιεχόμενο, η διάρθρωση γίνεται ως εξής:

1. 1η Ενότητα: Εισαγωγική
2. 2η Ενότητα: «Δυναμική Σχέσεων»
3. 3η Ενότητα: «Ανδρόγυνο»
4. 4η Ενότητα: «Γυμνό»
5. 5η Ενότητα: «Φυσιογνωμίες και Χειρονομίες»
6. 6η Ενότητα: «Παράνομοι Πόθοι»
7. 7η Ενότητα: Αντί κατακλείδας «Για τη Φύση»

Στη γενική τους προσαρμογή λειτουργούν βάση της φατικής για την αφήγηση. Η μία ενότητα διακόπτει την θεματική της άλλης, οπότε στην τοποθέτησή τους θα μπορούσαν να ακολουθήσουν άλλη σειρά ή να διαθέτουν μια μεγαλύτερη χωρική αυτονομία μέσα στον εκθεσιακό χώρο, εφόσον έχει γίνει η αναφορά στην εισαγωγική ενότητα για μια τέτοια συνθήκη. Ωστόσο, θα δοθεί μια αίσθηση πορείας για τη συγκεκριμένη κατανομή.

Η έκθεση παρουσιάζει κάποιες κύριες queer θεματικές στις εικαστικές τέχνες. Η εισαγωγική ενότητας περιέχει τον τίτλο της έκθεσης και ένα κείμενο που εισάγει τον επισκέπτη στο θέμα της έκθεσης και τον τρόπο λειτουργίας αυτής. Δηλαδή, καλωσορίζει, πληροφορεί και προωθεί τον επισκέπτη στο κύριο μέρος της έκθεσης.

Στη συνέχεια, η δεύτερη ενότητα με τίτλο «Δυναμική Σχέσεων», μέσα από δύο εκθέματα αναφέρεται σε κουλτούρες όπου η ομοερωτική συμπεριφορά είχε συγκεκριμένη δυναμική για τη κοινωνία. Μια ομηρική Αρχαία Ελλάδα και ασιατικές επιρροές.

Η τρίτη ενότητα μέσα από δύο εκθέματα απασχολείται με τη θεματική του ανδρόγυνου και την ισχύ του πάνω στην έκφραση του διαφορετικού. Ένας διάλογος από τον Sir Edward Burne-Jones και την Romaine Brooks.

Η τέταρτη ενότητα έχει ως θέμα το γυμνό και την έκφραση του καλλιτέχνη, μία σύνδεση της επιθυμίας και της ταυτότητας ή ένα μέσο συναισθηματικής αποφόρτισης μέσα από δύο έργα, του Michelangelo και της Frida Kahlo.

Η πέμπτη ενότητα, ονομαζόμενη «Φυσιογνωμίες και Χειρονομίες», κάνει αναφορά σε χαρακτηριστικά του ρόλου ή της εμφάνισης του φύλου, ανδρικού ή γυναικείου. Η αφορμή δύο έργα, του Ελ Γκρέκο και του Jusepe de Ribera.

Η έκτη ενότητα έχει ως εικόνα μια πραγματικότητα της μεταπολεμικής Αθήνας και της κουλτούρας του «*cruising*», «*trade*» ή αλλιώς «*ψωνιστήρι*» μεταξύ των ομοφυλόφιλων ανδρών της εποχής. Την εικόνα σχηματίζουν δύο έργα, του David Hockney και του Γιάννη Τσαρούχη μέσα από τη ποίηση του Κωνσταντίνου Καβάφη.

Η τελευταία ενότητα λειτουργεί αντί κατακλείδας. Παρουσιάζεται για κλείσιμο ένα μόνο έργο που λειτουργεί ως επίλογος με τίτλο της ενότητας «Για τη Φύση». Το έργο είναι από τον καλλιτέχνη Jason Rossano και μέσα από ένα ενιαίο αυτή τη φορά κείμενο, γίνεται ένας σχολιασμός για τον συσχετισμό της φύσης με τη κανονικότητα, ενώ ταυτόχρονα αποχαιρετά τον επισκέπτη με έναν ανοιχτό προβληματισμό.

### 3.3.1 1<sup>η</sup> Ενότητα: Εισαγωγική

#### ➤ Εκθεσιακό υλικό

Στην ενότητα θα περιλαμβάνεται ο τίτλος της έκθεσης, ένα εισαγωγικό κείμενο και ένα banner.

#### ➤ Γενικός σχολιασμός της εκθεσιακής ενότητας

Λόγω του είδους της έκθεσης, που είναι περιοδική, η εισαγωγική ενότητα πληροφορεί τον επισκέπτη για την έναρξη της έκθεσης, συστήνει το θέμα μέσα από ένα σύντομο κείμενο και ταυτόχρονα τον προϊδεάζει για το πως η έκθεση λειτουργεί. Είναι ένα πρακτικό σημείο της έναρξης της εκθεσιακής αφήγησης, αλλά και της διαδρομής του επισκέπτη στο χώρο. Βάση της περιπλοκής του θέματος, ο τόνος πρέπει να είναι κατανοητός, αλλά ταυτόχρονα να δημιουργεί την περιέργεια για τη πλοήγηση στην έκθεση.

#### ➤ Για τον τίτλο

Ο τίτλος της εισαγωγικής ενότητας αποτελεί και τον τίτλο της έκθεσης. Ο τίτλος «Double Lens» αναφέρεται στην διπλή οπτική των αντικειμένων και σκοπό έχει την περιέργεια. Ενώ, σκοπός του υπότιτλου είναι ο άμεσος προσανατολισμός στο θέμα, δηλαδή ενημερωτική λειτουργία αλλά ταυτόχρονα και η περιέργεια για το περιεχόμενο. Γι' αυτό ξεκινάει από γνωστά δυαδικά σχήματα «*Άνδρας/γυναίκα // αρσενικός/θηλυκός // αρρενωπότητα/θηλυκότητα [...]*» και λήγει με το άγνωστο «*[...] φάσμα μεταξύ τους*».

#### ➤ Για το banner

Το banner λειτουργεί αντί αφίσας και προσδιορίζει οπτικά την έναρξη της έκθεσης, όπως επίσης τραβάει την προσοχή του επισκέπτη. Διαθέτει τα χρώματα και το ύφος της έκθεσης και παραθέτει τον τίτλο και την περίοδο λειτουργίας της έκθεσης.

#### ➤ Περιεχόμενο κειμένου

- 1) Κείμενο: «*Άνδρας/ανδρικός/αρρενωπός και γυναίκα/θηλυκή/θηλυπρεπής; Ποιοι είναι οι έμφυλοι περιορισμοί στα σώματα; Ο κοινωνικός ρόλος; Ο σεξουαλικός προσανατολισμός; Μέσα από την έκθεση και την queer ματιά εξερευνούνται εκφάνσεις του φύλου και της σεξουαλικότητας, τα όρια ανάμεσα σε αρρενωπότητες και θηλυκότητες μέσα από διαφορετικές κουλτούρες του παρελθόντος, την καλλιτεχνική έκφραση και τη πολυπλοκότητα της φύσης.*

*‘η ζωή δεν καθορίζεται από την συνείδηση, αλλά η συνείδηση από τη ζωή’*

*Karl Marx & Friedrich Engels*

Κοινωνικές δομές, όπως η τάξη, η οικογένεια και το κράτος διαμορφώνουν τα σεξουαλικά συναισθήματα, τη συμπεριφορά και έκφραση του φύλου, και σε κάθε

ταξική κοινωνία η εξουσία καθορίζει τι στάση θα κρατήσει και τι αναλύσεις των σεξουαλικών συναισθημάτων και συμπεριφοράς θα διατυπωθούν και θα προωθηθούν ευρέως. Το Μουσείο, όντας μία από αυτές τις δομές, πως εξετάζει, επιλέγει και μιλάει; Αυτό που σου δείχνω είναι μόνο αυτό που βλέπεις;

Οι εικαστικές τέχνες αποτελούν συχνά το κλειδί για διάλογο. Μιας διαρκής ανάθεσης ερωτημάτων και αναζήτησης αποδείξεων για την απάντησή τους. Αυτός ο διάλογος που προσφέρουν ανανεώνεται ανάλογα με το περιβάλλον και ποιος το διαμορφώνει και προσθέτει παραπάνω νοήματα. Τα πιθανά νοήματα προκύπτουν από το «σκέφτομαι και βλέπω». Βλέπω ιδέες να συσχετίζονται με το αντικείμενο, μέσα από την αισθητική του ή μέσα από την υλικότητά του.

Στην έκθεση θα συναντήσετε έντεκα (11) εκθέματα χωρισμένα σε ενότητες, που συζητούν για την παρουσία τους στην μόνιμη συλλογή των μουσείων που ανήκουν, ενώ ταυτόχρονα ο διάλογος αλλάζει με μία κίνηση και μεταβιβάζεται πάνω σε θέματα που αφορούν το φάσμα του φύλου και της σεξουαλικότητας.

Η διαδρομή στο χώρο γίνεται ελεύθερα στις κύριες ενότητες και καταλήγει στην έξοδο με την τελευταία ενότητα, ενώ διατίθεται πρόγραμμα για ξεναγήσεις και επιπλέον πληροφορίες βρίσκονται πάντα διαθέσιμες στο ψηφιακό αρχείο του μουσείου.»

#### ➤ Προδιαγραφές απόδοσης

Η εισαγωγική ενότητα αποτελεί την πρώτη εντύπωση της έκθεσης. Θέλει να δηλώσει την έναρξη της και να πληροφορήσει για τη συνέχεια. Για αυτό προτείνεται το banner να είναι τοποθετημένο σε σημείο που να είναι ορατό από απόσταση και να συμφωνεί σε γραμματοσειρά και ύφος με τα επιπλέον κείμενα της έκθεσης. Όχι πολύ μακριά από το banner, προτείνεται να βρίσκεται ο τίτλος της έκθεσης με το εισαγωγικό κείμενο. Το banner θα προϊδεάζει στο συμβάν της έκθεσης και ο τίτλος θα τραβάει το ενδιαφέρον για να διαβαστεί το κείμενο.

Το κείμενο συστήνει το θέμα της έκθεσης και πρέπει να βρίσκεται κάτω ή δίπλα από τον τίτλο. Θα πρέπει να είναι γραμμένο με μικρότερους χαρακτήρες, αλλά ευανάγνωστους ώστε να μπορούν να διαβαστούν από απόσταση και να είναι στο ύψος του ματιού για την εύκολη ανάγνωσή του. Επίσης, πρέπει να είναι φωτισμένο με τον ίδιο τρόπο, όπως τα υπόλοιπα εκθέματα, ώστε να δίνει τη βάση για τη χωρική αισθητική συνέχεια της έκθεσης.

### 3.3.2 2<sup>η</sup> Ενότητα: «Δυναμική Σχέσεων»

#### ➤ Εκθεσιακό υλικό

Στην ενότητα θα περιλαμβάνεται ο τίτλος της, δύο κείμενα εκθεμάτων, ένα εισαγωγικό κείμενο σταθμού, δύο αντικείμενα και δύο λεζάντες.

#### ➤ Γενικός σχολιασμός της εκθεσιακής ενότητας

Στην ενότητα με τίτλο «Δυναμική Σχέσεων» προτείνονται δύο μουσειακά αντικείμενα. Το πρώτο αποτελεί ο κύλιξ που απεικονίζει τον Αχιλλέα να περιποιείται το τραύμα του

Πάτροκλου και το δεύτερο ένα εικονογραφημένο χειρόγραφο που παρουσιάζει τον Shah Abbas I της Περσίας και τον υπηρέτη του.

Η μνήμη για τον αρχαίο ελληνικό κόσμο συχνά συσχετίζεται με την μεγάλη προσφορά του στη φιλοσοφία, στις τέχνες, στην ιστορία και παραμένει για τον Δυτικό κόσμο «σεξουαλικά αγνή». Η σεξουαλικότητα, ωστόσο, στον κλασικό κόσμο εορταζόταν ως μια συμπαντική δύναμη και ως γονιμότητα (Saslow, 1999). Μέσα από τους μύθους, του θεούς και τις εικαστικές τέχνες βλέπουμε ένα κόσμο γεμάτο από σεξουαλικότητες και εκφράσεις φύλου. Στο Συμπόσιο του Πλάτωνα, ο Φαίδρος εξυμνεί τον θεό Έρωτα που δίνει ευτυχία και αρετές στους άντρες (Συμπόσιο, σ. 180b) και ο Αριστοφάνης περιγράφει τους ανθρώπους να προέρχονται από διπλά όντα με δύο σώματα και δύο κεφάλια σε σχήματα άλλοτε θηλυκό-θηλυκό, άλλοτε αρσενικό-αρσενικό και άλλοτε αρσενικό-θηλυκό, που οι θεοί τα ζήλεψαν και τα χώρισαν και από τότε ερχόντουσαν σε ερωτική επαφή για να ολοκληρωθούν ξανά (Συμπόσιο, σ. 189e).

Στη Περσική κουλτούρα, όπως και σε μεγάλο βαθμό στην Οθωμανική και Νοτιοδυτική Ινδία, επικρατούσε η δυναμική σχέσεων μεταξύ του γηραιού-μεγαλύτερου άνδρα και του νεαρού άνδρα, όπως επίσης συναντάτε στην Αρχαία Ελλάδα μεταξύ των πολεμιστών και των δασκάλων και μαθητών. Συγκεκριμένα στη Περσική κουλτούρα, οι νεαροί άνδρες (amrad) μέχρι να αποφασίσουν να μεγαλώσουν τα γένια τους (khatt) μπορούσαν να έχουν ερωτικές σχέσεις με μεγαλύτερους άντρες που έχουν ήδη το khatt τους.

Τα γένια ή το μουστάκι αποτελούσε σύμβολο ανδρικής υπερηφάνειας. Οι σκλάβοι δεν επιτρέπονταν να έχουν γενειάδα, ενώ είναι γνωστή η έκφραση «τον άφησε να βγάλει γένια», αναφέροντας την περίπτωση που ο αφέντης απελευθερώνει τον δούλο του. Οπότε, η απουσία των γενιών έφερνε μια απόκλιση του ανδρισμού και υπεδείκνυε θηλυκότητα. Και αυτό ήταν αυτό που καθιστούσε τη σεξουαλική πράξη ανάμεσα σε άντρες με khatt και σε amrad δυνατή, ενώ σε δύο μεγαλύτερους άντρες με khatt κατακρινόταν ως βίαη πράξη ή ασθένεια. Σε πολλές περιπτώσεις οι amrad μπορούσαν και να παραμείνουν για όλη τους τη ζωή ως «αιώνιες ομορφιές» (ghulam) σε κάποια αυλή κάποιου ευγενή, όπως συνέβαινε και με γυναίκες (hur) (Najmabadi, 2005).

Αυτό που υπογραμμίζεται σε αυτές τις κουλτούρες που ακολουθούν το πρότυπο του Συμποσίου του Πλάτωνα είναι ότι δεν μιλάμε για ομοφυλοφιλία, καθώς τίθεται και το θέμα του νεολογισμού. Κάνουμε λόγο για σχέσεις εξουσίας συσχετισμένες με την θηλυκότητα. Η αγνή θηλυκότητα των νεαρών αντρών ήταν αυτή που ήταν συνδυασμένη με την ομορφιά και την επιθυμία. Επίσης, τα τεκμήρια που υπάρχουν δεν περιλαμβάνουν πολλές περιγραφές για τις ομοερωτικές σχέσεις των γυναικών της εποχής, αλλά φαίνεται οι γυναίκες να είναι αποδεκτά ενεργές σεξουαλικά. Η σταδιακή αλλαγή αυτών των προσεγγίσεων στις ασιατικές χώρες απέναντι στη σεξουαλικότητα και το φύλο άλλαξε με την αυξανόμενη επιρροή του Δυτικού κόσμου.

#### ➤ Για τον τίτλο

Ο τίτλος παραμένει γενικός, ενώ προϊδεάζει για το τι θα συζητηθεί. Η «δυναμική» προϋποθέτει εξουσία και ο πληθυντικός στο «σχέσεων» προϋποθέτει πρότυπα. Η συντομία κι το γενικό του τίτλου έχει ως στόχο να προκαλέσει τη περιέργεια και το ενδιαφέρον.

#### ➤ Περιεχόμενο κειμένων

- 1) Κείμενο Εκθέματος: « Αυτό το δοχείο βρέθηκε το 1828 στο Vulci και πλέον βρίσκεται στη συλλογή του μουσείου Altes του Βερολίνου. Το αντικείμενο είναι υπογεγραμμένο από τον αγγειοπλάστη Σωσία και χρονολογείται το 500 π.Χ. Στο

εσωτερικό του παρουσιάζει τον Αχιλλέα να περιποιείται το αριστερό χέρι του Πάτροκλου, το οποίο φαίνεται τραυματισμένο. Ένα βέλος, λογικά που έχει αφαιρεθεί από το μπράτσο του, βρίσκεται δίπλα του. Ο Πάτροκλος αποτυπώνεται με γενειάδα και λεπτό μουστάκι και έχει αφαιρέσει το κράνος του. Ο Αχιλλέας φορώντας ακόμα το κράνος του, δείχνει προσηλωμένος στο τραύμα του Πάτροκλου. Αυτό που είναι ιδιαίτερο εδώ, είναι η προοπτική του σχεδίου στην αποτύπωση των ματιών του Αχιλλέα και του Πάτροκλου. Δεν εμφανίζεται μετωπικά, όπως συνηθίζεται, αλλά πιο ρεαλιστικά και σε μεγάλο μέγεθος, προσθέτοντας μια δραματικότητα.»

- 2) Κείμενο Εκθέματος: « Τον 16<sup>ο</sup> μέχρι και τον 18<sup>ο</sup> αι. το μεγαλύτερο μέρος του ισλαμικού κόσμου κυβέρνησαν τρεις μεγάλες αυτοκρατορίες. Η Οθωμανική αυτοκρατορία τη περίοδο 1299-1923, η δυναστεία των Μουγκάλ τη περίοδο 1526-1858 και η δυναστεία των Σαφαβιδών τη περίοδο 1501-1736. Αυτές οι αυτοκρατορίες εμπλέκονταν συχνά μεταξύ τους λόγω των διπλωματικών, εμπορικών σχέσεων, της χρήσης της γλώσσας των περσικών και των αραβικών και μιας μεγάλης πολιτιστικής κληρονομιάς.

Τα κοσμικά ισλαμικά εικονογραφημένα χειρόγραφα αποτελούν μέρος αυτού, με τη παρουσίαση συχνά εξιδανικευμένων οραμάτων, ακόμα και στις πιο καθημερινές αποτυπώσεις. Η χρήση του χρυσού και ζωηρών χρωμάτων χαρακτηρίζει την ισλαμική τέχνη. Στο συγκεκριμένο αντικείμενο φαίνεται η έντονη προβολή των ρούχων με τα μοναδικά μοτίβα, χαρακτηριστικά της ισλαμικής φινέτσας και τις βαθιές αποχρώσεις του μπλε.»

- 3) Εισαγωγικό Κείμενο Σταθμού: «Ο Αχιλλέας στην απεικόνιση αποτυπώνεται νεαρότερος, χωρίς γενειάδα, φορώντας την περικεφαλαία του, να τείνει γονατίζοντας προς τον Πάτροκλο, ο οποίος είναι καθισμένος και αποτυπωμένος ως μεγαλύτερος, διαθέτοντας γενειάδα. Ο Όμηρος περιγράφει στην Ιλιάδα τον Αχιλλέα και τον Πάτροκλο να έχουν μια τρυφερή σχέση φιλίας μέντορα και μαθητεύομενου, μια στενή σχέση ενός γηραιού και ενός νεαρού, που έχει μια ιδιαίτερη δυναμική στη κλασική Ελλάδα και σε παλαιότερες κοινωνίες. Ήταν κάτι σαν τελετή περάσματος σοφίας.

Στο δεύτερο έκθεμα απεικονίζεται ο Shah Abbas I της Περσίας με ένα έντονο μουστάκι, ως σύμβολο της αρρενωπότητάς του, και ο υπηρέτης του με μία πιο θηλυκή εμφάνιση σε μια σκηνή που φαίνεται τρυφερή. Δίπλα τους μια επιγραφή στα αραβικά λέει: 'Ας σου παρέχει η ζωή ό,τι επιθυμείς μέσα από τρία χείλη: αυτό του εραστή σου, του ποταμιού και της κούπας.' Η εικόνα συνδέεται με περιγραφές του παραδείσου με το γύρω τοπίο και αποτυπώνει αυτή τη τρυφερή συνθήκη που περιγράφεται.

Η Πλατωνική σκέψη επαινεί την επιθυμία ενός άντρα προς νεαρότερου άντρα, ωστόσο, χωρίς σωματικότητα. Επίσης, βοηθάει την κατανόηση της συνθήκης αυτής της δυναμικής σε άλλους πολιτισμούς, όπως η Αρχαία Ρώμη, σε αυτοκρατορίες της κεντρικής Ασίας, αργότερα της Ιαπωνίας, των Αμερικάνων ιθαγενών, κ.α. Όλες αυτές οι κοινωνίες διαθέτουν στην ιστορία τους κουλτούρες που δεν καταδικάζουν την ομοερωτική πράξη μεταξύ αντρών όταν επικρατεί αυτή η ηλικιακή απόκλιση. Και στα δύο αντικείμενα η διαφορά ηλικίας γίνεται αισθητή, έχοντας μια πιο κωδικοποιημένα αντρική φιγούρα και μια, επίσης, κωδικοποιημένα νεανική που συσχετίζεται με τη θηλυκότητα, κάνοντάς τη κριτήριο για να της επιτραπεί η ίδια η τρυφερή στιγμή.»

➤ **Περιεχόμενο λεζάντας**



Εικόνα 1: «Ο Αχιλλέας περιποιείται τις πληγές του Πάτροκλου», 500 π.Χ., κύλιξ, ερυθρόμορφος ρυθμός. Από τη μόνιμη συλλογή του μουσείου Antikensammlung του Βερολίνου.

Εικόνα 2: Muhammad Qasim, «Shah Abbas I with a Page», 1627, μελάνι και χρώμα σε χαρτί, ισλαμική τέχνη. Από τη μόνιμη συλλογή του μουσείου του Λούβρου στο Παρίσι.

#### ➤ Προδιαγραφές απόδοσης

Στόχος της ενότητας είναι, αρχικά, να προκαλέσει τη περιέργεια απέναντι στα αντικείμενα, όντας διαφορετικά, και η παρατήρησή τους σε συνδυασμό με την ανάγνωση των κειμένων. Για αυτό προτείνεται τα δύο αντικείμενα να είναι σταθεροποιημένα σε διαγώνια κλίση πάνω σε ανοιχτές προθήκες για την καλύτερη παρατήρησή τους από τους επισκέπτες, καθώς στο κύλιξ μας αφορά η εσωτερική όψη του, στο ίδιο ύψος με το χειρόγραφο. Η σειρά παρουσίασης που προτείνεται είναι στα δεξιά ο κύλιξ και στα αριστερά το χειρόγραφο. Επίσης, προτείνεται να έχουν απόσταση μισού μέτρου μεταξύ τους και οι λεζάντες να είναι τοποθετημένες δίπλα τους στο κάτω δεξιά μέρος.

Η ενότητα πρέπει να συμφωνεί σε φωτισμό με την εισαγωγική ενότητα και να διαχωρίζεται μόνο χρωματικά, όπως επίσης τα κείμενα και οι λεζάντες πρέπει να συμφωνούν σε ύφος και γραμματοσειρά με αυτά της υπόλοιπης έκθεσης.

### 3.3.3 3<sup>η</sup> Ενότητα: «Ανδρόγυνο»

#### ➤ Εκθεσιακό υλικό

Στην ενότητα θα περιλαμβάνεται ο τίτλος της, δύο αντικείμενα, δύο κείμενα εκθέματος, ένα εισαγωγικό κείμενο σταθμού και δύο λεζάντες.

#### ➤ Γενικός σχολιασμός της εκθεσιακής ενότητας

Το ανδρόγυνο συχνά συγχέεται με τα διπλά χαρακτηριστικά σε ένα άτομο βάση του δυαδικού μοντέλου των φύλων. Σε αυτό που, ωστόσο, αναφέρεται ο όρος *ανδρόγυνος* είναι η ασάφεια του βιολογικού φύλου και η στυλιζαρισμένη απόδοση των χαρακτηριστικών ενός ή παραπάνω φύλων. Στην ιστορία το ανδρόγυνο είναι κομμάτι πολλών διαφορετικών πολιτισμών, με θεότητες να αναπαρίστανται άλλοτε ως θηλυκότητες και άλλοτε ως αρρενωπότητες, όπως στην αρχαία Ινδική και Αιγυπτιακή κουλτούρα. Για την εποχή της Αναγέννησης το ανδρόγυνο στην τέχνη ερχόταν με συνειρμούς του ανθρώπου σαν είδος που προέκυψε από μια ενότητα, όπως αυτή που περιγράφεται στο Συμπόσιο. Ακόμα, την ολότητα συμβόλιζε ο Αδάμ πριν την Εύα, όταν συγκροτούσε τα δύο γένη ή οι άγγελοι που δεν παρουσιάζουν φύλο (Rothstein, 2015).

Στον πίνακα του Edward Burne-Jones, «*Song of Love*» (1868-1877) παρουσιάζει όμορφα ανδρόγυνα πρόσωπα. Ο καλλιτέχνης, ως εκ των τελευταίων της γενιάς των προραφαηλιτών, στην τέχνη του παρουσίαζε μια νοσταλγία για το παλιό. Στον πίνακα έχει προσθέσει λεπτομέρειες, όπως τα ενδύματα, η πόλη στο βάθος, που αναφέρονται σε διαφορετικές εποχές, αλλά πρωταγωνιστές παραμένουν αυτές οι ανδρόγυνες φιγούρες (MET Museum, 2021).

Ο πίνακας αποτελεί μεταγενέστερη εκτέλεση του έργου με λάδι σε καμβά. Η πρώτη εκτέλεση, επηρεασμένη από τον Giorgione, είχε αποδοθεί με νερομπογιά και οι φιγούρες ήταν λιγότερο ανδρόγυνες. Ήταν το πρώτο έργο που πούλησε στον μεγαλύτερο αγοραστή του. Λόγω της περιόδου καταστολής στην Αγγλία του Burne-Jones, καλλιτέχνες που απέδιδαν αμφισημία στα έργα τους σε σχέση με τη σεξουαλικότητα και το φύλο

λογοκρίνονταν και τιμωρούνταν, όπως συνέβη με τον στενό φίλο του, Simeon Solomon. Το ανδρόγυνο στη τέχνη του Simeon Solomon παρέπεμπε στην ομοερωτική του έκφραση. Όταν αυτή έγινε φανερή, οι καλλιτέχνες στο περιβάλλον του ήταν πολύ προσεκτικοί στις απεικονίσεις τους για να μην συσχετιστούν. Αυτή η μεταγενέστερη εκδοχή του πίνακα αναγνωρίστηκε περισσότερο μετά τη δεκαετία του 1960, εκπροσωπώντας το σεξουαλικά αμφίσημο αίσθημα της εποχής (MacCarthy, 2012).

Το δεύτερο αντικείμενο εξυπηρετεί μια διαφορετική συνθήκη. Η Αμερικανίδα Romaine Brooks και η Βρετανίδα Gluck (Hannah Gluckstein) ζουν και παράγουν τέχνη στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, με την τέχνη τους να αποτελεί μια σημαντική προσπάθεια καταγραφής της ζωής μίας λεσβίας στην εποχή τους (Catlin, 2016). Και οι δύο είχαν υιοθετήσει στοιχεία στο ντύσιμο από την ανδρική μόδα και η Gluck είχε υιοθετήσει, επίσης, ανδρικό όνομα, που μαζί με τον πλούτο που είχε κληρονομήσει, την έκαναν να έχει μια πιο απελευθερωμένη σεξουαλικότητα και έκφραση φύλου (SAA Museum, 2021). Αυτές οι δύο γυναίκες και η τέχνη τους δίνουν τη βάση για να αναφερθούμε στο πως το ανδρόγυνο έχει συνδεθεί με τα ΛΟΑΤΚΙ+ άτομα.

### ➤ Για τον τίτλο

Ο τίτλος «ανδρόγυνο» προσδιορίζει απευθείας το θέμα που αναπτύσσεται, οπότε πληροφορεί αλλά επίσης, δημιουργεί μια εικόνα στον επισκέπτη του τι να αναζητήσει σε αυτό που βλέπει. Η περιέργεια δεν χρειάζεται να αποτυπωθεί παραπάνω στον τίτλο, καθώς η θεματική του ανδρόγυνου αποτελεί από μόνη της μία ενδιαφέρον κατηγορία για το γενικό κοινό. Ταυτόχρονα, ωστόσο, ο γενικός τίτλος προκαλεί την αναζήτηση παραπάνω πληροφορίας μέσω της παρατήρησης και του κειμένου.

### ➤ Περιεχόμενο κειμένων

- 1) Κείμενο Εκθέματος: «Το έργο του Burne -Jones, «*The love song*» συνοψίζει τα συστατικά στοιχεία που εμπεριέχονται στην τέχνη του. Η μουσική, η ομορφιά, ο ρομαντισμός με επιρροή από τον Μεσαιωνισμό και την ιταλική Αναγέννηση σχηματίζουν αυτό που αντικρίζετε. Μια ονειρική μελαγχολία, μια γλυκόπικρη θλίψη. Δεν φαίνεται να υπάρχει κάποια ιστορία πίσω από αυτό. Το έργο είναι εμπνευσμένο από τη γαλλική παραδοσιακή μπαλάντα «*Le Chant d'Amour*» (το τραγούδι της αγάπης) και δημιουργήθηκε στη διάρκεια 9 χρόνων.

*«Αλίμονο, γνωρίζω ένα τραγούδι αγάπης. / Θριβερό ή χαρούμενο, το καθένα με τη σειρά του»*

- 2) Κείμενο Εκθέματος: «Στο πίνακα της Romaine Brooks με τον τίτλο ‘*Peter*’ απεικονίζει την Βρετανίδα ζωγράφο, Hannah Gluckstein. Η Gluck γνώρισε την Romaine Brooks το 1923 και μαζί συμφώνησαν να κάνουν το πορτραίτο η μία της άλλης, που οδήγησε σε αυτό το πορτραίτο και ένα μισοτελειωμένο πορτραίτο της Brooks. Η Gluckstein είχε αρχίσει ήδη από τη γνωριμία τους να χρησιμοποιεί το όνομα ‘*Peter Gluck*’ και να ντύνεται επηρεασμένη από την ανδρική μόδα. Την προσωπικότητα αυτή αποτύπωσε η Brooks μέσα από μία παλέτα χρωμάτων χωρίς έντονες αποχρώσεις, ενός ήσυχου χώρου με μία *εκλεπτυσμένη λιτότητα.*»
- 3) Εισαγωγικό Κείμενο Σταθμού: «Και στους δύο πίνακες κυριαρχούν τα ανδρόγυνα πρόσωπα. Στον ένα πίνακα πιο ρομαντικά και στον δεύτερο μέσα από μια λιτή δυναμική. Το πρώτο πίνακα κατέχει μια αρμονική ομορφιά που είναι εκεί για να εκφράζει συναισθήματα μέσα από την νοσταλγία που τον διακατέχει στα ευρύτερα

χαρακτηριστικά του, τα οποία παρουσιάζουν ανάμεικτα στοιχεία παλαιότερων εποχών από αυτή του καλλιτέχνη. Το ανδρόγυνο υπάρχει και υποδεικνύει την έντονη απήχηση που είχε αυτή η απεικόνιση, επιβιώνοντας την καταστολή του Λονδίνου του 19<sup>ου</sup> αιώνα και της ισοσκέλισης του ανδρόγυνου με την ομοφυλοφιλία.

Στον δεύτερο πίνακα, η Romaine Brooks απεικονίζει την βρετανίδα ζωγράφο (Peter) Gluck, η οποία, όπως και η ίδια, έχει υιοθετήσει ένα ανδρόγυνο στυλ. Η Brooks την παριστά με τα μαλλιά της κοντά και τη γραβάτα, υπογραμμίζοντας την σεξουαλική της ταυτότητα και ταυτόχρονα αντανακλώντας και της ίδιας, με μία περηφάνεια, χωρίς να κρύβεται και να «κωδικοποιεί», όπως άλλοι καλλιτέχνες της εποχής της, και πάντα με μία χαρακτηριστική για την τέχνη της κομψότητα με την απουσία χρώματος.

Και για τις δύο περιπτώσεις, στο έργο είτε του cisgender Sir Edward Burnes, είτε της «*queer*» (σε σημερινά δεδομένα) Romaine Brooks, τα ανδρόγυνα πρόσωπα του θηλυπρεπή άνδρα ή της αρρενωπής γυναίκας, έχουν αποτελέσει σημείο αναφοράς, επικοινωνίας και ταυτότητας για πολλά άτομα σε παλαιότερες εποχές που ζούσαν κρύβοντας την σεξουαλική τους ταυτότητα ή την επιθυμητή έκφραση φύλου τους. Σε αυτό το διαφορετικό που το ανδρόγυνο παρουσιάζει, αφομοίωσαν και συνταυτίστηκαν με αποτέλεσμα την συσχέτιση του ανδρόγυνου με τη ΛΟΑΤΚΙ+ κοινότητα και τη κουλτούρα της.»

#### ➤ Περιεχόμενο λεζάντας

Εικόνα 3: Sr Burne-Jones, E., «*The Love Song*», 1868-77, λάδι σε καμβά. Από τη μόνιμη συλλογή του Μητροπολιτικού Μουσείου της Νέας Υόρκης.

Εικόνα 4: Brooks, R., «*Peter (A Young English Girl)* », 1923-1924, λάδι σε καμβά. Από τη μόνιμη συλλογή του Μουσείου Αμερικανικής Τέχνης.

#### ➤ Προδιαγραφές απόδοσης

Στόχος της ενότητας είναι η περιέργεια απέναντι στα αντικείμενα, η παρατήρησή τους και η ανάγνωση των κειμένων και συμμετοχή στη διάδραση. Για να επιτευχθεί αυτό προτείνεται οι πίνακες να είναι στερεωμένοι στην ίδια γραμμή ύψους και να φωτίζονται πανομοιότυπα. Η σειρά παρουσίασης που προτείνεται είναι ο πίνακας του Sir Edward Burne-Jones στα δεξιά και της Romaine Brooks στα αριστερά. Να έχουν απόσταση μεταξύ τους στο μισό μέτρο και να υπάρχει στο σημείο απέναντί τους κάθισμα. Οι λεζάντες τους προτείνεται να είναι τοποθετημένες στο κάτω δεξιά μέρος, δίπλα τους.

Η ενότητα πρέπει να συμφωνεί στο τρόπο φωτισμού με τις υπόλοιπες ενότητες για να διασφαλίζεται η χωρική συνέχεια και να διαφέρει μόνο στο χρωματισμό της ενότητας. Τα κείμενα και οι λεζάντες να συμφωνούν σε ύφος και γραμματισμικά με αυτά της υπόλοιπης έκθεσης.

### 3.3.4 4<sup>η</sup> Ενότητα «Γυμνό»

#### ➤ Εκθεσιακό υλικό

Στην ενότητα θα περιλαμβάνεται ο τίτλος της, δύο αντικείμενα, δύο κείμενα εκθέματος, ένα εισαγωγικό κείμενο σταθμού και δύο λεζάντες.

#### ➤ Γενικός σχολιασμός της εκθεσιακής ενότητας

Η ιστορία του γυμνού στη τέχνη είναι άμεσα συνδεδεμένη με την εξιδανίκευση της λευκής θηλυκότητας με την πατριαρχική προοπτική που αναπτύχθηκε και κανονικοποιήθηκε σε μουσεία και εξελίχθηκε σε καλλιτεχνικά μέσα, όπως ο κινηματογράφος (Tyburczy, 2016). Το γυμνό στο μουσείο για χρόνια αναδείχθηκε μέσα από την αντρική ετεροκανονική ματιά που καθιέρωσε το «ωραίο» - καθώς μέχρι και πριν τον 19<sup>ο</sup> αι. δεν θεωρούνταν σωστό για τις γυναίκες να ασχολούνται με το γυμνό ως θέμα -όπως, και συγκεκριμένους τρόπους αντιμετώπισης του γυναικείου σώματος.

Το γυναικείο γυμνό συχνά αποτυπώνεται ως σεξουαλικό αντικείμενο που υπακούει σε συγκεκριμένους κανόνες αρμονίας, ενώ η ερωτική ματιά στο ανδρικό γυμνό συχνά χαρακτηριζόταν ως «περιέργεια» και δεν εξυψωνόταν το ίδιο (Steorn, 2012). Το ανδρικό γυμνό είχε κατά κύριο λόγο ως σκοπό την αποτύπωση των πνευματικών και πολιτικών ιδανικών της εκάστοτε κοινωνίας. Με τη φεμινιστική κριτική των δεκαετιών μετά το 1960 και την εξέγερση του Stonewall, τη συμπερίληψη καλλιτεχνών που αγνοούνταν από την ιστορία της τέχνης και την καλλιτεχνική έκφραση περισσότερων προοπτικών του γυμνού, αντρικού και γυναικείου, πλέον το γυμνό έχει πολλές διαφορετικές εκφάνσεις και αναγνώσεις.

Ο σχολιασμός για τη συγκεκριμένη επιλογή των αντικειμένων περιβάλλεται γύρω από την καλλιτεχνική έκφραση του ίδιου του καλλιτέχνη σε σχέση με το γυμνό. Συχνά οι καλλιτέχνες επηρεάζονται από τη δική τους επιθυμία όταν δημιουργούν, ιδιαίτερα στο γυμνό. Στο γυναικείο γλυπτό του Michelangelo «*Νύχτα*», που αποτελεί μέρος μιας μεγαλύτερης σύνθεσης στην Παρεκκλησία των Μεδίκων στη Φλωρεντία, παρουσιάζεται μυώδες και αρρενωπό. Με βάση μιας έρευνας από το μουσείο Uffizi, το αρχικό σχέδιο είχε αντρικά γεννητικά όργανα, ενώ το τελικό γυναικείο (Fralman, 2018). Αποτελεί μια συνθήκη του πως ο καλλιτέχνης στην παραγωγή του έργου αναμιγνύει την προσωπική του επιθυμία-πόθο με τη ταυτότητά του ως ιδιότητα.

Στη δεύτερη προτεινόμενη επιλογή ο πίνακας της F. Kahlo, «*Two Nudes in the Forest*». Η τέχνη της είναι αρκετά προσωπική και επηρεασμένη από διάφορα τραγικά γεγονότα, όπως το αυτοκινητιστικό ατύχημά της. Πολλά από τα πορτραίτα της έχουν ένα ονειρικό τόνο που εξετάζει ή ξορκίζει αυτά τα γεγονότα. Επίσης, στη τέχνη της συχνά αγγίζει τον ομοερωτισμό ως και η ίδια αμφισεξουαλική, πράγμα που για χρόνια δεν αναγνωριζόταν σε αναγνώσεις και αφηγήσεις των πινάκων της. Στο συγκεκριμένο έργο παρουσιάζεται ένα ειδυλλιακό τοπίο μεταξύ πραγματικού και φαντασιακού με ένα ζευγάρι δύο γυναικών, όπου η μία είναι ξαπλωμένη στην ποδιά της άλλης, που της χαϊδεύει το κεφάλι. Γύρω τους η έντονη βλάστηση που τις περιβάλλει, δίνει ζωή στη σκηνή. Επίσης, στις μορφές αποδίδει τη μεξικανική της εθνική ταυτότητα και απελευθερωμένη από τα Ευρωπαϊκά πρότυπα, δημιουργεί μια δική της Εδέμ (Saslow, 1999).

#### ➤ Για τον τίτλο

Ο τίτλος παραπέμπει στη θεματική της ενότητας, δηλαδή πληροφορεί. Ταυτόχρονα μέσα από την μονολεκτική απόδοση του θέματος «γυμνό», προκαλεί το ενδιαφέρον του επισκέπτη να προσεγγίσει το κείμενο της ενότητας.

#### ➤ Περιεχόμενο κειμένων

- 1) Κείμενο Εκθέματος: « Η '*Νύχτα*' αποτελεί μαρμάρινο άγαλμα, μέρος της σύνθεσης που σχηματίζει τον τάφο του Giuliano de' Medici, φιλοτεχνημένο από τον Michelangelo. Η '*Νύχτα*' βρίσκεται στα αριστερά του τάφου και απεικονίζεται ως μια ανακλινόμενη γυναικεία φιγούρα με το κεφάλι της να ακουμπάει το στήρνο της, μία στάση που δηλώνει μια μελαγχολική διάθεση. Στα πόδια της βρίσκονται κουκουνάρια και μία

κουκουβάγια, που συμβολίζουν τον Ύπνο και το Θάνατο, τα δίδυμα παιδιά της Νύχτας.»

- 2) Κείμενο Εκθέματος: « Ο πίνακας της Frida Kahlo, *'Two Nudes in the Forest'*, αρχικά είχε τον τίτλο *'The Earth Itself'* και ολοκληρώθηκε το 1939 . Σε αυτό τον πίνακα βαθιά συναισθηματικά παρουσιάζει τη γυναικεία σεξουαλικότητα μέσα από τις δύο γυναίκες, ενώ ταυτόχρονα εξετάζει διαφορετικές πτυχές του εαυτού της. Εθνικότητα, σεξουαλικότητα, θηλυκότητα μέσα σε ένα τοπίο καταιγίδας. Η δυναμική, σκούρα Frida παρηγοράει την συναισθηματική και ασθενική, πιο ανοιχτόχρωμη Frida και λίγο πιο μακριά βρίσκεται ένας πίθηκος, που είναι συμβολικά συσχετισμένος με την αμαρτία, να τις κοιτάζει, δίνοντας μορφή στην σεξουαλικότητά της, που την εξετάζει με ασφάλεια από απόσταση. Το γυμνό φανερώνει μια αγνότητα αποδεσμευμένη από τα εγκόσμια, αλλά ταυτόχρονα ρεαλιστική, η οποία αντικρίζει τα συναισθήματά της.»
- 3) Εισαγωγικό Κείμενο Σταθμού: « Στο έργο του Michelangelo, όπως και σε αυτό της F. Kahlo, μας δίνουν χώρο να προβληματιστούμε για το τρόπο που ο πόθος, η ερωτική επιθυμία συνδυάζεται με το θέμα της ταυτότητας. Στη 'Νύχτα' του Michelangelo, ένα εκ των δύο μοναδικά γυναικεία γλυπτά που έχει δημιουργήσει, βλέπουμε μια φιγούρα αρρενωπή, βασισμένη σε ανδρικό σκίτσο. Γίνεται φανερή μια διάθεση μιας κρυμμένης επιθυμίας, παρά μια προσπάθεια φιλοτέχνησης μιας φιγούρας διαφοροποιημένης.

Στο δεύτερο έκθεμα, δεν φαίνεται η ίδια διάθεση. Η σεξουαλικότητα και η επιθυμία μεταξύ των γυναικών γίνεται φανερή μέσα από τη στοργικότητά τους και του προσωπικού χαρακτήρα των έργων της Kahlo, η οποία ήταν αμφισεξουαλική. Ακόμα και αν το έργο έχει αυτό το προσωπικό χαρακτήρα και δεν γνωρίζουμε το τι ακριβώς μπορεί να ώθησε σε αυτή τη σύνθεση, μπορεί να γίνει φανερή μια συναισθηματική ανυψωμένη αγάπη σε ένα όραμα ενός κήπου της Εδέμ μέσα σε ένα κλίμα επούλωσης, αρκετά φορτισμένο από το στοιχείο της φύσης.»

#### ➤ Περιεχόμενο λεζάντας

Εικόνα 5: Kahlo, F., *«Two Nudes in the Forest (The Earth Itself)»*, 1939, λάδι σε μέταλλο. Από τη συλλογή Jon & Mary Shirley.

Εικόνα 6: Michelangelo, *«Η νύχτα»*, 1524-27, μάρμαρο. Το έκθεμα αποτελεί ρεπλίκα και το γνήσιο γλυπτό βρίσκεται στην Παρεκκλησία των Μεδίκων, Φλωρεντία.

#### ➤ Προδιαγραφές απόδοσης

Στόχος της ενότητας αποτελεί η περιέργεια για τα δύο αντικείμενα, η παρατήρηση και η ανάγνωση των κειμένων της ενότητας. Μέσα από τις διαφορετικές ανάγκες για το φωτισμό, λόγω της διαφοράς του είδους των αντικειμένων, πρέπει να υπάρχει μια ισορροπία, ώστε να διατηρείται η ατμόσφαιρα. Στη σειρά παρουσίασης των έργων προτείνεται το έργο του Michelangelo στα δεξιά και της Frida Kahlo στα αριστερά. Τα εκθέματα προτείνεται να έχουν γύρω στο μισό μέτρο απόσταση μεταξύ τους. Οι λεζάντες προτείνεται να βρίσκονται στο κάτω δεξιά μέρος τους.

Η *«Νύχτα»* του Michelangelo θα αποτελεί ρεπλίκα, σχεδιασμένη για τη συγκεκριμένη παρουσίαση. Θα πρέπει να είναι τοποθετημένη σε κεντρικό σημείο, ώστε να διευκολύνεται η κίνηση των επισκεπτών και σε διαγώνια θέση από αυτό, ο πίνακας της F. Kahlo που το συνοδεύει στην ενότητα. Η προτιμότερη θέση του αντικειμένου θα ήταν να είναι

υπερυψωμένο, στην ίδια συνθήκη που βρίσκεται το πρωτότυπο, και ο πίνακας της F. Kahlo να ακολουθεί το ύψος του ματιού.

Η ενότητα θα πρέπει να ξεχωρίζει μοναδικά μέσω του χρώματος και να συμφωνεί στο φωτισμό. Επίσης, τα κείμενα να είναι σύμφωνα σε ύψος και γραμματοσειρά με αυτά της υπόλοιπης έκθεσης.

### 3.3.5 5<sup>η</sup> Ενότητα: «Φυσιογνωμίες και χειρονομίες»

#### ➤ Εκθεσιακό υλικό

Στην ενότητα θα περιλαμβάνεται ο τίτλος της, δύο αντικείμενα, δύο κείμενα εκθεμάτων, ένα εισαγωγικό κείμενο σταθμού και δύο λεζάντες.

#### ➤ Γενικός σχολιασμός της εκθεσιακής ενότητας

Στην ενότητα αυτή η προσέγγιση δεν περιλαμβάνει τόσο τους καλλιτέχνες ή τους ίδιους τους εικονιζόμενους. Αφορά κάποια χαρακτηριστικά και συνδέσεις που κοινωνικά υπάρχει η προσδοκία και ανάθεσή τους σε ένα φύλο ή μία σεξουαλικότητα. Συγκεκριμένα στα δύο έργα που προτείνονται ο χαλαρός καρπός στον άνδρα και την σύνδεσή του με την θηλυκότητα και τον ομοφυλόφιλο άνδρα και τα γένια στη γυναίκα και την σύνδεσή της με την αρρενωπότητα και την αφαίρεση της θηλυκότητάς της.

Στον 16<sup>ο</sup> και 17<sup>ο</sup> αιώνα ήταν αρκετά δημοφιλής η απόδοση των σπουδαίων αντρών σε πορτραίτα με μαλακά άκρα. Οι θηλυπρέπεια στους άνδρες θεωρούνταν ότι προερχόταν από την αγάπη τους προς τις γυναίκες, οπότε δεν κατακρινόταν. Τις θαύμαζαν τόσο που γινόντουσαν σαν και αυτές (Laqueur, 2003, σ. 123). Στον πίνακα του Ελ Γκρέκο, φαίνεται ο καρδινάλιος να έχει τους καρπούς του να πέφτουν, μια απεικόνιση που με την ανακάλυψη της διαφοροποίησης των γεννητικών οργάνων τον 18<sup>ο</sup> αιώνα του άντρα και της γυναίκας που δικαιολογούσε τον διαχωρισμό του βιολογικού φύλου, και με αυτό του κοινωνικού φύλου, άρχισε να αποδοκιμάζεται, καθώς δεν αποτελούσε μια υπόδειξη αρρενωπότητας. Αυτό προέκυψε από μια θεώρηση που επικρατούσε από την Αρχαία Ελλάδα και τον Πολέμωνα, που επηρέασε τη σκέψη και στην Αρχαία Ρώμη, η οποία υποστήριζε την φυσιογνωμική, ένα είδος γλώσσας του σώματος, το οποίο υποδεικνύει χαρακτηριστικά που υπάρχουν σε άντρες και σε γυναίκες. Οι χαλαροί καρποί, βάση αυτού, προδιαθέτουν έλλειψη ανδρικής τιμής και, οπότε, ο άνδρας που τα διαθέτει είναι *ανδρόγυνος* (Gleason, 1995, σ. 64).

Στον πίνακα του Jusepe de Ribera παρουσιάζεται μια γυναίκα με γενειάδα, της οποίας αυτός επιλέγει να αναδείξει την θηλυκότητα. Συχνά στην εποχή του γυναίκες με τέτοια χαρακτηριστικά χαρακτήριζαν ως «φρική» και στις παρουσιάσεις αυτών, οι καλλιτέχνες στόχευαν στην γελοιοποίηση ή στην φρίκη. Για χάριν του ασυνήθιστου ή περίεργου, τις παρουσίαζαν σε τσίρκο και εκθέσεις. Με την άνθηση της επιστήμης και της ιατρικής τον 19<sup>ο</sup> με 20<sup>ο</sup> αι. δεν άλλαξαν πολλά. Η φωτογράφιση του περίεργου, της ανωμαλίας και διαφορετικότητας του σώματος, είχε γίνει συνήθης και πολλές φορές το όνομα της επιστήμης έκρυβε την απλή περιέργεια και συλλογή μαρτυριών για αυτό το περίεργο, παρά την εξέταση ή αντιμετώπισή του (Seitler, 2004). Και έπειτα, επικρατούσε το ερώτημα του μια γυναίκα με γένια, είναι γυναίκα; Και αυτό δηλωνόταν στη περίπτωση που η γυναίκα είναι λευκή και στην υπόλοιπη εμφάνισή της κοντά σε αυτό που θεωρεί η κοινωνία ως γυναίκα. Γιατί σε άλλες περιπτώσεις γυναικών από ανατολικές και αφρικανικές χώρες, που συχνά αιχμαλωτιζόντουσαν και μεταφερόντουσαν στην Δύση ως εξωτικές περιέργειες, λάφυρα ή σκλάβοι, μπορούσε να τεθεί το ερώτημα του είναι άνθρωπος ή κτήνος (Hamlin, 2011).

➤ **Για τον τίτλο**

Ο τίτλος είναι σύντομος και γενικός. Ενώ δεν δίνει κάποια πληροφορία, στόχος του είναι ο προβληματισμός και η περιέργεια για τη δικαιολόγησή του, παραπέμποντας στο κείμενο.

➤ **Περιεχόμενο κειμένων**

- 1) Κείμενο Εκθέματος: «Στον πίνακα απεικονίζεται ο *Fernando Niño de Guevara*, ο οποίος χρίστηκε καρδινάλιος, όπως δηλώνει η εμφάνισή του και ο χώρος γύρω του. Ο πίνακας πρέπει να δημιουργήθηκε την περίοδο που βρισκόταν στο Τολέδο, γύρω στο 1600. Η περίοδος που ο Ελ Γκρέκο έζησε στην Βενετία και στη Ρώμη μπορεί να του φανέρωσαν τις ψυχολογικές δυνατότητες στην απεικόνιση αυτού του ιδιαίτερου πορτραίτου. Παρουσιάζει τον καρδινάλιο με μεγάλη ειλικρίνεια μέσα από τη νευρικότητα στα χέρια του, το αυστηρό βλέμμα μέσα από τα γυαλιά του, αλλά μεγαλύτερη βάση έχει δοθεί στη λεπτομέρεια των χαρακτηριστικών που δηλώνουν τη θέση του. Τα ρούχα του, η καρέκλα, τα δακτυλίδια, όλα με λεπτομέρεια και έντονα χρώματα. Το έργο αυτό αποτελεί ένα από τα πιο χαρακτηριστικά πορτραίτα της εποχής του.»
- 2) Κείμενο Εκθέματος: « Σε αυτό το έργο ο de Ribera απεικονίζει την πενήντα-δυάχρονη (52) Mandalena Ventura και τον σύζυγό της από το Abruzzi με ένα νεογέννητο μωρό, το οποίο θηλάζει. Το έργο, επηρεασμένο από τη περίοδο του ισπανικού μπαρόκ, ξεχωρίζει για τις μικρές λεπτομέρειες στη σύνθεσή του, όπως η αρρενωπότητα στο πρόσωπο της Mandalena και η έκφραση στο πρόσωπο του συζύγου της. Αυτή η σύνθεση αποτελεί ένα από τα καλύτερα έργα του de Ribera, το οποίο έχει προσεγγίσει με μια ψυχολογική εξέταση της Mandalena. Είχε αποκτήσει πυκνά, μακριά γένια μετά τις γέννες της, το οποίο την έκανε γνωστή ως η γυναίκα με τα γένια από το Abruzzi. Αυτή η προσέγγιση που προσπαθεί να ακολουθήσει τονίζοντας την θηλυκότητα της Mandalena, συμβαίνει συμβολικά, μέσα από το νεογέννητο που θηλάζει και μέσα από την επιγραφή στην εικονιζόμενη πλάκα στα δεξιά του πίνακα που γράφει 'Η γυναίκα με τη γενειάδα από το Abruzzi' που ως 'ένα υπέροχο θαύμα της φύσης' χάρισε στον άντρα της τρεις γιούς μέχρι να αποκτήσει μια γενειάδα στην ηλικία των τριάντα-εφτά (37).»
- 3) Εισαγωγικό κείμενο σταθμού: «Τα δύο έργα αποτελούν δύο σημαντικά έργα τέχνης. Ταυτόχρονα μας δίνουν τη δυνατότητα να προσεξουμε δύο χαρακτηριστικά στοιχεία από το καθένα. Στο πρώτο έκθεμα οι πολύ χαλαρωμένοι καρποί του καρδινάλιου και στο δεύτερο το πολύ πλούσιο γένι της Mandalena. Τι συναισθήματα σας προκαλεί το να τους κοιτάτε;

Η έκφραση φύλου έχει μια περίπλοκη πορεία ανά τα χρόνια στην Δύση. Μέσα στην ιστορία της σεξουαλικότητας έχουν δημιουργηθεί δύο βασικές συνδέσεις. Τα μαλακά άκρα με την θηλυπρέπεια και τα γένια με την αρρενωπότητα. Το πρώτο, ενώ τον 16<sup>ο</sup> και 17<sup>ο</sup> αι. φαίνεται να αναπαρίσταται συχνά στην τέχνη, κατά τον 18<sup>ο</sup> αι. με τον διαχωρισμό του βιολογικού φύλου σε αρσενικό και θηλυκό, ήρθε μια τάση διαχώρισης και της θηλυκότητας από τους άντρες, καθώς αυτή έδειχνε ως αδυναμία. Μία θεωρία που προήλθε από την Αρχαία Ελλάδα και Ρώμη, που υποστήριζε ότι συγκεκριμένα χαρακτηριστικά δηλώνουν αρρενωπότητα και θηλυκότητα. Τα μαλακά άκρα δηλώνουν θηλυκότητα και όταν παρατηρούνται σε άντρες τους καθιστά *ανδρόγυνους*. Με την επάνοδο ξανά αυτής της θεώρησης, οι χαλαροί καρποί άρχισαν να συνδέονται με την ομοφυλοφιλία.

Ενώ τα γένια αποτελούν κατεξοχήν στοιχείο αρρενωπότητας για πολλές κουλτούρες. Για το Δυτικό κόσμο η εικόνα μια γυναίκας με πλούσια γένια αποτελούσε κάτι το αξιοπερίεργο. Στη τέχνη πολλές φορές τέτοιες αξιοπερίεργες εικόνες έχουν αποτυπωθεί γελοιοποιημένες ή με σκοπό την δυσαρέσκεια. Με τον 20<sup>ο</sup> αιώνα και την άνθιση της φωτογραφίας υπήρξε και μία τάση προς την φωτογράφιση του διαφορετικού, με τον χαρακτηρισμό του ‘φρικού’ και του ‘περίεργου’, ενώ η επιστήμη θέτει το ερώτημα του αν μια γυναίκα έχει γένια, μπορεί να αντιμετωπιστεί ως γυναίκα; Και ειδικά αν αυτή η γυναίκα δεν αποτελεί τη λευκή γυναίκα, όπως την φαντάζεται η κοινωνία, μπορεί να χαρακτηριστεί έστω άνθρωπος;»

#### ➤ Περιεχόμενο λεζάντας

Εικόνα 7: Ελ Γκρέκο, «Πορτραίτο του *Fernando Niño de Guevara*», 1600, λάδι σε καμβά. Από τη μόνιμη συλλογή του Μητροπολιτικού Μουσείου της Νέας Υόρκης.

Εικόνα 8: de Ribera, J., «*The bearded woman*», 1631, λάδι σε καμβά. Από τη μόνιμη συλλογή του μουσείου του Hospital de Tavena στο Toledo.

#### ➤ Προδιαγραφές απόδοσης

Στόχος της ενότητας είναι η περιέργεια για τα εκθέματα, η παρατήρησή τους και η ανάγνωση των κειμένων και συμμετοχή στη διάδραση. Στη σειρά παρουσίασης προτείνεται στα δεξιά το έργο του Ελ Γκρέκο και στα αριστερά το έργο του Jusepe de Ribera. Τα έργα προτείνεται να απέχουν περίπου μισό μέτρο απόστασης μεταξύ τους, να είναι τοποθετημένα στο ύψος του ματιού και οι λεζάντες να βρίσκονται στο δεξιά κάτω μέρος τους. Ο φωτισμός να ακολουθεί τα δεδομένα της υπόλοιπης έκθεσης και το χρώμα της έκθεσης, να διαφοροποιείται. Τα κείμενα της έκθεσης να συμφωνούν σε ύφος και γραμματοσειρά με την υπόλοιπη έκθεση.

### 3.3.6 7<sup>η</sup> Ενότητα: «Παράνομοι πόθοι»

#### ➤ Εκθεσιακό υλικό

Στην ενότητα θα περιλαμβάνεται ο τίτλος της, δύο αντικείμενα, δύο κείμενα εκθεμάτων, ένα εισαγωγικό κείμενο και δύο λεζάντες.

#### ➤ Γενικός σχολιασμός της εκθεσιακής ενότητας

Σε αυτή την ενότητα περιλαμβάνονται δύο έργα. Το «*Η Προθήκη ενός Καπνοπωλείου*»<sup>59</sup> από τον David Hockney και το «*Νέον*»<sup>60</sup> του Γιάννη Τσαρούχη. Το πρώτο έργο είναι μέρος μιας συλλογής απεικόνισης ποιημάτων, που δημιούργησε ο καλλιτέχνης εμπνευσμένος από δεκατέσσερα (14) ποιήματα του Κωνσταντίνου Καβάφη. Το συγκεκριμένο έργο δανείζεται τον τίτλο του ποιήματος του Κ. Καβάφη, «*Η Προθήκη του Καπνοπωλείου*», το οποίο περιγράφει τη συνθήκη του «*cruising*», του πως «*γκέι*» άτομα επικοινωνούσαν και συνευρίσκονταν ερωτικά με άλλα γκέι άτομα στους δρόμους και στα στέκια της Αθήνας του Κ. Καβάφη. Μπροστά από το καπνοπωλείο δύο εραστές αντάλλαξαν ματιές και νεύματα, συναντήθηκαν έπειτα σε ένα αμάξι και ήρθαν κοντά .

Το δεύτερο έργο έρχεται από μια συλλογή έργων του Γιάννη Τσαρούχη που αποτυπώνει τη καθημερινή ζωή της Αθήνας. Σε αυτά τα έργα ο Γ. Τσαρούχης δεν έχει ως επίκεντρο τον

<sup>59</sup> David Hockney, “*The shop window of a tobacco store*”, 1966, συλλογή David Hockney.

<sup>60</sup> Γιάννης Τσαρούχης, «*Neon*», 1965-1966, Εθνική Πινακοθήκη.



άνθρωπο, όσο τους δρόμους, τα στέκια της Αθήνας την περίοδο του 1960 (Αποστόλου, 2020). Ωστόσο, ο πρωταγωνιστής πολλών έργων του, ο ναύτης, βρίσκεται έξω από το καφενείο Νέον να περιμένει. Οι ναύτες και οι στρατιώτες, όπως συνοπτικά αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, αποτελούν μέρος της queer απεικόνιση στην τέχνη. Όπως έχει συναντηθεί και σε άλλα έργα του Γ. Τσαρούχη και στη τέχνη του Marsden Hartley, του Tom of Finland, του Charles Demuth, του Paul Cadmus, κ.α., για τους δυτικούς υπάρχει μια συνειρμική αποτύπωση της γκέι επιθυμίας μέσα από τους ναύτες και τους στρατιώτες, η οποία βασίζεται, κατά βάση, στην ειδωλοποίηση της αρρενωπότητας μέσα από τη σωματική παρουσία και τον πατριωτισμό που υποδεικνύουν ως φιγούρες και ταυτόχρονα την υπονόμευση των ίδιων χαρακτηριστικών τους και την επανερμηνεία τους. Ιδιαίτερα για τον 20<sup>ο</sup> αιώνα, όπου η έκδηλη θηλυκότητα ήταν αυτή που υποδείκνυε κοινωνικά το ομοφυλόφιλο, παρά τη σεξουαλική επιθυμία προς το ίδιο φύλο, κάνοντας την έκδηλη αρρενωπότητα του ναύτη να τον προστατεύει και να του δίνει την ελευθερία να δρα στην επιθυμία του, και με τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, όπου η εικόνα των ναυτών και των στρατιωτών άρχισε να συμβαδίζει με μία άστατη ηθική και μία διαρκή ερωτική διαθεσιμότητα, το αρχέτυπο του ναύτη/στρατιώτη και της γκέι κουλτούρας εδραιώνεται (Chauncey, 1994).

Στο συγκεκριμένο πίνακα του Γ. Τσαρούχη ο ναύτης που περιμένει έξω από το καφενείο, που αποτελούσε μέρος της κοινωνικής ζωής της μέρας όσο και της νύχτας, αφήνει μια υπόδειξη ότι περιμένει να βρει εραστή. Στη συνάντηση αυτών των δύο έργων βλέπουμε μια πραγματικότητα για την Αθήνα του 20<sup>ου</sup> αιώνα, όπως την εκφράζουν οι δύο καλλιτέχνες. Η αναμονή, το σινιάλο και η ερωτική πράξη. Μια κρυφή συνθήκη για την ερωτική έκφραση της γκέι κουλτούρας. Αλλά ταυτόχρονα αυτά τα έργα έχουν δημιουργηθεί από επίσης queer καλλιτέχνες. Η -ίσως- προσωπική υπογραφή για τον Τσαρούχη του ναύτη στον πίνακα και η επιρροή ενός queer Καβάφη πάνω στον Hockney μας παρουσιάζουν από τη μία την ανάγκη του καλλιτέχνη για αποτύπωση της ερωτικής του ταυτότητας ή παρατήρηση από απόσταση σε αυτή των άλλων και από την άλλη την επιρροή queer καλλιτεχνών πάνω σε άλλους queer καλλιτέχνες.

#### ➤ Για τον τίτλο

Ο τίτλος πληροφορεί για τη διάθεση απέναντι στην ενότητα. Η ενότητα μιλάει για επιθυμία (πόθοι) που είναι καταδικαστέα (παράνομη). Εξυμνεί την περιέργεια του επισκέπτη, αλλά δεν δίνει πληροφορία. Ο επισκέπτης προΐδεασμένος από το ύφος, την αναζητά σε αυτό που βλέπει και στα κείμενα.

#### ➤ Περιεχόμενο κειμένων

- 1) Κείμενο εκθέματος: « Αυτό αποτελεί ένα εκ των δεκατριών (13) λιθογραφικών έργων του David Hockney από τη σειρά απεικόνιση δεκατεσσάρων (14) ποιημάτων του Κωνσταντίνου Καβάφη με ομοερωτικό περιεχόμενο. Ο D. Hockney θεωρεί αυτή τη σειρά ως μία μετάφραση του οράματος του Καβάφη και όχι μια απλή απόδοση μιας εικόνας σε ένα ποίημα. Το συγκεκριμένο έργο αποτελεί ένα από τα λίγα που διαθέτουν συγκεκριμένο χώρο και σκηνή. Αυτό που είχε σημασία για τον Hockney ήταν η επικοινωνία που ένιωθε με τον Καβάφη στο έργο του, όπως ένας νοσταλγικός ερωτισμός.»
- 2) Κείμενο εκθέματος: « Το έργο του Γ. Τσαρούχη «Νέον» ανήκει στη σειρά «Καφενεία» και αναπαριστάτε σε δύο εκδοχές, της μέρας και της νύχτας. Το συγκεκριμένο έργο είναι η αναπαράσταση του καφενείου Νέον το βράδυ και μαζί με αυτό η Αθηναϊκή πραγματικότητα του αστού Έλληνα της εποχής του καλλιτέχνη. Τα

καφενεία είναι κοινωνικοί χώροι – στέκια, όπου αποτελούσαν αναπόσπαστο κομμάτι της καθημερινότητας των κατοίκων της περιοχής. Με την αποτύπωση της πρόσοψης μετωπικά του καφενείου, παρουσιάζεται η ζωή μέσα και έξω του καφενείου. Χωρίς να δίνεται απόλυτη βάση στα πρόσωπα, αλλά στην αρχιτεκτονική και στην γενική εικόνα της ζωής, φέρνοντας σε ισορροπία ένα συναίσθημα παράδοσης με ένα τόνο μοντερνισμού.»

- 3) Εισαγωγικό κείμενο σταθμού: « **Η Προθήκη του Καπνοπωλείου** // Κοντά σε μια κατάφωτη προθήκη / Καπνοπωλείου εστέκονταν, ανάμεσα σ' άλλους πολλούς. / Τυχαίως τα βλέμματά των συναντήθηκαν, / και την παράνομη επιθυμία της σαρκός των / εξέφρασαν δειλά, διστακτικά. / Έπειτα, ολίγα βήματα στο πεζοδρόμιο ανήσυχα – / ως που εμειδίασαν, κ' ένευσαν ελαφρώς. // Και τότε πια το αμάξι το κλεισμένο... / Το αισθησιακό πλησίασμα των σωμάτων / τα ενωμένα χέρια, τα ενωμένα χείλη. // **Κ. Π. Καβάφης, 1917**»

#### ➤ Περιεχόμενο λεζάντας

Εικόνα 9: Hockney, D., «*The shop window of a tobacco shop*», 1966, χαρακτηριστικό, χαλκογραφία. Από τη συλλογή David Hockney.

Εικόνα 10: Τσαρούχης, Γ., «*Νέον*», 1965-66, λάδι σε μουσαμά. Από τη μόνιμη συλλογή της Εθνικής Πινακοθήκης Ελλάδος.

#### ➤ Προδιαγραφές απόδοσης

Στόχος της ενότητας είναι η περιέργεια για τα αντικείμενα, η παρατήρηση και η ανάγνωση των κειμένων. Η σειρά που προτείνεται για τη παρουσίαση των έργων είναι στα δεξιά το έργο του David Hockney και στα αριστερά το έργο του Γιάννη Τσαρούχη. Η ενότητα πρέπει να συμφωνεί με όλες τις υπόλοιπες σε φωτισμό, ενώ η διαφοροποίησή της να γίνεται μέσω του χρώματος.

Στη συγκεκριμένη ενότητα το τρίτο κείμενο αντί για σχολιασμό, παρουσιάζει το ποίημα του Κ. Καβάφη. Η επιλογή γίνεται για τη συναισθηματική προσέγγιση των έργων μέσα από τα λόγια του Καβάφη που περιγράφει το *cruising*, καθώς τα δικά του λόγια είναι πιο emphatic από μια περιγραφή της συνθήκης. Το σημείο προτείνεται να διαθέτει καθίσματα απέναντι από τους πίνακες και εκείνοι, τοποθετημένοι σε μία ισορροπία μεταξύ τους, να απέχουν στο περίπου μισό μέτρο. Οι λεζάντες προτείνεται να βρίσκονται στο κάτω δεξιά μέρος τους. Τα κείμενα και οι λεζάντες προτείνεται να έχουν το ίδιο ύφος και γραμματοσειρά.

### 3.3.7 8<sup>η</sup> Ενότητα: «Για τη φύση»

#### ➤ Εκθεσιακό υλικό

Στην ενότητα θα περιλαμβάνεται ο τίτλος της, ένα αντικείμενο, μία λεζάντα, ένα εισαγωγικό κείμενο σταθμού.

#### ➤ Γενικός σχολιασμός της εκθεσιακής ενότητας

Συχνά χρησιμοποιείται ως επιχείρημα η φύση για να δικαιολογηθεί η ομοφοβία, η τρανσοφοβία και ο ιεραρχικός διαχωρισμός του άντρα και της γυναίκας βάση βιολογικών χαρακτηριστικών. Για αυτό χρειάζεται να τίθεται το ερώτημα του ποιος μιλάει για τη φύση και γιατί. Συχνά οι ιστορίες που μαθαίνουμε για τη φύση είναι προσαρμοσμένες στα εδραιωμένα ετεροκανονικά κυριαρχικά δεδομένα. Η βιολογία έχει πολλές φορές

χρησιμοποιηθεί ως επιστήμη για να δημιουργήσει οικουμενικότητες με ανακρίβεια. Όπως, για παράδειγμα, η προβολή της ποικιλομορφίας της φύσης ως πάλη με ιεραρχικά καταναμημένα κριτήρια, αγνοώντας όλους τους τρόπους που τα είδη συνεργάζονται και συμβιώνουν (Roughgarden, 2013).

Η φύση είναι ένα πολύπλοκο σύστημα που παρουσιάζει πληθώρα τρόπων συμβίωσης και ζωής. Πράγμα που συνεχώς επιβεβαιώνει την δυσκολία για την κατηγοριοποίησή της. Για τη φύση το φυσιολογικό είναι η ποικιλότητα και η πολυπλοκότητα. Μέσα από αυτή παρατηρούμε ότι το μεγαλύτερο ποσοστό φυτών και ζώων που υπάρχει στη φύση είναι *intersex*, πολλά θηλυκά ζώα είναι μεγαλύτερα σε μέγεθος από τα αρσενικά, πολλά αρσενικά γεννάνε, κ.τ.λ.

Για τη τελευταία ενότητα, που κλείνει την έκθεση, το αντικείμενο που παρουσιάζεται, χρησιμοποιείται για να προβληματίσει. Η πεταλούδα έχει συνδεθεί από τον αρχαίο κόσμο και τη λογοτεχνία με την ανάπτυξη, την ωριμότητα και την ελευθερία. Από τη μορφή της αρχαίας θεάς Ψυχής έως την όπερα του Puccini, «*Madame Butterfly*», η πεταλούδα συσχετίζεται με εκφράσεις επιθυμίας και πόθου, σωματικής ελευθερίας και σεξουαλικής απελευθέρωσης (Bagocius, 2017).

Με αφορμή τις πεταλούδες του εκθέματος, δημιουργούνται οι συνειρμοί του κύκλου ζωής της πεταλούδας, που της δίνει τη δυνατότητα να μεταμορφώνεται, συνδέοντάς τη με μια *queer* σωματικότητα, τη συσχέτιση της πεταλούδας με τη θηλυκότητα και τους *gay* άντρες και, τέλος, το θέμα του έργου· πεταλούδες που φαινομενικά είναι ίδιες, στην πραγματικότητα αποτελούν διαφορετικά εντελώς είδη, που το ένα κρύβεται ανάμεσα στο άλλο.

#### ➤ Για τον τίτλο

Ο τίτλος είναι γενικός και στόχος του είναι να οδηγήσει στο κλείσιμο της έκθεσης, προϊδεάζοντας για το θέμα και παραπέμποντας στο κείμενο.

#### ➤ Περιεχόμενο κειμένων

- 1) Κείμενο: «Ο καλλιτέχνης Joseph Rossano είχε συνεργαστεί με βιολόγους στο project '*BOLD the barcode of life*' για να κάνει το κοινό να συσχετιστεί με τον γραμμωτό κώδικα DNA, δηλαδή το DNA barcoding, για την ανάλυση και αποτύπωση της γενετικής παραλακτικότητας και της βιοποικιλότητας στη φύση. Στο συγκεκριμένο έργο παρουσιάζονται δέκα (10) πεταλούδες της οικογένειας των εσπερίδων, η μία δίπλα στην άλλη που, φαινομενικά, δείχνουν ίδιες. Βάση αυτών των κοινών εξωτερικών χαρακτηριστικών, οι επιστήμονες συμφωνούσαν για καιρό ότι αποτελούν ένα είδος μέχρι που το 2004, με τη χρήση του DNA barcoding, ανακαλύφθηκε ότι είναι δέκα διαφορετικά είδη που έχουν απλώς κοινά εξωτερικά χαρακτηριστικά, τα οποία μάλλον ανέπτυξαν εξελικτικά ως μέθοδο επιβίωσης. Η ποικιλότητα στις πεταλούδες είναι πολύ ευρεία. Σχήματα, χρώματα, μεγέθη. Μέσα σε αυτή τη ποικιλότητα, δίνεται ένα έναυσμα να μιλήσουμε για το φύλο, το σώμα, τη σεξουαλικότητα.

Ο κύκλος της ζωής της πεταλούδας δημιουργεί συσχετίσεις σε σχέση με τη μεταμόρφωση, την σεξουαλική απελευθέρωση, τη σωματική ελευθερία, το τρανς σώμα. Στις πεταλούδες ακόμα, όπως και σε πολλά άλλα έντομα, συμβαίνει το ασυνήθιστο του να εμφανίζονται κάποιες που διαθέτουν χαρακτηριστικά εκ του ήμισυ καθέτως, του αρσενικού και του θηλυκού, σε χρώματα στα φτερά, σωματικό σχηματισμό και γεννητικά όργανα, όλα μέσα σε ένα σώμα, δίνοντας βάση για το σχολιασμό του *non binary* στη φύση. Ο Δαρβίνος είχε γράψει στο έργο του ότι το

χρώμα για τη πεταλούδα, πέρα της διαφοράς βιολογικού φύλου, λειτουργεί ως θέλγητρο για το ζευγάρι, οπότε διαφοροποιεί την «ομορφιά» τους, τόσο στα αρσενικά όσο και στα θηλυκά. Αυτό είναι κάτι ξεχωρίζει τη πεταλούδα σε σχέση με άλλα είδη που το χρώμα έχει επιλεγεί ως ερωτικό θέλγητρο, στα οποία μόνο το αρσενικό τα διαθέτει για να εντυπωσιάσει το θηλυκό, όπως για παράδειγμα το παγώνι. Οι πεταλούδες βιώνουν το ίδιο ελκυστικές τις διαφορές μεταξύ των χρωμάτων με τις διαφορές μεταξύ των βιολογικών φύλων. Αυτή η ιδιότητα της πεταλούδας έχει επηρεάσει την αποτύπωση της αντρικής φιγούρας αποδεσμευμένη από την ολοκληρωτική αρρενωπότητά της στη λογοτεχνία, όπως της Virginia Woolf, τη τέχνη και τη μόδα.

Η πεταλούδα μας δείχνει μέσα από τη ποικιλία της και τη περιπλοκότητά της ως είδος, ένα κόσμο αμφίβολο, όπου η διαφορά κυριαρχεί της κατανομής. Θηλυκό, αρσενικό ή non binary. Είναι και φαίνεται στη προέλευση. Χρώματα που ανταγωνίζονται την ομορφιά και σώματα που αλλάζουν ή είναι ανόμοια. Η φύση παρέχει μια συλλογή από τρόπους που η ζωή συμβαίνει. Τελικά τι είναι αυτό που μας μαθαίνει η φύση για εμάς;»

### ➤ Περιεχόμενο λεζάντας

Εικόνα 11: Rossano, J., «*A cryptic species complex*», 2012, installation, ακρυλικό, πολυουρεθάνη, θραύσμα γυαλιού, ασημί, κείμενο. Από τη συλλογή του Joseph Rossano και του μαθησιακού κέντρου DNA του Cold Spring Harbor Laboratory.

### ➤ Προδιαγραφές απόδοσης

Στόχος της ενότητας είναι το κλείσιμο της έκθεσης και ο προβληματισμός του επισκέπτη μέσα από την παρατήρηση και την ανάγνωση του κειμένου. Η λήξη της έκθεσης πρέπει να γίνει φανερή στον επισκέπτη ως μια φυσική κατάληξη και όχι ως διακοπή. Για αυτό το λόγο προτείνεται να αλλάξει ο φωτισμός στην ενότητα αυτή, να μην υπάρχει χρώμα της ενότητας και το κείμενο να βρίσκεται μπροστά από το έκθεμα. Η λεζάντα προτείνεται να βρίσκεται κάτω δεξιά του αντικειμένου και η γραμματοσειρά και το ύφος του κειμένου και της λεζάντας να συμφωνεί με την υπόλοιπη έκθεση. Ακόμα προτείνεται να διατίθεται ένα αναμνηστικό της έκθεσης, που θα αποτελεί μια μισή χάρτινη πεταλούδα.

## 3.4 Προδιαγραφές απόδοσης συνολικά της εκθεσιακής πρότασης

Οι ενότητες της έκθεσης λειτουργούν αυτόνομα και η πληροφορία φατικά, ωστόσο με τη μεταβολή του περιεχομένου, συμπληρώνεται μια εικόνα για το σύνολο της έκθεσης. Για αυτό η σειρά που έχει επιλεγεί στην παραπάνω κατανομή διαμορφώνεται με αυτό τον τρόπο. Δεν περιορίζεται, όμως, σε αυτό που προτείνεται. Είναι δυνατή η ελεύθερη κίνηση βάση διάδρασης του επισκέπτη μέσα στις κύριες ενότητες, με τη δυνατότητα παραλείψεως ενότητων χωρίς να χαθεί η συνέχεια. Ωστόσο, κάποια κατευθυντήρια μέσα για τη κίνηση, ώστε να μην χαθούν ενότητες και για να υπάρχει ροή, προτείνονται μέσω του δημιουργικού φωτισμού και των συμπεριφορικών τάσεων.

Βάση της συμπεριφορικών μελετών είναι πιο σύνθητες ο επισκέπτης να ξεκινήσει πρώτα από τα αντικείμενα που βρίσκονται στη δεξιά πλευρά. Έτσι, εάν η έκθεση εφαρμοστεί σε διάδρομο ή έναν μονόχωρο προτείνεται η έναρξη να γίνει από τη δεξιά πλευρά της εισόδου. Ο φωτισμός και τα χρώματα της έκθεσης, πέρα του λειτουργικού τους χαρακτήρα, δημιουργούν ατμόσφαιρα και βοηθάνε στην έμμεση διάρθρωση της έκθεσης. Καθώς, η συγκεκριμένη έκθεση απαρτίζεται από αυτόνομες ενότητες, πέρα της εισαγωγικής και της

τελευταίας ενότητας που λειτουργεί ως κατακλείδα, αλλά και της φύσης των αντικειμένων που ανήκουν σε διαφορετικές κατηγορίες, το ενοποιητικό στοιχείο στο χώρο προτείνεται να αποτελέσει ο φωτισμός και οι αποχρώσεις του.

Προτείνεται, οπότε, να υπάρχει ο λειτουργικός φωτισμός που θα δημιουργεί κυμάνσεις φωτός στο χώρο, φωτίζοντας περισσότερο τα σημεία εκθεμάτων, κειμένων και σημάνσεων και αφήνοντας κλιμακωτά λιγότερο φως όσο απομακρύνονται. Ακόμα, για να διατηρηθεί η ροή, να γίνει κατανοητό το κλείσιμο της έκθεσης, χωρίς ταυτόχρονα να χαθεί το τελικό έκθεμα, προτείνεται από την εισαγωγική ενότητα, ως δημιουργικός φωτισμός αυτή τη φορά, να υπάρχει ένας ελαφρά γαλάζιος φωτισμός, που θα φωτίζει σαν ένα μονοπάτι διάσπαρτα το δάπεδο, περνώντας από κάθε μία τις εκθεσιακές ενότητες και στην κατάληξή του στην τελική ενότητα, να φωτίζεται με την ίδια απόχρωση ανάμεικτα το έκθεμα. Αυτό θα δημιουργεί μια αίσθηση κίνησης στο χώρο, χωρίς την υποχρέωση αυτής και ταυτόχρονα θα τονίζει το τελικό αντικείμενο και θα προετοιμάζει τον επισκέπτη για το κλείσιμο. Το χρώμα του ελαφρύ γαλάζιου θυμίζει εικόνες της φύσης, όπως η θάλασσα ή ο ουρανός και δημιουργεί συναισθήματα ηρεμίας, τα οποία είναι πολύ επιθυμητά στη συγκέντρωση. Επίσης, οι πεταλούδες του τελευταίου εκθέματος έχουν αποχρώσεις του μπλε και προστίθεται ένας συμβολικός χαρακτήρας.

Ένα ακόμα στοιχείο που χρειάζεται αναφορά είναι η αναφορά στην διάδραση. Αυτό έχει να κάνει με τη συνθήκη της εναλλαγής των κειμένων. Σκοπό έχει μια συμβολική αλλαγή στον τρόπο που γίνεται η ανάγνωση της εκθεσιακής ενότητας, κάνοντας κατανοητό ότι τα αντικείμενα τοποθετούνται σε ένα πλαίσιο που ο διοργανωτής της έκθεσης έχει επιλέξει και αυτό το πλαίσιο τους δίνει μια διαφορετική οπτική. Για να λειτουργήσει η έκθεση, ο επισκέπτης πρέπει να συμμετέχει στην αλλαγή του πληροφοριακού στοιχείου της έκθεσης. Αυτό θα γίνεται με πάνελ δύο όψεων τα οποία μπορούν να περιστρέφουν με μία κίνηση. Ο επισκέπτης θα ειδοποιείται για αυτή την ενέργεια μέσα από μία σήμανση πάνω στα πάνελ. Η ενέργεια προτείνεται να γίνεται χειροκίνητα με χειροπιαστά μέσα, καθώς η εναλλαγή μέσω πολυμέσων ή αυτόματα μέσω ψηφιακής οθόνη είναι μια συνηθισμένη κίνηση, με την οποία ο μέσος χρήστης υπολογιστή ή κινητού ή ακόμα και τηλεόρασης τη θεωρεί φυσική. Σκοπός είναι ο επισκέπτης να μπορεί να μεταβάλει το χώρο, να κατανοήσει το ότι το πληροφοριακό κείμενο είναι μεταβαλλόμενο, αλλά ταυτόχρονα να δει ότι σε όποια πλευρά και αν είναι γυρισμένο το πάνελ, ο χώρος είναι σταθερός, δημιουργώντας μία αντίθεση.

Τέλος, κάποιοι περιορισμοί που προτείνονται είναι ο αριθμός των ατόμων που επισκέπτονται την έκθεση για να μπορέσει να εξυπηρετηθεί ο σκοπός της, πρέπει να γίνεται σε μικρές ομάδες και να είναι ελεγχόμενος. Επίσης, λόγω της διάδρασης και της σημασίας που έχει στην έκθεση θα ήταν καλό να υπάρχει ένα πρόσωπο που θα ελέγχει τη διεξαγωγή. Και ακόμα, όχι όλοι οι επισκέπτες διαβάζουν τα κείμενα, καθώς το κείμενο είναι συμπληρωματικό των αντικειμένων. Οπότε, αυτή η συνθήκη δεν θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί σε μια μόνιμη έκθεση με τον ακριβώς ίδιο τρόπο. Λόγω του ότι η πρόταση αναφέρεται σε περιοδική έκθεση με σύντομες ενότητες, ωστόσο, το κείμενο έχει μεγάλη αξία και είναι αναπόσπαστο κομμάτι της συνθήκης, όσο και τα ίδια τα αντικείμενα.

## Επίλογος

Όπως αναφέρθηκε και στην αρχή της πτυχιακής εργασίας, το μουσείο έχει μια σημαντική θέση στο πως παρουσιάζουμε, μιλάμε και σκεφτόμαστε για τη σεξουαλικότητα και το φύλο. Μέσα από την επιλογή του τι μπορεί να παρουσιαστεί, σε ποιόν, σε ποια ηλικιακή ομάδα και με τι προσέγγιση, το μουσείο ως μια κοινωνική δομή ανθεκτική στο χρόνο με κύρος, ασκεί επιρροή σε ένα γενικό σύνολο, αλλά επίσης λαμβάνει επιρροή. Συχνά έρχεται αντιμέτωπο με τη σκέψη του πως το κοινό μπορεί να αντιδράσει σε κάτι που θα δει, παρά με την ίδια την διαδικασία του να το βλέπει.

Ωστόσο, αυτό δεν σταματά το μουσείο από το να απεικονίζει θέματα της σεξουαλικότητας και του φύλου μέσα από τους διάφορους τομείς του, έμμεσα ή άμεσα, καθώς οι θεματικές αυτές αγγίζουν πολλά κομμάτια της καθημερινής ζωής. Το σταματά από την κριτική εξέταση και παρουσίαση παραπάνω οπτικών σε θέματα που αφορούν προεκτάσεις του φύλου και της σεξουαλικότητας, που έρχονται αντιμέτωπες με διάφορες κοινωνικές νόρμες ή ηθικούς διχασμούς, που συσχετίζονται περισσότερο με τον πολιτικό και θρησκευτικό λόγο που διατηρεί μια κοινωνία, παρά με τη διάθεση του ίδιου του μουσείου απέναντι σε αυτά.

Μέσα από την εργασία αυτή παρουσιάστηκε και προτάθηκε μία μικρή έκταση από την μεγάλο εύρους μελέτη που παρουσιάζει η queer θεωρία και η χρήση της στο μουσείο. Η πρόταση της έκθεσης και ο τρόπος εφαρμογής της θα μπορούσε να περιλαμβάνει πολλά διαφορετικά αντικείμενα, από συλλογές διαφορετικών τύπων μουσείων, με πολλούς διαφορετικούς συνδυασμούς και το αποτέλεσμα θα είχε πολλές διαφορετικές και ενδιαφέρουσες καταλήξεις. Ως αρχικός στόχος αυτής της πτυχιακής, εξάλλου, ήταν η μείξη αντικειμένων από τεχνολογικά μουσεία, μουσεία φυσικής ιστορίας σε συνδυασμό με αντικείμενα από ιστορικά και αρχαιολογικά μουσεία, πέρα από τα μουσεία τέχνης, και την εφαρμογή του «queering» πάνω τους.

Αυτό δεν έχει επιτευχθεί λόγω του περιορισμού που η διασπορά του Covid-19 έφερε αρχικά στην επίσκεψη των μουσειακών χώρων και της διάθεσης υλικού για έρευνα σε αυτόν, αλλά και της καθυστερημένης περιορισμένης βιβλιογραφίας για την queer προσέγγιση αντικειμένων από μουσεία πέρα των μουσείων τέχνης. Έτσι, η τελική επιλογή των αντικειμένων έγινε βάση τις εικαστικές τέχνες και την ευελιξία που παρέχουν στη παραγωγή νοήματος. Θα ήταν ενδιαφέρον, όμως, να εφαρμοστεί κάποια στιγμή μια τέτοια έρευνα σε αυτά τα μουσεία και συλλογές, ιδιαίτερα στην Ελλάδα.

Η απουσία βιβλιογραφίας όσων αφορά πολλές συλλογές μουσείων ή η μη διάθεση τεκμηριωμένου υλικού από αυτά, και ιδιαίτερα στα ψηφιακά αρχεία των μουσείων του ελλαδικού χώρου, δείχνει ότι υπάρχει ακόμα ένα αρκετά μεγάλο περιθώριο για έρευνα και πληροφορία, που σίγουρα θα ήταν χρήσιμο σε επόμενες μελέτες και προτάσεις. Και ιδιαίτερα, η έναρξη ανάπτυξης εναλλακτικών αρχείων για αντικείμενα που μπορούν να συνδεθούν με queer θεματικές, οι οποίες παρουσιάζουν απόκλιση από τα ταξινομικά συστήματα που το μουσείο ακολουθεί για την τεκμηρίωση στο βασικό του σύστημα αρχειοθέτησης.

Ένα τελικό σχόλιο αφορά την ανάγκη για αυτοκριτική και επανορισμό των μουσείων που προκύπτει από αυτή τη πρακτική. Όσο το μουσείο μελετάει τον τρόπο με τον οποίο μιλούσε παλαιότερα για τη σεξουαλικότητα και το φύλο, τις πιθανές αφηγήσεις που είχε αμελήσει ή αποφύγει να παρουσιάσει ή να καταγράψει και νέες εκδοχές με τις οποίες μπορεί να ταυτίσει την συλλογή του, θα ανακαλύπτει ολοένα και περισσότερες νέες κατευθύνσεις που μπορεί να

πάρει ως σύνολο, από την έρευνα στην συλλεκτική δραστηριότητα, θα είναι πιο συμπεριληπτικό και θα κάνει ένα σύγχρονο διάλογο.

# Βιβλιογραφία

## Ξενόγλωσση

- Bazin, G. (1979). *The Louvre*. London: Thames and Hudson.
- Benshoff, H. G. (2006). *Queer Images: History of Gay and Lesbian Film in America*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, INC.
- Bignell, J. (1997). *Media Semiotics: An Introduction*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- Butler, J. (2011). *Bodies That Matter: On the discursive limits of 'sex'*. New York: Routledge.
- Chauncey, G. (1994). *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World 1890-1940*. New York: Basic Books.
- Davis, E. (2018). *Third Wave Feminism and Transgender: Strength Through Diversity*. New York: Routledge.
- Dean, D. (1996). *Museum Exhibition. Theory and Practice*. New York: Routledge.
- Derrida, J. (1974). *Of Grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Du Gay, P., Hall, S., Janes, L., Mackay, H., & Negus, K. (1997). *Doing Cultural Studies: the story of the Sony Walkman*. London: Sage/The Open University (Book 1 in this series).
- Falk, J. (2009). *Identity and the Museum Visitor Experience*. New York: Routledge.
- Foucault, M. (1982). *The subject and power*. Harvester, Brighton: Dreyfus & Rabinow.
- Garber, L. (2001). *Identity Poetics. Race, Class, and the Lesbian-Feminist Roots of Queer Theory*. New York: Columbia University Press.
- Gleason, M. (1995). *Making Men: Sophists and Self-Presentation in Ancient Rome*. New Jersey: University of Princeton.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: SAGE Publications Ltd.
- Laqueur, T. (2003). *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*. United States of America: Harvard University Press.
- Levin, A. (2010). *Gender, Sexuality and Museums*. New York: Routledge.
- Levin, A. K. (2012). *Unpacking Gender*. Sandell, Museums, Equality and Social Justice (σσ. 156-168). New York: Routledge.
- MacCarthy, F. (2012). *The last pre-raphaelite. Edward Burne-Jones and the Victorian Imagination*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Macleod, S., Hanks, L., & Hale, J. (2012). *Museum Making. Narratives, Architectures, Exhibitions*. New York: Routledge.
- McIntosh, C. (2013). *Cambridge advanced learner's dictionary*. Cambridge: Cambridge University Press.



- Najmabadi, A. (2005). *Women with Mustaches and Men without Beards. Gender and Sexual Anxieties of Iranian Modernity*. Berkeley/ Los Angeles/ London.: University of California Press.
- Penguin Classics. (2006). *The Complete Novels of Jane Austen*. New York: Penguin Group (USA).
- Rothstein, M. (2015). *The Androgyne in Early Modern France. Contextualizing the Power of Gender*. New York: Palgrave Macmillan.
- Roughgarden, J. (2013). *Evolution's Rainbow: Diversity, Gender, and Sexuality in Nature and People*. Los Angeles: University of California Press.
- Sanders, C. (2004). *The Cambridge Companion to Saussure*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Saslow, J. (1999). *Pictures and Passions: A History of Homosexuality in the Visual Arts*. Harmondsworth: Viking Penguin.
- Tyburczy, J. (2016). *Sex Museums: The Politics and Performance of Display*. Chicago: University of Chicago.
- Vergo, P. (1989). *The New Museology*. London: Reaktion Books Ltd.
- Walker, R. (1995). *To Be Real: Telling the Truth and Changing the Face of Feminism*. New York: Anchor.
- Warner, M. (2002). *Publics and Counterpublics*. New York: Zone Books.

## Ελληνόγλωσση

- Jakobson, R. (1998). *Δοκίμια για τη Γλώσσα της Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- Βαβουρανάκης, Γ. (2015). *Εικόνα και λόγος. Εικόνα και αρχαιολογία* (σσ. 54-56). Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών.
- Γιαννακόπουλος, Κ. (2003). *Θεωρίες για το έμφυλο σώμα. Στο Τ. Laqueur, Κατασκευάζοντας το φύλο. Σώμα και κοινωνικό φύλο από τους αρχαίους Έλληνες έως τον Φρόνιτ* (σσ. 11-20). Αθήνα: Εκδόσεις Πολύτροπον Α.Ε.
- Οικονόμου, Μ. (2003). *Μουσείο: Αποθήκη ή Ζωντανός Οργανισμός, Μουσειολογικοί Προβληματισμοί και Ζητήματα*. Αθήνα: Κριτική.
- Παπαγεωργίου, Δ., Μπουμπάρης, Ν., & Μυριβήλη, Ε. (2006). *Πολιτιστική Αναπαράσταση*. Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική.
- Σηφάκη, Ε. (2015). *Σπουδές φύλου και λογοτεχνία*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών.
- Σολδάτου, Γ. (2016, Οκτώβριος). *Οι φουκοϊκές ετεροτοπίες ως εννοιολογικό εργαλείο προσέγγισης της μη κανονικότητας στον χώρο*. Εργασία στο μάθημα "Μεταλλαγές των ιδεών για την πόλη από τον 20ο έως τον 21ο αιώνα". Αθήνα, Ελλάδα: Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο: Πολεοδομία/Χωροταξία.
- Τζώνος, Π. (2007). *Μουσείο και νεωτερικότητα*. Αθήνα: Παπασωτηρίου.

Τζώνος, Π. (2013). *Μουσείο και Μουσειακή Έκθεση. Θεωρία και Πράξη*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Εντευκτηρίου.

Φουκώ, Μ. (2003). *Ιστορία της σεξουαλικότητας: 1. η δίψα της γνώσης*. Αθήνα: Εκδόσεις Ράππα.

## Πτυχιακές Εργασίες και Διατριβές

Barendregt, L. (2017). *Queering the Museum: How do queering strategies in museums change the representation of queer people?* MA Gender Studies. Utrecht: Utrecht University.

Truijens, B. (2017). *Gender and LGBTQ in museums: Approaches for including gender and LGBTQ identities into the displays and narratives of temporary exhibitions*. Master Thesis. Leiden: Leiden University.

Δημόπουλος, Γ. (2016). *Το Μουσείο ως πολιτιστικό επιφαινόμενο: Οι δυνάμεις μετασηματισμού του και η γέννηση των σύγχρονων αρχιτεκτονικών παραδειγμάτων*. Διδακτορική διατριβή. Αθήνα, Ελλάδα: Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο.

Ιατρούλης, Π. (2007). *Γλώσσα και δομή: Από το Saussure στο Wittgenstein*. Διπλωματική Μεταπτυχιακή Εργασία. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Μανιώτη, Ε. (2016). *Κατασκευή Θηλυκοτήτων και Αρρενωποτήτων στο νεανικό τύπο: Το περιοδικό U!girl. Μελέτη Περίπτωσης*. Κοινό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών "Εκπαίδευση και ανθρώπινα δικαιώματα". Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

Νίτσιου, Π. (2011). *Μουσειολογική Θεωρία και Ιδεολογική της Χρήση σε Αφηγήματα Μουσείων. Εφαρμογή σε Τρία Παραδείγματα*. Διδακτορική Διατριβή. Θεσσαλονίκη, Ελλάδα: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Οταμπάσης, Χ. (2016). *Ποιητικές α-ορατότητες: Το Σώμα, το Φύλο και η Σεξουαλικότητα στη Ποίηση των: Νίκου Στάγκου, Γιώργου Χρονά και Ανδρέα Αγγελάκη. Queer κριτική και Queer θεωρία*. Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών. Ειδίκευση Νέας Ελληνικής Φιλολογίας. Κομοτηνή: Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης. Τμήμα Ελληνικής Φιλολογίας.

Παπαδοπούλου, Ι. (2018). *Σύγχρονες απαιτήσεις φωτισμού στα μουσεία. Διπλωματική Εργασία*. Πάτρα, Ελλάδα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο: Σχολή Εφαρμοσμένων Τεχνών: Σχεδιασμός Φωτισμού – Πολυμέσα.

Σταυριανού, Ε. (2019). *Η Παράδοση δε μυρίζει ναφθαλίνη, πλάθεται σαν πλαστελίνη: Παιδαγωγικό Υλικό για τον Λαϊκό Πολιτισμό και τη Λαϊκή Τέχνη*. Διπλωματική Εργασία ως μέρος του Μεταπτυχιακού Διπλώματος Ειδίκευσης στην κατεύθυνση "Παιδαγωγικό Υλικό". Ρόδος, Ελλάδα: Πανεπιστήμιο Αιγαίου. Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών. Τμήμα Επιστημών της Προσχολικής Αγωγής και του Εκπαιδευτικού Σχεδιασμού.

Τζαβάρια, Ι. (2009). *Οικομουσείο: Αφετηρία & Σύγχρονη Πραγματικότητα*. Διπλωματική Εργασία. Αθήνα, Ελλάδα: Πάντειο Πανεπιστήμιο: Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων & Πολιτισμού.

## Άρθρα περιοδικών και εφημερίδας

Armstrong, E. (2019, Ιούνιος). *Queering the Science Museum*. Viewpoint No. 119, σσ. 4-6.

Bagocius, B. (2017, 11). *Queer Entomology: Virginia Woolf's Butterflies*. *Modernism/Modernity*, Vol. 24, No 4, σσ. 723-750.

Fraser, J. H. (2008). *Where are we?* *Museums & social issues* 3:1. Taylor & Francis Online.

Gomillion, S. C., & Giuliano, T. A. (2011, Φεβ 25). *The influence of media role models on gay, lesbian, and bisexual identity*. *Journal of Homosexuality*, 58:3, σσ. 330-354.

Hamlin, K. A. (2011, Δεκέμβριος). *The 'Case of a Bearded Woman': Hypertrichosis and the Construction of Gender in the Age of Darwin*. *American Quarterly*, Vol. 63, No. 4, σσ. 955-981.

Hooper-Greenhill, E. (1999). *Σκέψεις για τη μουσειακή εκπαίδευση και επικοινωνία στην μεταμοντέρνα εποχή*. *Αρχαιολογία και Τέχνες*, 72, σσ. 47-49.

Lockwood, P. (2006). *"Someone like me can be successful": Do college students need same-gender role models?* *Psychology of Women Quarterly*, σσ. 36-46.

Mertens, D. F. (2008). *M or F? : gender, identity, and the transformative research paradigm*. *Museums & social issues* 3:1. Taylor & Francis Online.

Mills, R. (2008). *Theorizing the Queer Museum*. *Museums & Social Issues*, 3:1, σσ. 41-52.

Papanikolaou, D. (2018). *Critically queer and haunted: Greek identity, crisis and doing queer history in the present*. *Journal of Greek Media & Culture*, 4:2, σσ. 167-186.

Seitler, D. (2004). *Queer Physiognomies; Or, How Many Ways Can We Do the History of Sexuality?* *Criticism*, Vol. 46, σσ. 71-102.

Steorn, P. (2012, Ιούλιος). *Curating Queer Heritage: Queer Knowledge and Museum Practice*. *The Museum Journal*, 55:3, σσ. 355-365.

Αποστόλου, Α. (2020). *Εικαστικές Τέχνες και επαγγελματιοβιοτέχνες στην Ελλάδα: μια διαχρονική μελέτη*. Πτυχές της ιστορίας της ΓΣΕΒΕΕ. Ταυτότητες, αιτήματα, αναπαραστάσεις στην τέχνη και τον πολιτισμό (σ. 126). Αθήνα: ΙΜΕ ΓΣΕΒΕΕ.

Ασημάκη, Α., Κουστουράκης, Γ., & Καμαριανός, Ι. (2011, Καλοκαίρι Καλοκαίρι). *Οι έννοιες της Νεωτερικότητας και της Μετανεωτερικότητας και η σχέση τους με τη γνώση: Μια κοινωνιολογική προσέγγιση*. Το Βήμα Των Κοινωνικών Επιστημών, σ. 281.

Γκαζή, Α., & Νικηφορίδου, Α. (2004). *Κείμενα για μουσεία και εκθέσεις: Προβληματισμός, μεθοδολογία, μελέτη περίπτωσης*. *Museology - International Scientific Electronic Journal*, Department of Cultural Technology and Communication, University of the Aegean, Issue 2.

## Ηλεκτρονικές πηγές

Bass, E. (2021, Μάιος 20). *Eli Brown: Museum of Queer Ecologies at Distillery Gallery*. Ανάκτηση από Art New England: Contemporary Art And Culture: <http://artnewengland.com/blogs/eli-brown-museum-of-queer-ecologies-at-distillery-gallery/>

Catlin, R. (2016, 07 08). *The World Is Finally Ready to Understand Romaine Brooks*. Ανάκτηση από Smithsonian Magazine: <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/its-time-acknowledge-romaine-brooks-early-20th-century-artist-180959725/>

Darbyshire, J. (2021, Μάιος 20). *The Gay Museum*. Ανάκτηση από Jo Darbyshire: [http://www.jodarbyshire.com/uploads/text-files/gay\\_museum\\_catalogue.pdf](http://www.jodarbyshire.com/uploads/text-files/gay_museum_catalogue.pdf)

- Devasellés, A., & Mairesse, F. (2020, Δεκέμβριος 20). *Βασικές Έννοιες της Μουσειολογίας*. Ανάκτηση από ICOM GREECE: [http://icom-greece.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/38/2018/12/Museology\\_WEB.pdf](http://icom-greece.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/38/2018/12/Museology_WEB.pdf)
- FIT State University of New York. (2021, Μάιος 08). *A Queer History of Fashion: From the Closet to the Catwalk*. Ανάκτηση από Fashion Institution of Technology: <https://www.fitnyc.edu/news-archive/2013/july-5.php>
- Fralman, J. (2018, 01 05). *James M. Saslow on Sensuality and Spirituality in Michelangelo's Poetry*. Ανάκτηση από The MET Museum: <https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/2018/james-saslow-interview-michelangelo-poetry>
- Κακ, Ε. (2021, Ιούνιος 05). *Bio Art*. Ανάκτηση από Noema Lab: <https://noemalab.eu/ideas/essay/bio-art/>
- MET Museum. (2021, 08 10). *The Love Song*. Ανάκτηση από The Met Museum: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435826>
- OED. (2021, 09 06). *queer, adj.1*. Ανάκτηση από Oxford English Dictionary: <https://www.oed.com/>
- Pompidou, C. (2021, 03 22). *Centre Pompidou*. Ανάκτηση από Centre Pompidou: <https://www.centrepompidou.fr/en/collections/our-building>
- Queer Arts Festival. (2021, Μάιος 20). *Thessaloniki Queer Arts Festival*. Ανάκτηση από Queer Arts Festival: <https://queerartsfestival.gr/press/>
- SAA Museum. (2021, 08). *Peter (A Young English Girl)*. Ανάκτηση από Smithsonian American Art Museum: <https://americanart.si.edu/artwork/peter-young-english-girl-2909>
- Sandilands, C. (2021, Ιούνιος 05). *Queer Ecology*. Ανάκτηση από Keywords: <https://keywords.nyupress.org/environmental-studies/essay/queer-ecology/>
- Skansen. (2020, Δεκέμβριος 11). *Skansen*. Ανάκτηση από Skansen: <https://www.skansen.se/en/the-skansen-time-machine>
- Smithsonian. (2021, 5 10). *Hide/Seek: Difference and Desire in American Portraiture*. Ανάκτηση από National Portrait Gallery: <https://npg.si.edu/exhibition/hideseek-difference-and-desire-american-portraiture>
- The British Museum. (2021, Μάιος 21). *Desire, love, and identity*. Ανάκτηση από The British Museum: <https://www.britishmuseum.org/collection/desire-love-and-identity>
- The Distillery Gallery. (2021, Μάιος 20). *Eli Brown: Museum of Queer Ecologies*. Ανάκτηση από The Distillery Gallery: <http://www.distillerygallery.com/exhibitions/2019/elibrown>
- University of Oxford. (2021, Μάιος 20). *Out in Oxford*. Ανάκτηση από Gardens, Libraries & Museums: <https://www.glam.ox.ac.uk/out-oxford>
- V&A Museum. (2021, Μάιος 20). *LGBTQ*. Ανάκτηση από Victoria and Albert Museum: <https://www.vam.ac.uk/info/lgbtq>
- Πλάτωνας. (2021, 09). *Symposium*. Ανάκτηση από Perseus Digital Library: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0174%3Atext%3DSym.%3Apage%3D180>

## Παραρτήματα

Λόγω κατοχύρωσης των δικαιωμάτων των εικόνων, παρατίθεται για προβολή η ηλεκτρονική πηγή τους.

Εικόνα 1: <https://www.smb.museum/en/museums-institutions/alters-museum/about-the-collections/collection-highlights/>

Εικόνα 2: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010321123>

Εικόνα 3: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435826>

Εικόνα 4: <https://americanart.si.edu/artwork/peter-young-english-girl-2909>

Εικόνα 5: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5992050>

Εικόνα 6: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f8/Florenz -  
\\_Neue\\_Sakristei%2C\\_Nacht%2C\\_Grabmal\\_Giuliano\\_II.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f8/Florenz_-_Neue_Sakristei%2C_Nacht%2C_Grabmal_Giuliano_II.jpg)

Εικόνα 7: <https://www.metmuseum.org/it/art/collection/search/436573>

Εικόνα 8: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d7/Mujer\\_barbuda\\_ribera.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d7/Mujer_barbuda_ribera.jpg)

Εικόνα 9: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hockney-the-shop-window-of-a-tobacco-store-p77569>

Εικόνα 10: <https://www.nationalgallery.gr/el/sulloges/collection/sulloges/kapheneion-to-neon-nuhta>

Εικόνα 11: <http://museum.dnalc.org/bold/crypticspecies.html>