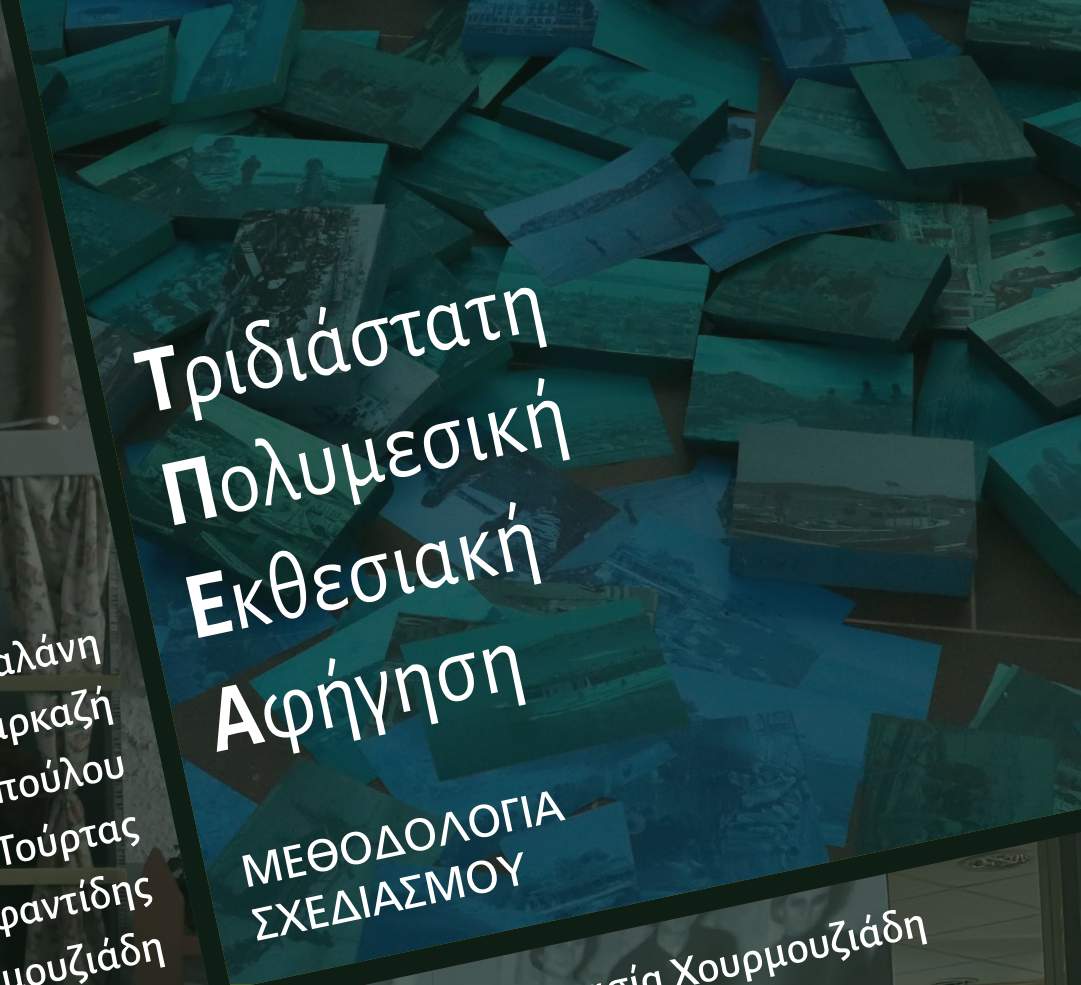
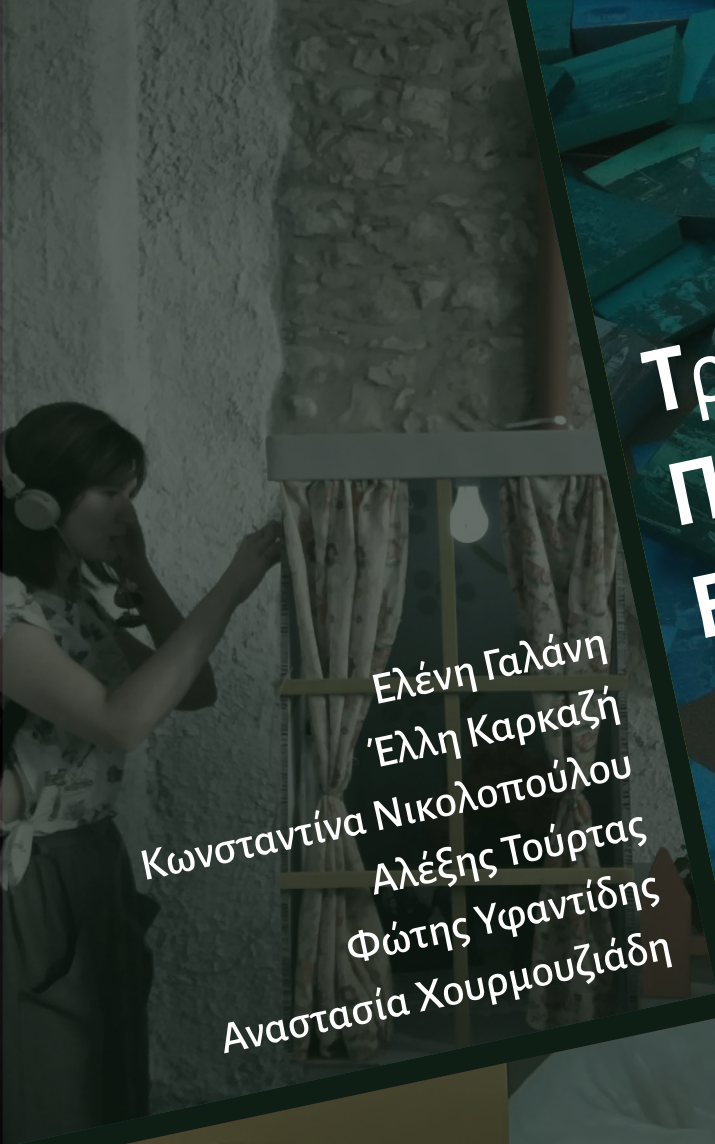


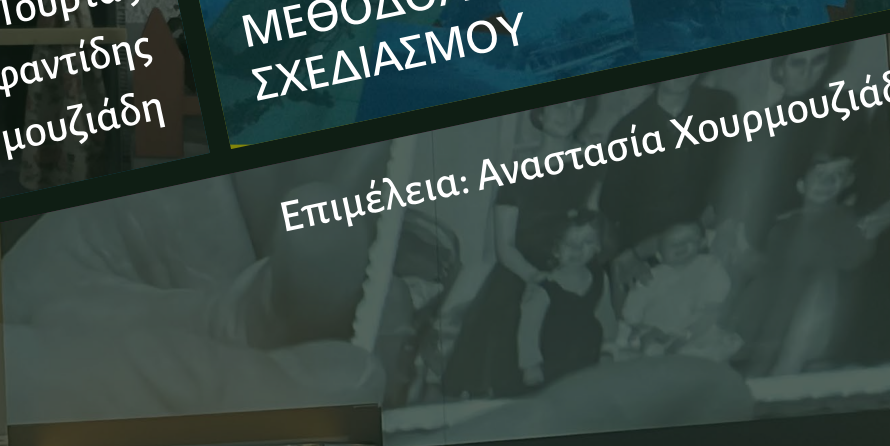


Τριδιάστατη Πολυμεσική Εκθεσιακή Αφήγηση



Ελένη Γαλάνη
Έλλη Καρκαζή
Κωνσταντίνα Νικολοπούλου
Αλέξης Τούρτας
Φώτης Υφαντίδης
Αναστασία Χουρμουζιάδη

ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ
ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ



Επιμέλεια: Αναστασία Χουρμουζιάδη



1919 1920

museo|ab

Τριδιάστατη Πολυμεσική Εκθεσιακή Αφήγηση: Μεθοδολογία Σχεδιασμού

Επιμέλεια: Αναστασία Χουρμουζιάδη
Κείμενα: Ελένη Γαλάνη
Έλλη Καρκαζή
Κωνσταντίνα Νικολοπούλου
Αλέξης Τούρτας
Φώτης Υφαντίδης
Αναστασία Χουρμουζιάδη

Μυτιλήνη, 2025
Museolab - Εργαστήριο Μουσειολογίας
Τμήμα Πολιτισμικής Τεχνολογίας & Επικοινωνίας
Πανεπιστήμιο Αιγαίου

Three-Dimensional Multimedia Exhibition Narrative: Design Methodology

Edited by: Anastasia Chourmouziadi
Texts by: Eleni Galani
Elli Karkazi
Konstantina Nikolopoulou
Alex Tourtas
Fotis Ifantidis
Anastasia Chourmouziadi

Mytilene, 2025
Museolab - Laboratory of Museology
Department of Cultural Technology & Communication
University of the Aegean

ISBN:

museolab <https://museologylab.ct.aegean.gr/>

Τριδιάστατη Πολυμεσική Εκθεσιακή Αφήγηση

ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ
ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ



1919

1920

περιεχόμενα

0. εισαγωγή	7
1. περί αφήγησης	13
2. η εκθεσιακή σκηνογραφία	37
3. τα αντικείμενα	61
4. η στατική εικόνα	83
5. η κινηματογραφική εικόνα	99
6. ο ήχος	121
7. το κείμενο	129
8. τα ψηφιακά μέσα	151
9. συμμετοχικός εκθεσιακός σχεδιασμός	169
τα βήματα δημιουργίας μιας τριδιάστατης πολυμεσικής εκθεσιακής αφήγησης	189

Αν αποφασίσει κανείς να περιηγηθεί στα «πολιτιστικά νέα» της εβδομάδας, όπως αυτά παρουσιάζονται στα Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας και στα ψηφιακά κοινωνικά δίκτυα, σίγουρα θα σκοντάψει σε αρκετές αναγγελίες «εκθέσεων» που πραγματοποιούνται από μεγάλα και μικρά μουσεία, πολιτιστικούς, εκπαιδευτικούς και άλλους φορείς. Ορισμένες από αυτές περιλαμβάνουν μοναδικά και πολύτιμα αντικείμενα του απώτατου παρελθόντος, άλλες ιστορικά κειμήλια και σπάνια έγγραφα, άλλες εκθέτουν παλιές φωτογραφίες και βιβλία, σύγχρονα έργα αναγνωρισμένων καλλιτεχνών ή ερασιτεχνών με καλλιτεχνικές φιλοδοξίες και άλλες αντικείμενα που μας συνδέουν νοσταλγικά με ανθρώπους, συνήθειες και τόπους από τα οποία μας έχει απομακρύνει ο χρόνος. Αυτό δείχνει στην πράξη ότι μια έκθεση θεωρείται από πολλούς ένας αυτονόητος τρόπος να παρουσιάσει κανείς σε δημόσια θέα τους «θησαυρούς» του. Χωρίς καμιά ειρωνική διάθεση, η λέξη «θησαυροί» παραπέμπει σε πράγματα που διαθέτουν μια ορισμένη αξία, γι' αυτούς που αποφασίζουν να τα διαφυλάξουν και στη συνέχεια να τα εκθέσουν, είτε αυτή αναγνωρίζεται με κάποια οικουμενικά αποδεκτά επιστημονικά κριτήρια είτε αναγνωρίζεται μόνο από μια ομάδα ανθρώπων, στο πλαίσιο μιας συγκεκριμένης συγκυρίας. Ο μόνος λόγος, επομένως, για να αποφασίσει ένας φορέας ή μια ομάδα να κάνει μια έκθεση είναι η ύπαρξη ενός παρόμοιου «θησαυρού»;

Αν αποφασίσει κανείς να επισκεφθεί όλες αυτές τις εκθέσεις, θα βρεθεί μπροστά σε πολύ διαφορετικά παραδείγματα. Πανάκριβες εγκαταστάσεις, με ειδικούς φωτισμούς και προθήκες, από τη μια πλευρά, και πρόχειρα τυπωμένο υλικό κολλημένο με σελοτέιπ πάνω σε ταμπλό από μελαμίνη, από την άλλη. Προσεκτικά σχεδιασμένα καλαίσθητα γραφιστικά, σε ορισμένες, απλές τυπωμένες λεζάντες σε άλλες. Σύγχρονα ηλεκτρονικά μηχανήματα σε ορισμένες, ελάχιστος, δανεικός εξοπλισμός στις περισσότερες. Είναι απαραίτητα οι ακριβές επαγγελματικές εκθέσεις των μεγάλων μουσειακών, συνήθως, φορέων πιο αξιόλογες από τις άλλες που γίνονται από ομάδες εθελοντών για λογαριασμό μικρών συλλόγων; Μπορεί ο καθένας να κάνει, τελικά, μια έκθεση;

Φιλοδοξώντας να δώσει μια απάντηση στα δύο αυτά ερωτήματα, το βιβλίο αυτό, προσεγγίζει την έκθεση από μία άλλη αφετηρία. Προτείνει να αντιμετωπίσουμε την έκθεση, κάθε έκθεση, ως έναν ενδιαφέροντα και αποτελεσματικό τρόπο να αφηγηθούμε μια ιστορία. Μια οποιαδήποτε ιστορία. Είτε αυτή έχει να κάνει με το απώτερο ή το πιο κοντινό σε μας παρελθόν, είτε αφορά την παρουσίαση της δράσης, τον καρπό της συστηματικής ενασχόλησης, τον προβληματισμό πάνω σε ένα θέμα μιας ομάδας ή ενός φορέα. Με πυρήνα, επομένως, αυτή την αφηγηματική πρόθεση, σε μια έκθεση μπορούν να αξιοποιηθούν κάθε είδους «θησαυροί», αλλά και πολλά άλλα αφηγηματικά μέσα, όπως κείμενα, εικόνες, βίντεο, ήχοι. Με άλλα λόγια, αντιμετωπίζουμε την έκθεση ως μία *Τριδιάστατη*¹ -αφού

¹ Προτιμούμε τον όρο τριδιάστατος αντί του τρισδιάστατος, καθώς το πρώτο συνθετικό της λέξης είναι το «τρι» που είναι αριθμητικό και παραπέμπει σε κάτι που το έχουμε τριπλό (π.χ. τριώροφος, τρίχορδο) και όχι το «τρεις» που είναι επίρρημα και παραπέμπει σε κάτι που έχει συμβεί τρεις φορές (π.χ. τρισκατάρατος).

αυτή αναπτύσσεται στο χώρο- Πολυμεσική -αφού αξιοποιεί μια ποικιλία μέσων- Αφήγηση -αφού η βάση της είναι μία συγκροτημένη ιστορία που θέλουμε να αφηγηθούμε.

Μέσα από αυτή την οπτική, αντιλαμβανόμαστε ότι η ποιότητα μιας έκθεσης αναγνωρίζεται όχι στο κόστος των υλικών και του εξοπλισμού της αλλά στον πλούτο των ιδεών και στον ευφάνταστο τρόπο αξιοποίησης των μέσων που ενσωματώνει. Αντιλαμβανόμαστε, επίσης, ότι η ποικιλία των φορέων και των ομάδων που μπορούν να τη σκεφτούν ως μέσο επικοινωνίας με την κοινωνία ολόκληρη ή με συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες, μπορεί να είναι ακόμη μεγαλύτερη. Δίπλα στα μουσεία και τους πολιτιστικούς φορείς, μπορούμε να σκεφτούμε, φορείς τοπικής αυτοδιοίκησης, επιστημονικούς συλλόγους, επαγγελματικά σωματεία και κάθε είδους συλλογικότητες με κοινή αφετηρία τη διάθεση να παρουσιάσουν συγκροτημένα στο κοινό ένα θέμα που τους απασχολεί.

Ταυτόχρονα, όμως, αντιλαμβάνεται κανείς, ότι μια παρόμοια οπτική θέτει και ορισμένες δυσκολίες. Πώς μετατρέπει κανείς αυτό που έχει στο μυαλό του, αυτό που έχει μελετήσει επιστημονικά, αυτό που τον απασχολεί συστηματικά κ.λπ., σε αφήγηση; Και, επιπλέον, πώς το μετατρέπει σε μια αφήγηση που θα είναι ελκυστική και κατανοητή από το επιδιωκόμενο κοινό; Και, ακόμη χειρότερα, πώς το μετατρέπει σε μια αφήγηση, τριδιάστατη και πολυμεσική;

Προφανώς αυτά τα αγωνιώδη ερωτήματα δεν απαντώνται εύκολα. Και αυτό το βιβλίο δε στοχεύει στο να δώσει κάποιες μαγικές συνταγές. Στο πεδίο μιας Τριδιάστατης Πολυμεσικής Εκθεσιακής Αφήγησης (Τ.Π.Ε.Α.) συναντώνται η θεωρητική αναζήτηση και η δημιουργική πράξη ενός μεγάλου εύρους πεδίων που δεν μπορεί ούτε ένα μικρό βιβλίο, αλλά και ούτε ένας άνθρωπος μόνος του να καλύψει. Στις επόμενες σελίδες, επομένως, αυτό που επιχειρείται είναι μια συνοπτική συστηματική παρουσίαση όλων των βημάτων που θα πρέπει να ακολουθήσει και όλων των θεμάτων που θα πρέπει να σκεφτεί όποιος αποφασίσει να πραγματοποιήσει μια έκθεση. Με άλλα λόγια, δίνεται όσο το δυνατόν σαφέστερα το θεωρητικό και μεθοδολογικό πλαίσιο μέσα στο οποίο θα πρέπει κανείς να κινηθεί, ώστε να πάρει τις κατάλληλες αποφάσεις, να οργανώσει τον τρόπο δουλειάς και, το βασικότερο, να συγκροτήσει την ομάδα εκείνη των ανθρώπων που χάρη στις δεξιότητες, τις ευαισθησίες και τις γνώσεις τους μπορούν να συνεργαστούν με στόχο μια ολοκληρωμένη Τ.Π.Ε.Α.

Πέρα από τα παραδείγματα που αναφέρονται στα κεφάλαια που ακολουθούν, μόνιμη αναφορά γίνεται σε ένα συγκεκριμένο παράδειγμα που υλοποιήθηκε από τη συγγραφική ομάδα, τον Σεπτέμβριο του 2022, στο πλαίσιο του έργου «e-Aegean Cultour: Ψηφιακός Μετασχηματισμός Βορείου Αιγαίου στον Πολιτισμό και Τουρισμό, της Πράξης «Διαπεριφερειακός Ψηφιακός Μετασχηματισμός Αιγαίου Αρχιπελάγους στον Πολιτισμό και Τουρισμό», Υποέργο 1: «Ψηφιακός Μετασχηματισμός Βορείου Αιγαίου στον Πολιτισμό και Τουρισμό». Η έκθεση *Μυτιλήνη τη 26 Σεπτεμβ. 1922. Έκθεση με αφορμή ένα ημερολόγιο* άδραξε την ευκαιρία μιας επετείου, για να εφαρμόσει ολοκληρωμένα στην πράξη την ιδέα της ανάπτυξης μιας εκθεσιακής αφήγησης.

ΕΚΘΕΣΗ ΜΕ ΑΦΟΡΜΗ ΜΙΑ ΕΠΕΤΕΙΟ

Είναι γεγονός ότι η επέτειος του 1922 έκανε πολλούς φορείς να νιώσουν «υποχρεωμένοι» να υλοποιήσουν εκθέσεις, είτε για να συμβαδίσουν με τον παλμό της επικαιρότητας είτε επειδή εξ ορισμού το 1922 είναι το πεδίο δραστηριοποίησής τους. Ωστόσο, αυτή η «αυτονόητη» επιλογή, αν κανείς τη σκεφτεί λίγο περισσότερο δεν είναι τόσο απλή και, σίγουρα, δεν οδηγεί αυτόματα σε συγκεκριμένες αφηγηματικές επιλογές. Δεν είναι για παράδειγμα τυχαίο ότι είναι μια επέτειος που δεν εκφράζεται με μια σαφή και γενικά υιοθετημένη λεκτική διατύπωση, όπως για παράδειγμα «Η Επανάσταση του 1821». Δεν μπορούμε να πούμε αν αποτελεί μια επέτειο που είναι χρήσιμη για να «γιορτάσουμε» ή να «τιμήσουμε» κάτι, όπως συνήθως συμβαίνει με τις επετείους. Η υπόμνηση του 1922 δε σχετίζεται με στιγμές δόξας ή εθνικής ανάτασης, δεν οδηγεί εύκολα σε κάποιο γενικά αποδεκτό και λεκτικά αποκρυσταλλωμένο «δίδαγμα».

Αυτή η δυσκολία φαίνεται έκδηλα και από το γεγονός ότι η συγκεκριμένη επέτειος καθιερώθηκε, μόλις το 1986, ως «ημέρα εθνικής μνήμης για τα θύματα της Μικρασιατικής καταστροφής», δίνοντας, δηλαδή, έμφαση στην τραγικότητα του διωγμού και συμπυκνώνοντας τα πυκνά σε ιστορική σημασία γεγονότα μιας περιόδου σε ένα εθνικό μνημόσυνο. Η ασαφής διατύπωση «μικρασιατική καταστροφή», αν και χρησιμοποιείται ευρέως και σήμερα δεν προσδιορίζει ούτε τι ούτε γιατί καταστράφηκε, ούτε -το πιο σημαντικό- τι οδήγησε στην καταστροφή. Γι' αυτό, μερικά χρόνια αργότερα, το 1998, η διατύπωση που συνοδεύει την επέτειο έγινε σαφέστερη: «μέρα εθνικής μνήμης της γενοκτονίας των Ελλήνων της Μ. Ασίας από το τουρκικό κράτος». Αν και αναλυτικότερη η νέα διατύπωση, και πάλι είναι εξαιρετικά ρηχή σε ιστορικό περιεχόμενο, και είναι πολύ εύκολο, κατά συνέπεια, να συνοδεύσει τον εθνικό θρήνο με μια διάθεση, αν όχι εκδίκησης, οπωσδήποτε καταδίκης της Τουρκίας -παρά τη λεκτική πρόθεση να διαχωριστεί το τουρκικό κράτος από τον τουρκικό λαό. Πώς είναι δυνατόν, όμως, να αποκρυσταλλωθεί μια παρόμοια επέτειος σε μια εποχή που στην καθημερινή ατζέντα της ελληνικής εξωτερικής πολιτικής, βρίσκονται οι μονίμως ακανθώδεις σχέσεις μας με τη γείτονα χώρα, με την Ελλάδα να προωθεί συστηματικά την οδό της συνεργασίας και της φιλικής διευθέτησης των όποιων διαφορών; Τα ζητήματα της υφαλοκρηπίδας είναι αρκετά δυσεπίλυτα για να τα διανθίσει κανείς και με την αναζήτηση ενόχων για τα τραγικά γεγονότα του 1922. Και έτσι, δεν είναι καθόλου περίεργο που το επίσημο ελληνικό κράτος και οι φορείς του άφησαν τη μνημονική διαχείριση του 1922, σε αποκεντρωμένους φορείς και, κυρίως, σε συλλόγους που ασχολούνται συστηματικά με την κληρονομιά των μικρασιατικών κοινοτήτων και των προσφύγων. Αυτοί οι τελευταίοι, αν και εμφανίζουν μια αξιοσημείωτη ποικιλία στόχων και πολιτικών, καθιέρωσαν κατά κάποιον τρόπο ένα διττό πλαίσιο μνημονικών δράσεων -που είναι κατά κανόνα ετήσιες και δεν περιορίζονται στην περσινή εκατονταετηρίδα. Από τη μια πλευρά, η αναβίωση του τραύματος μέσα από κειμήλια και μαρτυρίες προσφύγων και, από την άλλη, μια φολκλορική παρουσίαση του τρόπου ζωής των ελληνικών κοινοτήτων της Μικράς Ασίας και του Πόντου, με ιδιαίτερη έμφαση σε μουσικοχορευτικές εκδηλώσεις. Και οι δύο πλευρές της μνημονικής δράσης των συλλόγων χαρακτηρίζονται έντονα από νοσταλγική εξιδανίκευση και αποστροφή σε οποιαδήποτε ιστορική επιστημονική πλαισίωση. Αν σταθούμε ειδικότερα στις εκθεσιακές δράσεις που πραγματοποιήθηκαν τα τελευταία δύο χρόνια, διαπιστώνουμε ότι, μέσα στο πλαίσιο που περιγράφηκε συνοπτικά παραπάνω, αυτές αναπτύχθηκαν με κεντρικό

άξονα την παρουσίαση μιας συλλογής πραγμάτων -στην προκειμένη περίπτωση, κειμηλίων, φωτογραφιών και ντοκουμέντων- που είτε ο κάθε φορέας ήδη διέθετε είτε δανείστηκε με την ευκαιρία της επετείου από ιδιώτες και συλλόγους.

Μελετώντας όλα τα παραπάνω, βρεθήκαμε μπροστά στο θεμελιώδες ερώτημα -που φαίνεται ότι πολλές από τις εκθέσεις απέφυγαν να θέσουν ή τουλάχιστον δεν απάντησαν με σαφήνεια: ποιο είναι το μνημονικό περιεχόμενο που θέλουμε εμείς να δώσουμε στην επέτειο; Η απάντηση μας παιδεψε πολύ, επειδή όλο το φάσμα των ενδεχόμενων στην ουσία συνυπήρχε μέσα μας και καθένα είχε τη σημασία του. Έτσι, τελικά, αποφασίσαμε να αποδεχτούμε ακριβώς αυτή την πολυεπίπεδη και με εσωτερικές αντιφάσεις μνήμη των σύγχρονων ανθρώπων και αντί να επιχειρήσουμε να την οργανώσουμε και να την αξιολογήσουμε, να διερευνήσουμε τους μηχανισμούς που τη γεννούν και την αναπαράγουν.

Το πώς αυτή η απόφαση μετασχηματίστηκε σε εκθεσιακή πράξη θα παρουσιαστεί, συνοπτικά, στα επόμενα κεφάλαια. Η έκθεση ξεκίνησε τη λειτουργία της στη Μυτιλήνη, στις Φοιτητικές Εορτίες του Πανεπιστημίου Αιγαίου, στις 24 Σεπτεμβρίου και διήρκεσε μέχρι τις 2 Οκτωβρίου 2022. Στη συνέχεια, μεταφέρθηκε στην Αθήνα, όπου φιλοξενήθηκε από τον Σύλλογο Ελλήνων Αρχαιολόγων στο κτίριο της Ερμού 134, από τις 2 έως τις 8 Ιουλίου 2023.



ΕΚΘΕΣΗ
με αφορμή
ένα ημερολόγιο

24 Σεπτεμβρίου - 2 Οκτωβρίου 2022
στις Φοιτητικές Εορτίες, Καλλιθέα

ΟΡΕΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑΣ:
καθημερινά: 17:00 - 21:30
Σάββατο & Κυριακή: 10:30 - 14:00 & 18:00 - 22:00



ΕΚΘΕΣΗ
με αφορμή ένα ημερολόγιο

2 - 8 Ιουλίου 2023
10:30 - 14:00 & 17:30 - 22:00

Κτίριο Συλλόγου Ελλήνων Αρχαιολόγων
Ερμού 134, Θησείο

είσοδος ελεύθερη



ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ

ΜΕΛΕΤΗ - ΕΡΕΥΝΑ - ΕΚΘΕΣΙΑΚΟΣ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ - ΣΥΝΤΟΝΙΣΜΟΣ

Αναστασία Χουρμουζιάδη, Ελένη Γαλάνη, Έλλη Καρκαζή, Κωνσταντίνα Νικολοπούλου, Αλέξης Τούρτας, Φώτης Υφαντίδης

ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ

Γιώργος Κατσούπης, Αργύρης Χατζημαλλής

ΗΧΟΣ

Ηχητικό σενάριο έκθεσης: Φώτης Υφαντίδης, Αγγελική Χατζή, Αναστασία Χουρμουζιάδη

Ακούγονται: Αγγελική Χατζή, Αναστασία Χουρμουζιάδη

ΜΟΥΣΙΚΗ

Μουσική – ενορχήστρωση: Δημήτρης Σφακιανάκης

Στίχοι: Αναστασία Χουρμουζιάδη

Τραγούδι: Μαρία Κουσουλάκου

Χορωδία: Ομάδα «Χρόες»

Κανονάκι: Μανώλης Κανακάκης

Πιάνο: Δημήτρης Σφακιανάκης

Επιμέλεια: Ελένη Κυδωνάκη

Ηχογράφηση: Studio Vasmaris

ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ

Σύλβια Λαϊνά

ΨΗΦΙΑΚΑ ΜΕΣΑ

Ανδρονίκη Αγελαδά, Ερασμία Τζανάκη

ΒΙΝΤΕΟ

Σκηνοθεσία, λήψεις, μοντάζ: Ελένη Γαλάνη

Συλλογή και επεξεργασία μαρτυριών: Ελένη Γαλάνη και Κωνσταντίνα Νικολοπούλου

Εμφανίζονται: Ελένη Γαλάνη, Ιφιγένεια Δεμερτζή, Σωτήρης Δεμερτζής, Γιώργος Κατσούπης, Σύλβια Λαϊνά, Νεφέλη Μπελαβί-λα-Τροβά, Γεωργία Μυλωνάκη, Κωνσταντίνα Νικολοπούλου, Χρυσόστομος Στεργιανός, Ερασμία Τζανάκη, Καλλίνα Τζανάκη, Αργύρης Χατζημαλλής, Αναστασία Χουρμουζιάδη, Κυριακή Χριστοδούλου

Η έκθεση δε θα μπορούσε να πάρει τη συγκεκριμένη μορφή χωρίς τις πολύωρες συζητήσεις και τις Μικρασιάτικες γεύσεις που μοιραστήκαμε με τον Γιώργο Κατσούπη, τη Μαλβίνα Τάμπρα και τον Αργύρη Χατζημαλλή

Η έκθεση δε θα μπορούσε να υλοποιηθεί χωρίς την καθοριστική συμβολή των μελών του Museolab, Ιφιγένεια Δεμερτζή, Σύλβια Λαϊνά, Θεοδώρα Μιχαλίδου, Ερασμία Τζανάκη, Κυριακή Χριστοδούλου και του Αντώνη Δεληγιάννη

Ευχαριστούμε την οικογένεια Γιαννοπούλου για την παραχώρηση του ημερολογίου της Βασιλείας

Βίντεο με περιήγηση στην έκθεση είναι διαθέσιμο στο: <https://shorturl.at/HOwpc>

«Το Τρίπτυχο της Βασιλείας», η μουσική της έκθεσης, είναι διαθέσιμο στο: <https://shorturl.at/wl3Qt>

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗ

Ας ορίσουμε το πεδίο

Πριν ξεκινήσει κανείς να σχεδιάζει κάτι θα πρέπει, κατ' αρχάς, να συνειδητοποιήσει τι είναι αυτό που επιχειρεί να κάνει. Οι ορισμοί, βεβαίως, πάντα κουράζουν και πολύ συχνά περιχαράκωνουν τη σκέψη, εμποδίζοντας τον εμπλουτισμό ή τον επαναπροσδιορισμό εννοιών που, αν και συνεχώς παρούσες, εξελίσσονται μέσα στο χρόνο. Ωστόσο, αποτελούν ένα καλό σημείο αφετηρίας. Σύμφωνα, λοιπόν, με το Λεξικό της Νεοελληνικής Γλώσσας, *έκθεση* είναι η «τοποθέτηση ενός πράγματος για να είναι ορατό από πολλούς άλλους».

Αυτός ο πολύ γενικός ορισμός, πράγματι, αποκαλύπτει και συνάμα αιτιολογεί τις ποικίλες μορφές που μία έκθεση μπορεί να έχει, αλλά και την πλειάδα περιπτώσεων στις οποίες μπορεί αυτή να εντοπισθεί. Τη λέξη «έκθεση» τη συναντούμε καθημερινά σε σχέση με κάτι που καλούνται να γράψουν οι μαθητές στο σχολείο, με κάτι που περιμένουμε από τους εμπειρογνώμονες, με κάτι που συμβαίνει σε εκείνους εμφανίζονται συχνά στην τηλεόραση αλλά και με κάτι που εξ ορισμού κάνουν τα μουσεία. Ο τόσο διευρυμένος ορισμός δε μας βοηθά, ωστόσο, να αντιληφθούμε πλήρως με τι έχουμε να κάνουμε. Ακόμη και αν εστιάσουμε σε περισσότερο κυριολεκτικές πρακτικές, αυτή η χαλαρή προσέγγιση μπορεί να αφορά την τοποθέτηση φρέσκων λαχανικών στον πάγκο μιας λαϊκής αγοράς, αλλά και την έκθεση του εαυτού μας με τις απανωτές selfies που ανεβάζουμε στα ψηφιακά κοινωνικά δίκτυα. Και, βεβαίως, έργα αρχαίας τέχνης στην προθήκη ενός κρατικού μουσείου.

Ο εναλλακτικός ορισμός ωστόσο που προτείνει το Λεξικό της Νεοελληνικής Γλώσσας φέρνει στο προσκήνιο μία άλλη ενδιαφέρουσα πα-

ράμετρο. Αναφέρει ότι εκθέτω σημαίνει «αφηγούμαι, περιγράφω ένα γεγονός, ένα συμβάν, μία κατάσταση κ.λπ.· παρουσιάζω». Προσδίδει, με άλλα λόγια, μια συγκεκριμένη σκοπιμότητα στην απλή τοποθέτηση σε δημόσια θέα κάποιων πραγμάτων: τη διατύπωση μιας συγκεκριμένης ιδέας. Από δω και κάτω, επομένως, συνδυάζοντας τους δύο ορισμούς, όταν χρησιμοποιούμε τη λέξη «έκθεση», αναφερόμαστε στην «ανάπτυξη μιας αφήγησης, μέσω της δημόσιας παρουσίασης ορισμένων υλικών ή άυλων πραγμάτων».

Θα μπορούσε να πει κανείς ότι κάθε δημόσια παρουσίαση μιας ομάδας πραγμάτων είναι δυνατόν να παραπέμψει σε κάποια ιδέα, σε κάποια αφήγηση. Αν για παράδειγμα κανείς παρακολουθεί συστηματικά τις αναρτήσεις ενός άγνωστου στο Instagram, σιγά σιγά θα αρχίσει να διαμορφώνει μια εικόνα για την προσωπικότητα και τον τρόπο ζωής του. Και εντελώς αντίστοιχα, μετά την επίσκεψη σε μια μουσειακή έκθεση που περιλαμβάνει δεκάδες αρχαία σκεύη θα διαμορφώσει την αντίληψη ότι κατά την αρχαιότητα χρησιμοποιούνταν πήλινα σκεύη με μια ορισμένη μορφολογία και διακόσμηση. Αυτή όμως η επαγωγική προσέγγιση, αφορά μάλλον τον επισκέπτη μιας έκθεσης παρά τον δημιουργό της. Σχετίζεται με τη δυνατότητα των ανθρώπων να διαμορφώνουν στο μυαλό τους μια αφήγηση, μέσα από τον συνδυασμό αισθητηριακών και λογικών ερεθισμάτων με τα οποία έρχονται αντιμέτωποι, ακόμη και αν αυτός που τα τοποθέτησε σε δημόσια θέα, δεν είχε καμία απολύτως αφηγηματική πρόθεση (Fludernik, 1996). Διαφορετικά, τα όσα προσλαμβάνουν με τις αισθήσεις τους παραμένουν νοηματικά μετέωρα.

Με βάση, όμως, τον ορισμό της έκθεσης που διατυπώσαμε παραπάνω, δεν έχει νόημα να τη χειριστούμε σαν ένα γρίφο που απευθύνεται στους επισκέπτες και έχει τον τίτλο «βρες την αφήγηση». Αυτή η πρακτική θα ταίριαζε ίσως σε ένα παιγνιώδες ή ένα αμιγώς καλλιτεχνικό έργο που θίγει γενικές έννοιες και είναι ανοιχτό σε ένα πλήθος ερμηνειών και προσεγγίσεων. Η έκθεση, όμως, που έχουμε, στο βιβλίο αυτό, στο μυαλό μας ξεκινά από την ανάγκη των δημιουργών να πουν κάτι πολύ συγκεκριμένο στο κοινό στο οποίο απευθύνονται. Με αυτή τη λογική, το αφηγηματικό αποτέλεσμα αποτελεί, πρώτα από όλα, ευθύνη των δημιουργών και όχι των επισκεπτών.

Αυτό, επομένως, που μας απασχολεί σε αυτό το βιβλίο είναι να δούμε ποια μεθοδολογία μπορούμε να ακολουθήσουμε, και σε ποια θεωρητικά πλαίσια πρέπει να βασιστούμε, κατά τον σχεδιασμό μιας έκθεσης, ώστε να εξασφαλίσουμε ότι η δημόσια παρουσίαση ορισμένων πραγμά-

των έχει τη δυνατότητα να διατυπώσει με σαφή, συγκροτημένο και εύληπτο τρόπο αυτό που έχουμε στο μυαλό μας. Να εξασφαλίσουμε δηλαδή ότι αυτό που σχεδιάζουμε δεν είναι μια απλή παράθεση πραγμάτων, αλλά μία *εκθεσιακή αφήγηση*.

Γιατί τόσοι καημός με την αφήγηση;

Εύλογα θα μπορούσε κανείς να σκεφτεί ότι άδικα περιπλέκουμε τα πράγματα. Καθημερινά γίνονται δεκάδες εκθέσεις που δε φαίνεται να έχουν κάποια ιδιαίτερη αγωνία για το αν λένε κάτι με «σαφή, εύληπτο και συγκροτημένο τρόπο» και παρόλα αυτά θεωρούνται επιτυχημένες, αν κρίνει τουλάχιστον κανείς από τα πλήθη των επισκεπτών που προσελκύουν. Με βάση αυτό το δεδομένο για ποιο λόγο θα πρέπει οι δημιουργοί μιας έκθεσης να θέλουν να εξασφαλίσουν ότι το δημιούργημά τους χρειάζεται να διαθέτει αυτό το κάτι παραπάνω που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε «αφηγηματική ποιότητα»;

Η απάντηση είναι απλή. Η αναγκαιότητα ύπαρξης μιας «σαφούς, εύληπτης και συγκροτημένης αφήγησης» σχετίζεται άμεσα με τη στοχοθεσία μιας έκθεσης. Κατ' αρχάς, με το αν ο στόχος των δημιουργών είναι η προσέλκυση όσο το δυνατόν περισσότερων επισκεπτών ή αν επιδιώκονται συγκεκριμένα γνωστικά, συναισθηματικά κ.ά. αποτελέσματα που δεν καταμετρώνται με τον αριθμό των εισιτηρίων. Σε σχέση, ακριβώς με αυτή τη γενική επιδίωξη, αναπτύσσονται οι ειδικότεροι στόχοι που σχετίζονται με το περιεχόμενο μιας έκθεσης. Για παράδειγμα, μια έκθεση που έχει ως στόχο να δουν οι επισκέπτες πίνακες του Picasso και να αποκτήσουν μια γενική ιδέα για την τεχνοτροπία του δεν είναι πράγματι ανάγκη να βασίζεται σε κάποια συγκεκριμένη αφήγηση. Αν η έκθεση επιδιώκει τη συσχέτιση των διαφορετικών τρόπων έκφρασης του καλλιτέχνη με την ηλικιακή του εξέλιξη γίνεται αντιληπτή η ανάγκη για την οργάνωση των επί μέρους εκθεσιακών στοιχείων με τρόπο που να αναδεικνύεται μία στοιχειώδης αφήγηση βασισμένη στη χρονική διαδοχή των έργων. Αν ο στόχος της ίδιας έκθεσης είναι το να συσχετίσει τις βαθμιαίες μεταλλάξεις του τρόπου έκφρασης του ζωγράφου με τα γεγονότα της ζωής του και το κοινωνικοϊστορικά συμφραζόμενο, οι αφηγηματικές απαιτήσεις αυξάνονται. Στην περίπτωση αυτή, ο δημιουργός της έκθεσης οφείλει όχι μόνο να οργανώσει με συγκεκριμένο τρόπο τα έργα, αλλά, επιπλέον, να αξιοποιήσει στοιχεία που να αναδεικνύουν το πλαίσιο δημιουργίας τους και να παρουσιάζουν συγκεκριμένες σχετικές με αυτά ερμηνείες που έχουν διατυπωθεί από

τους μελετητές του ζωγράφου. Και μάλιστα, με τρόπο που οι επιλεγμένες από τους δημιουργούς ερμηνείες να γίνονται σαφώς αντιληπτές από τους επισκέπτες, ανεξάρτητα από το αν αυτοί θα συμφωνήσουν με αυτές ή όχι.

Αυτό το τελευταίο παράδειγμα μάς βοηθάει να εντοπίσουμε ότι η αφηγηματική πρακτική εμπλέκεται με την έκθεση σε τρία επίπεδα. Αρχικά, εντοπίζεται στον τρόπο με τον οποίο οι διάφορες ιδέες που δημιουργούνται στο μυαλό ενός ιστορικού της τέχνης που μελέτησε συστηματικά το έργο του Picasso συγκροτούνται σε μια νοηματοφόρα συνεκτική ερμηνευτική πρόταση που είναι στη διάθεση των δημιουργών της έκθεσης. Στη συνέχεια, αναγνωρίζεται στον τρόπο με τον οποίο αυτές οι αφηγήσεις των ιστορικών της τέχνης είναι δυνατόν να διατυπωθούν εκθεσιακά με τέτοιο τρόπο ώστε να γίνουν κατανοητές από τους επισκέπτες. Και, τέλος, η αφηγηματική πρακτική διακρίνεται σε αυτό που θα διαμορφώσει στο μυαλό του ο επισκέπτης, πυροδοτούμενος από τα όσα θα δει, θα ακούσει και θα κάνει κατά την περιήγησή του στην έκθεση.

Αυτή η τριπλή εμπλοκή, φυσικά, δεν αφορά μόνο ιστορικούς της τέχνης και εκθέσεις. Η αφήγηση αποτελεί μια θεμελιώδη δυνατότητα αλλά και ανάγκη του ανθρώπου, καθώς αποτελεί ένα βασικό εργαλείο που εφηύρε ο άνθρωπος, αρχικά, για να οργανώνει τη σκέψη του σε ένα νοηματοφόρο σύνολο. Στη συνέχεια, για να επικοινωνεί με τους άλλους. Και, τέλος, για να ερμηνεύει τα ερεθίσματα του περιβάλλοντος. Και έτσι, διαπιστώνουμε ότι οι άνθρωποι σε όλες τις ιστορικές περιόδους και σε όλα τα πολιτισμικά περιβάλλοντα χρησιμοποιούν αφηγήσεις για να καταστήσουν σαφείς και να μεταδώσουν ιδέες, αξίες, εμπειρίες, ακόμη και την ίδια την ταυτότητά τους. Και αυτό συμβαίνει τόσο σε ατομικό όσο και σε συλλογικό επίπεδο. Είναι, επομένως, λογικό να θεωρούμε ότι και οι δημιουργοί μιας έκθεσης που έχουν ως στόχο τη διατύπωση μιας ιδέας και την επικοινωνία με το κοινό, θα πρέπει να αξιοποιήσουν ενσυνείδητα και συστηματικά αφηγηματικές πρακτικές.

Η ρευστή έννοια της αφήγησης

Η λέξη κλειδί στην προηγούμενη παράγραφο είναι το «ενσυνείδητα». Με όσα ειπώθηκαν παραπάνω, διαπιστώνει κανείς ότι η καταφυγή σε αφηγηματικές πρακτικές είναι πολύ συχνά αυτόματα και ακούσια στο πλαίσιο της συγκρότησης της γνώσης και της ανθρώπινης επικοινωνίας. Ή όπως το έθεσε ο Roland Barthes (1977, 79), η αφήγηση «είναι απλώς εδώ, όπως η ίδια η ζωή». Ένα βασικό πρόβλημα, λοιπόν, για τους δημιουργούς

μιας έκθεσης είναι το πώς μπορούν ανά πάσα στιγμή να είναι βέβαιοι ότι αυτό που σχεδιάζουν οδηγεί, πράγματι, σε μια ολοκληρωμένη αφήγηση. Τίθεται, με άλλα λόγια, και πάλι ένα ζήτημα ορισμού αυτού που επιχειρούν να κάνουν. Ωστόσο, αν ξεφυλλίσει κανείς τον μεγάλο όγκο των επισημονικών μελετών που ασχολούνται με την αφήγηση διαπιστώνει ότι δεν υπάρχει ένας διαχρονικά και οικουμενικά αποδεκτός ορισμός για την αφήγηση (Abbott, 2002, 28-31· Ryan, 2005· Thomas, 2016). Η έννοια είναι ιδιαίτερα ρευστή και όσο πολλαπλασιάζονται οι τρόποι με τους οποίους οι άνθρωποι επιχειρούν να αφηγηθούν κάτι, η δυσκολία ορισμού της αφήγησης αυξάνεται. Ένας ορισμός που μπορεί να καλύπτει την κλασική λογοτεχνία, καταρρέει μπροστά σε πιο πειραματικές λογοτεχνικές μορφές, ενώ μοιάζει άστοχος όταν θέλουμε, ως ορισμός, να καλύπτει και τον κινηματογράφο ή το θέατρο.

Τα πράγματα, ίσως, ήταν ευκολότερα στις πρώτες απόπειρες μελέτης του αφηγηματικού φαινομένου, καθώς αυτές εστίαζαν αποκλειστικά την προσοχή τους σε έργα μυθοπλασίας. Ήδη, κατά την αρχαιότητα ο Πλάτωνας στην *Πολιτεία* και ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* ασχολούνται με το θέμα της αφήγησης. Ο πρώτος αντιμετωπίζει το έργο των ποιητών με έντονο σκεπτικισμό καθώς αντιπαραβάλλει την εξιστόρηση των φανταστικών γεγονότων με την αναζήτηση της αλήθειας. Ο δεύτερος, αντίθετα, αναγνωρίζει την κοινωνική σκοπιμότητα της τραγωδίας, ως κυρίαρχο αφηγηματικό είδος της εποχής του, και θέτει μια σειρά μεθοδολογικών ζητημάτων που, εν πολλοίς, απασχολούν μέχρι σήμερα τους αφηγηματολόγους.

Πάνω σε αυτές τις θεωρητικές βάσεις, μέχρι και τον 19^ο αιώνα είναι αρκετοί αυτοί που μελετούν διεξοδικά τη λογοτεχνία και το θέατρο, με στόχο να καταγράψουν τις τεχνικές εξιστόρησης που χρησιμοποιούν οι δημιουργοί, και με βάση αυτές να περιγράψουν το ύφος διαφορετικών συγγραφέων, να διακρίνουν σχολές και τάσεις, να καταγράψουν τη βαθμιαία εξέλιξη των λογοτεχνικών και θεατρικών ειδών μέσα στο χρόνο. Στο πλαίσιο αυτό, ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχουν και οι απόπειρες μελέτης λιγότερο λόγιων αφηγηματικών μορφών, όπως τα λαϊκά παραμύθια που προκύπτουν σε κάθε πολιτισμό και, παρά τις επιμέρους διαφορές, εμφανίζουν αξιοπρόσεκτες ομοιότητες, όσο αφορά τα δομικά τουλάχιστον χαρακτηριστικά τους.

Μετά τα μέσα του 20^{ου} αιώνα, οι μελετητές της αφήγησης αισθάνονται την ανάγκη να προσεγγίσουν συνολικά το φαινόμενο, αναζητώντας τα οικουμενικά του χαρακτηριστικά, βάζοντας ουσιαστικά για πρώτη φορά

στο προσκήνιο την ανάγκη ενός γενικού προσδιορισμού του πεδίου μελέτης. Τα επί μέρους έργα δεν αντιμετωπίζονται πλέον ως ιδιοσυγκρασιακή έκφραση ενός δημιουργού, αλλά ως συγκεκριμένη εκδήλωση κάποιων γενικών κανόνων που είναι αυτοί που αυθόρμητα οδηγούν τους ανθρώπους να αναγνωρίζουν και να δημιουργούν αφηγήσεις. Η αλλαγή αυτή στο στόχο της μελέτης της αφήγησης οδηγεί σε ένα πλήθος προσεγγίσεων που πολλαπλασιάζονται μέσα στο χρόνο και άλλοτε συγκρούονται μεταξύ τους και άλλοτε αλληλοσυμπληρώνονται. Στο πλαίσιο του βιβλίου αυτού, δεν είναι ωστόσο, σκόπιμο να επεκταθούμε σε αυτό το πλούσιο φάσμα θεωριών και ιδεών.

Εκείνο, παρόλα αυτά, που αξίζει να σημειωθεί είναι ότι αυτή η αναζήτηση γενικών αρχών οδήγησε, ιδιαίτερα προς το τέλος του 20^{ου} αιώνα, στη διαπίστωση ότι η μελέτη της αφήγησης οφείλει να εγκαταλείψει τα όρια της καλλιτεχνικής δημιουργίας, των καθιερωμένων αφηγηματικών ειδών και της εν γένει δημιουργίας φανταστικών ιστοριών και να αναζητήσει τις αφηγηματικές πρακτικές σε ένα ευρύτερο φάσμα εκφράσεων και δραστηριοτήτων των ανθρώπων. Ξεκινώντας από την ιστοριογραφία, υποστηρίχθηκε η άποψη ότι ο ιστορικός λόγος, για να έχει κάποιο νόημα, βασίζεται στην επιλεκτική σύνθεση των επιμέρους δεδομένων, ιστορικών γεγονότων, ντοκουμέντων, και όχι στην απλή παράθεσή τους. Η παραδοχή του ιστορικού Hayden White (1966) ότι αυτός και οι συνάδελφοί του, στην ουσία, δημιουργούν *αφηγήσεις* για το παρελθόν, με βάση τις αντιλήψεις, τις ερμηνείες και τις αξιολογήσεις τους, οπωσδήποτε τάραξε τα νερά της αναζήτησης μιας «αντικειμενικής» αλήθειας για το παρελθόν, αλλά βρίσκεται σε απόλυτη σύμπτωση με τη γενική διάθεση αμφισβήτησης των βεβαιωτήτων που χαρακτηρίζει την περίοδο της μετανεωτερικότητας.

Στο ίδιο πνεύμα, η έννοια της αφήγησης μοιάζει να είναι κατάλληλη για να περιγράψει το πώς, σε ένα μεγάλο εύρος πεδίων που δεν έχουν σχέση με την τέχνη, είναι δυνατόν να διατυπώνονται διαφορετικές αφηγήσεις που περιγράφουν και ερμηνεύουν απολύτως πραγματικά γεγονότα, καταστάσεις και φαινόμενα. Οι μελετητές, πλέον, αντιμετωπίζουν την αφήγηση ως ένα ευρύτερο νοητικό, ψυχολογικό και κοινωνικό φαινόμενο που διασχίζει διάφορα γνωστικά πεδία και μέσα. Είναι «ο τρόπος να πούμε αυτό που ξέρουμε» (White, 1981). Στο πνεύμα αυτής της λεγόμενης «αφηγηματικής στροφής» (Hynäriinen, Hatavara, & Hydén, 2013· Kreiswirth, 2005), σήμερα, μιλούν για αφηγήσεις οι ιστορικοί, οι ψυχίατροι, οι νομικοί, οι οικονομολόγοι κ.λπ., καθώς αντιλαμβάνονται ότι η δημιουργία αφηγήσεων αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο του επιστημονικού τους έργου.

Το αδιέξοδο του δίπολου «αφήγηση / μη αφήγηση»

Όσο η έννοια της αφήγησης διευρύνεται και καλύπτει ένα μεγάλο εύρος πρακτικών και πεδίων, θα μπορούσε να πει κανείς ότι «τα πάντα είναι αφήγηση» και άρα, στην περίπτωση που εξετάζουμε, κάθε εκθεσιακό εγχείρημα συνιστά μία αφήγηση, είτε αυτό επιδιώκεται συστηματικά από τους δημιουργούς είτε όχι, είτε βασίζεται σε μια συγκεκριμένη μεθοδολογία είτε όχι. Παρόλα αυτά, ακόμη και οι αφηγηματολόγοι που υποστηρίζουν σθεναρά τις πιο διευρυμένες μορφές αφήγησης, θέτουν κάποιες ελάχιστες προϋποθέσεις. Για παράδειγμα, αν κανείς ξεφυλλίσει ένα λεξικό, σαφώς αντιλαμβάνεται ότι, όσο διευρυμένα και να αντιμετωπίσει το ζήτημα, αυτό που διαβάσει δεν είναι αφήγηση, αλλά ένας απλός κατάλογος λημμάτων. Το καθένα από αυτά πιθανόν έχει ενδιαφέρον, η τοποθέτησή τους με αλφαβητική σειρά έχει μία λογική, αλλά το σύνολο του αναγνώσματος δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως αφήγηση. Ο Hayden White, σε αυτή τη λογική διακρίνει μια ιστοριογραφική απόπειρα από ένα «χρονικό», δηλαδή, την απλή παράθεση γεγονότων με χρονολογική χειρά. Κατ'αντιστοιχία, η παράθεση, σε μία έκθεση ενός σύνολο αρχαίων γλυπτών με χρονολογική σειρά μπορεί, με συγκεκριμένους εκθεσιακούς χειρισμούς, να αφηγηθεί γλαφυρά την ιστορία της γλυπτικής, ή, αντίθετα, να αποτελέσει ένα τριδιάστατο «λεξικό γλυπτικής» ή ένα απλό «χρονικό». Το ερώτημα επομένως μετατοπίζεται από την αναζήτηση ενός οικουμενικού ορισμού στον προσδιορισμό αυτών των ελάχιστων προϋποθέσεων που μας επιτρέπουν να μιλήσουμε για «εκθεσιακή αφήγηση».

Και πάλι θα πρέπει να απλοποιήσουμε πολύ τα πράγματα, καθώς ούτε και σε αυτό το ζήτημα υπάρχει μία απόλυτη σύμπτωση των ειδικών της αφήγησης. Συνδυάζοντας τα όσα υποστηρίζονται στη σχετική θεωρητική συζήτηση, με γνώμονα το ποια έχουν νόημα όταν μιλούμε συγκεκριμένα για «εκθεσιακή αφήγηση», μπορούμε να εστιάσουμε σε τρεις ουσιώδεις προϋποθέσεις. Η αφήγηση οφείλει να εντάσσεται σε ένα συγκεκριμένο «ιστορηματικό κόσμο» (storyworld). Ένα πλαίσιο, με άλλα λόγια, που συνδυάζει συγκεκριμένα χωρικά, ιστορικά και πολιτισμικά χαρακτηριστικά. Το πλαίσιο αυτό καθορίζει το πού και πότε συμβαίνει η ιστορία που αφηγούμαστε, αλλά όχι ως απλές τυπικές χωρικές και χρονολογικές αναφορές. Αυτό που πρωτίστως ενδιαφέρει, δεν είναι το αν η αφήγηση τοποθετείται, για παράδειγμα, στην αρχαϊκή Λέσβο, αλλά τι σημαίνει να ζεις στην αρχαϊκή περίοδο και μάλιστα στη Λέσβο· τι μπορεί τεχνολογικά, ηθικά, πολι-

τικά, ιδεολογικά να συμβεί, τι αποτελεί κανονικότητα και τι αντίθετα ανατροπή. Σε αυτόν τον ιστορηματικό κόσμο, για να έχουμε μια αφήγηση θα πρέπει να υπάρχουν ορισμένα δρώντα άτομα, είτε πρόκειται για ανθρώπους, ζώα ή άλλους παράγοντες που μπορούν να προκαλέσουν ορισμένα γεγονότα. Κατά την εξέλιξη της αφήγησης, ως αποτέλεσμα των γεγονότων που συμβαίνουν, ο ιστορηματικός κόσμος υφίσταται ορισμένες, έστω και απειροελάχιστες, αλλαγές.

Άρα, για να μιλήσουμε για αφήγηση έχουμε οπωσδήποτε ανάγκη μια σειρά γεγονότων που να συνδέονται λογικά μεταξύ τους, θα πρέπει να μπορούμε να αναγνωρίσουμε τους αυτουργούς τους και, επιπλέον, όλα αυτά να συμβαίνουν σε ένα ορισμένο πλαίσιο. Σε μια τυπική έκθεση, όλα αυτά τα στοιχεία εν γένει είναι δυνατόν να εντοπιστούν μέσα στην πρώτη ύλη της ιστορίας που η έκθεση προτίθεται να αφηγηθεί. Το πρόβλημα βρίσκεται στο κατά πόσον οι βασικές επιλογές και οι συγκεκριμένοι χειρισμοί των δημιουργών αξιοποιούν αυτά τα στοιχεία, τα συνδέουν σε ένα νοηματοφόρο σύνολο και τα καθιστούν σαφή στο εκθεσιακό αποτέλεσμα. Κατά συνέπεια, λαμβάνοντας υπόψη και τη δυσκολία να ορίσουμε την αφήγηση με έναν απόλυτο τρόπο, ίσως δεν έχει ιδιαίτερο νόημα να αναζητούμε εκείνο το σαφές κριτήριο που θα μας κάνει με βεβαιότητα να πούμε αν μία έκθεση μπορεί ή όχι να χαρακτηριστεί ως αφήγηση. Είναι πιο παραγωγικό να πούμε ότι κάθε έκθεση έχει εν δυνάμει τη δυνατότητα να αποτελέσει μια αφήγηση και το ζητούμενο για τους δημιουργούς της είναι η όσο το δυνατόν μεγαλύτερη ανάπτυξη των αφηγηματικών οντολογικών χαρακτηριστικών. Ή αλλιώς, αυτό που επιδιώκουμε είναι η ενίσχυση της *αφηγηματικότητάς* της (Abbott, 2002, 22· Herman, Jahn & Ryan, 2005).

Το τι και το γιατί

Με βάση όλα τα παραπάνω, αντιλαμβανόμαστε ότι η δημιουργία μιας έκθεσης ξεκινά με την επιλογή της δημόσιας παρουσίασης ενός σώματος αφηγήσεων που έχουν ήδη διατυπωθεί από εκείνους οι οποίοι έχουν ασχοληθεί συστηματικά με ένα ζήτημα. Αυτό μπορεί να αναφέρεται σε ανθρώπους που έχουν καταθέσει την εμπειρία τους σχετικά με γεγονότα στα οποία συμμετείχαν, σχετικά με πρακτικές που ανέπτυξαν, δραστηριότητες στην οποίες επιδόθηκαν κ.ο.κ. Μπορεί, επιπλέον να αναφέρεται σε ανθρώπους που μελέτησαν συστηματικά, με ακαδημαϊκούς όρους ή με αυτοσχέδια ερασιτεχνικά εργαλεία ένα φαινόμενο, μια κατάσταση. Μπορεί, τέλος, να αναφέρεται σε δημιουργούς που κατέθεσαν τη δική τους

Η απόφαση να ασχοληθούμε εκθεσιακά με «το 1922», όπως φάνηκε και εισαγωγικά, δεν οδηγεί σε καμία αυτονόητη επιλογή για το τι ακριβώς θα είχε νόημα να πούμε. Αφετηρία των αφηγηματικών μας επιλογών αποτέλεσε η ίδια η ταυτότητά μας. Το γεγονός, δηλαδή, ότι εμείς, ως δημιουργοί της έκθεσης, δεν είμαστε μια ομάδα ιστορικών που θα μπορούσε να έχει τη φιλοδοξία να ανακατέψει ξανά την τράπουλα των ιστορικών κειμένων, ντοκουμέντων και ερμηνειών και να «βάλει τα πράγματα σε μια σειρά». Αυτό που, κυρίως, μας χαρακτηρίζει είναι ότι ζούμε, σήμερα, σε μια ικανή απόσταση από τις ταραγμένες δεκαετίες των αρχών του 20^{ου} αιώνα και έχουμε μια λίγο πολύ θολή αντίληψη για το τι σημαίνει εκατό χρόνια μετά αυτή η επέτειος.

Αποφασίσαμε, επομένως, να εκφράσουμε ρητά τον προσωπικό μας προβληματισμό, **τοποθετώντας την έκθεση στο παρόν**. Δε θέλαμε, με άλλα λόγια, να μεταφέρουμε εκθεσιακά τις εμπειρίες των ανθρώπων που μέσα από διάφορες θέσεις και ρόλους βίωσαν τα γεγονότα «του 1922». Ούτε τις ερμηνείες των γεγονότων αυτών από τους έγκριτους ιστορικούς του αιώνα που μεσολάβησε. Αυτό που θέλαμε να παρουσιάσουμε είναι το μνημονικό αποτύπωμα της ιστορικής αυτής περιόδου στους ανθρώπους που ζούνε σήμερα. Είτε έχουν εμβαθύνει σε αυτή, μέσα από τη μελέτη αρχείων, κειμένων και ντοκουμέντων είτε γνωρίζουν τα ελάχιστα πράγματα που έχουν αποθησαυρίσει από τα σχολικά εγχειρίδια, τα μυθιστορήματα, τις ταινίες και τον δημόσιο λόγο. Είτε έχουν μια άμεση βιωματική εμπλοκή με αυτόπτες μάρτυρες των γεγονότων είτε αισθάνονται ότι αυτά δεν άγγιξαν άμεσα ούτε, προφανώς, τους ίδιους, αλλά ούτε και τον στενό περίγυρό τους.

αντίληψη για το θέμα, με την αξιοποίηση καλλιτεχνικών μέσων και την εισαγωγή περισσότερων ή λιγότερων μυθοπλαστικών στοιχείων.

Το σύνολο αυτό των αφηγήσεων, πάνω στις οποίες θα στηριχθεί η έκθεση που σχεδιάζουμε, ορίζει το θεματικό πεδίο μέσα στο οποίο θέλουμε να κινηθούμε. Για να πούμε, όμως, ότι θέλουμε να προσεγγίσουμε την έκθεση μέσα από την οπτική της αφήγησης, θεμελιώδη ρόλο παίζει ο σαφής και συγκεκριμένος προσδιορισμός του θέματος. Το τι δηλαδή θέλουμε να πούμε στους επισκέπτες. Και αυτό είναι ποιοτικά διαφορετικό από το «για ποιο πράγμα θέλουμε να μιλήσουμε». Αυτή η μετάβαση αποτελεί και το πρώτο καθοριστικό στοιχείο, που μας οδηγεί από την απλή παρουσίαση πληροφοριών στη διαμόρφωση μιας αφήγησης.

Η μετάβαση αυτή αντιστοιχεί στη διάκριση που έχει απασχολήσει τους αφηγηματολόγους, ήδη από τον 19^ο αιώνα, ανάμεσα στην ιστορία (fabula) και τον τρόπο με τον οποίο αυτή εξιστορείται (sjuzhet). Η διάκριση αυτή βασίζεται στη διαπίστωση ότι την ίδια κατά βάση ιστορία -με την έννοια μιας σειράς γεγονότων / καταστάσεων / πληροφοριών- μπορούμε να τη διηγηθούμε με πολλούς διαφορετικούς τρόπους. Και αυτό δεν έχει να κάνει μόνο με την αξιοποίηση διαφορετικών εκφραστικών μέσων που μπορεί να οδηγήσει σε καλύτερα ή χειρότερα αφηγηματικά αποτελέσματα. Έχει, κυρίως, να κάνει με το ότι, από ένα σημείο και μετά, ο τρόπος εξιστόρησης, φωτίζει εντελώς διαφορετικά τα επιμέρους γεγονότα και ότι, σε τελευταία ανάλυση, μπορεί να αλλοιώσει εντελώς την αρχική ιστορία.

Η απόφαση, για παράδειγμα, των δημιουργών μιας έκθεσης να μιλήσουν για την Επανάσταση του 1821, δεν παραπεμπει αυτόματα σε μία συγκεκριμένη αφήγηση. Η απλή παρουσίαση γεγονότων, προσώπων, αντικειμένων και ντοκουμέντων συνιστά έναν κατάλογο, ένα χρονικό, την παρουσίαση μιας συλλογής ή ενός αρχείου. Για να δημιουργήσουν μια εκθεσιακή αφήγηση θα πρέπει να αποφασίσουν ποιες

πτυχές αυτής της ιστορίας τους ενδιαφέρουν, ποιες πλευρές θέλουν να τονίσουν και ποιες αντίθετα θέλουν απλώς να υπαινιχθούν, ποιες σχέσεις αιτιότητας θέλουν να υπογραμμίσουν κ.λπ. Η σύνθεση αυτών των αποφά-

σεων αποτελεί τελικά το θέμα της εκθεσιακής αφήγησης.

Μια διαφορά της έκθεσης από τις πιο τυπικές μορφές αφήγησης που κινούνται μέσα στο πλαίσιο της αμιγούς καλλιτεχνικής δημιουργίας είναι ότι όλες οι παραπάνω επιλογές που αφορούν το τι θέλουν να πουν οι δημιουργοί μιας έκθεσης γίνονται με την ταυτόχρονη απάντηση στο ερώτημα «γιατί θέλουν να το πουν;». Και αυτό έχει ιδιαίτερη σημασία επειδή η εκθεσιακή πράξη που εδώ εξετάζουμε, θεωρητικά και μεθοδολογικά, δε γίνεται για την ανάγκη προσωπικής έκφρασης μιας ομάδας δημιουργών, αλλά με στόχο να μοιραστεί μία ομάδα τις σκέψεις και τις προτάσεις της με το κοινό. Και η απόφαση αυτή πυροδοτείται, κατά κανόνα, από την πεποίθηση ότι το θέμα που επιλέγεται αξίζει τον κόπο να παρουσιαστεί και, επιπλέον, σχετίζεται με τα ενδιαφέροντα και τους προβληματισμούς του κοινού στο οποίο η έκθεση απευθύνεται.

Το *γιατί* που αναζητούμε, δηλαδή, γεφυρώνει τις ανάγκες και τις αγωνίες από τη μια μεριά των δημιουργών και από την άλλη των καταναλωτών του εκθεσιακού προϊόντος. Μέσα από αυτή την οπτική, θα μπορούσαμε να πούμε ότι κάθε έκθεση έχει έναν παιδαγωγικό χαρακτήρα, καθώς έχει ως στόχο (α) να παρουσιάσει συγκροτημένα τα στοιχεία που έχουν συλλεχθεί από δόκιμες επιστημονικές διεργασίες και έχουν ερμηνευθεί από τον φορέα που παίρνει την πρωτοβουλία για την έκθεση και (β) να προκαλέσει, πάνω σε αυτά, τον γόνιμο διάλογο με το κοινό. Η έννοια του διαλόγου και της κριτικής επεξεργασίας στην οποία η έκθεση θέλει να οδηγήσει το κοινό, βασίζεται στα πιο σύγχρονα παιδαγωγικά μοντέλα που απορρίπτουν τη μονόδρομη μετάδοση μιας μονολιθικής γνώσης την οποία ο μαθητής/επισκέπτης οφείλει να αποδεχθεί παθητικά και να απομνημονεύσει άκριτα. Ωστόσο, θα πρέπει, στο σημείο αυτό, να σημειώσουμε ότι με την ίδια γενικά μεθοδολογία και τα ίδια εκθεσιακά εργαλεία θα μπορούσαμε να δημιουργήσουμε και μία έκθεση που βασισμένη σε ένα παραδοσιακό μοντέλο εκπαίδευσης λειτουργεί, τελικά, ως εργαλείο χειραγώγησης. Με άλλα λόγια, η αφηγηματική προσέγγιση μιας έκθεσης οδηγεί μεν σε επικοινωνιακά αποτελεσματικότερα προϊόντα, αλλά δεν οδηγεί αυτόματα σε προϊόντα που ενεργοποιούν και αφυπνίζουν τον επισκέπτη. Αυτό είναι κάτι που σχετίζεται με τις προ-

Θεωρήσαμε ότι με αυτή την επιλογή όχι μόνο θα μπορούσαμε να διαχειριστούμε καλύτερα το όλο θέμα, αλλά και ότι θα μπορούσαμε καλύτερα να εκφράσουμε τους προβληματισμούς και τα βιώματα κάθε επισκέπτη. Η έκθεσή μας, επομένως, διερευνά το **πώς διαμορφώνεται αυτό που οι σύγχρονοι άνθρωποι «θυμούνται» για το 1922**, εντάσσοντας τα γεγονότα της περιόδου σε ένα ευρύτερο πλαίσιο που φτάνει μέχρι τις μέρες μας. Καταλήξαμε ότι η μνήμη των σύγχρονων ανθρώπων για την περίοδο αυτή διαμορφώνεται, κατ' αρχάς, από την «επίσημη ιστορία», όπως αυτή, ως γεγοντολογία κυρίως, ξεδιπλώνεται μπροστά μας στα σχολικά χρόνια. Χρονολογίες, ονόματα, και επεισόδια διατυπωμένα σε ξύλινη γλώσσα αποτελούν τα εργαλεία με τα οποία η τυπική εκπαίδευση επιδιώκει να διαμορφώσει, κατά κανόνα ανεπιτυχώς, την ιστορική κουλτούρα των Ελλήνων πολιτών. Αυτή η περιγραφή του απώτερου παρελθόντος, όμως, στη συνέχεια αναπλάθεται και αναδιαμορφώνεται, αφενός, από τη φυσική απώλεια λεπτομερειών και πληροφοριών, και, αφετέρου, από τη μεσολάβηση άλλων γεγονότων που ακόμη και αν δε φαίνεται πάντα να έχουν άμεση σχέση με το 1922, διαμορφώνουν ωστόσο τη στάση μας απέναντι σε αυτό. Ενδεικτικά μπορεί κανείς να σκεφτεί τις ελληνοτουρκικές σχέσεις, τις πολιτικές ισορροπίες και τη σχετική ρητορική, την πρόσφατη προσφυγική κρίση. Δίπλα σε όλα αυτά, η σύγχρονη μνήμη διαμορφώνεται και στο επίπεδο της μικροϊστορίας μέσα από τις αφηγήσεις δικών μας ανθρώπων ή ανθρώπων που κατέθεσαν τις προσωπικές τους περιπέτειες με τρόπο που, ακόμη και αν έχει έντονα στοιχεία υποκειμενικότητας και περιορισμένης αντιπροσωπευτικότητας, φορτίζει έντονα συναισθηματικά το όλο θέμα.



Γενική άποψη της πιλοτικής Τ.Π.Ε.Α.

θέσεις των δημιουργών. Θεωρώντας αυτή την πρόθεση δεδομένη, η παρουσίαση της μεθοδολογίας σχεδιασμού και των επιμέρους εργαλείων που ακολουθεί προκρίνει ρητά ή έμμεσα επιλογές που προωθούν την κριτική απόσταση και σκέψη και όχι την αποχαυνωτική εμβύθιση του επισκέπτη σε ένα γοητευτικό, αλλά μονοδιάστατο και αυταρχικό ερμηνευτικό περιβάλλον.

Η επιλογή του αφηγητή

Πολύ συχνά, κατά τον σχεδιασμό μιας έκθεσης, δεν απασχολεί η διάκριση ανάμεσα στον δημιουργό της αφήγησης και τον αφηγητή, αν και πρόκειται για ένα ζήτημα που θεωρείται ιδιαίτερα σημαντικό από τους αφηγηματολόγους. Όταν διαβάζουμε ένα λογοτεχνικό έργο η διάκριση αυτή, αν και

δε μας απασχολεί ενσυνείδητα, μοιάζει να είναι προφανής. Για παράδειγμα, στο γνωστό έργο της Άγκαθα Κρίστι «Ποιος σκότωσε τον Ρότζερ Ακρόιντ;» ο αφηγητής που είναι μάλιστα –όπως τελικά αποκαλύπτεται– ο δολοφόνος, προφανώς δεν ταυτίζεται με τη συγγραφέα. Η επιλογή αυτή, όμως, της Α. Κρίστι, παίζει καθοριστικό ρόλο στον τρόπο με τον οποίο αναπτύσσεται η αφήγηση και συμβάλλει ουσιαστικά στην ανατροπή που το μυθιστόρημα επιφυλάσσει για τον αναγνώστη, στις τελευταίες σελίδες.

Στην περίπτωση, λοιπόν, μιας έκθεσης, αν και οι δημιουργοί είναι τα πραγματικά πρόσωπα που παίρνουν την πρωτοβουλία για τον σχεδιασμό της, μένει ανοιχτή η ουσιώδης επιλογή του αφηγητή, καθώς, όπως βλέπουμε, αποτελεί μέρος της ίδιας της αφήγησης. Μπορεί ο αφηγητής να είναι απρόσωπος, αόρατος, δυσδιάκριτος, μια φωνή που έρχεται από το πουθενά και ξέρει εκ των προτέρων τα πάντα. Να είναι δηλαδή «ετεροδιηγητικός», σύμφωνα με τον όρο του Gerard Genette (1980). Ή αντίθετα μπορεί να είναι «ομοδιηγητικός», να αποτελεί, δηλαδή, έναν από τους ήρωες της αφήγησης, να έχει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, να συμμετέχει περισσότερο ή λιγότερο ενεργά στην πλοκή. Μπορεί ακόμη να είναι «αυτοδιηγητικός», δηλαδή να είναι ο πρωταγωνιστής της (Abbott, 2002, 66· Thomas, 2016).

Αντιλαμβανόμαστε, κατ' αρχάς, ότι η επιλογή του αφηγητή αποτελεί ένα αφηγηματικό τέχνασμα που είναι δυνατόν να αυξήσει το ενδιαφέρον του επισκέπτη. Επιπλέον, όμως, αποτελεί και μια οργανωτική αρχή για τον τρόπο παρουσίασης του υλικού της έκθεσης. Ο αφηγητής, από τη στιγμή που του αποδίδονται συγκεκριμένα χαρακτηριστικά επηρεάζει το ποιες είναι οι πληροφορίες που μπορεί να προσφέρει στον επισκέπτη και με ποιον τρόπο. Σε μια έκθεση σχετικά με έναν αρχαίο οικισμό, για παράδειγμα, η επιλογή ενός αρχαιολόγου ως αφηγητή θα οδηγήσει σε έναν τρόπο παρουσίασης του υλικού διαφορετικό από εκείνον που θα προέκυπτε αν επιλέγαμε ως αφηγητή τον ίδιο τον αρχαιολόγο που ερεύνησε τον συγκεκριμένο οικισμό. Και, φυσικά, η επιλογή ενός αφηγητή άσχετου με τα αρχαιολογικά πράγματα θα οδηγούσε με τη σειρά της σε

Στην πιλοτική Τ.Π.Ε.Α. εμπλέκονται πολλοί αφηγητές.

1^{ος} αφηγητής. Στην πράξη, εκφράζει τις σκέψεις μιας ομάδας ανθρώπων, των δημιουργών της έκθεσης, αλλά φιλοδοξεί, επιπλέον, να εντάξει στον λόγο και την οπτική του γωνία και κάθε επισκέπτη της έκθεσης. Όπως ειπώθηκε και στην ανάπτυξη του θέματος της έκθεσης, βασικός στόχος ήταν να παρουσιάσουμε με οργανωμένο τρόπο τα κύρια σημεία πάνω στον ιστορικό χρόνο που κατά την άποψή μας διαμορφώνουν το σημερινό μνημονικό αποτύπωμα του 1922. Με αφορμή αυτά, διατυπώσαμε μια σειρά ερωτημάτων που, αφενός, προτείνουν μια κριτική θεώρηση πάνω στα επιλεγμένα γεγονότα και, αφετέρου, τα συνδέουν με προβληματισμούς που αφορούν τη σύγχρονη πραγματικότητα. Ο 1^{ος} αφηγητής είναι διακριτός, παρουσιάζεται με τη μορφή σύντομων κειμένων, με σταθερή μορφή, στα οποία κυριαρχούν οι ερωτηματικές προτάσεις. Τα κείμενα αυτά δεν είναι ενυπόγραφα και ο αφηγητής, επί της ουσίας, δηλώνεται έμμεσα μέσα από τη σταθερή τυπολογία μορφής και περιεχομένου τους. Ωστόσο, αποφεύχθηκε υφολογικά η αποστασιοποιημένη οπτική γωνία ενός εξωδιηγητικού αφηγητή. Ο αφηγητής αντιμετωπίζει κριτικά και από μια μεταβαλλόμενη απόσταση τα γεγονότα, αλλά, την ίδια στιγμή, αναστοχάζεται και αποτελεί μέρος του προβληματισμού που η έκθεση αναπτύσσει.

2^{ος} αφηγητής. Ωστόσο, κεντρική ηρωίδα και βασική αφηγήτρια της έκθεσης είναι η Βασιλεία. Η Βασιλεία αφηγείται τη δική της εμπειρία φυγής, από το Σόμα στη Σμύρνη και από εκεί στη Μυτιλήνη. Η αφήγησή της καλύπτει δεκαπέντε μέρες του ταραγμένου Σεπτεμβρίου του 1922 και είναι πρωτοπρόσωπη, αφού πρόκειται για ένα προσωπικό ημερολόγιο. Η αφήγηση της Βασιλείας, αντιπαρατιθέμενη στη δική μας αφήγη-

ση που προτείνει μια κριτική ιστορική ματιά, αναδεικνύει τη μικροϊστορική διάσταση και έχει έντονο το βιωματικό στοιχείο. Η αφήγηση αυτή εισάγεται στην έκθεση μέσα από τη δυνατότητα που προσφέρεται στον επισκέπτη να ξεφυλλίσει και να διαβάσει τις σελίδες του ημερολογίου. Ταυτόχρονα, όμως, ο επισκέπτης έχει τη δυνατότητα να ακούσει αποσπάσματα του ημερολογίου. Στην περίπτωση αυτή, η αφηγήτρια προσωποποιείται, εξ αρχής, στην εισαγωγική ενότητα της έκθεσης που μιλά για αυτήν και το ημερολόγιό της. Ο επισκέπτης βλέπει τη φωτογραφία της, μαθαίνει δυο πράγματα για τη ζωή της και στη συνέχεια έρχεται σε άμεση επαφή με την ίδια μέσω, του χειρογράφου της και της φωνής «της». Είναι προφανές ότι αν και η αφήγηση της Βασιλείας, έχει ένα περιορισμένο θεματικό εύρος και μια εξίσου περιορισμένη οπτική γωνία, στο πλαίσιο των ζητημάτων που τίγονται στην έκθεση, παίζει έναν πολύ σημαντικό ρόλο, στη συνολική αφηγηματική σύνθεση.

3^{ος} αφηγητής. Με έναν υποδιηγητικό ρόλο, εισάγεται στην έκθεση και μία άλλη αφηγήτρια η Εκάβη. Αυτή εμφανίζεται, μέσω μικρών ηχητικών αποσπασμάτων από τις Τρωάδες του Ευριπίδη, σε πέντε σημεία της έκθεσης. Η αφήγηση αυτή έχει μία διαλογική σχέση τον 2^ο αφηγητή, τη Βασιλεία. Η μία εκφράζει το συγκεκριμένο, το χρονικά και χωρικά προσδιορισμένο, ενώ η άλλη εκφράζει το άχρονο και υπερτοπικό δράμα μιας γυναίκας που ο πόλεμος την αναγκάζει να αφήσει το σπίτι και την πατρίδα της. Και στην περίπτωση αυτή ο αφηγητής προσδιορίζεται με σαφή αναφορά στο απόσπασμα που ακούγεται.

Για να μιλήσουμε με όρους αρχαίας τραγωδίας, αν θεωρήσουμε ότι η Εκάβη και η Βασιλεία αποτελούν τις δύο πρωταγωνίστριες της εκθεσιακής αφήγησης, ο 1^{ος} αφηγητής παίζει, κατά

άλλα εκθεσιακά αποτελέσματα. Η πρώτη επιλογή, πιθανότατα, θα ενίσχυε το επεξηγηματικό ύφος, η δεύτερη θα εισήγαγε αυτοβιογραφικά βιωματικά στοιχεία, ενώ η τρίτη, πιθανότατα, υφολογικά θα βασιζόταν στη διατύπωση βασικών ερωτημάτων.

Ένα επιχείρημα που θα μπορούσε να οδηγήσει στη δεύτερη επιλογή του παραδείγματος είναι η ενίσχυση της συναισθηματικής φόρτισης καθώς ο επισκέπτης θα ένιωθε ότι πλησιάζει έναν πραγματικό ερευνητή. Αντίστοιχα, η τρίτη επιλογή πιθανότατα θα μείωνε την απόσταση του επισκέπτη από τα όσα παρουσιάζονται, κάνοντάς τον να νιώσει περισσότερο άνετος με την άγνοιά του για τα αρχαιολογικά πράγματα.

Η επιλογή ενός αφηγητή δε σημαίνει ότι αυτός πρέπει να δηλώνεται με σαφήνεια στην έκθεση ή να εικονοποιείται με κάποιον τρόπο. Αυτός προκύπτει, οπωσδήποτε μέσα από τον τρόπο οργάνωσης και παρουσίασης του εκθεσιακού υλικού, όπως είπαμε και παραπάνω. Πέρα, όμως από αυτό, ειδικά στην περίπτωση της έκθεσης, η αξιοποίηση μιας πλειάδας εργαλείων μάς προσφέρει πολλαπλές δυνατότητες δήλωσης του αφηγητή. Ένα εύκολο παράδειγμα, καθώς μοιάζει με ανάλογες πρακτικές της λογοτεχνίας, είναι η μετάβαση από μία απρόσωπη τυπική λεζάντα, σε ένα κείμενο που περιλαμβάνει πάνω κάτω τις ίδιες πληροφορίες, αλλά γράφεται σε πρώτο πρόσωπο, εισάγεται στην έκθεση με τη μορφή (μορφή γραμμάτων, τρόπος εκτύπωσης κ.λπ.) ημερολογίου και είναι ενυπόγραφο.

Στην έκθεση, πολύ πιο εύκολα από άλλες μορφές αφήγησης, μπορούμε να έχουμε και περισσότερους του ενός αφηγητές, ισότιμους ή όχι. Οι διαφορετικές αυτές αφηγήσεις μπορεί να αναπτύσσονται ανεξάρτητα, να έρχονται σε αντιπαράθεση ή να αναπτύσσουν έναν ιδιότυπο διάλογο μεταξύ τους. Αν πάλι έχουμε επιλέξει έναν κύριο βασικό αφηγητή μπορούμε βεβαίως να εντάξουμε και επιμέρους δευτερεύουσες αφηγήσεις (υποδιηγητικές) με τον δικό τους αφηγητή η κάθε μία (Herman, 2009, 65).

Η οπτική γωνία των αφηγητών

Είναι σαφές ότι η επιλογή του αφηγητή ή των αφηγητών σε μια έκθεση, εκτός από αφηγηματικό τέχνασμα, εγκαθιστά μια συγκεκριμένη «οπτική γωνία» πάνω στα πράγματα. Εύκολα μπορεί κανείς να αντιληφθεί πόσο διαφορετική θα ήταν μια έκθεση για το 1922, που θα επέλεγε ως αφηγητή τον Ελευθέριο Βενιζέλο, από μία άλλη που θα επέλεγε ως αφηγητή τον Κεμάλ Ατατούρκ, έναν πρόσφυγα ή έναν φαντάρο της Μικρασιατικής Εκστρατείας. Η συνειδητή ένταξη αφηγητών και συνεπακόλουθων οπτικών πάνω στο θέμα της έκθεσης βοηθά τους δημιουργούς να διαχειριστούν αποτελεσματικά τον τρόπο της υποκειμενικότητας. Κάθε αφήγηση, άρα και η εκθεσιακή, δεν μπορεί παρά να παρουσιάζει μία συγκεκριμένη άποψη πάνω στο επιλεγμένο θέμα. Και μάλιστα, όπως υπογραμμίζει η Mieke Bal «η άρνησή της συνιστά μια προβληματική πολιτική πράξη, επειδή σημαίνει ότι αρνείται κανείς να αναλάβει την ευθύνη της αφήγησης» (Bal, 2017). Στην κατεύθυνση αυτής της άρνησης κινείται η επιλογή ενός απρόσωπου αφηγητή που δεν εμπλέκεται σε όσα η έκθεση παρουσιάζει που γνωρίζει εξ αρχής τα πάντα και τα βλέπει από απόσταση, όπως το «μάτι του θεού». Μια παρόμοια επιλογή, εκτός από υπεκφυγή, είναι στην ουσία χειραγωγική, καθώς υποβάλλει στον επισκέπτη την ιδέα ότι τα όσα υποστηρίζονται στην έκθεση συνιστούν τη μία απόλυτη αλήθεια για την οποία δε χωρά καμία αμφισβήτηση. Ο επισκέπτης οφείλει να την αποδεχθεί παθητικά και ο ρόλος του περιορίζεται στη διατύπωση, στην καλύτερη περίπτωση, διευκρινιστικών ερωτήσεων.

Η αξιοποίηση επιστημονικών μελετών και συμπερασμάτων, οπωσδήποτε, ενισχύει την τεκμηρίωση των όσων παρουσιάζει η έκθεση. Από την άλλη πλευρά, η επισήμανση ότι και αυτές συνιστούν επιμέρους αφηγήσεις, όπως εξηγήθηκε παραπάνω, ενθαρρύνει τον επισκέπτη να τις αντιμετωπίσει κριτικά και όχι ως κάποιου είδους θέσφατα. Με την έννοια αυτή, είναι δυνατόν, δίπλα σε αυτές, να αξιοποιηθούν και κάθε είδους άλλες αφηγήσεις που προσφέρουν τη δική τους οπτική γωνία περισσότερο ή λιγότερο βιωματική, περισσότερο ή λιγότερο ελεύθερη. Ο δημιουργός της έκθεσης, ως ενορχηστρωτής όλων αυτών των επιμέρους αφηγήσεων, είναι σε θέση να τοποθετήσει την κάθε

κάποιο τρόπο, τον ρόλο του χορού. «Ακούμε» μια φωνή που φιλοδοξεί να εκφράσει το πλήθος. Δεν έχει συγκεκριμένη ταυτότητα, καθώς εκπροσωπεί «όλους εμάς», τους σύγχρονους ανθρώπους· σχολιάζει, μέσα και ταυτόχρονα έξω από το εκτυλισσόμενο δράμα, τα τεκταινόμενα. Ο χορός, όμως, της δικής μας αφήγησης θα μπορούσαμε να πούμε ότι χωρίζεται σε δύο «ημιχόρια». Στην έκθεση εισάγεται και ένας **4^{ος} αφηγητής**, και πάλι χωρίς συγκεκριμένη ταυτότητα, εκπροσωπώντας «όλους εμάς», τους σύγχρονους ανθρώπους. Μόνο που, αυτή τη φορά, παρουσιάζει και σχολιάζει όχι την επίσημη ιστορία των ειδήσεων, των γεγονότων και των σχολικών βιβλίων, αλλά τη μικροϊστορία, τις προσωπικές μνήμες και τις θραυσματικές αφηγήσεις των αυτοπτών μαρτύρων. Ανάλογη είναι και η εκθεσιακή του διαφοροποίηση από το άλλο «ημιχόριο», τον 1^ο αφηγητή. Αντί των κειμένων με την αυστηρή οριοθέτηση, τη διακριτική ορατότητα, τη σχετικά χαμηλή διάθεση πρόκλησης συναισθήματος και τη στόχευση στην κριτική νοητική επεξεργασία, εδώ έχουμε έντονες εικόνες που κυριαρχούν και διαχέονται στον χώρο, εμπλέκονται μεταξύ τους, έχουν ποικίλο λεκτικό και εκφραστικό ύφος.

Οι τέσσερις αφηγητές, αν και εμφανίζονται με σαφώς διακριτό τρόπο μέσα στην έκθεση, δε συνιστούν τελικά τέσσερις ανεξάρτητους αφηγηματικά κόσμους, αλλά βρίσκονται σε έναν συνεχή διάλογο μεταξύ τους, συνθέτοντας, τελικά, μία πολυεπίπεδη μεν, αλλά συνεκτική συνολική αφήγηση.

μια στο πλαίσιο της, έτσι ώστε ακόμη και εντελώς μυθοπλαστικές αφηγήσεις να μπορούν να αξιοποιηθούν, χωρίς να οδηγούν σε παραπλανητικές αντιλήψεις και ανυπόστατα συμπεράσματα.

Άλλωστε, αν το στοιχείο της μυθοπλασίας μπαίνει σε μια αφήγηση όταν όσα αυτή παρουσιάζει δεν αντιστοιχούν σε τεκμηριωμένα στοιχεία της πραγματικότητας (Schaeffer, 2013), παρόμοια στοιχεία μπορούμε να εντοπίσουμε ακόμη και σε μία επιστημονική πραγματεία. Κάθε ολοκληρωμένη επιστημονική άποψη, πέρα από την παρουσίαση των τεκμηρίων κάνει υποθέσεις και προβλέψεις, καταλήγει σε ερμηνείες και συμπεράσματα που δεν αποτελούν στοιχεία της παρατηρούμενης πραγματικότητας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, αποτελούν οι αρχαιολογικές μελέτες που προτείνουν εικόνες του παρελθόντος βασισμένες σε εξόχως θραυσματικά στοιχεία. Άρα μια έκθεση δεν μπορεί παρά να συμπεριλαμβάνει στοιχεία που θα μπορούσαν, με μια πολύ αυστηρή οπτική, να χαρακτηρίσουν «μυθοπλαστικά». Σε τελευταία ανάλυση, ακολουθώντας μια λίγο πολύ αριστοτελική προσέγγιση, από τη στιγμή που έχουμε ξεκαθαρίσει ότι έτσι κι αλλιώς κάθε έκθεση συνιστά μια αναπαράσταση, αυτή κρίνεται κυρίως για το πόσο ολοκληρωμένη και συνεκτική είναι και λιγότερο για την πιστότητά της (Puckett, 2016, 32). Και αυτό επειδή στόχος της είναι, βασικά, είναι να προκαλέσει σκέψεις και συναισθήματα στον επισκέπτη, ώστε αυτός ως πολιτικό ον να σταθεί κριτικά απέναντι σε όσα αναπαριστώνται.

Μία έκθεση, επομένως, αναπτύσσει μια κεντρική οπτική γωνία, εκείνη των δημιουργών της που έχουν και την ευθύνη για το κατά πόσον τα όσα παρουσιάζονται ακολουθούν την επιστημονική δεοντολογία και δεν οδηγούν σε σκόπιμη αποσιώπηση ή στρέβλωση των στοιχείων που διατίθενται. Μια έκθεση, ωστόσο, σε αντιδιαστολή με άλλες αφηγηματικές μορφές, είναι δυνατόν να αναδεικνύει και άλλες συγκλίνουσες ή αποκλίνουσες επιμέρους αφηγήσεις πάνω στο θέμα. Μια παρόμοια επιλογή συνάδει με την πρόθεση μιας ορισμένης αντικειμενικότητας ή τουλάχιστον ενός ορισμένου πλουραλισμού και δε συνθλίβεται κάτω από μια ισοπεδωμένη ενιαία παρουσίαση που αποκρύπτει το πλήθος των δυνατών προσεγγίσεων. Ο επιθετικός προσδιορισμός «ορισμένους» δηλώνει ότι, ανεξάρτητα από τους όποιους εκθεσιακούς χειρισμούς, η κυρίαρχη οπτική γωνία είναι, σε τελευταία ανάλυση, εκείνη των δημιουργών. Δεν μπορεί να είναι άλλη. Και δεν είναι δεοντολογικά σωστό αυτό να αποκρύπτεται.

Η εκθεσιακή πλοκή

Το επόμενο στάδιο, μετά τον ακριβή προσδιορισμό του θέματος και την επιλογή του ή των αφηγητών, είναι η δημιουργία του εκθεσιακού σεναρίου ή αλλιώς η διαμόρφωση της αφηγηματικής πλοκής. Αυτό σχετίζεται με την οργάνωση των πληροφοριών και του υλικού που έχει ο δημιουργός στη διάθεσή του και η σύνδεσή τους με νοηματικές σχέσεις: χρονικές, χωρικές και αιτιότητας (Puckett, 2016). Η διαδικασία αυτή, πολύ συχνά, δημιουργεί την ανάγκη παράλειψης πληροφοριών και υλικού που είχε αρχικά θεωρηθεί χρήσιμο, αλλά και την ανάγκη αναζήτησης επιπλέον υλικού και πληροφοριών προκειμένου η τελική σύνθεση να είναι ολοκληρωμένη, ισορροπημένη και νοηματοφόρα.

Η διαμόρφωση της πλοκής αποτελεί το ουσιαστικότερο και πιο δύσκολο μέρος του σχεδιασμού μιας έκθεσης. Και αυτό επειδή οι συνδέσεις των επιμέρους αφηγηματικών στοιχείων δεν αρκεί να υπάρχουν στο μυαλό των δημιουργών. Πρέπει να εκφράζονται στην εκθεσιακή σύνθεση. Αυτό επιτυγχάνεται, κυρίως, με τις κατάλληλες χωρικές σχέσεις και αλληλουχίες, όπως θα αναπτυχθεί αναλυτικότερα και στο σχετικό κεφάλαιο. Η ανάδειξη σχέσεων και διαδικασιών, αντί της παράθεσης ασύνδετων μεταξύ τους στοιχείων, καθιστά ευκολότερη την ιεράρχηση των επιμέρους αφηγηματικών στοιχείων, την επισήμανση των αφηγηματικών κορυφώσεων και την ανάδειξη των ερωτημάτων που θέλουν οι δημιουργοί να θέσουν στους επισκέπτες.

Μια συνεκτική πλοκή δε σημαίνει ότι η εκθεσιακή αφήγηση θα πρέπει να συμπληρώσει αυθαίρετα τα ενδεχόμενα κενά της επιστημονικής έρευνας ούτε ότι θα πρέπει αποσιωπήσει τις αμφισημίες ή τις αντιφάσεις που μπορούν να εντοπιστούν στην ανάλυση και την ερμηνεία των ζητημάτων που η έκθεση πραγματεύεται. Αντίθετα, καλό θα ήταν να τα επισημάνει, προκειμένου να ωθήσει τον επισκέπτη να σκεφτεί πάνω σε αυτά. Μία έκθεση, για παράδειγμα, που παρουσιάζει τέχνηρα που έχουν κατασκευαστεί από διαφορετικούς προϊστορικούς οικισμούς δεν έχει στη διάθεσή της μια απόλυτη ερμηνεία για τους λόγους που καθιστούν τα

Θεωρώντας, εξ αρχής, ότι η επέτειος σχετίζεται άμεσα με την έννοια της καταγραφής και της μέτρησης του χρόνου, αποφασίσαμε η έκθεση να βασιστεί πάνω σε αυτή την έννοια και ακολουθήσαμε τη λογική της χρονικής διαδοχής ως βάση της ανάπτυξης της εκθεσιακής πλοκής. Η έκθεση, επομένως αναπτύσσεται πάνω σε τρεις χρονογραμμές.

Η 1^η χρονογραμμή αντιστοιχεί στο χρονικό διάστημα που ορίζει, κατά τη γνώμη μας, η επέτειος. Ξεκινά από «τότε» και φτάνει στο σήμερα. Βασικό σημείο προβληματισμού αποτέλεσε αυτό το «τότε». Παρότι, δηλαδή, το σήμερα είναι σαφές, δεν είναι απλό να προσδιορίσει κανείς το πότε μπορούμε να τοποθετήσουμε το σημείο έναρξης της ιστορίας που μας απασχολεί. Μπορεί να μιλούμε για το 1922, ως την περίοδο της κατάρρευσης του μικροαστικού μετώπου και της καταστροφής της Σμύρνης, όμως είναι σαφές ότι ακόμη και αυτά τα γεγονότα που μπορούν να τοποθετηθούν σε συγκεκριμένες χρονικές στιγμές προετοιμάζονται πολύ καιρό πριν και αποτελούν κορυφώσεις μακρών διαδικασιών. Τελικά, αποφασίσαμε να ξεκινήσουμε τη μέτρηση του δικού μας χρόνου από το 1912, όταν η Λέσβος ενσωματώνεται στο ελληνικό κράτος, επειδή διαπιστώσαμε ότι η ιστορία που μας απασχολεί αν προσεγγισθεί με επίκεντρο το νησί της Λέσβου είναι, σε τελευταία ανάλυση, μία ιστορία σχέσεων με την απέναντι ακτή. Μια σχέση που ενώ αναπτύσσεται επί χιλιετίες, στις αρχές του 20^{ου} αιώνα οδηγείται σε μια οριστική(;) ρήξη. Αυτή η ρήξη, αν και επισφραγίζεται με τη μικρασιατική καταστροφή και την ανταλλαγή των πληθυσμών, το 1923, ξεκινά το 1912, με την απόσχιση της Λέσβου από την Οθωμανική Αυτοκρατορία, τη στιγμή, δηλαδή, που το θαλασσινό «στενό της Μυτιλήνης» από στοιχείο σύνδεσης και επικοινωνίας μετατρέπεται σε σύνορο.

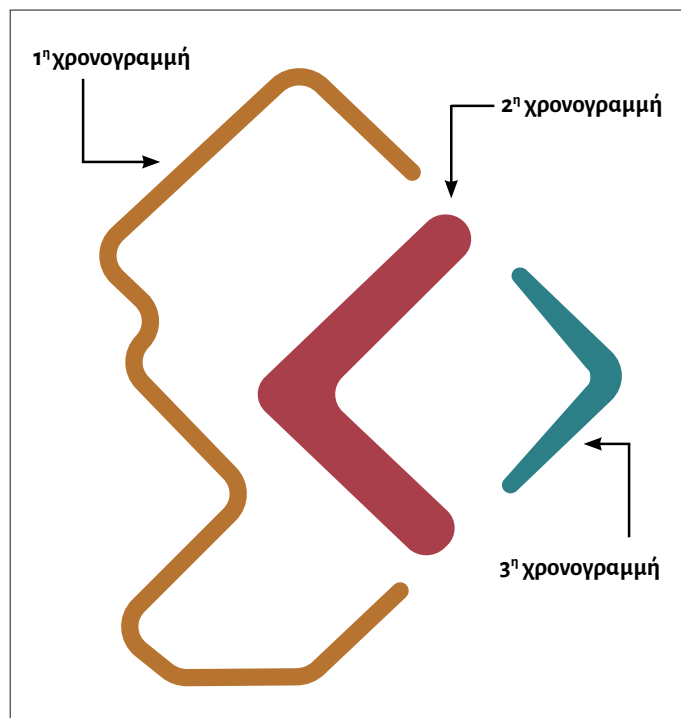
Η 1^η χρονογραμμή είναι συνεχής, υφολογικά αυστηρή και περιλαμβάνει γύρω στα 250 γεγονότα που απλώς τοποθετούνται στο χρόνο χωρίς κανένα σχολιασμό ή περεταίρω εμβάθυνση. Τα γεγονότα αυτά επιλέχθηκαν χωρίς κάποιο αυστηρό «αντικειμενικό» κριτήριο. Είναι όλα τα γεγονότα που θεωρήσαμε ότι με κάποιον τρόπο διαμόρφωσαν τον τρόπο με τον οποίο «θυμόμαστε» το 1922. Όσο πλησιάζουμε προς το σήμερα, τα γεγονότα φθίνουν σε αριθμό, όπως είναι φυσικό, και περιστρέφονται, κυρίως, γύρω από την αντιφατική σχέση με τη γείτονα χώρα σε κυβερνητικό επίπεδο, αλλά και τις συνεχιζόμενες στενές σχέσεις των Λέσβιων με το Αϊβαλί και τους κατοίκους της απέναντι ακτής.

Σε δέκα σημεία, πάνω στην 1^η χρονογραμμή δημιουργούνται έντονες εγκοπές, προκειμένου να δοθεί η δυνατότητα να αναπτυχθούν τα γραπτά σχόλια του 1^{ου} αφηγητή και τα προφορικά του 3^{ου}. Μία από αυτές, εκείνη που αναφέρεται στην καταστροφή της Σμύρνης, είναι μεγαλύτερη και, στην ουσία διακόπτει πλήρως τη χρονογραμμή, για να υπογραμμιστεί ο ιστορικός, αλλά, κυρίως συμβολικός ρόλος του γεγονότος αυτού.

Απέναντι σε αυτή τη γραμμή που καταγράφει γεγονότα, με βάση την επίσημη μέτρηση του χρόνου, αναπτύσσεται η 2^η χρονογραμμή. Αυτή αναφέρεται στον βιωμένο χρόνο και βασίζεται στις μικρές ιστορίες που φτάνουν σε μας, την «τρίτη γενιά», με όχημα τις διηγήσεις των παππούδων, των φίλων, των γειτόνων, τα μικρά καθημερινά αντικείμενα που κάποιοι κράτησαν σαν φυλαχτά. Επομένως, αυτή η χρονογραμμή υλοποιείται με ρευστό τρόπο, ως σύνθεση στον χώρο, προβολών (4^{ος} αφηγητής), ηχητικών στοιχείων (2^{ος} αφηγητής) και αντικειμένων.

Η 3^η χρονογραμμή, ενσωματώνεται σε μια προβολή βίντεο που, στην ουσία, δημιουργεί μια εικονική επαύξηση του εκθεσιακού χώρου, καθώς απεικονίζει, σε μια αέναη επανά-

τέχνηρα αυτά μορφολογικά διαφορετικά. Η ένταξη, όμως, αυτών των διαφορετικών συνόλων σε μία ενιαία εκθεσιακή πλοκή απαιτεί τη με κάποιο τρόπο συσχέτισή τους. Αυτό μπορεί πάντα να γίνει με τη μορφή ενός ανοιχτού προβληματισμού στον οποίο να αναζητηθεί και η συμβολή του επισκέπτη. Αν, αντίθετα, το ζήτημα του συσχετισμού παραληφθεί, η πλοκή εμφανίζει ένα σημαντικό κενό, το οποίο είτε θα οδηγήσει σε σύγχυση τον επισκέπτη είτε θα τον αναγκάσει να εφεύρει μία δική του θεωρία για να συμπληρώσει τα κενά της πλοκής. Αυτή, όμως, η εκτός πλαισίου «εφεύρεση» μπορεί να κινείται σε εντελώς αντιεπιστημονικούς δρόμους ή έστω να ακολουθεί κάποιες στερεοτυπικές ερμηνευτικές γραμμές. Ότι, για παράδειγμα, το σύνολο των τεχνέργων που



Διαγραμματική κάτοψη της πιλοτικής Τ.Π.Ε.Α.

έχει περισσότερα ορατά διακοσμητικά -με βάση τη σύγχρονη αντίληψη για τη διακόσμηση- στοιχεία προέρχεται από έναν οικισμό περισσότερο «εξελιγμένο».

Αυτές οι στερεοτυπικές ερμηνευτικές γραμμές που συνειδητά ή ασυνειδητά φέρουν μαζί τους και αναπαράγουν οι επισκέπτες, αντιστοιχούν σε αυτό που οι αφηγηματολόγοι ονομάζουν «βασικές πλοκές (master plots)» (Abbott, 2002, 42). Πρόκειται για πλοκές των οποίων τα βασικά δομικά χαρακτηριστικά συναντάμε σε πολλές εκδοχές συγκεκριμένων αφηγήσεων. Κατά κανόνα, διαθέτουν αδρά χαρακτηριστικά και οι επισκέπτες τείνουν να καταφύγουν σε αυτές, προκειμένου να ερμηνεύσουν πολύπλοκα φαινόμενα, όταν η έκθεση δεν τους ωθεί σε έναν άλλο ερμηνευτικό δρόμο. Ιδιαίτερη σημασία έχει η παρουσία των βασικών πλοκών και στις περιπτώσεις εκθέσεων που έχουν ως στόχο την παρουσίαση νέων επιστημονικών απόψεων την ανατροπή στερεοτύπων ή παρερμηνειών και επιδιώκουν την ανατροπή παγιωμένων αντιλήψεων των επισκεπτών. Σε αυτές τις περιπτώσεις, η προτεινόμενη εκθεσιακή πλοκή θα καταφέρει, μέσα από τη χρήση έντονων ερεθισμάτων, μέσα από ένα είδος σοκ, όχι μόνο να παρουσιάσει μια άποψη, αλλά και να ανατρέψει μία προϋπάρχουσα.

Τα μέσα

Η πρόταση να αντιμετωπίσουμε την έκθεση ως μια αφήγηση (Χουρμουζιάδη, 2022) βασίζεται στη δυνατότητα που προσφέρει η διευρυμένη προσέγγιση της αφήγησης να αναζητήσουμε τις αφηγηματικές δυνατότητες μέσων που δε στηρίζονται κυρίως ή αποκλειστικά στον λόγο. Οι σύγχρονοι αφηγηματολόγοι υποστηρίζουν ότι ο τρόπος με τον οποίο γράφουμε ή διαβάζουμε ένα κείμενο εμφανίζει έντονες αναλογίες με τον τρόπο με τον οποίο διαμορφώνουμε ή αντιλαμβανόμαστε τον κόσμο γύρω μας και, κατά συνέπεια, η αναπαράσταση μιας ιστορίας μπορεί να γίνει με ποικίλα μέσα, χωρίς να έχει απαραίτητα ανάγκη το κείμενο (Ryan, 2004).

Στο πλαίσιο αυτής της συζήτησης, τέθηκε το ερώτημα αν η ιδιαίτερη φύση του κάθε μέσου καθορίζει το αφηγηματικό αποτέλεσμα και αν υπάρχουν κάποιοι κανόνες που μας κάνουν να επιλέγουμε συγκεκριμένα μέσα, ανάλογα με το περιεχόμενο της αφήγησης. Είναι εύκολο

ληψη, τη θαλάσσια διαδρομή που συνδέει τη Μυτιλήνη με το Αϊβαλί. Η προβολή συμπιλαμβάνει και το πήγαινε και το έλα, αλλά η άμεση συγκόλληση των δύο κατευθύνσεων και η συνεχής επανάληψη, καθιστά δύσκολη έως αδύνατη τη διάκριση των δύο διαδρομών που γίνονται σαφείς μόνο στα λίγα δευτερόλεπτα που καταλαμβάνουν η επιβίβαση και η αποβίβαση. Εδώ ο χρόνος είναι συμπυκνωμένος, καθώς ο θεατής βλέπει συνεχώς ένα ρολόι να μετρά τα 90 λεπτά που χρειάζεται το πλοίο για να διασχίσει το θαλασσινό πέρασμα. Ταυτόχρονα, όμως, ο χρόνος εδώ είναι διεσταλμένος, καθώς μέσα σε αυτά επαναλαμβανόμενα 90λεπτα, υπονοούνται οι χιλιετίες κατά τις οποίες το «εδώ» και το «απέναντι» αποτελούσαν έναν ενιαίο πολιτισμικό χώρο.

να διαπιστώσουμε ότι, πράγματι, η φύση του κάθε μέσου παραπέμπει σε συγκεκριμένες δυνατότητες και περιορισμούς. Η απόδοση μιας μάχης μπορεί να γίνει καλύτερα στον κινηματογράφο, ενώ η ανάλυση των συναισθημάτων του ήρωα μέσα από ένα λογοτεχνικό κείμενο. Ωστόσο, η ανατροπή παρόμοιων κανόνων συχνά οδηγεί σε πολύ ενδιαφέροντα αποτελέσματα που υποστηρίζουν καλύτερα τις αφηγηματικές προθέσεις των δημιουργών. Αυτό, επομένως, που υποστηρίζεται από τους μελετητές είναι η ισορροπία ανάμεσα στη «μεσική τυφλότητα» -δηλαδή, στην αντίληψη ότι η φύση του μέσου δεν επηρεάζει καθόλου το αφηγηματικό αποτέλεσμα- και στον «μεσικό σχετικισμό» -την αντίληψη, δηλαδή, ότι το κάθε μέσο είναι κατάλληλο μόνο για συγκεκριμένες αφηγήσεις (Ryan, 2004· Ryan & Thon, 2014). Σε κάθε περίπτωση, από ένα σημείο και μετά, αυτή η συζήτηση δεν έχει και ιδιαίτερη σημασία καθώς σπάνια έχουμε να κάνουμε με ένα «καθαρό» μέσο. Κάθε αφηγηματικό μέσο επηρεάζει το άλλο, δανείζεται προσεγγίσεις, τεχνικές και πρακτικές (Maras & Sutton, 2000).

Αυτοί οι προβληματισμοί και τα διλήμματα, αποκτούν ένα σύνθετο χαρακτήρα στην περίπτωση μια εκθεσιακής αφήγησης, καθώς αυτή αποτελεί ένα μέσο που αξιοποιεί συνδυαστικά άλλα μέσα. Η σύνθεση πολλών επιμέρους μέσων, από τη μια πλευρά, προσφέρει στους δημιουργούς της έκθεσης μια μεγάλη ποικιλία ενδεχομένων για το πώς θα παρουσιάσουν καθένα από τα ζητήματα που θέλουν να θίξουν. Από την άλλη πλευρά, θέτει επί τάπητος το ζήτημα ότι, συζητώντας την εκθεσιακή σύνθεση, δεν έχει νόημα κανείς να σκεφτεί τις αφηγηματικές δυνατότητες και τους περιορισμούς κάθε μέσου αυτές καθαυτές. Στο πλαίσιο της εκθεσιακής συνθήκης, το κάθε μέσο πρέπει να εξεταστεί σε συνδυασμό με ό,τι υπάρχει γύρω του, λαμβάνοντας επιπλέον υπόψη τις ιδιαίτερες συνθήκες πρόσληψης από τον επισκέπτη.

Η αφηγηματική προσέγγιση του σχεδιασμού μιας έκθεσης και το επαγόμενο θεμελιώδες ερώτημα «πώς θα διατυπώσουμε αυτό που θέλουμε να πούμε», μας κάνουν αναπόφευκτα να ζηλέψουμε τη δυνατότητα του κειμένου να ικανοποιήσει τις απαιτήσεις μιας αφήγησης σε ακρίβεια, λεπτομέρεια και σαφήνεια. Ωστόσο, η έκθεση δεν αποτελεί σε καμία περίπτωση ένα εικονογραφημένο βιβλίο και όλοι ξέρουμε, από προσωπική εμπειρία ότι τα μακροσκελή κείμενα μάλλον απωθούν τους επισκέπτες και συνήθως μένουν αδιάβαστα. Ίσως η καλύτερη λύση, όταν δουλεύουμε την πλοκή της έκθεσης, είναι να διατηρήσουμε την οργανωτική δομή ενός κειμένου και να προσπαθήσουμε να αποδυναμώσουμε σταδιακά το αφηγηματικό βάρος του λόγου, μεταφέροντας αφηγηματικές υποχρεώσεις στα υπόλοιπα μέσα.

Το καθένα από αυτά, όχι μόνο αναλαμβάνει ένα μέρος της αφήγησης, αλλά επιπλέον δίνει ιδέες και δανείζει πρακτικές που βοηθούν τους δημιουργούς να επιλύσουν γενικά ζητήματα της εκθεσιακής σύνθεσης. Οι θεωρίες, για παράδειγμα, που διέπουν τη σύνθεση και την αφηγηματικότητα των εικόνων μας βοηθούν στη διαμόρφωση του αισθητικού ύφους και της οπτικής ταυτότητας της έκθεσης. Από το θέατρο δανειζόμαστε τις αρχές διαμόρφωσης του εκθεσιακού χώρου ως μία σύνθετη και νοηματοφόρα σκηνογραφία. Ο κινηματογράφος μάς παροτρύνει να χρησιμοποιήσουμε τη λογική της συγκόλλησης εκθεσιακών ψηφίδων σε ένα τριδιάστατο εκθεσιακό μοντάζ. Η μουσική εμπνέει την αναζήτηση ισορροπίας και αρμονίας ανάμεσα σε ετερόκλητα εκθεσιακά στοιχεία και υποδεικνύει τρόπους χωρικής και χρονικής ενορχήστρωσής τους.

Η πολυμεσική φύση της εκθεσιακής αφήγησης οδηγεί, όπως είναι προφανές, στην αξιοποίηση μιας πλειάδας, σε μεγάλο βαθμό ισότιμων, αισθητηριακών ερεθισμάτων που ανοίγουν τον δρόμο για την περισσότερο ενσώματη βίωση της έκθεσης εκ μέρους του επισκέπτη. Για να το κατανοήσουμε αυτό, είναι σκόπιμο να αντιμετωπίσουμε το συνολικό εκθεσιακό περιβάλλον ή τις επιμέρους ενότητες του ως ένα πολυτροπικό κείμενο (Kress & van Leeuwen, 2001). Να λάβουμε, δηλαδή, υπόψη ότι η υλική έκφραση των αφηγηματικών μέσων, ο ενσώματος τρόπος με τον οποίο ο επισκέπτης προσεγγίζει τα εκθεσιακά στοιχεία, όπως φυσικά και η συγκυρία της επίσκεψης επηρεάζουν σε μεγάλο βαθμό τον τρόπο με τον οποίο προσλαμβάνεται η εκθεσιακή αφήγηση.

Η συνδυασμένη χρήση πολλών μέσων σε μια έκθεση, επιπλέον, προσφέρει στους δημιουργούς τη δυνατότητα άλλοτε να λένε κάτι και άλλοτε να το δείχνουν. Την επισήμανση αυτών των δύο αφηγηματικών μεθόδων την κάνουν για πρώτη φορά ο Πλάτωνας και ο Αριστοτέλης εισάγοντας τους όρους «διήγηση» και «μίμηση». Ο πρώτος προκρίνει τη διήγηση, θεωρώντας ότι η μίμηση ως κατασκευασμένη αναπαράσταση απομακρύνεται σημαντικά από την αλήθεια. Ο δεύτερος, αντίθετα, επισημαίνει ότι η μίμηση είναι εκείνη που μπορεί να οδηγήσει σε γενικεύσεις και να πυροδοτήσει καλύτερα τα συναισθήματα και τη σκέψη του αποδέκτη της αφήγησης.

Η ανάμιξη των δύο μεθόδων μάς απαλλάσσει από την ανάγκη να απαντήσουμε σε παρόμοια διλήμματα. Ωστόσο, θα πρέπει να υπογραμμιστεί ότι η *μίμηση* και η *διήγηση* δεν αντιστοιχούν απλώς σε μία διαφορετική τεχνική. Οι διηγητικές πρακτικές είναι κατ' εξοχήν εκείνες που καθιστούν σαφή την παρουσία και τη διαμεσολάβηση του αφηγητή στα όσα

παρουσιάζονται. Αντίθετα, οι μιμητικές πρακτικές οδηγούν σε μεγαλύτερη εμπύθιση και είναι δυνατόν να παρασύρουν τον επισκέπτη, να αμβλύνουν την κριτική του σκέψη και να τον κάνουν να πιστέψει ευκολότερα ότι αυτό που βλέπει αποτελεί ένα αυθεντικό κομμάτι της πραγματικότητας. Βεβαίως, ένας στοιχειωδώς νοήμονας επισκέπτης εύκολα, μάλλον, μπορεί να αντιληφθεί ότι οι καλυμμένοι με πηλό τοίχοι μιας μουσειακής αίθουσας δεν αποτελούν ένα πραγματικό νεολιθικό σπίτι, αλλά ένα σκηνικό που κατασκευάστηκε για τις ανάγκες της έκθεσης. Την ίδια στιγμή, σαφέστατα διηγητικά στοιχεία, όπως τα ουδέτερα και απρόσωπα επεξηγηματικά κείμενα μιας έκθεσης μπορούν πιο εύκολα να παραπλανήσουν τον επισκέπτη και να θεωρήσει, όπως είπαμε και παραπάνω, ότι περιλαμβάνουν μια απόλυτη αδιαμεσολάβητη αλήθεια.

Και ο επισκέπτης;

Ο τίτλος αυτού του υποκεφαλαίου καταλήγει σε ερωτηματικό. Και όχι τυχαία. Σε όλα τα προηγούμενα επιχειρήθηκε συνοπτικά να περιγραφεί μια βασική μεθοδολογία που μπορεί να αξιοποιηθεί για το σχεδιασμό μιας εκθεσιακής αφήγησης. Ολοκληρώνοντας μια έκθεση βασισμένοι σε αυτή τη μεθοδολογία είμαστε σε θέση να αξιολογήσουμε το αποτέλεσμα, να καταγράψουμε τις δυσκολίες, τα αδιέξοδα, τις απρόβλεπτες λύσεις που προέκυψαν κατά τον σχεδιασμό. Μπορούμε, ακόμη να παρατηρήσουμε και να ερμηνεύσουμε τις αντιδράσεις των επισκεπτών μπροστά στο τελικό αποτέλεσμα. Ο τελικός κριτής, ωστόσο, παραμένει ο μεγάλος άγνωστος: ο επισκέπτης.

Επηρεασμένη από τις στρουκτουραλιστικές προσεγγίσεις του δεύτερου μισού του 20^{ου} αιώνα, η αφηγηματολογία άρχισε να ασχολείται εκτός από τον δημιουργό και με τον αποδέκτη της αφήγησης, κάνοντας τη γενική επισήμανση ότι αυτός ο δεύτερος δεν είναι παθητικός αποδέκτης του έργου του πρώτου. Κατ' αρχάς, πριν καν αρχίσει την περιήγησή του στην έκθεση, κουβαλάει μια σειρά αντιλήψεων που έχει ήδη διαμορφώσει ζώντας σε μια συγκεκριμένη ιστορική και πολιτισμική συγκυρία. Οι βασικές αρχές ερμηνείας και αξιολόγησης των πραγμάτων, άρα και των όσων η έκθεση παρουσιάζει, επηρεάζονται σε μεγάλο βαθμό από τις «μεγάλες αφηγήσεις». Ο όρος αυτός προτάθηκε από τον Jean-Francois Lyotard (1984), για να περιγράψει γενικευτικές αφηγήσεις που υποστηρίζουν και νομιμοποιούν συγκεκριμένες συλλογικές αντιλήψεις και πρακτικές που, κατά κανόνα, επιστρατεύονται

για να αναπαράγουν τους θεμελιακούς μύθους μιας κοινωνίας. Οι μεγάλες αφηγήσεις αναπαράγονται από τις δομές της τυπικής και μη τυπικής εκπαίδευσης και την πλειονότητα των φωνών που εκφέρουν δημόσιο λόγο και, έτσι, σιγά σιγά φυσικοποιούνται, με αποτέλεσμα να είναι πολύ δύσκολο να ανατραπούν ή έστω να τεθούν υπό αμφισβήτηση, στο πλαίσιο πρόσληψης μιας αφήγησης, γενικά, ή της επίσκεψης σε μια έκθεση, ειδικότερα.

Από την άλλη πλευρά, οι αφηγηματολόγοι επισημαίνουν ότι αν και κάθε αφηγηματικό μέσο είναι σε θέση να προτείνει μια λίγο πολύ συγκροτημένη αφήγηση, ο τρόπος με τον οποίο αυτή θα προσληφθεί από τον αποδέκτη της αφήγησης ποικίλει από μέσο σε μέσο. Έτσι, στην περίπτωση του βιβλίου ο αναγνώστης έχει το δικό του ρυθμό ανάγνωσης, μπορεί να κάνει διαλείμματα, να παραλείψει μέρος του κειμένου ή να επιστρέψει και να ξαναδιαβάσει ένα άλλο. Αντίθετα, στο θέατρο και τον κινηματογράφο, οι κανόνες είναι περισσότερο αυστηροί: ο χρόνος που αφιερώνεται από τον θεατή στην πρόσληψη της αφήγησης καθορίζεται από τον δημιουργό και είναι ίδιος για όλους. Κανένα μέρος δεν μπορεί κανονικά να παραλειφθεί ούτε κάποιο άλλο να επαναληφθεί.

Στην περίπτωση μιας έκθεσης, ο επισκέπτης λειτουργεί με μια σχετικά μεγάλη ελευθερία. Ακόμη και αν οι δημιουργοί ορίσουν με αυστηρότητα μια συγκεκριμένη διαδρομή μέσα στον εκθεσιακό χώρο, κανείς δεν μπορεί να υποχρεώσει τον επισκέπτη να διαβάσει όλα τα κείμενα, να παρακολουθήσει όλα τα βίντεο, να ακούσει όλους τους ήχους, να παρατηρήσει ενδελεχώς όλες τις εικόνες. Έτσι, εδώ το φαινόμενο της «υπο-ανάγνωσης» (Abbott, 2002, 79-80) που εντοπίζουν οι μελετητές για όλα τα αφηγηματικά είδη εμφανίζεται με ιδιαίτερη ένταση και δεν οφείλεται μόνο στη μειωμένη προσοχή ή στη ρηχή επεξεργασία των στοιχείων της αφήγησης, αλλά στην κυριολεκτική παράλειψή τους. Από την άλλη πλευρά, ο επισκέπτης, όπως γενικά ο αποδέκτης κάθε μορφής αφήγησης, «διαβάζει» παραπάνω πράγματα από όσα ο δημιουργός περιλαμβάνει στην αφήγηση, λόγω των προσωπικών του βιωμάτων, εμπειριών και προ-καταλήψεων.



Επισκέπτες στην πιλοτική Τ.Π.Ε.Α.

Αν ο αποδέκτης διαμορφώσει στο μυαλό του μια αφήγηση που ενδεχομένως αποκλίνει σημαντικά από αυτό που είχε στο νου του ο δημιουργός, αυτό δεν είναι απαραίτητα ένδειξη διανοητικής αδυναμίας του αποδέκτη ή/και δημιουργικής ελλειμματικότητας ή τεχνικής αστοχίας του δημιουργού. Αντίθετα, η πρόσληψη μιας αφήγησης οφείλει να αντιμετωπισθεί ως μία δημιουργική πράξη που βασίζεται όχι μόνο στα όσα το συγκεκριμένο έργο περιλαμβάνει, αλλά και στην προσωπικότητα που έχει διαμορφώσει ο αποδέκτης μέσα από τα προσωπικά του βιώματα και το πολιτισμικό του περιβάλλον. Σε κάθε περίπτωση, όπως υποστηρίζουν ορισμένοι μελετητές, ο επισκέπτης για να κατανοήσει αυτό που βιώνει μέσα στην έκθεση έστω και ασυνείδητα θα το μετατρέψει σε αφήγηση (Fludernik, 1996). Το πόσο πολύ αυτή η αφήγηση θα ταυτίζεται με εκείνη που σχεδίασαν οι δημιουργοί είναι μια άλλη υπόθεση. Αυτή η προβληματική, αλλά και ενδιαφέρουσα, απροσδιοριστία περιγράφεται με τον πιο γλαφυρό τρόπο από τον Roland Barthes με τη φράση «το τίμημα της γέννησης του αναγνώστη είναι ο θάνατος του συγγραφέα» (Barthes, 1977, 148).

Δεν έχει, όμως, νόημα να ξεκινήσει κανείς το σχεδιασμό μιας έκθεσης έχοντας μπροστά του το φάσμα της επικοινωνιακής ματαιότητας. Το ζήτημα δεν είναι ούτε η παραίτηση από τη διατύπωση μιας συγκροτημένης αφήγησης ούτε η προσπάθεια καταστολής της δημιουργικότητας του επισκέπτη. Η προσεκτική αξιοποίηση της αφηγηματικής προσέγγισης και η πολύπλευρη εκμετάλλευση των δυνατοτήτων που προσφέρουν τα διάφορα εκθεσιακά εργαλεία μπορούν να οδηγήσουν σε μια σχετική βεβαιότητα ότι η εκθεσιακή αφήγηση περιορίζει, κατά το δυνατόν, αυθαίρετες συμπληρώσεις ή παραλείψεις που είναι δυνατόν να αλλοιώσουν εντελώς τους στόχους της έκθεσης. Από την άλλη πλευρά, θα πρέπει να αποδεχθούμε ότι η περίφημη διαδραστικότητα, την οποία θεωρητικά τουλάχιστον επιζητούν όλες οι εκθέσεις των τελευταίων δεκαετιών, σχετίζεται, ακριβώς, με τη δυνατότητα ανάλογων συμπληρώσεων και παραλείψεων εκ μέρους του επισκέπτη. Μπορούμε, επομένως, να συμφιλιωθούμε με αυτό και να σχεδιάσουμε εκ των προτέρων τα πεδία, όπου όχι μόνο θα επιτρέπεται αλλά και θα επιδιώκεται η ενεργή συμμετοχή του επισκέπτη στην τελική διαμόρφωση της αφήγησης. Όπως, επίσης, να σκεφτούμε και να σχεδιάσουμε εκθέσεις εύπλαστες και «ανοικτές» (Χουρμουζιάδη, 2016) που είναι δυνατόν να εξελίσσονται, κατά τη διάρκεια της λειτουργίας τους, λαμβάνοντας υπόψη τις θεωρητικές και μεθοδολογικές δυσκολίες ανάπτυξης μιας επί της ουσίας διαδραστικής αφήγησης.

Βιβλιογραφία

- Abbott, P. (2002). *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bal, M. (2017). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (4^η έκδ.). Toronto: University of Toronto Press.
- Barthes, R. (1977). The death of the author. Στο R. Barthes, *Image, Music, Text* (μτφρ. S. Heath) (142–148). London: Fontana Press.
- Fisher, W. R. (1987). *Human Communication as Narration: Toward a Philosophy of Reason, Value, and Action*. Columbia: University of South Carolina Press.
- Fludernik, M. (1996). *Towards a “Natural” Narratology*. London: Routledge.
- Genette, G. (1980). *Narrative Discourse*. Ithaca: Cornell University Press.
- Herman, D. (2009). *Basic Elements of Narrative*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Herman, D., Jahn, M. & Ryan, M.-L. (επιμ.) (2005). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge.
- Hyvärinen, M., Hatavara, M. & Hydén, L.-C. (επιμ.) (2013). *The Travelling Concepts of Narrative*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Kreiswirth, M. (2005). Narrative turn in the humanities. Στο D. Herman, M. Jahn & M.-L. Ryan (επιμ.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (377–382). London: Routledge.
- Kress, G. & van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Arnold.
- Liotard, J.-F. (1984). *The Postmodern Condition*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Maras, S. & Sutton, D. (2000). Media specificity re-visited. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 6(2), 98–113.
- Puckett, K. (2016). *Narrative Theory: A Critical Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ryan, M.-L. (2004). Introduction. Στο *Narrative across Media: The Languages of Storytelling* (1–40). Lincoln: University of Nebraska Press.
- Ryan, M.-L. (2005). Narrative. Στο D. Herman, M. Jahn & M.-L. Ryan (επιμ.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (344–348). London: Routledge.
- Ryan, M.-L. & Thon, J.-N. (2014). Storyworlds across media: Introduction. Στο M.-L. Ryan & J.-N. Thon (επιμ.), *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology* (1–24). Lincoln: University of Nebraska Press.
- Schaeffer, J.-M. (2013). Fictional vs factual narration. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/fictional-vs-factual-narration>
- Thomas, B. (2016). *Narrative: The Basics*. London: Routledge.
- White, H. V. (1966). The burden of history. *History and Theory*, 5(2), 111–134. doi.org/10.2307/2504510
- White, H. V. (1981). The value of narrativity in the representation of reality. Στο W. J. T. Mitchell (επιμ.), *On Narrative* (1–24). Chicago: University of Chicago Press.
- Χουρμουζιάδη, Α. (2016). «Ο άνθρωπος παιδί μου είναι σαν το νερό. Δεν τον σταματάει τίποτε...»: Εκθέτοντας την Προσφυγική Κρίση. Μυτιλήνη: Εργαστήριο Μουσειολογίας Museolab, Πανεπιστήμιο Αιγαίου.
- Χουρμουζιάδη, Α. (2022). Εισαγωγή στον Εκθεσιακό Σχεδιασμό. Αθήνα: Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. doi.org/10.57713/kallipos-67

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗ

Ο εκθεσιακός χώρος

Συνήθως όταν κανείς ξεκινά τον σχεδιασμό μιας έκθεσης θέτει ως πρώτο και βασικό ερώτημα το ποιος είναι ο χώρος στον οποίο η έκθεση αυτή θα φιλοξενηθεί. Απορία λογική καθώς οι φιλόσοφοι ήδη από την αρχαιότητα έχουν επισημάνει ότι ο άνθρωπος δεν μπορεί να διανοηθεί καμιά δραστηριότητά του έξω από ένα ορισμένο χωρικό πλαίσιο. Ο διαθέσιμος χώρος, λοιπόν, θέτει με σαφήνεια και απτό τρόπο τις φυσικές δυνατότητες και τους φυσικούς περιορισμούς που προκύπτουν από τις διαστάσεις, την ογκοπλασία και τα υλικά δομής του. Αν και είναι προφανές ότι τα φυσικά αυτά χαρακτηριστικά του χώρου δεν μπορούμε να τα υπερβούμε, ακόμη και με ριζικές και κοστοβόρες παρεμβάσεις, εδώ θα προτείνουμε μία εναλλακτική προσέγγιση που δεν αντιμετωπίζει τον διαθέσιμο για την έκθεση χώρο ως ένα υλικό αδρανές δοχείο. Αντίθετα, θα επιχειρήσουμε να δούμε τον χώρο ως ένα δυναμικό και εύπλαστο αφηγηματικό εργαλείο που συνεργάζεται με όλα τα υπόλοιπα για να παραχθεί το ενιαίο εκθεσιακό αποτέλεσμα.

Μία παρόμοια προσέγγιση θέτει, κάπως αντίστροφα το εναρκτήριο ερώτημα: ποιος είναι ο χώρος που διαμορφώνεται από την αφήγηση που χτίζουμε (Ryan, 2014· Ryan, Foote & Azaryahu, 2016);. Για να γίνει αυτό καλύτερα κατανοητό, μπορούμε να σκεφτούμε το πώς διαβάζοντας ένα μυθιστόρημα ή μια ιστορική πραγματεία για τους αγρότες του θεσσαλικού κάμπου, στο μυαλό μας σχηματίζεται σιγά σιγά, με βάση τις περιγραφές που μπορεί να περιέχει το κείμενο, αλλά και άλλα λογικά συμπεράσματα που προκύπτουν από αυτό. Η εικόνα συμπληρώνεται από τις δικές μας προεικόνες, αλλά και από ενδεχομένως αυθαίρετα στοιχεία που ασυνείδητα δημιουργούνται στο μυαλό μας για να έχει η τελική εικόνα συνοχή.

Αν, στην ίδια λογική θέλουμε να σχεδιάσουμε μια έκθεση για τα χωριά του Θεσσαλικού κάμπου, ο χώρος της αφήγησης είναι ο κάμπος και με κάποιον τρόπο θα πρέπει να αποδοθεί. Χρησιμοποιώντας, φυσικά, τα εκθεσιακά εργαλεία και ένα σύνολο συμβόλων και παραδοχών και όχι μεταφέροντας κυριολεκτικά τον κάμπο μέσα στον χώρο της έκθεσης. Ένα βασικό στοιχείο, στην περίπτωση αυτή, για παράδειγμα θα ήταν ότι η αφήγησή μας χρειάζεται έναν χώρο ανοιχτό και επίπεδο και αυτή την αίσθηση θα πρέπει να βρούμε τον τρόπο να αποδώσουμε, ακόμη και αν ο διαθέσιμος χώρος έχει σχήμα γάμα και πολλά διάσπαρτα υποστυλώματα.

Σε μια έκθεση, επομένως, ο διαθέσιμος χώρος πρέπει, σχεδόν κατά κανόνα, να υποστεί τις κατάλληλες παρεμβάσεις, ώστε να προκύψει ο επιθυμητός αφηγηματικός χώρος. Και με τη λέξη παρεμβάσεις εδώ εννοούμε όλες τις μόνιμες ή αναστρέψιμες κατασκευές, την τοποθέτηση στον χώρο κάθε υλικού πράγματος μικρού ή μεγάλου. Με άλλα λόγια, ξεκινώντας κανείς το σχεδιασμό μιας έκθεσης, οφείλει να διαχωρίσει τον δεδομένο προϋπάρχοντα διαθέσιμο χώρο από τον χώρο που θα προκύψει για τις ανάγκες της συγκεκριμένης εκθεσιακής αφήγησης.

Η ιδέα του χώρου που προκύπτει από τις ανάγκες μιας συγκεκριμένης αφήγησης μπορεί να αντιστοιχεί σε έναν υπαρκτό χώρο ή σε έναν συμβολικό. Για παράδειγμα, στην έκθεση «Κάτω από τους Κυβόλιθους»¹, το υπόγειο του κτιρίου Γεωγραφίας του Πανεπιστημίου Αιγαίου (Εικ 1) «μετατράπηκε» στους δρόμους και τα κτίρια του εξεγερμένου Παρισιού του 1960 (Χουρμουζιάδη & Νικολοπούλου, 2020). Αντίθετα, στην περίπτωση του Μουσείου Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης ο χώρος μιας παλιάς αποθήκης, πήρε την εικόνα μιας πομπίνας που ξετυλίγεται. Αυτό απαίτησε έναν πολύ αριστοτεχνικό σχεδιασμό, ώστε το πλήθος των υποστυλωμάτων της αποθήκης να ενσωματωθεί στον μακρύ καμπυλόγραμμο τοίχο που αντιπροσώπευε το φιλμ (Χουρμουζιάδη, 2012).

Η δραστικότητα του χώρου

Η σύγχρονη αντίληψη για τον χώρο έχει εντελώς απομακρυνθεί από τις καρτεσιανές απόψεις που τον αντιμετώπιζαν ως ένα υλικό δο-

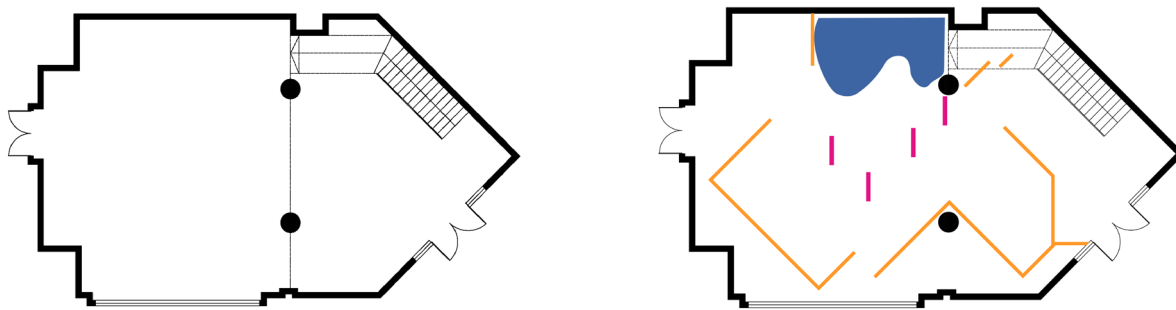
¹ Η έκθεση δημιουργήθηκε από τους μεταπτυχιακούς φοιτητές του ΠΜΣ «Πολιτιστική Πληροφορική και Επικοινωνία» και το Εργαστήριο Μουσειολογίας του Πανεπιστημίου Αιγαίου, το 2019, στη Μυτιλήνη.



Εικ 1. Επάνω ο χώρος του υπογείου του Κτιρίου Γεωγραφίας του Πανεπιστημίου Αιγαίου και κάτω ο ίδιος χώρος ως δρόμος του Παρισιού κατά τη διάρκεια της εξέγερσης του Μάη του '68 για τις ανάγκες της έκθεσης «Κάτω από τους κυβόλιθους».

Η έκθεση πραγματοποιήθηκε στην «Αίθουσα Συγκεντρώσεων» των Φοιτητικών Κατοικιών του Πανεπιστημίου Αιγαίου, στη Μυτιλήνη. Η απόφαση για ανάπτυξη της εκθεσιακής αφήγησης πάνω σε τρεις εμπλεκόμενες χρονογραμμές, οδήγησε στην επιλογή διαμόρφωσης ενός χώρου που δεν παραπέμπει σε έναν συγκεκριμένο χώρο, αλλά στη συμβολική απεικόνιση του χρόνου στον χώρο. Τα εκθεσιακά στοιχεία αναπτύχθηκαν αναιρώντας τη βασική γεωμετρία του υπάρχοντος χώρου. Συνολικά, επιλέχθηκαν **απλά γεωμετρικά στοιχεία** (τεθλασμένες γραμμές και τετράγωνα στην κάτοψη και ορθογώνιες επιφάνειες στην όψη) που δεν παραπέμπουν σε κάτι συγκεκριμένο. Η 1^η χρονογραμμή, ο αυστηρός ημερολογιακός χρόνος διαμορφώθηκε με μία συνεχή τεθλασμένη επιφάνεια. Η 2^η χρονογραμμή της θραυσματικής βιωμένης μνήμης, διαμορφώθηκε από τέσσερις τριδιάστατες κατασκευές που νοητά μόνο συγκροτούν μία ενιαία σύνθεση. Η 3^η χρονογραμμή τέλος, διαμορφώνεται από μία σημειακή εγκατάσταση.

Όταν η έκθεση μεταφέρθηκε στην Αθήνα, στο κτίριο του Συλλόγου Ελλήνων Αρχαιολόγων, στάθηκε δυνατή η εκ νέου ανάπτυξη της επιθυμητής χωρικής διάταξης, με μικρές μετατροπές στα μεγέθη και τον προσανατολισμό των επιμέρους εκθεσιακών στοιχείων. Η νέα αυτή εκθεσιακή διάταξη για μια ακόμη φορά αγνόησε την επιμήκη κάτοψη και το πλήθος των παραθύρων του νεοκλασικού αρχοντικού.



Η κάτοψη της «Αίθουσας Συγκεντρώσεων» των Φοιτητικών κατοικιών του Πανεπιστημίου Αιγαίου στη Μυτιλήνη και η κάτοψη του εκθεσιακού χώρου, όπως διαμορφώνεται από την τοποθέτηση των εκθεσιακών κατασκευών.

χείο, με μετρήσιμα φυσικά χαρακτηριστικά, μέσα στο οποίο «λαμβάνουν χώρα» οι ανθρώπινες δραστηριότητες. Όπως έχουμε απομακρυνθεί και από την καντιανή αντίληψη που θεωρεί τον χώρο μία κατασκευή του ανθρώπινου μυαλού. Όλοι οι μελετητές πλέον αποδέχονται τη δυναμική αλληλεπίδραση μεταξύ ανθρώπου και χωρικού περιβάλλοντος και διερευνούν το πώς αυτή η αλληλεπίδραση επηρεάζεται από την υλικότητα του χώρου, την αισθητηριακή πολυπλοκότητα των ανθρώπινων όντων και τα πολιτισμικά χαρακτηριστικά των κοινωνικών ομάδων (Χουρμουζιάδη, 2015).

Καθώς ένας άνθρωπος κινείται και δρα μέσα έναν συγκεκριμένο χώρο, τον προσλαμβάνει με όλες του σχεδόν τις αισθήσεις². Αν και οι περισσότεροι από μας θεωρούμε ότι αντιλαμβανόμαστε έναν χώρο σαρώνοντάς τον με το βλέμμα, όπως υποστηρίζει χαρακτηριστικά ο Maurice Merleau-Ponty (1945), είναι το σώμα ολόκληρο και όχι το μάτι αυτό που «βλέπει». Εκτός από τα οπτικά ερεθίσματα, στην ολοκληρωμένη αντίληψή μας για έναν χώρο συμβάλλει, για παράδειγμα, η ψυχρή ατμόσφαιρα, η αντήχηση της φωνής μας, η αίσθηση του βαδίσματος σε ένα σκληρό δάπεδο, η τραχιά επιφάνεια του τοίχου, η μυρωδιά των ξύλινων δοκαριών κ.λπ. Όλα αυτά τα αισθητηριακά ερεθίσματα προκαλούν συγκεκριμένα αισθήματα και διαθέσεις. Μας κάνουν να νιώθουμε άνεση και ευεξία ή αντίθετα να δυσφορούμε, μας εμπνέουν ή αντίθετα καταστέλλουν κάθε δημιουργική διάθεση³. Η αντίδραση στα αισθητηριακά ερεθίσματα ενός χώρου, μέχρι ένα βαθμό που εξαρτάται από τη φυσιολογία του ανθρώπινου οργανισμού, είναι κοινή σε όλους τους ανθρώπους. Από εκεί και ύστερα, η αντίδραση αυτή επηρεάζεται από το συλλογικό υποσυνείδητο, δηλαδή, τα στερεότυπα και τις αρχές που έχουν διαμορφωθεί εδώ και χιλιετίες και καθορίζουν την αντίδραση των ανθρώπων όντων απέναντι στα περιβαλλοντικά ερεθίσματα. Οι αντιδράσεις των ανθρώπων απέναντι στα στοιχεία που συγκροτούν ένα χώρο επηρεάζονται, επίσης, από ενσυνείδητους συμβολισμούς, πολιτισμικούς κώδικες, τη μόδα και την ατομική ιδιοσυγκρασία. Έτσι, ένας πολύ θερμός χώρος δημιουργεί αίσθημα δυσφορίας σε όλους, μόνο που το «πολύ θερμός» το αντιλαμβάνονται διαφορετικά δύο συγκατοικοί που διαφωνούν για το πότε πρέπει να ανοίξει το παράθυρο, και, φυσικά, το αντιλαμβάνονται πολύ διαφορετικά ένας κάτοικος της Αλάσκας από έναν της Σαχάρας. Από την άλλη, χρησιμοποιούμε το κόκκινο για να σημάνουμε τον κίνδυνο τόσο επειδή το χρώμα αυτό προκαλεί εγρήγορση στον άνθρωπο, αλλά επειδή επιπλέον χρησιμοποιείται κατά κόρον στα διεθνή σχετικά με τον κίνδυνο σύμβολα. Ωστόσο, πολίτες χωρών που έχουν κόκκινο χρώμα στη σημαία τους αντιδρούν διαφορετικά απέναντι στο χρώμα αυτό.

Αυτό που είναι βέβαιο είναι ότι ακόμη και η παραμικρή λεπτομέ-

² Έχει υποστηριχθεί ότι εκτός από τις γνωστές πέντε αισθήσεις, ο άνθρωπος διαθέτει και μια έκτη, την ιδιοδεκτική αίσθηση (proprioception), μέσω της οποίας αντιλαμβανόμαστε τη θέση μας σε έναν χώρο και την απόσταση από τα υπόλοιπα φυσικά σώματα (Wolfe, 2001).

³ Την επίδραση των χωρικών αυτών παραμέτρων στην ανθρώπινη διάθεση και συμπεριφορά εξετάζει η περιβαλλοντική ψυχολογία (Graetz, 2006).



Τα **χρώματα** εισάγονται στην έκθεση με δύο τρόπους. (α) οι βασικές εκθεσιακές κατασκευές χαρακτηρίζονται από μία σαφή και περιορισμένη χρωματική γκάμα. Χρησιμοποιείται ένα ενιαίο (γκρίζο στη Μυτιλήνη και καφέ στην Αθήνα) χρώμα, ώστε να εστιάζεται η προσοχή στο κόκκινο χρώμα που δίνει τις χρονολογικές αναφορές στην 1^η και τη 2^η χρονογραμμή. Το τρίτο χρώμα που εισάγεται είναι το γαλάζιο χρώμα της εγκατάστασης της 3^{ης} χρονογραμμής που αποδίδει τη θάλασσα, κομβικό στοιχείο της αφήγησής μας που περιστρέφεται γύρω από τη σχέση με το «απέναντι», τη Μικρασιατική δηλαδή ακτή που χωρίζεται από τη Λέσβο με μια λωρίδα θάλασσας (β) τα αντικείμενα των προθηκών καθώς και οι εικαστικές συνθέσεις που τοποθετήθηκαν στις εγκατοές της 1^{ης} χρονογραμμής χαρακτηρίζονται από πολυχρωμία. Με τον τρόπο αυτό στη συνεχή χρωματική ανάπτυξη του χρόνου που κυλά, ερήμην μας, αντιπαράθεται η απείθαρχη πολυχρωμία της ζωής των ανθρώπων.

Η διαχείριση του **φωτισμού** αποτέλεσε σημαντικό θέμα προβληματισμού στην πιλοτική Τ.Π.Ε.Α. Τόσο το κτίριο της Μυτιλήνης όσο και εκείνο της Αθήνας διέθεταν μεγάλα ανοίγματα τα οποία καλύφθηκαν για να αποκλειστεί το φυσικό φως. Ο εκθεσιακός χώρος φωτιζόταν από μία συνεχή λωρίδα πάνω στην 1^η χρονογραμμή, από τον σημειακό φωτισμό μέσα στις εγκοπές και στις προθήκες των αντικειμένων και από τον φωτισμό που εξέπεμπαν οι πέντε προβολές βίντεο. Όλες αυτές οι πηγές φωτός εκτός από την προβολή της 3^{ης} χρονογραμμής και τα χαμηλά φώτα στις προθήκες, έσβηναν ανά 15 λεπτά, προκειμένου να αναγκαστούν οι επισκέπτες να βλέπουν και να διαβάσουν το υλικό της έκθεσης, να επικεντρωθούν στην ακρόαση της μουσικής που ξεκινούσε να παίζει μόλις έσβηναν τα φώτα. Η ριζική αυτή αλλαγή στον φωτισμό σηματοδοτούσε το πέρασμα από τη νοητική στη συναισθηματική διάσταση της εμπειρίας του επισκέπτη.



ρεια διαμόρφωσης του εκθεσιακού χώρου δεν είναι ουδέτερη και ασήμαντη, καθώς συνειδητά ή ασυνειδητά επηρεάζει τη διάθεση του επισκέπτη. Εκτός από τα υλικά και ορατά στοιχεία σε αυτό το φάσμα εντάσσονται και άυλα στοιχεία, όπως ο φωτισμός που, σε τελευταία ανάλυση, είναι αυτό που αποκαλύπτει τον χώρο και προσδιορίζει τη μορφή του. Η επιλογή της κατάλληλης έντασης και ποιότητας του φωτός, η τοποθέτηση και το είδος των φωτιστικών σωμάτων, η ρύθμιση της φωτεινής δέσμης είναι ζητήματα αρκετά περίπλοκα που απαιτούν ειδικές γνώσεις και στις μεγάλες εκθέσεις αποτελούν το αντικείμενο ειδικής μελέτης. Ωστόσο, ακόμη και σε μια έκθεση χαμηλού προϋπολογισμού είναι δυνατόν κανείς να σκεφτεί μερικές απλές κινήσεις ελέγχου του φωτός για να προκαλέσει τις επιθυμητές αντιδράσεις από τους επισκέπτες. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι, σχεδόν κατά κανόνα, στις εκθέσεις αποφεύγεται ο φυσικός φωτισμός, που, αφενός, είναι ανεξέλεγκτος και, αφετέρου, αλλάζει συνεχώς μέσα στη μέρα και από εποχή σε εποχή.

Ρόλο επίσης στη βίωση του χώρου από τον επισκέπτη παίζει το ηχητικό περιβάλλον. Όχι μόνο αυτό που συντίθεται από τους ήχους που εισάγουν οι δημιουργοί της έκθεσης, αλλά και από τους ήχους που προκαλούν οι ίδιοι οι επισκέπτες καθώς κινούνται μέσα στον χώρο, αλληλεπιδρούν με διάφορα εκθεσιακά στοιχεία ή μεταξύ τους. Θα μπορούσαμε, τέλος, να αναφέρουμε και την οσμή ως καθοριστική στην πρόσληψη του χώρου και στη διαμόρφωση της διάθεσης του επισκέπτη, αν και σπάνια τη συναντάμε στις τυπικές εκθέσεις. Μελέτες, ωστόσο, που έχουν πραγματοποιηθεί τόσο σε μουσειακές αίθουσες, όσο κυρίως σε εμπορικούς χώρους δείχνουν ότι διάφορες μυρωδιές, ακόμη και αν δεν τις αντιλαμβάνεται απολύτως συνειδητά ο επισκέπτης, είναι δυνατόν να επηρεάσουν τη συμπεριφορά του κατά τη διάρκεια της περιήγησης στην έκθεση (Pallasmaa, 2014).

Κλείνοντας αυτή τη σύντομη αναφορά στους παράγοντες που επηρεάζουν την πρόσληψη του χώρου από τους επισκέπτες, θα πρέπει να επισημάνουμε ότι κατά τον σχεδιασμό του εκθεσιακού χώρου είναι δυνατόν να κάνουμε επιλογές που κινούνται αντίθετα από τις σχετικές συμβουλές των ειδικών στα θέματα σχεδιασμού των εσωτερικών χώρων. Είναι γενικά παραδεκτό, για παράδειγμα, ότι ένας χώρος με μικρή επιφάνεια και δυσανάλογο ύψος δημιουργεί ένα αίσθημα δυσφορίας στον άνθρωπο και συνήθως αποφεύγεται, χαμηλώνοντας το ορατό ύψος με μία ψευδοροφή ή με τον κατάλληλο φωτισμό. Ωστόσο, είναι δυνατόν, σε κάποιο σημείο της εκθεσιακής αφήγησης, να είναι επιθυμητή αυτή η πρόκληση δυσφορίας, όπως για παράδειγμα στα λεγόμενα «κενά» του Εβραϊκού Μουσείου του

Βερολίνου. Μικρούς, δηλαδή, χώρους που διατρέχουν καθ' ύψος όλο το κτίριο και παρεμβάλλονται στην πορεία του επισκέπτη, προκειμένου να συμβολίσουν την απουσία -εν προκειμένω την απουσία των εβραίων του Βερολίνου που εξολοθρεύθηκαν από τους Ναζί.

Η αφηγηματικότητα του χώρου

Κάθε χώρος που προκύπτει μέσα από την ανθρώπινη παρέμβαση, όσο περιορισμένη και αν είναι αυτή, κάθε χώρος που φιλοξενεί μια ανθρώπινη δραστηριότητα αποκτά -περισσότερο ή λιγότερο ορατά σημάδια- που αντικατοπτρίζουν τις πράξεις, τις αντιλήψεις και τις προσθήκες των ανθρώπων που τον διαμόρφωσαν για να εξυπηρετήσουν συγκεκριμένες ανάγκες. Αυτά τα σημάδια, στο βαθμό που μπορούν να αποκωδικοποιηθούν από τους μετέπειτα επισκέπτες του, θα μπορούσαμε να πούμε ότι «αφηγούνται» μικρές ιστορίες που σχετίζονται με τους κατασκευαστές και τους χρήστες του χώρου. Ή πιο σωστά προσφέρουν «αφηγηματικά θραύσματα» που σχετίζονται με τις ιστορίες των ανθρώπων αυτών, καθώς οι ιστορίες αυτές δεν μπορούν να αναγνωστούν στην ολότητά τους πάνω στα στοιχεία του χώρου. Για παράδειγμα, βλέποντας κανείς ένα αρχοντικό της Μυτιλήνης, μπορεί να αντιληφθεί σε αδρές γραμμές την παλαιότητά του, να συσχετίσει την κατασκευή του με έναν εύπορο Μυτιληνίο, ενδεχομένως να παρατηρήσει τα εκλεκτικιστικά αρχιτεκτονικά στοιχεία και, πιθανόν, να τα αποδώσει σε μια κοσμοπολίτικη αστική τάξη. Προφανώς, όμως η απλή θέαση του κτίσματος δεν είναι δυνατόν να αποκαλύψει τις προσωπικότητες και τις βιογραφίες των μελών της οικογένειας που έζησε σε αυτό. Ούτε βεβαίως να «αφηγηθεί» το πώς μεθοδεύτηκε η ανέγερσή του, πόσο ακριβώς κόστισε, ποιος το σχεδίασε και ποιοι συμμετείχαν στην κατασκευή, ποιες οικοδομικές μέθοδοι αξιοποιήθηκαν κ.ο.κ.

Με άλλα λόγια ένα συγκεκριμένο δομημένο κέλυφος συνιστά μια «αφήγηση εν αναμονή» (Speidel, 2018), με την έννοια ότι διαθέτει ένα σύνολο στοιχείων που μπορούν με την κατάλληλη διαχείριση, πράγματι, να αφηγηθούν πολλές ιστορίες. Θα μπορούσε, επομένως, κανείς να σκεφτεί ότι στο στάδιο αναζήτησης του κατάλληλου αφηγηματικού χώρου, ένα κτίριο⁴ που σχετίζεται άμεσα με την ιστορία που θέλει η έκθεση να αφηγηθεί είναι το καταλληλότερο. Για παράδειγμα, τι πιο πρόσφορο για μια έκθεση για τη Λα-

⁴ Τα ίδια ισχύουν και για έναν υπαίθριο χώρο, αλλά για λόγους λεκτικής οικονομίας, εδώ θα αναφερόμαστε σε ένα κτίριο.



Εικ 2. Το Μουσείο της Λασκαρίνας Μπουμπουλίνας.

σκαρίνα Μπουμπουλίνα από το ίδιο της το σπίτι; Ωστόσο, τα πράγματα δεν είναι τόσο απλά. Ο κατάλληλος εκθεσιακός χώρος αναζητά τη συσχέτιση του κτιριακού κελύφους με τη συγκεκριμένη αφήγηση και όχι γενικά και αφηρημένα με το θέμα της έκθεσης. Αν, στην περίπτωση της Μπουμπουλίνας (Εικ 2) η αφήγηση που διαμορφώνουμε αφορά το πώς μια χήρα γυναίκα, τον 19^ο αιώνα, διαμορφώνει την προσωπικότητά της και σε μεγάλο βαθμό υπερβαίνει τα στερεότυπα και τις οριοθετήσεις της κοινωνίας στην οποία ζει και αποφασίζει να παίξει ρόλο σε μια επανάσταση, πράγματι το σαλόνι του υδραϊκού αρχοντικού μπορεί να συμβάλει καθοριστικά στην εκθεσιακή αφήγηση. Αν όμως αποφασίσουμε η αφήγησή μας να στρέφεται αποκλειστικά στα πολεμικά της ανδραγαθήματα, η ηρεμία και η τάξη ενός περιποιημένου δωματίου έρχεται σε πλήρη αντίθεση με το μπαρουτοκαπνισμένο και επικίνδυνο περιβάλλον ενός κλυδωνιζόμενου πολεμικού πλοίου.

Σε κάθε περίπτωση, ακόμη και αν ο διαθέσιμος χώρος διαθέτει στοιχεία αξιοποιήσιμα στην αφήγηση που σχεδιάζουμε, δε θα μπορέσει

ποτέ να λειτουργήσει χωρίς καθοριστικές εκθεσιακές παρεμβάσεις. Ακόμη και αν αυτές είναι απλώς ένας προσεκτικά μελετημένος φωτισμός ή ένα ιδιαίτερο ηχοτοπίο. Για να το θέσουμε διαφορετικά, ο αφηγηματικός χώρος πρέπει να σχεδιαστεί εκ νέου, ανεξάρτητα από το αν το δοσμένο κέλυφος έχει κάποια ή καθόλου σχέση με την επιδιωκόμενη αφήγηση. Με αυτή την έννοια, το αν ένας χώρος φορτωμένος με αφηγηματικά θραύσματα ή αντίθετα ένας εντελώς αδιάφορος χώρος είναι πιο πρόσφορος για την ανάπτυξη μιας έκθεσης είναι ένα δίλημμα που δεν επιδέχεται μια εύκολη απάντηση.

Εκεί που σίγουρα τα πράγματα είναι πολύ δύσκολα είναι οι περιπτώσεις όπου η «εν αναμονή αφηγηματικότητα» του κτιριακού κελύφους δεν έχει σχέση ή, ακόμη χειρότερα, έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την αφήγηση που θέλουμε να αναπτύξουμε. Στις περιπτώσεις αυτές, ο σχεδιαστής της έκθεσης καλείται να αξιολογήσει τη δοσμένη αφηγηματικότητα του κτιρίου και αν δεν αποφασίσει την πλήρη καταστολή της, να βρει την ισορροπία ανάμεσα σε δύο αφηγήσεις, την εν δυνάμει υπάρχουσα και τη σχεδιαζόμενη, χωρίς να επιτρέψει σε κάποια από τις δύο να λειτουργήσει σε βάρος της άλλης. Ισορροπία που άλλοτε είναι για πολλούς και διάφορους λόγους σχετικά απλή, όπως, για παράδειγμα, στο μεγάλο παλιό εργοστάσιο παραγωγής ηλεκτρικής ενέργειας που φιλοξενεί την Tate Modern στο Λονδίνο ή στον εξίσου ευρύχωρο σταθμό που μετατράπηκε στο μουσείο τέχνης Quai d'Orsay, στο Παρίσι. Τις περισσότερες όμως φορές η ισορροπία αυτή είναι δύσκολο να βρεθεί και η συνύπαρξη έκθεσης και κτιρίου είναι αμοιβαία επώδυνη, όπως εκείνη της έκθεσης νομισμάτων στους κατάκοσμους χώρους της Οικίας Σλήμαν στην Αθήνα (Χουρμουζιάδη, 2022, 99-100).

Η εκθεσιακή σκηνογραφία

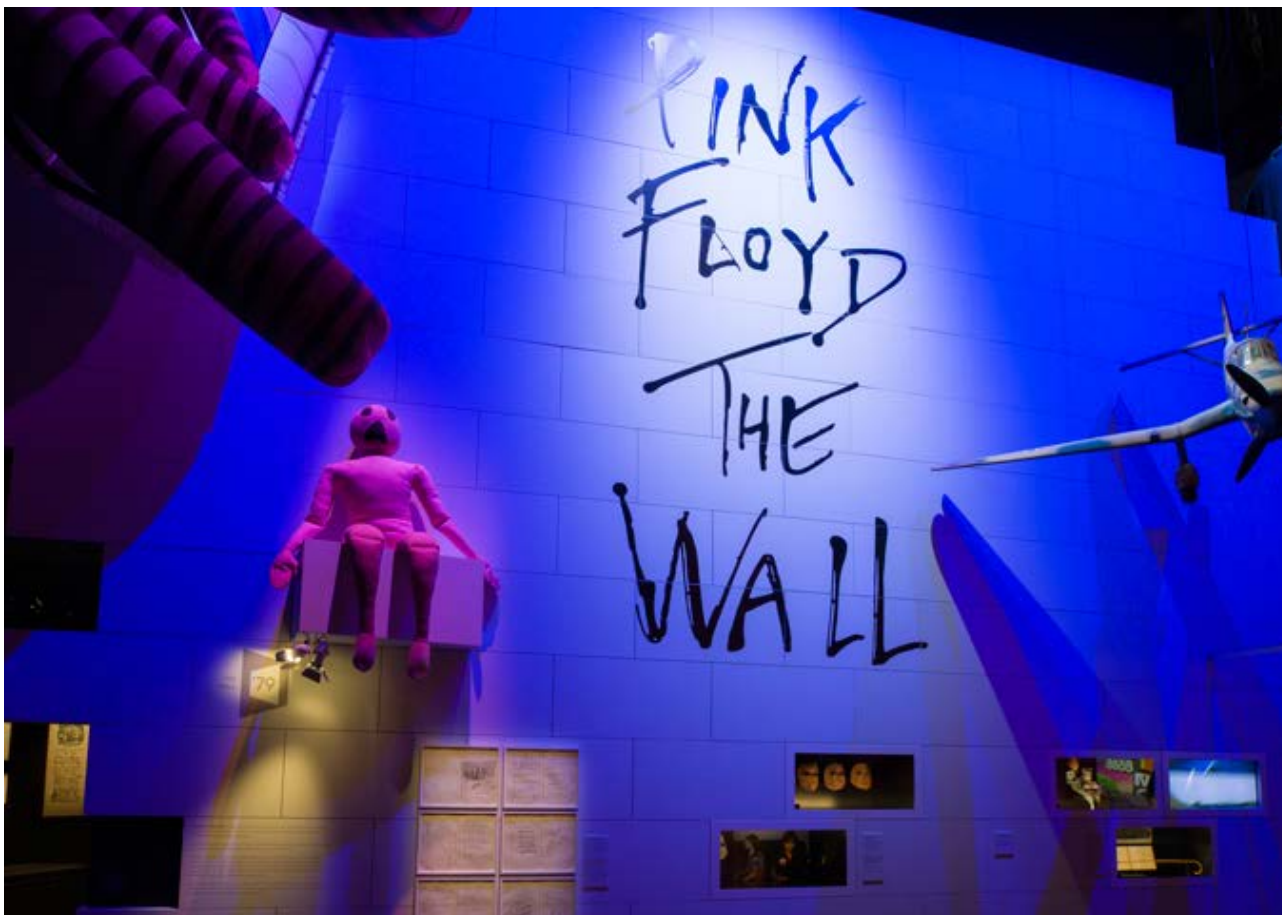
Το θετικό είναι ότι τις περισσότερες φορές καλούμαστε να εντάξουμε μια έκθεση σε έναν χώρο αδιάφορο αφηγηματικά, που γενικά και αόριστα θεωρείται «κατάλληλος» για τη φιλοξενία ανάλογων δράσεων. Έτσι, σχεδόν κατά κανόνα, καλούμαστε να σχεδιάσουμε σε μηδενική βάση τον αφηγηματικό χώρο, λαμβάνοντας αναγκαστικά υπόψη τις δουλείες που επιβάλλουν τα υπάρχοντα δομικά στοιχεία. Η διαδικασία σχεδιασμού ενός χωρικού περιβάλλοντος που να συνδέεται άμεσα και να υποστηρίζει καθοριστικά μια αφήγηση, οδηγεί στη σκέψη μας στην ανάλογη διαδικασία διαμόρφωσης της σκηνογραφίας μιας θεατρικής παράστασης. Οι σύγ-



Εικ 3. Τυπική εκθεσιακή διάταξη με αντικείμενα μέσα σε προθήκη που επιβάλλει τη σαφή απόσταση του επισκέπτη από την εκθεσιακή αφήγηση. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι αντιστοιχεί στην αποστασιοποίηση του θεατή από τα τεκταινόμενα επί της θεατρικής σκηνής, μέσω του «τέταρτου τοίχου»

χρονες αντιλήψεις των ανθρώπων του θεάτρου ορίζουν ως σκηνογραφία το σύνολο των στοιχείων που υποστηρίζουν τη θεατρική αφήγηση, εκτός από τον λόγο που εκφέρουν οι ηθοποιοί. Περιλαμβάνει, δηλαδή, όλα τα σταθερά στοιχεία διαμόρφωσης του χώρου της σκηνής, τα μικροαντικείμενα (props) που τοποθετούνται στον χώρο αυτό, οι φωτισμοί, ακόμη διάφοροι ήχοι (McKinney, 2013). Η αντίληψη αυτή ξεκινά από την παραδοχή ότι όλα αυτά που διαμορφώνουν τον σκηνικό χώρο δεν είναι ένα ουδέτερο background που απλώς πλαισιώνει τη δράση των ηθοποιών, αλλά συμβάλλει καθοριστικά στην ανάπτυξη της αφήγησης. Αυτό συμβαίνει καθώς, αφενός, οι ηθοποιοί αλληλεπιδρούν με τα χωρικά στοιχεία και, αφετέρου, τα στοιχεία της σκηνογραφίας, αυτά καθαυτά, αναλαμβάνουν συγκεκριμένες αφηγηματικές υποχρεώσεις.

Αν εμβαθύνει κανείς λίγο περισσότερο στις διάφορες θεωρητικές προσεγγίσεις των ανθρώπων του θεάτρου μπορεί να δανειστεί από εκεί συγκεκριμένες αρχές διαμόρφωσης του εκθεσιακού χώρου (Kirshenblatt-Gimblett, 2015· Χουρμουζιάδη, 2022, 124 κ.ε.). Όπως ακριβώς και στο θέατρο, η εκθεσιακή σκηνογραφία για να παίξει τον αφηγηματικό της ρόλο δεν



Εικ 4. «Θεαματικά» σκηνικά στην έκθεση για τους «Pink Floyd» στο Victoria & Albert Museum στο Λονδίνο

είναι απαραίτητο να είναι αναπαραστατική ή νατουραλιστική. Η αναπαραστατική πρακτική, που ενισχύει τα μιμητικά στοιχεία της εκθεσιακής αφήγησης, οπωσδήποτε υποστηρίζει την εμβάθυνση των επισκεπτών στην ετεροτοπία της έκθεσης, κάτι που κατά κανόνα επιδιώκεται. Από την άλλη πλευρά, ωστόσο, η ταυτόχρονη επιδίωξη να προκαλεί η έκθεση τη νοητική αντίδραση του επισκέπτη φέρνει στο νου την αποοικειοποίηση που επιδιώκει το «επικό θέατρο» του Μπέρτολντ Μπρέχτ. Σε αυτό, τόσο η σκηνογραφία όσο και η ερμηνεία των ηθοποιών δεν επιτρέπει στον θεατή να παρασυρθεί και να νομίζει ότι βρίσκεται στον χώρο του μύθου, αλλά αντίθετα του επιβάλλει τη συνείδηση του «εδώ και τώρα» και την απαραίτητη για την κριτική σκέψη απόσταση από τα τεκταινόμενα επί σκηνής.



Μία βασική σκηνογραφική επιλογή της πιλοτικής Τ.Π.Ε.Α. είναι η χρήση **προθηκών**. Μέσα σε αυτές τοποθετούνται το ημερολόγιο και τα υπόλοιπα αντικείμενα της έκθεσης. Οι προθήκες παραπέμπουν στη γνωστή μουσειοποιητική διαδικασία. Αντικείμενα, με ελάχιστη αξία για όλους πλην των ιδιοκτητών τους, αποκόπτονται από το κοινωνικό τους περιβάλλον και μετατρέπονται σε σύμβολα. Ταυτόχρονα, η τοποθέτησή τους μέσα σε προθήκες υπογραμμίζει την αξία που αποκτούν, ακριβώς λόγω της μουσειοποίησής τους (γεγονός που ικανοποίησε πλήρως τους ανθρώπους που μας τα παραχώρησαν για τις ανάγκες της έκθεσης).

Τόσο στο θέατρο όσο και στην έκθεση, συναντούμε άφθονα παραδείγματα όπου ο αφηγηματικός ρόλος της σκηνογραφίας εξυπηρετείται εξίσου καλά με την αξιοποίηση περισσότερο αφαιρετικών ή συμβολικών στοιχείων. Όπως επίσης συναντούμε, από τη μία πλευρά, παραδείγματα με πολύ λιτό σχεδιασμό και χαμηλό κόστος και, από την άλλη, παραδείγματα εξαιρετικά πολύπλοκα και εξεζητημένα με πολυτελή υλικά και ακριβές τεχνολογίες. Η αφηγηματική αποτελεσματικότητα, ωστόσο, δεν εξαρτάται από το κόστος ή το πόσο φαντασμαγορική είναι η σκηνογραφία. Δεν είναι άλλωστε λίγες οι περιπτώσεις που ιδιαίτερα φαντασμαγορικές θεατρικές ή εκθεσιακές σκηνογραφικές επιλογές συμβάλλουν απλώς στον εντυπωσιασμό του θεατή/επισκέπτη και όχι στην ουσιαστική υποστήριξη μιας συγκροτημένης αφηγηματικής πρότασης.



Σε ένα δεύτερο επίπεδο αυτή η διαδικασία μουσειοποίησης αναιρείται από το γεγονός ότι πάνω στις προθήκες πέφτει η **δέσμη μιας προβολής** που συνδέει, τελικά, τα αντικείμενα με τους ιδιοκτήτες και τις ιστορίες τους, αποκαθιστώντας, κατά ένα τρόπο το κοινωνικό και κυρίως το μνημονικό τους πλαίσιο.

Η σκηνογραφική προσέγγιση του εκθεσιακού χώρου προϋποθέτει μία ενιαία σύνθεση όλων των υλικών και άυλων στοιχείων που διαμορφώνουν τον χώρο. Σε αυτή συμμετέχουν, σχεδόν ισότιμα, οι κατασκευές που δημιουργούνται για να οργανώσουν τις επιμέρους αφηγηματικές ενότητες ή/και να φέρουν το κάθε είδους πληροφοριακό υλικό, καθώς και τα κάθε είδους αντικείμενα που τοποθετούνται στον χώρο. Είτε αυτά τα τελευταία ανήκουν σε κάποια προϋπάρχουσα συλλογή είτε φροντίζουν να τα προμηθευτούν οι δημιουργοί της έκθεσης για να εξυπηρετήσουν την αφήγηση. Η τελική σύνθεση, προκειμένου να έχει αρμονία και την επιθυμητή αισθητική ποιότητα, διαμορφώνεται με τη λογική μιας καλλιτεχνικής εγκατάστασης, γι' αυτό και οι σχεδιαστές μιας έκθεσης μπορούν να αντλήσουν ένα πλήθος ιδεών και από το πεδίο αυτό (Bishop, 2005). Έτσι, σημαντικό ρόλο παίζουν η ακριβής χωροθέτηση των πραγμάτων, οι επιλογές των χρωμάτων, οι υφές των υλικών και ο φωτισμός.



Δεύτερη ουσιαστική σκηνογραφική επιλογή της πιλοτικής Τ.Π.Ε.Α. αποτέλεσαν δέκα «εγκοπές», δηλαδή κόγχες πάνω στην ενιαία επιφάνεια της 1^{ης} χρονογραμμής. Ο στόχος τους ήταν ο σχολιασμός ιστορικών γεγονότων που αναφέρονταν πάνω στη χρονογραμμή και η σύνδεσή τους με σύγχρονους ή διαχρονικούς προβληματισμούς. Το δικό μας σχόλιο εισάγεται σε όλες εγκοπές με τη μορφή ενός σύντομου κειμένου με μορφή που το καθιστά διακριτό από όλα τα υπόλοιπα εκθεσιακά στοιχεία. Θα μπορούσαμε ότι αυτές οι μαύρες πινακίδες με τα λευκά γράμματα και το γεμάτο ερωτήματα πρωτοπρόσωπο κείμενο αποτελεί τον τρόπο με τον οποίο εμφανίζεται στην έκθεση ο πρώτος συλλογικός αφηγητής, οι δημιουργοί της έκθεσης. Σε κάθε εγκοπή, κυριαρχεί ένα αφαιρετικό εικαστικό έργο, ενώ υπάρχει κατά περίπτωση, κάτι που μπορεί ο επισκέπτης να ακουμπήσει και να περιεργαστεί. Τέλος, σε τέσσερις εγκοπές υπάρχει ένα ηχητικό στοιχείο που ακούγεται σε χαμηλή ένταση. Με λίγα λόγια, η ποικιλομορφία και πολυχρωμία αντιπαράκειται οπτικά στην επιφάνεια της χρονογραμμής, όπως το ποικίλο περιεχόμενο της εγκοπής αντιπαράκειται στην ισοπεδωτική ομοιομορφία με την οποία εμφανίζονται τα ιστορικά γεγονότα πάνω στην ενιαία επιφάνεια.



Η 3^η χρονογραμμή υλοποιείται με μία **εγκατάσταση**, σε σημείο που να είναι πάντα ορατή από τον επισκέπτη. Αφορά μάλλον το παρόν και είναι τοποθετημένη στο εσωτερικό των ομόκεντρων ημικυκλίων που δημιουργούν οι άλλες δύο αφηγηματικές γραμμές. Εδώ ο χρόνος συσχετίζεται με εκείνον που χρειάζεται, σήμερα, ένα караβάκι για να διανύσει μια συγκεκριμένη απόσταση -τα ναυτικά μίλια που χωρίζουν τη Μυτιλήνη από το Αϊβαλί. Μόνο που αυτή η απόσταση αποτυπώνεται «σημειακά», μέσα στη συνεχή εικόνα της προβολής και δεν αναπτύσσεται μέσα στον εκθεσιακό χώρο και εκφράζει την έννοια ενός συνεχώς παρόντος «απέναντι».

Η εγκατάσταση συντίθεται από την προβολή, τα δομικά στοιχεία του χώρου που περιλαμβάνονται μέσα στο ακανόνιστο κάδρο της και τη «θάλασσα» που ξεφεύγει από την κινηματογραφική εικόνα και απλώνεται στο δάπεδο μπροστά της. Αυτή σχηματίζεται από ακανόνιστους κύβους, πάνω στους οποίους είναι κολλημένες φωτογραφίες σε αποχρώσεις του μπλε που απεικονίζουν σκηνές ανθρώπων στο υδάτινο πέρασμα ανάμεσα στη Λέσβο και τη Μικρασιατική ακτή.



Ένα ιδιαίτερο στοιχείο της εκθεσιακής σκηνογραφίας της πιλοτικής Τ.Π.Ε.Α. είναι μία εγκοπή, πέρα από τις δέκα που σχολιάζουν τα ιστορικά γεγονότα, που δημιουργεί μια πλήρη ρήξη στη συνεχή επιφάνεια της 1^{ης} χρονογραμμής. Εδώ δεν υπάρχει τίποτε άλλο παρά μια **εικαστική σύνθεση** με μορφές γυναικών που φωτίζονται από ένα θερμό φως. Σε συνδυασμό με το ηχητικό στοιχείο, όπου η ευρυπύδεια Εκάβη περιγράφει την πτώση της Τροίας, η τομή αυτή συμβολίζει το κορυφαίο γεγονός της καταστροφής της Σμύρνης.

Η κίνηση του επισκέπτη μέσα στον χώρο

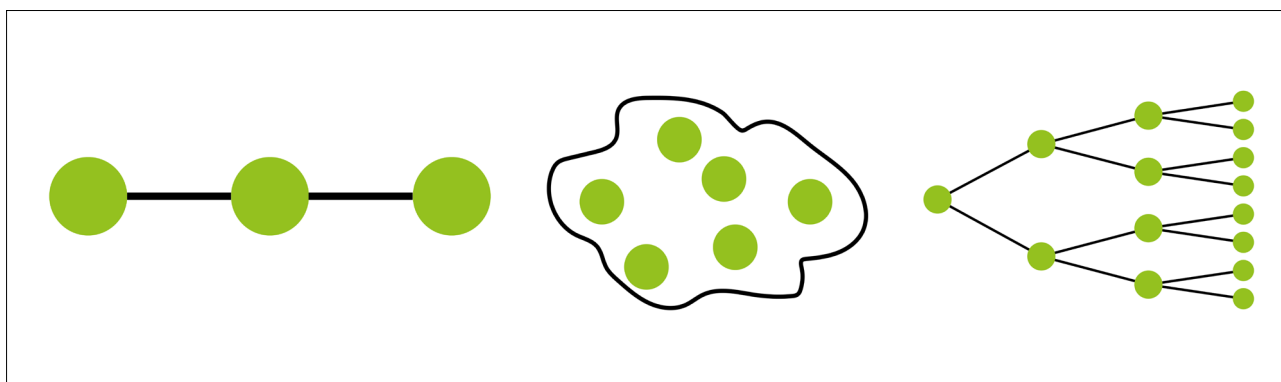
Η διαφορά της εκθεσιακής σκηνογραφίας από τη θεατρική εντοπίζεται κυρίως στο γεγονός ότι, σχεδόν κατά κανόνα η πρώτη εκτείνεται σε μεγαλύτερη έκταση, είναι περισσότερο πολύπλοκη, δημιουργεί επιμέρους χωρικές ενότητες και άρα ο επισκέπτης καλείται όχι να την παρατηρεί ως όλον από κάποια απόσταση, αλλά να την προσεγγίζει και να κινείται μέσα σε αυτή. Πολλές φορές, μάλιστα, και να αλληλεπιδρά με αυτή, σε σημείο που, σε τελευταία ανάλυση να γίνεται μέρος της. Αυτή η διαφορά καταλύεται σε πιο σύγχρονες και πειραματικές μορφές θεάτρου που δραπετεύουν από τις τυπικές θεατρικές αίθουσες, αναπτύσσονται σε άλλους πολύπλοκους χώρους και αναπτύσσουν άλλες σχέσεις με τους θεατές (Birch & Tompkins, 2012). Μια παρόμοια περίπτωση είναι αυτό που ονομάστηκε μεταδραματικό θέατρο και αναφέρεται στις μορφές θεάτρου που υπερβαίνουν την αριστοτελική λογική και δε θεωρούν ως αναντικατάστατο πυρήνα της αφήγησης τους ηθοποιούς και τον λόγο που αυτοί εκφέρουν. Η έκθεση πλησιάζει πολύ σε αυτή τη θεατρική μορφή και για έναν ακόμη λόγο: το γεγονός ότι συνήθως οι παραστάσεις του μεταδραματικού θεάτρου δε βασίζονται σε μυθοπλαστικά κείμενα, αλλά εστιάζουν σε σύγ-

χρονα πραγματικά ζητήματα, ζητώντας και τη συμβολή των θεατών στην εξέλιξη της αφήγησης (Lehmann, 2006).

Ακόμη και στο μεταδραματικό θέατρο, όμως, οι θεατές κινούνται μέσα στον αφηγηματικό χώρο ενορχηστρωμένοι και καθοδηγούμενοι από τους συντελεστές της παράστασης. Αντίθετα, οι επισκέπτες μιας έκθεσης κινούνται, συνήθως, μόνοι τους μέσα στον χώρο και ένα ουσιώδες ερώτημα στο οποίο πρέπει να απαντήσουν οι δημιουργοί της έκθεσης είναι αν και με ποιον τρόπο είναι σημαντικό να καθοριστεί μια ορισμένη σειρά με την οποία οι επισκέπτες θα προσεγγίσουν τα διάφορα τμήματα της εκθεσιακής σκηνογραφίας ή αλλιώς τις επιμέρους χωρικές -και άρα αφηγηματικές- ενότητες της έκθεσης. Πολύ συχνά, στη βιβλιογραφία στηλιτεύονται οι παραδοσιακές μουσειακές εκθέσεις που ανέπτυσαν τα εκθέματά τους πάνω σε μια συνεχή γραμμή, επιβάλλοντας -ή έστω προτείνοντας- στον επισκέπτη να ακολουθήσει μια υποχρεωτική συνεχή πορεία. Σε αυτή τη λογική, βλέπουμε να προτείνεται, ως πιο ρηξικέλευθη, μια χωρική οργάνωση των εκθεμάτων που να επιτρέπει την ελεύθερη κίνηση των επισκεπτών προς πολλές κατευθύνσεις.

Στο σημείο αυτό είναι σκόπιμο να σημειώσουμε ότι συχνά αυτή η αντιπαράθεση περιγράφεται λεκτικά με την αντίθεση «γραμμική / μη γραμμική» πορεία. Ωστόσο, η ορολογία αυτή είναι παραπλανητική, καθώς ο επισκέπτης κινείται ούτως ή άλλως *γραμμικά*, ανεξάρτητα από το αν η γραμμή που διαγράφει στον χώρο είναι μια ομαλή ευθεία ή μία πολύπλοκη τεθλασμένη με πολλές αλλαγές κατεύθυνσης. Άρα το δίλημμα διατυπώνεται ακριβέστερα αν το μετακινήσουμε στο επίπεδο του σχεδιασμού και κληθούμε να επιλέξουμε ανάμεσα σε μία χωρική οργάνωση που χαρακτηρίζεται από «μονο-ακολουθία» (uni-sequential) -που επιβάλλει ή προ-

Εικ 5. Σενάρια κίνησης του επισκέπτη μέσα στον εκθεσιακό χώρο.



τείνει μια συγκεκριμένη διαδοχή εκθεσιακών ενότητων- και μία οργάνωση που χαρακτηρίζεται από «πολύ-ακολουθία» (multi-sequential) (Murray, 2016, 63) -που επιτρέπει πολλαπλά ενδεχόμενα πορείας από τη μία εκθεσιακή ενότητα στην άλλη (Χουρμουζιάδη, 2022, 174-176).

Ο χώρος ως πλοκή

Σε κάθε περίπτωση, αυτό το δίλημμα δε σχετίζεται με τον καινό-τομο ή τον παραδοσιακό χαρακτήρα της έκθεσης, αλλά με τις αφηγηματικές ανάγκες της. Άλλωστε, οι υπέρμαχοι της ελεύθερης κίνησης του επισκέπτη, υποστηρίζουν ότι έτσι αυτός θα διαμορφώσει «τη δική του αφήγηση». Επομένως, μέσα από την αφηγηματική μας οπτική, το ερώτημα είναι: η αφήγηση που θέλουμε να διατυπώσουμε έχει ανάγκη την ανάπτυξη μπροστά στον επισκέπτη των επιμέρους επεισοδίων / εκθεσιακών ενότητων με μια ορισμένη σειρά ή όχι; Αν, για παράδειγμα, μία έκθεση θέλει να παρουσιάσει την εξέλιξη της αγγειοπλαστικής από την Νεολιθική Εποχή έως τα ελληνιστικά χρόνια, και χωρίζεται σε ενότητες, κάθε μία από τις οποίες αντιστοιχεί σε μια συγκεκριμένη πολιτισμική περίοδο, είναι μάλλον προφανές ότι καλό είναι ο επισκέπτης να τις προσεγγίσει με μία ορισμένη -εν προκειμένω χρονολογική- σειρά. Διαφορετικά, η τυχαία διαδοχή των ενότητων μπορεί να τον οδηγήσει -αν όχι στην πλήρη σύγχυση- σε μία αφήγηση που δε θα έχει καμία σχέση με την επιδιωκόμενη από τους δημιουργούς της έκθεσης. Αν, από την άλλη πλευρά, η έκθεση θέλει να παρουσιάσει τις δραστηριότητες που αναπτύσσονταν σε μία ρωμαϊκή αγορά, είναι σαφές ότι μπορεί ο επισκέπτης να προσεγγίσει τις επιμέρους ενότητες με όποια σειρά θέλει, ακόμη και να παραλείψει κάποιες, χωρίς αυτό να ανατρέπει τους στόχους της συνολικής αφήγησης.

Φυσικά, στην πράξη, ούτε η απόλυτη υποχρεωτικότητα ούτε η απόλυτη ελευθερία κίνησης δεν υφίστανται. Ακόμη και αν ο επισκέπτης αναγκαστεί από τη χωρική οργάνωση να προσεγγίσει τις εκθεσιακές ενότητες με ορισμένη σειρά, δεν μπορεί να αναγκαστεί να δει, να διαβάσει, να ακούσει ό,τι κάθε μία από αυτές περιλαμβάνει. Επομένως, ακόμη και αν σωματικά ο επισκέπτης υπακούσει στις επιλογές των δημιουργών της έκθεσης, δε σημαίνει ότι θα ενεργοποιηθεί και νοητικά με βάση αυτές. Από την άλλη πλευρά, όσο αφορά την ελευθερία της κίνησης μέσα στον εκθεσιακό χώρο, αυτή υφίσταται μέχρι ένα σημείο, καθώς ο επισκέπτης όσο ελεύθερος και αν αφεθεί, είναι πιθανότερο να προσεγγίσει πρώτα την ενότητα που βρίσκεται πιο κοντά στην είσοδο της έκθεσης και είναι επίσης

λογικό να προσεγγίσει στη συνέχεια μία από αυτές που γειτονεύουν με αυτή. Άρα, τα σενάρια κίνησης δεν είναι, όπως θεωρητικά λέγεται, άπειρα.

Επιμένοντας στην αφηγηματική προσέγγιση, θα πρέπει να επισημάνουμε ότι, αυτή η διαδοχική επαφή του επισκέπτη με τις επιμέρους ενότητες αντιστοιχεί στον τρόπο με τον οποίο δομείται στο μυαλό του η εκθεσιακή αφήγηση. Άρα, η χωρική διάταξη των εκθεσιακών στοιχείων και οι όροι κίνησης που επιβάλλονται στον επισκέπτη διαμορφώνουν την πλοκή της εκθεσιακής αφήγησης. Για να μπορέσουμε να διαχειριστούμε το ζήτημα αυτό καλύτερα θα ήταν σκόπιμο να στραφούμε στο πεδίο μελέτης της λογικής, της σκοπιμότητας και των περιθωρίων της διαδραστικής αφήγησης, όπως αυτό έχει αναπτυχθεί, μεταξύ άλλων στη λογοτεχνία, τον κινηματογράφο, το θέατρο και, κυρίως, στα ηλεκτρονικά παιχνίδια.

Συνοπτικά μπορούμε να πούμε ότι απέναντι στην ανάγκη της μίας μοναδικής και απόλυτα προκαθορισμένης διαδοχής αφηγηματικών επεισοδίων -στην περίπτωσή μας, εκθεσιακών ενοτήτων-, μπορούμε να σκεφτούμε το ενδεχόμενο δύο ή περισσότερων σεναρίων που προσφέρονται εναλλακτικά στον επισκέπτη διανύοντας διαφορετικές αφηγηματικές διαδρομές πάνω στο ίδιο γενικά θέμα. Για παράδειγμα, μία έκθεση για την καταστροφή της Σμύρνης μπορεί να προτείνει δύο αφηγήσεις: μέσα από το βλέμμα του Ελευθέριου Βενιζέλου και μία μέσα από εκείνο του Κεμάλ Ατατούρκ. Οι δύο αυτές αφηγηματικές πορείες μπορεί να έχουν κοινά σημεία ή και να κινούνται εντελώς ανεξάρτητα. Το ερώτημα, βέβαια εδώ είναι αν θεωρούμε σκόπιμο ο επισκέπτης να προσεγγίσει, τελικά, μόνο το ένα αφηγηματικό ενδεχόμενο. Διαφορετικά, οι δυο αφηγηματικές πορείες είναι, τελικά, υποχρεωτικές και η επιλογή που προσφέρεται είναι μόνο το ποια θα προηγηθεί και ποια θα ακολουθήσει, επιλογή που ίσως δεν παίζει ιδιαίτερο ρόλο.

Ως παραλλαγή πάνω στην ίδια λογική, μπορούμε επίσης να σκεφτούμε το ενδεχόμενο των εναλλακτικών αφηγηματικών διαδρομών που έχουν την ίδια αφετηρία και το ίδιο τέλος, αλλά ο επισκέπτης έχει τη δυνατότητα να κινηθεί ελεύθερα ανάμεσα σε αυτά τα δύο σημεία. Μπορούμε, τέλος, να σκεφτούμε πολλές παραλλαγές πάνω στα ενδεχόμενα διαδοχής και ελευθερίας κίνησης. Το θεμελιώδες ερώτημα που απασχολεί τους μελετητές της διαδραστικής αφήγησης είναι σε τι τελικά συνίσταται η διαδραστικότητα και πόσο αυτή είναι αφηγηματικά σκόπιμη. Με άλλα λόγια, όλα αυτά τα ενδεχόμενα που προαναφέρθηκαν δεν είναι τίποτε άλλο παρά προκατασκευασμένα σενάρια, ανάμεσα στα οποία μπορεί ο επισκέπτης να επιλέξει. Δεν αφήνουν, ωστόσο, και πολλά περιθώρια να διαμορφώσει

αυτός την εξέλιξη της αφήγησης. Αυτό το ζήτημα πρέπει να μας απασχολήσει ιδιαίτερα, καθώς, αντίθετα από ένα παιχνίδι ή ένα λογοτεχνικό έργο, στην περίπτωση της εκθεσιακής αφήγησης, δεν είναι σκόπιμο το ενδεχόμενο της απόλυτης αφηγηματικής ελευθερίας του επισκέπτη. Δεν είναι, για παράδειγμα, σκόπιμο να διαμορφώσει ο επισκέπτης μία αφήγηση, σύμφωνα με την οποία η Σμύρνη, τελικά, δεν καίγεται.

Θα ήταν πολύ ενδιαφέρον, επομένως, να διερευνήσουμε, ανάλογα με τους στόχους της έκθεσης σε ποιο σημείο και σε ποιο βαθμό μπορούμε να επιτρέψουμε την αφηγηματική ελευθερία του επισκέπτη. Πολύ δε περισσότερο, αν αυτή η ελευθερία δεν αφορά μόνο την εικόνα που αυτός θα διαμορφώσει στο μυαλό του ατομικά, αλλά περιλαμβάνει και τη δημόσια έκφρασή της στην εκθεσιακή σύνθεση. Το βαθμό, δηλαδή, που θεωρούμε σκόπιμη τη συμβολή του επισκέπτη στη διαμόρφωση της αφήγησης που οι επόμενοι επισκέπτες θα βιώσουν.

Όλα τα παραπάνω μπορεί να μοιάζουν θεωρητικά και πολύπλοκα, αλλά στην πράξη μπορεί να αφορούν μερικές απλές εκθεσιακές επιλογές. Για παράδειγμα, στην έκθεση «Κάτω από τους κυβόλιθους», οι επισκέπτες είχαν τη δυνατότητα να γράφουν με μαρκαδόρο συνθήματα πάνω στους τοίχους της έκθεσης. Οι τοίχοι αυτοί παρέπεμπαν στους τοίχους του Παρισιού, κατά την εξέγερση του Μάη του '68 και ήταν γεμάτοι με αφίσες και συνθήματα της εποχής. Τα νέα συνθήματα που πρόσθεταν οι επισκέπτες δημιουργούσαν μια ρευστότητα και μια δυναμική μετάλλαξη του εκθεσιακού περιβάλλοντος καθόλη τη διάρκεια λειτουργίας της έκθεσης και προωθούσαν τη σύνδεση της εξέγερσης του 1968 με τα σύγχρονα προβλήματα που θα μπορούσαν ενδεχομένως να οδηγήσουν σε μια εξέγερση στην Ελλάδα του 2019 (Χουρμουζιάδη & Νικολοπούλου, 2020).

Βιβλιογραφία

- Birch, A. & Tompkins, J. (επιμ.) (2012). *Performing Site-Specific Theatre*. New York: Palgrave Macmillan.
- Bishop, C. (2005). *Installation Art*. London: Tate Publishing.
- Graetz, K. (2006). The psychology of learning environments. Στο D. Oblinger (επιμ.), *Learning Spaces* (6.1-6.12). Washington D.C.: Educause.
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (2015). A theatre of history: 12 principles. *The Drama Review* 59(3), 49–59.
- Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic Theatre*. London: Routledge.
- McKinney, J. (2013). Scenography, spectacle and the body of the spectator. *Performance Research* 18(3), 63–74. doi.org/10.1080/13528165.2013.818316

- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Murray, J. H. (2016). *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*. London & New York: The Free Press.
- Pallasmaa, J. (2014). Museum as an embodied experience. Στο N. Levent & A. Pascual-Leone (επιμ.), *The Multisensory Museum: Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space* (239–250). Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.
- Ryan, M.-L. (2014). *Space*. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/space>
- Ryan, M.-L., Foote, K. E. & Azaryahu, M. (2016). *Narrating Space / Spatializing Narrative: Where Narrative Theory and Geography meet*. Columbus: The Ohio State University Press.
- Speidel, K. (2018). Lolita vs. the Hickey: How stories become spatial. A call for trace-based narratives in art. Στο B. Kowanz & P. Kozek (επιμ.), *Transmediale Kunst/Transmedia Art. Lightness and Matter* (433–443). Berlin: De Gruyter.
- Wolfe, C. (2001). *Proprioception*. www.artbrain.org/proprioception
- Χουρμουζιάδη, Α. (2012). Το σινεμά στο μουσείο; Μεθοδολογικά προβλήματα και αναγκαστικές λύσεις. Στο *Θέατρο και Κινηματογράφος: Θεωρία και Κριτική* (289–328). Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας.
- Χουρμουζιάδη, Α. (2015). Η παιδαγωγική του μουσειακού χώρου. Στο Ν. Νικονάνου, Α. Μπούνια, Α. Φιλιππουπολίτη, Α. Χουρμουζιάδη & Ν. Γιαννούτσου (επιμ.), *Μουσειακή Μάθηση και Εμπειρία στον 21^ο αιώνα* (175–201). Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών. doi.org/10.57713/kallipos-918
- Χουρμουζιάδη, Α. (2022). *Εισαγωγή στον Εκθεσιακό Σχεδιασμό*. Αθήνα: Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. doi.org/10.57713/kallipos-67
- Χουρμουζιάδη, Α. & Νικολοπούλου, Κ. (2020). *Κάτω από τους Κυβόλιθους: Εκθέτοντας τον Μάη του '68*. Μυτιλήνη: Εργαστήριο Μουσειολογίας Museolab, Πανεπιστήμιο Αιγαίου.

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗ

Άνθρωποι και πράγματα

Οι τυπικές μουσειακές εκθέσεις, σχεδόν κατά κανόνα, αναπτύσσονται με πυρήνα την παρουσίαση μιας συλλογής αντικειμένων (βλ. ενδεικτικά Pearce, 1994). Μέχρι, μάλιστα, το τέλος του 20^{ου} αιώνα, στην πλειονότητα των μουσειακών εκθέσεων, τα αντικείμενα δεν αποτελούσαν απλώς τον πυρήνα, αλλά το αποκλειστικό περιεχόμενο της έκθεσης, συνοδευόμενα από έναν στοιχειώδη και «διακριτικό» υπομνηματισμό.

Αν αφήσουμε κατά μέρος τις εκθέσεις εκείνες που δεν έχουν κανένα στόχο, πέρα από την απλή επίδειξη ωραίων, εντυπωσιακών, πολύτιμων, σπάνιων κ.λπ. αντικειμένων, μπορούμε να πούμε ότι η αξιοποίηση αντικειμένων για να αφηγηθούμε μία ιστορία δεν είναι παράλογη. Η σχέση του ανθρώπου με τα υλικά πράγματα είναι ένα θέμα που απασχόλησε τους φιλοσόφους ήδη από την αρχαιότητα και έχουν κατά καιρούς διατυπωθεί ποικίλες απόψεις που βασίζονταν στη σαφή και αξιολογική διάκριση ανθρώπων και υλικών πραγμάτων, πνεύματος και ύλης. Ωστόσο, εδώ και δεκαετίες αρκετοί διανοητές στράφηκαν με μεγαλύτερη προσοχή στα πράγματα και το ρόλο τους στη ζωή των ανθρώπων και σήμερα οι περισσότεροι συμφωνούν ότι η σχέση ανάμεσα στα δύο είναι ουσιαστική και σε μεγάλο βαθμό αμφίδρομη¹. Μπορεί ο άνθρωπος να είναι αυτός που επιλέγει αδρανή υλικά από τη φύση και τα επεξεργάζεται για να μπορεί, με αυτά να καλύψει τις ανάγκες του, ωστόσο, πολύ

¹ Η βιβλιογραφία που σχετίζεται με την «στροφή στα υλικά» είναι τεράστια και μόνο ενδεικτικά μπορούμε να αναφέρουμε μερικά βασικά έργα, όπως Hodder, 2012, 2018· Ingold, 2008· Latour, 2005· Miller, 2005· Olsen, Shanks, Webmoor & Witmore, 2012.



Εικ 1. Τυπική εκθεσιακή εικόνα με αγάλματα, προτομές και επιτύμβιες στήλες από το Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης. Τα αντικείμενα εδώ εκτίθενται, χωρίς να γίνεται προσπάθεια σύνδεσής τους με τους συγκεκριμένους ανθρώπους και την κοινωνία που τα δημιούργησαν.

συχνά είναι τα ίδια αυτά τα υλικά που τον εμπνέουν και τον καθοδηγούν, ενώ οι φυσικές τους ιδιότητες θέτουν περιορισμούς και δημιουργούν δυνατότητες που καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό το τελικό αποτέλεσμα. Από την άλλη πλευρά, το υλικό περιβάλλον μέσα στο οποίο γεννιέται και ζει ένας άνθρωπος, δεν μπορεί να θεωρηθεί ως ένα αδρανές δοχείο, όπως και τα αντικείμενα που αυτός κατασκευάζει, δεν μπορούν σε καμία περίπτωση να θεωρηθούν παθητικές προβολές των δικών του δράσεων. Σε πολύ μεγάλο βαθμό, τα υλικά πράγματα γύρω μας καθορίζουν τον τρόπο με τον οποίο σκεφτόμαστε, δρούμε και συμπεριφερόμαστε. Το σπίτι, για παράδειγμα, μέσα στο οποίο γεννιέται ένας άνθρωπος, του επιβάλλει κοινωνικές νόρμες και του μεταβιβάζει αισθητικά πρότυπα, ακόμη και αν αυτά δε διατυπωθούν με ρητό τρόπο. Από εκεί και πέρα, ο άνθρωπος δρα πάνω στο υλικό του περιβάλλον, το αλλάζει, το αναδιαμορφώνει με βάση τις ανάγκες και τις επιθυμίες του. Άνθρωπος και υλικά πράγματα συνεργάζονται για να προκύψει η συντριπτική πλειονότητα αυτών που συνήθως αποκαλούμε ανθρώπινες πράξεις.

Όσο, μάλιστα, οι τεχνολογικές επιλογές αυξάνονται και το πλήθος των αντικειμένων που έχουμε γύρω μας καθημερινά πολλαπλασιάζεται, τόσο πιο πολύ εντείνεται η αλληλεξάρτησή μας από αυτά. Αυτή η στενή σχέση μας με τα πράγματα, η σύμφυση όπως την αποκαλούν πολλοί διανοητές, δε γίνεται αντιληπτή μόνο όταν μιλούμε για αντικείμενα που καλύπτουν τις ανάγκες επιβίωσης, αλλά και όταν υποστηρίζουν άλλες ανάγκες ιδεολογικές ή συναισθηματικές. Για παράδειγμα, ένα ακριβό αντικείμενο υπογραμμίζει την κοινωνική θέση του κατόχου του, ενώ ένα πλήθος αντικειμένων αποτελούν την υλική έκφραση συναισθημάτων, το υλικό αποτύπωμα αγαπημένων προσώπων ή σημαντικών στιγμών της ζωής του καθε-



4 Σεπτεμβρίου του 1922.

Η Βασιλεία άρχισε να κρατάει ημερολόγιο. Κατάλαβε ότι οι ώρες που ζούσε έμελλε να αγκι-στρωθούν όχι μόνο στη δική της μνήμη, αλλά και στη μνήμη εκατοντάδων χιλιάδων ανθρώπων στις δύο όχθες του Αιγαίου.

Εμείς, όμως, γεννηθήκαμε πολλά χρόνια μετά. Οι δικές μας μνήμες, απομακρυσμένες από το τραύμα, πλάθονται καθημερινά από όσα διαβά-ζουμε, βλέπουμε και ακούμε. Από όσα πράγματα βρήκαμε τρυφερά φυλαγμένα στα συρτάρια των φίλων. Από τους ποιητές που μιλούν για όλους εκείνους που αναγκάστηκαν να αφήσουν βίαια τη Μικρασιατική γη. Από τον τραγικό λόγο της Εκάβης. Από τον συνταρακτικά απλό λόγο της Βασιλείας

Οι δικές μας μνήμες μπλέκονται στις γραμμές του χρόνου που επιμένει να κυλάει αδυσώπητα.

Η πιλοτική Τ.Π.Ε.Α. οργανώνεται αφηγηματικά γύρω από ένα αντικείμενο: το **αυθεντικό ημερολόγιο** της Βασιλείας, που γράφτηκε τον Σεπτέμβριο του 1922 και αποτυπώνει τις μνήμες και τις σκέψεις της νεαρής τότε Βασιλείας κατά τη διάρκεια της υποχρεωτικής μετακίνησής της από το Σόμα της Μικράς Ασίας προς τη Μυτιλήνη. Η σύνδεση του αντικειμένου με τον άνθρωπο γίνεται από την αρχή, καθώς η μικρή προθήκη με το αντικείμενο συσχετίζεται με την ιστορία του, γραμμένη από την εγγονή της Βασιλείας (πάνω στο τραπέζι, δίπλα στην προθήκη) και από μία οικογενειακή φωτογραφία (πάνω στον τοίχο).

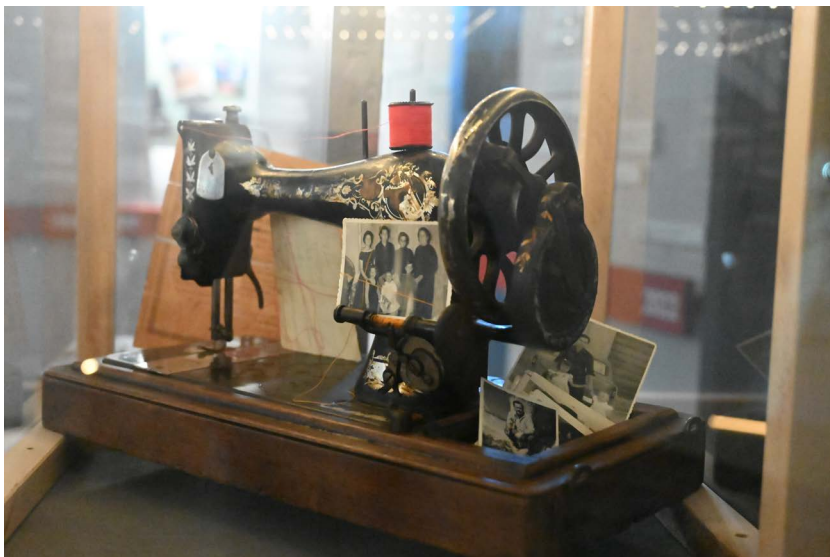
νός. Η επιλογή ανάμεσα σε ένα σύνολο αντικειμένων που καλύπτουν την ίδια ανάγκη σχετίζεται, επιπλέον, με την ατομική αισθητική αντίληψη, τις προσωπικές ιεραρχήσεις, τη μόδα της εποχής και, φυσικά, τις οικονομι-κές δυνατότητες του ιδιοκτήτη του. Επομένως, τα κάθε είδους αντικείμε-να μπορούν πράγματι να αποκαλύψουν πολλά για τον άνθρωπο, που τα κατασκεύασε, τα χρησιμοποίησε, τα νοσηματοδότησε, που έζησε μαζί τους και επηρεάστηκε από αυτά.

Όλες οι παραπάνω διαπιστώσεις, έχουν στη βάση τους μια αντί-ληψη που δεν αντιμετωπίζει τον άνθρωπο και τα υλικά πράγματα ως δύο απόλυτα διαχωρισμένες σφαίρες που στιγμαία συναντώνται, αλλά ως

στοιχεία ενός ενιαίου συστήματος. Έτσι, λοιπόν, ο δημιουργός μιας έκθεσης, στην προσπάθειά του να αφηγηθεί μια ανθρώπινη ιστορία έχει την τύχη να έχει στη διάθεσή του το ένα μέρος αυτού του συστήματος: τα υλικά πράγματα, αν κάνουμε την ιδεατή υπόθεση ότι τα διαθέτει στο σύνολό τους. Και, ταυτόχρονα, έχει την ατυχία να έχει στη διάθεσή του μόνο το ένα μέρος του συστήματος. Αυτή η συνθήκη, εμπεριέχει τον κίνδυνο να υπερεκτιμήσουμε ή, αντίθετα, να υποτιμήσουμε την αφηγηματική δυνατότητα των υλικών πραγμάτων. Ή, για να το πούμε αλλιώς, να εγκαθιδρύσουμε στην πράξη ένα διχασμό ανάμεσα στους ανθρώπους και τα πράγματα καταλύοντας τη δυναμική τους σχέση.

Η πολύπλοκη αφηγηματικότητα των αντικειμένων

Όταν, λοιπόν, σχεδιάζουμε μια έκθεση που θέλει να αφηγηθεί μια ιστορία, η οποία αναπτύσσεται γύρω από τη δράση ανθρώπων, είναι λογικό, αφού οι άνθρωποι στους οποίους αναφερόμαστε είναι αναγκαστικά απόντες και οι πράξεις τους ανήκουν οριστικά στο παρελθόν, να αναζητήσουμε στα αντικείμενα την υλική έκφραση τόσο των ανθρώπων, όσο και των πράξεων που μας απασχολούν.



Πέρα από το ημερολόγιο, στην πιλοτική Τ.Π.Ε.Α. εντάχθηκαν άλλα **τέσσερα σύνολα αντικειμένων** που είχαν περισώσει απόγονοι Μικρασιατών προσφύγων. Τα σύνολα αυτά τοποθετήθηκαν μέσα σε προθήκες και τοποθετήθηκαν στις τέσσερις εγκαταστάσεις της 2^{ης} χρονογραμμής, ως υλικά κατάλοιπα του παρελθόντος με το οποίο ασχοληθήκαμε και ως υλική έκφραση των αναμνήσεων των «προσφύγων της τρίτης γενιάς».

Τα τέσσερα αντικείμενα έχουν ενσωματωμένες με ιστορίες που φτάνουν στον επισκέπτη μέσω των **κινηματογραφημένων αφηγήσεων της 2^{ης}** χρονογραμμής. Οι αφηγήσεις προβάλλονται με τέτοιο τρόπο ώστε τα φυσικά αντικείμενα να ενσωματώνονται μέσα στο κάδρο της προβολής, ώστε η σύνδεση να γίνει απόλυτα σαφής.



Ωστόσο, η επιλογή αυτή έχει διάφορα προβλήματα που θα πρέπει να μας απασχολήσουν. Κατ' αρχάς, η σχέση των ανθρώπων και των πράξεών τους με τα πράγματα δεν είναι αυτόματα εμφανής. Ένα αρχαίο πήλινο σκεύος, για παράδειγμα, δεν μπορεί από μόνο του να αφηγηθεί το ότι μία μέρα, ένας άνθρωπος που ζούσε στο παρελθόν, σκέφτηκε ότι του χρειαζόταν ένα πήλινο σκεύος για μια συγκεκριμένη ανάγκη, ότι αναζήτησε πηλό σε μία συγκεκριμένη περιοχή, κοντά στο σπίτι του, ότι μάζεψε και επεξεργάστηκε αυτόν τον πηλό, ότι επέλεξε μία συγκεκριμένη φόρμα, την έδωσε στην άμορφη μάζα του πηλού, στη συνέχεια... Θα μπορούσαμε να γεμίσουμε πολλές σελίδες για να πούμε γραπτά όλη την ιστορία που συσχετίζεται με το πώς και το γιατί ένας άνθρωπος στην αρχαιότητα κατασκεύασε ένα πήλινο αγγείο. Όλη αυτή η ιστορία, όμως, είναι προφανές ότι δε γίνεται αντιληπτή από τον επισκέπτη μιας έκθεσης που απλώς βλέπει το αγγείο. Οι γραπτές λεζάντες στις οποίες καταφεύγουν οι τυπικές εκθέσεις,

δίνουν οπωσδήποτε ορισμένες πληροφορίες. Σε καμία περίπτωση όμως, δεν μπορούν να αναδείξουν το πλήθος στοιχείων που έχουν σημασία και κάνουν την αφήγηση πληρέστερη.

Το πρόβλημα γίνεται ακόμη πιο πολύπλοκο, όταν σκεφτούμε ότι κάθε αντικείμενο έχει μια ορισμένη βιογραφία (Alberti, 2005· Korytoff, 1986), καθώς εμπλέκεται σε ένα σύνολο ανθρώπινων πράξεων, από τα πρώτα βήματα της σύλληψης της ιδέας του και της κατασκευής του, έως τη στιγμή που θα φθαρεί τόσο που ο χρήστης του θα αποφασίσει να το αποσύρει από την κυκλοφορία. Βιογραφία που παρατείνεται ακόμη περισσότερο αν λάβουμε υπόψη ότι πολλά από τα αντικείμενα που βρίσκουμε σε εκθέσεις έχουν και μία δεύτερη, μετά τον πρώτο τους θάνατο, ζωή όταν «ανακαλύπτονται» από τους απογόνους, μελετώνται και αξιολογούνται από εξειδικευμένους μελετητές, συντηρούνται και επαναχρησιμοποιούνται για εντελώς άλλους σκοπούς.

Κατά συνέπεια, τα αντικείμενα εμπλέκονται σε ένα πλήθος ιστοριών που θα θέλαμε ενδεχομένως να αφηγηθούμε σε μία έκθεση. Αυτός ο «εν δυνάμει» αφηγηματικός πλούτος των αντικειμένων αποτελεί ένα ουσιαστικό κίνητρο για την εκθεσιακή τους αξιοποίηση. Ταυτόχρονα, όμως, είναι αυτός ο ίδιος πλούτος που κάνει δύσκολη την εκθεσιακή τους διαχείριση. Κατ' αρχάς, επειδή χρειάζεται υποστήριξη από άλλα εκθεσιακά εργαλεία για να αναδειχθεί. Είναι γεγονός ότι στον χώρο των μουσείων υπάρχει μια φράση που έρχεται και επανέρχεται στη συζήτηση άλλοτε ως θέση και άλλοτε ως ερώτημα: «τα πράγματα μιλούν από μόνα τους(:)» (Weil, 1990· Witcomb, 1997). Οι πρώτες εκθέσεις που βασίζονταν σχεδόν αποκλειστικά στην παράθεση πραγμάτων, μοιάζει να θεωρούσαν ότι η απλή θέαση ενός αντικειμένου, κυρίως τέχνης την εποχή εκείνη, αρκούσε. Βέβαια, το ζητούμενο των εκθέσεων εκείνων δεν ήταν η ανάπτυξη κάποιας συγκεκριμένης αφήγησης, αλλά απλώς να προκαλέσουν τον θαυμασμό και το δέος μπροστά στο μεγαλείο επιφανών προγόνων. Αντιδράσεις, δηλαδή, που δε σχετίζονταν ιδιαίτερα με κάποιες πολύπλοκες νοητικές διεργασίες. Όταν οι μουσειακές εκθέσεις άρχισαν να έχουν πιο επεξεργασμένους εκπαιδευτικούς στόχους, τα πράγματα άρχισαν να συνοδεύονται από το αποκαλούμενο «επεξηγηματικό υλικό», κείμενα και εικόνες δηλαδή, που ανέπτυσαν την επιδιωκόμενη αφήγηση. Στις εκθέσεις αυτές, τελικά, τα αντικείμενα, αν και αποτελούσαν τον πυρήνα δε λειτουργούσαν παρά ως εικονογράφηση μιας γραπτής, σε τελευταία ανάλυση, ιστορίας. Αυτές οι δύο ακραίες επιλογές, αν και μπορούν να συσχετισθούν με ιστορικές φάσεις της μουσειακής εκθεσιακής πρακτικής, είναι αυτές που και σήμερα χαρακτηρίζουν το τυπικό μουσειακό εκθε-



Εικ 2. Επισκέπτες μπροστά στον ύψους 5 μέτρων κούρο στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Σάμου.

σιακό τοπίο, επενδυμένες ωστόσο με διαφορετικά και εξελισσόμενα θεωρητικά επιχειρήματα. Η απάντηση βρίσκεται κάπου στη μέση. Τα υλικά πράγματα δεν είναι ιδιαίτερα φλύαρα. Ωστόσο, πάντα κάτι ψελλίζουν. Το πρόβλημα είναι αν αυτό που «ακούει» ο επισκέπτης είναι αυτό που θέλει ο δημιουργός της έκθεσης να πει.

Με άλλα λόγια, θα πρέπει να διακρίνουμε ανάμεσα στην αφήγηση που μπορούμε να αναπτύξουμε με ένα πράγμα, την αφήγηση για ένα πράγμα και, τέλος, την αφήγηση που μπορεί να αναπτύξει ένα πράγμα χωρίς τη δική μας παρέμβαση. Επειδή τα δύο πρώτα ενδεχόμενα σχετίζονται με την ένταξη των αντικειμένων μέσα στην εκθεσιακή σύνθεση, ας σκεφτούμε λίγο περισσότερο την αφηγηματικότητα που μπορεί να διαθέτει ένα πράγμα αυτό καθαυτό. Και επειδή, προφανώς, δεν μπορούμε να αναγνωρίσουμε κάποια αφηγηματική πρόθεση σε ένα αντικείμενο, εννοούμε το τί συμβαίνει όταν ένας άνθρωπος περιεργαζόμενος ένα αντικείμενο δημιουργεί στο μυαλό του ορισμένες σκέψεις και κατά πόσο αυτές οι σκέψεις μπορούν να οργανωθούν με τρόπο που να συγκροτούν μια, στοιχειώδη έστω, αφήγηση.

Κατ' αρχάς, θα πρέπει να σημειώσουμε τις αυθόρμητες εντυπώσεις που μπορεί να προκαλέσει ένα αντικείμενο λόγω της μορφής, του μεγέθους και των φυσικών χαρακτηριστικών του, όπως, για παράδειγμα, ο υπερμεγέθης κούρος στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Σάμου (Εικ 2). Εξ ίσου αυθόρμητες αντιδράσεις μπορεί να προκαλέσει ένα μη οικείο αντικείμενο, ενδεχομένως τρομακτικό στην όψη, όπως ένα μουμιοποιημένο κεφάλι ή μία αποτροπαϊκή μάσκα. Οι αντιδράσεις αυτές είναι σε μεγάλο βαθμό ασυνείδητες και σχετίζονται με τη νευροφυσιολογία του ανθρώπου, χωρίς ωστόσο να είναι αμέτοχο και το πολιτισμικό background του επισκέπτη.

Από την άλλη πλευρά, ο επισκέπτης αντιδρά και έλλογα απέναντι στα αντικείμενα της έκθεσης με βάση σε ένα πλέγμα προσωπικών βιωμά-

των, πολιτισμικών δεδομένων, κοινωνικών στερεοτύπων κ.λπ. Μπροστά, για παράδειγμα, σε ένα αρχαίο αγγείο ο επισκέπτης παρατηρεί το σχήμα του και, με βάση τις δικές του εμπειρίες και προ-εικόνες καταλήγει σε συμπεράσματα για τον τρόπο κατασκευής του ή τη χρήση του. Και, βεβαίως, μπροστά στο ίδιο αγγείο ένας άλλος επισκέπτης μπορεί να αδιαφορήσει εντελώς για το σχήμα του και να ασχοληθεί περισσότερο με τα διακοσμητικά μοτίβα της επιφάνειάς του προσπαθώντας να αποφασίσει τι «παριστάνουν». Όσο πιο απομακρυσμένο από το προϋπάρχον ερμηνευτικό πλαίσιο του επισκέπτη είναι το αντικείμενο, τόσο πιο δύσκολο είναι οι εντυπώσεις που αυτό προκαλεί να συντεθούν σε ένα νοηματοφόρο συλλογισμό, μια δηλαδή συγκροτημένη αφήγηση. Στην πλειονότητα αυτών των περιπτώσεων, το αντικείμενο παραμένει ένα απλό γεγονός: «κάποτε, κάποιος έφτιαξε αυτό που έχω μπροστά μου». Αντίθετα, αντικείμενα που πλησιάζουν τον επισκέπτη στον χώρο και τον χρόνο πυροδοτούν τη δημιουργία πιο ολοκληρωμένων αφηγήσεων. Σε κάθε περίπτωση, ωστόσο, είναι πολύ πιθανό οι αφηγήσεις αυτές να αποκλίνουν σημαντικά από τα επιστημονικά δεδομένα που συνδέονται με το αντικείμενο. Μπορούμε, επομένως, να συμφωνήσουμε ότι ο επισκέπτης αντικρύζοντας ένα αντικείμενο μέσα στην έκθεση σκέφτεται, σχηματίζει εικόνες, ερμηνεύει. Το περιεχόμενο όμως όλων αυτών που προκαλεί η θέαση του αντικειμένου είναι συνήθως απρόβλεπτο και τις περισσότερες φορές εξαρτάται περισσότερο από τον επισκέπτη, παρά από το ίδιο το αντικείμενο.

Ωστόσο, η αφηγηματική προσέγγιση που αναλύεται στο βιβλίο αυτό προϋποθέτει ότι ο δημιουργός μιας έκθεσης δεν επαφίεται στην εγγενή αφηγηματικότητα εντός αντικειμένου, αλλά εστιάζει περισσότερο στο τι θέλει και μπορεί αφηγηθεί με ή για αυτό. Έτσι, οι αφηγήσεις που προκαλεί το ίδιο το αντικείμενο, σε ένα βαθμό και εφόσον συνάδουν με τις προθέσεις των δημιουργών, ενισχύονται με άλλα μέσα, ενώ, στην περίπτωση που υπονομεύουν τις προθέσεις των δημιουργών, οφείλουν να κατασταλούν. Και αυτό μπορεί να επιχειρηθεί αποτελεσματικά, από τη στιγμή που τα αντικείμενα στην έκθεση δε θα λειτουργήσουν μόνα τους, αλλά σε συνεργασία με όλα τα υπόλοιπα εκθεσιακά μέσα.

Η ύπαρξη μιας προαποφασισμένης εκθεσιακής αφήγησης βοηθά στην αντιμετώπιση και μιας άλλης δυσκολίας που είναι αποτέλεσμα της πλούσιας εν δυνάμει αφηγηματικότητας των υλικών πραγμάτων: την επιλογή ανάμεσα στις πολλαπλές αφηγηματικές πτυχές ενός αντικειμένου. Έχοντας, για παράδειγμα, στα χέρια μας ένα καπέλο του Ελευθέριου Βενιζέλου μπορούμε να εστιάσουμε και να αξιοποιήσουμε αφηγηματικά το ύφασμα από το οποίο είναι κατασκευασμένο, τον τρόπο κατασκευής του

καπέλου, τον συγκεκριμένο πιλοποιοί, την απaráμιλλη τέχνη και την εκλεκτή πελατεία του, τη μόδα της εποχής, το γούστο του Ε. Βενιζέλου ή την πολιτική του σταδιοδρομία. Οι προαποφασισμένες αφηγηματικές προθέσεις της έκθεσης, στην περίπτωση αυτή, οδηγούν σε μία από τις παραπάνω αφηγηματικές πτυχές του καπέλου, ακόμη και αν αυτή μπορεί να ξαφνιάσει, καθώς δεν είναι πάντα η πρώτη που έρχεται στο νου.

Με την έννοια αυτή, σε μία έκθεση που έχει ως στόχο να μιλήσει για τον Φειδία, πέρα από ένα ολόκληρο αριστουργηματικό γλυπτό, ιδιαίτερη αφηγηματική σημασία έχουν, επίσης, ένα κομμάτι μισο-επεξεργασμένου μαρμάρου και μερικά εργαλεία σμίλευσης. Αν πάλι η έκθεση έχει ως στόχο να μιλήσει για τους τρόπους με τους οποίους χρησιμοποιούνταν στην αρχαιότητα το πεντελικό μάρμαρο, ίσως μία ανάγλυφη μετόπη του Παρθενώνα να έχει πολύ μικρότερη αφηγηματική σημασία από μια ξύλινη σφήνα που μας βοηθά να καταλάβουμε πώς αποσπάται ένα κομμάτι μάρμαρο από το βουνό. Τα αντικείμενα, δηλαδή, ακόμη και αυτά που έχουν χαρακτηριστεί μοναδικά και πολύτιμα από τους ειδικούς μελετητές, δεν είναι παρά ένα από τα πολλά εκθεσιακά εργαλεία. Δεν έχουν το κεντρικό ρόλο στην έκθεση, αλλά συνεργάζονται με μία σχετική ισοτιμία με τα υπόλοιπα εκθεσιακά μέσα για να υποστηρίξουν από κοινού μία ενιαία αφήγηση.

Η αντίσταση των αντικειμένων

Πόσο εύκολο είναι, όμως, να αντιμετωπίσουμε εκθεσιακά με αυτόν τον τρόπο ένα αρχαίο αντικείμενο, έναν πίνακα ζωγραφικής, ένα ιστορικό ντοκουμέντο, πράγματα δηλαδή που βρίσκονται προσεκτικά φυλαγμένα σε δημόσιες ή ιδιωτικές συλλογές; Πρώτα πρώτα, οι ίδιοι οι μελετητές που καλούνται να δώσουν την πρώτη ύλη -πληροφορίες, ερμηνείες, ιστορίες κ.λπ.- για τη δημιουργία μιας έκθεσης δε μένουν ασυγκίνητοι μπροστά στα αντικείμενα αυτά. Έχει σχολιαστεί από πολλούς μελετητές το πώς οι αρχαιολόγοι, για παράδειγμα, δένονται συναισθηματικά με τα υλικά κατάλοιπα που μελετούν, ξεχνώντας ή εξ αρχής μη διατυπώνοντας στόχους που είναι δυνατόν να συνδέσουν την προσωπική τους έρευνα με γενικά ερευνητικά ερωτήματα, πολύ δε περισσότερο με ευρύτερα κοινωνικά ζητούμενα. Αυτή η εστίαση της μελέτης πάνω στο αντικείμενο ως αυτόνομη υλική οντότητα, εκτός οποιουδήποτε κοινωνικού πλαισίου -του παρελθόντος ή/και του παρόντος- έχει χαρακτηριστικά φετιχισμού (Cumberpatch, 2000).

Αυτός ο **φετιχισμός**, ωστόσο, μπορεί να διαβρώσει και την εκθεσιακή πρακτική. Ακόμη και στις περιπτώσεις που υπάρχει μία διατυπωμένη

αφηγηματική πρόθεση, είναι δυνατόν τα κριτήρια επιλογής των αντικειμένων που θα αξιοποιηθούν να την αγνοήσουν επί της ουσίας. Συχνά, οι δημιουργοί μιας έκθεσης υποκύπτουν στην εγγενή «γοητεία» των αντικειμένων και επιλέγουν αυτά που τους φαίνονται «ωραιότερα» με βάση σύγχρονα υποκειμενικά αισθητικά πρότυπα. Έτσι, στις τυπικές εκθέσεις υπερτερούν αριθμητικά τα διακοσμημένα σκεύη, τα εντυπωσιακά εργαλεία, τα περίτεχνα ενδύματα κ.ο.κ., ανεξάρτητα από το αν ο αριθμός τους αντικατοπτρίζει την αναλογική παρουσία των αντικειμένων αυτών στην ιστορία που η έκθεση παρουσιάζει. Στην ίδια λογική, προτιμώνται τα καλύτερα διατηρημένα, ακόμη και αν αυτό που μας ενδιαφέρει εκθεσιακά είναι να αναδείξουμε τη χρήση τους και την επαγόμενη φθορά τους. Εξ ίσου προβληματική είναι η προτίμηση στα «παλαιότερα», τα «μεγαλύτερα», τα «μοναδικά» κ.ο.κ., καθώς συγκρίνουν κάθε αντικείμενο με ένα κλειστό σύνολο ομοειδών πραγμάτων, εκτός οποιουδήποτε πλαισίου αφηγηματικής σκοπιμότητας (Χουρμουζιάδη, 2010). Εν τέλει, αυτό που μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα είναι ότι τα κριτήρια επιλογής των αντικειμένων που θα αξιοποιηθούν σε μία εκθεσιακή αφήγηση είναι αυτά που θέτει η αφηγηματική στρατηγική και όχι οι αξιολογήσεις των δημιουργών είτε αυτές προκύπτουν από προσωπικές προτιμήσεις είτε από τις ιεραρχήσεις μιας κλειστής επιστημονικής κάστας.

Ακόμη, όμως, και αν οι δημιουργοί μιας έκθεσης τιθασειύσουν τις προσωπικές τους προτιμήσεις και επιλέξουν τα αντικείμενα με βάση αμιγώς αφηγηματικά κριτήρια, δεν είναι και πάλι εύκολο να εξασφαλίσουν ότι αυτό θα είναι εκθεσιακά αποτελεσματικό. Οι συνήθεις επισκέπτες, εκπαιδευμένοι για χρόνια από την τυπική μουσειακή πρακτική, θεωρούν εκ των προτέρων ότι αυτά που βλέπουν σε μια έκθεση είναι αντικείμενα, κατά κάποιον τρόπο, «καθαγιασμένα». Ακόμη και αν δεν μπορούν να αντιληφθούν το λόγο, αντιμετωπίζουν κάθε αντικείμενο ως μια αυτόνομη οντότητα, έναν «πολύτιμο θησαυρό» συσχετιζόμενο με τις μεγάλες αφηγήσεις περί τέχνης ή περί εθνικής ταυτότητας. Η μουσειοποίηση των αντικειμένων, δηλαδή η απόσπασή τους από το αρχικό κοινωνικο-ιστορικό τους πλαίσιο και η ένταξή τους σε ένα νέο, καθώς



Καθώς το ημερολόγιο της Βασιλείας, αποτέλεσε το αφηγηματικό «εύρημα» της πιλοτικής Τ.Π.Ε.Α., θέλαμε να εκμεταλλευτούμε τη γοητεία που ασκεί στους επισκέπτες η δυνατότητα προσέγγισης ενός αυθεντικού υλικού τεκμηρίου από το παρελθόν. Έτσι, το ημερολόγιο, ως πολύτιμο και ευαίσθητο **κειμήλιο**, εκτίθεται με χαμηλό, θερμό φωτισμό, μέσα σε μια μικρή προθήκη, που παραπέμπει στη συνήθη μουσειακή πρακτική.

Εικ 3. Επισκέπτες συνωθούνται μπροστά στη Μόνα Λίζα, στο Μουσείο του Λούβρου. Αν και δεν μπορούν να το πλησιάσουν, και ο συνωστισμός δεν τους επιτρέπει να το περιεργαστούν, μένουν ικανοποιημένοι επειδή βρέθηκαν στον ίδιο χώρο με ένα «αυθεντικό αριστούργημα της τέχνης».



και η ριζική αλλαγή της χρήσης και της νοηματοδότησής τους, προσδίδει σε αυτά μία «αύρα» (Benjamin, 1968· Sherman, 1994). Όλοι έχουμε ακούσει, ως ανέκδοτο, το πώς επισκέπτες μιας έκθεσης τέχνης μπερδεύτηκαν και συμπεριέλαβαν ένα τυχαία παρατημένο αντικείμενο στα καλλιτεχνήματα της συλλογής. Λιγότεροι γνωρίζουμε την απογοήτευση του Marcel Duchamp όταν η ρόδα ποδηλάτου που εισήγαγε σε μια έκθεση, ακριβώς για να στηλιτεύσει τη μουσειακή αύρα, γρήγορα εντάχθηκε στη λίστα με τα αριστουργήματα της τέχνης του 20^{ου} αιώνα. Η αύρα, η θετική ψυχολογική διέγερση που προκαλεί ένα αντικείμενο μέσα στο εκθεσιακό περιβάλλον, είναι το αποτέλεσμα συγκεκριμένων προκαταλήψεων που ο επισκέπτης έχει ήδη διαμορφώσει και δεν οφείλεται, σε καμία περίπτωση σε κάποια εγγενή χαρακτηριστικά του αντικειμένου ή σε κάποια σαφώς διατυπωμένα ορθολογικά κριτήρια. Η συγκίνηση, για παράδειγμα, που προκαλεί στους επισκέπτες του Λούβρου η θέαση της Μόνα Λίζα (Εικ 3), οφείλεται στο μύθο που συνοδεύει το συγκεκριμένο έργο, στις πολλές εκδοχές του που κυκλοφορούν κ.λπ. και εμποδίζουν έναν επισκέπτη να το προσπεράσει, ως την απεικόνιση μιας αδιάφορης στην όψη γυναίκας με μεγάλο μέτωπο και ένα ηλίθιο χαμόγελο.

Τα αισθήματα θαυμασμού και δέους μπροστά στα αντικείμενα των

μουσειακών εκθέσεων επιτείνονται και από την εκθεσιακή απομόνωσή τους που επιβάλλεται από τις προθήκες, τα βάθρα και άλλα συστήματα, για λόγους προστασίας. Το ευαίσθητο απέναντι στις περιβαλλοντικές συνθήκες υλικό πολλών αντικειμένων, οι φθορές που μπορεί να προκαλέσει των άγγιγμα των περιέργων επισκεπτών, ο κίνδυνος βανδαλισμού ή κλοπής, επιβάλλουν συγκεκριμένα μέτρα. Όλα αυτά δυσχεραίνουν την ευέλικτη εκθεσιακή διαχείριση των υλικών αντικειμένων και εγκαθιδρύουν μία απόσταση σωματική που, εν τέλει, καθορίζει και την πρόσληψή των αντικειμένων από τους επισκέπτες, ανεξάρτητα από τις γενικές εκθεσιακές προθέσεις.

Μία λύση που θα μπορούσε να σκεφτεί κανείς για να αντιμετωπίσει τα προβλήματα ένταξης των αντικειμένων σε μία εκθεσιακή αφήγηση είναι να αντικαταστήσει τα πρωτότυπα αντικείμενα με άλλα που θα κατασκευαστούν ειδικά για τις ανάγκες της έκθεσης είτε ως πιστά αντίγραφα είτε ως ελεύθερες αναπαραγωγές των αυθεντικών αντικειμένων της συλλογής (Εικ 4). Με τον τρόπο αυτό περιορίζονται, τουλάχιστον, οι δουλειές που προκύπτουν από τις ανάγκες προστασίας τους. Οι προθήκες, τα φωτοκύτταρα, οι συναγερμοί δεν έχουν λόγο ύπαρξης και οι επισκέπτες μπορούν να πλησιάσουν ή/και να ακουμπήσουν τα αντικείμενα. Μια παρόμοια κίνηση αποτελεί, βεβαίως, ένα καίριο πλήγμα στην αύρα και την επακόλουθη συναισθηματική διέγερση που προκαλεί η προσέγγιση ενός αυθεντικού αντικειμένου. Αν και η απώλεια αυτή δε θα προέκυπτε αν ο επισκέπτης αγνοούσε ότι αυτό που έχει μπροστά του δεν είναι αυθεντικό, εδώ δε συζητούμε καθόλου το ενδεχόμενο της παραπλάνησης.

Έχει σχολιαστεί από τους μελετητές ότι παρότι τα αντίγραφα έχουν παίξει ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο στη γνωριμία μας με απόμακρους στο χρόνο και τον χώρο πολιτισμούς (Fyfe, 2004), γενικά είναι ενοχοποιημένα, ως κάτι κίβδηλο χωρίς αξία που, στην περίπτωση μας, μειώνει τη σοβαρότητα και την αξιοπιστία μιας έκθεσης. Και αυτό θα αποτελούσε, πράγματι, ένα σοβαρό επιχείρημα, αν ο μοναδικός στόχος της έκθεσης ήταν να



Εικ 4. Αντίγραφο αρχαϊκού γλυπτού που δείχνει τη χρήση του χρώματος. Έκθεση *Chroma*, Metropolitan Museum New York.



φέρει κοντά στο κοινό μια σειρά αξιολογών αντικειμένων. Όταν όμως η έκθεση αποτελεί μία ολοκληρωμένη αφήγηση την οποία τα αντικείμενα καλούνται να υποστηρίξουν, η επιλογή ανάμεσα σε αυθεντικά και μη αντικείμενα παίρνει άλλες διαστάσεις. Η αύρα του αυθεντικού είναι χρήσιμη επειδή διεγείρει συναισθηματικά τον επισκέπτη και μπορεί να διευκολύνει την αιχμαλώτιση της προσοχής του. Είναι, ωστόσο, ταυτόχρονα και επικίνδυνη επειδή μπορεί να μετατοπίσει την προσοχή του επισκέπτη στο αντικείμενο αυτό καθαυτό, σε βάρος της ολοκληρωμένης αφήγησης. Χαρακτηριστικό είναι, για παράδειγμα, το πώς η χρήση ενός πραγματικού κρανίου από τη Royal Shakespeare Company σε μια παράσταση του Άμλετ, έκανε τους θεατές να μη δίνουν καμία σημασία στον μονόλογο του Δανού πρίγκηπα (Marlin-Bennett, Wilson & Walton, 2010). Αυτό που πρέπει, τελικά, να κάνει ο δημιουργός μιας έκθεσης είναι να σταθμίσει τα κέρδη και τις απώλειες της εισαγωγής

Η ανάγκη προστασίας του ημερολογίου και ο εγκλεισμός του σε μια προθήκη εμποδίζει οποιαδήποτε αλληλεπίδραση του επισκέπτη μαζί του και φυσικά δε δίνει καμιά δυνατότητα πρόσβασης στο περιεχόμενό του. Έτσι, το ημερολόγιο αναπαράχθηκε ψηφιακά και εκτυπώθηκε, χωρισμένο σε τέσσερα μέρη, που τοποθετήθηκαν στις **τέσσερις εγκαταστάσεις** που συνθέτουν τη 2^η χρονογραμμή. Ο επισκέπτης έχει τώρα τη δυνατότητα να το ξεφυλλίσει, άρα να βιώσει την ενσώματη εμπειρία της ανάγνωσης και να επιχειρήσει να διαβάσει το κείμενο της Βασιλείας, ακόμη και αν έχει πλέον χαθεί η «αύρα» του αυθεντικού αντικειμένου.

Ωστόσο, επειδή ο δυσανάγνωστος γραφικός χαρακτήρας της Βασιλείας καθιστά ιδιαίτερα δύσκολη την αποκρυπτογράφηση του κειμένου, δίπλα σε κάθε αντίγραφο του ημερολογίου υπάρχει ένα **ζευγάρι ακουστικά** μέσω των οποίων ο επισκέπτης μπορεί να ακούσει εκτενή αποσπάσματα του ημερολογίου, με τη φωνή μιας ηθοποιού που προσδίδει στην ανάγνωσή της ένα ικανό βαθμό δραματοποίησης. Η αίσθηση ότι ακούμε την ίδια τη Βασιλεία την ώρα που γράφει στο ημερολόγιό της ενισχύεται από τον ήχο ενός μολυβιού που ακούγεται στο βάθος. Με τον τρόπο αυτό ο επισκέπτης αποκτά πρόσβαση στο περιεχόμενο και ταυτόχρονα δίνεται πλέον έμφαση στη συναισθηματική φόρτιση που προκαλεί η δραματοποιημένη ηχητική εμπειρία που προκύπτει από το κατά τα άλλα βουβό φυσικό αντικείμενο.

μη αυθεντικών αντικειμένων σε μία έκθεση και να αναζητήσει τις βέλτιστες ισορροπίες ανάμεσα στα δύο.

Η εισαγωγή μη αυθεντικών αντικειμένων σε μία έκθεση δίνει, επιπλέον, τη δυνατότητα να αξιοποιηθούν αφηγηματικά και αντικείμενα που δε θα ήταν δυνατόν να έχουμε στα χέρια μας, επειδή δε βρέθηκαν ποτέ ή επειδή κανείς δεν μπήκε στον κόπο να τα συλλέξει, αν και είμαστε σίγουροι ότι υπήρξαν. Για παράδειγμα, αν και ξέρουμε πολλά πράγματα για τα ενδύματα των ανθρώπων της κλασικής αρχαιότητας από τις παραστάσεις πάνω σε αγγεία, η φθαρτότητα του υλικού τους δεν επέτρεψε να εντοπιστούν αρχαιολογικά. Αντίστοιχα, είναι πολύ σπάνια τα αρχαία ξύλινα ή τα δερμάτινα αντικείμενα που έχουν διασωθεί. Μπορεί, επομένως, να μην είμαστε απολύτως βέβαιοι για το πώς ακριβώς ήταν το ξύλινο στείλιάρι ενός λίθινου προϊστορικού εργαλείου, αφού δε βρέθηκε από τους αρχαιολόγους, αλλά αν στην έκθεση θέλουμε να μιλήσουμε για εργαλεία δεν μπορούμε να το αγνοήσουμε. Μία επεξεργασμένη πέτρα μόνη της χωρίς να είναι στερεωμένη σε ένα ξύλινο στέλεχος δεν είναι, σε καμία περίπτωση, τσεκούρι. Ακόμη, όμως, και στις περιπτώσεις αντικειμένων που επιβίωσαν μέχρι σήμερα, προβληματισμό προκαλεί η κατάσταση διατήρησής τους. Μία έκθεση γεμάτη με ραγισμένα και θαμπά κεραμικά σκεύη δίνει εσφαλμένη εντύπωση στον επισκέπτη για το σύνολο των κεραμικών σκευών που είχε στη διάθεσή του ένα, για παράδειγμα, προϊστορικό νοικοκυριό.

Αν, επομένως, θυμηθούμε ξανά την αφηγηματική σκοπιμότητα χρήσης αντικειμένων σε μία έκθεση, θα πρέπει να σκεφτούμε σε ποια κατάσταση μάς εξυπηρετεί ένα συγκεκριμένο αντικείμενο. Αν για παράδειγμα, μιλούμε για την αγγειοπλαστική, χρειαζόμαστε ένα ολοκαίνουργιο σκεύος, ενώ, αν μιλούμε για τη μαγειρική, ένα αγγείο μουτζουρωμένο από τη φωτιά και λεκιασμένο από τα ζωικά λίπη. Αν πάλι μας απασχολεί μία τελετουργία, ίσως το εν λόγω αγγείο θα πρέπει να παρουσιαστεί σπασμένο ανάμεσα σε πολλά άλλα θραύσματα κ.ο.κ.

Μέσα από όλα όσα αναφέρθηκαν παραπάνω, αντιλαμβανόμαστε ότι η αυθεντικότητα που μας απασχολεί εκθεσιακά δεν είναι πάντα -ή δεν είναι κυρίως- η αυθεντικότητα του υλικού σώματος ενός αντικειμένου, αλλά η αυθεντικότητα της εικόνας ζωής, που τον αντικείμενο αυτό μας βοηθάει να ανασυνθέσουμε εκθεσιακά (Χουρμουζιάδη, 2006).

Η εκθεσιακή χρησιμότητα των υλικών πραγμάτων

Έχοντας όλες τις παραπάνω δυνατότητες και δυσκολίες στο μυαλό μας, θα ήταν σκόπιμο να επιχειρήσουμε να συστηματοποιήσουμε τους λόγους για τους οποίους μας είναι, τελικά, χρήσιμο ένα αντικείμενο μέσα σε μία έκθεση, από τη στιγμή που έχουμε συμφωνήσει ότι η αξία που του αποδίδει ένας μελετητής ή ένας συλλέκτης δε συνιστά ικανοποιητική απάντηση. Θα μπορούσαμε ενδεικτικά να διακρίνουμε τέσσερις λειτουργίες τις οποίες μπορεί ένα αντικείμενο να εξυπηρετήσει: την *τεκμηριωτική*, την *πλαισιωτική*, τη *συμβολική* και τη *μνημονική*.

Όταν μιλούμε για *τεκμηριωτική* λειτουργία, εννοούμε ότι ένα αντικείμενο μπορεί να αποτελέσει την απτή απόδειξη μιας ανθρώπινης πράξης (Εικ 5). Για παράδειγμα, ένα τσεκούρι τεκμηριώνει το γεγονός ότι οι άνθρωποι που μας απασχολούν έκοβαν ξύλα και μάλιστα με αυτό το εργαλείο. Αυτή η λειτουργία είναι η συνηθέστερη στις τυπικές μουσειακές εκθέσεις, σχετίζεται άμεσα με την επιστημονική μελέτη των αντικειμένων, εκφράζεται με ακριβή θετικιστικά δεδομένα που δε χωρούν συζήτηση. Η ένταξη των αντικειμένων, μέσα από αυτή τη λογική, θεωρητικά στοχεύει στην



Εικ 6. Ανασύνθεση του εσωτερικού ενός αγροτικού σπιτιού στο Μουσείο Ιστορίας της Καταλονίας στη Βαρκελώνη.



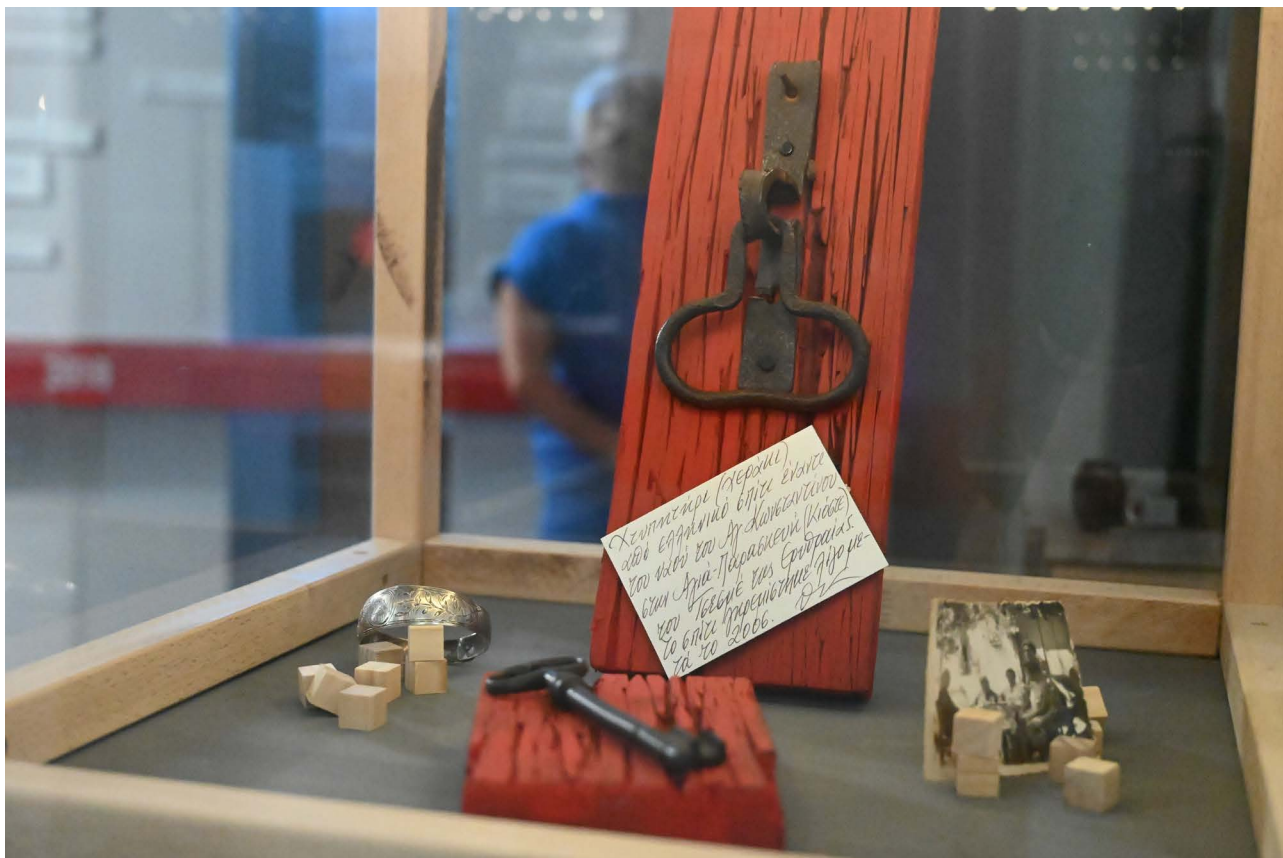
Εικ 7. Τα γυαλιά του Τζον Λένον και της Γίκο Όνο, στην έκθεση *Double Fantasy*, Μουσείο του Λίβερπουλ (2018).

παροχή αδιάψευστων πληροφοριών και υποστηρίζει την εκπαιδευτική αποστολή των μουσείων.

Η **πλαισιωτική** λειτουργία, κατά κάποιον τρόπο, αποτελεί μία μακροσκοπική εκδοχή της προηγούμενης λειτουργίας. Εδώ μιλούμε πάντα για ένα σύνολο αντικειμένων που συνδέονται μεταξύ τους με ένα χαρακτηριστικό, που σχετίζεται άμεσα με τον κύριο στόχο της συγκεκριμένης έκθεσης ή εκθεσιακής ενότητας (Εικ 6). Έτσι, σε μία έκθεση που αναφέρεται στη ζωή στην ελληνική ύπαιθρο κατά τον 19^ο αιώνα, μπορούμε να αξιοποιήσουμε ένα σύνολο αντικειμένων ώστε ο επισκέπτης, ακόμη και αν δεν ασχοληθεί με το καθένα χωριστά και δεν κατανοήσει τη λειτουργία και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του, μπορεί, μέσα στο περιβάλλον που αυτό το σύνολο των αντικειμένων δημιουργεί, να αποκτήσει μια γενική εικόνα για τον υλικό πολιτισμό που χαρακτηρίζει την ελληνική ύπαιθρο κατά τον 19^ο αιώνα. Στο επίπεδο αυτό, σύμφωνα και με τα όσα ειπώθηκαν παραπάνω, είναι λογικό να σκεφτούμε αν τα αντικείμενα που ήδη διαθέτουμε, επειδή κάποιος τα βρήκε και τα συνέλεξε, αρκούν για να αποδώσουν

ικανοποιητικά τη γενική αυτή εικόνα. Με άλλα λόγια, μας απασχολεί το πλήθος των ομοειδών αντικειμένων, η ποικιλομορφία αλλά και η πληρότητα του συνόλου. Στο αγροτικό σπίτι του παραδείγματος, δεν είναι λογικό να εμφανίζονται μόνο γιορτινά ρούχα, επειδή είναι πιο περιποιημένα και εντυπωσιακά, ούτε είναι λογικό να παρατάξουμε καμιά εικοσαριά μπακιρένια σκεύη επειδή τόσα έχουμε στη συλλογή.

Η **συμβολική** λειτουργία αφορά χαρακτηριστικά αντικείμενα που θα μπορούσαν να παραπέμψουν μετωνυμικά σε έναν άνθρωπο, μια κοινωνική ομάδα, μια κουλτούρα, μια εποχή κ.ο.κ. Για παράδειγμα, τα χαρακτηριστικά στρογγυλά γυαλιά στον Τζον Λένον (Εικ 7), το παντελόνι καμπάνα στη δεκαετία του 1970, η Coca-Cola και τα McDonalds στην αμερικάνικη κουλτούρα, ένας ιωνικός κίονας στην κλασική αρχαιότητα κ.ο.κ. Ακριβώς λόγω της συμβολικής τους αποστολής, η επιλογή των αντικειμένων στην περίπτωση αυτή είναι ιδιαίτερα απαιτητική, επειδή πρέπει ο συμβολισμός να γίνεται κατανοητός και από τους επισκέπτες.



Η **μνημονική**, τέλος, λειτουργία αφορά αντικείμενα τα οποία, ανεξάρτητα από την ιστορική, καλλιτεχνική ή επιστημονική τους σημασία, μπορούν να συσχετιστούν με έναν άνθρωπο που είναι απών. Θα μπορούσαμε, μάλιστα, να πούμε ότι όσο πιο «ταπεινό» και άμεσα προσωπικό είναι το αντικείμενο τόσο περισσότερο μπορεί να λειτουργήσει σε αυτήν κατεύθυνση. Ίσως επειδή υπογραμμίζει την αντίθεση ανάμεσα στην απώλεια του ανθρώπου και στην επιβίωση του υλικού πράγματος (Albano, 2007· Domanska, 2006· Walsham, 2010). Τη λειτουργία αυτή μπορούμε εύκολα να τη φανταστούμε σε εκθέσεις με θέματα που αφορούν ανθρώπους που χάθηκαν σχετικά πρόσφατα, όπως τα αντικείμενα που έφεραν μαζί τους οι πρόσφυγες του 1922 από τη Μικρασία. Αλλά το ίδιο συμβαίνει και σε εκθέσεις που αφορούν την απώτερη αρχαιότητα, με χαρακτηριστι-

Το σύνολο των αντικειμένων που αξιοποιήθηκαν στην πιλοτική Τ.Π.Ε.Α., είχαν πρωτίστως **μνημονική λειτουργία**. Ήταν αντικείμενα χωρίς κάποια ιδιαίτερα εμπορική, καλλιτεχνική, ιστορική αξία, αλλά είχαν ιδιαίτερη σημασία για τους ανθρώπους που τα διαφύλαξαν. Θυμίζουν τους ανθρώπους τους που ήρθαν πρόσφυγες και έχουν για πάντα χαθεί. Όπως συμβολίζουν και την περιπέτεια της προσφυγιάς, όπως τη βίωσε η κάθε οικογένεια.

κότερο παράδειγμα τα ταφικά κτερίσματα. Ιδιαίτερα αυτή η λειτουργία αξιοποιήθηκε σε χώρους εκτοπισμού, μαρτυρίου κ.λπ. για να υπογραμμιστεί η άλογη μαζική απώλεια. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η προθήκη με τα εκατοντάδες παπούτσια των εξολοθρευμένων Εβραίων στο μουσείου του Άουσβιτς.

Είναι σαφές από τα παραπάνω ότι ένα αντικείμενο μπορεί να επιτελέσει ενδεχομένως και τις τέσσερις λειτουργίες, ανάλογα με την εκθεσιακή του διαχείριση. Και, τελικά, προκειμένου να εξυπηρετηθούν οι ανάγκες της εκθεσιακής αφήγησης, χρειαζόμαστε ένα σύνολο αντικειμένων, αυθεντικών, αντιγράφων, κατασκευασμένων για την έκθεση κ.λπ. Μια συλλογή, με άλλα λόγια, η οποία, όμως, δημιουργείται *ad hoc*. Μπορεί να έχει την αφετηρία της σε μια προϋπάρχουσα μουσειακή ή ιδιωτική συλλογή, αλλά δεν καθορίζεται ούτε περιορίζεται σε αυτή.

Τα αντικείμενα ως μέρος της εκθεσιακής σκηνογραφίας

Πέρα από το όποιο αφηγηματικό περιεχόμενο και τις σκέψεις ή τα συναισθήματα τα οποία προκαλούν, τα αντικείμενα είναι υλικά σώματα με συγκεκριμένα μορφολογικά χαρακτηριστικά. Κατά συνέπεια, όταν εισάγονται στον χώρο συμβάλλουν καθοριστικά στη διαμόρφωση της εκθεσιακής σκηνογραφίας (Χουρμουζιάδη, 2022). Είναι γεγονός ότι στις τυπικές εκθέσεις λαμβάνεται περισσότερο υπόψη η μορφή των αντικειμένων παρά η τριδιάστατη υλικότητά τους. Έτσι, ένα αρχαίο σκεύος μέσα σε μία προθήκη και σε απόσταση ασφαλείας από τον επισκέπτη, στην ουσία μετατρέπεται σε εικόνα του εαυτού του, χάνοντας σχεδόν ολοκληρωτικά την υλικότητά του (Χουρμουζιάδη, 2017). Ωστόσο, πολύ συχνά σε μια έκθεση ένα αντικείμενο επιλέγεται όχι για τα μορφολογικά του χαρακτηριστικά αλλά για τις άλλες του ιδιότητες που δεν είναι δυνατόν να προσληφθούν από τον επισκέπτη μόνο μέσω της όρασης. Για παράδειγμα, σε ένα κρητικό μαχαίρι, έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον το σχήμα του και η χαραγμένη πάνω του μαντινάδα -πράγματα που μπορούμε να αντιληφθούμε βλέποντάς το- αλλά καθοριστικά είναι και η ψυχρή αίσθηση της μεταλλικής του λάμψης, το βάρος του, η εργονομία της λαβής και φυσικά το πόσο κοφτερό είναι. Όλες αυτές οι ιδιότητες απαιτούν για την πρόσληψή τους μία πολυαισθητηριακή διαχείριση του εν λόγω αντικειμένου.

Όταν, επομένως, σχεδιάζουμε την ένταξη ενός αντικειμένου σε μία

έκθεση θα πρέπει να το αντιλαμβανόμαστε ως ένα υλικό σώμα και όχι ως μία αφηρημένη ιδέα. Θα πρέπει να σκεφτόμαστε το πώς ο επισκέπτης, ανάλογα με την αφηγηματική αναγκαιότητα που καλείται να εξυπηρετήσει, θα το προσεγγίσει ενσώματα και όχι ότι απλώς θα το δει.

Εδώ θα πρέπει να επισημανθεί ότι όλα τα παραπάνω ισχύουν και για αντικείμενα που έχουν κατασκευαστεί κυρίως για να τα βλέπει κανείς, όπως είναι μία φωτογραφία ή ένα ζωγραφικό έργο. Όπως αναφέρεται αναλυτικότερα και σε άλλα σημεία του βιβλίου αυτού έχει μεγάλη σημασία το αν αυτό που απεικονίζεται σε μία φωτογραφία, μέσα στην έκθεση, προβάλλεται ως «άυλη εικόνα» πάνω σε έναν τοίχο ή αν βρίσκεται εκτυπωμένο πάνω σε ένα φθαρμένο φωτογραφικό χαρτί.

Μέσα από αυτή τη λογική, κάθε τριδιάστατο υλικό αντικείμενο καταλαμβάνει χώρο, επιβάλλει έναν τρόπο κίνησης σε σχέση με αυτό, επιτρέπει, προκαλεί ή αντίθετα αποκλείει ενσώματες συμπεριφορές. Με άλλα λόγια, συντελεί στη διαμόρφωση του αφηγηματικού χώρου, σε συνεργασία με όλα τα υπόλοιπα εκθεσιακά στοιχεία. Αυτή η συνύπαρξη αξίζει την προσοχή μας προς δύο αντίθετες κατευθύνσεις. Από τη μία πλευρά, αποτελεί μία πραγματικότητα που συχνά μας διαφεύγει, με προβληματικά αποτελέσματα ως προς το τελικό εκθεσιακό αποτέλεσμα. Για παράδειγμα, στις τυπικές εκθέσεις μοιάζει να μην απασχολεί ιδιαίτερα η χωρική, οπτική και αντιληπτική συνύπαρξη ενός αντικειμένου με την προθήκη μέσα στην οποία έχει τοποθετηθεί. Ωστόσο, η προθήκη είναι εξίσου -καμιά φορά και περισσότερο- παρούσα. Το υλικό της αντιπαράτίθεται στο υλικό του αντικειμένου που εκτίθεται, ο όγκος της συχνά συνθλίβει ένα μικροσκοπικό αντικείμενα, το τζάμι της δημιουργεί ενοχλητικές αντακλάσεις που αλλοιώνουν την εικόνα του αντικειμένου. Σε κάθε περίπτωση, η παρουσία της αποτελεί ένα χρονολογικό και πολιτισμικό σήμα που συγκρούεται, ενδεχομένως χωρίς να το επιδιώκουμε, με τη χρονικότητα και την πολιτισμική ταυτότητα ενός αντικειμένου που έρχεται από μία άλλη περίοδο.

Είναι, επομένως, προτιμότερο να αντιμετωπίζουμε τα αντικείμενα και τον απαραίτητο εξοπλισμό που τα συνοδεύει ως ένα αντιληπτικά αδιάσπαστο όλον. Ως μία εγκατάσταση. Μέσα από αυτή την οπτική, μπορούμε να σκεφτούμε αν και ο ίδιος ο «απαραίτητος εξοπλισμός» μπορεί να αναλάβει ορισμένες αφηγηματικές υποχρεώσεις και να μην παραμένει, στην καλύτερη περίπτωση, ένα ουδέτερο δοχείο και, στη χειρότερη, μια ενοχλητική αναπόφευκτη παρεμβολή. Αν, για παράδειγμα, ένα προϊστορικό σκεύος τοποθετηθεί, αντί για ένα μαρμάρινο βάθρο, πάνω σε έναν

χειροποίητο χαμηλό πάγκο φτιαγμένο από πηλό και καλυμμένο με αχρύνια ψάθα, ο επισκέπτης, εκτός από τα όσα έχει να του πει το σκεύος -με τις προϋποθέσεις που αναφέρθηκαν παραπάνω- παίρνει και μια χονδρική ιδέα για τις κατασκευές που υπήρχαν σε ένα προϊστορικό χωριό.

Στην ίδια λογική, αντιλαμβανόμαστε ότι εκτός από τα αντικείμενα που μπορούμε να εξασφαλίσουμε από μία προϋπάρχουσα συλλογή και έχουν μία τεκμηριωμένη ιστορική, πολιτισμική ή καλλιτεχνική αξία, εκτός από τα μη αυθεντικά αντίγραφά τους, μπορούμε να αξιοποιήσουμε και άλλα αντικείμενα που μας χρειάζονται για την ολοκλήρωση της εκθεσιακής σκηνογραφίας. Ανάλογα μάλιστα με την επιλεγμένη αφήγηση, είναι πιθανόν αυτά τα «άλλα» αντικείμενα να είναι τα περισσότερα. Σε αυτή την κατεύθυνση, κινούμαστε οπωσδήποτε όταν σκεφτούμε ότι μια εκθεσιακή αφήγηση περιλαμβάνει και πτυχές για τις οποίες δεν υπάρχει μια προφανής υλική έκφραση, άρα δεν υπάρχει κάπου μια συλλογή στην οποία να στραφούμε προς αναζήτηση αντικειμένων. Αν, για παράδειγμα, σχεδιάζουμε μια έκθεση για τη μουσική του Τσιτσάνη, είναι πιθανό να μας χρειάζεται να δημιουργήσουμε το περιβάλλον ακρόασης αυτής της μουσικής με πράγματα που κατασκευάζουμε ή προμηθευόμαστε από την αγορά, χωρίς να προέρχονται από κάποια συλλογή ή να έχουν μία προϋπάρχουσα σχέση με τον Τσιτσάνη, όπως ένα ξύλινο τραπέζι με μερικές ψάθινες καρέκλες.

Στις περιπτώσεις αυτές, το θέμα της αυθεντικότητας των υλικών πραγμάτων εισάγεται στη συζήτηση με έναν άλλο τρόπο. Εδώ τα απτά υλικά πράγματα συμβάλλουν καθοριστικά στην εμβύθιση του επισκέπτη στον κόσμο της έκθεσης. Και, μάλιστα, όσο πιο πιστές και αυθεντικές είναι οι λεπτομέρειές τους, τόσο πιο αποτελεσματικός είναι ο ρόλος τους, ακόμη και αν ο επισκέπτης έχει συνεχώς επίγνωση ότι πρόκειται για ένα κατασκευασμένο σκηνικό και όχι για τον πραγματικό κόσμο. Ο μεγάλος θεωρητικός του θεάτρου Στανισλάφσκι υποστήριζε ότι η εισαγωγή αυθεντικών αντικειμένων σε ένα θεατρικό σκηνικό κάνει τους θεατές να δεχτούν πιο εύκολα τη φανταστική πλοκή της παράστασης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Albano, C. (2007). Displaying lives: The narrative of objects in biographical exhibitions. *Museum and Society*, 5(1), 15–28.
- Alberti, S. (2005). Objects and the museum. *Isis* 96, 559–571. doi.org/10.1086/498593
- Benjamin, W. (1968). The work of art in the age of mechanical reproduction. Στο H. Arendt (επιμ.), *Illuminations* (217–252).

- New York: Schocken Books. doi.org/10.1525/rep.1999.66.1.01p0039u
- Cumberpatch, C. G. (2000). People, things and archaeological knowledge: An exploration of the significance of fetishism in archaeology. *Assemblage* 6. <http://www.shef.ac.uk/assem/6>
- Domanska, E. (2006). The material presence of the past. *History and Theory* 45(3), 337–348. doi.org/10.1111/j.1468-2303.2006.00369.x
- Fyfe, G. (2004). Reproductions, cultural capital and museums: Aspects of the culture of copies. *Museum and Society* 2(1), 47–67.
- Hodder, I. (2012). *Entangled: An Archaeology of the Relationships between Humans and Things*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Hodder, I. (2018). *Where are we heading? The evolution of Humans and Things*. New Haven: Yale University Press.
- Ingold, T. (2008). Bringing things to life: Creative entanglements in a world of materials. Στο *Material Worlds Symposium*. Aberdeen.
- Kopytoff, I. (1986). The cultural biography of things: Commoditization as process. Στο A. Appadurai (επιμ.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective* (64–91). Cambridge: Cambridge University Press.
- Latour, B. (2005). *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Marlin-Bennett, R., Wilson, M. & Walton, J. (2010). Commodified cadavers and the political economy of the spectacle. *International Political Sociology* 4(2), 159–177. doi.org/10.1111/j.1749-5687.2010.00098.x
- Miller, D. (επιμ.) (2005). *Materiality*. Durham & London: Duke University Press.
- Olsen, B., Shanks, M., Webmoor, T. & Witmore, C. L. (2012). *Archaeology: The Discipline of Things*. Berkeley: University of California Press.
- Pearce, S. (επιμ.) (1994). *Interpreting Objects and Collections*. London: Routledge.
- Sherman, D. J. (1994). Quatremère/Benjamin/Marx: Art museums, aura, and commodity fetishism. Στο D. J. Sherman & I. Rogoff (επιμ.), *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles* (123–144). London: Routledge.
- Walsham, A. (2010). Introduction: Relics and remains. *Past and Present* 206(supp. 5), 9–36. doi.org/10.1093/pastj/gtq026
- Weil, S. (1990). The proper business of the museum: Ideas or things? Στο S. Weil (επιμ.), *Rethinking the Museum and Other Meditations* (43–56). Washington D.C.: Smithsonian Institution Press.
- Witcomb, A. (1997). On the side of the object: An alternative approach to debates about ideas, objects and museums. *Museum Management and Curatorship* 16(4), 383–399. doi.org/10.1080/09647779700501604
- Χουρμουζιάδη, Α. (2006). Το Ελληνικό Αρχαιολογικό Μουσείο: Ο Εκθέτης, το Έκθεμα, ο Επισκέπτης. Θεσσαλονίκη: Βάνιας.
- Χουρμουζιάδη, Α. (2010). Από το εύρημα στο έκθεμα. *Ανάσκαμμα* (4), 109–140.
- Χουρμουζιάδη, Α. (2017). *1+5 Μουσειακές Εικόνες και Εικονικότητες*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Χουρμουζιάδη, Α. (2022). *Εισαγωγή στον Εκθεσιακό Σχεδιασμό*. Αθήνα: Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. doi.org/10.57713/kallipos-67

Εισαγωγή

Ο διαχωρισμός του παρόντος εγχειριδίου για τα βήματα δημιουργίας μίας Τριδιάστατης Πολυμεσικής Εκθεσιακής Αφήγησης είναι, όπως ελπίζουμε πως έχει ήδη αντιληφθεί ο αναγνώστης, συμβατικός. Τόσο η στατική εικόνα, όσο και ο ήχος, τα ψηφιακά μέσα, τα αντικείμενα, η κινηματογραφική εικόνα, τα κείμενα και η σκηνογραφική επεξεργασία τους δεν αποτελούν αποκομμένα στοιχεία, η σωστή δοσολογία των οποίων θα μας εξασφαλίσει τη φόρμουλα μιας «πετυχημένης» έκθεσης. Στην προσπάθεια αφήγησης μίας ιστορίας -το βασικό ζητούμενο μιας Τ.Π.Ε.Α.- είναι πολύ πιθανό κάποιες από αυτές τις μεταβλητές να μην χρειάζονται καν.

Οι τρόποι με τους οποίους η εικόνα μπορεί να συνεισφέρει ως αφηγηματικό εργαλείο στην εκθεσιακή σύνθεση είναι πολλαπλοί. Πέρα από το καθαυτό περιεχόμενό της, η εικαστική συμβολή της, η συναισθηματική διέγερση που μπορεί να προκαλέσει, καθώς και η υπέρβαση χρονολογικών και τοπικών ορίων είναι λίγα μόνο στοιχεία που καθιστούν τη χρήση της εξίσου σημαντική με αυτήν κάποιων «αυθεντικών» εκθεμάτων. Επομένως, μάλλον είναι δύσκολο να φανταστούμε μια έκθεση με την πλήρη απουσία εικόνων, σε σχέση π.χ. με μια έκθεση όπου λείπουν εντελώς οι ήχοι ή έστω ψήγματα ψηφιακότητας. Η όραση, εξάλλου, αποτελεί και την κυρίαρχη αισθητηριακή εμπειρία ενός επισκέπτη σε μια έκθεση -ένα ζήτημα που σχολιάζεται στη βιβλιογραφία (βλ. ενδεικτικά Bennet, 2006· Chourmouziadi, 2017).

Παρόλο που είναι γνωστός αυτός ο οπτικοκεντρικός χαρακτήρας των εκθέσεων, η χρήση των εικόνων -στατικών και κινηματογραφικών-

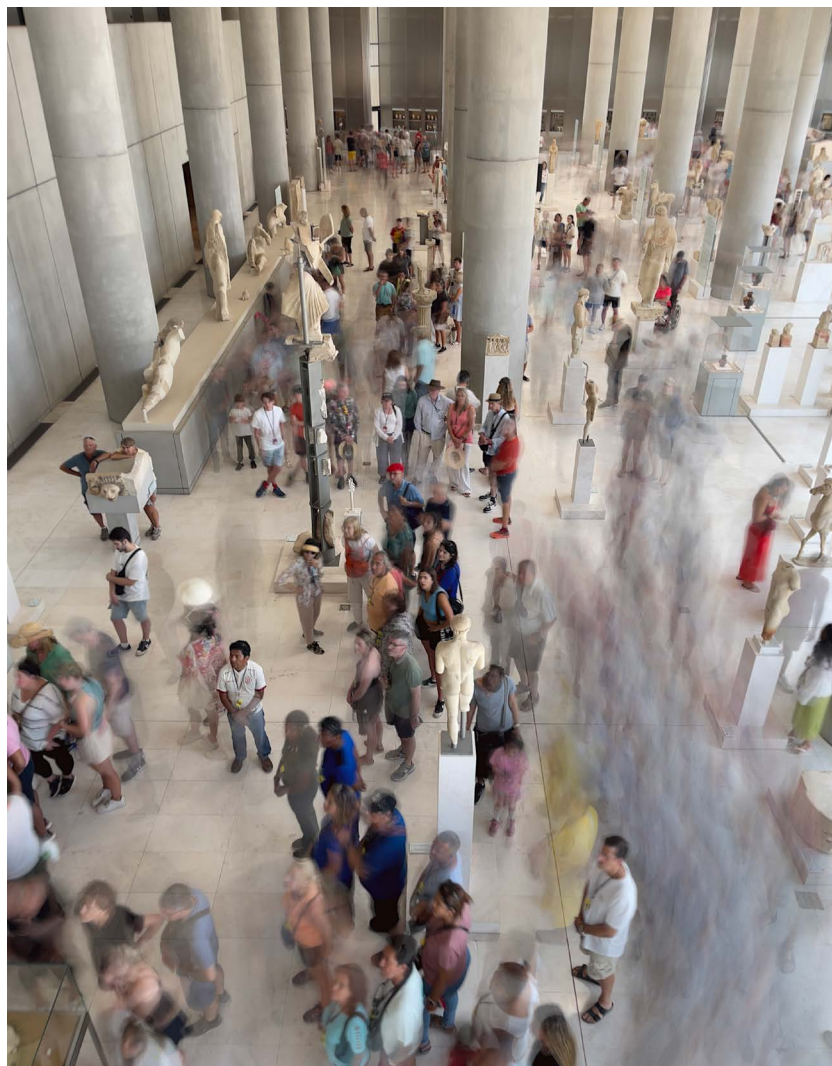
σε εκθεσιακές δομές δεν έχει μελετηθεί πλήρως (πρβλ. Edwards & Lien, 2014· Edwards & Morton, 2015· Mandelli, 2019· Molyneaux, επιμ. 1997· Stylianou-Lambert & Bounia, 2012· Taylor, 2021).

Μια στατική εκθεσιακή εικόνα

Αν εξαιρέσουμε τις εκθέσεις όπου η εικόνα είναι φύσει το βασικό έκθεμα, π.χ. μουσεία φωτογραφίας ή και γενικότερα μουσεία με εικαστικά έργα (πρβλ. Χουρμουζιάδη, 2022, 224-239), εύκολα μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι αυτή η (αυτονόητη) χρήση εικόνων σε ένα άλλο εκθεσιακό περιβάλλον άλλοτε χαρακτηρίζεται από καθαρά αισθητικούς παράγοντες -τις περισσότερες φορές εκτός κάποιου κύριου σεναρίου- και άλλοτε είναι τελικά περιορισμένη σε σχέση με την επιμονή παρουσίας μόνο τριδιάστατων αντικειμένων.

Εξετάζοντας, για παράδειγμα, το σύγχρονο ελληνικό αρχαιολογικό μουσειακό τοπίο, τα ποσοστά χρήσης στατικών εικόνων σε αντιπαραβολή με τα εκτιθέμενα αρχαία αντικείμενα μιλούν καθαρά για μια ελάχιστη διάθεση χρήσης της εικόνας στην οποία αφηγηματική εκθεσιακή διαδικασία. Από την άλλη πλευρά, όπως έχει υποστηριχθεί (Χουρμουζιάδη 2017, 173-190), τα εκτιθέμενα αρχαία αντικείμενα χάνουν την υλικότητά τους και μετατρέπονται σε στατικές εικόνες του εαυτού τους, μακριά από κάθε δυνατότητα ποικίλης αισθητηριακής αλληλεπίδρασης με τον επισκέπτη, αποκομμένες από την εκθεσιακή σκηνογραφία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το (Νέο) Μουσείο Ακρόπολης (Εικ 1). Στο εκθεσιακό πρόγραμμά του δεν έχει ενταχθεί σχεδόν καμία στατική εικόνα. Αυτό προφανώς δεν οφείλεται σε μια δυσκολία αλίευσης εικόνων που να αναφέρονται τόσο στον «Ιερό βράχο» όσο και στην ενδελεχή μελέτη του -εικόνες που θα μπορούσαν να αποτελούν, έστω, το απαραίτητο «συνοδευτικό εποπτικό υλικό». Αντίθετα, η δημιουργία ενός «δάσους» αρχαίων αγαλμάτων ή του εικονογραφικού προγράμματος των ζωφόρων και αετωμάτων του Παρθενώνα χωρίς κανέναν άλλο οπτικό αντιπερισπασμό είναι μια συνειδητή απόφαση. Είναι ενδιαφέρον, ωστόσο, ότι η κίνηση που προκαλείται από το πλήθος των επισκεπτών μοιάζει αρκετή για να δικαιολογηθεί αυτή η στατικότητα των αγαλμάτων, που αποτελούν, τελικά, τα ίδια, αρχαίες λευκές εικόνες.

Συχνά, επομένως, βλέπουμε απόλυτα στιλιζαρισμένα και τακτοποιημένα αρχαία αντικείμενα που ουσιαστικά αποτελούν καθραρισμένες εικόνες σε μία πινακοθήκη τέχνηρων εντελώς στατικές, ως προς τη



Εικ 1. Η αίθουσα της αρχαϊκής Ακρόπολης του
(Νέου) Μουσείου Ακρόπολης

διάθεση όποιας ερμηνευτικής διαχείρισής τους, και απόλυτα ξεφονταρισμένες ως προς το ιστορικό τους πλαίσιο. Στο Πολυκεντρικό Μουσείο των Αιγών (Εικ 2), για παράδειγμα, οι προθήκες κατά βάση ομοειδών ως προς τη χρήση ή/και το υλικό κατασκευής αρχαίων αντικειμένων -μία επιλογή που επαναλαμβάνεται σε όλο το εκθεσιακό πρόγραμμά του- ουσιαστικά δημιουργούν αυτές τις πινακοθήκες στατικών εικόνων, ακολουθώντας την



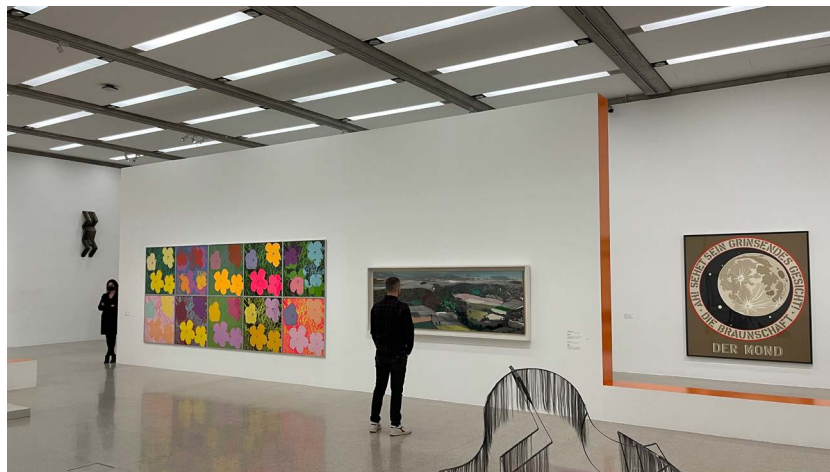
εκατονταετή παράδοση των εικονογραφήσεων των δημοσιεύσεων αρχαιολογικών ανασκαφών, όπου σχέδια και φωτογραφίες ευρημάτων είναι ταξινομημένες και ομαδοποιημένες σε πίνακες -ως παραρτήματα- στο τέλος του κυρίως κειμένου. Αυτή η σαφής αισθητική αντιμετώπιση των αρχαιολογικών ευρημάτων, με την αποκοπή του ιστορικού πλαισίου τους υποστηρίζεται και από το δεύτερο εκθεσιακό μέσο, ένα κείμενο λογοτεχνικής μορφής, το οποίο, αν και συνοδεύει αυτές τις προθήκες, είναι αποκομμένο χωρικά από αυτές, επιτείνοντας με αυτόν τον τρόπο την ιδέα της εικαστικής εγκατάστασης.

Ενώ ο περίφημος «μέσος» επισκέπτης -αν, βεβαίως, υφίσταται, εν τέλει- είναι συνηθισμένος στο να περιπλανιέται σε πινακοθήκες, όπου στατικές εικόνες, με τη μορφή π.χ. ζωγραφικών έργων, είναι τοποθετημένες -ως επί το πλείστον- στους τοίχους ενός «λευκού κύβου» (Εικ 3) (πρβλ. O'Doherty, 1976), στην περίπτωση μιας Τ.Π.Ε.Α. στόχος δεν είναι η απλή παρουσίαση τακτοποιημένων κορνιζών και μόνο.

Η απόφαση ή μη χρήσης μιας στατικής εικόνας, αλλά και η ίδια η

Εικ 2. Πολυκεντρικό Μουσείο Αιγών / Κεντρικό Μουσειακό Κτήριο, «Αιγών Μνήμη»: οι πέντε προθήκες με κεράμους, μεταλλικά αντικείμενα, θραύσματα ειδωλίων, καρφιά και αγγεία

Εικ 3. Museum Moderner Kunst, Βιέννη: ένα από τα πολλά παραδείγματα όπου οι στατικές «εικόνες» των εικαστικών έργων εντάσσονται στην ίδια εκθεσιακή πολιτική του «λευκού κύβου» / *white cube* μέσα σε ένα συνήθως εντυπωσιακό αρχιτεκτονικό κέλυφος.



επιλογή, επεξεργασία, ζουμάρισμα και κροπάρισμά της, και η τοποθέτησή της -είτε πρόκειται για το έργο ενός εικαστικού είτε για μια φωτογραφία, σχέδιο, χάρτη ή γραφιστική σύνθεση- είναι -ή τουλάχιστον πρέπει να είναι- το αποτέλεσμα μίας αλληλουχίας σκέψεων με στόχο ακριβώς την καλύτερη επιτέλεση της εκθεσιακής αφήγησης.

Στη διαδικασία αυτή είναι εύκολο να διαπιστωθεί ότι, τελικά, μια στατική εικόνα δεν είναι μία συμπλήρωση ή οπτική επεξήγηση ενός «βασικού» εκθέματος, αλλά η ίδια, σε συνδυασμό με τα υπόλοιπα εκθεσιακά μέσα, μπορεί ακόμα και να «κλέψει» την αίγλη ακόμα και του πιο περίτεχνου χρυσοποίκιλτου ενδύματος, προσεκτικά ακουμπισμένου σε μια στιβαρή κρυστάλλινη προθήκη. Και, επιπλέον, ότι η ονοματοθεσία της ως «στατική» είναι συμβατική, καθώς μια εικόνα, ένα φωτογραφικό ενσταντάνέ, όταν εντάσσεται σε μια πολυμεσική αφήγηση, μπορεί να πυροδοτήσει πολλαπλές κινήσεις μέσα σε ένα κατά τα άλλα στατικό, χωροθετημένο, εκθεσιακό περιβάλλον.

Η στατική εικόνα σε μια Τ.Π.Ε.Α. και οι λειτουργίες της

Σε μία πρόσφατη ενδελεχή μονογραφία για τον εκθεσιακό σχεδιασμό, επιχειρείται, ανάμεσα σε άλλα, μία κατηγοριοποίηση και κριτική ανάλυση των στατικών εικόνων που χρησιμοποιούνται σε εκθεσιακές

Στην Τ.Π.Ε.Α. Μυτιλήνη τῇ 26 Σεπτεμβ. 1922. Έκθεση με αφορμή ένα ημερολόγιο μία βασική εκθεσιακή επιλογή ήταν να μην βομβαρδίσουμε οπτικά τον επισκέπτη με εικόνες που σχετίζονται με το 1922. Η έκθεση, ούτως ή άλλως δεν αποτελεί ένα τακτοποιημένο αρχείο εικόνων και γραπτών μαρτυριών για το «Λέσβιο 1922» αλλά την αφορμή για να δούμε εμείς οι ίδιοι πώς και αν μπορούμε να διαχειριστούμε αυτή τη μνημονική επέτειο με διαφορετικό εκθεσιακό τρόπο σε σχέση με μια εικονογραφημένη παράθεση κειμηλίων και ντοκουμέντων.

Χρησιμοποιούνται ελάχιστες στατικές εικόνες: η **εικόνα της μίας αφηγήτριας**, της Βασιλείας, και οι σχεδόν κρυμμένες **εικόνες/εικαστικά έργα των «εγκοπών»** της 1^{ης} χρονογραμμής της εκθεσιακής αφήγησης. Πέραν αυτών, στατικές εικόνες αποτελούν οι **γραφιστικές συνθέσεις** που προκύπτουν από την απόδοση τόσο της 1^{ης} χρονογραμμής (όπου απλώνονται σε μορφή αυστηρών πινάκων ιστορικά συμβάντα), όσο και της 2^{ης} (όπου χρησιμοποιείται σε μεγάλο μέγεθος ο γραφικός χαρακτήρας της Βασιλείας -τα συμβάντα της μικροιστορίας, αυτή τη φορά).

Αυτές οι λίγες στατικές εικόνες αφήνουν χώρο για τα άλλα δύο κυρίαρχα εκθεσιακά αφηγηματικά μέσα: τον ήχο και την κινηματογραφική εικόνα. Τόσο ο ήχος (αφηγήσεις, μουσικά αποσπάσματα, τραγούδια), όσο και οι κινηματογραφημένες (ψευδο)μαρτυρίες -που σχετίζονται με τα αντικείμενα που εκτίθενται και είναι ενταγμένα στην 2^η χρονογραμμή- και η μεγάλου μεγέθους προβολή βίντεο -που αποτελεί την 3^η χρονογραμμή- επιβάλλονται στον χώρο. Η κίνηση και ο «θόρυβός» τους, αλλά και ο σκηνοθετημένος ψηφιακός συντονισμός εναλλαγής αυτών των δύο μέσων οδηγεί στην περιπλοκή των τριών (μνημονικών) χρονογραμμών, το βασικό ζητούμενο της εκθεσιακής αφήγησης.

εφαρμογές (Χουρμουζιάδη, 2022, 261-302). Επιπλέον, η εικόνα, τόσο στις μουσειακές, όσο και στις αρχαιολογικές αφηγήσεις, αποτελεί το θέμα μίας συλλογικής έκδοσης κειμένων (Υφαντίδης & Χουρμουζιάδη, επιμ. 2025), όπου γίνεται προσπάθεια να σχολιαστεί η χρήση της εικόνας, τόσο από αρχαιολόγους και μουσειολόγους, όσο και από ειδικούς στην εφαρμοσμένη εκθεσιακή εικονοποίηση.

Συμβατικά θα μπορούσαμε να διαχωρίσουμε τα είδη στατικής εικόνας που μπορούν να αποτελέσουν τμήμα μιας Τριδιάστατης Πολυμεσικής Εκθεσιακής Αφήγησης σε *φωτογραφίες, χάρτες, σχέδια / σκίτσα / κόμιξ, εικαστικά έργα, οπτικοποιημένες πληροφορίες / infographics*, αλλά και γενικότερα στις *γραφιστικές επιλογές*, οι οποίες συμβάλλουν στην εικονοποίηση, την οπτική ταυτότητα/ύφος της εκάστοτε εκθεσιακής αφήγησης.

Κάθε μία από αυτές τις συμβατικές κατηγορίες στατικών εικόνων έχουν ιδιαίτερα εγγενή χαρακτηριστικά και καθώς και μια πλούσια βιογραφία και βιβλιογραφία η οποία τις «συνοδεύει». Το κατά πόσο μια φωτογραφία ή ένας χάρτης είναι μια αντικειμενική αποτύπωση μιας πραγματικότητας, η ελευθερία απόδοσης, απλούστευσης, αναπαράστασης ή επιτήδευσης με σχεδιαστικά μέσα, η δυσκολία της επαναπλαισίωσης εικαστικών έργων, οι αυστηροί κανόνες της τυπογραφίας και η δυνατότητα απαγκίστρωση από αυτούς, είναι μερικά μόνο ζητήματα που κατά καιρούς

έχουν συζητηθεί.

Κατ' επέκταση, η λειτουργία κάθε κατηγορίας στατικής εικόνας στο πλαίσιο μιας Τριδιάστατης Πολυμεσικής Εκθεσιακής Αφήγησης αποτελεί ένα επίσης ανοικτό ζήτημα. Μια φωτογραφία μπορεί να παίζει τον ρόλο ενός *ντοκουμέντου*, της δήλωσης ότι αυτό που αφηγείται μια έκθεση έχει όντως υπάρξει. Ένας χάρτης ή μια σχεδιαστική αναπαράσταση μπορεί να λειτουργεί ως όχημα για την *επαύξηση του εκθεσιακού χώρου* ή την απόδοση στοιχείων που δε θα μπορούσαν με διαφορετικό τρόπο να παρουσιαστούν. Μία χρονογραμμή ή ένα infographic, επίσης, μπορεί να *συμπυκνώσει χωρικά και χρονολογικά δεδομένα* με εύγλωττο τρόπο πληροφορίες που σε άλλη περίπτωση θα αποτελούσαν από μακροσκελή κείμενα. Η επιλογή ή / και δημιουργία ενός εικαστικού έργου / εικόνας από τους επιμελητές μιας έκθεσης, μπορεί να καθοδηγήσει το βλέμμα του επισκέπτη προς *συγκεκριμένες συναισθηματικές διεγέρσεις*. Ή, τέλος, μια στατική εικόνα μπορεί να παρουσιαστεί ως ένα αντικείμενο, με τονισμένη την *υλικότητά* της, διαπερνώντας τα όρια των δύο διαστάσεων.

Στις επόμενες στατικές εικόνες που ακολουθούν θα γίνει ένας μικρός σχολιασμός τόσο όσο αφορά τα είδη εκθεσιακών στατικών εικόνων, όσο και η λειτουργία τους στο πλαίσιο μιας Τριδιάστατης Πολυμεσικής Εκθεσιακής Αφήγησης, μέσα από παραδείγματα που αντλούνται από την πιλοτική έκθεση που αναλύεται διεξοδικά στο παρόν εγχειρίδιο, αλλά και από άλλες εκθεσιακές περιπτώσεις.

Στη μεγάλων διαστάσεων εικόνα που είναι τοποθετημένη ως εισαγωγή της αίθουσας των προϊστορικών αρχαιοτήτων στο Αρχαιολογικό Μουσείο Πολυγύρου Χαλκιδικής (Εικ 4) μία ασπρόμαυρη **φωτογραφία** μιας προϊστορικής «τούμπας» (δηλ. ενός γήλοφου που απέκτησε ύψος εξαιτίας της συνεχούς ανθρωπογενούς κατοίκησης) χρησιμοποιείται για να δηλώσει συμβατικά το **χωρικό πλαίσιο** προέλευσης των αρχαιολογικών ευρημάτων. Η επεξεργασία της σε ασπρόμαυρους τόνους ίσως δεν είναι τυχαία. Είναι ένας τρόπος να αμβλυνθούν οι όποιες έγχρωμες -και ενδεχομένως περισσότερο ρεαλιστικές- λεπτομέρειες και να τονισθεί η έννοια της παλαιότητας ή και α-χρονικότητας, κάτι που εντείνεται, ίσως, και από την απουσία ανθρώπων από τη φωτογραφία αυτή.

Στην περίπτωση της πιλοτικής Τ.Π.Ε.Α. η εναρκτήρια φωτογραφία λειτουργεί ταυτόχρονα ως ντοκουμέντο αλλά και ως στοιχείο που θέτει -συνδυασμένο με τα υπόλοιπα εκθεσιακά μέσα- το χρονολογικό πλαίσιο. Και στις δύο περιπτώσεις η επεξεργασία της «πρωτότυπης» φωτογραφί-

ας είναι καταλυτική: αλλαγή μεγέθους και χρωματικού τονισμού, ψηφιακή επεξεργασία και αλλαγή του σημείου εστίασης.

Στο Κέντρο Τεκμηρίωσης και Εκπαίδευσης Σπηλαίου Θεόπετρας (Εικ 5) οι μόνες στατικές εικόνες που χρησιμοποιούνται είναι αυτές των **ζωγραφικών αναπαραστάσεων** της ζωής στο προϊστορικό σπήλαιο που κατοικήθηκε από την Παλαιολιθική περίοδο. Αυτή η εκθεσιακή πρακτική, της αναπαράστασης της ζωής μίας κοινότητας, τα υλικά κατάλοιπα της οποίας είναι ισχνά, είναι διαδεδομένη, αν και έχει δεχθεί αρκετή κριτική (πρβλ. Moser, 1998).

Στην περίπτωση της πιλοτικής Τ.Π.Ε.Α. τα εικαστικά έργα που έχουν δημιουργηθεί στις «εγκοπές» της 1^{ης} χρονογραμμής στόχος δεν είναι η αναπαράσταση, αλλά η **επαναπλαισίωση** εικόνων και η δημιουργία νέων εικόνων, οι οποίες σε διαφορετικό πλαίσιο πιθανότατα να μπορούσαν να είναι αυτόνομες. Τα ζωγραφικά έργα διαχειρίζονται άλλες στατικές εικόνες (φωτογραφίες, χάρτες) συνδεόμενα άμεσα με τη θεματική στην οποία είναι εγκιβωτισμένα.

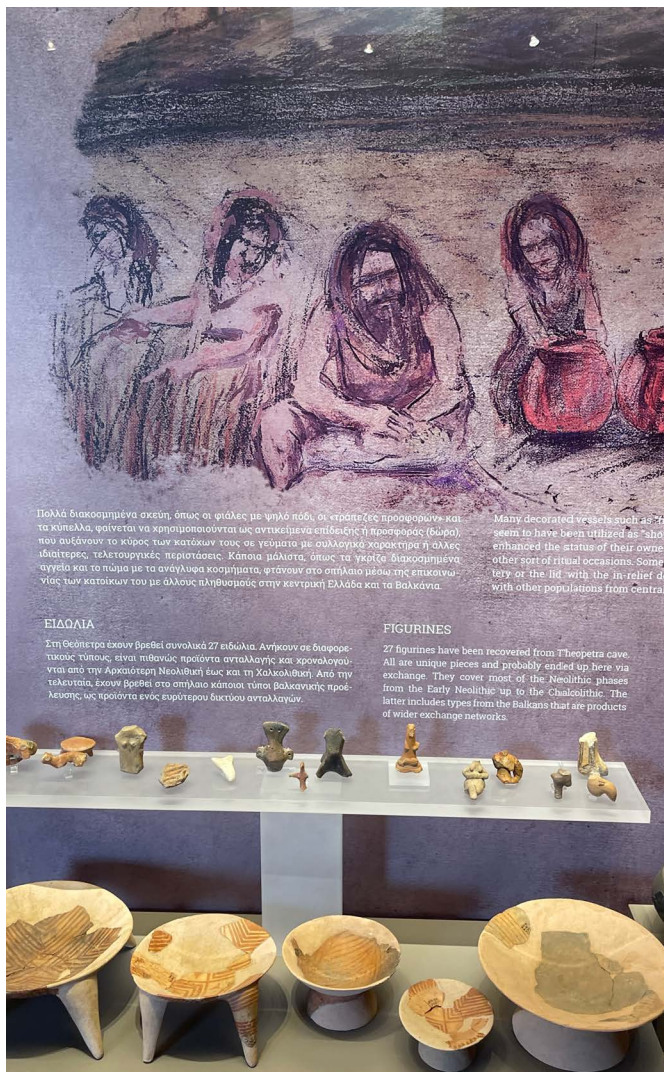


Εικ. 4.
Αρχαιολογικό Μουσείο
Πολυγύρου
Χαλκιδικής,
ενότητα
προϊστορίας



Στην εισαγωγική ενότητα της έκθεσης *Μυτιλήνη τῇ 26 Σεπτεμβ. 1922. Έκθεση με αφορμή ένα ημερολόγιο* ο επισκέπτης έρχεται πρόσωπο με πρόσωπο με την Βασιλεία και το ημερολόγιο της οποίας αποτέλεσε την αφορμή για τη συγκεκριμένη Τ.Π.Ε.Α. Αυτό επιτυγχάνεται με τον πολύ απλό τρόπο ένταξης μίας **φωτογραφίας** της Βασιλείας στον εισαγωγικό χώρο που λειτουργεί ως προοίμιο της αφήγησης. Η φωτογραφία που ζητήθηκε από την οικογένειά της δεν είναι ένα «επίσημο» πορτρέτο της. Αντίθετα, πρόκειται για μια τυπική φωτογραφία, όμοια με αυτές που υπάρχουν σε κάθε οικογενειακό «άλμπουμ», όπου η Βασιλεία, στα γενέθλια ενός απογόνου της, της εγγονής Μαλβίνας, είναι «στημένη» μαζί με υπόλοιπα μέλη της οικογένειας μπροστά στο φακό που παγώνει μία μάλλον κοινότοπη οικογενειακή στιγμή. Η εικόνα αυτή επεξεργάστηκε ψηφιακά, ώστε το πρόσωπο της Βασιλείας να παραμένει καθαρό, ενώ τα υπόλοιπα περισσότερο θολά, ώστε να επιτευχθεί η αναγκαία συναισθηματική εστίαση.

Η εικόνα της Βασιλείας λειτουργεί ως ένα φωτογραφικό **ντοκουμέντο**, κάτι που εντείνεται επιπλέον από την όλη σκηνογραφική απόδοση της εισαγωγικής ενότητας της έκθεσης: η φωτογραφία της μίας (εκ των τεσσάρων) αφηγήτριας, το χειρόγραφο ημερολόγιό της, ένα κείμενο του 2^{ου} αφηγητή -της ομάδας που σχεδίασε την έκθεση- αλλά και ένα δεύτερο κείμενο, της εγγονής της Βασιλείας, το οποίο παρατίθεται χωρίς καμία παρέμβαση από τους επιμελητές της έκθεσης, μια και αυτό αποτελεί ουσιαστικά συμπληρώνει το «αυθεντικό» έκθεμα, το ημερολόγιό της, το οποίο είναι προστατευμένο σε μια προθήκη. Την σκηνογραφία συμπληρώνει ο ήχος, το πρωτότυπο μουσικό θέμα που λειτουργεί ως το βασικό ηχοτοπίο της έκθεσης. Επομένως, στην περίπτωση αυτή, η στατική εικόνα, το αντικείμενο, το κείμενο, ο ήχος λειτουργούν συμπληρωματικά μεταξύ τους με στόχο την εισαγωγή στην εκθεσιακή αφήγηση που θα ακολουθήσει.

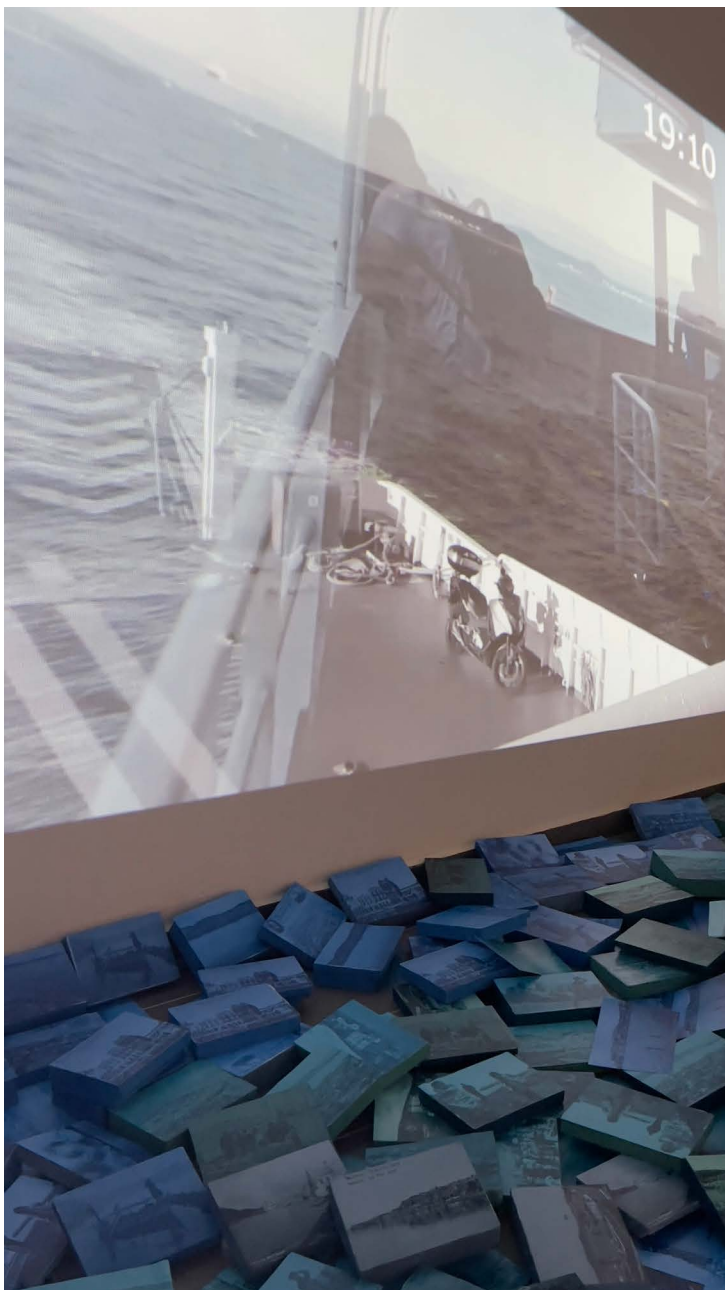


Εικ. 5. Κέντρο Τεκμηρίωσης και Εκπαίδευσης Σπηλαίου Θεοπέτρας

Στην περίπτωση της «θάλασσας» της 3^{ης} χρονογραμμής της πιλοτικής Τ.Π.Ε.Α. μια εικαστική εγκατάσταση έχει συντεθεί από πολλές στατικές εικόνες, με στόχο την επαύξηση του χώρου και τη δημιουργία, εν τέλει μιας μεγαλύτερης εικόνας, η οποία, σε συνδυασμό με την κινηματογραφική εικόνα της μεγάλης προβολής, **σπάει τα δεσμά της στατικότητάς της.**

Η 1^η χρονογραμμή της Τ.Π.Ε.Α. Μυτιλήνη τῇ 26 Σεπτεμβ. 1922. Έκθεση με αφορμή ένα ημερολόγιο, πάνω στην οποία απλώνονται ιστορικά γεγονότα με τη μορφή τυπογραφικών εικόνων, διακόπτεται σε ορισμένα σημεία από εγκοπές. Σε αυτά τα δέκα μικρών διαστάσεων σκηνικά δίνεται η δυνατότητα διακοπής της «επίσημης» ιστορίας και ταυτόχρονα ανάπτυξης σχολίων από δύο (από τους τέσσερις) εκθεσιακούς αφηγητές: της ομάδας σχεδιασμού (με τη μορφή ενός κειμένου/ερωτήματος) και της Εκάβης (με τη μορφή ενός ηχητικού αποσπάσματος). Το υπόβαθρο αυτών των εγκοπών, μέσα στις οποίες υπάρχουν είτε ψηφιακές εφαρμογές είτε αντικείμενα, αποτελούν **εικαστικά έργα** τα οποία δημιουργήθηκαν με βάση στατικές εικόνες όπως χάρτες ή φωτογραφίες. Ένας χάρτης, για παράδειγμα, δεν αποτελεί εντέλει μια στατική εικόνα, αν αναλογισθούμε ότι τα σύνορα χωρών που απεικονίζονται ούτε στατικά είναι αλλά η εναλλαγή και διαφοροποίησή τους είναι τις περισσότερες φορές η γενεσιουργός αιτία και αποτέλεσμα πολεμικών επιχειρήσεων. Στην «εγκοπή» που αναφέρεται στο πλήθος των συνθηκών της περιόδου, όπου και μία ψηφιακή εφαρμογή, ένας χάρτης της Ελλάδας αποκτά δεύτερη χρήση. Δεν εκτίθεται αυτούσιος ως ένα ιστορικό και αντικειμενικό κειμήλιο/ντοκουμέντο αλλά κατακερματίζεται και επεξεργάζεται εικαστικά. Στη νέα αυτή εικόνα του ο χάρτης αποτελεί πλέον μια εύθραυστη και ταυτόχρονα αιχμηρή αντικειμενοποίηση του πολιτικο-στρατιωτικού γίνεσθαι μιας ταραγμένης περιόδου.





Η κεντρική προβολή βίντεο με τη θάλασσα διαδρομή που συνδέει τη Μυτιλήνη με το Αϊβαλί λειτουργεί ως μία 3^η χρονογραμμή πάνω στην οποία απλώνεται η εκθεσιακή αφήγηση της Τ.Π.Ε.Α. Η θάλασσα, η οποία διαχωρίζει και ενώνει τις δύο πλευρές, τους «εδώ» και τους «απέναντι», **συντίθεται από διαφορετικές στατικές εικόνες** στους τόνους του γαλάζιου-πράσινου δημιουργώντας έτσι ένα θαλάσσιο παλίμψηστο.

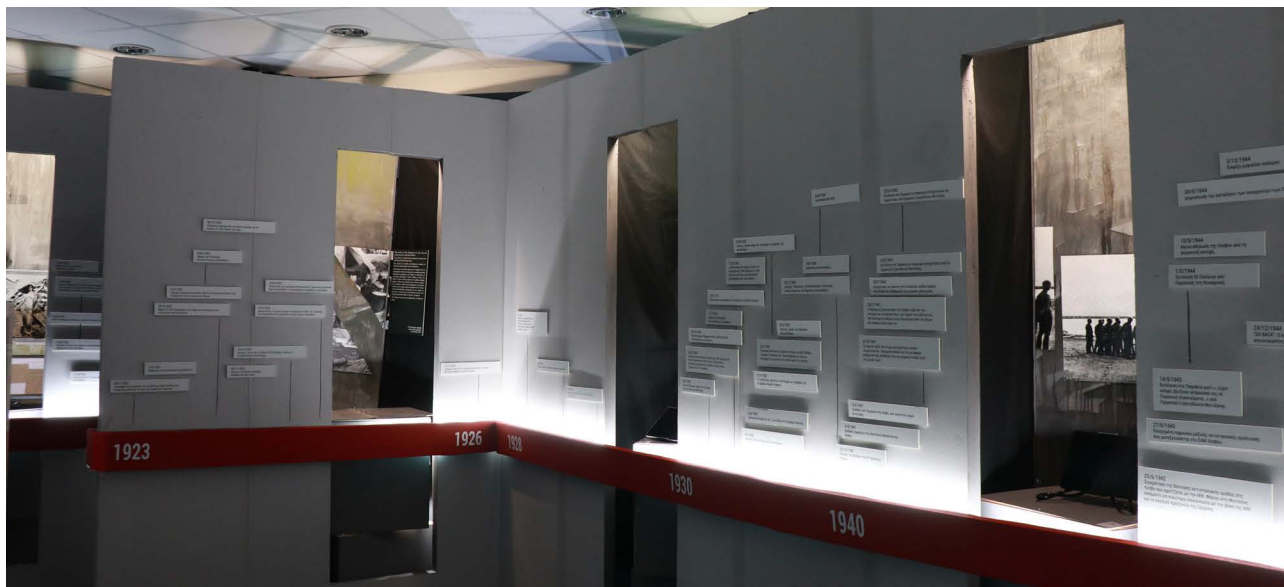
Στο παράδειγμα αυτό φαίνεται πώς μια σύνθεση στατικών εικόνων χρησιμοποιούνται ώστε να δημιουργηθεί σκηνογραφικά μία «νέα» εικόνα. Αυτή η εικόνα από τη μια μεριά δημιουργεί ένα νέο πλαίσιο, **επαυξάνοντας τον εκθεσιακό χώρο** και από την άλλη σχεδόν αναγκάζει τον (παρατηρητικό) επισκέπτη να κοντοσταθεί στις λεπτομέρειες αυτής της θάλασσας. Κάθε εικόνα που επιλέχθηκε για τη δημιουργία αυτού του παλίμψηστου είναι επίσης προσεκτικά επιλεγμένη: σύγχρονες, τουριστικού χαρακτήρα, καρτ-ποστάλ αλλά και εικόνες από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα που απαθανατίζουν τις δύο ακτογραμμές, ειδησεογραφικές λήψεις από την πρόσφατη ιστορία των προσφυγικών θαλάσσιων μετακινήσεων, κ.λπ.

Είναι ενδιαφέρον, ότι αν και δε θεωρήσαμε ότι η χρήση των στατικών εικόνων που συνθέτουν τη θάλασσα αποτελεί μία ρηξικέλευθη ιδέα, αλλά μια απλή σκηνογραφική λύση για τη δημιουργία της εικαστικής εγκατάστασης της 3^{ης} χρονογραμμής, τελικά οι επισκέπτες πέρασαν πολύ περισσότερο χρόνο από όσο περιμέναμε στην «αποσύνθεσή» της: «ζουμάροντας» σε κάποια από τις εικόνες -δρώντας θα λέγαμε κατά το μπαρτικό runctum- αλλά και εντέλει παίρνοντας μαζί τους κάποιες από αυτές, ως «σουβενір», κάτι που δεν είχαμε προβλέψει.

Η ΣΤΑΤΙΚΗ ΕΙΚΟΝΑ / ΦΩΤΗΣ ΥΦΑΝΤΙΔΗΣ

δίδονται με τη μορφή **κόμιξ**, καθώς πρόθεση των επιμελητών ήταν ένα μικρό «ποπ» σημείο ανάπαυλας των επισκεπτών, καθώς μάλιστα πρόκειται για ένα σημείο όπου υπάρχει μια σκάλα μεταξύ εκθεσιακών ενότητων. Η πληροφορία δίνεται, επομένως, με πιο χαλαρό τρόπο, σπάζοντας την όποια *comme il faut* **μουσειακή σοβαροφάνεια**.

Αντίθετα, οι ιστορικές πληροφορίες της 1^{ης} χρονογραμμής της πιλοτικής Τ.Π.Ε.Α. δίνονται με αυστηρό τρόπο, ως ένα συνεχές «καθαρό» γραφιστικά *infographics*, αν και οι χειροποίητες μολυβιές που ενώνουν κάποιες από αυτές τις πινακίδες υπενθυμίζουν -τουλάχιστον υπαινικτικά-



Σε αυτήν που ορίστηκε ως 1^η (μνημονική) χρονογραμμή της Τ.Π.Ε.Α. *Μυτιλήνη τῇ 26 Σεπτεμβ. 1922. Έκθεση με αφορμή ένα ημερολόγιο* παρατίθενται πάνω από 200 ημερομηνίες με ιστορικά γεγονότα με τη μορφή μικρών ασπρόμαυρων σημειώσεων / πινακίδων, απλωμένων στη μεγάλη επιφάνεια του συνεχούς τοίχου που σχεδιάστηκε. Αυτά τα μικρά -σχεδόν τηλεγραφικά- κείμενα / λεζάντες ασφαλώς δεν είναι τυχαία επιλεγμένα ως προς το περιεχόμενό τους: αντιστοιχούν σε γεγονότα που διαμόρφωσαν τον τρόπο που η επέτειος του 1922 έχει περάσει στη συλλογική μας μνήμη -τουλάχιστον με μια πρώτη ματιά. Πέραν όμως του ότι αποτελούν ουσιαστικά μια **οπτικοποιημένη πληροφορία**, συνθέτουν ουσιαστικά την κυρίαρχη στατική εικόνα που χαρακτηρίζει τη συγκεκριμένη μονόχρωμη αφηγηματική χρονογραμμή της έκθεσης -μία εικόνα η οποία έχει ένα αυστηρό ύφος, συντίθεται από τυπογραφικά στοιχεία που πολλές φορές, κατά την ανάγνωση / εστίασή τους, έχουν μεγαλύτερο οπτικό αντίκτυπο από ένα φωτογραφικό ενσταντανέ που μερικές φορές εκβιάζει το συναίσθημα.

Όπως αναφέρθηκε, η χρήση εικόνων στην Τ.Π.Ε.Α. Μυτιλήνη τη 26 Σεπτεμβ. 1922. Έκθεση με αφορμή ένα ημερολόγιο είναι συνειδητά μετριάσμενη. Εκτός από την αρχική, στατική εικόνα της Βασιλείας που εισάγει τον επισκέπτη στην έκθεση, οι υπόλοιπες στατικές εικόνες είναι ελάχιστες με εξαίρεση ορισμένες φωτογραφίες που είναι εγκιβωτισμένες σε κάποιες προθήκες με τα αντικείμενα, τα οποία συνδέονται με τη σειρά τους με τις κινηματογραφικές εικόνες των μαρτυριών, όπως στην περίπτωση της ραπτομηχανής.

Στην περίπτωση αυτή οι **φωτογραφίες αποτελούν ουσιαστικά αντικείμενα**, που συμπληρώνουν το βασικό αντικείμενο που εκτίθεται. Οι φωτογραφίες δεν είναι καδραρισμένες, φαίνονται μάλιστα να είναι τυχαία τοποθετημένες μέσα στον εκθεσιακό κύβο/προθήκη. Σε κάποιες περιπτώσεις εμπλέκονται με τις κλωστές της ραπτομηχανής ενώ σε άλλες είναι με αυτόν τον τρόπο τοποθετημένες ώστε να είναι φανερή και η **πίσω όψη** τους -μία κίνηση που γενικά αγνοείται εκθεσιακά-, η επιφάνεια στην οποία υπάρχει και η «αυθεντική» λεζάντα της κάθε φωτογραφίας με σημειωμένο το χωροχρονικό πλαίσιό τους.



ότι η όποια παράταξη και τακτοποίηση των ιστορικών γεγονότων είναι, εν τέλει, υποκειμενική.

Στα παραπάνω παραδείγματα οι επιλεγμένες στατικές εικόνες αποτελούν είτε εκθεσιακές διδιάστατες επιφάνειες είτε έχουν αποκτήσει κάποια ψευδο-τριδιάστατη μορφή, ύστερα από το κατάλληλο κροπάρισμα, μεγέθυνση ή ψηφιακή επεξεργασία τους. Αυτή η άλλοτε ορατή, άλλοτε κρυμμένη **υλικότητα** των στατικών εκθεσιακών εικόνων αξίζει ιδιαίτερης προσοχής στη διαμόρφωση της εκθεσιακής αφήγησης. Και αυτό γιατί συχνά θεωρούμε ότι τα φυσικά χαρακτηριστικά μιας στατικής εικόνας -μια βινύλ εκτύπωση, ένα σκίτσο ή ένα παστέλ σε ένα αυστηρά οριοθετημένο κάδρο, καθώς και οι εκθεσιακοί προϋδεασμοί μας καθορίζουν εν τέλει και τον ορθό τρόπο ενσωμάτωσης μιας εικόνας σε μια εκθεσιακή αφήγηση.

Η επιλογή να είναι ορατή η πίσω όψη κάποιων φωτογραφιών της πιλοτικής Τ.Π.Ε.Α. υπογραμμίζει αυτή τη χαμένη εκθεσιακή υλικότητα των εικόνων. Σίγουρα δεν αποτελεί μια ρηξικέλυθη ιδέα -αν και μάλλον δύσκολα θα βρει κανείς ένα έστω ενσταντανέ από μια έκθεση ζωγραφικής με τους πίνακες κρεμασμένους σε διάφανους πλέξιγκλας τοίχους.

Βιβλιογραφία

- Bennett, T. (2006). Civic seeing: Museums and the organization of vision. Στο S. Macdonald (επιμ.), *A Companion to Museum Studies* (263–281). Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Chourmouziadi, A. (2017). The deadlock of museums and multisensoriality. *Punctum* 3(1), 45–56.
- Edwards, E. & Lien, S. (2014). Museums and the work of photographs. Στο E. Edwards & S. Lien (επιμ.), *Uncertain Images: Museums and the Work of Photographs* (3–17). Farnham: Ashgate.
- Edwards, E. & Morton, C. (επιμ.) (2015). *Photographs, Museums, Collections: Between Art and Information*. London: Bloomsbury.
- Mandelli, E. (2019). *Museum as Cinematic Space: The Display of Moving Images in Exhibitions*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Molyneaux, B. L. (επιμ.) (1997). *The Cultural Life of Images: Visual Representation of Archaeology*. London: Routledge.
- Moser, S. (1998). *Ancestral Images: The Iconography of Human Origins*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Stylianou-Lambert, T. & Bounia, A. (2012). War museums and photography. *Museum and Society* 10(3), 183–196.
- Taylor, L. (2021). *The Materiality of Exhibition Photography in the Modernist Era: Form, Content, Consequence*. London: Routledge.
- Υφαντίδης, Φ. & Χουρμουζιάδη, Α. (επιμ.) (2025). *Η Εικόνα στις Αρχαιολογικές και Μουσειακές Αφηγήσεις*. Μυτιλήνη: Εργαστήριο Μουσειολογίας Museolab, Πανεπιστήμιο Αιγαίου.
- Χουρμουζιάδη, Α. (2022). Εισαγωγή στον Εκθεσιακό Σχεδιασμό. Αθήνα: Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. doi.org/10.57713/kallipos-67

**ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗ
& ΕΛΕΝΗ ΓΑΛΑΝΗ**

Εισαγωγή

Η προβολή φιλμ προκειμένου να συμπληρώσουν τις εκθέσεις και να ενισχύσουν τα εκθεσιακά αντικείμενα είναι μια ιδέα που μπορεί να ανιχνεύσει κανείς ήδη από τη δεκαετία του 1930 (Henning, 2012, 427). Η ιδέα αυτή, ωστόσο, άργησε να ακουμπήσει την πλειονότητα των εκθέσεων. Τα τελευταία χρόνια, όμως, η κινούμενη εικόνα σιγά σιγά κατακλύζει το περιβάλλον μέσα στο οποίο ζούμε, εξοβελίζοντας βαθμιαία τη διαπιστωμένη πανταχού παρουσία της στατικής εικόνας. Δεκάδες οθόνες επαυξάνουν την οπτική μας εμπειρία με την εισβολή σκηνών από άλλους τόπους άλλους χρόνους και εν γένει άλλες πραγματικότητες, πραγματικές ή εντελώς κατασκευασμένες. Η κατακλυσμιαία αυτή η εισβολή, επηρεάζει οπωσδήποτε και τον χώρο των εκθέσεων, αν και με πολύ βραδύτερους ρυθμούς. Είναι παρόλα αυτά γεγονός ότι η παρουσία προβολών κινούμενων εικόνων στις εκθέσεις των τελευταίων χρόνων πάντα υπογραμμίζεται από τους δημιουργούς και συσχετίζεται τόσο με τον εκσυγχρονισμό της εκθεσιακής πρακτικής όσο και με την καθοριστική βελτίωση της εμπειρίας της επίσκεψης που πλέον γίνεται πιο «ζωντανή» και πιο «ευχάριστη».

Ωστόσο, η ένταξη της κινούμενης εικόνας στις εκθέσεις έχει πολύ λίγο μελετηθεί συστηματικά για να μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα ότι και μόνο η παρουσία της έχει θετικά αποτελέσματα. Αντίθετα, ορισμένες μελέτες διαπιστώνουν ότι οι επισκέπτες δεν είναι ιδιαίτερα πρόθυμοι να παρακολουθήσουν κατά την περιήγησή τους εμβόλιμα, έστω και μικρής διάρκειας, ντοκιμαντέρ. Εκτός εάν αυτά προσφέρονται σε χώρους ανά-

παυσης, οπότε είναι ασαφές αν το ελκυστικό στοιχείο αποτελεί το φιλμ ή τα καθίσματα.

Η αφηγηματικότητα της κινούμενης εικόνας

Όταν μιλούμε για κινούμενη εικόνα εννοούμε τη διαδοχή, με έναν κάποιο ρυθμό, στατικών εικόνων που διαφέρουν έστω και ελάχιστα μεταξύ τους. Με την έννοια αυτή θα μπορούσαμε να πούμε ότι, εξ ορισμού, ένα εκθεσιακό στοιχείο με αυτά τα χαρακτηριστικά εμπεριέχει τη χρονική διάσταση και άρα διαθέτει μια εν δυνάμει αφηγηματικότητα. Επιπλέον, σε αντιπαραβολή με τις στατικές εικόνες, οι εικόνες για τις οποίες μιλούμε εδώ προβάλλονται διαδοχικά και κάθε μια διώχνει από το οπτικό μας πεδίο την προηγούμενη. Ωστόσο, και προκειμένου να αποκλείσουμε εξ

Εικ 1. Άποψη του κεντρικού χώρου του Imperial War Museum North, στο Μάντσεστερ, όπου κυριαρχεί ένα σύστημα αλληλοεμπλεκόμενων προβολών, "The Big Picture Show".



αρχής ένα πληκτικό slide show, για να μιλήσουμε για μια στοιχειώδη αφήγηση θα πρέπει οι διαδοχικές αυτές εικόνες να συνδέονται με σχέσεις χρονικές, αλλά και κάποιας αιτιότητας. Με αυτή τη θεμελιώδη παραδοχή, είναι γενικά παραδεκτό ότι από τις εικόνες των πρώτων κινητοσκοπίων έως τις σύγχρονες ψηφιακές ταινίες οι κινούμενες εικόνες αποτελούν ένα μέσο με μεγάλη αφηγηματική δυνατότητα (Kuhn & Schmidt, 2014).

Βεβαίως και στο πεδίο των εικόνων, όπως και σε όλα τα πεδία της τέχνης έχουν κατά καιρούς επιχειρηθεί πειραματισμοί που καθιστούν ρευστά τα όρια ανάμεσα στην «στατική» και στην «κινούμενη» εικόνα. Ας σκεφτούμε, για παράδειγμα, την προβολή φωτογραφιών ενός τοπίου που καταγράφει ανά τακτά διαστήματα μια σταθερή κάμερα. Αυτό που βλέπουμε είναι ένα σταθερό κάδρο που ωστόσο διαδοχικά αλλάζει καθώς μεταβάλλεται το φως της ημέρας ή επειδή σε ορισμένα από τα φωτογραφικά στιγμιότυπα «συλλαμβάνεται» ένα περαστικό πουλί. Η προβολή αυτή ανήκει στην κατηγορία που μας απασχολεί εδώ; Για να παρακάμψουμε ανάλογα φιλοσοφικά ερωτήματα, θα χρησιμοποιήσουμε τον όρο «κινηματογραφική» εικόνα για να παραπέμψουμε σε ένα σύνολο διαδοχικών εικόνων που προβάλλονται, συνδέονται μεταξύ τους με σχέσεις που οδηγούν σε αφηγηματικά αποτελέσματα και, τέλος, αξιοποιούν -έστω και σε στοιχειώδη βαθμό- τα εργαλεία της κινηματογραφικής γλώσσας (Χουρμουζιάδη, 2022, 352).

Αυτός ο χαρακτηρισμός μας ωθεί να στραφούμε στην πλούσια σχετική θεωρία για να αναζητήσουμε τις αρχές και τα χαρακτηριστικά της κινηματογραφικής αφήγησης. Αν και κανείς δεν αμφισβητεί την ικανότητα των κινηματογραφικών ταινιών να αφηγηθούν, έχει σημασία να αντιληφθούμε τον τρόπο με τον οποίο το επιτυγχάνουν (Bordwell, 1985). Ήδη μιλήσαμε για τη διαδοχικότητα των εικόνων και την εγγενή αφηγηματικότητα που αυτές προσφέρουν. Ωστόσο, συνήθως, όταν συζητούμε για την κινηματογραφική αφήγηση έχουμε περισσότερο στο νου μας μεγαλύτερες ενότητες με θεμελιώδη τη «λήψη», δηλαδή το υλικό που καταγράφει η κάμερα από τη στιγμή που κάποιος πατήσει το κατάλληλο κουμπί, μέχρι τη στιγμή που θα το αφήσει. Έτσι αυτό που διαμορφώνει την κινηματογραφική αφήγηση είναι κατ' αρχάς το τί θα συμπεριληφθεί σε κάθε μία «λήψη» και στη συνέχεια το πώς μία λήψη θα συνδεθεί με άλλες προκειμένου να δημιουργηθεί μία σεκάνς, το πώς κάθε σεκάνς θα συνδυαστεί με άλλες για να δημιουργηθεί μια σκηνή και το πώς, τέλος, πολλές συνδεδεμένες σκηνές θα διαμορφώσουν το τελικό κινηματογραφικό προϊόν (Καλαμπάκας & Κυριακουλάκος, 2015).

Όπως γίνεται αντιληπτό, τόσο ο τρόπος με τον οποίο θα καταγράψει η κάμερα αυτά που προβλέπει το σενάριο, όσο και ο τρόπος με τον οποίο θα συνδεθούν μεταξύ τους τα επιμέρους κομμάτια αυτής της καταγραφής δεν είναι προφανή και αυτονόητα. Επιπλέον, ο δημιουργός της ταινίας έχει στη διάθεσή του και μια σειρά άλλων εργαλείων, όπως η διαχείριση του φωτός, τα χρωματικά φίλτρα, η μουσική κ.ά. που δίνουν την τελική αφηγηματική ταυτότητα (Καλαμπάκας & Κυριακουλάκος, 2015). Μια συγκεκριμένη ιστορία, επομένως, μπορεί να αποδοθεί κινηματογραφικά με πολλούς διαφορετικούς τρόπους, οδηγώντας όχι μόνο σε διαφορετικές αφηγηματικές εκδοχές, αλλά προσθέτοντας επίπεδα νοήματος που δε διατυπώνονται ρητά και, συχνά, είναι ανοικτά σε ερμηνείες από τους θεατές.

Τα είδη των κινηματογραφικών εικόνων

Αν κανείς αναλογιστεί τις προβολές κινηματογραφικών εικόνων των τυπικών εκθέσεων θα θεωρήσει ότι υπάρχει ένα «είδος» που είναι κατάλληλο, εκείνο που θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε «ντοκιμαντέρ». Δηλαδή, ταινίες που καταγράφουν πραγματικά γεγονότα, ανθρώπους και θέματα, με στόχο την αποτύπωση της πραγματικότητας για λόγους συνήθως επιστημονικούς, ιστορικούς ή πολιτικούς. Ωστόσο, ήδη από τα πρώτα βήματα του κινηματογράφου, διατυπώθηκαν έντονοι προβληματισμοί για τη σχέση κινηματογραφικής καταγραφής και πραγματικότητας (LaRocca, 2017· Plantinga, 2000). Προφανώς, πάνω στην επιφάνεια του φιλμ -στην περίπτωση του αναλογικού κινηματογράφου- αποτυπώνεται αυτό που περιλαμβάνει ο οπτικός κώνος του φακού, όμως, το που θα στραφεί ο φακός και σε ποιο κομμάτι του κόσμου «εκεί έξω» θα εστιάσει αποτελεί

Για το θέμα της πιλοτικής Τ.Π.Ε.Α. υπάρχει ένα πλούσιο οπτικοακουστικό υλικό που προέρχεται από την **επιτόπια καταγραφή στιγμιούπων** από τη μικρασιατική εκστρατεία, τον διωγμό των χριστιανικών πληθυσμών και τις προσπάθειες εγκατάστασής τους στην Ελλάδα. Ωστόσο, αποφασίσαμε να μη χρησιμοποιήσουμε κάτι από όλα αυτά. Ο βασικός λόγος ήταν ότι, με την ευκαιρία της εκατονταετηρίδας, τα περισσότερα από αυτά τα ντοκιμαντέρ κυκλοφορούσαν ευρέως τόσο στο διαδίκτυο και τα τηλεοπτικά προγράμματα όσο και σε ένα πλήθος επετειακών εκδηλώσεων. Φυσικά κάθε προβολή μιας από αυτές τις ταινίες, ανάλογα με το πλαίσιο της, αποκτά άλλο νόημα και επιτελεί άλλον σκοπό. Επομένως, ένας επιπλέον λόγος που αποκλείσαμε τη χρήση αυτού του υλικού ήταν ότι δε θέλαμε να στραφεί η προσοχή των επισκεπτών στο «τι έγινε», αλλά στο «τι θυμόμαστε». Με την έννοια αυτή η κινηματογραφική αποτύπωση των γεγονότων δε μας εξυπηρετούσε ιδιαίτερα.



Εικ 2. Φιλμ που αποτυπώνει την υποχώρηση του Ελληνικού στρατού μετά την κατάρρευση του μικρασιατικού μετώπου, από το αρχείο του British Pathe.

μια εντελώς υποκειμενική επιλογή. Όταν, τώρα, στην ταινία εμφανίζονται και άνθρωποι που σχολιάζουν, τοποθετούνται, δηλώνουν κ.λπ., οι επιλογές πολλαπλασιάζονται και το τελικό αποτέλεσμα μπορεί να μην αποτελεί το προϊόν της φαντασίας του δημιουργού, αλλά, οπωσδήποτε, εκφράζει τη δική του άποψη για τα πράγματα.

Μια ιδιαίτερη περίπτωση κινηματογραφικής καταγραφής αποτελούν οι μαρτυρίες (Χουρμουζιάδη, 2022, 370-373· de Jong, 2015). Αν και η εμφάνισή τους στον χώρο των εκθέσεων συνδέεται κυρίως με τις εκθέσεις τραυματικών γεγονότων, όπως το Ολοκαύτωμα των Εβραίων από τους Ναζί στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, με τον όρο «μαρτυρίες» μπορούμε, για μεθοδολογικούς λόγους να συμπεριλάβουμε και κάθε περίπτωση όπου ένας άνθρωπος καταθέτει την προσωπική του άποψη για κάτι που έζησε, που είδε, που μελέτησε, που σκέφτηκε

κ.ο.κ. Εκτός λοιπόν, από τη μαρτυρία ενός επιζήσαντα του στρατοπέδου συγκέντρωσης του Νταχάου ή ενός Μικρασιάτη πρόσφυγα (Εικ 2, 3), μπορούμε να μιλήσουμε για τη μαρτυρία ενός αρχαιολόγου που ανέσκαψε μια θέση της Εποχής Χαλκού ή μιας γυναίκας που μαγειρεύει με επιτυχία ντολμαδάκια ή ενός πολιτικού που σχολιάζει την κυβερνητική πολιτική. Η χρήση των μαρτυριών στην έκθεση είναι δίκτοπο μαχαίρι. Από τη μια πλευρά, είναι εξαιρετικά χρήσιμες για την εισαγωγή πολλαπλών οπτικών πάνω στο θέμα που απασχολεί, καθώς οι μαρτυρίες μπορεί, βεβαίως, να αλληλοσυμπληρώνονται, αλλά μπορεί και να αντιπαρά τίθενται παρουσιάζοντας διαφορετικές απόψεις. Επιπλέον, οι μαρτυρίες δίνουν πρόσωπο στις συνήθεις απρόσωπες αναφορές των εκθεσιακών κειμένων. Έτσι, αναδεικνύεται το υποκείμενο μιας έρευνας ή μιας επιστημονικής ερμηνείας, οι φορείς μιας παράδοσης και, ανάλογα με το θέμα, ενισχύεται η συναισθηματική εμπλοκή των επισκεπτών σε βάρος της παθητικής ψυχρής περιήγησης των παραδοσιακών εκθέσεων. Είναι μάλιστα δυνατόν, ανάλογα με τον τρόπο κινηματογράφησης της μαρτυρίας, να σπάει ο «4^{ος} τοίχος» και το πρόσωπο που μιλά να μοιάζει σαν να απευθύνεται προσωπικά στον επισκέπτη, προκαλώντας έναν εν δυνάμει διάλογο.

Ωστόσο, η μαρτυρία που -κατ' αναλογία και με όλα τα υπόλοιπα στοιχεία- τοποθετείται μέσα σε μια έκθεση και μάλιστα μια έκθεση που πραγματοποιείται από έναν εν γένει αξιόπιστο φορέα, εξιδανικεύεται, «αυθεντικοποιείται» και καθίσταται απρόσβλητη από κάθε αμφισβήτηση (Sodaro, 2018). Επιπλέον, όταν έχουμε να κάνουμε με μαρτυρίες που σχετίζονται με ιστορικά γεγονότα και τραυματικές καταστάσεις είναι δυνατόν, ακριβώς, αυτή η συναισθηματική εμπλοκή να οδηγήσει οδηγεί σε μια ανάλογα συναισθηματική προσέγγιση των θεμάτων που τίγονται από τη μαρτυρία και κατ' επέκταση στην έκθεση. Προφανώς, είναι δεδομένο ότι, σε κάθε περίπτωση, ο μάρτυρας καταθέτει τη δική του «αλήθεια» που, στο πλαίσιο της έκθεσης, θέλουμε από τη μια πλευρά να ενεργοποιήσει το συναίσθημα αλλά από την άλλη να μην καταστείλει την κριτική σκέψη του επισκέπτη. Σε όλες τις παραπάνω εύθραυστες ισορροπίες θα πρέπει να προσθέσουμε και το ότι η κινηματογράφηση ως διαδικασία εμπεριέχει ένα έστω και στοιχειώδες επίπεδο σκηνοθεσίας εκ μέρους του καταγραφέα, αλλά και ένα βαθμό συνειδητής ή ασυνειδητής αυτολογοκρισίας εκ μέρους του μάρτυρα.

Αντιλαμβανόμενοι ότι ακόμη και οι απλές κινηματογραφικές καταγραφές αποτυπώνουν την πραγματικότητα μέσα από την οπτική γωνία του δημιουργού τους, μπορούμε να αντιμετωπίσουμε με μεγαλύτερη ευελιξία το ενδεχόμενο χρήσης ταινιών μυθοπλασίας σε μια έκθεση (Χουρμουζιάδη, 2022, 363-366). Ταινιών, δηλαδή, που βασίζονται σε ένα σενάριο προϊόν της φαντασίας του δημιουργού,



Εικ 3. Στιγμιότυπο από συνέντευξη της Φιλιάς Χαϊδεμένου, πρόσφυγα από τη Μικρά Ασία, γνωστή για τη δράση της για τη διατήρηση της προσφυγικής μνήμης.

Το πλούσιο οπτικοακουστικό υλικό σχετικά με το θέμα της πιλοτικής Τ.Π.Ε.Α., περιλαμβάνει και ένα πλήθος **μαρτυριών** των ανθρώπων που βίωσαν τα τραγικά γεγονότα της περιόδου. Ωστόσο, και πάλι ο κύριος στόχος μας -να εστιάσουμε στο πώς τα θυμόμαστε εμείς σήμερα- μας οδήγησε στην απόφαση να μην αξιοποιήσουμε κάποιες από αυτές τις μαρτυρίες. Αντίθετα, δημιουργήσαμε δικό μας υλικό που εστίαζε στις αναμνήσεις των ανθρώπων της τρίτης γενιάς.

Συγκεκριμένα, δημιουργήσαμε δύο ειδών κινηματογραφημένες μαρτυρίες. Η πρώτη ομάδα περιλαμβάνει τέσσερις σχετικά εκτεταμένες αφηγήσεις, στις οποίες οι «μάρτυρες» καταθέτουν στον φακό τις πραγματικές τους εμπειρίες οι οποίες μάλιστα στρέφονται γύρω από αντικείμενα που σχετίζονται με την προσφυγική εμπειρία της οικογένειάς τους και τα οποία παρουσιάζονται στην Τ.Π.Ε.Α. Η δεύτερη ομάδα περιλαμβάνει πολύ σύντομες μαρτυρίες που αλιεύσαμε από τα σχετικά αρχεία. Προκειμένου, όμως, να αποδίδεται και στην περίπτωση αυτή η αίσθηση ότι αυτά που λέγονται αφορούν τα όσα έφτασαν στα αυτιά των σημερινών απογόνων των αυτοπτών μαρτύρων, τα κείμενα που βρήκαμε καταγεγραμμένα επαναδιατυπώθηκαν σε ένα βαθμό. Το βασικό νόημα της αρχικής μαρτυρίας παρέμεινε αναλλοίωτο, αλλά ο λόγος έγινε σύγχρονος και προστέθηκαν μικρές λεκτικές παρεμβολές που σχολιάζουν, άλλοτε επιτείνοντας και άλλοτε αμφισβητώντας τα όσα οι πρόγονοι «αφηγήθηκαν».

Οι δύο ομάδες των μαρτυριών υλοποιήθηκαν με διαφορετική κινηματογραφική προσέγγιση. Για τις **εκτεταμένες κεντρικές μαρτυρίες** χρησιμοποιήθηκαν μεσαία πλάνα που δείχνουν καθαρά τον ομιλούντα, εστιάζοντας κατά καιρούς στο αντικείμενο για το οποίο μιλάει, ιδιαίτερα όταν ο ίδιος το επεξεργάζεται.



Αντίθετα, στις **σύντομες μαρτυρίες**, χρησιμοποιήθηκαν πολύ κοντινά πλάνα που δεν επιτρέπουν να ξεχωρίσουμε τα πρόσωπα αυτών που μιλούν. Μικρές λεπτομέρειες, όπως κοσμήματα, παραπέμπουν στη σημερινή εποχή.



Οι δυο ομάδες μαρτυριών εμπλέκονται συνεχώς μεταξύ τους, καθώς στο τελικό μοντάζ, κάθε κεντρική μαρτυρία διακόπτεται κάθε δυο-τρία λεπτά από ένα θραύσμα που προέρχεται από την ομάδα των σύντομων μαρτυριών.

χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν μπορεί να περιλαμβάνουν στοιχεία της πραγματικότητας ή να αντλούν την έμπνευσή τους από αληθινές ιστορίες και ιστορικά γεγονότα. Πολύ συχνά οι ταινίες αυτές, μέσα από την καλ-

λιτεχνική ευαισθησία του δημιουργού τους είναι σε θέση να αποδώσουν ή να σχολιάσουν την πραγματικότητα καλύτερη από τα επιστημονικά κείμενα και τα αυστηρά δεδομένα (Βόγλη, 2015, 59). Για παράδειγμα, η ταινία του Τάκη Κανελλόπουλου «Ουρανός» αποτελεί ένα έξοχο τρόπο να μιλήσει κανείς για το Αλβανικό μέτωπο κατά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Επιπλέον, οι ταινίες μυθοπλασίας είναι αποκαλυπτικές για τον τρόπο πρόσληψης της πραγματικότητας από διαφορετικούς δημιουργούς και κατ' επέκταση διαφορετικές κοινωνικές ομάδες. Έτσι, η οπτική της ταινίας του Κανελλόπουλου, που αναδεικνύει τις ανθρώπινες διαστάσεις των γεγονότων και την τραγική κατάληξη μιας ηρωικής προσπάθειας, δεν έχει καμία σχέση με την οπτική του Τζέιμς Πάρις που στο «Όχι» εμμένει στην εξιδανικευμένη παρουσίαση μιας εποποιίας.

Πέρα, όμως, από τον τρόπο με τον οποίο μια ταινία μυθοπλασίας αποδίδει ανθρώπους και γεγονότα, είναι δυνατόν να αποτελέσει μιας πρώτης τάξης αποτύπωση ενός κοινωνικού, χωρικού ή πολιτισμικού περιβάλλοντος, ανεξάρτητα από το κυρίως θέμα που πραγματεύεται. Έτσι, οι ελληνικές ταινίες του 1950 και 1960 αποτυπώνουν εικόνες της ζωής στην Ελλάδα, τα κοινωνικά στερεότυπα που αφορούν τη θέση της γυναίκας, τον τρόπο διασκέδασης, τη διαμόρφωση των αστικών κέντρων κ.λπ.

Προφανώς και στην περίπτωση των ταινιών μυθοπλασίας, όπως και στις προηγούμενες κατηγορίες ταινιών, το ζητούμενο είναι η προσεκτική επιλογή τόσο της ταινίας όσο και του συγκεκριμένου αποσπάσματος που θα αξιοποιηθεί προκειμένου να υποστηρίξει τις προθέσεις της εκθεσιακής αφήγησης.

Οι μελετητές του κινηματογράφου, πέρα από αυτή τη βασική -αν και σχετική όπως είδαμε- διαίρεση ανάμεσα σε ταινίες μυθοπλασίας και ντοκιμαντέρ, αναγνωρίζουν και μια τρίτη κατηγορία ταινιών που ονομάζονται «πρωτοποριακές» ή «πειραματικές». Ταινίες, δηλαδή, που ανατρέπουν τις βασικές αρχές δημιουργίας και πρόσληψης των άλλων δύο κατηγοριών και θα μπορούσαμε να πούμε ότι επικοινωνούν και με άλλες μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης. Σε αυτό το πλαίσιο, αμφισβητούνται και οι παραδοσιακές μορφές κινηματογραφικής αφήγησης, μέχρι το σημείο ολοκληρωτικής άρνησής της. Ακόμη όμως και σε αυτή την περίπτωση, καθώς θα δούμε αμέσως παρακάτω, δε μας απασχολεί η αφήγηση του φιλμικού αντικειμένου αυτή καθαυτήν, αλλά το πώς αυτή συμβάλλει στη συνολική εκθεσιακή αφήγηση.

Κατά συνέπεια, δεν υπάρχει κανένα από τα τρία είδη κινηματογρα-



Ένα βασικό ζητούμενο της πιλοτικής Τ.Π.Ε.Α. ήταν η απόδοση της 3^{ης} χρονογραμμής που εκπροσωπεί τη διαχρονική σχέση της Λέσβου με το «απέναντι». Καθώς δεν επιδιώκαμε μία ορθολογική και ρητή διαχείριση αυτής της σχέσης, αλλά περισσότερο την αίσθησή της, επιλέξαμε να υλοποιήσουμε την 3^η χρονογραμμή με μια **προβολή**. Η ταινία αποτυπώνει τη διαδρομή που κάνει κάθε εβδομάδα το καραβάκι που ενώνει τη Μυτιλήνη με το Αϊβαλί. Χρησιμοποιήθηκε μια σταθερή κάμερα που καταγράφει όλη τη διαδρομή προς και από το Αϊβαλί. Το υλικό αυτό προβάλλεται με ταχύτητα μεγαλύτερη από την κανονική έτσι ώστε συνολικά η προβολή αντί για τις 3 ώρες να διαρκεί περίπου 40 λεπτά. Πάνω σε αυτό το γενικό πλάνο έχουν ενσωματωθεί, με ένα βαθμό διαφάνειας, άλλα πλάνα με κανονική ταχύτητα που αποτυπώνουν στιγμιότυπα από τους επιβάτες του πλοίου. Έλληνες, Τούρκοι και άλλοι απολαμβάνουν την ηλιόλουστη διαδρομή, χωρίς πιθανότατα να τους απασχολούν τα όσα τραυματικά διαδραματίστηκαν στο στενό θαλασσινό πέρασμα.

φικών εικόνων που να μην είναι δυνατό να αξιοποιηθεί σε μια έκθεση, αρκεί να είναι απολύτως συνειδητός ο ρόλος που αυτό καλείται να παίξει στη διαμόρφωση της εκθεσιακής αφήγησης. Επειδή μας ενδιαφέρει όχι η αυτόνομη αφήγηση που μπορεί να υποστηρίξει μια κινηματογραφική προβολή, αλλά το πώς αυτή συνεργάζεται με τα υπόλοιπα εκθεσιακά στοιχεία για την παραγωγή μιας ενιαίας αφήγησης.

Οι κινηματογραφικές εικόνες στην εκθεσιακή αφήγηση

Μέσα από τη διευρυμένη λογική, σχετικά με τις κινηματογραφικές εικόνες το δύσκολο είναι να αποφασίσουμε τι ακριβώς μπορεί και έχει νόημα να ενταχθεί στην εκθεσιακή αφήγηση. Κατ' αρχάς, το φιλικό υλικό που μπορούμε να αξιοποιήσουμε είτε υπάρχει ήδη και έχει παραχθεί και χρησιμοποιηθεί για κάποια άλλο σκοπό είτε θα δημιουργηθεί ειδικά για τις ανάγκες της έκθεσης.

Στην πρώτη περίπτωση το βασικό ζήτημα που έχουν να αντιμετωπίσουν οι δημιουργοί της έκθεσης είναι το πώς θα διαχειριστούν το φιλμ έτσι ώστε στο πλαίσιο της εκθεσιακής σύνθεσης να υποστηρίξει την άποψη που προωθεί η έκθεση, ανεξάρτητα από τις προθέσεις του κινηματογραφικού δημιουργού. Αυτό προφανώς δεν αποτελεί πρόβλημα αν εξ αρχής οι δύο οπτικές γωνίες και εστιάσεις ταυτίζονται. Υπάρχει, ωστόσο, περίπτωση που για τις ανάγκες της εκθεσιακής αφήγησης το φιλμ καλείται να υποστηρίξει ένα θέμα που είναι δευτερεύον για τους δημιουργούς του φιλμ. Για παράδειγμα, να αξιοποιηθούν αποσπάσματα ελληνικών ταινιών της δεκαετίας του '50 για να σχολιαστεί το αστικό τοπίο της εποχής. Και βεβαίως υπάρχει περίπτωση να ενταχθούν στην έκθεση φιλικά αποσπάσματα προκειμένου να σχολιαστεί ή ακόμη και να στηλιτευθεί αυτό που υποστηρίζουν. Για παράδειγμα, μία έκθεση που καταδικάζει την επτάχρονη δικτατορία του 1967 μπορεί να χρησιμοποιήσει τα περίφημα «κινηματογραφικά επίκαιρα» της εποχής που εξήραν το έργο των δικτατόρων. Είναι, βεβαίως λογικό αυτού του είδους η χρήση να δημιουργεί ορισμένα ηθικά διλήμματα, ιδιαίτερα στην περίπτωση της πλήρους διάστασης ανάμεσα στην οπτική γωνία των δημιουργών του φιλμ και εκείνων της έκθεσης.

Ένα άλλο πρόβλημα με τη χρήση τμημάτων από μεγαλύτερα κινηματογραφικά έργα είναι το αν έχουμε το δικαίωμα να κατατμήσουμε ένα

δημιούργημα. Οι άνθρωποι του κινηματογράφου είναι σχεδόν στο σύνολό τους αρνητικοί σε μια παρόμοια πρακτική, λέγοντας ότι είναι το αντίστοιχο με το να παρουσιάσεις σε μια έκθεση ένα μόνο τμήμα ενός πίνακα ζωγραφικής. Αυτή η λογική, άλλωστε, τους κάνει να αντιτίθενται σε κάποιο βαθμό και τη δημιουργία μουσείων κινηματογράφου, αντιπροτείνοντας ταινιοθήκες και αφιερώματα όπου οι θεατές θα έχουν τη δυνατότητα να δουν ολοκληρωμένα και σε ιδανικές συνθήκες ολόκληρες τις ταινίες (Χουρμούζιαδη, 2012).

Η απάντηση σε όλα αυτά είναι ότι το φιλικό υλικό χρησιμοποιείται ως πρώτη ύλη για την κατασκευή της εκθεσιακής αφήγησης και όχι για να παρουσιαστεί αυτό καθαυτό. Ακριβώς με την ίδια λογική που μπορούμε να αξιοποιήσουμε το όλον ή τμήμα ενός ποιήματος, ενός οποιουδήποτε κειμένου, ακόμη ενός έργου του Ρούμπενς (αντίγραφο φυσικά, για να μην κατηγορηθούμε για βανδαλισμό). Άλλωστε, πάνω σε αυτή βασική αρχή στηρίζεται όλη η μουσειακή πρακτική εδώ και αιώνες. Ένα αντικείμενο της αρχαιότητας αποκόπτεται από το κοινωνικό, ιστορικό, πολιτισμικό του πλαίσιο και τοποθετείται στη μουσειακή έκθεση προκειμένου να υποστηρίξει μια σύγχρονη αφήγηση, ερήμην των ανθρώπων που το κατασκεύασαν, το χρησιμοποίησαν και το νοσηματοδότησαν. Κάθε εκθεσιακή απόπειρα, επομένως, ξεκινά με αυτή την παραδοχή: αποσπούμε τμήματα του υλικού και του άυλου πολιτισμού που βρίσκονται «εκεί έξω» και τα συνδυάζουμε με *ad hoc* στοιχεία, προκειμένου να παραχθεί μια συγκεκριμένη αφήγηση.

Όλα αυτά τα θραύσματα του υλικού και άυλου πολιτισμού, άρα εν προκειμένω των ταινιών, υφίστανται μια δευτερογενή ερμηνεία και αξιολόγηση όχι στο πλαίσιο των μελετητών του φιλικού υλικού, αλλά στο πλαίσιο των εκθεσιακών στοχεύσεων. Με άλλα λόγια, δεν επιλέγεται απαραίτητα η ταινία που θεωρείται από τους κριτικούς η αρτιότερη ή καλύτερη, αλλά αυτή που διαθέτει τα στοιχεία που εξυπηρετούν τους δημιουργούς της έκθεσης. Από την άλλη πλευρά, δεν ενδιαφέρει το πόσο αυτό που παρουσιάζει μια ταινία απέχει από την αλήθεια που αποδέχονται οι ιστορικοί, αλλά το κατά πόσο η χρήση της μπορεί καλύτερα να υποστηρίξει την αλήθεια της εκθεσιακής αφήγησης.

Βεβαίως, θα πρέπει να επισημάνουμε εδώ ότι αυτή η διαχείριση λειτουργεί στην αντίθετη κατεύθυνση από αυτή με την οποία κινούνται οι τυπικές παραδοσιακές μουσειακές εκθέσεις οι οποίες βασίζονται στη γενική αρχή παρουσίασης στο «αυθεντικών τεκμηρίων». Με την έννοια αυτή, όπως οι μαρτυρίες στις οποίες αναφερθήκαμε παραπάνω, έτσι και



όλα τα κινηματογραφικά αποσπάσματα είναι δυνατόν να θεωρηθεί από τους θεατές επισκέπτες ότι παρουσιάζουν μια επιστημονικά ελεγμένη αλήθεια. Αυτό συμβαίνει πολύ συχνά, για παράδειγμα, με τα λεγόμενα «φίλμ αρχείου» που λόγω της εμφανούς παλαιότητάς τους εύκολα δημιουργούν την εντύπωση του τεκμηρίου, κατ' αναλογία με τα αντικείμενα του παρελθόντος που βρίσκουμε στις τυπικές αρχαιολογικές ή ιστορικές μουσειακές εκθέσεις (Baron, 2014· Mandelli, 2019· Χουρμουζιάδη, 2022, 366-369).

Συνοψίζοντας, η ουσιαστική και παραγωγική χρήση των φιλικών αποσπασμάτων απαιτεί ιδιαίτερη προσοχή προκειμένου να καταστείλονται η τάση αυτονόμησης της προβολής και άρα η αυτονόμηση του νοήματος του αποσπάσματος. Αυτό βέβαια αφορά τη διαχείριση των κινηματογραφικών στοιχείων εν γένει και όχι μόνο εκείνων που προϋπάρχουν της έκθεσης.

Στα στοιχεία βέβαια που παράγονται ειδικά για την έκθεση έχουμε

Παίζοντας με την ιδέα των τυπικών φίλμ αρχείου που έχει συνηθίσει να βλέπει ο επισκέπτης οι προβαλλόμενες στην πιλοτική Τ.Π.Ε.Α. κεντρικές μαρτυρίες είναι **ασπρόμαυρες**. Αντίθετα, στην ομάδα των σύντομων μαρτυριών χρησιμοποιήθηκαν **έντονα χρωματικά φίλτρα** που αντιπαρά τίθενται στα ασπρόμαυρα των κεντρικών μαρτυριών και λειτουργούν στην κατεύθυνση της πλήρους ανατροπής της αίσθησης του αρχαιολογικού υλικού.

πολύ μεγαλύτερη ελευθερία, τόσο αφορά το περιεχόμενο όσο και όσο αφορά τα εκφραστικά μέσα που χρησιμοποιούνται. Στις τυπικές εκθέσεις η αγωγή της «αντικειμενικότητας» οδηγεί σε μια φειδωλή χρήση ακόμη και των οπτικοακουστικό υλικό που εντάσσεται στην κατηγορία του ντοκιμαντέρ, με συνηθέστερη την περίπτωση σύντομων φιλμ που απλώς περιγράφουν κάτι, χωρίς να μπαίνουν σε βαθύτερες ερμηνείες ή σχολιασμό. Ωστόσο, με βάση τα όσα αναφέρθηκαν παραπάνω, γίνεται σαφές ότι αυτός ο περιορισμός δεν έχει κάποιο ουσιαστική βάση. Κάτι που επίσης έχει ελάχιστα αξιοποιηθεί στο οπτικοακουστικό υλικό των τυπικών εκθέσεων είναι οι μεγάλες δυνατότητες της κινηματογραφικής γλώσσας. Αν, για παράδειγμα, θέλουμε να εισάγουμε μια μαρτυρία δεν είναι καθόλου αυτόνομο ότι ο μοναδικός τρόπος καταγραφής είναι ένα σταθερό, μεσαίο πλάνο, όπως συνήθως γίνεται. Πολύ κοντινά πλάνα, η επιλογή ενός δηλωτικού background, ακόμη και η ανατροπή της σταθερότητας της κάμερας, η προσθήκη θορύβου, η χρήση χρωματικών φίλτρων, η προσθήκη γραφιστικών στοιχείων κατά την επεξεργασία του υλικού κ.ά. όχι μόνο καθιστούν την προβολή πιο προκλητική και ενδιαφέρουσα, αλλά προσθέτουν επίπεδα νοήματος πέρα από αυτά που λέγονται ρητά (Καλαμπάκας & Κυριακουλάκος, 2015, Μαρτέν, 1984).

Το δεύτερο είδος φιλμ, οι ταινίες μυθοπλασίας, σπάνια χρησιμοποιούνται στις τυπικές εκθέσεις, καθώς εύκολα μπορεί να οδηγήσουν σε γραφικά αποτελέσματα. Στις σπάνιες αυτές περιπτώσεις μπορούμε να αναφέρουμε τις ταινίες που έχουν ενταχθεί στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Ελεύθερνας, στην Κρήτη. Αν και οι ταινίες αυτές λειτουργούν αυτόνομα, χωρίς να εμπλέκονται ουσιαστικά με τα υπόλοιπα εκθεσιακά στοιχεία, αποτυπώνουν με γλαφυρό τρόπο ορισμένα από τις πληροφορίες που η έκθεση φιλοδοξεί να παρουσιάσει. Πολύ πιο ενδιαφέρον είναι το παράδειγμα των σύντομων φιλμ στο Ναυτικό Μουσείο του Άμστερνταμ που αναπαράγουν γνωστούς πίνακες Φλαμανδών ζωγράφων. Οι ηθοποιοί που ζωντανεύουν τις μορφές του πίνακα αφηγούνται σε πρώτο πρόσωπο στιγμιότυπα από τη «ζωή» τους, δίνοντας έτσι στους επισκέπτες με πολύ γοητευτικό τρόπο ένα πλήθος πληροφοριών. Ανάλογα παραδείγματα, καθώς και ευρύτερα η εμπειρία των docudrama (Παγουλάτος, 2009), δείχνει ότι η γραφικότητα δεν είναι μονόδρομος και η δραματοποίηση αποτελεί ένα ιδιαίτερα γόνιμο πεδίο.

Ιδιαίτερα παραγωγική μπορεί να είναι και η χρήση της τρίτης κατηγορίας ταινιών στην οποία αναφερθήκαμε, τις ταινίες δηλαδή που δε στοχεύουν στη συμβατική ανάπτυξη μιας ολοκληρωμένης έστω και πολύ σύντομης σε διάρκεια αφήγησης. Ανάλογα παραδείγματα συνήθως συναντούμε σε βίντεο που εκτίθενται σε μουσεία τέχνης, καθώς οι ταινίες

αυτές έχουν, κατά κανόνα, ιδιαίτερες καλλιτεχνικές προθέσεις (Balsom, 2013· Elwes, 2015· Hansen, 2018· Mondloch, 2010). Καθώς παρόμοια έργα τείνουν να έχουν χαμηλή αφηγηματικότητα, στο πλαίσιο της εκθεσιακής αφήγησης χρωματίζονται αφηγηματικά από τη συνύπαρξή τους με άλλα εκθεσιακά στοιχεία. Έτσι, συνήθως μπορούν να αποδώσουν ένα περιβάλλον ή μια εποχή, να σχολιάσουν, να ενισχύσουν την πλαισίωση άλλων εκθεσιακών στοιχείων.

Οι δύο ομάδες κινηματογραφημένων μαρτυριών στην πιλοτική Τ.Π.Ε.Α., όπως αναφέρθηκε, εμπλέκονται στο **τελικό μοντάζ**. Με τον τρόπο αυτό δημιουργήθηκαν τέσσερις ταινίες που προβάλλονται στις τέσσερις εγκαταστάσεις που συγκροτούν τη 2^η χρονογραμμή. Κάθε μια εστιάζει, κατά κάποιο τρόπο, σε ένα θέμα. Έτσι, καθώς ο επισκέπτης κινείται στην έκθεση, συναντά διαδοχικά την ταινία με τις μαρτυρίες που αναφέρονται στη ζωή πριν τον διωγμό, μετά εκείνη που αναφέρεται στον διωγμό, κατόπιν εκείνη που αναφέρεται στην εγκατάσταση των προσφύγων στη Λέσβο και, τέλος, εκείνη που αναφέρεται στη διαχείριση του τραύματος. Βεβαίως, τα θέματα των τριών ταινιών δεν έχουν αυστηρά όρια μεταξύ τους και δεν είναι υποχρεωτικό να τις παρακολουθήσει κανείς με αυτή τη συγκεκριμένη σειρά.

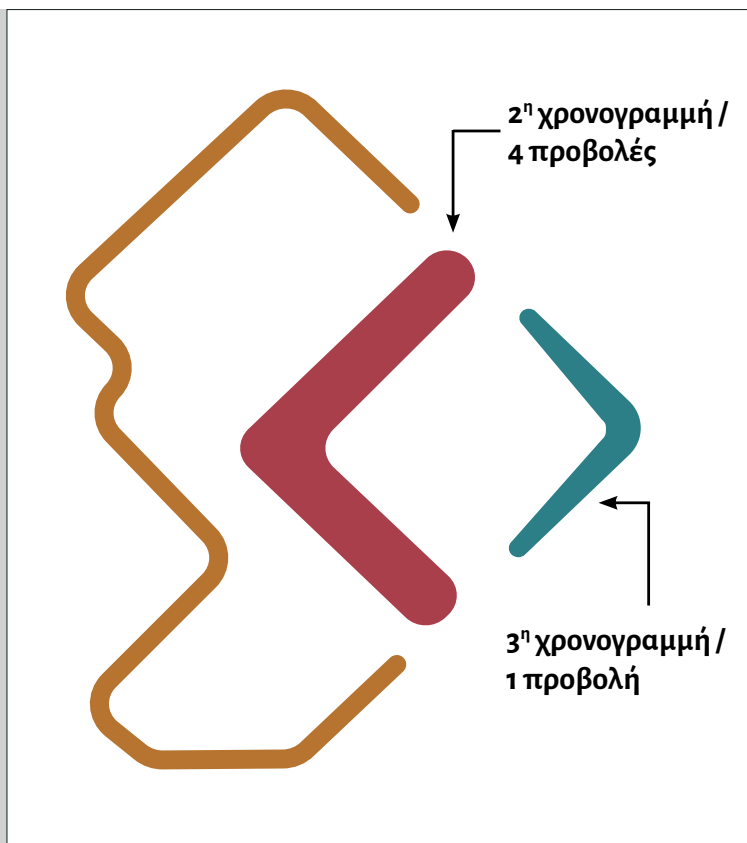
Ανεξάρτητα από το είδος του φιλικού υλικού που θα αξιοποιηθεί στην έκθεση, κάτι που θα μπορούσαμε να πούμε ότι διαχωρίζει τις ταινίες που χρησιμοποιούνται σε μια έκθεση από τις άλλες είναι η μη αυτόνομη ύπαρξή τους. Αυτό σημαίνει ότι πριν τη δημιουργία της θα πρέπει να ξεκαθαριστεί το τι ακριβώς θέλουμε να πει, ποια αφηγηματική ανάγκη πρόκειται να καλύψει και για ποιο λόγο επιλέγεται αυτό το μέσο και όχι κάποιο άλλο από τα διαθέσιμα. Αυτό το τελευταίο είναι ίσως το πιο κρίσιμο ερώτημα. Σε ένα βαθμό η απάντησή του βρίσκεται στα οντολογικά χαρακτηριστικά της κινηματογραφικής εικόνας: το ότι, για παράδειγμα, μπορεί μέσα σε μερικά δευτερόλεπτα να δείξει κάτι που θα χρειαζόταν πολλές δεκάδες λέξεις για να περιγραφεί. Αλλά ακόμη και σε αυτή την περίπτωση το ερώτημα είναι γιατί επιλέγουμε την κινούμενη εικόνα και όχι τη στατική. Πέρα από αυτό, θα πρέπει να υπάρχει μια απάντηση στο γιατί μια μαρτυρία επιλέγουμε να είναι κινηματογραφημένη και όχι απλώς ηχογραφημένη ή απλώς γραπτή κ.ο.κ.

Εκτός από τις ιδιότητες της κινηματογραφικής εικόνας σε αυτές τις επιλογές ουσιαστικό ρόλο παίζει και η συνολική ισορροπία και αρμονία της εκθεσιακής σύνθεσης. Γι' αυτό και οι αποφάσεις για τη χρήση της κινηματογραφικής εικόνας λαμβάνονται πρώτα στο επίπεδο της διαμόρφωσης των γενικών αρχών της έκθεσης.

Η μη αυτόνομη παρουσία των κινηματογραφικών εικόνων επηρε-

Από τα πρώτα στάδια σχεδιασμού της πιλοτικής Τ.Π.Ε.Α., ένα βασικό πρόβλημα που μας απασχόλησε ήταν το πού και το πώς θα χρησιμοποιήσουμε τις κινηματογραφικές εικόνες. Πέρα από το πλούσιο υλικό αρχείου, τα ντοκιμαντέρ, υπήρχαν και σχετικές ταινίες μυθοπλασίας. Αν σε αυτά προσθέσει κανείς και το φιλικό υλικό που θα μπορούσε να παραχθεί ειδικά για τις ανάγκες της έκθεσης, θα μπορούσαμε να οδηγηθούμε σε μια έκθεση όπου θα κυριαρχούσαν οι κινηματογραφικές εικόνες.

Προκειμένου να μη διασπάται, όμως, το ενδιαφέρον και η προσοχή του επισκέπτη από ένα πλήθος εικόνων με διαφορετικό περιεχόμενο και στοχεύσεις, αποφασίσαμε να χρησιμοποιήσαμε μόνο δικές μας παραγωγές που ακολουθούσαν **αυστηρούς υφολογικούς κανόνες**, τόσο όσο αφορά το περιεχόμενο όσο και όσο αφορά την αισθητική τους. Με τον τρόπο αυτό οι κινηματογραφικές εικόνες υποτάσσονται απόλυτα στις αφηγηματικές επιλογές της έκθεσης. Απουσιάζουν εντελώς από την 1^η χρονογραμμή, αποτελούν καθοριστικό στοιχείο δόμησης της 2^{ης} χρονογραμμής και συγκροτούν την 3^η χρονογραμμή.



άζει και τον τρόπο με τον οποίο αυτές σχεδιάζονται από τον δημιουργό. Πρέπει, δηλαδή, να ληφθούν υπόψη το σημείο της αφήγησης στο οποίο θα ενταχθεί, το τι προηγείται και τι έπεται, ποια άλλα εκθεσιακά στοιχεία θα βρίσκονται στην άμεση γειτνίαση, ποιες θα είναι οι συνθήκες φωτισμού, η χρωματική παλέτα και το αισθητικό στυλ του εκθεσιακού χώρου. Έτσι, μπορεί η ταινία να μοιάζει ημιτελής ή αισθητικά προβληματική, αν τη δούμε χωρίς τα υπόλοιπα στοιχεία που την περιβάλλουν. Με την έννοια αυτή θα μπορούσαμε να πούμε ότι, μέχρι ένα βαθμό, οι ταινίες που δημιουργούνται για τις ανάγκες μιας έκθεσης συνιστούν ένα διαφορετικό κινηματογραφικό είδος και στην πλειονότητά τους δεν μπορούν εύκολα να σταθούν σε μια τυπική κινηματογραφική προβολή στη σκοτεινή αίθουσα.

Οι κινηματογραφικές εικόνες στην εκθεσιακή σκηνογραφία

Η ιδιαιτερότητα των ταινιών που χρησιμοποιούνται σε μια έκθεση σχετίζεται σε μεγάλο βαθμό με τον τρόπο προβολής τους. Το γεγονός, άλλωστε, ότι μια έκθεση κατά κανόνα δεν εξασφαλίζει τις ιδανικές συνθήκες θέασης αποτελεί ένα βασικό επιχείρημα των ανθρώπων του σινεμά που αντιμετωπίζουν με επιφύλαξη τα μουσεία κινηματογράφου. Η άνεση των θεατών, η ησυχία, το σκοτάδι και η ποιότητα της εικόνας και του ήχου που μπορούν να εξασφαλίσουν τα σύγχρονα συστήματα προβολής μιας multiplex αίθουσας αποτελούν προϋποθέσεις για την ολοκληρωμένη εμπειρία θέασης. Ωστόσο, σε μια έκθεση αυτό που απασχολεί δεν είναι η εμπειρία της θέασης, αλλά εκείνη της επίσκεψης.

Οι προϋποθέσεις που αναφέρθηκαν πιο πάνω αντιστρέφονται. Οι θεατές/επισκέπτες σπάνια μπορούν να «απολαύσουν» την ταινία καθισμένοι αναπαυτικά. Είναι δεδομένο -και σχεδόν κατά κανόνα επιδιωκόμενο- ότι το περιβάλλον θα είναι γεμάτο με ήχους που προκαλούν οι υπόλοιποι επισκέπτες και τα υπόλοιπα ηχογόνα εκθεσιακά στοιχεία. Δεν επικρατεί απόλυτο σκοτάδι και κατά συνέπεια οι εξαιρετικές δυνατότητες των σύγχρονων μηχανημάτων προβολής δεν μπορούν να αξιοποιηθούν.

Έτσι, υπάρχει μια αντιστροφή σε σχέση με μια τυπική προβολή: σε αυτή την τελευταία διαμορφώνεται ένα περιβάλλον που υποστηρίζει την ταινία, ενώ στην περίπτωση της έκθεσης, είναι η προβολή της ταινίας που συμβάλλει στη διαμόρφωση ενός περιβάλλοντος. Η εμβύθιση που προκαλείται στον θεατή στην ιδανική αίθουσα προβολής, εδώ επιδιώκεται στο συνολικό εκθεσιακό περιβάλλον και άρα οι δημιουργοί της έκθεσης πρέπει να λάβουν υπόψη τους το εμβυθιστικό μικροπεριβάλλον που είναι σε θέση να δημιουργήσει κάθε επιμέρους προβολή που εντάσσεται στην έκθεση (Χουρμουζιάδη, 2022, 389-397).

Μια βασική επιλογή, επομένως, είναι το ποια τεχνολογία προβολής θα χρησιμοποιηθεί ανάμεσα στη δυνατότητα που προσφέρει μια ψηφιακή οθόνη ή ένας βιντεοπροβολέας. Πέρα από τη διαφορετική αίσθηση των προβαλλόμενων εικόνων στις δυο περιπτώσεις, μια επιπλέον βασική διαφορά είναι ότι στην περίπτωση της ψηφιακής οθόνης οι κινηματογραφικές εικόνες είναι απολύτως περιχαρακωμένες, καθώς το



Στην πιλοτική Τ.Π.Ε.Α., οι κινηματογραφικές εικόνες δεν αποτελούν ένα συμπλήρωμα. Συνιστούν καθοριστικά αφηγηματικά συστατικά που είναι συνεχώς παρόντα κατά την περιήγηση του επισκέπτη. Σε όποιο σημείο και αν βρίσκεται στο οπτικό του πεδίο παρεμβάλλεται σε μεγάλο ή μικρό βαθμό μέρος κάποιας από τις προβολές και στα αυτιά του φτάνει ο ήχος τους. Στην ουσία είναι αυτές που διαμορφώνουν συνολικά την **ατμόσφαιρα** του εκθεσιακού χώρου.

κάδρο της προβολής ορίζεται με απόλυτη σαφήνεια και, κατά κάποιον τρόπο διαχωρίζει το σύμπαν της προβολής από εκείνο του υπόλοιπου εκθεσιακού χώρου. Αν αυτό δεν ταιριάζει στον αφηγηματικό ρόλο που καλούνται να παίξουν οι κινηματογραφικές εικόνες, είναι προτιμότερη η χρήση ενός βιντεοπροβολέα που επιτυγχάνει καλύτερα την ώσμωση των δύο κόσμων. Αυτό, μάλιστα, μπορεί να ενισχυθεί και από επιλογές

που σχετίζονται με την προβολή πάνω σε επιφάνειες που έχουν έντονη υφή η οποία εμπλέκεται με την εικόνα (Lund, 2020· Palka, 2020). Καθώς και από την κατάλληλη τοποθέτηση του προβολικού μηχανήματος που ανατρέπουν τη γνωστή γεωμετρία του κάδρου προβολής, με αποτέλεσμα τη διάχυση των εικόνων στον χώρο.

Η διάχυση των προβαλλόμενων εικόνων μπορεί, αφενός, να καλύπτει δομικά στοιχεία του εκθεσιακού χώρου και, αφετέρου, εκθεσιακές επιφάνειες και άρα να εμπλέκει τις εικόνες με άλλα εκθεσιακά στοιχεία διή ή τριδιάστατα, ακόμη και τους ίδιους τους επισκέπτες (Elwes, 2015). Αυτή η πρακτική έχει, άλλωστε, δοκιμαστεί από καλλιτέχνες στο πλαίσιο του εκτεταμένου κινηματογράφου, ήδη από τα μέσα του 20^{ου} αιώνα, με πολύ ενδιαφέροντα αποτελέσματα. Με αυτόν τον τρόπο έχουμε μια αμοιβαία επαύξηση ανάμεσα στις άυλες κινηματογραφικές εικόνες της προβολής και τα φυσικά αντικείμενα του εκθεσιακού χώρου. Η ώσμωση αυτή μπορεί να αφορά και το θέμα του ήχου καθώς ήχοι του περιβάλλοντος διασπούν την οπτικό-ακουστική ενότητα του φιλμικού υλικού, όχι μόνο ως θόρυβος αλλά και ως συνειδητή παρεμβολή των εξωτερικών ήχων στο ηχητικό σύμπαν της προβολής.

Όσα αναφέρθηκαν αμέσως παραπάνω θέτουν και το ζήτημα της επιλογής του μεγέθους του κάδρου προβολής. Είναι σαφές ότι είναι μια εξαιρετικά εύπλαστη παράμετρος, καθώς διαθέτουμε, πλέον, ένα μεγάλο εύρος ψηφιακών οθονών, ενώ φυσικά μπορεί εύκολα να ρυθμιστεί το κάδρο ενός βιντεοπροβολέα. Το μέγεθος επηρεάζει σημαντικά την αφηγηματική ένταση της προβολής καθώς και τα όρια της εμβύθισης που δημιουργεί η κινηματογραφική εικόνα. Στη συζήτηση αυτή προστίθεται και ο προβληματισμός για τον αν ορισμένες κινηματογραφικές εικόνες είναι σκόπιμο να προσφέρονται στον επισκέπτη μέσω της οθόνης ενός τάμπλετ ή του κινητού του τηλεφώνου που ο ίδιος κρατά κατά τη διάρκεια της περιήγησης.

Οι φορητές συσκευές, συνήθως, προτιμώνται επειδή δίνουν τη δυνατότητα στον επισκέπτη να ρυθμίζει μόνος του την έναρξη και τη λήξη της προβολής. Αυτό φυσικά μπορεί να επιτευχθεί και σε μια ψηφιακή οθόνη σταθερά τοποθετημένη στην έκθεση, αλλά ένα βασικό ερώτημα στο οποίο πρέπει να απαντήσουν οι δημιουργοί της έκθεσης είναι αν αυτή η δυνατότητα επιδιώκεται ή όχι. Η απάντηση σχετίζεται τόσο με την καλύτερη αφηγηματική ένταση των κινούμενων εικόνων όσο και με τον ρόλο που θέλουμε κάθε φορά να παίξει ο επισκέπτης, κατά την περιήγησή του. Το επιχείρημα που συχνά ακούγεται τα τελευταία χρόνια για τη δυνατότητα του επισκέπτη να «δημιουργήσει τη δική του αφήγηση»



Στην πιλοτική Τ.Π.Ε.Α. χρησιμοποιήσαμε αποκλειστικά βιντεοπροβολείς. Στις τέσσερις ταινίες της 2^{ης} χρονογραμμής η προβολή πέφτει πάνω στην οικεία εγκατάσταση που περιλαμβάνει την προθήκη με τα αντικείμενα για τα οποία γίνεται λόγος στην κεντρική μαρτυρία και το απόσπασμα του ημερολογίου της Βασιλείας. Το κάδρο δεν περιορίζεται με αυστηρότητα και υπερβαίνοντας τα όρια της εγκατάστασης **διαχέεται** στον γύρω χώρο. Το βασικό στοιχείο είναι ότι το κάδρο της προβολής ενσωματώνει την προθήκη με τα αντικείμενα δημιουργώντας έτσι ένα παιχνίδι ανάμεσα στη φυσική τους παρουσία και την άυλη κινηματογραφική τους εικόνα που αντιπαρά τίθενται, ανά διαστήματα.

Με αντίστοιχη λογική και η προβολή της 3^{ης} χρονογραμμής διαχέεται στον χώρο και εμπλέκεται με μια συσσώρευση κύβων που βρίσκονται στο πάτωμα μπροστά της. Οι κύβοι έχουν πάνω στην επιφάνειά τους φωτογραφίες που απεικονίζουν στιγμιότυπα με ανθρώπους που διασχίζουν το θαλασσινό στενό της Μυτιλήνης. Οι φωτογραφίες έχουν υποστεί επεξεργασία και έχουν τυπωθεί σε τόνους του μπλε δημιουργώντας, κατά κάποιο τρόπο, μια «θαλασσινή λωρίδα» που εμποδίζει τους επισκέπτες να πλησιάσουν την προβολή, ή αλλιώς το εκθεσιακό «απέναντι». Έτσι και εδώ η κινηματογραφική θάλασσα εμπλέκεται με την άλλη τη «φυσική» και τριδιάστατη που απλώνεται μπροστά της.

δεν αποτελεί αυτοσκοπό. Κατ' αρχάς αυτή η επιλογή καταλύει την ιδέα της συλλογικής θέασης που τις περισσότερες φορές επιδιώκεται στις εκθέσεις. Επιπλέον, πολύ συχνά, οι δημιουργοί της έκθεσης θέλουν πρώτα να αναπτύξουν απρόσκοπτα την αφήγηση/πρότασή τους πάνω σε ένα θέμα και στη συνέχεια να προκαλέσουν τον επισκέπτη να σκεφτεί πάνω σε συγκεκριμένα ζητήματα που θίγει η έκθεση. Κατά συνέπεια, είναι δυνατόν η προβολή να εντάσσεται στο υλικό που συγκροτεί την προτεινόμενη αφήγηση των δημιουργών και να μην είναι σκόπιμο να ελέγχεται από τους επισκέπτες.

Όλες οι ταινίες που αξιοποιήθηκαν στην πιλοτική Τ.Π.Ε.Α. καταπατούν τον κανόνα που θέλει το οπτικοακουστικό υλικό των εκθέσεων να έχει εξαιρετικά μικρή διάρκεια. Από τη μια μεριά η ταινία της 3^{ης} χρονογραμμής αποδίδει ένα γενικό πλαίσιο, την **αέναη** κίνηση των ανθρώπων ανάμεσα στις δύο ακτές του Αιγαίου και άρα έναν α-χρονο χρόνο. Κατά συνέπεια, η προβολή θέλουμε να είναι συνεχώς παρούσα, χωρίς να αναμένεται από τους επισκέπτες να την «παρακολουθήσουν», αναζητώντας μια συγκεκριμένη «υπόθεση» με αρχή μέση και τέλος.

Από την άλλη πλευρά και οι τέσσερις ταινίες των μαρτυριών, διαθέτουν **συγκεκριμένες ιστορίες** και θα είχε νόημα κανείς να τις παρακολουθήσει στο σύνολό τους. Ωστόσο, αυτό που θέλαμε κυρίως να πετύχουμε είναι να δώσουμε το πλήθος και το θραυσματικό των αναμνήσεων που, τελικά δεν αθροίζονται σε ένα συγκροτημένο σύνολο. Οπότε, προς ενόχληση ορισμένων επισκεπτών, δε θέλαμε οι επισκέπτες να καταφέρουν αυτή την ολοκληρωμένη θέαση που θα είχε ως στόχο να βάλει τάξη στο χάος που εμείς επιδιώκαμε. Αυτό το επιδιώξαμε τόσο με τον τρόπο τελικής διαμόρφωσης των ταινιών, όσο και με τη μεγάλη διάρκειά τους.

Αν, επομένως, η προβολή δεν ελέγχεται από τους επισκέπτες, προκύπτουν δύο άλλα βασικά ζητήματα που πρέπει να αντιμετωπίσουν οι δημιουργοί του φιλικού υλικού. Το πρώτο είναι η διάρκεια της προβαλλόμενης ταινίας. Συχνά επισημαίνεται ότι μια αιτία αποτυχίας των προβολών στις τυπικές εκθέσεις είναι η μεγάλη διάρκεια. Σημειωτέον ότι στις συνθήκες της εκθεσιακής περιήγησης ακόμη και μια προβολή δύο λεπτών είναι «μεγάλης διάρκειας». Επομένως, η συντριπτική πλειονότητα των ταινιών μιας έκθεσης δεν είναι σκόπιμο να διαρκούν πάνω από μερικές δεκάδες δευτερόλεπτα. Ωστόσο, υπάρχει περίπτωση να εξυπηρετούν την εκθεσιακή αφήγηση ταινίες που διαρκούν σημαντικά περισσότερο, όταν δε μας ενδιαφέρει ή δε θέλουμε να τις παρακολουθήσει ολόκληρες ο επισκέπτης. Θέλουμε, απλώς να υπάρχουν και ο επισκέπτης να μπορεί να παρακολουθήσει ένας τμήμα τους, όσο μεγάλο επιθυμεί -ή αντέχει-. Και μάλιστα ένα τμήμα που θα προκύψει τυχαία, όταν ο επισκέπτης βρεθεί στην περιοχή της προβολής, κατά την περιήγηση του.

Το άλλο ζήτημα που πρέπει να λάβουν υπόψη τους οι δημιουργοί της ταινίας είναι ακριβώς αυτή η τυχαιότητα της συνάντησης του επισκέπτη με αυτή. Αν, δηλαδή η διαδοχή των εικόνων καθορίζει το νόημα της ταινίας απαιτείται μια ιδιαίτερη διαχείριση του μοντάζ, ώστε ανεξάρτητα από το σημείο «εισόδου» του θεατή στην ταινία, να μην αλλάζει -πέρα από το επιδιωκόμενο- το νόημά της. Σε αυτές τις επιλογές λαμβάνεται υπόψη και το γεγονός ότι, πολύ συχνά, η ταινία προβάλλεται σε λούπα, άρα δεν έχει νόημα να μιλήσουμε για «αρχή, μέση και τέλος».

Με λίγα λόγια, οι κινηματογραφικές εικόνες αποτελούν ένα ιδιαίτερα ισχυρό αφηγηματικά και εύπλαστο εκθεσιακό υλικό που είναι κρίμα να καταδικάζεται ως μια τυπική προβολή ντοκιμαντέρ σε έναν ξεχωριστό μικρό χώρο προβολής, δίπλα στον εκθεσιακό χώρο, όπως γίνεται στις τυπικές εκθέσεις. Οι εκθεσιακές ταινίες αποτελούν ένα, σχεδόν παρθένο, αλλά προκλητικό πεδίο κινηματογραφικής δημιουργίας με τεράστια περιθώρια πειραματισμού.

Βιβλιογραφία

- Balsom, E. (2013). *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Baron, J. (2014). *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. London: Routledge.
- Βόγλη, Ε. (2015). Τι πρέπει να γνωρίζει ο Ιστορικός για την Επιστήμη του και το Επάγγελμά του. Αθήνα: Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. doi.org/10.57713/kallipos-630
- Bordwell, D. (1985). *Narration in Fiction Film*. London: Routledge.
- de Jong, S. (2015). Mediatized memory: Video testimonies in museums. Στο M. Henning (επιμ.), *The International Handbooks of Museum Studies: Media* (69–93). Oxford: John Wiley & Sons.
- Elwes, C. (2015). *Installation and the Moving Image*. New York: Columbia University Press.
- Hansen, S. (2018). Video installation as a creative means of representing temporality in visual data. *Qualitative Research in Psychology*, 15(2–3), 292–297. doi.org/10.1080/14780887.2018.1430011
- Henning, M. (2012). Νέα μέσα. Στο S. Macdonald (επιμ.), *Μουσείο και Μουσειακές Σπουδές: Ένας Πλήρης Οδηγός* (μτφρ. Δ. Παπαβασιλείου). Αθήνα: Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς.
- Καλαμπάκας, Β. & Κυριακουλάκος, Π. (2015). *Η Οπτικοακουστική Κατασκευή*. Αθήνα: Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. doi.org/10.57713/kallipos-481
- Kuhn, M. & Schmidt, J. N. (2014). Narration in film. Στο P. Hühn, J. C. Meister, J. Pier & W. Schmidt (επιμ.), *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg: Hamburg University. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-film-revised-version-uploaded-22-april-2014>
- LaRocca, D. (επιμ.) (2017). *The Philosophy of Documentary Film: Image, Sound, Fiction, Truth*. Lanham: Lexington Books.
- Lund, C. (2020). They'll take whatever you feed them: Reflections on projection in live audiovisual performance. Στο G. Menotti

- & V. Crisp (επιμ.), *Practices of Projection: Histories and Technologies* (173–189). Oxford: Oxford University Press.
- Mandelli, E. (2019). *Museum as Cinematic Space: The Display of Moving Images in Exhibitions*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Μαρτέν, Μ. (1984). *Η Γλώσσα του Κινηματογράφου* (μτφρ. Ε. Χατζίκου). Αθήνα: Κάλβος.
- Mondloch, K. (2010). *Screens: Viewing Media Installation Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Παγουλάτος, Α. (2009). Ντοκιμυθοπλασία, ένα μικτό αυτόνομο κινηματογραφικό είδος. Στο Ε. Στάθη & Γ. Σκοπετέας (επιμ.), *Ντοκιμαντέρ, μια Άλλη Πραγματικότητα: Θεωρητικά Κείμενα για την Ταυτότητα του Ντοκιμαντέρ στον 21^ο αιώνα* (181–205). Αθήνα: Αιγόκερως.
- Palka, A. (2020). Bark and butterflies projection, post-memory, and phantasmagoria. Στο G. Menotti & V. Crisp (επιμ.), *Practices of Projection: Histories and Technologies* (237–262). Oxford: Oxford University Press.
- Plantinga, C. (2000). The limits of appropriation: Subjectivist accounts of the fiction/nonfiction film distinction. Στο I. B. Bondebjerg (επιμ.), *Moving Images, Culture, and the Mind* (133–141). Luton: Luton University Press.
- Sodaro, A. (2018). *Exhibiting Atrocity: Memorial Museums and the Politics of Past Violence*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Χουρμουζιάδη, Α. (2012). Το σινεμά στο μουσείο; Μεθοδολογικά προβλήματα και αναγκαστικές λύσεις. Στο *Θέατρο και Κινηματογράφος: Θεωρία και Κριτική* (289–328). Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας.
- Χουρμουζιάδη, Α. (2022). *Εισαγωγή στον Εκθεσιακό Σχεδιασμό*. Αθήνα: Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. doi.org/10.57713/kallipos-67

ΕΛΛΗ ΚΑΡΚΑΖΗ

Εισαγωγή

Για πολλούς το «ακούειν» είναι ένα ιδιαιτέρως σημαντικό ή ακόμα και το κυριότερο αντιληπτικό στοιχείο για το περιβάλλον στο οποίο βρισκόμαστε. Η ακοή είναι πράγματι μια από τις πιο ισχυρές αισθήσεις, έτσι ώστε ακόμα και όταν κάποιος έχει τα μάτια του κλειστά, είναι ικανός να κατανοήσει το περιβάλλον γύρω του απλά ακούγοντας με προσοχή τα ηχητικά στοιχεία που το πλαισιώνουν. Όλα αυτά τα είτε οικεία, είτε άγνωστα ηχητικά στοιχεία φέρνουν στο νου του ατόμου αναμνήσεις, κατασκευάζουν νοητές εικόνες και δημιουργούν συναισθήματα και εντυπώσεις που τελικά οδηγούν στην κατανόηση και την αντίληψη της πραγματικότητας με έναν διαφορετικό τρόπο, από αυτόν που δημιουργείται μέσω των οπτικών ερεθισμάτων. Βεβαίως, οι προϋπάρχουσες εμπειρίες και η ήδη διαμορφωμένη αντίληψη του περιβάλλοντος επηρεάζουν -τουλάχιστον έως ένα βαθμό- την ερμηνευτική απόδοση των ηχητικών προσλαμβανουσών, προσδίδοντας τελικά στον ήχο έναν πιο κοινωνικό χαρακτήρα.

Στον εκθεσιακό-μουσειακό χώρο ωστόσο, σύμφωνα με τους Levent και Pascual-Leone (2014) υφίσταται μια ιεραρχία των αισθήσεων, με την όραση να κυριαρχεί. Είναι γεγονός ότι η εικόνα, το κείμενο και το αντικείμενο αποτελούν τα βασικότερα και συνηθέστερα εκθεσιακά μέσα, όπως αναλύσαμε στα προηγούμενα κεφάλαια. Τα τελευταία χρόνια παρ' όλ' αυτά παρατηρείται μια τάση να ενσωματωθούν και άλλες αισθήσεις, έτσι ώστε να παρέχεται στον επισκέπτη μια, όσο το δυνατόν, πιο ολιστική, ενσώματη, πολυαισθητηριακή εκθεσιακή εμπειρία (Chourmouziadi, 2017· Χουρμουζιάδη & Νικολοπούλου, 2020). Ο ήχος έχει αποδειχτεί ως ένα ισχυρό εργαλείο ερμηνείας, νοηματοδοτώντας, παρέχοντας πληροφορίες και ταυτόχρονα



αποτελώντας ένα σημαντικό μέσο εμπύθισης, αλλά και αναψυχής του επισκέπτη. Οι σύγχρονες μελέτες της επιστήμης της νευροφυσιολογίας και γενικότερα της μελέτης του εγκεφάλου ενισχύουν αυτή την άποψη, υποστηρίζοντας ότι η πολυαισθητηριακή εμπειρία μπορεί να βοηθήσει, σε μεγάλο βαθμό, στην εκπαιδευτική και αντιληπτική ικανότητα.

Καταρχήν ο ήχος ως φυσικό φαινόμενο, ορίζεται ως μία μορφή ενέργειας η οποία μεταφέρεται στον χώρο μέσω του αέρα. Συγκεκριμένα πρόκειται για παλμικές δονήσεις που δημιουργούνται από ένα οποιοδήποτε σώμα, όταν αυτό τεθεί σε κίνηση. Ο εκθεσιακός χώρος-μουσείο αναπόφευκτα αποτελεί όχι μόνο έναν οπτικό, αλλά και έναν ακουστικό χώρο, εφόσον μέσα του ενυπάρχει αέρας. Η κάθε επιφάνεια του εκθεσιακού χώ-

Στην περίπτωση της εκθεσιακής αφήγησης της Τ.Π.Ε.Α. *Μυτιλήνη τη 26 Σεπτεμβ. 1922. Έκθεση με αφορμή ένα ημερολόγιο ο ήχος* καλείται να εξυπηρετήσει δύο βασικές λειτουργίες: α) την εισαγωγή της συναισθηματικής διάστασης σε μια έκθεση που σχεδιάστηκε με πολύ ψυχρό τρόπο (αρχιτεκτονικά) και με έμφαση στην αυστηρή ιστορία, και β) να αποτελέσει το όχημα τριών από τους τέσσερις αφηγητές.

Για την επίτευξη του στόχου αξιοποιήσαμε πολλά και διαφορετικά ηχητικά στοιχεία και σχεδιάσαμε ένα πρωτότυπο ηχητικό σενάριο που περιλαμβάνει α) ένα **πρωτότυπο μουσικό έργο** γραμμένο αποκλειστικά για την έκθεση, β) την ανάγνωση κειμένου, την **ηχητική δραματουργική απόδοση** στίχων και την προφορική αφήγηση-μαρτυρία, και γ) τους διάφορους, **διάχυτους** τεχνητούς και φυσικούς ήχους. Τα ηχητικά στοιχεία ήταν σε συνεχή διάλογο με τα υπόλοιπα εκθεσιακά μέσα. Άλλοτε λειτουργούσαν ως πρωταγωνιστές και άλλοτε ως δευτερεύοντα εκθεσιακά στοιχεία. Αξίζει να σημειωθεί ότι άλλοι ήχοι ακούγονταν διάχυτα στον εκθεσιακό χώρο και άλλοι μόνο μέσω ατομικών ακουστικών. Ο λόγος αυτής της επιλογής ήταν, αφενός, η αποφυγή σύγχυσης, αφετέρου, η επίτευξη της εμβύθισης του επισκέπτη στα σημεία της ανάγνωσης του ημερολογίου στην 2^η χρονογραμμή.

ρου επηρεάζει τα αερο-μικροσωματίδια απορροφώντας ή αντανακλώντας ενέργεια. Συνεπώς, ο εκθεσιακός χώρος είναι ένα οπτικο-ακουστικό περιβάλλον που χαρακτηρίζεται από κάθε πιθανό ήχο που μπορεί κανείς να φανταστεί (Voegelin, 2014), όπως τα βήματα των επισκεπτών, το πάτωμα που τρίζει, οι ψίθυροι, οι ήχοι από το εξωτερικό περιβάλλον, κ.λπ. καθιστώντας τους επισκέπτες ακούσιους συμμετοχούς στην παραγωγή και στη μετάδοση των ηχητικών κυμάτων και άρα στη λειτουργία των εκτιθέμενων έργων.

Ο ήχος ως αφηγηματικό εκθεσιακό μέσο

Από τις αρχές του 21^{ου} αιώνα τα νεωτερικά μουσεία δέχτηκαν έντονη κριτική για την εστίαση της σχεδόν αποκλειστικής χρήσης οπτικών ερεθισμάτων στην εκθεσιακή τους αφήγηση (Χουρμουζιάδη, 2006, 2010). Στο πλαίσιο αυτό, εδώ και αρκετά χρόνια ένα από τα ζητήματα που απασχολεί τη μουσειολογική ερευνητική κοινότητα αποτελεί ο ρόλος που μπορεί να συντελέσουν τα διαφορετικά αισθητηριακά ερεθίσματα στον εμπλουτισμό της εκθεσιακής εμπειρίας. Αυτές οι συζητήσεις παρατηρούμε ότι τα τελευταία χρόνια έχουν οδηγήσει τα τυπικά μουσεία σε μια προσπάθεια αναζήτησης και εφαρμογής μιας πιο διευρυμένης αισθητηριακής εργαλειοθήκης, στο πλαίσιο προσέλευσης όσο το δυνατόν περισσότερων επισκεπτών. Ο ήχος παρ'όλα αυτά δε φαίνεται να αποτελεί, στις περισσότερες περιπτώσεις, την αγαπημένη επιλογή, επιβεβαιώνοντας με αυτό τον τρόπο την αντίληψη που επικρατεί στα περισσότερα -ελληνικά- τυπικά μουσεία ότι μια σιωπηλή περιήγηση δίνει την ευκαιρία στην απρόσκοπτη ενασχόληση των επισκεπτών με τα αντικείμενα της συλλογής και τα γραπτά συνοδευτικά κείμενα (Bubaris, 2014).

Η Χουρμουζιάδη (2022, 457-458) αναφέρεται στην ηχητική αφηγημα-

τικότητα λέγοντας ότι «ακόμη και ένας απλός, σύντομος ήχος είναι ικανός να εκκινήσει μια αφηγηματική διαδικασία, με την έννοια ότι, αφενός, ισοδυναμεί με ένα συμβάν και, αφετέρου, η ακρόασή του προκαλεί ορισμένες γνωστικές και συναισθηματικές αντιδράσεις. Η ηχητική αφηγηματικότητα αυξάνεται όταν δε μιλούμε για έναν σύντομο ήχο, αλλά για έναν ήχο που διαρκεί, μεταβάλλοντας μέσα στο χρόνο τα χαρακτηριστικά του. Καθώς η μεταβολή αυτή είναι αποτέλεσμα ενός γεγονότος που εξελίσσεται, μιας αλλαγής στην κατάσταση ή στους όρους με τους οποίους κάτι συμβαίνει, η ακρόασή του καλύπτει μία από τις θεμελιώδεις προϋποθέσεις της αφήγησης».

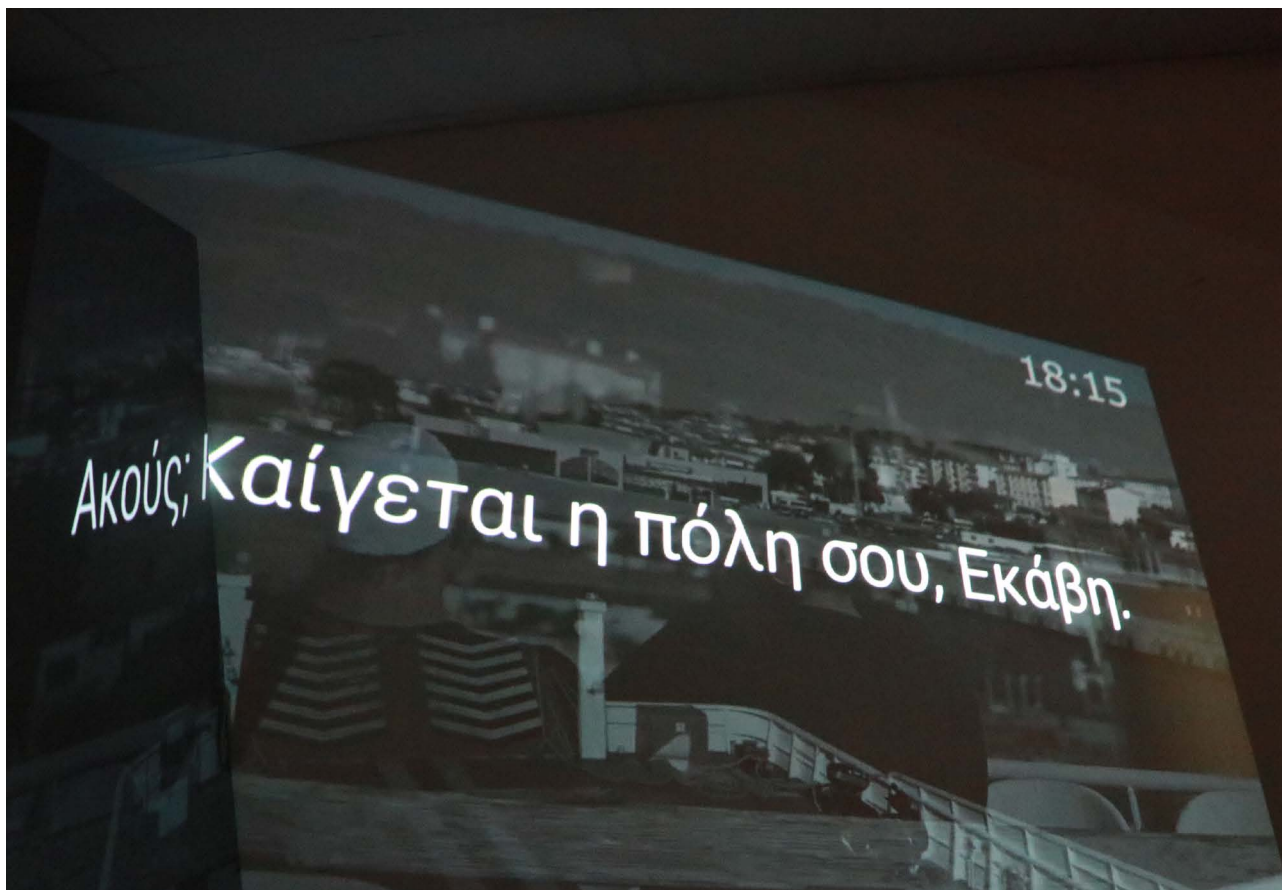
Ηχητική σκηνογραφία

Τι όμως ορίζουμε ως ηχητικό στοιχείο και πώς αυτό μπορεί να ενταχθεί σε ένα ηχητικό σενάριο, δηλαδή ένα οργανικό σύνολο δυναμικών ήχων παίζοντας το καθένα τον δικό του, ιδιαίτερο ρόλο, δημιουργώντας όμως παράλληλα ένα εκθεσιακό ηχοτοπίο;

Ο R. Murray Schafer (2012) κατηγοριοποίησε τους ήχους ως εξής: (α) Οι ήχοι αναφοράς, που ακούγονται συνέχεια ή πολύ συχνά σε ένα περιβάλλον διαμορφώνοντας ένα ηχητικό πλαίσιο, εντός του οποίου ακούγονται όλοι οι υπόλοιποι ήχοι (β) Τα ηχώσημα. Χαρακτηριστικοί ήχοι δηλαδή, που αποδίδουν ταυτότητα σε ένα συγκεκριμένο περιβάλλον. (γ) Τα ηχητικά σήματα, στα οποία θέλουμε να στραφεί το κύριο ενδιαφέρον του επισκέπτη, καθώς παρέχουν σημαντικές πληροφορίες.

Ο ήχος ως φυσικό φαινόμενο

Ο ήχος ως φυσικό φαινόμενο εκτίθεται σε πολλά μουσεία στον κόσμο που είναι αφιερωμένα στην επιστήμη. Αυτά συνήθως περιλαμβάνουν στις εκθέσεις τους σύνθετες κατασκευές, με τις οποίες ο επισκέπτης μπορεί να κατανοήσει τον τρόπο που αυτός δημιουργείται και μεταδίδεται μέσω των ηχητικών κυμάτων. Τέτοια παραδείγματα αποτελούν το Μουσείο Επιστήμης του Hong Kong, το “Sight and Sound” του Connecticut Science Center, κ.ά. Σε άλλες περιπτώσεις η έκθεση μπορεί να είναι αφιερωμένη στην τεχνολογική πρόοδο που σχετίζεται με τον ήχο, στη σχέση του ανθρώπου με τον ήχο, ή να «εξερευνά τα τεκμήρια της βιολογικής προέλευσης της μουσικής, μέσα από περιβαλλοντικά ηχοτοπία» (Everett, 2019).



Ένα **μουσικό έργο** εμπνευσμένο και υλοποιημένο αποκλειστικά για την έκθεση. Το έργο με τον τίτλο «ΑΙΟΛΙΚΟ 22» δεν έχει τον ρόλο ενός διακριτικού μουσικού χαλιού. Αντίθετα αποτελεί ένα αυτοτελές έκθεμα που παρεμβαίνει δυναμικά στη πορεία του επισκέπτη, από την αρχή της περιήγησής του έως το τέλος. Το έργο αυτό είναι εμπνευσμένο από την αφήγηση της Βασιλείας και τον λόγο της τραγικής ηρωίδας Εκάβης, έχοντας παράλληλα αναφορές στους χαρακτηριστικούς ήχους της μικρασιατικής μουσικής.

Ένα μέρος του μουσικού έργου «ΑΙΟΛΙΚΟ 22» έχει επιλεγεί να παίζει αποκλειστικά ανά δεκαπέντε λεπτά, ως διάχυτος ήχος σε πολύ δυνατή ένταση που κατακλύζει την αίθουσα, αιφνιδιάζοντας κατά κάποιον τρόπο τον επισκέπτη. Την στιγμή εκείνη τα φώτα της έκθεσης χαμηλώνουν, οι υπόλοιποι τεχνητοί και φυσικοί (που δημιουργούνται κυρίως από τις κινήσεις και τις ομιλίες των επισκεπτών οι οποίοι προς στιγμήν σαστίζουν) διάχυτοι ήχοι παύουν να ακούγονται και η μουσική είναι πλέον ο πρωταγωνιστής. Η μουσική συνοδεύεται μονάχα από μια βιντεοπροβολή που αποτυπώνει το ταξίδι με το καραβάκι από τη Μυτιλήνη προς το Αίβαλι.

Ο ήχος ως μουσική

Σε αρκετές χώρες, ιδίως της κεντρικής Ευρώπης συναντούμε μουσεία που είναι αφιερωμένα στη μουσική και σε αυτά εκτίθενται κυρίως συλλογές μουσικών οργάνων (Edge, 1998· Leonard, 2007, 2014· Mortensen & Madsen, 2015· Passos Sachs, 2015). Σε αντίθεση με την παρουσίαση και έκθεση των εικαστικών τεχνών, όπου πρωταγωνιστικό ρόλο παίζουν τα

Ανάγνωση κειμένου. Στην πρώτη περίπτωση το κείμενο αφορά αποσπάσματα του ημερολογίου που γράφτηκε από τη, νεαρή τότε, Βασιλεία. Τα αποσπάσματα αυτά, που παρουσιάζονται στην 2^η χρονογραμμή, επιλέχθηκαν από την ερευνητική ομάδα καθώς αποτυπώνουν σημαντικά γεγονότα, αλλά και σημεία που κίνησαν το ενδιαφέρον της κατά τη διάρκεια της δεκαπενθήμερης μετακίνησής της από το χωριό της, Σόμα, προς την Μυτιλήνη. Η ανάγνωση του κειμένου έγινε από επαγγελματίες ηθοποιούς. Τα τέσσερα σύντομα ηχητικά αποσπάσματα δεν αποτελούν μία λέξη προς λέξη ανάγνωση του ημερολογίου. Αν και ακολουθούν τα γεγονότα που περιγράφει η Βασιλεία, δεν ήταν κύριο μέλημά μας να αποδοθεί ακουστικά η πλήρης αλληλουχία των γεγονότων, γεγονόσ που διαπιστώνεται από τον επισκέπτη-ακροατή, μιας και έχει δίπλα του το «αυθεντικό» ημερολόγιο. Οι φράσεις και λέξεις που επιλέξαμε να ακούγονται έχουν ως σκοπό να αποδώσουν με άμεσο τρόπο τις σκέψεις, τα συναισθήματα, το αβέβαιο του ταξιδιού, την ένταση, την αγωνία και τελικά την ανακούφιση, καθιστώντας με αυτό τον τρόπο τον επισκέπτη-ακροατή ως νοητό συνοδοιπόρο της Βασιλείας στο δύσκολο ταξίδι της. Ο προφορικός λόγος-αφήγηση συνοδεύεται από κάποια θεατρικά παιχνιδίσματα, όπως για παράδειγμα το ηχητικό στοιχείο του γραψίματος με μολύβι επάνω σε χαρτί. Με αυτό τον τρόπο επιδιώξαμε να προσδώσουμε στην αφήγηση ζωντάνια και δράση. Ο επισκέπτης-ακροατής μπορεί να παρακολουθήσει την αφήγηση της Βασιλείας μόνο μέσω προσωπικών ακουστικών.

Η βιωματική αφήγηση της Βασιλείας συνδιαλέγεται νοητά στην 2^η χρονογραμμή με τις προφορικές αφηγήσεις-μαρτυρίες προσωπικών ιστοριών και μνημών απογόνων της τρίτης και τέταρτης γενιάς εκείνων που έζησαν τα γεγονότα της Μικρασιατικής Καταστροφής, όπως αυτές έχουν δουλευτεί στο πέρασμα του χρόνου. Οι μαρτυρίες ακούγονται ως διάχυτος ήχος σε δυνατή ένταση, αγκαλιάζοντας την πορεία του επισκέπτη από την αρχή έως το τέλος της έκθεσης. Αξίζει να σημειωθεί ότι σε αρκετές περιπτώσεις οι αφηγητές μιλούν με τη χαρακτηριστική λεσβιακή ντοπιολαλιά, προσδίδοντας έτσι, εμμέσως, την ταυτότητα του νησιού, καθιστώντας την πορεία του επισκέπτη οικεία στα αυτιά του Λέσβιου και τραβώντας την προσοχή του ξένου επισκέπτη.

Ηχητική δραματουργία. Η δεύτερη περίπτωση ανάγνωσης κειμένου αφορά μικρά αποσπάσματα από τον δραματικό λόγο της Εκάβης στο έργο Τρωάδες, του Ευριπίδη. Η Εκάβη λειτουργεί ως η δεύτερη πρωταγωνίστρια της εκθεσιακής αφήγησης, «συνομιλώντας» με την Βασιλεία, διηγούμενη το δράμα του πολέμου και τον πόνο του ξεριζωμού από την αγαπημένη πατρίδα. Στην περίπτωση αυτή, η απαγγελία των κειμένων παρουσιάζεται με έντονη θεατρική δραματικότητα από ηθοποιούς, ως διάχυτος ήχος, σε χαμηλή όμως ένταση, ως έκθεμα μέσα στις εγχοπές της 1^{ης} χρονογραμμής. Ο άχρονος και υπερτοπικός, γεμάτος ένταση, πάθος και συναίσθημα λόγος της δραματικής ηρωίδας αντιπαραβάλλεται με τα απολύτως ψυχρά, χρονικά και χωρικά καθορισμένα ιστορικά γεγονότα που έχουν επιλεγεί να παρουσιαστούν στη χρονογραμμή αυτή με τη μορφή λιτού κειμένου. Αποκορύφωμα του λόγου της Εκάβης αποτελεί η εγχοπή, η οποία αναφέρεται στην καταστροφή της Σμύρνης, καθιστώντας ξεκάθαρο στον επισκέπτη το, πάντα επίκαιρο, δράμα του ξεριζωμού.

ίδια τα καλλιτεχνικά έργα, στην περίπτωση της μουσικής αντί να κυριαρχεί η ίδια η μουσική, αντιθέτως παρουσιάζονται ως επί το πλείστον τα εργαλεία που το δημιουργούν.

Ο ήχος ή η μουσική επίσης μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να προκαλέσει σοκ και να επηρεάσει τους επισκέπτες με στόχο την αντιμετώπιση και αντιδραστικότητα έναντι κάποιας ιστορικής περιόδου ή μιας νοοτροπίας όπως αναφέρει η Julia Binter (2014), με αφορμή την έκθεση “What we see” (2011) στο Weltmuseum, στη Βιέννη.

Ο ήχος ως ανθρώπινος λόγος

Είναι γενικώς αποδεκτό ότι η ηχητική απόδοση ενός γραπτού κειμένου δύναται να ενισχύσει τη συγκινησιακή διάσταση. Επιπλέον, ο τρόπος ανάγνωσης ενός κειμένου και η επιλογή ηθοποιών γι’ αυτόν τον λόγο εισάγει ένα στοιχείο δραματοποίησης, που είναι επιθυμητό για να εντάξει το περιεχόμενο του λόγου σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο. Ωστόσο, η εκθεσιακή αυτή επιλογή είναι, προς το παρόν, εξαιρετικά σπάνια, καθώς στις περισσότερες περιπτώσεις θεωρείται ότι αποκλίνει της τεκμηριωμένης, μίας και απόλυτης αλήθειας. Όσες φορές επιχειρείται συνήθως απευθύνεται σε παιδικό κοινό.

Βιβλιογραφία

- Binter, J. T. S. (2014). Unruly voices in the museum. *The Senses and Society* 9(3), 342–360. doi.org/10.2752/174589314x14023847039674
- Bubaris, N. (2014). Sound in museums - museums in sound. *Museum Management and Curatorship* 29(4), 391–402.
- Chourmouziadi, A. (2017). The deadlock of museums and multisensoriality. *Punctum* 3(1), 45–56.
- Edge, K. (1998). Music in the museum: Some problems in collecting & interpreting the technologies of pop Kevin Edge. *Popular Musicology Online*.
- Everrett, T. (2019). A curatorial guide to museum sound design. *Curator* 62(3), 313–325. doi.org/10.1111/cura.12305
- Leonard, M. (2007). Constructing histories through material culture: Popular music, museums and collecting. *Popular Music History* 2(2), 147–167. doi.org/10.1558/pomh.v2i2.147
- Leonard, M. (2014) Staging the beatles: Ephemerality, materiality and the production of authenticity in the museum. *International Journal of Heritage Studies* 20(4), 357–375. doi.org/10.1080/13527258.2012.754367
- Levent, N. & Pascual-Leone, A. (2014). *The Multisensory Museum: Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.

- Mortensen, C. H. & Madsen, J. W. (2015) The sound of yesteryear on display: A rethinking of nostalgia as a strategy for exhibiting pop/rock heritage. *International Journal of Heritage Studies* 21(3), 250–263. doi.org/10.1080/13527258.2014.938765
- Passos Sachs, I. (2015). Curating intangible heritage popular music in museums: The case of Brazilian Museum Cais do Sertão. <https://curatingthecontemporary.org/2015/05/11/curating-intangible-heritage-popular-music-in-museums-the-case-of-brazilian-museum-cais-do-sertao/>
- Schafer, M. R. (2012). The soundscape. Στο J. Sterne (επιμ.), *The Sound Studies Reader* (95–103). London: Routledge.
- Voegelin, S. (2014). Soundwalking the museum: A sonic journey through the visual display. Στο N. Levent & A. Pascual-Leone (επιμ.), *The Multisensory Museum: Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space* (119–130). Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.
- Χουρμουζιάδη, Α. (2022). Εισαγωγή στον Εκθεσιακό Σχεδιασμό. Αθήνα: Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. doi.org/10.57713/kallipos-67
- Χουρμουζιάδη, Α. (2006). Το Ελληνικό Αρχαιολογικό Μουσείο: Ο Εκθέτης, το Έκθεμα, ο Επισκέπτης. Θεσσαλονίκη: Βάνιας.
- Χουρμουζιάδη, Α. (2010). Από το εύρημα στο έκθεμα. *Ανάσκαμμα* (4), 109–140.
- Χουρμουζιάδη, Α. & Νικολοπούλου, Κ. (2020). *Κάτω από τους Κυβόλιθους: Εκθέτοντας τον Μάη του '68*. Μυτιλήνη: Εργαστήριο Μουσειολογίας Museolab, Πανεπιστήμιο Αιγαίου.