

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΥ

Εισαγωγή

Ο τρόπος συγγραφής των κειμένων μιας έκθεσης και η ποιότητα του περιεχομένου τους αποτελεί θέμα συζήτησης εδώ και δεκαετίες. Η έκτασή τους, το ύψος τους, το λεξιλόγιό τους είναι μερικά από τα βασικά σημεία της συζήτησης αυτής, στο πλαίσιο αναζήτησης μιας ιδανικής συνταγής συγγραφής κειμένων που θα ικανοποιούν τόσο τους δημιουργούς τους όσο και τους αναγνώστες τους. Η αναζήτηση αυτή ακολουθεί την εξέλιξη των εκθέσεων των νεωτερικών μουσείων και κυρίως του ρόλου των ιδρυμάτων αυτών. Ο αρχικός τους στόχος ήταν η εκπαίδευση μέσα από αντικείμενα, που συνοδεύονταν από λεζάντες με βασικές πληροφορίες χρονολόγησης, τυπολογικής ταξινόμησης και χαρακτηριστικών, προκειμένου να κατανοήσει ο επισκέπτης αυτό που έχει μπροστά του. Η έλευση της Νέας Μουσειολογίας και η αναγνώριση του πολιτικού ρόλου των μουσείων εισάγουν το στοιχείο της ερμηνείας, αυξάνοντας την έκταση των κειμένων, που πλέον προβάλλουν τον κόσμο μέσα από συγκεκριμένη οπτική. Η σχολαστικότητα των ειδικών επιστημόνων της δεκαετίας του '80, που φιλοδοξούν να ερμηνεύσουν τα αντικείμενα μέσα από εξειδικευμένα κείμενα, ξεσηκώνει έντονη κριτική, καθώς θεωρείται πως δεν απευθύνονται στο μέσο κοινό των μουσείων και, τελικά, πως οι επισκέπτες δεν τα διαβάζουν. Προτάσεις μεθοδολογίας συγγραφής κειμένων κάνουν την εμφάνισή τους, με οδηγίες και τεχνικές που φιλοδοξούν να εφαρμόζονται σε κάθε μουσειακή έκθεση, ανεξαρτήτως στοχοθεσίας και περιεχομένου. Προς τα τέλη του 20^{ου} αι., γίνεται προσπάθεια τα κείμενα να απλοποιηθούν και να είναι πιο φιλικά προς το μη ειδικό κοινό, ενώ γίνονται απόπειρες καταγραφής του βαθμού ανάγνωσης και κατανόησης των κειμένων από τους επισκέπτες. Περνώντας, πια, στον 21^ο αι., η ανάγκη για μεγαλύτερη συμπερίλη-

ψη και εκδημοκρατισμό των μουσείων δίνει -πολύ σπάνια- την ευκαιρία στους επισκέπτες να εκφράζουν τον δικό τους λόγο μέσα από τα εκθεσιακά κείμενα, ενώ στην πλειονότητά τους οι νέες μουσειακές εκθέσεις που δημιουργούνται φαίνεται πως συνεχίζουν να παλεύουν με τις κειμενικές αγωνίες του προηγούμενου αιώνα (Pearse, 2002· Χουρμουζιάδη, 2022).

Κείμενα εκθέσεων

Η σύντομη ιστορική αναδρομή της εξέλιξης των κειμένων στις μουσειακές εκθέσεις κατέστησε σαφές πως αυτή -όπως είναι λογικό- ακολουθεί την εξέλιξη του ρόλου των μουσείων. Το παρόν εγχειρίδιο, όμως, πραγματεύεται τα αφηγηματικά μέσα γενικά μιας έκθεσης, η οποία δεν πραγματοποιείται αποκλειστικά στο περιβάλλον ενός επίσημου πολιτιστικού φορέα. Η αποστασιοποίηση αυτή θέτει το αντικείμενο έρευνας σε νέα βάση, δίνοντας τη δυνατότητα πιο ελεύθερης αναζήτησης του ρόλου και του περιεχομένου των κειμένων μιας έκθεσης, που πάντα, όμως, επηρεάζονται από τους στόχους της ομάδας σχεδιασμού της έκθεσης, των προτιμήσεων και του τρόπου σκέψης τους.

Τρεις είναι οι βασικές μορφές που μπορεί να έχει ένα κείμενο σε μια έκθεση: α) το κείμενο ως αντικείμενο, β) το κείμενο ως ερμηνεία/επεξήγηση και γ) το κείμενο ως αφηγηματικό εργαλείο (Χουρμουζιάδη, 2022). Μολονότι τα τρία αυτά είδη χαρακτηρίζονται από διακριτό μεταξύ τους ρόλο κι ενδεχομένως να συντάσσονται από διαφορετικά άτομα στη φάση παραγωγής του υλικού, στο επίπεδο της έκθεσης θα πρέπει να συνυπάρχουν και να λειτουργούν ως μέρη ενός ενιαίου νοηματικού συνόλου.

Το κείμενο ως αντικείμενο

Στην κατηγορία αυτή ανήκουν αντικείμενα που περιέχουν κάποιας μορφής κείμενο και αποτελούν μέρος της συλλογής αντικειμένων μιας έκθεσης. Βιβλία, αρχαίες επιγραφές και κείμενα σε περγαμηνή, διοικητικά έγγραφα, προσωπικές επιστολές, διαφημιστικά φυλλάδια, παλιές αφίσες κινηματογράφου, εφημερίδες και χειρόγραφα σημειώματα είναι μερικές μόνο από τις μορφές που μπορεί να έχει το κείμενο ως αντικείμενο. Αυτά εκτίθενται συνήθως στην αυθεντική τους μορφή, τοποθετημένα σε προθήκες, συχνά υπό ελεγχόμενες συνθήκες φωτισμού και υγρασίας για τη διατήρησή τους.

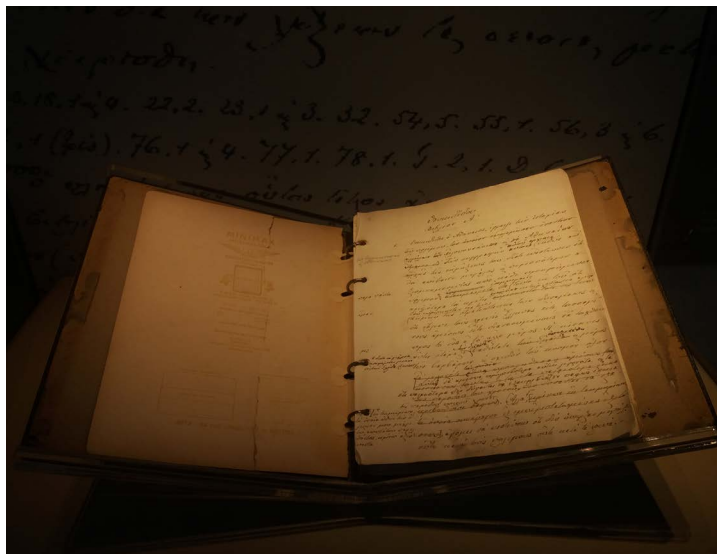
Το να τοποθετήσει κανείς ένα κείμενο ως αντικείμενο σε μία έκθεση ίσως μοιάζει απλή υπόθεση. Ανάλογα με το θέμα που είναι υπό πραγμάτευση κάθε φορά, επιλέγονται κείμενα που το περιεχόμενό τους ή η μορφή τους θα ταίριαζε να συμπληρώσουν την ιστορία που θέλουν να πουν οι επιμελητές στους επισκέπτες. Κι αυτό συνήθως γίνεται, χρησιμοποιώντας σχεδόν αποκλειστικά αντικείμενα που περιέχονται ήδη στην υφιστάμενη συλλογή, ανεξάρτητα από το αυτή αν είναι πλήρης ή όχι. Στην ενότητα, για παράδειγμα, των χειρογράφων και των έντυπων βιβλίων του Μουσείου Αγίας Αικατερίνης Ηρακλείου, ο επισκέπτης μπορεί να δει μια σειρά από βιβλιοδετημένα χειρόγραφα, του 14^{ου} και 15^{ου} αι., μέσα σε έναν μικρό χώρο που οριοθετείται από τις ίδιες τις προθήκες. Έξω από αυτόν έχει τοποθετηθεί ένα κείμενο (σε ελληνικά και αγγλικά), ως εισαγωγή του επισκέπτη στην ενότητα, που αναφέρεται γενικά στα χειρόγραφα βιβλία, την εικονογράφησή τους και τη βιβλιοδεσία, αντιμετωπίζοντας τα βιβλία μάλλον σαν ανεξάρτητα έργα τέχνης. Τα βιβλία της συλλογής, τοποθετημένα σε -αυστηρή- σειρά, μέσα στις προθήκες, εκτίθενται είτε κλειστά, επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον στο εξώφυλλο και τη βιβλιοδεσία, είτε ανοιχτά, επιδεικνύοντας δύο -τυχαία;- επιλεγμένα φύλλα του εσωτερικού τους. Στις λεζάντες που συνοδεύουν τα βιβλία βρίσκει κανείς μερικές βασικές πληροφορίες, όπως για παράδειγμα: «Χειρόγραφο εικονογραφημένο τετραευάγγελο με σύγχρονη βιβλιοδέτηση. Μονή Αγίου Γεωργίου Επανωσήφη Μονοφατισίου. 14^{ος}-15^{ος} αι.» -κι ακολουθεί η μετάφραση στα αγγλικά.

Ο λόγος για τον οποίο επελέγη να εκτεθεί το συγκεκριμένο παράδειγμα δε γίνεται σαφές. Ούτε το πώς αυτό εξυπηρετεί την ευρύτερη αφήγηση της θεματικής, πέραν του ότι όντως και αυτό είναι ένα χειρόγραφο βιβλίο. Οι λίγες πληροφορίες που παρέχονται στον επισκέπτη στη λεζάντα που το συνοδεύει χαρακτηρίζονται από πυκνότητα και εξειδίκευση. Για να γίνουν κατανοητές, ο επισκέπτης θα πρέπει να κατέχει ήδη τι είναι το «χειρόγραφο εικονογραφημένο τετραευάγγελο», τι είναι και από τι αποτελείται η «σύγχρονη βιβλιοδέτηση». Και φυσικά, θα πρέπει να γνωρίζει ήδη πού βρίσκεται η «Μονή Αγίου Γεωργίου Επανωσήφη Μονοφατισίου», με την οποία κάπως -πώς;- φαίνεται πως σχετίζεται το εν λόγω χειρόγραφο. Αλλά ακόμα κι αν τα γνωρίζει όλα αυτά, του διαφεύγει τελείως ο λόγος για τον οποίο αντιγράφονταν τα χειρόγραφα κατά την περίοδο αυτή, εάν αντιγράφονταν όλα τα είδη χειρογράφων ή όχι, ποιοι αναλάμβαναν το καθήκον αυτό, σε τι υλικό αντέγραφαν το κείμενο, τι εργαλεία γραφής χρησιμοποιούσαν, πόσο εύκολο ήταν να γράψει κανείς καλλιγραφικά ή να διαβάσει ένα τέτοιο κείμενο, πώς γινόταν η βιβλιοδέτηση, πού φυλάσσονταν τα χειρόγραφα, ποιος είχε πρόσβαση σε αυτά, ή -ακόμα- πώς έφτασε ως τις

μέρες μας και πώς εντάχθηκε το συγκεκριμένο αντικείμενο στη συλλογή του μουσείου, εάν -ενδεχομένως- έχει μελετηθεί και σε τι συμπεράσματα έχουν οδηγηθεί οι μελετητές του, κ.ο.κ. Και προφανώς είναι αδύνατο και λάθος το να συμπεριλάβει κανείς σε μία λεζάντα τόσες πολλές και διαφορετικές πληροφορίες για κάθε αντικείμενο. Όλα αυτά, όμως, αποτελούν στοιχεία της βιογραφίας του, το εντάσσουν, δηλαδή, στο ευρύτερο ιστορικό, κοινωνικό και πολιτικό του πλαίσιο (context), το οποίο το αντικείμενο απεκδύεται αυτομάτως μπαίνοντας σε μία ερμητικά κλειστή προθήκη. Ο επισκέπτης το βλέπει από απόσταση, αδυνατώντας έστω να το περιεργαστεί με τον τρόπο που θα το περιεργαζόταν ο αρχικός τους κάτοχος, δηλαδή να ξεφυλλίσει και να διαβάσει ένα μέρος του εκτιθέμενου βιβλίου -πράγμα λογικό για λόγους προστασίας του αντικειμένου. Το κείμενο έτσι χάνει την αρχική του λειτουργία και το ενδιαφέρον για το βιβλίο μετατίθεται -αν όχι απλώς και μόνο στην ύπαρξή του- στη μορφή και την υλικότητά του. Η αυθεντικότητα της ύλης και η -κατά τον Benjamin Walter- αύρα της αποκτούν κυρίαρχο ρόλο στην επιλογή ένταξής του στην έκθεση, ενώ το περιεχόμενό του παραμένει ανενεργό.

Συχνά, λοιπόν, ένα νέο κείμενο, γραμμένο από τους σχεδιαστές της έκθεσης, καλείται να καλύψει την απόσταση που προκαλεί η μουσειοποίηση του αντικειμένου. Και, φυσικά, επειδή ούτε έχει νόημα ούτε είναι εφικτό να θίξει κανείς όλες τις πτυχές που θα μπορούσαν να αναπτυχθούν σε σχέση με ένα και μόνο αντικείμενο, μέσα από τα κείμενα αυτά γίνεται προσπάθεια προσανατολισμού του επισκέπτη σε επιλεγμένες πληροφορίες σε σχέση με αυτό. Έτσι, για παράδειγμα, η πρώτη σελίδα χειρόγραφης μετάφρασης της Ιστορίας του Θουκυδίδη (Εικ 1) αποκτά άλλη εννοιολογική διάσταση όταν κανείς μαθαίνει πως γράφτηκε από τον Ελευθέριο Βενιζέλο, μεγάλη πολιτική προσωπικότητα που σημάδεψε την πορεία της Ελλάδας. Όπως μας πληροφορεί το συνοδευτικό κείμενο στο Μουσείο Οικίας Βενιζέλου, στη Χαλέπα Χανίων -όπου και εκτίθεται το χειρόγραφο-, ο Βενιζέλος άρχισε να ασχολείται με τη μετάφραση του αρχαίου κειμένου «στην προσπάθειά του να παρηγορηθεί από τις συχνά πικρές εμπειρίες της πολιτικής ζωής». Οι διαγραμμένες φράσεις, τα σχόλια και οι εμβόλιμες λέξεις στο κείμενο,

Εικ 1. Η μετάφραση Βενιζέλου στο κείμενο του Θουκυδίδη, όπως εκτίθεται στην Οικία-Μουσείο Βενιζέλου



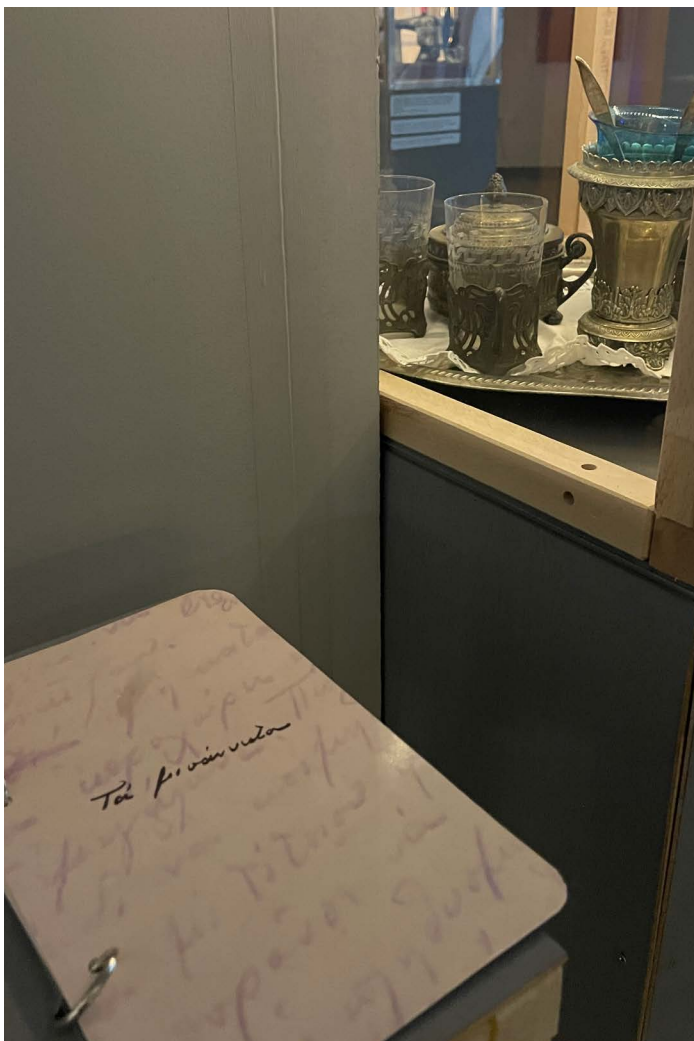
Αφορμή για την έκθεσή μας αποτέλεσε ένα **ημερολόγιο** που γράφτηκε κατά τη διάρκεια των γεγονότων της Καταστροφής της Σμύρνης, τον Σεπτέμβριο του 1922. Το ημερολόγιο μάς παραχωρήθηκε από την οικογένεια Γιαννοπούλου, τους απογόνους της νεαρής τότε Βασιλείας, που βίωσε τα γεγονότα και τα κατέγραψε σε ένα ασήμαντο -εκ πρώτης όψεως- σημειωματάριο. Κι όπως αυτό αποτέλεσε ένα από τα πρώτα εναύσματα για εμάς για να ξετυλίξουμε την εκθεσιακή μας αφήγηση, έτσι και για τον επισκέπτη είναι το πρώτο αντικείμενο που συναντά στην έκθεση. Βρίσκεται τοποθετημένο μέσα σε μικρή και κλειστή προθήκη, ανοιγμένο σε μία τυχαία σελίδα. Μολονότι είναι το μόνο ενσώματο υλικό της έκθεσης που βίωσε τα γεγονότα και -μέσω του κειμένου του- θα μπορούσε να μας μιλήσει για αυτά, ο επισκέπτης δεν έχει απ'ευθείας πρόσβαση στο περιεχόμενό του. Παρά την ταπεινότητά του, το ημερολόγιο αποκτά αξία, αφενός, λόγω του κειμένου που περιέχει και, αφετέρου, λόγω της σκέψης ότι αυτό γράφτηκε από κάποια κοπέλα ενώ βίωνε τα δραματικά γεγονότα, 100 χρόνια πριν από σήμερα, για τα οποία μαθαίνουμε από τα επίσημα βιβλία της ιστορίας. Ενδύεται, έτσι, την αύρα της αυθεντικότητας, προκαλώντας έντονα συναισθήματα στον επισκέπτη, ιδίως εάν και ο ίδιος είναι ένας από τους απογόνους εκείνων που ήρθαν από απέναντι. Έτσι, η κληρονομιά της οικογένειας Γιαννοπούλου, μετατρέπεται σε κληρονομιά όλων, μέσα από το πρίσμα της συλλογικής και της εθνικής μνήμης. Αντί για τη συνήθη λεζάντα, το ημερολόγιο συνοδεύεται από ένα κείμενο που έγραψε μία εκ των απογόνων της Βασιλείας, τοποθετώντας το μη προσβάσιμο αυθεντικό κείμενο σε εννοιολογικό πλαίσιο και μεταφέροντας στον επισκέπτη, με τον δικό της λόγο, την ιστορία του και τη σημασία που έχει για τους σημερινούς του κατόχους.

που γράφτηκε με κονδυλοφόρο ή πέννα, παραπέμπουν στην προσπάθεια και την πρόθεση του συγγραφέα να μεταφέρει το αρχαίο κείμενο στη γλώσσα της εποχής του. Από την ολοκληρωμένη χειρόγραφη μετάφραση μόνο η πρώτη σελίδα είναι ορατή στον επισκέπτη. Οι υπόλοιπες -κατά μία έννοια- εννοούνται.

Αυτή τη δυσκολία πρόσβασης στο εσωτερικό των εκτιθέμενων σε προθήκη βιβλίων προσπάθησε να υπερπηδήσει το Ιστορικό Μουσείο Ηρακλείου, ψηφιοποιώντας το κείμενό τους και δίνοντας τη δυνατότητα στους επισκέπτες να τα ξεφυλλίσουν ψηφιακά. Στην πρώτη αίθουσα του μουσείου, μία σειρά από βιβλία περιηγητών παλαιών εκδόσεων, μεταφέρουν στον αναγνώστη εικόνες και τοπία από τη Βενετσιάνικη Κρήτη. Λόγω της σπανιότητάς τους και της ευαισθησίας του υλικού τους, τοποθετήθηκαν σε κλειστή προθήκη, ακολουθώντας την πάγια

Το εισαγωγικό έκθεμα με το αυθεντικό ημερολόγιο της Βασιλείας, από την έκθεση Μυτιλήνη τῇ 26 Σεπτεμβ. 1922. Έκθεση με αφορμή ένα ημερολόγιο





Ένα από τα τέσσερα κομμάτια του αντιγράφου του ημερολογίου της Βασιλείας, της 2^{ης} χρονογραμμής.

Το ημερολόγιο της Βασιλείας εμφανίζεται και ως κεντρικός άξονας της 2^{ης} χρονογραμμής της εκθεσιακής μας αφήγησης, εκεί όπου η προσωπική ιστορία της Βασιλείας συναντά και «συνομιλεί» με τις προσωπικές ιστορίες άλλων προφύγων και εκδιωχθέντων, όπως -σκηνοθετικά- μεταφέρονται από το στόμα της γ' και δ' γενιάς των απογόνων τους. Αυτή τη φορά, ο επισκέπτης έχει θεωρητικά τη δυνατότητα να διαβάσει το κείμενο της Βασιλείας, αφού στις τέσσερις κατασκευές που συναποτελούν τη 2^η χρονογραμμή, περιλαμβάνεται ολόκληρο το κείμενο, χωρισμένο σε τέσσερα μέρη. Το αυθεντικό ημερολόγιο σκαναρίστηκε, τυπώθηκε σε μεγαλύτερες διαστάσεις και μοιράστηκε στις κατασκευές, προκειμένου να έχει ο επισκέπτης τη δυνατότητα να έρθει πιο άμεσα σε επαφή με τον αυθεντικό λόγο της Βασιλείας, έστω ξεφυλλίζοντας ένα αντίγραφο του. Στην πράξη, όμως, και πάλι δεν έχει πρόσβαση σε αυτόν, αφού το αυθεντικό κείμενο -γραμμένο σε μολύβι και στυλό- είναι τόσο δυσδιάγνωστο, που ακόμα και σε μεγέθυνση δεν είναι κατανοητό από τον αναγνώστη. Η εκθεσιακή αυτή επιλογή ήταν συνειδητή, αφού στόχος ήταν να μπορέσει να ακολουθήσει, τελικά, ο επισκέπτης τη διαδρομή της Βασιλείας μέσα από την ηχητική και δραματοποιημένη ανάγνωση αποσπασμάτων του αρχικού κειμένου, όπως αυτή αναπτύσσεται σε τέσσερα χωριστά ηχητικά στοιχεία στον χώρο.

εκθεσιακή τακτική του να είναι ανοιγμένα σε μία σελίδα. Πάνω στην προθήκη, μία σειρά από tablets δίνει -θεωρητικά- τη δυνατότητα στον επισκέπτη να πλοηγηθεί απολύτως ελεύθερα

στο κείμενό τους. Κι εκεί -ακόμα κι αν αγνοήσουμε τα αναμενόμενα τεχνικά προβλήματα που προκύπτουν με τα τεχνολογικά μέσα- έρχεται ένας άλλος παράγοντας να δυσκολέψει την πρόσβαση στο περιεχόμενο: ο χρόνος που μπορεί να αφιερώσει κανείς σε μία έκθεση και μάλιστα όρθιος, πλοηγούμενος σε ένα και μόνο κείμενο, είναι μάλλον περιορισμένος, όσο ενδιαφέρον κι αν έχει κανείς γι' αυτό. Κι αυτό, δημιουργεί νέα ερωτήματα ως προς τον ρόλο του κειμένου-αντικειμένου σε μία έκθεση, την αξία πρόσβασης στο σύνολο του περιεχομένου του από τον επισκέπτη, τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται στην έκθεση κ.λπ.

Με τα παραπάνω παραδείγματα έγινε προσπάθεια να φανεί ότι η επιλογή, η τοποθέτηση και ο τρόπος έκθεσης ενός κειμένου-αντικειμένου μάλλον δεν αποτελούν απλή διαδικασία. Οι πολυάριθμες πτυχές στις οποίες μπορεί κανείς να εστιάσει δίνουν μεγάλη ευχέρεια στον τρόπο εκθεσιακής διαχείρισης των κειμένων αυτών, που οπωσδήποτε καθορίζονται σημαντικά από την ευαισθησία του υλικού κατασκευής και την κατάσταση στην οποία αυτά σώζονται. Ακόμα, όμως, κι αν εστιάσει κανείς αποκλειστικά και μόνο στο περιεχόμενο, το πλήθος των μη προσβάσιμων στον επισκέπτη σελίδων -στην περίπτωση των βιβλίων-, η συχνά δυσανάγνωστη γραφή, οι δυσκολίες στην κατανόηση της ίδιας της γλώσσας σε περιπτώσεις παλιών ή και αρχαίων κειμένων -ή ακόμα κειμένων γραμμένων σε άλλη γλώσσα από εκείνη του επισκέπτη-, δυσκολεύουν ακόμα περισσότερο την προσέγγιση και την κατανόηση του αντικειμένου.

Το κείμενο ως εργαλείο ερμηνείας-επεξήγησης

Στα προηγούμενα παραδείγματα η λεζάντα δίπλα στο χειρόγραφο και το εισαγωγικό κείμενο στα «Χειρόγραφα Παλαίτυπα» ή το κείμενο που αναφέρεται στον Βενιζέλο και τις συνθήκες κάτω από τις οποίες έγραψε εκείνος τη μετάφραση του έργου του Θουκυδίδη λειτουργούν ως επεξήγηση στο κείμενο-αντικείμενο που συνοδεύουν. Η δεύτερη αυτή κατηγορία κειμένου στις εκθέσεις χρησιμοποιήθηκε ήδη από τα πρώτα στάδια διαμόρφωσης μουσειακών εκθέσεων, με σύντομες λεζάντες που παρείχαν στον επισκέπτη βασικές πληροφορίες για τα όσα εκείνος έβλεπε μπροστά του. Σήμερα, κείμενα που ενέχουν τον ρόλο της επεξήγησης εμφανίζονται στις εκθέσεις -κατά κύριο λόγο- με τη μορφή εισαγωγικού κειμένου της έκθεσης, επιτοίχιων κειμένων στο πλαίσιο παρουσίασης μιας θεματικής ή ενότητας



και ως λεζάντες που συνοδεύουν αντικείμενα (Hooper-Greenhill, 1996). Η έκτασή τους, η θέση τους στην έκθεση, το ύφος τους και η ορολογία που χρησιμοποιείται είναι μερικά από τα ζητήματα που ταλανίζουν συχνά τόσο τους συγγραφείς τους όσο και τους αναγνώστες τους. Στην πλειονότητά τους, τα κείμενα γράφονται από ειδικούς στο αντικείμενο που πραγματεύεται η έκθεση, οι οποίοι -τα τελευταία χρόνια- μοιάζει να κάνουν συχνά προσπάθεια να αποποιηθούν τον αυστηρά επιστημονικό λόγο, που δημιουργεί δυσνόητα για τους μη ειδικούς κείμενα και -κατ' επέκταση- αίσθημα δυσaréσκειας. Παρά τις διάφορες προτάσεις για σύνταξη πιο φιλικών για το κοινό κειμένων, η επικοινωνιακή απόσταση που πρέπει να διανηθεί ανάμεσα στις δύο πλευρές (επιστήμονες και επισκέπτες) φαίνεται πως παραμένει μεγάλη (Hooper-Greenhill, 1996· Ravelli, 1996).

Εικ 2. Παράδειγμα λεζάντας σε αντικείμενα της Λαογραφικής Συλλογής στα Γρεβενά

Οι **λεζάντες** που συνοδεύουν κι επεξηγούν τα αυθεντικά αντικείμενα της έκθεσης μεταφέρουν τα λόγια εκείνων στους οποίους αυτά ανήκουν. Η επιλογή αυτή έγινε συνειδητά, στο πλαίσιο της πρόθεσής μας να δώσουμε βήμα στους απογόνους των Μικρασιατών, να περιγράψουν με τα δικά τους λόγια το κάθε αντικείμενο, που για κάποιον λόγο έκριναν σκόπιμο πως άξιζε να κρατήσουν κοντά τους.

Το κείμενο της Μαλβίνας για το ημερολόγιο της Βασιλείας έχει μεγαλύτερη έκταση, αφού αυτό απετέλεσε βασικό στοιχείο έμπνευσης του εκθεσιακού σεναρίου.

Αντίθετα, οι λεζάντες των αντικειμένων κατά μήκος της 2^{ης} χρονογραμμής διατηρήθηκαν σύντομες και στη μορφή που συνήθως απαιτούν οι λεζάντες στις εκθέσεις. Άλλωστε, για το κάθε αντικείμενο μιλά αναλυτικά ο ιδιοκτήτης του στην αντίστοιχη βιντεοπροβολή, στη 2^η χρονογραμμή, μέρος της οποίας προβάλλεται και πάνω στο ίδιο το αντικείμενο, δημιουργώντας πιο έντονη χωρική και νοηματική σύνδεση.

Οι λεζάντες στο πλάι των προθηκών μεταφέρουν βασικές πληροφορίες στον επισκέπτη, μέσα από λόγια και φράσεις που απομονώσαμε -χωρίς περαιτέρω παρέμβαση- από τις προφορικές συνεντεύξεις των συμμετεχόντων στους οποίους ανήκουν τα αντικείμενα: «Κοφτό δισκόπιανο από βαμβάκι. Ήταν της γιαγιάς Κλεοπάτρας Κακασαδέλλη. Ήταν πιο παλιό από την ηλικία της. Φτιάχτηκε περίπου το 1900» ή «Σιδερένιο κλειδί από το σπίτι της Στέλιας και του Παντελή στη Μυτιλήνη. Επειδή ήταν πολύ μεγάλο για να το παίρνουν μαζί, κλειδωναν και το έκρυβαν στην αυλή. Το σπίτι γκρεμίστηκε περίπου το 1975».



Λεζάντες των αντικειμένων της πιλοτικής Τ.Π.Ε.Α. που τόσο ως τοποθέτηση όσο και ως κείμενο μιμούνται (ειρωνικά) τις τυπικές μουσειακές λεζάντες

Ενδιαφέρον έχει πως, παρά τα όποια προβλήματα κατανόησης, ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιείται το κείμενο στις παραδοσιακές μουσειακές εκθέσεις αναγνωρίζεται και υιοθετείται συχνά από συλλογικότητες που δημιουργούν εκθέσεις «από τα κάτω». Ενδεικτική είναι η περίπτωση των αυτοσχέδιων λαογραφικών εκθέσεων που στεγάζονται συχνά σε παροπλισμένα δημοτικά σχολεία της ελληνικής περιφέρειας. Σε αυτά, η καθιερωμένη τυπολογική κατάταξη των αντικειμένων -συνήθως ανά επάγγελμα, έκφραση της καθημερινής ζωής ή απόδοσης οικοσκευής που αντικατροπτρίζει την κοινωνική διαστρωμάτωση της εποχής- συνοδεύεται κι από τον τυπικό τρόπο υπομνηματισμού τους. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση της έκθεσης της Λαογραφικής Συλλογής Γρεβενών, η οποία έχει δημιουργηθεί από ομάδα κατοίκων της πόλης, συγκεντρώνοντας αντικείμενα από τα χωριά του ευρύτερου νομού. Για παράδειγμα, σε λεζάντα που συνοδεύει πιάτα της συλλογής (Εικ 2) διαβάζουμε: «416. Τρία πορσελάνινα πιάτα με γκρι σχέδια. Δήμος Γρεβενών (ιδ. Μπούσιος Γεώργιος)». Σε αυτήν αναγράφονται, δηλαδή, ο αριθμός καταλόγου, μία σύντομη περιγραφή αυτού που ούτως ή άλλως βλέπει κανείς μπροστά του και η συλλογή στην οποία ανήκουν τα αντικείμενα που συνοδεύει η λεζάντα.

Ένα από τα βασικά ζητήματα που μας προβληματίσε από την αρχή του σχεδιασμού ήταν ο τρόπος διαχείρισης και εμφάνισης στην έκθεσή μας των **επίσημων ιστορικών γεγονότων**. Κι αυτό, επειδή είχαμε αποφασίσει ότι θα αποτελούσαν ένα μόνο -και όχι το κυρίαρχο- κομμάτι της αφήγησής μας, όπως συχνά συμβαίνει στις εκθέσεις για ιστορικά γεγονότα. Ταυτόχρονα, κρίναμε σκόπιμο να παρουσιάζονται, όσο πιο απλά, αντικειμενικά και μεμονωμένα γινόταν, τα στιγμιότυπα εκείνα που με κάποιον τρόπο θα όριζαν το ιστορικό, πολιτικό και κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο διαμορφώθηκε η επίσημη ιστορία και η σχέση με την απέναντι στεριά, έχοντας στραμμένο σταθερά το βλέμμα στη Λέσβο. Έτσι, μια σειρά από μικρές πινακίδες αναπτύσσονται, με χρονολογική σειρά, κατά μήκος της 1^{ης} χρονογραμμής της έκθεσης, που αντικατοπτρίζει την επίσημη ιστορία. Τα γεγονότα αποτυπώνονται με συντομία και ακολουθώντας ενιαίο ύφος, δίχως, όμως, να συγκροτούν αφήγηση.

Με λεζάντες συνόδευσε τα αντικείμενα της συλλογής του και ο ζωγράφος Μιχάλης Μανουσάκης, στην έκθεση που δημιούργησε και παρουσίασε στο κοινό των Χανίων, το 2023, με τίτλο «Ο Τόπος του Κάποτε. Ήρωες στα σκουπίδια». Όπως ενημέρωνε το εισαγωγικό κείμενο της έκθεσης -γραμμένο από τον Δημήτρη Τρίκα-, ο ζωγράφος και συλλέκτης Μανουσάκης ξετυλίγει τις δικές του αφηγήσεις, ανά-πλάθει τις δικές του ιστορίες και σχολιάζει κι ερμηνεύει το παρελθόν με τον δικό του τρόπο. Διαβάζοντας τις δίγλωσσες λεζάντες που συνόδευαν τα αντικείμενα ήταν σα να έχει ο επισκέπτης σταθερά δίπλα του τον δημιουργό της έκθεσης, να του ψιθυρίζει στο αυτί τις σκέψεις και τα συναισθήματα που του δημιουργεί κάθε

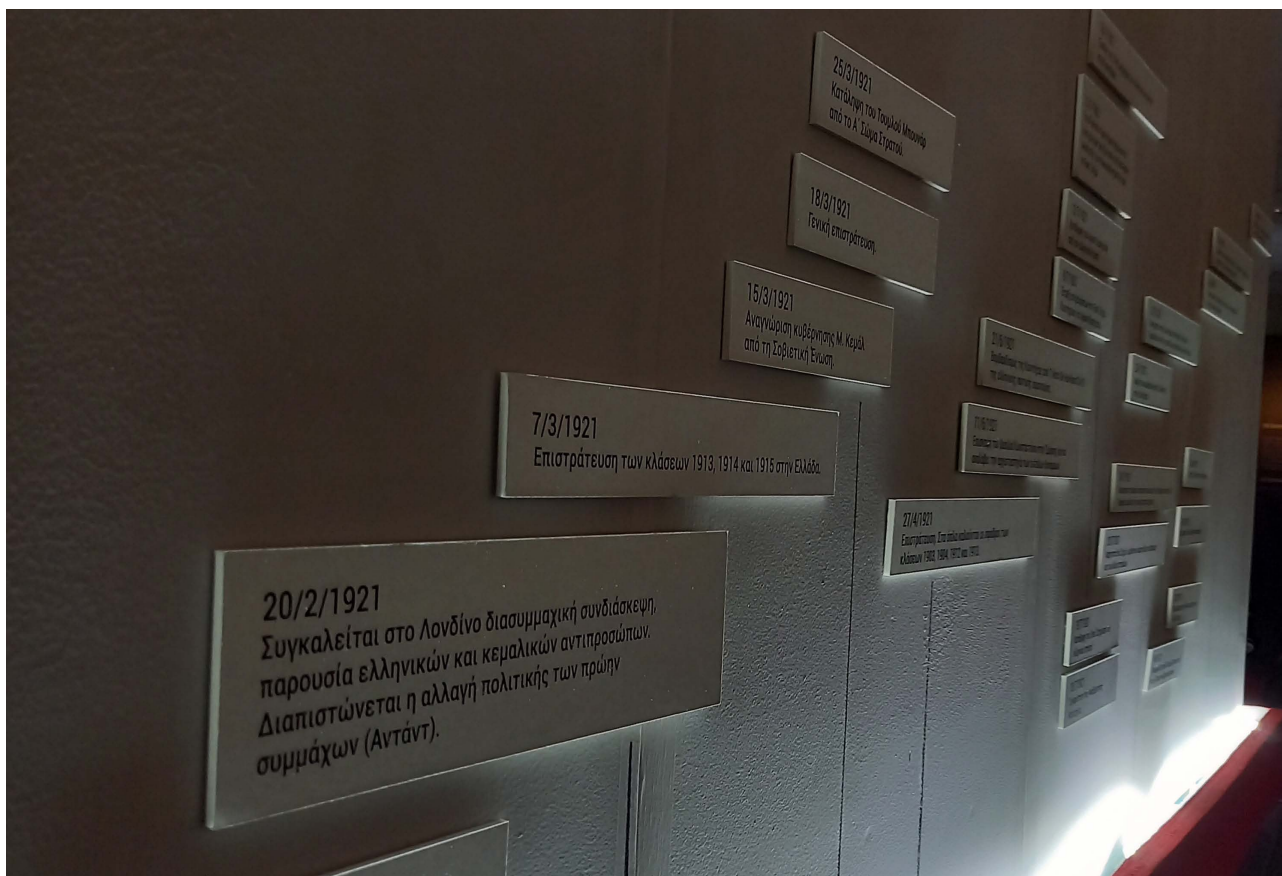
αντικείμενο: «2001, Ο εύζωνας του Τηλέμαχου: Ο Τηλέμαχος από μικρός, μπαίνοντας στο εργαστήριό μου, του άρεσε να παίρνει πινέλα και χρώματα και να ζωγραφίζει μόνος του ή φορές με την παρέα του. Έτσι προέκυψε και αυτή η ζωγραφιά. Με τον αδελφικό του φίλο Αχιλλέα, ζωγράφισαν το καθένας τον δικό του εύζωνα πριν την επέτειο της 25^{ης} Μαρτίου του 2001. Υποκλίθηκα και στους δύο. Πιστεύω το ίδιο θα έκανε κι ο Ματίς». Ύψος απλό, προσωπικό, μακριά από δύσκολους όρους και επιτηδευμένες φράσεις, μεταφέρει στον επισκέπτη αυτό που έχει στον νου εκείνη τη στιγμή, χρησιμοποιώντας τη σταθερή και γνώριμη φόρμα της λεζάντας.

Η μεγάλη οικειότητα και η παγιωμένη εκπαίδευση του κοινού στη μορφή και τη χρήση του κειμένου-επεξήγηση γίνεται σαφής και σε σχόλιο που άφησε ένας ιδιαίτερα παρατηρητικός επισκέπτης στο Βιβλίο Επισκεπτών του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου, τον Ιούνιο του 2022. Κάτω από τον τίτλο «Μερικές παρατηρήσεις¹ για το σπουδαίο αυτό μουσείο», ο επισκέπτης επισημαίνει -μεταξύ άλλων- ότι: «Στην αυλή (αίθριο) λείπουν οι επεξηγηματικές πινακίδες, τόσο μπροστά στον Ηρακλή όσο και σε τέσσερα ακόμα εκθέματα. Φροντίστε το παρακαλώ. Στην αίθουσα 11 στον δορυφόρο νέο, απέναντι από τη σφίγγα, λείπει επεξηγηματική πινακίδα. Στην αίθουσα 23 (:) σε μία επιτύμβια στήλη η πινακίδα γράφει πως το μικρό παιδί τείνει το αριστερό του χέρι προς τη χορεύτρια ενώ τείνει το δεξί του». Η μορφή και ο ρόλος των κειμένων των νεωτερικών μουσειακών εκθέσεων είναι σε τέτοιο βαθμό τυποποιημένα που ο επισκέπτης ενοχλείται που δε βρήκε κατά την επίσκεψή του αυτό που είχε μάθει να βρίσκει, αμφισβητώντας οριακά την ποιότητα της δουλειάς εκείνων που έστησαν τα γλυπτά.

Το κείμενο ως αφηγηματικό εργαλείο

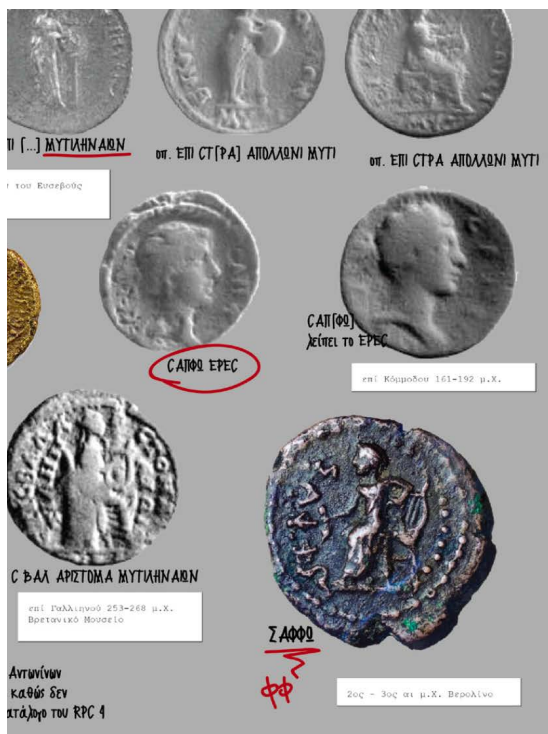
Τα κείμενα της τρίτης κατηγορίας χρησιμοποιούνται για να εκθέσουν -αυτή τη φορά- σύνθετες ιδέες και σκέψεις. Αποτελούν χωριστό εκθεσιακό αφηγηματικό μέσο, που μπορεί είτε να συνδυαστεί με άλλα (π.χ. στατική εικόνα, αντικείμενα, ήχος κ.λπ.) είτε να πρωταγωνιστήσει το ίδιο πλήρως μέσα στην έκθεση. Τα κείμενα αυτά μπορεί να είναι και πάλι κείμενα-αντικείμενα ή να έχουν γραφτεί από την αρχή από τους επιμελητές της έκθεσης. Αυτό που τα διαφοροποιεί και τα κατατάσσει σε μία τρίτη χωριστή ομάδα είναι ο ρόλος που καλούνται να επιτελέσουν (Ravelli, 2005· Χουρμουζιάδη, 2022).

¹ Διατηρείται η υπογράμμιση όπως είναι στο αρχικό κείμενο.



Το κείμενο ως αφηγηματικό εργαλείο μπορεί να κάνει αυτό που λέει και η ιδιότητά του: να αποτελέσει εργαλείο αφήγησης μιας ιστορίας, με -όχι απαραίτητα μυθοπλαστική-πλοκή. Στην ιστορία αυτή κυριαρχεί εξ ορισμού ο συγγραφέας-αφηγητής της, που ακόμα κι αν δεν είναι σαφώς ορατός στους επισκέπτες, εκείνος ή εκείνοι που διαμορφώνουν το εκθεσιακό σενάριο, ορίζουν εξ αρχής τις ποιοτικές λεπτομέρειες της αφήγησης αυτής (περιεχόμενο, δομή, ύφος). Ανάλογα με το τι θέλουν εκείνοι να μεταφέρουν στον επισκέπτη, και σε συνάρτηση με τα υπόλοιπα αφηγηματικά μέσα που χρησιμοποιούν, εισάγουν τόσους επιπλέον αφηγητές όσοι χρειάζονται κάθε φορά προκειμένου να φτάσει ολοκληρωμένη η ιστορία στο κοινό. Έτσι, μέσα στην έκθεση συνυπάρχει ο λόγος των επιμελητών της έκθεσης και ο λόγος των άλλων (Χουρμουζιάδη & Νικολοπούλου, 2020).

Λεπτομέρεια από τις πινακίδες με τα ιστορικά γεγονότα της 1^{ης} χρονογραμμής



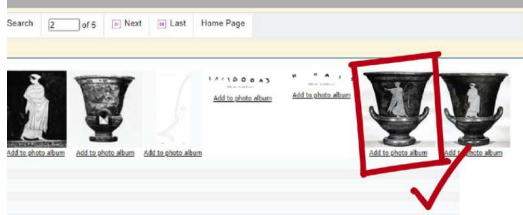
12 Μαΐου 2020.

Ευτυχώς που υπάρχουν και τα αχνεία. Από τα νομίσματα άκρη δε βράζω φθαρμένα, μικρά... δε διακρίνω τη μορφή κι ας τα παρατηρώ με τον φακό.

Η κεραμεική είναι αλλιώς. "Χρυσάφι" μας λέγαν στο πανεπιστήμιο. Φάγαμε ατέλειωτες ώρες μέχρι να μάθουμε να ξεχωρίζουμε τεχνοτροπίες και εργαστήρια, από μια μικρή λεπτομέρεια στο φρούδι. Αλλά, και πάλι...

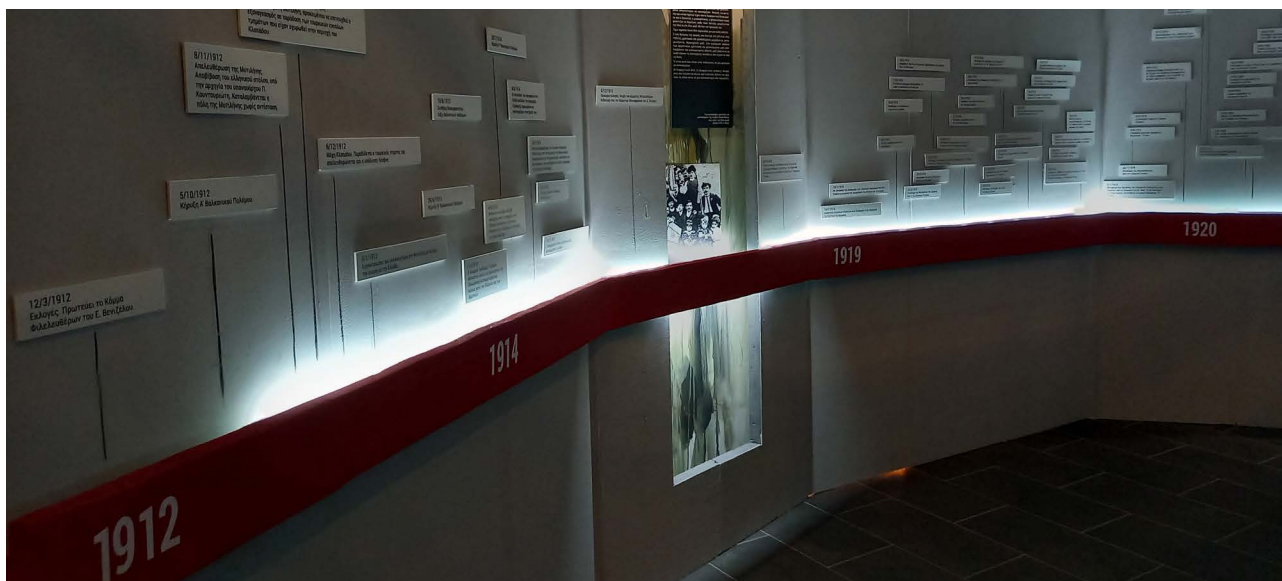
Είναι αυτή που βλέπω η δική μου η Σαπφώ; Ή το φάντασμα που κατασκεύασαν οι μάστορες της διακόσμησης δεκάδες χρόνια μετά το θάνατό της; Ψάχνω τη σάρκα μέσα στις αέρινες πτυχώσεις, ψάχνω το πάθος στις στυλιζαρισμένες κινήσεις.

Αύριο το πρωί θα ξαναδώ τον Bezzy, καληνύχτα



Εικ 3. Λεπτομέρεια της εικονικής έκθεσης «Σαπφώ 3.Ο. Η ΕΚΘΕΣΗ», όπου φαίνεται το «ημερολόγιο του ερευνητή» και τα σχόλιά του πάνω στα ευρήματα που μελετά

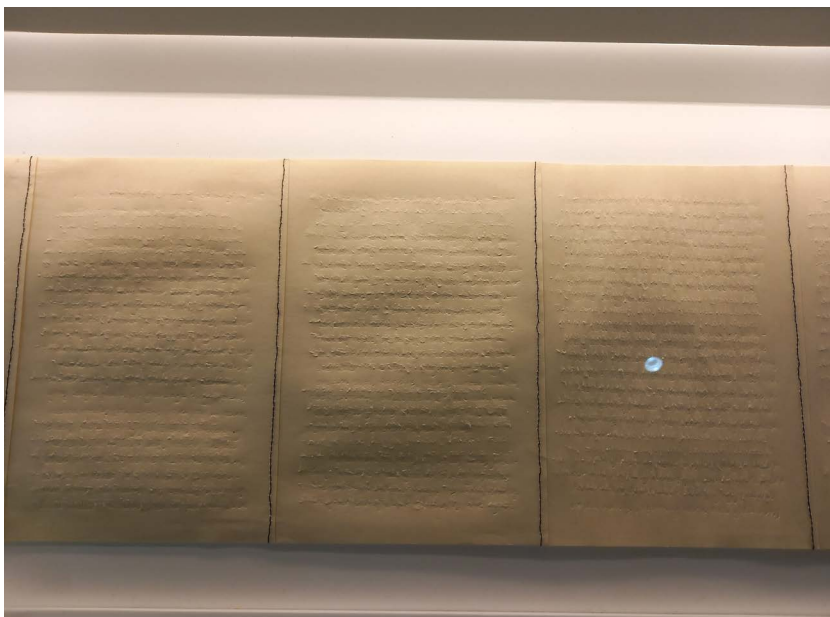
Ο λόγος των επιμελητών μπορεί να εμφανιστεί στην έκθεση μέσα από ποικίλα κειμενικά είδη (genres). Μορφές κειμένων, δηλαδή, που ακολουθούν συγκεκριμένες οπτικές και νοηματικές συμβάσεις, τις οποίες ο αναγνώστης-επισκέπτης μπορεί εύκολα να αναγνωρίσει και να δημιουργήσει αυτόματα ερμηνευτικό πλαίσιο. Την αφηγηματικότητα μέσω επιλεγμένων κειμενικών ειδών προσπαθήσαμε, για παράδειγμα, να επιτύχουμε στην εικονική έκθεση «Σαπφώ 3.Ο. Η ΕΚΘΕΣΗ», κατασκευάζοντας το «ημε-



Άποψη της 1^{ης} χρονογραμμής με τα ιστορικά γεγονότα σε μικρές πινακίδες, από την πιλοτική Τ.Π.Ε.Α.

Η πληροφορία ασύνδετη, χωρίς σχόλιο και ερμηνεία, δημιουργεί ένα καθαρό και αυστηρό χρονικό. Το μόνο στοιχείο που συνδέει τα γεγονότα είναι η κόκκινη επιφάνεια της ευθύγραμμης χρονογραμμής, που διατρέχει τις κατακόρυφες επιφάνειες του εκθέματος, (καθ)οδηγώντας τον επισκέπτη μέσα στον χρόνο. Η άυλη υπόσταση των γεγονότων αποκτά υλική οντότητα μέσα από τη μεταφορά τους σε τριδιάστατο υλικό (εκτύπωση σε k-mount), που ενισχύεται σκηνογραφικά από τον ιδιαίτερο φωτισμό της κόκκινης χρονογραμμής. Η λιτή, τέλος, μορφή κάνει την κάθε πινακίδα να περνάει σχεδόν απαρατήρητη ως μονάδα, δημιουργώντας, όμως, μια σαφή οπτική επιφάνεια ως σύνολο, που κυριαρχεί οπτικά στον χώρο.

Οι πινακίδες της 1^{ης} χρονογραμμής είναι συνολικά 232 κομμάτια. Και μολονότι η επιλογή των **ιστορικών στιγμιотύπων** έγινε πολύ προσεκτικά και έπειτα από ενδελεχή βιβλιογραφική αποδελτίωση, δεν υπήρξε ποτέ προσδοκία μας να διαβαστούν όλες οι πινακίδες από τους επισκέπτες. Στόχος μας ήταν να δώσουμε τη συνολική εικόνα της επίσημης καταγραφής των γεγονότων μέσα από τη συνολική εικόνα του εκθέματος, αναμένοντας τη δειγματοληπτική ανάγνωση των πινακίδων από τους επισκέπτες. Για αυτό και αποτέλεσε τεράστια έκπληξη για εμάς, όταν πολλοί ήρθαν και μας σχολίασαν με ιδιαίτερα θετικά σχόλια τόσο τον απλό και σύντομο λόγο που χρησιμοποιήσαμε για την περιγραφή των γεγονότων όσο και τον πρωτότυπο τρόπο που επιλέξαμε να τα εκθέσουμε. Το γεγονός δε ότι πολλοί αφιέρωσαν σημαντικό χρόνο στην ανάγνωσή τους και κυρίως ότι αρκετοί μας επεσήμαναν κάποια λάθη που μας ξέφυγαν -σε ημερομηνίες ή λεπτομέρειες γεγονότων-, μας έδωσε να καταλάβουμε, αφενός, ότι όντως διάβαζαν τις πινακίδες και, αφετέρου, ότι δεν αισθάνονταν το περιεχόμενό τους ως τον λόγο του επιστήμονα-αυθεντίας. Αρκετοί, τέλος, ήταν και εκείνοι που εξέφρασαν την ανησυχία τους για την τύχη των πινακίδων μετά την καθαίρεση της έκθεσης, μιας και θεωρούσαν πως ήταν από τις λίγες φορές που γίνονταν εύκολα κατανοητή μια μεγάλη σειρά γεγονότων.



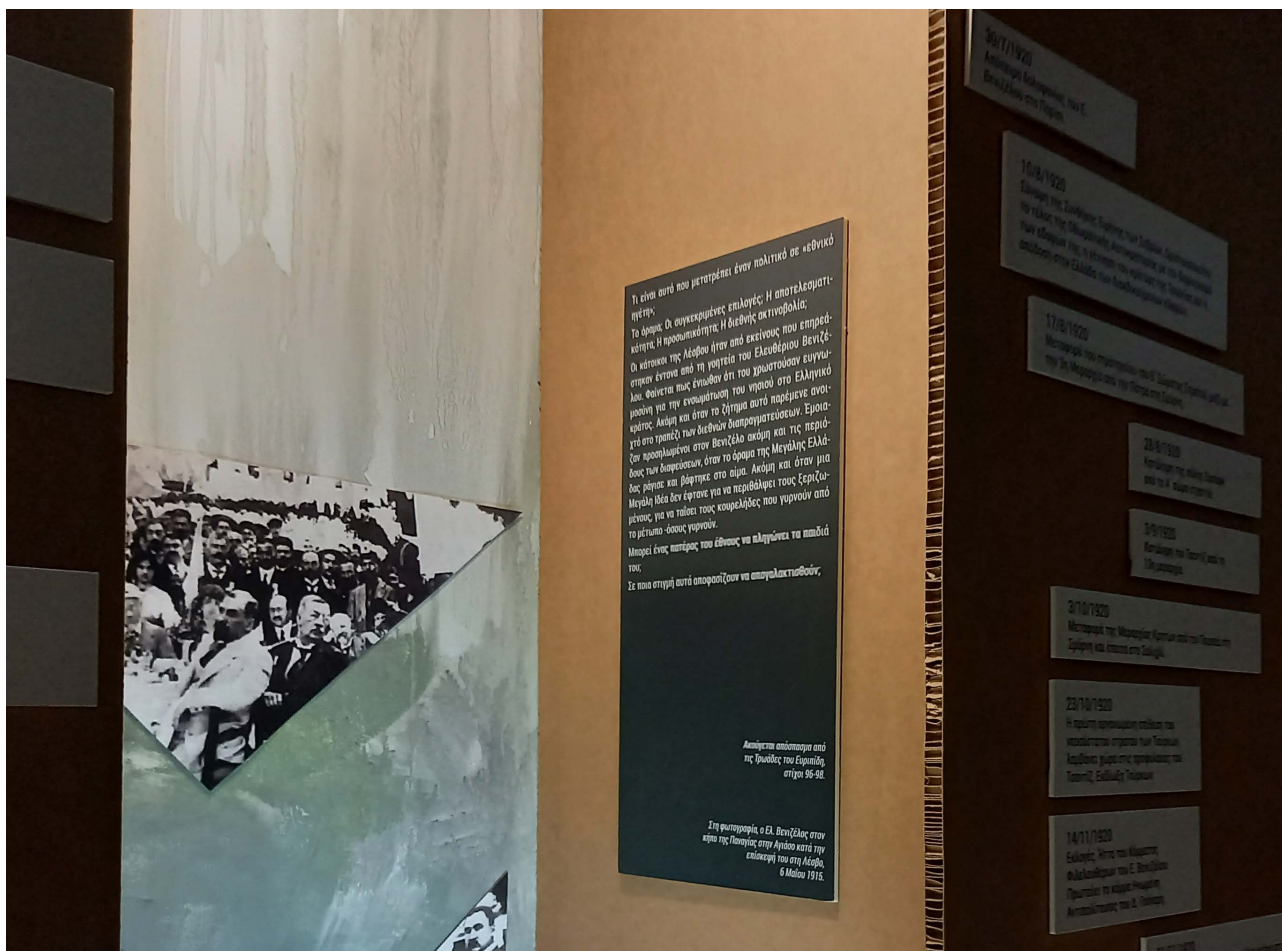
Εικ 4. Λεπτομέρεια του έργου «Σύλβια Πλαθ: Το χαμένο ημερολόγιο», της Νίνας Παπακωνσταντίνου, στο ΕΜΣΤ

γραμματοσειράς που παραπέμπει σε γραφομηχανή και τα «χειρόγραφα» σχόλια πάνω σε αυτά, ζωντανεύουν τον λόγο, μιας και μέσω αυτών απευθύνεται ο αφηγητής-μελετητής στον επισκέπτη.

Στην ίδια λογική αφηγηματικότητας εντάσσονται ευρύτερα και εικαστικά έργα που μετατρέπουν τον λόγο σε ύλη, επιδιώκοντας να μεταφέρουν στον θεατή πληροφορίες, εικόνες και σκέψεις, προκαλώντας του -ιδανικά- αντιδράσεις και συναισθήματα. Τα έργα αυτά, επειδή ακριβώς ενέχουν την ιδιότητα της εικαστικής έκφρασης, ενδέχεται να μην ακολουθούν απόλυτα τα συμβατικά χαρακτηριστικά των κειμενικών ειδών, ακριβώς επειδή επιδιώκουν να προσθέσουν επιπλέον επίπεδα σχολιασμού στο παραγόμενο έργο. Ενδεικτικό παράδειγμα είναι το έργο της Νίνας Παπακωνσταντίνου, η οποία -γενικά- οικειοποιείται λογοτεχνικά κείμενα άλλων, μετατρέποντάς τα σε «εικόνες κειμένων» ή «τοπία λέξεων» (Τσέκου 2011). Ανάμεσα στα άλλα έργα της, ξεχωρίζει το «Σύλβια Πλαθ: Το χαμένο ημερολόγιο» (2008) (Εικ 4). Το έργο αποτελείται από φύλλα χαρτιού πάνω στα οποία η καλλιτέχνη αντέγραψε, χρησιμοποιώντας στυλό χωρίς μελάνι, ένα από τα ημερολόγια της Σύλβια Πλαθ. Σε αυτά, αποτυπώθηκαν

ρολόγιο του μελετητή»². Σε αυτό, κείμενα γραμμένα εξ αρχής από την ομάδα σχεδιασμού της έκθεσης σχολιάζουν τα αρχαία τεκμήρια της ποίησης της Σαπφούς, το τι μπορεί κανείς να εξάγει από αυτά και ποια προβλήματα μπορεί να αντιμετωπίσει (Εικ 3). Κι όλα αυτά, με τη μορφή κειμένων ημερολογίου, μιας, οικείας -δηλαδή- στον επισκέπτη μορφής, αντί για τα συνηθή ψυχρά κείμενα των εκθέσεων. Ο αφηγητής-μελετητής, που αντιπροσωπεύει όχι έναν συγκεκριμένο αλλά όλους τους μελετητές του έργου της Σαπφούς -ή και συνολικά των αρχαίων ποιητών και συγγραφέων-, εμφανίζεται και στις -επίσης- κατασκευασμένες από εμάς καρτέλες αποδελτίωσης, με αποσπάσματα από αρχαίες πηγές. Η χρήση

² <https://museologylab.ct.aegean.gr/sappho.php>



οι λέξεις από την πίεση που άσκησε το στυλό στο χαρτί. Δεδομένου ότι σε ένα ημερολόγιο κρατά κανείς σημειώσεις για όσα έκανε, έζησε, αισθάνθηκε, είπτε, άκουσε, κ.λπ., μέσα σε μία μέρα, η Παπακωνσταντίνου έραψε, στη συνέχεια, με κλωστή τις σελίδες που δημιούργησε, ενώνοντας, έτσι, τα κομμάτια της ζωής της Πλαθ. Το γεγονός, τέλος, ότι ένα από τα ημερολόγια της Πλαθ εξαφανίστηκε κι ένα άλλο καταστράφηκε, ενέπνευσε στην καλλιτέχνη την ιδέα χρήσης στυλό χωρίς μελάνι, αποτυπώνοντας σαφώς λέξεις που δεν είναι εφικτό, όμως, να αναγνωσθούν από τον θεατή.

Ο λόγος του αφηγητή-επιμελητή βρίσκεται παντού σε μία έκθεση,

Παράδειγμα κειμένου θεματικής που αναπτύσσεται σε κόγχη που διακόπτει την 1^η χρονογραμμή των ιστορικών γεγονότων, στην πιλοτική Τ.Π.Ε.Α.

Η ενιαία επιφάνεια της 1^{ης} χρονογραμμής διακόπτεται σε επιλεγμένα σημεία από κόγχες, στις οποίες θίγονται θεματικές που κρίναμε σκόπιμο να παρουσιάζονται εκθεσιακά εκτενέστερα από ότι θα επέτρεπε μία από τις μικρές πινακίδες με τα ιστορικά γεγονότα. Μέσα στις κόγχες συνδυάζονται στατικές εικόνες, αποσπάσματα εφημερίδων, διάχυτος ήχος και ψηφιακές εφαρμογές προκειμένου να δοθούν στον επισκέπτη τα ερεθίσματα εκείνα που θα του προκαλούσαν σκέψεις και συναισθήματα, πέρα από τα όρια της αυστηρής απαρίθμησης γεγονότων. Κορωνίδα των εκθεσιακών στοιχείων κάθε κόγχης ένα κείμενο, που κάθε φορά ξεκινά με ένα ερώτημα και ολοκληρώνεται με πολλά άλλα. Κείμενο που περιλαμβάνει **συνθετικές σκέψεις και περιγραφές** που παρουσιάζουν την επίδραση των διαφόρων ιστορικών συγκυριών και των πολιτικών επιλογών στον τόπο της Λέσβου και τους ανθρώπους της. Σκέψεις και ερωτήματα -συχνά ρητορικά- που θέτει ο 1^{ος} αφηγητής, τόσο στον εαυτό του όσο και στον επισκέπτη, αναπτύσσοντας έναν άτυπο και μυσταγωγικό διάλογο μαζί του, μέσα από τον οποίο επιδιώκει να του πυροδοτήσει προβληματισμούς και σκέψεις που δεν είχε -ενδεχομένως- κάνει πιο πριν: «Τι είναι αυτό που κάνει τους ανθρώπους να μη μπορούν να συνυπάρχουν; Έχει σημασία ποιον θεό παρακαλάς για μια καλή σοδειά; Πόσο κοντά είναι το «απέναντι»; Πώς είναι να φτάνεις πρόσφυγας σε μια γη προσφύγων;». Το ύφος των κειμένων προσωπικό, η μορφή τους λιτή. Τυπωμένα με την ίδια γραμματοσειρά, αλλά στα αντίστροφα χρώματα των πινακίδων έξω από τις κόγχες, τα κείμενα αυτά έρχονται σε άμεση επαφή με τα μεμονωμένα γεγονότα, αναδεικνύοντας σχέσεις μεταξύ τους και μετατρέποντας το συνολικό επίπεδο της 1^{ης} χρονογραμμής σε αφήγηση.

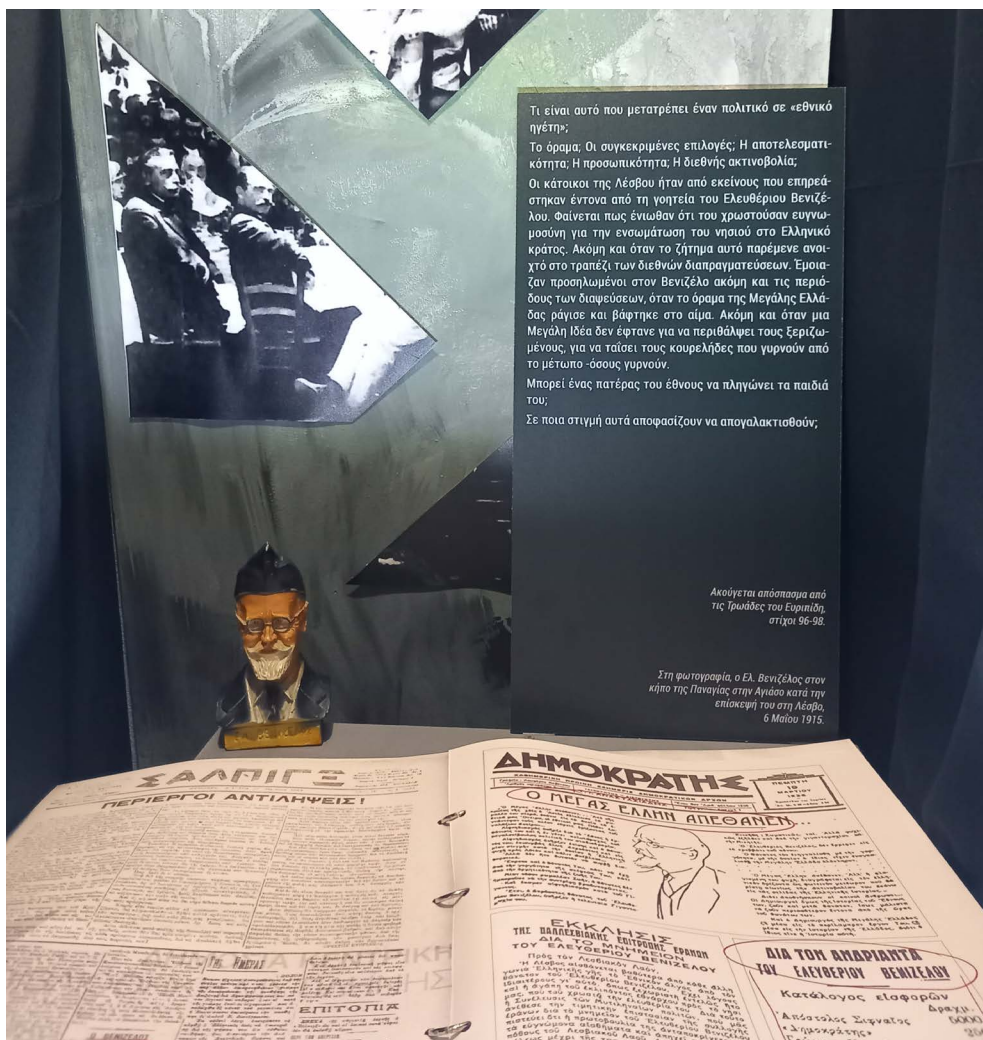
είτε φανερά είτε συγκεκαλυμμένα. Αυτός έρχεται σε διάλογο, αντίστιξη ή απλά συνυπάρχει με τον λόγο των άλλων, τον λόγο -δηλαδή- δευτερευόντων αφηγητών ή ηρώων της ιστορίας, που μπορεί να εμφανίζονται είτε μέσα από κείμενα-αντικείμενα είτε και πάλι μέσα από εν μέρει κατασκευασμένα κειμενικά είδη. Ο λόγος των άλλων μεταφέρεται στον επισκέπτη μέσα από αυτούσια κείμενα που έγραψαν οι δευτερεύοντες αφηγητές, τα οποία δεν αναλύονται, δε σχολιάζονται και δεν αξιολογούνται από τους επιμελητές της έκθεσης, τουλάχιστον εκ πρώτης όψεως. (Χουρμουζιάδη & Νικολοπούλου, 2020) Κι αυτό, διότι οι λοιπές εκθεσιακές επιλογές που συνδιαμορφώνουν τελικά την έκθεση επηρεάζουν τον τρόπο που αντιλαμβάνεται ο επισκέπτης τον λόγο των άλλων, ακόμα και στις περιπτώσεις που αυτός μεταφέρεται μέσα από αυθεντικά κείμενα-αντικείμενα.

Στην κατηγορία κειμένων-αντικειμένων με λόγο των άλλων, για παράδειγμα, ανήκουν οι φάκελοι των τελευταίων επιστολών που έστειλαν ο Friedrich Ebert (πρώτος Πρόεδρος της Γερμανίας) και ο αδερφός του Georg Ebert σε θεία τους, κατά τη διάρκεια του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, εκτίθενται σε προθήκη στο μουσείο Friedrich-Ebert-Haus, στη Χαϊδελβέργη (Εικ 5). Ο Friedrich Ebert είναι βασικός πρωταγωνιστής στο μουσείο που στόχο έχει να εκθέσει τη ζωή του. Τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειάς του συμμετέχουν επίσης με τη σειρά τους στην έκθεση και την εξιστόρηση της ιστορίας, όπως αποφασίζουν οι επιμελητές-αφηγητές. Στις εν λόγω επιστολές, εκτός από το



Εικ 6. Λεπτομέρεια του εκθέματος του δρόμου, από την έκθεση «Κάτω από τους κυβόλιθους. Εκθέτοντας τον Μάη του '68»

Η ίδια λογική μπορεί να ικανοποιηθεί και με μη αυθεντικά κείμενα-αντικείμενα. Έτσι, στην έκθεση «Κάτω από τους κυβόλιθους. Εκθέτοντας τον Μάη του '68», δημιουργήσαμε μία σειρά από αφίσες εμπνευσμένες από τις αυθεντικές αφίσες που κυκλοφόρησαν τότε στην πόλη και είχαν δημιουργηθεί από το Atelier Populaire, ακολουθώντας τις εξελίξεις της εξέγερσης. Οι αυθεντικές αφίσες δεν ήταν προσβάσιμες σε εμάς κι έτσι δημιουργήσαμε αντίγρατά τους (Εικ 6). Κάποιες από αυτές, επιπλέον, τις μεταφράσαμε στα ελληνικά, χρησιμοποιώντας τα αυθεντικά στοιχεία οπτικής επικοινωνίας, ώστε να γίνονται κατανοητά από το κοινό, δίχως να χάνουν εντελώς την αύρα τους. Τοποθετήσαμε τις αφίσες στους τοίχους κατά μήκος διαδρόμου που αντιπροσώπευε στην έκθεση τους δρόμους του Παρισιού. Τα υπόλοιπα σκηνογραφικά στοιχεία που χρησιμοποιήσαμε (π.χ. στοιχεία προσό-



Παράδειγμα κατασκευασμένης εφημερίδας με χειρόγραφα σχόλια από τους αφηγητές-δημιουργούς της πιλοτικής Τ.Π.Ε.Α.

Προσωπικά σχόλια και επισημάνσεις του 1^{ου} αφηγητή αποτελούν και οι υπογραμμίσεις και οι σημειώσεις μας πάνω σε αυτοσχέδιες εφημερίδες, σε τρεις από τις κόγχες. Εφημερίδες που δημιουργήσαμε συνδυάζοντας αποσπάσματα αυθεντικών τεκμηρίων της περιόδου στην οποία αναφέρεται η κάθε κόγχη. Η προσωπική παρέμβαση του 1^{ου} αφηγητή αφήνεται ως σημείωμα για τον επισκέπτη, πάνω στα επιλεγμένα αλλά αυτούσια αποσπάσματα αυτοσχέδιων εφημερίδων, τις οποίες μπορεί να ξεφυλλίσει, μετατρέποντας -κατά μία έννοια- τον εαυτό του σε μέρος του εκθέματος.

έχουν θέση. Εκτός και αν το απαιτεί το εκθεσιακό σενάριο. Φράσεις σε α' πρόσωπο, ερωτήματα που αφήνονται αναπάντητα ή απευθύνονται κατευθείαν στον επισκέπτη, καθημερινό ή πιο λογοτεχνικό λεξιλόγιο και ύφος, σημεία στίξης που υπονοούν απορία, απογοήτευση και έκπληξη, φέρνουν το κείμενο πιο κοντά στον επισκέπτη, δημιουργώντας ταυτόχρονα ένα άλλο εκθεσιακό κλίμα, ανάλογα με τους στόχους της αφήγησης. Ο τύπος και το μέγεθος της γραμματοσειράς, η μορφοποίηση σε έντονα ή πλάγια γράμματα, η επιλογή σκούρου χρώματος για τα γράμματα και ανοιχτού για το βάθος ή αντίστροφα είναι μερικά μόνο από τα εργαλεία που μπορεί κανείς να χρησιμοποιήσει είτε για να εμπλουτίσει το νόημα του κειμένου είτε για να τραβήξει το βλέμμα του επισκέπτη, ακολουθώντας τους κανόνες της οπτικής επικοινωνίας. Τα υλικά με τα οποία θα μεταφερθεί το κάθε κείμενο στην έκθεση συμπληρώνουν την ταυτότητα και τον ρόλο του στο εκθεσιακό σενάριο, είτε πρόκειται για εκτύπωση σε απλή σελίδα Α4 είτε για επιγραφή με φώτα ΝΕΟΝ ή ακόμα και για κείμενο γραμμένο στο χέρι. Συνάμα, ενισχύουν το νοηματικό περιεχόμενο του ίδιου του κειμένου, ιδίως σε περιπτώσεις που υιοθετείται συγκεκριμένη και αναγνωρίσιμη, από τον επισκέπτη, μορφή. Η θέση, τέλος, του κειμένου στην έκθεση και η σχέση που ορίζεται να έχει με άλλα αφηγηματικά μέσα ολοκληρώνει το νόημα του περιεχομένου και ενισχύει την πρόθεση των επιμελητών, ως προς το επιδιωκόμενο τελικό αποτέλεσμα και τους στόχους τους.

Βιβλιογραφία

- Hooper-Greenhill, E. (1996). *Museums and their Visitors*. London: Routledge.
- Pearce, S. (2002). *Μουσεία, Αντικείμενα και Συλλογές*. Θεσσαλονίκη: Βάνιας.
- Ravelli, L. J. (1996). Making language accessible: Successful text writing for museum visitors. *Linguistics and Education* 8(4), 367–387. [doi.org/10.1016/S0898-5898\(96\)90017-0](https://doi.org/10.1016/S0898-5898(96)90017-0)
- Ravelli, L. J. (2005). *Museum Texts: Communication Frameworks*. London: Routledge.
- Τσέκου, Μ. (2011). *Νίνα Παπακωνσταντίνου: Αντί Γραφής. Εκπαιδευτικό Πρόγραμμα για το Γυμνάσιο και το Λύκειο*. Αθήνα: ΕΜΣΤ.
- 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.

ΑΛΕΞΗΣ ΤΟΥΡΤΑΣ

Εισαγωγή

Do androids dream of electric sheep? αναρωτιέται ο Philip K. Dick το 1968 στο περίφημο μυθιστόρημά του, το Ηλεκτρικό Πρόβατο, που αποτέλεσε και την αφορμή για το κινηματογραφικό *Blade Runner*. Αρκετές δεκαετίες πιο πριν, το 1932, ο Aldous Huxley είχε γράψει το δυστοπικό *Brave New World*, αποτυπώνοντας τον τρόπο που η τεχνολογία αλληλεπιδρά με την κοινωνία και το άτομο. Εκατό σχεδόν χρόνια μετά και αναρωτιόμαστε σήμερα, πώς είναι δυνατόν να είχε τόσο δίκιο; Η καταλυτική παρουσία της τεχνολογίας στον δυτικό κόσμο είναι αδιαμφισβήτητη. Από το ChatGPT και την τεχνητή νοημοσύνη μέχρι τον αυτόματο αποφλοιωτή πατάτας, δε νομίζω ότι μπορεί κανείς να σκεφτεί τη ζωή του χωρίς μέσα μεταφοράς, τηλέφωνο ή έστω μία κάρτα για το ATM. Εκτός κι αν πάρει τα βουνά...

Σε ένα κόσμο, λοιπόν, καταλκυσμαίας τεχνολογικής ανάπτυξης, η μουσειακή πράξη και συγκεκριμένα ο εκθεσιακός σχεδιασμός δε θα μπορούσε να σφυρίζει αδιάφορα. Και γιατί να το κάνει, άλλωστε; Η πρόοδος δεν είναι μόνο φλούδια και κουκούτσια, όπως μας θυμίζει ο Ελύτης. Είναι και ευκολία, εναλλαγή και άνοιγμα σε νέους ορίζοντες. Στο πλαίσιο, λοιπόν, μιας Τριδιάσταστης Πολυμεσικής Εκθεσιακής Αφήγησης, πού, πώς και γιατί εμπλέκει κανείς την ψηφιακή τεχνολογία; Ποια είναι αυτά τα εργαλεία που εξοπλίζουν τον εκθεσιακό σχεδιασμό με διαφορετικές -αν όχι καλύτερες- λύσεις από τα παραδοσιακά «φυσικά» μέσα; Με ποιο τρόπο εντάσσονται στην αφήγηση και σε ποιο βαθμό την εμπλουτίζουν ουσιαστικά; Τι προσδοκίες δημιουργούν για το μέλλον;

Πολλά τα ερωτήματα, τα οποία μάλιστα δεν περιορίζονται μόνο σε πρακτικά ζητήματα, αλλά αναπτύσσονται πολύ περισσότερο σε

θεωρητικές αναζητήσεις και προσεγγίσεις (βλ. ενδεικτικά Giannini & Bowen, 2019· Kidd, 2018· Mohd Noor Shah & Ghazali 2018· Valtýsson & Holdgaard 2018· Χουρμουζιάδη, 2017), πολλές και οι εφαρμογές. Από τις απλές, κλασικές πλέον, οθόνες προβολής βίντεο μέχρι τις διαδικτυακές εφαρμογές εικονικής πραγματικότητας και ό,τι άλλο προτείνει η -στην παρούσα φάση- αιχμή της τεχνολογικής καινοτομίας, ο κατάλογος των ψηφιακών μέσων που απασχολούν τον σύγχρονο εκθεσιακό σχεδιασμό μοιάζει ατέλειωτος. Προκειμένου, λοιπόν, να αρθρώσουμε έναν κάποιο λόγο σχετικά με αυτό το τόσο ευρύ αντικείμενο ας προσπαθήσουμε να κατηγοριοποιήσουμε τα πεδία συζήτησης και να αναφέρουμε τις βασικές διαστάσεις του θέματος.

Θεωρητικά ζητήματα

Ξεκινάμε με το υπαρξιακό ερώτημα του «γιατί;». Για ποιο λόγο να μπει κανείς στη διαδικασία να τροποποιήσει την παραδοσιακή εκθεσιακή αφήγηση με τα ωραία της τα κείμενα, τα καλά διαλεγμένα, στημένα και φωτισμένα αντικείμενα και την ευφάνταστη μουσειακή σκηνογραφία; Οι προφανείς απαντήσεις που προκύπτουν από τη σύγχρονη βιβλιογραφία και πρακτική είναι δύο: α) για να επαυξήσει είτε την πληροφορία είτε την εμπειρία και β) για να δημιουργήσει νέες μορφές αλληλεπίδρασης. Τόσο ή επαύξηση όσο και η αλληλεπίδραση αποτελούν σήμερα βασικές επιδιώξεις του εκθεσιακού σχεδιασμού -σε πολλές περιπτώσεις σε βαθμό φетиχοποίησης βέβαια, οπότε θέλει λίγη προσοχή εδώ- και τα ψηφιακά μέσα φαίνεται να είναι σε θέση να προσφέρουν δυνητικά ανεξάντλητες πηγές προς την επίτευξη των δύο αυτών στόχων.

Ο θεωρητικός διάλογος που έχει αναπτυχθεί γύρω από τη σύμπτυξη φυσικών και ψηφιακών στοιχείων με σκοπό τη δημιουργία εκθεσιακών αφηγήσεων είναι αρκετά ενδιαφέρων. Και είναι σημαντικό να ξεπερνά κανείς την εντυπωσιακή αντανάκλαση του κάθε τι καινούργιου και λαμπερού, όπως είναι οι περισσότερες από τις καινοτομίες που προσφέρουν οι εν λόγω τεχνολογίες, και να αποζητά τις βαθύτερες προεκτάσεις που προκύπτουν από τη χρήση τους. Θα αναφερθούμε εδώ ενδεικτικά σε μερικά μόνο από αυτά τα ζητήματα με σκοπό να σκιαγραφήσουμε αυτή τη θεωρητική πλευρά της χρήσης ψηφιακών μέσων στον εκθεσιακό σχεδιασμό.

Ανάμεσα στις πολλές προοπτικές που έδωσε, λοιπόν, η ψηφιακή απόδοση της εκθεσιακής αφήγησης στην επικοινωνία της πληροφορίας,

χαρακτηριστικότερη είναι ίσως η δυνατότητα διατύπωσης πολλαπλών ερμηνειών και πολλαπλής αναπλαισίωσης των εκθεσιακών στοιχείων (Χουρμουζιάδη 2017, 41). Η αποκόλληση από τους περιορισμούς του φυσικού περιβάλλοντος χαρίζει στην ψηφιακή δημιουργία την ικανότητα να αναδιαμορφώνεται πολλαπλά και να παράγει διαφορετικές εκδοχές του ίδιου περιεχομένου, αλλά και του πλαισίου του. Ας δούμε ένα παράδειγμα, που ίσως κάνει την παραπάνω θέση πιο συγκεκριμένη. Ένα σπασμένο αγγείο βρίσκεται στην ανασκαφή. Μέσα από την αρχαιολογική διαδικασία, αφαιρείται από το χώμα, τεκμηριώνεται ποικιλοτρόπως, καθαρίζεται και συντηρείται και τελικά καταλήγει στην προθήκη ενός αρχαιολογικού μουσείου. Η πληροφορία που το συνοδεύει -πέρα ίσως από τα εντελώς θετικιστικά στοιχεία, όπως οι διαστάσεις, η σύσταση του πηλού κ.ά.- δεν είναι καθόλου αυταπόδεικτη. Αποτελεί το αποτέλεσμα της αρχαιολογικής μελέτης και, κυρίως, της ερμηνείας του μελετητή. Άλλος αρχαιολόγος υποθέτει ότι το σχήμα του αγγείου ήταν το τάδε, άλλος το δείνα, κάποιοι θα πουν ότι σκοπός της ύπαρξής του ήταν το μαγείρεμα, ενώ άλλοι ότι χρησιμοποιήθηκε στο γάμο κάποιας κορασίδας, και ούτω καθεξής. Η πολλαπλότητα αυτών των ερμηνειών προκαλεί πληθωριστικά έναν μεγάλο αριθμό αφηγήσεων, οι οποίες δύσκολα μπορούν να ενταχθούν στον φυσικό χώρο ενός παραδοσιακού μουσείου. Ο ανεξάντλητα επεκτεινόμενος ψηφιακός χώρος, ωστόσο, επιτρέπει τέτοιου είδους «υπερβολές». Φυσικά, εδώ υπάρχει ο κίνδυνος το πλήθος των πληροφοριών και η πληθώρα των μέσων να προκαλεί άγχος, σύγχυση, βαρεμάρα και μια αίσθηση λουκούλλειου γεύματος, μία αδυναμία ορισμού πληρότητας-μη πληρότητας στον χρήστη (Kuksa & Childs, 2014, 4-6), για αυτό και είναι απαραίτητος ο σωστός σχεδιασμός. Επιπρόσθετα, η ψηφιοποίηση του αντικειμένου βοηθά όχι μόνο στην ενδεδειγμένη μελέτη του, αλλά αυξάνει και τις δυνατότητες παρουσίασής του καθώς το ψηφιοποιημένο αγγείο μπορεί να αναπαραχθεί σε διάφορες παραλλαγές, σε διάφορα μεγέθη και χρησιμοποιώντας ένα πλήθος τεχνολογικών εργαλείων να αναδειχθούν με μεγαλύτερη σαφήνεια στοιχεία, που βοηθούν στην κατανόηση του ίδιου και του πλαισίου του.

Αυτή η ψηφιακή διάσταση του αντικειμένου βέβαια γεννά μία άλλη συζήτηση. Κατά πόσο ένα ψηφιακό αντικείμενο φέρει την «αυθεντικότητα» του πραγματικού (Χουρμουζιάδη, 2017, 39-42); Είναι το ίδιο, με άλλα λόγια, το να απολαμβάνεις ένα πίνακα του Τσαρούχη από κοντά και το ίδιο να τον μελετάς μέσα από μία οθόνη; Η προφανής απάντηση είναι αρνητική. Ακόμα κι αν μεταφερθείς σε ένα εμβυστιστικό περιβάλλον εικονικής πραγματικότητας που αναπαράγει πιστά τον φυσικό εκθεσιακό χώρο και

το έκθεμα, σχεδόν πότε -ή τουλάχιστον στο άμεσο μέλλον- δε θα μπορεί η εικονική επίσκεψη να υποκαταστήσει την πραγματική. Αλλά, γιατί πρέπει αυτά τα δύο μεγέθη να είναι ανταγωνιστικά; Τα πλεονεκτήματα της φυσικής επίσκεψης είναι γνωστά και βιωμένα από τον καθένα, που έχει επισκεφτεί ένα μουσείο. Το ίδιο ξεκάθαρα όμως είναι και μειονεκτήματα. Το πρώτο και κυριότερο είναι ότι δε θα δω ποτέ τη Μόνα Λίζα, αν δε βρεθώ στο Παρίσι. Το επόμενο, ότι κατά πάσα πιθανότητα δε θα μπορέσω να τη θαυμάσω και να τη μελετήσω, παρά μόνο θα τη δω φευγαλέα πίσω από το προστατευτικό τζάμι και από εκατοντάδες σελφοκόνταρα επισκεπτών από διάφορα σημεία του πλανήτη που θα προσπαθούν εναγωνίως να χωρέσουν στο κάδρο τον εαυτό τους και τον πίνακα. Σκεφτείτε την ψηφιακή εναλλακτική. Με την άνεσή μου, μπαίνω στην εικονική αίθουσα, πλησιάζω όσο θέλω και μελετώ από κοντά τον πίνακα και διαβάζω το ψηφιακά «φωτοτυπημένο» ταμπελάκι, που υπάρχει και στην πραγματική αίθουσα. Εδώ όμως είναι που ξεκινούν τα ωραία... Δίνω μια και βουτώ ως άλλη Αλίκη του Λούις Κάρολ στον θαυμαστό κόσμο του πίνακα, βλέπω τη Τζοκόντα να μου χαμογελά, κοιτώ πίσω από την πλάτη της και βλέπω τον Λεονάρντο και τον βοηθό του να μετρούν με το πινέλο τις αποστάσεις, εξερευνώ το τοπίο στον ορίζοντα και ό,τι άλλο μπορεί να φανταστεί ο νους. Είναι σίγουρο ότι μια τέτοια εμπειρία θα μου προσφέρει μια εντελώς διαφορετική αντίληψη επί του αντικειμένου. Εν ολίγοις, γιατί να περιοριστώ και να υποβαθμίσω τη μία εμπειρία έναντι της άλλης;

Μια ακόμα σημαντική οριοθέτηση που βοηθά την εξέλιξη της συζήτησης είναι και αυτή του όρου εικονικότητα (Χουρμουζιάδη 2017, 29-34). Για διάφορους λόγους, που αφορούν κυρίως τη νηπιακή ηλικία της εκτεταμένης πραγματικότητας, ο όρος εικονικός ταυτίστηκε εν πολλοίς με οτιδήποτε ψηφιακό παρουσιάζεται ως εναλλακτική πτυχή της πραγματικότητας. Ωστόσο, θα πρέπει να επισημανθεί ότι η εικονικότητα δεν αφορά μόνο τον ψηφιακό κόσμο. Το θέατρο, για παράδειγμα, είναι μία εικονική πραγματικότητα, ακόμα και όταν αναπαράγει τον φυσικό κόσμο και σκηνές που έχουν εξελιχθεί ήδη σε αυτόν και υπάρχει μερικές χιλιάδες χρόνια πριν τα πρώτα ηλεκτρονικά κυκλώματα. Με άλλα λόγια, ο όρος εικονικός αφορά μία εναλλακτική πραγματικότητα που είτε αναπαράγει την υφιστάμενη, σε άλλο πλαίσιο, είτε δημιουργεί μια καινούργια πραγματικότητα, η οποία διαχωρίζεται από αυτήν εντός της οποίας βρισκόμαστε. Η αλήθεια είναι ότι πολλά προβλήματα ξεκινούν από τον λατινογενή όρο *virtual* και τη μετάφραση του στα ελληνικά. Κι αυτό γιατί ενώ στα αγγλικά παραπέμπει περισσότερο στο δυνητικό του πράγματος, στα ελληνικά έχει ταυτιστεί περισσότερο με την αντιγραφή της

πραγματικότητας και το κίβδηλο, το μη πραγματικό. Φυσικά, η συζήτηση περί ορολογίας είναι εκτενέστατη και πολυεπίπεδη και εντάσσονται σε αυτή και άλλες έννοιες όπως οι όροι διαδικτυακός, διαδραστικός, εν δυνάμει κ.ά., αλλά σε γενικές γραμμές η ουσία παραμένει πως χρειάζεται μια σύνεση στη χρήση των όρων, προκειμένου να αποδίδεται κάθε φορά το σωστό περιεχόμενο.

Παρομοίως, σύνεση χρειάζεται και στην αναζήτηση του «ιερού δισκοπότηρου» όλων των ψηφιακών εκθεσιακών εφαρμογών, της περίφημης «αλληλεπίδρασης» (Hornecker & Ciolfi 2022). Η μεταφορά του κέντρου βάρους από το έκθεμα στον επισκέπτη που έφερε η Νέα Μουσειολογία, αν και σε καμία περίπτωση δεν μπορεί κανείς να πει ότι έγινε απότομα στο πλήρες εύρος του μουσειακού τοπίου -στην Ελλάδα ακόμα το παλεύουμε-, δημιούργησε, ωστόσο, μια τάση περιδίνησης, έναν χορό ανάμεσα στα δύο μέρη, του οποίου τον ρυθμό αναζητούμε μέσα από τον όρο αλληλεπίδραση. Στα παραδοσιακά μουσεία θα τον χαρακτήριζε κανείς ελαφρύ βιενέζικο βαλσάκι, ενώ σε κάποιες πιο πρωτοποριακές εκθέσεις παίρνει τη μορφή μιας σύγχρονης τζαζ χορογραφίας. Δεν είναι λίγες, ωστόσο, οι περιπτώσεις όπου η εξύψωση της αλληλεπίδρασης (ή αλλιώς διάδρασης, όπως προτιμά κανείς τη μετάφραση του αγγλικού interaction) σε ύψιστο αγαθό οδηγεί είτε σε μια ανούσια κινησιολογία που στερείται βασικού στόχου και υπάρχει για να υπάρχει είτε στο βάπτισμα απλοϊκών βημάτων σε μπαλέτο. Για να το κάνω πιο λιανά, η αλληλεπίδραση είναι μια βασική ιδιότητα της Τριδιάστατης Πολυμεσικής Εκθεσιακής Αφήγησης, η οποία διαπνέει όλες τις επιλογές και όχι αυτοσκοπός της. Ο σχεδιασμός μιας προηγμένης τεχνολογικά εφαρμογής που εντυπωσιάζει με τη μορφή και τη «μαγική» λειτουργία της δεν προσφέρει εκθεσιακή αλληλεπίδραση αν στερείται του κατάλληλου περιεχομένου και δε δένει οργανικά με την εκθεσιακή αφήγηση. Αντίστοιχα, το να σχεδιάσει κανείς σήμερα μια εφαρμογή που έχει 2 κουμπιά με βελόκια προκειμένου να περνάς από τη μία εικόνα στην επόμενη και πίσω δεν αποτελεί και σοβαρή εκθεσιακή αλληλεπίδραση ασχέτως αν την παρουσιάζουν έτσι οι δημιουργοί της.

Όπως γίνεται φανερό, τα θεωρητικά θέματα είναι πολλά και δύσκολα. Αυτό φυσικά δεν πρέπει να αποτελεί αποτρεπτικό παράγοντα στη χρήση των ψηφιακών εργαλείων στον εκθεσιακό σχεδιασμό. Αντίθετα, η διαπραγμάτευση αυτών των ζητημάτων προτρέπει τη συνειδητή, άρα και πιο επιτυχημένη, ένταξή τους στον εκθεσιακό σχεδιασμό, αλλά και την προώθηση του ιδιαίτερου επιστημονικού κλάδου της πολιτισμικής τεχνολογίας και επικοινωνίας σε νέους ερευνητικούς προορισμούς.

Εφαρμογή

Σε πρακτικό επίπεδο η συμβολή της τεχνολογίας στην εκθεσιακή αφήγηση μπορεί να πάρει δύο γενικές μορφές. Η πρώτη αφορά τον εμπλουτισμό του φυσικού χώρου ανάπτυξης μιας εκθεσιακής αφήγησης και κατ' ουσία την επέκτασή του σε έναν δεύτερο παράλληλο ψηφιακό κόσμο που συνομιλεί με τον φυσικό. Η αλληλεπίδραση του ενός κόσμου με τον άλλον έχει να κάνει, αφενός, με το πλήθος των μεταξύ τους «παράθύρων» που εντάσσονται στην αφήγηση και, αφετέρου, με τον βαθμό διείσδυσης -και ταυτόχρονα παρέκκλισης- από τη σε φυσικό χώρο αναπτυσσόμενη αφηγηματική ροή που προτείνεται στον επισκέπτη της έκθεσης σε αυτή του ψηφιακού. Στη δεύτερη περίπτωση προτείνεται μια ριζική αναπλαισίωση του εκθεσιακού χώρου, ο οποίος γίνεται πλέον εξολοκλήρου ψηφιακός και αποδεσμεύεται από τους περιορισμούς του φυσικού περιβάλλοντος. Εδώ βέβαια μπορεί και πάλι κανείς να αναγνωρίσει δύο πιθανές εφαρμογές. Υπάρχει η δυνατότητα να μεταφέρει κανείς μια υφι-

Εικ 1. Η σύγχρονη τεχνολογία προσφέρει ένα πλήθος νέων δυνατοτήτων στον εκθεσιακό σχεδιασμό. (πηγή: <https://www.museumnext.com/article/how-technology-is-bringing-museums-back-to-life/>)



στάμενη εκθεσιακή δομή από τον φυσικό στον ψηφιακό χώρο, αλλά και η προοπτική του να σχεδιάσει κάνεις μια εκθεσιακή αφήγηση εξ αρχής σε ψηφιακή μορφή.

Και στις δύο περιπτώσεις ο βαθμός της αλληλεπίδρασης του επισκέπτη (στον ψηφιακό κόσμο ο όρος πολλές φορές ταυτίζεται και με αυτόν του «χρήστη») με το ψηφιακό περιβάλλον είναι ίσως το πιο αντιπροσωπευτικό μέγεθος για να κριθεί ένας επιτυχημένος σχεδιασμός. Ωστόσο, το ρευστό θεωρητικό περιεχόμενο του όρου «αλληλεπίδραση», όπως επισημάνθηκε παραπάνω, κάνει, δυστυχώς, τα πράγματα αρκετά πιο δύσκολα από ό,τι φαίνονται. Σε αυτή τη φάση, όμως, μπορούμε νομίζω να μιλάμε για αλληλεπίδραση στο επίπεδο εμπλοκής του χρήστη με το ψηφιακό αντικείμενο. Ιεραρχώντας αυτή την εμπλοκή μπορεί κανείς να διακρίνει τις παρακάτω κατηγορίες ψηφιακών μέσων:

Ψηφιακά μέσα αναπαραγωγής

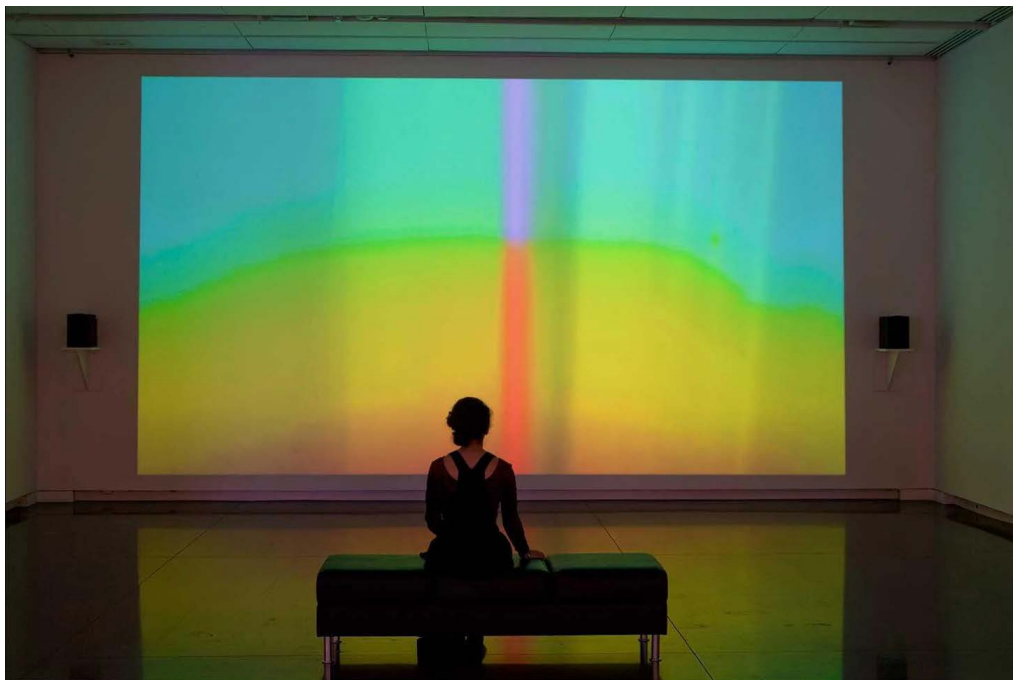
Η πιο συνηθισμένη και απλούστερη ψηφιακή παρουσία στα υπάρχοντα μουσεία και εκθεσιακούς χώρους είναι οι συσκευές ψηφιακής αναπαραγωγής. Η πολυμεσική τους διάσταση προσθέτει ερεθίσματα σε ένα κατά τα άλλα «βουβό» περιβάλλον. Οθόνες και προτζέκτορες που προβάλλουν εναλλασσόμενες εικόνες, χάρτες, βίντεο, κείμενα και άλλο εποπτικό υλικό, συστήματα ήχου που αναπαράγουν ηχοτοπία, αφηγήσεις και επεξηγήσεις, αλλά και -τα τελευταία χρόνια- μηχανισμοί αναπαραγωγής οσμών και άλλων μη συνηθισμένων αισθητηριακών ερεθισμάτων εμπλουτίζουν την εκθεσιακή αφήγηση ενισχύοντας την ατμόσφαιρα που την περιβάλλει. Η έκθεση, βέβαια, ενός παραδοσιακού μουσειακού χώρου που απλά προσθέτει μια σειρά ψηφιακών αναπαραγωγικών συσκευών στην παρατακτική διάταξη των εκθεμάτων του, σίγουρα αποτελεί ένα «εμπλουτισμένο» χώρο, η ουσία όμως της τεχνολογικής υποβοήθησης δεν εξυπηρετείται εάν οι τεχνολογικές αυτές πινελιές δεν έχουν το απαραίτητο περιεχόμενο. Γενικότερα αυτή η διττή φύση της τεχνολογίας ως μέσο, αλλά και ως περιεχόμενο, είναι κάτι που απασχολεί τη θεωρητική συζήτηση έντονα, όπως είδαμε και παραπάνω.

Ψηφιακές εφαρμογές σε οθόνη

Η ένταξη του ψηφιακού κόσμου από το «παράθυρο» είναι μια επίσης αρκετά διαδεδομένη πρακτική σε υφιστάμενες εκθέσεις. Η κύρια

διαφορά αυτής της κατηγορίας από την προηγούμενη είναι το γεγονός ότι πρόκειται για μια δομημένη πλέον αλληλεπίδραση του χρήστη με το ψηφιακό περιεχόμενο, που απαιτεί τη διάδραση και όχι την απλή θέαση ακρόαση, όσφρηση κ.λπ. Με άλλα λόγια ο χρήστης δεν είναι απλά δέκτης της αφήγησης, αλλά ως ένα βαθμό διαμορφωτής της. Και πάλι, η δήλωση αυτή σηκώνει πολύ συζήτηση για το πόσο η αλληλεπίδραση αυτή είναι ουσιαστική ή εικονική και άλλες παρόμοιες απορίες, ωστόσο σε ένα γενικό επίπεδο νομίζω μπορεί να γίνει αντιληπτό το concept. Η αλληλεπίδραση αυτής της κατηγορίας στηρίζεται φυσικά σε μία διδιάστατη επιφάνεια, η οθόνη αυτή όμως μπορεί να πάρει πολλές μορφές. Η απλούστερη περίπτωση είναι μία οθόνη υπολογιστή μέσω του οποίου τρέχει η εφαρμογή. Ο χειρισμός γίνεται με ποντίκι και πληκτρολόγιο και το περιεχόμενο μάλλον δεν έχει καμιά ιδιαίτερη σκηνογραφική σχέση με το υπόλοιπο εκθεσιακό περιβάλλον. Αυτό δεν αποτελεί πρόβλημα στην περίπτωση μιας εξολοκλήρου ψηφιακής αφήγησης, που απολαμβάνει κανείς από τον υπολογιστή του σπιτιού του, ωστόσο σίγουρα δεν αποτελεί ιδεατή επιλογή ένταξης μιας εφαρμογής σε μία φυσική έκθεση. Πιο συνηθισμένες είναι πλέον οι περιπτώσεις που η οθόνη είτε αποτελεί ή ίδια τον φορέα εισαγω-

Εικ 2. Οι πολυμεσικές δυνατότητες που προσφέρουν τα ψηφιακά μέσα αναπαραγωγής εμπλουτίζουν έντονα αισθητηριακά τους εκθεσιακούς χώρους (Installation view of the exhibition Interlaced: Selections from the CU Art Museum's Video Collection, in the CU Art Museum, on view February 7–March 22, 2014, Photo: Jeff Wells, © CU Art Museum, University of Colorado Boulder. <https://www.colorado.edu/cuartmuseum/exhibitions/past/interlaced-selections-cu-art-museums-video-collection>).



γής επιλογών από τον χρήστη είτε αυτή η επικοινωνία γίνεται με «άυλο» τρόπο. Το πιο γνωστό παράδειγμα είναι οι οθόνες αφής, που επιτρέπουν στον χρήστη όχι μόνο να λαμβάνει πληροφορία, αλλά και να την εισάγει αγγίζοντας την οθόνη. Ζώντας σε μια καθημερινότητα με smartphones και tablets, ο τρόπος αυτός αλληλεπίδρασης είναι άμεσα κατανοητός και εύκολος για τους περισσότερους επισκέπτες μιας έκθεσης. Σήμερα, υπάρχει η δυνατότητα αυτό να γίνεται στην ίδια οθόνη από πολλούς χρήστες ταυτόχρονα (πολυαπτικές οθόνες), γεγονός που επιτρέπει ακόμα περισσότερες επιλογές σχεδιασμού. Επίσης, έχουν αναπτυχθεί διάφορα συστήματα διαχείρισης των εφαρμογών μέσα από την αναγνώριση της φωνής ή της κίνησης του χρήστη μέσω των οποίων το σύστημα που φέρει την εφαρμογή μπορεί να αντιληφθεί εντολές πέραν της αφής στην ίδια την οθόνη. Οι πρακτικές εφαρμογές είναι πραγματικά πάρα πολλές και φαίνεται να καλύπτουν όλο το εύρος των θεματικών και των αναγκών.

Για την πιλοτική Τ.Π.Ε.Α. δημιουργήθηκαν οπτικοακουστικές παραγωγές που **αναπαράγονται με ψηφιακά μέσα**. Συγκεκριμένα, λειτουργούν παράλληλα 5 προβολές, 4 που αφορούν τις μαρτυρίες και 1 κεντρική που αποτυπώνει τη διαδρομή Μυτιλήνη - Αίβαλί με το πλοίο. Δημιουργήθηκαν ξεχωριστά ηχητικά αρχεία για την εισαγωγή, κάποιες από τις εγκοπές και το ημερολόγιο της Βασιλείας και στον κεντρικό χώρο υπήρχε ηχητική εγκατάσταση από την οποία ακούγονται τα τραγούδια, που δημιουργήθηκαν για την έκθεση.

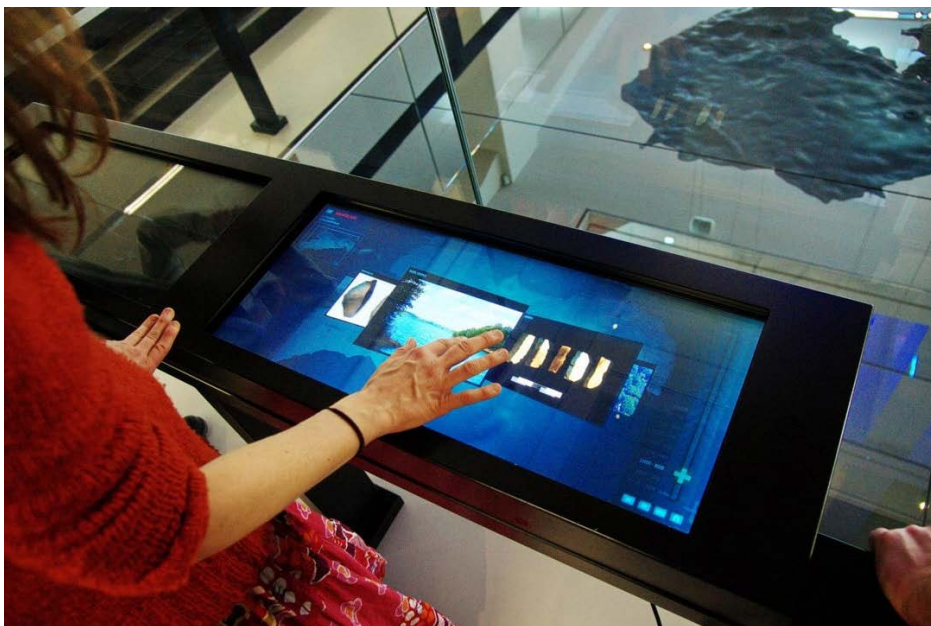
Ψηφιακές αναπαραγωγές: Οι προβολές κινούμενης εικόνας και τα πολλαπλά ηχητικά στοιχεία στον χώρο πολλαπλασιάζουν τη δυναμική των στατικών εκθεμάτων.



Εικονική πραγματικότητα

Ήδη από τις τελευταίες δεκαετίες του προηγούμενου αιώνα και ιδιαίτερα στο πλαίσιο των video games, η δημιουργία φανταστικών κόσμων, έπαψε να περιορίζεται στις παραδοσιακές μορφές της λογοτεχνίας και του κινηματογράφου και πέρασε σε μια πολύ πιο έντονα διαδραστική φάση, όπου ο χρήστης δεν απολαμβάνει απλά την έμπνευση ενός δημιουργού, αλλά γίνεται μέρος της εικονικής αυτής πραγματικότητας και τη διαμορφώνει. Αρχικά ο βαθμός αυτής της συνδιαμόρφωσης δημιουργού και χρήστη ήταν μικρός, η ρεαλιστικότητα του περιβάλλοντος πολύ περιορισμένη και ο σκοπός απόλυτα ψυχαγωγικός, σταδιακά ωστόσο ο τεχνολογικός αυτός κλάδος αναπτύχθηκε σε τέτοιο βαθμό, ώστε σήμερα να μιλάμε για το Metaverse και άλλες εφαρμογές εικονικής πραγματικότητας που προκαλούν τη φυσική πραγματικότητα και τον τρόπο που λειτουργούμε ως άτομα και κοινωνίες. Η βασική ιδέα της εικονικής πραγματικότητας είναι η δημιουργία απόλυτα ψηφιακών κόσμων που λειτουργούν ανεξάρτητα από τη φυσική πραγματικότητα. Στην περίπτωση μιας μουσειακής έκθεσης για παράδειγμα, η επίσκεψη μπορεί να πραγματοποιηθεί χωρίς ο χρήστης να χρειαστεί να βγει από το σπίτι του, καθώς κατά την προσφιλή

Εικ 3. Η χρήση touch screens τα τελευταία χρόνια αποτελεί ίσως την πιο προσφιλή επιλογή μουσείων για την ανάπτυξη της διαδραστικότητας (<https://www.intuiface.com/blog/benefits-of-using-digital-signage-in-museums>). Photo: Jeff Wells, © CU Art Museum, University of Colorado Boulder. <https://www.colorado.edu/cuartmuseum/exhibitions/past/interlaced-selections-cu-art-museums-video-collection>).



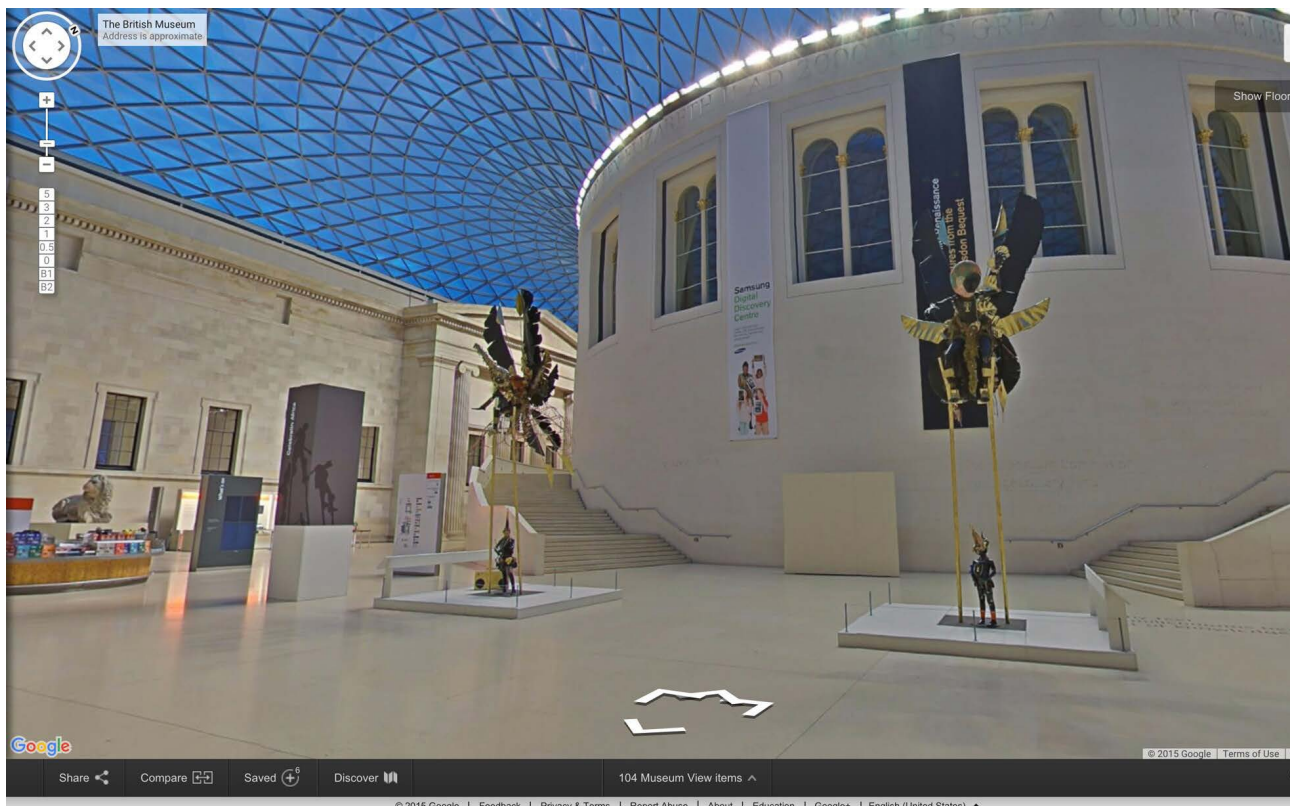
Η τελευταία εφαρμογή αφορά τον Β' Π.Π. και αποτελεί ένα κολλάζ που περιλαμβάνει τον κατάλογο των εκτελεσθέντων από τα ναζιστικά στρατεύματα και φωτογραφίες που μεταφέρουν το κλίμα της εποχής. Και στις τέσσερις περιπτώσεις η διάδραση γίνεται μέσα από οθόνες αφής που επιτρέπουν την περιήγηση στο υλικό των εφαρμογών.

[illegible]

ρήση «όταν δεν πάει ο Μωάμεθ στο βουνό, πάει το βουνό στον Μωάμεθ». Ο βαθμός διάδρασης που επιτρέπεται στον χρήστη σε αυτές τις εικονικές καταστάσεις σήμερα έχει να κάνει κυρίως με τον σχεδιασμό της εφαρμογής και τους στόχους της. Το φάσμα είναι ευρύ και εκτείνεται από απλά ψηφιακά tours, όπως στην περίπτωση του μουσείου, μέχρι εξειδικευμένες εφαρμογές που συνδυάζουν την ψυχαγωγική πλευρά της περιήγησης σε έναν εικονικό κόσμο με μια εκπαιδευτική βιωματική εμπειρία.

Σε άμεση σχέση με τη δημιουργία εικονικών κόσμων αναπτύχθηκε και η συζήτηση γύρω από την έννοια της εμβύθισης. Ο όρος χρησιμοποιείται προκειμένου να περιγράψει το βαθμό εμπλοκής με την ψηφιακή πραγματικότητα και την απεμπλοκή από τον φυσικό κόσμο. Ο βαθμός εμβύθισης σήμερα είναι πολύ μεγαλύτερος από τον παρελθόν, τόσο γιατί τα υπολογιστικά συστήματα είναι ικανά να τρέχουν πολυπαραγοντικούς αλ-

Εικ 4. Από τις πιο συνηθισμένες επιλογές χρήσης της εικονικής πραγματικότητας είναι η μεταφορά φυσικών εκθέσεων στον ψηφιακό χώρο και η δυνατότητα εικονικής περιήγησης ("A computer-game version of the British Museum" <https://www.telegraph.co.uk/art/what-to-see/british-museum-google-virtual-tour-review/>).

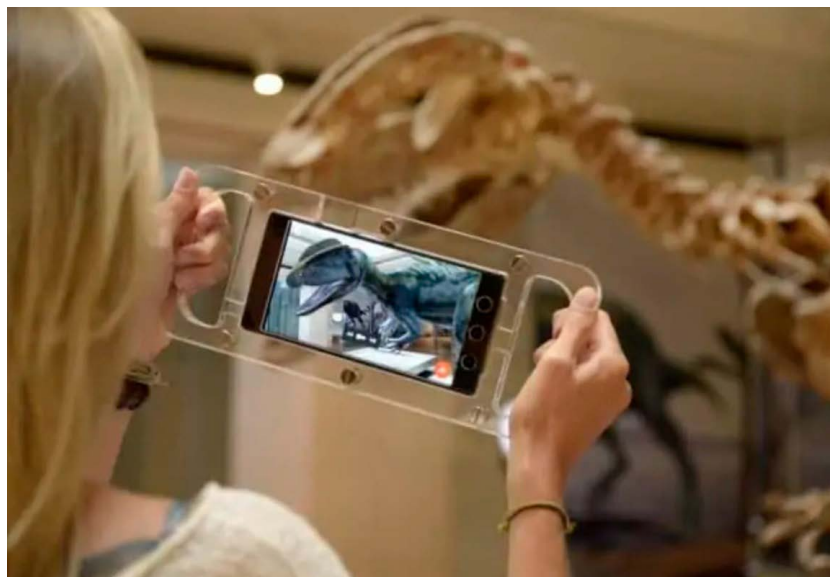


γορίθμους, με αποτέλεσμα να είναι πολύ καλύτερα τα γραφικά, οι κινήσεις και ο βαθμός ελευθερίας που παρέχεται στον χρήστη, αλλά και γιατί έχει αναπτυχθεί και το σχετικό hardware. Ξεκινώντας από τα γυαλιά εικονικής πραγματικότητας που αποκλείουν τον χρήστη από φυσικά οπτικά και ηχητικά ερεθίσματα και τροφοδοτούν τα αντίστοιχα ψηφιακά, αναπτύσσονται ραγδαία και άλλα συνοδευτικά εργαλεία που εγείρουν και άλλες αισθήσεις ή που δίνουν τη δυνατότητα στον χρήστη να κινείται με βάση το ψηφιακό ερέθισμα στον φυσικό χώρο. Αντίστοιχα, ο βαθμός αλληλεπίδρασης μεταξύ χρήστη και συστήματος αυξάνεται στον απόλυτο βαθμό, αφού το σύνολο της νοητικής του εμπλοκής εξαντλείται στον ψηφιακό κόσμο.

Επαυξημένη πραγματικότητα

Μια υβριδική μορφή φυσικής και εικονικής πραγματικότητας είναι η επαυξημένη πραγματικότητα. Η πλήρης αποκοπή του χρήστη από το φυσικό περιβάλλον πολλές φορές αποτελεί εμπόδιο στην ανάπτυξη μίας ουσιαστικής αλληλεπίδρασης. Έχει ειπωθεί μάλιστα ότι όσο αυξάνει ο βαθμός εμπύθισης σχεδόν αφαιρείται από τον χρήστη η οποιαδήποτε κριτική ικανότητα διαχείρισης της πραγματικότητας και απλά αυτός αφήνεται σε μία «βολική» και πειστική πραγματικότητα που του παρέχεται από τον δημιουργό της ψηφιακής εφαρμογής. Για αυτό το λόγο, όταν είναι

Εικ 5. Οι εφαρμογές επαυξημένης πραγματικότητας αποτελούν έναν από τους πιο επιτυχημένους τρόπους κατανόησης των ερμηνευτικών προτάσεων και σχολιασμού που αφορούν τα εκθέματα (<https://www.inglobetechnologies.com/ar-vr-museum/>).



απαραίτητη η επαφή με το φυσικό περιβάλλον, όπως στην περίπτωση μιας φυσικής έκθεσης, η ψηφιακή εμπειρία λειτουργεί ως επαύξηση της πραγματικότητας. Η πιο απλή μορφή αυτής της τεχνολογίας είναι η «παρότρυνση» στον επισκέπτη να χρησιμοποιήσει ένα ψηφιακό μέσο για να έχει πρόσβαση σε μια επιπρόσθετη πληροφορία. Χρησιμοποιώντας ένα οπτικό ερέθισμα (π.χ. QR code ή κάποιο άλλο σημάδι) μέσα από μία κινητή συσκευή (smartphone, tablet) η ψηφιακή εφαρμογή εμφανίζει περιεχόμενο που αφορά τον χώρο ή το εκθεσιακό αντικείμενο που αποτέλεσε την αφορμή. Αυτό, βέβαια, δεν έχει μεγάλη διαφορά με το να υπήρχε ήδη μία σταθερή οθόνη τοποθετημένη εκεί εξ αρχής, που θα έδινε αυτές τις πληροφορίες. Ίσως σκηνογραφικά μόνο να αλλάζει κάτι. Εκεί που ξεκινούν οι διαφορές, όμως, είναι όταν η εφαρμογή επαυξημένης πραγματικότητας συνδυάζει το φυσικά υπαρκτό με το ψηφιακά δημιουργημένο. Η βασική ιδιότητα μιας εφαρμογής επαυξημένης πραγματικότητας είναι να χρησιμοποιεί το φυσικό περιβάλλον για να δομήσει το ψηφιακό και να παρουσιάζει ένα αμάλγαμα των δύο σύμφωνα με την εκθεσιακή αφήγηση. Μέσα από την οθόνη της συσκευής και χρησιμοποιώντας την κάμερα ο χρήστης συνεχίζει να βλέπει τον φυσικό χώρο ή το φυσικό αντικείμενο επαυξημένο όμως με την ψηφιακή πληροφορία. Έτσι, μπορεί κανείς να δει δίπλα σε ένα πίνακα ένα κείμενο, μία εικόνα, ένα βίντεο που δίνει πληροφορίες για τον δημιουργό, να δει ένα κατεστραμμένο αρχιτεκτόνημα αποκατεστημένο στην αρχική του μορφή, να κοιτάξει ένα κομμάτι της σύγχρονης πόλης και να δει το τοπίο 100 και 200 χρόνια πριν και όλα αυτά σαν να υπάρχουν πραγματικά μπροστά του και στη θέση τους.

Επαυξημένη εικονικότητα

Πολύ κοντινή στην επαυξημένη πραγματικότητα είναι και η έννοια της επαυξημένης εικονικότητας. Πρόκειται και πάλι για μια υβριδική κατάσταση μεταξύ φυσικού και ψηφιακού κόσμου, ωστόσο αυτή τη φορά ξεκινώντας αντίθετα με σκοπό την επαύξηση της εικονικότητας με στοιχεία της πραγματικότητας. Με άλλα λόγια στην περίπτωση της επαυξημένης εικονικότητας εξοπλίζουμε μια σχεδιασμένη ψηφιακή εφαρμογή με φυσικά στοιχεία προκειμένου να την εμπλουτίσουμε βιωματικά. Σε μια εφαρμογή, για παράδειγμα, που εξηγεί πώς λειτουργεί ένα βαρούλκο, ο χρήστης τραβά ένα πραγματικό σκονί και βλέπει στην οθόνη του το σύστημα να κινείται. Με αυτό τον τρόπο συμμετέχει μερικώς στη διαδικασία και βιώνει ένα μέρος της, π.χ. την υφή του σχοινιού, την αντίσταση που αυτό φέρει κ.λπ. σε αντίθεση με μια εντελώς ψηφιακή κατάσταση, η οποία θα

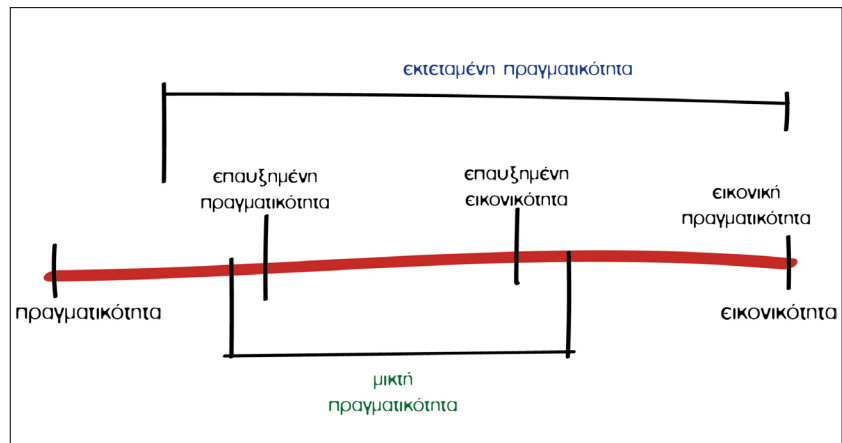
απασχολούσε μόνο σε νοερό επίπεδο την αντίληψή του.

Η επαυξημένη πραγματικότητα και η επαυξημένη εικονικότητα αποτελούν τις δύο πλευρές του όρου μικτή πραγματικότητα. Εάν κανείς προσθέσει σε αυτές και την εικονική πραγματικότητα τότε γίνεται λόγος για το πεδίο της εκτεταμένης πραγματικότητας.

Αν κανείς έθετε ως βάση περισσότερο τεχνικές λεπτομέρειες θα προέκυπτε πιθανότατα μια διαφορετική κατηγοριοποίηση και ιεράρχηση των ψηφιακών μέσων. Το ίδιο και αν έδινε περισσότερο βάρος στις υφιστά-



Εικ 6. Εφαρμογές επαυξημένης εικονικότητας
(Neil Mendoza. <https://www.wowlavie.com/article/ae2300862>)



Εικ 7. Το συνεχές πραγματικότητας εικονικότητας

μενες εφαρμογές των μέσων, σε κάποια θεματική διάκριση ή στις δυνατότητες (δυνητικότητα) που κρύβουν τα διάφορα τεχνολογικά πεδία για το μέλλον. Απλά, η κατηγοριοποίηση που χρησιμοποιούμε εδώ και στηρίζεται στην αλληλεπίδραση (Human Computer Interaction), τον τρόπο με τον οποίο δηλαδή συνδέεται ο επισκέπτης με το ψηφιακό μέσο της έκθεσης, επιλέχθηκε γιατί εκφράζει τρόπον τινά τόσο το τεχνικό-τεχνολογικό μέσο όσο και το περιεχόμενο της αμφίδρομης αυτής επικοινωνίας. Σε όλα τα παραπάνω μπορεί κανείς να προσθέσει τεχνολογίες εντοπισμού και αναγνώρισης κίνησης, κονσόλες χειρισμού ηχητικών και οπτικών σημάτων, συστήματα πολυπροβολής και άλλες συνοδευτικές τεχνολογίες, που εξυπηρετούν τις ανάγκες της αφήγησης.

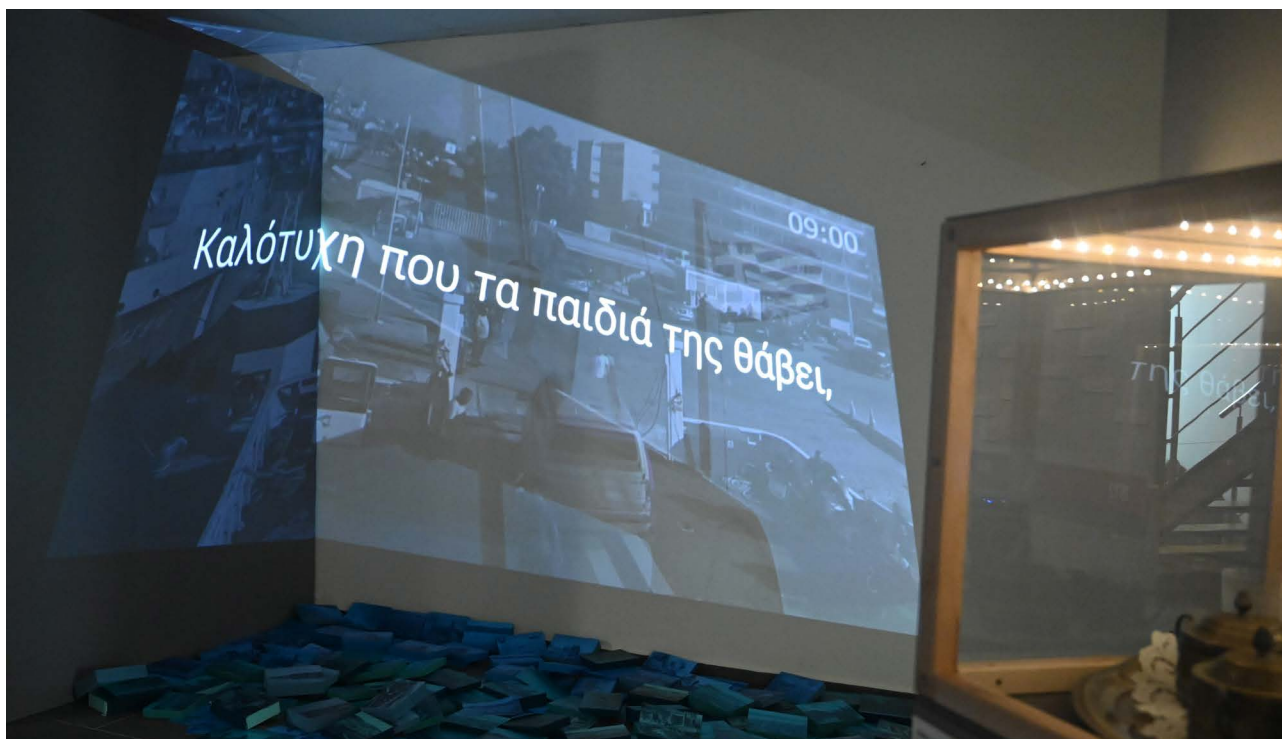
Μια άλλη προσέγγιση που στηρίζει την παραπάνω κατηγοριοποίηση είναι και αυτή του φάσματος μεταξύ πραγματικότητας και εικονικότητας. Εν ολίγοις, το σχήμα αυτό περιγράφει το σημείο σύνδεσης του φυσικού με το ψηφιακό περιβάλλον δηλώνοντας την ισορροπία που ορίζει το πλαίσιο της εκθεσιακής αφήγησης. Ξεκινώντας από το απόλυτα πραγματικό περιβάλλον, αυτό δηλαδή που δεν περιέχει καμία ψηφιακή μορφή, περνά κανείς υβριδικές μορφές πραγματικότητας και εικονικότητας για να φτάσει στον απόλυτα εικονικό ψηφιακό κόσμο. Τα διάφορα συστήματα φυσικής και ψηφιακής υπόστασης τοποθετούνται πάνω στο συνεχές ανάλογα με τον βαθμό στον οποίο ο φυσικός κόσμος δίνει τη θέση του στον ψηφιακό.

Σε κάθε περίπτωση γίνεται εμφανές ότι οι επιλογές είναι δυνητικά άπειρες και ότι τα ψηφιακά μέσα αποτελούν πλέον ένα αναπόσπαστο κομμάτι του εκθεσιακού σχεδιασμού. Και μία τριδιάστατη πολυμεσική αφήγηση που σέβεται τον εαυτό της τα χρησιμοποιεί ποικιλοτρόπως. Εκτός και αν... τα αγνοήσει ad hoc για λόγους σημειολογίας...

Επίλογος

Κλείνοντας γυρνώ και πάλι στις αρχικές σκέψεις περί αλληλεπίδρασης τεχνολογίας και ατόμου-κοινωνίας. Και πάλι αναφερόμενος στο «η τεχνολογία φτιάχτηκε για τους ανθρώπους και όχι το αντίθετο» του Huxley,

Ένα από τα βασικά στοιχεία της πιλοτικής Τ.Π.Ε.Α. είναι ο «**ψηφιακός συντονισμός**», δηλαδή το «περιστατικό εναλλαγής» που συμβαίνει σε τακτά χρονικά διαστήματα. Στιγμιαία σβήνουν όλα σχεδόν τα φώτα της έκθεσης, σταματούν ο επιμέρους προβολές και ήχοι και το ενδιαφέρον στρέφεται στην κεντρική προβολή στον τομέα της θάλασσας, όπου προβάλλεται κατά την υπόλοιπη διάρκεια της έκθεσης το βίντεο με τη διαδρομή του πλοίου Μυτιλήνη - Αιβαλί. Εκείνη τη στιγμή ξεκινά η αναπαραγωγή των τραγουδιών που δημιουργήθηκαν για την έκθεση και η αντίστοιχη προβολή του βίντεο με τους στίχους τους. Προκειμένου να συγχρονιστεί το σβήσιμο των υπολοίπων πηγών φωτός, εικόνας και ήχου με την έναρξη της προβολής απαιτείται ένα ψηφιακός συντονισμός που επιτυγχάνεται με τρεις τρόπους. Σε ό,τι αφορά τις πηγές φωτός χρησιμοποιείται ένα σύστημα πριζών wi-fi που ανοιγοκλείνουν απομακρυσμένα μέσα από μία ψηφιακή εφαρμογή σε φορητή συσκευή. Τα βίντεο ρυθμίζονται μέσα από την κάρτα γραφικών ενός υπολογιστή, ο οποίος με το αντίστοιχο software επιτρέπει την έναρξη και τον τερματισμό τους σε δεδομένη χρονική στιγμή για την κάθε μία συσκευή προβολής ξεχωριστά, ενώ, τέλος, ο ήχος συντονίζεται μέσα από μία πολυκάναλη κονσόλα - κάρτα ήχου, η οποία επιτρέπει την ταυτόχρονη ρύθμιση των διαφορετικών συσκευών ήχου και την επιλεκτική αναπαραγωγή των σχετικών αρχείων.



Το βασικό event της έκθεσης είναι η σε τακτά διαστήματα σίγαση και συσκότιση του χώρου με σκοπό τη στροφή του ενδιαφέροντος στην κεντρική προβολή

νομίζω ότι αυτή είναι μία βασική αρχή που διέπει -ή καλύτερα οφείλει να διέπει- όλες τις κατακτήσεις αυτού του νέου εναλλακτικού κόσμου. Οι καινοτόμες τεχνολογίες οφείλουν να εξυπηρετούν την εκθεσιακή αφήγηση και όχι το αντίθετο. Ο εντυπωσιασμός (wow! factor) που προκαλούν δεν πρέπει να συγχέεται με τους σκοπούς της αφήγησης, αλλά με τη χρήση του μέσου. Και θα τολμήσω να πω ότι όσο μικρότερος είναι, όσο δηλαδή πιο ήπια και συνεκτικά είναι ενταγμένη η ψηφιακή τεχνολογία στην εκθεσιακή αφήγηση, τόσο αποτελεσματικότερη είναι η συμβολή της. Όσο, δηλαδή, ο επισκέπτης δεν αντιλαμβάνεται τον τρόπο που επιτυγχάνεται η σύμπραξη αυτή μεταξύ φυσικού και ψηφιακού κόσμου τόσο αυξάνεται και ο βαθμός της εμπύθισής του στην αφήγηση και όχι στην τεχνολογία που αυτή χρησιμοποιεί.

Βιβλιογραφία

- Dick, P. K. (2010). *Do androids dream of electric sheep?* London: Gateway.
- Giannini, T. & Bowen, J. P. (επιμ.) (2019). *Museums and Digital Culture: New Perspectives and Research*. Cham: Springer.
- Hornecker, E. & Ciolfi, L. (2022). *Human-Computer Interactions in Museums*. Cham: Springer Nature.
- Huxley, A. (2010). *Brave New World* (11^η έκδ.). New York: Vintage.
- Kidd, J. (2018). Digital media ethics and museum. Στο K. Drotner, V. Dziekan, R. Parry & K. C. Schrøder (επιμ.), *The Routledge Handbook of Museums: Media and Communication* (193-204). London: Routledge.
- Kuksa, I. & Childs, M. (2014). *Making Sense of Place: The Design and Experience of Virtual Spaces as a Tool for Communication*, Oxford: Chandos Publishing.
- Mohd Noor Shah, N. F. & Ghazali, M. (2018). A systematic review on digital technology for enhancing user experience in museums. Στο N. Abdullah, W. Wan Adnan & M. Foth (επιμ.), *User Science and Engineering. i-USer 2018. Communications in Computer and Information Science*, vol 886. doi.org/10.1007/978-981-13-1628-9_4
- Valtýsson, B. & Holdgaard, N. (2018). The museum as a charged space: The duality of digital museum communication. Στο K. Drotner, V. Dziekan, R. Parry, & K. C. Schrøder (επιμ.), *The Routledge Handbook of Museums, Media and Communication* (159–171). London: Routledge.
- Χουρμουζιάδη, Α. (2017). *1+5 Μουσειακές Εικόνες και Εικονικότητες*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΥ

Εισαγωγή¹

Ο καινούριος ορισμός του μουσείου από το ICOM ψηφίστηκε το 2022, έπειτα από αρκετές συζητήσεις σε συνέδρια, το διαδίκτυο και την επιστημονική αρθρογραφία, όπου διάφοροι ειδικοί ανέπτυξαν την επιχειρηματολογία τους υπέρ ή κατά των προτεινόμενων συστατικών του. Ένα από τα καινούρια στοιχεία που προστέθηκαν εν τέλει στον νέο ορισμό είναι εκείνο της συμμετοχής διαφόρων κοινοτήτων στο πλαίσιο της λειτουργίας του μουσείου, αφήνοντας, παράλληλα, ανοιχτό το φάσμα των τρόπων με τον οποίο θα μπορούσε κάτι τέτοιο να υλοποιηθεί. Η εμπλοκή του κοινού στη λειτουργία και τις δράσεις των μουσείων ξεκίνησε, όμως, δεκαετίες νωρίτερα, παίρνοντας διαφορετική μορφή κάθε φορά, ανάλογα με τους σκοπούς που εξυπηρετούσε και τον βαθμό ωριμότητας των φορέων για νέους πειραματισμούς.

Έτσι, στο πλαίσιο της Νέας Μουσειολογίας, η ενεργητική εμπλοκή του επισκέπτη στη μουσειακή εμπειρία αποτελεί ζητούμενο για πολλά μουσεία, με τους όρους «διάδραση», «διαδραστικές εφαρμογές», «διαδραστικά εκθέματα» κ.λπ. να βρίσκουν μία μόνιμη θέση στο λεξιλόγιο των ειδικών (ενδεικτικά: Caulton, 1998). Ο βαθμός ουσιαστικής διάδρασης αμφισβητείται συχνά, καθώς -ενδεικτικά- το άνοιγμα ενός συρταριού, η επιλογή ενός κουμπιού και η ενεργοποίηση μιας εφαρμογής με αισθητήρες

¹ Το κείμενο αποτελεί μέρος της έρευνας για τη Διδακτορική Διατριβή με τίτλο «Συμμετοχικός Εκθεσιακός Σχεδιασμός. Θεωρητικά και μεθοδολογικά ζητήματα» που εκπονείται από τη γράφουσα στο Πανεπιστήμιο Αιγαίου, με επιβλέπουσα την Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Μουσειολογίας, Αναστασία Χουρμουζιάδη.

κίνησης δε δημιουργούν συνθήκες ουσιαστικής παρέμβασης στον χώρο και εξαγωγής συμπερασμάτων από τους δρώντες επισκέπτες (ενδεικτικά: Appleton, 2002). Η δε διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στους επιμελητές των εκθέσεων και στο κοινό παραμένει ορατά διακριτή, ενταγμένη πλέον σε ένα νέο πλαίσιο, όπου η ενεργή εμπλοκή του επισκέπτη στο περιβάλλον της ολοκληρωμένης έκθεσης αποτελεί προϋπόθεση για το σχεδιασμό της.

Παράλληλα, πολυάριθμες έρευνες κοινού διενεργούνται από μουσεία και οργανισμούς πολιτιστικής διαχείρισης με στόχο τον ακριβέστερο προσδιορισμό των χαρακτηριστικών ομάδων κοινού που επιθυμεί ο κάθε φορέας να προσελκύσει (Hooper-Greenhill, 1996). Τα δεδομένα τους αναλύονται και νέες εκθέσεις σχεδιάζονται με σκοπό την επιλογή κατάλληλων τρόπων επικοινωνίας των μηνυμάτων των επιμελητών προς τους επισκέπτες, αλλά και τη μεγαλύτερη ικανοποίηση των τελευταίων από την εμπειρία της επίσκεψης.

Τα διαδραστικά εκθέματα πληθαίνουν, με τις εκθέσεις σύγχρονης τέχνης να περιλαμβάνουν συχνά -ή και αποκλειστικά- έργα συμμετοχικής τέχνης (participatory art), τα οποία ο επισκέπτης καλείται να αναδιαμορφώσει κατά το δοκούν (Bishop, 2012). Με αυτόν τον τρόπο, ο ίδιος γίνεται «συνεπιμελητής» του εκθέματος, επηρεάζοντας με τις επιλογές του τη μορφή που αποκτά, την ερμηνεία του και το συνολικό αισθητικό αποτέλεσμα της αίθουσας στην οποία αυτό βρίσκεται.

Πέρα, όμως, από αυτήν την τόσο συγκεκριμένη κατηγορία έργων μοντέρνας και σύγχρονης τέχνης, τα πρώτα δειλά βήματα συνδιαμόρφωσης μιας έκθεσης κάνουν την εμφάνισή τους προς το τέλος του 20^{ου} αι., όπως στην έκθεση 'The People's Story', στο Εδιμβούργο, η οποία σχεδιάστηκε με τη βοήθεια μελών της τοπικής κοινωνίας (Marwick, 1995). Πάνω στην αλλαγή του αιώνα, η μέθοδος εμπλοκής κοινοτήτων στον σχεδιασμό και την υλοποίηση μιας μουσειακής έκθεσης ξεπερνάει τα πρώτα αμύχανα στάδια του πειραματισμού και η δυνατότητα παρέμβασης του επισκέπτη στην ίδια την έκθεση και την ερμηνευτική διαδικασία αποτελούν καθαρά ζητούμενα του εκθεσιακού σχεδιασμού (Macdonald, 2007, 151).

Στο εξής, η ευρύτερη εμπλοκή του επισκέπτη στις λειτουργίες ενός μουσειακού φορέα μέσω ποικίλων συμμετοχικών δράσεων αποτελεί βασική επιδίωξη πολλών μουσείων, ως κατάλληλης μεθόδου επίλυσης προβλημάτων που αποτυπώνονται κατά καιρούς στις έρευνες κοινού. Ανάμεσά τους είναι και διατυπώσεις δυσaréσκειας ως προς τη διαμόρφωση του

μουσειακού περιβάλλοντος: στους επισκέπτες δεν επιτρέπεται να είναι δημιουργικοί και να συμβάλλουν ενεργά στη διαμόρφωσή του, ενώ πολλές φορές το μουσείο δεν αποτελεί άνετο χώρο για την κοινωνικοποίησή τους (Simon, 2010). Η συμμετοχή των επισκεπτών σε δράσεις και λειτουργίες των μουσείων επιλέγεται, επιπλέον, από τους φορείς και ως εργαλείο αναζήτησης και προσέγγισης νέων ομάδων κοινού, που θα επιτρέψουν την ενίσχυση της επισκεψιμότητάς τους και -κατ' επέκταση- των εσόδων τους.

Στο πλαίσιο της παραπάνω συλλογιστικής, διοργανώνονται ενίοτε και εκθέσεις που σχεδιάζονται σε συνεργασία με επιλεγμένες ομάδες κοινού ή κοινότητες. Υπό το πρίσμα δε μιας σταδιακά αυξανόμενης επιδίωξης για συμπερίληψη και εκδημοκρατισμό των μουσείων, σχεδιάζονται και υλοποιούνται εκθέσεις με στόχο το μουσείο να δώσει φωνή σε κοινότητες που συνήθως βρίσκονται στο κοινωνικό περιθώριο (π.χ. μετανάστες, άτομα με αναπηρίες, φυλακισμένοι, κ.λπ.), παρέχοντάς τους την ευκαιρία να εκφραστούν και να επικοινωνήσουν μέσω της έκθεσης.

Παρά το αδιαμφισβήτητο σημαντικό βήμα που έχουν κάνει αρκετά μουσεία σε σχέση με την ουσιαστική εμπλοκή δυνητικών επισκεπτών στον σχεδιασμό εκθέσεων, γίνεται σαφές ότι η επιλογή αυτή σκοντάφτει συχνά σε ποικίλες αμνηχανίες. Το πιθανό αίσθημα αμφισβήτησης της αυθεντίας του ειδικού, η ενδεχόμενη δύσκολη ισορροπία σε σχέση με τους μη ειδικούς, η αγωνία για την εγκυρότητα της πληροφορίας που συλλέγεται, την ποιότητα του αποτελέσματος και, τελικά, τα ουσιαστικά οφέλη για τον φορέα από ένα τέτοιο εγχείρημα είναι μερικές μόνο από τις αγωνίες που καλείται να διαχειριστεί ο φορέας.

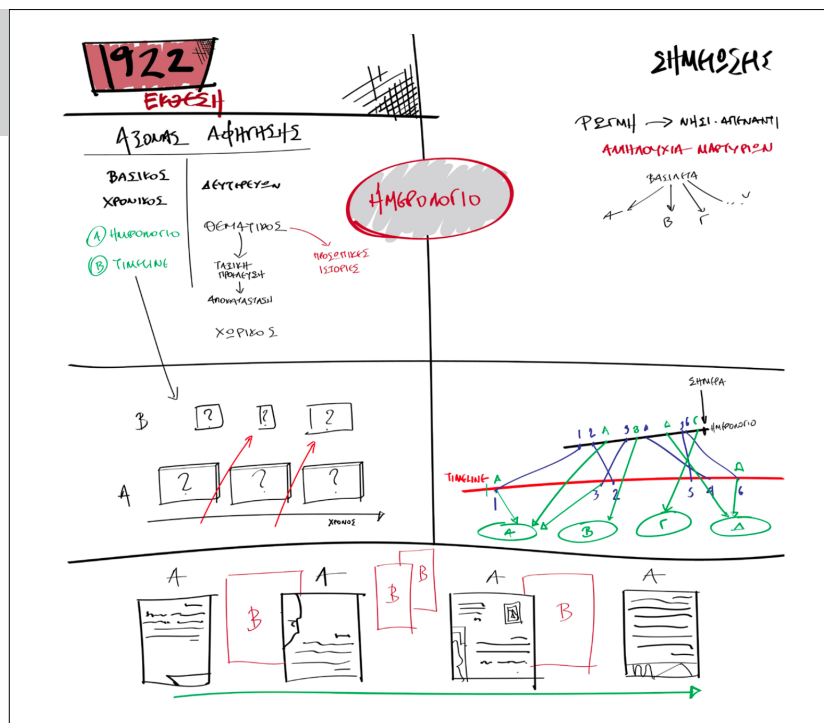
Τέτοιου είδους ανησυχίες περιορίζονται σημαντικά όταν ο εκθεσιακός σχεδιασμός που εκτελείται από συνεργαζόμενες ομάδες ενδιαφερομένων λαμβάνει χώρα έξω από τα στενά όρια ενός μουσείου και των όρων λειτουργίας του. Οι αναρρίθμητες εκθέσεις που διοργανώνονται εδώ και δεκαετίες από πολυάριθμες κοινότητες αποδεικνύουν την αποτελεσματικότητα της έκθεσης ως εργαλείου έκφρασης και επικοινωνίας, χωρίς απαραίτητα τη συμμετοχή ενός επίσημου πολιτιστικού φορέα. Εκθέσεις σε δημόσια κτίρια, παλιά σχολεία, πλατείες, καταλήψεις, κ.λπ., οργανώνονται και σχεδιάζονται κατά κύριο λόγο από αυτοοργανωμένες ομάδες, που κινούνται σε ένα ερασιτεχνικό εκθεσιακό επίπεδο μεν, δίχως να υστερούν σε διάθεση για δημιουργία και ανάγκη έκφρασης δε.

Συμμετοχικός Εκθεσιακός Σχεδιασμός και ομάδες ενδιαφερομένων

Όταν μιλάμε για Εκθεσιακό Σχεδιασμό, αναφερόμαστε και στα πέντε στάδια που μπορούμε να διακρίνουμε στη διαδικασία σχεδιασμού και υλοποίησης μιας έκθεσης. Αναφερόμαστε, δηλαδή: α) στον σχεδιασμό του εκθεσιακού σεναρίου, τόσο σε επίπεδο εκθεσιακής αφήγησης όσο και σε επίπεδο επιλογής και σχεδιασμού των αφηγηματικών μέσων που θα χρησιμοποιηθούν, ώστε να μεταφερθεί η ιστορία που θέλουμε να πούμε στον πραγματικό κόσμο -βήματα που συνήθως αντιστοιχούν στη μουσειολογική και τη μουσειογραφική μελέτη-, β) το στήσιμο της έκθεσης στον φυσικό χώρο, γ) το άνοιγμα και τη λειτουργία της έκθεσης προς το κοινό, δ) την αξιολόγηση της έκθεσης και ε) την καθαίρεσή της. Κι αυτό, διότι σε όλα αυτά τα στάδια, το σχεδιαστικό κομμάτι είναι ορατό, ακόμα κι αν δεν είναι κυρίαρχο.

Για την υλοποίηση των επί μέρους σταδίων του Εκθεσιακού Σχεδιασμού απαραίτητη είναι η συνεργασία διαφορετικών ειδικοτήτων. Κάθε μία συμβάλλει στη διαδικασία τη στιγμή και με τον τρόπο που κρίνεται κάθε φορά πιο κατάλληλος, προκειμένου να επιτευχθεί το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα. Όταν ο Εκθεσιακός Σχεδιασμός υλοποιείται από άτομα μιας ήδη υφιστάμενης ομάδας, π.χ. τους εργαζόμενους ενός μουσείου, τα άτομα αυτά λειτουργούν συλλογικά και η έκθεση είναι το αποτέλεσμα αυτής της συλλογικής τους δράσης. Όταν, όμως, η έκθεση είναι το αποτέλεσμα της συνεργασίας οργανωμένων ομάδων ανθρώπων, τότε αυτή είναι το αποτέλεσμα μιας συμμετοχικής ενέργειας.

Τα παραδείγματα εκθέσεων που απαντώνται στην ευρύτερη μουσειολογική βιβλιογραφία και αποκαλούνται «συμμετοχικές» είναι πολυάριθμα και αφορούν σε εγχειρήματα που υλοποιήθηκαν σε διαφορετικές χώρες ανά τον κόσμο. Οι περιπτώσεις, όμως, των δημοσιεύσεων που έχουν ως στόχο να παρουσιάσουν και να σχολιάσουν ερευνητικά και ολοκληρωμένα μια «συμμετοχική» έκθεση είναι δυσανάλογες αριθμητικά. Ως εκ τούτου, παρά τον σημαντικό αριθμό συμμετοχικών εκθέσεων που υλοποιούνται, οι πληροφορίες που μπορεί κανείς να συγκεντρώσει για το εκθεσιακό τους σενάριο και τις επιμέρους εκθεσιακές επιλογές και, στη συνέχεια, να επεξεργαστεί και να αξιολογήσει είναι ιδιαίτερα περιορισμένες. Για τα υπόλοιπα στάδια του Εκθεσιακού Σχεδιασμού δε είναι μάλλον ανύπαρκτες. Παρά ταύτα, γίνεται σαφές πως οι λόγοι και οι στόχοι υλο-



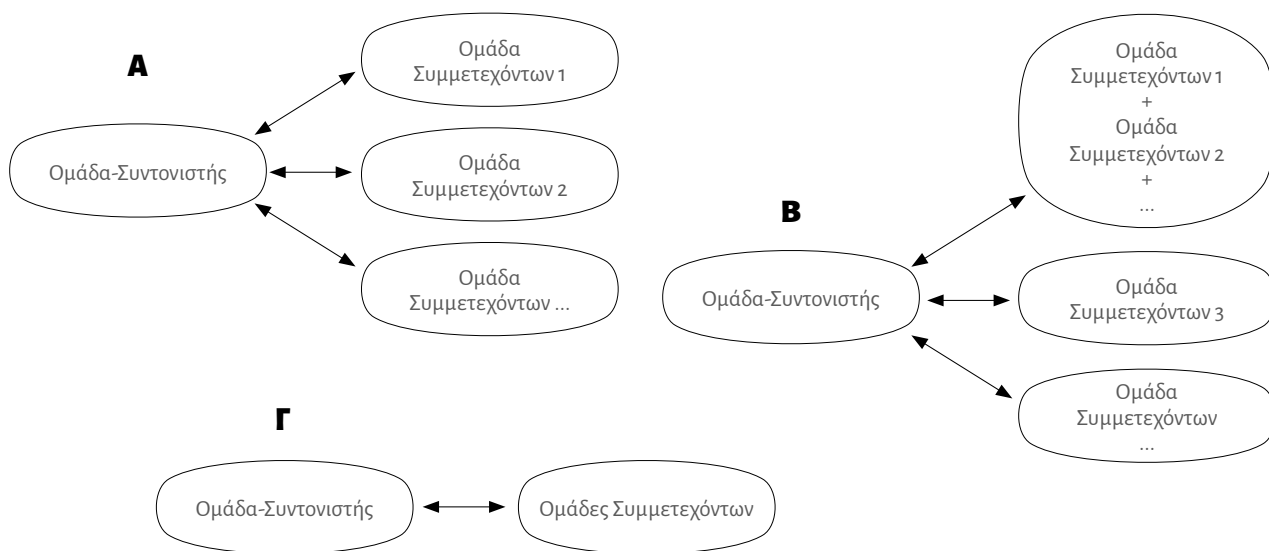
ποίησης τέτοιων εκθέσεων, οι θεματικές που αναπτύχθηκαν, ο προϋπολογισμός και το ανθρώπινο δυναμικό που χρησιμοποιήθηκαν μπορούν να διαφέρουν σημαντικά από περίπτωση σε περίπτωση. Και παρά τα όποια βιβλιογραφικά κενά, το κοινό στοιχείο που μπορεί κανείς να αναγνωρίσει σε όλες αυτές τις «συμμετοχικές» εκθέσεις είναι πως πρόκειται για το αποτέλεσμα της συνειδητής συνεργασίας διαφορετικών ομάδων ενδιαφερομένων.

Ομάδες ενδιαφερομένων στον Συμμετοχικό Εκθεσιακό Σχεδιασμό

Στις **ομάδες ενδιαφερομένων** (stakeholders) ενός Συμμετοχικού Εκθεσιακού Σχεδιασμού μπορεί δυνητικά να συμμετέχει οποιοσδήποτε, είτε είναι επίσημος φορέας του κράτους είτε θεσμοθετημένη ομάδα πολιτών, μεμονωμένοι κάτοικοι ή αυτοδιαχειριζόμενες κοινότητες, κ.ο.κ. Η

πρόσκληση για να υλοποιηθεί μια συμμετοχική έκθεση μπορεί να προέρχεται από οποιαδήποτε κατηγορία. Η ομάδα που κάνει το κάλεσμα παίρνει, συνήθως, και τον ρόλο του συντονιστή. Οι υπόλοιπες ομάδες ενδιαφερομένων που συμμετέχουν αναλαμβάνουν τους ρόλους που τους αναθέτει ο συντονιστής αυτός. Συνεπώς, σε μία συμμετοχική έκθεση ή -καλύτερα- σε έναν Συμμετοχικό Εκθεσιακό Σχεδιασμό, του οποίου ένα από τα στάδια αποτελεί η δημιουργία μιας συμμετοχικής έκθεσης, αναγνωρίζεται μία **Ομάδα-Συντονιστής** και μία ή περισσότερες **Ομάδες Συμμετεχόντων**. Οι Ομάδες Συμμετεχόντων μπορεί να είναι εκ προοιμίου διαμορφωμένες, π.χ. ένας πολιτιστικός σύλλογος με ενεργό καταστατικό λειτουργίας ή οι μαθητές μιας οργανωμένης σχολικής τάξης, ή να προκύπτουν έπειτα από την κατανομή από την Ομάδα-Συντονιστής των μεμονωμένων ενδιαφερομένων που ανταποκρίθηκαν σε ένα ανοιχτό κάλεσμα.

Όπως φαίνεται στον πίνακα, η Ομάδα-Συντονιστής μπορεί να συνεργάζεται με διαφορετικούς τρόπους με εκείνες των Συμμετεχόντων, ανάλογα με τις ανάγκες κάθε έργου. Στην πιο απλή μορφή Συμμετοχικού Εκθεσιακού Σχεδιασμού, η Ομάδα-Συντονιστής συνεργάζεται χωριστά με κάθε Ομάδα Συμμετεχόντων, οι οποίες μεταξύ τους δεν συναντώνται ποτέ (ενδεχόμενο Α). Πιο σύνθετη περίπτωση είναι εκείνη που ορισμένες από τις Ομάδες Συμμετεχόντων συνεργάζονται και μεταξύ τους, ενώ



Από πολύ νωρίς αποφασίσαμε πως δε θέλαμε να επικεντρωθούμε μόνο στα γεγονότα και τους πρωταγωνιστές που παρουσιάζει η επίσημη ιστορία και τα εγχειρίδιά της. Από την άλλη, η επέτειος των 100 χρόνων από τη Μικρασιατική Καταστροφή αφορούσε σε γεγονότα που η ομάδα μας δεν είχε ζήσει και για τα οποία γνωρίζαμε στοιχεία μόνο μέσα από τα λεγόμενα των ιστορικών. Συνάμα, όσα συνέβησαν πριν, κατά τη διάρκεια και μετά το 1922 σημάδεψαν και σημαδεύουν τη ζωή πολλών απογόνων εκείνων που ήρθαν από απέναντι και που σήμερα ανήκουν στη γ' και δ' γενιά. Άλλοι πάλι άφησαν το παρελθόν πίσω τους και πορεύονται δίχως να κουβαλούν μαζί τις μνήμες των παππούδων τους. Ο διαφορετικός τρόπος διαχείρισης της μνήμης σε εθνικό, συλλογικό, οικογενειακό και ατομικό επίπεδο μας οδήγησε στην αναζήτηση μαρτυριών και βιωμάτων πέρα από την υφιστάμενη βιβλιογραφία. Το γεγονός δε ότι επιθυμούσαμε να επικεντρωθούμε στη Λέσβο για να αφηγηθούμε όσα θέλαμε να πούμε **μας οδήγησε από την αρχή στην αναζήτηση πιθανών συνεργατών** στο ίδιο το νησί. Οι πρώτες επαφές με φορείς (σύλλογοι, συλλογικότητες, ΜΚΟ) δε στέφθηκαν με επιτυχία. Έτσι, στραφήκαμε σε μεμονωμένα πρόσωπα μέσω γνωστών, εντάσσοντας στην ομάδα μας σταθερά τρεις κατοίκους που **δεν είχαν μέχρι τότε καμία επαφή με τον εκθεσιακό σχεδιασμό**. Ο βασικός τους ρόλος, αρχικά, ήταν να μας παρέχουν πληροφορία και γνώση που δε θα μπορούσαμε να βρούμε αλλού. **Γνώση που εκείνοι διέθεταν ως ειδικοί** στο πώς είναι να χαρακτηρίζεται η ταυτότητά σου από έναν τόπο όπου δεν έζησες, πρόσωπα που δε γνώρισες ποτέ, κακουχίες που έφτασαν στα αυτιά σου από χείλη ανθρώπων που δεν τις βίωσαν, μουσικές και έθιμα που σε συνδέουν πολιτιστικά με ένα μακρινό παρελθόν.

Καθώς δε γνωρίζαμε τους τρεις νέους μας συνεργάτες από πριν, αποφασίσαμε και ζητήσαμε από εκείνους να συμμετέχουν κατά κύριο λόγο στο έκθεμα των βιντεοπροβολών της 2^{ης} χρονογραμμής. Οι ιστορίες που μοιράστηκαν μαζί μας, τα αντικείμενα που παραχώρησαν για το έκθεμα και η προσωπική τους συμβολή στον τόπο ερμηνείας των ιστοριών τους ήταν λίγοι από τους τρόπους που συνέβαλαν στην έκθεση. Πολλές υπήρξαν οι **στιγμές αμηχανίας στον τρόπο προσέγγισής τους**, στο πόσα πολλά έπρεπε να ζητάμε από εκείνους, στο σε τι βαθμό μπορούσαμε να στηριζόμαστε στις δικές τους ενέργειες. Στα λόγια τους -όπως και στα δικά μας- υπήρχε σταθερά η διάκριση ανάμεσα σε εμάς κι εκείνους. Φράσεις όπως «εσείς ξέρετε», «η έκθεσή σας», «εσείς αποφασίζετε» αφέθηκαν στην άκρη μόνο από τον έναν νέο μας φίλο στο τέλος του εγχειρήματος, όταν αντικαταστάθηκαν από τα «η έκθεση μας», «τη φτιάξαμε», «εμείς θέλαμε να δείξουμε ότι», κ.λπ.



Συμμετέχοντες-μη ειδικοί στον εκθεσιακό σχεδιασμό μιλούν για την ιστορία της οικογένειάς τους, αναλαμβάνοντας τον ρόλο του ηθοποιού-αφηγητή, παραχωρούν αντικείμενα από τις συλλογές τους και «συνομιλούν» με τη Βασιλεία σε έναν άτυπο διάλογο βιωμένης ιστορίας.

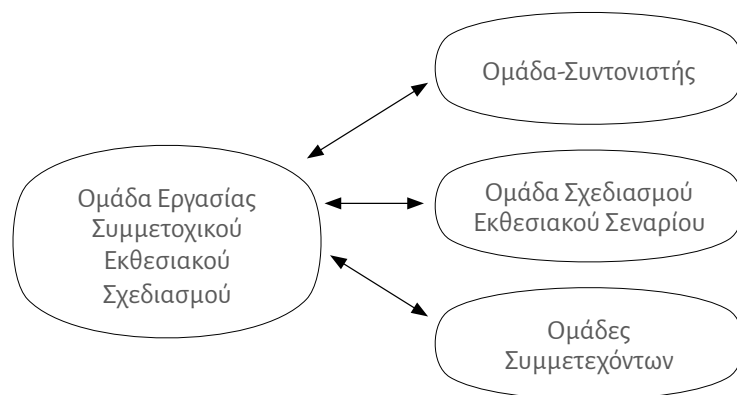
άλλες μόνο με την Ομάδα-Συντονιστή (ενδεχόμενο Β). Τέλος, η πιο απαιτητική περίπτωση Συμμετοχικού Εκθεσιακού Σχεδιασμού είναι όταν η Ομάδα-Συντονιστής και οι Ομάδες Συμμετεχόντων συνεργάζονται από κοινού, καθ' όλη την πορεία του έργου (ενδεχόμενο Γ).

Τα μέλη των εμπλεκόμενων ομάδων σε έναν Συμμετοχικό Εκθεσιακό Σχεδιασμό χαρακτηρίζονται από διαφορετικό γνωστικό επίπεδο, διαφορετική εξειδίκευση και σύνολο δεξιοτήτων. Η ποικιλομορφία αυτή είναι απολύτως απαραίτητη στο πλαίσιο του εκθεσιακού σχεδιασμού, αφού για να μεταφερθεί μία ιδέα, μία σκέψη ή ένας συλλογισμός στον πραγματικό κόσμο με τη μορφή έκθεσης, είναι υποχρεωτική η συνεργασία *ειδικών και μη ειδικών*. Η εξειδίκευση αυτή αρχικά εντοπίζεται σε επίπεδο εκθεσιακού σχεδιασμού, αφού η ορθή μεταμόρφωση μιας θεωρητικής σκέψης σε εκθεσιακή αφήγηση μπορεί να γίνει από κατάλληλα εκπαιδευμένους και ακαδημαϊκά πιστοποιημένους ειδικούς στον εκθεσιακό σχεδιασμό. Εξειδίκευση, όμως, απαιτείται και γύρω από το θέμα μιας έκθεσης. Σε αυτή την περίπτωση, η γνώση μπορεί να είναι το αποτέλεσμα μιας δομημένης ακαδημαϊκής έρευνας, το αποτέλεσμα της ενσώματης εμπειρίας ανθρώπων που κατέχουν βαθιά το θέμα, καθαρά μέσα από μια προσωπική και βιωματική προσέγγιση, ή η το αποτέλεσμα συστηματικής ερασιτεχνικής ενασχόλησης με το αντικείμενο.

Η μοναδικότητα κάθε Συμμετοχικού Εκθεσιακού Σχεδιασμού κάνει αδύνατη την εκ των προτέρων ή με (παρ)όμοιο και επαναλαμβανόμενο τρόπο αντιμετώπιση κάθε ομάδας ενδιαφερομένων από την Ομάδα-Συντονιστής, είτε λόγω ειδικότητας είτε συσχέτισης του γνωστικού αντικείμενου με το θέμα της έκθεσης ή των δεξιοτήτων των μελών της. Μία ομάδα ενδιαφερομένων που μπορεί να έχει πρωταγωνιστικό ρόλο στον σχεδιασμό μιας κάποιας έκθεσης, δεν αποκλείεται να έχει ρόλο κομπάρσου στον σχεδιασμό μιας άλλης, ακόμα και αν η σύνθεση των μελών της ομάδας παραμένει σταθερή. Η Ομάδα-Συντονιστής είναι αυτή που αξιολογεί το είδος της εξειδίκευσης που εξυπηρετεί τις ανάγκες του εκάστοτε εκθεσιακού σχεδιασμού. Η Ομάδα των Συντονιστών αναγνωρίζει στην κάθε ομάδα ενδιαφερομένων τα πλεονεκτήματα που μπορεί να προσφέρει σε αυτόν, ορίζει τον βαθμό εμπλοκής της και, φυσικά, τη συντονίζει.

Πέρα από τις παραπάνω ενέργειες, ανάλογα με το έργο και τη σύστασή της, η Ομάδα-Συντονιστής ενδέχεται να εμπλέκεται και στο καθαρά σχεδιαστικό κομμάτι, ως μέλος της *Ομάδας Σχεδιασμού Εκθεσιακού Σεναρίου*. Η Ομάδα Σχεδιασμού Εκθεσιακού Σεναρίου εργάζεται πάνω στο εκθεσιακό σενάριο, παίρνοντας αποφάσεις γύρω από τους αφηγηματικούς άξονες

και τις θεματικές μιας έκθεσης, τους αφηγητές της, τα αφηγηματικά μέσα που θα χρησιμοποιηθούν για τη μεταφορά της στον πραγματικό κόσμο κ.ο.κ. (Χουρμουζιάδη, 2022 και αντίστοιχα κεφάλαια του παρόντος τόμου). Στην ομάδα αυτή ανήκουν αυτοδίκαια οι ειδικοί στον εκθεσιακό σχεδιασμό, των οποίων αντικείμενο εργασίας είναι ο σχεδιασμός εκθέσεων. Πέραν αυτών, όμως, στην Ομάδα Σχεδιασμού Εκθεσιακού Σεναρίου θα μπορούσαν να συμμετέχουν και άλλες Ομάδες Συμμετεχόντων, εφόσον κριθεί -κατά περίπτωση- σκόπιμο να συμβάλλουν ενεργά στον σχεδιασμό, έχοντας πρόσβαση τόσο στην πληροφορία όσο και στη λήψη αποφάσεων. Με βάση το σκεπτικό αυτό, στην Ομάδα Σχεδιασμού θα μπορούσε ανάλογα να συμμετέχει και η Ομάδα-Συντονιστής. Συνεπώς, η Ομάδα Εργασίας ενός Συμμετοχικού Εκθεσιακού Σχεδιασμού αποτελείται από την Ομάδα-Συντονιστή, την Ομάδα Σχεδιασμού Εκθεσιακού Σεναρίου και τις λοιπές Ομάδες Συμμετεχόντων:



Τύποι Συμμετοχής στον Συμμετοχικό Εκθεσιακό Σχεδιασμό

Η συμμετοχή ομάδων ενδιαφερομένων στο πλαίσιο μιας διαδικασίας σχεδιασμού δεν αποτελεί καινοτομία της Μουσειολογίας. Η διεύρυνση των επιπτώσεων της ανθρώπινης δραστηριότητας στο περιβάλλον και η ανάγκη αντιμετώπισης της καταστροφής του ήταν η πρώτη αφορμή για να ξεκινήσει να χρησιμοποιείται συστηματικά ο Συμμετοχικός Σχεδιασμός ως εργαλείο εμπλοκής των πολιτών στη λήψη αποφάσεων για την αντιμε-

Κατά τη διάρκεια των διαφορετικών σταδίων Εκθεσιακού Σχεδιασμού που οδήγησαν στην πιλοτική Τ.Π.Ε.Α. *Μυτιλήνη* τη 26 Σεπτεμβ. 1922. Έκθεση με αφορμή ένα ημερολόγιο, χρησιμοποιήθηκαν **ποικίλοι τύποι συμμετοχής**. Οι περισσότεροι εξ αυτών αναγνωρίστηκαν εκ των υστέρων ως τέτοιοι, αφού κατά τη διάρκεια του σχεδιασμού το μόνο που ενδιέφερε ήταν να συντονιστούν κατάλληλα άνθρωποι και ενέργειες που θα οδηγούσαν στο επιθυμητό αποτέλεσμα. Ανατρέχοντας εκ των υστέρων στα διάφορα στάδια του σχεδιασμού, αναγνωρίστηκαν -ενδεικτικά- οι εξής τύποι:

1. Ακούσια συνδρομή: οι επιβάτες του πλοίου προς Αίβαλι και προς Μυτιλήνη -πλην των μελών του εργαστηρίου- που έτυχε να ταξιδεύουν τις ημέρες των γυρισμάτων και εμφανίζονται στη βιντεοπροβολή της 3^{ης} χρονογραμμής (ή ακόμα και η ίδια η Βασιλεία που έγραψε το ημερολόγιό της δίχως να μπορεί να φανταστεί ότι θα αποτελούσε ποτέ αφορμή για μία έκθεση)
2. Συνδρομή με επιρροή: δανεισμός αντικειμένων με επιλογή της ομάδας των ειδικών
3. Συμβολή: δημιουργία ψηφιακών εφαρμογών με ανάθεση, όπου το σενάριο και το περιεχόμενο δόθηκαν έτοιμα στην προγραμματίστρια
4. Συμβολή: κατασκευή έκθεσης στον φυσικό χώρο, κατά την οποία ανατέθηκαν συγκεκριμένα πράγματα στα μέλη του Εργαστηρίου Μουσειολογίας, την Ομάδα Υποστήριξης του έργου της Περιφερειακής Αριστείας, του προμηθευτές, τον επιστάτη της αίθουσας, κ.ο.κ.
5. Συνδημιουργία: οι επισκέπτες της έκθεσης παρακινούνταν να συμπληρώσουν από κοινού ένα σύγχρονο ημερολόγιο, σε αντιδιαστολή με το ημερολόγιο της Βασιλείας, όπου καθένας μπορούσε να καταγράψει τις δικές του μνήμες και σκέψεις γύρω από την επέτειο των 100 χρόνων. Η ομάδα των ειδικών αποφάσισε για την ύπαρξη και τη μορφή του συμμετοχικού αυτού εκθέματος κι όσοι επισκέπτες επιθυμούσαν το συμπλήρωναν, συνδημιουργώντας το έκθεμα, ενώ λειτουργούσε η έκθεση.
6. Συνδιαμόρφωση: ερασιτέχνες ηθοποιοί συμμετείχαν στη διαμόρφωση των βιντεοπροβολών με τις προφορικές μαρτυρίες (2^η χρονογραμμή)
7. Συνδιαμόρφωση: το ηχοτοπίο της έκθεσης, συμπεριλαμβανομένων των μουσικών κομματιών του Τριπτύχου της Βασιλείας, της συλλογής «ΑΙΟΛΙΚΟ 22».

τώπιση προβλημάτων που τους αφορούν. Στον Συμμετοχικό Σχεδιασμό, το είδος συμμετοχής των πολιτών μεταβάλλεται κυρίως ανάλογα με τον βαθμό παρέμβασής τους στη λήψη αποφάσεων και την πορεία της πληροφορίας, από τους σχεδιαστές προς τους πολίτες και αντίστροφα (Στρατηγέα, 2016).

Όπως και στην περίπτωση του Συμμετοχικού Σχεδιασμού, έτσι και στις περιγραφές των συμμετοχικών εκθέσεων, η ορολογία που χρησιμοποιείται σε δημοσιεύσεις, δελτία τύπου ή αναρτήσεις στα Μέσα Κοινωνικής Δικτύωσης ποικίλει: συμμετοχή, εμπλοκή, συμβολή, συνδιαμόρφωση, συνδιοργάνωση, κ.λπ. Όροι που μοιάζει να χρησιμοποιούνται συχνά μάλλον τυχαία και για λόγους λεξιλογικής ποικιλίας, περιγράφοντας, όμως, ταυτόχρονα τις διαφορετικές ποιότητες συμμετοχής που επιλέγονται ανά περίπτωση και οδηγώντας σε αντίστοιχα είδη συμμετοχής και αποτελέ-

Τύπος Συμμετοχής	Σύντομη περιγραφή χαρακτηριστικών
Παθητική συμμετοχή	Μηδενική συμμετοχή, μηδενική πρόσβαση στη λήψη αποφάσεων, μηδενική επίδραση στη λήψη αποφάσεων. Απλή ενημέρωση γύρω από τις αποφάσεις που έχουν ληφθεί και υλοποιηθεί από την Ομάδα Σχεδιασμού Εκθεσιακού Σεναρίου.
Ακούσια συνδρομή	Επίπεδο ακούσιας συμμετοχής, χωρίς πρόσβαση στην πληροφορία, χωρίς πρόσβαση στη λήψη αποφάσεων. Η συμμετοχή γίνεται τυχαία, δίχως να το γνωρίζουν απαραίτητα οι Συμμετέχοντες. Το αποτέλεσμα επηρεάζεται από εκείνους ερήμην τους, με τον τρόπο που επιλέγει και αποφασίζει η Ομάδα Σχεδιασμού Εκθεσιακού Σεναρίου.
Συνδρομή χωρίς επιρροή	Οι Συμμετέχοντες δεν έχουν πρόσβαση στην πληροφορία, δεν εμπλέκονται στη λήψη αποφάσεων. Παρέχουν κάποια συμβουλή, καταθέτουν μία μαρτυρία ή δανείζουν ένα αντικείμενο, εφόσον τους ζητηθεί, που η Ομάδα Σχεδιασμού Εκθεσιακού Σεναρίου επιλέγει τελικά να μη χρησιμοποιήσει. Η επίδρασή τους στο τελικό αποτέλεσμα είναι μηδενική.
Συνδρομή με επιρροή	Οι Συμμετέχοντες δεν έχουν πρόσβαση στην πληροφορία, δεν εμπλέκονται στη λήψη αποφάσεων. Παρέχουν κάποια συμβουλή, καταθέτουν μία μαρτυρία ή δανείζουν ένα αντικείμενο, εφόσον τους ζητηθεί, που η Ομάδα Σχεδιασμού Εκθεσιακού Σεναρίου επιλέγει τελικά να χρησιμοποιήσει. Η επιρροή που ασκούν στο τελικό αποτέλεσμα περιορίζεται στο ότι αποτελούν την πηγή της συμβουλής, της μαρτυρίας ή του δανειζόμενου αντικειμένου.
Χειραγωγούμενη συμμετοχή	Επιλεκτική πρόσβαση στην πληροφορία, ψευδής εμπλοκή στη λήψη αποφάσεων. Οι Συμμετέχοντες χειραγωγούνται και πείθονται πως συμμετέχουν στη λήψη αποφάσεων από την Ομάδα Σχεδιασμού Εκθεσιακού Σεναρίου, υλοποιώντας τελικά αποφάσεις που έχει λάβει εκείνη εκ των προτέρων για αυτούς.
Συμβολή	Οι Συμμετέχοντες αναλαμβάνουν την υλοποίηση συγκεκριμένου τμήματος του εκθεσιακού σχεδιασμού. Τους δίνεται πρόσβαση μόνο στην πληροφορία που τους είναι απαραίτητη για να υλοποιήσουν ό,τι τους έχει ανατεθεί, ακολουθώντας τις αποφάσεις της Ομάδας Σχεδιασμού Εκθεσιακού Σεναρίου. Οι ίδιοι δε συμμετέχουν στη λήψη αποφάσεων και δεν επηρεάζουν απαραίτητα το αποτέλεσμα, αφού οι λεπτομέρειες είναι προαποφασισμένες από άλλους.
Συνδιοργάνωση	Ενεργός συμμετοχή Συμμετεχόντων αποκλειστικά σε επίπεδο προετοιμασίας και διοικητικής διαχείρισης του εκθεσιακού σχεδιασμού με στόχο την ομαλή εξέλιξη και την καλύτερη έκβαση του εγχειρήματος. Οι Συμμετέχοντες έχουν πρόσβαση στην πληροφορία και στη λήψη αποφάσεων αποκλειστικά σε σχέση με τη διοικητική υποστήριξη. Επιδρούν στο τελικό μόνο ως προς την αποτελεσματικότητα της διοικητικής υποστήριξης.
Συνδημιουργία	Ενεργός συμμετοχή Συμμετεχόντων ως προς τη μορφή που θα πάρει μέρος του εκθεσιακού σχεδιασμού ή ένα έκθεμα, δίχως αλληλεπίδραση με την Ομάδα Σχεδιασμού Εκθεσιακού Σεναρίου. Οι Συμμετέχοντες έχουν πρόσβαση στη σχετική πληροφορία στον βαθμό που τους είναι απαραίτητο για να ενεργήσουν. Έχουν μερική πρόσβαση στη λήψη αποφάσεων, στο πλαίσιο υλοποίησης του αντικειμένου που τους ανατίθεται. Οι Συμμετέχοντες ενεργούν σε διαφορετικούς και διακριτούς χρόνους, ανεξάρτητα από την Ομάδα Σχεδιασμού Εκθεσιακού Σεναρίου. Το αποτέλεσμα, όμως, επηρεάζεται τελικά από τις επιλογές όλων.
Συνδιαμόρφωση	Αλληλεπίδραση ανάμεσα στην Ομάδα Σχεδιασμού Εκθεσιακού Σεναρίου και τους Συμμετέχοντες ως προς τη μορφή που θα πάρει μέρος του εκθεσιακού σεναρίου ή ένα έκθεμα. Πλήρης πρόσβαση των Συμμετεχόντων στη σχετική πληροφορία και στη λήψη αποφάσεων που αφορούν στο συγκεκριμένο κομμάτι του εκθεσιακού σχεδιασμού. Το τελικό αποτέλεσμα επηρεάζεται απόλυτα από την αλληλεπίδραση των Συμμετεχόντων.
Συνεπιμέλεια	Ενεργός συμμετοχή από την αρχή έως το τέλος, πλήρης πρόσβαση στην πληροφορία, η Ομάδα Εκθεσιακού Σχεδιασμού και οι Συμμετέχοντες συμμετέχουν άμεσα και ισότιμα στη λήψη αποφάσεων, σε όλο το φάσμα του εκθεσιακού σχεδιασμού.

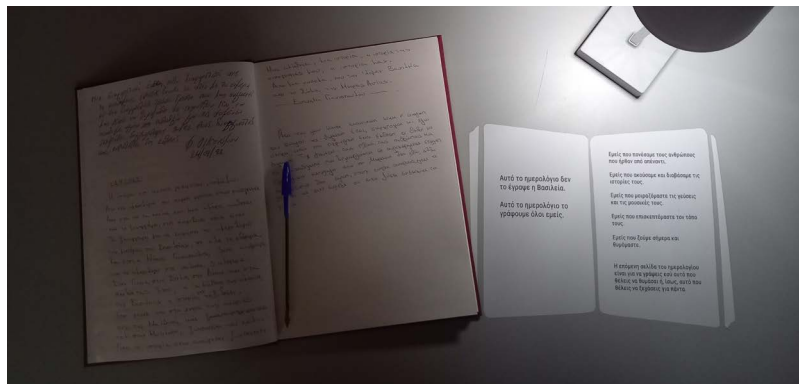
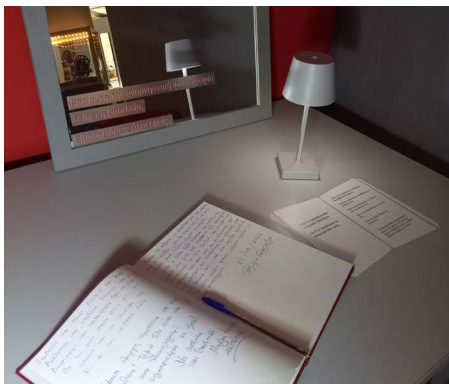


Το έκθεμα του αυθεντικού ημερολογίου της Βασιλείας, συνοδευόμενο από τα λόγια και την αναμνηστική φωτογραφία της Μαλβίνας.

Στο **πρώτο έκθεμα** που συναντά ο επισκέπτης στην πιλοτική Τ.Π.Ε.Α. Μυτιλήνη τῇ 26 Σεπτεμβ. 1922. Έκθεση με αφορμή ένα ημερολόγιο περιλαμβάνεται το αυθεντικό ημερολόγιο της Βασιλείας Γιαννοπούλου. Ένα μικρό σημειωματάριο στο οποίο σημείωσε τις αναμνήσεις της από όσα βίωσε κατά τη διάρκεια της φυγής της οικογένειάς της από το Σόμα της Περγάμου στη Σμύρνη και κατόπιν στη Μυτιλήνη. Το ημερολόγιο βρίσκεται σε μικρή προθήκη και δεν είναι προσβάσιμο στον επισκέπτη για ξεφύλλισμα. Συνοδεύεται από μία αναμνηστική φωτογραφία των γενεθλίων της Μαλβίνας, εγγονής της Βασιλείας, όταν εκείνη ήταν οκτώ ετών, όπου εικονίζεται και η ίδια η Βασιλεία σε μεγάλη πια ηλικία. Σε ένα σύντομο κείμενο, τοποθετημένο δίπλα στην προθήκη και τυπωμένο σε επιφάνεια που θυμίζει βιβλίο, **η Μαλβίνα -που ανήκε στην ομάδα των μη ειδικών- μιλάει στον επισκέπτη** για το ημερολόγιο, τη Βασιλεία, το πώς διαφυλάχτηκε αυτό από γενιά σε γενιά και τι σημασία έχει για την οικογένειά της. Ένα δεύτερο **κείμενο, γραμμένο από εμάς -την ομάδα των ειδικών-**, εισάγει τον επισκέπτη στον τρόπο που προσεγγίσαμε τα γεγονότα και τις μνήμες του '22 στην έκθεση, πλέκοντας έντεχνα τις μαρτυρίες των απογόνων, τα λόγια της Βασιλείας, τους στίχους της Εκάβης και τις δικές μας σκέψεις. Το κείμενο ξεκινά με την ημερομηνία 4 Σεπτεμβρίου 1922, πρώτη ημέρα συγγραφής των αναμνήσεων της Βασιλείας. Στον χώρο ακούγεται διάχυτα μελωδία από κανονάκι, μεταφέροντας τον επισκέπτη πιο έντονα στο κλίμα, τον τόπο και την εποχή.

σματα. Η αβεβαιότητα που διέκρινε στη χρήση τους, με οδήγησε στη διαμόρφωση κατάταξης των διαφόρων **Τύπων Συμμετοχής** στον Συμμετοχικό Εκθεσιακό Σχεδιασμό, παίρνοντας ως παράδειγμα τις ανάλογες προτάσεις του Συμμετοχικού Σχεδιασμού.

Τα βασικά κριτήρια κατάταξης που αναγνώρισα για τον Συμμετοχικό Εκθεσιακό Σχεδιασμό είναι α) ο τρόπος εμπλοκής των Συμμετεχόντων, β) ο βαθμός πρόσβασής τους στην πληροφορία, γ) ο βαθμός πρόσβασής τους στη λήψη αποφάσεων, και δ) ο βαθμός επίδρασής τους στη διαμόρφωση του τελικού εκθεσιακού αποτελέσματος. Οι Τύποι Συμμετοχής σχετίζονται με και περιγράφουν τη δράση των Συμμετεχόντων, είτε αυτή έχει προσδιοριστεί εξ αρχής από τον Συντονιστή είτε υιοθετείται, τροποποιείται ή αναπροσαρμόζεται κατά τη διάρκεια της υλοποίησης του εκθεσιακού σχεδιασμού. Η κατάταξη των Τύπων Συμμετοχής ακολουθεί κλιμακωτή ένταση, ξεκινώντας από τη μηδενική συμμετοχή μέχρι τον πλήρη έλεγχο της διαδικασίας.



Σε αντιπαραβολή με το έκθεμα του ημερολογίου στην αρχή της έκθεσης αποφασίσαμε να τοποθετήσουμε ένα άδειο, αρχικά, ημερολόγιο, στο τέλος της διαδρομής του επισκέπτη. Ένα σύντομο κείμενο τυπωμένο σε επιφάνεια με αντίστοιχη μορφή με εκείνου της Μαλβίνας, εξηγεί στον επισκέπτη ότι: «Αυτό το ημερολόγιο δεν το έγραψε η Βασιλεία. **Αυτό το ημερολόγιο το γράφουμε όλοι εμείς**». Και λίγο παρακάτω: «**Η επόμενη σελίδα του ημερολογίου είναι για να γράφεις εσύ αυτό που θέλεις** να θυμάσαι ή, ίσως, αυτό που θέλεις να ξεχάσεις για πάντα», παρακινώντας τον επισκέπτη να συμπληρώσει τις σελίδες του σημειωματαρίου με τις δικές του σκέψεις, στο πλαίσιο ενός **συμμετοχικού εκθέματος** που είναι σε διαρκή δημιουργία μέχρι την καθαίρεση της έκθεσης. Το σημειωματάριο βρίσκεται τοποθετημένο μπροστά σε έναν καθρέφτη, πάνω στον οποίο υπάρχει αυτοκόλλητο που γράφει: «Από αυτή την αναμνηστική φωτογραφία λείπει η Βασιλεία. **Είμαστε, όμως, όλοι εμείς**». Ο καθρέφτης έρχεται σε αντιπαραβολή με την αναμνηστική φωτογραφία των γενεθλίων του αρχικού εκθέματος, καθώς σε αυτόν καθρεφτίζεται κάθε επισκέπτης που κάθεται για να σημειώσει τις σκέψεις του στο συλλογικό ημερολόγιο. Το έκθεμα ολοκληρώνεται με το τελευταίο κείμενο της έκθεσης και πάλι σε αντιπαραβολή με εκείνο του αρχικού. Ξεκινά με την ημερομηνία 26 Σεπτεμβρίου 1922, όταν η Βασιλεία σταμάτησε να κρατάει σημειώσεις και διατυπώνει μερικά από τα ερωτηματικά μας σχετικά με το γιατί πρέπει να θυμόμαστε στο πλαίσιο μιας επετείου. Το κείμενο ολοκληρώνεται με την ημερομηνία συμπλήρωσης 100 χρόνων από τότε που σταμάτησε να γράφει η Βασιλεία: 26 Σεπτεμβρίου 2022.

Αξιολογώντας το συμμετοχικό έκθεμα, στο συλλογικό ημερολόγιο κατέγραψαν τις σκέψεις τους λίγοι επισκέπτες, αναλογικά με το σύνολο εκείνων που περιηγήθηκαν στην έκθεση. Από αυτούς, αρκετοί ήταν εκείνοι που αντιλήφθηκαν τι έπρεπε να κάνουν, καταθέτοντας τις δικές τους σκέψεις και τα δικά τους ερωτήματα γύρω από το ζήτημα της μνήμης, της προσφυγιάς και της πολιτικής διαχείρισης των σύγχρονων προσφύγων. Άλλοι πάλι αντιλήφθηκαν το σημειωματάριο ως βιβλίο επισκεπτών, γράφοντας τις εντυπώσεις τους από την έκθεση, λόγια καλосυνάτα και ενθαρρυντικά, αλλά και μικρές επισημάνσεις για βελτιώσεις. Το γεγονός ότι δεν υπήρξε μεγάλη συμμετοχή στο ημερολόγιο ίσως σχετίζεται με τη γενική τάση που έχουμε να μην αγγίζουμε τα εκθέματα στις εκθέσεις, με το ότι δεν έχουμε μάθει να εκφράζουμε τη γνώμη μας ή με το ότι δεν έχουμε μάθει -ή δε θέλουμε- να εκτιθέμεθα σε άλλους. Από την άλλη, το ότι αρκετοί που μπήκαν στη διαδικασία να γράψουν, αγνόησαν το συνοδευτικό κείμενο με τις οδηγίες και συμπεριφέρθηκαν σα να είχαν μπροστά τους ένα βιβλίο επισκεπτών, ίσως σχετίζεται με τη μορφή του σημειωματαρίου -που θα μπορούσε όντως να χρησιμοποιηθεί ως τέτοιο- και κυρίως με το ότι το συμμετοχικό έκθεμα τοποθετήθηκε στο τέλος της διαδρομής του επισκέπτη, όπου ο εκπαιδευμένος επισκέπτης περιμένει ακριβώς να βρει το βιβλίο των επισκεπτών.

Την ορολογία που χρησιμοποιώ για τους διαφορετικούς Τύπους Συμμετοχής συγκέντρωσα από την υφιστάμενη βιβλιογραφία, δίνοντάς της, αυτή τη φορά, συγκεκριμένο περιεχόμενο. Ένα τέτοιο ξεκαθάρισμα επιτρέπει, κατά τη γνώμη μου, την ακριβέστερη περιγραφή ενός Συμμετοχικού Εκθεσιακού Σχεδιασμού και -κατ' επέκταση- μιας συμμετοχικής έκθεσης. Με αυτόν τον τρόπο, αναδεικνύονται καλύτερα οι προοπτικές και τα οφέλη που ενέχει ένα τέτοιο εργαλείο για τους συμμετέχοντες, προσδιορίζοντας σαφώς τις διαφοροποιήσεις στη συμμετοχή. Επιπλέον, όπου το έκρινα σκόπιμο, δημιούργησα τους δικούς μου όρους, ώστε να καλύψω όλα τα πιθανά ενδεχόμενα Τύπων Συμμετοχής που αναγνώριζα.

Η προσπάθεια να μπει μια τάξη στη χρήση των διαφορετικών λέξεων, ώστε να ξέρουμε όλοι για τι πράγμα μιλάμε τελικά, ήταν -κατά τη γνώμη μου- απαραίτητη. Ταυτόχρονα, όμως, το να προσπαθήσει κανείς να αποκλείσει ρητά τη χρήση διαφορετικών λέξεων κατά την περιγραφή ή τη συζήτηση ενός συγκεκριμένου Τύπου Συμμετοχής, επειδή αυτές αντιστοιχούν σε άλλους Τύπους, δημιουργεί σοβαρούς περιορισμούς στην έκφραση και έντονη μονοτονία στο κείμενο. Για τον λόγο αυτόν, επέλεξα όταν οι λέξεις αποτελούν μέρος ή το σύνολο του ονόματος ενός Τύπου Συμμετοχής, αυτές να γράφονται με κεφαλαίο το αρχικό γράμμα, κατέχοντας, έτσι, τη θέση *όρου*. Αντίθετα, όταν οι ίδιες λέξεις χρησιμοποιούνται σε ένα κείμενο με μικρό γράμμα, λειτουργούν ως μέρος του λεξιλογίου μέσω του οποίου εκφράζεται ο εκάστοτε γράφοντας.

Δεδομένης της ρευστότητας και της ποικιλίας στους όρους και τις συνθήκες διεξαγωγής των διαφορετικών συμμετοχικών εκθεσιακών επιχειρημάτων, η προτεινόμενη κλίμακα Τύπων Συμμετοχής που ακολουθεί ενέχει σημαντικό περιθώριο αναδιαμόρφωσης, αναδιάταξης ή ακόμα και εμπλουτισμού της στο μέλλον.

Οι Τύποι Συμμετοχής του παραπάνω πίνακα καλύπτουν ένα μεγάλο εύρος τρόπου συμμετοχής σε έναν Συμμετοχικό Εκθεσιακό Σχεδιασμό και αντίστοιχα ένα μεγάλο εύρος ποιότητας του αντίκτυπου που έχουν στο εκθεσιακό αποτέλεσμα. Σε κάποιους αναγνώστες, οι διαφορές που επισημαίνονται ή και οι ίδιοι ακόμα Τύποι μπορεί να μοιάζουν περιττοί ή υπερβολικοί. Στην περίπτωση, για παράδειγμα, της Παθητικής Συμμετοχής εύλογα θα μπορούσε κανείς να αναρωτηθεί πώς αυτή αποτελεί Τύπο Συμμετοχής, αφού οι ενδιαφερόμενοι απλώς ενημερώνονται για τις αποφάσεις άλλων, δίχως να καλούνται να κάνουν οι ίδιοι κάτι και άρα δίχως να συμμετέχουν ενεργά, έστω και λίγο, στον εκθεσιακό σχεδιασμό. Λαμβάνοντας, όμως, υπόψη και τα πέντε στάδια του Εκθεσιακού Σχεδιασμού που

αναφέρθηκαν παραπάνω και φέρνοντας τη συζήτηση σε επίπεδο θεωρητικό -αν όχι φιλοσοφικό-, αυτός ο Τύπος Συμμετοχής θα μπορούσε να αποδοθεί, για παράδειγμα, στους επισκέπτες μίας συμμετοχικής έκθεσης.

Οι ίδιοι μεταβάλλουν το εκθεσιακό τοπίο ανάλογα με την πορεία που επιλέγουν να ακολουθήσουν, την ταχύτητα με την οποία περιηγούνται στον χώρο, τις πιθανές συζητήσεις που αναπτύσσουν και την ερμηνεία που τελικά οι ίδιοι κάνουν, μέσα από τα δικά τους φίλτρα. Η επίσκεψη στην έκθεση αντιστοιχεί σε απλή ενημέρωση όσων αποφάσισε και υλοποίησε η Ομάδα Σχεδιασμού Εκθεσιακού Σεναρίου. Δεχόμενοι τον παραπάνω συλλογισμό και προσαρμόζοντάς τον στη δομή του Συμμετοχικού Εκθεσιακού Σχεδιασμού, οι επισκέπτες αποτελούν -θεωρητικά- μία χωριστή Ομάδα Συμμετεχόντων, όπου περιλαμβάνονται όλα τα μεμονωμένα άτομα ή οι οργανωμένες ομάδες επισκεπτών που ανταποκρίνονται στο κάλεσμα για επίσκεψη στην έκθεση μέχρι και το κλείσιμό της.

Άλλο παράδειγμα Τύπου Συμμετοχής που θα μπορούσε να προκαλέσει, ενδεχομένως, απορία είναι και εκείνος της Συνδιοργάνωσης. Οι όποιες ενέργειες περιλαμβάνονται σε αυτόν δε μοιάζει να έχουν άμεση σχέση με τις επιλογές που γίνονται σε επίπεδο εκθεσιακού σεναρίου. Στην πράξη, όμως, η διοικητική υποστήριξη του εκθεσιακού σχεδιασμού επηρεάζει άμεσα και καταλυτικά τις αποφάσεις στη διαμόρφωση του εκθεσιακού σεναρίου, αφού όσο καινοτόμες ή γοητευτικές κι αν είναι οι ιδέες που πέφτουν στο τραπέζι, τίποτα δε μπορεί να γίνει πράξη εάν δε μπορεί να έχει και την αντίστοιχη διοικητική (οικονομική, γραφειοκρατική, διαδικαστική) υποστήριξη. Εάν μια ιδέα δε μπορεί να υποστηριχτεί διοικητικά, δε μπορεί να υλοποιηθεί ως έχει και πρέπει να αλλάξει.

Επίπεδα Συμμετοχικότητας στον Συμμετοχικό Εκθεσιακό Σχεδιασμό

Τα όρια μεταξύ των Τύπων Συμμετοχής είναι σε κάποιες περιπτώσεις αρκετά θολά, με μικρολεπτομέρειες να κάνουν τη διαφορά. Παράλληλα, το εύρος της συμμετοχικότητας που καλύπτουν είναι τέτοιο που μπορεί εύκολα να προκαλέσει σύγχυση ή να δώσει την -εσφαλμένη- εντύπωση διαμόρφωσης μιας μάταιης τυπολογίας. Προκειμένου να αποφευχθεί κάτι τέτοιο και για να δημιουργηθεί ένα εύχρηστο εργαλείο αξιολόγησης των συμμετοχικών εκθεσιακών εγχειρημάτων, προχώρησα και σε μία επιπλέον κατηγοριοποίηση των δεδομένων. Αυτή τη φορά, το στοιχείο διάκρισης

είναι ο βαθμός ενεργητικότητας των Συμμετεχόντων στον εκθεσιακό σχεδιασμό, λαμβάνοντας πάντα υπόψη τους αρχικούς Τύπους Συμμετοχής και τα κριτήριά τους. Με βάση τη νέα αυτή επεξεργασία, προέκυψε ο πίνακας **Επιπέδων Συμμετοχικότητας** που ακολουθεί:

Επίπεδα Συμμετοχικότητας		Ποιοτικά χαρακτηριστικά
A	Παθητικό Επίπεδο	Μηδενική συμμετοχή, μηδενική πρόσβαση στη λήψη αποφάσεων. Οι Συμμετέχοντες ενημερώνονται απλώς για τις αποφάσεις που έχουν πάρει άλλοι. Οι ίδιοι μπορεί να επηρεάσουν ακούσια το εκθεσιακό αποτέλεσμα, δίχως να το αντιληφθούν απαραίτητα.
B	Ημι-ενεργό Επίπεδο	Συμμετοχή μέσα από τον δανεισμό ενός προσωπικού αντικειμένου στην έκθεση, μέσα από την παραχώρηση μιας μαρτυρίας, μέσα από μία συμβουλή ή γνώση πάνω σε ένα εξειδικευμένο θέμα, κ.λπ. Το εάν αυτό που προσφέρουν οι Συμμετέχοντες θα χρησιμοποιηθεί στο τελικό αποτέλεσμα ή όχι αποφασίζεται από την Ομάδα Σχεδιασμού Εκθεσιακού Συναρίου. Οι Συμμετέχοντες έχουν μερική πρόσβαση στην πληροφορία, αλλά μηδενική πρόσβαση στη λήψη αποφάσεων. Συχνά έχουν την ψευδαίσθηση ότι έχουν λόγο στις αποφάσεις, αλλά στην πράξη χειραγωγούνται, αφού όλα είναι ήδη προαποφασισμένα για αυτούς.
Γ	Ενεργό Επίπεδο	Περίπτωση Α: Οι Συμμετέχοντες συμμετέχουν ενεργά στην προετοιμασία και τη διοικητική υποστήριξη του σχεδιασμού του εκθεσιακού συναρίου. Έχουν πλήρη πρόσβαση στην πληροφορία και στη λήψη αποφάσεων σε ό,τι σχετίζεται με τη διοικητική υποστήριξη του εγχειρήματος. Οι Συμμετέχοντες είναι τα διαχειριστικά όργανα του εγχειρήματος και υπό αυτήν την έννοια επηρεάζουν το τελικό εκθεσιακό αποτέλεσμα. Δεν έχουν πρόσβαση στη λήψη αποφάσεων σχετικά με την ανάπτυξη του εκθεσιακού συναρίου. Περίπτωση Β: Οι Συμμετέχοντες εργάζονται πάνω σε ένα συγκεκριμένο έκθεμα. Έχουν πλήρη πρόσβαση στην πληροφορία που σχετίζεται με αυτό το έκθεμα, του οποίου την τελική μορφή επηρεάζουν άμεσα.
Δ	Πλήρως Ενεργό Επίπεδο	Οι Συμμετέχοντες συνεργάζονται και αλληλεπιδρούν με τους Συντονιστές (Περίπτωση Α) σε όλα τα στάδια που σχετίζονται με τον σχεδιασμό της εκθεσιακής αφήγησης ή συγκεκριμένα εκθέματα, έχουν όλοι πρόσβαση στην ίδια πληροφορία που σχετίζεται με αυτά, έχουν εξ ίσου πρόσβαση στη λήψη αποφάσεων σχετικά με αυτά και επηρεάζουν το τελικό αποτέλεσμα μέσα από τη συνεργασία τους, ή (Περίπτωση Β) από την αρχή του εγχειρήματος και μέχρι το τέλος του, μοιράζονται το σύνολο της διαθέσιμης πληροφορίας για ό,τι σχετίζεται με τον εκάστοτε Συμμετοχικό Εκθεσιακό Σχεδιασμό και συμμετέχουν επί ίσοις όροις στη λήψη αποφάσεων για τα πάντα.

Οργανώνοντας έναν Συμμετοχικό Εκθεσιακό Σχεδιασμό

Οι λόγοι για τους οποίους κανείς επιλέγει συνειδητά να οργανώσει ή να πάρει μέρος σε έναν Εκθεσιακό Σχεδιασμό με συμμετοχικούς όρους είναι πολλοί και διαφορετικοί για κάθε συμμετέχοντα. Η δυνατότητα

απόκτησης νέας γνώσης και ανάπτυξης νέων ερευνητικών ερωτημάτων, η ευκαιρία για κοινωνικοποίηση, η ενίσχυση της αυτοπεποίθησης των συμμετεχόντων, η δυνατότητα συμμετοχής σε κοινή δράση και η έκφραση προβληματισμών, σκέψεων και προτάσεων μέσα από το εργαλείο επικοινωνίας της έκθεσης είναι μερικοί μόνο από τους λόγους που δημιουργούν την ανάγκη οργάνωσης συμμετοχικών εκθέσεων ή συμμετοχής σε αυτές.

Η πρόσκληση για τη δημιουργία μιας συμμετοχικής έκθεσης μπορεί να γίνει από οποιαδήποτε ομάδα συμμετεχόντων, είτε είναι ειδικοί στον εκθεσιακό σχεδιασμό είτε όχι. Τα βασικά στοιχεία που αυξάνουν την πιθανότητα επιτυχούς έκβασης μιας τέτοιας κοινής προσπάθειας είναι δύο: η οργάνωση και η προσαρμοστικότητα. Και μολονότι αυτά μπορεί να μοιάζουν αντικρουόμενα μεταξύ τους, το γεγονός ότι σε κάθε εγχείρημα καλούνται να συνεργαστούν άνθρωποι που κουβαλούν μαζί τους διαφορετικές προσωπικότητες, εμπειρίες, γνώσεις και συμπεριφορές, κάνει απολύτως βέβαιο ότι θα χρειαστεί να υπάρξουν αναπροσαρμογές στον σχεδιασμό. Εκείνο, όμως, που δεν αλλάζει ως αρχή είναι πως όλοι οφείλουν να συμμετέχουν σε αυτόν με έναν κοινό στόχο στον νου: την επιτυχή ολοκλήρωσή του.

Η επιλογή του Τύπου της Συμετοχής και το στάδιο του εκθεσιακού σχεδιασμού που θα χρησιμοποιηθεί προσδιορίζονται κατά περίπτωση. Ο λόγος για τον οποίο αποφασίζεται η διαμόρφωση έκθεσης με συμμετοχικούς όρους, οι κατηγορίες των συμμετεχόντων, οι απαιτούμενες δεξιότητες, η ποιότητα και η ποσότητα της πληροφορίας που πρέπει να ανταλλάγεί, ο χρόνος και οι διαθέσιμοι πόροι είναι μερικοί μόνο από τους παράγοντες που επηρεάζουν τους όρους ενός Συμετοχικού Εκθεσιακού Σχεδιασμού. Το πλήθος δε των συμμετεχόντων και τα βήματα του εκθεσιακού σχεδιασμού επιτρέπουν (ή και επιβάλλουν), κατά περίπτωση, την συνύπαρξη πολλών διαφορετικών Τύπων Συμετοχής ή ακόμα και την τροποποίησή τους κατά τη διάρκεια της εκπόνησης ενός εγχειρήματος, ανάλογα με τις τρέχουσες ανάγκες.

Αντί επιλόγου

Δεδομένου ότι στον Συμετοχικό Εκθεσιακό Σχεδιασμό συνυπάρχουν και συνεργάζονται διαφορετικοί άνθρωποι, που σε αρκετές περιπτώσεις έρχονται μεταξύ τους σε επαφή για πρώτη φορά, είναι φυσικό και αναμενόμενο ότι θα προκύψουν δυσκολίες -ή ακόμα κι εντάσεις- που θα πρέπει να αντιμετωπιστούν κατάλληλα. Άνθρωποι με διαφορετικό γνω-

στικό ή και κοινωνικό υπόβαθρο, με ποικίλες αντιλήψεις και διαφορετική προσωπικότητα, με ηγετικές τάσεις ή χαμηλή αυτοπεποίθηση, καλούνται να συνεργαστούν σε μια πρωτόγνωρη για τους περισσότερους διαδικασία. Μια διαδικασία που παρά την όποια ενδελεχή προετοιμασία και οργάνωση μπορεί να έχει προηγηθεί, χαρακτηρίζεται από διαρκή ρευστότητα και ανάγκη για αναπροσαρμογή.

Οι διαφορετικές προσωπικότητες που συναπαρτίζουν την Ομάδα Εργασίας ενός Συμμετοχικού Εκθεσιακού Σχεδιασμού, ανεξαρτήτως του ρόλου που καλούνται να ενσαρκώσουν, είναι αυτές που θα επηρεάσουν τη μορφή και την ποιότητα της συμμετοχικής έκθεσης. Ανάλογα με τους Τύπους Συμμετοχής που θα χρησιμοποιηθούν, στην έκθεση θα παρουσιαστούν σε αντίστοιχο βαθμό οι ιδέες, οι προβληματισμοί, τα συναισθήματα και η αισθητική των μελών της κάθε Ομάδας Ενδιαφερομένων. Ο ρόλος της Ομάδας Συντονιστών -ή του συντονιστή της Ομάδας Σχεδιασμού Εκθεσιακού Σεναρίου, στις περιπτώσεις που είναι διαφορετικός- στο σημείο αυτό είναι καθοριστικός. Ανάλογα με τους λόγους για τους οποίους επιλέγεται να οργανωθεί και να υλοποιηθεί ένας Συμμετοχικός Εκθεσιακός Σχεδιασμός και τους στόχους που τίθενται εξ αρχής, απαιτείται και η αντίστοιχη διαχείριση των μελών των επιμέρους ομάδων και -εν τέλει- του συνόλου της Ομάδας Εργασίας της εκάστοτε προσπάθειας.

Οι πολυάριθμοι παράγοντες που μπορούν να επηρεάσουν την πορεία και την έκβαση ενός Συμμετοχικού Εκθεσιακού Σχεδιασμού και οι πιθανές επιλογές διαχείρισής τους υπερβαίνουν τους στόχους του παρόντος κειμένου. Παρά ταύτα, βασικές αρχές συμμετοχής όπως -ενδεικτικά- η συμπερίληψη, η συνεργασία, η κατανομή αρμοδιοτήτων και η ανάπτυξη διαλόγου είναι σημαντικό να λαμβάνονται υπόψη, ανεξαρτήτως του Τύπου ή Τύπων Συμμετοχής που τελικά θα χρησιμοποιηθούν. Με τον τρόπο αυτόν αυξάνονται οι πιθανότητες επίτευξης των στόχων του εγχειρήματος και οι προϋποθέσεις επιτυχούς ολοκλήρωσής του, δημιουργώντας -συνάμα- πολύτιμη παρακαταθήκη για Συντονιστές και Συμμετέχοντες και για επόμενα συμμετοχικά εκθεσιακά εγχειρήματα.

Βιβλιογραφία

- Appleton, J. (2002). Interactivity in context. *Interactive Learning in Museums of Art and Design*, V&A Museum, 1–9. http://media.vam.ac.uk/media/documents/legacy_documents/file_upload/5759_file.pdf
- Bishop, C. (2012). *Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London & New York: Verso.

- Caulton, T. (1998). *Hands-on Exhibitions: Managing Interactive Museums and Science Centres*. London: Routledge.
- Hooper-Greenhill, E. (1996). *Museums and their Visitors*. London: Routledge.
- Macdonald, S. (2007). Interconnecting: Museum visiting and exhibition design. *CoDesign* 3(sup1), 149–162. doi.org/10.1080/15710880701311502
- Simon, N. (2010). *The Participatory Museum*. Santa Cruz, California: MUSEUM 2.0. <https://participatorymuseum.org/>
- Στρατηγέα, Α. (2016). *Θεωρία και Μέθοδοι Συμμετοχικού Σχεδιασμού*. Αθήνα: Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. doi.org/10.57713/kallipos-494
- Χουρμουζιάδη, Α. (2022). *Εισαγωγή στον Εκθεσιακό Σχεδιασμό*. Αθήνα: Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. doi.org/10.57713/kallipos-67

τα βήματα δημιουργίας μιας

τριδιάστατης πολυμεσικής
εκθεσιακής αφήγησης

START

1

1.1. Επιλογή Θέματος



1.2. Το ΚΟΙΝΟ



6c ideas?
επιδημιολογία?
επηρεάζονται?

Το ΘΕΜΑ

1.3. Οι Στόχοι

- Κύριοι
- Δευτερεύοντες



1.4. Διαcretinσή του Θέματος



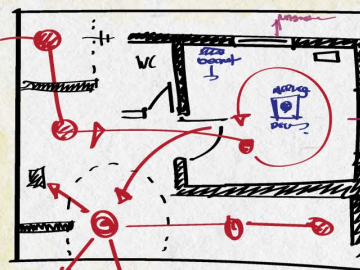
1.5. Αναλυτική Διαcretinσή του Θέματος

- ιστορία
- οφέλη
- καταστάσεις

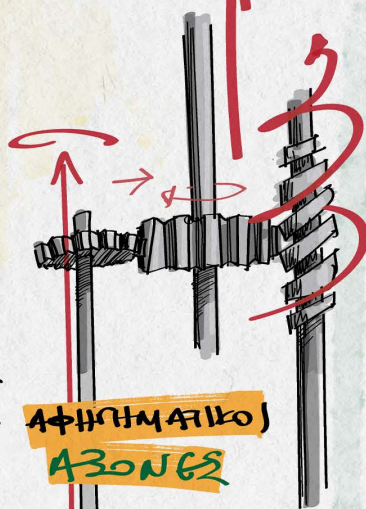
ΑΦΗΛΕΤΕ



2.2. ΕΚΘΕΣΙΑΚΟ ΣΕΝΑΡΙΟ!

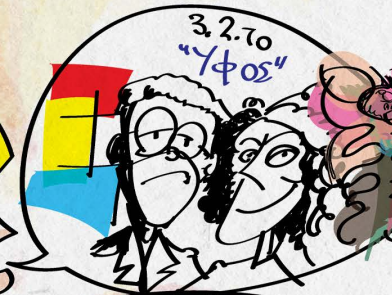


3.1. ΧΟΡΟΣ



2.1. ΑΦΗΛΕΤΙΚΟ ΑΞΟΝΕΣ

- κεντρικός
- δευτερεύοντες



3.3. ΤΑ ΕΚΘΕΣΙΑΚΑ ΜΕΣΑ



ΕΙΣ
ΙΟΝ

42 ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ

4.1. ΣΕΝΑΡΙΟY STORYBOARD



4

SKRIPT

4.3

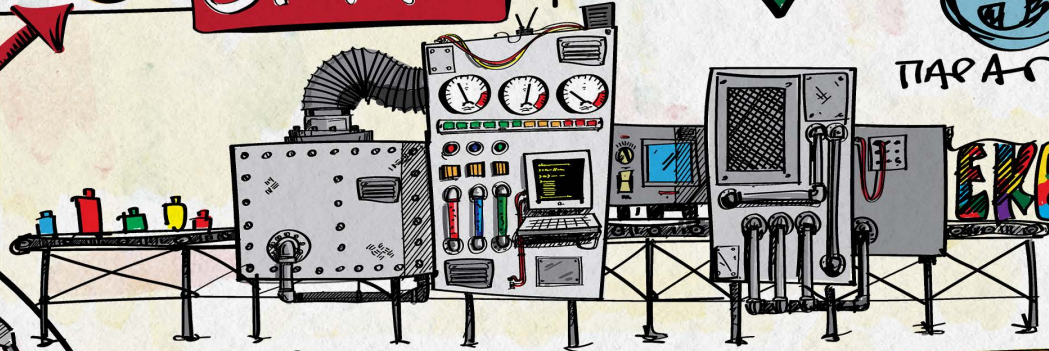
ΕΚΘΕΣΙΑΚΑ
ΜΕΣΑ + ΣΕΝΑΡΙΟ
+ ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ



5

ΠΑΡΑΓΕΓΗ

ΕΚΘΕΣΗ

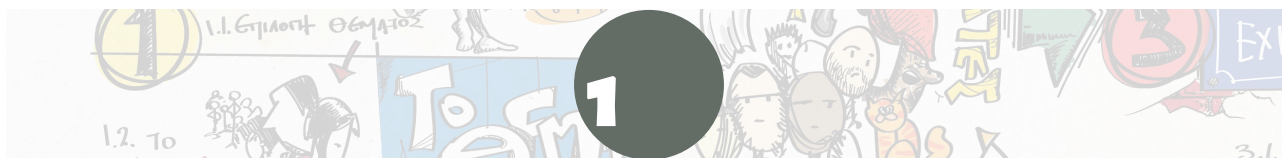


ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

ΤΡΙΑΝΑΣΙΑΤΗ
ΠΟΛΥΜΕΣΙΚΗ
ΕΚΘΕΣΙΑΤΗ
ΑΦΗΚΤΗ

ΕΙΣΟΔΟΣ





το θέμα



1.1. Επιλογή του θέματος

Η επιλογή του θέματος προφανώς αποτελεί μία αυθαίρετη απόφαση της ομάδας που παίρνει την πρωτοβουλία για τη δημιουργία μιας Τριδιάστατης Πολυμεσικής Εκθεσιακής Αφήγησης (Τ.Π.Ε.Α.). Συνήθως, μοιάζει αυτονόητη, αποτέλεσμα της φύσης της ομάδας, του πεδίου δραστηριοποίησής της, των γενικότερων στόχων και προσανατολισμών της κ.λπ. Ωστόσο, κάθε φορά η επιλογή αυτή είναι λογικό και σκόπιμο να επηρεάζεται από το κοινωνικό περιβάλλον και τη συγκεκριμένη χρονική συγκυρία. Π.χ. οι υπεύθυνοι ενός αρχαιολογικού μουσείου είναι λογικό και αναμενόμενο να επιλέγουν θέματα από την αρχαιότητα. Δεν είναι, όμως, καθόλου αυτονόητο ποιο από μία μεγάλη ποικιλία θεμάτων μπορεί να έχει νόημα να αναπτυχθεί, στη Λέσβο, ένα καλοκαίρι με καύσωνα, όταν συνεχίζεται για δέκατο έβδομο μήνα ο πόλεμος στην Ουκρανία και οι τιμές στα τρόφιμα έχουν αυξηθεί κατά 20% μέσα σε ένα χρόνο.

1.2. Προσδιορισμός των ομάδων κοινού στις οποίες απευθύνεται η εκθεσιακή παρουσίαση του θέματος

Η επιλογή ενός θέματος, ακόμη και αν λαμβάνει υπόψη μια σειρά παραμέτρους -όπως αναφέρθηκε παραπάνω-, δεν οδηγεί αυτόματα σε μια συγκεκριμένη πραγμάτευσή του. Η σκοπιμότητα της επιλογής και η ομάδα ή οι ομάδες του κοινού στο οποίο η Τ.Π.Ε.Α. θέλει να απευθυνθεί, χρειάζεται να διατυπωθούν με σαφήνεια. Παρά την επιφανειακή αντίληψη ότι μια έκθεση θα «πρέπει να απευθύνεται σε όλους», στην πράξη η επιλογή και η συγκεκριμένη πραγμάτευση του θέματος απαιτεί τη σκιαγράφηση μιας συγκεκριμένης

ομάδας «επιδιωκόμενων» επισκεπτών. Για παράδειγμα, ένας φορέας που έχει ως στόχο την παρουσίαση του πολιτισμού ενός τόπου, εφόσον στοχεύει στους ξένους επισκέπτες, θα σχεδιάσει μια σταθερή Τ.Π.Ε.Α. που θα κινείται σε ένα περισσότερο ολιστικό επίπεδο, ενώ αν απευθύνεται στους ντόπιους, πιθανότατα, θα επιλέξει τη δημιουργία πολλών βραχυχρόνιων Τ.Π.Ε.Α. κάθε μια από τις οποίες θα εμβαθύνει σε κάποια συγκεκριμένη πτυχή του τοπικού πολιτισμού.

Σε αυτό στάδιο είναι σκόπιμο να διερευνηθεί κατά πόσο είναι δυνατόν και σκόπιμο να εμπλακούν στο σχεδιασμό και στην υλοποίηση της Τ.Π.Ε.Α., κάποια κοινωνική ομάδα ή και μεμονωμένα άτομα. Ο τρόπος και ο βαθμός εμπλοκής ποικίλει και μπορεί, ενδεικτικά, να σχετίζεται με την κατάθεση σκέψεων και μαρτυριών, την παροχή δικαιώματος πρόσβασης σε αρχεία και συλλογές, τη συμμετοχή στη λήψη αποφάσεων, στην πρακτική συμμετοχή στο τελικό στάδιο της υλοποίησης. Για παράδειγμα, η πραγματοποίηση μιας Τ.Π.Ε.Α. με θέμα το 1922, είναι δυνατόν να αξιοποιήσει τη συνεργασία με μικρασιατικούς συλλόγους, με το Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, με μεμονωμένους ανθρώπους που έχουν ασχοληθεί ερασιτεχνικά με το θέμα κ.λπ. Η συμμετοχή ατόμων, φορέων και ομάδων -εκτός του φορέα που αναλαμβάνει την πρωτοβουλία της Τ.Π.Ε.Α.- στην όλη διαδικασία, φυσικά, απαιτεί τη διαμόρφωση και πιστή τήρηση ενός συγκεκριμένου πλαισίου συνεργασίας.

1.3. Διατύπωση των στόχων εκθεσιακής παρουσίασης του θέματος

Στη συνέχεια, θα πρέπει να διατυπωθούν αναλυτικά οι συγκεκριμένοι γνωστικοί και συναισθηματικοί στόχοι της έκθεσης, που λογικά είναι πολλαπλοί και πολυεπίπεδοι. Για παράδειγμα, μία Τ.Π.Ε.Α. για την αρχαία ποιήτρια Σαπφώ μπορεί να έχει ως στόχους τη γνωριμία με το έργο της, γενικότερα με την αρχαία λυρική ποίηση, με το πολιτισμικό περιβάλλον της αρχαϊκής Λέσβου όπου έζησε η Σαπφώ κ.λπ. Και ταυτόχρονα, μπορεί να έχει ως στόχους να κάνει τους επισκέπτες να αξιολογήσουν θετικά την ποιήτρια, να αγαπήσουν γενικά την ποίηση, να προβληματιστούν πάνω στην κοινωνική θέση της γυναίκας διαχρονικά κ.λπ. Ωστόσο, είναι ανέφικτο και προβληματικό να επιχειρήσει να σχεδιάσει κανείς μια Τ.Π.Ε.Α. που να ικανοποιεί ισότιμα όλους αυτούς τους στόχους. Άρα μετά την αρχική εξαντλητική καταγραφή τους θα πρέπει να αξιολογηθούν και να ιεραρχηθούν σε κύριους και δευτερεύοντες, ενώ είναι δυνατόν ορισμένοι να αποκλειστούν εντελώς. Στην περίπτωση του παραδείγματος, μπορεί ένας κύριος στόχος να είναι η γνωριμία με την ποίηση της Σαπφούς και ένας δευτερεύων η γνωριμία γενικά με την αρχαία λυρική ποίηση. Οπότε ανάλογα θα επιλεγεί η έκταση και ο τρόπος με τα οποία υποστηρίζεται καθένας από τους δύο στόχους. Η αναλυτική διατύπωση των στόχων είναι απαραίτητη, αφενός, για την αναλυτική διαμόρφωση του θέματος της Τ.Π.Ε.Α. και, αφετέ-

ρου, για να αποτελούν ένα συνεχές κριτήριο επιλογής στα επόμενα στάδια σχεδιασμού και υλοποίησης της Τ.Π.Ε.Α.

1.4. Διερεύνηση του θέματος

Προφανώς η επιλογή του θέματος από μια ομάδα ή έναν φορέα, βασίζεται στη σχέση της ομάδας ή του φορέα με αυτό και άρα συνήθως προϋποθέτει μια στοιχειώδη τουλάχιστον γνώση πάνω σε αυτό. Ωστόσο, η εκθεσιακή του ανάπτυξη, σχεδόν πάντα, απαιτεί τη συστηματική μελέτη της υπάρχουσας βιβλιογραφίας προκειμένου να αποσαφηνιστούν οι πτυχές που εξυπηρετούν τους εκθεσιακούς στόχους. Επιπλέον, οι αφηγηματικές επιλογές, σχεδόν κατά κανόνα, επιβάλλουν την αξιοποίηση και άλλης βιβλιογραφίας, καθώς και τη μελέτη πηγών, την επίσκεψη σε αποθετήρια, τη συζήτηση με ανθρώπους κ.λπ. Η μελέτη για τον εμπλουτισμό του περιεχομένου, αν και αρχίζει στα πρώιμα στάδια του σχεδιασμού της έκθεσης συνεχίζεται μέχρι το στάδιο της παραγωγής του περιεχομένου. Είναι προφανές ότι εδώ αξιοποιούνται συνεργασίες με ειδικούς επιστήμονες, αλλά ένα μεγάλο μέρος από τα ερωτήματα στα οποία η μελέτη αυτή πρέπει να απαντήσει διατυπώνονται από όλη την ομάδα, και εμπλουτίζονται καθώς διαμορφώνεται η εκθεσιακή αφήγηση. Για παράδειγμα, μια έκθεση για την εγκατάσταση των μικρασιατών προσφύγων στη Λέσβο, απαιτεί τη μελέτη των σχετικών έγκυρων ιστορικών πραγματειών και τη μελέτη αρχειακού υλικού, για τα οποία θα μπορούσε να αξιοποιηθεί ένας ιστορικός. Ωστόσο, η συζήτηση, κατά τη διάρκεια του σχεδιασμού με μέλη της ομάδας που δεν έχουν την ίδια εξειδίκευση είναι δυνατόν να αναδείξει κατ' αρχάς το τι θα ήταν αυτό που θα προκαλούσε το ενδιαφέρον των μη ειδικών. Και επιπλέον, θα ήταν δυνατόν να αναδείξει την ανάγκη διευκρίνισης ιστορικών θεμάτων που δεν είναι ευρέως γνωστά, να εντοπίσει λεπτομέρειες που πρέπει να αποφευχθούν επειδή κουράζουν τον μη ειδικό, να δώσει τη δυνατότητα αντιπαράθεσης της κατασταλαγμένης επίσημης ιστορίας με τη ρευστή συλλογική μνήμη κ.λπ.

1.5. Αναλυτική διατύπωση του θέματος

Αν και το θέμα που επιλέγεται μπορεί να διατυπωθεί με μια φράση ή ακόμη και με μια λέξη, η λακωνική αυτή διατύπωση δεν καθορίζει, παρά σε πολύ μικρό βαθμό, το τι ακριβώς θέλουν να πούνε οι δημιουργοί της έκθεσης. Πριν επομένως, προχωρήσει κανείς στο σχεδιασμό της εκθεσιακής αφήγησης θα πρέπει να

διατυπώσει σε ένα εκτενέστερο κείμενο το θέμα, καθιστώντας σαφείς τις επιμέρους πτυχές που θέλει να θίξει. Και πάλι, ο κατάλογος αυτός μπορεί και πρέπει να είναι μακρύς, αρχικά. Στη συνέχεια, οι επιμέρους πτυχές θα πρέπει να ομαδοποιηθούν και να ιεραρχηθούν, πάντα με βάση τη διατυπωμένη στοχοθεσία. Η εμπειρία δείχνει ότι η πορεία ανάπτυξης της εκθεσιακής αφήγησης είναι μια διαδικασία συνεχών αποστάξεων, προκειμένου να οδηγηθούμε σε μια συνεκτική, συγκροτημένη, ισορροπημένη και εύληπτη αφήγηση, χωρίς φλυαρία και νοηματικά χάσματα. Η απόσταξη αυτή μπορεί να σημαίνει ολοκληρωτική αφαίρεση ορισμένων από τα ζητήματα τα οποία οι δημιουργοί είχαν αρχικά επιλέξει, με βάση φυσικά τις προσεκτικά επεξεργασμένες ιεραρχήσεις. Συνηθέστερα, όμως, ακόμη και αν η αρχιτεκτονική της εκθεσιακής αφήγησης δεν επιτρέπει την ανάπτυξη ενός επιμέρους ζητήματος, πάντα υπάρχει η δυνατότητα αυτό να θιγεί, με κάποιον τρόπο, έστω και υπαινικτικά, εμπλουτίζοντας έτσι την τελική αφήγηση και ενισχύοντας τον πολυεπίπεδο χαρακτήρα της.



οι αφηγηματικές αρχές



2.1. Επιλογή των αφηγηματικών αξόνων

Όλα τα επιμέρους ζητήματα που εντάσσονται στην «ομπρέλα» του θέματος της Τ.Π.Ε.Α. θα πρέπει, στη συνέχεια να οργανωθούν με βάση τις μεταξύ τους σχέσεις, τη χρονική ή χωρική συνέχεια, τη λογική αλληλουχία κ.ο.κ., ώστε να προκύψει μια βασική οργάνωση των επιμέρους στοιχείων της ιστορίας την οποία σκοπεύουν να αφηγηθούν οι δημιουργοί. Η δομή του κύριου αφηγηματικού άξονα καθορίζει τη σειρά με την οποία θα ξεδιπλωθεί στον επισκέπτη η ιστορία. Αποτελεί μια αυθαίρετη αν και απολύτως συνειδητή επιλογή των δημιουργών η οποία στόχο έχει την ομαλή ενδιαφέρουσα και εύληπτη ανάπτυξη του συλλογισμού πάνω στον οποίο βασίζεται η ανάπτυξη του θέματος. Στο στάδιο αυτό η Τ.Π.Ε.Α. μπορεί να παραλληλιστεί με μία κινηματογραφική ταινία και η διαμόρφωση του αφηγηματικού άξονα με τη σύνθεση ενός σεναρίου. Μπορεί, για παράδειγμα, να έχουμε δει δεκάδες ταινίες για το Ολοκαύτωμα των εβραίων από τους Ναζί, αλλά κάθε μία έχει μια ελαφρά ή και ριζικά διαφορετική δομή, ακόμη και αν παρουσιάζει σε γενικές γραμμές το ίδιο υλικό και τις ίδιες πληροφορίες.

Σχεδόν κατά κανόνα, για την πολυεπίπεδη πραγμάτευση του θέματος δεν αρκεί ένας μόνο αφηγηματικός άξονας. Είναι δυνατόν, επομένως, να επιλέγονται περισσότεροι με απαραίτητη προϋπόθεση τη σαφή διατύπωση των μεταξύ τους σχέσεων. Σε αυτή τη λογική είναι δυνατόν να αντιπαρατίθενται ή να εμπλέκονται σε κάθε βήμα δύο αφηγηματικοί άξονες, όπως είναι δυνατόν να έχουμε έναν κύριο αφηγηματικό άξονα, πάνω στον οποίο να επιτίθενται άλλοι δευτερεύοντες. Για παράδειγμα, σε μια Τ.Π.Ε.Α. που έχει ως θέμα τη ρωμαϊκή περίοδο στη Λέσβο και το πώς η εικόνα μας γι' αυτή συντίθεται από την αρχαιολογική έρευνα, είναι δυνατόν να επιλεγεί ως δευτερεύων αφηγηματικός άξονας η συνοπτική παρουσίαση του τρόπου με τον οποίο δουλεύουν οι αρχαιολόγοι. Σε κάθε περίπτωση, στο στάδιο αυτό κάθε άξονας, κύριος ή δευτερεύων θα πρέπει να υποστεί μια ξεχωριστή επεξεργασία, όσο αφορά το περιεχόμενο και την οργάνωσή του, ώστε να εξασφαλίζεται η συνοχή και η ισόρροπη ανάπτυξή του. Οπότε, στο παράδειγμά μας, είναι δυνατόν, μέσα σε ένα περιβάλλον που αναπαριστά σκηνές από τη ζωή στη Ρωμαϊκή Λέσβο, να υπάρχουν, σε τακτά διαστήματα και σε συσχέτιση με στοιχεία της αναπαραστατικής σκηνογραφίας, μικρές ψηφιακές οθόνες στις οποίες ένας «αρχαιολόγος» εξηγεί πώς κατέληξε στο συμπέρασμα που στο σημείο αυτό παρουσιάζεται. Οι οθόνες αυτές είναι σαφώς διακριτές μέσα

στο αναπαραστατικό περιβάλλον, αν και έχουν πολύ μικρότερη αντιληπτική ένταση. Με την έννοια αυτή, ένας δευτερεύων αφηγηματικός άξονας μπορεί να μη γίνει αντιληπτός ή να παραληφθεί εντελώς από έναν βιαστικό επισκέπτη. Αν αυτό το ενδεχόμενο υπονομεύει τους αρχικούς κύριους στόχους της Τ.Π.Ε.Α., τότε οι δημιουργοί θα πρέπει να σκεφτούν έναν άλλο τρόπο ένταξής του, ώστε χωρίς να επιβάλλεται στη συνολική διαμόρφωση της Τ.Π.Ε.Α., να κάνει, ωστόσο, έντονα αισθητή την παρουσία του. Για να χρησιμοποιήσουμε μια πολύ hi tech λύση στο παράδειγμά μας, αντί της μικρής ψηφιακής οθόνης που μπορεί να μην παραλείψει ο επισκέπτης, είναι δυνατόν να ανιχνεύεται η παρουσία του στο συγκεκριμένο σημείο και ο αρχαιολόγος που εξηγεί να εμφανίζεται ως ένα ολόγραμμα σε φυσικό μέγεθος που εξαφανίζεται, μόλις ο επισκέπτης απομακρυνθεί.

2.2. Διαμόρφωση του εκθεσιακού σεναρίου

Παραπάνω παραλληλίστηκε η Τ.Π.Ε.Α. με μια κινηματογραφική ταινία και η οργάνωση του περιεχομένου της με τη σύνθεση της δομής ενός σεναρίου. Αν φανταστούμε, λοιπόν, κάθε αφηγηματικό άξονα σαν μία οργανωμένη λίστα αφηγηματικών οντοτήτων, η ανάπτυξη του εκθεσιακού σεναρίου, στο στάδιο αυτό, καλείται να δώσει σάρκα και οστά σε αυτή τη διαγραμματική ανάπτυξη της εκθεσιακής αφήγησης. Κάθε κόμβος του άξονα, κάθε αφηγηματική οντότητα δηλαδή, θα πρέπει να περιγραφεί αναλυτικά, ώστε να συσχετισθεί με το συγκεκριμένο περιεχόμενο το οποίο θα περιέχει. Και πάλι το κυρίαρχο ερώτημα στο οποίο καλούνται οι δημιουργοί να απαντήσουν είναι το τι ακριβώς θέλουν να πουν. Η απάντηση σε κάθε οντότητα, προφανώς, βασίζεται στα όσα έχουν αποφασιστεί στο 1.3, αλλά η αλληλουχία που έχει αποφασιστεί στο 2.1 οδηγεί αναγκαστικά σε αποφάσεις σύμπτυξης και αφαίρεσης ή, αντίθετα, προσθήκης και ανάπτυξης, προκειμένου η συνολική ανάπτυξη να έχει την επιδιωκόμενη αφηγηματική ισορροπία. Έτσι, στο προηγούμενο παράδειγμα της Τ.Π.Ε.Α. για τη ρωμαϊκή Λέσβο, από τη στιγμή που οι αναφορές στην αρχαιολογική μεθοδολογία αποτελούν έναν δευτερεύοντα αφηγηματικό άξονα, ο «αρχαιολόγος» που εξηγεί δεν μπορεί να είναι ιδιαίτερα αναλυτικός. Ο λόγος του θα πρέπει να περιορίζεται σε μερικές φράσεις που πάντα θα συσχετίζονται με το εκθεσιακό του πλαίσιο, ώστε να μη χάνεται η συνοχή του κύριου αφηγηματικού άξονα.

2.3. Επιλογή των αφηγητών

Ταυτόχρονα με τα δυο παραπάνω βήματα, είναι καθοριστικής σημασίας η επιλογή του ή των αφηγητών της εκθεσιακής αφήγησης. Η επιλογή αυτή προσδιορίζει και το περιεχόμενο που τελικά θα ενταχθεί, αλλά κυρί-

ως τον τρόπο με τον οποίο αυτό το περιεχόμενο θα παρουσιαστεί τελικά. Προφανώς σε κάθε Τ.Π.Ε.Α. υπάρχει οπωσδήποτε ένας αφηγητής, ενδεχομένως, εντελώς αόρατος εκθεσιακά, που είναι αυτός που καθορίζει την οπτική γωνία μέσα από την οποία προσεγγίζεται το θέμα. Για παράδειγμα, ένα ιστορικό θέμα μπορεί να παρουσιαστεί από τα μάτια ενός σύγχρονου ανθρώπου, πότε πιθανόν η εκθεσιακή αφήγηση να κινείται αντίστροφα στο χρόνο και να υπογραμμίζει τα κενά της γνώσης μας σχετικά με το παρελθόν ή τις σκέψεις και τους προβληματισμούς που αυτό μας προκαλεί σήμερα. Αντίθετα, μπορεί για το ίδιο θέμα να επιλεγεί η οπτική γωνία ενός ανθρώπου που έζησε αυτό το παρελθόν, οπότε τόσο η οργάνωση του αφηγηματικού άξονα όσο και τρόπος παρουσίασης του περιεχομένου θα προσαρμοστούν ανάλογα.

Σε μια Τ.Π.Ε.Α. είναι, όμως, δυνατόν να επιλεγεί η παράλληλη ανάπτυξη της οπτικής δύο αφηγητών. Για παράδειγμα, να παρουσιαστεί η καταστροφή της Σμύρνης μέσα από την οπτική γωνία του Βενιζέλου σε αντιπαράθεση με εκείνη του Κεμάλ. Έτσι, θα αναδειχθεί το πώς ένα τραγικό γεγονός συμβολίζει το τέλος εποχής για τις ελληνικές κοινότητες της Μικράς Ασίας και ταυτόχρονα τη γέννηση του τουρκικού εθνικού κράτους. Πλάι στον ή στους κύριους αφηγητές είναι δυνατόν να εμφανίζονται και ορισμένοι δευτερεύοντες με περιορισμένη παρουσία. Δίπλα, για παράδειγμα, στον Βενιζέλο και στον Κεμάλ μπορούμε να έχουμε σύντομες μαρτυρίες τούρκων ατάκτων, Ελλήνων φαντάρων του μικρασιατικού εκστρατευτικού σώματος, κατοίκων της Σμύρνης από την ελληνική, την τουρκική, τη λεβαντίνικη και την εβραϊκή κοινότητα. Η παρουσία ενός αφηγητή στην Τ.Π.Ε.Α. μπορεί να είναι νοούμενη (μέσα, δηλαδή, από την επιλογή και την οργάνωση του περιεχομένου) ή μπορεί να δηλώνεται μέσω οπτικών, ηχητικών ή κειμενικών στοιχείων. Όποια επιλογή και αν κάνουν οι δημιουργοί της Τ.Π.Ε.Α., κάθε αφηγητής παίζει έναν συγκεκριμένο αφηγηματικό ρόλο, διατηρεί σταθερά τη δική του οπτική γωνία πάνω στα όσα αναπτύσσονται στην έκθεση και εμφανίζεται με έναν σαφώς προσδιορισμένο και κατά προτίμηση διακριτό εκθεσιακό τρόπο.



οι εκθεσιακές επιλογές



3.1. Χωρική ανάπτυξη του εκθεσιακού σεναρίου

Αντίθετα από τη συνήθη αντίληψη που θεωρεί ότι ο χώρος είναι αυτός που καθορίζει την ανάπτυξη μιας Τ.Π.Ε.Α., η αφηγηματική προσέγγιση υποστηρίζει ότι ο χώρος πλάθεται από τις επιλογές του αφηγηματικού σεναρίου. Αυτό δε σημαίνει ότι η μορφή του χωρικού κελύφους και τα φυσικά του χαρακτηριστικά είναι άνευ σημασίας. Προφανώς και επιβάλλουν περιορισμούς ή, αντίθετα, δημιουργούν προκλήσεις και αναδεικνύουν δυνατότητες. Σε κάθε περίπτωση, στο στάδιο αυτό οι δημιουργοί της Τ.Π.Ε.Α. καλούνται να συσχετίσουν το αφηγηματικό σενάριο με τις επιμέρους περιοχές του χώρου, να αποδώσουν, με άλλα λόγια, σε κάθε αφηγηματική οντότητα χωρική διάσταση, λαμβάνοντας, επιπλέον, υπόψη τις δυνατότητες κατασκευαστικών επεμβάσεων στο δοσμένο χώρο. Σε αυτό το στάδιο, δηλαδή, ο δοσμένος χώρος αρχίζει να μετασχηματίζεται σε έναν νέο χώρο τον εκθεσιακό, με τρόπο που πολύ συχνά αυτός ο τελευταίος να μη θυμίζει καθόλου τον αρχικό.

Αυτό δε συμβαίνει μόνο με τη χρήση καθοριστικών και μη αναστρέψιμων επεμβάσεων -κάτι που, άλλωστε, σπάνια είναι δυνατόν να συμβεί, ιδιαίτερα όταν μιλούμε για παροδικές Τ.Π.Ε.Α. Η διαμόρφωση του εκθεσιακού χώρου προκύπτει και από την επιλογή τοποθέτησης τριδιάστατων στοιχείων που συσχετίζονται άμεσα με το περιεχόμενο και θα συνθέσουν, στη συνέχεια, την εκθεσιακή σκηνογραφία. Οι περιορισμοί και οι δυνατότητες που αναφέρθηκαν παραπάνω και οι χωρικές επεμβάσεις που στο στάδιο αυτό αποφασίζονται είναι δυνατόν να προκαλέσουν αναπροσαρμογές στο αφηγηματικό σενάριο, με την προϋπόθεση ότι αυτές δεν υποσκάπτουν τις αφηγηματικές προθέσεις και τη συνοχή του σεναρίου.

Η συσχέτιση του σεναρίου με τον χώρο, συσχετίζεται άμεσα και με την υποστήριξη της εκθεσιακής πλοκής. Της σειράς, δηλαδή, με την οποία ο επισκέπτης θα έρθει σε επαφή με τις αφηγηματικές οντότητες. Με άλλα λόγια, στο στάδιο αυτό θα πρέπει οι δημιουργοί της έκθεσης να αποφασίσουν για τον τρόπο ή τους τρόπους με τους οποίους θέλουν να κινηθεί ο επισκέπτης μέσα στον εκθεσιακό χώρο. Η πορεία αυτή μπορεί να είναι υποχρεωτική ή να έχει ορισμένους βαθμούς ελευθερίας.

3.2. Επιλογή του εκθεσιακού ύφους

Η απόφαση για το εκθεσιακό ύφος ή το στυλ, αν και καθοριστικής σημασίας, είναι ωστόσο πολύ δύσκολο να περιγραφεί. Είναι ο συγκεκριμένος τρόπος με τον οποίο θα παρουσιαστεί η αφήγηση, έτσι ώστε οι επιμέρους επιλογές των εκθεσιακών μέσων να βρίσκονται σε αρμονία μεταξύ τους και ως σύνολο να υποστηρίξουν γνωστικά και συναισθηματικά την αφήγηση. Σχετίζεται με την ατμόσφαιρα της έκθεσης, την οπτική, χωρική και ηχητική της ταυτότητα. Όπως επίσης, σχετίζεται με το αν η έκθεση θα έχει ένα παιγνιώδες, χιουμοριστικό, ελαφρό, αυστηρό, σοβαρό, ψυχρό, βαρύ, συναισθηματικό ύφος. Για να χρησιμοποιήσουμε ένα εύκολο παράδειγμα, οι δημιουργοί μιας Τ.Π.Ε.Α. που αναφέρεται στη σφαγή του Διστόμου από τους Ναζί, θα μπορούσαν λογικά να σχεδιάσουν έναν χώρο στον οποίο κυριαρχούν γκρίζα χρώματα, χαμηλός υποβλητικός φωτισμός, να ακούγεται ένας διάχυτος πυρκαγιάς κ.λπ. Ωστόσο, η πλειονότητα των θεμάτων που μπορούν να υποστηριχθούν από μια Τ.Π.Ε.Α. δεν οδηγεί παρόμοιες αυτόματες επιλογές. Αυτές θα πρέπει να καθοριστούν μετά από βασανιστική σκέψη από τους δημιουργούς.

3.3. Διατύπωση γενικών αρχών χρήσης των εκθεσιακών μέσων

Η εκθεσιακή αφήγηση υποστηρίζεται με τη χρήση πέντε εργαλείων που εντάσσονται στον εκθεσιακό χώρο: των αντικειμένων, των στατικών εικόνων, των ήχων, των κινηματογραφικών εικόνων και των κειμένων. Κάθε αφηγηματική ενότητα μπορεί να αξιοποιεί ένα ή περισσότερα από αυτά. Ωστόσο, πριν οι δημιουργοί αποφασίσουν τι και πώς θα χρησιμοποιήσουν σε κάθε αφηγηματική οντότητα, θα πρέπει να προχωρήσουν στην επιλογή των βασικών αρχών χρήσης των πέντε εργαλείων. Σε αυτό βοηθά ιδιαίτερα η σαφής διάκριση των αφηγηματικών αξόνων και η επιλογή των αφηγητών στα οποία αναφερθήκαμε παραπάνω. Έτσι ένας άξονας μπορεί να αναπτύσσεται με τη χρήση ενός εργαλείου ή ενός συγκεκριμένου συνδυασμού εργαλείων με τρόπο που να μη συγχέεται με τους υπόλοιπους άξονες και αφηγητές. Για παράδειγμα, σε μια Τ.Π.Ε.Α. με θέμα την αγροτική οικονομία μπορεί οι δημιουργοί να αποφασίσουν ότι προβολές κινηματογραφικών εικόνων θα αξιοποιηθούν μόνο σε συγκεκριμένα σημεία και μόνο για τη δημιουργία του χωρικού πλαισίου μέσα στο οποίο αναπτύσσονται οι αγροτικές δραστηριότητες.



η ανάπτυξη του σεναρίου



4.1. Διαμόρφωση των επιμέρους οντοτήτων του εκθεσιακού σεναρίου

Με βάση όλες τις παραπάνω διαδοχικές επιλογές, στο στάδιο αυτό οι δημιουργοί της έκθεσης θα πρέπει να αποφασίσουν με ποιον ακριβώς τρόπο θα πουν αυτό που έχουν αποφασίσει να πουν σε κάθε αφηγηματική οντότητα, ώστε να υπηρετήσουν τις αποφάσεις του σεναρίου, τις επιλογές του στυλ και τις γενικές αρχές χρήσης των εκθεσιακών μέσων. Με άλλα λόγια, σε αυτό το στάδιο καλούνται να διατυπώσουν την ιστορία που έχουν επιλέξει σε εκθεσιακό λόγο. Ο εκθεσιακός λόγος είναι εξ ορισμού πολυμεσικός και πολυτροπικός και άρα, σε κάθε οντότητα μπορούν, εν δυνάμει, να αξιοποιηθούν ένα έως και πέντε εκθεσιακά εργαλεία, με τρόπο που να δημιουργείται ένα οργανικά δεμένο σύνολο. Έτσι, απασχολεί όχι μόνο το ποιο εκθεσιακό εργαλείο θα αξιοποιηθεί, αλλά επιπλέον η συγκεκριμένη περιγραφή του και ο τρόπος της ένταξής του στην εκθεσιακή σκηνογραφία. Η επιλογή των εργαλείων και του τρόπου συνδυασμού τους έχει ως κριτήρια την καλύτερη υποστήριξη του περιεχομένου, την ορθολογική κατανομή του αφηγηματικού βάρους σε περισσότερα του ενός μέσα, την όσο το δυνατόν καλύτερη αξιοποίηση των αφηγηματικών δυνατοτήτων του κάθε εργαλείου.

4.2. Διαμόρφωση της εκθεσιακής σκηνογραφίας

Αυτή προκύπτει από τον συνδυασμό της χωρικής ανάπτυξης του εκθεσιακού σεναρίου, τις επιλεγμένες στιλιστικές αρχές και την αναλυτική περιγραφή των εκθεσιακών οντοτήτων. Ο συνδυασμός αυτός δεν μπορεί να είναι μία μηχανιστική συγκόλληση, αλλά θα πρέπει να οδηγεί σε ένα ισορροπημένο και αισθητικά αρμονικό σύνολο. Οπότε, αναγκαστικά, στο στάδιο αυτό επανεξετάζονται συνεχώς οι επιλογές που γίνονται στο 4.1.

4.3. Ανάλυση των εκθεσιακών μέσων για κάθε τμήμα του εκθεσιακού σεναρίου

Ταυτόχρονα σχεδόν με το παραπάνω στάδιο, οι δημιουργοί της Τ.Π.Ε.Α.θα πρέπει να προχωρήσουν στην όσο το δυνατόν αναλυτικότερη περιγραφή των επιμέρους μέσων, είτε αυτά είναι ήδη διαθέσιμα -όπως, για παράδειγμα, ένα αντικείμενο μιας προϋπάρχουσας συλλογής-, είτε πρέπει, στο επόμενο στάδιο, να αναζητηθούν σε κάποιο αποθετήριο -όπως, για παράδειγμα, πρωτοσέλιδα εφημερίδων για ένα συγκεκριμένο γεγονός, είτε θα πρέπει να δημιουργηθούν σχεδόν εκ του μηδενός, στο επόμενο στάδιο, -όπως, για παράδειγμα, ένα ηχοτοπίο. Η ομαλή μετάβαση στο επόμενο στάδιο απαιτεί την ακριβή και αιτιολογημένη περιγραφή όλων των στοιχείων προκειμένου να γίνεται σαφές ποια είναι τα κύρια ζητούμενα για το καθένα. Τέλος, στο στάδιο αυτό, επιλέγεται το υλικό -εικόνες, οπτικοακουστικό υλικό, κείμενα, αντικείμενα- που έχει συλλεχθεί κατά την αρχική έρευνα που αφορά το θέμα και είναι σκόπιμο να αξιοποιηθεί τελικά στην Τ.Π.Ε.Α..



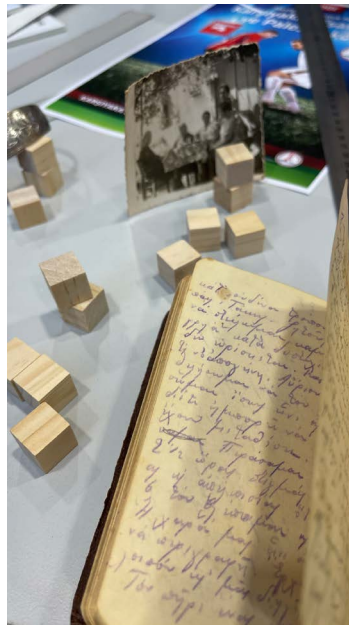
η παραγωγή του υλικού



- ακριβής σχεδιασμός της συνολικής εκθεσιακής σκηνογραφίας
- ακριβής σχεδιασμός των επιμέρους χωρικών κατασκευών
- σχεδίαση των γραφιστικών στοιχείων που είτε αφορούν αυτήν καθαυτή την εκθεσιακή αφήγηση είτε την υποστήριξή της (φυλλάδια, λογότυπο, αφίσα κ.λπ.)
- εξασφάλιση σε ψηφιακή μορφή και την επεξεργασία των εικόνων (φωτογραφίες, σκίτσα, γραμμικά σχέδια, έργα ζωγραφικής κ.λπ.) που θα αξιοποιηθούν
- παραγωγή του οπτικοακουστικού υλικού
- συγγραφή των κειμένων
- συγκέντρωση τεκμηρίων από συλλογές και αποθετήρια



η κατασκευή της τριδιάστατης πολυμεσικής εκθεσιακής αφήγησης



museo|lab



Ευρωπαϊκή Ένωση
Ευρωπαϊκό Ταμείο
Περιφερειακής Ανάπτυξης

ΕΠΑνεΚ 2014-2020
ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ
ΑΝΤΑΓΩΝΙΣΤΙΚΟΤΗΤΑ
ΕΠΙΧΕΙΡΗΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ
ΚΑΙΝΟΤΟΜΙΑ



Δράση 1.7: Aegean Storytelling, Δημιουργικός Πυρήνας Έρευνας & Ανάπτυξης Υπηρεσιών Τριδιάστατης Πολυμεσικής Εκθεσιακής Αφήγησης - Υποέργο: Ψηφιακός Μετασχηματισμός Βορείου Αιγαίου στον Πολιτισμό & Τουρισμό», e- Aegean CulTour - Πράξη: Διαπεριφερειακός Ψηφιακός Μετασχηματισμός Αιγαίου Αρχιπελάγους στον Πολιτισμό και Τουρισμό» με κωδικό MIS 5046494.