

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗ

# 1+5 μουσειακές εικόνες και εικονικότητες





ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗ

# 1+5 μουσειακές εικόνες και εικονικότητες





στους φοιτητές μου



# περιεχόμενα

Πρόλογος	9
το διαδικτυακό μουσείο	11
και η ψηφιακή επανάσταση	11
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	13
Η ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΤΩΝ ΜΟΥΣΕΙΩΝ ΣΤΟ ΔΙΑΔΙΚΤΥΟ	14
Ο ΤΑΛΑΙΠΩΡΗΜΕΝΟΣ ΟΡΟΣ «ΕΙΚΟΝΙΚΟ» ΜΟΥΣΕΙΟ	29
ΤΑ ΟΡΙΑ ΤΩΝ ΟΡΙΣΜΩΝ	35
Η ΤΥΡΑΝΝΙΑ ΤΗΣ ΣΥΛΛΟΓΗΣ	39
Η ΠΡΟΦΑΝΗΣ ΑΦΗΓΗΣΗ ΚΑΙ ΑΛΛΑ ΠΑΡΑΜΥΘΙΑ	51
ΟΙ ΕΙΔΙΚΟΙ, ΕΝΑ ΕΙΔΟΣ ΥΠΟ ΕΞΑΦΑΝΙΣΗ	53
ΣΤΗ ΣΦΑΙΡΑ ΤΗΣ ΥΠΕΡ-ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ	59
ΕΙΚΟΝΙΚΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΤΗΤΑ	69
Η ΧΩΡΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ	79
Η ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΕΙΚΟΝΙΚΟΥ	87
Η ΨΗΦΙΑΚΗ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ	105
η συλλογή	133
η επικοινωνία	151
η εμπειρία	173
ο χώρος	191
η δυνητικοποίηση	229
βιβλιογραφία	247



# Πρόλογος

Το βιβλίο αυτό αποτελεί μια προσπάθεια να βάλω σε μια σειρά, ένα κουβάρι προβληματισμών που συσσωρεύονται μέσα μου, τα τελευταία χρόνια, καθώς, από τη μια, επισκέπτομαι και -συνειδητά ή ασυνειδητά- αξιολογώ μουσεία, από την άλλη, επιδιώκω να διατυπώσω ορισμένες εκθεσιακές προτάσεις και, τέλος, -το δυσκολότερο αυτό- προσπαθώ να μεταδώσω κάτι από τον ενθουσιασμό, το πάθος και την απελπισία μου, σε μια ομάδα νέων ανθρώπων που θα μπορούσαν να συνεχίσουν ευτυχείς τη ζωή τους, χωρίς να ασχοληθούν ποτέ με τα μουσεία.

Η δυσκολία, σε μια ανάλογη απόπειρα τακτοποίησης, δεν είναι το να βρω ένα πρόβλημα που αφορά τα μουσεία, να το αναλύσω συστηματικά, αξιοποιώντας τη σχετική βιβλιογραφία, και να διατυπώσω ορισμένες προτάσεις για τη λύση του. Από προβλήματα τα μουσεία, άλλο τίποτε. Και από προτάσεις, επίσης, στο χαρτί και στην πράξη. Η δική μου δυσκολία, ωστόσο, βρίσκεται στο ότι κάθε φορά που επιχειρώ να κάνω κάτι ανάλογο, αισθάνομαι, ολοένα και πιο έντονα, σα να βρίσκομαι μπροστά σε ένα ζευγάρι που μετά από χρόνια καυγάδων, αντί να σκεφτεί το διαζύγιο, κάνει μια τελευταία προσπάθεια να σώσει την ήδη νεκρή σχέση του, πηγαίνοντας σε σύμβουλο γάμου. Εννοώ ότι, κάθε φορά που αποφασίζω να εστιάσω την προσοχή μου σε ένα επιμέρους πρόβλημα, και προσπαθώ να αξιολογήσω τις προτεινόμενες, από εμένα ή από άλλους, πιθανές λύσεις, διαπιστώνω ότι η ρίζα του είναι πιο βαθιά. Σχετίζεται με τα οντολογικά χαρακτηριστικά του μουσείου. Τα οποία, με τη σειρά τους, πρέπει να τα ανακαλύψουμε κάτω από τη συσκότιση που επιφέρουν διάφορες απόπειρες θεσμικών ορισμών.

Ο Γ. Χ. Χουρμουζιάδης θα θύμωνε πολύ αν με άκουγε να θέτω το ερώτημα «τι είναι, τελικά, μουσείο;», επειδή θεωρούσε ότι αυτό το υπαρξιακό ερώτημα οδηγεί στον αγνωστικισμό. Παρόλα αυτά, εγώ συνεχίζω να πιστεύω ότι από εκεί πρέπει να ξεκινήσουμε. Προφανώς, ο Quatremère de Quincy, ο Αδ. Κοραής, ο Χρήστος Καρούζος και ο Γ. Χ. Χουρμουζιάδης, λέγοντας «μουσείο» είχαν πολύ διαφορετικά πράγματα στο μυαλό τους. Νομίζω, όμως, ότι, μετά από τόσα χρόνια και τόσα μουσεία και παρά τις ωραίες διατυπώσεις του ICOM, ο Διευθυντής του MoMA, ο Δ. Παντερμαλής και ο σύλλογος που ίδρυσε το Μουσείο Προσφυγικής Μνήμης στη Σκάλα Λουτρών της Λέσβου, επίσης, λέγοντας «μουσείο» έχουν πολύ διαφορετικά πράγματα στο μυαλό τους. Πιστεύω, λοιπόν, ότι για να μιλήσουμε για μουσεία, πρέπει από τη μια να ξεκαθαρίσουμε ότι κάθε μουσείο αποτελεί μια ιδιαίτερη περίπτωση που δε σηκώνει γενικές συνταγές, ενώ, ταυτόχρονα, από την άλλη, πρέπει να ψάξουμε να βρούμε τι κοινό έχουν όλα αυτά τα τόσο διαφο-

ρετικά σε στόχους, ύφος και κλίμακα εγχειρήματα.

Κατά την άποψή μου, αυτό που μοιράζονται είναι οι αντιλήψεις που τους κληροδότησε ο κοινός τους πρόγονος: το νεωτερικό μουσείο. Είναι, όμως, δυνατόν, ενώ οι κοινωνίες έχουν περάσει, σύμφωνα με τους κοινωνιολόγους, στη μετα- ή στην ύπερ- ή στην ύστερη νεωτερικότητα -ή, τέλος πάντων, σε ένα επόμενο στάδιο, όπως και αν το πούμε-, το μουσείο, που όπως συμφωνούμε όλοι αποτέλεσε δομικό λίθο αυτής της ξεπερασμένης κατάστασης, να παραμένει οντολογικά το ίδιο; Πριν, επομένως, πάρει κανείς την απόφαση για μια ακόμη καινοτόμα προσπάθεια, θα πρέπει να αποφασίσει αν με αυτή στοχεύει να δώσει μια παράταση ζωής σε έναν μελλοθάνατο θεσμό ή αν, αντίθετα, επιδιώκει να κάνει ένα βήμα προς κάτι, πραγματικά, καινούργιο.

Πολλοί, μέσα σε μια ουτοπική ευφορία, ελπίζουν ότι αυτό το καινούργιο θα το φέρουν -αν δε το έχουν ήδη φέρει- οι ψηφιακές τεχνολογίες. Επειδή δεν έχω, ακόμη, πειστεί γι' αυτό, από εκεί ξεκίνησα το γράψιμο: από το ψηφιακό μουσείο. Όσο όμως προχωρούσα, ξεπηδούσαν μέσα μου, πάγιοι προβληματισμοί που είχαν διαμορφωθεί σε άλλα, καθόλου hi-tech, μουσειακά πλαίσια. Προβληματισμοί που σχετίζονται, νομίζω, με τα οντολογικά μουσειακά χαρακτηριστικά που αναζητώ: τα πράγματα, τους ανθρώπους, το χώρο και την αλληλεπίδρασή τους. Αποφάσισα να μην καταπνίξω αυτούς τους προβληματισμούς ούτε να προσπαθήσω να τους εντάξω στο ίδιο κείμενο. Φανατικός χρήστης κι εγώ της νέας τεχνολογίας, άφησα αυτά που ήθελα να πω να αναπτυχθούν με τη λογική υπερ-κειμένων, όπου όλα συνδέονται με πολλούς τρόπους και όλα διατηρούν τη σχετική αυτονομία τους.

Αυτή η λογική μου επέτρεψε, επιπλέον, να παίξω με το παρελθόν - που κυριαρχεί στον προβληματισμό των πέντε κειμένων-, σε αντιπαραβολή με το μέλλον -που κυριαρχεί στο φουτουριστικό έκτο κείμενο. Το παρελθόν με το οποίο ασχολούμαστε συνήθως στα μουσεία, σε αντιπαραβολή με το μέλλον -γενικά, όχι μόνο των μουσείων- για το οποίο εργαζόμαστε. Το παρελθόν που εκπροσωπούν, φοβάμαι, όλα τα εκατοντάδες σχετικά κείμενα που διάβασα, σε αντιπαραβολή με το μέλλον που εκπροσωπούν οι φοιτητές μου, έστω και αν -ή ίσως ακριβώς επειδή- αρνούνται πεισματικά να τα διαβάσουν.

Μυτιλήνη, 20 Απριλίου 2017

το διαδικτυακό μουσείο  
και η ψηφιακή επανάσταση

1



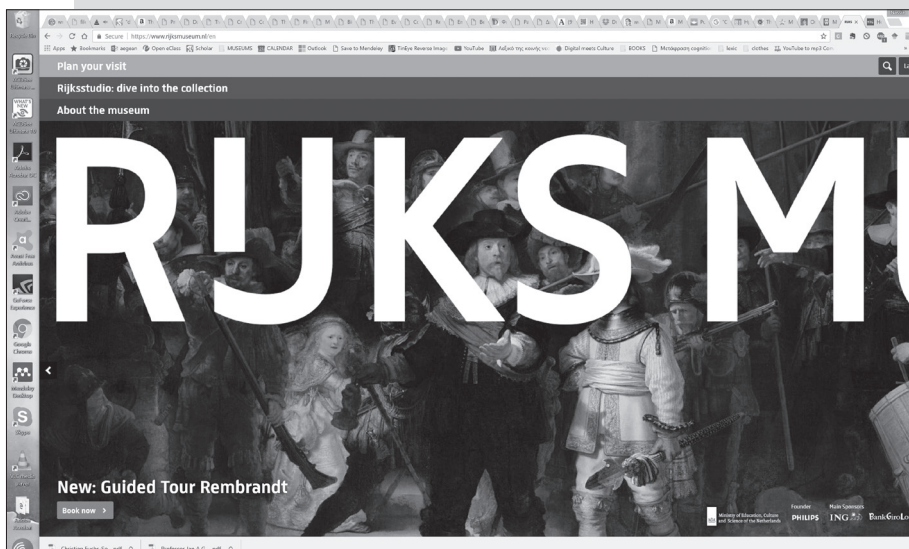


## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Τα τελευταία χρόνια της ζωής του ο πατέρας μου ξαναθυμήθηκε ότι το νεανικό του όνειρο ήταν να μπαρκάρει. Ως απόφοιτος, όμως, της Φιλοσοφικής Σχολής αντί της Σχολής Εμποροπλοιάρχων και έχοντας χάσει, μετά από τόσα χρόνια, οριστικά την ευκαιρία να βγάλει ναυτικό φυλλάδιο, άρχισε μετά μανίας να επισκέπτεται όλα τα μακρινά λιμάνια που ονειρευόταν από παιδί, πλέοντας στο Google Earth. Παρατηρώντας, από τη μια μεριά, τον ογδοντάχρονο πατέρα μου να περνά ολοένα και περισσότερο καιρό περιηγούμενος τον κόσμο του διαδικτύου, και από την άλλη την εξάχρονη ανιψιά μου να μπαινοβγαίνει με μεγαλύτερη άνεση σε αυτόν, από ό,τι στο μπαλκόνι του σπιτιού της, άρχισα να σκέφτομαι ότι, ενδεχομένως, τα όσα, κατά καιρούς, διάβασα, σκέφτηκα και είπα για τα μουσεία να αφορούν ένα μόνο μέρος του υβριδικού κόσμου στον οποίο ολοένα και περισσότερο βυθιζόμαστε. Όχι γιατί δεν περνάει από τα χέρια μου μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα και με λογαριθμική πρόοδο αυξανόμενη βιβλιογραφία σχετική με τα μουσεία και τις ψηφιακές τεχνολογίες. Αλλά επειδή έχω την αίσθηση ότι αντιμετωπίζουμε τον ψηφιακό κόσμο ως έναν άλλο κόσμο, δίπλα στον παλιό που ξέρουμε. Ενώ, αυτό που νομίζω πως συμβαίνει είναι ότι το γνωστό απτό αναλογικό μας σύμπαν αλλάζει σιγά σιγά χρώμα από το «ψηφιακό» που έχει διαχυθεί μέσα του, και απλώνει σαν λεκές από μελάνι.

Σκέφτηκα λοιπόν να συμμαζέψω ορισμένες σκέψεις που με βασανίζουν,

*Ένας από τους πιο ενδιαφέροντες μουσειακούς ιστότοπους είναι αυτός του RijksMuseum στο Άμστερνταμ.*



καθώς αυτός ο λεκές απειλεί να καλύψει τις καθαρές νεωτερικές εικόνες του μουσείου. Βεβαίως, φοβάμαι ότι είναι, μάλλον αργά για ένα παρόμοιο εγχείρημα. Και το λέω αυτό επειδή πριν ξεκινήσω να γράφω αυτό το κείμενο, έβαλα στην αναζήτηση του Google τη λέξη «μουσείο» και μέσα σε ένα τρίτο του δευτερολέπτου είχα 11.100.000 αποτελέσματα. Επιτυχία εντελώς απρόσμενη, αν αναλογιστεί κανείς τη θλιβερή εικόνα των άδειων αιθουσών της πλειονότητας των ελληνικών μουσείων. Μοιάζει, δηλαδή, να μας ενδιαφέρει ασύγκριτα πιο πολύ μια επίσκεψη σε ένα ψηφιακό χώρο που οι εφιαλτικοί αλγόριθμοι του Google συσχετίζουν με «μουσείο», παρά η «κανονική» επίσκεψη, μια Κυριακή πρωί. Θεωρώντας ότι τα αποτελέσματα του Google αποτελούν τον καθρέφτη της καθημερινότητάς μας, μια ακόμη ενδιαφέρουσα παρατήρηση είναι ότι αν συγκρίνει κανείς τον παραπάνω αριθμό με τα 9.740.000 αποτελέσματα που μου πρότεινε ο ίδιος αναζητητής για τη λέξη «δημοκρατία» και τα μόλις 5.930.000 για την «ελευθερία», διαπιστώνουμε ότι τα μουσεία φαίνεται να μας απασχολούν πολύ περισσότερο από την ελευθερία και τη δημοκρατία. Πράγμα παράλογο, και οπωσδήποτε ανησυχητικό ακόμη και για μένα που τα μουσεία είναι η δουλειά μου.

## Η ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΤΩΝ ΜΟΥΣΕΙΩΝ ΣΤΟ ΔΙΑΔΙΚΤΥΟ

Μια άλλη, αντίστροφης λογικής, παρατήρηση είναι ότι για να προκύψει το αποτέλεσμα αυτό στην αναζήτησή μου, κάποιος τοποθέτησε τα μουσεία στο χώρο του διαδικτύου, άρα οι άνθρωποι που παίρνουν τις αποφάσεις για τα μουσεία ενδιαφέρονται για την ψηφιακή παρουσία αυτών των τελευταίων. Και, πράγματι, σήμερα, θα μπορούσα να ισχυριστώ ότι ακόμη και στην Ελλάδα -που χαρακτηρίζεται από μια σχετική καθυστέρηση στην υιοθέτηση ανάλογων πρακτικών, σε σχέση με τις «αναπτυγμένες» χώρες της Δύσης- δεν υπάρχει, σχεδόν, μουσείο που να μην εμφανίζεται στο διαδίκτυο. Αυτή, όμως, η παρουσία δεν γίνεται πάντα με τον ίδιο τρόπο ούτε με τον ίδιο στόχο, και, φυσικά, δεν οδηγεί στα ίδια αποτελέσματα για το μουσείο και για τους ψηφιακούς επισκέπτες.

### οι μουσειακοί ιστότοποι

Δεν έχω υπόψη μου κάποια αναλυτική έρευνα που να έχει καταγράψει τους λόγους για τους οποίους ένα μουσείο αποφασίζει να δημιουργήσει ένα χώρο στο διαδίκτυο<sup>1</sup>. Κρίνοντας, ωστόσο, από την εικόνα των διαδικτυακών μουσειακών

<sup>1</sup> Διακινδυνεύω την υπόθεση ότι ακόμη και αν είχαν ερωτηθεί οι διευθυντές όλων των μουσείων του κόσμου αυτό που θα διαπιστώναμε, για τη συντριπτική πλειονότητα των περιπτώσεων, θα ήταν η απουσία μιας επεξεργασμένης και σαφούς στρατηγικής για το θέμα. Μάλλον, η πιο ελκρινής απάντηση θα ήταν "επειδή έτσι κάνουν και άλλοι». Αλλά αυτό είναι η δική μου αίσθηση, απλώς.

τόπων που έχω επισκεφθεί και από τη σχετική βιβλιογραφία, νομίζω ότι είναι σαφές πως η δημιουργία τους, στη συντριπτική πλειονότητα των περιπτώσεων, έχει ως πρωταρχικό ρόλο την προβολή και την προσέλκυση επισκεπτών σε έναν «κανονικό» μουσειακό χώρο. Αυτή η ανάγκη γίνεται ολοένα και πιο πιεστική τα τελευταία χρόνια, καθώς, από τη μία μεριά, τα μουσεία είναι από τους φορείς που πλήττονται ιδιαίτερα από τις επιπτώσεις της γενικευμένης παρατεταμένης οικονομικής κρίσης και, κατά συνέπεια, χρειάζονται περισσότερο από ποτέ τους «πελάτες» τους (Lepkowska-White & Imboden 2013)<sup>2</sup>. Από την άλλη πλευρά, το διαδίκτυο χρησιμοποιείται ολοένα και περισσότερο από τους ανταγωνιστές τους, είτε αυτοί είναι άλλοι μουσειακοί οργανισμοί είτε φορείς που διεκδικούν με αξιώσεις να καλύψουν τις ψυχαγωγικές, συναισθηματικές και γνωστικές ανάγκες που υποτίθεται ότι καλύπτουν τα μουσεία. Φαίνεται, δηλαδή, ότι ανεξάρτητα από την διαδικτυακή ιστορία του κάθε μουσείου, τις αλλαγές και την εξέλιξη της εκεί παρουσίας του, τις προθέσεις που εκεί εκφράζει, η δημιουργία ιστοτόπου θεωρείται, σήμερα, αυτονόητη για κάθε μουσείο, χωρίς απαραίτητα αυτό να είναι το αποτέλεσμα μιας ενδελεχούς μελέτης. Κάτι σαν την καταχώρηση σε ένα επαγγελματικό ευρετήριο, έναν τουριστικό οδηγό ή τον τηλεφωνικό κατάλογο.

### ...ΚΑΙ ΟΙ ΕΠΙΣΚΕΠΤΕΣ ΤΟΥΣ

Η αναγκαιότητα δημιουργίας ενός μουσειακού ιστοτόπου σχετίζεται άμεσα και με το γεγονός ότι, πράγματι, η συντριπτική πλειονότητα των επισκέψεων σε αυτόν πραγματοποιείται στο ευρύ πλαίσιο της επίσκεψης στο «φυσικό» μουσείο. Μια σειρά από σχετικές έρευνες (Filippini Fantoni & Bowman 2012<sup>3</sup>, Schaller & Goldman 2004<sup>4</sup>, Marty & Twidale 2004<sup>5</sup>, Marty 2007) έχουν δείξει ότι οι επισκέπτες των μουσειακών ιστοτόπων αναζητούν, κυρίως, πρακτικές πληροφορίες σχετικές με τη φυσική επίσκεψη και, βεβαίως, αν δεν έχουν πάρει ήδη τις αποφάσεις τους, κάποιους λόγους για τους οποίους αυτή η επίσκεψη αξίζει τον κόπο. Έτσι, οι περισσότεροι, σύμφωνα με τη συστηματική μελέτη του Paul Marty (2007), επισκέπτονται τον μουσειακό ιστοτόπο πριν τη φυσική επίσκεψη, περιορίζονται στην αναζήτηση βασικών πληροφοριών και, σε ορισμένες περιπτώσεις, είναι δυνατόν να επιστρέψουν εκεί και μετά τη φυσική επίσκεψη, αναζητώντας, κατά κάποιον τρόπο, τα στοιχεία μιας «ανακεφαλαίωσης».

Σε κάθε περίπτωση, η πιθανότητα, η συχνότητα και η διάρκεια της επίσκεψης ενός μουσειακού ιστοτόπου, όπως ακριβώς συμβαίνει και στον φυσικό κόσμο, εξαρτάται από τη γενικότερη στάση απέναντι στα μουσεία. Έτσι, σύμφωνα πάλι με την έρευνα του Paul Marty (2007) κάποιος που συνηθίζει γενικά

<sup>2</sup> Δεν είναι, άλλωστε, τυχαίο ότι πολλές από τις σχετικές αξιολογικές μελέτες γίνονται στο πεδίο του μάρκετινγκ ή της ψηφιακής τεχνολογίας και όχι της «καθαρής» μουσειολογικής συζήτησης.

να επισκέπτεται μουσεία (π.χ. 4 φορές το χρόνο) είναι δυνατό να επισκέπτεται μουσειακούς ιστοτόπους ίσως και μία φορά την εβδομάδα, ιδιαίτερα εάν ο ιστοτόπος έχει πλούσιο περιεχόμενο και αλλάζει συχνά και, φυσικά, αν το ίδιο το φυσικό μουσείο αναπτύσσει δραστηριότητες, οργανώνει εκδηλώσεις και κάνει περιοδικές εκθέσεις. Με λίγα λόγια, ένας περίπατος σε μουσειακούς ιστοτόπους είναι περισσότερο πιθανός για όσους έχουν ήδη μια εξοικείωση με ανάλογους περιπάτους στα φυσικά μουσεία.

Θα μπορούσε κανείς να πει ότι αυτή η άμεση εξάρτηση της επίσκεψης του μουσειακού ιστοτόπου με εκείνη του φυσικού μουσείου, δημιουργεί έναν φαύλο κύκλο. Οι άνθρωποι των μουσείων, από τη στιγμή που θεωρούν την πρώτη ως το αρχικό στάδιο της δεύτερης, σχεδιάζουν ανάλογα το περιεχόμενό της. Και όσο το περιεχόμενο της συντριπτικής πλειονότητας των μουσειακών ιστοτόπων είναι προσανατολισμένο στην προετοιμασία της φυσικής επίσκεψης, οι διαδικτυακοί επισκέπτες δεν περιμένουν και άρα δεν αναζητούν κάτι πέρα από αυτό. Ακόμη και σε περιπτώσεις που αυτό το «κάτι παραπάνω» διατίθεται, μάλλον μένει στα αζήτητα (Marty 2007). Εξάιρεση αποτελούν οι επισκέπτες που έχουν ένα ειδικό ενδιαφέρον, κάνουν μια έρευνα σχετική με το θέμα και τις συλλογές ενός μουσείου, οπότε αναζητούν στον ιστοτόπο στοιχεία που δεν περιορίζονται ή και καθόλου δε σχετίζονται με τις πρακτικές πληροφορίες και τις τρέχουσες εκθέσεις. Αυτοί οι επισκέπτες, απογοητευμένοι από τους περισσότερους ιστοτόπους που κρύβουν το ακριβές περιεχόμενο των εκθέσεών τους από τα αδιάκριτα ψηφιακά βλέμματα<sup>3</sup>, στρέφονται, τα τελευταία κυρίως χρόνια, στα μουσεία εκείνα που ασπάζονται τις γενικές αρχές για την ελεύθερη πρόσβαση και δίνουν δυνατότητα επισκόπησης μεγάλων τμημάτων των συλλογών τους.

Ο δισταγμός των μουσείων να αποκαλύψουν λεπτομέρειες της έκθεσής τους στον ιστοτόπό τους, πέρα από ορισμένα θέματα αρχών που θα ζητηθούν σε επόμενο κεφάλαιο, είναι αποτέλεσμα του φόβου ότι αν οι εικόνες των αντικειμένων της συλλογής είναι διαθέσιμες διαδικτυακά δεν θα υπάρχει πλέον λόγος για την πραγματοποίηση μιας επίσκεψης στο φυσικό μουσείο. Ο φόβος αυτός φαίνεται ότι είναι αστήριχτος επειδή, σύμφωνα και πάλι με την έρευνα του P. Marty (2007), η επίσκεψη του μουσειακού ιστοτόπου είναι ελάχιστα πιθανό να αποτρέψει τη φυσική επίσκεψη, αφού όπως χαρακτηριστικά αναφέρει «το να δεις ωραίες φωτογραφίες της Χαβάης δεν είναι, σε καμία περίπτωση, λόγος να μην πας να τη δεις από κοντά». Αντίθετα, υποστηρίζει ότι η δημοσιοποίηση παρόμοιων στιγμιότυπων της έκθεσης μπορεί να λειτουργήσει ενθαρρυντικά και, σε κάθε περίπτωση, αποτελεί το απαραίτητο συμπλήρωμα της φυσικής επίσκεψης πριν και μετά την πραγματοποίησή της. Παρόλα αυτά, ο ίδιος δεν διαπίστωσε πολλές

3 Αυτή η μυστικοπάθεια χαρακτηρίζει την συντριπτική πλειονότητα των ελληνικών μουσείων, και ιδίως των αρχαιολογικών. Αναλυτικότερα στοιχεία δίνονται σε επόμενες παραγράφους.

περιπτώσεις που η επίσκεψη του ιστοτόπου να προκαλεί μία επίσκεψη στο φυσικό μουσείο αν αυτή δεν είχε, ούτως ή άλλως, προαποφασιστεί. Πιθανόν επειδή οι μουσειακοί ιστότοποι σε μεγάλο βαθμό δεν είναι σε θέση να λειτουργήσουν σε αυτή την κατεύθυνση ούτε καν να ανταποκριθούν σε βασικές ανάγκες στοιχειώδους πρακτικής πληροφόρησης.

### μια τεράστια ποικιλία πάνω στο ίδιο μοτίβο

Πριν προχωρήσουμε σε ορισμένα γενικά σχόλια για τα χαρακτηριστικά και τις αδυναμίες των μουσειακών ιστοτόπων θα ήταν σκόπιμο να δούμε για τι πράγμα μιλάμε επειδή, όπως ειπώθηκε και παραπάνω, εμφανίζουν ιδιαίτερη ποικιλία. Η εικόνα που θα παρουσιαστεί, φυσικά, αποτελεί ένα στιγμιότυπο επειδή, ευτυχώς, οι διαδικτυακοί μουσειακοί χώροι αλλάζουν με μεγαλύτερη ταχύτητα από τους άλλους που είναι χτισμένοι με οπλισμένο σκυρόδεμα. Επιπλέον, ό,τι ακολουθήσει αφορά ενδεικτικά παραδείγματα, καθώς η συνολική εικόνα στο ρευστό και συνεχώς δυναμικά αναπτυσσόμενο διαδικτυακό σύμπαν είναι εξαιρετικά δύσκολο να αποτυπωθεί.

Παρά τις ολόενα και πιο διαδεδομένες τεχνικές δυνατότητες, ένας μεγάλος αριθμός μουσείων -ίσως ο μεγαλύτερος αυτή τη στιγμή- περιορίζεται σε μια απλή εμφάνιση στο διαδίκτυο. Απλώς για να δηλώσει την παρουσία του, να δώσει δυο τρεις στοιχειώδεις πληροφορίες και να «βγει από την υποχρέωση». Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του ιστοτόπου - ομπρέλα του ελληνικού Υπουργείου Πολιτισμού [<http://odysseus.culture.gr>], όπου φιλοξενούνται σε ειδικά «ιστο-διμερίσματα» όλα τα επισήμως αναγνωρισμένα ελληνικά μουσεία. Ορισμένα από αυτά, καθώς δεν θεωρούν επαρκή αυτά τα «διαδικτυακά τετραγωνικά» ή δεν ικανοποιούνται από την προβλεπόμενη τυποποιημένη «διαρρύθμιση», έχουν δημιουργήσει και ανεξάρτητους ιστοτόπους. Τα μουσεία αυτά αποτελούν, προς το παρόν τουλάχιστον, ένα μικρό ποσοστό και φαίνεται ότι οι σχετικές καλές προθέσεις δεν αρκούν, καθώς ακόμη λιγότερα είναι τα ελληνικά μουσεία που είναι σε θέση να έχουν τους πόρους και τις δυνατότητες να συντηρούν και να ανανεώνουν τους ιστότοπούς τους. Για παράδειγμα αν πάρουμε τα αρχαιολογικά μουσεία, από τα 120 που περιλαμβάνονται στην επίσημη λίστα του Υπουργείου Πολιτισμού, δικό τους ανεξάρτητο ιστότοπο διαθέτουν μόνο τα 12. Σε αυτά θα πρέπει να προσθέσουμε και μερικές περιπτώσεις υποστήριξης από άλλους, ιδιώτες ή φορείς<sup>4</sup>, που, όμως κατά κανόνα, περιορίζονται στη δημιουργία του ιστοτόπου

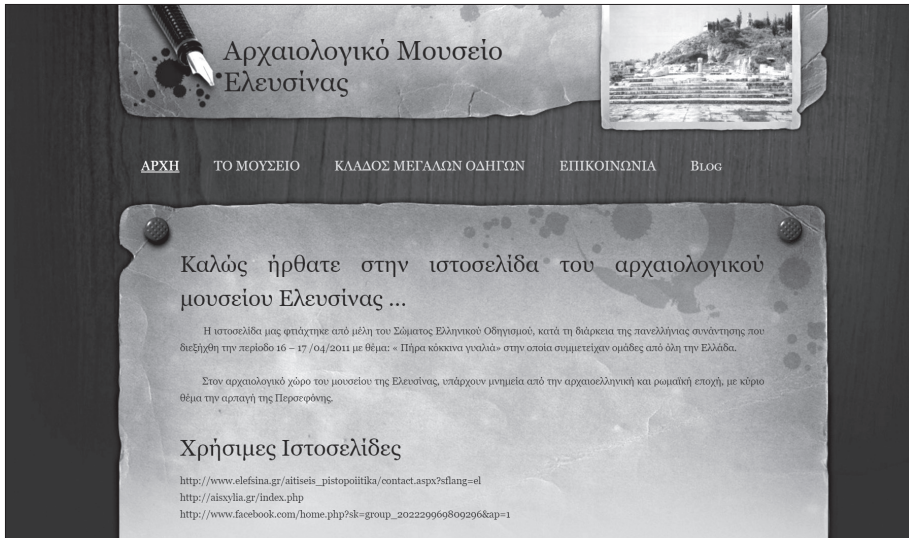
---

4 Για παράδειγμα μπορούμε να αναφέρουμε τους ιστοτόπους για το Αρχαιολογικό Μουσείο Δράμας (πρωτοβουλία ενός αρχαιολόγου της τοπικής Εφορείας), Μυτιλήνης (που δημιουργήθηκε στο πλαίσιο φοιτητικής εργασίας), των Μυκηνών (πρωτοβουλία μιας δασκάλας και προσανατολισμένος αποκλειστικά σε εκπαιδευτικά προγράμματα της ίδιας) ή της Ελευσίνας (πρωτοβουλία του Σώματος

	Χάρτης Πλοήγησης				
	English				
Αρχή	Μουσεία	Μνημεία	Αρχαιολογικοί Χώροι	Αφιερώματα	Διασυνδέσεις
Θεματικός κατάλογος   Αλφabetικός κατάλογος   Γλωσσικές συλλογές   Αναλυτική αναζήτηση					
<b>Αρχαιολογικό Μουσείο Μυτιλήνης στ Μυτιλήν</b>					
<b>Περιγραφή</b>					
ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ	<p>Στο Παλιό κτίριο του Αρχαιολογικού Μουσείου Μυτιλήνης ξετυλίγεται η ιστορία της Λέσβου από την Τελική Νεολιθική περίοδο ως την ύστερη Ρωμαιοκρατία. Χτίστηκε το 1912 από την οικογένεια Βουρνάζου σε ρυθμό εκλεκτικιστικό για να χρησιμοποιηθεί ως κατοικία. Το κυρίως κτήριο, εμβαδού 800 τ.μ περίπου, είναι διατηρητέο, ενώ το υποστατικό απλό κεραμοσκεπές κτήριο στο άκρο της μεγάλης αυλής. Αποτελείται από δύο ορόφους και ισόγειο. Όλοι οι όροφοι επικοινωνούν μεταξύ τους με ξύλινες κλίμακες, ενώ στον πρώτο όροφο οδηγούν από την αυλή δύο αντιθετικά τοποθετημένες μαρμαρίνες κλίμακες. Τα πατώματα και στους δύο ορόφους της έκθεσης είναι ξύλινα και σε κάθε όροφο υπάρχει επίσης WC. Το δάπεδο του ανακαινισμένου υποστατικού είναι στρωμένο με κεραμικές πλάκες.</p> <p>Στον πρώτο όροφο του αρχοντικού φιλοξενούνται εκθέματα της Τελικής Νεολιθικής εποχής (σπήλαιο Αγ. Βαρθολομαίου) καθώς και της εποχής του Χαλκού (Θερμή). Εκτίθενται σε τρεις αίθουσες και στο διάδρομο. Στο δεύτερο όροφο φιλοξενούνται, με χρονολογική σειρά, αντικείμενα του 10ου αι. π.χ. ως τον 4ο αι. μ.Χ. Εκτίθενται σε έξι αίθουσες και στο διάδρομο. Στο υποστατικό παρουσιάζονται τα μοναδικά αιολικά κιονόκρανα καθώς και επιγραφές. Εκτίθενται σε δύο αίθουσες. Τέλος στην αυλή τοποθετήθηκαν τα βαριά γλυπτά και τα αρχιτεκτονικά μέλη σημαντικών κτιρίων ελληνιστικών και ρωμαϊκών χρόνων της Μυτιλήνης.</p> <p>Εξέχουσα θέση στη μόνιμη έκθεση κατέχουν τα ευρήματα από τις ανασκαφές του οικιστικού συστήματος της εποχής του Χαλκού, στη θέση Θερμή. Πρόκειται για πήλινα σκεύη, λίθινα, μετάλλινα και οστέινα εργαλεία, όπλα, υφαντικά βάρη και σφονδύλια καθώς και ειδώλια.</p> <p>Στο Παλιό κτίριο, από το 2002 πραγματοποιούνται εκπαιδευτικές δραστηριότητες, οι οποίες απευθύνονται σε μαθητές Δημοτικών σχολείων και Γυμνασίων.</p> <p>Το Νέο κτίριο κατασκευάστηκε σύμφωνα με τις τελευταίες μουσειολογικές αντιλήψεις. Οι εργασίες κατασκευής του ολοκληρώθηκαν το 1995. Διαίρεται σε τρία επίπεδα. Στο πρώτο (όροφος πάνω από το ισόγειο) υπάρχουν γραφεία καθώς και αίθουσα εκπαιδευτικών δραστηριοτήτων. Στο δεύτερο επίπεδο βρίσκονται η έκθεση, το φυλάκιο, η αίθουσα διαλέξεων, το κυλικείο, το W.C., καθώς και κάποιο βοηθητικό χώρο. Στο τρίτο και κατώτατο επίπεδο υπάρχουν οι αποθήκες, ο χώρος του εργαστηρίου καθώς και ο χώρος εγκατάστασης του κλιματισμού. Τα επίπεδα επικοινωνούν μεταξύ τους με μαρμαρίνες κλίμακες και ανελκυστήρα. Για τους χώρους της έκθεσης υπάρχουν ειδικά αναβατόρια για ΑΜΕΑ. Τα δάπεδα είναι μαρμάρινα, ξύλινα ή από λαμαρίνα ενώ στο υπόλοιπο κτίριο έχουμε μάρμαρο ή πλακάκι εκτός της αίθουσας διαλέξεων, όπου έχουμε ξύλο.</p> <p>Με την έκθεση στο νέο κτήριο του Αρχαιολογικού Μουσείου Μυτιλήνης εκτυλίσσεται η καθημερινή θρησκευτική, οικονομική και πολιτική ζωή του 3ου αι. π.Χ. ως και τον 4ο αι. μ.Χ. Την αρχιτεκτονική του κτηρίου υπαγόρευσε η φύση του ευπαθούς υπεδόφου και η ισχυρή εδαφική κλίση. Το εκθεσιακό πρόγραμμα υποτάχτηκε στην αρχιτεκτονική του κτηρίου.</p> <p>Τους εκθεσιακούς χώρους, οι οποίοι στεγάζονται σε δύο ορόφους, αποτελούν έξι αίθουσες με τη μόνιμη έκθεση και δύο αίθουσες για περιοδικές εκθέσεις. Ο τρόπος με τον οποίο είναι διαρθρωμένοι οι χώροι οδήγησε στον σχεδιασμό της μόνιμης έκθεσης σε τρεις ενότητες. Στους τρεις συνεχόμενους χώρους του ισονείου τοποθετήθηκαν ψηφιδωτά δάπεδα ρωμαϊκών επαύλων, ενώ στο πιυπάνειο</p>				
ΙΣΤΟΡΙΚΟ					
ΕΚΘΕΣΕΙΣ					
ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ					
ΦΩΤΟΘΗΚΗ					
Κάτοψη του ισονείου και του πρώτου ορόφου του αρχοντικού του Μουσείου Μυτιλήνης					

Το «ιστοδιαμέρισμα» του Αρχαιολογικού Μουσείου Μυτιλήνης στον ιστότοπο ομπρέλα του Υπουργείου Πολιτισμού.

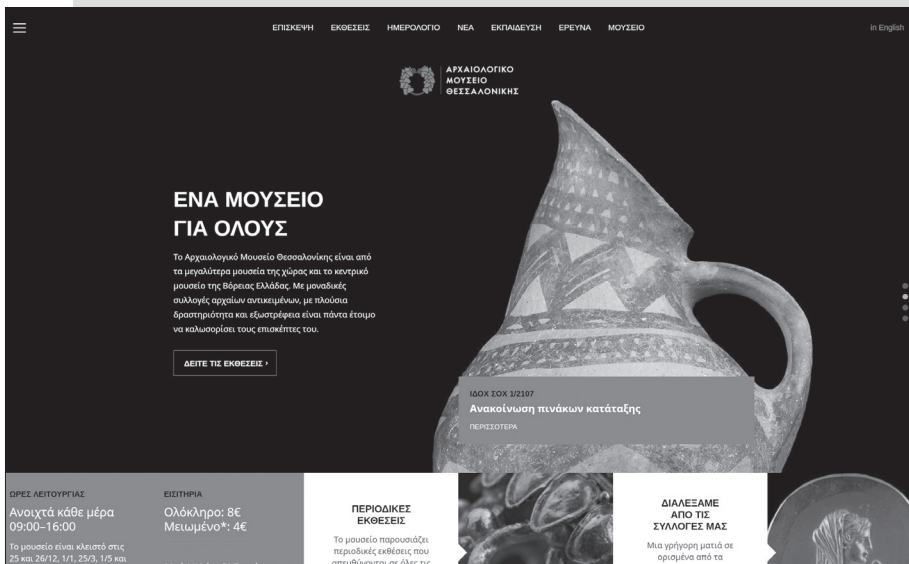




Δύο ιστότοποι αρχαιολογικών μουσείων, εκτός του ιστότουπου ομπρέλα του Υπουργείου Πολιτισμού.

Επάνω, το μουσείο της Ελευσίνας, με περιορισμένους σχετικούς πόρους επαφίεται στην καλή διάθεση των φίλων του. Πέρα από την προσωπική ταυτότητα και αισθητική, πάσχει, για προφανείς λόγους, στο επίπεδο της ενημέρωσης και του εμπλουτισμού του περιεχομένου του.

Κάτω το μουσείο της Θεσσαλονίκης, με μια πιο δυναμική παρουσία και επαγγελματικό ύφος.





Ο ιστότοπος του Ελληνικού Παιδικού Μουσείου.

και καθόλου στη μετέπειτα ενημέρωσή του. Η συντριπτική πλειονότητα, λοιπόν, των ελληνικών αρχαιολογικών μουσείων, αν και εμφανίζουν στο διαδίκτυο σε ένα δικό τους τόπο τις απαραίτητες πληροφορίες για τον εν δυνάμει επισκέπτη του φυσικού μουσείου, δε φαίνεται να ενδιαφέρονται καθόλου για την προσέλευσή του. Θεωρώντας, πιθανόν, ότι αυτός έχει ήδη πειστεί για την αναγκαιότητα της επίσκεψης από άλλα, εκτός διαδικτύου, επιχειρήματα ή ότι, εν πάση περιπτώσει, αισθάνεται την επίσκεψη ως ένα είδος εθνικού καθήκοντος που δε χρειάζεται διαφήμιση για να υπενθυμιστεί.

Τα μουσεία, όμως, που δε νιώθουν την ασφάλεια ότι η εθνική αφήγηση αρκεί για την εξασφάλιση των πολυπόθητων επισκεπτών, στρέφονται με σαφήνεια στη λογική ενός ιστοτόπου που προσπαθεί να δελεάσει τους μουσειακούς πελάτες. Με άλλα λόγια, όλο το περιεχόμενο του ιστοτόπου στρέφεται γύρω από το πόσα πολλά και ενδιαφέροντα πράγματα θα μπορούσε να κάνει κανείς, αν επισκεπτόταν το φυσικό μουσείο<sup>5</sup>. Σε ορισμένες περιπτώσεις αυτό ενισχύεται με την

Ελληνικού Οδηγισμού).

5 Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ο ιστότοπος του Ελληνικού Παιδικού Μουσείου [www.hcm.gr] με ένα πλούσιο υλικό που προδιαθέτει θετικά για το πόσο ικανοποιητική θα είναι μια επίσκεψη, αν και δεν γίνεται απολύτως σαφές το ακριβές περιεχόμενό της. Αυτή η έλλειψη σαφήνειας δε φαίνεται να είναι το αποτέλεσμα κάποιας σχεδιαστικής αστοχίας, αλλά το αποτέλεσμα της πεποίθησης ότι ο ιστότοπος έχει ως αποκλειστικό στόχο, τη δημιουργία μιας θετικής προσδοκίας, πράγμα το οποίο, μάλλον, επιτυγχάνεται.



παρουσίαση προσεκτικά επιλεγμένων φωτογραφιών που υπαινίσσονται με εξω-ραϊστική διάθεση το περιεχόμενο της φυσικής έκθεσης, χωρίς να καταστρέφουν την «έκπληξη» της φυσικής επίσκεψης. Κάτι σαν τα τρέιλερ των κινηματογραφικών ταινιών: παίρνεις μια ιδέα για την ταινία, αλλά πρέπει να τη δεις ολόκληρη για να έχεις την ολοκληρωμένη εμπειρία και απόλαυση<sup>6</sup>.

Ωστόσο, ορισμένα, ξένα κυρίως, μουσεία που, αν μη τι άλλο, φαίνεται να μη θίγονται καίρια από τη γενική κρίση, καθώς δέχονται κάθε χρόνο εκατομμύρια επισκεπτών, με μια γενναιόδωρη διάθεση δίνουν τη δυνατότητα μιας πιο κατα-

*Στιγμιότυπο από την εικονική περιήγηση στο Hermitage, στην Αγία Πετρούπολη, που προσφέρεται στον ιστότοπο του μουσείου.*



τοπιστικής περιήγησης στην ίδια την έκθεση. Έχουν ενσωματωμένες στον ιστότοπό τους, αναλυτικές φωτογραφίες της έκθεσης, βίντεο ή ψηφιακές τριδιάστατες περιηγήσεις<sup>7</sup>. Το αν αυτή η δυνατότητα δίνει την (ψευδ)αίσθηση της φυσικής

6 Χαρακτηριστικός είναι ο ιστότοπος του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου [[www.namuseum.gr](http://www.namuseum.gr)] με τις εντυπωσιακές φωτογραφίες της εισαγωγής του. Από μια άποψη, μάλιστα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι σε αυτή την περίπτωση το «τρέιλερ» είναι σίγουρα παραπλανητικό, καθώς η σύγχρονη αισθητική, ορισμένων τουλάχιστον τμημάτων του, δεν αντιστοιχεί στη μάλλον παρωχημένη αισθητική αυστηρότητα της έκθεσης του φυσικού μουσείου.

7 Μπορούμε να αναφέρουμε χαρακτηριστικά τις πανοραμικές φωτογραφίες όλων των αιθουσών του Hermitage [[www.hermitagemuseum.org](http://www.hermitagemuseum.org)], στην Αγία Πετρούπολη, το ψηφιακό μοντέλο ορισμένων αιθουσών του Λούβρου, στο Παρίσι, που προσφέρει και τη δυνατότητα περιήγησης με χειρισμό από τον



*Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (Dresden State Art Collections) Second Life*

επίσκεψης ή όχι είναι ένα άλλο θέμα που θα το συζητήσουμε παρακάτω. Είναι σκόπιμο, παρόλα αυτά, στο σημείο αυτό να σχολιάσουμε το κατά πόσο αυτές οι δυνατότητες συμβάλλουν ή όχι στις βασικές προθέσεις των μουσειακών ιστοτόπων, όπως τις έχουμε γενικά αντιληφθεί. Θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι, πράγματι, κάνουν την φυσική επίσκεψη περιττή, επιβεβαιώνοντας τους φόβους πολλών μουσειακών παραγόντων. Κάποιος, αντίθετα, θα μπορούσε να υποστηρίξει ότι λειτουργούν ελκυστικά, σαν τις προσεκτικά επιλεγμένες φωτογραφίες ενός γοητευτικού ταξιδιωτικού προορισμού. Και κάποιος, τέλος, θα μπορούσε να θεωρήσει ότι συνιστούν μια ενοχλητική πρόκληση για όλους αυτούς που δεν έχουν τη δυνατότητα να πραγματοποιήσουν τη φυσική επίσκεψη, και με τις φαντασμαγορικές αυτές περιηγήσεις αντιλαμβάνονται «τι χάνουν».

Σε κάποιο βαθμό, ένα μέρος των μουσειακών ιστοτόπων μοιάζει να είναι αποδεδειγμένο από τον στόχο υποστήριξης της φυσικής επίσκεψης. Στοχεύει στην παροχή ενός πλήθους πληροφοριών σχετικών με το μουσείο, την ιστορία του φορέα, την αρχιτεκτονική του κτιρίου, την επιστημονική τεκμηρίωση των

---

επισκέπτη [[www.louvre.fr](http://www.louvre.fr)]. Ιδιαίτερα εντυπωσιακή είναι η δυνατότητα περιήγησης που προσφέρει το Smithsonian στη Νέα Υόρκη [[naturalhistory.si.edu](http://naturalhistory.si.edu)]. Στην Ελλάδα, τέλος, μια προσπάθεια σε αυτή την κατεύθυνση κάνει το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στην Άνδρο [[www.moca-andros.gr](http://www.moca-andros.gr)], αν και οι πανοραμικές φωτογραφίες του ιστοτόπου δεν δίνουν τη δυνατότητα εστίασης σε συγκεκριμένα έργα της έκθεσης, όπως οι άλλες δύο περιπτώσεις που αναφέρθηκαν.

αντικειμένων της συλλογής<sup>8</sup>. Ανάλογα με την οργάνωση της πληροφορίας και τον τρόπο παρουσιάσής της, αυτοί οι ιστότοποι μοιάζει να απευθύνονται κυρίως στους ειδικούς ή σε αυτούς που έχουν κάποιο συγκεκριμένο ερευνητικό ενδιαφέρον. Διαπιστώνεται, μάλιστα, ότι για όλους τους υπόλοιπους, όσο περισσότερο πλούσιο είναι το περιεχόμενο τόσο λιγότερο αξιοποιείται (Marty & Twidale 2004), επειδή ο όγκος της πληροφορίας δημιουργεί άγχος στους επισκέπτες που, τελικά, στέκονται σε ένα δύο τυχαία πράγματα, καθώς δεν ξέρουν ούτε τι έχει νόημα να αναζητήσουν ούτε γιατί. Σε αυτές τις περιπτώσεις, γίνεται εμφανές ότι οι ιστότοποι σχεδιάζονται βασισμένοι στην αντίληψη των επιμελητών των μουσειακών συλλογών και στα δικά τους αξιολογικά κριτήρια για το τι είναι σημαντικό και ενδιαφέρον, χωρίς να λαμβάνουν υπόψη ούτε τις γνωστικές ανάγκες ούτε το γνωστικό υπόβαθρο των επισκεπτών.

### ορισμένες γενικές παρατηρήσεις

Η μεγάλη ποικιλία των μουσειακών ιστοτόπων κάνει εξαιρετικά δυσχερή μια απόπειρα συνολικής αξιολόγησής τους. Τα πράγματα δεν είναι εύκολα ούτε όταν επικεντρωθεί κανείς μόνο στους ιστοτόπους εκείνους για τους οποίους μοιάζει να έχει δαπανηθεί χρόνος, χρήμα και φαιά ουσία για τον σχεδιασμό και την διαχείρισή τους. Οι P. Marty και M. Twidale (2004) μελέτησαν 36 μουσειακούς ιστοτόπους που θεωρούνται υψηλής ποιότητας και διαπίστωσαν πάνω από 500 προβλήματα που τους κάνουν να μην ανταποκρίνονται πλήρως στις απαιτήσεις των επισκεπτών και στις επιδιώξεις των φορέων τους οποίους δημιουργήθηκαν για να εξυπηρετούν. Είναι βέβαιο ότι μέσα στα χρόνια που μεσολάβησαν οι περισσότεροι από αυτούς τους ιστοτόπους έχουν αλλάξει δραματικά, αλλά τα προβλήματα που εντοπίζουν οι P. Marty και M. Twidale έχω την εντύπωση ότι εξακολουθούν να χαρακτηρίζουν, γενικά, το διαδικτυακό μουσειακό τοπίο. Δηλαδή, η αμηχανία ως προς τις απαιτήσεις του γραφιστικού σχεδιασμού, την ποσότητα και τη διαχείριση της πληροφορίας και τη συστηματική περιγραφή των απαιτήσεων τόσο του φορέα όσο και των εν δυνάμει χρηστών.

Μερικά χρόνια αργότερα, σε μια ακόμη προσπάθεια συστηματοποίησης των κριτηρίων αξιολόγησης των μουσειακών ιστοτόπων οι J. Pallas και A. Economides (2008) έχοντας εξετάσει περίπου 200 μουσεία προτείνουν το MUSEF (Museum

<sup>8</sup> Για παράδειγμα, το Εβραϊκό Μουσείο της Ελλάδας [[www.jewishmuseum.gr](http://www.jewishmuseum.gr)], σε έναν μάλλον αυστηρό και χωρίς ιδιαίτερη έμπνευση ιστότοπο, παρέχει ένα πλήθος πληροφοριών σχετικά με την λειτουργία του, ακόμη και τους προϋπολογισμούς και τους οικονομικούς ισολογισμούς του μουσείου. Από την άλλη πλευρά το Αρχαιολογικό Μουσείο Ιωαννίνων [[www.amio.gr](http://www.amio.gr)] διαθέτει αναλυτικά τα στοιχεία των κυριότερων αρχαιολογικών ευρημάτων ανά έτος, σε χωριστά Pdf αρχεία, πολύτιμα στοιχεία για τους αρχαιολόγους με ανάλογο ενδιαφέρον.

Sites Evaluative Framework) που περιλαμβάνει τα ακόλουθα κριτήρια: περιεχόμενο, παρουσίαση, ευχρηστία, διαδραστικότητα και ανάδραση, ηλεκτρονικές υπηρεσίες και τεχνικά στοιχεία. Ανάλογα κριτήρια περιλαμβάνει και το MiLE (Milano-Lugano Evaluation Method) (Di Blas et al. 2002) και άλλα παρόμοια συστήματα. Κοινό χαρακτηριστικό όλων αυτών είναι ότι προτείνονται από τους ειδικούς στη δημιουργία ιστοτόπων και εστιάζουν, όπως είναι φυσικό, σε κριτήρια που σχετίζονται με το πόσο ένας ιστότοπος είναι ικανοποιητικός, ανεξάρτητα από το είδος του. Θεωρούν, γενικά, ότι ο στόχος του είναι η προβολή του μουσείου και η φιλοξενία σχετικών με τη συλλογή πληροφοριών. Από μια άλλη αφετηρία, εκείνη της επικοινωνίας και του μάρκετινγκ, η I. Lopatovska (2015) θεωρεί δεδομένο ότι η προσέλκυση επισκεπτών στο φυσικό μουσείο είναι η κύρια -αν όχι η αποκλειστική- επιδίωξη των μουσειακών ιστοτόπων και τους αξιολογεί με βάση το πόσο εύκολα και γρήγορα μπορεί ο επισκέπτης τους να μάθει πώς θα κάνει τα βασικά πράγματα που του χρειάζονται, πόσο γρήγορα τα κάνει αφού εξοικειωθεί με το περιβάλλον του ιστοτόπου, πόσα λάθος βήματα προκύπτουν κατά την περιήγηση, πόσο έντονα θυμάται την πρώτη επίσκεψη ο χρήστης και πόσο εύκολα εξοικειώνεται ξανά κατά τις επόμενες επισκέψεις, και πόσο ικανοποιητική συνολικά είναι η επίσκεψη.

Η μελέτη, τελικά, μερικών από τους πιο ολοκληρωμένους μουσειακούς ιστοτόπους δείχνει ότι η αισθητική αποτελεί τον σημαντικότερο παράγοντα για τη συνολική ικανοποίηση, ενώ η πρόσβαση σε υλικό της συλλογής είναι ο παράγοντας που επηρεάζει περισσότερο το ενδεχόμενο επανάληψης της επίσκεψης (Lopatovska 2015· Pallud & Straub 2014· Marty 2007). Ωστόσο, οι P. Marty και M. Twidale (2004) διαπίστωσαν ότι μπορεί ο εξεζητημένος σχεδιασμός, τελικά, να εντυπωσιάζει περισσότερο από το ίδιο το περιεχόμενο, όπως στο φυσικό χώρο το εντυπωσιακό κτίριο είναι δυνατό να αποσπά την προσοχή από την έκθεση.

Κατόπιν όλων αυτών των διαπιστώσεων, ορισμένοι ειδικοί στη διαδικτυακή επικοινωνία και στο σχεδιασμό ιστοτόπων επιχείρησαν να διατυπώσουν συγκεκριμένες κατευθύνσεις για τη δημιουργία ενός επιτυχημένου μουσειακού ιστοτόπου. Οι E. Lerkowska-White και K. Imboden (2013) βασίζονται στη θεωρία των *γνωστικών χαρτών* της περιβαλλοντικής ψυχολογίας<sup>9</sup> και υποστηρίζουν ότι ένας επιτυχημένος ιστότοπος πρέπει να είναι *συγκροτημένος* (οργανωμένος με βάση μια ευδιάκριτη λογική), *σύνθετος* (με πολλά διαφορετικά στοιχεία, οπτικό πλούτο και επιλογές), *ευανάγνωστος* (τα επιμέρους στοιχεία διακριτά μεταξύ τους και ευκολομνημόνευτα) και *μυστηριώδης* (να προκαλεί σε εξερεύνηση και

9 Σύμφωνα με τη θεωρία αυτή όλοι οι άνθρωποι προκειμένου να αλληλεπιδράσουν με το περιβάλλον τους κατασκευάζουν νοητικούς χάρτες, βασισμένοι στις προηγούμενες εμπειρίες τους. Οι χάρτες αυτοί είναι ημιτελείς, αποσπασματικοί και εξελίσσονται συνεχώς. Αν και είναι διαφορετικοί για κάθε άνθρωπο η διαμόρφωσή τους εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από το πολιτισμικό πλαίσιο.

ανακάλυψη όλων όσα δε φαίνονται με την πρώτη ματιά)<sup>10</sup>. Αν και επιχειρούν να εντοπίσουν με ποιον τρόπο ακριβώς σχετίζονται αυτά τα χαρακτηριστικά με τους ιστοτόπους των μουσείων τέχνης<sup>11</sup>, νομίζω ότι τα τέσσερα αυτά στοιχεία θα έκαναν πιο ενδιαφέρουσα την περιήγηση κάθε ιστοτόπου, είτε αυτός σχετίζεται με μουσείο είτε με ψαροταβέρνα.

Προσανατολισμένοι, περισσότερο, στην αποστολή του μουσειακού ιστοτόπου και όχι στα επικοινωνιακά του προσόντα, οι S. Deshpande, K. Geber και C. Timpson (2007) αντλούν από την Ρητορική του Αριστοτέλη και υποστηρίζουν ότι ένας μουσειακός ιστοτόπος πρέπει να διαθέτει *ήθος* (που σχετίζεται με την καθιερωμένη αξιοπιστία του φορέα που τον στηρίζει), *πάθος* (να μπορεί, δηλαδή, να προκαλέσει κάποια συναισθήματα), και *λόγο* (που σχετίζεται με την επιστημονική τεκμηρίωση των όσων παρουσιάζει). Αν και η προσέγγιση αυτή ξεφεύγει, επιτέλους, από τις συνταγές των επαγγελματιών της διαφήμισης και του μάρκετινγκ, πηγαίνει μάλλον στο άλλο άκρο, υιοθετώντας την αντίληψη ότι το μουσείο είναι ένα φορέας μετάδοσης μιας «αλήθειας», ή, εν πάση περιπτώσει, έχει ως στόχο να επιβάλει την άποψή του για την «αλήθεια», οπότε και ο ιστοτόπός του, για να είναι αποτελεσματικός, οφείλει να αξιοποιήσει εργαλεία πειθούς, ανάλογα με εκείνα που χρησιμοποιεί ένας καλός ρήτορας.

## το βασικό ερώτημα

Αν και όλες οι μελέτες, οι διαπιστώσεις και οι προτάσεις που αναφέρθηκαν συνοπτικά παραπάνω δίνουν ιδιαίτερα ενδιαφέροντα στοιχεία για το διαδικτυακό μουσειακό τοπίο, βασίζονται σε δύο βασικές παραδοχές που, κατά τη γνώμη μου, ανακυκλώνουν τα βασικά χαρακτηριστικά του νεωτερικού μουσείου και δε μας βοηθούν να διερευνήσουμε τις περισσότερο ρηξικέλευθες δυνατότητες που, ενδεχομένως, θα μπορούσαν να μας προσφέρουν οι μουσειακοί ιστοτόποι. Η πρώτη παραδοχή είναι ότι η ποιότητα ενός μουσειακού ιστοτόπου κρίνεται από το πόσο εξυπηρετεί τις ανάγκες του φορέα, δηλαδή την αύξηση των επισκεπτών του φυσικού μουσείου. Ακόμη και όταν εξετάζονται δείκτες σχετικοί με την ικανοποίηση των διαδικτυακών επισκεπτών, αυτό γίνεται με βάση τον συλλογισμό

<sup>10</sup> Στο σημείο αυτό οι P. Marty και M. Twidale (2004) εκφράζουν κάποιο σκεπτικισμό, υποστηρίζοντας ότι καλή η δυνατότητα εξερεύνησης, αρκεί να ξέρεις τι υπάρχει προς εξερεύνηση. Με τον τρόπο αυτό υπαινίσσονται ότι η αξιοποίηση ανάλογων δυνατοτήτων προϋποθέτει ένα σχετικό γνωστικό υπόβαθρο. Που αν υπάρχει, συμπληρώνω εγώ, ίσως δε χρειάζεται όλο αυτό το παιχνίδι της ανακάλυψης.

<sup>11</sup> Διαπιστώνουν, μάλιστα, ότι οι ιστοτόποι των μουσείων τέχνης που μελέτησαν, αν και διαθέτουν στο σύνολό τους συγκρότηση και σαφή οργάνωση, υστερούν στη πολυπλοκότητα, την αναγνωσιμότητα και το μυστήριο.

**INTERNATIONAL MUSEUM OF WOMEN**  
now part of Global Fund for Women

**IGNITE** WOMEN FUELING SCIENCE & TECHNOLOGY

**JUST LAUNCHED**

**CHANGEMAKERS**  
Explore our latest gallery in our online multimedia project **IGNITE: Women Fueling Science and Technology** about women and girls using tech to change the world! [Learn more >](#)

**GET INVOLVED**

**Submit Your Spark Story**  
Submit your story to our #BetheSpark collection, celebrates those who are flipping the script on gender roles in science and technology. [Add your story today!](#)

**PROJECTS**

**Imagining Equality**  
What is the future of women's human rights? Explore **Imagining Equality**, an online media project exploring the art, voices, and stories from women around the globe [Learn more >](#)

**ONLINE EXHIBITIONS**

**MUSLIMA**  
MUSLIM WOMEN'S ART & VOICES

**HER BLUE PRINT**  
ART & IDEAS FOR WOMEN EVERYWHERE

**SUPPORT US**

[DONATE ONLINE >>](#)

© 2017 International Museum of Women [Policies](#) [Contact Us](#)

Το αποκλειστικά διαδικτυακό μουσείο των γυναικών.

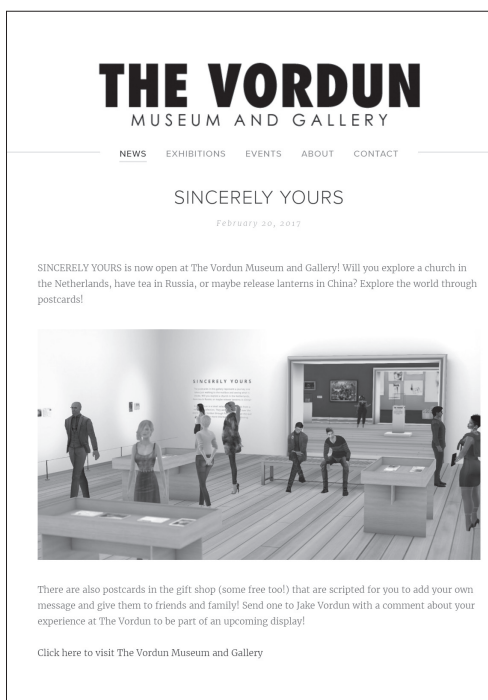
ότι ικανοποιημένοι διαδικτυακοί επισκέπτες σημαίνει πιθανοί τακτικοί «πελάτες» του μουσείου. Το ποιες θα μπορούσαν να είναι οι απαιτήσεις των επισκεπτών, ποιες ανάγκες τους -γνωστικές, ψυχολογικές, κοινωνικές, πολιτικές- θα περίμεναν ή θα επιθυμούσαν να εξυπηρετεί ο μουσειακός ιστότοπος είναι ένα θέμα που δεν φαίνεται να απασχολεί. Οι μουσειακοί ιστότοποι σκέφτονται πριν από τους επισκέπτες για τους επισκέπτες, ξέρουν καλύτερα από αυτούς τι και πώς πρέπει να εκτεθεί, και το μόνο που μένει είναι μια αποτελεσματική και ευφάνταστη προβολή του αυταπόδεικτα «καλού» μουσειακού προϊόντος. Ακριβώς όπως και στην περίπτωση των φυσικών μουσείων.

Η δεύτερη παραδοχή είναι ότι δεν μπορούμε να δούμε τη διαδικτυακή εκδοχή ενός μουσείου, παρά μόνο σε συνάρτηση με τη φυσική. Ως συμπλήρωμα ή ως υποκατάστατο. Παρόλα αυτά, ήδη έχουμε ορισμένα παραδείγματα μουσειακών ιστοτόπων που δεν αντιστοιχούν σε κάποιο φυσικό μουσείο, όπως, για



παράδειγμα, το International Museum of Women που ιδρύθηκε το 1985. Σε μια συνέντευξή της η Catherine King, αντιπρόεδρος του IMOW, αναφέρει ότι ξεκίνησαν το διαδικτυακό εγχείρημα με την πρόθεση να δημιουργήσουν και ένα φυσικό μουσείο. Στην πορεία, όμως, και μετά από ορισμένες αποτυχημένες απόπειρες, διαπίστωσαν ότι δεν τους χρειάζεται, αφού κάνουν διαδικτυακά ό,τι και ένα κανονικό μουσείο, και εξυπηρετούν πολύ καλά τους στόχους τους (Carper Long & King 2011). Από την άλλη πλευρά, εγχειρήματα, όπως το The Vordun Museum and Gallery που μπορεί να επισκεφθεί κανείς στο Second Life, δεν τα απασχόλησε ποτέ η προοπτική της φυσικής έκθεσης, καθώς δημιουργήθηκαν προσαρμοσμένα στο ψηφιακό σύμπαν. Επειδή, κατά πάσα πιθανότητα, αυτό τους απελευθερώνει όχι μόνο από τις κατασκευαστικές απαιτήσεις ενός φυσικού μουσείου, αλλά και από άλλες θεσμικές δουλειές του φυσικού κόσμου<sup>12</sup>.

Επιπλέον, σε μια πολύ λιγότερο ακτιβίστικη κατεύθυνση από το IMOW, συναντάμε και άλλα αποκλειστικά διαδικτυακά μουσεία ως συμπράξεις περισσότερων του ενός φυσικών μουσείων, όπως το Virtual Museum of Canada [[www.virtualmuseum.ca](http://www.virtualmuseum.ca)] που αποτελεί τον κοινό ιστότοπο μουσείων και πολιτιστικών φορέων του Καναδά. Σε μια παρόμοια λογική, έχουν αρχίσει να αυξάνονται ιστότοποι που συγκεντρώνουν ψηφιοποιημένα έργα τέχνης από ποικίλες συλλογές και τα προσφέρουν περισσότερο ή λιγότερο οργανωμένα σε ενότητες, δίνουν δηλαδή στον επισκέπτη τη δυνατότητα να περιηγηθεί στη βάση δεδομένων του ψηφιακού τους αποθετηρίου. Στην κατηγορία αυτή μπορούν να αναφερθούν το Museum Without Frontiers [[www.museumwnf.org](http://www.museumwnf.org)], το Google Art Project [<https://www.google.com/culturalinstitute/about/artproject>], το ArtUK [[www.artuk.org](http://www.artuk.org)] κτλ.



Ψηφιακή προσομοίωση ενός ανύπαρκτου «κανονικού» μουσείου, στο Second Life.

<sup>12</sup> Οι στόχοι και οι τρέχουσες εκθέσεις του The Vordun Museum and Gallery παρουσιάζονται και στο Ιστολόγιο του [<http://thevordunsl.com>].

Αν ζούμε σε μια εποχή που οι αγορές στο Amazon δε είναι λιγότερο «πραγματικές» από τις αγορές στο βιβλιοπωλείο της οδού Ερμού, ίσως θα έπρεπε να αρχίσουμε να σκεφτόμαστε τα διαδικτυακά μουσεία ανεξάρτητα από τα φυσικά. Αναντίρρητα, ψωνίζοντας στο Amazon χάνεις τη γοητεία -προς το παρόν- της υφής του χαρτιού και της μυρωδιάς του μελανιού, που απολαμβάνεις όταν ξεφυλλίζεις τα φρεσκοτυπωμένα βιβλία. Κερδίζεις, όμως, τη δυνατότητα να διαλέξεις ανάμεσα σε εκατομμύρια τίτλους που κανένα κατάστημα της οδού Ερμού δεν έχει στα ράφια του. Βεβαίως, χάνεις την ευκαιρία να πιάσεις ψιλοκουβέντα με τον άγνωστο κύριο που χαζεύει δίπλα σου και ενδέχεται να έχει διαβάσει το βιβλίο που σκέφτεσαι να αγοράσεις. Αλλά, κερδίζεις τη δυνατότητα να διαβάσεις τα σχόλια μιας αναγνώστριας από την Αυστραλία που δε θα είχες ποτέ την ευκαιρία να συναντήσεις. Μπορώ να συνεχίσω να αναφέρω κέρδη και απώλειες, αλλά αυτό που έχει, νομίζω, σημασία είναι ότι όλοι εμείς που συνεχίζουμε να αγοράζουμε βιβλία έχουμε βρει τρόπο να κάνουμε το ισοζύγιο, και αξιοποιούμε μια χαρά τόσο τα διαδικτυακά όσο και τα φυσικά βιβλιοπωλεία, ικανοποιώντας τις αναγνωστικές μας ανάγκες. Στην ίδια λογική, αυτό που θα με ενδιέφερε, κυρίως, στο κείμενο αυτό, είναι να συζητήσω για αυτά τα «άλλα» μουσεία ως μουσειακές οντότητες αυτές καθαυτές και όχι ως «κράχτες», υποκατάστατα ή συμπληρώματα του «πραγματικού» μουσείου.

Η συζήτηση αυτή στρέφεται γύρω από το βασικό ερώτημα: είναι δυνατόν ένας μουσειακός ιστότοπος να προσφέρει μια ολοκληρωμένη μουσειακή εμπειρία; Και, σε ένα δεύτερο επίπεδο: είναι δυνατόν αυτή η εμπειρία να έχει τέτοια χαρακτηριστικά που να τη διαφοροποιεί όχι μόνο τεχνικά, αλλά και ουσιαστικά από την παραδοσιακή που γνωρίζουμε; Και, εν τέλει, είναι δυνατόν αυτή η διαφοροποίηση -αν πράγματι είναι εφικτή- να οδηγεί στην υπέρβαση ορισμένων από τις θεμελιώδεις παθολογίες του νεωτερικού μουσείου;




## Ο ΤΑΛΑΙΠΩΡΗΜΕΝΟΣ ΟΡΟΣ «ΕΙΚΟΝΙΚΟ» ΜΟΥΣΕΙΟ


Ένα μεγάλο πρόβλημα που αντιμετωπίσα, ξεκινώντας αυτό το εγχείρημα, ήταν το πώς πρέπει να ονομάσω το αντικείμενο της μελέτης μου. Αν λάβουμε υπόψη τους όρους αναζήτησης στο Google, ο καταλληλότερος όρος μοιάζει να είναι «virtual museum», το οποίο στα ελληνικά κατά κανόνα μεταφράζουμε «εικονικό μουσείο». Βέβαια, θέτοντας αυτόν τον όρο αναζήτησης εμφανίζεται ένα πλήθος ετερόκλητων σελίδων που αντιστοιχούν σε ιστοτόπους φυσικών μουσείων -ακόμη και τους εντελώς λιτούς και απέριτους που αναφέρουν μόνο τη διεύθυνση και τις ώρες λειτουργίας τους-, προσωπικά ιστολόγια που απλώς παρουσιάζουν οικογενειακά φωτογραφικά άλμπουμ, slideshows που παρουσιάζουν μνημεία ή αξιοθέατα<sup>13</sup>, συλλογές συνταγών μαγειρικής<sup>14</sup>, κτλ. Επομένως, αν και η λέξη


*Το «εικονικό μουσείο», όπως αυτοαποκαλείται, του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου.*

**Ξενάγηση στο Εικονικό Μουσείο**




Ιερά Μονή Σταυρονικήτα,  
Άγιον Όρος






Ιερά Μονή Αγίου Θεράποντος,  
Λευκή Λίμνη, Ρωσία




Ιερά Μονή Διονυσίου,  
Άγιον Όρος




Ιερόν Κοινόβιον Ευαγγελισμού,  
Ορμύλια Χαλκιδικής

© 2008 - 2017



[Πληροφορίες](#)
[Όροι χρήσης](#)
[Επικοινωνία](#)

Ανάπτυξη εφαρμογής 

<sup>13</sup> Πχ το «Εικονικό Μουσείο ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου» [[www.annunciation.gr](http://www.annunciation.gr)].

<sup>14</sup> Πχ το «Εικονικό Μουσείο Μεσογειακής Μαγειρικής» [[www.messiniandiet.gr](http://www.messiniandiet.gr)].

«virtual/εικονικός» έχει εισβάλει στο καθημερινό μας λεξιλόγιο και χρησιμοποιείται κατά κόρον, φαίνεται ότι δεν εννοούμε όλοι το ίδιο πράγμα. Οπότε, πριν προχωρήσω παρακάτω, πιστεύω ότι χρειάζεται ένα κάποιο ξεκαθάρισμα της ορολογίας.

## ένα ακόμη πρόβλημα μετάφρασης

Μάλλον η επικρατούσα αντίληψη για τη λέξη *virtual* είναι ότι αναφέρεται σε αυτό που είναι παρόν στην ουσία αλλά όχι στην πράξη. Και με αυτή την έννοια, είναι μια πολύ παλιά ιστορία που καθόλου δεν αποτελεί απότοκο της σύγχρονης ψηφιακής τεχνολογίας. *Virtual* στοιχεία εντοπίζουμε σε αρχαίες τελετουργίες, στο θέατρο, την τέχνη, τον μύθο κτλ. Τα εικονικά πράγματα δημιουργούνται, ίσως αρχικά, με την πρόθεση να προσομοιώσουν κάτι το πραγματικό, αλλά συχνά παίρνουν έναν άλλο δρόμο και αποκτούν αυτάρκεια, είτε επειδή η πραγματικότητα δεν μπορεί τελικά να προσομοιωθεί είτε επειδή θέλουμε να ξεφύγουμε από τις δουλειές της υλικότητάς της (Shields 2003, σελ. 4). Ως ιστορικά παραδείγματα θα μπορούσαν να αναφερθούν οι βραχογραφίες, οι οπτικές απάτες, η διακόσμηση και η αρχιτεκτονική του μπαρόκ, τα πανοράματα του 19<sup>ου</sup> αιώνα και τα διοράματα των μουσείων. Είτε ως προσομοίωση της πραγματικότητας είτε ως υπέρβασή της, *virtual* σημαίνει, τελικά, το «σαν», το «σχεδόν», το «περίπου σαν», το «παρά λίγο», το «γιατί όχι», το «μακάρι», το «μπορεί και να» *πραγματικό*. Και ακολουθώντας αυτή τη λογική, συχνά αντιπαράτίθεται στο πραγματικό.

Αλλά, αν θέλουμε να ορίσουμε το *virtual* μέσα από αυτή την αντιπαράθεση, θα πρέπει να συμφωνήσουμε στο τι είναι, τελικά, το *πραγματικό*. Και αυτό αποτελεί κάτι που, ενώ ενδεχομένως είναι προφανές και σαφές για ένα πεντάχρονο παιδί, έχει ιδιαίτερα δυσκολέψει, για πολλούς αιώνες, τους φιλοσόφους. Δεν υπάρχει στο κείμενο αυτό χώρος και λόγος να αναπτυχθεί διεξοδικά το θέμα, αλλά μπορούμε να πούμε ότι, μετά από όλες τις προτάσεις ορισμού του πραγματικού, σίγουρα αυτό δε σχετίζεται υποχρεωτικά με την υλική απτή υπόσταση, ούτε προϋποθέτει καθολική αποδοχή, ούτε διαπιστώνεται απαραίτητως με κάποιου

τύπου εμπειρική απόδειξη. Ο Θεός, για παράδειγμα, είναι κατά κανόνα άυλος, και είναι απολύτως πραγματικός, μόνο όμως για τους πιστούς του, που, άλλωστε, είναι αυτοί και μόνον αυτοί που βλέπουν τις απτές και πειστικές αποδείξεις της ύπαρξής του. Ή, για να

	ΥΦΙΣΤΑΤΑΙ	ΣΥΜΒΑΙΝΕΙ
ΛΑΘΑΝΟΝ	δυνατό	δυνητικό
ΑΠΤΟ	πραγματικό	εν ενεργεία υπαρκτό

χρησιμοποιήσω ένα λιγότερο μεταφυσικό παράδειγμα, η θεωρία της σχετικότητας δεν πατάει σε απτά δεδομένα, αλλά, όπως και πολλά άλλα, σε αφηρημένες έννοιες και συλλογισμούς.

Σε μια προσπάθεια να αναδείξει τις λεπτές αποχρώσεις των λέξεων και των εννοιών, ο P. Levy θυμίζει ότι η λέξη *virtual* προέρχεται από το λατινικό *virtus* που θα πει *δύναμη*, *αρετή*, και υποστηρίζει ότι κακώς τη χρησιμοποιούμε, στην καθημερινή συζήτηση, για να υπαινιχθούμε την απουσία ύπαρξης (2001, σελ. 21). Τονίζει ότι αυτό συνιστά μια χονδροειδή και απατηλή αντίθεση, επειδή το *virtual* δεν αντιπαράθεται στο *πραγματικό* (*real*), αλλά στο *εν ενεργεία υπαρκτό* (*actual*). Επιπλέον, αξιοποιώντας τη διάκριση ανάμεσα στο *virtual* και στο *δυνατό* (*possible*) που διατυπώνει ο G. Deleuze, ο P. Levy προτείνει τέσσερα διαφορετικά ενδεχόμενα ύπαρξης: (α) το *πραγματικό*, (β) το *εν ενεργεία υπαρκτό*, το απτό, αυτό δηλαδή που βρίσκεται μπροστά μας εδώ και τώρα, (γ) το *δυνατό*, που είναι ένα πραγματικό που δεν έχει γίνει ακόμη *εν ενεργεία υπαρκτό* και μπορεί να γίνει, ανά πάσα στιγμή, επαναλαμβάνοντας μια εκδοχή του υπαρκτού, και (δ) το *virtual*, κάτι που θα μπορούσε να γίνει *εν ενεργεία υπαρκτό*, σε συγκεκριμένες κοινωνικές και ιστορικές συνθήκες, αλλά κουβαλάει μέσα του μια υπόσχεση: την δυναμική μετεξέλιξή του σε μια νέα πραγματικότητα. Αποτελεί ένα ενδεχόμενο της ύπαρξης που στο μέλλον θα μας αναγκάσει να επανεξετάσουμε την έννοια του «πραγματικού» πράγματος ώστε να συμπεριλαμβάνει και την «*virtual*» εκδοχή του (Shields 2003, σελ. 23· Massumi 2014). Το *virtual*, λοιπόν, δε σχετίζεται μόνο με την ανάπτυξη της ψηφιακής τεχνολογίας, και με την έννοια αυτή, ακόμη και ένα απτό φυσικό μουσείο μπορεί να διαθέτει χαρακτηριστικά που να μας επιτρέπουν να το θεωρούμε *virtual* (Pujol & Lorente 2013).

Το «*virtual*», επομένως για να ταιριάζει με αυτό το σχήμα, και να διαφοροποιηθεί νοηματικά με το *δυνατό*, μεταφράστηκε στα ελληνικά ως «*δυναμικό*». Λέξη, όμως, που η χρήση της περιορίστηκε στους κύκλους των σχετικών με τις φιλοσοφικές συζητήσεις. Μια πιο συνηθισμένη μετάφραση είναι το «*εικονικό*», που σύμφωνα με τα λεξικά σημαίνει αυτό «*που γίνεται, υπάρχει, υφίσταται μόνο φαινομενικά, που δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα, που δίνει την εντύπωση ότι υπάρχει χωρίς, όμως, να έχει πραγματική υπόσταση*». Και, όπως και το αγγλικό «*virtual*», αν και δεν εφευρέθηκε τώρα, θεωρήθηκε η κατάλληλη λέξη για να περιγράφει τα όσα έχουν ψηφιακή υπόσταση και όσα συμβαίνουν στο διαδίκτυο. Με άλλα λόγια, τόσο το «*virtual*» όσο και το «*εικονικό*» χάνουν σε νοηματικό βάθος όταν περιορίζονται αποκλειστικά στη περιγραφή ψηφιακών πραγμάτων και διαδικασιών. Το ενδιαφέρον, όμως, είναι ότι το χαμένο αυτό βάθος δεν ταυτίζεται στις δυο περιπτώσεις, καθώς η αγγλική εκδοχή υπαινίσσεται μια ελπιδοφόρα μετασχηματιστική δυναμική, ενώ η ελληνική υπενθυμίζει την έλλειψη πραγματικής υπόστασης.



László Moholy-Nagy, Κινητό γλυπτό (διαμορφωτής χώρου), 1943.

### απόπειρες οριοθέτησης

Ως επιθετικός προσδιορισμός του μουσείου, το *virtual* συναντάται από τις αρχές του 1990, όταν επιχειρούνται μουσειακές δράσεις που με την αξιοποίηση τεχνολογιών δικτύου μπορούν να συμβαίνουν χωρίς οι «επισκέπτες» και η «έκθεση» να συνυπάρχουν σε έναν φυσικό χώρο<sup>15</sup>. Ο E. Huhtamo (2002) υποστηρίζει ότι πριν από αυτές τις τεχνολογικά καινοτόμες απόπειρες θα μπορούσαμε να εντάξουμε στην κατηγορία των *virtual* μουσείων και ορισμένες πειραματικές προσπάθειες καλλιτεχνών της *avant-garde* του πρώτου μισού του 20<sup>ου</sup> αιώνα που προσπαθούσαν να βρουν τρόπους έκθεσης της τέχνης, σε πλήρη ρήξη με τα μουσειακά στερεότυπα της εποχής. Αντί για την παρουσίαση στατικών έργων σε μια αίθουσα προς

ενατένιση και πώληση, πρότειναν έργα ρευστά που να εξελίσσονται στο χώρο και τον χρόνο και που περιέκλειαν ένα στοιχείο έκπληξης<sup>16</sup>. Αυτοί οι πειραματισμοί, αν και απολύτως υλικοί και ριζωμένοι στον φυσικό κόσμο, σύμφωνα με τον E. Huhtamo άνοιξαν το δρόμο, επειδή βασίζονταν στην ιδέα ότι η μουσειακή αίθουσα αποτελεί, στην ουσία, μια μη γραμμική βάση δεδομένων την οποία μπορείς να πλοηγηθείς, επειδή, επιπλέον, χρησιμοποιούσαν πολλά διαφορετικά μέσα, και επειδή, τέλος, προκαλούσαν την πολλαπλή αλληλεπίδραση του επισκέπτη με τα εκθέματα.

15 Ένα από τα πρώτα παραδείγματα το «Μουσείο μέσα στο Τηλεφωνικό Δίκτυο (Museum Inside the Telephone Network)», δηλαδή, μια έκθεση που διοργανώθηκε το 1991, από το Project InterCommunication Center που χρηματοδοτήθηκε από το Ιαπωνικό δίκτυο τηλεφωνίας NTT. Η έκθεση ήταν προσβάσιμη μόνο από το τηλέφωνο ή το φαξ (Huhtamo 2002).

16 Ανάμεσα στους καλλιτέχνες που προσπάθησαν να επέμβουν ριζοσπαστικά στο χώρο της έκθεσης της τέχνης, ώστε να ανταποκρίνεται περισσότερο στην κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα του καιρού τους, ήταν οι László Moholy-Nagy, Frederick Kiesler, El Lissitzky and Herbert Bayer.

Η διαπίστωση ότι τα virtual χαρακτηριστικά ενός μουσείου δεν προϋποθέτουν την καθοριστική παρέμβαση της ψηφιακής τεχνολογίας έχει υπογραμμιστεί και από άλλους μελετητές (Rujol & Lorente 2013· Müller 2002). Παρόλα αυτά, οι περισσότερες προσπάθειες ορισμού του virtual μουσείου, εκεί εστιάζουν. Έτσι, σε μια αρκετά εκτεταμένη βιβλιογραφία κατατίθενται οι δυνατότητες που δίνουν -ή νομίζουμε ότι δίνουν- οι ψηφιακές τεχνολογίες στο virtual μουσείο. Αναδεικνύονται οι υπερ-φυσικές του δυνατότητες, κυρίως όσο αφορά την υπέρβαση της απόστασης, ανάμεσα στον επισκέπτη και την έκθεση, όπως και σε εκείνη ανάμεσα σε αντικείμενα διαφορετικών συλλογών που μπορούν να συνυπάρξουν σε μια virtual έκθεση. Τονίζεται, επίσης, η δυνατότητα της ταυτόχρονης παρουσίας ενός αντικειμένου σε περισσότερες από μία virtual εκθέσεις. Δυνατότητες που κάνουν ορισμένους να το αποκαλούν το «Μουσείο του Αδύνατου» (Angeloni et al. 2012). Ακόμη, υπογραμμίζεται η ευκολία και το χαμηλό κόστος παραγωγής, η ευελιξία και δυνατότητα αλλαγών, επεκτάσεων και αναβαθμίσεων. Με μεγαλύτερο ή μικρότερο ενθουσιασμό, τέλος, τονίζεται από πολλούς μελετητές η ενεργή συμμετοχή του επισκέπτη, με την έννοια της διαχείρισης ενός αριθμού επιλογών πλοήγησης (Angeloni et al. 2012· Kapr 2004), αλλά και της διαχείρισης του χώρου και του χρόνου (Müller 2002).

Προσπαθώντας να τα συμμαζέψουν όλα αυτά σε έναν γενικό ορισμό οι L. Rujol και A. Lorente (2013) μελέτησαν προγενέστερες απόπειρες και παραδείγματα μουσείων που διεκδικούν τον τίτλο του virtual μουσείου. Τελικά, υποστηρίζουν ότι το virtual μουσείο είναι *«ένα virtual περιβάλλον που αναπαράγει έναν χώρο, που αποτελεί την αναπαράσταση ενός πραγματικού χώρου και/ή δρα ως μια γνωσιακή μεταφορά, όπου οι επισκέπτες μπορούν να επικοινωνούν ανάμεσά τους, και να εξερευνούν, να δημιουργούν ή να τροποποιούν χώρους και (ψηφιακά ή ψηφιοποιημένα) αντικείμενα»*. Θεωρώντας ότι αυτό το πλαίσιο μπορεί να αποτελέσει μια βάση για συζήτηση, το πρόβλημα του ονόματος στα ελληνικά παραμένει.

Η δυσκολία μου να αποδεχτώ τον κοινά αποδεκτό όρο «εικονικό» οφείλεται στο ότι προτιμώ να μην υπάρχει καμία υπόνοια ότι μπορεί να μιλούμε για κάτι ψεύτικο, μη πραγματικό, καθώς κάτι τέτοιο μας εμποδίζει να το προσεγγίσουμε δυναμικά. Επιπλέον, είναι, πλέον, ευρέως, μάλλον, αποδεκτό ότι ένα διαδικτυακό ψηφιακό «πράγμα» είναι κάτι που το βλέπουμε, το ακούμε, το χειριζόμαστε, το χρησιμοποιούμε και μας επηρεάζει (Leonardi 2010· van den Boomen et al. 2009b, σελ. 8–10). Ως εκ τούτου, είναι απολύτως πραγματικό. Ίσως πολύ περισσότερο και από ένα μουσείο που, παρά το πέτρινό του κτίριο και τα απτά του αντικείμενα, παραμένει αδιάφορο και, στην πράξη, *ανύπαρκτο* για όλους. Ο όρος «ψηφιακό», από την άλλη πλευρά, αν και είναι απόλυτα ακριβής για αυτό με το οποίο έχουμε να κάνουμε, δίνει μεγάλη έμφαση στην αντίθεση αναλογικό/ψηφιακό που θυμί-

ζει άλλες παραδοσιακές αντιθέσεις, όπως ύλη/πνεύμα. Χωρίς, λοιπόν, να είμαι ενθουσιασμένη, στο κείμενο αυτό, από δω και μπροστά, θα χρησιμοποιήσω τον όρο «διαδικτυακό μουσείο». Οι L. Rujol και A. Lorente (2013) λένε ότι ένα virtual μουσείο δεν είναι απαραίτητο να βρίσκεται στο διαδίκτυο, αλλά για την προσέγγιση που προτείνω, νομίζω ότι αυτό είναι απαραίτητη προϋπόθεση, επειδή, ως μια άλλη εκδοχή ενός πραγματικού μουσείου, οφείλει να βρίσκεται σε έναν δημόσιο χώρο, να είναι προσβάσιμο σε όλους<sup>17</sup>, να μπορεί να βιώνεται συλλογικά, και άρα θεωρώ ότι η θέση του είναι στους διαδικτυακούς δρόμους που κυκλοφορούμε σήμερα. Προφανώς, προτείνοντας τον όρο «διαδικτυακό», δε θεωρώ ότι στην κατηγορία αυτή μπορεί να συμπεριληφθεί και κάθε ιστότοπος που στον τίτλο του έχει τη λέξη «μουσείο». Αλλά αυτό είναι ένα πρόβλημα που ούτως ή άλλως αντιμετωπίζουμε και με τα πολυάριθμα φυσικά κτίρια που έχουν την ταμπέλα «μουσείο» κρεμασμένη στην πόρτα τους.

---

17 Το «προσβάσιμο σε όλους» είναι πολύ σχετικό, όπως έχει σχολιαστεί από πολλούς μελετητές και όπως αναλύεται και σε επόμενα κεφάλαια αυτού του βιβλίου. Παρόλα αυτά, εδώ το χρησιμοποιώ για να τονίσω ότι, όπως και ένα φυσικό δημόσιο μουσείο, δεν ανήκει σε ένα άτομο ή μια κλειστή προσδιορισμένη ομάδα, όπως θα συνέβαινε στην περίπτωση, για παράδειγμα, μιας τοπικά εγκατεστημένης εφαρμογής, χωρίς πρόσβαση στο διαδίκτυο.

## ΤΑ ΟΡΙΑ ΤΩΝ ΟΡΙΣΜΩΝ

Μας χρειάζεται, κατά συνέπεια, ένα πλαίσιο, ώστε να μπορούμε να ξεχωρίζουμε τα πρόβατα από τα ερίφια του διαδικτύου, αλλά, πρώτα απ' όλα, για να διερευνήσουμε κατά πόσο είναι δυνατόν ένας ιστότοπος να αποτελεί μουσείο με αυτοτελή λειτουργία, το οποίο είναι δυνατόν να προσφέρει τη βίωση μιας ολοκληρωμένης εμπειρίας επίσκεψης. Θα πρότεινα να ξεχάσουμε, προς στιγμήν, τα χωρικά, λειτουργικά και θεσμικά στερεότυπα των ορισμών που κυκλοφορούν για το «μουσείο»<sup>18</sup>, και να δεχτούμε έναν ευρύτερο, ας πούμε οντολογικό, ορισμό που θεωρεί ότι μουσείο «είναι μια οργανωμένη επικοινωνιακή πράξη για ένα θέμα, η οποία αναπτύσσεται με άξονα μια συλλογή υλικών ή άυλων πραγμάτων, μεταξύ μιας ομάδας 'ειδικών' που παίρνουν την πρωτοβουλία γι' αυτό, και όλων των άλλων που θα μπορούσαν να ενδιαφέρονται για το ίδιο θέμα, με αποτέλεσμα τη διαμόρφωση ατομικών και συλλογικών ιδεολογικών σχημάτων».

Τα χρήσιμα, από μεθοδολογική άποψη, σημεία αυτού του ορισμού είναι τα παρακάτω:

(α) το μουσείο είναι μια επικοινωνιακή πράξη και όχι ένας θεσμός, ένα κτίριο, μια συλλογή κτλ<sup>19</sup>. Πρόκειται, δηλαδή, για μια καθαρά ανθρωποκεντρική προσέγγιση, σύμφωνα με την οποία η συζήτηση για ένα μουσείο δεν ξεκινάει επειδή υπάρχει μια ενδιαφέρουσα συλλογή -όπως πολύ συχνά λέγεται-, αλλά, ακριβώς, επειδή ορισμένοι άνθρωποι δίνουν σημασία στα πράγματα μιας συλλογής, τα αξιολογούν, τα θεωρούν σημαντικά και, κυρίως, ενδιαφέρονται για ένα θέμα<sup>20</sup> που σχετίζεται με αυτά, πχ για την αρχαία Δημητριάδα, τους πίνακες που ζωγράφισε ο Πικάσο, την προβιομηχανική παραγωγή λαδιού στη Λέσβο, κτλ. Και, μάλιστα, ενδιαφέρονται όχι στο πλαίσιο μιας μοναχικής ατομικής ενασχόλησης, αλλά με την πρόθεση να εκθέσουν δημόσια τις απόψεις τους πάνω στο θέμα, σε άλλους που μπορεί να μοιράζονται την ίδια γνώμη -ή και όχι- και οι οποίοι είναι ελεύθεροι να

18 Θα μπορούσα, εδώ, ενδεικτικά, να αναφέρω τον ορισμό του Διεθνούς Συμβουλίου Μουσείων στον οποίο προσαρμόζονται, συνήθως, και οι επί μέρους ορισμοί που χρησιμοποιούνται από τους νομοθέτες: «ως μουσείο νοείται ένα μόνιμο ίδρυμα, μη κερδοσκοπικού χαρακτήρα, στην υπηρεσία της κοινωνίας και της ανάπτυξής της, ανοικτό στο κοινό, που έχει ως έργο του τη συλλογή, τη μελέτη, τη διατήρηση, τη γνωστοποίηση και την έκθεση υλικών και άυλων τεκμηρίων του ανθρώπινου πολιτισμού και περιβάλλοντος, με στόχο τη μελέτη, την εκπαίδευση και την ψυχαγωγία» (ICOM, 2007). Παρά τη νομική του ευχρηστία, θεωρώ ότι ο ορισμός δεν εξυπηρετεί, στην προκειμένη τουλάχιστον περίπτωση, επειδή δεν εστιάζει στη μουσειακή διαδικασία αυτή καθαυτή, αλλά κυρίως στα θεσμικά χαρακτηριστικά ενός φορέα στο πλαίσιο του οποίου είναι δυνατόν αυτή να αναπτύσσεται.

19 Για μια αναλυτικότερη προσέγγιση της επικοινωνιακής σχέσης του μουσείου με έμφαση σε εκείνα που ασχολούνται με το παρελθόν βλ. Χουρμουζιάδη (2006, σελ. 129κε).

20 Το ζήτημα αν τα μουσεία εκθέτουν πράγματα ή ιδέες έχει απασχολεί αρκετά τη μουσειολογική συζήτηση. Βλ. ενδεικτικά Witcomb (1997).



διατυπώσουν και αυτοί την άποψή τους.

(β) αυτή η επικοινωνιακή πράξη είναι *οργανωμένη*, έχει πλαίσιο, μεθοδολογία, τεχνικές και όρους ανάπτυξης. Οργανώνεται από μια συγκεκριμένη ομάδα ανθρώπων, που έχει, στη συνέχεια, την ευθύνη και τη μέριμνα για τη διαχείρισή της, αλλά και τη συνέχειά της στο χρόνο –έστω και αν αυτή η συνέχεια δεν είναι ιδιαίτερα μακρά. Με την έννοια αυτή η οργάνωση δεν αφορά μόνο τους μόνιμους μουσειικούς φορείς, αλλά και μουσειακές δραστηριότητες με σύντομη διάρκεια που είναι δυνατόν να οργανώνονται από φορείς και συλλογικότητες που δεν (αυτο)χαρακτηρίζονται «μουσειά».

(γ) αυτή η επικοινωνία αφορά ένα συγκεκριμένο *θέμα*, πράγμα που σημαίνει ότι πρωταρχικό στοιχείο στην ανάπτυξη του όλου εγχειρήματος αποτελεί η διατύπωση ενός, τουλάχιστον, συγκεκριμένου αφηγηματικού άξονα.

(δ) άξονα ανάπτυξης της συζήτησης αποτελεί μια *συλλογή* «πραγμάτων». Η συλλογή αυτή συγκροτείται προκειμένου να υποστηρίξει την αφήγηση που έχει επιλεγεί και δεν ταυτίζεται, απαραίτητα, με το σύνολο «πραγμάτων» που έχει συγκεντρώσει με τις αγορές του ένας ιδιώτης συλλέκτης ή με ανασκαφές η Αρχαιολογική Υπηρεσία, κοκ. Επιπλέον, η εκθεσιακή διαχείριση της συλλογής δεν προκύπτει από κάποια εγγενή χαρακτηριστικά της ούτε από τεχνικούς περιορισμούς, αλλά από το θέμα της μουσειακής συζήτησης που επιλέγεται και τον ή τους αφηγηματικό/ους άξονα/ες. Με αυτή την οπτική πάνω στη σχέση συλλογής – μουσείου, αντιλαμβανόμαστε ότι είναι δυνατόν να μην εκτεθούν μπροστά στον επισκέπτη πολλά από τα «πράγματα» που προϋπάρχουν της απόφασης για τη δημιουργία της έκθεσης, και -πιο σημαντικό αυτό- είναι δυνατόν να αναζητηθούν και άλλα, προκειμένου η μουσειακή αφήγηση να είναι όσο το δυνατόν πιο ολοκληρωμένη.

(ε) η συλλογή που συγκροτείται, όπως αναλύθηκε παραπάνω, *ad hoc*, δεν είναι απαραίτητο να αποτελείται από υλικά πράγματα. Πέρα από ό,τι θα μπορούσε να αναφερθεί για τη σημασία που δίνεται, από τους αρμόδιους φορείς, τις τελευταίες δεκαετίες, για την άυλη πολιτιστική κληρονομιά<sup>21</sup>, η διευκρίνιση αυτή γίνεται για να τονιστεί ότι είναι δυνατό για την ανάπτυξη του θέματός ενός μουσείου να μάς χρειάζονται πολύ περισσότερα *μη υλικά* πράγματα. Για παράδειγμα, θεωρώ ότι είναι πολύ δύσκολο να αναπτύξει κανείς την προσωπικότητα του Ελευθερίου Βενιζέλου και τον καθοριστικό του ρόλο με μια έκθεση που στηρίζεται, κυρίως, στην πένα, τα γυαλιά και το χαρακτηριστικό του δίκωχο.

21 Τις τελευταίες δεκαετίες παρατηρείται μια βαθμιαία διεύρυνση της έννοιας της πολιτιστικής κληρονομιάς, έτσι ώστε από την παραδοσιακή δυτικοκεντρική αντίληψη που εστίαζε την προσοχή της στα σταθερά στο χρόνο υλικά μνημεία να συμπεριληφθούν και άυλα βραχυβία μνημεία και διαδικασίες. Βλ. (Kirshenblatt-Gimblett 2004' Munjeri 2004' Vecco 2010).



(στ) το γεγονός ότι ένα μουσείο -κάθε μουσείο- αποτελεί ένα εργοστάσιο παραγωγής ιδεολογίας<sup>22</sup> είναι κάτι που ομολογείται σε όλες τις απόπειρες ορισμού του, διαχρονικά. Η άμεση, και για πολλούς αυτονόητη, σχέση του μουσείου με την εκπαίδευση, αλλά και η πιο πρόσφατη ανάδειξη του ψυχαγωγικού του ρόλου, καθιστούν σαφές ότι μια επίσκεψη σε ένα μουσείο επηρεάζει –σε κάποιο βαθμό, και ανάλογα με την τακτική των εκθετών- τον τρόπο που βλέπουμε, ο καθένας χωριστά και, κατ' επέκταση, η κοινωνία ως σύνολο, την ιστορία, την τέχνη, τον πολιτισμό, την τεχνολογία, τη φύση, κοκ.

Στα κεφάλαια που ακολουθούν θα προσπαθήσω να εξετάσω πώς κάθε μία από αυτές τις συνθήκες είναι δυνατόν να πληρείται σε ένα διαδικτυακό μουσείο.

---

<sup>22</sup> Μπορούμε χαρακτηριστικά να αναφέρουμε το κλασικό κείμενο του Louis Althusser (1971) για τους Ιδεολογικούς Μηχανισμούς του Κράτους, στους οποίους, κατά τον συγγραφέα, ανήκει και το μουσείο. Για μια συνολική τοποθέτηση του ιδεολογικού ρόλου των μουσείων, βλ. επίσης ενδεικτικά (Bennett 1995).



Συλλογή με πεταλούδες στο Manitoba Museum, Winnipeg, Manitoba, Canada. Photo Mike Beauregard from Nunavut, Canada (Biodiversity) [CC BY 2.0 (<http://creativecommons.org/licenses/by/2.0>)], via Wikimedia Commons.

## Η ΤΥΡΑΝΝΙΑ ΤΗΣ ΣΥΛΛΟΓΗΣ

Τα μουσεία εδώ και μερικούς αιώνες προβάλλουν ως μεγαλύτερο πλεονέκτημά τους, σε σχέση με άλλους φορείς που τα ανταγωνίζονται -στην εκλαϊκευτική παρουσίαση της ιστορίας ή της τέχνης και στην προσφορά πολιτιστικών προϊόντων για τον ελεύθερο χρόνο-, το ότι διαθέτουν και εκθέτουν «αυθεντικά» απτά αντικείμενα. Η επίκληση του πλούτου μιας μουσειακής συλλογής, προφανώς, είναι το απομεινάρι της μακράς παράδοσης των αρχόντων της Αναγέννησης που συναρτούσαν την προσωπική οικονομική και πολιτική τους ισχύ με την ποιότητα της συλλογής που έκρυβαν στα παλάτια τους. Η τήρηση αυτής της παράδοσης από τα σύγχρονα δημόσια μουσεία αποκτά, σήμερα, μια ιδιαίτερη σημασία, καθώς ο ανταγωνισμός ανάμεσά τους σχετίζεται, όχι μόνο με μια ευγενική άμιλλα ανάμεσα σε παθιασμένους συλλέκτες, αλλά -ίσως πολύ περισσότερο- με τη διεκδίκηση κρατικών επιχορηγήσεων, πάσης φύσεως χορηγιών και φυσικά την άγρα πελατών. Αλλά εδώ δε μας ενδιαφέρει ο ανταγωνισμός των πωλητών του μουσειακού προϊόντος, αλλά ο τρόπος με τον οποίο η συλλογή, αυτή καθαυτή, καθορίζει τη μουσειακή πράξη.

Τα μουσεία, λοιπόν, εδώ και αιώνες υποστηρίζουν ότι το μεγαλύτερο πλεονέκτημά τους είναι τα «αυθεντικά» απτά πράγματα της συλλογής τους, επειδή πάνω σε αυτά στηρίζουν και με αυτά αποδεικνύουν τα όσα υποστηρίζουν. Επιπλέον, καθώς το μουσείο θεωρείται ένας κατά κάποιον τρόπο εκπαιδευτικός μηχανισμός η παρουσία των «αυθεντικών» απτών πραγμάτων διασφαλίζει την αποτελεσματικότερη μετάδοση της γνώσης -ή τη συγκρότησή της, για να είμαστε πιο κοντά στις πιο κονστρουκτιβιστικές παιδαγωγικές αντιλήψεις. Είναι, επομένως, δυνατόν να μιλήσει κανείς για μια μουσειακή πράξη χωρίς την παρουσία μιας αυθεντικής και απτής συλλογής;

### η απατηλή γοητεία της αυθεντικότητας

Στο πλαίσιο της παραδοσιακής οπτικής για τα μουσεία, μια συλλογή ψηφιακών αντικειμένων, εξ ορισμού, αποτελείται αποκλειστικά από μη αυθεντικά αντικείμενα, οπότε μοιάζει να μειονεκτεί καθοριστικά. Για ορισμένους, μάλιστα, το στοιχείο αυτό είναι, ενδεχομένως, αρκετό για να αμφισβητηθεί το ότι, πράγματι, μιλούμε για μουσείο. Μια πρώτη παρατήρηση θα μπορούσε να είναι εδώ ότι ήδη βρισκόμαστε σε μια εποχή που έχουμε συσσωρεύσει ένα πλήθος πραγμάτων που δεν είχαν ποτέ άλλη υπόσταση πέρα από την ψηφιακή. Αρκετοί καλλιτέχνες δημιουργούν ψηφιακά έργα τέχνης, μάλλον έχει χαθεί η έννοια του χειρογράφου για τους συγγραφείς των τελευταίων δεκαετιών, οι ιστορικοί έχουν ήδη αρχίσει να σκαλίζουν τα αρχεία των εξ αρχής ψηφιακών εγγράφων, και, φυσικά, σε μια διάθεση μουσειοποίησης του πρόσφατου παρελθόντος, κομμάτια της συλλογής



*Αρχαίο αγγείο σε αρχαιολογικό μουσείο που θεωρείται «αυθεντικό». Παρόλα αυτά, το μεγαλύτερό του μέρος είναι συμπληρωμένο με γύψο, το κάτω μέρος του λείπει και έχει αντικατασταθεί με έναν προβληματικό, μάλλον τρόπο. Τίθενται, επομένως τα ερωτήματα: το μεγάλο ποσοστό συμπλήρωσης και η τελική παραπλανητική εικόνα είναι δυνατόν να μας κάνουν να αμφισβητήσουμε, τελικά, την αυθεντικότητα αυτού του μουσειακού αντικειμένου;*

το πλαστό. Αλλά, ακόμη και σε αυτή την περίπτωση, η ύλη δεν είναι ένα σταθερό αδρανές σώμα. Αλλάζει με το πέρασμα του χρόνου και τη χρήση, υφίσταται φθορές και επεμβάσεις. Όλες αυτές οι μεταβολές, σε τελευταία ανάλυση, αποτελούν τα ίχνη της ιστορίας του αντικείμενου. Ποια από όλες τις φάσεις της ύλης είναι η αυθεντική; Απάντηση στο ερώτημα αυτό μπορούμε να δώσουμε μόνο αν έχουμε πρώτα απαντήσει στο τι μας ενδιαφέρει να δούμε πάνω στο μουσειακό αντικείμενο. Και στο σημείο αυτό, σε ένα «πραγματικό» μουσείο δεν έχουμε περιθώρια για παράλληλες εναλλακτικές επιλογές. Η αποκατάσταση της αυθεντικότητας μιας πτυχής της βιογραφίας του αντικείμενου ή η εστίαση σε ένα από τα πολλαπλά επίπεδα ανάγνωσής του μπορεί -και συνήθως αυτό συμβαίνει- να πλήττει θανάσιμα μια άλλη.

Πέρα, όμως από την αυθεντικότητα του υλικού σώματος, στο πλαίσιο μιας μουσειακής συζήτησης, μας απασχολεί και η αυθεντικότητα του πλαισίου παραγωγής, χρήσης και νοηματοδότησης του αντικείμενου που αξιοποιούμε στην έκθεση. Αυτά, βέβαια, εξ ορισμού, χάνονται κατά τη μουσειοποίηση του αντικείμενου. Αυτή η απώλεια του αυθεντικού πλαισίου των μουσειακών αντικειμένων έχει

θα έπρεπε, λογικά, να είναι και τα πρώτα προγράμματα επεξεργασίας κειμένου ή εικόνας. Με όλα αυτά θέλω να πω ότι το ψηφιακό δεν είναι απαραίτητα αντίγραφο κάποιου φυσικού πράγματος.

Ακόμη, όμως, και στην περίπτωση των ψηφιακών αντιγράφων, μια παρόμοια αφοριστική τοποθέτηση βασίζεται στην αντίληψη ότι η αυθεντικότητα των μουσειακών αντικειμένων -αν δεν έχουμε να κάνουμε με κάποια δόλια παραχάραξη- είναι αυτονόητη. Μια αντίληψη που νομίζω ότι έχει σοβαρά κενά (Χουρμούζιαδη 2006, σελ. 274–285). Αν η αυθεντικότητα των μουσειακών πραγμάτων περιορίζεται σε μια στενά θετικιστική ανάλυση και χρονολόγηση της ύλης τους, εύκολα μπορούμε να ξεχωρίσουμε το αυθεντικό από το αντίγραφο ή

κάνει ορισμένους να υποστηρίζουν ότι κάθε αντικείμενο που μπαίνει στο μουσείο μετατρέπεται σε «εικονικό» (Müller 2002). Σε μια, τριδιάστατη έστω, εικόνα που μοιάζει με / μιμείται / αναπαριστά κάτι πραγματικό. Η συνειδητοποίηση αυτής της απώλειας κάνει πολλούς εκθέτες να αναζητούν τρόπους συμβατικής μερικής, έστω, επαναπλαισίωσης των αντικειμένων (Χουρμουζιάδη 2010). Είμαστε, πλέον, εξοικειωμένοι με τις συμπληρώσεις των αντικειμένων ή με τις περισσότερο ή λιγότερο εκτεταμένες αναπαραστάσεις μέσα στις οποίες αυτά εντάσσονται. Αυτό το τελευταίο μας οδηγεί και σε μια άλλη επισήμανση: εν προκειμένω, η συλλογή που αξιοποιείται στην έκθεση δεν είναι μόνο τα αντικείμενα της συλλογής αυτά καθαυτά, αλλά και όλα τα υπόλοιπα κείμενα, εικόνες, ήχοι, κινούμενες εικόνες που σχετίζονται με το πλαίσιο δημιουργίας, βιογραφίας και νοηματοδότησης των μεμονωμένων μουσειακών αντικειμένων, στοιχεία απαραίτητα για τη διαμόρφωση του πλαισίου της μουσειακής συζήτησης. Πώς ξεχωρίζεις -αν έχει κάποιο νόημα να ξεχωρίσεις- σε αυτό το συμπίλημα το αυθεντικό από το μη αυθεντικό; Για παράδειγμα, ένα μουσειακό προϊστορικό τσεκούρι που αποτελείται από μια αυθεντική πέτρα που βρέθηκε στην ανασκαφή και ένα στειλιάρι που κατασκευάστηκε, σήμερα, για τις ανάγκες της έκθεσης, είναι αυθεντικό ή πλαστό; Και αν αυτό το έχουμε αποδεχτεί, ίσως έχει νόημα να προσεγγίσουμε διαφορετικά τη δυνατότητα να ακούει ο επισκέπτης μια έκθεσης τη φωνή του Γεωργίου Παπανδρέου, από ένα παλιό ραδιόφωνο, καθισμένος σε μια πολυθρόνα εποχής, ακόμη και αν τα αντικείμενα αυτά είναι πετυχημένες απομιμήσεις που κατασκευάστηκαν σήμερα ή ακόμη και αν είναι παλιά, δεν υπάρχει καμιά επιστημονική τεκμηρίωση της *αυθεντικότητάς* τους.

Σε αυτή τη λογική ο K. Müller (2002) υποστηρίζει ότι το ψηφιακό περιβάλλον αποτελεί, απλώς ακόμη ένα ενδεχόμενο πλαισίωσης του αντικειμένου, σαν και τις δεκάδες που έχουν προηγηθεί και έχουμε αποδεχθεί στο φυσικό περιβάλλον. Επομένως, είναι λάθος να προσεγγίζουμε την ψηφιακή έκθεση με βάση το δίπολο αυθεντικό – μη αυθεντικό. Θα μπορούσαμε, μάλιστα, να πούμε ότι η επιδίωξη ένταξης των μουσειακών αντικειμένων σε νοηματοφόρα πλαίσια, αποκτά μεγαλύτερες δυνατότητες και δυναμική στο ψηφιακό σύμπαν. Καταρχήν επειδή μπορούμε να αξιοποιήσουμε κατά κόρον τις ψηφιακές δυνατότητες οπτικοακουστικών συνδυασμών και αναπαραστάσης, και επειδή, επιπλέον, έχουμε τη δυνατότητα διαμόρφωσης πολλαπλών εναλλακτικών εκθεσιακών πλαισίων για κάθε ένα αντικείμενο. Όταν, μάλιστα, έχουμε να κάνουμε με περιπτώσεις όπου η έκθεση εστιάζει όχι σε επιφανειακούς συσχετισμούς των αντικειμένων με χωρικά ή λειτουργικά στοιχεία, αλλά με βαθύτερα ερμηνευτικά προβλήματα, οι ψηφιακές πλαισιώσεις αποφεύγουν τους σκοπέλους των αποκρυσταλλωμένων εικόνων μιας φυσικής έκθεσης<sup>23</sup> και είναι δυνατόν να προσφέρουν πεδία ανάπτυξης δυνα-

23 Χαρακτηριστικό παράδειγμα τα «ιδεολογικά» αντικείμενα του απώτατου παρελθόντος που λόγω



μικού διαλόγου.

Σε τελευταία ανάλυση, η όλη περιφρόνηση για το αντίγραφο είναι μάλλον αντι-ιστορική: παραβλέπει, για παράδειγμα, το πώς χτίστηκε η γνώση μας, καθώς και με βάση τι διαμορφώθηκε το πλαίσιο αξιολόγησης της αρχαίας ελληνικής τέχνης: στα ρωμαϊκά και σε άλλα μεταγενέστερα -μερικά πολύ μεταγενέστερα- αντίγραφα. Παραβλέπει επίσης ότι, και σήμερα, οι περισσότεροι από πρωτο-έρχονται σε επαφή και αγαπούν την τέχνη, όχι μέσα από την επιτόπια επίσκεψη μουσείων που τη φιλοξενούν, αλλά από ωραία εικονογραφημένα βιβλία ή τα slides των πανεπιστημιακών διαλέξεων και, τα τελευταία χρόνια, τις χιλιάδες προτάσεις του Google/images (Balm 2012, Müller 2002). Η λατρεία του πρωτοτύπου, άλλωστε, στηλιτεύθηκε και από καλλιτέχνες που έφτιαξαν έργα τέχνης, σαν τα ready-made του M. Duchamp, με στόχο να υπογραμμίσουν το κοινότοπο της προέλευσής τους. Ενώ, τέλος, μέσα, όπως η φωτογραφία, που αρχικά θεωρήθηκαν απλώς ως εργαλεία αναπαραγωγής ή τεκμηρίωσης των μουσειακών αντικειμένων, σήμερα έχουν αναχθεί σε αντικείμενα που έχουν θέση σε μια μουσειακή έκθεση αυτά καθαυτά.

### πότε θα φουσήξει η ψηφιακή αύρα;

Με τις παραπάνω επισημάνσεις, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι στην ουσία αυτό που λείπει από ένα ψηφιακό αντίγραφο δεν είναι η, ούτως ή άλλως προβληματική, αυθεντικότητα ενός φυσικού αντικειμένου, αλλά η *αύρα* του πρωτοτύπου. Η ψυχολογική, δηλαδή, έκσταση που αισθάνεται κανείς όταν βρίσκεται κυριολεκτικά κοντά στη Μόνα Λίζα, ακόμη και αν δε διακρίνει κάτι περισσότερο -μάλλον κάτι λιγότερο είναι το ακριβές στην περίπτωση αυτή- από τα όσα έχει ήδη δει στο σχετικό βιβλίο. Επειδή σκέφτεται ότι συνυπάρχει με τον ένα και μοναδικό πίνακα που, μάλιστα, μέσα στις μικροφθορές του -που κατά πάσα πιθανότητα δεν μπορεί να δει ο επισκέπτης του Λούβρου-, ενσωματώνει την, επίσης μοναδική, βιογραφία του. Αυτός ο μετωρισμός του μουσειακού επισκέπτη ανάμεσα στη φυσική εγγύτητα και στην ταυτόχρονη καταλυτική απόσταση των μέτρων ασφαλείας, ανάμεσα σε αυτά που προκαλούν στις αισθήσεις του οι φυσικές ιδιότητες του αντικειμένου και αυτά που προκαλούν οι νοητικές προ-κα-

---

της ερμηνευτικής τους ασάφειας δημιουργούν έντονα προβλήματα πλαισίωσής τους στις αρχαιολογικές εκθέσεις. Αιωρούνται αμήχανα, ενώ δίπλα τους τα μαγειρικά σκεύη τοποθετούνται, πλέον, με ευκολία πάνω σε αναπαραστημένες εστίες και οι απανθρακωμένοι σπόροι στοιβάζονται χαριτωμένα δίπλα σε στάχια θερισμένα το περσινό καλοκαίρι (Χουρμουζιάδη 2014).



ταλήψεις του είναι η αύρα που χάνεται, σύμφωνα με τον W. Benjamin (1968), όταν αρχίζουν οι μαζικές αναπαραγωγές με τα σύγχρονα μηχανικά μέσα.

Σε αυτήν την απώλεια, όμως, ο W. Benjamin βρίσκει και μια ελπίδα εκδημοκρατισμού. Πλήττεται καιρία η λατρεία του πρωτοτύπου αντικειμένου και στη θέση της αναδύεται η εκθεματική αξία (exhibition value) του αντιγράφου (Reim 2008˙ Benjamin et al. 1968˙ de Mul 2009). Επιπλέον, η ψηφιακή αναπαραγωγή, προχωράει ένα βήμα πέρα από την μηχανική αναπαραγωγή που είχε υπόψη του ο W. Benjamin. Πέρα από την δυνατότητα εξοικείωσης με τα απρόσιτα, κατά τα άλλα, έργα που φυλάσσουν σχολαστικά τα μουσεία, τα ψηφιακά αντίγραφα δίνουν σε πολλούς πολλές δυνατότητες χειρισμού τους (de Mul 2009). Και, θα πρέπει να ομολογήσω ότι, κατά τη γνώμη μου, αυτό είναι μια πολύ ενδιαφέρουσα εξέλιξη. Επειδή μου φαίνεται πολύ προκλητικό το γεγονός ότι, απελευθερωμένοι από τους περιορισμούς και τις δουλείες του φυσικού πρωτοτύπου, μπορούμε να συγκεντρώσουμε, για παράδειγμα, σε ένα διαδικτυακό μουσείο όλα τα διάσπαρτα έργα του Θεόφιλου, και, επιπλέον, ότι μπορούμε να τα δούμε από μια απόσταση και μια οπτική γωνία που η παραδοσιακή μουσειακή πραγματικότητα θα μας στερούσε.

Αυτός, βέβαια, ο συλλογισμός στηρίζεται σε μια, μάλλον, πραγματιστική προσέγγιση που προτάσσει λογικά επιχειρήματα για να εξισορροπήσει μια καθαρά ψυχολογική επιθυμία. Επειδή κανείς, νομίζω, δεν μπορεί να πει με το χέρι στην καρδιά ότι είναι το ίδιο να δεις τις ιλουστρασιόν εκδόσεις της «Νυχτερινής

*Επισκέπτες συνωθούνται, στο Λούβρο, για να «απολαύσουν από κοντά» το αριστούργημα του Leonardo da Vinci, Μόνα Λίζα.*



Περιπόλου» του Rembrandt και το ίδιο να σταθείς δίπλα της στο Rijksmuseum στο Αμστερνταμ. Έστω και λόγω μεγέθους. Ορισμένοι, μάλιστα, υποστηρίζουν ότι ακόμη και αν δεχτούμε ότι η συγκίνηση που προκαλεί το πρωτότυπο αντικείμενο πατάει πάνω σε έναν ιδιότυπο φетиχισμό ή μια φαντασίωση, ίσως να την έχουμε ανάγκη. Σε μια εποχή απομυθοποιήσεων, μέσα σε μια καθημερινότητα που οφείλει να είναι πραγματιστική, ίσως τα μουσεία να αποτελούν καταφύγια ανάλογων μαγικών συγκινήσεων. Χώροι που στεγάζουν εμπειρίες που ξεφεύγουν από την πεζή καθημερινότητα. Η S. Hazan (2001) αναρωτιέται αν μπορούν οι διαδικτυακές εικόνες να μας «ταξιδέψουν», όπως μας «ταξιδεύει» ένα βιβλίο ή μια ταινία. Δεν ξέρω ποιος είναι κατάλληλος για να απαντήσει σε ένα παρόμοιο ερώτημα, εγώ που έχω κάνει πάμπολλα «ταξίδια» διαβάζοντας ή ο γιός μου που ξεχνούσε τον γύρω κόσμο βυθισμένος για 24ωρα στην οθόνη του υπολογιστή του παίζοντας.

Το ζήτημα, επομένως, δεν είναι να αποφασίσουμε ότι μπορούμε να κάνουμε χωρίς την παραδοσιακή αύρα, αλλά να δούμε αν μπορούμε να ανακαλύψουμε εκείνη των ψηφιακών αντικειμένων του διαδικτυακού μουσείου (Hazan 2001). Ίσως είναι ακόμη νωρίς για να είμαστε βέβαιοι ότι κάτι τέτοιο μπορεί, πράγματι, να υπάρξει, επειδή πιστεύω ότι το μεγαλύτερο μέρος της αύρας του πρωτοτύπου σχετίζεται με την προ-κατάληψή μας για τη σημασία του αντικειμένου που προσεγγίζουμε. Αν δεν είχαμε βομβαρδισθεί από τα δεκάδες βιβλία, τις διαφημίσεις, τις γελοιογραφίες, τις κακότεχνες αντιγραφές, τις εκδοχές των μοντέρνων εικαστικών με τα πολλαπλά «αντίγραφα» της Μόνα Λίζα, δε θα νοιώθαμε, πιθανόν, παρά μόνο λίγα πράγματα, μπροστά σε αυτόν το μικρό πίνακα. Αν δε μας είχαν πείσει για την μεγαλοφυΐα του Λεονάρντο Ντα Βίντσι, το να δούμε από κοντά την πινελιά του, δε θα είχε και ιδιαίτερη σημασία. Τα ψηφιακά, λοιπόν, αντικείμενα είναι, ίσως, πολύ φρέσκα για να έχουν προλάβει να χτίσουν ανάλογους μύθους γύρω τους.

Το μόνο που μπορούμε να διαπιστώσουμε είναι ο θαυμασμός μπροστά στο τεχνολογικό θαύμα που βρίσκεται πίσω από τη δημιουργία τους. Η «μαγεία της τεχνολογίας», που θα έλεγε και ο A. Gell (2006, σελ. 166–169), διαπιστώνοντας ότι σε όλους τους πολιτισμούς και τις εποχές τα έργα των ανθρώπων προκαλούν εντύπωση, θαυμασμό, αποκτούν μια αύρα για τον θεατή, επειδή αναγνωρίζει ότι ο κατασκευαστής τους είχε μια «μαγική» δεξιότητα που ο ίδιος δε διαθέτει. Έτσι, σήμερα, παρά την ολοένα και αυξανόμενη εξοικείωσή μας με τις νέες τεχνολογίες, εξακολουθεί να μας μαγεύει, λόγω της τεχνικής της, μια προσεγγμένη τριδιάστατη ψηφιακή προσομοίωση ενός κτιρίου<sup>24</sup>. Πολύ περισσότερο από το ίδιο το κτίριο.

24 Ανάλογα προβλήματα, βέβαια, μας απασχολούν και στο περιβάλλον των φυσικών μουσείων, καθώς πολλές φορές τα ψηφιακά μέσα που επιστρατεύονται για να υποστηρίξουν τα αντικείμενα που εκτίθενται προσελκύουν περισσότερο το ενδιαφέρον και τον θαυμασμό των επισκεπτών (βλ., για παράδειγμα Isaac 2008).



Στη ψηφιακή αναπαράσταση μία πειστική ρωγή γοητεύει. Στο πραγματικό κτίριο, απλώς, προκαλεί ανησυχία για την ευστάθειά του.

Πηγαίνοντας πιο βαθιά, ο de Mul (2009, σελ. 102) εστιάζει στη δυνατότητα χειρισμού των ψηφιακών αντικειμένων, στα περιθώρια επέμβασης πάνω τους και στις άπειρες δυνατότητες συνδυασμού, σύνθεσης και ανασύνθεσης που μας προσφέρουν οι βάσεις δεδομένων<sup>25</sup> πάνω στις οποίες δομείται το ψηφιακό μας σύμπαν. Υποστηρίζει, λοιπόν, ότι σε αυτή την εποχή της ψηφιακής ανασύνθεσης, η αξία ενός αντικειμένου εξαρτάται από το πόσο ανοικτό σε χειρισμό είναι. Καθώς ο αριθμός των ανασυνδυασμών που μας προσφέρει μια βάση δεδομένων είναι σχεδόν άπειρος, ένα έργο τέχνης αποκτά ένα νέο είδος αύρας. Η μεθυστική υπέρβαση του αισθητού στην περίπτωση αυτή δεν προκύπτει ως αποτέλεσμα της προ-κατάληψης που μας έχει δημιουργήσει η ιστορία του αντικειμένου, αλλά η ρευστότητά του. Η δυνατότητά μας να το οικειοποιηθούμε και να το διαμορφώσουμε, μετατρέποντάς το από στατικό τελειωμένο συμβάν σε μια δυναμική διαδικασία.

## η υλικότητα

Ωστόσο, επιμένουν πολλοί, όσο καλή ανάλυση και να έχει το ψηφιακό αντίγραφο ενός σχεδίου του Ντύρερ, και να μπορείς μεγεθύνοντάς το να παρατηρήσεις και την παραμικρή λεπτομέρεια, δεν μπορεί να συγκριθεί με το δέος που προκαλεί η αίσθηση ότι κρατάς στο χέρι σου το χαρτί που χρησιμοποίησε ο μεγάλος δάσκαλος, να αγγίζεις το ίχνος της γραμμής του. Με μια μικρή λεπτομέρεια: σε κανένα μουσείο του κόσμου δε θα σου επέτρεπαν να αγγίζεις το πρωτότυπο σχέδιο του Ντύρερ. Είναι, όμως εκεί. Μακριά από κάθε κακόβουλο άγγιγμα, αλλά με υλική υπόσταση· και αυτό αποτελεί τη βάση του μουσειακού φαινομένου, όπως το γνωρίζουμε. Βέβαια, τα τελευταία χρόνια, η ενασχόληση και με την άυλη πολιτιστική κληρονομιά μάς έκανε να συνειδητοποιήσουμε ότι ένα πράγμα, για να έχει σημασία και να θέλουμε να το εκθέσουμε στο μουσείο, δεν είναι απαραίτητο να έχει υλική υπόσταση. Παρότι, ακόμη, τα περισσότερα μουσεία μουσικής είναι γεμάτα με όργανα και παρτιτούρες και τα μουσεία κινηματογράφου με κοστουμιά, σκηνικά και μηχανές λήψης, πιστεύω ότι είμαστε σχετικά έτοιμοι να συζητήσουμε το ενδεχόμενο, αντί για όλα αυτά τα παραφερνάλια, τα μουσεία αυτά να δίνουν, απλώς, στον επισκέπτη τη δυνατότητα να ακούσει μουσική και να δει ταινίες, αδιαφορώντας για το αν αυτά που βλέπει και ακούει στηρίζονται σε ένα ψηφιακό αρχείο.

<sup>25</sup> Ο de Mul (2009, σελ. 101) υποστηρίζει ότι, σήμερα, η διαμόρφωση της αντίληψής μας για τον κόσμο στηρίζεται στις ψηφιακές βάσεις δεδομένων, καθώς μέσω αυτών, των «οντολογικών μηχανών», είμαστε σε θέση να χειριζόμαστε κάθε στοιχείο της φύσης και του πολιτισμού.

Σε ένα, διαδικτυακό μουσείο, όμως, ακόμη και τα συνήθως υλικά πράγματα θα χάσουν την υλικότητά τους. Φυσικά, ένα ψηφιακό αγγείο δεν είναι κατασκευασμένο από πηλό, όπως εκείνο που εκτίθεται σε ένα αρχαιολογικό μουσείο. Η επαφή, όμως, μαζί του δεν είναι έξω από τα υλικά πλαίσια της πραγματικότητάς μας. Το βλέπουμε μέσω μιας υλικής οθόνης, που υποστηρίζεται από ένα υλικό



*Les immatériaux Centre Georges Pompidou (1985).*

υπολογιστικό σύστημα και το χειριζόμαστε με ένα υλικό ποντίκι. Με την ίδια λογική που η άυλη λογοτεχνία φτάνει σε μας μέσα από ένα υλικό βιβλίο ή ένα εξίσου υλικό τάμπλετ που και τα δυο τα κρατάμε στο χέρι μας και τα χειριζόμαστε. Είναι γεγονός ότι οι πρώτες συζητήσεις για τα ψηφιακά πράγματα στηρίζονταν, με ένα είδος ψηφιακού μυστικισμού, στη βασική αντίληψη ότι περνούμε από το υλικό στο άυλο και από την ύλη στο πνεύμα (van den Boomen et al. 2009a, σελ. 7)<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> Με διάθεση να εκθέσουν αυτή τη νέα μη υλική πραγματικότητα, διοργανώθηκε το 1985, στο Centre Georges Pompidou στο Παρίσι, η έκθεση «Les immatériaux (τα άυλα)», με επιμελητή τον Γάλλο φιλόσοφο της μετα-νεωτερικότητας, Jean-François Lyotard. Το βασικό ερώτημα που έθετε η έκθεση ήταν το αν αυτά τα «άυλα» πράγματα που παράγονται από την ψηφιακή τεχνολογία θα αλλοιώσουν την παραδοσιακή σχέση των ανθρώπων με την ύλη (Lyotard 1985). Ο κατάλογος της έκθεσης αποτελεί την πρώτη ίσως προσπάθεια συλλογικής ηλεκτρονικής γραφής.

Θεωρούσαν ότι η ψηφιακότητα είναι οντολογικά άυλη και τα προϊόντα της υπάρχουν ανεξάρτητα από τους συνήθεις περιορισμούς και καθορισμούς των υλικών σωμάτων, της πολιτικής, της οικονομίας κτλ. Τα τελευταία χρόνια, όμως, η αντίληψη που επικρατεί είναι ότι τα ψηφιακά πράγματα δεν βρίσκονται σε μια άλλη πραγματικότητα «εκεί έξω», αλλά ότι, αντίθετα, βρίσκονται «εδώ, ανάμεσά μας».

Τελικά, προσπαθώντας να κατανοήσουμε τα ψηφιακά πράγματα, θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για το παράδοξο της μη-υλικότητας, αφού πρόκειται για πράγματα που είναι υλικά όσο αφορά τη λειτουργία και τις επιπτώσεις τους και άυλα όσο αφορά τη φυσική τους σύσταση (van den Boomen et al. 2009a, σελ. 9). Ένα ψηφιακό πράγμα, προφανώς, δεν μπορείς να το αγγίξεις και ενδέχεται να μην μπορείς καν να το δείξεις, αλλά δεν ανήκει στον κόσμο των ιδεών. Επειδή δημιουργεί σαφείς δεσμεύσεις και προσφέρει σαφείς δυνατότητες, όπως ακριβώς και τα υλικά αντικείμενα (Leonardi 2010). Σήμερα, για παράδειγμα, είναι αδύνατο να φανταστούμε την καθημερινότητά μας χωρίς τη μηχανή αναζήτησης του Google. Έχει αντικαταστήσει χιλιάδες υλικά αντικείμενα, κάνοντας τη δουλειά τους, αν και με σαφώς διαφορετική φυσική υπόσταση. Με άλλα λόγια, οι θεωρητικοί της ψηφιακότητας υποστηρίζουν ότι η υλικότητα δεν έχει ανάγκη την απτότητα (tangibility), και η φυσική ύλη δεν είναι προϋπόθεσή της. Αν, σε μια λογική αντιπαραβολής των νοητικών κατασκευών και των υλικών πραγμάτων, θεωρούμε ότι τα δεύτερα αποτελούν την πραγμάτωση των πρώτων, τότε ένα ψηφιακό μοντέλο ενός κτιρίου κάνει ακριβώς αυτό και ας μην είναι φτιαγμένο από τούβλα και οπλισμένο σκυρόδεμα.

## η πραγματικότητα των μουσειακών πραγμάτων

Κατόπιν όλων αυτών, τα ψηφιακά πράγματα, νομίζω, θα πρέπει να θεωρηθούν τμήματα του πραγματικού κόσμου, δίπλα στα υλικά πράγματα τα οποία συμπληρώνουν (Βλ. ενδεικτικά van den Boomen et al. 2009a· Leonardi 2010· Hogsden & Poulter 2012· Newell 2012). Μπορεί τα ψηφιακά αντικείμενα να μην έχουν φυσική υπόσταση, αλλά είναι πραγματικές οντότητες, επειδή είναι συγκροτημένα, διαθέτουν μια συγκεκριμένη σταθερή δομή και μπορούμε να αλληλεπιδράσουμε μαζί τους και να τα διαχειριστούμε με τρόπο ανάλογο με τα φυσικά αντικείμενα. Αποτελούν τεχνουργήματα, καθώς κάποιος τα σχεδίασε και τα κατασκεύασε, για έναν συγκεκριμένο σκοπό, ενσωματώνουν θεωρία, μεθοδολογία και εργατώρες (Brey 2014). Σε κάθε περίπτωση, η ολοένα και αυξανόμενη παρουσία των ψηφιακών αντικειμένων, είτε είναι υποκατάστατα κάποιων πραγματικών είτε έχουν εξαρχγή δημιουργηθεί ψηφιακά, μας κάνει να αλλάζουμε τον τρόπο με τον οποίο αλληλεπιδρούμε με τα πράγματα.

Όλα, λοιπόν, αυτά τα *πραγματικά* ψηφιακά πράγματα μπορούν, κάλλιστα,



Η ψηφιακή προσομοίωση ενός πραγματικού μήλου δεν έχει ούτε γεύση ούτε μυρωδιά. Από την άλλη πλευρά το δαγκωμένο μήλο της Apple δεν προσομοιώνει τίποτε: γεννήθηκε στο ψηφιακό σύμπαν και παίζει αποτελεσματικά τον συμβολικό του ρόλο.



να αποτελέσουν τη συλλογή με άξονα την οποία μπορεί να αναπτυχθεί μια *πραγματική* έκθεση σε έναν μουσειακό ιστότοπο. Προς τι, λοιπόν, όλος αυτός ο σκεπτικισμός των ανθρώπων των μουσείων; Είναι γεγονός ότι ζούμε μία αντίφαση: από τη μια μεριά γινόμαστε μάρτυρες μιας ολοένα και μεγαλύτερης κίνησης για ψηφιοποίηση των μουσειακών συλλογών, και από την άλλη, διαπιστώνουμε μια άρνηση για την αναζήτηση τρόπων ουσιαστικής αξιοποίησής τους, πέρα από την καλύτερη και, ενδεχομένως δημιουργία, αρχαιοθέτησή τους. Τα ψηφιακά πράγματα, όμως, αντίθετα από τα συνήθη μουσειακά αντικείμενα, μπορείς να τα περιεργαστείς από όλες τις φυσικά ορατές και αόρατες πλευρές τους, να τα χειριστείς, να τα εντάξεις σε πολλαπλά πλαίσια αναφοράς, δεν κινδυνεύουν να καταστραφούν, μπορούν να αναπαραχθούν και να διαμοιραστούν. Μας δίνουν δυνατότητες πολύπλευρης επαφής και κατανόησης. Με άλλα λόγια διαθέτουν ιδιότητες που μπορούν να είναι ιδιαίτερα χρήσιμες σε μια μουσειακή απόπειρα. Προφανώς, το αγκάθι που παραμένει είναι ότι η απώλεια της φυσικής παρουσί-

ας των πραγμάτων μάς είναι μουσειακά δυσβάστακτη.

Σε αυτό το σημείο, θα ήθελα να προτείνω μια άλλη προσέγγιση. Ο P. Brey (2014) αναφέρει ότι όταν ένα ψηφιακό πράγμα X *μοιάζει* με ένα φυσικό πράγμα Y, λέμε ότι το X αποτελεί την ψηφιακή *προσομοίωση* του Y, όταν, όμως ένα ψηφιακό πράγμα X *λειτουργεί* όπως ένα φυσικό πράγμα Y, τότε λέμε ότι το X ανήκει οντολογικά στην κλάση στην οποία ανήκει το Y' ότι αποτελεί την *οντολογική αναπα-*

ραγωγή του. Στο βαθμό που σε μια έκθεση αξιοποιούμε πράγματα που μπορούν να λειτουργήσουν και μέσω των προσομοιώσεών τους (πχ. ένας πίνακας ζωγραφικής, ένα έγγραφο κτλ) τα πράγματα είναι απλά. Μπορούμε, επίσης, υποστηρίζει ο P. Brey να *αναπαράγουμε οντολογικά* φαινόμενα, διαδικασίες (πχ. ήχους και εικόνες) και πράγματα που μπορεί να έχουν φυσική έκφραση, αλλά δεν είναι αυτή η ουσία τους (πχ. τα χρήματα). Αυτή η παρατήρηση κάνει τα πράγματα απλά για μια διαδικτυακή έκθεση για τη μουσική ή τον κινηματογράφο. Ο P. Brey, όμως, υποστηρίζει ότι παρόμοιες οντολογικές αναπαραγωγές δεν μπορούμε να έχουμε για φυσικά πράγματα, όπως ένα μήλο. Για πράγματα, δηλαδή, των οποίων η λειτουργική και νοηματική ουσία βασίζεται στο ότι έχουν μάζα και συγκεκριμένες φυσικές ιδιότητες. Και εδώ τίθεται το πρόβλημα για τη μεγάλη πλειονότητα των φυσικών μουσειακών πραγμάτων. Μας αρκεί σε μια έκθεση η απλή προσομοίωσή τους;

Ας το δούμε από μία άλλη οπτική: τα φυσικά πράγματα, πράγματι, διαθέτουν μάζα και συγκεκριμένες ιδιότητες, αυτές όμως έπαιζαν ρόλο για τους αρχικούς κατασκευαστές και τους χρήστες τους. Σε ένα μεγάλο βαθμό και για τους μεταγενέστερους μελετητές τους. Όταν, όμως, μετατραπούν σε μουσειακά αντικείμενα, αυτές οι ιδιότητες χάνονται, όπως το δαγκωμένο μήλο της Apple δεν έχει γεύση και δεν πιάνει σκουλήκια. Για να το πω πιο σωστά, τα φυσικά μουσειακά πράγματα δε συμμετέχουν μέσω των φυσικών τους ιδιοτήτων στην εκθεσιακή διαδικασία. Ένα κομμάτι πέτρα βρίσκεται στο μουσείο επειδή έχει την ιδιότητα να κόβει και είχε, πράγματι, χρησιμοποιηθεί στην αρχαιότητα ως μαχαίρι. Ως μουσειακό αντικείμενο, όμως, δεν πρόκειται ποτέ να αξιοποιήσει την ιδιότητά του αυτή και να κόψει. Σε μια καλή μουσειακή έκθεση, επομένως, χρειάζεται να πλαισιωθεί με ορισμένα άλλα πράγματα (κείμενο, εικόνες, άλλα αντικείμενα, βίντεο, ήχο, κτλ) που να λένε με άλλους τρόπους ότι αυτό είναι ένα προϊστορικό μαχαίρι, και να περιγράψουν τι σημαίνει προϊστορικό και τι είναι πιθανόν να έκοβε. Με άλλα λόγια, για να λειτουργήσει το μεμονωμένο μουσειακό αντικείμενο σε μια έκθεση πρέπει να ενταχθεί σε ένα νοηματοφόρο σύνολο, το έκθεμα. Αν, λοιπόν, το φυσικό αντικείμενο, σύμφωνα με τον P. Brey, μπορεί μόνο να *προσομοιωθεί*, το μουσειακό έκθεμα μπορεί να *αναπαραχθεί οντολογικά*.



Τα ειδώλια αποτελούν ένα από τα πιο δυσερμήνευτα αντικείμενα της προϊστορίας. Παρότι οι θεωρίες που έχουν, κατά καιρούς, διατυπωθεί για τη χρήση τους αποτελούν πηγή έμπνευσης για τη διατύπωση πολλαπλών εναλλακτικών μουσειακών αφηγήσεων, κατά κανόνα, η μουσειακή τους παρουσίαση χαρακτηρίζεται από έντονη αμηχανία.





## Η ΠΡΟΦΑΝΗΣ ΑΦΗΓΗΣΗ ΚΑΙ ΑΛΛΑ ΠΑΡΑΜΥΘΙΑ

Όταν κανείς ξεκινάει τη δημιουργία μιας έκθεσης, είτε επειδή θέλει να ανοίξει μια συζήτηση για ένα θέμα και συγκροτεί για το σκοπό αυτό μια ad hoc συλλογή, είτε, σε μια πιο παραδοσιακή λογική, επειδή θέλει να αξιοποιήσει μια προϋπάρχουσα συλλογή πραγμάτων, οφείλει να σχεδιάσει και να αναπτύξει εκθεσιακά μια αφήγηση. Η παραδοσιακή μουσειακή πρακτική αντιμετώπιζε την ανάπτυξη αυτής της αφήγησης με τον τρόπο που λέγεται η ιστορία σε ένα τυπικό βιβλίο ή μια τυπική ταινία, τοποθετώντας δηλαδή τα αντικείμενα της συλλογής -είτε με την περιορισμένη είτε με την εμπλουτισμένη έννοια του όρου- πάνω σε έναν γραμμικό άξονα. Ταιριάζοντας απόλυτα με τη γενικότερη νεωτερική αντίληψη για τον κόσμο, τη φύση και τις ανθρώπινες κοινωνίες. Πιο πρόσφατα εκθεσιακά παραδείγματα τολμούν άλλες αφηγηματικές δομές με λιγότερο αυστηρά προδιαγεγραμμένα σενάρια επίσκεψης, με ανατροπή των χρονικών αξόνων, με ποικίλες επιλογές θεματικών ομαδοποιήσεων.

Στο σημείο αυτό, όμως, θα πρέπει να γυρίσουμε ξανά σε μια επισήμανση που έγινε και παραπάνω και αφορά μια ουσιαστική διαφοροποίηση ενός διαδικτυακού μουσείου από ένα φυσικό. Ως ψηφιακό μέσο, το διαδικτυακό μουσείο στηρίζεται πάνω σε μια βάση δεδομένων που συμπεριλαμβάνει όλα τα «πράγματα» της συλλογής. Η βάση δεδομένων διαφέρει ουσιαστικά από την αποθήκη και τα συρτάρια του κανονικού μουσείου, και αυτό δεν οφείλεται στο ότι στην περίπτωση μας τα αντικείμενα είναι ψηφιακά. Η ουσία της διαφοράς βρίσκεται στο γεγονός ότι στην ψηφιακή βάση δεδομένων ο χρήστης έχει τη δυνατότητα όχι μόνο να προσθέτει και να αφαιρεί δεδομένα αλλά να τα «βλέπει» ομαδοποιημένα κάνοντας ένα θεωρητικό άπειρο πλήθος συνδυασμών (de Mul 2009). Σύμφωνα, μάλιστα, με τον θεωρητικό των νέων μέσων L. Manovich (2000-2001, σελ. 199-201) η βάση δεδομένων, με τις δυνατότητες συνδυασμών των στοιχείων της σε κάθε αίτημα ανάκλησής τους, αποτελεί γενικότερα τον τρόπο να διηγηθούμε μια ιστορία σήμερα. Είναι, με άλλα λόγια, η μορφή αφήγησης της ψηφιακής εποχής, καθώς, πέρα από το τεχνολογικό κομμάτι, σχετίζεται με τη μετα-νεωτερική αντίληψη για τον κόσμο ως ένα άθροισμα μη ιεραρχημένων πληροφοριών και ιδεών που μπορούν να συνδυαστούν με πολλούς εναλλακτικούς τρόπους.

Η απειρία συνδυασμών, βέβαια, μπορεί να οδηγήσει στην πλήρη αδυναμία συγκρότησης μιας άποψης για το θέμα που απασχολεί τη μουσειακή έκθεση. Ο ψηφιακός κόσμος, όμως, έχει και ένα δεύτερο συνθετικό στοιχείο που δρα συμπληρωματικά προς τις βάσεις δεδομένων, τους αλγόριθμους: μπορούμε να προ-αποφασίσουμε και να οργανώσουμε μια σειρά ενεργειών που πρέπει να κάνει ο υπολογιστής ώστε να οργανώσει τα μοναδιαία δεδομένα σε επιμέρους δομημένα σύνολα (Manovich 2001, σελ. 196-199). Με τον τρόπο αυτό, η εμπλουτισμένη συλλογή που δημιουργούμε για να στηρίξουμε μια συγκεκριμένη εκθεσιακή από-

πειρα δεν προσφέρεται ως μια ισοπεδωμένη μάζα δεδομένων, αλλά ως ένα οργανωμένο σε έναν καταρχήν βαθμό σύνολο επιμέρους στοιχείων που απαιτούνται για την επιδιωκόμενη μουσειακή συζήτηση. Αυτή την καταρχήν οργάνωση, την αποθάρρυνση ή τον αποκλεισμό συνδυασμών που δεν βγάζουν κανένα νόημα ή οδηγούν σε εντελώς στρεβλά συμπεράσματα την κάνουν οι «ειδικοί»<sup>27</sup>. Αυτή η «ισορροπία του τρόμου» ανάμεσα στις άπειρες δυνατότητες και στους περιορισμούς, ανάμεσα στα δικαιώματα του παραγωγού και εκείνα του καταναλωτή του μουσειακού προϊόντος είναι ένα νέο πεδίο, που αξίζει να διερευνηθεί λίγο περισσότερο.

---

27 Βλ. το ενδιαφέρον πείραμα του Geert Mul με τον τίτλο «Match of the Day» (2006), όπου ένας υπολογιστής επιλέγει εικόνες που θεωρεί ότι «ταιριάζουν» με βάση την μηχανική ανάλυση των οπτικών χαρακτηριστικών τους και οδηγεί σε παράλογους συνδυασμούς (de Mul 2009, σελ. 104).



## ΟΙ ΕΙΔΙΚΟΙ, ΕΝΑ ΕΙΔΟΣ ΥΠΟ ΕΞΑΦΑΝΙΣΗ

### από τη νεωτερική ασφάλεια στην κινούμενη άμμο της μετα-νεωτερικότητας

Τόσο στον ορισμό εργασίας που πρότεινα στην αρχή, όσο και στο αμέσως παραπάνω κεφάλαιο, αναφέρθηκα σε μια ομάδα «ειδικών» χρήσιμων για την ανάπτυξη μιας μουσειακής έκθεσης, αλλά χρησιμοποίησα τον όρο μέσα σε εισαγωγικά. Δύσκολη επιλογή, καθώς κι εγώ που υπογράφω το κείμενο αυτό, βγάζω τα προς το ζην ισχυριζόμενη ότι είμαι «ειδική» στα ζητήματα των μουσείων. Αλλά, σήμερα, είναι ακόμη δυσκολότερο το να μιλήσεις για ειδικούς χωρίς εισαγωγικά. Δε θεωρώ σκόπιμο να επιχειρήσω να διερευνήσω τις διαδικασίες και τις συνθήκες που κάνουν κάποιον ειδικό, καθώς είναι ένα ευρύ θέμα που θα απαιτούσε για την συστηματική παρουσίασή του έναν κοινωνιολόγο της επιστήμης. Θα προσπαθήσω, όμως, να εξετάσω το ρόλο τους στη διαμόρφωση των μουσείων και να πω γιατί πιστεύω ότι τους έχουμε ανάγκη, αλλά με τα εισαγωγικά τους.

Το παραδοσιακό νεωτερικό μουσείο που είχε ως αποστολή την παρουσίαση του κόσμου -φυσικού και ανθρωπογενούς- με βάση σαφείς γενικούς νόμους και κανόνες, είχε ανάγκη από ένα επιτελείο ειδικά εκπαιδευμένων επιστημόνων που να γνωρίζουν καλά αυτά τα οργανωτικά πλαίσια, ώστε να μπορούν να τακτοποιήσουν τα πράγματα της συλλογής και να γράψουν χωρίς λάθη, ασάφειες και παραλήψεις τα συνοδευτικά κείμενα. Οι μουσειακές εκθέσεις αντανakλούσαν αυτή την εξειδικευμένη γνώση, όχι μόνο μέσα από την καθαρότητα των προτάσεών τους, αλλά πολύ συχνά και μέσα από τις άγνωστες λέξεις ή τις δυσνόητες έννοιες που χρησιμοποιούσαν για να «εξηγήσουν» τα πράγματα στους αδαείς. Βασικό ζητούμενο αυτής της «εκπαιδευτικής διαδικασίας» η διαμόρφωση των κατ'άλληλων πολιτών για τα εθνικά ευρωπαϊκά κράτη. Αυτή η λογική, που περιγράφεται διεξοδικά και γλαφυρά από τους μελετητές της ιστορίας των μουσείων<sup>28</sup>, δεν αποτελεί, ωστόσο, μια πολύ παλιά ιστορία που θάφτηκε κάτω από πλείστα παραδείγματα εναλλακτικών μουσειακών προσεγγίσεων. Η λογική ότι το μουσείο παρουσιάζει θησαυρούς που μόνο ένας ειδικός επιστήμονας, γνωρίζει και μπορεί να αξιολογήσει και να διαχειριστεί, διαπερνά την πλειονότητα των εκθέσεων, ακόμη και σήμερα.

Ο ειδικός αυτός είναι, σχεδόν κατά κανόνα, ανώνυμος και παραμένει κρυμμένος στα παρασκήνια του μουσείου. Δεν αποκαλύπτει τα εργαλεία και τη

---

28 Βλ., για παράδειγμα, την αναλυτική παρουσίαση της E. Hooper-Greenhill (1992) για τη διαχείριση της γνώσης στα πρώτα ευρωπαϊκά μουσεία, όπως και τις παρατηρήσεις του T. Bennett (1995) για τη χρήση του μουσείου ως εργαλείου διαπαιδαγώγησης των μαζών.

μεθοδολογία του, παρά μόνο με τρόπο που να κάνει τη δουλειά του ακόμη πιο θαυμαστή και απόμακρη από την καθημερινότητα των επισκεπτών<sup>29</sup>. Το μετα-νεωτερικό τσουνάμι του 20<sup>ου</sup> αιώνα που αμφισβήτησε τη δυνατότητα μιας καθαρής, αντικειμενικής και οικουμενικής αλήθειας, η αναγνώριση της επίδρασης του κοινωνικού πλαισίου ακόμη και στις θετικές επιστήμες και ο συνεπακόλουθος σχετικισμός, φυσικά και χτύπησαν την πόρτα των μουσείων. Επηρέασαν σημαντικά τη θεωρητική συζήτηση και η λέξη ερμηνεία άρχισε να κυριαρχεί στο μουσειολογικό λεξιλόγιο. Παρόλα αυτά, αν εξαιρέσει κανείς μερικές φραστικές αναδιατυπώσεις στα κείμενά τους, η δομή και οι διαδικασίες διαμόρφωσής των εκθέσεων παραμένουν αναλλοίωτες. Στηρίζονται στην παρουσίαση της άποψης μιας κλειστής και αυστηρά ιεραρχημένης κάστας ειδικών. Και, μάλιστα, η άποψη αυτή αποκρυσταλλώνεται μέσω της έκθεσης, υλικοποιείται και, με τον τρόπο αυτό, φυσικοποιείται ως αντικειμενική και μόνη δυνατή. Τα περιθώρια παρουσίασης εναλλακτικών ερμηνειών, χωρίς να αποκλείονται εντελώς, οφείλουν να «εγκριθούν» από την κλειστή ομάδα των ειδικών και να είναι, για προφανείς πρακτικούς λόγους, περιορισμένα.

## η ψηφιακή χωρητικότητα

Με όλα τα παραπάνω δεν ισχυρίζομαι ότι όλοι όσοι δεν ανήκουν σε αυτή την προνομιούχα ομάδα που παίρνει τις αποφάσεις σχετικά με μια μουσειακή έκθεση αισθάνονται έντονα την καταπίεση και είναι έτοιμοι να επαναστατήσουν για να αποκτήσουν δικαίωμα λόγου. Οι A. Weilenmann, T. Hillman και B. Jungselius (2013), για παράδειγμα, μελέτησαν αρκετά ιστολόγια μουσείων και ιδιωτών και διαπίστωσαν ότι, σε αυτό το «ελεύθερο περιβάλλον», όπου μπορεί να διατυπώσει ο καθένας τη γνώμη του, εξακολουθούν να κυριαρχούν οι «παραδοσιακοί» ειδικοί, αφού, σχεδόν κατά κανόνα, κανείς δε φαίνεται διατεθειμένος να αμφισβητήσει την αυθεντία τους. Η διαφορά είναι ότι, εδώ, αρχίζουν, διστακτικά και σχετικά περιορισμένα, να φαίνονται και ορισμένοι άλλοι που επίσης έχουν κάποια σχέση με τον μηχανισμό των μουσείων, αλλά σε περιφερειακές θέσεις. Ίσως, επειδή οι πρώτοι θεωρούν ότι μια παρόμοια συζήτηση στο διαδίκτυο δεν προσθέτει γραμμές στο βιογραφικό τους και δεν είναι αντάξια του κύρους και της σοβαρότητας

---

29 Οι ωραίες φωτογραφίες αρχαιολόγων την ώρα που ανασκάπτουν, σε σύγχρονες αρχαιολογικές εκθέσεις, μάλλον φέρνουν στο μυαλό και αναπαράγουν τον αρχαιολογικό μύθο του Indiana Jones, παρά αποκαλύπτουν τον σχετικό και υποκειμενικό χαρακτήρα της αρχαιολογικής παραγωγής, που αρχίζει την ερμηνεία από το πρώτο χτύπημα του μυστηρίου. Ενώ, από την άλλη πλευρά, οι «ματιές στα εργαστήρια των μουσείων» με όλα τα μικροσκόπια και τους δοκιμαστικούς σωλήνες ανασύρουν τον τρόπο που προκαλούσε στον μέσο επισκέπτη το μάθημα της Χημείας στο σχολείο, και επιβεβαιώνουν την αίσθηση ότι τα όσα γίνονται στο μουσείο είναι, πράγματι, έργο που μόνο ένας απόμακρος ειδικός μπορεί να φέρει εις πέρας.

τους. Με την έννοια αυτή, ορισμένες από τις εξουσίες τους μετακυλούνται προς τα κάτω. Οι εκτός αυτού του κύκλου ερασιτέχνες, εμφανίζονται, κατά περίπτωση, ανάλογα με το θέμα και το μουσείο, με βασικό τους πλεονέκτημα ότι, συνήθως, ξέρουν καλύτερα από τους προηγούμενους να χειρίζονται τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης. Από τη στιγμή που δεν αντλούν το κύρος τους από τη θεσμική τους σχέση με το μουσείο, η εγκυρότητά τους αυξάνεται όσο αυξάνεται ο αριθμός των φίλων τους ή η συχνότητα με την οποία παίρνουν το λόγο (popularity effect). Όσο πιο περιφερειακά κινείται ο χώρος στον οποίο αναπτύσσεται η συζήτηση, σε σχέση με τις βασικές μουσειακές δράσεις, τόσο μπορούμε να πούμε ότι το όριο μεταξύ ειδικών και μη ειδικών θολώνει και οι παραδοσιακές σχέσεις εξουσίας κλονίζονται, σε ένα βαθμό. Αυτά όλα, όμως, συμβαίνουν έξω από τα κέντρα όπου λαμβάνονται οι αποφάσεις για το τι πρόκειται να εκθέσει ένα μουσείο και το πώς έχει σκοπό να το εκθέσει. Και φυσικά, ό,τι διατυπώνεται στις συζητήσεις αυτές δεν πρόκειται να επιφέρει κάποια αλλαγή σε μια αποκρυσταλλωμένη έκθεση που έχει ήδη διαμορφωθεί.

Το πρώτο πράγμα που σκέφτεται κανείς για μια έκθεση στο διαδίκτυο είναι ότι αυτή δεν έχει τον απτό, σταθερό και μόνιμο χαρακτήρα μιας φυσικής έκθεσης. Επομένως, αυτό που, όπως είδαμε παραπάνω, μοιάζει σαν ένα ουσιώδες πρόβλημα, τώρα μπορούμε να το δούμε από μια άλλη γωνία: οι άνθρωποι που έχουν την ευθύνη της έκθεσης δεν αντιμετωπίζουν καμιά ιδιαίτερη δυσκολία, αν νιώθουν την επιθυμία, κάθε τόσο, να την αλλάξουν, να τη γκρεμίσουν, να τη ξαναφτιάξουν από την αρχή. Και αν δεν μπορούν, κάθε φορά, να διαλέξουν ποια εκθεσιακή ιδέα και ποια αφηγηματική γραμμή τους εκφράζει περισσότερο μπορούν να τις φτιάξουν όλες. Δυνατότητες που δε φαίνονται και πολύ χρήσιμες αν θεωρήσουμε ότι καλύπτουν, απλώς, τις ανάγκες ενός αναποφάσιστου εκθέτη που αλλάζει πολύ συχνά γνώμη. Αλλά, είναι, αντίθετα, ιδιαίτερα προκλητικές, όταν επιδιώκουμε να δώσουμε τη δυνατότητα έκφρασης σε περισσότερες από μία απόψεις, και να αντιδράσουμε άμεσα και δημιουργικά στην επερχόμενη αλλαγή «επιστημονικού παραδείγματος».

Τα ψηφιακά πράγματα της συλλογής που βρίσκονται στη βάση δεδομένων του διαδικτυακού μουσείου είναι εκεί για να μπορεί ο καθένας να τα επεξεργαστεί, συνοδευόμενα με όλες τις συσσωρευμένες γι' αυτά πληροφορίες. Άρα μπορούν, το καθένα χωριστά, να δημιουργήσουν σκέψεις και προβληματισμούς στον επισκέπτη. Επιπλέον, αυτά τα ψηφιακά πράγματα μπορούν να οργανωθούν με πολλαπλούς τρόπους, να συμμετέχουν σε πολλαπλούς ερμηνευτικούς συλλογισμούς και να «τεκμηριώσουν» πολλαπλές προτάσεις. Η προσέγγιση αυτή στηρίζεται στη διαπίστωση ότι τα πράγματα που χρησιμοποιούμε στις εκθέσεις, χωρίς να είναι εντελώς ανενεργά αυτά καθαυτά, οδηγούν στη διατύπωση ολοκληρωμένων απόψεων όταν μετατρέπονται σε εκθέματα. Προκειμένου να συμβούν όλα αυτά, εκτός

από τη δημοκρατική διάθεση των ειδικών να δημοσιοποιήσουν τα πράγματα της ψηφιακής συλλογής και να δώσουν πρόσβαση στη βάση δεδομένων τους, χρειάζεται και αρκετή σκέψη, έμπνευση, αισθητική, γνώση των αρχών της σύνθεσης, αλλά και της επικοινωνίας και άλλα πολλά, που θεωρητικά τα διαθέτει μια άλλη ομάδα «ειδικών». Όχι αυτή που γνωρίζει καλά αυτό που πάμε να εκθέσουμε, αλλά αυτή που γνωρίζει καλά το πώς μπορούμε να το εκθέσουμε<sup>30</sup>. Και η ομάδα αυτή, επίσης, στο χώρο των διαδικτυακών εκθέσεων, έχει στη διάθεσή της ένα πλήθος και μια μεγάλη ποικιλία εργαλείων -που συνεχώς εμπλουτίζεται και ανανεώνεται- έτσι ώστε να μπορεί να εκφράσει ένα πλήθος εκθεσιακών προτάσεων, να πειραματίζεται, να αξιολογεί και να επανεξετάζει.

### το αίτημα της δημοκρατίας

Η αμφισβήτηση της δυνατότητας να υπάρχει ή τουλάχιστον της δυνατότητας να είμαστε σίγουροι ότι προσεγγίσαμε τη μία και μόνη αλήθεια, μέχρι ένα σημείο, συνοδεύτηκε με μια μεθυστική αίσθηση ελευθερίας. Αφού οι επιστήμονες δε βρίσκονται πιο κοντά στην αλήθεια, η γνώση που ο καθένας μας έχει συγκροτήσει εμπειρικά είναι εξίσου αξιόλογη με εκείνη που δίνουν τα -έρμια των πολιτικών σκοπιμοτήτων- ακαδημαϊκά ιδρύματα, και η γνώμη του κάθε πολίτη μπορεί να είναι εξίσου άξια να ακουστεί. Αν, λοιπόν, η γνώμη των κοινών θνητών μπορεί να παίξει ρόλο σε καθοριστικές για τη ζωή και το μέλλον μας αποφάσεις, είναι λογικό να έχει δικαίωμα να ακουστεί και στα όσα πραγματεύονται τα μουσεία (Verboom & Agora 2013). Στην κατεύθυνση αυτή τοποθετήθηκαν στην έξοδο των μουσείων κομψά βιβλία επισκεπτών, ανοικτά σε κάθε ενθουσιώδη αντίδραση, αλλά και ενοχλητική διαφωνία (Χουρμουζιάδη 2009). Σε λιγότερες περιπτώσεις, ο χώρος των σχολίων των επισκεπτών διεσπάρη σε διάφορα σημεία, μέσα στην έκθεση, πήρε διάφορες ευφάνταστες μορφές, πολύ συχνά αξιοποιώντας την ψηφιακή τεχνολογία.

Οι τεχνικές δουλείες, όμως, και οι φυσικοί περιορισμοί, αναγκαστικά, προσφέρουν έναν σαφώς ορισμένο χώρο για την έκφραση της γνώμης του επισκέπτη. Η υπόλοιπη έκθεση παραμένει, κατά κανόνα, αλώβητη. Επιπλέον, η πολυτροπι-

30 Μια ομάδα που επίσης δεν έχει αμφισβητηθεί ποτέ, επειδή μάλλον εξακολουθεί να είναι άορατη. Είναι ενδεικτικό ότι σήμερα στην Ελλάδα, μόνο ένα μέλος του Συμβουλίου Μουσείων του Υπουργείου Πολιτισμού δηλώνει «μουσειολόγος», ενώ κανένα από τα μεγάλα και αυτόνομα μουσεία της χώρας δε διευθύνει κάποιος μουσειολόγος. Με άλλα λόγια, στην εποχή που οι σπουδές και οι ανάγκες της αγοράς οδηγούν στην απόλυτη εξειδίκευση, αυτοί που *ex officio* θεωρούνται ειδικοί στα μουσεία είναι, στην ουσία εμπειροτέχνες. Άλλωστε, είναι πολύ πιο εύκολο και κοινωνικά ανώδυνο να αυτοχρισθεί κάποιος μουσειολόγος παρά καρδιοχειρουργός. Για μια προσπάθεια αποσαφήνισης των ορίων ανάμεσα σε ειδικούς και μη ειδικούς και των ενδιάμεσων κατηγοριών, βλ. το πολυσυζητημένο έργο των H. M. Collins και R. Evans (2002).

κότητα που διαθέτει ο εκθέτης είναι συντριπτική σε σχέση με τα περιορισμένα μέσα που έχει στη διάθεσή του ο επισκέπτης για να εκφραστεί. Αν λάβουμε, τέλος, υπόψη μας τον περιορισμένο χρόνο, τις άβολες συνθήκες, την έλλειψη πρόσβασης σε καθοριστικά δεδομένα που βρίσκονται πίσω από τις ερμηνευτικές προτάσεις μιας μουσειακής έκθεσης, κτλ, αντιλαμβανόμαστε ότι αυτές οι «πινελιές» δημοκρατίας είναι μεν πολιτικά ορθές, αλλά δεν επηρεάζουν καθοριστικά την εξέλιξη της μουσειακής επικοινωνίας. Ο εκθέτης συνεχίζει να έχει το πάνω χέρι και είναι αυτός που μπορεί να επιβάλει τελικά την άποψή του (Χουρμουζιάδη 2006, σελ. 136 κε).

Σε ένα διαδικτυακό μουσείο τα πράγματα μπορούν να είναι διαφορετικά. Οι συνθήκες της επίσκεψης -ή των επάλληλων επισκέψεων- δίνουν τη δυνατότητα για καλύτερη επεξεργασία και ανάπτυξη μιας άλλης γνώμης από τον επισκέπτη. Ο χρόνος δεν περιορίζεται, οι συνθήκες επιλέγονται από τον ίδιο, υπάρχει συνεχώς η δυνατότητα να ανατρέξει στα απεριόριστα δεδομένα της βάσης, άρα, εφόσον το επιθυμεί, ο επισκέπτης μπορεί να διαμορφώσει με την ησυχία του μια «άλλη» γνώμη. Και, το κυριότερο, είναι δυνατόν τεχνικά, η γνώμη του αυτή να επέμβει καθοριστικά στα όσα παρουσιάζει το διαδικτυακό μουσείο. Για να χρησιμοποιήσω ένα σχεδόν απλοϊκό παράδειγμα: σε μια έκθεση που έχει ως θέμα το ποιους καλλιτέχνες επηρέασε ο Goya, είναι δυνατόν το σύνολο των ζωγράφων που παρουσιάζεται και η επιλογή των έργων να επηρεάζεται από τους επισκέπτες και να έχει ως αποτέλεσμα μια συνεχή αναδιαμόρφωση του εκθεσιακού αποτελέσματος. Αντίθετα, πολύ δύσκολα θα μπορούσε κανείς να φανταστεί ότι θα επιτραπεί στους επισκέπτες του Prado στη Μαδρίτη να ξεκρεμούν και να μετακινούν, κατά βούληση, τους πίνακες, προσπαθώντας να δείξουν την άποψή τους εκθεσιακά.

Αρχική Σελίδα    Σχετικά museum

museum

ΚΟΡΥΦΑΙΑ
ΠΡΟΣΦΑΤΑ
ΑΤΟΜΑ
ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ
ΒΙΝΤΕΟ
ΕΙΔΗΣΕΙΣ
ΕΚΠΟΜΠΕΣ

**Καινούργιος στο Twitter;**  
Κάντε εγγραφή τώρα για να αποκτήσετε το δικό σας προσαρμοσμένο χρονολόγιο!

Εγγραφή

**Δημοφιλή θέματα από Παγκοσμίως**

**#LugaresQueHablán**  
6.483 Tweet

بيان اسرد ال الشيخ  
76,5 χιλ. Tweet

اغلاق الحدود القطرية السعوديه  
39,1 χιλ. Tweet

**Boca**  
212 χιλ. Tweet

**#KathNielASAPSilverSunday**  
18,6 χιλ. Tweet

مسابقه الوليد شفاه الله 1  
311 χιλ. Tweet

**Gregg Allman**  
125 χιλ. Tweet

**Croacia**  
11,8 χιλ. Tweet

設営完了  
8.311 Tweet

**Guillermo**  
29,3 χιλ. Tweet

**Museum of Modern Art** ✓  
@MuseumModernArt

Victor Samra (@vsamra3) and Cortney Cleveland (@cleveoutloud) at the easel. Please tweet us your questions or comments.

Ακολουθήστε

**British Museum** ✓  
@britishmuseum

A museum of the world, for the world. #AmericanDream #Hokusai  
ow.ly/oQtb304exAf House rule  
ow.ly/Y9zg304exDj

Ακολουθήστε

**빅토리아 박물관** @Victoria\_Museum · 3 λεπτά

170527 Beijing Airport by 布丁

0:23

←
↻ 2
♥ 3

**Culture Club SF** @CultureClubSF · 1 ώρα

The Future of the Past: Mummies and Medicine @legionofhonor bit.ly/...  
#SanFrancisco #Art #Museum

© 2017 Twitter    Σχετικά    Κέντρο Βοήθειας    Όροι Χρήσης

Πολιτική προστασίας προσωπικών δεδομένων    Cookies    Πληροφορίες διαφημίσεων

## ΣΤΗ ΣΦΑΙΡΑ ΤΗΣ ΥΠΕΡ-ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ

### επικοινωνώ άρα υπάρχω

Όλα αυτά, είτε ενθουσιάζουν είτε τρομάζουν ως προοπτική, είναι τεχνικά δυνατόν να συμβούν, με την προϋπόθεση ότι τα θεωρούμε απαραίτητο κομμάτι της ολοκληρωμένης ανάπτυξης της μουσειακής επικοινωνιακής σχέσης. Όταν, δηλαδή, αντιμετωπίσουμε την έκθεση ως ένα πλαίσιο μέσα στο οποίο οι δημιουργοί και οι καταναλωτές του μουσειακού προϊόντος αναπτύσσουν έναν ουσιαστικό διάλογο. Χρησιμοποιώ την έκφραση «αναπτύσσουν ένα διάλογο» και όχι «επικοινωνούν», επειδή έχω την εντύπωση ότι η λέξη «επικοινωνία» στο χώρο των μουσείων παραπέμπει, συνήθως, σε εντελώς άλλη κατεύθυνση από αυτήν που έχω στο νου μου. Είναι γεγονός ότι, εδώ και μερικές δεκαετίες, στη θεωρητική μουσειολογική συζήτηση εγκαταλείφθηκε η αντίληψη ότι το μουσείο είναι το *μήνυμα* που θέλει και μπορεί να μεταδώσει ένας αυταρχικός επιμελητής (πομπός) σε έναν παθητικό επισκέπτη (δέκτη), και αρχίσαμε να μιλάμε για την ανάδραση των επισκεπτών και την επιδίωξη μιας αμφίδρομης επικοινωνίας. Όπως έχω υποστηρίξει και αλλού, πιστεύω ότι χρειάζεται να δούμε πιο ριζοσπαστικά το θέμα της μουσειακής επικοινωνίας, εστιάζοντας στην ίδια τη φύση του μουσείου. Σε μια παρόμοια λογική, το μουσείο αποτελεί το *πλαίσιο* και όχι το *μήνυμα* και η επικοινωνία που συμβαίνει εντός αυτού αναπτύσσεται ανάμεσα σε τρεις παράγοντες: τον παραγωγό του εκθέματος, τον καταναλωτή και το ίδιο το έκθεμα (Χουρμουζιάδη 2006, σελ. 130 κε). Το πρόβλημα, όμως, βρίσκεται στο ότι ακόμη και η κάπως πιο συντηρητική αντίληψη (πομπός / δέκτης / ανάδραση) που οι περισσότεροι έχουν συνήθως στο μυαλό τους, ελάχιστα έχει επηρεάσει την εκθεσιακή πολιτική και πρακτική. Οι εκθέσεις ετοιμάζονται από μια κλειστή και ιεραρχημένη ομάδα με μία άνωθεν οπτική, ενώ οι επισκέπτες καλούνται να κινηθούν και να αντιδράσουν εντός προδιαγεγραμμένων ορίων.

Η επικοινωνιακή πολιτική των περισσότερων μουσείων σχεδιάζεται και αναζητάται εκ των υστέρων<sup>31</sup>. Το μεγαλύτερο ποσοστό των μουσείων φαίνεται -κρίνοντας από την πρακτική του- να ταυτίζει την επικοινωνία με τη διαφήμιση και, όσο μπορεί, ακολουθεί τα πρότυπα των ανάλογων επιχειρησιακών επικοινωνιακών σχεδιασμών, διανθισμένα με μερικές δόσεις «κοινωνικής ευαισθησίας» και «μη κερδοσκοπικού χαρακτήρα». Σε αυτή την κατεύθυνση, οι δυνατότητες των μέσων κοινωνικής δικτύωσης, φάνηκαν μια εξαιρετική ευκαιρία προώθησης

<sup>31</sup> Για να είμαστε απόλυτα ακριβείς, υπάρχει ακόμη ένα συντριπτικά μεγάλο ποσοστό μουσείων που δεν σχεδιάζουν ούτε εφαρμόζουν κάποια συνειδητή επικοινωνιακή πολιτική, είτε επειδή θεωρούν ότι δεν είναι εντελώς απαραίτητη είτε επειδή δεν έχουν το δυναμικό και τους πόρους για να κινηθούν σε αυτή την κατεύθυνση.



The Benaki Museum  
@TheBenakiMuseum

Home  
About  
Photos  
Events  
Instagram feed  
Likes  
The Museum  
Posts  
Benaki Members  
Videos  
The Shop  
Poll  
TripAdvisor Reviews  
Reviews  
Create a Page

Like Follow Share ...

Like

57

1 share

Write a comment...

**The Benaki Museum**  
Yesterday at 13:36 · €

#MariaLoizidouBM #Guidedtour (Following in English)  
ΞΕΝΑΓΗΣΗ στην έκθεση "déshabillé Μαρία Λοιζίδου" από την ίδια την καλλιτέχνη, Μαρία Λοιζίδου ΑΥΡΙΟ ΣΑΒΒΑΤΟ 9/4 10:00 - 12:00 - Μουσείο Μπενάκη - ΜΕΝΤΗΣ. Περισσότερες πληροφορίες στο <http://bit.ly/2m1p89q>  
A GUIDED TOUR will be carried out by the artist Maria Loizidou to her exhibition "déshabillé" TOMORROW SATURDAY 9/4 10:00-12:00 - Benaki Museum - MENTIS More info at <http://bit.ly/2m1pk0Z>

Like Comment Share

68

Write a comment...

**The Benaki Museum**  
Yesterday at 12:40 · €

Shop Now Message

Visitor Posts

Be the first to add a post.  
Create post

Pages liked by this Page

Delood  
Yes Hotels  
Popaganda

English (UK) · English (US) · Ελληνικά · Shqip · Español

Privacy · Terms · Advertising · AdChoices · Cookies · More · Facebook © 2017

Στιγμιότυπο της σελίδας του Μουσείου Μπενάκη στο Facebook, στην οποία προβάλλει συστηματικά τις δραστηριότητές του.

του μουσειακού προϊόντος. Με μηδαμινό, έως και μηδενικό, κόστος, τα Δελτία Τύπου, οι ανακοινώσεις και οι διαφημιστικές αφίσες για τις μουσειακές δράσεις φτάνουν σε λίγα λεπτά σε όλο τον ψηφιακό κόσμο. Αν, μάλιστα, το μουσείο αναθέσει αυτή τη δουλειά σε κάποιον που γνωρίζει καλά τους σχετικούς μηχανισμούς, η εμβέλεια του διαφημιστικού μηνύματος γίνεται πράγματι τεράστια, ενώ τα «like» που συσσωρεύονται, δημιουργούν ένα αίσθημα ευφορίας στους υπεύθυνους της μουσειακής επικοινωνίας.

Στο επίπεδο των λεκτικών εξαγγελιών και των θεωρητικών διατυπώσεων, όμως, τα μουσεία χαιρέτησαν τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης για άλλο λόγο, κυρίως: επειδή συνιστούν τον χώρο όπου τα μουσεία θα μπορούσαν να αναπτύξουν μια συνεχή αμφίδρομη επικοινωνία με το κοινό τους. Το πώς δεν είναι απολύ-



τως σαφές, καθώς ακόμη είναι προς διερεύνηση. Και πρόκειται για μια ιδιαίτερα δύσκολη διερεύνηση, επειδή, καταρχήν, τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης βρίσκονται σε ένα στάδιο συνεχούς διαμόρφωσης και ανάλογη εξέλιξη παρατηρούμε και στον τρόπο με τον οποίο οι χρήστες τους λειτουργούν. Απέναντι σε αυτό το ρευστό τοπίο, τα μουσεία θα πρέπει να βρουν απαντήσεις για πάγια ζητήματα επικοινωνιακής πολιτικής και, επιπλέον, να βρουν την ισορροπία ανάμεσα στο φυσικό και το διαδικτυακό κοινό τους. Αυτό το τελευταίο πρόβλημα, βεβαίως, δεν απασχολεί τα διαδικτυακά μουσεία, επειδή έτσι κι αλλιώς έχουν μόνο ένα είδος κοινού, οπότε πρέπει εξ αρχής να λειτουργήσουν με τους όρους της διαδικτυακής κοινωνικής δικτύωσης.

### χωρίς φόβο...

Η αμηχανία και ένας υφέρπων φόβος των μουσείων να χρησιμοποιήσουν δυναμικά και ουσιαστικά τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης διαπιστώνεται από όλες τις σχετικές μελέτες<sup>32</sup>. Σκέφτομαι ότι όλο αυτό ξεκινάει πιθανότατα από την αίσθηση ότι αυτά συνιστούν έναν άλλο κόσμο, «εκεί έξω», πράγμα που αυτόματα θέτει ένα μουσείο μπροστά στο δίλημμα να διαλέξει αν προτιμά τους φυσικούς ή τους ψηφιακούς συνομιλητές του. Αν η επιδιωκόμενη συζήτηση εξαντληθεί στο διαδίκτυο, για ποιο λόγο να προσεγγίσει κάποιος το φυσικό μουσείο; Η συντριπτική, επομένως, πλειονότητα των μουσείων προσπαθεί να θέσει στην ψηφιακή επικοινωνία ένα όριο, στοχεύοντας συνεχώς στην πρόκληση της φυσικής επίσκεψης. Σε ένα διαδικτυακό μουσείο, αντίθετα, δεν έχει νόημα αυτό το όριο. Ο διαδικτυακός κοινωνικός χώρος στο οποίο το μουσείο συμμετέχει είναι, ήδη, ο μουσειακός κοινωνικός χώρος. Η αλληλεπίδραση στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης αποτελεί, ήδη, μέρος της επίσκεψης.

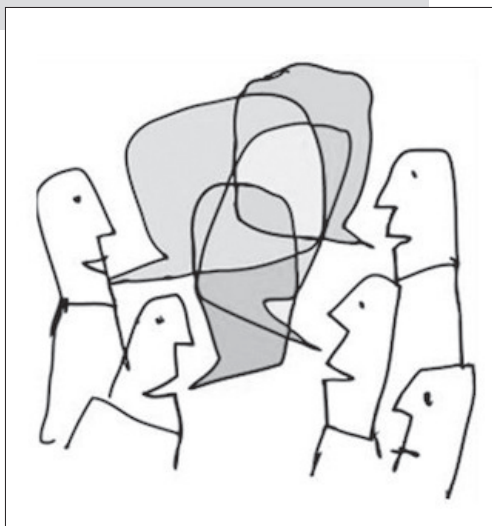
Δεν πιστεύω, όμως, ότι αυτός ο φόβος είναι η ουσιαστική αιτία για την απόσταση που κρατούν τα φυσικά μουσεία από τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, καθώς σχετικές μελέτες (Fletcher & Lee 2012' Padilla-Meléndez & del Águila-Obra 2013) υποστηρίζουν ότι καθόλου δεν κάμπτεται από τη χρήση τους η επισκεψιμότητα. Μια μεγαλύτερη αγωνία, πιστεύω, προκαλεί το γεγονός ότι ο τρόπος επικοινωνίας πάνω στον οποίο αυτά τα μέσα είναι οργανωμένα ανατρέπει την πάγια λογική της λειτουργίας των μουσείων. Η διαδικτυακή συνύπαρξη προ-

32 Αν και οι μελέτες για τη χρήση των μέσων κοινωνικής δικτύωσης από τα μουσεία είναι ακόμη περιορισμένες και η ραγδαία εξέλιξη και αλλαγή του τοπίου κάνει τα συμπεράσματά τους να παλιώνουν πολύ γρήγορα, τα μέχρι στιγμής στοιχεία δείχνουν ότι τα μουσεία λειτουργούν εντελώς σπασμωδικά και χωρίς να έχουν ουσιαστικά συνειδητοποιήσει τις δυνατότητες, τους περιορισμούς και τις ιδιαιτερότητες των μέσων αυτών (Russo et al. 2006' Hogsden & Poulter 2012' Kelly 2013' Padilla-Meléndez & del Águila-Obra 2013' Nierenberg 2014' Badell 2015).

κύπτει ανά πάσα στιγμή και για να συμμετέχει κάποιος δε χρειάζεται να κόψει εισιτήριο, αλλά, κυρίως, δε χρειάζεται να περάσει από καμιά πύλη, να ελεγχθεί από κανένα φύλακα, και δε χρειάζεται να αφήσει τις «αποσκευές» του στην είσοδο. Μπαίνει, όπως είναι, για όσο θέλει, στη μέση μιας συζήτησης και μπορεί κρυμμένος κάτω από την ανωνυμία ενός ασαφούς προφίλ ή την ασφάλεια της φυσικής απόστασης να σχολιάσει ό,τι θέλει, όπως θέλει, χωρίς σοβαρές επιπτώσεις. Ένα παρόμοιο πλαίσιο αλληλεπίδρασης, μακριά από τον συνήθη καθωσπρεπισμό των μουσείων, δημιουργεί προφανή προβλήματα στην προώθηση των εκπαιδευτικών στόχων ενός μουσείου. Η ισοπεδωτική εικόνα του φεισμπουκικού περιβάλλοντος, η δυνατότητα συμμετοχής στη «συζήτηση» από τον προσωπικό χώρο, φορώντας πιτζάμες και πίνοντας μπύρα, ωθεί τους συμμετέχοντες να αντιμετωπίσουν μια «συζήτηση» με το μουσείο για την εθνική ιστορία, όπως ακριβώς αντιμετωπίζουν τη συζήτηση με την παρέα τους για σχέδια διακοπών.

Καταλύεται, με λίγα λόγια, κάθε έννοια τελετουργίας που διέπει την επίσκεψη σε ένα μουσείο εδώ και δύο περίπου αιώνες. Το μουσείο υποβιβάζεται σε έναν απλό συνομιλητή που οφείλει να βρει νέους τρόπους, αν θέλει να διατηρήσει το επιστημονικό του κύρος και να υπενθυμίσει την εγκυρότητα της άποψής του. Απέναντι στο επιστημονικό κύρος του αντιτάσσονται εκείνοι που προβά-

*Τα ασαφή όρια ανάμεσα στην πολυφωνία και τον δημοκρατικό διάλογο, από τη μια πλευρά, και την κακοφωνία παράλληλων μονολόγων, από την άλλη, είναι μια από τις βασικές ενστάσεις για τον επικοινωνιακό πληθωρισμό των ψηφιακών κοινωνικών δικτύων.*



λουν την άδοξη αγάπη τους για το θέμα ενός μουσείου, ως το μόνο κίνητρο για την εμπλοκή τους σε μια σχετική διαδικτυακή συζήτηση (Weilenmann et al. 2013). Η έλλειψη, μάλιστα, εξάρτησής τους από κάποιον μουσειακό φορέα προβάλλεται, συχνά, ως εγγύηση αντικειμενικότητας. Η αναγκαιότητα διατήρησης του κύρους ενός μουσείου, σε αυτές τις μη ελεγχόμενες επικοινωνιακές συνθήκες, έχει απασχολήσει ορισμένους μελετητές που αναζητούν τρόπους ελέγχου των χρηστών, χωρίς να ανατρέπεται η ουσία της λειτουργίας των μέσων κοινωνικής δικτύωσης (Russo et al. 2006; Russo & Watkins 2008).

Δεν ισχυρίζομαι ότι ένα διαδικτυακό μουσείο δεν μπορεί να

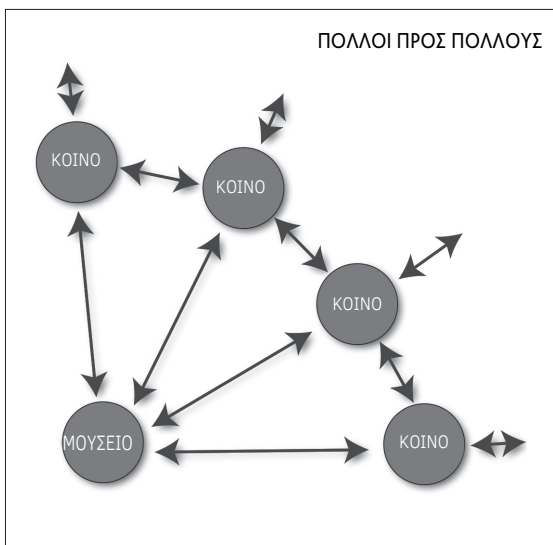
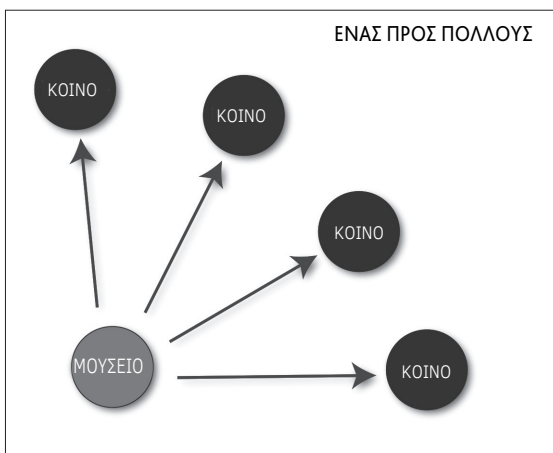
έχει πόρτα και φύλακες. Θα προτιμούσα, όμως, εδώ να στραφούμε στη συνθήκη που δημιουργεί η απουσία τους. Αν, δηλαδή, θεωρήσουμε ότι, εξ ορισμού, ένα διαδικτυακό μουσείο οφείλει να λειτουργήσει μέσα σε ένα κοινωνικό περιβάλλον που χαρακτηρίζεται από μια ελευθερία κίνησης και έκφρασης, σε βαθμό ασυδοσίας. Ο Marcel Duchamp, πριν από μισό αιώνα περίπου, είχε στηλιτεύσει το γεγονός ότι ένα αντικείμενο, ακόμη και αν πρόκειται για μια απλή χρησιμοποιημένη ρόδα ποδηλάτου, μόλις μπει στο μουσείο, αποκτά μια άλλη σημασία (Χουρμουζιάδη 2010). Είναι η ένταξή του στο μουσείο -και όχι τα εγγενή του χαρακτηριστικά- που του αποδίδει αυτόματα αισθητική, γνωστική, ιστορική αξία. Το διαδικτυακό μουσείο, όμως, δεν διαθέτει έναν ορισμένο χώρο στον οποίο πρέπει να «μπεις», αλλά κάθε εμφάνισή του στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης συνιστά τη δημιουργία ενός βραχύβιου μουσειακού χώρου. Με την έννοια αυτή, κάθε «πράγμα» που εμφανίζεται στη διαδικτυακή συζήτηση η οποία λαμβάνει χώρα σε αυτόν τον μουσειακό χώρο -όχι σε έναν χώρο που περιγράφεται από μια κλειστή γραμμή, αλλά «μπλεγμένο» μέσα σε ένα δίκτυο αλληλεπιδράσεων-, αυτόματα «μουσειοποιείται». Αυτή, όμως, η μουσειοποίηση είναι εύθραυστη, ρευστή, σε συνεχή διαπραγμάτευση. Είναι μια μουσειοποίηση εν τω γίνεσθαι.

Αυτή η διαδικασία, με όλο τον απρόβλεπτο χαρακτήρα της γίνεται ακόμη πιο ενδιαφέρουσα, αν λάβουμε υπόψη μας το γεγονός ότι η συμμετρικότητα των μέσων κοινωνικής δικτύωσης δεν δίνει στο μουσείο το αποκλειστικό δικαίωμα της μουσειοποίησης πραγμάτων. Αν, για παράδειγμα, σε μια διαδικτυακή συζήτηση για την αρχαία κεραμική, ένας «κοινός θνητός» ανεβάσει μια φωτογραφία από ένα σύγχρονο πανηγυρτζίδικο κανατάκι που του φαίνεται πως μοιάζει με έναν κορινθιακό αρύβαλλο, κατά μίαν έννοια, το κανατάκι διεκδικεί τα ίδια μουσειακά δικαιώματα με τον αρύβαλλο: εκτίθεται στον ίδιο χώρο, γίνεται αντικείμενο παρατήρησης, συζήτησης, ερμηνείας. Και, έχω την εντύπωση ότι αυτό θέτει σε κίνδυνο το περίφημο κύρος των μουσείων, περισσότερο από το πρόβλημα που ορισμένοι διαπιστώνουν, ότι, δηλαδή, αν ανεβάσει το μουσείο κάτι στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης παραμένει εκεί για να το πάρει και να χρησιμοποιήσει ο καθένας, όπως θέλει (Drotner & Schrøder 2013, σελ. 5).

Εν τέλει, αν το μουσείο θέλει να διαφυλάξει το κύρος του, αυτό δε θα του το εξασφαλίσει το ελεγχόμενο περιβάλλον και η πινακίδα πάνω από την είσοδο. Θα πρέπει να βρει τρόπους να το διεκδικήσει και να το επιβεβαιώνει καθημερινά μέσα στο χάος των μέσων κοινωνικής δικτύωσης.

### ... αλλά με πάθος

Το κλειδί, με άλλα λόγια της χρήσης των μέσων κοινωνικής δικτύωσης από ένα μουσείο είναι η συμμετρικότητα της επικοινωνίας που αυτά ευαγγελίζονται.



Είναι δυνατόν, μέσα εκεί, η μουσειακή επικοινωνία να εγκαταλείψει το παραδοσιακό μοντέλο «ένας-προς-πολλούς» και να υιοθετήσει το «πολλοί-προς-πολλούς» (Russo & Watkins 2008, Kelly 2013). Αυτό αποτελεί μια πάρα πολύ ενδιαφέρουσα εξέλιξη που ορισμένοι υποστηρίζουν ότι, αν πράγματι επιτευχθεί είναι δυνατόν να αναγκάσει τα μουσεία να επαναπροσδιορίσουν συνολικά το ρόλο τους (Drotner & Schrøder 2013, σελ. 5). Παρόλα αυτά, σε μια παρόμοια κατεύθυνση υπάρχει μια ακόμη ανατροπή που πρέπει να γίνει και δεν αφορά τη σχέση του μουσείου με τους «άλλους», αλλά την ίδια τη λειτουργία του μουσείου ως οργανισμού. Μέχρι τώρα, αναφέρομαι στα όσα θα μπορούσαν να συμβούν στα κοινωνικά δίκτυα αναφερόμενη στο «μουσείο», θαρρείς και το «μουσείο» αποτελεί μία ενιαία ομογενή

οντότητα η οποία μπορεί να συμμετέχει στη διαδικτυακή επικοινωνία.

Όμως ένα τυπικό μουσείο αποτελεί έναν πολυπρόσωπο φορέα, με ορισμένο καταμερισμό εργασίας και σαφώς ιεραρχημένη δομή. Ποιος από όλους αυτούς επικοινωνεί; Αυτό που συνήθως συμβαίνει στα μουσεία που έχουν τη δυνατότητα να το κάνουν, είναι η δημιουργία ενός ειδικού τμήματος ή, τουλάχιστον, η ανάθεση του ρόλου αυτού σε έναν ειδικό υπάλληλο (Russo & Watkins 2008)<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> Δε χρειάζεται, νομίζω, να πω ότι στη συντριπτική πλειονότητα των ελληνικών μουσείων, εφόσον έχουν παρουσία στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, το ρόλο αυτό τον παίζει ένας από τους υπαλλήλους

Δεν ισχυρίζομαι ότι ξέρω πώς αλλιώς θα μπορούσε να λειτουργήσει αυτή η επικοινωνία και ιδιαίτερα σε μεγάλους οργανισμούς, όπως το Metropolitan Museum της Νέας Υόρκης ή, έστω, το Μουσείο της Ακρόπολης. Απλώς, πιστεύω ότι αυτή η πρακτική κάνει εντελώς ψευδεπίγραφη την «πολλοί-προς-πολλούς» αποκαλούμενη επικοινωνία. Ακόμη και αν η επιδιωκόμενη αλληλεπίδραση περιορίζεται στους επισκέπτες και στους φίλους του μουσείου, αυτή θα έπρεπε να εμπλέκει όλους όσους σχετίζονται με την ανάπτυξη των εκθέσεων, τη φύλαξη, την καθαριότητα, τις ξεναγήσεις, τα εκπαιδευτικά προγράμματα και, μάλιστα, με την αμεσότητα και την υποκειμενικότητα που προϋποθέτουν αυτοί οι κοινωνικοί χώροι. Διαφορετικά, το «προφίλ» με το οποίο ένα μουσείο εισέρχεται στην επικοινωνία είναι το ίδιο απατηλό με εκείνο ενός παιδεραστή που εμφανίζεται με την περσόνα μιας δεκαπεντάχρονης μαθήτριας.

Το διαδικτυακό, μουσείο, ωστόσο, δεν είναι απαραίτητως διοικητικό τμήμα ενός ανάλογου μεγάλου μουσειακού οργανισμού. Ίσως, μάλιστα, να μην του ταιριάζει καθόλου να είναι κάτι τέτοιο. Επομένως, έχει τη δυνατότητα εξ' αρχής να αναπτύξει την επικοινωνιακή του λογική με άλλους όρους, εμπλέκοντας όλους τους ανθρώπους που στηρίζουν το μουσειακό εγχείρημα στα κοινωνικά δίκτυα. Άλλωστε, στην περίπτωση αυτή, όπως έχω τονίσει και παραπάνω, αυτός είναι ο φυσικός του χώρος, ούτως ή άλλως. Τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, στην περίπτωση του διαδικτυακού μουσείου, δεν έχει νόημα να θεωρηθεί ότι αποτελούν μια επιπλέον δραστηριότητα που προστίθεται σε έναν ιστότοπο ο οποίος, κατά τα άλλα αναπαράγει την «ένας-προς-πολλούς» μαζική επικοινωνία. Αντίθετα, είναι δυνατόν να αποτελούν ουσιαστικό τμήμα και τρόπο ανάπτυξής του. Δεν είμαστε, νομίζω, ακόμη σε θέση να πούμε πώς ακριβώς μπορεί να γίνει κάτι τέτοιο. Τα παραδείγματα είναι ακόμη περιορισμένα και όχι πάντα επιτυχή (House et al. 2014), αλλά όλοι συμφωνούν ότι τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης αποτελούν μιας πρώτης τάξεως δυνατότητα να γνωριστεί το μουσείο με το εν δυνάμει κοινό του. Και να γνωριστεί, επί της ουσίας, επειδή οι εν δυνάμει διαδικτυακοί φίλοι δε θα συστηθούν απλώς με τα ονόματά τους -ενδεχομένως καθόλου με αυτά- ή απαντώντας σε προσεκτικά επιλεγμένα ερωτηματολόγια, αλλά μέσα από την καθημερινή προσωπική τους «έκθεση», καθώς θα «ανεβάζουν» τις λέξεις, τις εικόνες, τους ήχους που τους εκφράζουν και τους ψυχογραφούν.

Επιπλέον, μόνο μέσω της χωρικής και χρονικής ευελιξίας των ψηφιακών κοινωνικών δικτύων είναι δυνατόν να οδηγηθούμε σε μια συνθήκη ισότιμης αλληλεπίδρασης και μουσειακής συν-δημιουργίας. Σε ένα μουσειακό περιβάλλον που λειτουργεί ως ψηφιακή «ζώνη επαφής» (Poulter & Hogsden 2012), για να χρησιμοποιήσουμε την ιδέα του J. Clifford (1997). Ο καθόλου επίσημος και πε-

---

με άλλες αρμοδιότητες «που ξέρει απ' αυτά», επειδή ανεβάζει συστηματικά στο Facebook φωτογραφίες από τις διακοπές του και βίντεο από το Youtube.

ριχαρακωμένος ψηφιακός κοινωνικός χώρος, που είναι ταυτόχρονα χώρος του μουσείου, αλλά και σπίτι του καθενός, μπορεί, ίσως να θέσει σε κίνδυνο το αυταρχικό και διδακτικό πλαίσιο συζήτησης των φυσικών μουσείων (Boast 2011), και να δώσει τη δυνατότητα να αναπτυχθεί ανάμεσα σε εκθέτες και επισκέπτες μια «εξελιγσόμενη ιστορική, πολιτική και ηθική σχέση -μια δυναμική αμφίροπη ανταλλαγή» (Clifford 1997, σελ. 192–93).

### ό,τι λάμπει δεν είναι χρυσός

Θα πρέπει, στο σημείο αυτό, να υπογραμμίσω τη χρήση της έκφρασης «είναι δυνατόν να» που χρησιμοποίησα σε πολλά σημεία των προηγούμενων παραγράφων. Επειδή θέλω να υπογραμμίσω ότι τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης αποτελούν «αναγκαία», ίσως, αλλά σε καμία περίπτωση «ικανή» συνθήκη για τη ριζική αλλαγή του τοπίου της μουσειακής επικοινωνίας. Ακόμη και οι πιο ενθουσιώδεις -σε βαθμό αφέλειας μερικές φορές- υποστηρικτές τους ομολογούν ότι, αν δεν είναι σαφώς προσδιορισμένοι οι στόχοι του μουσείου, η παρουσία του στον ψηφιακό κοινωνικό χώρο είτε αποτελεί μια φούσκα της μόδας, χωρίς ουσιαστικό περιεχόμενο, είτε αποτελεί μια πορεία σε ένα χαρτογράφητο ναρκοπέδιο, από πολλές απόψεις. Καταρχήν, γρήγορα διαπιστώνεται ότι η ουσιαστική χρήση των μέσων αυτών από έναν τυπικό μουσειακό οργανισμό δεν είναι εύκολη (Kidd 2011· Hogsden & Poulter 2012· House et al. 2014). Ο χαρακτήρας των μέσων αυτών απαιτεί ταχύτητα αντίδρασης που δεν έχει καμία σχέση με τους αργούς γραφειοκρατικούς κανόνες λειτουργίας ενός μουσείου στην Ελλάδα (και υποθέτω και σε πολλά άλλα μέρη του κόσμου)<sup>34</sup>.

Απαιτεί, επιπλέον, φρεσκάδα, πολυφωνία και τσαχπινιά που, επίσης, πολύ απέχουν από τη σοβαροφάνεια της μεγάλης πλειονότητας των τυπικών μουσείων. Και όταν αυτά τα στοιχεία αντιμετωπίζονται, όχι με ριζική αλλαγή στη φιλοσοφία λειτουργίας ενός μουσείου, αλλά καταφεύγοντας σε ειδικούς «συμβούλους επικοινωνίας», τότε αποδεικνύεται ότι τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης για ένα μουσείο δεν είναι καθόλου φθηνά (House et al. 2014). Ιδιαίτερα, όταν ληφθεί υπόψη ότι στους ίδιους ψηφιακούς κοινωνικούς χώρους κυκλοφορούν και ένα σωρό άλλα «πρόσωπα» που όλα αυτά τα κάνουν πηγαία και αυτόματα. Από την άλλη πλευρά, οι κάθε είδους «σύμβουλοι επικοινωνίας» και οι ενδεχομένως επιτυχημένες σε άλλα πλαίσια «συνταγές» τους, δεν είναι απαραίτητο ότι μπορούν ή ότι είναι θεμιτό να λειτουργήσουν στο χώρο της μουσειακής συζήτησης. Πόσο φρέσκα και χαριτωμένα μπορείς να πιάσεις μια συζήτηση, για παράδειγμα, που να αφορά τα

<sup>34</sup> Ένα παγωμένο σχόλιο στο facebook που σκεπάζεται σε χρόνο μηδέν από φωτογραφίες γενεθλίων, πολιτικά σχόλια και ό,τι άλλο συμβαίνει με ιλιγγιώδεις ρυθμούς γύρω μας, είναι, πολύ συχνά, χειρότερο από τη απόλυτη σιωπή (Kidd 2011).

βασανιστήρια σε ένα μουσείο για τη Μακρόνησο (Wong 2011); Και πόσο μπορείς να υποστηρίξεις μια γνήσια πολυφωνία, αν κάτω από τις αναρτήσεις του μουσείου αρχίσουν να συσσωρεύονται σαν λοιμώδης αρρώστια φασιστικά σχόλια; Και όλα αυτά να συμβαίνουν μέσα σε ένα οπτικό πλαίσιο όπου ρέουν «μπανεράκια» με ψυχολογικά τεστ προσωπικότητας, διαφημίσεις για ρούχα και καλλυντικά, εξωτικά ταξίδια κτλ. Με αυτό θέλω να πω ότι δεν έχουμε να κάνουμε μόνο με την εξοικείωση με μια νέα τεχνική, αλλά και με την ανάγκη διατύπωσης μιας νέας δεοντολογίας. Η οποία, μάλιστα, πρέπει να λαμβάνει υπόψη της ότι ο χώρος που διαμορφώνουν τα ψηφιακά μέσα κοινωνικής δικτύωσης, όπως και κάθε άλλος φυσικός χώρος, παράγεται κοινωνικά, και πίσω από την επιφάνειά του λειτουργούν συγκρουόμενα πολιτικά, ιδεολογικά και οικονομικά συμφέροντα. Δεν είναι κρυφό, για παράδειγμα, ότι τα δίκτυα τα διαχειρίζονται εταιρείες και, κατά συνέπεια, οι δικό τους κερδοσκοπικοί στόχοι μπορεί να μην είναι συμβατοί με εκείνους του μουσείου (Drotner & Schrøder 2013, σελ. 5)<sup>35</sup>. Θέλω να πω, τελικά, ότι τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης δεν μπορούν να προστεθούν ως ένα επιπλέον πεδίο στη λειτουργία ενός τυπικού μουσείου, απαιτούν μια άλλη λειτουργία εξ αρχής. Την οποία, ενδεχομένως, θα μπορούσε κανείς να σκεφτεί οργανώνοντας ένα διαδικτυακό μουσείο.

---

35 Η Μ. Morbey (2006) με αφορμή την κατασκευή του ιστότοπου του Hermitage από την IBM, μιλά για κυβερνο-ιμπεριαλισμό, με την έννοια της κυριαρχίας μιας αντίληψης για το πώς πρέπει να χρησιμοποιούνται οι νέες τεχνολογικές δυνατότητες από ένα μουσείο, όπως αυτή επιβάλλεται από μια πολυεθνική.



book Save to Mendeley TinEye Reverse Image YouTube Λεξικό της κοινής νεο Digital meets Culture BOOKS Μετάφραση cognition

f ΦΙΛΟΙ ΑΘΑΝΑΣΑΚΕΙΟΥ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΒΟΛΟΥ Nassia Home 20+

### ΦΙΛΟΙ ΑΘΑΝΑΣΑΚΕΙΟΥ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΒΟΛΟΥ

Closed group

Shortcuts

- Museolab - Εργαστήρ... 1
- Εργαστήριο Μουσείο... 2
- Dispilio Excavations - Av...

Join group

Join this group to see the discussion, post and comment. + Join group

**Members (673)** See all

Friends

Sonia Dimaki	Róζη Αγγελάκη	Kosmas Touloumis	Maria Chatzini kolaou	Despina Cakaroti	Giorgos Hourmouz iades
Anastasia Dimoula	Kostas Vouzaxak is	Stylana Galiniki	Αντώνιος Βασιλάκης	Tryfon Giagkoulis	Yannis Hamliakis
Olga Sakall	Maria Vaiorouli ou	Γιούλικα Ζαχαρίου	Annelly Iliia	Irini Gratsia	Ρουλα Ζαγοριαν ou

Admins

Constantine Lychnaropoulos	Despina Tsafetopoulou

Other members

ΘΩΜΑΣ ΤΖΑΝΗΣ	Haritini Malissova	Αργυρώ Μουντάκη	Apostolia Beka	Δημήτρης Χριστοφοριδής	Ανδρoμαc ηe Κομνου-Χατζιττι antafliou
Kiki Papaefstathiou	Άρης Τσιρογιάννης	Γιάννης Πατακuri αζής	Fokion Sgouroud is	Eirinh Sxiza	Giwrgos Kalivas

**MEMBERS**

**DESCRIPTION**  
Το νεοσύστατο, μη κερδοσκοπικό σωματείο "Φίλοι Αθανα... See f

**CREATE NEW GROUPS**  
Groups make it easier than ever to share with friends, family and teammates.

**SUGGESTED GROUPS**

- ΔΟΕ Διδακτική Ομοσπονδία Ελλάδας**  
3 friends · 20,552 members
- Ανατολιότες μέσω ΕΣΠΑ**  
5 friends · 16,315 members
- Potters and Pottery of Greece**  
31 friends · 3,633 members

museums-facebook.png GR1025.jpg DP256380.jpg DP256401.jpg



## ΕΙΚΟΝΙΚΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΤΗΤΑ

### η οικοδόμηση της κοινότητας

Η μουσειακή επικοινωνία, όπως ίσως και κάθε επικοινωνία, δεν έχει ιδιαίτερο νόημα αν δεν οδηγεί, βαθμιαία, στη διαμόρφωση μιας κοινής αντίληψης, στην κατάκτηση της αμοιβαίας εμπιστοσύνης, στο χτίσιμο μιας κοινότητας. Στο περιβάλλον του διαδικτύου αυτή η ανάγκη φαίνεται ακόμη εντονότερη (Bautista 2014, σελ. 15), καθώς η απουσία σταθερών ορίων, η συνεχής κινητικότητα, η ρευστότητα εξισορροπούνται, ίσως μόνο, με τη δημιουργία μιας ομάδας ανθρώπων που αισθάνονται ότι έχουν την ανάγκη να συνυπάρχουν με το μουσείο και, άρα, να βρίσκονται δίπλα του, αντιστεκόμενοι στα κύματα του διαδικτυακού ωκεανού και χωρίς να παρασύρονται από τις σειρήνες που αυτός φιλοξενεί και θρέφει. Θεωρητικά, μάλιστα, η διαδικτυακή κοινότητα δεν περιορίζεται από τους φυσικούς γεωγραφικούς νόμους, αλλά μπορεί να αντλήσει μέλη από το σύνολο του πληθυσμού της γης. Θεωρητικά, πάντα. Επειδή, καταρχήν, ο κόσμος του διαδικτύου, όσο αχανής και συμπεριληπτικός και αν μοιάζει δεν έχει ακόμη χώρο για όλους. Φυσικά, έχει περάσει καιρός από τις πρώτες ανησυχίες που διατυπώθηκαν για το «ψηφιακό χάσμα» που διαχωρίζει αυτούς που έχουν πρόσβαση στο διαδίκτυο και όλους τους άλλους που, λόγω ηλικίας, χαμηλού οικονομικού και πολιτιστικού κεφαλαίου, κοινωνικού περιβάλλοντος κτλ, βρίσκονται μακριά του. Η κατάσταση, όπως ήταν αναμενόμενο, διαφοροποιείται ραγδαία, χωρίς ακόμη ένας παρόμοιος διχασμός να έχει εκλείψει<sup>36</sup>.

Ίσως, βέβαια, να μην έχει νόημα να μας απασχολήσει το «ψηφιακό χάσμα» επειδή, κατά πάσα πιθανότητα, οι μη έχοντες πρόσβαση στο διαδίκτυο δεν έχουν, εν γένει, ανάμεσα στις πρώτες τους προτεραιότητες την ανάπτυξη σχέσεων με ένα μουσείο<sup>37</sup>. Μια ενδιαφέρουσα έρευνα που έγινε, το 2007, στην Αυστραλία, δείχνει ότι οι τακτικοί επισκέπτες των μουσείων είναι άτομα που χρησιμοποιούν τακτικά το διαδίκτυο, όπως και τα ψηφιακά μέσα κοινωνικής δικτύωσης (Kelly

---

36 Την ώρα που γράφονται αυτές οι γραμμές, τα στοιχεία λένε ότι το Μάρτιο του 2017 οι χρήστες του διαδικτύου (χωρίς να ξετάζουμε την έκταση και το είδος της χρήσης) φτάνουν μόλις το 49,6% του συνολικού πληθυσμού της Γης. Στη Βόρεια Αμερική αυτό το ποσοστό φτάνει το 88%, ενώ στην Αφρική δεν ξεπερνάει το 28%. Αξίζει, ωστόσο, τον κόπο να σημειώσουμε ότι από το 2000 οι χρήστες έχουν αυξηθεί κατά 933%, πράγμα που δείχνει, περίτρανα, το ότι τα πράγματα αλλάζουν ραγδαία [<http://www.internetworldstats.com/stats.htm>, επίσκεψη 02/04/2017].

37 Όσο για αυτούς που έχουν κάνει το διαδίκτυο σπίτι τους, τα στοιχεία λένε ότι πρόκειται, κυρίως, για εξωστρεφή άτομα, τόσο άντρες όσο και γυναίκες, κυρίως νέους. Και καθώς μιλούμε για κοινωνικοποίηση, οι ίδιες έρευνες δείχνουν ότι οι άνδρες τα χρησιμοποιούν με στόχο να βρουν καινούργιες γνωριμίες ενώ οι γυναίκες με σκοπό να διατηρήσουν τις υπάρχουσες (Nierenberg 2014).

2013). Τα ίδια αποτελέσματα υπήρξαν και όταν η έρευνα επαναλήφθηκε το 2010, φέρνοντας με έναν τρόπο στο μυαλό τις παρατηρήσεις του P. Bourdieu για το πώς το αυξημένο πολιτιστικό και οικονομικό κεφάλαιο επηρεάζει ένα ευρύ φάσμα επιλογών και δραστηριοτήτων. Δεν μας εκπλήσσει, επομένως, καθόλου, ότι η τακτική χρήση των μέσων κοινωνικής δικτύωσης και η υιοθέτηση των πιο καινοτόμων πρακτικών<sup>38</sup> συνδυάζεται με το ενδιαφέρον για την τέχνη, την ιστορία, την κουλτούρα των μουσείων γενικότερα (Waterton 2010). Μπορεί να είναι προφανές και αναμενόμενο, αλλά αξίζει τον κόπο να θυμάται κανείς, όταν παρασύρεται από τα όνειρα της διαδικτυακής ουτοπίας, ότι οι ανισότητες του φυσικού κόσμου αναπαράγονται και στον ψηφιακό.

Όταν, λοιπόν, ένα μουσείο χρησιμοποιεί τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, κυκλοφορεί εκεί που κυκλοφορούν οι εν δυνάμει «φίλοι» του. Αρκεί να τους εντοπίσει, μέσα στο πλήθος. Από μια άποψη είναι ευκολότερο από ό,τι στον φυσικό κόσμο, επειδή η παρουσία εκεί είναι πιο δηλωτική της προσωπικότητας, των απόψεων και των έξεων των χρηστών. Ταυτόχρονα, όμως, αυτή η υπερβολικά δημόσια έκθεση των βαθύτερων στοιχείων του χαρακτήρα και της ζωής δημιουργεί τη διάθεση για χρήση πέπλων ανωνυμίας ή παραποίησης της αληθινής ταυτότητας<sup>39</sup>. Ενδεχομένως, η ανωνυμία να βοηθάει στο να υπερβεί κάποιος τα όρια της ταυτότητάς του και να εκφραστεί πιο ελεύθερα. Εδώ, όμως, δεν έχουμε να κάνουμε με τη δημιουργία μιας παράνομης αντιστασιακής ομάδας, αλλά με μια κοινότητα που θα πιάσει, για παράδειγμα, κουβέντα για τη ρωμαϊκή γλυπτική, οπότε η ανωνυμία δημιουργεί, το λιγότερο, έναν προβληματισμό. Αν η δημόσια έκφραση της γνώμης τρομάζει αυτόν που τη διατυπώνει, ίσως δεν έχει, τελικά, και ιδιαίτερη σημασία η γνώμη αυτή, καθώς δεν πρόκειται να οδηγήσει σε μια ανάλογη δημόσια δράση, κάτι που προφανώς απαιτεί ακόμη μεγαλύτερο θάρρος, είτε πρόκειται για μια πολιτική διαμαρτυρία είτε για τη διαχείριση του παρελθόντος (Paracharissi 2002, Wong 2011).

Ωστόσο, σε μεγάλο βαθμό, αυτή η αίσθηση, ότι όταν τοποθετείσαι στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης σε παρακολουθούν οι πάντες, είναι ούτως ή άλλως απατηλή. Όχι μόνο επειδή οι «πάντες» των ψηφιακών κοινωνικών δικτύων δε ξεπερνούν το 25% του πληθυσμού. Κυρίως, διότι η έννοια της «κυκλοφορίας» υφίσταται μόνο μέσω της δικτύωσης. Και, μάλιστα, μιας δικτύωσης που προκύπτει μέσα από, λίγο έως πολύ, συνειδητούς αποκλεισμούς και επιλογές. Ο εκ πρώτης όψεως αχανής και ενιαίος χώρος των κοινωνικών δικτύων είναι στην ουσία θραυ-

38 H L. Kelly (2013) αναφέρει, για παράδειγμα, ότι οι τακτικοί επισκέπτες των μουσείων της Αυστραλίας ήταν ανάμεσα στους πρώτους που χρησιμοποίησαν δυναμικά το Pinterest.

39 Σύμφωνα με τα στοιχεία του CNN το 2017 υπήρχαν περίπου 83 εκατομμύρια ψεύτικα προφίλ στο Facebook [<https://zephoria.com/top-15-valuable-facebook-statistics>, επίσκεψη 02/04/2017].

σματοποιημένος· χωρισμένος σε ένα μεγάλο αριθμό (που ολοένα γίνεται μεγαλύτερος) ομάδων που συγκροτούνται από τις αλυσιδωτές εικονικές φιλίες και από τα κοινά θέματα συζήτησης (Paracharissi 2002· van Dijk 2006, σελ. 171–173). Σύμφωνα με τους μελετητές των σχέσεων που αναπτύσσονται στο διαδίκτυο, οι χρήστες των κοινωνικών δικτύων, και εκεί όπως και στην κανονική ζωή τους, αναζητούν τους όμοιους με αυτούς για να κάνουν παρέα (θεωρία της ομοφιλίας). Και όσο πιο πολύ μένεις δικτυωμένους μαζί τους τόσο πιο πολύ γίνεσαι όμοιος με αυτούς (φαινόμενο της μόλυνσης) (Bautista 2014, σελ. 20). Θα μπορούσα να πω ότι βρισκόμαστε σε ένα πρώιμο στάδιο της συγκρότησης των φαντασιακών «εθνοτήτων» των μέσων κοινωνικής δικτύωσης. Στην παρέα του μουσείου, επομένως, περιμένει να βρει κανείς πρόσωπα που, ούτως ή άλλως, έχουν μια θετική διάθεση απέναντι σε παρόμοιους πολιτιστικούς οργανισμούς και, φυσικά, έχουν ανάλογη παιδεία και συνήθειες. Μέχρι στιγμής, δεν έχω δει κάποια έρευνα που να υποστηρίζει ότι το πλήθος των φίλων ενός μουσείου στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης διευρύνει τον αριθμό των επισκεπτών<sup>40</sup>. Αυτή η διαπίστωση θα μπορούσε να είναι απογοητευτική, αν θεωρούμε ότι ο μοναδικός λόγος της παρουσίας ενός μουσείου στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης είναι η άγρα πελατών. Εγώ, όμως, θα πρότεινα να δούμε το ζήτημα κάπως διαφορετικά: εστιάζοντας στο ζητούμενο της οικοδόμησης μιας κοινότητας.

Αυτός ο στόχος, κατά τη γνώμη μου, υπερβαίνει την απλή δημιουργία μιας ομάδας ανθρώπων που καθ' έξιν διαβάζουν τις αναρτήσεις του μουσείου, σχεδόν κατά κανόνα τις επευφημούν με ένα «like» και, μερικές φορές, τις σχολιάζουν. Σε αυτό το επίπεδο έχουμε να κάνουμε με ένα πλήθος που, ενδεχομένως έχει τις ίδιες γνωσιακές ανησυχίες<sup>41</sup>, αλλά η δράση του καθενός διατηρεί τον ατομικό της χαρακτήρα, έστω και στο πλαίσιο της δικτύωσης· αυτό που ο M. Castells αποκάλεσε «δικτυωμένο ατομισμό» και υποστηρίζει πολύ καλά, για παράδειγμα, το Facebook<sup>42</sup>. Αυτό, όμως, το πλήθος που βρίσκεται σε συνεχή δικτύωση δεν

---

40 Αντίθετα, είναι εντυπωσιακή η διαφορά που εντοπίζει η έρευνα των A. Padilla-Meléndez, Ana Rosa del Águila-Obra (2013) ανάμεσα στους φυσικούς επισκέπτες των μουσείων με την μεγαλύτερη επισκεψιμότητα παγκοσμίως και τους «ακολούθους» τους στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης. Φυσικά, η έρευνα αυτή αναφέρεται σε στοιχεία του 2010 και τα πράγματα σίγουρα έχουν διαφοροποιηθεί. Και, επίσης, έχει σημασία να επισημάνει κανείς ότι το Λούβρο και το Metropolitan Museum δεν έχουν ανάγκη τα μέσα αυτά για να διαφημίσουν την παρουσία και το έργο τους.

41 H C. Haythornthwaite (2011) διαχωρίζει τα γνωσιακά πλήθη, από τις γνωσιακές κοινότητες, με την έννοια ότι οι πρώτοι λειτουργούν μεμονωμένα και ανάλογα με τη διάθεσή τους, ενώ οι δεύτεροι έχουν ρητά δεσμευτεί και συνεργάζονται με τους άλλους.

42 Αυτό που επισημαίνει ο M. Castells είναι ότι ζούμε σε μια εποχή όπου δε λειτουργούμε, πλέον, με βάση συλλογικές οντότητες που αναπτύσσονται με άξονα ιεραρχικές γραφειοκρατίες ή μικρές σφιχτοδεμένες συλλογικές οντότητες, όπως το νοικοκυριό, οι κοινότητες και τα επαγγελματικά σινάφια. Σήμερα, λειτουργεί ο καθένας μόνος του, ενώ βρίσκεται σε συνεχή δικτύωση με ένα πλήθος άλλων με



Το *British Museum* στη σελίδα του στο *Facebook*, εκτός από ανακοινώσεις για τις δραστηριότητές του, επιχειρεί να ανοίξει συζήτηση και για άλλα, ενδεχομένως απόβλεπτα θέματα.

μπορεί να θεωρηθεί «κοινότητα», παρά μόνον εάν αποκτήσει έναν κοινό στόχο δράσης. Ο D. Thomas (2011) αναγνωρίζει, μάλιστα, δύο επίπεδα κοινωνικής συσπείρωσης: την «συλλογικότητα» που συγκροτείται ως δομή προκειμένου να εξυπηρετήσει τα ατομικά συμφέροντα όλων όσοι την αποτελούν, και την «κοινότητα» που συγκροτείται ώστε τα μέλη της να συνδυάσουν τις δυνάμεις τους για να πετύχουν έναν κοινό στόχο, υψηλότερο από τα επιμέρους ατομικά συμφέροντα. Σύμφωνα με την προσέγγιση αυτή, στην *κοινότητα* κάποιος επιδιώκει να συμμετέχει, επειδή έχει σημασία να είναι μέλος της, να ανήκει σε έναν ευρύτερο θεσμό που είναι πολύ ευρύτερος από το απλό άθροισμα των μελών του. Το ανήκειν σε μια *κοινότητα* συνιστά ουσιαστικό

στοιχείο της ταυτότητας των μελών και γι' αυτό είναι διατεθειμένοι να αποδείξουν ότι αξίζουν αυτό το δικαίωμα (πχ. πληρώνοντας συνδρομή, αποδεικνύοντας τις γνώσεις τους κτλ), και είναι πρόθυμοι να αποκλείσουν τη συμμετοχή τους σε μια άλλη ομάδα. Αντίθετα, σε μια *συλλογικότητα*, το κάθε μέλος ενδιαφέρεται για αυτά που η δομή του παρέχει, χωρίς να είναι διατεθειμένο να χάσει κάτι από τα δικαιώματά του, ίσα ίσα προβάλλοντας την ατομικότητά του. Δεν υπάρχουν πολλές προϋποθέσεις για να γίνει μέλος της αλλά η ίδια η *συλλογικότητα* χρειάζεται συνεχώς να προσπαθεί για να είναι χρήσιμη για τα μέλη της, ειδικά όταν πρέπει να ανταγωνιστεί και άλλες που προσφέρουν ανάλογα πράγματα.

Νομίζω ότι η αντιπαραβολή αυτή είναι χρήσιμη, όχι τόσο επειδή είναι δυνατόν να θεωρήσουμε ότι μια διαδικτυακή μουσειακή κοινότητα μπορεί να λειτουργήσει ως «συλλογικότητα», αλλά επειδή έχει νόημα να αντιληφθούμε ότι αυτή δεν αποτελεί ένα απλό συγκυριακό συμπλήρωμα, αλλά μια κοινωνική δομή. Είτε αυτή εκφράζει στο διαδίκτυο συλλογικές δράσεις που ούτως ή άλλως κυοφο-

τους οποίους ανταλλάσσει μηνύματα και πληροφορίες (Rainie & Wellman 2012' Βλ. επίσης van Dijk 2006, σελ. 160 κε).

ρούνται ή/και συμβαίνουν στον φυσικό κόσμο (community online) είτε προσπαθεί να διαμορφώσει ένα διαδικτυακό κοινωνικό χώρο για την ανάπτυξη συλλογικών δράσεων (online community) (van Dijk 2006, σελ. 167). Ένα μουσείο θεωρητικά μπορεί να λειτουργήσει τόσο στη μία όσο και στην άλλη κατεύθυνση ή και στο συνδυασμό τους. Θα μπορούσε, μάλιστα, να σημειώσει κανείς, στο σημείο αυτό, ότι, παρά τον ενθουσιασμό ορισμένων για τις τεράστιες δυνατότητες των διαδικτυακών μουσειακών κοινοτήτων, η διαπιστωμένη έλλειψη σταθερότητάς τους θα έπρεπε, ίσως, να κάνει τα μουσεία να στραφούν με μεγαλύτερη προσοχή στις άλλες τις φυσικές.

Λαμβάνοντας υπόψη όλα τα παραπάνω, νομίζω ότι δεν μπορούμε να μιλήσουμε γενικά για την προσπάθεια ενός μουσείου να οικοδομήσει μια κοινότητα στο διαδίκτυο. Χρειάζεται πρώτα από όλα να προσδιοριστεί ο λόγος για τον οποίο το μουσείο τη χρειάζεται και, φυσικά, ο λόγος που τη χρειάζονται και τα εν δυνάμει υπόλοιπα μέλη της. Και, πιθανότατα, θα διαπιστώσουμε έντονες διαφορές θέτοντας αυτά τα ερωτήματα στο Λούβρο, το MoMA, το Μουσείο Ακρόπολης και ένα μουσείο που μπορεί, για παράδειγμα, να στηθεί για την πόλη της Μυτιλήνης. Οι διαφορές δεν προκύπτουν μόνο, από την παράδοση που το καθένα κουβαλάει, τη διαφορετική θεματική ή την κλίμακα του κοινού στο οποίο μπορεί να απευθυνθεί. Κυρίως, προκύπτουν από το στόχο ύπαρξης της εν λόγω κοινότητας. Η απάντηση που συνήθως δίνεται είναι «να κάνουμε το μουσείο γνωστό, να το σώσουμε από τον μαρασμό, τη χρεωκοπία, την έλλειψη επισκεπτών». Επειδή, όμως, ένας παρόμοιος στόχος θυμίζει συνθήματα οικολόγων για τα υπό εξαφάνιση είδη, εγώ προσωπικά θα προτιμούσα μια διατύπωση (και την ανάλογη ουσία) που να δηλώνει ότι η διαδικτυακή κοινότητα παλεύει, μέσω των μουσειακών δράσεων, για την επίτευξη ενός κοινωνικού στόχου.

## η δημοκρατία

Η τελευταία πρόταση είναι συνειδητά εντελώς πολιτική. Δε θα πρέπει, νομίζω, να ξεχνούμε ότι τα μουσεία είναι μορφώματα με σαφέστατο πολιτικό ρόλο, όπως μαρτυρά η ιστορία τους και το παρόν τους. Επομένως, μια μουσειακή διαδικτυακή κοινότητα είναι μια κοινότητα με πολιτική στόχευση, είτε αυτό διατυπώνεται σαφώς και το συνειδητοποιούν τα μέλη της είτε όχι, και έχει νόημα να δούμε πώς και με ποιους όρους είναι δυνατόν να λειτουργήσει ως τέτοια. Στον ορισμό εργασίας που προτάθηκε στις αρχικές παραγράφους αυτού του κειμένου, λέγεται ότι, στο πλαίσιο μια μουσειακής δραστηριότητας, η επικοινωνία και η αλληλεπίδραση ανθρώπων και πραγμάτων οδηγεί στη διαμόρφωση αντιλήψεων. Με άλλα λόγια, θα μπορούσαμε να πούμε ότι το μουσείο αποτελεί έναν παραγωγό ιδεολογίας. Αν αυτή η ιδεολογία είναι η *άρχουσα*, δηλαδή, αν το μουσείο θέλει να

λειτουργήσει ως «ιδεολογικός μηχανισμός του κράτους», κατά την έκφραση του L. Althusser (1971), δίπλα στο σχολείο και την εκκλησία, τότε ο ρόλος της μουσειακής κοινότητας είναι μάλλον σαφής: τα μέλη της οφείλουν να ενστερνιστούν και να αναπαράγουν τα όσα το μουσείο -και το κράτος- υποστηρίζει.

Υπάρχει, ωστόσο, και μια άλλη δυνατότητα: οι αντιλήψεις και τα ιδεολογικά σχήματα που παράγονται από τη μουσειακή διαδικασία να μην είναι εκ των προτέρων καθορισμένα, αλλά να είναι ανοιχτά στη διαπραγμάτευση, στην επανερμηνεία και να είναι δυνατόν να οδηγήσουν, τελικά, σε μια πολιτική δράση που, ενδεχομένως, αναπαράγει την καθεστηκυία τάξη, μπορεί, όμως, αντίθετα, και να οδηγήσει στην ανατροπή της. Σε αυτή την περίπτωση η μουσειακή κοινότητα οφείλει να λειτουργήσει ως *δημόσια σφαίρα*.

Δε θα με απασχολήσει εδώ η γενικότερη συζήτηση των τελευταίων χρόνων για το κατά πόσο το διαδίκτυο, ως ένας νέος δημόσιος χώρος, μπορεί να συμβάλει στην ενίσχυση της συμμετοχής στα κοινά, στην πολιτικοποίηση. Κατά πόσο, με άλλα λόγια, εκτός από ένας χώρος ακατάσχετης δημόσιας έκθεσης και γενικευμένης συζήτησης επί των πάντων, αποτελεί τη *δημόσια σφαίρα* είτε με τον εξιδανικευμένο τρόπο που την περιέγραψε ο J. Habermas είτε με τους πιο ριζοσπαστικές προσεγγίσεις των Lyotard, Fraser κτλ. (Paracharissi 2002' van Dijk 2006, σελ. 173–74' Poell 2009' Fuchs 2014). Θα προτιμούσα να εστιάσω, ειδικότερα, στην περίπτωση της διαδικτυακής μουσειακής κοινότητας. Και στην περίπτωση αυτή, στη διεθνή συζήτηση εντοπίζεται, από τη μια μεριά, η αισιοδοξία ότι βρισκόμαστε μπροστά σε μιας πρώτης τάξεως ευκαιρία να ανοίξουμε ουσιαστικές συζητήσεις που θα μπορούσαν να οδηγήσουν σε εναλλακτικές και ενδεχομένως ριζοσπαστικές προσεγγίσεις της πολιτιστικής κληρονομιάς (Wong 2011' Bautista 2014, σελ. 17). Σε αυτό θα μπορούσε, καταρχήν, να βοηθήσει η δυνατότητα εμπλοκής ανθρώπων που αν και απομακρυσμένοι (μεταφορικά και κυριολεκτικά) από τις τυπικές μουσειακές δράσεις θα είχαν τη δυνατότητα να εκδηλωθούν σε έναν διαδικτυακό χώρο. Επιπλέον, ουσιαστικό ρόλο μπορεί να παίξει η δυνατότητα συσχέτισης της συζήτησης με έναν όγκο πληροφοριών που διατίθενται διαδικτυακά και είναι κατά πολύ ευρύτερος από τις συνοπτικές αποκρυσταλλωμένες αναφορές μιας τυπικής φυσικής μουσειακής έκθεσης.

Από την άλλη πλευρά, ο σκεπτικισμός που, παράλληλα, εκδηλώνεται έχει να κάνει με τις παγιωμένες σχεσιακές δομές του τυπικού μουσείου. Μπορεί, δηλαδή, να αναπτυχθεί μια επί ίσοις όροις δημόσια συζήτηση, αν ο ένας εκ των συζητητών -και, μάλιστα, αυτός που θέτει το πλαίσιο- είναι ένας κατ' εξοχήν αυταρχικός στις ερμηνείες του θεσμός, όπως το μουσείο (Wong 2011); Και για ποια πρόσβαση στην πληροφορία μιλούμε, αν το μουσείο συνεχίζει να διαχειρίζεται την πληροφορία που προκύπτει από τις συλλογές του με την γνωστή φειδώ, για να μην πω κρυψίνια; Αυτοί οι ενδοιασμοί είναι, απόλυτα δικαιολογημένοι και

μπορώ να πω ότι γίνονται ακόμη πιο πειστικοί, όταν σκεφτούμε ότι στις περιπτώσεις των τυπικών φυσικών μουσείων η όποια ανάπτυξη της διαδικτυακής κοινότητας συμβαίνει δίπλα και ανεξάρτητα από την κύρια μουσειακή δραστηριότητα. Από τη μια μεριά, δηλαδή, αναπτύσσονται οι εκθέσεις με τον παγιωμένο τρόπο και διαδικασίες, με τις παγιωμένες ιεραρχημένες ομάδες να παίρνουν τις σχετικές αποφάσεις, και, από την άλλη πλευρά, αναπτύσσεται μια συζήτηση στο διαδίκτυο που καθόλου δεν επηρεάζει όλα τα προηγούμενα. Η διαδικτυακή μουσειακή κοινότητα, δηλαδή, στην περίπτωση που πράγματι αναπτύσσει μια ουσιώδη συζήτηση, λειτουργεί ως χώρος εκτόνωσης, ώστε η ουσιαστική μουσειακή δράση να συνεχίζεται απρόσκοπτα.

Η ενδιαφέρουσα δυνατότητα ενός διαδικτυακού μουσείου προκύπτει, αν κάνουμε μια ουσιαστική αλλαγή στον τρόπο που αντιμετωπίζουμε τη μουσειακή λειτουργία εξ αρχής. Αν, δηλαδή, σκεφτούμε όχι το μουσείο και *δίπλα* του την μουσειακή κοινότητα, αλλά το μουσείο ως *χώρο λειτουργίας* της κοινότητας. Αυτή την άμεση σύνδεση για πολλούς προφανείς πρακτικούς -πέρα από τους πολιτικούς που αναφέρθηκαν παραπάνω- λόγους δεν μπορούμε να την έχουμε στην περίπτωση των φυσικών μουσείων. Η ευελιξία, όμως, ενός διαδικτυακού μουσείου επιτρέπει η ανάπτυξη, η διαφοροποίηση και η εξέλιξη μιας έκθεσης να είναι το αποτέλεσμα και, ταυτόχρονα, η αφορμή της συζήτησης που αναπτύσσει η μουσειακή κοινότητα. Αυτό έρχεται σε άμεση σχέση με την προσέγγιση του μουσείου ως σχέση επικοινωνίας. Επιπλέον, η δυνατότητα επέμβασης των επισκεπτών πάνω στην έκθεση, που είναι δυνατόν να επιτρέψει το διαδικτυακό μουσείο, δεν είναι το αποτέλεσμα μιας αυτόνομης, ατομικής έμπνευσης και πρωτοβουλίας, αλλά το αποτέλεσμα μιας βασανιστικής συλλογικής διαδικασίας ανταλλαγής επιχειρημάτων και τεκμηρίων.

## η κοινότητα και ο όχλος

Η προοπτική αυτή αξίζει, πιστεύω να διερευνηθεί στην πράξη. Και το θέτω έτσι, διότι μέχρι στιγμής η εικόνα που έχουμε για τη χρήση των μέσων κοινωνικής δικτύωσης από τα μουσεία, δεν μας έχει δώσει ενθαρρυντικά στοιχεία όσο αφορά την ανάπτυξη μιας πιο δημοκρατικής και κοινωνικής διαχείρισης των θεμάτων με τα οποία αυτά ασχολούνται (Kidd 2011). Αυτό που παρατηρείται από τις περισσότερες σχετικές μελέτες είναι, όπως ειπώθηκε και παραπάνω, η εστίαση στην ποσοτική συγκέντρωση φίλων, αξιοποιώντας τις επιδημικές ιδιότητες του δικτύου (network effect): όσο μεγαλύτερο αριθμό φίλων έχει ένας φορέας τόσο περισσότερους προσελκύει. Σε αυτή την κατεύθυνση, το μουσείο δεν έχει καμιά ιδιαίτερη απαίτηση από όλους αυτούς τους νεόκοπους υποστηρικτικές, παρά ένα «like» κάθε τόσο, πράξη που μπορεί να αποτελεί την έναρξη, αλλά δεν μπορεί να



αποτελεί τον στόχο μιας διαδικτυακής σχέσης (Hogsden & Poulter 2012' Poulter & Hogsden 2012' Nierenberg 2014). Ακόμη και αν τους ενθαρρύνει να συνοδεύσουν τα γελαστά ανθρωπάκια και τις ενθαρρυντικές χειρονομίες με κάτι παραπάνω, σχεδόν κανένα μουσείο δεν είναι σε θέση να διαχειριστεί αυτό τον όγκο υλικού, οπότε απλώς το συσσωρεύει. Οι λόγοι για τους οποίους ένα τυπικό μουσείο επιδιώκει μια τέτοια διαδικτυακή κοινότητα, είναι προφανείς' η παρουσία του γίνεται αισθητή, χωρίς να τίθενται σε αμφισβήτηση οι παραδοσιακές δομές του μουσειακού φαινομένου.

Το ερώτημα που τίθεται είναι τι είδους σχέση επιδιώκουν όλοι οι άλλοι που, ενδεχομένως, θα αποφάσιζαν να γίνουν μέλη της διαδικτυακής μουσειακής κοινότητας. Γι' αυτό δεν έχουμε ακόμη ουσιαστικά στοιχεία στα χέρια μας. Και είναι, ίσως, δύσκολο να έχουμε με τα εργαλεία που μέχρι τώρα χρησιμοποιούμε. Ποια είναι η κοινότητα που θέλουμε να μελετήσουμε; Οι διαδικτυακές κοινότητες δεν συνδέονται με έναν τόπο, δεν συναντιούνται σε έναν συγκεκριμένο χρόνο, όπως οι φυσικές κοινότητες πάνω στις οποίες στηρίχθηκε κάθε έννοια κοινωνικής συλλογικότητας σε όλη την προηγούμενη ανθρώπινη ιστορία. Οι παραδοσιακές κοινότητες μπορεί να συγκροτούνταν με βάση ένα κύριο κοινό συμφέρον -ή, πιο ήπια, ενδιαφέρον-, αλλά τα μέλη τους είχαν μεταξύ τους πολλαπλούς άλλους δεσμούς (πχ γλώσσα, εντοπιότητα, κοινές εμπειρίες κλπ). Η συνοχή της κοινότητας χτίζονταν πάνω σε πολλαπλές κοινές πρακτικές των μελών της είτε αυτές εκπορεύονταν απευθείας από τη φύση της κοινότητας είτε απλώς προέκυπταν περιφερειακά από τις σχέσεις που ανέπτυσσαν τα μέλη μεταξύ τους. Οι διαδικτυακές κοινότητες, αντίθετα, δεν είναι συνδεδεμένες με συγκεκριμένο χώρο, χρόνο ή υλικό περιβάλλον. Μπορεί αυτό να φαίνεται δευτερεύον, αλλά δεν είναι έτσι, επειδή ο καθένας όταν δραστηριοποιείται στο διαδίκτυο κουβαλάει μαζί του τις εμπειρίες και τα βιώματα του φυσικού κόσμου, και υποσυνείδητα τα αναζητά στον ψηφιακό κόσμο. Οπότε η έλλειψή τους επηρεάζει και τη στάση του<sup>43</sup>. Απέναντι στους πολλαπλούς δεσμούς που συνδέουν τα μέλη μιας φυσικής κοινότητας μεταξύ τους, στις διαδικτυακές κοινότητες οι δεσμοί είναι χαλαροί. Καθώς συγκροτούνται με βάση στενά ένα κοινό ενδιαφέρον -σπανιότερα ισχύει η πιο έντονη λέξη «συμφέρον»- συγκροτούνται και διαλύονται ταχύτατα, μεταλλάσσονται, «ξεχειλώνουν», ξεχνούν το λόγο που συγκροτήθηκαν και παρακμάζουν με την ίδια ταχύτητα.

Αυτή η ρευστότητα δίνει την εντύπωση ότι τα ίδια τα μέλη τους δεν τις αντιμετωπίζουν με ιδιαίτερη σοβαρότητα. Τα σχόλια είναι ανέξοδα, επειδή, εκτός

43 O J. van Dijk (2006, σελ. 165-167) σχολιάζοντας εκτενώς τη σχέση ανάμεσα στις φυσικές και τις διαδικτυακές κοινότητες, επισημαίνει ότι δεν είναι τυχαίο ότι έχουμε μεταφέρει στον ψηφιακό κόσμο όλες τις λέξεις που χρησιμοποιούμε στον φυσικό προσθέτοντας έναν επιθετικό προσδιορισμό «ψηφιακό/διαδικτυακό» μπροστά τους.



όλων των άλλων, η παρουσία καθενός εκεί στηρίζεται στην αντίφαση μιας ταυτόχρονης έκθεσης και απόκρυψης: μπορεί να φαίνεται ότι όσοι συμμετέχουν αποκαλύπτουν τα πάντα γύρω από τον εαυτό τους, αλλά αυτά τα πάντα είναι όσα επιλέγουν και κατασκευάζουν χτίζοντας τη διαδικτυακή περσόνα τους. Μπορεί, λοιπόν, αυτό το ασαφές και επί της ουσίας άγνωστο πλήθος να διαχειριστεί συστηματικά και σοβαρά τις πληροφορίες που μια μουσειακή δραστηριότητα λαμβάνει υπόψη της; Καταρχήν έχει τη δυνατότητα το κάθε μέλος, που κρύβεται πίσω από μια καλλιτεχνική φωτογραφία επεξεργασμένη στο Photoshop, να επεξεργαστεί αυτή την πληροφορία (Poell 2009<sup>44</sup> Waterton 2010<sup>45</sup> Thomas 2011<sup>46</sup> Wong 2011<sup>47</sup>)<sup>48</sup>. Το να χαιρετίζει κανείς την αμφισβήτηση της αυθεντίας των «ειδικών», δε σημαίνει ότι μπορεί το ίδιο εύκολα να αποδεχτεί ότι η δυνατότητα του καθενός να διατυπώνει αβασάνιστα τη γνώμη του, είναι δυνατόν να οδηγήσει σε ένα λογικό συμπέρασμα. Η μέθη που αισθάνονται πολλοί μπροστά στην πρωτοφανή δυνατότητα να εμφανιστεί ο λόγος τους με τους ίδιους όρους και στον ίδιο χώρο με τον λόγο των μεγαλόσχημων «ειδικών», οδηγεί σε φαινόμενα που προκαλούν ολοένα και περισσότερο σχόλια αγανάκτησης για την ημιμάθεια και τη γνωστική ασυδοσία που κυριαρχεί στο διαδίκτυο<sup>49</sup>. Αυτή η ένταση ανάμεσα στις δύο προσεγγίσεις μπορεί, κάλλιστα, να βουλευτεί στο διαδίκτυο με τη δημιουργία δύο κοινοτήτων: μία που σέβεται και αναζητά την εγγύηση της έγκυρης γνώμης των ειδικών που αξιοποιεί ένα μουσείο και μια άλλη που απολαμβάνει την πλήρη αμφισβήτησή της.

Κατά τη γνώμη μου, και πάλι το κρίσιμο σημείο είναι η αφετηρία: ένα διαδικτυακό μουσείο που στηρίζεται πάνω στη συλλογική διαπραγματεύση και τη συνδημιουργία χτίζει μια κοινότητα ανθρώπων που θέλουν να δράσουν και όχι να εκτονωθούν. Μια κοινότητα παραγωγών και ταυτόχρονα καταναλωτών του μουσειακού προϊόντος<sup>50</sup>. Γνώμονας για την επιλογή τους δεν είναι το ποσοτικό αποτέλεσμα, αλλά η διαπίστωση ότι η επιδιωκόμενη μουσειακή δράση δεν αποτελεί, απλώς, ένα από τα πολλά ενδιαφέροντα, αλλά μια ανάγκη. Η κοινότητα που είναι δυνατόν να προκύψει μέσα από μια παρόμοια λογική, προφανώς δεν αποτελεί

---

44 Υπάρχουν πολλοί που υποστηρίζουν τη Γνώση του Πλήθους. Ότι, δηλαδή, αν βάλεις πολλούς να διαπραγματευτούν ένα θέμα με ένα σαφές πλαίσιο, μπορεί να διατυπωθούν πολλές ανοησίες, αλλά, τελικά, θα καταλήξουν σε σωστά συμπεράσματα. Αλλά, είναι ακόμη περισσότεροι αυτοί που το αμφισβητούν. Βεβαίως, αυτό είναι ένα άλλο τεράστιο θέμα που προφανώς δε σχετίζεται αποκλειστικά με τις διαδικτυακές διαδικασίες. Είναι, όμως, πολύ χαρακτηριστικός ο προβληματισμός που εκθέτει η A. Wong (2011) για τη δυσκολία «δημοκρατικής διαχείρισης» των σχολίων που δέχεται το Holocaust Memorial Museum, ορισμένα από τα οποία αμφισβητούν τις διώξεις των Ναζί, έχουν έντονο αντισημιτικό περιεχόμενο, είναι υβριστικά κτλ.

45 Αυτό που αποδίδει ο αγγλικός νεολογισμός *prosumer* (*producer+consumer*) και χρησιμοποιείται ευρέως για να περιγράψει τη δυνατότητα παραγωγής πολιτιστικών προϊόντων εκ μέρους των χρηστών του διαδικτύου, χωρίς η παραγωγή αυτή να προϋποθέτει συγκεκριμένες επαγγελματικές, νομικές, γνωστικές περγαμηνές. Αναλυτικότερα σε αυτό θα επανέλθουμε παρακάτω.

μια μαζική, καθολική δημόσια σφαίρα, αλλά μια από τις πολλές που στηρίζεται σε ένα αντι-κοινό (Papacharissi 2002· Warner 2005· Fuchs 2014). Αν τα μέλη της υποστηρίζουν συνειδητά την επιδιωκόμενη δράση, δε σημαίνει ότι απαραίτητα οι απόψεις τους ταυτίζονται. Στο βαθμό που οι αντιτιθέμενες διατυπώσεις δεν αποτελούν παράλληλους μονολόγους που οδηγούν σε μια γενικευμένη κακοφωνία, είναι απαραίτητες για την ανάπτυξη ουσιαστικού διαλόγου. Οι αντιθέσεις και οι διαφωνίες αποτελούν, ενδεχομένως, την απαραίτητη συγκρουσιακή συνθήκη που, κατά τον J.-F. Lyotard (1984), οδηγεί στην λήψη συγκροτημένης απόφασης και στην κοινή δράση, αντί της χαλαρής ορθολογικής ομοφωνίας που συνήθως υποθάλπουν τα τυπικά μουσεία. Όλα αυτά θα μπορούσε να τα οραματίζεται κανείς, ελπίζοντας ότι είναι εφικτό να βρούμε τις απαραίτητες οργανωτικές αρχές λειτουργίας της διαδικτυακής μουσειακής κοινότητας. Και ότι μπορούμε να παρακάμψουμε, αφενός, τους υπόγειους κερδοσκοπικούς μηχανισμούς που αναπτύσσονται κάτω από κάθε διαδικτυακή πλατφόρμα, και, αφετέρου, τις κακοδαιμονίες και τις προκαταλήψεις που διαμορφώνουν τη σχέση των μουσείων με το κοινό τους, εδώ και δυο αιώνες περίπου. Επειδή, όπως έχουν τονίσει πάρα πολλοί, ο χώρος του διαδικτύου χτίζεται από μας και από τα υλικά που εμείς κουβαλάμε.

## Η ΧΩΡΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ

δῶς μοι πᾶ στῶ ...<sup>46</sup>

Μια βασική παραδοχή πάνω στην οποία στηρίζεται αυτό κείμενο είναι ότι αντιμετωπίζει το διαδικτυακό μουσείο ως ένα «κανονικό» μουσείο που απλώς υπάρχει σε έναν άλλο χώρο, τον ψηφιακό στον οποίο ολόενα και περισσότερο «μπαινοβγαίνουμε», καθημερινά. Στηρίζεται, με άλλα λόγια, στη λογική που προσεγγίζει την ανάπτυξη ψηφιακών πραγμάτων και διαδικασιών χρησιμοποιώντας λεκτικές μεταφορές που παραπέμπουν στις χωρικές συνιστώσες του φυσικού κόσμου με τον οποίο είμαστε όλοι εξοικειωμένοι. *Επισκεπτόμαστε* ένα ιστό-τοπο, αναζητούμε μια *διεύθυνση* στο Google, κάνουμε μια *περιήγηση*, κ.ο.κ.<sup>47</sup> Διαδικασία που μοιάζει απολύτως λογική, αφού είναι αδύνατον να συλλάβουμε νοητικά οποιαδήποτε ανθρώπινη δραστηριότητα εκτός ενός χωρικού πλαισίου. Επομένως, και το διαδικτυακό μουσείο πρέπει να το τοποθετήσουμε μέσα στον εικονικό χώρο· να συνειδητοποιήσουμε, δηλαδή, ποιες είναι οι ιδιότητές του, αφήνοντας στην άκρη τις νευτώνιες νομοτέλειες και τις καρτεσιανές σταθερές. Στη συνέχεια, θα πρέπει να εξετάσουμε τον διαδικτυακό μουσειακό χώρο αυτόν καθαυτόν, έχοντας στο νου μας ότι η μουσειακή εμπειρία εξαρτάται και επηρεάζεται άμεσα από τα φυσικά, αντιληπτικά, αισθητικά, λειτουργικά χαρακτηριστικά του χώρου εντός του οποίου αυτή αναπτύσσεται<sup>48</sup>.

Αν και τα θεωρητικά ζητήματα που σχετίζονται με τον ψηφιακό χώρο είναι πολλά και ξεπερνούν τους στόχους αυτού του κειμένου, θα μπορούσα να κάνω μερικές μόνο παρατηρήσεις που θα μας βοηθούσαν να προσεγγίσουμε ολοκληρωμένα την έννοια του διαδικτυακού μουσείου που μας ενδιαφέρει. Καταρχήν, αυτός ο άλλος χώρος του διαδικτύου μας φαίνεται ριζικά διαφορετικός από τον φυσικό κόσμο, καθώς η υλική του υπόσταση και οι φυσικοί νόμοι που διέπουν τον δεύτερο δεν έχουν καμία απολύτως σχέση με τα αντίστοιχα του πρώτου. Παρόλα αυτά, έχοντας ως αφετηρία για αυτή τη συζήτηση τη μουσειακή εμπειρία, αξίζει να επισημάνουμε ότι, ίσως, αυτή η τόσο ριζική αντιδιαστολή δεν μας ενδιαφέρει. Ο επισκέπτης δεν *περιηγείται* έναν μουσειακό χώρο αλλά *βιώνει* έναν μουσειακό

46 «Δῶς μοι πᾶ στῶ και τᾶν γᾶν κινάσω» (δώσε μου τόπο να σταθώ και θα μετακινήσω τη Γη). Φράση που αποδίδεται στον Αρχιμήδη (287-212 π.Χ.).

47 Βλ. για παράδειγμα την ενδιαφέρουσα προσέγγιση των R. Rymarczuk και M. Derksen (2014) για το Facebook ως χώρο οριοθετημένο που ελκύει ή απωθεί λόγω της γεωγραφίας του και δομεί την κοινότητά του, σε μεγάλο βαθμό με βάση τα χωρικά του χαρακτηριστικά.

48 Για μια συνολική διαπραγμάτευση της σχέσης της μουσειακής εμπειρίας με τον χώρο βλ. (Χουρμούζιδη 2015).

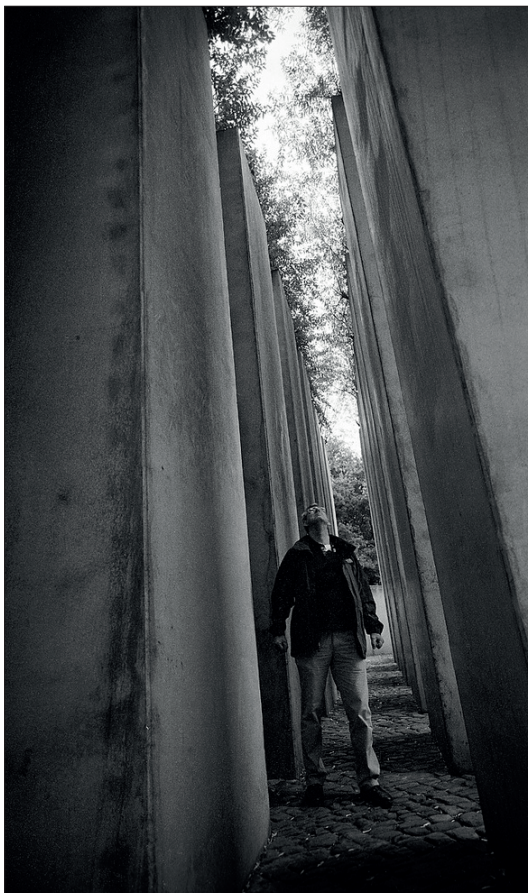
τόπο. Δηλαδή, δεν μπαίνει στο φυσικό μουσείο με μια μετροταινία για να καταγράψει τις διαστάσεις του, δεν αναλύει τη σύσταση των υλικών του κτιρίου, δεν μετράει το δείκτη διάθλασής τους κ.ο.κ. Κινείται και αλληλεπιδρά με τα εκθεσιακά στοιχεία και αισθάνεται πιεσμένος αν η αίθουσα έχει μικρό πλάτος και μεγάλο ύψος, αισθάνεται αποξενωμένος αν το δάπεδο είναι μαρμάρινο, αισθάνεται χαρά αν οι τοίχοι είναι βαμμένοι κατάλληλα, κ.ο.κ. Από την άλλη πλευρά, η εντυπωσιακή ευπλαστικότητα του ψηφιακού χώρου, δεν συνιστά κριτήριο ριζικής διαφοροποίησής του από τον άκαμπτο και αδρανή φυσικό, αν σκεφτούμε ότι και αυτός ο δεύτερος βαθμιαία αλλάζει, καθώς πάνω του εγγράφονται με περισσότερο ή λιγότερο σαφή τρόπο τα σημάδια της ανθρώπινης δράσης. Αν σκεφτούμε, με άλλα λόγια, ότι άνθρωποι, πράγματα και χώρος βρίσκονται σε μια συνεχή αλληπίδραση από την οποία κανείς δεν μένει αναλλοίωτος και ανεπηρέαστος. Κάτω από αυτή την οπτική, ο τόπος του φυσικού και εκείνος του διαδικτυακού μουσείου είναι απολύτως συγκρίσιμοι, αφού δεν είναι μόνο τα φυσικά δεδομένα, αλλά ο τρόπος ανάπτυξης της μουσειακής εμπειρίας που, κυρίως, τους καθορίζει.

### κάτι σαν μουσείο

Επειδή, προς το παρόν τουλάχιστον, είμαστε πλάσματα του φυσικού κόσμου η πρώτη επιλογή που διαπιστώνουμε στο χώρο των διαδικτυακών μουσείων είναι η προσπάθεια αναπαραγωγής της εικόνας του φυσικού χώρου με ψηφιακά μέσα. Η ραγδαία εξέλιξη της τεχνολογίας δίνει τη δυνατότητα οι προσομοιώσεις αυτές να είναι απολύτως πειστικές, όσο αφορά τα υλικά, τα χρώματα και τις υφές των στοιχείων που συνθέτουν τον χώρο. Το βασικό ερώτημα, εδώ, είναι και πάλι η αρχική εστίαση: αν θεωρούμε ότι η αρχή και το τέλος της χωρικής εμπειρίας, μέσα σε μια αυστηρά καρτεσιανή λογική, είναι η εικόνα και οι διαστάσεις των χώρων, τότε, σε αντιστοιχία με τα όσα αναφέρθηκαν σε προηγούμενο κεφάλαιο, μια μουσειακή αίθουσα, όπως και ένα μήλο, δεν μπορεί παρά μόνο να προσομοιωθεί. Να αποτελεί, δηλαδή, κάτι σαν το περιβάλλον ανάπτυξης της μουσειακής εμπειρίας. Και αυτό το «σαν» είναι που δημιουργεί μια συνεχή αίσθηση ημιτελούς, ανεκπλήρωτου, όπως ένα ωραίο ρούχο που όση περισσότερη ώρα το βλέπουμε στη βιτρίνα τόσο περισσότερο μας κυριεύει η δυσφορία επειδή δεν μπορούμε να το αγοράσουμε και να το φορέσουμε.

Ο μουσειακός τόπος, όμως, όπως είπαμε παραπάνω, συγκροτείται μέσω της βίωσής του. Η πιστή, επομένως, αναπαραγωγή της αισθητηριακής, ψυχολογικής αντιληπτικής διάστασης της εμπειρίας περιήγησης σε έναν φυσικό μουσειακό χώρο δεν έχει νόημα να στηρίζεται στην προσομοίωση των μορφολογικών χαρακτηριστικών του. Ας πάρουμε, για παράδειγμα, τον περίφημο «Κήπο της εξορίας» του Daniel Liebskind (1999) στο Εβραϊκό Μουσείο του Βερολίνου που προσπα-

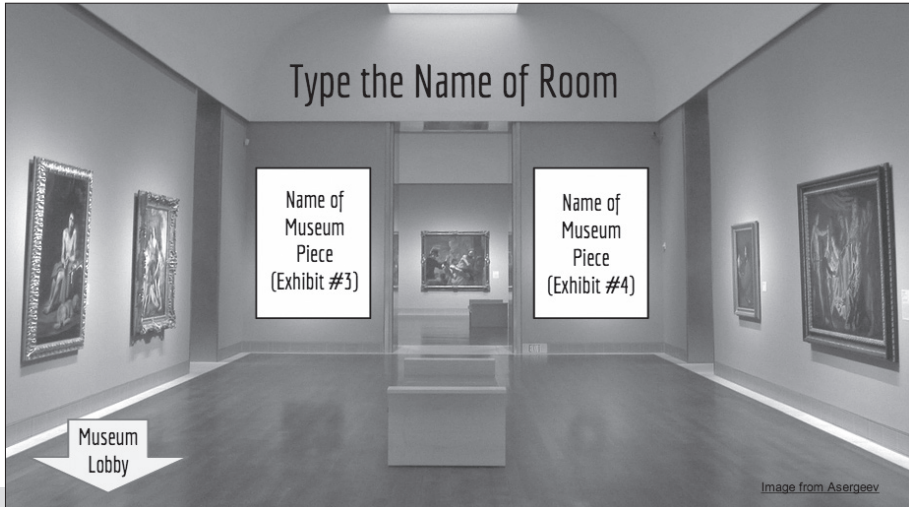
θεί -και πετυχαίνει- να δώσει την αίσθηση της ανασφάλειας ενός εξόριστου μέσα από χωρικά χαρακτηριστικά: το κεκλιμένο δάπεδο και τον λαβυρινθώδη κάναβο των τσιμεντένιων στύλων. Ακόμη και αν μπορεί κανείς να περιηγηθεί ψηφιακά σε αυτή τη χωρική σύνθεση δε θα αισθανθεί ούτε την απώλεια ισορροπίας που προκαλεί το δάπεδο ούτε την απώλεια προσανατολισμού που προκαλεί ο πυκνός κάναβος. Για να το θέσω διαφορετικά, ένας προσεκτικά σχεδιασμένος φυσικός μουσειακός χώρος επιχειρεί την αναμεσοποίηση<sup>49</sup> μηνυμάτων, επισημάνσεων και παρατηρήσεων που ένας εκθέτης επιθυμεί να διατυπώσει. Η δημιουργία του ψηφιακού μουσειακού χώρου αποτελεί ένα ακόμη επίπεδο αναμεσοποίησης, και ως τέτοιο οφείλουμε να το αντιμετωπίσουμε. Να αναζητήσουμε, δηλαδή, τα εργαλεία του ψηφιακού χώρου προκειμένου να διατυπώσουμε τα επιθυμητά μηνύματα, επισημάνσεις, παρατηρήσεις. Και αυτό μπορεί, να εξυπηρετείται όχι με την εναγώνια προσπάθεια πιστής προσομοίωσης, αλλά με τη συνειδητή απόκλιση από αυτήν<sup>50</sup>.



*Ο «Κήπος της Εξορίας» στο Jüdisches Museum Berlin.*

49 Με τον όρο «αναμεσοποίηση» (remediation) εννοείται η ενσωμάτωση ενός μέσου από ένα άλλο (πχ. ένα βιβλίο που γίνεται ταινία). Μπορεί να είναι ορατή ή το παλιό μέσο να ενσωματώνεται εντελώς στο νέο, όπως και, αντίστροφα ένα «νέο μέσο» να ενσωματώνεται σε ένα παλιό. Αποτελεί μια πάγια πρακτική και δεν είναι αποτέλεσμα των ψηφιακών τεχνολογιών, αλλά μάλλον το αποτέλεσμα της ανάγκης μας να επικοινωνήσουμε με τους άλλους όσο γίνεται καλύτερα (Bolter & Grusin 2000, σελ. 5–6).

50 Βλ. για παράδειγμα τις παρατηρήσεις των C. Voutounos και A. Lanitis (2011) για τις διαφορές



Διαφορετικές επιλογές έτοιμων προτύπων με τη χρήση των Google Slides Presentation για να φτιάξεις το δικό σου εικονικό μουσείο [<http://davidleedtech.blogspot.gr/2013/10/virtual-museum-using-google-slides.html>].



Ανάλογες επισημάνσεις θα μπορούσε να κάνει κανείς και για τα ψηφιακά τριδιάστατα μοντέλα μουσειακών χώρων που αν και δεν προσομοιώνουν κάποιο φυσικό μουσείο, αντιγράφουν, παρόλα αυτά, τα πρότυπα των φυσικών μουσειακών χώρων και καλούν τον διαδικτυακό επισκέπτη να περιηγηθεί με τον τρόπο

εντυπώσεις που δημιουργεί η φωτορεαλιστική και η πιο αφαιρετική απεικόνιση βυζαντινών μνημείων.



πο που θα περιηγούνταν ένα φυσικό μουσείο: από αίθουσα σε αίθουσα<sup>51</sup>. Αυτή, όμως, η κίνηση με βάση το γήινο πρότυπο έρχεται σε ρήξη με τις δυνατότητες της ψηφιακής περιήγησης που συχνά επιτρέπουν αφύσικες ταχύτητες και οπτικές γωνίες και αγνοούν τη βαρύτητα. Αυτό που με προβληματίζει δεν είναι η μίξη ρεαλιστικών και μη ρεαλιστικών στοιχείων, αλλά ότι η μίξη αυτή δε γίνεται τις περισσότερες φορές με κάποια συγκροτημένη στόχευση και δεν πατάει σε κάποιες σαφώς διατυπωμένες προθέσεις, όσο αφορά την εμπειρία του επισκέπτη. Αν, για παράδειγμα, ο στόχος του τριδιάστατου ψηφιακού μοντέλου είναι να νομίζεις ότι βρίσκεσαι σε μια αίθουσα του Λούβρου, γιατί να μπορείς να πετάξεις μέσα σε αυτή; Θα μου φαινόταν πιο σκόπιμη κάποια άλλη υπερ-ρεαλιστική δυνατότητα, όπως, για παράδειγμα, να μπορείς να αποσπάσεις τη Νίκη της Σαμοθράκης από το βάθρο της και να πετάξεις μαζί της.

Σε ένα διαδικτυακό μουσείο, θα μπορούσαμε, επομένως να αξιοποιήσουμε κατά περίπτωση τις ψηφιακές δυνατότητες δημιουργίας ρεαλιστικών χωρικών εικόνων<sup>52</sup>. Άλλωστε, παρά τη γοητεία που ασκούν στο θεατή τους οι εικόνες αυτές πατούν σε μια μακρά παράδοση ψευδαισθητικών απεικονίσεων του χώρου, όπως οι οπτικές απάτες και η προοπτική, που χρησιμοποιήθηκαν κατά κόρον πολύ πριν την ανακάλυψη της ψηφιακής τεχνολογίας (Muse 2011). Αντίθετα, θα είχε νόημα να εστιάσουμε σε μια θεατρικής λογικής απόδοση των χωρικών παραμέτρων, που στηρίζεται περισσότερο στη συμβολική απόδοση και λιγότερο στην πιστή αντιγραφή. Η επιπλέον δυνατότητα, σήμερα, βρίσκεται στο ότι αυτό τον χώρο δεν μπορούμε, απλώς, να τον βλέπουμε, αλλά μπορούμε και να τον διαχειριστούμε ποικιλοτρόπως.

## ένας άλλος χώρος

Ο χώρος του διαδικτυακού μουσείου μπορεί να είναι, επομένως ρευστός με ασαφή όρια, να λειτουργεί, και πάλι, με τους όρους των νέων μέσων -με την έννοια ότι είναι επεκτάσιμος, μεταβλητός και ευέλικτος· μπορεί να αξιοποιεί, επιπλέον, τις δυνατότητες του επαυξημένου χώρου που καταλύει το όριο μεταξύ του δοσμένου χωρικού μουσειακού ορίου και του γύρω κόσμου, του δοσμένου χρονικού μουσειακού ορίου και του άλλοτε (Manovich 2006). Ο εικονικός χώρος στην ουσία αποτελεί έναν τρόπο διεπαφής με μια βάση δεδομένων, αλλά αποτελεί και μια πολιτιστική μορφή αυτή καθαυτή, επειδή για πρώτη φορά ο χώ-

51 Για παράδειγμα, μουσεία που λειτουργούν στο περιβάλλον της Second Life (Rothfarb & Doherty 2007; Urban et al. 2007).

52 Είναι χρήσιμο, για παράδειγμα, να θυμάται κανείς ότι αυτά τα οικεία χωρικά χαρακτηριστικά, λειτουργούν ως μεταφορές και δημιουργούν ένα επίπεδο άνεσης, καθώς ο χρήστης βρίσκεται αντιμέτωπος με πράγματα που μπορεί να διαχειριστεί χωρίς πρόβλημα (Prasolova-Førlund 2008).

ρος γίνεται «μέσο» και όπως τα υπόλοιπα μέσα –ο ήχος, το βίντεο, το κείμενο, η φωτογραφία– μπορεί άμεσα να μεταδοθεί, να αποθηκευτεί και να ανακληθεί, να συμπιεστεί, να αλλάξει μορφή, να προγραμματισθεί κλπ. (Manovich 2001, σελ. 213 κε.). Ο χώρος του διαδικτυακού μουσείου αποτελεί, μάλλον, ένα χώρο που δομείται από τα γεγονότα που συμβαίνουν, παρά μια τοποθεσία μέσα στην οποία συμβαίνουν διάφορα γεγονότα. Για να δημιουργηθεί πρέπει ο επισκέπτης να κινηθεί και να αλληλεπιδράσει μαζί του (Muse 2011· Massumi 2014, σελ. 59). Θα μπορούσε να πει κανείς ότι ενώ στον φυσικό κόσμο περιστατικά βίωσης δημιουργούν τόπους εντός των ορίων ενός χώρου, στον διαδικτυακό κόσμο οι τόποι είναι αυτοί που δημιουργούν τα όρια του ψηφιακού χώρου (Pietrykowski & Faber 2003). Σε αυτή τη λογική, στο διαδικτυακό μουσειακό χώρο, τη μουσειακή αφήγηση τη δομεί ο κάθε επισκέπτης με τον συνδυασμό «αφηγηματικών πράξεων» (αν ο επισκέπτης δεν δράσει, η αφήγηση σταματάει) και «εξερεύνησης» (σε αντίθεση με τον φυσικό χώρο που προϋπάρχει, είναι σταθερός και ο επισκέπτης τον αντιλαμβάνεται από πρην). Σε γενικές γραμμές ο εικονικός μουσειακός χώρος αποκαλύπτεται βήμα βήμα και η έκτασή του είναι άγνωστη και εν δυνάμει αενάως επεκτάσιμη (Manovich 2001: 215).

Στον ιστότοπο του Museo Galileo η τριδιάστατη ψηφιακή αναπαράσταση του φυσικού χώρου του μουσείου αποτελεί τον τρόπο πρόσβασης σε μια σειρά Video που αντιστοιχούν στις θεματικές ενότητες του φυσικού μουσείου. Τα video δεν αποτελούν περιήγηση στο φυσικό μουσείο, αλλά αυτόνομο οπτικοακουστικό υλικό.

**VirtualMuseum**

**Objects**  
Description of all objects of the Museum alphabetically ordered.

**Videos by thematic area**  
Multimedia reconstructing the context and issues of reference of the objects that allow the exploration of collections by subject.

**Videos alphabetically ordered**

**Rooms**  
Museum Virtual Tour, including about 1000 instruments.

**Biographies**  
Biographical data of quoted names, in alphabetical order, including those of all object Inventors/Makers.

**Glossary**  
Glossary index (including all "In Depth" entries), presented in alphabetical order.

**Museo Galileo's Catalogue**  
It is now possible to download the complete catalogue in PDF format (download 46 Mb)

credits

© 2010-2015 Museo Galileo - Institute and Museum of the History of Science - Piazza dei Giudici 1 - 50122 Florence - ITALY



Ωστόσο, οι διαδικτυακοί μουσειακοί τόποι, όπως και οι φυσικοί, δεν δημιουργούνται μόνο μέσω της αλληλεπίδρασης του επισκέπτη με τα εκθέματα, αλλά και με την αλληλεπίδρασή του με τους άλλους επισκέπτες. Η διαφορά, όμως, με την περίπτωση του φυσικού μουσείου είναι ότι, στο διαδικτυακό, αυτές οι αλληλεπιδράσεις δεν πραγματοποιούνται σε ειδικούς τόπους και χρόνους που κάποιος άλλοι έχουν αποφασίσει προκαταβολικά. Στον ψηφιακό κόσμο οι χωρικές και χρονικές διαστάσεις χάνουν την παραδοσιακή τους σημασία. Ο χρόνος και ο χώρος συστέλλονται. Η τεχνολογία δίνει τη δυνατότητα στους ανθρώπους να μπορούν να επιλέγουν τις συντεταγμένες χώρου και χρόνου της μουσειακής εμπειρίας<sup>53</sup>. Αυτή η ρευστότητα των ορίων οδηγεί και σε μια απουσία σαφούς διαχωρισμού χρήσεων του χώρου, καθώς ο ιδιωτικός χώρος δημοσιοποιείται και ο δημόσιος ιδιωτικοποιείται (van Dijk 2006, σελ. 157 κε.). Με άλλα λόγια, στο διαδικτυακό μουσείο κανείς μπορεί να πάει καθισμένος στον καναπέ του σπιτιού του ή καθώς ταξιδεύει με το τρένο. Ο «διάχυτος» μουσειακός χώρος, λοιπόν, που βιώνει ο επισκέπτης αποτελεί στην ουσία το υβρίδιο που προκύπτει από την ταυτόχρονη ύπαρξή και αλληλεπίδρασή του με τον φυσικό και τον ψηφιακό χώρο<sup>54</sup>. Η ηρεμία που επιδιώκει για την ενδεδειγμένη παρατήρηση ενός εκθεσιακού στοιχείου στον μουσειακό χώρο καταλύεται από το τράνταγμα του βαγονιού πάνω στις ράγες, και το σοκ που προσπαθεί να του προκαλέσει μια τραγωδία που παρουσιάζει το διαδικτυακό μουσείο ανατρέπεται από την ευχάριστη θαλπωρή του σαλονιού και τα πορτοκαλί χρώματα της δύσης που μπαίνουν από το παράθυρο. Οι δύο χώροι, τελικά, συναγωνίζονται για το ποιος από τους δύο θα καταφέρει το μεγαλύτερο βαθμό εμπύθισης.

Αυτή τη σύγκρουση είναι που θα πρέπει να αντιμετωπίσει ο σχεδιαστής ενός διαδικτυακού μουσείου, προκειμένου να πάρει αποφάσεις που αφορούν

(α) την εικόνα του χώρου: με τι μοιάζει, το βαθμό του ρεαλισμού ή της αφαίρεσης, σε ποιο βαθμό δίνει την εντύπωση ενός ορίου, που πίσω του κρύβει έναν άγνωστο χώρο προς εξερεύνηση, νέους ορίζοντες στους οποίους μπορεί να επεκταθεί.

(β) τη δομή του χώρου: ποιες είναι οι σχέσεις ανάμεσα σε διάφορα τμήματα του διαδικτυακού περιβάλλοντος, αν είναι αυστηρές ή ελεύθερες, σε ποιο βαθμό ο χρήστης μπορεί να επέμβει σε αυτή τη δομή, να προσθέσει νέους υπο-

53 Ανεξάρτητα από τις νέες δυνατότητες ενός διαδικτυακού μουσείου, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι, ούτως ή άλλως, η φυσική μουσειακή εμπειρία δεν περιορίζεται στα χρονικά και χωρικά όρια της μουσειακής επίσκεψης.

54 Ούτως ή άλλως για να είμαστε απολύτως ακριβείς, θα πρέπει να επισημάνουμε ότι κάθε τι ψηφιακό έχει και μια φυσική εκδήλωση, πχ. την οθόνη του υπολογιστή, αλλά επιπλέον σχετίζεται και με συγκεκριμένες κοινωνικές πρακτικές και συνθήκες. Άρα δεν υπάρχουν αμιγώς εικονικοί, παρά μόνο υβριδικοί χώροι.

χώρους και συνδετικά στοιχεία, και  
(γ) το ρόλο κάθε περιοχής του μουσειακού χώρου (Prasolova-Førland 2008).

Ο εικονικός κόσμος του παιχνιδιού *World of Warcraft*.



## Η ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΕΙΚΟΝΙΚΟΥ

Ο χώρος του διαδικτυακού μουσείου, η συλλογή του, η παραγωγή και η κατανάλωση των εκθεσιακών προϊόντων, η αλληλεπίδραση μεταξύ των ανθρώπων που εμπλέκονται συμβαίνουν σε ένα σύμπαν που δεν είναι αυτό στο οποίο γεννηθήκαμε και για το οποίο μας έμαθαν στο σχολείο. Ανήκουν σε αυτό που συνήθως αποκαλούμε «εικονική πραγματικότητα». Τα γλωσσικά και εννοιολογικά προβλήματα του όρου «εικονικό» σχολιάστηκαν, όταν αναζητήθηκε στις αρχικές παραγράφους αυτού του κειμένου ένα όνομα για το μουσειακό φαινόμενο που μας απασχολεί. Επιπλέον, η σχέση των «εικονικών» πραγμάτων με την πραγματικότητα σχολιάστηκε με αφορμή τη συλλογή ενός διαδικτυακού μουσείου. Έχοντας, στο σημείο αυτό, ολοκληρώσει την εξέταση επιμέρους πτυχών της φιλοσοφίας, της οργάνωσης και της λειτουργίας αυτού του μουσείου, είναι η στιγμή να εξετάσουμε αν είναι δόκιμο να θεωρούμε ότι ένα παρόμοιο εγχείρημα προσφέρει μια *πραγματική* μουσειακή εμπειρία, όπως το οραματιστήκαμε από την αρχή, παραμένοντας, ωστόσο, κομμάτι της *εικονικής πραγματικότητας*.

### η εικονική πραγματικότητα

Το δυσκολότερο πράγμα δεν είναι να ορίσεις το άγνωστο, είναι να ορίσεις αυτό που όλοι νομίζουν ότι ξέρουν τι ακριβώς είναι. Στην προκειμένη περίπτωση, δυσκολεύομαι, λοιπόν, ιδιαίτερα να διαλέξω έναν από τους εκατοντάδες ορισμούς που κυκλοφορούν για την «εικονική πραγματικότητα». Η ελληνική Wikipedia, για παράδειγμα, ξεκινά από τον ορισμό του πατέρα του όρου Jaron Lanier «*Ένα αλληλεπιδραστικό, τριδιάστατο περιβάλλον, φτιαγμένο από υπολογιστή, στο οποίο μπορεί κάποιος να εμβυθιστεί*», για να παραθέσει στη συνέχεια άλλες δέκα παραλλαγές<sup>55</sup>. Αυτά στα οποία, νομίζω, συμφωνούν όλοι όσοι προσέγγισαν το ζήτημα ολοκληρωμένα είναι ότι μιλούμε για κάτι που δημιουργείται και χρησιμοποιείται μέσω ενός υπολογιστικού συστήματος, ότι δημιουργεί στο χρήστη την εντύπωση ότι βρίσκεται σε ένα τριδιάστατο περιβάλλον, μέσα στο οποίο κινείται και αλληλεπιδρά με πράγματα και άλλα όντα, σε πραγματικό χρόνο. Για τις ανάγκες αυτού του κειμένου δε θεωρώ σκόπιμο να επεκταθούμε περισσότερο στις λεπτές αποχρώσεις του φαινομένου, παρά μόνο στο βαθμό που χρειάζονται για την κατανόηση του διαδικτυακού μουσείου.

Οι περισσότεροι από μας που δεν είμαστε ειδικοί σε αυτά τα θέματα, η εικονική πραγματικότητα παραπέμπει, σχεδόν αποκλειστικά στη διαδικασία της προσομοίωσης, που οδηγεί, εξ ορισμού, στην κατασκευή ενός μη πραγματικού περιβάλλοντος, σε αντιπαραβολή με το πρότυπο που αναπαρίσταται. Μια παρό-

55 Wikipedia [[https://el.wikipedia.org/wiki/Εικονική\\_πραγματικότητα](https://el.wikipedia.org/wiki/Εικονική_πραγματικότητα), επίσκεψη 20-03-2017].



Στιγμιότυπο από τη ταινία για την οικία του *Caecilius Iucundus* που πραγματοποιήθηκε για την έκθεση της Πομπηίας, στο *Millesgården, Stockholm*, από τον Σεπτέμβριο 2014 έως τον Μάιο 2015. Σηρήχθηκε στη λεπτομερειακή τεκμηρίωση που πορέκυψε από τις έρευνας του *Swedish Pompeii Project* στην περιοχή από το 2000. ([www.pompeijiprojektet.se](http://www.pompeijiprojektet.se)). Η τριδιάστατη ταινία είναι το αποτέλεσμα της συνεργασίας ανάμεσα στους αρχαιολόγους του *Swedish Pompeii Project*, το προσωπικό του *Humanities Laboratory* του *Lund University*, και ερευνητές, καθηγητές και φοιτητές του *Department of Archaeology and Ancient History* του *Lund University*.

μοια αντίληψη μοιάζει, όμως ισοπεδωτική, επειδή, ουσιαστικά, οι προσομοιώσεις αυτές στέκουν ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη φαντασία: δεν είναι υποχρεωμένες να αναπαριστούν την πραγματικότητα· έχουν μια δική τους εμπειρική λογική, οπότε δεν πρέπει να θεωρούνται φανταστικές. Ένα *videogame*, για παράδειγμα, είναι πραγματικό με την έννοια ότι ο παίκτης αλληλεπιδρά και παίζει με πραγματικούς κανόνες, ανεξάρτητα αν αυτό συμβαίνει σε ένα φανταστικό περιβάλλον (Gualeni 2015, σελ. 48). Επομένως, τα εικονικά περιβάλλοντα δεν είναι απλώς αναπαραστάσεις, αλλά συνιστούν τους ενδιαμέσους που επιτρέπουν την διαδραστική πρόσβαση σε άλλους κόσμους στους οποίους λειτουργεί με συγκεκριμένες συμπεριφορές<sup>56</sup>.

Η τοποθέτηση του επιθετικού προσδιορισμού «εικονική» πριν από την λέξη πραγματικότητα, εξ αρχής οδηγεί συνειρμικά στην αίσθηση ότι αυτό που προκύπτει είναι ένα ψευδαισθητικό όραμα στο οποίο μπορεί ο καθένας να δώσει ένα θετικό ή αρνητικό πρόσημο. Η δυνατότητα παραγωγής ενός περιβάλλοντος που

56 Ο S. Gualeni (2015, σελ. 50) επισημαίνει ότι είναι δυνατόν μια προσομοίωση να ξεκινά από μια άλλη προσομοίωση, και επομένως να οδηγούμαστε σταδιακά σε πιο αφηρημένα και λιγότερο αναγνωρίσιμα μοντέλα συμπεριφοράς.

θα είναι όπως ακριβώς το επιθυμούν οι δημιουργοί του και η δυνατότητα δράσης καθ' υπέρβαση κάθε φυσικού και, ίσως κοινωνικού, ορίου έκανε πολλούς να τη θεωρούν την εικονική πραγματικότητα ως μία ουτοπία και όχι ως μία εξελισσόμενη τεχνολογία. Για πολλούς η εικονική πραγματικότητα φαντάζει ως η προμηθεϊκή δύναμη που μπορεί να διαμορφώσει μια εναλλακτική δυνατότητα για το τι σημαίνει είσαι άνθρωπος (Heim 2014). Τα όνειρα αυτά, φυσικά, δεν λαμβάνουν καθόλου υπόψη τους ότι όλες αυτές οι τεχνολογικές εφαρμογές πατούν πάνω σε συστήματα οικονομικών συμφερόντων, και συγκεκριμένων αδιαφανών πολιτικών. Ότι, δηλαδή, η τεχνολογία της εικονικής πραγματικότητας αποτελεί μέρος μιας σύνθετης αλυσίδας παραγωγής, διακίνησης και κατανάλωσης που αναπτύσσεται στο περιβάλλον των διεθνών αγορών. Ούτως ή άλλως, όμως, αυτή η προσέγγιση που θυμίζει τα έργα επιστημονικής φαντασίας, σε μεγάλο βαθμό έχει εγκαταλειφθεί, καθώς ολοένα και περισσότερο οι σχετικές εφαρμογές πολλαπλασιάζονται, εξελίσσονται και εισβάλλουν στην «κανονική» μας πραγματικότητα. Απέχοντας, ενδεχομένως, κατά πολύ από τις εντυπωσιακές εικόνες του *Matrix* και του *Minority Report*, η τεχνολογία παραγωγής εικονικών περιβαλλόντων αξιοποιείται σε ένα πλήθος πραγματιστικών εφαρμογών, από τις οποίες ένα μεγάλο μέρος αφορά την ψυχαγωγία. Η αλήθεια είναι ότι έχοντας πλέον μπροστά μου μια γενιά «ψηφιακών αυτοχθόνων»<sup>57</sup> που μεγάλωσαν παίζοντας

Ο πιο γνωστός πίνακας του Pere Borrell del Caso's «Αποφεύγοντας την Κριτική» (1874), (Wikimedia Commons)



57 Όρος που χρησιμοποιείται για να περιγράψει αυτούς που γεννήθηκαν μέσα σε ένα περιβάλλον με αυξημένη χρήση της ψηφιακής τεχνολογίας, πράγμα που τους καθιστά ιδιαίτερα εξοικειωμένους με τη χρήση της. Αντιπαράθετα στους «ψηφιακούς μετανάστες» που πρέπει να καταβάλλουν προσπάθεια να εγκλιματιστούν σε αυτό το ψηφιακό περιβάλλον. Όχι, απαραίτητα με μεγάλη επιτυχία, επειδή δεν μπορούν να αποβάλουν τις παλιές συνήθειες, όπως όταν ένας ενήλικος προσπαθεί να μάθει μια ξένη γλώσσα διατηρεί για πάντα την μητρική του προφορά. Προφανώς ο διαχωρισμός δεν είναι αποκλειστικά χρονικός, αλλά και κοινωνικός (Prensky 2001· Georgoroulou 2011).

σε εικονικά περιβάλλοντα και όχι στο πεζοδρόμιο, δυσκολεύομαι να προτείνω να θεωρήσουμε ότι και τα μουσεία υπάγονται στον τομέα της ψυχαγωγίας. Μπορεί, από την άλλη πλευρά, να μην είναι τόσο καθοριστικής σημασίας όσο η τηλε-ιατρική, αλλά, σε κάθε περίπτωση, τα μουσεία ως απαραίτητο, μάλλον, στοιχείο του κοινωνικού τοπίου του δυτικού κόσμου, έχουν αξιοποιήσει -ή προτίθενται να αξιοποιήσουν- με ποικίλους τρόπους τις εφαρμογές της εικονικής πραγματικότητας.

Η πλειονότητα των περιπτώσεων χρήσης παρόμοιων εφαρμογών στο χώρο των μουσείων εστιάζει, προς το παρόν, στην παρουσίαση αντικειμένων και χώρων που θεωρούνται αξιολογικά στοιχεία της πολιτισμικής κληρονομιάς και δεν είναι προσβάσιμα στο κοινό· είτε επειδή φυλάσσονται κάπου αποκλεισμένα από την μουσειακή κυκλοφορία, είτε επειδή έχουν ολοσχερώς καταστραφεί, είτε επειδή σώζονται, αλλά σε κακή κατάσταση (Βλ. ενδεικτικά Beacham & Denard 2003· Rujol 2004· Blas et al. 2005· Angeloni et al. 2012). Οι εξελιγμένες τεχνικές των τελευταίων χρόνων έχουν δώσει παραδείγματα εξαιρετικής πιστότητας και ρεαλισμού, που, πράγματι μάς δίνουν μια κατατοπιστική εικόνα κατασκευών που δεν θα είχαμε ποτέ τη δυνατότητα να δούμε. Εδώ βρίσκουν τον ύψιστο βαθμό υλοποίησης όλες οι απόπειρες των ζωγράφων και των σχεδιαστών των προηγούμενων αιώνων να αποδώσουν με κάθε λεπτομέρεια τα υλικά, τα χρώματα, τις υφές, το φως και τη σκιά, την απόδοση της τρίτης διάστασης. Παρόλα αυτά, το βασανιστικό πλατωνικό ερώτημα, για το αν είναι δυνατόν να αναπαρασταθεί αντικειμενικά η πραγματικότητα, ανεξάρτητα από τον παρατηρητή, δε φαίνεται να λύνεται από την τεχνολογική εξέλιξη. Σε κάθε παρόμοιο εγχείρημα προκύπτουν ένα πλήθος ερωτημάτων σχετικά με το ποιο είναι το πρωτότυπο που επιχειρούμε να αναπαραστήσουμε, πόσο μπορεί να είναι πιστή και ρεαλιστική μια απεικόνιση που αγνοεί τους ανθρώπους και τις σχέσεις τους, αλλά και τις φυσικές συνθήκες μέσα στις οποίες το αναπαριστώμενο πράγμα λειτουργούσε<sup>58</sup>. Αυτοί οι προβληματισμοί δεν έχει νόημα να οδηγήσουν σε μια αγνωστικιστική διστακτικότητα. Μπορεί αυτή απεικόνιση να μην είναι απολύτως και ελεγμένα ακριβής, αλλά πολλές φορές είναι η μόνη που διαθέτουμε (Kuksa & Childs 2014, σελ. 43).

Ωστόσο, η πρόθεση της εικονικής πραγματικότητας, δεν περιορίζεται μόνο στη ρεαλιστική απόδοση της εικόνας, αλλά επιδιώκει, επιπλέον, τον ρεαλισμό στην αλληλεπίδραση του χρήστη με αυτό που απεικονίζεται (Rujol-tost 2011).

---

58 Φυσικά, ένας ανάλογος προβληματισμός δεν αφορά μόνο τις high tech απόπειρες αναπαράστασης (Βλ. για παράδειγμα Χουρμουζιάδη 2002). Χαρακτηριστικός είναι ο προβληματισμός που διατυπώνει η M. Chan (2014) για το θέρετρο Huis Ten Bosch στην Ιαπωνία που αναπαριστά μια περιοχή στην Ολλανδία. Οι ευχαριστημένοι επισκέπτες, αισθάνονται ότι βιώνουν κάτι αυθεντικά «ολλανδικό», και δε νοιάζονται καθόλου για την εξιδανικευμένη και απλουστευμένη παρουσίαση του 17<sup>ου</sup> αιώνα που αγνοεί τις θρησκευτικές, κοινωνικές πολιτικές οικονομικές παραμέτρους που προφανώς δεν μπορούν να βιωθούν. Όσο για την απειλή της πλημμύρας, αυτή μπορούν να τη νιώσουν σε έναν εξομωτική, πληρώνοντας μόνο 5€.

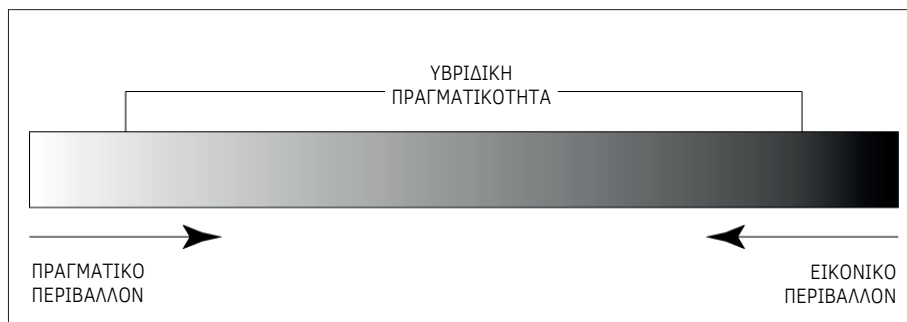


Αν, όμως, λάβουμε υπόψη ότι γενικά οι πρωτοβουλίες που λαμβάνονται στο πεδίο της πολιτισμικής κληρονομιάς, σε μεγάλο βαθμό, έχουν ως αποκλειστικό στόχο το να μας δώσουν τη δυνατότητα να *δούμε* και όχι να *κάνουμε* κάτι περισσότερο, ο περιορισμός στις τεχνολογίες απεικόνισης δεν μας εκπλήσσει. Αντίθετα, αν επιδιώξουμε την αξιοποίηση και των τεχνολογιών αλληλεπίδρασης και επικοινωνίας τα πράγματα γίνονται αρκετά πιο πολύπλοκα επειδή, πέρα από όλα τα άλλα, θα πρέπει να απαντηθούν βασικά ερωτήματα, όπως το αν η επιδιωκόμενη αλληλεπίδραση στοχεύει, επιπλέον, και στην υπέρβαση του χρονολογικού ορίου. Αν, δηλαδή, η εισβολή του χρήστη στο εικονικό περιβάλλον γίνεται στην κατεύθυνση ενός ρομαντικού «ταξιδιού στο χρόνο», ακολουθώντας τις πρακτικές των video games, ή αν επιδιώκεται μια περισσότερο ερμηνευτική αλληλεπίδραση.

### η πραγματική εικονικότητα

Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, η δημιουργία ψευδαισθητικών εικόνων που αναπαριστούν μια άλλη πραγματικότητα δεν είναι αποτέλεσμα της ψηφιακής τεχνολογίας. Οι προσομοιώσεις και άλλες μορφές διαδραστικής και συνδυαστικής έκφρασης και αναπαράστασης δεν είναι καινούργιες και δεν ταυτίζουν την παρουσία τους με τη χρήση των υπολογιστών. Όλα αυτά είναι απόρροια, μάλλον, της διαχρονικής ανάγκης των ανθρώπων να βρίσκουν τρόπους να υπερβαίνουν την πραγματικότητα στην οποία ζουν, και ανάλογα φαινόμενα μπορούμε να συναντήσουμε σε πολύ πρώιμα στάδια της ιστορίας. (Shields 2003, σελ. 4–15· Bittarello 2014· Chan 2014, σελ. 35 κε). Ο κινηματογράφος, ένα βιβλίο, ένας πίνακας ζωγραφικής, η ακρόαση της μουσικής αποτελούν καθημερινούς και όχι απαραίτητα υψηλών τεχνολογικών απαιτήσεων τρόπους με τους οποίους η πραγματικότητά μας επαυξάνεται.

Το μουσείο, εξ ορισμού είναι μια μηχανή εικονικής πραγματικότητας, από τη στιγμή που, θεωρητικά, στόχος του είναι να μεταφέρει τον επισκέπτη σε ένα άλλο ιστορικό, γεωγραφικό, πολιτισμικό περιβάλλον. Ανάλογα με την αποτελε-





Στο Céide Fields Visitors Centre, Ireland, χωρίς τη χρήση ψηφιακής τεχνολογίας επιχειρείται η προσομοίωση ενός χαμένου κόσμου, με την αξιοποίηση πολύ παλιότερων μουσειακών τεχνικών, όπως τα διοράματα.

συστηματική ή όχι, εκτεταμένη ή όχι χρήση διάφορων μέσων μια έκθεση μπορεί να λειτουργήσει ως ένα περισσότερο ή λιγότερο επιτυχημένο και πειστικό εικονικό περιβάλλον. Ακόμη και πολύ πριν την είσοδο υπολογιστών και εξελιγμένων γραφιστικών και οπτικοακουστικών μέσων στην έκθεση, τα διοράματα, για παράδειγμα, συντελούσαν στην υπέρβαση των χωρικών και χρονικών ορίων, ενώ στις πιο συμβατικές εκθέσεις με τις παρατεταμένες προθήκες ο ρόλος αυτός έπεφτε αποκλειστικά στη ρητορική και επιτελεστική δεινότητα των ξεναγών, με περιορισμένη, κατά κανόνα, δυνατότητα επιτυχίας.

Η συστηματική αναζήτηση νέων πιο εξελιγμένων πρακτικών αναπλαισίωσης και ερμηνείας των αντικειμένων της συλλογής σε μια μουσειακή έκθεση δε σχετίζεται μόνο με τη ραγδαία ανάπτυξη των τεχνικών της ψηφιακής απεικόνισης. Οι τεράστιες δυνατότητες επέμβασης και επεξεργασίας των εικόνων, των ήχων κτλ που μπορούν να αξιοποιηθούν σε μια μουσειακή έκθεση ανοίγουν έναν δρόμο που μπορεί να ανταποκριθεί στα νέα ζητήματα που θέτει προς συζήτηση η παράλληλη έξαρση της ερμηνευτικής και της φαινομενολογίας, και μια γενικότερη στροφή αμφισβήτησης της υποτιθέμενης οικουμενικότητας και σταθερότητας







Ο βωμός της περγάμου στο Pergamon Museum, Berlin.

θέτουν εξίσου φυσικές ιδιότητες, και, βεβαίως, στο πίσω μέρος του μυαλού του συνεχίζουν να τον απασχολούν τα προβλήματα του πεζού φυσικού κόσμου από τον οποίον θα «απουσιάσει» για λίγη μόνον ώρα. Στις περισσότερες, άλλωστε περιπτώσεις η μίξη των δύο κόσμων είναι έντονη και, η τάση της τεχνολογίας με το «διαδίκτυο των πραγμάτων»<sup>59</sup> οδηγεί στο να γίνουν τα όρια ανάμεσά τους εντελώς ασαφή.

Στην ουσία, λοιπόν, ζούμε σε μια, ούτως ή άλλως, επαυξημένη πραγματικότητα, με ή χωρίς τη χρήση της υπολογιστικής τεχνολογίας. Αν εστιάσουμε σε αυτήν την τελευταία (Chan 2014, Ess 2014, σελ. 685, Kuksa & Childs 2014, σελ. 12–13) είναι δυνατόν, κατά περίπτωση, να ερχόμαστε σε επαφή με τα εικονικά στοιχεία μέσα από την οθόνη ενός υπολογιστή, να τα βιώνουμε μέσα σε ένα περιβάλλον απόλυτης εμπύθισης ή, τέλος, να μετατρέπονται τα κοινά πράγματα του φυσικού κόσμου σε επιφάνειες διεπαφής οπότε να μιλούμε για μια υβριδική πραγματικότητα.

Με όλα τα παραπάνω, θέλω να υποστηρίξω ότι οι ψηφιακές τεχνολογίες, που κάνουν δυνατή τη συζήτηση για ένα διαδικτυακό μουσείο, δεν φέρνουν κάτι

59 Αναφέρομαι στα σενάρια που θέλουν η δικτύωση και οι ιδιότητες ενός υπολογιστή να επεκτείνονται σε αντικείμενα, αισθητήρες πάνω σε ζώα, ανθρώπους και καθημερινά αντικείμενα που γενικά δε θεωρούνται ότι ανήκουν στην κατηγορία των υπολογιστών, έτσι ώστε όλα αυτά να μπορούν να δημιουργούν, να επεξεργάζονται, να ανταλλάσσουν και να αξιοποιούν δεδομένα με την ελάχιστη ανθρώπινη επέμβαση.

ριζικά διαφορετικό στο χώρο της διαχείρισης της πραγματικότητας. Αποτελούν την εξέλιξη των ψευδαισθητικών πρακτικών που το μουσείο συνειδητά ή ασυνείδητα χρησιμοποιεί από τη γέννησή του. Αυτό που σκέφτομαι είναι ότι τα ερωτήματα σε σχέση με την «πραγματική» ή όχι υπόσταση των ψηφιακών συλλογών και των μουσείων που υφίστανται αποκλειστικά στον ψηφιακό κόσμο τα θέτει κυρίως η απορία μας μπροστά στις καινούργιες συσκευές και όχι μπροστά στα καινούργια δεδομένα. Όταν ένα μικρό παιδί δει για πρώτη φορά τηλεόραση ψάχνει από πίσω να βρει που κρύβονται οι άνθρωποι που βλέπει στην οθόνη. Από τη στιγμή που εξοικειωθεί με τη συσκευή και τη λειτουργία της -είτε έχει κατανοήσει πλήρως την τεχνολογία της είτε έχοντας απλώς αποδεχθεί τα αποτελέσματά της- ενσωματώνει το φαινόμενο πλήρως στην καθημερινότητά του και δεν το απασχολεί αν αυτός που εμφανίζεται στην οθόνη είναι ο πατέρας του, ο πρωθυπουργός ή ο Darth Vader. Αντίστοιχα, από τη στιγμή που ενστερνιστήκαμε το ότι μπορούμε να ακούμε τη φωνή ενός φίλου από ένα αντικείμενο, χωρίς ο φίλος να είναι παρών δίπλα μας, δε μας απασχολεί το πώς αυτό το αντικείμενο εξελίσσεται, αλλάζει μέγεθος και μορφή, και δεν έχουμε κανέναν προβληματισμό για το αν η συνομιλία μας είναι πραγματική.

Για να επεκτείνω αυτό τον συλλογισμό στο χώρο των μουσείων, θα μπορούσα να επισημάνω ότι για δυο περίπου αιώνες είχαμε αποδεχτεί ότι σε μια μουσειακή αίθουσα μπορούμε να συνυπάρχουμε με ένα αντικείμενο που έφτιαξε κάποιος πριν από 8.000 χρόνια και να μη μας απασχολεί η κατάλυση των χρονικών ορίων· δεν μας απασχολούσε το πόσο αυθεντικός είναι ο βωμός της Περγάμου που στέκει στο κέντρο του Βερολίνου, το πόσο πραγματικές είναι οι αφηγήσεις των αρχαιολόγων ούτε μας εμπόδιζε να συγκινηθούμε από την «προσέγγισή» μας στη Μόνα Λίζα το γεγονός ότι τη βλέπαμε από απόσταση, πίσω από χοντρό τζάμι και κάτω από το φως δεκάδων κινηματογραφικών φλας. Όχι επειδή τα όρια μεταξύ του πραγματικού και του εικονικού ήταν σαφή<sup>60</sup>, αλλά επειδή είχαμε εξοικειωθεί με τη μουσειακή τεχνολογία με την οποία τα εικονικά στοιχεία εισέβαλαν στη φυσική απτή πραγματικότητα. Όταν στον χώρο του μουσείου μπήκαν, αιφνίδια, οι πρώτοι υπολογιστές, ανέτρεψαν το τοπίο της παλιάς τεχνολογίας που είχαμε, εντελώς, ενσωματώσει στην πραγματικότητά μας, και ξεπήδησαν όλα τα ερωτήματα για την πραγματική ή όχι υπόσταση των όσων βλέπαμε στην οθόνη τους. Όσο κινούμαστε σε μια νέα συνθήκη, όπου τα μηχανήματα πια είναι τόσο συνηθισμένα όσο ένα ξύλινο ράφι, και, πολύ περισσότερο, όσο αυτά τείνουν να ενσωματωθούν στο ξύλινο ράφι, νομίζω ότι είναι ώρα να μας απασχολήσουν άλλα ερωτήματα πιο ουσιαστικά.

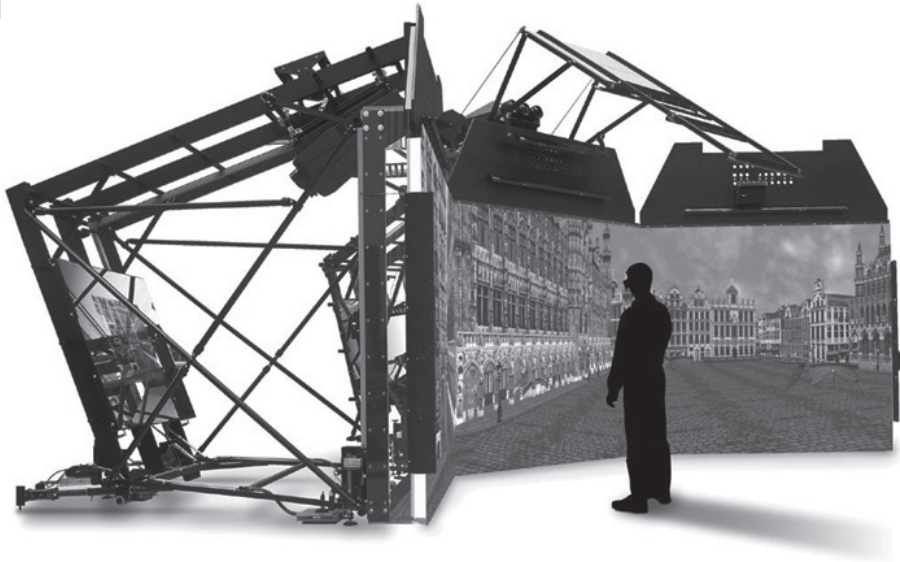
60 Για μια πολύ ενδιαφέρουσα ανάλυση της εικονικότητας της μουσεικής εμπειρίας βλ. H. Hein (2000, σελ. 69-86).

## η διαδικτυακή μουσειακή εμπειρία

Συνεχίζοντας το συλλογισμό που αναπτύχθηκε στις προηγούμενες παραγράφους, πιστεύω ότι το ερώτημα που πρέπει να μας απασχολήσει είναι όχι το κατά πόσο *πραγματική* είναι η εμπειρία στο διαδικτυακό μουσείο, αλλά το πόσο είναι *πραγματικά μουσειακή*. Να κατανοήσουμε, δηλαδή, τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της και να δούμε αν ανταποκρίνεται σε αυτό που επιδιώκει η ανάληψη πρωτοβουλίας για την ανάπτυξη μιας μουσειακής πράξης. Από τη στιγμή που, εξ ορισμού, στο πλαίσιο της προσέγγισης που προτείνει αυτό εδώ το κείμενο, αντιλαμβανόμαστε το μουσείο ως επικοινωνιακό πλαίσιο, προκειμένου αυτό να λειτουργήσει χρειάζεται η όσο το δυνατόν πιο ουσιαστική αλληλεπίδραση του επισκέπτη με τη έκθεση και με τους άλλους εμπλεκόμενους -εκθέτες και επισκέπτες. Τα όσα αφορούν το δεύτερο σκέλος της αλληλεπίδρασης, αναπτύχθηκαν σε προηγούμενες παραγράφους. Στο σημείο αυτό θα επιχειρήσω να εστιάσω στην αλληλεπίδραση του επισκέπτη με την έκθεση, στο πλαίσιο που θέτει ένα διαδικτυακό μουσείο.

Η έκθεση αποτελεί ένα μέσο που χρησιμοποιεί ο εκθέτης προκειμένου να εκφράσει τη γνώμη του για ένα ζήτημα. Συνιστά, όπως ειπώθηκε και παραπάνω, μία τυπική περίπτωση αναμεσοποίησης, η οποία είναι εγγενής ιδιότητα της μουσειακής πρακτικής και δε σχετίζεται καθόλου με τις νέες τεχνολογίες. Η έκθεση,

*Το CAVE είναι ένα σύστημα στερεοσκοπικών προβολών που προσφέρει μεγάλα είπεδα εμπύθισης.*



μάλιστα, αποτελεί ένα πολυ-μέσο από τη στιγμή που ενσωματώνει πλήθος άλλων μέσων. Θεωρητικά και πρακτικά, στο διαδικτυακό περιβάλλον, οι δυνατότητες αξιοποίησης των ψηφιακών μέσων πολλαπλασιάζονται, σε βάρος, προφανώς, άλλων μη ψηφιακών. Η αύξηση σχετίζεται και με τη δυνατότητα ταχύτατης προσθήκης και μετατροπής δεδομένων, χωρίς τους περιορισμούς και τις δουλείες του φυσικού μουσειακού περιβάλλοντος. Θεωρητικά και πρακτικά, επίσης, αυξάνονται οι δυνατότητες συνδυασμού και ταυτόχρονης αξιοποίησης μιας μεγάλης ποικιλίας μέσων. Και αυτή η δυνατότητα ταυτόχρονης αλληλεπίδρασης με ένα μεγάλο αριθμό μέσων, στο πλαίσιο της μουσειακής εμπειρίας, αυξάνεται ακόμη περισσότερο αν κανείς λάβει υπόψη του ότι ο επισκέπτης την ώρα που «βρίσκεται» στο διαδικτυακό μουσείο, μπορεί να έχει, ταυτόχρονα, ανοικτό το παράθυρο της ηλεκτρονικής του αλληλογραφίας, ένα άλλο με ένα πρόγραμμα επεξεργασίας κειμένου, και το Facebook, για κάθε ενδεχόμενο. Παράθυρα που δεν είναι απαραίτητα άσχετα με τη μουσειακή επίσκεψη, αυτή καθαυτή, επειδή μπορεί ο επισκέπτης στο e-mail να στείλει ένα μήνυμα με ένα σχετικό επισυναπτόμενο αρχείο, στον κειμενογράφο να κρατάει σημειώσεις για την επίσκεψη και στο Facebook, να συνομιλεί με άλλους εν ενεργεία ή εν δυνάμει επισκέπτες.

Από τη μια πλευρά αυτή πληθώρα μέσων μας ενθουσιάζει και από την άλλη μας ενοχλεί (Bolter & Grusin 2000, σελ. 35 κε). Καταστρέφει την όποια μυσταγωγία, διασπά την προσοχή, καταλύει κάθε έννοια συγκροτημένης μουσειακής πορείας. Επομένως, είναι λογικό να στρεφόμεστε σε επιλογές που, κατά το δυνατό συνδυάζουν όλα όσα δυνητικά προσφέρουν αυτά πολλά μέσα σε ένα ενιαίο περιβάλλον αλληλεπίδρασης που «εξαφανίζει» τα μέσα αυτά καθαυτά. Επιδιώκουμε, με άλλα λόγια την ά-μεση αλληλεπίδραση, καθώς η παρουσία της τεχνολογίας θεωρείται ως αντιληπτικό εμπόδιο, στην προσπάθειά μας να συνδεθούμε με τα εκθεσιακά στοιχεία ή τους υπόλοιπους συνοδοιπόρους μας (Bolter & Grusin 2000, σελ. 21–30· Kuksa & Childs 2014, σελ. 4–6). Θα μπορούσε, επομένως ο στόχος κατά το σχεδιασμό ενός διαδικτυακού μουσείου, να είναι η επίτευξη της απόλυτης απώλειας αίσθησης της διαμεσολάβησης της τεχνολογίας, σαν κι αυτή που προσφέρει, για παράδειγμα, ένα videogame. Οι παίκτες του εμπλέκονται σε τέτοιο βαθμό με τα όσα συμβαίνουν στον εναλλακτικό κόσμο του παιχνιδιού, ώστε αυτός ο κόσμος και ο φυσικός αναμιγνύονται και ο χρήστης είναι δύσκολο να τους ξεχωρίσει. Ο πραγματικός σου φίλος και ο εικονικός, που έχεις γνωρίσει στο Sims, αποτελούν, από ένα σημείο και μετά, μέλη της ίδιας «παρέας».

Σε μια παρόμοια κατεύθυνση, όμως, ο στόχος είναι η προσομοίωση της μουσειακής εμπειρίας στον φυσικό κόσμο; Δηλαδή, η δημιουργία ενός εικονικού περιβάλλοντος όπου ο χρήστης θα νομίζει ότι περπατάει στην αίθουσα του μουσείου, άρα θα πρέπει να του επιτρέπονται ταχύτητες που δεν ξεπερνούν τα 2 χλμ/ώρα, να ακούγεται ήχος τακουριού πάνω σε δάπεδο, η εικόνα να λικνίζεται

όπως λικνίζεται κανείς βαδίζοντας. Δεν το έχω δοκιμάσει, δεν είμαι και φανατικός οπαδός των videogames, αλλά είμαι βέβαιη ότι τεχνολογικά είμαστε σε θέση να το πετύχουμε, αν κρίνω από ορισμένες επισκέψεις μου στο Second Life<sup>61</sup>. Δεν είμαι, όμως καθόλου σίγουρη ότι αυτό θα πρέπει να είναι το ζητούμενο. Νομίζω ότι η προσομοίωση που θα πρέπει να επιδιώξουμε ακολουθεί τη λογική μιας αριστοτέλειας «μίμησης». Δηλαδή, να προκαλεί τη συναισθηματική εμπλοκή που επιτρέπει στον επισκέπτη να προχωρήσει στην «αλήθεια» και στην «κάθαρση». Βαριές λέξεις και δεν τις προτείνω με την απόλυτή τους έννοια. Αυτό, απλώς, που θέλω να υπογραμμίσω είναι ότι η προσομοίωση που επιδιώκουμε οφείλει να εστιάσει στα ουσιαστικά στοιχεία της μουσειακής εμπειρίας, δηλαδή, τη συναισθηματική και γνωστική διέγερση. Με αυτό δε θέλω, να πω ότι τα ενσώματα αισθητηριακά στοιχεία μιας φυσικής μουσειακής επίσκεψης δεν έχουν καμία σημασία. Αντίθετα, επειδή ακριβώς παίζουν ρόλο στο να οδηγήσουν τον επισκέπτη στη συναισθηματική και γνωστική διέγερση, θα πρέπει να βρούμε πώς το εικονικό περιβάλλον μπορεί να παρέχει ανάλογα ενσώματα ερεθίσματα (Gualeni 2015, σελ. 57–58), χωρίς απαραίτητα να μείνουμε προσκολλημένοι στη φόρμα και την επιφάνεια της φυσικής επίσκεψης.

Δε νομίζω ότι χρειάζεται ιδιαίτερη επιχειρηματολογία για να υποστηρίξω ότι μια εμπειρία σε ένα διαδικτυακό μουσείο είναι δυνατόν να προκαλέσει συναισθηματική διέγερση. Η εικονικότητα του περιβάλλοντος δεν αποτελεί εμπόδιο, όπως δεν αποτελεί εμπόδιο η επίγνωση της εικονικότητας μιας θεατρικής παράστασης (Martin 2014). Ο θεατής του έργου συμπάσχει, δακρύζει νιώθει δυσφορία ή ανακούφιση, αν και γνωρίζει πολύ καλά ότι όσα συμβαίνουν στη σκηνή δεν είναι «αληθινά», ενώ ταυτόχρονα και οι ηθοποιοί εκφράζονται σαν να νιώθουν αληθινά αυτά που υποδύονται. Τα συναισθήματα προκαλούνται επειδή τόσο οι ηθοποιοί όσο και οι θεατές συνδέουν τα όσα εικονικά συμβαίνουν επί σκηνής με άλλα πραγματικά τα οποία έχουν συμβεί ή θα μπορούσαν να συμβούν. Η συγκίνηση σχετίζεται, δηλαδή, όχι μόνο με την αφήγηση, αλλά, επιπλέον, με τη σύνδεση αυτής με άλλα βιώματα και συνειρμούς που αφορούν τον φυσικό κόσμο. Και επιπλέον, η συναισθηματική διέγερση δεν αποτελεί μια ψυχολογική κατάσταση που περιορίζεται χρονικά και λειτουργικά στο πλαίσιο του εικονικού περιβάλλοντος, αλλά είναι δυνατόν αν οδηγήσει σε γενικότερη αλλαγή στάσης και σε δράση εντός και εκτός του περιβάλλοντος αυτού (Brey 2014, σελ. 49–50). Αυτές οι ενδο-ει-

---

61 Για παράδειγμα το The Vordun Museum and Gallery, που λειτουργεί στο Second Life, διακηρύσσει στο ιστολόγιο του ότι ένας από τους κύριους στόχους του είναι να δώσει στους επισκέπτες μια «πραγματική μουσειακή εμπειρία». Χρησιμοποιώντας ένα HUD (head-up display) το μουσείο έχει περιορίσει τις πινακίδες που λένε «κάντε κλικ εδώ», τα κουμπιά και άλλα στοιχεία αλληλεπίδρασης που χρησιμοποιούνται στο Second Life και που θα παρεισέφεραν ενοχλητικά, ώστε ο επισκέπτης να νομίζει ότι βρίσκεται πράγματι σε ένα πραγματικό μουσείο. Και, φυσικά, η ολοκλήρωση της προσομοίωσης γίνεται στο πωλητήριο του μουσείου. [<http://thevordunsl.com/about/>].



κονικές (intravirtual) και εξω-εικονικές (extravirtual) επιπτώσεις είναι που μας ενδιαφέρουν. Οι πρώτες επειδή ενθαρρύνουν την αλληλεπίδραση με τους άλλους εμπλεκόμενους στη μουσειακή επικοινωνία, καθώς και την αλληλεπίδραση με την έκθεση. Οι δε δεύτερες, επειδή αποτελούν τον ουσιαστικό στόχο της μουσειακής πράξης, ούτως ή άλλως. Η όλη διαδικασία γίνεται επειδή θέλουμε οι επισκέπτες να αποκτήσουν άποψη για κάτι που αγνοούσαν ή/και να δουν με άλλο μάτι κάτι που νόμιζαν ότι ήξεραν, και αυτή η διαμόρφωση άποψης να επηρεάσει τον τρόπο με τον οποίο δρουν συλλογικά και ατομικά στον κόσμο, φυσικό και διαδικτυακό.

Αν και θα μπορούσε κανείς να βιώσει το διαδικτυακό μουσείο με πιο εξελιγμένες υπολογιστικές διατάξεις, θα περιοριστώ στην πιο διαδεδομένη, προς το παρόν, συνθήκη: μέσω της οθόνης ενός υπολογιστή<sup>62</sup>. Ο L. Μανονίχ (2001, σελ. 95 κε) κάνει μια επισκόπηση της εξέλιξης της οθόνης για να καταλήξει ότι, πλέον, οι οθόνες έχουν καταλάβει το οπτικό μας πεδίο και ζούμε στον κόσμο της «πανταχού παρούσας οθόνης» (Balm 2012). Αν θεωρήσουμε ότι η οθόνη του υπολογιστή συνεχίζει την παράδοση της οθόνης της τηλεόρασης, των πινάκων ζωγραφικής, ακόμη και των ανοιγμάτων ενός κτιρίου, στην ουσία αποτελεί ένα παράθυρο σε έναν άλλο κόσμο, θεωρώντας ότι αυτός είναι σαφώς διαχωρισμένος από τον φυσικό στον οποίο βρισκόμαστε. Όμως, όπως έχει αναφερθεί και παραπάνω μια παρόμοια δυϊστική προσέγγιση δε μας εξυπηρετεί. Η οθόνη, κατά συνέπεια είναι ο τρόπος με τον οποίο όλα τα άυλα ψηφιακά πράγματα αποκτούν υλική έκφραση. Μέσω αυτής μπορούμε να τα προσεγγίσουμε και να αλληλεπιδράσουμε μαζί τους. Το σχήμα, το μέγεθος, η τοποθέτησή της επηρεάζουν αυτή την αλληλεπίδραση. Το παράδοξο είναι ότι, ταυτόχρονα η οθόνη αποτελεί και το φράγμα που μας εμποδίζει να έρθουμε σε άμεση επαφή με ότι βρίσκεται «πίσω» της. Έχουμε, επομένως, ανάγκη από μια ψηφιακή αναπαράσταση του εαυτού μας που να προσπερνά το φράγμα της οθόνης, είτε αυτό είναι κάτι εντελώς στοιχειώδες, όπως ο δείκτης του ποντικιού ή ένα εξεζητημένο ρεαλιστικό άβαταρ (Balm 2012).

Η ανάγκη μας για αμεσότερη επαφή οδηγεί στις τεχνολογίες αφής που παρακάμπτουν ένα τρίτο σώμα, όπως το ποντίκι<sup>63</sup>. Η τεχνολογία αυτή διαδίδεται

62 Πολλές από τις παρατηρήσεις που γίνονται εδώ αφορούν και τις κινητές συσκευές, που η χρήση τους για απαιτητικές λειτουργίες γίνεται ολοένα και περισσότερο διαδεδομένη. Παρόλα αυτά, νομίζω ότι όσο η οθόνη μικραίνει και η χρήση της συσκευής γίνεται μέρος άλλων δραστηριοτήτων, οδηγούμαστε μάλλον σε μια υβριδική περίπτωση μουσείου που εμπλέκει και φυσικά εκθεσιακά στοιχεία και δραστηριότητες. Στο κείμενο αυτό, όμως, θέλω να περιοριστώ στο εντελώς ψηφιακό μουσειακό ενδεχόμενο, θεωρώντας ότι όλα τα άλλα μπορούν να προσεγγισθούν με τις κατάλληλες παραδοχές.

63 Και πάλι δε θέλω να επεκταθώ σε πιο εξεζητημένες τεχνολογίες αλληλεπίδρασης, όπως οι ανιχνευτές κίνησης κτλ, επειδή, διατρέχοντας τον κίνδυνο το κείμενο αυτό να φαίνεται εντελώς ξεπερασμένο σε λίγα χρόνια, προτιμώ να εστιάσω σε αυτό που μπορούμε σήμερα να αξιοποιήσουμε σε ευρεία κλίμακα.

ταχύτητα, και αν και χρειάζεται κανείς ένα μικρό διάστημα εξοικείωσης, γρήγορα αρχίζει να αποκτά άνεση σε μια συγκεκριμένη κινησιολογία με την οποία μπορεί να διαχειριστεί τα πάντα στην οθόνη του υπολογιστή του. Γεγονός που κάνει τον M. Elo (2012) να υποστηρίζει, χαρακτηριστικά, ότι σήμερα ολόένα και περισσότερα πράγματα έχουν ανατεθεί στα δάκτυλά μας, που αποτελούν πλέον ένα «διακόπτη», αυτονομημένο, σχεδόν από το υπόλοιπο σώμα. Ειδικά για την περίπτωση της μουσειακής εμπειρίας, αυτή η *απτική όραση* έχει ιδιαίτερη σημασία, καθώς η αφή είναι η αίσθηση η κατ' εξοχήν εξορισμένη από το τυπικό φυσικό μουσείο (βλ. κεφάλαιο 5). Η απτική αλληλεπίδραση με ένα μουσειακό πράγμα, όπως ένα αρχαίο αγγείο, που διαφορετικά θα ήταν αδύνατη, μέσω μιας οθόνης αφής, αποτελεί κάτι που δεν μπορώ να αξιολογήσω οριστικά. Από τη μια μεριά, μας δημιουργεί την ψευδαίσθηση ότι το έχουμε πλησιάσει και κατανοήσει καλύτερα. Από την άλλη μεριά, αυτό αποτελεί, απλώς μια ψευδαίσθηση, επειδή έχουμε πλησιάσει απλώς την οθόνη. Και η λεία και ψυχρή της επιφάνεια δεν έχει καμιά σχέση με την αδρή επιφάνεια του πηλού του αρχαίου αγγείου. Δεν είμαι, δηλαδή, καθόλου σίγουρη ότι η οθόνη αφής του υπολογιστή μπορεί να αξιοποιήσει την αίσθηση της αφής, με όλο της το συναισθηματικό, πνευματικό και φυσικό εύρος<sup>64</sup>.

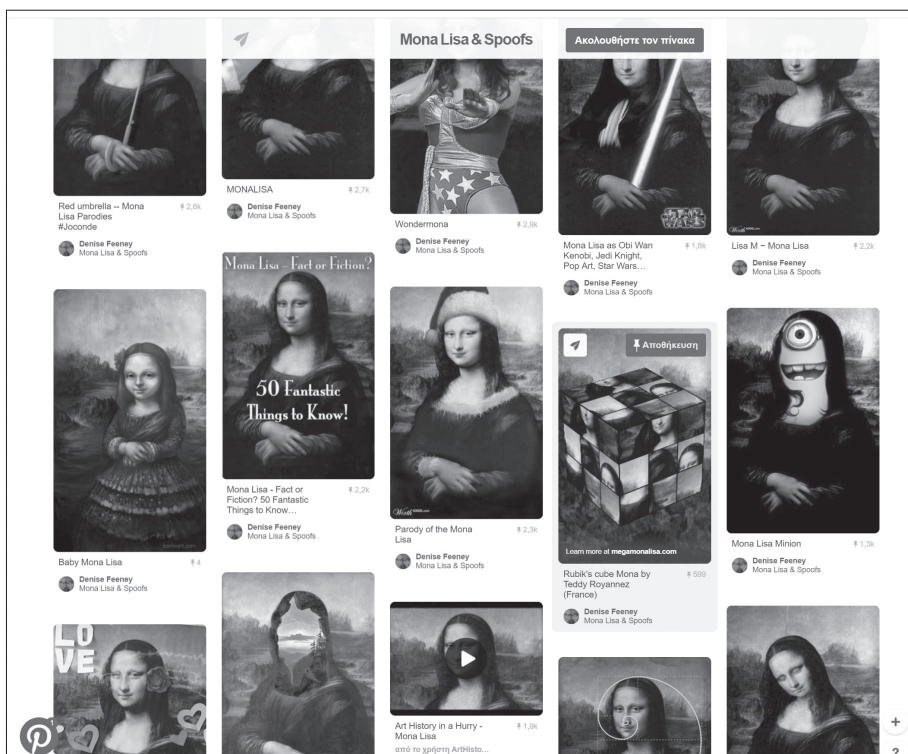
Παραμένει, όμως, το στοιχείο της διαχείρισης του αντικειμένου, ακόμη και της επέμβασης πάνω του. Στο βαθμό που δεν ισχύουν οι αυστηροί νόμοι του φυσικού κόσμου, είναι δυνατό να πειραματιστείς, ας πούμε, με τα χέρια της Αφροδίτης της Μήλου, επί τόπου, χωρίς να θεωρείται αυτό ένας ποινικά κολάσιμος βανδαλισμός. Το αναφέρω αυτό, για να μου δοθεί η ευκαιρία να επισημάνω ότι ο σχεδιασμός της εμπειρίας που μπορεί να προσφέρει το διαδικτυακό μουσείο κινείται πάντα στη λεπτή ισορροπία ανάμεσα στο ρεαλιστικό και το υπερ-ρεαλιστικό, σε όλα τα επίπεδα. Ας πούμε, για το παράδειγμα που ανέφερα, μόλις παραπάνω, αποτελεί, τελικά, ή όχι βανδαλισμό; Στον φυσικό μουσειακό κόσμο υπάρχει μια ρητή γενικευμένη απαγόρευση και το θέμα τελειώνει εκεί. Στο διαδικτυακό μουσείο, όμως, τα πράγματα δεν είναι τόσο απλά. Το να ζωγραφίσεις μουστάκια στο επάνω χείλος της Μόνα Λίζα είναι πράξη καλλιτεχνικά δόκιμη που εκφράζει ένα ουσιαστικό σχόλιο ή άσεβής πλάκα ενός αδαούς; Δεν υπάρχει πρωτότυπο έργο που κινδυνεύει, αλλά η ουσία και η πρόθεση της πράξης εξακολουθούν να σηκώνουν συζήτηση. Με την ίδια λογική που δεν έχουμε ακόμη αποφασίσει αν η εικονική σεξουαλική παρενόχληση είναι πράγματι σεξουαλική παρενόχληση και αν ένας γάμος που θα τελέσει στο διαδίκτυο ένας ιερέας έχει την ισχύ ενός κανονικού θρησκευτικού γάμου (Brey 2014).

Εν πάση περιπτώσει, αυτή η ισορροπία ανάμεσα στα ρεαλιστικά και υπερ-ρεαλιστικά στοιχεία της επίσκεψης σε ένα διαδικτυακό μουσείο, υπάρχει

---

64 Για μια συνοπτική προσέγγιση της σημασίας της αφής βλ. Cranny-Francis (2011).



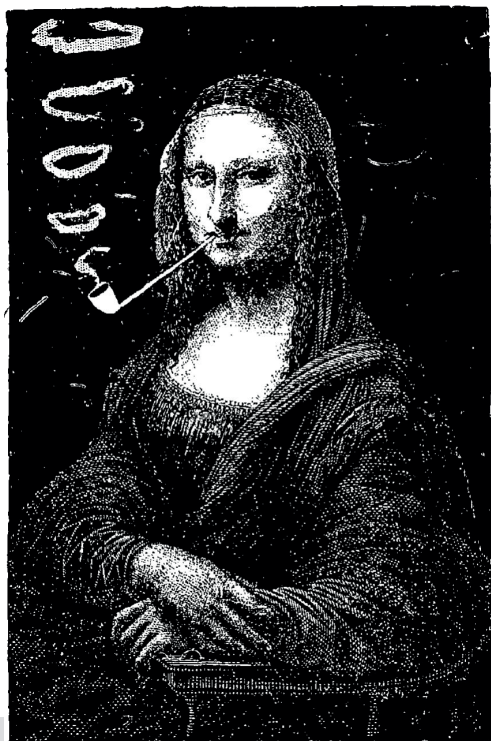


Ποικίλες εκδοχές της Μόνα Λίζα, ως αποτέλεσμα, κυρίως, ψηφιακών επεμβάσεων, όπως αυτές κυκλοφορούν στο διαδίκτυο.

και σε άλλα λιγότερο φιλοσοφικά επίπεδα. Αν για παράδειγμα, η επίσκεψη πραγματοποιείται με ένα άβαταρ, για να δώσει έναν οικείο χαρακτήρα στην κίνηση και την αλληλεπίδραση, αυτό θα πρέπει να έχει πολύ καλά επιλεγμένες ιδιότητες, αλλιώς χάνει τη χρησιμότητά του. Πέρα από ο,τιδήποτε άλλο, επειδή όσο πιο πολύ αποκλίνει από τις αναμενόμενες ιδιότητες τόσο πιο πολύ η συμπεριφορά του θα είναι ακατανόητη από τους υπόλοιπους που βρίσκονται στον ίδιο μουσειακό χώρο (Blas et al. 2005). Ούτως ή άλλως η χρήση του άβαταρ, αποκλειστικό στόχο έχει να νιώσει ο επισκέπτης εντελώς απορροφημένος από το μουσειακό περιβάλλον, ότι συμμετέχει ολοκληρωτικά σε μια μουσειακή εμπειρία.

Αυτή την ολοκληρωτική εμπύθιση σε ένα εικονικό περιβάλλον, για μια ακόμη φορά, δεν μας την πρόσφεραν οι νέες τεχνολογίες. Το ίδιο προσφέρουν εδώ και πολλά χρόνια μια ταινία ή ένα μυθιστόρημα, η ακρόαση της μουσικής κτλ. Την αίσθηση της παρουσίας<sup>65</sup> σε ένα άλλο εικονικό τόπο. Στην περίπτωση του δια-

65 Η έννοια της «παρουσίας» (presence) και η σχέση της με την «εμπύθιση» (immersion) αποτελεί



Eugène Bataille, «Η Τζοκόντα καπνίζοντας πίπα», *Le Rire*, 1887

να εμφανιστεί το άβατάρ σου σε ένα εικονικό περιβάλλον που αναπαριστά ένα χωριό με καλύβες, και να περπατήσει με νατουραλιστικό τρόπο προς τον σαμάνο της φυλής. Δεν θα μπορείς να μιλήσεις μαζί του, επειδή δεν ξέρεις τη γλώσσα, δε θα καταλαβαίνεις, κατά πάσα πιθανότητα, αυτά που κάνει και δε θα αισθάνεσαι αυτά που νιώθουν τα μέλη της φυλής γύρω σου. Ίσως, μια παρόμοια εικονική συγκυρία θα είναι κατάλληλη για να νιώσεις σαν ένας ευρωπαίος ανθρωπολόγος που βρέθηκε εκεί για έρευνα. Και αυτό με την προϋπόθεση ότι και αυτή η αίσθηση δεν διαμορφώνεται, επιπλέον, από τα τσιμπήματα των κουνουπιών, τη ζέστη και την υγρασία, και μια κάποια αγωνία για τις εχθρικές, ενδεχομένως προθέσεις των αντικειμένων της ανθρωπολογικής παρατήρησης.

αντικείμενο πολλών θεωρητικών κειμένων που παρουσιάζουν μια αρκετά σημαντική ποικιλία ως προς την προσέγγισή τους (Kuksa & Childs 2014, σελ. 5–6). Εδώ, σε θα επεκταθούμε, καθόλου σε αυτές τις λεπτές αποχρώσεις των δύο εννοιών, επειδή αυτό ξεφεύγει κατά πολύ τους στόχους του κειμένου.

δικτυακού μουσείου, οι συγκεκριμένες επιλογές που σχετίζονται με τον αντιληπτικό ρεαλισμό, τη φυσικότητα των αλληλεπιδράσεων που έχει τη δυνατότητα να πραγματοποιήσει ο επισκέπτης, τα κάθε είδους αισθητηριακά ερεθίσματα, ενισχύουν ή όχι την αίσθηση του «είμαι εκεί». Η επιδιωκόμενη, όμως, παρουσία δεν εξαρτάται μόνο από τεχνικούς παράγοντες και φυσικά δεδομένα. Προϋποθέτει τη συναισθηματική εμπλοκή, προκαλεί ασυνείδητες αντιδράσεις, και, επιπλέον, σχετίζεται με κοινωνικά και πολιτισμικά χαρακτηριστικά, που παίζουν ιδιαίτερο ρόλο όταν μιλούμε για μουσειακές δράσεις (Ruijol & Champion 2007, Carrozzino & Bergamasco 2010, Sylaiou et al. 2010). Για να χρησιμοποιήσω ένα ακραίο παράδειγμα, το να «είσαι εκεί» σε μια τελετουργία στην Αφρική δεν εξυπηρετείται από το

Ακόμη και αυτοί που δεν ασχολούνται με τα θεωρητικά προβλήματα, επισημαίνουν ότι, παρά τη μεγάλη εξέλιξή τους, τα εικονικά περιβάλλοντα αδυνατούν να πετύχουν την εμπύθιση που επιδιώκεται. Ο φωτορεαλισμός βρίσκεται σε μόνιμη ρήξη με τις δυνατότητες των υπολογιστών: όσο πιο λεπτομερειακά αποδίδεται ένα κτίσμα για σου δώσει την ψευδαίσθηση ότι είναι πραγματικό, τόσο πιο αργά φορτώνουν οι εικόνες καθώς ο χρήστης προσπαθεί να το πλησιάσει, οπότε αυτόματα η διαμεσολάβηση του υπολογιστή κυριαρχεί. Επιπλέον, σχεδόν ποτέ το άβαταρ δεν κινείται φυσιολογικά, χάνει τον προσανατολισμό του πέφτει πάνω σε τοίχους, και τελικά, οι περισσότεροι τείνουν να καταλήξουν ότι το φυσικό είναι πάντα καλύτερο, επειδή η προσπάθεια των σχεδιαστών εξαντλείται στην απόδοση χώρων και πραγμάτων, οπότε εκτός από το να περιφέρεσαι ασκόπως να θαυμάζεις την τεχνολογία απεικόνισης, δεν έχεις και τόσα διαδραστικά πράγματα να κάνεις (Blas et al. 2005· Carrozzino & Bergamasco 2010· Huang & Han 2014).

Από την άλλη πλευρά, με προβληματίζει, έντονα, η έννοια της εμπύθισης, στο επίπεδο που αυτή προϋποθέτει την «εξαφάνιση» της τεχνολογίας μέσω της οποίας συμβαίνει η επίσκεψη στο διαδικτυακό μουσείο. Νομίζω ότι, και στην περίπτωση μας, το δίλημμα ανάμεσα στην α-μεσότητα και την υπερ-μεσότητα<sup>66</sup> είναι δύσκολο να απαντηθεί. Αν η λογική της πρώτης οδηγεί κάποιον είτε να σβήσει είτε να κάνει αυτόματα την πράξη της αναπαράστασης, η λογική της δεύτερης αναγνωρίζει πολλαπλές πράξεις αναπαράστασης και την κάνει ορατή, υπογραμμίζει τα σημάδια της διαμεσολάβησης και με τον τρόπο αυτό επιχειρεί να αναπαραγάγει τη πλούσια αισθητηριακή φύση της ανθρώπινης εμπειρίας. Στην περίπτωση της μουσειακής εμπειρίας, ανεξάρτητα από το αν αυτή αναπτύσσεται σε διαδικτυακό ή σε φυσικό περιβάλλον, υπάρχει πάντα η ανάγκη να κρατηθεί η λεπτή ισορροπία ανάμεσα στις αναπαραστατικές πρακτικές που κάνουν τον επισκέπτη να ξεχνά τον διαμεσολαβητικό ρόλο του μουσείου και να πιστεύει ότι «ακουμπά» την αλήθεια και σε εκείνες που του θυμίζουν πως ό,τι έχει μπροστά του είναι προϊόν ερμηνείας. Η πρώτη επιλογή βοηθάει, ενδεχομένως, περισσότερο τη συναισθηματική διέγερση, ενώ η δεύτερη, ενδεχομένως, ενισχύει την πνευματική εγρήγορση, ζητούμενα και τα δύο σε μια ολοκληρωμένη μουσειακή εμπειρία.

Με άλλα λόγια, για μια ακόμη φορά, επιστρέφουμε στην επισήμανση ότι η εμπύθιση στην εμπειρία του διαδικτυακού μουσείου δε σχετίζεται μόνο με την

---

66 Οι J. Bolter και R. Grusin (2000, σελ. 34–37) παρατηρούν ότι σε διαφορετικές περιόδους της ανθρώπινης ιστορίας, άλλοτε εμφανίζεται κυρίαρχη η τάση για εξαφάνιση των μέσων και επιδίωξη της πλήρους α-μεσότητας, άλλοτε η τάση αυτή συνυπάρχει με την διάθεση της αναγνώρισης της παρουσίας και του ρόλου τους, ενώ άλλοτε, όπως για παράδειγμα, με την επικράτηση του μοντερνισμού, στον 20<sup>ο</sup> αιώνα, επικρατεί η διάθεση για υπογράμμιση της παρουσίας των μέσων και η υπερ-μεσότητα αποτελεί την κυρίαρχη τάση.

αληθοφάνεια ορισμένων μορφολογικών και λειτουργικών στοιχείων που μπορεί να προσφέρει ένα νατουραλιστικό εικονικό περιβάλλον, αλλά με την προσομοίωση, επιπλέον, της κατάστασης (Blas et al. 2005). Αυτό εκτός από την τεχνολογική αρτιότητα των όσων συγκροτούν το διαδικτυακό μουσείο εξαρτάται και από τη συνθήκη της επίσκεψης. Συμβαίνει συνειδητά ή, αντίθετα, προκύπτει τυχαία στο πλαίσιο μιας χαλαρής περιήγησης στο διαδίκτυο, μετά την στάση στη σελίδα με το πρόγραμμα της τηλεόρασης και δυο τρία news blogs; Ο χρήστης είναι διατεθειμένος να αφιερώσει χρόνο ή κυριαρχεί η ταχύτητα εναλλαγής παραθύρων; Πολλοί υποστηρίζουν ότι ακόμη και το γεγονός ότι μπορείς να επισκεφθείς ένα διαδικτυακό μουσείο ανά πάσα στιγμή και φορώντας τις παντόφλες σου είναι σε βάρος της εμπειρίας, αφού η επίσκεψη εντάσσεται στην πιο ταπεινή καθημερινότητα και χάνει τον ιδιαίτερο πολιτιστικό της χαρακτήρα (Hazan 2001· van Dijk 2006, σελ. 164–165· Wong 2011).

Η ολοκληρωμένη διαδικτυακή εμπειρία σχετίζεται, τελικά, με την ένταση και το εμπυθιστικό ενδιαφέρον της αλληλεπίδρασης με τα εκθέματα και τους άλλους «παρευρισκόμενους», έτσι ώστε όχι μόνο να έχεις τη, ψευδαίσθηση, αλλά πράγματι να συμμετέχεις σε μια μουσειακή εμπειρία η οποία είναι ακριβώς αυτή η αλληλεπίδραση. Με την έννοια αυτή, ίσως δεν πρόκειται καν για προσομοίωση, επειδή δε σημαίνει ότι σε ένα φυσικό μουσείο, αυτή η ένταση και η αλληλεπίδραση είναι αυτονόητες.



Άβαταρ επισκεπτών, στο lobby ενός μουσείου στο Second Life.

## Η ΨΗΦΙΑΚΗ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ

Οι Β. Pietrikowski και J. Faber (2003) υποστηρίζουν ότι το εικονικό μουσείο αποτελεί έναν από τους εκπροσώπους της μετα-νεωτερικής συνθήκης, θεωρώντας ότι τα κύρια χαρακτηριστικά της είναι η *ρευσιτότητα*, η *επιτελεστική αυτό-αναφορικότητα*, οι *πολλαπλές υποκειμενικότητες*, και το *συνονθύλευμα των νοημάτων*. Σε αυτό το πνεύμα, και σε αντιπαράβολή με το τυπικό φυσικό μουσείο, το διαδικτυακό «στεγάζεται» σε ένα χώρο που καλύπτει τις εκθεσιακές ανάγκες, αλλά ταυτόχρονα μπορεί να αφήνει περιθώριο για νέους τρόπους κίνησης στο εικονικό περιβάλλον. Επιπλέον, αφήνει πολλά περισσότερα περιθώρια για επιτελεστικές δραστηριότητες, αξιοποιώντας τις σχετικές ιδιότητες των αντικειμένων της συλλογής του, αφενός, και δημιουργώντας μια νέα καλειδοσκοπική σχέση με το κοινό του, αφετέρου. Οι εμπλεκόμενοι στα χαλαρά επικοινωνιακά δίκτυα του μουσείου, ανάλογα με το φύλο, την εθνικότητα, την τάξη, τη θρησκεία, τις πολιτικές πεποιθήσεις κ.ο.κ., έχουν τη δυνατότητα να προβάλλουν τις υποκειμενικότητές τους και να προσεγγίσουν τα αντικείμενα της συλλογής, ανεξάρτητα από τα αρχικά επιδιωκόμενα ερμηνευτικά τους πλαίσια. Η άποψη των Β. Pietrikowski και J. Faber, έχει εξαιρετικό ενδιαφέρον, επειδή η γενιά μου σπούδασε τη μουσειολογική θεωρία που στρέφεται γύρω από το επιχείρημα ότι το μουσείο αποτελεί ένα από τα εργαλεία της νεωτερικότητας, με ό,τι αυτό συνεπάγεται για τον τρόπο λειτουργίας του, τη διαχείριση των συλλογών του, την επικοινωνία με το κοινό του, την οργάνωση των εκθέσεων του, ακόμη και τη μορφολογία των κτιρίων του. Είναι, λοιπόν, δυνατόν να αποτελέσει χαρακτηριστικό εκπρόσωπο της άρνησης της νεωτερικότητας, που το γέννησε και το διαμόρφωσε, απλώς αλλάζοντας δομικά υλικά και πηγαίνοντας από τα τούβλα και τα τσιμέντα στα bits & bytes; Εν τέλει, πόσο διαφορετικό μπορεί να είναι ένα διαδικτυακό μουσείο από το φυσικό; Και πόσο καθοριστική μπορεί να είναι αυτή η διαφορά, σε σχέση με το ρόλο που παίζει στην κοινωνία ευρύτερα;

### το διαδίκτυο ταιριάζει στο μουσείο

Με βάση τα όσα αναπτύχθηκαν στις προηγούμενες παραγράφους το διαδικτυακό μουσείο αποτελεί, καταρχήν, ένα στοιχείο της υβριδικής μας πραγματικότητας. Αν και ακόμη βρισκόμαστε σε σχετικά πρώιμα στάδια ανάπτυξής του, επειδή οι καθιερωμένοι μουσειακοί φορείς δείχνουν μια σχετική απροθυμία να επεκταθούν σε ανάλογες πρακτικές και πειραματισμούς, πιστεύω ότι τα χαρακτηριστικά των εικονικών περιβαλλόντων του διαδικτύου τού ταιριάζουν, κατά τη γνώμη, μου απόλυτα. Η εικονική πραγματικότητα συντίθεται με την αξιοποίηση τεχνολογιών προσομοίωσης και τεχνολογιών επικοινωνίας, οι οποίες αποτελούν τις δύο βασικές λειτουργίες ενός μουσείου, ούτως ή άλλως, με βάση τουλάχιστον





Graffity του γνωστού καλλιτέχνη δρόμου Banksy, σε μάντρα στο Λονδίνο.

την προσέγγιση που προτείνεται σε αυτό το κείμενο. Ένα μουσείο, δηλαδή, μέσω των εκθέσεών του προσομοιώνει μια πτυχή της ανθρώπινης ζωής, προκειμένου να προκαλέσει την επικοινωνία ανθρώπων που το θέμα αυτό τους απασχολεί. Το εικονικό περιβάλλον με την ολοένα εξελισσόμενη μορφή του έχει τη δυνατότητα να απορροφήσει τον χρήστη, να προκαλέσει συναισθήματα και νοητικές διεργασίες και είναι επίσης ικανό να διευκολύνει τη συλλογική επεξεργασία και τη λήψη αποφάσεων για δράση. Ό,τι, ακριβώς, δηλαδή, θα θέλαμε να συμβαίνει σε ένα μουσείο. Η δυνατότητα ενός εικονικού περιβάλλοντος να αναμειγνύει και να διαχειρίζεται πραγματικά και φανταστικά στοιχεία, να συνθέτει χαρακτηριστικά διαφορετικών τόπων, έρχεται σε απόλυτη συνάφεια με την κλασική πλέον παρατήρηση του M. Foucault (1986) που εντάσσει το μουσείο στις ετεροτοπίες. Ενώ, τέλος, η γενικότερη δυνατότητα των εικονικών περιβαλλόντων να αποσταθεροποιούν την αντίληψή μας για τον χώρο και τον χρόνο είναι αντίστοιχη με την πρακτική των μουσείων να φιλοξενούν, σε έναν χώρο, σε άμεση σχέση και πυκνή διαδοχή, εικόνες διαφορετικών πολιτισμών, διαφορετικών εποχών, διαφορετικών γεωγραφικών συντεταγμένων.

Είναι γεγονός, ότι παρά τα κενά και τα προβλήματα της προώθησης μιας ολιστικής μεθοδολογίας για το διαδικτυακό μουσείο, οι άνθρωποι των μουσείων διερεύνησαν και διερευνούν συστηματικά επιμέρους πτυχές της αξιοποίησης του διαδικτύου (Parry 2005· McTavish 2006). Η διερεύνηση αυτή, όπως φάνηκε και πιο πάνω, προκαλεί τόσο σκεπτικισμό όσο και ενθουσιώδη σχόλια, πολύ συχνά αξιολογώντας τα ίδια ακριβώς αποτελέσματα, απλώς υιοθετώντας άλλη οπτική. Από τη μια πλευρά είναι αρκετοί αυτοί που πιστεύουν ότι το διαδίκτυο ευνοεί περισσότερο τους γνωστικούς στόχους ενός μουσείου αυξάνοντας τα περιθώρια προσέγγισης σχολιασμού και πλαισίωσης, σε βάρος της ενσώματης εμπλοκής και της κοινωνικής διάδρασης (Müller 2002). Εντοπίζουν τον κίνδυνο της «παγίδας της τεχνολογίας» στην οποία πέφτει ένα μουσείο όταν χρησιμοποιεί την τεχνολογία για την τεχνολογία. Και φυσικά, επισημαίνουν την καθοριστική απώλεια της αύρας των αυθεντικών αντικειμένων (Hogsden & Roulter 2012· Rogers et al. 2014), όταν στηριζόμαστε σε ψηφιακές προσομοιώσεις.

Στην άλλη όχθη, βρίσκονται, επίσης, αρκετοί που πιστεύουν στην ψηφιακή ουτοπία, θεωρώντας ότι οι νέες τεχνολογίες είναι σε θέση να λύσουν πολλές -αν όχι όλες- από τις χρόνιες κακοδαιμονίες των μουσείων. Ο R. Parry (2005), για παράδειγμα, πιστεύει ότι είναι δυνατόν να περάσουμε σε μια νέα εποχή, όπου το μουσείο θα διαχυθεί εκτός των τειχών του και θα οδηγηθούμε σε εντελώς νέες θεωρητικές προσεγγίσεις, ενώ η L. Kelly (2013) υποστηρίζει ότι θα επαναπροσδιοριστεί η σχέση των μουσείων με το κοινό τους. Η συντριπτική πλειονότητα, όμως, επισημαίνει ότι, προς το παρόν, οι χρήσεις των νέων τεχνολογιών και των νέων μέσων ελάχιστα έχει επηρεάσει το γενικό μουσειακό τοπίο. Ίσως, μάλιστα,



σε ορισμένες περιπτώσεις οι εφαρμογές που υιοθετούνται από τα μουσεία να λειτουργούν ως άλλοθι: δίνουν στους επισκέπτες τους έναν ψηφιακό χώρο για να παίξουν και να εκτονωθούν, ενώ η βασική λειτουργία του μουσείου συνεχίζει απερίσπαστη με τον ίδιο παραδοσιακό -ίσως και αρτηριοσκληρωτικό- τρόπο.

Αυτό το εκκρεμές ανάμεσα σε μια ουτοπική και μια δυστοπική πρόβλεψη, ίσως δεν έχει ιδιαίτερο νόημα, επειδή βασίζεται σε μια δυϊστική αντίληψη που θεωρεί το διαδικτυακό μουσείο ως κάτι ριζικά νέο. Σύμφωνα, όμως, με τα όσα αναπτύχθηκαν στις προηγούμενες παραγράφους, πιστεύω ότι το διαδικτυακό μουσείο πατάει με το ένα πόδι σε ό,τι φυσικό και παγιωμένο κουβαλάμε και με το άλλο πόδι σε ό,τι ψηφιακό και διαφορετικό δημιουργούμε καθημερινά. Όπως, και κάθε τι που συγκροτεί τη ζωή μας, σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο, όπως, άλλωστε, και το φυσικό μουσείο, φέρει τις άγκυρες του παρελθόντος και, ταυτόχρονα, το σπόρο της ανατροπής τους. Δεν πιστεύω, με άλλα λόγια ότι, *εκ κατασκευής*, είναι ριζικά διαφορετικό από το μουσείο με το οποίο μεγαλώσαμε. Μένει να δούμε κατά πόσο τα στοιχεία που διαφοροποιούν το διαδικτυακό από το άλλο το φυσικό παραδοσιακό μουσείο, είναι τόσα και τέτοια που μπορούν να προσφέρουν ένα πιο γόνιμο έδαφος για την καρποφορία του σπόρου της ανατροπής.

Αυτό το ερώτημα θα επιχειρήσω να προσεγγίσω στις επόμενες παραγράφους, εστιάζοντας αποκλειστικά, πλέον, στις δυνατότητες που το διαδικτυακό μουσείο προσφέρει στα μέλη του κοινωνικού σχηματισμού στο πλαίσιο του οποίου λειτουργεί. Με άλλα λόγια, πιστεύω ότι η «ανατροπή» αφορά τον κοινωνικό ρόλο του μουσείου και όχι τις πρακτικές επικοινωνίας ή διαχείρισης των συλλογών γενικά. Το νεωτερικό μουσείο δημιουργήθηκε στο πλαίσιο της διαμόρφωσης των εθνικών κρατών για να υποστηρίξει τη συγκρότηση των εθνικών αφηγημάτων, και συνεχίζει, από αδράνεια ενδεχομένως, να λειτουργεί ως ιδεολογικός μηχανισμός του κράτους. Όσες αλλαγές και να υποστεί με τη βοήθεια των νέων τεχνολογιών, στο βαθμό που ο πολιτικός και κοινωνικός του ρόλος παραμένει ίδιος το μουσείο θα παραμείνει επί της ουσίας το ίδιο. Η ανατροπή μπορεί να προκύψει, μόνον εάν ο ρόλος αυτός διαφοροποιηθεί: αντί, δηλαδή, τα μουσεία να λειτουργούν για να εμφυσήσουν συγκεκριμένα ιδεολογικά σχήματα στους πολίτες, να μετατραπούν στο χώρο όπου οι πολίτες, θα επεξεργάζονται και θα παράγουν ιδεολογικά σχήματα που μπορούν να καθοδηγήσουν την πολιτική τους δράση. Να μετατραπούν σε *δημόσιες σφαίρες*.

## το δικαίωμα στην πρόσβαση

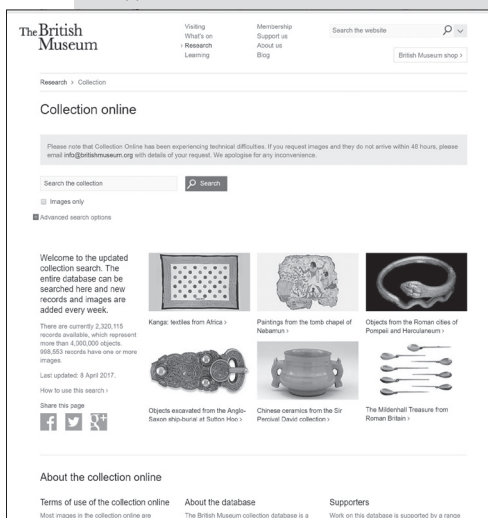
Μια πρακτική που υιοθετήθηκε από αρκετά μεγάλα μουσεία και κατέστη δυνατή με την εισαγωγή της χρήσης εξελιγμένων βάσεων δεδομένων ήταν η δημοσιοποίηση των αντικειμένων των συλλογών στους μουσειακούς ιστοτόπους.

Το British Museum περηφανεύεται ότι προσφέρει τη μεγαλύτερη online συλλογή προς αναζήτηση με 2.320.115 καταγραφές που αντιστοιχούν σε περισσότερα από 4.000.000 αντικείμενα<sup>67</sup>. Το Metropolitan Museum έχει μέχρι στιγμής 443.388 καταγραφές<sup>68</sup>, το Hermitage 34.213<sup>69</sup>, το Guggenheim 7.000<sup>70</sup>, κτλ. Είναι εμφανές ότι η τάση είναι να δημοσιοποιηθούν όχι μόνο τα έργα τέχνης και τα άλλα αντικείμενα που εκτίθενται στις μόνιμες εκθέσεις του μουσείου, αλλά και όσα υπάρχουν στις αποθήκες του. Επομένως, η δυνατότητα πρόσβασης που προσφέρεται αλλάζει σημαντικά τα δεδομένα. Όχι μόνο επειδή δίνει τη δυνατότητα να δουν αυτά τα αντικείμενα άνθρωποι που δεν έχουν τη δυνατότητα να επισκεφθούν το μουσείο (Pastore 2008), αλλά, επιπλέον, επειδή φέρνει στο φως αντικείμενα που ήταν μέχρι τώρα ορατά μόνο σε μια πολύ περιορισμένη ομάδα προνομιούχων που κινούνταν στο στενό πυρήνα του μουσείου.

Χαρακτηριστική είναι η πε-



*Η on line συλλογή του Guggenheim Museum και του British Museum, αποτελούν δύο από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα διαχείρισης του δικαιώματος πρόσβασης του κοινού στους «θησαυρούς» ενός μουσείου.*




67 [https://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/search.aspx](https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx), επίσκεψη 10-04-2017.

68 <http://www.metmuseum.org/art/collection>, επίσκεψη 10-04-2017.

69 <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/explore/artworks?lng=en>, επίσκεψη 10-04-2017.

70 <https://www.guggenheim.org/collection-online>, επίσκεψη 10-04-2017.




[Το Μουσείο](#)
[Συλλογές](#)
[Επίσκεψη](#)
[Δραστηριότητες](#)
[Μάθηση](#)
[Γραφείο Τύπου](#)


**Εικόνες για προσωπική χρήση**

Other Languages


*Οι ΕΙΚΟΝΕΣ ΓΙΑ ΠΡΟΣΩΠΙΚΗ ΧΡΗΣΗ παρέχονται για προσωπική, μη εμπορική χρήση στους επισκέπτες της ιστοσελίδας. Δεν επιτρέπεται η δημοσίευσή τους σε οποιοδήποτε έντυπο ή ηλεκτρονικό μέσο χωρίς την έγγραφη άδεια του Μουσείου.*




Οι πλαγιές της Ακρόπολης



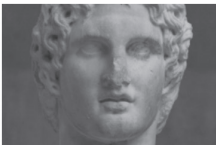
Η Ακρόπολη στις αρχές της ιστορίας της



Η Αρχαϊκή Ακρόπολη




Η Κλασική Ακρόπολη




Η Ακρόπολη από τον 5ο αι. π.Χ. μέχρι το τέλος της αρχαιότητας

Με μια εντελώς διαφορετική φιλοσοφία από τα μεγάλα ξένα μουσεία, τα ελληνικά, διστάζουν να μοιραστούν, έστω και διαδικτυακά, τα αντικείμενα των συλλογών τους με το κοινό. Και όπου αυτό γίνεται, δημοσιοποιούν επιγραμματικά όσα στοιχεία θα ενδιέφεραν έναν ειδικό επιστήμονα.



**ΜΟΥΣΕΙΟ  
ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ  
ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ**


ΒΕΛΛΑΠΟΛΙΣ





ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΑ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ

[ΑΡΧΙΚΗ](#)
[ΕΠΙΣΚΕΨΗ](#)
[ΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ](#)
[ΜΟΝΙΜΗ ΕΚΘΕΣΗ](#)
[ΕΚΘΕΣΕΙΣ](#)
[ΣΥΛΛΟΓΕΣ](#)
[ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ](#)
[ΠΟΛΥΜΕΣΑ](#)
[ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ](#)

**Πήλινος αμφορέας εγχυτρισμού**



Κωδικός: BK 4467/192

Είδος: Πήλινος αμφορέας εγχυτρισμού

Χρονολόγηση: 4ος-5ος αιώνας

Διαστάσεις: Ύψος 53 εκ., διάμετρος χείλους 10 εκ.

Υλικά Κατασκευής: Πηλός

Προέλευση: Θεσσαλονίκη, ανατολικό νεκροταφείο. Ανασκαφή Λουσισατρείου

Αμφορέας ωοειδούς σχήματος με αποστρωγγυλεμένη βάση που σχηματίζει μασοειδή απόφυση. Ο λαϊμός του αγγείου είναι κυλινδρικός και οι λαβές του ταινιωτές. Βρέθηκε σε ανασκαφή κοιμητηρίου και χρησιμοποιήθηκε για εγχυτρισμό. Ο εγχυτρισμός υπήρξε ένας συνήθης τρόπος ενταφιασμού βρεφών και νηπίων μέσα σε αμφορείς και χύτρες. Ο τρόπος αυτός παραβάλλεται με την επιστροφή στη μήτρα της μητέρας. Για να χρησιμοποιηθούν τα αγγεία για τον σκοπό αυτό, πολλές φορές αφαιρούνταν ο πυθμένας και άλλοτε ο λαϊμός έως τον ώμο.

ρίπτωση του Rijksmuseum που διαθέτει 600.000 περίπου έργα online, σε μια από τις πιο εύχρηστες βάσεις, στηρίζοντας την όλη προσπάθεια σε μια πολύ σαφή και καλά επεξεργασμένη φιλοσοφία. Σε μια συνέντευξη που έδωσε, το 2013 ο διευθυντής συλλογών Tacco Dibbits στους New York Times<sup>71</sup>, λέει χαρακτηριστικά: «Αν θέλουν να έχουν έναν Vermeer τυπωμένο πάνω στο χαρτί υγείας τους, προτιμώ να έχουν μια εικόνα του Vermeer σε υψηλή ανάλυση, παρά μια πολύ κακή αναπαραγωγή». Η αντίληψη του Rijksmuseum είναι ότι τα έργα που φυλάσσουν και τα οποία μπορεί κανείς να επισκεφθεί στο Άμστερνταμ -έναντι ενός καθόλου ευκαταφρόνητου αντιτίμου- ανήκουν, σε τελευταία ανάλυση, σε όλη την κοινωνία (Sanderhoff 2013).

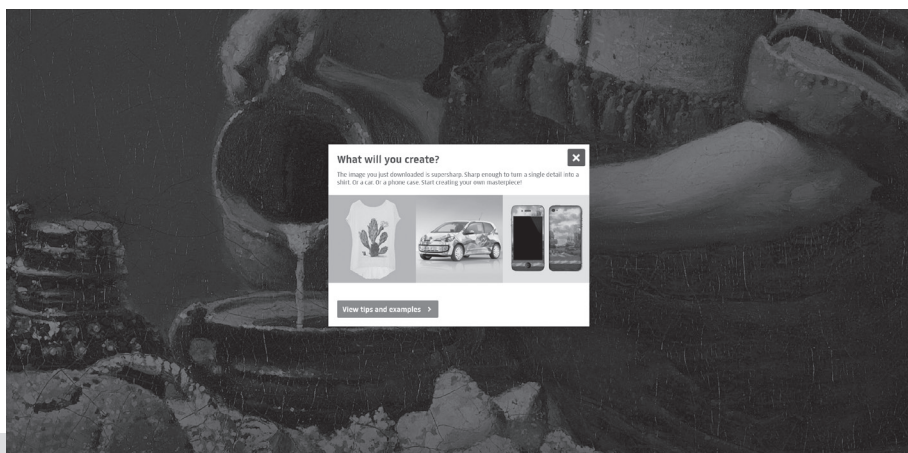
Αυτή η αντίληψη θα προκαλούσε λιποθυμικά επεισόδια σε έναν μεγάλο αριθμό διευθυντών ελληνικών μουσείων<sup>72</sup> οι οποίοι, μαζί με πολλούς συναδέλφους τους από τον υπόλοιπο κόσμο, κρατούν ως επτασφράγιστο μυστικό καλά φυλαγμένες ακόμη και τις φωτογραφίες των αντικειμένων που φυλάσσουν ή εκθέτουν. Ανεβάζουν έναν περιορισμένο αριθμό αντικειμένων στον ιστότοπό τους και, μάλιστα πολύ συχνά, με τρόπο που να μην είναι αξιοποιήσιμος, λόγω χαμηλής ανάλυσης, υδατογραφημάτων κτλ. Βασικό επιχείρημα όλων αυτών είναι ότι αν ένα ψηφιακό αρχείο ανεβεί στο διαδίκτυο μπορεί να διαμοιραστεί σε δευτερόλεπτα, και δεν είναι δυνατόν να ελεγχθεί η κυκλοφορία του. Αλλά γιατί να ελεγχθεί; Η M. Sanderhoff (2013) αντιπαραθέτει σε αυτούς που φοβούνται ότι, αν δει κανείς τα έργα από την οθόνη του υπολογιστή του, δεν θα έχει λόγο να επισκεφθεί το μουσείο, την περίπτωση της Mona Lisa: τη βρίσκεις σε χιλιάδες κάθε είδους αναπαραγωγές, αλλά καθημερινά χιλιάδες άνθρωποι συνωθούνται για να τη δουν, στο Λούβρο. Οι ουσιαστικοί λόγοι, σύμφωνα με την M. Sanderhoff, είναι άλλοι: για να μη χρησιμοποιούνται με «προσβλητικό» τρόπο τα έργα, και για να πουλάνε τα μουσεία τα δικαιώματα χρήσης τους. Πατώντας στη φιλοσοφία του Rijksmuseum, αντιτείνει ότι τα μουσεία υποτίθεται ότι διαχειρίζονται τα έργα για λογαριασμό της κοινωνίας· δεν είναι δικά τους για να κερδοσκοπούν με αυτά ή για να αποφασίζουν το ποιος είναι ο ενδεδειγμένος τρόπος χρήσης των αναπαραγωγών και να θέλουν να ελέγχουν την κυκλοφορία τους. Αλλά ακόμη και αν είχαν αυτό δικαίωμα, η κυκλοφορία και η χρήση των αναπαραγωγών δεν είναι δυνατό να ελεγχθεί.

71 Segal, Nina 2013. «Masterworks for One and All», The New York Times, 28 Μαΐου.

72 Στα ελληνικά μουσεία το θέμα της δημοσιοποίησης της συλλογής είναι σχεδόν ταμπού. Τα τελευταία χρόνια γίνονται κάποια διστακτικά βήματα. Ενδεικτικά, δυνατότητα αναζήτησης στις συλλογές (χωρίς να είναι απολύτως σαφές αν αυτή αφορά το σύνολο των αντικειμένων ή ένα επιλεγμένο σύνολο) δίνει το Μουσείο Μπενάκη, το Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, η Εθνική Πινακοθήκη. Στα αρχαιολογικά μουσεία τα πράγματα είναι χειρότερα: το Μουσείο Ακρόπολης είναι, ίσως, το μόνο που δίνει μερικές φωτογραφίες σε ικανοποιητική ανάλυση «για προσωπική χρήση» είναι ενδιαφέρον ότι, αντίθετα, τα δύο κύρια βυζαντινά μουσεία της Θεσσαλονίκης και της Αθήνας παρουσιάζουν τις συλλογές τους αλλά χωρίς ιδιαίτερες δυνατότητες ελεύθερης αναζήτησης.

Το μόνο που επιτυγχάνεται με ανάλογες πρακτικές είναι να κυκλοφορούν στο διαδίκτυο χιλιάδες κακές εκδοχές που από μόνες τους «προσβάλλουν» τα έργα.

Με βρίσκει απολύτως σύμφωνη η παραπάνω προσέγγιση, αλλά, ακόμη και η δημοκρατική αντίληψη του Rijksmuseum νομίζω ότι δεν επηρεάζει σημαντικά τη μουσειακή διαδικασία, επειδή πιστεύω ότι το άνοιγμα μιας βάσης δεδομένων στο ευρύ κοινό δεν είναι πανάκεια. Ακόμη και αν έχουμε να κάνουμε με ένα πίνακα του Vermeer -που θα με ευχαριστούσε πολύ να τον έχω τυπωμένο πάνω στο φλυτζάνι με τον καφέ μου- η ουσιαστική πρόσβαση στα αντικείμενα του μουσείου είναι κάτι πιο πολύπλοκο. Πολύ περισσότερο, αν δεν πρόκειται για έναν πίνακα ζωγραφικής, αλλά για ένα προϊστορικό εργαλείο -που ακόμη κι εγώ που τα συμπαθώ



Πιστεύοντας σταθερά ότι έργο ενός μουσείου είναι η όσο το δυνατόν ευρύτερη διάχυση των έργων που φιλοξενεί, το Rijksmuseum, όχι μόνο επιτρέπει την απόκτηση των ψηφιακών αντιομιγρών, αλλά προτείνει και τρόπους «αξιοποίησής» τους.

δε θα το διάλεγα για το φλυτζάνι μου. Και εξηγούμαι: αν το εντοπίσει στη βάση δεδομένων κάποιος, που δεν είναι ειδικός στα προϊστορικά εργαλεία, τι θα καταλάβει βλέποντάς το; Ακόμη και αν συνοδεύεται με την καρτέλα των πληροφοριών, τι θα λένε στον «αδαή» οι όροι, οι χρονολογήσεις, οι χαρακτηρισμοί που κατέγραψε ένας σχολαστικός αρχαιολόγος;<sup>73</sup> Αυτή η διαδικασία, τελικά, σε ποιο βαθμό δίνει δικαιώματα στον απλό πολίτη και σε ποιο βαθμό του υπενθυμίζει πόσο λίγα ξέρει, έναντι των ειδικών και της αυθεντίας του μουσείου (McTavish 2006' Boast, Furner, et al. 2009' Cameron & Mengler 2012' Srinivasan, Vliet 2012); Η Ε.

73 Σημειώνω ενδεικτικά τις πληροφορίες που συνοδεύουν πλήλιο σκεύος από Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού: «Αμφορέας ωσειδούς σχήματος με αποστρογγυλεμένη βάση που σχηματίζει μαστοειδή απόφυση. Ο λαιμός του αγγείου ... οι λαβές ταινιωτές. ... χρησιμοποιήθηκε για εγχυτρισμό...».

Pastore (2008), υποστηρίζει ότι, επιτέλους, είναι δυνατό να ανατραπεί αυτό που υπογραμμίζει ο P. Bourdieu για τα μουσεία τέχνης, ότι δηλαδή αποτελούν «μία εξαιρετικά ισχυρή πηγή πολιτιστικού κεφαλαίου, καθώς αντικατοπτρίζουν τόσο το οικονομικό κύρος των πλούσιων υποστηρικτών τους, όσο και το εκπαιδευτικό κύρος του προσωπικού τους, και με τον τρόπο αυτό επιβεβαιώνουν το κύρος της πολιτιστικής ελίτ τόσο σε υλικό όσο και σε συμβολικό επίπεδο» (1984, σελ. 228–229). Είναι, όμως, τόσο απλά τα πράγματα;

Με άλλα λόγια οι βάσεις δεδομένων δεν αποτελούν, απλώς, ένα χρήσιμο εργαλείο που οργανώνει και συστηματοποιεί τα «αντικειμενικά» χαρακτηριστικά των αντικειμένων της μουσειακής συλλογής, αφήνοντας κατά μέρος τα «υποκειμενικά» ερμηνευτικά σχόλια που μπορεί κανείς να διατυπώσει γι' αυτά. Οι F. Cameron και H. Robinson (2007, σελ. 166–170) τονίζουν, αντίθετα, ότι η τεκμηρίωση δεν είναι καθόλου ουδέτερη και οφείλει κανείς να τη δει με βάση την κοινωνική της στόχευση. Τα χαρακτηριστικά των αντικειμένων, που ούτως ή άλλως χαρακτηρίζονται από πολυσημία, δεν έχουν το ίδιο νόημα σε όλα τα πολιτισμικά πλαίσια, και τα «δεδομένα» αποκτούν σημασία σε ένα ορισμένο πλαίσιο χρήσης τους. Θα είχε, λοιπόν, στο βαθμό που μας απασχολεί η βάση δεδομένων ως εργαλείο για την απόδοση των αντικειμένων της συλλογής στο κοινό, να δούμε με ποιον τρόπο αυτή θα πρέπει να δομηθεί ώστε να ανταποκρίνεται, πράγματι, σε αυτό τον στόχο. Να δίνει εναλλακτικούς τρόπους αναζήτησης, ανάλογα με τα ενδιαφέροντα του χρήστη, και όχι να βασίζεται σε μια μοναδική σύνθεση που ενισχύει την αυθεντία του μουσείου. Η απάντηση, βέβαια, σε ανάλογους προβληματισμούς δεν είναι απαραίτητα μια εντελώς ελεύθερη αναζήτηση. Για παράδειγμα, το British Museum με την τεράστια online συλλογή του, δίνει δύο εναλλακτικές δυνατότητες αναζήτησης: την απλή με ένα αγκωτικό μονολεκτικό «ψάξε», και την πολλά υποσχόμενη «προχωρημένη». Στη δεύτερη, υπάρχει ένας ικανός αριθμός πεδίων, όπως «τεχνική», «υλικά», «πολιτισμοί», «εθνικές ομάδες», κτλ που, κατά τη γνώμη μου, απευθύνονται σε κάποιον, κατά πάσα πιθανότητα μελετητή, που αναζητά συγκεκριμένα πράγματα για τα οποία διαθέτει εκ των προτέρων σαφείς και ειδικές πληροφορίες<sup>74</sup>. Όσο αφορά, από την άλλη πλευρά, την απολύτως ελεύθερη αναζήτηση, αν απευθύνεται στον κοινό θνητό, μάλλον, του δημιουργεί μία τεράστια αμηχανία (Cameron & Robinson 2007, σελ. 179 Pastore 2008). Η λέξη «Ελλάδα», για παράδειγμα, στη βάση του British Museum, επιστρέφει 11.000 αντικείμενα, και δεν έχει, μάλλον, κανένα απολύτως νόημα.

Αναζητάται, επομένως, υποστηρίζουν οι F. Cameron και H. Robinson

74 Η σχετική έρευνα των M. Skov και P. Ingversen (2014) δείχνει ότι τελικά ενώ ο σκοπός της αναζήτησης για την πλειονότητα των επισκεπτών της βάσης δεδομένων ενός μουσείου και μια γενική περιήγηση, αναγκάζεται να αναζητήσει κάτι συγκεκριμένο για ξέρεi εκ των προτέρων τα στοιχεία που θα τον βοηθήσουν στην αναζήτηση.



(2007, σελ. 179) η χρυσή τομή όπου ο επιμελητής να προσφέρει κάποια προκατασκευασμένα σενάρια στα οποία να περιηγείται ο χρήστης, έχοντας τη δυνατότητα να κάνει έναν περιορισμένο αριθμό λογικών επιλογών. Δεν ξεκαθαρίζουν, όμως, με βάση ποια κριτήρια ένα σενάριο είναι «λογικό». Για παράδειγμα, η βάση που παρουσιάζει το Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, που όπως είπα δεν προσφέρει ελεύθερη αναζήτηση, όπως και η συντριπτική πλειονότητα των μουσείων ελληνικών και ξένων, βασίζεται στη χρονολογική κατάταξη των αντικειμένων. Το ότι με προβληματίζει που μία ομάδα αντικειμένων ομαδοποιείται κάτω από τον «λογικό» τίτλο «Πρώιμη Εποχή Χαλκού» δεν οφείλεται μόνο στο γεγονός ότι, κατά τη γνώμη μου, το ποσοστό Ελλήνων που γνωρίζει τι είναι αυτό δεν ξεπερνά το 2% του συνολικού πληθυσμού. Σχετίζεται, επιπλέον, και με μια δεδομένη αντίληψη που χωρίζει το ιστορικό συνεχές σε φέτες, αγνοώντας άλλες σύγχρονες και δόκιμες ιστορικές προσεγγίσεις που εστιάζουν στις δυναμικές και τις αλληλεπιδράσεις και όχι στις σχολαστικές κατηγοριοποιήσεις του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Επιπλέον, σε όλες τις παρόμοιες λογικές αναζητήσεις, τα αντικείμενα εμφανίζονται εντελώς εκτός οποιουδήποτε πλαισίου αναφοράς, πέρα από τα γενικά που είναι δυνατό να προσφέρει η χρονολόγηση και ο τόπος προέλευσης. Δεν υπάρχουν, κατά κανόνα, υπερσύνδεσμοι που να συνδέουν το κάθε αντικείμενο με κάποιο άλλο ή με κάποια άλλη σελίδα. Τέλος, οι όποιες πληροφορίες συνοδεύουν ένα αντικείμενο της βάσης είναι αποκλειστικά λεκτικές, παρά το γεγονός ότι οι έρευνητες δείχνουν ότι η συντριπτική πλειονότητα των επισκεπτών αναζητά, συνήθως, φωτογραφίες (Skov & Ingwersen 2014).

Οι F. Cameron και H. Robinson επισημαίνουν, τελικά, ότι, αν θέλουμε να έχει νόημα η δημοσιοποίηση της μουσειακής βάσης δεδομένων, θα πρέπει όλα αυτά τα συστήματα να συνδυάσουν δυο διακριτές όψεις του κόσμου· εκείνη που τον θέλει τριδιάστατο, συγκροτημένο από τις σχέσεις ανάμεσα στα αντικείμενα, να προσφέρει εναλλακτικές ερμηνείες ισότιμες μεταξύ τους, και την άλλη που τον φαντάζεται μονοδιάστατο, με όλα τα αντικείμενα σε μια σειρά να αφηγούνται τη μία και μοναδική αλήθεια (2007, σελ. 180).

## το δικαίωμα στη διάδραση

Το μεγάλο πλεονέκτημα της ψηφιακής συλλογής είναι ότι μπορεί να δώσει τη δυνατότητα στον κάθε επισκέπτη να αλληλεπιδρά με τα αντικείμενα, κάτι που θα ήταν αδιανόητο με τα αυθεντικά αντικείμενα. Όταν, επομένως, έχουμε να κάνουμε με μια διαδικτυακή μουσειακή βάση δεδομένων, τον θεμέλιο λίθο της ανάπτυξης ενός διαδικτυακού μουσείου, η οποία επιτρέπει στον επισκέπτη όχι μόνο να βλέπει ωραίες φωτογραφίες αντικειμένων, αλλά και τριδιάστατες προσομοιώσεις τους, η οποία του δίνει, επιπλέον, τη δυνατότητα να χειριστεί



αυτές τις προσομοιώσεις, ίσως, μπορούμε να μιλήσουμε για μια συνθήκη που αρχίζει να ξεκολλάει από την αντίληψη ενός ψηφιακού cabinet des curiosités. Στο Rijksstudio, για παράδειγμα, ο επισκέπτης έχει στη διάθεσή του εντυπωσιακής ανάλυσης φωτογραφίες των έργων ζωγραφικής που διαθέτει το μουσείο. Η ανάλυση παίζει ρόλο, και όχι μόνο για την περίπτωση που ο επισκέπτης θέλει να τυπώσει τη φωτογραφία για δικούς του λόγους. Η δυνατότητα της γειννίας που, θεωρητικά, μας προσφέρει το ψηφιακό αντίγραφο σε σχέση με το ευάλωτο πρωτότυπο, ανατρέπεται αν με κάθε βήμα μεγέθυνσης η φωτογραφία μετατρέπεται σε ένα συνονθύλευμα pixels. Στο Rijksstudio είναι, πράγματι, εκμαυλιστική η δυνατότητα να παρατηρήσεις από πάρα πολύ κοντά το πώς ρέει το γάλα από την κανάτα της «Γαλατούς» του J. Vermeer. Αυτή η άμεση, έστω και οπτική, εγγύτητα έχει οπωσδήποτε σημασία στην εξοικείωση με τα αντικείμενα της συλλογής. Τη λογική του Rijksmuseum, αλλά με κάποια απόσταση, ακολουθεί το Smithsonian που, επιπλέον, υπερηφανεύεται για την προσπάθεια τριδιάστατης σάρωσης που έχει ξεκινήσει. Το Rijksstudio, βέβαια, πηγαίνει ακόμη παραπέρα, καθώς προσφέρει online μερικά στοιχειώδη εργαλεία για να κατεβάσεις και να κόψεις αυτό που σε ενδιαφέρει, ενώ, ταυτόχρονα, προτείνει και ιδέες χρήσης των φωτογραφιών (Gorgels 2013). Για τους επαγγελματίες φυσικά η ανάλυση 4.600 x 4.600, ίσως είναι μικρή, επειδή το μουσείο προσφέρει, κατόπιν σχετικού αιτήματος και άλλες δυνατότητες.

Η L. McTavish (2006) εκφράζει έναν σχετικό σκεπτικισμό απέναντι σε όλα αυτά, ο οποίος κινείται στο ίδιο μήκος κύματος ανάλογων προβληματισμών που έχουν κατά καιρούς εκφραστεί για τη διάδραση μέσα στο περιβάλλον του φυσικού μουσείου με τη χρήση ψηφιακών εφαρμογών (Appleton 2002· Reading 2003· Witcomb 2006· Heath & vom Lehn 2008). Αυτή διάδραση που, κυρίως, εκφράζεται με το πάτημα κουμπιών και το ανοιγοκλείσιμο παραθύρων, πιο πολύ για τη γοητεία της πράξης παρά για κάποιον άλλο συγκεκριμένο στόχο, έχει υποστηριχθεί από πολλούς ερευνητές ότι είναι μια κατ' επίφαση διάδραση. Μάλλον, ενισχύει την

*Λεπτομέρεια από τον διάσημο πίνακα του Johannes Vermeer, «Η γαλατούς» (1658 περίπου), που διατίθεται από το Rijksmuseum, σε υψηλότερη ανάλυση για κάθε χρήση.*



παθητικότητα, δημιουργώντας, απλώς την ψευδαίσθηση ότι κάτι ρυθμίζει και ο επισκέπτης επειδή μπορεί να μεγεθύνει ή να περιστρέφει ψηφιακά αντικείμενα τα οποία, φυσικά, μετά από αυτούς τους χειρισμούς παραμένουν από κάθε άποψη αναλλοίωτα. Όσο, μάλιστα μεγαλώνει το πλήθος των προσφερόμενων στη βάση δεδομένων ψηφιακών αντικειμένων τόσο ο ρόλος του επισκέπτη γίνεται ακόμη πιο ασήμαντος, καθώς του είναι αδύνατο να διαχειριστεί, έστω και στοιχειωδώς, όλη αυτή την πληροφορία. Άλλωστε, όπως φαίνεται η διάρκεια αυτών των περιηγήσεων στις διαδικτυακές μουσειακές βάσεις δεδομένων, δε διαρκεί πάνω από δέκα λεπτά (Skon & Ingwersen 2014), χρόνος που φαίνεται πολύ λίγος για να συσχετισθεί με κάποια ολοκληρωμένη ενασχόληση με τα όσα περιέχει η βάση.

### το δικαίωμα στη συμμετοχή

Εκεί που αρχίζει η διάδραση να μοιάζει ουσιαστική είναι όταν ο επισκέπτης εκτός από το να περιπλανιέται άσκοπα, να περιηγείται και να περιεργάζεται, αρχίζει να μπορεί, με κάποιον τρόπο, να διατυπώνει την άποψή του σχετικά με τα όσα περιλαμβάνει η διαδικτυακή μουσειακή βάση δεδομένων. Και αυτό, όχι μόνο επειδή δείχνει ότι η επαφή με τα αντικείμενα του έχει προκαλέσει μια στοιχειώδη συναισθηματική διέγερση ή νοητική διεργασία, αλλά και επειδή οι αντιδράσεις του γίνονται κτήμα της μουσειακής κοινότητας. Ένα πρώτο επίπεδο αυτής της έκφρασης αποτελούν τα λακωνικά ή εκτενέστερα σχόλια που μπορούν να κατατεθούν στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης. Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, ένας μεγάλος αριθμός μουσείων εμφανίζεται στο Facebook, Instagram, YouTube, κτλ, και οι αναρτήσεις τους προκαλούν έναν ποικίλο σχολιασμό. Από τα ελάχιστα στοιχεία που έχουμε μέχρι στιγμής, τα σχόλια αφορούν κυρίως επαινετικά και ενθαρρυντικά σχόλια για εκδηλώσεις που πραγματοποιεί το μουσείο. Εδώ, όμως, μας ενδιαφέρει η αντίδραση των επισκεπτών απέναντι στο κύριο έργο του μουσείου, δηλαδή, την ανάπτυξη μιας συζήτησης με άξονα μια συλλογή. Επομένως, δεν έχει και πολύ νόημα να ασχοληθούμε με το τι συμβαίνει στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης από τη στιγμή που η χρήση τους, όπως επανειλημμένα αναφέρθηκε, είναι περιφερειακή και δεν συναρτάται με την κύρια δράση και το περιεχόμενο του μουσειακού ιστοτόπου.

Ορισμένα μουσεία έχουν εντάξει στον ιστοτόπό τους ιστολόγια στα οποία επιμελητές του μουσείου αναπτύσσουν διάφορα θέματα που αφορούνται από τα αντικείμενα της συλλογής ή και εκθεσιακά γεγονότα του μουσείου. Η N. Simon<sup>75</sup> στο δικό της ιστολόγιο επισημαίνει ότι πριν να ξεκινήσει ένα μουσείο μια ανάλογη προσπάθεια θα πρέπει να αποφασίσει γιατί το κάνει. Η ίδια διακρίνει διάφορα

75 <http://museumtwo.blogspot.gr/2007/03/institutional-blogs-different-voices.html>, επίσκεψη 20-03-2017.

**Acropolis Museum - Μουσείο Ακρόπολης**

- Home
- About
- Instagram feed
- issuu
- Videos
- Reviews
- Photos
- Events
- Likes
- Posts
- Notes

Create a Page

**Acropolis Museum - Μουσείο Ακρόπολης** updated their cover photo.

31 March at 17:50 · 🌐

👍 Like
💬 Comment
➦ Share

👤👤👤 1k
Top comments ▾

18 shares

📷 😊

**Maroula Sakorapha** εκπληκτική φωτογραφία

Like · Reply · 🗨️ 1 · 1 April at 11:53

**Eirhnh Georgopoulou** !!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!

Like · Reply · 4 April at 18:10

*Στην «επικοινωνία» τους με το κοινό τα μουσεία, σχεδόν κατά κανόνα, αρκούνται σε μερικά εγκωμιαστικά σχόλια.*

Esker Grove will feature abundant daylight inside the restaurant from continuous floor-to-ceiling windows and an angled ceiling rising up to a large, skylight over the main seating area that washes the space with daylight.

A sound-absorbing plaster ceiling will provide a comfortable environment for a relaxed dining experience. The focal point inside the restaurant will be a 40-foot long wall showcasing art on a rotating schedule. Natural materials including walnut flooring and back bar provide warmth inside the restaurant.

Sitting at the base of the Walker's new hillside addition to the Minneapolis Sculpture Garden, the new restaurant is a natural bridge between the outside and the inside, providing Walker visitors a chance to relax, chat, and enjoy chef Flicker's cuisine. The name Esker Grove refers to two geological aspects of the restaurant's setting: "Esker" being a serpentine ridge of soil, gravel, and earth deposited by streams of meltwater left from the slow movement of glaciers over time; and "Grove" referring to the newly planted groupings of trees on the hillside, including one that encompasses the restaurant's natural outdoor seating area.

[Learn more about progress on the Walker/Minneapolis Sculpture Garden renovation project.](#)

---

COMMENTS SHARE

**2 Comments** Sort by Oldest ▾

**Nathan Duin** · Editor at Tena Companies

Excellent news.

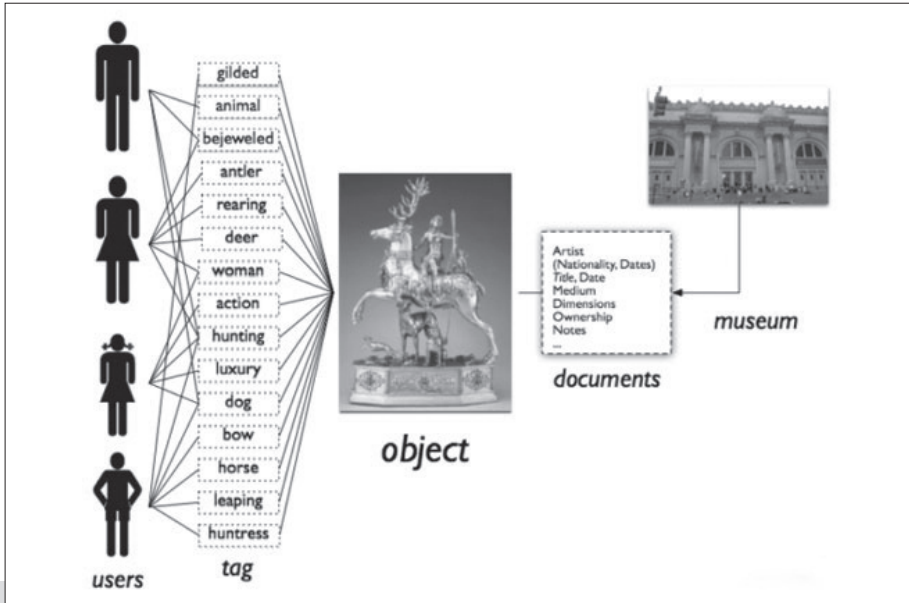
Like · Reply · Aug 10, 2016 10:11pm

**Brian Jones** · Executive Assistant at Minnesota AIDS Project

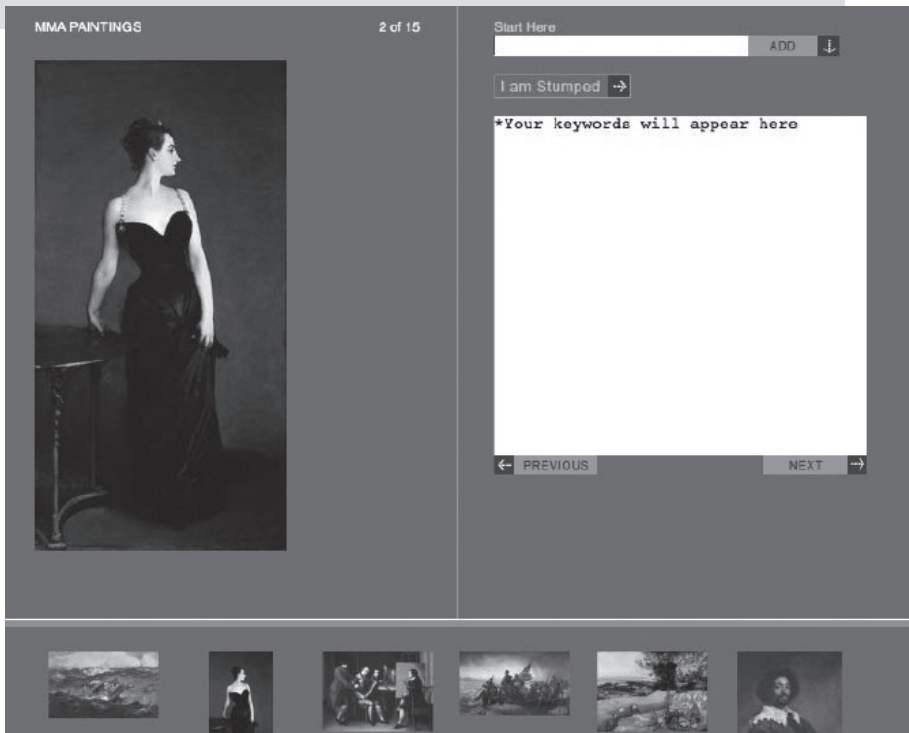
Sounds Wonderful, Can't Wait!

Like · Reply · Aug 10, 2016 10:36pm

Facebook Comments Plugin



Η λογική του folksonomy στη συλλογή ενός μουσείου (Trant, 2009).



είδη: (α) τα ιστολόγια που δεν κάνουν τίποτε άλλο παρά να αναπαράγουν τις ειδήσεις που αφορούν τις δραστηριότητες του μουσείου (β) τα ιστολόγια που με μικρές αναρτήσεις συμπληρώνουν πληροφορίες για τα αντικείμενα της συλλογής (γ) το εξειδικευμένο ιστολόγιο που τείνουν στα ακαδημαϊκά άρθρα. Οι πιο ενδιαφέρουσες από τις κατηγορίες της N. Simon, είναι αυτά που προσπαθούν να εμπλέξουν και την υπόλοιπη κοινωνία στα σχόλια που αφορούν τα αντικείμενα της συλλογής και αυτά στα οποία το προσωπικό του μουσείου υιοθετεί ένα γνήσια προσωπικό ύφος για να εκφράσει τη γνώμη του σχετικά με τα όσα συμβαίνουν στο μουσείο και στις εκθέσεις του, ως άτομα και όχι ως απλοί μετα-φορείς πληροφορίας. Αυτά τα δύο είδη, από ό,τι φαίνεται, είναι τα σπανιότερα, επειδή δεν συγκεντρώνουν την προτίμηση των υπευθύνων των μουσείων, ως περισσότερο απρόβλεπτα και ενδεχομένως επικίνδυνα.

Με ύφος, έκταση και στόχους που ποικίλουν, από τη λογική ενός ακαδημαϊκού άρθρου έως ένα πιο ανεπίσημο σημείωμα, τα ιστολόγια των μουσείων, μάλλον, δεν καταφέρνουν να προκαλέσουν την αντίδραση των επισκεπτών. Ενδεικτικά θα μπορούσα να αναφέρω ότι στα ιστολόγια των Indianapolis Museum of Art, Walker Art Centre τα σχόλια είναι ελάχιστα, σε εκείνα του Metropolitan Museum of Art και του Cleveland Museum of Art δεν εντόπισα κανένα σχόλιο στις αναρτήσεις του τελευταίου χρόνου, ενώ πολλά ιστολόγια, όπως εκείνα του Guggenheim και του British Museum δεν προβλέπουν δυνατότητα σχολιασμού. Τα ελάχιστα σχόλια που εντόπισα, γενικά, είναι έκφραση συγχαρητηρίων, λακωνική έκφραση θαυμασμού για κάποιο αντικείμενο ή κάποια ευγενικά διατυπωμένα ερωτήματα και αιτήματα. Είναι γεγονός ότι οι πολύ προσεγμένες αναρτήσεις των ανθρώπων του μουσείου με τις ενδιαφέρουσες πληροφορίες και το ανάλογο υλικό τεκμηρίωσης δεν αφήνουν και πολλά περιθώρια σχολιασμού. Τι να πεις; Να διαφωνήσεις με τις χρονολογίες, τα ονόματα, τις χημικές αναλύσεις; Να προτείνεις άλλη ερμηνεία; Βασισμένος σε ποια στοιχεία; Αυτό, κατά τη γνώμη μου, δεν αποτελεί σχολιασμό και συμμετοχή. Αν και τα ιστολόγια αυτά μοιάζουν μέσα πιο χαλαρά και πιο άμεσα που στόχο έχουν την ανάπτυξη της επικοινωνίας του μουσείου με το κοινό του, μέσω του ιστοτόπου, έχω τελικά την εντύπωση ότι απλώς υπενθυμίζουν ότι το μουσείο και οι άνθρωποί του γνωρίζουν πολύ καλά τη δουλειά τους και οι επισκέπτες καλά θα κάνουν να περιοριστούν στον περίφημο «παθητικό» τους ρόλο. Τέλος, αν και χωρικά τα ιστολόγια συνδέονται με τον κύριο χώρο του μουσείου, τα όσα συμβαίνουν σε αυτά δεν επηρεάζουν τη βασική λειτουργία του.

Μια πολύ ενδιαφέρουσα ιδέα που μετακινείται πιο κοντά στον πυρήνα της μουσειακής δράσης αποτελούν οι προσπάθειες συσχετισμού των αντικειμένων της συλλογής, αυτών καθαυτών, με σχόλια επισκεπτών. Οι προσπάθειες αυτές ξεκινούν από τη διαπίστωση ότι η αυθεντία του μουσείου, εν πολλοίς, στηρίζεται στον τρόπο τεκμηρίωσης και ερμηνείας των αντικειμένων της συλλογής του,

όπως αυτά περνούν και στα πεδία της βάσης δεδομένων του (Srinivasan, Boast, Furner, et al. 2009· Cameron & Mengler 2012). Παρά, μάλιστα, τους έντονους προβληματισμούς για τον αυταρχισμό των μουσείων και τις περί δημοκρατίας συζητήσεις, τα τελευταία χρόνια γίνονται συστηματικές προσπάθειες για ακόμη μεγαλύτερη συστηματοποίηση των βάσεων αυτών, οδηγώντας σε ακόμη πιο συγκεντρωτικά μοντέλα για την περιγραφή και την τεκμηρίωση των αντικειμένων. Θα μπορούσαν, λοιπόν, να αξιοποιηθούν οι νέες τεχνολογίες στο να δώσουν τη δυνατότητα για εναλλακτική ερμηνεία των αντικειμένων η οποία να μην περιορίζεται σε μια περιφερειακή συζήτηση ανάμεσα σε κάποιους επισκέπτες ή ανάμεσα σε επισκέπτες και επιμελητές, αλλά να ενσωματώνεται στη μουσειακή βάση δεδομένων και να συνοδεύει το αντικείμενο. Ανάλογες απόπειρες βασίζονται στη λογική του Folksonomy. Ο όρος αυτός αναφέρεται σε ένα είδος ταξινομίας που παράγεται από τον ίδιο τον χρήστη για την κατηγοριοποίηση και ανάκτηση του περιεχομένου στο διαδίκτυο (σύνδεσμοι, φωτογραφίες), με τη χρήση των «ανοικτού τύπου» ετικετών (tags). Οι ετικέτες που δίνει ο χρήστης έχουν νόημα, κυρίως, για τον ίδιο, βασίζονται στους δικούς του συνειρμούς και βιώματα και δεν είναι απαραίτητο να βασίζονται σε μια συστηματική τεκμηρίωση ή σε μια οικουμενικά αποδεκτή ερμηνεία (Cameron & Robinson 2007, σελ. 173). Με τον τρόπο αυτό καταλύεται ο διχασμός ανάμεσα σε αυτούς που χαρακτηρίζουν τα αντικείμενα της συλλογής και σε αυτούς οι οποίοι τα αναζητούν στη βάση δεδομένων (Srinivasan, Boast, Furner, et al. 2009· Srinivasan et al. 2010).

Ένα από τα πιο ενδιαφέροντα και συστηματικά εγχειρήματα σε αυτή την κατεύθυνση αποτέλεσε το *Steve.project* (Trant & Project 2006). Στο πλαίσιο αυτού, μια ομάδα μεγάλων μουσείων τέχνης των Η.Π.Α.<sup>76</sup>, δοκίμασε να εκθέσει μερικά έργα των συλλογών της στις ετικέτες των απλών επισκεπτών. Τα συμπεράσματα που προέκυψαν από το εγχείρημα είναι πολλά και ενδιαφέροντα. Για παράδειγμα, το 90% των ετικετών που προτάθηκαν από τους επισκέπτες για τα έργα που διέθεσε το Metropolitan Museum of Art, δεν υπήρχαν στην αρχική λίστα του μουσείου (Trant 2009). Φαίνεται, επομένως, ότι με ανάλογες πρακτικές, πολλαπλασιάζονται οι δυνατότητες αναζήτησης ενός έργου στη διαδικτυακή βάση δεδομένων, με αφετηρίες πολύ διαφορετικές από αυτές που προβλέπει το «ακαδημαϊκό κατεστημένο». Με την έννοια αυτή, αυξάνεται η δυνατότητα πρόσβασης στα έργα. Φυσικά, το πράγμα δεν είναι πολύ απλό και τα αποτελέσματα επηρεάζονται από πλήθος παραμέτρων. Σημαντικό ρόλο, για παράδειγμα, παίζει το πλαίσιο της ετικετο-θεσίας. Αποτελεί μια ανεξάρτητη ενέργεια που κάνει μό-

76 Συγκεκριμένα, συμμετείχαν τα μουσεία Albright-Knox Art Gallery, Cleveland Museum of Art, Denver Art Museum, Guggenheim Museum, metropolitan Museum of Art, Minneapolis Institute of Art, San Francisco Museum of Modern Art, και επιπλέον οι Archives and Museums Informatics & Ray Shah-Think design.



νος του κανείς ή πραγματοποιείται στο πλαίσιο μιας επίσκεψης και της αλληλεπίδρασής του με άλλους; Πόσο δηλαδή επηρεάζεται αυτή η διαδικασία που κυρίως στηρίζεται σε προσωπικούς συνειρμούς, όταν γίνεται σε ένα πιο συλλογικό πλαίσιο. Επιπλέον, η ομάδα του *steve.museum* διαπίστωσε ότι οι ετικέτες διαφοροποιούνται αν ο χρήστης βλέπει από πριν τις ετικέτες των επιμελητών, όπως και όταν βλέπει εκείνες των προηγούμενων επισκεπτών. Διαφοροποιούνται, επίσης, από το αν ο χρήστης βλέπει το έργο μόνο του ή ενταγμένο σε μια ομάδα (Trant & Project 2006' Trant 2009' Vliet 2012).

Ένα άλλο ενδιαφέρον παράδειγμα στην ίδια λογική είναι το *Blobjects*, που αφορούσε την τεκμηρίωση ορισμένων αντικειμένων της αρχαιολογικής συλλογής της Οξφόρδης (Srinivasan, Boast, Becvar, et al. 2009), επειδή, προφανώς είναι πολύ ευκολότερο να βάζεις ετικέτες σε έργα σύγχρονης τέχνης τα οποία θεωρητικά μπορεί ο καθένας να ερμηνεύει κατά το δοκούν. Όταν έχει κάποιος, όμως να κάνει με αντικείμενα που συνοδεύονται από επιστημονική τεκμηρίωση, πιθανότατα, να αισθάνεται ότι δεν έχει περιθώρια για πολύ ανοικτές ερμηνείες. Μια άλλη περίπτωση αποτελούν τα αντικείμενα μειονοτικών πολιτισμικών ομάδων, όπως τα First Nations της Αμερικής και οι Aborigines της Αυστραλίας, καθώς μια παρόμοια προσπάθεια δίνει τη δυνατότητα, δίπλα στην ερμηνεία του ακαδημαϊκού κατεστημένου να εμφανιστεί και εκείνη των μελών της κοινότητας.

Το επόμενο βήμα είναι να αρχίσει το μουσείο να δίνει το δικαίωμα στους επισκέπτες της διαδικτυακής μουσειακής βάσης, εκτός από απλές λεκτικές ετικέτες να προτείνουν ήχους, εικόνες, βίντεο ή κείμενα (Trant 2009). Με τη συσσώρευση των ετικετών -με τη στενή ή την ευρεία έννοια του όρου-, την ομαδοποίησή τους και την ιεράρχησή τους, με βάση τη συχνότητα εμφάνισης, το κάθε αντικείμενο της συλλογής αποκτά έναν ερμηνευτικό πλούτο, με την ουσιαστική συμβολή της κοινότητας. Δίπλα στη φωνή της ακαδημαϊκής αυθεντίας μπορεί να εκφραστεί η εναλλακτική ερμηνεία διαφορετικών κοινωνικών ομάδων, διαφορετικών πολιτισμικών παραδόσεων, πράγμα που δεν οδηγεί μόνο στην παράλληλη παρουσίαση διαφορετικών ερμηνευτικών προτάσεων, αλλά μας δίνει και μια εικόνα των ενδιαφερόντων και των προτεραιοτήτων που θέτει το κοινό (Srinivasan, Boast, Furner, et al. 2009' Srinivasan, Enote, et al. 2009' Trant 2009). Για να δώσω ένα εντελώς απλουστευτικό παράδειγμα, θα μπορούσα να πω ότι αν σε ένα πήλινο μαγειρικό σκεύος της αρχαιότητας η δημοφιλέστερη ετικέτα είναι «πέινα», μας κάνει να αντιληφθούμε ότι το κοινό θα επιθυμούσε να δει αυτό το σκεύος ενταγμένο σε μια έκθεση που θα μιλάει για το φαγητό και την έλλειψή του και όχι για την τεχνική του ψησίματος ή για τη συγγένεια που παρουσιάζει η διακόσμησή του με άλλα αγγεία γειτονικών οικισμών -ο,τι, δηλαδή, κατά πάσα πιθανότητα, θα επέλεγαν να παρουσιάσουν οι επιμελητές μιας έκθεσης για την αρχαία αγγειοπλαστική.



Ωστόσο, καμία ιδέα δεν έχει μόνο τη θετική και ελπιδοφόρα όψη της. Ο H. van Vliet (2012), επισημαίνει ότι η αντίδραση των επισκεπτών είναι, ως συνήθως, απρόβλεπτη. Μπορεί να κάνουν πλάκα και να αρχίσουν να γράφουν συνειδητά ή ασυνείδητα ανοησίες, κάτι που προφανώς θα δυναμιτίσει το όλο εγχείρημα. Επιπλέον, η αυτόματη ιεράρχηση των ετικετών, ανάλογα με τη συχνότητα εμφάνισης, πολλές φορές δε λειτουργεί, καθώς οι χρήστες δρώντας ο καθένας μόνος του μπορεί να χρησιμοποιούν διαφορετικές εκφράσεις για παρεμφερείς έννοιες, οι οποίες, φυσικά, θεωρούνται διαφορετικές από το σύστημα. Από την άλλη πλευρά, μια ομάδα ομοφρονούντων μπορεί να επηρεάσει σημαντικά την ιεράρχηση, αν λειτουργήσει συντεταγμένα, ενώ, τέλος, έχουμε και εδώ το συνηθισμένο φαινόμενο οι προηγούμενοι χρήστες να επηρεάζουν τους επόμενους και οι πρώτες ετικέτες να έχουν περισσότερες πιθανότητες να καταστούν οι πιο δημοφιλείς. Άλλοι μελετητές σε αυτά προσθέτουν και τον προβληματισμό τους για την ιεραρχική ταξινόμηση των ετικετών, μιλώντας για την «τυραννία της πλειοψηφίας» η οποία καταπνίγει τις μειονοτικές φωνές (Srinivasan, Boast, Furner, et al. 2009, Srinivasan, Enote, et al. 2009). Συμπερασματικά, θα μπορούσα να πω ότι η όλη λογική του folksonomy φαίνεται εξαιρετικά ενδιαφέρουσα, και, αν πειραματιστούμε αρκετά, λαμβάνοντας υπόψη όλες τις παραμέτρους, είναι δυνατό να πετύχουμε την ισορροπία ανάμεσα στην ορθολογική και, συχνά, σχολαστική ερμηνεία των ειδικών και την απρόβλεπτη ματιά των «άλλων». Νομίζω ότι το κλειδί βρίσκεται στο πλαίσιο, μέσα στο οποίο θα αναπτυχθεί ένα παρόμοιο εγχείρημα. Αν, δηλαδή, δεν αφορά την έκφραση μοναχικών περιπατητών του διαδικτύου, αλλά αποτελεί κομμάτι της συζήτησης μιας μουσειακής κοινότητας. Την κοινότητα εδώ δεν την αντιλαμβάνομαι ως ένα περιοριστικό πλαίσιο που δίνει δικαίωμα λόγου μόνο σε ανθρώπους, ειδικούς ή μη, που μοιράζονται την ίδια αντίληψη. Η κοινότητα συγκροτείται, όπως ειπώθηκε και παραπάνω, με βάση την κοινή επιδίωξη και όχι την ομοφωνία. Είναι δυνατόν να οδηγήσει, λοιπόν, σε μια συλλογική τεκμηρίωση που συνθέτει, χωρίς να ισοπεδώνει, διαφορετικές φωνές, αναδεικνύοντας, ενδεχομένως, και συγκρουσιακές νοηματοδοτήσεις των αντικειμένων της συλλογής<sup>77</sup>.

Οι προτάσεις αυτές έχουν, οπωσδήποτε, ιδιαίτερο ενδιαφέρον και, πιθανότατα, έχουν τη δυνατότητα να ανατρέψουν παγιωμένες ισορροπίες στο χώρο των μουσείων. Αυτός, πιστεύω ότι είναι και ο λόγος που, παρότι τα πρώτα βήματα σε αυτή την κατεύθυνση έχουν αρχίσει εδώ και πάνω από μια δεκαετία, οι εφαρμογές τους είναι απειροελάχιστες. Τα ισχυρά θεμελιωμένα μουσεία δεν φαίνονται διατεθειμένα να χάσουν τον απόλυτο έλεγχο διαχείρισης ακόμη και της ψηφιακής συλλογής τους, για πολλούς και διάφορους λόγους.

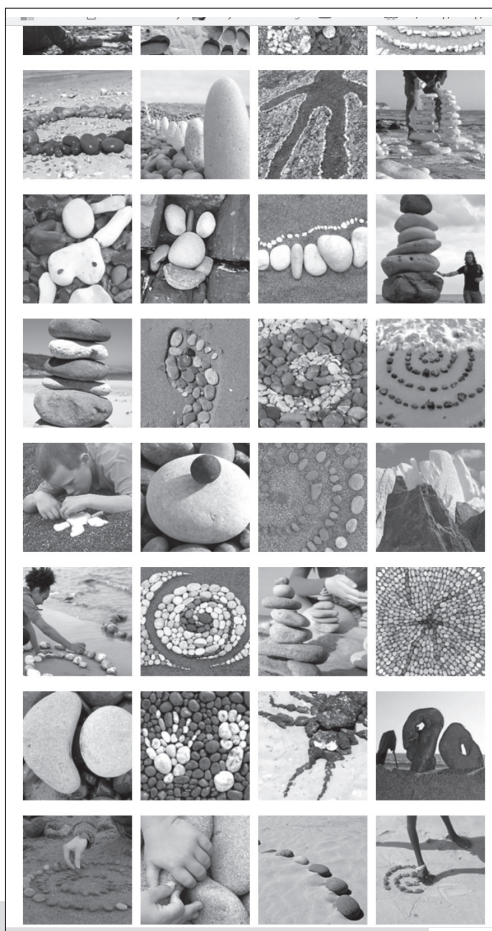
Ωστόσο, στο σημείο αυτό θα ήθελα να θυμίσω ότι το μουσείο δεν ταυτίζε-

77 Βλ. το ενδιαφέρον πείραμα που έγινε με δυο αντικείμενα του British Museum και σχετίζονταν με το παλαιστινιακό ζήτημα (Cameron & Mengler 2012).

ται με τη συλλογή του. Μπορεί στη γενικότερη αντίληψή μας, είτε έχουμε άμεση σχέση με τα μουσεία είτε όχι, να μην μπορούμε να ξεκολλήσουμε από την αναγεννησιακή αντίληψη που θέλει το μουσείο να περιστρέφεται αενάως γύρω από μια ομάδα «πολύτιμων αντικειμένων», αλλά η μουσειακή δράση είναι πολλά περισσότερα και μπορεί να γίνει ακόμη πιο πολλά. Αν, επομένως, θέλουμε να εξετάσουμε τη συμμετοχή του κοινού, θα πρέπει να δούμε και πέρα από τα ζητήματα διαχείρισης της συλλογής, και το πώς αυτά μπορούν να αλλάξουν στο πλαίσιο ενός διαδικτυακού μουσείου. Αυτή η συζήτηση, φυσικά, δεν είναι πολύ καινούργια. Πριν από πάνω από δέκα χρόνια, διατυπώθηκαν οι πρώτες προτάσεις για το *Museum 2.0*. Ο όρος παίζει με το *web 2.0*, όχι τόσο για να δηλώσει το ρόλο που μπορούν να παίξουν οι νέες τεχνολογίες στην προώθηση ριζικών αλλαγών στο χώρο των μουσείων, αλλά, κυρίως, για να υπογραμμίσει τον έντονο προσανατολισμό στον κοινωνικό χαρακτήρα του μουσείου και στην αλληλεπίδρασή του με την κοινωνία.

Η κατεύθυνση αυτή φάνηκε να υιοθετείται με ευχαρίστηση από τα μουσεία, τα οποία επικαλούνται, πλέον, συνεχώς τον προσανατολισμό τους στις ανάγκες και τις διαθέσεις του κοινού και στην εν γένει ανοικτότητά τους. Θα ήθελα, όμως εδώ να σημειώσω ότι η διάθεση αυτή έχει δύο κύριες αφετηρίες. Η μία ξεκινά από την, εντελώς, πραγματιστική συνειδητοποίηση ότι τα μουσεία έχουν ανάγκη από πελάτες για να επιβιώσουν. Είτε επειδή κάθε επισκέπτης συμβάλλει, άμεσα, στα απαραίτητα έσοδα είτε επειδή συμβάλλει στην ανάπτυξη των επιχειρημάτων που θα εξασφαλίσουν την κρατική επιχορήγηση. Επομένως, το μουσείο, όπως και κάθε επιχείρηση, πρέπει να ευχαριστήσει και να καλοπιιάσει τους εν ενεργεία και τους εν δυνάμει επισκέπτες του, για να συνεχίσει να λειτουργεί. Η άλλη αφετηρία είναι σημαντικά, κατά τη γνώμη μου, διαφορετική, επειδή ξεκινά από αυτό το τελευταίο σημείο. Η επιβίωση ενός μουσείου δεν αποτελεί αυτοσκοπό. Ως φορέας που υπάρχει αποκλειστικά για να ανταποκρίνεται σε κάποιες κοινωνικές ανάγκες, ένα μουσείο οφείλει να βρίσκει τρόπους να εντοπίζει τις ανάγκες αυτές και να τις ικανοποιεί. Στο βαθμό που το πετυχαίνει επιβιώνει. Αν όχι, απλώς δε χρειάζεται. Με την ίδια, ακριβώς, λογική που δε χρειάζεται ένα νοσοκομείο που δεν είναι σε θέση να θεραπεύσει τους ασθενείς του. Επιπλέον, όσο περνούν τα χρόνια και οι κοινωνικές ανάγκες εξελίσσονται και διαφοροποιούνται, ένα μουσείο οφείλει να εξελίσσεται και να διαφοροποιείται ανάλογα, έχοντας πάντα υπόψη του ότι μπορεί σε κάποια στιγμή, απλούστατα, να μη χρειάζεται πλέον. Όπως ένα νοσοκομείο δε χρειάζεται σε μια κοινωνία χωρίς ασθενείς.

Μπορεί, σε μια επιφανειακή ανάγνωση, και οι δύο αφετηρίες να ικανοποιούνται από τις ίδιες πρακτικές. Νομίζω, όμως, ότι αν δε συνειδητοποιήσει κανείς την αφετηρία της αναζήτησης των νέων πρακτικών, τα εργαλεία που θα χρησιμοποιήσει μπορεί, τελικά, να αποδειχθούν ακατάλληλα ή και αυτοκαταστροφί-



Το *World Beach Project* πραγματοποιήθηκε από την καλλιτέχνη Sue Lawty, σε συνεργασία με *Victoria & Albert Museum*. Διήρκεσε πέντε χρόνια, από το 2007 έως το 2012. Είχε παγκόσμια στόχευση και ήταν ανοιχτό σε όλους, οπουδήποτε, κάθε ηλικίας. Οι συμμετέχοντες, απλώς ανέβαζαν τις φωτογραφίες που είχαν τραβήξει στην ακτή. Αυτές, στη συνέχεια συνθέταν ένα διαδικτυακό χάρτη του κόσμου. Μέχρι την ολοκλήρωση του προγράμματος είχαν στείλει φωτογραφίες πάνω από 1.400 άτομα.

κά. Στη συνέχεια, κάτω από το πρίσμα της δεύτερης από τις δύο οπτικές που περιέγραψα, θα επιχειρήσω να θίξω μερικά ζητήματα σε σχέση με τις δυνατότητες ουσιαστικότερης συμμετοχής των πολιτών στη δράση που μπορεί να αναπτύξει ένα διαδικτυακό μουσείο. Θα μπορούσε κανείς να αναφέρει μια σειρά πρωτοβουλιών από μικρά και μεγάλα μουσεία που αναπτύχθηκαν κάτω από την ομπρέλα της «συμμετοχικής δράσης». Όπως για παράδειγμα, την έκκληση του *Victoria & Albert Museum* στους φίλους του να βοηθήσουν στο κροπάρισμα ενός τμήματος του φωτογραφικού του αρχείου ή την απόφαση του *Powerhouse Museum* να ενθαρρύνει τους επισκέπτες του να βγάλουν φωτογραφίες, επειδή διαπίστωσε ότι αυτές «πουλάνε» περισσότερο από εκείνες που έβγαζαν οι επαγγελματίες φωτογράφοι (Kidd 2011).

Μια αρκετά διαδεδομένη πρακτική είναι να κληθεί το κοινό να συνδράμει με αντικείμενα ή μικρές ιστορίες μια έκθεση που προγραμματίζεται, όπως, για παράδειγμα, η πρωτοβουλία *Object Stories* του *Portland Museum of Art*, που ξεκίνησε το 2010, συγκεντρώνει και αξιοποιεί εκθεσιακά προσωπικά αντικείμενα που προ-

σφέρουν πολίτες συνοδευόμενα με βιντεοσκοπημένες ιστορίες που συνδέονται με αυτά. Όπως αναφέρει η Tina Olsen, Διευθύντρια Εκπαίδευσης και Δημόσιων Προγραμμάτων του *Portland Art Museum*, «αυτό το πρόγραμμα αποτυπώνει, τιμά και μοιράζεται τις ιστορίες αυτών που συμμετέχουν, ώστε να απομυθοποιήσει

το Μουσείο, να το κάνει πιο προσβάσιμο, πιο φιλόξενο και νοηματοφόρο για μια μεγάλη ποικιλία κοινοτήτων, ενώ, ταυτόχρονα, υπογραμμίζει την εγγενή σχέση ανάμεσα στους ανθρώπους και τα πράγματα. Σχεδόν χίλιοι άνθρωποι από όλο το Portland που δεν είχαν ποτέ πατήσει το πόδι τους στο μουσείο έσπευσαν να συμμετέχουν»<sup>78</sup>. Σε μια παρόμοια κατεύθυνση, αλλά με σημαντικά διαφορετικά χαρακτηριστικά, κινήθηκε η έκθεση *GR80s. Η Ελλάδα του Ογδόντα στην Τεχνόπολη*<sup>79</sup> που βασίστηκε αποκλειστικά στα αντικείμενα που συγκέντρωσε μετά από σχετική έκκληση προς το κοινό. Από την άλλη πλευρά η έκθεση *Νύφες. Παράδοση και μόδα στην Ελλάδα*, χρησιμοποίησε ανάμεσα στα υπόλοιπα και ορισμένα νυφικά που δώρισε ή δάνεισε το κοινό, και αξιοποίησε ένα σημαντικό αριθμό γαμήλιων φωτογραφιών που πρόσφεραν απλοί πολίτες<sup>80</sup>.

Τα παραδείγματα δεν εξαντλούνται σε αυτά που αναφέρθηκαν παραπάνω, αλλά νομίζω ότι έστω αυτά τα λίγα είναι ενδεικτικά της ποικίλας την οποία μπορεί να εμφανίζει μια παρόμοια συμμετοχική πρακτική, τόσο στο επίπεδο του θεσμικού πλαισίου στο οποίο πραγματοποιείται, όσο και στο επίπεδο των στόχων που εξυπηρετεί. Αν και όλες οι πρωτοβουλίες που ανέφερα αφορούν φυσικές εκθέσεις και όχι διαδικτυακές, έχουν σχέση με αυτό που συζητούμε, επειδή σε μεγάλο, αν όχι αποκλειστικό βαθμό η επικοινωνία με το κοινό πέρασε μέσα από τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, ενώ η προσφορά οπτικοακουστικού υλικού κατέστη ευκολότερη μέσω της ψηφιακής αναπαραγωγής των πρωτοτύπων που διαφορετικά, ίσως, δεν θα ήταν διατεθειμένοι οι πολίτες να αποχωριστούν.

Αν και, συνήθως, η συζήτηση εστιάζει στην πολιτική συμμετοχή, είναι πολλοί αυτοί που μελετούν το κατά πόσο τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, πράγματι ενισχύουν συμμετοχικές πρακτικές (Βλ. ενδεικτικά Papacharissi 2002· van Dijk 2006· Carpentier 2012· Papacharissi & De Fatima Oliveira 2012). Εκείνο που γίνεται σαφές, μετά τον πρώτο ενθουσιασμό που προκάλεσαν τα αρχικά βήματα των μέσων κοινωνικής δικτύωσης, είναι ότι το μπαινοβγαίνω στο facebook, διαβάζω ιστολόγια, πετάω κανένα σχόλιο από καιρού εις καιρόν -που έχει πιο πολλά emoticons και σημεία στίξης παρά λέξεις- κτλ, δεν συνιστούν συλλήβδην συμμετοχή. Οι C. Lutz, C. P. Hoffmann και M. Meckel (2014), υποστηρίζουν ότι έχουμε

78 <https://artmuseumteaching.com/2012/12/26/object-stories-rejecting-the-single-story-in-museums>.

79 Η έκθεση διοργανώθηκε από τις 25 Ιανουαρίου ως τις 19 Μαρτίου του 2017, από την Τεχνόπολη Δήμου Αθηναίων, με πρόγραμμα παράλληλων δράσεων στη Στέγη του Ιδρύματος Ωνάση και με την συνεργασία ελληνικών και διεθνών, επιστημονικών και πολιτισμικών ιδρυμάτων και φορέων. [<http://www.gr80s.gr>]

80 Η έκθεση εντασσόταν στον εορτασμό για την επέτειο των 40 χρόνων από την ίδρυση του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος. Φιλοξενήθηκε στο Μουσείο Μπενάκη, από τις 23 Ιανουαρίου έως τις 6 Απριλίου 2014.

αφήσει πίσω μας το ψηφιακό χάσμα και πρέπει πλέον να μιλούμε για το χάσμα της συμμετοχής, με την έννοια ότι από το συνολικό πλήθος που τυπικά αξιοποιεί τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, προς το παρόν, μόνο ένα απειροελάχιστο ποσοστό συμμετέχει ουσιαστικά σε κάποια κοινωνική δραστηριότητα. Η ουσιαστική συμμετοχή, κατά τη γνώμη τους, έχει τρεις βασικές διαστάσεις: τη δημιουργική (κάτι δημιουργείς), τη κοινωνική (το μοιράζεσαι), την κινητήρια (έχεις έναν κοινωνικό στόχο). Κατά συνέπεια, «η διαδικτυακή συμμετοχή είναι η δημιουργία και το μοίρασμα περιεχομένου στο διαδίκτυο, που απευθύνεται σε ένα συγκεκριμένο ακροατήριο, και έχει ως κίνητρο έναν κοινωνικό στόχο» (Lutz et al. 2014). Οι παρατηρήσεις αυτές είναι, νομίζω, πολύ χρήσιμες για να μιλήσει κανείς για μια πραγματικά συμμετοχική μουσειακή πολιτική. Τις θεωρώ πιο διευρυμένες, μάλιστα, από το πλαίσιο που θέτει η N. Simon (2010), επειδή, στο εξαιρετικό κατά τα άλλα βιβλίο της, αν και εξετάζει συστηματικά τα πεδία της δημιουργίας, του διαμοιρασμού και της δημιουργίας συνδέσμων με την κοινωνία, για μια ακόμη φορά, προσπερνά τον κοινωνικό στόχο όλων αυτών. Και εννοώ έναν στόχο που υπερβαίνει την εξοικείωση με το μουσείο και την καλλιέργεια της αγάπης προς αυτό.

Αν θέλουμε να αξιολογήσουμε, κάτω από το πρίσμα των τριών διαστά-

### Η πρωτοβουλία «Object Stories» του Portland Museum.

The screenshot shows the website for the Portland Art Museum's 'Object Stories' initiative. The page layout includes a top navigation bar with links for Exhibitions, Film, Collections, Visit, Events, Learn, Support, and About. A search bar is located on the right side of the page. The main content area is titled 'Object Stories' and contains the following information:

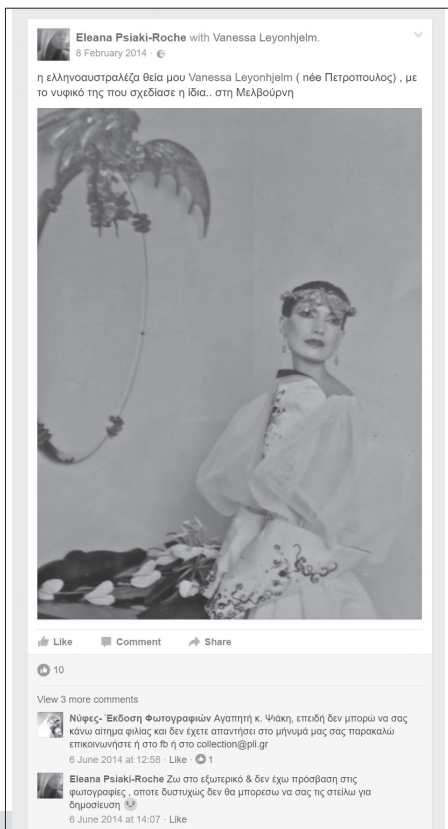
- Object Stories**: Launched in 2010, the Object Stories initiative displays personal perspectives and related physical objects on a single theme. The perspectives combine audio and still images into video interviews which are installed on iPads next to their corresponding objects in the gallery. By honoring and collecting these perspectives, Object Stories aims to give the Portland community a voice inside the museum and make the museum more reflective of the community.
- Current Object Stories**:
  - POWERFUL SELF: LGBTQIA2+ LIVES TODAY** (FEB 4 - MAY 28, 2017): Accompanied by a photo of two women wearing a rainbow flag.
- Past Object Stories**:
  - SOUND BEYOND THE AUDITORY** (SEP 24 - JAN 30, 2017): Accompanied by a photo of a man.
  - ARTNOW! LIVING IN THE PRESENT** (MAY 21 - SEPT 18, 2016): Accompanied by a photo of an elderly couple.
  - PERSON, PLACE, THING: Objects and the Making of a New Life** (FEB 20 - MAY 14, 2016): Accompanied by a photo of a woman.
- TWITTER FEED**: A tweet from Portland Art Museum (@PDXArtMuseum) mentioning the introduction of a new collection for National Pet Day.

σεων που προτείνουν οι C. Lutz, C. P. Hoffmann και M. Meckel τις συμμετοχικές πρακτικές των μουσείων, διαπιστώνουμε ότι σε άλλες περιπτώσεις προσφέρουν, πράγματι, πεδίο παραγωγής περιεχομένου και δημιουργίας, σε άλλες έχουν σαφή κοινωνικό στόχο -ανεξάρτητα από το αν αυτός θεωρείται από όλους σημαντικός-, ενώ, στις περισσότερες περιπτώσεις παίζει σημαντικό ρόλο ο διαμοιρασμός. Αν, όμως, θέλουμε να εξασφαλίσουμε και τις τρεις διαστάσεις ταυτόχρονα, τα πράγματα γίνονται πιο δύσκολα. Και όσο και αν, εκ πρώτης όψης, φαίνεται περίεργο, η συμμετοχή σε πεδία, όπως τα μουσεία μοιάζει να είναι πιο δύσκολη από όσο σε άλλα πεδία της δημόσιας ζωής. Κατ' αρχήν, επειδή πιο εύκολα διατυπώνει κανείς τη γνώμη του για το ασφαλιστικό νομοσχέδιο, παρά για έναν πίνακα του Τσαρούχη, έπειτα επειδή πιο εύκολα κάποιος θεωρεί ότι έχει τις κατάλληλες γνώσεις για να προτείνει το τι θα πρέπει να γίνει με τους πρόσφυγες παρά με τους κορινθιακούς αθύβαλλους, και, τέλος, επειδή οι κοινωνικοί στόχοι μιας συγκέντρωσης διαμαρτυρίας για τη φορολογία είναι σαφέστεροι από εκείνους που αφορούν μια έκθεση με παλιά νυφικά.

Η ασάφεια των κοινωνικών στόχων, που κατά τη γνώμη μου αποτελεί και το μεγάλο αγκάθι, είναι ο λόγος που πολύ συχνά ανάλογες πρωτοβουλίες ξεφουσκώνουν και απογοητεύουν τους πολίτες που αισθάνονται ότι κλήθηκαν να συνεισφέρουν σε κάτι που δεν είχε, εν τέλει, ούτε νόημα ούτε συνέχεια (Βλ. για παράδειγμα Kidd 2011· House et al. 2014). Και ακριβώς από εκεί, κατά τη γνώμη μου θα έπρεπε να ξεκινά η συμμετοχική δράση ενός μουσείου. Από την συμμετοχική διατύπωση των στόχων της δράσης του. Το πώς, με ποιες προϋποθέσεις και περιορισμούς μπορεί αυτό να γίνει με την αξιοποίηση των μέσων κοινωνικής δικτύωσης, έχει ήδη αναφερθεί σε προηγούμενες παραγράφους. Με δυο λόγια, μπορώ να πω ότι, προφανώς, η διαδικτυακή επικοινωνία είναι ταχύτερη, πρακτική, και, εφόσον συνιστά δομικό τμήμα ενός διαδικτυακού μουσείου, μπορεί να αποτελέσει μια λειτουργική και αποτελεσματική βάση για την επιθυμητή επεξεργασία και τη διατύπωση των στόχων κάθε μουσειακής δράσης. Στο διαδικτυακό μουσείο, αυτό μπορεί να προχωρήσει, με σχετική ευκολία και στο επόμενο βήμα: τη συμμετοχική δημιουργία της έκθεσης.

Αν η συλλογή ενός μουσείου θεωρείται ο θεμέλιος λίθος της μουσειακής δραστηριότητας, νομίζω ότι είναι εντελώς άχρηστος αν δεν προχωρήσουμε στην κατασκευή του οικοδομήματος που αυτή θεμελιώνει. Σε ένα φυσικό μουσείο αυτή η κατασκευή είναι κυριολεκτική και δεν αποτελεί απλώς σχήμα λόγου. Αυτό, δυστυχώς, συνεπάγεται ότι ακόμη και αν οι υπεύθυνοι του μουσείου έχουν κάθε καλή διάθεση να εμπλέξουν ουσιαστικά έναν ευρύτερο αριθμό ατόμων, οι τεχνικές και πρακτικές δυσκολίες είναι σχεδόν ανυπέρβλητες. Μόνο σε εικόνες σοσιαλιστικού ρεαλισμού βλέπουμε ατέλειωτες σειρές απλών πολιτών να βάζουν τα τούβλα του σοβιετικού ονείρου. Στην πράξη αυτό δεν είναι δυνατόν και ίσως δεν έχει και νόη-

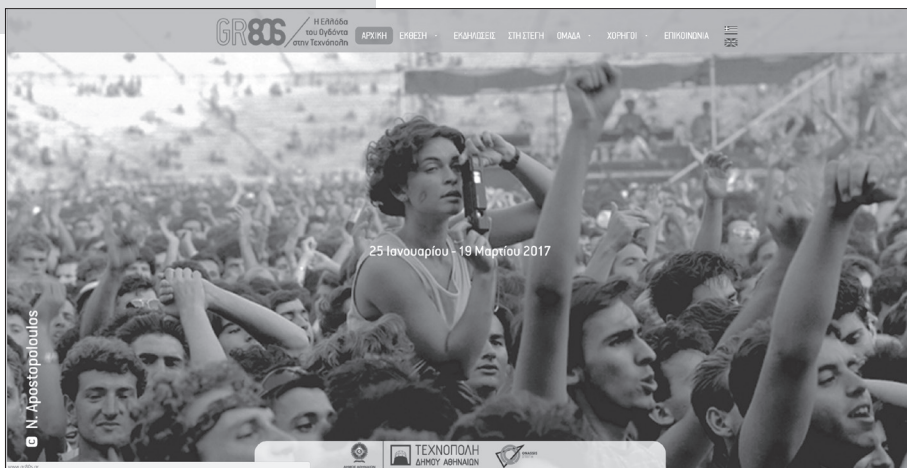




Δύο εκθέσεις που ζήτησαν τη συμβολή του κοινού, μέσα από την παραχώρηση αντικειμένων.

μα να γίνει. Στο διαδικτυακό μουσείο, όμως, η δόμηση υπόκειται σε άλλους όρους. Χωρίς να υποστηρίζω ότι και εκεί δε χρειάζεται συντονισμός από κάποιους πιο σχετικούς με το εγχείρημα, πιστεύω ότι τα περιθώρια για τη συμβολή ενός μεγαλύτερου αριθμού ατόμων είναι σημαντικά μεγαλύτερα. Πέρα από ο,τιδήποτε άλλο, επειδή η διαδικτυακή έκθεση μπορεί να αλλάζει, να επαναδιαμορφώνεται, και άρα δε φοβάται το λάθος. Δεν αποκτά ποτέ τον οριστικό αποκρυσταλλωμένο χαρακτήρα της φυσικής έκθεσης στον οποίο δύσκολα κανείς αποφασίζει να παρέμβει. Η κάθε εναλλακτική πρόταση που συζητιέται συλλογικά και αποφασίζεται, μπορεί να δοκιμαστεί, να αξιολογηθεί και να γκρεμιστεί, εφόσον, δεν ικανοποιεί τον αρχικά διατυπωμένο στόχο.

Αν, επιπλέον, υιοθετήσουμε την αντίληψη που υποστηρίζει ότι η έκθεση πρέπει να ξεκινάει με αφετηρία το θέμα της επιδιωκόμενης μου-





σειακής επικοινωνίας και όχι τις ανάγκες έκθεσης μιας προϋπάρχουσας συλλογής, η συμμετοχή μπορεί να προχωρήσει ακόμη ένα βήμα. Στην παραγωγή των στοιχείων της ad hoc συλλογής που χρειαζόμαστε, αυτών καθαυτών, και όχι μόνο στην εκθεσιακή διαχείρισή τους. Και αυτό μπορεί να προκύψει με επέμβαση πάνω σε υπάρχουσες ψηφιακές προσομοιώσεις αντικειμένων, σε προσθήκη νέων προσομοιώσεων, και στην σε μηδενική βάση παραγωγή αμιγώς ψηφιακού περιεχομένου. Με άλλα λόγια, το διαδικτυακό μουσείο εκτός του ότι καταλύει τα χωρικά και τα χρονικά όρια, μπορεί να καταλύσει και το όριο ανάμεσα στον παραγωγό και τον καταναλωτή του μουσειακού προϊόντος.

Πιθανότατα όλα τα παραπάνω να ακούγονται υπεραισιόδοξα και, μέχρι ένα σημείο, εντελώς ουτοπικά. Τα παραδείγματα συμμετοχικής μουσειακής δράσης είναι ακόμη ελάχιστα –σε σύγκριση με τον συνολικό αριθμό των μουσείων-, και τις περισσότερες φορές σπασμωδικά. Ενώ, σχεδόν πάντα, αποτελούν μια περιφερειακή δραστηριότητα και δε συνιστούν τον κορμό της μουσειακής πρακτικής, έτσι, δεν έχουμε στα χέρια μας συστηματικές αξιολογήσεις<sup>81</sup> που θα μας βοηθούσαν να προτείνουμε μια συγκροτημένη μεθοδολογία που να λαμβάνει, εκτός των άλλων υπόψη της τις διαφορετικές θεματικές που θα μπορούσε να θίξει μια έκθεση. Δεν είναι, πιστεύω, τυχαίο ότι τα περισσότερα παραδείγματα συμμετοχικών μουσειακών δράσεων αφορούν είτε καλλιτεχνική δημιουργία αυτή καθαυτή –κυρίως φωτογραφία και βίντεο– είτε την πρόσφατη μικρο-ιστορία. Δεν έχω, όμως στη διάθεσή μου στοιχεία που θα μου επέτρεπαν να διαπιστώσω αν η προτίμηση οφείλεται στην ευκολία διαχείρισης των θεμάτων αυτών από τους απλούς πολίτες, καθώς δεν απαιτούν γνώσεις και εξειδίκευση· ή αν οφείλεται στο ότι τα θέματα αυτά θεωρούνται από τους μουσειακούς παράγοντες πιο «αναλίσσιμα», λιγότερο «σοβαρά», σε σχέση με τα θέματα της εθνικής ιστορίας, της αρχαιολογίας κτλ. Επιπλέον, μια μεθοδολογία θα έπρεπε να λάβει υπόψη της και την ιδιοσυγκρασία, τη γενικότερη κουλτούρα και την μουσειακή παράδοση του κοινωνικού περιβάλλοντος μέσα στο οποίο πάει να αναπτυχθεί μια συμμετοχική μουσειακή δράση.

## συμπεράσματα

Ο τίτλος αυτού του κεφαλαίου είναι «ψηφιακή επανάσταση». Σύμφωνα με τους θεωρητικούς της επανάστασης, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι μια αλλαγή είναι επαναστατική όταν η ποσότητα μετατρέπεται διαλεκτικά σε ποιότητα. Κάτω από αυτό το πρίσμα, έχουμε στη διάθεσή μας, πλέον, μια κρίσιμη ποσότητα νέων τεχνολογικών εργαλείων, καθώς και πρακτικών που αναπτύσσονται με άξονα

---

<sup>81</sup> Στην κατεύθυνση αυτή πολύτιμη είναι η συμβολή του ιστολογίου της N. Simon που είναι αφιερωμένο αποκλειστικά στις συμμετοχικές δράσεις των μουσείων, ενώ μερικά παραδείγματα σχολιάζονται διεξοδικότερα στο βιβλίο της «The Art of Relevance» (2016).

αυτά. Τίποτε από όλα αυτά δεν είναι ουδέτερο, τίποτε δεν είναι αυτόματα θετικό ή αυτόματα αρνητικό. Σίγουρα, όλα αυτά τα κατ' επίφαση ή και επί της ουσίας καινοφανή, χωρίς αμφιβολία, επιφέρουν σημαντικές αλλαγές στον χώρο των μουσείων. Ειδικότερα, στα διαδικτυακά μουσεία, οι συνθήκες για την ολοκληρωμένη ανάπτυξη και αξιοποίηση των εργαλείων αυτών είναι, μάλλον, οι βέλτιστες. Οι δεσμοί με το παρελθόν, σε επιμέρους πεδία, μοιάζει να απειλούνται, αλλά το μουσείο, νομίζω ότι εξακολουθεί να διάγει ακόμη την νεωτερική του περίοδο.

Οι θεωρητικοί της επανάστασης υποστηρίζουν ότι για να πραγματοποιηθεί αυτή χρειάζεται να έχουν ωριμάσει, εκτός από τις αντικειμενικές και οι υποκειμενικές συνθήκες. Με άλλα λόγια, οι «κάτω» να μη θέλουν να συνεχίσουν να ζουν με τον ίδιο τρόπο και οι «επάνω» να μη μπορούν να συνεχίσουν να διοικούν τα πράγματα ώστε να διαιωνίζεται αυτός ο τρόπος ζωής. Στο χώρο των μουσείων, οι αντικειμενικές συνθήκες νομίζω ότι έχουν ωριμάσει. Και δεν αναφέρομαι μόνο στην εκρηκτική τεχνολογική εξέλιξη. Αναφέρομαι και στο ότι τα μουσεία, αν και συνεχίζουν να αποτελούν πολιτικούς οργανισμούς, δεν υφίστανται τον ασφυκτικό εναγκαλισμό των μηχανισμών της κρατικής εξουσίας, όπως πριν από εκατό χρόνια. Οι μουσειακοί φορείς πολλαπλασιάστηκαν, η θεματολογία τους έγινε απρόβλεπτη και σχεδόν πληθωριστική, το τοπίο θόλωσε. Επομένως, δεν έχει νόημα να μιλούμε, εν γένει, για τα μουσεία και τον πολιτικό και κοινωνικό τους ρόλο. Κάθε μουσείο, με βάση το θεσμικό του πλαίσιο, οφείλει να διατυπώσει τον δικό του πολιτικό στόχο και να οργανώσει τη δράση του με βάση αυτή τη διατύπωση. Όσο πιο μακριά κινείται από τον κεντρικό πυρήνα των ιδεολογικών μηχανισμών του κράτους, τόσο μεγαλύτερα περιθώρια ελευθερίας διαθέτει. Και, είναι γεγονός, ότι η μεγάλη πλειονότητα των μουσείων έχει πολύ χαλαρή σχέση με τον πυρήνα αυτό. Αν, δηλαδή, μπορώ να φανταστώ τις πολιτικές πιέσεις που μπορεί να δέχεται το Μουσείο της Ακρόπολης στο οποίο έχει ανατεθεί μία ύψιστη εθνική αποστολή, αδυνατώ να δω ποιος εξωτερικός παράγοντας θα αποφασίσει για το ποιοι είναι οι κοινωνικοί στόχοι του Λαογραφικού Μουσείου Βελβεντού, λίγα χιλιόμετρα έξω από την Κοζάνη. Αυτό πέφτει αποκλειστικά στις πλάτες των ανθρώπων που έχουν την ευθύνη του.

Και εδώ, ερχόμαστε στην πιο δύσκολη προϋπόθεση για το ξέσπασμα μιας επανάστασης: τις υποκειμενικές συνθήκες. Το ότι «οι επάνω δεν μπορούν» είναι κάτι που μπορούμε να το συζητήσουμε. Τα μουσεία εδώ και χρόνια διαμαρτύρονται για τη βαθιά κρίση που τα μαστιάζει. Στη συντριπτική τους πλειονότητα, δέχονται ελάχιστους επισκέπτες, αδυνατούν να ανανεωθούν λόγω έλλειψης ανθρώπινων και υλικών πόρων. Αυτό πιθανόν να δηλώνει την αδυναμία των παραδοσιακών δομών διοίκησης να ανταποκριθούν στις σημερινές συνθήκες. Παρόλα αυτά, οι δομές αυτές αντιστέκονται. Προσπαθούν με νύχια και με δόντια να διατηρήσουν την εξουσία πάνω στη διαχείριση των συλλογών τους και πάνω στον

πυρήνα διαχείρισης της πληροφορίας που προκύπτει από αυτές τις συλλογές. Οπότε, εδώ, αναζητάται ο ρόλος των «κάτω» που, για να προχωρήσουμε σε μια επανάσταση, θα πρέπει να *μη θέλουν*. Σε αυτό, ειλικρινά, δεν μπορώ να πάρω θέση. Για παράδειγμα, γίνεται πάρα πολύς λόγος τον τελευταίο καιρό για την αμφισβήτηση των ειδικών που υποθάλπει το θολό διαδικτυακό τοπίο, ιδιαίτερα όσο αφορά τον τρόπο με τον οποίο η γνώμη τους επηρεάζει τη λήψη αποφάσεων δημοσίου συμφέροντος (βλ. ενδεικτικά Collins & Evans 2002· Jasanoff 2003· Grundmann 2017). Οι διχογνωμίες ανάμεσα στα μέλη μιας επιστημονικής κοινότητας και η παταγώδης αποτυχία των επιστημόνων να αποτρέψουν καταστροφές, να θεραπεύσουν θανατηφόρες ασθένειες και να κάνουν γενικά τη ζωή μας καλύτερη, προκάλεσαν μια επανάσταση «από τα κάτω». Άνθρωποι που δεν διαθέτουν κάποια ακαδημαϊκή πιστοποίηση, επιμένουν να έχουν άποψη για τη θεραπεία του AIDS, τα μεταλλαγμένα τρόφιμα, τις ανεμογεννήτριες και τις περιβαλλοντικές επιπτώσεις των μεταλλείων χρυσού στη Χαλκιδική. Πολύ λίγοι, όμως ενδιαφέρονται να επαναστατήσουν για τις ερμηνείες που παρουσιάζουν οι ειδικοί των μουσείων. Μια λογική εξήγηση είναι ότι τα όσα παρουσιάζουν τα μουσεία δε μοιάζει να έχουν καμία σχέση με τη ζωή μας και καμιά επίπτωση στην καθημερινότητά μας. Δεν έχουμε κανένα πρόβλημα με την καλλιέργεια της εθνικής περηφάνειας και ποσώς μας επηρεάζει μια ενδεχόμενη διαφωνία των αρχαιολόγων σχετικά με τις λαβές των ροδιακών αμφορέων· δεν ενοχλεί η α-ιστορική παρουσίαση του παρελθόντος, αφού γνωρίζουμε την ιστορία μόνο ως ένα βαρετό σχολικό μάθημα· δε χολοσκάμε ιδιαίτερα με την αξιολόγηση των καλλιτεχνών, αφού έτσι κι αλλιώς δε θα βάλουμε τους πίνακές τους σπίτι μας.

Ποιος λοιπόν να μπει στον κόπο να σκεφτεί να αλλάξει κάτι που όσο περνάει ο καιρός έχει όλο και μικρότερη σχέση με την κοινωνία; Και πολύ περισσότερο ποιος να μπει στον κόπο να κάνει κάτι για να το αλλάξει; Έτσι, ο κλήρος πέφτει σε μας, που για κάποιους απροσδιόριστους και ακατανόητους λόγους μας αρέσει η μουσειακή πράξη και ισχυριζόμαστε ότι ξέρουμε μερικά πράγματα γι' αυτή. Αν αποφασίσουμε να της δώσουμε μέλλον πρέπει να την αλλάξουμε ριζικά, διακυβεύοντας το μέλλον της δικής μας εξουσίας στο χώρο των μουσείων. Την επανάσταση, λοιπόν, αν έρθει, δε θα τη φέρει η αλλαγή της τεχνολογίας, αλλά η αλλαγή της φιλοσοφίας, όπως λέει και η E. Heumann Gurian (2010, σελ. 95)· θα τη φέρουμε εμείς. Και δεν ξέρω αν θα είναι ψηφιακή ή όχι, ξέρω, όμως ότι δε θα είναι αναίμακτη.





η συλλογή

2



Collections make connections. Αυτό ήταν το θέμα παγκόσμιας μέρας των μουσείων του 2014. Όταν το είδα μου δημιούργησε έναν έντονο προβληματισμό. Μετά το ξαναδιάβασα φωναχτά, χωρίς να προβώ στην ελληνική μετάφραση και διαπίστωσα ότι κάνει ρίμα. Σκέφτηκα ότι αυτό είναι θετικό στοιχείο για ένα θέμα. Ο προβληματισμός, παρόλα αυτά, παρέμεινε και αναρωτήθηκα αν το ομόηχο του πράγματος μπορεί αυτόματα να συνδέσει δύο έννοιες, όπως στα λογοπαικτικά αστεία του τύπου «το πεπόνι παγώνει, το παγόني δεν πεπόνι».

Θα ήθελα, λοιπόν, να σκαλίσω λίγο κάτω από την στιχοπλόκα διάθεση του ICOM και να διερευνήσω αν η ενωτική αυτή πρόθεση έχει πράγματι μια βάση πάνω στην οποία να μπορούμε, εμείς οι άνθρωποι των μουσείων -επειδή υποθέτω ότι συνεκδοχικά σε εμάς παραπέμπει η αναφορά στις συλλογές- να εργαστούμε.

Σε ένα από τα πρώτα σχετικά βιβλία που διάβασα πριν αρκετά χρόνια, θυμάμαι ότι η Susan Pearce, μία από τις μητέρες της μουσειολογίας, επιχειρώντας να ορίσει την ανάγκη του συλλέγειν, ανέφερε την άποψη του N. Aristides ότι η συλλογή δεν είναι τίποτε άλλο παρά μια «οργανωμένη μονομανία» (Pearce, 1994a, σελ. 158). Ένας ορισμός που καλύπτει μια χαρά τη συλλογή από χαρτο-



*Η εικαστική ταυτότητα της διεθνούς μέρας μουσείων του 2014, όπως εμφανίστηκε στις αφίσες και το υπόλοιπο υλικό του ICOM.*

πετσέτες που κάναμε εγώ και όλες οι συμμαθήτριες μου στο δημοτικό, και εκείνη με τα καπάκια μπίρας του γιού μου, αλλά νομίζω ότι μπορεί εξίσου ικανοποιητικά να περιγράψει, επιπλέον, τις προθέσεις και τη μεθοδολογία συγκρότησης των πρώτων αρχαιολογικών συλλογών. Εκείνων που στεγάζονταν στα αρχοντικά των φιλόδοξων ηγεμόνων και αστών της Αναγέννησης. Μπορεί να απαιτούσαν για τη διατήρησή και τον εμπλουτισμό τους πολύ μεγαλύτερη προσπάθεια και κό-





«The Archdukes Albert and Isabella Visiting the Collection of Pierre Roose», Hieronymus Francken II & Jan Brueghel the Elder (1621-1623), Walters Art Museum.

στος από τις δικές μου χαρτοπετσέτες, αλλά ταυτόχρονα απέδιδαν και ασύγκριτα μεγαλύτερο κοινωνικό κύρος στον κάτοχό τους (Pomian 1990· Hooper-Greenhill 1992, σελ. 78–104· Pearce 1992, σελ. 51· Schulz 1994· Γκαζή 1999α· Schnapp 2004, σελ. 252–260). Και, αν αυτά μοιάζουν μια πολύ παλιά ιστορία, θα συμφωνήσουμε, νομίζω, ότι εντελώς ανάλογα χαρακτηριστικά μπορούμε να διακρίνουμε στις συλλεκτικές δραστηριότητες των ηγεμόνων του πλούτου της εποχής μας, αν εξαιρέσει κανείς τα πιο εξεζητημένα συστήματα ασφαλείας που τις προστατεύουν.

Φαντάζομαι, βέβαια, ότι το ICOM δεν είχε αυτού του είδους τις συλλογές στο νου του ούτε τα κλειστά ιδιωτικά δωμάτια που τις στεγάζουν, όταν μιλάει για κοινωνικές και πολιτισμικές συνδέσεις. Η συγκρότησή των συλλογών αυτών και η διαχείρισή τους προϋποθέτει, όχι απαραίτητα την αρχαιοφιλία των συλλεκτών, αλλά οπωσδήποτε την ιδιαίτερη κοινωνική τους θέση. Μια παρόμοια συλλογή μαζί με το οικονομικό κεφάλαιο και την πολιτική ισχύ που τη συντροφεύουν –για να μην πω ότι αποτελούν απαραίτητες προϋποθέσεις για την ύπαρξή της– συνιστούν το ολοκληρωμένο πλέγμα χαρακτηριστικών που εδραιώνει την κοινωνική διαφοροποίηση, και σίγουρα όχι την κοινωνική συμφιλίωση.

Όμως, από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα η συγκρότηση της αρχαιολογικής συλλογής (και με τον όρο αυτό, για τις ανάγκες αυτού του κειμένου, θα εννοώ αυτό που στα αρχαιολογικά κείμενα αναφέρεται ως archaeological record) σε πολύ μικρό βαθμό στηρίζεται στους πλούσιους αυτούς ιδιώτες και σε σκοτεινές εμπορικές αγοραπωλησίες στα όρια της νομιμότητας. Κυρίως, βασίζεται σε οργανωμένα αρχαιολογικά προγράμματα. Φοβάμαι, όμως, ότι ο κυνικός ορισμός της S. Pearce περί οργανωμένης μονομανίας θα μπορούσε να ανιχνευθεί και στον πυρήνα των πρώτων προγραμμάτων, που, αν και πραγματοποιήθηκαν πριν από ένα αιώνα, επί της ουσίας καθόρισαν σε μεγάλο βαθμό την πορεία της αρχαιολογικής έρευνας στην Ελλάδα και, πολύ περισσότερο, -επειδή αυτό είναι κυρίως που μας ενδιαφέρει εδώ σήμερα- την συλλογική αντίληψη της ελληνικής κοινωνίας για το απώτατο παρελθόν της.

Τι άλλο εκτός από τη μανία επαλήθευσης των ομηρικών επών έσπρωξε τον H. Schliemann, τον θεμελιωτή της αιγαιακής προϊστορίας, να ανατμήσει με θράσος τη γριφώδη στρωματογραφία των επάλληλων στρωμάτων κατοίκησης έξω από το Canakkale και να συλλέξει ένας πλήθος αντικειμένων που απέδωσε στην ομηρική Τροία; Εντελώς ανάλογα, αν και χωρίς τη λάμψη του χρυσαφιού, η μονομανία ή αλλιώς το «εκστατικό όραμα» -για να χρησιμοποιήσω την έκφραση του A. Ζώη (1996)- του Sir Arthur Evans, αποτέλεσε τη βάση της μινωικής συλλογής που αντιστέκεται σθεναρά σε κάθε είδους επιστημονικές αμφισβητήσεις και διαψεύσεις, και πανηγυρικά αναπαράγει στο μυαλό των επισκεπτών της Κνωσού την βικτωριανής έμπνευσης αφήγηση του Άγγλου ευγενή (Paradopoulos 2005; Hamilakis & Momigliano 2006). Από την άλλη πλευρά, όλα τα μεγάλα αρχαιολογικά προγράμματα, του τέλους του 19<sup>ου</sup> και των αρ-

*Σε μια χώρα χωρίς ιδιαίτερη συλλεκτική παράδοση, ο Αντώνης Μπενάκης αποτελεί, ίσως, την αρχετυπική μορφή συλλέκτη: εύπορος Έλληνας της διασποράς, δημιουργεί μια εντυπωσιακή συλλογή με αντικείμενα διαφόρων ειδών και περιόδων, τα οποία αποτέλεσαν τη βάση του Μουσείου δώρησε στο Ελληνικό κράτος, το 1931.*





Η «Μυκηναία Αίθουσα» του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου, στην αρχική της διαμόρφωση, που έγινε για να εκθέσει τις «πολύχρυσες Μυκήνες» [[http://www.namuseum.gr/museum/photo\\_archive-gr.html](http://www.namuseum.gr/museum/photo_archive-gr.html)].

χών του 20<sup>ου</sup> αιώνα (Morris 1994), υποκινούμενα από τη μονομανία της ανάδειξης του αρχαίου ελληνικού ιδεώδους και της περίφημης εθνικής συνέχειας (Hamilakis & Yalouri, 1996), είναι αυτά που έθεσαν τη βάση της ελληνικής αρχαιολογικής συλλογής: των αρχιτεκτονικών θραυσμάτων στους «μεγάλους» επισκέψιμους αρχαιολογικούς χώρους, των υλικών θραυσμάτων στα «μεγάλα» αρχαιολογικά μουσεία και των ερμηνευτικών θραυσμάτων στα συνεχώς ανανεούμενα, αλλά παρόλα αυτά στερεοτυπικά ίδια στην ουσία τους, σχολικά εγχειρίδια (Kasvikis, Vella, & Doughty 2007). Και αν η λέξη «μονομανία» παραπέμπει σε ψυχολογικά κίνητρα, θα μπορούσα να το διατυπώσω αλλιώς: η προσήλωση στην συλλογή ενός σώματος υλικών και λεκτικών πραγμάτων με στόχο την διαμόρφωση του ιδεολογικού πλαισίου της εθνικής ταυτότητας. Αλλά και έτσι να το διατυπώσουμε, η όλη διαδικασία σε κάποιο βαθμό μοιάζει με αυτό που κάνει ο γιός μου όταν συλλέγει καπάκια μπύρας: όταν δηλαδή επικεντρώνει την προσοχή του στο πώμα, αγνοώντας επιδεικτικά τόσο το μπουκάλι, όσο και το περιεχόμενο, πόσο μάλλον τον παραγωγό, το κύκλωμα εμπορίας ή τον πότη.

Παρόλες, όμως, τις όποιες επιστημονικές επιφυλάξεις, θα πρέπει να ομολογήσουμε ότι αυτή η πρώτη μορφή της ελληνικής αρχαιολογικής συλλεκτικής δραστηριότητας, πράγματι, λειτουργούσε στην κατεύθυνση της σύνδεσης ανθρώπων με ταξική, γλωσσική, ιδιοσυγκρασιακή κτλ ποικιλία, κάτω από την ενιαία ομπρέλα της εθνικής κοινότητας (Kotsakis 1991<sup>1</sup> Fotiadis 1995<sup>1</sup> Hamilakis 1996, 2007a<sup>1</sup> Hamilakis & Yalouri 1996). Και λειτούργησε εντυπωσιακά αποτελεσματικά, ακόμη και σε περιόδους που τα στοιχεία αυτής της ποικιλίας βρίσκονταν σε έντονη ρήξη μεταξύ τους<sup>1</sup>.

Όμως, στα εκατό χρόνια που μεσολάβησαν, η ελληνική αρχαιολογική συλλογή εμπλουτίστηκε συγκλονιστικά. Χωρίς τους ερασιτεχνισμούς και τις ρομαντικές απλουστεύσεις των περιπτώσεων στις οποίες αναφέρθηκα προηγουμένως, στηριγμένη σε μια καλά επεξεργασμένη και συγκροτημένη επιστημονική μεθοδολογία. Αν θέλω να είμαι κάπως δηκτική, θα μπορούσα, βέβαια, να πω ότι καθώς οι παλιές μονομανίες θάμπωσαν, αναδύθηκαν σιγά σιγά νέες. Όπως εκείνη της σχεδόν μεταφυσικής προσπάθειας προστασίας των υλικών καταλοίπων του παρελθόντος (Olsen, Shanks, Webmoor, & Witmore 2012, σελ. 204–208)<sup>2</sup>. Δε θέλω σε καμία περίπτωση να υποστηρίξω ένα φουτουριστικό ή στείρα πραγματιστικό μοντέλο καταστροφής τους για να ανοίξει ο δρόμος –κυριολεκτικά και μεταφορικά– της σύγχρονης δραστηριότητας. Κάθε άλλο. Σέβομαι και υποστηρίζω τον καθόλα ουσιαστικό αγώνα των αρχαιολόγων απέναντι σε κάθε είδους απειλή, –αδηφάγα τρωκτικά, όξινες καταιγίδες, μπουλντόζες, ιδιότροπους ιδιώτες, πειστικές δημόσιες εργολαβίες, πολιτικά υποκινούμενες αποφάσεις του ΚΑΣ, κτλ κτλ–. Ο λόγος που τον συσχετίζω με ψυχολογικές μανίες, είναι ότι πολύ σπάνια –για να μην πω ουδέποτε– οργανωμένα, ανοιχτά και συστηματικά δεν συζητήθηκε στα σοβαρά η ουσιαστική έννοια της προστασίας. Κι αυτό μπορεί να γίνει μόνο αφού πρώτα ξεκαθαρίσουμε, αξιοποιώντας όλες τις θεωρητικές ανησυχίες και προτάσεις που έχουμε κατά καιρούς διατυπώσει, ποια ακριβώς θεωρούμε τη μέγιστη απειλή<sup>3</sup>.

Λύσεις όπως η κατάχωση, η αποστείρωση, ο κορεσμός με συντηρητικά, ο εγκλεισμός σε επτασφράγιστες θυρίδες –διαφανείς ή όχι– μπορεί να θεωρούνται

1 Ενδεικτικά είναι, σε αυτή την κατεύθυνση, τα συμπεράσματα της έρευνας του Γ. Χαμηλάκη (2007b) για τη χρήση της αρχαιότητας τόσο από τους κρατούντες όσο και από τους κρατούμενους της Μακρονησού. Παρά την αντιδιαμετρικά αντίθετη πολιτική τους αντίληψη, φαίνεται ότι στο σημείο που συνδέει το εθνικό παρόν με το ένδοξο παρελθόν οι δικώκομοι κομμουνιστές και οι φασίστες διώκτες του, είναι σύμφωνοι. Η διαφωνία έγκειται στο ποια είναι η καταλληλότερη διαχείρισή του.

2 Ακόμη και το Ελληνικό Σύνταγμα, στο άρθρο 24, αναφέρεται στην ανάγκη προστασίας της πολιτιστικής κληρονομιάς. Το πνεύμα του νομοθέτη στρέφεται γύρω από την αντίληψη ότι και αυτή όπως και το περιβάλλον απειλούνται από την κακή χρήση και επομένως η προστασία τους είναι συνταγματική υποχρέωση του κράτους και συνταγματικό δικαίωμα των πολιτών.

3 Όπως διαπιστώνεται πολύ συχνά, ο κίνδυνος πέρα από τις περιβαλλοντικές συνθήκες, είναι όλοι όσοι δεν ανήκουν στη μικρή ομάδα των επίσημων διαχειριστών που ορίζει ο αρχαιολογικός νόμος.



μέτρα προστασίας και έχουν υιοθετηθεί και στην Ελλάδα και σε άλλες χώρες του κόσμου<sup>4</sup>. Αλλά από μια άλλη σκοπιά, αυτή η ριζική αποκοπή των αρχαίων πραγμάτων από το φυσικό και το ανθρωπογενές πλαίσιο, αυτά δηλαδή που δίνουν το οποιοδήποτε οντολογικό, λειτουργικό, κοινωνικό περιεχόμενο στα υλικά σώματα, σύμφωνα με όλα τα περί υλικότητας αρχαιολογικά και φιλοσοφικά κείμενα, μπορεί κάλλιστα να θεωρηθεί ο οριστικός τους θάνατος (Χουρμουζιάδη 2010). Όπως, ανέφερα, αμέσως παραπάνω, αυτή είναι μια μεγάλη και δύσκολη συζήτηση. Αλλά όσο αυτή δεν προωθείται και η εναγώνια μάχη της προστασίας συνεχίζεται, η αρχαιολογική συλλεκτική δραστηριότητα δημιουργεί νέους εχθρούς και διχάζει τις τοπικές κοινωνίες, δικαιολογημένα ή αδικαιολόγητα<sup>5</sup>.

Αυτήν την υστερία της προστασίας, φυσικά, τη μοιράζονται τα μουσεία, αφού, εξ ορισμού, ο πρώτος τους ρόλος είναι να προστατεύουν τα αντικείμενα της συλλογής τους. Με κάθε κόστος. Πρωτίστως, των ίδιων των αντικειμένων. Όπως λέει γλαφυρά ο G. van Beek (1990) «το επάγγελμα του *homo museologicus* θεωρείται από πολλούς ότι εξ ορισμού συνεπάγεται την από-φυσικοποίηση των αντικειμένων· την τεχνητή απόσπασή τους, δηλαδή, από τις 'πραγματικές' τους ρίζες. Με αυτή την έννοια .... ο κίνδυνος που ελλοχεύει είναι ότι προσπαθώντας να διατηρήσουν το αντικείμενο αυτό, ξεριζωμένο από το αρχικό του πλαίσιο θα πεθάνει από την πείνα».

Με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, όμως, με ή χωρίς την ηθική και υλική στήριξη της κοινωνίας, θα επαναλάβω ότι τα πράγματα της ελληνικής αρχαιολογικής συλλογής έχουν αυξηθεί εντυπωσιακά. Στην εποχή της σχολαστικής συγκέντρωσης των πάντων στο ανασκαφικό πεδίο και της θετικιστικής ανάλυσης των πάντων στο αρχαιολογικό εργαστήριο, κανείς δε μπορεί να κατηγορήσει τις αρχαιολογικές

---

4 Ενδεικτική είναι η αγωνία των R. Kletter και A. De-Groot (2001) που προσομοιάζουν τους αρχαιολόγους με κυνηγούς βισώνων, επειδή ανασκάπτουν χωρίς να ενδιαφέρονται τι θα γίνουν έπειτα τα όσα αποκαλύπτουν. Όπως ενδεικτική είναι και η απροθυμία του κρατικού διαχειριστή των αρχαιοτήτων στην Αγγλία, English Heritage, να ανασκάπτει θέσεις που εντοπίζονται αν δεν πληρούνται πολύ συγκεκριμένες προϋποθέσεις.

5 Ένα από πιο πρόσφατα παραδείγματα αποτελεί η μεγάλη διαμάχη για την τύχη των ρωμαϊκών αρχαιοτήτων που εντοπίστηκαν κατά τις εργασίες κατασκευής του μετρό της Θεσσαλονίκης, στη διασταύρωση των οδών Εγνατίας και Βενιζέλου. Η Αρχαιολογική Υπηρεσία, οι αρχαιολόγοι ως άτομα, ο Δήμος Θεσσαλονίκης, η κατασκευάστρια εταιρία, το Κεντρικό Αρχαιολογικό Συμβούλιο, και οι τοπικοί εμπορικοί και επαγγελματικοί σύλλογοι, μπλέχτηκαν σε ένα μπλεγμένο κουβάρι αλληλοαντικρουόμενων συμφερόντων και απόψεων, που χρειάστηκε τέσσερα χρόνια για να «λυθεί», με την απόφαση να διατηρηθούν στη θέση τους οι απειλούμενες αρχαιότητες. Κατά την άποψή μου, εκτός από τα προφανή οικονομικά συμφέροντα, ένας λόγος που η συζήτηση σε πολλά της σημεία έχασα κάθε έννοια μέτρου και λογικής ήταν ότι από τους επιστήμονες δεν υπήρχε κανέναν τεκμηριωμένο και επεξεργασμένο πλαίσιο για το τι σημαίνει «προστασία» των σημαντικών αυτών αρχαιοτήτων στην εμπορική καρδιά της πόλης. Για μια συνοπτική παρουσίαση βλ. το ρεπορτάζ της Νικόλ Καζαντζίδου για το ΑΠΕ-ΜΠΕ [<https://www.archaiologia.gr/blog/2013/03/01>].

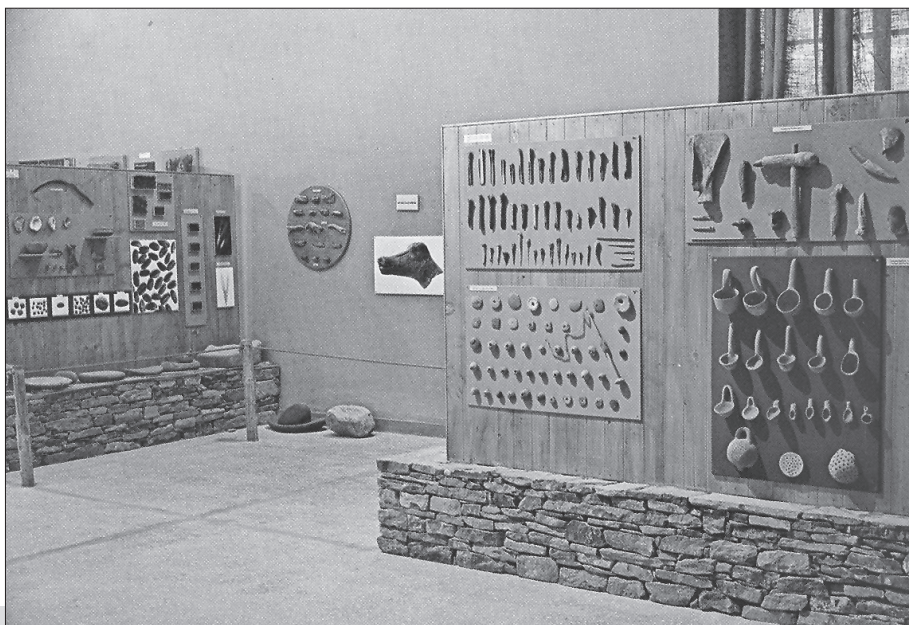
συλλογές για παραλήψεις και μεροληψίες σαν κι αυτές της εποχής της επιλεκτικής αρχαιολογικής θησαυροθηρίας. Το ενδιαφέρον, όμως, είναι ότι, εξίσου εντυπωσιακά, έχουν αυξηθεί και τα αρχαιολογικά κείμενα που διατυπώνουν με έμφαση τα αδιέξοδα που, από ό,τι φαίνεται, δεν έλυσε αυτή η επιστημονική επανάσταση και η επακόλουθη συσσώρευση αρχαίων πραγμάτων. Εκφράζοντας με πολύ γλαφυρό τρόπο την αγωνία του για το θέμα αυτό ο C. Tilley (1989), υποστηρίζει ότι οι αρχαιολόγοι με τη σχολαστική τους μανία να ανασκάπτουν και να συγκεντρώνουν προσεκτικά ό,τι βρίσκουν μοιάζουν με «έναν τεράστιο αριθμό μαγείρων που μαζεύει ολόενα και περισσότερα υλικά για ένα κέικ που ποτέ δεν παρασκευάζεται».



Συλλογή αγγείων από τον Νεολιθικό οικισμό του Δισπηλιού.

Θεωρητικά, η αρχαιολογική συλλογή συγκροτείται με αποκλειστικό στόχο την κάλυψη της ανάγκης των σύγχρονων ανθρώπων να προσεγγίσουν και να κατανοήσουν τις κοινωνίες του παρελθόντος. Κάθε πράγμα που προστίθεται στη συλλογή, θεωρητικά και πάλι, μας φέρνει ένα βήμα πιο κοντά στην επιθυμητή αυτή κατανόηση. Αναρωτιέμαι, όμως, αν κάνουμε μια πρόχειρη έρευνα εκεί έξω, ποιος σύγχρονος πολίτης θα είναι σε θέση να περιγράψει, για παράδειγμα, τη νεολιθική καθημερινότητα με κάτι περισσότερο ή κάτι διαφορετικό από τα όσα γενικευτικά, παρακινδυνευμένα ίσως, διαψευσμένα ενδεχομένως, είτε ο Τσούντας, το 1908, στο κλασικό βιβλίο του «*Αι προϊστορικά Ακροπόλεις Διμηνίου και Σέσκλου*», μετά από τρεις εβδομάδες ανασκαφής στο Διμήνι<sup>6</sup>. Σε τι βοήθησαν τα χιλιάδες κιβώτια ευρημάτων που προστέθηκαν εν τω μεταξύ; Βεβαίως, οι αρχαιολόγοι έμαθαν πάρα πολλά. Επιστράτευσαν τη γαλλική κοινωνιολογία, την αμερικάνικη ανθρωπολογία, τον αγγλικό πραγματισμό, τη γερμανική σχολαστικότητα, πρότειναν, διαφώνησαν, ερμήνευσαν και αναδιέταξαν δεκάδες φορές τα πράγ-

6 Προϊστορικός οικισμός λίγα χιλιόμετρα έξω από τον Βόλο. Κατά τις ανασκαφές του εκεί το 1901 ο Χ. Τσούντας εντόπισε για πρώτη φορά σαφή ίχνη νεολιθικών αρχαιοτήτων στην Ελλάδα [<http://atlasthessalias.culture.gr>].



*Η αίθουσα του Νεολιθικού Πολιτισμού στο Αθανασάκειο Αρχαιολογικό Μουσείο του Βόλου (1975).*

ματα της συλλογής τους. Όσο, όμως οι άλλοι εκεί έξω δεν πήραν τίποτε από όλα αυτά χαμπάρι, μοιάζει σαν όλη αυτή η δραστηριότητα να αναπτύσσεται για να ικανοποιήσει τη συλλεκτική μονομανία των ίδιων των αρχαιολόγων.

Κατά μία έννοια είναι σα να βρισκόμαστε μπροστά σε μια σύγχρονη εκδοχή των *cabinets des curiosités*, με δεκάδες χιλιάδες υλικά θραύσματα και άλλες τόσες αποσπασματικές πληροφορίες που, τελικά, ανήκουν σε μια κλειστή κάστα συλλεκτών που τα διαχειρίζεται, τα κατανοεί και τα απολαμβάνει. Όσο μεγαλώνει η συλλογή και οι απαιτήσεις διαχείρισής της, τόσο και θεριεύει ο τοίχος που χωρίζει τους «μέσα» από τους «έξω». Και, λέγοντας αυτό, δεν έχω μόνο τα γνωστικά χάσματα στο νου μου, αλλά και την εξέλιξη του λειτουργικού και θεσμικού πλαισίου: στην αρχή του 19ου αιώνα ο Thomsen, εμπνευστής του συστήματος των τριών εποχών και διευθυντής του Μουσείου της Κοπεγχάγης<sup>7</sup>, ξεναγούσε αυτοπροσώπως τους επισκέπτες στη συλλογή του. Αντίστοιχα, ο Evans πρόσφερε ο ίδιος τσάι στους επισκέπτες στην αίθουσα του θρόνου της Κνωσού (Paradourios, 1997). Στη συνέχεια, αν και σταμάτησαν αυτές οι ενδιαφέρουσες συναναστροφές, στην Ελλάδα, για πολλές δεκαετίες μουσείο και εφορεία αρχαιοτήτων ήταν

<sup>7</sup> Ο C. J. Thomsen ήταν αυτός που πρότεινε, με βάση τα εργαλεία, να χωριστεί η προϊστορία στην περίοδο του λίθου, του Χαλκού και του Σιδήρου, το 1837. Το εντυπωσιακό είναι ότι ακόμη και σήμερα αυτή η διάκριση χρησιμοποιείται από τους αρχαιολόγους (Schnapr 2004, σελ. 441–450).



ένα ενιαίο χωρικά και λειτουργικά σύνολο. Σήμερα, αν το μουσείο δεν αποτελεί έναν αυτόνομο οργανισμό, θέτει, οπωσδήποτε, με σαφήνεια τα όρια μεταξύ του χώρου συγκρότησης της συλλογής και εκείνου επίδειξής της. Το σχόλιο αυτό δε σημαίνει ότι δεν αντιλαμβάνομαι πολύ καλά τις αναγκαιότητες που επιβάλλουν αυτό τον διαχωρισμό, τον οποίο, σημειωτέον, με έμφαση προσυπογράφω. Δεν μπορώ, όμως, να μην επισημάνω τη διαμόρφωση στεγανών ομάδων ειδικών, με διαβαθμισμένο δικαίωμα πρόσβασης στη συλλογή (Χουρμουζιάδη 2006, σελ. 179–186).

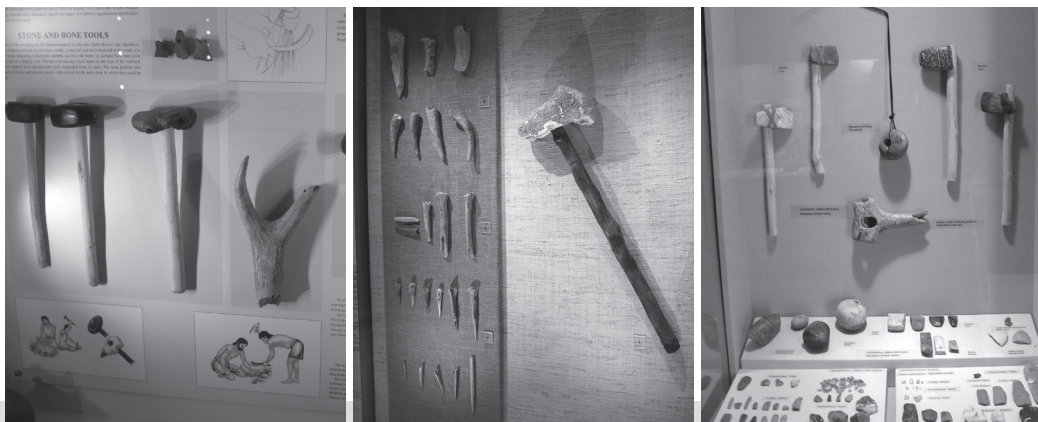
Στο σημείο αυτό, θα ήθελα να επισημάνω ότι και από την μέσα, την προνομιούχα πλευρά του τοίχου τα πράγματα δεν είναι τόσο εύκολα<sup>8</sup>. Ο όγκος της συλλογής αναγκαστικά ωθεί στη διαμόρφωση υπο-συλλογών. Το αρχαιολογικό σώμα, ούτως ή άλλως θραυσματικό και κατακερματισμένο από τη φύση του, χωρίζεται σε επιμέρους ερευνητικά πεδία, με τρόπο που αν και μοιάζει προφανής και αθώως προϋποθέτει μια συγκεκριμένη αντίληψη για το ποια πράγματα οφείλουν να πάνε μαζί (Chadwick, 2003). Πρόκειται για μια ταξινομική αντίληψη, όμως, που μπορεί να εξυπηρετεί τους ερευνητές και τους αποθηκάρους, αλλά καθόλου δεν εγγυάται τη διαμόρφωση της συνθετικής πρότασης που ως κοινωνία αναζητούμε. Και αυτή η πρακτική, δυστυχώς, μεταδίδεται σαν μόλυνση από την αρχαιολογική αποθήκη στην αίθουσα του μουσείου, όση απόσταση και να τις χωρίζει (Olsen et al. 2012, σελ. 40–45). Τα λίθινα με τα λίθινα, τα οστέινα με τα οστέινα κοκ. Οι βούρτσες με τις βούρτσες, όπως εύστοχα σαρκάζει και αυτοσαρκάζεται το Αρχαιολογικό Μουσείο της Στοκχόλμης.

Τις τελευταίες δεκαετίες, θα ισχυριστούν ορισμένοι, –με πρωτοπόρα την επανέκθεση του 1975 που επιμελήθηκε ο Γ. Χ.

*Το Μουσείο της Σουηδικής Ιστορίας στη Στοκχόλμη με αυτή τη συλλογή από βούρτσες κάνει ένα καινοτομικό σχόλιο για τον τρόπο με τον οποίο οι αρχαιολόγοι ταξινομούν τα αντικείμενα που μελετούν κατά είδος.*



<sup>8</sup> Για τις διαφοροποιήσεις και τη διαστρωμάτωση της αρχαιολογικής κοινότητας βλ. το αποκαλυπτικό άρθρο του S. Hutson (1998).



Αρχαιολογικό Μουσείο Φλώρινας, Αρχαιολογικό Μουσείο Αλμυρού, Αρχαιολογικό Μουσείο Δράμας (από τα αριστερά προς τα δεξιά -ή μήπως ανάποδα;). Τρεις από τις εκθέσεις νεολιθικών αρχαιοτήτων που χρησιμοποιούν εντυπωσιακά όμοιες εκθεσιακές πρακτικές.

Χουρμουζιάδης (1976) το Αρχαιολογικό Μουσείο του Βόλου- επιχειρήθηκε να σπάσει αυτή η ομαδοποίηση, στο μουσειακό πάντα επίπεδο. Στα σαράντα και πλέον χρόνια που ακολούθησαν έχουμε πια μια σειρά εκθέσεων όπου περηφανευόμαστε ότι τολμήσαμε να βγάλουμε τα εργαλεία από τις προθήκες τους, να ανατρέψουμε την αυστηρή στοίχισή τους, να τα συσχετίσουμε με άλλα αντικείμενα. Επιτρέψαμε στα αρχαία πράγματα να αρχίσουν, απελευθερωμένα από αισθητικούς κανόνες, να λένε μια ιστορία. Να απεικονίζουν και να τεκμηριώνουν μια συγκεκριμένη ανθρώπινη δραστηριότητα: το θέρισμα, το άλεσμα, το κόψιμο, το τρύπημα. Δε θα σταθώ στα πλεονεκτήματα μιας παρόμοιας πρακτικής επειδή έχει επανειλημμένα και με ενθουσιασμό σχολιαστεί (Σολομών 2008). Προτιμώ να εξετάσω το γιατί η επιλογή αυτή, παρά τη δυναμική που φάνηκε να έχει (Χουρμουζιάδης 2006, σελ. 78–80), πολύ γρήγορα τυποποιήθηκε και βάλτωσε<sup>9</sup>. Καταρχήν, επειδή ο άνθρωπος, ακόμη και ο μαλλιαρός βρώμικος άνθρωπος της προϊστορίας, δεν είναι ένα μηχανήμα που διαδοχικά και μονότονα, θερίζει, αλέθει, κόβει, τρυπάει. με τον ίδιο επαναλαμβανόμενο, χωρίς εκπλήξεις τρόπο, για μερικές χιλιάδες χρόνια, στη Θεσσαλία, την Κρήτη, τη Θράκη, τα νησιά. Οι αρχαιολόγοι, μετά από εκατόν πενήντα χρόνια προϊστορικής έρευνας, το ξέρουν πολύ καλά

9 Πέρα από όσα αναφέρονται στο κείμενο αυτό, πιστεύω ότι η «επαναστατική» έκθεση του Γ. Χ. Χουρμουζιάδη δε βρήκε συνεχιστές επειδή το ουσιαστικό επαναστατικό της στοιχείο ήταν η πολιτική της στόχευση. Μια στόχευση, όμως, που δεν συσχετίστηκε άμεσα με τις μουσειολογικές και, κυρίως, με τις μουσειογραφικές επιλογές. Άλλωστε και ο ίδιος ο δημιουργός της έκθεσης, μετά τα αρχικά ενθουσιώδη κείμενά του στα οποία οραματίζεται με αισιοδοξία τόσο την μουσειακή όσο και την κοινωνική επανάσταση, αρχίζει να γίνεται ολοένα και πιο σκεπτικιστής, φοβούμενος ότι θα δε ζήσει για να δει ούτε τη μία ούτε, πολύ περισσότερο, την άλλη.

αυτό, το βλέπουν καθημερινά, το επαληθεύουν, το υποπτεύονται, καμιά φορά το εφευρίσκουν κιόλας.

Οι επισκέπτες, όμως, των ελληνικών μουσείων αντιμετωπίζουν μια γενικευμένη κανονιστική αφήγηση, δοσμένη με μια περιορισμένη μουσειολογική ποικιλία. Απλοί και επικίνδυνα αφαιρετικοί συσχετισμοί του είδους: πλατιά πέτρα συν σπόροι ίσον αλεύρι, λίθινη αξίνα συν κορμός ίσον κόβω ξύλα. Και έχω την αίσθηση ότι αυτή η επαναλαμβανόμενη περιγραφή τεχνολογικών διαδικασιών, δομείται πριν καν απλωθούν στο τραπέζι τα αντικείμενα που πρόκειται να εκτεθούν στο συγκεκριμένο μουσείο. Και μοιάζει οι χιλιάδες σελίδες μελετών, προσεγγίσεων και συμπερασμάτων να μη χρειάζονται, τελικά, αφού εδώ και δεκαετίες γνωρίζουμε τα όσα περιγράφονται σε μια προϊστορική έκθεση: καλλιέργουσαν σιτάρι, εξέτρεφαν αιγοπρόβατα, έχτιζαν με λάσπη. Έχω, δηλαδή, την εντύπωση, ότι πριν καλά καλά οι προϊστορικές εκθέσεις αναπνεύσουν επειδή αποτίναξαν τη βαριά σκιά της μεγάλης τέχνης, παγιδεύτηκαν σε γενικεύσεις και άφησαν έξω από την προθήκη, το δωμάτιο, το μουσείο την απλή, και ίσως μόνη αλήθεια, ότι ο άνθρωπος της προϊστορίας δεν αποτελεί το τεκμήριο μιας συνεχώς επαληθευόμενης νομοτέλειας, αλλά έκφραση της συλλογικής και ατομικής επινόησης, ευαισθησίας, επιλογής και ιδιαιτερότητας.

Πέρα, όμως, από αυτή τη γενικευμένη διστακτικότητα ή απλώς έλλειψη μουσειολογική φαντασίας, πιστεύω ότι έχει προβλήματα και η ίδια η επιλογή των πραγμάτων που αξιοποιούνται στην έκθεση, για να συνθέσουν την εικόνα της κάθε δραστηριότητας: στηρίζεται σε ένα συχνά αδιευκρίνιστο σύνολο κριτηρίων (πχ. τα ωραία, τα μοναδικά, τα χαρακτηριστικά κτλ) (Χουρμουζιάδη 2010), αλλά και γεγονότα της υπηρεσιακής ιστορίας και τεχνικά ή διοικητικά κωλύματα<sup>10</sup> Με λίγα λόγια, οι περιορισμοί και οι κάθε είδους δουλείες της συλλογής καταστέλλουν, πολύ συχνά, τη διάθεση της μουσειακής αφήγησης για μια εμπνευσμένη απογείωση. Εκεί βρίσκεται, πιστεύω, και ο λόγος που οι αρχαιολογικές εκθέσεις εδώ και πολλά χρόνια ασχολούνται με ένα περιορισμένο φάσμα δραστηριοτήτων, δίνοντας έμφαση σε ένα περιορισμένο φάσμα βασικών τεχνικών της αρχαίας κοινωνίας. Αυτές, δηλαδή, που είναι δυνατό να υποστηριχθούν από τα πράγματα της συλλογής, χωρίς απαραίτητα να αποτελούν και τις πιο κατάλληλες για να γνωρίσουμε και να κατανοήσουμε την εν λόγω κοινωνία. Φυσικό επακόλουθο μιας παρόμοιας πρακτικής είναι να μένουν απέξω τα «δύσκολα» υλικά που καθώς έρχονται από το αρχαιολογικό εργαστήριο ως ένα κλειστό ερευνητικό υποσύνολο, δεν μπορούν να ενταχθούν σε ανάλογες εκθεσιακές ομάδες και

10 Στο Αρχαιολογικό Μουσείο του Βόλου, για παράδειγμα, μετά την ανακαίνισή του το 2004, εκτίθενται αντίστοιχα αντικείμενα της νεολιθικής περιόδου σε τρία διαφορετικά σημεία: στην αίθουσα του Νεολιθικού Πολιτισμού όπου διατηρήθηκε η έκθεση του Γ. Χ. Χουρμουζιάδη, στον χώρο όπου εκτίθεται η συλλογή του Βολιώτη εμπόρου Α. Μπάστη, και στην επόμενη αίθουσα όπου εκτίθενται ευρήματα διαφόρων ανασκαφών της τελευταίας εικοσαετίας.

παραμένουν μια ομάδα από μόνα τους, που αιωρείται αμήχανα στο μουσειακό περιβάλλον<sup>11</sup>.

Ίσως στη βάση όλων αυτών των προβλημάτων να βρίσκεται μια βασική παραδοχή τόσο των αρχαιολογικών όσο και των επαγόμενων μουσειακών συλλογών ότι, εξ ορισμού, εστιάζουν στα υλικά κατάλοιπα του παρελθόντος. Αξίζει, νομίζω, να σταθούμε λίγο περισσότερο σε αυτό. Παρά τον ορισμό της αρχαιολογίας, ως μελέτη των υλικών καταλοίπων του παρελθόντος, η σχέση των αρχαιολόγων με τα υλικά θραύσματα είναι μάλλον τρικυμιώδης παρά ομαλή και αυτονόητη<sup>12</sup>. Ξεκίνησε ως μια ιδεαλιστική προσέγγιση που αντιμετώπιζε τα αρχαία πράγματα μόνο ως εικονογραφικά στοιχεία μιας εκ προοιμίου συγκροτημένης αφήγησης. Στη συνέχεια, οι αρχαιολόγοι στράφηκαν με θρησκευτική προσήλωση στην θετικιστική προσέγγιση και ανάλυση των φυσικών σωμάτων του παρελθόντος, υποκρύπτοντας τις ερμηνείες τους πίσω από διαγράμματα, στατιστικές αναλύσεις και πίνακες. Διαπιστώνοντας και πάλι το αδιέξοδο, έστρεψαν την πλάτη στην υλική υπόσταση του ερευνητικού τους πεδίου αντιμετωπίζοντας τα αρχαία πράγματα ως κάτι άλλο ως κείμενα, ως μεταφορές, ως σύμβολα, ως νοήματα<sup>13</sup>. Αλλά, επειδή η ύλη είναι βαριά άγκυρα, μετά από κάποια χρόνια θεωρητικών αναζητήσεων, άρχισαν να μιλούν για υλιστική στροφή, με ένα πλήθος κειμένων που ανακάλυψαν ξανά ότι τα αρχαιολογικά υλικά κατάλοιπα εκτός όλων των άλλων είναι και υλικά, και άρα αυτή η υλικότητά τους παίζει κάποιο, ίσως τον σημαντικότερο ρόλο (Gosden 2005· Hodder 2012). Ρόλο που υπερβαίνει τις προθέσεις και τις ιδεοληψίες των ανθρώπων αρχαίων και σύγχρονων, θέτει όρια στη χρήση και τη διαχείρισή τους και προκαλεί ερμηνείες ερήμην των προειλημμένων αποφάσεών μας.

Ανάλογη παλινδρόμηση μπορούμε να διακρίνουμε και στο χώρο των μουσειολόγων. Το υπαρξιακό ερώτημα που έρχεται και επανέρχεται στο τραπέζι «τι εκθέτουμε πράγματα ή ιδέες;» (Weil 1990· Witcomb 1997· H. Hein 2000, σελ. 1–8) δε μοιάζει τυχαία με το ανάλογο «η κότα έκανε το αυγό ή το αυγό την κότα;». Οι πρώτες μουσειακές εκθέσεις στηρίχτηκαν στην αυτονόητη και εγγενή σημασία των αρχαίων πραγμάτων και φρόντιζαν απλώς για τις καλοφτιαγμένες προθήκες τους. Έφτασαν, όπως λέει χαρακτηριστικά η H. Hein, «να αντικαθιστούν τους ανθρώπους με τα αντικείμενα, αποσπώντας τη ζωή και τη σκέψη τους, και να θεωρούν, με αυτόν τον τρόπο, ότι απαθανατίζουν το πνεύμα των πολιτισμών του παρελθόντος» (H. Hein 2000, σελ. 51) Η γενικότερη υπαρξιακή κρίση των μουσειών

11 Βλ. για παράδειγμα τα προβλήματα έκθεσης των προϊστορικών ειδωλίων (Χουρμουζιάδη, 2014).

12 Για μια πολύ ενδιαφέρουσα διεξοδική ανάλυση της σχέσης της αρχαιολογίας με τα πράγματα βλ. Olsen et al. (2012).

13 Για μια συνολική παρουσίαση των διαδοχικών σταδίων της αρχαιολογικής θεωρίας από την ιστορικο-πολιτισμική, στη διαδικαστική και τέλος στη μετα-διαδικαστική, βλ. (Hodder 1986, 1991· Trigger 1989)

στο δεύτερο μισό του 20ου αιώνα είχε ως σύνθημά της την εκπαιδευτικοκεντρική αντίληψη «τα πράγματα δε μιλούν από μόνα τους», και τα μουσεία γέμισαν με επεξηγηματικά κείμενα (G. Hein 1998, σελ. 110–115· Χουρμουζιάδη 2006, σελ. 266–273). Το αποτέλεσμα ήταν να πνιγεί η όποια φωνή των αρχαίων πραγμάτων, κάτω από τον εκκωφαντικό πλην υποκριτικά αντικειμενικό θόρυβο της δικής μας φωνής. Η ανακάλυψη του κονστρουκτιβισμού και η μετα-νεωτερική «δημοκρατική», σε βαθμό αγνωστικισμού, στροφή προς τους επισκέπτες δεν άλλαξε καθόλου την ισορροπία ανάμεσα στους ανθρώπους και στα αρχαία πράγματα. Τα πράγματα, δηλαδή, που είναι διατεθειμένοι, ειδικοί και μη να χειραγωγήσουν επενδύοντάς τα με κάθε είδους επιστημονικές, επιστημονικοφανείς ή εντελώς αντιεπιστημονικές θεωρίες (Heumann Gurian 1999· Alberti 2005· Svensson 2008). Και τώρα συζητούμε για να βρούμε τους τρόπους μιας πιο συμμετρικής σχέσης ανθρώπων και πραγμάτων μέσα στη μουσειακή αρένα, αναζητώντας εναλλακτικές καινοτόμες τεχνικές (Witmore 2007· Olsen et al. 2012).

Και επειδή είναι πολύ πιο εύκολο να γράψεις ένα βιβλίο από το να αλλάξεις μια αίθουσα σε ένα αρχαιολογικό μουσείο, αυτός ο έντονος κυματισμός που χαρακτηρίζει τη σχέση των αρχαιολόγων και των μουσειολόγων με τα υλικά πράγματα δε φτάνει παρά μόνο ως ελαφρός φλοίσβος στα αρχαιολογικά μουσεία. Που ξεσκονίζουν ήσυχα ήσυχα τα υλικά πράγματα των συλλογών τους, χωρίς να προετοιμάζονται καθόλου για την εικονική πραγματικότητα που εισβάλλει στον κόσμο μας και δημιουργεί σοβαρό πρόβλημα στον σαφή διαχωρισμό πραγματικού και εικονικού. Έναν διαχωρισμό που έχουν αποτύχει, ούτως ή άλλως, να αντιμετωπίσουν ουσιαστικά οι αρχαιολογικές εκθέσεις (αυτό δεν είναι μία πίπα) συγχέοντας σκόπιμα ή ασυνείδητα το «πώς ζούσαν οι άνθρωποι τότε» με το «πώς νομίζω εγώ ότι ζούσαν οι άνθρωποι τότε».

Μήπως, όμως ζητάμε πολλά; Βλέπω την ελληνική αρχαιολογική συλλογή ως ένα πεπερασμένο σύνολο υλικών πραγμάτων, και τους ανθρώπους γύρω της. Ποιος θα βάλει πρώτος το χέρι του; Ποιος θα έχει τον τελευταίο λόγο; Οι συντηρητές με τα πλαστικά γάντια για να διώξουν τα ιζήματα της ιστορίας; Οι αρχαιομέτρες με τα τρυπάνια που λιγουρεύονται δεκάδες δείγματα; Οι διαφορετικές ειδικότητες των μελετητών που κονταροχτυπιούνται για να μοιράσουν το υλικό τους; Οι μαχόμενες θεωρητικές σχολές που караδοκούν με τα πληκτρολόγια παρά πόδα για την ερμηνευτική συντριβή του αντιπάλου στο επόμενο συνέδριο; Οι άνεργοι αρχαιολόγοι που καταθέτουν υπομονετικά βιογραφικά, ελπίζοντας ότι το ECDL θα τους δώσει το δικαίωμα να βάλουν και αυτοί χέρι -ή έστω μυστρί; Οι τοπικοί κομματάρχες που οσμίζονται ψαχνό για την επόμενη προεκλογική εκστρατεία τους; Οι αρχαιολογούντες εθνικιστές για να στηρίζουν τα φασίζοντα επιχειρήματά τους; Οι φεμινίστριες, οι ομοφυλόφιλοι, οι απόγονοι των δούλων που ρεβανσιστικά αναζητούν τη μουσειακή δικαίωσή τους; Ποιος να πρωτοπρολάβει να γλύψει ένα κοκαλάκι από το κουφάρι της ιστορίας;

Όταν αρχίσαμε να μιλάμε για την έλλειψη εμπιστοσύνης στην μία μεγάλη αφήγηση της νεωτερικότητας, καταγράψαμε, με μεγαλύτερη ίσως από το αναμενόμενο ευσυνειδησία, τους πολλαπλούς παράγοντες που οδηγούν σε μια πλειάδα εναλλακτικών αφηγήσεων για το παρελθόν. Η αρχαιολογία έγινε αρχαιολογίες και τα μουσεία αυτοκριτικά στηλίτευσαν την αυταρχικότητα και το διδακτισμό τους<sup>14</sup>. Μέχρι εδώ καλά. Το πρόβλημα, όμως, νομίζω είναι ότι μέσα σε αυτή την πλουραλιστική φούρια καλλιεργήθηκε η αντίληψη ότι θα προσαρμοστούμε στις διαπιστώσεις της μετα-νεωτερικότητας, αλλάζοντας το γλωσσικό ιδίωμα των επεξηγηματικών πινακίδων ή, ακόμη καλύτερα, αντικαθιστώντας τες με οθόνες αφής που αντί για τη μια ξεκάθαρη αφήγηση θα βομβαρδίζουν με πλήθος πληροφοριών –κάτι που, θα μου επιτρέψετε να πω, οδηγεί όχι στον πλουραλισμό αλλά στην πλήρη σύγχυση. Δεν υποστηρίζω ότι όλα αυτά γίνονται εκ του πονηρού. Απλώς, πιστεύω ότι κακώς νομίσαμε πως θα μπορούσαμε να αντιμετωπίσουμε τα πολλαπλά διαχειριστικά προβλήματα που μας θέτει η αρχαιολογική συλλογή με διαδικαστικές ταχυδακτυλουργίες, αφήνοντας ως έχουν τα δομικά χαρακτηριστικά του μουσειακού συστήματος.

Θέλω να πω ότι η μεγάλη κανονιστική αφήγηση για την ελληνική αρχαιότητα δεν βρίσκεται σκορπισμένη τόσο στις λεζάντες του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου, όσο στην ίδια την ιδέα του ενός «εθνικού» μουσείου, στο μεγαλοπρεπές νεοκλασικό του κτίριο, στους αυστηρούς φύλακες (Κόκκου 1977· Γκαζή 1999b· Gazi 2011). Στις δεσμεύσεις του ΚΑΣ που το δένουν πισθάγκωνα, στις δουλείες που επιβάλλουν οι εμβληματικοί και ευαίσθητοι θησαυροί που στεγάζει. Στον εθνικό του στόχο, που κι αν δεν είναι εκείνος του Κοραή, παραμένει εθνικός, άρα, αν μη τι άλλο, θα βρει απέναντί του όλους εκείνους που δε μοιράζονται τα ίδια ιδεώδη. Αυτό το πρότυπο μουσείου δεν μπορεί να αποτελεί δημόσια σφαίρα (Bennett 1995, σελ. 25 κε), με την έννοια του J. Habermas, δηλαδή ένα χώρο διαλόγου ανάμεσα σε ισότιμους συνομιλητές με στόχο τη λήψη αποφάσεων για συλλογική δράση.

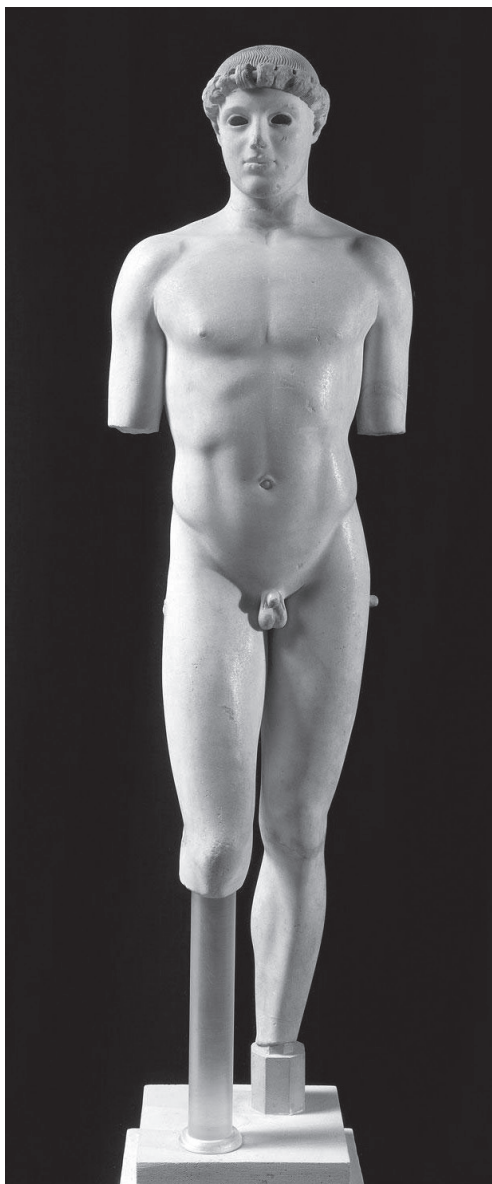
Επειδή κι εμένα με συγκινεί ο *παις του Κριτίου*, δεν προτείνω να κάψουμε το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο και όλα τα αντίστοιχα. Σκέφτομαι, όμως, την ώρα που πληθαίνουν γύρω μας αυτοδιαχειριζόμενα παντοπωλεία, ιατρεία, θέατρα και μουσικές σκηνές, μήπως είναι ώρα να σκεφτούμε το ενδεχόμενο για πολλά, εναλλακτικά, ταπεινά, ευέλικτα, αυτοδιαχειριζόμενα αρχαιολογικά μουσεία. Που να διαμορφώσουν χώρους για να δοκιμάσουμε όλα όσα έχουμε σκεφτεί, όχι ως μοναχικά υποκείμενα, προϊόντα μιας μετα-νεωτερικής λάσπης, ούτε όμως και ως μια ομογενής -ενωμένοι σε μια γροθιά, κατά τη γνωστή έκφραση- κοινωνία, προϊόν μιας αφελούς ή ύπουλης παράκαμψης των ουσιαστικών χαρακτηριστικών

14 Από μια πληθώρα σχετικών κειμένων, ειδικά για τα μουσεία βλ. ενδεικτικά (Roberts 1997· G. Hein 1998· Falk & Dierking 2000).



που μας χωρίζουν. Να προσεγγίσουμε, να μελετήσουμε και να ερμηνεύσουμε την αρχαιολογική συλλογή ως συγκροτημένες ομάδες ατόμων που συμφωνούν σε ένα κοινό πλαίσιο διαχείρισης του παρελθόντος και, άρα, διαμόρφωσης του μέλλοντος.

Και για να μη χρειαστούν πολλοί αρχαιολόγοι που ενδέχεται να διαβάσουν αυτό το κείμενο υπογλώσσια ακούγοντάς με: τα υλικά πράγματα της αρχαιολογικής συλλογής μπορούν να μείνουν ασφαλή στις αποθήκες της υπηρεσίας. Το όραμά μου, βολεύεται και με ψηφιακά αντίγραφα.



Ο παῖς του Κριτίου (αρ. 698), Μουσείο της Ακρόπολης.





η επικοινωνία

3



Μια λέξη που συναντάται πολύ συχνά στη μουσειολογική συζήτηση, εδώ και μερικές δεκαετίες, είναι η *επικοινωνία*. Τα τελευταία ιδιαίτερα χρόνια, όσο η γενικευμένη κρίση πλήττει καίρια τα μουσεία η αναφορά στην επικοινωνιακή πολιτική των μουσείων γίνεται ολοένα και συχνότερη, τοποθετημένη, πολλές φορές, στην κορυφή της ατζέντας, και προσπερνώντας άλλα θέματα, όπως οι ανάγκες της έκθεσης ή ο προγραμματισμός κάποιων παράλληλων εκδηλώσεων. Το βασικό στοιχείο αυτών των αναφορών είναι ότι τα μουσεία πρέπει, επειγόντως, να βρουν τρόπους να βελτιώσουν την επικοινωνία τους με το κοινό, προκειμένου να εξασφαλίσουν τους επισκέπτες που έχουν ανάγκη για την επιβίωσή τους. Πίσω από αυτό κρύβεται η αντίληψη ότι, ακόμη και αν προωθηθούν ενέργειες για τη βελτίωση και την επέκταση της εκθεσιακής δραστηριότητας ενός μουσείου, αυτές δεν έχουν και πολύ νόημα αν το μουσείο δε βρει τρόπους να τις επικοινωνήσει με το κοινό. Αυτή η μετατόπιση της συζήτησης, εκ πρώτης όψεως, είναι θετική, κατά τη γνώμη μου, επειδή φαίνεται να ομολογείται, στην πράξη, ότι τα μουσεία δεν υπάρχουν επειδή υπάρχουν συλλογές πραγμάτων άξιων να εκτεθούν, αλλά επειδή υπάρχει ένας σημαντικός ανθρώπων που θα ήθελε να δει εκτεθειμένα αυτά τα πράγματα. Παρόλα αυτά, όμως, πιστεύω ότι η επικοινωνία θεωρείται, στις περισσότερες περιπτώσεις, ως ένα πεδίο ανεξάρτητο από την εκθεσιακή δραστηριότητα και ένα καθήκον που αναλαμβάνει το προσωπικό ενός μουσείου, εφόσον υπάρχουν τα απαραίτητα περιθώρια χρόνου και χρήματος. Στις παραγράφους που ακολουθούν θα ήθελα να προτείνω μια διαφορετική προσέγγιση.

Όταν τον 19<sup>ο</sup> αιώνα τα μουσεία «άνοιξαν τις πόρτες τους»<sup>1</sup> στο ευρύ κοινό, μετατράπηκαν από «ναοί», όπου ορισμένοι μόνο εκλεκτοί είχαν το δικαίωμα επαφής με τις πολύτιμες και προσεκτικά φυλασσόμενες συλλογές, σε χώρους που, σύμφωνα με τον T. Bennett (Bennett 1995<sup>2</sup> Bennett 1996), θύμιζαν περισσότερο εμπορικά κέντρα. Ο κοινωνικός χώρος των μουσείων διευρύνθηκε σημαντικά, δίνοντας τη δυνατότητα αλληλεπίδρασης διαφορετικών κοινωνικών ομάδων μέσα στον χώρο του μουσείου. Δηλαδή, δίπλα στα μέλη της κοινωνικής ελίτ που ήδη είχαν κάποια επαφή με τις συλλογές και τις εκθέσεις, εμφανίστηκαν οι εκπρόσωποι μιας ανερχόμενης μεσαίας τάξης, και -θεωρητικά τουλάχιστον, καθώς είχαν πλέον το δικαίωμα- εκείνοι των κατώτερων κοινωνικών τάξεων (Bennett 1995<sup>2</sup> Bennett 2005<sup>3</sup> Rees Leahy 2012). Επιπλέον, στο χώρο του μουσείου, οι επισκέπτες άρχισαν να έρχονται σε έμμεση επαφή με τους ειδικούς και τους επιμελητές οι οποίοι είχαν τη δυνατότητα -ενδεχομένως το κοινωνικό καθήκον-, μέσω της έκθεσης, να μεταδώσουν συγκεκριμένες πληροφορίες σε όλους όσοι δεν είχαν

1 Αν και αυτή είναι η έκφραση που συνήθως χρησιμοποιείται για να δηλώσει το πέρασμα στα δημόσια μουσεία, είναι γεγονός ότι πέρασαν πολλές δεκαετίες μέχρι να είναι στην πράξη εφικτή η πρόσβαση όλων σε αυτά. Και, μιλώ, για την άρση των διοικητικών περιορισμών, χωρίς να λαμβάνω υπόψη τον κάθε είδους κοινωνικό αποκλεισμό ή τους αυτοαποκλεισμούς που παρατηρούμε ακόμη και σήμερα.



Εγκαίνια στο Metropolitan Museum of Art, 20 Φεβρουαρίου 1872. (Ξυλογραφία που δημοσιεύτηκε στο "Frank Leslie's Illustrated Newspaper", March 9, 1872).

τα μέσα ή την απαραίτητη εκπαίδευση να τις αποκτήσουν με άλλον τρόπο. Η αλληλεπίδραση, επομένως, των παραγωγών και των καταναλωτών του μουσειακού προϊόντος σχετίζεται άμεσα με τον κοινωνικό ρόλο του μουσείου ως φορέα. Το νεωτερικό μουσείο, λειτουργώντας, κατά κανόνα, ως ιδεολογικός μηχανισμός του κράτους έχει ως αποστολή να διαμορφώσει έναν πολίτη που να έχει τις στοιχειώδεις γνώσεις που απαιτούνται για να ασκεί τα δικαιώματά και, κυρίως, να εκπληρώνει τις υποχρεώσεις του<sup>2</sup>.

Η πάροδος του χρόνου, διαφοροποίησε, προφανώς, τις εκπαιδευτικές απαιτήσεις που έχει ένα κράτος από τα μουσεία του<sup>3</sup>. Σε κάθε περίπτωση όμως,

2 Σύμφωνα με τη D. Chakrabarty (2002), για το τέλος του 19<sup>ου</sup> και τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, ο ορθολογισμός αποτελεί βασικό στοιχείο αυτής της εκπαίδευσης. Κατά συνέπεια, οι καθарές νομοτέλειες των γραμμικών εξελικτικών μουσειακών αφηγήσεων που υποβάλλουν σαφέστατα την αίσθηση ότι οι άνθρωποι, η φύση και οι κοινωνίες υπακούσουν σε οικουμενικούς νόμους, λειτουργούν με βάση φυσικές ιεραρχίες κτλ., είναι ένα ιδιαίτερα χρήσιμο εκπαιδευτικό εργαλείο και πιο αποτελεσματικό από τους χοντρούς τόμους των βιβλιοθηκών. Βλ. επίσης (Bennett 2006).

3 Η D. Chakrabarty (2002) μιλά για την εισβολή μιας άλλης αντίληψης, όπου η ιδιότητα του πολίτη

αυτά τα ελεγχόμενα από το κράτος μουσεία αντιλαμβάνονται ότι έχουν την αποστολή να μεταδώσουν τεκμηριωμένες πληροφορίες για το παρελθόν, και επιπλέον, να καλλιεργήσουν αισθητικά πρότυπα, να αναπαράγουν ιδεολογικά σχήματα και, συχνά, εθνικιστικά επιχειρήματα. Με άλλα λόγια, να διαμορφώσουν μια ενιαία συνολική αντίληψη για τον φυσικό και ανθρωπογενή κόσμο που μας περιβάλλει, προκειμένου να παραχθεί μια κοινωνία της οποίας όλα τα μέλη να αντιλαμβάνονται τα πράγματα με τον ίδιο, σε γενικές γραμμές, τρόπο. Η αποστολή αυτή ανατίθεται στους *παραγωγούς* της έκθεσης<sup>4</sup> στην ομάδα, δηλαδή, που αναλαμβάνει, στο πλαίσιο της γενικής πολιτικής ενός μουσείου, να οργανώσει τα «δεδομένα» της συλλογής και να τα μετατρέψει σε μία εύληπτη και πειστική έκθεση, έτοιμη για *κατανάλωση* από τους επισκέπτες. Αυτή η διαδικασία έκανε πολλούς θεωρητικούς να θεωρούν το μουσείο ως το *μέσο* της επικοινωνίας ανάμεσα στους ειδικούς που ετοιμάζουν μια έκθεση και όλους τους άλλους που την επισκέπτονται<sup>4</sup>.

Ένα λογικό σημείο εκκίνησης, σύμφωνα με τους περισσότερους μελετητές, για τη μελέτη αυτής της επικοινωνιακής σχέσης, είναι το κλασικό μοντέλο επικοινωνίας που προτάθηκε από τους Shannon & Weaver (Shannon 1948) και παρουσιάζει την επικοινωνία ως μία γραμμική διαδικασία η οποία ξεκινά από τον πομπό, περνάει από το κανάλι μετάδοσης και καταλήγει στον δέκτη. Καθώς οι C. E. Shannon και W. Weaver, όταν επεξεργάστηκαν το μοντέλο τους, εργάζονταν στην τηλεφωνική εταιρεία Bell, στις Η.Π.Α., η έρευνά τους στόχευε στην εξασφάλιση της μεγαλύτερης δυνατής αποτελεσματικότητας των τηλεφωνικών γραμμών και των ραδιοκυμάτων, οπότε, λογικά, το μοντέλο που προτείνουν εστιάζει σε τεχνικά αποκλειστικά ζητήματα.

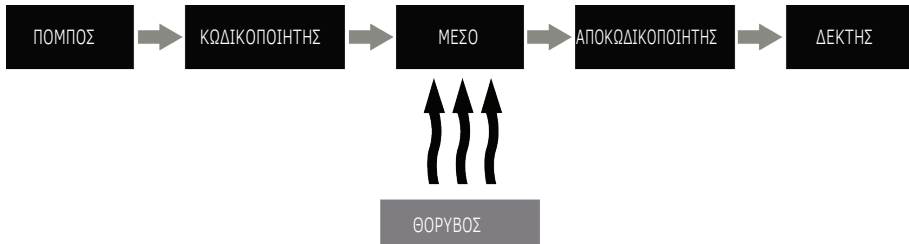
Παρόλα αυτά, πολλοί μελετητές επιχείρησαν να εφαρμόσουν αυτό το μοντέλο στο πεδίο της ανθρώπινης επικοινωνίας, και κατά συνέπεια, θα μπορούσαμε να εξετάσουμε το αν είναι δυνατό, με ορισμένες προϋποθέσεις, να περιγράψει και τη μουσειακή επικοινωνία. Με τη λογική αυτή, στην περίπτωση των μουσείων, την *πηγή* αποτελεί η συλλογή ενός μουσείου. Από τη στιγμή που οι «κοινοί θνητοί», κατά κανόνα σχεδόν, δεν είναι σε θέση να κατανοήσουν, να αξιολογήσουν και να ερμηνεύσουν τα αντικείμενα της μουσειακής συλλογής, είναι απαραίτητος ο ρόλος ενός ενδιάμεσου, του επιμελητή της έκθεσης. Αυτός θα αναλάβει, συνδυάζοντας τις ειδικές για τη συλλογή γνώσεις αλλά και τις τεχνικές γνώσεις που απαιτούνται για τη δημιουργία μιας έκθεσης, να κατασκευάσει το *σήμα*, δηλαδή το μουσείο. Αυτό, τελικά, θα αποκωδικοποιηθεί από τον *δέκτη*, επισκέπτη. Αυτός,

---

γίνεται αντιληπτή όχι τόσο μέσα από την σχετική εκπαίδευσή του, αλλά περισσότερο από την επιτελεστική του συμπεριφορά.

4 Γενικά για τα θέματα της μουσειακής επικοινωνίας βλ. (Edson & Dean 1996<sup>4</sup> Hooper-Greenhill 1994a<sup>4</sup> Hooper-Greenhill 1994b<sup>4</sup> Hooper-Greenhill 1994c<sup>4</sup> Hooper-Greenhill 1999<sup>4</sup> Kaplan 1994<sup>4</sup> Lumley 1988<sup>4</sup> Pearce 1994b)

συνειδητά ή ασυνειδητά, στη συνέχεια, θα μεταδώσει το αποκωδικοποιημένο μήνυμα, με τη μορφή μιας αντίληψης, μιας εμπεδωμένης γνώσης, στους ανθρώπους



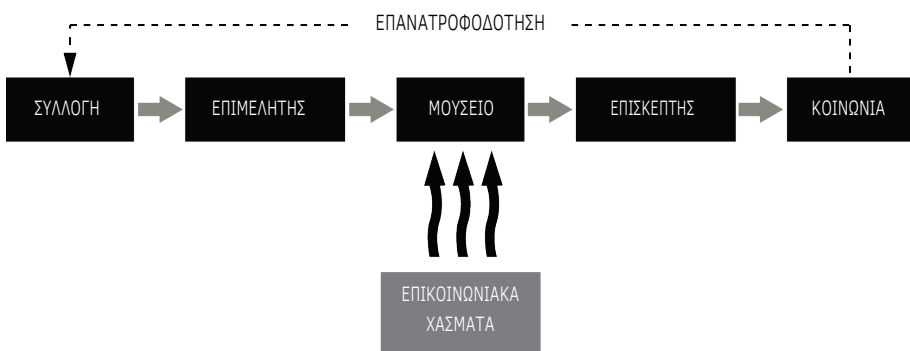
με τους οποίους συναναστρέφεται και αλληλεπιδρά, δηλαδή στην κοινωνία, που θεωρείται και ο τελικός αποδέκτης του μηνύματος.

Ωστόσο, η ιδανική αυτή διαδικασία, εμποδίζεται από παρεμβολές που, αφενός, κάνουν δύσκολη τη μετάδοση του μηνύματος, και, αφετέρου, είναι δυνατόν να το αλλοιώσουν. Στο μουσείο, θα μπορούσε κανείς να εντοπίσει ένα πλήθος προβλημάτων κωδικοποίησης, με αποτέλεσμα ο θόρυβος να καλύπτει, σε μεγάλο βαθμό, το μήνυμα και αυτό που παρουσιάζεται, τελικά, μπροστά στον επισκέπτη να αποκλίνει σημαντικά από αυτό που ο επιμελητής της έκθεσης είχε στο μυαλό του (Hooper-Greenhill 1994a, Maroenevic 1994). Οι αιτίες αυτοί του θορύβου μπορούν να αναγνωριστούν στις αδυναμίες του επιμελητή, σε τεχνικές αστοχίες, καθώς και σε επικοινωνιακά χάσματα. Αυτός ο σημασιολογικός θόρυβος, σχετίζεται με τα διαφορετικά πολιτισμικά πλαίσια τα οποία μπορεί να έχουν διαμορφώσει πομπό και δέκτη, τα διαφορετικά βιώματα, το διαφορετικό πολιτιστικό κεφάλαιο κτλ. Για να έχει κάποιο νόημα για τον επισκέπτη, για παράδειγμα, η πληροφορία ότι ο Χ πίνακας ζωγραφικής «αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα του κυβισμού», δεν προϋποθέτει εκ μέρους του μόνο την εγκυκλοπαιδική γνώση της λέξης κυβισμός, αλλά και τη συνολική αποδοχή ενός αξιολογικού συστήματος που θεωρεί τον κυβισμό τέχνη. Με άλλα λόγια, προκειμένου ένα μουσειακό μήνυμα να μεταδοθεί με τις λιγότερες δυνατές παραποιήσεις και απώλειες θα πρέπει να ληφθεί υπόψη το κατά πόσο μια σειρά από κοινωνικο-πολιτισμικοί κώδικες είναι αντιληπτοί και από τα δύο μέρη της επικοινωνίας. Αυτή η επισήμανση, αν και φαίνεται πλέον σήμερα προφανής, δεν είναι τόσο απλό να μεταφραστεί σε επιτυχημένες μουσειακές πρακτικές. Στα αρχαιολογικά μουσεία, για παράδειγμα, που είχαν στο παρελθόν κατηγορηθεί, κατά κόρον, για τις δυσνόητες λεζάντες των εκθεμάτων τους, επιχειρήθηκαν αρκετές «μεταφράσεις» των επιστημονικών όρων στην καθομιλουμένη. Και, προφανώς, η έκφραση «μαγικικό σκεύος» δε δημιουργεί κάποιο γνωστικό πρόβλημα. Αλλά οι συνειρμοί που μπορεί να προκαλέσει και

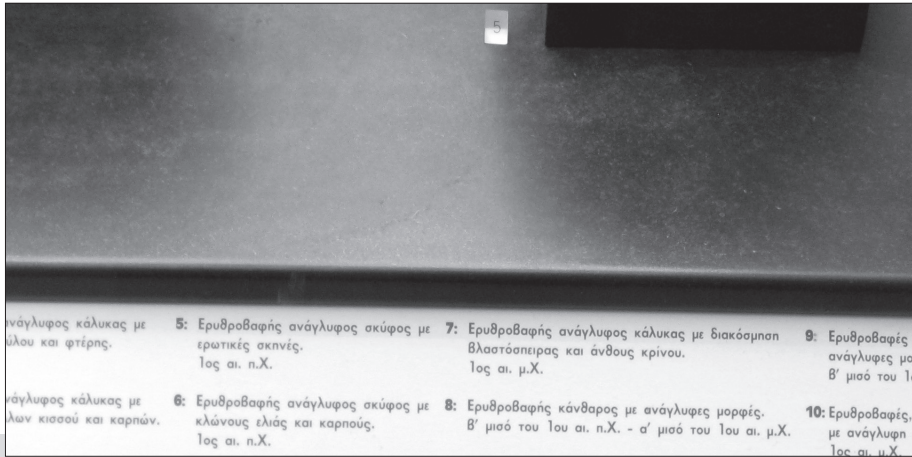


σχετίζονται με το τι σημαίνει μαγειρεύω στην αρχαιότητα, ποιος μαγειρεύει, τι μαγειρεύει, πώς μαγειρεύει, για ποιον μαγειρεύει κ.ο.κ. μπορεί να είναι ποικίλοι και, ενδεχομένως, αλληλοαντικρουόμενοι.

Μια άλλη παράμετρος που δε λαμβάνεται υπόψη σε αυτό το απλό γραμμικό επικοινωνιακό μοντέλο είναι η ενδεχόμενη αντίδραση του επισκέπτη, αν και αυτή αποτελεί τον καθοριστικό παράγοντα ελέγχου των επικοινωνιακών αποτελεσμάτων, ενώ ταυτόχρονα δίνει στον πομπό τη δυνατότητα να επανεξετάσει τις μεθόδους του και να βελτιώσει την επικοινωνία. Ωστόσο, η γραμμή της ανάδρασης παραμένει διακεκομμένη σε όλα τα προτεινόμενα σχήματα. Καταρχήν, επειδή, στη συντριπτική πλειονότητα των περιπτώσεων, δεν προσφέρεται στον επισκέπτη ένας σαφής και οργανωμένος τρόπος για να πει τι κατάλαβε και να διατυπώσει την άποψή του περί αυτού. Αυτό γίνεται αντιληπτό από τυχαία περιστατικά ή με την αποσπασματική και προαιρετική χρήση σχετικών εργαλείων με τη συμμετοχή των επισκεπτών ή ερήμην τους<sup>5</sup>. Παρά τις ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις που έχουν προκύψει, μέχρι στιγμής, το πρόβλημα της κατανόησης του επισκέπτη, εν πολλοίς, παραμένει άλυτο. Αν και το θέμα είναι τεράστιο και δεν είναι δυνατόν να καλυφθεί, παρεμπιπτόντως, σε αυτό το κείμενο, θα μπορούσα γενικά να πω ότι, κατά την άποψή μου, από τη στιγμή που η αντίδραση του επισκέπτη θεωρείται απαραίτητη μόνο για τον έλεγχο της ποιότητας μιας έκθεσης και όχι ουσιαστικό κομμάτι ανάπτυξής της, οι αντιδράσεις του επισκέπτη θα είναι δύσκολο να καταγραφούν. Από τα συνήθη εργαλεία, αυτά που προϋποθέτουν την άμεση εμπλοκή του επισκέπτη σκοντάφτουν στον καθωσπρεπισμό και τα «λευκά ψεύδη» των απαντήσεων, ενώ εκείνα που αναπτύσσονται ερήμην του, συγκρούονται με τις πολιτικά ορθές πρακτικές σεβασμού των προσωπικών δικαιωμάτων και της ιδι-



5 Από μια μεγάλη ποικιλία προσπαθειών για την καταγραφή των αντιδράσεων των επισκεπτών βλ. ενδεικτικά (Alelis et al. 2013' Reynolds Bartlit 1998' Hendon et al. 1989' Hood 1990' Vom Lehn et al. 2001' Yalowitz & Bronnenkant 2009' Falk & Dierking 1992' Falk & Dierking 2012' Wooding et al. 2002).



«Επεξηγηματική» πινακίδα στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Μυτιλήνης. Αφήνοντας κατά μέρος μια συζήτηση για τον στόχο που θα μπορούσε να έχει ένα κείμενο που συνοδεύει ένα σύνολο αρχαίων σκευών, θα μπορούσε κανείς να επισημάνει τη δυσκολία κατανόησης εκ μέρους των επισκεπτών της ορολογίας που χρησιμοποιείται για τον χαρακτηρισμό του είδους τους. Πέρα, όμως από αυτό, ακόμη και η χρονολόγηση, αν και είναι τυπικά κατανοητή, είναι αμφίβολο αν για τους μη ειδικούς έχει κάποιο ιστορικό περιεχόμενο.

ωτικότητας της επίσκεψης. Η εικόνα, φυσικά, θα μπορούσε να είναι πιο κατατοπιστική, αν μέσα στο πλαίσιο της επίσκεψης επισκέπτης και επιμελητής έρχονταν σε άμεση επαφή. Οπότε θα μπορούσαμε να συμπεριλάβουμε στις παρατηρήσεις μας, πολλά αυθόρμητα σχόλια, τη γλώσσα του σώματος κτλ. Αυτό, όμως, κατά κανόνα, δε συμβαίνει σε μια τυπική μουσειακή επίσκεψη.

Ο προσανατολισμός προς τα κοινωνικά επικοινωνιακά φαινόμενα βελτίωσε σημαντικά το μοντέλο που ξεκίνησε από τις προτάσεις των Shannon & Weaver, αλλά εξακολουθεί να είναι προβληματικό τόσο στην περίπτωση των μουσείων, όσο και στην περιγραφή της ανθρώπινης επικοινωνίας γενικότερα. Το βασικό του, ίσως, πρόβλημα είναι η γραμμικότητα, η οποία υπαινίσσεται ότι οι ρόλοι του πομπού και του δέκτη είναι απολύτως διακριτοί. Επιπλέον, η συνεχής γραμμή που οδηγεί από τον πρώτο στον δεύτερο, σε σύγκριση με τη διστακτική διακεκομμένη της αντίστροφης πορείας, υποδηλώνουν ότι το μοντέλο αυτό, με όλες τις βελτιωτικές παραλλαγές του, θεωρεί τον δέκτη ένα παθητικό δοχείο που απορροφά, λιγότερο ή περισσότερο αποτελεσματικά, πληροφορίες. Ωστόσο, η επικοινωνία ανάμεσα στους ανθρώπους, φυσιολογικά είναι αμφίδρομη και απαιτεί την ταυτόχρονη εκπομπή και λήψη μηνυμάτων. Εφόσον, βεβαίως, αντιμετωπίζουμε το μουσείο ως ένα μέσο με την παραδοσιακή έννοια των Μέσων Μαζικής Επικοινωνίας, η μονόδρομη εκπομπή μηνυμάτων που βασίζεται στο ένας-προς-πολλούς επικοινωνιακό μοντέλο δεν αποτελεί πρόβλημα (Hooper-Greenhill 1994c).

Το «μόνο» ερώτημα που τίθεται είναι εάν αυτός ο τρόπος λειτουργίας μπορεί πράγματι να θεωρείται «επικοινωνία»<sup>6</sup>. Σύμφωνα με τον J. Baudrillard (1972) κάτι τέτοιο μοιάζει ανεπίτρεπτο, από τη στιγμή που η επικοινωνία προϋποθέτει μια αμφίδρομη σχέση· αν δε μας ενδιαφέρει η αντίδραση, αυτό που κάνουμε είναι να ικανοποιούμε την ανάγκη να εκφραστούμε, αλλά όχι να επικοινωνήσουμε (Hooper-Greenhill 1994a, σελ. 30).

Παρά τα προβλήματα που αναφέρθηκαν, το μοντέλο της εκπομπής, έστω και συμβατικά, συνεχίζει να χρησιμοποιείται στην πράξη, για να προσεγγίσουμε την μουσειακή επικοινωνία. Η E. Hooper-Greenhill (1994b, σελ. 15–19) υπογραμμίζει ότι πρόκειται για ένα εμπειρικό και α-ιστορικό μοντέλο, καθώς στηρίζεται σε μια φονξιοναλιστική, συμπεριφορική, νέο-φιλελεύθερη και θετικιστική ερμηνεία της κοινωνίας -μια προσέγγιση που, κυρίως, χαρακτηρίζει την αμερικανική κοινωνιολογία. Κατά συνέπεια, αν και αυτό το μοντέλο μπορεί να περιγράψει αυτό που συμβαίνει σε μια παραδοσιακή γραμμική έκθεση, θα πρέπει να επινοήσουμε ένα άλλο μοντέλο που να λαμβάνει περισσότερο υπόψη του τις πολιτισμικές παραμέτρους· δηλαδή τις κοινωνικές διαδικασίες και τα σύμβολα με τα οποία παράγεται,

*Το βιβλίο που αναμένει τα σχόλια των επισκεπτών στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Μυτιλήνης. Αποτελεί τον πιο συνηθισμένο -ή ίσως τον μόνο- τρόπο αποτύπωσης της αντίδρασης των επισκεπτών. Στη συντριπτική πλειονότητα των περιπτώσεων, όμως, περιλαμβάνει απλώς σύντομα εγκωμιαστικά σχόλια (βλ. Χουρμουζιάδη 2009).*



6 Θα μπορούσαμε στο σημείο αυτό να υιοθετήσουμε τον όρο του D. Wolton (1997, σελ. 24–25) «λειτουργική επικοινωνία», εννοώντας αυτή που αναφέρεται στις επικοινωνιακές ανάγκες των ανοικτών οικονομιών και κοινωνιών για τις ανταλλαγές αγαθών και υπηρεσιών, τις χρηματοοικονομικές και πολιτικές συναλλαγές, κτλ. Εδώ ο στόχος δεν είναι η αλληλοκατανόηση και η διυποκειμενικότητα -όπως στην περίπτωση της κανονιστικής επικοινωνίας- αλλά μια αποτελεσματικότητα συναρτημένη με συγκεκριμένα συμφέροντα.

διατηρείται, αναπαράγεται και ανατρέπεται η αντίληψη που έχουν τα μέλη ενός κοινωνικού σχηματισμού για την πραγματικότητα. Μια παρόμοια «βρετανική» προσέγγιση, κατά την E. Hooper-Greenhill (1994b), είναι περισσότερο συμβατή με τις περί ερμηνείας θεωρίες, ενώ, παράλληλα μπορεί να συνδυαστεί με την κονστρουκτιβιστική θεωρία για τη γνώση (Hein 1995). Σε αυτή την προσέγγιση καθένας που συμμετέχει στην επικοινωνία παίζει έναν ενεργό ρόλο.

Όλα τα παραπάνω αφορούν όλα τα μουσεία, γενικά, αλλά, όπως έχω υποστηρίξει και αλλού, κάθε είδος μουσείου, ανάλογα με το θέμα του, το πολιτισμικό, θεσμικό και κοινωνικό πλαίσιο εντός του οποίου λειτουργεί, χρωματίζει διαφορετικά τις επισημάνσεις που έγιναν αμέσως παραπάνω. Ο στόχος, για παράδειγμα, ενός μουσείου να καλλιεργήσει την αντίληψη ότι ο Πικάσσο είναι ένας μεγάλος ζωγράφος, ακόμη και αν πολύ συχνά τα έργα του φαίνονται ακατάληπτα και άσχημα στα μάτια των κοινών θνητών, δεν έχει την ίδια πολιτική συνέπεια με την καλλιέργεια της αντίληψης ότι οι Τούρκοι είναι ένας αιμοσταγής λαός που αναίτια εξολόθρευσε το ελληνικό στοιχείο των μικρασιατικών παραλιών. Γι' αυτό άλλωστε την πρώτη προσπάθεια την υιοθετούν, και συχνά με τους ίδιους τρόπους, μουσεία τέχνης σε όλο τον κόσμο, ενώ τη δεύτερη ιστορία θα τη συναντήσουμε με δύο αντιδιαμετρικά αντίθετες εκδοχές στην Ελλάδα και στην Τουρκία. Από την άποψη αυτή, μοιάζει να είναι ευκολότερο για ένα μουσείο τέχνης να αφήνει κάποια περιθώρια μιας περισσότερο αμφίδρομης επικοινωνίας, σε σχέση με ένα μουσείο που, εξ ορισμού, έχει ιδρυθεί και συντηρείται προκειμένου να προβάλει και να αναπαράγει αντιλήψεις που σχετίζονται με την εθνική αφήγηση και την τρέχουσα πολιτική συζήτηση. Από την άλλη πλευρά, ένα μουσείο επιστήμης, εκ πρώτης όψεως, δεν αφήνει κανένα περιθώριο συζήτησης και αμφίδρομης επικοινωνίας, παρά μόνο στο επίπεδο που θέλει να ελέγξει ότι οι επισκέπτες του, κατανόησαν ολοκληρωμένα και χωρίς λάθη, το πείραμα του Torricelli.

Θα μπορούσε, φυσικά να ισχυριστεί κανείς ότι οι διαφοροποιήσεις με βάση το θέμα ενός μουσείου διαγράφονται αν θεωρήσουμε όλα τα παραπάνω ως πτυχές της ανθρώπινης ιστορίας, οπότε τόσο η τέχνη όσο και η πιο θετικιστική πλευρά της επιστήμης μπορούν να αντιμετωπιστούν μουσειακά με τους ίδιους όρους και την ίδια πολιτική και κοινωνική οξυύτητα. Αυτό, όμως, προς το παρόν τουλάχιστον, δε συμβαίνει. Επομένως, τα μουσεία που ασχολούνται με το παρελθόν αποτελούν σίγουρα τις πιο πολύπλοκες επικοινωνιακά περιπτώσεις. Έχει, επανειλημμένα διατυπωθεί ότι τα μουσεία αυτά δεν εκθέτουν μια συλλογή υλικών καταλοίπων με εγγενές νόημα, αλλά μάλλον μια συγκεκριμένη εκδοχή του παρελθόντος κατασκευασμένη από μια συγκεκριμένη ομάδα ανθρώπων, σε μια συγκεκριμένη ιστορική συγκυρία. Το μουσείο, ως θεσμός με προφανή συμβολή στη διαμόρφωση των σύγχρονων ιδεολογημάτων, προσδιορίζει τι θα πρέπει να

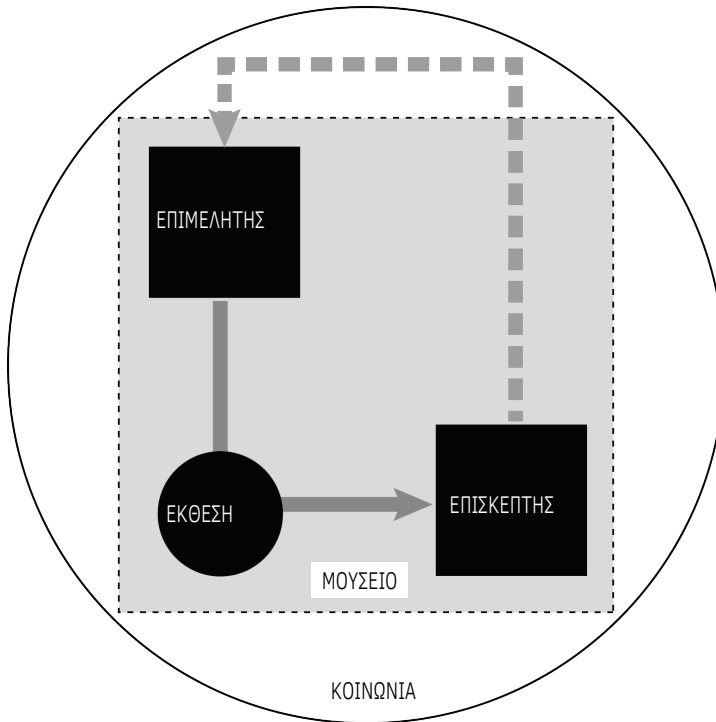
διατηρηθεί στη συλλογική μνήμη και τι μπορούμε -ή πρέπει- να ξεχάσουμε<sup>7</sup>.

Ξαναγυρίζοντας, λοιπόν, στο θέμα της επικοινωνίας και εστιάζοντας ειδικότερα στα μουσεία που παρουσιάζουν πτυχές του παρελθόντος, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο πομπός του μουσειακού μηνύματος είναι αυτός που διαθέτει τις ειδικές γνώσεις για να μελετήσει αυτό το παρελθόν, ενώ τον δέκτη αποτελεί ο μη ειδικός, που συνήθως αποκαλείται «ευρύ κοινό». Ακόμη και αν αυτό δε λέγεται ρητά, οι μελετητές της μουσειακής επικοινωνίας υπαινίσσονται ότι το μουσείο αποτελεί το μέσο που χρησιμοποιούν οι ειδικοί για να μεταδώσουν το μήνυμά τους. Η προσέγγιση αυτή, όμως, έχει ορισμένα προβλήματα, επειδή εξισώνει το μουσείο ως θεσμό με την έκθεση ως μια υλικοποιημένη στο χώρο αφήγηση. Με αυτή την οπτική, τα ουσιαστικά θεσμικά χαρακτηριστικά του μουσείου που σχετίζονται με τους ιδεολογικούς μηχανισμούς ενός κράτους (Althusser 1991) υποτιμούνται. Με άλλα λόγια, τα μουσεία αντιμετωπίζονται ως συλλογές αντικειμένων και όχι ως κοινωνικοί οργανισμοί που σχετίζονται άμεσα με -και επηρεάζονται από- τις γενικές ιστορικές, ιδεολογικές και κοινωνικές παραμέτρους, και αντικατοπτρίζουν, κατά μία έννοια, το πολιτισμικό πλαίσιο μέσα στο οποίο ζουν και διαμορφώνονται τόσο ο παραγωγός όσο και ο καταναλωτής του μουσειακού προϊόντος. Θα πρότεινα, επομένως, ως καταλληλότερη προσέγγιση εκείνη που θεωρεί το μουσείο, όχι το μέσο με το οποίο μεταδίδεται το μήνυμα της επικοινωνίας, αλλά το περιβάλλον μέσα στο οποίο αυτή αναπτύσσεται.

Στην περίπτωση ενός τυπικού μουσείου με ιστορικό περιεχόμενο θα μπορούσαμε να διακρίνουμε, επίσης το μήνυμα, ως την ιστορική πληροφορία που θέλει να μοιραστεί ο ειδικός μελετητής, και το μέσο, ως μια συλλογή καταλοίπων του παρελθόντος τα οποία μαζί με το συνοδευτικό εποπτικό υλικό τεκμηριώνουν και ταυτόχρονα δίνουν απτή τριδιάστατη υπόσταση σε αυτή την αφηρημένη ιστορική πληροφορία. Και αυτή η διάκριση, όμως, πιστεύω ότι είναι προβληματική. Αφενός, επειδή, τα κατάλοιπα του παρελθόντος και η ερμηνεία που τα συνοδεύει δημιουργούν ένα ενιαίο σύμπλεγμα. Τα κατάλοιπα του παρελθόντος βρίσκονται εκεί μετά από προσεκτική επιλογή και η εκθεσιακή τους διαχείριση είναι τέτοια ώστε να τεκμηριώνουν μια άποψη χωρίς κενά και να μην επιτρέπουν άλλες προσεγγίσεις. Επιπλέον, η διάκριση μέσου και μηνύματος, στην περίπτωση του μουσείου, υπονοεί ότι η επίσκεψη είναι μια απολύτως γνωστική διαδικασία, κατά τη διάρκεια της οποίας ο επισκέπτης έχει απόλυτη επίγνωση της αποκωδικοποίησης του μηνύματος. Διαφορετικά συμπεράσματα προκύπτουν, όμως, αν θεωρήσου-

7 Στο σημείο αυτό θα πρέπει, για μια ακόμη φορά να επισημάνω ότι, αν και πολλοί μελετητές έχουν εκτενώς σχολιάσει τις διαφοροποιήσεις στον κοινωνικό ρόλο, αλλά και στις εκθεσιακές πρακτικές που επέφερε η διαφοροποιημένη σήμερα σχέση των ανθρώπων με το παρελθόν, οι παρατηρήσεις τους σπάνια αγγίζουν την απώτερη και απώτατη αρχαιότητα. Ίσως επειδή η προέλευση αυτών των σχολίων στην πλειονότητά τους προέρχεται από χώρες στις οποίες το εθνικά σημαντικό παρελθόν τοποθετείται σε πιο κοντινές στο σήμερα περιόδους.

με ότι η έκθεση αποτελεί ένα σύνολο καταλοίπων του παρελθόντος, σύγχρονων πραγμάτων, εικόνων, ήχων και άλλων αισθητηριακών ερεθισμάτων που όλα μαζί δημιουργούν ένα περιβάλλον το οποίο ο επισκέπτης βιώνει ως μία ολοκληρωμένη ενσώματη εμπειρία. Σε αυτή την περίπτωση ο επισκέπτης δέχεται επικοινωνιακά ερεθίσματα από κάθε συστατικό του εκθέματος, από τα οποία ορισμένα επεξεργάζεται συνειδητά, ενώ άλλα εγγράφονται ασυνείδητα.



Πολλοί μελετητές υποστηρίζουν (Hooper-Greenhill 1994a; Hooper-Greenhill 1994b) ότι το μοντέλο της μετάδοσης μπορεί να περιγράψει ικανοποιητικά μια παραδοσιακή έκθεση, ενώ είναι ανεπαρκές για μια περισσότερο καινοτόμα και «δημοκρατική» έκθεση, όπου η συμμετοχή του επισκέπτη ενθαρρύνεται με διαδραστικά εκθέματα και, ενδεχομένως, ολόκληρο τον εκθεσιακό σχεδιασμό. Σε αυτές τις περιπτώσεις, απαιτείται ένα, μάλλον, κλειστό σχήμα. Ωστόσο, πιστεύω ότι ούτε αυτή η διάκριση έχει νόημα. Η αντίδραση του επισκέπτη είναι δεδομένη, είτε επιδιώκεται από τον επιμελητή είτε όχι, είτε είναι ενσυνείδητη είτε όχι, είτε καταγράφεται με κάποια μέθοδο είτε όχι. Ο τελικός αποδέκτης του μουσειακού μηνύματος, μέσω των μεμονωμένων επισκεπτών είναι η κοινωνία, και το αποτέλεσμα της μουσειακής επικοινωνίας, είτε μπορεί να μετρηθεί άμεσα είτε όχι,

αντικατοπτρίζεται στον τρόπο με τον οποίο διαμορφώνεται η συλλογική αντίληψη για το παρελθόν. Και, στη συνέχεια, αυτή η συλλογική αντίληψη είναι υπεύθυνη για την αναπαραγωγή ή, σπανιότερα, την ανατροπή της άρχουσας ιδεολογίας, και, κατά συνέπεια, καθορίζει το θεσμικό πλαίσιο μέσα στο οποίο, αφενός, θα αναπτυχθεί η μουσειακή επικοινωνία, και, αφετέρου θα διαμορφωθούν ιδεολογικά και κοινωνικά τόσο οι ειδικοί όσο και οι απλοί επισκέπτες του μουσείου. Με άλλα λόγια, πιστεύω ότι σε κάθε περίπτωση το κλειστό επικοινωνιακό μοντέλο είναι απαραίτητο, από τη στιγμή που θέλουμε με αυτό να δείξουμε τι, πράγματι, συμβαίνει και όχι τι επιδιώκουμε να συμβεί.

Θα μπορούσαμε, στο σημείο αυτό να ισχυριστούμε ότι τα τυπικά μουσεία που ασχολούνται με το παρελθόν, εξ ορισμού, δεν επιδιώκουν την αμφίδρομη επικοινωνία, παρά μόνο για να ελέγξουν την αποτελεσματικότητά τους, κατ'αντιστοιχία με τα τεχνολογικά, καθώς, σαν κι αυτά τα τελευταία, αντιμετωπίζουν την ιστορία ως ένα φυσικό φαινόμενο που πρέπει να κατανοήσει και, ει δυνατόν, να απομνημονεύσει ο επισκέπτης. «Τα γεγονότα είναι αυτά και δεν αλλάζουν», ενώ το «μεγαλείο των προγόνων» μας αποτελεί μια «τεκμηριωμένη αλήθεια» που καλά θα κάνουν να ασπαστούν και όλοι οι ξένοι επισκέπτες. Σε αυτό το πλαίσιο, τι μπορεί να συζητηθεί και σε τι μπορεί να συμβάλει η γνώμη του επισκέπτη; Κάποιος θα μπορούσε να αντιτείνει ότι οι δύο «ξύλινες» εκφράσεις που χρησιμοποιήσα δεν εκφράζουν, πλέον, καμία επίσημη τοποθέτηση για τον ρόλο των μουσείων. Συμφωνώ. Ωστόσο, επειδή δεν έχουν, μέχρι στιγμής, αντικατασταθεί από άλλες με ανάλογη καθαρότητα και σαφήνεια, οι μουσειακές πρακτικές που διαμορφώθηκαν σε αυτό το «ξεπερασμένο» πλαίσιο συνεχίζουν να λειτουργούν ακμαίες και με ανανεωμένη την εργαλειοθήκη τους, άρα αποτελεσματικότερα. Μια σύντομη επίσκεψη στο «υπερσύγχρονο» Μουσείο της Ακρόπολης νομίζω ότι στηρίζει το επιχειρήματά μου (Plantzos 2011).

Από την άλλη πλευρά, όταν έχουμε να κάνουμε με περιφερειακά μουσεία που δε διαχειρίζονται το εθνικό φορτίο, όπως το Μουσείο της Ακρόπολης, και όπου προφανώς τα περιθώρια ανάπτυξης μιας πιο ουσιαστικά αμφίδρομης επικοινωνίας με το κοινό, φαίνεται στην πράξη ότι ένας παρόμοιος στόχος δεν είναι ανάμεσα στις προτεραιότητες των ειδικών (Walsh 1992, σελ. 26–28). Όχι μόνο επειδή, μια παρόμοια συζήτηση θα άνοιγε τον ασκό του Αιόλου που θα έθετε, ενδεχομένως, σε κίνδυνο την ίδια τη δική τους επιστημονική και επαγγελματική επιβίωση και αναπαραγωγή, αλλά επειδή, επιπλέον, οι κοινωνικές επιστήμες, εδώ και καιρό έχουν ξεχάσει σε τι συνίσταται ο κοινωνικός τους χαρακτήρας<sup>8</sup>. Όταν

8 Γι' αυτό το λόγο, τα τελευταία χρόνια, εμφανίζεται το επίθετο «δημόσια» μπροστά από διάφορες επιστήμες, όπως δημόσια αρχαιολογία, δηλώνοντας ότι χρειάζεται ένας ειδικός κλάδος της επιστήμης αυτής να ασχοληθεί με την κοινωνία. Όπως είχε πει χαρακτηριστικά ο Craig Calhoun, πρόεδρος του Social Science Research Council (SSRC) «Μια 'δημόσια' κοινωνική επιστήμη οφείλει να ασχολείται με κοινωνικά θέματα ... το να δημοσιοποιεί απλώς τα αποτελέσματα της έρευνάς της είναι μόνο



αναγκάζονται να το κάνουν -για να εξασφαλίσουν για παράδειγμα πόρους για την πρωτογενή έρευνα που κυρίως τους ενδιαφέρει- το κάνουν αναπαράγοντας τις γνωστές συνταγές (Carman 2002).

Ακόμη, όμως, και στην περίπτωση που οι κάτοχοι της επιστημονικής γνώσης αποφασίσουν να συζητήσουν γι' αυτή στο πλαίσιο ενός τυπικού μουσείου, αυτή η συζήτηση δεν μπορεί ποτέ να γίνει με όρους ισοτιμίας. Οι παραγωγοί της έκθεσης ορίζονται με βάση συγκεκριμένες νομικές και θεσμικές ρυθμίσεις<sup>9</sup> αποκτούν το δικαίωμα απτής και υλικοποιημένης παρουσίασης της άποψής τους, όχι μόνο με βάση τα ακαδημαϊκά αποδεκτά τεκμήρια της εξειδικευμένης γνώσης τους, αλλά και με βάση το ρόλο τους στους μηχανισμούς παραγωγής, αναπαραγωγής και διαχείρισης αυτής της γνώσης. Το δικαίωμα, για παράδειγμα, οργάνωσης μιας αρχαιολογικής έκθεσης στην Ελλάδα δίνεται αποκλειστικά από τις υπηρεσίες του Υπουργείου Πολιτισμού, και σχεδόν κατά κανόνα, αφορά τα στελέχη του Υπουργείου. Η περίπτωση εμπλοκής πανεπιστημιακών επιστημόνων είναι σπάνια και εξαρτάται και πάλι από τα στελέχη του Υπουργείου. Η περίπτωση, άσκησης ανάλογης δραστηριότητας από απλούς υπαλλήλους του Υπουργείου Πολιτισμού ή, ακόμη χειρότερο, από απλούς αρχαιολόγους είναι σενάριο επιστημονικής φαντασίας. Η εμπλοκή μη αρχαιολόγων δεν αποτελεί, καν, θέμα συζήτησης.

Τα, εξ αρχής, περιορισμένα δικαιώματα του επισκέπτη παίρνουν απτή και συγκεκριμένη μορφή μέσα στο εκθεσιακό περιβάλλον. Πολλοί μελετητές έχουν γλαφυρά και διεξοδικά περιγράψει το πώς η διαμόρφωση του χώρου<sup>9</sup>, οι συνθήκες της επίσκεψης, η αίσθηση της συνεχούς παρακολούθησης από τους φύλακες, οι απαγορεύσεις και οι περιορισμοί, κάνουν τον επισκέπτη να αισθάνεται, τουλάχιστον, άβολα (Hooper-Greenhill 1990, σελ. 224-226)<sup>9</sup> μπαίνει στη θέση αυτού που, εν δυνάμει, απειλεί τα κατάλοιπα της πολιτισμικής κληρονομιάς, σε αντιπαράθεση με τον επιμελητή που εξ ορισμού αποτελεί τον θεματοφύλακά τους. Ο επιμελητής, μόνιμως, απών, τις περισσότερες φορές ανώνυμος, καλύπτεται από την αίγλη της απροσδιόριστης και παρασκηνιακής άμεσης σχέσης του με τη γνώση που εκτίθεται, σε αντιπαράθεση με τον επισκέπτη που, πανταχόθεν ορατός και εκτεθειμένος στις κάμερες ασφαλείας, έχει τη δυνατότητα προσδιορισμένων κινήσεων σε έναν σαφώς ορισμένο χώρο.

Προφανώς, η μετάβαση από ένα μουσείο ναό, όπου όλα αυτά έχουν κατ' επανάληψη περιγραφεί (βλ. ενδεικτικά Duncan 1995<sup>9</sup> Bennett 2005<sup>9</sup> Bennett 2006), σε ένα μουσείο σχολείο, δεν κάνει τα πράγματα καλύτερα. Εκεί, πέρα από το γενικότερο πλαίσιο που παραμένει αναλλοίωτο, προστίθεται και η σχολικής έμπνευσης ανισότητα ανάμεσα στον δάσκαλο και τον μαθητή. Η αλληλεπίδρα-

---

μέρος του ζητήματος» (10-10-2009).

9 Βλ. σχετικά (Χουρμουζιάδη 2015), όπου και σχετική βιβλιογραφία.



"The Museum Guard Project"... Φωτογραφίες του Paul Greenberg, στο *Camera work*, 7 Οκτωβρίου - 1 Νοεμβρίου 2011.

ση και η διαδραστικότητα επιστρατεύονται, μάλλον, ως εκπαιδευτικά εργαλεία, ως ασκήσεις εμπέδωσης της «διδακτέας ύλης», ως εναλλακτικά σενάρια μελέτης διαδοχικών «κεφαλαίων» του μουσειακού εγχειριδίου, παρά ως δυνατότητες διαμόρφωσης εναλλακτικών προσεγγίσεων, εκ μέρους του επισκέπτη<sup>10</sup>. Το ενδιαφέρον είναι ότι, ενώ με την πάροδο των ετών και την αλλαγή αντιλήψεων και θεωριών, εντός και εκτός της μουσειακής συζήτησης ο ρόλος που ανατίθεται στον επισκέπτη έχει θεωρητικά τουλάχιστον πολλές φορές θιγεί και διαφοροποιηθεί, ο ρόλος του επιμελητή, μάλλον, παραμένει αναλλοίωτος ως σχεδόν προφανής και αυτονόητος. Πιθανότατα, επειδή και στη θεωρητική μουσειολογική συζήτηση συμμετέχουν εκείνοι που έχουν -ή διεκδικούν με αξιώσεις- το δικαίωμα να εμπλακούν στους μηχανισμούς λήψης αποφάσεων των τυπικών μουσείων.

Ο I. Maroevic (1994), αναφερόμενος και αυτός στις ανισότητες στις οποίες αναφέρθηκα αμέσως παραπάνω, υποστηρίζει ότι το μουσειακό μήνυμα μεταδίδεται με ένα σύστημα σημάτων τα οποία μόνο ορισμένοι είναι σε θέση να αποκωδικοποιήσουν. Αυτό, κατά τη γνώμη μου, δεν είναι απολύτως ακριβές. Αντίθετα από τα «σήματα» μιας ξένης γλώσσας που πράγματι μόνο όσοι τη γνωρίζουν είναι σε θέση να αποκωδικοποιήσουν, τα σήματα που εκπέμπονται από μια μουσειακή έκθεση, αποκωδικοποιούνται από όλους. Απλώς, με ποικίλους και, συχνά, απρόβλεπτους τρόπους<sup>11</sup>. Θα μπορούσα να αναφέρω πολλά παραδείγματα, που να εικονογραφούν με τον πιο πειστικό και γλαφυρό τρόπο αυτές τις επικοινωνιακές

10 Για μια συνολική προσέγγιση των ζητημάτων της εκπαιδευτικής διαδικασίας στο πλαίσιο του μουσείου βλ. (Νικονάνου et al. 2015), όπου και αναλυτική βιβλιογραφία.

11 Δε θα ξεχάσω ποτέ το σχόλιο ενός επισκέπτη μιας έκθεσης νεολιθικών αρχαιοτήτων που δήλωνε ενθουσιασμένος επειδή η έκθεση επιβεβαίωνε τα λεγόμενα της Βίβλου(!), προς μεγάλη απορία -αν όχι απελπισία- των δημιουργών της.

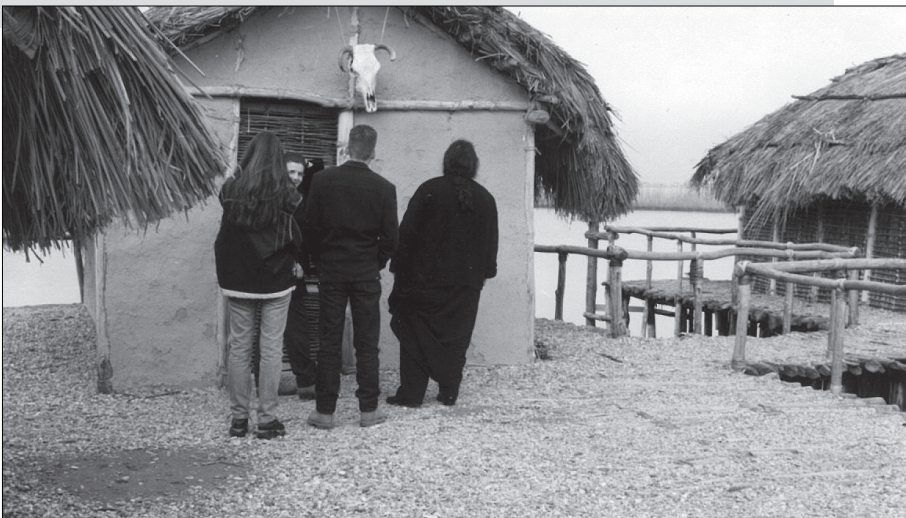
αστοχίες, που δεν οφείλονται, μόνο, στην αποτυχία των μεθόδων που επιστράτευσαν οι επιμελητές για να εκθέσουν την άποψή τους. Ούτε, φυσικά, στην ανοησία των επισκεπτών. Στο βαθμό που είμαστε εγκλωβισμένοι σε μια δασκαλίστικη αντίληψη και μετρούμε με αγωνία την επιτυχία της μουσειακής επικοινωνίας με γνώμονα το πόσο μικρότερη απόκλιση έχει αυτό που «κατάλαβε» ο επισκέπτης από αυτό που είχε στο μυαλό του ο επιμελητής, καμία εργαλειοθήκη και καμία εκθεσιακή μεθοδολογία δεν θα είναι εγγυημένα αποτελεσματική.

...

Η προσπάθειά μας, κατά τη γνώμη μου, δε θα πρέπει να κινείται στην κατεύθυνση της διόρθωσης των επικοινωνιακών λαθών, αλλά στη διαμόρφωση μιας άλλης επικοινωνιακής φιλοσοφίας.

Καταρχήν, ας δεχτούμε ότι υπάρχει ένας ειδικός που νιώθει την ανάγκη -και όχι αναλαμβάνει την υποχρέωση- να επικοινωνήσει μέσω της έκθεσης. Για να το θέσω πιο σωστά, ποτέ δεν υπάρχει ένας ειδικός που συγκροτεί μια προσωπική άποψη κλεισμένος σε ένα ακαδημαϊκό υπόγειο. Υπάρχει μια ομάδα ειδικών που ασπάζεται το ίδιο επιστημονικό παράδειγμα και διαμορφώνει τα συμπεράσματα και τις απόψεις της σε μια συνεχή διαλογική σχέση ανάμεσα στα μέλη της ομάδας, ανάμεσα σε αυτά και το αντικείμενο της μελέτης τους, ανάμεσα σε ό,τι

*Ομάδα επισκεπτών στην Αναπαράσταση του Δισπηλιού, προσπαθούν να ερμηνεύσουν το κρανίο του βοδιού που είναι κρεμασμένο έξω από μία καλύβα. Ο στόχος των εκθετών ήταν να υπογραμμίζει τη σημασία της κτηνοτροφίας σε έναν οικισμό που ζει σε άμεση σχέση με τη λίμνη. Συζητήσεις, όμως με επισκέπτες έδειξαν ότι για τους περισσότερους η παρουσία του δήλωνε την ιδιαίτερη κοινωνική θέση του κάτοικου της καλύβας (ο αρχηγός;). Οι υπόλοιποι, απλώς, έμεναν απορημένοι ή δεν του έδιναν καμία σημασία.*



έχει διατυπωθεί στο παρελθόν, από κάποιους άλλους, κάπου αλλού. Για να το πω με μια φράση, η επιστημονική γνώση παράγεται και αναπαράγεται διαλογικά<sup>12</sup>. Είναι, κατά συνέπεια, προβληματικό να θεωρούμε ότι προκειμένου να οργανώσουμε μια έκθεση, ασπύμε για μια πτυχή του παρελθόντος, πρέπει να έχουμε στα χέρια μας μια οριστική πληροφορία γι' αυτό. Είναι σα να επιβάλουμε τον θερμικό θάνατο σε μια ζωντανή επικοινωνία που αναπτύσσεται στο πλαίσιο της επιστημονικής κοινότητας.

Στη συνέχεια, ως δεχτούμε ότι δημιουργούμε μια έκθεση. Έναν τριδιάστατο λόγο για το παρελθόν. Συνειδητά ή ασυνειδητά, η ερμηνεία που υλικοποιείται, όποια και αν είναι, επιχειρεί την «εξημέρωση» του παρελθόντος, αμβλύνει τις διαφορές ανάμεσα στο τότε και στο τώρα και επιβάλλει πάνω στο παρελθόν την τάξη και τις πολιτικές του παρόντος. Δεν πρόκειται σε καμία περίπτωση για μια προφανή και αθώα εικόνα που αντικατοπτρίζει ένα αυτόνομο παρελθόν, με συγκεκριμένη ημερομηνία έναρξης και λήξης. Μέσα σε αυτή την έκθεση, σε ένα τυπικό μουσείο, παρά τα όποια ερμηνευτικά σχόλια και τις αισθητικές πλαισιώσεις, τον κύριο ρόλο τον παίζουν τα αντικείμενα της συλλογής. Επειδή αποτελούν, κατά κανόνα, τον λόγο ύπαρξης του μουσείου, και επειδή οι απαιτήσεις προστασίας το επιβάλλουν, τα



*Ο γιγάντιος Κούρος στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Σάμου επιβάλλεται στον επισκέπτη λόγω του μεγέθους του και προκαλεί εντυπώσεις που μάλλον δύσκολα μπορούν να επηρεαστούν από δεν επηρεάζονται από τα σύνθετες «ερμηνευτικό υλικό».*

12 Ο διαλογικός χαρακτήρας της αρχαιολογίας, για παράδειγμα, αναλύεται διεξοδικά στο βιβλίο των R. Joyce και R. W. Preucel (2002).

αντικείμενα αυτά πάντα πρέπει να είναι διακριτά από τον υπόλοιπο εκθεσιακό «διάκοσμο» και να εξασφαλίζεται ο πρωταγωνιστικός τους ρόλος. Παραδεχόμαστε, όμως, πια οι περισσότεροι ότι τα αντικείμενα, αυτά δεν έχουν μία μόνη και μία οικουμενικά αποδεκτή σημασία. Εμπλέκονται σε ένα πλέγμα κοινωνικών σχέσεων, συμβολισμών και νοηματικών συγκρούσεων του παρελθόντος και του παρόντος.

Σε μια τυπική έκθεση ο επιμελητής αναλαμβάνει τον δύσκολο -και ίσως μάταιο- ρόλο να αποφασίσει τι ακριβώς θέλει να προβάλει από αυτό κουβάρι της πολυσημίας. Αυτό εκθεσιακά, επιβάλλεται μέχρι ένα σημείο. Ένα αρχαίο αγγείο στην ενότητα «ελληνιστική τέχνη» είναι υποχρεωμένο να «τεκμηριώσει» μια αρχαιολογική θεωρία περί φόρμας και να μην πει λέξη για το πού βρέθηκε ο πηλός του, ποιος και πώς τον επεξεργάστηκε, ποιος και γιατί το χρησιμοποίησε, ποιος το αντάλλαξε και με τι κ.ο.κ. Πολύ συχνά, όμως δεν πληροί τις υποχρεώσεις του. Είναι δυνατόν να εκπέμπει και δικά του μηνύματα, τα οποία, σε ένα βαθμό, προσλαμβάνονται από τον επισκέπτη και ερμηνεύονται με τρόπους που μπορεί να ταυτίζονται, αλλά μπορεί και να συγκρούονται με εκείνους των ειδικών μελετητών. Η περίφημη φράση των αρχαιολόγων «τα αρχαία δε μιλούν από μόνα τους» δεν είναι, νομίζω, απολύτως ακριβής. Το σωστό είναι ότι μιλούν, αλλά αυτό που λένε δεν είναι απαραίτητως αυτό που θέλουμε. Λέγοντας αυτό δε θέλω να εμπλακώ σε μια συζήτηση για την ενεργή δράση των «άψυχων» πραγμάτων. Απλώς, θέλω να υπογραμμίσω ότι αυτά σε μια έκθεση δεν είναι παθητικοί φορείς μηνυμάτων, όσο και αν αυτό επιδιώκεται με κάθε τρόπο από τους επιμελητές. Μπορούν από μόνα τους να προκαλέσουν εντυπώσεις, προκαλούν ποικίλους συνειρμούς στον επισκέπτη, και, τέλος, είναι εκεί ως ο «απτός λόγος» των ανθρώπων του παρελθόντος (Joyce & Preucel 2002, σελ. 39–69) που εμείς διαχειριζόμαστε εκθεσιακά.

Και, τέλος, ας δεχτούμε ότι έχουμε και έναν επισκέπτη. Για να το θέσω, πιο σωστά δεν υπάρχει ποτέ «ένας» επισκέπτης. Ακόμη και το πιο περιφρονημένο μουσείο δέχεται μερικές εκατοντάδες επισκέπτες, στον κύκλο της ζωής του. Και όλοι αυτοί εκπροσωπούν διαφορετικές περιπτώσεις, είτε ψάχνουμε βασικά δημογραφικά, ταξικά, φυλετικά κτλ χαρακτηριστικά προκειμένου να τις αντιμετωπίσουμε με ομαδοποιητική τάση είτε θεωρώντας ότι κάθε άτομο διαμορφώνει μια ξεχωριστή ιδεολογικά, πολιτικά, ιδιοσυγκρασιακά κτλ προσωπικότητα. Σε κάθε περίπτωση, η έκθεση προτείνεται σε μια πλειάδα «αναγνωστών» που δεν μπορούν συλλήβδην να καλυφθούν από γενικευτικούς και απλουστευτικούς όρους, όπως ο «μέσος» επισκέπτης<sup>13</sup>. Μια που χρησιμοποίησα τη λέξη «αναγνώστης»,

13 Όρος που συνεχίζει να χρησιμοποιείται στην περί μουσείων συζήτηση, αν και περιγράφει ένα φανταστικό πρόσωπο που διαθέτει τον «μέσο όρο» της απειρίας των προσωπικών χαρακτηριστικών όλων των εν δυνάμει επισκεπτών. Είναι, με άλλα λόγια, κατά 50% άνδρας και κατά 50%



ίσως θα μπορούσα να συνεχίσω επικαλούμενη τον «θάνατο του συγγραφέα», για να περιγράψω το τι προκύπτει, τελικά, από αυτή την «ανάγνωση». Δεν ξέρω πόσο ακραίο είναι να θεωρήσουμε ότι αυτό που σχηματίζει στο μυαλό του ο επισκέπτης δεν έχει καμία σχέση με τα όσα επιδιώκει ο εκθέτης. Και λέγοντας αυτό, δεν έχω στο νου κάποια εντελώς δημοκρατική διαχείριση του επισκέπτη, αλλά τη διαπίστωση ότι η ερμηνεία του επισκέπτη εξαρτάται σε πολύ μεγάλο βαθμό, από τις δικές του προσδοκίες, προ-καταλήψεις, αντιλήψεις και βιώματα.

Επομένως, η εναλλακτική προσέγγιση της μουσειακής επικοινωνίας βασίζεται στην απλή διαπίστωση ότι κάθε μουσειακή δραστηριότητα δημιουργεί έναν χώρο εμπλοκής πραγματικότητας: αυτών που παράγουν την έκθεση, αυτών που την καταναλώνουν και αυτών που εκτίθενται. Αυτές οι πραγματικότητες, εξ αντικειμένου, συγκρούονται, και, κατά την άποψή μου, κάθε προσπάθεια εξομάλυνσης αυτής της σύγκρουσης, στο όνομα μιας ομαλής και επιτυχημένης επικοινωνίας αποτελεί την αναίρεση της σκοπιμότητας της εκθεσιακής πράξης. Αντί για την εναγώνια προσπάθεια του τυπικού μουσείου προκειμένου να εξασφαλίσει την περιχαράκωση των ρόλων επιμελητή και επισκέπτη, την κατασκευή ανυπερβλητων ορίων ανάμεσα στα πράγματα και τους ανθρώπους και τη διαμόρφωση στεγανών ανάμεσα στο παρόν και το παρελθόν, θα πρότεινα, εναλλακτικά, να οραματιστούμε μία μουσειακή πρακτική που αξιοποιεί τη ρευστότητα αυτών των ορίων. Επειδή, καταρχήν, αντιλαμβάνεται ότι η μουσειακή επικοινωνία δεν συμβαίνει εντός του αδιαπέραστου χωρικού και χρονικού πλαισίου της επίσκεψης. Η κάθε έκθεση λειτουργεί σε συνάρτηση με όλες τις άλλες σχετικές εκθέσεις, τις υπόλοιπες αναφορές για το παρελθόν που αναπτύσσονται στο πλαίσιο της κοινωνίας και όλες τις πεποιθήσεις και τις αντιλήψεις που έχουν διαμορφώσει οι κοινωνικές ομάδες στις οποίες απευθύνεται. Δε λειτουργεί -και άρα δεν έχει νόημα να την αντιμετωπίσουμε- σε ένα σημασιολογικό και κοινωνικό κενό.

Ακριβώς γι' αυτό το λόγο, οι ανισότητες ανάμεσα στους εμπλεκόμενους -και ίσως προς στιγμήν να μην είναι χρήσιμο να εστιάζουμε στο δίπολο επιμελητής/επισκέπτης- αντανakλούν γενικές κοινωνικές ανισότητες. Όπως, λέει χαρακτηριστικά ο R. Bernbeck (2000, σελ. 122), σχολιάζοντας αυτές τις ανισότητες, από τη στιγμή που τα μουσεία δημιουργήθηκαν για να ξεχωρίζει η ανώτερη καλλιεργημένη τάξη από τις κατώτερες, όσο θα συνεχίζουν να υπάρχουν ανάλογες κοινωνικές διαστρωματώσεις, πάντα θα υπάρχει μια ελίτ που θα καταναλώνει επιδεικτικά και απροκάλυπτα τα πολιτιστικά προϊόντα. Ή, όπως έχει υπογραμμίσει ο Bertold Brecht, για να έχουμε μια τέχνη η οποία θα μπορεί να μιλήσει σε όλο τον κόσμο, πρέπει να αλλάξει, όχι τόσο η τέχνη, όσο, ο ίδιος κόσμος, ώστε να αποκτήσει τη δυνατότητα να την προσεγγίζει ολοκληρωμένα. Ίσως αυτές οι απόψεις να ακούγονται πολύ χοντροκομμένες, αλλά τις επικαλούμαι, επίτηδες,

για να υπογραμμίσω ότι η άρση των ανισοτήτων που διαπιστώνουμε εντός του μουσειακού πλαισίου δεν αποτελεί, αποκλειστικά, υπόθεση κάποιων επιμελητών με δημοκρατικές προθέσεις. Μια παρόμοια «από τα πάνω» απόπειρα θα είναι αναποτελεσματική αν δεν ανταποκρίνεται σε ανάλογες διεκδικήσεις των μελών της κοινωνίας για χάρη των οποίων, υποτίθεται, τα μουσεία υπάρχουν.

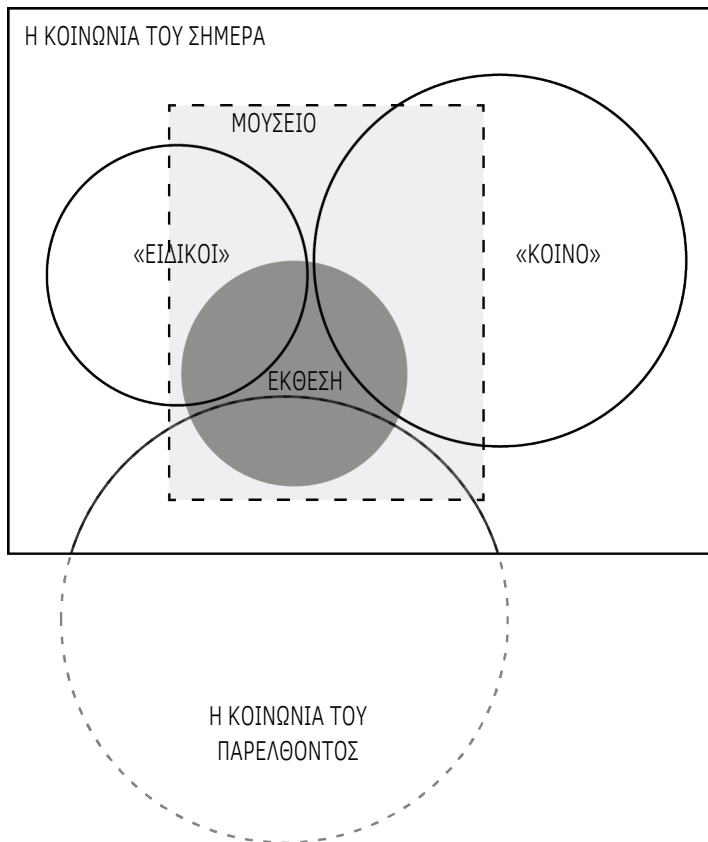
Κατά συνέπεια, μια έκθεση δεν είναι τίποτε άλλο παρά ένα στιγμιότυπο της συζήτησης που αναπτύσσεται μέσα σε έναν κοινωνικό σχηματισμό, σε μια δεδομένη ιστορική συγκυρία. Αφορά, πρωτίστως, το παρόν και στοχεύει στο μέλλον<sup>14</sup> -άρα -για κάποιους λόγους-, σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό, εμπλέκει και το παρελθόν. Αποτελεί, με αυτή την έννοια μια από τις πολλές δημόσιες σφαίρες (Negt & Kluge 1993), η οποία δεν μπορεί να λειτουργήσει με την εξιδανικευμένη ηρεμία του J. Habermas, αλλά με τις συγκρουσιακές ανατροπές που αναζητεί, για παράδειγμα, ο J.-F. Lyotard (1984). Στο πλαίσιο αυτό δε μας απασχολούν τα «επικοινωνιακά προβλήματα», αφού μπορούμε να περιγράψουμε τη μουσειακή επικοινωνία χρησιμοποιώντας το μοντέλο του Mihail Bakhtin, σύμφωνα με το οποίο προϋπόθεση για έναν διάλογο είναι η ύπαρξη δύο απόψεων που δεν ταυτίζονται. Σε αυτόν τον διάλογο ούτε ο «παραγωγός» ούτε ο «καταναλωτής» της έκθεσης έχει την απόλυτη προτεραιότητα και μοιράζονται εξ ίσου και οι δύο το βάρος της επικοινωνίας. Κάτω από αυτό το πρίσμα, τόσο το μήνυμα που εκπέμπεται όσο και αυτό που λαμβάνεται είναι, κατά μία έννοια και κάτω από ορισμένες προϋποθέσεις, ισότιμα (Joyce & Preucel 2002, σελ. 18–38).

Ένα παρόμοιο εκθεσιακό μοντέλο, προφανώς, δεν μπορεί να λειτουργήσει στο θεσμικό και λειτουργικό πλαίσιο ενός τυπικού μουσείου. Ταυριάζει, όμως, απόλυτα με την λογική ενός μουσείου που θεμελιώνει τη φιλοσοφία του και την πρακτική του στη συμμετοχή<sup>14</sup>. Το οποίο θεωρεί το «κοινό» ως συν-δημιουργό σε όλα τα στάδια της έκθεσης και όχι ως καταναλωτή ενός έτοιμου προϊόντος. Σε αυτή τη λογική δεν έχει, προφανώς νόημα ο διαχωρισμός επιμελητή/επισκέπτη με τον απόλυτο τρόπο που τον γνωρίζουμε. Η αποκωδικοποίηση ενός μηνύματος αποτελεί ταυτόχρονα και την κωδικοποίηση ενός νέου που εκπέμπεται. Η γραμμή της ανατροφοδότησης, δεν είναι ούτε διακεκομμένη ούτε συνεχής, αποτελεί πάντα την μία από τις δύο όψεις κάθε επικοινωνιακής γραμμής που συνδέει τους εμπλεκόμενους σε μια έκθεση. Και όσο για το παρελθόν που διαχειριζόμαστε εκθεσιακά, αυτό είναι εκεί, μέσω των κάθε λογής καταλοίπων του, σε μια συνεχή διαπραγμάτευση και διαμόρφωση. Αυτό πιθανότατα να ικανοποιούσε και τους M. Shanks και C. Tilley (1987b, σελ. 26), που, στα επαναστατικά τους νιάτα, διακήρυτταν ότι οι διαχειριστές του παρελθόντος παρουσιάζουν στα μουσεία μια απολιθωμένη εκδοχή του παρελθόντος που χρειάζεται συνεχή συντήρηση, όπως

14 Για μια συνολική τοποθέτηση του σχετικού προβληματισμού και την παρουσίαση ποικίλων εγχειρημάτων σε αυτή την κατεύθυνση, βλ. (Simon 2010, Simon 2016).



«ένα πτώμα που πρέπει επειγόντως να το ταριχεύσουμε, πριν η μυρωδιά της αποσύνθεσης γίνει πολύ δυνατή».





η εμπειρία

4



Περιφέρομαι από παιδί μέσα αίθουσες αρχαιολογικών μουσείων. Η συγκίνηση και η ελαφρά μελαγχολία που αισθάνομαι πιστεύω ότι σπάνια προκαλείται από αυτά που βλέπω. Κυρίως, οφείλεται σε παιδικές αναμνήσεις, σε υπαρξιακές αναζητήσεις και σε άλλα που, σπάνια, πυροδοτούνται από τις περιπέτειες των προγόνων, έτσι όπως αυτές αυστηρά και τακτικά αναπτύσσονται σε ράφια και προθήκες και αντικατοπτρίζονται πάνω σε απαστράπτοντα μαρμάρια δάπεδα. Οι φίλοι μου, καθώς δε μοιράζονται τις ίδιες με εμένα θετικές υπέρ των μουσείων προκαταλήψεις, παραμένουν παγερά ασυγκίνητοι και, επειδή είναι άνθρωποι καλλιεργημένοι, δείχνουν αξιέπαινη υπομονή και το αναμενόμενο ενδιαφέρον, ώστε μετά την επίσκεψη να βγουν έξω στον ελληνικό ήλιο κατά τι σοφότεροι. Παρατηρώντας, λοιπόν, τις αντιδράσεις των επισκεπτών ενός ελληνικού αρχαιολογικού μουσείου, τις δικές μου και των άλλων, προβληματίζομαι έντονα για τα στοιχεία που συγκροτούν τη μουσειακή εμπειρία. Αν, δηλαδή, θα μπορούσε, με κάποιον τρόπο να συνδυαστεί η δική μου συναισθηματική φόρτιση με τη γνωστική εγρήγορση των φίλων, και αν αυτό είναι κάτι που πρέπει να το φτιάξουμε εκ των προτέρων εμείς οι επισκέπτες ή να το προκαλεί η ίδια η έκθεση. Ακόμη και παρουσιάζει ανθρώπους και καταστάσεις που δεν έχουν τίποτε κοινό με τα δικά μας βιώματα. Στις επόμενες παραγράφους θα επιχειρήσω να παρουσιάσω μια πτυχή αυτού του προβληματισμού, βασισμένη σε τέσσερα άσχετα μεταξύ τους περιστατικά.

### περιστατικό πρώτο: το δίχτυ

Πριν από πολλά χρόνια είχα δει την ταινία του Michael Radford, *Il Postino*. Προς το τέλος της ταινίας, εκεί όπου οι πιο ευσυγκίνητοι σκουπίζαμε διακριτικά τις άκρες των ματιών, ο πρωταγωνιστής ετοιμάζει για τον Πάμπλο Νερούντα μια μαγνητοταινία για να την ακούει ο Χιλανός ποιητής και να θυμάται το διάστημα που παρέμεινε εξόριστος σε ένα απομονωμένο Ιταλικό ψαροχώρι. Ο φακός παρακολουθεί τον ήρωα να μαγνητοφωνεί τους ήχους και να υπομνηματίζει: «κύματα, μικρά και μεγάλα», «ο άνεμος μέσα από τους θάμνους», «καμπάνες με τον παπά» και, τέλος, «τα θλιμμένα δίχτυα του πατέρα μου». Ο Ιταλός ταχυδρόμος είχε βρει έναν ευφάνταστο και λιτό τρόπο για να αποτυπώσει μια ολόκληρη γεωγραφική και κοινωνική ενότητα, αποδίδοντας ταυτόχρονα και την ιστορική συγκυρία, καθώς η ηχογράφηση τελειώνει με τον κρότο της σφαίρας που σκοτώνει τον ήρωα. Από τότε, πολλές φορές αναρωτήθηκα ποιος είναι ο ήχος των δικτύων και, ειδικά, των θλιμμένων. Και, επιπλέον, αναρωτήθηκα αν ο Νερούντα θα αποκόμιζε μια εξίσου ικανοποιητική αίσθηση του τόπου, στην περίπτωση που, αντί να ακούσει την ηχογράφηση, επισκέπτονταν μια έκθεση στο τοπικό μουσείο, όπου σε περίοπτη θέση θα ήταν κρεμασμένα τα ίδια τα δίχτυα, πλαισιωμένα με ωραίες μεγάλου μεγέθους φωτογραφίες της απότομης ακτής;



Ο ταχυδρόμος και ο ποιητής στην ταινία «Il Postino» (1994). Μετά την αναχώρηση του ποιητή, ο ταχυδρόμος θα ηχογραφήσει τους ήχους αυτής της ακτής για να αιχμαλωτίσει την αίσθηση του μικρού Ιταλικού χωριού.

Δεν είναι καθόλου τυχαίο που κόλλησα στα δίχτυα. Στην ανασκαφή του λιμναίου οικισμού του Δισπηλιού<sup>1</sup>, με την οποία συνεργάστηκα για πολλά χρόνια, οι αρχαιολόγοι έχουν βρει δεκάδες αλιευτικά βάρη, αγκίστρια, καμάκια και ψαροκόκαλα. Τα συμπεράσματα της συστηματικής μελέτης όλων αυτών κατατέθηκαν σε μερικά άρθρα, μια μεταπτυχιακή εργασία και μία διδακτορική διατριβή<sup>2</sup>, όπου αναλυτικά και τεκμηριωμένα παρουσιάζεται η αλιεία στον προϊστορικό οικισμό, επιβεβαιώνοντας σε μεγάλο βαθμό και πολλά που ήδη ήταν γνωστά ή προφανή ή αναμενόμενα. Παρόλα αυτά, οι αρχαιολόγοι του Δισπηλιού, εδώ και χρόνια, ονειρεύονται να βρουν και ένα δίχτυ. Όχι επειδή θα προσθέτει μία νέα ιστορική πληροφορία. Αλλά, επειδή θα αποτελεί μια αδιάψευστη αυθεντική απόδειξη των υποθέσεων, επειδή θα είναι μοναδικό λόγω της ηλικίας και του υλικού του, επειδή θα χαρακτηρίζει μια παραγωγική δραστηριότητα, κτλ. Μπορεί, δυστυχώς, να μην είναι ωραίο, αλλά, κατά τα άλλα, θα έχει όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που οφείλει να έχει ένα αρχαίο πράγμα ώστε να μετατραπεί σε αντικείμενο της αρχαιολογικής έρευνας (Χουρμουζιάδη 2010). Θα αφήσω στην άκρη όλο τον ενθουσιασμό και τη συγκίνηση που προκαλεί κάθε αντίστοιχο εύρημα, καθώς αγγίζει την ιδιαίτερη ψυχοσύνθεση και τον υφέροποντα φетиχισμό των αρχαιολόγων. Άλλωστε, η σχέση που αναπτύσσει ένας αρχαιολόγος με τα υλικά κατάλοιπα του παρελθόντος

1 Προϊστορικός οικισμός, οκτώ χιλιόμετρα έξω από την Καστοριά, στην όχθη της λίμνης Ορεστίδας.

2 Ενδεικτικά βλ. Theodoropoulou, Tatiana (2007) L'exploitation de ressources aquatiques en Grèce septentrionale du Néolithique a l'Age du Bronze (PhD Université de Paris I), Αλματζή, Καλλιόπη (1996) Πληροφορίες για την πρωτογενή αλιεία (Μεταπτυχιακή Διατριβή, Α.Π.Θ.).

είναι ένα φαινόμενο που έχει εκτενέστατα σχολιαστεί. Είναι πολλοί αυτοί που, εστιάζοντας και σε ψυχολογικά φαινόμενα, εκτός από τις επιστημονικές επιλογές, βλέπουν σε αυτή τη σχέση τα χαρακτηριστικά της παράλογης ικανοποίησης που προκαλούν τα αντικείμενα ανεξάρτητα -ή και σε βάρος- της μετωνυμικής σχέσης τους με το παρελθόν (Cruiskshank 1992, Cumberpatch 2000). Αυτή η εστίαση σε ψυχολογικές παραμέτρους ενισχύεται και από γλαφυρές περιγραφές των ίδιων των αρχαιολόγων που αποτυπώνουν τις αντιδράσεις τους μπροστά στην εύρεση ενός αρχαίου αντικειμένου κατά την ανασκαφή. Αντιδράσεις που δε σχετίζονται ιδιαίτερα με τις επιστημονικές παρατηρήσεις που θα προκύψουν, πολύ αργότερα, κατά τη μελέτη (Bailey 2005, σελ. 1). Τα τελευταία, όμως, χρόνια, αναπτύσσεται και η αντίστροφη κριτική που ενθαρρύνει τη στροφή στα υλικά αρχαία πράγματα, υποστηρίζοντας ότι η αποστασιοποίηση από αυτά σχετίζεται με μια αντίληψη που θέλει τους ερευνητές ανθρώπους του πνεύματος, σε όλα τα επίπεδα, αναπαράγοντας την παρωχημένη αντιπαράθεση ύλης και πνεύματος (Olsen et al. 2012, σελ. 33–35)<sup>3</sup>. Εν τέλει, θα τολμούσα να πω ότι αυτό το περίφημο δίκτυ που περιμένουν με λαχτάρα να βρουν οι αρχαιολόγοι του Δι-σπηλιού, με την απαστράπτουσα υλικότητά του, από μία άποψη, δικαιολογεί την ίδια την αρχαιολογική δραστηριότητα. Επειδή, πιθανότατα, κανέναν δε θα ικανοποιούσε μια απλή αρχαιολογική αφήγηση για το ψάρεμα στην προϊστορία, αν δε συνοδευόταν από ένα ψαροκόκαλο, ένα πήλινο βαρίδι και ένα, μικρό έστω, κομματάκι δίκτυ, αραδιασμένα πάνω

*Προϊστορικά οστέινα αγκίστρια από τον λιμναίο οικισμό του Δισπηλιού.*



<sup>3</sup> Φυσικά, αυτή η «επιστροφή» στα υλικά πράγματα, ξεκινάει από εντελώς διαφορετικές αφετηρίες, αλλά αυτό είναι ένα τεράστιο θέμα που πραγματεύονται δύο εξαιρετικά ενδιαφέροντα βιβλία, που κυκλοφόρησαν την ίδια χρονιά, το «Entangled. The Archaeology of the relationships between humans and things» του I. Hodder (2012) και το «Archaeology. The discipline of things» των B. Olsen, M. Shanks, T. Webmoor και C. Witmore (2012). Το πρώτο εστιάζει περισσότερο στη σχέση των ανθρώπων, γενικά, -άρα των ανθρώπινων πολιτισμικών ομάδων που μελετούν οι αρχαιολόγοι- με τα πράγματα, ενώ το δεύτερο ασχολείται κυρίως με τη σχέση των ίδιων των αρχαιολόγων με τα υλικά πράγματα που έχουν στη διάθεσή τους γι' αυτή τη μελέτη.





*Η αρχαιολόγος Ε. Βούλγαρη και το εύρημά της (Ανασκαφή Δισπηλιού, 2003). Ένα μεγάλο κρανίο ζώου, μια μικροσκοπική χάντρα, ένα ειδώλιο, μια ανθρώπινη ταφή πλήττουν την επιστημονική ψυχραιμία και πυροδοτούν έντονες συγκινησιακές αντιδράσεις. Πέρα, όμως, από την προσωπική σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στον ανασκαφέα και τα αρχαία πράγματα, και στην ευρεία δημόσια συζήτηση το εντυπωσιακό εύρημα, ακόμη και αν είναι τυχαίο, ταυτίζεται στη συλλογική συνείδηση με αυτόν που το βρίσκει.*

στον πάγκο του εργαστηρίου.

Αλλά και στο αρχαιολογικό μουσείο, δεν θα είχε μάλλον νόημα μια παρόμοια αφήγηση. Πάντα ήμουν από αυτούς που πιστεύουν ότι τα αρχαιολογικά μουσεία δημιουργήθηκαν, επιβιώνουν και εξελίσσονται όχι για να προστατεύσουν και να παρουσιάζουν τα αρχαιολογικά αντικείμενα -όπως δηλώνουν οι διάφοροι επίσημοι ορισμοί και οι σχετικοί με τα μουσεία νόμοι-, αλλά για να στεγάσουν τις δικές μας σύγχρονες αφηγήσεις, αντιλήψεις και ανησυχίες (Weil 1990· Witcomb 1997). Μόνο που αυτές δεν θα είχαν ποτέ αναπτυχθεί αν δεν υπήρχε το γόνιμο έδαφος των αρχαίων πραγμάτων. Και υποστηρίζοντας αυτό, έχω στο νου μου όχι ένα κλειστό, αυστηρό, καταλογογραφημένο σύνολο αντικειμένων ή αλλιώς -για να χρησιμοποιήσω τον όρο του Heidegger- ένα σύνολο «τετελεσμένων γεγονότων», αλλά, το ελαστικό και συνεχώς διευρυνόμενο σύνολο που απασχολεί τους αρχαιολόγους. Αυτό που έχει εδώ και πολλές δεκαετίες ξεφύγει από τις προφαναείς βεβαιότητες των πρώτων αρχαιόφιλων και θησαυροθήρων αρχαιολόγων,

και, καθώς αποτελείται από όλα εκείνα που δυσκολεύονται να προσδιοριστούν με ακρίβεια, τους αναγκάζει να καταφεύγουν στους γενικούς όρους «υλικά» ή «υλικότητες». Που αποτελείται από όλα εκείνα που επειδή η απλή μέτρηση και περιγραφή των φυσικών τους ιδιοτήτων δεν ικανοποιεί πλέον τους μελετητές, οδηγεί στην αναζήτηση, επιπλέον, του ενεργού τους ρόλου, της καθοριστικής τους επίπτωσης, της ρευστής αλλά αδιάρρηκτης πλεγματικής τους σχέσης με

*Δύο φωτογραφικές αποτυπώσεις του ίδιου ειδωλίου από το νεολιθικό Δισπηλιό: η αριστερή ακαδημαϊκή οπτική της μουσειακής μετωπικής καθαρότητας και η δεξιά λασπωμένη που εστιάζει -κυριολεκτικά και μεταφορικά στη σχέση του με τους ανθρώπους που το εντόπισαν στην ανασκαφή και επιχειρούν να το ερμηνεύσουν. Η φωτογραφική ερμηνεία και στις δύο περιπτώσεις είναι του αρχαιολόγου Φ. Υφαντίδη.*



τους ανθρώπους του παρελθόντος<sup>4</sup>.

Παρόλα αυτά, και ενώ κάτω από αυτό το πρίσμα, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι και η φωτογραφία του διχτού μπορεί να σταθεί ως μουσειακό αντικείμενο. Εδώ και μερικές δεκαετίες, άλλωστε, οι φωτογραφίες χρησιμοποιούνται, κατά κόρον, για να συμπληρώσουν τα «ερμηνευτικά κενά» των εκθεσιακών αντικειμένων ή, απλώς, για να προσθέσουν μια «ζεστή» αισθητική πινελιά στις ψυχρές μουσειακές αίθουσες. Το ενδιαφέρον είναι ότι η χρήση τους, στο μουσείο, μοιάζει να εμφορείται από μια, εντελώς, παρωχημένη αντίληψη περί αντικειμενικής εικονογραφικής τεκμηρίωσης, αγνοώντας ότι μέσω η φωτογραφία δεν αποτυπώνει την πραγματικότητα. Τα τριδιάστατα υλικά πράγματα που αποτυπώνει εισέρχονται στο μουσειακό σκηνικό φιλτραρισμένα, συμπυκνμένα σε δύο διαστάσεις και κατακερματισμένα, μετά τη διαμεσολάβηση του πρώτου υποκειμένου της ερμηνείας τους (του φωτογράφου). Το δεύτερο υποκείμενο της ερμηνείας, ο επιμελητής, βλέπει σε αυτές ό,τι θέλει να δει και τις διαχειρίζεται, ανάλογα, εκθεσιακά. Το τρίτο, δε υποκείμενο της ερμηνείας, ο επισκέπτης είναι δυνατόν να προσπεράσει τις φωτογραφικές αποτυπώσεις των αντικειμένων αδιάφορος ή, αντίθετα, λόγω των δικών του βιωμάτων, συνειρμών και ευαισθησιών, είναι δυνατόν να νιώσει μια κάποια αντίδραση επειδή κάτι -όχι απαραίτητα αυτό που είχε στο μυαλό του ο εκθέτης- τον άγγιξε (Barthes 1981)· ενδεχομένως και να τον τάραξε (Sontag 2003· Butler 2005).

Ωστόσο, σε μια έκθεση, όσο καλές φωτογραφίες και να έχει χρησιμοποιήσει ο επιμελητής, όλοι μας θα προτιμήσουμε το ίδιο το δίχτυ. Επειδή και το αρχαιολογικό μουσείο, είθισται να δικαιολογεί την ύπαρξή του και να προσδιορίζει την αξία του με βάση τα αυθεντικά αρχαία πράγματα που εντάσσει στην έκθεσή του. Θα μπορούσαμε, δηλαδή να πούμε ότι και στα μουσεία είναι δυνατό να ανιχνευθεί ο ίδιος ιδιότυπος φετιχισμός, για τον οποίο έγινε λόγος παραπάνω (Jordano 1989· Gathercole 1989), όταν σε μια έκθεση ο επισκέπτης ωθείται να αγνοήσει τις κοινωνικές, οικονομικές, ιδεολογικές και άλλες προεκτάσεις του εκτιθέμενου αντικειμένου, να το αποσπάσει, με άλλα λόγια, από την ιστορία και να το μετατρέψει σε «καταναλωτικό» αγαθό (Shanks & Tilley 1987a, σελ. 68-70) μιας αγοράς ιδεολογικών ανταλλακτικών αξιών.

Ωστόσο, τα υλικά πράγματα που φυλάσσει ως κόρη οφθαλμού ένα μουσείο και με περηφάνια παρουσιάζει στο κοινό του, μετά την ένταξή τους στην έκθεση μετατρέπονται σε απλές εικόνες του εαυτού τους. Αν και συνεχίζουν, δηλαδή,

4 Είναι αδύνατον στο πλαίσιο αυτού του σύντομου κειμένου να γίνει αναλυτική αναφορά στις απόψεις που έχουν διατυπωθεί στο πλαίσιο της αρχαιολογικής συζήτησης για το ζήτημα αυτό (πχ. Gosden 2005· Knappett 2007· Tilley 2007) και οι οποίες σε μεγάλο βαθμό επηρεάζονται από τις προτάσεις ανθρωπολόγων, κοινωνιολόγων, φιλοσόφων, κτλ (πχ. Kopytoff 1986· Schiffer 1999· Latour 2005· Miller 2005· Ingold 2007· Ingold 2008).

να αποτελούν τριδιάστατα υλικά σώματα, κάθε τι που σχετίζεται με τους περί υλικότητας, δραστηκότητας κτλ ισχυρισμούς των αρχαιολόγων καταστέλλεται, απαλείφεται ή τουλάχιστον αποσιωπάται. Ακόμη και η βαθμιαία διαφοροποίηση των αντικειμένων που προκύπτει όταν αυτά εκτίθενται στις περιβαλλοντικές συνθήκες και οφείλεται στις φυσικές ιδιότητες της ύλης τους, αναστέλλεται με την εφαρμογή εξεζητημένων μεθόδων συντήρησης, προκειμένου να εξυπηρετηθεί ένας από τους θεσμικούς στόχους του μουσείου, η προστασία και η διατήρηση των υλικών καταλοίπων. Έτσι, το εν λόγω ευαίσθητο νεολιθικό δίχτυ, θα προστατευθεί πάση θυσία από τον φυσικό θάνατο, αλλά θα υποδέχεται τους επισκέπτες κλινικά νεκρό. Πάλι, θα μπορεί να τεκμηριώσει τα περί προϊστορικής αλιείας, αλλά φοβάμαι ότι δε θα μπορεί να πει αν ήταν θλιμμένο.

### περιστατικό δεύτερο: Ελλάδα, κομμάτι της ψυχής μας

Το 2011 η διαφημιστική εκστρατεία του ΕΟΤ, με τίτλο Ελλάδα, κομμάτι της ψυχής μας, αποτέλεσε το αποτέλεσμα της «κοινωνικής συμμαχίας» διαφόρων φορέων με στόχο την ενίσχυση του τουρισμού στο εσωτερικό της χώρας. Το Μουσείο της Ακρόπολης αποτέλεσε το «σήμα κατατεθέν» του πολιτισμού· μαζί του μια ταβέρνα που αποτέλεσε, αντίστοιχα, το σύμβολο της αθηναϊκής φιλοξενίας, το Χιονοδρομικό Κέντρο του Παρνασσού ως σύμβολο της γοητείας του χειμερινού τουρισμού και ένας παραδοσιακός ξενώνας στα Τζουμέρκα, ολοκλήρωναν το τετράπτυχο όλων όσα αξίζει να βιώσει κανείς στην Ελλάδα. Στο τηλεοπτικό σποτάκι του Μουσείου της Ακρόπολης μια υπάλληλός του, καταθέτοντας την εμπειρία της, έλεγε: «βρίσκομαι ανάμεσα στα πιο σημαντικά μνημεία της ιστορίας μας. Οι αντιδράσεις των επισκεπτών όταν τα βλέπουν είναι πολλές φορές υπερβολικές. Έχουν την τάση να τα αγγίζουν». Δεν ανησύχησα. Είμαι βέβαιη ότι τα υπερσύγχρονα συστήματα ασφαλείας και το άγρυπνο μάτι των φυλάκων του μουσείου δεν θα επιτρέψουν κάτι τέτοιο.

Αυτό που μου τράβηξε το ενδιαφέρον είναι αυτή η διάθεση των επισκεπτών να αγγίζουν τα εκτιθέμενα αρχαία πράγματα. Αν επρόκειτο για ένα άλλο μουσείο, θα αντιλαμβανόμουν την ανάγκη τους να πιάσουν ένα εργαλείο για να αντιληφθούν την εργονομία του, ή να μασήσουν έναν σπόρο για να καταλάβουν



Η εικαστική ταυτότητα της εκστρατείας του ΕΟΤ του 2011.

τη γεύση του. Στην περίπτωση, όμως, του Μουσείου της Ακρόπολης, τα όσα εκτίθενται είχαν από την αρχαιότητα κατασκευαστεί μόνο για να τα βλέπει κανείς. Υποθέτω ότι οι μετόπες του Παρθενώνα έπαιζαν μια χαρά το ρόλο τους χωρίς να χρειάζεται να τις ψηλαφούν οι Αθηναίοι του 5<sup>ου</sup> αιώνα. Κατά συνέπεια, πίσω από τη διάθεση των επισκεπτών να αγγίξουν τα κλασικά γλυπτά δεν κρύβεται, προφανώς, η ανάγκη να βιώσουν την εμπειρία του αρχαίου ανθρώπου, αλλά η ανάγκη να ολοκληρώσουν τη δική τους σύγχρονη μουσειακή εμπειρία που μάλλον δεν ικανοποιείται μόνο από την θέαση<sup>5</sup>.

Ωστόσο, τα αρχαιολογικά μουσεία ανέκαθεν στηρίζονταν αποκλειστικά στην όραση. Μέσα στην καθημερινότητα της μουσειακής πράξης, αυτή η αποκλειστικότητα μοιάζει να τεκμηριώνεται από την ανάγκη της προστασίας των αρχαίων αντικειμένων από τους φυσικούς και ανθρωπογενείς κινδύνους. Άλλωστε, τις τελευταίες δεκαετίες, κάτω από το βάρος της έντονης απορριπτικής κριτικής, οι γυάλινες προθήκες περιορίστηκαν, σε ένα βαθμό, ενώ σε ορισμένες, ελάχιστες, περιπτώσεις αφαιρέθηκαν τελείως. Ικανοποιήθηκε, επομένως, το αίτημα αρκετών αντικειμένων που δε νιώθουν τώρα πια φυλακισμένα, αλλά καθόλου δεν ανατράπηκε η κυριαρχία της όρασης ως μόνης αισθητηριακής δυνατότητας προσέγγισης των αρχαίων αντικειμένων (Χουρμουζιάδη 2010). Και αυτό επειδή, η κυριαρχία αυτή δεν οφείλεται στο τεχνικό φράγμα ενός διάφανου κρύσταλλου,

*Αρχαία αντικείμενα εκτός προθήκης στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Καρδίτσας. Ακολουθώντας, κατά κάποιον τρόπο, την πρόταση του Γ. Χ. Χουρμουζιάδη στο Μουσείο του Βόλου (όπως, άλλωστε και τα Μουσεία της Δράμας και της Θάσου) οι νεολιθικές αρχαιότητες εντάσσονται σε τμηματικές αναπαραστάσεις νεολιθικών σπιτιών, αντί των τυπικών γυάλινων προθηκών.*

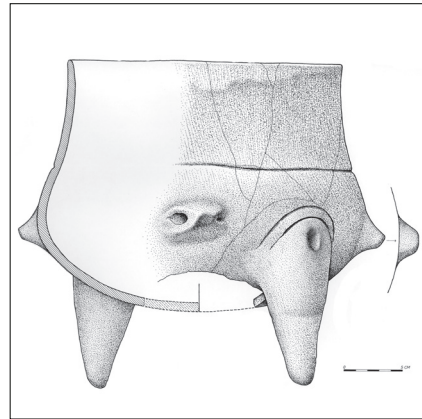


5 Η απαγόρευση της απτικής επαφής των επισκεπτών του μουσείου με τα εκθέματα σε πρώτη ανάγνωση φαίνεται ότι υπαγορεύεται από τις ανάγκες προστασίας των αντικειμένων. Μια προσεκτικότερη, όμως, ανάλυση αναδεικνύει, επιπλέον το ρόλο της στην παγίωση της διαφοροποίησης των κοινωνικών ομάδων που μπορεί κανείς να αναγνωρίσει στον μουσειακό χώρο. Βλ. σχετικά (Dudley 2010).



αλλά στη βαθιά ριζωμένη αντίληψη ότι η αντικειμενική γνώση αποκτάται κυρίως βλέποντας και, μάλιστα, από μια ορισμένη απόσταση.

Στο σημείο αυτό τα μουσεία βρίσκονται σε απόλυτη σύμπνοια με τους αρχαιολόγους, οι οποίοι, ακόμη και αν αξιοποιούν σε μικρό ή μεγάλο βαθμό και άλλα αισθητηριακά δεδομένα για την ερμηνεία των αρχαίων πραγμάτων, μετατρέπουν, κατά κανόνα, τις παρατηρήσεις και τα συμπεράσματά τους σε εικόνες. Εικόνες, μάλιστα, που σε κανένα βαθμό δεν επιχειρούν να αναπαραστήσουν τα όσα αποτύπωνε το βλέμμα των αρχαίων ανθρώπων. Με άλλα λόγια, εικόνες οι οποίες δεν απομονώνουν οπτικά στοιχεία της πολυδιάστατης φύσης και σημασίας των αρχαίων αντικειμένων, αλλά, δημιουργούν ένα νέο είδος οπτικών τεχνουργημάτων. Θα μπορούσαμε, με άλλα λόγια να φανταστούμε την αρχαιολογία ως μια αδιαφανή διαδικασία -ένα μαύρο κουτί- στο οποίο «μπαινούν» αδιάγνωστα αρχαία πράγματα και «βγαίνουν», από την άλλη πλευρά εικονικές αναπαραστάσεις του παρελθόντος (Olsen et al. 2012, σελ. 81). Αυτός ο οπτικοκεντρισμός της αρχαιολογικής πρακτικής έχει σχολιαστεί στο πλαίσιο του γενικευμένου αναστοχασμού των τελευταίων χρόνων (Thomas 2008; Olsen et al. 2012, σελ. 78 κε). Ταυτόχρονα, κάτω από την επίδραση, ευρύτερων φιλοσοφικών προτάσεων, αρκετοί αρχαιολόγοι στράφηκαν με μεγαλύτερη προσοχή στα αισθητηριακά δεδομένα (Hamilakis et al. 2002; Fahlander & Kjellström 2010). Διευρύνοντας την προσέγγισή τους, όπως, για παράδειγμα, στην περίπτωση της



*Ένα προϊστορικό σκεύος εισέρχεται στην δημόσια συζήτηση όχι ως υλικό αντικείμενο αυτό καθαυτό, αλλά ως φωτογραφία ή σχέδιο ή μουσειακό πράγμα.*



φαινομενολογίας του τοπίου (Brück 2005), ή προσεγγίζοντας τις ηχητικές ιδιότητες μνημείων, όπως οι τάφοι της Μάλτας (Skeates 2010). Ανάλογο αισθητηριακό προσανατολισμό θα μπορούσε κανείς να αναγνωρίσει ακόμη και σε πιο παραδοσιακές απόπειρες, χωρίς θεωρητικά προωθημένες αφορμές, όπως η πειραματική αρχαιολογία (βλ. ενδεικτικά Petersson & Narmo 2011) που με την προσπάθεια αναπαραγωγής και αναβίωσης πρακτικών του απώτερου και απώτατου παρελθόντος, αναδεικνύει, μεταξύ άλλων, υφές, ήχους και γεύσεις του παρελθόντος.

Αυτές οι αποσπασματικές, ενδεχομένως, απόπειρες αποκτούν μεγαλύτερο ενδιαφέρον αν τις δει κανείς μέσα στο πλαίσιο μιας γενικότερης «αισθητηριακής στροφής» που διαπιστώνουμε στη σύγχρονη σκέψη, ως αντίδραση στην προηγούμενη «οπτική» στροφή και την ακόμη προγενέστερη «κειμενική»<sup>6</sup>. Αν και τα αρχαιολογικά μουσεία αποφεύγουν συστηματικά τη ζάλη που προκαλούν οι απαυωτές θεωρητικές στροφές, οι ενασχολούμενοι με τη μουσειακή παρουσίαση των ανθρώπινων κοινωνιών του πρόσφατου παρελθόντος ή σύγχρονων πολιτισμικών μειονοτήτων, σε αρκετές περιπτώσεις, πειραματίζονται με την απελευθέρωση του αισθητηριακού πλούτου των εκτιθέμενων αντικειμένων (Classen & Howes 2006). Ο πειραματισμός αυτός, κυρίως, στρέφεται στη στενή συνεργασία με τα μέλη αυτών των κοινοτήτων και στη μερική έστω διάλυση των στεγανών ορίων ανάμεσα σε αυτούς που εκθέτουν και ερμηνεύουν και αυτούς που παράγουν πρωτογενώς αντικείμενα και νοήματα (Witcomb 2015· Witcomb 2014).

Παρά τη γοητεία ανάλογων εγχειρημάτων δε νομίζω ότι μπορούν να αποτελέσουν πρότυπο για τα αρχαιολογικά μουσεία. Για έναν, καταρχήν, καθοριστικό λόγο: επειδή δυστυχώς τα μέλη της εκτιθέμενης κοινότητας είναι οριστικά απόντα. Χωρίς τη βοήθειά τους, τα αποτελέσματα της αρχαιολογικής προσπάθειας μάς έχουν δώσει, μέχρι στιγμής, μόνο θραύσματα αισθήσεων. Το πρόβλημα, όμως, πιστεύω, δεν είναι η αποσπασματικότητα, κάτι με το οποίο έχει συμφιλιωθεί όποιος ασχολείται με την έκθεση του απώτερου παρελθόντος. Αλλά το γεγονός ότι οι αισθήσεις δεν είναι μόνο φυσικά και βιολογικά προσδιοριζόμενες. Είναι επίσης κοινωνικά και ιστορικά (βλ. ενδεικτικά Seremetakis 1996· Carasso 2008· Howes 2005). Επομένως, φοβάμαι ότι ο επισκέπτης ενός αρχαιολογικού μουσείου που θα καταπιεί μια κουταλιά χυλό από σιτάρι σπέλτα, δε θαιώσει τη γευστική απόλαυση ενός προϊστορικού καλοφαγά. Μάλλον, για να πνίξει την αηδία του θα καταφύγει στη σαλάτα ρόκα παρμεζάνα που σερβίρει το προσεγγμένο εστιατόριο του μουσείου.

6 Παρά τη γοητεία των γενικευτικών όρων για τον χαρακτηρισμό της θεωρητικής συζήτησης μιας περιόδου, ο επικίνδυνα απλουστευτικός τους χαρακτήρας είναι εμφανής. Στο σημείο αυτό θα μπορούσαμε να πούμε, πολύ επιγραμματικά, ότι η σημασία σε μια συνολική αισθητηριακή προσέγγιση του κόσμου αναγνωρίζεται ήδη σε κλασικά κείμενα των φαινομενολόγων των μέσων του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Βλ. (Merleau-Ponty 1945).



### περιστατικό τρίτο: 4:33

Πριν μερικά χρόνια, χαζεύοντας στο Youtube, είδα την παρουσίαση της σύνθεσης του John Cage, 4:33. Το έργο, για όσους δεν το γνωρίζουν, διαρκεί 4 λεπτά και 33 δευτερόλεπτα στα οποία η ορχήστρα δεν παίζει απολύτως τίποτα. Αυτό που επιδίωκε ο πρωτοποριακός συνθέτης ήταν να δώσει στο κοινό τη δυνατότητα να αφουγκραστεί τους ήχους της αίθουσας, τη βροχή στη στέγη, το τρίξιμο των κουφωμάτων από τον δυνατό άνεμο, επειδή ο ίδιος πίστευε ότι αν έχεις ανάλογη διάθεση μπορείς να αναγνωρίσεις τη μουσική ποιότητα του κάθε ήχου.

Όταν πρωτοπαρουσιάστηκε το έργο το 1952, το κοινό ενοχλήθηκε και απογοητεύθηκε επειδή δεν άκουσε από την ορχήστρα τη μουσική την οποία περίμενε και για την οποία είχε πληρώσει το σχετικό εισιτήριο. Σκέφτομαι, πολλές φορές, ότι κανονικά, αντίστοιχη απογοήτευση και αγανάκτηση θα έπρεπε να αισθάνονται και οι επισκέπτες των αρχαιολογικών μουσείων. Έρχονται και πληρώνουν εισιτήριο για να πλησιάσουν το παρελθόν και τους δείχνουμε, από μακριά, σκέτες, βουβές εικόνες. Αν θέλουμε, λοιπόν, να προλάβουμε την αγανάκτηση που, ίσως, κάποια μέρα υπερβεί την αδράνεια που προκαλεί η εκπαιδευτική χειραγώγηση των επισκεπτών και ξεσπάσει, θα ήταν σκόπιμο, έστω και τώρα, εκτός πολλών άλλων, να επανεξετάσουμε την αξιοποίηση των αισθητηριακών ερεθισμάτων μέσα στο πλαίσιο μιας αρχαιολογικής έκθεσης.

Όχι, καθόλου, για να προσθέσουμε μια ευχάριστη γραφική ποικιλία στις αυστηρές αίθουσες. Αλλά για να εμπλουτίσουμε τη διαδικασία συγκρότησης της γνώσης για το παρελθόν αξιοποιώντας και τις εκτός της όρασης αισθήσεις. Αυτό το κείμενο δεν χωρά ούτε καν μια επιγραμματική αναφορά στην περί των αισθήσεων συζήτηση που ξεκίνησε, ως συνήθως, από τον Αριστοτέλη, τον Πλάτωνα, εμπλουτίστηκε από τον Descartes και τον Lock, αναδιαμορφώθηκε από τους θεολόγους, αλλά και από τους νεωτεριστές, και επανήλθε δριμύτερη, ως συνήθως, μετά τα μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα (Howes 2005). Ένα από τα σχεδόν διαχρονικά της στοιχεία αποτελεί η μάχη ανάμεσα στους υπερασπιστές της όρασης και εκείνους της ακοής. Μια μάχη που

*Εκτέλεση του 4:33 του John Cage, στο Museum of Modern Art, New York.*



στηρίζεται, εν πολλοίς, σε έναν κατάλογο χαρακτηριστικών που διαφοροποιούν τις δύο αισθήσεις (Ihde 2007, σελ. 3–17· Voegelin 2010, σελ. xi–xiii). Αναγνωρίζω σε κάποιο βαθμό τις διαφορές που επισημαίνονται, όπως και τα επιχειρήματα που αναπτύσσονται για να υποστηρίξουν τον πρωτεύοντα ρόλο της μίας ή της άλλης αίσθησης, αλλά αδυνατώ να συνταχθώ με κάποιο από τα δύο αντίπαλα στρατόπεδα. Εκείνοι που περισσότερο με πείθουν είναι όσοι υποστηρίζουν τον συνδυασμένο ρόλο των αισθήσεων. Όχι απαραίτητα ως μια ψυχολογικά ακραία «συναίσθησία», αλλά περισσότερο ως μια «διαισθητηριακότητα» (Howes 2005). Σύμφωνα με τις απόψεις αυτές, αν ξεπεράσουμε την αυστηρή αριστοτελική ιεράρχηση των πέντε διακριτών αισθήσεων<sup>7</sup>, διαπιστώνουμε ότι όλες μαζί συνεργάζονται με διαφορετική, κατά περίπτωση, ιεράρχηση και ειδικό βάρος προκειμένου ένας άνθρωπος να αντιληφθεί τον κόσμο γύρω του.

Αυτό το «κατά περίπτωση» μας δίνει, νομίζω, τη δυνατότητα να επιλέξουμε

Σε αυτή τη σκηνή του πίνακα του J. Vermeer, «Το ποτήρι του κρασιού» (1660), συνυπάρχουν ταυτόχρονα γεύση, όσφρηση, αφή και όραση.



για το αρχαιολογικό μουσείο έναν συνδυασμό που δεν είναι απαραίτητο να περιλαμβάνει κάθε είδους αισθητηριακό ερέθισμα. Θα μπορούσαμε, για παράδειγμα, να αφήσουμε προς το παρόν απ' έξω τη γεύση και την όσφρηση, όχι ως δευτερεύουσες για την προσέγγιση του παρελθόντος, αφού στενά σχετίζονται με την επιβίωση και την αναπαραγωγή μιας ανθρώπινης κοινότητας, αλλά επειδή άμεσα μπορούμε να τις συσχετίσουμε με ορισμένα μόνο από τα αρχαία πράγματα. Θα μπορούσαμε, επίσης, αρχικά, να εξαιρέσουμε και την αφή. Όχι επειδή συμφωνώ με εκείνους που την υποτιμούν, συνδέοντάς τη με τα πρώιμα –ηλικιακά και πολιτισμικά– στάδια νοητικής και γνωσιακής ανάπτυξης.

7 Σήμερα, προσπαθώντας να συλλάβουμε τον αισθητηριακό πλούτο μέσω του οποίου το σώμα μας αλληλεπιδρά με τον κόσμο γύρω του, πιστεύουμε ότι οι αισθήσεις είναι παραπάνω· έχει προστεθεί η ιδιοδεκτικότητα που σχετίζεται με την αντίληψη του χώρου και τη θέση που έχει το χρώμα μας σε σχέση με τα φυσικά σώματα που το περιβάλλουν, την ενδοδεκτικότητα που σχετίζεται με την αντίληψή μας για τη λειτουργία των εσωτερικών μας οργάνων και το αίσθημα που σχετίζεται με την αίσθηση της κίνησης και της βαρύτητας.

Ούτε επειδή παραβλέπω τον κεντρικό ρόλο που παίζει για την κυριολεκτική και μεταφορική επαφή μας με το παρελθόν. Ούτε, τέλος, επειδή θέλω να αποφύγω μια θεωρητική συζήτηση για την αντοχή σε ψηλάφηση μιας πυριτολιθικής λεπίδας ή ενός σπασμένου οστράκου που, κατά πάσα πιθανότητα, έχει μουλιάσει για μέρες σε μια λεκάνη με οξύ, έχει τριφτεί με επιμονή με σκληρή βούρτσα και έχει στριμωχτεί, για χρόνια, μαζί με δεκάδες όμοιά του σε μια σακούλα. Προτείνω να εξαιρέσουμε την αφή για λόγους μεθοδολογικής οικονομίας. Επειδή ακριβώς αναγνωρίζω τη γοητεία και την πολυπλοκότητά της, ιδιαίτερα όταν αντιληφθεί κανείς ότι ως αίσθηση δεν περιορίζεται στα ακροδάχτυλα και ότι για τη διέγερσή της δεν είναι απαραίτητο το χάιδεμα της ευαίσθητης επιφάνειας των αρχαίων πραγμάτων.

Ο λόγος που, κατά κανόνα, την αντιμετωπίζουμε έτσι στενά είναι επειδή, όπως και στην περίπτωση του κοινού της συναυλίας του Cage, έχουμε στραμμένη την αισθητηριακή μας προσοχή αποκλειστικά στα αρχαία πράγματα της μουσειακής προθήκης. Και μας φαίνεται ότι, εφόσον, για διάφορους λόγους, δεν μπορούμε να τα πιάσουμε, να τα γλείψουμε ή να τα χτυπήσουμε για να δούμε τι κρότο παράγουν, το μουσείο είναι -και δεν μπορεί παρά να είναι- αισθητηριακά ελλειμματικό. Κάτι τέτοιο, ωστόσο είναι παραπλανητικό. Το πρόβλημα βρίσκεται στο ότι τα αισθητηριακά ερεθίσματα εισέρχονται στο πεδίο της μουσειακής εμπειρίας σαν «παράπλευρη απώλεια». Αυτό έχει δύο σοβαρά, κατά τη γνώμη, αποτελέσματα: αφενός, τα άλλα ερεθίσματα είναι δυνατόν να δυναμιτίσουν τα όσα σχεδιάζουμε θεωρώντας ότι ο επισκέπτης μόνο βλέπει, και, αφετέρου, δεν τα αξιοποιούμε προς όφελος της εμπειρίας που επιδιώκουμε, ως εκθέτες, να προκαλέσουμε. Αν, όμως προσέξουμε καλύτερα, η εντύπωση του αισθητηριακά αδρανούς μουσείου ανατρέπεται. Αν ασχοληθούμε, για παράδειγμα, με την ακοή, παρότι τα αρχαία πράγματα στο μουσείο δεν παράγουν ήχο, εφόσον αφουγκραστούμε προσεκτικότερα, θα διακρίνουμε το τρίξιμο της καρέκλας του φύλακα, το ρυθμικό σύρσιμο των ποδιών των επισκεπτών, καθώς κινούνται με σταθερό και συχνά βαριεστημένο ρυθμό από έκθεμα σε έκθεμα, το χτύπημα του τηλεφώνου που πνίγεται με ένοχη βιασύνη, τα μουρμουρητά των επισκεπτών, τη μονότονη φωνή των ξεναγών. Και θα διαπιστώσουμε ότι μπορεί τα εκθέματα να είναι σιωπηλά, αλλά το μουσείο, ούτως ή άλλως, δεν είναι άηχο.

### περιστατικό τέταρτο: οι αντηχήσεις του χαμένου ήχου

Το καλοκαίρι του 2010, είχα την ευκαιρία να ακούσω τη μουσική ομάδα Χρόες, από Ηράκλειο, να παρουσιάζει τις Αντηχήσεις του χαμένου ήχου. Ένα μουσικό έργο για μικρή ορχήστρα και χορωδία που συνέθεσε, στα διαλλείματα της εκπόνησης της διδακτορικής του διατριβής για τα μινωικά ειδώλια, ο αρχαιολόγος Δημήτρης Σφακιανάκης. Η παρουσίαση του έργου, με φόντο τις καλύβες της

Αναπαράσταση του λιμναίου οικισμού του Δισπηλιού, και συνοδευόμενη από την προβολή μιας σύνθεσης ανασκαφικών φωτογραφικών στιγμιότυπων προκάλεσε, όχι μόνο την μέχρι δακρύων συγκίνηση των παρευρισκόμενων αρχαιολόγων, αλλά και τα ενθουσιώδη σχόλια των άσχετων με την αρχαιολογία ακροατών.

Το ενδιαφέρον, στην περίπτωση αυτή, ήταν ότι ο ενθουσιασμός του κοινού, πολύ διαφορετικός από εκείνον που είχαν προκαλέσει άλλες προηγούμενες συναυλίες στον ίδιο χώρο, δεν προκλήθηκε μόνο από την ποιότητα της μουσικής αυτή καθαυτή. Αλλά, κυρίως, από το γεγονός ότι, για πρώτη φορά, η Αναπαράσταση του Δισπηλιού, ως ιδιότυπο μουσειακό έκθεμα, περιβλήθηκε από έναν ήχο που του ταίριαζε απόλυτα. Κι, όμως, ο συνθέτης δεν επιχείρησε να αναπαραστήσει τον ήχο της κοκάλινης φλογέρας που βρέθηκε στην ανασκαφή του Δισπηλιού, ούτε των άλλων ιδιόφωνων οργάνων που οι ειδικοί αναγνωρίζουν ανάμεσα στα αρχαιολογικά αντικείμενα. Αυτό που ακούσαμε, μπλεγμένο με τις αρχαιολογικές εικόνες, δεν ήταν ο ήχος του λίθινου τσεκουριού, ούτε του πήλινου σκεύους που ραγίζει. Δεν ήταν με άλλα λόγια μια πετυχημένη αναπαράσταση του ηχοτοπίου του προϊστορικού οικισμού. Ήταν, αντίθετα, η κατάθεση μιας σύγχρονης ηχοποιημένης αρχαιολογικής ερμηνείας με την αξιοποίηση ηχητικών θραυσμάτων της αρχαιότητας. Απολύτως ανάλογη με τη συνηθισμένη κατάθεση οπτικοποιημένων ερμηνειών που κάνουμε όλοι εμείς οι λιγότερο σχετικοί με την μουσική σύνθεση.

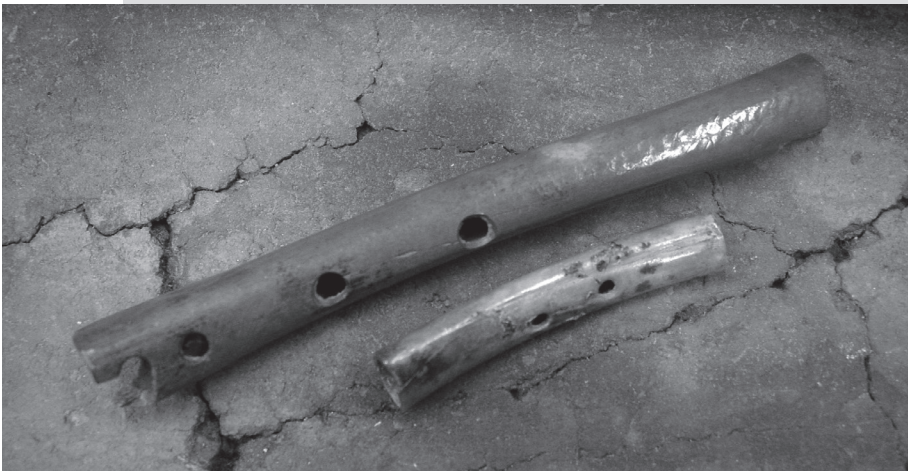
Άρχισα, λοιπόν, να σκέφτομαι ότι, αν ήθελα να οργανώσω μια ηχηρή, κυριολεκτικά, μουσειακή έκθεση καθόλου δε θα να αναζητούσα απεγνωσμένα την αναπαράσταση του αρχαίου ηχοτοπίου (Shafer 1977' Wrightson 2000). Εξάλλου, η σφαιρικότητα της ακουστικής εμπειρίας δεν επιτρέπει να διαχειριστούμε αποτελεσματικά τα αποσπασματικά ηχητικά κατάλοιπα που έχει καταφέρει να συλλέξει η σχετική αρχαιολογική έρευνα.

Επιπλέον, δεν θα με ικανοποιούσε μια ηχητική πινελιά ως άχρηστο, τις περισσότερες φορές, δεκανίκι της εικόνας. Όπως, για παράδειγμα, η αμήχανη μουσική υπόκρουση των αρχαιολογικών ντοκιμαντέρ, όπου μια ουδέτερη οργανική σύνθεση διασπάται που και που από τα κυπριά συμπαθών αιγοπροβάτων. Αναζητώ, αντίθετα, ένα ηχητικό περιβάλλον που θα μπορεί να καθορίσει την μουσειακή εμπειρία, επιδιώκοντας την πολλαπλή διέγερση του θεατή. Για τον σκοπό αυτό δεν είναι απαραίτητη η, ενδεχομένως μάταιη, αναζήτηση του χαμένου ήχου της αρχαιότητας. Έτσι κι αλλιώς έχουμε όλοι μας λίγο πολύ συμβιβαστεί με την ιδέα ότι, τουλάχιστον στο μουσείο, αυτό που παρουσιάζουμε είναι η δική μας σύγχρονη άποψη για το παρελθόν. Έχουμε, επίσης, αποδεχτεί ότι είμαστε αναγκασμένοι να στριμώχνουμε τα αρχαία πράγματα σε ένα σύγχρονο οπτικό περιβάλλον που κατά κανόνα συγκρούεται ως χρώμα, σχήμα και υφή με αυτά (Χουρμουζιάδη 2010). Δεν τη θεωρώ οπωσδήποτε κακή αυτή τη σύγκρουση. Ίσα ίσα, μου φαίνε-

ται ενδιαφέρουσα επειδή αντικατοπτρίζει την άλλη την ερμηνευτική σύγκρουση που προκύπτει ανάμεσα στην κοινωνική σημασία των αρχαίων πραγμάτων και σε αυτή που εμείς τους αποδίδουμε. Την θεωρώ επίσης δημιουργική, επειδή, ακόμη και αν συνθλίβει την υλικότητα των αρχαίων πραγμάτων, αναδεικνύει μια νέα, εκείνη των μουσειακών εκθεμάτων. Στο πλαίσιο αυτού του σύγχρονου συγκρουσιακού περιβάλλοντος που στόχο έχει την πολυεπίπεδη και πολυαισθητηριακή συγκρότηση της αντίληψής μας για το παρελθόν, φαίνεται λογικό να έχει θέση ένα ηχοτοπίο που θα αναμιγνύει, κατά περίπτωση και ανάλογα με τις αφηγηματικές ανάγκες της έκθεσης, τον ήχο του νερού, τον άνεμο ανάμεσα στα καλάμια, το πρώτο κλάμα ενός μωρού, τις εξατμίσεις των φορτηγών, μια μουσική ερωτική επίκληση των Rolling Stones, την ατέρμονη φλυαρία ενός καλοκαιρινού ανασκαφικού πρωινού και, αν είμαστε τυχεροί, το σχόλιο ενός ταλαντούχου στον χειρισμό των ήχων αρχαιολόγου.



Οι «Αντηχήσεις του χαμένου ήχου» από τις Χρόες, πάνω, και το «υλικό κατάλοιπο» του χαμένου ήχου, κάτω.





ο χώρος

5





Πριν από αρκετά, δυστυχώς, χρόνια όταν πέρασα στο πανεπιστήμιο, νοίκιασα το πρώτο μου φοιτητικό σπίτι στη Θεσσαλονίκη, στο νούμερο οκτώ της οδού Βιάνδρου. Αμέσως, οι φιλόλογοι και ιστορικοί της οικογένειάς μου, παραμερίζοντας, για λίγο, τις πρακτικές διαδικασίες της μετεγκατάστασής μου από τον Βόλο, όρμησαν σε λεξικά και εγκυκλοπαίδειες για να μάθουν ποιος ήταν ο Βιάνδρος και τι είχε κάνει ώστε να αξίζει την τιμή να πάρει το όνομά του ένα δρόμος στο Κρουονέρι. Η αναζήτηση απέβη άκαρπη. Δε βοήθησαν ούτε τα οδικά συμφραζόμενα: ένας Ρόδιος πυγμαχός του 5<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ. -ο Διαγόρας, μια πόλη της Ανατολικής Θράκης - η Τυρολόη, ένας ποιητής που έχει τιμηθεί με βραβείο Λένιν -ο Κώστας Βάρναλης και ένας καθηγητής φιλολογίας του ΑΠΘ -ο Νικόλαος Ανδριώτης. Οι δερματόδοτοι τόμοι της Britannica δεν περιείχαν κανένα Βιάνδρο· ούτε και η παντογνώστρια Wikipedia που συμβουλευτήκα προχτές. Έζησα δύο χρόνια σε εκείνο το σπίτι αγωνιώνοντας κρυφά μήπως κάποτε αποκαλυφθεί ότι ο δρόμος μου μνημόνευε και τιμούσε μια ανύπαρκτη ιστορία, κι εγώ θεωρηθώ συνένοχη. Σαν να αποδεχόμουν συνειδητά την ύπαρξη ενός πλαστού αντικειμένου σε ένα μουσείο. Εν προκειμένω, στο μουσείο που συνιστά η ίδια η πόλη μου.

Είναι γεγονός ότι το νεωτερικό μουσείο, ως μια διακριτή χωρική και λειτουργική οντότητα, και η πόλη μέσα στην οποία αυτό είναι ενταγμένο έχουν μια έντονη σχέση. Το μουσείο αναπτύχθηκε, κατά κανόνα, εντός των χωρικών και συμβολικών της ορίων· πολύ συχνά αποτέλεσε τοπόσημο, λόγω της επιβλητικής κτιριακής του παρουσίας, όπως, για παράδειγμα, το εμβληματικό Guggenheim Museum στη Νέα Υόρκη, σχεδιασμένο από τον Frank Lloyd Wright· άλλοτε συνέβαλε στην απτή αποτύπωση της εθνικής ταυτότητας πάνω στον αστικό ιστό, όπως, για παράδειγμα, το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας με τον καθαρό νεοκλασικισμό του· πολλές φορές αποτελεί φορέα έντονου συμβολικού περιεχομένου, όπως για παράδειγμα το Λούβρο που, αν και λιγότερο έντονα από την γκρεμισμένη Βασίλη, επιβεβαιώνει την πτώση του βασιλικού οίκου των Βουρβόνων· ενώ, σε ορισμένες περιπτώσεις, χρησιμοποιείται ως πολιορκητικός κριός για την εγκαθίδρυση νέων σχέσεων και δραστηριοτήτων σε συγκεκριμένες περιοχές του αστικού τοπίου, όπως το αμφιλεγόμενο κτίριο των Renzo Piano και Richard Rogers που φυτεύτηκε στο υποβαθμισμένο Marais του Παρισιού για να στεγάσει το Centre Pompidou<sup>1</sup>.

Από την άλλη πλευρά, στο πλαίσιο μιας, λίγο ως πολύ, επεκτατικής διάθεσης, τα μουσεία έδειξαν πολύ συχνά την τάση να ενσωματώνουν στους εκθεσιακούς τους χώρους ολοένα και περισσότερα στοιχεία της πόλης, αξιοποιώντας πλήθος συμβατικών τεχνολογιών -όπως μακέτες, φωτογραφίες, χάρτες και διοράματα-, αλλά και περισσότερο καινοτόμων τεχνολογιών με την αξιοποίηση

1 Για μια συνοπτική ανάλυση της σχέσης των μουσειακών κτιρίων με το αστικό τοπίο βλ. (Χουρμουζιάδη 2015).



Ένας από τους τρόπους που αξιοποιούνται στο Museum of London για να αποδοθεί το κύριο «έκθεμά» του που είναι η πόλη του Λονδίνου, σε διάφορες ιστορικές περιόδους.

οπτικοακουστικών μέσων και εφαρμογών επαυξημένης πραγματικότητας. Δίπλα σε αυτές τις χωρικές σχέσεις και τις εικονογραφικές ωσμώσεις, πολύ συχνά, διατυπώνεται, τις τελευταίες δεκαετίες, η πρόθεση των ανθρώπων των μουσείων να «ανοίξουν το μουσείο στην πόλη» με αυτό υπονοείται ότι επιδιώκουν, με ένα πλήθος δραστηριοτήτων, να δεχτούν τον κόσμο της πόλης, εντός του μουσειακού χώρου, χωρίς απαραίτητα αυτό να συνδέεται με μια τυπική επίσκεψη στην έκθεση. Με τον τρόπο αυτό ελπίζουν να «καταλύσουν» -έστω επιφανειακά- τα αυστηρά όρια που η αρχή της εμμονοληπτικής προστασίας των εντός του μουσείου θησαυρών επέβαλε παραδοσιακά.

Πιθανότατα, αυτή η ασάφεια των ορίων επιτρέπει, πλέον, σε ολοένα και περισσότερες νεωτερικές πόλεις να διεκδικούν τον τίτλο του «ανοιχτού μουσείου» (Muller 1999· Boyer 1994, σελ. 130–134), αν κρίνει κανείς από σχετικές αναφορές σε τουριστικούς οδηγούς. Εμένα, όμως, δε με απασχολούν τα λεκτικά σχήματα πάνω στα οποία μπορεί μια πόλη να χτίζει την τουριστική της πολιτική. Ο λόγος που αυτή η έκφραση μου κίνησε το ενδιαφέρον, ξεκινά από το μουσείο και όχι από την πόλη, και έχει τη ρίζα του στην ενασχόλησή μου με τη χωρική έκφραση της μουσειακής πρακτικής. Ξεκινώντας από την απλή σκέψη ότι τα φυσικά όρια ενός κτιρίου δεν μπορεί να αποτελούν το όριο μιας μουσειακής έκθεσης, εύκολα μπορεί να συμπεριλάβει κανείς στην περί των μουσείων συζήτηση και έναν ορισμένο υπαίθριο χώρο, όπως για παράδειγμα έναν αρχαιολογικό χώρο ή

ένα οικομουσείο (Χουρμουζιάδη 2006, σελ. 170-176). Το επόμενο βήμα είναι να αποτινάξει κανείς και την ανάγκη του σαφώς περιορισμένου χώρου, και να φανταστεί μια μουσειακή έκθεση η οποία διαχέεται σε ένα ευρύτερο χωρικό πλαίσιο, όπως είναι, για παράδειγμα, το αστικό τοπίο<sup>2</sup>. Και εδώ, θα μπορούσε να αντιτείνει κανείς, υπάρχουν κάποια όρια; αυτά, ας πούμε, που θέτει το πολεοδομικό σχέδιο. Ωστόσο, αυτά τα όρια είναι ασαφή και δυναμικά; δεν τα υλοποιεί κάποια καλαίσθητη περίφραξη. Κυρίως, όμως, αυτό που, νομίζω, έχει ενδιαφέρον, στην περίπτωση που θεωρήσουμε ότι τον χώρο ανάπτυξης μιας έκθεσης αποτελεί το αστικό τοπίο, είναι ότι ο χώρος αυτός, έστω και ορισμένος γεωγραφικά ή νομικά, δεν είναι περιορισμένος λειτουργικά.

Τα μουσειακά σημεία θα πρέπει να τοποθετηθούν σε ένα ήδη υπάρχον μείγμα άλλων χρήσεων του χώρου και ανθρώπινων δραστηριοτήτων. Και εδώ τίθενται μερικά πολύ ενδιαφέροντα, κατά τη γνώμη μου, ερωτήματα: μπορούν να αναμειχθούν ή θα παραμείνουν ξένα σώματα; Πρέπει να ενσωματωθούν στο υπάρχον χωρικό και λειτουργικό σύστημα ή θα πρέπει να παραμείνουν διακριτά, προκειμένου να μπορούν να λειτουργήσουν; Η μουσειακή λειτουργία απαιτεί την ειδική, προσανατολισμένη και αποκλειστική περιήγηση ή είναι δυνατόν να υφίσταται ως στοιχείο της αστικής περιπλάνησης; Είναι ανάγκη, προκειμένου να διατηρεί τα χαρακτηριστικά της, να συνιστά μια αυτόνομη πράξη επίσκεψης ή είναι δυνατόν να εντάσσεται στη βίωση του αστικού τοπίου; Με λίγα λόγια, η μουσειακή πράξη απαιτεί το χώρο της ή μπορεί να χρωματίσει με διαφορετικό τρόπο έναν οποιοδήποτε χώρο; Ένας τρόπος για να διερευνηθούν όλα τα παραπάνω ερωτήματα θα ήταν να δοκιμάσουμε μια έκθεση διάχυτη στην πόλη. Αλλά, ίσως, πριν από αυτό, θα μπορούσαμε να μελετήσουμε τους ήδη υπάρχοντες μουσειοποιητικούς μηχανισμούς που μπορούμε να αναγνωρίσουμε στην αστική καθημερινότητα.

## η πόλη πρέπει να θυμάται

Ζούμε σε μια εποχή που, όπως λέει ο A. Huyssen (2003), χαρακτηρίζεται από μια υπερτροφία της μνήμης, η οποία δε μας συνδέει, όπως σε προηγούμενες περιόδους, με το παρελθόν, αλλά, αντίθετα, αποτελεί προϋπόθεση για να αισθανόμαστε ότι ανήκουμε στο παρόν. Όπως, χαρακτηριστικά, αναφέρει ο P. Connerton (1989, σελ. 3), οι εικόνες του παρελθόντος νομιμοποιούν την κοινωνική τάξη του παρόντος. Καθώς οι παραδοσιακοί συνδετικοί κοινωνικοί δεσμοί σιγά σιγά χαλαρώνουν και οι συλλογικές παραδόσεις χάνουν τη χωρική τους βάση, καθώς μας καταπίνει μια παγκοσμιοποιημένη και, εν πολλοίς, αποτοπικοποιημένη

2 Βλ. για παράδειγμα, την ανάλυση μέσα από τη μουσειολογική οπτική μιας απόπειρας στο Hong Kong (King-chung 2008).

καθημερινότητα, η συλλογική μνήμη, είτε αυτή εκφράζεται μέσα από τον επίσημο και συγκροτημένο ιστορικό λόγο είτε από άλλες πρακτικές, έχει ιδιαίτερη κοινωνική σημασία. Η απώλειά της μπορεί να πλήξει τη συλλογική ταυτότητα (Λε Γκοφ 1998, σελ. 89) και να θέσει σε κίνδυνο την κοινωνική συνοχή, αφού η σύνδεση των μελών μιας κοινότητας, στηρίζεται, σε μεγάλο, από ό,τι φαίνεται βαθμό, στη σύνδεσή τους με ένα κοινό παρελθόν (Zelizer 1995, σελ. 227)· όπως, αντίθετα, η εξαίρεση από το κοινό παρελθόν μπορεί να οδηγήσει στην κοινωνική περιθωριοποίηση και τον αποκλεισμό από τις διαδικασίες του παρόντος. Με λίγα λόγια, η πάση θυσία διατήρηση της μνήμης αποτελεί βασική μέριμνα των κοινωνιών της Δύσης, σε βαθμό που η διάθεση αυτή να παίρνει τα χαρακτηριστικά μανίας (Macdonald 2013). Αυτή η αγωνία μπροστά σε μια λήθη που θα έχει καταστροφικά αποτελέσματα, προωθείται και υποστηρίζεται με την ανακάλυψη και την επισήμανση των στοιχείων που τεκμηριώνουν και εικονοποιούν το κοινό παρελθόν, συνεχίζοντας, εντείνοντας και συστηματοποιώντας μια παλιά πρακτική των κοινωνικών σχηματισμών που διαμορφώθηκαν από την εποχή που συμβατικά ονομάζουμε νεωτερικότητα.

Όσο κινούμαστε προς τα πιο πρόσφατα χρόνια, σε αυτό που, συμβατικά πάλι, πολλοί μελετητές αποκαλούν υπερ-νεωτερικότητα, και η ανάγκη υποστήριξης της συλλογικής μνήμης γίνεται ολοένα και πιο πιεστική, το καθήκον αυτό φαίνεται όλο και πιο εύκολο -ή πιο δύσκολο, ανάλογα με την οπτική του καθενός. Αυτό που είναι γεγονός είναι ότι ο χρόνος μοιάζει να συρρικνώνεται (Harvey 1997), το παρόν μοιάζει, σχεδόν, ανύπαρκτο, καθώς καταβροχθίζεται ταχύτατα από ένα ολοένα και μεγαλύτερο παρελθόν. Το αποθετήριο, επομένως, από το οποίο μπορούμε να αντλήσουμε στοιχεία για τη διαμόρφωση της αφήγησής μας για το αναγκαίο κοινωνικά κοινό παρελθόν, γίνεται συνεχώς και πιο πλούσιο, σχεδόν πληθωριστικό. Στο πλαίσιο αυτό η Αρχαιολογία του Σύγχρονου Παρελθόντος (βλ. ενδεικτικά Buchli & Lucas 2001· Harrison & Schofield 2010· González-Ruibal 2014) αναλαμβάνει να διερευνήσει τα υλικά κατάλοιπα του πρόσφατου παρελθόντος, ακόμη και υλικών στοιχείων που δεν μπορούν να χαρακτηρισθούν καν «κατάλοιπα», από τη στιγμή που δεν έχουν εντελώς αποσυρθεί από την κυκλοφορία. Η εισαγωγή της αρχαιολογικής μεθοδολογίας στη διαχείριση των υλικών του πρόσφατου παρελθόντος προσδίδει μια επιστημονική βάση στη μετέπειτα μνημονική διαχείρισή τους, άσχετο αν η αρχαιολογία ποτέ δεν υπήρξε μια «αντικειμενική» πειθαρχία. Λειτουργεί «θεραπευτικά», παρόλα αυτά, καθώς δίνει *πραγματική* υπόσταση σε θολές μνήμες, κατά κανόνα τραυματικές και περιθωριοποιημένες (Buchli & Lucas 2001, σελ. 16)<sup>3</sup>.

3 Προς το παρόν, τουλάχιστον, η Αρχαιολογία του Σύγχρονου Παρελθόντος εστιάζει την έρευνά της σε στρατόπεδα συγκέντρωσης, μαζικούς τάφους και πεδία μάχης του 20<sup>ου</sup> αιώνα, χώρους εγκλημάτων, ανθρωπογενών και φυσικών καταστροφών. Γενικότερα, επιχειρεί την αποκάλυψη και την απτή τεκμηρίωση κρυμμένων πτυχών του πρόσφατου παρελθόντος, σε αντιπαραβολή με τις άλλες που η



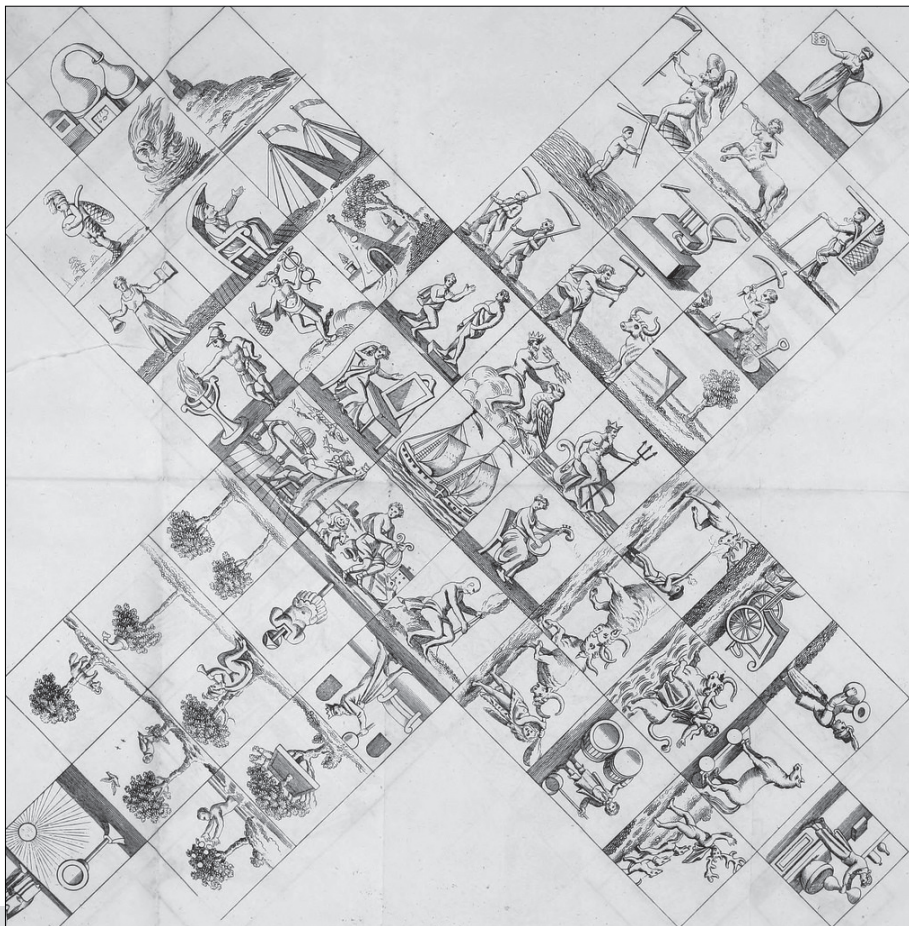
Αρχαιολογική διερεύνηση του ναζιστικού στρατόπεδου συγκέντρωσης Columbia, στο Tempelhof, από τους καθηγητές του Free University του Βερολίνου, Susan Pollock και Reinhard Bernbeck.

Δε θα επεκταθώ στα μεθοδολογικά ή και τα υπαρξιακά ζητήματα που σχετίζονται με τη νομιμοποίηση του συγκεκριμένου επιστημονικού πεδίου. Αυτό που θέλω, κυρίως, να επισημάνω είναι ότι η απόφαση και μόνο για τη συστηματική διερεύνηση των υλικών στοιχείων του πρόσφατου παρελθόντος, όπως και αν την αποκαλέσουμε, φωτίζει με έναν διαφορετικό τρόπο κομμάτια του υλικού ιστού μέσα στον οποίο ζούμε και κινούμαστε, με τον ίδιο τρόπο που ανάλογες επεξεργασίες αποδίδουν ιδιαίτερη σημασία στις ασήμαντες κατά τα άλλα πέτρες ενός ανασκαφικού σκάμματος. Καθώς, μάλιστα, ένα μεγάλο μέρος της δραστηριότητας αυτής της ιδιότυπης αρχαιολογίας επικεντρώνεται σε κτίρια και τόπους που εξακολουθούν να υφίστανται σε καλή κατάσταση -ακόμη και να λειτουργούν-, αποδίδει ιστορική σημασία σε οικείες κατασκευές και χώρους που διαμορφώνουν το τοπίο της αστικής καθημερινότητας, πολύ περισσότερα από περιφραγμένους χώρους με απροσδιόριστα αρχαιολογικά ερείπια.

---

επίσημη κρατική πολιτική διατηρεί και προβάλλει. Με τον τρόπο αυτό, θεωρείται ότι δίνει βήμα σε κοινωνικές μειονότητες, όπως και βάση σε απόπειρες ανατροπής της κυρίαρχης εκδοχής γεγονότων της πρόσφατης ιστορίας.





Μνημονικός χάρτης (1813, Gregor von Feinaigle) [Internet Archive Book Images, Wikimedia Commons]

Η σύνδεση της μνήμης με τους τόπους, δεν είναι καθόλου χωρίς σημασία. Το επτάτομο έργο που επιμελήθηκε ο P. Nora «Οι τόποι της μνήμης» (1997), αναλύει τη σχέση αυτή, τόσο σε ατομικό όσο και σε συλλογικό επίπεδο, διεξοδικότατα. Ο P. Nora υποστηρίζει ότι στους τόπους της μνήμης<sup>4</sup>, είτε αυτοί είναι φυσι-

4 Στο έργο του P. Nora με η λέξη «τόποι» έχει μια ευρύτερη σημασία καθώς αντιστοιχεί σε έναν τεράστιο κατάλογο που συμπεριλαμβάνει τα αρχεία, τη σημαία, τις βιβλιοθήκες, τα λεξικά, τα μνημεία, τα νεκροταφεία, τους ιερούς χώρους, τα μουσεία, τα αγάλματα, τα εμβλήματα, τις επετείους, τις σχολικές γιορτές, τα φεστιβάλ, τις διεθνείς συνθήκες, τις αδελφότητες, τους συλλόγους, τα σχολικά εγχειρίδια, τις εγκυκλοπαίδειες και τις αυτοβιογραφίες. Σε αυτούς θα μπορούσε κανείς να προσθέσει και άλλους, αλλά εγώ εδώ χρησιμοποιώ τη λέξη με την πιο στενή της έννοια, για ευνόητους λόγους.



κοί είτε κατασκευασμένοι, μπορούμε να αναγνωρίσουμε την υλική, τη συμβολική και τη λειτουργική διάσταση: έτσι ένας χριστιανικός ναός, έχει υλική υπόσταση ως κτίριο, έχει συμβολική σημασία για τους χριστιανούς και, έχει και λειτουργική υπόσταση, από τη στιγμή που εκεί μια ομάδα ανθρώπων εκτελεί τα θρησκευτικά της καθήκοντα. Θα μπορούσαμε να πούμε, λοιπόν, ότι τις τελευταίες δεκαετίες, η ανάγκη επισήμανσης των νομιμοποιητικών στοιχείων της συλλογικής μνήμης εκφράζεται με ένα πλήθος πρακτικών (Macdonald 2013), αλλά και με ανάλογη διαχείριση του αστικού χώρου. Αν ο P. Nora χρησιμοποιεί την μεταφορά του τόπου για να πει ότι κυκλοφορούμε μέσα στο χώρο της μνήμης, εμένα με ενδιαφέρει η κυριολεκτική διερεύνηση αυτής της κυκλοφορίας. Αν οι γνωστικοί μηχανισμοί της ατομικής μνήμης και της λήθης στηρίζονται σε χημικές διεργασίες του εγκεφάλου, στις περιβαλλοντικές συνθήκες και στις προσωπικές προδιαθέσεις, η συλλογική μνήμη αποτελεί μια πολιτική διαδικασία που στηρίζεται σε κοινωνικο-χωρικές εκδηλώσεις (Dwyer & Alderman 2008).

Κάτω από αυτή την οπτική, φαίνεται θεμιτό να θεωρούμε τις πόλεις -όλες τις πόλεις και όχι μόνο αυτές που το επικαλούνται-, ως *ανοιχτά μουσεία*, αφού μας δίνουν τη δυνατότητα να αξιοποιήσουμε τη σχέση των επιμέρους τόπων του αστικού χώρου με την ιστορία και να συνθέσουμε, με βάση αυτά, μια συγκεκριμένη ιστορική αφήγηση, με τοπικό έστω χαρακτήρα. Άλλωστε, στις πρώιμες κοινωνίες, όταν οι εξελιγμένοι τρόποι αποθήκευσης στοιχείων και πληροφοριών δεν είχαν ακόμη εφευρεθεί, οι άνθρωποι ασκούσαν τη λεγόμενη «τέχνη της μνήμης»: τοποθετούσαν, δηλαδή, ορισμένες νοητικές εικόνες σε έναν φανταστικό χώρο για να διευκολύνεται η ενθύμηση (Yates 1966). Επομένως, η χωροθέτηση των αναμνήσεων είναι μια δοκιμασμένη πρακτική. Είτε αυτή προκύπτει, κυριολεκτικά, με την αναγνώριση ορισμένων «τόπων μνήμης» (loci), που συνδέονται με ζωντανές αυθόρμητες αναμνήσεις (Nora 1997, σ7), είτε πρόκειται για συνειδητή ανάθεση μνημονικής αποστολής σε κάποιους επιλεγμένους χώρους – μνημεία (Connerton 2009).

Η λέξη *μουσείο* έρχεται εδώ να επισημάνει ότι επιδιώκεται η επιβολή μιας συγκεκριμένης τάξης στο πλήθος των τόπων μνήμης που μπορεί κανείς να εντοπίσει ή να εφεύρει πάνω στο σώμα της πόλης: η προώθηση διαδικασιών που θέλουν να περιορίσουν τον παρορμητικό και συνειρμικά καθοδηγούμενο *flaneur* και να αντιπροτείνουν την οργανωμένη ενσυνείδητη περιήγηση. Από την άλλη πλευρά, η λέξη *μουσείο* θα μπορούσε να θεωρηθεί δόκιμη, για την περίπτωση αυτή, από τη στιγμή που μπορούμε να αντιληφθούμε την πόλη ως ένα χώρο όπου υπάρχει σε κοινή θέα μια συλλογή πραγμάτων, τα οποία ενσωματώνουν πλήθος ιστορικών στιγμών που σχετίζονται με άτομα και με ομάδες, και, άρα, όσοι περιηγούνται στους δρόμους και τις πλατείες της μπορούν να ανασύρουν στη μνήμη τους στιγμές του παρελθόντος με τις οποίες συνδέονται προσωπικά ή να έρθουν σε επαφή με ιστορίες, μέσω της μετωνυμικής σχέσης που έχουν τα πράγματα που

συνθέτουν το αστικό τοπίο με τα γεγονότα του παρελθόντος. Αυτή είναι μια πολύ γενική περιγραφή που αφήνει έξω πολλά προβλήματα, τόσο για τα «κανονικά» μουσεία όσο και για την πόλη μουσείο. Στις επόμενες παραγράφους θα προσπαθήσω να εστιάσω στο δεύτερο που, από και στο εξής για λόγους οικονομίας, θα αποκαλώ *αστικό μουσείο*.

## η αυθεντικότητα των πραγμάτων

Λέγεται ότι το μεγάλο πλεονέκτημα των μουσείων σε σχέση με τους μηχανισμούς της τυπικής ιστορικής εκπαίδευσης ή άλλες μορφές ιστορικολογίας είναι ότι στηρίζεται πάνω σε *πράγματα*. Κατ' αναλογία και το αστικό μουσείο στηρίζεται πάνω στους *πραγματικούς τόπους* όπου συνέβησαν τα γεγονότα του παρελθόντος. Η ανάγκη σύνδεσης της μνήμης με πράγματα και τόπους έχει διαπιστωθεί και μελετηθεί, όχι μόνο, όπως ήδη αναφέρθηκε, σε κοινωνίες πριν την εφεύρεση άλλων μηχανισμών καταγραφής (Yates 1966), αλλά και στη σύγχρονη πραγματικότητα. Μέσα σε αυτή τη διάθεση ενυπάρχει, ίσως, η αντίληψη ότι τα υλικά πράγματα είναι πιο σταθερά από τις φευγαλέες νοητικές εικόνες, και άρα πιο έγκυρα στην επίκλησή τους και άρα στην ανάκληση του παρελθόντος.

Το αστικό μουσείο στηρίζεται πάνω σε κτίρια και χώρους που βρίσκονται εκεί, έχουν απτή υπόσταση, δεν μπορεί κανείς να αμφισβητήσει την αυθεντικότητά τους. Ή μήπως όχι (Boyer 1994, σελ. 135–145); Για τα προβλήματα που ενέχει η αυτόματη αποδοχή της αυθεντικότητας των πραγμάτων μιας τυπικής μουσειακής συλλογής έχω μιλήσει σε αρκετές περιπτώσεις (Χουρμουζιάδη 2006, σελ. 274–285). Το βασικό δίλημμα, κατά τη γνώμη μου, είναι το πού αναζητούμε την αυθεντικότητα: στην ύλη των πραγμάτων ή στη λειτουργία στην οποία αυτά παραπέμπουν. Μέσα από αυτό το πρίσμα μπορεί να αποφασίσει κανείς, κάνοντας μια μουσειακή έκθεση που αναζητά την αυθεντικότητα, εάν τον εξυπηρετεί καλύτερα ένα σπασμένο αγγείο ή ένα του οποίου τα κομμάτια που λείπουν έχουν συμπληρωθεί με γύψο από τους συντηρητές του μουσείου. Θα πρέπει, επίσης, να αποφασίσει αν ένα αντικείμενο, ούτως ή άλλως αποσπασμένο από το αρχικό πλαίσιο χρήσης και νοηματοδότησής του -από τη στιγμή που βρίσκεται πλέον στο μουσείο- έχει κάποια χρηστική ή συμβολική αυθεντικότητα. Κάτω από το φως αυτών των ερωτημάτων μπορούμε, νομίζω, να εξετάσουμε και την αυθεντικότητα των κομματιών της συλλογικής του αστικού μουσείου.

Θα μπορούσα να ξεκινήσω τη διερεύνησή μου αναφερόμενη στις ακραίες περιπτώσεις της «επινοημένης παράδοσης» (Hobsbawm & Ranger 1992). Με τον όρο αυτό ο E. Hobsbawm εννοεί ένα σύνολο πρακτικών οι οποίες συνήθως διέπονται, φανερά ή σιωπηρά, από αποδεκτούς κανόνες, έχουν τελετουργική ή συμβολική φύση, και οι οποίες επιδιώκουν να ενσταλάξουν ορισμένες αξίες και κανόνες συμπεριφοράς μέσω επανάληψης. Με τον τρόπο αυτό καθιερώνουν την αυτόματη

σύνδεσή τους με το παρελθόν, αν και αυτή είναι τις περισσότερες φορές προβληματική, επί της ουσίας. Με άλλα λόγια, αποτελούν κατασκευές που, προκειμένου να ανταποκριθούν σε σύγχρονες καταστάσεις, επιδιώκουν να προβάλουν μια ορισμένη σχέση με την ιστορία ή ακόμη και να την επιβάλουν μέσω της αποκρυστάλλωσης επινοημένων στοιχείων ιστορικότητας. Προσεγγίζοντας το θέμα από τη σκοπιά των υλικών καταλοίπων, κάποιος θα μπορούσε να αντιτείνει ότι τα αντικείμενα, κτίρια ή άλλα αστικά στοιχεία, υπάρχουν και δεν αποτελούν επινοήσεις του παρόντος. Πολλές φορές όμως, η σύνδεση με την ιστορία που υπαινίσσονται ορισμένα από αυτά είναι παραπλανητική. Η αποκρυστάλλωση αυτή μπορεί, κάλλιστα, να γίνει στο αστικό περιβάλλον με την ένθεση απτών κατασκευών, που, μάλιστα, καθώς ο χρόνος αφήνει πάνω τους μια σχετική πατίνα, κάθε μέρα γίνονται όλο και πιο πειστικά. Σε αυτή τη λογική εντάσσεται η συνειδητή και οργανωμένη εγγραφή αστικών εικόνων ενός παρελθόντος που ποτέ δεν υπήρξε, όπως στην περίπτωση της πρόσφατης ανάπλασης των Σκοπίων<sup>5</sup>, ή ενός παρελθόντος που υπήρξε μεν,

5 Με τίτλο «Σκόπια 2014» πραγματοποιήθηκε μια μεγάλη κλίμακας επέμβαση στο κέντρο της πρωτεύουσας της ΠΓΔΜ. Η ανάπλαση προωθήθηκε από την κυβέρνηση και είχε σαφέστατα πολιτικό χαρακτήρα, καθώς περιελάμβανε πολυάριθμα μνημεία που απεικόνιζαν προσωπικότητες που ανήκουν στις ιστορικές αφηγήσεις άλλων βαλκανικών κρατών, και μια μεγάλη ποικιλία κτιρίων με αναχρονιστική αρ-



Το άγαλμα του Ιουστινιανού και το Αρχαιολογικό Μουσείο, στα Σκόπια, αποτελούν δύο από τα χαρακτηριστικά στοιχεία της ανάπλασης με στόχο την ενίσχυση της ιστορικότητας της πόλης.





Το κτίριο του Πανεπιστημίου Αθηνών (επάνω), η Οδός Αριστοτέλους στο κέντρο της Θεσσαλονίκης (στη μέση) και το Παλάτι του Μεγάλου Μαγίστρου, στην μεσαιωνική πόλη της Ρόδου.



αλλά πρέπει να δηλωθεί με μεγαλύτερη έμφαση για συγκεκριμένες σκοπιμότητες του σήμερα. Τυπικό παράδειγμα αποτελούν τόσο ο νεοκλασικός πυρήνας των Αθηνών<sup>6</sup>, όσο και η νέο-βυζαντινή οδός Αριστοτέλους της Θεσσαλονίκης<sup>7</sup>, αλλά και, για να αναφερθώ σε ένα μεμονωμένο κτίσμα, το παλάτι του Μεγάλου Μαγίστρου στη Ρόδο<sup>8</sup>.

χιτεκτονική που παραπέμπει σε συγκεκριμένες ιστορικές περιόδους, την ίδια στιγμή που τα στοιχεία του γιουγκοσλαβικού παρελθόντος έχουν εντελώς απαλειφθεί (Kubierna 2012).

6 Η ανάπλαση της νέας πρωτεύουσας που ανατέθηκε στους Κλέανθη και Schaubert, στόχευε με σαφήνεια στην απτή υπενθύμιση της σχέσης του νεαρού ελληνικού κράτους με την ένδοξη κλασική αρχαιότητα. Σε αυτή την κατεύθυνση αναπτύχθηκε μια χειρά κτιρίων με νεοκλασική αρχιτεκτονική, όπως το Πανεπιστήμιο, η Ακαδημία, η Βιβλιοθήκη κτλ (Μονιούδη-Γαβαλά 2015<sup>7</sup> Boyer 1994, σσ160-165).

7 Στην ανάπλαση του κέντρου της Θεσσαλονίκης, μετά την πυρκαγιά του 1917 ο αρχιτέκτονας Αρ. Ζάχος εφήυρε το λεγόμενο «νέο-βυζαντινό» στυλ. Πρόθεση της αποκλειστικής χρήσης αυτού του θνησιγενούς ιδιώματος σε όλο τον άξονα της οδού Αριστοτέλους, ήταν να υπενθυμίσει ότι η πόλη, που μέχρι εκείνη τη στιγμή χαρακτηριζόταν από την έντονη αρχιτεκτονική -και όχι μόνο- παρουσία των μουσουλμάνων, των εβραίων και των σλάβων, υπήρξε η δεύτερη πόλη της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, μετά την Κωνσταντινούπολη (Καραδήμου-Γερολύμπου 1995).

8 Το μνημείο στην ουσία ξανακτίστηκε από τους Ιταλούς, τη δεκαετία του 1930,





*Η Θεσσαλονίκη, πριν την κατεδάφιση των μιναρέδων της.*

Φυσικά, σε μια μουσειακή έκθεση, για εντελώς πρακτικούς λόγους καταρχήν, δεν εκτίθεται το σύνολο του υλικού πολιτισμού του παρελθόντος<sup>9</sup> στο αστικό μουσειακό σκηνικό, όμως, που υπάρχει ανεξάρτητα από τις μουσειοποιητικές μας προθέσεις το σύνολο των κτιρίων και των υπόλοιπων αστικών στοιχείων βρίσκεται, ούτως ή άλλως, εκεί. Μπορούμε, βέβαια, και εδώ να αναγνωρίσουμε τη δικαιολογημένη, επίσης για προφανείς πρακτικούς λόγους, παράβλεψη ορισμένων από αυτά τα στοιχεία, αν συζητούμε για μια συγκροτημένη και προαποφασισμένη περιήγηση. Πέρα όμως από αυτό, είναι πολλές οι περιπτώσεις που αυτό που βλέπουμε σήμερα μπροστά μας έχει προκύψει από την συνειδητή, οργανωμένη κυριολεκτική ή μεταφορική διαγραφή στοιχείων της πόλης. Με την έννοια αυτή, η συλλογή του αστικού μουσείου αντικατοπτρίζει μια «επινοημένη» ιστορικότητα όχι μόνο λόγω των τεχνητών προσθηκών αλλά και λόγω σκόπιμων αφαιρέσεων. Ως παράδειγμα, θα μπορούσα εδώ να αναφέρω την, ίσως όχι τόσο γνωστή, κατεδάφιση των μιναρέδων της Θεσσαλονίκης<sup>9</sup>.

Πέρα όμως από αυτή την οργανωμένη συνειδητή καταστροφή τμημάτων του αστικού υλικού σώματος, υπάρχει και εκείνη που συμβαίνει φυσιολογικά,

---

και, μάλιστα, μεγαλύτερο από το αρχικό μεσαιωνικό κτίσμα. Για τους Ιταλούς την περίοδο εκείνη οι εκτεταμένες αναστηλώσεις ήταν κάτι σύνηθες. Η αναστήλωση του συγκεκριμένου χώρου σε ένα συμβολικό επίπεδο νομιμοποιούσε την εξουσία τους στα Δωδεκάνησα και στη Ρόδο συνδέοντάς τους με το μεσαιωνικό παρελθόν της περιοχής (Κολώνας 2002, σσ33-35).

9 Το 1925 κατεδαφίστηκαν οι 27 μιναρέδες της Θεσσαλονίκης (έμεινε μόνο αυτός της Ροτόντας) προκειμένου να μην έχει πλέον την εικόνα μιας μουσουλμανικής πόλης. Είναι χαρακτηριστικό ότι κατεδαφίστηκαν οι μιναρέδες και όχι ολόκληρα τα τζαμιά, επειδή αυτά τα τελευταία χάνονταν μέσα στα υπόλοιπα κτίρια ή μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν διαφορετικά, ενώ οι μιναρέδες δέσποζαν στο ουρανό της πόλης και ήταν ορατοί από μακριά. Τα περισσότερα βέβαια από τα τζαμιά της καταστράφηκαν σιγά σιγά στην πορεία (Σταυριδόπουλος 2015).



Οθωμανική κρήνη, στον Πλάτανο, Μυτιλήνη, τότε και τώρα.

από την επίδραση των περιβαλλοντικών συνθηκών και των ανθρώπινων παρεμβάσεων. Αν δεν επέμβει ένας μηχανισμός προστασίας, το αυθεντικό αστικό μουσειακό υλικό χάνει τα αρχικά χαρακτηριστικά του. Ακόμη και αν προστατεύεται, οι επεμβάσεις συντήρησης, μια ενδεχόμενη, έστω και ελεγχόμενη, επανάχρηση, ουσιαστικά πλήττει την αυθεντικότητά του με την στενή κυριολεκτική έννοια του όρου. Ακόμη και αν το προστατεύσουμε από όλα αυτά, όπως συνήθως προβλέπεται στις περιπτώσεις των αρχαίων μνημείων, αυτό που έχουμε μπροστά μας, παρά την τυπική αυθεντικότητα της ύλης των καταλοίπων, λίγη σχέση έχει με το κτίριο της αρχαιότητας και πιο πολύ αντανακλά το αποτέλεσμα της αρχαιολογικής ανασκαφικής και ερμηνευτικής δραστηριότητας του σήμερα.

Ακόμη, όμως, και αν ένα μοναδικό αστικό στοιχείο παραμένει κατά το δυνατόν άθικτο αλλάζουν οι γύρω δρόμοι, τα γύρω κτίρια, οι πλατείες, ακόμη και ο αστικός εξοπλισμός. Και κυρίως αλλάζει, και μάλιστα αενάως, ο τρόπος με τον οποίο αυτός ο χώρος βιώνεται. Με άλλα λόγια, για να υιοθετήσω μια φαινομενολογικής έμπνευσης πορεία σκέψης, ακόμη και αν κρατήσουμε τον χώρο ίδιο, ο τόπος πεισματικά αλλοιώνεται<sup>10</sup>. Μια διατηρημένη, για παράδειγμα, Οθωμανική

κή βρύση πόσο αυθεντική παραμένει, μέσα σε μια σύγχρονη ελληνική πόλη, όταν αντί για γυναίκες με στάμνες ακουμπούν πάνω της παρκαρισμένα μηχανάκια και όταν, κατά πάσα πιθανότητα, για λόγους τεχνικούς και υγιεινής ο Δήμος έχει κόψει την παροχή νερού στους κρουνοίς της;

<sup>10</sup> Πρόκειται για την αντίστιξη ανάμεσα σε αυτό που περιγράφουν τα μετρήσιμα φυσικά χαρακτηριστικά και αυτό που βιώνει, τελικά, ο άνθρωπος που είναι σαφέστατα υποκειμενικό και κοινωνικά προσδιοριζόμενο.

## η βιογραφία των πραγμάτων

Αναφέρθηκε, πιο πάνω, ότι μας βοηθάει να θυμόμαστε όταν συνδέουμε τις αναμνήσεις με υλικά πράγματα, επειδή πιστεύουμε ότι αυτά είναι πιο σταθερά στο πέρασμα του χρόνου. Θα μπορούσαμε να το δούμε και εντελώς ανάποδα: τα πράγματα, όπως διαπιστώνουμε καθημερινά, είναι ευάλωτα και μπορούν να φθαρούν ή και να καταστραφούν ολοσχερώς, οπότε είναι η επένδυσή τους με στοιχεία μνήμης η αιτία που μας κάνει να φροντίζουμε για τη διατήρησή τους. Και, πράγματι, ιδιαίτερα μετά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, και ολοένα και σε μεγαλύτερο βαθμό, οι δυτικές κοινωνίες φροντίζουν συστηματικά για τη διατήρηση των υλικών καταλοίπων του παρελθόντος.

Πέρα από τις πρακτικές δυσκολίες, αυτή η προστατευτική μανία δημιουργεί ένα σοβαρό πρόβλημα, είτε αυτά τα κατάλοιπα βρίσκονται στην ερμητικά κλειστή προθήκη ενός «κανονικού» μουσείου ή την εκτεθειμένη στους ανέμους και τις κοινωνικές αλλαγές προθήκη του αστικού χώρου. Παραβλέπει ότι ένα αντικείμενο, όπως ένα κτίριο ή ένα αστικός χώρος, αν και δεν είναι ένα έμβιο ον, δι-άγει έναν συγκεκριμένο βίο, αλληλεπιδρώντας με το φυσικό περιβάλλον και τους ανθρώπους. Η έννοια της βιογραφίας των πραγμάτων προτάθηκε, αρχικά από τον I. Korytoff (1986), που υποστήριξε ότι μπορούμε να μιλήσουμε για τη ζωή τους: με την παραγωγή του ένα πράγμα γεννιέται, εμπλέκεται σε μια συγκεκριμένες σχέσεις κατά τη διάρκεια της ζωής του και πεθαίνει όταν αυτές εκλείψουν. Η μεταφυσική αντίληψη της προστασίας, επομένως, πολλές φορές έχει ως αποτέλεσμα να επιβάλει έναν πρόωρο θάνατο, σε ένα αστικό χώρο που όντας ζωντανός, είναι λογικό να μετασχηματίζεται συνεχώς. Με αυτό δε θέλω να υποστηρίξω ότι δεν πρέπει να υπάρχει έλεγχος και να μη λαμβάνονται μέτρα για τον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιείται ή βιάζεται το σώμα μιας πόλης. Θέλω, όμως να υπογραμ-μίσω ότι η ιεροποίηση της ουτοπικής αυθεντικότητας παραβλέπει το γεγονός ότι κάθε στάδιο της περισσότερο ή λιγότερο μακράς ιστορίας ενός τόπου ενσωμα-τώνει σε αυτόν νέα στοιχεία.

Οι αστικοί τόποι, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η K. Till (2003), απο-τελούν «πορώδη δίκτυα» κοινωνικών σχέσεων που αλλάζουν συνεχώς, εξ αιτί-ας των πολύπλοκων τρόπων με τους οποίους συνδέονται με άλλους τόπους και άλλους ανθρώπους. Καθώς αναπτύσσονται δυναμικά στην πόλη οι καθημερινές δραστηριότητες, οι πολιτικές εξουσίες, οι οικονομικές δομές και τα συμβολικά συστήματα, η κατασκευασμένη «κανονικότητα» των αστικών τόπων και ό,τι συν-δέεται με αυτή -ταυτότητες, σχέσεις εξουσίας, κοινωνικές πρακτικές- αμφισβη-τούνται και, συχνά, ανατρέπονται. Αν και οι νέες δομές προσθέτουν νέα σύμβολα που αλλοιώνουν το υλικό περιβάλλον και τα οποία τείνουν να εξαφανίσουν τα προηγούμενα νοήματα, οι νέες κατασκευές ποτέ δεν τοποθετούνται σε ένα χω-ρικό και ιστορικό κενό.





Η Ακρόπολη κατά την Τουρκοκρατία (1765, Stuart et Revett, *Antiquités d' Athènes*), με το τζαμί μέσα στον Παρθενώνα και τα υπόλοιπα κτίσματα, γύρω από αυτόν.

Με την έννοια αυτή, κάθε τόπος, μέσα στο αστικό μουσείο, περιλαμβάνει, ταυτόχρονα, πολλά κομμάτια του παρελθόντος. Και αυτά τα κομμάτια, ακόμη και αν τοποθετηθούν νοικοκυρεμένα πάνω σε μια χρονική γραμμή δεν συνθέτουν απαραίτητα μια ιστορία με ειρμό και συνοχή, με βάση τη μουσειολογική μας πρόθεση. Όπως άλλωστε συμβαίνει και με τα πράγματα ενός «κανονικού» μουσείου. Γι' αυτό και η μουσειοποίηση, έτσι τουλάχιστον όπως την ξέρουμε και την ασκούμε, περνάει, αναγκαστικά σχεδόν, μέσα από τη βίαιη διακοπή αυτής της φυσιολογικής συσσώρευσης. Και πολύ συχνά μέσα από την επιλογή ενός μόνο επεισοδίου μιας μακράς και παραγμένης βιογραφίας. Τα σημάδια της φθοράς και οι ανεπιθύμητες προσθήκες καθαρίζονται και το μουσειακό έκθεμα παρουσιάζεται ως μια αποκατεστημένη ολότητα με μια στυλιστική ιστορική συνοχή τύπου Viollet le Duc<sup>11</sup>. Η Ακρόπολη της Αθήνας για παράδειγμα, προκειμένου να μπορέσει να παίξει το ρόλο του εθνικού συμβολικού τόπου, έπρεπε να «καθαριστεί» από κάθε μεταγενέστερη προσθήκη που αλλοίωνε την κλασική της εικόνα. Έτσι, στο δεύτε-

11 Ο Γάλλος αρχιτέκτονας και θεωρητικός E. Viollet-le-Duc, έμεινε στην ιστορία για τις στυλιστικές επεμβάσεις του σε μεσαιωνικά κτίρια, τα οποία «καθάριζε» από στοιχεία που θεωρούσε ότι δεν ταίριαζαν στο αρχιτεκτονικό τους ύφος, ενώ ταυτόχρονα πρόσθετε άλλα που θεωρούσε ότι κανονικά έπρεπε να υπάρχουν για να υποστηριχτεί επαρκώς το ύφος αυτό. Γνωστότερο έργο του, η αναστήλωση της Παναγίας των Παρισίων, στην οποία, μετά τις απαραίτητες αποκαθλώσεις των προσθηκών του 18<sup>ου</sup> αιώνα, πρόσθεσε έναν απαραίτητο στυλιστικά τρίτο πύργο.

ρο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα κατεδαφίστηκε το μικρό τέμενος που βρισκόταν στο εσωτερικό του Παρθενώνα, ενώ η Αρχαιολογική Εταιρεία προχώρησε, αμέσως μετά, στην κατεδάφιση όλων των οθωμανικών και μεσαιωνικών κτιρίων της, με τελευταίο τον φράγκικο πύργο στα Προπύλαια. Και, αν αυτά θεωρούμε ότι εκφράζουν αντιλήψεις του 19<sup>ου</sup> αιώνα, θα πρέπει να αναφερθεί και το μερικό γκρέμισμα των Αναφιώτικων στους πρόποδες του «ιερού βράχου», μόλις στα τέλη της δεκαετίας του 1960 (Υαλουρι 2001). Έτσι, η Ακρόπολη απέκτησε μια πλαστή αρχιτεκτονική καθαρότητα, που αρνείται το εξαιρετικά ενδιαφέρον γεγονός ότι αυτός ο βράχος, σε όλη την πολλών χιλιάδων ετών ιστορία του, συγκέντρωνε το ενδιαφέρον των ανθρώπων και φιλοξένησε ένα πλήθος δραστηριοτήτων που είχαν, σε κάθε περίοδο, ιδιαίτερη σημασία<sup>12</sup>.

Από την άλλη πλευρά, δεν είναι λίγες οι φορές που μια μακρά βιογραφία σκεπάζεται, κάτω από την έντονη παρουσία της τελευταίας μορφής και, κυρίως, χρήσης του κτιρίου. Για παράδειγμα, ελάχιστοι κάτοικοι της Μυτιλήνης γνωρίζουν την ιστορία του κτιρίου που στεγάζει τις υπηρεσίες του Υπουργείου Αιγαίου στη Μυτιλήνη. Τα όσα το κτίριο ενσωματώνει από τη λειτουργία του ως έδρα της Τουρκικής διοίκησης ή, μετέπειτα, ως στέγη για τα ορφανά προσφυγόπουλα της Μικρασιατικής καταστροφής

12 Αυτή την σαφή προσήλωση σε μία φάση του βράχου της Ακρόπολης, άλλωστε, προωθεί και το Μουσείο του χώρου. Μπορεί να αναφέρονται και άλλα γεγονότα, να εκτίθενται και αντικείμενα άλλων περιόδων, αλλά ο επισκέπτης, τελικά, όλα αυτά μάλλον τα προσπερνά. Τα εντυπωσιακά, για παράδειγμα αρχαϊκά γλυπτά, πλέουν σε έναν ασαφή χώρο μιας μουσειακής αίθουσας και είναι λογικό, εφόσον ο επισκέπτης θέλει να τα εντάξει στο χώρο, να στρέψει το βλέμμα στο μεταγενέστερο αρχιτεκτονικό σύνολο της κλασικής περιόδου, στο οποίο κορυφώνεται το μουσείο.

*Πάνω: το πρώην Οθωμανικό Διοικητήριο ως Κέντρο Παιδικής Μέριμνας Αρρένων Μυτιλήνης. Προσωπικό και τρόφιμοι μετά την παρέλαση της 28ης Οκτωβρίου 1975.*

*Κάτω: διαδηλωτές και ΜΑΤ μπροστά στο ίδιο κτίριο που στεγάζει, πλέον, το Υπουργείο Αιγαίου.*



(Μπαλάσκας 2002), καλύπτονται από το γεγονός ότι σήμερα αποτελεί την χωρική εκδήλωση της κυβερνητικής εξουσίας και προσελκύει περισσότερο διαμαρτυρό-

μενους διαδηλωτές παρά φιλίστορες περιηγητές.

Σε κάθε περίπτωση η εκούσια ή ακούσια επιλογή κάποιων μόνο από τις στιγμές της ζωής ενός σημείου του αστικού ιστού φυσικοποιείται και ο επισκέπτης εκπαιδεύεται να βλέπει μόνο αυτές, διαγράφοντας ασυνείδητα νοερά όλα όσα επιμένουν να αντιστέκονται στην απολυμαντική μανία των μουσειοποιών.



*Η μεταλλική πλάκα που αποδίδει το ιστορικό περιεχόμενο του κτιρίου, που διαφορετικά θα περνούσε εντελώς απαρατήρητο (πάνω).*

*Η Μικρή Γοργόνα, η ηρωίδα του Χάνς Κρίστιαν Άντερσεν, το σύμβολο της Κοπεγχάγης, αγναντεύει τους γερανούς του λιμανιού, και αναπολεί, πιθανόν, τον πρίγκηπά της*



## η σιωπή των πραγμάτων

Βέβαια, όσο κι αν φαίνεται περίεργο, ο μεγαλύτερος εχθρός των μουσειοποιών είναι τα ίδια τα πράγματα. Τα επιστρατεύουν ως τους αδιάψευστους μάρτυρες μιας ιστορίας, αλλά συχνά διαπιστώνουν, έτσι τουλάχιστον αναφέρεται σε δεκάδες κείμενα της μουσειολογικής συζήτησης, ότι για μάρτυρες είναι εξαιρετικά φειδωλοί στα λόγια. Από τη στιγμή που τα μουσειακά αντικείμενα «δε μιλούν από μόνα τους», πρέπει να τα υποστηρίξουμε με δικά μας λεκτικά ή εικονικά σχόλια. Στα «κανονικά» μουσεία επιστρατεύεται μια, σχετικά περιορισμένη, εργαλειοθήκη. Οι μουσειοποιοί της πόλης, αντίθετα, αν και περισσότερο αφανείς επαγγελματικά, είναι μάλλον πιο εφευρετικοί. Τα ερμηνευτικά σχόλια μπορεί να αφορούν εκτεταμένες αστικές

επεμβάσεις, όπως για παράδειγμα η ενοποίηση των αρχαιολογικών χώρων της Αθήνας, και όσες ακολούθησαν, έστω και σε μικρότερη κλίμακα το παράδειγμά της. Μπορεί, αντίθετα να είναι μικρές διακριτικές επισημάνσεις. Είναι δυνατόν να στηρίζονται στο λόγο, όπως κάνουν, κυρίως, τα «κανονικά» μουσεία, τοποθετώντας κάθε είδους πινακίδες, ή να κάνουν τις επισημάνσεις τους με άλλα μέσα, όπως είναι περιφράξεις, φωτισμοί και φυτεύσεις κτλ.

Το κοινό πρόβλημα, όμως τόσο για τα «κανονικά», όσο και για τα αστικά μουσεία δεν είναι ότι τα πράγματα των συλλογών τους είναι σιωπηλά και, όπως συχνά λέγεται, «δεν αποκαλύπτουν τα μυστικά τους». Το «πρόβλημα» είναι ότι φλυαρούν ακατάσχετα και δεν είμαστε καθόλου σίγουροι για το τι ακριβώς θα πουν. Τα πράγματα του αστικού μουσείου είναι, κατά τεκμήριο, περισσότερο ασύδοτα. Έχουν όγκο, έκταση και, αντίθετα από τα τυπικά μουσειακά πράγματα, δύσκολα μπορείς να επιβάλλεις μία μόνο οπτική πάνω τους. Η κυριολεκτική και μεταφορική θέση τους μέσα στο κοινωνικό περιβάλλον, καθιστά αδύνατη την μονομερή ένταξή τους σε ένα σύστημα χρήσεων και αξιών (Guggenheim 2009). Κάθε οπτική γωνία, συνιστά, εν δυνάμει, και μια εντελώς διαφορετική εντύπωση, που διαμορφώνεται όχι μόνο από τα στοιχεία του στοιχείου που μας ενδιαφέρει, αλλά και από τον τρόπο που αυτό προβάλλει σε σχέση με το τοπίο γύρω του. Η απολύτως ελεγχόμενη οπτικότητα που καθορίζει, κατά κανόνα σχεδόν, την τυπική μουσειακή επίσκεψη εδώ υφίσταται πλήγματα. Δε νομίζω ότι υπάρχει τουρίστας που επισκέπτεται την Κοπεγχάγη και δεν παθαίνει σοκ όταν βρεθεί μπροστά στο σύμβολο της πόλης, το άγαλμα της Μικρής Γοργόνας. Η εξιδανικευμένη εικόνα ενός μνημείου συμβόλου, συγκρούεται με τις σιλουέτες των γερανών και των εμπορικών πλοίων του λιμανιού που βρίσκεται στο βάθος, τυρανώνοντας αλύπητα τους επίδοξους φωτογράφους.

Στο αστικό μουσείο, όμως, δεν είναι μόνο η όραση που χάνει την μουσειακή της περιχαράκωση. Όλες οι υπόλοιπες αισθήσεις είναι επίσης ελεύθερες και ανεξέλεγκτες. Με τα καλά και τα κακά που μπορεί αυτό να επιφέρει στη μουσειακή εμπειρία. Επειδή, είναι καθοριστικό να γρατζουνάει το χέρι σου η αδρή πέτρα του κάστρου της Μυτιλήνης και όχι να τη βλέπεις από μακριά, είναι σημαντικό να μαστιγώνει το πρόσωπό σου ο θαλασσινός αέρας που κατεβαίνει από το Βοριά, όπως περίπου θα κατέβαινε και ο Οθωμανικός στόλος το 1462, αλλά αυτό το «ταξίδι» το χαλάει το αγκομαχητό της νταλίκας που ανεβαίνει ασθμαίνοντας το διπλανό δρόμο. Η εμπειρία, με άλλα λόγια, στο αστικό μουσείο είναι οπωσδήποτε έντονα πολυαισθητηριακή, και επομένως τα ερεθίσματα που δέχεται ο επισκέπτης είναι κατά ένα μικρό μόνο μέρος τους γνωστικά. Αυτά που «ακούει» να του λένε τα πράγματα της αστικής έκθεσης προκύπτουν από μια έντονη και σε μεγάλο βαθμό ενσώματη αλληλεπίδραση με αυτά.

Γενικότερα, όμως, δεν είναι δυνατόν να κατανοήσουμε τη λειτουργία ενός μουσείου αν παραβλέψουμε ότι, για λόγους που απασχολούν τους ψυχολόγους





*Ο Γρ. Λαμπράκης, χτυπημένος, στο πεζοδρόμιο της διασταύρωσης Βενιζέλου και Σπανδωνή, στη Θεσσαλονίκη, πάνω, και, κάτω, το μνημείο που στήθηκε, εικοσιπέντε περίπου χρόνια αργότερα, στο σημείο της δολοφονίας.*



στο εμπορικό κέντρο της πόλης.

Το μνημείο του Λαμπράκη αποτελεί μια τυπική περίπτωση, όπου, πράγματι, ο αυθεντικός τόπος ενός σημαντικού για την πρόσφατη πολιτική μας ιστορία γεγονότος είναι σιωπηλός. Γι' αυτό άλλωστε, τοποθετήθηκε εκεί ένα γλυπτό με τη σχετική επεξηγηματική πινακίδα και την απαραίτητη περιφράξη. Αν, παρόλα αυτά το πολυσύχναστο σταυροδρόμι Βενιζέλου και Σπανδωνή παραμένει, παρά τη σχετική επισήμανση, αδιάφορο για τους περισσότερους περαστικούς, υπάρχουν τόποι που, παρά τις για το αντίθετο προσπάθειές μας, είναι αδύνατο να περάσουν απαρατήρητοι. Η S. Macdonald (2008) έχει αφιερώσει μερικά χρόνια επιτόπιας έρευνας και ένα βιβλίο στα προβλήματα διαχείρισης του χώρου συ-

μάλлон, τόσο τα υλικά πράγματα σε μια προθήκη όσο και οι απτοί τόποι σε μια πόλη, αυθεντικοί ή επινοημένοι, φαίνεται πώς ασκούν μια έντονη επίδραση πάνω στους ανθρώπους. Αν εστιάσουμε, αποκλειστικά στο αστικό μουσείο, θα παραδεχτούμε, για παράδειγμα, ότι μια πολιτική δολοφονία προκαλεί μεγαλύτερη φρίκη, όταν η αναφορά σε αυτήν γίνεται «εκεί» ακριβώς που συνέβη. Ακόμη και αν αυτό το «εκεί» είναι όχι ο τόπος –με την έννοια την οποία ανέφερα παραπάνω– του φονικού, αλλά ένα σημείο που ορίζουν οι γεωγραφικές συντεταγμένες. Στη Θεσσαλονίκη, για παράδειγμα, όταν η αναφορά στη δολοφονία του Γρηγόρη Λαμπράκη το 1963, γίνεται στη διασταύρωση Βενιζέλου και Σπανδωνή προκαλεί εντονότερα συναισθήματα. Παρά το γεγονός ότι το κτίριο στο οποίο κατευθυνόταν ο βουλευτής χάθηκε μέσα στην αγορά, και το πεζουλάκι που περιβάλλει το σχετικό μνημείο αποτελεί ένα περιζήτητο κάθισμα για να ξαποστάσουν όσοι κινούνται



*Το κτίριο Zeppelin, στο Nazi Party Rally Ground. Πάνω στην περίοδο της ακμής του, και κάτω αφού ξηλώθηκαν τα ναζιστικά σύμβολα*

γκέντρωσης του ναζιστικού κόμματος στη Νυρεμβέργη. Από τα πολλά ενδιαφέροντα που αναφέρει η S. Macdonald, θα ήθελα να σταθώ σε δύο μόνο σημεία. Όταν, μετά από χρόνια συζητήσεων και διαπραγματεύσεων, αφαιρέθηκαν όλα τα ναζιστικά σύμβολα του χώρου και αυτός αποδόθηκε στους πολίτες ως χώρος αναψυχής, διαπιστώθηκε ότι χρειαζόταν πολύ προσπάθεια για να καταστέλλεται ο θαυμασμός των περιπατητών που αντίκριζαν τα ερείπια. Και ο θαυμασμός αυτός, δεν ήταν το αποτέλεσμα μιας έλλογης φιλοναζιστικής επεξεργασίας, αλλά μάλλον, όπως η έρευνα απέδειξε, η αυθόρμητη αντίδραση που προκαλούσαν τα



μνημειώδη κατάλοιπα, σε συνδυασμό με την προδιάθεσή μας να θαυμάζουμε και να νοσταλγούμε κάθε τι το μνημειώδες. Φαίνεται, επομένως, ότι ο αγαπημένος αρχιτέκτονας του Χίτλερ, Α. Speer πέτυχε το σκοπό του, αφού η επιδίωξή του ήταν τα κτίρια αυτά, ακόμη και ως ερείπια να «μιλούν» για το μεγαλείο της Αρίας φυλής και του Γ' Ράιχ (Macdonald 2008, σελ. 40–42).

Οι προθέσεις του Α. Speer, διατυπώνονται και στην αμφιλεγόμενη θεωρία του για την «αξία των ερειπίων» που εμπνέεται από τη δύναμη που διαπιστώνει ότι έχουν τα ερείπια της κλασικής αρχαιότητας να εντυπωσιάζουν ακόμη και πολλούς αιώνες μετά την κατασκευή τους και σε κακή κατάσταση διατήρησης –ή ίσως ακριβώς λόγω της κακής κατάστασης διατήρησής τους (Roth κ.ά. 1997). Μπορεί, επομένως τα ερειπιώδη κτίρια να προκαλούν είτε νοσταλγία και θαυμασμό είτε απέχθεια, ανάλογα με το πώς τα βλέπει ο περιηγούμενος την πόλη, αλλά το βέβαιο είναι ότι, πολύ συχνά, αντιμάχονται σθεναρά τις αντιλήψεις των διαχειριστών τους και προβάλλουν, έστω και λειτουργώντας σε ένα μη εκλογικευμένο επίπεδο, τη δική τους αφήγηση.

## η δική μας αφήγηση

Ουσιαστικά αυτό είναι το βασικό πρόβλημα τόσο για τα «κανονικά» μουσεία, όσο και για τα αστικά: δεν γίνονται για τα πράγματα ούτε από τα πράγματα, αυθεντικά ή όχι φλύαρα ή σιωπηλά. Γίνονται από τους ανθρώπους που κατασκευάζουν τις πόλεις, τις χρησιμοποιούν, τις αλλάζουν και νοηματοδοτούν κάθε σημείο τους. Γίνονται από τους ανθρώπους που έχουν ανάγκη να διηγηθούν, με τη βοήθεια των στοιχείων του αστικού τοπίου, μια ιστορία. Βέβαια μέσα στο αστικό μουσείο η ανάπτυξη της χωρικής αφήγησης που επιδιώκει ο επιμελητής δεν έχει να αντιμετωπίσει μόνο τις παράφωνες κουβέντες των κτιρίων και των άλλων αστικών στοιχείων. Βρίσκεται μπροστά και σε μια άλλη βασική δυσκολία: τα σημεία που του χρειάζονται είναι διάσπαρτα μέσα στον αστικό ιστό. Δε βρίσκονται ούτε εκεί που τα θέλουμε, ούτε με τη σειρά που μας εξυπηρετεί. Στην Αθήνα, για παράδειγμα, προκειμένου να υποστηριχθεί η διήγηση για την αρχαία πόλη, πραγματοποιήθηκε το μεγαλόπνοο έργο της ενοποίησης των αρχαιολογικών χώρων. Σε άλλες πόλεις, ανάλογα εγχειρήματα, που ξεκίνησαν με πολύ μικρότερους ανθρώπινους και υλικούς πόρους, οδήγησαν σε μια ακατάληπτη αφηγηματική κουρελού, με σκόρπιους χορταριασμένους λάκκους με αρχαία, και η μόνη ιστορία που λένε για τους περιοίκους είναι σχετικά με τις καθυστερημένες απαλλοτριώσεις.

Μια από τις στοιχειώδεις κινήσεις, προκειμένου να είναι δυνατή η ανάπτυξη της αφήγησης του αστικού μουσείου είναι η ονοματοθεσία των δρόμων και των πλατειών, αλλά συνήθως αυτό δημιουργεί ένα εντελώς ασυνάρτητο αποτέλεσμα, καθώς, σε περίπτωση που οι πινακίδες εξακολουθούν να είναι ορατές, σπάνια, οι ονομασίες έχουν κάποια χωρική σχέση με τα γεγονότα ή τους ανθρώπους που

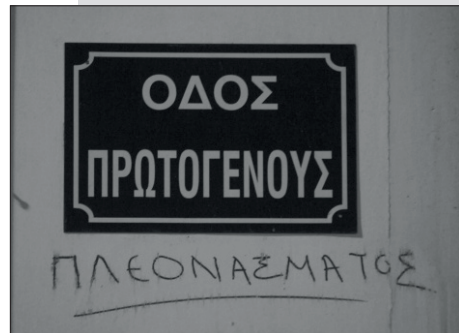
υποτίθεται ότι θυμίζουν (Azaryahu & Foote 2008). Έτσι τα ονόματα γίνονται σημαίνοντα, χωρίς ιστορικό σημασιόμενο. Το πρόβλημα αυτό θέλησε να αντιμετωπίσει ο Δήμος Ηρακλείου που αποφάσισε να τοποθετήσει κάτω από τις πινακίδες των δρόμων και μια σύντομη επεξήγηση. Θετική κίνηση, οπωσδήποτε, αλλά λειτουργεί, νομίζω, σε μια περισσότερο εγκυκλοπαιδική παρά μνημονική κατεύθυνση.

Αν βέβαια, αντιμετωπίζουμε τα «εκθέματα» του αστικού μουσείου ως ανεξάρτητες μνημονικές οντότητες, τα πράγματα είναι απλούστερα, επειδή είναι σχετικά εύκολο να αφηγηθούμε σημειακά μια συγκεκριμένη ιστορία, αδιαφορώντας για το τι βρίσκεται γύρω από τον εν λόγω σημείο, τι προηγείται και τι ακολουθεί. Τα πράγματα γίνονται σημαντικά πιο δύσκολα όταν θέλουμε να αναπτύξουμε την αφήγηση πάνω σε μια ορισμένη πορεία ή όταν η αφήγησή μας αφορά κάτι που χαρακτηρίζει όλη την πόλη

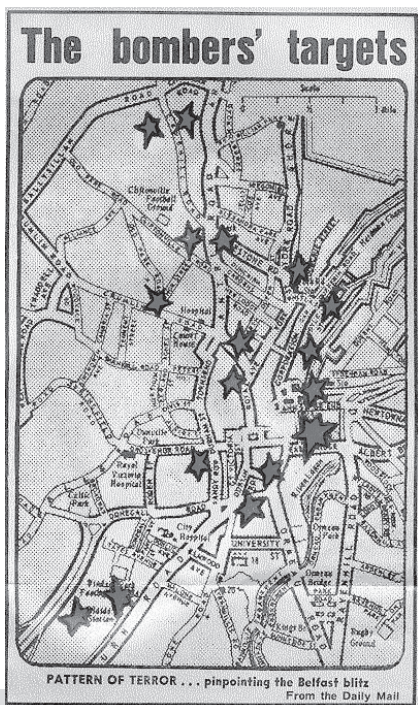
και λογικά οι τόποι που μας είναι απαραίτητοι αφηγηματικά είναι όλοι και κανένας (Azaryahu & Foote 2008). Μουσειακές αφηγήσεις που χαράζονται πάνω σε μια πορεία μέσα στον αστικό ιστό, πολλαπλασιάζονται τα τελευταία χρόνια και προσφέρονται σε οργανωμένες περιηγήσεις, προετοιμασμένες από ειδικές ομάδες ξεναγών, είναι όμως εξαιρετικά αμφίβολο αν μπορούν να πραγματοποιηθούν από μεμονωμένους περιηγητές. Όχι τόσο επειδή τους λείπει το ανάλογο πληροφοριακό υλικό, αλλά επειδή οι επιτυχημένες οργανωμένες περιηγήσεις στηρίζονται σε μεγάλο βαθμό, στη φαντασία και στις επιτελεστικές ικανότητες των ξεναγών, που καταφέρνουν να αποκλείσουν αντιληπτικά τον υπόλοιπο αφηγηματικό αστικό θόρυβο<sup>13</sup>. Δυσκολότερα αντιμετωπίζονται οι τραυματικές μνήμες που χαρακτηρί-



*Επάνω οδόσημο, στο Ηράκλειο, που δίνει κάποια παραπάνω πληροφορία για τον τιμώμενο. Κάτω ένα άλλο οδόσημο στο οποίο η συμπλήρωση του νοήματος γίνεται από έναν ανώνυμο σχολιαστή που δίνει έμφαση στη σύνδεση με τα προβλήματα του παρόντος.*



<sup>13</sup> Βλ. για παράδειγμα, την ομάδα «Άνω – Κάτω», την «Dot2Dot», την «Thessaloniki Walking Tours» που προσφέρουν εναλλακτικές διαδρομές στην πόλη της Θεσσαλονίκης, εστιάζοντας σε διάφορες πτυχές της ιστορίας της πόλης.



Εικόνες της τραυματικής ιστορίας του Belfast, επί χάρτου και επί τοίχου.

ζουν πόλεις, όπως το Dublin και, κυρίως, το Belfast όπου ολόκληρη η πόλη μπορεί να αφηγηθεί την ιστορία του ιρλανδικού ζητήματος (Switzer & McDowell 2009).

Εν πάση περιπτώσει, σχεδόν κατά κανόνα, στο αστικό μουσείο οι αφηγηματικές μας ανάγκες δύσκολα καλύπτονται με τα υπάρχοντα χωρικά στοιχεία και αναγκαζόμαστε να προσθέσουμε νέα. Πολύ συχνά, για να αναπληρώσουμε το κενό που άφησαν εκείνα που εμείς οι ίδιοι εξαφανίσαμε, όπως στην περίπτωση του τείχους του Βερολίνου, το οποίο γκρεμίστηκε μετά την ενοποίηση των δύο Γερμανιών και τώρα υπενθυμίζεται από ένα μεταλλικό ίχνος που διατρέχει την πόλη (Schlör 2006). Αλλά συνηθέστερα, αυτές οι προσθήκες στο αστικό μουσείο γίνονται για να χωροποιήσουν, ad hoc, μια μνήμη της οποίας τα αστικά κατάλοιπα δεν μπορούμε ή δε θέλουμε να αξιοποιήσουμε ή πολύ απλά δεν



υπήρξαν ποτέ. Τα πάσης φύσεως μνημεία<sup>14</sup> που γεμίζουν τις πόλεις είναι δηλωτικά αυτής της ανάγκης. Η προτομή του Κουντουριώτη στην προκουμιά της Μυτιλήνης, για παράδειγμα, υλικοποιεί και χωροποιεί τη μνήμη της ενσωμάτωσης της Λέσβου στο ελληνικό κράτος, το 1912. Προφανώς, πρόκειται για ένα γεγονός που δεν είναι δυνατό να συσχετισθεί με ένα μόνο σημείο της πόλης. Μια άλλη, όμως μουσειολογική προσέγγιση, δε θα έμενε κολλημένη στην ανάγκη υπόμνησης της ιστορίας μέσα από την προσωπικότητα του αρχηγού του στόλου, και θα μπορούσε να θεωρήσει ότι εξίσου πρωταγωνιστικό ρόλο μπορεί να έπαιξαν άλλοι, άγνωστοι στους πολλούς, αξιωματικοί και ναύτες, και θα μπορούσε να αναζητήσει σημεία στην πόλη που ενσωματώνουν την συγκεκριμένη αυτή ιστορική περίοδο ως ένα σύνολο στιγμών και μικρών περιστατικών, σε μια περισσότερο μικρο-ιστορική, ας πούμε λογική.

Σε μερικές περιπτώσεις, αυτές οι προσθήκες στο αστικό μουσείο είναι εμβληματικές και στοχεύουν, όχι μόνο στην στοιχειώδη κάλυψη μιας ανάγκης επισήμανσης, αλλά, επιπλέον, στη δημιουργία ενός τόπου με έντονη δραστικότητα. Το σχετικά πρόσφατο μνημείο του για τους Δολοφονημένους Εβραίους της Ευρώπης, στο Βερολίνο, αποτελεί χαρακτηριστική τέτοια περίπτωση. Περιέργως, το μνημείο στρέφει την πλάτη στη εν δυνάμει δραστικότητα που θα είχαν οι αυθεντικοί χώροι που συνδέονται με τον αφανισμό των Εβραίων από τους Ναζί και επιχειρεί την πρόκληση ανάλογων συναισθημάτων σε ένα, εντελώς και κραυγαλέα τεχνητό τοπίο, που δημιούργησε ο P. Eisenman (Dekel 2009)<sup>15</sup>.

Αυτά τα φυτεμένα στον αστικό ιστό κατασκευασμένα σήμερα μνημεία, συνιστούν μια εξαιρετικά χρήσιμη μουσειακή εργαλειοθήκη, επειδή με δικαιολογία την επισήμανση στιγμών του παρελθόντος που δεν πρέπει να ξεχάσουμε, τακτοποιούν το άναρχο ιστορικό απόθεμα που ενσωματώνεται στους «αυθεντικούς» τόπους, αποκρυσταλλώνουν μέσω τις υλικοποίησης τις ρευστές ιστορικές αφηγήσεις και φυσικοποιούν αυτήν που επιλέγουν ανάμεσά τους. Ακριβώς για αυτό, ίσως περισσότερο από το γεγονός στο οποίο υποτίθεται παραπέμπει, ένα μνημείο είναι περισσότερο αποκαλυπτικό για τη διαδικασία που σχετίζεται με την έγερσή του (Dwyer & Alderman 2008). Έτσι, πιστές στην παράδοση του νεωτερικού μουσείου, που γεννήθηκε και αναπαράγεται μέσα σε ένα σαφές πλαίσιο πολιτικών σκοπιμοτήτων, οι πόλεις που θέλουν να φαντάζονται εαυτόν ως μουσείο

14 Αναφέρομαι εδώ, αποκλειστικά, στις κατασκευές που ανεγείρονται ακριβώς με αυτό το πρωταρχικό μνημονικό καθήκον, και όχι στα κατάλοιπα του παρελθόντος στα οποία, παρά την αρχική τους χρήση και σημασία, εμείς σήμερα αναθέτουμε ένα παρόμοιο καθήκον (βλ. και Alcock 2002, σελ. 28' Dwyer & Alderman 2008).

15 Το, επίσης, ενδιαφέρον, στην περίπτωση αυτή, είναι ότι, μετά την οργισμένη διαμαρτυρία που ξεσηκώθηκε επειδή το συγκεκριμένο μνημείο αναφερόταν αποκλειστικά στις δίωξεις των Εβραίων, στήθηκε, το 2012, ένα άλλο μνημείο, σε άλλο σημείο του Βερολίνου για να θυμίζει τις ανάλογες δίωξεις που υπέστησαν οι ρομά και οι σίντι, και ένα τρίτο για τις δίωξεις των ομοφυλόφιλων, το 2008.





*Το μνημείο των δολοφονημένων εβραίων της Ευρώπης (Denkmal für die ermordeten Juden Europas), Βερολίνο.*

ξοδεύουν, συνήθως χωρίς τύψεις, για την εξασφάλιση όλων των απαραίτητων προσθηκών στη συλλογή τους. Με τον τρόπο αυτό επιδιώκουν να υλικοποιήσουν με σαφήνεια την κυρίαρχη μουσειακή αφήγηση πάνω στο σώμα τους. Κάθε φορά που η αφήγηση αυτή διαφοροποιείται, με μεγάλη βιασύνη και αποτελεσματικότητα, συγκριτικά με τα αργοκίνητα «κανονικά» μουσεία, τα αστικά αδέρφια τους αναδιοργανώνουν τα εκθέματά τους. Από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα, είναι η αποκαθήλωση των προτομών των κομμουνιστών ηγετών από τις πόλεις της Ανατολικής Ευρώπης, μετά την κατάρρευση των καθεστώτων του «υπαρκτού σοσιαλισμού», όπως και τα ανάλογα περιστατικά γκρεμίσματος των αδριάντων του Σαντάμ, στο Ιράκ, μετά την ανατροπή του καθεστώτος. Μια πολύ χαρακτηριστική περίπτωση αποτελεί το γιγαντιαίο άγαλμα του Στάλιν που στήθηκε στη Βουδαπέστη το 1951. Το 1956 σε μια εξέγερση, μερικές χιλιάδες διαδηλωτές, απαίτησαν και επέβαλαν στην πράξη την καθαίρεση του αγάλματος. Από τον ανδριάντα των 25 μέτρων απέμειναν μόνο οι μπότες του. Πενήντα χρόνια αργότερα, ο γλύπτης Άκος Ελεőd δημιούργησε ένα αντίγραφο αυτών των μεταλλικών υποδημάτων και ένα βάθρο, ανάλογο με εκείνο του γκρεμισμένου αγάλματος. Το νέο έργο το οποίο συνιστά ένα μνημείο της καταστροφής του μνημείου και στήθηκε στο πάρκο της γλυπτικής της Βουδαπέστης (Turai 2009).

Βέβαια, στο περιθώριο αυτών επίσημων και ακριβοπληρωμένων αστικών μουσειακών αφηγήσεων, υπάρχουν και όλες εκείνες που δεν έχουν το δικαίωμα να αναπτυχθούν. Και στο σημείο αυτό βρίσκεται μια ουσιαστική διαφορά της πόλης με ένα «κανονικό» μουσείο. Αντίθετα, από ό,τι συνήθως εκφράζεται στις προθέσεις των διευθυντών των μουσείων, η μεγάλη πλειονότητα των μουσείων δεν είναι για όλους. Όχι, επειδή, απαγορεύεται η είσοδος σε ορισμένα από αυτά. Αυτό έχει λυθεί εδώ και πάνω από έναν αιώνα. Παρά την τυπική, όμως, άρση των περιορισμών, κάθε μουσείο ακολουθεί μια συγκεκριμένη αφηγηματική πολιτική παίρνει θέση απέναντι σε συγκεκριμένα ζητήματα που αφορούν το παρελθόν, άρα σχετίζονται με τις πολιτικές του παρόντος. Δεν είναι λοιπόν δυνατό αυτή η πολιτική τοποθέτηση να τους βρίσκει όλους σύμφωνους. Όπως δεν είναι δυνατόν ένα μουσείο να μιλάει σε όλους, από τη στιγμή που δεν μιλάει για όλους. Είναι, άλλωστε, γνωστές οι διαμαρτυρίες των απογόνων των first nations της Αμερικής ή των aborigines της Αυστραλίας για τον αποκλεισμό τους από τις επίσημες μουσειακές αφηγήσεις, όπως και οι φεμινιστικές κριτικές για τις περιορισμένες παρουσίες των γυναικών, η στηλίτευση του αποκλεισμού των gay & lesbian εκδοχών κ.ο.κ. Αν και όλες αυτές οι διαμαρτυρίες οδήγησαν σε μερικές περισσότερο πολιτικά ορθές λύσεις, γρήγορα διαπιστώθηκε ότι, αν όλες οι παραπάνω εκδοχές αποκτήσουν μεγάλο ειδικό βάρος σε ένα μουσείο, αυτό αυτόματα θα κάνει όλους τους υπόλοιπους να αισθάνονται αποκλεισμένοι. Έτσι οδηγηθήκαμε σε μια αύξηση του αριθμού των μουσείων, ώστε καθένα να μπορεί να απευθύνεται και να ικανοποιεί ορισμένες κοινωνικές ομάδες, είτε μειονοτικές είτε το αντίθετο.

Το αστικό μουσείο, όμως, είναι ένα και θα πρέπει εντός των ορίων του να παλέψει για να βρει χώρο να αναπτυχθεί οποιαδήποτε αφήγηση που δεν υιοθετεί την κυρίαρχη αντίληψη για το τι πρέπει να θυμόμαστε από το παρελθόν και με ποιον τρόπο (Dwyer & Alderman 2008). Βεβαίως, ορισμένες φορές, γινόμαστε μάρτυρες της δραστηκής «από τα κάτω» παρέμβασης για να διαγραφούν τα ενοχλητικά στοιχεία της αστικής αφήγησης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα το άγαλμα του Χ. Τρούμαν στην Αθήνα, δώρο της ελληνικής κοινότητας των Η.Π.Α., ΑΧΕΠΑ, που στήθηκε το 1963, ερήμην του Δήμου της Αθήνας. Το άγαλμα,

*Οι μπότες του Στάλιν, Βουδαπέστη.*







Μία «από τα κάτω» αποδομιστική παρέμβαση πάνω σε ένα μνημείο: το πολύπαθο άγαλμα του Τρούμαν πεσμένο κάτω μετά την επίθεση διαδηλωτών, στην Αθήνα.

Και μια δημιουργική παρέμβαση με τη σταδιακά δημιουργία ενός «από τα κάτω» μνημείου στη μνήμη του Αλ. Γρηγορόπουλου στην Πλατεία Εξαρχείων, στην Αθήνα.



στη συνείδηση των πολιτών της Αθήνας, συνδέθηκε ξεκάθαρα με τις επεμβάσεις των Η.Π.Α. στη χώρα μας και γι' αυτό, κατά τη διάρκεια της Χούντας, έγινε δύο φορές στόχος βομβιστικών επιθέσεων, το 1986 υπέστη πολλές φθορές από ωρολογιακή βόμβα, το 1987 καλύφθηκε με κόκκινη μπογιά, το 1997 προιόνιστηκαν τα πόδια του και το 2007 το έριξαν κάτω, τραβώντας το με σκοινιά<sup>16</sup>.

Κατά την άποψή μου, όμως, το δυσκολότερο δεν είναι η καταστροφή των αφηγηματικών ψηφίδων του αστικού μουσείου, όσο η προσθήκη νέων για την ανάπτυξη μιας άλλης εναλλακτικής αστικής έκθεσης, όταν αυτό δε γίνεται με πρωτοβουλία των τοπικών ή κυβερνητικών αρχών. Με τυπικούς καρτεσιανούς όρους, το αστικό μουσείο, σε αντίθεση με το «κανονικό», έχει χώρο για όλους. Έτσι, μπορεί το άγαλμα του Χ. Τρούμαν να ξαναστήνεται στη θέση του, μετά από κάθε επίθεση, και να μας κάνει να λέμε ότι η κυρίαρχη ιστορική αφήγηση αντιστέκεται στα πλήγματα, αλλά, στην ίδια πόλη, στην πλατεία Εξαρχείων υπάρχει εδώ και μια δεκαετία και το «από τα κάτω» δημιουργημένο μνημείο στο σημείο που σκοτώθηκε το 2006 ο Αλ. Γρηγορόπουλος. Η κίνηση αυτή ικανοποίησε πάρα πολλούς, καθώς θεωρήθηκε ότι επρόκειτο για την επισήμανση μιας ιστορικής στιγμής που αποκάλυπτε την αυθαιρεσία των κατασταλτικών μηχανισμών του κράτους, άρα, εξ ορισμού, αντιτίθεται στην κυρίαρχη αφήγηση.

Αναρωτιέμαι, ωστόσο, για την αντίδραση όλων όσοι χαιρετίζουν με ενθουσιασμό τις «από τα κάτω» πρωτοβουλίες αν μια ομάδα νεοναζί αποφάσιζε να στήσει ένα μνημείο για τον δολοφόνο του Γ. Λαμπράκη, Σπ. Γκουτζαμάνη, στο απέναντι πεζοδρόμιο της διασταύρωσης Βενιζέλου και Σπανδωνή. Και στην περίπτωση αυτή θα επρόκειτο για ένα μνημείο «από τα κάτω». Και στην περίπτωση αυτή δε θα γινόταν με πρωτοβουλία ή υποστήριξη του Δήμου Θεσσαλονίκης ή της ελληνικής κυβέρνησης, άρα δεν θα συμβάδιζε ούτε αυτό με την επίσημη ιστορική αφήγηση που έχει καταδικάσει την εγκληματική αυτή ενέργεια του παρακράτους. Είμαι, όμως, βέβαιη ότι θα σήκωνε θύελλα διαμαρτυριών, επειδή μπορεί η κυρίαρχη αφήγηση να είναι μία, αλλά οι εναλλακτικές είναι περισσότερες. Στην περίπτωση, μάλιστα, του μνημείου του Γ. Λαμπράκη, οι εναλλακτικές αφηγήσεις δεν είναι μόνο εκείνες που μπορεί να διατυπωθούν από τους συμπαθούντες το παρακράτος. Όταν στήθηκε το συγκεκριμένο μνημείο, μετά τη Μεταπολίτευση, στη βάση του τοποθετήθηκε η επιγραφή: «Στη μνήμη του Γρηγόρη Λαμπράκη, μαραθωνοδρόμου της ειρήνης, που έπεσε στις 22 Μαΐου 1963». Το 1989, ο ψυχίατρος και γνωστός ακτιβιστής της πόλης Κλ. Γρίβας τοποθέτησε μια άλλη πινακίδα για να «αποκαταστήσει την αλήθεια»: «Στη μνήμη του Γρηγόρη Λαμπράκη, ανεξάρτητου βουλευτή της Αριστεράς, που δολοφονήθηκε από το παρακράτος στις 22 Μαΐου 1963». Την επόμενη μέρα η πινακίδα αυτή απομακρύνθηκε, από το Κ.Κ.Ε., προκειμένου να μην «διαστρεβλώνεται η αλή-

16 <http://tvxs.gr/news/blogarontas/agalma-troyman-apo-tin-paranomi-topothesisi-stis-ptoiseis>.

θεια», επειδή, όπως αναφέρει η σχετική ανακοίνωση της Κ.Ο. του κόμματος, «...η αναγραφή ότι ο Γρ. Λαμπράκης υπήρξε ανεξάρτητος βουλευτής της Αριστεράς, φανερώνει την ανεπάρκεια των γνώσεων [αυτού που την τοποθέτησε]. Ο Λαμπράκης υπήρξε βουλευτής της Ε.Δ.Α.».

Σε κάθε περίπτωση, τόσο στο «κανονικό» μουσείο, όσο και στο αστικό, αυτό που αναπτύσσεται μέσω αυθεντικών –εντός ή εκτός εισαγωγικών– υλικών στοιχείων, είναι όχι το «τι συνέβη στο παρελθόν», αλλά «μια επιλεγμένη εικόνα αυτού που συνέβη». Στο πρώτο, αυτή η εκδοχή είναι εξ ολοκλήρου ενορχηστρωμένη, αναπτύσσεται κάτω από τον απόλυτο του επιμελητή και είναι, σχεδόν κατά κανόνα, μία στο αστικό μουσείο, από την άλλη πλευρά, υπάρχουν πολλοί εν δυνάμει επιμελητές που διαγκωνίζονται για να παρουσιάσουν πολλές και, συνήθως, αλληλοαντικρουόμενες εκδοχές, πάνω σε μια κοινή «έκθεση» η οποία, συνεχώς, συνδημιουργείται και μεταβάλλεται από επιμελητές και μη. Σε αυτούς τους δεύτερους εντάσσω όχι μόνο όσους θεωρούν τους εαυτούς επισκέπτες του αστικού μουσείου, αλλά και όλους τους υπόλοιπους πολίτες που είναι αυτοί, κυρίως, που βιώνουν καθημερινά, αναγκαστικά και χωρίς να το συνειδητοποιούν το αστικό μουσείο και τις εγγενείς του συγκρούσεις.

## η ανάγκη της λήθης

Ωστόσο, αν θέλουμε να είμαστε απολύτως ειλικρινείς, παρά την έλλογη, πολιτικά συνειδητή και θεωρητικά επεξεργασμένη επεξεργασία που είναι σε θέση να διακρίνει τις αντιτιθέμενες αφηγήσεις για το κοινό μας παρελθόν, και η οποία αναγνωρίζει το αστικό μουσείο ως χώρο ιδεολογικής πάλης, στην καθημερινότητά μας τα πράγματα δεν είναι ακριβώς έτσι. Περνούμε, κατά κανόνα χωρίς πρόβλημα, τη ζωή μας σκοντάφτοντας στις προτομές αυτών που έσφαξαν τους παππούδες μας και μένουμε σε σπίτια που βρίσκονται σε δρόμους που φέρουν ονόματα που τιμούν αυτούς τους σφαγείς. Παρά την προσεκτικά επιλεγμένη θέση και το επιβλητικό της κατασκευής, το άγαλμα του Ελ. Βενιζέλου, στην οδό Αριστοτέλους, θυμίζει στους πολίτες της Θεσσαλονίκης, πολύ περισσότερο υπαίθριους πωλητές και τις συγκεντρώσεις του ΠΑΜΕ, και, μάλλον καθόλου, τη συνθήκη της Λωζάνης. Και φοβάμαι ότι, μετά από λίγα χρόνια, στην πλατεία Εξαρχείων, στην Αθήνα, η οδός Γρηγορόπουλου θα παραπέμπει στο ίδιο κενό με την οδό Βιάνδρου των μου φοιτητικών χρόνων. Η ευρωπαϊκή πόλη που παίζει αριστοτεχνικά με τη μνήμη και τη λήθη πάνω στο αστικό της σώμα είναι το Βερολίνο. Χωρίς να εστιάζει σε μια κατασκευασμένη ειδικά για τους τουρίστες αστική αφήγηση, όπως η Ρώμη ή το Παρίσι, αναπτύσσει, πρωτίστως μάλλον για τους ίδιους τους πολίτες της, σαν να θέλει και να μη θέλει να θυμάται, μια αφήγηση μέσα από πλήρη και κενά, παρουσίες και απουσίες (Huysen 1997· Schlör 2006), όπως η μισογκρεμισμένη εκκλησία της ενθύμησης (Gedächtniskirche), το τείχος που έφυγε, αλλά

είναι πάντα εκεί, με το μεταλλικό του ίχνος, τα διατηρημένα θραύσματα και το Check Point Charlie, τον πύργο της Alexander Platz για να θυμίζει ότι οι δύο πόλεις έγιναν ένα<sup>17</sup>, αλλά παραμένουν χωριστές. Και, φυσικά, με την αριστοτεχνική σύνθεση των 20 στρεμμάτων που έστησε ο P. Eisenmann στο Βερολίνο, όπου οι σύγχρονοι Γερμανοί έφηβοι κάνουν skateboard, χωρίς να θυμούνται τους θαλάμους αερίων της ναζιστικής θηριωδίας, στην οποία με κάποιο τρόπο, ως θύτες ή ως θύματα, εμπλέκονται οι παππούδες τους.

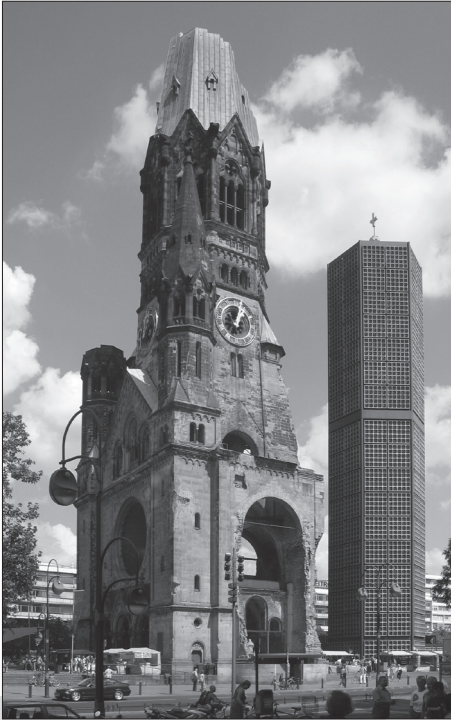
Με άλλα λόγια, στην πράξη, όλη αυτή η πολύπλοκη τεχνολογία ενθύμησης μοιάζει μάταια και αναποτελεσματική, από τη στιγμή που, τελικά, τείνουμε να ξεχνούμε. Και από μια άποψη, ευτυχώς. Επειδή, όπως υποστήριζε ο S. Freud, αν κάθε πολίτης, κυκλοφορώντας καθημερινά μέσα σε τόπους που φέρουν έντονα την, εν πολλοίς τραυματική, μνήμη του παρελθόντος, ένιωθε την ανάλογη θλίψη, μελαγχολία και οργή, θα ζούσαμε σε μια πόλη γεμάτη υστερικούς περιπατητές (Crinson 2005). Με άλλα λόγια, από ψυχολογική άποψη, είναι απαραίτητο να μπορούμε να ξεχάσουμε. Αλλά και σε συλλογικό επίπεδο, χωρίς τη λήθη δεν μπορεί να υπάρξει η μνήμη, αφού είναι και οι δύο εξίσου απαραίτητες για τη διαμόρφωση, την αναπαραγωγή ή την ανατροπή των κυρίαρχων αφηγήσεων. Όλες οι κοινωνικές συγκρούσεις, σε όλες τις ιστορικές περιόδους, ακόμη και σε κείνες που δεν είχαν καμιά -συνειδητή τουλάχιστον- μουσειοποιητική μέριμνα, ανάμεσα στα άλλα περιλάμβαναν μια μάχη για τη μνήμη και τη λήθη, καθώς η διαχείρι-



*Συνδικαλιστής μιλά στους συγκεντρωμένους διαδηλωτές, στη σκιά του αγάλματος του Ελ. Βενιζέλου, στην Θεσσαλονίκη.*

<sup>17</sup> Ακόμη πιο δύσκολα είναι τα πράγματα όταν ένας παρόμοιος διχασμός δεν έχει αρθεί, οπότε η αστική μουσειακή αφήγηση πρέπει να συνδυάσει την τραυματική μνήμη και τις εμπλεκόμενες αφηγήσεις με μια ευαίσθητη ισορροπία των σημερινών πολιτικών. Χαρακτηριστικές περιπτώσεις η Λευκωσία (Bakshi 2012), και η Ιερουσαλήμ (Cohen-Hattab 2010)





Βερολίνο.

Πάνω η Gedächtniskirche, και κάτω το Denkmal für die ermordeten Juden Europas



ραγωγική. Αντίθετα, θεωρούμε προτιμότερο να διαχειριζόμαστε το τραύμα της ιστορίας, και στη χωρική του διάσταση (Trigg 2009· Gilloch & Kilby 2005), με ψυχραιμία, αποστασιοποιημένοι. Οπότε ο καλύτερος τρόπος για τη διαχείρισή του είναι η μουσειοποίηση (Macdonald 2008). Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά

σή τους οδηγεί στη διαμόρφωση της «αλήθειας»<sup>18</sup> που, τελικά, επιβάλλεται (Λε Γκοφ 1998, σελ. 90· Λιάκος 2005, σελ. 135· Connerton 1989, σελ. 14). Χαρακτηριστικά, στην αρχαία Αίγυπτο, όταν κάποιος αξιωματούχος ή ακόμη και Φαραώ υπέπιπτε σε σοβαρό παράπτωμα, το όνομά του σβηνόταν από τις επιγραφές καταδικάζοντάς τον σε αιώνια λήθη. Στην αρχαία Ρώμη, πάλι, η Σύγκλητος είχε τη δυνατότητα του *damnatio memoriae*, της απάλειψης δηλαδή, μετά τον θάνατό τους, του ονόματος των τυραννικών αυτοκρατόρων από όλες τις επιγραφές, τα νομίσματα και τα δημόσια έγγραφα. Κατ' αναλογία, θα μπορούσε να πει κανείς, στα πιο κοντινά σε μας χρόνια, δεν υπάρχει πουθενά καμία πινακίδα που να επισημαίνει ότι σε αυτό το σπίτι, κατά τη διάρκεια της Γερμανικής κατοχής, έμενε ένας μαυραγορίτης ή ένας συνεργάτης των Γερμανών. Προφανώς, θεωρούμε μια παρόμοια υπόμνηση, εξ ορισμού, τιμητική.

Το ενδεχόμενο να χρειαζόμαστε μια παρόμοια υπόμνηση για να μπορούν να περνούν οι πολίτες, σε κάθε επέτειο του ΟΧΙ, και να πετούν πέτρες στο σπίτι του προδότη, δε τη θεωρούμε κοινωνικά πα-

18 Η λέξη «αλήθεια», στα ελληνικά σημαίνει τη μη-λήθη, κάτι στο οποίο εστίασαν τόσο ο Πλάτωνας, όσο και πολύ αργότερα ο Heidegger (Γουργουρής 2007, σ252).

παραδείγματα αποτελεί η περίπτωση του Ground Zero, του κενού χώρου, δηλαδή, που δημιουργήθηκε με την πτώση των δίδυμων πύργων του World Trade Centre στη Νέα Υόρκη, μετά από τρομοκρατικό χτύπημα, στις 11 Σεπτεμβρίου του 2001. Λίγες, μόνο, ώρες μετά το χτύπημα, ο Δήμος φρόντισε να οργανώσει με μουσειοποιητικά εργαλεία το προσκύνημα των θρηνούντων συγγενών των θυμάτων και των άλλων πολιτών: όρισε συγκεκριμένη διαδρομή επίσκεψης, ειδικό χώρο για να αφήνουν αφιερώματα, κτλ. Πολύ γρήγορα, κινήθηκε η διαδικασία ανέγερσης μνημείου στο χώρο των πύργων, ενώ δίπλα δημιουργήθηκε και ένα Visitors Centre, όπου εκτίθενται σε προθήκες

τα αντικείμενα που μάζεψαν από τα συντρίμια, καθώς και κομμάτια του ίδιου του κατεστραμμένου μεταλλικού σκελετού των κτιρίων. Με τη δημιουργία των σταθερών μνημείων, στο Ground Zero, οι αυθόρμητες αντιδράσεις και παρεμβάσεις απαγορεύτηκαν. Ο θρήνος των συγγενών άρχισε να γίνεται, πλέον, οργανωμένα, σε συγκεκριμένες ώρες, συνοδευόμενος από το απαραίτητο εποπτικό υλικό, ενώ στα αφανή υπόγεια του Πενταγώνου το σχέδιο για τη «μάχη ενάντια στην τρομοκρατία» καταστρώθηκε με κάθε λεπτομέρεια (Gutman 2009' Leach 2005).

## ζωντανή μνήμη και μουσειοποίηση

Σήμερα, που αυξάνεται εφιαλτικά η χωρητικότητα της ψηφιακής μας μνήμης, με κίνδυνο να μην έχουμε πια το δικαίωμα να ξεχάσουμε απολύτως τίποτε (Mayer-Schönberger 2009), προκύπτει η ανάγκη για μια επανεξέταση του αστικού χώρου ως πεδίο ανάπτυξης της συλλογικής μας μνήμης, μέσα από το πρίσμα της μουσειολογικής οπτικής. Έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον η διαπίστωση ότι, παρότι φαίνεται να έχουμε ανάγκη τα απτά πράγματα και τους απτούς τόπους για να συνθέτουμε με ειρμό και συγκεκριμένη πρόθεση την αφήγησή μας για το παρελθόν, πράγματα και τόποι αποκτούν σημασία μόνο μέσα από τις ζώσες δράσεις που αυτά προκαλούν, σήμερα. Είτε βρίσκονται κλεισμένα στις προθήκες και στις αίθουσες ενός «κανονικού» μουσείου είτε αποτελούν τα στοιχεία του αστικού χώρου μέσα στο οποίο κινούμαστε καθημερινά. Μιλώντας για ζώσες δράσεις, έχω,



Εικόνα από την έκθεση που διαμορφώθηκε δίπλα στο Ground Zero της Νέας Υόρκης, όπως αυτή παρουσιάζεται στον σχετικό ιστότοπο.



φυσικά, στο νου μου όλες τις συνηθισμένες και θεσμοθετημένες πρακτικές, όπως οι οργανωμένες περιηγήσεις, οι καταθέσεις στεφάνου και κάθε λογής θεσμοθετημένες επίσημες τελετές.

Καθώς, όμως, η εμπειρία δείχνει ότι όλα αυτά, πολύ συχνά, τυποποιούνται, μετατρέπονται σε επιτελέσεις χωρίς περιεχόμενο και δεν επιτελούν τον αρχικό τους μνημονικό στόχο. Για παράδειγμα, έχει εκτενώς σχολιαστεί η κίνηση του Αλ. Τσίπρα, να καταθέσει στεφάνι στο Σκοπευτήριο της Καισαριανής, αμέσως μετά την ορκωμοσία της κυβέρνησής του, συνοδεύοντάς το με ανάρτηση στο Twitter «Αιώνια η μνήμη σε σας, αδελφοί στον τίμιο που πέσατε Αγώνα». Η κίνηση αυτή, είχε ένα σαφές συμβολικό περιεχόμενο, αλλά, όπως απέδειξε η συνέχεια της κυβερνητικής πορείας του ΣΥΡΙΖΑ, δεν αποδείκνυε ότι ο πρωθυπουργός, *θυμάται* τις αρχές, το θάρρος και τους αγώνες των εκτελεσμένων.

Θεωρώ, κατά συνέπεια, ουσιαστικότερες λιγότερο τυποποιημένες επιτελέσεις που διαμορφώνονται στην πράξη με τη συγκέντρωση ανθρώπων, αντικειμένων και αφηγήσεων και εμπλέκονται σε πολύπλοκα δίκτυα δραστηριοτήτων (Allen & Brown 2011). Στο πλαίσιο αυτό ορισμένοι τόποι, μέσα στο αστικό

τοπίο, αναλαμβάνουν τη φιλοξενία των μνημονικών πρακτικών, επειδή διαφορετικά η ρευστή και φευγαλέα φύση τους θα ήταν δύσκολα διαχειρίσιμη (Macdonald 2013). Οι Μ. J. Allen και S. D. Brown (2011) συσχετίζουν αυτά τα ζωντανά μνημεία με το μόχθο (labour) της H. Arendt, υπό την έννοια ότι είναι κάτι που εξελίσσεται δυναμικά, σε αντιπαραβολή με τα υλικά μνημεία που αντιστοιχούν στην εργασία (work) επειδή έχουν ολοκληρωθεί και αποκρυσταλλωθεί, κυριολεκτικά και λειτουργικά.

Χαρακτηριστικό ζωντανό μνημείο αποτελεί η πορεία των μητέρων στην Plaza del Mayo του Buenos Aires. Κάθε Τρίτη εδώ και σαράντα περίπου χρόνια, οι γυναίκες συγγενείς των θυμάτων της δικτατορίας του Videla, μαζεύονται στην κεντρική πλατεία της πρωτεύουσας της Αργεντινής, μπροστά στο προεδρικό μέγαρο και διαδηλώνουν (Sosa

*Μια επίσκεψη στο μουσείο στο Auschwitz, στην Πολωνία, μπορεί να είναι σοκαριστική για το πώς εικόνες φρίκης του σχετικά πρόσφατου παρελθόντος «καταναλώνονται» με απόλυτη ψυχραιμία από τους επισκέπτες.*





*Ο Αλέξης Τσίπρας καταθέτει στεφάνι στο μνημείο των εκτελεσμένων της Καισαριανής, αμέσως μετά την ανάληψη της πρωθυπουργίας, ως απόδειξη του αριστερού του φρονήματος.*

2010). Πρόκειται για ένα ζωντανό μνημείο που, μάλλον νοηματοδοτεί τον τόπο στον οποίο εκτυλίσσεται, παρά νοηματοδοτείται από αυτόν. Και δεν έχει ανάγκη ούτε από στοιχειώδεις επισημάνσεις, καθώς στην Plaza del Mayo, δεν έχει υπάρξει καμία υλική υπόμνηση, εκτός από ορισμένα σημάδια με άσπρη μπογιά στα πλακάκια της πλατείας. Είναι, επομένως η πορεία των μητέρων, η ενσωματωμένη (embodied) μνήμη, κατά τον P. Connerton (1989), και όχι η εγγραφόμενη (inscribed), αυτό που δίνει, κάθε Τρίτη, στην πλατεία ένα μνημονικό περιεχόμενο· ενδεχομένως ίδιο με κείνο της προηγούμενης Τρίτης, μάλλον όμως, ελαφρά διαφοροποιημένο. Και αν, κάποια Τρίτη, οι μητέρες δεν είναι πια εκεί, αυτό θα σημαίνει, πιθανόν, ότι έχει έρθει η ώρα να ξεχάσουμε τους αγνοούμενους της Αργεντινικής χούντας. Το να τοποθετηθεί σχετική πινακίδα ή να στηθεί ένα τριδιάστατο μνημείο, μάλλον, δε θα παίξει κανένα ρόλο. Απλώς θα επισημοποιήσει τη λήθη και, ίσως, τις τύψεις μας.

Το αρχικό ερώτημα που έθεσε αυτό το κείμενο ήταν αν είναι δυνατόν και θεμιτό να αντιμετωπίσουμε τον αστικό χώρο ως χώρο ανάπτυξης μουσειακή δράσης. Ύστερα από όσα αναπτύχθηκαν παραπάνω, σκέφτομαι ότι αυτό που, τελικά, συνιστά μια πράξη μουσειοποίησης της μνήμης, στο πλαίσιο του αστικού χώρου, δεν βρίσκεται τόσο στη διαχείριση επιμέρους τόπων με τους όρους του νεωτερικού μουσείου. Κυρίως, συνίσταται στην απομόνωση ενός στοιχείου της συλ-



Η διαδήλωση των μητέρων στην Plaza del Mayo, στο Buenos Aires.

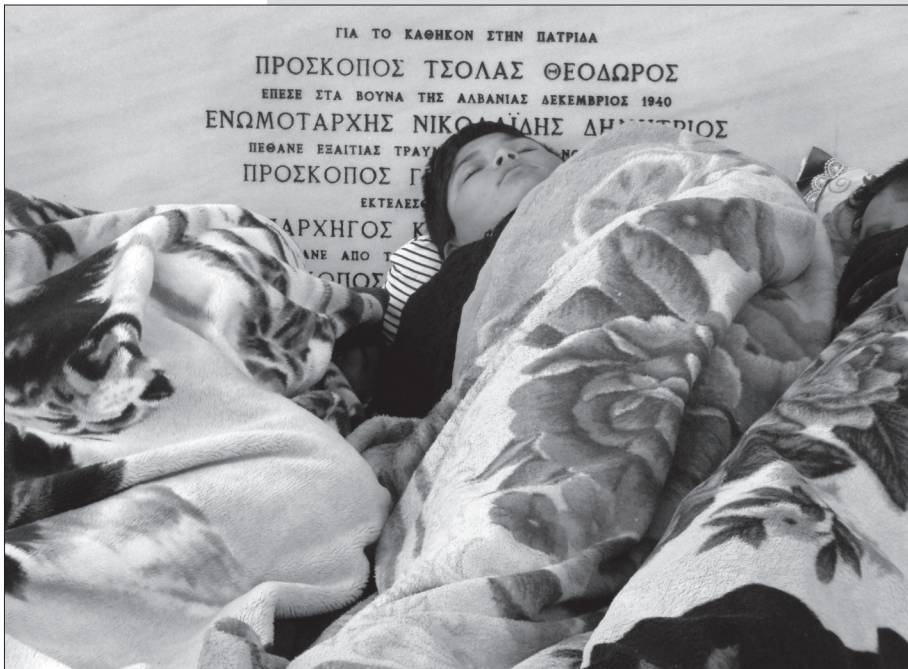




λογικής μνήμης από το λειτουργικό του πλαίσιο, όπως ένα αρχαίο αγγείο όταν μπαίνει στο μουσείο αποκόπτεται από το κοινωνικό πλαίσιο παραγωγής, χρήσης και νοσηματοδότησής του. Το να συνεχίσουμε να συνδέουμε, με έναν υλικό απτό τρόπο, το αποκομμένο στοιχείο της μνήμης με έναν τόπο, δε λύνει το πρόβλημα της ουσιαστικής του εξουδετέρωσης<sup>19</sup>. Αυτού του είδους η μουσειοποίηση συνιστά, εν τέλει, όπως και κάθε ανάλογη σε κλειστό εκθεσιακό χώρο, μια πράξη διαχείρισης της μνήμης που, ακόμη και αν περάσει από επώδυνα στάδια, κάποια στιγμή ολοκληρώνεται, και μετατρέπεται σε ένα ανώδυνο φόρο τιμής.

Στο Μεξικό λένε ότι «καλός Ινδιάνος είναι αυτός που βρίσκεται στο μουσείο». Ακριβώς στην ίδια λογική, από το μνημείο του Γρηγορόπουλου δε κινδυνεύει κανένας από τους μικροαστούς «νυκοκυραίους» της Αθήνας.

*Μικροί πρόσφυγες από τη Συρία, κοιμούνται στον ίσιο του μνημείου για τους πεσόντες προσκόπους κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, Μυτιλήνη.*



<sup>19</sup> Βλ. για παράδειγμα την ανάλυση για τη μουσειοποίηση του εργοστασίου LeCreuzot στη Γαλλία (Debary 2007).



η δυνητικοποίηση

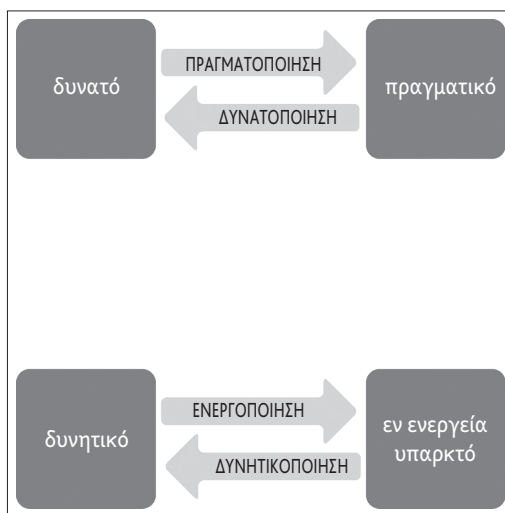
6





Αν και από τη δημοσίευση του βιβλίου του P. Levy *Qu'est-ce que le virtuel?* πέρασαν ήδη πάνω από είκοσι χρόνια, και κάποιος φίλος είχε φροντίσει να μου το κάνει δώρο, ομολογώ ότι δεν είχα μπει στον κόπο να το διαβάσω. Το έπιασα στα χέρια μου όταν καθημερινά ο διαδικτυακός μου αναζητητής άρχισε να με βομβαρδίζει με ολοένα και περισσότερα virtual museums, και ένιωσα την ανάγκη να απαντήσω κι εγώ στο ερώτημα: «τι, στην ευχή, είναι αυτό το Virtual;», εστιάζοντας, όμως αποκλειστικά σε αυτό που με απασχολεί ερευνητικά τόσα χρόνια, τα μουσεία. Όταν, όμως καταπιάστηκα με τη συγκεκριμένη διαπραγμάτευση, διαπίστωσα ότι τα πράγματα δεν ήταν τόσο απλά. Καταρχήν, επειδή η προσέγγιση που προτείνεται στο βιβλίο είναι κατά πολύ ευρύτερη από μια αναζήτηση ορισμών που έχουμε ανάγκη για να διαχειριστούμε εννοιολογικά τα δεδομένα που εισάγει στη ζωή μας η ψηφιακή τεχνολογία. Η έννοια του δυναμικού ως μία κατάσταση της ύπαρξης που κρύβει μέσα της όχι την ανυπαρξία της πραγματικότητας -κάτι στο οποίο πάει, συνήθως, το μυαλό μας, όταν χρησιμοποιούμε τη λέξη *virtual* στην καθομιλουμένη-, αλλά την προοπτική της ανατροπής μιας παγιωμένης πραγματικότητας, ανοίγει ένα παράθυρο για να δει κανείς όλα τα virtual που μας κατακλύζουν, και, εν προκειμένω, τα μουσεία.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον, επιπλέον, έχουν οι διαδικασίες που οδηγούν από τη μία κατάσταση ύπαρξης στην άλλη, επειδή, εκτός από την *πραγματοποίηση* που μας προσφέρει τη βραχυπρόθεσμη χαρά να δούμε μπροστά μας με σάρκα και οστά αυτό που ήδη έχουμε με σαφήνεια περιγράψει και με συνέπεια υλοποιήσει σε επανειλημμένα μουσειακά παραδείγματα, σύμφωνα με τον P. Levy (2001, σελ. 173) υπάρχουν και άλλα ενδεχόμενα. Και αν η *δυνατοποίηση* και η *ενεργοποίηση* μας κρατούν σε μια μουσειολογική εγρήγορση, αυτή που πιστεύω ότι μπορεί να αποτελέσει το πιο χρήσιμο εννοιολογικό εργαλείο για την περίπτωση των μουσείων είναι η *δυναμικοποίηση*. Επειδή, ανατέμνοντας την απτή πραγματικότητα του εν ενεργεία μουσείου που βιώνουμε, μας οδηγεί σε ένα νέο πρόβλημα. Ανοίγει το δρόμο της δημιουργίας όχι μόνο μιας νέας φόρμας, αλλά, επιπλέον, διατυπώνει ερωτήματα, ανακαλύπτει προβλήματα, διαμορφώνει δομές που προκαλούν δράση, με άλλα λόγια σχετίζεται άμεσα με τους μηχανισμούς και τις διαδικασίες του



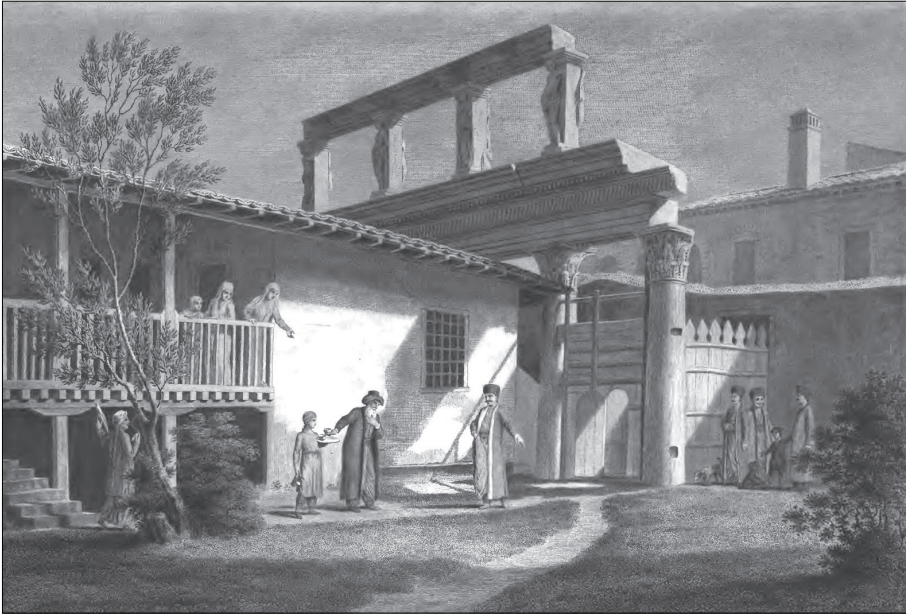
γίνεσθαι (Levy 2001, σελ. 174)

Με αυτό δε θέλω να ισχυριστώ ότι, έστω και χωρίς την οπτική που προτείνουν οι δύσκολες και αδόκιμες λέξεις του p. Levy, δεν μπορούμε να αναζωπυρώσουμε την παλιά συζήτηση που στηλίτευε τα κακώς κείμενα των μουσείων. Δεν θα ήταν, άλλωστε, καθόλου δύσκολο να «ανακαλύψω» όχι μόνο ένα, αλλά πλήθος προβλήματα που συσσωρεύονται μέσα στις αίθουσες του αγκυρωμένου στην πραγματικότητα μουσειακού μορφώματος. Το ζητούμενο είναι οι λύσεις που θα προτείνουμε να μην κλείνουν το ζήτημα, επιδιώκοντας, πάση θυσία, την απωλεσθείσα, μέσα από τις φιλοσοφικές, πολιτικές και αισθητικές ανατροπές των τελευταίων δεκαετιών, νεωτερική μουσειακή ισορροπία. Αντίθετα, η ιδέα της *δυναμικοποίησης*, μας ωθεί στην κατεύθυνση νέων καταστάσεων ισορροπίας, και μάλιστα ασταθούς αφού σε λίγο χρόνο θα αισθανθούμε και πάλι την ανάγκη επαναπροσδιορισμών και νέων ουσιαστικών αναζητήσεων.

Το πρόβλημα, στην περίπτωση μας δεν είναι σε καμία περίπτωση φιλοσοφικό και εννοιολογικό. Εντοπίζεται, κατά τη γνώμη μου, στο γεγονός ότι το μουσείο, ή για να το περιορίσω το ελληνικό αρχαιολογικό μουσείο, ως πεδίο πολύπλοκης εμπλοκής ανθρώπων, πραγμάτων, θεσμών και πολιτικών, φαίνεται να μην επιδιώκει ούτε να επιθυμεί, θα μπορούσα, μάλιστα, να ισχυριστώ ότι αντιστέκεται σθεναρά στη ριζική μεταβολή, με άλλα λόγια στην *εκθετική ανύψωση* την οποία η δυναμικοποίηση επιδιώκει. Στις επόμενες παραγράφους, θα επιχειρήσω να οργανώσω τους παράγοντες που εμπλέκονται στη διατύπωση και στην αναζήτηση της λύσης των μουσειακών προβλημάτων, έτσι όπως αυτές αναπτύχθηκαν τις τελευταίες πολλές δεκαετίες, προκειμένου να ανιχνεύσω αν είναι, τελικά, δυνατό να διατυπωθούν ορισμένα προβλήματα που δε θα κινούνται στη σφαίρα της μεμψιμοιρίας για τεχνικές και αισθητικές αστοχίες, αλλά θα ανοίγουν το δρόμο για ριζικούς νοηματοφόρους μετασχηματισμούς.

Είναι γνωστό ότι ο διαμεσολαβητικός ρόλος του μουσείου στη σχέση ανάμεσα στους ανθρώπους και το παρελθόν τους εγκαθιδρύθηκε μέσα στο ιστορικό και ιδεολογικό πλαίσιο της νεωτερικότητας. Από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, ως αντίδοτο στη βαθμιαία αποσύνθεση της παράδοσης, τα μουσεία –μαζί με άλλους συγγενείς φορείς– αναλαμβάνουν τη οργάνωση και τη θεσμοποίηση της πολιτισμικής μνήμης (Macdonald 2013, σελ. 138–140). Το παρελθόν δεν μπορεί, πλέον, να αποτελεί μία βιωματική εμπειρία της καθημερινότητας, το ίζημα της προσωπικής και συλλογικής μνήμης ή υλικά θραύσματα ενσωματωμένα στο παλίμψηστο του ανθρωπεγενούς τοπίου<sup>1</sup>. Η συζήτηση γι' αυτό δεν είναι δυνατόν να αναπτύσσεται

1 Δίπλα στα οράματα του Α. Κοραή για την ανάγκη ίδρυσης ενός εθνικού μουσείου και τη γνωστή φράση του Μακρυγιάννη «εμείς γι' αυτά πολεμήσαμε», η συντριπτική πλειονότητα των ανθρώπων που ζούσαν στις περιοχές που εντάχθηκαν στο ελληνικό κράτος μετά την Επανάσταση του 1821 είχαν μια άλλη αντίληψη για την αξιοποίηση των υλικών καταλοίπων του απώτατου παρελθόντος. Ζούσαν



Οι «Μαγεμένες», στη Θεσσαλονίκη αποτυπωμένες το 1753 από τον βρετανό ζωγράφο James Stuart. Πρόκειται για στοϊκό οικοδόμημα του 2<sup>ου</sup> αι. μ.Χ. που είχαν ανεγείρει οι Ρωμαίοι για να στολίσουν τη νότια είσοδο στο Forum, ενσωματωμένο στο σπίτι του πλούσιου εβραίου υφασματέμπορου Λιάτσι Αρδίτη, στη συνοικία Rogos. Τα ανάγλυφα αφαιρέθηκαν (από τον παλαιογράφο Εμμανουήλ Μίλερ) και μεταφέρθηκαν στη Γαλλία το 1864, ενώ το σπίτι και τα κατάλοιπα του μνημείου στη Θεσσαλονίκη χάθηκαν στην πυρκαγιά του 1917.

στα δαιδαλώδη συγκεχυμένα μονοπάτια του μύθου. Οφείλει, αντίθετα, να υπακούει στις ξεκάθαρες αρχές οργάνωσης της ιστορικής γνώσης που παράγουν οι ιστορικές επιστήμες (Λιάκος 2012).

Οι άνθρωποι οφείλουν, πλέον, να το προσεγγίσουν μέσω της μουσειακής αναπαράστασής του, τηρώντας την απόσταση ασφαλείας που εξασφαλίζει μια γυάλινη προθήκη. Και εδώ η ασφάλεια αναφέρεται τόσο στην θεοποίηση της προστασίας κάθε υλικού καταλοίπου του παρελθόντος, όσο και στον σαφή διαχωρισμό ανάμεσα στο προς παρατήρηση αρχαίο πράγμα και τον ψύχραιμο, αντικειμενικό θεατή. Τα προσεκτικά επιλεγμένα υλικά κατάλοιπα, στο πλαίσιο της μουσειακής τους ενορχήστρωσης, χάνουν την υλικότητά τους και την ουσιαστική σχέση τους με το παρελθόν το οποίο υποτίθεται εκπροσωπούν. Συναιστούν,

---

ανάμεσά τους, χωρίς το άγχος της διατήρησης και της προστασίας, τα χρησιμοποιούσαν ως πηγή οικοδομικής ύλης, τα αξιοποιούσαν ως πρώτη ύλη για την ανάπτυξη των μύθων και των δοξασιών τους και φυσικά τα πουλούσαν στους δυτικοευρωπαίους συλλέκτες για να εξασφαλίσουν την επιβίωσή τους (Κόκκου 1977, σελ. 106–115· Τόλιας 2003· Yalouri 2001· Παπαλεξανδρου 2010).

απλώς, τα δομικά στοιχεία μιας οπτικοποιημένης αφήγησης η οποία αναπτύσσεται, συχνά, ερήμην τους. Το μουσείο, εν τέλει, δεν ενδιαφέρεται να εκθέσει τις αλήθειες των αρχαίων πραγμάτων, αλλά να παρουσιάσει συγκεκριμένα συμπεράσματα των ειδικών μελετητών, ανηγμένα σε μια γενική αλήθεια που η επίκλησή της καθιστά τη μουσειακή αφήγησή απρόσβλητη από οποιαδήποτε κριτική και αμφισβήτηση. Προκειμένου να υποστηριχθούν όλα αυτά, τα αρχαία αντικείμενα εκτίθενται με μια δαρβινικής έμπνευσης τάξη, υπαινισσόμενα μια ξεκάθαρη νομοτελειακή εξελικτική πορεία από το πρωτόγονο στο πολιτισμένο, από το παιδαριώδες στο εξεζητημένο, από το ενστικτώδες στο εκλογικευμένο<sup>2</sup>. Πολύ περισσότερο από τους αντιστοιχως οργανωμένους πίνακες των αρχαιολογικών δημοσιεύσεων, η εγγενής αυθεντικότητα των αρχαίων αντικειμένων, παρέχει τη σιγουριά ότι υπάρχει κάτι σταθερό και αναμφισβήτητο σε σχέση με το παρελθόν. Μια αποκρυσταλλωμένη γνώση, που για την πρόσληψή της, αρκεί να ακολουθηθεί κανείς την ομαλή γραμμή της διδακτικής μουσειακής εξιστόρησης, χωρίς την ανάγκη βασανιστικής ανάγνωσης πολυσέλιδων επιστημονικών συγγραμμάτων και σχολικών εγχειριδίων.

Όλα τα παραπάνω σχολιάστηκαν, ήδη από τη δεκαετία του 1980, μέσα στο πνεύμα κυρίως των M. Foucault, R. Barthes και J. Derrida, και κατακρίθηκαν τόσο έντονα που ορισμένοι μίλησαν για τη δημιουργία μιας κινηματικής Νέας Μουσειολογίας (Vergo 1997). Στα κείμενα που παρήχθησαν τότε διατυπώθηκε, επιπλέον, με σαφήνεια η άμεση σχέση της θεσμικής, ιδεολογικής και πολιτικής διαμόρφωσης του νεωτερικού μουσείου με τις διαδικασίες συγκρότησης των εθνικών κρατών της Ευρώπης<sup>3</sup>. Εύκολα μπορεί να διαπιστώσει κανείς, για παράδειγμα, ότι στην Ελλάδα -όπου μάλιστα δεν προηγήθηκε κάποια συστηματική συλλεκτική δραστηριότητα από ηγεμόνες και πλούσιους εμπόρους- το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο ιδρύθηκε με στόχο την αναπαράσταση του ελληνικού έθνους και της αδιάλειπτης συνέχειάς του, μέσα από τα απτά αριστουργήματα της αρχαίας τέχνης, έτσι ώστε να προσφέρει επιστημονική τεκμηρίωση στην εθνική αφήγηση που ήταν απαραίτητη για την ιδεολογική συγκρότηση του σύγχρονου ελληνικού κράτους (Gazi 2011' Gazi 2008).

Αν και οι παρατηρήσεις της Νέας Μουσειολογίας αφορούσαν το μουσείο γενικά και παρά το γεγονός ότι συνεχίζουν να διατυπώνονται ανάλογες με τον ίδιο γενικευτικό χαρακτήρα, δεν νομίζω ότι στο σημερινό πληθωριστικό μουσειακό τοπίο είναι μεθοδολογικά αποτελεσματικό να μιλούμε εν γένει για το μουσείο, ανεξάρτητα από το αντικείμενό του. Επιπλέον, λόγω του σαφέστατου ιστορικού

2 Το θέμα αυτό έχει διεξοδικά αναλυθεί από κλασικά, πλέον, κείμενα σχετικά με την εξέλιξη των μουσείων (βλ. ενδεικτικά Hooper-Greenhill 1992' Bennett 1995, σελ. 95-98).

3 Και αυτό το θέμα έχει αναπτυχθεί διεξοδικά. Για μια σύνοψη σε ευρωπαϊκό επίπεδο βλ. (Berger 2015).

και πολιτικού επικαθορισμού του μουσείου, δημιουργεί δυσκολίες ακόμη και η υπέρβαση των τοπικών ιδιαιτεροτήτων. Αυτός είναι κατά τη γνώμη μου και ένας λόγος που, παρά τη πολυεπίπεδη κριτική και τη γόνιμη αρθρογραφία, τα ελληνικά αρχαιολογικά μουσεία, επί της ουσίας ελάχιστα επηρεάστηκαν. Τα θεωρητικά εργαλεία, στα οποία καταφύγαμε για να βρούμε τις λύσεις των προβλημάτων τους, παρήχθησαν, κατά κανόνα, στα αγγλοσαξωνικά πανεπιστήμια και είχαν το βλέμμα στραμμένο στα μεγάλα μουσεία τέχνης των κεντροευρωπαϊκών μητροπόλεων<sup>4</sup>. Οι αλλαγές και οι επεμβάσεις στα διακόσια περίπου ελληνικά μουσεία που πραγματοποιήθηκαν την τελευταία δεκαετία είναι, οπωσδήποτε, ορατές. Με αυτό θέλω να πω ότι αφορούν στην πλειονότητά τους κυρίως την ανάπλαση της αισθητικής, τεχνικής και επικοινωνιακής επιδερμίδας μιας γηραλέας, αιωνόβιας πλέον, αλλά ανθεκτικής, όπως φαίνεται, μουσειακής πραγματικότητας. Η αξιοσημείωτη αυτή αδράνεια διαπιστώνεται παρά τη σταθερά πληθωρική μουσειο-λογία και τη δημιουργία ομάδας επαγγελματιών, με σχετική υψηλή επιστημονική εξειδίκευση.

Αυτή η επιμονή σε μια πραγματικότητα που, έστω και λόγω του χρόνου που περνά, όφειλε να μας φαίνεται παρωχημένη είναι ανησυχητική, όχι μόνο αν την αντιπαραβάλουμε με μια δυναμική εκθεσιακή εικόνα, αλλά και όταν την εξετάσουμε παράλληλα με την βαθμιαία ανάπτυξη και εμπλουτισμό της αρχαιολογικής συζήτησης και ερμηνευτικής προσπάθειας. Μετά το χαμένο, από μουσειολογική τουλάχιστον πλευρά, στοίχημα της Νέας Αρχαιολογίας, οι μετανεωτερικές απόψεις για την προσέγγιση του παρελθόντος, στο βαθμό που υιοθετήθηκαν από τους αρχαιολόγους, δεν στάθηκε δυνατό να περάσουν την πόρτα του μουσείου (Χουρμουζιάδη 2006, σελ. 179–200). Αφενός, λόγω των εγγενών τους αντιφάσεων και περιορισμών, και αφετέρου, επειδή, σχεδόν κατά κανόνα, δεν οδηγούν σε ένα σαφές «παρουσιάσιμο» συμπέρασμα, σαν κι αυτά που έχει μάθει να εκθέτει το μουσείο (Χουρμουζιάδη 2014). Τι μέγεθος προθήκης απαιτεί, ας πούμε η έκθεση της ατομικής ταυτότητας, του κοινωνικού φύλου, ή ενός νόηματος; Επιπλέον, η αυστηρά ιεραρχημένη δομή της Αρχαιολογικής Υπηρεσίας που είναι η αποκλειστικά αρμόδια για τη μουσειακή αξιοποίηση των αρχαιοτήτων, δεν αφήνει και πολλά περιθώρια για περισσότερο πλουραλιστικές ερμηνευτικές προσεγγίσεις. Η άποψη που διατυπώνεται εκθεσιακά είναι, κατά κανόνα σχεδόν, η άποψη που ασπάζεται ο προϊστάμενος· ακόμη και αν είναι ενδεχόμενο η άποψη αυτή

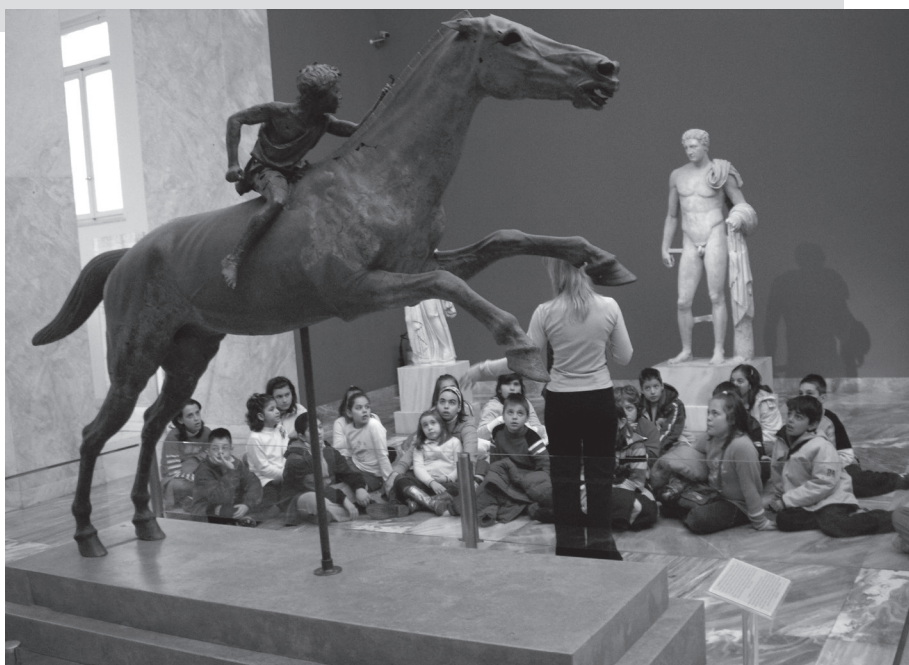
4 Στα τόσα χρόνια που διαβάζω, συστηματικά πιστεύω, τη βιβλιογραφία αυτή, αισθάνομαι μια δυσκολία να ταυτισθώ με τους συναδέλφους μου που όταν μιλούν για το παρελθόν και τα μουσεία έχουν στο νου τους ένα εντελώς διαφορετικό χρονικό εύρος ή όταν για εκείνους το πιο ακανθώδες προς διαχείριση ζήτημα αποτελούν τα πολιτισμικά κατάλοιπα ιθαγενών που έχουν εξολοθρευθεί, οι διεκδικήσεις των απογόνων των αφανισμένων και οι τύψεις των λευκών ακαδημαϊκών (βλ. ενδεικτικά Karp 1991· Lidchi 1997· Kirshenblatt-Gimblett 1998). Σε μας εδώ, αντίθετα, το παρελθόν προκαλεί μια ανησυχητική σύμπτωση, που απαιτεί, από ένα σημείο και μετά τουλάχιστον, άλλες θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις.



να εμπλουτισθεί και με εκείνες των άλλων υπαλλήλων της Υπηρεσίας, σίγουρα τα περιθώρια για την συμπερίληψη και άλλων, περισσότερο ρηξικέλευθων, απόψεων που διατυπώνονται εκτός των πλαισίων του Υπουργείου πολιτισμού, είναι εξαιρετικά περιορισμένα, έως ανύπαρκτα.

Ένα ενδιαφέρον σημείο στο οποίο θα άξιζε να σταθούμε είναι ότι η μετα-νεωτερική –τουλάχιστον από χρονική άποψη– μουσειολογία κινήθηκε σε κατεύθυνση που δυσχέρανε σε μεγάλο βαθμό τη συνεργασία με την σύγχρονή της αρχαιολογία. Και εξηγώ: το νεωτερικό αρχαιολογικό μουσείο κατακρίθηκε επειδή αντιμετώπισε συλλήβδην τα αρχαία αντικείμενα ως αντικείμενα τέχνης, και τα άφησε να λειτουργούν μέσα από την αύρα τους και μέσω οπτικών αισθητηριακών ερεθισμάτων, χωρίς να δείχνει ενδιαφέρον για τις διαδικασίες παραγωγής, χρήσης και νοηματοδότησής τους. Η λύση που ενεργοποιήθηκε ήταν το μουσείο-σχολείο, που στην προσπάθειά του να προσθέσει την ερμηνεία –χωρίς τις περισσότερες φορές να αποκαθλώνει την αύρα–, αύξησε τα συνοδευτικά κείμενα εφηύρε νέα μουσειογραφικά εργαλεία που εξηγούν αναλυτικά τα όσα εκτίθενται. Ανεξάρτητα από τα κίνητρα αυτής της εξήγησης και τις ερμηνείες που αυτή άμεσα ή έμμεσα προωθεί, το αποτέλεσμα είναι το μουσείο να στραφεί, τελικά, σε διδακτικές και αυταρχικές αφηγήσεις που δεν αφήνουν κανένα σχεδόν περιθώριο

*Ξενάγηση μικρών μαθητών στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο Αθηνών.*



για -ή τουλάχιστον δεν επιδιώκουν και δεν προκαλούν- εναλλακτικές αναγνώσεις και, πολύ περισσότερο, αμφισβήτηση από την πλευρά του επισκέπτη<sup>5</sup>.

Αυτό δε σχετίζεται με την έλλειψη εκπαιδευτικών εργαλείων ή μεθόδων που θα μπορούσαν να αξιοποιηθούν εντός του αρχαιολογικού μουσείου και να οδηγήσουν σε μια πιο ελεύθερη και δημιουργική συζήτηση, αλλά με το θεσμοθετημένο πολιτικό πλαίσιο του μουσείου. Ως ιδεολογικός μηχανισμός του κράτους δεν είναι δυνατόν -ή δεν είναι απλό- να αυτοαναιρεθεί, αμφισβητώντας το ρόλο στην προβολή και την αναπαραγωγή μιας εθνικά λογοκριμένης αφήγησης ως προς το παρελθόν. Ακόμη, λοιπόν, και αν η μουσειακή παιδαγωγική έχει, σχεδόν ολοκληρωτικά, απαγκιστρωθεί από μια συμπεριφορική αντίληψη για την παθητική πρόσληψη της γνώσης, δύσκολα μπορεί να βρεθεί στην αντίπερα όχθη που θέλει τη γνώση για το παρελθόν, όχι απλώς να συγκροτείται από τον μαθητή/επισκέπτη, αλλά, επιπλέον να αποτελεί μια διαδικασία που ενεργοποιείται μέσα από την διατύπωση προβλημάτων με στόχο την ανατροπή της καθεστηκίας τάξης, και στην προκειμένη περίπτωσης της κυρίαρχης αφήγησης για το παρελθόν.

Στις δυο προηγούμενες επισημάνσεις σχετικά με την αδράνεια των αρχαιολογικών μουσείων θα ήθελα να προσθέσω και ένα ακόμη, ας πούμε οντολογικό, χαρακτηριστικό του μουσείου που, κατά τη γνώμη μου, επιτείνει το πρόβλημα: Στο μουσείο η αφήγηση για το παρελθόν αναγκαστικά αντικειμενοποιείται. Εντάσσεται και προσαρμόζεται σε ένα άκαμπτο, δεδομένο και πεπερασμένο κτιριακό κέλυφος, ενώ η διατύπωσή της γίνεται με ένα λεξιλόγιο υλικών πραγμάτων, αρχαίων και σύγχρονων, με αποτέλεσμα ένα τελικό προϊόν με κυριολεκτική, πλέον, ακαμψία και ανελαστικότητα.

Αυτές οι ιδεολογικές και οντολογικές ανελαστικότητες έρχονται σε πλήρη αντίθεση με ένα από βασικά -υποτίθεται- ζητούμενα της μετανεωτερικής συζήτησης -και εδώ θα συναντηθούν θεωρητικά αρχαιολόγοι και μουσειολόγοι- που αποτελεί η εμπλοκή των μη ειδικών, με ενεργό ρόλο, στη συγκρότηση της εικόνας του παρελθόντος. Η ανάγκη εκδημοκρατισμού, η φροντίδα για τις βιολογικές, μαθησιακές, ψυχαγωγικές και υπαρξιακές ανάγκες του κοινού απασχόλησε έντονα τους ανθρώπους των μουσείων (βλ. ενδεικτικά Black 2005). Ορισμένα από αυτά αντιμετωπίστηκαν σχετικά ικανοποιητικά, όπως για παράδειγμα καθίσματα στις αίθουσες για να ξαποσταίνουν οι επισκέπτες, αναψυκτήρια για να ξεδιψούν και καθαρές τουαλέτες για τις άλλες φυσιολογικές τους ανάγκες. Πέρα όμως από

5 Είναι ενδεικτικό ότι οι απόψεις του Γ. Χ. Χουρμουζιάδη, που μέσα από τις μουσειακές εκθέσεις οραματίζεται τη χειραφέτηση των λαϊκών στρωμάτων, στο επίπεδο της διδακτικής στόχευσης του μουσείου ταυτίζονται με τις πολύ συντηρητικές απόψεις συναδέλφων του που θυμίζουν τις προσθέσεις χειραγώγησης των κατώτερων κοινωνικών τάξεων που περιγράφει ο T. Bennett (1995). Η διαφορά έγκειται, απλώς, στο ότι ο πρώτος θέλει να διδάξει την ισότητα της νεολιθικής κοινότητας, ενώ ο δεύτερος την ανωτερότητα των πολιτών της δουλοκτητικής αθηναϊκής κοινωνίας του 5<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα.



Ivory sculpture of Venus and Cupid by Le Marchand. The Victoria & Albert Museum. Two minutes from South Kensington tube.

Where else do they give you  
£100,000,000 worth of objets d'art  
free with every egg salad?

**V&A** An ace caff with quite a nice museum attached.

Η διαφημιστική καμπάνια του Victoria & Albert Museum, ενός από τα παλαιότερα, περισσότερο διάσημα και «σοβαρά» μουσεία του κόσμου, ομολογουμένως, πυροδοτεί σκέψεις και προβληματισμούς για το «προβάδισμα» που δίνει σε στοιχεία που, αντί να σχετίζονται με τις συλλογές του, αφορούν πιο ταπεινά ένστικτα των επισκεπτών.

αυτές τις στοιχειώδεις κινήσεις, οι ανάγκες και οι απαιτήσεις περιγράφηκαν επί χάρτου, χωρίς ουσιαστική και τεκμηριωμένη γνώση αυτού του μυστηριώδους απρόβλεπτου υποκειμένου που λέγεται επισκέπτης<sup>6</sup>. Σε ορισμένες μάλιστα περιπτώσεις, ελάχιστες ομολογώ στην Ελλάδα, κάτω από το βάρος μιας παρατεταμένης και επιδεινούμενης οικονομικής κρίσης, ο εκδημοκρατισμός έγινε αντιληπτός ως εμπορευματοποίηση (βλ. ενδεικτικά Toerler 2006<sup>7</sup> Drummond 2006<sup>7</sup> Lamprugnani 2006) με αποτέλεσμα την ανάπτυξη μεταξύ μουσείου και επισκεπτών πελατειακών σχέσεων με καθαρό οικονομικό ενδιαφέρον.

Αν και οι επισκέπτες είναι οι μεγάλοι άγνωστοι στο πλέγμα των μουσειακών σχέσεων, από τις περιορισμένες σε αριθμό και έκταση μελέτες (Falk & Dierking 1992<sup>7</sup> Falk & Dierking 2012) που έχουμε στη διάθεσή μας, διαπιστώνουμε ότι περιηγούνται την έκθεση φορώντας τα γυαλιά των προ-καταλήψεών τους. Στο βαθμό που προ-καταλήψεις και μουσειακή αφήγηση κινούνται στο κοινό πλαίσιο των στερεοτύπων της άρχουσας ιδεολογίας, δεν αναδύεται κάποιο πρόβλημα και η έκθεση φαίνεται να επιτελεί επιτυχώς τον εκπαιδευτικό της στόχο<sup>7</sup>. Όταν, όμως υπάρχει απόκλιση, οι ερμηνείες που δίνουν οι επισκέπτες, ανεπηρέαστες από τις προτάσεις της μουσειακής αυθεντίας όσο αυταρχικά και αν αυτές διατυπώνονται, ξεπερνούν, πολύ συχνά και συνήθως όχι συνειδητά, τα όρια ακόμη και της πιο μετα-νεωτερικής «δημοκρατικής» επιστημονικής ανοχής. Κατά συνέπεια, όσο, από τη μια πλευρά, θέλει κανείς να αυξήσει το βαθμό ελευθερίας του επισκέπτη, τόσο, από την άλλη, ανησυχεί για την απώλεια κάθε μέτρου στη διατύπωση ψευδοαρχαιολογικών προτάσεων. Και το δίλημμα μοιάζει σχεδόν αδιέξοδο, όταν έχουμε να κάνουμε με εκθέσεις που απευθύνονται με τον ίδιο τρόπο σε όλους και με διαχρονική σταθερότητα που μοιάζει να αγνοεί συστηματικά την αυξημένη ταχύτητα με την οποία τα πράγματα αλλάζουν έξω.

Με τη συνοπτική σκιαγράφιση που προηγήθηκε, φάνηκε, ελπίζω, ότι σχετικά με το αρχαιολογικό μουσείο προβλήματα έχουν διατυπωθεί, και μάλιστα πολλά. Αλλά, αν κρίνουμε από την αναλλοίωτη στο χρόνο υπόστασή του, φαίνεται πως κάθε φορά που μια ομάδα ξεκινά την πολυετή οδύσσεια μιας επανέκθεσης

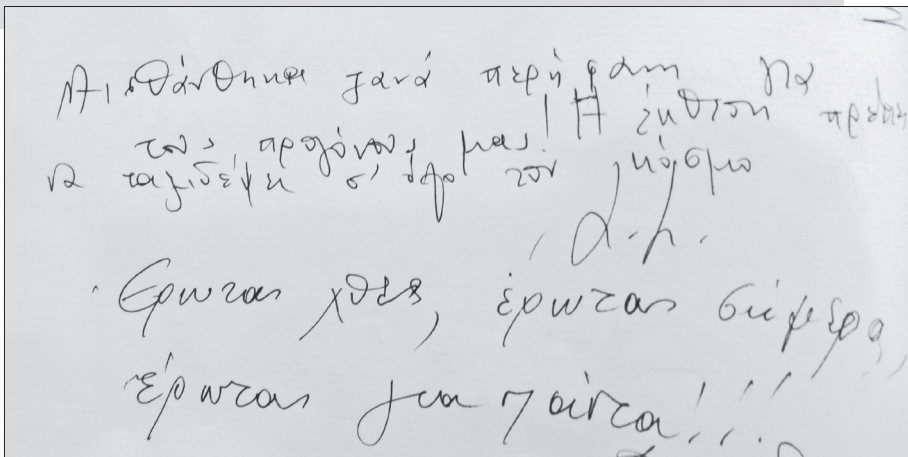
6 Είναι γενικό το πρόβλημα, και στην Ελλάδα ιδιαίτερα οξυμένο, της έλλειψης συστηματικής έρευνας κοινού. Οι περισσότερες, αν δεν είναι παιδαριώδεις, πραγματοποιούνται στο πλαίσιο ερευνητικών προγραμμάτων και όχι από τα ίδια τα μουσεία, σπάνια δημοσιοποιούνται, και ακόμη σπανιότερα στοχεύουν στην υιοθέτηση νέων πρακτικών εκ μέρους των μουσείων.

7 Όσο αφορά τα γενικά χαρακτηριστικά του παρελθόντος η εικόνα των πολιτών διαμορφώνεται, κυρίως, από το σχολείο και, δευτερευόντως από τα την τέχνη, τα Μ.Μ.Ε. και άλλες πηγές, με ολόένα και διογκούμενο τον ρόλο του διαδικτύου. Αυτή η εικόνα, συνήθως, κινείται ανάμεσα, από τη μια πλευρά, σε μερικά πολύ γενικά, επιφανειακά και απλουστευτικά χαρακτηριστικά που παραμένουν αναλλοίωτα, παρά την εξέλιξη της ιστορικής και αρχαιολογικής έρευνας, και, από την άλλη πλευρά, σε μια καχύποπτη αμφισβήτηση της γνώμης των ακαδημαϊκών, με στόχο, όμως και πάλι την ενίσχυση των στερεοτύπων και όχι την ανατροπή τους.

κάνει τις επιλογές της μέσα από ένα περιορισμένο σύνολο ενδεχομένων, κινούμενη στην κατεύθυνση του δυνατού και όχι του δυναμικού. Πιθανότατα, επειδή οι βασικές παράμετροι που συνθέτουν το μουσείο, όπως αυτοί περιγράφηκαν προηγουμένως, διαμορφώνονται εκτός των ορίων του και επομένως μια προβληματοθεσία στενά μουσειολογική δεν μπορεί να συζητήσει την ανατροπή έστω και ενός από αυτούς. Η ολιστική προσέγγιση, αν και απαραίτητη, οδηγεί στην περιγραφή δυνάμεων, από τις οποίες καμία δεν μπορεί ούτε να απαλειφθεί ούτε να αντικατασταθεί, εντός των ορίων της μουσειακής πράξης. Π.χ. ο επισκέπτης θα εκπαιδευτεί πάντα κάπου αλλού στο σχολείο, μπροστά στην τηλεόραση, στον κινηματογράφο. Από την άλλη πλευρά οι αρχαιολογικές ερμηνείες θα παράγονται κάπου αλλού, με άλλες δυναμικές και ισορροπίες. Με αυτή τη διαπίστωση δε θέλω να υποστηρίξω ότι η κατάσταση είναι αδιέξοδη, αλλά ότι, αντίθετα, αν έχουμε συνειδητοποιήσει τα όρια αρμοδιότητας και ευθύνης μέσα στα οποία μπορεί να λάβουν χώρα οι μουσειακές μεταλλάξεις, είμαστε σε θέση να διατυπώσουμε δυναμικοποιητικά επιμέρους προβλήματα και στόχους.

Και πιο συγκεκριμένα: αν το ερώτημα που ρητά ή άρητα τίθεται σε κάθε αρχαιολογική έκθεση «τι θέλουμε να πούμε;» έχει ως μοναδική γενική -και εντελώς ασαφή μέσα στη γενικότητά της- απάντηση «πώς ζούσαν οι άνθρωποι της περιοχής κατά την αρχαιότητα» δεν μπορεί παρά η μόνη δυνατή έκθεση να είναι εκείνη που άμεσα παραπέμπει σε συγκεκριμένο κεφάλαιο της εθνικής αφήγησης και αυτόματα να οδηγούμαστε στο γνωστό και επαναλαμβανόμενο σύνολο επιλογών. Ποια άλλη απάντηση μπορεί, όμως, να δώσει κανείς, αν έχει στο νου του μια αρχαιολογική έκθεση που θα χρειαστεί χρόνια, καμιά φορά και δεκαετίες, για την προετοιμασία της και που λόγω του πολύ μεγάλου κόστους σε ανθρώπινους

Σχόλιο επισκέπτη στο Βιβλίο Επισκεπτών αρχαιολογικού μουσείου.





και υλικούς πόρους, θα πρέπει για να κάνει απόσβεση –και πολύ λογικά– να μείνει αναλλοίωτη για τις επόμενες δεκαετίες. Δεν είναι ίδια όμως η εξέλιξη αν θεωρήσουμε ότι το μουσείο αποτελεί απλώς ένα επικοινωνιακό πλαίσιο που επιχειρεί να απαντήσει σε πολλά διαδοχικά ή ταυτόχρονα ερωτήματα και άρα μπορεί να ανταποκρίνεται σε πολλές και όχι μία αφηγηματικές επιλογές. Που μπορεί να στεγάζει ένα ρευστό σύνολο από εκθεσιακές απόπειρες εναλλασσόμενες, βραχύβιες, φτηνές, χωρίς σταθερά και αυστηρά όρια μεταξύ τους. Μια παρόμοια προσέγγιση μπορεί να διαχειριστεί αποτελεσματικότερα το καλειδοσκόπιο των αρχαιολογικών ερμηνευτικών προτάσεων, καθώς δεν είναι καθόλου απαραίτητο αυτές να συγκολληθούν προκειμένου να συνθέσουν μια γενική αφήγηση χωρίς κενά. Ίσα ίσα τα πολλαπλά προβλήματα τα οποία αυτές επιχειρούν να επεξεργαστούν, μπορούν να συνδεθούν με έναν αντίστοιχο πλήθος δυνητικών εκθεσιακών εγχειρημάτων.

Μια λογική ένσταση που θα μπορούσε στο σημείο αυτό να διατυπωθεί είναι ότι όλα όσα προτείνονται, αμέσως παραπάνω, είναι ασύμβατα με τους υλικούς περιορισμούς του κτιριακού κελύφους. Δεν έχω το χρονικό περιθώριο να αναφερθώ στα μουσεία χωρίς τοίχους που αποτελούν μια αρκετά παλιά ιστορία, που καθόλου δεν έχει δοκιμαστεί στο ελληνικό αρχαιολογικό μουσείο (Χουρμουζιάδη 2006, σελ. 170–176). Αυτό, που θα ήθελα, όμως να επισημάνω είναι ότι ο σχεδιασμός συγκεκριμένων και απτών κτιριακών κελυφών που να είναι σε θέση να δυνητικοποιηθούν έχει απασχολήσει αρκετά τους θεωρητικούς του χώρου. Διαπιστώνεται ότι στη φαινομενική «σταθερότητα» των κτιρίων αντιστοιχεί μια ολοένα αυξανόμενη αστάθεια της λειτουργικής τους οργάνωσης. Ο Δανός αρχιτέκτονας και στοχαστής, Rem Koolhaas, σχολιάζοντας την προσέγγισή του για την Seattle Central Library, λέει χαρακτηριστικά ότι πρόκειται για ένα κτίριο «που εξυπηρετεί στη σταθερότητα και την αστάθεια ταυτόχρονα. Τα πράγματα που μπορείς να προβλέψεις και εκείνα που δεν μπορείς»<sup>8</sup>. Ένα πλήθος φαινομενολογικής αφετηρίας προσεγγίσεων διαπιστώνει ότι, σε τελευταία ανάλυση, τα λειτουργικά και αντιληπτικά όρια ενός χώρου δεν καθορίζονται μόνο από τα σταθερά φυσικά του χαρακτηριστικά, αλλά και –καμιά φορά κυρίως– από τον τρόπο που οι άνθρωποι κινούνται και δρουν εντός αυτών των ορίων. Οι σύγχρονοι αρχιτέκτονες αντιμετωπίζουν τα κτίρια που σχεδιάζουν ως περίπου-κτίρια. Αν μπορούμε να υποστηρίξουμε κάτι τέτοιο για μια γκαρσονιέρα της Κυψέλης, νομίζω ότι, πολύ περισσότερο, οι μουσειακοί χώροι είναι δυνατό να πάρουν προσωρινά συγκεκριμένη μορφή μέσω των ατόμων που τους ενεργοποιούν την συγκεκριμένη στιγμή. Ο εκθεσιακός χώρος, εφόσον σχεδιαστεί με αυτή την πρόθεση, είναι δυνατόν να λειτουργήσει ως διαδραστικό τεχνούργημα και να προκαλέσει τους χρήστες του –εκθέτη και επισκέπτη, ατομικά και ως συλλογικότητες– να επέμβουν σε αυτόν.

8 Συνέντευξη στον Richard Lacayo "One for the Books", Time, 19-04-2004.



Η έκθεση μπορεί να σχεδιαστεί έτσι ώστε το «τυχαίο» να αποτελεί απαραίτητο στοιχείο της βίωσης του μουσειακού χώρου, έτσι αυτός να μη θεωρείται η τελική μορφική απάντηση ενός προβλήματος αλλά το σημείο έναρξης μιας νέας διαδικασίας. Αν ορισμένοι εξακολουθούν να υπενθυμίζουν, ίσως επειδή μένουν σε γκαρσονιέρα στην Κυψέλη, ότι το κτίριο παρόλα αυτά θέτει τα όρια της μεταβολής του, εγώ θα υπενθυμίσω, με τη σειρά μου, ότι είναι καιρός να αντιμετωπίσουμε τη μουσειακή ετεροτοπία ως έναν κατ' εξοχήν επαυξημένο χώρο, αξιοποιώντας την πλούσια εργαλειοθήκη που διαθέτουμε. Αλλά αυτό είναι μια άλλη ιστορία.

...

Ένα εύλογο ερώτημα στο σημείο αυτό είναι το αν μπορούμε να θεωρήσουμε εξίσου ευέλικτο και δεκτικό και τον άλλο υλικό παράγοντα του μουσείου: τα αρχαία πράγματα. Δε θα ήθελα να σχολιάσω κάτω από αυτό το πρίσμα τα αρχαία πράγματα ως αρχαιολογικά αντικείμενα, αλλά να τα προσεγγίσω ως μουσειακά αντικείμενα. Εξ ορισμού, όπως έχει αναφερθεί και σε άλλο σημείο αυτού του βιβλίου, μια έκθεση ξεκινάει από την ύπαρξη μιας συλλογής και την διαπίστωση της σκοπιμότητας επίδειξής της. Τα αρχαία πράγματα μπορεί να είναι απαραίτητα για τους αρχαιολόγους, όμως θέλω να υποστηρίξω, για μια ακόμη φορά, ότι δεν είναι εξίσου απαραίτητα και για την έκθεση, από τη στιγμή που εντάσσονται σε αυτή προκειμένου να τεκμηριώσουν μια συγκεκριμένη αρχαιολογική αφήγηση. Δεν θα πρέπει επομένως να αποκλείουμε το ενδεχόμενο μιας έκθεσης που να εστιάζει στην ίδια την αφήγηση, αξιοποιώντας άλλα μέσα. Θέτω αυτό το ερώτημα επειδή οι προφανείς πρακτικές δεσμεύσεις που τα αρχαία πράγματα προκαλούν, αλλά και οι αντίστοιχες που προκύπτουν από την αύρα του αρχαίου αποτελούν, νομίζω, εμπόδια στην επεξεργασία δυνητικών εκθεσιακών πειραμάτων. Από την άλλη πλευρά, η σκέψη αυτή προκαλείται από τη διαπίστωση ότι, ούτως ή άλλως, ο τρόπος έκθεσης των αρχαίων αντικειμένων μέσα στο μουσείο, καθηλωμένα σε σταθερές θέσεις και με προκαθορισμένες, ανελαστικές χωρικές σχέσεις μεταξύ τους –που κατά κανόνα υπαγορεύονται είτε από αισθητικές παραμέτρους οργάνωσης μέσα σε μια προθήκη είτε από τις αφηγηματικές ανάγκες του εκθέτη-, με μόνη επιτρεπτή αισθητηριακή επαφή την όραση, στην ουσία δεν εκτίθενται τα ίδια αλλά οπτικές αναπαραστάσεις τους.

Αν θεωρήσουμε, παρόλα αυτά, ότι βασική προϋπόθεση για μια μουσειακή έκθεση είναι, πράγματι, η παρουσία αρχαίων αντικειμένων, θα πρότεινα, καταρχήν να μην περιορίσουμε το αρχαίο αντικείμενο στα συμβατικά όρια μιας a priori αποκρυσταλλωμένης υλικής οντότητας. Όπως, δηλαδή, δεχόμαστε να θεωρήσουμε ως ένα αντικείμενο το όστρακο σε αντιπαράβολή με το υπαρκτό ή το εν δυνάμει ολόκληρο αγγείο, έτσι μπορούμε να θεωρήσουμε ως ένα αντικείμενο μια ομάδα οστράκων, ή το όστρακο μαζί με το χρώμα μέσα στο οποίο βρέθηκε κτλ. Και, συνεχίζοντας το συλλογισμό μου, θα ήθελα να υποστηρίξω ότι μέσα στο μουσείο δεν έχει νόημα να φανταζόμαστε ότι το αρχαίο αντικείμενο, με τη διευρυμένη

μορφή που πρότεινα, λειτουργεί αυτόνομα σε σχέση με τα υπόλοιπα σύγχρονα υλικά σώματα που αναγκαστικά το περιβάλλουν. Η σύνθετη αυτή υλική οντότητα λειτουργεί ως ένα ενιαίο σύνθετο ερέθισμα, το οποίο εγώ αποκαλώ έκθεμα. Μέσα από αυτή την οπτική αντιλαμβανόμαστε ότι η λειτουργία των αρχαίων αντικειμένων σε μια έκθεση δεν είναι καθόλου αυτονόητη. Η πλειάδα των δυνατικών συνδυασμών, δηλαδή, των εκθεμάτων είναι δυνατόν να υποστηρίξει μια αντίστοιχη πλειάδα εκθεσιακών προτάσεων, όχι από την άποψη της μορφής, αλλά από την άποψη του θέματος το οποίο θέλουμε να διαπραγματευτούμε.

Η εύλογη ένσταση σε όλα τα παραπάνω θα ήταν ότι και πάλι τα αρχαία αντικείμενα αποτελούν υποχείρια των επιλογών του εκθέτη. Ακόμη και αν ο στόχος του τελευταίου δεν είναι η ανάπτυξη μιας αυταρχικής αφήγησης, αλλά η πρόκληση ενός διαλόγου, τα αρχαία αντικείμενα, μεταλλαγμένα σε μουσειακά αντικείμενα, χρησιμοποιούνται για να οδηγήσουν τη συζήτηση σε λίγο έως πολύ προαποφασισμένα από τον εκθέτη μονοπάτια. Αν θέλαμε να είμαστε «πολιτικά ορθοί» θα έπρεπε να δώσουμε τη ευκαιρία στα αρχαία αντικείμενα να λειτουργήσουν με τον μεγαλύτερο δυνατό βαθμό ελευθερίας. Μια τέτοια επιλογή, θα πρέπει να ομολογήσω ότι υποκρύπτει μια σχετική υποκρισία, καθώς, ούτως ή άλλως, και η απλή θεσμική ένταξη ενός αρχαίου πράγματος στο μουσείο συνιστά μια δραματική επαναπλαισίωση, που αυξάνει αυτόματα την αισθητική και ιστορική τους αξία στα μάτια του επισκέπτη. Παρόλα αυτά, κάνοντας μερικές παραδοχές, μπορούμε να διερευνήσουμε το πώς αυτά είναι δυνατό να δράσουν με την ελάχιστη δυνατή διαμεσολάβηση. Ίσως αυτό φαίνεται μια πολύ παλιά νεωτερική ιδέα που η κριτική ήθελε να αφήσει πίσω της με το επιχείρημα ότι «τα αντικείμενα δε μιλούν από μόνα τους». Κάτω από το φως, όμως, της έντονης συζήτησης για τον όχι εντελώς παθητικό ρόλο των υλικών πραγμάτων, το πρόβλημα των αρχαιολογικών εκθέσεων, ίσως, δεν είναι ότι χωρίς τον εκθέτη/υποβολέα τα αρχαία αντικείμενα είναι εντελώς άφωνα, αλλά ότι αυτό που ενδέχεται να ψελλίσουν είναι πιθανότατα απρόβλεπτο.

Όταν μιλώ για αυξημένο βαθμό ελευθερίας δεν έχω ακριβώς στο μυαλό μου τη λογική του «λευκού κύβου» των εκθέσεων τέχνης όπου τα έργα εκτίθεται προς ενατένιση και αισθητική αποτίμηση. Σε ένα τέτοιο πλαίσιο θα συνιστούσαν *πρό-χειρα* αντικείμενα και όχι αντικείμενα *έτοιμα-προς-χρήση* (Heidegger 1985). Η θέαση ενός αρχαίου αντικειμένου στο ράφι μιας έκθεσης δημιουργεί καταρχήν την ψευδαίσθηση ότι ο αρχικός χρήστης του και ο επισκέπτης ανήκουν σε ένα κοινό οπτικό καθεστώς (Jay 1988) και μοιράζονται ένα κοινό βλέμμα. Πέρα από αυτό, τα αρχαία πράγματα δεν λειτουργούσαν, κατά το παρελθόν αποκλειστικά ως οπτικά ερεθίσματα. Είχαν συγκεκριμένες ιδιότητες και εξυπηρετούσαν συγκεκριμένες πρακτικές και κοινωνικές ανάγκες χάρη στην υλικότητά τους. Αυτό το «χρηστικό φάσμα», στο βαθμό που ήταν αντιληπτό, μόνο μέσω της όρασης από τους ανθρώπους της αρχαιότητας, προφανώς, είναι σημαντικά διαφοροποιημένο



*Κεραμικά αρχαία πράγματα στο Αρχαιολογικό Μουσείο Βραυρώνας.*

για τον σύγχρονο επισκέπτη. Και έχω την εντύπωση ότι αυτό το φάσμα θα μετασηματιζόταν, αν δίπλα στην αδιάφορη οπτική εντύπωση που προκαλεί, για παράδειγμα, μια κοινή και ταπεινή λεπίδα από καστανό πυριτόλιθο, προσθέσει κανείς την εντυπωσιακή της διαφάνεια αν την στρέψεις προς το φως, τον μεταλλικό ήχο που κάνει όταν πέσει πάνω σε μια άλλη, την ψύχρα που νιώθεις όταν την κλείσεις στην παλάμη σου, και τη σταγόνα αίμα που θα στάξει αν τη σφίξεις πολύ. Δεν είμαι καθόλου σίγουρη αν αυτό το διευρυμένο χρηστικό φάσμα πλησιάζει περισσότερο ή αν, αντίθετα, απομακρύνεται από εκείνο του προϊστορικού ανθρώπου, αλλά, αν μη τι άλλο, δίνει ένα νόημα στο να ασχοληθεί ο επισκέπτης με την λεπίδα.

Με όλα τα παραπάνω θέλω να υποστηρίξω την άποψη ότι η έκθεση ενός αρχαίου αντικειμένου, με σεβασμό στο ίδιο το αντικείμενο, στον χρήστη του και στο σύγχρονο μελετητή του, είναι μια εξαιρετικά πολύπλοκη διαδικασία και γι' αυτό ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα και προκλητική. Μόνο που δεν επιδέχεται γενικές, διαχρονικές λύσεις που ακολουθούν δοκιμασμένες «καλές πρακτικές». Κάθε αντικείμενο αποτελεί μια γόνιμη αφορμή για τη διατύπωση μιας πλειάδας προβλημάτων, και κάθε ένα από αυτά τα προβλήματα μπορεί να βρει το χώρο να αναπτυχθεί σε ένα αρχαιολογικό μουσείο, για όσο καιρό η ενασχόληση με αυτό έχει νόημα για τον αρχαιολόγο, για τον εκθέτη και για τον επισκέπτη. Θα μπορούσαμε με άλλα λόγια να πούμε ότι το μουσειακό αντικείμενο αποτελεί ένα *περίπου-*

αντικείμενο<sup>9</sup>, όχι μόνο επειδή έχει μια ιδιαίτερη κοινωνική σημασία στην διαμόρφωση και την αναπαραγωγή της θεσμικής και τελετουργικής φυσιολογίας του μουσείου, αλλά και επειδή εξ αιτίας του αρθρώνεται η δυναμική σχέση ανάμεσα στους ειδικούς και τους επισκέπτες.

Μπορεί να φαίνεται τρομακτικό, αλλά αν η λέξη μουσείο έχει ένα σταθερό περιεχόμενο σαν κι αυτό που δίνουν τα λεξικά και η ICOM δεν μπορούμε να συζητήσουμε για μια *ετερογένεση*. Το μόνο δυναμικό στάδιο για το μουσείο ίσως να είναι ένα αντι-μουσείο επειδή η *δυναμικοποίηση* οδηγεί αυτόματα στη αυτοαναίρεσή του. Και εκεί βρίσκεται η δυσκολία και ελπίδα ταυτόχρονα.

---

9 Στη θεωρία του για τα περίπου-αντικείμενα ο M. Serres (2007), χρησιμοποιεί το παράδειγμα της μπάλας του ποδοσφαίρου για να περιγράψει τα πράγματα εκείνα που δεν μπορούμε, σε καμία περίπτωση να τα θεωρήσουμε παθητικούς αποδέκτες των ανθρώπινων διαθέσεων και πράξεων. Αντίθετα, οι άνθρωποι είναι υποχρεωμένοι να οργανώσουν τις πράξεις τους και τη συμπεριφορά τους με βάση τις ιδιότητες των πραγμάτων αυτών. Με την έννοια αυτή, η διάκριση υποκειμένου-αντικείμενου για να χαρακτηρίσει τον άνθρωπο και το πράγμα χάνει την σαφή και απόλυτη σημασία της. Τα πράγματα μπορούν να είναι περίπου- αντικείμενα.



βιβλιογραφία





- ALBERTI, S., 2005. Objects and the Museum. *Isis*, 96, σελ. 559–571.
- ALCOCK, S.E., 2002. *Archaeologies of the Greek Past. Landscape, Monuments, and Memories*, Cambridge: Cambridge University Press.
- ALELIS, G., BOBROWICZ, A. & ANG, C.S., 2013. Exhibiting emotion: Capturing visitors' emotional responses to museum artefacts. *LNCS (PART 3)*, σελ. 429–438.
- ALLEN, M.J. & BROWN, S.D., 2011. Embodiment and living memorials: The affective labour of remembering the 2005 London bombings. *Memory Studies*, 4(3), σελ. 312–327.
- ALTHUSSER, L., 1991[1971]. Ideology and Ideological State Apparatuses. Στο *Lenin and Philosophy and other Essays*, New York: Monthly Review Press, σελ. 85–126.
- ANGELONI, I. ET AL., 2012. A Virtual Museum for Flemish artworks. A digital reconstruction of Genoese collections. Στο *VSM*. IEEE, σελ. 607–610.
- APPLETON, J., 2002. Interactivity in Context. Στο M. Hinton, επιμ. *Interactive Learning in Museums of Art and Design*. σελ. 1–9.
- AZARYAHU, M. & FOOTE, K.E., 2008. Historical space as narrative medium: on the configuration of spatial narratives of time at historical sites. *GeoJournal*, 73(3), σελ. 179–194.
- BADELL, J.-I., 2015. Museums and social media: Catalonia as a case study. *Museum Management and Curatorship*, 30(3), σελ. 1–20.
- BAILEY, D.W., 2005. *Prehistoric figurines: representation and corporeality in the Neolithic*, London: Routledge.
- ΒΑΚΣΗ, Α., 2012. A shell of memory: The Cyprus conflict and Nicosia's walled city. *Memory Studies*, 5(4), σελ. 479–496.
- ΜΠΑΛΑΣΚΑΣ, Σ., 2002. *Κορύφον πόλης*, Μυτιλήνη: Υπουργείο Αιγαίου.
- BALM, B., 2012. A Screen Paradox. Tracing Digital Materialism As Conditioned by the Screen. MA Thesis. Dpt of New Media and Digital Culture, Utrecht University.
- BARTHES, R., 1981. *Camera Lucida* R. Howard, επιμ., New York: Hill and Wang.
- BASBALLE, D.A. & HALSKOV, K., 2010. Projections on museum exhibits: engaging visitors in the museum setting. *Proceedings of the 22nd Conference of the Computer-Human Interaction Special Interest Group of Australia on Computer-Human Interaction*, σελ. 80–87.
- BAUDRILLARD, J., 1972. *Pour une Critique de l'Economie Politique du Signe*, Paris: Galilard.
- BAUDRILLARD, J., 1994. *Simulacra and simulation*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- BAUDRILLARD, J., 2002. *Screened out*, London: Verso.
- BAUTISTA, S.S., 2014. *Museums in the Digital Age. Changing Meanings of Place, Community, and Culture*. Lanham: Altamira.
- BEACHAM, R. & DENARD, H., 2003. The Pompei Project: Digital Research and Virtual Re-

- construction of Rome's First Theatre. *Computers and the Humanities: Selected Proceedings of ACH-ALLC 2001*, 37(1), σελ. 129–139.
- VAN BEEK, G., 1990. The rites of things: a critical view of Museums, Objects and Metaphors. *Ethofor*, 3(1), σελ. 26–44.
- BENJAMIN, W., 1968. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. Στο Arendt, H. επιμ. *Illuminations*, New York: Schocken Books, σελ. 217–252.
- BENNETT, T., 1995. *The Birth of Museum*. London: Routledge.
- BENNETT, T., 1996. The Exhibitionary Complex. Στο R. Greenberg, B. Ferguson, & S. Nairne, επιμ. *Thinking about Exhibitions*. London: Routledge, σελ. 58–80.
- BENNETT, T., 2005. Civic Laboratories. *Cultural Studies*, 19(5), σελ. 521–547. Bennett, T., 2006. Civic Seeing: Museums and the Organization of Vision. Στο S. Macdonald, επιμ. *A Companion to Museum Studies*. Oxford: Blackwell Publishing, σελ. 263–281.
- BERGER, S., 2015. National museums in between nationalism, imperialism and regionalism, 1750-1914. Στο P. Aronsson & G. Elgenius, επιμ. *National Museums and Nation-building in Europe. 1750-2010*. Abingdon: Routledge, σελ. 13–32.
- BERNBECK, R., 2000. The exhibition of architecture and the architecture of an exhibition. *Archaeological Dialogues*, 7(2), σελ. 98–125.
- BITTARELLO, M.B., 2014. Mythologies of Virtuality: “Other Space” and “Shared Dimension” from ancient myths to cyberspace. Στο M. Grimshaw, επιμ. *The Oxford Handbook of Virtuality*. Oxford: Oxford University Press, σελ. 86–110.
- BLACK, G., 2005. *The Engaging Museum. Developing Museums for Visitor Involvement*, London: Routledge.
- DI BLAS, N. ET AL., 2002. Evaluating the features of museum web sites: The Bologna Report. Στο *Museums and the Web 2002* [<http://www.museumsandtheweb.com/mw2002/papers/diblas/diblas.html>, επίσκεψη 29-03-2016].
- DI BLAS, N., GOBBO, E. & PAOLINI, P., 2005. 3D Worlds and Cultural Heritage: Realism vs. Virtual Presence. Στο *Museums and the Web 2005* [<http://www.archimuse.com/mw2005/papers/diBlas/diBlas.html>, επίσκεψη 29-03-2016].
- BOAST, R., 2011. Neocolonial Collaboration: Museum as Contact Zone Revisited. *Museum Anthropology*, 34(1), σελ. 56–70.
- BOLTER, J.D. & GRUSIN, R., 2000. *Remediation: understanding new media*, Massachusetts: The MIT Press.
- VAN DEN BOOMEN, M. ET AL., 2009a. From the virtual to matters of fact and concern. Στο M. van den Boomen et al., επιμ. *Digital Material. Tracing New Media in Everyday Life and Technology*. Amsterdam: Amsterdam University Press, σελ. 7–20.
- VAN DEN BOOMEN, M. ET AL., 2009b. Introduction. Στο M. van den Boomen et al., επιμ. *Digital Material. Tracing New Media in Everyday Life and Technology*. Am-

- sterdam: Amsterdam University Press, σελ. 7–17.
- BOURDIEU, P., 1984. *Distinction: a Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- BOYER, C., 1994. *The City of Collective Memory. Its historical imagery and architectural entertainments*, Cambridge MA: MIT Press.
- BREY, P., 2014. The Physical and Social Reality of Virtual Worlds. Στο M. Grimshaw, επιμ. *The Oxford Handbook of Virtuality*. Oxford: Oxford University Press, σελ. 42–53.
- BRÜCK, J., 2005. Experiencing the past? The development of a phenomenological archaeology in British prehistory. *Archaeological Dialogues*, 12(1), σελ. 45.
- BUCHLI, V. & LUCAS, G., 2001. *Archaeologies of the Contemporary Past*, London: Routledge.
- BUTLER, J., 2005. Photography, war, Outrage. *PMLA*, 120(3), σελ. 822–827.
- CAMERON, F. & MENGLER, S., 2012. Cosmopolitics, border crossings and the complex museum. *International Journal of Heritage Studies*, 18(6), σελ. 637–653.
- CAMERON, F. & ROBINSON, H., 2007. Digital Knowledgescapes: Cultural, Theoretical, Practical, and Usage Issues Facing Museum Collection Database in a Digital Epoch. Στο F. Cameron & S. Kenderdine, επιμ. *Theorizing Digital Cultural Heritage. A Critical Discourse*. Cambridge MA: The MIT Press, σελ. 165–192.
- CAPASSO, G., 2008. Investigating Culture Through the Senses. *Architectural Design*, 79(1), σελ. 128–131.
- Carman, J., 2002. *Archaeology and Heritage. An Introduction*, London: Continuum.
- CARPENTIER, N., 2012. The concept of participation. If they have access and interact, do they really participate? *Fronteiras – estudos midiáticos*, 14(2), σελ. 164–177.
- CARPER LONG, T. & KING, C., 2011. Is a “Virtual” Museum Still “Real”? A conversation about the International Museum of Women. *Exhibitionist*, σελ. 42–48.
- CARROZZINO, M. & BERGAMASCO, M., 2010. Beyond virtual museums: Experiencing immersive virtual reality in real museums. *Journal of Cultural Heritage*, 11(4), σελ. 452–458.
- CHADWICK, A., 2003. Post-processualism, professionalisation and archaeological methodologies: towards reflective and radical practice. *Archaeological Dialogues*, 10(1), σελ. 97–117.
- CHAKRABARTY, D., 2002. Museums in late democracies. *Humanities Research*, 9(1), σελ. 5–12.
- CHAN, M., 2014. *Virtual Reality: Representations in Contemporary Media*, New York: Bloomsbury Publishing.
- ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗ, Α., 2002. Το πρόγραμμα της Αναπαράστασης. Στο Γ. Χ. Χουρμουζιάδης, επιμ. *Δισπηλιό. 7500 χρόνια μετά*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, σελ. 331–348.

- ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗ, Α., 2006. *Το ελληνικό αρχαιολογικό μουσείο. Ο εκθέτης, το έκθεμα, ο επισκέπτης*, Θεσσαλονίκη: Βάνιας.
- ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗ, Α., 2009. Επισκέπτες. *Ανάσκαμμα*, 2, σελ. 121–157.
- ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗ, Α., 2010. Από το εύρημα στο έκθεμα. *Ανάσκαμμα*, 4, σελ. 109–140.
- ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗ, Α., 2014. Ευτυχώς τα στεφάνια μας είναι ακάνθινα. Στο Ε. Στεφανή, Ν. Μερούσης, & Α. Δημουλά, επιμ. *100 Χρόνια Προϊστορικής Έρευνας στη Μακεδονία*. Θεσσαλονίκη: Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης, σελ. 677–684.
- ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗ, Α., 2015. Η Παιδαγωγική του Μουσειακού Χώρου. Στο Ν. Νικονάνου et al., επιμ. *Μουσειακή μάθηση και εμπειρία στον 21ο αιώνα*. Αθήνα: Σύन्दεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών.
- ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗΣ, Γ.Χ., 1976. Το Μουσείο του Βόλου. *Αρχαιολογικά Ανάλεκτα εξ Αθηνών*, ΙΧ, σελ. 1–13.
- CLASSEN, C. & HOWES, D., 2006. The Museum as Sensescape: Western sensibilities and indigenous artifacts. Στο E. Edwards, C. Gosden, & R. B. Phillips, επιμ. *Sensible Objects: Colonialism, Museums and Material Culture*. Oxford: Berg, σελ. 199–222.
- CLIFFORD, J., 1997. Museums as contact zones. Στο *Routes: travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge: Harvard University Press, σελ. 188–219.
- COHEN-HATTAB, K., 2010. Struggles at holy sites and their outcomes: the evolution of the Western Wall Plaza in Jerusalem. *Journal of Heritage Tourism*, 5(2), σελ. 125–139.
- COLLINS, H.M. & EVANS, R., 2002. The Third Wave of Science Studies: Studies of Expertise and Experience. *Social Studies of Science*, 32(2), σελ. 235–296.
- CONNERTON, P., 1989. *How Societies Remember*, Cambridge: Cambridge University Press.
- CONNERTON, P., 2009. *How Modernity Forgets*, Cambridge: Cambridge University Press.
- CRANNY-FRANCIS, A., 2011. Semefulness: a social semiotics of touch. *Social Semiotics*, 21(4), σελ. 463–481.
- CRINSON, M. επιμ., 2005. *Urban Memory. History and Amnesia in the modern city*, Abingdon, UK: Routledge.
- CRUISKSHANK, J., 1992. Oral tradition and material culture: Multiplying meanings of “words” and “things.” *Anthropology Today*, 8(3), σελ. 5–9.
- CUMBERPATCH, C.G., 2000. People, things and archaeological knowledge: An exploration of the significance of fetishism in archaeology. *Assemblage*, 6. [<http://www.shef.ac.uk/assem/6>, επίσκεψη 10-05-2008].
- DEBARY, O., 2007. Deindustrialization and Museumification: from exhibited memory to forgotten history. *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science*, 595, σελ. 122–133.
- DEKEL, I., 2009. Ways of looking: Observation and transformation at the Holocaust

- Memorial, Berlin. *Memory Studies*, 2(1), σελ. 71–86.
- DESHPANDE, S., GEBER, K. & TIMPSON, C., 2007. Engaged Dialogism in Virtual Space: An Exploration of Research Strategies for Virtual Museums. Στο F. Cameron & S. Kenderdine, επιμ. *Theorizing Digital Cultural Heritage. A Critical Discourse*. Cambridge MA: The MIT Press, σελ. 261–281.
- VAN DIJK, J., 2006. *The Network Society. Social Aspects of New Media*, London: SAGE Publications.
- DROTNER, K. & SCHRØDER, K.C., 2013. Introduction. Στο K. Drotner & K. C. Schrøder, επιμ. *Museum Communication and Social Media*. London: Routledge, σελ. 1–16.
- DRUMMOND, K., 2006. The migration of art from museum to market: Consuming Caravaggio. *Marketing Theory*, 6(1), σελ. 85–105.
- DUDLEY, S., 2010. Museum Materialities: objects, sense and feeling. Στο S. Dudley, επιμ. *Museum Materialities. Objects, Engagements, Interpretations*. London: Routledge, σελ. 1–18.
- DUNCAN, C., 1995. *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, London: Routledge.
- DWYER, O.J. & ALDERMAN, D.H., 2008. Memorial landscapes: analytic questions and metaphors. *GeoJournal*, 73(3), σελ. 165–178.
- EDSON, G. & DEAN, D., 1996. *The Handbook of Museums*, London: Routledge.
- ELO, M., 2012. Digital finger: beyond phenomenological figures of touch. *Journal of Aesthetics and Culture*, 4. [<http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/14982/19830>, επίσκεψη 26-09-2014].
- ESS, C., 2014. Ethics at the Boundary of the Virtual. Στο M. Grimshaw, επιμ. *The Oxford Handbook of Virtuality*. Oxford: Oxford University Press, σελ. 683–697.
- FAHLANDER, F. & KJELLSTRÖM, A., 2010. Beyond Sight: Archaeologies of Sensory Perception. Στο F. Fahlander & A. Kjellström, επιμ. *Making Sense of Things. Archaeologies of sensory Perception*. PAG. Stockholm: Stockholm Studies in Archaeology 53, σελ. 1–13.
- FALK, J.H. & DIERKING, L.D., 1992. *The Museum Experience*, Washington D.C.: Whalesback Books.
- FALK, J.H. & DIERKING, L.D., 2000. *Learning from museums: Visitor experiences and the making of meaning*, Walnut Creek: AltaMira.
- FALK, J.H. & DIERKING, L.D., 2012. *Museum Experience Revisited*, Walnut Creek: Left Coast Press.
- FILIPPINI FANTONI, S. & BOWMAN, G., 2012. Exploring the Relationship between Visitor Motivation and Engagement in Online Museum Audiences. Στο *Museums and the Web 2012* [[http://www.museumsandtheweb.com/mw2012/papers/exploring\\_the\\_relationship\\_between\\_visitor\\_mot.html](http://www.museumsandtheweb.com/mw2012/papers/exploring_the_relationship_between_visitor_mot.html), επίσκεψη 13-01-2017].
- FLETCHER, A. & LEE, M.J., 2012. Current Social Media Uses and Evaluations in American



- Museums. *Museum Management and Curatorship*, 27(5), σελ. 505–521.
- ΦΟΤΙΑΔΙΣ, Μ., 1995. Modernity and the past-still-present: Politics of time in the birth of regional archaeological projects in Greece. *American Journal of Archaeology*, 99(1), σελ. 59–78.
- ΦΟΥΚΑΥΛΤ, Μ., 1986. Of Other Spaces. *Diacritics*, 16, σελ. 22–27.
- ΦΥΧΗΣ, Σ., 2014. Social Media and the Public Sphere. *TripleC (Cognition, Communication, Co-Operation): Open Access Journal for a Global Sustainable Information Society*, 12(1), σελ. 57–101.
- ΓΑΘΗΡΚΟΛΕ, Π., 1989. The fetishism of artifacts. Στο S. Pearce, επιμ. *Museum studies in material culture*. Ann Arbor: Smithsonian Institution Press, σελ. 73–81.
- ΓΚΑΖΗ, Α., 1999a. Από τις Μούσες στο Μουσείο: Η ιστορία ενός θεσμού διαμέσου των αιώνων. *Αρχαιολογία*, 70, σελ. 39–46.
- ΓΚΑΖΗ, Α., 1999b. Η έκθεση των αρχαιοτήτων στην Ελλάδα (1829-1909). *Αρχαιολογία*, 73, σελ. 45–53.
- ΓΑΖΙ, Α., 2008. Artfully classified and appropriately placed: notes on the display of antiquities in early twentieth-century Greece. Στο D. Plantzos & D. Damskos, επιμ. *A Singular Antiquity. Archaeology and Hellenic Identity in twentieth-century Greece*. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη.
- ΓΑΖΙ, Α., 2011. National museums in Greece: History, Ideology, Narratives. Στο P. Aronsson & G. Elgenius, επιμ. *Building National Museums in Europe 1750-2010*. Linköping: Linköping University Electronic Press, σελ. 363-400.
- ΓΕΛΛ, Α., 2006. The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology. Στο E. Hirsch, επιμ. *The Art of Anthropology. Essays and Diagrams*. Oxford: Berg, σελ. 159–186.
- ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ, Π., 2011. The digital divide profile of Greece: one step further. *Επιθεώρηση Κοινωνικών Επιστημών*, (136 Γ), σελ. 97–110.
- ΓΙΛΛΟΧ, Γ. & ΚΙΛΒΥ, Τ., 2005. Trauma and Memory in the city. Στο M. Crinson, επιμ. *Urban Memory. History and amnesia in the modern city*. London: Routledge, σελ. 1–23.
- ΓΟΝΖÁΛΕΖ-ΡΟΥΙΒΑΛ, Α., 2014. Archaeology of the Contemporary Past. Στο C. Smith, επιμ. *Encyclopedia of Global Archaeology*. New York: Springer, σελ. 19683–1694.
- ΓΟΡΓΕΛΣ, Π., 2013. Rijksstudio: make your own masterpiece! Στο *Museums and the Web 2013* [<http://mw2013.museumsandtheweb.com/paper/rijksstudio-make-your-own-masterpiece>, επίσκεψη 05-10-2013].
- ΓΟΣΔΕΝ, Σ., 2005. What Do Objects Want? *Journal of Archaeological Method and Theory*, 12(3), σελ. 193–211.
- ΓΟΥΡΓΟΥΡΗΣ, Σ., 2007. Έθνος-όνειρο. Διαφωτισμός και θέσμιση της σύγχρονης Ελλάδας, Αθήνα: Κριτική.
- ΓΡΟΥΝΔΜΑΝΝ, Ρ., 2017. The Problem of Expertise in Knowledge Societies. *Minerva*, 55(1), σελ. 25–48.

- GUALENI, S., 2015. *Virtual Worlds as Philosophical Tools. How to Philosophize with a Digital Hammer*, New York: Palgrave Macmillan.
- GUGGENHEIM, M., 2009. Building memory: Architecture, networks and users. *Memory Studies*, 2(1), σελ. 39–53.
- GUTMAN, Y., 2009. Where do we go from here: The pasts, presents and futures of Ground Zero. *Memory Studies*, 2(1), σελ. 55–70.
- HAMILAKIS, Y., 1996. Through the looking glass: Nationalism, archaeology and the politics of identity. *Antiquity*, 70(270), σελ. 975–978.
- HAMILAKIS, Y., 2007a. *The Nation and its Ruins. Antiquity, Archaeology and National Imagination in Greece*, Oxford: Oxford University Press.
- HAMILAKIS, Y., 2007b. The “other Parthenon”: Antiquity and National Memory at the Concentration Camp. Στο *The Nation and its ruins: antiquity, archaeology, and national imagination in Greece*. Oxford: Oxford University Press, σελ. 205–241.
- HAMILAKIS, Y. & MOMIGLIANO, N. επιμ., 2006. *Archaeology and European Modernity: Producing and Consuming the Minoans*, Padova: Bottega di Erasmo.
- HAMILAKIS, Y., PLUCIENNIK, M. & TARLOW, S., 2002. *Thinking Through the Body: Archaeologies of Corporeality*, London: Kluwer Academic/Plenum.
- HAMILAKIS, Y. & YALOURI, E., 1996. Antiquities as symbolic capital in modern Greek society. *Antiquity*, 70(267), σελ. 117–129.
- HARRISON, R. & SCHOFIELD, J., 2010. *After Modernity. Archaeological Approaches to the Contemporary Past*, Oxford: Oxford University Press.
- HARVEY, D.C., 1997. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford: Blackwell Publishers.
- HAYTHORNTHWAITTE, C., 2011. Online knowledge crowds and communities. Στο L. E. L., M. A. Fontaine, & J. A. Slusher, επιμ. *Knowledge and communities*. Boston: Butterworth Heinemann, σελ. 193–209.
- HAZAN, S., 2001. The Virtual Aura - Is There Space for Enchantment in a Technological World? Στο *Museums and the Web 2001*. [<http://www.museumsandtheweb.com/mw2001/papers/hazan/hazan.html>, επίσκεψη 14-01-2017].
- HEATH, C. & VOM LEHN, D., 2008. Configuring “Interactivity”: Enhancing Engagement in Science Centres and Museums. *Social Studies of Science*, 38(1), σελ. 63–91.
- HEIDEGGER, M., 1985. *Είναι και χρόνος*, Αθήνα: Δωδώνη.
- HEIM, M., 2014. The Paradox of Virtuality. Στο M. Grimshaw, επιμ. *The Oxford Handbook of Virtuality*. Oxford: Open University Press, σελ. 111–127.
- HEIN, G., 1995. The constructivist Museum. *Journal of Education in Museums*, 16, σελ. 21–23.
- HEIN, G., 1998. *Learning in the Museum*, London: Routledge.

- HEIN, H., 2000. *The Museum in Transition. A Philosophical Perspective*, Washington D.C.: Smithsonian Books.
- HEUMANN GURIAN, E., 1999. What is the Object of this Exercise? A Meandering Exploration of the Many Meanings of Objects in Museums. *Daedalus*, 128(3), σελ. 163–183.
- HEUMANN GURIAN, E., 2010. Curator: From soloist to impresario. Στο F. Cameron & L. Kelly, επιμ. *Hot topics, public culture, museums*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, σελ. 95–111.
- HENDON, W., COSTA, F. & ROSENBERG, R.A., 1989. The General Public and the Art Museum: case studies of visitors to several Institutions identify characteristics of their publics. *American Journal of Economics and Sociology*, 48(2), σελ. 231–243.
- HOBBSAWM, E. & RANGER, T.O., 1992. *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press.
- HODDER, I., 1986. *Reading the Past. Current approaches to interpretation in archaeology*, Cambridge: Cambridge University Press.
- HODDER, I., 1991. Archaeological theory in European societies. Στο I. Hodder, επιμ. *Archaeological Theory in Europe: the Last Three Decades*. London: Routledge, σελ. 1–24.
- HODDER, I., 2012. *Entangled. An Archaeology of the Relationships between Humans and Things*, Oxford: Wiley-Blackwell.
- HOGSDEN, C. & POULTER, E.K., 2012. The real other? Museum objects in digital contact networks. *Journal of Material Culture*, 17(3), σελ. 265–286.
- HOOD, M., 1990. Application of Sociological and Anthropological Concepts to Visitor Research. *Visitor Studies: Theory, Research, and Practice*.
- HOOPER-GREENHILL, E., 1990. Counting visitors, or visitors that count. Στο R. Lumley, επιμ. *The Museum Time Machine: Putting Cultures in Display*. London: Routledge, σελ. 213–232.
- HOOPER-GREENHILL, E., 1992. *Museums and the Shaping of Knowledge*, London: Routledge.
- HOOPER-GREENHILL, E., 1994a. Communication in theory and practice. Στο E. Hooper-Greenhill, επιμ. *The Educational Role of the Museum*. London: Routledge, σελ. 28–43.
- HOOPER-GREENHILL, E., 1994b. Education, communication and interpretation: Towards a critical pedagogy in museums. Στο E. Hooper-Greenhill, επιμ. *The Educational Role of the Museum*. London: Routledge, σελ. 3–28.
- Hooper-Greenhill, E., 1994c. Museums and Communication: An introductory essay. Στο *Museum, Media, Message*. London: Routledge, σελ. 1–13.
- HOOPER-GREENHILL, E., 1999. Σκέψεις για τη μουσειακή εκπαίδευση και επικοινωνία στη μετά-μοντέρνα εποχή. *Αρχαιολογία και Τέχνες*, 72, σελ. 47–49.

- HOUSE, M., HOLDGAARD, N. & KLAstrup, L., 2014. Between control and creativity: challenging co-creation and social media use in a museum context. *Digital Creativity*, 25(3), σελ. 190–202.
- HOWES, D., 2005. *Empire of the Senses. The Sensual Culture Reader*, Oxford: Berg.
- HUANG, Y.C. & HAN, S.R., 2014. An Immersive Virtual Reality Museum via Second Life: Extending Art Appreciation from 2D to 3D. *Communications in Computer and Information Science*, 434 PART I, σελ. 579–584.
- HUHTAMO, E., 2002. On the Origins of the Virtual Museum. Στο *Nobel Symposium (NS 120) "Virtual Museums and Public Understanding of Science and Culture."* Stockholm, σελ. 1–14.
- HUTSON, S., 1998. Strategies for the Reproduction of Prestige in Archaeological Discourse. *Assemblage*, 4. [<http://www.assemblage.group.shef.ac.uk/4>, επίσκεψη 10-05-2005].
- HUYSEN, A., 1997. The Voids of Berlin. *Critical Inquiry*, 24(1), σ57–81.
- HUYSEN, A., 2003. *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford: Stanford University Press.
- IHDE, D., 2007. *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*, New York: State University of New York Press.
- INGOLD, T., 2007. Materials against materiality. *Archaeological Dialogues*, 14(1), σελ. 1–16.
- INGOLD, T., 2008. Bringing Things to Life: Creative Entanglements in a world of Materials. Στο *Material Worlds Symposium*. Aberdeen.
- ISAAC, G., 2008. Technology Becomes the Object: The Use of Electronic Media at the National Museum of the American Indian. *Journal of Material Culture*, 13(3), ΣΕΛ. 287–310.
- JASANOFF, S., 2003. Breaking the Waves in Science Studies: Comment on H.M. Collins and Robert Evans, 'The Third Wave of Science Studies'. *Social Studies of Science*, 33(3), σελ. 389–400.
- JAY, M., 1988. Scopic Regimes of Modernity. Στο H. Foster, επιμ. *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press, σελ. 3–23.
- JORDANOVA, L., 1989. Objects of Knowledge: A historical perspective on Museums. Στο P. Vergo, επιμ. *The New Museology*. London: Reaktion Books, σελ. 22–40.
- JOYCE, R. & PREUCEL, R.W., 2002. *The Languages of Archaeology: Dialogue, Narrative, and Writing*, Oxford: Blackwell Publishing.
- ΚΑΡΛΑΝ, F., 1994. Exhibitions as communicative media. Στο E. Hooper-Greenhill, επιμ. *Museum, Media, Message*. London: Routledge, σελ. 37–58.
- ΚΑΡΑΔΗΜΟΥ-ΓΕΡΟΥΛΜΠΟΥ, Α., 1995. *Η ανοικοδόμηση της Θεσσαλονίκης μετά την πυρκαγιά του 1917*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- ΚΑΡΡ, C., 2004. Digital Heritage in Digital Museums. *Museum International*, 56(221–222), σελ. 45–51.

- KARP, I., 1991. Other Cultures in Museum Perspective. Στο I. Karp & S. Lavine, επιμ. *Exhiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington D.C.: Smithsonian, σελ. 373–385.
- KASVIKIS, K., VELLA, N. & DOUGHTY, L., 2007. national curricula and the politics of Archaeology. Στο I. Hodder & L. Doughty, επιμ. *Mediterranean Prehistoric Heritage: Training, Education and Management*. Cambridge: McDonald Institute for Archaeological Research, σελ. 129–144.
- KELLY, L., 2013. The Connected Museum in the World of Social Media. Στο K. Drotner & K. C. Schröder, επιμ. *Museum Communication and Social Media. The Connected Museum*. London: Routledge, σελ. 54–74.
- KIDD, J., 2011. Enacting engagement online: framing social media use for the museum. *Information Technology & People*, 24(1), σελ. 64–77.
- KING-CHUNG, S., 2008. Street as Museum as Method: Some Thoughts on Museum Inclusivity. *International Journal of the Inclusive Museum*, 1(3), σελ. 57–64.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, B., 1998. *Destination Culture. Tourism, Museums, and Heritage*, Berkeley: University of California Press.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, B., 2004. Intangible Heritage as Metacultural Production. *Museum International*, 56(1–2), σελ. 52–65.
- KLETTNER, R. & DE-GROOT, A., 2001. Excavating to Excess? Implications of the Last Decade of Archaeology in Israel. *Journal of Mediterranean Archaeology*, 14(1), σελ. 76–85.
- ΚΝΑΡΡΕΤΤ, C., 2007. Materials with materiality? *Archaeological Dialogues*, 14(1), σελ. 20–23.
- ΚΟΚΚΟΥ, Α., 1977. *Η μέριμνα για τις αρχαιότητες στην Ελλάδα και τα πρώτα μουσεία*, Αθήνα: Εκδόσεις Ερμής.
- ΚΟΛΩΝΑΣ, Β., 2002. *Ιταλική αρχιτεκτονική στα Δωδεκάνησα 1912-1943*, Αθήνα: Ολκός.
- ΚΟΡΥΤΟΦ, Ι., 1986. The cultural biography of things: commoditization as process. Στο A. Appadurai, επιμ. *The Social Life of things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, σελ. 64–91.
- ΚΟΤΣΑΚΗΣ, Κ., 1991. The powerful past: theoretical trends in Greek Archaeology. Στο I. Hodder, επιμ. *Archaeological Theory in Europe: the Last Three Decades*. London: Routledge, σελ. 65–90.
- ΚΥΒΙΕΝΑ, Μ., 2012. Skopje 2014. Musealizing the city, re-inventing history? The Western Balkans Policy Review, 2(1), σελ. 78–99.
- ΚΥΚΣΑ, Ι. & ΧΙΛΝΤΣ, Μ., 2014. *Making Sense of Place. The design and experience of virtual spaces as a tool for communication*, Oxford: Chandos Publishing.
- ΛΑΜΠΟΥΓΝΑΝΙ, Β.Μ., 2006. Insight versus Entertainment: Untimely Meditations on the Architecture of Twentieth-century Art Museums. Στο S. Macdonald, επιμ. *A Companion to Museum Studies*. Oxford: Blackwell Publishing, σελ. 245–262.
- ΛΑΤΟΥΡ, Β., 2005. *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network Theory*,

- Oxford: Oxford University Press.
- LEACH, N., 2005. 9/11. Στο M. Crinson, επιμ. *Urban Memory. History and amnesia in the modern city*. London: Routledge, σελ. 169–194.
- ΛΕ ΓΚΟΦ, Ζ., 1998. *Ιστορία και Μνήμη*, Αθήνα: Νεφέλη.
- VOM LEHN, D., HEATH, C. & HINDMARSH, J., 2001. Exhibiting Interaction: Conduct and Collaboration in Museums and Galleries. *Symbolic Interaction*, 24(2), σελ. 189–216.
- LEONARDI, P.M., 2010. Digital Materiality? How artifacts without matter, matter. *First Monday*, 15(6–7), [<http://www.firstmonday.dk/ojs/index.php/fm/article/view/1171/1091>, επίσκεψη 24-09-2014].
- ΛΕΡΚΩΣΚΑ-ΒΛΑΧΟΥ, Ε. & ΙΜΒΟΔΕΝ, Κ., 2013. Effective design for usability and interaction. *Journal of Internet Commerce*, 12(3), σελ. 284–305.
- ΛΕΒΥ, Ρ., 2001. Η Δυνητική Πραγματικότητα. Η φιλοσοφία του πολιτισμού και του κυβερνοχώρου, Αθήνα: Κριτική.
- ΛΙΑΚΟΣ, Α., 2005. *Πώς στοχάστηκαν το έθνος αυτοί που ήθελαν να αλλάξουν τον κόσμο*, Αθήνα: Πόλις.
- ΛΙΑΚΟΣ, Α., 2012. *Πώς το Παρελθόν γίνεται Ιστορία*, Αθήνα: Πόλις.
- LIDCHI, H., 1997. The Poetics and the Politics of Exhibiting other Cultures. Στο S. Hall, επιμ. *Representation: cultural representations and signifying practices*. SAGE Publications, σελ. 151–222.
- LIEBSKIND, D., 1999. *The Jewish Museum Berlin*, Berlin: Verlag der Kunst.
- ΛΟΡΑΤΟΝΣΚΑ, Ι., 2015. Museum website features, aesthetics, and visitors' impressions: a case study of four museums. *Museum Management and Curatorship*, 30(3), σελ. 191–207.
- LUMLEY, R., 1988. *The Museum Time-machine: Putting Cultures on Display*, London: Routledge.
- LUTZ, C., HOFFMAN, C.P. & MECKEL, M., 2014. Beyond just politics: A systematic literature review of online participation. *First Monday*, 19(7) [<http://www.firstmonday.dk/ojs/index.php/fm/rt/printerFriendly/5260/4094>, επίσκεψη 10-01-2017].
- ΛΥΟΤΑΡΔ, Ζ.-Φ., 1984. *The Postmodern Condition*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- ΛΥΟΤΑΡΔ, Ζ.-Φ., 1985. Les Immatériaux. *Art & Text* 17, σελ. 48.
- MACDONALD, S., 2008. *Difficult Heritage. negotiating the Nazi Past in Nuremberg and beyond*, London: Routledge.
- MACDONALD, S., 2013. *Memorylands: Heritage and Identity in Europe Today*, London: Routledge.
- ΜΟΝΙΟΥΔΗ-ΓΑΒΑΛΑ, Θ., 2015. Αθήνα 1833–1864. Η οικοδόμηση μιας μητρόπολης. Στο *Η ελληνική πόλη από τον Ιππόδαμο στον Κλεάνθη*. Αθήνα: Σύνδεσμος



Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, σελ. 105–127.

- MANOVICH, L., 2000. Database as a Genre of New Media. *Ai & Society*, 14(2), σελ. 176–183.
- MANOVICH, L., 2001. *The Language of New Media*, Cambridge, MA: MIT Press.
- MANOVICH, L., 2006. The Poetics of Augmented Space. *Visual Communication*, 5(2), σελ. 219–240.
- MAROEVIC, I., 1994. The museum message: between document and information. Στο E. Hooper-Greenhill, επιμ. *Museum, Media, Message*. London: Routledge, σελ. 24–36.
- MARTIN, J.-C., 2014. Emotions and Altered States of Awareness: the Virtuality of Reality and the Reality of Virtuality. Στο M. Grimshaw, επιμ. *The Oxford Handbook of Virtuality*. Oxford: Open University Press, σελ. 162–172.
- MARTY, P., 2007. Museum Websites and Museum Visitors: Before and After the Museum Visit. *Museum Management and Curatorship*, 22(4), σελ. 337–360.
- MARTY, P. & TWIDALE, M., 2004. Lost in gallery space: A conceptual framework for analyzing the usability flaws of museum Web sites. *First Monday*, 9(9) [<http://www.firstmonday.dk/ojs/index.php/fm/article/view/1171/1091>, επίσκεψη 13-01-2017].
- MASSUMI, B., 2014. Envisioning the Virtual. Στο M. Grimshaw, επιμ. *The Oxford Handbook of Virtuality*. Oxford: Oxford University Press, σελ. 55–70.
- McTAVISH, L., 2006. Visiting the Virtual Museum: Art and Experience Online. Στο J. Marstine, επιμ. *New Museum Theory and Practice*. Oxford: Blackwell Publishing, σελ. 226–246.
- MAYER-SCHÖNBERGER, V., 2009. *Delete: the virtue of forgetting in the Digital Age*, Princeton: Princeton University Press.
- MERLEAU-PONTY, M., 1945. *Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard.
- MILLER, D., 2005. Materiality. An Introduction. Στο D. Miller, επιμ. *Materiality*. Durham and London: Duke University Press, σελ. 1–50.
- MORBAY, M., 2006. Killing a culture softly: Corporate partnership with a Russian museum. *Museum Management and Curatorship*, 21(4), σελ. 267–282.
- MORRIS, I., 1994. Archaeologies of Greece. Στο I. Morris, επιμ. *Classical Greece. Ancient histories and modern archaeologies*. Cambridge: Cambridge University Press, σελ. 8–47.
- DE MUL, J., 2009. The work of art in the age of digital recombination. Στο M. Van den Boomen et al., επιμ. *Digital Material. Tracing New Media in Everyday Life and Technology*. Amsterdam: Amsterdam University Press, σελ. 95–106.
- MÜLLER, K., 2002. Museums and Virtuality. *Curator: The Museum Journal*, 45(1), σελ. 21–33.
- MULLER, M., 1999. Musealisation, aestheticisation and reconstructing the past. *The Journal of Architecture*, 4(4), σελ. 361–367.

- MUNJERI, D., 2004. Tangible and Intangible Heritage: from difference to convergence. *Museum International*, 56(1–2), σελ. 12–20.
- MUSE, E., 2011. The Event of Space. Defining Place in a Virtual Landscape. Στο A. Enslin & E. Muse, επιμ. *Creating Second Lives. Community, Identity and Spatiality as Constructions of the Virtual*. London: Routledge, σελ. 190–211.
- NEGT, O. & KLUGE, A., 1993. *Public Sphere and Experience. Toward an analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- NEWELL, J., 2012. Old objects, new media: Historical collections, digitization and affect. *Journal of Material Culture*, 17(3), σελ. 287–306.
- NIERENBERG, O., 2014. *The Museum's online audience. A Public Perspective on Social media of Dutch Art Museums*. MA Thesis. School of History, Culture and Communication, Erasmus University Rotterdam.
- ΝΙΚΟΝΑΝΟΥ, Ν. ΕΤ ΑΛ. ΕΠΙΜ., 2015. *Μουσειακή μάθηση και εμπειρία στον 21ο αιώνα*, Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών.
- NORA, P. επιμ., 1997. *Les Lieux de mémoire*, Paris: Gallimard.
- OLSEN, B. ET AL., 2012. *Archaeology. The discipline of things*, Berkeley: University of California Press.
- PADILLA-MELÉNDEZ, A. & DEL ÁGUILA-OBRA, A.R., 2013. Web and social media usage by museums: Online value creation. *International Journal of Information Management*, 33(5), σελ. 892–898.
- PALLAS, J. & ECONOMIDES, A., 2008. Evaluation of art museums' web sites worldwide. *Information Services & Use*, 28, σελ. 45–57.
- PALLUD, J. & STRAUB, D.W., 2014. Effective website design for experience-influenced environments: The case of high culture museums. *Information and Management*, 51(3), σελ. 359–373.
- PAPACHARISSI, Z., 2002. The virtual sphere. The Internet as a public sphere. *New Media & Society*, 4(1), σελ. 9–27.
- PAPACHARISSI, Z. & DE FATIMA OLIVEIRA, M., 2012. Affective News and Networked Publics: The Rhythms of News Storytelling on #Egypt. *Journal of Communication*, 62(2), σελ. 266–282.
- PAPADOPOULOS, J.K., 1997. ΚΝΟSSΟΣ. Στο M. De La Torre, επιμ. *The Conservation of Archaeological sites in the Mediterranean Region: An International Conference Organized by the Getty Conservation Institute and the J. Paul Getty Museum, 6–12 May 1995*. Los Angeles: Getty Conservation Institute and the Paul Getty Museum, σελ. 93–126.
- PAPADOPOULOS, J.K., 2005. Inventing the Minoans: Archaeology, Modernity and the Quest for European Identity. *Journal of Mediterranean Archaeology*, 1, σελ. 87–149.
- PAPALEXANDROU, A., 2010. On the shoulders of Hera: alternative readings of antiquity

- in the Greek memoryscape. Στο A. Stroulia & S. Buck Sutton, επιμ. *Archaeology in Situ. Sites, Archaeology, and Communities in Greece*. Plymouth: Lexington Books, σελ. 53–74.
- PARRY, R., 2005. Digital heritage and the rise of theory in museum computing. *Museum Management and Curatorship*, 20(4), σελ. 333–348.
- PASTORE, E., 2008. *Access to the Archives? Art Museum websites and Online Archives in the Public Domain*. MA Thesis, Dpt of Arts Management, State University of New York.
- PEARCE, S., 1992. *Museums, Objects and Collections. A cultural study*, London: Smithsonian Institution Press.
- PEARCE, S., 1994a. The urge to collect. Στο S. Pearce, επιμ. *Interpreting objects and collections*. London: Routledge, σελ. 157–159.
- PEARCE, S., 1994b. Collecting as medium and message. Στο E. Hooper-Greenhill, επιμ. *Museum, Media, Message*. London: Routledge, σελ. 15–23.
- PEIM, N., 2008. Walter Benjamin in the Age of Digital Reproduction: Aura in Education: A Rereading of “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction.” *Journal of Philosophy of Education*, 41(3), σελ. 363–380.
- PETERSSON, B. & NARMO, L.E., 2011. *Experimental Archaeology: between enlightenment and experience*, Lund: Lund University, Department of Archaeology and Ancient History (Vol. 62).
- PIETRYKOWSKI, B. & FABER, J., 2003. *Developing the Virtual Museum: Current Models and Future Directions*, [[http://www.tensionsofeurope.eu/www/en/files/get/Proposal\\_EM\\_Virtual\\_Museum\\_Pietrykowski.pdf](http://www.tensionsofeurope.eu/www/en/files/get/Proposal_EM_Virtual_Museum_Pietrykowski.pdf), επίσκεψη 27-04-2014].
- PLANTZOS, D., 2011. Behold the raking geison: the new Acropolis Museum and its context-free archaeologies. *Antiquity*, 85(June 2009), σελ. 613–625.
- POELL, T., 2009. Conceptualizing forums and blogs as public sphere. Στο M. van den Boomen et al., επιμ. *Digital Material. Tracing New Media in Everyday Life and Technology*. Amsterdam: Amsterdam University Press, σελ. 239–252.
- POMIAN, K., 1990. *Collectors and Curiosities. Paris and Venice, 1500-1800*, Cairo: Polity Press.
- POULTER, E.K. & HOGSDEN, C., 2012. Contact Networks for Digital Reciprocation. *Museum & Society*, 10(2), σελ. 81–94.
- PRASOLOVA-FØRLAND, E., 2008. Analyzing place metaphors in 3D educational collaborative virtual environments. *Computers in Human Behavior*, 24(2), σελ. 185–204.
- PRENSKY, M., 2001. Digital Natives, Digital Immigrants. *On the Horizon*, 9(5), σελ. 1–13.
- PUJOL-TOST, L., 2011. Realism in Virtual Reality applications for Cultural Heritage. *The International Journal of Virtual Reality*, 10(3), σελ. 41–49.
- PUJOL, L., 2004. Archaeology, museums and virtual reality. *Digit-HVM. Revista Digital d'Humanitats*, 6, σελ. 1-9.

- PUJOL, L. & CHAMPION, E., 2007. A Critical Examination of Presence Applied to Cultural Heritage. Στο *The 10th annual international workshop on presence*, σελ. 245–256.
- PUJOL, L. & LORENTE, A., 2013. The Virtual Museum: a Quest for the Standard Definition. Στο G. Earl et al., επιμ. *40th Annual Conference of Computer Applications and Quantative Methods in Archaeology*. Amsterdam: Amsterdam University Press, σελ. 40–48.
- RAINIE, L. & WELLMAN, B., 2012. *Networked. The new social operating system*, Cambridge MA: The MIT Press.
- READING, A., 2003. Digital interactivity in public memory institutions: the uses of new technologies in Holocaust museums. *Media, Culture and Society*, 25, σελ. 67–85.
- REES LEAHY, H., 2012. *Museum Bodies. The politics and practices of visiting and viewing*, Farnham: Ashgate Publishing Ltd.
- REYNOLDS BARTLIT, N., 1998. *A communication analysis of visitors comments after observing an antinuclear and a veterans exhibit in the Bradbury Science Museum of the Los Alamos National Laboratory*. The University of New Mexico.
- ROBERTS, L., 1997. *From knowledge to narrative: Educators and the changing museum*, Washington D.C.: Smithsonian Institution Press.
- ROGERS, K., HINRICHS, U. & QUIGLEY, A., 2014. It Doesn't Compare to Being There: In-Situ vs. Remote Exploration of Museum Collections. Στο *The Search Is Over! Exploring Cultural Collections with Visualization, held in conjunction with the Digital Libraries Conference (DL'14)*. London [<http://searchisover.org/papers/rogers.pdf>, επίσκεψη 19-03-2016].
- ROTH, M., LYONS, C. & MEREWETHER, C., 1997. *Irresistible Decay. Ruins reclaimed*, Los Angeles: The Getty Research Institute Publications.
- ROTHFARB, R.J. & DOHERTY, P., 2007. Creating Museum Content and Community in Second Life. Στο *Museum and the Web 2007*. [<http://www.archimuse.com/mw2007/papers/rothfarb/rothfarb.html> επίσκεψη 12-09-2009].
- RUSO, A. ET AL., 2006. How will social media affect museum communication? Στο *Proceedings Nordic Digital Excellence in Museums (NODEM)*. Oslo, Norway [<http://eprints.qut.edu.au/6067>, επίσκεψη 24-09-2009].
- RUSO, A. & WATKINS, J., 2008. Participatory Communication with Social Media. *Curator: The Museum Journal*, 51(1), σελ. 21–32.
- RYMARCZUK, R. & DERKSEN, M., 2014. Different spaces: Exploring Facebook as heterotopia. *First Monday*, 19(6). [<http://www.firstmonday.dk/ojs/index.php/fm/article/view/5006/4091> επίσκεψη 13-01-2017].
- SANDERHOFF, M., 2013. Open Images. Risk or opportunity for art collections in the digital age? *Nordisk Museologi*, 2, σελ. 131–146.
- SCHALLER, D. & GOLDMAN, K.H., 2004. Exploring Motivational Factors and Visitor Satis-

- faction in On-line Museum Visits. Στο *Museums and the Web 2004*, [<http://www.archimuse.com/mw2004/papers/haleyGoldman/haleyGoldman.html>, επίσκεψη 16-01-2017].
- SCHIFFER, B., 1999. *The Material Life of Human Beings. Artifacts, Behavior and Communication*, London: Routledge.
- SCHLÖR, J., 2006. 'It has to go away, but at the same time it has to be kept': the Berlin Wall and the making of an urban icon. *Urban History*, 33(1), σελ. 85–105.
- SCHNAPP, A., 2004. *Η κατάκτηση του παρελθόντος. Οι απαρχές της Αρχαιολογίας*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- SCHULZ, E., 1994. Notes on the history of collecting and of museums. Στο S. Pearce, επιμ. *Interpreting objects and collections*. London: Routledge, σελ. 175–187.
- SEREMETAKIS, N. επιμ., 1996. *The Senses Still. Perception and Memory as Material Culture in Modernity*, Chicago: The University of Chicago Press.
- SERRES, M., 2007. Theory of the Quasi-Object. Στο *The Parasite*. University of Minnesota Press, σελ. 224–234.
- SHAFER, M., 1977. *The tuning of the world* A. Appadurai, επιμ., New York: Knopf.
- SHANKS, M. & TILLEY, C., 1987a. *Social Theory and Archaeology*, Cambridge: Polity.
- SHANKS, M. & TILLEY, C., 1987b. *Re-constructing Archaeology: Theory and Practice*, Cambridge: Cambridge University Press.
- SHANNON, C., 1948. A mathematical theory of communication, Part I. *Bell Systems Technical Journal*, 27, σελ. 379–423.
- SHIELDS, R., 2003. *The Virtual*, London: Routledge.
- SIMON, N., 2016. *The Art of Relevance*, Museum 2.0.
- SIMON, N., 2010. *The Participatory Museum*, Santa Cruz: Museum 2.0.
- SKEATES, R., 2010. *An Archaeology of the Senses: Prehistoric Malta*, Oxford: Oxford University Press. Sontag, S., 2003. *Regarding the Pain of Others*, New York: Picador.
- SKOV, M. & INGWERSEN, P., 2014. Museum Web search behavior of special interest visitors. *Library and Information Science Research*, 36(2), σελ. 91–98.
- ΣΟΛΟΜΩΝ, Ε., 2008. Η έκθεση των νεολιθικών ευρημάτων στην αίθουσα “Χουρμουζιάδη” του Αρχαιολογικού Μουσείου του Βόλου: Μια “ποιητική” του Θεσσαλικού παρελθόντος. Στο *Πρακτικά του 1ου Διεθνούς Συνεδρίου Ιστορίας & Πολιτισμού της Θεσσαλίας (Λάρισα, 9-11 Νοεμβρίου 2006)*. Τόμος Α'. Λάρισα: Περιφέρεια Θεσσαλίας, σελ. 48–65.
- SOSA, C., 2010. On Mothers and Spiders: A face-to-face encounter with Argentina's mourning. *Memory Studies*, 4(1), σελ. 63–72.
- SRINIVASAN, R., BOAST, R., BECVAR, K.M., ET AL., 2009. Blobjects: Digital Museum Catalogs and Diverse User Communities. *Journal of the American Society for*

- Information Science and Technology*, 60(4), σελ. 666–678.
- SRINIVASAN, R., ENOTE, J., ET AL., 2009. Critical and reflective uses of new media technologies in tribal museums. *Museum Management and Curatorship*, 24(2), σελ. 161–181.
- SRINIVASAN, R., BOAST, R., FURNER, J., ET AL., 2009. Digital Museums and Diverse Cultural Knowledges: Moving Past the Traditional Catalog. *The Information Society*, 25(4), σελ. 265–278.
- SRINIVASAN, R. ET AL., 2010. Diverse Knowledges and Contact Zones within the Digital Museum. *Science, Technology & Human Values*, 35(5), σελ. 1–34.
- ΣΤΑΥΡΙΔΟΠΟΥΛΟΣ, Γ., 2015. *Η διαχείριση της Οθωμανικής πολιτιστικής κληρονομιάς της Μακεδονίας από το 1912 έως σήμερα*. Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή, Τμ. Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.
- SVENSSON, T.G., 2008. Knowledge and Artifacts: People and Objects. *Museum Anthropology*, 31(2), σελ. 85–104.
- SWITZER, C. & MCDOWELL, S., 2009. Redrawing cognitive maps of conflict: Lost spaces and forgetting in the centre of Belfast. *Memory Studies*, 2(3), σελ. 337–353.
- ΣΥΛΑΙΟΥ, S. ET AL., 2010. Exploring the relationship between presence and enjoyment in a virtual museum. *International Journal of Human-Computer Studies*, 68(5), σελ. 243–253.
- THOMAS, D., 2011. *From Community to Collective: Institution and Agency in the Age of Social Networks*, [<https://ssrn.com/abstract=1754214>, <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.1754214>, επίσκεψη 18-08-2016].
- THOMAS, J., 2008. On the ocularcentrism of archaeology. Στο J. Thomas & V. Oliveira Jorge, επιμ. *Archaeology and the Politics of Vision in a Post-Modern Context*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, σελ. 1–12.
- TILL, K., 2003. Places of Memory. Στο J. Agnew, K. Mitchell, & G. Toal, επιμ. *A Companion to Political Geography*. Oxford: Blackwell, σελ. 289–301.
- TILLEY, C., 1989. Archaeology as Socio-political Action in the Present. Στο V. Pinsky & A. Wylie, επιμ. *Critical Traditions in Contemporary Archaeology: Essays in the Philosophy, History and Socio-politics of Archaeology*, Cambridge: Cambridge University Press, σελ. 104–116.
- TILLEY, C., 2007. Materiality in materials. *Archaeological Dialogues*, 14(1), σελ. 16–20.
- TOEPLER, S., 2006. Caveat Venditor? Museum Merchandising, Nonprofit Commercialization, and the Case of the Metropolitan Museum in New York. *VOLUNTAS: International Journal of Voluntary and Nonprofit Organizations*, 17(2), σελ. 95–109.
- ΤΟΛΙΑΣ, Γ., 2003. Η ελληνική αρχαιολογία. Στο Β. Παναγιωτόπουλος, επιμ. *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού. Τόμος Β*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, σελ. 159–178.
- TRANT, J., 2009. Tagging, Folksonomy and Art Museums: Early Experiments and On-going Research. *Journal of Digital Information*, 10(1) [<https://journals.tdl>].



- org/jodi/index.php/jodi/article/view/270/277, επίσκεψη 21-12-2016].
- TRANT, J. & THE PARTICIPANTS IN THE STEVE.MUSEUM PROJECT, 2006. Exploring the potential for social tagging and folksonomy in art museums: Proof of concept. *New Review of Hypermedia and Multimedia*, 12(1), σελ. 83–105.
- TRIGG, D., 2009. The place of trauma: Memory, hauntings, and the temporality of ruins. *Memory Studies*, 2(1), σελ. 87–101.
- TRIGGER, B., 1989. *A History of Archaeological Thought*, Cambridge: Cambridge University Press.
- TURAI, H., 2009. Past Unmastered: Hot and Cold Memory in Hungary. *Third Text*, 23(1), σελ. 97–106.
- URBAN, R., MARTY, P. & TWIDALE, M., 2007. A Second Life for Your Museum: 3D Multi-User Virtual Environments and Museums. Στο J. Trant & D. Bearman, επιμ. *Museum and the Web 2007*. Toronto: Archives & Museum Informatics [<http://www.archimuse.com/mw2007/papers/urban/urban.html>, επίσκεψη 12-10-2009].
- VECCO, M., 2010. A definition of cultural heritage: From the tangible to the intangible. *Journal of Cultural Heritage*, 11(3), σελ. 321–324.
- VERBOOM, J. & ARORA, P., 2013. Museum 2.0: A study into the culture of expertise within the museum blogosphere. *First Monday*, 18(8) [<http://www.firstmonday.dk/ojs/index.php/fm/article/view/4538/3735>, επίσκεψη 13-01-2017].
- VERGO, P., 1997. *The new museology*, London: Reaktion Books.
- VLIET, H. VAN, 2012. Enhancing user involvement with digital cultural heritage: The usage of social tagging and storytelling. *First Monday*, 17(5) [<http://www.firstmonday.dk/ojs/index.php/fm/article/view/3922/3203>, επίσκεψη 13-01-2017].
- VOEGELIN, S., 2010. *Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art*, New York: Continuum.
- VOUTOUNOS, C. & LANITIS, A., 2011. On the Presentation of Byzantine Art in Virtual Environments. *2011 Third International Conference on Games and Virtual Worlds for Serious Applications*, 1(d), σελ. 176–177.
- WALSH, K., 1992. *The Representation of the Past. Museums and Heritage in the Post-modern World*, London: Routledge.
- WARNER, M., 2005. *Publics and Counterpublics*, New York: Zone Books.
- WATERTON, E., 2010. Commentary: The advent of digital technologies and the idea of community. *Museum Management and Curatorship*, 25(1), σελ. 5–11.
- WEIL, S., 1990. The proper business of the museum: Ideas or things? Στο S. Weil, επιμ. *Rethinking the museum and other meditations*. Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, σελ. 43–56.
- WEILENMANN, A., HILLMAN, T. & JUNGSELIUS, B., 2013. Instagram at the Museum: Communicating the Museum Experience through Social Photo Sharing. Στο *Pro-*

- ceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, σελ. 1843-1852.
- WITCOMB, A., 1997. On the Side of the Object: an Alternative Approach to Debates About Ideas , Objects and Museums. *Museum Management and Curatorship*, 16(4), σελ. 383-399.
- WITCOMB, A., 2006. Interactivity: thinking beyond. Στο S. Macdonald, επιμ. *Blackwell companion to Museum Studies*. London: Blackwell, σελ. 353-361.
- WITCOMB, A., 2014. "Look, Listen and Feel": The First Peoples exhibition at the Bunjilaka Gallery, Melbourne Museum. *Thema La revue des Musées de la civilisation*, 1, σελ. 49-62.
- WITMORE, C.L., 2007. Symmetrical archaeology: excerpts of a manifesto. *World Archaeology*, 39(4), σελ. 546-562.
- WITCOMB, A., 2015. Toward a Pedagogy of Feeling. Understanding how Museums create a Space for Cross-Cultural Encounters. Στο A. Witcomb & K. Message, επιμ. *The International Handbooks of Museum Studies: Museum Theory*. Wiley, σελ. 321-344.
- WOLTON, D., 1997. *Σκέψεις για την επικοινωνία*, Αθήνα: Εκδόσεις Σαββάλας.
- WOODING, D.S. ET AL., 2002. Eye movements of large populations: I. Implementation and performance of an autonomous public eye tracker. *Behavior Research Methods, Instruments, & Computers*, 34(4), σελ. 509-517.
- WONG, A.S., 2011. Ethical issues of social media in museums: a case study. *Museum Management and Curatorship*, 26(2), σελ. 97-112.
- WRIGHTSON, K., 2000. An introduction to acoustic ecology. *Soundscape: The journal of acoustic ecology*, 1(1), σελ. 10-13.
- YALOURI, E., 2001. *The Acropolis: Global Fame, Local Claim*, Oxford: Berg.
- YALOWITZ, S. & BRONNENKANT, K., 2009. Timing and Tracking: Unlocking Visitor Behavior. *Visitor Studies*, 12(1), σελ. 47-64.
- YATES, F., 1966. *The Art of Memory*. Στο *Selected Works. Volume III*, London: Routledge.
- ZELIZER, B., 1995. Reading the Past against the Grain: The Shape of Memory Studies. *Critical Studies in Mass Communication*, 12, σελ. 214-216.
- ΖΩΗΣ, Α., 1996. *Κνωσός. Το εκστατικό όραμα. Σημειωτική και ψυχολογία μιας αρχαιολογικής περιπέτειας*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

