



ΠΜΣ: Πολιτισμική Πληροφορική & Επικοινωνία
Ακαδημαϊκό έτος: 2021-2022

Διπλωματική Εργασία της Ελισάβετ Βαρελίδου
με επιβλέπουσα καθηγήτρια τη Νάσια Χουρμουζιάδη

«Η έκθεση ως θεατρική παράσταση»

Εισαγωγή	1
Κατασκευάζοντας την αφήγηση	5
Νεωτερικά μουσεία και η έννοια της «αφήγησης»	5
Η μελέτη της αφήγησης στον 20 ^ο αιώνα	6
Μεταμοντέρνο και αφήγηση	8
Θεατρική αφήγηση	10
Εκθεσιακή αφήγηση	12
Ο δημιουργός μιας έκθεσης ως σκηνοθέτης	12
Ο αφηγηματικός άξονας ως πλοκή – πολλαπλές πλοκές	15
Διακαλλιτεχνικότητα – Διαμεσικότητα	18
Χωρικό περιβάλλον, ατμόσφαιρα και εμβύθιση	23
Φαινομενολογία, ατμόσφαιρα και επαναφορά της υλικότητας	23
Θεατρικός χώρος	25
Εκθεσιακός χώρος	28
Χώρος υποδοχής της έκθεσης – σχέση περιεχομένου και κελύφους	30
Τεχνικές στην κατασκευή της ατμόσφαιρας	32
Το κοινό ως δρών υποκείμενο	41
Συνδημιουργία στο θέατρο – Κοινωνικό Θέατρο	42
Συνδημιουργία στις εκθέσεις	45
Συμπεράσματα	51

Παράρτημα	57
1. Oskuld – Arsenik	57
2. Grete Marks: Όταν το Μοντέρνο ήταν εκφυλισμένο (Grete Marks: When Modern Was Degenerate)	61
3. Κλασσικό Μαύρο: τα γλυπτά από βασάλτη του Wedgwood και των σύγχρονών του (Classic Black: The Basalt Sculpture of Wedgwood and His Contemporaries)	68
4. Μόνιμη έκθεση στο μουσείο «Στις πεδιάδες της Φλάνδρας» (In Flanders Fields Museum)	71
5. Μουσείο και Εργαστήριο του Μυαλού - Museo Laboratorio della Mente (MLM)	76
6. Νοσοκομειακά Τρένα (Ambulance Trains)	81
7. Σαγηνευτικά βιβλία (Sensational Books)	83
8. FAKE. Όλη η αλήθεια (FAKE. The Whole Truth)	86
Βιβλιογραφία	91
Δικτυογραφία	94

Εισαγωγή

Στην παρούσα εργασία αναζητούνται τα κοινά σημεία που έχει το στήσιμο μιας έκθεσης με μια θεατρική παράσταση. Επιχειρώ, μέσα από μια επισκόπηση της βιβλιογραφίας που αναπτύσσει το επίπεδο της θεωρίας, καθώς και μέσα από αναφορά σε συγκεκριμένα παραδείγματα, να διερευνήσω τις κοινές συνιστάμενες από τη μία στην εξέλιξη του εκθεσιακού σχεδιασμού και από την άλλη στο χώρο του θεάτρου και να εντοπίσω κοινούς προβληματισμούς και ερωτήματα σε ένα πεδίο που μοιράζονται οι δύο τομείς, δηλαδή στη διαδικασία δημιουργίας μιας ιστορίας που θα παρουσιαστεί σε κοινό. Στην πραγματικότητα η υιοθέτηση τεχνικών σκηνικής αναπαράστασης στις μουσειακές εκθέσεις, με τον τρόπο που συμβαίνει σε μια θεατρική σκηνή είναι αρκετά παλιά και συνήθης. Οι Σκανδιναβοί μουσειολόγοι και επιμελητές Artur Hazelius, Bernhard Olsen και Andres Sanding των αρχών του 20^{ου} αιώνα, πέρα από τις καινοτομίες που πρότειναν στα λαογραφικά σκανδιναβικά μουσεία, ήταν επίσης σημαντικοί σκηνογράφοι (Maure, 1995).

Τη δεκαετία του 1980 και στο πλαίσιο της αλλαγής και εκδημοκρατισμού του μουσειακού θεσμού που επεδίωκε η «Νέα Μουσειολογία»¹,

¹ Η νέα μουσειολογία (la nouvelle muséologie στα Γαλλικά, από όπου προέρχεται ο όρος) επηρέασε σημαντικά τη μουσειολογία κατά τη δεκαετία του 1980. Αρχικά συγκέντρωσε γύρω της αρκετούς Γάλλους θεωρητικούς και στη συνέχεια εξαπλώθηκε διεθνώς από το 1984 και μετά. Με σημείο αναφοράς ορισμένους πρωτοπόρους

πολλά μουσεία ανά τον κόσμο θέλησαν να ανανεώσουν τον τρόπο παρουσίασης της συλλογής τους και στράφηκαν με ενδιαφέρον στη σκηνική αναπαράσταση. Σκηνογράφοι και σκηνοθέτες από τον καλλιτεχνικό χώρο του θεάτρου ή του κινηματογράφου συνεργάστηκαν σε μεγάλα εκθεσιακά project (Maure, 1995). Μέχρι και σήμερα πολλοί σχεδιαστές μουσειακών εκθέσεων παραδέχονται ότι εμπνέονται από πρακτικές θεατρικής σκηνικής σύνθεσης, όπως για παράδειγμα οι Ολλανδοί Kossmanndejong², ενώ θα συναντήσουμε πολλούς επαγγελματίες (π.χ. σκηνογράφους, σχεδιαστές κοστούμιών, video-artists, εικαστικούς, σχεδιαστές φωτισμού κ.α.) που στην επαγγελματική τους

που είχαν δημοσιεύσει καινοτόμα κείμενα ήδη από το 1970, αυτό το ρεύμα σκέψης τόνιζε τον κοινωνικό ρόλο των μουσείων και τον διεπιστημονικό χαρακτήρα τους, καθώς και τους νέους τρόπους έκφρασης και επικοινωνίας τους. Η νέα μουσειολογία πραγματευόταν κυρίως τα νέα είδη μουσείων, που έρχονταν σε αντίθεση με το κλασικό μοντέλο, όπου οι συλλογές βρίσκονταν στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος. Αυτά τα νέα μουσεία είναι τα οικομουσεία (ecomuseums), τα κοινωνικά μουσεία (social museums), τα κέντρα επιστημών και τεχνών και, γενικότερα, οι περισσότερες από τις νέες προτάσεις που στοχεύουν στην αξιοποίηση της τοπικής κληρονομιάς για την προαγωγή της τοπικής ανάπτυξης. Στην αγγλική βιβλιογραφία περί μουσείων, ο όρος «Νέα Μουσειολογία» (New Museology) έκανε την εμφάνισή του στο τέλος της δεκαετίας του 1980 ως μια κριτική πραγματεία του κοινωνικού και πολιτικού ρόλου των μουσείων – γεγονός που προκάλεσε κάποια σύγχυση ως προς τον γαλλικό όρο, ο οποίος είναι λιγότερο γνωστός στο αγγλόφωνο κοινό (ICOM (Ελληνικό Τμήμα), 2014).

² https://www.youtube.com/watch?v=N56H93wKcVo&ab_channel=MantovaCampus

πορεία έχουν συνεργασίες τόσο στο χώρο του θεάτρου όσο και στο σχεδιασμό εκθέσεων. Τρία χαρακτηριστικά παραδείγματα ανθρώπων με πολύ διαφορετικές πορείες μεταξύ τους είναι οι Lennart Mörk³, Peter Greenaway⁴ και Robert Wilson⁵:

3 Ο **Lennart Mörk** (1932-2007) ήταν Σουηδός σκηνογράφος που ξεκίνησε την καριέρα του στο Royal Drama Theater στη Σουηδία και συνεργάστηκε με το θέατρο για σχεδόν μισό αιώνα, σχεδιάζοντας σκηνικά για περίπου 64 παραγωγές. Ο Ινγκμαρ Μπέργκμαν είχε εντοπίσει το ταλέντο του και συνεργάστηκε μαζί του. Επίσης εργάστηκε με την Royal Swedish Opera της Στοκχόλμης όπου σχεδίασε σκηνικά και κοστούμια για όπερες του κλασικού ρεπερτορίου. (<https://nonyagoopera.ru/en/truppa/producers/lennart-myork/>)

Στα χρόνια 1966, 1972 και 1998 συνεργάστηκε και με μουσεία, το Εθνικό Μουσείο, το Βόρειο Μουσείο και το Μουσείο Ιστορίας της Σουηδίας. Περιέγραφε τον εαυτό του ως καλλιτέχνη και τον ενδιέφερε να σχολιάζει σύγχρονα του ζητήματα μέσα από τα ατομικά του έργα που μπορούν να τοποθετηθούν στο μεταίχμιο μεταξύ έκθεσης και καλλιτεχνικής εγκατάστασης (πχ. *Vår verklighet – Divina Commedia* (1973), *Ararat* (1976) κ.α.). Το 1998 παρουσίασε μια μεγάλη έκθεση με τη δουλειά του με τίτλο "Retrospective: 40 years in picture and drama" που οργανώθηκε από το Εθνικό Μουσείο της Σουηδίας προς τιμήν του (Mårdh, 2021) (βλ. και το παράδειγμα "Oskuld – Arsenik" στο παράρτημα).

4 Ο **Peter Greenaway** (έτος γέννησης 1942) είναι ένας Ουαλός σκηνοθέτης, σεναριογράφος και καλλιτέχνης. Τα έργα του χαρακτηρίζονται από την έντονη επιρροή των Αναγεννησιακών και Μπαρόκ πινάκων και ιδιαίτερα της ζωγραφικής της Φλάνδρας. Το 2007 δημιούργησε μια έκθεση/εγκατάσταση με τίτλο "Peopling the palace" για το Royal Palace της Venaria Reale στο Τορίνο. Η έκθεση, που αναπτύσσεται σε πολλά δωμάτια του παλατιού και αξιοποιεί μια σειρά καλλιτεχνικών μέσων, ακόμη και ηθοποιούς, αφορά στην ζωή της Αυλής περί το 1670. (<https://www.sbgp-projects.com/peopling-the-palaces>)

5 Ο **Robert Wilson** (έτος γέννησης 1941) είναι ένας Αμερικανός καλλιτέχνης του πειραματικού θεάτρου που εργάζεται ως σκηνογράφος, ζωγράφος, γλύπτης, χορογράφος, video-artist, σχεδιαστής ήχου και φωτισμού. Έγινε ιδιαίτερα γνωστός για τις συνεργασίες του με τους Philip Glass και Lucinda Childs στο "Einstein on the Beach", καθώς και για τη συνεργασία του με τον Tom Waits. Το 1991

Κατά τη γνώμη μου, πέρα από συμπτώσεις ή τυχαία γεγονότα, η σχέση μιας έκθεσης με μια θεατρική παράσταση παρουσιάζει αναλογίες που μπορούν να θεωρηθούν πολύ πιο δομικές:

Ενα πρώτο σημείο που μπορεί να εντοπίσει κανείς, είναι ότι στον πυρήνα και των δύο βρίσκεται η αφήγηση, δηλαδή ένας -ή περισσότεροι- καθοδηγητικός άξονας με βάση τον οποίο ξεδιπλώνεται μια πλοκή.

Ενα δεύτερο σημείο είναι τα περιβάλλοντα που δημιουργούνται στη μια και την άλλη περίπτωση. Στο θέατρο, αλλά και στις εκθέσεις, πολύ περισσότερο σε σύγχρονες μορφές εκθέσεων, συναντάμε ατμοσφαιρικά, εμπυθιστικά περιβάλλοντα, που απευθύνονται σε όλες τις αισθήσεις του επισκέπτη, στη λογική, στο συναίσθημα και τη φαντασία του, υποστηρίζοντας την αφήγηση.

Τέλος, ένα τρίτο σημείο που μπορεί να διακρίνει κανείς στη σύγχρονες εκθέσεις, είναι η στροφή τους στη δράση. Ολο και πιο συχνά μια πληθώρα εκθέσεων αναπτύσσουν μια σειρά διαδραστικών μέσων που προσπαθούν να εμπλέξουν τους επισκέπτες ως ενεργά υποκείμενα. Στις πιο προχωρημένες περιπτώσεις αφήνουν και το αποτύπωμα τους στην έκθεση και με αυτή την έννοια συνδιαμορφώνουν το τελικό της έργο. Από την άλλη, το θέατρο είναι, ούτως ή άλλως, μια συνθήκη υποκειμένων που δρουν, αν και, δημιουργήσε το δικό του εργαστήριο performance στο Long Island της Νέας Υόρκης και συνεργάζεται με θέατρα, όπερες και πολιτιστικά φεστιβάλ. Το 2000 δημιούργησε στην Κοπεγχάγη μια έκθεση με τίτλο "Anna Didn't Come Home that Night". ([https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Wilson_\(director\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Wilson_(director))) (<https://www.ajweissbard.com/anna-didnt-come-home-that-night-in-the-night/>)

ακόμη και εδώ, έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον στις σύγχρονες μορφές μεταδραματικού θεάτρου ο τρόπος με τον οποίο η δράση κερδίζει έδαφος εις βάρος της αναπάρστασης. Η συζήτηση περί συμμετοχικότητας και ενεργοποίησης του κοινού, βρίσκει έδαφος και στις δύο περιπτώσεις.

Οι παραπάνω βασικές υποθέσεις της εργασίας θα τεκμηριωθούν και με κάποια παραδείγματα, που χωρίς να ισχυριζόμαστε ότι είναι τα μόνα, θεωρήθηκαν αρκετά αντιπροσωπευτικά έπειτα από έρευνα στο διαδίκτυο. Αυτό που είναι ενδιαφέρον σε μια τέτοια προσέγγιση, κατά τη γνώμη μου, πέρα από έναν ακαδημαϊκό ηδονισμό για τη συγκριτική μελέτη φαινομενικά ανόμοιων πραγμάτων, είναι οι απελευθερωτικές και δημιουργικές δυνατότητες που θα αποκτούσε ο εκθεσιακός σχεδιασμός, καθώς και το σύνολο των εργαλείων που θα είχε στη διάθεσή του ένας δημιουργός μιας έκθεσης, αναλαμβάνοντας το ρόλο του σκηνοθέτη της παράστασης που θα παρουσιαστεί στο κοινό.

Κυρίαρχα, όμως, αν πράγματι η έκθεση αποτελεί αφήγηση, τότε έχει ενδιαφέρον να εξετάσει κανείς τη δυναμική εξέλιξη της συζήτησης για την αφήγηση και την «αφηγηματικότητα» με τα μάτια στραμμένα στις πιο πρωτοποριακές και πειραματικές μορφές που μπορεί να πάρει μια αφήγηση, δηλαδή την αφήγηση στη θεατρική πράξη. Οι αναζητήσεις και οι πειραματισμοί της *avante-garde*, μπορεί πολλές φορές να φαίνεται ότι λυγίζουν υπό το βάρος της προσπάθειας να συμβαδίσουν με μια καταγιστική εποχή διαρκών αλλαγών, όμως στο τέλος πάντα ανοίγουν νέα πεδία

προβληματισμού και σκέψης, που ξεφεύγουν από τα όρια της τέχνης. Εξάλλου, η επιτακτική ώθηση για ζωή και αλλαγή, όπως ιστορικά εκφράζει η πρωτοποριακή τέχνη, υπερνικά τη θνητότητα της ίδιας, αλλά και του κόσμου ευρύτερα (Sidirouλου, 2009). Η εκθεσιακή πρακτική, που, όταν πραγματεύεται ζητήματα σύνθεσης και αισθητικής, ανοίγεται στα πεδία των ερωτημάτων της τέχνης, εξελίσσεται παράλληλα και συναντιέται με τους προβληματισμούς που προκύπτουν για αυτά τα ζητήματα στους κόλπους της πρωτοποριακής τέχνης ευρύτερα.

ΠΜΣ: Πολιτισμική Πληροφορική & Επικοινωνία
Διπλωματική Εργασία της Ελισάβετ Βαρελίδου
«Η έκθεση ως θεατρική παράσταση»
Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Νάσια Χουρμουζιάδη

Κατασκευάζοντας την αφήγηση

Νεωτερικά μουσεία και η έννοια της «αφήγησης»

Στις σύγχρονες θεωρητικές επεξεργασίες, ένας συνηθισμένος τρόπος να συναντάμε την έννοια της «αφήγησης» δίπλα σε αυτή του «μουσείου» είναι σε αναφορές στα μουσεία του 19^ο αιώνα, τον «αιώνα των μουσείων» όπως έχει χαρακτηριστεί, μιας και τότε εδραιώνεται ο μέχρι σήμερα κυρίαρχος θεσμός του νεωτερικού μουσείου και ο αριθμός των μουσείων για πρώτη φορά εκρήγνυται. Το νεωτερικό μουσείο περιέχει τις «μεγάλες αφηγήσεις» των εθνών-κρατών που συγκροτούν την ταυτότητά τους μέσα από τη διαχείριση της ιστορικής κληρονομιάς, κατασκευάζοντας εθνική ταυτότητα, εθνική ιστορία και εθνική πολιτισμική παράδοση. Απεικονίζει και επικυρώνει τις κοινωνικές αξίες, τις αντιλήψεις και την ιδεολογία του 19^{ου} αιώνα, δημιουργώντας μεγάλα εθνικά αφηγήματα και «παγκόσμιες» ιστορίες, τα οποία παρουσιάζει ως αληθινά, αναπόφευκτα και φυσικά (Νίτσιου, 2011).

Αν ακολουθήσουμε τη μαρξιστική παράδοση, όπου το κράτος εκλαμβάνεται ως καταπιεστικός μηχανισμός της άρχουσας τάξης και όχι ως ουδέτερος σχηματισμός τεχνικού τύπου, οι νεωτερικές «μεγάλες αφηγήσεις»

στην πραγματικότητα είναι και οι ίδιες καταπιεστικές, μονολογικές και αυταρχικές, καθώς εξυπηρετούν τις σκοπιμότητες των αποικιοκρατικών εθνών-κρατών στα οποία αναφέρονται. Το πνεύμα της αποικιοκρατίας επηρεάζει ιδιαίτερα τα εθνογραφικά μουσεία και τις μεγάλες διεθνείς εκθέσεις που διοργανώνονται στις πρωτεύουσες των αποικιοκρατικών χωρών της Ευρώπης. Τα εκθέματα που προέρχονται από τις αποικίες παρουσιάζονται και ερμηνεύονται αξιολογικά, συγκρινόμενα με τον υλικό πολιτισμό του Δυτικού κόσμου, νομιμοποιώντας έτσι τον «εκπολιτιστικό» ρόλο της Δύσης (Bennet, 1995).

Το νεωτερικό μουσείο αποκτά δημόσιο χαρακτήρα, δυναμισμό και κοινωνική ευρύτητα εξυπηρετώντας παιδαγωγικούς και εκπαιδευτικούς στόχους, συνεπώς αποκτά ρόλο κυρίαρχο και πολιτικό. Στο επίκεντρο της αποστολής του βρίσκεται η συλλογή και το οποίο μουσειολογικό εγχείρημα επικεντρώνεται στην έρευνα και ταξινόμηση, τη συντήρηση και τη διατήρηση των συλλογών, για την απόδοσή τους στις μέλλουσες γενιές (Νίτσιου, 2011). Η οργάνωση των εκθέσεων, αλλά και η ίδια η αρχιτεκτονική των μουσείων που τις στεγάζουν, με μεγαλοπρεπή ναόσχημα κτίρια σε νεοκλασικό ρυθμό, αποπνέουν

και εμπεδώνουν την ηθική αρτιότητα και ανωτερότητα της ύπατης αρχής του κράτους, προσδίδουν στο χώρο χαρακτήρα «ιερότητας» και παρουσιάζουν το παρόν ως διάδοχο ενός ένδοξου παρελθόντος.

Για να επανέλθουμε όμως στην λέξη της «αφήγησης» και τη σχέση της με το «μουσείο», παρότι πλευρές αμφισβήτησης από τη μία του αυταρχισμού των «μεγάλων αφηγήσεων» και από την άλλη του ελιτισμού των μουσείων υπάρχουν από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα (Νίτσιου, 2011), το ότι σήμερα νομιμοποιούμαστε να εξετάζουμε μια έκθεση ως «αφήγηση», το οφείλουμε στη «αφηγηματική στροφή» που συντελείται στην ανήσυχη δεκαετία του '60, στο έδαφος ενός γενικότερου κλίματος αμφισβήτησης, αποδόμησης και διάχυσης, που συμπυκνώνεται ως «μεταμοντέρνα κατάσταση» (Lyotard, 1993). Η μελέτη της «αφήγησης» ως επιστημολογική προσέγγιση εμφανίζεται σε όλο και περισσότερους επιστημονικούς τομείς των ανθρωπιστικών επιστημών, αλλά και ευρύτερα.

Παρόλ' αυτά, τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της αφήγησης, τα οποία ενσωματώνει και εξελίσσει η μετανεωτερική αφηγηματολογία, εμφανίζονται από πολύ παλιά σε πιο κλασικές μορφές αφηγήσεων, ήδη από την εποχή του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη που μελετούν την αρχαία τραγωδία. Από πολύ νωρίς τους απασχολούν η έκταση και η πληρότητα της αφήγησης, τα διπολικά αντιπαραθετικά

σχήματα, όπως το διήγησι/μίμηση, σε σχέση με τη αναπαράσταση της αλήθειας κα. (Χουρμουζιάδη, 2022). Στον 20ο αιώνα η «αφηγηματολογία» αναπτύσσεται αρχικά στο πλαίσιο ρευμάτων της θεωρίας της λογοτεχνίας που προτάσσουν μια κειμενοκεντρική (εστίαση στο κείμενο και τη εσωτερική δομή του) έναντι της συγγραφοκεντρικής (εστίαση στο συγγραφέα) προσέγγιση, δηλαδή του ρωσικού φαρμαλισμού και του γαλλικού δομισμού (Γερακίνη, 2016).

Η μελέτη της αφήγησης στον 20^ο αιώνα

Ο φαρμαλισμός αποτελεί την πρώτη ενδοκειμενική θεώρηση του κειμένου στο χώρο της θεωρίας της λογοτεχνίας και οι φαρμαλιστές είναι οι πρώτοι που θέτουν το ερώτημα «τι είναι αυτό που κάνει το κείμενο λογοτεχνικό»; Οι προβληματισμοί και οι διερευνήσεις τους αναζητούν μεθοδολογικές αρχές, χαρακτηριστικά και διπολικές αντιθέσεις στη λογοτεχνία που εξετάζεται ως ένα σύστημα, μια «τεχνική» (Shklovsky, 1998), εκκινώντας έτσι και τη συστηματική μελέτη της αφήγησης. Μια διάσημη διπολική αντίθεση είναι η διάκριση ανάμεσα στον *μύθο* και στην *πλοκή* (*fabula* και *sjuzet*). Ο *μύθος* είναι η χρονική και αιτιακή αλληλουχία γεγονότων, ενώ η *πλοκή* είναι ο τρόπος που θα επιλέξει ο συγγραφέας να τα εξιστορήσει, χωρίς να δεσμεύεται από τη χρονική ακολουθία (Γερακίνη, 2016). Τα

γεγονότα οργανώνονται και τακτοποιούνται με καλλιτεχνικό τρόπο με τη βοήθεια τεχνασμάτων όπως είναι η επανάληψη, ο παραλληλισμός, η κλιμάκωση και η επιβράδυνση. Ο ρόλος τους είναι επικουρικός, αφού το κυρίαρχο είναι η συγκρότηση του αφηγηματικού «όλον» της πλοκής (Χουρμουζιάδη, 2022).

Κάποια χρόνια αργότερα στη Γαλλία σε ανάλογο μήκος κύματος, διανοητές όπως οι Roland Barthes, A. J. Greimas, Gérard Genette συστηματοποίησαν τη μελέτη της αφήγησης εξετάζοντάς την ως σύστημα/δομή, σύμφωνα με τις αρχές του γαλλικού δομισμού. Οι αντιλήψεις του γλωσσολόγου Ferdinand de Saussure και η επιστήμη της σημειωτικής, την οποία πραγματεύεται και εκ νέου θεμελιώνει, ασκούν καθοριστική επιρροή σε αυτό το νέο ρεύμα σκέψης. Όπως οι φορμαλιστές έτσι και οι δομιστές αναζητούν τυπολογίες, κατηγοριοποιήσεις, μοτίβα, αντιθετικά ζεύγη κλπ., τελικά ένα ενιαίο μοντέλο που μπορεί να χαρακτηρίσει μια αφήγηση ως τέτοια. Η δομιστική λογοτεχνική κριτική δίνει έμφαση στο σύστημα των συμβάσεων που συγκροτούν εσωτερικά την αφήγηση και αποδίδει μικρή σημασία σε κριτικές προσεγγίσεις που διερευνούν τον ρόλο του δημιουργού, της ιστορίας και της αναφορικότητας του κειμένου (Γερακίνη, 2016). Η διπολική αντίθεση μύθου-πλοκής, που συναντήσαμε στο ρωσικό φορμαλισμό, εδώ επανέρχεται με τους όρους *histoire* και *discours*, για να επισημανθεί ότι την

ίδια ιστορία μπορούμε να την αφηγηθούμε με διαφορετικούς τρόπους, ότι, από ένα σημείο και μετά, ο τρόπος εξιστόρησης φωτίζει εντελώς διαφορετικά τα επιμέρους γεγονότα και ότι, σε τελευταία ανάλυση, μπορεί να αλλοιώσει εντελώς την ίδια την αρχική ιστορία (Χουρμουζιάδη, 2022).

Η ιστορία της μελέτης της αφήγησης δεν εξελίσσεται γραμμικά, οι διαφορετικές προσεγγίσεις των διαφόρων «σχολών» συνυπάρχουν και διαλέγονται, ενώ παράλληλα εμφανίζονται και μεμονωμένοι/ες διανοητές/τριες, που χωρίς να εντάσσονται σε κάποια από τις παραπάνω σχολές επίσης συνέβαλλαν σημαντικά στη μελέτη της αφήγησης. Ενα τέτοιο παράδειγμα είναι ο Mikhail Bakhtin, ένας από τους σημαντικότερους Ρώσους στοχαστές της γλώσσας και της λογοτεχνίας, που βρίσκεται σε στοχαστικό διάλογο με τους Ρώσους φορμαλιστές. Ο Bakhtin εισάγει την έννοια του «χρονοτόπου», που αντιμετωπίζει τις έννοιες του χώρου και του χρόνου σε μια ολότητα (Buchholz & Jahn, 2005), και, ταυτόχρονα, συμβάλλει σημαντικά στην αναγνώριση της πολυσημίας ενός κειμένου και του *διαλογικού* χαρακτήρα της αφήγησης, αναγνωρίζοντας, αντί για έναν μονοδιάστατο αφηγητή, τον «διάλογο» πολλών διαφορετικών «φωνών» (Thomas, 2016).

Μεταμοντέρνο και αφήγηση

Στα μέσα του 20^{ου} αιώνα ο όρος «αφήγηση» εισάγεται ρητά ως αναλυτικό εργαλείο για τη μελέτη φαινομένων, εκτός της καλλιτεχνικής δημιουργίας, κάνοντας διάφορους μελετητές να μιλούν για «αφηγηματική στροφή» (βλ. ενδεικτικά Hyvärinen, 2010; Kreiswirth, 2005). Από τη δεκαετία του '60 είτε από τη σκοπιά της πολιτικής οικονομίας είτε της πολιτικής είτε της θεωρίας του πολιτισμού γίνεται η διαπίστωση πως ο κόσμος αλλάζει δραστικά και σύμφωνα με τον Jameson (1999:30) *«έχουμε υποστεί έναν μετασχηματισμό του κόσμου της καθημερινής μας ζωής, μετασχηματισμό καθοριστικό, αλλά μη συγκρίσιμο με τις παλιότερες διαταραχές του εκσυγχρονισμού και της εκβιομηχάνισης, μετασχηματισμό λιγότερο ορατό ή δραματικό, αλλά πιο μόνιμο, καθότι πιο ολοκληρωτικό και πληρέστερο»*.

Το ρεύμα της μεταμοντέρνας σκέψης αναδύεται ως μια σειρά αρνήσεων απέναντι στην αλήθεια, τη λογική και την αντικειμενικότητα, στις «μεγάλες αφηγήσεις» ως κεντρικά ή ενιαία συστήματα, στα Ιστορικά υποκείμενα και την πρόοδο. Μέσα μέσα αυτό το πνεύμα, η γενικευμένη αντίληψη για το ουτοπικό της αναζήτησης μίας μόνης εκδοχής των πραγμάτων ή αλλιώς μίας μόνης αλήθειας, η έννοια της αφήγησης μοιάζει ένας πολύ χρήσιμος όρος για να περιγράψει την πολλαπλότητα των ερμηνειών σε ένα μεγάλο εύρος πεδίων που δεν έχουν καμία σχέση με την τέχνη και τη

λογοτεχνία. Και οι μελετητές αρχίζουν να ασχολούνται με την αφήγηση όχι ως φαινόμενο που περιορίζεται σε ορισμένα είδη τέχνης που βασίζονται στο λόγο, αλλά ως ένα ευρύτερο νοητικό, ψυχολογικό και κοινωνικό φαινόμενο το οποίο διασχίζει διάφορα γνωστικά πεδία και μέσα (Χουρμουζιάδη, 2022).

Ετσι, η έννοια της «αφήγησης» αποδεσμεύεται από το συγκεκριμένο πεδίο της λογοτεχνίας ή των τεχνών του λόγου και πλέον διατρέχει μια σειρά πεδίων και γνωστικών αντικειμένων των ανθρωπιστικών σπουδών, ακόμη και πιο «σκληρά» επιστημονικά πεδία. Στην εποχή μας μιλούν για αφήγηση οι ιστορικοί, οι γιατροί, οι νομικοί, οι ψυχολόγοι, οι εθνολόγοι κτλ. Στη βιβλιογραφία μια σειρά μουσειολόγων όπως οι Mieke Bal, Bruce W. Ferguson, και Tony Bennett υποστηρίζουν πως μια έκθεση είναι και αυτή μια αφήγηση. Πράγματι, οι μουσειακές/εκθεσιακές συλλογές, ως σύνολα προϊόντων της ανθρώπινης δημιουργίας ή της δημιουργίας της φύσης σε συγκεκριμένο ιστορικό πλαίσιο και υπό συγκεκριμένες συνθήκες, περιέχουν αφηγηματικές δυνατότητες ή με άλλα λόγια, σε μια συλλογή βρίσκουμε τις πρώτες ύλες μιας αφήγησης (Χουρμουζιάδη, 2022). Τι σημαίνει, όμως, το να προσεγγίζει κανείς την έκθεση ως αφήγηση;

Η αφήγηση προσεγγίζεται ως βάση της νόησης, μέσω αυτής κατανοούμε τις εμπειρίες μας, διαμορφώνουμε την εικόνα που έχουμε για τον εαυτό και την ταυτότητά μας, οργανώνουμε

τις αναμνήσεις μας και συγκροτούμε την ατομική μας «ιστοριογραφία». Οι αφηγήσεις που διαμορφώνουμε για τον εαυτό μας και τον κόσμο, λειτουργούν στη συνέχεια ως εργαλεία μιας ταυτόχρονα νοητικής και συναισθηματικής διεργασίας βάσει της οποίας προσεγγίζουμε και αξιολογούμε και αυτό που βρίσκεται πέρα από το «εδώ και τώρα», πέρα από τις άμεσες ανάγκες και επιθυμίες μας (Χουρμουζιάδη, 2022). Σύμφωνα με το ανθρωπολόγο G. Reck (1993:1) «*εμείς οι άνθρωποι ζούμε, θυμόμαστε και ονειρευόμαστε μέσω ιστοριών. Με μια πολύ πραγματική έννοια, οικειοποιούμε αυτόν τον άγριο κόσμο μέσω αφηγήσεων που κάνουν τη ροή και την ασάφεια των εμπειριών κατά κάποιο τρόπο κατανοητές. Ο άνθρωπος είναι ένα ζώο που παράγει ιστορίες*» (Reck, 1993).

Η μεταμοντέρνα στροφή στην αφήγηση έχει συνέπειες στον τρόπο αντίληψης και πρόσληψης της πραγματικότητας. Καταρχάς, είναι μια στροφή από τις «ακλόνητες αντικειμενικές αλήθειες» στις υποκειμενικές οπτικές. Υπ' αυτή την έννοια, η εστίαση είναι περισσότερο στις προθέσεις του αφηγητή και στην αφήγηση ως τεχνική, στο κατά πόσο δηλαδή άρτια, ολοκληρωμένη και συμπεριληπτική είναι και όχι στο κατά πόσο ανταποκρίνεται σε εξωτερικές επιταγές. Οι αφηγηματολόγοι, που στο σύνολό τους, όπως αναφέραμε και το πρώτο κεφάλαιο, διαχωρίζοντας την ιστορία/μύθο από την αφήγηση (βλ. *fabula/sjuzet, histoire/discourse*), δηλαδή τα γεγονότα από

τον τρόπο της εξιστόρησής τους, μας βοηθούν να καταλάβουμε ότι η σύνθεση της πλοκής καθοδηγείται από τις αφηγηματικές προθέσεις και όχι από την αντικειμενική και επιστημονικά τεκμηριωμένη χρονολογική ή χωρική τάξη των αντικειμένων.

Επιπλέον, το μεταμοντέρνο τόνισε την αφήγηση για να δώσει έμφαση στον πληθυντικό αριθμό των αφηγήσεων, δηλαδή για να βάλει στο βάθος της «μιας και αντικειμενικής αλήθειας» της νεωτερικής σκέψης την πολλαπλότητα των οπτικών που μπορούν να παράξουν διαφορετικές αναγνώσεις της πραγματικότητας. Υπ' αυτή την έννοια, νέες υποκειμενικότητες δικαιούνται να διεκδικούν χώρο και έκφραση, ανατρέποντας τις ακλόνητες, κατά κανόνα αποικιοκρατικές και πατριαρχικές νεωτερικές αφηγήσεις. Ομως, πέρα από έναν ποσοτικό πολλαπλασιασμό των αφηγήσεων με βάσει τις πολλαπλές οπτικές, το μεταμοντέρνο εισάγει και μια ποιοτική διεύρυνση της έννοιας του κειμένου. Επεκτείνοντας τη σκέψη του Ferdinand de Saussure, που υποστήριζε ότι η γλώσσα δεν είναι το μοναδικό σύστημα σημείων που εκφράζει ιδέες (Κουρδής, 2020), πλέον τα πάντα μπορούν να θεωρηθούν *κείμενο*. Υπ' αυτή την έννοια, μια αφήγηση μπορεί να μεταφερθεί με διάφορα μέσα, χωρίς να είναι απαραίτητο να υπάρχει η γνωστή μορφή του γραπτού κειμένου ή του λόγου.

Συνοψίζοντας, η αφήγηση, είτε αναπτύσσεται με το λόγο είτε με άλλα μέσα,

συνδέεται άρρηκτα με την φυσική τάση του ανθρώπου να δημιουργεί ιστορίες για να κατανοεί τον κόσμο. Αναζητώντας τα οντολογικά χαρακτηριστικά της αφήγησης (βλ. ενδεικτικά Abbott (2002), Herman (2009) κ.α.) βλέπουμε ότι σε μια αφήγηση υπάρχουν ένας ή περισσότεροι χαρακτήρες και ένα ή περισσότερα γεγονότα, πραγματικά ή φανταστικά, όμως, το διακριτικό της γνώρισμα είναι η ύπαρξη *πλοκής*. Καθοριστική για τη δημιουργία της πλοκής είναι η συσχέτιση των επιμέρους στοιχείων. Ο βαθμός της συσχέτισης είναι αυτός που διακρίνει ένα απλό χρονικό ή κατάλογο γεγονότων, όπου τα γεγονότα απλώς αναφέρονται, από ένα ιστοριογραφικό κείμενο, όπου τα γεγονότα ιεραρχούνται και διαλέγονται με βάση τη βαρύτητα που έχουν για το σύνολο της ιστορίας και συνδέονται μεταξύ τους με αιτιακές ή λογικές σχέσεις (White, 1980). Η σημασία της πλοκής υπογραμμίζεται ήδη από τον Αριστοτέλη, που την ορίζει ως το πιο σημαντικό από τα στοιχεία της τραγωδίας (Sidiropoulou, 2009).

Το πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύσσεται μια πλοκή, δηλαδή ο χώρος και ο χρόνος, είναι επίσης ένα στοιχείο που συναντάμε σε μια αφήγηση. Η Marie-Laure Ryan (2004), προσπαθώντας να οργανώσει τα δομικά στοιχεία μιας αφήγησης, προσθέτει στη λογική διάσταση των σχέσεων αιτίας-αποτελέσματος, που συγκροτεί την πλοκή, άλλες δύο: την χωρική και τη χρονική διάσταση, δηλαδή

το χωροχρονικό πλαίσιο μέσα στο οποίο εκτυλίσσεται η πλοκή. Εξάλλου, οι διαστάσεις του χώρου και του χρόνου υπογραμμίζονται ήδη από τις ρηξικέλευθες προσεγγίσεις του Mikhail Bakhtin με την έννοια του «χρονοτόπου» και μάλιστα μας καλεί να τις αντιμετωπίσουμε ενιαία (Buchholz & Jahn, 2005).

Για την περιγραφή αυτού του πλαισίου οι αφηγηματολόγοι έχουν εισαγάγει τη διευρυμένη έννοια του «ιστοριματικού κόσμου» (storyworld) (Herman, 2005). Ο «ιστορικματικός κόσμος» υπερβαίνει τα απλά χωρικά δεδομένα και αποτελεί μία νοητική σύνθεση απαραίτητη για να αντιληφθούμε τα όσα εξιστορούνται. Σύμφωνα με την Marie-Laure Ryan (2014), ο όρος συμπεριλαμβάνει, επιπλέον, τους φυσικούς νόμους που ορίζουν το τι μπορεί και τι δεν μπορεί να συμβεί, όπως και τις κοινωνικές και ηθικές αξίες που βοηθούν την αξιολόγηση και την ερμηνεία των γεγονότων. Έτσι, όχι μόνο κάθε γεγονός αναπτύσσεται ενταγμένο σε αυτόν τον κόσμο, αλλά, επιπλέον, κάθε γεγονός επηρεάζει και σε κάποιο βαθμό τον αλλοιώνει. Οπότε, η πλοκή, σε κάθε της στάδιο αποτυπώνεται σε ορισμένες, έστω απειροελάχιστες, αλλοιώσεις του «ιστορηματικού κόσμου».

Θεατρική αφήγηση

Στη συνέχεια θα διερευνηθούν τα παραπάνω γνωρίσματα της αφήγησης στο πεδίο του θεάτρου, ένα πεδίο που αναντίρρητα είχε πάντα μια προνομιακή σχέση με την αφήγηση

-αν δεν ταυτίζεται μαζί της- αφού η ίδια η θεατρική πράξη αποτελεί αφηγηματικό είδος. Στο κλασικό θέατρο και τη δραματουργία πάνω στην οποία στηρίζεται συναντάμε με κυρίαρχο τρόπο μια πλοκή, η οποία συναρθρώνει γεγονότα και υποκείμενα με λογικές σχέσεις, και έναν ιστορηματικό κόσμο μέσα στον οποίον αυτή εκτυλίσσεται. Ωστόσο, το πλαίσιο της συζήτησης που άνοιξε η «αφηγηματική στροφή» και οι εστιάσεις του μεταμοντέρνου επηρέασαν καταρχάς την αντίληψη για το πώς μπορεί να αποδοθεί αυτή η πλοκή και ποιοι/ποιοί είναι αυτός/αυτοί που τελικά την παράγει/παράγουν.

Οι διάφορες εκδοχές του μεταδραματικού θεάτρου, που ήρθαν με εκρηκτικό τρόπο στην επιφάνεια στη δεκαετία του 1960 στο ευρύτερο ρεύμα του μεταμοντέρνου και συνεχίζονται αμείωτες μέχρι σήμερα, υπογράμμισαν με έμφαση ότι το θέατρο είναι κάτι πολύ περισσότερο από το άθροισμα στατικών στοιχείων που υποτάσσονται στην ιεραρχία του δραματικού κειμένου. Στην πραγματικότητα ανέτρεψε αυτή την ίδια την ιεραρχία, τοποθετώντας το δραματικό κείμενο με ισότιμο τρόπο δίπλα στα υπόλοιπα συστατικά μιας παράστασης, τα οποία παράγουν και αυτά τα δικά τους κείμενα (Lehmann, 2006). Πάνω σε αυτό το νήμα σκέψης, η σημειωτική του θεάτρου συζητάει τη διαλεκτική σχέση μεταξύ των διαφορετικών κειμένων που ενυπάρχουν σε μια θεατρική παράσταση. Η

σημειολόγος Anne Ubersfeld υπογραμμίζει τον διάτρητο χαρακτήρα του δραματικού κειμένου (το χαρακτηρίζει ως *troué* = διάτρητο) και περιγράφει κάτι που έχει τρύπες και κενά, τα οποία θα συμπληρωθούν από το *mise-en-scène*¹, δηλαδή την οργάνωση και τοποθέτηση των αντικειμένων και των ηθοποιών πάνω στη θεατρική σκηνή (Sidiropoulou, 2009). Στο ίδιο μήκος κύματος η Pavis χαρακτηρίζει το *mise-en-scène* ως *μετα-κείμενο*.

*«Το μετακείμενο είναι ένα άγραφο κείμενο που περιλαμβάνει όλες τις διαφορετικές επιλογές που έχει κάνει ο σκηνοθέτης συνειδητά ή ασυνείδητα κατά τη διαδικασία της πρόβας, επιλογές που είναι ορατές στο τελικό προϊόν (ή που μερικές φορές μπορούν να αποτυπώνονται στο βιβλίο παραγωγής που όμως δεν είναι ταυτόσημο με το μετακείμενο). Το κείμενο της παράστασης είναι η *mise-en-scène* που θεωρείται όχι ως εμπειρικό αντικείμενο, αλλά ως ένα αφηρημένο σύστημα, ένα οργανωμένο σύνολο σημείων» (Pavis, 1997).*

Κείμενο, με αυτή την έννοια, δηλαδή μια αλληλουχία σημείων με νόημα, παράγει στο θέατρο και τον κινηματογράφο, πέρα από το δραματουργό μιας παράστασης, και ο σκηνοθέτης μέσω του *mise-en-scène*, δηλαδή της διαδοχικής ροής των εικόνων και των ήχων που τις συνοδεύουν πάνω σε μια θεατρική

¹ Ορισμός στον κινηματογράφο: Όλα τα στοιχεία που είναι τοποθετημένα μπροστά στην κάμερα για να κινηματογραφηθούν, τα σκηνικά, ο φωτισμός, τα κουστούμια, το μακιγιάζ και η συμπεριφορά των ηθοποιών, ουσιαστικά είναι ταυτόσημη έννοια με την σκηνοθεσία.

σκηνή ή σε ένα κινηματογραφικό πλατό. Στη διαδικασία αυτή καλείται να επιλέξει τις ποιότητες, την ατμόσφαιρα, την ταχύτητα κλπ. της παράστασης, το πώς θα αποδώσει την εποχή, το χρόνο και τον τόπο, αν θα υπάρχουν νατουραλιστικά στοιχεία ή θα είναι αν θα κινηθεί σε μια πιο ελλειπτική υπαινικτική λογική κοκ. Όλα αυτά τα στοιχεία επηρεάζουν σε πολύ μεγάλο βαθμό και την ίδια την αφήγηση. Πέραν του σκηνοθέτη, κείμενο παράγει και ένας ηθοποιός με την ερμηνεία του και τον τρόπο που επιλέγει να αποδώσει το ρόλο. Από τη μέθοδο του Stanislavsky (βλ. ενδεικτικά: Stanislavsky, 2006) μέχρι τις θεωρίες της επιτέλεσης (βλ. ενδεικτικά: Schechner, 1985) οι θεωρίες αλλά και η πρακτική της υποκριτικής εστιάζουν πολύ στις βαθύτερες προεκτάσεις που έχει η συσχέτιση με ένα ρόλο, πέρα από μια στείρα αναπαραγωγή ενός έτοιμου κειμένου. Τέλος, κείμενο μπορεί να παράγει και το ίδιο το κοινό που είτε ερμηνεύει με υποκειμενικό τρόπο το θέαμα που βλέπει είτε συμμετέχει ενεργά στην εξέλιξη της παράστασης. Με τον ενεργό, όμως, ρόλο του κοινού θα ασχοληθούμε πιο αναλυτικά στην τελευταία ενότητα της εργασίας.

Στο έδαφος αυτού του προβληματισμού, δηλαδή του θολώματος των ορίων μεταξύ των διαφορετικών κειμένων που συγκροτούν ένα έργο, εμφανίστηκε η έννοια του σκηνοθέτη-δημιουργού (director-auteur), αρχικά στον γαλλικό κινηματογράφο με το «Νέο Κύμα» (nouvelle vague). Η συγκεκριμένη θεωρία, που

αναδύεται το 1948 με το άρθρο του Alexandre Astruc "Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-style" στο περιοδικό *L'Écran Français*, βρίσκει έκφραση στα πρωτοποριακά έργα των François Truffaut και Jean-Luc Godard. Υποστηρίζει ότι ο σκηνοθέτης, ο οποίος επιβλέπει όλα τα ακουστικά και οπτικά στοιχεία της κινηματογραφικής ταινίας, πρέπει να θεωρείται περισσότερο ως «συγγραφέας» της ταινίας από ό,τι είναι ο συγγραφέας του σεναρίου. Στοιχεία όπως η τοποθέτηση της κάμερας, το μπλοκάρισμα, ο φωτισμός και η διάρκεια της σκηνής μεταφέρουν το μήνυμα της ταινίας περισσότερο απ' ό,τι η πλοκή. Οι συγκεκριμένες κινηματογραφικές παραγωγές φέρουν αδιαμφισβήτητα την προσωπική σφραγίδα του σκηνοθέτη τους².

Εκθεσιακή αφήγηση

Ο δημιουργός μιας έκθεσης ως σκηνοθέτης

Στο χώρο των εκθέσεων τώρα, μια οπτική που προσεγγίζει την έκθεση ως αφήγηση, στην ουσία μεταφέρει το ενδιαφέρον από την ίδια τη συλλογή – που υπάρχει στα νεωτερικά μουσεία σχεδόν με αποκλειστικό τρόπο (βλ. ενδεικτικά Χουρμουζιάδη, 2017:135-149)– στον τρόπο εξιστόρησης της ίδιας της ιστορίας. Σε αυτό το πλαίσιο, ένας δημιουργός μιας έκθεσης έχει μια μεγαλύτερη ελευθερία στον τρόπο σύνθεσης της έκθεσης, δεν περιορίζεται στενά στις δυνατότητες, στα κενά και τις ελλείψεις

της συλλογής, ωστόσο οφείλει να έχει σαφείς προθέσεις και συνθετικές προτάσεις.

Αν αναφερόμαστε σε μια αρχαιολογική ή ιστορική έκθεση ενός μουσείου, αυτοί που σε πρώτη φάση δημιουργούν κείμενα από τα διάφορα αντικείμενα ή πληροφορίες που έχουν στα χέρια τους είναι οι αρχαιολόγοι ή οι ιστορικοί, που είναι και επιφορτισμένοι με την επιστημονική τεκμηρίωση της έκθεσης. Σε δεύτερο χρόνο θα έρθει ο δημιουργός της έκθεσης που καλείται να μεταγράψει αυτό το πρώτο «κείμενο» που συγκροτεί το αντικείμενο της έκθεσης (μια συλλογή αντικειμένων, μια επιστημονική μελέτη, η ζωή ενός προσώπου κλπ.) σε ένα «μετα-κείμενο», συμπληρώνοντας τα κενά και κατασκευάζοντας τον αφηγηματικό άξονα. Αντίστοιχα, αν αναφερόμαστε σε μια καλλιτεχνική έκθεση, για παράδειγμα με τα έργα τέχνης ενός ζωγράφου, ένα πρώτο επίπεδο κειμένου παράγεται από τον ίδιο τον καλλιτέχνη και ο δημιουργός της έκθεσης καλείται να μεταγράψει αυτό το κείμενο σε ένα μετα-κείμενο, κάνοντας τις αναγκαίες συσχετίσεις με τα ιστορικά γεγονότα της εποχής του ζωγράφου, με το καλλιτεχνικό ρεύμα στο οποίο ανήκει ή με άλλα έργα τέχνης άλλων ζωγράφων της εποχής.

Με αυτή την οπτική, θεωρούμε ότι ο δημιουργός μιας έκθεσης μπορεί να ιδωθεί ως σκηνοθέτης, να χαρακτηριστεί, δηλαδή, με τον τρόπο που ο Πεφάνης περιγράφει το σκηνοθέτη, ως έναν «*ενορχηστρωτής νοηματικών πλεγμάτων*» και «*χωροχρονικών*

στιβάδων» (Πεφάνης, 2007). Οφείλει να έχει μια καθαρή ματιά, μια κεντρική ιδέα για την έκθεση, που να υπηρετείται από διαφορετικές πλευρές, νοηματική, αισθητική και πρακτική. Ανεξάρτητα από τους βαθμούς εμπλοκής των υπόλοιπων υποκειμένων που παράγουν το εκθεσιακό μετα-κείμενο (από το θεσμικό φορέα του μουσείου μέχρι τους επισκέπτες), ο δημιουργός πρέπει να αποφασίσει τι θέλει να καταλάβει και να αποκομίσει ο θεατής (Howard, 2003) από την έκθεση και να κατασκευάσει το βασικό αφηγηματικό άξονα πάνω στον οποίο θα ξεδιπλωθεί η αφήγηση. Η κατασκευή του αφηγηματικού άξονα απαιτεί καταρχάς διερεύνηση του αντικειμένου της έκθεσης, πλαισίωση, δημιουργία συνδέσεων και αναφορών και τη χρήση πολλαπλών εργαλείων (εικόνα, ήχο, κείμενο, αντικείμενα) προκειμένου να ολοκληρωθεί το *mise-en-scène* της έκθεσης, που αποτελεί και τον φορέα της αφήγησης.

«Oskuld – Arsenik - Nordiska museet»

Οι εκθέσεις που έχουν δημιουργήσει οι Lennart Mörk , Peter Greenaway και Robert Wilson, που αναφέρονται στην εισαγωγή, καλλιτέχνες μεταξύ άλλων και του θεάτρου, πολύ περισσότερο από οτιδήποτε άλλο έχουν πολύ έντονη τη σφραγίδα του δημιουργού τους. Το παράδειγμα της έκθεσης **“Oskuld – Arsenik”** για τον Σουηδό συγγραφέα Almqvist του Lennart Mörk, που αναπτύσσεται στο παράρτημα, είναι χαρακτηριστικό. Η έκθεση αποτελεί

στην ουσία ένα καλλιτεχνικό δημιούργημα του σκηνογράφου, ο οποίος χρησιμοποίησε διάφορα αντικείμενα, ζωγράφησε και δημιούργησε εικαστικές κατασκευές με κούκλες πάνω σε tableaux-mort-vivant, προκειμένου να αποδώσει τόσο την προσωπική ιστορία όσο και τα οράματα του συγγραφέα.

Σύμφωνα με τις κριτικές της εποχής θεωρήθηκε οραματική και διαφορετική, ένας εντελώς νέος τύπος έκθεσης, όπου η χρονικότητα και η αυθεντικότητα είχαν παραμεριστεί υπέρ μιας καλλιτεχνικής έκφρασης. Η κριτικές για την έκθεση στον τύπο ποικίλαν και αυτός ο νέος τρόπος σχεδιασμού της έκθεσης προκάλεσε σοκ στο κόσμο των μουσείων. Η ανάμειξη του σκηνογράφου προκάλεσε διχασμό μεταξύ εθνολόγων και ιστορικών τέχνης στο μουσείο, με την τελευταία ομάδα να είναι πιο θετική, εκτιμώντας την (ολοένα και περισσότερο) αισθητική διάσταση της έκθεσης. Ο ιστορικός τέχνης Gerd Reimers περιέγραψε τα θεματικά ταμπλό στο Oskuld – Arsenik ως “snabba presensglimtar” – «γρήγορες αναλαμπές του παρόντος». Ο Sverker R. Ek θα τα περιέγραφε αργότερα ως “bildteater” – «θέατρο εικόνων».

«Grete Marks: Όταν το Μοντέρνο ήταν εκφυλισμένο»

Ενα άλλο παράδειγμα αποτελεί η έκθεση της Mel Buchanan για τη Grete Marks, μιας κεραμίστριας του Bauhaus. Οι σημειώσεις

της επιμελήτριας που παρατίθενται εν είδει ημερολογίου στην ιστοσελίδα του μουσείου είναι αποκαλυπτικές για τη διαδικασία που μπορεί να ακολουθήσει ο/η δημιουργός μιας έκθεσης προκειμένου να κατασκευάσει τον αφηγηματικό άξονα. Πρώτα από όλα, είναι ενδεικτικό ότι πρόκειται για μια έκθεση η οποία δεν βασίστηκε καν σε κάποια υπάρχουσα συλλογή. Το ερέθισμα για την υλοποίησή της έρχεται κατά κάποιον τρόπο τυχαία, ενώ η συγκέντρωση της συλλογής δημιουργήθηκε από την ίδια την επιμελήτρια, μετά από αφοσιωμένη έρευνα με διάβασμα, εξέταση υλικού και λεπτομερειών, ταξινόμηση, αλλά και ταξίδια για επισκέψεις σε συλλογές και αρχεία μουσείων, καθώς και συλλογή μαρτυριών της οικογένειας της καλλιτέχνη.

Η πλοκή της έκθεσης είναι, επίσης, κάτι το οποίο αποφάσισαν η επιμελήτρια με τους συνεργάτες της μετά από διεξοδική, μεθοδική και διασταυρούμενη έρευνα:

«[...] Αλλά μόλις θα είχαμε όλα αυτά τα κομμάτια στα χέρια μας, πώς θα τα συνθέταμε στο Μουσείο; Αυτό ήταν το θέμα αυτών των συναντήσεων.

Ψάξαμε για οπτικές συνδέσεις.

Συζητήσαμε τις «κεντρικές ιδέες» της έκθεσης και ποιες να τονίσουμε.

Ανακατέψαμε άλλα έργα τέχνης του Bauhaus και φωτογραφίες, για να μελετήσουμε δευτερεύον υλικό που θα μπορούσαμε να χρησιμοποιήσουμε.

Ρωτήσαμε: Θεωρούμε πιο λογικό για έναν επισκέπτη να περάσει την έκθεση χρονολογικά; Η πρέπει τα έργα τέχνης να ομαδοποιηθούν θεματικά;

Πόσα θα παρουσιάζαμε για την εκπαίδευση της καλλιτέχνη στο Bauhaus; Πόσα θα λέγαμε για τη μετέπειτα καριέρα της Grete στην ελαιογραφία στην Αγγλία; Πόσο ρόλο θα έπαιζε η ναζιστική εκστρατεία κατά της «εκφυλισμένης τέχνης» στον χώρο;

[...]

Οι παραπάνω ερωτήσεις που τέθηκαν και απαντήθηκαν από την ομάδα καθοδήγησαν τη δημιουργία του αφηγηματικού άξονα. Η πλοκή της έκθεσης ακολουθεί μια χρονολογική σειρά, ωστόσο γίνεται και θεματική κατηγοριοποίηση. Το βασικό κομμάτι των κεραμικών που παρουσιάζονται αποτελούν κομμάτι της παραγωγής του εργαστηρίου Haël, το οποίο λειτουργούσε η καλλιτέχνης με το σύζυγό της στη Γερμανία επί Δημοκρατίας της Βαϊμάρης. Αυτά συγκροτούν και τον βασικό κορμό της έκθεσης. Πρόθεση των δημιουργών ήταν να είναι παντού πρόδηλη η επιρροή του Bauhaus, συνεπώς προχώρησαν σε μια επιπλέον ομαδοποίηση των αντικειμένων σύμφωνα με (1) το χρώμα, (2) τη φόρμα και (3) την έκφραση, χωρίζοντας και το βασικό κορμό της έκθεσης σε τρεις υπο-ενότητες. Ο αφηγηματικός άξονας στη συνέχεια υποστηρίχθηκε και με σχεδιαστικές παρεμβάσεις και επιπλέον υλικό. Για παράδειγμα, η μετάβαση στη σκοτεινή εποχή

της Ναζιστικής Γερμανίας υπογραμμίζεται με την είσοδο σε έναν σκοτεινό χώρο στον οποίο είναι γραμμένες δυσσιώνες φράσεις του Χίτλερ για την τέχνη με επιβλητικό τρόπο. Η σε άλλο σημείο, οι χρωματικές παλέτες του Bauhaus επεξηγούνται με το χρωματικό αστέρι που δημιουργήθηκε για το Bauhaus από τον Johannes Itten.

Ο αφηγηματικός άξονας ως πλοκή – πολλαπλές πλοκές

Η συγκρότηση μιας εκθεσιακής αφήγησης έχει στην πραγματικότητα στα χέρια της όλες τις τεχνικές και εργαλεία που έχει και μια οποιαδήποτε αφήγηση ή, αντίστροφα, αναλύοντας κανείς μια αφήγηση μπορεί να διακρίνει και όλα τα ερωτήματα με τα οποία θα έρθει αντιμέτωπος ένας δημιουργός κατά τη διαδικασία συγκρότησης του αφηγηματικού άξονα. Θα πρέπει να αποφασίσει ποιο ή ποια αφηγηματικά είδη θα ακολουθήσει (διήγηση, διάλογο, περιγραφές, σχόλια κλπ.), αν θα επιλέξει τη *διήγηση* ή τη *μίμηση* (σύμφωνα με το Αριστοτελικό δίπολο βλ. και ενδεικτικά και στο Halliwell, 2013) ή την εναλλαγή τους και πως θα τις συνδυάσει, τι εκφραστικά μέσα θα χρησιμοποιήσει, αν η αφήγηση θα είναι *ομοδιηγητική*³ ή *ετεροδιηγητική*, αν η εποπτεία που θα έχει ο θεατής στην έκθεση θα είναι εξ' αρχής επί του συνόλου ή αν

3 Ομοδιηγητική είναι μια αφήγηση που ο αφηγητής μετέχει στα γεγονότα που διηγείται, ενώ ετεροδιηγητική το αντίθετο.

αυτό θα συμβαίνει κλιμακωτά με στιγμές αποκάλυψης/ανακάλυψης/έκπληξης, αν θα υπάρχουν διαφορετικές *οπτικές γωνίες*⁴ και βαθμοί *εστίασης*⁵, ποιος θα είναι ο *χρόνος του αφηγηματικού λόγου*⁶, αν αυτός θα ακολουθεί το *χρόνο της ιστορίας*⁷ κ.α. Σε πολλές σύγχρονες εκθέσεις αναπτύσσονται σύνθετοι αφηγηματικοί τρόποι που συνδυάζουν μια σειρά των παραπάνω στοιχείων. Σε κάποιες περιπτώσεις εντοπίζονται και πολλαπλοί,

4 Η *οπτική* ή *οπτική γωνία* στην αφήγηση μπορεί να οριστεί ως ο τρόπος με τον οποίο η αναπαράσταση της ιστορίας επηρεάζεται από τη θέση, την προσωπικότητα και τις αξίες του αφηγητή, των χαρακτήρων και, ενδεχομένως, άλλων, πιο υποθετικών οντοτήτων στον κόσμο της ιστορίας (Niederhoff, 2013b)

5 Η *εστίαση* μπορεί να οριστεί ως η επιλογή ή ο περιορισμός των αφηγηματικών πληροφοριών σύμφωνα με την εμπειρία και τη γνώση του αφηγητή, των χαρακτήρων ή άλλων, πιο υποθετικών οντοτήτων στον κόσμο της ιστορίας. Ενώ συγγενεύει με τον όρο της *οπτικής* όσον αφορά στην υποκειμενική αναπαράσταση της ιστορίας, εστιάζει περισσότερο στο πως αυτή επηρεάζεται με βάση το εύρος της γνώσης και της πληροφορίας στον οποίο έχουν πρόσβαση οι διαφορετικοί χαρακτήρες, παρά στην προσωπικότητα και τις αξίες τους (Niederhoff, 2013a).

6 *Ο χρόνος του αφηγηματικού λόγου* (discourse time) είναι ο χρόνος της διήγησης, και με αυτή την έννοια είναι εν μέρει μια χωρική μεταφορά για τη διαδικασία αφήγησης ή ανάγνωσης. Αν υποθέσουμε ότι για να αφηγηθεί μια ιστορία, ο αφηγητής χρειάζεται ένα συγκεκριμένο διάστημα φυσικού χρόνου, παρόλο που αυτός ο χρόνος κανονικά θα ήταν μετρούμενος με ένα ρολόι, δεν υπάρχει βασική διαφορά μεταξύ της μέτρησης του χρόνου της αφήγησης σε λεπτά ή του αριθμού των τυπωμένων σελίδων. Η σειρά, η διάρκεια και η επαναλήψεις των γεγονότων είναι μια επιλογή του αφηγητή (Scheffel et al., 2014).

7 *Ο χρόνος της ιστορίας* (story time) είναι συστατικό στοιχείο του ιστορηματικού κόσμου, διαμορφώνει το πλαίσιο των χαρακτήρων, των γεγονότων και της δράσης και ταυτόχρονα, λόγω της σχετικής του φύσης, διαμορφώνεται από αυτά (Scheffel et al., 2014).

παράλληλοι οι διαπλεκόμενοι αφηγηματικοί άξονες, που αλληλοϋποστηρίζονται και δημιουργούν από κοινού το αφηγηματικό σύνολο.

«Grete Marks: Όταν το Μοντέρνο ήταν εκφυλισμένο»

Στο παράδειγμα της έκθεσης για τη Grete Marks, που αναφέρεται παραπάνω, η έκθεση δομείται με βάση δύο αφηγηματικούς άξονες που εξυπηρετούν σαφώς τα δύο κεντρικά στοιχεία που έπρεπε να αναδειχθούν στην έκθεση. Ο χρονολογικός άξονας βοηθάει στην ανάδειξη της ταραχώδους εποχής και της ιστορικής τομής που προκαλούν τα πολιτικά τεκταινόμενα με την άνοδο των Ναζί, ενώ ο θεματικός άξονας βοηθά στην ανάδειξη της επιρροής του Bauhaus στην καλλιτέχνη.

«Κλασσικό Μαύρο: τα γλυπτά από βασάλτη του Wedgwood και των σύγχρονών του»

Ενα άλλο παράδειγμα έκθεσης που αναφέρεται στο παράρτημα με ενδιαφέρουσα δομή αποτελεί η έκθεση «Κλασσικό Μαύρο: τα γλυπτά από βασάλτη του Wedgwood και των σύγχρονών του». Η συλλογή που παρουσιάζεται περιλαμβάνει αγάλματα και αγγεία νεοκλασικού ύφους του 18ου αιώνα κατασκευασμένα από βασάλτη από το γνωστό εργαστήριο του Josiah Wedgwood, που δημιουργούνταν με σκοπό να κοσμήσουν τα σαλόνια της Αγγλικής

αριστοκρατίας. Όπως επισημαίνει ο επιμελητής της Brian Gallagher η δομή της έκθεσης εμπνέεται από τον εμπορικό εκθεσιακό χώρο που είχε δημιουργήσει ο Wedgwood στο Λονδίνο προκειμένου να προωθήσει τα προϊόντα του και έτσι αναπτύσσεται σε τρία δωμάτια «ως εκθεσιακά δωμάτια (*show rooms*), αντίστοιχα με αυτά που συναντάει κανείς στο IKEA»⁸. Αυτά είναι: η «Αίθουσα Γλυπτών» με αγάλματα που αντιγράφουν αντίστοιχα αρχαιοελληνικά, η «Βιβλιοθήκη» με χαρακτήρες στοχαστών και πολιτικών που κοσμούσαν τις νεοκλασικές βιβλιοθήκες και το «Δωμάτιο Ζωγραφικής» με όμορφους ψυχαγωγικούς χαρακτήρες και τα χαρακτηριστικά αγγεία του Wedgwood που δεν όφειλε να αποκτήσει κάθε σπίτι που ήθελε να είναι στη μόδα.

«Στις πεδιάδες της Φλάνδρας» - Μόνιμη έκθεση στο μουσείο In Flanders Fields Museum

Τέλος, ένα παράδειγμα έκθεσης με ενδιαφέρουσα δομή, καθώς έχει πολλαπλούς αλληλοσυμπληρούμενους αφηγηματικούς άξονες, αποτελεί η μόνιμη έκθεση του Βέλγικου Πολεμικού Μουσείου "In Flanders Fields". Συνολικά η έκθεση αφορά στα γεγονότα που συγκλόνισαν την περιοχή κατά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Εξελιίσεται με βάση τις ημερομηνίες που καθόρισαν τις εξελίξεις του πολέμου και φορείς της αφήγησης είναι

φωτογραφίες, χάρτες, διαγράμματα και πολλά αυθεντικά αντικείμενα της εποχής που ανήκουν στη συλλογή του μουσείου (όπλα, πυρομαχικά, στρατιωτικές στολές και εξοπλισμός, προσωπικά αντικείμενα κλπ.).

Αυτό που έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον στην συγκεκριμένη έκθεση είναι οι παράλληλες πλοκές που αναπτύσσονται μαζί με τον βασικό αφηγηματικό άξονα. Παράλληλα με τη βασική πλοκή που υπηρετεί μια αντικειμενική, αποστασιοποιημένη αφήγηση των γεγονότων υπάρχουν και πολλές δευτερεύουσες υποκειμενικές αφηγήσεις χαρακτήρων της εποχής που συμμετείχαν στα γεγονότα. Διάχυτα στην έκθεση υπάρχουν «ντουλάπια» (προθήκες) που συγκεντρώνουν τις συλλογές προσωπικών αντικείμενων που έγιναν δωρεά στο μουσείο από συγγενείς των θυμάτων, ενώ άλλες προσωπικές ιστορίες αφηγούνται ηθοποιοί που έχουν βιντεοσκοπηθεί να υποδύονται τους πραγματικούς χαρακτήρες φορώντας τα ρούχα και κρατώντας τα αντικείμενα της συλλογής.

Ανεξάρτητα με το πόσο άρτιο ή όχι είναι το αποτέλεσμα (χωρίς να έχω επισκεφτεί την έκθεση μπορώ να υποθέσω ότι η αναπαράσταση ενός χαρακτήρα που ζει σε πόλεμο στις αρχές του προηγούμενου αιώνα έχει ιδιαίτερες απαιτήσεις όσον αφορά στο ύφος, τη χροιά της φωνής του, τον τρόπο ομιλίας του κλπ.) έχει ενδιαφέρον αυτός ο πειραματισμός. Η αναπαραγωγή προσωπικών μαρτυριών και η προφορική ιστορία επιτρέπουν μεγαλύτερη

⁸ https://www.youtube.com/watch?v=6RCzZhwZYbl&ab_channel=TheMintMuseum

συναισθηματική εμπλοκή του κοινού με την έκθεση, μιας και υπάρχει η αίσθηση της άμεσης επικοινωνίας. Με αυτόν τον τρόπο, οι υποκειμενικές μαρτυρίες συμπληρώνουν την αποστασιοποιημένη αφήγηση, προσφέροντας επιπλέον οπτικές και δίνοντας μεγαλύτερη αίσθηση πληρότητας.

Διακαλλιτεχνικότητα – Διαμεσικότητα

Το ζήτημα της μεταφοράς μιας συλλογής σε έκθεση, καθώς και τα μέσα που μπορούν να χρησιμοποιηθούν για τη συμπλήρωση της πλοκής και το στήσιμο του *mise-en-scène*, μπορεί να ιδωθεί υπό το πρίσμα της συζήτησης για τη *διαμεσικότητα* (*intermediality*), όπως τη βρίσκουμε στο πεδίο της επιστημονικής συγκριτολογίας. Η έννοια της *διαμεσικότητας* (ή αλλιώς *διακαλλιτεχνικότητας*) αφορά κατά βάση στην τέχνη και υπογραμμίζει το γεγονός ότι κάθε τέχνη αποτελεί ένα διαφορετικό σημειολογικό σύστημα και σχετίζεται με ένα διαφορετικό μέσον. Διαμεσικότητα μπορεί, ωστόσο, να σημαίνει και την υπέρβαση των ορίων ενός μέσου, την ύπαρξη διαφορετικών μέσων σε ένα έργο ή τη σύζευξη διαφορετικών μέσων για τη δημιουργία νέων υβριδικών μορφών τέχνης (Αντωνοπούλου et al., 2015).

Σύμφωνα με τη (Rajewsky, 2002) το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα μιας διαμεσικής διαδικασίας που αφορά στην «μεταφορά από ένα μέσο σε ένα άλλο» είναι η μεταφορά λογοτεχνικών έργων στον κινηματογράφο

(Αντωνοπούλου et al., 2015). Σε αυτή την περίπτωση μπορούμε να μιλάμε για ένα έργο της «τέχνης-πηγή», που μεταφέρεται στην «τέχνη-στόχο». Κατά τη διαδικασία αυτή ανακύπτουν δύο σημαντικά ζητήματα: Το πρώτο είναι το ζήτημα *πιστότητας* κατά τη μεταφορά, που απασχόλησε από πολύ νωρίς και την πρώιμη συγκριτολογική έρευνα. Στο πεδίο του κινηματογράφου ο θεωρητικός André Bazin υποστήριξε, τη δεκαετία του 1950, ότι η συγκριτολογική έρευνα θα έπρεπε να λαμβάνει υπόψιν της «*τις διαφορές στις αισθητικές δομές*» ανάμεσα στις διαφορετικές τέχνες και όχι να θεωρείται κάποια εκ προοιμίου ανώτερη, όπως θεωρούνταν μέχρι τότε η λογοτεχνία. Με αυτή τη λογική το κριτήριο της πιστότητας υποχωρεί και στο προσκήνιο έρχονται ζητήματα που αφορούν στα σημεία που εφάπτονται οι διαφορετικές τέχνες, ενώ το ενδιαφέρον πέφτει στην ίδια τη διαδικασία της μεταφοράς (Αντωνοπούλου et al., 2015).

Μια έκθεση μπορεί να μην είναι καθαρή τέχνη, όμως ως έργο σύνθεσης και ανθρώπινης δημιουργίας που διέπεται από μια αισθητική συνέχεια είναι σίγουρο πως έχει και τέτοιες πλευρές. Ο δημιουργός της έκθεσης, που, όπως σχολιάζεται παραπάνω, λειτουργεί σαν σκηνοθέτης, οφείλει να μεταγράψει μια συλλογή σε εκθεσιακή «γλώσσα» οργανώνοντας την πλοκή και το *mise-en-scène* και, υπ' αυτή την έννοια, ακολουθεί μια διαμεσική διαδικασία. Ζητήματα πιστότητας κατά τη μεταφορά

προκύπτουν και εδώ με ανάλογο τρόπο, και ίσως ακόμη εντονότερα, ιδιαίτερα όταν η έκθεση πραγματεύεται ιστορικά ή επιστημονικά γεγονότα. Εδώ προκύπτει ένα ερώτημα σε σχέση με τη χρήση των αντικειμένων σε μια έκθεση. Μπορούν να χρησιμοποιηθούν αντικείμενα που δεν θα σχετίζονται άμεσα με την προς έκθεση συλλογή ή επιστημονική μελέτη, προκειμένου να εξυπηρετηθούν οι αφηγηματικές και «σκηνοθετικές» προθέσεις;

Κατά τη γνώμη μου, στον δημιουργό μιας έκθεσης οφείλουν να αναγνωρίζονται βαθμοί συνθετικής και δημιουργικής ελευθερίας, προκειμένου πράγματι να μπορεί να παρουσιάσει μια ολοκληρωμένη πλοκή εν είδει σύνθεσης. Για τους σκοπούς αυτούς μπορεί πράγματι να χρησιμοποιεί εξωγενή βοηθητικά εκθεσιακά εργαλεία, που ενώ δεν ανήκουν στη συλλογή παίρνουν θέση δίπλα σε αυτή. Η λογική αυτή αντιστρατεύεται την εμμονή των νεωτερικών μουσείων με τη συλλογή και τη σχολαστική της ταξινόμηση. Εξάλλου, ποτέ καμία μουσειακή συλλογή δεν μπορεί να είναι πλήρης, αν τη θεωρήσουμε ως την πρώτη ύλη για την ανάπτυξη μιας εκθεσιακής πλοκής. Πάντα θα λείπουν ορισμένα κομμάτια είτε επειδή δεν βρέθηκαν ποτέ, είτε επειδή κανείς δεν τους έδωσε σημασία για να τα εντάξει στη συλλογή, είτε επειδή ανήκουν σε κάποια άλλη συλλογή. Επιπλέον, η πληρότητα της πλοκής συνήθως απαιτεί και γεγονότα που δεν μπορούν να αναπαρασταθούν με κομμάτια των

αντικειμένων της συλλογής (Χουρμουζιάδη, 2022).

Αν πράγματι η έκθεση είναι μια διαμεσική διαδικασία που θέλει να μεταγράψει το υλικό μιας συλλογής σε ένα εκθεσιακό μετακείμενο που θα αφηγείται μια ιστορία, τότε η χρησιμότητα των διαφόρων αντικειμένων, είτε αυτά αποτελούν μέρος της συλλογής είτε όχι, κρίνεται κυρίως με βάση αυτή την αποστολή τους. Επομένως, τόσο τα οποιαδήποτε αυθεντικά αντικείμενα όσο και οτιδήποτε άλλο προστεθεί δεν είναι τίποτε άλλο, παρά τα απαιτούμενα «props» της εκθεσιακής αφήγησης. Με άλλα λόγια, ο ουσιαστικό ρόλος των αντικειμένων δεν αναγνωρίζεται, μόνο, στα φυσικά και μορφολογικά χαρακτηριστικά τους, στο χώρο που καταλαμβάνουν ή στο πώς συμβάλλουν στη διαμόρφωση του χώρου εντός του οποίου βρίσκονται: ιδιαίτερη σημασία έχει η αναγνώρισή τους ως λειτουργικές οντότητες, αντικείμενα δηλαδή τα οποία εμπλέκονται σε ανθρώπινες δραστηριότητες προκειμένου να επιτελέσουν έναν σκοπό. Κατά συνέπεια, στην εκθεσιακή σκηνογραφία, αναγκαστικά εμπλέκονται «αυθεντικά» πράγματα και άλλα «ψεύτικα», κατασκευασμένα ad hoc, προκειμένου να αποδοθούν αυτές οι λειτουργίες. Και μάλιστα, προκειμένου να επιτευχθεί η εστίαση σε εκείνες που μας ενδιαφέρουν εκθεσιακά, από ένα ευρύ φάσμα λειτουργιών στις οποίες με τον ένα ή τον άλλο τρόπο μπορεί να εμπλέκεται το κάθε

αντικείμενο (Χουρμουζιάδη, 2022).

«Oskuld – Arsenik - Nordiska museet»

Στην έκθεση **Oskuld – Arsenik** του Lennart Mörk, που, όπως αναφέρεται και παραπάνω δίχασε ενθολόγους και ιστορικούς τέχνης, η έννοια της «αυθεντικότητας» είναι εξαρχής απενοχοποιημένη. Εξάλλου, οι σχεδιαστές-σκηνογράφοι, που αναφερόμαστε και παραπάνω, είναι δεδομένο ότι είχαν εξαρχής μια αρκετά πιο καλλιτεχνική προσέγγιση της έκθεσης, επιμένοντας στο *mise-en-scène*, τη γραφιστική και σκηνογραφική απεικόνιση και τη δημιουργία ατμόσφαιρας. Έτσι, όταν ο σχεδιασμός της συγκεκριμένης έκθεσης ανατέθηκε στον Lennart Mörk από την πλευρά του μουσείου ήταν σαφές ότι περίμενε μια έκθεση στο σταυροδρόμι τέχνης, λογοτεχνίας και θεάτρου.

Στο στήσιμο του *mise-en-scène*, τον καλλιτέχνη τον ενδιέφερε περισσότερο η δημιουργία εντύπωσης παρά η αυθεντικότητα των αντικειμένων, γι' αυτό και χρησιμοποίησε μια πληθώρα αντικειμένων που δεν είχαν σχέση με την έκθεση (σιδερένιες αλυσίδες και τσεκούρια εκτελέσεων, ρούχα και κουστούμια, ψεύτικα λουλούδια, κομμάτια σκηνικών από θεατρικές παραστάσεις, σύγχρονα έργα τέχνης κ.α.). Εξάλλου, στην κατασκευή της έκθεσης βοήθησαν και άλλοι ζωγράφοι και διακοσμητές από το χώρο του θεάτρου, καθώς και καλλιγράφοι που αποτύπωσαν με καλλιγραφίες

στον τοίχο αποσπάσματα των έργων του Almqvist, αποδίδοντας τα γραπτά του με έναν επιβλητικό τρόπο με ένταση και σε μεγάλο μέγεθος, αντί για την συμβατική έκθεση των χειρόγραφών του σε φυσικό μέγεθος. Οπως έγραψε και η εφημερίδα Göteborg Handels och Sjöfartstidning, επρόκειτο για έναν νέο τύπο έκθεσης, όπου τα «νεκρά αντικείμενα» τοποθετήθηκαν σε ένα «φως» που έδινε ζωή τόσο στα ίδια όσο και στον Almqvist.

Διαμεσικότητα όμως σημαίνει και διάρρηξη των ορίων μεταξύ των τεχνών και δημιουργία σύνθετων έργων που προκύπτουν από τη σύνδεση ή τη διάδραση δύο τουλάχιστον παραδοσιακά διακριτών διαφορετικών μέσων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η όπερα, την οποία ο Wagner χαρακτήριζε ως "Gesamtkunstwerk" (απόλυτο έργο τέχνης), που συνδυάζει τη μουσική, το λόγιο και τη ντυποκριτική. Με άνολογο τρόπο με τον σκηνοθέτη της όπερας, ένας δημιουργός μιας έκθεσης μπορεί να συνδυάσει μια πληθώρα μέσων (εικόνα, κείμενο, ήχο, βίντεο κλπ) για να υποστηρίξει την αφήγηση. Ενώ, όμως, η πλειοψηφία των εκθέσεων χρησιμοποιούν το συνδυασμό μιας ποικιλίας μέσων, η ευρηματικότητα στη σύνθεση των διαφορετικών μέσων έχει κατά καιρούς προσφέρει εξαιρετικά άρτια αισθητικά αποτελέσματα, που ως συνθέσεις μπορούν να ιδωθούν τα ίδια ως έργα τέχνης.

«Μουσείο και Εργαστήριο του Μυαλού» - Museo Laboratorio della Mente (MLM)

Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί και η έκθεση «Μουσείο και Εργαστήριο του Μυαλού» - Museo Laboratorio della Mente (MLM) στη Ρώμη, που σχεδιάστηκε από το Studio Azzurro. Το «Μουσείο και Εργαστήριο του Μυαλού» (MLM) είναι αφιερωμένο στις ψυχικές ασθένειες ανατρέχοντας στην ιστορία του ψυχιατρικού νοσοκομείου της Ρώμης, από την ίδρυσή του έως το τελικό του κλείσιμο, μετά από περίπου 500 χρόνια δραστηριότητας. Η έκθεση που σχεδιάστηκε από το Studio Azzurro είναι γνωστή ως μια βιωματική εμπειρία, ένα ταξίδι στον κόσμο των ψυχικά ασθενών, όπου θολώνουν τα όρια μεταξύ ασθενούς και «λογικού ανθρώπου», μεταξύ βίας και θεραπείας, με το χαρακτηριστικό μοτίβο, όπως δηλώνουν και οι δημιουργοί της, να είναι το «μπαίνω έξω – βγαίνω μέσα». Η συνδυαστική χρήση του αρχαιακού υλικού και των κτιρίων του νοσοκομείου με πολυμεσικές οπτικάκουστικές εγκαταστάσεις που προβάλλουν σε μια ποικιλία επιφανειών δημιουργεί ένα αισθητικά και νοηματικά εξαιρετικό αποτέλεσμα.

Έτσι, οι επιβλητικές προβολές με τα τεράστια μάτια και στόματα συνοδεύονται από δωμάτια από τα οποία κρέμονται χωνιά από την οροφή από τα οποία ακούγονται ηχητικά αποσπάσματα, ψίθυροι και φωνές ή από δωμάτια απόλυτης ησυχίας στα οποία μπορεί να δει κανείς τα αντικείμενα των

πρώην κρατουμένων. Χαρακτηριστικές είναι οι συνθέσεις στο δωμάτιο της τραπεζαρίας. Πάνω στα έπιπλα των τραπεζιών τοποθετούνται μαγειρικά σκεύη που χρησιμοποιούνται ως props (μαχαιροπίρουνα, πιάτα, κανάτα κλπ.) που συνδυάζονται με ανάλογα αντικείμενα που προβάλλονται από προτζέκτορα, δίνοντας την αίσθηση ενός τραπεζιού που στρώνεται για φαγητό. Σε κάποιο άλλο τραπέζι προβάλλεται ένα βίντεο μιας γυναίκας να μιλάει για το χώρο της κουζίνας.

ΠΜΣ: Πολιτισμική Πληροφορική & Επικοινωνία
Διπλωματική Εργασία της Ελισάβετ Βαρελίδου
«Η έκθεση ως θεατρική παράσταση»
Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Νάσια Χουρμουζιάδη

Χωρικό περιβάλλον, ατμόσφαιρα και εμβύθιση

Φαινομενολογία, ατμόσφαιρα και επαναφορά της υλικότητας

Όλα τα παραπάνω σημεία που σχολιάζονται ως αναλογίες μεταξύ μιας έκθεσης και μιας θεατρικής παράστασης βρίσκουν πεδίο εφαρμογής κατά τη διάρκεια της υλοποίησης σε έναν χώρο, όπου πλέον είτε η έκθεση είτε η παράσταση αποκτούν σάρκα και οστά. Ο χώρος, που αποτελεί και βασικό φορέα της αφήγησης μιας και τη σχηματοποιεί και καθορίζει την πλοκή, είναι και το επόμενο σημείο στο οποίο θα αναζητήσουμε αναλογίες. Συγκεκριμένα, μας ενδιαφέρει το χωρικό περιβάλλον με την έννοια της ποιότητας και της ατμόσφαιρας του χώρου, μιας οπτικής, δηλαδή, που μας έχει προσφέρει η φαινομενολογία.

Με μια πρώιμη νεωτερική ματιά η σύγκριση του εκθεσιακού με τον θεατρικό χώρο θα ήταν μάλλον κενή νοήματος, αν όχι αδύνατη. Το γεγονός αυτό οφείλεται στο ότι την πρόσληψη της χωρικής πραγματικότητας καθόριζαν δύο ισχυρά θεωρητικά σχήματα, εγγενή στη πρώιμη νεωτερική παράδοση: Αφενός η έννοια του αφηρημένου, καθαρού, νοητού χώρου, όπως το συναντάμε στην Ευκλείδεια και Νευτώνια φιλοσοφία, όπου ο χώρος ορίζεται ως ένα γεωμετρικό άδειο δοχείο που υπάρχει αυτοτελώς και αυθύπαρκτα. Και αφετέρου ο

«οπτικοκεντρισμός», δηλαδή η αντίληψη ότι η όραση είναι ανώτερη όλων των αισθήσεων στη θεώρηση και κατανόηση του κόσμου, αφού συνδέεται με το νου – στη βάση του δυισμού μεταξύ νου και σώματος, όπως τον συναντάμε στην καντιανή και καρτεσιανή φιλοσοφία. Δεν είναι τυχαίο ότι η αγγλική λέξη για την απόδειξη (evidence) προέρχεται ετυμολογικά από τη λατινική λέξη (videre), το απαρέμφατο του ρήματος «βλέπω».

Σύμφωνα με τον Descartes, η παρατήρηση, δηλαδή «η σταθεροποίηση των ματιών σε ένα συγκεκριμένο σημείο, προκειμένου να αποκτήσουν μέσω της εξάσκησης την ικανότητα να κάνουν τέλειες διακρίσεις μεταξύ των πραγμάτων» (Harris, 2015:104), συνοδεύεται από τη νοητική διαδικασία, όπου αυτό που είδαν τα μάτια γίνεται κατανοητό με την κριτική επεξεργασία του νου. Ο νους (= όραση) θεωρήθηκε ότι μπορεί να αντιληφθεί τις πρωταρχικές μετρήσιμες ιδιότητες ενός αντικειμένου, ενώ το σώμα (= αισθήσεις αφής, όσφρησης, κ.λπ.) μπορούσε να εκτιμήσει μόνο τις δευτερεύουσες ιδιότητές του όπως η οσμή, η υφή και η γεύση. Οι τελευταίες δεν μπορούν να ποσοτικοποιηθούν και επομένως σχεδόν μολύνουν τις διαυγείς παραμέτρους των πρωταρχικών οπτικών χαρακτηριστικών

(Belona, 2012). Συνεπώς η παρατήρηση καθιερώνεται ως μια αντικειμενική, ουδέτερη δραστηριότητα, που οφείλει να κρατά απόσταση και να μην υπάρχει εμπλοκή με το αντικείμενο εξέτασης. Κατ' επέκταση, η οπτικοκεντρική προσέγγιση οδηγεί σε μια αφαίρεση της υλικότητας.

Οι θεωρίες της φιλοσοφίας που προβληματίσαν ή και αντέκρουσαν τις αντιλήψεις της πρώιμης νεωτερικότητας περί καθαρού-γεωμετρικού χώρου αναδύονται από τις αρχές του 20^{ου} στη σκέψη μιας σειράς φιλοσόφων όπως οι Benjamin, Cassirer, Lefebvre, και ιδιαίτερα στο πνεύμα της φαινομενολογίας μετά τον Β' παγκόσμιο πόλεμο με τους Heidegger, Merleau-Ponty, Bachelard κ.α. Οι αντιλήψεις αυτές που επηρέασαν καθοριστικά, πέρα από τη σφαίρα της φιλοσοφίας, την ψυχολογία, την αρχιτεκτονική, την τέχνη κ.α. ανέδειξαν τη σημασία του βιωμένου χώρου, του τόπου, της σωματικότητας και της ποιητικής, αντιστρέφοντας το Νευτώνιο-Διαφωτιστικό κοσμοείδωλο και θεωρώντας ως πρωταρχικό στοιχείο, όχι τον αφηρημένο-καθαρό-γεωμετρικό χώρο, αλλά την ύπαρξη των υλικών πραγμάτων, των οικειοποιημένων τόπων, την εμπειρία και το βίωμα του χώρου, που εκκινεί από μια απτική κοσμοθεωρία και ανοίγεται στο πεδίο της επιθυμίας, του ονείρου, της φαντασίας και των αισθήσεων (Τερζόγλου, 2009).

Πιο συγκεκριμένα, ο Merleau-Ponty (2016)

μας καλεί να αντισταθούμε στη διάκριση και καταμέτρηση των αισθήσεων και να εστιάσουμε στο πολυαισθητηριακό περιβάλλον μέσα στο οποίο ξεδιπλώνεται η ζωή μας, στο οποίο οι διαφορετικές αισθήσεις αλληλεπιδρούν και αλληλοσυμπληρώνονται. Το βλέμμα που δεν βλέπει καθαρές γεωμετρίες αλλά και υφές, το άκουσμα που συνδέεται και με δονήσεις, η μυρωδιά που συνδέεται με τη γεύση και, σε ένα επίπεδο ακόμη παρά πέρα, ο τρόπος που όλα αυτά συνδέονται με μνήμες και συναισθήματα, συνεπώς εκ νέου με εικόνες, ήχους, μυρωδιές, υφές κλπ, μαρτυρούν στην πραγματικότητα μια συνέργεια μεταξύ των διαφορετικών αισθητήρων πρόσληψης της πραγματικότητας. Αυτή η *συν-αίσθηση* (synaesthesia), όπως χαρακτηριστικά την κατονομάζει, αποτελεί τον κανόνα και όχι την εξαίρεση στον τρόπο που οι άνθρωποι αντιλαμβάνονται τον κόσμο.

Οι φαινομενολόγοι στην ουσία αρνούνται τους καρτεσιανούς δυισμούς της Δυτικής σκέψης (ύλη-πνεύμα, υποκείμενο-αντικείμενο κλπ), απορρίπτουν τόσο τον εμπειρισμό όσο και την νοησιαρχία, συγκλίνουν σε μια υπέρβαση του ορθολογισμού και προβάλουν τη διαλεκτική σχέση στο πεδίο της συνύπαρξης και μια ισχυρή διασύνδεση μεταξύ του σώματος και του κόσμου. Σε αυτή τη διασύνδεση ενεργοποιούνται πολλαπλά επίπεδα της ανθρώπινης συνείδησης, πέραν του επιφανειακού μετέχουν και το υποσυνείδητο και ασυνείδητο και, με αυτή την έννοια, είναι

μια διασύνδεση αμφίδρομα ενεργητική. Ο εσωτερικός κόσμος του υποκειμένου προβάλλει και δομείται μαζί με τον εξωτερικό και μέσω της ενεργητικής διασύνδεση αποκτά ένα έντονο αίσθημα προσωπικής παρουσίας στον κόσμο (Leahy, 2016).

Σε ανάλογη γραμμή πλεύσης, ο Bachelard (2014) στο έργο του «Η ποιητική του χώρου» εισάγει με καθοριστικό τρόπο σε αυτή τη συζήτηση τα στοιχεία της φαντασίας και της ονειροπόλησης και αναγάγει το «βιωμένο χώρο» του Heidegger σε οικείες ποιητικές εικόνες που γεννούνται από αυτές. Οι ποιητικές εικόνες έχουν μια οντολογική σχέση με το ασυνείδητο και το ανθρώπινο είναι και αντιστοιχούν σε μια βαθιά αντίληψη και συνήχηση του ποιητικού υλικού με την ολότητα της ανθρώπινης ύπαρξης. Στη φαινομενολογία η διαστολή του χώρου που γίνεται αντιληπτός με τις αισθήσεις μας σε πεδία που αφορούν σε βαθύτερα στρώματα της συνείδησης, στη φαντασία και το όνειρο, δεν γίνεται προκειμένου να υπογραμμιστεί η αντίθεση μεταξύ της μιας και της άλλης σφαίρας, αλλά αντίθετα, προκειμένου να γίνει αντιληπτός ο τρόπος που συνυπάρχουν και συνυφαίνουν την ολότητα του υπάρχοντος.

Θεατρικός χώρος

Οι εστιάσεις της φαινομενολογίας επηρέασαν με καθοριστικό τρόπο της οπτική πάνω στο θεατρικό χωρικό περιβάλλον. Το θέατρο ως θέαμα, που ούτως ή άλλως υπάγεται

στη σφαίρα της τέχνης, έχει προνομιακή σχέση με τη φαντασία και συνδέεται σε κάθε του μορφή με παραμυθικά εμβυθιστικά περιβάλλοντα, που αναμένονται τόσο από το συμβατικό όσο και το μη συμβατικό κοινό. Ωστόσο, ένα τέτοιο περιβάλλον στο κλασσικό θέατρο, που κατά κανόνα δεσμεύεται από την αρχή του οπτικοκεντρισμού, δημιουργείται σε μια σφαίρα αποκομμένη από το θεατή, μια σφαίρα η οποία επιδιώκει να ολοκληρώσει με όσο το δυνατόν πιο άρτιο τρόπο το σχηματισμό της ψευδαίσθησης. Σύμφωνα με το Lehmann (2006) αυτός αποτελεί και τον πυρήνα του δραματικού θεάτρου:

«Το δραματικό θέατρο (όπως χαρακτηρίζει το θέατρο της νεωτερικότητας) ήταν ο σχηματισμός της ψευδαίσθησης. Ήθελε να οικοδομήσει έναν φανταστικό κόσμο και να αφήσει όλη τη σκηνή να αντιπροσωπεύει – να είναι – έναν κόσμο, προορισμένο για τη φαντασία και την ενσυναίσθηση του θεατή. Ο τελευταίος καλείται να ακολουθήσει και να ολοκληρώσει αυτή την ψευδαίσθηση και γι' αυτό δεν είναι απαραίτητη ούτε η πληρότητα ούτε καν η συνέχεια της αναπαράστασης. Αυτό που είναι απαραίτητο, όμως, είναι η αρχή ότι αυτό που αντιλαμβανόμαστε στο θέατρο μπορεί να αναφέρεται σε έναν «κόσμο», δηλαδή σε ένα σύνολο. Η ολότητα, η ψευδαίσθηση και η αναπαράσταση ενός κόσμου είναι εγγενείς στο μοντέλο «δράμα»» (Lehmann, 2006: 22).

Ακόμη και μορφές του πρωτοποριακού

μοντέρνου θεάτρου, που ήρθαν σε ρήξη με τις νόρμες του παρελθόντος (βλ. το ρεαλιστικό θέατρο του Στανισλάφσκι ή το επικό θέατρο του Μπρεχτ), θέλοντας να φέρουν το θεατή όσο το δυνατόν πιο κοντά σε συνθήκες της πραγματικότητας, δεν αναίρεσαν αυτή την αρχή. Εξάλλου, ο ίδιος ο Μπρεχτ θεωρούσε το επικό θέατρο¹ ανέφικτο, αφού για να καταστεί εφικτό θα έπρεπε να αρθεί ο θεμελιακός διαχωρισμός μεταξύ σκηνής και κοινού (Lehmann, 2006). Το δραματικό θέατρο κατά κανόνα επενδύει πάνω σε αυτό το διαχωρισμό. Οντας συνυφασμένο με την αναπαράσταση μιας φανταστικής ιστορίας και το σχηματισμό της ψευδαίσθησης, στην πραγματικότητα οικοδομεί το δικό του σύμπαν πάνω στη σκηνή. Αυτό το σύμπαν έχει τις δικές του εσωτερικές ονειρικές χωρικότητες και χρονικότητες, στις οποίες καλείται να εισαχθεί ο θεατής εγκαταλείποντας τον χωροχρόνο της πραγματικότητας, με άλλα λόγια δημιουργούνται συνθήκες εμπύθισης σε έναν φανταστικό κόσμο που αποκόπτεται από τον

¹ Το επικό θέατρο είναι, μάλλον, το είδος του μοντέρνου θεάτρου που προβληματίστηκε περισσότερο για την ορατότητα και την επαναφορά της πραγματικότητας στη διάρκεια της θεατρικής πράξης. Τεχνικές όπως το σπάσιμο του «τέταρτου τοίχου» και η άμεση απεύθυνση στο κοινό ή η «αποστασιοποίηση», όπου το κοινό εγκალείται συνεχώς στη συνειδητοποίηση της διάκρισης αυτού που βλέπει να εκτυλίσσεται πάνω στη σκηνή και της πραγματικότητας, στην πραγματικότητα λειτουργούν σε αντίθετη κατεύθυνση από την εμπύθιση σε ένα παραμυθικό περιβάλλον. Επιδιώκουν την έλλογη εμπλοκή του κοινού, απευθύνονται στην κριτική του σκέψη και απορρίπτουν την «αφελή» παρόρμηση που προκαλεί η συναισθηματική ταύτιση με χαρακτήρες και γεγονότα.

πραγματικό.

Στην πραγματικότητα, οι μορφές του μεταδραματικού θεάτρου (immersive theatre, promenade theatre, performance κα.) ήταν αυτές που προχώρησαν μακρύτερα τις διερευνήσεις για την άρση της διάκρισης μεταξύ σκηνής και κοινού, στο πλαίσιο των ούτως ή άλλως δομικών αμφισβητήσεων των στοιχείων του δραματικού θεάτρου. Δεν είναι μόνο οι νέοι χώροι στους οποίους λαμβάνουν χώρα οι νέες πειραματικές παραστάσεις, που απέχουν πάρα πολύ από τη λογική του αμφιθέατρου (δωμάτια, αποθήκες, χώροι που το κοινό περιπλανιέται κλπ.) και αμφισβητούν στο χώρο τα παραδοσιακά όρια της θεατρικής σκηνής. Ακόμη και οι ίδιες οι παραστάσεις αποστασιοποιούνται από την κλασική μορφή του δράματος, πλησιάζοντας άλλες μορφές τέχνης όπως οι καλλιτεχνικές εγκαταστάσεις (art installations), οι οπτικοακουστικές τέχνες (visual art, video art κλπ). Συνεπώς, η τοποθέτηση και η κίνηση του κοινού είναι διαφορετική: Σε ορισμένες παραστάσεις μεταφέρεται από τοποθεσία σε τοποθεσία ως μία ομάδα, άλλες έχουν καλλιτέχνες που παρακινούν ευγενικά τους «χαμένους» θεατές να κατευθυνθούν προς τη σωστή κατεύθυνση, ενώ άλλες επιτρέπουν στο κοινό να περιπλανηθεί ελεύθερα προς οποιαδήποτε κατεύθυνση.

Για παράδειγμα, στην παράσταση "Sleep No More" μιας από τις πλέον πρωτοποριακές ομάδες του «θεάτρου της εμπύθισης»

(immersive theatre), της αγγλικής Punchdrunk², η δράση εκτυλίσσεται στο εσωτερικό κάποιων αποθηκών του Μανχάταν, οι οποίες μεταμορφώνονται στο εσωτερικό ενός χώρου ξενοδοχείου. Η παράσταση αποτελεί μια μεταφορά του έργου Μάκμπεθ του Σαίξπηρ, από τον οποίο έχουν αφαιρεθεί σχεδόν όλοι οι διάλογοι και έχει αποκτήσει μια αισθητική noir, καθώς εξελίσσεται σε ένα σκοτεινό ξενοδοχείο της εποχής του 1930. Ο θεατής μπορεί να κινηθεί ελεύθερα ανάμεσα στα διάφορα δωμάτια του ξενοδοχείου, να απομονωθεί ή να βρίσκεται μαζί με τους άλλους και να αλληλεπιδράσει με τα αντικείμενα και τους ηθοποιούς. Επίσης, το ίδιο το κοινό, που φοράει μάσκες και περιφέρεται στο χώρο αφήνει το δικό του αισθητικό αποτύπωμα³.

Οι μεταδραματικές παραστάσεις που δίνουν βάρος στην *ατμόσφαιρα* και την *επιτέλεση*, αντί για την *πλοκή* και την *αναπαράσταση*, δεν ακυρώνουν, αλλά αλλάζουν τους όρους της εμπύθισης. Πλέον είναι μια διαδικασία πολύ πιο προσωπική και μπορούμε να βρούμε αναλογίες με τις θρησκευτικές τελετουργίες, όπου το κοινό νιώθει κοινωνός ενός μεγαλύτερου συμβάντος και μέσα στο σύνολο επαναπροσδιορίζει τελικά τη δική του ύπαρξη (για τη σχέση θεάτρου και τελετουργίας βλ. ενδεικτικά Schechner, 2004; Turner, 1982).

Επιπλέον, υπάρχει μια μετατόπιση από τη

2 <https://www.punchdrunk.com/work-with-us/>

3 <https://www.theguardian.com/stage/2015/mar/31/sleep-no-more-avant-garde-theatre-new-york>

μίμηση στην *ποίηση*, από την *αναπαράσταση της δράσης* στην ίδια τη *δράση* (Turner, 1982).

Οι όροι με τους οποίους επανέρχονται τα αιτήματα για δράση, σωματικότητα και υλικότητα στο θέατρο βρίσκουν αναφορές σε διερευνήσεις του avant-gard θεάτρου καθ' όλη τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα (πχ Peter Brook, Artaud, Lecoq κ.α.), ενώ συντονίζονται και με τις θεωρητικές αναζητήσεις του ρεύματος της φαινομενολογίας.

Επιπλέον, η αναζήτηση της ατμόσφαιρας και της υλικότητας έστρεψαν πολύ συχνά το ενδιαφέρον των μεταδραματικών παραστάσεων σε τοποθεσίες που μπορούν να εξασφαλίσουν αυτά τα χαρακτηριστικά, όντας φορτισμένες και νοηματοδοτημένες με συγκεκριμένο τρόπο. Στις site-specific παραστάσεις, που τοποθετούνται σε ένα πεδίο μεταξύ αρχιτεκτονικής, εικαστικών τεχνών και θεατρικής performance (Kaye, 2000), ο χώρος δεν είναι απλά το «μαύρο κουτί»⁴ (του θεατρικού χώρου) ή το «λευκό κουτί»⁵ (των γκαλερί) μέσα στον οποίο εκτυλίσσεται μια ιστορία, αλλά είναι ο ίδιος κομμάτι της ιστορίας, φέρει και κατασκευάζει τη δραματουργία. Συνεπώς, οι χώροι αυτών των παραστάσεων συνδέονται οργανικά με το θέμα της παράστασης και τόσο το ίδιο το έργο όσο και ο χώρος αποτελούν ανοιχτά συστήματα που επικοινωνούν.

4 <https://www.stagingconcepts.com/news/enhancing-the-performance-space-black-box-theatres/>

5 <http://www.hopesandfears.com/hopes/now/question/216781-why-are-art-galleries-white-cubes>

Επιπλέον, πολλές τέτοιες παραστάσεις έλκονται από χώρους που διαμορφώνονται και πλαισιώνουν πρακτικές της καθημερινής ζωής και αναζητούν σε αυτές στοιχεία επιτέλεσης και δημιουργικής ανακατασκευής, επικοινωνώντας με την αισιόδοξη οπτική του Michael De Certeau (1984) για τις «πρακτικές της καθημερινής ζωής», που μπορούν να υπερβαίνουν τις επιταγές τους συστήματος μέσα στο οποίο γεννιούνται. Σύμφωνα με τον Schechner (1968), αυτές οι μορφές θεάτρου αντλούν έμπνευση από διαμαρτυρίες και κινήματα της νεολαίας που επαναδιεκδίκησαν τους χώρους της πόλης – καθιστικές διαμαρτυρίες σε δημόσια κτίρια, κατάληψη λεωφορείων για δωρεάν μεταφορές, μεγάλες διαδηλώσεις έξω από το Πεντάγωνο – κατοχυρώνοντας κάποιου είδους «τελετές», που καθώς επαναλαμβάνονται σε συγκεκριμένους τόπους αποδίδουν και το συγκεκριμένο τους νόημα. Οι site-specific παραστάσεις γνωρίζουν ότι καλούνται να κατασκευάσουν μια δραματουργία σε σχέση με ένα τόπο που έχει ήδη τη δική του «δραματουργία», κατασκευασμένη μέσα από τις ανθρώπινες πρακτικές.

Για να αναφέρω απλώς ένα ενδεικτικό παράδειγμα μιας site-specific παράστασης, θα μπορούσε κανείς να δει την παράσταση «Νύχτες στην Πόλη» της καλλιτεχνικής ομάδας Forced Entertainment, που ξανασυστήνει με διαφορετική ματιά την πόλη, αρχικά του Sheffield (1995) και στη συνέχεια του Rotterdam (1997), όπου παίχτηκε και η συγκεκριμένη

παράσταση. Το κοινό επιβιβαζόταν σε ένα λεωφορείο και ξεναγούνταν στη πόλη μέσα από τις προσωπικές ιστορίες που αφηγούνταν ηθοποιοί, με έναν τρόπο άλλοτε ποιητικό και άλλοτε μυστηριακό, στα όρια πραγματικού και φανταστικού. Μέσα από τα διαφορετικά σενάρια που έπαιζαν οι ηθοποιοί, αλλά και μέσα από τις εμπειρίες του κοινού σε αυτή τα διαφορετικά σημεία της πόλης έπαιρναν και ένα νέο διαφορετικό νόημα (Kaye, 2000).

Εκθεσιακός χώρος

Στο χώρο των μουσείων και των εκθέσεων, από την άλλη, ένα εμπυθιστικό ποιητικό περιβάλλον δεν είναι με τον ίδιο τρόπο προφανές, ακόμα και σήμερα που τέτοια περιβάλλοντα συναντάμε σε μια σειρά σύγχρονων εκθέσεων. Για την ακρίβεια, το κλασικό νεωτερικό μουσείο, πολύ περισσότερο από το θέατρο, συνυφασμένο με το ίδιο το κράτος και τις κλασικές εκπαιδευτικές του μεθόδους και διαποτισμένο με τις στερεοτυπικές αντιλήψεις για το χώρο της πρώιμης νεωτερικότητας βρίσκεται στον αντίποδα μιας εμπυθιστικής διαδικασίας.

Ακόμη και σήμερα οι αντιλήψεις της νεωτερικότητας για τον χώρο, όπως έχουν ριζωθεί στον κοινό νου και συνδεθεί με το θεσμό του μουσείου, παραμένουν σε μεγάλο βαθμό ισχυρές, αναπαράγουν και δημιουργούν στερεότυπα για το μουσειακό χώρο και επιβάλλουν έναν ψυχρό χώρο

αναπαράστασης που στερείται χρώματος, υφής και μυρωδιάς, στερείται δηλαδή της υλικότητάς του. Η πρακτική αποστασιοποίησης και από-πλαισίωσης, που υπηρέτησε ιστορικά τη *μια-αντικειμενική-μεγάλη-αφήγηση* του νεωτερικού μουσείου, συγκροτείται θεωρητικά και αναπαράγεται στην εκθεσιακή πρακτική. Τα αντικείμενα της συλλογής, που παραθέτουν τα μουσεία σαν εκθέματα, απευθύνονται στο αποστασιοποιημένο βλέμμα του επισκέπτη και σχεδόν εξοστρακίζουν οποιαδήποτε άλλη σωματική του δραστηριότητα. Μάλιστα, υπάρχει μια διπλή κίνηση απο-πλαισίωσης (decontextualizing movement): αφενός το αντικείμενο χάνει το ιστορικό του συγκείμενο και αφετέρου ο επισκέπτης χάνει την ενσώματη διάστασή του (βλ. ενδεικτικά και Chourmouziadi, 2017).

Η ασώματη θέαση καθιερώθηκε ως η μόνη σωστή και αποδεκτή συμπεριφορά στα μουσεία, απαγορεύοντας την εμφάνιση αυθόρμητων συναισθημάτων ή σωματικής έξαρσης. Ακόμη και η περίφημη «μουσειακή κούραση» (Falk & Dierking, 2011), που βιώνεται στο μυαλό και το σώμα, σπάνια λαμβάνεται υπόψιν από τα μουσεία, καθώς τα μέρη για ξεκούραση του σώματος είναι συνήθως λίγα, συνωστισμένα και άβολα, γεγονός που υποδηλώνει ότι τα μουσεία επιθυμούν τους επισκέπτες περιφερόμενους θεατές. Ομως ακόμα και αυτή η θεμελιώδης περιπατητική δραστηριότητα είναι, κατά ειρωνικό τρόπο, επίσης ανομολόγητη, μιας και ο

συντηρητικός θεσμός του νεωτερικού μουσείου θέλει να την κρατήσει εκτός της μουσειακής εμπειρίας (Harris, 2015).

Σύμφωνα με τον Hamilakis (2013) η νεωτερική άρνηση της σωματικότητας και της υλικότητας στα μουσεία βρίσκεται ενσωματωμένη στο πλέγμα εξουσίας των αποικιοκρατικών εθνών κρατών και αποτελεί ένα αίτημα τακτοποίησης και κυρίευσης. Το άγχος να τιθασευτεί ο ακατάστατος και άναρχος χαρακτήρας των αισθήσεων αντικατοπτρίζει το άγχος κυριαρχίας της Δύσης σε άγνωστα μέρη, ανθρώπους και πολιτισμούς. Επιπλέον, συντηρεί τον ελιτισμό και αναπαράγει μια καθιερωμένη, αν και ανομολόγητη νόρμα, που τα μουσεία δεν απευθύνονται στις λαϊκές τάξεις. Ιδιαίτερα σημαντική σε αυτή την οπτική είναι η συμβολή του σπουδαίου κοινωνιολόγου Pierre Bourdieu (2013) στις αναλύσεις του για το «καθαρό βλέμμα» (pure gaze), δηλαδή το αισθητικό βλέμμα που εξετάζει τη φόρμα και την αισθητική των αντικειμένων και όχι τη λειτουργία τους. Η υπέρβαση της χρηστικότητας και η εστίαση στην αισθητική, σε κοινωνικό επίπεδο, μπορεί να μεταφραστεί ως μια απομάκρυνση από τις αναγκαιότητες ή τους εξαναγκασμούς του φυσικού και κοινωνικού κόσμου, ένα προνόμιο που έχουν κατά κανόνα οι ανώτερες τάξεις. Υπ' αυτή την έννοια το «καθαρό βλέμμα» αποτελεί μηχανισμό κοινωνικής διάκρισης.

Στο πλαίσιο της παραπάνω συζήτησης για την επιστροφή της υλικότητας και

σωματικότητας προκύπτουν και νέες κατευθύνσεις, όσον αφορά και στο χώρο των μουσείων και την αναπαράσταση της μουσειακής αφήγησης. Μια πολυαισθητηριακή εκθεσιακή αφήγηση, που αποτελεί όλο και πιο έντονα ζητούμενο στη σύγχρονη εκθεσιακή πρακτική, απέχει πολύ από τις ψυχρές λογικές του καθαρού βλέμματος και χώρου, απευθύνεται στο σύνολο των αισθήσεων του επισκέπτη, καθώς και στο συναίσθημα και τη φαντασία του (βλ. ενδεικτικά Chourmouziadi, 2017). Η συνειδητή προσέγγιση και οργάνωση της έκθεσης ως μια πολυαισθητηριακή εμπειρία, η εισαγωγή και ανάδειξη ποιητικών εικόνων, η κατασκευή ενός εκθεσιακού κόσμου εμπύθισης, η αξιοποίηση τεχνικών που στοχεύουν στη δημιουργία εντυπώσεων και εγκαλούν την παιγνιώδη φαντασία του επισκέπτη δανείζονται πολύ συχνά τεχνικές που συναντούμε στο χώρο του θεάτρου, ιδιαίτερα του μεταδραματικού θεάτρου. Μάλιστα, δεδομένου ότι μια έκθεση, ούτως ή άλλως, δεν εκτυλίσσεται πάνω σε μια σκηνή, αλλά ο χώρος περιβάλλει το σώμα του επισκέπτη, που περιηγείται μέσα του με όλες τις αισθήσεις του παρούσες, ο βαθμός της εμπύθισης μπορεί να είναι ακόμα μεγαλύτερος.

Χώρος υποδοχής της έκθεσης – σχέση περιεχομένου και κελύφους

Πριν, όμως, από τη σκηνογραφία, που θα κατασκευάσει εσωτερικά μια έκθεση, ο χώρος που την υποδέχεται έχει σημασία.

Υπάρχουν μουσεία που έχουν σχεδιαστεί ειδικά από αρχιτέκτονες για να φιλοξενήσουν συγκεκριμένες εκθέσεις και ήδη το κτίριο αποτελεί στην ουσία κομμάτι της εκθεσιακής εμπειρίας, καθώς «αφηγείται» το ίδιο και συμβάλλει τα μέγιστα στην δημιουργία της ατμόσφαιρας που θα υποστηρίξει την έκθεση. Στις περιπτώσεις αυτές, ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός του μουσείου είναι μια πολύ ισχυρή χειρονομία που προσφέρει πολλά ατού και στην ίδια την έκθεση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το Εβραϊκό Μουσείο του Βερολίνου που σχεδίασε ο Daniel Libeskind, το οποίο έχει αναγνωριστεί παγκοσμίως, κερδίζοντας το Γερμανικό Διεθνές Βραβείο Αρχιτεκτονικής το 1999. Στόχος του αρχιτέκτονα ήταν να διηγηθεί τη βίαιη αποκόλληση της εβραϊκής κουλτούρας από τη Γερμανική ζωή. Με την έννοια αυτή, επιχείρησε να μεταφέρει αυτό το συναισθηματικό κενό, ως ένα κενό που θα αποτελούσε τον πυρήνα του αρχιτεκτονικού του σχεδιασμού. Μέσα στο Μουσείο, ο επισκέπτης συναντά μια σειρά από ασυνέχειες και αδιέξοδα. Οι τρισδιάστατες χαράξεις δημιουργούν έντονες γωνίες και ασυνήθιστους χώρους, που με τη σειρά τους προκαλούν ηχητικές ανακλάσεις και εκφράζουν την ισχυρή δραματική δύναμη της αρχιτεκτονικής του. Το μουσείο φαίνεται να εξιστορεί από μόνο του τα γεγονότα, καθώς παρασύρει τον επισκέπτη σε μια βιωματική εμπειρία με διαφορετικά περιβάλλοντα, μυστηριακή ατμόσφαιρα και κλειστοφοβική

αίσθηση (Χαλάτση, 2013).

Κατοπτρικά αυτής της λογικής, υπάρχουν παραδείγματα εκθέσεων που αναπτύσσονται σε τοποθεσίες που δεν έχουν καμία σχέση με μουσειακό ή εκθεσιακό χώρο, αλλά επιλέγονται για το ιστορικό φορτίο που φέρουν. Στις περιπτώσεις αυτές η ατμόσφαιρα που προϋπάρχει ενισχύεται και το υλικό του χώρου αξιοποιείται από την ίδια την έκθεση. Συναντάμε, δηλαδή, μια λογική site-specific, όπως την είδαμε και παραπάνω, στην περίπτωση του μεταδραματικού θεάτρου, όπου ο χώρος και η φόρτιση που ιστορικά έχει γίνεται δομικό συστατικό της ίδια της έκθεσης. Στις εκθέσεις αυτές μιας από τις ισχυρότερες χειρονομίες του δημιουργού είναι ακριβώς η επιλογή της τοποθεσίας στην οποία θα αναπτυχθεί η έκθεση. Στο παράρτημα παρουσιάζονται τρεις τέτοιες εκθέσεις:

«Στις πεδιάδες της Φλάνδρας» - Μόνιμη έκθεση στο μουσείο In Flanders Fields Museum

Η μόνιμη έκθεση του πολεμικού μουσείου «Στις πεδιάδες της Φλάνδρας» στεγάζεται στην Cloth Hall (μεσαιωνική αγορά) στο κέντρο της Υπρ του Βελγίου, ένα σημαντικό σύμβολο των κακουχιών εν καιρώ πολέμου και της μετέπειτα ανάκαμψης. Ο χώρος ανακατασκευάστηκε το 1998, όταν ιδρύθηκε και το εν λόγω μουσείο. Από αυτό το συμβολικό σημείο, από το καμπαναριό του οποίου μπορεί να δει κανείς

τη θέα στην πόλη και στα γύρω πεδία μάχης, το σύγχρονο τοπίο ξεδιπλώνεται ως ένας από τους τελευταίους μάρτυρες της ιστορίας του πολέμου. Φωτογραφίες, χάρτες και βίντεο βοηθούν στην κατανόηση των πεδίων των μαχών και της εξέλιξης της πολιορκίας, ενώ οι επισκέπτες παροτρύνονται να επισκεφτούν και από κοντά το σημερινό τοπίο, όπου πλέον η βλάστηση καλύπτει τα αλλοτινά πεδία των μαχών.

«Μουσείο και Εργαστήριο του Μυαλού» (MLM)

Το «Μουσείο και Εργαστήριο του Μυαλού» (MLM), που είναι αφιερωμένο στις ψυχικές ασθένειες και την αντιμετώπισή που είχαν στην Ιταλία, στεγάζεται στο ίδιο το πρώην ψυχιατρικό νοσοκομείο της Ρώμης, το οποίο μέχρι και το οριστικό του κλείσιμο συμπλήρωσε 500 χρόνια αδιάλειπτης λειτουργίας. Τα δωμάτια του νοσοκομείου λειτουργούν ως σκηνικά μέσα στα οποία ξεδιπλώνονται οι διαφορετικές ιστορίες που αφηγούνται οι πολυμεσικές εγκαταστάσεις που δημιούργησε το Studio Azzurro.

«Νοσοκομειακά Τρένα»

Η έκθεση «Νοσοκομειακά Τρένα» αναπτύσσεται στο εσωτερικό ενός νοσοκομειακού βαγονιού που ανακατασκευάστηκε και μεταφέρθηκε στο Εθνικό Μουσείο Σιδηροδρόμων του Γιόρκ για αυτό το σκοπό. Με τη χρήση προβολών και ήχων

οι σχεδιαστές προσπάθησαν να δημιουργήσουν ένα περιβάλλον όπως ήταν ένα τέτοιο βαγόνι στην εποχή του.

Τέλος, υπάρχει και η πλειονότητα των εκθέσεων που φιλοξενούνται περιοδικά σε ένα μουσείο ή που, αν μη τι άλλο, φιλοξενούνται σε ένα χώρο που δεν έχει κατασκευαστεί εξ' αρχής με σκοπό να τις υποδεχτεί. Στις περιπτώσεις αυτές, ο δημιουργός της έκθεσης καλείται να μεταβάλει το χώρο, αξιοποιώντας κάποια στοιχεία του και «θάβοντας» άλλα, προκειμένου να τον φέρει στα μέτρα του. Στην πραγματικότητα κάθε έκθεση έχει μια ατμόσφαιρα, όπως έχει και μια αφήγηση. Το πόσο συνειδητά και επιτυχημένα αυτή έχει αποδοθεί έχει να κάνει με σαφείς προθέσεις και με επιλογές που παίρνονται κατά τη διάρκεια κατασκευής της. Σε κάθε σημείο αυτής της διαδικασίας, υπάρχει ένα πλήθος επιλογών που μπορούν να παρθούν για το κάθε στοιχείο μεμονωμένα, κάνοντας το χώρο λιγότερο ή περισσότερο εσωστρεφή, εμπυθιστικό, βολικό, οικείο ή απόμακρο κλπ. Παρακάτω θα εξετάσουμε διεξοδικά, και μέσα από παραδείγματα, τεχνικές που αξιοποιούνται στις εκθέσεις με στόχο την κατασκευή ενός ατμοσφαιρικού εμπυθιστικού περιβάλλοντος, η αλλιώς, όπως το θέτει η σκηνογράφος Pamela Howard (2003), στην κατασκευή μιας «εσωτερικής δραματουργίας» του χώρου.

Τεχνικές στην κατασκευή της ατμόσφαιρας

Φως – οπτική διάσταση

Το πρώτο εργαλείο στην κατασκευή μιας έκθεσης που θα εξετάσουμε είναι το φως. Το φως δεν μας αφορά εδώ ως μια συστάδα από λάμπες που φωτίζουν όσο το δυνατόν πιο αποτελεσματικά τα εκθέματα προκειμένου να τα παρατηρεί ο επισκέπτης, αλλά ως σχεδιαστικό εργαλείο, με τον τρόπο που το αξιοποιεί ένας σκηνογράφος. Το είδος του φωτός είναι εξαιρετικά επιδραστικό στο ανθρώπινο μάτι, αφού με βάση αυτό δημιουργούνται τα χρώματα, αποκαλύπτονται οι όγκοι και αναδεικνύονται οι υφές. Ο συνδυασμός των διαφορετικών αυτών στοιχείων του χώρου δημιουργεί και μια διαφορετική αίσθηση για αυτόν που βρίσκεται μέσα του. Στο χώρο του θεάτρου μεγάλοι σκηνογράφοι, όπως ο Adolphe Appia⁶, εισάγουν εξαιρετικά καινοτόμες λύσεις, που απομακρύνονται από τη νατουραλιστική αναπαράσταση και επεκτείνουν σε νέα όρια τους πειραματισμούς με το φως, τις σκιές και τους όγκους, που αναπτύσσονται πάνω στη σκηνή. Τέλος, πέρα από την ένταση του φωτός και το παιχνίδι με τις δέσμες ή τη διάχυση, στην κατασκευή της ατμόσφαιρας παίζει ρόλο και ο συνδυασμός των χρωμάτων, οι τόνοι και οι εντάσεις τους.

6 Ο Ελβετός Adolphe Appia (1862-1928) αξιοποίησε τις σπουδές του στη μουσική για να παίξει με το φως και τη σκιά, προσδίδοντας μία εναλλακτική αντίληψη σκηνικού ρεαλισμού https://www.wikiwand.com/en/Adolphe_Appia

«Κλασσικό Μαύρο: τα γλυπτά από βασάλτη του Wedgwood και των σύγχρονών του»

Ενα χαρακτηριστικό παράδειγμα έκθεσης που χρησιμοποιεί το χρώμα ως συνθετικό μέσο είναι η έκθεση **«Κλασσικό Μαύρο: τα γλυπτά από βασάλτη του Wedgwood και των σύγχρονών του»**. Ενώ πρόκειται για μια συλλογή αγαλμάτων νεοκλασικού ύφους του 18ου αιώνα, αυτά αποδίδονται σε τρία δωμάτια με έντονα χρώματα (κόκκινο, πορτοκαλί, μωβ) και μοντέρνα γραφιστικά που έχει επιμεληθεί ειδικά μια νέα καλλιτέχνης. Η πλαισίωση των αντικειμένων που επιλέγεται έρχεται σε κραυγαλέα αντίθεση τόσο με το ύφος όσο και με το μαύρο χρώμα των αγαλμάτων. Αυτή η σκηνογραφική προσέγγιση αποτελεί βασική χειρονομία που χαρακτηρίζει και τη συγκεκριμένη έκθεση, όπως παραδέχεται και η ίδια η σχεδιάστρια HannaH Crowell:

«Η άλλη χαρακτηριστική πτυχή αυτών των «χαρακτήρων» ήταν ότι ήταν όλοι «ντυμένοι στα μαύρα» — ή μάλλον, είναι όλοι κατασκευασμένοι από κεραμικό υλικό μαύρου βασάλτη. Ετσι, μία από τις πρώτες σχεδιαστικές αποφάσεις που επηρεάστηκαν από το καστ των χαρακτήρων μας (εννοεί τα γλυπτά) ήταν να τουςβάλουμε σε έναν κόσμο χρωμάτων. Πώς όμως θα μπορούσαμε να διαμορφώσουμε τη γκαλερί σαν μια σκηνή όπου θα ζωντάνευαν κάθε ένας από αυτούς τους χαρακτήρες;»

Όπως στην παραπάνω έκθεση έτσι και

στις περισσότερες, οι αντιθέσεις παίζουν πολύ σημαντικό ρόλο, αφού ούτως ή άλλως ο τρόπος με τον οποίο αντιλαμβάνεται τα πράγματα είναι σχετικός. Ενας μεγάλος χώρος μπορεί να φαντάζει άδειος, ενώ μπορεί να περικλείει πλήθος κόσμου, αντίθετα, ένας στενός και συνωστισμένος χώρος με λιγότερο κόσμο κάνει πολύ περισσότερο εμφανή την παρουσία των άλλων και κάνει έντονη την ύπαρξη του κοινού. Αντίστοιχα, ένας χώρος είναι σκοτεινός ή φωτεινός, ψηλός ή χαμηλός, επιβλητικός ή κοινός, πάντα σε σχέση με έναν επόμενο ή προηγούμενο. Υπ' αυτή την έννοια, οι μεταβάσεις έχουν σημασία. Στο θέατρο οι εναλλαγές (του φωτισμού, των σκηνικών, της αυλαίας) ως υποστηρικτές της αφήγησης είναι ευρέως γνωστές και διαδομένες και συμβάλλουν στο να επιτείνεται η δραματικότητα. Ως λογική μπορούν να μεταφερθούν και στο χώρο των εκθέσεων ή όπως το διατυπώνει η HannaH Crowell, περιγράφοντας τη δραματικότητα της έναρξης μιας έκθεσης:

«Όταν χαμηλώνουν τα φώτα στο θέατρο, ακριβώς πριν ανέβει η αυλαία, η καρδιά μου χτυπά και θουρκώνω. Ετσι ήταν από τότε που ήμουν παιδί και παρόλο που άρχισα να δουλεύω στο θέατρο, δεν κατάφερα να πάθω ανοσία σε αυτό, έμαθα να σχεδιάζω γι' αυτό. Αυτή η αποκάλυψη δεν είναι απλά μέρος της μαγείας, είναι η πρώτη εντύπωση που δίνεις στο κοινό για τον κόσμο που δημιουργήσες για την ιστορία. Φυσικά και δεν μπορούμε να σηκώσουμε μια αυλαία για τον

κάθε επισκέπτη ενός μουσείου, όμως εργαζομαι για το σχεδιασμό κάθε εκθεσιακής έναρξης στο Mint Museum με έναν τρόπο που θα δίνει στον επισκέπτη αυτή την αίσθηση της μεγάλης αποκάλυψης.»⁷

Επιπλέον, πριν από το φωτισμό των μεμονωμένων αντικειμένων, το φως που υπάρχει στο χώρο δημιουργεί μια ατμόσφαιρα (βλ ενδεικτικά Di Benedetto, 2013). Μέσω της έντασης και της απόχρωσης του φωτός (λευκό ή χρωματιστό, ψυχρό ή θερμό κλπ) ένας χώρος μπορεί να είναι ευχάριστος ή κουραστικός, ανοιχτός ή κλειστός, επικοινωνιακός ή μυστηριώδης. Ο συνδυασμός φωτεινών πηγών και η διαφοροποίηση τους (π.χ. διάχυση, εστιασμένη δέσμη κλπ) λειτουργεί σαν σήμανση ή υπογράμμιση συγκεκριμένων στοιχείων του εκθεσιακού χώρου ή της θεατρικής σκηνής. Για να επισημάνουμε μόνο κάποια πολύ γνωστά παραδείγματα, που οι γεωμετρίες και το φως παίζουν καθοριστικό ρόλο στην μεταλαμπάδευση μηνυμάτων, ο τρόπος με τον οποίο στέκει αγέρωχα η Νίκη της Σαμοθράκης στην κορυφή ενός βάρθρου, στην κορυφή μιας σκάλας, σε έναν χώρο με πολύ μεγάλο ύψος στο μουσείο του Λούβρου, δημιουργεί μια «δραματική στιγμή», μια ένταση και ένα δέος και προδικάζει το κοινό για το άγαλμα που πρόκειται να αντικρίσει. Αντίστοιχα, οι έντονοι κάθετοι και διαγώνιοι άξονες σαν χαρακές, που υπάρχουν στο Εβραϊκό Μουσείο του

Βερολίνου, τα κενά (voids) με πολύ μεγάλο ύψος που διακόπτουν την επιμήκη προσπέλαση του μουσείου και η εμφάνιση και απόκρυψη του φωτός, με έντονες φωτεινές γραμμές και σκοτεινούς χώρους, επίσης δημιουργούν μια «δραματικότητα», μια ένταση και ένα δέος στον επισκέπτη, που νιώθει να συνηχεί μέσα του η τραγική ιστορία των Εβραίων της Ναζιστικής Γερμανίας.

Είναι βέβαιο, ότι η ανάπτυξη των οπτικών τεχνών και ψηφιακών μέσων (visual arts, video art, 3d, VR κλπ) έδωσε εκ νέου ώθηση στον τρόπο με τον οποίο μπορούν να κατασκευαστούν εμπυθιστικά οπτικά περιβάλλοντα. Μάλιστα, η δύναμη της εικόνας και η τελειοποίηση μορφών εικονικής πραγματικότητας όσο εξελίσσεται η τεχνολογία, κάνει αυτά τα περιβάλλοντα να επιδρούν καταλυτικά πάνω στην ανθρώπινη αντίληψη και συνείδηση της πραγματικότητας. Οσον αφορά στις εκθέσεις, εγείρονται και ηθικού τύπου ερωτήματα για το κατά πόσο θεμιτή ή όχι είναι τελικά η εμπύθιση με τη χρήση της τεχνολογίας, μια συνθήκη εμπύθισης που μπορεί να φτάσει σε τόσο απόλυτο βαθμό, που μπορεί να καταστεί δύσκολη η διάκριση μεταξύ ψευδαίσθησης και πραγματικότητας. Πόσο εύκολο είναι να διατηρεί κανείς μια κριτική ματιά αμφισβήτησης όταν βυθίζεται απόλυτα σε ένα παραμυθικό περιβάλλον; Χωρίς να αναπτύξουμε περισσότερο τέτοια ερωτήματα στην παρούσα εργασία, θα αρκεστούμε απλά στην παρατήρηση ότι η εμπύθιση και η

7 <https://mintmuseum.org/why-museum-exhibition-design-can-be-more-than-a-white-box/>

συναισθηματική διέγερση μπορεί να λειτουργεί σε αντίθετη κατεύθυνση από την κριτική και την αμφισβήτηση.

Τέτοιοι προβληματισμοί, εξάλλου, έχουν διατυπωθεί ήδη στο χώρο της *avant-gard* των τεχνών και του θεάτρου και επανέρχονται με διάφορους τρόπους. Απασχολούν όλη τη Μπρεχτική παράδοση που εισάγει πολύ κεντρικά την έννοια της «αποστασιοποίησης» που πρέπει να έχει ο θεατής και να μην ταυτίζεται συναισθηματικά με τον ηθοποιό που βλέπει πάνω στη σκηνή, ενώ προηγουμένως έχουν απασχολήσει με άλλο τρόπο και τους Ρώσους φορμαλιστές, στη σκέψη των οποίων υπάρχει κεντρικά η ανατρεπτική δύναμη της τέχνης. Μια πολύ ενδιαφέρουσα θέση τους είναι ότι η συνήθεια καταβροχθίζει τη ζωή και τη συνείδηση, δημιουργεί έναν μηχανισμό αυτοματισμού που αναπαράγει το υπάρχον. Για το λόγο αυτό η τέχνη θα πρέπει να στοχεύει στην «ανοικείωση» (Shklovsky, 1998), είναι δηλαδή μια τεχνική που παραμορφώνει, παραδοξοποιεί και δημιουργεί αναπαραστάσεις με τρόπο διαφορετικό από τον συμβατικό, με τρόπο που οδηγεί σε νέους τρόπους σύλληψης της πραγματικότητας.

Ηχος – ωτική διάσταση

Ενα δεύτερο σημαντικό εργαλείο στην κατασκευή της ατμόσφαιρας του χώρου αποτελεί ο ήχος, το πρώτο βασικό στοιχείο το οποίο χάνει εντελώς από την οπτική της μια

συντηρητική νεωτερική μουσειακή προσέγγιση, μιας και ο στερεοτυπικός νεωτερικός χώρος των εκθέσεων είναι άηχος. Ο ήχος, είτε είναι θόρυβος είτε είναι μουσική, είναι παράταιρος ως προς την κλασσική μουσειακή αντίληψη, συμβαίνει *εδώ και τώρα*, έχει μια παροντική διάσταση και μια δυσκολία να «φυλακιστεί» και αρχειοθετηθεί με τον τρόπο που μπορούν τα αντικείμενα μιας συλλογής. Η εστίαση στον ήχο δεν εκκινεί από την εμμονή για τη μεταφορά πληροφορίας. Εξάλλου, αν το ζητούμενο είναι αποκλειστικά αυτό, ένα ηχητικό μπορεί να αντικατασταθεί από ένα γραπτό κείμενο ή να αναπαρασταθεί με αντικείμενα, όπως τα μουσικά όργανα που τον παράγουν, τεχνικές δηλαδή που εντάσσονται στο κλασσικό ρεπερτόριο των νεωτερικών μουσείων και υπάρχει μια πληθώρα εκθέσεων που τις εκπροσωπούν (Χουρμουζιάδη, 2022). Στο χώρο του θεάτρου ο ήχος είναι σαφώς μια πιο εγγενής και αυτονόητη συνθήκη, για την ακρίβεια το παράξενο θα ήταν ένα βουβό θέατρο. Ομως ακόμη και σε αυτό το πεδίο οι ήχοι μιας θεατρικής παράστασης εξελίσσονται καθώς απομακρύνεται κανείς από το αρχαίο δράμα με τον χορό, τον πρόλογο και τον επίλογο ή από το μοντέρνο δράμα και τη σχεδόν αποκλειστικότητα του *διαλόγου* των χαρακτήρων ως αφηγηματικό μέσο (Burghardt et al., 1988). Οι πειραματισμοί με τους ήχους και τα ηχοτοπία εμφανίζονται με ένταση στο χώρο του μεταδραματικού θεάτρου, ενώ απαρχές τους εντοπίζονται σε όλη την πορεία της *avant-*

garde του 20^{ου} αιώνα (Φουτουρισμός, Νταντά, Εξπρεσιονισμός κ.α.). Το μεταδραματικό θέατρο, που όπως έχουμε ήδη εξηγήσει αμφισβητεί την πρωτοκαθεδρία της γλώσσας και του κειμένου, διερευνά, όπως το θέτει η Mladen Ovadija (2013), μια «ακουστική υλικότητα» (aural materialism).

Σε αντίθετη κατεύθυνση από τη δυτική νεωτερικότητα, που έχει εξισώσει το υλικό με το ορατό και τον ήχο με το τεχνικό, η έννοια της «θεατρικής ακουστικότητας» μας καλεί να σκεφτούμε με όρους εμπύθισης και συντονισμού, ατμόσφαιρας και θορύβου, ενεργειακής σύνδεσης μεταξύ των αντικειμένων της σκηνής και της υλικότητάς τους (Brown, 2015). Πλέον η οργανωμένη ομιλία βρίσκει τη θέση της ισότιμα σε σχέση με τους υπόλοιπους ήχους στο συνολικό ηχοτόπιο και το ενδιαφέρον στρέφεται περισσότερο στη χροιά, την ένταση και τα ποιοτικά της χαρακτηριστικά, που συνεργούν στη δημιουργία της ατμόσφαιρας, παρά στα μηνύματα και τις πληροφορίες που μεταφέρει. Ψίθυροι, ανάσες, φωνές ζώων, ήχοι που προκαλούνται από αντικείμενα ή σημεία του σώματος πέρα από το στόμα πλημμυρίζουν τις πειραματικές θεατρικές σκηνές.

Μιλώντας για τον ήχο, ως δομικό στοιχείο της ατμόσφαιρας και όχι ως πρωτεύουν αφηγηματικό μέσο με την έννοια της διήγησης, κάνουμε την παραδοχή ότι η ηχητική διάσταση είναι αναπόσπαστο κομμάτι του τρόπου πρόσληψης της πραγματικότητας. Ηχητικά τοπία ή μελωδίες είναι αποθηκευμένες

στο ανθρώπινο υποσυνείδητο, στο οποίο «γράφουν» και τα νέα ηχητικά ερεθίσματα, ακόμη και αν δεν εστιάζεται εκεί η προσοχή, δημιουργώντας συναισθήματα και ψυχικές καταστάσεις. Επίσης ο ήχος δεν λειτουργεί αυτόνομα, για παράδειγμα ένας έντονος ήχος προκαλεί σωματικές δονήσεις, μπορεί να τρομάξει και βιώνεται καθολικά. Δημιουργεί ρυθμό και ένταση, συνυπάρχει με τα υπόλοιπα στοιχεία του χώρου και επηρεάζει το όλον της ατμόσφαιρας που προσλαμβάνεται από τις υπόλοιπες αισθήσεις. Όπως το θέτει η Howard (2003), κάνοντας και μια αντιστροφή στην παγιωμένη ιεραρχία εικόνας και ήχου:

«Η αίσθηση του ήχου είναι πολύ κοντά στην αίσθηση του χρώματος [...] όταν συνθέτω τις εικόνες, (ο ήχος) θα με οδηγήσει σε μια επιλογή χρωμάτων, μείζονας ή ελάσσονας, που αντικατοπτρίζουν οπτικά τη μουσική των λέξεων».

«Μουσείο και Εργαστήριο του Μυαλού» (MLM)

Η site-specific έκθεση **«Μουσείο και Εργαστήριο του Μυαλού» (MLM)** αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα έκθεσης στην οποία δημιουργείται ένα παραμυθικό περιβάλλον εμπύθισης με κυρίαρχη τη χρήση οπτικοακουστικών μέσων. Εξάλλου, το εργαστήριο Studio Azzuro είναι γνωστό για τα οπτικοακουστικά του project, όπως δείχνουν και άλλα έργα τους (βλ. Museo de la ceramica⁸,
8 https://www.youtube.com/watch?v=4SqHK6rrZVo&ab_channel=StudioAzzuro

Transatlantici®κ.α.) . Στο σκοτεινό χώρο που φιλοξενεί την έκθεση, οι προβολές στους τοίχους και στο πάτωμα, ο συνδυασμός βίντεο και ηχητικών αποσπασμάτων ή προβολών και progs, καθώς και ο συνδυασμός διαφορετικών μεγεθών και υλικών επιφανειών προβολής (τοίχος, οθόνες, γυαλί κλπ.) δημιουργεί ένα περιβάλλον που περικλείει τον θεατή και πετυχαίνει την κατασκευή μιας εμβυστικής ατμόσφαιρας. Μέσω των βίντεο δημιουργούνται διασταλμένες κινούμενες εικόνες (όπως τα σώματα που συγκρούονται στο διάφανο τοίχο, τα τεράστια μάτια και σώματα) ταξιδεύοντας το θεατή και κυρίως βοηθώντας τον να αποκτήσει πριν από όλα μια εντύπωση, μια βιωματική εμπειρία του πώς θα μπορούσε να αισθάνεται κάποιος ψυχικά ασθενής. Μέσω της μεταφοράς και της απεύθυνσης στο συναίσθημα, η έκθεση περνάει ένα κοινωνικό μήνυμα στο σήμερα, το αίτημα για την ένταξη των ψυχικά ασθενών στην κοινωνία.

«Νοσοκομειακά Τρένα»

Ενα άλλο χαρακτηριστικό παράδειγμα, αποτελεί η έκθεση «**Νοσοκομειακά Τρένα**» (ambulance trains) του Εθνικού Μουσείου Σιδηροδρόμων του Γιορκ, που σχεδιάστηκε από το Nissen Richards Studio. Και πάλι η χρήση των οπτικοακουστικών μέσων είναι κυρίαρχη. Επιμένοντας στην αυθεντικότητα και τη λεπτομέρεια δημιουργήθηκαν

9 https://www.youtube.com/watch?v=jUaPTNestMw&ab_channel=StudioAzzurro

εικόνες και βίντεο που αναπαριστούν τους πρωταγωνιστές της εποχής και συνοδεύονται από ηχητικά αποσπάσματα που διηγούνται ιστορίες της εποχής με τα λόγια των ίδιων των εμπλεκόμενων, συνθέτοντας ένα εσωτερικό ηχοτοπίο. Κινούμενες μορφές όπως μια νοσοκόμα ή ένας στρατιώτης προβάλλονται σε διαφανείς επιφάνειες σε φυσικό μέγεθος. Στην ανακατασκευή της ατμόσφαιρας ενός νοσοκομειακού τρένου στη συγκεκριμένη έκθεση συμβάλει και η εσωτερική διάταξη των επίπλων και των αντικειμένων, που διαμορφώνουν το χώρο ακριβώς όπως ήταν τότε. Και πάλι η επίσκεψη στην έκθεση συνοδεύεται από μια βιωματική εμπειρία του πώς θα μπορούσε να είναι ένα νοσοκομειακό τρένο στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.

Μυρωδιά – οσφρητική διάσταση

Τέλος, ένα ακόμη εργαλείο στην κατασκευή μιας εμβυστικής ατμόσφαιρας είναι η μυρωδιά, το οποίο παρότι συνήθως υποτιμάται ως πρωτόγονη αίσθηση, μπορεί να έχει εξαιρετικά κυρίαρχη παρουσία. Οι μυρωδιές συνδέονται πάρα πολύ άμεσα με τις μνήμες, πράγμα που, σύμφωνα με τους βιολόγους, οφείλεται στην ανατομία του ανθρώπινου εγκεφάλου, συνεπώς παράγουν συναισθήματα και διαμορφώνουν ψυχικές καταστάσεις. Όπως το θέτει ο ψυχολόγος Richard J. Stevenson, η μυρωδιά επιδρά επάνω μας άμεσα, μας κάνει να νιώθουμε άρρωστοι, αγδία, φόβο ή αγαλλίαση

και χαρά με έναν ευθύ τρόπο που δεν μπορούν να το κάνουν ούτε οι εικόνες ούτε οι ήχοι (Stevenson, 2014).

Ακόμη και στον πιο φιλόξενο χώρο του θεάτρου, σε σύγκριση με το μουσειακό, η μυρωδιά είναι ένα στοιχείο που απασχόλησε τους δημιουργούς και προστέθηκε στην εργαλειοθήκη του σκηνικού σχεδιασμού αρκετά αργά και στη βάση των προβληματισμών για την επαναφορά της σωματικότητας και της ενεργοποίησης όλων των αισθήσεων που υπαγόρευε η στροφή του μεταμοντέρνου. Σχετικές διερευνήσεις στο χώρο του θεάματος βλέπουμε ήδη από τη δεκαετία του 1960, όταν ο Hans Laube εισήγαγε στον κινηματογράφο το σύστημα Smell-O-Vision¹⁰ στην ταινία *Scent of Mystery*, όπου μυρωδιές απελευθερώνονταν κατά τη διάρκεια της ταινίας προκειμένου ο θεατής να μπορεί να «μυρίσει» αυτό που συνέβαινε. Για να αναφέρουμε μερικά πιο πρόσφατα παραδείγματα, το 2015 στη διασκευή της *Renegade Company*¹¹ του «Γυάλινου Κόσμου», η Amanda ψεκάζεται με άρωμα καθώς ετοιμάζεται να βγει έξω και μια στιγμή αργότερα, η μυρωδιά του αρώματος διαχέεται προς το κοινό. Το 2016, στο μιούζικαλ *Waitress* του Broadway, στη σκηνή που διαδραματίζεται στην τραπεζαρία το άρωμα μιας μηλόπιτας που ψήνεται στο φούρνο αναδύεται περιοδικά στο αμφιθέατρο (Feagin, 2018).

¹⁰ <https://en.wikipedia.org/wiki/Smell-O-Vision>

¹¹ <https://www.theatrephiladelphia.org/whats-on-stage/theatre-companies/the-renegade-company>

Η Feagin (2018) διακρίνει δύο βασικές λειτουργίες που επιτελεί η μυρωδιά στις θεατρικές παραστάσεις: Καταρχάς, λειτουργεί με έναν τρόπο επεξηγηματικό με μια νατουραλιστική διάθεση, όταν ένα αντικείμενο ή ένα γεγονός που βλέπουν τα μάτια να εκτυλίσσεται επί σκηνής, συμπληρώνεται με τη μυρωδιά που αποπνέει, συμπληρώνοντας πλευρές της υλικότητάς του. Δεύτερον, λειτουργεί ως εργαλείο στην κατασκευή της ατμόσφαιρας, επιδρώντας στις μνήμες και το συναίσθημα του κοινού, σε ένα επίπεδο πριν την συνειδητή επεξεργασία των συμβάντων. Η κατασκευή της ατμόσφαιρας επιτείνει την εγγύτητα μεταξύ κοινού και σκηνικού δρώμενου, σπάζοντας το φράγμα του «τέταρτου τοίχου» και δημιουργώντας συνθήκες εμπύθισης. Με τον τρόπο αυτό επαναφέρεται η σωματικότητα στη θεατρική εμπειρία και για το ίδιο το κοινό. Ενα άρωμα μπορεί να αλλάξει τον τρόπο με τον οποίο βιώνουν οι θεατές το δικό τους σώμα, χωρίς να επαναπροσδιορίζει το χώρο που αυτό καταλαμβάνει. Η χρήση των οσμών στην κατασκευή της ατμόσφαιρας έχει μια πολύ κυρίαρχη χωρική διάσταση.

Όσον αφορά στο χώρο των μουσείων, με την αίσθηση της όσφρησης ασχολήθηκαν αρχικά θεωρητικοί της τέχνης και επιμελητές που κυρίαρχα παρακολουθούσαν νέους καλλιτέχνες που εισήγαγαν τις μυρωδιές σε έργα της σύγχρονης τέχνης (βλ. ενδεικτικά Drobnick, 2006). Σε πρόσφατες απόπειρες, εκθέσεις όπως

η έκθεση "The Art of Scent 1889-2012"¹² του 2013 στο Μουσείο Τέχνης και Design της Νέας Υόρκης ή η έκθεση "Metascent"¹³ του 2014 στο Ιατρικό Μουσείο της Κοπεγχάγης κεντριοποιούν το θέμα των οσμών, αντιμετωπίζουν τα αρώματα ως έργα τέχνης και επιχειρούν έναν τρόπο έκθεσής τους. Η όσφρηση, όπως και η γεύση, βρίσκουν τη θέση τους ως κεντρικές αισθήσεις σε εκθέσεις, από τη στιγμή που τα αρώματα και τα φαγητά αναγνωρίζονται ως αδιάσπαστα κομμάτια της Αυλής Πολιτιστικής Κληρονομιάς της ανθρωπότητας¹⁴.

«Σαγηνευτικά Βιβλία» (Sensational Books)

Σε λίγο διαφορετικό μήκος κύματος κινείται, η έκθεση "Σαγηνευτικά βιβλία" του 2020 στην Bodleian Library της Οξφόρδης, που παρατίθεται στο παράρτημα, που επιχειρεί μια ολιστική προσέγγιση στα παλιά βιβλία. Η έκθεση περιλαμβάνει, πέρα από τα ίδια τα κειμήλια και τα ηχητικά που τα συνοδεύουν, και τη μυρωδιά των βιβλίων, που έχουν απομονώσει επιστήμονες με τη χρήση υψηλής τεχνολογίας. Η μυρωδιά των βιβλίων, μεταξύ των οποίων περιλαμβάνονται η Magna Carta, το 10 Βιβλίο του Σαίξπηρ, ο πάπυρος Hawara κ.α., βοηθάει τον επισκέπτη να ανακατασκευάσει

12 <https://dsrny.com/project/art-of-scent>

13 <https://www.museion.ku.dk/en/metascent/exhibition/>

14 http://ayla.culture.gr/wp-content/uploads/2016/10/ICH_Convention_%CE%95%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%AC.pdf

στη φαντασία του την ατμόσφαιρα, την εποχή και τις συνθήκες μέσα στις οποίες τα βιβλία αυτά γράφτηκαν και συντηρηθήκαν, κάνοντας συνδέσεις και με το σήμερα.

Τέλος, φυσικά υπάρχει και η αίσθηση της αφής και μια έκθεση που αξιοποιεί την απτική διάσταση μπορεί επίσης να συμβάλει στην εμπύηση του επισκέπτη. Ωστόσο, οι διαδικασίες που κάνει ο άνθρωπος με τα χέρια του, πέρα από την ανάγνωση των υφών (σκληρό-μαλακό, κρύο-ζεστό κλπ), συνήθως είναι και νοηματοφόρες, με την έννοια ότι κατασκευάζει κάτι, ένα προϊόν με χρηστική η αισθητική αξία. Γι' αυτό εκθέσεις που βάζουν τους επισκέπτες σε τέτοιες διαδικασίες θα τις αναλύσουμε στο αμέσως επόμενο κεφάλαιο, όπου θα εξετάσουμε διαδραστικές εκθέσεις που εμπλέκουν τους επισκέπτες ως δρώντα υποκείμενα.

Αυτό που οφείλει να ειπωθεί, εν κατακλείδι, είναι ότι, πέρα από τις συζητήσεις που εξελίσσονται στη σφαίρα της διάνοησης ή τις διερευνήσεις που γίνονται στο χώρο της τέχνης, οι πρακτικές των μουσείων του 20^{ου} και 21^{ου} αιώνα σαφώς και επηρεάζονται από το ευρύτερο πλαίσιο της εποχής τους και των ιστορικών αλλαγών που συντελούνται. Υπάρχουν, ούτως ή άλλως, σε μια εποχή του ύστερου καπιταλισμού, όπου το πεδίο της εμπειρίας γίνεται το νέο έδαφος στο οποίο επεκτείνεται η σφαίρα του εμπορεύματος (experience

economy), με τη δημιουργία εμπορικών χώρων όπως τα mall, τα θεματικά πάρκα, τα μεγάλα φεστιβάλ κ.α., στους οποίους δοξάζεται η κατανάλωση και η απόλαυση. Η εμπλοκή των αισθήσεων σε μια μουσειακή έκθεση, πέρα από μια απελευθερωτική και παιδαγωγική διάσταση, που καλλιεργούν τη φαντασία και την ενσυναίθηση, εμφανίζεται συχνά με έναν εμπορικό χαρακτήρα, προκειμένου δηλαδή να αυξηθούν τα εισιτήρια πωλήσεων και να προσελκύσει κοινό διαφόρων ηλικιών. Χωρίς να το αναπτύξουμε παραπάνω εδώ, οφείλει να ειπωθεί ότι δεν είναι λίγες οι εκθέσεις που αξιοποιούν την ψηφιακή τεχνολογία (π.χ. οι επισκέπτες χρησιμοποιούν εφαρμογές που κατεβάζουν στα κινητά τους, εντυπωσιακές πολυμεσικά περιβάλλοντα κλπ) προκειμένου να κάνουν την έκθεση πιο φαντασμαγορική, χωρίς όμως αυτό να υποστηρίζεται από έναν συνολικότερο προβληματισμό και χωρίς να διακρίνονται σαφείς προθέσεις και νοήματα.

Το κοινό ως δρών υποκείμενο

Στην τελευταία ενότητα της εργασίας θα σταθούμε σε ένα σημείο που προκύπτει ως απόρροια, αλλά και ως ανησυχία προς περαιτέρω διερεύνηση, από τη συζήτηση τόσο για την θεώρηση της έκθεσης ως αφήγηση όσο και ως πολυαισθητηριακή, σωματική και βιωματική εμπειρία. Και οι δύο προσεγγίσεις, στην πραγματικότητα, απευθύνονται σε έναν *ενεργό επισκέπτη* ή αλλιώς έναν *ενεργό παριστάμενο* (attendant), όπως το θέτει ο Stephan Di Benedetto (2013) μιλώντας για τη σκηνογραφία. Η έκθεση ως αφήγηση δίνει ορατότητα στον αφηγητή ως υποκείμενο, συνεπώς η θέση και η αυθεντία του μπορεί πλέον να αμφισβητηθεί από τον επισκέπτη, κι αν όχι εύκολα, σίγουρα ευκολότερα από μια εκθεού εκπορευόμενη απόλυτη, αντικειμενική αλήθεια. Η επαναφορά του υποκειμένου στην κατασκευή των αφηγήσεων επιτρέπει να αναδυθούν στη συνέχεια πολλαπλά υποκείμενα, προδιαθέτει πολλαπλές αφηγήσεις και ενθαρρύνει την πολυφωνία και το διάλογο.

Από την άλλη, η επαναφορά της σωματικότητας και υλικότητας αντιμάχεται την αντικειμενοποίηση και την παθητικότητα. Η παιδαγωγική διαδικασία είναι πλέον πολύ πιο σύνθετη από την «περιπατητική παιδαγωγική», όπως την περιγράφει ο Bennet (1995), στην

οποία το κοινό προσλάμβανε την αφήγηση περπατώντας απλώς γραμμικά κατά μήκος μιας διαδρομής. Επιζητά μια περισσότερο ενεργητική εμπλοκή του επισκέπτη, που πλέον δεν είναι απλά θεατής, είναι παρών, βιώνει, επεξεργάζεται νοητικά, συνδέεται συναισθηματικά και διερευνά τα όρια και της δικής του ύπαρξης. Η Andrea Witcomb (2013), για παράδειγμα, εξετάζοντας μια σειρά Αυστραλιανών εκθέσεων κάνει μια πολύ ενδιαφέρουσα ανάλυση για τον ρόλο που παίζει η συγκίνηση στην αποδόμηση των αποικιοκρατικών στερεοτύπων, μιλώντας για μια «παιδαγωγική της αίσθησης». Ασκεί κριτική στον διδακτικό και μονοσήμαντο - από τον πομπό στο δέκτη - χαρακτήρα των κλασικών εκθέσεων και υποστηρίζει ότι αυτή η νέα παιδαγωγική καλλιεργεί την ενσυναίσθηση αντί για την απλή ανοχή στη διαφορετικότητα και κατ' επέκταση το διάλογο και την πολιτική ευθύνη.

Όπως ισχυριστήκαμε και παραπάνω μιλώντας για τον οπτικοκεντρισμό και όπως εμπλουτίζουν αυτή τη συζήτηση οι αναλύσεις του Pierre Bourdieu για το «καθαρό βλέμμα», τα νεωτερικά μουσεία μπορεί να ήταν τα πρώτα δημόσια μουσεία, που άνοιξαν τις πύλες τους στις λαϊκές μάζες, ωστόσο, ο τρόπος που

οργάνωσαν τις εκθέσεις τους υπογραμμίζει την απόσταση που έχει ο θεσμός από την εργατική τάξη. Αυτή καλείται να επανεκπαιδευτεί προκειμένου να ενταχτεί στο μουσειακό περιβάλλον και να εγκαταλείψει τους άξεστους τρόπους της ερχόμενη σε επαφή με την «υψηλή» τέχνη (Bennet, 1995). Η εισροή όλων αυτών των «αδαών» και «ακατέργαστων» ανθρώπων στις αίθουσες των μουσείων, έφερε στο προσκήνιο την αναγκαιότητα ειδικών μέτρων προστασίας και καθιέρωσε μεταξύ των επισκεπτών και των εκθεμάτων την απόσταση ασφαλείας, που όλοι θεωρούμε δεδομένη σήμερα.

Η πεποίθηση των νεωτερικών μουσείων είναι ότι το κοινό μπορεί μόνο να βλάψει την έκθεση, συνεπώς οι πράξεις του οφείλουν να κατασταλούν και παγιώνεται μία σχέση παιδονόμου (μουσείου) και απάιδευτης μάζας (επισκεπτών). Οι γνωστές πινακίδες «μην ακουμπάτε», «απαγορεύεται η είσοδος» κλπ, που τις θεωρούμε συνυφασμένες με τη μουσειακή εμπειρία, οπτικοποιούν με γλαφυρό τρόπο αυτή τη σχέση. Η τεχνολογική πρόοδος του 20^{ου} αιώνα συνέβαλλε στο να οργανωθεί καλύτερα αυτή η απόσταση (πχ. φωτισμός, κατασκευή τοίχων για τον ορισμό της προδιαγεγραμμένης πορείας, χρήση γυαλιού σε βιτρίνες-προθήκες κλπ.). Εξάλλου, τα πράγματα δεν ήταν πάντα έτσι. Είναι γνωστό ότι στα πρώτα μουσεία του 18^{ου} αιώνα, οι αριστοκράτες λάτρεις της τέχνης και της αρχαιότητας μπορούσαν να πάρουν εκθέματα στα χέρια τους και να τα εξετάσουν

προσεκτικά με την ησυχία τους, καθώς τα ευαίσθητα χέρια τους δεν θεωρούνταν απειλή κάθε είδους (Chourmouziadi, 2017).

Συνδημιουργία στο θέατρο – Κοινωνικό θέατρο

Η εστίαση στον ενεργό επισκέπτη και η συμπερίληψή του στην εκθεσιακή αφήγηση, πέρα από το ότι γεννά μια νέα αισθητική για τις εκθέσεις, μπορεί, κατά τη γνώμη μου, να θεωρηθεί κλειδί στον εκδημοκρατισμό της μουσειακής εμπειρίας υπαγορεύοντας μια άλλη ηθική. Εξάλλου, η σχέση αισθητικής και ηθικής είναι διαχρονική και έχει υπογραμμιστεί ήδη από το Σωκράτη. Με αυτό το πρόσημο, δηλαδή δίνοντας βάρος στις αξίες της συμμετοχικότητας και της συμπερίληψης σαν δημοκρατικό πολιτικό στίγμα με ευρύτερες κοινωνικές προεκτάσεις, η συζήτηση για την εμπλοκή του κοινού έχει ανοίξει και στη σφαίρα του θεάτρου και βρήκε ιδιαίτερη έκφραση μέσα από μορφές του κοινωνικού θεάτρου.

Το κοινωνικό θέατρο λαμβάνει χώρα σε μη θεατρικούς χώρους, όπως φυλακές, προσφυγικούς καταυλισμούς, νοσοκομεία, σχολεία, ορφανοτροφεία ή γηροκομεία και οι άνθρωποι που απευθύνεται συνήθως είναι μέλη ευάλωτων και περιθωριοποιημένων κοινοτήτων. Εισβάλλει σε χώρους που είναι ήδη φορτισμένοι έντονα με πολιτικά και κοινωνικά συμφραζόμενα και επιδιώκει να εμπλέξει τη σφαίρα της κοινωνικής ζωής και

των «παραστάσεων» που ήδη συμβαίνουν σε αυτή με το θεατρικό δρώμενο, προκειμένου οι δύο σφαίρες να αλληλεπιδράσουν και να μετασχηματίσουν η μία την άλλη. Παίρνει διάφορες μορφές, όπως είναι το «Εφαρμοσμένο Δράμα», το «Θέατρο της Κοινότητας» ή το «Θέατρο για την Ανάπτυξη» (βλ. ενδεικτικά Βασιλειάδου, 2012). Ισως η πιο χαρακτηριστική περίπτωση κοινωνικού θεάτρου που μετατρέπει το θεατή σε ενεργό υποκείμενο είναι το «Θέατρο του Καταπιεσμένου» του Augusto Boal.

Ο Boal μετονόμασε τον θεατή από spectator σε spect-actor (θεατή-ηθοποιό) και θεμελίωσε τη δεκαετία του 1960 στη Βραζιλία ένα θέατρο της συμμετοχής με πολλές μορφές οι οποίες εδώ και χρόνια εξελίσσονται, εμπλουτίζονται, προσαρμόζονται και μεταβάλλονται για να χρησιμοποιηθούν σε πολλά είδη πειραματικού και ερευνητικού θεάτρου, στην εκπαίδευση, στην ψυχοθεραπεία, στην κοινωνιολογική έρευνα και σε άλλους πολλούς τομείς που έχουν ως επίκεντρο την κοινωνική, την πολιτιστική και την πολιτική δράση του ατόμου. Το περιεχόμενο του περιλαμβάνει θέματα άμεσα συσχετιζόμενα με τη σύγχρονη καθημερινότητα σε μια παράσταση που δεν «πιάνει τη συνείδηση του βασιλιά», όπως έλεγε ο Σαίξπηρ¹, αλλά αφυπνίζει τον θεατή, τον κάνει να αντιδράσει και να πάρει κριτική θέση απέναντι στα τεκταινόμενα της σκηνής. Στόχος του κοινωνικού αυτού

θεάτρου του Boal είναι να στήσει μια πρόβα, μια έμπρακτη δοκιμή «εξέγερσης» ενάντια σε κάθε είδους καταπίεση, μια προετοιμασία για την κοινωνική και πολιτική δράση του θεατή έξω από το θέατρο, στην πραγματική ζωή, εκεί όπου δεν υπάρχει «τέταρτος τοίχος». Η συμμετοχή, έτσι, στο θεατρικό γίνεσθαι αποτελεί κατά αυτόν τον τρόπο προπαιδεία για την κοινωνική-πολιτική χειραφέτηση του συμμετέχοντος.

Ο Boal επηρεάστηκε από την προσέγγιση της παιδαγωγικής θεωρίας του ομοεθνή του Paulo Freire και το θεμελιώδες έργο του «Η Παιδαγωγική των Καταπιεσμένων», όπως καταδεικνύει και η ονομασία «Θέατρο του Καταπιεσμένου» που έδωσε στη μέθοδό του. Ενώ εντάσσεται στη μπρεχτική παράδοση που επιζητά τον κριτικό θεατή διατηρεί δεσμούς και με το ρεαλιστικό θέατρο των ψευδαισθήσεων και αξιοποιεί αμφότερα τα δύο στοιχεία. Το «Θέατρο του Καταπιεσμένου» είναι ένα σύνολο θεατρικών προτάσεων που αναπτύχθηκαν κυρίως στην ιδέα του διαλόγου και της αλληλεπίδρασης ανάμεσα στο κοινό και τον ηθοποιό. Χρησιμοποιώντας τη σύγχρονη ορολογία της θεατρικής επιστήμης, θα λέγαμε ότι ο Boal θα μπορούσε να θεωρηθεί ο θεωρητικός θεμελιωτής και πρωτεργάτης της συνδημιουργικότητας τόσο στο θέατρο ενηλίκων όσο και στο θέατρο για παιδιά και νέους.

Το «Θέατρο του Καταπιεσμένου» προτείνεται σε διάφορες εκδοχές από τον

¹ Βλ. Shakespeare, William «Hamlet», (Act 2, Scene 2): «The play's the thing, wherein I'll catch the conscience of the king»

δημιουργό του, όπως είναι η «Ταυτόχρονη Δραματουργία», το «Θέατρο-Εικόνα», το «Αόρατο Θέατρο» και το «Θέατρο Forum», που θα τις εξηγήσουμε παρακάτω. Εντούτοις, υπάρχει διαρκής αλληλοεπικάλυψη και διάλογος ανάμεσα σε όλες αυτές τις μορφές, όπως επίσης και παραλλαγές τους. Αυτές οι εκδοχές και οι συγκερασμοί τους, μάλιστα, απετέλεσαν το πλαίσιο για την ανάπτυξη νέων προτάσεων.

Η «**Ταυτόχρονη Δραματουργία**» είναι μια τεχνική που χρησιμοποιείται για να προσδιοριστεί ένας τύπος διάδρασης ανάμεσα σε ηθοποιό και κοινό. Πρόκειται για την τεχνική κατά την οποία, στη μέση ενός θεατρικού έργου, οι ηθοποιοί που βρίσκονται στη σκηνή διακόπτουν το έργο και ζητούν από το κοινό να τους προτείνει λύσεις για την κατάσταση στην οποία βρέθηκαν. Το κοινό προτείνει δια βοής τη λύση.

Το «**Θέατρο Forum**» προέκυψε από την Ταυτόχρονη Δραματουργία όταν, σύμφωνα με τον Boal, ένα μέλος του κοινού απογοητεύτηκε τόσο πολύ από την αδυναμία του ηθοποιού να ακολουθήσει τις οδηγίες του, ώστε πήρε τη θέση του. Έτσι άρθηκε ο διαχωρισμός κοινού/ηθοποιού και δημιουργήθηκε μια νέα μορφή πολιτικού θεάτρου. Ο Boal ανακάλυψε ότι με την ενεργό συμμετοχή αποκτούσαν εξουσία οι θεατές-ηθοποιοί (spect-actors), οι οποίοι εξελίχτηκαν σε κυρίαρχο στοιχείο του Θεάτρου Forum, όπως αυτό αναπτύχθηκε μεταγενέστερα.

Το κοινό καλείται όχι μόνο να φανταστεί την αλλαγή, αλλά και να την πραγματοποιήσει, να ελέγξει συλλογικά την προτεινόμενη λύση και, μέσω αυτής της διεργασίας, να επιζητήσει την κοινωνική χειραφέτησή του. Ουσιώδες στοιχείο αποτελεί ο διαλεκτικός χαρακτήρας της παράστασης. Ο Boal διασαφηνίζει ότι η εν λόγω μέθοδος δεν ακολουθείται για να υποδειχθεί κάποια προτεινόμενη «ορθή» πορεία, αλλά για να ανακαλυφθούν όλες οι πιθανές εναλλακτικές πορείες.²

² Εντέλει, το Θέατρο Forum προσέλαβε την εξής μορφή:

α) Οι ηθοποιοί, είτε πρόκειται για επαγγελματίες ηθοποιούς ή θεατές, μέλη καταπιεσμένων κοινοτήτων, παρουσιάζουν ένα έργο που βασίζεται στο θέμα κάποιας μορφής καταπίεσης.

β) Φτάνοντας στο τέλος του κειμένου του θεατρικού έργου, δηλ. στο σημείο όπου οι ηθοποιοί αδυνατούν να αναιρέσουν την καταπίεση που υφίστανται, αρχίζουν το έργο από την αρχή, αλλά τώρα πλέον σε συμπυκνωμένη μορφή.

γ) Κατά τη διάρκεια αυτής της δεύτερης παράστασης, οποιοσδήποτε θεατής-ηθοποιός δύναται να διακόψει τη δράση και να πάρει τη θέση του ηθοποιού που παριστάνει τον καταπιεσμένο. Ο ηθοποιός παραμένει στη σκηνή και υποβάλλει προτάσεις στον θεατή-ηθοποιό που τον αντικατέστησε.

δ) Στη συνέχεια, ο θεατής-ηθοποιός επιχειρεί να αναιρέσει την καταπίεση, χρησιμοποιώντας άλλα μέσα από εκείνα που είχε χρησιμοποιήσει ο ηθοποιός. Παράλληλα, οι ηθοποιοί που υποκρίνονται τους καταπιεστές αυτοσχεδιάζουν για να οδηγήσουν την παράσταση στην κατάληξη που προβλεπόταν από το αρχικό κείμενο.

ε) Αν το κοινό θεωρήσει πως οι ενέργειες του θεατή-ηθοποιού είναι απίθανες και αποκλίνουν από την πραγματικότητα, τότε δίνεται στους θεατές η δυνατότητα να αναφωνήσουν «μάγια!». Ο θεατής-ηθοποιός είναι

Το «**Θέατρο Εικόνα**» αρχίζει από μια κατάσταση κίνησης για να καταλήξει σε ένα στατικό αποτέλεσμα. Οι συμμετέχοντες καλούνται να «διαπλάσουν» τόσο τα δικά τους σώματα όσο και εκείνα των άλλων σε εξατομικευμένες εκφάνσεις μιας συγκεκριμένης κατάστασης, ενός συναισθήματος ή μιας ιδέας. Στη συνέχεια πρέπει να κινηθούν ως ομάδα για να συνθέσουν τις ατομικές εικόνες που δημιούργησαν σε μια ενιαία εικόνα.

Το «**Αόρατο Θέατρο**» είναι μια προετοιμασμένη παράσταση που παρουσιάζεται σε δημόσιο χώρο, σε ένα κοινό που δεν έχει ενημερωθεί σχετικώς. Έχει ως στόχο ένα συγκεκριμένο θέμα σχετικώς με την κοινωνική αδικία, όπως λ.χ. τον σεξισμό, τον ρατσισμό ή την προκατάληψη έναντι της τρίτης ηλικίας. Σκοπός της παράστασης είναι να προκληθεί μια λογομαχία και να διασαφηνιστεί το θέμα σε συνεργασία με εκείνους που το βιώνουν. Οι εμπλεκόμενοι ηθοποιοί βασίζονται στο σενάριο, χρησιμοποιούν όμως και τον στην περίπτωση αυτή αναγκασμένος να προσαρμόσει τις ενέργειές του αναλόγως προς τις επιθυμίες του κοινού.

στ) Αν ο θεατής-ηθοποιός δεν κατορθώσει να αναιρέσει την καταπίεση, ο ηθοποιός αναλαμβάνει και πάλι τον ρόλο του και το έργο συνεχίζει βασιζόμενο στην αρχική πλοκή ώσπου να αναφωνήσει κάποιος άλλος θεατής-ηθοποιός «στοπ!» και να δοκιμάσει κάποια διαφορετική μέθοδο.

ζ) Όταν πλέον κατορθώσουν οι θεατές-ηθοποιοί να αναιρέσουν την καταπίεση, η παράσταση αλλάζει και πάλι: οι θεατές-ηθοποιοί έχουν πλέον την ευκαιρία να αντικαταστήσουν τους καταπιεστές και να αναζητήσουν νέους τρόπους για να προκαλέσουν τον καταπιεσμένο χαρακτήρα. Έτσι, η καταπίεση απεικονίζεται με έναν τρόπο περισσότερο πειστικό.

αυτοσχεδιασμό για να εμπλακεί το παριστάμενο κοινό στη δράση. Οι ηθοποιοί υιοθετούν τους ρόλους των καταπιεστών, των καταπιεσμένων και –ορισμένες φορές– των περαστικών που διατυπώνουν έντονα (και αντιφατικά) τη γνώμη τους σχετικά με το υπό εξέταση ζήτημα, επιδιώκοντας έτσι να εμπλέξουν και τους «αληθινούς» περαστικούς στη συζήτηση. Σύμφωνα με τον δημιουργό του «*το αόρατο θέατρο πρέπει να εκτονώνεται σε ένα τόπο με πολλούς ανθρώπους. Το σοκ αυτής της έκρηξης έχει συχνά μια επίδραση που διαρκεί καιρό*» (Boal, 2008).

Εξ' ορισμού, λοιπόν, το κοινωνικό θέατρο είναι πυρηνικά μια διαθεματική υπόθεση που αναζητά συμμετέχοντες και όχι απλούς θεατές (Thompson & Schechner, 2004). Θα έλεγε κανείς ότι μέσα από αυτούς τους πειραματισμούς προχωρούν ένα βήμα παραπέρα οι αναζητήσεις της σύγχρονης σκηνογραφίας και σκηνοθεσίας στον τρόπο που εμπλέκουν το θεατή. Το ζήτημα εδώ δεν είναι απλά ένας σχεδιασμός που θα είναι όσο το δυνατόν πιο επιδραστικός και θα πετυχαίνει την εμπύθιση και τη συναισθηματική εμπλοκή, αλλά το να γίνει το ίδιο το κοινό συνδημιουργός της τελικής δραματουργίας και θεατρικής πράξης.

Συνδημιουργία στις εκθέσεις

Ανάλογες διεργασίες με τις παραπάνω, που επιζητούν τη συμμετοχικότητα και τον ενεργό επισκέπτη, βλέπουμε να εκτυλίσσονται

όλο και πιο συχνά και στο χώρο των εκθέσεων. Είναι βέβαιο ότι πρώτα τις πόρτες τους άνοιξαν και πάλι τα σαφώς πιο φιλόξενα μουσεία σύγχρονης τέχνης, αφού, εξάλλου, τέτοιους πειραματισμούς με διαδραστικές εγκαταστάσεις που συμπεριλαμβάνουν τον επισκέπτη συναντάμε από πολύ νωρίς στις ανήσυχες εικαστικές τέχνες. Το στοιχείο αυτό αναγνωρίζεται ήδη στα πρώιμα έργα των σουρεαλιστών και των Dada που απαιτούσαν από τον επισκέπτη να παραμερίσει αντικείμενα ή να υπερβεί εμπόδια για να κινηθεί μέσα στον εκθεσιακό χώρο, ενεργοποιώντας ή παραμορφώνοντας μέσω της δράσης του τα ίδια τα έργα. Περισσότερο συνειδητή και σημαίνουσα, ωστόσο, είναι η δράση που απαιτούν από τον επισκέπτη μεταγενέστερα έργα στο φάσμα του fluxus, της performance art και των καλλιτεχνικών εγκαταστάσεων (installation art), καλλιτεχνικά κινήματα του μεταδραματικού θεάτρου που άνθισαν στις δεκαετίες 1950-1960, αλλά εξελίσσονται και αργότερα.

Σε αυτά τα πλαίσια, για παράδειγμα, ο καλλιτέχνης Allan Kaprow³ στο έργο του

3 Ο Allan Kaprow (23 Αυγούστου 1927 – 5 Απριλίου 2006) ήταν Αμερικανός ζωγράφος, εικαστικός και πρωτοπόρος στην καθιέρωση των εννοιών της performance art. Βοήθησε στην ανάπτυξη του «Περιβάλλοντος» και του «Happening» στα τέλη της δεκαετίας του 1950 και του 1960, καθώς και της θεωρίας τους. Τα Happenings του - περίπου 200 - εξελίχθηκαν με τα χρόνια. Τελικά, μετατόπισε την πρακτική του σε αυτό που ονόμασε «Δραστηριότητες», αφιερωμένες στη μελέτη της κανονικής ανθρώπινης δραστηριότητας με τρόπο που συνάδει με τη συνηθισμένη ζωή. Το Fluxus, η performance

«Λέξεις» (1962), που παρουσιάστηκε στη Smolin Gallery της Νέας Υόρκης, είχε κρεμάσει δεκάδες σελίδες πάνω στις οποίες ήταν γραμμένες λέξεις· ο επισκέπτης καλούνταν να πάρει όσες σελίδες/λέξεις ήθελε και να τις κρεμάσει κάπου αλλού, σχηματίζοντας φράσεις της επιλογής του. Το έργο επομένως συνεχώς αναδιαμορφωνόταν με την ενεργή συμμετοχή των επισκεπτών, παράγοντας -θεωρητικά τουλάχιστον- ένα εν τω γεννάσθαι συλλογικό νόημα. Αντίστοιχα, στο έργο «Κόψε κομμάτι» (1964) της Yoko Ono⁴ στο Yamaichi Concert Hall του Κιότο οι θεατές κλήθηκαν να κόψουν κομμάτια από τα ρούχα της Yoko Ono, ενώ εκείνη παρέμενε ακίνητη και απαθής. Αυτή η απλή πράξη είχε σκοπό να καταργήσει τα όρια μεταξύ θεατών και έργου τέχνης, αμφισβητώντας την ουδετερότητα αυτής της σχέσης και αποκαλύπτοντας τον τρόπο που μπορεί να είναι βλαπτική και επιθετική. Ενα ακόμη από τα πολλά παραδείγματα αποτελεί η έκθεση «Η επιλογή των ανθρώπων» (1981) της κολεκτίβας Group Material⁵ που έλαβε χώρα στη γκαλερί τους στο Lower East Side του Μανχάταν. Η έκθεση αποτελούνταν από πάνω από 100 αντικείμενα τα οποία είχε φέρει το κοινό art και οι art installations επηρεάστηκαν από το έργο του.

4 Η Yoko Ono (γεννημένη στις 18 Φεβρουαρίου 1933) είναι Γιαπωνέζα καλλιτέχνης και ακτιβίστρια. Ως καλλιτέχνης έχει υπάρξει μουσικός, παραγωγός ταινιών ενώ έχει αναπτύξει και την τέχνη της performance.

5 Η Group Material ήταν μια ομάδα πρωτοπόρων καλλιτεχνών που περιλάμβανε τους Jenny Holzer, Julie Ault, Barbara Kruger, Louise Lawler, Félix González-Torres, Hans Haacke, και άλλους/ες ως μέλη και συμμετέχοντες, που διατηρούσαν έναν εκθεσιακό χώρο στο Lower East Side του Μανχάταν, από το 1979 έως το 1996.

προκειμένου να τα εκθέσει, συνοδεύοντάς με μικρά κείμενα. Εδώ, η εγκατάσταση στην ουσία αποτελεί μια ολόκληρη έκθεση που συνολικά στηλιτεύει τις αντιλήψεις του μουσειακού κατεστημένου για το τι είναι τέχνη και τι μπορεί να έχει θέση σε μία καλλιτεχνική έκθεση.

Με βάση τα παραπάνω, η ιστορικός τέχνης Claire Bishop (2004) μιλάει για την «ενεργή θέαση» στις σύγχρονες καλλιτεχνικές εγκαταστάσεις, που πετυχαίνεται μέσω της σωματικής και νοητικής αλληλεπίδρασης του κοινού με το έργο τέχνης. Οπως συμβαίνει και τις εγκαταστάσεις site-specific όσον αφορά στην επιλογή της τοποθεσίας, εδώ η συμμετοχή του κοινού είναι αναπόσπαστο κομμάτι του τελικού έργου. Η δομή του λαμβάνει εξ' αρχής ως δεδομένη τη συμμετοχή του κοινού ή, αλλιώς, η συμμετοχή του είναι τόσο αποφασιστικός παράγοντας που η απουσία της θα σήμαινε ένα διαφορετικό ή ανολοκλήρωτο έργο τέχνης. Ο τρόπος με τον οποίο η πληροφορική και η τεχνολογία έχουν εισβάλει και στο πεδίο της τέχνης διευρύνει ακόμη περισσότερο σήμερα τον ορίζοντα της διάδρασης και της συμμετοχής. Οι πολυμεσικές διαδραστικές εγκαταστάσεις έχουν πλέον αναδειχθεί σε έναν πολύ δυναμικό τομέα των visual και multimedia art και μέσω αυτών προκύπτουν νέες δυνατότητες στον τρόπο με τον οποίο το κοινό μπορεί να επέμβει και να καθορίσει το τελικό καλλιτεχνικό προϊόν.

Όσον αφορά, όμως, την πιο ολιστική προσέγγιση μιας έκθεσης ως μια συμμετοχική

διαδικασία, που δεν φιλοξενεί απλά διαδραστικά έργα σύγχρονης τέχνης, αλλά είναι η ίδια δομικά στημένη με μια τέτοια λογική, τα παραδείγματα είναι σαφώς λιγότερα. Ο δημιουργός της παραδοσιακής αφήγησης παράγει ένα ολιστικό στατικό προϊόν, ενώ, αντίθετα, ο δημιουργός της διαδραστικής αφήγησης θα πρέπει να δημιουργήσει ένα σύστημα του οποίου η συμμετοχική και διαδικαστική φύση έχει ως αποτέλεσμα δυναμικά και συχνά απρόβλεπτα αποτελέσματα. Με άλλα λόγια, μια διαδραστική αφήγηση δεν προκύπτει αν έχουμε στο νου μας μια παραδοσιακή αφήγηση ως δομή και αντίληψη και, στη συνέχεια, προσπαθήσουμε να προσθέσουμε στοιχεία διαδραστικότητας (διαδραστηριοποίηση). Αντίθετα, πρέπει να έχουμε εξ αρχής ως στόχο τη διάδραση και να προσεγγίσουμε τον σχεδιασμό της εκθεσιακής αφήγησης, μέσα από μια κατάλληλη οπτική (Χουρμουζιάδη, 2022). Παρακάτω σχολιάζονται δύο παραδείγματα που, χωρίς να είναι τα μοναδικά ή απαραίτητα τα πιο πετυχημένα, προσφέρουν κάποιες ενδιαφέρουσες προσεγγίσεις στην έννοια της διαδραστικότητας.

«Μουσείο και Εργαστήριο του Μυαλού» (MLM)

Από τα παραδείγματα εκθέσεων που έχουν ήδη αναφερθεί, μια τέτοια περίπτωση αποτελεί η έκθεση **«Μουσείο και Εργαστήριο του Μυαλού» (MLM)** που αφορά στις ψυχικές ασθένειες. Στην εν λόγω έκθεση οι Studio

Azzuro σχεδίασαν στον πρώτο όροφο της έκθεσης μια σειρά από διαδραστικά δωμάτια, τα οποία «αφηγούνται» μόνο αν ο επισκέπτης συμμετέχει στη δράση. Την εκθεσιακή αφήγηση δημιουργούν είτε οι ίδιοι οι επισκέπτες για τον εαυτό τους, παρατηρώντας τις αντιδράσεις τους καθώς «μπαίνουν στα παπούτσια» των ψυχικά νοσούντων, είτε οι επισκέπτες που συμμετέχουν στη δράση για άλλους επισκέπτες που την παρατηρούν.

Οι οφθαλμαπάτες του Ames Room λειτουργούν στο βαθμό που υπάρχει ένας επισκέπτης που παρατηρεί μέσα από την οπή και άλλοι που διέρχονται μέσα από το δωμάτιο. Ο θεατής που παρατηρεί βλέπει τους υπόλοιπους επισκέπτες να συρρικνώνονται ή να μεγαλώνουν παράλογα και καλείται να προβληματιστεί πάνω στα «παιχνίδια του μυαλού».

Αντίστοιχα, στο δωμάτιο «Μίλα» ένα μικρόφωνο καλεί τον επισκέπτη να μιλήσει. Οσο μιλάει άλλες ηχογραφημένες φωνές κατακλύζουν το χώρο και αυτός καλείται να μιλήσει πιο δυνατά για να τις επισκιάσει. Οσο όμως ανεβαίνει η ένταση του επισκέπτη τόσο ανεβαίνει και η ένταση των φωνών, με αποτέλεσμα ο επισκέπτης να πρέπει να σωπάσει προκειμένου να σωπάσουν και αυτές.

Στα δωμάτια «Πορτραίτα» και «Σωματική Κατοικία» διερευνάται η σωματική αποτύπωση των ψυχικών ασθενειών, μέσα από πόζες και στάσεις που καλείται να πάρει ο επισκέπτης,

μια διαδικασία που και πάλι αφορά και τον ίδιο και όσους επισκέπτες τον παρατηρούν. Στην «Κουνιστή καρέκλα» ο επισκέπτης καλείται να καθίσει σε ένα παγκάκι μπροστά από μια οθόνη, η οποία περιέχει πορτρέτα πρώην κατοίκων του ψυχιατρικού ιδρύματος. Ψίθυροι καλούν τον καθισμένο επισκέπτη να γείρει προς τα εμπρός, αλλά η κίνηση προς τα εμπρός κάνει τα γραφικά στην οθόνη δυσδιάκριτα. Για να μπορεί να βλέπει την οθόνη πρέπει να γείρει πάλι πίσω, όμως τότε οι ψίθυροι εξαφανίζονται. Προκειμένου να μεγιστοποιήσει τόσο την όραση όσο και την ακοή, ο επισκέπτης κάνει μια επαναλαμβανόμενη λικνιστική κίνηση παρόμοια με ορισμένες καταστάσεις ψυχικής ασθένειας.

«FAKE. Ολη η αλήθεια» (FAKE. The Whole Truth)

Δεύτερο χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η έκθεση «FAKE. Ολη η αλήθεια» του ελβετικού μουσείου Stapferhaus, που είναι για τους τολμηρούς πειραματισμούς του με τις μορφές και τα θέματα των εκθέσεων. Το μουσείο δεν διαθέτει κάποια συλλογή και έχει έναν σαφή προσανατολισμό σε διαδραστικές εκθέσεις που πειραματίζονται με την εμπειρία του επισκέπτη, καθώς διαπραγματεύεται θέματα που απασχολούν έντονα τη δημόσια συζήτηση. Οι εκθέσεις αλλάζουν κάθε ενάμιση ή δύο χρόνια και είναι «διαδραστικές, πολυαισθητηριακές και συνοδεύονται από μια

σειρά εξατομικευμένων μορφών επικοινωνίας και ποικίλες εκδηλώσεις, καλώντας το κοινό να ασχοληθεί κριτικά με το παρόν με διασκεδαστικό τρόπο» (FUTURE MUSEUM, n.d.). Στην παραπάνω λογική εντάσσεται και η εν λόγω έκθεση που σχεδιάστηκε από το δημιουργικό γραφείο Kossmanndejong.

Ολόκληρο το κτίριο του μουσείου μετατρέπεται σε «Γραφείο Όλης της Αλήθειας», έναν λαβύρινθο με πολλά δωμάτια με το καθένα να καλύπτει ορισμένες πτυχές της συζήτησης περί αλήθειας και ψέματος. Ετσι, εμφανίζονται δωμάτια όπως η «Υπηρεσία Αλήθειας» ή ο «Τομέας Έρευνας για τον Πινόκιο», καθώς και αντικείμενα όπως η πιπίλα (το πρώτο ψεύτικο προϊόν που έχουν οι άνθρωποι ως βρέφη), το λαγουδάκι του Πάσχα, ο Άγιος Βασίλης, ο δικαστικός τήβεννος (ένα αντικείμενο που συνδέεται άμεσα με την αξιοπιστία) ή το περιοδικό "Fake. Das Magazin", που σατιρίζει το γνωστό γερμανικό περιοδικό ειδήσεων "Der Spiegel", περιλαμβάνοντας ψεύτικες διαφημίσεις, ψεύτικες συνταγές και σταυρόλεξο-παζλ.

Ηδη από την είσοδο ο επισκέπτης καλείται να απαντήσει με ΝΑΙ ή ΟΧΙ στην ερώτηση του αν μπορεί κανείς να πει ψέματα στον εαυτό του. Ανάλογα με την απάντηση που δίνει εισέρχεται και από την ανάλογη είσοδο, συνεπώς του γίνεται εξ' αρχής σαφές ότι δεν πρόκειται να μπει σε μια τυπική έκθεση. Προχωρώντας από δωμάτιο σε δωμάτιο, οι επισκέπτες προσκαλούνταν σε

διάφορα είδη εμπειριών, όπως να δοκιμάσουν τη δική τους ικανότητα να πουν την αλήθεια σε έναν ανιχνευτή ψεύδους, να συμμετάσχουν σε μια συζήτηση για την αλήθεια και το ψέμα, να εξερευνήσουν το θέμα ψευδών ειδήσεων στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης κ.α.. Μία από τις διαδραστικές εμπειρίες είναι ο χώρος «One-Stop Lie Drop-off Centre» όπου οι επισκέπτες έρχονται αντιμέτωποι με διάφορα ψέματα και καλούνται να τα αξιολογήσουν, καθώς και να συνεισφέρουν με το ψέμα τους σε ένα βιβλίο ψεμάτων. Στην συγκεκριμένη έκθεση ο επισκέπτης έχει την αίσθηση ότι μπαίνει σε έναν κόσμο που θα παίξει ένα παιχνίδι.

Όσο απομακρυνόμαστε από θεματικές εκθέσεων που δεν είναι με τον ίδιο προφανή τρόπο ανοιχτές στον κοινωνικοπολιτικό προβληματισμό, δεν απευθύνονται σε παιδιά και δεσμεύονται από μια συλλογή έργων, τα διαδραστικά παραδείγματα είναι ακόμη πιο περιορισμένα. Τα αρχαιολογικά μουσεία ή τα μουσεία ιστορίας είναι χαρακτηριστικά. Στην πλειονότητα αυτών η αναγκαστική προσαρμογή στο πνεύμα των καιρών διοχετεύεται, κυρίως, σε μια ψευδεπίγραφη «διαδραστικότητα» (Χουρμουζιάδη, 2022) που όλο και πιο συχνά εξαντλείται στην επαφή με ψηφιακές εφαρμογές και οθόνες, ακόμη και με την οθόνη του κινητού. Πολλές φορές η εισαγωγή αυτών των εφαρμογών στις εκθέσεις υπαγορεύεται κυρίαρχα από μια τάση εμπορευματοποίησης και αύξησης της φαντασμαγορίας τους, που

συνήθως δεν οδηγεί σε ουσιαστικούς χειρισμούς που ενθαρρύνουν τη συμμετοχικότητα και οι περισσότεροι «συμμετοχικές» πρακτικές συνεχίζουν να είναι εξαιρετικά σπάνιες (Simon, 2010).

Συμπεράσματα

Ανακεφαλαιώνοντας, στόχος της παρούσας ερευνητικής εργασίας ήταν να παραλληλίσει την κατασκευή μιας εκθεσιακής αφήγησης με μια θεατρική παράσταση, επισημαίνοντας και σχολιάζοντας τρία βασικά σημεία που μας επιτρέπουν να μιλήσουμε για δομικές αναλογίες μεταξύ τους. Οι διαφορετικοί κόσμοι των εκθέσεων και του θεάτρου είναι και οι δύο εξαιρετικά φορτισμένοι θεωρητικά, με πλούσια ιστορία και εξελίσσονται παράλληλα στο ευρύτερο πλαίσιο το κοινωνικών και ιστορικών μετασχηματισμών. Χωρίς ούτε να μπορώ ούτε να θέλω να αναλύσω εξαντλητικά το σύνολο αυτών των μετασχηματισμών στους διαφορετικούς κόσμους, ο καθένας από τους οποίους έχει τη δική του αυτοτέλεια, κεντρική υπόθεση αυτής της εργασίας είναι ότι αποτελούν δύο κόσμους στους οποίους μπορούμε να δούμε συγκλίσεις, βασιζόμενοι στην οπτική που αντιμετωπίζει την έκθεση ως αφήγηση.

Το πρώτο σημείο, λοιπόν, στο οποίο στέκομαι είναι η ίδια η ύπαρξη της αφήγησης σε μια έκθεση, με την έννοια μιας ιστορίας που παρουσιάζεται σε κοινό, ως καθοδηγητικός άξονας που κατασκευάζεται με τη χρήση μιας πληθώρας αφηγηματικών μέσων και συνθετικών εργαλείων. Η αντιμετώπιση της έκθεσης ως αφήγηση κερδίζει όλο και

περισσότερο έδαφος μεταξύ των μουσειολόγων και υποστηρίζεται με πολλαπλούς τρόπους στη βιβλιογραφία, ωστόσο στο πιο δύσκολο πεδίο της εφαρμογής τα πράγματα δεν είναι τόσο δεδομένα. Η παραδοχή ότι η έκθεση αποτελεί μια αφήγηση και άρα πρέπει να κατασκευαστεί ως τέτοια, δημιουργεί διαφορετικές προτεραιότητες για τους δημιουργούς της σε σχέση με το παραδοσιακό μοντέλο μιας έκθεσης που φετιχοποιεί και δοξάζει μια συλλογή, συνεπώς πρέπει να ανατραπούν μεθοδολογίες και να δημιουργηθούν ρήξεις με στερεοτυπικές πρακτικές. Με αυτή την παραδοχή έχει νόημα να εξεταστούν οι συγγένειες με το θέατρο, που αποτελεί αναντίρρητα αφηγηματικό είδος, προκειμένου να μπορέσουν να αναλυθούν μεθοδολογίες και παραδείγματα και να μεταφερθούν εμπειρίες και καλές πρακτικές. Στοιχεία όπως η πλοκή, οι πολλαπλοί αφηγηματικοί άξονες που διαπλέκονται, η διαμεσικότητα και ένας ή περισσότεροι δημιουργοί που ενορχηστρώνουν όλα τα παραπάνω μέσα από μια ερευνητική και συνθετική διαδικασία, που συναντώνται πλέον και στο πεδίο των εκθέσεων, μπορούν να πάρουν χρήσιμα δάνεια από το χώρο του θεάτρου.

Το δεύτερο σημείο στο οποίο στέκομαι

είναι η εφαρμοσμένη υποστήριξη της εκθεσιακής αφήγησης σε ένα κατασκευασμένο χωρικό περιβάλλον, λιγότερο ή περισσότερο παραμυθικό και εμπυθιστικό, που απομονώνεται από τον εξωτερικό καθημερινό χώρο του παρόντος και στοχεύει στην μεταφορά σε κόσμους διαφορετικούς από τον παρόντα καθημερινό. Η οπτική η οποία διανοίγει τέτοιες αναγνώσεις του χώρου οφείλει πολλά στο ρεύμα της φαινομενολογίας που εστίασε πολύ εμφατικά στο ζήτημα του βιωμένου χώρου που προσλαμβάνεται με όλες τις αισθήσεις μας και ενέπλεξε τη υλικότητα, την ακουστική, την οσμή κ.α. ως παραμέτρους που συμβάλλουν καθοριστικά στη δημιουργία της χωρικής εμπειρίας. Με αυτή την οπτική η πρόσληψη του χώρου παύει να θεωρείται μια αποκλειστικά οπτική και νοησιαρχική διαδικασία και διανοίγεται στα πεδία του συναισθήματος, του ονείρου και της φαντασίας. Τόσο στο θέατρο όσο και στον χώρο των εκθέσεων αναδύεται ένα αίτημα για περισσότερο πολυασθητηριακές εμπειρίες στο οποίο ανταποκρίνονται από τη μια οι πειραματισμοί του μεταδραματικού θεάτρου και από την άλλη οι πολυαισθητηριακές εκθέσεις που ανατρέπουν τις παραδοσιακές σχέσεις μεταξύ έργων και κοινού, τις χωρικές συμβάσεις και στερεότυπα και τις ιεραρχίες στο εσωτερικό της αφηγηματικής δομής. Και πάλι τα δάνεια που μπορεί να πάρει μια έκθεση από την εργαλειοθήκη του μεταδραματικού θεάτρου μπορεί να είναι πολύ διαφωτιστικά.

Τέλος, το τρίτο σημείο στο οποίο στέκομαι αφορά στο ρόλο του κοινού και την τάση να μετατρέπεται από παθητικό θεατή σε ενεργό παριστάμενο, τόσο στο θέατρο όσο και στο χώρο των εκθέσεων. Οσον αφορά στο θέατρο, μια από τις πλευρές του θεάτρου που εξέλιξαν μορφές του μεταδραματικού θεάτρου είναι η ενεργητική εμπλοκή του κοινού σε βαθμό που παίρνει τη σκυτάλη στην κατασκευή της θεατρικής πράξης. Μορφές του κοινωνικού θεάτρου πραγματεύονται τον πυρήνα αυτού του προβληματισμού, δίνοντας νέο νόημα στο πολιτικό θέατρο, με την περίπτωση του «Θεάτρου του Καταπιεσμένου» να είναι ίσως η πλέον χαρακτηριστική. Στο χώρο των εκθέσεων αυτή η οπτική της διάδρασης αρχικά εισέρχεται τη δεκαετία του 1960 μέσα από έργα σύγχρονης τέχνης που πειραματίζονται σε αυτό το πεδίο, ανατρέποντας τη σχέση δημιουργού, έργου τέχνης και κοινού. Σήμερα συναντάμε παραδείγματα ολόκληρων εκθέσεων που υιοθετούν διαδραστικές πρακτικές, ενεργοποιώντας με νέο τρόπο τη συζήτηση για εκδημοκρατισμό της μουσειακής εμπειρίας. Δύο από αυτά που κατά τη γνώμη μου έχουν ενδιαφέρον σχολιάζονται και στο κείμενο. Ωστόσο, ο τρόπος με τον οποίο εισάγονται οι διαδραστικές πρακτικές στις εκθέσεις είναι αντικείμενο σχολιασμού στη βιβλιογραφία, γιατί συχνά αυτό συμβαίνει με έναν χαρακτήρα εμπορευματοποίησης. Συνήθως με τη χρήση ψηφιακών εφαρμογών εισάγονται διαδραστικά

στοιχεία σε μια έκθεση με έναν παράταιρο και εύπεπτο τρόπο, ενώ αυτή στον πυρήνα της παραμένει στατική.

Και πιο συνολικά, όμως, το κατά πόσο τα στοιχεία που σχολιάζονται στο κείμενο, δηλαδή η αφηγηματικότητα, το πολυαισθητηριακό περιβάλλον και η διαδραστικότητα συναντώνται επιτυχημένα στις σύγχρονες εκθέσεις αποτελεί ερώτημα. Όπως αναφέρεται και παραπάνω, η αλήθεια είναι ότι όσο απομακρυνόμαστε από εκθέσεις που οι θεματικές τους αφορούν σε ανοιχτά σε ερμηνεία θέματα ή απευθύνονται σε ειδικό κοινό (πχ παιδιά), οι χειρισμοί που βλέπουμε είναι περισσότερο αμήχανοι, με χαρακτηριστικές τις περιπτώσεις των εκθέσεων με πολύτιμες συλλογές όπως είναι οι αρχαιολογικές. Αυτή η αμηχανία εισαγωγής τολμηρών αφηγηματικών και διαδραστικών στοιχείων στις πιο κλασσικές εκθέσεις νομίζω ότι οφείλεται στον πιο σκληρό επιστημονικό πυρήνα που έχουν οι εκθέσεις τέτοιου είδους και την τεκμηρίωση τους που δεν είναι ευέλικτη σε παρεμβάσεις. Το γεγονός αυτό οφείλεται κυρίως στην αντιμετώπιση της επιστήμης στο πλαίσιο της νεωτερικής σκέψης με τους ακόμη κραταιούς δεισιμούς σε νομίσματα και πραγματικό/φανταστικό, που χωρίζουν με σινικά τείχη τις διαφορετικές σφαίρες ορίζοντας μια καλή και μια κακή. Πάνω σε αυτό το νήμα σκέψεις τον φορέα της έκθεσης τον δεσμεύει περισσότερο το πώς θα αποδώσει με πιστό τρόπο μια πραγματικότητα του παρελθόντος

και θέλει να περιορίσει τις ελευθερίες είτε των δημιουργών της έκθεσης είτε του κοινού στο πλάσιμο μιας διαφορετικής πραγματικότητας. Η λογική αυτή έχει δύο σοβαρές αστοχίες.

Η πρώτη είναι ότι δεν λαμβάνει υπόψιν μια δίκαιη κριτική της «επιστημονικότητας» που φέρεται ενάντια στα επιστημονικοφανή πορίσματα που στην πραγματικότητα υπαγορεύονται από την κυρίαρχη ιδεολογία. Για παράδειγμα, οι αφηγήσεις των ηττημένων της ιστορίας, όπως ήταν οι ιθαγενείς της Αυστραλίας απέναντι στους Αγγλους αποικιοκράτες στα παραδείγματα μουσείων που αναφέρει η Andrea Witcomb (2013), που κατασκεύαζαν μια εθνική ταυτότητα των Αυστραλών ως συνέχεια του δυτικού πολιτισμού, θα εξοστρακίζονταν από ένα κλασσικό νεωτερικό μουσείο ως «αντιεπιστημονικές». Ίσως να μην έφτανε καν σε επίπεδο προβληματισμού μια τέτοια προσέγγιση, αν δεν προσβάλλονταν εξ' αρχής η έννοια της «αντικειμενικότητας» που έχει η επιστήμη ιστορία, που γράφεται πάντα από την πλευρά των νικητών. Μια κριτική ματιά στα κάθε φορά «επιστημονικά» τεκμηριωμένα πορίσματα δεν θέλει να καταλήξει στον αγνωστικισμό, θέλει όμως να φωτίσει τις εναλλακτικές πραγματικότητες, να δώσει φωνή και ορατότητα στις υποτιμημένες πλευρές και δια αυτής της οδού να επαναπροσεγγίσει την αλήθεια. Σε κάθε περίπτωση δεν εχθρεύεται τους βαθμούς ελευθερίας των διαφόρων υποκειμένων που τελικά κατασκευάζουν μια

εκθεσιακή αφήγηση, κάνοντας τις δικές τους μεταφορές και συνδέσεις, αλλά είναι δεκτική στο να αλληλεπιδράσει και να αξιολογήσει τα προϊόντα αυτής της ελευθερίας, να τα αντικρούσει ή να τα ενσωματώσει.

Η δεύτερη αστοχία είναι περισσότερο φιλοσοφική και έχει να κάνει με τις σφαίρες του φανταστικού, του πραγματικού και τη μεταξύ τους σχέση. Σε αντίθεση με τη μυθοπλασία, που υπηρετεί το θέατρο με την προνομιακή του σχέση με τη φαντασία, μια έκθεση συνήθως υπάγεται στη σφαίρα του πραγματικού, αφού καλείται να παρουσιάζει πραγματικά και τεκμηριωμένα γεγονότα. Με τη χρήση των εργαλείων που προτείνονται στην παρούσα εργασία και την οπτική της έκθεσης ως θεατρική παράσταση, αυτή αντικειμενικά μετακινείται προς περισσότερο ελλειπτικές, υπαινικτικές ή αισθητηριακές μορφές απόδοσης του περιεχομένου της, δηλαδή με λιγότερο γραμμικές και καθαρές διαδικασίες, όπως μια απλή υπολογιστική του νου πάνω σε μαθηματικά δεδομένα. Ομως, η ανθρώπινη αντίληψη δεν είναι μαθηματική υπολογιστική.

Όπως σχολιάζουμε στην πρώτη ενότητα, οι μελετητές της ανθρώπινης φύσης και πρακτικής υποστηρίζουν, με βεβαιότητα, ότι η αφήγηση αποτελεί τον μοναδικό τρόπο παρουσίασης μιας οποιασδήποτε συγκροτημένης ιδέας και, όπως εξάλλου θεμελιώνεται ήδη από την εγγεληνή φιλοσοφία, αυτή πάντα ολοκληρώνεται σε ένα επίπεδο που υπερβαίνει τα εμπειρικά δεδομένα.

Ετσι, τα πραγματικά εμπειρικά δεδομένα συνδέονται με εικόνες ή σχήματα που βρίσκονται στη σφαίρα του φανταστικού. Αντίστροφα, το πεδίο της φαντασίας δεν είναι αποκομμένο από την πραγματικότητα. Τα όρια της ανθρώπινης φαντασίας διαμορφώνονται κάθε φορά από το πραγματικό, με άλλα λόγια το τι είναι σε θέση να φανταστούν οι άνθρωποι εξαρτάται από τι είναι ικανοί να ζήσουν σε κάθε εποχή. Υπ' αυτή την έννοια, μια μυθοπλαστική αφήγηση περιέχει θραύσματα της πραγματικότητας (Χουρμουζιάδη, 2022). Η προσέγγιση της μυθοπλασίας έχει πολύ ενδιαφέρον από αυτή την οπτική, γιατί δεν αφορά ένα αποκομμένο σύμπαν, αλλά το φανταστικό φωτίζει διαφορετικές και εναλλακτικές πλευρές που ενυπάρχουν στο πραγματικό. Όπως το θέτει ο Γιώργος Πεφάνης (2011) μιλώντας για το θέατρο «*διανοίγει ένα πεδίο φαντασιακών δυνατοτήτων, όπου όμως το φαντασιακό δεν καθορίζεται από την αυτονομία του ως προς την πραγματικότητα αλλά, αντιθέτως, από τον ουσιώδη δεσμό του με το πραγματικό, βάσει του οποίου και μέσω του οποίου μπορεί να προβεί στην επαναξιολόγηση ή και στην αμφισβήτηση των προδηλοτήτων*».

Εν κατακλείδι, θα έλεγε κανείς ότι είναι αδύνατον να αποκόψει κανείς το φανταστικό από το πραγματικό και αυτό ισχύει και σε μία έκθεση. Όσο και να προσπαθήσει ένας δημιουργός μια έκθεσης να εξορίσει τα φανταστικά συνεπαγόμενα αυτά θα επιστρέφουν μέσα από τις συνδέσεις που ο

επισκέπτης έχει τη φυσική τάση να φτιάχνει, με βάσει την εποχή του, τη σφαίρα των ιδεών και τα βιώματά του. Αντί, λοιπόν, να ξορκίζεται η σφαίρα του φανταστικού, θα ήταν πολύ πιο γόνιμη μια επαναξιολόγησή της ως πεδίο που κάνοντας προβολές είτε στο παρελθόν είτε στο παρόν έχει τη δύναμη να δημιουργεί εναλλακτικά σενάρια για το μέλλον. Με αυτή την λογική έχει νόημα όχι να περιορίζονται ή να συγκαλύπτονται οι φανταστικές προεκτάσεις που κάνει ένας επισκέπτης σε μια έκθεση, αλλά, αντίθετα, να επισημαίνονται, να οργανώνονται και να προκαλούν συζητήσεις. Μαθήματα για το πώς μπορεί να γίνει αυτό μπορούμε και πάλι να πάρουμε από τον δημιουργικό χώρο του θεάτρου, που μας επιστρέφει στη συζήτηση για τον κοινωνικό ρόλο και τον απελευθερωτικό χαρακτήρα της τέχνης, που θα μπορούσε να εμψύσει το πνεύμα της και στις εκθέσεις.

ΠΜΣ: Πολιτισμική Πληροφορική & Επικοινωνία
Διπλωματική Εργασία της Ελισάβετ Βαρελίδου
«Η έκθεση ως θεατρική παράσταση»
Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Νάσια Χουρμουζιάδη

Παράρτημα

1. Oskuld – Arsenik

Βόρειο Μουσείο (Nordiska museet),
Στοκχόλμη, Σουηδία
Σεπτέμβριος 1966 – Ιανουάριος 1967
Επιμελήτρια: Elisabeth Stavenow-Hidemark
Σχεδιαστής: Lennart Mörk
Πηγές: (Mårdh, 2021)

Θέμα

Η έκθεση αφορά στον Σουηδό συγγραφέα Carl Jonas Love Almqvist (1793-1866), έναν πάστορα ο οποίος κατάληξε να εργάζεται ως δημοσιογράφος και, παράλληλα, να γράφει μυθιστορήματα, διηγήματα και ποίηση. Ήταν ενεργός υποστηρικτής των προοδευτικών κοινωνικών μεταρρυθμίσεων, όσον αφορά στο ζήτημα του γάμου και του σωφρονιστικού συστήματος και αναγκάστηκε να εγκαταλείψει τη Σουηδία το 1851, αφού κατηγορήθηκε για απάτη και απόπειρα δολοφονίας ενός ανθρώπου. Τελικά προσπαθώντας να επιστρέψει στη Σουηδία πέθανε στη Βρέμη το 1866.

Προθέσεις - Προεργασία

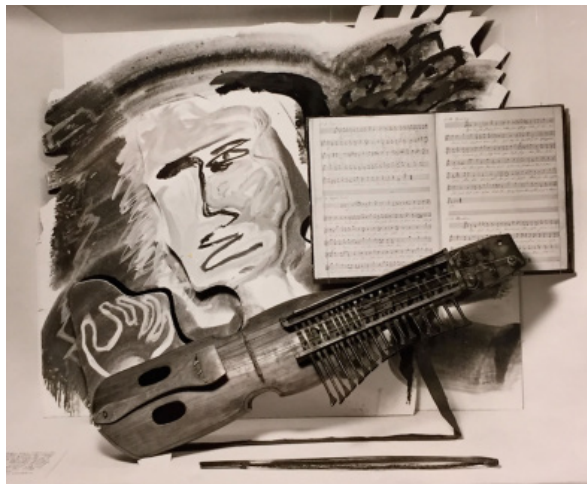
Την ιδέα της έκθεσης συνέλαβε αρχικά ο Sten Lundvall, ένας αρχειοφύλακας του Nordiska museet, που έδωσε και το περίγραμμα της σε κείμενο. Το κείμενο ανασκευάστηκε από την επιμελήτρια του μουσείου Elisabeth Stavenow-Hidemark και τελικά περιλήφθηκε ως άρθρο στο ετήσιο βιβλίο του μουσείου. Η βασική ιδέα ήταν μια έκθεση που θα απεικόνιζε τόσο την ιστορία όσο και τα οράματα του συγγραφέα, με τρόπο σαν να χωρίζονται με ένα «αραχνοΰφαντο πέπλο», ένα θέμα που βλέπουμε να επαναλαμβάνεται στα γραπτά του Almqvist. Αυτό θα το πετύχαιναν χρησιμοποιώντας τη



Εικόνα 1: Στήσιμο της έκθεσης Oskuld – Arsenik

φόρμα των tableaux (ταμπλώ), τα οποία επίσης συναντούμε στα γραπτά του Almqvist (ως tableaux-mort-vivant).

Η δημιουργία της έκθεσης ανατέθηκε στον καλλιτέχνη Lennart Mörk, ο οποίος εκείνη την περίοδο εργαζόταν και στο θέατρο. Αυτή η ανάθεση σήμαινε ότι το μουσείο θα μπορούσε να δημιουργήσει μια έκθεση στη διασταύρωση της τέχνης, της λογοτεχνίας και του θεάτρου. Ένα ενδιαφέρον στοιχείο είναι ότι το μουσείο



Εικόνα 2: Η έκθεση Oskuld-Arsenik περιελάμβανε παρτιτούρες, ένα nyckelharpa (βιολί με κλειδί) και τη ζωγραφιά του Mörk με έναν άνδρα που παίζει το όργανο.



Εικόνα 3: Το κοστούμι του μηχανικού χαρακτήρα «le mannequin/la mannequinne» στο Drottningens juvelsmycke του Almqvist καλύφθηκε από μια χρυσή ράβδο που πάρθηκε από την παλιά όπερα του Γκουσταβία, που γκρεμίστηκε τη δεκαετία του 1890. Η χρυσή ράβδος ήταν εκεί για να δείξει στον επισκέπτη μια μεταφορά μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικότητας.

δημοσίευσε ένα βιβλίο για την έκθεση – sju röster om Almqvist (1966)- που περιείχε επτά πλασματικούς χαρακτήρες της εποχής του Almqvist, που διηγούνταν τις ιστορίες τους για τον συγγραφέα. Στη συνέχεια τα κείμενα αυτά ανέβηκαν και ως θεατρική παράσταση από τον Bengt af Klintberg, ο οποίος επίσης εργάστηκε στο μουσείο διατηρώντας μια παράλληλη καριέρα στον θέατρο.

Δομή της έκθεσης

Η έκθεση, οργανωμένη θεματικά, απεικόνιζε τους κόσμους που δημιούργησε ο Almqvist στα βιβλία και τα ποιήματά του, καθώς και σημαντικά γεγονότα στη ζωή του. Για παράδειγμα, μία εκ των θεματικών με τίτλο «Η Φυλακή και το Τρελοκομείο», εμπνεύστηκε από το ενδιαφέρον του Almqvist για την (κακομεταχείριση) των κρατουμένων. Η έκθεση αναπτύσσονταν σε ένα μακρύ ορθογώνιο δωμάτιο, το οποίο περιείχε τα ταμπλώ με κύκλους και ζωγραφισμένες φιγούρες. Ο επισκέπτης περιπλανιόταν σε χώρους διαφορετικής κλίμακας, από εξωτερικά τοπία μέχρι εσωτερικά δωμάτια.

Υλικό της έκθεσης και σύνθεση

Το βασικό υλικό της έκθεσης ήταν εικαστικές παρεμβάσεις και οι ζωγραφιές του Lennart Mörk που αναπτύσσονταν πάνω στα ταμπλώ, ενώ ήταν λίγα τα αντικείμενα που είχαν άμεση σύνδεση με τον Almqvist. Η επιμελήτρια της έκθεσης Stavenow-Hidemark δήλωσε σε μια συνέντευξη ότι δεν θα ήταν αρκετό η έκθεση να περιλαμβάνει τα στυλό και τα καπέλα του Almqvist, τα οποία ήταν, βεβαίως, πολύτιμα. Ο Mörk χρησιμοποίησε διάφορα αντικείμενα που περιλαμβάνονταν στη συλλογή του μουσείου ή άλλων μουσείων (πχ. μεσαιωνικές σιδερένιες αλυσίδες, τσεκούρια εκτελέσεων, ρούχα κ.α.) χωρίς να σχετίζονται με τον Almqvist, καθώς τον ενδιέφερε περισσότερο η εντύπωση παρά η αυθεντικότητα.

Επίσης, εξέχουσα θέση είχαν τοιχογραφίες στους τοίχους που απεικόνιζαν αποσπάσματα

των κειμένων του. Αφού δοκίμασαν διαφορετικές επιλογές αποφάσισαν να χρησιμοποιήσουν διαφορετικά στυλ γραφής με διάφορες περίτεχνες πλην ευανάγνωστες γραμματοσειρές. Αυτές οι τοιχογραφίες έγιναν από επαγγελματίες εκπαιδευμένους στο τέχνη των γραμμάτων με το χέρι, που κανονικά εργάζονταν σε διαφημιστική εταιρεία που δημιουργούσε επιγραφές σε κινηματογράφους, θέατρα και βιτρίνες. Η επιμελήτρια Stavenow-Hidemark δήλωσε ότι το feedback ήταν πολύ καλό μιας και το κοινό στεκόταν και διάβαζε τα περισσότερα κείμενα και ότι της άρεσε αυτή η διάχυτη «νευρική επιθετικότητα» σε κάθε λέξη που δημιουργήθηκε από τον καλλιγράφο Kjell Rosdahl. Ο προσεκτικός σχεδιασμός και η δεξιοτεχνία μετέτρεψαν το κείμενο σε κάτι συμπαγές και υλικό. Οι Mörk και Stavenow-Hidemark περιέγραψαν ακόμη και τα γραπτά αποσπάσματα ως αντικείμενα και τα αντικείμενα ως σύμβολα.

Η έκθεση περιλάμβανε επίσης χάρτες, επιστολές, δικαστικά έγγραφα, εφημερίδες, φωτογραφίες, κοστούμια και μερικά ειδικά κατασκευασμένα αντικείμενα που χρησιμοποιούνταν ως "props" εικονογράφησης της αφήγησης. Ζωγράφοι και διακοσμητές από το Dramaten βοήθησαν στην κατασκευή της έκθεσης και η εταιρεία Emelie Åquist AB παρείχε τεχνητά λουλούδια. Συμπεριλήφθηκαν επίσης σύγχρονα έργα τέχνης, εικονογραφήσεις ποιημάτων και μέρη σκηνικών, για παράδειγμα το έργο του Mörk για την παράσταση «Το στέμμα της βασίλισσας» (1957) και τις εκτυπώσεις σε λινοτάπητα των Ann Margret Dahlquist-Ljungberg και Sven Ljungberg για την παράσταση «Αμορίνα» (1951), και οι δυο βασισμένες σε έργα του Almqvist.

Χώρος και ατμόσφαιρα

Στην έκθεση δεν υπήρχαν παράθυρα για φυσικό φωτισμό. Το τεχνητό φως έπαιζε καθοριστικό ρόλο και επιπλέον ακουγόταν από ηχεία μουσική σύγχρονη της περιόδου του συγγραφέα. Τα στοιχεία μαζί με τις



Εικόνα 4: Οι αλυσίδες αποτελούν μέρος μιας από τις θεματικές εκθέσεις, «The Prison and the Madhouse». Ο Stavenow-Hidemark είναι στα αριστερά και ο Mörk στέκεται στα δεξιά.

εικονογραφήσεις και τις εικαστικές επεμβάσεις του καλλιτέχνη δημιουργούσαν μια ενιαία εμπυθιστική ατμόσφαιρα.

Αντίκτυπος

Η κριτικές για την έκθεση στον τύπο ποίκιλαν και σύμφωνα με την κριτικό Veronica Andréasson αυτός ο νέος τρόπος σχεδιασμού της έκθεσης προκάλεσε σοκ στο κόσμο των μουσείων. Ο εθνολόγος, επιμελητής και διευθυντής μουσείου Stefan Carlén ισχυρίζεται ότι η ανάμειξη ενός σκηνογράφου προκάλεσε διχασμό μεταξύ εθνολόγων και ιστορικών τέχνης στο μουσείο, με την τελευταία ομάδα να είναι πιο θετική, εκτιμώντας την (ολοένα και περισσότερο) αισθητική διάσταση της έκθεσης. Ο ιστορικός τέχνης Gerd Reimers περιέγραψε τα θεματικά ταμπλό στο Oskuld – Arsenik ως "snabba presensglimtar" – «γρήγορες αναλαμπές του παρόντος». Ο Sverker R. Ek θα τα περιέγραφε αργότερα ως "bildteater" – «θέατρο εικόνων».



Εικόνα 5: Αφού δοκίμασαν διαφορετικές επιλογές, οι Mörk και Stavenow-Hidemark αποφάσισαν να χρησιμοποιήσουν διαφορετικά στυλ καλλιγραφίας στους τοίχους, στυλ που ήταν «κινούμενα, αλλά ευανάγνωστα», ενώ αντανakλούσαν επίσης το περιεχόμενο. Τα κείμενα δημιουργήθηκαν από επαγγελματίες ζωγράφους.

Αυτές οι δηλώσεις δείχνουν την εντύπωση που προκάλεσε η σύλληψη του Lundvall για τα tableaux-mort-vivant, ως κάτι νέο και ασυνήθιστο, παρόλο που υπήρχαν ισχυρές ιστορικές συνδέσεις με προηγούμενες εκθέσεις στο Nordiska museet και στο Skansen, όπου χρησιμοποιήθηκαν ταμπλώ με κούκλες. Οι κριτικές έτειναν να επικεντρωθούν ειδικά στη συμβολή του Mörk, η οποία θεωρήθηκε οραματική και διαφορετική από τις παραδοσιακές μουσειακές εκθέσεις. Η εφημερίδα Göteborg Handels och Sjöfartstidning την ανέφερε ακόμη και ως έναν εντελώς νέο τύπο έκθεσης, όπου η χρονικότητα και η αυθεντικότητα είχαν παραμεριστεί υπέρ μιας καλλιτεχνικής έκφρασης και όπου τα «νεκρά αντικείμενα» τοποθετήθηκαν σε ένα φως που έδινε ζωή τόσο στα ίδια όσο και στον Almqvist.

2. Grete Marks: Όταν το Μοντέρνο ήταν εκφυλισμένο (Grete Marks: When Modern Was Degenerate)

Milwaukee Art Museum

Περίοδος: Σεπτέμβριος 2012 – Ιανουάριος 2013

Επιμελήτρια: Mel Buchanan

Σχεδιαστής: Mike Mikulay

Πηγές:

<https://blog.mam.org/2012/08/07/whats-behind-an-exhibition-the-story/>

<https://blog.mam.org/2012/08/14/making-an-exhibition-part-2-research-with-travel/>

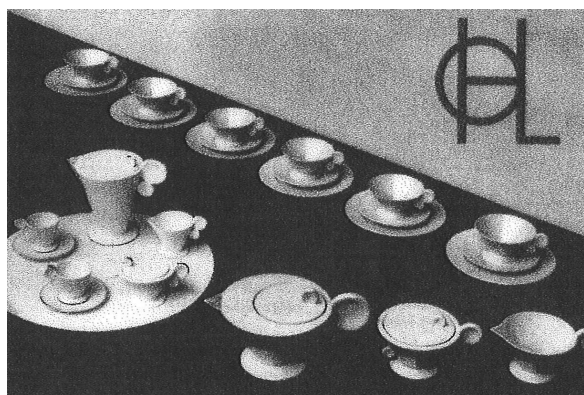
<https://blog.mam.org/2012/08/21/making-an-exhibition-part-3-approvals-and-loans-and-email-and-paperwork/>

<https://blog.mam.org/2012/08/28/making-an-exhibition-part-4-storyboards-design-and-installation/>

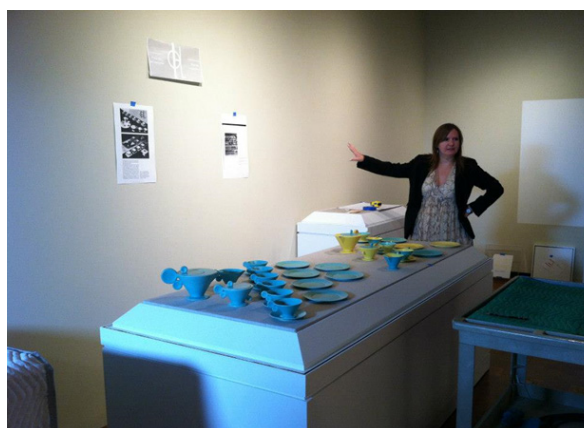
<https://blog.mam.org/2012/09/28/making-an-exhibition-loans-of-artwork/>

«Κάθε έκθεση θα έπρεπε να εκκινά και να έχει στον πυρήνα της σπουδαία έργα τέχνης και μια ιστορία με νόημα. Για μένα η έκθεση αυτή άνθισε όταν ανακάλυψα μια κεραμίστρια της σχολής Bauhaus, την Grete Marks, το 2007»

Mel Buchanan



Εικόνα 6: Διαφημιστικό φυλλάδιο του Hael Workshop



Εικόνα 7: Τοποθέτηση των σκευών σερβιρίσματος τσαγιού έτσι ώστε να είναι σαν το διαφημιστικό υλικό της ίδιας της Grete Marks στο Bauhaus



Εικόνα 8: Κεραμικά σκεύη σερβιρίσματος τσαγιού



Εικόνα 9: Το τραπέζι εργασίας για τη συζήτηση θεμάτων και διευθέτησης ετικετών. Υπάρχουν φωτογραφίες των αντικειμένων στη λίστα ελέγχου, αλλά και άλλο συγκριτικό υλικό.



Εικόνα 10: Προετοιμασία των εκτυπώσεων σε χαρτί

Θέμα

Η έκθεση της επιμελήτριας Mel Buchanan αφορά στην κεραμίστρια του Bauhaus Grete Marks. Η Grete Marks γεννήθηκε το 1899 σε μια αστική οικογένεια στην Κολωνία της Γερμανίας. Πήρε μέρος στη σχολή Bauhaus και, μαζί με τον σύζυγό της, ίδρυσε αργότερα το Haël Werkstätten für Kunstlerische Keramik (Εργαστήριο καλλιτεχνικής κεραμικής Haël) κοντά στο Βερολίνο το 1923. Στα δέκα χρόνια λειτουργίας του, το Haël Workshop παρήγαγε μια ποικιλία

επιτραπέζιων σκευών - συμπεριλαμβανομένων εντυπωσιακών κωνικών τσαγιέρων και βάζων με εξπρεσιονιστικές πινελιές – και τα προμήθευε σε καταναλωτές σε Ευρώπη και Ηνωμένες Πολιτείες.

Με την άνοδο του Χίτλερ το 1933, η τέχνη της Marks, όπως και συνολικά του Bauhaus, χαρακτηρίστηκε «εκφυλισμένη» και διώχθηκε. Στο νέο πολιτικό σκηνικό, η Marks ήταν ένοχη ως πρωτοπόρα καλλιτέχνης, αριστερή και Εβραία. Μετανάστευσε στην Αγγλία το 1936, έχοντας χάσει τη μητέρα της σε στρατόπεδο συγκέντρωσης της Πολωνίας. Χρησιμοποιώντας τη φήμη της και τις επιχειρηματικές της επαφές άρχισε να εργάζεται στα αγγεία Stoke-on-Trent της Αγγλίας το 1937. Σε αυτά τα παραδοσιακά εργαστήρια, κατείχε διάφορες θέσεις σχεδιασμού, συμπεριλαμβανομένης της δικής της επώνυμης γραμμής στη Minton & Co., αλλά ποτέ δεν ανέκτησε την καλλιτεχνική αριστεία που είχε επιτύχει ενώ διηύθυνε το εργαστήριο Haël.

Τελικά, η κληρονομιά της Grete Marks είναι αυτή μιας καταξιωμένης σχεδιάστριας που αφιέρωσε τη ζωή της στην αναζήτηση χρήσιμων και οπτικά ισχυρών καλλιτεχνικών αντικειμένων. Το αξιοσημείωτο ταλέντο της αποκαλύφθηκε πλήρως στα σχέδιά της στο Haël Workshop, όπου πραγματοποίησε το ουτοπικό όραμα του Bauhaus για τη συγχώνευση της καλής χειροτεχνίας και του μοντέρνου σχεδιασμού με νέους τρόπους μεγάλης κλίμακας και λειτουργικής κατασκευής. Από πολλές απόψεις, η Grete Marks εκφράζει την επιτυχία του Bauhaus.

Προθέσεις - Προεργασία

Όπως αποκαλύπτεται μέσα από τη μαρτυρία της επιμελήτριας που έχει αναρτήσει στη σελίδα του μουσείου εν είδη ημερολογίου, η Mel Buchanan ήρθε, αρχικά, σε επαφή με τα κεραμικά της Grete Marks το 2007, όταν, αναζητώντας έργα της σχολής Bauhaus για της ανάγκες ενός

αφιερώματος στο Bauhaus από το μουσείο της Rhode Island School of Design, έπεσε πάνω σε μια φωτογραφία μιας κεραμικής τσαγιέρας και ενός κεραμικού μπολ στον κατάλογο της διεθνούς αγοράς τέχνης Sotheby. Τότε έπεισε το μουσείο να αγοράσει τα δύο αντικείμενα και να τα προσθέσει στη συλλογή του. Όταν ανέλαβε τη θέση της επιμελήτριας στο Milwaukee Art Museum βρήκε την ευκαιρία να δημιουργήσει την εν λόγω έκθεση. Ξεκίνησε ερευνώντας τη σχεδιάστρια μέσω δευτερογενούς βιβλιογραφίας και συνέταξε μια λίστα με 417 κεραμικά και ακουαρέλες της καλλιτέχνη που βρίσκονταν σε συλλογές διαφόρων ιδρυμάτων. Για τις ανάγκες της έρευνας έκανε ταξίδια σε Λονδίνο και Βερολίνο.

Κατά τη διάρκεια της έρευνας στην Αγγλία, επισκέφτηκε τις συλλογές στο Μουσείο Victoria & Albert, στο Βρετανικό Μουσείο και στο Εθνικό Μουσείο της Ουαλίας, στα οποία έχουν κάνει δωρεές αντικειμένων η ίδια η καλλιτέχνης, ο σύζυγος και η κόρη της. Επίσης τη γκαλερί Abbott & Holder που είχε ακουαρέλες της καλλιτέχνη, καθώς και μια ιδιωτική συλλογή κεραμικών της στο Μπράιτον. Η επίσκεψη σε αυτές τις συλλογές της επέτρεψε να δει πώς άλλα ιδρύματα παρουσιάζουν το έργο της, καθώς επίσης και να συγκρίνει και να σημειώσει λεπτομέρειες, συμπεριλαμβανομένων των ετικετών που τοποθετήθηκαν πάνω στα αντικείμενα στο εργαστήριο. Επίσης, συναντήθηκε με την κόρη της σχεδιάστριας, Frances Marks, για να εξερευνήσει τη συλλογή της με τα ποικίλα έργα τέχνης της μητέρας της που δημιουργήθηκαν καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής της και να ακούσει από πρώτο χέρι αναφορές από την οικογένεια της σχεδιάστριας. Όπως ισχυρίζεται, όχι μόνο άκουσε μια πραγματική περιγραφή της ζωής της σχεδιάστριας, αλλά είχα επίσης την ευκαιρία να μάθει μέρη της ιστορίας που ένιωθε ότι συχνά παραβλέπονταν.

Στη Γερμανία επισκέφτηκε τα αρχεία του Εβραϊκού Μουσείου, το αρχείο του Bauhaus στο



Εικόνα 11: Χώρος της έκθεσης



Εικόνα 12: Χώρος της έκθεσης



Εικόνα 13: Χώρος της έκθεσης



Εικόνα 14: Χώρος της έκθεσης



Εικόνα 15: Χώρος της έκθεσης

Bröhan-Museum, και του Μουσείου Κεραμικής του Βερολίνου. Τα αρχεία περιλάμβαναν πρακτικά των ερευνών των έργων τέχνης, κριτικές αναλύσεις υδατογραφιών και έργων σε χαρτί, δευτερογενή ερευνητικά άρθρα και αντίγραφα των εγγράφων της οικογενειακής της κατάστασης. Τα έγγραφα τεκμηριώνουν τη επικοινωνία μεταξύ της οικογένειας και των γερμανικών γραφείων αποζημίωσης σχετικά με την αναγκαστική πώληση του Haël Werkstätten (το 1934), από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 μέχρι τη χορήγηση οικονομικής αποζημίωσης το 1987.

Με την επιστροφή από ταξίδι της σε Αγγλία και Γερμανία είχε μαζέψει πολύ υλικό για την

έκθεση και επέλεξε να ταξινομήσει όλες τις εικόνες και τις σημειώσεις της, για να έχει μια όσο το δυνατόν πιο οργανωμένη εικόνα του υλικού. Δεδομένων των περιορισμών στον προϋπολογισμό και την έκταση του εκθεσιακού χώρου, έπρεπε να πάρει δύσκολες αποφάσεις σχετικά με το ποια έργα τέχνης θα μπορούσε να δανειστεί και σε ποια μέρη της ιστορίας θα έπρεπε να δώσει έμφαση. Επέλεξε τη συλλογή του μουσείου Victoria & Albert λόγω μερικών βασικών έργων τέχνης που είχαν στη συλλογή τους, όπως το ζυηρό βάζο με ασύμμετρες πορτοκαλί λαβές και έργα από τη σειρά Hael Norma, μιας και δεν μπορούσε να φανταστεί τη δημιουργία μιας έκθεσης χωρίς αυτά τα έργα.

Εχοντας ένα βασικό σχέδιο στο μυαλό της για το τι θα μπορούσε να περιλαμβάνει η έκθεση και το πόσο θα κόστιζε, η επόμενη δουλειά ήταν να παρουσιάσει την ιδέα Milwaukee Art Museum στο βρει υποστηρικτές, άρα η συνεννόηση με επιτροπές, εμπόρους μάρκετινγκ, εκπαιδευτικούς και δωρητές, προκειμένου να εκτιμήσουν και αυτοί την ιστορία και να πειστούν ότι έπρεπε η έκθεση να γίνει πραγματικότητα. Σε αυτό το σημείο, η δουλειά της επιμελήτριας μπορεί να περιγραφεί ως ένα σύνολο εργασιών του marketing και της υλοποίησης της έκθεσης (συνεχής έρευνα, δημιουργία λίστας καθηκόντων, διαπραγμάτευση δανείων, εξισορρόπηση του προϋπολογισμού) και προετοιμασία του προσωπικού για την ανάληψη των καθηκόντων τους (συγκέντρωση χρημάτων με το γραφείο ανάπτυξης, σχεδιασμός για την επαφή με τον Τύπο, εκπαίδευση εκπαιδευτών). Συνήθως η ιδέα της έκθεσης παρουσιάζεται στον φορέα του μουσείου τουλάχιστον ένα χρόνο πριν την υλοποίησή της.

Δομή της έκθεσης

Η έκθεση δομείται και χρονολογικά και θεματικά. Υπάρχει μια εισαγωγική ενότητα για το Bauhaus, στη συνέχεια μια ενότητα που εξετάζει την επιρροή του Bauhaus στη

δουλειά της Grete Marks, με τρεις υποενότητες, ακολουθούν ένα τμήμα που δείχνει την Grete ως επιτυχημένη σχεδιάστρια και επιχειρηματία με το Haël Workshop, ένα τμήμα για τη ναζιστική δίωξη της «εκφυλισμένης τέχνης» και, τέλος, ένα τμήμα για τη συνέχιση της καριέρας της στην Αγγλία.

Υλικό της έκθεσης και σύνθεση

Το πρωτογενές υλικό της έκθεσης περιλαμβάνει τα κεραμικά σκεύη της Grete Marks και κάποιες ελαιογραφίες της, κάποια αντικείμενα του Bauhaus όπως η ξαπλώστρα και μια σειρά έργων των Paul Klee, Lyonel Feininger, Vassily Kandinsky και László Moholy-Nagy τα οποία διαλέχθηκαν από την επιμελήτρια και μπήκαν σε κάδρα που ταίριαζαν με το ύφος της έκθεσης σε συνεργασία με το σχεδιαστή Mike Mikulay. Σαν υποστηρικτικό υλικό περιλαμβάνονται κείμενα που συνέθεσε η επιμελήτρια, τυπωμένες επεξηγηματικές εικόνες για το κίνημα του Bauhaus (π.χ. τοίχο το χρωματικό αστέρι που δημιουργήθηκε για το Bauhaus από τον Johannes Itten) και βίντεο με τις καθημερινές δραστηριότητες των σπουδαστών της σχολής.

Παρακάτω παρουσιάζονται με τα λόγια της επιμελήτριας οι συνθετικές αποφάσεις που πάρθηκαν μαζί με το σχεδιαστή εκθέσεων Mike Mikulay:

«Το επόμενο βήμα για τη φυσική παρουσίαση αυτής της απίστευτης ιστορίας και των έργων τέχνης στο κοινό ήταν οι συζητήσεις που είχαμε σχετικά με το σχεδιασμό της έκθεσης, επειδή υπάρχουν τόσοι τρόποι για παρουσιαστεί όσες και οι αποχρώσεις στο χρωματολόγιο της Sherwin-Williams.

[...]

Κατά την προετοιμασία τόσο για τη συγγραφή των ετικετών της έκθεσης όσο και για τη διάταξη και το σχέδιο, συζητήσαμε και εξετάσαμε ανασκοπικά τις φωτογραφίες με τα αντικείμενα. Η λίστα των έργων τέχνης που θα δανειζόμασταν είχε ήδη καθοριστεί με βάση τη διαθεσιμότητα

των αντικειμένων και τους δημοσιονομικούς περιορισμούς, με την πρόβλεψη να καλύψουμε το μεγαλύτερο κομμάτι της παραγωγής της καλλιτέχνη στο εργαστήριο Haël. Αλλά μόλις θα είχαμε όλα αυτά τα κομμάτια στα χέρια μας, πώς θα τα συνθέταμε στο Μουσείο; Αυτό ήταν το θέμα αυτών των συναντήσεων.

Ψάξαμε για οπτικές συνδέσεις.

Συζητήσαμε τις «κεντρικές ιδέες» της έκθεσης και ποιες να τονίσουμε.

Ανακατέψαμε άλλα έργα τέχνης του Bauhaus και φωτογραφίες, για να μελετήσουμε δευτερεύον υλικό που θα μπορούσαμε να χρησιμοποιήσουμε.

Ρωτήσαμε: Θεωρούμε πιο λογικό για έναν επισκέπτη να περάσει την έκθεση χρονολογικά; Η πρέπει τα έργα τέχνης να ομαδοποιηθούν θεματικά;

Πόσα θα παρουσιάζαμε για την εκπαίδευση της καλλιτέχνη στο Bauhaus; Πόσα θα λέγαμε για τη μετέπειτα καριέρα της Grete στην ελαιογραφία στην Αγγλία; Πόσο ρόλο θα έπαιζε η ναζιστική εκστρατεία κατά της «εκφυλισμένης τέχνης» στον χώρο;

Κατά τη διάρκεια αυτής της διαδικασίας, αποφασίσαμε από κοινού να συμπεριλάβουμε ένα μικρό τμήμα στην αρχή της έκθεσης που να παρουσιάζει την εκπαιδευτική εμπειρία του Bauhaus. Κοιτάζοντας τα σχέδια της Grete σκορπισμένα στο τραπέζι, μας έγινε σαφές ότι παρόλο που η Grete σπούδασε στη σχολή μόνο για ένα χρόνο, εφάρμοσε τη διδασκαλία με πολύ άμεσο τρόπο. Είδαμε τη θεωρία χρωμάτων του Bauhaus, τις μελέτες φόρμας και την έκφραση να αναδύονται από τις ομαδοποιήσεις μας, και αυτά έγιναν οι τρεις υποενότητες της έκθεσης¹.

[...]

Γνωρίζοντας πώς θα ξετυλιγόταν η πλοκή, θα

¹ Δηλαδή οι ενότητες της έκθεσης είναι: (1) χρώμα (2) φόρμα (3) έκφραση



Εικόνα 16: Χώρος της έκθεσης (θεματική Bauhaus)

μπορούσα να αρχίσω να γράφω τα κείμενα που θα συνόδευαν τα εκθέματα. Πέρασα ένα Σαββατοκύριακο [...] γράφοντας [...] και μετά μοιράστηκα το πρόχειρό μου με συναδέλφους. Ενσωματώθηκαν επεξεργασίες και προτάσεις, κόψαμε περίπου το 30% του κειμένου και στη συνέχεια ανέλατο τελικό προσχέδιο πηγε στον επιμελητή του Μουσείου. Με τις τελευταίες επεξεργασίες στη θέση τους, το κείμενο παραδόθηκε στον σχεδιαστή της έκθεσης Mike Mikulay. Εγινε η μορφοποίηση όσον αφορά στα μεγέθη, τις γραμματοσειρές και τα χρώματα που επιλέχθηκαν για την έκθεση. Είχα άλλη μια ευκαιρία να αναθεωρήσω το κείμενο σε μακέτες υπό κλίμακα, προτού τα αρχεία πάνε στον εκτυπωτή.

Ενα βασικό σημείο κλειδί στις συζητήσεις μας ήταν ο σχεδιασμός της μετάβασης μεταξύ του καλλιτεχνικά υποσχόμενου κόσμου της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης και της Ναζιστικής περιόδου όπου διώχτηκε και η τέχνη της χαρακτηρίστηκε «εκφυλισμένη». Ηθελα η έκθεση να έχει διαφορετική αίσθηση, ίσως να είναι οπτικά πιο σκοτεινή, καθώς εκτυλίσσονταν αυτό το κομμάτι της ιστορίας. Ωστόσο, δεν ήθελα επίσης να τελειώσει η έκθεση σε αυτήν την αρνητική συνθήκη. Όπως γράψαμε στις ετικέτες, «Ενώ το Εργαστήριο Haël ήταν θύμα της ναζιστικής Γερμανίας, η Grete γλίτωσε».

Ο Mike Mikulay βρήκε μια όμορφη σχεδιαστική λύση, όπου ο επισκέπτης μεταβαίνει από το τμήμα με τα αντικείμενα του εργαστηρίου Haël σε ένα τμήμα με μαύρους τοίχους («εκφυλισμένη τέχνη») με μια έντονη διαγώνια γραμμή να διαπερνά το χώρο και μια δυσοίωνα φράση για την καλλιτεχνική λογοκρισία του Führer. Στη συνέχεια, όμως, προχωράει σε ένα ανοιχτό γαλάζιο τμήμα, όπου βλέπει τη συνέχιση της καριέρας της Grete στην Αγγλία.

Η επιλογή των χρωμάτων της έκθεσης συνέβη επίσης κάποια στιγμή κατά τη διάρκεια όλης αυτής της συζήτησης. Ο Mike, ο σχεδιαστής, στράφηκε σε μια στοίβα από βιβλία Bauhaus για

έμπνευση, κοιτάζοντας την τεχνική εμφάνιση της εποχής και τις χρωματικές παλέτες. Συναντήσαμε αρκετά παραδείγματα σχεδίων βαφής που δημιουργούσαν επικαλυπτόμενα και τεμνόμενα επίπεδα διαφόρων ουδέτερων (κρεμ, γκρι, γαλάζιο, λευκό), τονισμένα με ροδέλες κόκκινου και μαύρου. Αυτό φαίνεται ξεκάθαρα στην παρακάτω φωτογραφία, η οποία ήταν το σχέδιο βαφής του σχεδιαστή Peter Keler για το στούντιο του φωτογράφου László Moholy-Nagy στο Bauhaus.

Κουβαλούσα αυτή την εικόνα λέγοντας σε φίλους και συναδέλφους: «Θα μοιάζει κάπως έτσι!»

Το ίδιο το Bauhaus είχε κάνει αρκετές εκθέσεις της δουλειάς του. Η ξαπλώστρα που τοποθετήσαμε σε μια κεκλιμένη πλατφόρμα προέρχεται από μια έκθεση του Bauhaus και διασκεδάσαμε τοποθετώντας τα σκεύη σεβριρίσματος τσαγιού έτσι ώστε να είναι σαν το διαφημιστικό υλικό της ίδιας της Grete στο Bauhaus.

[...]

Χώρος και ατμόσφαιρα

Η αίσθηση της έκθεσης είναι ευχάριστη, μιας και για λόγους αναφοράς χρησιμοποιείται η ζωηρόχρωμη παλέτα του Bauhaus. Η αλλαγή των χρωμάτων του χώρου, που συμβαίνει στη μετάβαση στη Ναζιστική εποχή, όπου ο χώρος γίνεται σκοτεινός, συνηγορεί και σε μια αλλαγή της διάθεσης του επισκέπτη, που επανέρχεται στην τελευταία γαλάζια ενότητα που αποπνέει αισιοδοξία.



Εικόνα 17: Είσοδος στην έκθεση «Κλασσικό Μαύρο»



Εικόνα 18: Κόκκινο δωμάτιο: τα γλυπτά έχουν θέματα από τη μυθολογία και την αρχαιότητα



Εικόνα 19: Πορτοκαλί δωμάτιο: προτομές που κοσμούσαν βιβλιοθήκες

3. Κλασσικό Μαύρο: τα γλυπτά από βασάλτη του Wedgwood και των σύγχρονών του (Classic Black: The Basalt Sculpture of Wedgwood and His Contemporaries)

Φορέας διοργάνωσης: Mint Museum Randolph

Τοποθεσία: Σάρλοτ, Βόρεια Καρολίνα, ΗΠΑ

Περίοδος: 9 Φεβρουαρίου 2020 – 3 Ιανουαρίου 2021

Δημιουργοί: Brian Gallagher (επιμελητής), HannaH Crowell (σχεδιάστρια εκθέσεων), Owl (καλλιτέχνης)

Πηγές:

https://www.youtube.com/watch?v=6RCzZhwZYbl&ab_channel=TheMintMuseum

<https://mintmuseum.org/why-museum-exhibition-design-can-be-more-than-a-white-box/>

<https://artsandculture.google.com/exhibit/classic-black-the-basalt-sculpture-of-wedgwood-and-his-contemporaries-the-mint-museum/sQJciCoQFSjcJA?hl=en>

<https://artsandculture.google.com/exhibit/classic-black-the-basalt-sculpture-of-wedgwood-and-his-contemporaries-the-mint-museum/sQJciCoQFSjcJA?hl=en>

Θέμα

Η έκθεση περιλαμβάνει νεοκλασικού ύφους γλυπτά από βασάλτη¹, τα οποία δημιουργήθηκαν το 18^ο αιώνα από τον αγγειοπλάστη Josiah Wedgwood και το εργαστήριο του και ήταν ιδιαίτερα δημοφιλή στην Αγγλία εκείνη την εποχή. Στη συλλογή περιλαμβάνονται αγάλματα, προτομές και αγγεία, που το χαρακτηριστικό τους γνώρισμα είναι ότι είναι κατασκευασμένα από το ίδιο μαύρο πέτρωμα.

Δομή της έκθεσης

Η έκθεση αναπτύσσεται θεματικά σε τρία δωμάτια: Στο πρώτο εκτίθενται γλυπτά που κοσμούσαν τα νεοκλασικά σαλόνια της αριστοκρατικής Αγγλίας. Τα θέματα τους εμπνέονται από τη μυθολογία και την αρχαιότητα, ενώ συχνά είναι αντιγραφές

¹ Ηφαιστειακό πέτρωμα μαύρου χρώματος

γνωστών αρχαίων αγαλμάτων. Στο δεύτερο εκτίθενται προτομές που κοσμούσαν τις βιβλιοθήκες της εποχής, μια ιδιαίτερα αγαπητή συνήθεια που έχει τις ρίζες στην αρχαία Ρώμη. Συνήθως ήταν προτομές επιστημόνων ή φιλοσόφων (περιλαμβάνονται προτομές του Σωκράτη, του Δημοσθένη, του Νεύτωνα κ.). Στο τρίτο περιλαμβάνονται τα πολύ γνωστά αγγεία και βάζα του Wedgwood, το οποία ήταν ιδιαίτερα δημοφιλή στη Αγγλική αριστοκρατία.

Υλικό της έκθεσης και σύνθεση

Όπως είναι προφανές, το βασικό υλικό της έκθεσης είναι τα γλυπτά από βασάλτη, τα οποία εκτίθενται σε βάζα με γυάλινες προθήκες.

Χώρος και Ατμόσφαιρα

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει ο τρόπος που επενδύεται γραφιστικά η συγκεκριμένη έκθεση, επιδιώκοντας ένα πάντρεμα του παρελθόντος με το παρόν. Τα μαύρα γλυπτά εκτίθενται σε φόντο με εξαιρετικά έντονα χρώματα (κόκκινο, πορτοκαλί, μωβ), ενώ οι τοίχοι έχουν επίσης γραφιστικά σχέδια σύγχρονης αισθητικής,



Εικόνα 20: Προτομή του Νεύτωνα



Εικόνα 21: Μωβ δωμάτιο: Αγγεία και βάζα

τα οποία σχεδίασε η καλλιτέχνης Owl. Αυτή η σκηνογραφική προσέγγιση αποτελεί και τη βασική χειρονομία που χαρακτηρίζει και τη συγκεκριμένη όπως παραδέχεται και η ίδια η σχεδιάστρια Hannah Crowell:

«Για την πιο πρόσφατη έκθεση *Classic Black: The Basalt Sculpture of Wedgwood and His Contemporaries* στο *Mint Museum Randolph*, συνεργάστηκα με τον επιμελητή *Brian Gallagher* και έκανα μήνες έρευνας για να βοηθήσω στο να ερμηνεύσουμε τα περισσότερα από 100 αντικείμενα —από μικρά πορτραίτα σε μενταγιόν έως μεγάλες προτομές και βάζα— όλα τα αντικείμενα είχαν τη δική τους ιστορία, οπότε το να βρω έναν τρόπο να συνδυάσω αυτές τις ιστορίες για να δημιουργήσω μια απρόσκοπτη αφήγηση ήταν μια από τις μεγαλύτερες σχεδιαστικές προκλήσεις που έχω αντιμετωπίσει. Η άλλη χαρακτηριστική πτυχή αυτών των «χαρακτήρων» ήταν ότι ήταν όλοι «ντυμένοι στα μαύρα» —ή μάλλον, είναι όλοι κατασκευασμένοι από κεραμικό υλικό μαύρου βασάλτη. Ετσι, μία από τις πρώτες σχεδιαστικές αποφάσεις που επηρεάστηκαν από το καστ των χαρακτήρων μας (εννοεί τα γλυπτά) ήταν να τουςβάλουμε σε έναν κόσμο χρωμάτων. Πώς όμως θα

μπορούσαμε να διαμορφώσουμε τη γκαλερί σαν μια σκηνή όπου θα ζωντανεύουν κάθε ένας από αυτούς τους χαρακτήρες;

Αρχικά κατασκευάστηκαν τον 18ο αιώνα, αυτά τα αντικείμενα ευδοκίμουν στο απόγειο του νεοκλασικού σχεδιασμού. Η έρευνά μου με οδήγησε στα σχέδια του *Robert Adam*², του οποίου η αισθητική επένδυε στην κίνηση του ματιού από το δάπεδο μέχρι την οροφή, και δημιουργήσαμε αρχιτεκτονικά στοιχεία που θα πλαισιώναν αυτά τα αντικείμενα μέσα σε κομψά δωμάτια. Για την έκθεσή μας, καθεμία από τις τρεις αίθουσες γκαλερί εμπνεύστηκε από τα μεγαλεπήβολα σχέδια του νεοκλασικού στυλ. Στην «Αίθουσα Γλυπτών» εκτίθενται χαρακτήρες που αφηγούνται την ιστορία των αρχαίων, στη «Βιβλιοθήκη» χαρακτήρες που ήταν οι στοχαστές και οι πολιτικοί και, τέλος, για τους όμορφους ψυχαγωγικούς χαρακτήρες είναι το «Δωμάτιο Ζωγραφικής».³

Όπως ισχυρίζεται και ο επιμελητής της έκθεσης *Brian Gallagher*, δεδομένου ότι τα αντικείμενα που εκτίθενται ήταν διακοσμητικά αντικείμενα προς πώληση, εξάλλου και ο ίδιος ο *Wedgwood* είχε ανοίξει έναν εκθεσιακό χώρο στην πρωτεύουσα προκειμένου να πουλάει, πρόθεση των δημιουργών ήταν να κατασκευάσουν τα διαφορετικά δωμάτια της έκθεσης ως εκθεσιακούς χώρους τέτοιου χαρακτήρα:

«Κατασκευάσαμε τα τρία δωμάτια ως εκθεσιακά δωμάτια (*show rooms*), αντίστοιχα με αυτά που συναντάει κανείς στο *IKEA*»⁴.



Εικόνα 22: Γλυπτό στο κόκκινο δωμάτιο

² Νεοκλασικός αρχιτέκτονας και σχεδιαστής του 18^{ου} αιώνα

³ <https://mintmuseum.org/why-museum-exhibition-design-can-be-more-than-a-white-box/>

⁴ https://www.youtube.com/watch?v=6RCzZhwZYbI&ab_channel=TheMintMuseum

4. Μόνιμη έκθεση στο μουσείο «Στις πεδιάδες της Φλάνδρας» (In Flanders Fields Museum)

Φορέας: In Flanders Fields Museum

Τοποθεσία: Cloth Hall (μεσαιωνική αγορά),
Υπρ, Βέλγιο

Επιμελητής: Piet Chielens

Πηγές:

<https://www.inflandersfields.be/en/in-flanders-fields-museum-1>

<https://www.visitflanders.com/en/things-to-do/attractions/top/in-flanders-fields-museum.jsp>

https://www.valentine.gr/in_flanders_fields_gr.php

<https://www.inflandersfields.be/en/in-flanders-fields-museum-1/historie-e>

Θέμα

Η έκθεση αφηγείται τα γεγονότα του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου στην περιοχή του δυτικού φλαμανδικού μετώπου, την εισβολή στο Βέλγιο, τους πρώτους μήνες του πολέμου κινήσεων και τα επόμενα τέσσερα χρόνια του πολέμου χαρακωμάτων στο Westhoek, από την παραλία του Nieuwroort μέχρι το Lys. Στην πορεία του πολέμου οι δύο πλευρές έφταναν συχνά σε αδιέξοδο και μια φθοροποιό στασιμότητα που προκαλούσε δεκάδες χιλιάδες θανάτων στρατιωτών μέσα στα χαρακώματα, που όμως πολλές φορές επηρέαζε από ελάχιστα έως καθόλου την έκβαση της μάχης. Οι εκατέρωθεν πολεμικές βιομηχανίες ερευνούσαν και ανέπτυσαν νέα όπλα προκειμένου να υπερβούν αυτό το φράγμα, με χαρακτηριστική τη χρήση χημικών αερίων από τους Γερμανούς την Ανοιξη του 1915 πρώτη φορά στο μέτωπο κοντά στην Υπρ. Η κήρυξη της ανακωχής το 1918 απείχε πολύ από έναν κόσμο ευφορίας, ο πόλεμος άφησε πίσω του εκατόμβες νεκρών και εξαντλημένες κοινωνίες που υπέφεραν μεταξύ άλλων και από την εμφάνιση της Ισπανικής Γρίπης που εκτίνασσε τον κατάλογο



Εικόνα 23. Είσοδος στην έκθεση μέσα από μια οθόνη που σπάει



Εικόνα 24. Η προώθηση των γερμανικών στρατευμάτων μέσα από οθόνες



Εικόνα 25. Αντιασφύξιγόνες μάσκες

των νεκρών.

Προθέσεις – Προεργασία

Το μουσείο παίρνει το όνομά του από το ομώνυμο διάσημο αντιπολεμικό ποίημα του John McCrae, που γράφτηκε το 1915 ως φόρος τιμής στους πεσόντες της Μάχης της Υπρ του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου και είναι εμπνευσμένο από τις παπαρούνες που άνοιξαν στο πεδίο τις μάχης λίγες μέρες μετά την μεγάλη καταστροφή¹.

¹ Για χώρες όπως το Βέλγιο ο Πρώτος Παγκόσμιος ήταν ο «Μεγάλος Πόλεμος» που άφησε πίσω του εκατόμβες νεκρών. Στην αψίδα του Μένεν της πόλη Υπρ υπάρχουν χαραγμένα 54.395 ονόματα νεκρών του Α΄ Παγκοσμίου

Πρόθεση της έκθεσης είναι να διαφυλάξει τη μνήμη ως ένα μνημόσυνο διαρκείας, ακόμη και έναν αιώνα μετά. Επιπλέον, να καλλιεργήσει το αντιπολεμικό φρόνημα, παρουσιάζοντας τη φρίκη του πολέμου από την πλευρά του ιστορικού, αλλά και από την πλευρά των θυμάτων.

Δομή της Έκθεσης

Η έκθεση διαρθρώνεται χρονολογικά σε διαφορετικές χωρικές ενότητες. Εκκινώντας από την εποχή της Belle Epoque ως εισαγωγή

Πολέμου που έπεσαν στη μάχη και των οποίων τα σώματα ουδέποτε βρέθηκαν για να ταφούν.



Εικόνα 25. Αναπαράσταση των δύο μεγάλων μαχών του Υσέρ και της Υπρ

περνάμε στο βασικό κορμό της έκθεσης που είναι και η εποχή του πολέμου. Εκεί αρχικά αναπαρίσταται η Γερμανική εισβολή στο Βέλγιο το 1914 και στη συνέχεια οι μάχες του Υσερ και οι τρεις μάχες της Υπρ, η νέα επίθεση που εξαπέλυσαν οι Γερμανικές δυνάμεις την Ανοιξη του 1918, καθώς και η γαλλική και στη συνέχεια βρετανική αντεπίθεση που σήμαναν τους τελευταίους μήνες του πολέμου και την απελευθέρωση της Φλάνδρας. Η τελευταία ενότητα της έκθεσης είναι αφιερωμένη στην ανοικοδόμηση που ξεκίνησε το 1919.

Υλικό της Εκθεσης και σύνθεση

Στην εισαγωγική ενότητα της Belle Epoque το κλίμα αισιοδοξίας αποτυπώνεται σε βίντεο σε μια μεγάλη οθόνη, η οποία όμως σπάει για να περάσουμε στην επόμενη ενότητα του πολέμου.

Στην επόμενη ενότητα η εισβολή στο Βέλγιο αποτυπώνεται πάνω σε ένα μεγάλο επιδαπέδιο χάρτη του Βελγίου, όπου από την Ανατολή προς τη Δύση παρακολουθεί κανείς την επέλαση των Γερμανικών στρατευμάτων μέσα από οθόνες που στέκονται στο πάτωμα. Στην ίδια αίθουσα, ένας τοίχος γεμάτος προπαγανδιστικές αφίσες από όλες τις χώρες που ενεπλάκησαν στον πόλεμο δείχνει τη διεθνή κινητοποίηση.

Στη συνέχεια, η πορεία των δύο μεγάλων μαχών του Υσέρ και της Υπρ προβάλλεται σε μια λευκή επιτραπέζια οθόνη, ενώ το κουβούκλιο από πάνω της δείχνει με φωτογραφίες τα δύο θεμελιωδώς διαφορετικά τοπία της εμπόλεμης ζώνης: από το Nieuwroort έως το Steenstrate το πεδίο της μάχης καθοριζόταν από το πανταχού παρόν νερό του ποταμού Υσέρ, ενώ κοντά στην Υπρ από τις ελαφριές κλίσεις του εδάφους γύρω από την πόλη.

Σε έναν επόμενο σταθμό της έκθεσης παρουσιάζονται οι αντιασφυξιγόνες μάσκες για προστασία από τα χημικά αέρια, που προστέθηκαν στον τυπικό εξοπλισμό του στρατιώτη, καθώς και η εξέλιξή τους, μιας



Εικόνα 26. Βιντεοπροβολή όπου αναπαρίσταται χαρακτηριστής της εποχής

και εμφανίζονται ολοένα και πιο νέοι και βελτιωμένοι τύποι μασκών. Επίσης, διάφορα άρματα μάχης, μεταξύ των οποίων και μια κάννη 350 κιλών ενός βρετανικού Mark IV Tank.

Η νέα Γερμανική επίθεση την Ανοιξη του 1918, καθώς και η γαλλική και στη συνέχεια βρετανική αντεπίθεση απελευθέρωσης προβάλλονται μέσα από βίντεο.

Η τελευταία ενότητα της ανοικοδόμησης, αναπτύσσεται πίσω από μια ανακατασκευασμένη όψη ενός κτιρίου του στρατώνα που αρχικά έμεναν οι πρόσφυγες. Η ξύλινη όψη χρησιμοποιείται ως προπέτασμα για να εκτεθούν από πίσω της ντοκουμέντα της μεταπολεμικής ανοικοδόμησης της Υπρ.

Τα εκατοντάδες αντικείμενα που εκτίθενται σε θεματικές προθήκες προέρχονται από τη συλλογή του μουσείου ή από δωρεές και είναι όλα αυθεντικά. Σε αυτά περιλαμβάνονται όπλα, πυρομαχικά, όργανα αεροφωτογραφιών, χάρτες, στρατιωτικές στολές, στρατιωτικό εξοπλισμό κ.α. Επιπλέον, εκτίθενται αντικείμενα που δεν αφορούν άμεσα στο πεδίο της μάχης, όπως έγγραφα διέλευσης των χιλιάδων προσφύγων, ταυτότητες, προσωπικά



Εικόνα 27. Ανακατασκευασμένη όψη ενός κτιρίου του στρατώνα όπου διέμεναν οι πρόσφυγε του πολέμου

αντικείμενα ή αναμνηστικά που έπαιρναν μαζί τους οι στρατιώτες από τα ερείπια, μικρά αντικείμενα που είχαν μαζί τους οι αιχμάλωτοι, αντικείμενα που χρησιμοποιούσαν στις περιόδους ανάπαυσης, ιατρικά εργαλεία κλπ.

Σε 11 προθήκες διάσπαρτες στο μουσείο συγκεντρώνονται συλλογές προσωπικών αντικείμενων θυμάτων του πολέμου με ονοματεπώνυμο, που κληρονομήθηκαν από τους συγγενείς των θυμάτων.

Ηθοποιοί που αναπαριστούν χαρακτήρες της εποχής με ρούχα και αντικείμενα από το συλλογή του μουσείου, θύματα του πολέμου που χάνουν τα σπίτια και τους συγγενείς τους, στρατιώτες,

γιατροί και νοσοκόμες, προβάλλονται σε βίντεο να διηγούνται προσωπικές ιστορίες.

Μέσω ενός διαδραστικού χάρτη ο επισκέπτης μπορεί να έρθει σε επαφή με πραγματικές μαρτυρίες ανθρώπων, που είτε ήταν γνωστοί είτε όχι. Μέσω αυτού μπορεί να επιλέξει με ποιον χαρακτήρα θα ήθελε να συναντηθεί και να ξαναγηθεί στην έκθεση (υπάρχουν και ειδικοί χαρακτήρες για παιδιά).

Σε έναν εμβληματικό στύλο προβάλλονται με προτζέκτορα καθημερινά όλα τα ονόματα των θυμάτων του πολέμου, από πάνω από 100 χώρες. Σε αυτή τη λογική υπάρχει και μια βιβλιοθήκη με αναμνηστικά αρχεία της Ιρλανδίας, που

υπογραμμίζει τη συμμετοχή των Ιρλανδών στον πόλεμο, παρά τη μετέπειτα εμφύλια διαμάχη τους με τη Βρετανική Αυτοκρατορία.

Μέσα από κείμενα προβάλλονται και απόψεις διανοούμενων και ποιητών που μιλούν για την ειρήνη στέλνοντας αντιπολεμικό μήνυμα.

Στην έκθεση περιλαμβάνονται μια σειρά έργων τέχνης με θεματική τους τον πόλεμο. Αναρίθμητες σκηνές και πτυχές του πολέμου εικονογραφούνται από τους Alfred Bastien, Alfred Ost, Theophile-Alexandre Steinlen, Frank Brangwyn, Henri de Groux, Karel Lauwers, Eugene Van Mieghem, Wyndham Robinson, René De Pauve, Pauland Jou. Jamar και Modest Huys.

Το μουσείο είναι εξαιρετικά διαδραστικό και απευθύνεται σε όλες τις αισθήσεις. Πολλά αντικείμενα από τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο μπορούν να αγγιχθούν και οι επισκέπτες μπορούν να βιώσουν με ασφάλεια και από πρώτο χέρι πώς μυρίζουν τα διάφορα είδη αερίων.

Χώρος και ατμόσφαιρα

Η ίδια η τοποθεσία του μουσείου είναι ιδιαίτερα φορτισμένη. Βρίσκεται στην Cloth Hall (μεσαιωνική αγορά) στο κέντρο της Υπρ, ένα σημαντικό σύμβολο των κακουχιών εν καιρώ πολέμου και της μετέπειτα ανάκαμψης. Ο χώρος ανακατασκευάστηκε το 1998, όταν ιδρύθηκε και το εν λόγω μουσείο. Από αυτό το συμβολικό σημείο, από το καμπαναριό του οποίου μπορεί να δει κανείς τη θέα στην πόλη και στα γύρω πεδία μάχης, το σύγχρονο τοπίο ξεδιπλώνεται ως ένας από τους τελευταίους μάρτυρες της ιστορίας του πολέμου. Φωτογραφίες, χάρτες και βίντεο βοηθούν στην κατανόηση των πεδίων των μαχών και της εξέλιξης της πολιορκίας, ενώ οι επισκέπτες παροτρύνονται να επισκεφτούν και από κοντά το σημερινό τοπίο, όπου πλέον η βλάστηση καλύπτει τα άλλοτε πεδία των μαχών.

Δράσεις

Τέλος, το μουσείο διοργανώνει μια σειρά εκπαιδευτικών προγραμμάτων, φιλοξενεί νέους καλλιτέχνες που τους καλεί να ερευνήσουν στην περιοχή, να δημιουργήσουν και να εκθέσουν τα έργα τους με θέμα τον πόλεμο και την ειρήνη και, παράλληλα, διοργανώνει μια σειρά μουσικών συναυλιών που περιλαμβάνουν διηγήσεις (storytelling) που επικεντρώνονται σε ιστορίες του τόπου και των κατοίκων που είναι άγνωστες στο ευρύ κοινό.

5. Μουσείο και Εργαστήριο του Μυαλού - Museo Laboratorio della Mente (MLM)

Φορέας: Κέντρο Μελέτης και Ερευνας MLM

Τοποθεσία: Πρώην ψυχιατρικό νοσοκομείο Santa Maria della Pietà, Ρώμη, Ιταλία

Δημιουργός: Studio Azzuro

Πηγές:

<https://www.studioazzurro.com/en/works/mind-museum-and-workshop/>

<https://www.arshake.com/en/studio-azzurro-and-the-museum-of-the-mind/>

(Boyd & Hughes, 2020)

Θέμα

Το «Μουσείο και Εργαστήριο του Μυαλού» (MLM) είναι αφιερωμένο στις ψυχικές ασθένειες

ανατρέχοντας στην ιστορία του ψυχιατρικού νοσοκομείου της Ρώμης, από την ίδρυσή του έως το τελικό του κλείσιμο, μετά από περίπου 500 χρόνια δραστηριότητας. Τα θέματα που διερευνώνται αφορούν στις κοινωνικές αντιλήψεις για τις ψυχικές ασθένειες, τη ζωή μέσα στα ιδρύματα, τις κλινικές μεθόδους που εφαρμόζονται και τον ρόλο του πρωτοπόρου Ιταλού ψυχιάτρου Franco Basaglia στη μεταρρύθμιση των ψυχιατρικών προγραμμάτων της Ιταλίας κατά τις δεκαετίες του 1980 και του 1990, μετά την ψήφιση νόμου του 1978 και την αποϊδρυματοποίηση των ψυχιατρικών ασθενών. Το Studio Azzurro επανασχεδίασε τη μουσειακή έκθεση στο ισόγειο και τον 1^ο όροφο με τη χρήση πολυμέσων και διαδραστικών εγκαταστάσεων.



Εικόνα 28. Το δωμάτιο του Fernando Nanetti, Nanof, ο οποίος χάραξε γκράφιτι στους τοίχους του το ψυχιατρείο όπου ήταν εγκλωβισμένος, μετατρέποντάς τες σε οπτικές αφηγήσεις

Φορείς - Προθέσεις

Το project του MLM δημιουργήθηκε με τη συνεργασία του Κέντρου Μελέτης και Ερευνας MLM (υπό την Τοπική Αρχή για την Υγείας "Roma E") και της βραβευμένης ομάδας σχεδιασμού Studio Azzurro του Μιλάνου και αρχικά χρηματοδοτήθηκε από το Υπουργείο Παιδείας. Ο διευθυντής και ιδρυτής του MLM, Dr. Pompeo Martelli, είναι σύμβουλος ψυχίατρος που εργάστηκε στο παρελθόν στο ψυχιατρικό ίδρυμα στη Santa Maria della Pietà. Πρόθεση του μουσείου είναι τόσο να ανατρέξει στο παρελθόν όσο και να συμβάλει στον αποστιγματισμό των ψυχικά ασθενών στο σήμερα.

Το «μπαίνω έξω – βγαίνω μέσα» είναι το μοτίβο της έκθεσης που σχεδιάστηκε από το Studio Azzurro, μια αρχή που στοχεύει στη μείωση της απόστασης μεταξύ του παρατηρούμενου και του παρατηρητή, του ασθενούς και του «λογικού ανθρώπου», μεταξύ βίας και θεραπείας. Η αντιστροφή των ρόλων και τα αντίθετα που πλησιάζουν συνεχώς αποτελούν βασικούς χειρισμούς, ώστε οι τοίχοι απομόνωσης τελικά να γκρεμίζονται, για να απεικονίσουν το χάος της έλλειψης επικοινωνίας. Η έκθεση στοχεύει στην αποκατάσταση της αξιοπρέπειας του ψυχικά ασθενούς με την με την ενσωμάτωσή του στην κοινωνία, καθώς η κοινωνία αρχίζει να μαθαίνει για τις απαιτήσεις της ψυχικής ασθένειας.

Δομή της έκθεσης

Η έκθεση οργανώνεται θεματικά σε δωμάτια, από το ισόγειο στον πρώτο όροφο, στον οποίο είναι τοποθετημένες και οι διαδραστικές εγκαταστάσεις.

Υλικό της έκθεσης και σύνθεση

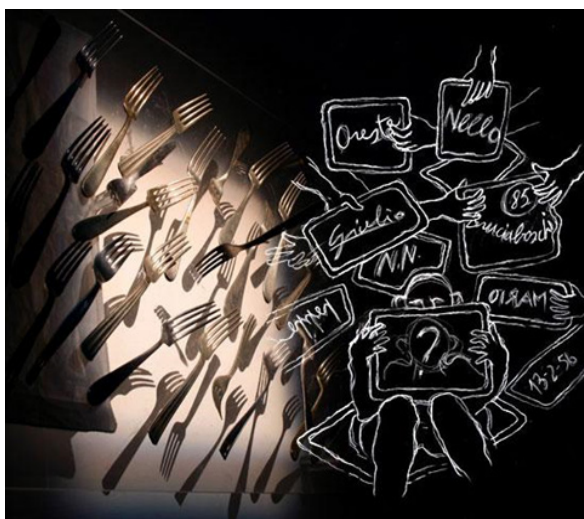
Το MLM άνοιξε το 2000 και χρησιμοποιεί τα κτίρια και το αρχειοθετημένο υλικό του πρώην ιδρύματος για να παρουσιάσει μια ιστορική περιγραφή των ασθενών και των πρακτικών του ασύλου μέσω οπτικοακουστικών εμπειριών, μαρτυριών από πρώην ασθενείς και διαδραστικών εκθεμάτων. Καθώς πρόκειται

για μια πολυμεσική έκθεση, το βασικό στοιχείο της είναι το οπτικοακουστικό υλικό (βίντεο και ηχητικά) που έχει συντεθεί από το εργαστήριο Studio Azzurro και προβάλλεται σε διάφορες μικρές ή μεγάλες επιφάνειες. Κάποιες από τις πολυμεσικές εγκαταστάσεις είναι και διαδραστικές, με αισθητήρες κίνησης ή οθόνες αφής.

Κεντρικός στοιχείο της έκθεσης στο ισόγειο αποτελεί ένας μακρύς τοίχος που θυμίζει την απομόνωση ασθενών ψυχιατρικών



Εικόνα 29. Κεντρικός στοιχείο της έκθεσης αποτελεί ένας μακρύς διάφανος τοίχος πάνω στον οποίο γίνονται προβολές



Εικόνα 30. Props που χρησιμοποιούνται για την αναπαράσταση της καθημερινής ζωής



Εικόνα 31. Διαδραστικό δωμάτιο «πορτραίτα»

νοσοκομείων. Ομως ο τοίχος είναι διάφανος και καθιστά δυνατή τη θέαση μέσα από αυτόν, τη δημιουργία του ιδιόμορφου μείγματος μιας εξωτερικής και μιας εσωτερικής άποψης που αποτελεί το βασικό στοιχείο του μουσείου.

Σώματα που ρίχνονται βίαια στον τοίχο προβάλλονται στην επιφάνεια και επισκέπτες αναγκάζονται να περπατήσουν πολύ κοντά σε αυτές τις φιγούρες και να αντιληφθούν την ψυχολογική και σωματική τους δυσφορία.

Κοντινά πλάνα με τεράστια μάτια ή στόματα υποδέχονται τους επισκέπτες, δημιουργώντας ένταση. Ο θεατής πλαισιώνεται σε ένα παιχνίδι με καθρέφτες όπου η εικόνα του/της χάνεται αλλοτριωτικά και μετά πολλαπλασιάζεται.

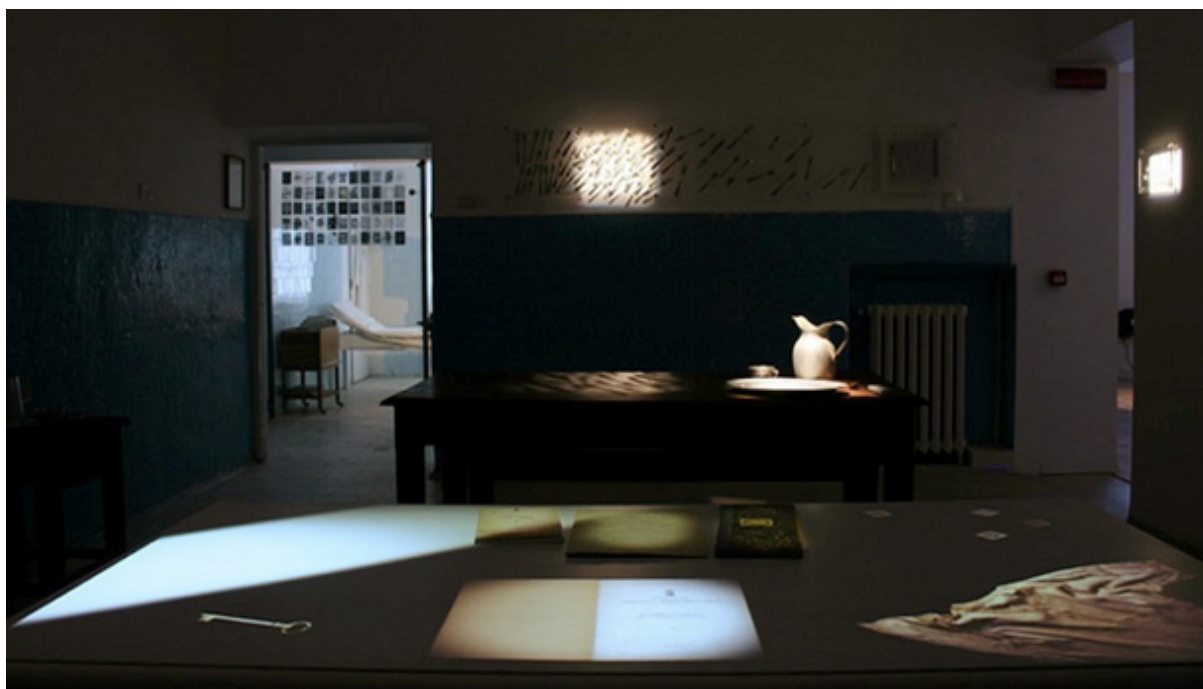
Οι καθημερινές δραστηριότητες και η βία των πρώην ψυχιατρικών νοσοκομείων παρουσιάζονται μέσα από αφηγήσεις που ενώνουν έγγραφα και αρχεία με έντονο συναισθηματικό αποτέλεσμα: αυθεντικά υλικά χρησιμοποιήθηκαν για την αναδημιουργία ορισμένων δωματίων, όπως το δωμάτιο ηλεκτροσόκ, ενώ υπάρχουν συνθέσεις βίντεο και πραγματικών αντικειμένων (props) για να αποκαλύψουν ιστορίες της καθημερινής ζωής. Ένα ιδιαίτερο μέρος του μουσείου είναι αφιερωμένο στον Fernando Nanetti, Nanof, ο οποίος χάραξε γκράφιτι στους τοίχους του το ψυχιατρείο όπου ήταν εγκλωβισμένος, μετατρέποντάς τες σε οπτικές αφηγήσεις, και στον Gianfranco Baieri, που ήταν έγκλειστος από

την παιδική ηλικία και συνήθιζε να εργάζεται ως ζωγράφος. Τέλος, μια σειρά από μαρτυρίες και έγγραφα ανασυνθέτουν την επαναστατική συμβολή του Franco Basaglia, που κατέστησε τελικά δυνατό το κλείσιμο των ψυχιατρείων.

Στον 1ο όροφο υπάρχουν οι διαδραστικές εγκαταστάσεις διαδέχονται η μια την άλλη:

Υπάρχει ένα Ames Room¹ που ονομάζεται

¹ Ένα Ames Room είναι ένα δωμάτιο οπτικής οφθαλμαπάτης. Σε κάτοψη το δωμάτιο είναι ένα τυχαίο τραπέζιο, το δάπεδο και η οροφή είναι κεκλιμένες, όμως αν το δει κανείς από μια οπή το αντιλαμβάνεται ως ένα δωμάτιο με παράλληλους τοίχους, οροφή και δάπεδο, πράγμα που δημιουργεί οφθαλμαπάτες. Στην συγκεκριμένη έκθεση, από την οπή βλέπει κανείς έναν τοίχο με δύο πόρτες στο βάθος που φαίνονται ίσες, εντείνοντας την οφθαλμαπάτη. Όταν το δωμάτιο γεμίζει με ανθρώπους -η διέλευση από αυτό είναι πάνω στη βασική διαδρομή της έκθεσης- η οφθαλμαπάτη εντείνεται ακόμη περισσότερο. Ο θεατής βλέπει τους υπόλοιπους επισκέπτες να συρρικνώνονται ή να μεγαλώνουν παράλογα.



Εικόνα 32. Πολυμεσική εγκατάσταση - αναπαράσταση δωματίου με props και βιντεοπροβολές

«Τρόποι Αίσθησης» που παίζει με τις οφθαλμαπάτες σχολιάζοντας τα παιχνίδια του μυαλού. Από μια οπή βλέπει κανείς έναν τοίχο με δύο πόρτες στο βάθος που φαίνονται ίσες, εντείνοντας την οφθαλμαπάτη. Όταν το δωμάτιο γεμίζει με ανθρώπους -η διέλευση από αυτό είναι πάνω στη βασική διαδρομή της έκθεσης- η οφθαλμαπάτη εντείνεται ακόμη περισσότερο. Ο θεατής βλέπει τους υπόλοιπους επισκέπτες να συρρικνώνονται ή να μεγαλώνουν παράλογα.

Στο δωμάτιο «Μίλα» ένα μικρόφωνο καλεί τους επισκέπτες να μιλήσουν. Όσο μιλάνε άλλες ηχογραφημένες φωνές κατακλύζουν το χώρο και ο επισκέπτης καλείται να μιλήσει πιο δυνατά για να τις επισκιάσει. Όσο όμως ανεβαίνει η ένταση του επισκέπτη τόσο ανεβαίνει και η ένταση των φωνών, με αποτέλεσμα ο επισκέπτης να πρέπει να σωπάσει προκειμένου να σωπάσουν και αυτές.

Στα δωμάτια «Πορτραίτα» και «Σωματική Κατοικία» διερευνάται η σωματική αποτύπωση των ψυχικών ασθενειών, μέσα από πόζες και στάσεις που καλείται να πάρει ο επισκέπτης. Στην «Κουνιστή καρέκλα» ο επισκέπτης καλείται να καθίσει σε ένα παγκάκι μπροστά από μια οθόνη. Η οθόνη περιέχει πορτρέτα πρώην κατοίκων του ψυχιατρικού ιδρύματος. Ψίθυροι καλούν τον καθισμένο επισκέπτη να γείρει προς τα εμπρός, αλλά η κίνηση προς τα εμπρός κάνει τα γραφικά στην οθόνη δυσδιάκριτα. Για να μπορεί να βλέπει την οθόνη πρέπει να γείρει πάλι πίσω, όμως τότε οι ψίθυροι εξαφανίζονται. Προκειμένου να μεγιστοποιήσει τόσο την όραση όσο και την ακοή, ο επισκέπτης κάνει μια επαναλαμβανόμενη λικνιστική κίνηση παρόμοια με ορισμένες καταστάσεις ψυχικής ασθένειας.

Το δωμάτιο «Εφευρέτες του Κόσμου» ασχολείται με *«την εκφραστική δύναμη που χρησιμοποιείται για να περιγράψει άλλα σύμπαντα, άλλους τρόπους αντίληψης».*

Στο δωμάτιο «Κλειστό Ίδρυμα» τα εκθέματα εμφανίζουν τους χώρους του πρώην ασύλου με τρόπους που υποδηλώνουν την προηγούμενη χρήση τους.

Τέλος, στο δωμάτιο «Εργοστάσιο Αλλαγής» πρωταγωνιστές του κινήματος για το κλείσιμο των ασύλου μιλούν για αυτή τη σημαντική ιστορική στιγμή.

Χώρος και ατμόσφαιρα

Η έκθεση έχει τη λογική site-specific, δεδομένου ότι λαμβάνει χώρα στο παλιό ψυχιατρικό νοσοκομείο, συνεπώς ο χώρος είναι ήδη φορτισμένος και φέρει μνήμες και εικόνες. Η χρήση των πολυμεσικών και διαδραστικών εγκαταστάσεων σε έναν χώρο απομονωμένο από το φυσικό φωτισμό και το εξωτερικό ηχητικό περιβάλλον δημιουργεί μια ιδιαίτερα εμβυθιστική ατμόσφαιρα, στην οποία συμμετέχουν όλες οι αισθήσεις. Οι διαδραστικές εγκαταστάσεις επιτείνουν την αίσθηση της εμβύθισης, αφού ωθούν τον επισκέπτη να συμμετέχει καθολικά.

Αντίκτυπος

Καθώς ο αποστιγματισμός των ψυχικών ασθενειών έχει ανακηρυχθεί σε στρατηγική επιλογή σε ευρωπαϊκό επίπεδο, το MLM θεωρείται ένα ίδρυμα «βέλτιστης πρακτικής» ανάμεσα στα ψυχιατρικά μουσεία της Ευρώπης. Σήμερα προσφέρει και οργανωμένες ξεναγήσεις σε μικρές ομάδες επισκεπτών, με την πλειοψηφία να είναι σχολικές ομάδες πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης. Το 2010 κέρδισε το βραβείο «Μουσείο της Χρονιάς για την καινοτομία και τη δημόσια απεύθυνση» του ICOM.

6. Νοσοκομειακά Τρένα (Ambulance Trains)

Φορέας διοργάνωσης: National Railway Museum

Τοποθεσία: York, Ηνωμένο Βασίλειο

Περίοδος: 7 Ιουλίου 2016 – 31 Δεκεμβρίου 2017

Δημιουργός: Nissen Richards Studio

Πηγές:

<https://www.bbc.com/news/uk-england-york-north-yorkshire-36716719>

<https://www.nissenrichardsstudio.com/projects/ambulance-trains/>

<https://whichmuseum.com/exhibition/ambulance-trains-national-railway-museum-8153>

Θέμα

Η έκθεση αφορά στα νοσοκομειακά τρένα που χρησιμοποιήθηκαν κατά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο για να μεταφέρουν τους τραυματίες του πολέμου. 2,7 εκατομμύρια επιβάτες μεταφέρθηκαν στο Ηνωμένο Βασίλειο από τα ειδικά κατασκευασμένα τρένα που έφεραν τον κόκκινο σταυρό. Κάποια από τα βαγόνια ήταν γεμάτα με σειρές με κουκέτες για τους στρατιώτες που ανάρρωναν, ενώ άλλα χρησίμευαν ως ιατρεία. Επίσης μετέφεραν ανθρώπους στο Δυτικό Μέτωπο, τη Μεσόγειο και την Αίγυπτο, με το ιατρικό προσωπικό να διαμένει πάνω στο τρένο. Η ταχύτητα κατασκευής των βαγονιών από τους μηχανικούς και εργάτες του σιδηροδρόμου για να ανταποκριθούν στις ανάγκες του πολέμου ήταν πρωτοφανής.

Δομή της έκθεσης

Η έκθεση σχεδιάστηκε μέσα και γύρω από ένα ιστορικό νοσοκομειακό βαγόνι το οποίο μεταφέρθηκε και εγκαταστάθηκε στον εκθεσιακό χώρο του μουσείου για αυτό το σκοπό. Γύρω από το βαγόνι παρουσιάζεται το υλικό της έκθεσης που αφορά σε αντικείμενα



Εικόνα 33. Πολυμεσική εγκατάσταση - αναπαράσταση νοσοκόμας στο εσωτερικό του βαγονιού



Εικόνα 34. Ανακατασκευή - αναπαράσταση του εσωτερικού του βαγονιού

ΠΜΣ: Πολιτισμική Πληροφορική & Επικοινωνία
Διπλωματική Εργασία της Ελισάβετ Βαρελίδου
«Η έκθεση ως θεατρική παράσταση»
Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Νάσια Χουρμουζιάδη



Εικόνα 35. Εξωτερική όψη του βαγονιού



Εικόνα 36. Είσοδος στο βαγόνι



Εικόνα 37. Ανακατασκευή - αναπαράσταση του εσωτερικού του βαγονιού

και φωτογραφίες της εποχής, ενώ στο εσωτερικό ο επισκέπτης έχει τη δυνατότητα να έχει μια πιο βιωματική εμπειρία, καθώς μπορεί να περιπλανηθεί σε μια πραγματική αναπαράσταση του νοσοκομειακού βαγονιού, όπως ήταν τότε.

Υλικό της έκθεσης και σύνθεση

Στο υλικό της έκθεσης περιλαμβάνονται αυθεντικά αντικείμενα όπως το ίδιο το βαγόνι, φωτογραφίες, τεχνικά σχέδια, γράμματα και ημερολόγια, που βρίσκονται στη συλλογή του μουσείου, καθώς και οι συνθέσεις του δημιουργικού γραφείου Nissen Richards, που κατασκευάστηκαν με στόχο τη δημιουργία ενός εμπυθιστικού περιβάλλοντος δίνοντας έμφαση στις προσωπικές ιστορίες και εμπειρίες των πρωταγωνιστών της εποχής. Αξιοποιώντας προβολές, ήχους, ιστορικές φωτογραφίες κ.α., όπως λένε και οι ίδιοι: «ο σχεδιασμός μας στοχεύει στο να ανακατασκευάσει την ατμόσφαιρα αυτών των τρένων»¹. Επίσης, χρησιμοποίησαν ηθοποιούς για την κατασκευή εικόνων και βίντεο αυθεντικών αναπαραστάσεων της εποχής, που προβάλλονται στο ίδιο το βαγόνι, και μορφές όπως μια νοσοκόμα ή ένας στρατιώτης προβάλλονται σε διαφανείς επιφάνειες σε φυσικό μέγεθος. Επιπλέον, δημιούργησαν ένα εσωτερικό ηχοτοπίο με φωνές που διηγούνται ιστορίες με τα λόγια των ίδιων των εμπλεκόμενων.

Χώρος και ατμόσφαιρα

Αξιοποιώντας τη λογική της site-specific εγκατάστασης, αφού το μεγαλύτερο κομμάτι της έκθεσης αναπτύσσεται στο εσωτερικό του βαγονιού, οι σχεδιαστές ανακατασκευάζουν την ατμόσφαιρα του βαγονιού δημιουργώντας ένα περιβάλλον εμπύθισης. Σε αυτό συμβάλλουν τόσο οι προβολές όσο και το ηχοτοπίο που εγκαθιστούν μέσα στο βαγόνι.

1 <https://www.nissenrichardsstudio.com/projects/ambulance-trains/>

7. Σαηνηευτικά βιβλία (Sensational Books)

Φορέας διοργάνωσης: Bodleian Libraries και Fusion Arts

Τοποθεσία: Οξφόρδη, Ηνωμένο Βασίλειο

Περίοδος: 2020 - αναβολή λόγω πανδημίας

Δημιουργοί: Emma Smith, Kathryn Rudy

Πηγές:

https://www.fusion-arts.org/wp-content/uploads/2020/01/2019_12_23.Sensational-Books.Open_Call.draft_V5.fusion.pdf

<https://www.mentalfloss.com/article/646137/what-famous-books-texts-smell-like>

<https://visit.bodleian.ox.ac.uk/event/sensational-books>

<https://www.oxfordmail.co.uk/news/18391165.scientists-will-capture-scents-old-books-bodleian-exhibition/>

<https://www.oxfordmail.co.uk/news/18391165.scientists-will-capture-scents-old-books-bodleian-exhibition/>

<https://www.oxfordmail.co.uk/news/18391165.scientists-will-capture-scents-old-books-bodleian-exhibition/>

Θέμα

Η έκθεση, που ανέβαλε τα εγκαίνιά της λόγω πανδημίας, θα περιλαμβάνει βιβλία κειμήλια, τα οποία βρίσκονται στη συλλογή των βιβλιοθηκών Bodleian Libraries της Οξφόρδης, από τη Magna Carta μέχρι το Πρώτο Βιβλίο του Σαίξπηρ (Shakespeare's First Folio) κ.α. Αυτό που την ενδιαφέρει να αναδείξει είναι η υλικότητα των βιβλίων σε όλη της την έκταση.

Φορείς – Προθέσεις – Προεργασία

Οι φορείς που συνεργάζονται για την συγκεκριμένη έκθεση είναι οι βιβλιοθήκες Bodleian Libraries και το εργαστήριο Fusion Arts¹, που λειτουργεί σαν σύνδεσμος μεταξύ καλλιτεχνών και κοινότητας. Την προσπάθεια συντονίζουν η καθηγήτρια Emma Smith του πανεπιστημίου της Οξφόρδης και η Kathryn Rudy, μια ιστορικός τέχνης, μεσαιωνίστρια και υφαντουργός με έδρα το πανεπιστήμιο του St Andrews. Στόχος της έκθεσης είναι η εξερεύνηση του βιβλίου ως ένα αντικείμενο που ξυπνάει όλες τις αισθήσεις, πέρα από την όραση, την ακοή, τη όσφρηση, την αφή κλπ.

1 <https://www.fusion-arts.org/>

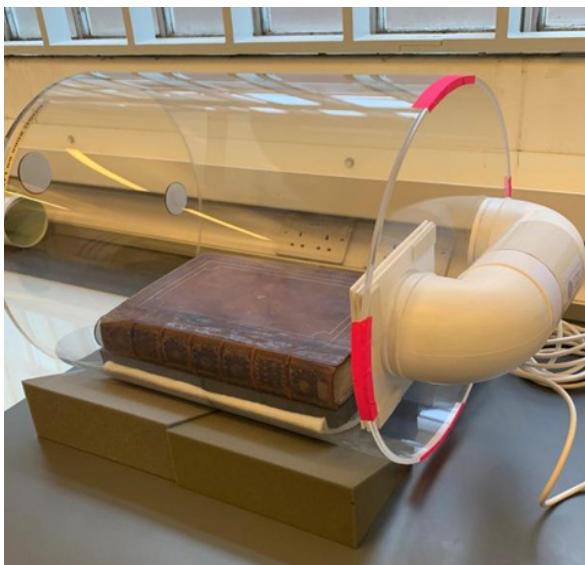


Εικόνα 38. Σελίδα βιβλίου που αναδύει οσμή

Ειδικά όσον αφορά το ιδιαίτερο ζήτημα της μυρωδιάς των βιβλίων, η βιβλιοθήκη ζήτησε τη βοήθεια του Roger Michel, διευθυντή του Ινστιτούτου Ψηφιακής Αρχαιολογίας. Στο ινστιτούτο οι επιστήμονες χρησιμοποίησαν σύγχρονο εργαστηριακό εξοπλισμό για να εξαγάουν τις αρχαίες οσμές. Τοποθέτησαν μερικά από τα παλαιότερα βιβλία σε έναν σφραγισμένο θάλαμο, όπου ειδικά φίλτρα αέρα συνέλαβαν μικροσωματίδια, τα οποία αναλύθηκαν. Το παρασκεύασμα που προέκυψε επέτρεψε στους ερευνητές να εξαγάουν την καθαρή ουσία της μυρωδιάς των βιβλίων και γνωρίζοντας τη



Εικόνα 39. Σελίδα βιβλίου που εκτίθεται



Εικόνα 40. Θάλαμος απομόνωσης οσμής

χημική της σύσταση, πλέον μπορούν να την αναπαράγουν.

Υλικό της έκθεσης και σύνθεση

Στην έκθεση περιλαμβάνονται μια σειρά βιβλίων κειμηλίων, τα οποία πέραν του ότι εκτίθενται ως χειρόγραφα σε προθήκες, ο επισκέπτης μπορεί να ακούσει των ήχο των χειρόγραφων να ξετυλίγονται, να μυρίσει την οσμή τους που έχει απομονωθεί από τους επιστήμονες ή να βιώσει την αίσθηση αγγίγματος ενός παλιού εξώφυλλου.

Μεταξύ των βιβλίων που εκτίθενται είναι:

Ενα αντίγραφο της Magna Carta του 1217, η μυρωδιά του οποίου περιγράφεται ως ένας συνδυασμός από «υγρό σταρένιο ψωμί και άμμο παραλία» ή σύμφωνα με άλλους ως «φρεσκοσιδερωμένα σεντόνια με ίχνη οσμής από παλιές κάλτσες».

Ο πάπυρος Hawara, ένα αρχαίο κείμενο που ανακαλύφθηκε κάτω από το κεφάλι μιας αιγυπτιακής μούμιας, που περιλαμβάνει και την παλαιότερη εκδοχή της Ιλιάδας του Ομήρου, λέγεται ότι αποπνέει τις οσμές ρητίνης πεύκου και αρχαίο υγρό ταρίχευσης, με προεξέχοντα τόνο από πικάντικα σιγαμέλαια.

Το Πρώτο Βιβλίο του Σαίξπηρ, η μυρωδιά του οποίου περιέχει κάποιες κεκαλυμμένες νότες βενζαλδεΐδης, μια χημική ουσία που εξαγεται ως άρωμα από τα κεράσια μαρασκίνο, δύο οσμές που παραπέμπουν σε μουχλιασμένα έπιπλα και έντονα ίχνη καπνού.

Ενα αντίγραφο του έργου «Ρωμαίος και Ιουλιέτα» που φημολογείται ότι έχει γραφτεί από τον ίδιο το Σαίξπηρ. Οι ερευνητές δεν έχουν αποκαλύψει τη μυρωδιά του κειμένου, ίσως επειδή σκοπεύουν να στείλουν τη χημική σύσταση του αρώματος σε εταιρεία αρωμάτων προκειμένου να παρασκευαστεί και να πουληθεί ως άρωμα.

Το πρωτότυπο της Νάρνια του C.S. Lewis,

το οποίο μυρίζει έντονα καπνό, μιας και ο συγγραφέας της ήταν μανιακός καπνιστής.

Ενα αφρικανικό θρησκευτικό κείμενο του 14^{ου} αιώνα, δεμένο με ξύλο, δέρμα και ύφασμα, το οποίο διέθετε ένα δυνατό ξυλώδες άρωμα και μια βαθιά μυρωδιά ιερού θυμιάματος.

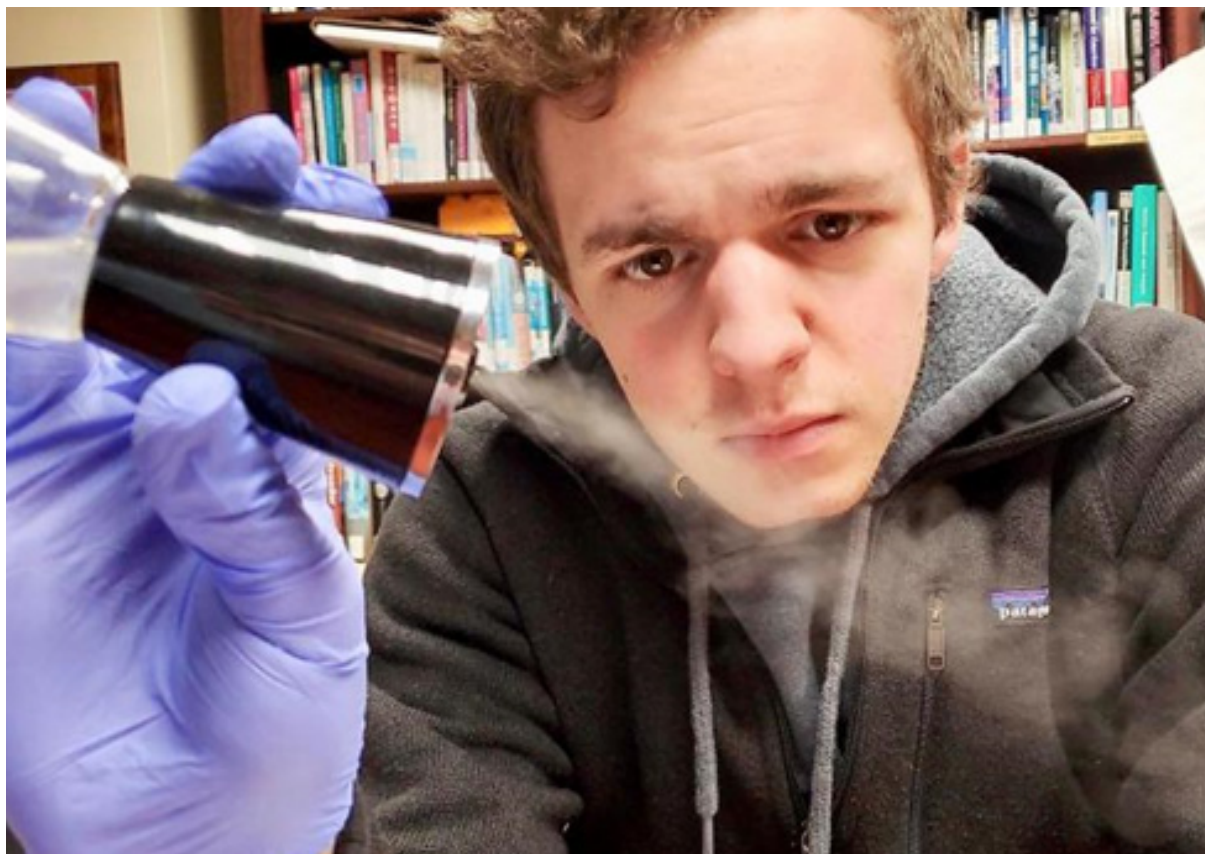
Τα Χειρόγραφα της Νεκράς Θάλασσας, τα οποία ανακαλύφθηκαν το 1947 τυλιγμένα σε λινό ύφασμα με επικάλυψη κεριού. Η πολύ άσχημη οσμή που τα χαρακτηρίζει έχει χαρακτηριστεί ως «οσμή κακού» (evil smelling).

Δεδομένου ότι η έκθεση δεν έχει ανοίξει ακόμα δεν γνωρίζουμε ούτε την ακριβή της δομή ούτε τις συνθετικές αποφάσεις που πάρθηκαν. Ωστόσο αυτό που είναι βέβαιο είναι ότι

πρόκειται για μια πολυαισθητηριακή εμπειρία που επιδιώκει μέσα από τις οσμές των βιβλίων να επαναφέρει την εποχή και τις συνθήκες κάτω από τις οποίες γράφτηκαν και συντηρήθηκαν.

Αντίκτυπος – δραστηριότητες

Η έκθεση εντάσσεται στα πλαίσια του ευρύτερου project Sensational Books και πρόκειται να πλαισιωθεί από δύο καλλιτεχνικά εργαστήρια τα οποία θα διερευνούν ακριβώς τις διάφορες πτυχές που πραγματεύεται η ίδια η έκθεση, δηλαδή την πολυδιάστατη υλικότητα των βιβλίων. Με τον τρόπο αυτό απευθύνεται άμεσα και εμπλέκει την κοινότητα των καλλιτεχνών, ενώ η ίδια αποκτά ακόμη περισσότερες πλευρές δημιουργικής διερεύνησης.



Εικόνα 41. Επεξεργασία της οσμής από επιστήμονες

8. FAKE. Ολη η αλήθεια (FAKE. The Whole Truth)

Φορέας διοργάνωσης: Stapferhaus

Τοποθεσία: Lenzburg, Ελβετία

Περίοδος: 2018-2020

Δημιουργοί: Stapferhaus και
Kossmanndejong

Πηγές:

<https://www.kossmanndejong.nl/project/fake-the-whole-truth/>

<https://www.europeanforum.museum/en/previous-editions/emya-twenty/stapferhaus/>

<https://www.discovergermany.com/stapferhaus-fake-an-interactive-adventure-for-the-whole-family/>

https://www.future-museum.com/wp-content/uploads/2021/06/Case-Cards_What-are-the-ideas-for-new-exhibition-design-and-new-exhibition-formats.pdf

https://www.future-museum.com/wp-content/uploads/2021/06/Case-Cards_What-are-the-ideas-for-new-exhibition-design-and-new-exhibition-formats.pdf

Θέμα

Η έκθεση πραγματεύεται το θέμα της αλήθειας και του ψέματος στον σύγχρονο κόσμο και διερευνά τη λεπτή γραμμή και τη διαμάχη μεταξύ αυτών των δύο εννοιών.

«Ψεύτικες ειδήσεις, ψεύτικα προφίλ και ψεύτικα προϊόντα. Εταιρείες που εξαπατούν. Πολιτικοί που δεν λένε την αλήθεια - δεν υπήρξε ποτέ τόσο ψεύτικο όσο υπάρχει σήμερα. Και είμαστε ακριβώς στη μέση. Και αναρωτηθείτε: τι είναι πραγματικό, τι είναι αλήθεια και τι είναι ψέμα; Ποιόν μπορούμε, ποιόν θα έπρεπε να εμπιστευτούμε;»¹

Φορείς – Προθέσεις

Φορέας της συγκεκριμένης έκθεσης είναι το μουσείο Stapferhaus, το οποίο είναι κάθε άλλο

¹ https://www.future-museum.com/wp-content/uploads/2021/06/Case-Cards_What-are-the-ideas-for-new-exhibition-design-and-new-exhibition-formats.pdf



Εικόνα 42. Είσοδος στην έκθεση

παρά ένα τυπικό μουσείο. Είναι ιδιαίτερα γνωστό για τους τολμηρούς πειραματισμούς του με τις μορφές και τα θέματα των εκθέσεων. Το 2018 εγκαταστάθηκε μόνιμα στο σιδηροδρομικό σταθμό του Lenzburg, σε ένα κτίριο ιδιόμορφης αρχιτεκτονικής, που έχει σχεδιαστεί με γνώμονα την ευελιξία και τη μεταμόρφωση: οι σκάλες και οι τοίχοι μπορούν να μετακινηθούν, οι όροφοι να ανοίξουν, η πρόσοψη και ο προαύλιος χώρος να μεταβληθούν ώστε να προσαρμοστούν στα εκάστοτε θέματα των εκθέσεων. Χωρίς να διαθέτει δική του συλλογή, το μουσείο εφαρμόζει εκθεσιακές προσεγγίσεις προσανατολισμένες στην εμπειρία του επισκέπτη και διαπραγματεύεται θέματα που απασχολούν έντονα τη δημόσια συζήτηση. Οι εκθέσεις αλλάζουν κάθε ενάμιση ή δύο χρόνια και είναι «διαδραστικές, πολυαισθητηριακές και συνοδεύονται από μια σειρά εξατομικευμένων μορφών επικοινωνίας και ποικίλες εκδηλώσεις, καλώντας το κοινό να ασχοληθεί κριτικά με



Εικόνα 43. Διαδραστική εγκατάσταση εντός της έκθεσης



Εικόνα 44. Διαδραστική εγκατάσταση - ανιχνευτής ψεύδους

ΠΜΣ: Πολιτισμική Πληροφορική & Επικοινωνία
Διπλωματική Εργασία της Ελισάβετ Βαρελίδου
«Η έκθεση ως θεατρική παράσταση»
Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Νάσια Χουρμουζιάδη



Εικόνα 45. Διαδραστική εγκατάσταση εντός της έκθεσης



Εικόνα 46. Διαδραστική εγκατάσταση εντός της έκθεσης

το παρόν με διασκεδαστικό τρόπο²». Στην παραπάνω λογική εντάσσεται και η έκθεση “FAKE. The Whole Truth” που σχεδιάστηκε από το δημιουργικό γραφείο Kossmanndejong και εξετάζουμε εδώ.

Δομή της έκθεσης

Για την υλοποίηση της έκθεσης, η δημιουργική ομάδα του Starferhaus κινήθηκε γύρω από την κεντρική ιδέα του να μετατρέψουν όλο το κτίριο σε «Γραφείο Όλης της Αλήθειας». Έτσι μετατράπηκε ο χώρος του μουσείου σε έναν λαβύρινθο με πολλά δωμάτια, όπου όλα έχουν πιασάρικα ονόματα όπως «Υπηρεσία Αλήθειας» ή «Τομέας Ερευνας για τον Πινόκιο», με το καθένα να καλύπτει ορισμένες πτυχές της συζήτηση περί αλήθειας και ψέματος.

Υλικό και σύνθεση της έκθεσης

Ηδη από την είσοδο ο επισκέπτης καλείται να απαντήσει με ΝΑΙ ή ΟΧΙ στην ερώτηση του αν μπορεί κανείς να πει ψέματα στον εαυτό του, για να εισέλθει από την ανάλογη είσοδο, κάνοντας του σαφές ότι δεν πρόκειται να μπει σε μια τυπική έκθεση. Προχωρώντας από δωμάτιο σε δωμάτιο, οι επισκέπτες προσκαλούνταν σε διάφορα είδη εμπειριών, όπως να δοκιμάσουν τη δική τους ικανότητα να πουν την αλήθεια σε έναν ανιχνευτή ψεύδους, να συμμετάσχουν σε μια συζήτηση για την αλήθεια και το ψέμα, να εξερευνήσουν το θέμα ψευδών ειδήσεων στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης κ.α.. Μία από τις διαδραστικές εμπειρίες είναι ο χώρος «One-Stop Lie Drop-off Centre» όπου οι επισκέπτες έρχονται αντιμέτωποι με διάφορα ψέματα και καλούνται να τα αξιολογήσουν, καθώς και να συνεισφέρουν με το ψέμα τους σε ένα βιβλίο ψεμάτων.

Η έκθεση περιλαμβάνει πλούσιο υλικό που παρουσιάζει την έννοια της «αλήθειας» από πολλές πλευρές. Υπάρχουν αντικείμενα όπως,

2 https://www.future-museum.com/wp-content/uploads/2021/06/Case-Cards_What-are-the-ideas-for-new-exhibition-design-and-new-exhibition-formats.pdf

για παράδειγμα, η πιπίλα (το πρώτο ψεύτικο προϊόν που έχουν οι άνθρωποι ως βρέφη), το λαγουδάκι του Πάσχα, ο Άγιος Βασίλης ή ο δικαστικός τήβεννος (ένα αντικείμενο που συνδέεται άμεσα με την αξιοπιστία). Επίσης, συνοδεύεται με μια σειρά από γραφιστικά στοιχεία όπως αφίσες, πάσο επισκεπτών, ένα περιοδικό 130 σελίδων «Fake. Das Magazin», που σατιρίζει το γνωστό γερμανικό περιοδικό ειδήσεων “Der Spiegel”, περιλαμβάνοντας ψεύτικες διαφημίσεις, ψεύτικες συνταγές και σταυρόλεξο-παζλ. Για την ανάπτυξη των διαδραστικών εγκαταστάσεων και της πλοκής χρησιμοποιούνται τόσο αντικείμενα όσο και ψηφιακά μέσα.

Χώρος και ατμόσφαιρα

Ο χώρος είναι ιδιαίτερα εμπυθιστικός, σε σημείο που να μην θυμίζει καθόλου μουσείο. Ο επισκέπτης έχει την αίσθηση ότι μπαίνει σε ένα παραμυθικό περιβάλλον στο οποίο μεταφέρεται με όλες του τις αισθήσεις, σαν να μπαίνει σε έναν κόσμο που θα παίξει ένα παιχνίδι.

Αντίκτυπος

Σε μια περίοδο 17 μηνών, περίπου 120.000 άτομα επισκέφτηκαν την έκθεση παρά την κρίση της πανδημίας, σπάζοντας το ρεκόρ επισκεψιμότητας του Starferhaus. Η διάρκεια παρατάθηκε δύο φορές. Μεταξύ των Μεταξύ των βραβείων για την έκθεση:

- European Design Award 2019, Miscellaneous Exhibition Design, Silver
- Muse Design Award 2019, Interior Design, Platinum winner
- International Design Award 2020, Print / Editorial, Bronze winner
- European Museum Award 2020



Εικόνα 47. Διαδραστική εγκατάσταση εντός της έκθεσης



Εικόνα 48. Διαδραστική εγκατάσταση εντός της έκθεσης

ΠΜΣ: Πολιτισμική Πληροφορική & Επικοινωνία
Διπλωματική Εργασία της Ελισάβετ Βαρελίδου
«Η έκθεση ως θεατρική παράσταση»
Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Νάσια Χουρμουζιάδη

ΠΜΣ: Πολιτισμική Πληροφορική & Επικοινωνία
Διπλωματική Εργασία της Ελισάβετ Βαρελίδου
«Η έκθεση ως θεατρική παράσταση»
Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Νάσια Χουρμουζιάδη

Βιβλιογραφία

- Abbott, P. (2002). *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge University Press.
- Bachelard, G. (2014). *Η ποιητική του χώρου*. Χατζηνικολή.
- Belova, O. (2012). The event of seeing: A phenomenological perspective on visual sense-making. In S. H. Dudley (Ed.), *Museum Objects: Experiencing the properties of things* (pp. 117–133). Routledge.
- Bennet, T. (1995). *The Birth of Museum*. Routledge.
- Bishop, C. (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, 11, 51–79. https://academicworks.cuny.edu/gc_pubs/96/
- Boal, A. (2008). *Theatre of the Oppressed*. Pluto Press.
- Bourdieu, P. (2013). *Διάκριση*. Πατάκη.
- Boyd, C. P., & Hughes, R. (2020). Emotion and the Contemporary Museum Development of a Geographically-Informed Approach to Visitor Evaluation.
- Brown, R. (2015). Mladen Ovadija: Dramaturgy of Sound in the Avant-Garde and Postdramatic Theatre. *New Theatre Quarterly*, 31(2), 198–199. <https://doi.org/10.1017/s0266464x15000317>
- Buchholz, S., & Jahn, M. (2005). Space in Narrative. In D. Herman, M. Jahn, & M.-L. Ryan (Eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (pp. 551–555). Routledge.
- Burghardt, L. H., Szondi, P., & Hays, M. (1988). Theory of the Modern Drama. *South Atlantic Review*, 53(4), 105. <https://doi.org/10.2307/3200675>
- Chourmouziadi, N. (2017). The deadlock of museum images and multisensoriality. *Punctum. International Journal of Semiotics*, 3(1), 45–56. <https://doi.org/10.18680/hss.2017.0005>
- De Certeau, M. (1984). *The Practice of Everyday Life*. University of California Press.
- Di Benedetto, S. (2013). An Introduction to Theatre Design. In *An Introduction to Theatre Design*. <https://doi.org/10.4324/9780203133866>
- Drobnick, J. (2006). *The Smell Culture Reader*. Routledge.
- Falk, J., & Dierking, L. (2011). *The Museum Experience*. Routledge.
- Feagin, S. L. (2018). Olfaction and Space in the Theatre. *British Journal of Aesthetics*, 58(2), 131–146. <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayy002>
- FUTURE MUSEUM. (n.d.). CASE CARDS. What are the ideas for new exhibition design and new

exhibition formats? In *Future Museum*. https://www.future-museum.com/wp-content/uploads/2021/06/Case-Cards_What-are-the-ideas-for-new-exhibition-design-and-new-exhibition-formats.pdf

- Halliwell, S. (2013). Diegesis – Mimesis. In P. Hühn, J. P. Wolf Schmid, & J. Schönert (Eds.), *The living handbook of narratology*. Walter de Gruyter. <https://www.lhn.uni-hamburg.de/>
- Hamilakis, Y. (2013). Demolishing the Museum of Sensory Ab/sense. *Archaeology and the Senses*, 1–15. <https://doi.org/10.1017/cbo9781139024655.002>
- Harris, J. (2015). Embodiment in the Museum – What is a Museum? *ICOFOM Study Series*, 43b, 101–115. <https://doi.org/10.4000/iss.422>
- Herman, D. (2005). Storyworld. In D. Herman, M.-L. Ryan, & M. Jahn (Eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (pp. 569–570). Routledge.
- Herman, D. (2009). Basic Elements of Narrative. In *Basic Elements of Narrative*. <https://doi.org/10.1002/9781444305920>
- Howard, P. (2003). What is Scenography? In *Routledge*. Taylor & Francis.
- Hyvärinen, M. (2010). Revisiting the Narrative Turns. *Life Writing*, 7(1), 69–82. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14484520903342957>
- ICOM (Ελληνικό Τμήμα). (2014). *Βασικές Εννοιες της Μουσειολογίας*. http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Museology_WEB_greek.pdf
- Jameson, F. (1999). *Το Μεταμοντέρνο ή η πολιτισμική κριτική του ύστερου καπιταλισμού*. Νεφέλη.
- Kaye, N. (2000). *Site-specific: Art, Performance, place and documentation*. Routledge, Taylor & Francis Group. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>
- Kreiswirth, M. (2005). Narrative Turn in the Humanities. In David Herman, M. Jahn, & M.-L. Ryan (Eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (pp. 377–382). Routledge.
- Leahy, H. R. (2016). *Museum Bodies. The Politics and Practices of Visiting and Viewing*. Routledge.
- Lehmann, H. T. (2006). *Postdramatic theatre*. Routledge, Taylor & Francis Group. <https://doi.org/10.4324/9780203088104>
- Liotard, J.-F. (1993). *Η μεταμοντέρνα κατάσταση*. Γνώση.
- Mårdh, H. (2021). The Artist/Scenographer and the Museum Exhibition. *Konsthistorisk Tidskrift*, 90(2), 115–138. <https://doi.org/10.1080/00233609.2021.1895306>
- Maure, M. (1995). The exhibition as theatre – on the staging of museum objects. *Nordisk Museologi*, 2, 155. <https://doi.org/10.5617/nm.3729>
- Merleau-Ponty, M. (2016). *Φαινομενολογία της Αντίληψης*. ΝΗΣΟΣ.
- Niederhoff, B. (2013a). Focalization. In P. Hühn, J. P. Wolf Schmid, & J. Schönert (Eds.), *The living*

- handbook of narratology* (Issue September). Walter de Gruyter. <https://www.lhn.uni-hamburg.de/>
- Niederhoff, B. (2013b). Perspective - Point of View. In P. Hühn, J. P. Wolf Schmid, & J. Schönert (Eds.), *The living handbook of narratology*. Walter de Gruyter. https://doi.org/10.1057/978-1-137-61096-6_8
- Ovadija, M. (2013). *Dramaturgy of Sound in the Avant-garde and Postdramatic Theatre*. McGill-Queen's University Press.
- Pavis, P. (1997). *The State of Current Theatre Research*.
- Rajewsky, I. O. (2002). *Intermedialität*. UTB.
- Reck, G. G. (1993). Narrative and Social Science: Reclaiming the Existential. *Issues in Integrative Studies*, 11(11), 63–74. http://www.units.muohio.edu/aisorg/pubs/issues/11_reck.rtf
- Ryan, M.-L. (2014). Space. In P. Hühn (Ed.), *The Living Handbook of Narratology*. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/space>
- Ryan, Marie-Laure. (2004). Introduction. In *Narrative Across Media. The Languages of Storytelling* (pp. 1–40). University of Nebraska Press.
- Schechner, R. (1968). 6 Axioms for Environmental Theatre. *The Drama Review: TDR*, 12(3), 41–64.
- Schechner, R. (1985). *Between Theatre and Anthropology*. Pennsylvania University Press.
- Schechner, R. (2004). *Performance Theory*. Routledge, Taylor & Francis Group. http://sduk.us/2016/krisis_testi/schechner_performance_theory.pdf
- Scheffel, M., Weixler, A., & Werner, L. (2014). Time. In Peter Hühn, J. P. Wolf Schmid, & J. Schönert (Eds.), *The living handbook of narratology*. Walter de Gruyter. <https://www.lhn.uni-hamburg.de/>
- Shklovsky, V. (1998). Art as Technique 1917. *Literary Theory: An Anthology*, 15–21. <https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/undergraduate/modules/fulllist/first/en122/lecturelist-2015-16-2/shklovsky.pdf>
- Sidiropoulou, A. (2009). *The theatre of the director-auteur: text, form and authorship* (Issue June).
- Simon, N. (2010). *The Participatory Museum*. Museum 2.0.
- Stanislavsky, K. (2006). *Ενας ηθοποιός δημιουργείται*. ΓΚΟΝΗ.
- Stevenson, R. J. (2014). The forgotten sense: Using olfaction in a museum context: A neuroscience perspective. In N. Levent & A. Pascual-Leone (Eds.), *The Multisensory Museum: Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space* (pp. 151–166). Lanham, Maryland : Rowman and Littlefield.
- Thomas, B. (2016). *Narrative. The Basics*. Routledge.
- Thompson, J., & Schechner, R. (2004). Why "social theatre"? *TDR - The Drama Review - A Journal of*

Performance Studies, 48(3), 11–16. <https://doi.org/10.1162/1054204041667767>

Turner, V. (1982). *From Ritual to Theatre*. PAJ Publications.

White, H. (1980). The value of narrativity in the representation of reality. *On Narrative*, 7(1), 5–27. <https://doi.org/10.1086/448086>

Witcomb, A. (2013). Understanding the role of affect in producing a critical pedagogy for history museums. *Museum Management and Curatorship*, 28(3), 255–271. <https://doi.org/10.1080/09647775.2013.807998>

Αντωνοπούλου, Α., Καρακάση, Α., & Πετροπούλου, Π. (2015). *Διακαλλιτεχνικότητα - Διαμεσικότητα*.

Βασιλειάδου, Κ. (2012). *Το Θέατρο της Κοινότητας, το Θέατρο για την Ανάπτυξη και το Εφαρμοσμένο Δράμα μέσα από τα παραδείγματα του Teatro Povero (Ιταλία), της Adugna Community Dance Theatre (Αιθιοπία) και της εφαρμογής στο Etnisk Radgivningcenter Noor (Δανία)*. ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ.

Γερακίνη, Α. (2016). *Φορμαλισμός, Νέα Κριτική Και Δομισμός : Μια Κριτική Προσέγγιση Στις Κειμενοκεντρικές Θεωρίες Της Λογοτεχνίας*. 8, 231–240. https://erkyna.gr/e_docs/periodiko/dimosieyseis/filologia/to8-16.pdf

Κουρδής, Ε. (2020). Η Σημειωτική. In *Σημειωτική και μετάφραση. Από τη σημείωση στη διασημειωτικότητα*. ΚΑΡΔΑΜΙΤΣΑ. <https://ikee.lib.auth.gr/record/322755/files/Apospasma.pdf>

Νίτσιου, Π. (2011). *Μουσειολογική Θεωρία Και Ιδεολογική Της Χρήση Σε Αφηγήματα Μουσείων. Εφαρμογή Σε Τρία Παραδείγματα (Διδακτορική Διατριβή)*. <http://ikee.lib.auth.gr/record/128252?ln=el>

Πεφάνης, Γ. (2007). *Το διακύβευμα της σκηνοθεσίας κατά την οψιμη νεωτερικότητα*. 323–338.

Πεφάνης, Γ. (2011). Το κείμενο και η σκηνή, το fictum και το factum. Αντιθετικά δίπολα και διασταυρώσεις. In Γ. Βαρζελιώτη (Ed.), *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής* (pp. 77–86). Τμήμα Θεατρικών Σπουδών. ΕΚΠΑ.

Τερζόγλου, Ν.-Ι. (2009). *Ιδέες του χώρου στον εικοστό αιώνα*. ΝΗΣΟΣ.

Χαλάτση, Ι. (2013). *Βερολίνο: Το Εβραϊκό Μουσείο του Daniel Libeskind*. The K-Magazine. <https://www.k-mag.gr/βερολίνο-το-εβραϊκό-μουσείο-του-daniel-libeskind/>

Χουρμουζιάδη, Α. (2017). *1+5 Μουσειακές εικόνες και εικονικότητες*. University Studio Press.

Χουρμουζιάδη, Α. (2022). *Εισαγωγή στο εκθεσιακό σχεδιασμό*. Κάλλιπος.

Δικτυογραφία

https://www.youtube.com/watch?v=N56Hg3wKcVo&ab_channel=MantovaCampus

<https://novayaopera.ru/en/truppa/producers/lennart-myork/>

<https://www.sbpj-projects.com/peopling-the-palaces>
[https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Wilson_\(director\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Wilson_(director))
<https://www.ajweissbard.com/anna-didnt-come-home-that-night-in-the-night/>
<https://www.britannica.com/art/auteur-theory>
https://www.youtube.com/watch?v=6RCzZhwZYbl&ab_channel=TheMintMuseum
<https://www.punchdrunk.com/work-with-us/>
<https://www.theguardian.com/stage/2015/mar/31/sleep-no-more-avant-garde-theatre-new-york>
<https://www.stagingconcepts.com/news/enhancing-the-performance-space-black-box-theatres/>
<http://www.hopesandfears.com/hopes/now/question/216781-why-are-art-galleries-white-cubes>
<https://mintmuseum.org/why-museum-exhibition-design-can-be-more-than-a-white-box/>
https://www.youtube.com/watch?v=4SqHK6rrZVo&ab_channel=StudioAzzurro
https://www.youtube.com/watch?v=jUaPTNestMw&ab_channel=StudioAzzurro
<https://en.wikipedia.org/wiki/Smell-O-Vision>
<https://www.theatrephiladelphia.org/whats-on-stage/theatre-companies/the-renegade-company>
<https://dsrny.com/project/art-of-scent>
<https://www.museion.ku.dk/en/metascent/exhibition/>
http://ayla.culture.gr/wp-content/uploads/2016/10/ICH_Convention_%CE%95%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%AC.pdf
<https://blog.mam.org/2012/08/07/whats-behind-an-exhibition-the-story/>
<https://blog.mam.org/2012/08/14/making-an-exhibition-part-2-research-with-travel/>
<https://blog.mam.org/2012/08/21/making-an-exhibition-part-3-approvals-and-loans-and-email-and-paperwork/>
<https://blog.mam.org/2012/08/28/making-an-exhibition-part-4-storyboards-design-and-installation/>
<https://blog.mam.org/2012/09/28/making-an-exhibition-loans-of-artwork/>
https://www.youtube.com/watch?v=6RCzZhwZYbl&ab_channel=TheMintMuseum
<https://mintmuseum.org/why-museum-exhibition-design-can-be-more-than-a-white-box/>
<https://artsandculture.google.com/exhibit/classic-black-the-basalt-sculpture-of-wedgwood-and-his-contemporaries-the-mint-museum/sQJiCoQFSjcJA?hl=en>
<https://www.inflandersfields.be/en/in-flanders-fields-museum-1>
<https://www.visitflanders.com/en/things-to-do/attractions/top/in-flanders-fields-museum.jsp>
https://www.valentine.gr/in_flanders_fields_gr.php

<https://www.inflandersfields.be/en/in-flanders-fields-museum-1/historie-e>
<https://www.studioazzurro.com/en/works/mind-museum-and-workshop/>
<https://www.arshake.com/en/studio-azzurro-and-the-museum-of-the-mind/>
<https://www.bbc.com/news/uk-england-york-north-yorkshire-36716719>
<https://www.nissenrichardsstudio.com/projects/ambulance-trains/>
<https://whichmuseum.com/exhibition/ambulance-trains-national-railway-museum-8153>
https://www.fusion-arts.org/wp-content/uploads/2020/01/2019_12_23.Sensational-Books.Open_Call.draft_V5.fusion.pdf
<https://www.mentalfloss.com/article/646137/what-famous-books-texts-smell-like>
<https://visit.bodleian.ox.ac.uk/event/sensational-books>
<https://www.oxfordmail.co.uk/news/18391165.scientists-will-capture-scents-old-books-bodleian-exhibition/>
<https://www.kossmanndejong.nl/project/fake-the-whole-truth/>
<https://www.europeanforum.museum/en/previous-editions/emya-twenty/stapferhaus/>
<https://www.discovergermany.com/stapferhaus-fake-an-interactive-adventure-for-the-whole-family/>
https://www.future-museum.com/wp-content/uploads/2021/06/Case-Cards_What-are-the-ideas-for-new-exhibition-design-and-new-exhibition-formats.pdf

