

ΕΠΑΝΕΞΕΤΑΣΗ ΤΗΣ “ΝΕΑΣ ΜΟΥΣΕΙΟΛΟΓΙΑΣ”



Η ερμηνεία της εικόνας διαμορφώνεται από την οπτική του εκάστοτε επισκέπτη (αριστερά, Imperial War Museum, London, φωτογρ. Μ. Μούλιου).

Prof. Peter Vergo

Καθηγητής Μουσειολογίας, Τμήμα Ιστορίας και Θεωρίας της Τέχνης,
Πανεπιστήμιο του Essex, Ηνωμένο Βασίλειο

Η “Νέα Μουσειολογία”¹, η ανθολογία που επιμελήθηκα και που εκδόθηκε το 1989, ασχολήθηκε με μερικά από τα σημαντικότερα θέματα, που αποτελούσαν τότε επίκαιρο θέμα συζήτησης για το ρόλο και τη λειτουργία των μουσείων στη Βρετανία. Δεδομένου ότι πέρασαν δέκα σχεδόν χρόνια αφότου πρωτοπαρουσιάστηκε η ανθολογία εκείνη, μου φαίνεται ότι είναι πρόσφορη η στιγμή να επανεξετάσουμε μερικά από τα θέματα που είχαμε θέξει τότε, ιδιαίτερα το θέμα της κεντρικής αποστολής της έκθεσης μεταξύ των άλλων δραστηριοτήτων στις οποίες επιδίδονται τα μουσεία: αν, δηλαδή, η παρουσίαση του υλικού θα πρέπει να θεωρείται ως επιστημη ή ως τέχνη και, αν είναι τέχνη, πώς μπορεί να συνδέεται με άλλες μορφές τέχνης.

Υπάρχουν πολλοί ορισμοί για το τι είναι μουσείο, οι οποίοι ως επί το πλείστον εντυπωσιάζουν περισσότερο με τις ομοιότητες παρά με τις διαφορές τους. Ο ορισμός που προτείνει η Ένωση Μουσείων του Ενωμένου Βασιλείου μπορεί να θεωρηθεί χαρακτηριστικός: για τον οργανισμό αυτόν, το μουσείο είναι ένα ίδρυμα το οποίο “συλλέγει, τεκμηριώνει, συντηρεί, εκθέτει και ερμηνεύει υλικά τεκμήρια και σχετικές πληροφορίες για το κοινό

όφελος”². Η μάλλον μη αποκαλυπτική έκφραση “υλικά τεκμήρια” δεν θα πρέπει να μας μπερδεύει και πολύ. Αυτό που σίγουρα εννοεί είναι τα κάθε είδους αντικείμενα και δείγματα σχετικά με την ανθρωπινή και φυσική ιστορία του πλανήτη: αυτός ο ορισμός ωστόσο δεν είναι μόνο ένας πολύ ευρύς ορισμός του πλαισίου των μουσειακών συλλογών, αλλά και, κατά βάση, ένας μάλλον παραδοσιακός ορισμός. Τα πρώτα ευρωπαϊκά μουσεία, όπως το Μουσείο Worm-

ianum, χαρακτηριζόνταν από την ίδια θεμελιώδη διχοτόμηση μεταξύ των φυσικών (naturalia) και των τεχνητών πραγμάτων (artificialia)³: ανάμεσα στα αντικείμενα και τα δείγματα από το φυσικό κόσμο, την πανίδα και τη χλωρίδα, τα ορυκτά και τα απολιθωμένα κατάλοιπα, από τη μια πλευρά, και από την άλλη τα τεκμήρια της ανθρωπότητας και των πολυσχιδών δραστηριοτήτων της, ό,τι τις μέρες μας συχνά ονομάζεται "υλικός πολιτισμός" – είδη δηλαδή χειροποίητα ή μηχανοποίητα, αντικείμενα των καλών ή των εφαρμοσμένων τεχνών, χάρτες, επιστολές, έγγραφα, ενθύμια.

Μπορεί να αντιπαγήσει ότι αυτός ο παραδοσιακός ορισμός δεν λαμβάνει υπόψη του πιο προωθημένες εξελίξεις, όπως μουσεία δίχως ριχούς ή ακόμη και μουσεία δίχως αντικείμενα. Οπισωδότησε, όμως, καλύπτει την πλειονότητα των υπαρχόντων μουσείων ανά τον κόσμο. Θα μπορούσε ωστόσο να προβληθεί μια σοβαρότερη ένσταση, ότι πρόκειται δηλαδή για ορισμό μάλλον ουδέτερο, που απαιτεί περαιτέρω ανάλυση αν πρόκειται να μας χρησιμεύσει για να μελετήσουμε τους θεμελιώδεις σκοπούς των μουσείων. Για παράδειγμα, είναι φανερό ότι οι διάφορες δραστηριότητες των μουσείων δεν μπορούν να υπάρξουν ανεξάρτητα: απεναντίας, είναι απολύτως αλληλένδετες. Αλλά με ποιον ακριβώς τρόπο σχετίζονται μεταξύ τους, και είναι όλες εξίσου σημαντικές; Μήπως, ας πούμε, δεν εκφράζεται πλήρως ο σκοπός του μουσείου με την πράξη της έκθεσης του υλικού του; Είναι βέβαιο ότι, δίχως τη δραστηριότητα του συλλέγειν, δεν θα υπήρχε τίποτα προς έκθεση. Δίχως συντήρηση, οι συλλογές, και επομένως και τα εκθέματα, δεν θα επιβίωναν. Δίχως έρευνα και ερμηνεία, θα γνωρίζαμε και θα μπορούσαμε να πούμε ελάχιστα, ίσως και τίποτα, για το συλλεγόμενο, συντηρούμενο και εκτιθέμενο υλικό. Δίχως, όμως, έκθεση; Φανταστείτε ένα σύνολο αντικειμένων, προσεκτικά επιλεγμένων, άριστα συντηρημένων, επιμελώς τεκμηριωμένων, και που έχουν πλήρως αρχαιοθετηθεί και περιγραφεί, τα οποία όμως δεν εκτίθενται, ούτε καν ένα μέρος τους: μένουν απροσπέλαστα, αόρατα. Σ' αυτή την περίπτωση, παρά σε οποιαδήποτε άλλη, δεν θα ανατρεπόταν ο λόγος ύπαρξης, το πραγματικό νόημα του μουσείου;

Αν όμως η ύμηση των υποχρεώσεων που επιβάλλονται τα σημερινά μουσεία είναι αυτή της έκθεσης, είναι οπισωδότησε και η δυσκολότερη να ικανοποιηθεί. Για παράδειγμα, η ίδια η πράξη της έκθεσης των αντικειμένων δεν είναι με κανέναν τρόπο ουδέτερη: η επιλογή, η διαρρύθμιση, ο συσχετισμός εκθεμάτων δεν είναι αντικειμενική επιστήμη, αλλά μάλλον αυτό που κάποιοι συγγραφείς αποκάλεσε "μία ρητορική πράξη πεθούς"⁴, μια πράξη που η φύση της καθορίζεται, είτε απεριφραστα είτε σιωπηρά, από το θέμα ή το στόχο της συγκεκριμένης έκθεσης. Πέραν του να συγκεντρώνονται αυθαιρέτως ή τυχαία, τα αντικείμενα επιλέγονται σύμφωνα με ορισμένα κριτήρια, με ορισμένες αρχές επιλογής, παρά το γεγονός ότι αυτές οι αρχές σπάνιας ορίζονται με γνώμονο το όφελος των επισκεπτών. Επιπλέον, ο τρόπος με τον οποίον εκτίθενται είναι στενά συνδεδεμένος με ρητορι-

κούς ή διδακτικούς στόχους, στο μέτρο που τα ίδια αντικείμενα μπορούν να χρησιμοποιηθούν για να διηγηθούν τελείως διαφορετικές ιστορίες, αναλόγως της χρήσης στην οποία υπόκεινται και των πλαισίων που δημιουργούνται γι' αυτά.

Ένα εντυπωσιακό παράδειγμα μπορούμε να βρούμε σε έκθεση που οργάνωσε το Εβραϊκό Μουσείο του Λονδίνου, με τίτλο "Το Τελευταίο Αντίο" και θέμα την εκκένωση των ναζιστικής Γερμανίας από τα Εβραίοιπουλα πριν από την έκρηξη του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου⁵. Η έκθεση ήταν κυρίως, αν και όχι αποκλειστικά, φωτογραφική και, παρότι δεν περιείχε εικόνες αποκάλυπτης βίας, όπως οι σωροί των ισχνών πτωμάτων που αντίκρισαν οι ελευθερωτές των στρατοπέδων συγκεντρώσεως το 1945, μερικές από τις φωτογραφίες ήταν εξαιρετικά συγκινητικές. Μια από αυτές απεικόνιζε μια γερμανική σχολική τάξη: δυο αγόρια είχαν υποχρεωθεί να σταθούν όρθια μπροστά στην τάξη, με σκυμμένα τα κεφάλια τους, ενώ ο δάσκαλος, πιθανότατα, μιλούσε στα υπόλοιπα παιδιά για τον υποτιθέμενο ηθικό και φυσικό εκφυλισμό της εβραϊκής φυλής. Η άμεση αντίδρασή μας είναι αγανάκτηση για μια τέτοια φυλετική διάκριση, και συμπάθεια για τα παιδιά που υπέστησαν αυτή τη δοκιμασία. Γυρίστε όμως κάποιες δεκαετίες πίσω στο χρόνο, και η ίδια φωτογραφία μπορεί να είχε χρησιμοποιηθεί από τους ναζί σε τελείως διαφορετικό πλαίσιο, για να καταδείξουν την επιτυχία της ρατσιστικής τους πολιτικής και την "προόδου" που επιτύχαμε το γερμανικό εκπαιδευτικό σύστημα υπό τη "νέα παγκόσμια τάξη". Αυτό που πρέπει να σημειωθεί εδώ είναι βέβαιο ότι το αντικείμενο – η φωτογραφία στην περίπτωση μας – παραμένει το ίδιο, χωρίς να έχει εγγενή έννοια αβ' εαυτού, αλλά πολλές διαφορετικές ερμηνείες που μπορούν να του προσαρτηθούν. Αυτό μου δείχνει ότι δεν ευσταθεί η σκέψη πως το αντικείμενο – το έργο τέχνης, για παράδειγμα – θα πρέπει να αφήνεται να μιλάει από μόνο του, και ότι η εξύπνη θεωρήσή του, από μόνη της, είναι αρκετή για να αναγνωρισθούν τα ποικίλα επίπεδα της σημασίας του. Το να περάσουν κάποια τέτοια μηνύματα στο κοινό εξαρτάται από το πλαίσιο και τον τρόπο παρουσίασης που θα σχεδιάσουν οι οργανωτές της έκθεσης, οπισωδότησε όμως αυτά τα μηνύματα μπορούν να ενισχυθούν και με άλλα μέσα, όπως λεζάντες και πίνακες πληροφοριών και σύστημα ακουστικής ξενάγησης, καθώς και με όλα τα παρελκόμενα του μάρκετινγκ και της διαφήμισης, συμπεριλαμβανομένου, φυσικά, και του πανταχού παρόντος καταλόγου της έκθεσης.

Δυστυχώς, αυτή η ουσιαστικά ρητορική δραστηριότητα δεν ταιριάζει και τόσο με τον άλλο κύριο στόχο της παρουσίασης, που θα μπορούσαμε να τον αποκαλέσουμε αισθητικό στόχο. Πράγματι, η ίδια πίσω από την έκθεση η παρουσίαση, το "μήνυμα" που ο επιμελητής του μουσείου θα θέλει ιδανικά να περάσει, είναι πολύ συχνά φαινομενικά αντίθετο με τις αισθητικές του απαιτήσεις που, προκλητικά, ενυπάρχουν σχεδόν σε όλα τα αντικείμενα θέσεως. Η ισορροπία ανάμεσα στην αφηγηματική και την αισθητική λειτουργία είναι ίσως μια από τις με-

γαλύτερες προκλήσεις που αντιμετωπίζουν οι δημιουργοί εκθέσεων και μουσειακών παρουσιάσεων. (Αναφορικά με αυτό το θέμα, δεν αντιλαμβάνομαι καμία θεμελιώδη διαφορά μεταξύ των "προσωρινών" εκθέσεων και των πιο "μονίμων" μουσειακών παρουσιάσεων.) Και όμως, αυτή η πρόκληση, κατά τη γνώμη μου, σπάνια αντιμετωπίζεται, ίσως επειδή η τέχνη της έκθεσης είναι κάτι εξαιρετικά δύσκολο να διδαχθεί, και γύρω από αυτήν, περιέργως, έχουν γραφτεί ελάχιστα. Διαλέγω προσεχτικά τα λόγια μου: η τέχνη της έκθεσης. Η επιστήμη της έκθεσης, η τεχνική της πλευρά — αυτή είναι σχετικά εύκολο να διδαχθεί. Και για το θέμα του φωτισμού και των εκθεσιακών τεχνικών κ.λπ. πολλά έχουν γραφτεί. Η τέχνη της έκθεσης όμως είναι κάτι τελείως διαφορετικό. Σημειώνω πάνω απ' όλα τη δημιουργία μιας πολύ ειδικής οπτικής ευαισθησίας — μιας ευαισθησίας όχι μόνο στις οπτικές αξίες των αντικειμένων αλλά επίσης στις σχέσεις τους με το χώρο. Ως προς αυτό, η τέχνη του σχεδιαστή εκθέσεων μοιάζει πολύ με αυτήν του σκηνογράφου: πράγματι, η σύγκριση μεταξύ της παρουσίσεως, θεωρούμενης ως εγγενούς θεατρικής πράξεως, και της τέχνης του θεάτρου είναι διδακτική.

Σε επιφανειακό επίπεδο, ακόμη και το λεξιλόγιο που χρησιμοποιούμε όταν μιλάμε για εκθέσεις προσδίδει μια βαθύτερη συνάφεια μεταξύ αυτών των δύο μορφών τέχνης: αποκαλούμε μια έκθεση "θέαμα" (show) (όπως στην έκφραση "ατομικό θέαμα") (one man-show), ακριβώς όπως ένα θέαμα του West End του Λονδίνου. Αναφερόμαστε, ίσως ακόμη πιο αυθαιμάτως, στο "ανεβασμα" μιας έκθεσης. Πιο σημαντικό όμως είναι ότι, όπως σε μια θεατρική παράσταση, μια έκθεση υπάρχει σε τρεις διαστάσεις, καταλαμβάνει φυσικό χώρο, ακριβώς όπως κι εμείς, το κοινό μιας έκθεσης ή μιας παράστασης. Τόσο ο σκηνογράφος όσο και ο σχεδιαστής εκθέσεων εργάζονται σε τρεις διαστάσεις — σε αντίθεση με το σχεδιαστή των γραφικών τεχνών, ο οποίος θα ασχοληθεί με την ουσιαστικά διδιάστατη σελιδοποίηση ενός ποιήματος, θεατρικού έργου ή νουβέλας. Και όπως με το θέατρο, η έκθεση πρέπει επίσης να απευθύνεται οπτικά στο κοινό, προσφέροντας μια παράσταση, μια διαδοχή οπτικών εμπειριών που προϋποθέτουν ορισμένες οπτικές γνώσεις ή πλευονετικές όψεις. Αντίστοιχα, μια έκθεση θα συμπεριλαμβάνει ένα σωρό πράγματα που προορίζονται να παραμένουν αθέατα, και τα οποία προσπαθεί να αποκρύψει όσο είναι δυνατόν — όπως αυτά που συμβαίνουν πίσω από τις κουίντες ή στα παρασκήνια. Στο βαθμό που η έκθεση απαιτεί κίνηση εκ μέρους του κοινού, ακόμη και συμμετοχή, μπορεί να θεωρηθεί ότι διαφέρει από το θέατρο, το κοινό του οποίου, στις μέρες μας, είναι πιο στατικό. Όμως, αυτός ο συμβατικός ορισμός του θεάτρου δεν λαμβάνει υπόψη του άλλες παραδόσεις, όπως το κυκλικό θέατρο της εποχής του Σαίξπηρ, στο οποίο η κίνηση του κοινού, και ακόμη η περιστασιακή συμμετοχή του, θεωρούνταν δεδομένες.

Το σημαντικότερο όλων όμως είναι ότι η έκθεση — όπως το θέατρο — θα εκμεταλλεύεται το στοιχείο του χρόνου: το χρόνο που απαιτείται

για να ξετυλιχθεί μια αφήγηση, ώστε ο θεατής να προσεγγίσει το φυσικό χώρο της έκθεσης, να αντιμετωπίσει ξαφνικά μια οπτική έκπληξη, μια απροσδόκητη τελική έκβαση. Το λεξιλόγιο που χρησιμοποιούμε μιλάει ξανά από μόνο του. Οι επαγγελματίες δημιουργοί εκθέσεων θα αναφέρονται συχνά στο "ρυθμό" μιας έκθεσης, ή θα ασκούν κριτική λέγοντας ότι μια έκθεση έχει "λάθος ρυθμό". Οι αποστάσεις και οι αντιπαράθεσεις των αντικειμένων που εκτίθενται θα θυμίζουν οπτικούς ρυθμούς που θα απηχούνται από τις κινήσεις του θεατή: κινήσεις του ματιού στο και κεφαλιού, που παρατηρεί, που συγκρίνει, ή τη φυσική μετακίνηση του σώματος από ένα έκθεμα, ή επικέντρωση της προσοχής σ' ένα άλλο. Αν η σύγκριση μας (ανάμεσα στην τέχνη της έκθεσης και την τέχνη της παράστασης) ισχύει — κι εγώ πιστεύω ότι ισχύει —, τότε αυτοί οι παράγοντες είναι εξίσου σημαντικοί με την επιλογή των εκθεμάτων ή με το συγκεκριμένο μήνυμα που η έκθεση έχει ως στόχο να μεταδώσει. Και όμως, αυτή είναι μια ικανότητα που, αν και μπορεί να αποκτηθεί διαισθητικά, δεν διδάσκεται ούτε μαθαίνεται εύκολα. Γι' αυτό το λόγο η ώρα για μια "νέα μουσειολογία" ίσως να ήλθε και να παρήλθε, για ν' αντικατασταθεί από την επιτακτική απαίτηση για μια "νέα ευαισθησία", ένα νέο τρόπο θέασης, και επομένως ερμηνείας και κατανόησης.

Σημειώσεις

1. Peter Vergo (επιμ.), *The New Museology*, Λονδίνο (Reaktion Books) 1989.
2. *Museums Yearbook 1991* αναφέρεται επίσης στο βιβλίο: Susan M. Pearce, *Museums, Objects and Collections: A Cultural Study*, Νέστρο (Leicester University Press) 1992, σ. 2
3. Το Μουσείο του Ole Worm στην Κοπεγχάγη αναφέρεται σχεδόν σε κάθε επισκόπηση της πρώιμης ιστορίας των μουσείων και συλλογών. Για παράδειγμα, Βλ. Edward P. Alexander, *Museums in Motion: An Introduction to the History and Functions of Museums*, Νορβία (AASLH) 1979, σσ. 42 κ.εξ.
4. Βλ. Susan M. Pearce, "Objects as meaning, or narrating the past", *New Research in Museum Studies. An International Series*, τόμ. 1 (1990): σ. 138.
5. *The Last Goodbye: the Rescue of Children from Nazi Europe*, Λονδίνο (Jewish Museum: London's Museum of Jewish Life), 1996.

The "New Museology" Revisited

P. Vergo

Published in 1989, the anthology *The New Museology*, edited by the author of the present article, addressed some of the most important issues which then formed part of the contemporary debate about the role and function of museums in Britain. This article reviews some of the questions raised in that anthology, in particular that of the central function of display amongst the other activities on which museums engage: whether display should be considered a science or an art, and, if an art, how it might be thought to relate to other forms of art. The author argues that the science of display, that is the technical aspect of display, is fairly easy to teach. But the art of display is a very different matter. It means developing, above all, a very special kind of visual sensibility which relates intimately to specific ways of seeing, and therefore, of interpreting and understanding. In this respect, the art of the exhibition designer closely resembles that of the stage designer: indeed, the comparison between display, regarded as an intrinsically theatrical act, and the art of theatre is an instructive one. This comparison is briefly analysed in the last part of the article.

P. V.