

ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES



ΣΧΟΛΗ ΔΙΕΘΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ & ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ & ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ, ΜΕΣΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ»
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ «ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ»

**Οπτική Αντίληψη σε χώρους πολιτισμού
Παρατηρήσεις οπτικής εμπειρίας στο Μουσείο Κεραμεικού
και στο Μουσείο Αρχαίας Αγοράς της Αθήνας**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Μυρτώ Δαβίδ

Αθήνα, 2018

Τριμελής Επιτροπή

Ιωάννης Σπαρπέλος, Αναπληρωτής Καθηγητής Παντείου Πανεπιστημίου (Επιβλέπων)

Ανδρομάχη Γκαζή, Επίκουρη Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου

Ευτυχία Φουντουλάκη, Επίκουρη Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου



Copyright © Μυρτώ Δαυίδ, 2018

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας διπλωματικής εργασίας εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της διπλωματικής εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα.

Η έγκριση της διπλωματικής εργασίας από το Πάντειον Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν δηλώνει αποδοχή των γνώμων του συγγραφέα.

Περιεχόμενα

Περίληψη - Λέξεις-Κλειδιά	3
Εισαγωγή	4

Κεφάλαιο 1: Όραση και Οπτική Αντίληψη

Όραση	5
Επιλεκτική όραση και αντίληψη	7
Γνωστικές θεωρίες	8
Η θεωρία Gestalt	9
Η οικολογική προσέγγιση του Gibson	13
Η θεωρία των «προσφερόμενων δυνατοτήτων»	14

Κεφάλαιο 2: Μουσείο και Οπτική Εμπειρία

Το μουσείο ως χώρος οπτικής παιδείας	17
Μουσειακά αντικείμενα και οπτική εμπειρία	19
Χώρος και οπτική αντίληψη των αντικειμένων	20
Χωρική διάταξη και κίνηση στον χώρο του μουσείου	21

Κεφάλαιο 3: Παρατηρήσεις οπτικής εμπειρίας στο Μουσείο Κεραμικού και στο Μουσείο Αρχαίας Αγοράς της Αθήνας

Επιλογή των δύο μουσείων	29
Ερωτήματα της έρευνας	29
Μεθοδολογία	30
Δυσκολίες και περιορισμοί της έρευνας	30
Το Μουσείο Κεραμικού	32
Η έκθεση και οι πιθανές πορείες των επισκεπτών	33
Παρατηρήσεις οπτικής εμπειρίας των επισκεπτών	38
Το Μουσείο της Αρχαίας Αγοράς της Αθήνας	48
Η έκθεση και οι πιθανές πορείες των επισκεπτών	49
Παρατηρήσεις οπτικής εμπειρίας των επισκεπτών	51
Συζήτηση – Συμπεράσματα	62
Βιβλιογραφία	64

Περίληψη

Η οπτική αντίληψη παίζει καταλυτικό ρόλο στην διαμόρφωση ερμηνειών, την κατανόηση και μάθηση του περιβάλλοντος και των αντικειμένων γύρω μας. Η οπτική εμπειρία των επισκεπτών στους μουσειακούς χώρους συμβάλλει σε μεγάλο βαθμό στην συνολική τους αντίληψη για την ποιότητα μίας έκθεσης, τις αναμνήσεις τους, τα συναισθήματά τους απέναντι στο πολιτιστικό αποτύπωμα του χώρου αυτού αλλά και στην απόφασή τους να επενδύσουν εκ νέου τον ελεύθερο χρόνο τους σε μελλοντική επίσκεψη. Καθώς τα μουσεία στρέφονται όλο και περισσότερο στην επικοινωνία τους με το κοινό, η εξερεύνηση της οπτικής εμπειρίας από την μεριά των επισκεπτών μπορεί να αποτελέσει χρήσιμο εργαλείο για την αξιολόγηση των εκθέσεών τους. Αρχίζοντας με την θεωρία Gestalt και την θεωρία των προσφερόμενων δυνατοτήτων του Gibson, αλλά και κατόπιν τα μουσειακά αντικείμενα και τις σχέσεις τους με τον χώρο, γίνεται απόπειρα συνδέσεων με την οπτική εμπειρία των επισκεπτών. Η παρούσα εργασία προσπαθεί να ερευνήσει πτυχές της οπτικής εμπειρίας από την σκοπιά των θεατών/επισκεπτών, μέσω πειραματικής παρατήρησης των κινήσεων και των αντιδράσεών τους σε δύο μουσεία, το Μουσείο Κεραμεικού και το Μουσείο Αρχαίας Αγοράς στην Αθήνα. Αυτό που διαπιστώθηκε είναι ότι οι επισκέπτες ανταποκρίνονται και λειτουργούν, συμπεριφέρονται και κινούνται, στη βάση της εκθεσιακής ταυτότητας του κάθε μουσείου, ενώ σημαντική είναι η συμβολή του εποπτικού υλικού στην διαμόρφωση των αντιδράσεων και των ερμηνειών των επισκεπτών.

Λέξεις – κλειδιά: οπτική αντίληψη, εμπειρία, μουσειακά αντικείμενα, επισκέπτες, Μουσείο Κεραμεικού, Μουσείο Αρχαίας Αγοράς

Εισαγωγή

Έχοντας μπει για πάνω από μία δεκαετία στον 21^ο αιώνα, γίνεται όλο και πιο εμφανές το γεγονός ότι ζούμε σε έναν κόσμο όπου το «οπτικό» έχει τεράστια σημασία και κατέχει κεντρικό ρόλο στην καθημερινή πρακτική. Κατακλυζόμαστε καθημερινά από αμέτρητα οπτικά ερεθίσματα τα οποία διεκδικούν το βλέμμα μας και την προσοχή μας. Εμείς καλούμαστε να ερμηνεύσουμε αυτό που βλέπουμε κάθε φορά σύμφωνα με τις πεποιθήσεις μας, τις πρότερες γνώσεις μας αλλά και την τοποθέτησή μας σε σχέση με αυτά. Η όραση και η οπτική μας αντίληψη επομένως παίζουν καταλυτικό ρόλο στην προσωπική μας θεώρηση για τον κόσμο, στην μάθηση και την κατανόηση του εκάστοτε περιβάλλοντος μέσα στο οποίο κινούμαστε.

Η οπτική αντίληψη είναι η ικανότητα του εγκεφάλου να κατανοεί και να ερμηνεύει αυτά που προσλαμβάνουμε μέσα από τα μάτια μας. Είναι η συνολική διαδικασία, από την λήψη οπτικών ερεθισμάτων και την επεξεργασία τους στον εγκέφαλό έως την αναγνώρισή τους και την αποκωδικοποίησή τους ως αναγνωρισμένα αντικείμενα. Η οπτική μας αντίληψη τροφοδοτεί την σκέψη και κατ' επέκταση την κριτική μας απέναντι στα αντικείμενα που βλέπουμε, και ειδικότερα σε ό,τι αφορά την παρούσα εργασία, στο μουσειακό περιβάλλον. Η οπτική εμπειρία των επισκεπτών στους μουσειακούς χώρους συμβάλλει σε μεγάλο βαθμό στην συνολική τους αντίληψη για την ποιότητα μίας έκθεσης, τις αναμνήσεις τους, τα συναισθήματά τους απέναντι στο πολιτιστικό αποτύπωμα του χώρου αυτού αλλά και στην απόφασή τους να επενδύσουν εκ νέου τον ελεύθερο χρόνο τους σε μελλοντική επίσκεψη. Όλο και περισσότερο τονίζεται η επικοινωνιακή φύση των μουσείων και η ανάγκη να αντιμετωπιστούν οι επισκέπτες ως ομάδες και άτομα με διαφορετικές ανάγκες, μαθησιακές προτιμήσεις, ιδέες και προκαταλήψεις (Hooper-Greenhill, 1999). Για να γίνει αυτό, χρειάζεται εκτός των άλλων, να μελετηθούν οι υπάρχουσες εκθέσεις από τη μεριά των επισκεπτών, κάτι που φαντάζει αυτονόητο αλλά δεν γίνεται παρά ελάχιστα από τα περισσότερα μουσεία, που συνήθως εξαντλούνται στην καταγραφή δημογραφικών στοιχείων και αριθμού εισιτηρίων για να κρίνουν την επιτυχία ή μη μίας έκθεσης. Συχνά παραλείπεται η πραγματική κίνηση των επισκεπτών εντός των χώρων, οι αντιδράσεις τους στα εκθέματα και η διάδρασή τους με το εποπτικό υλικό, στοιχεία που μπορούν να αποδειχθούν πολύ πιο χρήσιμα για την αξιολόγηση της συνολικής και πραγματικής εμπειρίας που προσφέρει τελικά το κάθε μουσείο.

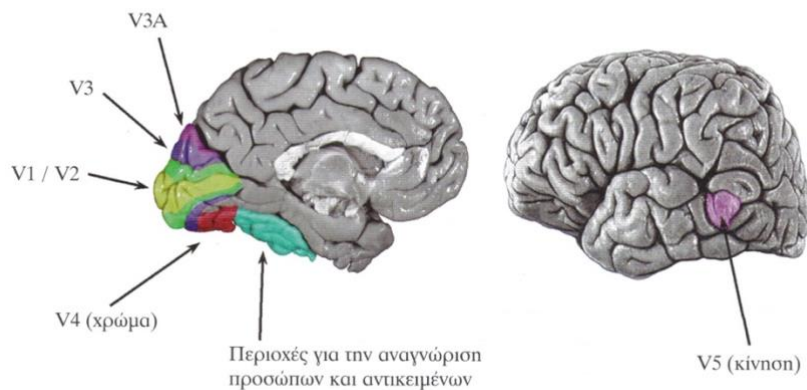
Η παρούσα εργασία θα προσπαθήσει να ερευνήσει πτυχές της οπτικής εμπειρίας από την σκοπιά των θεατών/επισκεπτών, μέσω της παρατήρησης των κινήσεων και αντιδράσεών τους σε δύο μουσεία, το Μουσείο Κεραμικού και το Μουσείο Αρχαίας Αγοράς στην Αθήνα. Με αφορμή θεωρητικές προσεγγίσεις της οπτικής αντίληψης, με έμφαση στην θεωρία Gestalt και την θεωρία των προσφερόμενων δυνατοτήτων του Gibson, αλλά και τις θεωρίες μάθησης που εφαρμόζονται συχνά στο μουσειακό περιβάλλον, γίνεται μία προσπάθεια να αναλυθούν τα μέρη που απαρτίζουν την οπτική εμπειρία εντός των χώρων και συγκεκριμένα τα αντικείμενα και η σχέση τους με τον χώρο και τους επισκέπτες, η χωρική διάταξη, το εποπτικό υλικό και οι πορείες των επισκεπτών, οι στάσεις τους και οι αντιδράσεις τους.

Κεφάλαιο 1: Όραση και Οπτική Αντίληψη

Όραση

Η όραση είναι ο πιο αποτελεσματικός τρόπος αντίληψης του ορατού κόσμου, τουλάχιστον στην μοντέρνα δυτική σκέψη, καθώς ο δυτικός πολιτισμός την έχει ξεχωρίσει ως προνομιακή αίσθηση (Rice, 1988). Ο Semir Zeki, καθηγητής νευροβιολογίας και πρωτοπόρος στη μελέτη του οπτικού εγκεφάλου δίνει έναν ορισμό του γιατί βλέπουμε: «βλέπουμε για να έχουμε τη δυνατότητα να αποκτήσουμε γνώση για τον κόσμο». Ο ορισμός αυτός δεν περιλαμβάνει το συναισθηματικό στοιχείο της Τέχνης, την ικανότητά της να εμπνέει, να προκαλεί, να μας διεγείρει. Ωστόσο η απόκτηση γνώσης από τον οπτικό εγκέφαλο δεν είναι απλή διεργασία. Η όραση είναι μία ενεργός διεργασία «κατά την οποία ο εγκέφαλος, στην αναζήτηση τη γνώσης για τον οπτικό κόσμο, απορρίπτει, επιλέγει και συγκρίνοντας τις επιλεγμένες πληροφορίες με τις αποθηκευμένες καταγραφές, δημιουργεί την οπτική εικόνα, μία διεργασία που παρουσιάζει αξιοσημείωτη ομοιότητα με αυτό που κάνει ένας καλλιτέχνης» (Zeki, 1999/2013, σ. 29).

Το οπτικό σύστημα περιλαμβάνει τον οφθαλμό και τις περιοχές του εγκεφάλου που σχετίζονται με αυτόν. Ο οφθαλμός είναι σφαιρικός και έχει πολλές ομοιότητες με την φωτογραφική μηχανή. Όπως η φωτογραφική μηχανή, έτσι και ο οφθαλμός είναι ένας θάλαμος αδιαπέραστος από το φως, με έναν φακό που εστιάζει το φως, το οποίο περνάει μέσα από την κόρη του ματιού στον αμφιβληστροειδή. Ο αμφιβληστροειδής περιέχει φωτοευαίσθητα κύτταρα, τα κωνία και ραβδία, που μετατρέπουν το φως σε σήμα που μεταφέρεται μέσω του οπτικού νεύρου στις λεγόμενες “ανώτερες” περιοχές του εγκεφάλου, στον φλοιό ή περιοχή V1. Σήμερα έχουν αναγνωριστεί πολλές οπτικές περιοχές εκτός από την V1, οι οποίες συμμετέχουν με πιο εξειδικευμένες λειτουργίες στην διαμόρφωση της οπτικής σκηνής. Ο αμφιβληστροειδής δεν εμπεριέχει τον ισχυρό μηχανισμό που είναι απαραίτητος για την απόρριψη των περιττών πληροφοριών και την επιλογή των απαραίτητων, αλλά το μεγαλύτερο μέρος του βρίσκεται στον φλοιό (Zeki 1999). Είναι λοιπόν φανερό ότι η όραση είναι λιγότερο αυτό που βλέπουμε με τα μάτια και περισσότερο μία εγκεφαλική διεργασία, στην οποία συμμετέχουν διαφορετικές περιοχές οι οποίες διαμορφώνουν ουσιαστικά την οπτική μας αντίληψη.



Ο οπτικός εγκέφαλος με τις εξειδικευμένες περιοχές που δέχονται οπτικές πληροφορίες κυρίως από την περιοχή V1 (κίτρινο) και μία περιοχή που την περιβάλλει, γνωστή ως V2 (πράσινο). Άλλες οπτικές περιοχές ανακαλύπτονται συνεχώς. Εικόνα από το βιβλίο "Εσωτερική Όραση" (σελ. 23), Semir Zeki (2001).

Επιλεκτική όραση και αντίληψη

Η όραση είναι επιλεκτική καθώς καθοδηγείται από ό,τι ο παρατηρητής θέλει να δει. Αν και όλοι παρατηρούν μία εικόνα και σε γενικές γραμμές θα μπορούσαν να πουν ότι είδαν την ίδια εικόνα, ο εγκέφαλος του καθενός θα την αξιολογήσει διαφορετικά, με βάση προηγούμενες εικόνες, εμπειρίες, προτιμήσεις, πεποιθήσεις και συναισθήματα, καταλήγοντας τελικά σε διαφορετική αντίληψη της εικόνας. Υπάρχουν όμως και φυσικοί περιορισμοί που καθιστούν την οπτική αντίληψη επιλεκτική, όπως η οπτική γωνία. Δεν μπορούμε να δούμε τα πράγματα από κάθε γωνία ταυτόχρονα. Επιλέγοντας οπτική γωνία, δηλαδή σημείο θέασης, επιλέγουμε και τον τρόπο που θα αντιληφθούμε την εικόνα. Ο John Berger λέει χαρακτηριστικά: «Το κοιτάζειν αποτελεί μία πράξη επιλογής. Ως αποτέλεσμα αυτής της πράξης, εκείνο που βλέπουμε μπαίνει στο οπτικό μας πεδίο [...]. Ποτέ δεν κοιτάμε μόνο ένα πράγμα, κοιτάμε πάντα τη σχέση ανάμεσα στα πράγματα και τον εαυτό μας» (Berger, 2011, σ. 9). Ο J. Hochberg (1968, αναφ. στο Νάκου, 2001, σ. 85) υποστηρίζει - παρατηρώντας ότι κοιτάζουμε τα πράγματα έχοντας κάποια προσδοκία - ότι η εικόνα που βλέπουμε δεν εξαρτάται τόσο από τον αμφιβληστροειδή του ματιού μας, αλλά από το νου μας που κωδικοποιεί την εικόνα με βάση την επιδίωξη του παρατηρητή. Συνήθως δεν αποθηκεύονται όλες οι πλευρές μίας σκηνής ή ενός αντικειμένου. Η συνολική αντίληψη για μία σκηνή ή κάποιο αντικείμενο που βλέπουμε βασίζεται στις προσδοκίες μας και τα ερωτήματα που έχουμε θέσει,

συνειδητά ή ασυνειδήτητα, σχηματίζοντας διαφορετικές αντιλήψεις με βάση το ατομικό, κοινωνικό και πολιτιστικό μας υπόβαθρο.

Σύμφωνα και πάλι με τον Hochberg «η οπτική αντίληψη απαιτεί ιδιαίτερα καλλιεργημένες διαδοχικές σκόπιμες συμπεριφορές». Με αυτή την έννοια, η οπτική αντίληψη μοιάζει να εξαρτάται από τον τύπο της πληροφορίας που αναζητάμε κάθε φορά, ή όπως αναφέρει η Ειρήνη Νάκου, κατευθύνουμε τη ματιά μας σύμφωνα με αυτό που επιζητούμε να δούμε, δηλαδή τις προσδοκίες και τα ερωτήματα που συνειδητά ή ασυνειδήτητα θέτουμε. (Νάκου, 2001, σ. 84). Χωρίς συγκεκριμένη προσδοκία ή κατανοητό πλαίσιο αναφοράς, αντιλαμβανόμαστε τη ματιά μας ως μία συλλογή μεμονωμένων οπτικών εικόνων χωρίς ενδιαφέρον. Έτσι, πολλοί μπορεί να μείνουν αδιάφοροι μπροστά σε μία οπτική παράσταση που δεν φαίνεται να απευθύνεται σε αυτούς ή να έχει κάποια κατανοητή σύνδεση μαζί τους. Για παράδειγμα, επισκέπτες μουσείων πολιτισμών που δεν είναι οικείοι προς αυτούς, μπορεί να αισθανθούν αμηχανία ή σύγχυση καθώς προσπαθούν να προσεγγίσουν ένα αντικείμενο. Έτσι, το πιθανότερο είναι να το δουν παθητικά, συλλέγοντας μόνο στοιχεία που προσομοιάζουν στις δικές τους εμπειρίες ή αντιλήψεις για τον πολιτισμό αυτό, αναπαράγοντας μία στερεοτυπική όραση. Ωστόσο, τα ίδια τα αντικείμενα παραμένουν τα ίδια, ασχέτως της ερμηνείας του κάθε επισκέπτη, η πραγματικότητα των αντικειμένων που παρατηρούμε δεν αλλάζει. Αυτό που αλλάζει, κατά μία έννοια, είναι οι όροι της παρατήρησης, δηλαδή η θεωρία υπό το πρίσμα της οποίας παρατηρούμε. Σύμφωνα με τον Α. Ντάντο (1991, αναφ. στο Νάκου, 2001, σ.87), η αντίληψη και η περιγραφή δεν διαχωρίζονται, αλλά συνεργάζονται σε κάθε στάδιο παρατήρησης, καθώς «βλέπουμε κάτι ως κάτι» κι έτσι η γλώσσα υπεισέρχεται συνεχώς στην αντίληψη. Επομένως, η οπτική γωνία θέασης αλλά και η λεκτική περιγραφή μίας εικόνας ή ενός αντικειμένου επηρεάζουν την οπτική αντίληψη και εμπειρία κωδικοποιώντας και αποθηκεύοντας συγκεκριμένες πλευρές τους.

Γνωστικές θεωρίες

Οι γνωστικές θεωρίες εξετάζουν τον παράγοντα του υποκειμένου, δηλαδή την προσωπικότητα του ανθρώπου ως παράγοντα ενεργής επεξεργασίας πληροφοριών με βάση ενδιάμεσες γνωστικές λειτουργίες του ατόμου. Η γνώση είναι αποτέλεσμα ενεργούς αντιπαραβολής του οργανισμού με την εμπειρία, μέσω της οποίας το άτομο

οικοδομεί την σχέση του με το φυσικό και κοινωνικό περιβάλλον. Με αυτή την έννοια, η μάθηση αφορά στην τροποποίηση γνώσεων που προϋπάρχουν.

Το σημαντικό στοιχείο για τις γνωστικές θεωρίες είναι η δομή και η λειτουργία του γνωστικού συστήματος, σε αντίθεση με τον συμπεριφορισμό που εστιάζει στην παρατηρούμενη εξωτερική συμπεριφορά (Μπασέτας, 2002). Υπάρχουν πολλές διαφορετικές προσεγγίσεις οι οποίες είναι σύμφωνες με αρχές της ερμηνευτικής ή σχετικιστικής σχολής σκέψης, σύμφωνα με την οποία η επιστήμη δεν είναι δυνατό να βρει λύσεις στα ανθρώπινα προβλήματα χωρίς τη διαμεσολάβηση της αξιολογικής και πολιτικής κριτικής. Στο κέντρο της αντίληψης αυτής υπάρχουν πάντα η σχετικότητα, η πολυσημία, η ολικότητα και επιλεκτικότητα της αντίληψης των φαινομένων και της εμπειρίας (Ράπτης και Ράπτη, 2007, σ. 86). Συνεπώς, η αντίληψη του περιβάλλοντος εξαρτάται από τη μάθηση και τη μνήμη του ατόμου. Στα πλαίσια της γνωσιακής ψυχολογίας, μπορούμε να αναφέρουμε και το σημαντικό ρόλο που έπαιξε η θεωρία του Bruner, που αποτέλεσε τη βάση για μία νέα προσέγγιση της ψυχολογίας στην αντίληψη. (Παγωνδιώτης, Κιντή, χ.χ.). Σύμφωνα με αυτή τη θεωρία, δεν υπάρχει «αθώα ματιά», αφού καθετί που βλέπουμε το βλέπουμε κατηγοριοποιημένο, το βλέπουμε ως «κάτι». Η αντίληψη, για τον Bruner είναι μία διαδικασία κατηγοριοποίησης που πραγματοποιείται μέσω ασύνδετων συναγωγών, που προέρχονται είτε από τις αισθήσεις είτε από τις πεποιθήσεις, τις ανάγκες και τις προσδοκίες μας και επομένως είναι κατά βάση μια διαδικασία επίλυσης προβλημάτων που δεν διαφέρει ποιοτικά από τη σκέψη (ο.π.). Μέρος των γνωστικών θεωριών είναι και η θεωρία της Μορφολογικής Ψυχολογίας, ή θεωρία Gestalt που εξετάζουμε παρακάτω.

Η θεωρία Gestalt

Η θεωρία Gestalt είναι μια ολιστική προσέγγιση που απορρίπτει τις μηχανιστικές αντιλήψεις των μοντέλων ερεθίσματος-απόκρισης. Κύριοι εκφραστές ήταν ο Max Wertheimer, ο Kurt Koffka, και ο Wolfgang Kohler.

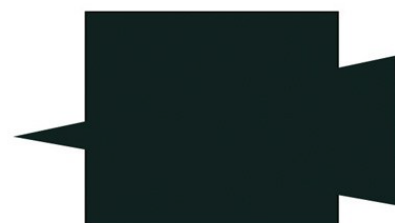
Η θεωρία Gestalt προτείνει ότι η μάθηση αποτελείται από την σύλληψη μιας δομικής ολότητας και πως δεν είναι απλώς μια μηχανιστική αντίδραση σε ένα ερέθισμα. Η λέξη gestalt προέρχεται από τα γερμανικά - αποτελεί τη μετοχή του ρήματος stellen (θέτω-διαμορφώνω) και σημαίνει «σχήμα» ή «μορφή». Συνδέθηκε από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα με ένα σύνολο επιστημονικών αρχών και έθεσε τις βάσεις των γνώσεων γύρω από την οπτική αντίληψη με πειράματα στην αισθητηριακή αντίληψη (Arnheim,

1974/2005, σ. 17). Ο Christian von Ehrenfels, ο οποίος έδωσε και στη θεωρία Gestalt το όνομά της, είχε επισημάνει ένα παράδειγμα σχετικά:

Αν έχουμε δώδεκα ακροατές και κάθε ένας από αυτούς ακούσει έναν από τους δώδεκα τόνους μίας μελωδίας, το σύνολο των εμπειριών τους δεν θα αντιστοιχεί στην εμπειρία του ακούσματος ολόκληρης της μελωδίας από έναν ακροατή. Αυτή η θέση συνοψίζεται στην φράση ότι το όλον είναι μεγαλύτερο από το άθροισμα των μερών του.¹ Οι έρευνες των θεωρητικών της Gestalt σχεδιάστηκαν ώστε να δείξουν ότι η αντίληψη της μορφής κάθε στοιχείου στο περιβάλλον εξαρτάται από την θέση του και την λειτουργία του στην συνολική διάταξη (Arnheim, 1974/2005). Ένας βασικός νόμος της οπτικής αντίληψης, από τη σκοπιά αυτή, είναι το ότι «κάθε διάταξη ερεθισμάτων τείνει να γίνει ορατή με τρόπον ώστε η προκύπτουσα δομή να είναι τόσο απλή όσο της επιτρέπεται από τις δεδομένες συνθήκες» (Arnheim, 1974/2005).

Η αντίληψη επομένως εξαρτάται από την οργάνωση των αντίστοιχων πεδίων του νου τα οποία οργανώνουν τις οπτικές πληροφορίες σε ομάδες ή σύνολα. Συχνά αναφέρεται και ως θεωρία του πεδίου. Με βάση τα παραπάνω, προέκυψαν κάποιες αρχές σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο οργανώνουμε αντιληπτικά τις εικόνες που βλέπουμε ώστε να αποκτήσουν ένα νόημα. Μερικές από αυτές αναφέρονται παρακάτω:

Η αρχή της καλής μορφής: Αν δούμε το διπλανό σχήμα, θα μας φανεί παράξενο, η εντύπωση αυτή όμως αλλάζει όταν αντιληφθούμε το σχήμα ως μία σύνθεση ενός παραλληλόγραμμου και ενός τριγώνου. Έτσι, ένα σύνολο πολλών στοιχείων αποκτά νόημα όταν εισαγάγουμε σε αυτό μία γνώριμη δομή.

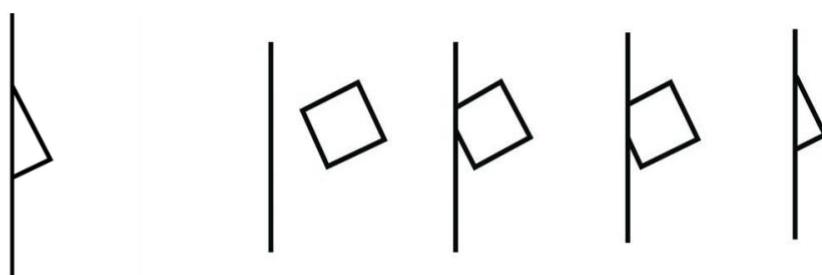


¹ Τη φράση αναφέρει ο Arnheim και συνεχίζει διευκρινίζοντας: «Η δήλωση είναι παραπλανητική, διότι υποβάλλει την ιδέα ότι σε μία συγκεκριμένη διάρθρωση τα μέρη παραμένουν ως έχουν, αλλά συνάπτονται με τη βοήθεια μίας μυστηριώδους πρόσθετης ιδιότητας, η οποία κάνει όλη τη διαφορά. Αντίθετα, η εμφάνιση κάθε μέρους εξαρτάται [...] από τη δομή του όλου και το όλον, με τη σειρά του επηρεάζεται από τη φύση των μερών του. Κανένα τμήμα ενός έργου τέχνης δεν είναι απόλυτα αυτόνομο.» (βλ. «Τέχνη και Οπτική Αντίληψη», 2005, σ.94-95)

Ένα σχήμα ορίζεται από το περίγραμμά του. Η αντιληπτική εμπειρία ενός σχήματος όμως επηρεάζεται από προηγούμενες εμπειρίες μας και συσχετίσεις με αυτό και συνεπώς η κοινωνική γνώση για το σχήμα συμπληρώνει την φυσιολογική. Στον δυτικό πολιτισμό το σχήμα υπόκειται στους προοπτικούς νόμους ενώ λ.χ. στον αρχαίο αιγυπτιακό πολιτισμό αυτά τα χαρακτηριστικά δεν ισχύουν και τα σχήματα αψηφούν την προοπτική ή παρουσιάζονται διάφανα με ορατό το περιεχόμενό τους. Αν και το ίδιο το φυσικό σχήμα ορίζεται από τα όριά του, μπορούμε να το αναγνωρίσουμε χωρίς να τα χρειαζόμαστε, αρκεί να δούμε τα μέρη που το απαρτίζουν. Για παράδειγμά, ένα ανθρώπινο πρόσωπο γίνεται αντιληπτό στους περισσότερους μόνο με μερικές γραμμές (Arnheim, 1974/2005, σ. 63).



Ο Arnheim αναφέρει ότι κάθε οπτική εμπειρία είναι ενσωματωμένη στο περιβάλλον χωρικά και χρονικά. Η εμφάνιση ενός αντικειμένου επηρεάζεται από τα διπλανά του στο χώρο και επίσης η οπτική εμπειρία για αυτό επηρεάζεται και από όσα προηγήθηκαν αυτής χρονικά. Ένα σχήμα μίας κάθετης γραμμής με ένα τρίγωνο προσκολλημένο σε αυτή αλλάζει αντιληπτικά, εάν προηγουμένως έχουμε δει την σχηματική αλληλουχία. Το αντιλαμβανόμαστε πλέον ως ένα τετράγωνο κρυμμένο πίσω από ένα επίπεδο.



Η οπτική αντίληψη επηρεάζεται ανάλογα και από την προσδοκία που υπάρχει κάθε φορά, επηρεασμένη από προηγούμενες εμπειρίες. Και πάλι ο Arnheim δίνει ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα: Το σχήμα παρακάτω είναι μία διαγώνιος λουρίδα μέσα σε ένα ορθογώνιο. Μπορεί να αλλάξει απότομα αν μας πουν ότι παριστάνει μία καμηλοπάρδαλη που περνάει έξω από ένα παράθυρο, έτσι που πλέον είναι εύκολα αντιληπτή αυτή η εικόνα. Η προφορική περιγραφή επομένως μπορεί να επηρεάσει την οπτική εμπειρία, διεγείροντας ένα ίχνος οπτικής ανάμνησης που μοιάζει με το σχέδιο.

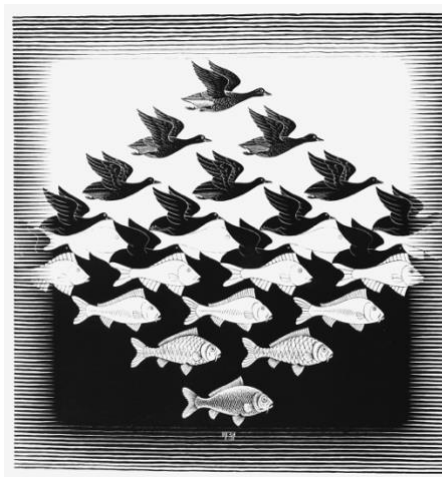
Ο Gombrich λέει σχετικά: «Όσο μεγαλύτερη βιολογική σχέση έχει ένα σχήμα με μας τόσο περισσότερες πιθανότητες έχει να είμαστε σε ετοιμότητα να το αναγνωρίσουμε και συνεπώς να είναι πιο ανεκτικά τα κριτήρια της μορφολογικής μας συμφωνίας» (Arnheim, 1974/2005, σ. 66).



Η αρχή της ομαλής συνέχειας: Έχουμε την τάση να βλέπουμε γραμμές και περιγράμματα ως συνεχή και μη διακοπτόμενα όταν αυτά βασίζονται σε ομαλή συνέχεια και προτιμώνται από απότομες αλλαγές κατεύθυνσης. Τα οπτικά στοιχεία τείνουν να γίνονται αντιληπτά ως μέρος μιας ομάδας, όταν ακολουθούν μία κοινή κατεύθυνση και πορεία.

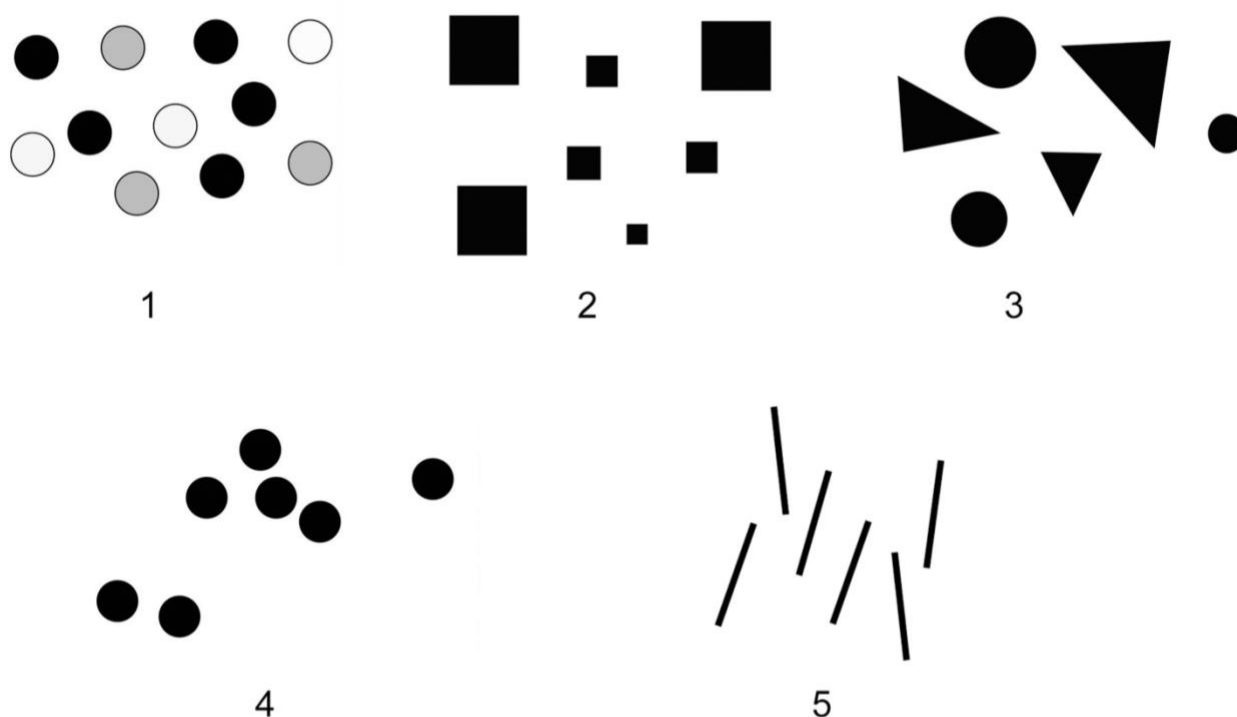
Η αρχή της εγγύτητας: Σχήματα και αντικείμενα που βρίσκονται κοντά τείνουμε να τα ομαδοποιούμε ως σύνολο. Αυτό είναι σημαντική παράμετρος όταν σε έναν χώρο τοποθετούνται τα αντικείμενα κοντά το ένα στο άλλο, καθώς άμεσα η οπτική μας θα τα εντάξει σε ένα ενιαίο σύνολο προτού προχωρήσει στην αντίληψη επιμέρους διαφοροποιήσεων. Επίσης, ομαδοποιήσεις γίνονται και με βάση το μέγεθος, αλλά και με βάση την ομοιότητα του σχήματος. Ο Arnheim αναφέρει και την επίδραση του *χωρικού προσανατολισμού*: αντικείμενα που έχουν παρόμοια κατεύθυνση τείνουν να ομαδοποιούνται στο νοητικό μας πεδίο.

Η αρχή της συμμετρίας: Συμμετρικές περιοχές ενός σχήματος τείνουμε να τις βλέπουμε ως φιγούρες ενώ ασύμμετρες περιοχές τις βλέπουμε ως φόντο. Η απλότητα ενός σχήματος, αναφέρει ο Arnheim, και ειδικά η συμμετρία, προδιαθέτει μία περιοχή να λειτουργεί ως μορφή, με την απλούστερη μορφή να επικρατεί. Ένα ενδιαφέρον παράδειγμα χρήσης της αρχής αυτής ως παιχνίδι μορφής/φόντου είναι η ξυλογραφία “Sky and



water” του M.C. Escher, όπου τα πουλιά στο πάνω μέρος έχουν περισσότερη λεπτομέρεια ενώ τα κενά ανάμεσά τους είναι ακριβώς το ίδιο σχήμα χωρίς λεπτομέρειες σχηματίζοντας τον ουρανό, με το ανάποδο να συμβαίνει με τα ψάρια στο κάτω μέρος στην ζώνη της θάλασσας. Αυτή η αναστροφή μορφής και φόντου είναι που το κάνει ιδιαίτερα ενδιαφέρον. Επίσης, ο James J. Gibson επισήμανε ότι η σχετική κίνηση βοηθάει σε αυτή την διευκρίνιση μορφής-φόντου, καθώς με την κίνηση στο

οπτικό πεδίο η μορφή τείνει να διατηρεί την ακεραιότητά της, ενώ το φόντο γίνεται λιγότερο από τη μία πλευρά και μεγαλύτερο από την άλλη, κι έτσι αποκαλύπτεται ως η περιοχή από πίσω: το φόντο (Arnheim, 1974/2005, σ. 258). Η θεωρία του Gibson για την αντίληψη, ωστόσο, πήγε σε αντίθετη κατεύθυνση, υπερτονίζοντας το ρόλο του περιβάλλοντος και τη σχέση του οργανισμού με αυτό.



Στα παραπάνω σχήματα μπορούμε να δούμε τρόπους ομαδοποίησης: Λόγω διαφοράς στην φωτεινότητα (1), λόγω ομοιότητας μεγέθους (2), λόγω διαφοράς σχήματος (3), λόγω χωρικής θέσης (4) και λόγω κατεύθυνσης (5).

Η οικολογική θεωρία του Gibson

Ο James J. Gibson, αμερικανός ψυχολόγος, ξεχώρισε από τις διαδεδομένες θεωρίες για την αντίληψη τη δεκαετία του '70, κυρίως γιατί απέρριψε τον δυϊσμό νου-σώματος και τόνισε την συμβολή του περιβάλλοντος στην σύλληψη πληροφοριών και αυτό που ο ίδιος ονόμασε «άμεση αντίληψη», δηλαδή την αντίληψη μέσω τις όρασης χωρίς την μεσολάβηση κάποιας επεξεργασίας. Όπως υποστήριζε, οι αισθητηριακές πληροφορίες του περιβάλλοντος είναι επαρκείς για τον σχηματισμό της αντίληψης. «Η άμεση

αντίληψη», αναφέρει, «είναι η δραστηριότητα της απόκτησης πληροφοριών από την περιβάλλουσα παράταξη του φωτός» (Gibson, 2002, σ. 249). Σύμφωνα με αυτή την προσέγγιση, η αντίληψη είναι αυτόματη διαδικασία που κάνει χρήση σταθερών μεταβλητών του περιβάλλοντος. Δεν απαιτείται σκέψη, ή οποιαδήποτε «γνωστική ερμηνεία» των ερεθισμάτων (Οικονόμου, χ.χ.). Ο θεατής ψάχνει να δει συγκεκριμένα πράγματα όταν κοιτάζει και αυτά που ψάχνει δεν εξαρτώνται από το γούστο ή την αυθαίρετη βούλησή του, αλλά από τις διάφορες μεταβλητές που υπάρχουν στο περιβάλλον, με τις οποίες είναι συντονισμένο το αντιληπτικό σύστημα του θεατή. Ως αντιληπτικό σύστημα, ο Gibson εννοεί μία ιεραρχία που σχηματίζουν τα όργανα: το μάτι, ως μέρος ενός δίδυμου οργάνου – του ζεύγους κινούμενων ματιών, το κεφάλι που μπορεί να στρέφεται και το σώμα που μπορεί και μετακινείται από τόπο σε τόπο. (Gibson, 2002, σ. 125). Το αντιληπτικό σύστημα είναι συντονισμένο και αλληλοεπιδρά με το περιβάλλον σχεδόν αυτόματα. Ο Gibson εισήγαγε επίσης την έννοια του οπτικού πλέγματος, το οποίο είναι το οπτικό πεδίο του θεατή, για να εξηγήσει το πώς βλέπουμε τα διάφορα μεγέθη των αντικειμένων. Οι πληροφορίες που βρίσκονται εντός του οπτικού πλέγματος και οι οποίες είναι σύμφωνα με τον Gibson υπεύθυνες για την αντίληψη, είναι σταθερές - δεν αλλάζουν με την απόσταση του θεατή από το αντικείμενο – και διαθέσιμες αυτόματα σε αυτόν.

Η θεωρία των «προσφερόμενων δυνατοτήτων»

Για την οικολογική οπτική, το περιβάλλον δεν μας προσφέρει ουδέτερες πληροφορίες, αλλά υπάρχει ένας άμεσος μηχανισμός που αποδίδει νόημα σε όσα παρατηρούμε. Εδώ ο Gibson εισήγαγε μία ακόμη θεωρία, την οποία ονομάζει «θεωρία των προσφερόμενων δυνατοτήτων» (με τον επινοημένο, από τον ίδιο, όρο *theory of "affordances"*). Ξεκινώντας από την αρχή ότι μέσα στο περιβάλλον φως υπάρχουν πληροφορίες για την αντίληψη των επιφανειών (είτε είναι αντικείμενα, είτε άλλα στοιχεία του περιβάλλοντος), η θεωρία των προσφερόμενων δυνατοτήτων προτείνει ότι η σύνθεση και η διάταξη των επιφανειών προφέρουν πληροφορίες για τις δυνατότητές τους. Αυτό με τη σειρά του υποδηλώνει ότι οι «αξίες» και τα «νοήματά» τους μπορούν να γίνουν αντιληπτά άμεσα.

Ένα απλό παράδειγμα που αναφέρει ο Gibson είναι αυτό της έννοιας του καθίσματος. Αν μία επιφάνεια είναι οριζόντια, σχεδόν επίπεδη, σχετικά εκτεταμένη σε σχέση με το μέγεθος του παρατηρητή και από ένα δύσκαμπτο υλικό, τότε η επιφάνεια «προσφέρει»

υποστήριξη. Αν αυτή η επιφάνεια βρίσκεται επιπλέον στο ύψος του γόνατου, τότε προσφέρει τη δυνατότητα να καθίσει ο παρατηρητής πάνω της. Αν μπορούν αυτές οι ιδιότητες να ειπωθούν από τον παρατηρητή, τότε η προσφερόμενη αυτή δυνατότητα γίνεται οπτικά αντιληπτή. Αυτό δεν σημαίνει απαραίτητα μία ενέργεια εκ μέρους του παρατηρητή, αλλά την δυνατότητα να καθίσει αν το επιθυμεί. Η ίδια επιφάνεια μπορεί να έχει πολλαπλές προσφερόμενες δυνατότητες. Αυτό δεν αφορά μόνο αντικείμενα και επιφάνειες αλλά, προσφερόμενες δυνατότητες έχουν και έμβια όντα, ζώα και άνθρωποι, όπως και χώροι και μέρη. Έτσι, σε ό,τι αφορά το μουσειακό περιβάλλον, μπορούμε να αντιστοιχίσουμε την παραπάνω θεωρία με τα αντικείμενα και τους χώρους που βλέπουν οι επισκέπτες μίας μουσειακής έκθεσης, αλλά και τους άλλους ανθρώπους που βρίσκονται στο μουσείο. Ένας πάγκος στη μέση μίας αίθουσας προσφέρει τη δυνατότητα μίας στάσης του επισκέπτη, άρα και μεγαλύτερης διάρκειας θέασης των αντικειμένων που βρίσκονται στον συγκεκριμένο χώρο. Προσφέρει επίσης και την δυνατότητα ξεκούρασης ή αναμονής άλλων επισκεπτών (αυξάνοντας έτσι την πιθανότητα κοινωνικής συναναστροφής στο συγκεκριμένο σημείο και πυκνότητας επισκεπτών). Μία προθήκη με παρόμοια αντικείμενα κοντά το ένα στο άλλο προσφέρει την δυνατότητα συγκρίσεων και εξέτασης ομοιοτήτων και διαφορών. Η παρουσία άλλων επισκεπτών και η συμπεριφορά τους (πχ χαμηλόφωνες συζητήσεις ή όχι), υποδηλώνει και παρακινεί εκφράσεις παρόμοιας συμπεριφοράς.

Η συγκεκριμένη θεωρία έχει χρησιμοποιηθεί σε εφαρμογές στα πεδία της αρχιτεκτονικής, του design και των τεχνολογιών πληροφοριών και επικοινωνίας, ενώ ελάχιστες έρευνες έχουν γίνει σχετικά με την κατανόηση του πώς οι προσφερόμενες δυνατότητες σε περιβάλλοντα μάθησης, όπως τα μουσεία, μπορούν να βοηθήσουν τις παιδαγωγικές προσεγγίσεις και τους σκοπούς που τα μουσεία έχουν θέσει. (Villafranca, 2016). Μία από αυτές έγινε το 2014 από τους Achiam, May και Marandino, οι οποίοι ακολούθησαν 12 επισκέπτες σε ένα μουσείο φυσικής ιστορίας, καταλήγοντας στο συμπέρασμα ότι οι προσφερόμενες δυνατότητες του εκθεσιακού χώρου υπαγορεύουν τις ερμηνευτικές στρατηγικές που χρησιμοποιούν οι επισκέπτες για την διαδικασία παραγωγής νοήματος. Βρήκαν για παράδειγμα ότι επισκέπτες, έχοντας την δυνατότητα να σταθούν κοντά στις προθήκες στους εκθεσιακούς χώρους, ένιωσαν μία αίσθηση αυθεντικότητας όσον αφορά το μέγεθος και την αίσθηση των αντικειμένων που βρίσκονταν μπροστά τους (Villafranca, 2016). Οι ίδιοι ερευνητές επεκτείνουν την έννοια των «προσφερόμενων δυνατοτήτων» στο μουσειακό περιβάλλον, πέρα από τον σχεδιασμό των εκθεμάτων, στους χώρους πληροφοριών στις εισόδους ή τα φουαγιέ

των μουσείων, το πώς οι επισκέπτες καθοδηγούνται ή περιορίζονται, και πώς αυτές οι «δυνατότητες» φαίνεται να συμμορφώνονται στις διαφορετικές ανάγκες των επισκεπτών (Marianne Achiam, Michael May & Martha Marandino, 2014, σ. 464).

Τέλος, ένας ορισμός των προσφερόμενων δυνατοτήτων στο μουσειακό περιβάλλον δίνεται από τον Roy D. Pea (1993, αναφορά στο Villafranca, 2016, σ. 117), ο οποίος υποστηρίζει ότι οι προσφερόμενες δυνατότητες είναι οι αντιληπτές και πραγματικές λειτουργικές ιδιότητες ενός αντικειμένου που καθορίζουν το *πώς θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί*. Βέβαια, ένας τέτοιος ορισμός είναι περιοριστικός, καθώς υπολογίζει μόνο τα φυσικά χαρακτηριστικά του μουσειακού περιβάλλοντος και όχι άλλες όψεις όπως το προσωπικό και κοινωνικό στοιχείο που εντάσσονται εξίσου στον μουσειακό χώρο.

Κεφάλαιο 2: Μουσείο και Οπτική Εμπειρία

Το μουσείο ως χώρος οπτικής παιδείας

Το μουσείο είναι χώρος μη τυπικής μάθησης ή, όπως συναντάμε συχνά στην βιβλιογραφία, άτυπης μάθησης, με την έννοια ότι η διαδικασία της μάθησης δεν έχει κάποιους κανόνες, βήματα και πρόγραμμα όπως συμβαίνει στην σχολική τάξη, αλλά πραγματοποιείται σε όλη τη διάρκεια της ζωής του ατόμου (Κοκορότσκου, 2012). Ο όρος μη τυπική μάθηση προσδιορίζει οργανωμένα εκπαιδευτικά περιβάλλοντα πέραν του σχολικού, τα οποία μπορούν να προσφέρουν ευκαιρίες μάθησης (Φιλίππουπολίτη, 2015). Οι Falk & Dierking σχολιάζουν ότι το μουσείο, περισσότερο ίσως από άλλους θεσμούς, είναι μοναδικά κατάλληλο για την αξιοποίηση της ικανότητας των ανθρώπων να μαθαίνουν, αρχικά συγκεντρώνοντας συμπαγή πληροφορία (Falk & Dierking, 1992). Το μουσείο διαφέρει από άλλα περιβάλλοντα μάθησης, καθώς εμπεριέχει συλλογές αντικειμένων, πολύτιμων ή μη. Επιλέγει να προαγάγει τους στόχους του μέσα από την προβολή τους, σε αντίθεση με τα σχολεία, τις βιβλιοθήκες, τα περιοδικά και άλλες μορφές μάθησης που βασίζονται σε λέξεις και δισδιάστατες εικόνες. (Falk & Dierking, 1992). Η Danielle Rice, αμερικανίδα θεωρητικός της διδακτικής της Τέχνης στα μουσεία, αναφέρει το σημαντικό ρόλο που διδραματίζει η οπτική παιδεία στον χώρο των μουσείων, δηλαδή η ικανότητα να καταλαβαίνει ο επισκέπτης τα έργα τέχνης και να μπορεί να εφαρμόσει τις γνώσεις που έχει αποκτήσει μέσα από την επαφή του με το μουσειακό αντικείμενο στην πραγματική ζωή και την καθημερινότητά του (Rice, 1992). Τα μουσεία μπορούν να επικεντρώσουν τις δράσεις τους στην ανάπτυξη της οπτικής παιδείας μέσα από τα εκπαιδευτικά τους προγράμματα αλλά και διαμορφώνοντας τις εκθέσεις τους με τέτοιο τρόπο, ώστε να προσφέρονται στους επισκέπτες ευκαιρίες να παρατηρήσουν, να επεξεργαστούν και να εξερευνήσουν όλες τις πτυχές των μουσειακών αντικειμένων. Η εκπαιδευτική λειτουργία του μουσείου μπορεί να γίνει κατανοητή μέσα από τις διάφορες θεωρίες μάθησης στις οποίες βασίζονται συχνά τόσο τα εκπαιδευτικά προγράμματα των μουσείων όσο και ο γενικότερος εκθεσιακός τους σχεδιασμός. Η θεωρητική προσέγγιση του επισκέπτη ως παθητικού ή ενεργού υποκειμένου αλλά και ο τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίζεται η γνώση και η μάθηση, καθορίζουν και την «παιδαγωγική» ταυτότητα του μουσείου (Φιλίππουπολίτη, 2015).

Ο George Hein έχει επισημάνει πως οι εκπαιδευτικές θεωρίες συναποτελούνται από θεωρίες μάθησης και θεωρίες γνώσης (Hooper-Greenhill, 1999). Η θετικιστική-ρεαλιστική προσέγγιση θεωρεί τη γνώση ως ανεξάρτητη από το άτομο και αποκτάται με την συσσώρευση αντικειμενικών στοιχείων. Η αλήθεια είναι μονοσήμαντη και αντικειμενική. Αντίθετα, η ιδεαλιστική-κονστρουκτιβιστική προσέγγιση απορρίπτει την «επιστημονική αλήθεια», και θεωρεί τη γνώση μία ως ιστορικά εξαρτημένη έννοια. Το κάθε άτομο «κατασκευάζει την αλήθεια, η οποία είναι πολλαπλή, μέσα από διαδικασίες διασύνδεσης και διάδρασης με τη σύνθετη πραγματικότητα» (Φιλίππουπολίτη, 2015). Η μάθηση από αυτή την οπτική είναι μία διαδικασία επιλογής και οργάνωσης δεδομένων που προέρχονται από την πολιτισμική εμπειρία του ατόμου, το οποίο μπορεί να δώσει δικές του ερμηνείες (Φιλίππουπολίτη, 2015, Hooper-Greenhill, 1999). Με βάση τα παραπάνω, ο Hein διέκρινε τέσσερις διαφορετικούς τύπους μουσείων: το διδακτικό μουσείο, το συμπεριφορικό μουσείο, το ανακαλυπτικό μουσείο και το κονστρουκτιβιστικό μουσείο. Το διδακτικό και το συμπεριφοριστικό μουσείο βασίζονται στην θετικιστική-ρεαλιστική προσέγγιση της μάθησης ενώ το ανακαλυπτικό και το κονστρουκτιβιστικό μουσείο βασίζονται στην ιδεαλιστική-κονστρουκτιβιστική προσέγγιση. Τα δύο τελευταία είδη μουσείων μπορούμε να τα δούμε συχνότερα ως εφαρμογές σε μουσεία επιστημών, φυσικής ιστορίας, παιδικά μουσεία αλλά και μουσεία τέχνης.

Σύμφωνα με το διδακτικό μοντέλο, το οποίο παρατηρείται συχνά στις μουσειακές εκθέσεις στη χώρα μας, ο δημιουργός της έκθεσης απευθύνεται σε ένα ευρύ κοινό επισκεπτών που αντιμετωπίζεται ως αδιαφοροποίητη ομάδα, ενώ οι πληροφορίες είναι οργανωμένες σειριακά και οι πινακίδες χρησιμοποιούνται για να επιτευχθούν οι διδακτικοί στόχοι (Φιλίππουπολίτη, 2015). Παρόμοια λογική στις εκθέσεις του έχει και το συμπεριφορικό μουσείο, στο οποίο υπάρχουν πολλαπλές αναγνώσεις της αλήθειας και της πραγματικότητας εκ μέρους του επισκέπτη, αλλά η διαδικασία της μάθησης συνίσταται στην επανάληψη και επιβραύευση των σωστών απαντήσεων. Αυτό μπορεί να εντοπιστεί συνήθως σε κάποια διαδραστικά εκθέματα των μουσείων, όπου ο επισκέπτης καλείται να επιλέξει την σωστή απάντηση (Witcomb A., αναφ. στο Φιλίππουπολίτη, 2015). Η Ειρήνη Νάκου μιλάει για «παραδοσιακά» μουσεία, τα μουσεία που εμπεριέχουν μουσειολογικές αντιλήψεις συνδεδεμένες με τις θετικιστικές αυτές προσεγγίσεις. Το θεματικό περιεχόμενο παρουσιάζεται γραμμικά, με κλειστές ενότητες σε αυστηρή χρονολογική σειρά και στο πλαίσιο αυτό, όλο το ενδιαφέρον συγκεντρώνεται στα ίδια τα αντικείμενα (Νάκου, 2001). Τα αντικείμενα σε αυτό το

χώρο είναι απομονωμένα από την κοινωνική τους διάσταση και γίνονται γνωστά με παθητικό τρόπο. Η γνώση θεωρείται ως εξωτερική πραγματικότητα σε σχέση με τον επισκέπτη και η μάθηση γίνεται αντιληπτή ως μία συλλογή γεγονότων και πληροφοριών που επαυξητικά θα επιφέρει το επιθυμητό αποτέλεσμα (Hooper-Greenhill, 1999). Ο διδακτισμός που περιέχει αυτή η θεώρηση, εξακολουθεί να είναι κυρίαρχος σε πολλά μουσεία στην χώρα μας, κυρίως όσον αφορά τα εποπτικά μέσα και τον τρόπο μετάδοσης των πληροφοριών που συνοδεύουν τα μουσειακά αντικείμενα.

Μουσειακά αντικείμενα και οπτική εμπειρία

«Το αντικείμενο δεν αποτελεί αλήθεια κανενός πράγματος. Πρωτίστως πολυλειτουργικό και δευτερευόντως πολυσήμαντο, αποκτά σημασία μόνο όταν τοποθετείται σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο αναφοράς». (Hainard, 1984)²

Σύμφωνα με τον ορισμό του ICOM για τα αντικείμενα, κατά την φιλοσοφική έννοια, ένα αντικείμενο είναι όχι μόνο μία μορφή πραγματικότητας, αλλά ένα παράγωγο, ένα αποτέλεσμα ή ισοδύναμο (Desvallees & Mairesse, 2009). Το αντικείμενο είναι αυτό που εκτίθεται ή βρίσκεται απέναντι ενός υποκειμένου που το αντιμετωπίζει ως κάτι διαφορετικό από τον εαυτό του. Μιλώντας εδώ για αντικείμενα, αναφερόμαστε στα μουσειακά αντικείμενα (ή εκθέματα), δηλαδή στα αντικείμενα εκείνα που έχουν μουσειοποιηθεί, είναι εκτεθειμένα προκειμένου να θεαθούν και να παραγάγουν – μέσω της διαμεσολάβησης των επιμελητών – συναισθήματα, να ψυχαγωγήσουν και να εκπαιδεύσουν. Με αυτή την έννοια, διαφέρουν από τα πράγματα, καθώς τα πράγματα έχουν σχέση με εμάς χρηστική ή σχέση στοργής ή συμβίωσης, όπως για παράδειγμα μία φωτογραφία με αγαπημένα πρόσωπα ή ένα εργαλείο ή ένα τραπέζι. Όταν γίνονται αντικείμενα, επανατοποθετούνται στην αντίληψή μας σε διαφορετικό πλαίσιο, αποκτούν συμβολική αξία και νέες σημασίες που αντανakλώνται μέσω της έκθεσης. Κατά συνέπεια, η οπτική μας για αυτά αλλάζει. Η εκθεσιακή λογική διαμορφώνει αντίστοιχες μορφές γνώσης, αφού με τον τρόπο που παρουσιάζονται τα μουσειακά αντικείμενα στο κοινό, καλλιεργούνται έμμεσα και άμεσα αντίστοιχες αντιλήψεις, σκέψεις και γνώσεις (Νάκου, 2001, σ. 163). Τα αντικείμενα μετατρέπονται σε φορείς

² Η συγκεκριμένη φράση αναγράφεται στο βιβλίο «Βασικές Έννοιες της Μουσειολογίας» (ICOM, 2009), στο λήμμα αντικείμενο, σ. 29

γνώσης αλλά και φορείς του συστήματος αξιών, αντιλήψεων και προκαταλήψεων του μουσείου που με τη σειρά τους αντανακλούν τις κυρίαρχες κοινωνικές/πολιτιστικές αντιλήψεις του περιβάλλοντος μέσα στο οποίο λειτουργεί το μουσείο. Όπως αναφέρουν οι αρχαιολόγοι-μουσειολόγοι Μάρλεν Μούλιου και Αλεξάνδρα Μπούνια, ο επισκέπτης μίας έκθεσης, κοιτώντας ένα αντικείμενο από άλλο πολιτισμό, βρίσκεται σε μία πολύπλοκη θέση καθώς στην διαδικασία της θέασης εισέρχονται και αναμιγνύονται τρεις πολιτιστικοί όροι: 1) οι ιδέες, οι αξίες και οι σκοποί του πολιτισμού από τον οποίο προέρχεται το αντικείμενο, 2) οι ιδέες, οι αξίες και οι χρήσεις των οργανωτών της έκθεσης, τις οποίες δεν συμμερίζεται ή κατέχει αναγκαστικά ο επισκέπτης και 3) ο ίδιος ο επισκέπτης με τις προσωπικές του ιδέες, αξίες και στόχους-ανάγκες (Μαρλέν Μούλιου, Αλεξάνδρα Μπούνια, 1999, σ. 55). Οι εκθέσεις λοιπόν, συμπληρώνουν και εμπλέκονται με την πολιτική και την ιδεολογία του μουσείου, τόσο σε στενό επίπεδο, ως λειτουργία της εξουσίας, όσο και σε ευρύτερο, ως παιχνίδι ανταγωνιστικών νοοτροπιών. Κάθε μέρος της εκθεσιακής και επικοινωνιακής πολιτικής του μουσείου συμβάλλει στην τελική «αφήγηση» που προβάλλει το σύνολο των αντικειμένων, η συλλογή. Μέσα από αυτή την οπτική, η τοποθέτηση των αντικειμένων, οι τίτλοι των ενοτήτων, οι λεζάντες και τα επεξηγηματικά κείμενα, τα φυλλάδια και οι χάρτες διαμορφώνουν την εμπειρία του επισκέπτη και τις ερμηνευτικές κατευθύνσεις που μπορεί να ακολουθήσει καθώς περιηγείται στον χώρο. Η Ανδρομάχη Γκαζή επισημαίνει χαρακτηριστικά:

«Η ίδια η πράξη της παρουσίασης μίας έκθεσης είναι πρωτίστως ερμηνευτική. Ο χώρος, η επιλογή και η διάταξη των εκθεμάτων, ο φωτισμός, η σήμανση, η χρήση του χρώματος και πολλά άλλα στοιχεία οδηγούν τη ματιά του επισκέπτη σε σημεία και θέματα που εμείς έχουμε, συνειδητά ή ασυνείδητα, επιλέξει. Οι εκθέσεις δημιουργούν καινούριους κόσμους για τα αντικείμενα και αυτοί οι κόσμοι είναι γεμάτοι από παραδοχές, στερεότυπα, αποσιωπήσεις, απόψεις και ιδεολογήματα του παρελθόντος και του παρόντος» (Γκαζή, 2011).

Χώρος και οπτική αντίληψη των αντικειμένων

Ο χώρος αποτελεί μία βασική παράμετρο για την διαμόρφωση της αντίληψης. Οι H.Werner και B.Kaplan υποστηρίζουν ότι:

«Ο χώρος και ο χρόνος συνιστούν τις βασικές παραμέτρους του ανθρώπινου κόσμου της πράξης και της σκέψης [...] χωρίς κάποιου τύπου αντίληψη του χώρου και του χρόνου – όσο χαλαρά δομημένη και αποσπασματική και αν είναι – δεν θα υπήρχε

γνώση του κόσμου των αντικειμένων ούτε συνείδηση του εαυτού μας και των άλλων» (Μπαρού, 2013).

Η ίδια η αίσθηση του χώρου δεν προκύπτει μόνο από την παρατήρηση των αντικειμένων αλλά και από τις ενέργειές μας σε σχέση με αυτά, δηλαδή την κίνησή μας στον χώρο και την δυνατότητα να αναλογιζόμαστε την εμπειρία μας (Μπαρού, 2013). Ακόμη, η έννοια του χώρου συνδέεται με τη δυνατότητα να διαμορφώνουμε τρισδιάστατες οπτικές αντιλήψεις (Νάκου, 2001). Σύμφωνα με την θεωρία της Gestalt που είδαμε παραπάνω και το νόμο της απλότητας, διαμορφώνουμε την αντίληψη του τρισδιάστατου όταν, αυτό που βλέπουμε διαμορφώνεται στα πεδία του νου σε απλούστερη μορφή δομικά (για την αντίληψη αυτής της τρισδιάστατης μορφής) από την δυσδιάστατη. (Arnheim, 1974/2005, σ. 273) Η αντίληψη του βάθους εξαρτάται επομένως από τον τρόπο οργάνωσης των νοητικών μας πεδίων. Αυτό είναι σημαντικό, καθώς η νοητική οργάνωση των πληροφοριών σε σχέση με τον χώρο επηρεάζει την δυνατότητα προσανατολισμού στον χώρο αυτό και τις επιλογές πορείας μας εντός του. Ο C. Norberg-Schulz εξηγεί τη σχέση της χωρικής εμπειρίας με τον προσανατολισμό: «Οι περισσότερες από τις δραστηριότητες του ανθρώπου ενέχουν μια χωρική διάσταση, υπό την έννοια ότι τα αντικείμενα που υποβοηθούν τον προσανατολισμό κατανέμονται χωρικά σύμφωνα με χωρικούς συσχετισμούς. Ο χώρος είναι επομένως μόνο μία πλευρά κάθε φαινομένου προσανατολισμού, αλλά μόνο μία από τις πλευρές του φαινομένου αυτού. [...] Ο άνθρωπος προσανατολίζεται ως προς τα αντικείμενα που τον περιβάλλουν, προσαρμόζεται στα υλικά πράγματα και ο γνωστικός ή συναισθηματικός προσανατολισμός του ως προς τα διάφορα αντικείμενα στοχεύει στην εδραίωση μίας ισορροπίας μεταξύ αυτού και του περιβάλλοντός του» (Norberg-Schulz, 1971). Εντός του μουσειακού περιβάλλοντος, η διαμόρφωση του χώρου του μουσείου ούτως ώστε να αποτελέσει μία έκθεση με νόημα και όχι μία απλή αποθήκευση αντικειμένων, εξαρτάται εν πολλοίς από την διάταξη των αντικειμένων εντός του και τις χωρικές σχέσεις που αυτά δημιουργούν.

Ανάλογα με την τοποθέτηση των αντικειμένων στον χώρο αλλά και την τοποθέτηση των θεατών σε σχέση με αυτά, διαμορφώνεται και η οπτική γωνία παρατήρησης καθώς και οι διάδρομοι τους οποίους μπορεί να ακολουθήσει ο θεατής. Ο χώρος ορίζει τα αντικείμενα, καθώς έχουν τρισδιάστατη υλική μορφή αλλά και ορίζεται από αυτά, καθώς καταλαμβάνουν και αυτά χώρο και τον διαμορφώνουν. Κάθε αντικείμενο στον χώρο «αλλάζει» το σχήμα του χώρου αυτού, διαμορφώνει διόδους, εμπόδια, περάσματα και ανοίγματα που μπορούν να προσφέρουν επιπλέον θέσεις παρατήρησης

και επομένως οπτικής εμπειρίας, ή μπορούν να εμποδίζουν (περιορίζουν) κάποιες θέσεις παρατήρησης και να οδηγούν την οπτική αντίληψη και εμπειρία του παρατηρητή σε συγκεκριμένες θέσεις παρατήρησης. Πολλές φορές αυτό είναι επιθυμητό από τους επιμελητές μίας έκθεσης, όταν θέλουν να τονίσουν μία συγκεκριμένη σχέση του αντικειμένου με τον χώρο ή τη θεματολογία της έκθεσης, όμως άλλες φορές αυτό μπορεί να δυσκολέψει μία ολοκληρωμένη οπτική αντίληψη ενός αντικειμένου/εκθέματος. Αυτό είναι αρκετά σύνηθες, για παράδειγμα, σε αγγεία που έχουν ζωγραφικές παραστάσεις στην εξωτερική τους επιφάνεια. Αν οι επιμελητές μίας έκθεσης θεωρούν ότι πρέπει να φανούν εξίσου και οι δύο αυτές όψεις, μπορούν να τα τοποθετήσουν είτε σε προθήκες που επιτρέπουν την θέαση 360 μοιρών, είτε τοποθετώντας κάποιο κάτοπτρο που θα επιστρέφει την «κρυμμένη» όψη, είτε ακόμη και φωτογραφικό υλικό δίπλα από το αντικείμενο, ως μέρος του εποπτικού υλικού, συμπληρώνοντας την αντίστοιχη λεζάντα.

Η σχέση των αντικειμένων με τον χώρο είναι σημαντική, καθώς μιλάμε για την οπτική αντίληψη και εμπειρία σε χώρους όπως τα μουσεία, τα οποία είναι κατεξοχήν χώροι με πολλαπλές νοηματοδοτήσεις, συνδεδεμένες με τα ίδια τα κτίρια και τον αρχιτεκτονικά διαμορφωμένο χώρο. Ο τρόπος με τον οποίο είναι τοποθετημένα τα αντικείμενα στον μουσειακό χώρο, μπορεί να διαμορφώσει και τον τρόπο που ενοποιούνται στο νου του θεατή. Έτσι, μία συλλογή στην ίδια αίθουσα αναδεικνύει την κοινή θεματολογία που μπορεί να έχουν τα επιμέρους εκθέματα, όμως αυτό μπορεί να γίνει και με κοινές προθήκες και τρόπους παρουσίασης, όπως κοινό χρώμα στο φόντο των εκθεμάτων ή παρόμοιος φωτισμός. Ένα απομονωμένο αντικείμενο στον χώρο μπορεί να το αποκόψει από την συνολική θεματική, αλλά παράλληλα να αναδείξει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του και να διευκολύνει μία πιο ουσιαστική σύνδεση με τον επισκέπτη (Νάκου, 2001). Ακόμη, μπορεί να αντιμετωπιστεί ως το πιο σημαντικό αντικείμενο στον χώρο και να τραβήξει την προσοχή, μειώνοντας αντίστοιχα τις πιθανότητες των επισκεπτών να σταθούν σε άλλα αντικείμενα στην αίθουσα. Όλα αυτά διαμορφώνουν την οπτική εμπειρία των επισκεπτών και δημιουργούν τις συνολικές εντυπώσεις τους για την έκθεση στο εκάστοτε μουσειακό περιβάλλον. Στα πλαίσια μίας μουσειακής έκθεσης, η οπτική γωνία είναι σε μεγάλο βαθμό εξαρτώμενη από τις επιλογές των επιμελητών της. Οι μέθοδοι, οι επιλογές παρουσίασης των αντικειμένων και τα μέσα που διαθέτουν τα μουσεία για ερμηνευτικές προσεγγίσεις (κείμενα, γραφικά, χάρτες, διαδραστικές συσκευές κ.ά.) επικοινωνούν, όπως είπαμε και προηγουμένως, συγκεκριμένες λογικές.

Χωρική διάταξη και κίνηση στον χώρο του μουσείου

Ο χώρος του μουσείου και η αρχιτεκτονική του καθορίζουν την κίνηση των επισκεπτών εντός του και κατά συνέπεια την εμπειρία της έκθεσης. Ο Brawne (1982) αναφέρει: «η λέξη μουσείο φέρνει συχνά στο νου ένα συγκεκριμένο τύπο κτιρίου, σπάνια όμως μία συγκεκριμένη χωρική οργάνωση» (αναφ. στο Τζώρτζη, 2010, σ. 89). Από πλευράς αρχιτεκτονικού σχεδιασμού, έχει υποστηριχθεί ότι η χωρική έκφραση της πορείας μίας έκθεσης μπορεί να καθορίσει ολόκληρο τον μουσειακό σχεδιασμό (Brawne 1965, Huber 1997 ο.π). Η αρχιτεκτονική διαμόρφωση του χώρου δημιουργεί ένα σύνολο σχέσεων μεταξύ του χώρου, των εκθεμάτων και των επισκεπτών. Η Καλή Τζώρτζη (2010) αναφέρει τέσσερις χωρικές διατάξεις που συναντούμε συστηματικά: την γραμμική διάταξη των χώρων, τις παραλλαγές της γραμμικής διάταξης που παρέχουν δυνατότητα επιλογής πορείας, την πλεγματική διάταξη και την ελεύθερη κάτοψη. Με βάση αυτές τις χωρικές διατάξεις καθορίζεται και η πορεία των επισκεπτών στο μουσείο.

Στην γραμμική διάταξη η σειρά θέασης των εκθεμάτων είναι σε γραμμική αλληλουχία – ουσιαστικά πρόκειται για μία ευθύγραμμη πορεία - και ιδανικοί χώροι για αυτόν τον τύπο είναι οι μακρόστενες αίθουσες που ακολουθούν η μία την άλλη γραμμικά, αναφέρει η Τζώρτζη. Ήταν η κυρίαρχη αρχή οργάνωσης του χώρου στα μουσεία ως τον 19^ο αιώνα και υιοθετείται επανειλημμένα. Παρόλα αυτά, δεν σημαίνει ότι ένα μουσείο με αυτή τη διάταξη θα έχει απαραίτητα μία επιμήκη εξωτερική μορφή, μπορεί εξίσου να είναι και κυκλική, εφόσον διατηρεί την γραμμική πορεία της έκθεσης. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι το μουσείο Guggenheim της Νέας Υόρκης, όπου η συνεχής σπειροειδής ράμπα αντικαθιστά τις αίθουσες και η πορεία είναι ουσιαστικά μία συνεχόμενη σπειροειδής γραμμή.

Η επιλογή πορείας στις παραλλαγές της γραμμικής διάταξης του χώρου σηματοδοτήθηκε από τον αρχιτέκτονα Leo von Kleze και τον σχεδιασμό της Alte Pinakothek (1826) στο Μόναχο και αναπτύχθηκε περισσότερο τον 20^ο αιώνα. Οι αίθουσες είναι αυτόνομες και άμεσα προσβάσιμες από έναν κεντρικό χώρο, κι έτσι οι επισκέπτες μπορούν να επιλέξουν πιο ελεύθερα την αίθουσα ή τις αίθουσες που προτιμούν να επισκεφθούν, χωρίς να χρειάζεται να περάσουν μέσα από άλλες. Ένα τέτοιο παράδειγμα, αναφέρει η Τζώρτζη, είναι το Μουσείο Van Gogh στο Αμστερνταμ. Τελείως αντίθετη με τα παραπάνω είναι η ελεύθερη κάτοψη, όπου ο χώρος θεωρητικά επιτρέπει πολλαπλές δυνατές διαδρομές. Τα ίδια τα εκθέματα ή

panels, καθορισμένα από τους επιμελητές του εκθεσιακού σχεδιασμού, οργανώνουν τον χώρο και δημιουργούν κάθε φορά διαφορετικές χωρικές εμπειρίες στους επισκέπτες. Η ανοιχτή κάτοψη σχετίζεται με την απόρριψη του διδακτισμού και θεωρείται έκφραση της αντίληψης του δημοκρατικού μουσείου, σε αντίθεση με τα παραδοσιακές γραμμικές διατάξεις του χώρου που συνδέονται με την εξελικτική αντίληψη για την τέχνη (Τζώρτζη, 2010, σ. 90). Οι επισκέπτες επομένως μπορούν κατανοήσουν την έκθεση ως ένα σύνολο από εικόνες το οποίο, κατά τον Brawne μπορεί να διαμορφωθεί σκόπιμα. Κατά τον ίδιο, όπως αναφέρει και πάλι η Τζώρτζη, «η επιλογή μίας συγκεκριμένης διαδρομής στο μουσείο αντί μιας άλλης και η ελεύθερη ή περιοριστική κυκλοφορία καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό την οπτική πρόσληψη των αντικειμένων και την οπτική εντύπωση που μας δημιουργούν». (Τζώρτζη, 2010, σ. 92). Επίσης, αντίστοιχα η Newhouse³ σε μελέτη της σε συγκεκριμένες περιπτώσεις έργων τέχνης, κατέδειξε ότι το πλαίσιο αναφοράς και η συγκεκριμένη θέση του έργου επηρεάζουν τον τρόπο με τον οποίο προσφέρεται αντιληπτικά στον θεατή, δίνοντας το παράδειγμα του αγάλματος της Νίκης της Σαμοθράκης στο Λούβρο. Η αλλαγή της εισόδου του μουσείου (η νέα κεντρική είσοδος είναι μέσα από την ‘πυραμίδα’) άλλαξε και τις επιλογές πορείας των επισκεπτών. Έτσι, ενώ αρχικά ακολουθούσαν μία προκαθορισμένη πορεία που οδηγούσε σε μία εντυπωσιακή σκάλα, στην κορυφή της οποίας ήταν το άγαλμα ως μοναδικό έκθεμα, πλέον έχουν διαφορετικές επιλογές πορείας και στερούνται, όπως αναφέρει η Τζώρτζη, της αίσθησης της σταδιακής προσέγγισης και την ξαφνική πρώτη εντύπωση που τους δημιουργούσε μέχρι τότε το γλυπτό.

Προσεγγίζοντας την κίνηση των επισκεπτών στον μουσειακό χώρο και την σχέση τους με αυτόν, ο David Dean (1994), ακαδημαϊκός και έμπειρος διευθυντής μουσείων, επισημαίνει ότι υπάρχουν κάποιες «κοινές τάσεις συμπεριφοράς» που οι άνθρωποι αποκτούν, και οι οποίες τροποποιούνται από κοινωνικές και πολιτισμικές προτιμήσεις (Emmison & Smith, 2000). Ο Dean θεωρεί ότι είναι προτιμότερο ένα μουσείο να επεξεργάζεται αυτές τις τάσεις και να προσαρμόζει την εμπειρία του μουσείου λαμβάνοντάς τις υπόψη, παρά να λειτουργεί ενάντια σε αυτές (Dean 1994:51, αναφ. στο Emmison & Smith, 2000, σ.175). Πολλές από αυτές φαίνεται ότι βασίζονται σε οπτικές και χωρικές αντιλήψεις που έχουν οι επισκέπτες. Έτσι, σύμφωνα με τον Dean:

³ Η μελέτη *Art and the Power of Placement* (2005) της Newhouse αναφέρεται από την Καλή Τζώρτζη (2010).

- Αν όλοι οι παράγοντες είναι ίσοι, οι άνθρωποι θα γυρίσουν προς τα δεξιά.
- Οι επισκέπτες τείνουν να μένουν στον δεξί τοίχο μίας αίθουσας, αγνοώντας τα εκθέματα στα αριστερά της γραμμής στην οποία κινούνται.
- Το πρώτο έκθεμα στην δεξιά πλευρά θα λάβει μεγαλύτερη προσοχή από το πρώτο στην αριστερή πλευρά.
- Οι επισκέπτες τείνουν να ξοδεύουν περισσότερο χρόνο σε προθήκες οι οποίες βρίσκονται στην αρχή της έκθεσης από αυτές που βρίσκονται προς το τέλος της.
- Δεν αρέσει στους ανθρώπους να μπαίνουν σε χώρους όπου δεν υπάρχουν ορατές έξοδοι.
- Περισσότερος χρόνος αφιερώνεται σε εκθέματα που ευθυγραμμίζονται με την κοντύτερη διαδρομή μεταξύ της εισόδου και της εξόδου μίας έκθεσης.
- Οι επισκέπτες (αναφορικά με το δυτικό πρότυπο) θα κοιτάζουν τα εκθέματα με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο διαβάζουν, δηλαδή από πάνω αριστερά προς τα κάτω δεξιά.
- Οι επισκέπτες τείνουν να ελκύονται από φωτεινότερα και μεγαλύτερα αντικείμενα.
- Σε μία έκθεση, οι επισκέπτες έχουν μία μέση διάρκεια προσοχής περίπου 30 λεπτών.

Οι Emmison & Smith σχολιάζουν ότι όσοι εμπλεκονται στον μουσειακό σχεδιασμό τείνουν να υιοθετούν πρακτικές σχετικά με την ανθρώπινη κίνηση και τα μοτίβα θέασης και συχνά έχουν λάβει ήδη υπόψη τους στον σχεδιασμό τις παραπάνω παρατηρήσεις, γι' αυτό είναι αρκετά δύσκολο να εξεταστούν. Επίσης, άλλη μία παρατήρηση σχετικά με την κίνηση και την σχέση του με τον μουσειακό χώρο είναι το ότι, όπως έχουν δείξει αρκετές έρευνες, οι επισκέπτες συχνά αντιμετωπίζουν τα μουσεία με δέος, γιατί προσφέρουν συνδέσεις με «ιερά» θέματα και αντικείμενα (Emmison & Smith, 2000), όπως για παράδειγμα υλικά κατάλοιπα και μαρτυρίες ένος ένδοξου παρελθόντος. Έτσι, προσαρμόζουν τη συμπεριφορά τους ανάλογα με τον μουσειακό χώρο στον οποίο βρίσκονται, κινούμενοι αργά, συζητώντας χαμηλόφωνα και προσέχοντας τις κινήσεις τους κοντά στα εκθέματα.

Εποπτικό υλικό, πινακίδες και λεζάντες

Η οπτική εμπειρία στο μουσείο δεν αφορά μόνο την πρόσληψη των αντικειμένων που εκτίθενται στους χώρους του. Η σήμανση των χώρων, οι προθήκες και τα κείμενα που συνοδεύουν τα αντικείμενα, οι αφίσες με οπτικές αναπαραστάσεις είναι εξίσου μέρος της εμπειρίας του επισκέπτη που επηρεάζουν την συνολική πρόσληψη, ερμηνεία και εντύπωση που αποκομίζει από το μουσείο. Αν και υπάρχει συχνά η πεποίθηση στον χώρο των μουσείων ότι οι επισκέπτες δεν διαβάζουν τις πινακίδες και τις λεζάντες των

εκθεμάτων, στην πραγματικότητα, οι επισκέπτες διαβάζουν κάποιες από αυτές αλλά σχεδόν ποτέ όλες (Falk & Dierking, 1992). Οι επισκέπτες δεν αντιδρούν παθητικά στις πινακίδες και τα εκθέματα, αντίθετα, η πλειονότητά τους έρχεται στο μουσείο για να δει τα εκθέματα και να διαβάσει τις πινακίδες με τα κείμενα, παράγοντες που είναι γενική παραδοχή ότι ασκούν τη μεγαλύτερη επιρροή στην εμπειρία του επισκέπτη (Falk & Dierking, 1992, σ. 67). Η επιλογή των εκθεμάτων και των κειμένων που τελικά θα διαβαστούν σχετίζονται με μία σειρά από παράγοντες όπως η θέση, το μέγεθος, ο φωτισμός, το χρώμα και η γενικότερη αναγνωσιμότητα της πινακίδας, αλλά και προσωπικά κριτήρια του ίδιου του επισκέπτη. Κάθε επισκέπτης επιλέγει σε τι θα αφιερώσει την προσοχή του, αρκετές φορές φαινομενικά τυχαία. Αυτά που θα επιλέξει να δει και να εξετάσει αποτελούν την δική του προσωπική μουσειακή εμπειρία. Οι πιο εξοικειωμένοι επισκέπτες ίσως έχουν μία εμπειρία κοντά σε αυτή που ο επιμελητής της έκθεσης είχε ως στόχο, ενώ οι λιγότερο εξοικειωμένοι θα έχουν διαφορετική οπτική ως προς την εμπειρία τους στην ίδια έκθεση. Ωστόσο, έχει παρατηρηθεί ότι η πλειοψηφία των επισκεπτών, ειδικότερα οι περιστασιακοί επισκέπτες, ξεκινούν κοιτάζοντας κάθε αντικείμενο και διαβάζοντας κάθε πινακίδα. Μετά από ένα διάστημα περίπου 20 λεπτών, συνήθως γίνονται πολύ πιο επιλεκτικοί διαβάζοντας μόνο ό,τι ικανοποιεί μία περιέργειά τους ή δίνει απάντηση σε προσωπικές ερωτήσεις που μπορεί να έχουν (Falk & Dierking, 1992).

Οι πινακίδες και οι λεζάντες αποτελούν ένα κύριο μέσο επικοινωνίας του μουσείου και είναι επίσης φορέας ερμηνείας των εκθεμάτων, ηθελημένων ή αθέλητων μηνυμάτων και μέσο για την διαμόρφωση νοήματος από τους επισκέπτες (Γκαζή, Νικηφορίδου, 2004). Τα κείμενα αποτελούν ένα οργανικό τμήμα της έκθεσης που πρέπει να εντάσσονται εξ αρχής στον σχεδιασμό της, αν και στην πράξη πολύ συχνά αυτό παραλείπεται και η συγγραφή γίνεται ανεξάρτητα και χωρίς κάποια μελέτη για την χωρική σχέση τους με τα αντικείμενα (Γκαζή, Νικηφορίδου, 2004). Σε άρθρο της στο περιοδικό *Ilissia*, η Ανδρομάχη Γκαζή, το 2008, αναφέρθηκε σε αυτό το πρόβλημα ή καλύτερα στην απουσία προσοχής που δίνεται συχνά σε αυτό το κομμάτι του εκθεσιακού σχεδιασμού, ειδικά στα ελληνικά μουσεία. Όπως αναφέρει «τα κείμενα των περισσότερων μουσείων απλώς αναπαράγουν πληροφορίες ακαδημαϊκού τύπου, που απωθούν μάλλον παρά προάγουν τη μύηση του επισκέπτη σε θέματα που -κατά κανόνα- του είναι παντελώς άγνωστα» (Γκαζή, 2008). Συχνά οι λεζάντες αναπαράγουν αυτό που φαίνεται και δια γυμνού οφθαλμού, με απλές περιγραφές της μορφής, της χρονολογίας ή και του υλικού του εκτιθέμενου αντικειμένου, παραλείποντας πολύ πιο

ενδιαφέρουσες πληροφορίες για τη σημασία του ως μουσειακού αντικειμένου, όπως τη σημασία του για την εποχή του, τον τρόπο χρήσης του και τη ιστορική και πολιτισμική διαδρομή του μέχρι να καταλήξει στην προθήκη του μουσείου, καθώς αυτά θεωρούνται μη επιστημονικά και μη ουσιώδη (ο.π). Έτσι όμως, στο βωμό μίας αποστασιοποιημένης επιστημολογικής αντικειμενικότητας, και στη βάση μόνο αρχαιολογικών και αισθητικών αποτιμήσεων του κάθε εκθέματος, χάνεται η ευκαιρία να αποκτήσει ο επισκέπτης ουσιαστική σύνδεση και συσχέτιση μαζί του. Ο επισκέπτης αποστερείται πολύτιμων ερμηνευτικών εργαλείων που μπορούν δυνητικά να συνδέσουν το παρελθόν των αντικειμένων με το παρόν και τις οικείες εμπειρίες του, να διευκολύνουν τη μάθηση, να τον συγκινήσουν και να τον ψυχαγωγήσουν.

Πρέπει να επισημανθεί επίσης η ιδιαιτερότητα που παρουσιάζει η ανάγνωση των κειμένων εντός του μουσειακού χώρου. Οι επισκέπτες εισέρχονται στο μουσείο έχοντας επενδύσει κάποιο συγκεκριμένο χρόνο και η ανάγνωση δεν γίνεται συνήθως με σκοπό την μελέτη αλλά στα πλαίσια του ελεύθερου χρόνου τους, επομένως αξιολογούν την προσπάθεια που χρειάζεται για να διαβαστεί κάθε λεζάντα, καθώς και το πόσο ευανάγνωστη ή πολύπλοκη είναι για αυτούς. Επίσης, οι συνθήκες δεν είναι όπως αυτές της άνεσης του σπιτιού τους ή άλλων χώρων ανάγνωσης όπως πχ. μία βιβλιοθήκη. Συνήθως είναι όρθιοι, με φωτισμό πολύ διαφορετικό, χωρίς δυνατότητα να επέμβουν στον τρόπο θέασης της λεζάντας και σε χώρο με άλλους επισκέπτες που μπορεί να ενοχλούν, ενώ η προσοχή τους διασπάται εύκολα από τα πλούσια οπτικά ερεθίσματα γύρω τους.

Η διαδικασία ανάγνωσης των πινακίδων συχνά μπορεί να μοιάζει ενοχλητική ή να «κόβει» την πορεία του επισκέπτη (Χρηστίδου, 2008). Η γλώσσα των κειμένων είναι πολύ σημαντική, καθώς αν δεν είναι κατανοητή, αν κουράζει με πολύ ειδικές ή άγνωστες επιστημονικές έννοιες που δεν επεξηγούνται επαρκώς, μπορεί να κάνει τα κείμενα να αποτύχουν στην επικοινωνία του περιεχομένου τους αλλά και να συμβάλλουν σε μία αρνητική εμπειρία εκ μέρους του επισκέπτη. Αξίζει να αναφερθεί ότι μελέτες έχουν δείξει ότι οι εκθέσεις που παρέχουν πληροφορίες για τους ανθρώπους, τη ζωή τους και έχουν γενικότερα έναν προσωπικό χαρακτήρα και όχι μόνο παράθεση γεγονότων είναι ιδιαίτερα δημοφιλείς. (Οικονόμου Μ. , 1999). Ειδικά στα αρχαιολογικά μουσεία, οι επισκέπτες φαίνεται να προτιμούν τα γραφικά, τα σχεδιαγράμματα και τις φωτογραφίες που δείχνουν πώς και που εντοπίστηκαν τα αντικείμενα της έκθεσης (Οικονόμου Μ. , 1999). Τα κείμενα, οι λεζάντες και το υπόλοιπο εποπτικό υλικό εντός της έκθεσης έχουν επίσης και υλική διάσταση, είναι

και αυτά αντικείμενα που τοποθετούνται στο χώρο και προκαλούν με τη σειρά τους οπτικές και αισθητικές εντυπώσεις στους επισκέπτες. Επομένως έχει σημασία η θέση τους στον χώρο, το υλικό από το οποίο είναι φτιαγμένα, το μέγεθος, ο φωτισμός και η σχέση τους με τα εκθέματα. Ο φωτισμός μπορεί να διευκολύνει ή να δυσκολέψει την ανάγνωση, ενώ ένα προβληματικό φόντο μπορεί να «εξαφανίσει» το κείμενο καθιστώντας πολύ δύσκολη έως αδύνατη την ανάγνωσή του.

Κεφάλαιο 3: Παρατηρήσεις οπτικής εμπειρίας στο Μουσείο Κεραμεικού και το Μουσείο Αρχαίας Αγοράς της Αθήνας

Επιλογή των δύο μουσείων

Η επιλογή για την πειραματική έρευνα της οπτικής εμπειρίας στα δύο μουσεία έγινε με γνώμονα κάποια κοινά στοιχεία που διαθέτουν, καθώς και το γεγονός ότι είναι σχετικά μικρά ως προς το εύρος των αιθουσών τους και επομένως περισσότερο κατάλληλα για μικρής έκτασης παρατήρηση στο σύνολό τους. Το Μουσείο Κεραμεικού διαθέτει ταφικά εκθέματα και γλυπτά που καλύπτουν χρονολογικά κοινές περιόδους με αυτές των εκθεμάτων που βρίσκονται στο Μουσείο της Αρχαίας Αγοράς. Αντίστοιχα το Μουσείο της Αρχαίας Αγοράς περιέχει αρκετά ταφικά εκθέματα αλλά και αντικείμενα όπως αγγεία και άλλα χρηστικά αντικείμενα κεραμικής που βρέθηκαν εξίσου σε τάφους από ανασκαφές της Αγοράς. Ακόμη, και τα δύο μουσεία βρίσκονται εντός των αρχαιολογικών χώρων από τους οποίους προέρχονται τα εκθέματά τους και έχουν μία σαφή δομή ως προς την εκθεσιακή τους λογική, που χαρακτηρίζεται μάλλον διδακτική. Ένας ακόμη παράγοντας επιλογής είναι το γεγονός ότι και τα δύο μουσεία παρουσιάζουν ενδιαφέρον κυρίως σε ένα τουριστικό κοινό που θα έρθει εδώ λόγω κάποιου πολιτιστικού οδηγού ή λόγω του αρχαιολογικού χώρου και της ευρύτερης περιοχής που θεωρείται «κλασικός» περίπατος. Έχει επομένως ενδιαφέρον να δει κανείς τις κινήσεις τους στους χώρους αυτούς, καθώς στην πλειονότητά τους δεν αποτελούν ένα μνημένο κοινό, έχουν έρθει ως μέρος μίας ομάδας και η επίσκεψη ενέχει μία κοινωνική κυρίως διάσταση, ιδιαίτερα πρόκειται για οικογένειες, κάτι που παρατηρείται έντονα στο μουσειακό περιβάλλον.

Ερωτήματα της έρευνας

Η έρευνα είχε σκοπό να παρατηρήσει τις πορείες των επισκεπτών των δύο μουσείων αλλά και να καταγράψει την οπτική εμπειρία από τη μεριά του επισκέπτη-θεατή, ο οποίος δεν είναι ειδικός, με την έννοια του γνώστη των μουσειολογικών και μουσειογραφικών θεωριών με βάση τις οποίες στήθηκαν οι αντίστοιχες εκθέσεις. Κάποια από τα ερωτήματα που τέθηκαν είναι:

- Ποιες είναι οι πραγματικές πορείες των επισκεπτών στους μουσειακούς χώρους; Ακολουθούν την προτεινόμενη διαδρομή;

- Διαβάζουν οι επισκέπτες το εποπτικό υλικό (λεξάντες κ.α.) και αν ναι πού επικεντρώνονται; Υπάρχει εποπτικό υλικό που δεν τυχαίνει τελικά καμίας ανάγνωσης;
- Ποια σημεία και ποια εκθέματα συγκεντρώνουν το μεγαλύτερο ενδιαφέρον και η θέση τους στο χώρο έχει σχέση με αυτό;

Μεθοδολογία

Προκειμένου να εντοπίσω τις επιλογές των επισκεπτών σε σχέση με όσα βλέπουν εντός των αιθουσών και την κίνησή τους στον χώρο των μουσείων, επέλεξα την μέθοδο της παρατήρησης. Κατέγραψα την πορεία των επισκεπτών στους χώρους, τις στάσεις τους στα εκθέματα και τις αντιδράσεις τους. Επίσης, καταγράφηκαν ξεχωριστά οι στάσεις στις οποίες οι επισκέπτες διάβασαν το εποπτικό υλικό του εκθέματος και οι στάσεις στις οποίες οι επισκέπτες δεν διάβασαν αλλά είδαν το έκθεμα σύντομα. Η παρατήρηση είχε διάρκεια μίας εβδομάδας σε κάθε μουσείο, καθ' όλη τη διάρκεια του ωραρίου των δύο μουσείων (8:00-15:00) την περίοδο Μαρτίου-Απριλίου 2018. Το δείγμα μου ήταν 20 άτομα και η επιλογή έγινε τυχαία, όσον αφορά την ηλικία, προσπαθώντας να συμπεριληφθούν διαφορετικές κατηγορίες επισκεπτών, όπως νέα ζευγάρια, ηλικιωμένα ζευγάρια, οικογένειες με παιδιά, φοιτητές και μεμονωμένοι επισκέπτες. Εξαίρεση στην παρατήρηση ήταν οι οργανωμένες ομάδες επισκεπτών που δεν συμπεριελήφθησαν σκόπιμα, καθώς έχουν συνήθως έναν ξεναγό και επομένως συγκεκριμένη στόχευση ως προς τις επιλογές των εκθεμάτων που σε μεγάλο βαθμό δεν είναι δικές τους. Στις ομάδες, γινόταν τυχαία επιλογή ενός μέλους και καταγραφόταν η πορεία του καθώς και η αλληλεπίδρασή του με το άλλο ή τα άλλα άτομα της ομάδας. Επίσης, συγκεντρώθηκε φωτογραφικό υλικό από τους χώρους κατά τη διάρκεια της παρατήρησης προκειμένου να χρησιμοποιηθεί εδώ και συμπληρώσει τα αποτελέσματα και τα συμπεράσματα της παρούσας εργασίας.

Δυσκολίες και περιορισμοί της έρευνας

Η δυσκολία της παρατήρησης στους χώρους των δύο μουσείων ήταν κυρίως η διαπίστωση ότι οι επισκέπτες ήταν στην πλειονότητά τους τουρίστες διαφορετικών εθνικοτήτων κι έτσι δεν ήταν εύκολη η αποκωδικοποίηση των μεταξύ τους συζητήσεων και αντιδράσεων, ιδιαίτερα σε όσους δεν μιλούσαν Αγγλικά, παρά μόνο

στη βάση οπτικών παρατηρήσεων της στάσης του σώματος, των εκφράσεων του προσώπου και των κινήσεών τους σε σχέση με τα εκάστοτε αντικείμενα που παρατηρούσαν. Αυτό ήταν ιδιαίτερα έντονο στο Μουσείο της Αρχαίας Αγοράς.. Το γεγονός ότι το ωράριο των μουσείων την περίοδο αυτή δεν ήταν διευρυμένο, ώστε να συμπεριλαμβάνει και το απόγευμα, είναι ένας από τους λόγους που πιθανόν δεν υπήρχαν αρκετοί Έλληνες επισκέπτες. Υπήρξε προσπάθεια να μην υπάρχει επαφή με τους επισκέπτες και η παρατήρηση έγινε διακριτικά, συμμετέχοντας ως επισκέπτης η ίδια, και σε μικρή απόσταση από το εκάστοτε παρατηρούμενο άτομο, κάτι που δεν ήταν πάντα εύκολο λόγω των μικρών χώρων των συγκεκριμένων μουσείων. Μία ακόμη δυσκολία, όσον αφορά την θεωρητική προσέγγιση της έρευνας, είναι η έλλειψη αντίστοιχων παρατηρήσεων σε αρχαιολογικά μουσεία ειδικά, τα οποία έχουν ιστορικά μία διαφορετική εκθεσιακή λογική και περιορισμούς ως προς την παρουσίαση των εκθεμάτων τους από άλλα μουσεία (Χρηστίδου, 2008, σ. 54).⁴ Οι επισκέπτες σε μουσεία τέχνης ή μουσεία φυσικής ιστορίας ή επιστημών είναι συνήθως το κέντρο της προσοχής αντίστοιχων παρατηρήσεων πορείας των επισκεπτών.

Πρέπει να σημειωθεί ότι η έρευνα που πραγματοποιήσα ήταν πειραματική και ως εκ τούτου ήταν μικρής έκτασης. Για πρακτικούς λόγους, η παρατήρηση δεν επεκτάθηκε πέραν των εσωτερικών χώρων των μουσείων, καθώς το ενδιαφέρον της παρούσας εργασίας έγκειται στην οπτική εμπειρία των επισκεπτών σε σχέση με τα αντικείμενα εντός του κτιρίου του κάθε μουσείου και δεν επεκτάθηκε στο σύνολο των αρχαιολογικών χώρων στους οποίους ανήκουν τα μουσεία, κάτι που είναι πέρα των σκοπών και των δυνατοτήτων της παρούσας εργασίας. Η έρευνα είναι περισσότερο μία καταγραφή αρχικών παρατηρήσεων και δεδομένων, τα οποία προσφέρουν το έναυσμα για σκέψεις πάνω στην οπτική εμπειρία των επισκεπτών των δύο μουσείων και ευελπιστεί τα αποτελέσματα να γίνουν έναυσμα περαιτέρω έρευνας με μεγαλύτερη χωρική και χρονική έκταση, με περισσότερους ερευνητές και εργαλεία παρατήρησης. Τέλος, πρέπει να σημειωθεί ότι στο Μουσείο Αρχαίας Αγοράς η παρατήρηση αφορά την κύρια έκθεση στο ισόγειο και δεν περιλαμβάνει τον 2^ο όροφο με την συλλογή

⁴ Αναφορικά, μόλις το 1999, η δημοσίευση των Hooper-Greenhill και Moussouri σημειώνουν τέσσερις έρευνες: Τον Merriman (1991) που διερεύνησε τα κίνητρα επίσκεψης 1500 ενηλίκων, την έρευνα των Allard & Larouche (1998), τις έρευνες των Allard, Boucher και Forest (1994) ενταγμένες σε ερευνητικό πρόγραμμα του Πανεπιστημίου του Quebec στο Μόντρεαλ του Καναδά και τέλος την Μουσσούρη (1998) η οποία διερεύνησε τις διαδικασίες μάθησης σε αρχαιολογικό μουσείο, όπου οι επισκέπτες μπορούσαν να ακουμπούν τα εκθέματα.

εικονιστικών έργων της αθηναϊκής Αγοράς, καθώς κατά την περίοδο της έρευνας αυτός ο χώρος ήταν ακόμη κλειστός.

Το Μουσείο Κεραμεικού

Το Αρχαιολογικό Μουσείο του Κεραμεικού βρίσκεται εντός του αρχαιολογικού χώρου του Κεραμεικού στην Αθήνα, στο νοτιοδυτικό άκρο του. Η πρόσβαση στο μουσείο γίνεται από τον πεζόδρομο της οδού Ερμού, κοντά στην οδό Πειραιώς. Το μουσείο είναι αφιερωμένο, σχεδόν αποκλειστικά, σε εκθέματα ταφικού χαρακτήρα που προέρχονται από τις ανασκαφές του Γερμανικού Αρχαιολογικού Ινστιτούτου στον αρχαιολογικό χώρο του Κεραμεικού (έκταση 38.500 τ.μ.)⁵. Το κτίριο, χτισμένο από τον αρχιτέκτονα H. Johannes το 1938 με δωρεά του Gustav Oberlander, είναι ένα λιτό ισόγειο τετράγωνο, με μόλις τέσσερις αίθουσες, που όμως φιλοξενεί αρκετά σημαντικά ταφικά μνημεία και γλυπτά, καθώς και ευρήματα κεραμικής. Αρχιτεκτονικά, προσομοιάζει στον τύπο της μονώροφης αττικής οικίας των αρχαίων χρόνων (Δοξανάκη, 2011). Η πρόσοψη του μουσείου έχει στεγασμένη εσωτερική στοά, σχήματος Γ, όπου εκτίθενται επίσης κάποια γλυπτά. Εσωτερικά, οι τέσσερις αίθουσες περιβάλλουν ένα στεγασμένο αίθριο, το οποίο που εκθέτει τον γνωστό εμβληματικό ταύρο από τον ταφικό περίβολο του Διονυσίου του Κολλυτέως που βρίσκεται στην Οδό των Τάφων του αρχαιολογικού χώρου. Το εκδοτήριο που συστεγάζεται με το πωλητήριο βρίσκονται στην είσοδο του αρχαιολογικού χώρου στην οδό Ερμού.

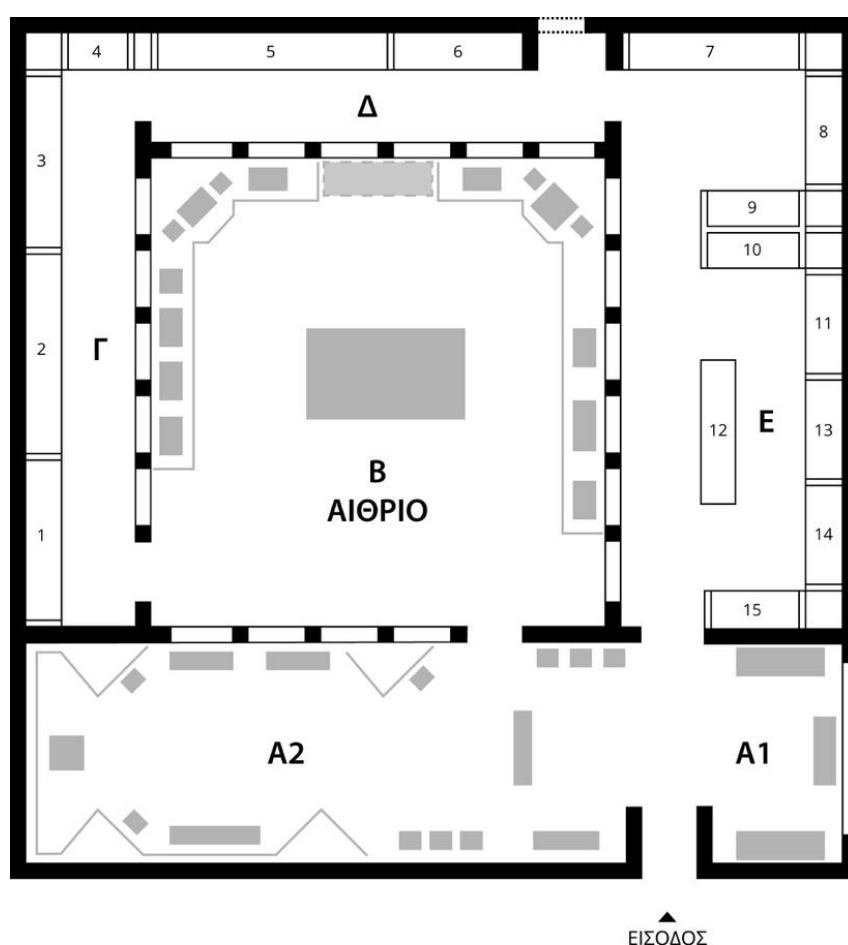
Η σημερινή έκθεση που εγκαινιάστηκε στις 9 Αυγούστου του 2004 είναι οργανωμένη σε πέντε ενότητες γύρω από το αίθριο, συνεχίζοντας την εκθεσιακή λογική από το 1963 όπου η έκθεση οργανώθηκε κατά ταφικά σύνολα με χρονολογική διαδοχή (Μπάνου, Μπουρνιάς, 2014). Συνολικά έχει 15 προθήκες που βρίσκονται σε τρεις διαδρόμους (Γ, Δ, Ε) και στην πλειονότητά τους εκθέτουν κτερίσματα από πολλούς τάφους του Κεραμικού που καλύπτουν χρονολογικά από την Πρωτοελλαδική και Μεσοελλαδική περίοδο (2000-17000 π.Χ.) έως και την Ρωμαϊκή και Παλαιοχριστιανική εποχή (έως τον 6^ο αι. μ.Χ.). Η Αναστασία Δοξανάκη, στην διδακτορική της διατριβή για το αρχαιολογικά μουσεία της Αθήνας (2011), περιγράφει την έκθεση με λίγο διαφορετικό τρόπο. Η έκθεση, περιγράφει, είναι χωρισμένη κατά βάση σε δύο μεγάλες ενότητες, που διαχωρίζονται με κριτήριο το είδος της τέχνης των ευρημάτων από τις ανασκαφές,

⁵ Τα στοιχεία είναι από την επίσημη περιγραφή του μουσείου στην ιστοσελίδα του ΥΠΠΟ: http://odysseus.culture.gr/h/1/gh151.jsp?obj_id=3443&theme_id=21. Το μουσείο δυστυχώς δεν διαθέτει δική του ιστοσελίδα.

με την πρώτη ενότητα να περιλαμβάνει έργα επιτύμβιας γλυπτικής και την δεύτερη ενότητα να συγκροτείται από κτερίσματα που βρέθηκαν στο εσωτερικό των τάφων, κυρίως έργα κεραμικής και μεταλλοτεχνίας, διαχωρισμένα με τη σειρά τους σε επιμέρους ομάδες με χρονολογικά κριτήρια. (Δοξανάκη, 2011, σ. 398). Σκοπός του μουσείου είναι η ανάδειξη της σπουδαιότητας του αρχαιολογικού χώρου του Κεραμεικού, ως τη σημαντικότερη νεκρόπολη της αρχαιότητας (ο.π.). Σε έρευνα της ίδιας ερευνήτριας για την επισκεψιμότητα και την δημοτικότητα του μουσείου, διαπιστώθηκε ότι το 53% των ερωτηθέντων αγνοούσαν την ύπαρξή του, ενώ μόλις το 18,7% το είχαν επισκεφθεί⁶.

Η έκθεση και οι πιθανές πορείες των επισκεπτών

Η έκθεση του μουσείου έχει μία σχετικά επιβαλλόμενη γραμμική πορεία, δίνοντας όμως δυνατότητες εναλλακτικής πορείας στους επισκέπτες, ήδη από τη φύση των ιδίων



Επεξεργασμένη κάτοψη του Μουσείου Κεραμεικού με τις προθήκες των εκθεμάτων. Με γκρι φαίνονται οι θέσεις των γλυπτών που φιλοξενεί η έκθεση. Πηγή της αρχικής κάτοψης από το εκαπιδευτικό φυλλάδιο «Μικροί – Μεγάλοι σε δράση. Οικογενειακή επίσκεψη στο Αρχαιολογικό Μουσείο Κεραμεικού». © ΥΠΠΟ, 2011

⁶ Σύμφωνα με την ερευνήτρια, η έρευνα πραγματοποιήθηκε σε δείγμα 434 ατόμων, Ελλήνων ενήλικων στην Αττική, το διάστημα από 4 Ιανουαρίου 2008 έως 30 Απριλίου 2008. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την συγκεκριμένη έρευνα βλ. σελ 155-168 στην διδακτορική της διατριβή: <http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/27110#page/157/mode/1up>

των αιθουσών. Με εξαίρεση το αίθριο στο κέντρο του κτιρίου, η έκθεση αποτελείται ουσιαστικά από 4 μακρόστενους διαδρόμους. Οι επισκέπτες έχουν οπτική επαφή με το αίθριο καθώς το ίδιο το αίθριο έχει παράθυρα προς όλες τις αίθουσες που αντίστοιχα έχουν οπτική επαφή με αυτό.

Μπαίνοντας στο μουσείο ο επισκέπτης βρίσκεται στην πρώτη αίθουσα, η οποία αποτελεί ένα παραλληλόγραμμο διάδρομο με ανοίγματα προς το αίθριο και την τελευταία αίθουσα, η είσοδος-έξοδος της οποίας είναι ακριβώς απέναντι από την κεντρική είσοδο του μουσείου. Εδώ ο επισκέπτης έχει τέσσερις επιλογές πορείας.

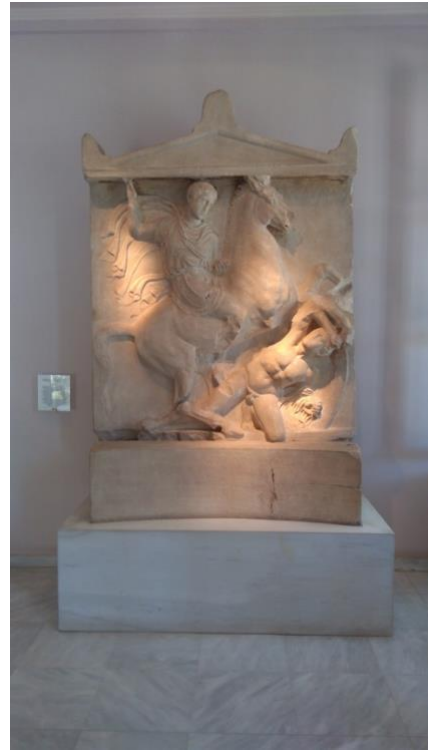
1. Μπορεί να κατευθυνθεί δεξιά (A1), όπου σχεδόν άμεσα μπορεί να δει το μικρό βάθος αυτής της πλευράς και τα τρία εκθέματα που φιλοξενεί στους τρεις τοίχους.
2. Μπορεί να κατευθυνθεί αριστερά (A2), από όπου αρχίζει και η προτεινόμενη πορεία, και θα βρεθεί σχεδόν άμεσα μπροστά σε πρόσθετο τοιχίο (στήλη) στην μέση του διαδρόμου με το έκθεμα (περιγραφή εκθέματος), το οποίο «κρύβει» τη συνέχεια του διαδρόμου και «αναγκάζει» την συνέχεια της πορείας είτε δεξιά είτε αριστερά του.
3. Μπορεί να κατευθυνθεί στην ευθεία απέναντί του (E), στην είσοδο της τέταρτης αίθουσας η οποία στην προτεινόμενη πορεία είναι η τελευταία που θεωρητικά θα δει ο επισκέπτης με βάση τον σχεδιασμό της έκθεσης. Από την επιτόπια παρατήρηση, φαίνεται ότι εκεί έχουν τοποθετηθεί 1-2 φύλακες που συνήθως «αποτρέπουν» αυτή την επιλογή με την φυσική παρουσία τους, αν και δεν εμποδίζουν την διέλευση.
4. Τέλος, ο επισκέπτης έχει τη δυνατότητα να προχωρήσει κατευθείαν διαγώνια αριστερά του στο άνοιγμα που οδηγεί στο αίθριο (B) και τον γνωστό Ταύρο στο κέντρο του.



Η διάταξη των εκθεμάτων με τον Κούρο στο βάθος, όπως φαίνεται στην αίθουσα Α2. Δίπλα, ο χώρος της αίθουσας Α1.

Η πρώτη αίθουσα (Α2) έχει μαρμάρινα επιτύμβια μνημεία των αρχαϊκών και κλασσικών χρόνων. Η συγκεκριμένη αίθουσα διαφέρει από τις υπόλοιπες καθώς έχει τοποθετημένα πάνελ-τοιχία σε ένα σχετικά σκούρο χρώμα (μωβ) που λειτουργούν ως το φόντο των εκθεμάτων, κάτι που δεν υπάρχει σε άλλη αίθουσα. Αρχικά ο επισκέπτης βλέπει τοποθετημένο κάθετα στην αίθουσα το μαρμάρινο επιτύμβιο της μαμμής Αμφορέτης και του εγγονιού της που είναι βρέφος και το κρατάει με το αριστερό της χέρι, ένα έκθεμα αρκετά συγκινητικό, καθώς έχει γραμμένο σε στίχους ένα επίγραμμα που πληροφορεί για την μεταξύ τους σχέση και το γεγονός του ταυτόχρονου θανάτου τους. Έτσι, δυνητικά ο επισκέπτης βλέποντάς το, εισάγεται στην θεματική του Κεραμεικού ως νεκρόπολης της αρχαίας Αθήνας. Η όλη διάταξη είναι έτσι διαμορφωμένη ώστε το βλέμμα οδηγείται στο βάθος της αίθουσας και στον αρχαϊκό Κούρο που αποτελεί το κύριο έκθεμα στη μέση. Κάποια από τα πάνελ είναι τοποθετημένα με τέτοιο τρόπο ώστε να «κρύβουν» τις πινακίδες με πληροφορίες για τις ανασκαφές, την αρχαϊκή γλυπτική και τις επιτύμβιες στήλες. Η πινακίδα όπου μπορεί ο επισκέπτης να δει πώς και πού βρέθηκε ο Κούρος αλλά και οι Σφίγγες που τον πλαισιώνουν στην αίθουσα, βρίσκεται στον τοίχο στην δεξιά γωνία και χρειάζεται ο επισκέπτης να περάσει δίπλα και δεξιά από το γλυπτό για να την ανακαλύψει.

Η αίθουσα έχει φυσικό φωτισμό που προέρχεται από τα παράθυρα που κοιτούν προς το αίθριο, αλλά και τεχνητό φωτισμό με προβολείς που εστιάζουν σε κύρια σημεία του κάθε γλυπτού. Από πλευράς οπτικής αντίληψης, το κυρίαρχο απαλό μωβ χρώμα του φόντου αναδεικνύει ως ένα βαθμό τα τρισδιάστατα γλυπτά που, τοποθετημένα σε λευκά βάθρα, μπορούν να παρατηρηθούν μεμονωμένα. Τα γλυπτά είναι τοποθετημένα κυρίως παράλληλα με τους τοίχους της αίθουσας κι έτσι οι επισκέπτες μπορούν να δουν κυρίως την μπροστινή τους όψη. Ο μικρός χώρος Α1 της πρώτης αίθουσας, που βρίσκεται δεξιά από την είσοδο του κτιρίου, φιλοξενεί



Το επιτύμβιο ανάγλυφο του Δεξίλεω.

τρία σημαντικά επιτύμβια, με γνωστότερο το επιτύμβιο ανάγλυφο του ιππέα Δεξίλεω. Απέναντί του βρίσκεται η μαρμάρινη στήλη-ναῖσκος της Δημητρίας και της Παμφίλης και στο μέσον το επιτύμβιο ανάγλυφο της Ευκολίνης.



Η αίθουσα Γ.

Στην αίθουσα Γ, όπως και στην Δ, τα αντικείμενα είναι τοποθετημένα στην αριστερή πλευρά καθώς οι αίθουσες είναι ουσιαστικά διάδρομοι με δεξιά τους παράθυρα που κοιτούν στο αίθριο και φωτίζουν με φυσικό φως το εσωτερικό τους. Οι προθήκες φιλοξενούν κτερίσματα τάφων από τους πρωτογεωμετρικούς χρόνους έως και τους αρχαϊκούς χρόνους και είναι διατεταγμένα σε χρονολογική σειρά, πορεία που ο επισκέπτης μπορεί να ακολουθήσει, εφόσον έχει μπει από το αίθριο στην αίθουσα Γ. Οι προθήκες είναι τοποθετημένες σε μικρό ύψος (λίγο πάνω από το 1μ.) και τα κτερίσματα βρίσκονται παρατεταγμένα κοντά το ένα στο άλλο, σε διαφορετικά ύψη, σε κοινές ομάδες με βάση το μέγεθος και τα κοινά χαρακτηριστικά τους. Το φόντο

των αντικειμένων είναι ουδέτερο, αναδεικνύοντας τα αντικείμενα και τα χαρακτηριστικά τους, αφού ξεχωρίζουν εύκολα από το φόντο πίσω τους. Από την άλλη, χωρίς ένα πλαίσιο αναφοράς, όπως κάποιο δείγμα του περιβάλλοντος στο οποίο βρέθηκαν, λείπει η αίσθηση της έννοιας που τα αντικείμενα έχουν ως αφιερώματα στον νεκρό. Στο τέλος της αίθουσας Δ δημιουργείται τεχνητά ένα Π από τις προθήκες 7, 8 και 9, οδηγώντας τον επισκέπτη να γυρίσει το βλέμμα του προς το αίθριο πριν προχωρήσει παρακάτω.

Η αίθουσα Ε είναι πιο πλατιά σε σχέση με τις 2 προηγούμενες αίθουσες, περιορίζοντας την αίσθηση του διαδρόμου. Αν και οι προθήκες έχουν ακριβώς την ίδια λογική, τοποθετημένες στα αριστερά της πορείας του επισκέπτη, απέναντι από τα παράθυρα που κοιτούν το αίθριο, η προθήκη-νησίδα 12 διαφοροποιεί από τις άλλες αίθουσες καθώς ο επισκέπτης βρίσκεται ανάμεσα στα αντικείμενα. Έχει δεξιά και αριστερά του, καθώς προχωράει στις προθήκες 11-15, κτερίσματα της κλασικής και ελληνιστικής εποχής που διεκδικούν το βλέμμα του. Ωστόσο, η προθήκη 12 είναι έτσι τοποθετημένη ώστε να επιτρέπει την παράκαμψη όλης της αίθουσας. Η αίθουσα αυτή έχει άμεση επαφή με την είσοδο/έξοδο του μουσείου, καθώς το άνοιγμα προς αυτή είναι στην ίδια ευθεία όπως φαίνεται και από την κάτοψη, χωρίς κάποιο εμπόδιο στον άξονά της. Αυτό έχει μία σημασία καθώς ο επισκέπτης οπτικά έχει τη δυνατότητα να συνεχίσει την πορεία του προς την έξοδο, παρακάμπτοντας αν επιθυμεί εξ ολοκλήρου τα αντικείμενα της συγκεκριμένης αίθουσας.

Όποια πορεία κι αν ακολουθήσει ο επισκέπτης, η οπτική επαφή με το αίθριο (Β) είναι συνεχής, και με αυτή την έννοια, η τοποθέτηση οποιουδήποτε αντικειμένου εντός του το καθιστά κεντρικό έκθεμα. Η τοποθέτηση του μαρμάρινου Ταύρου στο κέντρο συγκεντρώνει το βλέμμα λόγω της θέσης του αλλά και λόγω του μεγάλου μεγέθους του που διαφέρει κατά πολύ από τα υπόλοιπα εκθέματα. Αποτελεί κομβικό κομμάτι της έκθεσης, το τοπόσημο του Μουσείου και με αυτή την έννοια, αποτελεί και σημείο στάσης, συζήτησης και συγκέντρωσης των επισκεπτών. Γύρω από τον μαρμάρινο Ταύρο και περιμετρικά του χώρου του αίθριου είναι τοποθετημένες βάσεις κούρων, επιτύμβιες στήλες και όροι (στήλες που οριοθετούσαν τον αρχαίο δρόμο από το Δίπυλο). Στο αίθριο έχει τοποθετηθεί στέγαστρο που δημιουργεί σκίαση στον χώρο, χωρίς να κρύβει τελείως τις ακτίνες του ήλιου, δημιουργώντας έτσι μία ατμόσφαιρα που διευκολύνει την παρουσία στον χώρο και την παρατήρηση των εκθεμάτων σε αυτόν με φυσικό φωτισμό. Επίσης σε αυτό τον χώρο βρίσκεται και το μόνο σημείο

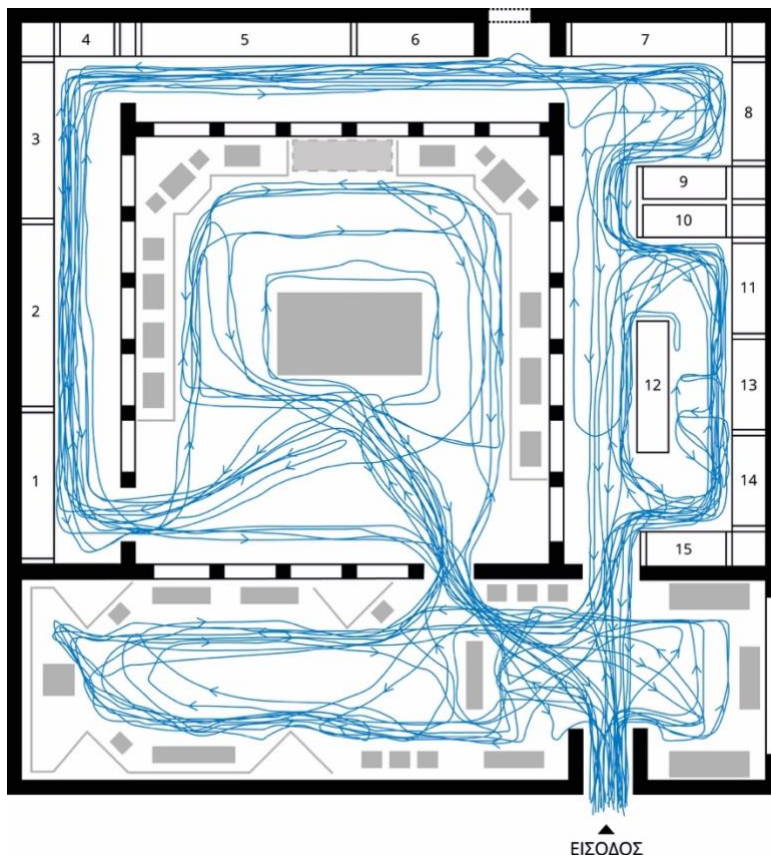
εντός των χώρων του μουσείου όπου υπάρχει ένα οριζόντιο κάθισμα για τους επισκέπτες-θεατές.



Το αίθριο με κεντρικό έκθεμα τον εντυπωσιακό μαρμάρινο Ταύρο.

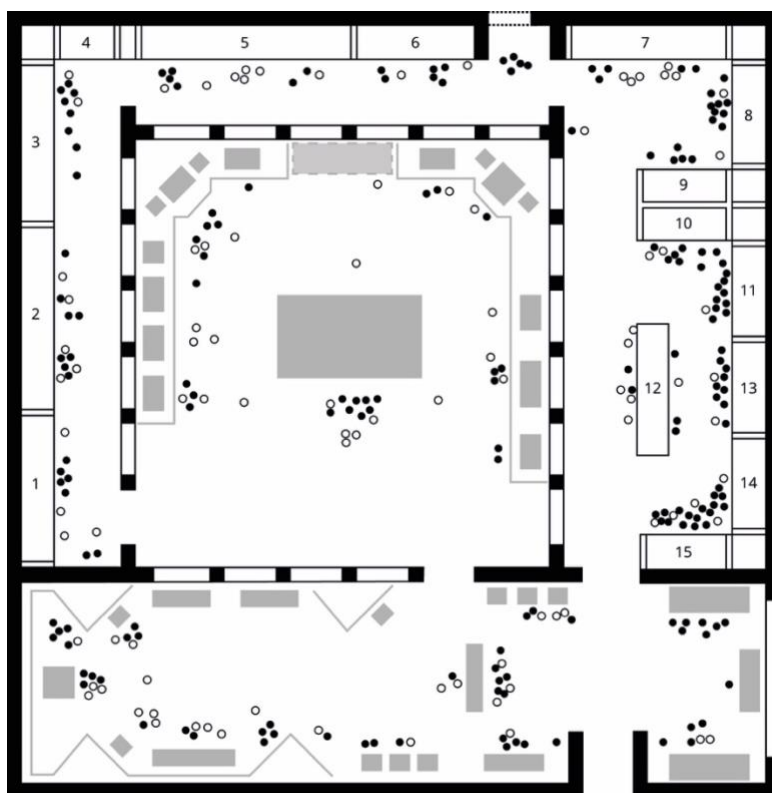
Παρατηρήσεις οπτικής εμπειρίας των επισκεπτών

Η παρατήρηση των επισκεπτών δημιούργησε την εικόνα μίας ροής που μπορούμε να δούμε στην παρακάτω κάτοψη του μουσείου (βλ. σελ. 39), όπου είναι σημειωμένες με μπλε χρώμα οι πορείες των επισκεπτών και οι διάφορες κατευθύνσεις. Η κυκλοφορία των επισκεπτών και η κίνησή τους στους χώρους δημιουργεί σημεία μεγαλύτερης διέλευσης και σημεία που δεν βρίσκονται τόσο στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος των επισκεπτών που είτε τα προσπερνούν, είτε δεν βρίσκονται καθόλου στην πορεία τους. Όπως είναι αναμενόμενο, τα σημεία που είναι πιο κοντά στην είσοδο/έξοδο του μουσείου, συγκεντρώνουν και την μεγαλύτερη πυκνότητα διέλευσης. Οι περισσότεροι επισκέπτες κυκλοφόρησαν σε όλες τις αίθουσες του μουσείου, αν και παρέμειναν περισσότερο στην αίθουσα Ε που είναι και ακριβώς απέναντι και στην ευθεία της εισόδου του μουσείου, καθώς και στο αίθριο. Αρκετοί από τους επισκέπτες δεν ακολούθησαν την προτεινόμενη διαδρομή και κινήθηκαν περισσότερο από την αίθουσα Α2 με τον Κούρο, στην αίθουσα Ε, και κατόπιν, αφού έκαναν την κυκλική



Κάτοψη του Μουσείου Κεραμικού με τις πορείες και κατευθύνσεις είκοσι (20) επισκεπτών.

Κάτω φαίνονται οι στάσεις των επισκεπτών με διαχωρισμό των στάσεων όπου διάβασαν τις λεζάντες και των στάσεων που δεν τις διάβασαν.



- Στάση επισκεπτών με διάβασμα των λεζαντών
- Στάση επισκεπτών χωρίς διάβασμα των λεζαντών

διαδρομή ανάποδα προς την αίθουσα Γ, κατέληγαν στο αίθριο. Άλλοι επισκέπτες εντυπωσιάζονταν από τον Ταύρο και το φωτεινό αίθριο και προχωρούσαν κατευθείαν προς τα εκεί, κατόπιν επέλεξαν να κατευθυνθούν προς την αίθουσα Γ και την κανονική πορεία. Γενικά όμως, η εικόνα που σχηματίστηκε μόνο από τα πορείες των επισκεπτών είναι αυτή μίας σχετικά ομοιόμορφης κατανομής της πορείας ως προς την έκθεση.

Αν σταματούσε κανείς την παρατήρηση εδώ, θα μπορούσε να συμπεράνει ότι οι επισκέπτες είδαν όλα τα εκθέματα και είχαν μία πλήρη οπτική εμπειρία της μουσειακής έκθεσης. Ωστόσο, η καταγραφή των στάσεων σε κάθε αίθουσα και σε σχέση με την θέση που πήραν οι επισκέπτες ως προς τα εκθέματα, δίνει μία άλλη εικόνα (βλ. σελ. 39). Αρχικά, μπορούμε να πούμε ότι η θεώρηση ότι οι επισκέπτες χωρίζονται σε όσους διαβάζουν τις λεζάντες και όσους απλά κοιτάζουν τα εκθέματα δεν ισχύει εδώ, καθώς όλοι ανεξαιρέτως οι επισκέπτες που παρατηρήθηκαν διάβασαν πολλές από τις λεζάντες και το επιμέρους εποπτικό υλικό. Το μεγαλύτερο ενδιαφέρον βρίσκεται στις στάσεις που έκαναν και τα σημεία που επέλεξαν να παρατηρήσουν περισσότερο και να διαβάσουν τις λεζάντες. Χωρικά, οι περισσότερες στάσεις έγιναν στην αίθουσα Ε που είναι οπτικά άμεσα προσβάσιμη και πιο κοντά στην είσοδο, αλλά και εμπεριέχει αντικείμενα από την κλασική, ελληνιστική και ρωμαϊκή εποχή οι οποίες, κατά την άποψή μου, είναι πιο οικείες αισθητικά σε αυτό που προσδοκά ο μέσος επισκέπτης, και ειδικά ο τουρίστας, αφού έχει συνήθως συνδέσει νοητικά την αρχαία Αθήνα με τις περιόδους αυτές και ιδιαίτερα τον 5^ο-4^ο αιώνα π.Χ. Ωστόσο, μπορούμε να δούμε και συγκεντρώσεις των στάσεων γύρω από συγκεκριμένα εκθέματα που κάνουν ιδιαίτερη εντύπωση, όπως το αλογάκι-παιχνίδι της προθήκης 3, το ομοίωμα παιχνιδιού με ζάρι της προθήκης 8 και το γλυπτό επιτύμβιο του Δεξίλεω. Γενικότερα όμως, η συγκέντρωση των επισκεπτών και οι περισσότερες στάσεις έγιναν κυρίως στις αίθουσες κοντά στην είσοδο του μουσείου (Α και Ε), ενώ βιαστικά ήταν τα περάσματα στις αίθουσες Γ και Δ, όπου οι επισκέπτες στέκονταν σε μεμονωμένα εκθέματα που τραβούσαν την προσοχή τους ανάλογα με τις προσωπικές τους προτιμήσεις.

Ένα ζευγάρι τουριστών, μέσης ηλικίας (~50 ετών) έδειχνε ενδιαφέρον για μεμονωμένα αντικείμενα και φαίνεται ότι επηρέαζε ο ένας τον άλλο ως προς την προσοχή που έδειχναν στο κάθε έκθεμα. Κατευθύνθηκαν στο αίθριο και τον Ταύρο πρώτα, φωτογραφίζοντάς τον και κατόπιν αποφάσισαν να κάνουν την ανάποδη διαδρομή, ξεκινώντας από την αίθουσα Ε και τα εκθέματα της προθήκης 15 (όπου και βρίσκονται ευρήματα οικοσκευής από ανασκαφή του κτιρίου Ζ, συγκροτήματος ιδιωτικών οικιών). Στα πρώτα δέκα λεπτά της επίσκεψης ήταν πιο συγκεντρωμένοι και



Ζευγάρι τουριστών στην αίθουσα Ε. Στην φωτογραφία φαίνεται η ευθεία που ενώνει οπτικά την είσοδο του μουσείου με την είσοδο της αίθουσας.

σταματούσαν σε κάθε προθήκη, με αποτέλεσμα να παρατηρήσουν πιο προσεκτικά τα αντικείμενα της αίθουσας Ε και Δ. Προχωρώντας όμως περισσότερο και με κατεύθυνση την αίθουσα Γ, περνούσαν τις προθήκες βιαστικά και χωρίς το αρχικό ενδιαφέρον, αν και η συνολική τους επίσκεψη κράτησε γύρω στα 30 λεπτά. Πιθανώς εδώ παίζει ρόλο η μουσειακή κόπωση αλλά και το ότι τα αντικείμενα της αίθουσας Ε που είδαν αρχικά, είναι πιο εντυπωσιακά και διαφοροποιημένα σε σχέση με τα εκθέματα των γεωμετρικών χρόνων που είναι πιο ομοιογενή και μοιάζουν με ένα ενιαίο σύνολο παρόμοιων αντικειμένων. Το ίδιο παρατηρήθηκε και σε άλλους επισκέπτες που φάνηκε να περνούν βιαστικά από τις αίθουσες με τα παλαιότερα εκθέματα ενώ έμειναν περισσότερο στην αίθουσα Ε, ακόμη κι όταν είχαν επιλέξει την κανονική πορεία της έκθεσης.

Όπως φαίνεται και στην κάτοψη, οι στάσεις των επισκεπτών καθορίστηκαν τόσο από την θέση των εκθεμάτων, όσο και από τα ίδια τα εκθέματα που φαίνεται ότι τράβηξαν περισσότερο το βλέμμα και το ενδιαφέρον τους λόγω της αισθητικής τους εντύπωσης αλλά και λόγω σύνδεσης μαζί τους στο παρόν, όπως φάνηκε από τα σχόλια που έκαναν αρκετοί από τους επισκέπτες καθώς τα παρατηρούσαν. Μερικά παραδείγματα που επιβεβαιώνουν το γεγονός ότι οι επισκέπτες προσπαθούσαν να κάνουν συνδέσεις με οικείες εικόνες είναι παρακάτω:

Δύο κυρίες, πιθανότατα φίλες, στάθηκαν στο μέσον της απόστασης ανάμεσα στις δύο σφίγγες στην αίθουσα Α2 και έκαναν συγκρίσεις:

- Δες, έχουν διαφορετική βάση.
- Και οι μύτες τους είναι αλλιώς. (περπατούν προς την δεξιά σφίγγα και την παρατηρούν)

Προχωρώντας προς τα πίσω και προς την αίθουσα Ε, στάθηκαν στο κεφάλι της επιτύμβιας στήλης και σχολίασαν ξανά τα μορφολογικά χαρακτηριστικά:

- Όλες οι μύτες ήταν μικρές, τις έφτιαχναν μικρές...
- Ναι...ποιος ξέρει γιατί... (κοιτάζει τη λεζάντα) Ήταν πυγμάχος αυτός!

Οι ίδιες αργότερα, στάθηκαν μπροστά σε μία προθήκη με ειδώλια ίππων από την ύστερη γεωμετρική περίοδο και σχολίασαν ότι τα πόδια τους θυμίζουν αυτά του ελέφαντα («κοίτα, αυτά έχουν πόδια σαν το πόδι του ελέφαντα»). Σε ένα αγγείο με γεωμετρικές αναπαραστάσεις αλόγων και πάλι έκαναν αναφορές σε σχέση με την αισθητική εντύπωση που τους δημιούργησε:

- Είναι ακέφαλα;...Έλεος...
(κοιτάζει πιο προσεκτικά)
...α...το κεφάλι είναι εκεί κάτω...γιατί;
- Είναι γεωμετρική εποχή...



Γεωμετρικό αγγείο με αναπαράσταση ίππων που σχολιάστηκε από τους επισκέπτες.

Άλλο ένα παράδειγμα συσχέτισης του εκθέματος με προσωπικές αναφορές είναι τα σχόλια δύο κοριτσιών με την μητέρα τους καθώς έβλεπαν ένα ερυθρόμορφο αγγείο με αναπαράσταση της Ελένης και των αδελφών της:

- Μητέρα: - Κοίτα εδώ...τι όμορφες.. (διαβάζει τη λεζάντα). Είναι η Ελένη και οι αδελφές της.
- Κορ.1: - Έχουν πιασμένα τα μαλλιά τους... Έχεις τα ίδια μαλλιά! (δείχνει την αδερφή της)
- Κορ. 2: - Ναι, έχουν σγουρά μαλλιά και μαύρα.
- Κορ. 1: - Μοιάζουμε με τις αρχαίες Ελληνίδες τελικά... (γελάει)
- Μητέρα: - Είδατε; Από γενιά σε γενιά πάει, από τα αρχαία σε εμάς! (γελάει) Λοιπόν, πάμε...
- Κορ. 2: - Τώρα μου λείπει να φορέσω κι ένα σεντόνι, ίδια θα είμαι...

Ο παραπάνω διάλογος αναδεικνύει τις πολλές δυνατότητες των μουσειακών αντικειμένων να λειτουργήσουν εκτός του πλαισίου αναφοράς τους και να ερμηνευτούν με βάση τελείως διαφορετικές προσεγγίσεις που οι επιμελητές ή οι αρχαιολόγοι δεν έχουν σκεφτεί. Εδώ οι επισκέπτες δεν είδαν μία «ερυθρόμορφη υδρία, έργο του Ζ. Μειδία», όπως πληροφορεί η λεζάντα του, αλλά μία αφορμή να σχολιάσουν την γενεαλογική ομοιότητα που θεώρησαν ότι έχουν με τις μορφές που βλέπουν. Αναγνωρίζουν τον εαυτό τους και συνδέονται με το έκθεμα με τρόπο που ξεφεύγει από τον στείρο θαυμασμό του ως έργου τέχνης ή ενός ιστορικού τεκμηρίου.



Λεπτομέρεια από ερυθρόμορφο αγγείο με αναπαράσταση της Ελένης και των αδελφών της.



Μία από τις πολλές πυξίδες της έκθεσης.

Οι περισσότεροι επισκέπτες επίσης είχαν απορίες σε σχέση με την χρήση των αντικειμένων αλλά και περιέργεια για το εποπτικό υλικό και το λεξιλόγιο των λεζαντών, το οποίο, σε πολλές περιπτώσεις καθόρισε και την οπτική τους για τα αντίστοιχα αντικείμενα. Αξίζει να αναφερθεί εδώ η λάθος εντύπωση και παρερμηνεία που συχνά είχαν κάποιοι επισκέπτες για τα εκθέματα, λόγω έλλειψης σαφούς επεξήγησης, που σε ένα μνημένο κοινό ίσως να φαντάζουν αυτονόητες έννοιες. Χαρακτηριστικά, σε ένα ακραίο παράδειγμα από την παρατήρηση, σε μία οικογένεια με τρία παιδιά, η μητέρα είχε την εξής στιχομυθία με τον πατέρα:

Μ: Πάντως, είναι εντυπωσιακά αντικείμενα οι πυξίδες με τα άλογα, έχουν τόσα πολλά εδώ.

Π: Ναι, τα άλογα είναι όμορφα...

Μ: Δεν ξέρω αν είναι ίδιο με αυτό που εννοούμε σήμερα... (εννοεί την λέξη πυξίδα)

Π: Δεν νομίζω ότι είναι το ίδιο...

Μ: Κι όμως, νομίζω πώς είναι...

Η λάθος ερμηνεία της λέξης πυξίδα μπορεί να φαίνεται αστεία, αν σκεφτεί κανείς την οπτικά πολύ διαφορετική μορφή μίας σύγχρονης πυξίδας, αλλά και την «εμφανή» μορφή της αρχαίας πυξίδας, που είναι ουσιαστικά ένα δοχείο με καπάκι, συνήθως κοσμηματοθήκη. Όμως, η ανάγκη συσχέτισης εννοιών του παρελθόντος με το παρόν είναι απαραίτητη για την κατανόηση και σύνδεση με τα αντικείμενα που βλέπουν οι επισκέπτες. Το γεγονός ότι τα αντικείμενα δεν είναι απαραίτητο, ούτε αυτονόητο να «μιλούν από μόνα τους» σε όλες τις ομάδες επισκεπτών αναδεικνύει την σημασία του εποπτικού υλικού στην συνολική μουσειακή εμπειρία και ερμηνεία. Επειδή δεν διαθέτουν όλες οι ομάδες επισκεπτών την ίδια μόρφωση και υπόβαθρο γνώσεων για να κατανοήσουν τα εκθέματα, πολλά από τα όσα παρουσιάζονται δεν καταφέρνουν να αφομοιωθούν από όλους και δημιουργούν σύγχυση και απορίες. Ένα σχετικό παράδειγμα ήταν και το παρακάτω, όπου ένα ζευγάρι (~35 ετών) συζητούσε για τις έννοιες κάποιων λεζαντών που διάβασαν:

- Θα μπορούσες να πεις «σκύφο» ένα σημερινό σκεύος; Θα μπορούσες. Αλλά πώς θα ήταν;
- Και δες εδώ... (κοιτάζει μία λεζάντα). Πινάκιο...είναι οι μεγάλες πιατέλες; (προσπαθεί να βρει το έκθεμα από τον αριθμό της λεζάντας).

Μία άλλη ομάδα φοιτητριών (τρία άτομα) έκαναν παρατηρήσεις κατά την διάρκεια της πορείας τους σχετικά με τα αντικείμενα και την σχέση τους με το εποπτικό υλικό. Μία από τις τρεις νεαρές φοιτήτριες, βλέποντας έκθεμα στην προθήκη 10, σχολίασε προς την παρέα της ότι αν δεν είχε αγγλικό κείμενο, δεν θα καταλάβαιναν τίποτε από



Οι επισκέπτες διαβάζουν και σχολιάζουν τα εκθέματα, αλλά συχνά η θέση, το ύψος και το μέγεθος των γραμμάτων των λεζαντών τους δυσκολεύει, με αποτέλεσμα να χρειάζεται να σκύβουν για να διαβάσουν ή να ψάξουν την αντιστοιγία εκθέματος-λεζάντας.

τις ελληνικές λεζάντες. Αναρωτήθηκε γιατί οι λεζάντες δεν είναι κάτω από τα εκθέματα λέγοντας:

- Γιατί δεν είναι από κάτω οι λεζάντες; Δεν χωρούσαν; Ψάχνω να βρω τον αριθμό αλλά δεν είναι κάτω από το έκθεμα...

Γενικότερα, προβληματικό ήταν και το μέγεθος των γραμμάτων που, οπτικά, ήταν μικρά σε μέγεθος και σε κάποιες περιπτώσεις σε απόσταση από τους θεατές, εντός των προθηκών. Αρκετές φορές οι επισκέπτες έπρεπε να σκύψουν για να διαβάσουν τις λεζάντες. Μία κυρία μεγαλύτερης ηλικίας παραπονέθηκε για το μέγεθος των γραμμάτων, καθώς επίσης και το ότι οι προθήκες αντανακλούσαν το φως και δεν ήταν εύκολο να διακρίνει λεπτομέρειες των αντικειμένων. Ωστόσο, παρατηρώντας επισκέπτες με παιδιά, φάνηκε ότι οι λεζάντες, το ύψος τους και η θέση τους σε σχέση με τα έκθεμα δεν φάνηκε ήταν πρόβλημα, καθώς τα παιδιά έκαναν επιλογές με βάση αυτά που τους άρεσαν, προσπαθώντας να αντιστοιχίσουν τον αριθμό που έβλεπαν μπροστά από το έκθεμα με την λεζάντα, η οποία δεν ήταν πάντα κοντά του. Αυτό προσέφερε τη δυνατότητα συζητήσεων με τα υπόλοιπα μέλη, καθώς και ευκαιρίες για φωτογραφίες των εκθεμάτων που τους φαίνονταν πιο ενδιαφέροντα.

Αξίζει τέλος να προσέξει κανείς τη θέση των πινακίδων με τις πληροφορίες για την θεματολογία του μουσείου και της κάθε αίθουσας, καθώς πολύτιμες πληροφορίες που εισάγουν τον επισκέπτη σε κύριες θεματικές του μουσείου όπως ο θάνατος, η λήθη, η μνήμη, την έννοια των επιτύμβιων στηλών και των επιγραμμάτων, αλλά και



Τα παιδιά κοιτούσαν τις λεζάντες και προσπαθούσαν να κάνουν τις αντιστοιχίες, κάτι που φάνηκε ότι δεν τα κούρασε. Συχνά φωτογράφιζαν εκθέματα, κυρίως παιχνίδια και ομοιώματα ζώων.



πληροφορίες για την χρονολογική εξέλιξη του χώρου του Κεραμεικού βρίσκονται σε αυτές τις πινακίδες.

Όπως διαπιστώθηκε από την επιτόπια παρατήρηση, τα σημεία που είναι τοποθετημένες οι πινακίδες (σημειωμένα με πορτοκαλί χρώμα) αυτές είναι σχεδόν κρυμμένα και οπτικά δεν ξεχωρίζουν. Επίσης, από τις στάσεις των επισκεπτών



Τα σημεία όπου είναι τοποθετημένες πινακίδες με πληροφορίες για τις ενότητες και σύνολα εκθεμάτων.

μπορούμε να δούμε ότι, ένα μικρό μέρος από τους επισκέπτες που παρατηρήθηκαν διάβασαν τελικά τις πινακίδες. Όμως η θέση τους στον χώρο δεν είναι το μόνο στοιχείο που καθιστά δύσκολη την εύρεση και επαφή των επισκεπτών με πληροφορίες που θα τους βοηθούσαν στην κατανόηση των αντικειμένων της έκθεσης και της ιστορικής τους σημασίας. Οι ίδιες οι πινακίδες είναι οπτικά δυσανάγνωστες σε μεγάλο βαθμό. Περιέχουν μεγάλα κείμενα με πληροφορίες δοσμένες στην λογική ενός βιβλίου, με παραγράφους και

μικρά γράμματα, σε φόντο ουδέτερο. Εξαιρεση αποτελεί η πινακίδα δίπλα στο άγαλμα του Κούρου που περιέχει φωτογραφικό υλικό από την διαδικασία της ανασκαφής και της εύρεσής του, που όμως βρίσκεται κρυμμένη πίσω από το panel στο τέλος της αίθουσας και ο επισκέπτης πρέπει να πλησιάσει πολύ κοντά στο έκθεμα και να ανακαλύψει την πινακίδα δεξιά του. Ακόμη, μία πινακίδα που δεν διαβάστηκε από κανέναν από τους επισκέπτες που παρατηρήθηκαν είναι αυτή της αίθουσας Γ της γεωμετρικής περιόδου. Καθώς είναι τοποθετημένη ουσιαστικά στο τέλος της αίθουσας, και αφού ο επισκέπτης έχει ήδη περάσει από αρκετά εκθέματα, οι πιθανότητες να διαβαστεί περιορίζονται. Η θέση του στα δεξιά και αντιθετικά από το βλέμμα του επισκέπτη που ήδη έχει τοποθετήσει οπτικά και νοηματικά την έκθεση στην αριστερή μεριά των αιθουσών ενισχύει περαιτέρω την πιθανότητα να περάσει απαρατήρητη.



Από αριστερά προς δεξιά:

1) Η εισαγωγική πινακίδα της πρώτης αίθουσας (A2) που δίνει πληροφορίες για τα επιτύμβια γλυπτά βρίσκεται σε αντίθετη φορά από την πορεία των επισκεπτών και στο πλάι και πίσω από την είσοδο.

2) Η δεύτερη πινακίδα της αίθουσας A2 είναι η μόνη σχετικά φωτισμένη. Ωστόσο, κάποιες από τις πληροφορίες εδώ αναφέρονται σε εκθέματα που βρίσκονται σε άλλη αίθουσα (όπως οι βάσεις στο αίθριο) και αν ο επισκέπτης δεν τις διαβάσει, δεν τις βρίσκει ξανά κοντά στα εκθέματα.

3) Η πινακίδα δίπλα στο άγαλμα του Κούρου. Τοποθετημένη σε αδιέξοδο και κρυμμένη πίσω από panel, επαφίεται στην περιέργεια του επισκέπτη να την ανακαλύψει.

Το Μουσείο της Αρχαίας Αγοράς της Αθήνας

Το Μουσείο της Αρχαίας Αγοράς της Αθήνας βρίσκεται εντός του αρχαιολογικού χώρου της Αρχαίας Αγοράς, η είσοδο της οποίας γίνεται από την οδό Ανδριανού στο Θησείο. Στεγάζεται από το 1957 στη Στοά Αττάλου, η οποία ανακατασκευάστηκε και αναστηλώθηκε κατά τα έτη 1952-56 από την Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών. Η αναστήλωση βασίστηκε στις μελέτες του αρχιτέκτονα Ιωάννη Τραυλού, και υλοποιήθηκε χάρη στη δωρεά του John D. Rockefeller Jr. Η Στοά του Αττάλου χρονολογείται στον 2^ο αιώνα π.Χ. και ήταν δώρο του βασιλιά της Περγάμου Αττάλου του 2^{ου} στους Αθηναίους. Αποτελούσε για τους Αθηναίους χώρο συνάντησης, διαλόγου και περιπάτου αλλά και εμπορικό κέντρο της εποχής. Εκτεινόταν σε μήκος σχεδόν 120 μέτρων και ήταν διώροφο με δεύτερη σειρά κιόνων στο εσωτερικό και 21 καταστήματα στο βάθος κάθε ορόφου.⁷ Ο σκοπός της αναστήλωσης ήταν η στέγαση και η έκθεση των ευρημάτων από τις ανασκαφές του χώρου της Αρχαίας Αγοράς (Δοξανάκη 2011, Σαραγά, 2015). Το 2003 το Μουσείο έκλεισε για να προχωρήσει ο επανασχεδιασμός της έκθεσης, στα πλαίσια της προετοιμασίας των Ολυμπιακών Αγώνων της Αθήνας. Η επανέκθεση βασίστηκε στα σχέδια της αρχιτέκτονος Αμαλίας Βοναπάρτη και περιελάμβανε το ριζικό επανασυγχρονισμό της μουσειακής υποδομής και την αναδιάρθρωση της έκθεσης (Σαραγά, 2011, σ. 25).

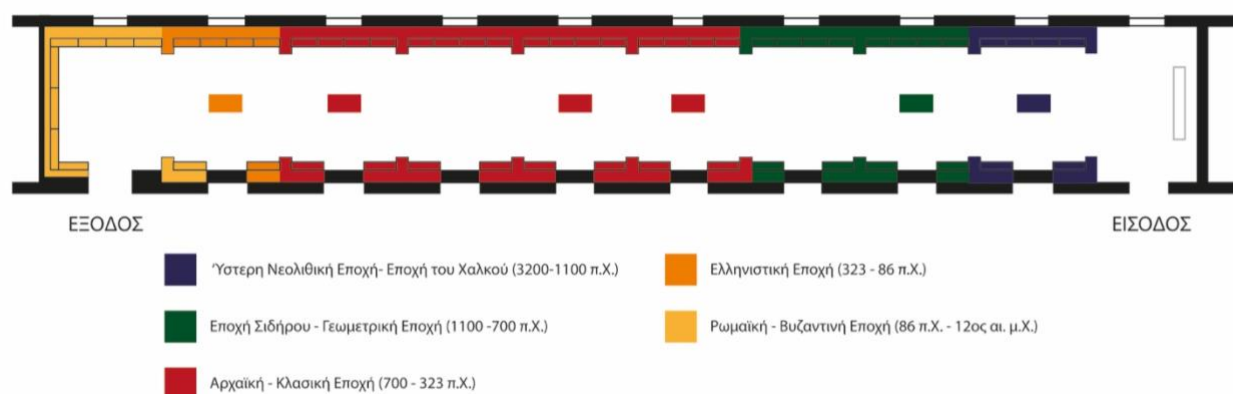
Η κύρια έκθεση φιλοξενείται στο ισόγειο της Στοάς, όπου, από τα εικοσιένα καταστήματά της, έχουν ενοποιηθεί τα δέκα, σχηματίζοντας έναν μακρύ διάδρομο: μία μεγάλη επιμήκη αίθουσα με προεξέχουσες προθήκες που υποδηλώνουν τη θέση των μεσοτοιχιών των καταστημάτων (Δοξανάκη, 2011). Σύμφωνα με την αρχαιολόγο Ν. Σαραγά, η διάταξη των προθηκών καθώς και η επεξεργασία του δαπέδου, επιτρέπουν στον επισκέπτη να κατανοήσει την παρατακτική τους διάταξη. Η έκθεση είναι διαρθρωμένη σε χρονολογικές και θεματικές ενότητες που παρουσιάζουν την εξέλιξη του χώρου από τη νεολιθική εποχή έως και τη βυζαντινή εποχή. Είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον ότι όλα τα εκθέματα έχουν άμεση σχέση με τη λειτουργία του δημοκρατικού πολιτεύματος αλλά και την καθημερινότητα των πολιτών από τα ευρήματα σε οικίες της αρχαίας πόλης εντός του αρχαιολογικού χώρου αλλά και σε ταφές που βρέθηκαν εντός του, καθώς η αρχαία αγορά είχε χρησιμοποιηθεί και ως νεκροταφείο κατά τη νεολιθική εποχή. Στην έκθεση προστέθηκαν μεγάλα τοπογραφικά σχέδια και συνοπτικά κείμενα, καθώς και εποπτικό υλικό που συμπληρώθηκε με

⁷ Πληροφορίες από την ιστοσελίδα του ΥΠΠΟ http://odysseus.culture.gr/h/1/gh152.jsp?obj_id=3290.

επεξηγηματικές πινακίδες, σχέδια και αναπαραστάσεις, ώστε να βοηθήσουν τον επισκέπτη να κατανοήσει την ιστορική πορεία του αρχαιολογικού χώρου (Σαραγά, 2011). Το μουσείο, από το 2012 παρουσιάζει επίσης στον 2^ο όροφο της Στοάς μία συλλογή αντιπροσωπευτικών γλυπτών και εικονιστικών έργων-πορτραίτων της αθηναϊκής Αγοράς. Εκτός από τους δύο ορόφους όπου παρουσιάζονται τα εκθέματα, γλυπτά από την κλασική, ελληνιστική και ρωμαϊκή περίοδο παρουσιάζονται επίσης στην ανοιχτή κάτω στοά, έξω από την κύρια αίθουσα του μουσείου, όπου, όπως σχολιάζει ο μουσειολόγος-μουσειογράφος Εμμανουήλ-Αποστόλου Ρόκας ⁸, προιδεάζουν τον επισκέπτη για την αρχαιολογική εμπειρία που θα έχει. Τοπωλητήριο, καθώς και τα διοικητικά γραφεία του Μουσείου βρίσκονται επίσης στο ισόγειο. Σύμφωνα με την έρευνα της Δοξανάκη (2011) για την επισκεψιμότητα και την δημοτικότητα του μουσείου, διαπιστώθηκε ότι το 54,1% των ερωτηθέντων γνώριζαν το μουσείο, κάτι που δείχνει ότι είναι αρκετά δημοφιλές, ωστόσο το 69,6% δεν το είχαν επισκεφθεί ποτέ⁹.

Η έκθεση και οι πιθανές πορείες των επισκεπτών

Η έκθεση του Μουσείου Αρχαίας Αγοράς είναι επηρεασμένη και εξαρτημένη σε μεγάλο βαθμό από το σχήμα της Στοάς. Η πορεία είναι φαινομενικά γραμμική για τον επισκέπτη, ο οποίος με το που μπαίνει από τη μία είσοδο, «αναγκαστικά» θα ακολουθήσει μία πορεία προς το βάθος της αίθουσας και την έξοδο που βρίσκεται στο



Επεξεργασμένη κάτοψη του Μουσείου της Αρχαίας Αγοράς με τις χρονολογικές ενότητες, έτσι όπως παρουσιάζονται στην πινακίδα της εισόδου του Μουσείου (χωρίς κλίμακα). Αρχικό σχέδιο κάτοψης Α. Βοναπάρτη.

⁸ «Το μουσείο της Αρχαίας Αγοράς», άρθρο στο independent.gr:

<http://www.independent.gr/άρθρα/4638-το-μουσείο-της-αρχαίας-αγοράς>

⁹ Σύμφωνα με την ερευνήτρια, η έρευνα πραγματοποιήθηκε σε δείγμα 434 ατόμων, Ελλήνων ενηλίκων στην Αττική, το διάστημα από 4 Ιανουαρίου 2008 έως 30 Απριλίου 2008. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την συγκεκριμένη έρευνα βλ. σελ 155-168 στην διδακτορική της διατριβή: <http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/27110#page/157/mode/1up>

τέλος της και αριστερά. Συνολικά, και σύμφωνα με την κάτοψη που μπορεί να δει ο επισκέπτης καθώς μπαίνει στο Μουσείο, η έκθεση είναι χωρισμένη σε 5 χρονολογικές ενότητες. Τα εκθέματα του Μουσείου ξεκινούν από την ύστερη νεολιθική εποχή και την εποχή του Χαλκού (3200 - 1100 π.Χ.), τη μυκηναϊκή και τη γεωμετρική εποχή (1100 - 700 π.Χ.), προχωράει στην αρχαϊκή και κλασική εποχή (700-323 π.Χ.), την ελληνιστική (323 - 86 π.Χ.) και τέλος την ρωμαϊκή και βυζαντινή εποχή (86 π.Χ. - 12^ο αι. μ.Χ.). Σύμφωνα με το φυλλάδιο που μπορεί να βρει ο επισκέπτης στην είσοδο του Μουσείου, αλλά και τις πληροφορίες της ιστοσελίδας του ΥΠΠΟ¹⁰, τα σημαντικότερα εκθέματα του Μουσείου χρονολογούνται στους κλασικούς και υστεροκλασικούς χρόνους και σχετίζονται με τις λειτουργίες του Αθηναϊκού πολιτεύματος.

Ο επισκέπτης, μπαίνοντας στο Μουσείο αντικρίζει στα δεξιά του την υποδοχή, όπου βρίσκεται συνήθως ένας φύλακας του Μουσείου, και μπορεί να πάρει φυλλάδια με πληροφορίες για το Μουσείο και τον αρχαιολογικό χώρο. Ο ίδιος ο χώρος είναι σχετικά κλειστός, αλλά ο φυσικός φωτισμός από τα παράθυρα στα δεξιά του χώρου βοηθάει στην αίσθηση σύνδεσης με το εξωτερικό της Στοάς. Ο τεχνητός φωτισμός είναι χαμηλός και ομοιόμορφος. Η μακρόστενη αίθουσα έχει δεξιά και αριστερά τοποθετημένες προθήκες με ανοιχτό φόντο και προστασία από plexiglass, και στην μέση σχεδόν κάθε «καταστήματος» βρίσκεται μία προθήκη που σηματοδοτεί την κάθε ενότητα και παρουσιάζει ένα ή περισσότερα ιδιαίτερα αντικείμενα της συγκεκριμένης



Ο χώρος του Μουσείου, όπως φαίνεται αμέσως μετά την είσοδο. Δίπλα, επισκέπτης διαβάζει μία από τις πινακίδες με πληροφορίες για τα νεκροταφεία στην περιοχή της Αγοράς κατά τα Γεωμετρικά και πρώιμα Αρχαϊκά χρόνια.

¹⁰ Οι πληροφορίες προέρχονται από το φυλλάδιο «Αρχαία Αγορά. Μουσείο Στοάς Αττάλου», έκδοσης του ΤΑΠ (2015) και την ιστοσελίδα του ΥΠΠΟ: http://odysseus.culture.gr/h/1/gh151.jsp?obj_id=3290. Το μουσείο δυστυχώς δεν διαθέτει δική του ιστοσελίδα.

εποχής και είναι διπλής όψης. Ο χρωματισμός του φόντου σε αυτές τις κεντρικές προθήκες είναι πιο έντονος από τις υπόλοιπες, ξεχωρίζοντάς τες περαιτέρω, λειτουργώντας και ως διαχωριστικά στο πέρασμα από την μία εποχή στην επόμενη.

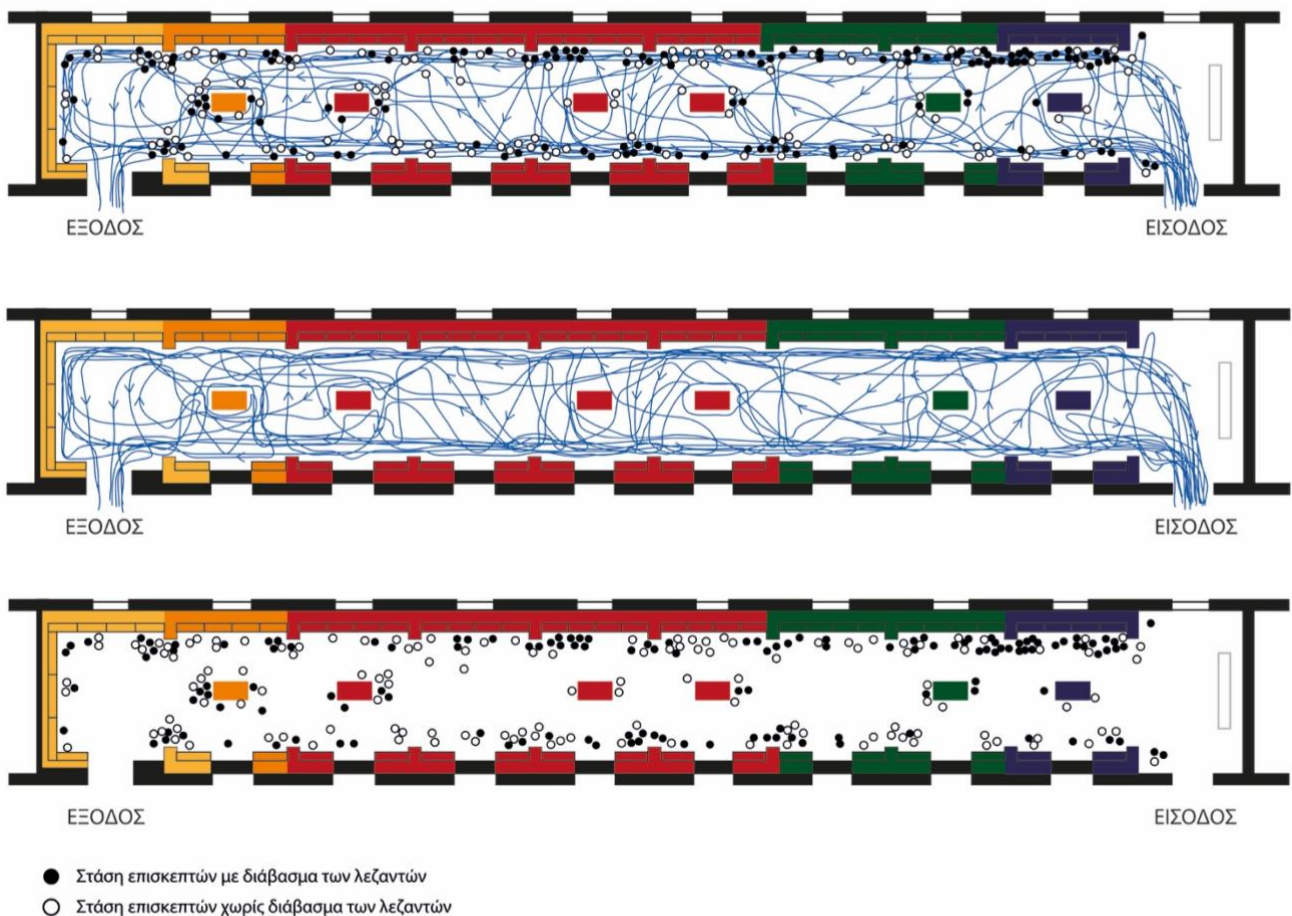
Ο επισκέπτης μπορεί να επιλέξει να κατευθυνθεί είτε προς τα δεξιά είτε προς τα αριστερά για να ξεκινήσει την περιήγησή του. Το βλέμμα είναι σχεδόν ανεμπόδιστο από τη μία άκρη της αίθουσας στην άλλη, καθώς, από την τοποθέτηση στην μέση των ξεχωριστών προθηκών, δημιουργούνται ουσιαστικά δύο μακρόστενοι διάδρομοι. Ο επισκέπτης καλείται να επιλέξει ελεύθερα την κίνησή του προς τα δεξιά ή τα αριστερά ή ακόμη και στο μέσον του κάθε «καταστήματος» όπου δεσπόζουν οι κεντρικές προθήκες. Καθώς οι επισκέπτες προχωρούν προς το βάθος της αίθουσας, έχουν ανά ενότητα τη δυνατότητα να αλλάξουν πορεία και να δουν ελεύθερα τις προθήκες δεξιά και αριστερά τους. Δεν φαίνεται να υπάρχει κάποια συγκεκριμένη προτροπή, αλλά από τον εκθεσιακό σχεδιασμό, μπορεί να υποθέσει κανείς ότι η προσδοκία είναι ο επισκέπτης να δει την κάθε εποχή κοιτάζοντας εξίσου δεξιά και αριστερά του σε κάθε εποχή ή κάθε «κατάστημα», καθώς προχωράει κυριολεκτικά και χρονολογικά προς το βάθος της αίθουσας. Μεγάλα τοπογραφικά σχέδια είναι τοποθετημένα στα αριστερά κάθε ενότητας και στο μέσον του τοίχου κάθε «καταστήματος», μαζί με συνοδευτικό κείμενο που περιγράφει κάθε φορά την εξέλιξη της Αρχαίας Αγοράς. Αν και οι χάρτες βρίσκονται ψηλά και ο επισκέπτης πρέπει να ανεβάσει το βλέμμα του για να τους δει, τα κείμενα βρίσκονται κοντά και λίγο πιο πάνω από το ύψος των ματιών.

Η σύνδεση των ευρημάτων με τον αρχαιολογικό χώρο γίνεται με τα ενημερωτικά αυτά κείμενα που εστιάζουν κυρίως στην οικοδομική δραστηριότητα ανά εποχή, αλλά και από επεξηγηματικά κείμενα σε πολλά από τα εκθέματα. Σε αρκετά από τα αντικείμενα που παρουσιάζονται, τα επεξηγηματικά κείμενα συνοδεύονται από αναπαραστάσεις της αρχαίας χρήσης τους καθώς και σχέδια με την αρχική τους μορφή και τις ιστορικές τους πτυχές. Φτάνοντας στο βάθος της αίθουσας και στο τέλος της έκθεσης, ο επισκέπτης μπορεί να βγει από το Μουσείο στην έξοδο που βρίσκεται στα αριστερά του.

Παρατηρήσεις οπτικής εμπειρίας των επισκεπτών

Το σχήμα του μουσειακού χώρου που ουσιαστικά αποτελεί μία μεγάλη επιμήκη αίθουσα καθορίζει τις πορείες των επισκεπτών σε μεγάλο βαθμό, οι οποίοι όμως έχουν οπτική επαφή με όλες τις ενότητες της έκθεσης. Αυτό τους δίνει τη δυνατότητα να γνωρίζουν από πριν τους χώρους που πρόκειται να δουν, αλλά αφαιρεί από το στοιχείο

της έκπληξης και της αίσθησης ανακάλυψης που μπορεί να προσφέρει μία μουσειακή εμπειρία. Στις παρακάτω επεξεργασμένες κατόψεις του μουσείου μπορούμε να δούμε τις πορείες και τις κατευθύνσεις των επισκεπτών που παρατηρήθηκαν μαζί με τις στάσεις, συνολικά και ξεχωριστά. Από την παρατήρηση αλλά και την ροή που διαμορφώθηκε από την καταγραφή της κίνησης των επισκεπτών, μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι οι πορείες είναι κατά κύριο λόγο στραμμένες προς την δεξιά πλευρά των «καταστημάτων», με ενδιάμεσα περάσματα από τα εκθέματα στο κέντρο κάθε ενότητας αλλά και προς τα αριστερά σε μικρότερο βαθμό. Αυτό που παρατηρήθηκε είναι ότι οι περισσότεροι επισκέπτες, προσπαθώντας να δουν όλα τα εκθέματα, κινούνταν τυχαία στον χώρο, με έμφαση στην δεξιά πλευρά και κατόπιν, φτάνοντας στο τέλος της έκθεσης γυρνούσαν προς τα πίσω, προσπαθώντας να δουν πιο προσεκτικά τα εκθέματα της αριστερής πλευράς. Έτσι, λιγότεροι επισκέπτες



Επεξεργασμένη κάτοψη του Μουσείου Αρχαίας Αγοράς με τις πορείες και τις στάσεις 20 επισκεπτών. Στην πάνω κάτοψη παρουσιάζονται οι πορείες και οι στάσεις των επισκεπτών συνολικά και στις δύο επόμενες οι πορείες και οι στάσεις ξεχωριστά.

χρησιμοποίησαν την κανονική έξοδο και έφυγαν από τον χώρο του μουσείου από εκεί που μπήκαν, δηλαδή την αρχική είσοδο.

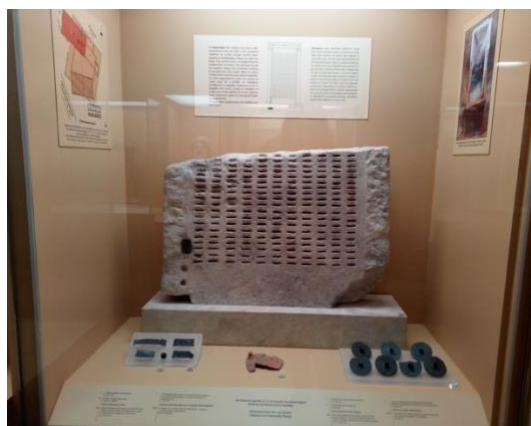
Φαίνεται να ισχύει εδώ αυτό που υποστηρίζει ο Dean για την τάση των επισκεπτών να μένουν περισσότερο στην δεξιά πλευρά της έκθεσης, όταν όλα τα στοιχεία είναι ισότιμα, κι ένας από τους πιθανούς λόγους είναι η ίδια η χωρική διάταξη των προθηκών. Όπως έχει αναφερθεί προηγουμένως, στην αίθουσα οι κεντρικές προθήκες «χωρίζουν» οπτικά τον χώρο σε δύο ανοιχτούς διαδρόμους δεξιά και αριστερά με τις προθήκες πανομοιότυπες και αδιαφοροποίητες στις δύο πλευρές. Δημιουργούνται έτσι δύο οπτικοί άξονες που «καλείται» ο επισκέπτης να ακολουθήσει. Κατά την άποψή μου, αλλά και με βάση την παρατήρηση των κινήσεων των επισκεπτών, είναι πιο εύκολη και φαινομενικά λιγότερο κουραστική η ευθύγραμμη κίνηση στον χώρο, ειδικά για τους επισκέπτες που δεν είναι εξοικειωμένοι με το μουσειακό περιβάλλον, καθώς οι περισσότεροι έχουν την τάση να κοιτούν τις προθήκες στην σειρά με την οποία τους παρουσιάζονται (η μία δίπλα στην άλλη). Άλλη μία γενική παρατήρηση από την κίνηση και συμπεριφορά των επισκεπτών στον χώρο ήταν ότι συχνά οι επισκέπτες επηρεαζόταν από την παρουσία άλλων επισκεπτών που έβλεπαν μπροστά από τις προθήκες. Καθώς ο χώρος είναι μακρόστενος και οι ενότητες ανοιχτές μεταξύ τους, τα βλέμματα των επισκεπτών συχνά διασταυρώνονται κι έτσι, οι προθήκες που έχουν μεγαλύτερη συγκέντρωση «παρακινούν» κι άλλους επισκέπτες να κατευθυνθούν προς τα εκεί και να κοιτάζουν με τη σειρά τους τα εκθέματα που περιέχουν.



Η αρχή της έκθεσης.. Οι επισκέπτες κινήθηκαν περισσότερο προς την δεξιά πλευρά.

Οι πορείες και οι κατευθύνσεις των επισκεπτών αποκαλύπτουν επίσης ότι οι περισσότεροι επισκέπτες δεν είχαν συγκεκριμένη στόχευση όσον αφορά το είδος των εκθεμάτων που επέλεξαν να δουν και κινήθηκαν τυχαία ανάμεσα στις προθήκες, πολλές φορές γυρνώντας πίσω σε μία ενότητα ή περνώντας βιαστικά μία άλλη. Οι Falk & Dierking (1992, σ.67-68) αναφέρουν σχετικά ότι πολλές φορές ο ίδιος ο σχεδιασμός μπορεί να σαμποτάρει την επιθυμητή σειρά θέασης, καθώς πολλοί επιμελητές, θέλοντας να αφηγηθούν μία ιστορία που θα θεαθεί ιεραρχικά ή χρονολογικά σε μία σειρά, διαμορφώνουν τα εκθέματα με τέτοιο τρόπο ώστε όλα να διεκδικούν ισότιμα την προσοχή του επισκέπτη. Το αποτέλεσμα είναι συχνά η έκθεση να λειτουργεί ενάντια στον σκοπό, αφού «η προσοχή του επισκέπτη στρέφεται γύρω από την εκθεσιακή αίθουσα σαν φλίπερ». Στην περίπτωση του μουσείου Αρχαίας Αγοράς, η ομοιόμορφη κατανομή όλων των προθηκών, οι οποίες είναι πανομοιότυπες σε μέγεθος και φωτισμό, αν και παρέχουν ένα αισθητικά αρμονικό σύνολο στο βλέμμα του επισκέπτη, δεν τον βοηθούν να εστιάσει κάπου και, μετά τα πρώτα 10 λεπτά, χάνει σταδιακά το ενδιαφέρον του.

Αυτό που παρατηρήθηκε είναι το ότι η προσοχή των επισκεπτών διατηρήθηκε έντονη στις πρώτες προθήκες της έκθεσης με τα αντικείμενα της, στις οποίες σταμάτησαν σχεδόν όλοι και διάβασαν τις πληροφορίες που τους παρέχονταν. Και πάλι εδώ παρατηρούμε την τάση οι προθήκες που είναι κοντά στην είσοδο του μουσείου να τυγχάνουν μεγαλύτερης προσοχής από τους επισκέπτες. Σταδιακά, όπως φαίνεται και από τις στάσεις τους, οι επισκέπτες έγιναν πιο επιλεκτικοί στις προθήκες που επέλεξαν να παρατηρήσουν πιο προσεκτικά, ενώ η συγκέντρωση του ενδιαφέροντος εστιάστηκε αρκετά στις προθήκες στο κεντρικό κομμάτι της αίθουσας όπου βρίσκονται τα όστρακα με τα ονόματα των αρχαίων Αθηναίων από την διαδικασία του οστρακισμού



Το κληρωτήριο και τα θραύσματα αγγείων από την διαδικασία του οστρακισμού ήταν από τα εκθέματα που τράβηξαν περισσότερο την προσοχή των επισκεπτών.

και τμήμα μαρμάρινου κληρωτηρίου από τους ελληνιστικούς χρόνους. Σύμφωνα με την Ν. Σαραγά, στο κέντρο της επιμήκους αίθουσας έχουν τοποθετηθεί τα σημαντικότερα ευρήματα των ανασκαφών της Αγοράς, τα οποία σχετίζονται με ιστορικά γεγονότα και λειτουργίες του αθηναϊκού δημοκρατικού πολιτεύματος (Σαραγά, 2011, σ. 32). Επομένως είναι σημαντικό για την επιτυχία της έκθεσης να γίνουν αντιληπτά από τους επισκέπτες που αναμένεται να αποκομίσουν γνώσεις για τον σημαντικό ρόλο που διαδραμάτισε στην αθηναϊκή δημοκρατία ο χώρος της Αρχαίας Αγοράς.

Οι επισκέπτες ήταν κυρίως τουρίστες και η συμπεριφορά τους στον χώρο ήταν κατά κύριο λόγο αυτή της χαλαρής περιπλάνησης κατά μήκος των προθηκών, η σιωπηλή παρατήρηση των εκθεμάτων και η ανάγνωση λεζαντών και επεξηγηματικών κειμένων. Αν και δεν ήταν εμφανείς οι φύλακες στον χώρο (συνήθως ήταν ένας δεξιά της εισόδου στην μικρή υποδοχή, καθήμενος), οι επισκέπτες φρόντιζαν να είναι χαμηλόφωνοι. Όπως και στην περίπτωση του Μουσείου Κεραμεικού, οι επισκέπτες σχολίαζαν τα εκθέματα, προσπαθώντας να κάνουν συνδέσεις με το παρόν και τις προσωπικές τους γνώσεις και αναφορές. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα ήταν μία παρέα τριών επισκεπτών που, εξετάζοντας το κληρωτήριο και σε σχέση με τα διπλανά όστρακα με τα διάφορα ονόματα, σχολίασαν το πόσο εξελιγμένο ήταν το σύστημα ψηφοφορίας είχαν για την εποχή εκείνη και έκαναν συγκρίσεις με τα σημερινά συστήματα. Διαβάζοντας για τον οστρακισμό στο επεξηγηματικό κείμενο, σχολίασαν το ότι, αν και ήταν μία δημοκρατική διαδικασία, θα πρέπει να κινδύνευε συχνά από χειραγώγηση από τους πολιτικούς της εποχής που θα ήθελαν να εξοντώσουν τους αντιπάλους τους.¹¹ «Κάτι σαν το σήμερα, τίποτε δεν έχει αλλάξει», είπε χαρακτηριστικά ο ένας από τους τρεις. Πιο κάτω, στην προτελευταία κεντρική προθήκη όπου παρουσιάζεται μία συλλογή από νομίσματα που βρέθηκαν κατά τις ανασκαφές στην Αγορά, η ίδια παρέα συνδύασε τα νομίσματα με την γνωστή μυθολογία του Χάροντα στον οποίο οι νεκροί έδιναν το αντίτιμο για να περάσουν στην απέναντι όχθη. Η αναζήτηση των μορφών πάνω στα νομίσματα και τα κοινά τους χαρακτηριστικά ήταν αφορμή για συγκρίσεις μεταξύ τους.

¹¹ Τα σχόλια αυτά έγιναν στην αγγλική γλώσσα, καθώς οι επισκέπτες ήταν τουρίστες, και όσα αναφέρονται είναι από τις προσωπικές σημειώσεις όσων άκουσα κατά τη διάρκεια της παρατήρησης. Έτσι, παραλείπονται ακριβείς κουβέντες, σε αντίθεση με τις παρατηρήσεις του Μουσείου Κεραμεικού όπου υπήρχαν αρκετοί Έλληνες επισκέπτες και η ακριβής καταγραφή ήταν πιο εύκολη. Σε κάθε περίπτωση, όπου υπάρχουν εισαγωγικά («»), η φράση είναι σημειωμένη ακριβώς όπως ειπώθηκε από τον εκάστοτε επισκέπτη.

Οι περισσότεροι επισκέπτες πάντως, στάθηκαν στις αρχικές προθήκες και διάβασαν με προσοχή τα επεξηγηματικά κείμενα ενώ, από τις στάσεις που έκαναν φαίνεται ότι, όσο προχωράει η έκθεση εντός της αίθουσας, όλο και περισσότερο σταματούν να διαβάζουν και κοιτάζουν χωρίς να δίνουν προσοχή στο εποπτικό υλικό. Εκεί που οι περισσότεροι στάθηκαν και επεξεργάστηκαν για περισσότερη ώρα τα εκθέματα, είναι στις προθήκες όπου τα εκθέματα ήταν ιδιαίτερα, είχαν οπτικές αναπαραστάσεις και σχέδια και εξηγούσαν τη χρήση ή την θέση στην οποία βρέθηκαν. Ένα παράδειγμα είναι μία προθήκη με ευρήματα μίας γεωμετρικής ταφής ενήλικης γυναίκας (850 π.Χ.) με κτερίσματα που υποδηλώνουν την αριστοκρατική της καταγωγή, καθώς ο επισκέπτης βλέπει χάλκινες πόρπες, χρυσά δακτυλίδια και σκουλαρίκια και ένα περιδέραιο με γυάλινες χάντρες ανάμεσά τους. Η προσωπογραφία του πώς θα ήταν πιθανά η γυναίκα αυτή, κέντρισε το ενδιαφέρον σε αρκετούς επισκέπτες. Κάποια από τα σχόλια που έγιναν στην προθήκη αυτή:

«Κοίτα τι έκαναν χιλιάδες χρόνια πριν... Αυτή θα πρέπει να ήταν πολύ εύπορη».

«Τι αξία να είχαν τότε τα κοσμήματα;»

«Θα ήταν πολύ σημαντική για να την θάψουν με αυτά τα χρυσά κοσμήματα».

Καθώς η έκθεση είναι επικεντρωμένη γύρω από τα ίδια τα αντικείμενα και δεν υπάρχουν οπτικές διαφοροποιήσεις στην κατανομή των προθηκών, το μέγεθος ή τον φωτισμό τους, οι επισκέπτες έδειξαν ενδιαφέρον στα αντικείμενα εκείνα που οπτικά ήταν πολύ διαφορετικά από τα διπλανά τους, ή εμπεριείχαν μορφολογικά στοιχεία που προκαλούσαν προσεκτικότερη παρατήρηση. Για παράδειγμα, πολλοί ήταν αυτοί που



Προθήκες όπως η παραπάνω, όπου είχαν αναπαραστάσεις και σχέδια τράβηξαν περισσότερο τους επισκέπτες.

σταμάτησαν μπροστά από έναν κιβωτιόσχημο τάφο κοριτσιού από την εποχή του Σίδηρου (1000 π.Χ.) που παρουσιάζεται όπως βρέθηκε, αλλά και ένα υστερογεωμετρικό ταφικό αγγείο με λείψανα νηπίου (εγχυτρισμός), όπως και μία μεγάλη χάλκινη ασπίδα με επιγραφή στην επιφάνειά της. Όλα συνοδεύονταν από επεξηγηματικά κείμενα που βοηθούσαν τους επισκέπτες να καταλάβουν την χρήση τους και την ιστορία τους.

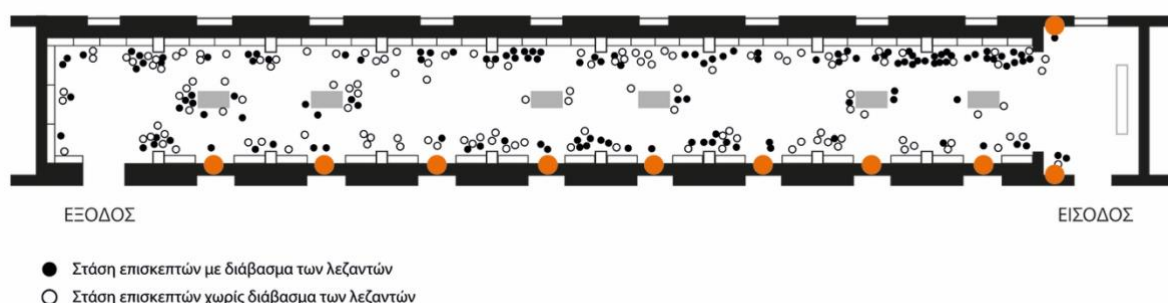


Αντικείμενα που είχαν το στοιχείο της ανακάλυψης ή μορφολογικά ήταν πολύ διαφορετικά από τα διπλανά τους τράβηξαν το ενδιαφέρον των επισκεπτών. Τα επεξηγηματικά κείμενα τους βοήθησαν να κατανοήσουν την χρήση και την ιστορία τους.

Κάτι που έκανε εντύπωση στην παρατήρηση της κίνησης των επισκεπτών είναι το ότι δεν στάθηκαν τόσο όσο θα περίμενε κανείς στις κεντρικές προθήκες που διαχωρίζουν τις ενότητες. Λίγοι ήταν αυτοί που στάθηκαν και τα παρατήρησαν πιο προσεκτικά. Αν και χρωματικά ξεχωρίζουν από τις υπόλοιπες και έχουν σαφή κεντρική θέση σε κάθε «κατάστημα», φαίνεται να λειτουργούν οπτικά στους επισκέπτες λιγότερο ως προθήκες ιδιαίτερων εκθεμάτων και περισσότερο ως διαχωριστικά μεταξύ των χρονολογικών ενότητων από τα οποία περνούν κοιτώντας για λίγο τα εκθέματα εντός τους. Κατά την άποψή μου, αυτό σχετίζεται, τόσο με την πληθώρα εκθεμάτων που διεκδικούν την προσοχή δεξιά και αριστερά, όσο και με την προβληματική παρουσίαση των πληροφοριών που κάνουν τα εκθέματα αυτά ξεχωριστά. Για παράδειγμα, στην προθήκη που εισάγει στην ενότητα της Αρχαϊκής Εποχής, διαβάζουμε με κάποια δυσκολία κάτω από έκθεμα: «Μυροδοχείο με μορφή γονατιστού αθλητή που δένει στο κεφάλι του την ταινία του νικητή. 540 π.Χ. περίπου». Ωστόσο, το συγκεκριμένο αντικείμενο, αποτελεί, όπως περιγράφει η αρχαιολόγος Ν. Σαραγά, «την αρχαιότερη γνωστή παράσταση διαδούμενου» (Σαραγά, 2011). Δηλαδή, μία πληροφορία που εξηγεί έναν από τους λόγους που επιλέχθηκε, παραλείπεται. Κατά κάποιο τρόπο θεωρείται ότι η αισθητική και καλλιτεχνική αξία του εκθέματος είναι αυτονόητη στον επισκέπτη και το ίδιο το αντικείμενο θα τραβήξει την προσοχή του έτσι κι αλλιώς λόγω της κεντρικής του θέσης στον χώρο.

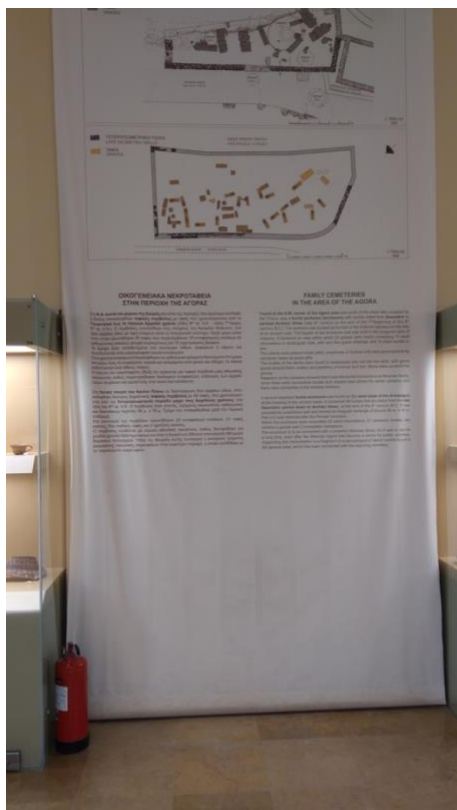


Όσον αφορά το εποπτικό υλικό, μπορούμε να δούμε παρακάτω σημειωμένες με πορτοκαλί χρώμα τις θέσεις των μεγάλων τοπογραφικών σχεδίων με το συνοδευτικό κείμενο που εισάγει σε κάθε ενότητα τους επισκέπτες και είναι τοποθετημένα στην μέση κάθε «καταστήματος», στον αριστερό τοίχο, καθώς και δυο ακόμη εισαγωγικές πινακίδες στην είσοδο.



Αυτό που προέκυψε από την παρατήρηση είναι ότι λίγοι από τους επισκέπτες στάθηκαν αρκετή ώρα μπροστά τους ώστε να διαβάσουν τα κείμενα και να επεξεργαστούν τα τοπογραφικά σχέδια. Οι λόγοι μπορούν να αναζητηθούν τόσο στο γεγονός ότι είναι πολύ μεγάλα σε έκταση και οι επισκέπτες είναι αναγκασμένοι να σταθούν αρκετή ώρα όρθιοι για να τα διαβάσουν, όσο και στο ότι οπτικά δεν είναι ελκυστικά, ούτε φωτίζονται επαρκώς με κάποιο τεχνητό φως. Είναι σχεδιασμένα με τρόπο όμοιο με αυτόν μίας σελίδας βιβλίου, σε λευκό φόντο, χωρίς κάποιο στοιχείο που θα προκαλέσει τον επισκέπτη να συνδεθεί με το κείμενο, που κατά βάση είναι έντονα αρχαιολογικό. Αξίζει εδώ να αναφερθεί ειδικά η πινακίδα που αναφέρεται στην Κλασική Εποχή. Το κείμενο αρχίζει λίγο πιο πάνω από το ύψος των ματιών και καταλήγει σχεδόν στο ύψος του γόνατου. Καθώς η ανάγνωση γίνεται από όρθια στάση και ενώ οι επισκέπτες έχουν ήδη προχωρήσει αρκετά στην έκθεση και άρα έχουν δει αρκετές εικόνες και κείμενα, καταλαβαίνει κανείς ότι δύσκολα θα σταθούν μπροστά σε ένα κείμενο που απαιτεί αρκετή συγκέντρωση και προσοχή εκ μέρους τους. Ακόμη, μπροστά από την συγκεκριμένη πινακίδα βρίσκεται ένα από τα σημαντικότερα εκθέματα του μουσείου, μία μαρμάρινη στήλη με χαραγμένο τον νόμο κατά της τυραννίας, που ψηφίστηκε στο 337/336 π.Χ. (Σαραγά, 2011). Χωρίς φωτισμό και μπροστά από ένα λευκό φόντο που δεν δημιουργεί καμία αντίθεση, το έκθεμα περνάει σχεδόν απαρατήρητο και μοιάζει να γίνεται διακοσμητικό. Η επεξηγηματική λεζάντα είναι τοποθετημένη σε μικρό ύψος δίπλα από την στήλη με πολύ κείμενο και ακόμη μικρότερα γράμματα, σαμποτάροντας στην πραγματικότητα τον στόχο της που είναι

να διαβαστεί. Από την παρατήρηση των επισκεπτών, μόλις 2 από τους 20 που παρατηρήθηκαν στάθηκαν εδώ και διάβασαν τουλάχιστον ένα μέρος από τα κείμενα.



Οι μεγάλες ενημερωτικές πινακίδες, ενώ περιέχουν πολλές και ενδιαφέρουσες πληροφορίες για την κάθε ενότητα, εντούτοις, οπτικά δεν ελκύουν τον επισκέπτη, καθώς έχουν αντιμετωπιστεί με λογική ενός βιβλίου.

Τέλος, μία παρατήρηση σχετικά με τις εισαγωγικές πινακίδες του μουσείου είναι το ότι η θέση τους δεν τονίζεται και δεν υποδεικνύεται με κάποιο τρόπο, είτε με σήμανση είτε από τους φύλακες του μουσείου. Έτσι, η κάτοψη του μουσείου και το κείμενο που επεξηγεί την διάταξη της αίθουσας και τις θεματικές και χρονολογικές ενότητες δεν έγινε αντιληπτή από τους περισσότερους επισκέπτες που παρατηρήθηκαν. Υπάρχει επίσης μία πινακίδα με τον τίτλο «Εισαγωγή» στον τοίχο αμέσως αριστερά της εισόδου, η οποία αναφέρει γενικές πληροφορίες για την Αρχαία Αγορά και τις λειτουργίες που είχε για τους Αθηναίους ως χώρος στην καρδιά της δημόσιας ζωής της πόλης, θέλοντας να εισάγει τον επισκέπτη στο περιβάλλον μέσα στο οποίο βρέθηκαν τα εκθέματα που πρόκειται να δει στην έκθεση. Η θέση της δίπλα στην πόρτα της εισόδου και αντίθετα με την πορεία του βλέμματος του επισκέπτη που μπαίνει στο μουσείο, όχι μόνο δεν την καθιστά οπτικά εύκολα προσβάσιμη αλλά συχνά η πόρτα την καλύπτει και δυσκολεύει οποίον θελήσει να την διαβάσει, εφόσον την εντοπίσει. Ο χρωματισμός της σε παρόμοιο, σχεδόν ίδιο χρώμα με τον τοίχο δυσκολεύει

περαιτέρω την κατάσταση. Έτσι χάνεται η ευκαιρία να εισαχθεί ομαλά ο επισκέπτης (τουλάχιστον αυτός που δεν είναι γνώστης ή μυημένος) στο περιβάλλον της έκθεσης. Από την παρατήρηση επιβεβαιώθηκε η δυσκολία εντοπισμού καθώς μόλις τρία άτομα στάθηκαν εδώ και ένας διάβασε την πινακίδα.

Κλείνοντας τις παρατηρήσεις σχετικά με τον χώρο του μουσείου, θα πρέπει να αναφέρουμε ότι οι κοινωνικές λειτουργίες του μουσείου βρίσκονται εκτός της αίθουσας της έκθεσης, καθώς από τη φύση του κτιρίου της Στοάς του Αττάλου, ο χώρος συνάντησης, ξεκούρασης, συνάντησης και περάσματος από και προς τον αρχαιολογικό χώρο είναι η ίδια η στοά που σχηματίζει το κτίριο. Οι επισκέπτες, φεύγοντας από την αίθουσα του μουσείου, βρίσκονται εκ νέου ανάμεσα σε εκθέματα, γλυπτά και στήλες με επιγραφές που διακοσμούν την Στοά, συνεχίζοντας την μουσειακή τους εμπειρία. Το ίδιο το κτίριο της Στοάς άλλωστε αποτελεί ταυτόχρονα έκθεμα και χώρος, βρισκόμενο στην αρχή αλλά και στο τέλος της μουσειακής εμπειρίας του κάθε επισκέπτη.



Οι εισαγωγικές πινακίδες 1) με την κάτοψη του μουσείου και την επεξήγηση της διάταξης του χώρου καθώς και των ενότητων και 2) με τις γενικές πληροφορίες για τις λειτουργίες του χώρου της Αρχαίας Αγοράς. Κάτω αριστερά, μέρος το χώρου της Στοάς έξω από το μουσείο όπου οι επισκέπτες μπορούν να ξεκουραστούν και να περιπλανηθούν

Συζήτηση – Συμπεράσματα

Θέλοντας να ανακαλύψει κανείς τι είναι αυτό που συνιστά την οπτική εμπειρία εντός του μουσειακού χώρου, βρίσκεται μπροστά σε μία σειρά από δυσκολίες και ερωτήματα που δεν επιλύονται καθόλου εύκολα και συχνά παραμένουν αναπάντητα. Κάθε επισκέπτης φέρει τον δικό του τρόπο θέασης, με βάση το γνωστικό του υπόβαθρο, τα πιστεύω του και τις προσδοκίες του από την επίσκεψη αλλά ακόμη και την διάθεσή του την ημέρα της επίσκεψης. Υπάρχουν όπως είδαμε πάρα πολλοί παράγοντες που επηρεάζουν την οπτική αντίληψη του επισκέπτη, κι έτσι άλλα αντικείμενα τυγχάνουν προσεκτικής παρατήρησης, ενώ άλλα προσπερνώνται και σχεδόν δεν γίνονται αντιληπτά. Οι θεωρίες για την οπτική αντίληψη που αναφέρθηκαν, εφαρμόζονται στον χώρο του μουσείου και εξηγούν εν μέρει τις επιλογές αυτές, όμως δεν αρκούν για να καταλάβει κανείς πλήρως τι εικόνες αποκομίζουν τελικά οι επισκέπτες. Το ζήτημα του τι πραγματικά βλέπουν όσοι επισκέπτονται τον χώρο του μουσείου δεν είναι απλώς θέμα θέασης των αντικειμένων, η οπτικής πρόσβασης. Πρωτίστως είναι ζήτημα των δυνατοτήτων που απορρέουν από τον τρόπο παρουσίασης, τα ερμηνευτικά εργαλεία που δίνονται στους επισκέπτες και την χωρική σχέση που δημιουργείται μεταξύ των μουσειακών αντικειμένων.

Από την παρατήρηση στα δύο μουσεία, το Μουσείο Κεραμικού και το Μουσείο της Αρχαίας Αγοράς, μπορούμε να πούμε ότι οι επισκέπτες ανταποκρίνονται και λειτουργούν, συμπεριφέρονται και κινούνται, στη βάση της εκθεσιακής ταυτότητας του κάθε μουσείου. Και τα δύο μουσεία ενσωματώνουν παραδοσιακές εκθεσιακές λογικές που απορρέουν από παλαιότερες μουσειολογικές αντιλήψεις, οι οποίες αντιμετωπίζουν το μουσείο ως χώρο προσανατολισμένο στη φύλαξη, μελέτη, προστασία και συντήρηση των μουσειακών αντικειμένων (Νάκου, 2001, σ. 131), με έμφαση του ενδιαφέροντος σχεδόν αποκλειστικά στα αντικείμενα και στην «αντικειμενική» ιστορία τους. Έτσι, η κίνηση των επισκεπτών εντός των χώρων καθορίστηκε από τα ίδια τα αντικείμενα και την χωρική τους θέση ή την αισθητική τους εντύπωση, ενώ οι αντιδράσεις των περισσότερων επισκεπτών ήταν βασισμένες στα μορφολογικά χαρακτηριστικά των εκθεμάτων. Ωστόσο, οι επισκέπτες είναι ενεργοί διαμορφωτές της μουσειακής τους εμπειρίας και ανεξάρτητα από την σειρά με την οποία οι επιμελητές είχαν διαμορφώσει την θέαση των αντικειμένων στα δύο μουσεία, φαίνεται να κινούνται περισσότερο επηρεασμένοι από την χωρική διάταξη των αντικειμένων και τους οπτικούς άξονες που διαμορφώνουν. Το εποπτικό υλικό, οι

πινακίδες και οι λεζάντες, καθώς αποτελούν ακόμη στα περισσότερα ελληνικά μουσεία το κύριο μέσο πληροφόρησης και επικοινωνίας των εννοιών που συνδέονται με τα μουσειακά αντικείμενα, είναι ιδιαίτερα σημαντικό στοιχείο για την μάθηση εντός του χώρου των μουσείων. Μέσα από την παρατήρηση, έγινε κατανοητό ότι η οπτική εμπειρία συσχετίζεται με το εποπτικό υλικό, καθώς λειτουργεί και αυτό ως αντικείμενο εντός της έκθεσης. Οι επισκέπτες σκύβουν για να διαβάσουν, μετακινούνται και αναζητούν την πληροφορία, η οποία, όπως είδαμε στην περίπτωση του Μουσείου της Αρχαίας Αγοράς, επηρεάζει την επιλογή των εκθεμάτων αλλά και δημιουργεί ποικίλες εντυπώσεις. Ιδιαίτερα για την οπτική πρόσβαση στα εκθεσιακά κείμενα, και την οπτική εμπειρία που αυτά δημιουργούν στον επισκέπτη, τα δύο μουσεία χρειάζεται να κάνουν να κάνουν πολλά για να την βελτιώσουν, θα πρέπει να κινηθούν μακριά από τις θετικιστικές λογικές μάθησης και να προσεγγίσουν σύγχρονους τρόπους θέασης και ερμηνείας των αντικειμένων. Οι παρατηρήσεις της μικρής αυτής έρευνας επιβεβαιώνουν ένα μεγάλο κομμάτι από τις θεωρίες και πρότερες έρευνες σχετικά με την κίνηση στον μουσειακό χώρο και τους παράγοντες που επηρεάζουν την οπτική εμπειρία των επισκεπτών (βλ. πχ. Dean, Falk & Dierking). Τέτοιου είδους έρευνες που εμπλέκουν ποιοτικά και πραγματικά δεδομένα από του επισκέπτες των μουσείων, μπορούν να αποδειχθούν πολύτιμο συμπληρωματικό εργαλείο για την αξιολόγηση των εκθέσεων. Ωστόσο, η παρούσα έρευνα προσφέρει μόνο ένα αρχικό έναυσμα για την εξερεύνηση της οπτικής εμπειρίας εντός των συγκεκριμένων χώρων, η οποία θα πρέπει να συμπεριλάβει πολλές ακόμα υπάρχουσες πτυχές της μουσειακής εμπειρίας, συμπεριλαμβανομένης και της οπτικής εμπειρίας των επισκεπτών στους αρχαιολογικούς χώρους στους οποίους είναι ενταγμένα τα δύο μουσεία.

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

- Arnheim, R. (1974/2005). *Τέχνη και Οπτική Αντίληψη. Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης*. Αθήνα: Εκδόσεις Θεμέλιο.
- Berger, J. (2011). *Η εικόνα και το βλέμμα*. Εκδόσεις Μεταίχμιο.
- Γκαζή, Α., Νικηφορίδου, Α., (2004). Κείμενα για μουσεία και εκθέσεις. Προβληματισμός, μεθοδολογία, μελέτη περίπτωσης. *Museology - International Scientific Electronic Journal, Issue 2, 2004(2)*.
- Γκαζή, Α. (2008, Φθινόπωρο). Ζητήματα απλά, αλλά όχι αυτονόητα. *Ilissia*, 38-39.
- Γκαζή, Α. (2011). Το αυτάρεσκο βλέμμα του μουσείου. Μία κριτική ματιά στη μόνιμη έκθεση του Νέου Μουσείου Ακρόπολης. Στο Λ. Γ. Κ. Αρβανίτης (Επιμ.), *Μουσειολογία, αρχιτεκτονική και ιδεολογία: το Μουσείο της Ακρόπολης*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Ζήτη.
- Gibson, J. J. (2002). *Η οικολογική προσέγγιση στην οπτική αντίληψη*. Αθήνα: Gutenberg.
- Δοξανάκη, Α. (2011). *Τα αρχαιολογικά μουσεία της Αθήνας και η επικοινωνία τους με το κοινό*. (Διδακτορική διατριβή) Ανάκτηση από ΕΚΠΑ:
<http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/27110#page/339/mode/1up>
- Zeki, S. (1999/2013). *Εσωτερική Όραση*. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Hooper-Greenhill, E. (1999, Σεπτέμβριος). Σκέψεις για τη μουσειακή εκπαίδευση και επικοινωνία στη μεταμοντέρνα εποχή. *Αρχαιολογία & Τέχνες, Τεύχος 72*, σσ. 47-49.
- Κοκορότσκου, Μ. (2012). *Το Θέατρο ως μέσο ανάπτυξης της οπτικής παιδείας στα μουσεία*. (Διπλωματική εργασία). Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- Μακαράτζης, Α. (2007). *Οπτική Αντίληψη & Χαρτογραφικός Σχεδιασμός*. (Διπλωματική εργασία). Μυτιλήνη: Π.Μ.Σ. Πολιτισμική Πληροφορική και Επικοινωνία
- Μούλιου, Μ., Μπούνια, Α., (1999, Μάρτιος). Μουσειακές Εκ-Θέσεις. Ερμηνευτικές προσεγγίσεις στη μουσειακή θεωρία και πρακτική. *Αρχαιολογία και Τέχνες*, 70, σσ. 53-58.

- Μπάνου Ε, Σ., Μπουρνιάς Λ, Κ.. (2014). *Κεραμεικός*. Αθήνα: Εκδόσεις ΟΛΚΟΣ, Κοινωφελές Ίδρυμα Ιωάννη Σ. Λάτση.
- Μπαρού, Λ. (2013). *Η έννοια της περιπλάνησης στους σύγχρονους μουσειακούς χώρους*. (Διπλωματική εργασία). Βόλος.: Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας - Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών.
- Μπασέτας, Κ. Χ. (2002). *Ψυχολογία της μάθησης*. Αθήνα: Ατραπός.
- Νάκου, Ε. (2001). *Μουσεία: Εμείς, τα πράγματα και ο Πολιτισμός*. Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος.
- Νικονάκου Ν., Μπούνια Α., Φιλίππουπολίτη Α., Χουρμουζιάδη Α., Γιαννούτσου Ν. (2015). *Μουσειακή μάθηση και εμπειρία στον 21ο αιώνα*. (Ν. Νικονάκου, Επιμ.) Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, ΕΜΠ.
- Οικονόμου, Μ. (1999). Μουσεία για τους ανθρώπους ή για τα αντικείμενα;. *Αρχαιολογία & Τέχνες*, 72, σσ. 50-55.
- Οικονόμου, Β. (χ.χ.). *Συμπεριφορισμός*. Ανάκτηση από:
<https://economu.wordpress.com/εκπαιδευτικό-υλικό/συμπεριφορισμός/>
- Παγωνδιώτης, Κ., Κιντή, Β.. (χ.χ.). *Ιστορική Αναδρομή στο Πρόβλημα της Γνωσιακής Διαπερατότητας της Αντίληψης*. Ανάκτηση από Πανεπιστήμιο Πάτρας, Τμήμα Φιλοσοφίας: Ανάκτηση από:
<https://www.philosophy.upatras.gr/sites/default/files/announces/Pagondiotis%20-%20Kindi%20-%20A%20historical%20examination%20of%20the%20problem%20of%20the%20cognitive%20penetrability%20of%20perception.pdf>
- Ράπτης, Α. και Ράπτη, Α. (2007). *Μάθηση και Διδασκαλία στην Εποχή της Πληροφορίας, Ολική Προσέγγιση, Τόμος Α'.* Αθήνα.
- Ρόκας, Ε.-Α. (χ.χ.). *Το Μουσείο της Αρχαίας Αγοράς*. Ανάκτηση από independent.gr:
<http://www.independent.gr/άρθρα/4638-το-μουσείο-της-αρχαίας-αγοράς>
- Σαραγά, Ν. (2011). *Η Στοά του Αττάλου. Το Μουσείο της Αρχαίας Αγοράς*. Αθήνα: ΤΑΠΑ, Υπουργείο Πολιτισμού και Τουρισμού.
- Τζώρτζη, Κ. (2010). *Η χωρική αρχιτεκτονική των μουσείων*. Αθήνα: Εκδόσεις Καλειδοσκόπιο.
- Τζώρτζη, Κ. (2013). *Ο χώρος στο μουσείο: η αρχιτεκτονική συναντά τη μουσειολογία*. Αθήνα: Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς.
- Χρηστίδου, Δ. (2008). *Τα κείμενα των πινακίδων στο Μουσείο: Βιβλιογραφική επισκόπηση, προβληματισμός και μελέτη περίπτωσης στο Αθανασάκειο*

Αρχαιολογικό Μουσείο Βόλου. (Διπλωματική εργασία). Πανεπιστήμιο
Θεσσαλίας, Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης.

Ξενόγλωση

- Chandler, D. (1997, July). Ανάκτηση από visual-memory.co.uk: http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/visper/greek/visper05_greek.html
- Dean, D., (1994). *Museum exhibition: theory and practice*. London: Routledge.
- Desvallees, A., & Mairesse, F. (2009). *Βασικές Έννοιες της Μουσειολογίας*.
Ανάκτηση από ICOM:
http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icom-greece/Ekdoseis/Museology_WEB.pdf
- Emmison, M., & Smith, P. (2000). *Researching the Visual*. London: Sage Publications.
- Falk, J. H., & Dierking, L. D. (1992). *The Museum Experience*. Washington, D.C.: Whalesback Books.
- Hooper-Greenhill, E. (2000). *Museums and the interpretation of visual culture*. London: Routledge.
- Marianne Achiam, Michael May & Martha Marandino. (2014). Affordances and distributed cognition in museum exhibitions. *Museum Management and Curatorship*, 29(5), 461-481.
- Norberg-Schulz, C. (1971). *Existence, Space and Architecture*. New York: Praeger Ltd.
- Rice, D. (Fall 1988). Vision and Culture: The Role of Museums in Visual Literacy. *The Journal of Museum Education*, 13-17.
- Rice, D. (1992). Vision and Culture. στο *Patterns in Practice, Selections from the Journal of Museum Education*. Washington: Left Coast Press.
- Villafranca, E. (2016). Understanding Affordances In Museum Education Context, Informing education theory, design and practice through learning environment evaluation. (σσ. 113-118). Melbourne, Australia: Filtration Solutions.

Προέλευση των εικόνων

- Τα σχέδια των σελίδων 10, 11 και 12 είναι από το βιβλίο «Τέχνη και Οπτική Αντίληψη» του R. Arnheim (2005), Εκδόσεις Θεμέλιο
- Το φωτογραφικό υλικό που παρουσιάζεται είναι της συγγραφέως.