02

Η ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ ΜΕ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΣΤΟ ΨΗΦΙΑΚΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ ΤΗΣ ΠΑΝΔΗΜΙΑΣ

Μελέτη περίπτωσης της διακαλλιτεχνικής δράσης «ΕΜΣΤ για την υγεία»

ΕΙΡΗΝΗ ΣΗΦΑΚΗ / ΕΛΕΝΗ ΤΖΟΥΜΑΚΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Από τις αρχές του 2020, η παγκόσμια κοινότητα βίωσε μια πρωτόγνωρη σε έκταση και ένταση υγειονομική κρίση, τα αποτελέσματα της οποίας δεν έχουν αποτιμηθεί πλήρως, διότι το φαινόμενο συνεχίζει να παράγει νέα δεδομένα. Ανάλογες εμπειρίες του παρελθόντος είχαν πολύ βαρύτερες επιπτώσεις, σύμφωνα με τα διαθέσιμα ιστορικά τεκμήρια, και άφησαν σημαντικό αποτύπωμα στη συλλογική μνήμη, όπως συνάγουμε από σχετικές αναφορές στην τέχνη και τη λογοτεχνία,[1] ωστόσο στον σύγχρονο διασυνδεδεμένο κόσμο μας η εμπειρία διαμοιράστηκε, πολλαπλασιάστηκε και τελικώς κατέκλυσε κάθε πτυχή του ανθρώπινου βίου. Η Ευρώπη ως γηραιά ήπειρος πλήρωσε βαρύ τίμημα σε ανθρώπινες ζωές και η Ελλάδα προσέθεσε έναν ακόμα κρίκο σε μια αλληλουχία αλληλοτροφοδοτούμενων κρίσεων.

Το βίωμα της πανδημίας μπορεί να προσεγγιστεί από την πολιτισμική θεωρία από την πλευρά της βιοπολιτικής, δηλαδή της άσκησης εξουσίας επί του σώματος και της επιβολής ενός καινοφανούς –για τα δυτικά τουλάχιστον δεδομένα– συστήματος πειθαρχίας και της διαρκούς παράτασης ενός καθεστώτος εξαίρεσης (Foucault, 2011· Agamben, 2013). Είναι συγκλονιστική η αναλογία με την «πανωλόβλητη πόλη», όπως την περιγράφει ο Foucault, η οποία «εκφράζει την ουτοπία της τέλεια κυβερνωμένης πόλης: είναι μια πόλη που διατρέχεται ολόκληρη από ιεραρχία, επιτήρηση, βλέμμα, γραφή» (2011: 226).

Σύμφωνα με πρόσφατη μελέτη των Demertzis και Eyerman, η πανδη-

1 Για μια αναδρομή στην παρουσία της επιδημικής νόσου στην τέχνη και στη λογοτεχνία βλ. ενδεικτικά Ρηγοπούλου (2016: 133-166).

μία της Covid-19 μπορεί να προσεγγιστεί και μέσω της έννοιας του πολιτισμικού τραύματος, καθώς πληροί αρκετές από τις προϋποθέσεις για να προσδιοριστεί ως συλλογικό πολιτισμικό τραύμα όταν θα έχει ολοκληρώσει τον κύκλο της. Λόγω των συνθηκών της παγκοσμιοποίησης, με προεξάρχουσα τη χωροχρονική συμπίεση (έννοια που εισήγαγε ο Harvey), βασικά συστατικά στοιχεία του πολιτισμικού τραύματος έγιναν άμεσα ορατά κατά την πανδημία: συναίσθημα (κυρίως αρνητικό), απόδοση ευθυνών, διαδικασίες σχηματισμού (ή μετασχηματισμού) ταυτοτήτων, ενεργοποίηση μηχανισμών άμυνας (Demertzis και Eyerman, 2020).

Η κοινωνική αποστασιοποίηση και απομόνωση, ο αποχωρισμός από αγαπημένα πρόσωπα που δεν μοιράζονταν την ίδια στέγη, ο φόβος μπροστά στην απειλή της αρρώστιας και της απώλειας προσφιλών προσώπων, η διαταραχή των ενδοοικογενειακών ισορροπιών, η εργασιακή ανασφάλεια για μεγάλο μέρος του ενεργού πληθυσμού, ο περιορισμός δικαιωμάτων και ελευθεριών επιβάρυναν την ψυχική υγεία όλων, και ιδιαίτερα των πιο ευάλωτων. Η καλλιτεχνική δημιουργία, και γενικότερα η επικοινωνία με την τέχνη, μπορεί να συμπεριληφθεί στους μηχανισμούς άμυνας και αφορά ακόμα και ανθρώπους που δεν είχαν προηγουμένως μεγάλη σχέση με την τέχνη. Κατά την περίοδο της πανδημίας, προσφέρθηκαν στο κοινό υβριδικές μορφές τέχνης συχνά πρωτόγνωρες (θεατρικές παραστάσεις στην οθόνη της τηλεόρασης, συναυλίες που πραγματοποιήθηκαν μέσω διαδικτύου, εικονικές περιηγήσεις σε μουσεία κ.ά.).

Ως συνέπεια των διαδοχικών λοκντάουν, οι πολιτιστικοί οργανισμοί, και ειδικότερα τα μουσεία, υποχρεώθηκαν να αναστείλουν τη λειτουργία τους για μεγάλο χρονικό διάστημα και να αναλάβουν πρωτοβουλίες προκειμένου να διατηρήσουν την επαφή με το κοινό τους και να παραμείνουν βιώσιμα στη μετα-Covid εποχή. Το υποχρεωτικό κλείσιμο των μουσείων και η δραματική συρρίκνωση των εσόδων τους δρομολόγησαν εξελίξεις συχνά μη αναστρέψιμες, εγκαινιάζοντας ουσιαστικά, με την επανέναρξη της λειτουργίας τους, μια νέα εποχή. Οι πιεστικές ανάγκες να «θεραπευθούν» οι επιπτώσεις της πανδημίας ενσωματώθηκαν σε μια ήδη δρομολογημένη διαδικασία ψηφιακού μετασχηματισμού του υλικού και των υπηρεσιών των πολιτιστικών οργανισμών αλλά και διεύρυνσης του κοινωνικού τους ρόλου μέσω της συμπερίληψης ευρύτερων ομάδων (μεταναστών, ευπαθών ομάδων κ.ά.).

Ο μετασχηματισμός του ρόλου, της εικόνας, των εκθεσιακών πρακτικών, των δράσεων και της επικοινωνιακής στρατηγικής των πολιτιστικών οργανισμών, με αποκορύφωμα την εμπειρία της πανδημίας, έχουν διανοίξει νέα πεδία έρευνας για την πολιτισμική θεωρία και τους συγγενείς ακαδημαϊκούς κλάδους (πολιτισμικές σπουδές, μουσειολογία, πολιτιστική διαχείριση κ.ά.).

Στο παρόν κεφάλαιο, με αφετηρία τις διαδικασίες ψηφιακού μετασχηματισμού των πολιτιστικών οργανισμών που βρίσκεται σε εξέλιξη σε διεθνές και εθνικό επίπεδο, θα επικεντρωθούμε στο ζήτημα της επικοινωνίας με την τέχνη στο ψηφιακό περιβάλλον. Θα προτείνουμε ερευνητικές περιοχές και μεθοδολογίες προσέγγισης

αυτού του πολυδιάστατου φαινομένου, επιχειρώντας μια πρώτη εφαρμογή αυτών στην περίπτωση της δράσης «ΕΜΣΤ για την υγεία» που οργανώθηκε από το Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης της Αθήνας κατά την περίοδο της πανδημίας, την οποία αξιολογούμε ως καινοτόμο από κοινωνική άποψη και εξαιρετικά γόνιμη όσον αφορά τους προβληματισμούς που εγείρει από την πλευρά της πολιτισμικής θεωρίας και των συγγενών θεωρητικών πεδίων.[2]

ΟΙ ΠΡΟΚΛΗΣΕΙΣ ΤΗΣ ΠΑΝΔΗΜΙΑΣ ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟΥΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΥΣ ΚΑΙ ΤΟ ΕΓΧΕΙΡΗΜΑ ΤΗΣ ΨΗΦΙΟΠΟΙΗΣΗΣ. ΔΙΕΘΝΗΣ ΚΑΙ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΜΠΕΙΡΙΑ

Μετά την επιβολή των περιοριστικών μέτρων, οι θεσμικοί φορείς (UNESCO, Ε.Ε.) ενεργοποιήθηκαν με οδηγίες και συστάσεις που στόχευαν τόσο στην επιβίωση των πολιτιστικών οργανισμών και στην προστασία της πολιτιστικής κληρονομιάς όσο και στη διασφάλιση του κοινωνικού τους ρόλου και στη συνδρομή τους στην αντιμετώπιση της κοινωνικοοικονομικής κρίσης (Europa Nostra, 2020). Αντίστοιχα δραστηριοποιήθηκαν και οι κυβερνήσεις, υποστηρίζοντας τους εργαζομένους στον πολιτιστικό τομέα αλλά και τους ίδιους τους οργανισμούς. Αυτό έπραξε και το Υπουργείο Πολιτισμού της Ελλάδας, εναρμονιζόμενο με τις διεθνείς πρακτικές. Σε ειδική ιστοσελίδα, μάλιστα, εμφανίζονταν προτεινόμενες από το ΥΠΠΟΑ μουσειακές δράσεις και λοιπές δράσεις πολιτισμού.[3] Για πρώτη φορά, μάλιστα, έγινε λεπτομερής χαρτογράφηση του χώρου του πολιτισμού (Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού, 2020). Αξίζει να σημειωθεί ότι οι εγχώριοι πολιτιστικοί οργανισμοί δεν είχαν πλήρως ανακάμψει από την οικονομική κρίση της προηγούμενης δεκαετίας.

Την περίοδο αυτή παράχθηκε ένα σημαντικό σώμα μελετών για τις συνέπειες της πανδημίας στους πολιτιστικούς οργανισμούς, τους συντελούμενους μετασχηματισμούς, τις στρατηγικές επιβίωσης, αλλά και τις καλές πρακτικές που εγκαινιάστηκαν και τις προοπτικές που διανοίγονται· οι μελέτες αυτές ήδη αποτελούν σημαντική παρακαταθήκη για τους σχεδιασμούς στη μετα-Covid εποχή (βλ. ενδεικτικά Cobley

2 Όσα παρατίθενται στο παρόν κεφάλαιο αποτελούν μέρος μιας ευρύτερης έρευνας στο πλαίσιο του Ερευνητικού Προγράμματος InterArt (Τίτλος στα ελληνικά: Διεπιστημονικές και διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις για τη δημιουργία μετα-αφηγήσεων της πανδημίας που βασίζονται σε μουσειακές δράσεις. Από το βίωμα στην τέχνη και στη θεωρία) του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, με επιστημονική υπεύθυνη την αναπληρώτρια καθηγήτρια Ειρήνη Σηφάκη. Επίσης, μέρος της μεταδιδακτορικής έρευνας της δρος Ελένης Τζουμάκα (Τίτλος: Διακαλλιτεχνικές αφηγήσεις του βιώματος της πανδημίας του Covid-19 στο ψηφιακό περιβάλλον).

3 covid19.gov.gr/draseis-politismou. Περιλαμβάνονταν τα εξής μουσεία: Μουσείο Ακροπόλεως, Αρχαιολογικό Μουσείο Θηβών, Εθνική Πινακοθήκη, Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, τα μέλη του MOMus (Θεσσαλονίκη), το Μουσείο Μπενάκη και το Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης.

et al., 2020· Kist, 2020· Micheli, 2020· Orlandi, 2020· Resta et al., 2021· Vayanou, Katifori et al., 2020, κ.ά.). Η σχετική βιβλιογραφία είναι εκτενέστατη και συνεχίζει να εμπλουτίζεται με νέες συμβολές.

Η δραστηριοποίηση των πολιτιστικών οργανισμών την περίοδο της πανδημίας δεν θα ήταν εφικτή χωρίς τις δυνατότητες που παρέχουν τα ψηφιακά μέσα, γι' αυτό και δεν υπάρχει μέτρο σύγκρισης με κάποια προγενέστερη εμπειρία. Η ψηφιοποίηση της πολιτισμικής κληρονομιάς (μουσείων, συλλογών, αρχείων κ.ά.) εγείρει μια σειρά από ζητήματα (και ηθικά διλήμματα) και έχει δημιουργήσει ένα ευρύ ερευνητικό πεδίο από τις αρχές της νέας χιλιετίας, πολύ πριν από την έλευση της πανδημίας, τις ψηφιακές ανθρωπιστικές σπουδές (digital humanities). Τυχόν ενδοιασμοί κατέρρευσαν με τη μαζική εφαρμογή των νέων τεχνολογιών κατά την περίοδο της πανδημίας, η οποία αποκάλυψε καθυστερήσεις και ελλείψεις στην ψηφιακή προσαρμογή των πολιτιστικών οργανισμών.

Το προηγούμενο διάστημα, η εισαγωγή των «νέων» τεχνολογιών βασιζόταν, σύμφωνα με την Μπούνια, «σε καθαρά τεχνοκρατικά και συχνά οικονομικά κριτήρια: τη βελτίωση των διαδικασιών του μουσείου ή/και της εμπειρίας του επισκέπτη και κατ' επέκταση της επισκεψιμότητας του οργανισμού, την απορρόφηση κονδυλίων, την παραγωγικότητα». Η χρήση της τεχνολογίας ήταν καθαρά εργαλειακή. Η ψηφιοποίηση των αναλογικών συλλογών υπήρξε η αφετηρία της ένταξης των ψηφιακών τεχνολογιών στο μουσείο. Ωστόσο, σύμφωνα με τη συγγραφέα, η μετάβαση σε μια «μετα-ψηφιακή εποχή», όπου η τεχνολογία δεν μπορεί να διαχωριστεί πια από την κοινωνική πράξη αλλά είναι βαθιά ενσωματωμένη σε μεγάλο εύρος δράσεων και πράξεων, συνιστά πλέον μια οντολογική αλλαγή, στην οποία καλούνται να προσαρμοστούν και τα μουσεία· αυτό υποδηλώνουν όροι όπως το «κατανεμημένο» (distributed) ή το «διάχυτο» (pervasive) ή το «μετα-ψηφιακό» (post-digital) μουσείο. Πολύ επιγραμματικά, το μουσείο καλείται να εμπλακεί σε πιο ανοικτές και διαλογικές διαδικασίες, να γίνει χώρος (ή μάλλον «κόμβος», όπως αρμόζει στα σύγχρονα χωρικά δεδομένα) αλληλεπίδρασης και κοινωνικότητας (Μπούνια, 2021).

Η έρευνα των Μποϊλέ και Σηφάκη (2016) κατέδειξε τους παράγοντες που επηρεάζουν τη διάχυση και την υιοθέτηση καινοτομιών από τα ελληνικά μουσεία· διέκριναν μεταξύ οργανωτικών παραγόντων (μέγεθος οργανισμού, τεχνογνωσία προσωπικού, στάση διοίκησης κ.ά.) και παραγόντων που συνδέονται με τα χαρακτηριστικά των ίδιων των τεχνολογιών (πολυπλοκότητα, συμβατότητα με τις υφιστάμενες τεχνολογίες, κόστος κ.ά.).

Σύμφωνα με τον Τσιαβό (2021), η εισαγωγή ψηφιακών τεχνολογιών στον ελληνικό πολιτιστικό χώρο συνδέεται περισσότερο με την αξιοποίηση ευρωπαϊκών και συγχρηματοδοτούμενων προγραμμάτων και κατά την περίοδο της οικονομικής κρίσης υλοποιήθηκε με κύρια στόχευση τη μείωση του λειτουργικού κόστους. Με την πανδημία της Covid-19 συνειδητοποιήθηκε ότι οι ψηφιακές καταγραφές που διέθεταν οι περισσότεροι πολιτιστικοί οργανισμοί (όχι μόνο στην Ελλάδα) ήταν συχνά αρ-

ψηφιακό υλικό χαμηλής ανάλυσης, το οποίο δεν επαρκούσε· ταυτόχρονα φάνηκε ότι και το οργανωτικό μοντέλο των πολιτιστικών οργανισμών έπρεπε να επανεξεταστεί ώστε να συμπεριλάβει νέες συνεργασίες, διαφορετικό εξοπλισμό, νέες ειδικότητες προσωπικού ή νέες δεξιότητες για το υφιστάμενο προσωπικό. Περισσότερο από τη διάθεση πολιτιστικού περιεχομένου σε ψηφιακή μορφή, ο ψηφιακός μετασχηματισμός έγκειται στην εκτεταμένη χρήση κοινωνικών δικτύων και ψηφιακών πλατφορμών (Τσιαβός, 2021).

Οι προβληματισμοί αυτοί σχετικά με την προϊούσα ψηφιοποίηση των πολιτισμικών οργανισμών ουσιαστικά διευρύνουν γενικότερους προβληματισμούς για τον κοινωνικό ρόλο των σύγχρονων μουσείων, που αντιμετωπίζουν το υπάρχον ή το εν δυνάμει κοινό τους όχι ως απλούς καταναλωτές αλλά ως συμμέτοχους στην παραγωγή κουλτούρας. Η Simon έχει ορίσει τον συμμετοχικό πολιτισμικό οργανισμό ως έναν χώρο όπου οι επισκέπτες μπορούν να δημιουργήσουν και να μοιραστούν περιεχόμενο και να συνδεθούν με άλλους ανθρώπους –προσωπικό και επισκέπτες– που έχουν παρόμοια ενδιαφέροντα· η κοινωνικοποίηση δημιουργείται και εξ αποστάσεως, γι' αυτό δίνει έμφαση στον σχεδιασμό των πλατφορμών και στην οργάνωση των κοινωνικών δικτύων των μουσείων (Simon, 2010).

Οι ψηφιακές τεχνολογίες φαίνεται ότι εντείνουν τη συμμετοχικότητα. Κατά την περίοδο της πανδημίας, οι έρευνες του NEMO (2022a, 2022b) κατέγραψαν ένα συντριπτικό ποσοστό των μουσείων να έχουν εγκαινιάσει ή αυξήσει τις ψηφιακές τους δραστηριότητες και μια σημαντική αύξηση στις ηλεκτρονικές επισκέψεις μουσείων· διαπίστωσαν βέβαια και μια υστέρηση των μικρότερων μουσείων, λόγω έλλειψης πόρων ή τεχνογνωσίας, καθώς και των μουσείων χωρών της περιφέρειας. Στην ψηφιακή βιβλιοθήκη Europeana της Ε.Ε.[4] υπάρχουν πολλά παραδείγματα δράσεων από την περίοδο της πανδημίας που βασίζονταν είτε στο υπάρχον ψηφιακό υλικό των μουσείων, είτε στη δημιουργία νέου περιεχομένου.

Μια επίσκεψη στην υπηρεσία Google Arts and Culture[5] φανερώνει ότι μεγάλος αριθμός μουσείων και πινακοθηκών ανά τον κόσμο έχουν επιτρέψει μέσω της συγκεκριμένης πλατφόρμας την ψηφιακή πρόσβαση στις συλλογές τους. Περιλαμβάνει εικονικές περιηγήσεις, βίντεο, παιχνίδια κ.ά. και είναι συμβατή και με φορητές συσκευές· οι χρήστες μπορούν να εξερευνήσουν τα κυριότερα σημεία ή και ολόκληρους ορόφους μουσείων με τη βοήθεια της εικονικής πραγματικότητας και να εμπλακούν σε μεγάλο εύρος πολιτισμικών εμπειριών. Μέσω αυτών των ψηφιακών εφαρμογών, τα μουσεία ανοίγονται σε ευρύτερες διαδικτυακές κοινότητες εκτός από τις κοινωνίες αναφοράς τους. Στην πλατφόρμα περιλαμβάνονται πολλά ελληνικά μουσεία (π.χ., Μουσείο Ακροπόλεως, Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, Μουσείο Μπενάκη Ελληνικού Πολιτισμού, Μουσείο Μπενάκη Ισλαμικής Τέχνης, Μου-

4 https://pro.europeana.eu/post/mapping-museum-digital-initiatives-during-covid-19
5 https://artsandculture.google.com

σείο Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης κ.ά.), θέματα από την ελληνική ιστορία (π.χ., Εμφύλιος πόλεμος) και τον ελληνικό πολιτισμό (π.χ., μυθολογία, αρχαία ελληνική τραγωδία), περιηγήσεις σε ελληνικές πόλεις (Πειραιάς, Μέτσοβο, κ.ά.).

Από ελληνικής πλευράς, μνημονεύουμε την πλατφόρμα SearchCulture,[6] που αποτελεί την εθνική πύλη συσσώρευσης της ψηφιακής πολιτιστικής κληρονομιάς και της σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας. Η υποδομή αναπτύσσεται από το 2012 με εσωτερική τεχνογνωσία από το Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης και Ηλεκτρονικού Περιεχομένου (ΕΚΤ)· μέσω αυτής, διοχετεύεται υλικό και στην ευρωπαϊκή ψηφιακή πλατφόρμα Europeana.

Κατά την περίοδο της πανδημίας, η χρήση των μέσων κοινωνικής δικτύωσης υπερδιπλασιάστηκε, με αποτέλεσμα αυτά να υποσκελίσουν τις ίδιες τις ιστοσελίδες των μουσείων ως προς τη διάχυση πληροφοριών, προτάσεις για ζωντανές μεταδόσεις και συνεντεύξεις ή διαμοιρασμό καλλιτεχνικών έργων που είχαν παραχθεί διαδικτυακά· οι εικονικοί επισκέπτες συνήθισαν να επιλέγουν αυτό που ανταποκρίνεται στα προσωπικά τους ενδιαφέροντα (Agostino et al., 2020). Τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης αποδεικνύονται πιο κατάλληλα για την προσέλκυση των νέων, και ιδιαίτερα της ηλικιακής ομάδας των Millennials –δηλαδή όσων έχουν γεννηθεί από τις αρχές της δεκαετίας του 1980 έως τα μέσα της δεκαετίας του 1990– που έχουν στενή σχέση με το διαδίκτυο και ειδικότερα με τα συγκεκριμένα μέσα (Σηφάκη και Κυπραίου, 2021).

Η ΔΡΑΣΗ «ΕΜΣΤ ΓΙΑ ΤΗΝ ΥΓΕΙΑ»

Σε προηγούμενη μελέτη (Sifaki, 2022) επιχειρήθηκε μια καταγραφή της διαδικασίας ψηφιακού μετασχηματισμού των μουσείων και μελετήθηκαν ψηφιακές δράσεις που παράχθηκαν από μουσεία στην Ελλάδα και στο εξωτερικό κατά τη διάρκεια της πανδημίας. Έγινε εκτενής αναφορά στη δραστηριότητα του Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης, τα εγκαίνια του οποίου σχεδόν συνέπεσαν με την έναρξη του πρώτου απαγορευτικού, οπότε χρειάστηκε να λειτουργήσει εξαρχής σε συνθήκες έκτακτης ανάγκης. Ξεχωρίζει η δράση «ΕΜΣΤ για την υγεία»,[7] την οποία επιλέξαμε ως μελέτη περίπτωσης του παρόντος κεφαλαίου. Το Εκπαιδευτικό Τμήμα του Μουσείου, μέσω των κοινωνικών δικτύων, προσκάλεσε τους επαγγελματίες υγείας να δημιουργήσουν έργα-αφηγήσεις σε αλληλεπίδραση-διάλογο με εκθέματα από τη μόνιμη συλλογή του Μουσείου.

Ο σχεδιασμός της συγκεκριμένης δράσης συνδέεται με τον ιδιαίτερο ρόλο που διαδραμάτισε η συγκεκριμένη επαγγελματική ομάδα κατά την περίοδο της πανδημίας, καθώς βρέθηκε στην πρώτη γραμμή ενός πρωτόγνωρου υβριδικού πολέμου και δο-

6 https://searchculture.gr

7 Το χρονικό της δράσης και το πλήρες υλικό που παράχθηκε είναι διαθέσιμα στο https://www.emst.gr/emst-gia-tin-ygeia

κμάστηκε σε οριακές για τις ανθρώπινες αντοχές συνθήκες εργασίας. Πέρα από τις οργανωμένες ή αυθόρμητες εκδηλώσεις ευγνωμοσύνης από πολίτες, ομάδες, δημόσιους λειτουργούς, κυβερνήσεις σε όλο τον κόσμο (αναφέρουμε ενδεικτικά το δημόσιο χειροκρότημα), οργανώθηκαν και ειδικές μουσειακές δράσεις. Για παράδειγμα, το κάλεσμα στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης (Facebook, Instagram, Twitter) με hashtag #MuseumsThankHealthHeroes ξεκίνησε από μουσεία της Αμερικής και διαδόθηκε σε όλο τον κόσμο[8] από ελληνικής πλευράς, το Μουσείο Μπενάκη π.χ. εξέφρασε το δικό του «ευχαριστώ» με μια ασπρόμαυρη φωτογραφία της Βούλας Παπαϊωάννου από το 1945, που απεικονίζει μια νοσοκόμα στο Σισμανόγλειο.[9]

Η πρωτοβουλία του ΕΜΣΤ, την οποία επιλέξαμε ως μελέτη περίπτωσης, είχε σκοπό να τιμήσει τους επαγγελματίες υγείας για το πολύτιμο έργο τους και ταυτόχρονα «να ελαττώσει μέσω της τέχνης την ένταση και την κόπωση και να ανοίξει ένα παράθυρο στο όνειρο και στη δημιουργική έκφραση», να δράσει, με άλλα λόγια, ανακουφιστικά-θεραπευτικά για τους ίδιους.[10] Κατά την περίοδο Δεκέμβριος 2020 - Φεβρουάριος 2021, όσοι επαγγελματίες υγείας εκδήλωσαν ενδιαφέρον έλαβαν από το Μουσείο στο e-mail τους ένα έργο τέχνης από τη συλλογή του ΕΜΣΤ σε μορφή ηλεκτρονικής κάρτας· αρκετοί ζήτησαν και έλαβαν επιπλέον κάρτες. Οι δημιουργίες τους παρουσιάζονται επώνυμα και με την ιδιότητά τους στην ιστοσελίδα του Μουσείου.

Συνολικά υπήρξαν είκοσι οκτώ συμμετοχές, όλες ατομικές, πλην μίας ομάδας από το ΚΕΘΕΑ Ηπείρου. Μεταξύ των συμμετεχόντων υπήρχαν νοσηλευτές και νοσηλεύτριες σε Μονάδες Εντατικής Θεραπείας Covid, γιατροί διαφόρων ειδικοτήτων (όπως πνευμονολόγος-εντατικολόγος, ακτινοδιαγνώστης, ψυχίατρος-ψυχοθεραπευτής), κοινωνικοί λειτουργοί, σύμβουλοι ψυχικής υγείας, εικαστικές θεραπεύτριες, ένας φαρμακοποιός κ.ά. Από τις επιμελήτριες επιλέχθηκαν είκοσι έργα από τη συλλογή του Μουσείου (ζωγραφικά έργα, γλυπτά, εγκαταστάσεις, βίντεο) και στάλθηκαν τυχαία στους συμμετέχοντες. Τα έργα που παράχθηκαν στο πλαίσιο της δράσης περιλαμβάνουν σύντομα κείμενα, ποιήματα, φωτογραφίες, ζωγραφικά έργα, εγκαταστάσεις κ.ά. Συνιστούν αδιαμφισβήτητα ένα αποθετήριο καταγεγραμμένης επικοινωνίας από το οποίο μπορούν να εξαχθούν πολλαπλά συμπεράσματα τόσο για την επικοινωνία με την τέχνη στο ψηφιακό περιβάλλον όσο και για τον ρόλο της τέχνης στην επεξεργασία του τραυματικού βιώματος, ενώ αποτελούν πρόσφορο υλικό για διακαλλιτεχνικές και διεπιστημονικές αναγνώσεις.

8 https://www.ethnos.gr/culture/article/98526/moyseiaeyxaristoynonlinetomaxomenoiatronoshleytikoprosopiko (6.4.2020).

9 https://www.viewtag.gr/museumsthankhealthheroes-ta-moyseia-eycharistoyn-toys-iroe/ (7.4.2020).

10 Η πρωτοβουλία αυτή μπορούμε να θεωρήσουμε ότι εντάσσεται και στο γενικότερο ενδιαφέρον του Μουσείου για την εικαστική ψυχοθεραπεία. Για τα σχετικά προγράμματα βλ. https://www.emst.gr/category/learning/eikastiki-psixotherapeia. Μια πιλοτική εφαρμογή τέτοιου προγράμματος είχε ξεκινήσει ήδη το 2017.

Στις ενότητες που ακολουθούν θα θίξουμε αδρομερώς κάποια θεωρητικά-μεθοδολογικά ζητήματα που προσεγγίσαμε στην προσπάθειά μας να χαρτογραφήσουμε τον διάλογο των επαγγελματιών υγείας με τα εκθέματα του Μουσείου και παράλληλα θα παραθέσουμε συνοπτικά στοιχεία από την εννοιολογική ανάλυση των έργων που παράχθηκαν. Θα εστιάσουμε στα παρακάτω ζητήματα:

- Πώς επηρέασε η ψηφιακή συνθήκη την επικοινωνία των συμμετεχόντων με την τέχνη;
- Ποια μέσα επέλεξαν οι συμμετέχοντες για να συνομιλήσουν με τα εκθέματα του μουσείου;
- Πώς συνδιαλέγονται οι συμμετέχοντες με το μορφολογικό και εννοιολογικό υλικό των έργων αναφοράς;
- Ποιες εννοιολογικές κατηγορίες αναδύονται από την ανάλυση των έργων;
- Πώς αποτυπώνεται το τραυματικό βίωμα της πανδημίας;
- Τι συμπεράσματα μπορούμε να εξαγάγουμε από την πλευρά της πολιτισμικής θεωρίας;

Από τα έργα των συμμετεχόντων, επιλέξαμε αυτά που εστιάζουν κυρίως στο πάσχον σώμα, εφόσον στόχος μας ήταν να ανιχνεύσουμε την απήχηση του τραυματικού βιώματος της πανδημίας στους επαγγελματίες υγείας και κατ' επέκταση στο κοινωνικό σύνολο.

Η ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ ΜΕ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ. Η ΤΕΧΝΗ ΩΣ ΕΜΠΕΙΡΙΑ/ΒΙΩΜΑ. Η ΕΚΦΡΑΣΗ

Η επικοινωνία με την τέχνη, η φύση της σχετικής εμπειρίας και τα οφέλη που προσφέρει αποτελούν αντικείμενο πολλών πειθαρχιών, με μεγαλύτερη ή μικρότερη ιστορική διαδρομή (αισθητική θεωρία, πολιτισμική θεωρία, κριτική της τέχνης, κοινωνιολογία της τέχνης κ.ά.). Μπορεί να προσθέσει κανείς μεθοδολογίες όπως η σημειωτική ή η ψυχανάλυση ή νέα πεδία με κατεξοχήν διεπιστημονικό χαρακτήρα, που ανταποκρίνονται στις σύγχρονες εξελίξεις στον χώρο των τεχνών όπως οι διακαλλιτεχνικές/διαμεσικές σπουδές.

Ένα από τα σημαντικότερα και πιο επιδραστικά αισθητικά κείμενα του 20ού αι. είναι, σύμφωνα με τον Beardsley (1989), το *Art as Experience* (1934) του John Dewey. Η εμπειριοκρατία του Dewey στηρίζεται στη βασική παραδοχή της αλληλεπίδρασης ανάμεσα στον οργανισμό και στο περιβάλλον (οργανισμική θεώρηση). Η αισθητική εμπειρία δεν πρέπει να διαχωρίζεται από τα άλλα είδη εμπειρίας και η τέχνη δεν πρέπει να διαχωρίζεται από τη ζωή. Το αισθητικό δεν αντιπαρατίθεται σε άλλες εννοιολογικές κατηγορίες όπως το πρακτικό ή το διανοητικό· η αισθητική εμπειρία τα συνενώνει όλα σε «ένα όλον», είναι ακέραιη, ατόφια εμπειρία, *μία* εμπειρία. Αντίστοιχα, όσον αφορά το βίωμα της τέχνης, ο Dewey δεν δέχεται ότι στο έργο τέχνης υπάρχει ένα μεμονωμένο στοιχείο αυτοδυναμίας, αλλά η εμπειρία είναι το «πραγματικό» έρ-

γο τέχνης. Ο Beardsley ερμηνεύει την απροθυμία του Dewey να διαχωρίσει μεταξύ τους την εμπειρία του δημιουργικού καλλιτέχνη και την εμπειρία εκείνου που αντιλαμβάνεται το έργο τέχνης ως αποτέλεσμα της επιμονής του ότι «η αισθητική θεώρηση δεν είναι μια παθητική κατάσταση, αλλά μια ενεργός συμμετοχή» (Beardsley, 1989: 319-325· Leddy και Puolakka, 2021)

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η θεωρία του Dewey για την καλλιτεχνική δημιουργία, για την «πράξη της έκφρασης». Η έκφραση ξεκινά από μια παρόρμηση/ώθηση· ωστόσο, δεν είναι απλή εκφόρτιση / εκτόνωση συναισθήματος, αλλά γίνεται με επίγνωση του νοήματος και των συνεπειών. Το εκφραστικό αντικείμενο είναι η ενσάρκωση της εκφραστικής πράξης και το υλικό του καλλιτέχνη είναι το εκφραστικό μέσο. Σε επεξεργασία υποβάλλονται όχι μόνο τα εξωτερικά υλικά (μάρμαρο, χρώματα κ.ά.) και οι λέξεις, αλλά και τα εσωτερικά υλικά (συναισθήματα, μνήμες κ.ά.). Καθώς ο καλλιτέχνης δουλεύει το μέσο, μετασχηματίζει και την ύλη και τη συγκίνηση. Ο Dewey θεωρεί τα έργα τέχνης τα μόνα μέσα πλήρους και ανεμπόδιστης επικοινωνίας μεταξύ των ανθρώπων, σε έναν κόσμο γεμάτο χάσματα και τοίχους που περιορίζουν την κοινότητα της εμπειρίας. Η τέχνη δεν εξυπηρετεί έναν συγκεκριμένο, οριοθετημένο σκοπό, αλλά τη ζωή· γεννά εμπειρίες που μας αναπτύσσουν, ενώ συνεχίζει να δρα και μετά την άμεση εμπειρία (Leddy και Puolakka, 2021· Beardsley, 1989: 325-328).

Σύμφωνα με την άποψη του Mc Carthy et al. (2004), η τέχνη μπορεί να γίνει κατανοητή ως επικοινωνιακός κύκλος· ο καλλιτέχνης διαθέτει δύο ασυνήθιστα δώρα: μια υπερανεπτυγμένη ικανότητα έντονης βίωσης του κόσμου αφενός και μια ιδιαίτερη ικανότητα να εκφράσει αυτή τη μοναδική εμπειρία με συγκεκριμένα καλλιτεχνικά μέσα αφετέρου. «Μεταφράζει» μια κατάσταση ύπαρξης σε μια άλλη. Το έργο τέχνης είναι ένα κομμάτι «παγωμένης» δυνητικής επικοινωνίας (οι συγγραφείς επαναλαμβάνουν εδώ μια φράση του Taylor), που υπάρχει ανεξάρτητα από τον καλλιτέχνη και συχνά συνομιλεί με τα ακροατήρια για μακρές πολιτισμικές περιόδους και σε μεγάλη πολιτισμική απόσταση. Όταν ερχόμαστε σε επαφή με ένα έργο τέχνης, βιώνουμε αντίστοιχη συγκίνηση με αυτή που ενεργοποίησε τον καλλιτέχνη (McCarthy et al., 2004: 39-42).

Οι συγγραφείς διεξήγαγαν εκτεταμένη έρευνα προκειμένου να προσδιορίσουν τόσο τα πραγματιστικά οφέλη (instrumental benefits), που ενδιαφέρουν όσους χαράσσουν τις πολιτιστικές πολιτικές, όσο και τα εγγενή οφέλη (intrinsic benefits) για τα άτομα και την κοινωνία. Στα πραγματιστικά οφέλη συγκαταλέγουν τα ευεργετικά αποτελέσματα για την πνευματική αλλά και τη σωματική υγεία (κυρίως σε ηλικιωμένους και πάσχοντες από Αλτσχάιμερ), τη βελτίωση των συμπτωμάτων ασθενών, τη μείωση του στρες και τη βελτίωση της απόδοσης επαγγελματιών υγείας κ.ά. (McCarthy et al., 2004: 12-13). Οι συγγραφείς εστιάζουν κυρίως στα εγγενή οφέλη σε ατομικό και κοινωνικό επίπεδο, τα οποία συνήθως δεν τονίζονται επαρκώς. Μεταξύ άλλων, το έργο τέχνης, με τη γοητεία που ασκεί, μπορεί να απομακρύνει τα άτομα

από την καθημερινή πραγματικότητα και να τους ανοίξει νέους τρόπους να βλέπουν και να βιώνουν τον κόσμο· επίσης, διευρύνει την ικανότητα ενσυναίσθησης, κάνει τα άτομα πιο δεκτικά σε ασυνήθιστους ανθρώπους και ανάλογες τάσεις και κουλτούρες και συμβάλλει στη γνωσιακή ανάπτυξή τους· όταν η εμπειρία αυτή μοιράζεται, δημιουργούνται κοινωνικοί δεσμοί και κοινές σημασίες (McCarthy et al., 2004: 44-51).

Ο Raymond Williams (1994), μιλώντας για την τέχνη ως μορφή επικοινωνίας, περιγράφει την καλλιτεχνική πράξη ως μετάδοση μιας εμπειρίας που είναι στην ουσία ένας επαναπροσδιορισμός του εαυτού (του καλλιτέχνη), μια δημιουργική αλλαγή στην προσωπική του οργάνωση, έτσι ώστε να συμπεριλάβει και να ελέγξει τη νέα εμπειρία. Ως διαδικασία είναι συχνά οδυνηρή (αγωνία της δημιουργίας). Πρόκειται για μια πολυεπίπεδη προσφορά εμπειρίας, η οποία στη συνέχεια πρέπει να ενσωματωθεί στο προσωπικό οργανωτικό σχήμα του δέκτη. Σύμφωνα με τον Williams, η εμπειρία άλλοτε γίνεται αποδεκτή με τους όρους του καλλιτέχνη και γίνεται μέρος του εαυτού του δέκτη (ένα είδος «επέκτασης», ένα άλλο βλέμμα), άλλοτε υπάρχει το στοιχείο της «αναγνώρισης», όταν στο έργο τέχνης αποτυπώνονται κοινά νοήματα, άλλοτε, όταν ο καλλιτέχνης περιγράφει μια «νέα» εμπειρία, μπορεί να προκληθεί ένταση με το κοινό ωσότου γίνει συνειδητή η αλλαγή (Williams, 1994: 114-132).

Η εισαγωγή των νέων τεχνολογιών τόσο στα πραγματικά (on site) όσο και στα online μουσεία δημιούργησαν νέους τρόπους αντίληψης και εμπειρίας της τέχνης, που –όσον αφορά τις εικαστικές τέχνες– θέτουν υπό αμφισβήτηση τον οπτικοκεντρισμό του δυτικού πολιτισμού, στον βαθμό που απομακρύνονται από τη σύλληψη της τέχνης και των εκτιθέμενων έργων ως «πραγμάτων που εκτίθενται για να ιδωθούν». Δίνεται εξίσου έμφαση στην απτική εμπειρία, στο ηχητικό περιβάλλον, στην αλληλόδραση με τα εκθέματα, στην εμβύθιση κ.ά. (Van der Akker και Legêne, 2016). Η μουσειακή εμπειρία της τέχνης στην ουσία διευρύνεται και βαθαίνει. Στην περίπτωση, μάλιστα, των διαδραστικών εκθεμάτων, στην εμπειρία εμπλέκεται το σώμα με όλες τις λειτουργίες του, ώστε η τέχνη κυριολεκτικά να «εισπνέεται» (Grammatikopoulou, 2016).

ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΜΕ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΣΤΟ ΨΗΦΙΑΚΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ. ΦΥΣΙΚΟ VS ΨΗΦΙΑΚΟ

Ένα ζήτημα που συχνά εγείρεται είναι ο προσδιορισμός του ψηφιακού μουσειακού αντικειμένου καθώς και η σχέση μεταξύ ψηφιακού και φυσικού, δυνητικά, αν και όχι κατ' ανάγκην, αντιθετική, ενώ απαντά στη διεθνή βιβλιογραφία και ο νεολογισμός physital (Agostino, et al., 2020), που υποδηλώνει τη ρευστότητα, το θόλωμα των ορίων μεταξύ των δύο. Η Meehan, εξετάζοντας διαφορετικές εννοιολογήσεις του ψηφιακού μουσειακού αντικειμένου από τη βιβλιογραφία αλλά και από πρόσφατες έρευνες και συνεντεύξεις με επαγγελματίες μουσείων, καταλήγει να το προσδιορίσει ως «μια αληθινή και πιστή ψηφιοποιημένη εικόνα ενός φυσικού μουσειακού αντικειμέ-

νου (σε 2D ή 3D) ή ως ένα εκ γενετής ψηφιακό αντικείμενο», επισημαίνει ωστόσο ότι σε κάθε οργανισμό προσλαμβάνει διαφορετικές μορφές. Θεωρεί προβληματικό τον αναγκαστικό συσχετισμό με το φυσικό αντίστοιχό του (όταν υπάρχει) και διαπιστώνει ότι η σύγκριση γίνεται κυρίως με βάση τρεις ιδιότητες που αποδίδονται στα φυσικά μουσειακά αντικείμενα: υλικότητα, αυθεντικότητα και αύρα (με την μπενγιαμινική έννοια του όρου). Αν επιμείνουμε σε αυτή τη σύγκριση, τοποθετούμε το ψηφιακό αντικείμενο σε υποδεέστερη θέση –ως υποκατάστατο, συμπλήρωμα, αντίγραφο– και παραγνωρίζουμε τις δυνατότητές του· η Meehan προτάσσει τη συμβολή του ως πεδίο διαπολιτισμικού διαλόγου (Meehan, 2022).

Για τους ιστορικούς τέχνης, σύμφωνα με τον Τενεκετζή (2018):

> **διαρκώς τίθενται και θα τίθενται ερωτήματα όπως το εάν και πώς η χρήση των ψηφιακών μέσων επηρεάζει την οπτική μας αντίληψη, τις δεξιότητές μας ως προς την αναγνώριση της ποιότητας των ίδιων των έργων τέχνης ή της ερμηνευτικής διαδικασίας, αν δηλαδή ρέπουμε τελικά προς την «απόρριψη των πρωτοτύπων», όπως το ονόμασε ειρωνικά ο Erwin Panofsky, μιλώντας για τα φωτογραφικά αντίγραφα.**

Ο Τενεκετζής αναρωτιέται μήπως ούτε με την ψηφιακή συνθήκη αποφεύγουμε αυτό που υποστήριζε για τα συμβατικά μουσεία ο Malraux στο *Φανταστικό μουσείο*, ότι δηλαδή «τα έργα τέχνης αναβιώνουν μέσα στον δικό μας κόσμο της τέχνης και όχι στον δικό τους». Βιώνουν, δηλαδή, μια δεύτερη «εξορία».

Στις ψηφιακές τέχνες, όπου δεν υπάρχει φυσικό αντίστοιχο αλλά η συνθήκη είναι εξ ολοκλήρου ψηφιακή, η οντολογική ρευστότητα του αντικειμένου είναι ακόμα πιο αισθητή. Το έργο τέχνης –ειδικά το διαδραστικό– χάνει την παραδοσιακή θέση του «αντικειμένου» και εισδύει στην αντίληψη του αποδέκτη ως ψηφιακά διαμεσολαβημένο περιβάλλον (media environment) και διαδραστική διαδικασία (interactive process) (Giomi, 2020). Ακόμα και η παρουσία του ανθρώπινου σώματος είναι κατά την Giomi περισσότερο μια ατμόσφαιρα.

Στην περίπτωση της δράσης που εξετάζουμε, η επικοινωνία των επαγγελματιών υγείας με τα φυσικά εκθέματα του ΕΜΣΤ έγινε σε ψηφιακό περιβάλλον. Τα έργα προσεγγίστηκαν από τους επαγγελματίες υγείας απομονωμένα τόσο από το εκθεσιακό περιβάλλον και τη «σκηνοθεσία» που παράγει η μουσειογραφική προσέγγιση όσο και από το ιστορικοκοινωνικό πλαίσιο που τα γέννησε και από το υπόλοιπο έργο του εκάστοτε καλλιτέχνη (πληροφορίες ήταν δυνατόν να αναζητηθούν). Οι περισσότεροι συμμετέχοντες στη δράση πιθανόν να μην είχαν πρότερη επαφή με το έργο του καλλιτέχνη, άλλωστε, λόγω της συγκυρίας, η πρώτη επαφή του ευρύτερου κοινού με το Μουσείο ήταν διαδικτυακή, καθώς είχε μόλις ξεκινήσει επίσημα τη λειτουργία του (σημειώνουμε ότι στο παρελθόν τμήματα των συλλογών του Μουσείου είχαν εκτεθεί στο ημιτελές κτίριο, καθώς και σε άλλους χώρους που το φιλοξένησαν κατά το μα-

κρό διάστημα ως τα επίσημα εγκαίνιά του). Βλέπουμε, ωστόσο, ότι ορισμένοι συμμετέχοντες στοχάζονται π.χ. πάνω στη χρονολογία δημιουργίας του έργου (Σ.Β., *Χωρίς τίτλο*)[11] ή πάνω σε κάποια ιστορική συνδήλωση που φέρει το έργο (π.χ. Φλαμπουράρης Βασίλης, *Στάσιμη ελπίδα*).[12] Τα καλλιτεχνικά έργα ήταν ως επί το πλείστον «αυτόνομα» από χωρικές, χρονικές και λοιπές εξαρτήσεις και η εμπειρία ήταν στην προκειμένη περίπτωση αποκλειστικά οπτική και διαμεσολαβημένη από μια οθόνη.

Στην ψηφιακή τους εκδοχή, όλα τα έργα προσλήφθηκαν από τους συμμετέχοντες ως δισδιάστατες φωτογραφίες, ακόμα και αν επρόκειτο π.χ. για γλυπτικές εγκαταστάσεις. Το ίδιο ισχύει και για τα παραχθέντα από τους επαγγελματίες υγείας έργα που δεν έχουν μορφή γραπτού κειμένου. Όλα τα βλέπουμε σε 2D αποτυπώσεις, με εξαίρεση ένα βίντεο. Μπορούμε να πούμε ότι σε αυτή την περίπτωση η συνθήκη της ψηφιακότητας δεν διασφαλίζει την ολότητα της αισθητικής εμπειρίας που δυνητικά ένα έργο τέχνης μπορεί να προσφέρει· η γλυπτική εγκατάσταση του Γιώργου Γυπαράκη *Νυχτερινό*,[13] για παράδειγμα, χάνει πολλά από τα συστατικά της στοιχεία αν απλώς αποτυπωθεί φωτογραφικά. Η τρισδιάστατη ψηφιοποίηση και άλλες δυνατότητες των μέσων μπορούν να «επαυξήσουν» την παρεχόμενη εμπειρία.

Η χαρτογράφηση αυτού του διαλόγου είναι, συνεπώς, από κάθε άποψη μια πρόκληση μεθοδολογική, θεωρητική και πρακτική, και ενθαρρύνει τον στοχασμό στις δυνατότητες αλλά και στους περιορισμούς που ενέχει η εκάστοτε ψηφιακή συνθήκη. Πρέπει να λάβουμε υπόψη ότι, στο πλαίσιο της συγκεκριμένης δράσης, η επαφή με τα εκθέματα του Μουσείου δεν είχε ως πρωτεύοντα στόχο τη γνωριμία με τα ίδια τα έργα, αλλά την αποφόρτιση των συμμετεχόντων από την ένταση και την κόπωση, και την ενθάρρυνση της δικής τους δημιουργικής έκφρασης.

ΔΙΑΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΤΗΤΑ – ΔΙΑΜΕΣΙΚΟΤΗΤΑ

Η συγκριτική μελέτη των τεχνών χρονολογείται ήδη από την αρχαιότητα, καταξιωμένα καλλιτεχνικά είδη είναι από τη φύση τους πολυμεσικά (π.χ., η όπερα), ενώ και η μεταφορά λογοτεχνικών έργων στον κινηματογράφο έχει ήδη μακρά παράδοση. Ωστόσο, από τη δεκαετία του 1990 τείνει να δημιουργηθεί ένα ιδιαίτερο διεπιστημονικό πεδίο που προσδιορίζεται ως διακαλλιτεχνικές/διαμεσικές σπουδές (Interart(s) Studies / Studies of Intermediality (βλ. ενδεικτικά Lagerroth et al., 1997, Rajewsky, 2005, Clüver, 2016, Fischer-Lichte, 2016, Αντωνοπούλου κ.ά., 2015).

Οι σχετικές αναλύσεις παρέχουν αρκετά παραδείγματα συζεύξεων, όπως η λεκτική αναπαράσταση ενός πίνακα, πιθανόν με τη μορφή ποιήματος (Bildgedicht), όπου μπορεί κανείς να παρακολουθήσει τη μετάφραση από ένα σημειολογικό σύστημα σε

11 https://www.emst.gr/emst-gia-tin-ygeia/s-v (τελευταία πρόσβαση 19.5.2023).
12 https://www.emst.gr/emst-gia-tin-ygeia/flampoyraris-vasilis (τελευταία πρόσβαση 19.5.2023).
13 https://collection.emst.gr/projects/Νυχτερινό-τοπίο/ (τελευταία πρόσβαση 19.5.2023).

ένα άλλο, που βασίζεται σε διαφορετικό μέσο (intersemiotic transposition) (Clüver, 1997). Στο συγκεκριμένο ακαδημαϊκό πεδίο, μάλιστα, επιστρέφει ο όρος «έκφρασις» (παρατίθεται στα ελληνικά) για να υποδηλώσει τη λεκτική αναπαράσταση μη λεκτικών κειμένων. Η μεταφρασιμότητα μη λεκτικών κειμένων αποτελεί κεντρικό ζήτημα στον διακαλλιτεχνικό λόγο, όπως υπήρξε παλαιότερα για τους μελετητές των διαφόρων τεχνών (Clüver, 1997).

Ειδικά ο όρος διαμεσικότητα (intermediality) τείνει να επικρατήσει, καθώς τις τελευταίες δεκαετίες έχουν θολώσει οι διακρίσεις μεταξύ των διαφορετικών μορφών τέχνης, όπως και μεταξύ τέχνης και μη τέχνης, ενώ δίνεται όλο και μεγαλύτερη έμφαση στα μέσα και στα υλικά (Clüver, 2016· Fischer-Lichte, 2016)· πέρα από τη σχέση της κάθε τέχνης με διαφορετικό μέσο, μπορεί να υποδηλώσει και την υπέρβαση των ορίων ενός μέσου, την ύπαρξη διαφορετικών μέσων σε ένα έργο ή τη σύζευξη διαφορετικών μέσων για τη δημιουργία νέων υβριδικών μορφών τέχνης (Αντωνοπούλου κ.ά., 2015). Η Rajewsky (2005) επισημαίνει ότι η παρέμβαση της ψηφιακής τεχνολογίας καταδεικνύει τα όρια αυτών των κατηγοριοποιήσεων, καθώς μπορεί να προσφέρει προσομοιώσεις τόσο των διαφόρων μέσων όσο και των μεταξύ τους διαφοροποιήσεων. Τα κείμενα που βασίζονται στις ψηφιακές τεχνολογίες είναι από τη φύση τους διαμεσικά (Clüver, 2016).

Από τη δημιουργική «συνομιλία» των επαγγελματιών υγείας με τα εκθέματα του Μουσείου στο πλαίσιο της δράσης «ΕΜΣΤ για την Υγεία» προέκυψε ένα πλούσιο και ετερογενές κειμενικό και οπτικό υλικό που περιλαμβάνει ποιήματα, μικρά κείμενα, φωτογραφίες, ζωγραφικά έργα, αντικείμενα και τεχνουργήματα. Στον διάλογο εμπλέκονται διαφορετικά καλλιτεχνικά μέσα: ζωγραφική, γλυπτική, βίντεο, εγκαταστάσεις, φωτογραφία, χαρακτικό, βιομηχανικό σχέδιο. Εξ ορισμού, συνεπώς, το υλικό πρέπει να προσεγγιστεί με όρους διακαλλιτεχνικότητας/διαμεσικότητας/υβριδικότητας, όπως απαιτεί η σύζευξη διαφορετικών σημειολογικών συστημάτων.

Η γραφή ήταν η κυριότερη μορφή έκφρασης που επέλεξαν οι συμμετέχοντες: μικρά κείμενα, φράσεις, ποιήματα, στίχοι από άλλα ποιήματα ή τραγούδια· έχουμε δηλαδή μεταφορά από το μη λεκτικό στο λεκτικό. Σε ορισμένες περιπτώσεις συνδύασαν γραφή και εικόνα (π.χ., φωτογραφίες), με τις δύο μορφές έκφρασης να δρουν συμπληρωματικά. Ορισμένοι συμμετέχοντες επιχείρησαν να πειραματιστούν με διάφορα μέσα και τεχνικές και να παραγάγουν πρωτότυπα εικαστικά έργα (ζωγραφική, σχέδιο, μεικτή τεχνική, κολάζ ή εγκατάσταση) ή να επανεπεξεργαστούν –σε κάποιες περιπτώσεις με ιδιαίτερη τόλμη και ευρηματικότητα– τα έργα αναφοράς, παράγοντας ουσιαστικά νέες αφηγήσεις· αναφέρουμε ενδεικτικά τον τρόπο που ο Ξενοφών Τσούκαλης επεξεργάστηκε το *Restany*[14] του Νίκου Κεσσανλή στο *Sesamum indicum*[15]

14 https://collection.emst.gr/projects/restany/ (τελευταία πρόσβαση 19.5.2023).
15 https://www.emst.gr/emst-gia-tin-ygeia/tsoykalis-xenofon (τελευταία πρόσβαση 19.5.2023).

ή την εγκατάσταση της Beatrice Andreotti *Χωρίς τίτλο*[16] που συνδιαλέγεται με το *Camgun #84*[17] του Francis Alÿs. Παρατηρούμε εκτεταμένη χρήση φωτογραφιών, οι οποίες χρησιμοποιούνται αυτούσιες, επεξεργασμένες με διαφορετικά μέσα, ενσωματωμένες σε κολάζ ή απλώς ως αποτύπωση μιας εγκατάστασης ή σύνθεσης υλικών που δημιουργήθηκε στον ιδιωτικό χώρο των συμμετεχόντων (αναφέρουμε ενδεικτικά τα τέσσερα έργα του Petrito Zezus[18] με ποικίλες χρήσεις της φωτογραφίας).

ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΥΛΙΚΟΥ ΤΗΣ ΔΡΑΣΗΣ

Για την αποκωδικοποίηση των επιμέρους κειμένων, καθώς και για τη χαρτογράφηση του διαλόγου μεταξύ των εκθεμάτων του μουσείου και των παραχθέντων στο πλαίσιο της δράσης έργων, επιλέξαμε την ποιοτική ανάλυση περιεχομένου και αναζητήσαμε τις βασικές έννοιες που αναδύονται από αυτή την ανάλυση.

Σύμφωνα με την Mieke Bal, η διεπιστημονικότητα στηρίζεται περισσότερο στις έννοιες παρά στις μεθόδους. Η Bal θεωρεί την προσεκτική ανάγνωση πιο σημαντική από την οποιαδήποτε συστηματική θεωρία από την οποία αντλούμε τις έννοιες. Οι έννοιες αποτελούν τη ραχοκοκαλιά της διεπιστημονικής μελέτης του πολιτισμού, λόγω της δυνητικής διυποκειμενικότητάς τους, όχι επειδή σημαίνουν αλλά επειδή δεν σημαίνουν το ίδιο για όλους. Στην πραγματικότητα, είναι μικρές (μινιατούρες) θεωρίες και με αυτή τη μορφή βοηθούν στην ανάλυση αντικειμένων, καταστάσεων, άλλων θεωριών. Η ελαστικότητα, η ευμεταβλητότητά τους δεν είναι αδυναμία αλλά πλεονέκτημα (Bal, 2009). Η Bal θεωρεί την αφηγηματολογία (και τα εργαλεία της) πρόσφορη μέθοδο ανάλυσης και για τις εικαστικές τέχνες. Φέρνει ως παράδειγμα ένα βιβλίο με σύντομες ιστορίες με τίτλο *Silence Please!*, οι οποίες είναι εμπνευσμένες από τις εγκαταστάσεις του Juan Muñoz (αρχιτεκτονικές κατασκευές, μέσα στις οποίες τοποθετούνται κατά ομάδες γλυπτικές φιγούρες που μοιάζουν να μην επικοινωνούν μεταξύ τους) που θεωρούνται κατεξοχήν αντι-αφηγηματικές («σιωπηλές»). Οι ιστορίες αυτές δεν περιγράφουν το έργο, ούτε υιοθετούν τα θέματά του, αντίθετα κατά κάποιον τρόπο πηγάζουν από τις ίδιες οπτικές ποιότητες· οι επιμελητές χρησιμοποιούν τον όρο *staged contingencies*, τον οποίο θα μπορούσαμε να αποδώσουμε ως σκηνοθετημένες τυχαιότητες (Bal, 1997: 162).

Μεταξύ των έργων της δράσης, εντοπίζουμε παραδείγματα λεπτομερούς και ταυτόχρονα δημιουργικής ανάγνωσης των έργων αναφοράς και διαλόγου με τα μορφολογικά ή/και εννοιολογικά τους στοιχεία, μοτίβα και σύμβολα, έστω και αν αλλάζει το εκφραστικό μέσο (π.χ., Καρανίκα Έλλη, *Μονόπλανο* και *Παγωμένη αιώρηση*[19])· υπάρ-

16 https://www.emst.gr/emst-gia-tin-ygeia/veatrice-andreotti (τελευταία πρόσβαση 19.5.2023).
17 https://collection.emst.gr/artists/άλις-φράνσις/ (τελευταία πρόσβαση 19.5.2023).
18 https://www.emst.gr/emst-gia-tin-ygeia/zezus-petrito (τελευταία πρόσβαση 19.5.2023).
19 https://www.emst.gr/emst-gia-tin-ygeia/karanika-elli (τελευταία πρόσβαση 19.5.2023).

χουν όμως και περιπτώσεις όπου ο διάλογος γίνεται μέσω μιας σειράς αντιθέσεων με το έργο αναφοράς (π.χ., Ισχάκη Ελένη, *Facing Myself*[20]) ή όπου υπάρχουν μορφικές-θεματικές αντιστοιχίες αλλά αντιπαράθεση διαφορετικών συναισθηματικών καταστάσεων (π.χ., Βενέρη Κατερίνα, *Χωρίς τίτλο*,[21] Παρασχάκη Ειρήνη, *Φόρτιση*, *Εμπιστευτικά* και *Χωρίς τίτλο*[22]). Ο Ηλίας Βλάχος[23] περιγράφει σε ένα μικρό κείμενο τους συνειρμούς που του γέννησε το έργο του Βλάση Κανιάρη *Όψεις του ρατσισμού II*[24] και επεξηγεί τις φωτογραφίες που παραθέτει, και η Christina Saltmarsh[25] ανακαλεί το προσωπικό βίωμα που της ενεργοποίησε το *Συμβάν*[26] του Δημήτρη Αληθεινού. Συναντούμε μια ενδιαφέρουσα περιγραφή της διαδικασίας της καλλιτεχνικής δημιουργίας (Σ.Β., *Παπασπύρου*[27]), αλλά και ένα εξαίρετο δείγμα μιας εντελώς προσωπικής σουρεαλιστικής ερμηνείας του έργου αναφοράς με άφθονα στοιχεία διακειμενικότητας (Τσούκαλης Ξενοφών, *Sesamum indicum*[28]). Αλλού κυριαρχεί η έκφραση προσωπικών βιωμάτων και συναισθημάτων, τα οποία ενεργοποιεί η επαφή με το έργο τέχνης· σε κάποια έργα, μάλιστα, το συναίσθημα υπερχειλίζει σε τέτοιο βαθμό που υπερισχύει οποιασδήποτε σύνδεσης με το έργο αναφοράς (π.χ., Μπίθα Άννα, *Κιβωτός* και *Μνήμες*[29]). Για ορισμένους συμμετέχοντες ήταν μια ευκαιρία όχι μόνο έκφρασης προσωπικών βιωμάτων και συναισθημάτων, αλλά και εκπροσώπησης μιας ομάδας (Ποιμενίδης Παναγιώτης, *Ουρλιάζω μαζί με τα αδέλφια μου*[30]) ή διατύπωσης σκέψεων και προβληματισμών που αφορούν τη γενικότερη πολιτισμική συγκυρία (π.χ., Μπουτσιαράκος Θαλής, *Ο φερέοικος και ανέστιος άνθρωπος*[31]).

Αν θέλουμε να διακρίνουμε τις βασικές εννοιολογικές κατηγορίες, αναμφίβολα κυριαρχεί η αναφορά στο πάσχον σώμα· με το σώμα συνδέονται άμεσα και οι αναφορές στην ευαλωτότητα, τη φθορά, τη θνητότητα, τον πόνο, την απώλεια, τον θάνατο, την αγωνία, την ανάγκη να είναι κανείς θαρραλέος, την επιθυμία, τη λύτρωση (π.χ., Μπίθα Άννα, *Δάκρυα*: «Σώμα φορτωμένο με στρώματα προστασίας και όμως ποτέ δεν υπήρξε τόσο πολύ γυμνό… Τόσο πολύ μικρό… Τόσο πολύ λίγο…».[32]) Με την παραπάνω κατηγορία συνδέονται άμεσα συνδηλώσεις περισσότερο ή λιγότερο

20 https://www.emst.gr/emst-gia-tin-ygeia/ischaki-eleni (τελευταία πρόσβαση 19.5.2023).
21 https://www.emst.gr/emst-gia-tin-ygeia/veneri-katerina (τελευταία πρόσβαση 19.5.2023).
22 https://www.emst.gr/emst-gia-tin-ygeia/paraschaki-eirini (τελευταία πρόσβαση 19.5.2023).
23 https://www.emst.gr/emst-gia-tin-ygeia/vlachos-ilias (τελευταία πρόσβαση 19.5.2023).
24 https://collection.emst.gr/projects/όψεις-του-ρατσισμού-ii/ (τελευταία πρόσβαση 19.5.2023).
25 https://www.emst.gr/emst-gia-tin-ygeia/saltmarsh-christina (τελευταία πρόσβαση 19.5.2023).
26 https://collection.emst.gr/projects/4603/ (τελευταία πρόσβαση 19.5.2023).
27 https://www.emst.gr/emst-gia-tin-ygeia/s-v (τελευταία πρόσβαση 19.5.2023).
28 https://www.emst.gr/emst-gia-tin-ygeia/tsoykalis-xenofon (τελευταία πρόσβαση 19.5.2023).
29 https://www.emst.gr/emst-gia-tin-ygeia/mpitha-anna (τελευταία πρόσβαση 19.5.2023).
30 https://www.emst.gr/emst-gia-tin-ygeia/poimenidis-panagiotis (τελευταία πρόσβαση 19.5.2023).
31 https://www.emst.gr/emst-gia-tin-ygeia/mpoytsiarakos-thalis (τελευταία πρόσβαση 19.5.2023).
32 https://www.emst.gr/emst-gia-tin-ygeia/mpitha-anna (τελευταία πρόσβαση 19.5.2023).

προφανείς του εργασιακού περιβάλλοντος (νοσοκομείο/ιατρείο) και της πρόσθετης επιβάρυνσης που επέφερε η πανδημία (ατέλειωτες βάρδιες, συνεχής επαφή με τη απώλεια, τον θάνατο, αποξένωση από τη φυσιολογική ρουτίνα), αλλά και της ίδιας της πανδημίας (εγκλεισμός, απομόνωση, αναζήτηση της ελευθερίας, μάσκες που αφήνουν ορατά μόνο τα μάτια). Ως πλέον παραστατικά δείγματα, αναφέρουμε ενδεικτικά την εγκατάσταση με ιατρικά αναλώσιμα της Beatrice Andreotti,[33] το σχέδιο της Ειρήνης Παρασχάκη με γυναικεία μορφή συνδεδεμένη στην πρίζα με γιγάντια φις,[34] το μόνιτορ που αναβοσβήνει χωρίς σήμα στο βίντεο της Δήμητρας Σχοινοχωρίτη[35] κ.ά. Ο Παναγιώτης Ποιμενίδης[36] αναφέρεται επανειλημμένα στο νοσοκομείο και στον ρόλο του να παρέχει βοήθεια. Αλλά και πιο έμμεσες αναφορές σε αυτά τα ζητήματα υπάρχουν π.χ. στο ποίημα *Το Παράθυρο* της Μαρίας Σταθοπούλου,[37] ή στο φωτογραφικό κολάζ *Αντανακλάσεις σιωπής* της Κυριακής Στάθη.[38] Όλες οι αναφορές στο σώμα, στην ευαλωτότητα, στην πανδημία συνδέονται με την έννοια του πολιτισμικού τραύματος, όπως προσδιορίζεται από τους Demertzis και Eyerman (2021) (π.χ. Σχοινοχωρίτη Δήμητρα, βίντεο με τίτλο *Ευαλωτότητα*: «I have a fracture, I need to fix it». «To be vulnerable is to be brave. Are you brave enough?»).[39]

Παράλληλα διακρίνουμε αναφορές σε σύγχρονα (ή/και διαχρονικά) κοινωνικο-πολιτισμικά ζητήματα, όπως πόλεμος, ρατσισμός, προσφυγιά, μοναξιά, αποξένωση του ατόμου, ανάγκη να ανήκει κανείς σε συλλογικότητες, αλλά και σε προσωπικά υπαρξιακά ζητήματα και συναισθηματικές ανάγκες. Π.χ., η Μαρία Αλεξανδρή,[40] και στα δύο κείμενα που συνδιαλέγονται με το έργο της Κιμσούτζα *Bottari*,[41] θέτει επανειλημμένα το ερώτημα «μονάδες ή ομάδες;».

Η αποτύπωση του τραυματικού βιώματος της πανδημίας αλλά και της γενικότερης κοινωνικο-πολιτισμικής συνθήκης στο υλικό της δράσης «ΕΜΣΤ για την υγεία» αντιστοιχεί στη «δομή της αίσθησης» της δεδομένης περιόδου. Ο Raymond Williams (1994) πρότεινε αυτό τον όρο για να περιγράψει τη βιωμένη αίσθηση της ποιότητας ζωής σε έναν ορισμένο τόπο και χρόνο. Κάθε γενιά έχει τη δική της δομή αίσθησης η οποία δεν φαίνεται να είναι αντικείμενο εκμάθησης, ενώ σε αυτή βασίζεται η επικοινωνία. Μεθοδολογικά, σύμφωνα με τον Williams:

33 https://www.emst.gr/emst-gia-tin-ygeia/veatrice-andreotti (τελευταία πρόσβαση 19.5.2023).
34 https://www.emst.gr/emst-gia-tin-ygeia/paraschaki-eirini (τελευταία πρόσβαση 19.5.2023).
35 https://www.emst.gr/emst-gia-tin-ygeia/schoinochoriti-dimitra (τελευταία πρόσβαση 19.5.2023).
36 https://www.emst.gr/emst-gia-tin-ygeia/poimenidis-panagiotis (τελευταία πρόσβαση 19.5.2023).
37 https://www.emst.gr/emst-gia-tin-ygeia/stathopoyloy-maria (τελευταία πρόσβαση 19.5.2023).
38 https://www.emst.gr/emst-gia-tin-ygeia/stathi-g-kyriaki (τελευταία πρόσβαση 19.5.2023).
39 https://www.emst.gr/emst-gia-tin-ygeia/schoinochoriti-dimitra (τελευταία πρόσβαση 19.5.2023).
40 https://www.emst.gr/emst-gia-tin-ygeia/maria-alexandri (τελευταία πρόσβαση 19.5.2023).
41 https://collection.emst.gr/projects/μποτάρι-2/ (τελευταία πρόσβαση 19.5.2023).

> **η «δομή της αίσθησης» αποτελεί για την κουλτούρα μια υπόθεση που πηγάζει από την προσπάθεια να καταλάβουμε παρόμοια στοιχεία και τις συνδέσεις τους μέσα σε μια γενιά ή μια περίοδο… Η υπόθεση έχει ιδιαίτερη βαρύτητα για τον χώρο της τέχνης και της λογοτεχνίας, όπου το αληθινό περιεχόμενο σχετίζεται, σε σημαντικό αριθμό περιπτώσεων, με αυτό το είδος της άμεσης και συγκινητικής εμπειρίας, το οποίο δεν μπορεί χωρίς απώλειες να συρρικνωθεί σε συστήματα πεποιθήσεων, θεσμούς ή ρητές γενικές σχέσεις, αν και μπορεί να τα περιλαμβάνει όλα αυτά ως βιώματα και εμπειρίες…** (Williams, 1994: 145-7, 332).

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Αναλύοντας τα έργα των συμμετεχόντων στη δράση «ΕΜΣΤ για την υγεία», η οποία πραγματοποιήθηκε σε ψηφιακό περιβάλλον κατά την περίοδο της πανδημίας, διαπιστώνουμε ότι οι επαγγελματίες υγείας αξιοποίησαν την ευκαιρία που τους δόθηκε και επικοινώνησαν ουσιαστικά με τη σύγχρονη τέχνη αλλά και με την κοινωνία και τον σύγχρονο κόσμο, σε μια συγκυρία που απέκλεισε πολλούς από τους γνώριμους διαύλους επικοινωνίας. Μέσω του διαλόγου με τα εκθέματα του Μουσείου, κατόρθωσαν να εμπλακούν σε μια δημιουργική διαδικασία, να ανακαλύψουν πιθανόν κρυμμένες δεξιότητές τους, να εκφράσουν όχι μόνο τα συναισθήματα που βίωσαν στην προσπάθειά τους να διαχειριστούν την πρωτόγνωρη δοκιμασία αλλά και τον βαθύτερο εαυτό τους. Η συμμετοχή τους στη δράση τούς έδωσε τη δυνατότητα τόσο να αποφορτιστούν από την εργασιακή πίεση όσο και να μετασχηματίσουν το τραυματικό βίωμα σε τέχνη, να αισθανθούν μέλη μιας ευρύτερης κοινότητας, να βιώσουν ενδεχομένως μια εσωτερική αλλαγή, να υιοθετήσουν μια διευρυμένη αίσθηση του περιβάλλοντος κόσμου και –γιατί όχι;– ένα άλλο βλέμμα.

Το πολύτιμο αυτό υλικό μπορεί να αξιοποιηθεί περαιτέρω στον χώρο των πολιτισμικών σπουδών ως αφήγηση του τραυματικού βιώματος, πιθανότατα και ως αποτύπωση συλλογικού τραύματος σε μια μακροπρόθεσμη οπτική, αλλά και ως μέρος της «δομής της αίσθησης» της δεδομένης περιόδου. Παράλληλα, η δράση στο σύνολό της συνιστά μια πολύτιμη παρακαταθήκη όσον αφορά τις δυνατότητες αλλά και τους περιορισμούς που ενέχει η ψηφιακή συνθήκη, και ειδικότερα η επικοινωνία με την τέχνη στο ψηφιακό περιβάλλον, και προσφέρεται για μελλοντική αξιοποίηση σε ανάλογους σχεδιασμούς εκ μέρους των πολιτισμικών οργανισμών. Είναι πολύ σημαντικό να στοχαστούμε για τις προκλήσεις και τις ευκαιρίες που γέννησε το τραυματικό βίωμα της πανδημίας για τους ίδιους τους οργανισμούς, όχι μόνο για τους συμμετέχοντες στις δράσεις τους.