1. Γενική άποψη της Πινακοθήκης από τον κήπο του υπό κατασκευή Αρχαιολογικού Μουσείου (φωτ. Ν. Κωτούλας, έντυπο σ. 4, φ. 1).

φέρουσα συλλογή έργων που –με γνώμονα το πάθος και το προσωπικό του αισθητήριο– σταχυολογούν τη σύγχρονη παραστατική εικαστική παραγωγή στην Ελλάδα, θέτοντας ταυτόχρονα γερές βάσεις για τον εμπλουτισμό της Πινακοθήκης με έργα σύγχρονων καλλιτεχνών πανελλήνιας εμβέλειας. Η δωρεά αυτή μετριάζει τον τοπικό χαρακτήρα των συλλογών, στοιχείο που ενυπήρχε σε όλες τις προηγούμενες δωρεές.

Η συλλογή αφορά την παραστατική νεορεαλιστική ζωγραφική με έργα μετά τη δεκαετία του '60, αλλά και πολλών σύγχρονων ζωγράφων, με μια ιδιαίτερη αγάπη στον Μ. Ζησίου. Περιέχει ακόμα έργα του Λ. Κανακάκη –από τη σειρά με τις νεκρές φύσεις–, Ε. Μπουλουγουρά –από τη σειρά με τις γυναικείες μορφές σε συνδυασμό με νεκρές φύσεις–, Δαρζέντα –μια σειρά από τοπία–, Γ. Αντωνόπουλου –υδατογραφίες και λάδια–, Σ. Καραβούζη, Χρήστου, Παπαδοπεράκη κ.ά.

Στις συλλογές της ΔΠΚ περιλαμβάνεται και μια σειρά αρκετών έργων σύγχρονων καλλιτεχνών που έχουν σχέση καταγωγής ή διαμονής με την Καρδίτσα ή τον ευρύτερο θεσσαλικό χώρο. Ανάμεσά τους δυο διεθνούς φήμης καλλιτέχνες, ο Πωλ Σουλικιάς (Καναδάς) και ο Παντελής Σαμπαλιώτης (Γερμανία).

Η Πινακοθήκη διαθέτει μόνο δυο γλυπτά, του Αριστείδη Πατσόγλου, και μια μικρή σειρά από φωτογραφίες που σύντομα θα αποτελέσουν τους πυρήνες για τη δημιουργία αντίστοιχων συλλογών.

Η μουσειογραφική πραγμάτευση της επανέκθεσης

Φωτεινή Λέκκα
Αρχαιολόγος-Μουσειολόγος

Η μεταστέγαση ενός μουσείου σε νέο κτίριο αποτελεί κατά κανόνα[1] ιδανική αφορμή για νέα, δημιουργική, «ανα-θεωρητική» ματιά στις συλλογές, επαναδιαπραγμάτευση της σημασίας και του νοήματός τους και προβληματισμό σχετικά με τη διαχείριση και την επικοινωνιακή τους χρήση στο παρελθόν. Η μουσειολογική μελέτη[2] της Δημοτικής Πινακοθήκης Καρδίτσας[3] βασίστηκε στην καταστατική παραδοχή του αναντικατάστατου της επίσκεψης στο μουσείο, αυτού που αποκαλούμε «μουσειακή εμπειρία», «γεγονός» ή «βίωμα» κατ' αναλογία προς το «εικαστικό γεγονός», τη μοναδική δηλαδή εμπειρία της θέασης του πρωτότυπου έργου τέχνης (Falk-

2. Η ΔΠΚ με το γειτονικό κτίριο του μελλοντικού εκκλησιαστικού μουσείου (φωτ. Φ. Λέκκα).

Dierking 1992· Waidacher [1993]: 216). Η αντίληψη αυτή συνοδεύει σταθερά το μουσείο, από τη θετικιστική ως τη μεταμοντέρνα εκδοχή του, παρά τις αντίθετες απόψεις που διατυπώθηκαν κατά καιρούς περί «μουσείων χωρίς τοίχους», για να θυμηθούμε τον γάλλο διανοητή και πολιτικό, André Malraux (Barker 1999:12).

Η μελέτη βασίστηκε ακόμη στην αναγνώριση της σημασίας που αποδίδεται στη μόνιμη έκθεση, σύμφωνα με την αξιακή κλίμακα των επικοινωνιακών μέσων που διαθέτει το σύγχρονο μουσείο: η έκθεση ισοδυναμεί με την πρωτοβάθμια επικοινωνία του επισκέπτη με το έκθεμα· δεν μιμείται την πραγματικότητα αλλά έχει τη δική

3. Η κεντρική είσοδος (φωτ. Φ. Λέκκα).

της, αυτόνομη ζωή στο παρόν (πρβλ. την ετυμολογία της λέξης *παρουσιάζω* ή τη λατινική εκδοχή *presentare*) και προκύπτει από (ανα-) δημιουργική διαδικασία (Burcaw 1983:115). Ενδεικτικό των διανοητικών απαιτήσεων ενός μουσείου είναι η ολοένα συχνότερη χρήση του όρου «εγκατάσταση» (installation), για την επιμέλεια μουσειακών εκθέσεων, ο οποίος χρησιμοποιείται και για καθαρόαιμα έργα τέχνης, όπως οι «βιντεοεγκαταστάσεις», εκθέματα συνηθισμένα πλέον σε μουσεία σύγχρονης τέχνης (Barker 1999:13).

Σε ένα δεύτερο, εφαρμοσμένο επίπεδο προσέγγισης, ανέκυψαν ζητήματα όπως α) η εννοιολόγηση της συνέκθεσης εικαστικού υλικού ποικίλης προέλευσης και ύφους κάτω από την ίδια στέγη β) οι ταξινομήσεις που θα υιοθετούνταν και η επιστημολογική τους προέλευση γ) η αντιμετώπιση αρχιτεκτονικών αβλεψιών και ελλείψεων προκειμένου τα έργα να είναι ασφαλή και ο χώρος λειτουργικός, προσιτός και ευχάριστος στο κοινό.

Οι τρεις μόνιμες αίθουσες χωροθετήθηκαν στο ισόγειο και στον 1ο όροφο και διαμορφώθηκαν έτσι ώστε ο επισκέπτης να επιλέγει ελεύθερα διαδρομή. Τα κριτήρια διευθέτησης των έργων αντλήθηκαν από την Ιστορία της Τέχνης (ισοδυναμεί με τύχη αναπόδραστη για τέτοιους χώρους), την Αισθητική και τη Θεωρία της Οπτικής Αντίληψης, με μικρές, σχεδόν υπαινικτικές, επιρροές από την Κοινωνική Ιστορία και Ανθρωπολογία (αίθουσα Γιολδάση)· επιλέχθηκαν από μια κατιούσα κλίμακα ταξινομήσεων, με μεταβλητές το υπό διαπραγμάτευση υλικό και το χώρο που θα το υποδεχόταν.

Ερώτημα 1ο: Σε ποια παράδοση εντάσσεται η σύλληψη του κτιρίου της ΔΠΚ και τι περιορισμούς θέτει μουσειολογικά;

Το κτίριο της ΔΠΚ αναπαράγει στον εσωτερικό χώρο την αισθητική λογική του «λευκού κύβου», αρχή που πρωτοεφαρμόστηκε στις ΗΠΑ, στα τέλη της δεκαετίας του '30[4] και εξακολουθεί μέχρι σήμερα να ασκεί τεράστια επιρροή στην πλειονότητα των πινακοθηκών ή μουσείων τέχνης, όπως αποκαλούνται εναλλακτικά[5]. Η παραδοσιακή, κλασικιστική ιερότητα, συνώνυμο του μουσείου μέχρι τότε, αντικαταστάθηκε από μια άλλη μνημειακότητα, η οποία αξιοποίησε τα διδάγματα της αρχιτεκτονικής των εμπορικών κέντρων και επιβλήθηκε με τη λιτότητα, τους καθαρούς όγκους και την όσο το δυνατόν διακριτικότερη παρουσία αρχιτεκτονικών και τεχνικών στοιχείων, με απώτερο προγραμματικό στόχο την ανάδειξη της αυθυπαρξίας του έργου τέχνης. Το λευκό φόντο, «μια ύπαρξη ιδιότυπα αιωρούμενη ανάμεσα στην ενεργητική παρουσία και στο απόλυτο αόρατο» είχε κεντρική θέση στη μουσειογραφική διατύπωση της σύγχρονης τέχνης, σε σημείο να θεωρηθεί το κατ' εξοχήν σύμβολο της καταξιωμένης εικαστικής δημιουργίας και το έμβλημα του μουσείου σύγχρονης τέχνης (Grunenberg 1999: 26).

Στην πραγματικότητα, το περιβάλλον που περιγράψαμε δεν είναι κατ' ανάγκη λιγότερο προπαγανδιστικό από το μουσείο του 19ου αι.: η ουδετερότητά του είναι μόνο φαινομενική. Η μυθοποιητική απόσταση από το έκθεμα που προβάλλεται πάνω στο νομιμοποιητικό λευκό δεν ενθαρρύνει τη νοητική πρόσβαση του επισκέπτη σ'

αυτό μέσα από την εκλογικευτική διαδικασία της προσωπικής κατασκευής νοήματος, όπως ορίζουμε πλέον την παραγωγή της γνώσης (G. Hein 1998: 25· H. Hein 2000: 31).

Στις μέρες μας, η επανεξέταση του μοντέλου αυτού επιβάλλεται από το κυρίαρχο αίτημα για εκδημοκρατισμό και απομάκρυνση του μουσείου από το ελιτίστικο παρελθόν του· σε μια ενεργητική αναδιατύπωση, θα μιλούσαμε για την ευθύνη της πολιτείας και των διαχειριστών του πολιτισμού απέναντι στους χρήστες του μουσείου που δεν είναι άλλοι από τους φορολογούμενους πολίτες.

Το πρώτο μουσειογραφικό ζητούμενο που αναδύθηκε από τα παραπάνω ήταν η *άρθρωση του χώρου* έτσι ώστε να υποδεχτεί τμήματα των συλλογών με οπτικά εύληπτο τρόπο. Η λύση αυτή επιβλήθηκε και από την πρακτική ανάγκη να εκτεθούν περισσότερα έργα. Τα διαχωριστικά πάνελ διατάχθηκαν αρμονικά, ακολουθώντας την ακανόνιστα τραπεζιόσχημη κάτοψη των δύο μεγάλων εκθεσιακών χώρων και διαγώνια στη μικρότερη τετράγωνη αίθουσα του ορόφου, έτσι ώστε να δημιουργούν τον μικρότερο δυνατό θόρυβο. Στα διάχωρα που σχηματίστηκαν, τα έργα οργανώθηκαν σε ενότητες σύμφωνα με κριτήρια που θα αναλύσουμε ανά περίπτωση. Οι χρωματισμοί επιλέχθηκαν με βάση τη γενική χρωματική εντύπωση των έργων της αίθουσας έτσι ώστε να μην ξενίζουν μέσα από την έντονη αντίθεση ούτε να αποστασιοποιούν το έργο από το περιβάλλον του και το θεατή.

Ερώτημα 2ο: Ποιοι εγγενείς παράγοντες βάρυναν στην οργάνωση και στη διευθέτηση των συλλογών;

Παράλληλα εξετάστηκαν οι περιορισμοί που έθετε ο τρόπος πρόσκτησης και η ίδια η φύση των έργων. Η ΔΠΚ υπήρξε προϊόν δωρεών που πραγματοποίησαν αρχικά συγγενείς ζωγράφων, όπως η Στέλλα Γιολδάση και η Ελισάβετ Γιαννίκα και στην πορεία συλλέκτες, όπως ο Απόστολος Κάρκας αλλά και καλλιτέχνες που κατάγονται από την Καρδίτσα ή φιλοξενήθηκαν κατά καιρούς με εκθέσεις. Οι αγορές αντιπροσωπεύουν ένα πολύ μικρό ποσοστό των αποκτημάτων. Το στίγμα που διαμορφώνει η εικόνα που περιγράψαμε είναι μιας Πινακοθήκης με τοπική εμβέλεια, η οποία, τουλάχιστον σε αρχικό στάδιο, δημιουργήθηκε για να στεγάσει χορηγικές πρωτοβουλίες ιδιωτών.

Το τελευταίο αυτό χαρακτηριστικό, τυπικό για τη συντριπτική πλειονότητα των μουσείων τέχνης στην Ελλάδα[6] και διεθνώς (Barker 1999:13), αποτελεί αγαθή τύχη και συνάμα αφετηρία προβληματισμού αναφορικά με τον ουδέτερο και δημόσιο ρόλο που είναι σε θέση να διαδραματίσει ένας φορέας αυτών των προδιαγραφών.

Πόσο συστηματικό μπορεί να είναι το συλλεκτικό του πρόγραμμα, όταν βασίζεται στο κριτήριο ιδιωτών ή δημιουργών και πόσο αντικειμενικές οι επιλογές του; Πώς συγκροτείται η μουσειακή αφήγηση με βάση ένα υλικό ετερόκλητο και ανόμοιο σε όγκο, τεχνοτροπία, ύφος, θεματολογία, ποιότητα και ηλικία; Πώς ισορροπούν οι προτεραιότητες του μουσείου με τους δεσμευτικούς όρους των δωρητών και τις απαιτήσεις που εγείρουν τα ίδια τα έργα;

Ας πάρουμε το πρώτο από τα τρία αυτά ζητούμενα που είναι το *διαχειριστικό*, η ανάγκη κάθε μουσείου να διαθέτει σαφή στόχευση, με την οποία να εναρμονίζονται οι χειρισμοί του σε όλα τα επίπεδα, από τη συγκρότηση των συλλογών μέχρι την επικοινωνιακή πολιτική. Οι εγγυήσεις ότι επρόκειτο για ένα χώρο με συνεπή και συνεχή παρουσία στα εικαστικά είχαν δοθεί μέσα από φιλοξενούμενες περιοδικές εκθέσεις καθώς και επανεκθέσεις τμημάτων των μόνιμων συλλογών. Ήταν σαφές ότι ο φορέας είχε αποκτήσει στο διάστημα της δεκαετούς λειτουργίας του χαρακτήρα δεκτικό σε νέα καλλιτεχνικά ερεθίσματα ενώ παράλληλα επέμενε στην αναστοχαστική επιστροφή σε έργα με τοπική αναφορά και με ιδιαίτερη εικαστική και συναισθηματική αξία για το κοινό της πόλης, όπως οι εικόνες του Γιολδάση και του Βαλταδώρου[7]. Μεταγραμμένη στη γλώσσα της έκθεσης, η πολιτική αυτή υπαγορεύει το σεβασμό στις τοπικές εικαστικές παραδόσεις αλλά και τη δεξίωση της καλλιτεχνικής πολυφωνίας, την ανατροφοδότηση μέσα από αναζητήσεις σε διάφορα εικαστικά μήκη και γεωγραφικά πλάτη.

Ο δεύτερος παράγοντας υπήρξε η *δέσμευση να εκτεθούν αυτόνομα* μια σειρά από δημιουργίες σύγχρονων ελλήνων καλλιτεχνών, δωρισμένη από τον Απ. Κάρκα. Ο όρος τηρήθηκε μάλλον αβίαστα καθώς η συλλογή Κάρκα αντιπροσώπευε ξεχωριστή ενότητα ύφους, ασύμβατη με τις υπόλοιπες, ήδη υπάρχουσες. Η συμβολή της συγκεκριμένης δωρεάς υπήρξε ιδιαίτερα σημαντική γιατί συνέβαλε στον εμπλουτισμό της Πινακοθήκης με έναν μεγάλο αριθμό έργων, διευρύνοντας παράλληλα τον κυρίαρχο ως τότε τοπικό χαρακτήρα της μόνιμης έκθεσης μέσα από έργα με πανελλήνια αναφορά.

Οι δεσμεύσεις των άλλων δωρεών, παρότι δεν

4. Ο διάδρομος του θαλάμου με φωτογραφίες του Δ. Γιολδάση και την κινηματογραφική του μηχανή (φωτ. Φ. Λέκκα).

5. Ο τριγωνικός όγκος του θαλάμου προβολών στην Αίθουσα Γιολδάση (φωτ. Φ. Λέκκα).

είχαν τον ρητό χαρακτήρα της τελευταίας, επέβαλαν το δικό τους *ιδιότυπα περιοριστικό πλαίσιο*.

Η δωρεά της Στέλλας Γιολδάση, με τον τεράστιο όγκο των 3.000 έργων από όλες τις φάσεις της παραγωγής του γνωστού και καταξιωμένου Δημήτρη Γιολδάση, αποτέλεσε τον κορμό των συλλογών της ΔΠΚ. Η ιδιομορφία της έγκειται σε δύο μοναδικά για τα δεδομένα της Πινακοθήκης χαρακτηριστικά: το πρώτο είναι ο *πολυποίκιλος χαρακτήρας της*, καθώς, εκτός από ζωγραφικά έργα, περιλαμβάνει προσχέδια, σπουδές σε μικρό μέγεθος, εκμαγεία γλυπτών, το φωτογραφικό αρχείο του ζωγράφου, υλικό από δημοσιεύματα εφημερίδων και έντυπα που συνόδευαν τις εκθέσεις του, βιβλία και δισκάκια εκμάθησης ξένων γλωσσών, έγγραφα και κάποια προσωπικά αντικείμενα. Το δεύτερο συγκριτικό πλεονέκτημα της δωρεάς αυτής είναι ότι έφερε στο φως δημιουργίες πρόδρομες, ελάχιστα γνωστές στο κοινό της πόλης και «αποκλίνουσες» θεματολογικά και τεχνοτροπικά από το στερεότυπο του ά-χρονου υπαιθριστή.

Το πλήθος, η ποικιλία, εικαστική και τεκμηριωτική, του υλικού και κυρίως η εμβληματική διάσταση της προσωπικότητας του Γιολδάση για την πόλη της Καρδίτσας επέβαλλαν την αυτόνομη έκθεση των έργων του στη μεγάλη αίθουσα του ορόφου σε μια προσέγγιση διακριτικά ανθρωπολογική και ανθρωποκεντρική, ενσωματωμένη πάντα στο κυρίαρχο πλαίσιο ανάδειξης των αισθητικών αξιών του έργου του.

Η εικόνα που αντικρίζει κανείς από την είσοδο της αίθουσας είναι ο ίδιος ο καλλιτέχνης με το μελαγχολικό ύφος των γηρατειών και δίπλα του οι απαραίτητες εργοβιογραφικές πληροφορίες. Στους τοίχους αριστερά και δεξιά ο επισκέπτης συναντά τον Γιολδάση της υπαίθρου και των παζαριών, έτσι όπως τον θυμούνται οι περισσότεροι. Στο κέντρο της αίθουσας ο ζωγράφος εξομολογείται σκέψεις για τη ζωή, την τέχνη και τα έργα του σε ταινία-ντοκουμέντο της ΕΡΤ. Το σκοτεινό δωμάτιο προορίζεται να εξυπηρετήσει στο μέλλον ανάγκες βιντεοπροβολών, οι οποίες θα πλαισιώνουν περιοδικές εκθέσεις που πρόκειται να φιλοξενηθούν στο χώρο. Στο διάδρομο του κεντρικού δωματίου ανέκδοτο φωτογραφικό υλικό από το προσωπικό του αρχείο μας δίνουν την εικόνα του Γιολδάση-φοιτητή στη Σχολή Καλών Τεχνών όταν απαθανατιζόταν αυτάρεσκα μπροστά σε αρχαία λείψανα σαν άλλος Σικελιανός, του Γιολδάση-μασκαρά, με ύφος θεατρικό, του Γιολδάση-ταξιδευτή, ίσως τότε που έπαιρνε το δρόμο για την Αμερική σε ηλικία 27 χρόνων κ.ά. Στη μικρή τριγωνική εσοχή του θαλάμου, απέναντι από το οπτικοακουστικό σύστημα, είναι στημένη η μηχανή κινηματογραφικών προβολών του καλλιτέχνη, με την οποία συνήθιζε να προβάλλει τα ίδια φιλμάκια της ΕΡΤ.

Το πέρασμα μέσα από τον στενό διάδρομο επιφυλάσσει μια νέα έκπληξη: η μακριά, σχεδόν αθέατη από την είσοδο, πλευρά της αίθουσας, περιλαμβάνει έργα που αντιπροσωπεύουν την άγνωστη, νεανική του παραγωγή με θεματολογία εμπνευσμένη από την κλασική και τη βυζαντινή παράδοση, απεικονίσεις ελληνικών τόπων και τεχνοτροπία επηρεασμένη από τα μεσοπολεμικά καλλιτεχνικά ρεύματα του εξπρεσιονισμού και της αφαίρεσης. Τον ίδιο τοίχο διατρέχει σε χαμηλότερο ύψος σειρά από οριζόντιες προθήκες, στις οποίες εκτίθενται έργα σε μικρό μέγεθος με την ίδια θεματολογία καθώς και προσωπογραφίες· η διευθέτηση αυτή εξυπηρετεί την ανάγκη για συνειρμούς που δεν έχουν αποκλειστικά σχέση με εικαστικούς πειραματισμούς αλλά και με πρακτικές όψεις της δουλειάς του καλλιτέχνη.

6. Άποψη της αίθουσας των καρδιτσιωτών ζωγράφων (φωτ. Φ. Λέκκα).

Η τρίτη μόνιμη αίθουσα της Πινακοθήκης, απέναντι απ' αυτή του Γιολδάση, φιλοξενεί καρδιτσιώτες καλλιτέχνες που η δημιουργία τους καλύπτει την εικαστική παραγωγή της πόλης από τον Μεσοπόλεμο μέχρι σήμερα. Η ανάγκη εδώ ήταν να δημιουργηθούν μικρές, αυτόνομες ενότητες ανά καλλιτέχνη, μιας και τα έργα δεν έχουν καμιά συνάφεια στο ύφος: οι γωνίες που σχηματίζουν τα διαχωριστικά πάνελ πρόσφεραν την απαραίτητη απομόνωση, ευνοώντας παράλληλα μικρές διαλεκτικές ματιές στον απέναντι περιμετρικό τοίχο που συνήθως φιλοξενεί συμβατές τεχνοτροπικά δημιουργίες.

Ερωτήματα

Κλείνοντας τη μουσειογραφική αναφορά στη ΔΠΚ, αξίζει να σταθούμε σε ορισμένα ζητήματα δεοντολογίας[8] που αντικατοπτρίζονται στην ατελή πράξη και στα σχόλια επισκεπτών:

1. Η συνύπαρξη των έργων του ισογείου οφείλεται αποκλειστικά στην προσωπικότητα του συλλέκτη, Απ. Κάρκα. Εξηγήσαμε ήδη τις ταξινομήσεις που υιοθετήθηκαν προκειμένου τα έργα να «αποχαρακτηριστούν» από προσωπικά αντικείμενα και να ενταχθούν σ' ένα νέο, επιστημονικής προέλευσης, πλαίσιο που οπτικοποιείται με ενότητες ανά καλλιτέχνη, θέμα και τεχνική κατασκευής, έτσι όπως επιβάλλει η ίδια η τεχνητή, αυτόνομη φύση του μουσείου. Αν η αναγραφή «Συλλογή Απ. Κάρκα» σε εμφανές σημείο της αίθουσας μας κατοχυρώνει τυπικά και νομικά, αυθόρμητες απορίες του τύπου «γιατί αυτά;» μας ξαναφέρνουν αντιμέτωπους με το ζήτημα της αντικειμενοποίησης του υποκειμενικού που συντελείται μέσα από την έκθεση αντικειμένων σ' έναν δημόσιο χώρο με το status μιας πινακοθήκης. Ο καλύτερος τρόπος να δικαιολογηθεί η συνέκθεση των 70 περίπου έργων του ισογείου είναι να υιοθετούν σαφέστεροι υπαινιγμοί για την προέλευσή τους. Η έμφαση στον προσωποπαγή χαρακτήρα της συλλογής δεν είναι αυτοσκοπός αλλά στοχεύει στη δημιουργία νέου πλαισίου προσέγγισης και σε κριτικότερη, σχετικοποιημένη στάση του επισκέπτη απέναντι στα έργα. Προϋπόθεση για μια προσέγγιση χωρίς παρερμηνείες είναι η παροχή εργαλειακών πληροφοριών[9] σε σχέση

α. με τον τρόπο πρόσκτησης: πώς, πού, πότε, γιατί, κάτω από ποιες συνθήκες κ.λπ. Σ' αυτές μπορεί να ενσωματωθεί και υλικό φωτογραφιών από το εσωτερικό του ιδιωτικού χώρου που φιλοξενούσε τα έργα, κριτικά σημειώματα του συλλέκτη κ.ά. Το υλικό θα μπορούσε να πάρει τη μορφή εποπτικής πινακίδας ή ενημερωτικού εντύπου.

β. με τα ίδια τα έργα: συνοπτικά στοιχεία για τον καλλιτέχνη, τη θέση του συγκεκριμένου έργου στη συνολική παραγωγή του κ.λπ. Η αντίληψη ότι το έκθεμα δεν είναι αρκετά ομιλητικό στους μη ειδικούς[10] έχει αντικαταστήσει την πεποίθηση του προηγούμενου αιώνα περί «ιστοριών που θα ειπωθούν από τα ίδια τα αντικείμενα για λογαριασμό των απαίδευτων παρατηρητών» (Conn 1998: 5).

2. Η πολυσχιδία του υλικού, εικαστικού και τεκμηριωτικού που αναφέρεται στον Δ. Γιολδάση, επέβαλε στο αρχικό στάδιο την ενσωμάτωση στοιχείων μη τυπικών για μόνιμη έκθεση πινακοθήκης, όπως φωτογραφιών, μιας κινηματογραφικής μηχανής, ημιτελών ή μικρού μεγέθους έργων κ.λπ. Η καλύτερη αξιοποίηση του υλικού προϋποθέτει εμπεριστατωμένη μελέτη, με την οποία θα αναδειχθούν όλες οι φάσεις της παραγωγής του καλλιτέχνη καθώς και δυνατότητες

ερμηνείας τους μέσα από κοινωνικά, οικονομικά, ψυχολογικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα. Το καθόλου πρωτότυπο ερώτημα που ανακύπτει εδώ είναι αν η χρήση υλικών μαρτυριών σε μια πινακοθήκη απειλεί την αισθητική απόλαυση του έργου τέχνης. Η στροφή προς μια περισσότερο μουσειακή κατεύθυνση προτείνεται για το χώρο αυτό με βάση τη διαθεσιμότητα του υλικού και τις μουσειακές λύσεις που υποδεικνύει η ίδια η φύση του.

3. Ανάλογο είναι το ερώτημα που προκύπτει σε σχέση με την 3η αίθουσα της ΔΠΚ, η οποία διαθέτει και τη μικρότερη συνοχή σε σχέση με τις προηγούμενες. Ο γενικός τίτλος «Καρδιτσιώτες καλλιτέχνες» δεν προσφέρει ικανοποιητικό πλαίσιο ανάγνωσης, καθώς η τοπική αναφορά έχει ιδιότυπη σημασία για ζωγράφους όπως ο συνομήλικος του Γιολδάση, Βαλταδώρος ή άλλους που διαφοροποιούνται αισθητά με τη διεθνή τους αναγνώριση, όπως οι Πωλ Σουλικιάς και Παντελής Σαμπαλιώτης. Στην κατεύθυνση της ανάδειξης της ατομικότητας έχει ήδη υιοθετηθεί από τη ΔΠΚ η πρακτική της αυτόνομης περιοδικής –αναδρομικής ή θεματικής– έκθεσης. Σκόπιμο θα ήταν η αίθουσα αυτή να εφοδιαστεί με σύντομα εποπτικά κείμενα παρά τη διάχυτη αντίληψη που θέλει τις πινακοθήκες «άφωνες» και το έργο τέχνης αδιαμεσολάβητο.

Επισημάνσεις - προτάσεις

Κλείνουμε με ορισμένες, διαχειριστικού χαρακτήρα, επισημάνσεις:

Κοινή διαπίστωση της ομάδας εργασίας ήταν ότι η μόνιμη έκθεση, όσο πολύπλευρη κι αν είναι, *δεν αρκεί για να εξαντλήσει τα ερευνητικά ερωτήματα ή να συντηρήσει το ενδιαφέρον του κοινού για μεγάλο χρονικό διάστημα*. Τα δύο ζητούμενα μπορούν ωστόσο να αντιμετωπιστούν κοινά, μέσα από την αυτόνομη, ερμηνευτική προβολή τμημάτων των μόνιμων συλλογών της ΔΠΚ, ικανοποιώντας ταυτόχρονα την έρευνα και την επικοινωνία. Το κέρδος σε σχέση με την απλή «φιλοξενία» περιοδικών εκθέσεων είναι ότι ο φορέας (δεν ισχύει μόνο για τον συγκεκριμένο) αποκτά δυναμικότερο ρόλο και καθιερώνεται στη συνείδηση τόσο του κοινού της πόλης όσο και των ομοειδών ιδρυμάτων ως πομπός και όχι ως απλός διεκπεραιωτής[11].

Η δεύτερη παρατήρηση σχετίζεται με το άμεσο περιβάλλον της Πινακοθήκης: ένας πεζόδρομος τη χωρίζει από το υπό ολοκλήρωση αρχαιολογικό μουσείο και μεσότοιχος σχεδόν από το υπό σχεδιασμό εκκλησιαστικό μουσείο. Αν και η γειτνίασή τους δεν είναι προϊόν συντονισμένου σχεδίου (θα μπορούσε, με βάση το χρόνο που δρομολογήθηκαν) είναι σημαντικό η αγαθή αυτή τύχη να αξιοποιηθεί προς όφελος της πολιτισμικής φυσιογνωμίας της πόλης. Παρά το γεγονός ότι εξωτερικά δεν συνδέονται ούτε παραπέμπουν χωροταξικά το ένα στο άλλο[12] (ούτε αυτό θα ήταν αδύνατο ή μοναδικό), ο μελλοντικός διάλογος μεταξύ τους είναι πολύ χρήσιμος στην κοινή προσπάθεια της προσέλκυσης επισκεπτών. Κοινές δράσεις[13], συμβατό ωράριο λειτουργίας, κοινό εισιτήριο είναι ορισμένοι από τους δίαυλους ενδο-επικοινωνίας που χρειάζεται το κατακερματισμένο και αδύναμο ελληνικό μουσείο.

Σημειώσεις

1. Πρβλ. με τα όσα διαπίστωνε στα μέσα της δεκαετίας του '80 η Έρση Φιλιποπούλου σχετικά με την ανεπάρκεια των περισσότερων νέων κτιρίων μουσείων, καθώς κατασκευάζονταν ερήμην των μελλοντικών χρηστών («Ο σχεδιασμός των μουσείων: έργο διεπιστημονικό», *Πρακτικά έκτακτου συνεδρίου Συλλόγου Ελλήνων Αρχαιολόγων*, Αθήνα, 1987, σ. 201-206).

2. Η διεπιστημονική ομάδα εργασίας αποτελούνταν από τη Μάγδα Κουμπαρέλου, ιστορικό τέχνης και σύμβουλο της Πινακοθήκης, τη Μαρία Γιαννέλου, επιμελήτρια της ΔΠΚ, τη Δήμητρα Λαζίδου, συντηρήτρια (Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσ/νίκης) και τους έκτακτους εξωτερικούς συνεργάτες Όλγα Μεντζαφού, ιστορικό τέχνης (ΕΠΜΑΣ) Πολύβιο Γούζιο, αρχιτέκτονα (ΥΠΠΟ – Δ/νση Αναστηλώσεων Ν.Μ.) και τη γράφουσα.

3. Συνοπτικές πληροφορίες σχετικά με τη συγκρότηση των συλλογών και τη λειτουργία του χώρου από το 1993 στο ενημερωτικό πολύπτυχο της Πινακοθήκης (Καρδίτσα 2002). Βλ. ακόμη Υπουργείο Πολιτισμού, *Πινακοθήκες – Μουσεία – Συλλογές*, Αθήνα, 1999, σ. 45-46.

4. Chr. Grunebenberg, «The modern art museum», στο Em. Barker (επιμ.), *Contemporary Cultures of Display*, Yale University Press-Open University, New Haven & London, 1999, σ. 26-49. Βλ. κυρίως τις ενότητες «Origins of the white cube» και «Challenges to the white cube», σ. 27-31 & 38-42 αντίστοιχα.

5. Πρόκειται για τη βρετανική και την αμερικάνικη εκδοχή αντίστοιχα (Barker, *ό.π.*, σ. 8, υποσ. 1).

6. Αρκεί να φυλλομετρήσει κανείς τις σελίδες 15-100 στον συνοπτικό οδηγό *Πινακοθήκες – Μουσεία – Συλλογές* του Υπουργείου Πολιτισμού, *ό.π.*, για να διαπιστώσει τον αποφασιστικό ρόλο που *έπαιξαν οι δωρεές στην ίδρυση πινακοθηκών και μουσείων τέχνης*, γεγονός που συχνά αποτυπώνεται και στην επωνυμία του φορέα.

7. Αναδρομικές τιμητικές εκθέσεις των Γιώργου Βαλταδώρου και Δημήτρη Γιολδάση πραγματοποιήθηκαν το 1993, το 1994 και το 1996, ενώ κατά καιρούς έχουν γίνει εκθέσεις και άλλων καρδιτσιωτών ζωγράφων όπως οι Πωλ, Γούλας (1997), Καυχίτσας (1999) και Δόντας (2000).

8. Το ζήτημα της δεοντολογίας αναφέρεται στο σύστημα αξιών και αντιλήψεων, σύμφωνα με τις οποίες τα αντικείμενα συλλέγονται, ερμηνεύονται και αντιμετωπίζονται. Βλ. ενδεικτικά Lisa Roberts, *From Narrative to Knowledge*, Smithsonian Univ. Press, 1997, σ. 131 κ.ε.

9. Το επίκαιρο ζητούμενο δεν είναι πόσοι αλλά τι μαθαίνουν, αναφορικά με το κοινό των μουσείων. Αναφορικά με τη στροφή του ενδιαφέροντος από τη «δημογραφία» στην «ψυχογραφία» από τα τέλη της δεκαετίας του '70 βλ. Roberts, *ό.π.*, σ. 5.

10. Οι πληροφορίες, σύμφωνα με τη γλώσσα της έκθεσης, αντλούνται τόσο από το ίδιο το αντικείμενο, όσο και τη διευθέτησή του, τα γραφικά και τα κείμενα. Στα μέσα αυτά προστίθενται ο ήχος και η κινούμενη εικόνα (Waidacher, *ό.π.*, σ. 255-259).

11. Σχετικά με τον ιδιαίτερο υπεύθυνο ρόλο του μουσείου που επιμελείται –ή συνεπιμελείται– τις περιοδικές εκθέσεις του, βλ. ενδεικτικά τις επισημάνσεις της Αγγέλας Ταμβάκη στο άρθρο «Ο Χρυσός Αιώνας της Ολλανδικής Ζωγραφικής από τη συλλογή του Μουσείου της Ντόρντρεχτ: Σκέψεις γύρω από μια σημαντική έκθεση στην Εθνική Πινακοθήκη», *Αρχαιολογία και Τέχνες* 85β (2002), σ. 131-132.

12. Πρβλ. εδώ το πρόγραμμα διασύνδεσης γειτονικών μουσείων *σε αρκετές πόλεις της Ευρώπης, όπως το «νησί των μουσείων»* στο Βερολίνο (Museumsinsel) ή την «κοίτη των μουσείων» στη Φρανκφούρτη (Museumsufer). Οι περιπτώσεις αυτές, οι οποίες απέχουν χρονικά και αντιπροσωπεύουν διαφορετικά διαχειριστικά παραδείγματα, αποδεικνύουν ότι το εγχείρημα είναι αποτελεσματικό είτε οφείλεται σε ιστορικούς–πολιτισμικούς είτε σε οικονομικούς–τουριστικούς λόγους. Ενδιαφέρουσα περίπτωση αρμονικής πολιτισμικής συνύπαρξης είναι και αυτή της Κουμανταρείου Πινακοθήκης Σπάρτης: στην αυλή της εντοπίστηκαν ρωμαϊκά ψηφιδωτά, τα οποία σύντομα, με τη συγκατάθεση της Ε' ΕΠΚΑ Σπάρτης, θα είναι προσβάσιμα από την Πινακοθήκη και θα συνυπάρξουν με νεότερα γλυπτά από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης (η πληροφορία παραχωρήθηκε από την επιμελήτρια της ΕΠΜΑΣ και εισηγήτρια του σχεδίου, Γεωργία Χρόνη–Κακούρου. Την ευχαριστώ ιδιαίτερα).

13. Από τις ευάριθμες περιπτώσεις παραπέμπω ενδεικτικά σ' αυτή της Λάρισας, με τη συχνή σύμπραξη της ΙΕ' ΕΠΚΑ, της 7ης ΕΒΑ και του Λαογραφικού-Ιστορικού Μουσείου της πόλης στο πλαίσιο επετειακών εκδηλώσεων, περιοδικών εκθέσεων κ.ά. Σχετικά με τις κοινές εκπαιδευτικές δράσεις στη Σπάρτη ανάμεσα στην Ε' ΕΠΚΑ, την 5η ΕΒΑ και την Κουμαντάρειο Πινακοθήκη βλ. Γ. Κακούρου-Χρόνη, «Τα αρχαία θέατρα», *Αερόστατο* 116 (2001), σ. 15 και «Υδατογραφημένη πόλη», *Αρχαιολογία και Τέχνες* 81 (2001), σ. 117-119.

Βιβλιογραφία

BARKER, EM. (επιμ.) (1999), *Contemporary Cultures of Display*, Yale University Press- Open University, New Haven & London.

BURCAW, G. (1983), *Introduction to Museum Work*, Nashville.

ΓΙΟΛΔΑΣΗΣ, Δ. (1988), *Η προσφορά μου στον πολιτισμό (στον άνθρωπο)*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα.

CONN, ST. (1998), *Museums and American Intellectual Life, 1876-1926*, The University of Chicago Press, Chicago and London.

DUNCAN, C. (1995), *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, Routledge, London.

FALK, J.H. / DIERKING, L.D. (1992), *The Museum Experience*, Michigan.

HEIN, G. (1998), *Learning in the Museum*, Routledge, London & New York.

HEIN, H. S. (2000), *The Museum in Transition*, Smithsonian Institution Press, Washington & London.

HOOPER GREENHIL, EIL. (2000), *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Routledge, London & New York.

ΚΟΥΜΠΑΡΕΛΟΥ, Μ. / ΓΙΑΝΝΕΛΟΥ, Μ. / ΛΕΚΚΑ, Φ. (2002), *Ενημερωτικό έντυπο Δημοτικής Πινακοθήκης Καρδίτσας*, Καρδίτσα.

ΚΟΥΜΠΑΡΕΛΟΥ, Μ. (επιμ.) (1997), *Γιολδάσης*, Καρδίτσα.

ΚΟΥΜΠΑΡΕΛΟΥ, Μ. (επιμ.) (2002), *Γιώργος Βαλταδώρος*, Καρδίτσα.

ROBERTS, L. (1997), *From Narrative to Knowledge*, Smithsonian University Press.

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ (1999), *Πινακοθήκες - Μουσεία - Συλλογές*, Αθήνα.

ΦΙΛΙΠΟΠΠΟΥΛΟΥ, ΕΡ. (1987), «Ο σχεδιασμός των μουσείων: έργο διεπιστημονικό», στο *Έργο και λειτουργία μιας υπηρεσίας για την προστασία των μνημείων*, Πρακτικά Εκτάκτου Συνεδρίου Συλλόγου Ελλήνων Αρχαιολόγων (Αθήνα, Μάρτιος 1984), Τ.Α.Π.Α., Αθήνα.

WAIDACHER, FR. [1993], *Handbuch der Allgemeinen Museologie*, Wien.

WALLACH, AL. (1998), *Exhibiting Contradiction: Essays on the Art Museum in the United Staates*, The University of Massachusetts Press.