

ΧΑΡΟΚΟΠΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ»
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ «ΑΓΩΓΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ»

Μεταπτυχιακή Εργασία

Εκθέτοντας το Διαφορετικό: Μουσειακές Αναπαραστάσεις
Διαφορετικών Πολιτισμικών Ομάδων.
Η περίπτωση του Μουσείου Ισλαμικής Τέχνης στην Αθήνα

Ευδοξία Ψαρουδάκη
Α.Μ.227308

Τριμελής Επιτροπή
Γεωργιτισογιάννη Ευαγγελία, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια
Γκαζή Ανδρομάχη, Λέκτορας
Βέμη Βασιλική, Επίκουρη Καθηγήτρια

φωτογραφία-σύνθεση Πάρις Νικολάου



Αθήνα Φεβρουάριος 2011

ΧΑΡΟΚΟΠΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ»
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ «ΑΓΩΓΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ»

Μεταπτυχιακή Εργασία

Εκθέτοντας το Διαφορετικό: Μουσειακές Αναπαραστάσεις
Διαφορετικών Πολιτισμικών Ομάδων.
Η περίπτωση του Μουσείου Ισλαμικής Τέχνης στην Αθήνα

Ευδοξία Ψαρουδάκη
Α.Μ. 227308

Τριμελής Επιτροπή

Γεωργιτσογιάννη Ευαγγελία, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια
Γκαζή Ανδρομάχη, Λέκτορας
Βέμη Βασιλική, Επίκουρη Καθηγήτρια

Αθήνα, Φεβρουάριος 2011

Περίληψη

Η παρούσα εργασία επικεντρώνεται στο ρόλο του μουσείου ως φορέα κοινωνικής αλληλεπίδρασης που μπορεί να συμβάλει στην ένταξη ευπαθών κοινωνικά ομάδων. Ειδικότερα, μελετά την μουσειακή αναπαράσταση διαφορετικών πολιτισμικών και εθνικών ομάδων, η οποία άλλοτε κατορθώνει να παρουσιάσει επιτυχημένα διαφορετικές πολιτισμικές ταυτότητες, άλλοτε όμως παρουσιάζει την ετερότητα, χωρίς τη συναίνεση των αναπαριστάμενων, εμποτισμένη με στερεότυπα και προκαταλήψεις.

Ως μελέτη περίπτωσης χρησιμοποιείται το Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης στην Αθήνα, παράρτημα του Μουσείου Μπενάκη, που εκθέτει αντικείμενα τέχνης ενός διαφορετικού πολιτισμού. Μέσα από συζητήσεις με επίσημους φορείς του μουσείου, με μέλη της μουσουλμανικής κοινότητας που ζουν στην Αθήνα και με έλληνες επισκέπτες, διερευνάται και σχολιάζεται αν το Μουσείο εκπληρώνει τον κοινωνικό του ρόλο, συμβάλλοντας στην κοινωνική ένταξη των μουσουλμάνων μεταναστών και αν ο τρόπος ανάδειξης της μουσουλμανικής ταυτότητας μέσα από τα εκθέματα των συλλογών, ανταποκρίνεται στις προσδοκίες των μουσουλμάνων επισκεπτών.

Η μελέτη καταλήγει στη διατύπωση προτάσεων που αφορούν τόσο στην επικοινωνιακή πολιτική του μουσείου απέναντι στη μουσουλμανική κοινότητα, όσο και στην ευελιξία του μουσείου στην έκθεση αντικειμένων ισλαμικής τέχνης και στην ανταπόκρισή του στην εικόνα ενός σύγχρονου, ελκυστικού μουσείου του 21^{ου} αιώνα.

Summary

This paper focuses on the social role of the Museum and its influence in the integration of vulnerable social groups. It studies the representation of different cultural and ethnic groups and, particularly, whether different cultural identities are successfully presented. As a case study, the research uses the Museum of Islamic Art in Athens, which exhibits works of art of the islamic culture. It explores and discusses whether the museum fulfils its social role, contributing to social integration of the Muslim immigrants, who live in Athens, and whether the representation of the muslim identity, through the exhibition, meet the aspirations of Muslim visitors.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Περίληψη.....	3
Πρόλογος.....	10
Εισαγωγή.....	12
ΜΕΡΟΣ 1^ο : Θεωρητικές προσεγγίσεις.....	15
Κεφάλαιο 1 : Ταυτότητα, ετερότητα, κοινωνική ένταξη , αποκλεισμός	16
Κεφάλαιο 2 : Σύγχρονο μουσείο και κοινωνικός ρόλος.....	21
2.1 Ανάδειξη του κοινωνικού προσώπου του μουσείου.....	21
2.2. Διαδικασία εκσυγχρονισμού	
2.3. Ενεργός ρόλος του μουσείου για την άρση του κοινωνικού αποκλεισμού.....	21
2.4. Τα μουσεία ως χώροι περίοπτων κοινωνικών ομάδων.....	22
2.5. Η πλάνη της αντικειμενικότητας: Το μουσείο ως φορέας πολυφωνίας.....	24
2.6. Μουσειακές εκθέσεις και ερμηνείες ως φορείς ένταξης και αποκλεισμού.....	24
2.7. Στρατηγικές κοινωνικής ένταξης	26
Κεφάλαιο 3 : Μουσειακές εκθέσεις ανάδειξης διαφορετικών πολιτισμικών ομάδων.....	30
3.1. Διαπολιτισμικές μουσειακές προσεγγίσεις.....	30
3.2. Διασαφήνιση του όρου «πολιτισμική ετερότητα».....	31
3.3. Το κράτος- έθνος και η μεταχείριση του διαφορετικού	32
3.4. Η Λειτουργία των στερεοτύπων	33
3.5. Πολυπολιτισμικότητα και μουσειακές πρακτικές	33
3.6. Η πολυπολιτισμικότητα ως αφορμή ανάδειξης του πλουραλιστικού μουσείου ..	38
Κεφάλαιο 4 : Αναπαράσταση	41
4.1. Η Ποιητική της Αναπαράστασης	42
4.1.1. Μουσειακά αντικείμενα	42
4.1.2. Γραπτά κείμενα	44

4.1.3. Τρόπος έκθεσης.....	45
4.2. Η Πολιτική της Αναπαράστασης	47
4.2.1 Συλλογή	49
4.2.2. Επιμελητές μουσείων	50
4.2.3. Αντιλήψεις και προσδοκίες των επισκεπτών	51
4.3. Αναπαράσταση του «άλλου».....	53

ΜΕΡΟΣ 2^ο : Το Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης στην Αθήνα..... 59

Κεφάλαιο 1 : Ο Συλλέκτης και Ιδρυτής του Μουσείου Αντώνης Μπενάκης...60

1.1. Η οικογένεια Μπενάκη	60
1.2. Η ίδρυση του Μουσείου Μπενάκη	63

Κεφάλαιο 2 : Το Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης 67

2.1. Ο ισλαμικός κόσμος	67
2.1.1. Η ιστορία του ισλαμικού πολιτισμού.....	67
2.1.2. Ισλαμική Τέχνη.....	71
2.2. Η ίδρυση του Μουσείου Ισλαμικής Τέχνης.....	76
2.2.1. Το κτήριο	78
2.2.2. Το περιεχόμενο των συλλογών του Μουσείου Ισλαμικής Τέχνης.....	79
2.2.3. Η έκθεση των Συλλογών.....	83
2.2.4. Δραστηριότητα	83

Κεφάλαιο 3: Συγκριτική επισκόπηση Ευρωπαϊκών Μουσείων με συλλογές Ισλαμικής Τέχνης85

3.1. Μουσεία με συλλογές Ισλαμικής Τέχνης στην Ευρώπη.....	85
3.1.1. Βρετανία	85
Βρετανικό Μουσείο	85
Μουσείο Victoria and Albert	88
3.1.2. Πορτογαλία.....	90
Μουσείο Calouste Gulbenkian.....	90
3.1.3. Δανία	92
Μουσείο C.F.David.....	90

3.1.4. Γαλλία.....	93
Μουσείο Λούβρου.....	93
3.1.5. Ισπανία	95
Μουσείο της Alhambra.....	95
3.1.6. Γερμανία.....	97
Μουσείο της Περγάμου.....	97
3.2. Συμπεράσματα	99

ΜΕΡΟΣ 3^ο : Έρευνα και Συμπεράσματα.....103

Κεφάλαιο 1 : Έρευνα	104
1.1. Εισαγωγή	104
1.2. Αντικείμενο και στόχοι της έρευνας.....	107
1.3. Υποθέσεις	107
1.4. Μεθοδολογία	109
1.5. Συμμετέχοντες	111

Κεφάλαιο 2 : Εφαρμογή της ερευνητικής διαδικασίας	115
2.1. Επισκέπτες μουσουλμανικής πολιτισμικής ταυτότητας	115
2.1.1. Εξατομικευμένες συνεντεύξεις	103
2.1.2. Συνέντευξη ομάδας μουσουλμάνων μεταναστών.....	125
2.1.3. Παρατηρήσεις –Σχολιασμός	128
2.2. Έλληνες επισκέπτες	134
2.2.1. Παρατηρήσεις – Σχολιασμός	143
2.3. Εκπρόσωποι του Μουσείου Ισλαμικής Τέχνης.....	146
2.3.1. Παρατηρήσεις – Σχολιασμός.....	148
2.4. Συμπεράσματα	151

Κεφάλαιο 3 : Προτάσεις	155
-------------------------------------	------------

Επίλογος	161
-----------------------	------------

Βιβλιογραφία	162
Παραρτήματα	
I . Συνεντεύξεις από μουσουλμάνους που ζουν στην Αθήνα.....	174
II. Συνέντευξη από την επιμελήτρια του Μουσείου κα Μωραΐτου	178
III.Ερωτηματολόγιο ελλήνων	182

Πρόλογος

Η προσωπική μου επαφή με την πολιτισμική διαφορετικότητα έγινε μέσα στο πλαίσιο της ιδιότητάς μου ως εκπαιδευτικού-φιλόλογου, από τότε που το ελληνικό σχολείο υποδέχτηκε μαθητές διαφορετικών εθνικοτήτων και διαφορετικών πολιτισμικών ταυτοτήτων. Οι αλλαγές αυτές μού δημιούργησαν ενδιαφέρον αλλά και αγωνία, για τα νέα δεδομένα που θα έπρεπε να αλλάξουν τις παραδοσιακές διδακτικές πρακτικές .

Στη διάρκεια των σπουδών μου στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα του Χαροκοπείου Πανεπιστημίου «Εκπαίδευση και Πολιτισμός» το μάθημα της Μουσειακής Εκπαίδευσης μού άνοιξε απρόσμενα ένα παράθυρο γνώσης που δεν είχα φανταστεί. Το Μουσείο, που συχνά προσφέρεται ως χώρος πολιτιστικής επίσκεψης για εκπαιδευτικούς και μαθητές, μού παρουσιάστηκε με πιο δυναμικά πρόσωπα: ως χώρος μάθησης, επικοινωνίας, αλληλεπίδρασης, ψυχαγωγίας, ένταξης ή αποκλεισμού. Η πολιτισμική διαφορετικότητα μπορούσε να είναι έκθεμα ή επισκέπτης. Ως έκθεμα μπορούσε να υποστεί συγκρίσεις, να προκαλέσει έκπληξη, θαυμασμό, απαξίωση. Ως επισκέπτης θα μπορούσε να είναι ευπρόσδεκτος ή αδιάφορος. Σε κάθε περίπτωση, πάντως, η ετερότητα προβληματίζει και θέτει ερωτήματα.

Η εργασία αυτή μού έδωσε την ευκαιρία να διατυπώσω τους προσωπικούς μου προβληματισμούς και τα ερωτήματά μου για τον τρόπο αντιμετώπισης της πολιτισμικής ετερότητας και αισθάνομαι ιδιαίτερα τυχερή γι' αυτό .

Οφείλω να ευχαριστήσω τις καθηγήτριες και τους καθηγητές του Μεταπτυχιακού Προγράμματος για την εκπαιδευτική εμπειρία που μου πρόσφεραν και τις καθηγήτριες της τριμελούς επιτροπής κα Γεωργιτσογιάννη, κα Γκαζή και κα Βέμη. Ιδιαίτερως, θα ήθελα να ευχαριστήσω :

Την κυρία Ευαγγελία Γεωργιτσογιάννη, για τη διοργάνωση του μεταπτυχιακού και για την προσωπική επαφή που είχε πάντα μαζί μας.

Την κυρία Ανδρομάχη Γκαζή, για τις υποδείξεις, τις διορθώσεις και την καθοδήγησή της. Της οφείλω το ιδιαίτερο ενδιαφέρον μου για το μουσείο, αλλά και το αντικείμενο της μελέτης μου.

Τους συμφοιτητές και τις συμφοιτήτριές μου για την ηθική και τη συναισθηματική υποστήριξη. Οι συζητήσεις μας ήταν για μένα μία πρόσθετη πηγή γνώσης και έμπνευσης .

Τον κύριο Γιώργο Δημητρόπουλο, αντιπρόεδρο του ΠΙΟΔΕ για την υποστήριξή του στην προσπάθειά μου.

Τον Chadi, τη Hala, τον Amar, το Nassim, το Mohammad, το Sam ,τη Habiba και τον Τάσο που μου διέθεσαν τόσο πρόθυμα το χρόνο τους και που συνέβαλαν καθοριστικά σε αυτή την μελέτη. Το Ανοιχτό Σχολείο Μεταναστών Πειραιά, το Γιάννη Μπαβέα και τους μαθητές του από το Πακιστάν και την Ινδονησία που μου πρόσφεραν μία συγκινητική εμπειρία.

Την κυρία Μίνα Μωραΐτου, επιμελήτρια του Μουσείου Μπενάκη, για την παραχώρηση της συνέντευξής.

Την οικογένειά μου, γιατί χωρίς τη συμβολή τους οι σπουδές αυτές δεν θα είχαν πραγματοποιηθεί: τον Γιάννη και τη Βασιλική Ψαρουδάκη και την Παρασκευή Παππά που με στήριξαν και με στηρίζουν με κάθε τρόπο.

Το σύζυγό μου, Πάρι Νικολάου, και τα παιδιά μου, Ορφέα και Λητώ, που υπέμειναν αδιαμαρτύρητα την απουσία μου και με ενθάρρυναν σε κάθε δοκιμασία, στους οποίους αφιερώνεται αυτή η εργασία.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το μουσείο του 21^{ου} αιώνα αναδεικνύεται σε έναν πολυσχιδή οργανισμό, ο οποίος, εκτός από τη συμβολή του στην προβολή του πολιτισμού, έχει τη δύναμη να παίζει καθοριστικό ρόλο στην ένταξη ευπαθών κοινωνικών ομάδων και στην άρση των προκαταλήψεων που οδηγούν σε κοινωνικό αποκλεισμό .

Ήδη από τα πρώιμα στάδια της ιστορικής του διαδρομής, ο μουσειακός χώρος αποτέλεσε πλαίσιο ανάδειξης του «διαφορετικού». Τα «δωμάτια αξιοπερίεργων αντικειμένων» (*cabinets des curiosités*) συνδύαζαν αντικείμενα του φυσικού κόσμου και ανθρώπινα δημιουργήματα με χαρακτηριστικά την έμφαση στη σπανιότητα, στο αξιοπερίεργο και στο εξωτικό (Μπούνια 2005: 149). Το 19^ο αιώνα, οι μεγάλες διεθνείς εκθέσεις δημιουργούν μουσειακές συλλογές που περιλαμβάνουν «πρωτόγονα» αντικείμενα λαών της Αφρικής ή της Αμερικής. Οι αντιλήψεις της εποχής και οι θεωρίες για την εξέλιξη του ανθρώπινου είδους επηρεάζουν τον τρόπο οργάνωσης των μουσείων. Οι συλλογές τους από «διαφορετικά» αντικείμενα, συχνά, ταξινομούνται σύμφωνα με την τυπολογία της εξέλιξης των ειδών, θέτοντας στην κορυφή της πυραμίδας τα επιτεύγματα του ευρωπαϊκού πολιτισμού.

Σε χώρες του δυτικού κόσμου όπου ζουν πολλές εθνικές μειονότητες, τα σύγχρονα μουσεία αναλαμβάνουν να αναπαραστήσουν την πολιτισμική ετερότητα με συλλογές, μόνιμες ή περιοδικές, αφιερωμένες σε πρωτόγονους πολιτισμούς ή σε διαφορετικές θρησκευτικές κουλτούρες ή στην τέχνη άλλων εθνικών και πολιτιστικών ομάδων.

Η εικόνα του «άλλου» είναι, συχνά, προαποφασισμένη στο μουσείο. Υπεύθυνοι της αναπαράστασης είναι συνήθως οι υπεύθυνοι των εκθέσεων, διευθυντές, επιμελητές, σχεδιαστές. Οι ιδέες και οι αντιλήψεις τους διαμορφώνονται από βιβλιογραφικές πηγές, ειδικές σπουδές και έρευνα, αλλά επηρεάζονται επίσης από κοινωνικά στερεότυπα και προκαταλήψεις που τοποθετούν εκ των προτέρων το «διαφορετικό» σε θέσεις υποδεέστερες. Το μουσείο, επομένως, διαθέτει εξουσία και δύναμη να κατασκευάζει ταυτότητες και νοήματα και ο λόγος του εμφανίζεται ως «αυθεντία», καθώς έχει στη βάση του την επίσημη, και γι' αυτό αδιαμφισβήτητη, εκδοχή της αλήθειας.

Η ελληνική μουσειακή πραγματικότητα είναι διστακτική στην αναπαράσταση του «διαφορετικού». Ίσως, διότι η ελληνική κοινωνία δεν έχει ακόμη συνειδητοποιήσει την επερχόμενη πολυπολιτισμικότητα του 21^{ου} αιώνα, γι' αυτό και η συνύπαρξη με διαφορετικές πολιτισμικές ομάδες συχνά επιφέρει αντιδράσεις και εκδηλώσεις ρατσισμού. Ωστόσο, στην Αθήνα υπάρχουν δύο μουσεία που ασχολούνται με την ανάδειξη διαφορετικών πολιτισμικών ομάδων, το Εβραϊκό Μουσείο και το Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης. Ενώ στο Εβραϊκό Μουσείο η ίδια η εβραϊκή κοινότητα της Αθήνας αναπαριστά τη δική της ταυτότητα, στην περίπτωση του Μουσείου Ισλαμικής Τέχνης αναπαρίσταται η τέχνη του «άλλου», που είναι διαφορετικός τόσο στο θρήσκευμα όσο και στην εθνική καταγωγή.

Η παρούσα εργασία ασχολείται με το Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης του Μουσείου Μπενάκη. Εκτός από την αξία των συλλογών του, το μουσείο αυτό παρουσιάζει ενδιαφέρουσες αντιφάσεις: εξωτερικά είναι ένα υψηλής αισθητικής κτίσμα σε μία υποβαθμισμένη περιοχή της πόλης που κατοικείται κυρίως από μετανάστες, μεγάλη μερίδα των οποίων είναι μουσουλμάνοι. Στο εσωτερικό του, παρουσιάζει την τέχνη λαών μουσουλμανικής ταυτότητας, γύρω από τους οποίους επιβιώνουν ισχυρά στερεότυπα στην Ελλάδα.

Όλα τα παραπάνω, κατά την άποψή μου, συναινούν στο ότι η ίδρυση Μουσείου Ισλαμικής Τέχνης, ως αυτόνομου παραρτήματος του Μουσείου Μπενάκη, αποτελεί καινοτομία για την ελληνική πραγματικότητα. Παρόλ' αυτά, γεννιούνται κάποια ερωτήματα: Ποια είναι η επικοινωνιακή πολιτική του μουσείου προς τους μουσουλμάνους «εν δυνάμει» επισκέπτες του; Η επιμέρους και συνολική εικόνα της έκθεσης κατορθώνει να κάνει τους επισκέπτες αυτούς να αισθανθούν ικανοποίηση από τον τρόπο με τον οποίο αναπαρίσταται η ταυτότητά τους; Η διερεύνηση αυτών των ερωτημάτων καθορίζει τους βασικούς άξονες της μελέτης. Συγκεκριμένα, η παρούσα διπλωματική εργασία διαρθρώνεται ως εξής:

Στο πρώτο κεφάλαιο του πρώτου μέρους (Μέρος Α') γίνεται μια προσπάθεια θεωρητικής προσέγγισης σύγχρονων ζητημάτων σχετικά με το ρόλο του σύγχρονου μουσείου. Παρουσιάζονται εκδοχές που υποστηρίζουν ότι το μουσείο έχει τη δυνατότητα να συμβάλει στην κοινωνική ένταξη αποκλεισμένων και κοινωνικά ευπαθών ομάδων, ενώ παράλληλα γίνεται προσπάθεια διασαφήνισης όρων, όπως «ταυτότητα», «ετερότητα», «κοινωνική ένταξη», «αποκλεισμός». Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται σε μειονότητες, περιθωριοποιημένες σε μεγάλο ποσοστό, ο πολιτισμός των οποίων αποτελεί ολοένα και συχνότερα αντικείμενο μουσειακών εκθέσεων.

Επισημαίνεται ότι στην παρουσίαση τέτοιων εκθέσεων συχνά ο μουσειακός λόγος είναι μια κατασκευή που σχετίζεται με την εξουσία του μουσείου, ενώ τελικός στόχος θα έπρεπε να είναι η ανάδειξη ενός πλουραλιστικού σχήματος που καταργεί τον επίσημο λόγο του μοναδικού φορέα, συμπεριλαμβάνοντας και αναδεικνύοντας και άλλες απόψεις, αυτές των αναπαριστάμενων και των επισκεπτών. Στο δεύτερο κεφάλαιο του πρώτου μέρους προσεγγίζεται θεωρητικά η έννοια της αναπαράστασης. Αφού διασαφηνίζεται ο όρος και τοποθετείται στην ιστορική του διαδρομή, γίνεται προσπάθεια να αναδειχθούν οι παράγοντες που συμβάλλουν στην αναπαράσταση και που συχνά υπαινίσσονται την πολιτική που ασκεί το μουσείο ως φορέας διαμόρφωσης ταυτοτήτων, διακίνησης μηνυμάτων και δημιουργίας ιδεολογιών.

Στο δεύτερο μέρος (Μέρος Β΄) παρουσιάζεται το Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης στην Αθήνα. Γίνεται αναδρομή στην ιστορία της οικογένειας του συλλέκτη, στην ιστορία του Αντώνη Μπενάκη και στη συλλεκτική του δράση, καθώς και στην ιστορία της ίδρυσης του κεντρικού μουσείου. Στη συνέχεια, παρουσιάζεται το Παράρτημα του Κεραμικού, το κτίριο και η συλλογή, ενώ γίνεται σύντομη αναφορά στις κυριότερες φάσεις του ισλαμικού πολιτισμού και στα χαρακτηριστικά της ισλαμικής τέχνης. Σ' ένα δεύτερο κεφάλαιο γίνεται σύντομη παρουσίαση ευρωπαϊκών μουσείων που παρουσιάζουν με το δικό τους τρόπο την ισλαμική τέχνη.

Το τρίτο μέρος (Μέρος Γ΄) αποτελεί το ερευνητικό μέρος της εργασίας, που δίνει το έναυσμα για σχολιασμό και κριτική σχετικά με το αν και κατά πόσον το μουσείο κατορθώνει να ανταποκριθεί στις προσδοκίες των μουσουλμάνων επισκεπτών του, τόσο ως προς την ανάδειξη του πολιτισμού τους, όσο και ως προς την επικοινωνία του μαζί τους. Για την υλοποίηση της έρευνας, χρησιμοποιήθηκε το υλικό συνεντεύξεων με ανθρώπους μουσουλμανικής καταγωγής που ζουν στην Αθήνα, ένα ερωτηματολόγιο που υποβλήθηκε σε δείγμα εκατό ελλήνων επισκεπτών του Μουσείου και το υλικό της συνέντευξης με την επιμελήτρια του Μουσείου Ισλαμικής Τέχνης. Τέλος, διατυπώνονται προτάσεις που αφορούν τη σύγκλιση των δύο πλευρών, του μουσείου και της μουσουλμανικής κοινότητας, και την ανταπόκριση του μουσείου σε ένα πιο ενεργό κοινωνικό ρόλο.

ΜΕΡΟΣ 1^ο

ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ



Φωτογραφία 1 Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης (φωτογρ. Οδηγός του Μουσείου)

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Ταυτότητα , Ετερότητα, Κοινωνική ένταξη, Αποκλεισμός

Στο κατώφλι του 21^{ου} αιώνα η Ευρώπη μοιάζει να σημαδεύεται από αντιφατικές τάσεις και ιδεολογίες ως προς το ρόλο που καλείται να παίξει η εθνική ταυτότητα στο μέλλον του κράτους-έθνους. Η σύγχρονη φάση μιας αντιφατικής παγκοσμιοποίησης εκφράζεται στο σύγχρονο κόσμο με δύο αντίρροπες τάσεις: ενώ το φαινόμενο τείνει να οδηγήσει προς την πολιτισμική ομογενοποίηση με άρση των εθνικών στοιχείων, από την άλλη εντείνεται η προσπάθεια για πολιτισμική διαφοροποίηση και άρθρωση εθνικιστικών φωνών. Παρατηρείται, δηλαδή, η προσπάθεια διατήρησης της πολιτισμικής ταυτότητας διαφόρων εθνικών, φυλετικών και θρησκευτικών ομάδων και μειονοτήτων, οι οποίες διεκδικούν θεσμική αναγνώριση και κοινωνική καταξίωση (Πασχαλίδης 2000: 73).

Στη Μ. Βρετανία, όπου το φαινόμενο της συνύπαρξης πολλών διαφορετικών εθνοτικών, φυλετικών και θρησκευτικών κοινοτήτων είναι εκτεταμένο, οι κοινωνικές, πολιτισμικές, οικονομικές και πολιτικές συνθήκες που οριοθετούν το πλαίσιο μέσα στο οποίο ανήκουν άτομα και κοινότητες συνοψίζονται στον όρο «ταυτότητα» (DCMS 2000:8). Αν θελήσει κανείς να μιλήσει γενικότερα, ο σύγχρονος τρόπος ζωής διαμορφώνει τύπους επικοινωνίας, όπου τα υποκείμενα και οι «άλλοι» γίνονται αντιληπτοί ως βιογραφικές υπάρξεις, ως άτομα δηλαδή με συγκεκριμένη προσωπική ιστορία. Αυτή η ατομικότητα που διαφοροποιεί τα υποκείμενα από οποιοδήποτε άλλο άτομο είναι η ατομική τους ταυτότητα.

Μια πολιτισμική κοινότητα αποτελεί συνειδητή κατασκευή που απαντά στην αμφισβήτηση, την υποτίμηση ή στον ανταγωνισμό που επιφέρει η ταυτότητα του «άλλου». Η πολιτισμική ταυτότητα κάθε κοινότητας κατασκευάζεται αξιοποιώντας ιστορικά βιώματα και πολιτισμικά χαρακτηριστικά, μέσα στο πλαίσιο ενός συμβολικού ανταγωνισμού της με σημαντικούς «άλλους» και αποτελεί μια πράξη αυτοπροσδιορισμού και αυτο-επιβεβαίωσης. Επίσης, το νόημα της πολιτισμικής ταυτότητας μιας κοινότητας έγκειται όχι στο τι επιβεβαιώνει, αλλά στο πώς απαρνιέται και μετασχηματίζει την πολιτισμική ταυτότητα μιας άλλης γειτονικής κοινότητας (Πασχαλίδης 2000: 80-81).

Με την εξάπλωση του φαινομένου της παγκοσμιοποίησης και με τη βοήθεια των μέσων επικοινωνίας, η ίδια η έννοια της ταυτότητας μετασχηματίζεται. Ο Anthony Giddens, για παράδειγμα, θεωρεί ότι οι ταυτότητες ξεφεύγουν από το παραδοσιακό πλαίσιο του έθνους ή της εθνότητας, αλλά και της κοινωνικής τάξης. Μάλιστα, υποστηρίζει ότι ο καθένας μπορεί να αναδιαμορφώσει την ταυτότητά του. Έτσι, τα άτομα μπορούν να πάρουν αποφάσεις σχετικά με τη ζωή τους, σε συνάρτηση με άλλες παραμέτρους, όπως το επάγγελμα ή τις ενδυματολογικές συνήθειες. Το «ποιος είμαι» αποτελεί σήμερα ένα στοχευμένο ερώτημα προσδιορισμού της ταυτότητας, που δεν ίσχυε σε προηγούμενες εποχές. Λαμβάνοντας υπόψη αυτές τις συνθήκες, είναι προτιμότερο να αντιλαμβανόμαστε την ταυτότητα χωρίς σαφώς προσδιορισμένα όρια, αλλά μέσα σε διαδικασίες δημιουργίας και διαφοροποίησης (McDonald 2003: 6).

Η έννοια της ταυτότητας μπορεί καταρχήν να προσεγγιστεί με απλό τρόπο μέσω της ομοιότητας, αλλά μπορεί να γίνει ευκολότερα κατανοητή μέσω της ετερότητας, δηλαδή του «τι δεν είμαστε». Η κατασκευή της ταυτότητας, δηλαδή, είναι μια διαδικασία που επιτυγχάνεται μέσω δύο ταυτόχρονων διαδικασιών: από τη μία, με τη χρήση διαφορών ή αντιθέσεων σε υπερβολικό βαθμό, οι οποίες λειτουργούν ως αφορμή ανακάλυψης και κατανόησης του «διαφορετικού» και ταυτόχρονης απόκλισης από αυτό, και από την άλλη, με τη χρήση διαφορών ισχυρισμών ταύτισης ή ομοιότητας του θεατή με τα αντικείμενα που παρατηρεί (Karp και Kratz 2000: 194). Σύμφωνα με την Woodward (1997:9), στο σύγχρονο ορισμό της ταυτότητας πρέπει να δεχτούμε τόσο την πολλαπλότητα των απόψεων όσο και τις αντιθετικές και συγκρουόμενες κατασκευές της.

Σε γενικές γραμμές, η «διαφορετικότητα» και η έννοια του «άλλου» έχει συμβολική σημασία. Επίσης, η ετερότητα έχει διττή σημασία: Μπορεί να είναι θετική και την ίδια στιγμή ενδέχεται να προβάλλει ως επικίνδυνη και απειλητική και να συνδέεται με αρνητικά συναισθήματα και εχθρική διάθεση απέναντι στον «άλλο». Και οι δύο όψεις, ωστόσο, συμβάλλουν στην κατασκευή νοήματος για την ατομική και τη συλλογική ταυτότητα του καθενός (Hall 1997: 238).

Τόσο η ταυτότητα όσο και η ετερότητα συνδέονται με τα φαινόμενα της κοινωνικής ένταξης και του κοινωνικού αποκλεισμού. Με άλλα λόγια, η ταυτότητα προσδιορίζει αυτούς που εντάσσονται στο κοινωνικό σύστημα, ενώ η διαφοροποίηση από αυτή, η ετερότητα, αυτούς που αποκλείονται από αυτό και περιθωριοποιούνται. Έτσι, χαρακτηρίζονται ως «άλλοι» ή ως «οι έξω από τα πράγματα». Δημιουργείται,

επομένως, ένα διπολικό κοινωνικό σχήμα με δύο αντιθετικούς πόλους, όπου το ένα άκρο, το ενταγμένο, περιβάλλεται με δύναμη και ασκεί μορφές εξουσίας, ενώ το άλλο άκρο, το αποκλεισμένο, πλήττεται από προβλήματα που συνδυάζονται μεταξύ τους (ανεργία, περιορισμένες δυνατότητες, χαμηλά εισοδήματα, κακές συνθήκες διαβίωσης, φτώχεια) (Newman και McLean 2002: 58).

Η κοινωνική ένταξη πρέπει να ενθαρρύνει όσους βρίσκονται σε μειονεκτική θέση ή στο περιθώριο, λόγω φτώχειας, ηλικίας, εθνικής ή φυλετικής καταγωγής, κοινωνικού πλαισίου, να συμμετέχουν σε πολιτιστικές δραστηριότητες και σε δραστηριότητες ελεύθερου χρόνου. Στόχος είναι να βοηθηθούν οι άνθρωποι να προσδιορίζουν το χώρο και τον κόσμο τους και να κατανοούν την ταυτότητά τους, έτσι ώστε να διευρύνουν τον αυτοσεβασμό τους και το σεβασμό προς τους άλλους (GILLAM 2000: 10-11).

Η συνειδητοποίηση της ταυτότητας αποτελεί τον κύριο παράγοντα ένταξης για το άτομο. Η έλλειψη ταυτότητας, η έλλειψη συνείδησης του «εγώ» έχει ως επακόλουθο τον αποκλεισμό. Ο κοινωνικός αποκλεισμός παραπέμπει στη δυναμική διαδικασία του να έχει κάποιος αποκλειστεί, μερικώς ή εξ ολοκλήρου, από κάθε κοινωνικό, πολιτικό και πολιτιστικό σύστημα, καθοριστικό για την κοινωνική ένταξη των ανθρώπων (Walker 1997: 315). Υπάρχει ευρεία κοινωνική αναγνώριση του ότι τα προβλήματα που συνδέονται με το φαινόμενο του κοινωνικού αποκλεισμού δεν είναι ανεξάρτητα μεταξύ τους, γι' αυτό και δεν μπορούν να αντιμετωπίζονται εξατομικευμένα και αποκομμένα το ένα από το άλλο. Αντίθετα, η συνειδητοποίηση των σύνθετων διασυνδέσεων μεταξύ των διαφόρων μορφών μειονεξίας μπορεί να οδηγήσει σε στοχευμένες λύσεις (Sandell 2003: 48). Μέσα στο πλαίσιο του φαινομένου αυτού, η ευθύνη φαίνεται να βαραίνει πολλούς φορείς και πολλοί είναι οι φορείς που μπορούν να παίξουν καταλυτικό ρόλο στην εξάλειψη των συμπτωμάτων και των αιτιών του (Sandell 1998: 4).

Σε διαφορετικές περιπτώσεις, η «ετερότητα» συνταιριάζεται με τη λέξη «πολιτισμική» και συχνά συνδέεται με την πολυπολιτισμικότητα. Η διάκριση μεταξύ τους έγκειται στο ότι η «ετερότητα» εστιάζει στη διαφορά και περιέχει αιχμές αξιολόγησης, ενώ η πολυπολιτισμικότητα περιλαμβάνει αναγνωρισμένους και αποδεκτούς τρόπους ζωής διαφορετικούς μεταξύ τους. Είναι γεγονός ότι ως άτομα είμαστε διαφορετικοί. Σε μια πολυπολιτισμική κοινωνία αυτή η διαφορά αποτελεί αναπόσπαστο χαρακτηριστικό της συνύπαρξης των κοινοτήτων, και εμπεριέχει

κοινωνικές και πολιτικές προεκτάσεις. Η κοινωνική της όψη περιλαμβάνει τη δημόσια αναγνώριση της διαφορετικότητας και το σεβασμό των διαφορετικών αξιών, των διαφορετικών πεποιθήσεων και των τρόπων ζωής. Ως πολιτικό εργαλείο, η διαφορά έγινε στρατηγική προσέγγισης, με στόχο τη μείωση της φυλετικής έντασης και της κατανόησης μεταξύ των κοινοτήτων (Crooke 2007: 82).

Οι αντιδράσεις κατά της παραποίησης των ταυτοτήτων και κατά του αποκλεισμού ήταν συχνό φαινόμενο κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα και επηρέασαν τον τρόπο σκέψης των μουσείων. Έτσι, οι πολιτιστικοί αυτοί οργανισμοί αναγκάστηκαν να αλλάξουν την προσέγγισή τους, καθώς και τα ερμηνευτικά τους πλαίσια. Από τη δεκαετία του 1960 η εθνικότητα και το φύλο έθεσαν τις προοπτικές για να κερδίσουν καλύτερη αναπαράσταση στα μουσεία. Η προοπτική της ανάδειξης εθνοτήτων σχετίστηκε με την πολυπολιτισμικότητα και την ετερότητα, καίρια ζητήματα προβληματισμού στην Ευρώπη και σε άλλες περιοχές τις δύο τελευταίες δεκαετίες του περασμένου αιώνα (Lagerkvist 2006: 52-68).

Μια στρατηγική προσέγγισης με στόχο τη διαχείριση της πολιτισμικής ετερότητας, την προσπάθεια να μειωθεί η φυλετική ένταση και να αυξηθεί η κατανόηση μεταξύ των κοινοτήτων σχεδιάστηκε ως πολιτικό εργαλείο. Η Παγκόσμια Διακήρυξη της UNESCO του 2001 και κυρίως η Σύμβαση του 2005 υπογραμμίζει τη σημασία των αρμονικών αλληλεπιδράσεων μεταξύ ανθρώπων και ομάδων με ποικίλες και δυναμικές πολιτισμικές ταυτότητες, καθώς και την επιθυμία τους να ζουν μαζί στις ολοένα και αυξανόμενες πολυπολιτισμικές κοινωνίες. Επισημαίνεται ότι οι στρατηγικές για την ένταξη και τη συμμετοχή όλων των πολιτών αποτελούν εγγυήσεις για την κοινωνική συνοχή, για τη ζωτικότητα των κρατών και για την εδραίωση της ειρήνης. Κατά συνέπεια, η υπεράσπιση της πολιτισμικής διαφοράς είναι μία ηθική επιταγή, αδιάσπαστη από το σεβασμό για την ανθρώπινη αξιοπρέπεια, καθώς περιλαμβάνει μια δέσμευση τόσο στα ανθρώπινα δικαιώματα όσο και στις θεμελιώδεις ελευθερίες (UNESCO 2005).

Σύμφωνα με τα παραπάνω, τα άτομα και οι κοινότητες μπορούν να προσδιορίζουν ελεύθερα την ατομική και συλλογική τους ταυτότητα και να διεκδικούν τον προσδιορισμό της από όσους φορείς μέχρι σήμερα παραδοσιακά διέθεταν την εξουσία να αποφασίζουν γι' αυτές χωρίς συμμετοχή και συναίνεση των ενδιαφερομένων. Ως τέτοιοι φορείς, τα μουσεία, που στο παρελθόν διέθεταν την αποκλειστική εξουσία και το κύρος της απόφασης για το πώς θα παρουσιάζονται τα πολιτισμικά σύμβολα ανθρώπων και λαών, σήμερα υποχωρούν μπροστά στην

επιθυμία συμμετοχής των αναπαριστάμεων με δικές τους εκδοχές σχετικά με την ταυτότητά τους.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Μουσείο: Σύγχρονο Μουσείο και Κοινωνικός Ρόλος

2.1. *Ανάδειξη του κοινωνικού προσώπου του μουσείου*

Τα τελευταία 30 χρόνια διαρκείς αλλαγές, πολιτικές, κοινωνικές και εκκλήσεις στα μουσεία για ανάληψη ενεργού ρόλου στην πάταξη του αποκλεισμού και στην προώθηση της κοινωνικής ένταξης, κυρίως με διεύρυνση της πρόσβασης στις ομάδες που απειλούνται. Η ανάληψη της ευθύνης αυτής απαιτεί την απομάκρυνση του μουσείου, σε όλες τις εκδηλώσεις του, από παλιούς παραδοσιακούς στόχους (Sandell 2003: 48).

Έτσι, για παράδειγμα η νεότερη πολιτική που εφαρμόζεται στο μουσειακό τομέα στη Μ. Βρετανία αντανakλά κοινωνικά φαινόμενα που προβάλλουν έντονα και επιτακτικά και αντικατοπτρίζει τη θέση του τομέα, ότι το μουσείο έχει όχι μόνο κοινωνικό ρόλο αλλά και κοινωνική ευθύνη. Η έρευνα του DCMS, για παράδειγμα, αναγνωρίζει το ρόλο των μουσείων στην κοινωνική ένταξη και στην καταπολέμηση του κοινωνικού αποκλεισμού και υποστηρίζει την ανάγκη αλλαγών σε κοινωνικό και ιδεολογικό επίπεδο. Αυτό σημαίνει ότι το μουσείο πρέπει να αποκτήσει εξωστρέφεια και να συμπεριλάβει ευρύτερες ομάδες επισκεπτών με διαφορετικές ανάγκες και χαρακτηριστικά, που δε συνήθιζαν στο παρελθόν να επισκέπτονται μουσεία (Department for Culture, Media and Sport 2000: 46).

2.2. *Διαδικασία εκσυγχρονισμού*

Η ιδέα του εκσυγχρονισμού του μουσείου περιλαμβάνει μια διαδικασία μετάβασης από παλαιότερες πρακτικές σε σύγχρονες στάσεις και συμπεριφορές για ολόκληρο τον τομέα. Αίτημα και συγχρόνως ανάγκη αποτελεί το άνοιγμα του μουσείου προς την κοινωνία. Αυτό σημαίνει ότι το νέο μουσείο, προκειμένου να ανταποκριθεί στη σύγχρονη εποχή και να συμπορευτεί με τους κανόνες της προόδου, οφείλει να υιοθετήσει όχι μόνο νέες τεχνικές συλλογής, διατήρησης, έκθεσης αντικειμένων, αλλά και να ενστερνιστεί νέες απόψεις τόσο για την αποστολή του σε σχέση με τον πολιτισμό όσο και για έναν νέο ρόλο με κοινωνικοπολιτικό

περιεχόμενο και νέες επικοινωνιακές προσεγγίσεις προς το κοινό στο οποίο απευθύνεται. Κρίνεται, επίσης, ιδιαίτερα σημαντικό το να κατορθώσει το μουσείο να μεταδώσει τη σύγχρονη εκδοχή του στους πραγματικούς και στους «εν δυνάμει» επισκέπτες του. Αυτό αποτελεί μεγάλη πρόκληση, αλλά ταυτόχρονα ευθύνη των επαγγελματιών των μουσείων, να προωθήσουν δηλαδή την εικόνα ενός χώρου που, με διαφορετικούς τρόπους ερμηνείας και πολλαπλές εμπειρίες μάθησης για το κοινό του, κατορθώνει να ανταποκριθεί σε κοινωνικές ανάγκες και επιταγές (Γκαζή 2004: 4).

2.3. Ενεργός ρόλος των μουσείων για την άρση του κοινωνικού αποκλεισμού

Σύμφωνα με τα παραπάνω, φαίνεται εύλογο σε κοινωνίες με σημαντικό αριθμό ευπαθών ομάδων, όπου το φαινόμενο του κοινωνικού αποκλεισμού είναι οξύτατο και οι ανάγκες για κοινωνική ένταξη τίθενται με μεγαλύτερη έμφαση, η επιστημονική έρευνα σχετικά με την κοινωνική αποστολή του μουσείου να προχωρά με γρηγορότερους ρυθμούς προς αυτή την κατεύθυνση. Γίνονται εκκλήσεις στα μουσεία για ανάληψη ενεργού ρόλου στην πάταξη του αποκλεισμού και στην προώθηση της κοινωνικής ένταξης, κυρίως με διεύρυνση της πρόσβασης στις ομάδες που απειλούνται. Η ανάληψη της ευθύνης αυτής απαιτεί την απομάκρυνση του μουσείου, σε όλες τις εκδηλώσεις του, από παλιούς παραδοσιακούς στόχους (Sandell 2003: 48).

Έτσι, για παράδειγμα η νεότερη πολιτική που εφαρμόζεται στο μουσειακό τομέα στη Μ. Βρετανία αντανakλά κοινωνικά φαινόμενα που προβάλλουν έντονα και επιτακτικά και αντικατοπτρίζει τη θέση του τομέα, ότι το μουσείο έχει όχι μόνο κοινωνικό ρόλο αλλά και κοινωνική ευθύνη. Η έρευνα του DCMS, για παράδειγμα, αναγνωρίζει το ρόλο των μουσείων στην κοινωνική ένταξη και στην καταπολέμηση του κοινωνικού αποκλεισμού και υποστηρίζει την ανάγκη αλλαγών σε κοινωνικό και ιδεολογικό επίπεδο. Αυτό σημαίνει ότι το μουσείο πρέπει να αποκτήσει εξωστρέφεια και να συμπεριλάβει ευρύτερες ομάδες επισκεπτών με διαφορετικές ανάγκες και χαρακτηριστικά, που δε συνήθιζαν στο παρελθόν να επισκέπτονται μουσεία (Department for Culture, Media and Sport 2000: 46).

2.4. Τα μουσεία ως χώροι περίοπτων κοινωνικών ομάδων

Μέχρι πρόσφατα, τα μουσεία ήταν συχνά αφιλόξενοι χώροι που προκαλούσαν δέος στους μη μυημένους, ενώ ενέπνεαν οικειότητα μόνο στους μυημένους. Εξάλλου, οι άνθρωποι που επισκέπτονταν τα μουσεία χαρακτηρίζονταν συνήθως από υψηλή μόρφωση, κοινωνικό κύρος και στον ελεύθερο χρόνο τους συμμετείχαν και σε άλλου επιπέδου εκδηλώσεις και δραστηριότητες. Αντίθετα, άνθρωποι με χαμηλό μορφωτικό και κοινωνικό επίπεδο είχαν αρνητική στάση προς τα μουσεία (Merriman 1989: 165-166). Η στάση αυτή ήταν αποτέλεσμα της αντιμετώπισης του κοινού από τα ίδια τα μουσεία: Οι επισκέπτες διαχωρίζονταν σε δύο κατηγορίες: στην «ελίτ», δηλαδή σε ανθρώπους με ειδικές γνώσεις και ειδικό ενδιαφέρον και σε ένα ευρύ κοινό που αντιμετωπιζόταν με αδιαφορία (Νάκου 2001: 169). Ο Pierre Bourdieu χαρακτήριζε τα μουσεία ως μέσα αποκλεισμού συγκεκριμένων κοινωνικών ομάδων, λέγοντας ότι αυτά και οι αίθουσες τέχνης είναι ένα μέσο αναγνώρισης της κυρίαρχης κουλτούρας και ότι «αυξάνουν την αίσθηση του «ανήκειν» για μερικούς και την αίσθηση της απόκλισης για άλλους» (Bourdieu και Darbel 1997: 165).

Η πολιτική, σύμφωνα με την οποία τα μουσεία συμπεριφέρονται ως ιδρύματα που δεν προορίζονται να συμβάλλουν στην κοινωνική ένταξη, ανταποκρινόμενα στο ενδιαφέρον μιας εγγράμματης και ευημερούσας «μειοψηφίας» εγείρει περίεργα συναισθήματα. Αντί να λειτουργούν ως δημοκρατικοί οργανισμοί ένταξης, μετατρέπονται σε φορείς κοινωνικού αποκλεισμού «μη προνομιούχων» κοινωνικών ομάδων και μάλιστα από πρόθεση, την οποία υπηρετούν οι εργαζόμενοι σε αυτά. Όσοι από αυτούς μάλιστα βρίσκονται σε θέσεις με κάποια μορφή εξουσίας, προέρχονται συνήθως από τα μεσαία κοινωνικά στρώματα, διαθέτουν υψηλή μόρφωση και ακαδημαϊκούς τίτλους. Δεν είναι, επομένως, τυχαίο ότι το δυναμικό αυτό επικοινωνεί με επισκέπτες με παρόμοια κοινωνικά χαρακτηριστικά. Γι' αυτό σπάνια τα μουσεία προσελκύουν επισκέπτες χωρίς ειδικά ενδιαφέροντα και χωρίς ειδική γνώση (Fleming 2002: 214).

Επισημαίνεται, μάλιστα, ότι η κοινωνική ένταξη με τους όρους των ισχυρών κάνει κάποιες ομάδες αρνητικές στην προοπτική του να είναι μέλη μίας κοινωνίας που τους περιφρονεί κι έτσι οι ίδιοι επιλέγουν την απομάκρυνσή τους από αυτήν. Καθώς το θέμα της κοινωνικής ένταξης επιβεβαιώνεται από τον συμμετοχικό ρόλο σε μια κοινωνία, έχει ως αφετηρία και προϋπόθεση τον απόλυτο σεβασμό και την ισότιμη αναγνώριση. Ένα μουσείο, επομένως, που περιχαράκώνεται πίσω από την αυθεντία των ειδικών του και δεν μετατρέπεται σε σύνολο συνεργαζόμενων ομάδων αδρανεί ως προς την κοινωνική του αποστολή (Young 2002 : 205).

2.5. Η πλάνη της αντικειμενικότητας. Το μουσείο ως φορέας πολυφωνίας

Πρέπει να επισημανθεί ότι το μουσείο λειτουργεί ως θεσμός κύρους, καθώς διεκδικούσε και διεκδικεί το προνόμιο να εκπροσωπεί την αποκλειστική και επίσημη εκδοχή της αλήθειας. Μέσο για την επίτευξή της αποτελεί η τάση του μουσείου για ουδετερότητα και αντικειμενικότητα. Ο μουσειακός λόγος «παραδοσιακά» αποφεύγει τις αποχρώσεις, καθώς μια τέτοια στάση εξασφαλίζει –θεωρητικά– την αντικειμενικότητα και προφυλάσσει από ιδεολογικές εμπάθειες και εξάρσεις.

Παρόλ' αυτά, η τάση αυτή κάθε άλλο παρά αθώα είναι. Στην πραγματικότητα, δεν πρόκειται για προσέγγιση της αντικειμενικής αλήθειας, αλλά για την επιβολή της αλήθειας του μουσείου και των συντελεστών των μουσειακών εκθέσεων. Διαδικασίες που εμπίπτουν στις αρμοδιότητες του μουσείου, όπως η διαχείριση των συλλογών, η συνολική διοργάνωση των εκθέσεων και οι ερμηνείες των μουσειακών αντικειμένων και των σχέσεων στις οποίες αυτά παραπέμπουν, επιβεβαιώνουν την ανάληψη και την άσκηση εξουσίας (Lewis 1980: 151). Συγκεκριμένα, ως προς την ανάδειξη της κοινωνικής ισότητας και της πολιτιστικής ετερότητας τα μουσεία συχνά αισθάνονται αμηχανία στο ενδεχόμενο να εγκαταλείψουν την ουδέτερη στάση και την απόσταση, προκειμένου να υιοθετήσουν μία ενεργή και πολιτική στάση. Ωστόσο, μέσα στο μουσειακό οργανισμό, η κοινωνική ευθύνη απαιτεί τη σύγκρουση με την κοινωνική ανισότητα αλλά και την χρήση της πολιτιστικής τους εξουσίας για την ανάληψη κοινωνικής δράσης (Sandell 2002: 18).

Για πολλά χρόνια τα μουσεία αντανακλούσαν μία κοινωνία λευκή, αστική, ανδρική, επεκτατική, ετερόφυλη και νεκρή. Η ανάδειξη της ετερότητας, φυλετικής, πολιτισμικής ή κοινωνικής στοχοποιήθηκε ως «αποκλίνουσα» από το παραπάνω πρότυπο και αντιμετωπίστηκε ως «αξιοθέατο». Αν, ωστόσο, προωθούνταν βαθιές αλλαγές στους τρόπους της συλλογής, στις τεχνικές επιμέλειας, στην διοργάνωση των εκθέσεων και στη συμπεριφορά του προσωπικού των μουσείων, τότε η αντανάκλαση της σύγχρονης διαφορετικότητας δε θα γινόταν ένα θέμα «ταμπέλας». Οι αλλαγές αυτές απαιτούν νέες δεξιότητες, νέες συνεργασίες, δύναμη και ρίσκο (GLLAM 2000: 17).

Η υιοθέτηση μιας τέτοιας στάσης προϋποθέτει ότι το μουσείο εγκαταλείπει την ιδέα της ανάδειξης μίας και μόνης αλήθειας και δίνει την ευκαιρία να ακουστούν

περισσότερες πλευρές της, ακόμη κι αν αυτές ανατρέπουν κοινωνικά καθεστώτα, καθιερωμένες αξίες, απόψεις γενικώς αποδεκτές. Όλο και περισσότερο τα μουσεία απορρίπτουν τις εξουσιαστικές φωνές στις εκθέσεις που αποσκοπούν στην ανάδειξη της μιας αλήθειας, τις εκθέσεις της μιας φωνής προς χάρη των πολλών φωνών που μιλούν με το δικό τους τρόπο και με τους δικούς τους όρους (Sandell 2002: 19).

Υποστηρίζεται, επίσης, ότι τα μουσεία δε θα πρέπει να αποφεύγουν τη σύγκρουση και τη διαφωνία μεταξύ των διαφορετικών εκδοχών, όταν αυτές προκύπτουν από την επανεκτίμηση του παρελθόντος. Αντίθετα, ως πολιτιστικά και εκπαιδευτικά ιδρύματα, υποχρεούνται να συνεισφέρουν στην αποκατάσταση της συλλογικότητας μιας κοινωνίας, παραθέτοντας και αντιπαραβάλλοντας αντιλήψεις και απόψεις. Οφείλουν να συντελούν στην κατανόηση μεταξύ διαφορετικών κοινωνικών ομάδων και να βοηθούν στην αποκατάσταση ανολοκλήρωτων ή παραμορφωμένων ιστοριών του παρελθόντος (Gaither 1992: 58).

2.6. Μουσειακές εκθέσεις και ερμηνείες ως φορείς ένταξης ή αποκλεισμού

Σύμφωνα με τα παραπάνω, οι μουσειακές εκθέσεις, που κάποτε αντιμετωπίζονταν ως πολιτιστικές εκδηλώσεις χωρίς ιδεολογικές αποχρώσεις, σήμερα θεωρούνται σκόπιμες αφηγήσεις και φορείς νοήματος. Αν η νοηματοδότηση της αφήγησης οδηγεί στην ένταξη ενός μέρους και στον αποκλεισμό του άλλου, τότε υπάρχουν συνέπειες τόσο για τους αναπαριστάμενους στην έκθεση όσο και για το ευρύτερο κοινωνικό σύνολο. Οι ερμηνείες εξαρτώνται από τα πρόσωπα που τις επιχειρούν και, όχι σπάνια, δημιουργούνται συγκρούσεις με την ατομική έννοια της ταυτότητας του καθενός που συμμετέχει σε αυτές. Γι' αυτό, η αναπαράσταση σε μία μουσειακή έκθεση θα πρέπει να διαπνέεται από σεβασμό και ενσυναίσθηση, σεβασμό που στρέφεται προς δύο κατευθύνσεις : προς την αναπαράσταση του ίδιου του εαυτού μας αλλά και προς την αναπαράσταση του «άλλου» και την αντίληψη που δημιουργείται γύρω από αυτόν (Crooke 2007: 93) .

Αυτή ακριβώς η στάση, δηλαδή η αξιοποίηση της δυνατότητας του μουσείου να κατασκευάζει νοήματα και να τα χρησιμοποιεί με θετικούς κοινωνικούς στόχους, περιγράφεται ως «θεσμική ηθική» (Hein 2000:103).

2.7. Στρατηγικές κοινωνικής ένταξης

Σήμερα, η επιστήμη του μουσείου στρέφεται με ιδιαίτερη προσοχή προς το κοινό. Επιδιώκει την επικοινωνία με αυτό, την προσέγγισή του και αναπτύσσει στρατηγικές, προκειμένου να προσελκύσει μεγαλύτερο αριθμό επισκεπτών στους χώρους του. Μάλιστα, φροντίζει για τον προσδιορισμό των ομάδων στις οποίες συνειδητά επιλέγει να απευθυνθεί, έτσι ώστε να προσαρμόσει ανάλογα τις αφηγήσεις του (Γκαζή 2004: 9). Η «κοινωνική ένταξη», ωστόσο, δεν επιτυγχάνεται απλώς μέσω της διευρυμένης πρόσβασης και –κατ’ επέκταση– της αύξησης του κοινού των μουσείων. Η διαδικασία αυτή περιλαμβάνει αλλαγές βαθύτερες, με ουσιαστικό αλλά και με συμβολικό περιεχόμενο, με στόχο τον συνολικό επαναπροσδιορισμό των σχέσεων του μουσείου με την κοινωνία (Sandell 2002: 45).

Η παραδοχή της εξουσίας του μουσείου, μιας εξουσίας πολιτισμικής με κοινωνικοπολιτικές προεκτάσεις, μπορεί να θέσει το ζήτημα της αξιοποίησής της προς μία άλλη κατεύθυνση. Οι ιθύνοντες, δηλαδή, των μουσείων, εξαιτίας της θέσης εξουσίας που κατέχουν, οφείλουν να παραδεχτούν ότι έχουν εξίσου τη δύναμη να αλλάξουν τους όρους της συζήτησης σχετικά με τους ανθρώπους, την ιστορία και την κουλτούρα τους (Lavine 1992: 145) και να στοχεύσουν μέσα από συλλογές και εκθέσεις όχι μόνο στην αυτογνωσία ατόμων και ομάδων, αλλά και στις αντιλήψεις της κοινωνίας γι’ αυτούς.

Η διαδικασία ένταξης, σύμφωνα με τη σύγχρονη έρευνα, μπορεί να συντελεστεί από μουσεία και άλλους πολιτιστικούς οργανισμούς τόσο σε ατομικό όσο και σε συλλογικό επίπεδο και να επιφέρει την καταπολέμηση της μειονεκτικότητας που εσωτερικεύουν άτομα και κοινωνικές ομάδες. Σε ατομικό επίπεδο, τα μουσεία βοηθούν στην ανάπτυξη αισθήματος αυτοεκτίμησης και αυτοπεποίθησης αποκλεισμένων ατόμων ενθαρρύνοντας τη δημιουργικότητα τους, ενώ, αντίστοιχα, μέσα στο πλαίσιο της κοινότητας, συμβάλλουν στην ενδυνάμωση του συλλογικού αυτοπροσδιορισμού τους (Sandell 2002). Συλλογικά, η πολιτισμική κληρονομιά δεν προσφέρεται απλώς ως αντικείμενο έκθεσης μέσα σε ένα μουσειακό χώρο, αλλά αποτελεί ταυτόχρονα πεδίο αλληλεπίδρασης με τον επισκέπτη. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο δημιουργούνται μηνύματα που συγχωνεύουν το παρελθόν με το παρόν και που απηχούν τις αντιλήψεις και τις στάσεις των επισκεπτών. Το μουσείο, δηλαδή, μετατρέπεται από στατικό και άκαμπτο περιβάλλον σε ένα χώρο ενεργητικό, όπου οι επισκέπτες δημιουργούν και αναπλάθουν την ταυτότητά τους, επιλέγουν,

απορρίπτουν και χειρίζονται εικόνες και ταυτότητες που βρίσκουν εκεί μέσα (McLean και Crooke 1999: 149). Αυτό δίνει στους επισκέπτες την αίσθηση της ατομικής τους ταυτότητας όσο και την αίσθηση της συλλογικής ταυτότητας της κοινότητας στην οποία ανήκουν (DCMS 2000: 3).

Αναγνωρίζεται, επίσης, στο νέο ρόλο του μουσείου η δυνατότητα να λειτουργεί συχνά ως μέσο αυτογνωσίας των μελών μιας κοινότητας και να γίνεται διαμεσολαβητής στη μετάβαση του ελέγχου και του προσδιορισμού μιας κοινότητας από τα μη μέλη στα ίδια τα μέλη της (Fuller 1992: 361). Εξάλλου, έχει χαρακτηριστεί ως «δυναμικός» ο ρόλος του μουσείου στο να καθιστά το άτομο ικανό να διαπραγματεύεται την ταυτότητά του, ατομική και συλλογική, και να αποκτά την αίσθηση του «ανήκειν» ως ενεργό μέλος μιας κοινότητας (Newman και McLean 2002: 60). Αυτήν η ενεργή ιδιότητα του πολίτη, μάλιστα, θεωρείται χρήσιμο μοντέλο, με τη βοήθεια του οποίου γίνεται αντιληπτή μία εκδοχή του αποκλεισμού και της ένταξης: Το να είναι, επομένως, κάποιος ενεργός πολίτης σημαίνει ότι είναι σε θέση να λαμβάνει μέρος στην κοινωνική, πολιτική, οικονομική και πολιτιστική ζωή μιας κοινωνίας. Στην αντίθετη περίπτωση, ο κοινωνικός αποκλεισμός ταυτίζεται με την απομάκρυνση από την ενεργή αυτή θέση. Η συγκεκριμένη οπτική μπορεί να αποτελέσει μια ενοποιημένη δομή που επιτρέπει την ανάπτυξη πρωτοβουλιών, προκειμένου τα μουσεία να λύσουν κοινωνικά προβλήματα. Έτσι, ο ρόλος των μουσείων, εκτός από κοινωνική πλευρά, έχει και πολιτική διάσταση, καθώς, συνεισφέροντας στη συμμετοχή ατόμων και ομάδων σε πολιτιστικά δρώμενα και ενισχύοντας έτσι τη διαμόρφωση της πολιτιστικής τους ταυτότητας, συμβάλλουν στη δημιουργία ενιαίου και ενεργού πολιτικού σώματος (Sandell 2002 : 60).

Ως προς τις κοινωνικές αντιλήψεις για τον «άλλο», ο ρόλος του μουσείου κρίνεται και πάλι σημαντικός: Ακόμη και στην πιο αισιόδοξη σκέψη, είναι δύσκολο για τους ανθρώπους που ανήκουν σε προνομιούχες κοινωνικές ομάδες να αντιληφθούν και να συναισθανθούν τις πιέσεις και τις αγωνίες των ανθρώπων που προέρχονται από ομάδες λιγότερο ευνοημένες. Είναι γενικά δύσκολο για τον καθένα να αντιληφθεί την εμπειρία του άλλου. Ο καθένας βλέπει τις άλλες κοινωνικές τάξεις μέσα από τα στερεότυπα που κυριαρχούν στη σκέψη του. Οι περισσότεροι άνθρωποι που προέρχονται από διαφορετικές κοινωνικές τάξεις δεν μοιράζονται εμπειρίες σε ισότιμη βάση, γι' αυτό ακριβώς δεν γνωρίζονται και σχηματίζουν εσφαλμένες κρίσεις για τους άλλους (Magee 1990: 21).

Έτσι, οι αναπαραστάσεις ατόμων και ομάδων με κοινωνικά, φυλετικά, εθνικά ή εθνοτικά χαρακτηριστικά, μέσω συλλογών και μουσειακών εκθέσεων, μπορούν να αποτελέσουν σημαντικά πεδία γνωριμίας και να προωθήσουν κοινωνικές αξίες όπως την ανεκτικότητα, την αποδοχή του «διαφορετικού», τον σεβασμό στην «ετερότητα» και να άρουν στερεότυπα και προκαταλήψεις (Sandell 2002: 45). Με άλλα λόγια, άτομα και ομάδες μέσα από μουσειακές εκθέσεις ανακαλύπτουν ένα κομμάτι του εαυτού τους. Το μουσείο είναι ένας χώρος αποθηκευμένης μνήμης, επομένως, καθιστά καθένα μας ικανό να βρει εκεί μέσα κομμάτια του εαυτού του, καθώς και το χώρο, το χρόνο και τον τόπο του (Stevens 2007: 32).

Η θετική προσέγγιση της πολυπολιτισμικότητας επιτυγχάνεται μέσω της προώθησης της γνώσης των αξιών και των στάσεων. Αφού τα μουσεία συχνά παρουσιάζουν διαφορετικούς πολιτισμούς, η συνεισφορά τους προς τη βαθύτερη κατανόηση και την εκτίμηση των διαφόρων τρόπων ζωής είναι ανεκτίμητη. Πολλά ιδρύματα διατείνονται ότι ο βαθύτερος στόχος τους είναι να αναπτύξουν την ικανότητα των επισκεπτών να κατανοήσουν, να εκτιμήσουν και να σεβαστούν τον «άλλο» (Suina 1999: 105).

Σε κάποιες περιπτώσεις, επειδή η έμφαση στην ταυτότητα διαφορετικών πολιτισμών μέσα σε εκθέσεις, μπορεί να περιχαρακώσει κοινότητες και παραδόσεις, η έκφραση της ρευστότητας στα πολιτισμικά όρια και χαρακτηριστικά μπορεί να αφυπνίσει το ενδιαφέρον των επισκεπτών μέσα από μια διαπολιτισμική προσέγγιση (McDonald 2003: 9).

Ανακεφαλαιώνοντας, η πρόκληση στην οποία καλείται να ανταποκριθεί το σύγχρονο μουσείο είναι να αποτελέσει πεδίο αλληλεπίδρασης και διαλόγου, πάνω στον άξονα της πολιτισμικής ετερότητας, με στόχο την κοινωνική ένταξη ατόμων και ομάδων. Η πρόκληση αυτή προκύπτει εξαιτίας αλλαγών στη δομή των κοινωνιών του σύγχρονου κόσμου, όπου οι ταυτότητες, πολιτισμικές, εθνικές ή κοινωνικές διαφοροποιούνται από προηγούμενες οριοθετημένες μορφές και αυτοί που πλέον δικαιούνται να τις ορίζουν είναι οι ίδιοι οι φορείς τους. Τα μουσεία, επομένως, ως χώροι ανάδειξης του πολιτισμού, οφείλουν να συμπεριλαμβάνουν στις διαδικασίες προβολής πολιτισμικών ταυτοτήτων, τις εκδοχές των ίδιων των φορέων τους. Έτσι, η ταυτότητα και η ετερότητα θα μπορούν να συμπορεύονται με ανάλογο κοινωνικό κύρος και αξία.

Αν εστιάσουμε στην πολυπολιτισμική φυσιογνωμία που σταδιακά αποκτούν τα εθνικά κράτη, στο πλαίσιο της παγκοσμιοποίησης, αντιλαμβανόμαστε ότι η ανάδειξη διαφορετικών πολιτισμικών ομάδων από μουσεία οφείλει να ανταποκρίνεται στις νέες συνθήκες, με διάθεση αναγνώρισης και σεβασμού στον

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

Μουσειακές Εκθέσεις Ανάδειξης Διαφορετικών Πολιτισμικών Ομάδων

3.1 Διαπολιτισμικές μουσειακές προσεγγίσεις

Το Διεθνές Συμβούλιο Μουσείων (ICOM) διατυπώνει σε σχέση με την πολιτική περί πολιτισμικής ετερότητας τα εξής: «Προκειμένου να αντιμετωπιστούν τα προβλήματα του κόσμου που δημιουργήθηκαν εξαιτίας περιορισμένης διαπολιτισμικής κατανόησης, ιστορικών φόβων και εθνικών εντάσεων, τα μουσεία συνδέονται όλο και περισσότερο με το σημαντικό ρόλο που μπορούν να παίξουν στην προώθηση της πολιτισμικής κατανόησης διαμέσου δράσεων που εκπονούνται από στρατηγικές για τις σχέσεις μεταξύ των κοινοτήτων (ICOM 1989: 81). Η διακήρυξη του ICOM για το ρόλο των μουσείων ως χώρων διαπολιτισμικής προσέγγισης και κατανόησης ήταν ένα σημάδι των καιρών. Ο 20^{ός} αιώνας απέδειξε ότι οι ιστορικές αναφορές, όταν χρησιμοποιηθούν ως μέσα ενίσχυσης του εθνικού στοιχείου, δημιουργούν εθνικές εντάσεις και εντείνουν το φόβο. Με την υιοθέτηση πολιτικής για την πολιτισμική ετερότητα και τη διαπολιτισμικότητα και με τη σύνδεσή της με το ρόλο του μουσείου, οι μουσειακές συλλογές μπορούν να χρησιμοποιούνται ως μέσα διερεύνησης της διαφορετικότητας με ένα δημιουργικό τρόπο. Ως αποτέλεσμα, οι ιδέες της πολιτισμικής διαφορετικότητας, της πολυπολιτισμικότητας και της προώθησης των καλών σχέσεων επηρεάζουν τη στρατηγική των μουσείων και έτσι λαμβάνονται νέες πρωτοβουλίες (Crooke 2008: 81).

Το ερώτημα είναι πώς τα μουσεία πρέπει να σκέφτονται για την διαφορετικότητα, καθώς επίσης και πώς μπορούν να την αναπαραστήσουν με δίκαιο τρόπο. Καθώς η παγκοσμιοποίηση και η μετανάστευση έφεραν νέα δεδομένα στις κοινωνίες όλου του κόσμου, αυτή είναι μια πρόκληση που αφορά κυρίως στα μουσεία του δυτικού κόσμου και συγκεκριμένα των χωρών που είχαν την εμπειρία της αποικιοκρατίας ή ήταν/είναι χώρες υποδοχής μεταναστών. Αυτή η σχέση περιλαμβάνει, ανάμεσα σε άλλα, μια ανισότητα δύναμης ανάμεσα στην κοινωνία της πλειοψηφίας και στις εθνικές μειονοτικές ομάδες, την προσέγγιση της δυτικής κυριαρχίας απέναντι στις μη δυτικές κοινωνίες και το λόγο περί «εαυτού και άλλου»

στην ευρωπαϊκή ιστορία. Ωστόσο, είναι θεμελιώδης η ανάγκη να αναγνωριστεί ότι όλοι οι πολιτισμοί και οι εκδηλώσεις τους είναι ισάξιοι σε έναν πολιτισμικά δημοκρατικό κόσμο. Έτσι, η προσπάθεια της διεύρυνσης της ισότητας στον τομέα της αναπαράστασης απαιτεί αλλαγή στις δομές της μουσειακής παράδοσης και αλλαγές στις κοινωνικές δομές, γενικότερα (Lagerkvist 2006: 52).

3.2. Διασαφήνιση του όρου «πολιτισμική ετερότητα»

Η έννοια του όρου «πολιτισμική ετερότητα» παραπέμπει σε άτομα και ομάδες που φέρουν ορατά χαρακτηριστικά διαφοράς από μία κυρίαρχη ομάδα, η οποία ωστόσο δεν είναι απαραίτητο να υπερτερεί και αριθμητικά. Η πολιτισμική ετερότητα είναι συνδεδεμένη με αντιλήψεις και ζητήματα σχετικά με το φύλο, τη φυλή, την κοινωνική τάξη, την εθνική ή τη θρησκευτική ταυτότητα. Η προσέγγιση της διαφορετικότητας σημαίνει ότι υπάρχει μία νόρμα ως σημείο αναφοράς, για να αναδειχθεί κάτι ή κάποιος διαφορετικός (Hooper-Greenhill 1999: 7).

Το ζήτημα της διαφορετικότητας, ωστόσο, απασχολεί τις ανθρωπιστικές επιστήμες εδώ και δεκαετίες. Στο ερώτημα γιατί η «διαφορετικότητα» μας απασχολεί, απαντούν τέσσερις θεωρητικές προσεγγίσεις. Η πρώτη σχετίζεται με τη γλώσσα και υποστηρίζει ότι η διαφορετικότητα έχει σημασία γιατί είναι ουσιαστική στη δημιουργία νοήματος (λευκό και μαύρο). Η δεύτερη υποστηρίζει ότι χρειαζόμαστε τη διαφορετικότητα γιατί μόνο μέσω αυτής, μέσω του διαλόγου με τον «άλλον» κατασκευάζουμε νοήματα. Σύμφωνα με αυτήν την προσέγγιση, το νόημα δεν ανήκει στον ένα ή στον άλλο ομιλητή, αλλά αναδύεται μέσα από το διάλογο του ενός με τον «άλλο». Η τρίτη ερμηνεία είναι ανθρωπολογική. Σύμφωνα με αυτή, η κουλτούρα εξαρτάται από το ταξινομικό σύστημα, με βάση το οποίο κατατάσσονται τα πράγματα σε διάφορες θέσεις. Η υπογράμμιση και η προβολή της διαφορετικότητας είναι η βάση αυτής της συμβολικής σειράς που την ονομάζουμε κουλτούρα. Συμβολικά όρια κρατούν καθαρές τις κατηγορικές ταξινομήσεις. Το να υπογραμμίζεται η διαφορετικότητα οδηγεί, συμβολικά, σε όρια, σε περιχαρακώσεις. Έτσι, στιγματίζεται οτιδήποτε δεν είναι «καθαρό». Η τελευταία ερμηνεία είναι ψυχαναλυτική. Το κύριο επιχείρημα είναι ότι «ο άλλος» είναι ένα από τα δομικά στοιχεία της δικής μας ταυτότητας. Οι υποκειμενικότητές μας εξαρτώνται από τις υποσυνείδητες σχέσεις με συμβολικούς «άλλους» (Hall 1997: 234-237).

3.3. Το κράτος-έθνος και η μεταχείριση του διαφορετικού

Η λογική της πολιτισμικής ομογενοποίησης του κράτους-έθνους αντιμετωπίζει τις εσωτερικές μειονότητες ως «ανεπιθύμητες», ως κατηγορίες που απειλούν την κοινωνική συνοχή. Επιχειρεί να τις ενσωματώσει μέσω της πολιτισμικής αφομοίωσης ή να τις αγνοήσει, γεγονός που προκαλεί έντονες ρατσιστικές συμπεριφορές και προσκρούει σε ευρύτερες κοινωνικές αντιστάσεις. Η μεγάλη κινητικότητα των πληθυσμών και οι μεταναστευτικές κινήσεις που παρατηρούνται κατά τα τελευταία χρόνια εντείνουν τις καταστάσεις αυτές. Κάθε ομάδα, για να επιβεβαιώσει την ταυτότητά της και να ενισχύσει τη συνοχή της, έχει την τάση να απορρίπτει ή να περιφρονεί τις άλλες ομάδες, έστω και αν πρόκειται για συγγενικές ομάδες. Αυτός ο ναρκισσισμός που παρατηρείται οδηγεί συχνά στην ξеноφοβία και το ρατσισμό (Μαράτου-Αληπράντη και Γαληνού 2000: 113) .

3.4. Λειτουργία των στερεοτύπων

Στη στρατηγική της διάσπασης συμμετέχουν και τα στερεότυπα. Διαχωρίζουν το ομαλό και το αποδεκτό από το ανώμαλο και το μη αποδεκτό και στη συνέχεια αποκλείουν οτιδήποτε παρεκκλίνει από τους όρους της κανονικότητας, οτιδήποτε είναι διαφορετικό. Έτσι, διαμορφώνονται «κοινωνικοί τύποι» που περιλαμβάνουν συμπεριφορές όσων ζουν σύμφωνα με τις κοινωνικές νόρμες και για «στερεότυπα», δηλαδή για όσους προσδιορίζονται από κανόνες που οδηγούν στον αποκλεισμό. Τα στερεότυπα κατασκευάζουν συμβολικά όρια, διαχωριστικά ανάμεσα στο «φυσιολογικό» και στο «αποκλίνον» και εξορίζουν ό,τι δεν εντάσσεται σε αυτά.

Με αυτόν τον τρόπο κατασκευάζονται το «εμείς» και το «αυτοί»: Ευνοείται το δέσιμο όλων των «εμείς» που είναι «κανονικοί» μέσα σε μια φανταστική κοινότητα και, αντίστοιχα, όλοι οι «άλλοι», που είναι κατά κάποιον τρόπο διαφορετικοί, αποστέλλονται σε μία συμβολική εξορία. Η Mary Douglas, κοινωνική ανθρωπολόγος, στο έργο της «Purity and Danger» (1966) πραγματεύεται το θέμα της καθαρότητας της ενταγμένης κοινότητας, όπου υποστηρίζεται ότι οτιδήποτε «εκτός» συνοδευόταν από αρνητικά συναισθήματα, ως επικίνδυνο και μισητό, που έθετε σε

κίνδυνο την αγνότητα και την καθαρότητα ενός πολιτιστικού κατεστημένου (Douglas 1966).

Τα στερεότυπα τείνουν να εμφανίζονται εκεί όπου υπάρχουν μεγάλες ανισότητες εξουσίας. Η εξουσία κατευθύνεται συνήθως από την ισχυρή προς την υποδεέστερη ή αποκλεισμένη ομάδα. Μία όψη αυτής της εξουσίας, είναι ο εθνοκεντρισμός, δηλαδή η εφαρμογή των κανόνων του πολιτισμού της ισχυρής ομάδας προς τον πολιτισμό της άλλης. Η εφαρμογή, υποστήριξε ο Derrida, δεν αποτελεί ειρηνική διαδικασία αλλά περιέχει βίαιη επιβολή ιεραρχίας και εξουσίας από τη μία πλευρά προς την άλλη (Derrida 1972: 41). Έτσι, ό,τι εμφανίζεται ως φυσικό ή αναπόφευκτο για τις κυρίαρχες ομάδες αποτελεί την ηγεμονία τους που επιβάλλεται στους άλλους (Hall 1997: 258-259).

Τη χρήση στερεοτύπων τη διαπιστώνουμε συχνά στα μουσεία, σε εκθέσεις πολιτισμικής ετερότητας. Σε αυτό το πλαίσιο, μέσω της επιλογής, της ταξινόμησης και της έκθεσης των αντικειμένων, η ταυτότητα κάποιων πολιτισμών είτε συνδέεται με στερεότυπα είτε αποσιωπώνται κάποιες πλευρές της (Sandell 2002: 8). Άλλοτε, οι ειδικοί των μουσείων εστιάζουν το ενδιαφέρον τους στο περιεχόμενο των μουσειακών εκθέσεων και κυρίως στην αισθητική τους, και όχι στους τρόπους αναπαράστασης, παραγκωνίζοντας έτσι την πολιτική τους διάσταση. Άλλοτε πάλι η έλλειψη θεωρητικής βάσης μπορεί να οδηγήσει στην υποτίμηση μιας μειονοτικής κοινότητας, προκειμένου να ενδυναμωθεί κάποια άλλη (Riegel 2004: 84).

3.5. Πολυπολιτισμικότητα και μουσειακές πρακτικές

Μια πολυπολιτισμική κοινωνία εμφανίζεται να αποδέχεται εθνικά, φυλετικά και πολιτισμικά χαρακτηριστικά και να προωθεί ιδέες αυτοεκτίμησης, σεβασμού και ανεκτικότητας. Αν δει κανείς διευρυμένο το εννοιολογικό περιεχόμενο της έννοιας «πολυπολιτισμικότητα», διαπιστώνει ότι δεν αναφέρεται μόνο στην ποικιλία εθνοτήτων αλλά και φυλών, φύλων, ηλικιών, κοινωνικών τάξεων και θρησκειών (Szekeres 2002: 145).

Είναι γεγονός ότι η αύξηση του ενδιαφέροντος για την πολιτισμική ετερότητα και για την ανάδειξη της πολυπολιτισμικότητας οδήγησε και σε εντατικοποίηση των αλλαγών στη μουσειακή πρακτική: προέκυψε η ανάγκη υιοθέτησης νέων τρόπων συλλογής, νέων αφηγήσεων στις εκθέσεις και εφαρμογής νέων τρόπων επικοινωνίας.

Σημαντικός παράγοντας των αλλαγών αυτών υπήρξε η κριτική που ασκήθηκε στα μουσεία του παρελθόντος, κυρίως σε αυτά που παρουσίαζαν εθνογραφικές συλλογές, και που είχαν την τάση να αποδίδουν στους δυτικούς ανθρωπολόγους την ειδικότητα της μελέτης «άλλων» πολιτισμών. Με αυτόν τον τρόπο, η γνώση που αναδυόταν μέσα από τις μουσειακές εκθέσεις συνέβαλε στην απομόνωση κάποιων πολιτισμών στη θέση του «άλλου», που είχε μόνο παρελθόν και που ήταν υποδεέστερος σε σύγκριση με το δυτικό πολιτισμό (Lagerkvist 2006: 53). Άλλωστε αυτή η σχέση υποτίμησης δεν είναι άσχετη με τη γενικότερη πολιτική των μουσείων στη διοργάνωση εθνογραφικών εκθέσεων, καθώς τα εθνογραφικά αντικείμενα εισήχθησαν σε δυτικές συλλογές σαφώς μέσα από άνισες σχέσεις εξουσίας (Lidchi 1997: 167).

Σήμερα η μελέτη μουσείων που επιλέγουν να αναδείξουν διαφορετικούς πολιτισμούς θέτει συγκεκριμένους προβληματισμούς τόσο σχετικά με τις επιλογές των ιδίων των μουσείων όσο και με τον τρόπο που αυτές προσλαμβάνονται από τον επισκέπτη. Συγκεκριμένα, τίθεται ο προβληματισμός για το ποιες ομάδες αναπαρίστανται και με ποιο μοντέλο αναπαράστασης, για το αν η εξουσία του μουσείου προβάλλει ή κατασκευάζει την ταυτότητα του πολιτισμικού «άλλου», κι αν αντίστοιχα επηρεάζει τις πεποιθήσεις και τις αξίες των επισκεπτών. Παράλληλα, επιβάλλεται να διερευνώνται οι διανοητικές, ψυχολογικές και συναισθηματικές αντιδράσεις του επισκέπτη, ιδιαίτερα όταν οι πολιτισμικές αναπαραστάσεις του «άλλου» στέκονται δίπλα στο «δικό» του, στο οικείο (Sandell 2002: 10).

Μολονότι, λοιπόν, τα μουσεία ενδιαφέρονται να διαχειριστούν την ετερότητα με ανανεωμένες πρακτικές, τίθεται το ερώτημα κατά πόσον αυτές βασίζονται σε πραγματικά βαθιές αλλαγές, καθώς επίσης και το αν αφορούν στην πλειονότητα των μουσείων ή μόνο σε ορισμένα. Είναι γεγονός ότι σε κάποιες περιπτώσεις, οι προσπάθειες υιοθέτησης νέων στόχων για την ετερότητα απέτυχαν. Η περιορισμένη κατανόηση των μειονοτικών ομάδων, η ελλιπής γνώση της ιστορίας και του πολιτισμού τους και η άρνηση παραδοχής των προκαταλήψεων και των στερεοτύπων οδηγεί σε αναπαραστάσεις που κατασκευάζουν τη διαφορά και που εξακολουθούν να προβάλλουν την εξουσία των μουσείων (Crooke 2008: 94).

Σε μια κοινωνία πολυπολιτισμικότητας, η αναγνώριση αποτελεί ουσιαστική προϋπόθεση για την κατασκευή της ταυτότητας. Αντίθετα, η μη αναγνώριση μπορεί να κάνει τους ανθρώπους να υποφέρουν. Η ταυτότητα των ατόμων και των ομάδων χτίζεται πάνω στο διάλογο με τους άλλους και η φύση αυτού του διαλόγου ευθύνεται

για τη δημιουργία θετικών ή αρνητικών εννοιών και εικόνων. Έτσι, έχει μεγάλη σημασία η αναγνώριση της ίσης αξίας των διαφορετικών πολιτισμών. Δεν αρκεί η ανεκτικότητα απέναντι στην ύπαρξή τους, επιβάλλεται η αναγνώριση της αξίας τους. Επειδή τα μουσεία είναι κατεξοχήν χώροι που μπορούν να εξασφαλίσουν αναγνώριση, η αναπαράσταση ή μη μιας διαφορετικής πολιτιστικής ομάδας, καθώς και η ερμηνεία που χτίζεται γύρω από αυτήν, αποτελεί δείκτη για τη θέση και την αξία της στη σύγχρονη κοινωνία (Crooke 2008: 91).

Ωστόσο, διαπιστώνεται ότι η αναπαράσταση των μουσείων κατασκευάζει τη διαφορά και ότι μέσα σε αυτά προβάλλονται αναπόφευκτα σχέσεις εξουσίας (Ames 1992, Karp και Lavine 1991, Karp et al. 1992). Το μουσείο επιλέγει τον τρόπο ανάδειξης της διαφορετικής ταυτότητας, εκθέτει, επομένως, το διαφορετικό με συγκεκριμένη οπτική, αυτή των επιμελητών και των υπεύθυνων του τομέα. Όπως υποστηρίζουν οι Karp και Lavine (1991: 1), κάθε μουσειακή έκθεση, όποιο κι αν είναι το θέμα της, χτίζεται πάνω στις πολιτισμικές παραδοχές των ανθρώπων που την υλοποιούν. Οι ειδικοί των μουσείων δεν θέτουν τον εαυτό τους εκτός κοινωνικών δομών και διαδικασιών, όταν μελετούν τις σχέσεις του μουσείου με τις πολιτιστικές κοινότητες που αναπαρίστανται μέσα σε αυτό. Επομένως, τα μουσεία μέσω των αναπαραστάσεών τους δεν αντανakλούν απλώς τον πολιτισμό, συμβάλλουν και στη δημιουργία του.

Η κουλτούρα και ο πολιτισμός, όμως, δεν είναι απλώς διαδικασία αντανakλαστική, αλλά διαδικασία συντακτική, γι' αυτό δεν μπορούν να προσδιοριστούν με ακρίβεια. Επιπλέον, τα πολιτισμικά τους σύμβολα δεν μπορούν να ερμηνευτούν με σαφήνεια, δεν προσδιορίζουν απόλυτα ατομικές και κοινωνικές ταυτότητες ούτε επηρεάζουν τον τρόπο που αισθανόμαστε, ενεργοποιώντας συναισθήματα, αντιλήψεις, αξίες (Hooper-Greenhill 1999: 13). Ο πολιτισμός είναι συχνά αμφισβητούμενος και αναδυόμενος, αποτελεί μια διαδικασία, μια εξέλιξη (Hallam 2000: 267). Η Jeanne Canizzo, επιμελήτρια της έκθεσης "In the heart of Africa" στο Royal Ontario Museum στον Καναδά, θεωρεί το μουσείο ως «πολιτιστικό κείμενο» που πρέπει να διαβαστεί, προκειμένου να κατανοηθούν οι υποδηλούμενες ιδεολογικές προθέσεις που διαμορφώνουν τις εκθεσιακές επιλογές και τονίζει τις ιδεολογικές παραδοχές που υπάρχουν πίσω από τις συλλογές και οι

οποίες οδηγούν τα μουσεία στην απόκτηση αντικειμένων και στον προσδιορισμό των ιδιοτήτων που ενσωματώνονται σε αυτά (Cannizo 1991: 150-160)¹.

Στην περίπτωση του Μουσείου Μετανάστευσης στην Αυστραλία, η μόνιμη έκθεση «Migration and Settlement» βασίστηκε στην χρονολογική ιστορία της μετανάστευσης και όχι στην κατάταξη ανά εθνικές μεταναστευτικές ομάδες. Στόχος της έκθεσης ήταν η ανάδειξη της πολιτισμικής ετερότητας, αποφεύγοντας, ωστόσο την ενίσχυση στερεοτύπων και την προβολή μιας «διαιρετικής» όψης της ετερότητας (Szekeres 2002: 145).

Χαρακτηριστική είναι η δυσκολία που παρουσιάζεται όταν εκτίθενται ομάδες με διαφορετικές θρησκευτικές πεποιθήσεις αλλά και με δογματικές διαφορές από την κυρίαρχη ομάδα. Σε αυτήν την περίπτωση το μουσείο καλείται να βρει τρόπο παρουσίασης των πληροφοριών, έτσι ώστε κανείς να μην αισθάνεται ότι προσβάλλεται ή ότι εκπροσωπείται με μέσα μη αληθή².

Από μία άλλη πλευρά, η εξουσία του μουσείου είναι η εξουσία της αποδοχής. Αφενός ως κρατικός φορέας αποκτά νομιμότητα στους ισχυρισμούς του, αφετέρου υιοθετεί σκόπιμα έναν σχετικά ουδέτερο χαρακτήρα για τη διαπραγμάτευση αντιμαχόμενων ισχυρισμών (Stevens 2007: 32). Το μουσείο μπορεί να έχει μια αθώα προσέγγιση στη διαφορετικότητα: να μη διερευνά την πολιτισμική διαφορά, ούτε να αποκαλύπτει διαφορετικές ιστορίες, απλώς να εκθέτει όμορφα πράγματα από διαφορετικούς πολιτισμούς (Szekeres 2002: 146). Έτσι, συχνά παρατηρεί κανείς από την πλευρά των μουσείων απροθυμία ή αδυναμία πειστικής αναπαράστασης και την τάση να προσαρμόζονται τα εκθέματα σ' ένα συγκεκριμένο «πρότυπο» (Stevens 2007: 33).

Ένας από τους κύριους προβληματισμούς που προαναφέρθηκαν σε σχέση με την έκθεση της πολιτισμικής ετερότητας είναι η επίδραση που αυτή έχει στις πεποιθήσεις και στις στάσεις των επισκεπτών, καθώς και τα συναισθήματα και οι

¹ Η έκθεση «In the heart of Africa» στο Royal Ontario Museum διήρκησε από το Νοέμβριο του 1989 ως τον Αύγουστο του 1990. Πρόκειται για την πιο αμφιλεγόμενη έκθεση του R.O.M., καθώς προκάλεσε πλήθος αντιδράσεων για τον τρόπο που η επιμελήτρια και κοινωνική ανθρωπολόγος Jeanne Cannizzo επέλεξε να παρουσιάσει τη συλλογή από αφρικανικά αντικείμενα ως λάφυρα που αποκτήθηκαν από καναδούς μισθοφόρους στην αποικιοκρατική τους εκστρατεία στην Αφρική. Λεζάντες με εκτεταμένη χρήση ειρωνείας αποκάλυπταν, κατά την επιμελήτρια, την πολιτική εξουσίας των μουσείων και την ματιά των δυτικών για τους «πρωτόγονους».

² Στο Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης στην Αθήνα, για παράδειγμα, οι βαθιά θρησκευόμενοι μουσουλμάνοι ισχυρίζονται ότι τα περισσότερα αντικείμενα της συλλογής που δεν σχετίζονται με τη θρησκεία δεν εκπροσωπούν την πραγματική ισλαμική τέχνη αλλά μία γενικότερη κατηγορία, όπως την αραβική τέχνη.

εντυπώσεις που αποκομίζουν οι επισκέπτες είτε όταν βλέπουν το διαφορετικό είτε όταν οι ίδιοι, ως διαφορετικοί, αναπαρίστανται μέσα στο μουσείο. Η έκθεση των «διαφορετικών» πολιτισμών με έναν τρόπο αναπαράστασης, όπου διακρίνονται σαφώς τα όρια ανάμεσα στην πραγματικότητα και σε ό,τι αναπαρίσταται, θυμίζει τη φιλοσοφία των μουσείων του 19^{ου} αιώνα. Σύμφωνα μ' αυτή, το ανθρώπινο σώμα, το φυσικό και το αστικό τοπίο έμοιαζε να είναι έκθεμα του εαυτού του και ο υπόλοιπος, πραγματικός, κόσμος έξω από το έκθεμα ως ομοίωμα που οπισθοχωρούσε μπροστά στην αναπαράσταση (Riegel 2004: 84). Αυτή η αναπαραστατική πολιτική είναι κυρίως εμφανής σε εκθέσεις εθνογραφικές και ανθρωπολογικές (Hooper-Greenhill 2000, Macdonald 1998 και Karp 1992).

Σ' αυτό το σημείο πρέπει να επισημανθεί ότι οι αναπαραστατικές στρατηγικές των μουσείων αντανακλούν την εκάστοτε πολιτική για την διαφορετικότητα, δηλαδή τις αντιλήψεις, τις στάσεις και τις συμπεριφορές της κοινωνίας και της πολιτείας για τον «άλλο». Συγχρόνως, όμως, η ίδια η πολιτιστική βιομηχανία ανατροφοδοτεί την κοινωνία με φαινόμενα και αντιλήψεις που καλλιεργούν το ρατσισμό και οδηγούν στον αποκλεισμό. Η σχέση μεταξύ διαδικασιών πολιτιστικής παραγωγής και εκδηλώσεων ρατσιστικών προκαταλήψεων υπογραμμίζεται ξεκάθαρα στη Διακήρυξη της Ένωσης για το μέλλον της πολυπολιτισμικής Βρετανίας³: «Ενέργειες ρατσισμού, ρατσιστικής βίας, προκατάληψης και κακοποίησης δεν αποτελούν μεμονωμένα περιστατικά ή μεμονωμένες πράξεις. Οι έννοιες της πολιτιστικής αξίας και του «ανήκειν» προσδιορίζονται και καθορίζονται από τις αποφάσεις που παίρνουμε για το τι ανήκει και τι δεν ανήκει στην κουλτούρα μας και πώς αναπαριστάμεθα μέσα στους πολιτιστικούς οργανισμούς». (The Parekh Report 2000: 159)

Παράλληλα, οι αναπαριστάμενες κοινότητες, όταν διαπιστώνουν ότι η πραγματική τους ταυτότητα αλλοιώνεται και παραχαράσσεται, ενίστανται. Οι «άλλοι» στις μουσειακές εκθέσεις δεν μπορούν πια να παρουσιάζονται ως εξωτικοί, μακρινοί, αξιοπερίεργοι, χωρίς πολιτισμική κληρονομιά και πολιτισμική οντότητα στο σύγχρονο κόσμο. Οι κοινότητες μειονοτήτων συμβιώνουν με την κυρίαρχη ομάδα στις ίδιες κοινωνίες και διεκδικούν το δικαίωμα να αρθρώνουν λόγο για τον εαυτό τους και να ελέγχουν τον τρόπο της αναπαράστασης της δικής τους

³ Η «Commission on the Future of Multi-Ethnic Britain» συστήθηκε τον Ιανουάριο του 1998. Αποτελείται από είκοσι τρία διακεκριμένα άτομα, διαφορετικής πολιτιστικής και εθνοτικής καταγωγής, με διαφορετικές διαδρομές, αλλά με σημαντική ακαδημαϊκή και ενεργή κοινωνική δράση. Στόχος τους ήταν να αναλυθεί η κατάσταση της σύγχρονης πολυπολιτισμικής βρετανικής κοινωνίας και να προταθούν τρόποι καταπολέμησης του ρατσισμού και των φυλετικών διακρίσεων. Το αποτέλεσμα της διετούς προσπάθειάς τους είναι η Διακήρυξη Parekh (The Parekh Report).

κουλτούρας (Lagerkvist 2006: 54). Τα μουσεία συχνά πιέζονται από τους αναπαριστάμενους που ανήκουν στις κοινότητες αυτές και συνειδητοποιούν σιγά-σιγά πόσο μεγάλη σημασία έχει η συμμετοχή των κοινοτήτων στη δημιουργία των εκθέσεων (μέσω συνεντεύξεων, δίνεται η ιστορία των ίδιων και των αντικειμένων). Η κάθε εθνοτική ομάδα μπορεί να πει την ιστορία από τη δική της πλευρά, που συχνά είναι διαφορετική από την πλευρά του μουσείου. Το να ακούγονται πολλές φωνές προϋποθέτει συναίνεση (Szekeres 2002: 148).

Συγκεκριμένα, στη Μ.Βρετανία, οι υπηρεσίες των μουσείων έχουν κάνει δηλώσεις σχετικά με τη διαφορετικότητα, ανταποκρινόμενες σε ποικίλες τοπικές ανάγκες. Συχνά υπάρχει προσωπικό κατάλληλο να δημιουργεί συνδέσμους και να αναπτύσσει πρωτοβουλίες σχετικές με την πολιτισμική ετερότητα. Το 1999, για παράδειγμα, η Επιτροπή Μουσείων και Πινακοθηκών (Museums and Galleries Commission) παρήγαγε έντυπο υλικό, όπου μεταξύ άλλων προέτρεπε τα μουσεία να χρησιμοποιούν γλώσσες των μειονοτήτων στις εκθέσεις τους και να αναπτύσσουν πιο ισχυρούς δεσμούς ανάμεσα στο μουσείο και τις μειονοτικές ομάδες. Επιδιωκόμενος στόχος, όπως υπογραμμίστηκε, ήταν η δημιουργία ενός μουσείου που διαδηλώνει τη σχέση με την κοινωνία στην ευρύτερη διάστασή της (Mc Cormick, Hopkins και Trevelyan : 1999).

3.6. Η πολυπολιτισμικότητα ως αφορμή ανάδειξης του πλουραλιστικού μουσείου

Τα μουσεία έχουν τη δυναμική να λειτουργούν όχι μόνο ως ζώνες επικοινωνίας, αλλά και ως ζώνες δημιουργικών συγκρούσεων (Hutshinson και Collins 2004: 93). Οφείλουν, επίσης, να έχουν πολιτική στάση στις εκθέσεις τους και να μη μένουν αμέτοχοι παρατηρητές στις συγκρούσεις αμφισβητούμενων ταυτοτήτων (Karp 1992: 15).

Επομένως, διαμέσου της αναπαράστασης της διαφορετικότητας, δίνεται η δυνατότητα να ακουστούν πολλές φωνές. Αυτό μπορεί να συντελεστεί μέσω της επικοινωνίας με διαφορετικές πολιτισμικές κοινότητες (Sandell 2002: 4). Άλλωστε η νέα προσέγγιση των επιμελητών είναι ευέλικτη. Συχνά προσδιορίζει το μουσείο ως

χώρο αλληλεπίδρασης και πεδίο διερευνητικού διαλόγου, παρά ως αυθεντία που μονολογεί (Cameron 2004: 63). Τέτοιες προσεγγίσεις επιτρέπουν στο μουσείο να χρησιμοποιεί και να αξιοποιεί πολλαπλές εκδοχές και απόψεις. Ο μουσειακός λόγος πρέπει να είναι πλουραλιστικός. Έτσι, η νέα μουσειολογία στρέφεται προς την κοινωνική ένταξη, τη διερεύνηση των κοινοτήτων και της συλλογικής τους μνήμης και συχνά αντιμετωπίζει με σκεπτικισμό βεβαιότητες του παρελθόντος (Caleb 2001: 11).

Στην περίπτωση συνεργασίας των επαγγελματιών του μουσείου και εκπροσώπων που ανήκουν σε μειονότητες, πρέπει να προωθείται ο διάλογος, μέσω του οποίου η φωνή της «αυθεντίας» μεταμορφώνεται σε φωνή μιας πλουραλιστικής κοινωνίας που συμβάλλει στην κοινωνική ένταξη (Sandell 2002: 20). Παράλληλα, το διπολικό σχήμα μουσείο-εκπρόσωποι ομάδας πρέπει να συμπεριλάβει και τη ματιά του επισκέπτη. Ανάμεσα στους επισκέπτες των εκθέσεων, ενδέχεται να υπάρχουν μέλη της αναπαριστάμενης κοινότητας που θα έχουν προσδοκίες ταύτισης με αυτό που βλέπουν. Μια επίσκεψη στην έκθεση μπορεί να δίνει την ευκαιρία επικοινωνίας, καθώς οι αντιδράσεις των επισκεπτών μπορεί να έχουν αντίκτυπο στην ερμηνεία της έκθεσης (Stevens 2007: 34).

Ιδιαίτερα στα μουσεία τέχνης όπου βρίσκουμε τις πιο περιχαρακωμένες ιδέες, όπως την «τέχνη για την τέχνη», ισχυρές και ανθεκτικές στην κοινωνική και πολιτική επιρροή (Sandell 2002: 20), συχνά προκύπτουν συγκρούσεις, εξαιτίας καλλιτεχνικών ερμηνειών που μπορεί να προσκρούουν σε θρησκευτικές πεποιθήσεις μειονοτικών ομάδων και σε συστήματα ηθικής διαφορετικά από τη γενικότερη αντίληψη (Lagerkvist 2006: 54). Σε αυτές τις περιπτώσεις, η παράθεση περισσότερων εκδοχών, δίνει μεγαλύτερη ευελιξία στη νοηματοδότηση και αίρει την αντίληψη της αυθεντίας στη γνώση της απόλυτης αλήθειας. Με το να καθίστανται «ορατές» οι περιθωριοποιημένες κουλτούρες και με το να νομιμοποιείται έτσι η διαφορετικότητα, η παιδαγωγική του μουσείου αποκτά μία διευρυμένη θεώρηση. Αν το μουσείο θελήσει να εφαρμόσει μία κριτική παιδαγωγική και να εντάξει δράσεις που στοχεύουν στην επανόρθωση κακών αναπαραστάσεων, στην άρση του αποκλεισμού και στη νομιμοποίηση της διαφορετικότητας, τότε πιθανότατα θα επηρεάσει θετικά τη στάση του κοινού του (Hooper-Greenhill 2000: 148)

Τα μουσεία δεν είναι απλώς πολιτιστικοί οργανισμοί, χωρίς κοινωνική διάσταση στο χαρακτήρα τους, διότι αναμφισβήτητα εμπλέκονται στη δυναμική της

ισότητας-ανισότητας και στις σχέσεις μεταξύ διαφορετικών ομάδων, με το να «κατασκευάζουν» και να διασπείρουν κυρίαρχες κοινωνικές αφηγήσεις (Sandell 2002: 8). Για κάποιες μειονοτικές πολιτισμικές ομάδες η ανάκτηση της πολιτισμικής κληρονομιάς είναι θεμελιώδης για τη διεκδίκηση ίσης αξίας με την κυρίαρχη κουλτούρα. Το να αναγνωρίζεται, να εκτιμάται και να εκτίθεται ένα κρυμμένο, καταπιεσμένο ή αγνοημένο παρελθόν, σημαίνει νομιμοποίηση του παρόντος των κληρονόμων του. Έτσι, η μνήμη αποτελεί τρόπο αντίστασης στον αποκλεισμό του παρελθόντος ή του παρόντος και το μουσείο γίνεται όχι μόνο όπλο κατά του ρατσισμού, αλλά και μέσο καλλιέργειας της συλλογικής αυτοεικόνας ως παράγοντα πολιτισμού (Stevens 2007: 36).

Για το νέο ρόλο του μουσείου, όπως επιχειρήθηκε να παρουσιαστεί, παραπάνω, ιδιαίτερο ενδιαφέρον προκαλεί ο τρόπος με τον οποίο αυτός θα επιτευχθεί. Ακόμη κι αν οι προθέσεις του μουσείου συμβαδίζουν με τις αρχές της κοινωνικής ένταξης και της αποδοχής του διαφορετικού, οι μουσειακές εκθέσεις, ωστόσο, ενδέχεται να μην αντανακλούν επιτυχημένα αυτές τις θέσεις για τους επισκέπτες, κυρίως δε για τους αναπαριστάμενους. Θα πρέπει, επομένως, τα μέσα που το μουσείο διαθέτει ως «κώδικα» διάχυσης μηνυμάτων να εκφράζουν με σαφήνεια την αναγνώριση, την ανεκτικότητα και το σεβασμό. Στη συνέχεια, επιχειρείται η παρουσίαση των μέσων «αναπαράστασης» που διαθέτει το μουσείο και, κυρίως, του τρόπου αξιοποίησής τους ως σκόπιμου και εκ των προτέρων αποφασισμένου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

Αναπαράσταση

Αναπαράσταση ονομάζεται η διαδικασία κατά την οποία τα μέλη ενός πολιτισμού χρησιμοποιούν τη γλώσσα ή κάποιο άλλο σύστημα σημείων για να παράγουν νόημα. Απαραίτητη προϋπόθεση για την ερμηνευτική διαδικασία είναι η ύπαρξη ενός ευρύτερα κατανοητού κώδικα και των μηχανισμών κωδικοποίησης και αποκωδικοποίησής του (Hall 1997: 61).

Κάθε αναπαράσταση θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ένα είδος «κειμένου». Ως κείμενο θα μπορούσε να χαρακτηριστεί οποιαδήποτε διευθέτηση εννοιών και διάρθρωση εικόνων ή γεγονότων. Ένα κείμενο, επομένως, μπορεί να έχει τη μορφή εικόνας, λόγου, χρονικού, έκθεσης αντικειμένων σε μουσείο. Το κάθε κείμενο αποτελεί διαφορετικό είδος αναπαράστασης. Για να ερμηνευτεί η αναπαράσταση, πρέπει το κείμενο να υποβληθεί σε ένα είδος «ανάγνωσης», συντακτικής ανάλυσης, αποκωδικοποίησης των επιμέρους μηνυμάτων του (Μυριβήλη 2006: 58).

Κάνοντας μια αναδρομή στο παρελθόν, διαπιστώνει κανείς ότι η ιδέα της αναπαράστασης δεν είναι καινούργια. Από την αρχαιότητα ως τον καρτεσιανισμό του 17^{ου} αιώνα και τον εμπειρισμό του Ιμάνουελ Κάντ, η έννοια της αναπαράστασης ταυτιζόταν με τη μίμηση· στόχος της, δηλαδή, ήταν η πιστή αναπαραγωγή της πραγματικότητας (Μπούνια 2006: 145). Κατά την ύστερη αναγέννηση ως το 1650 περίπου, η απόκτηση της γνώσης ταυτιζόταν με την αναγνώριση ορατών σημείων και με αναζήτηση ομοιοτήτων που οδηγούσαν στη βαθύτερη γνώση του σύμπαντος. Δομούνταν, δηλαδή, ικανοποιητικές αναπαραστάσεις αυτού που θεωρούνταν υπαρκτό και δεδομένο για την κατανόηση όσων ήταν πέρα από τα όρια του ορατού (Μπούνια 2006: 148). Σταδιακά, μέσα στον 17^ο και τον 18^ο αιώνα, η αναπαράσταση βασίστηκε στη σαφή και ξεκάθαρη ιδέα ανάμεσα στο πραγματικό και αυτό που το εκφράζει. Η γλώσσα έπρεπε να αντανakλά το περιεχόμενο με όσο πιο άμεσο τρόπο γινόταν (Μπούνια 2006: 150). Από το 1790 ως τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, η ανάπτυξη νέων επιστημών και η ίδρυση φορέων με κοινωνική αποστολή, στους οποίους συγκαταλέγεται και το μουσείο, αναδεικνύουν την εκπαιδευτική χρήση του υλικού

πολιτισμού και την κατανόηση του κόσμου μέσω αυτού. Κατά τον Benett (1994: 131-132), «σε αυτή τη φάση τα αντικείμενα καταναλώνονται από το θεατή τους είτε μέσα στο μουσείο είτε στο πλαίσιο των μεγάλων διεθνών εκθέσεων». Η οπτική εντύπωση του κόσμου, το «βλέμμα», εξομοιώνεται με την πρόσβαση στο πραγματικό και στη γνώση (Μπούνια 2006: 151). Στον 20^ο αιώνα τίθενται οι προβληματισμοί για τα όρια και τις δυνατότητες απόδοσης του πραγματικού. Στην ουσία δεν ενδιαφέρει τόσο η αναπαράσταση του πραγματικού, όσο ο προβληματισμός για την ύπαρξή του. Έτσι, αποκλείεται η μίμηση και τη θέση της παίρνει η ερμηνεία. Η ερμηνεία είναι ένας διάλογος που διεξάγεται ανάμεσα στα αντικείμενα και σε αυτόν που τα χειρίζεται. Τα αντίγραφα του κόσμου, επομένως, παύουν να υπάρχουν, καθώς κατασκευάζονται από την ερμηνεία του εκάστοτε ερμηνευτή (Μπούνια 2006: 147).

Στην αναπαράσταση διακρίνονται δύο θεωρητικές τάσεις: αυτή των Saussure και Barthes, η οποία αποκαλείται «σημειολογική», και αυτή του Foucault η οποία αποκαλείται «διαλεκτική». Η σημειολογική προσέγγιση σχετίζεται με την «ποιητική» του νοήματος, δηλαδή με τους τρόπους με τους οποίους παράγεται το νόημα μέσω «κειμένων» (μουσειακής έκθεσης, γραπτού λόγου, εικόνων). Η διαλεκτική προσέγγιση σχετίζεται με το πώς η γνώση που παράγεται μέσω της αναπαράστασης συνδέεται με αυτό που μπορεί να ονομαστεί «πολιτική», δηλαδή με έννοιες εξουσίας, με τη δυνατότητα ενός λόγου να διαμορφώνει συμπεριφορές, ταυτότητες, υποκειμενικότητες και να ορίζει τον τρόπο της αναπαράστασης σε συγκεκριμένο ιστορικο- κοινωνικό πλαίσιο (Hall 1997: 62).

4.1. Η Ποιητική της Αναπαράστασης

Η συγκεκριμένη εργασία αναφέρεται στην αναπαράσταση που επιχειρείται μέσα στο μουσείο. Ειδικότερα, ως μέσα παραγωγής του νοήματος επιλέγονται ενδεικτικά τα μουσειακά αντικείμενα, τα κείμενα που τα συνοδεύουν, καθώς και ο τρόπος έκθεσής τους.

4.1.1. Μουσειακά Αντικείμενα

Τα μουσειακά αντικείμενα έχουν δύο κύρια χαρακτηριστικά: τη φυσική τους παρουσία και το νόημά τους. Σημαντική για την επιλογή των αντικειμένων μιας μουσειακής έκθεσης είναι η εξέταση δύο παραγόντων: αφενός αυτά να αποτελούν

φορείς νοήματος και αφετέρου το ίδιο το μουσείο να τα αξιοποιεί ως τέτοιους φορείς. Ως προς τη φυσική παρουσία τους, τα αντικείμενα συλλογών είτε προσφέρουν τα απαραίτητα δεδομένα για την ερμηνεία πολιτισμικών νοημάτων είτε παρουσιάζονται να στηρίζουν συχνά τη σχέση παρόντος – παρελθόντος που υπάρχει στο μουσείο (Lidchi 1997: 162). Επειδή συχνά τα αντικείμενα περιγράφονται ως «τεκμήρια» του παρελθόντος, δίνουν την ψευδαίσθηση της αντικειμενικότητας και προτείνουν ένα σταθερό και ξεκάθαρο κόσμο. Ωστόσο, πέρα από τη φυσική τους παρουσία, το νόημα των αντικειμένων μπορεί να μεταβάλλεται. Μπορεί δηλαδή τα μουσειακά αντικείμενα να έχουν πολλαπλές δυνατότητες νοηματοδότησης. Συνήθως, το νοηματικό περιεχόμενο των μουσειακών αντικειμένων εντοπίζεται σε τρία επίπεδα: ως προς τη συγκεκριμένη αξία χρήσης του ίδιου του αντικειμένου, ως προς τη συμβολική του αξία και ως προς τη σχέση του με άλλα αντικείμενα και με ανθρώπους (Μπούνια 2006: 141, 143).

Η χρηστική αξία των αντικειμένων διαφοροποιείται ανάλογα με την πολιτισμική τους προέλευση και ανάλογα με τη χρονική τους τοποθέτηση. Μερικές φορές χρηστικά αντικείμενα εκτίθενται στο μουσείο με την ταυτότητα του αντικειμένου τέχνης, όπως, για παράδειγμα, συμβαίνει στο Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης. Το συμβολικό περιεχόμενο των αντικειμένων προσδιορίζει κάθε φορά τη νοηματοδότησή τους, καθώς τα σύμβολα είναι συστήματα που η λειτουργία τους επαναπροσδιορίζεται και παράγει διαφορετικά νοήματα. Στο μουσειακό περιβάλλον μπορεί να δημιουργηθεί μία σύγκρουση ανάμεσα στη σταθερότητα της φυσικής παρουσίας ενός αντικειμένου και στο νόημα που αυτό κάθε φορά αποκτά ή μεταφέρει (Lidchi 1997: 165). Με αυτήν την έννοια, επομένως, τα μουσειακά αντικείμενα δεν μπορούν να θεωρηθούν μονοσήμαντα και δεδομένα, αλλά ανοικτά σε εναλλακτικές ερμηνείες, αξίες, νοήματα και σημασίες (Νάκου 2001: 154).

4.1.2. Γραπτά κείμενα

Η σύγχρονη δυτική λογική, που στηρίζεται σε παραδόσεις, στη φιλοσοφία, στο δίκαιο και στις φυσικές επιστήμες, έχει μια ισχυρή τάση να αντιπαραθέτει «λέξεις» και «αντικείμενα». Ο κόσμος των αντικειμένων θεωρείται αδρανής και βουβός, αλλά ζωντανεύει και κινείται μέσω των ανθρώπινων λόγων. Τα κειμενικά συστατικά κυριαρχούν στην αποκάλυψη των σκοπών της έκθεσης και των θεαμάτων. Έτσι, η

αναπαράσταση του «άλλου» στα μουσεία αποκαλύπτεται μέσα από την ανάλυση της σχέσης μεταξύ κειμένου και αντικειμένου. Οι περισσότεροι επισκέπτες των μουσείων διαβάζουν και εμπιστεύονται τα κείμενα των εκθέσεων, συνεπώς, αυτά κατέχουν σημαντικό ρόλο στον τρόπο επικοινωνίας του μουσείου με το κοινό. Τα κείμενα αυτά πρέπει να αποκωδικοποιηθούν από τον επισκέπτη, προκειμένου να μετατρέψουν το ανοίκειο και το ξένο σε κατανοητό. Ωστόσο, τα κείμενα χρησιμοποιούν μια οικονομία στη νοηματοδότηση: προτάσσουν δηλαδή συγκεκριμένες ερμηνείες και αποκλείουν άλλες (Appadurai 1986: 4).

Σύμφωνα με τα παραπάνω, τα εισαγωγικά κείμενα, οι λεζάντες, οι επιγραφές, τα φυλλάδια, οι κατάλογοι που συνοδεύουν τα αντικείμενα οδηγούν το θεατή στην ερμηνεία των αντικειμένων και των εικόνων, κάνοντας συχνά αυθαίρετες δηλώσεις, ισχυρισμούς και περιγραφές πάνω στην ταυτοποίησή τους, αποσιωπώντας, ωστόσο, τη δική τους ιστορία και εξαλείφοντας την δική τους αφήγηση (Lidchi 1997: 170-175).

Παράλληλα, οι λεζάντες και τα κείμενα συχνά υπερεκτιμούν την αναγνωστική και αντιληπτική ικανότητα των επισκεπτών, κυρίως με τη χρήση ακαδημαϊκού λεξιλογίου, τεχνικής ορολογίας και με τη δόμηση των προτάσεων. Η ιδέα ότι η γλώσσα εκφράζει το «φυσιολογικό», την «κοινή λογική» είναι ανεπαρκής, καθώς είναι κοινωνικά δομημένη, όπως άλλωστε όλα τα επικοινωνιακά συστήματα. Συνεπώς, παρόλο που οι συγγραφείς θεωρούν ότι όσα γράφουν προσδίδουν συγκεκριμένα και σαφή μηνύματα, μπορεί να δημιουργούν νοήματα που και οι ίδιοι αγνοούν. Θα έλεγε κανείς ότι κάποια μουσειακά κείμενα απομονώνουν τον επισκέπτη με χαμηλό μορφωτικό επίπεδο ή τον αλλόγλωσσο επισκέπτη⁴ (Pearce 2002: 346).

4.1.3. Τρόπος έκθεσης

Οι μουσειακές εκθέσεις είναι ένα μέσο που περικλείει πολλά άλλα μέσα και που στο σύνολό τους είναι πλουσιότερες από το άθροισμα των μερών τους. Κάθε έκθεση είναι μία παραγωγή που προβάλλει τις απόψεις της μέσω των ιδιαίτερων μορφολογικών της συμβάσεων (Pearce 2002: 198). Ως συνδυασμός αντικειμένων και άλλων στοιχείων για τη μεταφορά ενός νοήματος είναι ένα «σύστημα» ή μία

⁴ Στο Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης, για παράδειγμα, ένα ειδικό λεξιλόγιο με όρους, όπως «σπάραγμα», «απότμημα», δεν είναι οικείο ούτε σε Έλληνες, πολύ περισσότερο σε μη ελληνόφωνους επισκέπτες.

«πρακτική» αναπαράστασης και επομένως λειτουργεί ως κώδικας επικοινωνίας, προϋποθέτει αντιλήψεις και αναμένει θέσεις και απόψεις. Το περιβάλλον μιας έκθεσης, τα στοιχεία που επιλέγονται για να την πλαισιώσουν, το αρχιτεκτόνημα μέσα στο οποίο φιλοξενείται, αλλά και οι επιμέρους επιλογές συμβάλλουν στη δημιουργία και στη μεταφορά του νοήματος (Μπούνια 2006: 155).

Ο τρόπος παρουσίασης των αντικειμένων μιας έκθεσης μπορεί να είναι ενδεικτικός του τρόπου που δομείται το νόημά της. Μπορεί να μαρτυρά το είδος του μουσείου, καθώς και τις αφηγήσεις που αυτό επιλέγει για τα αντικείμενα που εκθέτει. Μια προσφιλή τακτική έκθεσης αρχαιολογικών μουσείων και μουσείων τέχνης είναι η τοποθέτηση των αντικειμένων μέσα σε γυάλινες προθήκες. Όταν τα αντικείμενα απομονώνονται μέσα σε προθήκες, απομακρύνονται από τα συμφραζόμενά τους και από την πραγματικότητα και αποκτούν συγκεκριμένη αξία. Η συνοδεία τους από λεζάντες με πληροφορίες τούς προσδίδει ταυτότητα. Έτσι, τα αντικείμενα απομονωμένα μοιάζουν με τμήμα μιας αναπαράστασης με προκαθορισμένο από το μουσείο νόημα. Αντίθετα, τα εθνογραφικά αντικείμενα, συνήθως, τοποθετούνται σε ένα τεχνητό περιβάλλον που τους δίνει την ευκαιρία να παρουσιαστούν όσο το δυνατόν κοντύτερα στη φυσική τους λειτουργία. Με αυτό το τέχνασμα, η αναπαράσταση συνδέεται με την παρουσίαση και την ερμηνεία. Χρησιμοποιώντας όρους ρητορικής, θα έλεγε κανείς ότι τα αρχαιολογικά έργα και τα έργα τέχνης αντιστοιχούν με «μεταφορές», καθώς μεταφέρουν την αισθητική που τα νομιμοποιεί ως τέχνη, ενώ τα εθνογραφικά αντικείμενα θα μπορούσαν να θεωρηθούν «συνεκδοχές», καθώς αντικατοπτρίζουν το σύνολο, παρόλο που είναι τμήμα ενός συνόλου- ενός ολόκληρου πολιτισμού- και αναπαριστούν το πλαίσιο του πολιτισμού από το οποίο προέρχονται (Lidchi 1997: 206).

Γενικά, η δυτική σκέψη μέσα από την έννοια της μίμησης έχει κατασκευάσει ένα οπτικοκεντρικό σύστημα που βασίζεται στο παρόν, το οποίο θεωρεί πραγματικότητα. Όλα τα άλλα είναι αναπαραστάσεις που αντιτίθενται στην πραγματικότητα και είναι δευτερεύοντα κατασκευάσματα, «γλώσσες» που μιλάνε γι' αυτήν (Μυριβήλη 2006: 64). Αυτή η κουλτούρα της θέασης, η οποία δημιουργεί απόσταση ανάμεσα στο θεατή και στο αντικείμενο χρησιμεύει στην άρνηση του κοινού χώρου και χρόνου ανάμεσα στον αναπαριστάμενο και στον αναπαριστάντα. Με την τοποθέτηση, δηλαδή, των αντικειμένων σε προθήκες και με την αποκοπή της φυσικής τους επαφής με τον παρατηρητή, στόχος είναι αυτά να γίνονται ορατά και

όχι κατανοητά, να προορίζονται δηλαδή για οπτική κατανάλωση του επισκέπτη, με σαφή διάκριση της αναπαράστασης από την πραγματικότητα (Riegel 2004: 83).

Ένα από τα προβλήματα που δημιουργεί η έκθεση ενός αντικειμένου στο μουσείο είναι η «φετιχοποίηση» του και η αποθάρρυνση της αυθόρμητης έκφρασης των εντυπώσεων του επισκέπτη, εξαιτίας της αίγλης που του προσδίδει το ίδιο το γεγονός της έκθεσής του. Η αντιμετώπιση ενός αντικειμένου με δέος προκαλεί αμηχανία, όχι γιατί κάνει πραγματικά μεγάλη εντύπωση, αλλά γιατί «πρέπει» να θαυμάστεί. Ωστόσο, μία τέτοια θεώρηση περισσότερο αποτρέπει τον επισκέπτη από τη μουσειακή εμπειρία, παρά τον ενθαρρύνει (Βέμη 1999: 181).

Στην περίπτωση μουσειακών εκθέσεων που αναπαριστούν διαφορετικούς πολιτισμούς, τέτοιες τεχνικές έκθεσης που θέτουν τα αντικείμενα έξω από τα συμφραζόμενά τους, δίνοντας έμφαση σε εκτεταμένα εισαγωγικά κείμενα και τοποθετώντας συγκεκριμένα αντικείμενα σε περίοπτες θέσεις, αφηγούνται τελικά μακροσκελείς ιστορίες επινοημένου παρελθόντος, ενισχύοντας συχνά κυρίαρχες αντιλήψεις που, συνήθως, αφήνουν έξω αυτούς που βρίσκονται στο περιθώριο - κοινωνικούς, φυλετικούς ή εθνοτικούς παρίες (Hooper-Greenhill 2000: 290).

Η κυριαρχία της οπτικής παρατήρησης γίνεται προβληματική, καθώς περιορίζει την κοινωνική εμπειρία αυτού που προσλαμβάνεται οπτικά. Όταν μία εικόνα συνεισφέρει στον προσδιορισμό του «άλλου», τότε τον καθιστά αντικείμενο οπτικού θεάματος και τον απομονώνει από την κοινωνική του διάσταση. Μία αντίθετη πρόταση εκφράζεται από τον J. Clifford (1986: 12), ο οποίος προτείνει μια μετάβαση από το οπτικό μήνυμα στο λεκτικό, από το μάτι που παρατηρεί, προς ένα εκφραστικό λόγο και μια κίνηση. Η διάσταση, ωστόσο, ανάμεσα στην εικόνα και στην γραφή αξιοποιούνται από ξεχωριστά επιστημονικά πεδία. Η ανθρωπολογία, για παράδειγμα, θεωρεί τη γραφή ως κύριο επικοινωνιακό μέσο, ενώ η μουσειολογία ενδιαφέρεται –σε μεγάλο βαθμό, αλλά όχι βεβαίως αποκλειστικά– για τρισδιάστατα αντικείμενα και την οπτική απεικόνισή τους, γι' αυτό συχνά στο μουσείο τα αντικείμενα μεταφέρονται έξω από το αυθεντικό χωροχρονικό τους πλαίσιο, ως απομεινάρια του παρελθόντος και διατηρούνται εκεί με τη βοήθεια των επιμελητών (Hallam 2000: 262).

4.2. Η Πολιτική της Αναπαράστασης

Παρά τις προσπάθειες για αντικειμενικότητα, οι εκθέσεις αλλά και τα νοήματα που παράγονται σε αυτές συνδέονται με σχέσεις εξουσίας, ειδικά ανάμεσα σε όσους οργανώνουν την έκθεση, σε όσους αναπαρίστανται σε αυτή και σε όσους την επισκέπτονται. Όπως αναφέρεται «τρεις είναι οι κυριότεροι παράγοντες κατά τη διάρκεια μιας έκθεσης: οι δημιουργοί του υλικού πολιτισμού που εκτίθεται, οι εκθέτες του ίδιου του υλικού και οι θεατές / επισκέπτες της έκθεσης. Καθένας από αυτούς φέρει μαζί του μια ιδιαίτερη σειρά ιδεών, προκαταλήψεων, αντιρρήσεων και καταφάσεων οι οποίες εμπλέκονται κατά τη διάρκεια της λειτουργίας μιας έκθεσης (Baxandall 1991: 34).

Εκτός από αυτά, θα μπορούσε κανείς να προσθέσει τη συγκρότηση συλλογής ως το αποτέλεσμα μιας σειράς σκόπιμων ενεργειών που συμπληρώνουν το στόχο μιας μουσειακής έκθεσης, δηλαδή την «πραγματική», «αντικειμενική» αναπαράσταση ενός πολιτισμού. Μολονότι τα θέματα των εκθέσεων, οι πληροφορίες και οι περιγραφές παρουσιάζονται ως στοιχεία φυσικά, αντικειμενικά και επιστημονικά τεκμηριωμένα (Μπούνια 2006: 157), οι εκθέσεις έχουν συμβολική δύναμη: Πίσω από τη φαινομενική ουδετερότητά τους δημιουργούν μύθους που υποκρύπτουν ένα είδος κινήτρου, πρόθεση ή σκοπιμότητα. Η δύναμη της πειθούς που ασκούν εξαρτάται από το πόσο αυτοί οι μύθοι φαίνονται φυσικοί και πραγματικοί (Barthes, 1979: 229).

Στο πλαίσιο μιας διαδικασίας πειθούς που ασκείται από το μουσείο, μέσω «κειμένων» ή άλλων «μέσων», τίθενται ζητήματα παραγωγής «κωδικοποίησης», «ανάγνωσης», «περιεχομένου» και σχέσεων μεταξύ τους. Εγείρονται, λοιπόν, ερωτήματα σχετικά με το ποιος «συγγράφει» τις εκθέσεις και με ποια οικονομικά ή πολιτικά κίνητρα, ποιος τα ορίζει, με ποιο τρόπο το κοινό παρεμβαίνει σε αυτά, καθώς και πώς και από ποιον αυτή η μουσειακή γνώση γίνεται αντικείμενο διαχείρισης;

Η παραγωγή, η διάθεση και η κατανάλωση της γνώσης, σύμφωνα με τον Foucault, είναι διαδικασίες «πολιτικές», καθώς ο ίδιος θεωρεί ότι οι έννοιες της γνώσης και της εξουσίας συνδέονται στενά. Ο Foucault θεωρεί ότι η γνώση δεν ταυτίζεται με τα όρια της γλώσσας ή του νοήματος. Αντίθετα, η γνώση λειτουργεί ως μία ιστορικά τοποθετημένη κοινωνική πρακτική. Επομένως, είναι στενά συνδεδεμένη

με σχέσεις εξουσίας. Οι επίσημοι λόγοι, που συνιστούν και την επίσημη γνώση, δεν αποτελούν αθώα αντανάκλαση της πραγματικότητας και των αντικειμένων. Αντίθετα, τα τοποθετούν σε συγκεκριμένα πλαίσια, σύμφωνα με τις ιδιαίτερες συνθήκες εξουσίας. (Foucault 1980: 145).

Μιλώντας για γνώση στο επίπεδο μιας μουσειακής έκθεσης, δεν αναφερόμαστε μόνο στην επίσημη πληροφορία που παρέχουν τα κείμενα, αλλά και στις αντιλήψεις όλων όσων εμπλέκονται στη δημιουργία της και όσων την επισκέπτονται. Πρόκειται για μια δυναμική διάδραση μεταξύ ανταγωνιστικών γνώσεων, επιθυμιών και προθέσεων που συμβάλλει στη νοηματοδότηση της έκθεσης (Μπούνια 2006: 158).

Ο Tony Bennett δανείζεται τον όρο «διαλεκτικός» από τον Mikhail Bakhtin, προκειμένου να προσδιορίσει αυτή την εμπλοκή πεποιθήσεων. Χαρακτηρίζοντας ο Bennett μία έκθεση «διαλεκτική», θεωρεί ότι αυτή περιλαμβάνει μία πολλαπλότητα νοημάτων. Δεν προκύπτει μέσα από μία θέση ελέγχου και εξουσίας των επιμελητών αλλά μέσω πολλών σημείων δράσης – αντίδρασης, κατά το πρότυπο μιας διαλεκτικής σχέσης (Benett 1994: 103)

Τα νοήματα, οι αξίες και οι σημασίες που αποδίδονται στα αντικείμενα και οι τύποι γνώσης που καλλιεργούνται από κάθε μουσείο συνδέονται, μεταξύ άλλων, με την κοινωνική και την πολιτική εξουσία που διαθέτουν αυτοί που ιδρύουν και λειτουργούν μουσεία και με το κοινωνικό υπόβαθρο των ομάδων που μπορούν να έχουν πρόσβαση σε αυτά. Συχνά τα μουσεία είτε επειδή έχουν στη διάθεσή τους συγκεκριμένα αντικείμενα είτε επειδή υπάρχει έλλειψη από άλλα, προβάλλουν εικόνες περιορισμένες, ελλιπείς, μεροληπτικές. Ακόμη και τα μουσεία τέχνης δεν είναι ουδέτερα, καθώς αντανakλούν εικόνες «καλοζωισμένων», εγγράμματων και πλούσιων κοινωνιών (Fleming 2002: 215). Η πολιτική τους διάσταση ενισχύεται και από το στοιχείο ότι συνήθως παρέχουν περιορισμένη σχετική πληροφόρηση, με αποτέλεσμα να επιβάλλουν στο ευρύτερο κοινό τους μια συγκεκριμένη οπτική που συχνά παραπλανά (Νάκου 2001: 158).

4.2.1. Συλλογή

Η διερεύνηση του θέματος της συλλογής περιλαμβάνει την κατανόηση σημείων όπως τον τρόπο της συγκρότησής της, το πρόσωπο που την συγκρότησε και

τα κίνητρά του και τα κριτήρια με τα οποία επιλέχθηκαν τα αντικείμενά της. Στο παρελθόν συλλεγόταν μόνο ό,τι θεωρούνταν «εκλεπτυσμένο», «χαρακτηριστικό» και «πλήρες», ενώ τα υπόλοιπα παραλείπονταν. Οι άνθρωποι που συνήθως αναμειγνύονταν σε συλλεκτικές και μουσειακές δραστηριότητες ήταν μεγαλοαστοί, άνδρες με κοινωνική θέση σε λέσχες, ομίλους, σωματεία. Η ενασχόλησή τους με τέτοιες δραστηριότητες σχετιζόταν με το πνευματικό κλίμα της εποχής τους και επιπλέον παρήγαγε κοινωνικό κύρος (Pearce 2002: 169).

Τα αντικείμενα που επιλέγονται και εντάσσονται σε συλλογή είναι αντικείμενα αγάπης, αλλά και ενδεικτικά της ιδέας του συλλέκτη για την ταυτότητά του. Το περιεχόμενο μιας συλλογής αντανακλά το κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο εκείνος ανήκει. Ωστόσο, τα μουσειακά αντικείμενα μπορεί να μην είναι απολύτως αντιπροσωπευτικά της ταυτότητας των ανθρώπων, των περιοχών ή των εποχών από όπου προέρχονται. Η προσδοκία από μια έκθεση είναι να «ξυπνά» κάτι από την εποχή και τον τόπο. Τα αντικείμενα αυτά καθίστανται μουσειακά με την προθυμία ενός μουσείου να εκθέσει το συλλεχθέν υλικό, σύμφωνα με την αισθητική, την ιστορική και την επιστημονική αξία που του αποδίδεται (Pearce 2002: 24, 88).

Όσοι είναι κριτικοί απέναντι στην πρακτική των μουσείων ισχυρίζονται ότι τα μουσειακά αντικείμενα εισήχθηκαν σε δυτικές συλλογές ως αποτέλεσμα άνισων σχέσεων εξουσίας. Ο J. Clifford χρησιμοποίησε τον όρο της Mary Louise Pratt «ζώνες επαφής», προκειμένου να περιγράψει τις σχέσεις εξουσίας που υπαινίσσονται οι μουσειακές συλλογές. Η πρόθεσή του είναι η ανάδειξη της αλληλεπίδρασης μεταξύ των αποικιακών συναντήσεων, ο τρόπος ανατροπής των ανισοτήτων μέσα στις μουσειακές εκθέσεις .

4.2.2. Επιμελητές

Οι ειδικοί του μουσείου αφιερώνουν πολύ χρόνο στον τρόπο έκθεσης των μουσειακών αντικειμένων. Δίνουν έμφαση σε λεπτομέρειες σχετικά με το χώρο, το φωτισμό, το περιβάλλον της έκθεσης και σε ταξινομήσεις και κατηγοριοποιήσεις, καθώς όλα αυτά συμβάλλουν στη γενικότερη αισθητική της έκθεσης και στην αναπαραστατική προσέγγιση των διαφόρων πολιτισμών (Riegel 2004: 84).

Παρόλο, όμως , που οι ταξινομικές εργασίες και οι κατηγοριοποιήσεις των μουσείων παρουσιάζονται ως αντικειμενικές μέθοδοι νοηματοδότησης, επιστημονικά κατοχυρωμένες, ωστόσο, γίνονται με βάση αποφάσεις των επιμελητών και συχνά

αντανακλούν ένα σύστημα προσωπικών εκτιμήσεων και αξιών (Chandler, 2009: 75). Οι εργαζόμενοι στο μουσείο υποστηρίζουν ότι έχουν ως στόχο την αφύπνιση συναισθημάτων σεβασμού, κατανόησης και ενσυναίσθησης στο κοινό. Ωστόσο, μέσα στο πλαίσιο των προσωπικών τους αξιών και ιδεολογικών προσανατολισμών, μπορεί τελικά να προκαλέσουν ισχυρές αρνητικές αντιδράσεις, γιατί μέσω οπτικών και κειμενικών δηλώσεων δεν μεταδίδουν εγγυημένα το επιδιωκόμενο μήνυμα (Hooper-Greenhill 1999: 4).

Επομένως, η αντίληψη ότι μέσα στα μουσεία παρουσιάζονται αδιαμφισβήτητες αλήθειες και επιστημονικά δεδομένα θεωρείται σήμερα παρωχημένη (Γκαζή 2004: 8). Τα ερμηνευτικά πλαίσια μουσείων και συλλογών φέρουν πολιτικές προεκτάσεις, που μπορούν να ανοίξουν ή να κλείσουν ιστορικές και πολιτιστικές δυνατότητες (Sandell 2002: 8).

Τα τελευταία 20 με 30 χρόνια η κριτική που ασκήθηκε μέσω της νέας μουσειολογίας είχε ως αποτέλεσμα ο επιμελητής του μουσείου να μην μένει στην ανωνυμία, αλλά να εμφανίζεται με συγκεκριμένες ιδεολογικές θέσεις που διαμορφώνουν τον προσωπικό του μουσειακό λόγο. Έχει την ελευθερία του πειραματισμού, μπορεί να θέσει ερωτήματα, να αμφισβητήσει καθιερωμένες «αναγνώσεις» και να παρουσιάσει αντικρουόμενες ερμηνείες (Γκαζή 2004: 8). Κάτω από τις νέες συνθήκες προέκυψε η τάση των επιμελητών των μουσείων για πλουραλιστικές εκδοχές στην παρουσίαση εκθέσεων (Chandler 2009: 74).

Προς την κατεύθυνση της εισόδου περισσότερων φωνών μέσα στο μουσείο λειτουργεί και η ένταξη οπτικοακουστικών μέσων στις εκθέσεις, τα οποία εμπλουτίζουν το υλικό των γραπτών κειμένων με νέες πηγές, μέσω των οποίων διατυπώνονται νέες εκδοχές (MacDonald 1998:233). «Πολυφωνικές» εκθέσεις προκύπτουν από την ενεργή συνεργασία μεταξύ των επιμελητών και επιμέρους κοινοτήτων επισκεπτών και στο πλαίσιο μιας τέτοιας διαλεκτικής σχέσης προκύπτουν και διαφορετικοί τρόποι κατανομής της εξουσίας στη δημιουργία των εκθέσεων (Hutchinson και Collins 2004: 93).

4.2.3. Αντιλήψεις και προσδοκίες των επισκεπτών

Η εργασία των επιμελητών και των μουσειοπαιδαγωγών είναι να παράσχουν δυνατότητες για εμπειρίες που δίνουν στους επισκέπτες το κίνητρο να

νοηματοδοτήσουν το μουσειακό περιεχόμενο, επεκτείνοντας και αναπτύσσοντας τις ερμηνείες τους, με βάση την προϋπάρχουσα γνώση. Άλλωστε, τα σύγχρονα μουσεία συνειδητοποιούν την υποχρέωσή τους για εκδημοκρατισμό του θεσμού, παραδέχονται, δηλαδή, ότι ο ιδιοκτήτης των μουσειακών συλλογών δεν είναι τα ίδια αλλά το κοινό τους, γι' αυτό και πρέπει να διασφαλίζουν την πρόσβασή του σ' αυτές.

Στο κοινό δεν ανήκουν μόνο ειδικοί επιστήμονες, μελετητές, εκλεκτοί επισκέπτες ούτε μόνο οι πραγματικοί επισκέπτες. Εντάσσεται κάθε πραγματικός ή εν δυνάμει επισκέπτης που αισθάνεται ότι μέσα στο μουσείο εκτίθεται η ιστορία του, ο πολιτισμός και η ταυτότητά του (Γκαζή 2004: 7). Απαραίτητη προϋπόθεση για ένα μουσείο είναι να γνωρίσει τους επισκέπτες του και τα κίνητρα για την επίσκεψη, αλλά και τις ομάδες που δεν επισκέπτονται το μουσείο και τους παράγοντες που τους κρατούν μακριά (Γκαζή 2004: 9).

Συχνά μουσειακές εκθέσεις -συνήθως αντικειμένων τέχνης- μοιάζουν να απευθύνονται σε ένα ειδικό κοινό καλλιτεχνών ή φιλότεχνων, καλλιεργημένων διανοούμενων, ενώ είναι ακατάληπτες στο μέσο επισκέπτη. Σ' αυτήν την περίπτωση, η επίσκεψη στο μουσείο μοιάζει με εμπειρία εξετάσεων και το μη ειδικό κοινό αισθάνεται ότι πρέπει να εκλάβει όλα τα έργα ως αριστουργήματα, ενώ η έκθεση των έργων μπορεί να στηρίζεται σε άλλα κριτήρια, όπως ιστορικά ή να επηρεάζεται από τη διαθεσιμότητα των έργων (Νάκου 2001: 159).

Αναφέρθηκε και προηγουμένως ότι η εμπειρία του μουσείου από την πλευρά του επισκέπτη είναι κατά κύριο λόγο η θέαση του αντικειμένου και ο διαχωρισμός του από την πραγματικότητα. Η θέση του επισκέπτη, η θέση δηλαδή του ματιού που παρατηρεί, απέχει από την πλευρά του εκθέματος. Έτσι, το βλέμμα του επισκέπτη διχάζεται μεταξύ της έκθεσης και του καθημερινού κόσμου και αναπόφευκτα συγκρίνει τον εαυτό του με το έκθεμα. Κατ' επέκταση, η εμπειρία του μουσείου μπορεί να γίνει ένα πρότυπο για τον τρόπο που βλέπει κανείς τους «άλλους», δηλαδή τη θέασή τους ως αξιοπερίεργων και άξιων προς εξέταση εκθεμάτων (Kirshenblatt-Gimblett 1991: 406-411).

Τα μουσεία μπορούν να εκμεταλλεύονται την πολιτισμική τους εξουσία, προκειμένου να νοηματοδοτούν τις εκθέσεις τους. Ανάμεσα στις πρακτικές της αναπαράστασης που χρησιμοποιεί το μουσείο συγκαταλέγεται και η δημιουργία στερεοτύπων στους επισκέπτες. Τα στερεότυπα σημαίνουν ότι οι άνθρωποι υποβιβάζονται σε λίγα, απλά, βασικά χαρακτηριστικά, ευρέως αναγνωρίσιμα, που

αποτυπώνονται εύκολα στη μνήμη. Συνήθως, είτε υπερβάλλουν είτε υπεραπλουστεύουν γνωρίσματα και τα προσαρμόζουν χωρίς καμία αλλαγή ως την αιωνιότητα, να έχουν προσχεδιαστεί από τη φύση (Hall 1997: 258).

Ένα μουσείο, ωστόσο, που διαπνέεται από αντιλήψεις «κοινωνικής ένταξης», διαμορφώνει την επικοινωνιακή του πολιτική με έμφαση στο κοινό και στον επισκέπτη. Σε αυτήν την επικοινωνιακή προσέγγιση, η νοηματοδότηση των μουσειακών εκθέσεων κατασκευάζεται από κοινωνικά ενεργά άτομα που δεν εισπράττουν απλώς μηνύματα, αλλά τα οικειοποιούνται μέσα από υποκειμενική συμμετοχική εμπειρία (Sandell 2002). Υποστηρίζεται ότι οι εμπειρίες, τα αντικείμενα και άλλα υλικά, όπως τα κείμενα σε μία μουσειακή έκθεση, προσεγγίζονται από το θεατή με βάση την προϋπάρχουσα γνώση του, συχνά φορτισμένη από δικές του προκαταλήψεις. Μέσα στο μουσείο, ωστόσο, επιδιώκεται μία διαλεκτική ανάμεσα στο μήνυμα και στο γνωστικό και ιδεολογικό κεφάλαιο του επισκέπτη, με στόχο την εξισορρόπηση και την προσέγγιση μίας ευρύτερης αλήθειας (Hooper-Greenhill 2000: 117).

Το σύγχρονο μουσείο αντιμετωπίζει τη διαφωνία του επισκέπτη με την άποψη του επιμελητή ως εύλογη. Το κοινό μπορεί να λαμβάνει ή να μη λαμβάνει μηνύματα, να δέχεται ή να απορρίπτει εκδοχές, να ενδιαφέρεται ή να στέκεται αδιάφορο απέναντι σε εικόνες και ιδέες (Hooper-Greenhill 1999: 4). Ακόμη και στην περίπτωση εκθέσεων που περιλαμβάνουν ένα μέρος της κληρονομιάς του παρελθόντος, ο επισκέπτης αλληλεπιδρά, νοηματοδοτώντας τα αντικείμενα σύμφωνα με την ταυτότητά του. Ένα τέτοιο μοντέλο μουσείου, επομένως, επιδιώκει να μετατραπεί σε χώρο όπου οι άνθρωποι ενεργά δημιουργούν και αναπλάθουν την ταυτότητά τους, επιλέγουν και απορρίπτουν και χειρίζονται τις εικόνες και τις ταυτότητες που βρίσκουν εκεί (McLean και Cooke 1999: 158).

Έτσι, σύμφωνα με τα παραπάνω, το σύγχρονο μουσείο δεν επιδιώκει να μεταδώσει μηνύματα και να μετασχηματίσει τις απόψεις και τις αξίες του επισκέπτη. Μπορεί, ωστόσο, να συμβάλει έτσι ώστε οι αξίες και οι αντιλήψεις του επισκέπτη να άρουν τα στεγανά τους απέναντι σε προκλήσεις, σε νέα ερωτήματα (Newman και McLean 2002: 58).

4.3. Αναπαράσταση του «άλλου»

Η αναπαραστατική δυνατότητα του μουσείου εξετάζεται σ' αυτή την ενότητα ως προς τη σχέση μεταξύ αντικειμένων και κειμένων, δηλαδή ως προς την εξουσία τους και τη δυνατότητα επικοινωνίας τους με την «ετερότητα», με την ταυτότητα του «άλλου». Σύμφωνα με τον Cruikshank (1992: 6), «τα μουσεία και η ανθρωπολογία είναι αναμφισβήτητα μέρος μίας δυτικής φιλοσοφικής παράδοσης, που βασίζεται στο δυϊσμό, ο οποίος γίνεται προβληματικός ως εννοιολογικό πλαίσιο για τα θέματα της αναπαράστασης: Οι αγεφύρωτες αντιθέσεις μεταξύ «εαυτού-άλλου», «υποκειμένου – αντικειμένου», «εμείς-άλλοι», αναπόφευκτα παραχωρούν την εξουσία στα χέρια του επίσημου ιδρύματος».

Τα προβλήματα με τις αναπαραστάσεις της «ετερότητας» σχετίζονται αφενός με την ιστορική εμφάνιση της ανθρωπολογίας ως επιστήμης και αφετέρου με τις ιστορικές συνθήκες μέσα στις οποίες έλαβαν χώρα η συλλογή και η έκθεση μουσειακών αντικειμένων (Hallam 2000: 260). Οι μουσειακές εκθέσεις κατασκευάζονται ως απομίμηση μιας εξωτερικής πραγματικότητας, με σαφή διάκριση όμως της αναπαράστασης από την πραγματικότητα. Ο πραγματικός κόσμος οπισθοχωρεί μπροστά στον κόσμο του εκθέματος. Οι αναπαραστατικές στρατηγικές τους σχετίζονται άμεσα με την πολιτική του δυτικού κόσμου απέναντι στον «άλλο» (Mitchell 1988: 58).

Σήμερα είναι γενικά αποδεκτό ότι, όταν προσδιορίζονται οι «άλλοι», σπάνια αναγνωρίζονται ως ισότιμοι και οι αντιλήψεις που ο δυτικός επισκέπτης διαμορφώνει γι' αυτούς αντανακλά τις αντιλήψεις του για τον ίδιο τον εαυτό του. Αντίστοιχα, η συλλογή και η έκθεση αντικειμένων του παρελθόντος συμβολίζουν την κυριαρχία στο παρελθόν και στη γνώση του, ενώ αντικείμενα άλλων πολιτισμών συμβολίζουν την κυριαρχία κάποιων πολιτισμών σε άλλους (Νάκου 2001: 157). Υπάρχουν πολλά παραδείγματα που αποκαλύπτουν μηχανισμούς εξουσίας που παράγουν κατά παραγγελία αναπαραστάσεις, όπως αυτές των πρώην αποικιοκρατικών χωρών για τους πολιτισμούς των αποικιοκρατούμενων χωρών, οι οποίες βασίζονται αποκλειστικά στην οπτική αίσθηση και όχι σε άλλες αισθήσεις. Αυτό εξηγείται, καθώς για τον μέσο Ευρωπαίο το «σκέπτεσθαι» και το «γιγνώσκειν» είναι ισότιμα με το «οράν»: Η οπτική δηλαδή αίσθηση δίνει την εντύπωση της αντικειμενικής αλήθειας, της πραγματικής εικόνας του κόσμου, περισσότερο από άλλες αισθήσεις,

όπως αυτού που ακούμε ή αυτού που αγγίζουμε ή αυτού που αισθανόμαστε. Ωστόσο, αυτή η πρακτική δεν είναι αντικειμενική: η εικόνα που αποκτούν τα μουσειακά εκθέματα και ο τρόπος που αναπαρίστανται οι πολιτισμοί μέσω της έκθεσής τους αποτελούν διαδικασίες υποκειμενικές, σκόπιμες και πολιτικές (Riegel 2004: 85).

Η αναπαράσταση, όταν έχει να διαχειριστεί τη διαφορετικότητα, γίνεται μια σύνθετη διεργασία, καθώς περιλαμβάνει συναισθήματα και συμπεριφορές και κινητοποιεί φόβους και προκαταλήψεις του θεατή (Hall 1997: 226). Πολλοί επισκέπτες ισχυρίζονται ότι επισκέπτονται μουσεία, για να γνωρίσουν άλλους πολιτισμούς και παραχωρούν στο μουσείο την αρμοδιότητα να τους παράσχει ακριβή στοιχεία και να αναπαραστήσει αυτούς τους πολιτισμούς με αντικειμενικότητα. Συχνά προσδοκούν από το μουσείο ένα μάθημα ιστορίας με μια ματιά. Αυτά, ωστόσο, τα μαθήματα ιστορίας υποβιβάζουν τους άλλους πολιτισμούς και τους χαρακτηρίζουν ως «άλλους», τοποθετώντας τους σ' ένα απροσδιόριστο παρελθόν, ακόμη κι αν οι πολιτισμοί αυτοί εξακολουθούν να υφίστανται στο παρόν. Αυτή η άρνηση του κοινού παρόντος μετατρέπει την εμπειρία του θεατή από συμμετοχική διαδικασία σε απλή παρατήρηση και συμβάλλει στην κατασκευή του πολιτισμικού «άλλου». Αυτή η άρνηση αλληλεπίδρασης μεταξύ μουσείου, επισκεπτών και αναπαριστάμενων πολιτισμών είναι μία πολιτική πράξη (Riegel 2004: 87, 88).

Ενδιαφέρουσες είναι στην περίπτωση έκθεσης διαφορετικών πολιτισμών, οι αναπαραστατικές μέθοδοι των εθνογραφικών αντικειμένων ή των αντικειμένων τέχνης άλλων πολιτισμών. Οι στρατηγικές της αναπαράστασης βασίζονται αφενός στη σημειωτική, δηλαδή στον τρόπο με τον οποίο η γλώσσα κατασκευάζει το νόημα και αφετέρου στον τρόπο με τον οποίο η Δύση και η εξάπλωσή της παράγει τη γνώση για τους άλλους πολιτισμούς (Lidchi 1997: 151). Χαρακτηριστική είναι η ιδέα των Ευρωπαίων για την Αφρική, όταν μέσω της αποικιοκρατίας του 19^{ου} αιώνα, οι εικόνες που μεταφέρονταν από την άγνωστη ήπειρο έδιναν έμφαση στο μαγικό, το εξωτικό και το πρωτόγονο στοιχείο. Την ίδια περίοδο, διοργανώνονταν μεγάλες ευρωπαϊκές εκθέσεις με αντικείμενα άλλων πολιτισμών, φερμένα από τις χώρες καταγωγής τους, που ενθουσίαζαν τους Ευρωπαίους⁵.

Αυτή η ικανότητα ελέγχου της αναπαράστασης έχει κυρίως επηρεάσει την παρουσίαση των αντικειμένων τέχνης «διαφορετικών» πολιτισμών στα δυτικά

⁵ Σε μία ανάλογη έκθεση στη Διεθνή Έκθεση του Παρισιού το 1898 ο ίδιος ο Αντώνης Μπενάκης έρχεται σε επαφή με τα αντικείμενα του ισλαμικού πολιτισμού που θα αφυπνίσουν το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του και θα αποτελέσουν αφορμή για την προσωπική του συλλογή.

μουσεία, όπου συχνά εκτίθενται ως «εξωτικά», καθώς δεν εντάσσονται στο πρότυπο μιας παγκόσμιας αισθητικής. Σε συνδυασμό με τα αντικείμενα που εκτίθενται, τα συνοδευτικά κείμενα αποτελούν παράγοντα αναπαράστασης. Όταν δεν υπάρχει ιεράρχηση μεταξύ εικονιστικών και κειμενικών αναπαραστάσεων, όταν δηλαδή δίνεται προτεραιότητα σε συγκεκριμένα κείμενα ή αντικείμενα, ως αντιπροσωπευτικά της πολιτιστικής διαφορετικότητας, τότε ο «άλλος» κατασκευάζεται με βάση τις κυρίαρχες ιδεολογικές προσεγγίσεις περί ταυτότητας (Hallam 2000: 261).

Ακόμη κι αν τα ηλεκτρονικά μέσα πληροφόρησης δίνουν νέες δυνατότητες και, γενικότερα, οι εκθεσιακές αντιλήψεις έχουν εκσυγχρονιστεί, ωστόσο τα μουσεία εξουσία προσδιορισμού «των άλλων», με βάση τις δικές τους αξίες και τα δικά τους κριτήρια. Έτσι, ενισχύουν το κύρος του δικού τους πολιτισμικού, εθνικού, κοινωνικού και φυλετικού πλαισίου (Νάκου 2001: 157).

Στη μελέτη του σχετικά με το πώς η Ευρώπη «κατασκεύασε» μια στερεοτυπική εικόνα της «Ανατολής», ο Έντουαρντ Σαϊντ (1978: 14) υποστηρίζει την ύπαρξη μιας θεωρίας, αυτής του «οριενταλισμού», σύμφωνα με την οποία ο ευρωπαϊκός πολιτισμός μετά την περίοδο του Διαφωτισμού ήταν ικανός, όχι απλώς να περιγράψει τις χώρες της Εγγύς Ανατολής, αλλά κυρίως να παραγάγει πολιτικές, κοινωνικές, ιδεολογικές και επιστημονικές όψεις της. Μέσα στο πλαίσιο της δυτικής κυριαρχίας πάνω στην Ανατολή, μέσω της αποικιοκρατίας, προέκυψε ένα νέο είδος γνώσης, μία περίπλοκη γνώση, κατάλληλη για ακαδημαϊκή μελέτη, για μουσειακή έκθεση, για ανθρωπολογική θεωρία, για βιολογική, γλωσσολογική, φυλετική και ιστορική έρευνα.

Αυτή ακριβώς η γνώση δομείται μέσα από εξουσιαστικές σχέσεις και σχετίζεται με τη θεωρία του Foucault ότι η γνώση είναι εξουσία: Ο επίσημος λόγος μέσω διαφορετικών μορφών αναπαράστασης, ακαδημαϊκής, μουσειακής, λογοτεχνικής ή εικαστικής, αντανάκλα ένα είδος φυλετικής γνώσης για τον «άλλο» (στην περίπτωση του Σαϊντ για την Ανατολή) και εμπλέκεται βαθιά σε σχέσεις και στρατηγικές εξουσίας και δύναμης (επεκτατισμός). Αυτή η αναπαραστατική γνώση περιλαμβάνει πολιτισμική καθοδήγηση, γοητεύει, παροτρύνει και κερδίζει συναίνεση. Συμπεριλαμβάνει τόσο τον κυρίαρχο όσο και τον κυριαρχούμενο μέσα στους κύκλους της, παράγοντας καινούργιο λόγο, νέες μορφές γνώσης, νέα αντικείμενα και σχηματίζοντας νέες πρακτικές και νέους θεσμούς (Hall 1997: 261).

Σε κάποιες περιπτώσεις, ωστόσο, εφαρμόστηκε η αρχή της συνεργασίας στον τομέα της επιμέλειας εκθέσεων, προκειμένου να επιτευχθεί η απόδοση διαφορετικών προοπτικών από τις ίδιες τις χώρες προέλευσης των έργων (Chandler 2009: 74).

Για μία νέα ματιά στις εκθέσεις του «διαφορετικού» πολιτισμού, η πρακτική της χαρτογράφησης της πορείας των αντικειμένων μιας συλλογής (από ποιον, από πού, για ποιο σκοπό, ποιας πολιτισμικής προέλευσης, από ποιο δημιουργό) δεν είναι αρκετή για τον τρόπο που ερμηνεύονται τα αντικείμενα. Χρειάζεται να αντικατασταθεί το μήνυμα «εμείς και αυτοί», το οποίο εστιάζει κυρίως στην ετερότητα, με άλλα μηνύματα που στοχεύουν στην ανάδειξη της ομοιότητας μεταξύ διαφορετικών πολιτισμών. Επίσης, προκύπτει η ανάγκη της επαναξιολόγησης του «τι αποτελεί ένα μουσειακό αντικείμενο», προκειμένου να αναθεωρηθούν οι τρόποι που το μουσείο ενισχύει τις αντιλήψεις του «άλλου» ως εξωτικού, πρωτόγονου, υποδεέστερου. Η προσοχή στρέφεται προς τις μεθόδους συλλογής, αλλά και τις κοινωνικές σχέσεις που εμπλέκονται στην κυκλοφορία και στην έκθεση των αντικειμένων (Hallam 2000: 271).

Οι νέες απόπειρες και οι νέες προσεγγίσεις στις εκθέσεις των αντικειμένων δίνουν έμφαση στην επιλογή των συνοδευτικών κειμένων ή λέξεων που επικουρούν την τοποθέτηση των αντικειμένων σε κοινωνικά και πολιτικά συμφραζόμενα. Μέσω του διαλόγου και της πολυφωνίας, η επιλογή της οπτικής που θα παρουσιαστεί αποτελεί πολιτική επιλογή των συμμετεχόντων στην οργάνωση της έκθεσης (Hooper-Greenhill 2000: 290). Στόχος γίνεται η αναδιαμόρφωση των ιεραρχικών σχέσεων μεταξύ «εαυτού» και «άλλου» που προέβαλλαν σχέσεις ανισότητας και εξουσίας⁶.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, τα αντικείμενα των συλλογών όλων των ειδών αποκτούν σημασία ανάλογα με το ερμηνευτικό πλαίσιο μέσα στο οποίο εκτίθενται και ανάλογα με την ιστορική και πολιτισμική οπτική από την οποία ερευνώνται (Hooper-Greenhill 1999: 8). Η προσέγγιση του σύγχρονου μουσείου είναι η τοποθέτηση των αντικειμένων σε πλαίσια πολλαπλών ερμηνειών και μηνυμάτων.

Γενικότερα, η εκδοχή των μουσειακών εκθέσεων για τον εθνικό ή φυλετικό «Άλλο» αντανακλά ευρύτερες αντιλήψεις και διασπείρει μηνύματα ανάλογα με τις

⁶ Ενδεικτικά, αναφέρεται ως μελέτη περίπτωσης η έκθεση «Ο κύκλος της Ζωής» στο Nottingham Castle Museum, όπου τα μουσειακά αντικείμενα επιλέχθηκαν για να αναδείξουν την πολιτισμική ετερότητα, αλλά δεν εντάχθηκαν σε ένα ερμηνευτικό πλαίσιο που προέτασσε το ένα εις βάρος του άλλου. Στην έκθεση αυτή έγινε συνειδητή προσπάθεια να διαπραγματευτεί κανείς με την ιδέα της ισότητας και να προβάλλει το «διαφορετικό» όχι ως μειονέκτημα, αλλά ως αξία (Sandell 2002: 10).

ιδέες που το μουσείο και οι ιθύνοντές του επιθυμούν να υπηρετήσουν. Η συνειδητοποίηση της κοινωνικής δύναμης που διαθέτει ο μουσειακός χώρος αποτελεί για τους εργαζόμενους σε αυτόν σπουδαίο κίνητρο, προκειμένου ο τρόπος αναπαράστασης να μην αναπαράγει τις αντιλήψεις των ολίγων και εκλεκτών, αλλά μια διευρυμένη οπτική ένταξης περιθωριοποιημένων ατόμων και ομάδων.

Στο δεύτερο μέρος αυτής της εργασίας, με μελέτη περίπτωσης το Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης στην Αθήνα, επιχειρείται να διερευνηθεί το αν, παράλληλα με την πολιτισμική αποστολή του, αναδεικνύεται και ο κοινωνικός του ρόλος και πώς προσεγγίζεται η αντίστοιχη διαφορετική πολιτισμική ομάδα μέσα από τη μουσειακή έκθεση της ισλαμικής τέχνης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Το Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης

2.1. Ο ισλαμικός κόσμος

Ο επισκέπτης του μουσείου ισλαμικής τέχνης βρίσκεται σε ένα διαφορετικό πολιτισμικό πλαίσιο, αυτό του ισλαμικού πολιτισμού, ενός πολιτισμού με μακρά ιστορία και ευρύτατα γεωγραφικά σύνορα. Κρίνεται, επομένως, χρήσιμο, πριν την παρουσίαση του μουσείου και των συλλογών του, να γίνει σύντομη αναφορά στον ισλαμικό κόσμο, με έμφαση στις ιστορικές φάσεις της εξέλιξής του, και σε θεμελιώδεις αρχές και χαρακτηριστικά της ισλαμικής τέχνης. Εξάλλου, η γενική αυτή παρουσίαση στοιχείων του ισλαμικού πολιτισμού αποτελεί, συγχρόνως, προσπάθεια προσδιορισμού του πολιτισμικού αυτού πλαισίου, μέσα στο οποίο διαμορφώθηκαν οι ταυτότητες και οι αντιλήψεις των συμμετεχόντων στο ερευνητικό μέρος της παρούσας εργασίας.

2.1.1. Η ιστορία του ισλαμικού πολιτισμού

Το Ισλάμ δε γεννήθηκε σε μία περιοχή χωρίς προηγούμενο πολιτισμό. Στη νότια και στη δυτική Αραβία προϋπήρχαν εξελιγμένες αγροτικές και εμπορικές κοινότητες με πολιτισμικά στοιχεία που διατηρήθηκαν στη συλλογική μνήμη και στην μυθολογία των Αράβων. Διοικούνταν από αριστοκρατικές οικογένειες κι ακόμη και οι πολιτείες των νομάδων ήταν οργανωμένες σε φατρίες και εξαρτημένες πολιτικά από τους μόνιμους κατοίκους των μεγάλων πόλεων (Χιτζάζ, Μέκκα) (Γιαννουλάτος 1975: 45). Ωστόσο, υλικά στοιχεία του προϊσλαμικού πολιτισμού της Αραβίας δεν έχουν επιβιώσει. Η αραβική παράδοση όμως περιέχει βιβλικές έννοιες, γεγονός που αποδεικνύει την επιρροή που άσκησαν οι δύο μεγάλες μονοθεϊστικές θρησκείες που επικρατούσαν στην περιοχή, ο Ιουδαϊσμός και ο Χριστιανισμός. (Χόνορ και Φλέμινγκ, 2002: 110).

Το μεγάλο επίτευγμα της προϊσλαμικής περιόδου (αρχές 7^{ου} αιώνα - 661) υπήρξε η τελειοποίηση μιας κοινής γλώσσας, υπερφυλετικής, για όλους τους αραβικούς πληθυσμούς, καθώς η γλώσσα που μιλιόταν κατά την προϊσλαμική

περίοδο δεν ήταν παντού η ίδια. Υπήρχαν διάλεκτοι με διαφορές και κοινά στοιχεία. Η γλώσσα που αναπτύχθηκε χάρη στις αραβικές κατακτήσεις και που καλλιεργήθηκε από την προφορική, ποιητική τέχνη, έγινε και η γλώσσα του Κορανίου (Μπασούκου-Κονδύλη 2001: 36). Η κοινή έκφραση συνέβαλε στη συνειδητοποίηση της κοινής ταυτότητας και μέσω αυτής συντελέστηκε η διάδοση του αραβικού πνεύματος, συνεκτικού στοιχείου του ισλαμικού πολιτισμού. Η ολοκλήρωση της ενότητας των Αράβων θα επιτευχθεί από έναν απόγονο της φυλής «Κουραΐς» και κάτοικο της ιερής πόλης της Μέκκας, τον Μωάμεθ. Οι αφηγήσεις για την παιδική ηλικία του Μωάμεθ, για τις περιπέτειές του και για τα ταξίδια του σε γειτονικές χώρες πιθανότατα αποτελούν θρύλους, δημιουργημένους τόσο από Άραβες όσο και από Χριστιανούς, με διαφορετικούς σκοπούς ο καθένας. Ήταν, ωστόσο, βαθιά θρησκευόμενος και συχνά αναζητούσε την απομόνωση στην έρημο για να στοχάζεται πάνω σε μεταφυσικά θέματα (Γιαννουλάτος 1975: 76).

Η νέα θρησκεία, της οποίας μοναδικός προφήτης αναδείχθηκε ο Μωάμεθ, ονομάστηκε Ισλάμ που σημαίνει «Υποταγή στο θεό» και είναι η πιο απόλυτα και αδιάλλακτα μονοθεϊστική θρησκεία, καθώς στηρίζεται στην άμεση σχέση του θεού με τον πιστό. Έχει τέσσερις άξονες, την πίστη και την προσευχή, την ελεημοσύνη, τη νηστεία του ραμαντάν και το προσκύνημα στη Μέκκα. Η κωδικοποίηση όλων των αρχών του Ισλάμ, κατά την παράδοση, υπαγορεύτηκε στον Μωάμεθ από το θεό και πήρε την ιερή και απαράβατη μορφή του Κορανίου (Endress 2004: 117).

Μετά το θάνατο του Μωάμεθ, ήταν απαραίτητο να εξαπλωθεί η κοινότητα των πιστών του, διαφορετικά κινδύνευε να διαλυθεί. Το 632, τέσσερις σύντροφοί του τέθηκαν διαδοχικά επικεφαλής της ισλαμικής κοινότητας ως «χαλίφες» (διάδοχοι του προφήτη) με έδρα τη Μεδίνα (632-661). Πολύ γρήγορα αύξησαν τη ζώνη επιρροής τους σε ολόκληρη την αραβική χερσόνησο. Μία σειρά κατακτήσεων επέκτεινε το ισλαμικό κράτος στο Ιράκ και Ιράν και στη βυζαντινή Συρία και Αίγυπτο. Αραβικά στρατεύματα εγκαταστάθηκαν στις νεοκατακτημένες περιοχές, σε πόλεις που έγιναν έδρες του χαλιφάτου. Με αφορμή εσωτερικές διαμάχες μεταξύ των διαδόχων, η ενιαία ισλαμική κοινότητα διχάστηκε και ο διοικητής της Συρίας ίδρυσε τη Δυναστεία των Ομαγιάδων (661-750), με πρωτεύουσα τη Δαμασκό. Ο αραβικός κόσμος, για πρώτη φορά, στράφηκε στις επιδράσεις των γειτονικών πολιτισμών (Μπασούκου-Κονδύλη 2001: 31).

Ένα δεύτερο κύμα κατακτήσεων, τον 8ο αιώνα, οδήγησε στην προσάρτηση της βορειοδυτικής Αφρικής και της Ισπανίας προς τη Δύση και του Αφγανιστάν, του

Πακιστάν και της Ινδίας προς την Ανατολή. Ωστόσο, η άνιση μεταχείριση των προσήλυτων σε σχέση με τους μουσουλμάνους Άραβες δημιούργησε έντονη δυσαρέσκεια, με αποτέλεσμα την ανατροπή των Ομαγιάδων και την εγκαθίδρυση της Δυναστείας των Αββασιδών (Blair και Bloom 2002: 50). Ο τελευταίος χαλίφης της δυναστείας των Ομαγιάδων φονεύθηκε, αλλά ένα μέλος της οικογένειας, ο Αμπν αλ-Ραχμάν διέφυγε το 756 προς το Μαρόκο και στη συνέχεια προς την Ισπανία και ίδρυσε το εμιράτο της Κόρδοβας (Blair και Bloom 2002: 72).

Στο βασίλειο των Αββασιδών (750-1258), το κέντρο μεταφέρεται από τη Συρία στο Ιράκ και νέα πρωτεύουσα είναι η Βαγδάτη. Οι πρώτοι Αββασίδες ηγεμόνες κατόρθωσαν να αμβλύνουν τις εντάσεις μεταξύ εθνικών και θρησκευτικών κοινοτήτων, ενθάρρυναν την καλλιέργεια των επιστημών, των γραμμάτων και των τεχνών, δημιουργώντας έτσι τις συνθήκες για την ανάδειξη του Ισλαμικού Πολιτισμού. Ωστόσο, η δυναστεία αυτή έχασε τον έλεγχο των επαρχιών από την άνοδο τοπικών δυναστειών. Οι δυναστείες αυτές προέκυψαν είτε από ανεξαρτητοποίηση ισχυρών διοικητών σε κεντρικές επαρχίες (Αίγυπτος, Ιράν), είτε από επίλεκτα σώματα στρατού που σφετερίστηκαν τις εξουσίες του χαλίφη στη Βαγδάτη (Σελτζούκοι). Ο χαλίφης Αλ-Μουτασίμ εξαναγκάστηκε να μεταφέρει την πρωτεύουσα από τη Βαγδάτη στη Σαμάρα (Blair και Bloom 2002: 85). Το κύρος του αββασιδικού χαλιφάτου κλονίζεται από την εμφάνιση του ανταγωνιστικού χαλιφάτου του Καΐρου (909) και μετά την κατάληψη της Βαγδάτης από τους Σελτζούκους (1055). Όταν οι Σελτζούκοι εδραίωσαν την παρουσία τους μέσα στον 11ο αιώνα, αναδύθηκε το τουρκικό και περσικό στοιχείο, μέσα στο αραβικό κράτος. Οι Αββασίδες διατηρούνται ως περιφερειακή δύναμη ως την τελική ανατροπή τους από τους Μογγόλους (1258). Η εξέλιξη αυτή δεν είχε μόνο πολιτικό χαρακτήρα, είχε και πολιτισμικό. Δημιουργήθηκε υψηλής στάθμης πολιτισμός, στα πλαίσια του οποίου αναπτύχθηκαν οι επιστήμες και οι τέχνες. Έτσι, ο ισλαμικός πολιτισμός αναδεικνύεται πλήρης δυναμισμού και δημιουργικότητας, γι' αυτό και συνηθίζουμε να αποκαλούμε αυτήν την περίοδο «Χρυσή εποχή του Αραβικού Ισλάμ» (Γιαννουλάτος 1975: 222). Ανεξάρτητα πάντως από τον εθνικό τους χαρακτήρα, οι διάφορες δυναστείες που δημιουργήθηκαν στις αραβοκρατούμενες περιοχές διαδραμάτισαν σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη του ισλαμικού πολιτισμού (Παπουτσάκη 2007: 29).

Συγκεκριμένα, η δυναστεία των Φατιμίδων (909-1169), που υπερηφανεύονταν ότι κατάγονταν από τον ίδιο τον Προφήτη, εξαπλώθηκε αρχικά στη Βόρεια Αφρική και στη συνέχεια στην Αίγυπτο. Ισχυρίστηκαν ότι θα έφερναν ειρήνη και αρμονία σε

όλη την επικράτεια και όραμά τους αποτέλεσε η ενότητα όλου του ισλαμικού κόσμου. Πραγματικά, ως το τέλος του 10^{ου} αιώνα, οι Φατιμίδες είχαν υπό τον έλεγχό τους τη Μέκκα, τη Μεδίνα και την Ιερουσαλήμ (Lapidus 2002: 283). Στην δυτική πλευρά της Μεσογείου, οι Ομαγιάδες πρίγκηπες της Ισπανίας απολάμβαναν το αξίωμα του χαλίφη και ανέδειξαν την Κόρδοβα σε λαμπρή πρωτεύουσα του κράτους τους (Lapidus 2002: 309).

Με την εισβολή των Μογγόλων, την καταστροφή της Βαγδάτης (1258) και την κατάλυση του αββασιδικού χαλιφάτου, ο πολιτικός κατακερματισμός επιτάθηκε. Οι Μογγολικές δυναστείες που ιδρύθηκαν στην κεντρική Ασία, στη Νότια Ρωσία, στο Ιράν και Ιράκ εξισλαμίστηκαν στα τέλη του 13^{ου} αιώνα και στις αρχές του 14^{ου}. Την προέλασή τους στη Συρία και στην Αίγυπτο ανέκοψαν οι Μαμελούκοι (1250-1517), επίλεκτα στρατιωτικά σώματα που ανέτρεψαν τους Αγιουβίδες της Συρίας και της Αιγύπτου (1169-1250) και εκδιώξαν τους σταυροφόρους από την περιοχή της Μέσης Ανατολής. Στη Μικρά Ασία το σελτζουκικό σουλτανάτο του Ικονίου (1077-1307) διαδέχτηκαν διάφορα τουρκικά κρατίδια (Παπουτσάκη 2007: 30) .

Ξεκινώντας από τη Βιθυνία, οι Οθωμανοί επικράτησαν των υπόλοιπων κρατιδίων, μέχρι τα τέλη του 15^{ου} αιώνα, ενώ στο δεύτερο μισό του 14^{ου} αιώνα εμφανίστηκαν πάλι τουρκικές και ιρανικές δυναστείες . Ανατολικότερα, ιδρύθηκαν ισλαμικά κράτη στην κεντρική Ινδία (14^{ος} – αρχές 16^{ου} αιώνα). Από το 12^ο αιώνα μουσουλμάνοι έμποροι ίδρυσαν αποικίες στη Μαλαϊκή χερσόνησο και την Ινδονησία. Σταδιακά οι γηγενείς ασπάστηκαν το Ισλάμ και από τον 13^ο αιώνα ιδρύθηκαν και εκεί ισλαμικά κρατίδια. Με παρόμοιο τρόπο η θρησκεία του Ισλάμ διαδόθηκε και στην υποσαχάρειο Αφρική. Στη βόρεια Αφρική επικράτησαν βερβερικές δυναστείες. Η ανακατάληψη της Ισπανίας από τους χριστιανούς άρχισε στο δεύτερο μισό του 11^{ου} αιώνα και ολοκληρώθηκε στα τέλη του 15^{ου}, όταν εκδιώχθηκαν οι Νασιρίδες, η τελευταία ισλαμική δυναστεία της Ανδαλουσίας (Brown 2009: 234).

Το 16^ο και το 17^ο αιώνα ακμάζουν τρεις μεγάλες ισλαμικές δυναστείες: Οι Οθωμανοί στα Βαλκάνια, την Εγγύς Ανατολή και τη Βόρεια Αφρική (1281-1924), οι Σαφαβίδες στο Ιράν (1501-1732) και οι Μεγάλοι Μογγόλοι στην Ινδία (1526- 1858). Καταλύουν τις τοπικές δυναστείες και σχηματίζουν τρεις αυτοκρατορίες με εσωτερική συνοχή και καλή διοικητική οργάνωση. Αυτή είναι η δεύτερη περίοδος ακμής του ισλαμικού κόσμου (Γιαννουλάτος 1975: 224).

Το 18^ο αιώνα, καθώς επιτείνεται ο ανταγωνισμός των αποικιοκρατικών δυνάμεων της Ευρώπης, οι Βρετανοί επεκτείνουν τις κτήσεις τους στην Ινδική

Χερσόνησο, εκμεταλλευόμενοι τις διαμάχες μεταξύ των εθνικών και θρησκευτικών κοινοτήτων. Η αυτοκρατορία των Μογγόλων συρρικνώνεται σταδιακά και καταλύεται επίσημα το 1858 με την υπαγωγή των Ινδιών στο βρετανικό στέμμα. Από τα μέσα του 16^{ου} ως τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, η επέκταση του Ρώσων προς τα ανατολικά δεν κατορθώνει να υποτάξει το κράτος των Κατζάρων (1779-1924), που διαδέχτηκαν τους Σαφαβίδες (1501-1732) στο Ιράν. Αντίθετα, το κράτος τους εκσυγχρονίστηκε και ο στρατός αναδιαρθρώθηκε. Η Οθωμανική αυτοκρατορία αποδυναμώθηκε από την οικονομική διείσδυση των Ευρωπαίων. Η κατάρρευσή της επιταχύνθηκε με τις εθνικές επαναστάσεις στα Βαλκάνια και την αποικιοποίηση των αραβικών εδαφών της. Έτσι, στο τέλος του 19^{ου} αιώνα, όταν η ευρωπαϊκή αποικιοκρατία φτάνει στο απόγειό της, αποικιοποιούνται και οι περιφερειακές περιοχές του μουσουλμανικού κόσμου (Lapidus 2002: 378).

2.1.2. Ισλαμική Τέχνη

Ο όρος ισλαμική ή μουσουλμανική τέχνη δημιουργήθηκε στα τέλη του 19^{ου} - αρχές 20^{ου} αιώνα από ευρωπαίους μελετητές και δηλώνει την τέχνη που δημιουργήθηκε σε μουσουλμανικό περιβάλλον, όπου δηλαδή οι πιστοί του Ισλάμ αποτελούσαν την πλειονότητα ή συνιστούσαν την επικρατούσα πολιτική και πολιτιστική δύναμη. Ο όρος «ισλαμικός», δεν αναφέρεται μόνο στη θρησκευτική πίστη, αλλά στο σύνολο του πολιτισμού. Επίσης, το Ισλάμ ως θρησκεία δεν πρωτοεμφανίστηκε με περιορισμένους οπαδούς που σταδιακά αυξάνονταν. Αντίθετα, εξαπλώθηκε άμεσα και διαμόρφωσε πολύ γρήγορα μία αισθητική που ανταποκρινόταν στις ανάγκες των νέων οπαδών της (Ettinghausen και Grabar 1987: 17). Παρόλ' αυτά η αισθητική έκφραση του Ισλάμ δεν είχε μόνο θρησκευτικό χαρακτήρα αλλά και κοσμικό, καθώς εμφανίστηκε αφενός στον χώρο θρησκευτικής λατρείας (τζαμί) και στο ιερό βιβλίο των μουσουλμάνων (Κοράνι) αλλά και σε κέντρα κοσμικής εξουσίας (ανάκτορο) (Μπαλλιάν 2006: 30).

Αν και οι γραπτές πηγές είναι περιορισμένες, ανατρέχοντας στο προϊσλαμικό παρελθόν των Αράβων, διαπιστώνεται ότι δε διέθεταν εγχώρια καλλιτεχνική παράδοση. Αντίθετα, η ισλαμική αισθητική άρχισε να διαμορφώνεται και να εξελίσσεται σταδιακά μετά από την έξοδο και τις κατακτήσεις τους, καθώς αφομοίωσε πολλά στοιχεία από ένα ευρύ φάσμα πολιτισμών με τους οποίους ήρθε σε

επαφή. Οι καθαρά ισλαμικές φόρμες προέκυψαν μέσα από αλληλεπιδράσεις και συνδυασμούς καλλιτεχνικών στοιχείων από το ρωμαϊκό και το βυζαντινό πολιτισμό (Φίλωνος 1980: 12). Ωστόσο, η σπουδαιότερη συμβολή των Αράβων στην καλλιτεχνική δημιουργία ήταν η αρχιτεκτονική κατασκευή του ισλαμικού τεμένους, του τζαμιού, του ιερού χώρου προσευχής όλων των ανδρών μουσουλμάνων. Ενώ επηρεάζεται από τις ρωμαϊκές και τις βυζαντινές βασιλικές, ενοποιεί με πρωτότυπο τρόπο τον εσωτερικό χώρο του κτίσματος και διευρύνει τη χωρητικότητά του (Ettinghausen και Grabar 1987: 20).

Από την αρχιτεκτονική λείπουν οι εικονιστικές παραστάσεις, καθώς το Κοράνι αναγνωρίζει το Θεό ως μοναδικό Δημιουργό και απαγορεύει ρητά την αναπαράσταση ανθρώπινων ή ζωικών μορφών. Τη θέση τους παίρνουν καλλιγραφικές επιγραφές, που συναντούνται στα ιερά βιβλία και στην ταπητουργία, ιδιαίτερα στους τάπητες προσευχής και σε αυτούς που καλύπτουν τα δάπεδα των τεμενών (Γιαννουλάτος 1975: 231). Στο Κοράνι η γραφή αναφέρεται ως πράξη με θεϊκή προέλευση και η καλλιγραφική της απόδοση προσφέρει ένα είδος οπτικού μυστηρίου. Και μόνο η θέαση των στίχων του εξασφάλιζε την ευλογία στους πιστούς. Γι' αυτό η καλλιγραφία αναδείχθηκε ως η σπουδαιότερη από τις ισλαμικές τέχνες: (Ettinghausen και Grabar 1987: 20).

Ιδιαίτερα ανεπτυγμένες είναι και άλλες «διακοσμητικές τέχνες», όπως η κεραμική, η υαλουργία, η μεταλλοτεχνία, η υφαντική, η ξυλογλυπτική.

Μία θεμελιακή αρχή της ισλαμικής τέχνης είναι η αμφισημία, η διαφορούμενη δηλαδή ουσία των στοιχείων της, που παρατηρείται τόσο στην αρχιτεκτονική όσο και στην εικονογραφία. Οι αρχιτεκτονικές μορφές είναι κατάλληλες για κάθε χρήση και χαρακτηρίζονται από μεγάλη προσαρμοστικότητα, έτσι ώστε το βαθύτερο περιεχόμενό τους να μη γίνεται αμέσως αντιληπτό και να προϋποθέτει διαδικασία διευκρίνισης. Ακριβώς το ίδιο συμβαίνει και με την εικονογραφία, όπου κάθε παράσταση μπορεί να ερμηνευτεί με ποικίλους τρόπους. Η αναπαράσταση, λόγου χάρη, μίας παράστασης συμποσίου μπορεί να είναι σκηνή καθημερινής ζωής ή να υπαινίσσεται το κλίμα σε ηγεμονική αυλή, μπορεί όμως και να αποδίδει συμβολικά τον Παράδεισο (Φίλωνος 1980: 12).

Αντικείμενο θαυμασμού αποτελούν τα ισλαμικά κοσμήματα, γνωστά ως αραβουργήματα (moresque). Ο όρος δημιουργήθηκε στην Ιταλία κατά την περίοδο της Αναγέννησης, για να δηλώσει το σχηματοποιημένο, φυτικό κόσμημα, αραβικής προέλευσης. Το αραβούργημα είναι περίπλοκο διακοσμητικό σχέδιο που αποτελείται

από σχηματοποιημένους βλαστούς και δίλοβα φύλλα ή ημίφυλλα που πλέκονται, διακλαδώνονται ή ελίσσονται ρυθμικά και συμμετρικά, καλύπτοντας ολόκληρη της επιφάνεια του κοσμούμενου στοιχείου. Η καταγωγή του είναι από το φυτικό κόσμημα της ύστερης αρχαιότητας. Η αφηρημένη μεταμόρφωση της αμπέλου και της άκανθας σε σχηματοποιημένα ανθέμια και ημιανθέμια ήταν μια διαδικασία που είχε αρχίσει ήδη από τον 6^ο αιώνα. Στην ολοκληρωμένη του μορφή το αραβούργημα φτάνει τον 11^ο αιώνα, οπότε τα διακοσμητικά μοτίβα ιεραρχούνται διαφορετικά: Ό,τι αποτελούσε παραπληρωματικό κόσμημα ή πλαίσιο μιας παράστασης, τώρα γίνεται κύριο θέμα. Μέσα σ' αυτό ενσωματώνονται άνθη και ζωικές και ανθρώπινες μορφές. Παρομοίως εξελίσσεται και ο σύνθετος γεωμετρικός διάκοσμος τον οποίο φέρουν τα ψηφιδωτά δάπεδα, οι οροφές, τα κιγκλιδώματα ακόμη και οι τοίχοι των ισλαμικών μνημείων (Μπαλλιάν 2006: 37).

Η ισλαμική τέχνη παρουσιάζει ιδιαίτερα χαρακτηριστικά ανάλογα με την χρονική περίοδο και τον τόπο της δημιουργίας της. Στα πρώτα χρόνια της ισλαμικής επέκτασης, κατά τη δυναστεία των Ομεϊάδων (661-750), παρατηρείται έμφαση στην ισλαμική αρχιτεκτονική, καθώς ανοικοδομούνται μεγάλα τεμένη. Το 685 κατασκευάζεται στην Ιερουσαλήμ ένας τετράπλευρος χώρος προσευχής, χωρητικότητας 3000 ατόμων, με τρούλο. Λίγο αργότερα, ανοικοδομείται στη Συρία το Μεγάλο Τέμενος της Δαμασκού (706-715), κατά το πρότυπο χριστιανικής βασιλικής, με απροσδιόριστη αίσθηση του πλάτους και με τρεις αβαθείς κόγχες (μιχράμπ) προς την κατεύθυνση της Μέκκας (Χόνορ και Φλέμινγκ, 2002:116). Η εξωτερική διαμόρφωση των κτηρίων συμπληρώνεται με διακοσμήσεις στους εσωτερικούς χώρους με ανεικονικές αλλά και εικονιστικές παραστάσεις (Talbot-Rice 1985: 26).

Στα ισλαμικά τεμένη της Ισπανίας (8^{ος}-12^{ος} αι) οι τοξοστοιχίες και οι θολοδομές αποτελούν χαρακτηριστικές αρχιτεκτονικές μορφές (Κόρδοβα), ενώ οι τοίχοι κοσμούνται εξωτερικά με κονίαμα και πλίνθους σε γεωμετρικά μοτίβα. Στην ίδια περιοχή, χαρακτηριστική είναι η χρήση του αραβουργήματος, τόσο ως διακοσμητικού μοτίβου αρχιτεκτονικών τύπων, αλλά και ως μοτίβου στην υφαντουργία, στην κεραμική και στην τέχνη του ελεφαντόδοντου. (Talbot-Rice 1985: 80).

Κατά την περίοδο της δυναστείας των Αβασίδων (750-1258), σημειώθηκε μία μεγάλη στροφή στα γράμματα και στις επιστήμες αλλά και στις τέχνες. Η Βαγδάτη, πρώτη πρωτεύουσα του κράτους εξελίχτηκε σε μία από τις πλουσιότερες πόλεις του

κόσμου. Η περιγραφή του πλούτου της στις «Χίλιες και μια Νύχτες» αλλά και σε κείμενα περιηγητών ήταν εντυπωσιακή. Στα ανάκτορα, δίνεται έμφαση στους κήπους, συνδέοντας έτσι την παράδοση της ρωμαϊκής έπαυλης με την ισλαμική αντίληψη για τον παράδεισο (Χόνορ και Φλέμινγκ 2002: 118). Και οι τοπικές δυναστείες ανέδειξαν καλλιτεχνικές δημιουργίες. Η φατιμιδική Αίγυπτος (909-1169) διακρίθηκε για την υφαντική της. Λόγω ξηρού κλίματος, σώθηκαν πολλά δείγματα μεταξωτών και λινών υφασμάτων διακοσμημένων με φυτικά μοτίβα ή με καλλιγραφία. Παράλληλα, εμφανίζονται νέοι ρυθμοί στην κεραμική όπου αξιοποιείται η χρήση του λούστρου και η πολυχρωμία (Talbot-Rice 1985 : 41).

Κατά την επικράτηση των Σελτζούκων στην περιοχή του Ιράν (1038-1194) χτίζονται ταφικά μνημεία με τη μορφή επιβλητικών πύργων . Αργότερα , θα υιοθετηθούν αρχιτεκτονικοί τύποι περισσότερο διακοσμημένοι. Ωστόσο, οι Σελτζούκοι ήταν οι πρώτοι που επιδόθηκαν στην υφαντική και κυρίως στη συστηματική παραγωγή χαλιών. Ως προς την κεραμική τέχνη , αξιοποιείται η τεχνική «*minai*» κυρίως σε πολυτελή σκεύη.

Οι Οθωμανοί Τούρκοι (1281-1924) κατορθώνουν αρχιτεκτονικά να κατασκευάσουν τα λατρευτικά τους κτίσματα με διαδοχικούς περίκεντρους χώρους καλυμμένους με θόλους, καλά φωτισμένους, με ανάλαφρες εξωτερικές όψεις και τέσσερις μιναρέδες στις γωνίες. Πρότυπο αποτέλεσε η Αγία Σοφία στην Κωνσταντινούπολη. Κατά την περίοδο της Οθωμανικής κυριαρχίας, σπουδαίος δημιουργός μνημειωδών κατασκευών αναδείχθηκε ο Σινάν, ο οποίος ονομάστηκε αρχιτέκτονας του Σουλτάνου (Χόνορ και Φλέμινγκ 2002: 100). Παράλληλα, από την Νίκαια της Βιθυνίας προέρχεται ο ρυθμός ιζνίκ. Βασίζεται στη χρήση φυτικού διακόσμου με αξιοποίηση της πολυχρωμίας και με εφαρμογή σε πλακίδια, κεραμικά και υφάσματα διακοσμημένα (Talbot-Rice 1985: 192).

Στο κράτος των Σαφαβιδών (1501-1732), στα ανατολικά σύνορα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, παρατηρείται έμφαση στη θρησκευτική τέχνη με πολύχρωμες ενθέσεις πλακιδίων στα μιχράμπ. Τα μοτίβα που επικρατούν είναι φυτικά με χαρακτήρα καθαρά διακοσμητικό. Παρόμοια θέματα συναντά κανείς και σε χαλιά. Οι διακοσμημένοι τοίχοι της αρχιτεκτονικής των Σαφαβιδών θυμίζουν άλλωστε διακοσμημένα χαλιά (Χόνορ και Φλέμινγκ 2002: 101).

Στα χρόνια της κυριαρχίας των Μεγάλων Μογγόλων (1526-1858) , οι διακοσμητικές τέχνες της Κίνας και του Ιράν ήρθαν σε στενή επαφή και επηρεάστηκαν αμοιβαία. Από την άλλη μεριά, η θρησκευτική αρχιτεκτονική του Ιράν

παρέμεινε ανεπηρέαστη ή στράφηκε στα πρότυπα της σελτζουκικής αρχιτεκτονικής (Χόνορ και Φλέμινγκ 2002: 98). Παράλληλα, στα χρόνια των Μογγόλων αναπτύχθηκε η τέχνη της ζωγραφικής, που αποτέλεσε τέχνη «της αυλής». Στόχος της ήταν η εικονογράφηση ιστοριών και χρονικών που προορίζονταν να διαβαστούν σε ομαδικές συγκεντρώσεις. Άλλοτε οι αφηγηματική ζωγραφική είχε μεγάλες διαστάσεις κι άλλοτε είχε τη μορφή μικροτεχνίας.

Σε γενικές γραμμές η ισλαμική τέχνη αντανακλά μια δική της αισθητική με χαρακτηριστικά τη αφθονία κοσμημάτων που τείνουν να καλύπτουν ολόκληρες τις επιφάνειες των διακοσμούμενων στοιχείων, τα περίπλοκα σχέδια, τα λαμπερά χρώματα που συνδυάζονται με τα παιχνιδίσματα του φωτός δίνοντας έτσι ένα ονειρικό οπτικό αποτέλεσμα, τις έντονες αντιθέσεις υλικών διαφορετικής υφής, την απουσία προοπτικής και σκιάς. Η τεχνική επεξεργασία των έργων αγγίζει την τελειότητα. Ωστόσο, οι περισσότεροι δημιουργοί παραμένουν ανώνυμοι.

2.2. Η ίδρυση του Μουσείου Ισλαμικής Τέχνης

Οι πίνακες ζωγραφικής και τα όπλα με τον περίτεχνο ανατολίτικο διάκοσμο αποτελούσαν τυπική ενασχόληση των ευρωπαίων ευγενών και αστών. Η συλλεκτική προτίμηση του Αντώνη Μπενάκη γι' αυτά φανερώνει το ενδιαφέρον του προς τις εφαρμοσμένες τέχνες, αλλά και μια γενικότερη τάση στους κύκλους των φιλότεχνων του 19^{ου} αιώνα, που καλλιεργήθηκε από το θεσμό των διεθνών εκθέσεων. Οι διεθνείς εκθέσεις παρουσίαζαν τα επιτεύγματα της βιομηχανικής εποχής και έργα τέχνης που προκαλούσαν ενδιαφέρον και θαυμασμό. Οι προτιμήσεις των συλλεκτών που στρέφονταν προς μη ευρωπαϊκά έργα αποκάλυπταν την εμπορική και αισθητική αξία τους και αποτέλεσαν αφορμή για διοργανώσεις εξειδικευμένων εκθέσεων ισλαμικής τέχνης (Δεληβορριάς 2006: 23).

Η έκθεση «Exposition des Arts Musulmans» που διοργανώθηκε στο Παρίσι το 1902 από τον Raymond Koechlin και τον Gaston Migeon επηρέασε τον Μπενάκη, ο οποίος είκοσι χρόνια αργότερα, το 1925, διοργάνωσε μαζί με τον Χριστόφορο Νομικό την έκθεση «L' Exposition d'art musulman à Alexandrie». Οι Έλληνες και οι ξένοι συλλέκτες που συμμετείχαν στην έκθεση ήταν απόγονοι της πρώτης γενιάς των εμπόρων της Αλεξάνδρειας, οι οποίοι, σε αντίθεση με τους προγόνους τους που αναζητούσαν την αυτοπεποίθησή τους στο ελληνιστικό και ελληνορωμαϊκό

παρελθόν της Αιγύπτου, ενδιαφέρονταν περισσότερο για το φαραωνικό, το κοπτικό και το μουσουλμανικό στοιχείο της χώρας (Δεληβορριάς 2006: 26).

Τα αντικείμενα της έκθεσης σηματοδοτούσαν τις συλλεκτικές προτιμήσεις της αλεξανδρινής κοινωνίας: αιγυπτιακά ξυλόγλυπτα, μεταλλικά αντικείμενα με πολύτιμο ένθετο διάκοσμο, σμαλτωμένη υαλουργία, περσικά και οθωμανικά κεραμικά, υφάσματα και χαλιά από την Περσία και την Προύσα, καθώς και ελεφαντοστέινα έργα. Έτσι, ο Αντώνης Μπενάκης επικέντρωνε τη συλλεκτική του δραστηριότητα σε αυτούς τους τομείς: Ξυλογλυπτική, μεταλλοτεχνία, κεραμική, υαλουργία, καθώς και υφαντική. Το ενδιαφέρον του, ωστόσο, για την ισλαμική τέχνη συνδυαζόταν την αναζήτηση των πολιτισμικών συναντήσεων Ελλάδας –Ισλάμ. Στις αναζητήσεις του, αλλά και στις αγορές του τον κατηύθυνε ο Χριστόφορος Νομικός (Δεληβορριάς 2006: 26).

Το ενδιαφέρον του Αντώνη Μπενάκη για την ισλαμική τέχνη παρέμεινε αμείωτο και κατά την μετεγκατάστασή του στην Αθήνα. Συνέχισε, μάλιστα, την συλλεκτική του δραστηριότητα, καθώς διατηρούσε επαφές με τον Φωκίωνα Τάνο, κύριο προμηθευτή του, αλλά και με τις οικογένειες των μετέπειτα δωρητών του. Έτσι, συμπληρώθηκαν οι συλλογές κεραμικής της Φουστάτης, αγοράστηκε η ξυλόγλυπτη θύρα της Βαγδάτης, αποκτήθηκαν οι θύρες από τους λαξευτούς τάφους της Τιγκρίτ, δωρίστηκαν περσικά κεραμικά, αγοράστηκε μία συλλογή ξυλόγλυπτων πλακιδίων φατιμδικής και μαμελουκικής εποχής. Ο ίδιος ο Φωκίωνας Τάνος και οι απόγονοί του συνέχισαν να προμηθεύουν το μουσείο με θραύσματα κεραμικής από τη Φουστάτη ακόμη και μετά το θάνατο του Μπενάκη, έως το 1970 (Δεληβορριάς 2006: 27).

Οι ισλαμικές συλλογές του Μουσείου Μπενάκη από το έτος της ίδρυσής του, το 1931, ως το 1992 στεγάζονταν στο κεντρικό κτήριο του μουσείου, στο ισόγειο και στον πρώτο όροφο, σύμφωνα με τα εκθεσιακά κριτήρια της εποχής. Το 1980, μάλιστα, πραγματοποιήθηκε η πρώτη σημαντική περιοδική έκθεση έργων ισλαμικής τέχνης υπό την ευθύνη και οργάνωση της ισλαμολόγου Ελένης Φίλωνος και εκδόθηκε το αντίστοιχο εγχειρίδιο πάνω στην ισλαμική τέχνη (Φίλωνος 1985: 10).

Στο πλαίσιο του επανασχεδιασμού του μουσείου και της αυτονόμησης κάποιων θεματικών ενότητων, η συλλογή της ισλαμικής τέχνης επιλέχθηκε ως η πλέον κατάλληλη, για αναδειχθεί με ιδιαίτερο τρόπο σε σχέση με το υπόλοιπο μουσειακό υλικό, καθώς παρουσιάζει θεματική αυτοτέλεια. Την αυτονόμηση των

ισλαμικών συλλογών επέβαλαν και οι προαιώνιοι δεσμοί της Ελλάδας με τις χώρες αυτές στις οποίες άνθισε ο πολιτισμός που εκπροσωπούν. Οι σχέσεις αυτές σφυρηλατήθηκαν σε μια ιστορική διαδρομή με εμπορικές και οικονομικές συναλλαγές, πολιτισμικές και καλλιτεχνικές αλληλεπιδράσεις, ακόμη και με εχθρικές αντιπαραθέσεις (Δεληβορριάς 2004: 15).

Σκοπός του μουσείου Μπενάκη, παράρτημα του οποίου είναι το Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης, σύμφωνα με τον ιδρυτικό νόμο 4599/1930, είναι η «ανάπτυξις και προαγωγή του καλλιτεχνικού αισθήματος και των ιστορικών γνώσεων» (Βουδούρη 2003: 408). Συγκεκριμένα, στην περίπτωση της παρουσίας των ισλαμικών συλλογών μέσα από ένα ανεξάρτητο ίδρυμα, οι παράγοντες που καθόρισαν το εγχείρημα ήταν η μοναδικότητα των έργων της συλλογής και η πεποίθηση ότι το έργο αυτό έπρεπε να γίνει ευρύτερα γνωστό. Ο ίδιος ο ιδρυτής άλλωστε, υπερβαίνοντας τα πολιτικά και πολιτιστικά στερεότυπα της εποχής του, εστίαζε με τη συλλεκτική του δραστηριότητα στη σημασία της γνώσης του ισλαμικού πολιτισμού και της σχέσης του με τον ελληνικό.

Πρωταρχικός, επομένως, στόχος της ίδρυσης του συγκεκριμένου παραρτήματος ήταν η ανάδειξη της ισλαμικής τέχνης, ώστε να προβληθεί τόσο η εννοιολογική της αυτοτέλεια, όσο και η καλλιτεχνική και ιστορική της αξία (Δεληβορριάς 2004: 14). Παράλληλα, επιδιώχθηκε η τεκμηριωμένη παρουσίασή της και η διευκόλυνση της πρόσβασης του κοινού στο υλικό των συλλογών. Ειδικότερος στόχος ήταν η προώθηση των ισλαμικών σπουδών και μελετών στον ελληνικό χώρο. Στο πλαίσιο αυτού του στόχου ξεκίνησαν οι προσπάθειες για επιστημονική επεξεργασία και καταλογογράφηση των ισλαμικών συλλογών (Δεληβορριάς 2001: 3).

2.2.1. Το κτήριο

Η δωρεά του Λάμπρου Ευταξία, πρώην Προέδρου της Διοικητικής Επιτροπής του Μουσείου, έδωσε τη λύση της μεταστέγασης των ισλαμικών συλλογών σε ένα ανεξάρτητο μουσειακό παράρτημα στην ιστορική περιοχή του Κεραμικού (Δεληβορριάς 2001: 16) και τη δυνατότητα τεκμηριωμένης παρουσίας και καλύτερης αξιοποίησής τους, σύμφωνα με τα σύγχρονα επιστημονικά και μουσειολογικά δεδομένα (Δεληβορριάς 2004: 15).

Το κτήριο όπου στεγάζεται το Μουσείο αποτελείται από συγκρότημα δύο κατοικιών, μίας διώροφης και μίας τριώροφης, οι οποίες χαρακτηρίστηκαν ως

διατηρητέες ως προς τις όψεις τους το 1989. Τα δύο κτήρια συνυπάρχουν σε οικοπέδο επιφάνειας 790,99 τ.μ. επί των οδών Αγίων Ασωμάτων 22 και Διπύλου 12. Στην ίδια περιοχή βρίσκονται σημαντικοί αρχαιολογικοί χώροι.

Το τριώροφο είναι κατασκευασμένο με φέρουσες λιθοδομές, ξύλινα πατώματα και ξύλινα γαλλικά κουφώματα. Στο δώμα υπάρχει κτίσμα που φέρει ξύλινη στέγη με κεραμίδια. Οι όψεις είναι διακοσμημένες με ορθομαρμάρωση έως τη στάθμη του δαπέδου του ισογείου, με μαρμάρινα φουρούσια και σιδερένια κιγκλιδώματα, ζώνες από τραβηγτό σοβά στη στάθμη των ορόφων, κορνίζα με ακροκέραμα στη στάθμη της ανωδομής, καθώς και στηθαίο με πήλινα κιγκλιδώματα.

Το διώροφο κτίριο ξεχωρίζει από πεσσούς που φέρουν επίκρανα γύρω από τις εισόδους, από μαρμάρινα μπαλκόνια με σκαλιστά κατασκευής, έχει κεραμοσκεπή και χαρακτηριστικό του είναι η απουσία διακοσμητικών στοιχείων στις όψεις (Δεληβορριάς 2001: 16). Με βάση την εγκεκριμένη αρχιτεκτονική και στατική μελέτη των Π. Καλλιγά και Γ. Σπάρη, η Διεύθυνση Ειδικών Έργων του ΥΠ.Ε.ΧΩ.Δ.Ε. ανέλαβε το 1996 τη δαπάνη και τα έργα της στήριξης, ενοποίησης και μετατροπής των δύο κτηρίων και στερέωσης των διακοσμητικών στοιχείων των όψεων.

Κατά τη διάρκεια των εργασιών, στα θεμέλια του κτιριακού συγκροτήματος βρέθηκε τμήμα τείχους από την οχύρωση της Αρχαίας Αθήνας, καθώς και τάφος. Έπειτα από συνεννόηση του μουσείου με τη Γ' Εφορία Αρχαιοτήτων, αποφασίστηκε να παραμείνουν τα ευρήματα στη θέση τους και να διαμορφωθεί ο χώρος κατάλληλα ώστε να είναι επισκέψιμος. Γι' αυτό κρίθηκε απαραίτητο να τροποποιηθεί η αρχική αρχιτεκτονική και στατική μελέτη με βάση τα νέα στοιχεία των ανασκαφών και σύμφωνα με τα σύγχρονα δεδομένα παρουσίασης σύνθετων πολιτισμικών χώρων (Μπαλλιάν και Μωραΐτου 2000: 17).

2.2.2. Το περιεχόμενο των συλλογών του Μουσείου Ισλαμικής Τέχνης

Οι συλλογές ισλαμικής τέχνης του Μουσείου Μπενάκη καλύπτουν περίοδο δεκατριών αιώνων καλλιτεχνικής δημιουργίας, από την πρωτοϊσλαμική έως την οθωμανική εποχή. Τα αντικείμενα προέρχονται από όλες τις περιοχές όπου άνθησε ο ισλαμικός πολιτισμός. Η συλλογή περιλαμβάνει πάνω από 8.000 δείγματα κεραμικής, μεταλλοτεχνίας, χρυσοχοΐας, υφαντικής, ξυλογλυπτικής, υαλουργίας, μικρές ενότητες

από οστέινα αντικείμενα, καθώς και τον μαρμαροθετημένο διάκοσμο μέρους ενός αρχοντικού του Καΐρου του 17^{ου} αιώνα.

Παράλληλα με τις συλλογές της ισλαμικής τέχνης, υπάρχει και μεγάλο τμήμα συλλογής κοπτικής τέχνης του μουσείου, δηλαδή αντικειμένων που κατασκευάζονται στην περιοχή της Αιγύπτου και της Συρίας, σύμφωνα με χριστιανικά πρότυπα και που συχνά φέρουν χριστιανικές σκηνές. Η κατασκευή τους πολλές φορές γινόταν μετά από παραγγελία μουσουλμάνων συλλεκτών (Talbot-Rice 1985: 94). Η κοπτική συλλογή του Μουσείου περιλαμβάνει περίπου χίλια αντικείμενα κεραμικής, ξυλογλυπτικής, χαλκοτεχνίας και υφαντουργίας κατασκευασμένα στην Αίγυπτο από τον 4^ο ως τον 8^ο αιώνα μ.Χ. (Μπαλλιάν 2006: 70, Δεληβορριάς 2001: 4).

Αναλυτικότερα, η συλλογή των ισλαμικών κεραμικών περιλαμβάνει 3500 κομμάτια, πλήρη και θραύσματα. Χαρακτηριστικά είναι τα πολύχρωμα κεραμικά με τα μεταλλικά χρώματα που αποτελούν πρωτότυπη τεχνική της ισλαμικής τέχνης. Μετά τη διάδοση της τεχνικής από την Βαγδάτη στην Αίγυπτο, τα κεραμικά έφεραν παραστάσεις από την καθημερινή ζωή των ανθρώπων ή από ηγεμονικές αυλές. Ανάμεσα στα δείγματα βρίσκουμε και θραύσματα με υπογραφές των δημιουργών. Επίσης, σημαντική είναι η συλλογή των κεραμικών τύπου «ιζνίκ». Η πόλη Ιζνίκ, η βυζαντινή Νίκαια, υπήρξε το σημαντικότερο κέντρο παραγωγής κεραμικών με τα οποία εφοδιαζόταν η οθωμανική αυλή και οι εύπορες τάξεις της αυτοκρατορίας (Κορρέ 1995: 53). Τα κεραμικά «ιζνίκ» φέρουν έντονη την επίδραση της κινέζικης κεραμικής, με κυριαρχία ισλαμικών διακοσμητικών μοτίβων όπως του αραβουργήματος και των λουλουδιών. Η χρωματική τους ποικιλία διευρύνεται με το πέρασμα των χρόνων. Από το λευκό βάθος και το μπλε των κοσμημάτων, το 16^ο αιώνα συναντά κανείς κεραμικά με διακόσμηση σε ανοιχτό πράσινο, ιώδες και έντονο κόκκινο. Η επιφάνειά τους καλύπτεται τέλεια από διάφανο υάλωμα (Κορρέ, 1995: 53-55).

Η συλλογή ισλαμικών κοσμημάτων περιλαμβάνει περίπου 500 κομμάτια (δαχτυλίδια, βραχιόλια, σκουλαρίκια, εγκόλπια, φυλαχτά, περιδέραια, πόρπες και ζώνες). Ξεχωρίζουν ως ιδιαίτερα σημαντικά ένα τμήμα χρυσής ζώνης από τη Σαμάρα του Ιράκ με εξαιρετικά λεπτοδουλεμένη κοκκίδωση που χρονολογείται στο 10^ο αιώνα, χαρακτηριστικά κοσμήματα της φατιμδικής περιόδου με διάκοσμο κοκκιδωτής και συρματερής τεχνικής, σκουλαρίκια από το δυτικό Ισλάμ που αναπαριστούν το δένδρο της ζωής του 14^{ου} αιώνα και ζωγραφισμένα με σμάλτο σε

έντονα χρώματα και ιδιότυπη εικονογραφία του 19^{ου} αιώνα από το Ιράν (Μουσείο Μπενάκη 2001: 7).

Η συλλογή ξυλόγλυπτων περιλαμβάνει περίπου 700 αντικείμενα. Τα περισσότερα βρέθηκαν στην Αίγυπτο, διότι το ξηρό κλίμα ευνοεί τη διατήρηση του ξύλου. Στα ξυλόγλυπτα της πρώιμης περιόδου, όπως είναι η μεγαλοπρεπής πόρτα της Βαγδάτης του 8^{ου} αιώνα, συνδυάζονται διακοσμητικά στοιχεία της κλασικής Αρχαιότητας και της σασανιδικής Περσίας. Στα ξυλόγλυπτα του 9^{ου} αιώνα ανήκει μέρος θρόνου με φυτικά διακοσμητικά μοτίβα και επιγραφές ευχετικές. Στα έργα της φατιμιδικής περιόδου ανήκουν ξυλόγλυπτα με φυτικά θέματα και ζωικές μορφές, τμήματα με ευχές και αποσπάσματα από το κοράνι γραμμένα στην κουφική διακοσμητική γραφή. Τα ξυλόγλυπτα της μεταγενέστερης φάσης διακοσμούνται με πολύπλοκα γεωμετρικά συμπλέγματα και αφηρημένες φυτικές συνθέσεις (ώριμη φάση του αραβουργήματος) (Δεληβορριάς 2006: 75, 102).

Η συλλογή μεταλλοτεχνίας περιλαμβάνει περίπου 1000 αντικείμενα, με δείγματα απ' όλες τις περιόδους της ισλαμικής τέχνης. Τα περισσότερα είναι αντικείμενα ορειχάλκινα με ένθετη χρυσή και ασημένια διακόσμηση από τη Συρία, τη Βόρειο Μεσοποταμία και την Αίγυπτο. Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά δείγματα είναι ένα κιβωτίδιο με υπογραφή του δημιουργού του 13^{ου} αιώνα και ένας κηροστάτης αφιερωμένος σε ηγεμόνα της Βόρειας Μεσοποταμίας που φέρει ακριβή χρονολογική ένδειξη (1317/18). Τα δείγματα της αργυροχοΐας από την Φατιμιδική περίοδο είναι λιγοστά. Η μεταγενέστερη περίοδος της ισλαμικής μεταλλοτεχνίας αντιπροσωπεύεται από ορειχάλκινα και χάλκινα έργα από την Αίγυπτο, τη Συρία, το Ιράν: Λεπτοσκαλισμένα με αραβουργήματα του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα (περίοδος Σαφαβιδών στην Περσία): Ιατρικά εργαλεία, αστρονομικά όργανα. Ανάμεσά τους καταγράφεται ο χάλκινος αστρολάβος με υπογραφή του Αχμαντ ιμπν αλ-Σαρράτζ με χρονολογία 729/1328/29μΧ που θεωρείται το μόνο παράδειγμα οικουμενικού αστρολάβου που έχει διασωθεί (Δεληβορριάς 2006: 115-116, 120-122, 148-149).

Η συλλογή υαλουργίας περιλαμβάνει 700 περίπου ακέραια αντικείμενα και θραύσματα και καλύπτει την πρώιμη και μέση εποχή της ισλαμικής τέχνης. Η τέχνη της υαλουργίας ανθούσε στις περιοχές που εγκαταστάθηκαν οι Άραβες τον 7^ο αιώνα. Κατά την πρώιμη περίοδο (7^{ος} –12^{ος} αιώνας) καθιερώνονται νέες τεχνικές: Χυτά, σκαλιστά και εγχάρακτα σχέδια, μεταλλικά χρώματα, επίθεση σμάλτου και επίθετες λωρίδες γυαλιού. Εξαιρετικό δείγμα αποτελεί η φιάλη από άχρωμο γυαλί, με λοξόμητο διάκοσμο (12^{ος} αιώνας –Αίγυπτος). Κατά τη διάρκεια της μέσης περιόδου

(13^{ος} –15^{ος} αιώνας) συναντάμε αντικείμενα με πολύχρωμο σμάλτο και επιχρύσωση (θραύσματα της εποχής των Μαμελούκων και των Αγιουβιδών) που παρουσιάζουν μεγάλη ποικιλία διακοσμητικών στοιχείων (Δεληβορριάς 2006: 82-83, 111).

Στη συλλογή υφασμάτων περιλαμβάνονται γύρω στα 700 κομμάτια, ακέραια ή αποσπασματικά, καθώς και τμήματα ενδυμασιών. Σπαράγματα από την Φουστάτη, σημαντικού εμπορικού και πολιτισμικού κέντρου, μας δίνουν πολύτιμες πληροφορίες για τη μελέτη της ιστορίας του υφάσματος, καθώς διατηρούνται λόγω του ξηρού κλίματος της Αιγύπτου. Προσφέρονται για την μελέτη της τοπικής υφαντουργίας και της σταδιακής μεταμόρφωσής της υπό την ισλαμική επίδραση.

Στα δείγματα υφαντικής τέχνης ανήκουν σπαράγματα χαλιών από την Ινδία και δείγμα από σταμπωτό ύφασμα του 14^{ου} αιώνα. Ομάδα ενεπίγραφων υφασμάτων (τιράζ) Αββασιδικής και Φατιμιδικής εποχής, διακοσμημένα με δείγματα κουφικής γραφής, προσφέρουν, επίσης, σημαντικές πληροφορίες για τα ονόματα, τους τίτλους χαλιφών και των αξιωματούχων της αυλής, τους υπεύθυνους των εργαστηρίων, τους τεχνίτες, τα κέντρα υφαντουργίας. Η μεταγενέστερη περίοδος αντιπροσωπεύεται από μεταξωτά και κεντήματα της μαμελουκικής εποχής. Ενότητα περσικών υφασμάτων με βελούδα και μεταξωτά της εποχής των Σαφαβιδών και των Κατζάρ, με χρυσά και αργυρά νήματα ανθρωπόμορφες και ζωόμορφες παραστάσεις, επεισόδια από το περσικό βιβλίο των βασιλέων και φυτικά θέματα, που επηρέασαν την ευρωπαϊκή διακοσμητική (Δεληβορριάς 2006: 80-81, 134, 146, 175, 194).

Στη συλλογή της οθωμανικής τέχνης ανήκει η ενότητα κεραμικών «ιζνίκ» (320 αντικείμενα). Τυπικά δείγματα της συγκεκριμένης τεχνοτροπίας είναι τα πιάτα και τα πλακίδια με τα γαρύφαλλα και τις τουλίπες, που είχαν μεγάλη ζήτηση ανάμεσα στα ανερχόμενα μεσοαστικά στρώματα Μουσουλμάνων και Χριστιανών. Στα έργα του 18^{ου} αιώνα ανήκουν τα δείγματα κεραμικής της Κιουτάχειας. Εντυπωσιακά είναι εκατό κομμάτια υφασμάτων από την Προύσα, υφασμένα με μετάξι, σε έντονα χρώματα, με πολύτιμα χρυσά και αργυρά νήματα. Αναφέρονται χαρακτηριστικά ένα αχρησιμοποίητο βελούδινο κάλυμμα σέλας, και μεταξωτό καφτάνι με ρόδια. Τέλος, τα έργα της οθωμανικής μεταλλοτεχνίας της περιόδου του Σουλεϊμάν του Μεγαλοπρεπούς ξεχωρίζουν από την ιδιαίτερα λεπτοδουλεμένη διακόσμησή τους (Δεληβορριάς 2006: 166-175).

2.2.3. Η Έκθεση των Συλλογών

Τα αντικείμενα των συλλογών εκτίθενται σε χρονολογική βάση στις τέσσερις αίθουσες του Μουσείου, με αφετηρία τον 7^ο αιώνα και μέχρι τον 19^ο αιώνα. Σε κάθε αίθουσα, ιστορικός χάρτης με εισαγωγικό κείμενο έχει στόχο την κατατόπιση του επισκέπτη τόσο στη γεωγραφική έκταση του Ισλάμ ανά αιώνα όσο και σε γεγονότα σταθμούς για την ιστορική του εξέλιξη. Τα αντικείμενα είναι τοποθετημένα είτε ελεύθερα στο χώρο (τα πιο ογκώδη) είτε μέσα σε προθήκες (όσα είναι μικρότερου μεγέθους και από ευαίσθητο υλικό (υφάσματα, αντικείμενα υαλουργίας, καλλιγραφημένα βιβλία). Ταξινομούνται σε θεματικές ενότητες που ορίζονται είτε από την κατηγορία τέχνης είτε από το υλικό κατασκευής τους (κεραμική, μεταλλοτεχνία, κοσμήματα). Όσον αφορά στο βοηθητικό υλικό, στις περισσότερες προθήκες υπάρχει μικρό εισαγωγικό κείμενο για την ομάδα αντικειμένων που εκτίθεται και λιγότερες λεζάντες για καθένα από αυτά. Τα κείμενα είναι γραμμένα σε δύο γλώσσες, ελληνικά και αγγλικά.

2.2.4. Δραστηριότητα

Το μουσείο Ισλαμικής Τέχνης, εκτός από την έκθεση της μόνιμης συλλογής, διοργανώνει κι άλλες εκδηλώσεις. Κατά κατηγορία, οι εκδηλώσεις αυτές ήταν ομιλίες πανεπιστημιακών δασκάλων, όπως του Oleg Grabar, του Jonathan Bloom από το Πανεπιστήμιο της Βοστώνης, που μίλησε για το χαρτί στον ισλαμικό κόσμο, της Φωτεινής Τσιμπηρίδου, από το Πανεπιστήμιο της Μακεδονίας, με θέμα τη θέση της γυναίκας στο Ισλάμ, στο πλαίσιο της έκθεσης της εικαστικού Νεφέλης Κονταρίνη. Επίσης, διοργανώνονται μουσικές εκδηλώσεις, παρουσιάσεις βιβλίων, θεατρικές παραστάσεις και αφηγήσεις παραμυθιών. Αξιοσημείωτες είναι οι περιοδικές εκθέσεις σύγχρονων καλλιτεχνών, όπως της Νεφέλης Κονταρίνη, με τίτλο «Δυο μάτια μόνο», το 2008, της Anna Boghiguiian με υδατογραφίες με θέμα «Ταξίδι στην Αλεξάνδρεια του Καβάφη», το 2010. Με την ευκαιρία της ημέρας των Μουσείων, στις 18 Μαΐου 2010 το Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης γιόρτασε τη βράβευσή του από το ICOM, με θέμα «Μουσεία και Κοινωνική Αρμονία» και με αυτή την ευκαιρία παρουσιάστηκαν οι εκθέσεις «Ενδύεσθαι» και «Η Πόλη» του Αρά Γκιουλέρ.

Γενικά, το Μουσείο Μπενάκη αποτελεί έναν από τους πιο δραστήριους πολιτισμικούς οργανισμούς, καθώς έχει αξιοποιήσει τη μεγάλη κληρονομιά που έχει

λάβει από τον ιδρυτή του, εμπλουτίζοντάς την ως προς το περιεχόμενό της, και έχει εντάξει σε αυτήν καινοτόμες δράσεις.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3^ο

Συγκριτική Επισκόπηση Ευρωπαϊκών Μουσείων με Συλλογές Ισλαμικής Τέχνης

3.1. Μουσεία με συλλογές Ισλαμικής Τέχνης στην Ευρώπη

Μεγάλα ευρωπαϊκά μουσεία περιλαμβάνουν στις εκθέσεις τους αξιόλογες συλλογές ισλαμικής τέχνης και πολιτισμού. Αυτά διακρίνονται σε μεγάλα πολυσυλλεκτικά μουσεία που φιλοξενούν εκθέματα από τους μεγάλους πολιτισμούς του κόσμου, όπως το Λούβρο, το Βρετανικό Μουσείο και το Μουσείο του Βερολίνου, σε μουσεία που έχουν ιδρυθεί για να φιλοξενήσουν ιδιωτικές συλλογές συλλεκτών, όπως το Μουσείο Calouste Gulbenkian στην Πορτογαλία, το David's στην Δανία, και το Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης του Μουσείου Μπενάκη στην Αθήνα, αλλά και άλλα, όπως το μουσείο της Alhambra στην Ισπανία, που στην ουσία στεγάζει αντικείμενα ισλαμικής τέχνης προερχόμενα σχεδόν αποκλειστικά από τον ευρύτερο αρχαιολογικό χώρο στον οποίο ανήκουν.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η συγκριτική προσέγγιση των μουσείων αυτών σε σχέση με το Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης στην Αθήνα τόσο ως προς το περιεχόμενό τους σε αντικείμενα όσο ως προς την πολιτική ανάδειξής τους και ως προς το κοινό που τα επισκέπτεται.

3.1.1. Μεγάλη Βρετανία

*Βρετανικό Μουσείο (Λονδίνο)*⁷.

Το Βρετανικό Μουσείο (<http://www.britishmuseum.org>), ένα από τα σημαντικότερα και μεγαλύτερα μουσεία της Ευρώπης, περιλαμβάνει μόνιμες συλλογές και οργανώνει περιοδικές εκθέσεις από όλους τους μεγάλους πολιτισμούς του κόσμου. Ανάμεσα σε αυτές διακρίνεται και η συλλογή της Ισλαμικής Τέχνης, ως

⁷ Οι πληροφορίες για την έκθεση Ισλαμικής Τέχνης στο Βρετανικό Μουσείο προέρχονται από επιτόπια έρευνα της γράφουσας.

τμήμα της ευρύτερης έκθεσης που αφορά στη γεωγραφική ζώνη της Μέσης Ανατολής.

Στη συλλογή αυτή ανήκουν δείγματα τέχνης και υλικού πολιτισμού από όλες τις περιοχές στις οποίες εξαπλώθηκαν οι Άραβες και οι περιοχές στις οποίες διαδόθηκε η θρησκεία του Ισλάμ, δηλαδή από την Ισπανία μέχρι την Ινδία και την Κίνα. Χρονολογούνται από την προ-ισλαμική περίοδο μέχρι τις μέρες μας, καθώς συμπεριλαμβάνεται και μία έκθεση ζωγραφικής σύγχρονων Τούρκων καλλιτεχνών (<http://www.britishmuseum.org/explore/galleries>). Τα αντικείμενα αυτά είτε σχετίζονται με τη θρησκεία του Ισλάμ, όπως ιερά βιβλία ή επιτύμβιες στήλες, είτε είχαν διακοσμητική ή χρηστική αξία (μεταλλικά και κεραμικά αντικείμενα).

Παρά τη διαφορετική γεωγραφική προέλευση των αντικειμένων, η φυσιογνωμία της ισλαμικής τέχνης τονίζεται με έναν ιδιαίτερο τρόπο ταξινόμησης των συλλογών μέσα στην έκθεση : Το πρώτο μέρος είναι αφιερωμένο στη θρησκευτική ταυτότητα του ισλαμικού πολιτισμού και στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της ισλαμικής τέχνης, όπως στην παρουσία της καλλιγραφίας, στην κυριαρχία των γεωμετρικών σχημάτων και του αραβουργήματος, στην απουσία αναπαράστασης ανθρώπων στα αντικείμενα που σχετίζονται με τη θρησκεία. Το δεύτερο μέρος της έκθεσης ακολουθεί κυρίως χρονολογική και γεωγραφική διάταξη, με κάποιες προθήκες θεματικού περιεχομένου (νομίσματα, όπλα, «μαγικά» αντικείμενα, όργανα αστρονομίας) (<http://www.britishmuseum.org/explore/worldcultures>).

Οι συλλογές της ισλαμικής τέχνης βρίσκονται στην αίθουσα 34 του κτηρίου του Βρετανικού Μουσείου. Στην είσοδο της έκθεσης υπάρχει εισαγωγικό σημείωμα γραμμένο στην αγγλική και στην αραβική γλώσσα που περιγράφει τη δομή της έκθεσης και ένα δεύτερο εισαγωγικό κείμενο που προσδιορίζει τους όρους «Ισλάμ» και «Ισλαμική Τέχνη». Στις προθήκες, εκτός από τα αντικείμενα που εκτίθενται, υπάρχουν χάρτες αλλά και πληροφορίες για τις τεχνικές κατασκευής των αντικειμένων (πχ. τεχνική της υαλουργίας, του χυτού μετάλλου) (Buccheri 2007).

Οι συλλογές διακρίνονται σε:

- Έργα μεταλλοτεχνίας, διαφόρων υλικών, στα οποία συμπεριλαμβάνονται αντικείμενα λατρευτικά, διακοσμητικά αλλά και πληθώρα νομισμάτων.

- Κεραμική διαφόρων τεχνολογιών, όπως αγγεία με ανάγλυφη κουφική διακόσμηση του 9^{ου} αιώνα από την Αίγυπτο, κεραμικά με ζωγραφικές παραστάσεις του 12^{ου} αιώνα από το Ιράν, κεραμική «ιζνίκ» του 16^{ου} αιώνα από την Τουρκία, κεραμικά που μιμούνται κινεζική τεχνολογία του 17^{ου} αιώνα από το Ιράν.
- Έργα υαλουργίας, εξαιρετικής τέχνης, του 9^{ου} και 10^{ου} αιώνα από την Αίγυπτο.
- Ζωγραφικές διακοσμητικές παραστάσεις βιβλίων του 17^{ου} αιώνα από το Ιράν, όπου απεικονίζονται κοσμικές σκηνές από τη ζωή των αρχόντων, ανδρών και γυναικών. Χαρακτηριστική είναι και η παρουσία πορτρέτων, όπως αυτό του Shah Abbas, πέμπτου σάχη της Σαφαβιδικής Δυναστείας τον 17^ο αιώνα. Η φήμη του κατά την περίοδο εκείνη είχε φτάσει και στην Ευρώπη, γι' αυτό και οι προσωπογραφίες του από ευρωπαίους καλλιτέχνες απεικονίζονται σε έντυπα (http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_all_relationships).

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η παράλληλη έκθεση που διατρέχει το Βρετανικό Μουσείο στο σύνολό του. Το θέμα της είναι «Η ιστορία του Κόσμου με 100 αντικείμενα» («A History of the World in 100 Objects»). Στην έκθεση αυτή, που αναδεικνύει 100 αντικείμενα από όλους τους πολιτισμούς του κόσμου, συμμετέχουν αντικείμενα από τη συλλογή της ισλαμικής τέχνης, όπως ένα χρυσό νόμισμα του 7^{ου} αιώνα από τη Συρία (Abd-al-Malik), το πρώτο που αντικαθιστά τις εικόνες ηγετών με επιγραφές από το Κοράνι, αποτμήματα από ζωγραφισμένους τοίχους του χαρεμιού από το παλάτι του al-Mu'asim από τη Σαμάρρα του Ιράν, όπου αναπαρίστανται γυναικείες μορφές, και ένα κύπελλο με μορφή δράκου από ζαντ, από το Ιράν του 16^{ου} αιώνα, πολύτιμο λίθο που εικάζεται ότι είχε προστατευτικές ιδιότητες για τον κάτοχό του (McGregor 2010).

Στο σημείο αυτό αξίζει να επισημανθεί ότι σημαντικό ρόλο στην ανάδειξη όλων των συλλογών παίζει η αξιοποίηση των νέων τεχνολογιών από το Βρετανικό Μουσείο, που διευκολύνουν την πρόσβαση σε λεπτομέρειες και τη διαδικασία μάθησης μέσα στο μουσείο. Παράλληλα με την πραγματική έκθεση, είναι δυνατή μέσα από την ιστοσελίδα του μουσείου η οργάνωση διαδικτυακών εκθέσεων που συνδυάζουν τα αντικείμενα των συλλογών κάτω από ορισμένες θεματικές. Σχετική με την ισλαμική τέχνη είναι η ψηφιακή έκθεση «Arabic Script: Mightier than the Sword» («Αραβική Γραφή: δυνατότερη κι από σπαθί»), στην οποία υπογραμμίζεται

η διαχρονική σημασία της αραβικής, ως γλώσσας που κατέγραψε το λόγο του Προφήτη Μωάμεθ στο ιερό Κοράνι και που επικράτησε έναντι των τοπικών γλωσσών σε όλες τις περιοχές όπου διαδόθηκε το Ισλάμ. Στην έκθεση αυτή βλέπει κανείς διαφορετικής χρονολογικής και γεωγραφικής προέλευσης αντικείμενα ισλαμικής τέχνης που έχουν ως κοινό στοιχείο εγγράφακες, λαξευμένες, ζωγραφισμένες, κεντημένες ή υφασμένες καλλιγραφικές επιγραφές. Η τέχνη του «γράφειν» συνδέει τα αντικείμενα αυτά ως διακοσμητικό στοιχείο και ως χαρακτηριστικό στοιχείο του πολιτισμού όλων των περιοχών του Ισλάμ .

(http://www.britishmuseum.org/explore/on_line_tours/middle_east)

Ως προς την επικοινωνία με το κοινό του, το Βρετανικό Μουσείο υιοθετεί μία πολιτική προσέγγισης, τόσο μέσα στο χώρο του όσο και με προγράμματα προσέγγισης. Συγκεκριμένα, σε σχέση με τις τοπικές κοινότητες, κοινωνικές ή εθνοτικές, οργανωμένες ή μη, παροτρύνει τους ανθρώπους που ανήκουν σ' αυτές να επικοινωνήσουν μαζί του. Συχνά, οι συλλογές μετακινούνται στην έδρα των ομάδων ή των κοινοτήτων, ενώ άλλοτε οργανώνονται επισκέψεις με στόχο την ερμηνευτική προσέγγιση των αντικειμένων από τους ίδιους τους ανθρώπους. Στόχος είναι η ένταξη ομάδων περιθωριοποιημένων, μειονοτικών ή ευπαθών μέσα στο κοινό του μουσείου.

(http://www.britishmuseum.org/themuseum/museum_in_london/community_work)

*Μουσείο Victoria and Albert (Λονδίνο)*⁸

Η συλλογή ισλαμικής τέχνης που φιλοξενείται στο Victoria and Albert Museum αποτελεί δωρεά της οικογένειας Jameel από τη Σαουδική Αραβία. Είναι αφιερωμένη στη μνήμη του Abdul Latif Jameel, ιδρυτή του επιχειρηματικού ομίλου «Abdul Latif Jameel Group», και στη σύζυγό του Nafisa.

Η συγκεκριμένη έκθεση επανασχεδιάστηκε και αναδιαμορφώθηκε πριν από τρία χρόνια και σήμερα παρουσιάζεται με μια νέα διάταξη. Η νέα αίθουσα, που

⁸ Οι πληροφορίες για την έκθεση της ισλαμικής συλλογής στο Victoria and Albert Museum προήλθε από επιτόπια έρευνα της γράφουσας .

φέρει το όνομα του δωρητή της συλλογής, φιλοξενεί πάνω από τετρακόσια αντικείμενα, έργα κεραμικής, μεταλλοτεχνίας, υαλουργίας, υφαντικής, που χρονολογούνται από την ακμή του ισλαμικού χαλιφάτου του 8^{ου} και 9^{ου} αιώνα ως τα χρόνια του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου. Γεωγραφικά αντιπροσωπεύονται οι περιοχές από την Ισπανία ως το Ουζμπεκιστάν και το Αφγανιστάν, κυρίως όμως οι περιοχές της Μέσης Ανατολής.

(http://www.vam.ac.uk/collections/asia/islamic_gal)

Στο κέντρο της μεγάλης αίθουσας δεσπόζει το τεράστιο χαλί, από την πόλη Ardabil του νοτιοδυτικού Ιράν, από τα μεγαλύτερα και ωραιότερα, με τεράστια ιστορική σημασία που δωρήθηκε από τον σάχη Tahmasp στο διάδοχό του. Γύρω από αυτό το κεντρικό σημείο, υπάρχουν προθήκες με αντικείμενα ταξινομημένα σε θεματικές ενότητες, με βάση τις γεωγραφικές περιοχές και τις δυναστείες που κυριάρχησαν. Επίσης, γίνεται διάκριση ανάμεσα στη θρησκευτική και την κοσμική τέχνη.

Πληροφορίες σχετικά με την ιστορία και την εξάπλωση του Ισλάμ από την Ανατολή ως τη Δύση βρίσκει ο επισκέπτης μέσω μιας οθόνης αφής, στην οποία καταγράφονται οι χάρτες των γεωγραφικών περιοχών, οι χρονολογικές αναφορές και οι δυναστείες που επικράτησαν.

Θεματικά, ξεχωρίζουν προθήκες με ομάδες αντικειμένων που φέρουν τα κύρια χαρακτηριστικά της ισλαμικής τέχνης: αντικείμενα με διακοσμητική χρήση γραφής, με γεωμετρικά μοτίβα ή με παρουσία ποίησης. Τα εκθέματα συμπληρώνει ηχητική πηγή με απαγγελία στίχων στην περσική γλώσσα (και με αγγλική μετάφραση), γραμμένων σε αγγεία που προέρχονται από τη γεωγραφική περιοχή του Ιράν. Σε άλλο σημείο συγκεντρώνονται αντικείμενα με λατρευτική χρήση και συμπληρώνονται με οπτικοακουστικό υλικό από μεγάλα τζαμιά της Μέσης Ανατολής, όπου ο επισκέπτης μπορεί να δει τη διαδικασία της προετοιμασίας και την τελετουργία της προσευχής.

Οι προθήκες με χρονολογική ταξινόμηση περιλαμβάνουν αντικείμενα από την τέχνη των ισλαμικών δυναστειών: από τους Φατιμίδες της Αιγύπτου, τους Μαμελούκους στην Αίγυπτο και τη Συρία, τους Οθωμανούς της Τουρκίας, τους

Σαφαβίδες από το Ιράν. Οι συλλογές περιέχουν μεγάλη ποικιλία υλικών και ειδών, όπως μεγάλες συλλογές κεραμικών με πληθώρα κεραμικής «Ιζνίκ», δείγματα υφαντικής, όπως χαλιά, τμήματα υφασμάτων με κορανικές επιγραφές, ενδυμασίες, έργα υαλουργίας, μεταλλουργίας και ζωγραφικής.

Για το συγκεκριμένο μουσείο πρέπει να αναφερθεί και η πολιτική που εφαρμόζει για τις διάφορες ομάδες κοινού. Διατίθενται κατάλογοι με γραφή Brail για τους μη βλέποντες, καθώς και κατάλογοι με τις λεζάντες των αντικειμένων με μεγάλα γράμματα για όσους έχουν δυσκολία όρασης. Διατίθεται βοηθητικό υλικό σχετικό με την έκθεση σε οικογένειες με μικρά παιδιά, έτσι ώστε να μπορούν να απασχολούνται και να ξεκουράζονται. Οι επισκέπτες του μουσείου είναι πολυάριθμοι και προέρχονται από διάφορες ομάδες κοινού (οικογένειες με μικρά παιδιά, μειονότητες, ξένοι τουρίστες).

3.1.2. Πορτογαλία

Μουσείο Gulbenkian (Λισσαβόνα)

Το μουσείο Gulbenkian είναι ένα από τα μουσεία που συνεργάζονται με το Μουσείο Μπενάκη και συγκεκριμένα με το Παράρτημα της Ισλαμικής Τέχνης στην Αθήνα. Φέρει το όνομα του ιδρυτή του και συλλέκτη Calouste Gulbenkian, ο οποίος αξιοποίησε το πάθος του για την τέχνη συλλέγοντας στη διάρκεια της ζωής του, μέσα από πολυάριθμα ταξίδια, σημαντικές συλλογές αντικειμένων. Το Μουσείο βρίσκεται στη Λισσαβόνα και περιλαμβάνει συλλογές έξι χιλιάδων αντικειμένων συνολικά, που χρονολογούνται από την αρχαιότητα έως τα πρώτα χρόνια του 20ού αιώνα. Οι συναισθηματικοί δεσμοί που έτρεφε για τα αντικείμενα ήταν τόσο ισχυροί που τα αποκαλούσε «τέκνα» του (<http://www.museu.gulbenkian.pt>).

Η καταγωγή του Gulbenkian είχε ρίζες στην Καππαδοκία και στην Κωνσταντινούπολη, την οποία ο συλλέκτης θεωρούσε σταυροδρόμι πολιτισμών και πρωτεύουσα των Ρωμαίων, των Ελλήνων και των Οθωμανών Τούρκων. Ίσως εκεί οφειλόταν το ενδιαφέρον του για την καλλιτεχνική παραγωγή στην Τουρκία, στην Περσία, στη Συρία, στην περιοχή του Καυκάσου και στην Ινδία. Η συλλογή της

ανατολικής ισλαμικής τέχνης περιλαμβάνει πολυάριθμα αντικείμενα, από τον 12ο έως τον 18ο αιώνα μΧ, όπως χαλιά, υφάσματα, εικονογραφημένα χειρόγραφα, κεραμικά, γυάλινα αντικείμενα .

Ιδιαίτερα εντυπωσιακά είναι τα υφάσματα και τα χαλιά της συλλογής. Τα χαλιά στο μεγαλύτερο μέρος τους προέρχονται από την Περσία και χρονολογούνται το 16ο αιώνα, αλλά και μεταγενέστερα από την Ινδία (17ος αιώνας). Άλλα είναι από μαλλί κι άλλα από μετάξι, ενώ φέρουν νατουραλιστικές παραστάσεις και ζωντανά χρώματα (Scott 2001: 92-95). Αξιοπρόσεκτο είναι ένα τμήμα βελούδινου υφάσματος του 16ου αιώνα από την Περσία, όπου απεικονίζεται ο Μέγας Αλέξανδρος που σκοτώνει δράκο (Calouste Gulbenkian Museum, Album, 2001: 57).

Στη συλλογή κεραμικών, συγκαταλέγονται αρκετά αντικείμενα Iznik του 16ου αιώνα από την Τουρκία που ξεχωρίζουν για τα ζωντανά χρώματά τους. Επιδράσεις από την Άπω Ανατολή φέρει πιάτο του 12ου αιώνα από την Περσία , διακοσμημένο με την τεχνική *minai*, τεχνοτροπία που επέτρεπε τη χρήση μεγάλης ποικιλίας χρωμάτων (Calouste Gulbenkian Museum, Album, 2001: 32).

Μοναδικό σε μέγεθος είναι ένα γυάλινο κυλινδρικό ποτήρι του 14ου αιώνα , με προέλευση από την Αίγυπτο ή από τη Συρία . Το μέγεθός του παραπέμπει είτε σε λατρευτική χρήση είτε σε πολύτιμο δώρο (Calouste Gulbenkian Museum, Album, 2001: 35 και Goffen 1995: 180-181).

3.1.3. Δανία

Το Μουσείο C.L.David (Κοπεγχάγη)

Το Μουσείο David στη Δανία φιλοξενεί τις συλλογές του C.L.David. Ο ιδρυτής γεννήθηκε το 1878 και, μαζί με τις αδελφές του, υπήρξε ο κληρονόμος μίας τεράστιας περιουσίας από τον προπάππο και τον παππού του. Το 1903 ολοκλήρωσε τις νομικές του σπουδές και εργάστηκε ως δικηγόρος, αναλαμβάνοντας μάλιστα μεγάλες υποθέσεις. Ωστόσο, πέρα από την επαγγελματική του σταδιοδρομία, το μεγάλο του ενδιαφέρον υπήρξε η συλλεκτική του δραστηριότητα, με έργα του

κλασικού ισλαμικού κόσμου. Πέθανε το 1960, χωρίς κληρονόμους κι έτσι κληροδότησε μέρος της περιουσίας του στο κράτος.

Το 1945 αποφάσισε να ιδρύσει το ομώνυμο μουσείο προκειμένου να στεγάσει τις συλλογές του. Αρχικά το Μουσείο λειτούργησε σε ένα κτήριο του 19^{ου} αιώνα, το οποίο επεκτάθηκε με την προσθήκη γειτονικής ιδιοκτησίας. Την περίοδο 2005-2009 εργασίες ανακαίνισης μετέτρεψαν το κτίσμα σε μοντέρνο μουσείο, απόλυτα εναρμονισμένο με την ιστορική του κληρονομιά (<http://www.davidmus.dk>).

Η συλλογή της Ισλαμικής Τέχνης είναι η μεγαλύτερη του Μουσείου. Όσο ζούσε ο συλλέκτης αυτή περιοριζόταν σε μία περιορισμένη επιλογή μεσαιωνικών κεραμικών από τη Μέση Ανατολή και σε λίγα υφάσματα. Σήμερα, η συλλογή καλύπτει όλο το φάσμα του κλασικού ισλαμικού κόσμου χρονολογικά από τον 8^ο έως τον 19^ο αιώνα και γεωγραφικά από την Ισπανία ως την Ινδία, με αντιπροσωπευτικά δείγματα από όλες τις μορφές της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Έτσι, η συλλογή αυτή είναι η μεγαλύτερη στη Σκανδιναβία και ανάμεσα στις δέκα σημαντικότερες του δυτικού κόσμου.

Στην έκθεση τα αντικείμενα της ισλαμικής τέχνης παρουσιάζονται μέσα από τρία διαφορετικά πλαίσια: οργανώνονται χρονολογικά και γεωγραφικά, ταξινομούνται ανάλογα με την υλική τους υπόσταση και παρουσιάζονται μέσα στα πολιτισμικά τους συμφραζόμενα. Εκτίθενται περίπου 1400 αντικείμενα τέχνης και 350 νομίσματα σε είκοσι αίθουσες δύο κτηρίων. Τρεις κατάλληλα διαμορφωμένες αίθουσες περιλαμβάνουν ισλαμικές μινιατούρες, δείγματα καλλιγραφίας και υφάσματα. Προκειμένου να συμπεριληφθούν όψεις του ισλαμικού πολιτισμού που δεν άπτονται απόλυτα στην ιστορία της τέχνης, δημιουργήθηκε ένας χώρος όπου παρουσιάζονται θέματα σχετικά με τον ισλαμικό κόσμο. Σε κάποια άλλη αίθουσα παρουσιάζονται τεχνικές και σε έναν ειδικά διαμορφωμένο χώρο οι επισκέπτες με τη χρήση των νέων μέσων μπορούν να αντλήσουν πληροφορίες για τον ισλαμικό πολιτισμό και την τέχνη του. Στο μουσείο λειτουργεί σε ξεχωριστή αίθουσα μία ειδική έκθεση με τίτλο “Bayt al-Aqqad – a House in Damascus” και παρουσιάζει με φωτογραφικό υλικό το κτήριο που στεγάζει το Δανέζικο Ινστιτούτο στην πρωτεύουσα της Συρίας, στην ίδρυση του οποίου συνέβαλε το Ίδρυμα C.L.David (<http://www.davidmus.dk>).

Στην έκθεση ισλαμικής τέχνης εισέρχεται κάποιος μετά από μία εισαγωγική ενημέρωση για το πώς το μουσείο ερμηνεύει τον όρο «ισλαμική τέχνη» και για το τι ο επισκέπτης πρόκειται να δει. Στις είκοσι έξι θεματικές ενότητες υπάρχουν συνοδευτικά κείμενα σε δύο γλώσσες, δανέζικα και αγγλικά, και οθόνες αφής για περαιτέρω ενημέρωση των επισκεπτών. Καθημερινά γίνονται προβολές επιμορφωτικών ταινιών σχετικά με τις θεματικές των εκθέσεων, ενώ περιοδικά διοργανώνονται διαλέξεις, ημερίδες και συμπόσια (<http://www.davidmus.dk>).

3.1.4. Γαλλία

Μουσείο του Λούβρου (Παρίσι)

Το τμήμα της Ισλαμικής Συλλογής δημιουργήθηκε το 2003. Η πρώτη έκθεση της ισλαμικής συλλογής παρουσιάστηκε το 1890 στο τμήμα των Διακοσμητικών Τεχνών από δύο επιμελητές, τον Gaston Migeon και τον Emile Molinier. Η αρχική συλλογή εμπλουτίστηκε το 1912 με τη δωρεά πολύτιμων αντικειμένων από τη συλλογή του βαρόνου Delort de Gléon. Δημιουργήθηκε έτσι η αίθουσα Delort de Gléon το 1922 στο Pavillon de l'Horloge. Μετά το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, οι ισλαμικές συλλογές περιλήφθηκαν στο τμήμα Αρχαιοτήτων της Εγγύς Ανατολής του Μουσείου και πολύ αργότερα η πτέρυγα Richelieu αποτέλεσε τον κατάλληλο χώρο για την έκθεση μεγαλύτερων συλλογών Ισλαμικής τέχνης (<http://www.louvre.fr>).

Η συλλογή αντικειμένων ισλαμικής τέχνης αντανακλά την ιστορική σχέση της Γαλλίας με τον ισλαμικό κόσμο, αλλά και γενικότερα την αισθητική αντίληψη του 19^{ου} αιώνα στην Ευρώπη. Την ίδια περίοδο η αρχική συλλογή μεγαλώνει με την προσθήκη δωρεών από σημαντικούς συλλέκτες, όπως τον Raymond Koechlin και τον Salomon de Rothschild.

(http://www.louvre.fr/llv/liste_departements/)

Το σύνολο των αντικειμένων των ισλαμικών συλλογών φτάνει τα 1000 αντικείμενα που καλύπτουν χρονολογικά δεκατρείς αιώνες. Η τρέχουσα ταξινόμηση της έκθεσης είναι χρονολογική, ξεκινώντας από τα αντικείμενα της προϊσλαμικής

περιόδου του 7^{ου} αιώνα. Η αναδιάταξη της έκθεσης και η αξιοποίηση ενός άλλου χώρου μεγαλύτερου θα επιτρέψει μία διαφορετική ταξινόμηση. Τα εκθέματα αποτελούν κυρίως πολυτελή αντικείμενα, σύμβολα δύναμης και εξουσίας και υπογραμμίζουν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της ισλαμικής τέχνης (Guide du Musée du Louvre, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 2005).

Το Μουσείο του Λούβρου δίνει στους επισκέπτες τη δυνατότητα να οργανώσουν την περιήγησή τους, παρέχοντας ευκαιρία δραστηριοτήτων και προγραμμάτων. Η οργανωμένη ξενάγηση είναι συνηθισμένη, όπως και οι κύκλοι σεμιναρίων και τα εργαστήρια. Ακόμη, για μεμονωμένους επισκέπτες υπάρχει η δυνατότητα της «θεματικής περιήγησης». Όσον αφορά στη συλλογή της ισλαμικής τέχνης, προτείνονται οι θεματικές περιηγήσεις, δηλαδή διαδρομές προκαθορισμένες που διατρέχουν τις συλλογές αλλά που εστιάζουν σε ορισμένα αντικείμενα. Συγκεκριμένα, υπάρχει η θεματική περιήγηση σχετικά με την γραφή και την καλλιγραφία, καθώς και σχετικά με την τέχνη της μεταλλοτεχνίας στον Ισλαμικό κόσμο (Bernus-Taylor 1993).

3.1.5. Ισπανία

Μουσείο Alhambra (Γρανάδα)

Η Alhambra ήταν το πιο σημαντικό αλλά και το πιο καλοδιατηρημένο αραβικό κάστρο των μέσων του 14^{ου} αιώνα, χτισμένο από τους Μαυριτανούς ηγεμόνες του Εμιράτου της Γρανάδα στην Ανδαλουσία (Al-Andalus). Το όνομα αυτό σημαίνει το «πορφυρό κάστρο» και πιθανότατα αναφέρεται στο χρώμα του βουνού πάνω στο οποίο είναι χτισμένη. Ο χώρος συμπεριλαμβάνει σύμπλεγμα ανακτόρων που κατασκευάστηκαν για τους τελευταίους μουσουλμάνους εμίρηδες της Ισπανίας, της δυναστείας των Νασιρίδων, και την αυλή τους. Το σπουδαιότερο είναι το Παλάτι Comares, χτισμένο από τον Μωάμεθ τον Ε, που αποτέλεσε την βασιλική κατοικία. Σημαντική είναι η αίθουσα του ambassado με περίτεχνη οροφή που αναπαριστά τους επτά ουρανούς της ισλαμικής πίστης. Οι τοίχοι είναι διακοσμημένοι με επιγραφές από το Κοράνι. Το Παλάτι του Μωάμεθ του Ε είναι η προσωπική κατοικία του βασιλιά. Εκεί συναντά κανείς την «αυλή των λεόντων», με μορφές λιονταριών, σπάνιες για την ανεικονική τέχνη του Ισλάμ. Στην «αίθουσα του βασιλιά» υπάρχουν ζωγραφικά πορτρέτα της βασιλικής οικογένειας, των οποίων ωστόσο αμφισβητείται

η αυθεντικότητα. Η ωραιότερη αίθουσα είναι αυτή «των δύο αδελφών» (Sala de las dos Hermanas) με οροφή εξαιρετικής τέχνης, διακοσμημένης με χρυσό και λάπις λάζουλι και με στίχους του Ibn Zamrak. Μέσα στον ευρύτερο χώρο του παλατιού έχει ενσωματωθεί το αναγεννησιακό παλάτι του Καρόλου του Ε, που σήμερα στεγάζει το Μουσείο της Alhambra. Τα περισσότερα εκθέματα του Μουσείου προέρχονται από τον ίδιο τον αρχαιολογικό χώρο αλλά και από το Μουσείο Τέχνης της Σεβίλλης (<http://www.alhambraGranada.info/>).

Η ιστορία του μουσείου ξεκινά το 1940, όταν ιδρύθηκε το Αρχαιολογικό Μουσείο της Alhambra. Το 1962 μετονομάστηκε σε Εθνικό Μουσείο Ισπανοϊσλαμικής Τέχνης και από το 1994 που διοικείται από το Συμβούλιο της Alhambra και της Generalife ονομάζεται Μουσείο της Alhambra (Museo de la Alhambra) .

(<http://www.alhambra-patronato.es/index.php/museum-of-the-Alhambra/>)

Διαθέτει επτά αίθουσες με εκθέματα ισπανικής ισλαμικής και μαυριτανικής τέχνης που χρονολογούνται από τον 9^ο ως τον 16^ο αιώνα. Στην πρώτη αίθουσα, τα αντικείμενα ταξινομούνται θεματικά, ενώ στις υπόλοιπες χρονολογικά. Τις συλλογές αποτελούν δείγματα κεραμικής, ξυλογλυπτικής, γύψου και μεταλλοτεχνίας.

Η πρώτη αίθουσα αφιερώνεται θεματικά στα εκθέματα που υπογραμμίζουν την ιδιαίτερη φυσιογνωμία του ισλαμικού πολιτισμού: Θρησκεία, επιστήμη και οικονομία. Η επιστήμη αντιπροσωπεύεται από ηλιακό ρολόι που δείχνει τις ώρες της ημέρας, με έμφαση σε αυτές της Προσευχής. Η πίστη αντιπροσωπεύεται από δύο Κοράνια με το Λόγο του Προφήτη γραμμένο σε διακοσμημένες σελίδες. Τέλος, η οικονομική ευμάρεια αναδεικνύεται μέσα από μία επιλογή σε νομίσματα από κάθε περίοδο της Ισπανοϊσλαμικής περιόδου, από το 712 ως την Νασιριδική περίοδο.

Οι υπόλοιπες έξι αίθουσες παρουσιάζουν χρονολογικά τις φάσεις της ισπανοϊσλαμικής περιόδου. Στη δεύτερη αίθουσα παρουσιάζονται επιλεγμένα αντικείμενα από την περίοδο του εμιράτου και του χαλιφάτου. Εστιάζει σε διακοσμητικά και αρχιτεκτονικά μέλη όπως εγχάρακτες λεπτομέρειες σε κολώνες, σε κρήνες, σε επιτοίχιες πλάκες. Μέσα από τα αντικείμενα αναδεικνύονται οι τεχνικές και τα θέματα που χαρακτηρίζουν το «ρυθμό του χαλιφάτου»: Χρηστικά

οικιακά αντικείμενα, λάμπες, αλλά και πολυτελή εκθέματα, όλα με πλούσια διακόσμηση και με χρωματικές αποχρώσεις του γαλάζιου και του λευκού. Στην τρίτη αίθουσα δεσπόζει σιντριβάνι με ελάφια και λιοντάρια που τονίζει τη σημασία του νερού, σημαντικού στοιχείου στον ισλαμικό πολιτισμό και στη θρησκεία του Ισλάμ. Στην επόμενη αίθουσα, εκτίθενται αντικείμενα τέχνης από την περίοδο των Ταϊφά ως την περίοδο της δυναστείας των Νασιριδών. Διακρίνεται η διάθεση μίμησης τεχνικών της προηγούμενης περιόδου με έμφαση στα αντικείμενα καθημερινής χρήσης. Παρατηρείται η χρήση του ελεφαντόδοντου ως υλικού κατασκευής διακοσμητικών αντικειμένων, καθώς και του μετάλλου. Στην τέταρτη αίθουσα, παρουσιάζονται αρχιτεκτονικά μέλη από μνημεία της Γρανάδας, πόλης των Νασιριδών ηγεμόνων . Δεσπόζει μια μαρμάρινη αψίδα με χρονολογική ένδειξη 1356-1357, πιθανότατα χρονολογία κατασκευής της και μια κρήνη με λιοντάρια. Στη συλλογή προστίθενται αρχιτεκτονικά στοιχεία που βρέθηκαν στα παλάτια της Alhambra, καθώς και έπιπλα, επιτύμβιες στήλες από το βασιλικό νεκροταφείο και καντήλια από το τζαμί της περιοχής. Στην επόμενη αίθουσα χαρακτηριστικά είναι αρχιτεκτονικά μέλη από την πόλη της Alhambra, από το Παλάτι των Λεόντων ή από το Παλάτι των πριγκίπων που αναδεικνύουν την υψηλή τέχνη των ανακτόρων. Στη συνέχεια, παρουσιάζονται επιτύμβιες στήλες από το νεκροταφείο των Σουλτάνων. Στην έκτη αίθουσα παρουσιάζεται το εσωτερικό σπιτιού ή ανακτόρου με όλα τα αντικείμενα από τη συγκεκριμένη περίοδο της δυναστείας των Νασιριδών: Ξύλινα αρχιτεκτονικά μέλη μεταξωτά υφάσματα που κάλυπταν τους τοίχους, κουτιά επενδεδυμένα με φίλντισι, γυάλινα αντικείμενα, παιδικά παιχνίδια, οικιακά αντικείμενα (<http://www.alhambra-patronato.es/index.php/collections/>).

Στο Μουσείο της Alhambra υπάρχει κέντρο ερευνών και μεγάλη βιβλιοθήκη στη διάθεση των ειδικών επιστημόνων και ερευνητών που ασχολούνται με τον αρχαιολογικό χώρο. Η βιβλιοθήκη είναι ανοιχτή στο αναγνωστικό κοινό (<http://www.juntadeandalucia.es>).

3.1.6. Γερμανία

Μουσείο Pergamon (Βερολίνο)

Η συλλογή της Ισλαμικής Τέχνης εκτίθεται στη νότια πτέρυγα του Μουσείου της Περγάμου στο Βερολίνο. Η μόνιμη συλλογή αφιερώνεται στην τέχνη των λαών του Ισλάμ από τον 8^ο έως το 19^ο αιώνα και προέρχεται από την ευρύτατη γεωγραφική περιοχή από την Ισπανία ως την Ινδία. Ωστόσο, η έκθεση εστιάζει κυρίως σε αντικείμενα με προέλευση από τη Μέση Ανατολή και κυρίως την Αίγυπτο και το Ιράν.

Στα αντικείμενα συμπεριλαμβάνονται αρχιτεκτονικά μέλη, εφαρμοσμένες τέχνες και τεχνικές, κοσμήματα και σπάνια χειρόγραφα με δείγματα καλλιγραφίας. Οι αρχιτεκτονικές διακοσμήσεις αντιπροσωπεύουν ένα από τα εντυπωσιακότερα εκθέματα, καθώς παρουσιάζουν τυπικές μορφές εσωτερικών και εξωτερικών χώρων χτισμένων με διάφορα υλικά: πέτρα, γύψος (αρχαιολογικά ευρήματα από τη Σαμάρρα), ζωγραφισμένες ξύλινες επιφάνειες (η αίθουσα Aleppo), πλακίδια τοίχου διάφορων τεχνικών (κόγχες προσευχής από το Ικόνιο). Οι εφαρμοσμένες τέχνες συμπεριλαμβάνουν αντικείμενα διαφόρων υλικών: κεραμικά, έργα μεταλλοτεχνίας, ξυλόγλυπτα και ελεφαντοστέινα, γυάλινα αντικείμενα, υφάσματα, χαλιά. Ως προς τα βιβλία και τα αρχαία χειρόγραφα, τα δείγματα καλλιγραφίας και μικροτεχνίας της εποχής των Μογγόλων είναι ιδιαίτερης αξίας. Το 1904 ο Βίλχεμ Φον Μπόντε, που τότε διατελούσε διευθυντής των Βασιλικών Μουσείων, ίδρυσε ένα τμήμα Ισλαμικής Τέχνης στο Μουσείο Kaiser Friedrich (σημερινό Μουσείο Bode). Ο πυρήνας της συλλογής αποτελούνταν από την πρόσοψη της Mshatta, δώρο του Τούρκου Σουλτάνου στο Γερμανό Βασιλιά και από τη δωρεά της προσωπικής συλλογής χαλιών του φον Μπόντε. Ο αριθμός των αντικειμένων αυξήθηκε αργότερα με προσθήκες αντικειμένων από τη συλλογή Ισλαμικής Μικροτεχνίας που ανήκε στον Friedrich Sarre, πρώτο διευθυντή, καθώς και με δανεισμό αντικειμένων από το Μουσείο Εφαρμοσμένων Τεχνών. Το 1932, το Τμήμα Ισλαμικής Τέχνης μεταφέρθηκε σε δικές του αίθουσες στο νεόδμητο Μουσείο της Περγάμου. Η έκθεση έκλεισε κατά την έναρξη του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου το 1939. Παρόλο που τα αντικείμενα προστατεύθηκαν, ωστόσο πολύτιμα χαλιά κάηκαν, καθώς και το αριστερό φύλλο της θύρας από τη Mshatta καταστράφηκε. Το Ισλαμικό Μουσείο επαναλειτούργησε το 1954, μετά τις εργασίες αποκατάστασης. Τα αντικείμενα που είχαν φυλαχτεί στη Δυτική Γερμανία εκτέθηκαν στο Μουσείο Dahlem μέχρι το 1967. Ορισμένα έργα που είχαν μεταφερθεί στη Σοβιετική Ένωση κατά την περίοδο 1945-46, επεστράφησαν το 1958. Η συγκέντρωση όλων αυτών των συλλογών, μαζί

με την αποκατάσταση της αίθουσας Aleppo και δύο κογχών προσευχής, αποτέλεσαν το σύνολο της έκθεσης του Μουσείου Περγάμου του Βερολίνου. Η συλλογή του δυτικού Βερολίνου, μεταφέρθηκε στο Παλάτι Charlottenburg, όπου παρέμεινε την χρονική περίοδο 1968-70, και στη συνέχεια στην μόνιμη αίθουσα του Μουσείου στο Dahlem.

Μετά την πτώση του τείχους, οι δύο συλλογές ενώθηκαν κάτω από τη στέγη του Μουσείου Περγάμου το 1998 ([http://www.Smb/berlin/Collections/EgyptianMuseumandPapyruscollection /MuseumofIslamicArt](http://www.Smb/berlin/Collections/EgyptianMuseumandPapyruscollection/MuseumofIslamicArt)).

3.2. Συμπεράσματα

Από την επισκόπηση των παραπάνω ευρωπαϊκών μουσείων και του Μουσείου Μπενάκη διαπιστώνεται ότι η συγκρότηση συλλογών ισλαμικής τέχνης εντοπίζεται την ίδια χρονική περίοδο, δηλαδή στο τέλος του 19^{ου} αιώνα και αρχές του 20^{ου}. Συνδυάζεται με τη στροφή των ευρωπαίων φιλότεχνων στην τέχνη των πολιτισμών της Ανατολής, με αφορμή τη διοργάνωση Διεθνών Εκθέσεων στο Παρίσι και στο Λονδίνο. Έτσι, το Μουσείο Victoria and Albert ιδρύεται το 1852, μετά από την έκθεση του 1851, με πολλά διακοσμητικά αντικείμενα προερχόμενα από εκεί. Το 1893 ανοίγει η πρώτη αίθουσα με συλλογή ισλαμικής τέχνης στο Μουσείο του Λούβρου. Το Βρετανικό Μουσείο έδειξε μεγάλο ενδιαφέρον προς την τέχνη των πολιτισμών της Ασίας, κατά την περίοδο 1866 έως 1896. Στη Γερμανία, το 1904 ιδρύεται ένα τμήμα ισλαμικής τέχνης στο Μουσείο Kaiser Friedrich. Ο Δανός Christian Ludvich David αρχίζει να συλλέγει τα πρώτα του αντικείμενα από το 1910, ο Caluste Gulbenkian την ίδια περίπου περίοδο, ενώ ο Αντώνης Μπενάκης εντυπωσιάζεται από την ισλαμική τέχνη στην έκθεση «Exposition des Arts Musulmans» που διοργανώθηκε στο Παρίσι το 1902.

Πηγή απόκτησης αντικειμένων ισλαμικής τέχνης αποτελεί είτε η συλλεκτική δραστηριότητα φιλότεχνων και επιφανών ανδρών είτε δωρεές συλλεκτών στα μεγάλα μουσεία. Επίσης, συνθήκες που ευνοούν την απόκτηση πολύτιμων αντικειμένων είναι η αποικιοκρατία των μεγάλων ευρωπαϊκών κρατών του 19^{ου} αιώνα (Μεγάλη Βρετανία, Γαλλία). Έτσι, διαπιστώνεται ότι ο Calouste Gulbenkian (1869-1955), ο Christian Ludvich David (1878-1973) και ο Αντώνης Μπενάκης (1873-1954) ζουν

την ίδια εποχή, είναι και οι τρεις γόνοι πλούσιων οικογενειών και κληρονόμοι μεγάλης περιουσίας. Και οι τρεις συλλέκτες μετατρέπουν την κατοικία τους σε μουσείο, το οποίο δωρίζεται μαζί με τις συλλογές στις χώρες τους. Όσον αφορά στα μεγάλα μουσεία της Ευρώπης, το Βρετανικό Μουσείο, το Μουσείο Victoria and Albert, το Μουσείο του Λούβρου και το Μουσείο της Περγάμου στο Βερολίνο αποκτούν και εμπλουτίζουν τις συλλογές τους με δωρεές και αγορές αλλά και εξαιτίας της αποικιοκρατικής παρουσίας των χωρών αυτών στο χώρο της Ανατολής και της επακόλουθης μεγάλης οικονομικής τους ισχύος. Το Βρετανικό Μουσείο, από την ίδρυσή του το 18^ο αιώνα, διέθετε έναν μεγάλο αριθμό αντικειμένων από την Ασία, ικανό ώστε να συγκροτηθεί το ανάλογο τμήμα με αντικείμενο τη μελέτη αλλά και την έκθεση δειγμάτων από όλους τους πολιτισμούς της Ασίας. Η συλλογή εμπλουτίστηκε την περίοδο, κατά την οποία υπεύθυνος για το τμήμα Μεσαιωνικών Βρετανικών Αρχαιοτήτων ήταν ο Sir Augustus Wollaston Franks, άνθρωπος με σημαντικές διασυνδέσεις στο χώρο της Ανατολής. Επίσης, η συνεργασία με άλλα μουσεία, όπως με το Victoria and Albert, συντέλεσε στην απόκτηση επιπλέον συλλογών.

Το Μουσείο Victoria and Albert, λόγω μεγάλης οικονομικής δύναμης, απέκτησε σπουδαίες συλλογές διακοσμητικών τεχνών, μοναδικής αξίας παγκοσμίως. Και, βέβαια, καθώς διαρκούσε η αποικιοκρατία της Βρετανίας, δίνονταν στο Μουσείο οι ευκαιρίες να αποκτή αντικείμενα πολιτισμών από την ευρύτερη περιοχή της Ανατολής.

Το Μουσείο του Λούβρου απέκτησε και μεγάλωσε τη συλλογή της ισλαμικής τέχνης, χάρη σε σημαντικούς μαικήνες του Μουσείου, όπως τον Raymond Koechlin και τη βαρόννη Salomon de Rothschild. Η παρουσία και η επιρροή που άσκησαν οι Gaston Migeon και ο Emile Molinier, συντηρητές στο Μουσείο του Λούβρου, είχαν ως αποτέλεσμα τη δημιουργία ξεχωριστής αίθουσας αφιερωμένης στην ισλαμική τέχνη.

Το Μουσείο Bodan (πριν το Μουσείο της Περγάμου) απέκτησε σημαντικά εκθέματα, όπως την πρόσοψη της Mshatta, δώρο του Τούρκου Σουλτάνου στο Γερμανό Βασιλιά, στο πλαίσιο της προσέγγισης της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας με τη Γερμανία, στις αρχές του 20^{ου} αιώνα.

Διαφέρει το Μουσείο της Alhambra, καθώς βρίσκεται στον αντίστοιχο αρχαιολογικό χώρο, με εκθέματα προερχόμενα, κυρίως, από αυτόν.

Εστιάζοντας στα αντικείμενα, διαπιστώνεται ότι, σε όλα σχεδόν τα μουσεία, χρονολογούνται περίπου από τον 7^ο έως τον 20^ο αιώνα και ότι υπάρχουν δείγματα από όλες τις ισλαμικές τέχνες (μεταλλοτεχνία, κεραμική, υφαντουργία, μικροτεχνία), με κάποιες, ωστόσο, διαφοροποιήσεις. Για παράδειγμα, το Μουσείο της Περγάμου στο Βερολίνο και το Μουσείο της Alhambra εκθέτουν ακέραια αρχιτεκτονικά τμήματα, με πολύπλοκες διακοσμήσεις, το Μουσείο Victoria and Albert και το Μουσείο Gulbenkian έχουν σπουδαίες συλλογές χαλιών, το Βρετανικό Μουσείο και το Μουσείο C.L.David διαθέτουν σημαντικές συλλογές μικροτεχνίας.

Ως προς τον τρόπο έκθεσης, ορισμένα μουσεία συνδυάζουν πολλαπλούς τρόπους ταξινόμησης των συλλογών τους. Για παράδειγμα, το Βρετανικό Μουσείο οργανώνει την έκθεσή του θεματικά (θρησκευτική τέχνη, καλλιγραφία), χρονολογικά και γεωγραφικά, το Victoria and Albert, επίσης, συνδυάζει και τους τρεις τρόπους. Σε άλλα μουσεία, χρησιμοποιείται κυρίως η χρονολογική ταξινόμηση, αλλά και η θεματική, όπως στο Μουσείο της Alhambra με αίθουσες αφιερωμένες στη θρησκευτική τέχνης και στην επιστήμη, και στο Μουσείο του Λούβρου, όπου ενώ η διάταξη είναι χρονολογική, προσφέρεται η δυνατότητα θεματικής περιήγησης. Το Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης στην Αθήνα οργανώνεται χρονολογικά. Ωστόσο, ορισμένες προθήκες έχουν θεματικό περιεχόμενο (π.χ. επιστημονικά όργανα).

Αξίζει να επισημανθεί ότι τα περισσότερα μουσεία αξιοποιούν τις νέες τεχνολογίες, άλλα περισσότερο κι άλλα λιγότερο. Χαρακτηριστικά αναφέρεται ότι στις εκθέσεις ισλαμικής τέχνης των βρετανικών μουσείων, όχι μόνο αξιοποιείται ακουστικό υλικό και οθόνες αφής, αλλά, μέσω αυτών, συμπληρώνονται σε δείγματα οι εκθέσεις τους. Στο Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης δεν αξιοποιείται κανένα μέσο νέας τεχνολογίας ούτε φωτογραφικό υλικό. Στο Μουσείο C.L.David λειτουργεί ξεχωριστή αίθουσα, όπου ο επισκέπτης μπορεί να ανατρέξει, μέσω νέων τεχνολογιών, σε περαιτέρω πληροφορίες για την ισλαμική τέχνη. Και σε άλλα μουσεία λειτουργούν, παράλληλα με τις εκθέσεις, κέντρα έρευνας και βιβλιοθήκες για το κοινό.

Ως προς την επικοινωνιακή πολιτική των μουσείων και το άνοιγμά τους προς την τοπική κοινωνία, αξιοσημείωτη είναι η πολιτική του Βρετανικού Μουσείου και του Μουσείου Victoria and Albert. Διαπιστώνεται ότι οι εκθέσεις τους είναι ανοιχτές σε κάθε ομάδα κοινού, όπως σε οικογένειες με μικρά παιδιά, σε ανθρώπους με αναπηρίες και με προβλήματα όρασης, σε ερευνητές ή σε ανθρώπους με ειδικό

ενδιαφέρον, καθώς οι άνθρωποι του Μουσείου είναι κοντά και πρόθυμοι να δώσουν κατευθύνσεις. Ειδικότερα, μέσω των ιστοσελίδων τους, το Μουσείο Victoria and Albert, παραθέτει τις απόψεις και τις εντυπώσεις των επισκεπτών, σχετικά με την έκθεση και το Βρετανικό Μουσείο απευθύνει πρόσκλησεις στους ανθρώπους των τοπικών κοινοτήτων για συναντήσεις στους χώρους του μουσείου και επικοινωνία.

Στο Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης στην Αθήνα, δεν εφαρμόζονται ανάλογες πολιτικές στην επικοινωνία του με το κοινό, ούτε αξιοποιούνται οι νέες τεχνολογίες. Παρόλ' αυτά, παρουσιάζει μία καινοτομία, σε σύγκριση με τα υπόλοιπα μουσεία. Είναι ένα μουσείο που εκθέτει αποκλειστικά αντικείμενα Ισλαμικής Τέχνης, σε μία χώρα μη μουσουλμανική. Αυτή η ιδιαιτερότητα υπογραμμίζει, μέσα από εγχείρημα του Μουσείου, μια κοινωνική διάσταση στην ανάδειξη του διαφορετικού πολιτισμού.

Ανακεφαλαιώνοντας, το ενδιαφέρον της Ευρώπης για την τέχνη των λαών του ισλαμικού κόσμου, στο τέλος του 19^{ου} αιώνα και στις αρχές του 20ού, οδήγησε στη δημιουργία εκθέσεων ισλαμικής τέχνης σε μεγάλα ευρωπαϊκά μουσεία. Καθένα από αυτά διαχειρίζεται αυτές τις συλλογές, που προέρχονται είτε από ιδιωτικές συλλογές, από δωρεές συλλεκτών είτε λόγω ιδιαίτερων συνθηκών της αποικιοκρατίας, σύμφωνα με την ειδικότερη αντίληψη σχετικά με την αποστολή των μουσείων και με τα διαθέσιμα οικονομικά μέσα.

Παρομοίως, το Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης της Αθήνας, το νεότερο από τα προαναφερθέντα Μουσεία της Ευρώπης, καινοτομεί πολιτισμικά, ως προς την αποκλειστικότητα της θεματικής του, καλείται, ωστόσο, να ανταποκριθεί, κοινωνικά, στις προκλήσεις των πολιτισμικών αλλαγών που προκύπτουν στην ελληνική κοινωνία.

ΜΕΡΟΣ 3^ο

ΕΡΕΥΝΑ - ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ



*Φωτογραφία 2 Επίσκεψη μουσουλμανικής μειονότητας στο Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης
(φωτογρ. Πάρις Νικολάου)*

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Έρευνα

1.1.Εισαγωγή

Το προσωπικό ενδιαφέρον για τον κοινωνικό ρόλο των μουσείων, κυρίως στην ανάδειξη του «άλλου» ήταν το κίνητρο για συχνές επισκέψεις στο Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης. Οι παρατηρήσεις που ακολουθούν συνήχθησαν μετά από προβληματισμό πάνω στο θέμα της μουσειακής αναπαράστασης ενός διαφορετικού πολιτισμού και στη συναίνεση των ίδιων των αναπαριστάμενων και αποτελούν προϊόν προσωπικού προβληματισμού και αφορμή για την παρούσα εργασία.

Η έκθεση Ισλαμικής Τέχνης στο Μουσείο Μπενάκη αποτελεί ένα καινοτόμο εγχείρημα για τα ελληνικά μουσειακά δεδομένα, καθώς παρουσιάζει την τέχνη ενός διαφορετικού και πολύ σπουδαίου πολιτισμού, του ισλαμικού. Η αυτονόμηση της ισλαμικής συλλογής μέσα σε ένα ξεχωριστό μουσείο, εκτός από την αμιγώς πολιτισμική σημασία της, είχε και ένα κοινωνικό μήνυμα, σε μία εποχή, όπου η Αθήνα αποκτούσε πολυπολιτισμικό πρόσωπο. Την ίδια στιγμή, τα αιτήματα των μουσουλμάνων μεταναστών για την ανέγερση ισλαμικού τεμένους στην Αθήνα δημιουργούσαν αμφιλεγόμενες συζητήσεις. Από μια άλλη πλευρά, η στέγαση του Μουσείου στο νεοκλασικό κτήριο της οδού Ασωμάτων, στο ιστορικό κέντρο της πόλης, δημιούργησε γειτνίαση με κοινότητες μουσουλμάνων μεταναστών που ζουν και δραστηριοποιούνται επαγγελματικά στην περιοχή. Οι συγκυρίες αυτές θα μπορούσαν να δώσουν την ευκαιρία να αποτελέσει το μουσείο γέφυρα επικοινωνίας Ελλήνων και μουσουλμάνων, μέσω της τέχνης που εκθέτει.

Η πολιτική του μουσείου σχετικά με την προβολή των συλλογών του αλλά και σχετικά με την επικοινωνία του με το κοινό καθορίζεται από τους ανθρώπους του, το διευθυντή του Μουσείου Μπενάκη, Άγγελο Δεληβορριά, τις επιμελήτριες του Μουσείου Ισλαμικής Τέχνης, Άννα Μπαλλιάν και Μίνα Μωραΐτου, αλλά και έναν κύκλο εργαζόμενων που έχουν συμβάλει στο τελικό αποτέλεσμα. Εξάλλου, διατυπώνεται σαφώς στον Οδηγό του Μουσείου, ότι ανάμεσα στους στόχους του είναι όχι μόνο η προσέγγιση του ισλαμικού κόσμου και η ανάδειξη της ιστορικής και καλλιτεχνικής αξίας του ισλαμικού πολιτισμού αλλά και το διαπολιτισμικό άνοιγμα προς την μουσουλμανική κοινότητα που ζει στην Ελλάδα» (Δεληβορριάς 2006: 15).

Διαπιστώνεται, ωστόσο, ότι παρά την προαναφερθείσα ιδιαίτερη φυσιognωμία του Μουσείου και το κύρος του Μουσείου Μπενάκη εν γένει στην πολιτιστική ζωή του τόπου, το συγκεκριμένο παράρτημα δεν έχει επισκεψιμότητα ανάλογη με το Κεντρικό Μουσείο ή με το Κτήριο της οδού Πειραιώς. Προβληματίζει, επομένως, αν αυτό οφείλεται στο περιεχόμενο της συλλογής ή στην ίδια την επικοινωνιακή πολιτική του Μουσείου προς τις διάφορες ομάδες κοινού, ανάμεσα στις οποίες και στους μουσουλμάνους εν δυνάμει επισκέπτες.

Αναλυτικότερα, ανασταλτικό παράγοντα επίσκεψης στο Μουσείο ενδέχεται να αποτελεί το γεγονός ότι τα αντικείμενα ισλαμικής τέχνης φέρουν την ταυτότητα λαών που η συνάντησή τους με το ελληνικό έθνος δεν υπήρξε πάντοτε ειρηνική. Συχνά, η αντίληψη των Ελλήνων για τους μουσουλμάνους-τουρκικής κυρίως καταγωγής- φορτίζεται με στερεότυπα και προκαταλήψεις. Από την άλλη πλευρά, αν το ίδιο το Μουσείο, σύμφωνα με την επωνυμία του, δίνει μεγαλύτερη έμφαση στη φυσιognωμία του ως μουσείου τέχνης, ενδέχεται να είναι προσιτό σε ορισμένες ομάδες κοινού με ειδικά ενδιαφέροντα, από τις οποίες αποκλείονται άτομα χαμηλού μορφωτικού επιπέδου και χαμηλής κοινωνικής τάξης, όπως οι οικονομικοί μετανάστες.

Η επίσκεψη στο μουσείο δημιουργεί περαιτέρω προβληματισμούς σχετικά με ζητήματα αναπαράστασης λαών που διαφέρουν πολιτισμικά από την κυρίαρχη ομάδα. Τίθεται, δηλαδή, το ερώτημα αν τα αντικείμενα των συλλογών, ο τρόπος της έκθεσής τους και η γενικότερη διάρθρωση της έκθεσης αναπαριστούν με ικανοποιητικό τρόπο την πολιτισμική ταυτότητα των μουσουλμάνων κι αν οι ίδιοι νιώθουν ικανοποίηση από την εικόνα του εαυτού τους που προβάλλεται μέσα από την έκθεση.

Η αναπαράσταση, σύμφωνα με συζήτηση του κεφαλαίου 4 του πρώτου μέρους της παρούσας εργασίας, αποτελεί έναν κώδικα που προσφέρεται στο κοινό προς ερμηνεία, αλλά ο τρόπος με τον οποίο αυτή συντάσσεται δεν είναι ούτε ουδέτερος, ούτε αθώος: ενέχει πολιτική, καθώς διαμορφώνεται από την «εξουσία» του ίδιου του μουσείου. Όπως προαναφέρθηκε, η διαδικασία αναπαράστασης εντοπίζεται στο τι και στι πώς εκτίθεται, στην προέλευση των συλλογών, στο ποιος αποφασίζει γι' αυτές και στο ποιος είναι ο θεατής.

Έτσι, στο μουσείο Ισλαμικής Τέχνης, οι συλλογές αντανakλούν την υψηλή αισθητική και τον πλούτο της τάξης των ελλήνων μεγαλοαστών της Αλεξάνδρειας. Διαπιστώνει κανείς ότι ακόμη και τα χρηστικά αντικείμενα, όπως κάποια δείγματα

μεταλλοτεχνίας (κηροστάτες, λεκάνες) έχουν εξαιρετικά περίτεχνη διάκοσμο και καλλιτεχνικό ενδιαφέρον. Η επιλογή των αντικειμένων της έκθεσης έγινε από τους επιμελητές του Μουσείου, οι οποίοι έχουν αναμφισβήτητη εμπειρία και γνώση, που προέρχεται από ακαδημαϊκή μόρφωση και επιστημονική κατάρτιση. Επίσης, χαρακτηριστική στο Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης είναι η έκθεση των αντικειμένων μέσα σε προθήκες. Τα αντικείμενα αυτά βρίσκονται απομονωμένα από τα συμφραζόμενά τους, Εξαίρεση αποτελεί η αναπαράσταση αιγυπτιακού αρχοντικού, καθώς και τα όπλα της τελευταίας αίθουσας. Αυτός ο τρόπος έκθεσης είναι χαρακτηριστικός σε μουσεία τέχνης, καθώς μετατρέπει ακόμη και αντικείμενα καθημερινής χρήσης (κεραμικά αγγεία, σουρωτήρια τσαγιού, μελανοδοχεία και καλαμάρια, λεκάνες νερού) σε αντικείμενα τέχνης. Η απομόνωση των αντικειμένων προκαλεί στο θεατή συναισθήματα θαυμασμού και δέους. Η παρατήρηση της κοινωνικής ή πολιτισμικής διάστασής τους υπολείπεται. Παράλληλα, τα κείμενα που συνοδεύουν τα αντικείμενα στην ελληνική και αγγλική γλώσσα είναι λιγότερα και συχνά εμπεριέχουν ειδικούς όρους, δύσκολα κατανοητούς από επισκέπτες χωρίς ειδικό ενδιαφέρον. Για παράδειγμα, η λέξη «σπάραγμα» ή «απότμημα» δεν είναι εύκολα κατανοητές από ανθρώπους χωρίς ανάλογη εμπειρία, από παιδιά ή από ανθρώπους που δε μιλούν καλά ελληνικά.

Παρατηρώντας κανείς συνολικά την έκθεση του Μουσείου Ισλαμικής Τέχνης, διαπιστώνει ότι εκτός από την ιστορική τοποθέτηση του ισλαμικού κόσμου σε χρόνο και σε γεωγραφικά όρια με τη βοήθεια χαρτών και κειμένων, δε γίνεται χρήση κανενός μέσου νέας τεχνολογίας, ούτε οπτικού ούτε ακουστικού. Αυτά τα μέσα, εκτός από το ότι διευκολύνουν τη μάθηση στο μουσείο, δίνουν τη δυνατότητα να ακουστούν κι άλλες φωνές (για παράδειγμα, μέσω της προβολής συνεντεύξεων ή προφορικών μαρτυριών). Υπ' αυτή την έννοια, η έκθεση του Μουσείου Ισλαμικής Τέχνης φέρει αποκλειστικά τη σφραγίδα των επιμελητών του. Χαρακτηριστικά, η διάταξη της έκθεσης στο Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης θυμίζει αρκετά τον τρόπο έκθεσης των συλλογών στο κεντρικό κτήριο του Μουσείου Μπενάκη, σα να ακολουθείται μία συγκεκριμένη παράδοση στην οργάνωση των μουσειακών εκθέσεων του Μουσείου.

Οι παραπάνω παρατηρήσεις αποτελούν, όπως προαναφέρθηκε, αφορμή για να διατυπωθούν ερευνητικές υποθέσεις και για να γίνει μία πρώτη ερευνητική απόπειρα, οι στόχοι και οι μέθοδοι της οποίας αναλύονται στη συνέχεια.

1.2. Αντικείμενο και στόχοι της έρευνας

Όπως έχει ήδη αναφερθεί στο Α' Μέρος, η παρούσα εργασία έχει ως αντικείμενο τις αναπαραστάσεις «του διαφορετικού» μέσα σε μουσειακές εκθέσεις. Πιο συγκεκριμένα, μελετά τον τρόπο με τον οποίο ένα μουσείο επιλέγει, εκθέτει και ερμηνεύει αντικείμενα και συλλογές, που προέρχονται από «άλλους» πολιτισμούς, διαφορετικούς από αυτόν του μουσείου και των ανθρώπων που το εκπροσωπούν. Το Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης αξιοποιείται ως μελέτη περίπτωσης, στο πλαίσιο της οποίας διερευνάται ο τρόπος αναπαράστασης της μουσουλμανικής ταυτότητας μέσα από την έκθεση της συλλογής, με τη βοήθεια δείγματος επισκεπτών του μουσείου, τόσο μουσουλμάνων που ζουν στην Αθήνα, όσο και Ελλήνων. Στόχος της έρευνας είναι να διαφανεί αν οι ίδιοι οι επισκέπτες ταυτίζονται με τον τρόπο που το μουσείο επιλέγει να αναδείξει την ισλαμική ταυτότητα μέσω της τέχνης ή αν έχουν να προτείνουν διαφορετικές εκδοχές.

Επίσης, επιμέρους στόχο αποτελεί η ανάδειξη της δυνατότητας άρσης στερεοτυπικών αντιλήψεων και προκαταλήψεων της ελληνικής κοινωνίας απέναντι στην εικόνα του μουσουλμάνου μέσω της έκθεσης του Μουσείου Ισλαμικής Τέχνης. Τέλος, σημαντική ήταν η αναζήτηση σημείων συνάντησης ανάμεσα στις προθέσεις του μουσείου και στις προσδοκίες και τις αντιλήψεις εκπροσώπων της μουσουλμανικής κοινότητας της Αθήνας.

1.3.Υποθέσεις

Στη συγκεκριμένη έρευνα οι υποθέσεις που έγιναν είναι :

- i. Το εγχείρημα του Μουσείου Μπενάκη να αυτονομήσει την συλλογή Ισλαμικής τέχνης σε ένα ξεχωριστό παράρτημα αποτελεί καινοτομία στην ελληνική μουσειακή παράδοση. Διερευνάται αν οι επισκέπτες του Μουσείου θεωρούν ότι αυτό αποτελεί μία γέφυρα προσέγγισης για τους φορείς τόσο του ελληνικού όσο και του ισλαμικού πολιτισμού και αν μια τέτοια πολιτισμική προσέγγιση δημιουργεί τις προϋποθέσεις για άρση προκαταλήψεων και στερεοτύπων για τις διαφορετικές πολιτισμικές ομάδες.
- ii. Διερευνάται επίσης αν το Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης, το οποίο έχει ανοίξει τις πύλες του από το 2004 και βρίσκεται σε περιοχή του ιστορικού κέντρου, με

πολλές κοινότητες ξένων μεταναστών να ζουν και να δραστηριοποιούνται επαγγελματικά γύρω του, είναι ευρέως γνωστό τόσο σε Έλληνες όσο και σε μουσουλμάνους κι αν προβάλλεται επαρκώς στη συγκεκριμένη περιοχή και στις συγκεκριμένες ομάδες κοινού, ώστε η επισκεψιμότητά του να είναι μεγάλη.

- iii. Το συγκεκριμένο μουσείο είναι ένα Μουσείο Τέχνης. Συνήθως, τα μουσεία τέχνης δημιουργούν δέος στον επισκέπτη, καθώς μοιάζουν να απευθύνονται σε κοινό με ειδικότερες γνώσεις και με εστιασμένο, καλλιτεχνικό ενδιαφέρον. Διερευνάται αν αυτός ο προσανατολισμός του Μουσείου Ισλαμικής Τέχνης προσελκύει μόνο επισκέπτες ειδικού ενδιαφέροντος με ανάλογο κοινωνικό και μορφωτικό επίπεδο ή αν απευθύνεται και γίνεται προσιτό σε όλους, Έλληνες και ξένους, κάθε ηλικίας, φύλου, μορφωτικού και κοινωνικού επιπέδου.
- iv. Εξετάζεται αν οι διαφορετικής καταγωγής ομάδες μουσουλμάνων αντιπροσωπεύονται επαρκώς στην έκθεση της συλλογής του Αντώνη Μπενάκη, η οποία προέρχεται κυρίως από χώρες της Μεσογείου (Αίγυπτος, Συρία, Μικρά Ασία) και περιλαμβάνει δείγματα από ορισμένες μόνο τέχνες, κυρίως κεραμική και μεταλλοτεχνία.
- v. Διερευνάται αν μέσα από την έκθεση αντικειμένων ισλαμικής τέχνης επιτυγχάνεται η ανάδειξη του ισλαμικού πολιτισμού, έτσι ώστε, αφενός, οι μουσουλμάνοι επισκέπτες να αισθανθούν ότι στο Μουσείο αυτό βρίσκουν τον εαυτό τους και, αφετέρου, οι μη μουσουλμάνοι επισκέπτες αποκομίζουν ολοκληρωμένη εικόνα του ισλαμικού πολιτισμού.
- vi. Τέλος, γίνεται προσπάθεια να διαφανεί αν οι εκδοχές του μουσείου ως επίσημου πολιτισμικού φορέα συναντιούνται με τις προσδοκίες και τις αντιλήψεις των μουσουλμάνων και των ελλήνων επισκεπτών του κι αν αυτές οι ομάδες κοινού έχουν να προτείνουν συμπληρωματικές εκδοχές, απόψεις ή επιθυμίες που αντικατοπτρίζουν διαφορετικές αντιλήψεις.

1.4. Μεθοδολογία

Το ερευνητικό τμήμα της παρούσας εργασίας στηρίζεται στην προσέγγιση ανθρώπων της μουσουλμανικής κοινότητας που ζει στην Αθήνα, στην προσέγγιση ελλήνων επισκεπτών του Μουσείου και στην προσέγγιση του ίδιου του Μουσείου, μέσω των επιμελητών του, προκειμένου να διαφανεί η ταύτιση ή η απόκλιση των επιδιώξεων και των προσδοκιών όλων των πλευρών. Η προσπάθεια αυτή έχει στόχο να συμπληρώσει προσωπικές εντυπώσεις από το Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης της Αθήνας και να αποτελέσει έναυσμα για τη διατύπωση προτάσεων, αλλά και οδηγό για περαιτέρω μελλοντική έρευνα.

Η διερεύνηση των υποθέσεων προϋποθέτει περισσότερες από μία μεθόδους, καθώς ορισμένες παράμετροι ερευνώνται ποιοτικά και άλλες ποσοτικά. Εξάλλου, οι συμμετέχοντες στην έρευνα είναι ομάδες που δεν θα μπορούσαν να «συγκριθούν» με κοινά μέσα, καθώς η καθεμιά από αυτές έχει διαφορετικά χαρακτηριστικά (Mason 2003: 174). Οι μέθοδοι που κρίθηκαν κατάλληλες για την ποιοτική έρευνα ήταν η ατομική συνέντευξη και η συνέντευξη μικρής ομάδας και η μέθοδος που κρίθηκε κατάλληλη για την ανάδειξη τάσεων ήταν το αυτοσυμπληρούμενο ερωτηματολόγιο.

Το αυτοσυμπληρούμενο ερωτηματολόγιο κρίθηκε καταλληλότερη μέθοδος για την προσέγγιση των ελλήνων επισκεπτών του Μουσείου Ισλαμικής Τέχνης, καθώς επιδίωξη ήταν να διατυπωθούν συμπεράσματα που αφορούν στις στάσεις του κοινού. Θετικά στοιχεία της μεθόδου είναι το γεγονός ότι δεν απαιτεί καθοδήγηση και απευθύνεται σε μεγαλύτερες ομάδες. Επίσης, προσφέρει απλή και άμεση προσέγγιση για την μελέτη των στάσεων, των πεποιθήσεων και των αξιών (Robson 2007: 275). Κρίθηκε απαραίτητο, εκτός από τις κλειστές ερωτήσεις, το ερωτηματολόγιο να περιλάβει και μερικές ανοιχτές ερωτήσεις, όπου οι αποκρινόμενοι θα ήταν ελεύθεροι να απαντήσουν, αν και όπως επιθυμούσαν (Robson 2007: 280).

Η συνέντευξη προσφέρεται για ποιοτική έρευνα, καθώς παρέχει πρόσβαση στις αξίες και τις προτιμήσεις των ερωτώμενων, στις στάσεις και στις πεποιθήσεις τους και δίνει τη δυνατότητα μεγαλύτερης εμβάθυνσης (Kvale 1996: 9). Ειδικότερα, επειδή οι εμπειρίες των ανθρώπων και οι κοινωνικές τους αντιλήψεις τους είναι περίπλοκα στη διερεύνησή τους, έπρεπε να ακολουθηθεί μία ιδιαίτερη προσέγγιση στην σύγκριση και στην ανάλυση. Σε τέτοιες περιπτώσεις δεν ενδείκνυνται συνεντεύξεις με κοινά ερωτήματα σε όλους τους ερωτώμενους ούτε και

τυποποιημένος τρόπος υποβολής τους (Mason 2003: 95). Απαιτείται διαφορετική δόμηση των συνεντεύξεων και ένας ευέλικτος τρόπος για τη δημιουργία κλίματος εμπιστοσύνης ανάμεσα στους συμμετέχοντες, προκειμένου οι ερωτώμενοι να απαντούν ελεύθερα και ανοιχτά (Robson 2007: 325). Έτσι, χρησιμοποιήθηκαν δύο διαφορετικά ερωτηματολόγια, ένα για την προσέγγιση των μουσουλμάνων επισκεπτών και ένα για την προσέγγιση των επιμελητριών του Μουσείου Ισλαμικής Τέχνης και δύο είδη συνεντεύξεων, αυτή που διεξήχθη ανάμεσα σε ερευνητή και ερωτώμενο και η συνέντευξη ομάδας εστίασης, δηλαδή ανάμεσα σε ερευνητή και ομάδα μουσουλμάνων. Ο δεύτερος τύπος συνέντευξης διευκολύνει τη συλλογή ποιοτικών δεδομένων, καθώς αυτά αυξάνονται όταν συλλέγονται από πολλά άτομα συγχρόνως. Επίσης, ενδείκνυται σε περιπτώσεις ατόμων που μπορεί να έχουν δυσκολία στην ατομική επικοινωνία με τον ερευνητή, ή σε περιπτώσεις συζητήσεων θεμάτων ταμπού, όπου τα πιο συνεσταλμένα μέλη εντάσσονται ευκολότερα με την υποστήριξη των υπολοίπων (Robson 2007: 338).

Το είδος της συνέντευξης που χρησιμοποιήθηκε, τόσο στον ένα όσο και στον άλλο τύπο είναι η ημιδομημένη ή χαλαρά δομημένη, αφού προσφέρει μεγαλύτερη ελευθερία στον ερωτώμενο, δημιουργεί ευκολότερα κλίμα οικειότητας και δίνει τη δυνατότητα διερεύνησης των ιδεών και στάσεων του. Είναι απαραίτητη η παρουσία ενός αρχικού σχεδιαγράμματος, το οποίο ωστόσο δε λειτουργεί δεσμευτικά ούτε ως προς τη σειρά των ερωτήσεων ούτε ως προς το περιεχόμενό τους, εφόσον ο ερωτώμενος δώσει το έναυσμα για διευκρινιστικές ή επιπλέον ερωτήσεις (Cohen και Manion 1994: 376). Έτσι, μοιάζουν περισσότερο με συζητήσεις με κάποιο σκοπό, χωρίς επίσημο ύφος.

Τόσο η συνέντευξη που προοριζόταν για τους επιμελητές του μουσείου όσο και αυτή προς τους μουσουλμάνους επισκέπτες δομήθηκε σε θεματικές ενότητες σχετικές με τα ζητήματα προς διερεύνηση: Προσδοκίες πριν από την επίσκεψη, εντυπώσεις κατά την επίσκεψη και επιθυμία συμμετοχής, για τους επισκέπτες και Στόχοι και τρόποι επικοινωνίας του μουσείου με το κοινό, τρόπος έκθεσης των συλλογών, για τους επιμελητές. Η προσέγγιση ομάδας Μουσουλμάνων οικονομικών μεταναστών που ζουν λίγα χρόνια στην Ελλάδα έγινε με συνέντευξη ομάδας εστίασης, δηλαδή με μία συζήτηση ανοιχτή και ομαδική κατευθυνόμενη από τον ερευνητή.

Οι ερωτήσεις ήταν ανοιχτές, με σαφές πλαίσιο αναφοράς, αλλά χωρίς περιορισμούς στις απαντήσεις. Όπου χρειαζόταν, συμπληρώνονταν με

διευκρινιστικές ερωτήσεις που επεξηγούσαν το περιεχόμενο ή ενθάρρυναν τον ερωτώμενο να εμβαθύνει όταν ήθελε να το κάνει (Cohen και Manion 1994: 381). Οι συνεντεύξεις μαγνητοφωνήθηκαν με την άδεια των ερωτώμενων και απομαγνητοφωνήθηκαν προκειμένου να χρησιμοποιηθούν.

1.5. Συμμετέχοντες

Στις μικρής κλίμακας έρευνες χρησιμοποιούνται δείγματα που «δεν είναι πιθανοτήτων», δηλαδή μη αντιπροσωπευτικά του πληθυσμού. Ωστόσο, όταν η έρευνα δεν έχει την πρόθεση να κάνει στατιστική γενίκευση στον πληθυσμό, πέρα από το υπό έρευνα δείγμα, είναι μία μέθοδος αποδεκτή (Robson 2007: 309). Στην περίπτωση της έρευνας των ελλήνων επισκεπτών του Μουσείου Ισλαμικής Τέχνης, εφαρμόστηκε «δειγματοληψία ευκολίας», δηλαδή επιλογή των πλησιέστερων και διαθέσιμων ατόμων ως αποκρινόμενων, μέθοδος που χρησιμοποιείται σε έρευνες πεδίου και σε μελέτες περίπτωσης, όπως η παρούσα (Robson 2007: 315). Συγκεκριμένα, δόθηκαν ερωτηματολόγια προς συμπλήρωση σε εκατό επισκέπτες του Μουσείου, είτε την ημέρα της επίσκεψής τους είτε σε άλλη χρονική στιγμή. Η συμπλήρωση των ερωτηματολογίων έγινε με την παρουσία του ερευνητή που ήταν διαθέσιμος για διευκρινίσεις.

Η συγκέντρωση του δείγματος είχε δυσκολία, καθώς το μεγαλύτερο ποσοστό των επισκεπτών ήταν μαθητές σχολείων που παρακολουθούσαν εκπαιδευτικό πρόγραμμα. Επειδή τα εκπαιδευτικά προγράμματα προϋποθέτουν προετοιμασία των μαθητών πριν από την επίσκεψη και δεν περιλαμβάνουν περιήγηση στο σύνολο της συλλογής, το δείγμα των μαθητών αποκλείστηκε. Σημαντική στην έρευνα ήταν η συμβολή ομάδων προπτυχιακών και μεταπτυχιακών φοιτητών που επισκέπτονται το μουσείο και ξεναγούνται στο σύνολο των συλλογών του. Οι μεμονωμένοι επισκέπτες, ωστόσο, ήταν ιδιαίτερα περιορισμένοι. Αρκετοί από αυτούς είναι θαμώνες του καφενείου του Μουσείου, αλλά δεν επισκέπτονται την έκθεση. Άλλοι πάλι δεν επισκέπτονταν όλους τους ορόφους κι έτσι δεν την έβλεπαν ολοκληρωμένη. Παρόλ' αυτά, στις περισσότερες περιπτώσεις, ήταν πρόθυμοι να συμπληρώσουν το ερωτηματολόγιο.

Η επιλογή του δείγματος των μουσουλμάνων επισκεπτών ήταν το δυσκολότερο μέρος της έρευνας. Η πρώτη σκέψη για την επιλογή τους ήταν η προσέγγιση ανθρώπων που ζουν χρόνια στην Ελλάδα, που μιλούν ελληνικά και που

το μορφωτικό και κοινωνικό τους επίπεδο θα περιελάμβανε ως δραστηριότητα την επίσκεψη μουσείων και το ενδιαφέρον τους για τον πολιτισμό. Η αναζήτηση στράφηκε στις πρεσβείες και, συγκεκριμένα, στα αρμόδια γραφεία των μορφωτικών ακολούθων, καθώς και στο Ελληνοαραβικό Εμπορικό Επιμελητήριο. Το σκεπτικό ήταν ότι, εκτός από το μορφωτικό τους επίπεδο, οι άνθρωποι αυτοί και λόγω θέσης θα είχαν ήδη, ατομικά ή οργανωμένα, επισκεφτεί το μουσείο. Η στάση τους, ωστόσο, ήταν ιδιαίτερα επιφυλακτική. Χωρίς κανείς να αρνηθεί, ζήτησαν το αίτημα να τεθεί επισήμως και γραπτώς, έτσι ώστε να ακολουθήσει το πρωτόκολλο του φορέα. Η μοναδική θετική ανταπόκριση προήλθε από την πρεσβεία της Αλγερίας από δύο διπλωματικούς υπαλλήλους οι οποίοι, ενώ αρχικά επέλεξαν να δώσουν τις απαντήσεις τους γραπτώς, τελικά δεν συμμετείχαν με κανένα τρόπο στην έρευνα. Παράλληλα, από τις επαφές αυτές διαπιστώθηκε ότι ελάχιστοι είχαν επισκεφτεί το μουσείο, είτε ατομικά είτε οργανωμένα, μολονότι γνώριζαν την ύπαρξή του. Επίσης, κάποιες εξατομικευμένες επαφές με επιστήμονες μουσουλμάνους που ζουν και εργάζονται στην Ελλάδα πολλά χρόνια δεν έφεραν αποτέλεσμα, διότι αφενός δεν γνώριζαν την ύπαρξη του Μουσείου Ισλαμικής Τέχνης και αφετέρου δε θεωρούσαν τις μουσουλμανικές τους ρίζες ισχυρό στοιχείο της ταυτότητάς τους, καθώς η πολυετής διαμονή τους στην Ελλάδα και η ανάμειξή τους με το ελληνικό στοιχείο, τόσο στο γάμο τους όσο και στην κοινωνική και επαγγελματική τους ζωή, τους έχει αποκόψει από τη χώρα της προέλευσής τους. Οι ίδιοι, όπως ισχυρίστηκαν, δεν θεωρούν τους εαυτούς τους αντιπροσωπευτικούς μουσουλμάνους και αρνήθηκαν να συμμετάσχουν.

Αντίθετα, μεγάλη ανταπόκριση και προθυμία να συμμετάσχουν στην έρευνα έδειξαν οι άνθρωποι που δραστηριοποιούνται ευρύτερα, μέσα σε οργανώσεις με στόχο την διεκδίκηση των δικαιωμάτων των μουσουλμάνων, όπως η Ένωση Μουσουλμάνων Ελλάδος (www.greeksrethink.com) ή έχουν στόχο να κάνουν γνωστές τις αρχές του Ισλάμ προκειμένου να αρθούν προκαταλήψεις και στερεότυπα (www.islam.gr) ή άλλες οργανώσεις ακτιβισμού για την διασφάλιση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων («Ένα καράβι για τη Γάζα»). Οι άνθρωποι αυτοί ζουν πολλά χρόνια στην Ελλάδα, ορισμένοι έχουν κάνει μεικτούς γάμους, έχουν μόνιμη επαγγελματική δραστηριότητα και μιλούν καλά ελληνικά. Κάποιοι από αυτούς, εξαιτίας αυξημένων υποχρεώσεων και δραστηριοτήτων, δεν είχαν το χρόνο να συμμετάσχουν στην έρευνα. Έτσι, από τις παραπάνω ομάδες συγκεντρώθηκαν μόλις επτά άτομα ως δείγμα, δύο γυναίκες και πέντε άνδρες. Ηλικιακά τοποθετούνται στην κλίμακα από 35

έως 50 ετών. Προέρχονται από διαφορετικές χώρες (Αίγυπτος, Συρία, Λίβανος, Μαρόκο, Ιράν), έχουν διαφορετικό επίπεδο μόρφωσης (ένας διδάκτορας ιστορίας, τέσσερις απόφοιτοι πανεπιστημιακής σχολής και δύο απόφοιτοι δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης) και διαφορετικά επαγγέλματα (δύο εκπαιδευτικοί, ένας ερευνητής, ένας δημοσιογράφος, μία σχεδιάστρια ρούχων, ένας δημοτικός υπάλληλος και ένας ιδιωτικός υπάλληλος). Οι τρεις τηρούν πιστά τις θρησκευτικές αρχές του Ισλάμ, ενώ οι υπόλοιποι τέσσερις δεν εφαρμόζουν θρησκευτικές πρακτικές και δεν θεωρούν την μουσουλμανική τους ταυτότητα θρησκευτική αλλά μόνο πολιτισμική.

Στην προσπάθεια επικοινωνίας μας δυσκολία αποτελούσε η περιορισμένη χρήση του ηλεκτρονικού ταχυδρομείου από την πλευρά τους, καθώς και η έλλειψη κατανόησης όρων που περιλαμβάνονταν στην έρευνα (π.χ. ο όρος «αναπαράσταση»). Επίσης, κάποιοι από αυτούς δε γνώριζαν το μουσείο ή, μολονότι το γνώριζαν, δεν το είχαν επισκεφτεί. Πρόθυμα, ωστόσο, δέχτηκαν να κάνουμε μαζί την επίσκεψη και να μου παραχωρήσουν ένα μέρος της συνέντευξης πριν και ένα μέρος μετά. Σε κάποιες περιπτώσεις δυσκολίας κατανόησης, χρειάστηκε να απλοποιήσω και να εξηγήσω τις λεζάντες των αντικειμένων, αλλά και να εξομαλύνω γλωσσικά μερικές ερωτήσεις της συνέντευξης.

Σημαντική συμβολή στην έρευνα είχε το Ανοιχτό Σχολείο Μεταναστών Πειραιά. Πρόκειται για φορέα εθελοντικής προσφοράς στην εκμάθηση της ελληνικής γλώσσας σε μετανάστες. Εκτός από τα μαθήματα ελληνικών, το Σχολείο αυτό έχει εντάξει στην προσφορά του και επισκέψεις σε πολιτιστικούς χώρους και μουσεία. Έτσι, η πρόταση για συμμετοχή στην έρευνα παρουσίαζε ενδιαφέρον για τους μουσουλμάνους μαθητές, καθώς περιελάμβανε επίσκεψη στο Μουσείο. Οι συμμετέχοντες ήταν δεκαπέντε άτομα, μουσουλμάνοι από το Πακιστάν και την Ινδονησία, δεκατρείς άνδρες και δύο γυναίκες. Πρόκειται για οικονομικούς μετανάστες, ηλικίας από 21 έως 45 ετών, που ζουν στην Ελλάδα τα τελευταία τρία έως πέντε χρόνια αλλά είναι απομονωμένοι από την ελληνική κοινωνία. Κριτήριο για τη συμμετοχή τους ήταν το προσωπικό τους ενδιαφέρον αλλά και η ικανοποιητική γνώση της ελληνικής γλώσσας. Οι ερωτήσεις της συνέντευξης εξομαλύνθηκαν γλωσσικά πριν από την επίσκεψη από το δάσκαλό τους, ο οποίος παρευρισκόταν στο Μουσείο κατά τη διάρκεια της επίσκεψης και κατά τη διάρκεια της συνέντευξης.

Εντυπωσιακή ήταν η προθυμία συμμετοχής των ανθρώπων αυτών που οι βιοποριστικές τους ανάγκες είναι ιδιαίτερα πιεστικές και οι συνθήκες εργασίας τους ανελαστικές. Αναφέρεται χαρακτηριστικά ότι η επίσκεψη έγινε μια εργάσιμη ημέρα

γι' αυτούς, παρόλ' αυτά ήρθαν περισσότεροι από το αναμενόμενο. Επίσης, ήταν φανερό ότι λειτουργούσαν ως κλειστή ομάδα, συναναστρεφόμενη μόνο με ομοεθνείς και ομόγλωσσους, γεγονός που καθόρισε και τον τύπο της συνέντευξης (συνέντευξη ομάδας εστίασης).

Η προσέγγιση της πλευράς του μουσείου είχε, επίσης, δυσκολίες, καθώς οι αυξημένες επαγγελματικές υποχρεώσεις των επιμελητριών τόσο στην Ελλάδα, όσο και στο εξωτερικό δυσχέραιναν την επικοινωνία μας. Τελικά, κάποια στοιχεία αντλήθηκαν με την ευκαιρία μιας συνέντευξης Τύπου που δόθηκε στο χώρο του μουσείου, με την ευκαιρία της βράβευσής του από το ICOM, καθώς και από μία συνέντευξη που μου παραχωρήθηκε, την ίδια ημέρα, από την επιμελήτρια κα Μίνα Μωραΐτου.

Κεφάλαιο 2^ο

Εφαρμογή της ερευνητικής διαδικασίας

2.1. Επισκέπτες μουσουλμανικής πολιτισμικής ταυτότητας

2.1.1. Εξατομικευμένες συνεντεύξεις

Όπως προαναφέρθηκε, ο αριθμός των συνεντεύξεων είναι περιορισμένος. Στις συζητήσεις αυτές επισημάνθηκαν κοινά σημεία και παρατηρήσεις των ερωτώμενων που αποτελούν έναυσμα για σχολιασμό και κριτική.

Χάλα, 37 ετών, από τη Συρία

Είναι γυναίκα, εκπαιδευτικός, διδάσκει αραβική γλώσσα σε παιδιά και νέους μουσουλμάνους που ζουν στην Ελλάδα και φοιτούν σε ελληνικά σχολεία. Επίσης, είναι εκπρόσωπος της Ελλάδας στην Ευρωπαϊκή Ένωση Μουσουλμάνων Γυναικών. Η Χάλα δεν είχε επισκεφτεί το μουσείο. Η συνέντευξη πραγματοποιήθηκε σε δύο φάσεις, μία πριν από την επίσκεψη και η άλλη μετά.

Η Χάλα, κατά την πρώτη φάση της συνέντευξης, χαρακτήρισε την ίδρυση ενός μουσείου Ισλαμικής Τέχνης στην Αθήνα ως κίνηση πολύ έξυπνη και ώριμη, δεδομένου ότι μπορεί να θεωρηθεί ως μία επιπλέον γέφυρα επικοινωνίας, μεταξύ των δύο πολιτισμών. Υποστήριξε ότι η πρωτοβουλία του μουσείου εκφράζει τη θέληση των Ελλήνων να γνωρίσουν την ισλαμική ύπαρξη, ωστόσο θα βοηθούσε περισσότερο στην κίνηση αυτή να συμμετέχουν και Άραβες ή μουσουλμάνοι, οι οποίοι βρίσκονται πολλά χρόνια στην Ελλάδα. Παρόλ' αυτά, η Hala πίστευε ότι οι άνθρωποι που ασχολήθηκαν με τη συλλογή των αντικειμένων που κοσμούν το μουσείο, θα είναι αντικειμενικοί και θετικά επηρεασμένοι από τον ισλαμικό πολιτισμό. Επεσήμανε ότι το μουσείο ισλαμικής τέχνης, έχει και κοινωνική αποστολή, με απώτερο στόχο την άρση των προκαταλήψεων. Ωστόσο, κατά τη γνώμη της, υπάρχουν άνθρωποι που το βλέπουν ως απειλή, δεδομένου ότι γνωστοποιείται ένας ολόκληρος διαφορετικός πολιτισμός. Πιστεύει ότι οι Έλληνες είναι προκατειλημμένοι απέναντι στους μουσουλμάνους του Ισλάμ, διότι οι μεγάλης ηλικίας τους θεωρούν Τούρκους. Η

νεότερη γενιά, αδιαφορεί, δεν είναι αντικειμενική και θεωρεί τους μουσουλμάνους διαφορετικούς, άγνωστους, γεγονός που τους φοβίζει, γι' αυτό δεν μπαίνει στον κόπο να τους γνωρίσει. Προκαταλήψεις επίσης υπάρχουν και απέναντι στο γυναικείο φύλο και απέναντι στο στοιχείο των πολέμων. Γενικά, επικρατεί η εντύπωση ότι, χωρίς το σπαθί, το Ισλάμ δε θα μπορούσε να έχει εξαπλωθεί.

Για τη Χάλα, σημαντικά στοιχεία του ισλαμικού πολιτισμού είναι η αραβική γλώσσα, η γραφή, η οποία αποτελεί ένα είδος τέχνης στην αραβική κουλτούρα, η φιλοσοφία, η οποία εμπεριέχει και στοιχεία ελληνικά και στοιχεία ισλαμικά, η αραβική μουσική, η καλλιγραφία αλλά και η ποίηση. Όλα τα παραπάνω αναδεικνύουν τη σκέψη του ισλαμικού πολιτισμού. Επίσης, όπως τονίζει για την ισλαμική τέχνη, αυτή είναι θρησκευτική, δεδομένου ότι ο καλλιτέχνης μουσουλμάνος εκφράζει την πίστη του μέσα στην τέχνη, από σεβασμό προς την κοινότητα, την κοινωνία, τους νόμους, κ.ά. Υποστηρίζει ακόμη, ότι, όπως συμβαίνει με κάθε τέχνη, έτσι και με την ισλαμική, υπάρχουν δύο εκδοχές, η υψηλή και η λαϊκή, η οποία ωστόσο εμπεριέχει και υψηλές πινελιές.

Κατά τη δεύτερη φάση της συνέντευξης, μετά από την επίσκεψη στο Μουσείο, η Χάλα ένιωσε απογοητευμένη από τα εκθέματα του μουσείου, δεδομένου ότι αυτό που είδε δεν ήταν, κατά τη γνώμη της ισλαμική τέχνη αλλά περισσότερο – όπως τη χαρακτήρισε- περσική. Τα εκθέματα, όπως παρατήρησε, ανήκαν στην προ-ισλαμική εποχή και στη μετα-ισλαμική, η οποία είναι επηρεασμένη κυρίως από την περσική τέχνη. Συγκεκριμένα, όπως τόνισε, η ισλαμική τέχνη διακρίνεται για την καλλιγραφία της, πράγμα που δεν εντόπισε. Επίσης είδε σχήματα ανθρώπων, χορευτών και γυναικών, τα οποία απαγορεύονται από το Ισλάμ.

Επιπλέον, σύμφωνα με την Χάλα, η γυναικεία παρουσία, η καθαρά ισλαμική γυναικεία παρουσία δεν υπήρχε στο Μουσείο, εφόσον μπορεί κάποιος να τη διακρίνει στα κοσμήματα και στις ζωγραφιές, όχι όμως στην ποίηση, στην πολιτική και γενικά σε σπουδαίες θέσεις. Παρουσιάζουν τη γυναίκα μόνο ως χορεύτρια τραγουδίστρια ή οργανοπαίκτρια.

Παρατήρησε, ακόμη, ότι η διάταξη των έργων απαιτεί αναδιάρθρωση, δεδομένου ότι δεν μπορεί να υπάρχει ένα έργο της Μέσης Ανατολής δίπλα σε ένα από το Καζακστάν και να φαίνεται ότι «αυτά είναι της περιόδου εκείνης».

Σύμφωνα με την Χάλα, εφόσον δεν υπάρχουν άλλες πηγές για να μάθει κάποιος για το Ισλάμ, πρέπει να προστεθούν πράγματα στο μουσείο. Μειονέκτημα επίσης του μουσείου, είναι τα κείμενα και οι λεζάντες κάτω από τα αντικείμενα,

εφόσον, σύμφωνα με την ίδια, υπήρχαν λέξεις δυσνόητες και για το λόγο αυτό θα έπρεπε να είναι γραμμένα και στα αραβικά. Για έναν οικονομικό μετανάστη, απόφοιτο Λυκείου, υπάρχει δυσκολία κατανόησης των κειμένων του μουσείου.

Ως θετικό στοιχείο, τόνισε ότι τα κείμενα του μουσείου είναι γραμμένα με αντικειμενικό τρόπο, χωρίς να προσωποποιούν ή να αλλοιώνουν τα ιστορικά γεγονότα.

Ολοκληρώνοντας, η Χάλα τόνισε ότι πρέπει να υπάρξει περισσότερη ενημέρωση και διαφήμιση, προκειμένου το μουσείο να προσελκύσει κόσμο. Επίσης, καλό θα ήταν να υπάρχει ένας ξεναγός που να εξηγεί περισσότερα πράγματα σε κάθε όροφο, ή computer με links ή κασετόφωνα με ακουστικά σε διάφορες γλώσσες. Τέλος, επεσήμανε ότι θα εύρισκε ενδιαφέρουσα την ύπαρξη μιας βιβλιοθήκης στο χώρο του μουσείου, με ελληνικές και ξένες εκδόσεις, όπου ο επισκέπτης θα είχε την ευκαιρία να μάθει περισσότερα για την ισλαμική τέχνη.

Αμμάρ, 32 ετών, από τη Συρία.

Είναι γυμναστής, με σπουδές πληροφορικής και εργάζεται ως υπάλληλος σε αραβικό εστιατόριο. Έχει τελειώσει το αραβόφωνο σχολείο της πρεσβείας της Λιβύης στην Αθήνα και έχει σπουδάσει στο Πανεπιστήμιο της Αθήνας. Ο Ammar συνηθίζει να επισκέπτεται μουσεία. Είχε ήδη επισκεφτεί το Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης της Αθήνας, καθώς και άλλα Ισλαμικής Τέχνης, όπως το Τοπ Καπί στην Κωνσταντινούπολη και το Μουσείο της Αλάμπρα στη Γρανάδα της Ισπανίας.

Ο Αμμάρ θεώρησε την ίδρυση του Μουσείου Ισλαμικής Τέχνης στην Αθήνα ως μία ικανοποιητική προσπάθεια για να επιτευχθεί η επικοινωνία μεταξύ των δύο πολιτισμών. Ωστόσο, δεν έμεινε ιδιαίτερα ικανοποιημένος από τα εκθέματα που εκπροσωπούν την ισλαμική τέχνη. Ο Ammar σύγκρινε το Μουσείο Μπενάκη με το Τοπ Καπί και την Αλάμπρα που, σύμφωνα με την άποψή του, εκφράζουν την ισλαμική τέχνη, δηλαδή εκθέματα που εκφράζουν την πίστη στο Ισλάμ, όπως χειροποίητα ανάγλυφα στους τοίχους, αντικείμενα με λατρευτική χρήση. Υποστήριξε ότι η ισλαμική τέχνη είναι θρησκευτική και όχι κοσμική. Με την καλλιγραφία δημιουργούνται αγιογραφίες από το Κοράνι. Ο καλλιτέχνης της ισλαμικής τέχνης εκφράζει την πίστη του μέσα από τη διακόσμηση. Αυτό λοιπόν το στοιχείο της θρησκευτικότητας ο Ammar δεν το διέκρινε στο Μουσείο Μπενάκη. Αντίθετα, θεωρεί ότι τα εκθέματα του Μουσείου είναι αξιόλογα, δεν προσβάλλουν το Ισλάμ

αλλά δεν αποτελούν ισλαμική τέχνη. Για τον Ammar πρέπει να αφαιρεθούν ορισμένα αντικείμενα. Υποστηρίζει επίσης ότι, σε γενικές γραμμές, τα σημαντικά στοιχεία του ισλαμικού πολιτισμού δεν υπάρχουν στο μουσείο. Τα μοναδικά καθαρά ισλαμικά στοιχεία της τέχνης τους, τα διακρίνει στα μαρμάρινα κομμάτια που έχουν επιγραφές από το Κοράνι, ωστόσο αισθάνεται ότι λείπει η καλλιγραφία και η ποίηση. Ο Αμμάρ επίσης αναρωτήθηκε αν το συγκεκριμένο μουσείο συμβουλευτήκε ειδικούς ισλαμολόγους για την επιλογή των αντικειμένων κι αν από τότε που ιδρύθηκε το μουσείο έχει αλλάξει κάτι στη διάταξη των αντικειμένων. Επέμενε, τέλος, στην αίσθηση που προσλαμβάνει ο επισκέπτης από την αξιόλογη προσπάθεια και τα μοναδικά αντικείμενα της συλλογής, τα οποία, ωστόσο, θεωρεί ότι δεν αντιπροσωπεύουν τη θρησκευτική ταυτότητα ενός μουσουλμάνου. Ως προς τον τρόπο έκθεσης, θα επιθυμούσε τα αντικείμενα να συνδέονται με ιστορικές στιγμές και να εντάσσονται σε διακριτές θεματικές ενότητες. Τέλος, σχολίασε ότι το μουσείο δεν έχει αξιοποιήσει τις νέες τεχνολογίες.

Mohammad, 40 ετών, από το Ιράν

Είναι διδάκτορας της ιστορίας και εργάζεται ως ιστορικός ερευνητής στο Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού. Ο Mohammad είναι ένας από τους επιστήμονες που εργάστηκαν για το Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης. Ανέλαβε την μετάφραση των επιγραφών των αντικειμένων της συλλογής στα ελληνικά. Δεν συμμετείχε, ωστόσο, σε καμία άλλη μουσειακή διαδικασία: επιλογή των αντικειμένων, οργάνωση της έκθεσης, συγγραφή κειμένων.

Για αυτόν, από τα πιο βασικά στοιχεία του ισλαμικού πολιτισμού είναι η τέχνη. Πιστεύει ότι η ύπαρξη του μουσείου ισλαμικής τέχνης στην Αθήνα επισφραγίζει τη σχέση των Ελλήνων με το μουσουλμανικό κόσμο. Όπως επισημαίνει, άλλωστε, οι Έλληνες είχαν από τη βυζαντινή περίοδο στενότερη σχέση με το μουσουλμανικό κόσμο παρά με το δυτικό.

Από το μουσείο ισλαμικής τέχνης ο Mohammad περίμενε να δει τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται ο ισλαμικός πολιτισμός και η ισλαμική τέχνη, αλλά και πώς επηρεάζεται ή επηρεάστηκε η τέχνη από άλλους πολιτισμούς. Επιθυμεί να δει μια σύγκριση.

Ως προς το περιεχόμενο της συλλογής, παρατήρησε ότι το μουσείο αυτό δεν αντιπροσωπεύει μόνο τον αραβικό πολιτισμό, διότι περιέχει στοιχεία από την

οθωμανική αυτοκρατορία, την Περσία, το Ιράν, την Αίγυπτο, τη Συρία, κ.α. Επίσης, επεσήμανε ότι το μουσείο εκθέτει αντικείμενα τέχνης τόσο υψηλής όσο και λαϊκής, κυρίως αντικείμενα που σχετίζονται με τη θρησκευτική ζωή.

Για τον Mohammad, αν και οι άνθρωποι που εργάστηκαν για το μουσείο αυτό ανήκουν σε διαφορετικές θρησκευτικές ταυτότητες, παρόλ' αυτά εργάστηκαν αντικειμενικά προκειμένου να αναδείξουν αυτό που είχαν, δηλαδή την ισλαμική τέχνη. Γι' αυτό και το μουσείο μπορεί να αποτελέσει πολιτισμική γέφυρα επικοινωνίας των δύο πολιτισμών. Σε αντίθεση με τους άλλους ερωτώμενους, ο Mohammad δε θεωρεί την ισλαμική τέχνη καθαρά θρησκευτική. Συγκεκριμένα αναφέρει ότι υπάρχουν πολλές ζωγραφιές που δείχνουν άτομα να φιλιούνται ή να πίνουν κρασί, κάτι που απαγορεύει το Ισλάμ. Θεωρεί, επίσης, ότι η μεγάλη συλλογή της κεραμικής τέχνης είναι χαρακτηριστική για την πρωτοτυπία της αλλά δεν είναι η πιο αντιπροσωπευτική μορφή ισλαμική τέχνης. Ο ίδιος μάλιστα, ως Ιρανός, θεωρεί τη μικροτεχνία αντιπροσωπευτικότερη, γι' αυτό κι αν του δινόταν η ευκαιρία να άλλαζε τη διάταξη της έκθεσης, θα τοποθετούσε τα δείγματα της μικροτεχνίας σε πολύ κεντρικό σημείο. Υποστηρίζει, ακόμη, ότι μέχρι τον 14ο-15ο αιώνα οι τέχνες ήταν οι ίδιες. Ένα αντικείμενο που κατασκευαζόταν στην Περσία μπορούσε να παραχθεί άνετα και στην Αίγυπτο. Για το λόγο αυτό δεν τον ενοχλεί που στο μουσείο υπάρχουν αντικείμενα από διάφορες περιοχές.

Ο Mohammad παρατήρησε ότι αυτό που λείπει από το μουσείο είναι η σύγχρονη ισλαμική περίοδος, εφόσον όλα τα αντικείμενα που εκτίθενται ανήκουν μέχρι και στον 19^ο αιώνα. Η ισλαμική τέχνη του 20ού αιώνα είναι, κατά τη γνώμη του, κυρίως η ζωγραφική.

Επίσης, ως προς τα εισαγωγικά κείμενα και τα συνοδευτικά κείμενα των αντικειμένων, ο Mohammad θα προτιμούσε να δίνεται έμφαση όχι τόσο στα ιστορικά γεγονότα όσο στους λόγους για τους οποίους δημιουργήθηκε η τέχνη.

Αναφορικά με τις προκαταλήψεις που έχουν οι Έλληνες, και ο Mohammad θεωρεί ότι πολλοί Έλληνες ταυτίζουν όλους τους μουσουλμάνους με τους Τούρκους και γενικότερα ταυτίζουν την εθνική αγριότητα με τη θρησκευτική διαφορετικότητα. Ωστόσο, υποστηρίζει ότι στο μουσείο δεν υπάρχουν αφορμές, για να αρθούν οι προκαταλήψεις.

Θεωρεί ότι κάθε όροφος παρουσιάζει τα αντικείμενα ανά περίοδο και παρουσιάζεται ο τρόπος με τον οποίο ξεκίνησε ο κόσμος του Ισλάμ, αναπτύχθηκε

κοινωνικά, θρησκευτικά αλλά και πολεμικά. Ωστόσο, πιστεύει ότι θα ήταν καλό τα αντικείμενα να ήταν τοποθετημένα έτσι ώστε να αναδεικνύεται η λειτουργία τους. Το μόνο που θα έκανε θα ήταν η προσθήκη επιπλέον αντικειμένων, όπως επιστημονικών οργάνων, αντικειμένων του 20^{ου} αιώνα αλλά και αντικειμένων που εκφράζουν τη γυναικεία τέχνη .

Πιστεύει ότι εκείνο που θα βοηθούσε ακόμη περισσότερο το μουσείο θα ήταν η συμβολή μουσουλμάνων ειδικών για το στήσιμο της έκθεσης. Επίσης, επεσήμανε ότι το μουσείο χρειάζεται μεγαλύτερη προβολή στους μουσουλμάνους που ζουν στην Αθήνα και γενικά στην Ελλάδα.

Σαμ, 44 ετών, από την Αίγυπτο

Ο Σαμ είναι καθηγητής πληροφορικής και εργάζεται στο αραβόφωνο σχολείο της πρεσβείας της Λιβύης στην Αθήνα.

Δε γνώριζε την ύπαρξη του μουσείου ούτε από την πρεσβεία ούτε από το Υπουργείο Παιδείας, εφόσον αυτό δεν έχει μεγάλη σχέση με τα σχολεία των μουσουλμάνων που ζουν στην Αθήνα. Από την επίσκεψή του στο μουσείο, ο Σαμ ενθουσιάστηκε και πιστεύει ότι μόνο η έλλειψη χρόνου θα εμπόδιζε κάποιον να το επισκεφθεί, εφόσον γνώριζε την ύπαρξή του. Το μουσείο για τον Σαμ είναι ο χώρος όπου συναντιούνται ο μουσουλμανικός με το χριστιανικό κόσμο.

Σε γενικές γραμμές τόσο η διάταξη του χώρου όσο και τα αντικείμενα τον ικανοποίησαν πλήρως και υποστήριξε ότι το μουσείο εκφράζει θαυμάσια το σύγχρονο μουσουλμάνο. Συγκεκριμένα, για τα αντικείμενα, τόνισε ότι τόσο ένας μορφωμένος όσο και ένας αγράμματος άνθρωπος θα τα αναγνώριζε. Επεσήμανε, ωστόσο, ότι οι επιγραφές κάτω από τα αντικείμενα θα ήταν καλό να είναι γραμμένες και στα αραβικά, δεδομένου ότι είναι η γλώσσα του Κορανίου και όλοι τη γνωρίζουν. Στην ερώτηση για το ποια μορφή τέχνης θεωρεί αντιπροσωπευτική για ένα μουσουλμάνο, απάντησε ότι το στοιχείο που ξεχωρίζει στην ισλαμική τέχνη είναι το αραβούργημα, το οποίο κατάφερε να εντοπίσει στο μουσείο και θεώρησε τη θέση που βρισκόταν πολύ καλή.

Επίσης, επεσήμανε ότι πρωτοτυπία της ισλαμικής τέχνης και αυθεντικό ισλαμικό στοιχείο είναι το Μιχράμπ, δηλαδή η κόγχη στον τοίχο του ισλαμικού τεμένους που υποδεικνύει την κατεύθυνση της Μέκκας και προς το οποίο στρέφεται ο μουσουλμάνος όταν προσεύχεται.. Δεν ενοχλήθηκε από το γεγονός ότι υπάρχουν

αντικείμενα από διάφορες χώρες στο μουσείο, εφόσον επεσήμανε ότι όλα ανήκουν στην ισλαμική τέχνη.

Ο Σαμ θεωρεί ότι το μουσείο είναι επιτυχημένα αντιπροσωπευτικό της ισλαμικής τέχνης και ότι, αν ένας χριστιανός το επισκεπτόταν, θα είχε τη δυνατότητα να γνωρίσει την ισλαμική τέχνη στο σύνολό της.

Αναφορικά με την προκατάληψη των Ελλήνων απέναντι στους μουσουλμάνους, υποστηρίζει ότι οι Έλληνες ταυτίζουν τους μουσουλμάνους με τους Τούρκους και επομένως οι Έλληνες έχουν προκατάληψη με τους Τούρκους κι όχι με τους μουσουλμάνους. Σχετικά με τη γυναικεία παρουσία στην ισλαμική τέχνη, ο Σαμ την εντόπισε στα κοσμήματα. Αν του δινόταν η ευκαιρία να αλλάξει κάτι στο μουσείο, τόνισε ότι θα το εμπλούτιζε με ενδυμασίες και παλιές φωτογραφίες. Επίσης θα έβαζε παλιά μουσική και μουσικά όργανα.

Θεωρεί ότι η πρεσβεία οφείλει να ενημερώνει τους μουσουλμάνους για την ύπαρξη του μουσείου και ο ίδιος είναι διατεθειμένος, αν του ζητηθεί, να συνεισφέρει προκειμένου να οργανωθεί καλύτερα το μουσείο.

Χαμπίμπα, 45 ετών, από το Μαρόκο

Η Χαμπίμπα είναι σχεδιάστρια ρούχων και εργάζεται ως ελεύθερη επαγγελματίας. Είχε ήδη επισκεφτεί το μουσείο πριν από δύο χρόνια σε οργανωμένη επίσκεψη με την Ένωση Μουσουλμάνων Ελλάδας. Είχε, επίσης, πληροφορηθεί για αυτό από διαφημίσεις στην τηλεόραση.

Για τη Χαμπίμπα σημαντικά στοιχεία του πολιτισμού της αποτελούν τα τζαμιά ως κατεξοχήν σύμβολα του ισλαμικού πολιτισμού. Η ύπαρξη ενός μουσείου ισλαμικής τέχνης την έκανε να αισθανθεί συγκίνηση και η επίσκεψή την ικανοποίησε πλήρως, μιας και είδε όλα όσα περίμενε. Θεωρεί ότι το μουσείο αποτελεί γέφυρα επικοινωνίας των δύο πολιτισμών, του ελληνικού και του ισλαμικού, αλλά και ευκαιρία για τους μη μουσουλμάνους και μη άραβες να γνωρίσουν την ισλαμική τέχνη και πολιτισμό.

Σχετικά με τη διάταξη του χώρου και την έκθεση των συλλογών, είπε ότι την έκανε να αισθανθεί ότι βρίσκεται σε αραβικό χώρο και τα αντικείμενα που αντίκρισε της ήταν γνώριμα και οικεία.

Σύμφωνα με την Χαμπίμπα, η πιο αντιπροσωπευτική μορφή ισλαμικής τέχνης είναι η καλλιγραφία και συγκεκριμένα τα καλλιγραφημένα κείμενα που περιέχονται

μέσα στο Κοράνι. Ικανοποιήθηκε, καθώς τα εντόπισε μέσα στο μουσείο. Παρατήρησε, ωστόσο, ότι έλειπαν κάποια αντικείμενα, αλλά, όπως υποστήριξε, δεν είναι δυνατόν ένα μουσείο να τα συμπεριλαμβάνει όλα. Συγκεκριμένα αναφέρθηκε στην έλλειψη πολλών δειγμάτων υφαντουργίας, κυρίως χαρακτηριστικών γυναικείων και ανδρικών ενδυμάτων.

Παρόλα αυτά η ίδια δεν θα άλλαζε κάτι στη διάταξη των αντικείμενων του μουσείου. Η μόνη επισήμανση της Χαμπίμπα, είναι ότι, όσον αφορά στο Μαρόκο, υπήρχαν πολλά αντικείμενα της κεραμικής και όχι της ξυλουργικής, για την οποία είναι φημισμένη η πατρίδα της. Γενικά, θα ήθελε να δει περισσότερα αντικείμενα από το Μαρόκο. Αναφορικά με τα εισαγωγικά κείμενα, η Χαμπίμπα θα προτιμούσε να υπάρχει ένα ανθρωπιστικό, ειρηνικό μήνυμα όπως «Ελάτε να μας γνωρίσετε από πιο κοντά. Είμαστε άνθρωποι σαν και εσάς».

Σχετικά με τις προκαταλήψεις των Ελλήνων, η απάντηση ήταν η ίδια με όλους τους ερωτώμενους, δηλαδή ότι οι Έλληνες θεωρούν όλους τους μουσουλμάνους Τούρκους και γι' αυτό δημιουργούν στερεότυπα. Επίσης είναι προκατειλημμένοι απέναντι στη μαντήλα, την οποία και θεωρούν στέρηση της γυναικείας ελευθερίας. Η Χαμπίμπα παρατήρησε ότι βασική παράλειψη του Μουσείου είναι η παρουσία της γυναίκας. Θεωρεί, τέλος, ότι η οργάνωση του μουσείου θα ήταν καλύτερη αν συμμετείχαν σε αυτήν Μουσουλμάνοι.

Τάσος , 45 ετών, από την Ελλάδα

Ο Τάσος είναι δημοτικός υπάλληλος και έχει ασπαστεί τη μουσουλμανική θρησκεία. Έχει ταξιδέψει σε αραβικές χώρες και κάθε χρόνο ταξιδεύει στο Μαρόκο. Η ίδρυση ενός μουσείου ισλαμικής τέχνης στην Αθήνα τον συγκίνησε ιδιαίτερα και θεωρεί ότι ένας μη μουσουλμάνος, αν επισκεφτεί το μουσείο, θα μάθει πολλά για τον ισλαμικό πολιτισμό. Από τα στοιχεία του ισλαμικού πολιτισμού ξεχώρισε τη φιλοσοφία. Θεωρεί μάλιστα τους άραβες φιλόσοφους συνεχιστές του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού και υπεύθυνους για τη διατήρηση της αρχαίας ελληνικής γραμματείας. Επίσης, θεωρεί ότι το Τζαμί είναι το πιο αντιπροσωπευτικό αρχιτεκτονικό στοιχείο του Ισλάμ.

Ο Τάσος μίλησε για τη σχέση αγάπης και μίσους των Ελλήνων με τη γειτονική Τουρκία, μίσους που δημιουργήθηκε μετά τη μικρασιατική καταστροφή. Οι

λαοί αυτοί ωστόσο συμβίωναν. Δεν πιστεύει, όπως είπε, ότι οι δημιουργοί του μουσείου το οργάνωσαν με προκατάληψη.

Σχολίασε το γεγονός ότι το μουσείο πρέπει να γίνει περισσότερο γνωστό στον κόσμο, να κάνει ένα άνοιγμα με εκδηλώσεις. Ο Τάσος, μπαίνοντας στο μουσείο, αισθάνθηκε ότι βρίσκεται σε αραβικό χώρο, τα αντικείμενα τού ήταν οικεία. Ο ίδιος θεωρεί ιδιαίτερα αντιπροσωπευτικά και αγαπημένα τα ασημένια κοσμήματα.

Στην ερώτηση αν ο τρόπος έκθεσης των αντικειμένων και τα συνοδευτικά κείμενα είναι κατανοητά σε όλους τους επισκέπτες, κάθε κοινωνικού και μορφωτικού επιπέδου, απάντησε ότι τη σχέση με τον πολιτισμό ή την έχει κάποιος ή δεν την έχει. Το μουσείο είναι για όλους όσους ενδιαφέρονται για τον πολιτισμό. Ο Τάσος, αν του δινόταν η δυνατότητα, δε θα άλλαζε τίποτε στο μουσείο, γιατί πιστεύει ότι αντιπροσωπεύει επαρκώς τον ισλαμικό πολιτισμό. Θεωρεί, ωστόσο, απαραίτητη την προϋπάρχουσα γνώση για να μπορέσει κάποιος να πλησιάσει το κάθε αντικείμενο. Αντίθετα, αν κάποιος δε γνωρίζει τίποτε, τότε πιθανόν κάποια αντικείμενα να περάσουν απαρατήρητα. Ο Τάσος θεωρεί τα χαλιά και τα ξυλόγλυπτα ως τα πιο πρωτότυπα αντικείμενα της Ισλαμικής Τέχνης .

Σύμφωνα με τον Τάσο, όλες οι προκαταλήψεις και τα στερεότυπα για το Ισλάμ μπορούν να αρθούν με την ύπαρξη του συγκεκριμένου μουσείου, μιας και οι άνθρωποι έχουν την ευκαιρία να γνωρίσουν από κοντά τον ισλαμικό πολιτισμό. Επεσήμανε την έλλειψη σύγχρονων μουσουλμάνων καλλιτεχνών με έργα του 20^{ου} αιώνα. Τέλος, υποστήριξε την ιδέα της συνεργασίας Ελλήνων και μουσουλμάνων επιστημόνων στο πλαίσιο του μουσείου.

Νασήμ, 46 ετών από την Παλαιστίνη

Ο Νασήμ είναι δημοσιογράφος σε ημερήσια ελληνική εφημερίδα. Όταν πρωτοάκουσε την ύπαρξη του μουσείου θεώρησε ότι δημιουργήθηκε λόγω των Ολυμπιακών Αγώνων, προκειμένου να ικανοποιήσει τους μουσουλμάνους που μετείχαν στους αγώνες. Θεωρεί, ωστόσο, ότι η ύπαρξη του μουσείου μπορεί να αποτελέσει γέφυρα επικοινωνίας μεταξύ των δύο λαών. Εξάλλου, όπως επισημαίνει, υπάρχουν αρκετές ομοιότητες μεταξύ βυζαντινού και ισλαμικού πολιτισμού. Θεωρεί δεδομένο ότι η Ελλάδα, χώρα με τεράστιο αρχαίο πολιτισμό, πρέπει να έχει και ένα μουσείο Ισλαμικής τέχνης.

Το πιο σημαντικό στοιχείο του ισλαμικού πολιτισμού είναι για τον Νασήμ, το νερό, εφόσον για να πάει κάποιος να κάνει την προσευχή του πρέπει να πλένεται, να καθαρίζεται. Η καθαριότητα στην προσευχή συνδέεται με την κάθαρση.

Η θέαση των αντικειμένων της ισλαμικής τέχνης συγκινεί τον Νασήμ, καθώς εντόπισε αντικείμενα καθημερινής χρήσης, που χρησιμοποιούνται μέχρι και σήμερα. Το γεγονός ότι η συλλογή περιλαμβάνει αντικείμενα από διάφορες περιοχές, δεν τον ενοχλεί, διότι ισχυρίζεται ότι οι λαοί επικοινωνούσαν μεταξύ τους. Για παράδειγμα ένας τεχνίτης μουσουλμάνος σίγουρα σε κάποιο κομμάτι του θα είχε επηρεαστεί από κάποιον ασιάτη, γεγονός που υποδηλώνει, κατά τη γνώμη του, ότι η ισλαμική τέχνη έχει φτάσει σε τέτοιο σημείο που εκτεινόταν και σε πολλές περιοχές και χώρες. Παράλληλα υποστηρίζει ότι «Ένας πολιτισμός είναι σύνθεση πολλών πραγμάτων. Αν πεις ότι μόνο το δικό μας στοιχείο πρέπει να είναι στο μουσείο είναι λάθος, δεν είναι πολιτισμός».

Δε θεωρεί ότι η ισλαμική τέχνη είναι καθαρά θρησκευτική, παρόλο που υποστηρίζει το Κοράνι ως την πιο αντιπροσωπευτική μορφή τέχνης του ισλαμικού πολιτισμού.

Αν και το μουσείο έχει οργανωθεί από ανθρώπους που δεν ανήκουν στη μουσουλμανική κοινότητα, θεωρεί ότι η προσπάθειά τους είναι καταπληκτική και υποδηλώνει την αγάπη τους για τους άλλους πολιτισμούς. Ως ελλείψεις του μουσείου θεωρεί την έλλειψη επιγραφών στα αραβικά, τα αντικείμενα που αναδεικνύουν τη γυναικεία τέχνη, τα αντικείμενα της επιστήμης, αλλά και τη λογοτεχνία. Αρνητικό επίσης στοιχείο θεωρεί τη διάταξη του μουσείου, μιας και όπως υποστηρίζει μπαίνοντας κάποιος μέσα θα έπρεπε να νιώθει ότι βρίσκεται σε αραβική χώρα. Επισημαίνει, επίσης, ότι καλό θα ήταν η ύπαρξη μιας φωτογραφία του τέμενους Αλ-Ακσά, το οποίο έχει μεγάλη ιστορία. Τέλος, τονίζει τη σημασία ύπαρξης ξεναγού, για να εξηγεί κάποια πράγματα και να μην μπαίνει ο κόσμος και να διαβάξει μόνο, αλλά να ακούει και κάποια λεπτομέρεια για κάθε αντικείμενο που βλέπει.

Αναφορικά με την προκατάληψη των Ελλήνων, ο Νασήμ τους χαρακτηρίζει ανενημέρωτους. Τους διαχωρίζει από τους Έλληνες της δεκαετίας του '60 και '70 και θεωρεί ότι οι Έλληνες σήμερα είναι περισσότερο κλεισμένοι στον εαυτό τους. Επίσης, θεωρούν ότι μόνο αυτοί έχουν πολιτισμό και άλλοι λαοί είναι βάρβαροι, απολίτιστοι. Για το λόγο αυτό υποστηρίζει δεν υπάρχει σωστή προβολή του μουσείου από τα ΜΜΕ, διότι φοβούνται να μάθουν ότι υπάρχουν και άλλοι πολιτισμοί. Συγκεκριμένα αναφέρει ότι «Το να μην ασχολείσαι με άλλους πολιτισμούς είναι

πρόβλημα». Για την προβολή του μουσείου θεωρεί ότι πρέπει να υπάρχει ενδιαφέρον και κατάλληλες κινήσεις από την πρεσβεία αλλά και από πολιτιστικά ιδρύματα.

Προκατάληψη επίσης υπάρχει και για τη θέση της γυναίκας. Οι Έλληνες θεωρούν ότι οι μουσουλμάνοι υποτιμούν τη γυναίκα, γεγονός που, κατά την άποψή του, δεν ισχύει και παράλληλα θεωρούν ότι αν μια γυναίκα φοράει μαντίλα είναι αμόρφωτη.

2.1.2. Συνέντευξη ομάδας μουσουλμάνων μεταναστών

Η συνέντευξη πήρε τη μορφή ελεύθερης συζήτησης, προκειμένου να δημιουργηθεί κλίμα εμπιστοσύνης. Σταδιακά, ακολουθήθηκε το πλαίσιο του ερωτηματολογίου. Από την ομάδα των συμμετεχόντων, μόνο δύο άτομα είχαν επισκεφτεί μουσείο στην πατρίδα τους στο παρελθόν και μερικοί από αυτούς είχαν επισκεφτεί αρχαιολογικούς χώρους στην Ελλάδα, στο πλαίσιο πολιτιστικών εξορμήσεων μαζί με το Ανοιχτό Σχολείο Μεταναστών. Στην ερώτηση γιατί δεν είχαν επισκεφτεί μουσείο στο παρελθόν, απάντησαν ότι στο Μουσείο πηγαίνουν μορφωμένοι άνθρωποι, ότι είναι βαρετό και ότι το εισιτήριο είναι ακριβό.

Όταν τους ζητήθηκε να προσδιορίσουν ποια στοιχεία του πολιτισμού και της ταυτότητάς τους είναι τα πιο σημαντικά, απάντησαν σχεδόν ομόφωνα ότι είναι το Κοράνι και στη συνέχεια συμπλήρωσαν ότι είναι ο Θεός και το Κοράνι.

Δεν είχαν ακούσει ποτέ για την ύπαρξη Ισλαμικού Μουσείου στην Αθήνα, παρόλο που ορισμένοι από αυτούς ζουν περίπου πέντε χρόνια στην Ελλάδα. Μερικοί είπαν ότι μολονότι περνούν καθημερινά από εκεί, δεν είχαν συνειδητοποιήσει ότι αυτό το κτήριο είναι μουσείο και μάλιστα ισλαμικής τέχνης. Η ανταπόκρισή τους στην επίσκεψη ήταν πάρα πολύ θετική. Χαρακτήρισαν με πολύ θετικά σχόλια το ίδιο το γεγονός της ύπαρξης ενός τέτοιου μουσείου στην Ελλάδα και υποστήριξαν ότι αν το γνώριζαν θα το είχαν ήδη επισκεφτεί. Κάποιοι είπαν ότι τώρα που το γνωρίζουν, θα το ξαναεπισκεφτούν.

Στην ερώτηση αν θεωρούν μειονέκτημα το γεγονός ότι το Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης δημιουργήθηκε από μη Μουσουλμάνους, απάντησαν ότι δεν έχει σημασία ποιος το έφτιαξε και συμφώνησαν με το ότι ένα μουσείο μπορεί να φέρει Μουσουλμάνους και μη Μουσουλμάνους πιο κοντά, γιατί δίνει στους μη

Μουσουλμάνους την ευκαιρία να δουν στοιχεία του ισλαμικού πολιτισμού και της ισλαμικής τέχνης.

Όταν θίξαμε την εμπειρία της επίσκεψης, με βάση την πρώτη εντύπωση, μίλησαν με μεγάλο ενθουσιασμό. Ένας από αυτούς μάλιστα είπε ότι ένιωσε πολύ ωραία, «ένιωσε υπερηφάνεια». Άλλοι χαρακτήρισαν το χώρο και τα αντικείμενα «τέλεια» και είπαν ότι μέσα στις αίθουσες αισθάνθηκαν πολύ άνετα. Οι περισσότεροι είπαν ότι τα αντικείμενα του μουσείου τούς ήταν γνώριμα, ότι ήταν εξοικειωμένοι από μικρά παιδιά, γιατί είχαν ξαναδεί παρόμοια στη χώρα τους, μέσα σε τζαμιά, στα βιβλία, στην τηλεόραση. Σχολίασαν ιδιαίτερα τη σχέση τους με το Κοράνι, με το χαλί προσευχής, με όλα τα αντικείμενα που φέρουν κορανικές επιγραφές, με κεραμικά αγγεία και πλακίδια τοίχου, με κοσμήματα, με όπλα. Οι περισσότεροι αναγνώρισαν τα αντικείμενα της τελευταίας αίθουσας που προέρχονταν από την ευρύτερη περιοχή της Ινδίας και της Περσίας, ως δικά τους. Παρόλ' αυτά, στην ερώτηση αν αισθάνονται εξίσου ως δικά τους αντικείμενα ισλαμικής τέχνης και άλλων περιοχών (Αιγύπτου, Συρίας) απάντησαν θετικά .

Στην ερώτηση για το πώς βρήκαν τα κείμενα του μουσείου, είπαν ότι δεν διάβαζαν σχεδόν καθόλου, ούτε τα εισαγωγικά κείμενα, ούτε τις λεζάντες. Από αυτές αντλούσαν τις απολύτως απαραίτητες πληροφορίες, δηλαδή την προέλευση των αντικειμένων και τη χρονολογική τους ταυτότητα. Είπαν ότι είχαν αρκετές άγνωστες λέξεις στις λεζάντες και έτσι προτιμούσαν να βλέπουν τα αντικείμενα. Ορισμένοι είπαν ότι θα βοηθούσε ένα σύστημα ξενάγησης με ακουστικά και με επιλογή γλωσσών.

Στην ερώτηση για το ποια μορφή τέχνης είναι πιο αντιπροσωπευτική, οι περισσότεροι απάντησαν ότι είναι η καλλιγραφία. Θεωρούν μάλιστα ότι οι καλλιγραφημένες εκδόσεις του Κορανίου θα έπρεπε να είναι σε περίοπτη θέση για να μπορούν να τις βλέπουν όλοι, ακόμη και τα μικρά παιδιά.

Ενώ στην αρχή είπαν ότι δε θα άλλαζαν τίποτε από τον τρόπο έκθεσης των αντικειμένων, ορισμένοι σχολίασαν ότι θα ήθελαν να είναι διαχωρισμένα τα αντικείμενα θρησκευτικής τέχνης από τα αντικείμενα κοσμικής τέχνης.

Στην ερώτηση για το αν η κεραμική αποτελεί μία τέχνη που και γι' αυτούς είναι περίοπτη, απάντησαν θετικά και σχολίασαν ότι τα κεραμικά αντικείμενα υπάρχουν σε κάθε σπίτι, αλλά και η διακόσμηση με κεραμικά επιτοίχια πλακίδια υπάρχει στα τζαμιά.

Πιστεύουν ότι η έκθεση είναι κατατοπιστική και για έναν μη μουσουλμάνο τόσο για την ισλαμική τέχνη, όσο και για την ισλαμική θρησκεία. Επεσήμαναν, ωστόσο, κάποιες λεπτομέρειες. Θα ήθελαν μία ευχετική επιγραφή για να καλωσορίζει τους επισκέπτες στο μουσείο, που όπως είπαν αποτελεί μουσουλμανικό έθιμο. Σχολίασαν την είσοδο του μουσείου, η οποία, κατά τη γνώμη τους, δεν αποκαλύπτει την ταυτότητα του κτηρίου, καθώς τονίζεται κυρίως η επωνυμία του Μουσείου (Μουσείο Μπενάκη), ενώ η επιγραφή Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης είναι πολύ μικρή και καθόλου ευδιάκριτη.

Όταν ρωτήθηκαν για τις προκαταλήψεις και τα στερεότυπα που οι ίδιοι εισπράττουν από την ελληνική κοινωνία, απάντησαν ότι συχνά ο μουσουλμάνος ταυτίζεται με τους Ταλιμπάν και συνοδεύεται με το φόβο της τρομοκρατίας. Έθιξαν, ακόμη, την αντίληψη των Ελλήνων για την καταπίεση της μουσουλμάνας γυναίκας και για τη βία που θεωρούν ότι υφίσταται από τους μουσουλμάνους άνδρες. Στην ερώτηση αν διακρίνουν στοιχεία μέσα στην έκθεση που υπαινίσσονται αυτές τις προκαταλήψεις, είπαν ότι δεν ένιωσαν προσβεβλημένοι από εκθέματα ή από τον τρόπο που αυτά εκτίθενται. Στην ερώτηση αν μέσα στο μουσείο φαίνεται η γυναικεία παρουσία, μίλησαν για μία ζωγραφισμένη γυναικεία μορφή με «μαντήλα». Ένας από τους συμμετέχοντες που είχε ήδη επισκεφτεί μουσείο στην πατρίδα του, είπε πως εκεί υπήρχαν δείγματα γυναικείων τεχνών, όπως ταπητουργίας και υφαντουργίας, και επίσης ότι μέσα στις εκθέσεις υπήρχαν γυναικεία ενδύματα.

Σε ερώτηση για το πώς θα επέλεγαν οι ίδιοι να παρουσιάσουν τη συγκεκριμένη έκθεση σε μια μουσουλμανική χώρα, απάντησαν ότι δε θα άλλαζαν κάτι από την έκθεση, θα πρόσθεταν όμως τις καθιερωμένες ευχές του καλωσορίσματος και θα αφαιρούσαν τιμητικές προτομές από την είσοδο (αναφορά στην προτομή του Λάμπρου Ευταξία στην είσοδο του Μουσείου) με μία τιμητική επιγραφή. Κάποιος επεσήμανε ότι σε μία μουσουλμανική χώρα, θα υπήρχε μέσα στο μουσείο, χώρος προσευχής.

Σε περίπτωση που δινόταν ευκαιρία για ενεργή συμμετοχή της μουσουλμανικής κοινότητας στη δημιουργία του μουσείου ήταν θετικοί. Τέθηκε, ωστόσο, το ερώτημα για το ποιος θα ήταν κατάλληλος για ένα τέτοιο εγχείρημα. Ακούστηκε ότι καταλληλότερος θα ήταν ένας επιστήμονας εκπρόσωπος της μουσουλμανικής κοινότητας, άλλοι υποστήριξαν ότι θα ήταν ένας καλλιτέχνης και ορισμένοι υποστήριξαν ότι καλό θα ήταν ένα μουσείο ισλαμικής τέχνης να έχει την

γνώμη ενός μουσουλμάνου ιερέα, προκειμένου να μην υπάρχουν παρατυπίες σχετικά με την ανάδειξη των αντικειμένων θρησκευτικής τέχνης.

Στην ερώτηση για το πώς το μουσείο θα μπορούσε να διευρύνει το μουσουλμανικό κοινό των επισκεπτών του, είπαν ότι κανένας μουσουλμάνος δε θα καταλάβαινε ότι αυτό το κτήριο φιλοξενεί ισλαμικές συλλογές, καθώς αυτό που φαίνεται είναι η επιγραφή «ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ» και η επιγραφή που μιλάει για την ταυτότητα του μουσείου είναι μικρή και δύσκολο να διαβαστεί. Θεωρούν ότι η καλύτερη διαφήμιση είναι από τον έναν στον άλλον. Είπαν μάλιστα ότι θα πουν στους δικούς τους να το επισκεφτούν. Κάποιοι μίλησαν για πιο οργανωμένη διαφήμιση σε τηλεοπτικά κανάλια αλλά και σε αντίστοιχα έντυπα που διαβάζονται από τις μουσουλμανικές κοινότητες της Αθήνας.

2.1.3. Παρατηρήσεις – Σχόλια

Από τις συνεντεύξεις των Μουσουλμάνων που επισκέφτηκαν το Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης επισημαίνονται τα εξής:

1. Όπως έχει ήδη αναφερθεί στο Α' μέρος της εργασίας, το μουσείο δεν έχει μόνο πολιτιστικό αλλά και κοινωνικό ρόλο και συχνά λειτουργεί ως γέφυρα επικοινωνίας και ως φορέας όχι κλειστός αλλά ανοιχτός στην κοινωνία (Lidchi 1997: 158). Συχνά, οι πολιτιστικοί φορείς με τις πρωτοβουλίες τους οδηγούν σε κοινωνική ένταξη, ανοίγουν διάλογο μεταξύ των ανθρώπων, προκαλούν ενθουσιασμό και δέσμευση σε μία κοινή διαδικασία ανάπτυξης. Τα μουσεία επιτρέπουν συζητήσεις λιγότερο απειλητικές, μέσα από τις οποίες τα μέλη μιας κοινότητας, εθνικής ή εθνοτικής ή φυλετικής, αποκτούν δεξιότητες και ανακτούν την αυτοπεποίθηση που χρειάζεται για να αναλάβουν ενεργό ρόλο μέσα σε αυτή (Sandell 2002: 7).

Έτσι, κατά τη συζήτηση με τους μουσουλμάνους ερωτώμενους, όλοι εξέφρασαν θετικά συναισθήματα και θετικές εντυπώσεις για την ίδρυση του Μουσείου Ισλαμικής Τέχνης στην Αθήνα. Η κίνηση αυτή χαρακτηρίζεται από «ώριμη» και «έξυπνη» ως «συγκινητική» και εκφράζει την ικανοποίηση για την ανάδειξη της πολιτιστικής τους ταυτότητας μέσω της τέχνης. Η ικανοποίηση αυτή εμπεριέχει ένα είδος δικαίωσης, καθώς όλοι συμπληρώνουν ότι η ίδρυση του μουσείου αποτελεί ευκαιρία γνωριμίας του ισλαμικού πολιτισμού από τους «μη

Άραβες», από τον «χριστιανικό κόσμο». Από κάποιους, μάλιστα, επισημάνθηκαν οι προϋπάρχουσες σχέσεις χριστιανικού και μουσουλμανικού κόσμου, επομένως, θεώρησαν το Μουσείο ως αφορμή επικοινωνίας των δύο πολιτισμών.

Το αίσθημα δικαίωσης από την ανάδειξη του πολιτισμού και της τέχνης από έναν επίσημο φορέα και η αναγνώριση που αυτή συνεπάγεται από μία κοινωνία μέσα στην οποία οι άνθρωποι αυτοί ταυτίζονται με τον «άλλο», τον «διαφορετικό», είναι κυρίαρχο. Ένας από τους συμμετέχοντες στη συνέντευξη είπε ότι ένωσε «υπερηφάνεια». Η αποκατάσταση από τη θέση του «άλλου» σε αυτή του «πολιτισμένου» σημαίνει κοινωνική ένταξη (Newman και McLean 2002: 58). Γι' αυτό και το μουσείο, ως αφορμή προσέγγισης, συμβάλλει στην ισότιμη επικοινωνία των δύο πολιτισμών.

2. Οι ερωτώμενοι συμφωνούν ως προς την ύπαρξη προκαταλήψεων και στερεοτύπων στις αντιλήψεις της κυρίαρχης ομάδας για τους μουσουλμάνους. Οι περισσότεροι επεσήμαναν ότι οι Έλληνες είναι προκατειλημμένοι με τους Τούρκους, αντίληψη που βρίσκει την πηγή της σε ιστορικά γεγονότα (επέκταση της οθωμανικής αυτοκρατορίας, δημιουργία εθνικού τουρκικού κράτους και μικρασιατική καταστροφή). Δίνοντας στο σύνολο της μουσουλμανικής κοινότητας την ταυτότητα του Τούρκου, την περιβάλλουν με προκατάληψη, ανεξάρτητα από την εθνική προέλευση των μελών της. Ίσως και στην άποψη των ερωτώμενων αραβικής προέλευσης να διαφαίνεται και μία προσωπική τους προκατάληψη σε σχέση με την τουρκική εθνική ομάδα, η οποία επίσης βασίζεται σε ιστορικά γεγονότα, δηλαδή στην κατάκτηση του αραβικού κόσμου από τους Οθωμανούς Τούρκους.

Το μουσείο, ωστόσο, με το να συνδέει κάποιες φορές τη διαφορετικότητα με στερεότυπα ή με το να την αποσιωπά (μέσω επιλογής, τακτοποίησης και έκθεσης των αντικειμένων) ενισχύει συχνά τον κοινωνικό αποκλεισμό (Sandell 2002: 8). Το ζήτημα της προκατάληψης της ελληνικής κοινωνίας απέναντι στο Ισλάμ προέρχεται όχι μόνο από ιστορικές συγκυρίες, αλλά συνδέεται και με τη γενικότερη προκατάληψη του Δυτικού κόσμου απέναντι στην Ανατολή. Η Ευρώπη είναι έτσι κατασκευασμένη ιδεολογικά ώστε οι μουσουλμάνοι να εντάσσονται κοινωνικά και να αποκλείονται ταυτόχρονα. Μόνο οι χριστιανοί κάτοικοι της Ευρώπης μπορούν να διακηρύσσουν αναμφισβήτητα την «ευρωπαϊκότητά» τους. Οι Μουσουλμάνοι, αντίθετα, κάτοικοί της (πχ οι Βόσνιοι) είναι έξω από την ουσία της Ευρώπης:

συνυπάρχουν με τους Ευρωπαίους αλλά διακρίνονται από το «εμείς» ως «οι άλλοι» (Asad 2000: 13).

Όσον αφορά στην προκατάληψη κατά των Τούρκων, δεν υπάρχει μόνο στους Έλληνες, αλλά στο σύνολο των Ευρωπαίων. Ιστορικά, ωστόσο, οι Τούρκοι δεν απείλησαν την Ευρώπη, αλλά τη χριστιανοσύνη. Για τους Ευρωπαίους, όμως, δεν υπήρξε διάκριση ανάμεσα στα δύο (Ευρώπη και χριστιανικός κόσμος). Η γλώσσα της διπλωματίας έδωσε τους όρους: ο «κοινός εχθρός», η «χριστιανική δημοκρατία», ο «χριστιανικός κόσμος». Οι Τούρκοι, αν δεν ήταν διαφορετικοί, σύμφωνα με το φυσικό νόμο, ήταν διαφορετικοί σύμφωνα με το θεϊκό νόμο. Άρα, ήταν «φυσικός» εχθρός των χριστιανών (Asad 2000 : 13).

Οι δύο γυναίκες, που ερωτήθηκαν επεσήμαναν την προκατάληψη κατά της «μαντήλας», καθώς αυτή συμβολίζει για τους μη μουσουλμάνους την καταπίεση του γυναικείου φύλου και την υποτίμησή του από την κοινωνία των ανδρών. Το ίδιο στερεότυπο επισημάνθηκε και στη συνέντευξη της ομάδας. Το Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης, βέβαια, έχει πραγματοποιήσει στο πλαίσιο των περιοδικών εκθέσεων του μία εκδήλωση με θέμα «η Γυναίκα στο Ισλάμ». Μέσα στην έκθεση της μόνιμης συλλογής όμως δεν υπάρχουν εκθέματα αφιερωμένα στη γυναικεία καλλιτεχνική παρουσία. Μπορεί ο επισκέπτης να την υποθέσει μέσα από συγκεκριμένα εκθέματα (πχ. κοσμήματα), ωστόσο, δεν υπάρχει επώνυμη γυναικεία καλλιτεχνική δημιουργία. Χαρακτηριστικά, η μία ερωτώμενη ανέφερε ότι παρατήρησε αντικείμενα με απεικονίσεις γυναικών που χορεύουν και τραγουδούν, ενώ δεν βρήκε καμία νύξη σε ισχυρές γυναίκες της αυτοκρατορίας ή σε σημαντικές ποιήτριες .

3.Οι Μουσουλμάνοι, ως πολιτισμική ομάδα, αποτελούν ένα σύνολο πολυσχιδές, με πολλές διαφοροποιήσεις, θρησκευτικές, ιδεολογικές, εθνικές. Καθένας, ως επισκέπτης του Μουσείου Ισλαμικής Τέχνης, είναι φορέας διαφορετικών πεποιθήσεων και διαφορετικών προσδοκιών. Δεν είναι παράδοξο που οι ερωτώμενοι δεν συγκλίνουν σε μία μορφή τέχνης αντιπροσωπευτικής του ισλαμικού πολιτισμού. Κάθε ερωτώμενος, προκειμένου να αισθανθεί ότι αντιπροσωπεύεται επαρκώς η πολιτισμική του φυσιογνωμία, έχει διαφορετική άποψη και διαφορετική πρόταση είτε ως προς την έκθεση των αντικειμένων της προτίμησής του σε μία περίοπτη θέση είτε ως προς την ένταξη μορφών άυλης τέχνης στις συλλογές του μουσείου όπως της ποίησης και της μουσικής. Εξάλλου, οι περισσότεροι επεσήμαναν την απουσία

ορισμένων μορφών τέχνης (ποίηση, ένδυμα, μουσική), ή τη περιορισμένη εκπροσώπηση της (καλλιγραφία) που σκιαγραφούν, κατά την άποψή τους, αντιπροσωπευτικότερα το Ισλάμ. Κάποιοι ερωτώμενοι αμφισβήτησαν ακόμη και τη γενική ονομασία «ισλαμική τέχνη», καθώς αισθάνθηκαν ότι η επιλογή κάποιων εκθεμάτων παραβαίνει βασικές αρχές του Ισλάμ, επομένως το μουσείο αγνοεί το Ισλάμ στη θρησκευτική του διάσταση και αναφέρεται γενικά, στην τέχνη της Ανατολής. Οι περισσότεροι μάλιστα από τους συμμετέχοντες θεώρησαν ότι το θρησκευτικό στοιχείο της ισλαμικής τέχνης και τα σύμβολά του πρέπει να αποτελούν κύριο άξονα της έκθεσης (ανεικονική τέχνη, ευχετικές επιγραφές). Η άποψη αυτή εκφράστηκε σχεδόν από το σύνολο των συμμετεχόντων με καταγωγή από το Πακιστάν. Σ' αυτό ενδέχεται να συμβάλλει το γεγονός ότι ιστορικά το Πακιστάν αποσχίστηκε από την Ινδία εξαιτίας της θρησκευτικής διαφοροποίησής του. Από μια άλλη πλευρά, σε ανθρώπους που βρίσκονται μακριά από την πατρίδα τους, όπως οι μετανάστες, η θρησκεία αποτελεί συνεκτικό δεσμό με τις ρίζες τους και ενισχύει τις σχέσεις μέσα στην ίδια την κοινότητα.

Από την άλλη πλευρά, το Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης, μέσω των συγκεκριμένων συλλογών που διαχειρίζεται, δεν συμπεριλαμβάνει δείγματα όλων των μορφών της ισλαμικής τέχνης και, κατά συνέπεια, δεν καλύπτει απόλυτα τις επιμέρους προσδοκίες κάθε μέλους της ευρύτερης μουσουλμανικής κοινότητας. Παράλληλα, η ταξινόμηση των συλλογών με βάση ένα χρονολογικό άξονα, δεν ευνοεί τη διάκριση αντικειμένων θρησκευτικής και κοσμικής τέχνης ή την ταξινόμηση των αντικειμένων με βάση την εθνική τους προέλευση.

Οι παραπάνω παρατηρήσεις σχετίζονται με τις πολιτικές αναπαράστασης του μουσείου, τόσο με την επιλογή των αντικειμένων της συλλογής, όσο και με τον τρόπο που αυτά εκτίθενται. Σύμφωνα με τον Dominique Poulot (1988:81), τα μουσεία όταν αναλαμβάνουν να δώσουν τη δέουσα αναγνώριση σε ομάδες περιθωριοποιημένες ή μειονοτικές, όπως στην περίπτωση του Μουσείου Μπενάκη, αποκτούν νομιμοποιημένη εξουσία αναπαράστασης. Το γεγονός της αναγνώρισης αποτελεί ένα αίτημα από την πλευρά του «παραμελημένου άλλου», και μία παραδοχή από την πλευρά του μουσείου που πρέπει να εκπληρωθεί. Η ίδια η εκπλήρωση της αναγνώρισης, ωστόσο, γίνεται μέσω της εξουσίας του μουσείου και μέσα στο πλαίσιο που έχει προαποφασιστεί. Όσο περισσότερη αναγνώριση προσφέρει ένα

μουσείο, τόσο περισσότερο αυξάνει το κύρος του και τόσο περισσότερο εγείρονται νέες αξιώσεις από την πλευρά του αναπαριστάμενου (Feuchtwang 2003: 78). Συχνά, όμως, οι επιλογές του μουσείου ενδέχεται να αφήνουν τα μέλη της αναπαριστάμενης ομάδας ανικανοποίητα, καθώς μπορεί να νιώσουν ότι η ιστορία τους αποσιωπήθηκε ή να θεωρούν ότι τα αντικείμενα και οι αφηγήσεις που λέγονται σε κάποια μουσεία αποτελούν μόνο ένα μέρος της αντίληψης του κόσμου τους (Stevens 2007: 34 και Watson 2007: 10). Στην προκειμένη περίπτωση, ενώ οι μουσουλμάνοι επισκέπτες νιώθουν δικαιωμένοι για την αναπαράσταση του πολιτισμού τους από το Μουσείο, αισθάνονται ότι δε δίνεται η προσδοκώμενη έμφαση στη θρησκευτική διάσταση της ισλαμικής τέχνης.

4. Όλοι οι ερωτώμενοι σχολίασαν σχεδόν με τον ίδιο τρόπο τα κείμενα του μουσείου. Δεν αμφισβητήθηκε η αντικειμενικότητα των ιστορικών αναφορών στα εισαγωγικά κείμενα του μουσείου, όπως εξάλλου δεν αμφισβητήθηκε και η πρόθεση αντικειμενικής ανάδειξης της ισλαμικής τέχνης από την πλευρά των επιμελητών. Έγιναν, ωστόσο, προτάσεις για διαφορετικού περιεχομένου εισαγωγικά κείμενα: κείμενα για την εξέλιξη της ισλαμικής τέχνης ή μηνύματα ανθρωπιστικά που υπογραμμίζουν την αξία των πολιτισμών. Συμφώνησαν, ωστόσο, ότι οι λεζάντες των αντικειμένων περιλαμβάνουν ειδικό λεξιλόγιο που δεν είναι από όλους κατανοητό. Κάποιοι θεώρησαν ότι η μετάφραση των κειμένων στην αραβική γλώσσα θα ήταν ένα δείγμα προσέγγισης των αραβόφωνων επισκεπτών που δε γνωρίζουν καλά ελληνικά, ενώ η ηλεκτρονική ξενάγηση με επιλογή γλωσσών θα ήταν η καλύτερη λύση.

Στην προκειμένη περίπτωση η αναπαραστατική πολιτική του μουσείου αποτυπώνεται στα κείμενα, καθώς αυτά αντιπροσωπεύουν το λόγο του μουσείου και καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό τους επισκέπτες, αφού είναι προσιτά σε ανθρώπους μορφωμένους με συγκεκριμένα ενδιαφέροντα και με εξειδικευμένες γνώσεις. Είναι προφανές ότι επισκέπτες χαμηλού μορφωτικού και κοινωνικού επιπέδου δεν θα αισθανθούν εύκολα ικανοί να κατανοήσουν ούτε τα κείμενα ούτε τα αντικείμενα τέχνης που αυτά αναπαριστούν.

Η παρατήρηση αυτή σχετίζεται επίσης με την εξουσία του μουσείου, καθώς η χρήση κειμένων στο πλαίσιο των εκθέσεων λειτουργεί ως μέρος της πολιτικής του απέναντι στους «άλλους». Η Lidchi (1997: 176) ισχυρίζεται ότι τέτοια κείμενα

μεταδίδουν πληροφορίες και διαμορφώνουν «οικονομία νοήματος», καθώς επιλέγουν ό,τι θέλουν να γνωρίζει ο επισκέπτης.

5. Όλοι οι ερωτώμενοι εξέφρασαν την επιθυμία ενεργού συμμετοχής μουσουλμάνων ειδικών στην οργάνωση του μουσείου. Ένας μάλιστα υποστήριξε με έμφαση ότι σε παρόμοια εγχειρήματα αναπαράστασης του ισλαμικού πολιτισμού η παρουσία ειδικών συμβούλων είναι απαραίτητη προϋπόθεση. Η άποψη για το συμβουλευτικό ρόλο ενός μουσουλμάνου ιερέα στην οργάνωση ενός μουσείου ισλαμικής τέχνης θεωρήθηκε και από τους ίδιους τους ερωτώμενους ακραία. Σε κάθε περίπτωση, η προοπτική μιας συνεργασίας ελλήνων και μουσουλμάνων ειδικών επιστημόνων χαρακτηρίστηκε ενδιαφέρουσα και εποικοδομητική. Ένα τέτοιο εγχείρημα, εκτός του ότι θα ήταν πρωτοποριακό για τα ελληνικά μουσειακά δεδομένα, θα επισφράγιζε τη διάθεση διαπολιτισμικού ανοίγματος του μουσείου και θα έδινε τη δυνατότητα της παρουσίας περισσότερων φωνών και εκδοχών της έκθεσης. Παράλληλα, θα αποτελούσε μία απτή απόδειξη για τον εκδημοκρατισμό του σύγχρονου μουσείου, που απευθύνεται σε όλους και όχι σε ένα μικρό κύκλο διανοούμενων.

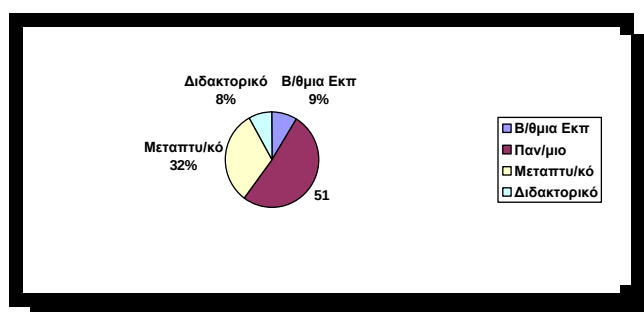
Η σύγχρονη πραγματικότητα έχει ανάγκη από δημιουργικό διάλογο. Το μουσείο πρέπει να αντικαταστήσει τη φωνή της «αυθεντίας» σε φωνή μιας πλουραλιστικής κοινωνίας. Γι' αυτό και όλο και περισσότερο, απορρίπτει εκθέσεις μίας φωνής, για χάρη πολλών φωνών, που μιλούν με τα δικά τους λόγια και με τους δικούς τους όρους. Συχνά, λοιπόν, συνεργάζονται με ανθρώπους που προέρχονται από κοινότητες ή ομάδες που αναπαρίστανται μέσα σε αυτό ή ακόμη και προσλαμβάνονται εκπρόσωποι μειονοτήτων ως επιμελητές, προκειμένου να δώσουν τη δική τους εκδοχή σε θέματα ταυτότητας και πολιτισμού (Levine 1992: 145).

2.2. Έλληνες επισκέπτες

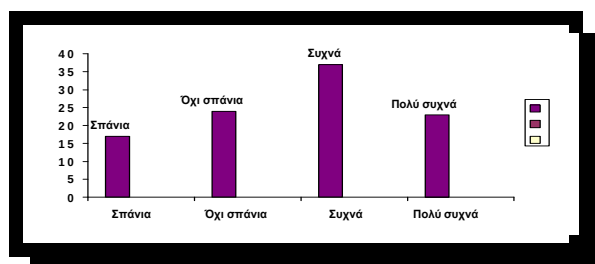
Στους έλληνες επισκέπτες του Μουσείου δόθηκαν συνολικά εκατό ερωτηματολόγια κλειστών ερωτήσεων, με ορισμένες ανοιχτές περιγραφικές ερωτήσεις απόψεων, προτάσεων ή σχολιασμού, για να συμπληρωθούν από τους ίδιους. Εξήντα οχτώ άτομα συμπλήρωσαν το ερωτηματολόγιο μέσα στο Μουσείο,

μετά την επίσκεψή τους, ενώ τριάντα δύο άτομα που το είχαν ήδη επισκεφτεί το συμπλήρωσαν σε άλλη χρονική στιγμή.

Τα ερωτηματολόγια έχουν στόχο, όπως προαναφέρθηκε, να διερευνήσουν ποσοτικά στοιχεία, τα οποία θα συμπληρώσουν τα ποιοτικά δεδομένα των συνεντεύξεων. Συγκεκριμένα, από τους 100 ερωτώμενους που συμμετείχαν στην έρευνα, οι 34 ήταν άνδρες και οι 66 γυναίκες. Οι 17 από το σύνολο των ερωτώμενων ανήκαν στην ηλικιακή κλίμακα 16-20, οι 13 ανήκαν στην κλίμακα 21-30, οι 23 στην κλίμακα 31-40, οι 29 στην κλίμακα 41-55 και οι 18 στην κλίμακα 56 ετών και άνω. Σχετικά με το μορφωτικό τους επίπεδο, 9 άτομα είναι απόφοιτοι Λυκείου, 51 άτομα έχουν Πανεπιστημιακή Εκπαίδευση, από τα οποία οι 20 είναι φοιτητές και οι 31 τελειόφοιτοι Πανεπιστημίου. Κάτοχοι μεταπτυχιακού τίτλου είναι 32 άτομα από τους 100 ερωτώμενους, ενώ οι 8 είναι κάτοχοι διδακτορικού. Από το σύνολο των συμμετεχόντων, 17 άτομα σημείωσαν ότι επισκέπτονται σπάνια μουσεία, 24 άτομα δήλωσαν ότι τα επισκέπτονται 3 με 5 φορές ετησίως, 37 άτομα επισκέπτονται συχνά μουσειακές εκθέσεις και 23 ερωτώμενοι πολύ συχνά, δηλαδή μία ή περισσότερες φορές το μήνα.



Εικόνα 1 Μορφωτικό επίπεδο των ερωτώμενων



Εικόνα 2 Συχνότητα επισκέψεων των ερωτώμενων σε μουσεία

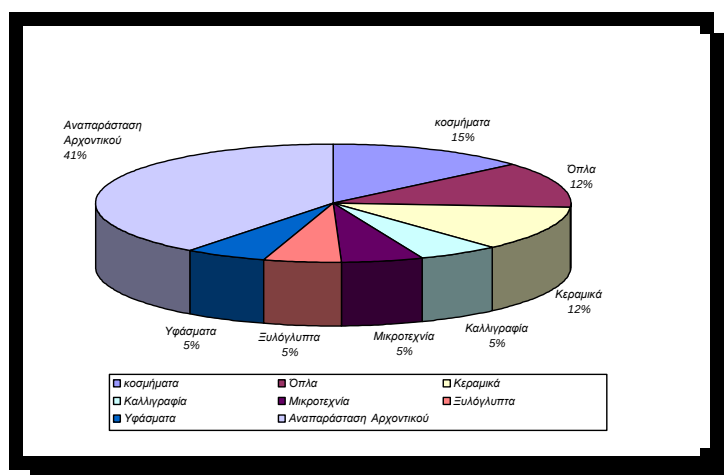
Οι περισσότεροι από τους ερωτώμενους δήλωσαν ότι έμαθαν για το Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης από κάποιον/α φίλο/η που το είχε ήδη επισκεφτεί (19 άτομα), από προσωπικό τους ενδιαφέρον για την πολιτιστική δραστηριότητα της πόλης (11) και μέσω εκπαιδευτικών εξορμήσεων πανεπιστημιακών σχολών στις οποίες φοιτούν (20). Ένα μικρό ποσοστό, μόλις 8 ατόμων στους 100, δήλωσε ότι πληροφορήθηκε για το Μουσείο μέσω μέσων μαζικής ενημέρωσης και διαδικτύου.

Στη διερεύνηση των προσδοκιών τους από το περιεχόμενο της έκθεσης του Μουσείου, οι περισσότεροι από τους ερωτώμενους (42 άτομα) δεν προσδιορίζουν αντικείμενα, αντίθετα δηλώνουν ότι από ένα μουσείο ισλαμικής τέχνης περιμένουν να δουν ό,τι αντανακλά το πνεύμα του ισλαμικού πολιτισμού, τη διαφορετικότητά του σε σύγκριση με τον δικό τους και τις αλληλεπιδράσεις του με άλλους πολιτισμούς. Λιγότεροι ερωτώμενοι (29 άτομα) απάντησαν, αναφέροντας συγκεκριμένα αντικείμενα τέχνης. Αντιπροσωπευτικά αναφέρονται κοσμήματα, όπλα, χαλιά, διακοσμητικά στοιχεία (αραβουργήματα), αρχιτεκτονικά στοιχεία. Οι υπόλοιποι (29 άτομα) προσδιόρισαν ότι περιμένουν, πλάι στα αντικείμενα τέχνης, να δουν αντικείμενα καθημερινής και θρησκευτικής ζωής του ισλαμικού πολιτισμού. Στην ενότητα του ερωτηματολογίου που αναφέρονται στην έκθεση των συλλογών, οι ερωτώμενοι περιέγραψαν τις εντυπώσεις τους ως εξής:

Σχεδόν όλοι σημείωσαν ότι η χρονολογική ταξινόμηση των εκθεμάτων τους διευκόλυνε (90 άτομα), ενώ ελάχιστοι δυσαρεστήθηκαν από τη συγκεκριμένη διάταξη ή επιθυμούσαν κάποιον άλλο τρόπο ταξινόμησης (10 άτομα). Σε σχέση με την έκθεση των αντικειμένων στις προθήκες, οι περισσότεροι συμμετέχοντες απάντησαν ότι έμειναν ικανοποιημένοι (74 άτομα), 11 άτομα δήλωσαν ότι το βρήκαν

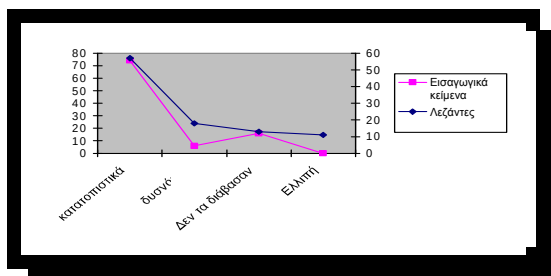
κουραστικό, ενώ 12 άτομα ήθελαν ένα διαφορετικό τρόπο έκθεσης. Σε μερικά ερωτηματολόγια προσδιορίζεται ότι θα ήθελαν η έκθεση των αντικειμένων να γίνεται σε θεματικές ενότητες.

Στην ερώτηση σχετικά με το/τα αντικείμενο/α ή τις ομάδες αντικειμένων που τους εντυπωσίασαν ιδιαίτερα στο μουσείο, οι 41 ερωτώμενοι προσδιόρισαν ομάδες αντικειμένων που τους εντυπωσίασαν, από τους οποίους οι 10 επικεντρώθηκαν στα κοσμήματα, οι 9 στα όπλα, οι 9 στα κεραμικά αντικείμενα, αγγεία και επιτοίχια πλακίδια, οι 4 στις καλλιγραφίες του Κορανίου, οι 4 στα έργα μικροτεχνίας από το Ιράν, οι 4 στα ξυλόγλυπτα, ενώ οι 4 στα κεντημένα υφάσματα. Από τους υπόλοιπους ερωτώμενους, οι 29 δήλωσαν ότι τους εντυπωσίασε η αναπαράσταση της αίθουσας του αιγυπτιακού αρχοντικού. Στη συμπληρωματική ερώτηση σχετικά με το τι ήταν αυτό που τους έκανε να επικεντρωθούν στο/στα αντικείμενα που επέλεξαν, οι 18 αναφέρονται στην μορφή των αντικειμένων, με έμφαση στα χρώματα, οι 24 στην τεχνική της κατασκευής τους και της διακόσμησης που φέρουν και οι 7 στην αλληλεπίδραση των πολιτισμών που αναδεικνύεται μέσα από τα αντικείμενα. Από τους ερωτώμενους που εντυπωσιάστηκαν από το αιγυπτιακό αρχοντικό, οι περισσότεροι επεσήμαναν ως αιτία τη ζωντάνια της αναπαράστασης. Ωστόσο, αρκετοί ερωτώμενοι (30 άτομα) απάντησαν ότι κανένα αντικείμενο ή ομάδα αντικειμένων δεν προσείλκυσε /αν ιδιαίτερα το ενδιαφέρον τους.



Εικόνα 2 Προτιμήσεις των ερωτώμενων: Αντικείμενα που τους κέντρισαν το ενδιαφέρον.

Στη διερεύνηση για τη σημασία των κειμένων μέσα στο μουσείο, οι περισσότεροι ερωτώμενοι (74 άτομα) απάντησαν ότι βρήκαν τα εισαγωγικά κείμενα με τους χάρτες κατατοπιστικά, 16 άτομα δεν τα διάβασαν και μόλις 6 άτομα τα θεώρησαν δυσνόητα. Η αναλογία αλλάζει στην ερώτηση σχετικά με τις λεζάντες. Σε αυτήν την ερώτηση 57 άτομα βρήκαν τα κείμενά τους κατατοπιστικά, 18 άτομα απάντησαν ότι ήταν δυσνόητες, σχολιάζοντας ότι ήταν δύσκολος ο συσχετισμός λεζάντας-αντικειμένου, 11 άτομα απάντησαν ότι ήταν ελλιπή, σχολιάζοντας ότι δεν υπήρχαν αναφορές σε τεχνικές και 13 άτομα απάντησαν ότι δεν διάβαζαν τις λεζάντες. Χαρακτηριστικό ήταν το σχόλιο ενός επισκέπτη ότι είχε δυσκολία ανάγνωσης, καθώς τα γράμματα ήταν πολύ μικρά.

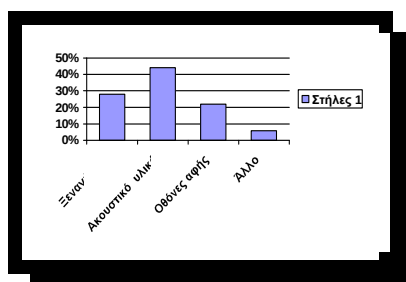


Εικόνα 3: Συγκριτικός πίνακας: Αξιολόγηση εισαγωγικών κειμένων και επεξηγηματικών επιγραφών

Το τμήμα του ερωτηματολογίου που σχετιζόταν με τη διαδικασία μάθησης στο μουσείο, περιελάμβανε τις εντυπώσεις του επισκέπτη σε συνάρτηση με την προσδοκία του αλλά και σχολιασμό σχετικά με το τι θα συμπλήρωνε τη διαδικασία μάθησης που επιτελέστηκε μέσα στο Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης. Έτσι, οι περισσότεροι από τους συμμετέχοντες απάντησαν ότι η επίσκεψη όχι απλώς ανταποκρίθηκε στην προσδοκία τους (48 άτομα), αλλά είδαν περισσότερα απ' όσα περίμεναν (41 άτομα). Παρόλ' αυτά, από τους 48 που απάντησαν ότι η επίσκεψη ανταποκρίθηκε στις προσδοκίες τους, οι 8 σχολίασαν την απουσία της άυλης τέχνης, των αναφορών στο τζαμί και εξέφρασαν διαφωνία με τη διάρθρωση της έκθεσης. Από τους 41 ερωτώμενους που δήλωσαν ότι μέσα στην έκθεση είδαν περισσότερα από το αναμενόμενο, οι 7 σχολίασαν την απουσία της σύγχρονης ισλαμικής καλλιτεχνικής δημιουργίας μέσα στη μόνιμη έκθεση, καθώς και την απουσία της

τέχνης που εκφράζει χαμηλά κοινωνικά στρώματα. Οι υπόλοιποι συμμετέχοντες (11 άτομα) απάντησαν ότι η επίσκεψη δεν ανταποκρίθηκε πλήρως στην προσδοκία τους, καθώς περίμεναν να δουν τα αντικείμενα συνδεδεμένα με τα «συμφραζόμενά τους», δηλαδή μέσα σε ολοκληρωμένο πολιτισμικό πλαίσιο.

Σχετικά με άλλα μέσα που θα εμπλούτιζαν την εμπειρία της περιήγησής στην έκθεση ισλαμικής τέχνης, το 28% των ερωτηθέντων πιστεύει στην αποτελεσματικότητα των οργανωμένων ξεναγήσεων, το 44% θα επιθυμούσε ακουστικό υλικό και το υπόλοιπο 28% θα επιθυμούσε οπτικά μέσα, δηλαδή οθόνες αφής (22%) και βίντεο (6%).

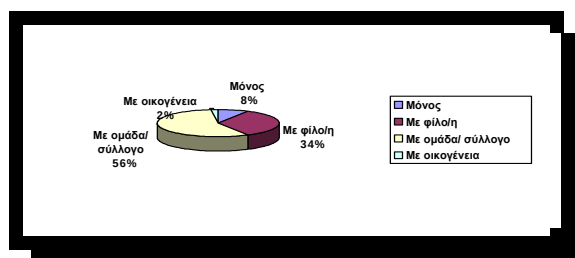


Εικόνα 4 Προτάσεις για άλλα μέσα μουσειακής παρουσίασης

Σχετικά με την υπόλοιπη δραστηριότητα του Μουσείου (περιοδικές εκθέσεις, διαλέξεις, μουσικά δρώμενα, αφηγήσεις) εκτός από τη μόνιμη έκθεση Ισλαμικής Τέχνης, οι 78 από τους 100 συμμετέχοντες δήλωσαν ότι δεν τη γνωρίζουν, ενώ από τους 22 που τη γνωρίζουν, μόνο οι 16 έχουν παρακολουθήσει εκδηλώσεις.

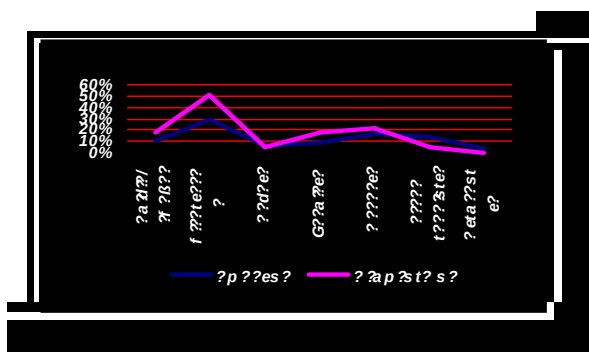
Στο τμήμα του ερωτηματολογίου που διερευνά τις ομάδες επισκεπτών του Μουσείου, οι περισσότεροι ερωτώμενοι (56 άτομα) απάντησαν ότι επισκέφτηκαν την έκθεση Ισλαμικής Τέχνης με ομάδα ή σύλλογο. Από τους υπόλοιπους, οι 34 έκαναν την επίσκεψη μαζί με φίλο/φίλη, οι 8 επισκέφτηκαν την έκθεση μόνοι/ες και μόλις 2 άτομα με την οικογένειά τους. Κανένας από τους 100 ερωτώμενους δεν επισκέφτηκε το μουσείο με μικρά παιδιά. Κατά τη διάρκεια της επίσκεψής τους, οι περισσότεροι (64 άτομα) παρατήρησαν ότι υπήρχαν λίγοι επισκέπτες, οι 18 παρατήρησαν

πολλούς/αρκετούς άλλους επισκέπτες, ενώ οι υπόλοιποι 18 ήταν οι μοναδικοί επισκέπτες της έκθεσης.



Εικόνα 5 Τρόπος επίσκεψης των ερωτώμενων

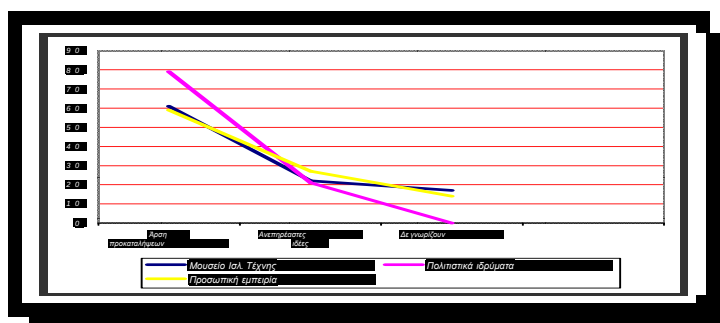
Όταν τους ζητήθηκε να προσδιορίσουν τις ομάδες επισκεπτών στις οποίες, κατά την άποψή τους, είναι προσιτό το Μουσείο, το μεγαλύτερο ποσοστό των απαντήσεων (29%) αναφερόταν σε φιλότεχνο κοινό ή κοινό ειδικού ενδιαφέροντος. Το 16,3% των συμμετεχόντων απάντησε ότι το μουσείο απευθύνεται σε Έλληνες, ενώ το 13,6% σε ξένους τουρίστες. Το μικρότερο ποσοστό των απαντήσεων (4%) αναφέρονταν σε ξένους (μουσουλμάνους) μετανάστες. Από τις ομάδες επισκεπτών που προσδιορίστηκαν, οι ερωτώμενοι σε ποσοστό 51% διαπίστωσαν την παρουσία φιλότεχνων επισκεπτών, το 18,5% διαπίστωσε την παρουσία παιδιών/εφήβων, το 18,5% παρατήρησε την παρουσία ελλήνιδων γυναικών, ενώ τα μικρότερα ποσοστά (5,7% και 8,5%) διαπιστώνει την παρουσία ανδρών επισκεπτών και ξένων τουριστών. Κανένας ερωτώμενος δεν εντόπισε κατά τη διάρκεια της επίσκεψής του ξένους μετανάστες.



Εικόνα 6 Συγκριτικός πίνακας: Υποθέσεις ομάδων κοινού που επισκέπτεται το Μουσείο και διαπίστωση των ομάδων αυτών κατά τη διάρκεια της επίσκεψης των ερωτώμενων.

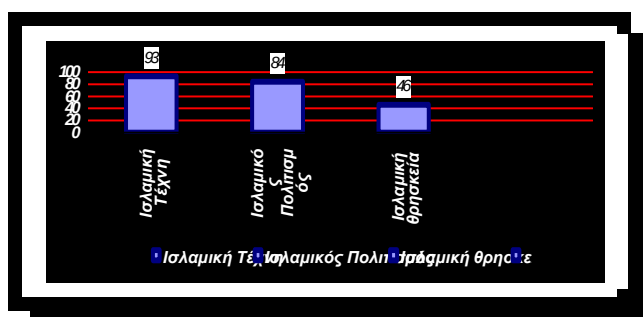
Στη διερεύνηση των πεποιθήσεων και των αντιλήψεων που αναπαράγονται μέσα στις μουσειακές εκθέσεις, οι περισσότεροι ερωτώμενοι (87 άτομα) απαντούν ότι στην Ελλάδα διατηρούνται προκαταλήψεις και στερεότυπα για ανθρώπους και λαούς μουσουλμανικής καταγωγής. Εστιάζουν μάλιστα στην προκατάληψη των Ελλήνων με τους Τούρκους και γενικά στις προκαταλήψεις με αλλόθρησκους. Επίσης, σχολιάζουν στις απαντήσεις τους τις στερεοτυπικές αντιλήψεις ορισμένων Ελλήνων για πολιτισμική κατωτερότητα των μουσουλμάνων, όπως και για την υποτίμηση και τη βίαιη συμπεριφορά των μουσουλμάνων ανδρών απέναντι στη γυναίκα.

Η πλειονότητα των συμμετεχόντων (61 άτομα) υποστηρίζει ότι η επίσκεψη στο Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης της Αθήνας θα μπορούσε να συμβάλει στην εξάλειψη των προκαταλήψεων, ενώ οι 22 πιστεύουν ότι μια επίσκεψη δεν είναι αρκετή για να εξαρθρώσει ριζωμένες αντιλήψεις. Οι 17 συμμετέχοντες υποθέτουν, αλλά αποφεύγουν να απαντήσουν με σιγουριά. Στην ερώτηση για το αν η εμπειρία της επίσκεψης επηρέασε την οπτική τους, οι 59 ερωτώμενοι απάντησαν ότι η επίσκεψη διεύρυνε την οπτική τους και τους έκανε να αναθεωρήσουν τις αντιλήψεις τους σχετικά με τον πολιτισμικό πλούτο των μουσουλμάνων. Οι 27 απάντησαν ότι οι απόψεις τους δεν επηρεάστηκαν μετά την επίσκεψή τους στο μουσείο, ενώ οι υπόλοιποι 14 δεν απαντούν. Ωστόσο, οι 79 συμμετέχοντες από τους 100 πιστεύει στη δύναμη των πολιτιστικών ιδρυμάτων να δημιουργούν γέφυρες επικοινωνίας μεταξύ των λαών. Προτείνουν, μάλιστα, ότι αυτό μπορεί να επιτευχθεί με επισκέψεις σε μουσεία και με εκπαιδευτικά προγράμματα, με συναντήσεις και καλλιέργεια επικοινωνίας μεταξύ των κοινοτήτων, μέσω συζητήσεων και συνεδρίων, με σεμινάρια τέχνης σε μεικτές ομάδες, για την ανάδειξη των ομοιοτήτων και των κοινών στοιχείων των πολιτισμών.



Εικόνα 7 Επίδραση των μουσειακών εκθέσεων στις διαμορφωμένες αντιλήψεις των επισκεπτών τους.

Αποτιμώντας , τέλος, την έκθεση στο σύνολό της, οι 93 επισκέπτες απαντούν ότι ο μη μουσουλμάνος επισκέπτης αποκομίζει ικανοποιητική γνώση για την ισλαμική τέχνη, οι 84 απαντούν ότι αποκομίζει ικανοποιητική γνώση για τον ισλαμικό πολιτισμό, ενώ μόνο οι 46 πιστεύουν ότι ο μη μουσουλμάνος επισκέπτης αποκομίζει ικανοποιητική γνώση για την ισλαμική θρησκεία. Προτείνουν, μάλιστα, ότι η έκθεση θα μπορούσε να συμπληρωθεί με εκθέματα θρησκευτικής τέχνης, με δείγματα άυλης τέχνης, με φωτογραφικό υλικό από αρχιτεκτονικά μνημεία (ισλαμικά τεμένη). Επίσης, προτείνονται συμπληρωματικοί τρόποι παρουσίασης, όπως θεματικές παρουσιάσεις, αφηγήσεις, διαδραστικές μέθοδοι προσέγγισης.



Εικόνα 8 Αποκόμιση γνώσεων μέσα στο Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης

2.2.1. Παρατηρήσεις – Σχόλια

Όπως έχει ήδη προαναφερθεί στο Κεφάλαιο 1.4., η ποσοτική έρευνα που εφαρμόστηκε στους έλληνες επισκέπτες δεν έχει ως στόχο να συναγάγει στατιστικά συμπεράσματα, αλλά να συνδυαστεί με τα ποιοτικά αποτελέσματα των συνεντεύξεων, προκειμένου να γίνει έλεγχος των υποθέσεων και να διαφανεί μία τάση που, ενδεχομένως, να μπορεί να ερευνηθεί διεξοδικά.

Από την πρώτη εκτίμηση των προσωπικών στοιχείων των ερωτώμενων, διαφαίνονται ορισμένα χαρακτηριστικά: Οι περισσότεροι είναι γυναίκες, ανήκουν στην ηλικιακή κλίμακα 31-55. Το μορφωτικό τους επίπεδο είναι ιδιαίτερα υψηλό (πανεπιστημιακή εκπαίδευση και μεταπτυχιακές σπουδές) και οι επισκέψεις στα μουσεία είναι μέσα στις συνήθειες δραστηριότητές τους, αφού οι περισσότεροι δηλώνουν ότι επισκέπτονται μουσειακές εκθέσεις συχνά. Άλλωστε απάντησαν ότι επισκέφτηκαν το μουσείο είτε με δικό τους κοινωνικό κύκλο είτε με κάποια ομάδα ή σύλλογο, γεγονός που πιθανολογεί ότι δεν βρέθηκαν εκεί τυχαία, αλλά υποκινούμενοι από προσωπικό ή εκπαιδευτικό ενδιαφέρον. Οι επισκέπτες αυτοί παρατήρησαν ότι κατά τη διάρκεια της περιήγησής τους στην έκθεση ήταν μόνοι ή με λίγους επισκέπτες. Όλα τα παραπάνω υποδηλώνουν ένα μουσείο με περιορισμένη επισκεψιμότητα. Λαμβάνοντας υπόψη και τα χαρακτηριστικά των ελλήνων επισκεπτών, υποθέτουμε ότι ανήκουν σε μία περίοπτη «τάξη» επισκεπτών, με ειδικό ενδιαφέρον και υψηλό μορφωτικό και κοινωνικό επίπεδο, οι οποίοι θα επισκέπτονταν την έκθεση, επειδή αυτό εντάσσεται στις συνήθειες δραστηριότητές τους. Αυτή η κατηγορία των επισκεπτών ανταποκρίνεται στην ιδέα ότι ο ακαδημαϊκός λόγος των επιμελητών σε μια μουσειακή έκθεση, ενώ έχει θεωρητικά στόχο να προσεγγίσει κάθε κατηγορία επισκεπτών, στην πράξη επικοινωνεί με όσους μοιράζονται κοινούς κώδικες και κοινές εμπειρίες (Flemming 2002: 214).

Οι κοινοί κώδικες επιβεβαιώνονται και στην ανταπόκριση της πλειονότητας των ερωτώμενων στους προαποφασισμένους από τους επιμελητές τρόπους διοργάνωσης της έκθεσης. Σύμφωνα με τις απαντήσεις τους, βρίσκουν τα κείμενα της έκθεσης κατατοπιστικά, συμφωνούν με τη χρονολογική ταξινόμηση των αντικειμένων, θεωρούν την τοποθέτηση των αντικειμένων σε προθήκες ικανοποιητική και δηλώνουν ότι η έκθεση ανταποκρίθηκε απόλυτα και περισσότερο από όσο περίμεναν στις προσδοκίες τους.

Εκτιμώντας τα αποτελέσματα της έρευνας πιο αναλυτικά και εστιάζοντας κυρίως στην πολιτική επικοινωνίας του ίδιου του Μουσείου Ισλαμικής Τέχνης, διαπιστώνεται ότι η πλειονότητα των επισκεπτών πληροφορήθηκε την ύπαρξη του μουσείου είτε μέσα από το κοινωνικό τους περιβάλλον είτε μέσα από ένα εκπαιδευτικό φορέα, στο πλαίσιο των σπουδών τους είτε από προσωπικό ενδιαφέρον για τα πολιτιστικά δρώμενα της πόλης. Τα ΜΜΕ και το διαδίκτυο, ως κύρια μέσα διαφήμισης του ίδιου του Μουσείου, δε φαίνεται να συνεισέφεραν αποτελεσματικά στην προσέλευση κοινού. Αντίστοιχα, η πλειονότητα των ερωτώμενων δε γνώριζε τις περιοδικές δράσεις του μουσείου και ακόμη λιγότεροι τις είχαν παρακολουθήσει. Αυτό, ενδεχομένως, να αποκαλύπτει ότι η περαιτέρω δραστηριότητα του Μουσείου γνωστοποιείται σ' ένα εξαιρετικά περιορισμένο κύκλο «φίλων» και φιλότεχνων. Δε θα πρέπει άλλωστε να είναι τυχαία η εκτίμηση των περισσότερων ερωτώμενων ότι το συγκεκριμένο μουσείο απευθύνεται σε φιλότεχνους Έλληνες, τους οποίους και διαπίστωσαν κατά τη διάρκεια της επίσκεψής τους εκεί.

Ως προς τα ζητήματα της αναπαράστασης και στα μέσα που το μουσείο αξιοποιεί, οι ερωτώμενοι, ενώ δε διαφώνησαν, όπως προαναφέρθηκε, με τη συνολική προσέγγιση της έκθεσης, προσδοκούσαν ωστόσο περισσότερο την ανάδειξη ενός πολιτισμού σε όλες του τις εκφάνσεις, υψηλές και καθημερινές, παρά μόνο την ανάδειξη της τέχνης. Η προσδοκία φαίνεται να μη συνάδει με την ίδια την ταυτότητα του Μουσείου. Ενώ, δηλαδή, οι ερωτώμενοι επισκέφτηκαν ένα Μουσείο Τέχνης, προσδοκούσαν από αυτό, να αναδεικνύει τον ισλαμικό πολιτισμό μέσω της τέχνης του. Η άποψη των επισκεπτών συμπληρώνεται από τις εντυπώσεις που αποκομίζουν από τα εκθέματα. Η πλειονότητα είτε δεν εντυπωσιάζεται ιδιαίτερα από κάτι είτε επικεντρώνεται στην αναπαράσταση του αιγυπτιακού αρχοντικού, προσδιορίζοντας ότι «φαίνεται πιο ζωντανό». Αυτή η παρατήρηση παραπέμπει στην άποψη ότι τα μουσεία τέχνης νομιμοποιούνται ως τέτοια, εκθέτοντας τα αντικείμενα μέσα σε προθήκες και προκαλώντας έτσι αμηχανία και δέος στους επισκέπτες (Βέμη 1999: 181). Αντίθετα, στην περίπτωση, όπου τα αντικείμενα εντάσσονται μέσα σε ένα τεχνητό περιβάλλον, κοντά στη φυσική τους λειτουργία, αντικατοπτρίζουν το σύνολο του πολιτισμού από τον οποίον προέρχονται (Lidchi 1997: 206).

Επίσης, παρά τις θετικές εντυπώσεις των ερωτώμενων από το Μουσείο, υπάρχουν από την πλευρά τους προτάσεις τόσο σχετικά με τα εκθέματα όσο και με

τους τρόπους της έκθεσής τους. Αρκετοί ερωτώμενοι εντοπίζουν την απουσία της άυλης τέχνης, άλλοι εντοπίζουν ελλείψεις στην ολοκληρωμένη παρουσίαση της θρησκευτικής τέχνης, ενώ όλοι προτείνουν περισσότερες τεχνικές στην υποστήριξη της ίδιας της έκθεσης. Η ένταξη ηλεκτρονικών μέσων, όπως οθονών αφής, ακουστικού υλικού, προβολών βίντεο αλλά και παραδοσιακών μέσων, όπως, φωτογραφικού υλικού και ξεναγήσεων, εμπλουτίζουν τις εκθέσεις με περισσότερες φωνές από τη μία φωνή της αυθεντίας του μουσείου και έτσι ενισχύουν τις διαδικασίες μάθησης, χωρίς να υποβιβάζουν την αξία των ίδιων των συλλογών (Levine 1992: 145).

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι απόψεις των ερωτώμενων σχετικά με τις προκαταλήψεις των Ελλήνων απέναντι στη πολιτισμική ομάδα των μουσουλμάνων. Παραδέχονται την ύπαρξη στερεοτύπων στις πεποιθήσεις τους, που δεν έχουν την προέλευσή τους μόνο σε γεγονότα της ελληνικής ιστορίας αλλά και σε μια αντίληψη του Δυτικού κόσμου περί πολιτισμικής κατωτερότητας των λαών που πιστεύουν στο Ισλάμ. Οι περισσότεροι υποστηρίζουν τη δυνατότητα των πολιτιστικών ιδρυμάτων να φέρνουν ανθρώπους διαφορετικής πολιτισμικής ταυτότητας πιο κοντά, ωστόσο δεν υπάρχει η ανάλογη ομοφωνία, σε ποσοστό, και για τη δυνατότητα του Μουσείου Ισλαμικής Τέχνης να άρει προκαταλήψεις και στερεότυπα. Συγκεκριμένα, λίγο περισσότεροι από τους μισούς συμμετέχοντες ομολόγησαν αλλαγή στην προσωπική τους θέση σχετικά με την πολιτισμική αξία του «άλλου». Ενδεχομένως, η άποψη αυτή να στηρίζεται στο γεγονός ότι η ανάδειξη του ισλαμικού πολιτισμού από το Μουσείο δε συνδυάζεται με την παρουσία ανθρώπων από την ίδια την κοινότητα. Εξάλλου, στην υπόθεση των ελλήνων ερωτώμενων για τις ομάδες κοινού, ούτε το μουσείο φάνηκε προσιτό σε ομάδες μουσουλμάνων μεταναστών ούτε μέλη της κοινότητας αυτής εντοπίστηκαν στους χώρους του μουσείου. Συμπληρωματικά στην υπόθεση, οι ερωτώμενοι θεωρούν ότι, ενώ αποκόμισαν ικανοποιητική γνώση για την ισλαμική τέχνη και για τον ισλαμικό πολιτισμό, ο χώρος της ισλαμικής θρησκείας-χώρος στον οποίο κυριαρχούν ισχυρές προκαταλήψεις- δε φωτίζεται επαρκώς.

Κάνοντας μια γενική αποτίμηση της ανταπόκρισης των ελλήνων επισκεπτών στην έρευνα, διαπιστώνεται ότι αυτοί αποκόμισαν θετική εικόνα, τόσο για την ίδια την ύπαρξη Μουσείου Ισλαμικής Τέχνης στην Αθήνα, όσο και για το περιεχόμενό του. Σε κάθε περίπτωση, οι προτάσεις και οι εκδοχές που εκφράζονται από τους

ερωτώμενους, αναδεικνύονται εξαιρετικά χρήσιμες, καθώς, εκτός από το ότι αναγνωρίζουν την συνεισφορά του Μουσείου Μπενάκη, και των μουσείων, γενικότερα, στην πολιτισμική ανάδειξη των κοινωνιών, υπογραμμίζουν την αξία του λόγου των ίδιων των επισκεπτών πάνω σε θέματα πολιτισμού, τα οποία, στο παρελθόν, ήταν προσιτά μόνο σε ειδικούς.

2.3. Εκπρόσωποι του Μουσείου Ισλαμικής Τέχνης

Το Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης διευθύνεται από τον Άγγελο Δεληβορριά, όπως και όλα τα παραρτήματα του Μουσείου Μπενάκη. Υπεύθυνες για την έκθεση της Ισλαμικής Τέχνης είναι οι επιμελήτριες ισλαμολόγοι Ροζάννα Μπαλλιάν και Μίνα Μωραΐτου.

Η βράβευση του Μουσείου Ισλαμικής Τέχνης από το ICOM στο πλαίσιο του ετήσιου εορτασμού της ημέρας των μουσείων με θέμα: «Μουσεία και Κοινωνική Αρμονία» έδωσε την ευκαιρία να δοθεί συνέντευξη Τύπου (20-6-2010), στην οποία αναφέρθηκαν από το Διευθυντή και τις επιμελήτριες οι δράσεις του μουσείου από την ίδρυσή του το 2004.

Σύμφωνα με την συνέντευξη Τύπου και με την συνέντευξη της κ. Μίνας Μωραΐτου στη γράφουσα, το Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης, ιδρύθηκε ως αυτόνομο παράρτημα του Μουσείου Μπενάκη, σε μία δύσκολη και υποβαθμισμένη περιοχή . Στόχος του, εκτός από την πιο οργανωμένη ανάδειξη της συλλογής της ισλαμικής τέχνης, ήταν η προσέλκυση περισσότερων επισκεπτών και η διεύρυνση του κοινού του. Προς αυτήν την κατεύθυνση γράφτηκε ένας οδηγός του Μουσείου που περιλαμβάνει μια εκτεταμένη εισαγωγή τόσο στην ισλαμική τέχνη, όσο και στην ιστορία του συλλέκτη, Αντώνη Μπενάκη. Εκτός από το επιστημονικό του έργο, οι δράσεις του μουσείου περιλαμβάνουν εκδόσεις σχετικές με την ισλαμική τέχνη, εκδηλώσεις ψυχαγωγικές εικαστικές εκθέσεις δημιουργών που κατάγονται από το χώρο της Ανατολής, διαλέξεις επιλεγμένων επιστημόνων και προβολή του μουσείου στο εξωτερικό. Στην τελευταία δράση μάλιστα δίνεται έμφαση, καθώς προγραμματίζονται περιοδικές εκθέσεις των συλλογών του Μουσείου σε μουσεία του εξωτερικού. Η διάταξη της έκθεσης και η ταξινόμησή της σε ενότητες φέρει την

προσωπική υπογραφή του Διευθυντή του Μουσείου Μπενάκη, κ. Άγγελου Δεληβορριά, σύμφωνα με τις αρχές και την αισθητική του Κεντρικού Μουσείου.

Η επιμελήτρια, κ. Μίνα Μωραΐτου, επισημαίνει ότι το Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης είναι ένα μουσείο υψηλής τέχνης, μιας τέχνης «αξιώσεων», που δεν συμπεριλαμβάνει πλευρές της, όπως η λογοτεχνία ή η μουσική. Δυνατότητα για την ανάδειξη αυτών των μορφών τέχνης μπορεί να δοθεί μόνο μέσω περιστασιακών εκδηλώσεων. Σχολιάζοντας το περιεχόμενο της έκθεσης, εξηγεί ότι δίνεται έμφαση στην υψηλή τέχνη της Αιγύπτου, της εποχής των Φατιμίδων, των Μαμελούκων και στην τέχνη της Οθωμανικής περιόδου. Ο μεγαλύτερος αριθμός αντικειμένων είναι δείγματα κεραμικής και μεταλλοτεχνίας, ενώ από την πιο σημαντική ισλαμική μορφή τέχνης, την καλλιγραφία, όπως η ίδια υπογραμμίζει, τα δείγματα είναι περιορισμένα. Επίσης, αποσπασματικά αντιπροσωπεύεται η τέχνη άλλων περιοχών του ισλαμικού πολιτισμού, όπως της Περσίας ή της Ινδίας.

Η ίδια πιστεύει ότι η υψηλή τέχνη των συλλογών είναι προσιτή σε ανθρώπους που διαθέτουν ένα μορφωτικό κεφάλαιο, αλλά υποστηρίζει ότι το μουσείο προσεγγίζει και όσους διαθέτουν χαμηλότερο μορφωτικό και κοινωνικό επίπεδο μέσω ψυχαγωγικών εκδηλώσεων και μέσω εκπαιδευτικών προγραμμάτων. Ως προς τα κείμενα της έκθεσης, υποστηρίζει ότι οι λεζάντες των αντικειμένων δεν απευθύνονται σε επιστήμονες αλλά στο μέσο επισκέπτη. Είναι θετική στην χρήση νέων τεχνολογιών, κυρίως για ξεναγήσεις στο χώρο του μουσείου, κάτι που ωστόσο απαιτεί οικονομικούς πόρους, γι' αυτό και δεν έχει υλοποιηθεί. Ο οικονομικός παράγοντας αποτελεί τροχοπέδη για την μεταφορά συλλογών από μουσεία μουσουλμανικών χωρών στην Ελλάδα, παρόλο που η ίδια θεωρεί ότι αυτό είναι μία ωραία ιδέα.

Από όλους τους συντελεστές του μουσείου παρατηρήθηκε ότι, ενώ στόχος τους είναι η διεύρυνση του κοινού, η πιο ολιγομελής ομάδα επισκεπτών είναι οι μουσουλμάνοι που ζουν στην Αθήνα. Παρόλο που μεμονωμένες ομάδες μικρού αριθμού ατόμων μουσουλμανικής καταγωγής και μάλιστα περίοπτων τάξεων (πρέσβεις, μορφωτικοί ακόλουθοι μουσουλμανικών χωρών) έχουν επισκεφτεί το μουσείο και με συγκίνηση είδαν την ανάδειξη της πολιτισμικής τους κληρονομιάς, ωστόσο δεν υπήρξε συνέχεια. Το μουσείο δεν αρνείται τη συνεργασία του με τη

μουσουλμανική κοινότητα, αξιώνει, ωστόσο, η προσέγγιση να γίνει από την πλευρά της .

2.3.1. Παρατηρήσεις – Σχόλια

Το εγχείρημα του Μουσείου Μπενάκη να αυτονομήσει τη συλλογή Ισλαμικής Τέχνης είναι τολμηρό και πρωτοποριακό, καθώς κάτι τέτοιο αποτελεί καινοτομία για τον ελληνικό και τον ευρωπαϊκό χώρο. Παράλληλα, η ανάδειξη ενός πολιτισμού διαφορετικού που προέρχεται από έθνη προς τα οποία ορισμένοι Έλληνες τρέφουν προκαταλήψεις και στερεότυπα, υπογραμμίζει τη διάθεση του Μουσείου να αποτελέσει δίαυλο επικοινωνίας και πεδίο διαπολιτισμικού διαλόγου. Το γεγονός ότι κύριος στόχος είναι η διεύρυνση του κοινού του αποδεικνύει ένα Μουσείο εξωστρεφές, που επιθυμεί να ανοίξει τις πύλες του και να προσκαλέσει το κοινό σε πολιτιστικές εμπειρίες. Η ανάπτυξη δράσεων, όπως η διοργάνωση εκδηλώσεων, η εκδοτική δραστηριότητα, οι περιοδικές εκθέσεις νέων καλλιτεχνών, τα εκπαιδευτικά προγράμματα συμπληρώνουν τη μόνιμη έκθεση και εμπλουτίζουν τη συλλογή με νέα ερεθίσματα που και αυτά προσελκύουν το κοινό τους. Προς την ίδια κατεύθυνση στρέφεται και η δραστηριότητα εκτός των ελληνικών συνόρων, δηλαδή στην προβολή του Μουσείου στο εξωτερικό.

Η διεύρυνση του κοινού, ωστόσο, δεν αφορά μόνο την αύξησή του. Σημαίνει, κυρίως, συγκεκριμένη πολιτική για την προσέγγιση κοινού το οποίο προηγουμένως δεν επισκεπτόταν μουσεία. Παρόλ' αυτά φαίνεται ότι η διεύρυνση κοινού δε συνδέεται με στοχευμένη δράση των μουσείων σε ζητήματα κοινωνικής ενσωμάτωσης (Black 2005: 74). Γι' αυτό και φαίνεται παράδοξο για ένα μουσείο, που βραβεύτηκε από το ICOM στο πλαίσιο του ετήσιου εορτασμού της ημέρας των μουσείων με θέμα «Μουσεία και Κοινωνική Αρμονία» το 2010, να μην διαθέτει σχεδιασμό για την προσέγγιση μίας ευαίσθητης ομάδας κοινού, αυτή των μουσουλμάνων, παρόλο που το ίδιο αναπαριστά την πολιτισμική ταυτότητα αυτής της ομάδας. Καμία συστηματική ενέργεια δεν αναφέρθηκε προς την κατεύθυνση της προσέγγισης της μουσουλμανικής κοινότητας που ζει στην Αθήνα και που-όπως διαπιστώνεται και από την έρευνα- αποτελεί την πιο ολιγομελή ομάδα κοινού. Αντίθετα, αναφέρθηκε στη συνέντευξη Τύπου ότι η πρωτοβουλία επικοινωνίας και

συνεργασίας με το μουσείο θα πρέπει να προέλθει από τους ίδιους τους μουσουλμάνους.

Το Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης δίνει έμφαση στην τέχνη που προέρχεται κυρίως από την Αίγυπτο της φατιμδικής και μαμελουκικής περιόδου και από την Τουρκία της Οθωμανικής περιόδου. Τα περισσότερα αντικείμενα των συλλογών είναι δείγματα κεραμικής και μεταλλοτεχνίας, ενώ οι υπόλοιπες τέχνες (καλλιγραφία, υφαντική) αντιπροσωπεύονται λιγότερο και μάλιστα η άυλη μορφή τέχνης (λογοτεχνία, ποίηση, μουσική) μόνο μέσω των εκδόσεων του Μουσείου, των περιοδικών εκδηλώσεων και διαλέξεων. Παράλληλα, οι νέες τεχνολογίες δεν υπάρχουν για να λειτουργήσουν συμπληρωματικά στις συλλογές. Εύλογα, επομένως, οι ερωτώμενοι μουσουλμάνοι διαπίστωναν ελλείψεις σε αντικείμενα ή σε μορφές τέχνης που οι ίδιοι προσδοκούσαν να βρουν και που θεωρούσαν αντιπροσωπευτικές του ισλαμικού πολιτισμού.

Ο ίδιος παράγοντας, δηλαδή, η έμφαση στην υψηλή τέχνη της Αιγύπτου και της Τουρκίας, συντελεί στην ταυτότητα του ιδρύματος ως μουσείου τέχνης και όχι ως μουσείου πολιτισμού. Συγκεκριμένα, προσδιορίστηκε ως μουσείο «υψηλής» τέχνης και με αυτό το στόχο συγκροτήθηκε, για να αναδείξει δηλαδή μέσα από τις συλλογές του την «υψηλή» ισλαμική τέχνη. Ωστόσο, η ταυτότητα ενός μουσείου με την ονομασία «Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης», δεν παραπέμπει, αυτοδίκαια, μόνο σε αντικείμενα μίας ιδιωτικής συλλογής, αυτής του Αντώνη Μπενάκη, όσο σπουδαία κι αν είναι αυτή. Άλλωστε, τόσο η οικογένεια Μπενάκη, όσο και οι υπόλοιποι συλλέκτες ανήκαν στους μεγαλοαστικούς κύκλους της αλεξανδρινής κοινωνίας, διέθεταν μόρφωση και καλλιτεχνική ευαισθησία και αυτό καθόριζε και τη ματιά με την οποία προσέγγιζαν και επέλεγαν τα αντικείμενα. Όπως έχει επισημανθεί, το περιεχόμενο της συλλογής σχετίζεται περισσότερο με το συλλέκτη και αντανakλά περισσότερο την εποχή και την κοινωνία του (Flemming 2002: 215).

Η ισλαμική τέχνη περιλαμβάνει μορφές καλλιτεχνικής δημιουργίας ενός κόσμου με μεγάλη γεωγραφική έκταση και μακραίωνη ιστορία και μέσα σε αυτή τη δημιουργία εντάσσεται η υψηλή, η θρησκευτική και η λαϊκή τέχνη. Επομένως, οι μουσουλμάνοι επισκέπτες ενός μουσείου «ισλαμικής τέχνης» προσδοκούν να δουν όλα αυτά που για τους ίδιους αντιπροσωπεύουν την ισλαμική τέχνη .

Η ταυτότητα του Μουσείου ως μουσείου υψηλών «αξιώσεων» καθορίζει και τις ομάδες κοινού. Η υψηλή τέχνη δημιουργεί «δέος» στον επισκέπτη, αλλά γίνεται κατανοητή και προσιτή στον επισκέπτη με ειδικό ενδιαφέρον. Αναπόφευκτα, ένα τέτοιο μουσείο δεν είναι προσιτό σε ομάδες κοινού με χαμηλό μορφωτικό επίπεδο, αποκλείει, δηλαδή, ομάδες ξένων ή ομάδες μεταναστών. Η δυνατότητα του μουσείου να προσεγγίζει όλες τις ομάδες, μέσω ψυχαγωγικών δράσεων και εκδηλώσεων, αποτελεί, βέβαια, ένα σημαντικό βήμα, ωστόσο δεν παύει να διακρίνει *a priori* το κοινό σε «εμείς» και οι «άλλοι».

Παρατηρείται, επίσης, διαφωνία μεταξύ των μουσουλμάνων επισκεπτών και του μουσείου σχετικά με τις λεζάντες των αντικειμένων. Η επιμελήτρια του μουσείου θεωρεί ότι δεν απευθύνονται στον επιστήμονα, αλλά στον μέσο επισκέπτη και ότι είναι γραμμένα με μία σειρά που πρέπει να ακολουθείται από τον επισκέπτη. Αυτό σημαίνει ότι η σχεδιασμένη από τους επιμελητές πορεία της έκθεσης είναι καθοριστική για την κατανόηση του περιεχομένου της, εφόσον τα κείμενα δεν επαναλαμβάνουν ό,τι έχει προαναφερθεί. Ωστόσο, ορισμένοι από τους μουσουλμάνους επισκέπτες, παρόλο που διέθεταν πανεπιστημιακή μόρφωση, επεσήμαναν δυσκολία στην κατανόηση των ειδικών όρων στις λεζάντες . μουσείων ως ιδρυμάτων που ανταποκρίνονται στα ενδιαφέροντα και στις γνώσεις εγγράμματων και ευημερούντων, αποκλείοντας ταυτόχρονα τους «άλλους». Έτσι, ενώ οι ειδικοί των μουσείων επιθυμούν να δώσουν μία ολοκληρωμένη και σφαιρική εικόνα μιας εποχής, τελικά επικοινωνούν με περιοπτες ομάδες φιλόμουσων (Flemming 2002: 214).

2.4. Συμπεράσματα

Συνεκτιμώντας τα δεδομένα που προέκυψαν από μουσουλμάνους και έλληνες επισκέπτες του Μουσείου και από τους εκπροσώπους του ίδιου του Μουσείου Ισλαμικής Τέχνης συνάγονται τα εξής συμπεράσματα:

Το Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης, ενώ επιδιώκει τη διεύρυνση του κοινού, ουσιαστικά δεν ακολουθεί πολιτική προσέγγισης ομάδων επισκεπτών. Αυτό γίνεται φανερό, τόσο στην έρευνα των Ελλήνων, όσο και στις συνεντεύξεις των

Μουσουλμάνων. Οι περισσότεροι από τους έλληνες επισκέπτες ανήκουν σε μία περίοπτη κατηγορία επισκεπτών, με πολύ υψηλή μόρφωση και με συχνές επισκέψεις σε μουσειακές εκθέσεις. Από την άλλη πλευρά, οι περισσότεροι από τους μουσουλμάνους επισκέπτες, φορείς διαφορετικών πολιτισμικών χαρακτηριστικών, είτε δεν έχουν ειδικό ενδιαφέρον για την τέχνη, είτε δε διαθέτουν υψηλή μόρφωση ή κοινωνική καταξίωση (μετανάστες), δε φαίνονται να επισκέπτονται μουσεία. Το ίδιο το Μουσείο, εξάλλου, ομολογεί ότι απευθύνεται σε κοινό που διαθέτει υψηλό μορφωτικό κεφάλαιο, καθώς αυτό που εκθέτει είναι μία τέχνη αξιώσεων.

Η συγκεκριμένη αντίληψη αντανακλάται και στην ίδια τη διάρθρωση της έκθεσης: Κείμενα κατανοητά για το μουσείο και τους έλληνες επισκέπτες, τα οποία όμως δεν προσεγγίζονται γλωσσικά από τους μουσουλμάνους, λεζάντες που το μουσείο πιστεύει ότι απευθύνονται στο μέσο επισκέπτη, ενώ δυσχεραίνουν αρκετούς Έλληνες και δε διαβάζονται από τους Μουσουλμάνους. Η υψηλή τέχνη της συλλογής εκτίθεται σε προθήκες, γεγονός που δημιουργεί δέος τόσο στους Έλληνες, όσο και στους μουσουλμάνους επισκέπτες, κυρίως στους χαμηλότερου μορφωτικού επιπέδου, οι οποίοι τα χαρακτήρισαν «τέλεια». Όλα τα παραπάνω είναι ενδεικτικά ενός

Οι παραπάνω παρατηρήσεις θυμίζουν αυτό που ο Flemming (2002: 213) περιγράφει ως «Μεγάλη Συνωμοσία του Μουσείου» εννοώντας τη φυσιογνωμία των μουσείου που δεν επινοεί τρόπους προσέγγισης όλων των ομάδων επισκεπτών, αλλά μόνο όσων μπορούν να επικοινωνήσουν με τους δικούς του κώδικες.

Ως προς το περιεχόμενο της συλλογής, το Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης αναδεικνύει αντικείμενα που αντιπροσωπεύουν την ισλαμική τέχνη συγκεκριμένων περιοχών, κυρίως της Συρίας και της Αιγύπτου. Επιλέχτηκαν από τον Αντώνη Μπενάκη για να εμπλουτίσουν τις συλλογές του, με βάση συγκεκριμένα κριτήρια και αισθητική αντιπροσωπευτική για την κοινωνική του τάξη και για την εποχή του. Χωρίς να υποτιμάται η αξία, η σπανιότητα και η σημασία τόσο της συλλεκτικής δραστηριότητας του Αντώνη Μπενάκη, όσο και των ίδιων των αντικειμένων, οι έλληνες και οι μουσουλμάνοι επισκέπτες παρατηρούν ότι αντιπροσωπευτικές τέχνες του ισλαμικού πολιτισμού είτε αντιπροσωπεύονται λιγότερο (καλλιγραφία) είτε απουσιάζουν εντελώς (μουσική, ποίηση).

Οι έλληνες επισκέπτες θίγουν το ζήτημα της αναπαράστασης του ισλαμικού πολιτισμού μέσω της τέχνης. Προσδοκούν μέσα από τη συλλογή της ισλαμικής τέχνης να αντανakλάται ο ισλαμικός πολιτισμός. Αυτή η παράμετρος, ωστόσο, δεν ικανοποιείται πλήρως, καθώς η θρησκευτική πλευρά του ισλαμικού πολιτισμού ως θεματική ενότητα δεν αναδεικνύεται με ιδιαίτερο τρόπο μέσα στο μουσείο. Παρόμοια θέση προκύπτει και στις εντυπώσεις των μουσουλμάνων. Οι περισσότεροι μουσουλμάνοι ερωτώμενοι θεωρούν τα θρησκευτικά τους σύμβολα (Κοράνι, τζαμί) θεμελιώδη στοιχεία της πολιτισμικής τους ταυτότητας. Εξάλλου, τα ίδια διαθέτουν αξία ως στοιχεία τέχνης (περίτεχνες καλλιγραφίες στο Κοράνι, μεγαλειώδη τεμένη, διακοσμημένα μιχράμπ). Ζητούν, επομένως, να τα δουν σε περίοπτες θέσεις. Παράλληλα, επιθυμούν να διαφανούν θεολογικές αντιλήψεις του Ισλάμ: Ορισμένοι παραξενεύονται από αντικείμενα με εικονιστικές παραστάσεις. Θεωρούν ότι δεν αποτελούν δείγματα ισλαμικής τέχνης. Άλλοι βρίσκουν ότι λείπουν ευχετικά κείμενα, που καλωσορίζουν τους επισκέπτες. Αντίστοιχα, συγκινούνται στη θέα του χαλιού προσευχής και της αναπαράστασης της Κάαμπα.

Επομένως, και οι δύο ομάδες επισκεπτών, μουσουλμάνοι και Έλληνες, συμφωνούν στο ότι μέσα στο μουσείο, αντίθετα προς τις προσδοκίες τους, δεν αναδεικνύεται η θρησκευτική τέχνη και κατ' επέκταση η θρησκευτική πλευρά του ισλαμικού πολιτισμού.

Τέλος, είναι ενδιαφέρουσα η ταύτιση των μουσουλμάνων και ελλήνων επισκεπτών, σε θέματα κοινωνικών αντιλήψεων και κοινωνικής ευαισθησίας. Και οι δυο πλευρές μιλούν για τις ίδιες προκαταλήψεις, αυτές που οι Έλληνες αισθάνονται και που οι μουσουλμάνοι υφίστανται. Και οι δύο αντιλαμβάνονται ότι τέτοιες προκαταλήψεις αίρονται, όταν η μία πλευρά γνωρίζει την άλλη, γι' αυτό και θεωρούν ότι ένα μουσείο, ως φορέας διακίνησης της γνώσης των πολιτισμών, μπορεί να συμβάλει στην προσέγγιση των δύο κοινοτήτων. Το ίδιο το Μουσείο, όταν δώσει στις κοινότητες τη δυνατότητα να συμπληρώσουν τη δική του εκδοχή με την εμπειρία τους, τότε επιτελεί εκτός από πολιτισμικούς και κοινωνικούς στόχους. Διαπιστώνεται ότι οι προτάσεις τους για τον τρόπο προσέγγισης συγκλίνουν. Και οι δύο πλευρές μιλούν για συμμετοχή, οι Έλληνες για επικοινωνία, συζητήσεις ανάμεσα σε μεικτές ομάδες πάνω σε θέματα τέχνης και πολιτισμού και οι μουσουλμάνοι για συνεργασία ειδικών, μουσουλμανικής καταγωγής, με τους ανθρώπους του

μουσείου. Το ίδιο το μουσείο δε φαίνεται να απορρίπτει τέτοιες προοπτικές. Οι περιοδικές εκδηλώσεις του έχουν ως στόχο την προσέγγιση και την επικοινωνία. Παρόλ' αυτά, όπως φάνηκε και από την έρευνα, γνωστοποιούνται σε ένα μικρό κύκλο ανθρώπων, που είναι ήδη μυημένοι στην τέχνη και στη μουσειακή εμπειρία.



Φωτογραφία 3 Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης: Επίσκεψη μουσουλμανικής μειονότητας (Φωτογρ. Πάρις Νικολάου)

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

Προτάσεις

Στους στόχους του Μουσείου Ισλαμικής Τέχνης συγκαταλέγονται η διεύρυνση του κοινού και η προσέλκυση νέων επισκεπτών. Τον ίδιο στόχο εξάλλου επιδιώκουν τα περισσότερα μουσεία. Μάλιστα η διεύρυνση του κοινού στρέφεται κυρίως σε ομάδες που έχουν υποτιμηθεί ή υπο-αναπαρασταθεί και συνδέεται άμεσα με πολιτικές κοινωνικής ένταξης (Sandell 2003). Μέσα σε αυτό το πλαίσιο Ισλαμικής Τέχνης της Αθήνας θα πρέπει να αναπτύξει στοχευμένες στρατηγικές, προκειμένου να απευθυνθεί στο ειδικό κοινό των μουσουλμάνων που ζουν στην Αθήνα, εφόσον η δική τους πολιτισμική ταυτότητα αναπαρίσταται μέσα σε αυτό. Η προσέγγιση παρουσιάζει ιδιαίτερες δυσκολίες, αν λάβει κανείς υπόψη ότι στην πολιτισμική αυτή ομάδα ανήκει ένας σημαντικός αριθμός οικονομικών μεταναστών που δε μιλά ακόμη ελληνικά και που ζει σε συνθήκες φτώχειας και αποκλεισμού.

Το Μουσείο, επομένως, θα πρέπει να απευθύνεται, γνωστοποιώντας τις εκδηλώσεις και τις δράσεις του, όχι μόνο στις πρεσβείες και τα προξενία μουσουλμανικών χωρών και στα μορφωτικά τους ιδρύματα, αλλά και σε Μη Κυβερνητικές Οργανώσεις που δραστηριοποιούνται προς την κατεύθυνση της κατοχύρωσης των δικαιωμάτων των μεταναστών και των μειονοτήτων, οι οποίες παράλληλα παρέχουν δωρεάν μαθήματα ελληνικής γλώσσας. Ενδεικτικά αναφέρονται το Κυριακάτικο Σχολείο Μεταναστών (www.ksm.gr), το Ανοιχτό Σχολείο Μεταναστών, το Ελληνικό Φόρουμ Μεταναστών (www.migrant.gr). Παράλληλα, οι ίδιοι οι Μουσουλμάνοι που ζουν στην Αθήνα έχουν «στέκια» που λειτουργούν ως πολιτιστικά και θρησκευτικά κέντρα ή ως κέντρα για την παροχή ανθρωπιστικής βοήθειας σε πληγείσες περιοχές της πατρίδας τους (πχ Παλαιστίνη). Ενδεικτικά αναφέρεται η Ένωση Ελλήνων Μουσουλμάνων (www.greeksrethink.com). Στα κέντρα αυτά υπάρχουν άνθρωποι ιδιαίτερα δραστήριοι, οι οποίοι θα μπορούσαν να λειτουργήσουν ως συνδετικοί κρίκοι ανάμεσα στο μουσείο και στη μειονότητα. Παρόμοιο ρόλο παίζουν και οι παροικίες, κάποιες από τις οποίες είναι ιδιαίτερα δραστήριες. Αναφέρεται η Παλαιστινιακή Παροικία (www.palestine-greece.com), η Αιγυπτιακή Κοινότητα Ελλάδος και ο Σύλλογος Αραβικής Κοινότητας.

Στην συνέντευξή της, η επιμελήτρια του μουσείου κα Μίνα Μωραΐτου, υποστήριξε ότι το μουσείο οφείλει να προσεγγίσει επισκέπτες χαμηλού μορφωτικού και κοινωνικού status, κυρίως μέσω εκδηλώσεων και εκπαιδευτικών προγραμμάτων. Προς την ίδια κατεύθυνση θα μπορούσαν να λειτουργήσουν και επέτειοι ιστορικής μνήμης (Szekeres 2002: 150). Ενδεικτικά, αναφέρεται η δυνατότητα που δίνεται στις εθνικές κοινότητες μεταναστών της Αυστραλίας, στο Μουσείο Μετανάστευσης στην Αδελαΐδα της Αυστραλίας (www.history.sa.gov.au), να διαθέτουν έναν χώρο («Remembrance Wall»), όπου σημειώνονται σημαντικά γεγονότα ιστορικής μνήμης. Με ανάλογο τρόπο, το μουσείο Ισλαμικής Τέχνης θα μπορούσε να διοργανώνει «ημέρες μνήμης» αφιερωμένες σε σημαντικές θρησκευτικές ή ιστορικές επετείους για το Ισλάμ, οι οποίες θα αποτελούν αφορμές επίσκεψης και συμμετοχής της κοινότητας και θα τονίζει τη διάθεση προσέγγισής τους από την πλευρά του ιδρύματος. Για μία ευαίσθητη κοινωνική ομάδα η ιδέα του «ανήκειν» σχετίζεται άμεσα με την ιδέα της ένταξης και αποδεικνύει τη δυνατότητα του μουσείου να πραγματοποιεί την κοινωνική του αποστολή (Sandell 2002: 17).

Το Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης δεν κάνει καθόλου χρήση οπτικοακουστικών μέσων και νέων τεχνολογιών. Αυτή η έλλειψη προσκρούει κατεξοχήν σε θέματα οικονομικών πόρων και χρηματοδότησης, ωστόσο δεν αναφέρθηκε ότι τα μέσα αυτά εντάσσονται στις προτεραιότητές του. Αξίζει ωστόσο να επισημανθεί ότι η χρήση βίντεο, διαδραστικών προγραμμάτων και ηχητικών στοιχείων προσιδιάζουν στην εικόνα ενός σύγχρονου μουσείου που παρέχει στον επισκέπτη μια ολοκληρωμένη μουσειακή εμπειρία και που δίνει την ευκαιρία να εμβαθύνει στη γνώση των αντικειμένων περισσότερο από όσο οι συλλογές το επιτρέπουν (Black 2005: 315).

Οι μουσουλμάνοι επισκέπτες αναζήτησαν μέσα στην έκθεση περισσότερα δείγματα καλλιγραφίας και υφαντουργίας, όπως επίσης μουσική και ποίηση. Η ίδια η επιμελήτρια παραδέχτηκε τον περιορισμένο αριθμό καλλιγραφημένων χειρογράφων. Σε αυτήν την περίπτωση, η χρήση των νέων τεχνολογιών θα μπορούσε να παρουσιάσει δείγματα τέχνης που δεν αντιπροσωπεύονται μέσα στο μουσείο, όπως χαλιά, ενδύματα, επιστημονικά όργανα, ολοκληρωμένες αρχιτεκτονικές μορφές, καθώς και δείγματα άυλης τέχνης, όπως μουσική και λογοτεχνία. Παράλληλα, θα δινόταν η δυνατότητα στον επισκέπτη να αναζητήσει καλλιτεχνικά επιτεύγματα μιας ευρύτερης γεωγραφικά προέλευσης από αυτήν που ήδη προσφέρεται.

Στο Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης, η έκθεση είναι προσανατολισμένη σε αντικείμενα τέχνης, τα οποία εκτίθενται σύμφωνα με χρονολογική και ειδολογική ταξινόμηση, μέσα σε γυάλινες προθήκες με επεξηγηματικές λεζάντες που αντιστοιχούν σε επιλεγμένα αντικείμενα.. Θα μπορούσαν, ενδεχομένως, να αξιοποιηθούν και άλλες μορφές έκθεσης των αντικειμένων, όπως:

Τοποθέτηση επιλεγμένων αντικειμένων, ως πολύτιμων και μοναδικών έργων τέχνης, μέσα σε χωριστές προθήκες, συνοδευόμενων από λεζάντες αλλά και από πρόσθετο πληροφοριακό υλικό, που ο επισκέπτης θα μπορούσε να φυλλομετρήσει. Ενδεικτικά θα μπορούσαν να αναφερθούν αντικείμενα, όπως ο ενυπόγραφος ορειχάλκινος αστρολάβος, έργο του αστρονόμου Άχμαντ ιμπν αλ-Σαράτζ, που αποτελεί το μόνο δείγμα οικουμενικού αστρολάβου (Οδηγός Μουσείου Ισλαμικής Τέχνης, 2006: 110), ο οποίος, ωστόσο, συνωστίζεται στην ίδια προθήκη με άλλα επιστημονικά επιτεύγματα.

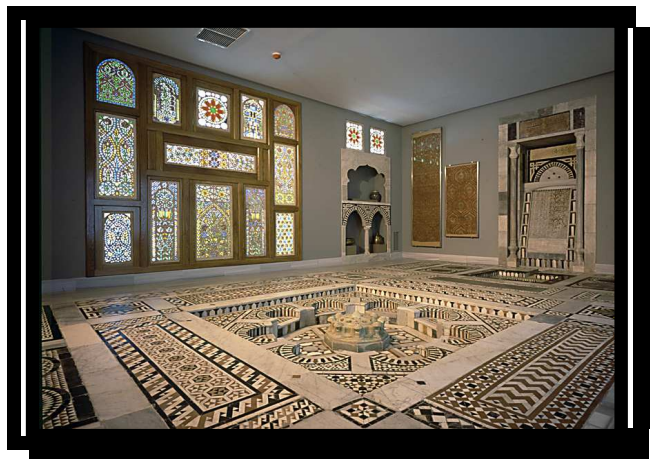
Χρήση συμπληρωματικών αντικειμένων, ώστε να εμπλουτιστούν τα συμφραζόμενα ή το αισθητικό στοιχείο. Ενδεικτικά θα μπορούσε να αναφερθεί χρήση ανθρώπινων ομοιωμάτων για την ανάδειξη των κοσμημάτων ή των όπλων.



Φωτογραφία 4 Οικουμενικός Αστρολάβος (φωτογ. Οδηγός Μουσείου Ισλαμικής Τέχνης)

Αναπαράσταση του περιβάλλοντος από το οποίο προέρχεται το αντικείμενο. Στο μουσείο υπάρχει μια πολύ ενδιαφέρουσα εγκατάσταση μαρμαροθετημένου δαπέδου από ένα αρχοντικό του Καΐρου του 17^{ου} αιώνα, διαμορφωμένου με καφασωτά

χωρίσματα και γύψινα παράθυρα με πολύχρωμα γυαλιά (Μπαλλιάν 2006: 174). Μέσα σε αυτό το περιβάλλον θα μπορούσαν να τοποθετηθούν αντικείμενα καθημερινής χρήσης (μεταλλικά, κεραμικά αντικείμενα, ραντιστήρια με ροδόνερο, σκεύη για καφέ, κανάτες νερού) αλλά και αντικείμενα που καθιστούσαν ευχάριστη την παραμονή του οικοδεσπότη και των φιλοξενούμενων του, όπως μαξιλάρια, χαλιά κ.ά.. Έτσι, θα αναδεικνυόταν όχι μόνο το αρχοντικό και τα αντικείμενα, αλλά και σκηνές από τη ζωή του άρχοντα που αντανακλούν σημαντικές πλευρές του ισλαμικού πολιτισμού. Παρόμοια εμπειρία θα μπορούσε να παρέχει η τοποθέτηση αντικειμένων με λατρευτική χρήση (μιχράμπ, κορανικά κείμενα, χαλί προσευχής, κηροπήγια, μεταλλικές λεκάνες νερού, κεραμικά πλακίδια τοίχου) σε ένα περιβάλλον που να αναπαριστά τμήμα τζαμιού. Ηχητική εγκατάσταση με ακούσματα προσευχής θα συμπλήρωναν την οπτική εμπειρία (Black 2005: 325).



Φωτογραφία 5 Αναπαράσταση χώρου υποδοχής αιγυπτιακού αρχοντικού

(Φωτογρ.Οδηγός Μουσείου Ισλαμικής Τέχνης)

Η συγκεκριμένη πρόταση απαιτεί, βέβαια, οικονομικό σχεδιασμό και καλύτερη μελέτη για την οικονομία του προσφερόμενου χώρου. Ωστόσο, με αυτόν τον τρόπο, και χωρίς να αλλοιώνεται η ταυτότητα του μουσείου ως μουσείου τέχνης, η έκθεση θα μπορούσε να δίνει τη δυνατότητα όχι μόνο στους φιλότεχνους επισκέπτες αλλά και στον αμήτο θεατή να επικοινωνήσει με το καλλιτέχνημα.

Συχνά το προσωπικό των μουσείων υποθέτει ότι το επίπεδο των γνώσεών του είναι υψηλότερο από εκείνο των ανθρώπων που προέρχονται από διαφορετικές πολιτισμικές ομάδες. Η προσδοκία του Μουσείου Ισλαμικής Τέχνης, έτσι όπως διατυπώθηκε στη συνέντευξη Τύπου, είναι να αναλάβει η μουσουλμανική μειονότητα της Αθήνας την πρωτοβουλία επικοινωνίας, μοιάζει με απροθυμία δραστηριοποίησης του ίδιου προς αυτήν την κατεύθυνση. Ωστόσο, το μουσείο και οι «άλλοι» είναι συνταξιδιώτες σε ένα κοινό πολιτισμικό ταξίδι.

Στο εξωτερικό (Ευρώπη και Αμερική) διεξάγονται έρευνες, έτσι ώστε τα μουσεία να αντιληφθούν τις δεξιότητες και τις γνώσεις των διαφορετικών πολιτισμικών κοινοτήτων (Black 2005: 85). Το σύγχρονο μουσείο συμπεριλαμβάνει στις εκτιμήσεις του τη ματιά του επισκέπτη. Όταν ανάμεσα στους επισκέπτες υπάρχουν μέλη των αναπαριστάμενων στην έκθεση, τότε και οι προσωπικές τους εκδοχές μπορούν να συμβάλουν ώστε η αναπαράσταση να είναι επιτυχημένη. Η συμβολή των μουσουλμάνων που ζουν στην Ελλάδα, μέσω της κατάθεσης εμπειριών και αναμνήσεων, προσωπικής έκφρασης συναισθημάτων και εντυπώσεων ή διατύπωσης διαφωνιών, θα μπορούσε να αλληλεπιδράσει με τις γνώσεις των επιμελητών. Η ύπαρξη βιβλίου επισκεπτών, όπου όλα τα παραπάνω θα μπορούσαν να διατυπωθούν γραπτώς, θα ήταν ένα πρώτο βήμα προς αυτή την κατεύθυνση.

Παράλληλα, οι επιμέρους εθνικές ομάδες της μουσουλμανικής κοινότητας θα μπορούσαν να συμμετέχουν στις εκδηλώσεις του μουσείου, καθώς ανάμεσά τους υπάρχουν καλλιτέχνες, επιστήμονες και άνθρωποι με ειδικά ενδιαφέροντα. Θα μπορούσαν, επίσης, οι ίδιοι, σε συνεργασία με το μουσείο, να διοργανώνουν περιοδικές εκθέσεις με αντικείμενα τέχνης από την πατρίδα τους. Εξάλλου, πιθανότατα, οι ίδιοι να μπορούν να προβούν ακόμη και σε δωρεές αντικειμένων τέχνης προς το μουσείο. Μία τέτοια προοπτική αποτελεί ενεργή διαδικασία κοινωνικής ένταξης και αναγνώρισης μειονοτικών ομάδων, ενώ ταυτόχρονα δημιουργεί κλίμα οικειότητας με ένα χώρο πολιτισμού και αυξάνει τα κίνητρα επίσκεψης.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η προσέγγιση της μουσειακής αναπαράστασης του «διαφορετικού», μέσα από την περίπτωση του μουσείου Μπενάκη, αποτελεί ουσιαστικά αφορμή για μία πιο προσεκτική ματιά στο ρόλο του μουσείου. Το μουσείο δεν αποτελεί φορέα που απλώς αναδεικνύει τον πολιτισμό. Διαθέτει εξουσία, ασκεί πολιτική και μπορεί να διαμορφώσει αντιλήψεις για τον κόσμο και την ιστορία του. Ο «εκδημοκρατισμός» του μουσείου, με την ένταξη περισσότερων φωνών και εκδοχών, μεταστρέφει την εξουσία του σε δύναμη άρσης του κοινωνικού αποκλεισμού και προσφέρεται ως πεδίο έκφρασης, αλληλεπίδρασης και παρουσίας διαφορετικών κοινωνικών, φυλετικών και εθνικών στοιχείων.

Η σύγχρονη εποχή κατακλύζεται από πληροφορία. Η πρόσβαση σε αυτή γίνεται εύκολα μέσα από τα τεχνολογικά επιτεύγματα που εξελίσσονται με ιλιγγιώδεις ρυθμούς. Ποια θέση, επομένως, μπορεί να έχει ο διδακτισμός του παρελθόντος και η αυθεντία του επίσημου λόγου, όταν και τα δύο μπορούν εύκολα να αμφισβητηθούν και να καταρριφθούν; Τα μουσεία, ως ιδρύματα πολιτισμού έχουν τη δυνατότητα να συμμετάσχουν στη διακίνηση της γνώσης, η οποία εξελίσσεται και δημιουργείται από την σύγκλιση του παλιού με το καινούργιο, του παραδοσιακού με το μοντέρνο, του οικείου με το διαφορετικό.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι

Συνέντευξη σε άτομα της μουσουλμανικής κοινότητας της Αθήνας

Ερωτήσεις

A. Προσδοκίες επίσκεψης.

1. Πότε επισκεφτήκατε μουσείο την τελευταία φορά; Ποιο ήταν; Με ποιους ήσασταν σ' αυτή την επίσκεψη;
2. Αν δεν επισκέπτεστε μουσεία, γιατί; (είναι βαρετό , δεν είναι κατανοητό, δεν έχει ενδιαφέρον, δεν είναι προσιτό στην οικογένεια, δεν γνωρίζετε ποια μουσεία υπάρχουν; ή τι άλλο;)
3. Ποια στοιχεία του πολιτισμού σας θεωρείτε πολύ σημαντικά;
4. Ποια στοιχεία προσδιορίζουν διαχρονικά την ταυτότητα ενός μουσουλμάνου;
5. Πώς μάθατε για την ύπαρξη ενός Μουσείου Ισλαμικής Τέχνης στην Αθήνα; Πώς αισθάνεστε με το γεγονός αυτό; Τι περιμένατε αλήθεια να δείτε σε ένα μουσείο με αυτή την ονομασία;
6. Για την κοινότητα των μουσουλμάνων που ζουν στην Ελλάδα, η ύπαρξη ενός μουσείου με θέμα την ισλαμική τέχνη θα μπορούσε να αποτελέσει κίνητρο επίσκεψης;
7. Η Ελλάδα είναι μία χώρα που το μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού της είναι χριστιανοί ορθόδοξοι. Πιστεύετε ότι η διαφορετική θρησκευτική ταυτότητα αυτών που οργάνωσαν το μουσείο επηρεάζει την ανάδειξη της ισλαμικής τέχνης στο μουσείο;
8. Πιστεύετε ότι ένα πολιτιστικό ίδρυμα μπορεί να δημιουργήσει γέφυρες επικοινωνίας ανάμεσα στη μουσουλμανική και τη χριστιανική κοινότητα ;

B. Επίσκεψη

9. Έχετε ήδη επισκεφτεί το μουσείο. Τι νιώσατε [ή πώς αισθανθήκατε;] όταν πρωτομπήκατε μέσα;
10. Η ισλαμική τέχνη συνδέεται με την πίστη σας στο Ισλάμ; Αν ναι , με ποιον τρόπο; (Υπερτονίζονται κάποιες πλευρές; Ποιες; Αποσιωπώνται άλλες;)

B. Το μουσείο / Η συλλογή / Τα κείμενα

1. Ποια ήταν η γενική εντύπωση σας από τη διάταξη του χώρου;
2. Τα αντικείμενα που εκτίθενται στο μουσείο σας είναι γνώριμα, οικεία, προσιτά; Πιστεύετε ότι την ίδια εντύπωση θα έχουν οι επισκέπτες όλων των κοινωνικών / μορφωτικών επιπέδων ;
3. Τα κείμενα της έκθεσης (ιστορικές αναφορές, συνοδευτικά των αντικειμένων) σας ήταν εύκολα στην ανάγνωση και στην κατανόηση τους ;
4. Ποια μορφή της ισλαμικής τέχνης θεωρείτε πιο αντιπροσωπευτική του πολιτισμού σας;
Ανάλογα με την απάντηση: Βρίσκετε ότι αναδεικνύεται με τον κατάλληλο τρόπο; Αν όχι, ποιο στοιχείο υπολείπεται ; Ποιο τρόπο ανάδειξης θα επιλέγατε εσείς για να την προβάλλετε;
5. Τα σημαντικά στοιχεία του πολιτισμού σας τα βρήκατε μέσα στο μουσείο ;
Αν ναι σε ποια σημεία ή σε ποια αντικείμενα ;
6. Πιστεύετε ότι ο τρόπος της έκθεσής των αντικειμένων αυτών αναδεικνύει τη σπουδαιότητά τους; Αν όχι, εσείς ποιο τρόπο ανάδειξης θα επιλέγατε;
7. Στο συγκεκριμένο μουσείο υπάρχει μία εκτεταμένη και ιδιαίτερα σημαντική συλλογή αντικειμένων κεραμικής. Η κεραμική έχει ξεχωριστή θέση στην ισλαμική τέχνη;
8. Πολλά αντικείμενα της συλλογής σχετίζονται με τη θρησκεία . Η ισλαμική τέχνη είναι θρησκευτική τέχνη ή πιστεύετε ότι ο θρησκευτικός χαρακτήρας υπερτονίζεται ;
9. Τα αντικείμενα της συλλογής έχουν διαφορετική εθνική προέλευση (άλλα από την Αίγυπτο , άλλα από την Περσία κτλ), όλα, όμως , ανήκουν στην ισλαμική τέχνη . Οι μουσουλμάνοι διαφορετικής εθνικής προέλευσης αισθάνονται ότι αντιπροσωπεύονται εξίσου από όλα τα αντικείμενα ισλαμικής τέχνης ;(Αν για παράδειγμα εσείς κατάγεστε από την Αίγυπτο και δείτε ένα αντικείμενο από την Περσία, θα αισθανθείτε ότι εκφράζει τον πολιτισμό της πατρίδας σας ή μπορεί να το νιώθετε ξένο;
10. Αν ένας μη μουσουλμάνος επισκεπτόταν τη συγκεκριμένη έκθεση πιστεύετε ότι θα αποκόμιζε ικανοποιητική γνώση
 - για την ισλαμική τέχνη και
 - τον (ισλαμικό) πολιτισμό της Μέσης Ανατολής και
 - για τη θρησκεία του Ισλάμ;

Αν όχι , σε ποια σημεία πιστεύετε ότι υστερεί η έκθεση; Πώς θα μπορούσε να συμπληρωθεί;

Γ. Στερεότυπα /προκαταλήψεις

2. Στα εισαγωγικά κείμενα της έκθεσης κάθε ορόφου παρουσιάζεται με συντομία το ιστορικό πλαίσιο της κάθε φάσης του ισλαμικού πολιτισμού . Αν σας ζητούσαν να γράψετε εσείς ένα εισαγωγικό κείμενο για την έκθεση , πού θα δίνετε προτεραιότητα; σε ποια/ες ιστορική/ές στιγμή/ές, σε άλλα γεγονότα, σε κάτι άλλο;
3. Τα κείμενα που συνοδεύουν αρκετά αντικείμενα υπογραμμίζουν την επίδραση άλλων πολιτισμών στο Ισλάμ. Εντοπίσατε αντικείμενα όπου αναφέρεται η πρωτοτυπία του ισλαμικού πολιτισμού ; / η επίδρασή του σε άλλους πολιτισμούς ;
4. Ζείτε πολλά χρόνια στην Ελλάδα. Θεωρείτε ότι οι Έλληνες (χριστιανοί) διατηρούν στερεότυπα και προκαταλήψεις για τους μουσουλμάνους συνανθρώπους τους; Αν ναι , ποια είναι η πιο αισθητή; Οι προκαταλήψεις αυτές αίρονται μέσα στο μουσείο ή εκφράζονται; Αν ναι, σε ποια σημεία εντοπίσατε αιχμές προκατάληψης;
5. Έχετε επισκεφτεί μουσεία ισλαμικής τέχνης και πολιτισμού στην πατρίδα σας ή σε άλλες μουσουλμανικές χώρες; Αν ναι, μπορείτε να εντοπίσετε σε ποιους τομείς διαπιστώσατε διαφορές (π.χ. στον αριθμό των αντικειμένων, στην κατηγοριοποίησή τους, στον τρόπο έκθεσης, στα κείμενα, αλλού);
6. Αν τα αντικείμενα του Μουσείου της Αθήνας παρουσιάζονταν σε κάποια μουσουλμανική χώρα, πιστεύετε ότι θα παρουσιάζονταν διαφορετικά; Αν ναι , πώς;
7. Το Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης εκφράζει ένα σύγχρονο μουσουλμάνο;

Δ. Συμμετοχή

8. Αν είχατε τη δυνατότητα ως κοινότητα να συμμετάσχετε ενεργά για την αναδιοργάνωση της έκθεσης στο συγκεκριμένο μουσείο, τι θα διατηρούσατε και τι θα αλλάζατε; Ποιες ενέργειες ενδεχομένως θα κάνατε για να αυξηθεί ο αριθμός τόσο των μουσουλμάνων όσο και των μη μουσουλμάνων επισκεπτών; Ποιοι κατά τη γνώμη σας θα μπορούσαν να είναι οι ειδικοί για την οργάνωση ενός τέτοιου Μουσείου;

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ II

Συνέντευξη με τους επιμελητές του Μουσείου Ισλαμικής Τέχνης

Ερωτήσεις

Στόχοι – Φυσιογνωμία - Επικοινωνία με επισκέπτες

1. Η συλλογή της ισλαμικής τέχνης του Μουσείου Μπενάκη αυτονομήθηκε σε αυτό το ξεχωριστό παράρτημα . Εκτός από την εξασφάλιση χώρου γι' αυτήν την ξεχωριστή θεματική ενότητα , ποιους άλλους στόχους εξυπηρετεί αυτό το εγχείρημα;
2. Το παράρτημα ονομάζεται « Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης», καθώς περιέχει σημαντικά αντικείμενα τέχνης . Ωστόσο , η βασική δομή του ορίζεται με βάση τις ιστορικές φάσεις του ισλαμικού κόσμου. Θα μπορούσε επομένως να χαρακτηριστεί και μουσείο «ισλαμικού πολιτισμού»;
3. Τα μουσεία τέχνης δημιουργούν δέος στον επισκέπτη , καθώς η τέχνη είναι ένα πεδίο άγνωστο και απρόσιτο στον περισσότερο κόσμο . Σας έχει απασχολήσει μήπως η προβολή του μουσείου ως μουσείου τέχνης θα ήταν ανασταλτικός παράγοντας στην απόφαση ενός ευρύτερου κοινού να το επισκεφτεί ;
4. Το μουσείο βρίσκεται στο ιστορικό κέντρο της πόλης , σε μία περιοχή που κατοικείται από πάρα πολλούς μετανάστες , και μάλιστα με καταγωγή από μουσουλμανικές χώρες (Πακιστάν , Ιράν , Αίγυπτος) .Έχετε παρατηρήσει αν το επισκέπτονται ; Αν ναι, ατομικά ή οργανωμένα; Αν όχι, γιατί;
5. Στην εισαγωγή του οδηγού του μουσείου ένας από τα οράματα είναι η προσέγγιση της μουσουλμανικής κοινότητας της Αθήνας. Υπάρχουν συγκεκριμένες δράσεις ή προβλέπονται για το μέλλον δράσεις που να επιτύχουν μία τέτοια προσέγγιση ;

6. Οι μουσουλμανικές κοινότητες της Αθήνας δεν είναι ομοιογενείς . Αποτελούνται από ανθρώπους μορφωμένους που δραστηριοποιούνται επιχειρηματικά , από διπλωματικούς υπαλλήλους αλλά και από οικονομικούς μετανάστες. Πιστεύετε ότι το μουσείο θα μπορούσε απευθυνθεί με κάποιο τρόπο σε αυτές τις ομάδες (ατομικά ή συλλογικά);

Έκθεση

1. Τα αντικείμενα που απαρτίζουν τη συλλογή της ισλαμικής τέχνης είναι πάρα πολλά . Με ποιο κριτήριο έγινε η επιλογή των αντικειμένων της έκθεσης ;
2. Στην έκθεση υπάρχουν δείγματα από αντιπροσωπευτικές τέχνες που αναπτύχθηκαν στον ισλαμικό κόσμο . Η έκθεση και η ταξινόμησή τους οργανώνεται χρονολογικά ; Υπάρχει κάποιο άλλο σκεπτικό στον τρόπο παρουσίασής τους;
3. Η πιο εκτεταμένη συλλογή αντικειμένων είναι τα δείγματα της κεραμικής . Η συλλογή IZNIK μάλιστα θεωρείται από τις σπουδαιότερες παγκοσμίως . Στην κουλτούρα του ισλαμικού κόσμου , η κεραμική θεωρείται από τις πιο αντιπροσωπευτικές τέχνες ;
4. Υπάρχουν σημαντικές μορφές τέχνης , όπως η καλλιγραφία, με εντυπωσιακά εκθέματα, και άλλα πάλι επιστημονικά επιτεύγματα του Αραβικού κόσμου που αναδεικνύουν την πρόοδο των Αράβων σε επιστημονικούς τομείς , όπως στην ιατρική , στην αστρονομία. Τα αντικείμενα αυτά μου φαίνονται περιορισμένα σε αριθμό. Σύμφωνα με τη γνώση και την εμπειρία σας , υπάρχουν τεχνικές που να λειτουργούν συμπληρωματικά στον μικρό αριθμό αντικειμένων , ώστε να αναδεικνύεται επάξια η σημασία τους;
5. Μουσουλμάνοι που επισκέφτηκαν την έκθεση αναζήτησαν άυλες μορφές της ισλαμικής τέχνης , όπως τη μουσική , την ποίηση , που δεν τις βρήκαν μέσα

στο μουσείο. Έχετε σκεφτεί μήπως μελλοντικά ενταχθούν και κάποιες τέτοιες ενότητες τέχνης στην έκθεση ;

6. Τα κείμενα , τόσο τα ιστορικά στην είσοδο κάθε ορόφου , όσο και αυτά που συνοδεύουν τα αντικείμενα στις προθήκες , είναι στα ελληνικά και στα αγγλικά . Επισκέπτες μουσουλμάνοι βρήκαν δυσκολία στην ανάγνωσή τους. Θα ήταν εφικτό να προστεθεί και η αραβική μετάφραση ;
7. Πολλές λεζάντες που περιγράφουν αντικείμενα έχουν εξειδικευμένη ορολογία (π.χ απότμημα, σπάραγμα) και γενικά η γλώσσα τους δεν είναι απλή στην κατανόηση , ούτε σε νεαρούς επισκέπτες, πολύ περισσότερο σε ανθρώπους που τα ελληνικά δεν είναι η μητρική τους γλώσσα . Δεν είναι, ωστόσο, αντιφατικό για ένα μουσείο που αναδεικνύει το «διαφορετικό» να μιλάει μία γλώσσα που την καταλαβαίνουν λίγοι ;
8. Στο μουσείο δε γίνεται χρήση των νέων τεχνολογιών, ενώ αυτές συχνά συμβάλλουν τόσο στην συμπλήρωση των συλλογών όσο και στην καλύτερη κατανόησή τους . Έχετε σκεφτεί μήπως μελλοντικά αξιοποιηθεί η χρήση τους;
9. Προσωπική μου αίσθηση είναι ότι το Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης θυμίζει αρκετά ως προς τη διάταξή της έκθεσης το κεντρικό μουσείο Μπενάκη στη Βασιλίσσης Σοφίας (ανάδειξη αντικειμένων κυρίως μέσα σε προθήκες , πληθώρα αντικειμένων κεραμικής , αναπαράσταση αίθουσας αιγυπτιακού αρχοντικού). Υπάρχει κάποια κοινή πρακτική στην δημιουργία των εκθέσεων ;
10. Το μουσείο , εκτός από ένα ρόλο ευαισθητοποίησης σε θέματα τέχνης και πολιτισμού , πιστεύετε ότι μπορεί να έχει και ένα ρόλο ευαισθητοποίησης σε

θέματα ετερότητας και άρσης προκαταλήψεων απέναντι στον «άλλο»; Πώς εσείς, ως άνθρωποι του μουσείου , μπορείτε να ενισχύσετε αυτό το ρόλο;

11. Πιστεύετε ότι είναι θα μπορούσε να είναι ρεαλιστικό το εγχείρημα συνεργασίας ενός ιδρύματος , όπως το μουσείο Μπενάκη, με ανθρώπους μέσα από κοινότητες πολιτισμικής ετερότητας , προκειμένου οι στόχοι της προσέγγισης να επιτευχθούν ; Κάτω από ποιες προϋποθέσεις ;



ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙΙ

Έρευνα σε Έλληνες Επισκέπτες

Ερωτηματολόγιο

- Φύλο : Άνδρας ☐
Γυναίκα ☐
- Ηλικία : 16- 20 ☐
21- 30 ☐
31- 40 ☐
41- 55 ☐
56- άνω ☐
- Μορφωτικό επίπεδο : Υποχρεωτική εκπαίδευση ☐
Δευτεροβάθμια εκπαίδευση ☐
Τεχνική εκπαίδευση ☐
Πανεπιστημιακή εκπαίδευση ☐
Μεταπτυχιακές σπουδές ☐
Διδακτορικό ☐
- Επισκέψεις σε μουσεία :
Ποτέ ☐
Σπάνια (1 με 2 φορές ετησίως) ☐
Όχι σπάνια (3 με 5 φορές ετησίως) ☐
Συχνά (6 με 8 φορές) ☐
Πολύ συχνά (μία ή περισσότερες φορές το μήνα) ☐

A. Πριν από την επίσκεψη

1. Πώς πληροφορηθήκατε την ύπαρξη μουσείου Ισλαμικής Τέχνης στην Αθήνα ;

- Από διαδίκτυο –ΜΜΕ ☐
- Από φίλους που το είχαν ήδη επισκεφτεί ☐
- Ενδιαφέρομαι και αναζητώ την πολιτιστική δραστηριότητα στην πόλη ☐
- Τυχαία ☐
- Άλλο ☐

2. Τι περιμένετε να δείτε σ' ένα μουσείο ισλαμικής τέχνης ;

B. Έκθεση

3. Η ταξινόμηση των εκθεμάτων σε χρονολογική βάση

- Σας διευκόλυνε ☐
- Σας κούρασε ☐
- Άλλο ☐

4. Η έκθεση των συλλογών μέσα σε προθήκες

- Διευκόλυνε την παρατήρησή σας ☐
- Σας κούρασε ☐
- Άλλο ☐

5. Σας τράβηξε ιδιαιτέρως την προσοχή κάποιο ή κάποια από τα αντικείμενα ή τις ομάδες αντικειμένων που εκτίθενται ;

6. Αν ναι, τι ήταν αυτό που σας έκανε να επικεντρωθείτε σ' αυτά;

7. Πώς σας φάνηκαν τα εισαγωγικά κείμενα στην είσοδο του κάθε ορόφου ;

- Κατατοπιστικά ☐
- Δυσνόητα ☐
- Δεν τα διάβασα ☐
- Άλλο ☐

8. Πώς σας φάνηκαν οι λεζάντες που συνόδευαν τα αντικείμενα;

- Κατατοπιστικές ☐
- Δυσνόητες ☐
- Ελλιπείς ☐
- Δεν τις διάβαζα ☐
- Άλλο ☐

Γ. Μάθηση στο Μουσείο

9. Η επίσκεψη ανταποκρίθηκε στις προσδοκίες σας ;

- Είδατε περισσότερα από το αναμενόμενο ☐
- Είδατε ό,τι περιμένατε ☐
- Είδατε λιγότερα από το αναμενόμενο ☐

10. Τι έλειπε κατά τη γνώμη σας ;

11. Ποιο/α άλλο/α μέσο/α θα εμπλούτιζε την περιήγησή σας σε γνώση ;

- Οργανωμένες ξεναγήσεις ☐
- Ακουστικό υλικό ☐
- Οθόνες αφής με πληροφορίες ☐
- Άλλο ☐

12.Το Μουσείο παράλληλα με τη μόνιμη έκθεση διοργανώνει περιοδικές εκδηλώσεις , όπως διαλέξεις , εκθέσεις σύγχρονων καλλιτεχνών, μουσικά δρώμενα . Το γνωρίζετε;

Ναι ☐ Όχι ☐

Αν ναι, τις έχετε επισκεφτεί / παρακολουθήσει ;

Ναι ☐ Όχι ☐

Δ. Ομάδες Κοινού

13.Κατά την επίσκεψή σας ήσαστε :

- Μόνος/η ☐
- Με τον/την φίλο/η μου ☐
- Με την οικογένειά μου ☐
- Με μικρά παιδιά ☐
- Με ομάδα /σύλλογο ☐

14.Κατά τη διάρκεια της επίσκεψης υπήρχαν κι άλλοι επισκέπτες;

- Πολλοί ☐
- Αρκετοί ☐
- Λίγοι ☐
- Κανείς ☐

15.Πιστεύετε ότι το μουσείο αυτό είναι προσιτό σε διάφορες ομάδες κοινού ;

- Σε παιδιά / εφήβους ☐
- Σε φιλότεχνους ☐
- Σε ανθρώπους χωρίς ειδικό ενδιαφέρον ☐
- Σε άνδρες ☐
- Σε γυναίκες ☐

- Σε Έλληνες ☐
- Σε ξένους τουρίστες ☐
- Σε ξένους μετανάστες ☐

16. Διαπιστώσατε, κατά την επίσκεψή σας, επισκέπτες από τις παραπάνω ομάδες; Προσδιορίστε.

Ε. Ιδέες / Αντιλήψεις

17. Πιστεύετε ότι στην Ελλάδα διατηρούνται προκαταλήψεις και στερεότυπα για ανθρώπους και λαούς μουσουλμανικής θρησκευτικής ταυτότητας;

Ναι ☐

Όχι ☐

Αν ναι, αναφέρατε παραδείγματα

18. Η επίσκεψη στο Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης της Αθήνας θα μπορούσε να συμβάλει στην εξάλειψη στερεοτύπων και προκαταλήψεων;

Ναι ☐

Όχι ☐

19. Πώς εσείς βιώσατε την εμπειρία της επίσκεψης σε σχέση με τις ήδη διαμορφωμένες αντιλήψεις σας;

20. Πιστεύετε ότι ένα πολιτιστικό ίδρυμα μπορεί να δημιουργήσει γέφυρες επικοινωνίας ανάμεσα στη μουσουλμανική και στη χριστιανική κοινότητα;

Ναι ☐

Όχι ☐

21. Αν ναι, με ποιους τρόπους νομίζετε ότι μπορεί να επιτευχθεί αυτό ;

22.Ο μη Μουσουλμάνος επισκέπτης πιστεύετε ότι αποκομίζει από τη συγκεκριμένη έκθεση ικανοποιητική γνώση

- Για την ισλαμική τέχνη;
Ναι ☐ Όχι ☐
- Για τον ισλαμικό πολιτισμό;
Ναι ☐ Όχι ☐
- Για τη θρησκεία του Ισλάμ;
Ναι ☐ Όχι ☐

Αν όχι , σε ποια σημεία πιστεύετε ότι υστερεί η έκθεση;
Πώς θα μπορούσε να συμπληρωθεί ;

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Α. Ελληνόγλωσση

- **Barthes, R.**(1979). *Μυθολογίες. Μάθημα*, Ράππα:Αθήνα.
- **Βέμη, Μπ.**(1999). «Η αρχαιολογία ως σημειωτική: Για μια άσκηση επικοινωνίας με το αρχαιολογικό (μουσειακό) αντικείμενο». *Επτάκυκλος*, Δεκέμβριος 1999-Φεβρουάριος 2000: 177-186.
- **Black, G.**(2005). *Το Ελκυστικό Μουσείο*, Π.Ι.Ο.Π. Αθήνα.
- **Βουδούρη, Δ.** (2003). *Κράτος και Μουσεία. Το θεσμικό πλαίσιο των αρχαιολογικών μουσείων*. Σάκκουλα: Αθήνα-Θεσσαλονίκη .
- **Buccheri, A.** (2006). “Βρετανικό Μουσείο”, στο *Θαυμαστά Μουσεία του Κόσμου*, Καθημερινή: Αθήνα.
- **Γεωργιτσογιάννη, Ε.** (2000). *Παναγής Α. Χαροκόπος (1835 - 1911). Η ζωή και το έργο του*. Λιβάνη: Αθήνα.
- **Γιαννουλάτος, Α.** (2006). *Ισλάμ*. Ακρίτας: Αθήνα.
- **Γκαζή, Α.** (2004). Μουσεία για τον 21^ο αιώνα ,*Τετράδια Μουσειολογίας* ,τ.1, 3-12
- **Cohen, L., Manion, L. & Morrison, K.** (2008). *Μεθοδολογία Εκπαιδευτικής Έρευνας*. Μεταίχμιο: Αθήνα.
- **Γραμματικού, Φ.** (2004). *Μια φορά κι έναν καιρό στην Ανατολή*. Μουσείο Μπενάκη: Αθήνα.

- **Γραμματικού, Φ.** (2005). *Ο παραδεισένιος κόσμος του Ισλάμ*. Μουσείο Μπενάκη: Αθήνα.

- **Δεληβορριάς, Αγγ.** (1998). «Μουσείο Μπενάκη: Το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον του» στο *Ιδρύματα Πολιτισμού και Έρευνας*, Η Καθημερινή: Επτά Ημέρες, ΙΣΤ, 92-98.

- **Endress, G.**(2004). *Ισλάμ: Μία εισαγωγή στην ιστορία του*. Μεσόγειος: Αθήνα.

- **Μαράτου- Αληπράντη, Α. & Π. Γαληνού** (2000). «Πολιτισμικές Ταυτότητες : Από το τοπικό στο παγκόσμιο ;» στο Χρ. Κωνσταντοπούλου (επιμ), *Εμείς και οι Άλλοι: Ένα αξεπέραστο κοινωνικό παιχνίδι*. ΕΚΚΕ-Τυπωθήτω, Δαρδανός: Αθήνα, 109-119.

- **Mason J.** (2003), *Η Διεξαγωγή της Ποιοτικής Έρευνας*. Νέα Γράμματα: Αθήνα.

- **Μουσείο Μπενάκη** (2006). *Οδηγός του Μουσείου Ισλαμικής Τέχνης*. Μουσείο Μπενάκη: Αθήνα.

- **Μουσείο Μπενάκη** (2001). *Η δημιουργία του Μουσείου Ισλαμικής Τέχνης στην Αθήνα*. Μουσείο Μπενάκη: Αθήνα.

- **Μπαλλιάν, Α. & Μωραΐτου, Μ.** (2000). «Συλλογή Ισλαμικής Τέχνης» στο *Μουσείο Μπενάκη : Άνοιγμα στον 21^ο αιώνα*, Η Καθημερινή: Επτά Ημέρες, 24 Σεπτεμβρίου, 2-31.

- **Μπασούκου-Κονδύλη, Ε.** (2001). *Εισαγωγή στη Λογοτεχνία των Αράβων*, Ελληνικά Γράμματα: Αθήνα.

- **Μπούνια, Α.** (2006), «Αντικείμενα και Μουσεία: Κατασκευάζοντας τον κόσμο», στο Δ. Παπαγεωργίου, Ν. Μπουμπάρης & Ε. Μυριβήλη (επιμ) *Πολιτισμική Αναπαράσταση* . Κριτική: Αθήνα, 141-164.

- **Μυριβήλη, Ε.** (2006) «Από την Αναπαράσταση στην Επιτέλεση», στο Παπαγεωργίου, Δ., Μπουμπάρης, Ν & Ε.Μυριβήλη (επιμ) *Πολιτισμική Αναπαράσταση* . Κριτική: Αθήνα, 57-77.

- **Μωραΐτου, Μ.** (1998). «Η συλλογή ισλαμικής Τέχνης. Η μοναδική στην Ελλάδα πηγή μελέτης του ισλαμικού πολιτισμού» στο *Ιδρύματα Πολιτισμού και Έρευνας*, ΙΣΤ, Η Καθημερινή : Επτά Ημέρες, 129.

- **Νάκου, Ε.** (2001). *Μουσεία: Εμείς , τα Πράγματα και ο Πολιτισμός*, Τετράδια 9, Νήσος: Αθήνα.

- **Πασχαλίδης, Γ.** (2000). «Η Πολιτισμική Ταυτότητα ως Δικαίωμα και ως Απειλή . Η Διαλεκτική της Ταυτότητας και η Αμφιθυμία της Κριτικής» στο Χρ. Κωνσταντοπούλου, *Εμείς και οι Άλλοι: Ένα αζεπέραστο κοινωνικό παιχνίδι*. ΕΚΚΕ-Τυπωθήτω, Δαρδανός: Αθήνα, 73-83.

- **Παπουτσάκη, Ν.** (2007).*Μικρή Εισαγωγή στα Ισλαμικά Γράμματα*. Μουσείο Μπενάκη: Αθήνα , 27-33.

- **Pierce, S.** (2002). *Μουσεία, Αντικείμενα και Συλλογές* . Βάνιας: Θεσσαλονίκη

- **Robson, C.** (2007). *Η Έρευνα του Πραγματικού Κόσμου*. Gutenberg-Δαρδανός: Αθήνα.

- **Said, Ed.** (1978). *Οριενταλισμός*. Νεφέλη: Αθήνα.

- **Σουλογιάννης, Ε.** (2004). *Αντώνης Μπενάκης 1873-1954. Ο ευπατρίδης, ο διανοούμενος , ο ανθρωπιστής*. Καστανιώτης –Μουσείο Μπενάκη: Αθήνα..

- **Σουλογιάννης, Ε.** (1995). «Η ακτινοβολία του Ελληνισμού στην Αίγυπτο» στο Β.Χρηστίδης (επιμ.), *Greaco-Arabica*, Ε' Διεθνές Συνέδριο Ελληνοανατολικών και Ελληνοαφρικανικών Σπουδών. Ροδαμός: Αθήνα, VI, 260-269.

- **Φίλωνος, Ε.** (1980). *Ισλαμική Τέχνη*. Μουσείο Μπενάκη: Αθήνα .
- **Φωτόπουλος, Δ. και Δεληβορριάς, Α.** (1997). *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη*. Καστανιώτης-Μουσείο Μπενάκη: Αθήνα.
- **Χόνος, Χ. και Τ. Φλέμινγκ** (2002). *Ιστορία της Τέχνης*. Υποδομή: Αθήνα

B. Ξενόγλωσση

- **Appadurai, A.** (1986). “Introduction: Commodities and the politics of value”, in *The Social Life of Things. Commodities in cultural perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 3-63.
- **Ames, M.M.** (1992). « Museums in the Age of Deconstruction », in Anderson, G. *Reinventing the Museum*. Altamira Press: Oxford, 80-98.
- **Asad, T.** (2000). “Muslims and European Identity. Can Europe represent Islam?” in E. Hallam and B.V. Street (eds) *Cultural Encounters: Representing “otherness”*, London and New York: Routledge, 11-27.
- **Baxandall, M.** (1991). “ Exhibiting intention: Some preconditions of the visual display of purposeful objects” στο I. Karp & S.D. Lavine, *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Smithsonian Institution Press: Washington, 33-41.
- **Benett, T.** (1994). *The Birth of the Museum: history, theory, politics*. Routledge: London.
- **Bernus-Taylor, M.** (1993). *Les Arts de l’Islam, guide du visiteur*. Editions de la Réunion des musées nationaux: Paris.
- **Blair, S. & Bloom, J.** (2003). *Islam. A Thousand Years of Faith and Power*. Yale University Press: New Haven and London.

- **Bourdieu, P. & Darbel, A.** (1997). *The Love of Art: European Art Museums and their Public*. Polity Press: Cambridge.
- **Cameron, D.F.** (1970). "The Museum, a Temple or the Forum", in Anderson, G. (2004). *Reinventing the Museum*. Altamira Press: Oxford.
- **Cannizo, J.** (1991). "Exhibiting Cultures: "Into the heart of Africa", in *Visual Anthropology Review* 7 (1): 150-160.
- **Caleb, W.** "Beyond Good and Evil? The Taboo in the Contemporary Museum: Strategies for Negotiation and Representation", *Open Museum Journal*, 4 (Nov.2001), 1-13.
- **Calouste Gulbenkian Museum** (2001). *Album*. Calouste Gulbenkian Foundation: Lisbon.
- **Chandler, L.** (2009), "Journey without maps": Unsettling curatorship in cross-cultural contexts, *Museum and Society*, 7(2),74-91.
- **Crooke, E.** (2007). *Museums and Community. Ideas, Issues and Challenges, Museums, Cultural Diversity and Multiculturalism*. Routledge: London-N.York.
- **Cruikshank, J.** (1992). "Oral tradition and material culture. Multiplying meanings of "words" and "things", in *Anthropology Today*, 8(3): 5-9.
- **Derrida, J.** (1972). *Positions*. IL University of Chicago Press: Chicago.
- **Department for Culture, Media and Sport** (2000) *Centres for Social Change: Museums , Galleries and Archives for all*. Department for Culture, Media and Sport: London.
- **Douglas , M.**(1966). *Purity and Danger*. Routledge &Kegan Paul: London

- **Ettinghausen,R. & Grabar O.** (1987). *The Art and Architecture of Islam 650-1250*. Penguin.: Harmondsworth.
- **Fleming, D.** (2002). “Positioning the museum for social inclusion” in Sandell,R.(ed) *Museum, Society, Inequality*. Routledge: London, 213-223.
- **Foucault, M.** (1980). *Power & Knowledge. Selected Interviews and other writings, 1972-1977*. Pantheon Books: N.York, 131-146.
- **Fuller, N.J.** (1992) “The Museum as a vehicle for community empowerment: The Ak-Chin Indian Community Ecomuseum Project” in I. Karp, C. Kreamer and S.Levine (eds) *Museums and Communities: The Politics of Public Culture*, Washington and London: Smithsonian Institution Press, 327-336.
- **Gaither, E.B.** (1992) “Hey! That’s mine”:thoughts on pluralisme and American museums” in I. Karp, C. Kreamer and S. Levine (eds) *Museums and communities. The politics of public culture*, Washington and London: Smithsonian Institution Press, 56-64.
- **Goffen, R** (ed). (1995). *Museums Discovered: The Calouste Gulbenkian Museum*. Fort Lauderdale: Florida.
- **Guide du Musée du Louvre** (2005). Editions de la Réunion des musées nationaux : Paris.
- **Hallam, E.** (2000). “Texts,objects and “otherness”. Problems of historical process in writing and displaying cultures” in E. Hallam and B.V. Street (eds) *Cultural Encounters: Representing “otherness”*, Routledge: London and New York, 260-280.

- **Hall, St** (1997). "The Spectacle of the Other" in St. Hall (ed) *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*. Sage Publications: London, 223-289.
- **Hall, St.** (1997). *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*. Sage Publications: London.
- **Hein, H.** (2000). *The Museum in Transition: A Philosophical Perspective*. Smithsonian Institution: Washington .
- **Hooper-Greenhill, E.** (2000). "Constructing the Self", in *Museums and their Interpretation of Visual Culture*. Routledge: London and New York, 76-102.
- **Hooper-Greenhill, E.** (1999). "Education, Communication and Interpretation", in *The Educational Role of the Museum*, Routledge: London, 3-27.
- **Hutchinson, M. & Collins, L.** (2004). 'Translations:Experiments in dialogic representation of cultural diversity in three museums sound installations", in *Museum and Society*, 7(2): 92-109.
- **ICOM** (1989).
- **Karp, I. and Kratz, C.A.** (2000). "Reflections on the fate of Tippoo's Tiger: Defining cultures through public display' in E. Hallam and B.V. Street (eds) *Cultural Encounters: Representing 'otherness'*. Routledge: London and New York, 194-229.
- **Karp, I.** (1992). "On civil society and social identity" in I. Karp, C. Kreamer and S. Levine (eds) *Museums and communities: The politics of public culture*. Smithsonian Institution Press: WASHINGTON and London, 19-32.
- **Karp, I., Kreamer, Ch. and Levine, St.D.**(eds) (1992). *Museums and communities: The politics of public culture*. Smithsonian Institution Press: Washington and London.

- **Karp, I. and Levine S.D.** (eds), (1991), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Smithsonian Institution Press: Washington.
- **Kirshenblatt-Gimblett, B.** (1991). "Objects of Ethnography" in I. Karp and S. Levine (eds) *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Smithsonian Institution Press: Washington.
- **Kvale, St.** (1996). *Interviews. An Introduction to Qualitative Research Interviewing*. Sage Publications: London.
- **Lagerkvist, C.** (2006). "Empowerment and anger: learning how to share ownership of the museum", *Museum and Society*, 4(2), 52-68.
- **Lapidus, I.** (2002). *A History of Islamic Societies*. Cambridge.
- **Levine, S.D.** (1992). "Audience, ownership and authority" designing relations between museums and communities" in I. Karp, C. Kreamer and S. Levine (eds) *Museums and communities: The politics of public culture*, Smithsonian Institution Press: Washington and London, 137-157.
- **Lewis, B.N.** (1980). "The museum as an educational facility", *Museums Journal* 80(3), December: 151-155.
- **Lidchi, H.** (1997). "The poetics and politics of exhibiting other cultures", in S. Hall (ed) *Representation : Cultural Representation and Signifying Practices*, Sage Publications: London, 77-221.
- **Magee, B.** (1990). "Bound by the chains of class", *Guardian*, 30 May.
- **McCormick, T., Hopkins, H & Trevelyan, V.** (1999). *International Visitors to UK Museum and Galleries. An Analysis of the Museum Perspective*. The UK Museums and Galleries Commission: London.

- **McDonald, S.** (2003). "Museums, national, postnational and transnational identities", *Museum and Society*, 1(1): 1-16
- **McDonald, S.** (1998). *The Politics of Display: Museums, Science and Culture*. Routledge: London
- **McLean, F. and Crooke, S.** (1999). "Heritage and Museums: Shaping National Identity, in M. Fladmark (ed) *Museums and Cultural Identity: Shaping the image of Nations*, Shaftesbury:Donhead, 147-160.
- **Merriman, N.** (1989). "Museum Visiting as a cultural phenomenon", in Vergo, P. (ed) *The New Museology* . London, 149-171.
- **Mitchell, T.** (1988). *Colonising Egypt*: University of California Press: Berkeley.
- **Newman, A. & F. McLean** (2002). "Architectures of Inclusion: Museums, Galleries and Inclusive Communities" in Sandell, R. (ed) *Museum, Society, Inequality*, London: Routledge, 56-68.
- **Riegel, H.** (2007). "Into the heart of irony: ethnographic exhibitions and the politics of difference", in Sh. McDonald and G. Fyfe (ed) *Theorizing Museums: Representing Identity and Diversity in a changing world*, Blackwell Publishers-The Sociological Review: Cambridge, 83-105.
- **Sandell, R.** (2003). "Social Inclusion, the Museum and the dynamics of sectoral change", *Museums and Society* 1(1): 45-62.
- **Sandell, R.** (2002). "Museums and the combating of social inequality: Roles, responsibilities, resistance" in Sandell, R. (ed) *Museum, Society, Inequality*, London: Routledge, 3-22.
- **Sandell, R.** (1998). "Museums as agents of social inclusion", *Journal of Museum Management and Curatorship* vol:17, 4.

- **Scott, Ph.** (2001). "Islamic Textiles in the Gulbenkian Museum, Lisbon", in *Hali*, no 114 (Jan-Feb), 92-95.
- **Stevens, M.** (2007). "Museums, minorities and recognition: Memories of North Africa in Contemporary France" in *Museum and Society*, 5(1), 29-43.
- **Suina, J.H.** (1999). "Museum Multicultural education for young learners", in E. Hooper- Greenhill, *The Educational Role of the Museum*, Routledge: London, 105-109.
- **Szekeres, V.** (2002). "Representing Diversity and challenging racism: The Migration Museum", in Sandell, R.(ed) *Museum, Society, Inequality*, Routledge : London, 142-152.
- **Talbot-Rice, D.** (1985). *Islamic Art*. Thames and Hudson: London.
- **The Parekh Report.** (2000). *The Future of Multi-Ethnic Britain*. Profile Books: London.
- **GLLAM** (2000). *Museum and Social Inclusion- The GLLAM Report*, Leicester, Research Center for Museums and Galleries Department of Museum Studies, University of Leicester.
- **UNESCO** (2001). *Unesco Universal Declaration on Cultural Diversity*.
- **UNESCO** (2005). *Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*.
- **Walker, A.C.** (ed) (1997). *Britain Devided: The growth of social exclusion in the 1980s and 1990s*. Child Poverty Action Group: London.
- **Watson, S. (ed)** (2007). *Museums and their Communities*. Routledge: London.

- **Woodward, K.** (1997). “Concepts of Identity and Difference”, in K. Woodward (ed) *Identity and Difference*, Sage: London, 7-60.

- **Young, L.** (2002). “Rethinking Heritage:cultural policy and inclusion” in Sandell,R. (ed) *Museum, Society, Inequality*, London: Routledge, 203-212.

Ηλεκτρονικές Πηγές

- <http://www.britishmuseum.org> , 20/11/2010
- http://www.vam.ac.uk/collections/asia/islamic_gal/index.html, 20/11/2010
- <http://www.museu.gulbenkian.pt>, 20/11/2010
- <http://www.davidmus.dk>, 20/11/2010
- <http://www.louvre.fr>, 20/11/2010
- <http://www.alhambraGranada.info>, 21/11/2010
- <http://www.alhambra-patron1ato.es/index.php/museum-of-the-Alhambra/>,
21/11/2010
- <http://www.juntadeandalucia.es>, 21/11/2010
- <http://www.Smb/berlin/Collections/EgyptianMuseumandPapyruscollection/MuseumofIslamicArt>, 22/11/2010
- <http://www.greeksrethink.com>, 13/2/2010
- <http://www.islam.gr> , 10/12/2009
- <http://www.ksm.gr>, 10/12/2009
- <http://www.migrant.gr>, 11/1/2010
- <http://www.palestine-greece.com>, 11/1/2010
- <http://www.history.sa.gov.au/>, 29/10/2009

