
ΓΙΑΝΝΗΣ ΛΕΝΤΕΡΗΣ

Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΩΣ ΕΚΘΕΜΑ

Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ Ο ΝΟΝΟΣ



Αναφορά

Αρχικά, θα ήθελα να ευχαριστήσω την επιβλέπουσα μου, κ. Εσθήρ Σολομών, για τη συνεχή υποστήριξη και βοήθεια που μου παρείχε καθ' όλη τη διάρκεια της εργασίας μου. Θα ήθελα, επίσης, να ευχαριστήσω συνολικά τους καθηγητές/καθηγήτριες του μεταπτυχιακού «Επιμέλεια Εκθέσεων: Θεωρητικές & Πρακτικές Προσεγγίσεις», με τους οποίους συνεργαστήκαμε άψογα για να ανακαλύψουμε τον «κόσμο της επιμέλειας εκθέσεων» και να αποκτήσουμε ερεθίσματα για περαιτέρω έρευνα και προβληματισμό. Η παρούσα εργασία, λοιπόν, είναι αποτέλεσμα αυτών των δύο, προβληματισμού και έρευνας.

Επιπλέον, θα ήθελα να ευχαριστήσω το Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων για την ευκαιρία που μας έδωσε να ειδικευτούμε σε έναν αναπτυσσόμενο, κατά τη γνώμη μου, κλάδο στην Ελλάδα, την επιμέλεια εκθέσεων, μία ειδίκευση που τόσο πολύ τα μουσεία της χώρας έχουν ανάγκη για να προοδεύσουν και να ανταπεξέλθουν στις ανάγκες της κοινωνίας.

Να ευχαριστήσω, ακόμη, την Αθηνά Σκανδάλη, για την πολύτιμη βοήθειά της στην επιμέλεια του κειμένου της παρούσας εργασίας.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους γονείς μου, Διονύση και Θεοδώρα, που στάθηκαν και συνεχίζουν να στέκονται δίπλα μου, καθ' όλη τη διάρκεια των σπουδών αλλά και της ζωής μου.

***Εξώφυλλο:** Installation view of “Regeneration: Black Cinema 1898-1971” at the Academy Museum of Motion Pictures.

(Joshua White / JW Pictures/©Academy Museum Foundation)

ΓΙΑΝΝΗΣ ΛΕΝΤΕΡΗΣ

Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΩΣ ΕΚΘΕΜΑ
Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ Ο ΝΟΝΟΣ

Η παρούσα εργασία αποτελεί τη διπλωματική μου εργασία, ως μέρος του μεταπτυχιακού προγράμματος «Επιμέλεια Εκθέσεων: Θεωρητικές & Πρακτικές Προσεγγίσεις» του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, υπό την επίβλεψη της καθηγήτριας Εσθήρ Σολομών.



Πίνακας Περιεχομένων

2	Αναφορά
8	Κατάλογος εικόνων
13	Εισαγωγή
18	Κεφάλαιο 1: ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΟΠΤΙΚΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
19	Η εικόνα
21	Τι είναι ο οπτικός πολιτισμός;
22	Ανάλυση οπτικού πολιτισμού
24	Η αναπαράσταση του (οπτικού) πολιτισμού
25	Το σημείο
28	Ο κινηματογράφος και οι κινηματογραφικές σπουδές
30	Ο κινηματογράφος ως γλώσσα
31	Το σημείο στον κινηματογράφο
33	Στοιχεία οπτικού πολιτισμού: Συνοπτική επισκόπηση
35	Κεφάλαιο 2: Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΣΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ
36	Η διασφάλιση της κινηματογραφικής κληρονομιάς
37	Κινηματογράφος: Τεχνολογικό επίτευγμα ή τέχνη;
38	Η έκθεση του κινηματογράφου τα πρώτα χρόνια (Smithsonian, Science Museum of London)
40	Το μουσείο κινηματογράφου στο προσκήνιο
41	Η εξέλιξη του κινηματογράφου στο μουσείο και στην γκαλερί
44	Ο κινηματογράφος στο μουσείο: Συνοπτική επισκόπηση
46	Κεφάλαιο 3: ΜΟΥΣΕΙΑ ΚΑΙ ΕΚΘΕΣΕΙΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
47	Museo Nazionale del Cinema di Torino (Εθνικό Μουσείο Κινηματογράφου του Τορίνο)
58	Μουσείο Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης
63	Hitchcock et l'Art: Coincidences Fatales (Κέντρο Ζορζ Πομπιντού)
68	Diabolik alla Mole (Εθνικό Μουσείο Κινηματογράφου του Τορίνο)
77	Εκθεσιακή και κινηματογραφική γλώσσα
79	Μουσεία και εκθέσεις κινηματογράφου: Συνοπτική επισκόπηση

81	————	Κεφάλαιο 4: ΈΚΘΕΣΗ ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΓΙΑ ΤΑ 50 ΧΡΟΝΙΑ ΚΥΚΛΟΦΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ Ο ΝΟΝΟΣ
82	————	Πριν την έκθεση
85	————	Η πρόταση
91	————	The Godfather: 50 Years of History
141	————	Πηγές υποστηρικτικού υλικού έκθεσης
144	————	Συμπεράσματα
146	————	Βιβλιογραφία

Κατάλογος Εικόνων

- Εικόνα 1. Έκθεση της κινούμενης εικόνας στο Smithsonian Museum, σελ. 39
- Εικόνα 2. Μέρος της συλλογής του Will Day προς έκθεση τη δεκαετία του '30, σελ. 40
- Εικόνα 3. Η Maria Adriana Prolo και ο Henri Langlois το 1954, σελ. 47
- Εικόνα 4. Το κτίριο που φιλοξενεί το Εθνικό Μουσείο Κινηματογράφου του Τορίνο, σελ. 48
- Εικόνα 5. Η εσωτερική σκάλα που οδηγεί στην κορυφή του Mole, σελ. 49
- Εικόνα 6. Το ασανσέρ που οδηγεί στην κορυφή του Mole, σελ. 50
- Εικόνα 7. Το Τορίνο από την κορυφή του Mole, σελ.50
- Εικόνα 8. Πανοραμική άποψη του εσωτερικού του Εθνικού Μουσείου Κινηματογράφου του Τορίνο, σελ. 52
- Εικόνα 9. Η είσοδος του Μουσείου Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, σελ. 58
- Εικόνα 10. Η βιτρίνα με κάμερες και μπομπίνες στο κέντρο της μόνιμης έκθεσης του Μ.Κ.Θ, σελ. 60
- Εικόνα 11. Από την έκθεση ‘‘Ο άγνωστος εικαστικός Νίκος Κούνδουρος’’ στα πλαίσια του 60^{ου} Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, σελ. 62
- Εικόνα 12. Η αφίσα της έκθεσης Hitchcock et l’art, σελ. 63
- Εικόνα 13. Η αίθουσα με τα αντικείμενα από ταινίες του Hitchcock, σελ. 65
- Εικόνα 14. Η φωτογράφιση της Tippi Hedren για την ταινία Τα Πουλιά, σελ. 66
- Εικόνα 15. Ο πίνακας του Rene Magritte Deep Waters, σελ. 66
- Εικόνα 16. Η αναπαράσταση από την ταινία Τα Πουλιά στην έκθεση Hitchcock et l’art, σελ. 67
- Εικόνα 17. Η εικόνα προβολής της έκθεσης Diabolik Alla Molle, σελ. 68
- Εικόνα 18. Το εισαγωγικό κείμενο της έκθεσης Diabolik Alla Molle, σελ. 69
- Εικόνα 19. Το κείμενο που αναφέρεται στην πρώτη ταινία Diabolik (1968), σελ. 70
- Εικόνα 20. Το κείμενο που αναφέρεται στο σπίτι της Eva Kant, σελ. 71
- Εικόνα 21. Το «σπίτι» της Eva Kant στην έκθεση Diabolik Alla Molle, σελ. 71
- Εικόνα 22. Το «γραφείο» του επιθεωρητή στην έκθεση Diabolik Alla Molle, σελ. 72

- Εικόνα 23. Η σκηνή που ο Diabolik κλέβει τον πίνακα για την Eva Kant, σελ. 72
- Εικόνα 24. Η σκηνή που η Eva Kant σώζει τον Diabolik από την γκιλοτίνα, σελ. 73
- Εικόνα 25. Τα πρώτα κόμικ Diabolik, σελ. 73
- Εικόνα 26. Το σενάριο της ταινίας Diabolik (2021) με τις υπογραφές των αδερφών Manetti, σελ. 73
- Εικόνα 27. Στιλέτο από την ταινία Diabolik των αδερφών Manetti, σελ. 74
- Εικόνα 28. Ο Umberto Eco για τον Diabolik, σελ. 74
- Εικόνα 29. Ο μυθιστοριογράφος Dino Buzzati ζητάει από τη γυναίκα του Almerina ένα Diabolik καθώς ‘βαρέθηκε’ το μυθιστόρημα που διάβαζε, σελ. 74
- Εικόνα 30. Ο γνωστός συγγραφέας Oreste Del Buono σχολιάζει το κόμικ Diabolik, σελ. 75
- Εικόνα 31. Οι πρωταγωνιστές στον τοίχο του «σπιτιού» της Eva Kant, σελ. 75
- Εικόνα 32. Ο Diabolik και η Eva Kant σε «δράση» στην ενότητα για τη νέα ταινία, σελ. 75
- Εικόνα 33. «Το φονικό ζευγάρι» αποχαιρετά τον επισκέπτη στο τέλος της έκθεσης, σελ. 76
- Εικόνα 34. Το μόνιτορ που προβάλλει σκηνές της παλιάς ταινίας Diabolik, σελ. 76
- Εικόνα 35. Φωτογραφίες από την καινούρια ταινία Diabolik, σελ. 77
- Εικόνα 36. MOMus - Πειραματικό Κέντρο Τεχνών, σελ. 90
- Εικόνα 37. Το μπάνερ της έκθεσης The Godfather: 50 Years of History στην είσοδο του Πειραματικού Κέντρου Τεχνών, σελ. 95
- Εικόνα 38. Το Πειραματικό Κέντρο Τεχνών, σελ. 95
- Εικόνα 39. Η κάτοψη του Πειραματικού Κέντρου Τεχνών, σελ. 96
- Εικόνα 40. Ο χώρος στο εσωτερικό του Πειραματικού Κέντρου Τεχνών, σελ. 96
- Εικόνα 41. Η εισαγωγή της έκθεσης The Godfather: 50 Years of History, σελ. 97
- Εικόνα 42. Η αίθουσα στο Πειραματικό Κέντρο Τεχνών, σελ. 97
- Εικόνα 43. Η πρώτη ενότητα από ψηλά, σελ. 98
- Εικόνα 44. Σχέδια για την αίθουσα, σελ. 98
- Εικόνα 45. Ο χώρος της υποενότητας «Η μετανάστευση», σελ. 99
- Εικόνα 46. «Η μετανάστευση» και η αρχή της δεύτερης υποενότητας, σελ. 100
- Εικόνα 47. Ο χώρος της υποενότητας «Η οικογένεια Κορλεόνε», σελ. 101
- Εικόνα 48. Η υποενότητα «Η οικογένεια Κορλεόνε», σελ. 102

- Εικόνα 49. Το βλέμμα του επισκέπτη «συναντά» τον Βίτο Κορλεόνε με το που εισέλθει στην αίθουσα, σελ. 103
- Εικόνα 50. Χώρος δεύτερης – αρχές τρίτης υποενότητας, σελ. 103
- Εικόνα 51. Τέλος δεύτερης – αρχές τρίτης υποενότητας, σελ. 104
- Εικόνα 52. Ο χώρος της υποενότητας «Κορλεόνε: Μία περιοχή μαφίας», σελ. 104
- Εικόνα 53. Η υποενότητα «Κορλεόνε: Μία περιοχή μαφίας», σελ. 105
- Εικόνα 54. Ο χώρος της υποενότητας «Οικογένειες μαφίας στη Νέα Υόρκη», σελ. 106
- Εικόνα 55. Η υποενότητα «Οικογένειες μαφίας στη Νέα Υόρκη», σελ. 107
- Εικόνα 56. Η διαδρομή από την πρώτη στη δεύτερη ενότητα, σελ. 107
- Εικόνα 57. Ο χώρος με τα πρόσωπα της μαφίας λίγο πριν τη δεύτερη ενότητα, σελ. 108
- Εικόνα 58. Το γραφιστικό με τα πρόσωπα της μαφίας λίγο πριν την εισαγωγή στη δεύτερη ενότητα, σελ. 109
- Εικόνα 59. Ο χώρος της υποενότητας «Δραστηριότητες της ιταλικής μαφίας στη Νέα Υόρκη», σελ. 110
- Εικόνα 60. Η αριστερή πλευρά του τοίχου της υποενότητας «Δραστηριότητες της ιταλικής μαφίας στη Νέα Υόρκη», σελ. 111
- Εικόνα 61. Η δεξιά πλευρά του τοίχου της υποενότητας «Δραστηριότητες της ιταλικής μαφίας», σελ. 112
- Εικόνα 62. Ο χώρος της δεύτερης υποενότητας στη δεύτερη ενότητα, σελ. 112
- Εικόνα 63. Η αριστερή πλευρά του τοίχου της υποενότητας «Δεν είναι προσωπικό, είναι δουλειά», σελ. 114
- Εικόνα 64. Η δεξιά πλευρά του τοίχου της υποενότητας «Δεν είναι προσωπικό, είναι δουλειά», σελ. 114
- Εικόνα 65. Πρώτο σχόλιο για την ταινία Ο Νονός, σελ. 115
- Εικόνα 66. Σχόλιο Peter Bradshaw, σελ. 116
- Εικόνα 67. Δεύτερο σχόλιο για την ταινία, σελ. 116
- Εικόνα 68. Σχόλιο David Lean, σελ. 117
- Εικόνα 69. Τρίτο σχόλιο για την ταινία, σελ. 117
- Εικόνα 70. Σχόλιο Vincent Canby, σελ. 118
- Εικόνα 71. Τέταρτο σχόλιο για την ταινία, σελ. 118
- Εικόνα 72. Σχόλιο Martin Scorsese, σελ. 119
- Εικόνα 73. Ο τοίχος στην αρχή της τρίτης ενότητας, σελ. 120

- Εικόνα 74. Φωτογραφίες από τον θάνατο Νονών μαφίας στην υποενότητα «Ο θάνατος του Βίτο και άλλων αρχηγών της ιταλικής μαφίας», σελ. 121
- Εικόνα 75. Η συνέχεια της υποενότητας «Ο θάνατος του Βίτο και άλλων αρχηγών της ιταλικής μαφίας», σελ. 122
- Εικόνα 76. Ο κήπος που άφησε την τελευταία του πνοή ο Βίτο στην υποενότητα «Ο θάνατος του Βίτο και άλλων αρχηγών της ιταλικής μαφίας», σελ. 122
- Εικόνα 77. Ο χώρος εισαγωγής στην αίθουσα του κήπου στην υποενότητα «Ο θάνατος του Βίτο και άλλων αρχηγών της ιταλικής μαφίας», σελ. 124
- Εικόνα 78. Η εισαγωγή στην αίθουσα του κήπου, σελ. 124
- Εικόνα 79. Η πορεία στον χώρο στην τρίτη ενότητα, σελ. 125
- Εικόνα 80. Ο χώρος της υποενότητας «Οι δραστηριότητες της μαφίας συνεχίζονται», σελ. 125
- Εικόνα 81. Ο χώρος που αναφέρεται στον νέο Νονό, Μάικλ Κορλεόνε, σελ. 127
- Εικόνα 82. Το σκηνικό στον τοίχο αριστερά της υποενότητας «Οι δραστηριότητες της μαφίας συνεχίζονται», σελ. 127
- Εικόνα 83. Το σημείο του τοίχου που αναφέρεται στον νόμο RICO και τη μαφία σήμερα, σελ. 128
- Εικόνα 84. Το σκηνικό στα δεξιά που αναφέρεται στον νόμο RICO και στη μαφία σήμερα, σελ. 128
- Εικόνα 85. Ο χώρος που βρίσκεται ο τοίχος στον οποίο φωτογραφίζονται όσοι «συλλαμβάνονται από την αστυνομία», σελ. 129
- Εικόνα 86. Ο τοίχος που φωτογραφίζονται όσοι «συλλαμβάνονται από την αστυνομία», σελ. 129
- Εικόνα 87. Ο χώρος που κλείνει η ενότητα «Οι δραστηριότητες της μαφίας συνεχίζονται», σελ. 130
- Εικόνα 88. Το τέλος της υποενότητας «Οι δραστηριότητες της μαφίας συνεχίζονται», σελ. 130
- Εικόνα 89. Ο χώρος της ενότητας «Οι δημιουργοί του Νονού», σελ. 129
- Εικόνα 90. Ο χώρος της υποενότητας «Ο φιλόδοξος σκηνοθέτης» (α), σελ. 132
- Εικόνα 91. Η υποενότητα «Ο φιλόδοξος σκηνοθέτης» (α), σελ. 133
- Εικόνα 92. Ο χώρος της υποενότητας «Ο φιλόδοξος σκηνοθέτης» (β), σελ. 134
- Εικόνα 93. Η υποενότητα «Ο φιλόδοξος σκηνοθέτης» (β), σελ. 134
- Εικόνα 94. Η υποενότητα «Ο φιλόδοξος σκηνοθέτης» (γ), 135
- Εικόνα 95. Ο χώρος της υποενότητας «Ο συγγραφέας του αριστουργήματος», σελ. 136

Εικόνα 96. Η υποενότητα «Ο συγγραφέας του αριστουργήματος», σελ. 137

Εικόνα 97. Ο χώρος που κλείνει η έκθεση, σελ. 137

Εικόνα 98. Το τέλος της έκθεσης, σελ. 138

Εικόνα 99. Ο χώρος εισαγωγής της έκθεσης των καλλιτεχνών, σελ. 139

Εικόνα 100. Η εισαγωγή της έκθεσης των καλλιτεχνών, σελ. 140

Εικόνα 101. Με μπλε χρώμα ο χώρος που θα χρησιμοποιηθεί για την έκθεση των καλλιτεχνών στον Α΄ όροφο του Πειραματικού Κέντρου Τεχνών, σελ. 140

Εισαγωγή

Η αφορμή για την επιλογή του συγκεκριμένου θέματος ήταν ένα project που συνδύαζε τον κινηματογράφο με την έκθεση, το οποίο οι συμφοιτητές μου και εγώ είχαμε πραγματοποιήσει στο πλαίσιο του μεταπτυχιακού προγράμματος «Επιμέλεια εκθέσεων: Θεωρητικές & πρακτικές προσεγγίσεις», σε συνδυασμό με την αγάπη μου για την 7^η τέχνη. Η επέτειος για τα 50 χρόνια της ταινίας *Ο Νονός*, η οποία συνέπεσε χρονικά με την περίοδο που άρχιζα την έρευνά μου για τη σχέση κινηματογράφου και μουσείου, ήταν εκείνο το στοιχείο που έλειπε για να υπάρξει μία ολοκληρωμένη ιδέα. Η πρότασή μου, λοιπόν, ήταν να ερευνήσω τη σχέση κινηματογράφου και μουσείου και να δημιουργήσω μία έκθεση - αφιέρωμα για τα 50 χρόνια κυκλοφορίας της ταινίας *Ο Νονός*. Η πρόταση συζητήθηκε με την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου και, αφού το θέμα εγκρίθηκε από την επιτροπή, ξεκίνησε η έρευνα ακολουθούμενη από τα ερωτήματα που προέκυψαν, με βασικότερο το εξής: Ποιος είναι ο ιδανικός τρόπος έκθεσης του κινηματογράφου στο μουσείο;

Προτού αρχίσω να ασχολούμαι με την ένταξη του κινηματογράφου στο μουσείο και να δημιουργήσω την έκθεση για την ταινία *Ο Νονός*, έπρεπε να εξετάσω κάποια άλλα πράγματα. Αρχικά, ξεκίνησα να κάνω έρευνα για την εικόνα και τον οπτικό πολιτισμό, εφόσον ο κινηματογράφος βασίζεται κατ' εξοχήν στην εικόνα. Η Gillian Rose ορίζει τον οπτικό πολιτισμό ως εξής:

«Ο οπτικός πολιτισμός μπορεί να οριστεί χονδρικά ως εκείνα τα υλικά αντικείμενα, τα κτίρια και τις εικόνες συν τα μέσα που είναι βασισμένα στον χρόνο και τις performances που παράγονται από ανθρώπινη εργασία και φαντασία και τα οποία υπηρετούν αισθητικούς, συμβολικούς, τελετουργικούς ή ιδεολογικοπολιτικούς σκοπούς και/ή πρακτικές λειτουργίες, οι οποίες απευθύνονται στην αίσθηση της όρασης σε σημαντικό βαθμό».¹

Ο οπτικός πολιτισμός, λοιπόν, είναι παντού γύρω μας, είναι παρών στην καθημερινότητά μας μέσω υλικών και άυλων αντικειμένων, μέσω ιδεών, μέσω της φαντασίας μας, τα μηνύματα των οποίων μεταφράζονται αρχικά με την ανθρώπινη όραση. Ο John Berger, αναλύοντας περαιτέρω την παραπάνω διαπίστωση αναφέρει: «Ο τρόπος με τον οποίο βλέπουμε τα πράγματα επηρεάζεται από αυτά που γνωρίζουμε ή πιστεύουμε»² (Berger, *Η εικόνα και το βλέμμα*, 2011, σ. 7). Πολύ σημαντικό στοιχείο, λοιπόν, του οπτικού πολιτισμού αποτελεί το πώς βλέπουμε τα πράγματα, αφού κάθε εποχή ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται διαφορετικά τα οπτικά μηνύματα που είναι γύρω του ενώ σε αυτό συμβάλουν και τα πιστεύω του. Σε συνέχεια αυτού, ο Pierre Bourdieu αναφέρει ότι το επάγγελμα που ασκεί κάποιος, διαμορφώνει τις συνήθειες, αλλά και τις διαφορετικές οπτικές αντιλήψεις των ανθρώπων (Bourdieu, *Η διάκριση*, 2015, σ.

¹ G. Rose, *Visual Methodologies: An introduction to the interpretation of Visual Materials*, (Sage publications), Λονδίνο 2001, σ. 14

² J. Berger, *Η εικόνα και το βλέμμα*, (εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα 1993), σ. 7.

321). Για παράδειγμα, είναι πιθανότερο ένας δάσκαλος να εκτιμήσει ένα έργο της όπερας από έναν εργάτη, αφού έχουν διαμορφώσει διαφορετικά πιστεύω. Η οπτική ερμηνεία, επομένως, θα είναι διαφορετική. Η αναπαράσταση, ωστόσο, του οπτικού πολιτισμού είναι αυτή που μας δίνει τελικά τη δυνατότητα να επικοινωνούμε μεταξύ μας σε μία οργανωμένη κοινωνία έχοντας κοινούς κώδικες επικοινωνίας, όπως αναφέρει ο Stuart Hall.³ Όπως και να έχει, είναι κοινώς αποδεκτό ότι ζούμε στην εποχή της εικόνας, μίας εικόνας, ωστόσο, που δε μας λέει πάντα την αλήθεια, αλλά εξυπηρετεί συμφέροντα.⁴ Η ανάλυση του οπτικού πολιτισμού μεταφέρεται στη συνέχεια στον κινηματογράφο, αφού πρώτα δούμε την ίδρυση των κινηματογραφικών σπουδών τη δεκαετία του 1960 και τον ρόλο που έπαιξε στην περαιτέρω ανάλυση του μέσου. Η συζήτηση των ειδικών, περιστρέφεται στον αν ο κινηματογράφος αποτελεί ένα αυτόνομο γλωσσικό σύστημα, όπως υποστήριζε ο Pasolini, ή ότι δεν αποτελεί, όπως έλεγε από την πλευρά του ο Metz, εφόσον δε διαθέτει έναν κώδικα ευρέως προσβάσιμο, αφού χρειάζεται ταλέντο και εκπαίδευση για να τον αποκωδικοποιήσει κάποιος. Η ανάλυση των παραπάνω αντικειμένων αποτελούν τη βάση στην οποία στηρίχθηκε η έρευνα μου και το πρώτο μέρος της παρούσας εργασίας.

Η έρευνα, έπειτα, επικεντρώθηκε περισσότερο στη σχέση κινηματογράφου και μουσείου, όπου διαπιστώθηκε ότι ξεκίνησε αρκετά νωρίς, σχεδόν με την ανακάλυψη του ίδιου του κινηματογράφου. Ο Boleslav Matuszewski, ένας χειριστής κάμερας των αδερφών Lumiere, ήταν εκείνος που πρότεινε τη διατήρηση και έκθεση της φωτογραφικής και κινηματογραφικής κληρονομιάς για να ακολουθήσουν στη συνέχεια και άλλοι, όπως ο Vachel Lindsay, που οραματίστηκε ένα μουσείο που περιέχει προβολές ταινιών και εκθέσεις τέχνης με σκοπό να γίνεται σύγκριση των δύο.⁵ Εξαιρετικά ενδιαφέρον είναι και ο τρόπος που οι επαγγελματίες των μουσείων εκθέτουν τα πρώτα χρόνια τις κινηματογραφικές συλλογές. Σκοπός την περίοδο αυτή, αποτελεί η προβολή της τεχνολογικής προόδου μέσα από αντικείμενα όπως οι κάμερες, οι προβολές, όργανα ανάλυσης της κίνησης κ.α., χωρίς να δίνεται σημασία στην αισθητική και καλλιτεχνική σημασία του μέσου, όπως κάνουμε εμείς σήμερα.

«Τα Μουσεία Επιστήμης και Τεχνολογίας δε χρειάστηκε να ταξινομήσουν το φιλμ σαν μια μορφή τέχνης, ώστε να διαθέσουν στους εκθεσιακούς χώρους μία θέση με βάση τις μηχανικές του ιδιότητες. Αρκούσε το ότι οι προβολείς, οι κάμερες και τα όργανα για την ανάλυση της κίνησης, συνέβαλλαν στην πρόοδο της οπτικής και στην κατανόηση της κίνησης και της ανατομίας».⁶

Οι πρώτες, λοιπόν, συλλογές που αφορούν τον κινηματογράφο καταλήγουν κυρίως σε μουσεία επιστημών και τεχνολογίας, ενώ αργότερα εντάχθηκαν στα μουσεία φωτογραφίας, το μέσο που αποτελεί τον πρόδρομο του κινηματογράφου. Ο Paul Rotha είναι εκείνος που θα οραματιστεί τελικά ένα μουσείο κινηματογράφου, όπως περίπου το γνωρίζουμε σήμερα. «Ο Rotha δεν έκανε διάκριση μεταξύ του κινηματογράφου ως τεχνολογία και του κινηματογράφου ως αισθητική και πολιτισμική πρακτική και έτσι

³ S. Hall, Το έργο της αναπαράστασης, (εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα 2017), σ.7

⁴ S. Sontag, Περί Φωτογραφίας, (εκδόσεις του περιοδικού ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ, Αθήνα 1993), σ. 151

⁵ R. Cere, An international study of film museums, (Routledge publications, London – New York 2021), σ.9-11

⁶ D. Latsis, «The beginnings of cinema as a museum exhibit», χ.χ., σ.18

άρχισε να αναιρείται, θεωρητικά τουλάχιστον, ο διαχωρισμός τέχνης, επιστήμης και τεχνολογίας».⁷ Ωστόσο, πέρασαν αρκετά χρόνια μέχρι να δημιουργηθεί ένα μουσείο, που είναι αποκλειστικά αφιερωμένο στον κινηματογράφο, με τον Michael Harvey να αποκαλεί αποτυχία την ανικανότητα οποιουδήποτε ιδρύματος να παρουσιάσει μία ολοκληρωμένη επισκόπηση του κινηματογραφικού μέσου μέχρι τη δεκαετία του 1980. Στο γεγονός αυτό συνέβαλλαν και πολλοί ακαδημαϊκοί, που θεωρούσαν ότι η εμπορευματική φύση του κινηματογράφου δεν αρμόζει στις αίθουσες των μουσείων. Στο άρθρο του Groff με τίτλο: *Museological Cinema: An ideal approach to a Modern* γίνεται αναφορά στον «εικονικό χρόνο» που εντάσσεται ο κινηματογράφος και ο οποίος αποτρέπει συνεχώς την κριτική σκέψη του επισκέπτη με σκοπό να αποθηκεύσει την ανάλυση για την επόμενη στιγμή⁸. Μεταξύ άλλων, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η άποψη του Elsaesser. Ο Elsaesser αναφέρει ότι ο κινηματογράφος έχει ήδη πεθάνει, καθώς τη θέση του πήρε αρχικά η τηλεόραση και το βίντεο και ύστερα το διαδίκτυο και τα νέα μέσα. Επομένως, η θέση του είναι στο μουσείο μαζί με άλλα πράγματα που, αφού χάσουν κάθε αξία χρήσης, αποφασίζουμε να μην τα πετάξουμε, επειδή τους αποδίδουμε μία νέα αξία, πολιτιστική αυτή τη φορά.⁹ Το δεύτερο κεφάλαιο, προσπαθεί να αναλύσει τη σχέση του κινηματογράφου με το μουσείο, εστιάζοντας σε εκείνα τα στοιχεία που δημιούργησαν διαφορετικές συνθήκες συνεργασίας των δύο, από τη στιγμή της ανακάλυψης του μέσου του κινηματογράφου μέχρι σήμερα. Το δεύτερο μέρος κλείνει, δίνοντας πλέον τη δυνατότητα στον αναγνώστη να «μπει» μέσα στα μουσεία και στις εκθέσεις κινηματογράφου, το οποίο αναλύεται στο τρίτο μέρος της παρούσας εργασίας.

Το τρίτο μέρος είναι αφιερωμένο σε μουσεία και εκθέσεις κινηματογράφου σήμερα. Ένα από τα μουσεία, στα οποία γίνεται αναφορά, είναι το Μουσείο Κινηματογράφου του Τορίνο, το οποίο ιδρύθηκε από την αγάπη της Maria Adriana Prolo για το μέσο του κινηματογράφου. Μέσα από την παρουσίαση του εσωτερικού, παρατηρούμε τον τρόπο με τον οποίο διαχειρίστηκαν οι ειδικοί (μουσειολόγοι, επιμελητές, άνθρωποι του κινηματογράφου, designers κ.α.) το νέο μουσείο, που στεγάστηκε στο Mole Antonelliana, το σύμβολο της πόλης του Τορίνο το 2000. Το κτίριο με τη μορφή του, βοήθησε στο να διαμορφωθεί μία ελικοειδής εκθεσιακή αφήγηση από τα κάτω προς τα πάνω, εστιάζοντας στον διεθνή αλλά κυρίως στον ιταλικό κινηματογράφο, έχοντας ως βάση μία από τις πιο μεγάλες συλλογές της αρχαιολογίας του κινηματογράφου που ξεκίνησε από την Prolo, η οποία ήταν συλλέκτρια. Το δεύτερο μουσείο που εξετάζεται, είναι το Μουσείο Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Η ίδρυση του Μ.Κ.Θ. διαφέρει από αυτή του Μουσείου Κινηματογράφου του Τορίνο, καθώς, σε αυτή την περίπτωση, αφορμή στάθηκε το Φεστιβάλ Κινηματογράφου της πόλης, το οποίο προϋπήρχε. Το Μουσείο Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης είναι αφιερωμένο αποκλειστικά στον ελληνικό κινηματογράφο, ξεκινώντας από τα πρώτα χρόνια μέχρι πρόσφατα, έχοντας μία χρονολογική εκθεσιακή αφήγηση. Και σε αυτή την περίπτωση, το κτίριο στο λιμάνι της Θεσσαλονίκης προϋπήρχε έχοντας άλλη χρήση, μέχρι το 2001 που μεταφέρθηκε το μουσείο, καταδεικνύοντας τη δυσκολία χρηματοδότησης και άλλων ενδεχομένως

⁷ R. Cere, *An international study of film museums*, σ.14

⁸ S. Groff, «*Museological Cinema: An ideal approach to a Modern Art Form*», σ.5

⁹ T. Elsaesser, «*Ingmar Bergman in the museum? Thresholds, limits, conditions of possibility*», σ.1-2

παραγόντων για την ανέγερση ενός κτιρίου, με σκοπό να στεγάσει το μουσείο κινηματογράφου της πόλης.

Η έκθεση *Hitchcock et l'art : Coincidences Fatales* είναι μία από τις σημαντικότερες εκθέσεις που αφορούν τον κινηματογράφο και παρουσιάστηκε στο κέντρο Ζορζ Πομπιντού στο Παρίσι το 2000 – 2001 . Η έκθεση δεν παρουσιάζει μόνο δουλειές του Hitchcock, αλλά και στοιχεία από τα οποία επηρεάστηκε και επηρέασε τη νέα γενιά καλλιτεχνών, ενώ συνοδεύτηκε και από δύο ταινίες, η μία αφιερωμένη αποκλειστικά στον Hitchcock και η άλλη σε ταινίες που είχαν επηρεαστεί από αυτόν. Οι επιμελητές φρόντισαν να έχουν στην έκθεση μία ευρεία γκάμα από αντικείμενα που σχετίζονταν με την παραγωγή των ταινιών του Hitchcock, όπως εγκαταστάσεις (για παράδειγμα την εμβληματική σκηνή των πουλιών), καθώς και τη χαρακτηριστική μουσική των ταινιών. Το ενδιαφέρον σε αυτή την έκθεση αποτελεί η παρουσίαση αντικειμένων, όπως το κλειδί από την ταινία *Υπόθεση Νοτόριους*, το μαχαίρι του ψωμιού από την ταινία *Σκότωσα για τη τιμή μου* και άλλα στοιχεία από τις ταινίες, τα οποία ήταν τοποθετημένα σε προθήκες, πάνω σε βελούδινα μαξιλάρια, φετιχοποιώντας κατά κάποιον τρόπο στοιχεία των ταινιών, δίνοντας αφορμή για περισσότερη ανάλυση μεταξύ των ειδικών για την πρακτική αυτή.

Τέλος, γίνεται ανάλυση της έκθεσης *Diabolik alla mole*, που πραγματοποιήθηκε στο Μουσείο Κινηματογράφου του Τορίνο την περίοδο 2021 – 2022, με αφορμή τη συμπλήρωση 60 χρόνων του κόμικ Diabolik, μία περίπτωση που έχει τον ίδιο χαρακτήρα με την έκθεση για τον Νονό που αποτελεί το βασικό στοιχείο της εργασίας, αφού και εκείνη πρόκειται για μία αφιερωματική έκθεση. Η ανάλυση εστιάζει κυρίως στις εκθεσιακές πρακτικές που χρησιμοποιούν οι επιμελητές: κείμενα, τρόποι παρουσίασης των αντικειμένων, σκηνικά, εκθεσιακή ατμόσφαιρα. Με την έκθεση αυτή κλείνει και το τρίτο μέρος της έρευνας, ολοκληρώνοντας την ανάλυση τόσο σε θεωρητικό όσο και σε πρακτικό επίπεδο του κινηματογράφου μέσα στο μουσείο.

Στο τέταρτο και τελευταίο μέρος της εργασίας παρουσιάζεται η έκθεση - αφιέρωμα με αφορμή τα 50 χρόνια κυκλοφορίας της ταινίας *Ο Νονός*. Η έκθεση έχει τίτλο: **The Godfather: 50 Years of History** και παρουσιάζεται στα πλαίσια του φεστιβάλ κινηματογράφου Θεσσαλονίκης στο MOMus – Πειραματικό Κέντρο Τεχνών. Ο στόχος της έκθεσης είναι διπλός. Αφενός η “επαναπροβολή” της ταινίας με έναν διαφορετικό τρόπο, με σκοπό να θυμίσουμε στους λάτρεις του Νονού αυτό το κινηματογραφικό αριστούργημα και ταυτόχρονα να το γνωρίσουμε στη νέα γενιά. Αφετέρου, η εστίαση στις δραστηριότητες της ιταλικής μαφίας στην πραγματικότητα και τα όρια ανάμεσα στην αλήθεια και τη μυθοπλασία στον κόσμο της μαφίας.

Μέρος 1^ο

ΣΤΟΙΧΕΙΑ (ΟΠΤΙΚΟΥ) ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

Η ΕΙΚΟΝΑ

«Ζούμε σε πολιτισμούς, που διαποτίζονται όλο και περισσότερο από οπτικές εικόνες με ποικιλία των σκοπών και των επιδιωκόμενων αποτελεσμάτων».¹⁰ Συχνά λέγεται, μάλιστα, ότι ζούμε στην εποχή της εικόνας. Ο κόσμος μας είναι γεμάτος από εικόνες και οπτικά μηνύματα, μέσω των οποίων επικοινωνούμε σε παγκόσμιο επίπεδο με τη βοήθεια της τεχνολογίας. «Στις εικόνες βασίζεται σε μεγάλο βαθμό η κυκλοφορία των ιδεών, η άσκηση της πολιτικής εξουσίας και η διαμόρφωση της κοινής γνώμης».¹¹ Καθημερινά, λοιπόν, εμπλέκουμε τους εαυτούς μας με τις πρακτικές του βλέμματος, προσπαθώντας να κατανοήσουμε και να ερμηνεύσουμε τον κόσμο.

«Η ερμηνεία της πραγματικότητας γινόταν πάντα μέσα από αναφορές που φτιάχνονταν με εικόνες και οι φιλόσοφοι από την εποχή του Πλάτωνα κατέβαλλαν προσπάθειες να χαλαρώσουν την εξάρτησή μας από τις εικόνες, προτείνοντας ως μέτρο έναν τρόπο κατανόησης του πραγματικού, ο οποίος δε θα περιείχε εικόνες».¹²

Σήμερα βέβαια, κάτι τέτοιο μοιάζει ανέφικτο. Ιδιαίτερα με τη δύναμη της τεχνολογίας του διαδικτύου, η οποία χρησιμοποιεί κατεξοχήν την εικόνα με σκοπό να επηρεάσει το κοινό της, οι άνθρωποι μοιάζουν να έχουν μάθει να σκέφτονται φτιάχνοντας εικόνες πραγματικές ή νοητές για να εξηγήσουν τον κόσμο γύρω τους.

«Ο Πλάτωνας αντιδρούσε στην τέχνη της εποχής του γιατί ο καλλιτέχνης δε δημιουργούσε το πράγμα καθαυτό, αλλά μόνο ένα υποκατάστατο, ένα όνειρο, μία ψευδαίσθηση»¹³. Συγκεκριμένα, αποδοκίμαζε τους γλύπτες της εποχής, καθώς δημιουργούσαν μορφές πολύ μεγαλύτερες από ότι ήταν στην πραγματικότητα, με σκοπό οι Αθηναίοι να μπορούν να τα απολαμβάνουν από τα ψηλά κτίρια που τις περισσότερες φορές προορίζονταν. Αυτό είχε ως αποτελέσματα, να δημιουργείται στον Αθηναίο πολίτη μία λανθασμένη εικόνα, μία ψευδαίσθηση των πραγματικών διαστάσεων των γλυπτών. Ωστόσο, μια ευρέως συμφωνημένη διάγνωση στις αρχές του 20^{ου} αιώνα ανέφερε:

«Μία κοινωνία γίνεται «μοντέρνα» όταν μία από τις κύριες δραστηριότητές της είναι η παραγωγή και η κατανάλωση εικόνων, όταν εικόνες έχουν την υπερβολική δύναμη να καθορίζουν τις απαιτήσεις μας από την πραγματικότητα και είναι οι ίδιες αχόρταγα υποκατάστατα της άμεσης εμπειρίας, γίνονται απαραίτητες για την υγεία της οικονομίας, τη σταθερότητα του καθεστώτος και την επιδίωξη ιδιωτικής ευτυχίας».¹⁴

¹⁰ M. Sturken. L, Cartwright., Practices of Looking: An introduction to Visual Culture, (Oxford University Press, Νέα Υόρκη – Λονδίνο 2009), σ. 9

¹¹ M. Sturken. L, Cartwright, Practices of Looking, σ. 1-3

¹² S. Sontag, Περί Φωτογραφίας, σ. 145

¹³ E. H., Gombrich, Τέχνη και ψευδαίσθηση, (εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1995), σ. 226

¹⁴ S. Sontag, Περί Φωτογραφίας, σ. 145

Παρότι έχουν περάσει αρκετά χρόνια από την άποψη αυτή του Φούερμπαχ,¹⁵ αφού είναι λίγα χρόνια μετά την ανακάλυψη της κάμερας, μοιάζουν να έχουν απόλυτη εφαρμογή στη δική μας εποχή. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα αποτελούν τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, στα οποία κυκλοφορούν εικόνες που επηρεάζουν τους ανθρώπους σε παγκόσμια κλίμακα. Και είναι σίγουρο, πως δε θα μπορούσε κανείς να φανταστεί πώς θα επηρέαζε την καθημερινότητα των ανθρώπων η εικόνα σήμερα, όπως και εμείς δε ξέρουμε πώς θα επηρεάζει την κοινωνία στο μέλλον. Η Susan Sontag από την πλευρά της αναφέρει:

«Η καπιταλιστική κοινωνία απαιτεί μία κουλτούρα βασισμένη σε εικόνες. Έχει ανάγκη να προσφέρει τεράστιες ποσότητες ψυχαγωγίας, με σκοπό να κεντρίσει το αγοραστικό ένστικτο και να αναισθητοποιήσει τις πληγές της τάξης, του φύλου, της φυλής... Η κοινωνική αλλαγή αντικαθίσταται από αλλαγή στις εικόνες. Το στένεμα της ελεύθερης πολιτικής επιλογής σε απελευθέρωση της οικονομικής κατανάλωσης, απαιτεί την απεριόριστη παραγωγή και κατανάλωση εικόνων».¹⁶

Από τα λόγια της Sontag, καταλαβαίνουμε ότι οι εικόνες δεν είναι αθώες, αλλά εξυπηρετούν σκοπούς που πολλές φορές είναι αντίθετοι από τις αρετές που επιδιώκει μία κοινωνία με σκοπό την πρόοδο της. Αυτός, ίσως, είναι και ένας από τους λόγους που η εικόνα δεν αποτελεί μία κοινώς αποδεκτή μεθοδολογική επιλογή στον χώρο των κοινωνικών επιστημών, αφού πολλοί μελετητές της την αμφισβητούν.

«Η αναγνώριση της ολοένα και αυξανόμενης σημασίας της [εικόνας] μέσα στον σύγχρονο δυτικό πολιτισμό συνοδεύτηκε από μία αρνητική στάση της κριτικής προσέγγισης που εξέφραζε μια γενική απώθηση προς τον οπτικό πολιτισμό και ειδικότερα μια σειρά επιφυλάξεων ως προς τη γνωστική της αξία».¹⁷

Είναι γεγονός ότι η επιρροή της εικόνας σήμερα είναι τόσο δυνατή, ώστε να διαμορφώνει απόψεις, τρόπους συμπεριφοράς, χαρακτήρες, ακόμα και ολόκληρες κοινωνίες, δεδομένου ότι αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της καθημερινότητας των ανθρώπων. Για τον λόγο αυτό, πολλοί ήταν εκείνοι που αμφισβήτησαν την αξία της και ήταν επιφυλακτικοί λόγω της αλόγιστης χρήσης της.

«Η εμπορευματοποίηση των σχέσεων, η αντικατάσταση των αξιών από είδωλα και η επικράτηση της κατανάλωσης ταυτίστηκαν όχι μόνο με τον καπιταλισμό ή τη βιομηχανική και ηλεκτρονική επανάσταση αλλά και με έναν πολιτισμό που ρέπει διαρκώς στην αποθέωση του θεαματικού, του επιφανειακού και πρόσκαιρου, ο οποίος διαμορφώνεται από τον καταϊγισμό των αναπαραγόμενων εικόνων».¹⁸

Επιπλέον, τα τελευταία χρόνια βλέπουμε ότι κυριαρχεί η επεξεργασία των εικόνων με διάφορα ψηφιακά μέσα, πριν διανεμηθούν στο ευρύ κοινό. Σε πολλές περιπτώσεις, λοιπόν, οι εικόνες που βλέπουμε μπορεί να μην αληθείς, αφού έχουν ως στόχο να παραποιήσουν την αλήθεια. Κάτι τέτοιο βεβαίως έρχεται σε αντίθεση με την αρχική

¹⁵ Ο Φούερμπαχ ήταν Γερμανός φιλόσοφος και ανθρωπολόγος, ο οποίος το 1843 είχε υποστηρίξει ότι «προτιμά την εικόνα από το αντικείμενο, το αντίγραφο από το πρωτότυπο, την αναπαράσταση από την πραγματικότητα, την εμφάνιση από την ύπαρξη.» Sontag, S, *Περί Φωτογραφίας*, εκδόσεις του περιοδικού ΦΩΤΟγράφος, Αθήνα 1993, σ. 145

¹⁶ S. Sontag, *Περί Φωτογραφίας*, σ. 166

¹⁷ Μ. Κομνηνού, Μ. Ρήγου, *Πολιτικές της εικόνας: Μεταξύ Εικονολατρίας και Εικονομαχίας*, (Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2014), σ. 79

¹⁸ Μ. Κομνηνού, Μ. Ρήγου, *Πολιτικές της εικόνας*, σ. 80

πρόθεση της φωτογραφίας, που, όταν ανακαλύφθηκε, είχε τον ακριβώς αντίθετο σκοπό. [Ίσως] «η διασύνδεση της εικόνας με την «ψευδή συνείδηση» είναι το καταλυτικό στοιχείο για την επιστημολογική αποδυνάμωση της ως πηγή τεκμηρίωσης σε αρκετά παραδείγματα μελετών της κοινωνικής επιστήμης».¹⁹ Ωστόσο, δεν μπορούμε να παραβλέψουμε το γεγονός ότι οι εικόνες έχουν βοηθήσει σε σημαντικό βαθμό στη συμπλήρωση «κενών» της ανθρώπινης ιστορίας, αποτυπώνοντας σε πολλές περιπτώσεις το ανθρώπινο συναίσθημα που η γραφή δεν μπορεί να αποδώσει.

ΤΙ ΕΙΝΑΙ Ο ΟΠΤΙΚΟΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ;

«Ο όρος «οπτικός πολιτισμός», χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τη Svetlana Alpers ακριβώς για να τονίσει τη σημασία των οπτικών εικόνων κάθε είδους στην ολλανδική κοινωνία του 17^{ου} αιώνα».²⁰ «Πιο συγκεκριμένα, στο έργο της *Art of Describing* (1983) εξετάζει την ολλανδική ζωγραφική της περιόδου του 17^{ου} αιώνα, με την ίδια να δανείζεται τον όρο αυτόν από τον Michael Baxandall».²¹ Η επιλογή του όρου της Alpers σηματοδοτεί μία μεταστροφή της προσοχής από την επίσημη τέχνη, την ελίτ, στην καθημερινή οπτική αναπαράσταση και τις πιο καθημερινές πρακτικές.²² Ο ιστορικός τέχνης W. J. T. Mitchell αναφέρει ότι ο όρος «οπτικός πολιτισμός» φανερώνει ένα σημάδι απομάκρυνσης από την ιστορία της τέχνης κάνοντας αναφορά στους συντάκτες του περιοδικού *Οκτώβριος*, οι οποίοι αποδέχτηκαν τον όρο με κάποιο όμως σκεπτικισμό.²³

Ωστόσο, συχνά υπάρχει σύγχυση στο τι περιλαμβάνει ο όρος οπτικός πολιτισμός, αφού πολλοί θεωρούν ότι αναφερόμαστε μόνο στα υλικά αντικείμενα που αιχμαλωτίζει το ανθρώπινο μάτι καθημερινά.

«Ο οπτικός πολιτισμός μπορεί να οριστεί χονδρικά ως εκείνα τα υλικά αντικείμενα, τα κτίρια και τις εικόνες συν τα μέσα που είναι βασισμένα στον χρόνο και τις performances που παράγονται από ανθρώπινη εργασία και

¹⁹ M. Κομνηνού, Μ. Ρήγου, Πολιτικές της εικόνας, σ. 82

²⁰ G. Rose, *Visual Methodologies* σ. 13

²¹ Κ. Καλαντζής, *Οπτικός Πολιτισμός και ανθρωπολογία* σ. 171

²² C. Tiley, W. Keane, S. Kuchler, M. Rowlands, P. Spyer, *Handbook of Material Culture*, (Sage Publications, London – California – New Delhi 2006), σ. 131

²³ C. Tiley, W. Keane, S. Kuchler, M. Rowlands, P. Spyer, *Handbook of Material Culture* σ. 131

Ένα από τα ζητήματα που τέθηκαν στο περιοδικό *Οκτώβριος*, που αφορούσε το ερωτηματολόγιο του οπτικού πολιτισμού, ήταν μία ανησυχία για την προδιάθεση του οπτικού πολιτισμού για απούλοποίηση της εικόνας. Ζήτησαν, λοιπόν, απόψεις σχετικά με το αν οι προϋποθέσεις για τις σπουδές οπτικού πολιτισμού ως διεπιστημονική ρουμπρίκα είναι μια πρόσφατα επεξεργασμένη αντίληψη του οπτικού ως άυλη εικόνα που αναδημιουργήθηκε στους ψηφιακούς χώρους ανταλλαγής σημείων και των φανταστικών προβολών. Tiley, C., Keane, W., Kuchler, S., Rowlands, M., Spyer, P., *Handbook of Material Culture*, σ. 136-137

φαντασία και τα οποία υπηρετούν αισθητικούς, συμβολικούς, τελετουργικούς ή ιδεολογικοπολιτικούς σκοπούς και/ή πρακτικές λειτουργίες, οι οποίες απευθύνονται στην αίσθηση της όρασης σε σημαντικό βαθμό».²⁴

Ο οπτικός πολιτισμός, λοιπόν, βρίσκεται παντού γύρω μας σε υλικά και άυλα αντικείμενα, σε ιδέες που δημιουργούμε και μεταφράζονται μέσω της όρασης.

Ωστόσο, είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι η γνώση σε πολλές περιπτώσεις μεταφέρεται μέσω του συνδυασμού των διαφορετικών μέσων αναπαράστασης. Έτσι μία οπτική εικόνα είναι πολύ πιθανό να διαθέτει και κάποιο συνοδευτικό κείμενο είτε προφορικό είτε γραπτό.²⁵ Αν κάποιος επισκεφθεί μία έκθεση σύγχρονης τέχνης, θα δει μία λεζάντα του έργου που θαυμάζει ενώ μία ταινία συνδυάζει την κινούμενη εικόνα με τους διαλόγους των πρωταγωνιστών.

ΑΝΑΛΥΣΗ ΟΠΤΙΚΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

Ο John Berger, από την πλευρά του, ενδιαφέρεται όχι μόνο για το πώς φαίνονται οι εικόνες, αλλά με το πώς οι άνθρωποι βλέπουν αυτές τις εικόνες. Στο έργο του *Ways of Seeing* (1972) αναφέρεται στο τι προκαλεί μία εικόνα σε αυτόν που τη βλέπει. «Χρησιμοποιεί την έκφραση *ways of seeing*, για να αναφερθεί στο γεγονός ότι ποτέ δεν κοιτάμε μόνο ένα πράγμα [π.χ μια φωτογραφία ή μια ταινία], αλλά κοιτάμε πάντα τη σχέση μεταξύ των πραγμάτων με τον εαυτό μας».²⁶

«Ο τρόπος με τον οποίο βλέπουμε τα πράγματα επηρεάζεται από αυτά που πιστεύουμε ή γνωρίζουμε. Στον Μεσαίωνα, όταν οι άνθρωποι πίστευαν στη φυσική ύπαρξη της κόλασης, η θέα της φωτιάς πρέπει να σήμαινε κάτι διαφορετικό από αυτό που σημαίνει σήμερα. Ωστόσο, η ιδέα τους για την κόλαση οφειλόταν σε μεγάλο βαθμό στη θέα της φωτιάς που έκαιγε και της στάχτης που άφηνε πίσω – καθώς επίσης και στην εμπειρία από τον πόνο των εγκαυμάτων.»²⁷

Μέσα από το παραπάνω παράδειγμα καταλαβαίνουμε ότι ο οπτικός πολιτισμός δεν αφορά μόνο τι βλέπει το ανθρώπινο μάτι. Κάθε εποχή ο άνθρωπος ερμηνεύει διαφορετικά τα οπτικά ερεθίσματα, αφού οι συνήθειες του, τα πιστεύω του για τον κόσμο γύρω του αλλάζουν.

Ο E. H. Gombrich έχει παρόμοια άποψη με τον Burger. Στο παράδειγμα του για τα σχήματα που δημιουργούνται από τα σύννεφα, αναφέρει ότι η ερμηνεία τους εξαρτάται από την ικανότητα μας να αναγνωρίσουμε πράγματα και εικόνες που ήδη έχουμε στο μυαλό μας²⁸. Ο ίδιος αναφέρει χαρακτηριστικά:

²⁴ G. Rose, *Visual Methodologies* σ. 14

²⁵ G. Rose, *Visual Methodologies* σ. 10

²⁶ G. Rose, *Visual Methodologies*, σ. 11-12

²⁷ J. Berger, *Η εικόνα και το βλέμμα*, σ. 7

²⁸ E. H., Gombrich, *Τέχνη και ψευδαίσθηση*, σ. 218-219

«Τα ερεθίσματα που δέχεται ο αμφιβληστροειδής δεν είναι ο μόνος παράγοντας που καθορίζει την εικόνα που σχηματίζουμε για τον πραγματικό κόσμο. Τα μηνύματα που παίρνουμε, τροποποιούνται από όσα γνωρίζουμε για το «πραγματικό» σχήμα των αντικειμένων».²⁹

Η άποψη αυτή προέκυψε μετά από ένα πείραμα με τους συνεργάτες του, κατά το οποίο, αφού καθόρισε ένα συγκεκριμένο σημείο θέασης κάποιων ωοειδών σχημάτων, διαπίστωσε ότι οι περισσότεροι έβλεπαν το νόμισμα στρογγυλότερο από ότι είναι δυνατόν να φαίνεται, από το σημείο που το παρατηρούσαν. Το αποτέλεσμα έδειξε ότι επηρεάστηκαν από την προϋπάρχουσα γνώση τους για το συγκεκριμένο αντικείμενο. Παρόλα αυτά, δε χρειάζεται να έχουμε μία τόσο μεγάλη χρονική απόσταση, δηλαδή από μία εποχή σε μία άλλη, όπως το παράδειγμα του Berger, για να καταλάβουμε ότι κάθε άνθρωπος αντιλαμβάνεται και ερμηνεύει διαφορετικά τα στοιχεία του οπτικού πολιτισμού γύρω του.

Ο Pierre Bourdieu στο έργο του *Η Διάκριση* (La Distinction, 1979) αναφέρει, μεταξύ άλλων, ότι το μορφωτικό επίπεδο και η κοινωνική καταγωγή παίζουν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση των συνήθειών και των χαρακτηριστικών ενός ανθρώπου, οπότε και της γνώμης που αποκτά τελικά για την ερμηνεία του οπτικού πολιτισμού στην καθημερινότητα του.

... Ότι συλλαμβάνουμε διαμέσου δεικτών, όπως είναι το μορφωτικό επίπεδο ή η κοινωνική καταγωγή, ή ακριβέστερα, μέσα στη δομή της σχέσης που ενώνει αυτά τα δύο είναι επίσης τρόποι παραγωγής της καλλιεργημένης έξης³⁰, αρχές διαφορών όχι μόνο στις αποκτημένες ικανότητες αλλά και στους τρόπους της ενεργοποίησής τους, σύνολο δευτερευουσών ιδιοτήτων, οι οποίες, καθόσον αποκαλύπτουν διαφορετικές συνθήκες απόκτησης, είναι προδιατεθειμένες να λάβουν πολύ διαφορετικές αξίες στις διαφορετικές αγορές³¹.

Ο ίδιος, έχοντας προβεί σε στατιστική ανάλυση, ανακάλυψε ότι ένα άτομο «υψηλότερης» κοινωνικής θέσης «δεν βλέπει» σε πολλές περιπτώσεις με τον ίδιο τρόπο ένα έργο τέχνης ή μία ταινία με ένα άτομο που κατατάσσεται στα «λαϊκά στρώματα» της κοινωνίας³². Συγκεκριμένα, αναφέρει ως παράδειγμα τους ανθρώπους του εμπορίου, οι οποίοι επιλέγουν ιστορικές ταινίες, υπερπαραγωγές που έχουν μεγάλη εμπορική επιτυχία, οι οποίες στερούνται όμως διανοητικισμού. Αντίθετα, οι καθηγητές στέφουν την προτίμησή τους σε πιο «κλασσικές ταινίες» αποφεύγοντας τις εμπορικές επιτυχίες, ενώ είναι πολύ πιθανό να γνωρίζουν τα ονόματα των σκηνοθετών και των ηθοποιών της ταινίας που παρακολούθησαν.³³ Μέσα από τις επιλογές, λοιπόν, παρατηρούμε την άποψη που έχουν οι άνθρωποι για τα διάφορα στοιχεία του οπτικού πολιτισμού. Μία ταινία με υψηλότερο ποσοστό προτίμησης στη μία τάξη, δεν χαιρεί απαραίτητα της ίδιας προτίμησής από την άλλη τάξη αντίστοιχα.

Ο Gombrich E. H. πηγαίνει ένα βήμα παραπέρα δίνοντας σημασία στον τρόπο αναπαράστασης του οπτικού πολιτισμού: «Η ταύτιση του τρόπου που «βλέπει» κανείς

²⁹ E. H., Gombrich, Τέχνη και ψευδαίσθηση, σ. 345

³⁰ Η έξη/ habitus είναι το μέσο με το οποίο η κοινωνία δημιουργεί συστήματα ρυθμίσεων, πρότυπα μέσα από αλληλεπίδραση των ίδιων των ατόμων με τις δομές της κοινωνίας, ενώ δεν παραμένει σταθερή. P. Bourdieu, Η Διάκριση, εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2015, σ. 15

³¹ P. Bourdieu, Η Διάκριση, (εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2015), σ. 109

³² Η διάκριση ανάμεσα σε ένα άτομο που ανήκει στα κυρίαρχα τμήματα της κοινωνίας του Παρισιού εκείνης της περιόδου και στα χαμηλότερα οφείλεται κυρίως στο επάγγελμα. Π.χ. καθηγητές δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης και εργοδότες εμπορίου ή βιομηχανίας.

³³ P. Bourdieu, Η Διάκριση, σ. 321

τα πράγματα με τον τρόπο που τα αναπαριστά είναι αναμφισβήτητα παραπλανητική. Κανένα παιδί δε βλέπει τη μητέρα του μέσα από τα απλοϊκά «σχήματα» που χρησιμοποιεί για την απεικόνιση της».³⁴ Η άποψη αυτή, έρχεται από τη μία να ενισχύσει αυτό που ήδη αναφέρθηκε παραπάνω, ότι δηλαδή ο άνθρωπος και τα βιώματα του, σε συνδυασμό με την εικόνα, διαμορφώνουν την άποψη για αυτή. Από την άλλη, όμως, θέτει και το ζήτημα της αναπαράστασης, δηλαδή τον τρόπο που εξωτερικεύει κάποιος την άποψη που έχει διαμορφώσει για τη συγκεκριμένη «εικόνα», που πολλές φορές δεν συμπίπτει με την πραγματικότητα και δεν είναι αντικειμενική.

Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ (ΟΠΤΙΚΟΥ) ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

«Η αναπαράσταση είναι η δημιουργία νοημάτων νοητών εννοιών μέσω της γλώσσας. Είναι ο συνδετικός κρίκος ανάμεσα στη γλώσσα και στις έννοιες, ο οποίος μας επιτρέπει να αναφερόμαστε είτε στον «πραγματικό» κόσμο ανθρώπων, αντικειμένων και γεγονότων είτε σε φανταστικά αντικείμενα, γεγονότα και ανθρώπους».³⁵

Ο Stuart Hall δίνει έναν ορισμό της αναπαράστασης, δίνοντας σημασία σε δυο στοιχεία, τις έννοιες και τη γλώσσα. Το αποτέλεσμα της συνεργασίας αυτών των δύο συστημάτων αναπαράστασης βοηθά στο να μεταφερθεί το (οπτικό) μήνυμα από τον πομπό στο δέκτη. «Το πρώτο, είναι το σύστημα με το οποίο κάθε είδους αντικείμενο, άνθρωπος ή γεγονός συσχετίζεται με ένα σύνολο εννοιών ή νοητικών αναπαραστάσεων που διαθέτουμε».³⁶ Δηλαδή, με το σύστημα αυτό, ερμηνεύουμε και κάνουμε εικόνα οτιδήποτε έχουμε στο μυαλό μας

Μπορεί να ακούγεται απλό, η πραγματικότητα, όμως, είναι πολύ διαφορετική, καθώς αναφερόμαστε σε μια πολύπλοκη και πολυσύνθετη διαδικασία. Και αυτό γιατί για να μπορούμε να επικοινωνήσουμε με τον άλλον, πρέπει να έχουμε κάποιους κοινούς κώδικες επικοινωνίας. Βλέποντας για παράδειγμα τον ηθοποιό μιας ταινίας να κλαίει μετά την απώλεια ενός σημαντικού προσώπου για εκείνον, καταλαβαίνουμε ότι τον έχει κυριεύσει η λύπη, ενώ όταν βρίσκεται στην πλαζ και διασκεδάζει κολυμπώντας με την καλή του, καταλαβαίνουμε ότι περνάει ευχάριστες στιγμές. Αυτά είναι δύο πολύ απλά παραδείγματα, όπου μέσω της αναπαράστασης και των κοινών κωδίκων που διαθέτουμε, μπορούμε να αντιληφθούμε τα ίδια γεγονότα και να επικοινωνήσουμε μεταξύ μας. Τα κοινά συστήματα εννοιών και εικόνων που έχουν διαμορφώσει οι άνθρωποι, βοηθούν να κατανοούμε και να ερμηνεύουμε τον κόσμο με παρόμοιους τρόπους.

Πώς αντιλαμβάνεται, ωστόσο, ένας Ιάπωνας μία ατάκα ενός Έλληνα ηθοποιού, γνωστή στην ελληνική πραγματικότητα; Και αντίστοιχα, ένας Έλληνας σινεφίλ μία αστεία

³⁴ E. H. Gombrich, Τέχνη και ψευδαίσθηση, σ. 334

³⁵ S. Hall, Το έργο της αναπαράστασης, σ. 12-13

³⁶ S. Hall, Το έργο της αναπαράστασης, σ. 13

ατάκα ενός Ιάπωνα ηθοποιού, που έχει να κάνει με ένα γεγονός που συνέβη στη χώρα του; Κατά πάσα πιθανότητα, δε θα αντιληφθεί κανείς από τους δύο τις έννοιες που οι εκφράσεις αυτές «κρύβουν», καθώς δεν είναι εύκολο να διαθέτουν εξ ολοκλήρου κοινούς κώδικες επικοινωνίας.

... «Ένας κοινός εννοιολογικός χάρτης δεν επαρκεί. Πρέπει να μπορούμε επίσης να αναπαραστήσουμε και να ανταλλάξουμε νοήματα και έννοιες, πράγμα που μπορούμε να κάνουμε μόνο όταν έχουμε πρόσβαση σε μία κοινή γλώσσα. Συνεπώς η γλώσσα είναι το δεύτερο σύστημα αναπαράστασης που εμπλέκεται στην ευρύτερη διαδικασία δημιουργίας νοήματος».³⁷

Με τη λέξη «γλώσσα», ο Hall δεν εννοεί μόνο αυτή που χρησιμοποιούμε για να μιλήσουμε, δηλαδή με την κυριολεκτική έννοια του όρου, αλλά γενικότερα τις λέξεις, τους ήχους, τις εικόνες μέσω των οποίων μπορούμε να επικοινωνήσουμε. Μπορεί, λοιπόν, να αντιληφθούμε την έννοια μέσω του κοινού εννοιολογικού χάρτη, αλλά δεν μπορούμε να μεταφέρουμε το μήνυμα δίχως τη γλώσσα και τα σημεία της (signs),³⁸ που μεταδίδουν το νόημα.

ΤΟ ΣΗΜΕΙΟ

Λίγα χρόνια πριν, το 1957, ο Roland Barthes στο βιβλίο του *Μυθολογίες* αναφέρει πως το κείμενο είναι το πιο γοητευτικό μέσο παραγωγής και μετάδοσης της γνώσης, αφού μέσω της γλώσσας μπορεί να υπάρξει αυτό το «παιχνίδι» ανάμεσα στο σημαίνον και στο σημαινόμενο. Χαρακτηρίζει το γράψιμο των λέξεων «λογοτεχνία», αλλά όχι με την έννοια που ενδεχομένως την έχουμε πολλοί στο μυαλό μας. «Με τη λογοτεχνία, δεν εννοώ μία συλλογή ή μία σειρά έργων κι ούτε καν έναν τομέα του εμπορίου ή της εκπαίδευσης, αλλά την πολύπλοκη γραφή των αχναριών μιας πρακτικής: της πρακτικής του γραψίματος».³⁹

Ο Barthes αναγνωρίζει στη λογοτεχνία δύο πολύ σημαντικές δυνάμεις της. Η πρώτη είναι η αναπαραστατική της δύναμη και η δεύτερη η καθαυτή σημειωτική της δύναμη. Αναφέρει ότι η λογοτεχνία πασχίζει από παλιά να αναπαραστήσει το πραγματικό: «Το πραγματικό δεν μπορεί να αναπαρασταθεί, και επειδή οι άνθρωποι θέλουν αδιάκοπα να το αναπαραστήσουν με λέξεις, για αυτό και υπάρχει μια ιστορία της λογοτεχνίας».⁴⁰ Δίνοντας ως παράδειγμα τον Δάντη, ο οποίος σκέφτηκε πάρα πολύ σε ποια γλώσσα να γράψει το *Συμπόσιο* (Convivio), στη λατινική ή την τοσκανική, επιβεβαιώνει το πόσο

³⁷ S. Hall, Το έργο της αναπαράστασης, σ. 15

³⁸ Τα σημεία (λέξεις, εικόνες, ήχοι κ.α.) αντιπροσωπεύουν ή αναπαριστούν τις έννοιες και τις εννοιακές σχέσεις που υπάρχουν μεταξύ τους, τις οποίες έχουμε στο μυαλό μας και μαζί συνθέτουν τα νοηματικά συστήματα του πολιτισμού μας. S. Hall, Το έργο της αναπαράστασης, σ. 13

³⁹ Ρ. Μπαρτ, Μυθολογίες, (Εκδόσεις Ράππα, Αθήνα 1973), σ. 22

⁴⁰ Ρ. Μπαρτ, Μυθολογίες, σ. 26

σημαντική θεωρεί τη χρήση συγκεκριμένων λέξεων, ανάλογα με το θέμα που θέλει να αναφερθεί.

Οι Βασίλης Βαμβακάς και Παναγής Παναγιωτόπουλος θεωρούν ότι και οι «ειδικοί» των εικόνων, δε την αντιμετωπίζουν ως πηγή άμεσης πληροφόρησης, γνώσης ή μαρτυρίας.

«Το γραπτό κείμενο με την προσθήκη τις τελευταίες δεκαετίες της προφορικής μαρτυρίας παραμένει υψηλά στην ιεραρχία της τεκμηριωτικής εγκυρότητας, ενώ η εικόνα απολαμβάνει χαμηλής εμπιστοσύνης με την αυτονόητη εξαίρεση των κλάδων που την κατονομάζουν ως κέντρο του ερευνητικού τους ενδιαφέροντος (media και film studies κ.λπ.)».⁴¹

«Η δύναμη της λογοτεχνίας από την άλλη, ως αναφορά στη σημειωτική της δύναμη, είναι να παίζει με τα σημεία και όχι να τα αφανίζει, αλλά μάλλον να δημιουργεί κάθε φορά διαφορετικά νοήματα παίζοντας με τις λέξεις και ανάλογα με τις κοινωνικές συνθήκες».⁴² Τι είναι όμως το σημείο;

«Για τον Saussure [τον πατέρα της μοντέρνας γλωσσολογίας] «η γλώσσα είναι ένα σύστημα σημείων». Οι ήχοι, οι εικόνες, οι γραπτές λέξεις, οι πίνακες, οι φωτογραφίες κτλ. λειτουργούν ως σημεία στη γλώσσα μόνο όταν εξυπηρετούν την επικοινωνία ή την έκφραση ιδεών. . . [Ο ίδιος] ανέλυσε περαιτέρω το σημείο σε δύο στοιχεία. Υπάρχει, υποστήριξε, η μορφή (η πραγματική λέξη, εικόνα, φωτογραφία κτλ.) και υπάρχει και η ιδέα ή έννοια στο μυαλό σας με την οποία συσχετίζεται η μορφή. Ο Saussure ονόμασε το πρώτο στοιχείο σημαίνον (signifier) και το δεύτερο στοιχείο ... σημαινόμενο (signified)».⁴³

Πρέπει να αναφέρουμε ότι το νόημα που αποδίδεται σε κάθε αντικείμενο, άνθρωπο, λέξη, ήχο ή οτιδήποτε άλλο στον κόσμο το ορίζει ο ίδιος ο άνθρωπος, είναι ένα κατασκευάσμα και δεν υπάρχει από πριν. «Το νόημα κατασκευάζεται από το σύστημα αναπαράστασης. Κατασκευάζεται και οριστικοποιείται από τον κώδικα [code], ο οποίος εγκαθιδρύει τη συσχέτιση ανάμεσα στο εννοιακό και στο γλωσσικό μας σύστημα».⁴⁴ Οι κώδικες, συνεπώς, μαζί με τον κοινό εννοιακό χάρτη και τα κοινά γλωσσικά συστήματα αποτελούν τα βασικά στοιχεία που μας βοηθούν να αντιληφθούμε το πολιτισμό γύρω μας.

«Επιπλέον, η σχέση ανάμεσα στο σημαίνον και στο σημαινόμενο ... δεν είναι - υποστήριξε ο Saussure- πάντα σταθερή. Το νόημα των λέξεων αλλάζει ... και κάθε μεταβολή τροποποιεί τον εννοιακό χάρτη του πολιτισμού, οδηγώντας διαφορετικούς πολιτισμούς, σε διαφορετικές ιστορικές στιγμές, να ταξινομήσουν και να σκέφτονται για τον κόσμο διαφορετικά».⁴⁵

Παρόμοια άποψη έχει εκφράσει και ο Φουκώ στο βιβλίο του *Οι λέξεις και τα πράγματα*, για το οποίο αφορμή υπήρξε μία κινέζικη εγκυκλοπαίδεια, όπου ο χωρισμός των ζώων ήταν «αδιανόητος» ή ακόμα και «παράλογος» για τον δυτικό τρόπο σκέψης. Ωστόσο, για κάποιους μελετητές ο διαχωρισμός αυτός ήταν σίγουρα «χρήσιμος» και «λογικός».

⁴¹ Μ. Κομνηνού, Μ. Ρήγου, Πολιτικές της εικόνας, σ. 81

⁴² Μπαρτ. Ρ, Μυθολογίες, Εκδόσεις Ράππα, Αθήνα 1973, σ. 31

⁴³ S. Hall, S, Το έργο της αναπαράστασης, σ. 38

⁴⁴ S. Hall, S, Το έργο της αναπαράστασης, σ. 20 - 21

⁴⁵ S Hall, Το έργο της αναπαράστασης, σ. 39

«Ο Φουκώ τόνιζε ότι η «λογική» ή η «αλήθεια» είναι σχετικές και όχι απόλυτες έννοιες, ότι το περιεχόμενο τους επηρεάζεται καθοριστικά από τα ιστορικά, κοινωνικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα ... απορρίπτει το γνωστό δίπολο ορθολογικό / ανορθολογικό, υποστηρίζοντας ότι η ορθολογικότητα επικαθορίζεται ιστορικά. Αυτό που θεωρείται ορθολογικό σήμερα, δεν θεωρείται αύριο, ανάλογα με τα συμφραζόμενα κάθε εποχής». ⁴⁶

Επιστρέφοντας στο κομμάτι του οπτικού πολιτισμού ως σημείο για αποκωδικοποίηση, δύο άνθρωποι συνέβαλλαν σημαντικά σε αυτό που αποκαλούμε «γλωσσολογική στροφή» (linguistic turn) μέσω της επιστήμης του οπτικού πολιτισμού, πριν από τον Saussure. Η ιδέα του οπτικού ως κώδικα που χρειάζεται αποκωδικοποίηση με γλωσσικό τρόπο, αναδύεται θεωρητικά στην ιστορία της τέχνης μέσα από το έργο των Aby Warburg και Erwin Panofsky.

«Ο Warburg επικαλέστηκε τα σύγχρονα κείμενα ως βιβλία κωδίκων, γλωσσολογικά εγχειρίδια που διευκόλυναν την αποκρυπτογράφηση της Αναγεννησιακής οπτικής αναπαράστασης . . . Ο Panofsky, μαθητής του Warburg που εξήγαγε τη μέθοδο στις Ηνωμένες Πολιτείες, όρισε ρητά την ιστορική έρευνα της τέχνης ως ανησυχία με «νόημα» και επεξεργάζεται στο πρόγραμμα του της εικονολογίας μία μορφή πρωτοσημειωτικής». ⁴⁷

Η σημειολογία επικαλέστηκε τη γλώσσα στη μελέτη της οπτικής με δύο έννοιες, πρώτα μέσω της υπόθεσης ότι τα οπτικά σημεία είχαν (στις περισσότερες περιπτώσεις) μία αυθαίρετη σχέση με αυτό που σήμαιναν ακριβώς . . . δεύτερον, η υπόθεση του ότι το οπτικό ήταν ουσιαστικά «μεταφράσιμο», ικανό για ξετύλιγμα ή αποκωδικοποίηση ως αποτέλεσμα της οποίας θα εμφανιζόταν το «νόημα». ⁴⁸

Οι απόψεις, ωστόσο, των θεωρητικών δίστανται ιδιαίτερα όσον αφορά τα σημεία της οπτικής εικόνας. Πολλοί είναι εκείνοι που θεωρούν ότι οι εικόνες διαθέτουν μόνο συμβολικά στοιχεία, μία ψευδαίσθηση, όπως ανέφερε και ο Πλάτωνας, ενώ άλλοι ότι διαθέτουν και φυσικά στοιχεία. «Ο Pearce πρότεινε μία τριχοτομία των σημείων: σύμβολα που είχαν αυθαίρετη σχέση με το σημείο αναφοράς τους, εικονίδια που είχαν σχέση ομοιότητας και ευρετήρια που είχαν σχέση γειννίας». ⁴⁹ Σύμφωνα με αυτό το σχήμα, η γλώσσα σε όλα τα στοιχεία είναι συμβολική, αφού υπάρχει μια συμβολική σχέση σημαίνοντος και σημειομένου. «Ο Gombrich στο *Τέχνη και ψευδαίσθηση* (1960) ανέφερε ότι υπήρχε μια γλώσσα εικονογραφικής αναπαράστασης ... και ότι ορισμένα σημεία είχαν ένα φυσικό στοιχείο που ξέφευγε από τη συμβολική φύση της γλώσσας». ⁵⁰ Όπως και να έχει και όποια και αν είναι η άποψη των θεωρητικών, αυτό που παρατηρούμε είναι μία γενικότερη «εικονική στροφή», όπως την ονόμασε ο W. J. T. Mitchell, η οποία σηματοδότησε την εμφάνιση της εικόνας ως κεντρικό θέμα συζήτησης στις ανθρωπιστικές επιστήμες με τον τρόπο που η γλώσσα [μέσω των σημείων] έκανε.

⁴⁶ E. Greenhil, *Το Μουσείο και οι Πρόδρομοι του*, (εκδόσεις Πολιτιστικού Ιδρύματος Ομίλου Πειραιώς, Αθήνα 2006), σ. 19

⁴⁷ C. Tiley, W. Keane, S. Kuchler, M. Rowlands, P. Spyer, *Handbook of Material Culture* σ. 132

⁴⁸ C. Tiley, W. Keane, S. Kuchler, M. Rowlands, P. Spyer, *Handbook of Material Culture*, σ. 132

⁴⁹ C. Tiley, W. Keane, S. Kuchler, M. Rowlands, P. Spyer, *Handbook of Material Culture*, σ. 133

⁵⁰ C. Tiley, W. Keane, S. Kuchler, M. Rowlands, P. Spyer, *Handbook of Material Culture* σ. 133

Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΟΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ

«Είναι γνωστό για τον κινηματογράφο ότι η εκλαΐκευση της σειριακής κινούμενης φωτογραφίας της φυσιολογικής κίνησης, που παρήχθη από τον Etienne- Jules Marey στη Γαλλία και τον Eadweard Muybridge στις Ηνωμένες Πολιτείες, ήταν το κλειδί για την τεχνολογική ανάπτυξη του κινηματογράφου».⁵¹

Η προϊστορία του κινηματογράφου, που λέγεται συμβατικά ως μία ιστορία πρώιμου επιστημονικού πειραματισμού, σηματοδοτήθηκε από μία ρήξη με την επιστήμη σχετικά γρήγορα, με την εμφάνιση μιας δημοφιλούς κινηματογραφικής κουλτούρας και βιομηχανίας. Χαρακτηριστικό αυτής της νέας φάσης αποτελεί η γέννηση του κινηματογράφου στη δημόσια σφαίρα και συγκεκριμένα η διάθεσή του σε μαζικό κοινό στις δημόσιες αίθουσες προβολών.⁵² Η μελέτη της κινηματογραφικής κίνησης βοήθησε στην «εξέταση» του ίδιου του σώματος, με την ιατρική επιστήμη να μελετάει λεπτομερώς και να επανασχεδιάζει το ανθρώπινο σώμα. Ωστόσο, δεν ήταν πρωταρχικός σκοπός η συμβολή στην ιατρική επιστήμη, αλλά η εξέλιξη του μέσου, μέσω της εξέλιξης της αναπαράστασης του ανθρώπινου σώματος.

Πέρα από τη συμβολή της φωτογραφίας, που αποτέλεσε το εργαλείο για την εξέλιξη του μέσου που ονομάζεται κινηματογράφος, υπήρξαν και κάποια άλλα μέσα που συνέβαλλαν στον εμπλουτισμό των στοιχείων του κινηματογράφου, όπως τον ξέρουμε σήμερα. Ο Gordon Gray σημειώνει:

«Ενώ ορισμένες πτυχές των προδρόμων του κινηματογράφου είναι αρκετά καλά αναγνωρισμένες (για παράδειγμα η σχέση της φωτογραφίας με τον κινηματογράφο), είναι επίσης ενδιαφέρον να σκεφτούμε ποια στοιχεία που οδηγούν στην ανάπτυξη του κινηματογράφου παραβλέπονται. Σε γενικές γραμμές υπήρξε μία έλλειψη αναγνώρισης του ρόλου του θεάτρου στις πρώτες μέρες του κινηματογράφου και αυτή η έλλειψη αναγνώρισης θα μπορούσε να επεκταθεί και σε άλλες μορφές ψυχαγωγίας. Για χιλιατίες οι άνθρωποι, λίγο πολύ σε όλο τον κόσμο, έχουν δημιουργήσει οπτικά ερεθίσματα – από σχέδια και πίνακες μέχρι φιγούρες σκιών, θέατρο και όπερα».⁵³

Η άποψη του Gray ότι ο κινηματογράφος έχει δανειστεί στοιχεία και από άλλα μέσα, πέρα από τη φωτογραφία, έχει βάση, αν σκεφτεί κανείς το σύνολο των τεχνικών που χρησιμοποιούνται για να ολοκληρωθεί μία ταινία. Κάνει, ωστόσο, ιδιαίτερη αναφορά στο θέατρο, αφού το βασικό χαρακτηριστικό του κινηματογράφου αποτελεί η κίνηση των πρωταγωνιστών, στοιχείο που έχει αντληθεί από το θέατρο, το οποίο προϋπήρχε.

⁵¹ L. Cartwright, Science and the cinema, the visual culture reader, (Routledge publications, London-New York 1998), σ. 200

⁵² L. Cartwright, Science and the cinema, σ. 201

⁵³ G. Gray, Cinema a Visual Anthropology, (Berg publication, UK-New York 2010), σ. 2-3

Ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1960, παρατηρούμε ότι ο κινηματογράφος, από ιστορική σκοπιά, προέρχεται από τόσες πολλές τεχνολογικές, πολιτιστικές και καλλιτεχνικές πηγές και είναι τόσο ανοιχτός σε τεχνολογικές και στιλιστικές αλλαγές, που είναι απίθανο να αποδίδουν σε αυτό μία ενιαία, αμετάβλητη ουσία.⁵⁴ Κάτι τέτοιο είναι λογικό, αν σκεφτεί κανείς ότι ο κινηματογράφος δεν υπήρξε ποτέ αυτόνομο μέσο.

Οι κινηματογραφικές σπουδές ήρθαν στο προσκήνιο στα τέλη της δεκαετίας του '60 μαζί με άλλες σπουδές, όπως οι γυναικείες σπουδές ή μελέτες για το φύλο, καθώς και οι αφρικανικές σπουδές. Ωστόσο, ξεχωρίζουν από τους άλλους τομείς στο ότι βασίζονται σε ένα αντικείμενο μελέτης και όχι σε μία συγκεκριμένη πολιτική ή τις συνθήκες της υποκειμενικότητας. Η θεωρία και η κριτική του κινηματογράφου έχουν όντως ως βάση εργατικά, φοιτητικά και γυναικεία κινήματα της περιόδου, αλλά το πεδίο των κινηματογραφικών σπουδών θεμελιώθηκε και σε άλλους κλάδους και επιταγές, συμπεριλαμβανομένων της ιστορικής και φιλοσοφικής μελέτης του κινηματογράφου.⁵⁵

Ωστόσο, ένα ερώτημα που προκύπτει είναι τι περιλαμβάνει ο όρος κινηματογραφικές σπουδές, που καθιερώθηκε εκείνη τη περίοδο και η μελέτη του κινηματογράφου σήμερα, σε σχέση με τα προηγούμενα χρόνια, λαμβάνοντας υπόψη τη μεγάλη τεχνολογική ανάπτυξη με την οποία ο κινηματογράφος είναι άμεσα συνδεδεμένος. Η Lisa Cartwright αναφέρει επί του θέματος:

«Αν ο κινηματογράφος έχει γίνει ένα μέσο που συμπλέκεται και είναι ενταγμένο στην ευρύτερη κατηγορία των ψηφιακών μέσων, πρέπει να επαναπροσδιορίσουμε πού και πώς παίρνουμε τον κινηματογράφο ως αντικείμενο μελέτης. Αυτό το ζήτημα επιλύεται εν μέρει με το παιχνίδι μετονομασίας του πεδίου, για να ανταποκρίνεται στα νέα του αντικείμενα (film and television studies, film and media studies, visual studies κ.α). Πρέπει επίσης να εξετάσουμε τα διεπιστημονικά πεδία που ο κινηματογράφος έχει μεταναστεύσει και με τα αντικείμενα και κίνητρα των οποίων έχει συγκλίνει».⁵⁶

Όπως σημείωσε ο Douglas Crimp (1999) σε μία διαρκή κριτική αυτής της συζήτησης, οι πολιτισμικές σπουδές, οι οπτικές σπουδές και ο οπτικός πολιτισμός χρησιμοποιούνται συχνά εναλλασσόμενοι ο ένας τίτλος με τον άλλο. Αντικείμενα μελέτης (οπτικός πολιτισμός) και πεδία έρευνας με διακριτά αντικείμενα και ιστορίες που τέμνονται (οπτικές σπουδές, πολιτισμικές σπουδές) έχουν ως αποτέλεσμα τα όρια τους να καταρρέουν και να μην υπάρχουν πεδία χωρίς στοιχεία από τα υπόλοιπα⁵⁷.

⁵⁴ P. Livingstone, C. Plantinga, The routledge companion to philosophy and film, (Routledge publication, USA- Canada 2009), σ. 57

⁵⁵ L. Cartwright, Science and the cinema, σ. 418

⁵⁶ L. Cartwright, «Film and the digital in visual studies: film studies in the era of convergence», σ. 9

⁵⁷ L. Cartwright, Film and the digital in visual studies, σ. 13

Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΩΣ ΓΛΩΣΣΑ

Στις αρχές του [20^{ου}] αιώνα ο κινηματογράφος αναζητούσε την ταυτότητά του, τη γλώσσα του (γλώσσα με την έννοια που του δίνει η σημειολογία και η γλωσσολογία), ως νέο μέσο. Τότε ήταν που άντλησε στοιχεία από άλλα μέσα που ήδη είχαν μακρόχρονη ιστορία, όπως την ποίηση, το θέατρο, το μυθιστόρημα και τις εικαστικές τέχνες, για να εξελιχθεί σε αυτό που γνωρίζουμε σήμερα.

Οι πρώτες απόπειρες «δημιουργίας» μιας κινηματογραφικής γλώσσας, έγιναν από τους θεωρητικούς Riccioto Canudo και Luis Delluc οι οποίοι «θεώρησαν πως ο γλωσσικός χαρακτήρας του κινηματογράφου, συνδέεται με έναν παράδοξο τρόπο με τη μη λεκτική φύση του, με την ιδιότητα του ως μιας «οπτικής εσπεράντο» που ξεπερνά τα όρια της εθνικής γλώσσας».⁵⁸

Η έννοια της κινηματογραφικής γλώσσας άρχισε να μελετάται σε βάθος από τη δεκαετία του 1960, με την έλευση του στρουκτουραλισμού και της σημειωτικής από θεωρητικούς όπως οι Umberto Eco, Paolo Pasolini και τον Christian Metz.⁵⁹

«Ο Pasolini υποστήριζε... πως η γλώσσα του κινηματογράφου είναι ένα όργανο επικοινωνίας με το οποίο αναλύουμε - μ' έναν τρόπο ταυτόσημο στις διάφορες κοινότητες- την ανθρώπινη εμπειρία σε μονάδες που αναπαράγουν το σημαντικό περιεχόμενο και είναι προικισμένες με μια οπτικό ακουστική έκφραση, ... με τον ίδιο να προσπαθεί να αποδείξει ότι η φιλική γλώσσα διακρίνεται από διπλή άρθρωση, άρα πως πρόκειται για γλώσσα».⁶⁰

Ο Metz, από την πλευρά του, υποστηρίζει ότι ο κινηματογράφος δεν αποτελεί γλωσσικό σύστημα, «διότι δεν διαθέτει το αντίστοιχο του αυθαίρετου γλωσσικού σημείου». Επιπλέον, δεν συνιστά μία γλώσσα ευρέως προσβάσιμη ως κώδικα, αφού εξαρτάται από το ταλέντο, την εκπαίδευση και την προσβασιμότητα και μπορεί να «κινηθεί» προς μία νέα κατεύθυνση από καινοτόμες αισθητικές πρακτικές, σε αντίθεση με τη φυσική γλώσσα που είναι λιγότερο ανοιχτή στην ατομική πρωτοβουλία και δημιουργικότητα.⁶¹

Εκείνοι, ωστόσο, που ανέπτυξαν την αναλογία μεταξύ γλώσσας και κινηματογράφου με κάπως πιο συστηματικό τρόπο, ήταν οι Ρώσοι φορμαλιστές οι οποίοι «υποβάθμισαν τη μιμητική διάσταση του κινηματογράφου, προς χάριν των «ποιητικών» και «γλωσσικών» του στοιχείων.⁶²

⁵⁸ R. Stam., R. Burgoyne, S. Lewis - Flitterman, Νέες προσεγγίσεις στη Σημειωτική του κινηματογράφου, (εκδόσεις Μεταίχμιο, Αθήνα 2010), σ. 67

⁵⁹ R. Stam., R. Burgoyne, S. Lewis - Flitterman, Νέες προσεγγίσεις στη Σημειωτική του κινηματογράφου, σ. 68

⁶⁰ Ε. Δημητρομανωλάκη, Το βλέμμα της κάμερας. Από τα σημεία του κινηματογράφου στη φιλική γραφή, (εκδόσεις το βιβλίο, Αθήνα 2020), σ. 42

⁶¹ R. Stam., R. Burgoyne, S. Lewis - Flitterman, Νέες προσεγγίσεις στη Σημειωτική του κινηματογράφου, σ. 77-80

⁶² R. Stam., R. Burgoyne, S. Lewis - Flitterman, Νέες προσεγγίσεις στη Σημειωτική του κινηματογράφου σ. 67-68

Πιο συγκεκριμένα:

Οι φορμαλιστές είχαν ως στόχο τους τη μελέτη του καλλιτεχνικού έργου αυτού καθ' εαυτού, με αποτέλεσμα ... να εξορίσουν από τις μελέτες τους την έξω από το έργο τέχνης πραγματικότητα (κοινωνική, ιστορική, φιλοσοφική, ψυχολογική κλπ.) και να εστιάσουν στα μορφικά χαρακτηριστικά που ενυπάρχουν στο ίδιο το κείμενο (είτε πρόκειται για λογοτεχνικό, είτε για φιλικό κείμενο).⁶³ Το γεγονός έπαιξε πολύ μεγάλο ρόλο στην εξέλιξη του μέσου που γνωρίζουμε σήμερα, αφού πέρα από τις θεωρητικές αναζητήσεις και τις συγκρίσεις με άλλες τέχνες, εστίασαν το ενδιαφέρον τους στην πρακτική δημιουργία της κινηματογραφικής εικόνας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο Kuleshov, ο οποίος προσπάθησε να δημιουργήσει μία γλώσσα για τον κινηματογράφο μελετώντας τις δυνατότητες της κάμερας και τα αποτελέσματα του συνδυασμού των πλάνων.⁶⁴

ΤΟ ΣΗΜΕΙΟ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Ο κινηματογράφος, ως ένα ενεργό μέρος της κοινωνίας μας, δε μπορούσε να μείνει ανεπηρέαστος από την επιστήμη της σημειολογίας. «Ο κινηματογράφος ... συνδυάζει με λειτουργικό τρόπο την τέχνη του λόγου, με την τέχνη της εικόνας. Δανείζεται τρόπους ανάπτυξης και στοιχεία εκφοράς από τον λόγο, γραπτό ή προφορικό, και τρόπους αναπαράστασης από το θέατρο και τις εικαστικές τέχνες».⁶⁵ Με αυτή τη διπλή φύση του κινηματογραφικού κώδικα και την σημειωτική του κατάσταση συμφωνεί και ο σημειολόγος Yuri Lotman: Ο κινηματογράφος είναι στην ουσία του η σύνθεση δύο αφηγηματικών τάσεων: της εικαστικής και της ρηματικής με τον ίδιο να φέρνει ως παράδειγμα τα διευκρινιστικά χαρτόνια του βωβού κινηματογράφου όπου οι λέξεις συμπεριφέρονται ως εικόνες. Ωστόσο, στον κινηματογράφο συμβαίνει και το ακριβώς αντίθετο. Οι εικόνες να μετατρέπονται σε λέξεις.⁶⁶

Για τον Barthes η εικόνα, ιδιαίτερα στον κινηματογράφο, χαρακτηρίζεται από πολυσημία. Οι λεζάντες που συνοδεύουν τις κινούμενες εικόνες είναι αυτές που κατευθύνουν τον θεατή προς μία επιθυμητή ανάγνωση της σκηνής. Παρόλα αυτά υπάρχει πιθανότητα μία εικόνα να δημιουργεί μία ιστορία χωρίς κάποιο προφορικό ή γραπτό λόγο.⁶⁷ Οι κοινοί κώδικες επικοινωνίας, ακόμα και σε αυτή την περίπτωση, θα ερμηνεύσουν τη συγκεκριμένη εικόνα. Άλλοι αναλυτές χρησιμοποίησαν την τριχοτόμηση του Peirce για να υποστηρίξουν τις θεωρίες τους.

«Ο Peter Wollen υποστήριξε στη *Σημειολογία του κινηματογράφου* πως ο κινηματογράφος χρησιμοποιεί και τις τρεις κατηγορίες σημείων – την εικόνα

⁶³ Ε. Δημητρομανωλάκη, Το βλέμμα της κάμερας, σ. 31

⁶⁴ Ε. Δημητρομανωλάκη, Το βλέμμα της κάμερας, σ. 32-33

⁶⁵ Ε. Δημητρομανωλάκη, Το βλέμμα της κάμερας, σ. 19-20

⁶⁶ Ε. Δημητρομανωλάκη, Το βλέμμα της κάμερας, σ. 20

⁶⁷ R. Stam., R. Burgoyne, S. Lewis - Flitterman, Νέες προσεγγίσεις στη Σημειωτική του κινηματογράφου, σ. 69

(μέσω της ομοιότητας των εικόνων και των ήχων), τον δείκτη (μέσω της φωτοχημικής αποτύπωσης του «πραγματικού») και το σύμβολο (στη χρήση του λόγου και της γραφής).⁶⁸

Αντιθέτως, ο Eco προτείνει έναν κινηματογραφικό κώδικα τριπλής άρθρωσης της εικόνας, όπου η εικονική μορφή που αποτελεί την πρώτη άρθρωση «σπάει» σε επιμέρους στοιχεία – π.χ. «ο γκάνγκστερ με την καπαρντίνα»- (πρώτη άρθρωση), «το τσιγάρο που κρέμεται από τα χείλη» (δεύτερη άρθρωση) και που όλες τελικά αναλύονται σε μία τρίτη άρθρωση που σχετίζεται με τις αντιληπτικές συνθήκες.⁶⁹

[Ο ίδιος] βασίστηκε επίσης στον Peirce και στην έννοια των «κωδίκων» στην ανάλυση του για το κινηματογραφικό ανάλογο, ταξινομώντας τους ακόλουθους κώδικες που λειτουργούν στο πλαίσιο των εικονικών σημείων:

1. **Αντιληπτικοί Κώδικες** (το πεδίο της ψυχολογίας της αντίληψης),
2. **Κώδικες Αναγνώρισης** (πολιτισμικά διαδεδομένες ταξινομήσεις)
3. **Κώδικες Μετάδοσης** (ο κόκκος σε μια φωτογραφία επικαίρων, οι γραμμές σάρωσης σε μία τηλεοπτική εικόνα)
4. **Τονικοί Κώδικες** (καταδηλούμενα στοιχεία που σχετίζονται με υφολογικές συμβάσεις)
5. **Εικονικοί Κώδικες** καθαυτοί, που διακρίνονται σε α) παραστάσεις, β) σημεία, γ) εικονικά μόρια
6. **Εικονογραφικοί Κώδικες**
7. **Κώδικες Γούστου και Λογικής**
8. **Ρητορικοί Κώδικες**, που διακρίνονται σε α) παραστάσεις, β) οπτικούς συλλογισμούς και γ) οπτικά επιχειρήματα
9. **Υφολογικοί Κώδικες**
10. **Κώδικες του Ασυνείδητου.**

(Η ταξινόμηση, μολονότι κατά κάποιον τρόπο είναι ενδεικτική, ορισμένες φορές γίνεται περιττή. Ο διαχωρισμός μεταξύ: α) τονικών κωδίκων ως μεγαλύτερων μονάδων υφολογικής σύμβασης, β) κωδίκων γούστου και λογικής, και γ) υφολογικών κωδίκων, για παράδειγμα, είναι ελάχιστα σαφής.)⁷⁰

Τέλος, η Ελευθερία Δημητρομανωλάκη αναφέρει από την πλευρά της:

⁶⁸ R. Stam., R. Burgoyne, S. Lewis - Flitterman, Νέες προσεγγίσεις στη Σημειωτική του κινηματογράφου σ. 69-70

⁶⁹ R. Stam., R. Burgoyne, S. Lewis - Flitterman, Νέες προσεγγίσεις στη Σημειωτική του κινηματογράφου, σ. 75

⁷⁰ R. Stam., R. Burgoyne, S. Lewis - Flitterman, Νέες προσεγγίσεις στη Σημειωτική του κινηματογράφου, σ. 71

Η κινηματογραφική εικόνα δημιουργεί τους δικούς της κώδικες, κι αυτό γιατί, ενώ αναπτύσσεται στα πολύ συγκεκριμένα όρια του κάδρου, ταυτόχρονα βρίσκεται σε διαρκή ροή, έχει το δικό της ρυθμό και χαρακτηρίζεται από συνεχείς αλλαγές του μεγέθους των πλάνων, στοιχεία που αποτελούν βασικά δεδομένα δόμησης της κινηματογραφικής αφήγησης.⁷¹

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΟΠΤΙΚΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ: ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ

Τα στοιχεία του οπτικού πολιτισμού βρίσκονται παντού γύρω μας. Η καθημερινότητα μας είναι γεμάτη από εικόνες είτε αυτές είναι στατικές, όπως η φωτογραφία, είτε αναφερόμαστε στην κινούμενη εικόνα, όπως είναι ο κινηματογράφος. Και παρότι κοιτάμε το ίδιο πράγμα, αφού ο οπτικός πολιτισμός αναφέρεται στην όραση, πολλές φορές βλέπουμε διαφορετικά. Αυτό συμβαίνει επειδή είτε αναφερόμαστε σε διαφορετικές περιόδους της ανθρώπινης ιστορίας, όπως μας αναφέρει ο John Berger, είτε επειδή οι άνθρωποι έχουν διαφορετικές αντιλήψεις και συνήθειες μεταξύ τους.

Ωστόσο, πριν φτάσουμε στην κρίση του στοιχείου που εντάσσεται στον οπτικό πολιτισμό, είναι σημαντικό να μπορούμε να το αποκωδικοποιήσουμε και να το επικοινωνήσουμε μεταξύ μας. Ο Stuart Hall αναφέρει ότι αυτό γίνεται μέσω της αναπαράστασης. Η αναπαράσταση είναι η δημιουργία νοητών νοημάτων μέσω της γλώσσας. Είναι ο συνδετικός κρίκος ανάμεσα στη γλώσσα και στις έννοιες, ο οποίος μας επιτρέπει να αναφερόμαστε είτε στον «πραγματικό» κόσμο ανθρώπων, αντικειμένων και γεγονότων είτε σε φανταστικά αντικείμενα, γεγονότα και ανθρώπους. Ο ίδιος αναφέρει δύο συστήματα αναπαράστασης. Το πρώτο είναι εκείνο με το οποίο κάθε είδους αντικείμενο, άνθρωπος ή γεγονός συσχετίζεται με ένα σύνολο εννοιών ή νοητικών αναπαραστάσεων που διαθέτουμε. Το δεύτερο είναι εκείνο που μπορούμε να αναπαραστήσουμε και να ανταλλάξουμε νοήματα και έννοιες, όταν έχουμε πρόσβαση σε μία κοινή γλώσσα. Ο Saussure, από την πλευρά του, αναφέρει ότι η γλώσσα αποτελεί ένα σύστημα σημείων, όπου σημεία μπορεί να είναι οι ήχοι, οι εικόνες, οι λέξεις κ.α. Οι πραγματικοί ήχοι, εικόνες, λέξεις είναι το σημαίνον, ενώ η ιδέα, η έννοια που υπάρχει στο μυαλό μας με την οποία σχετίζονται οι πραγματικές μορφές, ονομάζεται σημαινόμενο.

⁷¹ Ε. Δημητρομανωλάκη, Το βλέμμα της κάμερας, σ. 22

Από την πλευρά του και ο κινηματογράφος, μέσα από τη μελέτη και την εξέλιξη του μέσου, απέκτησε με τα χρόνια τη δική του γλώσσα και τους δικούς του κώδικες. Και παρότι πολλοί έσπευσαν να αναφέρουν ότι πρόκειται για ένα ανεξάρτητο σύστημα, πολλοί είναι αυτοί που αντιτάχθηκαν λέγοντας ότι η γλώσσα του κινηματογράφου είναι ένα σύστημα που εντάσσεται στο γενικότερο γλωσσικό σύστημα. Όπως και να έχει, τα οπτικά στοιχεία, που συναντάμε, είτε στον δρόμο είτε σε μία κινηματογραφική αίθουσα διαμορφώνουν τον κόσμο στον οποίο ζούμε, μέσω των συστημάτων που έχουν διαμορφώσει οι άνθρωποι για αυτά.

Μέρος 2^ο

Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΣΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ

Η ΔΙΑΣΦΑΛΙΣΗ ΤΗΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑΣ

«Όταν ο Truffaut δήλωσε ότι, τοποθετώντας μία στολή της Greta Garbo δίπλα από το κρανίο από την ταινία *Ψυχώ*, είναι ένα τέχνασμα για την προσέλκυση των τουριστών, έδινε μία άποψη, η οποία σχετίζεται με την προβολή αντικείμενων σε μουσεία κινηματογράφου». ⁷² Η ιδέα, ωστόσο, της τοποθέτησης του κινηματογράφου μέσα στο μουσείο χρονολογείται σχεδόν από τη γέννηση του ίδιου του κινηματογράφου. Η ιδέα της διατήρησης και έκθεσης της φωτογραφικής και κινηματογραφικής κληρονομιάς παρουσιάστηκε για πρώτη φορά από έναν φωτογράφο και χειριστή της κάμερας για τους αδερφούς Lumiere, τον Μπόλεσλαβ Ματουσέφσκι. ⁷³

Αυτή η αντίληψη του Ματουσέφσκι για τη διατήρηση και τη διασφάλιση της πρόσβασης του κοινού στις πηγές των ταινιών, τον τοποθετεί τόσο ως πρωτοπόρο της ιστορίας του κινηματογράφου, όσο και της μουσειοποίησης της έβδομης τέχνης.

«Λίγα χρόνια αργότερα μετά την πρόταση του Matuszewski, ο D. W. Griffiths και ο Vachel Lindsay στις Ηνωμένες Πολιτείες εισήγαγαν επίσης την ιδέα μίας ταινιοθήκης/μουσείου. Ο Lindsay... παρομοίως με τον Matuszewski, οραματίστηκε ένα αστικό ίδρυμα που θα είναι αφιερωμένο στον κινηματογράφο και στο μελλοντικό κοινό του». ⁷⁴

«Συγκεκριμένα, ο Lindsay οραματίστηκε ένα ιδανικό μουσείο που προβάλλει ταινίες δίπλα δίπλα στα δωμάτια μελέτης των μουσείων τέχνης, στα οποία θα συγκεντρώνονταν όλες οι καλές τέχνες και θα επέτρεπε τις συγκρίσεις μεταξύ τους». ⁷⁵
«Τα πρώτα κινηματογραφικά προϊόντα που εμφανίστηκαν σε εκθέσεις, πραγματοποιήθηκαν για να συναρπάσουν το κοινό, καθώς και να καταδείξουν το ρυθμό της πολιτισμικής περιόδου». ⁷⁶

«Ελάχιστη σημασία είχε δοθεί στη μακρά ιστορία των εκθεμάτων και των εκθέσεων σε γκαλερί και μουσεία κάθε είδους που παρουσίαζαν τον κινηματογράφο ως οπτική τεχνολογία, πολύ πριν από τη δεκαετία του 1930 . . . Τέτοιες πρώιμες συλλογές και εκθέσεις συσκευών, αναμνηστικών και τεχνουργημάτων που σχετίζονται με τον κινηματογράφο, αποκαλύπτουν μία διαφορετική κατανόηση του, τονίζοντας την τεχνική και υλική φύση, πέρα από την ιδιότητα του, οπτική και αφηγηματική τέχνη που κυριάρχησε σε αρχεία και μουσεία αργότερα». ⁷⁷

⁷² R. Cere, *An international study of film museums* σ. 2

⁷³ R. Cere, *An international study of film museums*, σ. 9

⁷⁴ R. Cere, *An international study of film museums*, σ. 11

⁷⁵ D. Latsis, «The beginnings of cinema as a museum exhibit», σ.22

⁷⁶ S. Groff, «Museological Cinema: An ideal approach to a Modern Art Form», σ. 7

⁷⁷ D. Latsis, «The beginnings of cinema as a museum exhibit», σ.20

Με την αναγνώριση της καλλιτεχνικής και τεχνολογικής σημασίας των εφευρέσεων του Marey, του Muybridge, των αδερφών Lumiere και άλλων, και τοποθετώντας τους στο πλαίσιο της προόδου της οπτικής κουλτούρας σε εκθέσεις και μουσεία, πραγματοποιήθηκε το όραμα του Vachel Lindsay. Για τη δημιουργία ενός «Universal Film Museum», όπου ο κινηματογράφος θα μπορούσε να ενσωματωθεί πλήρως στον κανόνα των άλλων τεχνών, έστω και αν ο ίδιος δε πρόλαβε να το ζήσει⁷⁸.

Ελάχιστη ήταν και η σημασία που δόθηκε στην αισθητική και πολιτιστική αξία των ταινιών, καθώς και στην επικοινωνία τους με το κοινό από τα μουσεία του 19^{ου} αιώνα. Το γεγονός αυτό δεν προκαλεί έκπληξη, αν σκεφτεί κανείς ότι και η παραγωγή – διανομή των ταινιών βρισκόταν ακόμα σε εμβρυακό στάδιο και δεν ήταν ακόμα προσβάσιμες για όλο τον πληθυσμό.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ: ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΕΠΙΤΕΥΓΜΑ

Ή ΤΕΧΝΗ;

Άλλη μία διχογνωμία που αφορά τον κινηματογράφο είναι το πού ανήκει τελικά. Εάν υποθέσουμε ότι αποτελεί κυρίως ένα τεχνολογικό επίτευγμα, ίσως θα ήταν λογικό να τον συναντήσουμε σε μουσεία τεχνολογίας και επιστήμης. Από την άλλη, αν τον δούμε σαν μία μορφή τέχνης, τότε ανήκει σε μουσεία που έχουν ως αντικείμενο τους τις καλές τέχνες.

Μήπως ανήκει και στις δύο αυτές κατηγορίες, αφού από τη μία αποτελεί τεχνολογικό επίτευγμα, ενώ από την άλλη αποτελεί και μορφή τέχνης; Και τελικά τα μουσεία κινηματογράφου σε ποια κατηγορία ανήκουν;

«Ο διαχωρισμός μεταξύ του κινηματογράφου ως απλής τεχνολογίας και του κινηματογράφου ως καλλιτεχνικής και πολιτιστικής μορφής είναι επίσης μέρος της ιστορίας του. . . που έχει καθορίσει εν μέρει την ιστορική εξέλιξη των θεσμών που δημιουργήθηκαν για να διατηρούν και να προστατεύουν την κινηματογραφική κληρονομιά».⁷⁹

Η Λάουρα Μάρκους αναφέρει ότι ο κινηματογράφος άρχισε να θεωρείται τέχνη, όταν δεν ταυτιζόταν με τις μηχανές και τις τεχνολογικές εξελίξεις του αλλά και με την υποδοχή των μηχανών από μουσεία επιστήμης και τεχνολογίας⁸⁰, ενώ η Alison Trope αναφέρει από τη πλευρά της:

«Ιστορικά τα Μουσεία Επιστημών (σε σύγκριση με τα ιδρύματα τέχνης) δέχτηκαν πιο εύκολα τις κινηματογραφικές συσκευές στα θεσμικά τους τείχη ... Το μέσο Μουσείο Επιστημών είχε λιγότερο διακύβευμα, ίσως, στην τοποθέτηση και την έκθεση κινηματογράφου ως το πιο πρόσφατο τεχνολογικό εξοπλισμό. Το

⁷⁸ D. Latsis, «The beginnings of cinema as a museum exhibit», σ.20

⁷⁹ R. Cere, An international study of film museums, σ. 12

⁸⁰ R. Cere, An international study of film museums, σ. 12

μέσο Μουσείο Τέχνης, από την άλλη πλευρά, έπρεπε να έρθει αντιμέτωπο με τις θεσμικές του ρίζες και τον ορισμό της τέχνης στην αναγνώριση και αποδοχή ενός εξ ολοκλήρου νέου μέσου τέχνης». ⁸¹

Με άλλα λόγια, τα μουσεία επιστήμης και τεχνολογίας ... δε χρειάστηκε να ταξινομήσουν το φιλμ σαν μια μορφή τέχνης, ώστε να διαθέσουν στους εκθεσιακούς χώρους μία θέση με βάση τις μηχανικές του ιδιότητες. «Αρκούσε το ότι οι προβολείς, οι κάμερες και τα όργανα για την ανάλυση της κίνησης, συνέβαλλαν στην πρόοδο της οπτικής και στην κατανόηση της κίνησης και της ανατομίας». ⁸²

Μάλιστα, οι πρώτες απόπειρες έκθεσης αντικειμένων που είχαν σχέση με τον κινηματογράφο, «γειτνιάζαν» με αντικείμενα της φωτογραφίας εξαιτίας της «συγγένειας» και της τεχνολογικής συνέχειας της κινούμενης εικόνας, με τις δύο τέχνες (φωτογραφία, κινηματογράφος) να παλεύουν για αυτή την αναγνώριση καθ' όλη τη διάρκεια του 19ου και 20ου αιώνα. Δύο από τις πρώτες περιπτώσεις ιδρυμάτων, που δραστηριοποιούνταν στη συλλογή και στην έκθεση αντικειμένων, οι οποίες σχετίζονται με τις ταινίες καθώς και με την τεκμηρίωση και την ανάπτυξη του μέσου, ήταν το Smithsonian Museum και το Science Museum του Λονδίνου.

Η ΕΚΘΕΣΗ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΤΑ ΠΡΩΤΑ ΧΡΟΝΙΑ (SMITHSONIAN, SCIENCE MUSEUM OF LONDON)

Εάν οι συλλογές φωτογραφιών δεν ήταν κάτι καινούριο το 1913, αυτό άλλαξε στη νέα πτέρυγα που άνοιξε στο Smithsonian Museum εκείνη τη χρονιά, που ήταν αφιερωμένη στις καλές τέχνες, αφού η παρουσίαση των αντικειμένων στην αίθουσα φωτογραφίας υπαινίχθηκε την καλλιτεχνική και τεχνική σημασία του μέσου.

«Ακτινογραφίες, μικροσκόπια, υψηλής ταχύτητας και υποβρύχια κινηματογραφία, αστρονομία, και άλλες εφαρμογές της φωτογραφίας εμφανίστηκαν δίπλα σε μοντέλα φωτογραφικών μηχανών και μηχανές κινούμενης εικόνας. Μαζί με αυτές τις καινοτομίες, ο επιμελητής της έκθεσης T.W Smillie⁸³ συμπεριέλαβε μία χρονολογική απεικόνιση της εξέλιξης της κινούμενης εικόνας». ⁸⁴

⁸¹ D. Latsis, «The beginnings of cinema as a museum exhibit», σ.21

⁸² D. Latsis, «The beginnings of cinema as a museum exhibit», σ.21-22

⁸³ Ο Thomas Smillie έχει χαρακτηριστεί ο πρώτος επιμελητής φωτογραφίας στις ΗΠΑ, αν όχι στον κόσμο. Ήταν ο εσωτερικός φωτογράφος του Smithsonian. Αναγνώρισε την αξία της φωτογραφίας και της κινούμενης εικόνας, όχι μόνο ως εργαλεία τεκμηρίωσης αλλά και ως τεχνολογικές εξελίξεις που αξίζουν μία θέση στο μουσείο της Ουάσιγκτον, στη "σοφία του έθνους"

⁸⁴ D. Latsis, «The beginnings of cinema as a museum exhibit», σ.20



Εικόνα 1. Έκθεση της κινούμενης εικόνας στο Smithsonian Museum

Η εικόνα 1, που δημοσιεύτηκε στο *Journal of the Society of Motion Pictures Engineers*, δείχνει μια ευρεία γκάμα συσκευών, όπως διακοπτόμενους και συνεχούς τροφοδοσίας φιλμ, προβολείς, εκτυπωτές, στερεοσκοπικές κάμερες, καθώς και εκτυπώσεις των πειραμάτων κίνησης του Muybridge σε ανθρώπους και ζώα⁸⁶.

Στην έκθεση υιοθετήθηκε, επίσης, μία εξελικτική λογική από «πρωτόγονες» συσκευές, όπως οπτικά παιχνίδια και φωτομηχανικές ψευδαισθήσεις σε επιστημονικά όργανα που είχαν ως αντικείμενο την εξελικτική πορεία της όρασης [χρονολογική λογική] ... Ο A. J. Olmsted (διάδοχος του Smillie ως επιμελητής φωτογραφίας) ανέφερε ότι η λογική σύμφωνα με την οποία εκτέθηκαν με αυτόν τον τρόπο τα αντικείμενα, ήταν να δείξουν πόσο μακριά είχε φτάσει ο κινηματογράφος και ήταν ένας τρόπος διασκέδασης των επισκεπτών⁸⁷. Η αρχή του τρόπου οργάνωσης και προβολής του κινηματογράφου σε ένα μουσείο ήταν μονοδιάστατη, με την τοποθέτηση σε πρώτο πλάνο των τεχνικών του παραμέτρων και (ίσως) με την τοποθέτηση του σε μία ευρύτερη αφήγηση. Είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι το αρχικό μοντέλο έκθεσης, που υιοθετήθηκε από το Smithsonian, είχε να κάνει περισσότερο με τη θέση του κινηματογράφου ως τεχνολογίας και, το πολύ, ως «μηχανικής τέχνης».

Το Science Museum του Λονδίνου είναι το ένα από τα δύο ινστιτούτα που προέκυψαν από την περίφημη έκθεση του Crystal Palace το 1851 (το άλλο είναι το Victoria & Albert Museum). Από αυτή την άποψη, είναι λογικό να διαθέτει μία διαφορετική συλλογή από το Smithsonian Museum, το οποίο διέθετε αντικείμενα τέχνης και τεχνολογίας. Η παρουσία, ωστόσο, του κινηματογράφου στο Μουσείο του Λονδίνου, ήταν παρόμοια με τη θέση τους στο Smithsonian Museum. «Η παρουσία του κινηματογράφου τοποθετήθηκε στην ενότητα της φωτογραφίας και εντός μιας συνολικής αφήγησης εφευρέσεων και τεχνολογικής προόδου, με τον επιμελητή Michael Harvey να αναφέρει ότι πρόκειται για ένα διαχωρισμό μεταξύ επιστήμης και τέχνης που το μουσείο αντιπροσωπεύει με βάση το περιεχόμενο της συλλογής του».⁸⁸

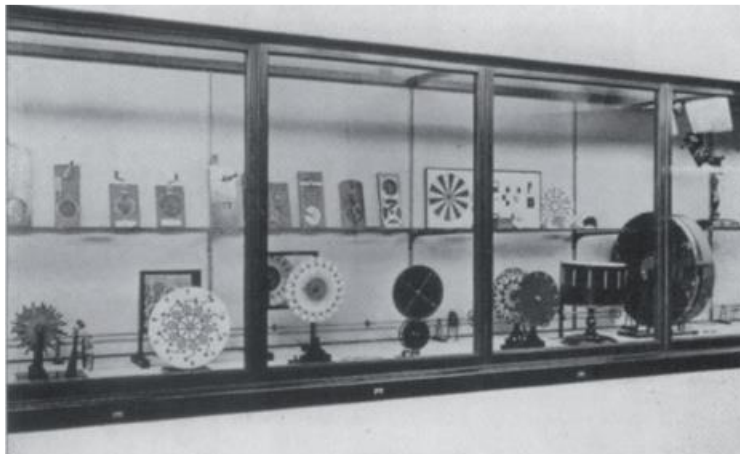
⁸⁵ Πηγή: Latsis, D., «The beginnings of cinema as a museum exhibit»

⁸⁶ D. Latsis, «The beginnings of cinema as a museum exhibit», σ.20

⁸⁷ D. Latsis, «The beginnings of cinema as a museum exhibit», σ.21

⁸⁸ D. Latsis, «The beginnings of cinema as a museum exhibit», σ.24-25

Ειδικότερα, η συλλογή του Wilfred Day⁸⁹, που προσφέρθηκε στο Science Museum το 1922, θεωρείται ακόμα και σήμερα μία από τις σημαντικότερες συλλογές προ – κινηματογραφικών και κινηματογραφικών υλικών, που συνδυάζει τόσο τεχνολογικές συσκευές όσο και εξοπλισμό, έγγραφα, φωτογραφίες, και ταινίες.⁹⁰



91

Εικόνα 2. Μέρος της συλλογής του Will Day προς έκθεση τη δεκαετία του '30

Η διάταξη των αντικειμένων δεν διαφέρει πολύ από αυτή του Smilley στο Smithsonian Museum, όπως φαίνεται και στην εικόνα 2. Και σε αυτήν την περίπτωση, η «οπτική διασκέδαση» αποτελεί προτεραιότητα σε σχέση με την παιδαγωγική σημασία των αντικειμένων.

ΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΣΤΟ ΠΡΟΣΚΗΝΙΟ

Στη Γαλλία, όπου είναι πρωτοπόροι των φωτογραφικών και κινηματογραφικών καινοτομιών, ξεκίνησαν και οι πρώτες συζητήσεις για τη δημιουργία μουσείου φωτογραφίας και κινηματογράφου. Το 1927 δημιουργήθηκε ένα μουσείο φωτογραφίας ως μέρος του Conservatoire National des Artes et Metier, στο οποίο υπήρχαν και κινηματογραφικές συσκευές. «Παρόμοια με τα άλλα δύο ιδρύματα που αναφέρονται παραπάνω στο Λονδίνο και στις ΗΠΑ, η μόνιμη έκθεση ήταν προσανατολισμένη στην

⁸⁹ Ο Will Day ήταν ένας ιδιωτικός συλλέκτης με διασυνδέσεις στη βρετανική κινηματογραφική βιομηχανία. Τον οδήγούσε μία εγκυκλοπαιδική περιέργεια για διάφορα αντικείμενα και μέσα τα οποία μελετώνται σήμερα ως αρχαιολογία του κινηματογράφου.

⁹⁰ Cere, R., An international study of film museums, Routledge publications, London – New York 2021, σ. 12 -13

⁹¹ Πηγή: Latsis, D., «The beginnings of cinema as a museum exhibit»

τεχνολογία [και δεν υπήρχε ιστορικοκοινωνικό πλαίσιο], με τη φωτογραφία και τον κινηματογράφο να «μοιράζονται» την ιστορία των τεχνολογικών εξελίξεων».⁹²

Λίγα χρόνια αργότερα, ο κριτικός και κινηματογραφιστής, Paul Rotha, είναι εκείνος που θα οραματιστεί ένα μουσείο κινηματογράφου, όπως περίπου το γνωρίζουμε σήμερα. «Το ιδανικό μουσείο κινηματογράφου, κατά τον ίδιο, δεν σταματά στην προβολή των τεχνολογικών συσκευών και των ίδιων των ταινιών αλλά επίσης ενσωματώνει συμπληρωματικά αντικείμενα που συνδέονται με τον κινηματογράφο, όπως αφίσες ταινιών, βιβλία, σκηνικά, κοστούμια και φωτογραφίες».⁹³ Ήταν ο πρώτος που δεν έκανε διάκριση ανάμεσα στον τεχνολογικό εξοπλισμό και τις μηχανές από τη μία και της τέχνης και πολιτισμικής πρακτικής από την άλλη. Ο ίδιος πίστευε στη δημιουργία ενός χώρου, όπου μπορούν να συνδυαστούν και τα δύο: έκθεση των αντικειμένων και συντήρηση – προβολή των ταινιών.⁹⁴ Μπορούμε, λοιπόν, να χαρακτηρίσουμε το ιδανικό μουσείο, κατά τον Rotha τη δεκαετία του 1930, ως έναν προπομπό των νεότερων μουσείων κινηματογράφου, αφού διέθετε έναν πολύ σύγχρονο χαρακτήρα.

Με τη σειρά του το BFI (British Film Institute), το οποίο ήταν υπεύθυνο για την απόκτηση, επιμέλεια και αρχειοθέτηση ταινιών, αλλά και τη διάδοση και προώθησή τους, αγνόησε επίσης την τεχνολογία που τα παρήγαγε. Το BFI ήταν κυρίως ένα εκπαιδευτικό κινηματογραφικό ίδρυμα, τουλάχιστον μέχρι τα εγκαίνια των δύο μουσείων τη δεκαετία του 1980: το πρώτο, το πρώην Εθνικό Μουσείο Φωτογραφίας, Κινηματογράφου και Τηλεόρασης (NMPFT) που τώρα μετονομάστηκε σε The National Science and Media Museum στο Bradford το 1983 και το δεύτερο, το Μουσείο Κινούμενης Εικόνας (MOMI) στο Λονδίνο το 1988, που πλέον έχει κλείσει. Σίγουρα, η απουσία μουσείου κινηματογράφου μέχρι τη δεκαετία του 1980 αποδείχτηκε αυτό που ο Harvey αποκαλούσε «αποτυχία» για πολλές δεκαετίες, γεγονός το οποίο ενίσχυε την ανικανότητα οποιουδήποτε ιδρύματος να παρουσιάσει μία ολοκληρωμένη επισκόπηση του κινηματογραφικού μέσου.

«Σε πολλές χώρες, τουλάχιστον στο πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα, μουσεία φωτογραφίας υπήρχαν πριν από αυτά του κινηματογράφου ... από την άλλη πλευρά, μουσεία κινηματογράφου που ιδρύθηκαν στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα πιο συχνά περιλάμβαναν και τα τρία οπτικά μέσα: τη φωτογραφία, τον κινηματογράφο και την τηλεόραση».⁹⁵

Τα μουσεία κινηματογράφου, συνολικά, έχουν λάβει πολύ μικρή κρατική υποστήριξη και χρηματοδότηση από το κοινό και σε ορισμένες περιπτώσεις καθόλου, ενώ όταν διατίθεντο κάποια κεφάλαια, αυτά ήταν περιορισμένα και επισφαλή.

«Αυτό το αδύναμο οικονομικά θεμέλιο, σε συνδυασμό με τις ‘φιλοσοφικές’ αμφιβολίες ως προς τη σημασία των υλικών αντικειμένων που περιβάλλουν τον κινηματογράφο, παρήγαγε διαφορετικές ιδέες για τη διατήρηση και την έκθεση της κληρονομιάς του κινηματογράφου στην πρώιμη ιστορία του σχηματισμού τους».⁹⁶

⁹² R. Cere, An international study of film museums, σ. 13

⁹³ R. Cere, An international study of film museums, σ. 14

⁹⁴ R. Cere, An international study of film museums, σ. 3

⁹⁵ R. Cere, An international study of film museums, σ. 62-63

⁹⁶ R. Cere, An international study of film museums, σ. 2

Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΣΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΚΑΙ ΣΤΗΝ ΓΚΑΛΕΡΙ

Δεν υπάρχει μία συγκεκριμένη περίοδος, που μπορούμε να πούμε ότι αποτέλεσε «σταθμό» για μία ολοκληρωμένη επισκόπηση του κινηματογράφου (όπως θα έλεγε και ο Harvey) από ένα ινστιτούτο. Μάλλον το μέσο κέρδισε σταδιακά τους οπαδούς του, από τη δεκαετία του 60' και μετά, με όλο και περισσότερους να εισάγουν τον κινηματογράφο στις γκαλερί τους. Ωστόσο, παρά την έκρηξη της βιομηχανίας του Χόλυγουντ και την προσπάθεια κάποιων καλλιτεχνών να εισάγουν ταινίες σε μουσειολογικό πλαίσιο τα επόμενα χρόνια, πολλά κορυφαία πολιτιστικά ιδρύματα δεν ήταν αρκετά έτοιμα να αποδεχτούν τον κινηματογράφο, καθώς εκφράστηκαν αντιρρήσεις για την εμπορευματικότητα του μέσου⁹⁷. Η Margaret Parsons, επικεφαλής του κινηματογραφικού τμήματος της Εθνικής Πινακοθήκης, αναφέρει:

«Ο παραδοσιακός διαχωρισμός μεταξύ υψηλής τέχνης και κινηματογράφου δεν είναι μυστικό. Ένα ενδιαφέρον γεγονός αυτού: Ολοκληρώνοντας μία σειρά διαλέξεων με θέμα τον μινιμαλισμό στη σύγχρονη ζωγραφική πριν από αρκετά χρόνια, ένας εξέχων επιμελητής σύγχρονης τέχνης έλαβε ένα standing ovation δέκα λεπτών από ένα πλήθος πεντακοσίων ατόμων στο θέατρο της Εθνικής Πινακοθήκης. Αντίθετα, η διάλεξη του ιστορικού κινηματογράφου για τον δομικό κινηματογράφο τη δεκαετία του 60', μόλις μετά βίας προσέκλυσε κοινό».⁹⁸

Η Angela Dalle Vacche φαίνεται να συμφωνεί με τη δυσφορία που υπάρχει για την κινούμενη εικόνα, αφού ούτε το μουσείο ούτε η ιστορία της τέχνης μπορούν να την υποστηρίξουν πλήρως.⁹⁹ Κάποιοι ακαδημαϊκοί και μελετητές τέχνης νιώθουν ότι τα στοιχεία που εμπεριέχει ο κινηματογράφος είναι αυτά που δε μπορούν να γίνουν αποδεκτά από μέρος της καλλιτεχνικής κοινότητας.

Ο Maeve Connolly αναφέρεται στο φαινόμενο του «εικονικού χρόνου». Ουσιαστικά, αυτή είναι μία κριτική εκτίμηση για τέχνες που βασίζονται στον χρόνο, συμπεριλαμβανομένου του κινηματογράφου, που έχει τον θεατή να αποτρέπει συνεχώς τη κριτική σκέψη για να αποθηκεύσει την ανάλυση για την επόμενη στιγμή, αποτυγχάνοντας έτσι να ασχοληθεί με το παρόν¹⁰⁰. Ουσιαστικά, είναι η περιορισμένη φύση της παρουσίασης της κινούμενης εικόνας σε μουσεία και εκθέσεις που είναι απογοητευτική σε ανθρώπους της καλλιτεχνικής κοινότητας, οι οποίοι προτιμούν την συγκεντρωμένη κριτική εκτίμηση του κοινού.

Άλλοι θεωρούν ότι ο κινηματογράφος είναι ένα προϊόν με σύντομη ιστορία, για να διεκδικήσει μουσειακό ρόλο ισότιμο, δίπλα στα υπόλοιπα επιτεύγματα που συσσωρεύει η ανθρώπινη δραστηριότητα εδώ και εκατό, σχεδόν, αιώνες.¹⁰¹

⁹⁷ S. Groff, «Museological Cinema: An ideal approach to a Modern Art Form», σ. 8-9

⁹⁸ S. Groff, «Museological Cinema: An ideal approach to a Modern Art Form», σ. 9

⁹⁹ S. Groff, «Museological Cinema: An ideal approach to a Modern Art Form», σ. 10

¹⁰⁰ S. Groff, «Museological Cinema: An ideal approach to a Modern Art Form», σ. 10

¹⁰¹ Α. Χουρμουζιάδη, «Το σινεμά στο μουσείο», σ.2

Ο «θάνατος» του κινηματογράφου τις τελευταίες δεκαετίες βοήθησε στο να εισέλθει δυναμικά στον παραδοσιακό ναό των τεχνών, σύμφωνα με τον Thomas Elsaesser, με την τηλεόραση, το βίντεο και τώρα τη νέα ψηφιακή εποχή να είναι οι βασικοί παράγοντες απομάκρυνσης του κοινού από αυτόν.¹⁰² Ο ίδιος, ωστόσο, προσθέτει:

«Μία ταινία, αφού έχει τελειώσει η εμπορική της περίοδος, μπορεί να προστεθεί σε διαφορετικούς κύκλους αξίας, κινούμενη από το “εμπόριο” στην “τέχνη” και τον “πολιτισμό”. Μπορεί να γίνει μέρος μίας συλλογής, να αποκτήσει αισθητική αξία ως μοναδικό τεχνούργημα, ή να αποκτήσει την αύρα ενός προσωπικού έργου, χάρη στην υπογραφή του δημιουργού».¹⁰³ Η Erika Balsom αναφέρει από την πλευρά της:

«Ο κινηματογράφος γίνεται μία ενασχόληση της σύγχρονης τέχνης, ακριβώς σε μία εποχή που βρίσκεται σε κρίση λόγω της ολοένα αυξανόμενης ηγεμονίας των νέων μέσων, που θα ψηφιοποιούνται και θα υπάρχουν στο διαδίκτυο όσο προχωράει η δεκαετία του '90. Ο κινηματογράφος μπαίνει στην γκαλερί στο κύμα μιας κουλτούρας, που συγκλίνει κάτω από το σήμα του ψηφιακού, εμφανιζόμενος εκεί ως ένα παλιό μέσο που πρέπει να μνημονεύεται και να προστατεύεται».¹⁰⁴

Μέσα από αυτή τη διαδικασία, δημιουργείται και η video art και, κατ' επέκταση, οι video artists, οι οποίοι δημιουργούν βίντεο και μικρά φιλμάκια με σκοπό να προβληθούν αποκλειστικά στις γκαλερί και σε εκθέσεις σύγχρονης τέχνης και όχι στις κινηματογραφικές αίθουσες.

«Το δίλημμα της αντιπαράθεσης μουσείου και κινηματογράφου ήταν εξίσου έντονο για τους πρωτοποριακούς κινηματογραφιστές από τις δεκαετίες του '60 και του '70, των οποίων οι ταινίες ξαφνικά δεν υπολογίζονταν ούτε για προβολή στον κινηματογράφο ή σε μεταμεσονύχτια τηλεοπτικά προγράμματα. Κάποιοι τυχεροί βρήκαν μία δεύτερη ζωή σαν installation artists, στους οποίους ανατέθηκε η δημιουργία νέων έργων από επιμελητές διεθνών εκθέσεων τέχνης».¹⁰⁵

Δεν είναι λίγοι, ωστόσο, αυτοί που θεωρούν ότι η μουσειοποίηση του σινεμά ωφέλησε και τις δύο πλευρές. Προσέθεσε πολιτιστικό κεφάλαιο στην κινηματογραφική κληρονομιά, εξαργυρώνοντας την ταπεινή καταγωγή του στη δημοφιλή ψυχαγωγία, ενώ προσέθεσε νέο κοινό στο μουσείο, όπου το μόνιτορ και η κινούμενη εικόνα έχει αποδείξει ότι διατηρεί περισσότερο χρόνο την προσοχή των επισκεπτών από ότι η ζωγραφική ή τα γλυπτά.¹⁰⁶

Τέλος, το γεγονός ότι δημιουργήθηκαν όλο και περισσότερα μουσεία αφιερωμένα στον κινηματογράφο τις τελευταίες δεκαετίες (ιδρύματα αφιερωμένα στον κινηματογράφο γενικά ή θεματικά), συνέβαλλε στο να εξετάσουν λεπτομερέστερα οι επαγγελματίες των μουσείων το μέσο και τις ιδιαιτερότητες του, δίνοντας και στους ίδιους τους κλάδους της μουσειολογίας και της επιμέλειας τη δυνατότητα να «ανθίσουν». Το αποτέλεσμα ήταν η καλλιέργεια του μουσειακού χώρου, με ιδιαίτερα ελκυστικές εκθέσεις για το κοινό.

¹⁰² T. Elsaesser, «Ingmar Bergman in the museum? Thresholds, limits, conditions of possibility». σ.1

¹⁰³ T. Elsaesser, «Ingmar Bergman in the museum»? σ.1-2

¹⁰⁴ E. Balsom, E, Exhibiting cinema in contemporary art, (Amsterdam University Press, Amsterdam 2013), σ. 11

¹⁰⁵ T. Elsaesser, «Ingmar Bergman in the museum»? σ.2-3

¹⁰⁶ T. Elsaesser, «Ingmar Bergman in the museum»? σ.2

Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΣΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ: ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ

Όπως αναφέραμε, το ενδιαφέρον για τη διατήρηση και προβολή της κινηματογραφικής κληρονομιάς χρονολογείται ήδη από την πρώτη περίοδο της ανακάλυψης του μέσου. Η έκθεση, ωστόσο, των αντικειμένων που σχετίζονταν με τον κινηματογράφο, είχε ως βασικό στόχο την προβολή της τεχνολογικής εξέλιξης της ανθρωπότητας και ουδεμία σχέση είχε με τον καλλιτεχνικό χαρακτήρα που του αποδίδουμε εμείς σήμερα (προβολή της συλλογής του Will Day από το Science Museum of London).

Αυτό, εν μέρει, εξηγεί και την καθυστέρηση στη δημιουργία μουσείων που είναι αφιερωμένα εξ ολοκλήρου στον κινηματογράφο, καθώς το υλικό εντασσόταν σε άλλες κατηγορίες μουσείων, όπως σε μουσεία επιστημών καθώς και σε μουσεία φωτογραφίας, ενός μέσου που αποτελεί πρόγονο της κινούμενης εικόνας. Οι video artists καθώς και οι εκθέσεις σύγχρονης τέχνης, που άρχισαν να εντάσσονται στο εκθεσιακό τους αφήγημα μικρά αποσπάσματα βίντεο, τα οποία δεν είχαν δημιουργηθεί με σκοπό την προβολή τους στον κινηματογράφο, βοήθησαν σημαντικά στην εξέλιξη του χαρακτήρα του κινηματογράφου ως καλλιτεχνική πράξη. Η διαφορετική αντιμετώπιση της κινηματογραφικής κληρονομιάς από τους υπεύθυνους των μουσείων τόσο ως τεχνολογικό επίτευγμα αλλά και ως καλλιτεχνική παραγωγή, που συντέλεσε στην εξέλιξη της πολιτισμικής ανάπτυξης της κοινωνίας, συνέβαλλε στη δημιουργία μουσείων κινηματογράφου είτε θεματικά (π.χ. που αφορούν την ιστορία μίας χώρας) είτε γενικά (της ιστορίας του κινηματογράφου παγκοσμίως), παρά τις διαφωνίες που υπάρχουν ακόμα για τη μουσειοποίηση της κινηματογραφικής κληρονομιάς.

Όπως αναφέρει και η Αναστασία Χουρμουζιάδου:

«Το επιχείρημα ότι ο κινηματογράφος είναι ένα πολύ πρόσφατο φαινόμενο, καθώς από τη στιγμή της γέννησής του μας χωρίζει κάτι περισσότερο από ένας αιώνας, ίσως είναι καταρχάς λογικό, ειδικά όταν απευθύνεται σε ένα ακροατήριο που έχει συνηθίσει να κινείται σε μουσειακούς χώρους της απώτατης αρχαιότητας. Δεν είναι, όμως, εν τέλει πειστικό, αν σκεφτούμε ότι τις τελευταίες δεκαετίες η μουσειοποίηση πραγμάτων και φαινομένων συμβαίνει με ταχύτατο ρυθμό και ήδη συζητάμε για μουσεία υπολογιστών και ψηφιακής τεχνολογίας. Άρα τα προβλήματα της σχέσης του κινηματογράφου με το μουσείο θα πρέπει να αναζητηθούν στην ίδια τη φύση των δύο συμμετεχόντων σε αυτή».¹⁰⁷

Υπάρχουν βέβαια και άλλοι, όπως ο Elsaesser, που υποστηρίζουν ότι ο κινηματογράφος έχει ήδη πεθάνει καθώς τη θέση του πήρε αρχικά η τηλεόραση και το βίντεο και ύστερα το διαδίκτυο και τα νέα μέσα. Επομένως, η θέση του είναι στο

¹⁰⁷ Α. Χουρμουζιάδη, «Η κινηματογραφική εικόνα, εισαγωγή στον εκθεσιακό σχεδιασμό», Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. <https://hdl.handle.net/11419/8903>

μουσείο, μαζί με άλλα πράγματα που, αφού χάσουν κάθε αξία χρήσης, αποφασίζουμε να μην τα πετάξουμε επειδή τους αποδίδουμε μία νέα αξία, πολιτιστική αυτή τη φορά.

Μέρος 3^ο

ΜΟΥΣΕΙΑ ΚΑΙ ΕΚΘΕΣΕΙΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

MUSEO NAZIONALE DEL CINEMA DI TORINO (ΕΘΝΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΤΟΥ ΤΟΡΙΝΟ)

Το *Εθνικό Μουσείο Κινηματογράφου στο Τορίνο* βρίσκεται στο πιο χαρακτηριστικό κτίριο της πόλης από το 2000, το *Mole Antonelliana*. Και όπως συμβαίνει σε πολλά μουσεία που γνωρίζουμε σήμερα παγκοσμίως, αφορμή για τη δημιουργία του υπήρξε ένας άνθρωπος και η αγάπη που είχε για τον κινηματογράφο. Στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι η *Maria Adriana Prolo*, αρχειονόμος και ιστορικός της λογοτεχνίας η οποία ανέπτυξε για πρώτη φορά το ενδιαφέρον της για τον κινηματογράφο, μέσω της έρευνάς της για την πρώιμη βιομηχανία του κινηματογράφου στο Τορίνο. 'Ή Παράλληλα με την έρευνά της, η Prolo, άρχισε να συλλέγει αντικείμενα σχετικά με τον κινηματογράφο, με σκοπό ένα μελλοντικό μουσείο κινηματογράφου με την αρχαιολογία του κινηματογράφου να την ενδιαφέρει ιδιαίτερα'.¹⁰⁸ Η *Susan Pierce* αναφέρει για τα αντικείμενα:

Η χρονολογία ενός αντικειμένου έχει πρωταρχική σημασία για έναν συλλέκτη με εμμονή στο παρελθόν. Εκτιμά το αντικείμενο λόγω των συνειρμών που προκαλεί το γεγονός ότι κάποτε ανήκε σε κάποιον, με τον οποίο μπορεί να ταυτιστεί στη φαντασία του. Το αντικείμενο είναι φορέας μαρτυρίας : η κατοχή του αποτελεί εισαγωγή στην ιστορία¹⁰⁹.



Εικόνα 3. Η Maria Adriana Prolo και ο Henri Langlois το 1954

¹⁰⁸ R. Cere, *An international study of film museums*, σ. 60

¹⁰⁹ S. Pearce, *Μουσεία, αντικείμενα & συλλογές*, (εκδόσεις Βάνιας, Θεσσαλονίκη 2002), σ.81

¹¹⁰ R. Cere, *An international study of film museums*, σ. 62

Το *Εθνικό Μουσείο Κινηματογράφου του Τορίνο* θεωρείται από τα πιο σημαντικά μουσεία για τη συλλογή της αρχαιολογίας του κινηματογράφου στην Ευρώπη. «Διαθέτει τρεις σημαντικές συλλογές της αρχαιολογίας του κινηματογράφου, την πρώτη από τα αδέρφια Barnes, τη δεύτερη από το ζεύγος Levie και την τρίτη από την ιδρύτρια Maria Adriana Prolo».¹¹¹ Οι συλλογές περιλαμβάνουν κυρίως αντικείμενα από τη βιομηχανία του κινηματογράφου, από το 17^ο μέχρι το 19^ο αιώνα αλλά και νεότερα. Μεταξύ άλλων περιλαμβάνονται κάμερες, φωτογραφίες, βίντεο, αφίσες και κάθε λογής αντικείμενο που σχετίζεται με τον κινηματογράφο και τους ανθρώπους που τον περιβάλλουν. «Οι συλλογές συγκροτήθηκαν με βάση τα προσωπικά και αισθητικά κριτήρια των συλλεκτών με βασικό κριτήριο να σωθεί ότι φαινόταν ότι θα χαθεί σε βάθος χρόνου».¹¹²



113

Εικόνα 4. Το κτίριο που φιλοξενεί το Εθνικό Μουσείο Κινηματογράφου του Τορίνο

Το *Mole* είναι ένα ιδιαίτερα εντυπωσιακό κτίριο, όπως φαίνεται και στην παραπάνω εικόνα, πράγμα που το κάνει ιδιαίτερα δημοφιλές και στο κοινό που δεν επισκέπτεται απαραίτητα το Μουσείο. Ο Πάνος Τζώνος μιλώντας για τα κτίρια που φιλοξενούν μουσεία αναφέρει:

¹¹¹ R. Cere, *An international study of film museums*, σ. 68

¹¹² Α. Χουρμουζιάδη, «Το σινεμά στο μουσείο», σ.4

¹¹³ <https://www.museocinema.it/it/museo-e-fondazione-ma-prolo/mole-antonelliana>

«Το μουσείο είναι το πιο περιζήτητο αντικείμενο αρχιτεκτονικού σχεδιασμού για το διεθνές αρχιτεκτονικό star system, έχει αναχθεί σε αιχμή του δόρατος για πειραματισμό κάθε νέας αρχιτεκτονικής ιδέας ή τάσης, με απόσταση από κάθε άλλη κτιριακή κατηγορία».¹¹⁴

Αν και το συγκεκριμένο κτίριο δεν χτίστηκε αρχικά για να στεγάσει το μουσείο κινηματογράφου, φαίνεται ότι είναι ενταγμένο στην κατηγορία των μουσείων που διαθέτουν εμβληματικά κελύφη, τα οποία είναι εξίσου πολυφωτογραφημένα, όπως το εσωτερικό τους. Οι υπεύθυνοι πολύ έξυπνα διαμόρφωσαν μία διαδρομή από το ισόγειο μέχρι την ταράτσα του *Mole*, μέσω εσωτερικής σκάλας ή μέσω ασανσέρ, δίνοντας την ευκαιρία στο κοινό να «εισέλθει» μέσα στο θόλο του κτιρίου, θαυμάζοντας την αρχιτεκτονική του. Φτάνοντας στη κορυφή, ο επισκέπτης απολαμβάνει το Τορίνο σε πανοραμική θέα από 85 μέτρα ύψος. Το ίδιο το κτίριο και η πόλη του Τορίνο θα μπορούσαν να θεωρηθούν άλλες 2 θεματικές στην ήδη πλούσια έκθεση στο εσωτερικό του κτιρίου.

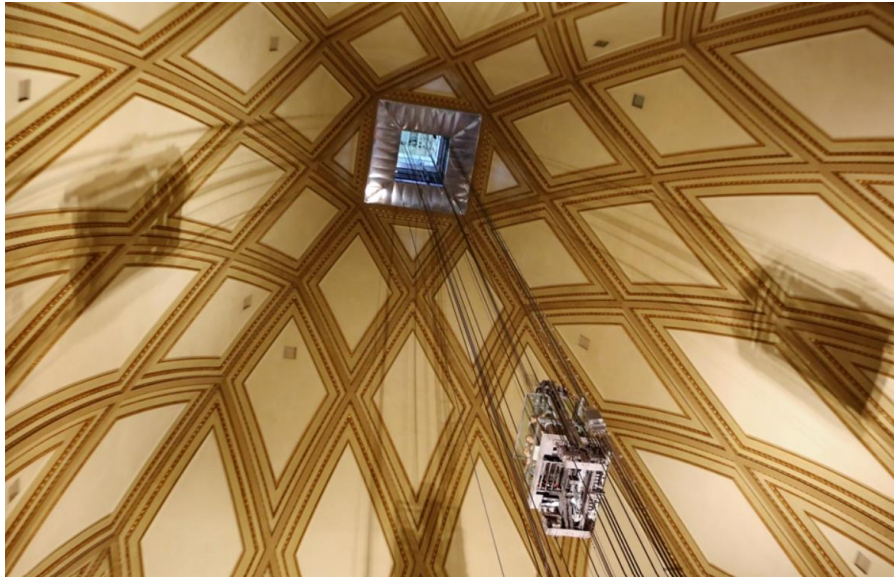


115

Εικόνα 5. Η εσωτερική σκάλα που οδηγεί στην κορυφή του *Mole*

¹¹⁴ Π. Τζώνος, Μουσείο και Νεωτερικότητα, (εκδόσεις Εντευκτήριο, Θεσσαλονίκη 2014), σ.14

¹¹⁵ <https://www.museocinema.it/en/national-cinema-museum>



116

Εικόνα 6. Το ασανσέρ που οδηγεί στην κορυφή του Mole



117

Εικόνα 7. Το Τορίνο από την κορυφή του Mole

Ο εκθεσιακός χώρος καλύπτει περίπου τα 3.000 τ.μ. και εκτείνεται σε τέσσερις ορόφους. Η μόνιμη έκθεση ξεκινά από τον ισόγειο χώρο και καταλήγει στην κορυφή του Mole, σαν να ξετυλίγεται ένα φιλμ της ιστορίας του κινηματογράφου.

¹¹⁶ <https://www.museocinema.it/it/museo-e-fondazione-ma-prolo/mole-antonelliana>

¹¹⁷ <https://www.museocinema.it/it/museo-e-fondazione-ma-prolo/mole-antonelliana>

Στο ισόγειο, το πρώτο επίπεδο είναι αφιερωμένο στην Αρχαιολογία του Κινηματογράφου, **Archaeology of Cinema**. Εκεί, υπάρχουν αντικείμενα και οπτικές αναπαραστάσεις που σχετίζονται με τα πρώτα χρόνια της «γέννησης» του κινηματογράφου.

Αυτό γίνεται εμφανές μέσα από τις εξής θεματικές: *Η γέννηση της κίνησης* (The birth of Movement), *Οι αρχές του κινηματογράφου* (The origins of cinema), *Η γέννηση των κινούμενων εικόνων*, (The birth of moving pictures), *Το θέατρο σκιών* (The shadow Theater), *Η κάμερα obscura* (The camera obscura), *Τα οπτικά κουτιά* (The optical boxes), *Τα στερεοσκοπικά* (The stereoscopies), *Τα μαγικά φανάρια* (The magic lanterns), *Η χρονοφωτογραφία* (The chronophotography), *Το κινητοσκόπιο* (The kinetoscope) και, τέλος, *Ο κινηματογράφος* (The cinematograph).¹¹⁸

Στην «καρδιά» του μουσειακού χώρου, στο δεύτερο επίπεδο, βρίσκεται το **Temple Hall** (Αίθουσα του Ναού), το οποίο περιβάλλεται από μικρά αφιερώματα λατρείας του κινηματογράφου. «Μεταξύ άλλων μία περιοχή με τίτλο Cabiria που αναφέρεται στην ταινία σταθμό του βωβού ιταλικού κινηματογράφου και άλλη μία στο Τορίνο ως «πόλη του σινεμά».¹¹⁹ «Με τη συγκέντρωση σε αυτό το τμήμα στον ιταλικό κινηματογράφο γίνεται εμφανής η σημασία που δόθηκε στον εθνικό κινηματογράφο, ως έκφραση της εθνικής ταυτότητας και του πολιτισμού στο μουσείο του Τορίνο»¹²⁰ Αυτό γίνεται εμφανές, επίσης, με τις ταινίες που προβάλλονται σε δύο μεγάλες οθόνες και συνήθως αφορούν τον ιταλικό κινηματογράφο, τις οποίες μπορεί να απολαύσει κάποιος στις «πολυτελείς» ξαπλώστρες.

Ο δεύτερος όροφος έχει τίτλο **Cinema Machine**. Ο χώρος αυτός είναι αφιερωμένος στα διάφορα στοιχεία και στάδια της κινηματογραφικής βιομηχανίας: στούντιο παραγωγής, σκηνοθεσία, σενάριο, ηθοποιοί, κοστούμια, σκηνικά.

Ο τρίτος όροφος ονομάζεται **Poster Gallery**. Εδώ παρουσιάζονται αφίσες ταινιών που παρακολουθούν την ιστορία του κινηματογράφου παράλληλα με την εξέλιξη της γραφιστικής, της παραστατικής τέχνης και της διαφήμισης.

¹¹⁸ R. Cere, An international study of film museums, σ. 69

¹¹⁹ <https://www.museocinema.it/en/national-cinema-museum>

¹²⁰ R. Cere, An international study of film museums, σ. 69



121

Εικόνα 8. Πανοραμική άποψη του εσωτερικού του Εθνικού Μουσείου Κινηματογράφου του Τορίνο

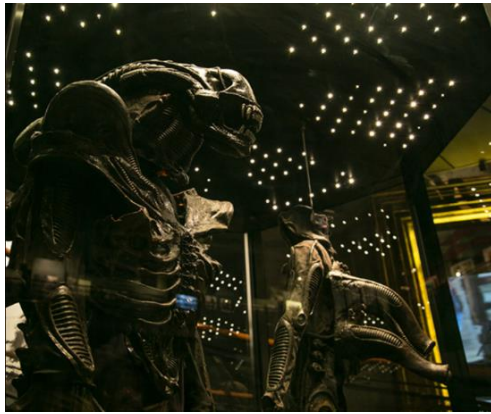
¹²¹ <https://www.bbtorino.net/en/attractions/national-cinema-museum/>

Archaeology of Cinema



122

Temple Hall



123

¹²² <https://www.museocinema.it/en/national-cinema-museum>

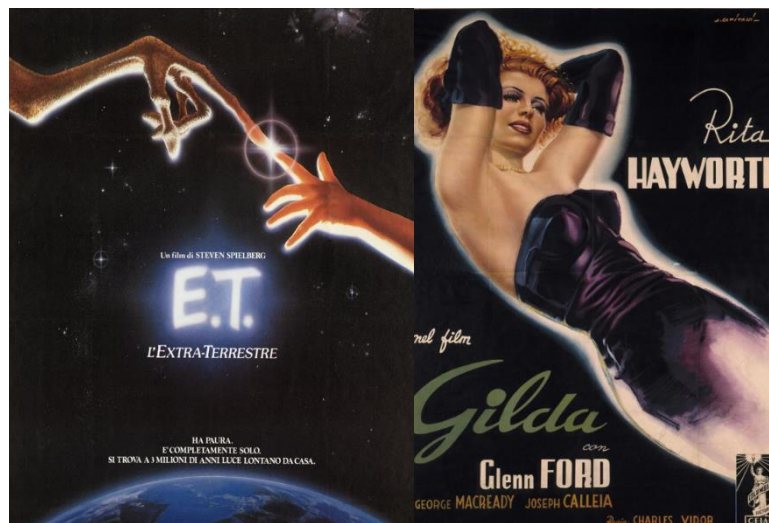
¹²³ <https://www.museocinema.it/en/national-cinema-museum>

Cinema Machine



124

Poster Gallery



Η σοβαρή μουσειολογική και μουσειογραφική μελέτη, με την εμπλοκή διαφορετικών ειδικοτήτων (κινηματογραφιστές, designers και άλλες ειδικότητες πέρα των επαγγελματιών των Μουσείων), το καθιστά ένα σύγχρονο και εντυπωσιακό μουσείο που ανταποκρίνεται στις προσδοκίες των επισκεπτών του.

Η Maria Adriana Prolo, πέρα από την εκθεσιακή δραστηριότητα, προσπάθησε να κάνει γνωστή την ύπαρξη του μουσείου, ιδιαίτερα τα χρόνια μετά τον πόλεμο, μεγαλώνοντας το δίκτυο συνεργασίας με ανθρώπους του κινηματογράφου καθώς και να συνάψει συνεργασίες με τα ΜΜΕ και το *Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Βενετίας*, με σκοπό να διευρύνει το σύνολο των δραστηριοτήτων του. Μάλιστα ήδη από το 1958, στο *Palazzo Chiambrese* πια, το μουσείο θα διευρύνει τις δραστηριότητες του καθώς θα έχει δεκαέξι αίθουσες για εκθέσεις, ένα αμφιθέατρο για προβολές χωρητικότητας εκατόν είκοσι ατόμων, βιβλιοθήκη, μία φωτογραφική συλλογή, μία ταινιοθήκη και αρχείο. Την ίδια χρονιά ξεκίνησαν οι προβολές ταινιών, όπου οι επισκέπτες μπορούσαν δουν δύο ταινίες τη μέρα στο αμφιθέατρο. Οι προβολές ήταν συχνά μέρος μεγάλων αναδρομικών εκθέσεων του μουσείου¹²⁶.

Το μουσείο είχε ρόλο μουσείου και σινεμά. Οι περισσότερες προβολές σχετίζονταν κυρίως με τον ιταλικό, τον ευρωπαϊκό και τον αμερικανικό κινηματογράφο, αλλά ενίοτε οι δραστηριότητες του μουσείου ευνοούσαν την προβολή εθνικών κινηματογράφων από την Αφρική, την Ιαπωνία και τη Λατινική Αμερική. ‘Πολλές προβολές ταινιών από όλο τον κόσμο ενσωματώθηκαν σε θεματικά προγράμματα, όπως πρωτοποριακές ταινίες, ντοκιμαντέρ ή τέχνης’. Επίσης, ανέλαβε μεγάλη εκπαιδευτική δραστηριότητα, κυρίως με παιδιά δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης, κάτι το οποίο εξακολουθεί μέχρι σήμερα να αποτελεί βασικό σκοπό του μουσείου. Πολλές φορές μάλιστα οι επισκέψεις συνοδεύονται και από προβολές ταινιών¹²⁷.

Σήμερα το μουσείο έχει εμπλουτίσει την εκπαιδευτική του δραστηριότητα καθώς έχει προσθέσει θεματικές διαδρομές, εργαστήρια, και διάφορες άλλες δραστηριότητες, όπως το κινήγι θησαυρού, σε μία προσπάθεια να συνδυάσει ακόμη περισσότερο τη διασκέδαση με την εκπαίδευση, απευθυνόμενο σε όλους τους επισκέπτες από σχολεία μέχρι και οικογένειες. Κατά τη διάρκεια της χρονιάς το μουσείο οργανώνει, επίσης, τρία φεστιβάλ κινηματογράφου, τα οποία προβάλλουν τον διεθνή σύγχρονο κινηματογράφο αλλά και αναδρομές και αφιερώματα στο κινηματογραφικό παρελθόν. Αυτά είναι το *Torino Film Festival*, το *CinemAmbiente* και το *Lovers Film Festival*.

Η παραπάνω επισκόπηση μάς δείχνει μία εικόνα για τις βασικές δραστηριότητες ενός σύγχρονου μουσείου κινηματογράφου, δίνοντας μας τη δυνατότητα να δούμε πώς μπορεί να προβληθεί ο κινηματογράφος μέσα σε ένα διαφορετικό περιβάλλον όπως είναι το μουσείο.

¹²⁶ R. Cere, ‘Exhibiting cinema’: The cultural activities of the Museo Nazionale del cinema, 1958-1971, σ. 299

¹²⁷ R Cere, ‘Exhibiting cinema’: The cultural activities of the Museo Nazionale del cinema, 1958-1971, σ. 299

Μουσείο Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

Το *Μουσείο Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης* αποτελεί μία διαφορετική περίπτωση από το *Εθνικό Μουσείο Κινηματογράφου του Τορίνο*. Αφορμή δημιουργίας του μουσείου αποτέλεσε το γεγονός της πολιτιστικής πρωτεύουσας της Ευρώπης, το οποίο «έφερε» η Θεσσαλονίκη το 1995. Το μουσείο, μετά από μία μεταβατική περίοδο, φιλοξενήθηκε τελικά το 2001 στην Αποθήκη Α' στο λιμάνι της πόλης, σε ένα ιστορικό βιομηχανικό κτίριο που χρονολογούνται από την οθωμανική περίοδο. «Η μετατροπή, βέβαια, του κτιρίου σε μουσειακό χώρο, απάλειψε, αναγκαστικά, από το εσωτερικό του κάθε μνήμη αυτής της «βιομηχανικής κληρονομιάς».¹²⁸



129

Εικόνα 9. Η είσοδος του Μουσείου Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

¹²⁸ Α. Χουρμουζιάδη, «Το σινεμά στο μουσείο», σ.6

¹²⁹ <https://www.filmfestival.gr/el/museum/visit/>

Μία ουσιαστική διαφορά του *Μουσείου Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης* με το *Μουσείο Κινηματογράφου του Τορίνο* αλλά και με άλλα ιδρύματα, είναι ότι η ίδρυσή του δεν στηρίχθηκε σε κάποια συλλογή.

«Με την θεσμοθέτησή του φρόντισε να εξασφαλίσει κάποιες ιδιωτικές συλλογές, με ποικίλο περιεχόμενο, οι οποίες όμως κατά την ενσωμάτωσή τους στο Μουσείο δεν διέθεταν ούτε συνοχή ούτε την απαραίτητη τεκμηρίωση . . . Η φύση των συλλογών, η αποσπασματικότητα τους, οι ανισότητές τους και η ελλιπής – έως ανύπαρκτη- μελέτη τους, καθιστούσαν προβληματική τη δυνατότητα αξιοποίησής τους σε μία νέα, «επιστημονικά» επεξεργασμένη μουσειολογική πρόταση»¹³⁰.

Στη συγκεκριμένη, λοιπόν, περίπτωση, μη έχοντας τη συλλογή ως βάση που θα κατευθύνει το στόχο και την έκθεση του μουσείου, οι υπεύθυνοι είχαν τη δυνατότητα να αναρωτηθούν, τι θέλει το *Μ.Κ.Θ.* (*Μουσείο Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*) να πει και να δείξει. Και η απάντηση που δόθηκε ήταν, «η ιστορία του ελληνικού σινεμά». Η απάντηση αυτή δίνει εν μέρει μία κατεύθυνση, αλλά ταυτόχρονα γεννά ένα πλήθος ερωτημάτων, σχετικά με την ανάδειξη της ιστορίας του ελληνικού σινεμά. Τι θα περιλαμβάνει δηλαδή η συλλογή και τι θα αποκλείει; Η ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου ξετυλίγεται σε οκτώ ενότητες μέσα στον ακανόνιστο χώρο του *Μ.Κ.Θ.*, ακολουθώντας σημεία καμπής του ελληνικού κινηματογράφου.

«Ολόκληρος ο εκθεσιακός χώρος (που προέκυψε μετά από καθαίρεση όλων σχεδόν των γραφείων, αιθουσών προβολής και βοηθητικών χώρων της προηγούμενης διαμόρφωσης) οργανώθηκε πάνω σε μία καμπύλη γραμμή, που, αν τη δει κανείς αφαιρετικά, θυμίζει το φιλμ, καθώς ξετυλίγεται από μία μπομπίνα».¹³¹

Αν και πρόκειται για μία χρονολογική προσέγγιση (ξεκινά από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα και καταλήγει στη κινηματογραφική παραγωγή των τελευταίων χρόνων), δεν υπάρχει επισήμανση που να τονίζει τις χρονολογικές περιόδους. Αυτό γίνεται εμφανές μέσα από τις ταινίες, τα πρόσωπα της κάθε εποχής, το σκηνικό αλλά και άλλα γεγονότα (κοινωνικά, πολιτικά κ.α.) που παρουσιάζονται μέσω μόνιτορ σε κάθε ενότητα και τα οποία σημάδεψαν την εκάστοτε περίοδο.

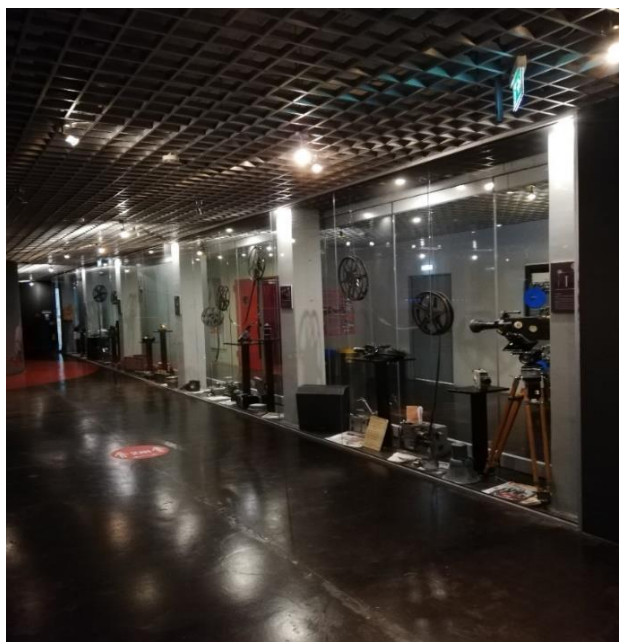
Ωστόσο, τόσο η επιλογή των σημείων που αποτελούν σημεία καμπής για τον ελληνικό κινηματογράφο όσο και το ποια θα είναι τα αντιπροσωπευτικότερα δείγματα της κάθε περιόδου, απαιτούσαν ένα σύστημα κριτηρίων για τους επιμελητές, το οποίο θα βοηθούσε στην τελική επιλογή. Όπως αναφέρει και ο Thomas Elsasser:

«Το μουσείο δεν είναι κινηματογράφος και ο κινηματογράφος δεν είναι μουσείο. Όχι μόνο λόγω της διαφορετικής οικονομίας του χρόνου, που υποχρεώνει το θεατή στο μουσείο να δει ένα δείγμα μιας ταινίας απ' ότι μία «νύχτα στον κινηματογράφο», αλλά και επειδή οι θεσμοί και λόγοι των οποίων το καθένα είναι μέρος, έχουν τη δική τους πολιτιστική μήτρα που βρίσκεται αλλού, σε διακριτές «δημόσιες σφαίρες»¹³²

¹³⁰ Α. Χουρμουζιάδη, «Το σινεμά στο μουσείο», σ.6

¹³¹ Α. Χουρμουζιάδη, «Το σινεμά στο μουσείο», σ.12

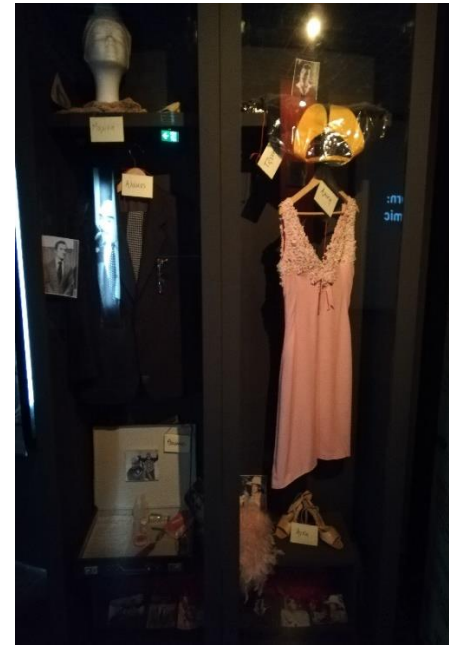
¹³² T. Elsaesser, «Ingmar Bergman in the museum»? σ.2



Εικόνα 10. Η βιτρίνα με κάμερες και μπομπίνες στο κέντρο της μόνιμης έκθεσης του Μ.Κ.Θ.

Άλλες φωτογραφίες από τη μόνιμη έκθεση του μουσείου





133

Πολύ σημαντικό ρόλο για το Μουσείο Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης αποτελεί το Φεστιβάλ Κινηματογράφου της πόλης, που έχει αποκτήσει πλέον διεθνή χαρακτήρα. Ίσως, θα μπορούσε να πει κάποιος, το μουσείο αποτελεί τμήμα του φεστιβάλ και όχι το αντίθετο, καθώς προϋπήρχε, αποτελώντας τη μεγαλύτερη κινηματογραφική διοργάνωση στην Ελλάδα και δίνοντας άλλη μία αφορμή για τη δημιουργία του μουσείου στη συγκεκριμένη πόλη.

«Η διοργάνωση ξεκίνησε το 1960 με την ονομασία «Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου» με πρωτοβουλία του Παύλου Ζάννα και κάποιων

¹³³ *Οι φωτογραφίες από τη μόνιμη έκθεση του Μουσείου Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης προέρχονται από το προσωπικό αρχείο του Γιάννη Λέντερη.

διανοούμενων από τη πόλη της Θεσσαλονίκης”¹³⁴. “Το 1966 μετονομάστηκε σε «Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου» και λειτούργησε ως εθνικό φεστιβάλ ως το 1991. Την περίοδο αυτή θα παρουσιάζει τις τάσεις της εγχώριας κινηματογραφίας και συνδέεται με την ανάδυση του «Νέου ελληνικού Κινηματογράφου», ενώ παράλληλα παρουσιάζει τους πιο σημαντικούς κινηματογραφιστές του παγκόσμιου σινεμά».¹³⁵

«Από το 1992 και έπειτα εδραιώθηκε ο διεθνής του χαρακτήρας και σιγά σιγά το φεστιβάλ ανέβηκε στην εκτίμηση και του εκτός Ελλάδος κοινού»¹³⁶. Έκτοτε και μέχρι σήμερα, το Φεστιβάλ προσανατολίζεται στον νέο ανεξάρτητο διεθνή κινηματογράφο με έμφαση στην ανακάλυψη νέων δημιουργών και ταινιών, αποτελώντας ένα «κινηματογραφικό κέντρο» για σκηνοθέτες από την Ελλάδα και το εξωτερικό. Επιπλέον, το φεστιβάλ, πέρα από την ολιγοήμερη προβολή ταινιών της εγχώριας και διεθνούς κινηματογραφικής παραγωγής, παρουσιάζει και μία σειρά από παράλληλες εκδηλώσεις, όπως masterclasses, εργαστήρια, συναντήσεις και εκθέσεις που συνήθως αποτελούν αφιερώματα σε πρόσωπα ή ταινίες που άφησαν το στίγμα τους στον ελληνικό ή το διεθνή κινηματογράφο.



Εικόνα 11. Από την έκθεση “Ο άγνωστος εικαστικός Νίκος Κούνδουρος” στα πλαίσια του 60^{ου} Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

¹³⁴ <https://web.archive.org/web/20120111145550/http://www.cinemainfo.gr/cinema/filmfestival/thessalonikifilmfestival/history/index.html>

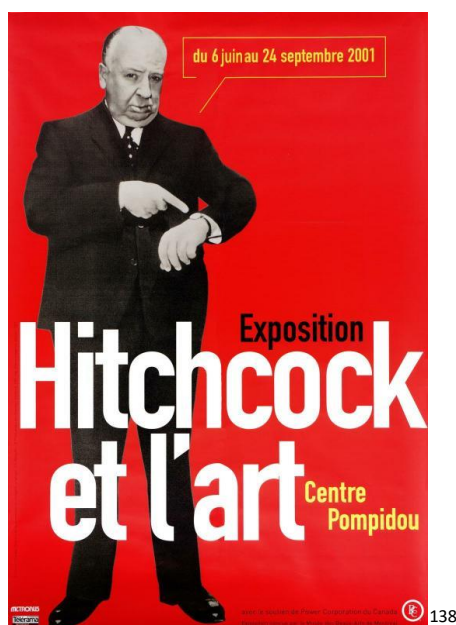
¹³⁵ <https://www.nytimes.com/2020/04/21/movies/thessaloniki-film-festival-short-films-lockdown.html>

¹³⁶ <https://web.archive.org/web/20120111145550/http://www.cinemainfo.gr/cinema/filmfestival/thessalonikifilmfestival/history/index.html>

¹³⁷ <https://www.filmfestival.gr/el/professionals/media-press/27052-egkainiastike-i-ekthesi-o-agnostos-eikastikos-nikos-koyndouros>

Hitchcock et l'art : Coïncidences Fatales (Κέντρο Ζορζ Πομπιντού)

Τη χρονιά 2000-2001 το Μουσείο Καλών Τεχνών του Μόντρεαλ παρουσίασε την έκθεση *Hitchcock And Art: Fatal Coincidences*, η οποία στη συνέχεια ταξίδεψε στο Κέντρο Ζορζ Πομπιντού στο Παρίσι έχοντας τον τίτλο *Hitchcock et l'art : Coïncidences Fatales*.



Εικόνα 12. Η αφίσα της έκθεσης *Hitchcock et l'art*

Η έκθεση αυτή είναι για τη σχέση Hitchcock και τέχνης και όχι μία μονογραφική έκθεση για τον καλλιτέχνη Hitchcock, παρότι, ήδη από τη δεκαετία του 1950, θεωρήθηκε ένας από τους καλύτερους συγγραφείς από τους Γάλλους κριτικούς του κινηματογράφου.¹³⁹

Στον κατάλογο της έκθεσης *Hitchcock et l'art : coïncidences fatales* αναφέρεται ότι έγινε χρήση τριών προσεγγίσεων για να παρουσιαστεί η ερμηνεία του για τον κινηματογραφιστή Hitchcock. Η πρώτη με ντοκουμέντα, μέσω της οποίας μπορούσε να το εξερευνήσει κάποιος μέσα από την προβολή κοστούμιών, σκηνικών, σεναρίων και από άλλα σύνεργα σχετικά με την παραγωγή των ταινιών του Hitchcock. Η δεύτερη «προσκαλεί τον επισκέπτη να ξαναζήσει με τη φυσική παρουσία την εσωτερική

¹³⁸ <https://www.centrepompidou.fr/en/program/calendar/event/cd6Ajp>

¹³⁹ <https://www.dewitteraaf.be/artikel/hitchcock-et-lart-coïncidences-fatales/>

ατμόσφαιρα των ταινιών», κάτι που επιτεύχθηκε με την ομαδοποίηση των υλικών σε υποβλητικά θεματικά συμπλέγματα, όπως «Desire and the Double», «Women», «Forms», «Rhythms» και «Terrors», καθώς και με την αναπαραγωγή soundtracks των ταινιών σε όλη τη διάρκεια της έκθεσης και την ανακατασκευή σκηνικών από το *Ψυχώ*, (το ντουζ) και από *Τα πουλιά* (τα πουλιά στο προαύλιο). Τέλος, η έκθεση τόλμησε ορισμένες υποθέσεις σχετικά με την επιρροή και την αισθητική κληρονομιά, δημιουργώντας δεσμούς μεταξύ του Hitchcock και των Προ- Ραφαηλιτών, τον Εξπρεσιονισμό της Βαϊμάρης και άλλα καλλιτεχνικά κινήματα του 19^{ου} και του 20^{ου} αιώνα¹⁴⁰.

Η έκθεση, που πραγματοποιήθηκε στο Πομπιντού, συνοδεύτηκε και από δύο ταινίες, η μία αφιερωμένη αποκλειστικά στον Hitchcock και η άλλη σε ταινίες που είχαν επηρεαστεί από αυτόν.

Το εισαγωγικό πάνελ του τοίχου αναγνώρισε τον Hitchcock ως έναν μεγάλο καλλιτέχνη, που έφερε τις ρομαντικές και συμβολικές παραδόσεις του δέκατου ένατου αιώνα στον εικοστό, παρέχοντας στους καλλιτέχνες στο κατώφλι ενός νέου αιώνα έναν απεριόριστο πλούτο εικόνων. Αυτοί οι τολμηροί ισχυρισμοί τεκμηριώθηκαν από την έκθεση που ακολούθησε σε μία σειρά προκλητικών οπτικών αναφορών, συγκρίσεων και κάποιων συναρπαστικών επιμελητικών πρακτικών, σύμφωνα με τον David Lubin.¹⁴¹

Στην εισαγωγή της έκθεσης, ο Raini σημείωσε τον στόχο των επιμελητών:

«Αυτή η έκθεση δεν προορίζεται να είναι μία επίδειξη ή μία διαδοχή συγκριτικών αποδείξεων... προορίζεται να είναι μία ανάγνωση, μία ερμηνεία». Εν ολίγοις, αυτό που διακυβευόταν ήταν λιγότερο μία οριστική δήλωση για τον σκηνοθέτη, αλλά ενός άλλου Hitchcock, του «Hitchcock της τέχνης». Με τον ίδιο να προσθέτει: «Η έκθεση Hitchcock et l'art είναι ένας κεντρικός κόμβος μέσα σε μία μεγαλύτερη επιχείρηση που τοποθετεί τη σινεφιλία σταθερά μέσα στους τοίχους του μουσείου, επιβεβαιώνοντας αυτό τον χώρο ως τόπο για τη μνημειοποίηση της κινηματογραφικής ιστορίας».¹⁴²

Η έκθεση ξεκινά με μία επιστημονική και τεκμηριωμένη διάσταση, η οποία θα συμβάλλει στην καλύτερη κατανόηση της δουλειάς του Hitchcock, μέσω πηγών υλικού από μία διεθνή σειρά κινηματογραφικών αρχείων και ιδιωτικών συλλογών¹⁴³.

Πριν ακόμα κάποιος εισέλθει στην πρώτη αίθουσα, ακούγεται η κινηματογραφική μουσική του Bernard Hermann που συνόδευε τις ταινίες του Hitchcock, η οποία βρίσκεται πίσω μία σειρά από κλειστές πόρτες. Στην απέναντι πλευρά, στην είσοδο της έκθεσης, ο επισκέπτης έρχεται αντιμέτωπος με ένα σκηνικό, αφού συναντά είκοσι μία προθήκες τοποθετημένες σε ένα πλέγμα από είκοσι μία μαύρες στήλες.¹⁴⁴ Κάθε γυάλινη φωτισμένη προθήκη περιέχει ένα αντικείμενο χαρακτηριστικό από τις ταινίες του Hitchcock πάνω σε ένα κόκκινο βελούδινο μαξιλάρι, με την υπόλοιπη αίθουσα να είναι σκοτεινή. Τα αντικείμενα αυτά, σαν μία «απόκρυφη μάζα», όπως θα έλεγε ένας

¹⁴⁰ E. Balsom, Exhibiting cinema in contemporary art, σ. 28

¹⁴¹ <https://www.artforum.com/print/reviews/200109/hitchcock-and-art-fatal-coincidences-1803>

¹⁴² E. Balsom, Exhibiting cinema in contemporary art, σ. 28-29

¹⁴³ <https://www.absolutearts.com/artsnews/2000/11/16/27723.html>

¹⁴⁴ <https://www.artforum.com/print/reviews/200109/hitchcock-and-art-fatal-coincidences-1803>

κριτικός, εξυψωμένα και φетиχοποιημένα, εισήχθησαν στο μουσείο ως πολιτιστικά αντικείμενα μιας εποχής του παρελθόντος. Τα αντικείμενα ήταν μεταξύ άλλων το κλειδί από την *Υπόθεση Νοτόριους* (Notorious 1946), το μαχαίρι του ψωμιού από την ταινία *Σκότωσα για τη Τιμή μου* (Blackmail, 1929), ο αναπτήρας από το *Ο Άγνωστος του Εξπρές*, (Strangers on a train, 1951), η κίτρινη τσάντα από την ταινία *Μάρνι* (Marnie, 1964) κ.α.¹⁴⁵

Ο Paul Wilemen ανέφερε ότι στη συγκεκριμένη έκθεση υπάρχει ένα στοιχείο νεκροφιλίας που είναι παρόν στη σινεφιλία. Εδώ η νεκροφιλία είναι παρούσα μέσω των αντικειμένων, τα οποία σχετίζονται με τις ταινίες και συνεχίζουν τελικά να ζουν μέσω της μνήμης. Όλα τα αντικείμενα, έγγραφα, αφίσες, σκηνικά που αποφάσισαν να εκθέσουν οι επιμελητές της έκθεσης απέκτησαν ξανά ζωή λόγω της ιδιότητάς τους ως μίας παραγωγής του Hitchcock. Σχολιάζοντας την αίθουσα των αντικειμένων της έκθεσης, η Laura Malvey γράφει: «Η λαμπρότητα της παρουσίασης αυτής ήταν να δημιουργήσει τον απόλυτο φόρο τιμής και την αποκάλυψη της φетиχιστικής έκθεσης του σινεμά».¹⁴⁶ Αυτό το συναίσθημα που δημιουργήθηκε στη Malvey φανερώνει τον χαρακτήρα του μουσείου ως τόπου μνήμης του κινηματογράφου, χωρίς να προβάλλει τις ίδιες τις ταινίες, αλλά θραύσματα αυτής.

Είναι αλήθεια ότι το μουσείο είναι αδύνατον να καλύψει μία ταινία από την αρχή μέχρι το τέλος της, όπως, επίσης, είναι αλήθεια ότι οι επιμελητές «αναγκάζονται» να επιλέξουν τα στοιχεία εκείνα που αποτελούν αντιπροσωπευτικά δείγματα και εξυπηρετούν την κεντρική ιδέα της έκθεσης. Τα τότεμ της έκθεσης *Hitchcock et l'art* δεν μπορούν ποτέ να υποστηρίξουν πλήρως τις ταινίες από τις οποίες προέρχονται, αλλά σαν αληθινά φετίχ, αντισταθμίζουν μία απουσία που στην πραγματικότητα αποκαλύπτουν μέσω της «υπερβολικής έκθεσης» της παρουσίας τους.¹⁴⁷



148

Εικόνα 13. Η αίθουσα με τα αντικείμενα από ταινίες του Hitchcock

¹⁴⁵ E. Balsom, Exhibiting cinema in contemporary art, σ. 27

¹⁴⁶ E. Balsom, Exhibiting cinema in contemporary art, σ. 29

¹⁴⁷ E. Balsom, Exhibiting cinema in contemporary art, σ. 29

¹⁴⁸ E. Balsom, Exhibiting cinema in contemporary art, σ. 28

Μία μεταγενέστερη αίθουσα έδειχνε το οπτικό στυλ του Hitchcock, που προέκυψε από την τέχνη των Προ – Ραφαηλιτών και των Συμβολιστών. Η σκηνοθετημένη απόπειρα αυτοκτονίας του Kim Novak στον κόλπο του Σαν Φρανσίσκο [στην ταινία *Vertigo*], θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι προέρχεται ιστορικά από βικτωριανές εικόνες του πνιγμού της Οφηλίας¹⁴⁹. Ενώ μία άλλη αντιστοιχία είναι μία φωτογραφία της Tippi Hedren για την ταινία *Τα Πουλιά*, με τον πίνακα του Magritte *Deep Waters* (Les Eaux Profondes, 1941).¹⁵⁰



151

Εικόνα 14. Η φωτογράφιση της Tippi Hedren για την ταινία *Τα Πουλιά*



152

Εικόνα 15. Ο πίνακας του Rene Magritte *Deep Waters*

Η τελευταία αίθουσα της έκθεσης ήταν αφιερωμένη στην ταινία *Τα Πουλιά*. Περιλάμβανε έργα των Braque, Ernst και Magritte, καθώς και ένα φωτογραφικό δίπτυχο μεγάλης κλίμακας του 1997 του канаδού καλλιτέχνη Eldon Garnet. Το αριστερό μέρος πρόσφερε ένα πολύ κοντινό πλάνο από το κοφτερό ράμφος ενός πουλιού, με γωνία σαν ένα ψαλίδι και λερωμένο με αίμα. Το δεύτερο πάνελ παρουσίαζε ένα γυμνό γυναικείο κορμό με το ηβικό τρίχωμα ξυρισμένο, για να αποκαλυφθεί μία σχισμή σάρκας που φαινόταν ταυτόχρονα σαν ένα τραύμα ή πληγή που προκλήθηκε από το παρακείμενο ράμφος αλλά, επίσης, στις έντονες παράλληλες γραμμές του, ένα οπτικό ανάλογο με το ράμφος, αφήνοντας το νόημα της φωτογραφίας απροσδιόριστο. Είναι η γυναίκα σεξουαλικό θύμα ή ευνουχιστής, αποδέκτης της αντρικής βίας ή η αιτία της; Η ερώτηση είναι απόλυτα Χιτσκοκική, η οποία τίθεται με διάφορους τρόπους με τη μία ή την άλλη μορφή σε όλη την έκθεση.¹⁵³

¹⁴⁹ <https://www.artforum.com/print/reviews/200109/hitchcock-and-art-fatal-coincidences-1803>

¹⁵⁰ E. Balsom, *Exhibiting cinema in contemporary art*, σ. 28

¹⁵¹ <https://vintagenewsdaily.com/20-amazing-publicity-photographs-of-tippi-hedren-for-1963-horror-classic-the-birds/>

¹⁵² <https://arthur.io/art/rene-magritte/deep-waters>

¹⁵³ <https://www.artforum.com/print/reviews/200109/hitchcock-and-art-fatal-coincidences-1803>



Εικόνα 16. Η αναπαράσταση από την ταινία *Τα Πουλιά* στην έκθεση *Hitchcock et*

«Όπως κατέστησε ξεκάθαρα η έκθεση, ο εξαναγκασμός να σοκάρει, να αποπροσανατολίσει και να εξοικειώσει τους θεατές, ήταν στην πραγματικότητα κάτι που ο σκηνοθέτης μοιράστηκε με άλλους μεγάλους οπτικούς μοντερνιστές από τα μέσα του δέκατου ένατου αιώνα μέχρι το τέλος του εικοστού».¹⁵⁵

Ο Joel Karamath θεωρεί ότι η έκθεση *Hitchcock et l'art: Coincidences Fatales*, όχι μόνο βοήθησε να τοποθετηθεί ο κινηματογράφος επίσημα στο Πάνθεον των καλών τεχνών, αλλά και στο να καταστεί η κυρίαρχη οπτική μορφή των τελευταίων εκατό ετών, με τον ίδιο να προσθέτει: «Για έναν λάτρη του κινηματογράφου αυτή η συναρπαστική έκθεση είναι μία σπάνια απόλαυση».¹⁵⁶

¹⁵⁴ <https://www.artforum.com/print/reviews/200109/hitchcock-and-art-fatal-coincidences-1803>

¹⁵⁵ <https://www.artforum.com/print/reviews/200109/hitchcock-and-art-fatal-coincidences-1803>

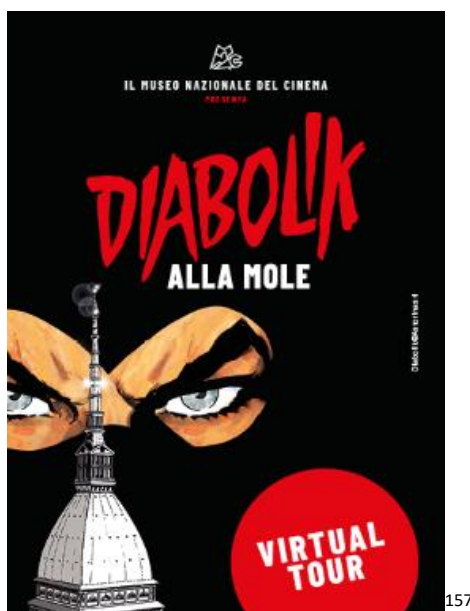
¹⁵⁶ <https://www.eyemagazine.com/review/article/the-artist-behind-norman-bates>

DIABOLIK ALLA MOLE (ΕΘΝΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΤΟΥ ΤΟΡΙΝΟ)

Το Diabolik ξεκίνησε ως μία σειρά κόμικ, τη δεκαετία του '60 στην Ιταλία. Ο πρωταγωνιστής (Diabolic) φοράντας μάσκα, κλέβει και δολοφονεί με τη βοήθεια της συντρόφου του Eva Kant, με σκοπό να πετύχει τους στόχους του ή να αποκαταστήσει την αδικία. Σε όλες τις περιπέτειές του καταδιώκεται από τον επιθεωρητή Genco. Το προφίλ του θα μπορούσε να χαρακτηριστεί σαν έναν ήρωα (όχι σούπερ, καθώς δεν διαθέτετε σούπερ δυνάμεις), επηρεασμένο από διάφορες pulp fiction ταινίες.

Η μεγάλη επιτυχία που απέκτησε το κόμικ στην Ευρώπη, υπήρξε η αφορμή για την ταινία που γυρίστηκε το 1968 καθώς και το 2021.

Η έκθεση πραγματοποιήθηκε (από το Δεκέμβριο του 2021 έως το Μάρτιο του 2022) στον κεντρικό όροφο του Εθνικού Μουσείου Κινηματογράφου του Τορίνο, παράλληλα με την κυκλοφορία της ταινίας στους κινηματογράφους, με αφορμή τη συμπλήρωση 60 χρόνων από την πρώτη κυκλοφορία του κόμικ.



Εικόνα 17. Η εικόνα προβολής της έκθεσης Diabolik Alla Molle

¹⁵⁷ Στην αφίσα της έκθεσης ο μαυροφορεμένος και μασκοφόρος εγκληματίας (Diabolik) “μοιάζει κυρίαρχος” της πόλης του Τορίνο, αφού τα μάτια του κοιτάζουν από την κορυφή του Mole Antonelliana.

Η έκθεση Diabolik Alla Mole είναι μία οπτική ιδέα που συνδυάζει τον κινηματογράφο με φωτογραφίες και στοιχεία από τη νέα ταινία, συμπεριλαμβανομένης της γκιλοτίνας από το τρίτο τεύχος του κόμικ, αυτό που ενέπνευσε τα αδέρφια Manetti για τη νέα ταινία. Το υλικό προβάλλεται για πρώτη φορά από την έκδοση που σκηνοθέτησε ο Mario Bava το 1968, αλλά και από την ταινία του 1965 που ξεκίνησε αλλά δεν ολοκληρώθηκε ποτέ. Επιπλέον, υπάρχουν κόμικ, πιάτα, πρωτότυπα σχέδια και σπάνιο υλικό από το αρχείο της Astorina και ιδιώτες συλλέκτες, εικόνες από το Intesa Sanpaolo's Archivio Publifito, που συμβάλλουν στην ανασυγκρότηση της ατμόσφαιρας του εγκληματικού υποκόσμου στις πόλεις της Βόρειας Ιταλίας και της δραστηριότητας των γκάνγκστερ που συνέδεε το Μιλάνο και το Τορίνο, κατά τη διάρκεια της σκοτεινής εποχής της δεκαετίας του '60.

Η έντονη αίσθηση της Eva Kant για το σχέδιο, που αντανακλά τον σύγχρονο τρόπο ζωής τη δεκαετία του '60, και το πάθος της για την τέχνη (Ο Diabolik έκλεψε έναν πίνακα για εκείνη, σε ένδειξη της αγάπης του) ενέπνευσαν το design της έκθεσης. Γεμάτη με κομμάτια design της εποχής, όπως η λάμπα «Taccia» του Castiglioni, η Chaise longue του Le Corbusier, καθώς και έργα τέχνης εμπνευσμένα από την ποπ κουλτούρα «τιμούν» τον εγκληματία και τη συνεργό του, ολοκληρώνοντας την επιθυμητή ατμόσφαιρα, με κύριο στόχο των επιμελητών της έκθεσης να επιθυμούν ο επισκέπτης να «ταξιδεύει» στο σκοτεινό κρησφύγετο του διαβολικού ζευγαριού.¹⁵⁸

Η επιλογή μου να παρουσιάσω συγκεκριμένα σημεία της έκθεσης γίνεται με σκοπό την ανάλυση ορισμένων εκθεσιακών πρακτικών που επιλέγουν οι επιμελητές, για να δημιουργήσουν μία πλήρη -όσο καθίσταται εφικτό- εικόνα για τον επισκέπτη, σχετικά με το κόμικ και την ταινία Diabolik.

MOLE ANTONELLIANA IL GIALLO A FUMETTI 16.12.2021 - 14.02.2022

DIABOLIK ALLA MOLE

A CURA DI LUCA BEATRICE, DOMENICO DE GAETANO, LUIGI MASCHERONI

Diabolik entrò in scena un grigio inizio di novembre del 1962. Un mese dopo lo schianto aereo di Enrico Mattei nelle campagne di Bascapè, un mese prima del collaudo della Linea 1 della metropolitana milanese e poco dopo la rivolta operaia di piazza Statuto a Torino. Il primo albo - *Il Re del Terrore* - inventato dalle sorelle milanesi Angela e Luciana Giussani, apparve nelle edicole in poche migliaia di copie, di fatto solo nel Nord del Paese, nelle stazioni ferroviarie. Sessant'anni dopo, gli occhi del "genio del Male" scrutano la Mole per una celebrazione diversa e inconsueta, in concomitanza con l'uscita dell'attesissimo film *Diabolik*, dei Manetti bros., con Luca Marinelli, Miriam Leone e Valerio Mastandrea. La prima versione cinematografica del fumetto fu quella di Mario Bava nel 1968, dopo il tentativo subito interrotto del 1965.

Siamo al Museo Nazionale del Cinema. Dunque, il cinema gioca un ruolo primario nella mostra *Diabolik alla Mole* che presenta molti materiali inediti, fra foto e oggetti di scena, sceneggiature e sequenze di film, albi e tavole originali. Diabolik è figura chiave nel passaggio della cultura visiva italiana dal Pop alla psichedelia: negli ambienti delle sue storie si riconoscono pezzi di design degli anni '60, architetture moderniste, un certo gusto per gli arredi contemporanei; e come altre icone nel decennio del boom economico, Diabolik ha influenzato anche l'arte della sua epoca. *Diabolik alla Mole* non è solo un omaggio al criminale in calzamaglia nera che nel 2022 compirà sessant'anni. È soprattutto la reinvenzione del suo mondo: inquieto e oscuro, sexy e graffiante, ambiguo e misterioso.

SWISS

DIABOLIK AT THE MOLE
DEC. 16th 2021 - FEB. 14th 2022
CURATED BY LUCA BEATRICE, DOMENICO DE GAETANO AND LUIGI MASCHERONI

Diabolik came on the scene on a grey day in early November 1962. One month after Enrico Mattei's plane crashed in the Bascapè countryside, one month before Milan Metro Line 1 was tested and a few months after the workers' revolt in Piazza Statuto in Turin. Created by the Milanese sisters Angela and Luciana Giussani, the first issue - *The King of Terror* - was limited to just a few thousand copies and sold only at newsstands in train stations in northern Italy. Sixty years later, the eyes of the "evil genius" are scanning the Mole for an unusual new celebration on the occasion of the release of the eagerly anticipated Manetti bros. film *Diabolik*, starring Luca Marinelli, Miriam Leone and Valerio Mastandrea. The first film version of the comic book was directed by Mario Bava in 1968, following a canned attempt in 1965.

We are at the National Museum of Cinema. It follows that film plays a starring role in *DIABOLIK AT THE MOLE*, presenting many works on display for the first time, from photos and props to scripts, film sequences, original illustrations and comic books. Diabolik was a key figure in the transition of Italian visual culture from Pop to psychedelia, the settings for its stories peppered with 1960s design, modernist architecture and contemporary furniture. And like other icons from the decade of Italy's economic boom, Diabolik also influenced the art of its time. *Diabolik at the Mole* is not merely an homage to the criminal in a black suit who will turn sixty in 2022. It is, most of all, a reinvention of his world: restless and dark, biting and sexy, ambiguous and mysterious.

Εικόνα 18. Το εισαγωγικό κείμενο της έκθεσης Diabolik Alla Mole

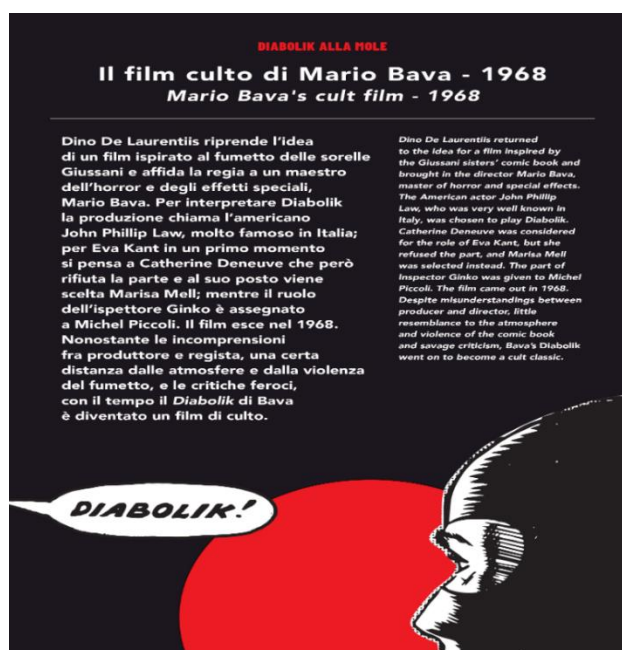
¹⁵⁸ <https://www.museocinema.it/en/exhibitions/diabolik-alla-mole>

Το κείμενο που εισάγει τον επισκέπτη στην έκθεση είναι δίγλωσσο (ιταλικά – αγγλικά). Το γεγονός αυτό φανερώνει την πρόθεση της έκθεσης να απευθυνθεί σε ένα διεθνές κοινό και όχι αποκλειστικά σε ανθρώπους που γνωρίζουν την ιταλική γλώσσα.

Το κείμενο είναι περίπου 260 λέξεις και η έκταση του δεν κουράζει τον επισκέπτη, καθώς δεν πρόκειται για ένα πυκνογραμμένο κείμενο με πολλές ιστορικές πληροφορίες, ονόματα και ημερομηνίες. Οι επιμελητές έχουν χωρίσει το κείμενο σε δύο μέρη. Το πρώτο μέρος αναφέρεται στα ιστορικά σημεία της δημιουργίας του *Diabolik*, ενώ το δεύτερο κάνει λόγο για το τι θα δει ο επισκέπτης στον χώρο της έκθεσης.

Αξίζει, επίσης, να αναφερθεί το στοιχείο που υπάρχει στο εκθεσιακό κείμενο και αποτελεί ένα γραφικό που το συναντάμε στα κόμικ του *Diabolik* (το σπαθί και τη λέξη που το συνοδεύει), το οποίο προϋδεάζει τον επισκέπτη για τα στοιχεία κόμικ που θα ακολουθήσουν στη συνέχεια.

Η πλειονότητα των υπόλοιπων κειμένων, που διαμορφώνουν την έκθεση σε ενότητες και υποενότητες, αποτελείται από περίπου 100 λέξεις. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα μια ολοκληρωμένη περιήγηση από την αρχή μέχρι το τέλος της, χωρίς τα κείμενα να κουράζουν, ενώ η εικονογράφηση τύπου κόμικ συνιστά ένα θετικό στοιχείο στο μάτι του θεατή.

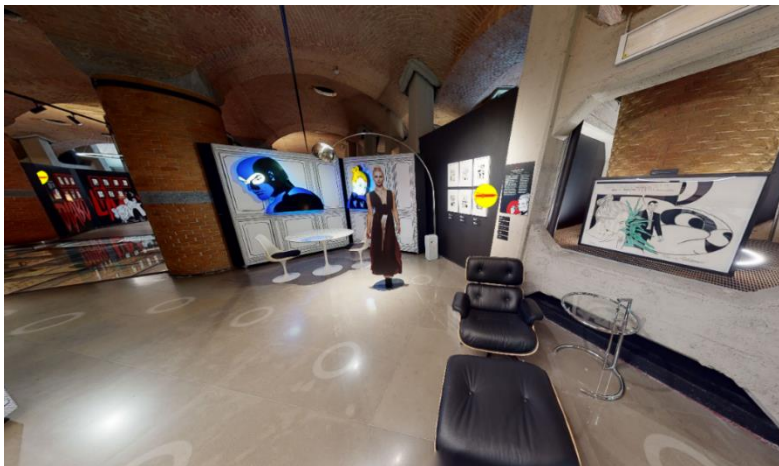


Εικόνα 19. Το κείμενο που αναφέρεται στην πρώτη ταινία *Diabolik* (1968)



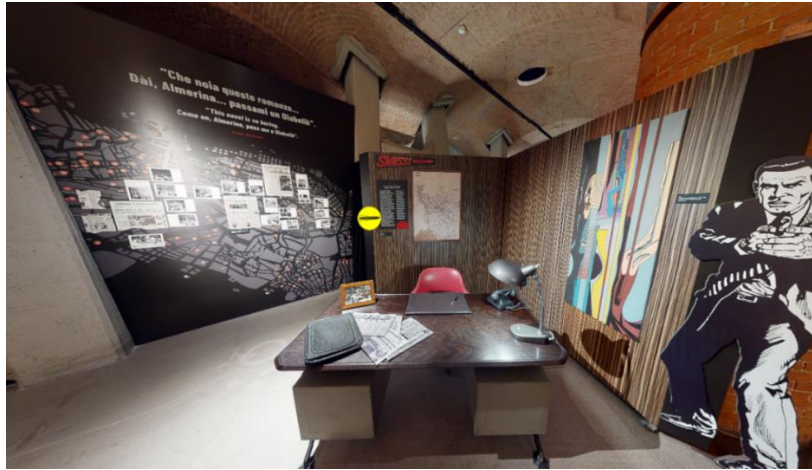
Εικόνα 20. Το κείμενο που αναφέρεται στο σπίτι της Eva Kant

Οι επιμελητές φρόντισαν να διαμορφώσουν σε διάφορα σημεία της έκθεσης σκηνικά, που έδιναν την εντύπωση στους θεατές ότι βρίσκονταν στον ίδιο τον χώρο των πρωταγωνιστών, καθιστώντας την έκθεση πιο βιωματική.



Εικόνα 21. Το «σπίτι» της Eva Kant στην έκθεση Diabolik Alla Molle

Τα στοιχεία που υπάρχουν στον χώρο φανερώνουν τον χαρακτήρα της συμπρωταγωνίστριας, η οποία αγαπούσε ιδιαίτερα την τέχνη και το design. Οι επιμελητές φρόντισαν τη διαμόρφωση ενός σκηνικού που να παραπέμπει στον προσωπικό της χώρο, με πίνακες και έπιπλα με το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό design της εποχής, με τη φιγούρα της ίδιας να δεσπόζει στον χώρο.



Εικόνα 22. Το «γραφείο» του επιθεωρητή στην έκθεση Diabolik Alla Molle

Το κείμενο που βρίσκεται πίσω από το γραφείο του επιθεωρητή, αναφέρεται στον υπόκοσμο της Ιταλίας, που ο ίδιος αναζητά μέσω της έρευνάς του. Χάρτες, αποκόμματα εφημερίδων που αναφέρονται σε πραγματικά γεγονότα και αφορούν τη μαφία, καθώς και η φιγούρα του ίδιου, συμπληρώνουν το σκηνικό.

Κάποιες σημαντικές «σκηνές» του κόμικ δε θα μπορούσαν να λείπουν από την έκθεση. Οι επιμελητές φρόντισαν να εκθέσουν τις σκηνές εκείνες, που προσθέτουν σημαντικά στοιχεία στην εκθεσιακή αφήγηση, όπως ακριβώς αποτυπώνονται στις σελίδες των κόμικ. Ο τρόπος που το κάνουν είναι μέσα σε κάδρα, δίνοντας τους αξία, τα οποία κρέμονται στον τοίχο.



Εικόνα 23. Η σκηνή που ο Diabolik κλέβει τον πίνακα για την Eva Kant



Εικόνα 24. Η σκηνή που η Eva Kant σώζει τον Diabolik από την γκιλοτίνα

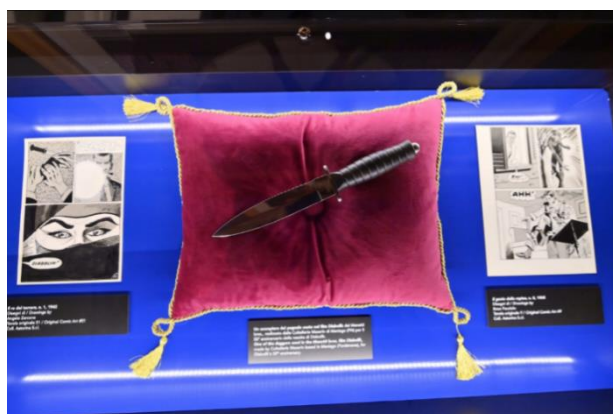
Άλλα αντικείμενα που αφορούν την ταινία ή το κόμικ έχουν «μουσειοποιηθεί», αφού έχουν τοποθετηθεί σε βιτρίνες.



Εικόνα 25. Τα πρώτα κόμικ Diabolik

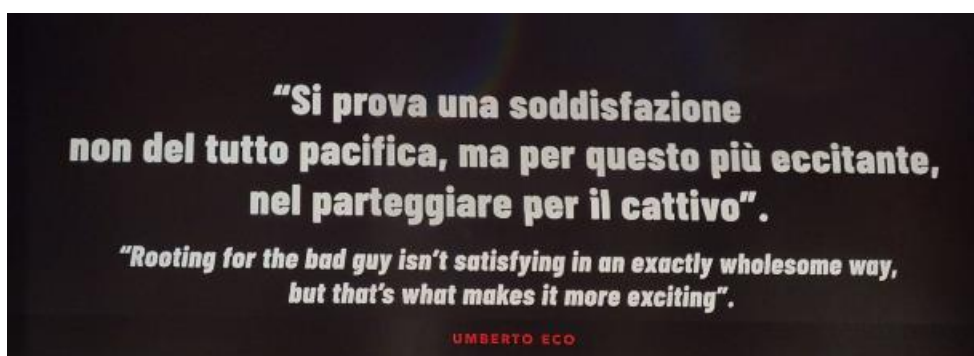


Εικόνα 26. Το σενάριο της ταινίας Diabolik (2021) με τις υπογραφές των αδερφών Manetti

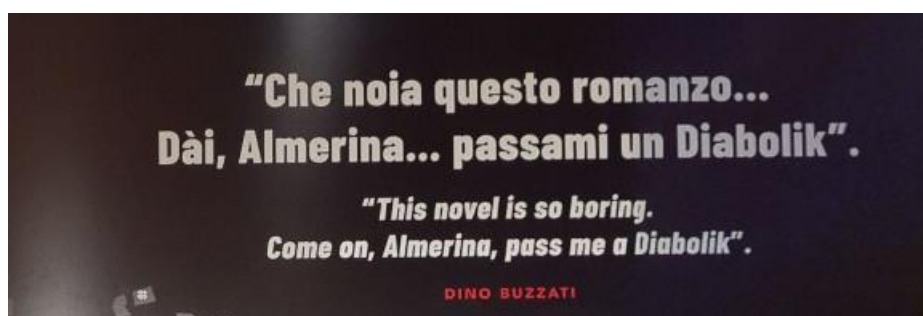


Εικόνα 27. Σιλέτο από την ταινία *Diabolik* των αδερφών Manetti

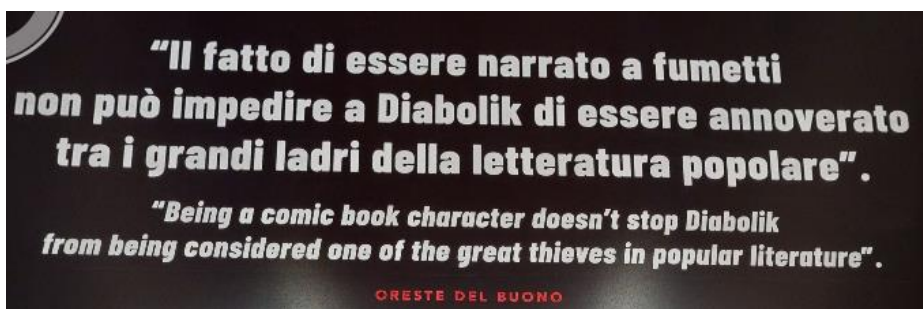
Η έκθεση είναι εμπλουτισμένη με τα λεγόμενα κάποιων Ιταλών προσωπικοτήτων σε διάφορα σημεία της έκθεσης, όπου αναφέρονται άμεσα ή έμμεσα είτε στον χαρακτήρα *Diabolik* είτε στο κόμικ και την ταινία.



Εικόνα 28. Ο Umberto Eco για τον *Diabolik*



Εικόνα 29. Ο μυθιστοριογράφος Dino Buzzati ζητάει από τη γυναίκα του Almerina ένα *Diabolik* καθώς "βαρέθηκε" το μυθιστόρημα που διάβαζε



Εικόνα 30. Ο γνωστός συγγραφέας Oreste Del Buono σχολιάζει το κόμικ Diabolik

Ένα έντονο στοιχείο που ενισχύει τη θεατρικότητα της έκθεσης, αποτελούν οι φιγούρες των πρωταγωνιστών σε μορφή κόμικ, σε διάφορες πόζες, αναλόγως την ενότητα στην οποία περιλαμβάνονται.



Εικόνα 31. Οι πρωταγωνιστές στον τοίχο του «σπιτιού» της Eva Kant



Εικόνα 32. Ο Diabolik και η Eva Kant σε «δράση» στην ενότητα για τη νέα ταινία



Εικόνα 33. «Το φονικό ζευγάρι» αποχαιρετά τον επισκέπτη στο τέλος της έκθεσης



Εικόνα 34. Το μόνιτορ που προβάλλει σκηνές της παλιάς ταινίας Diabolik

Το μοναδικό μόνιτορ που τοποθέτηθηκε στην έκθεση, προβάλλει σκηνές της παλιάς ταινίας Diabolik στην αντίστοιχη ενότητα. Αντιθέτως, η ενότητα που περιλαμβάνει την

καινούρια ταινία, πέραν των αντικειμένων και των φιγούρων των πρωταγωνιστών, περιέχει και φωτογραφίες από σημαντικές σκηνές της ταινίας.



Εικόνα 35. Φωτογραφίες από την καινούρια ταινία *Diabolik*

ΕΚΘΕΣΙΑΚΗ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΓΛΩΣΣΑ

Η γλώσσα της Μουσειακής έκθεσης δεν είναι ούτε όπως η γλώσσα του βιβλίου ούτε όπως εκείνης της προφορικής αφήγησης ... Η εκθεσιακή γλώσσα περιλαμβάνει ένα μίγμα οπτικών, λεκτικών, ακουστικών, ακόμη και απτικών κωδίκων επικοινωνίας που αν με κάτι μπορεί να παρομοιαστεί, είναι με τη γλώσσα του κινηματογράφου, απλά στην περίπτωση αυτή το επίκεντρο της επικοινωνίας γίνεται γύρω από πραγματικά αντικείμενα¹⁶⁰.

Η αναλογία μεταξύ της δομής της διαδικασίας δημιουργίας μιας μουσειακής έκθεσης και ενός κινηματογραφικού έργου θα μπορούσε να είναι ως εξής:

¹⁵⁹ *Οι φωτογραφίες από την έκθεση *Diabolik alla Mole* που φιλοξενήθηκε στο Εθνικό Μουσείο Κινηματογράφου του Τορίνο προέρχονται από την ιστοσελίδα του Μουσείου στο <https://www.museocinema.it/it/mostre/diabolik-alla-mole>

¹⁶⁰ Π. Τζώνος, Μουσείο και Μουσειακή Έκθεση, εκδόσεις Εντευκτηρίου, Θεσσαλονίκη 2013, σ. 139

Μουσειακή Έκθεση**Κινηματογραφικό έργο**

Υπάρχει μία συλλογή (ή μία εν δυνάμει συλλογή από αντικείμενα εκθέματα)	Υπάρχει μία περιοχή αφηγηματικών θεμάτων
Γεννιέται και ωριμάζει η ιδέα για τη Μουσειακή έκθεση	Γεννιέται και ωριμάζει η ιδέα για την Κινηματογραφική ταινία
Διατυπώνεται προγραμματικά η εκθεσιακή (νοηματική και χωρική) ιδέα (αντικείμενο, σκοπιμότητα, κόστος, χρόνος)	Διατυπώνεται προγραμματικά η ιδέα, η υπόθεση, η σκοπιμότητα, το κόστος, ο χρόνος για την ταινία (synopsis, step outline, treatment κτλ.)
Μελετάται η έκθεση σε διάφορα στάδια πληρότητας νοηματικού και χωρικού σχεδιασμού (νοηματική- και χωρική μουσειολογική προμελέτη, οριστική μελέτη και μελέτη εφαρμογής)	Μελετάται η ταινία σε διάφορα στάδια πληρότητας σχεδιασμού (screenplay-scenario, film pitch, storyboard-ντεκουπάζ κτλ.)
Η υλοποίηση της έκθεσης προετοιμάζεται οργανωτικά-τεχνικά και πραγματοποιείται	Η υλοποίηση της ταινίας προετοιμάζεται οργανωτικά-τεχνικά και πραγματοποιείται

161

Η εκθεσιακή αφήγηση έχει αναλογίες ως προς την κινηματογραφική αφήγηση:

- Είναι μία αφήγηση ιστοριών στον χώρο και στον χρόνο.
- Χρησιμοποιεί ταυτόχρονα και σε μεταξύ τους συνδυασμό ένα μίγμα οπτικών, λεκτικών, ακουστικών ή και απτικών κωδίκων επικοινωνίας.
- Η διαφορά της από την κινηματογραφική είναι ότι στη μουσειακή έκθεση ο επισκέπτης-θεατής κινείται εμπρός από το ακίνητο θέαμα και λειτουργεί ο ίδιος ως «κάμερα» που κάνει τη “λήψη”, αλλά και ταυτόχρονα “προβάλλει” μέσα του το αντιληπτικό υλικό κατά τη διάρκεια της μουσειακής επίσκεψης.
- Ο επισκέπτης-θεατής της μουσειακής έκθεσης πραγματοποιεί τη “λήψη” και την “προβολή” σε συνθήκες όπου το σενάριο, η σκηνογραφία και η σκηνοθεσία είναι ήδη παγωμένα – όπως και στον κινηματογράφο. Εδώ όμως έχει την ελευθερία να οργανώνει ο ίδιος τη “λήψη” και την “προβολή”, καθώς επεμβαίνει σε λίγο-πολύ όλες τις τεχνικές του “γυρίσματος”. Κατά συνέπεια, μπορεί να επεμβαίνει σε κάποιο βαθμό και στη νοηματοδότηση του “έργου”, δηλαδή του μουσειακού βιώματος.
- Η μουσειακή έκθεση είναι για τον επισκέπτη ένα αφηγηματικό έργο, όπου ο ίδιος συμμετέχει σε κάποιο βαθμό, ηθελημένα ή όχι, ενεργητικά ή παθητικά, με πράξεις ή παραλείψεις, σε όλη την έκταση του εκθεσιακού εγχειρήματος.¹⁶²

¹⁶¹ Π. Τζώνος, Μουσείο και Μουσειακή Έκθεση, σ. 139

¹⁶² Π. Τζώνος, Μουσείο και Μουσειακή Έκθεση, σ. 141

Τέλος, η διάταξη μίας έκθεσης με μία κινηματογραφική ταινία παρουσιάζουν ομοιότητες, αφού χρησιμοποιούν πλάνα – απόσταση από το έκθεμα, γωνίες λήψης πλάνων – γωνία παρατήρησης του εκθέματος και τελικά το μοντάζ που παράγει το τελικό προϊόν.

«Οι επιλογές κατά τη διαμόρφωση των ‘πλάνων’ και του ‘μοντάζ’ στον εκθεσιακό χώρο εκφράζουν τη στάση και τη θέση του Χωρικού – μουσειολόγου σχεδιαστή της έκθεσης [μετά τη συνεργασία με τον Νοηματικό μουσειολόγο] στην ερμηνεία της παρουσιαζόμενης συλλογής και αποτελούν ερεθίσματα για τη δημιουργία ορθολογικών και συναισθηματικών αντιδράσεων από την πλευρά του επισκέπτη [όπως ακριβώς και στον κινηματογράφο]». ¹⁶³

ΜΟΥΣΕΙΑ ΚΑΙ ΕΚΘΕΣΕΙΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ: ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ

Τα μουσεία και οι εκθέσεις κινηματογράφου σήμερα έχουν ενταχθεί με τη σειρά τους στη νέα μουσειολογία, η οποία δίνει στον θεατή τη δυνατότητα της εμπειρίας-διασκέδασης, πέρα από τον εκπαιδευτικό ρόλο που προσφέρει. Στη δημιουργία μίας πιο ευχάριστης εμπειρίας καταλυτικό ρόλο έχει η χρήση, στον εκθεσιακό χώρο, ποικίλων μέσων (ηχητικά, εγκαταστάσεις, φωτογραφίες, βίντεο, φωτισμός κ.α.), τα οποία ολοκληρώνουν την επιθυμητή ατμόσφαιρα που οι επιμελητές επιθυμούν να προσδώσουν στον θεατή. Η χρήση πολλών μέσων σχετίζεται με το γεγονός ότι πλέον τα μουσεία είναι ανοιχτά για όλους τους ανθρώπους και όχι μόνο μίας μερίδας ανθρώπων, της ελίτ. Σήμερα κάτι τέτοιο θεωρείται αυτονόητο, ωστόσο, κάποιες δεκαετίες πίσω, δεν ήταν στους στόχους πολλών μουσείων και εκθέσεων.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το Μουσείο Κινηματογράφου του Τορίνο, που αναφέραμε παραπάνω. Η Maria Adriana Prolo, που ιδρύει το μουσείο το 1958, είχε ως στόχο να αναπτύξει μία επική αφήγηση για την προέλευση του σινεμά και τη σχέση του με τη φωτογραφία, ώστε να μπορεί να απευθυνθεί και να συνομιλήσει, κυρίως με αυτούς που ασχολούνται συστηματικά και καταλαβαίνουν τον κινηματογράφο και όχι με κάποιου τύπου «ευρύ κοινό». Είναι χαρακτηριστικό ότι τα πρώτα χρόνια της λειτουργίας του Μουσείου Κινηματογράφου του Τορίνο, έπρεπε να χτυπήσεις το κουδούνι της κ. Prolo, η οποία σε άφηνε να μπεις εφόσον σε ενέκρινε φυσιογνωμικά. Αντιθέτως, το σημερινό Μουσείο Κινηματογράφου του Τορίνο είναι ένας «ναός του κινηματογράφου», περιμένοντας όλους του «πιστούς» να εμβυθιστούν στον κόσμο της παραγωγής των κινηματογραφικών

¹⁶³ Π. Τζώνος, Μουσείο και Μουσειακή Έκθεση, σ. 143

ψευδαισθήσεων, γνωρίζοντας ότι το ευρύ κοινό προτιμά τις φαντασμαγορικές εκθέσεις.

Η επιμέλεια του κινηματογράφου έχει γίνει από καιρό “η τέχνη της ερμηνείας της αισθητικής, της ιστορίας και της τεχνολογίας του κινηματογράφου”. Έχει δημιουργήσει μουσεία που είναι εξ ολοκλήρου αφιερωμένα στην κινούμενη εικόνα. Ταυτόχρονα, η συμπερίληψη του κινηματογράφου σε εθνικά μουσεία σήμερα, αποκαλύπτει μία διαρκή κατανόησή του, ως συμπλήρωμα σε ευρύτερες πολιτιστικές και τεχνολογικές κατηγορίες (βιομηχανία ψυχαγωγίας, οπτικές τεχνολογίες)¹⁶⁴.

Οι ερωτήσεις, ωστόσο, που θα έπρεπε να έχουν θέσει στους εαυτούς τους οι πρώτοι επιμελητές, είναι ακριβώς οι ίδιες που οι επαγγελματίες των μουσείων συνεχίζουν να θέτουν σήμερα με την έλευση της ψηφιακής εποχής: Πώς πρέπει να εκτίθεται ο κινηματογράφος; Μέσω συσκευών; Αντικειμένων παραγωγής; Διαδραστικών οθονών; Προβολών ταινιών; Και στο κάτω κάτω, υπάρχει σωστός και λάθος τρόπος; Μήπως τελικά ο τρόπος έκθεσης έχει να κάνει και με τον στόχο που θέτουν κάθε φορά οι επιμελητές; Και τελικά, ποιο το αποτέλεσμα της έκθεσης ενός μέσου μέσω ενός άλλου μέσου;

¹⁶⁴ D. Latsis, «The beginnings of cinema as a museum exhibit», σ.28

Μέρος 4ο

**ΕΚΘΕΣΗ ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΓΙΑ ΤΑ 50 ΧΡΟΝΙΑ
ΚΥΚΛΟΦΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ Ο ΝΟΝΟΣ**

ΠΡΙΝ ΤΗΝ ΕΚΘΕΣΗ

Μουσειολογικός Προγραμματισμός της Έκθεσης.

Ο Π. Τζώνος στο βιβλίο του «*Μουσείο και Μουσειακή Έκθεση*» αναφέρει ότι ο προγραμματισμός μουσειακών εκθέσεων δεν αποτελεί μια απλή διαδικασία, καθώς, όπως προκύπτει και από τον ίδιο τον όρο, απαιτεί «πρόγραμμα» για να υλοποιηθεί. Η μεθοδολογία είναι συγκεκριμένη, ωστόσο, ανάλογα με τις υπάρχουσες συνθήκες και τα υπάρχοντα δεδομένα, διαφοροποιείται ώστε να εξυπηρετηθεί το αρτιότερο αποτέλεσμα που θέλουμε να προκύψει.¹⁶⁵

Έτσι, αρχικά έχουμε το *προμουσειολογικό στάδιο*, όπου πραγματοποιείται η μουσειολογική αναγνώριση και αποτελείται από τα εξής μέρη:

- Μία πρώτη αναγνώριση-επαφή της μουσειολογικής ομάδας με τα αντικείμενα και γενικά τα τεκμήρια που υπάρχουν.
- Γνωριμία με τον Κύριο του Έργου.
- Αντίληψη του χώρου που διατίθεται για την έκθεση.
- Κοινό (ποσοτική και ποιοτική περιγραφή τυχόν υπάρχοντος κοινού, πρώτη καταγραφή).

Εφόσον έχουν συμφωνήσει σε ένα πρώτο επίπεδο, ο κύριος του έργου δίνει εντολή στη μουσειολογική ομάδα να προχωρήσει στο μουσειολογικό προγραμματισμό. Στο στάδιο αυτό αναλύονται περαιτέρω τα δεδομένα, όπου προκύπτει μία πρόταση, ενώ λαμβάνονται υπόψη τα εξής:

- Συλλογή: Αναλυτικότερη μελέτη των τεκμηρίων, έλεγχος νοημάτων, ομαδοποίηση.
- Επαναδιατύπωση του οράματος και του σκοπού που επιδιώκει ο Κύριος του Έργου σχετικά με την έκθεση.
- Χώρος: Αναλυτικότερη μελέτη των χαρακτηριστικών του χώρου που πρόκειται να χρησιμοποιηθεί.
- Κοινό: Ποιο κοινό επιδιώκουμε να προσελκύσουμε.
- Εκπόνηση μουσειοπαιδαγωγικού προγράμματος.

¹⁶⁵ Π. Τζώνος, *Μουσείο και Μουσειακή Έκθεση*, σ. 116

Από την ανάλυση των παραπάνω διαδικασιών προκύπτει:

- Η *προγραμματική κεντρική ιδέα* και το *μουσειολογικό σκεπτικό*, τα οποία συνιστούν το νόημα που θα χαρακτηρίζει την έκθεση και τη θέση που θέλουμε να εκφράσουμε.
- Οι *προδιαγραφές απόδοσης* που αποτελούν την αποτύπωση στον χώρο των χαρακτηριστικών που θέλουμε να εκφράσουμε στην έκθεση (νοηματικά και σχεδιαστικά).¹⁶⁶

Αξίζει να αναφερθεί το γεγονός ότι είναι πολύ πιθανό, μετά την πρόταση της νοηματικής μουσειολογικής κεντρικής ιδέας, να υπάρξει συμπλήρωση συλλογής (είτε υπάρχουσας είτε συγκροτούμενης), με σκοπό να εξυπηρετηθεί η συγκεκριμένη υπόθεση εργασίας (δηλαδή η έκθεση). Κάτι τέτοιο βέβαια μπορεί να συμβεί μόνο κατόπιν συνεννόησης με τον κύριο του έργου.

Μουσειολογικός Νοηματικός Σχεδιασμός Έκθεσης

Ο μουσειολογικός σχεδιασμός διακρίνεται σε νοηματικό (άυλο) και σε χωρικό (υλικό), όπως ακριβώς συμβαίνει και στο μουσειολογικό προγραμματισμό. Στο στάδιο αυτό παρουσιάζεται ολοκληρωμένη η πρόταση-πρόθεση του μουσειολόγου, η οποία είχε εκπονηθεί αρχικά στο στάδιο του προγραμματισμού. Η πρόταση δηλαδή και τα βήματα που αρχικά είχαν διατυπωθεί στον προγραμματισμό, τώρα αναλύονται και επιλύονται στο στάδιο του σχεδιασμού. Ωστόσο, είναι σημαντικό να ξεκαθαρίσουμε ότι ο μουσειολογικός σχεδιασμός δεν αποτελεί ξεχωριστό κομμάτι από το μουσειολογικό προγραμματισμό, αλλά τη συνέχειά του. Στο στάδιο αυτό, οι διεργασίες που είχαν διατυπωθεί, εισέρχονται στο τελικό τους στάδιο και ολοκληρώνονται με την αποπεράτωση της δουλειάς.

Αναλυτικότερα, ο Μουσειολογικός Σχεδιασμός αποτελείται από τρία στάδια: την Προμελέτη, την Οριστική Μελέτη και τη Μελέτη Εφαρμογής.

- **Στάδιο Προμελέτης:** Στο στάδιο αυτό παρουσιάζονται όλα εκείνα τα στοιχεία (κεντρική ιδέα, μουσειολογικό σκεπτικό, νοηματικές ενότητες, υλικό για εκθεσιακή παρουσίαση), τα οποία ο κύριος του έργου θα εγκρίνει με βάση το νοηματικό περιεχόμενο της έκθεσης.
- **Στάδιο Οριστικής Μελέτης:** Στο στάδιο αυτό οριστικοποιούνται οι προτάσεις που προέκυψαν από την Προμελέτη με κάποιες, ωστόσο, προσαρμογές είτε από τον κύριο του έργου είτε από τη μουσειολογική ομάδα. Γίνονται οι πρώτες καταγραφές κειμένων και άλλων εποπτικών υλικών (ήχου, εικόνας κλπ.).
- **Στάδιο Μελέτης Εφαρμογής:** Αντικείμενο της μελέτης εφαρμογής για τον νοηματικό κλάδο του εκθεσιακού σχεδιασμού αποτελεί η τελική προετοιμασία όλου του εκθεσιακού και συνοδευτικού υλικού, έτσι ώστε να είναι έτοιμα να ενσωματωθούν στη Χωρική Μουσειολογική μελέτη Εφαρμογής.¹⁶⁷

¹⁶⁶ Π. Τζώνος, Μουσείο και Μουσειακή Έκθεση, σ. 160-162

¹⁶⁷ Π. Τζώνος, Μουσείο και Μουσειακή Έκθεση, σ. 182-195. Στην χωρική μουσειολογική μελέτη υπεύθυνοι είναι οι αρχιτέκτονες και γενικότερα όσοι είναι ειδικοί για τη διαμόρφωση του χώρου.

Τα παραπάνω βήματα αποτελούν έναν βασικό οδηγό για το ποιες είναι οι διαδικασίες, που ακολουθούνται μέχρι να φτάσουμε στο στόχο μας, το εκθεσιακό προϊόν. Ωστόσο, όπως αναφέρεται, η εκάστοτε υπόθεση εργασίας έχει διαφορετικές παραμέτρους και δεδομένα. Για παράδειγμα, ο προγραμματισμός μίας έκθεσης στο μουσειολογικό ή προεκθεσιακό στάδιο ενδέχεται να μην περιλαμβάνει κάποια υπάρχουσα συλλογή, αλλά να πρέπει να συγκροτηθεί κατόπιν ή ενδέχεται να μην είναι γνωστός ακόμα ο χώρος που θα πραγματοποιηθεί η έκθεση. Με αυτή τη λογική, προσαρμογές υπάρχουν και στο επόμενο στάδιο, στον μουσειολογικό ή εκθεσιακό προγραμματισμό, μέχρι το τελικό στάδιο του μουσειολογικού-εκθεσιακού σχεδιασμού.

Ένας καλός τρόπος, λοιπόν, για να ξεκινήσουμε να σχεδιάζουμε μία έκθεση, ο οποίος θα μας επιτρέψει να εντοπίσουμε και πιθανές αδυναμίες, είναι να γράψουμε ένα έγγραφο περίληψης της έκθεσης, όπου περιλαμβάνει τα ακόλουθα:

- Όνομα επιμελητή ή των επιμελητών (εάν δουλεύουν συλλογικά) και στοιχεία επικοινωνίας.
- Ημερομηνία του εγγράφου.
- Προτεινόμενος χώρος: όνομα χώρου και τοποθεσία
- Το σκεπτικό αυτής της επιλογής
- Προτεινόμενη ημερομηνία έναρξης της έκθεσης
- Αναμενόμενη έκταση: πόσο χώρο θα καταλάβει αυτή η έκθεση;
- Είδος έργου που θα συμπεριληφθεί: Θα παρουσιάζονται έργα δύο διαστάσεων ή θα υπάρχουν επίσης γλυπτική, εγκατάσταση, οπτικοακουστικά στοιχεία, αρχεία ή προθήκες;
- Εκθεσιακή ιδέα: Πρόκειται για μία γραμμική, αφηγηματική έκθεση ή θα υπάρχει ανοιχτή πρόσβαση, δηλαδή δεν θα χρειάζεται να ακολουθήσουν μία καθορισμένη διαδρομή;
- Σκεπτικό αυτής της χρονικής συγκυρίας: Γιατί αυτή η έκθεση θα πρέπει να πραγματοποιηθεί τη στιγμή που προτείνουμε; Χρειάζεται να συμπέσει με κάποια άλλη εκδήλωση ή επέτειο;
- Σύγχρονη συνάφεια: Πώς θα το κάνουμε συναφές με τον σύγχρονο πολιτισμό;
- Η τελευταία έκθεση που μπορεί να συγκριθεί: Πότε ήταν; Σε τι διαφέρει η έκθεση που θα κάνουμε;
- Δυνητικό κοινό: Σε ποιον απευθύνεται αυτή η έκθεση;
- Πιθανοί χώροι περιοδείας: Ποιοι μπορεί να είναι οι συνεργάτες σας;
- Λεπτομέρειες οποιασδήποτε δημοσίευσης: Είναι κάποια προγραμματισμένη και υπάρχει κάποια λίστα με πιθανούς συγγραφείς/συντελεστές;
- Προτεινόμενος εκδότης: Υπάρχει κάποιος εκδότης που συνεργαζόμαστε ή το ίδρυμα θα εκτυπώσει και θα δημοσιεύσει;
- Αρχική λίστα καλλιτεχνών και έργων που θα συμπεριληφθούν.
- Σύντομο βιογραφικό του κάθε καλλιτέχνη.
- Σύντομα βιογραφικά των μελών της επιμελητικής ομάδας (εάν το προφίλ τους είναι σημαντικό)¹⁶⁸

¹⁶⁸ G. Adrian, *The curator's handbook*, (Thames & Hudson, London, 2017), σ.58-59

Η ΠΡΟΤΑΣΗ

Η ιδέα της δημιουργίας μιας περιοδικής έκθεσης που αφορά την ταινία *Ο Νονός*, για τα πενήντα χρόνια κυκλοφορίας της ταινίας, μπορεί να προκύψει είτε από προγραμματισμό ενός μουσείου (μάλλον κινηματογράφου) ή ενός οργανισμού είτε από πρόταση ενός ανεξάρτητου επιμελητή σε κάποιο μουσείο ή οργανισμό, που ενδεχομένως ενδιαφέρονταν για το συγκεκριμένο θέμα. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, αποτελεί μία πρότασή μας προς το 63^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, το οποίο κάθε χρόνο πραγματοποιεί εκθέσεις – αφιερώματα σε σημαντικά πρόσωπα και ταινίες του διεθνούς κινηματογράφου. Τα βήματα που ακολουθούν και αφορούν τη διαδικασία δημιουργίας μιας έκθεσης, δεν είναι απαραίτητα με τη σειρά που παρουσιάζονται και μπορεί να διαφέρουν ανάλογα με την εκάστοτε υπόθεση εργασίας.

Γιατί να γίνει μία έκθεση για την ταινία *Ο Νονός*;

Το 2022 αποτελεί μία ημερομηνία ορόσημο για την ταινία, αφού συμπληρώνονται 50 χρόνια από την πρώτη επίσημη πρεμιέρα της στους κινηματογράφους. Η ταινία θεωρείται, όχι άδικα, μία από τις κλασικές ταινίες του παγκόσμιου κινηματογράφου, έχοντας αποσπάσει πολλά βραβεία και επαίνους και έχοντας εκατομμύρια θαυμαστές σε όλο τον κόσμο. Η θεματολογία της ταινίας είναι διαχρονική. Δεν τοποθετείται στο χώρο της φαντασίας αλλά στην πραγματικότητα, με τις δραστηριότητες του υποκόσμου και της μαφίας να συνεχίζουν να υφίστανται σε διάφορες μορφές, ακόμα και σήμερα, επηρεάζοντας τις κοινωνικές ισορροπίες. Τέλος, η έκθεση συμπίπτει χρονικά με τις προβολές – αφιερώματα, στις οποίες έχει προχωρήσει η εταιρεία Paramount Pictures για την ταινία *Ο Νονός* σε όλον τον κόσμο, τόσο στους κινηματογράφους όσο και online. Το γεγονός αυτό αποτελεί μία ευκαιρία και για το κοινό που βρίσκεται στην Ελλάδα, να αποτελέσει δηλαδή «μέρος» αυτού του παγκόσμιου αφιερώματος ξαναζώντας την ταινία με έναν διαφορετικό τρόπο!

Η ταινία

Ο Νονός, αμερικανική επική ταινία γκάνγκστερ, κυκλοφόρησε το 1972 σε σκηνοθεσία του Francis Ford Coppola, αφού διασκευάστηκε από το μυθιστόρημα του Mario Puzo που θεωρήθηκε αριστούργημα και το οποίο κυκλοφόρησε το 1969. ‘Η δημιουργική κινηματογράφιση, η στοιχειωμένη παρτιτούρα (με το γνωστό σε όλους soundtrack)

και οι αξέχαστες ερμηνείες από ηθοποιούς, όπως ο Marlo Brando και ο Al Pacino, έκαναν το έπος πολλών γενεών μία διαρκή πολιτιστική λίθο».¹⁶⁹

Ο *Νονός*, διαδραματίζεται τη δεκαετία του 1940 στη Νέα Υόρκη, με τη φανταστική οικογένεια Κορλεόνε, μία οικογένεια μαφίας, να βρίσκεται στο επίκεντρο. Ο Νονός, “Don” Vito Corleone (Marlo Brando), είναι ο επικεφαλής της οικογένειας και της επιχείρησης. Ο μικρότερος γιος του, Michael (Al Pacino), ο οποίος υπηρετούσε ως πεζοναύτης στο δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, επιστρέφει στο σπίτι με αφορμή τον γάμο της αδερφής του. Ο ίδιος δεν φαίνεται να ενδιαφέρεται να είναι μέρος της οικογενειακής επιχείρησης. Η οικογένεια δέχεται ένα ισχυρότατο πλήγμα με την απόπειρα δολοφονίας του Vito. Ο τελευταίος, αρνήθηκε να συμμετέχει στην επιχείρηση για την πώληση ναρκωτικών από μία αντίπαλη οικογένεια, η οποία χρειαζόταν την υποστήριξή του. Αυτό που ακολουθεί είναι μία σύγκρουση των ξεθωριασμένων παλιών αξιών του Vito και των νέων τρόπων που μπορούν να αναγκάσουν τον Michael να κάνει αυτό για το οποίο ήταν απρόθυμος να κάνει: να διεξάγει έναν πόλεμο, εναντίον όλων των άλλων οικογενειών της μαφίας, που επιτέθηκαν στην οικογένεια, έχοντας διαδεχθεί τον πατέρα του, ως νέος Don. Η ταινία θεωρείται εκ των κορυφαίων στην ιστορία του κινηματογράφου, έχοντας κερδίσει πολλές διακρίσεις και βραβεία, με τη βαθμολογία των χρηστών στο IMDb (International Movie Database) να φτάνει σήμερα το 9,2/10.

Κεντρική Ιδέα

Πριν επικοινωνήσει ο επιμελητής με την πλευρά του Φεστιβάλ Κινηματογράφου, θα πρέπει να έχει ξεκάθαρα στο μυαλό του την κεντρική ιδέα, δηλαδή το νόημα που θέλει να «βγάλει» η έκθεση, την οποία θα επικοινωνήσει μαζί με τους σκοπούς και τους στόχους του project. Είναι σημαντικό για έναν επιμελητή, πριν «αποκαλύψει» την ιδέα του, να έχει κάνει έρευνα. Η σημασία της έρευνας έγκειται, αρχικά, στο να αισθάνεται ο ίδιος ο επιμελητής σίγουρος για το θέμα που σκέφτεται να εκθέσει, αφού μελετώντας σε βάθος και κατέχοντας το θέμα που τον απασχολεί, θα μπορεί να το μεταφέρει καλύτερα και να πείσει τους πιθανούς συνεργάτες για το εκθεσιακό project. Κατά δεύτερον, χρειάζεται να έχει ερευνήσει νωρίτερα εάν άλλα πολιτιστικά ιδρύματα έχουν πραγματοποιήσει εκθέσεις με παρόμοιο θέμα.

«Εάν δεν έχει παραχθεί παρόμοια έκθεση αυτό είναι θετικό, μπορεί όμως να φέρει προκλήσεις. Έχοντας ένα μοναδικό προϊόν, αυτό θα προσελκύσει αρκετούς επισκέπτες και κριτική. Εάν αυτή είναι η υπόθεση, θα χρειαστεί κάποιος αρκετή αυτοπεποίθηση στο τι κάνει, να κατέχει τη θεωρία, την έρευνα, τα επιχειρήματα και τις αιτιολογήσεις για να υποστηρίξει τη θέση του ή την οπτική του στο θέμα».¹⁷⁰

Η δική μας έρευνα ξεκίνησε από το βιβλίο του Mario Puzo με τίτλο *The Godfather* και την ταινία του Francis Ford Coppola με τον αντίστοιχο τίτλο, που στηρίχθηκε πάνω στο βιβλίο. Στη συνέχεια, μελετήσαμε αναλύσεις, άρθρα και εργασίες που αφορούν την ταινία καθώς και τη δράση της ιταλικής μαφίας στις ΗΠΑ, από την

¹⁶⁹ <https://www.britannica.com/topic/The-Godfather-film-by-Coppola>

¹⁷⁰ G. Adrian, *The curator's handbook*, σ.56

οποία ο σκηνοθέτης εμπνεύστηκε, συμπεριλαμβάνοντας αρκετά στοιχεία στο τελικό προϊόν του.

Η ιδέα στηρίζεται στο να πραγματοποιηθεί μία έκθεση – αφιέρωμα για την ταινία *Ο Νονός*, χωρίς, ωστόσο, να μένει μόνο στην ταινία. Η έκθεση θα αναφέρεται και στη δράση της ιταλικής μαφίας στις ΗΠΑ η οποία ταυτίζεται απόλυτα με τη δράση των πρωταγωνιστών της ταινίας. Με αυτό τον τρόπο, η έκθεση αποκτά ένα διπλό χαρακτήρα, τον φανταστικό μέσα από τα στοιχεία της ταινίας, και τον πραγματικό μέσα από δραστηριότητες ανθρώπων της μαφίας.

Ο σκοπός, λοιπόν, της συγκεκριμένης έκθεσης είναι να «εισβάλλει» στον κόσμο της μαφίας δείχνοντας ότι, παρά το γεγονός ότι η οικογένεια Κορλεόνε αποτελεί προϊόν μυθοπλασίας, δεν απέχει καθόλου από την πραγματική δράση των οικογενειών της ιταλικής μαφίας των ΗΠΑ. Με βάση τις παραπάνω σκέψεις, αποφασίστηκε να γίνει μία θεματική προσέγγιση της έκθεσης με την ακόλουθη κεντρική ιδέα: ***Οι δραστηριότητες της Ιταλικής μαφίας στις ΗΠΑ με αφορμή την επέτειο για τα πενήντα χρόνια κυκλοφορίας της ταινίας Ο Νονός.***

Η συνέργεια της μαφίας: Η φανταστική οικογένεια Κορλεόνε και οι πραγματικές οικογένειες της ιταλοαμερικανικής μαφίας

Η ταινία «*Ο Νονός*» αποτελεί μία από τις κλασικές ταινίες της ιστορίας του διεθνούς κινηματογράφου, με τη θεματολογία της να παραμένει διαχρονική. Οι Κορλεόνε αποτελούν μία φανταστική οικογένεια μαφίας, ένα δημιούργημα του Mario Puzo στο βιβλίο του με τίτλο «*The Godfather*» (*Ο Νονός*), που στη συνέχεια μεταφέρθηκε στη μεγάλη οθόνη σε σκηνοθεσία Francis Ford Coppola.

Η ιδέα του Mario Puzo για τη δημιουργία του Νονού προήλθε από τη δράση της ιταλικής μαφίας στη Νέα Υόρκη ιδιαίτερα μετά τον Β΄ΠΠ. Η μετανάστευση των Ιταλών ξεκίνησε προς τη Νέα Υόρκη στις αρχές του 1900 κυρίως από τη νότια Ιταλία και τη Σικελία, με στόχο μία καλύτερη ζωή, με πολλές οικογένειες τελικά να ασχολούνται με παράνομες δραστηριότητες¹⁷¹. Ο Puzo επηρεάστηκε ιδιαίτερα από τις δράσεις των πέντε γνωστότερων οικογενειών της ιταλικής μαφίας (Bonano, Colombo, Genovese, Gambino, Luchese) που δρούσαν στην ευρύτερη περιοχή της Νέας Υόρκης, μεταφέροντας τον πραγματικό κόσμο της μαφίας σε έναν κόσμο μυθοπλασίας με πρωταγωνιστές τα μέλη της οικογένειας Κορλεόνε¹⁷². Απόπειρες δολοφονίας, δωροδοκίες, εκφοβισμοί, προστασία είναι μερικές από τις δραστηριότητες που παρακολουθούμε να συμβαίνουν στην ταινία *Ο Νονός*, οι οποίες έχουν αντληθεί από πραγματικά γεγονότα.

Η ιδέα της έκθεσης με τίτλο: «*The Godfather: 50 years of history*» προέκυψε έπειτα από έρευνα που αφορά την ταινία και τη θεματολογία της. Η έρευνα είχε ως αφετηρία την προβολή και προσωπική ανάλυση της ταινίας «*Ο Νονός*», εστιάζοντας σε θέματα που θεώρησα σημαντικά και τα οποία άξιζε να αναφερθούν στην έκθεση, καθώς και την ανάγνωση του βιβλίου του Μάριο Πούζο. Εν συνεχεία, η έρευνα επεκτάθηκε σε πηγές που αναφέρονται στην ταινία του Κόπολα. Πιο συγκεκριμένα αναζητήθηκαν

¹⁷¹ https://www.researchgate.net/publication/274715139_Revenge_Masculinity_and_Glorification_of_Violence_in_the_Godfather

¹⁷² <https://nypost.com/2022/04/26/the-offer-reveals-how-real-mobsters-got-the-godfather-made/>

αναλύσεις από κριτικούς κινηματογράφου, σκηνοθέτες, πανεπιστημιακές εργασίες και γενικότερα ανθρώπων του κινηματογράφου, που έχουν αναλύσει σε βάθος στοιχεία της ταινίας «Ο Νονός». Κάποια από τα στοιχεία που αναλύονται σε αυτά τα κείμενα και επηρέασαν τη τελική απόφαση, για το πού θέλει τελικά να εστιάσει την προσοχή της η έκθεση, είναι η βία, ο τρόπος ζωής και οι δραστηριότητες των οικογενειών μαφίας, η χρωματική παλέτα που χρησιμοποιείται στην ταινία, καθώς και ο ρόλος των Ιταλών μεταναστών στις ΗΠΑ για τη δημιουργία της περίφημης ιταλικής μαφίας.

Μέσα από αυτήν την έρευνα προέκυψε και η πρωτότυπη ιδέα για την έκθεση, που ναι μεν αποτελεί ένα αφιέρωμα για τη ταινία του Φρανσις Φορντ Κόπολα, αλλά μιλάει και για την δραστηριότητα της πραγματικής ιταλικής μαφίας στις ΗΠΑ, μία συνθήκη που επηρέασε και τον Μάριο Πούζο για τη δημιουργία του βιβλίου του.

Η αφορμή, λοιπόν, είναι από τη μια πλευρά η επέτειος των 50 χρόνων της κυκλοφορίας της ταινίας και σαφώς δεν θα απογοητεύσει το κοινό που περιμένει να «δου» στιγμές από την ταινία με έναν διαφορετικό τρόπο, μέσω της έκθεσης. Παρόλα αυτά, αποτελεί και μία ευκαιρία να μιλήσουμε για την μαφία, οι δράσεις της οποίας παραμένουν διαχρονικές, αποτελώντας ένα σύγχρονο και όχι ένα φαινόμενο του παρελθόντος. Οι δράσεις της ιταλικής μαφίας συνεχίζουν να υφίστανται στη Νέα Υόρκη από τους απογόνους των οικογενειών, που δημιούργησαν ένα δίκτυο παράνομων δραστηριοτήτων εδώ και δεκαετίες. Το ίδιο ακριβώς συνέβη και στην περίπτωση των Κορλεόνη, όπου ο Μάικλ ανέλαβε ως νέος Νονός την επιχείρηση μετά τον θάνατο του πατέρα του, Βίτο. Αυτή η συνέργεια, των δραστηριοτήτων δηλαδή της μαφίας στην πραγματική ζωή και εκείνων στην ταινία «Ο Νονός», αποτελεί το βασικό σκεπτικό της έκθεσης. Από τη μία πλευρά υπάρχουν οι δραστηριότητες της μαφίας και οι Νονοί που έδρασαν μετά τον Β΄ΠΠ στην ευρύτερη περιοχή της Νέας Υόρκης και από την άλλη ένας κατασκευασμένος κόσμος που αναφέρεται στην ίδια εποχή, στο ίδιο μέρος, εστιάζοντας κυρίως στις δραστηριότητες μίας οικογενείας μαφίας και στον Νονό αυτής της οικογένειας. Σκοπός, λοιπόν, με την παρουσία αυτών των δύο κόσμων στην έκθεση είναι να δώσει στους επισκέπτες τροφή για σκέψη, αφού τελικά η μυθοπλασία, ο κόσμος που έχτισε ο Ρυζο με τον Coppola στην ταινία, δεν απέχει και πολύ από την πραγματικότητα, από τον πραγματικό κόσμο της μαφίας, από τον οποίο επηρεάστηκαν οι δημιουργοί.

Πέρα από την κεντρική ιδέα, που αποτελεί την αρχή κάθε εκθεσιακού project, υπάρχουν και κάποιες άλλες βασικές παράμετροι που πρέπει να εξεταστούν, με σκοπό να υπάρξει η τελική συμφωνία και να προχωρήσουν οι ειδικοί επιστήμονες στο σχεδιασμό της έκθεσης. Αυτές είναι: η συλλογή, ο χώρος, ο προϋπολογισμός και το κοινό.

Συλλογή

Στη συγκεκριμένη εκθεσιακή πρόταση δεν υπάρχει κάποια υφιστάμενη συλλογή πάνω στην οποία θα στηριχθεί το εν λόγω project. Επομένως, χρειάζεται να συγκροτηθεί η συλλογή από την αρχή, με την ενδεχόμενη συνεργασία και με άλλους ειδικούς επιστήμονες που είναι σχετικοί με το θέμα. Κάποιες ενέργειες που πρέπει να γίνουν σε αυτό το στάδιο είναι:

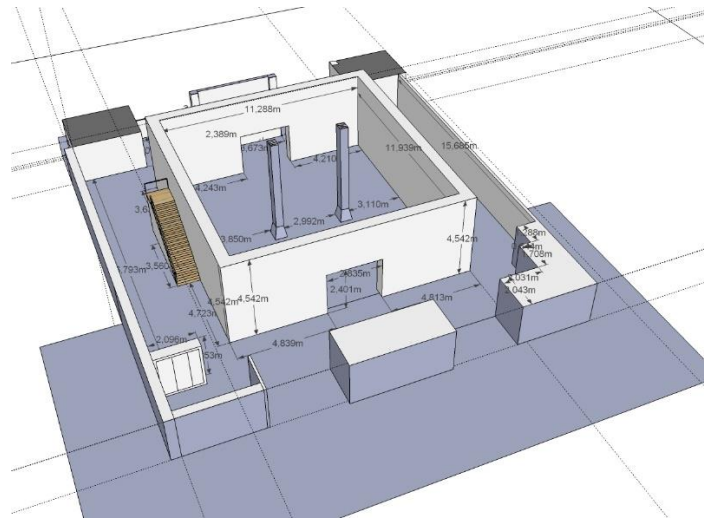
- Συγκέντρωση και μελέτη βιβλιογραφίας
- Αναζήτηση-εντοπισμός αυθεντικών εκθεσιακών αντικειμένων, είτε για απόκτηση είτε για δανεισμό.
- Αναζήτηση-εντοπισμός αναπαραγωγίμου συνοδευτικού τεκμηριωτικού υλικού, κατάλληλου για το εκθεσιακό έκθεμα.
- Καταγραφή, τεκμηρίωση της συγκροτημένης συλλογής (επιστημονική μελέτη, περιγραφή και σχολιασμός των εκθεμάτων, συστηματική φωτογραφική απεικόνιση).
- Διαπίστωση της κατάστασης της συγκροτημένης συλλογής, εντοπισμός είδους και έκτασης τυχόν αναγκαίας συντήρησης¹⁷³.

Το εν λόγω project στηρίχθηκε κυρίως στη διαδικτυακή έρευνα. Έτσι, πέρα από την αναζήτηση αναλύσεων και εργασιών για την ταινία *Ο Νονός*, όσο και για τη δράση της ιταλικής μαφίας στις ΗΠΑ, αναζητήθηκαν μουσεία και πολιτιστικά ιδρύματα που διαθέτουν στις συλλογές τους αντικείμενα που σχετίζονται με τα θέματα που μας απασχολούν. Σκοπός ήταν να επικοινωνήσουμε μαζί τους, για να εξασφαλίσουμε κάποια αντικείμενα και συνοδευτικό υλικό ως δάνειο για το διάστημα που θα διαρκούσε η έκθεση. Τα πολιτιστικά ιδρύματα με τα οποία συνεργαστήκαμε ήταν τα: 1) *No Mafia Memorial*, 2) *The Mob Museum*, 3) *The Godfather's House (Museum Corleone)*.

Χώρος

Ο χώρος, στον οποίο θα φιλοξενηθεί η περιοδική έκθεση, είναι κομβικής σημασίας για το τελικό αποτέλεσμα. Η ιδέα θα πρέπει να «χωρέσει» σε συγκεκριμένες διαστάσεις με τους περιορισμούς και τις δυσκολίες που ενδεχομένως θα προκύψουν, καθώς το πιθανότερο είναι να υπάρχουν ήδη κάποιοι χώροι που χρησιμοποιούνται για τον σκοπό αυτό. Στην υπόθεση εργασίας που εξετάζουμε, ο χώρος που προτείνουμε να φιλοξενήσει την αφιερωματική περιοδική έκθεση για την ταινία *Ο Νονός* είναι το **MOMus - Πειραματικό Κέντρο Τεχνών**, το οποίο χρησιμοποιεί το Φεστιβάλ Κινηματογράφου, όσο διαρκεί, για να φιλοξενήσει εκθέσεις που σχετίζονται με τον διεθνή κινηματογράφο.

¹⁷³ Π. Τζώνος, Μουσείο και Μουσειακή Έκθεση, σ. 160



Εικόνα 36. MOMus- Πειραματικό Κέντρο Τεχνών

Προϋπολογισμός

Εξίσου σημαντική παράμετρος αποτελεί ο προϋπολογισμός που μπορεί ο οργανισμός να διαθέσει για το εκθεσιακό project. Ο προϋπολογισμός θα επηρεάσει σε μεγάλο βαθμό τις προσδοκίες του επιμελητή για το τελικό προϊόν, όσον αφορά τη συλλογή, την επιθυμητή ατμόσφαιρα και πιθανές άλλες δραστηριότητες. Με άλλα λόγια, ο προϋπολογισμός είναι αυτός που επηρεάζει την ποιότητα του τελικού προϊόντος, που θα παρουσιαστεί στο κοινό. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, επειδή πρόκειται για μία υποθετική πρόταση, δεν υπάρχει συγκεκριμένο ποσό για την πραγματοποίηση της έκθεσης. Επομένως, θα ενεργήσουμε μεν με βάση τη δημιουργία μίας «ιδανικής» έκθεσης χωρίς να έχουμε κάποιο περιορισμό, αλλά έχοντας στο μυαλό μας ένα ρεαλιστικό σενάριο.

Κοινό

Το κοινό στο οποίο θα απευθύνεται η συγκεκριμένη έκθεση, θα πρέπει να ληφθεί υπόψιν κατά το σχεδιασμό. Είναι διαφορετικό να δημιουργείς μία έκθεση για ένα παιδικό μουσείο, διαφορετικό για μία δημοτική πινακοθήκη και διαφορετικό στα πλαίσια ενός φεστιβάλ κινηματογράφου. Αυτό συμβαίνει γιατί κάθε έκθεση απευθύνεται κυρίως (όχι αποκλειστικά) σε κοινό με διαφορετικά ενδιαφέροντα. Επομένως, η έκθεση που αφορά την ταινία *Ο Νονός*, θα αφορά κυρίως το σινεφίλ κοινό που θα επισκεφθεί τις δράσεις του φεστιβάλ, αλλά και άλλους με ειδικό ή γενικό ενδιαφέρον για το θέμα της έκθεσης.

THE GODFATHER: 50 YEARS OF HISTORY

Τίτλος έκθεσης

The Godfather: 50 Years of History

Κεντρική Ιδέα

Οι δραστηριότητες της ιταλικής μαφίας στις ΗΠΑ με αφορμή την επέτειο για τα 50 χρόνια κυκλοφορίας της ταινίας *O Nonός*

Αναλυτικότερα

Η πορεία του μουσειολογικού νοηματικού σκεπτικού δομείται σε τέσσερις θεματικές ενότητες και τις υποενότητές τους. Οι ενότητες είναι χωρισμένες σε τρεις θεματικούς άξονες: 1) γνωριμία του επισκέπτη με την οικογένεια Κορλεόνε και την ιταλική μαφία στις ΗΠΑ, 2) δράσεις της ιταλικής μαφίας στις ΗΠΑ, 3) οι δημιουργοί της ταινίας *O Nonός*. Η επέτειος των 50 χρόνων της ταινίας αποτελεί μία σπουδαία ευκαιρία να μιλήσουμε για την ιταλική μαφία στις ΗΠΑ μέσα από σκηνές της ταινίας, η οποία αντλεί τα στοιχεία της από τη δράση της μαφίας στην πραγματική ζωή. Η οικογένεια Κορλεόνε, παρότι μία φανταστική οικογένεια, αποτελεί τον καθρέφτη των πραγματικών οικογενειών της μαφίας στις ΗΠΑ, οι οποίες εμπλέκονται σε παράνομες δραστηριότητες και χρησιμοποιούν επικίνδυνες για τον άνθρωπο πρακτικές για να πετύχουν το στόχο τους. Η φαντασία και η πραγματικότητα, δηλαδή οι δράσεις της οικογένειας Κορλεόνε και των πραγματικών οικογενειών της ιταλικής μαφίας, αποτελούν δύο βασικά στοιχεία στα οποία εστιάζει η έκθεση υπονοώντας ότι τελικά το ένα δε διαφέρει από το άλλο στον κόσμο της μαφίας. Το τελευταίο μέρος της έκθεσης είναι αφιερωμένο στους δημιουργούς πίσω από την ταινία, τον σκηνοθέτη και τον συγγραφέα του βιβλίου από το οποίο δημιουργήθηκε αυτό το κινηματογραφικό αριστούργημα!

Ενότητα 1^η : Τίτλος : **Η ιταλική μαφία στην Αμερική**

- Υποενότητα 1^η : Τίτλος: **Η μετανάστευση (The immigration)**
- Υποενότητα 2^η : Τίτλος: **Η οικογένεια Κορλεόνε (The Corleone family)**
- Υποενότητα 3^η : Τίτλος: **Κορλεόνε: Μία περιοχή μαφίας (Corleone a mafia area)**
- Υποενότητα 4^η : Τίτλος: **Οικογένειες μαφίας στη Νέα Υόρκη (Mafia families in New York)**

Ενότητα 2^η : Τίτλος : **Ιστορίες Μαφίας (Mafia stories)**

- Υποενότητα 1^η : Τίτλος: **Δραστηριότητες της ιταλικής μαφίας στη Νέα Υόρκη (Activities of the Italian mafia in New York)**
- Υποενότητα 2^η : Τίτλος: **Δεν είναι προσωπικό, είναι δουλειά (It's not personal, it's business)**

Ενότητα 3^η : Τίτλος: **Τέλος εποχής. Ή μήπως όχι;**

- Υποενότητα 1^η : Τίτλος: **Ο θάνατος του Βίτο και άλλων αρχιμαφιόζων (The death of Vito and other mafia leaders)**
- Υποενότητα 2^η : Τίτλος: **Οι δραστηριότητες της μαφίας συνεχίζονται (Mafia activities continue)**

Ενότητα 4^η : Τίτλος: **Οι δημιουργοί του Νονού (The creators of the Godfather)**

- Υποενότητα 1^η : Τίτλος: **Ο φιλόδοξος σκηνοθέτης (The ambitious director)**
- Υποενότητα 2^η : Τίτλος: **Ο συγγραφέας του αριστουργήματος (The writer of the masterpiece)**

Τέλος, θα υπάρξει στον επάνω όροφο του Πειραματικού Κέντρου Τεχνών η έκθεση των καλλιτεχνών. Η έκθεση αυτή θα είναι το προϊόν ενός ανοιχτού καλέσματος (Open Call) σε καλλιτέχνες, οι οποίοι θα δημιουργήσουν ένα έργο (με όποιο μέσο επιθυμούν) για τα πενήντα χρόνια της κυκλοφορίας της ταινίας *Ο Νονός*.

Στόχοι έκθεσης

- Να αποτίνει φόρο τιμής στην ταινία *Ο Νονός* για τα 50 χρόνια ιστορίας, σε μία από τις ιστορικότερες ταινίες του διεθνούς κινηματογράφου.
- Να «διεισδύσει» στον κόσμο της ιταλικής μαφίας στις ΗΠΑ
- Να κάνει γνωστές τις δραστηριότητες που χρησιμοποιεί η μαφία για να πετύχει τους στόχους της
- Να γνωρίσει στο κοινό κάποιες από τις σημαντικότερες οικογένειες της ιταλικής μαφίας στις ΗΠΑ
- Να ταυτίσει τη δράση της οικογένειας Κορλεόνε από την ταινία *Ο Νονός* με αυτή των πραγματικών οικογενειών της ιταλικής μαφίας στις ΗΠΑ
- Να αφήσει να εννοηθεί ότι η μαφία δεν αποτελεί ένα φαινόμενο του παρελθόντος, αλλά ότι συνεχίζει τη δράση της και σήμερα

Κοινό

- Να δώσει την ευκαιρία στους λάτρεις της ταινίας *Ο Νονός* να αποτελέσουν μέρος του αφιερώματος για τα 50 χρόνια κυκλοφορίας της ταινίας.
- Να γνωρίσει στη νέα γενιά τη δράση της ιταλικής μαφίας προκαλώντας το ενδιαφέρον τους για την ταινία *Ο Νονός*
- Να δώσει την ευκαιρία επίσκεψης στην έκθεση σε φίλους που αρέσκονται στη θεματολογία που αφορά τη μαφία.
- Να προσφέρει στους φίλους του κινηματογράφου την ευκαιρία να επισκεφθούν μία έκθεση για μία από τις σημαντικότερες ταινίες του διεθνούς κινηματογράφου
- Να προσελκύσει ανθρώπους όλων των ηλικιών και κυρίως νέους/νέες λάτρεις των τεχνών που θα επισκεφθούν το λιμάνι την περίοδο του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

Επιθυμητή ατμόσφαιρα έκθεσης

Κλείνοντας, θα αναφερθούμε στις Γενικές Προδιαγραφές Απόδοσης¹⁷⁴. Αυτές αφορούν τον χώρο που θα αποτυπώσει στη συνέχεια ο αρχιτέκτονας σχεδιαστικά, με βάση τον νοηματικό σκεπτικό, δίνοντας μορφή στην έκθεση μας. Τα χρώματα στους τοίχους θα είναι στις αποχρώσεις του μαύρου, γιατί θέλουμε να τονίσουμε τον «σκοτεινό κόσμο» γύρω από τον οποίο περιστρέφεται η δράση της μαφίας τόσο στην ταινία όσο και στην πραγματικότητα. Ο χρωματικός τόνος, ωστόσο, θα αλλάζει ανάλογα το περιεχόμενο της ενότητας. Τα συνοδευτικά κείμενα και οι λεζάντες, θα είναι σε χρυσό χρώμα, αφενός διότι κάνει αντίθεση με το μαύρο μαγνητίζοντας το βλέμμα του θεατή και αφετέρου επειδή το χρυσό αφηγείται μία ιστορία επιτυχίας. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, αφηγείται την επιτυχία της ταινίας *Ο*

¹⁷⁴ Αφορούν το γενικότερο κλίμα που θέλουμε να αποδοθεί στον χώρο σχεδιαστικά με βάση το νόημα που έχουμε θέσει.

Νονός, μία χρυσή ιστορία 50 ετών. Επιπλέον, θέλουμε να υπάρχει αρκετά χαμηλός φωτισμός στο μεγαλύτερο μέρος της έκθεσης και να τονίζονται περισσότερο εκείνα ακριβώς τα σημεία που χρήζουν προσοχής. Ο χαμηλός φωτισμός μάς βοηθάει να δημιουργήσουμε την επιθυμητή σκοτεινή ατμόσφαιρα, που συνδέεται με τη θεματολογία της έκθεσης και ταυτόχρονα να προκαλέσουμε την προσοχή του επισκέπτη σε στοιχεία βασικά για την εκθεσιακή αφήγηση, παίζοντας με την εναλλαγή φωτός – σκοταδιού.

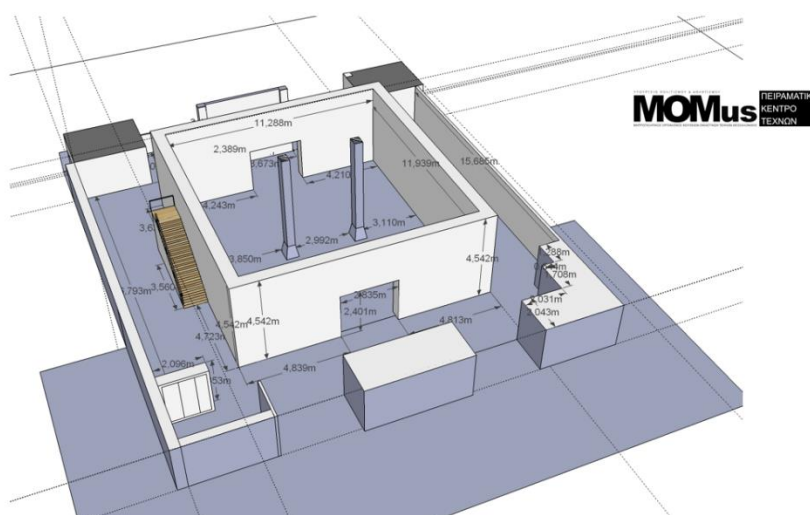
Τα εκθεσιακά αντικείμενα γύρω από τα οποία θα πλαισιωθεί η υπόλοιπη έκθεση είναι αυθεντικά και αντίγραφα, τα οποία σχετίζονται με την ταινία από το *No Mafia Memorial* και το *The Godfather's House (Museum Corleone)*, ενώ γενικότερα για τη δράση της μαφίας στις ΗΠΑ από το *The Mob Museum*. Αυτά τα εκθεσιακά αντικείμενα θα παραχωρηθούν ως δάνειο στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου για την περίοδο που αυτό θα διαρκέσει και έπειτα θα επιστραφούν στα μουσεία. Το υλικό που διαμορφώνει την έκθεση περιλαμβάνει: εγκατάσταση, κέρνα ομοιώματα, φωτογραφίες, δημοσιεύματα, χάρτες, αντικείμενα από τα γυρίσματα της ταινίας, κείμενα, λεζάντες, ταμπλέτες, ήχους, γραφιστικά. Πιο συγκεκριμένα, τα κείμενα είναι διαμορφωμένα έτσι ώστε να μην ξεπερνούν τις 100 λέξεις, καθώς δε θέλουμε να κουράσουμε τους επισκέπτες με μακροσκελή κείμενα. Οι πληροφορίες που θα αποτυπώνονται στον χώρο, θα παρέχουν αυτά που χρειάζεται να γνωρίζει ο επισκέπτης για να κατανοήσει τα γεγονότα, ενώ οι λεζάντες θα λειτουργούν συγκεκριμένα ως επεξήγηση του εκάστοτε εκθέματος (αντικείμενο, φωτογραφικό υλικό). Σε δύο περιπτώσεις θα υπάρχουν και QR codes, όπου ο επισκέπτης θα μπορεί με τη βοήθεια του κινητού του τηλεφώνου (smartphone) να αντλήσει επιπλέον πληροφορίες, εφόσον το επιθυμεί.

Αναλυτική παρουσίαση του σκεπτικού.

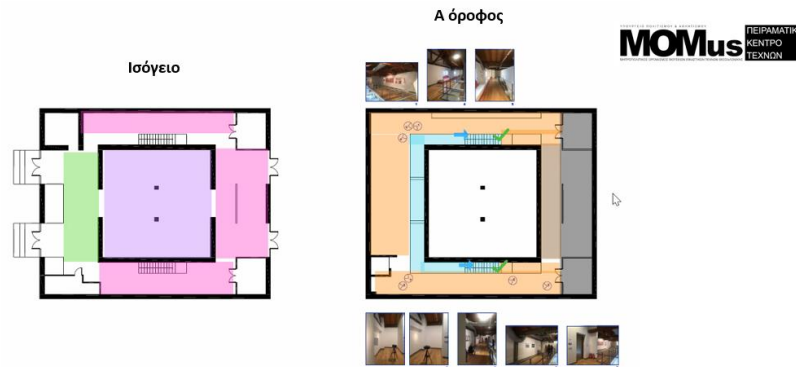
Πριν την εισαγωγή του επισκέπτη στο εσωτερικό του μουσείου, θα υπάρχει ένα μεγάλο banner δίπλα από την είσοδο, το οποίο θα προβάλλει την έκθεση.



Εικόνα 37. Το μπάνερ της έκθεσης *The Godfather: 50 Years of History* στην είσοδο του Πειραματικού Κέντρου Τεχνών



Εικόνα 38. Το Πειραματικό Κέντρο Τεχνών



Εικόνα 19. Η κάτοψη του Πειραματικού Κέντρου Τεχνών



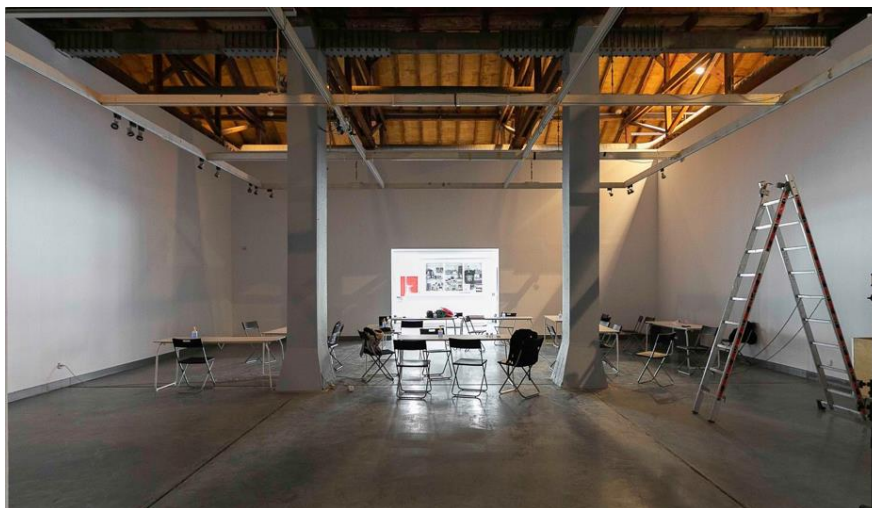
Εικόνα 20. Ο χώρος στο εσωτερικό του Πειραματικού Κέντρου Τεχνών

Κατά την είσοδο στον εσωτερικό χώρο του μουσείου θα υπάρχουν οι εισαγωγικές πληροφορίες, όπως φαίνεται και στην εικόνα 5. Αυτές είναι: ο τίτλος της έκθεσης και το εισαγωγικό κείμενο που αναφέρει εν συντομία «το αντικείμενο» έκθεσης.

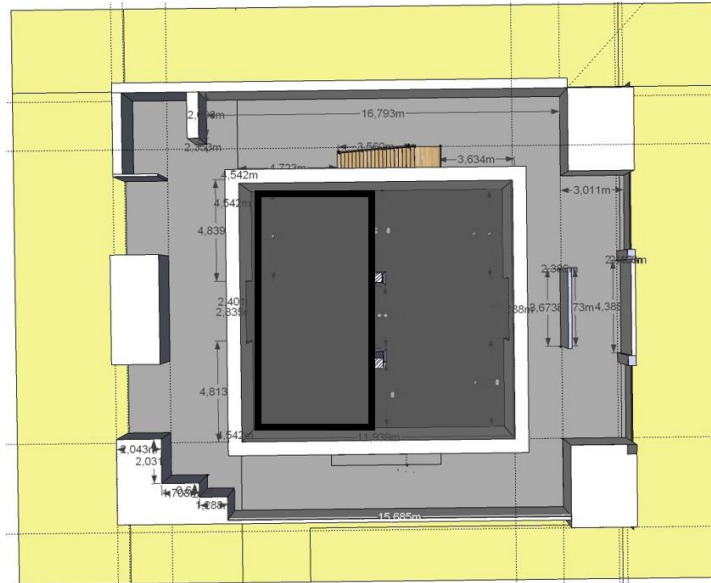


*Εικόνα 41. Η εισαγωγή της έκθεσης **The Godfather: 50 Years of History***

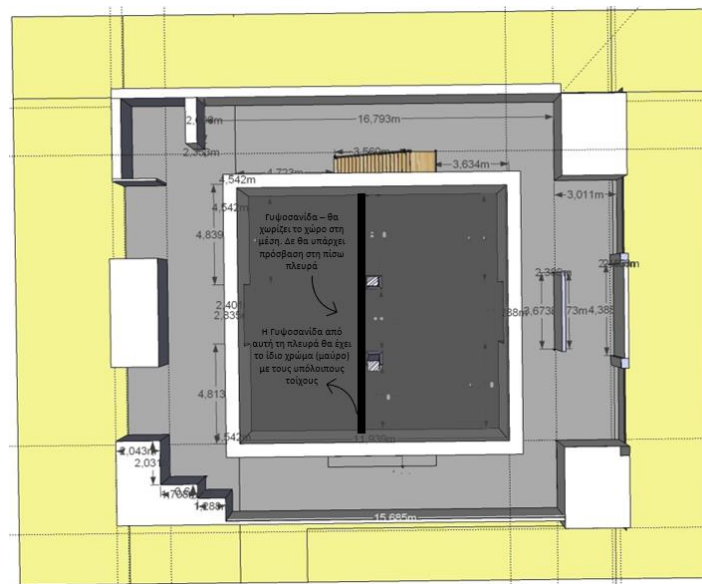
Συγκεκριμένα, θα υπάρχει στη δεξιά πλευρά -πριν την είσοδο στην αίθουσα- το όνομα της έκθεσης με το γνωστό γραφιστικό στοιχείο που παραπέμπει στην ταινία, με έντονα χρυσά γράμματα για να τονίσουμε τη σπουδαιότητα της έκθεσης. Από την αριστερή πλευρά βρίσκεται το εισαγωγικό κείμενο, γραμμένο στην ελληνική και αγγλική γλώσσα. Η «γραμμή» αυτή (ελληνικά/αγγλικά) ακολουθείται καθ' όλη τη διάρκεια της έκθεσης, σε όλα τα κείμενα και τις λεζάντες. Το κείμενο αναφέρει με λίγα λόγια τον λόγο δημιουργίας της συγκεκριμένης έκθεσης και το τι πρόκειται να δει ο επισκέπτης, ενώ τέλος αναφέρονται και οι συντελεστές της έκθεσης.



Εικόνα 42. Η αίθουσα στο Πειραματικό Κέντρο Τεχνών



Εικόνα 43. Η πρώτη ενότητα από ψηλά



Εικόνα 44. Σχέδια για την αίθουσα

Όπως φαίνεται και στην εικόνα 44, η αίθουσα θα χωρίζεται στη μέση, εκεί ακριβώς όπου βρίσκονται οι κολώνες με γυψοσανίδα, με σκοπό να δημιουργηθούν δύο ξεχωριστοί χώροι.

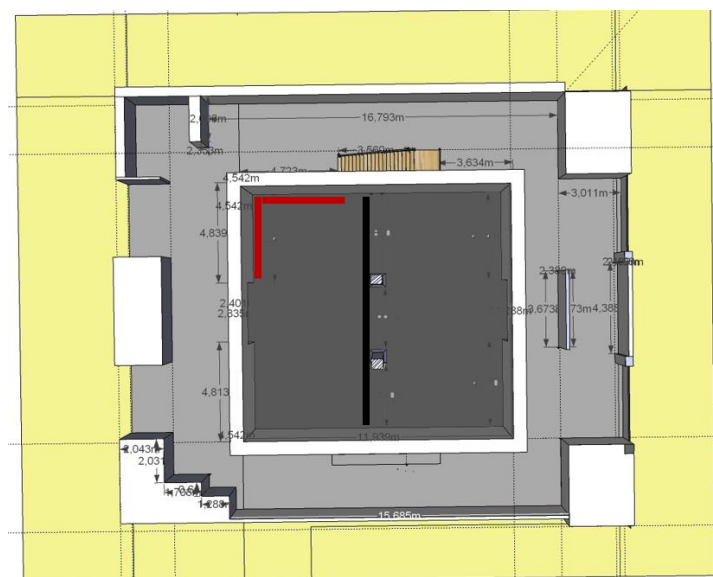
Ενότητα 1^η : Η ιταλική μαφία στην Αμερική (The Italian mafia in America)

Η πρώτη ενότητα αποτελεί μία εισαγωγή στην ιστορία της ιταλικής μαφίας στην Αμερική και στην οικογένεια Κορλεόνε. Ο επισκέπτης θα αρχίσει να ξετυλίγει την ιστορία ξεκινώντας από τη μετακίνηση των μεταναστών από τη νότια Ιταλία προς τη Νέα Υόρκη, για να γνωρίσει στη συνέχεια την οικογένεια Κορλεόνε και τον Νονό της οικογένειας που αποτελεί την κεφαλή της. Για τον Βίτο Κορλεόνε (Νονό) θα έχει δημιουργηθεί ένα περιβάλλον με τον ίδιο να "είναι παρών" στο γραφείο του, στο οποίο συζητά και παίρνει όλες τις αποφάσεις που αφορούν την οικογένεια και την επιχείρηση. Η συνέχεια θα αφορά την περιοχή Κορλεόνε, μία περιοχή στη Σικελία από την οποία προέρχεται η ομώνυμη φανταστική οικογένεια της ταινίας, αλλά και άλλες οικογένειες που μετακόμισαν από εκεί στη Νέα Υόρκη, με στόχο το American dream. Τέλος, η προσοχή θα στρέφεται σε εκείνες τις οικογένειες της μαφίας οι οποίες έδρασαν στην ευρύτερη περιοχή της Νέας Υόρκης, όπου αποτελούσε το κέντρο των δραστηριοτήτων της. Οι πέντε αυτές οικογένειες αποτέλεσαν την αφορμή για τη δημιουργία της ταινίας *Ο Νονός* και της οικογένειας Κορλεόνε.

Υλικά: φωτογραφίες, χάρτες, διάγραμμα, αυτοκόλλητα γράμματα, κέρινο ομοίωμα, γραφείο, καρέκλες γραφείου, βραβείο Όσκαρ, γραφιστικά, κείμενα, λεζάντες,

Υποενότητα 1^η : Η μετανάστευση (The immigration).

Παίρνοντας την πορεία από τα αριστερά προς τα δεξιά, ο επισκέπτης εισέρχεται στην 1^η υποενότητα και εισαγωγή του κυρίως μέρους της έκθεσης.

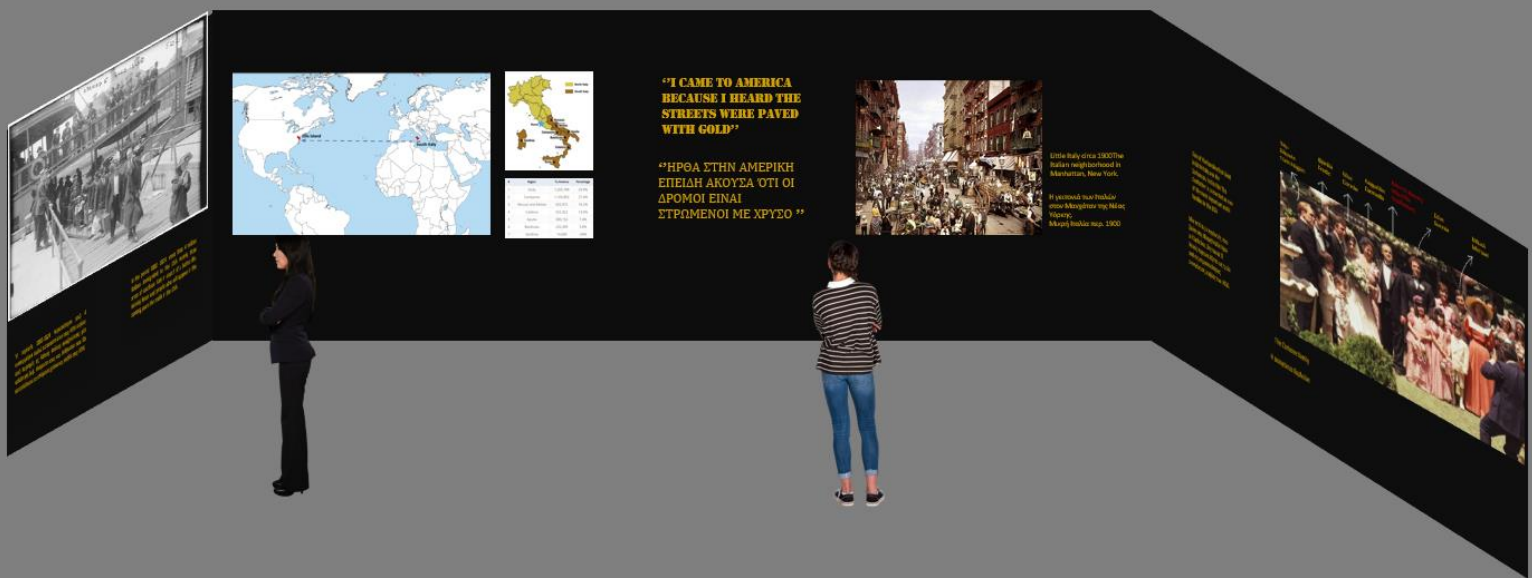


Εικόνα 45. Ο χώρος της υποενότητας «Η μετανάστευση»

Περιεχόμενο: Στην υποενότητα αυτή, ο επισκέπτης μαθαίνει για τη μετανάστευση των Ιταλών μεταναστών από τη νότια Ιταλία και τη Σικελία στη Νέα Υόρκη των ΗΠΑ. Πιο συγκεκριμένα, γνωρίζει τις περιοχές από τις οποίες έφυγαν και την περιοχή που εγκαθίστανται κυρίως οι πληθυσμοί, γνωστή και ως "Μικρή Ιταλία", στην οποία κατοικεί και η οικογένεια Κορλεόνε, σύμφωνα με την ταινία *Ο Νονός*.

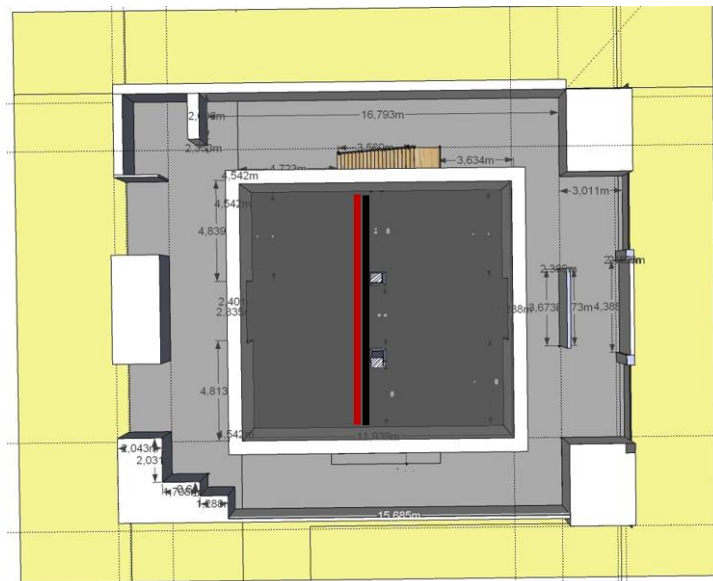
Στόχοι:

- Να μάθει τις περιοχές της Νότια Ιταλίας από τις οποίες προέκυψε η μεγάλη μετανάστευση προς στις ΗΠΑ
- Να γνωρίσει πώς, πότε και γιατί έφτασαν οι Ιταλοί μετανάστες από τη Νότια Ιταλία στη Νέα Υόρκη.
- Να έρθει σε επαφή με την περιοχή εγκατάστασης των Ιταλών μεταναστών, γνωστή και ως "Μικρή Ιταλία"
- Να μπει στη διαδικασία να σκεφτεί τη σύνδεση της μετανάστευσης των Ιταλών μεταναστών με την ταινία και την οικογένεια Κορλεόνε



Εικόνα 46. Η «μετανάστευση» και η αρχή της δεύτερης υποενότητας

Υποενότητα 2^η : Η οικογένεια Κορλεόνε (The Corleone family)



Εικόνα 47. Ο χώρος της υποενότητας «Η οικογένεια Κορλεόνε»

Η 2^η υποενότητα συνεχίζεται από εκεί που τελείωσε η 1^η, ακολουθώντας την ίδια πορεία.

Περιεχόμενο: Η 2η υποενότητα είναι αφιερωμένη στην οικογένεια Κορλεόνε. Ο επισκέπτης γνωρίζει τα μέλη της οικογένειας και ιδιαίτερα τον Νονό (Βίτο Κορλεόνε), τον οποίο "τον συναντά" καθισμένο στην καρέκλα του γραφείου του, εκεί όπου συζητά με τους συνεργάτες του και παίρνει τις αποφάσεις για την οικογενειακή επιχείρηση. Δίπλα από το κέρινο ομοίωμα του Νονού θα υπάρχει μία καρέκλα, στην οποία οι επισκέπτες μπορούν να καθίσουν, αν το επιθυμούν, για να φωτογραφηθούν μαζί του. Τον Νονό συνοδεύει, επίσης, το βραβείο του πρώτου ανδρικού ρόλου που κέρδισε ο Μάρλον Μπράντο για την ερμηνεία του, καθώς και η γνωστή ατάκα "I'll make you an offer you can't refuse", με την οποία αναφέρεται στον επισκέπτη. Η υποενότητα κλείνει με ένα διάγραμμα που φανερώνει την ιεραρχία των μελών της οικογενειακής επιχείρησης, αφού οι οικογένειες μαφίας έχουν συγκεκριμένη δομή, το προφίλ του καθενός από αυτούς, καθώς και τις αρμοδιότητες τους. Τέλος, κοιτώντας κανείς μέσα από την τρύπα, που βρίσκεται πίσω από το γραφείο του Νονού, θα δει ένα περιβάλλον με έντονο το στοιχείο του πράσινου. Συγκεκριμένα, στο οπτικό του πεδίο είναι μία πολυθρόνα και ένα τραπέζακι, πάνω στο οποίο υπάρχει ένα μπολ με φρούτα. Τα αντικείμενα αυτά βρίσκονται σε μία επιφάνεια που θυμίζει γκαζόν, σαν να πρόκειται για περιβάλλον κάποιου κήπου, χωρίς, ωστόσο, να μπορεί να καταλάβει περισσότερα, αφού δε θα υπάρχουν πληροφορίες.

Στόχοι:

- Να γνωρίσει την οικογένεια Κορλεόνε
- Να έρθει πιο κοντά με τον Νονό (Βίτο Κορλεόνε)
- Να μάθει τον τρόπο που δομείται μία οικογένεια μαφίας και τον ρόλο του καθενός στην επιχείρηση
- Να ανακαλύψει τα στοιχεία που βρίσκονται μέσα από την τρύπα και να αναρωτηθεί για τη σύνδεση που έχουν με τον χώρο στον οποίο βρίσκονται



Εικόνα 48. Η υποενοότητα «Η οικογένεια Κορλεόνε»

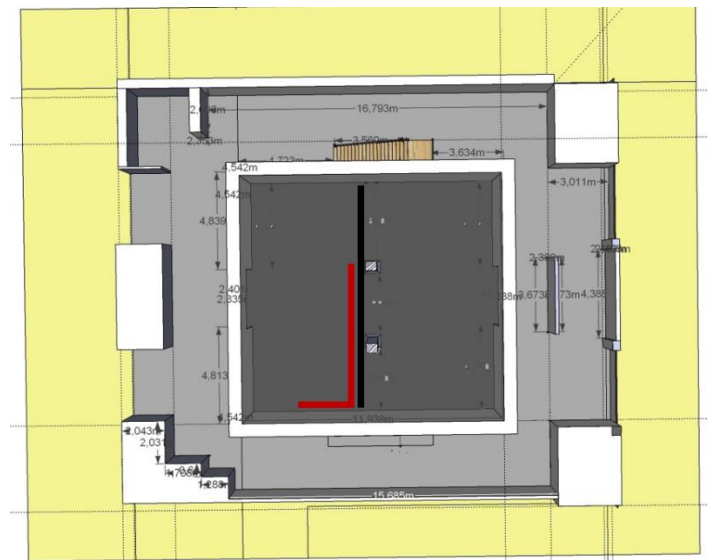
Όπως φαίνεται και στην εικόνα 49, ο επισκέπτης έρχεται σε οπτική επαφή με τον Νονό ήδη από τη στιγμή που εισέρχεται στην αίθουσα. Η κενή καρέκλα που βρίσκεται στο γραφείο, σε συνδυασμό με τα λόγια του Νονού που βρίσκονται στον τοίχο ακριβώς από πίσω, προσκαλούν τον επισκέπτη να καθίσει μαζί του για να μιλήσουν για κάποια δουλειά που σχετίζεται με τη μαφία.



Η έκθεση The Godfather: 50 YEARS OF HISTORY δημιουργήθηκε στα πλαίσια της εορτασμού των πενήντα χρόνων από τη πρώτη προβολή της ταινίας στους κινηματογράφους. Ο Ντόντ αποτελεί μία από τις καταξιωτέρες ταινίες του διεθνούς κινηματογράφου, έχοντας αποσπάσει πολλά βραβεία. Η έκθεση σφαιρίζει την προσοχή της στη ρεαλιστική διακριτική να αναδείξει τις δραστηριότητες της μαφίας στη ταινία αλλά και στη πραγματική ζωή θέτοντας τον προβληματισμό για το πόσο έπληκει τελικά η ρεαλιστικότητα από τη φανταστικότητα.

Επιμέλεια έκθεσης: Γιάννης Λεστάτης

Εικόνα 49. Το βλέμμα του επισκέπτη «συναντά» τον Βίτο Κορλεόνη με το που εισέλθει στην αίθουσα

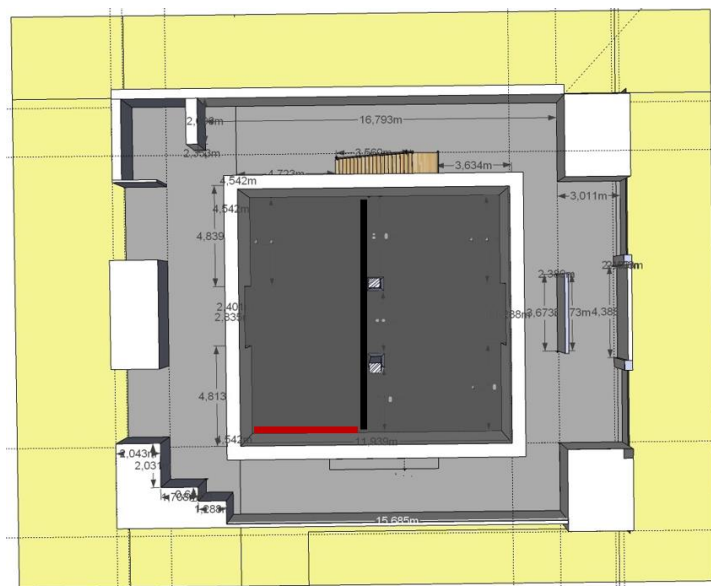


Εικόνα 50. Χώρος δεύτερης – αρχές τρίτης υποενότητας



Εικόνα 51. Τέλος δεύτερης – αρχές τρίτης υποενότητας

Υποενότητα 3^η : Κορλεόνε: Μία περιοχή μαφίας (Corleone: A mafia place)



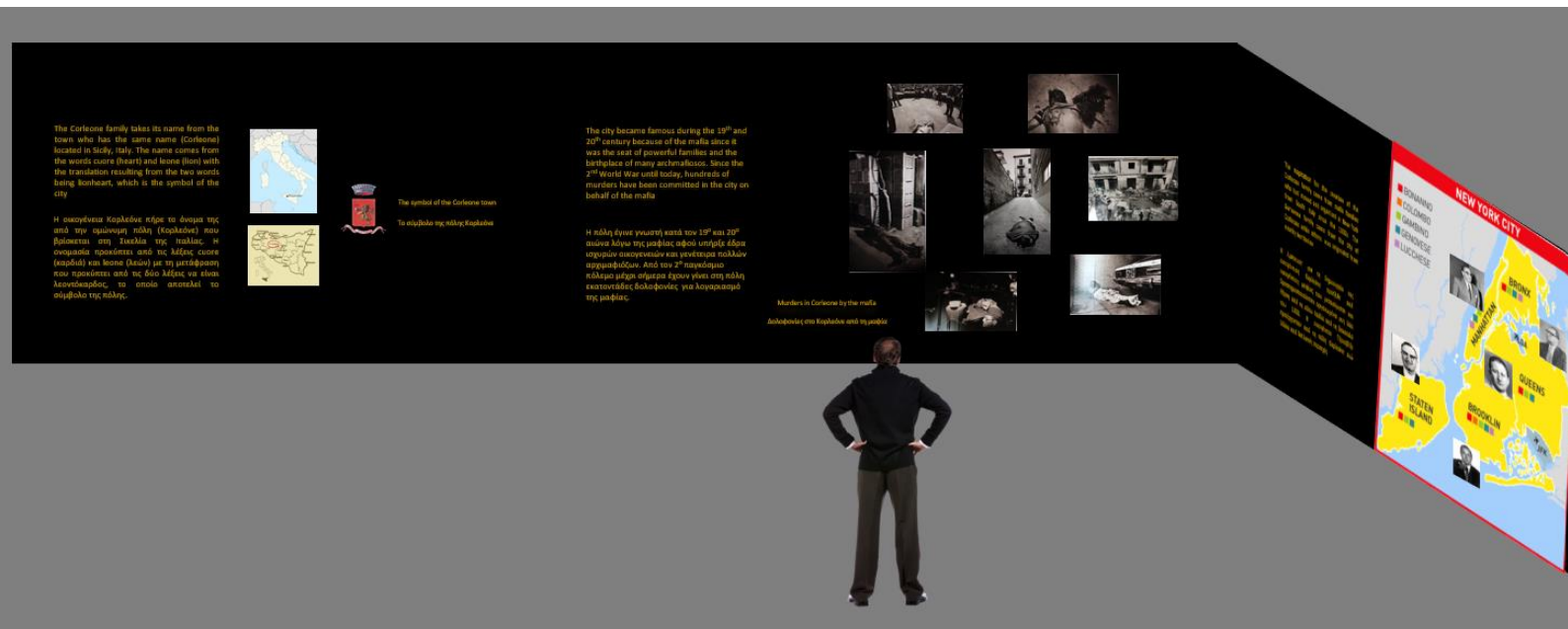
Εικόνα 52. Ο χώρος της υποενότητας «Κορλεόνε: Μία περιοχή μαφίας»

Η 3^η υποενότητα συνεχίζεται από εκεί που τελείωσε η 2^η, ακολουθώντας την ίδια πορεία.

Περιεχόμενο: Η 3^η υποενότητα αναφέρεται στην πόλη Κορλεόνε. Εδώ γίνεται γνωστό το σύμβολο της πόλης, η τοποθεσία της μέσα από χάρτες, η σχέση του ονόματος της πόλης με το όνομα της οικογένειας, καθώς και η δράση της μαφίας στην περιοχή μέσα από φωτογραφίες πραγματικών δολοφονιών.

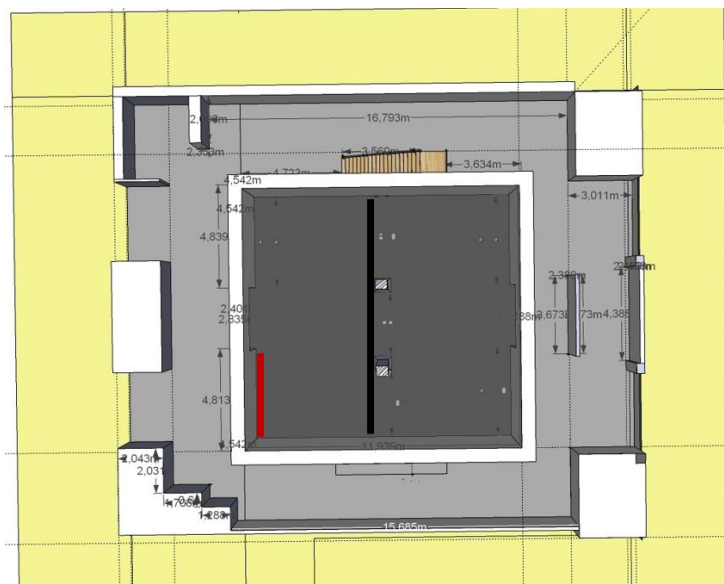
Στόχοι:

- Να μάθει την ύπαρξη και την τοποθεσία της πόλης Κορλεόνε
- Να συνδέσει το όνομα της πόλης με αυτό της οικογένειας
- Να γνωρίσει τον χαρακτήρα της περιοχής, η οποία είναι γνωστή για τις παράνομες δραστηριότητες της μαφίας



Εικόνα 53. Η υποενότητα «Κορλεόνε: Μία περιοχή μαφίας»

Υποενότητα 4^η : Οικογένειες μαφίας στη Νέα Υόρκη (Mafia families in New York)



Εικόνα 54. Ο χώρος της υποενότητας «Οικογένειες μαφίας στη Νέα Υόρκη»

Η 4^η υποενότητα αποτελεί συνέχεια της τρίτης στον χώρο, καθώς και το τέλος της 1^{ης} ενότητας

Περιεχόμενο: Η τελευταία στάση, παρουσιάζει τις πέντε πιο δημοφιλείς (με βάση την δράση τους) οικογένειες της Ιταλοαμερικανικής μαφίας της Νέας Υόρκης. Η περίοδος που αναφέρεται είναι μεταξύ 1930 – 1970, όταν δηλαδή οι δραστηριότητες της μαφίας ήταν στο απόγειο τους. Οι οικογένειες παρουσιάζονται μέσω των πορτρέτων των ανθρώπων που ήταν επικεφαλής, με τον χάρτη της ευρύτερης περιοχής της Νέας Υόρκης να μας υποδεικνύει τους χώρους δράσης τους. Τα QR Codes δίπλα από κάθε πορτρέτο δίνουν τη δυνατότητα στον επισκέπτη, αν επιθυμεί, να αντλήσει περισσότερες πληροφορίες για τα μέλη και τις δράσεις της κάθε οικογένειας.

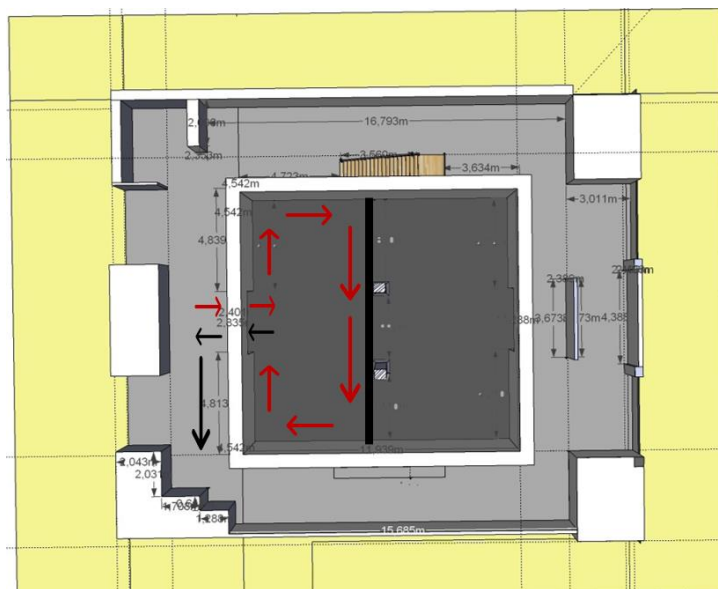
Στόχοι:

- Να γνωρίσει τις αληθινές οικογένειες της ιταλικής μαφίας της Νέας Υόρκης
- Να κάνει τη σύνδεση των οικογενειών αυτών με την οικογένεια Κορλεόνη (αφορμή για τη δημιουργία της οικογένειας, κοινά στοιχεία στις δράσεις τους κ.λπ.)
- Να οξύνουμε την περιέργειά του για το τι πληροφορίες μπορεί να κρύβονται πίσω από τα πρόσωπα
- Να τον κάνουμε ενεργό παρατηρητή της έκθεσης, μέσω της διαδικασίας που προσφέρει το QR Code



Εικόνα 55. Η υποεπνότητα «Οικογένειες μαφίας στη Νέα Υόρκη»

Ο επισκέπτης, έχοντας ολοκληρώσει τη βόλτα εντός της αίθουσας, επιστρέφει στην αρχική του θέση με σκοπό να συνεχίσει την εκθεσιακή πορεία προς τα αριστερά.



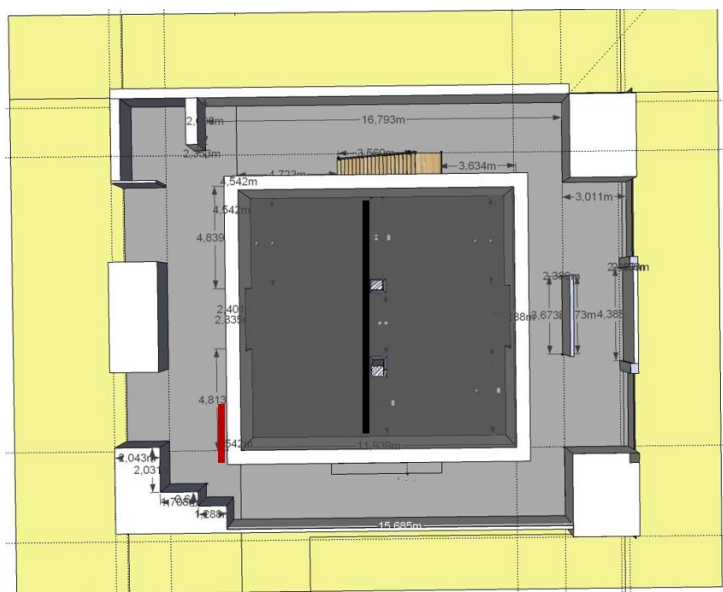
Εικόνα 56. Η διαδρομή από την πρώτη στη δεύτερη ενότητα

Λίγο προτού εισέλθει στη δεύτερη ενότητα, ο επισκέπτης συναντά ένα γραφιστικό με τις φιγούρες του Βίτο, του Μάικλ Κορλεόνη και μία ανώνυμη φιγούρα με

χαρακτηριστικά ανθρώπου της μαφίας. Ο Βίτο είναι ο Νονός και πατέρας του Μάικλ. Ο Μάικλ τον διαδέχεται ως ο νέος Νονός ενώ η τρίτη φιγούρα φανερώνει εκείνον που θα υπάρχει πάντα για να συνεχίσει τις δραστηριότητες της μαφίας.

Το γραφιστικό φανερώνει το παλιό (Βίτο), το νέο (Μάικλ) και το άγνωστο, με τα εξής στοιχεία να ξεχωρίζουν στις τρεις φιγούρες:

- 1) Το βλέμμα του Μάικλ φαίνεται πιο μοχθηρό από του πατέρα του, καθώς ο ίδιος αποδεικνύεται πιο σκληρός τόσο απέναντι στις επαγγελματικές υποθέσεις όσο και ως προς τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας. Ωστόσο, το βλέμμα της τρίτης φιγούρας παραμένει άγνωστο, με τον θεατή να κάνει τη δική του υπόθεση για τα χαρακτηριστικά του.
- 2) Οι στιλιστικές προτιμήσεις αλλάζουν ανά περίοδο. Ωστόσο, πάντα θα βρίσκεται εκείνος που θα συνεχίσει τις δραστηριότητες της μαφίας, ανεξαρτήτου στυλ.
- 3) Οι φιγούρες βρίσκονται η μία πίσω από τον άλλη. Ο Μάικλ διαδέχεται τον πατέρα του, Βίτο, ενώ η τρίτη φιγούρα διαδέχεται τον Μάικλ, δηλώνοντας με αυτόν τον τρόπο ότι η μαφία θα συνεχίσει να υπάρχει καθώς πάντα θα βρίσκεται ο επόμενος να συνεχίσει τις δραστηριότητες της μαφίας.



Εικόνα 57. Ο χώρος με τα πρόσωπα της μαφίας λίγο πριν τη δεύτερη ενότητα.



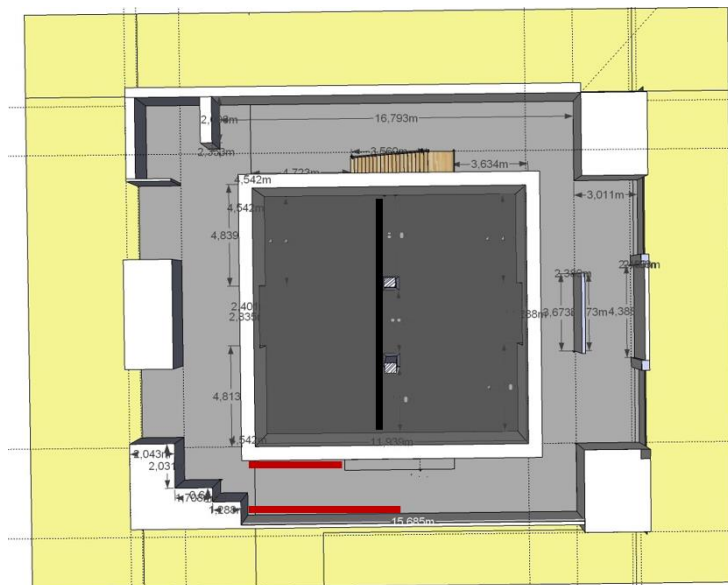
Εικόνα 58. Το γραφιστικό με τα πρόσωπα της μαφίας λίγο πριν την εισαγωγή στη δεύτερη ενότητα

Ενότητα 2^η : Ιστορίες Μαφίας (Mafia Stories)

Η ενότητα αυτή παρουσιάζει γεγονότα που αποτελούν χαρακτηριστικά των δράσεων της μαφίας. Πιο συγκεκριμένα, εστιάζει στις δραστηριότητες που κατά κύριο λόγο απασχολούν τα μέλη της οικογένειας Κορλεόνε αλλά και άλλες οικογένειες της ιταλικής μαφίας στις ΗΠΑ. Κάποιες από αυτές είναι ο εκφοβισμός, η δωροδοκία, η απόπειρα δολοφονίας και άλλες παράνομες δραστηριότητες που εφαρμόζει η μαφία με στόχο να εξυπηρετήσει τους σκοπούς της. Εν συνεχεία, η προσοχή στρέφεται αποκλειστικά στις δολοφονίες. Πιο συγκεκριμένα, παρουσιάζονται ιστορίες που αφορούν δολοφονίες σημαντικών προσώπων της μαφίας τόσο στην ταινία όσο και στην πραγματικότητα. Οι ιστορίες της οικογένειας Κορλεόνε θα βρίσκονται στον χώρο απέναντι από εκείνες που αφορούν τις πραγματικές ιστορίες των οικογενειών της ιταλικής μαφίας των ΗΠΑ, σαν να αποτελούν μία αντανάκλαση της πραγματικότητας, τοποθετώντας τον θεατή στη μέση των ιστοριών αυτών και βάζοντας τον σε σκέψη ότι η φαντασία δεν απέχει καθόλου από την πραγματικότητα.

Υλικά: φωτογραφίες, εφημερίδες, αυτοκόλλητα γράμματα, πιστόλι (δάνειο από το Anti-Mafia Museum), κείμενα, λεζάντες

Υποενότητα 1^η : Δραστηριότητες της ιταλικής μαφίας στη Νέα Υόρκη (Activities of the Italian mafia in New York)



Εικόνα 59. Ο χώρος της υποενότητας «Δραστηριότητες της ιταλικής μαφίας στη Νέα Υόρκη»

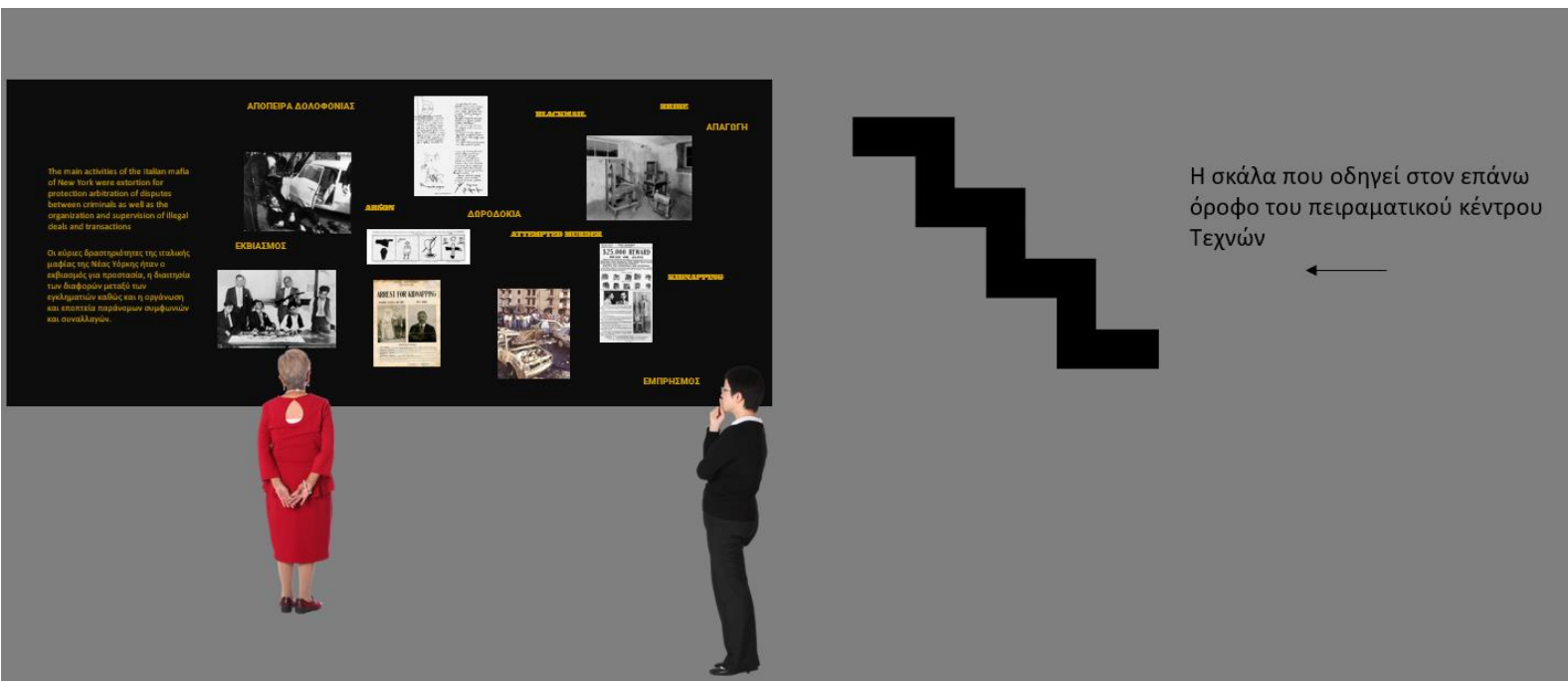
Η υποενότητα -που αποτελεί και την αρχή της δεύτερης ενότητας- βρίσκεται ταυτόχρονα στον αριστερό και τον δεξιό τοίχο του διαδρόμου.

Περιεχόμενο: Η υποενότητα είναι αφιερωμένη στις δραστηριότητες της ιταλικής μαφίας, που έχουν ως στόχο την εδραίωση της κυριαρχίας της στην κοινωνία και την οικονομική ευημερία της. Εκφοβισμοί, δωροδοκίες, προστασίες, εκβιασμοί και συμμετοχή σε κάθε λογής παράνομες δραστηριότητες είναι μερικές από τις μεθόδους της. Στη δεξιά πλευρά του διαδρόμου παρουσιάζονται κάποιες από τις δραστηριότητες αυτές που εφαρμόζει στην ταινία *Ο Νονός* η οικογένεια Κορλεόνη, αλλά και άλλες οικογένειες μαφίας. Στην αριστερή πλευρά του διαδρόμου παρουσιάζονται αντίστοιχες δραστηριότητες των οικογενειών της ιταλικής μαφίας στη Νέα Υόρκη, που επικοινωνούν με τις αντίστοιχες της ταινίας, αφού βρίσκονται αντικρουστά. Η σύνδεση αυτή γίνεται εσκεμμένα καθώς τα όρια ανάμεσα στη μυθοπλασία και στην πραγματικότητα είναι μηδαμινά.

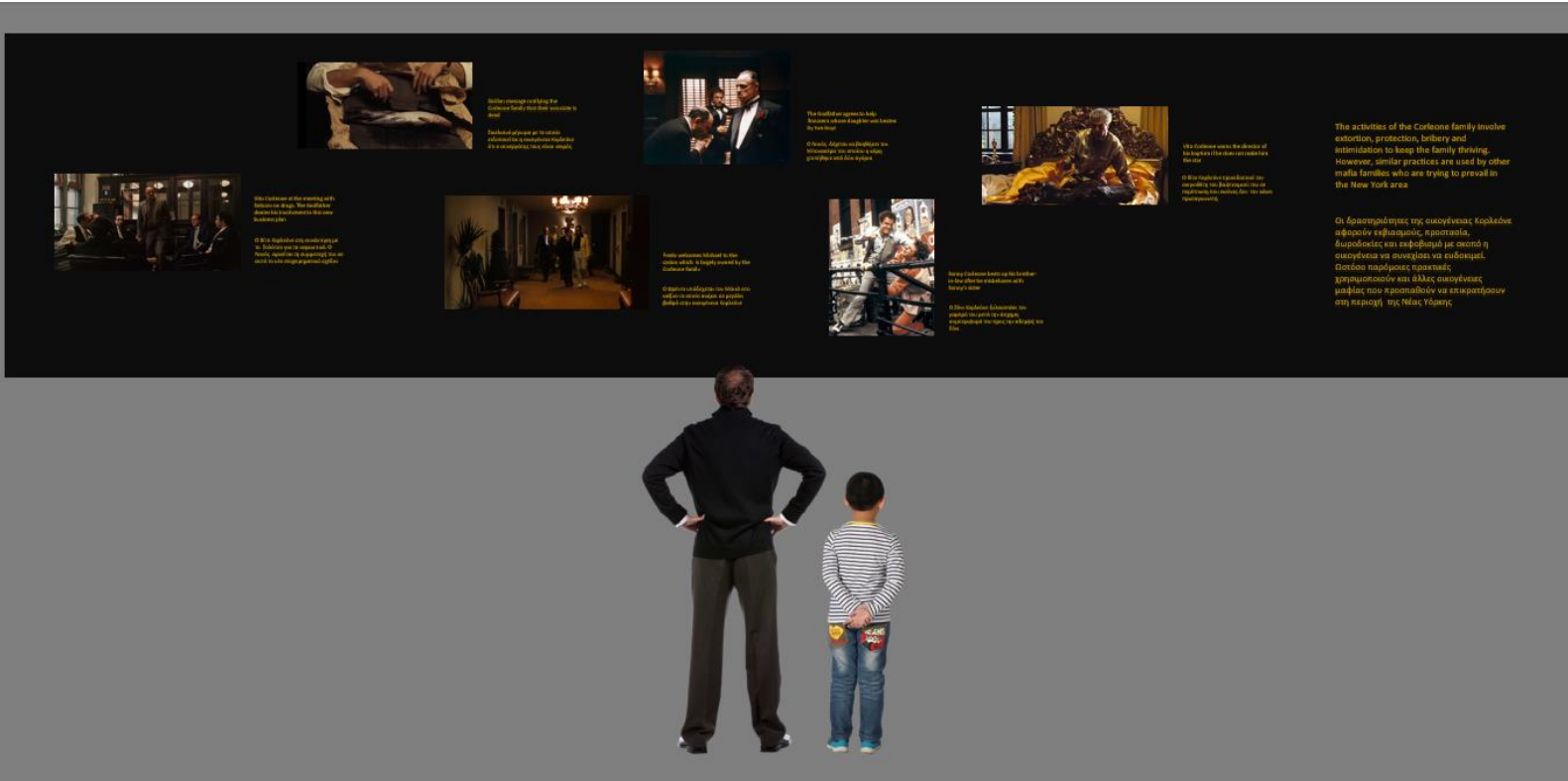
Στόχοι:

- Να γνωρίσει τις κυριότερες δραστηριότητες της μαφίας
- Να θυμηθεί/γνωρίσει τις δραστηριότητες των οικογενειών μαφίας στην ταινία *Ο Νονός*
- Να γνωρίσει τις δραστηριότητες των οικογενειών της ιταλικής μαφίας στις ΗΠΑ μέσα από ανώνυμες φωτογραφίες και σκίτσα

- Να αντιληφθεί την οπτική επικοινωνία στον χώρο ανάμεσα στις δραστηριότητες της μαφίας στην ταινία και στην πραγματικότητα μέσα από την εκθεσιακή διάταξη
- Να μπει στη διαδικασία της σύγκρισης των δραστηριοτήτων της μαφίας στην ταινία και στην πραγματικότητα και να οδηγηθεί στο συμπέρασμα ότι η μυθοπλασία δεν απέχει από την πραγματικότητα

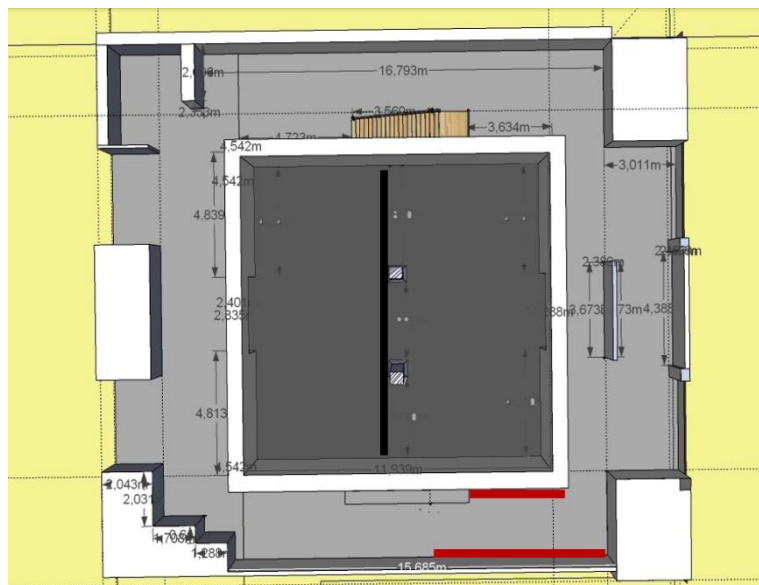


Εικόνα 60. Η αριστερή πλευρά του τοίχου της υποενοότητας «Δραστηριότητες της ιταλικής μαφίας στη Νέα Υόρκη»



Εικόνα 61. Η δεξιά πλευρά του τοίχου της υποενότητας «Δραστηριότητες της ιταλικής μαφίας»

Υποενότητα 2^η : Δεν είναι προσωπικό, είναι δουλειά (It's not personal, it's business)



Εικόνα 62. Ο χώρος της δεύτερης υποενότητας στη δεύτερη ενότητα

Ο επισκέπτης συναντά την υποενότητα αυτή, συνεχίζοντας τη διαδρομή από την προηγούμενη ενότητα. Και σε αυτή την περίπτωση, η υποενότητα βρίσκεται ταυτόχρονα στον αριστερό και τον δεξιό τοίχο του διαδρόμου.

Περιεχόμενο: Η δεύτερη υποενότητα αποτελεί συνέχεια της προηγούμενης, εστιάζοντας πια στις δολοφονίες που αφορούν τη μαφία. Στα δεξιά του διαδρόμου συναντάμε τέσσερις ιστορίες φόνων που έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της ταινίας *Ο Νονός*, ενώ στην αριστερή πλευρά τέσσερις ιστορίες φόνων κάποιων σημαντικών προσώπων της ιταλικής μαφίας, κυρίως στη Νέα Υόρκη. Και σε αυτή την περίπτωση, σκοπός είναι η σύνδεση της ταινίας με την πραγματικότητα, η ομοιότητα ή όχι των δραστηριοτήτων, στη συγκεκριμένη περίπτωση των δολοφονιών των πρωταγωνιστών της ταινίας και των ανθρώπων της μαφίας. Για τον λόγο αυτό δεν προβάλλεται εξ αρχής πλούσιο πληροφοριακό υλικό σχετικά με τις πραγματικές δολοφονίες της μαφίας. Ωστόσο, δίνεται η δυνατότητα μέσω των QR codes να αναζητήσει κάποιος την ιστορία πίσω από κάθε φωτογραφία – έκθεμα και να αποκτήσει μία πιο ολοκληρωμένη άποψη για κάποιες από τις σημαντικότερες δολοφονίες στην ιστορία της ιταλικής μαφίας στις ΗΠΑ. Σημαντικό στοιχείο σύνδεσης των δύο κόσμων αποτελεί και η παρόμοια διάταξη των εκθεμάτων, η οποία τώρα ακολουθεί μία πιο αυστηρή τοποθέτηση σε σχέση με την από κοινού ακανόνιστη σύνθεση στην προηγούμενη υποενότητα. Τέλος, στην ενότητα υπάρχει το πιστόλι από τα γυρίσματα της ταινίας (δάνειο από το Anti-Mafia museum), με το οποίο ο Μάικλ Κορλεόνε σκοτώνει εκείνους που προσπάθησαν να δολοφονήσουν τον Νονό.

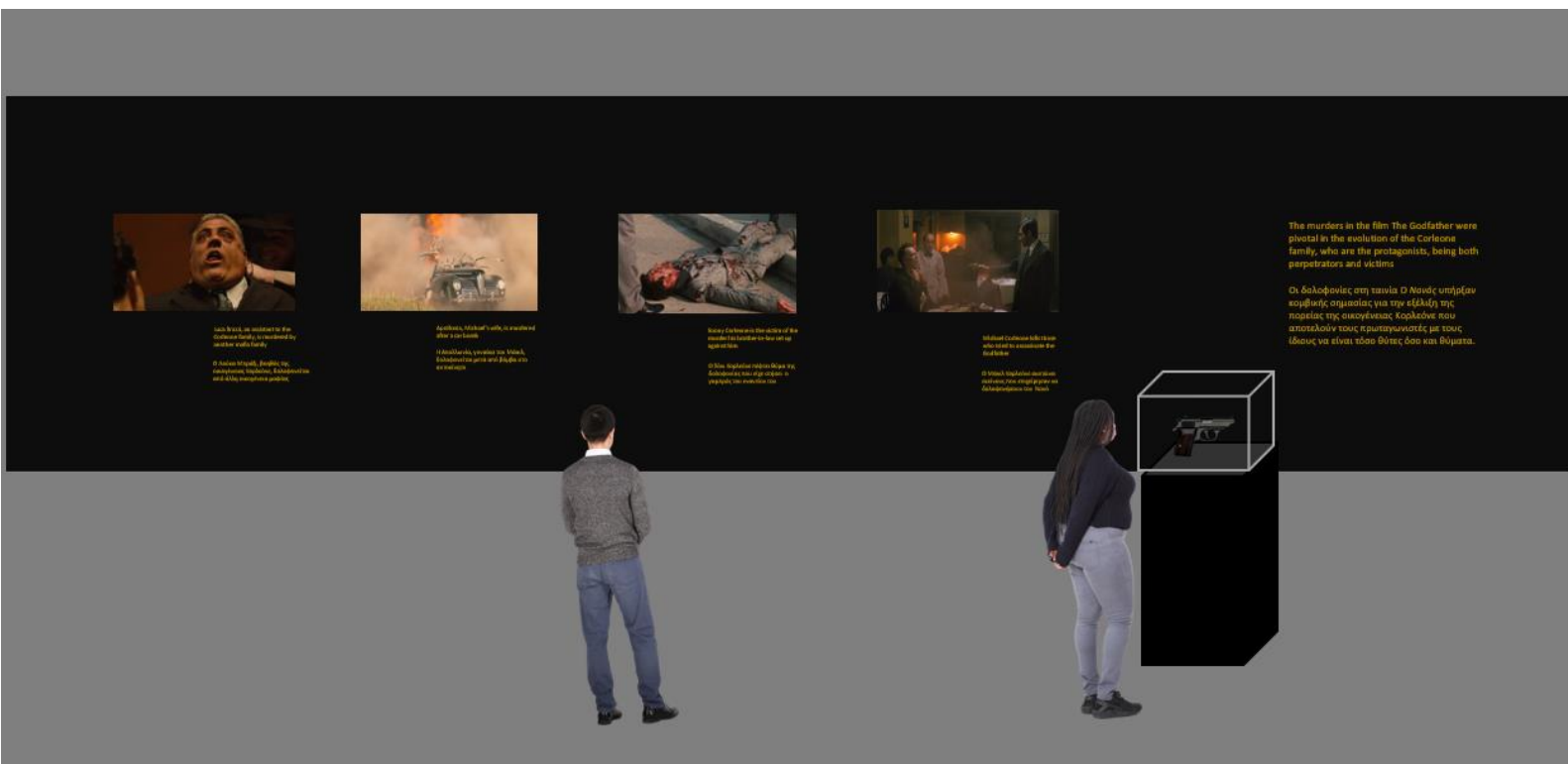
Στόχοι:

- Να καταλάβει ότι ο φόνος αποτελεί την κυριότερη δραστηριότητα της μαφίας, αφού αποτελεί ξεχωριστό κομμάτι της έκθεσης
- Να γνωρίσει/θυμηθεί σκηνές δολοφονιών που έπαιξαν ιδιαίτερο ρόλο στην πλοκή της ταινίας *Ο Νονός*
- Να γνωρίσει κάποιες από τις σημαντικότερες δολοφονίες που σχετίζονται με την ιστορία της ιταλικής μαφίας
- Να ανακαλύψει τις ιστορίες που κρύβονται πίσω από τις αληθινές δολοφονίες της μαφίας
- Η «συνομιλία» των εκθεμάτων των πραγματικών και μη πραγματικών γεγονότων, στοχεύει στο να αντιληφθεί ότι δεν υπάρχουν όρια ανάμεσα στο πραγματικό και το φανταστικό στον κόσμο της μαφίας

Η σκάλα που οδηγεί στον επάνω όροφο του πειραματικού κέντρου Τεχνών

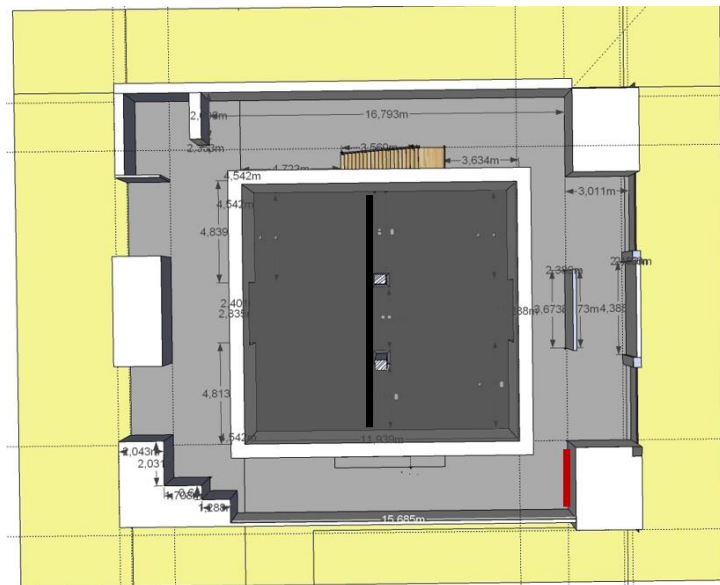


Εικόνα 63. Η αριστερή πλευρά του τοίχου της υποεπνότητας «Δεν είναι προσωπικό, είναι δουλειά»



Εικόνα 64. Η δεξιά πλευρά του τοίχου της υποεπνότητας «Δεν είναι προσωπικό, είναι δουλειά»

Προτού εισέλθει ο επισκέπτης στην τρίτη ενότητα, διαβάζει τα σχόλια από δύο διακεκριμένους κριτικούς κινηματογράφου και δύο σκηνοθέτες. Η επιλογή των συγκεκριμένων προσώπων δεν είναι τυχαία, καθώς θεωρούνται οι πλέον κατάλληλοι να σχολιάσουν την ταινία, λαμβάνοντας υπόψιν την πορεία τους στο μέσο. Τα σχόλια τοποθετήθηκαν εσκεμμένα σε εκείνο το σημείο της έκθεσης, καθώς ακολουθεί η μεγάλη αλλαγή, ο θάνατος του Νονού στην ταινία και άλλων αρχηγών της ιταλικής μαφίας στην πραγματικότητα που δραστηριοποιούνταν κυρίως στη Νέα Υόρκη. Με αυτόν τον τρόπο θέλουμε να χαλαρώσουμε τον επισκέπτη, έστω για λίγο, από την ένταση της προηγούμενης ενότητας, προετοιμάζοντας τον για την κορύφωση της ιστορίας.



Εικόνα 65. Πρώτο σχόλιο για την ταινία *Ο Νονός*

Η επική αφήγηση του Κόπολα είναι μαγευτική: Υπάρχει ένα ηλεκτρικό φορτίο απλά στην εναλλαγή από τη Νέα Υόρκη, στη Καλιφόρνια, στη Σικελία και πίσω στη Νέα Υόρκη

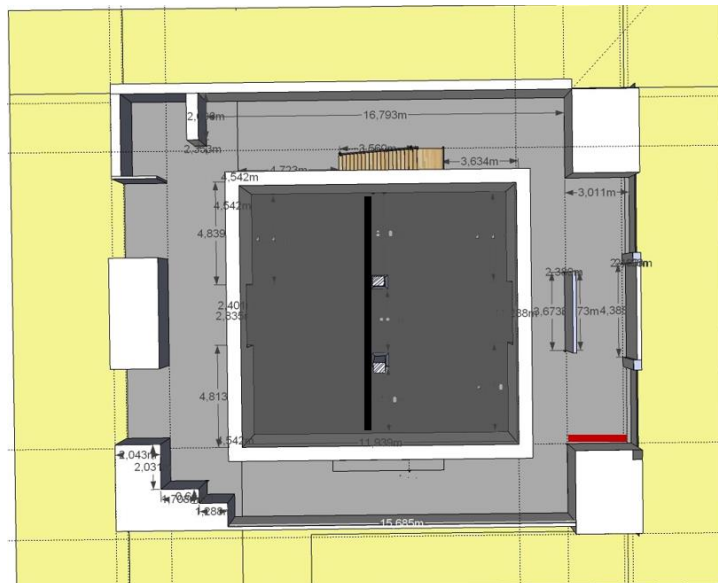
Πίτερ Μπράντσοου
Επισφαλής κριτικός κινηματογράφου - Guardian

Coppola's epic storytelling sweep is magnificent: There is an electric charge in simply the shift from New York, to California, to Sicily and back to New York

Peter Bradshaw
Head film critic - Guardian



Εικόνα 66. Σχόλιο Peter Bradshaw



Εικόνα 67. Δεύτερο σχόλιο για την ταινία

*Η ταινία είναι μία πραγματική
ανατροπή για όποιον αγαπά το
μέσο μας*

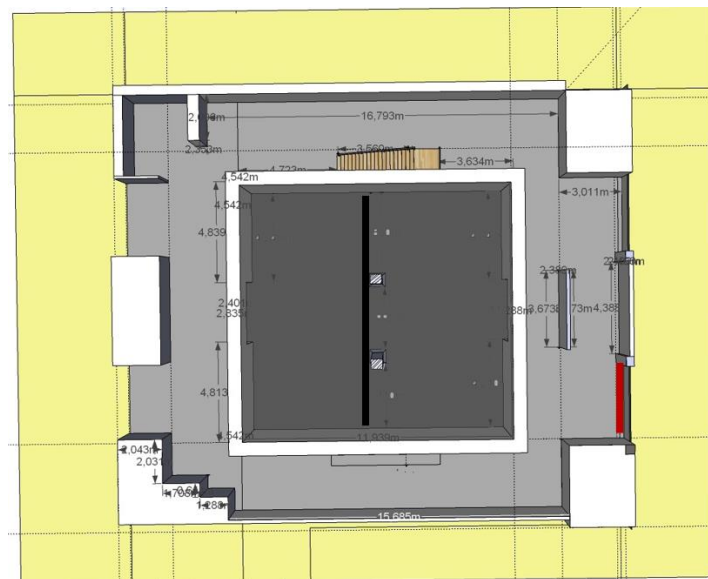
Ντέιβιντ Λιν
Σκηνοθέτης

*The film is a real shot in the arm
for anyone who loves our medium*

David Lean
Director



Εικόνα 68. Σχόλιο David Lean



Εικόνα 69. Τρίτο σχόλιο για την ταινία

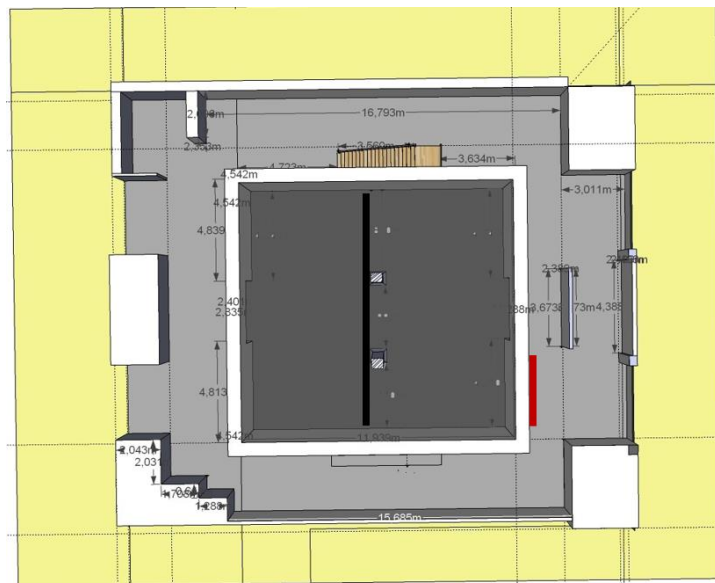
*Ένα από τα πιο βίαια και
συγκινητικά χρονικά της
Αμερικανικής ζωής που
σχεδιάστηκε ποτέ μέσα στα όρια
της δημοφιλούς ψυχαγωγίας*

Βίνσεντ Κάνμπ
Επικεφαλής κριτικός κινηματογράφου – New York Times

*One of the most brutal and
moving chronicles of American
life ever designed within the
limits of popular entertainment*

Vincent Canby
Head film critic – New York Times

Εικόνα 70. Σχόλιο Vincent Canby



Εικόνα 71. Τέταρτο σχόλιο για την ταινία

*Φτιαγμένο σαν συμφωνία και
σκηνοθετημένο από έναν ειδικό,
όπως ένας μαέστρος διευθύνει την
ορχήστρα του, φτάνει στα
υψηλότερα σημεία του λυρισμού*

Μάρτιν Σκορτσέζε
σκηνοθέτης

*Constructed like a symphony and
directed by a great master as a
great conductor directs his
orchestra, it reaches its highest
points of lyricism*

Martin Scorsese
Director



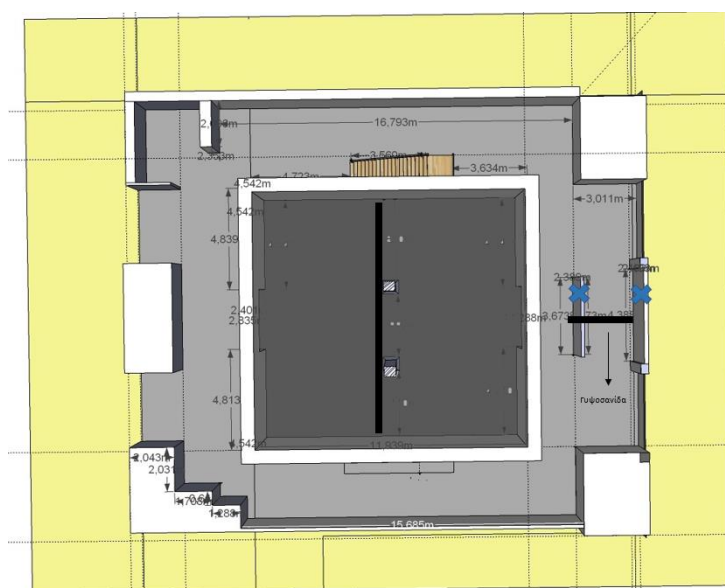
Εικόνα 72. Σχόλιο Martin Scorsese

Ενότητα 3^η : Τέλος εποχής. Ή μήπως όχι;

Η ενότητα, αναφέρεται στον θάνατο του Νονού, Βίτο Κορλεόνε, αλλά και άλλων Νονών και σημαντικών προσώπων της Ιταλικής μαφίας της Νέας Υόρκης στην πραγματική ζωή. Ο θάνατος αυτών των ισχυρών προσώπων θα πίστευε κανείς ότι θα αποδυνάμωνε τις οικογένειες μαφίας, πράγμα που στην πραγματικότητα δε συνέβη. Οι οικογένειες στη συνέχεια προωθούσαν ως νέο Νονό αυτόν που με βάση την ιεραρχία το δικαιούνταν, συνεχίζοντας τις δραστηριότητές τους. Στην περίπτωση των Κορλεόνε τα ηνία αναλαμβάνει ο Μάικλ, ο οποίος αποδεικνύεται ιδιαίτερα σκληρός ως νέος Νονός. Επιπλέον, γίνεται αναφορά στον νόμο RICO (Racketeer Influenced and Corrupt Organizations), που αποδείχθηκε ένα ισχυρό εργαλείο της κυβέρνησης των ΗΠΑ για τον περιορισμό της μαφίας, χωρίς, ωστόσο, να καταφέρνει να εξαλείψει εντελώς τις δραστηριότητές της.

Υλικά: φωτογραφίες, εγκατάσταση (δημιουργία σκηνικού του κήπου των Κορλεόνε), καπέλο και τασάκι από τα γυρίσματα της ταινίας (δάνειο από Corleone Museum), κέρινο ομοίωμα Μάικλ Κορλεόνε (δάνειο από το Madam Tussauds Hollywood), ηχεία, εφημερίδες, βίντεο (συνέντευξη Αλ Πατσίνο στο GQ Magazine για τον ρόλο του ως Μάικλ Κορλεόνε), δημοσιεύματα διαδικτύου, γραφιστικά, κείμενα, λεξάντες.

Υποενότητα 1^η : Ο θάνατος του Βίτο και άλλων αρχηγών της ιταλικής μαφίας (The death of Vito and other Italian mafia leaders)



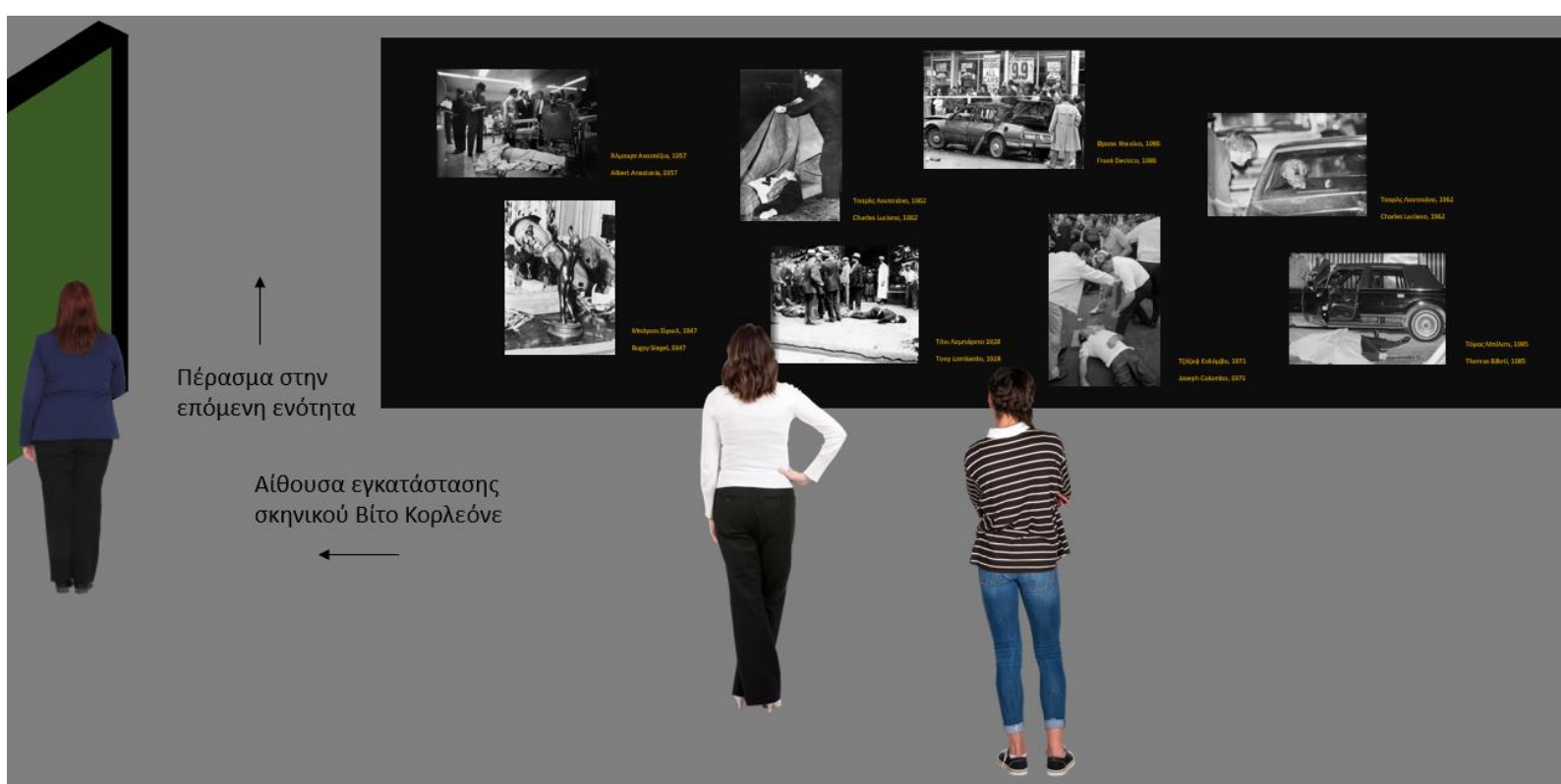
Εικόνα 73. Ο τοίχος στην αρχή της τρίτης ενότητας

Περιεχόμενο: Έχοντας περάσει στο διάδρομο με τα σχόλια για την ταινία, ο επισκέπτης συναντά έναν τοίχο. Όπως φαίνεται και στην εικόνα 74, πρόκειται για γυψοσανίδα μαύρου χρώματος (όμοιοι με τους υπόλοιπους τοίχους) που θα ξεκινά από τον δεξιό τοίχο μέχρι περίπου το μέσο του διαδρόμου και θα «αναγκάζει» τον επισκέπτη να κάνει μία στάση. Εκεί υπάρχουν διάσπαρτες φωτογραφίες από τον θάνατο Νονών και αρχηγών της ιταλικής μαφίας της Νέας Υόρκης. Ο τοίχος σηματοδοτεί την αρχή της πρώτης υποενότητας της τρίτης ενότητας και το τέλος μίας εποχής με τον θάνατο αυτών των σημαντικών ανθρώπων της μαφίας, για αυτό και τονίζεται με αυτόν τον τρόπο στον εκθεσιακό χώρο. Η υποενότητα συνεχίζεται στην αίθουσα αριστερά, όπου ο επισκέπτης «βρίσκεται» στον χώρο όπου ο Βίτο Κορλεόνε, ο Νονός, άφησε την τελευταία του πνοή. Η αίθουσα αποτελεί την πίσω πλευρά της πρώτης ενότητας, την οποία, όπως είχα αναφέρει, τη χωρίσαμε σε δύο αίθουσες, για να εξηγητήσουμε την εκθεσιακή αφήγηση. Βέβαια, υπάρχει και δυνατότητα κάποιος επισκέπτης να μην εισέλθει και να προχωρήσει παρακάτω. Στην περίπτωση αυτή, το αφήγημα συνεχίζεται κανονικά και δεν χρειάζεται υποχρεωτικά να μπει

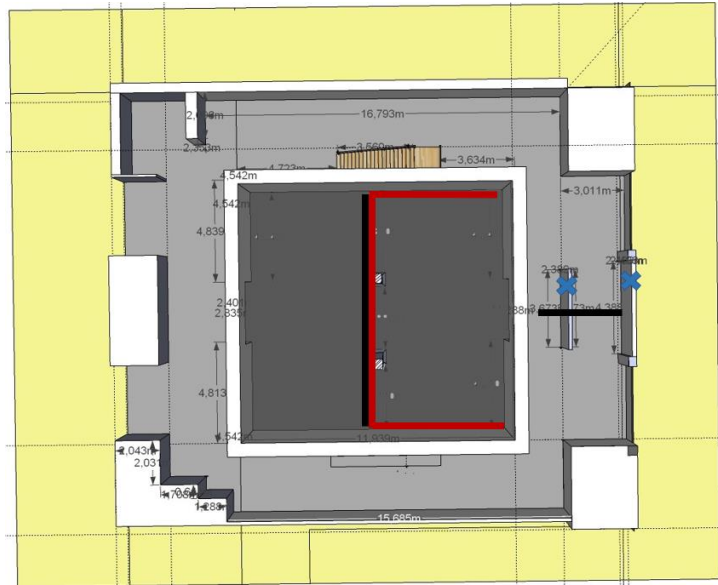
κάποιος στην αίθουσα για να συνεχίσει την εκθεσιακή του πορεία. Αυτό συμβαίνει γιατί στην αίθουσα παρουσιάζεται ο χώρος, στον οποίο πέρασε τις τελευταίες του στιγμές ο Βίτο Κορλεόνε.

Στόχοι:

- Να γνωρίσει μέσα από φωτογραφίες τις δολοφονίες Νονών που δραστηριοποιούνταν στη Νέα Υόρκη
- Να «βιώσει» τον χώρο όπου ο Νονός, Βίτο Κορλεόνε, άφησε την τελευταία του πνοή
- Να γίνει ενεργός επισκέπτης αξιοποιώντας το σκηνικό που έχει στηθεί (π.χ. να χρησιμοποιήσει την πολυθρόνα που έκατσε για τελευταία φορά ο Νονός)
- Να μπει στη διαδικασία να σκεφτεί τον λόγο ύπαρξης του τοίχου με αυτό τον τρόπο στον θάνατο χώρο (σημείο καμπής για τη μαφία, πέρασμα σε μία διαφορετική περίοδο – μικρό πέρασμα για την επόμενη ενότητα.)



Εικόνα 74. Φωτογραφίες από τον θάνατο Νονών μαφίας στην υποενότητα «Ο θάνατος του Βίτο και άλλων αρχηγών της ιταλικής μαφίας»



Εικόνα 75. Η συνέχεια της υποενοότητας «Ο θάνατος του Βίτο και άλλων αρχηγών της ιταλικής μαφίας»

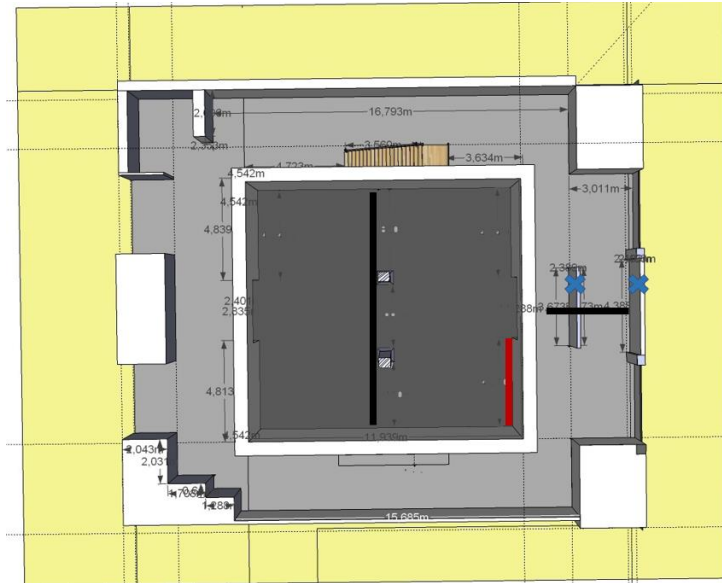


Εικόνα 76. Ο κήπος που άφησε την τελευταία του πνοή ο Βίτο στην υποενοότητα «Ο θάνατος του Βίτο και άλλων αρχηγών της ιταλικής μαφίας»

Όπως φαίνεται και στην εικόνα 77, ολόκληρη η αίθουσα αποτελεί ένα σκηνικό. Στο σκηνικό απεικονίζεται ο κήπος του σπιτιού του Νονού, εκεί όπου, παίζοντας με τον εγγονό του, άφησε την τελευταία του πνοή μέσα στις ντοματιές. Η συγκεκριμένη αίθουσα προσδίδει κάτι εντελώς διαφορετικό, σε σχέση με τη σκοτεινή ατμόσφαιρα που είχαμε συνηθίσει. Εδώ υπάρχει φως και ένα πολύ όμορφο σκηνικό, θυμίζοντας εκείνη την ηλιόλουστη ημέρα. Αναλυτικότερα, στο πάτωμα έχει τοποθετηθεί γκαζόν,

ενώ και στους τοίχους κυριαρχεί το πράσινο από τις φυλλωσιές, που δημιουργούν μία ατμόσφαιρα σαν να βρίσκεται ο θεατής σε πραγματικό κήπο, στον κήπο του Βίτο Κορλεόνε. Επιπλέον, το σκηνικό συμπληρώνουν μία πολυθρόνα, στην οποία καθόταν ο Νονός και ένα τραπέζι δίπλα με ένα μπολ με φρούτα πάνω του, τα οποία συνήθιζε να απολαμβάνει. Το σκηνικό του κήπου ολοκληρώνεται μέσω του ήχου με τον επισκέπτη, ενόσω βρίσκεται στην αίθουσα, να ακούει τιτβίσματα πουλιών και χτυπήματα φύλλων από τον αέρα, στοιχεία που ενισχύουν ακόμα περισσότερο τη σπαρακτική εκείνη σκηνή. Στην περίπτωση αυτή, ωστόσο, ο Βίτο λείπει, αφού έχει ήδη «φύγει» από τη ζωή, γεγονός που αποτυπώνεται από την άδεια καρέκλα στην οποία συνήθιζε να κάθεται. Ωστόσο, στον τοίχο πίσω, υπάρχουν τα λόγια του ίδιου σαν ένα αποχαιρετιστήριο μήνυμα: «You can do anything, but never go against the family» («Μπορείς να κάνεις τα πάντα, αλλά ποτέ εναντίον της οικογένειας σου»). Το λευκό έντονο χρώμα εξαγνίζει, κατά κάποιον τρόπο, τον Βίτο για τις πράξεις του στο παρελθόν και τονίζει ακόμη ακόμα περισσότερο αυτή την αγνή και καθαρή αγάπη για την οικογένειά του. Το σκηνικό έχει διαμορφωθεί με τέτοιο τρόπο, ώστε οι επισκέπτες να μπορούν να καθίσουν στην πολυθρόνα και να φωτογραφηθούν, έχοντας στο πίσω μέρος τα τελευταία λόγια του Βίτο Κορλεόνε.

Κάτω από τα λόγια του Βίτο υπάρχει η τρύπα, που συναντήσαμε και στην πρώτη ενότητα, μέσω της οποίας φαίνεται η άλλη πλευρά της αίθουσας. Έχοντας γνωρίσει πλέον τι βρίσκεται στην απέναντι πλευρά, όσο ήταν ακόμα άγνωστο το σκηνικό του κήπου, μπορεί κάποιος να δει ξανά αυτή τη φορά από την απέναντι πλευρά. Από την πλευρά του κήπου, το μάτι του θεατή βλέπει την πλάτη του Νονού να κάθεται στο γραφείο του, έτοιμος να αναλάβει όποια υπόθεση του παρουσιαστεί, υπονοώντας με αυτό τον τρόπο την ακμή και την παρακμή, τη δύναμη και την αδυναμία, με τον ίδιο να είναι παρών στη μία πλευρά και απών στην άλλη. Τέλος, σαν ένα τελευταίο αναμνηστικό από τον ίδιο, εκτίθεται το καπέλο από τα γυρίσματα της ταινίας (δάνειο από Anti-mafia museum) που φόραγε στον κήπο, λίγες στιγμές πριν από το μοιραίο γεγονός.

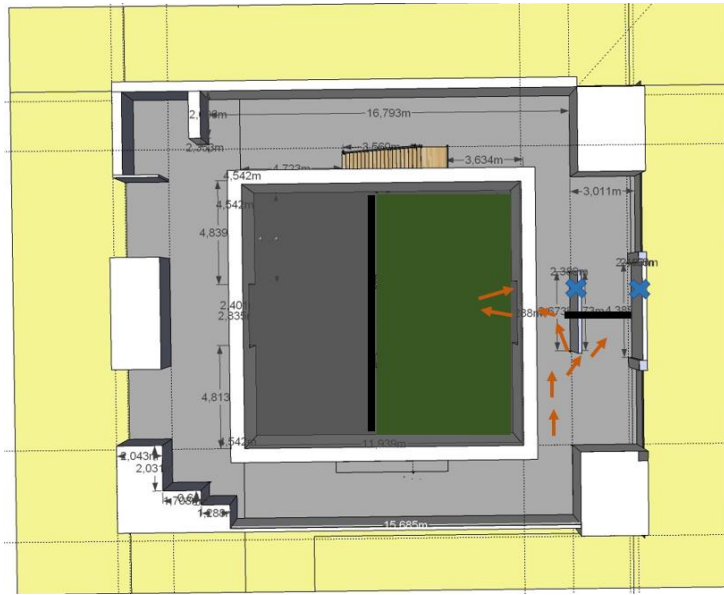


Εικόνα 77. Ο χώρος εισαγωγής στην αίθουσα του κήπου στην υποενότητα «Ο θάνατος του Βίτο και άλλων αρχηγών της ιταλικής μαφίας»

Η πορεία στην αίθουσα δεν γίνεται υποχρεωτικά από τα αριστερά προς τα δεξιά. Ωστόσο, ακολουθώντας τη συγκεκριμένη κατεύθυνση, παρουσιάζεται αρχικά το εισαγωγικό κείμενο καθώς και η σκηνή που εξηγούν τον λόγο δημιουργίας του εν λόγω σκηνικού στη συγκεκριμένη αίθουσα.

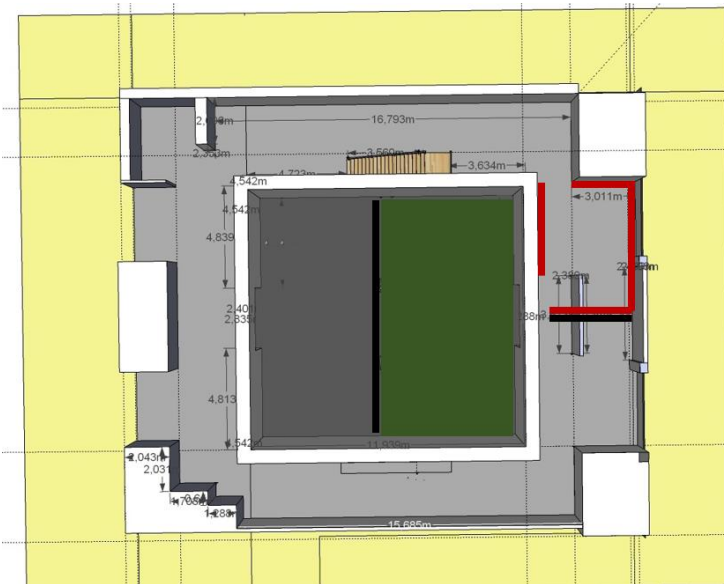


Εικόνα 78. Η εισαγωγή στην αίθουσα του κήπου



Εικόνα 79. Η πορεία στον χώρο στην τρίτη ενότητα

Υποενότητα 2^η : Οι δραστηριότητες της Μαφίας συνεχίζονται



Εικόνα 80. Ο χώρος της υποενότητας «Οι δραστηριότητες της μαφίας συνεχίζονται»

Η δεύτερη υποενότητα συνεχίζεται και στις δύο πλευρές του τοίχου, όπως και στην ενότητα 2.

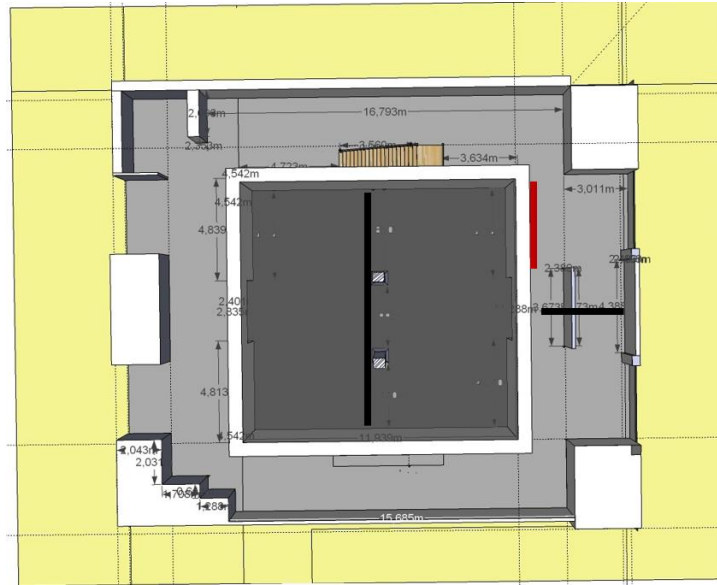
Περιεχόμενο: Στο σημείο αυτό, ο επισκέπτης συναντά τη νέα περίοδο της ιταλικής μαφίας στις ΗΠΑ. Συγκεκριμένα, βγαίνοντας από τον κήπο, όπου ο Βίτο άφησε την τελευταία του πνοή, συναντά στα αριστερά το κέρινο ομοίωμα του Μάικλ Κορλεόνε (δάνειο από το μουσείο Madame Tussauds) να υποδέχεται τους επισκέπτες με τη δική του ατάκα στην ταινία, η οποία αναφέρει : «it's not personal, it's strictly business» («Δεν είναι προσωπικό, είναι απλώς δουλειά»), μία ατάκα που αντιπροσωπεύει την προσωπικότητα του και που «προδίδει» τον σκληρό και αδίστακτο χαρακτήρα του, ως νέου Νονού και αρχηγού της επιχείρησης. Δίπλα από το κέρινο ομοίωμα, υπάρχει μία φωτογραφία από την ταινία που πιστοποιεί ότι πρόκειται για τον νέο Νονό και σκηνές από εκτελέσεις, που έγιναν με δική του εντολή. Μπροστά, μέσα σε προθήκη, εκτίθεται το σταχτοδοχείο που είχε στο γραφείο του ο Μάικλ στα γυρίσματα της ταινίας (δάνειο από Anti-mafia museum), συνοδευόμενο από ένα μισοσβησμένο τσιγάρο, δίνοντας το στοιχείο του καπνιστή. Λίγο πιο πέρα, πάνω σε έναν στύλο, βρίσκεται τοποθετημένο ένα tablet με τη συνέντευξη του Αλ Πατσίνο (Μάικλ Κορλεόνε) στο περιοδικό GQ, με αφορμή τα 50 χρόνια κυκλοφορίας της ταινίας. Το βίντεο έχει διάρκεια 4:08 λεπτά και η αναπαραγωγή του γίνεται με εντολή του επισκέπτη, πατώντας το play, με υπότιτλους στην ελληνική και στην αγγλική γλώσσα.

Από την δεξιά πλευρά του τοίχου γίνεται αναφορά στον νόμο RICO (Racketeer Influenced and Corrupt Organizations), ο οποίος αποδείχθηκε ισχυρό εργαλείο καταπολέμησης της μαφίας για την κυβέρνηση των ΗΠΑ, αναφέροντας παραδείγματα ανθρώπων της μαφίας που καταδικάστηκαν. Ωστόσο, την ίδια στιγμή βλέπουμε ότι δεν κατάφερε να εξαλείψει εντελώς τις δραστηριότητες της μαφίας, αφού οι απόγονοι των ανθρώπων της μαφίας συνέχισαν την «κληρονομιά» των προγόνων τους.

Τέλος, στην πίσω πλευρά του τοίχου, του οποίου συναντήσαμε στην προηγούμενη υποενότητα τις φωτογραφίες από Νονούς μαφίας της Νέα Υόρκης, έχει διαμορφωθεί ένα γραφιστικό που θυμίζει τοίχο αστυνομικού τμήματος, στον οποίο φωτογραφίζονται όσοι συλλαμβάνονται. Ο τοίχος «προσκαλεί» τον επισκέπτη να σταθεί μπροστά του και να φωτογραφηθεί. Επιπλέον, οι ερωτήσεις που είναι γραμμένες, τον βοηθούν να απαντήσει στη δική του ιστορία που τον οδήγησε να βρίσκεται σε αυτή τη δύσκολη θέση. Ο τοίχος συνδυάζεται με τον νόμο RICO, που κατάφερε να ξεσκεπάσει αρκετά άτομα της μαφίας και να τα οδηγήσει στη φυλακή.

Στόχοι:

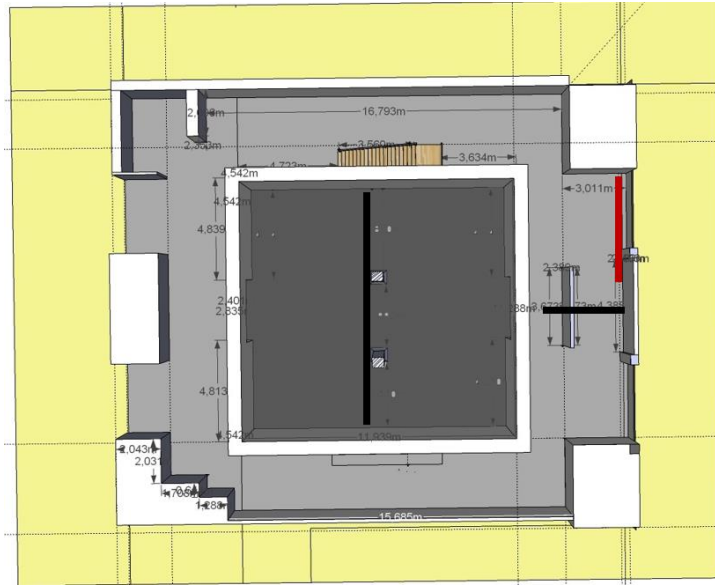
- Να γνωρίσει τον νέο Νονό μετά τον θάνατο του Βίτο, Μάικλ Κορλεόνε
- Να γνωρίσει τον νόμο RICO που βοήθησε τις ΗΠΑ να χτυπήσει το οργανωμένο έγκλημα, μειώνοντας τις δραστηριότητες της μαφίας
- Να «προκαλέσει» την ενεργή συμμετοχή του, με τον τοίχο που θυμίζει το σημείο που φωτογραφίζονται οι κακοποιοί στα αστυνομικά τμήματα
- Να καταλάβει ότι τελικά η μαφία κατάφερε να επιβιώσει παρά τον νόμο RICO, συνεχίζοντας τις δραστηριότητές της



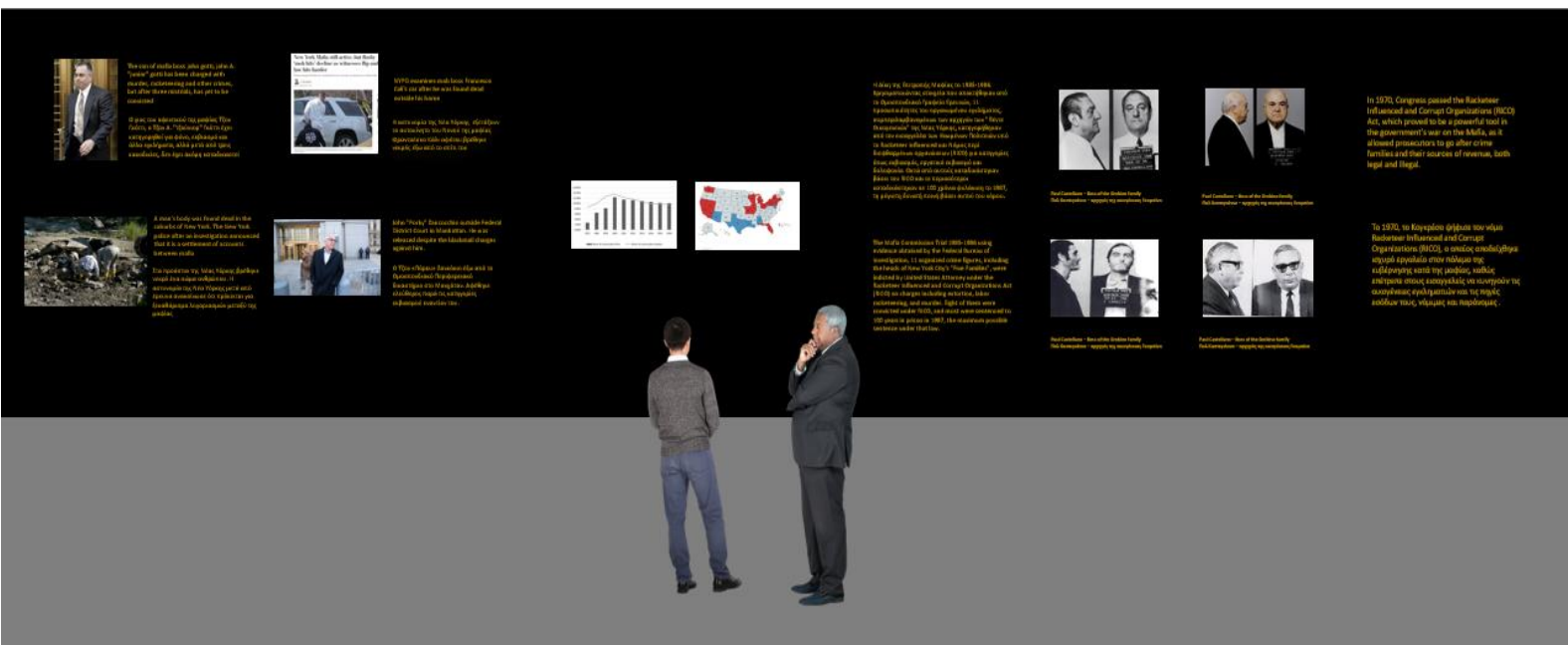
Εικόνα 81. Ο χώρος που αναφέρεται στον νέο Νονό, Μάικλ Κορλεόνε



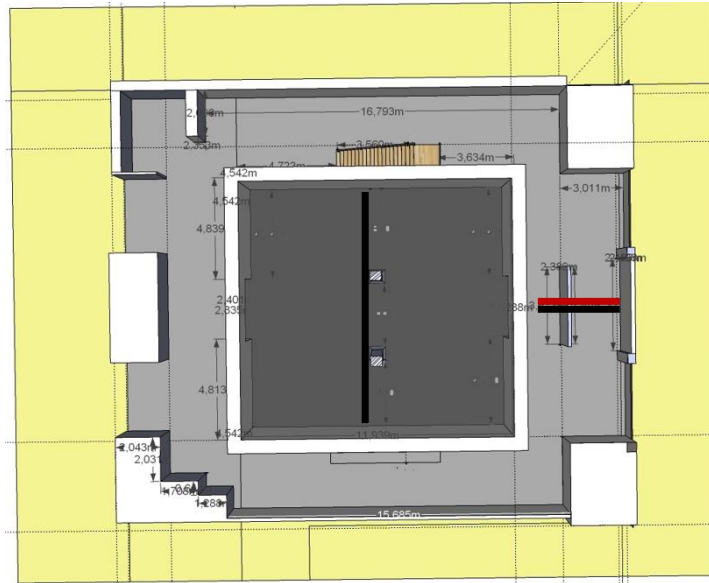
Εικόνα 82. Το σκηνικό στον τοίχο αριστερά τις υποενοήτας «Οι δραστηριότητες της μαφίας συνεχίζονται»



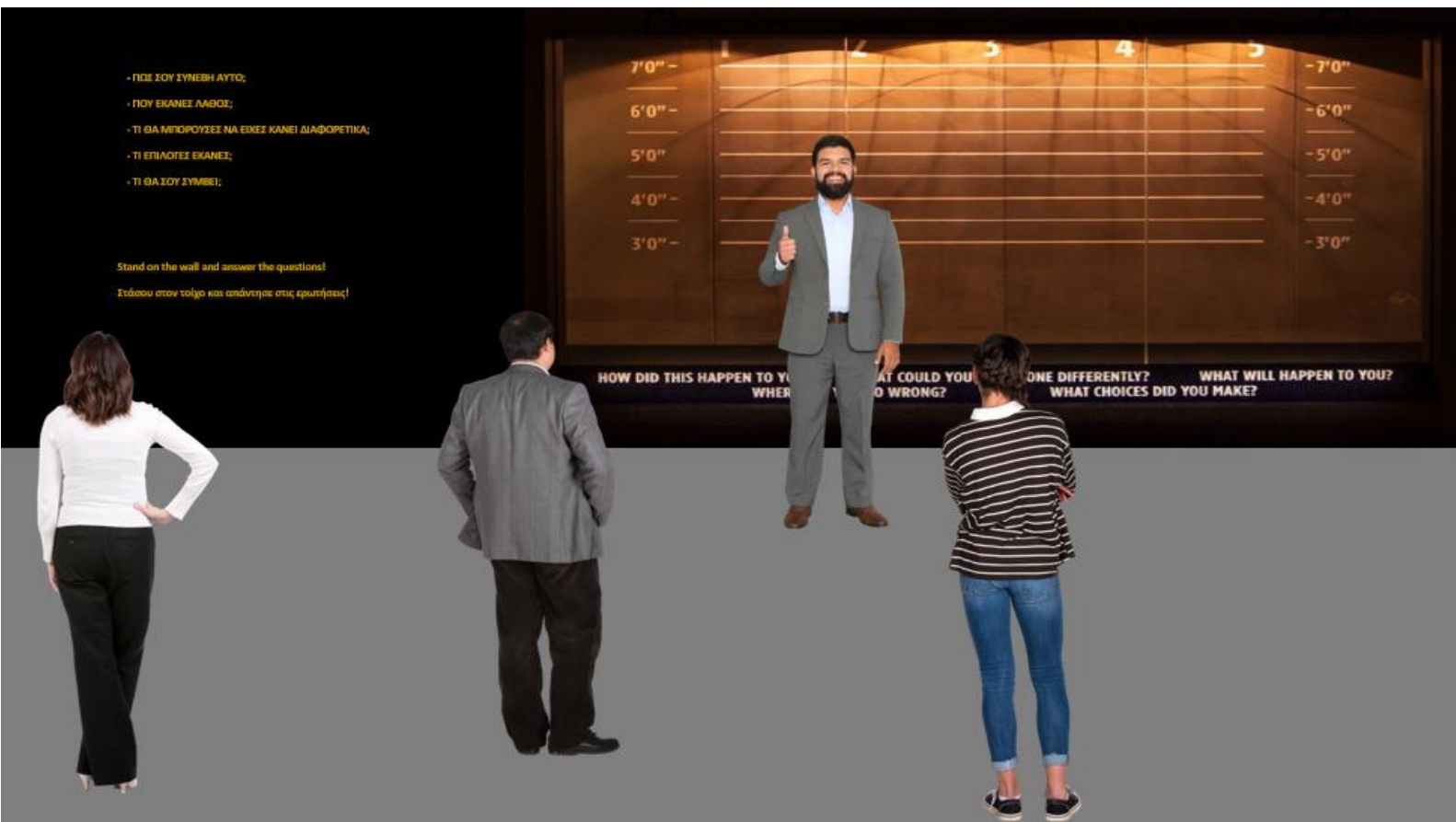
Εικόνα 83. Το σημείο του τοίχου που αναφέρεται στον νόμο RICO και τη μαφία σήμερα



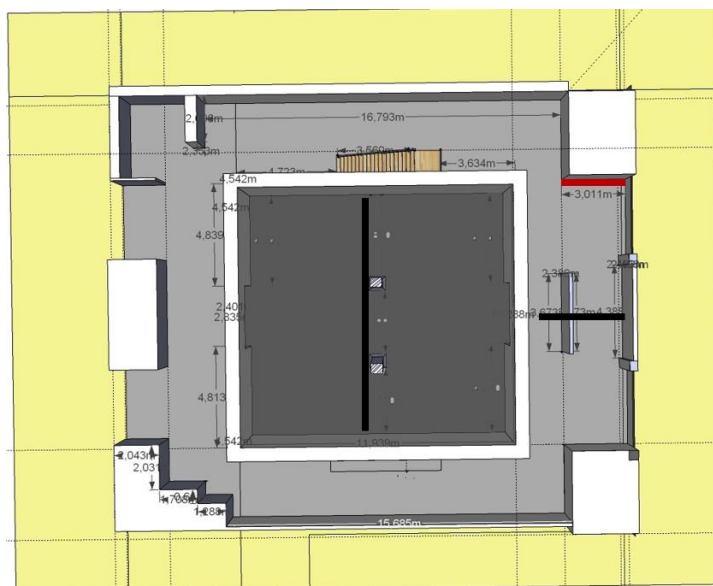
Εικόνα 84. Το σκηνικό στα δεξιά που αναφέρεται στον νόμο RICO και στη μαφία σήμερα



Εικόνα 85. Ο χώρος που βρίσκεται ο τοίχος στον οποίο φωτογραφίζονται όσοι «συλλαμβάνονται από την αστυνομία»



Εικόνα 86. Ο τοίχος που φωτογραφίζονται όσοι «συλλαμβάνονται από την αστυνομία»



Εικόνα 87. Ο χώρος που κλείνει η ενότητα «Οι δραστηριότητες της μαφίας συνεχίζονται»

Η 3^η ενότητα ολοκληρώνεται στο γύρισμα του τοίχου, όπως φαίνεται και από την παραπάνω εικόνα. Εδώ, γράφεται ο επίλογος σχετικά με τις δραστηριότητες της μαφίας σήμερα. Σκοπός του τέλους αυτού είναι να περάσουμε το μήνυμα στον επισκέπτη, πριν περάσει στην τελευταία ενότητα της έκθεσης, ότι η μαφία συνεχίζει να δραστηριοποιείται στις ΗΠΑ με χιλιάδες ενεργά μέλη, παρά τις προσπάθειες αντιμετώπισής της.

Today there are an estimated 3,000 active mafia members across the country, still concentrated largely in New York City, Philadelphia, and New Jersey.

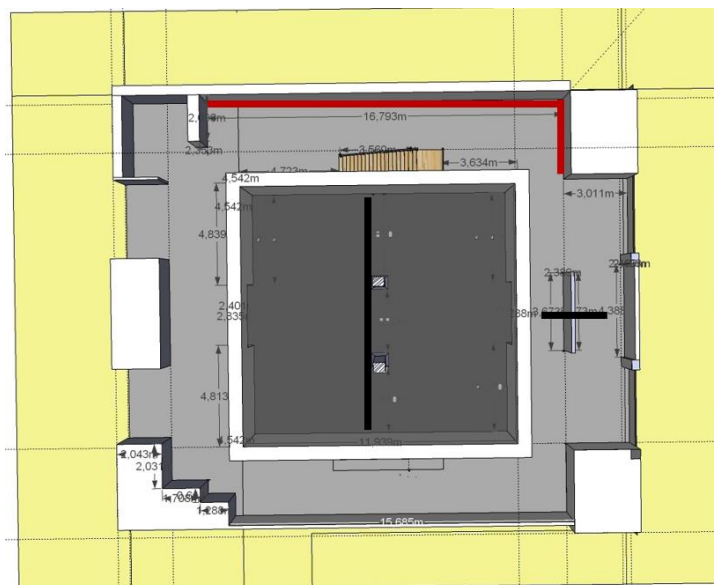
Σήμερα υπάρχουν περίπου 3.000 ενεργά μέλη της μαφίας σε όλη τη χώρα, τα οποία εξακολουθούν να συγκεντρώνονται σε μεγάλο βαθμό στη Νέα Υόρκη, τη Φιλαδέλφεια και το Νιου Τζέρσεϋ.



↖ Προς 4^η ενότητα

Εικόνα 88. Το τέλος της υποενότητας «Οι δραστηριότητες της μαφίας συνεχίζονται»

Ενότητα 4^η : **Οι δημιουργοί του Νονού** (The creators of the Godfather)

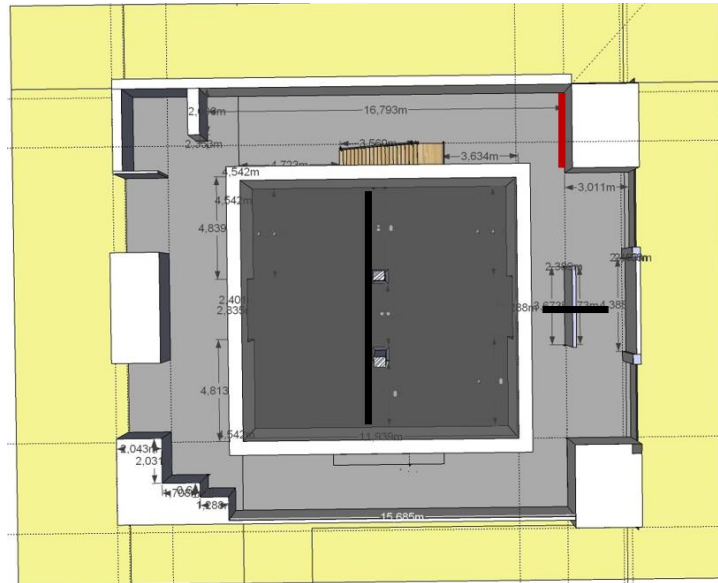


Εικόνα 89. Ο χώρος της ενότητας «Οι δημιουργοί του Νονού»

Η τέταρτη και τελευταία ενότητα αναφέρεται στα δύο πολύ σημαντικά πρόσωπα που βρίσκονται πίσω από τη δημιουργία της ταινίας, τον σκηνοθέτη και τον συγγραφέα, που έγραψε το βιβλίο προτού αυτό μεταφερθεί στη μεγάλη οθόνη. Στόχος της τελευταίας ενότητας είναι, να γνωρίσει ο επισκέπτης τα πρόσωπα από τα οποία προέκυψε αυτό το κινηματογραφικό αριστούργημα, αποκτώντας μία άποψη για τους συντελεστές της ταινίας, πριν αποχωρήσει από την έκθεση ή πριν ανέβει στον επάνω όροφο, για να δει την έκθεση των καλλιτεχνών. Η αποκλειστική επιλογή της ασπρόμαυρης φωτογραφίας στην ενότητα αυτή, σχετίζεται με τη διαχρονικότητα που χαρακτηρίζει ο συγκεκριμένος χρωματισμός στη φωτογραφία, μια διαχρονικότητα που θέλουμε να τονιστεί και στην περίπτωση των προσώπων αυτών και, κατ' επέκταση, της ταινίας που, όσα χρόνια και αν περάσουν, παραμένει διαχρονική αξία στην ιστορία του κινηματογράφου.

Υλικά: φωτογραφίες, σενάριο ταινίας (δάνειο από Corleone Museum), κάμερα που χρησιμοποιούνταν στα γυρίσματα της ταινίας, (δάνειο από Corleone Museum), βιβλίο Mario Puzo, τάμπλετ

Υποενότητα 1^η : Ο φιλόδοξος σκηνοθέτης (The ambitious director)

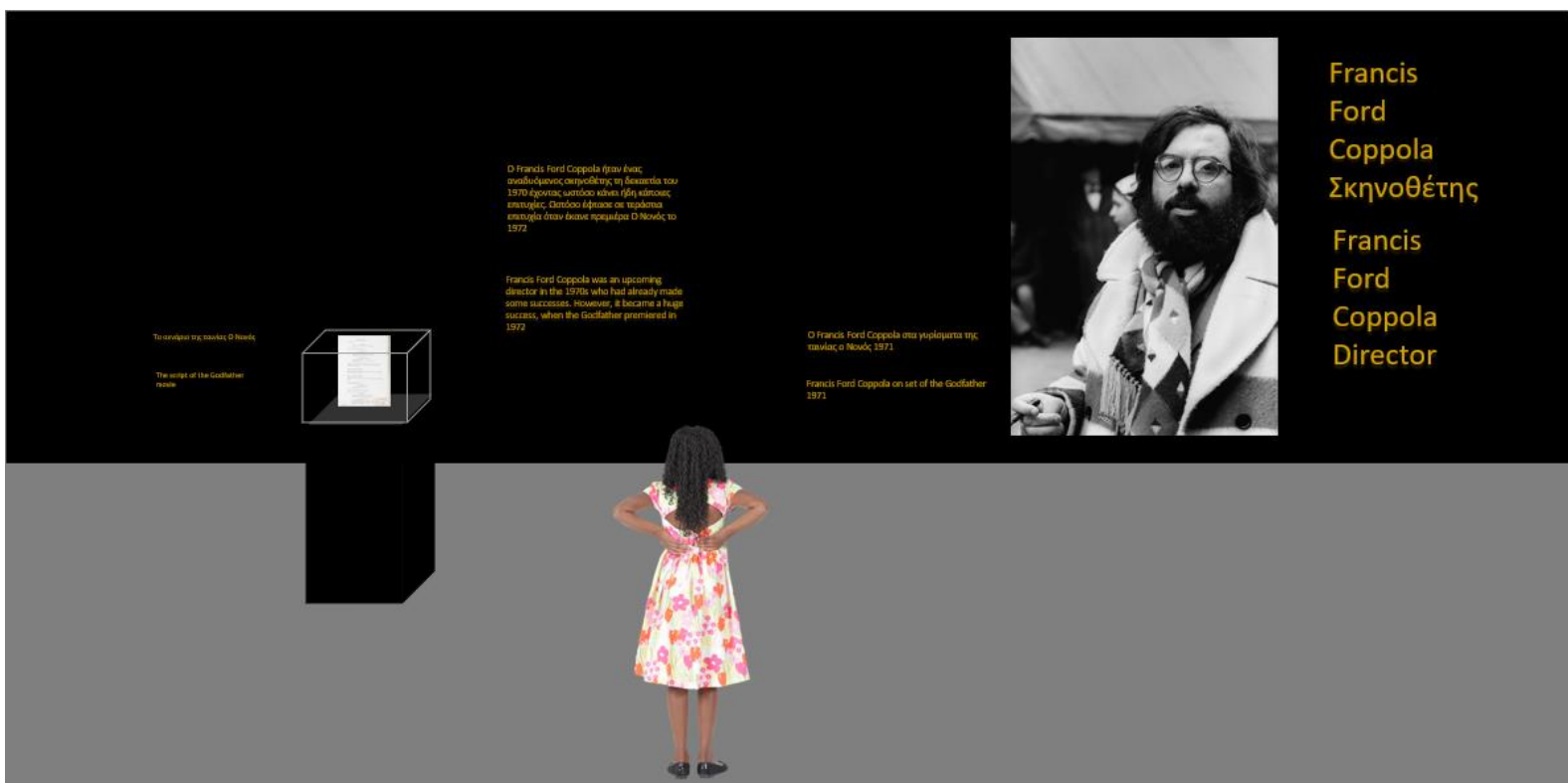


Εικόνα 90. Ο χώρος της υποενότητας «Ο φιλόδοξος σκηνοθέτης» (α)

Περιεχόμενο: Η υποενότητα παρουσιάζει το σκηνοθέτη της ταινίας, Francis Ford Coppola, μέσα από φωτογραφικό υλικό τα χρόνια που δημιούργησε την ταινία *Ο Νονός*.

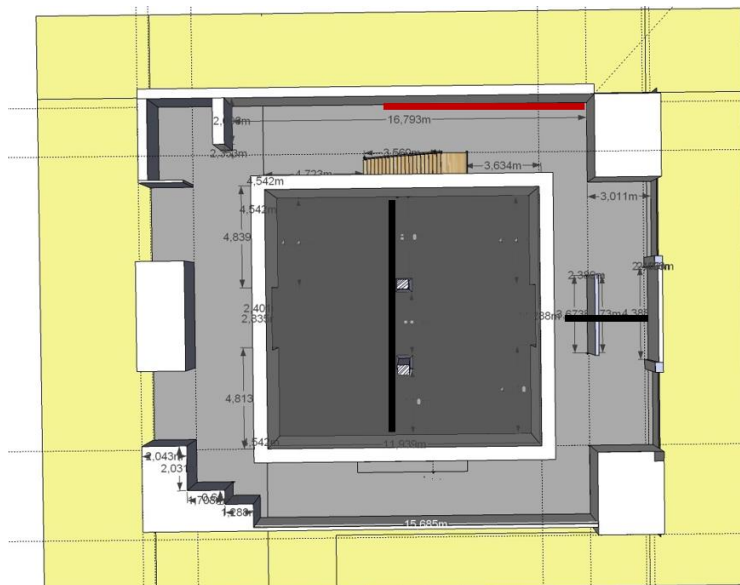
Στόχοι:

- Να γνωρίσουν τον σκηνοθέτη της ταινίας *Ο Νονός*, Francis Ford Coppola, και τον αντίκτυπο που είχε στη καριέρα του η επιτυχία της ταινίας
- Να έρθουν σε επαφή με αντικείμενα που χρησιμοποιήθηκαν στα γυρίσματα της ταινίας
- Να ακούσουν τι αναφέρει ο Coppola με αφορμή τα 50 χρόνια κυκλοφορίας της ταινίας *Ο Νονός*



Εικόνα 91. Η υποενοότητα «Ο φιλόδοξος σκηνοθέτης»

Όπως φαίνεται και στην εικόνα 91, η υποενοότητα ξεκινάει με τη φωτογραφία του Francis Ford Coppola από τα γυρίσματα της ταινίας το 1971, με σκοπό ο επισκέπτης να γνωρίσει τον άνθρωπο που δημιούργησε την ταινία *O Nonós*. Δίπλα, με λίγα λόγια, γίνεται αναφορά στον αντίκτυπο που είχε για εκείνον η ταινία, σε μία περίοδο που έψαχνε αυτό που θα απογείωνε την καριέρα του. Προς το τέλος του τοίχου, εκτίθεται το σενάριο της ταινίας, ένα πραγματικό κειμήλιο, μέσα σε προθήκη.



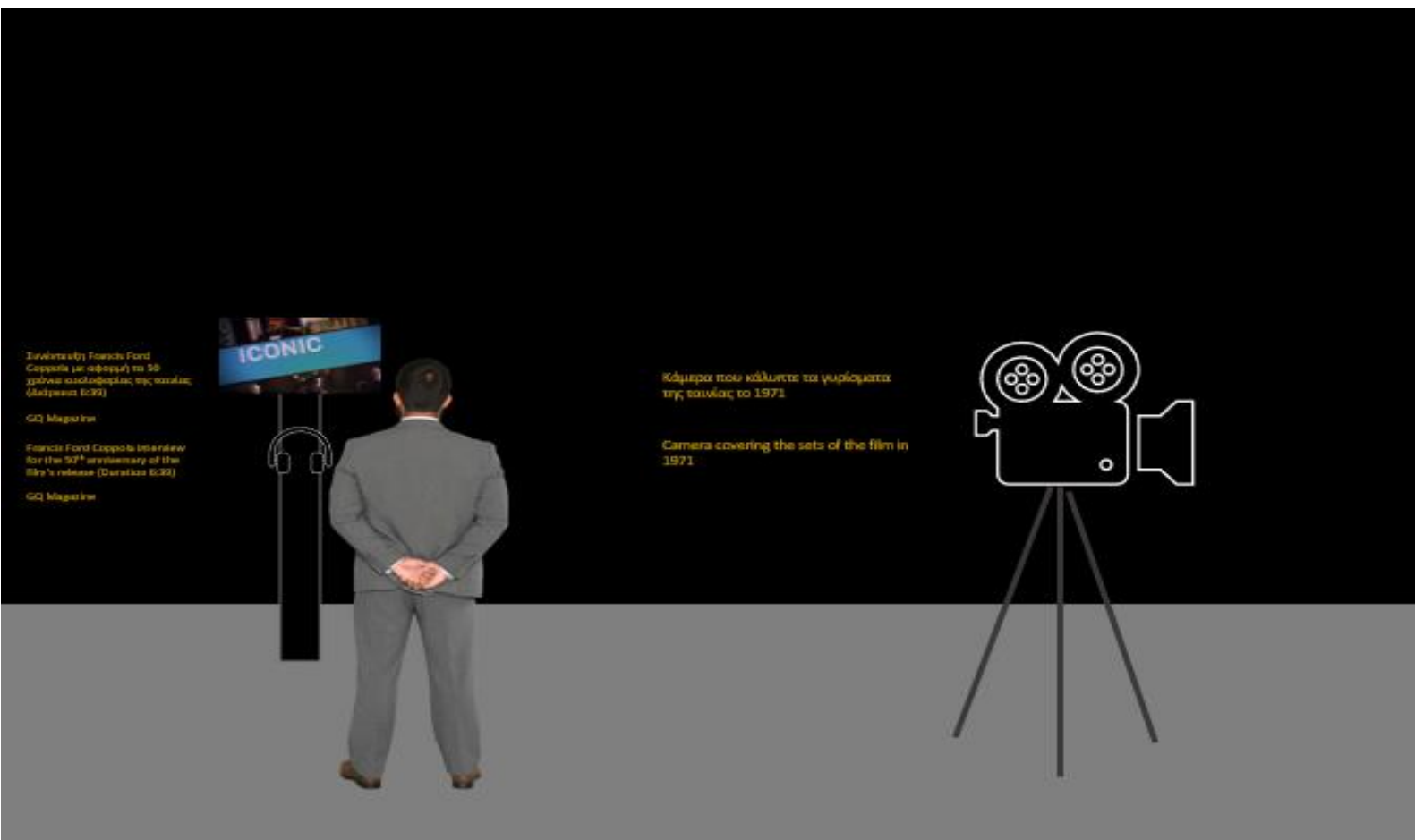
Εικόνα 92. Ο χώρος της υποενοτήτας «Ο φιλόδοξος σκηνοθέτης» (β)



Εικόνα 93. Η υποενοτήτα «Ο φιλόδοξος σκηνοθέτης» (β)

Προχωρώντας στην υποενοτήτα, συναντάμε από τα δεξιά προς τα αριστερά τη φωτογραφία του Coppola με τους πρωταγωνιστές της ταινίας από τα γυρίσματα το 1971 και δίπλα τον ίδιο με την οικογένειά του, αφού έχει παραλάβει τρία Όσκαρ στην τελετή του 1973. Αμέσως μετά, περίπου στο μέσο του χώρου, ο επισκέπτης συναντά μία από τις κάμερες που κάλυπταν τα γυρίσματα της ταινίας το 1971. Η κάμερα

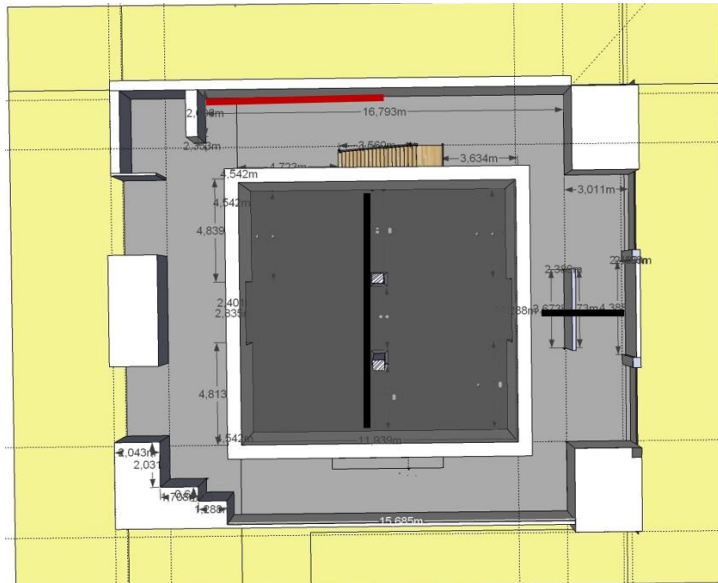
βρίσκεται σε τρίποδο, με σκοπό ο επισκέπτης να έρθει σε πραγματική επαφή με το αντικείμενο, δίνοντας του την ευκαιρία να κοιτάξει μέσα από τον φακό της κάμερας, σαν να είναι ο ίδιος ο κάμεραμαν που καλύπτει, όχι την ταινία αυτή τη φορά, αλλά τους επισκέπτες της έκθεσης για την ταινία *Ο Νονός*.



Εικόνα 94. Η υποενότητα «Ο φιλόδοξος σκηνοθέτης» (γ)

Η υποενότητα κλείνει με τη συνέντευξη του Francis Ford Coppola στο GQ Magazine, με αφορμή τα 50 χρόνια κυκλοφορίας της ταινίας. Το βίντεο της συνέντευξης θα βρίσκεται σε tablet πάνω σε έναν στύλο όπως φαίνεται και στην εικόνα 92, και ο επισκέπτης θα μπορεί -πατώντας αναπαραγωγή- να το παρακολουθήσει, ενώ θα υπάρχουν και υπότιτλοι στα ελληνικά και στα αγγλικά.

Υποενοότητα 2^η : **Ο συγγραφέας του αριστουργήματος (The writer of the masterpiece)**

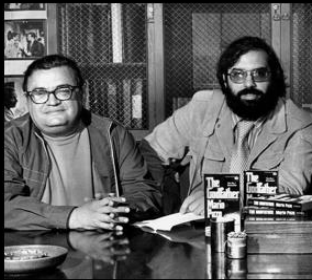


Εικόνα 95. Ο χώρος της υποενοότητας «Ο συγγραφέας του αριστουργήματος»

Περιεχόμενο: Η τελευταία υποενοότητα αναφέρεται στο συγγραφέα του βιβλίου του *Νονού (The Godfather)*, Mario Puzo, το οποίο υπήρξε η αφορμή για τη δημιουργία της ταινίας.

Στόχοι:

- Να γνωρίσει το γεγονός ότι αφορμή για τη δημιουργία της ταινίας *Ο Νονός* υπήρξε το ομότιτλο βιβλίο.
- Να γνωρίσει τον Mario Puzo, συγγραφέα του βιβλίου *Ο Νονός*



Ο Mario Puzo με τον Francis Ford Coppola στα γραφεία της Paramount Pictures το 1972

Mario Puzo with Francis Ford Coppola at the Paramount Pictures offices in 1972

Ο Νονός (επίσης ως ιστορικό μυθιστόρημα που γράφηκε από τον συγγραφέα Mario Puzo το 1969. Το βιβλίο ενέπνευσε τον Francis Ford Coppola και με τη βοήθεια του Mario Puzo ίδιος στη συγγραφή του σεναρίου όσο και με άλλες εργατικές παραγωγές) το μεταφέρει στη μεγάλη οθόνη.

The Godfather begins as a crime novel written by author Mario Puzo in 1969. The book inspired Francis Ford Coppola and with Mario Puzo's help both in writing the screenplay and other production work she brought it to the big screen.

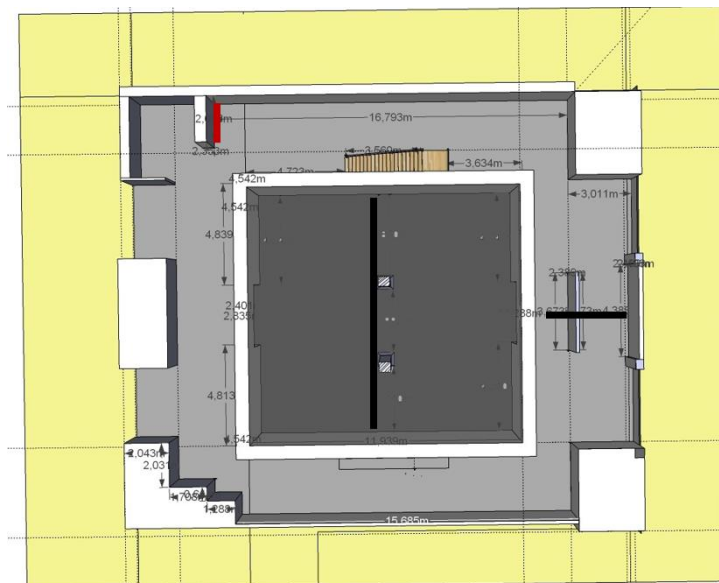


Mario Puzo Συγγραφέας
Mario Puzo Writer



Εικόνα 96. Η υποενότητα «Ο συγγραφέας του αριστουργήματος»

Η υποενότητα περιλαμβάνει τη φωτογραφία του Puzo με το έργο του, το κείμενο της υποενότητας, φωτογραφία του Mario Puzo με τον Francis Ford Coppola στα γραφεία της εταιρείας Paramount Pictures και, τέλος, το βιβλίο *Ο Νονός*, από όπου ξεκίνησε όλο αυτό το ταξίδι.



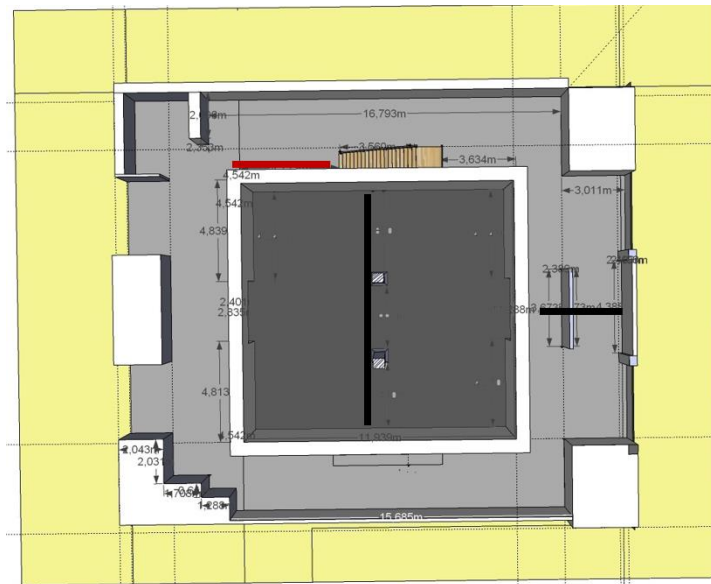
Εικόνα 97. Ο χώρος που κλείνει η έκθεση



Εικόνα 98. Το τέλος της έκθεσης

Η έκθεση κλείνει στο γύρισμα του τοίχου, όπως φαίνεται και στην εικόνα 99. Λίγο πριν ο επισκέπτης αποχωρήσει ή ανεβεί στον επάνω όροφο, συναντά τη φράση «Συνεχίζεται» (to be continued). Η φράση υπονοεί ότι υπάρχει και δεύτερη ταινία του Νονού αλλά και ότι θα υπάρξει αντίστοιχη έκθεση της συνέχειας κάποια στιγμή, χωρίς, ωστόσο, κάτι τέτοιο να γίνεται ξεκάθαρα.

Η έκθεση των καλλιτεχνών

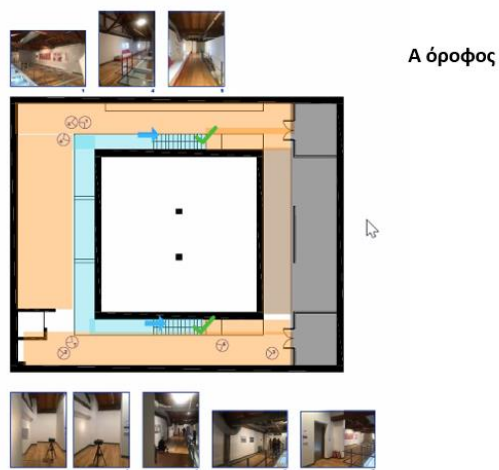


Εικόνα 99. Ο χώρος εισαγωγής της έκθεσης των καλλιτεχνών

Στον τοίχο, απέναντι από την τελευταία ενότητα της έκθεσης, δίπλα στη σκάλα, γίνεται η εισαγωγή για την έκθεση που υπάρχει στον επάνω όροφο του Πειραματικού Κέντρου Τεχνών. Η έκθεση αυτή αποτελείται από έργα που έχουν δημιουργηθεί από καλλιτέχνες, με αφορμή τα 50 χρόνια κυκλοφορίας της ταινίας *Ο Νονός*. Πιο συγκεκριμένα, θα έχει ανακοινωθεί λίγο καιρό πριν την πραγματοποίηση της έκθεσης, ένα ανοιχτό κάλεσμα (Open Call) από το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, με σκοπό καλλιτέχνες να παράξουν ένα έργο με θέμα: *Ο Νονός: 50 χρόνια ιστορίας*. Οι καλλιτέχνες έχουν τη δυνατότητα να εκφραστούν με όποιο μέσο επιθυμούν (ζωγραφική, γλυπτική, βίντεο, ηχητικό, εγκατάσταση κ.α.) και να το συνοδεύσουν με ένα κείμενο έως 150 λέξεων. Στη συνέχεια, μία τριμελής επιτροπή από ανθρώπους του φεστιβάλ και του μουσείου θα προκρίνει τα έργα που θεωρεί ότι μπορούν να πάρουν μέρος στην έκθεση. Τα υπόλοιπα έργα, που δε θα καταφέρουν να μπουν στην έκθεση, θα προβάλλονται σε μορφή βίντεο σε μόνιτορ που θα έχει στηθεί στο τέλος της έκθεσης του α' ορόφου. Η έκθεση που θα προκύψει, θα γίνει με τη συνεργασία επιμελητών – καλλιτεχνών, γι αυτό και η ονομασία της έκθεσης έχει τίτλο *Η έκθεση των καλλιτεχνών*. Σκοπός της δημιουργίας της έκθεσης είναι να δοθεί η ευκαιρία σε καλλιτέχνες, ερασιτέχνες και επαγγελματίες να εκθέσουν τα έργα τους ενώπιον ενός μεγάλου αριθμού επισκεπτών, στηρίζοντας με αυτόν τον τρόπο τη δουλειά τους και δίνοντας τους τη δυνατότητα να συνάψουν ενδεχόμενες μελλοντικές συνεργασίες με ανθρώπους των τεχνών. Η είσοδος στην έκθεση θα μπορεί να γίνει και από τη σκάλα που βρίσκεται στη δεύτερη ενότητα, η οποία θα είναι ανοιχτή. Ωστόσο, η εισαγωγή θα είναι από τη σκάλα που βρίσκεται στο τέλος της κύριας έκθεσης.



Εικόνα 100. Η εισαγωγή της έκθεσης των καλλιτεχνών



Εικόνα 101. Με μπλε χρώμα ο χώρος που θα χρησιμοποιηθεί για την έκθεση των καλλιτεχνών στον Α' όροφο του Πειραματικού Κέντρου Τεχνών

ΠΗΓΕΣ ΥΠΟΣΤΗΡΙΚΤΙΚΟΥ ΥΛΙΚΟΥ ΕΚΘΕΣΗΣ

[Al Pacino Looks Back at His Breakthrough Role in 'The Godfather' - The New York Times](#) (τελευταία πρόσβαση 9/2/2023)

[A Tough Little Town - The Mob Museum](#) (τελευταία πρόσβαση 22/4/2023)

[Birth of the Mob - The Mob Museum](#) (τελευταία πρόσβαση 16/4/2023)

[Bonanno crime family - Wikipedia](#) (τελευταία πρόσβαση 15/1/2023)

[Carmine Galante's Death: Who Killed Carmine Galante? How Did He Die?](#) (τελευταία πρόσβαση 9/3/2023)

[cinematography – The Godfather: Anatomy of a Film](#) (τελευταία πρόσβαση 5/2/2023)

[Colombo crime family - Wikipedia](#) (τελευταία πρόσβαση 15/1/2023)

[Corleone family | The Godfather Wiki | Fandom](#) (τελευταία πρόσβαση 28/12/2022)

[Critic Reviews for The Godfather - Metacritic](#) (τελευταία πρόσβαση 17/1/2023)

[\(267\) Francis Ford Coppola Breaks Down His Most Iconic Films | GQ - YouTube](#) (τελευταία πρόσβαση 3/2/2023)

[Gambino crime family - Wikipedia](#) (τελευταία πρόσβαση 15/1/2023)

[Italian writer Roberto Saviano is a symbol of the fight against the mafia since his best-selling book "Gomorra" exposed how the mob dominates life around Naples. The 29-year old has received death threats and lives under police escort.](#)
- Αναζήτηση Google (τελευταία πρόσβαση 20/3/2023)

[Italian-Americans in Film: From Immigrants to Icons on JSTOR](#) (τελευταία πρόσβαση 6/2/2023)

[Italian Mafia Intimidating Journalists With Worst Levels of Violence Since 90s](#) (τελευταία πρόσβαση 19/3/2023)

[Joseph Valachi - Wikipedia](#) (τελευταία πρόσβαση 15/1/2023)

[Κορλεόνε: Το χωριό της Σικελίας που «γέννησε» τον κινηματογραφικό «Νονό» και ο πόλεμος που έκανε εναντίον της Μαφίας \(Photos\)](#) (τελευταία πρόσβαση 17/1/2023)

[Locations - Italian Immigration to America](#) (τελευταία πρόσβαση 18/12/2023)

[Lucchese crime family - Wikipedia](#) (τελευταία πρόσβαση 15/1/2023)

[Mafia in the United States - Today, Italian-American & History - HISTORY](#)

(τελευταία πρόσβαση 16/3/2023)

[Μικρή Ιταλία \(Μανχάταν\) - Βικιπαίδεια](#) (τελευταία πρόσβαση 20/12/2023)

[Mob Hits: 21 Photos Of The Most Infamous And Brutal Slayings](#) (τελευταία πρόσβαση 20/4/2023)

[Murder, Inc: The Rise And Fall Of New York City's Mafia Hitmen | HistoryExtra](#)

(τελευταία πρόσβαση 23/4/2023)

[New York Mafia still active, but flashy 'mob hits' decline as witnesses flip and law hits harder - The Washington Post](#) (τελευταία πρόσβαση 21/12/2023)

[NO MAFIA MEMORIAL \(Palermo\) - All You Need to Know BEFORE You Go](#) (τελευταία πρόσβαση 16/1/2023)

[Όλοι μας θέλουμε το πρωτότυπο σενάριο του Νονού στη βιβλιοθήκη μας - RatPack.gr](#) (τελευταία πρόσβαση 11/1/2023)

[Ο Νονός | FLIX](#) (τελευταία πρόσβαση 4/1/2023)

[Ο Νονός – The Godfilmers](#) (τελευταία πρόσβαση 5/1/2023)

[ORGANIZATIONAL COMPLEXITY IN- The corleone family](#) (τελευταία πρόσβαση 9/1/2023)

[Organized crime bust: How does the 'old school' Mafia work today? - CSMonitor.com](#) (τελευταία πρόσβαση 9/3/2023)

[Pierre Bourdieu and The Godfather: An Analysis of Symbolic Power you can't refuse](#) (τελευταία πρόσβαση 7/2/2023)

[statistics about mafia reduce - Αναζήτηση Google](#) (τελευταία πρόσβαση 25/3/2023)

[The Demise of the Mafia - HISTORY](#) (τελευταία πρόσβαση 18/4/2023)

[The Godfather \(1972\) – Deep Focus Review – Movie Reviews, Critical Essays, and Film Analysis](#) (τελευταία πρόσβαση 5/2/2023)

[The Godfather: Metaphor And Microcosm: Journal of Popular Film: Vol 2, No 2](#) (τελευταία πρόσβαση 27/12/2022)

[The Godfather Set Photos - Behind-the-Scenes The Godfather Photos](#) (τελευταία πρόσβαση 12/1/2023)

[the godfather 2](#) (τελευταία πρόσβαση 17/3/2023)

[the italian mafia in new york - Αναζήτηση Google](#) (τελευταία πρόσβαση 13/3/2023)

[The True Stories Behind 'The Godfather' - Biography](#) (τελευταία πρόσβαση 28/12/2022)

[These Are Some of the Last Images of Famous Mob Bosses - InsideHook](#) (τελευταία πρόσβαση 21/4/2023)

[Six of the Most Famous Mob Murders of All Time | History | Smithsonian Magazine](#) (τελευταία πρόσβαση 19/12/2023)

[Vintage Pictures of the Italian-American Mob](#) (τελευταία πρόσβαση 13/4/2023)

[66. The Godfather: Scene Analysis – The Finale](#) (τελευταία πρόσβαση

[\(699\) The Godfather \(5/9\) Movie CLIP - Michael Loses Apollonia \(1972\) HD - YouTube](#) (12/1/2023)

[50 years of Mario Puzo's The Godfather | The Half Price Blog](#) (τελευταία πρόσβαση 13/1/2023)

[\(89\) How The New York Mafia Actually Works | How Crime Works - YouTube](#)

(τελευταία πρόσβαση 15/3/2023)

[World's Greatest Wax Museum | Madame Tussauds Hollywood](#) (τελευταία πρόσβαση 23/4/2023)

[22 Gas Chamber Chair Photos and Premium High Res Pictures - Getty Images](#) (τελευταία πρόσβαση 2/4/2023)

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Όταν ξεκίνησα την έρευνά μου για τον κινηματογράφο στο μουσείο, δεν περίμενα ποτέ ότι θα προκύψουν τόσα πολλά ερωτήματα και αμφιβολίες στο τέλος της. Εξάλλου, ο κινηματογράφος αποτελεί μία μεγάλη προς εξέταση κατηγορία από μόνος του, με πολλές και διαφορετικές απόψεις ως προς τα στοιχεία που τον χαρακτηρίζουν. Από την άλλη, το μουσείο είναι ένα διαφορετικό μέσο έκθεσης με τις δικές του ιδιαιτερότητες. Και αν έχουμε συνηθίσει να θαυμάζουμε αντικείμενα παλαιότερων εποχών ή σύγχρονα έργα τέχνης, με ποιον τρόπο θα θαυμάσουμε μία ταινία σε ένα μουσείο; Ασφαλώς, το ερώτημα αυτό δεν απαντάται στο παρόν κείμενο. Ωστόσο, γίνεται μία προσπάθεια προσέγγισης του ζητήματος, θέτοντας τον προβληματισμό για συζήτηση και περαιτέρω ανάλυση.

Η παρούσα εργασία, αρχικά, προσπαθεί να αναλύσει τα στοιχεία του οπτικού πολιτισμού. Η βαρύτητα που έχει η εικόνα στην καθημερινότητα των ανθρώπων σήμερα, μού έδωσε επιπλέον κίνητρο για την περαιτέρω έρευνα των στοιχείων που τη χαρακτηρίζουν. Είναι πάντα αλήθεια αυτό που βλέπουμε σε μία εικόνα, ή πολλές φορές πρόκειται για ένα σκηνοθετημένο γεγονός, που εξυπηρετεί συμφέροντα; Το ερώτημα αυτό σαφώς και δεν τίθεται εδώ για πρώτη φορά, απλώς επιχειρεί να το επαναφέρει σε μία εποχή, κατά την οποία εκατομμύρια εικόνες περνούν από μπροστά μας καθημερινά. Σε συνέχεια του προηγούμενου ερωτήματος, είναι το πώς βλέπουν και τελικά ερμηνεύουν οι άνθρωποι τις εικόνες σήμερα. Ήθη, έθιμα, προκαταλήψεις, συνήθειες, εργασία είναι μερικά από τα στοιχεία που επηρεάζουν τους ανθρώπους στο πώς ερμηνεύουν αυτό που «βλέπουν», είτε συγκρίνοντας δύο ανθρώπους από διαφορετική ιστορική περίοδο είτε της ίδιας περιόδου. Για να μπορούμε να απαντήσουμε σε αυτές ερωτήσεις, πρέπει να λάβουμε υπόψιν την αναπαραστατική ιδιότητα της εικόνας και να αναλύσουμε τα σημεία εκείνα, τα οποία δίνουν τη δυνατότητα ερμηνείας μεταξύ των ανθρώπων, με σκοπό να μπορούν να επικοινωνήσουν. Στη συνέχεια, η ανάλυση μετατοπίζεται στα γλωσσικά στοιχεία του κινηματογράφου, της κινούμενης εικόνας, η οποία πέρα από την κίνηση διαθέτει και τον ήχο ως νέο στοιχείο. Στην περίπτωση αυτή, η συζήτηση για τα σημεία και τα γλωσσικά στοιχεία που προσφέρει ο κινηματογράφος μοιάζει ατέρμονη, με τους ειδικούς να μην καταλήγουν στο αν τελικά ο κινηματογράφος πρόκειται για μία ανεξάρτητη γλώσσα ή αν εντάσσεται στο ήδη υπάρχον γλωσσικό σύστημα.

Η συνέχεια είναι αφιερωμένη αποκλειστικά στην κληρονομιά του κινηματογράφου, ο οποίος από τα πρώτα χρόνια απασχόλησε τους υπευθύνους του μέσου. Ωστόσο, η διαφύλαξη και κυρίως η προβολή – έκθεση της κινηματογραφικής κληρονομιάς, μάς έδειξε ότι δεν αντιλαμβάνονταν τις ιδιότητες του μέσου με τον ίδιο τρόπο που τις αντιλαμβανόμαστε εμείς σήμερα. Ο κινηματογράφος, τα πρώτα χρόνια, αποτελούσε μία τεχνολογική ανακάλυψη και όχι μία μορφή τέχνης. Συγκεκριμένα, αποτελούσε την τεχνολογική εξέλιξη της φωτογραφίας. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα, οι επιμελητές των μουσείων που διαχειρίζονταν το υλικό του κινηματογράφου να το εκθέτουν, με

σκοπό οι επισκέπτες να απολαύσουν τις νέες τεχνολογικές εξελίξεις μέσω αντικειμένων όπως οι κάμερες, οι φακοί και άλλα όργανα. Έτσι, ο κινηματογράφος τοποθετήθηκε στον εκθεσιακό χώρο δίπλα από φωτογραφίες και φωτογραφικές μηχανές, σαν συνέχεια τους. Ο συγκεκριμένος τρόπος έκθεσης προέκυψε και από τον ίδιο τον χαρακτήρα των μουσείων. Τα μουσεία, που διέθεταν στη συλλογή τους την κινηματογραφική κληρονομιά, ήταν κυρίως μουσεία επιστημών και τεχνολογίας, τα οποία είχαν ως στόχο την προβολή των νέων τεχνολογικών εξελίξεων στο κοινό τους. Στη συνέχεια, τα μουσεία φωτογραφίας ανέλαβαν την προβολή του κινηματογράφου, που διατήρησε το ρόλο του ως τεχνολογική εξέλιξη της φωτογραφίας, αλλά παράλληλα άρχισε να φαίνεται και ο καλλιτεχνικός χαρακτήρας του μέσου. Από την άλλη, τα μουσεία κινηματογράφου, όπως τα γνωρίζουμε σήμερα, άργησαν πολύ να εμφανιστούν. Συνήθως, αυτά εμφανίζονταν μαζί με τη φωτογραφία ή ακόμα και την τηλεόραση σε ένα πλαίσιο που το μουσείο ή το ινστιτούτο είχε ως στόχο να συμπεριλάβει την κινούμενη εικόνα γενικότερα και όχι αποκλειστικά τον κινηματογράφο.

Έχοντας πλέον περάσει στο στάδιο όπου έχουν δημιουργηθεί πολλά μουσεία κινηματογράφου, είτε προβάλλοντας την κινηματογραφική κληρονομιά γενικότερα είτε εστιάζοντας στην κινηματογραφική κληρονομιά συγκεκριμένου τόπου, το ζήτημα που προκύπτει είναι ο τρόπος έκθεσής του. Τα παραδείγματα μουσείων και εκθέσεων κινηματογράφου που παρουσιάζονται παραπάνω, φανερώνουν κάποιους από τους τρόπους με τους οποίους οι επιμελητές επιλέγουν να εκθέσουν τον κινηματογράφο, είτε αυτό πρόκειται για μία ταινία είτε για αντικείμενα που αφορούν τον κινηματογράφο και διαθέτουν στη συλλογή τους. Εκείνο που αξίζει να αναφερθεί σε αυτό το σημείο είναι ότι για τη δημιουργία μίας έκθεσης, εν προκειμένω για τον κινηματογράφο, είναι θεμιτό να υπάρχουν και συνεργάτες, οι οποίοι ενδεχομένως είναι ειδικοί επί του θέματος, με σκοπό το αποτέλεσμα να είναι πιο ολοκληρωμένο. Εξάλλου, η παραγωγή μιας έκθεσης βασίζεται σε μία ομάδα ανθρώπων και όχι αποκλειστικά σε ένα άτομο. Επιστρέφοντας στον τρόπο έκθεσης, παρατηρούμε ότι ο κινηματογράφος σήμερα αντιμετωπίζεται ως τέχνη και όχι ως τεχνολογικό επίτευγμα. Οι επιμελητές χρησιμοποιούν σε πολλές περιπτώσεις ποικιλία από μέσα, με σκοπό η έκθεση να ανταποκρίνεται στις προσδοκίες του απαιτητικού κοινού σήμερα, το οποίο δεν αρκείται πλέον στο να παρατηρεί απλώς αντικείμενα μέσα σε προθήκες. Μία τέτοια προσπάθεια έγινε και με την έκθεση *The Godfather: 50 years of history*, στην οποία χρησιμοποιούνται ποικίλα μέσα (βίντεο, φωτογραφίες, χάρτες, ομοιώματα κ.α.), διαφορετικά περιβάλλοντα και ενεργή συμμετοχή των επισκεπτών. Ωστόσο, και σε αυτή την περίπτωση γίνεται μία προσπάθεια έκθεσης ενός κινηματογραφικού έργου, χωρίς να σημαίνει ότι πρόκειται για τον ενδεδειγμένο τρόπο. Ένα κινηματογραφικό έργο περιέχει πλήθος μηνυμάτων και σημείων και έγκειται στον επιμελητή που θα εστιάσει την προσοχή του, αναλόγως το θέμα που σκέφτεται προς έκθεση. Παρόλα αυτά, η τελική επιλογή αποτελεί μία πολύ δύσκολη διαδικασία, καθώς προκύπτουν συνεχώς ερωτήματα και αμφιβολίες ως προς τις επιλογές που θα κάνει ο επιμελητής, τους τρόπους έκθεσης και αν τελικά το προϊόν που θα παρουσιάσει θα είναι ελκυστικό, δεδομένης της δύναμης που διαθέτει ο κινηματογράφος στο να εντυπωσιάζει το κοινό του.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Adrian, G., The curator's handbook, Thames & Hudson, London, 2017)

[Alfred Hitchcock et l'art : coïncidences fatales - Centre Pompidou](#) (τελευταία πρόσβαση 5/2/2023)

Bal, M., Visual essentialism and the object of visual culture, <https://www.researchgate.net/publication/249666806> (τελευταία πρόσβαση 3/2/2023)

Balsom, E., Exhibiting cinema in contemporary art, Amsterdam University Press, Amsterdam 2013

Berger. J, Η Εικόνα και το Βλέμμα, εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα 1993

Cartwright, L., Science and the cinema, the visual culture reader, Routledge publications, London-New York 1998

Cartwright, L., Film and the digital in visual studies: Film studies in the era of convergence, <https://www.researchgate.net/publication/38173910> (τελευταία πρόσβαση 3/2/2023)

Cere, R., An international study of film museums, Routledge publications, London – New York 2021

Cere, R., Exhibiting cinema: The cultural activities of the Museo Nazionale del cinema, 1958 – 1971, <https://www.researchgate.net/publication/237133620> (τελευταία πρόσβαση 4/1/2023)

[David Lubin on “Hitchcock and Art: Fatal Coincidences” - Artforum International](#) (τελευταία πρόσβαση 4/2/2023)

Δημητρομανωλάκη, Ε., Το βλέμμα της κάμερας. Από τα σημεία του κινηματογράφου στη φιλμική γραφή, εκδόσεις το βιβλίο, Αθήνα 2020

Elsaesser, T., Ingmar Bergman in the museum? Thresholds, limits, conditions of possibility

Gray, G., Cinema a Visual Anthropology, Berg publication, UK-New York 2010

Gombrich. E. H., Τέχνη και ψευδαίσθηση, εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1995

Greenhil, E., Το Μουσείο και οι Πρόδρομοι του, εκδόσεις Πολιτιστικού Ιδρύματος Ομίλου Πειραιώς, Αθήνα 2006

Greenhil, E., Museums and the interpretation of visual culture, Routledge publications, USA – Canada 2000

Griffin, Em, A first look at communication theory, McGraw – Hill publications, New York 2012

Groff, S., Museological Cinema: An ideal approach to a Modern Art Form
<https://core.ac.uk/download/pdf/230680407.pdf> (τελευταία πρόσβαση 20/1/2023)

Hall, S., Το έργο της αναπαράστασης, (εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα 2017)

[Hitchcock et l'art. Coincidences fatales – The White Raven](#) (τελευταία πρόσβαση 5/2/2023)

[Hitchcock and Art: Fatal Coincidences - Montreal Museum of Fine Art - Absolutearts.com](#) (4/2/2023)

Καλαμπάκας, Β., Κυριακουλάκος Π., Η οπτικοακουστική κατασκευή,
<https://repository.kallipos.gr/handle/11419/5709> (τελευταία πρόσβαση 19/1/2023)

Καλαντζής, Κ., Οπτικός Πολιτισμός και ανθρωπολογία
<https://www.academia.edu/10370558> (τελευταία πρόσβαση 3/2/2023)

Κομνηνού Μ, Ρήγου Μ, Πολιτικές της εικόνας: Μεταξύ Εικονολατρίας και Εικονομαχίας, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2014

Latsis, D., The beginnings of cinema as a museum exhibit
<https://www.academia.edu/30179900> (τελευταία πρόσβαση 5/2/2023)

Livingston, P., Plantinga, C., The Routledge Companion to Philosophy and Film, Routledge publications, London – New York 2009

Mirzoeff, N., The visual culture reader, Routledge publications, London – New York 1998

Μαρσέλ, Μ., Η γλώσσα του κινηματογράφου, εκδόσεις Κάλβος, Αθήνα 1968

Μπαρτ, Ρ, Μυθολογίες, Εκδόσεις Ράππα, Αθήνα 1973

[Museum Installations of Film Art - Criticism - art-agenda](#) (τελευταία πρόσβαση 10/1/2023)

[National Museum of Cinema & Mole Antonelliana, Turin | Inexhibit](#) (12/1/2023)

Pearce, S., Μουσεία, αντικείμενα & συλλογές, εκδόσεις Βάνιας, Θεσσαλονίκη 2002

Pintor, I., Exhibition cinema: A crossroads between the cinema and the museum in contemporary spanish filmmaking,
<https://www.researchgate.net/publication/272307890> (τελευταία πρόσβαση 12/1/2023)

[Πώς 14 ταινίες του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης έγιναν έργα τέχνης \[εικόνες\] - iefimerida.gr](#) (τελευταία πρόσβαση 8/2/2023)

Ραφαηλίδης, Β., 12 μαθήματα για τον κινηματογράφο, εκδόσεις Αιγόκερως, 1996

Roe, A., When Art Exhibition met Cinema Exhibition: Live documentary and the remediation of the museum experience. <https://www.academia.edu/41690524> (τελευταία πρόσβαση 17/1/2023)

Rose, G, Visual Methodologies. An introduction to the interpretation of Visual Materials, Sage publications, Λονδίνο 2001

Σηφάκη, Ε., Οπτική επικοινωνία και τέχνες: Ένα παράδειγμα ανάλυσης οπτικού σχεδιασμού, <https://www.researchgate.net/publication/341161395> (τελευταία πρόσβαση 1/2/2023)

Σκοπετέας, Ι., Η δημιουργία της μυθοπλαστικής αφήγησης και τα είδη των κινηματογραφικών ταινιών, <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/5729> (τελευταία πρόσβαση 12/1/2023)

Sontag, S, Περί Φωτογραφίας, εκδόσεις του περιοδικού ΦΩΤΟΓράφος, Αθήνα 1993

Stam, R., Burgoyne, R., Flitterman- Lewis, S., Νέες προσεγγίσεις στη Σημειωτική του κινηματογράφου, εκδόσεις Μεταίχμιο, Αθήνα 2010

Sturken, M, Cartwright, L, Practices of Looking: An introduction to Visual Culture, Oxford University Press, Νέα Υόρκη – Λονδίνο 2009

Tiley, C., Keane, W., Kuchler, S., Rowlands, M., Spyer, P., Handbook of Material Culture, Sage Publications, London – California – New Delhi 20060

Τζώνος, Π., Μουσείο και Μουσειακή Έκθεση, εκδόσεις Εντευκτηρίου, Θεσσαλονίκη 2013

Τζώνος, Π., Μουσείο και Νεωτερικότητα, εκδόσεις Εντευκτήριο, Θεσσαλονίκη 2014

Χουρμουζιάδη, Α., Η κινηματογραφική εικόνα, εισαγωγή στον εκθεσιακό σχεδιασμό, <https://hdl.handle.net/11419/8903> (τελευταία πρόσβαση 10/2/2023)

Χουρμουζιάδη, Α., Το σινεμά στο μουσείο <https://www.academia.edu/3836432>
(τελευταία πρόσβαση 15/1/2023)

[20 Amazing Publicity Photographs of Tippi Hedren for 1963 Horror Classic “The Birds” | Vintage News Daily](#) (20/1/2023)

[\(305\) John Berger / Ways of Seeing , Episode 1 \(1972\) - YouTube](#) (τελευταία
πρόσβαση 3/1/2023)