



**Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών  
Σχολή Οικονομικών και Πολιτικών Επιστημών  
Τμήμα Πολιτικής Επιστήμης και Δημόσιας Διοίκησης  
Π.Μ.Σ.: Πολιτική Επιστήμη και Κοινωνιολογία**

**Εθνικά μουσεία και πολιτιστική κληρονομιά στην Ευρώπη:  
Καταβολές, μετασχηματισμοί και προκλήσεις  
στην εποχή της ανοικτής πρόσβασης**

**Ρεβέκκα Κεφαλέα**

**Διπλωματική Εργασία  
Επιβλέπουσα: Τζένη Λιαλιούτη**

**Αθήνα  
Φεβρουάριος 2021**

Ρεβέκκα Κεφαλέα  
*Εθνικά μουσεία και πολιτιστική κληρονομιά στην Ευρώπη:  
Καταβολές, μετασχηματισμοί και προκλήσεις στην εποχή της ανοικτής πρόσβασης*

Πνευματικά δικαιώματα:  
© 2021 Ρεβέκκα Κεφαλέα



Η παρούσα διπλωματική εργασία δημοσιεύεται υπό τους όρους της άδειας:  
Creative Commons Αναφορά Δημιουργού - Παρόμοια Διανομή 4.0 Διεθνής  
(CC BY-SA 4.0)

Για να δείτε μία εύληπτη από μη νομικούς περίληψη αυτής της άδειας, επισκεφτείτε τον ιστότοπο:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.el>

Η έγκριση της διπλωματικής εργασίας από το Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών δεν δηλώνει αποδοχή των θέσεων της συγγραφέως.

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ - ABSTRACT	iii
1. ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ	1
1.1. Υποθέσεις εργασίας, ερωτήματα και μεθοδολογική προσέγγιση	4
1.2. Προβλήματα, περιορισμοί και διορθωτικές ενέργειες	6
1.3. Δομή της εργασίας	9
2. ΙΔΡΥΣΗ ΚΑΙ ΕΞΕΛΙΞΗ ΕΘΝΙΚΩΝ ΜΟΥΣΕΙΩΝ ΤΟ 18ο ΚΑΙ 19ο ΑΙΩΝΑ	11
2.1. Το Βρετανικό Μουσείο	13
2.2. Το Λούβρο	21
2.3. Το Κρατικό Μουσείο της Ολλανδίας	30
2.4. Το Γερμανικό Εθνικό Μουσείο	38
2.5. Το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο	48
3. ΠΡΟΚΛΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΙ ΣΤΟΝ 20ό ΚΑΙ 21ο ΑΙΩΝΑ	57
3.1. Η 'ανακάλυψη' του κοινού	58
3.2. Η μαζική ψηφιοποίηση	66
3.3. Η δημιουργία και εξέλιξη της Europeana	75
3.4. Το κίνημα της ανοικτής πρόσβασης	81
4. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ	93
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	97
ΠΗΓΕΣ - ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	107



## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Υπό το φως των εν εξελίξει εγχειρημάτων μαζικής ψηφιοποίησης της πολιτιστικής κληρονομιάς και του κινήματος της ανοικτής πρόσβασης, η παρούσα εργασία επιχειρεί να σκιαγραφήσει μια ιστορία της πρόσβασης στα εθνικά μουσεία, προσεγγίζοντας συγκριτικά τις ιστορίες ίδρυσης και εξέλιξης πέντε εθνικών μουσείων στην Ευρώπη: (α) του Βρετανικού Μουσείου (Λονδίνο, Μ. Βρετανία), (β) του Λούβρου (Παρίσι, Γαλλία), (γ) του Κρατικού Μουσείου της Ολλανδίας (Άμστερνταμ, Ολλανδία), (δ) του Γερμανικού Εθνικού Μουσείου (Νυρεμβέργη, Γερμανία), και (ε) του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου (Αθήνα, Ελλάδα). Και αναδεικνύει ότι αυτή η ιστορία μπορεί να ιδωθεί ως μια σειρά από προκλήσεις και μετασχηματισμούς μέσω των οποίων τα εθνικά μουσεία αλλάζουν, και προσπαθούν να επιτύχουν τον καταστατικό και διαρκή στόχο τους να παρέχουν ισότιμη, καθολική πρόσβαση στον πολιτισμό και τη γνώση.

**Λέξεις-κλειδιά:** εθνικό μουσείο, πολιτιστική κληρονομιά, ιστορία της πρόσβασης, μαζική ψηφιοποίηση, ανοικτή πρόσβαση, Βρετανικό Μουσείο, Λούβρο, Κρατικό Μουσείο της Ολλανδίας, Γερμανικό Εθνικό Μουσείο, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Europeana, πρωτοβουλία Open GLAM.

## ABSTRACT

In light of both the ongoing mass digitization projects of cultural heritage and the open access movement, the present essay attempts to outline a history of access to national museums, by approaching comparatively the histories of the establishment and development of five national museums in Europe: (a) the British Museum (London, Great Britain), (b) the Louvre (Paris, France), (c) the Rijksmuseum (Amsterdam, the Netherlands), (d) the Germanisches Nationalmuseum (Nuremberg, Germany), and (e) the National Archaeological Museum of Athens (Greece). And it shows that this history can be seen as a series of challenges and transformations through which national museums change, and try to pursue their constitutive and perpetual goal to provide equal, universal access to knowledge and culture.

**Keywords:** national museum, cultural heritage, history of access, mass digitization, open access, British Museum, Louvre, Rijksmuseum, Germanisches Nationalmuseum, National Archaeological Museum of Athens, Europeana, Open GLAM initiative.



## 1. ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

Τις τελευταίες δύο δεκαετίες, τα εγχειρήματα μαζικής ψηφιοποίησης της πολιτιστικής κληρονομιάς έχουν αυξηθεί και εντατικοποιηθεί, οδηγώντας ή συμβάλλοντας στη λεγόμενη ανοικτή πρόσβαση σε αυτό το πολιτιστικό περιεχόμενο. Όσοι συνηγορούν υπέρ της ‘ανοικτότητας’ υποστηρίζουν ότι η ανοικτή πρόσβαση συμβάλλει στον εκδημοκρατισμό της γνώσης και του πολιτισμού, και συνακόλουθα στην ισότητα, την πολυφωνία και την ευημερία των κοινωνιών. Στη βάση αυτού του κοινωνικού οφέλους, τα εγχειρήματα μαζικής ψηφιοποίησης μαζί με το κίνημα της ανοικτής πρόσβασης ασκούν πίεση στους φορείς πολιτιστικής κληρονομιάς να ανοίξουν τις συλλογές τους — να τις δημοσιεύσουν δηλαδή, στον παγκόσμιο ιστό χωρίς πνευματικά δικαιώματα ή με ανοικτές άδειες, ώστε να μπορούν να επαναχρησιμοποιηθούν ελεύθερα από όλους, όπου κι αν βρίσκονται, και για κάθε σκοπό.

Αυτό το τόσο απλά διατυπωμένο αίτημα ουσιαστικά υπονοεί ότι οι φορείς πολιτιστικής κληρονομιάς είναι ‘κλειστοί’, με την έννοια ότι απευθύνονται αφενός στους ειδικούς που έχουν τις γνώσεις και τις ικανότητες να κατανοήσουν, και άρα να αξιοποιήσουν περαιτέρω τις συλλογές τους· και αφετέρου στα ανώτερα και μεσαία κοινωνικά στρώματα που έχουν την οικονομική δυνατότητα και τον ελεύθερο χρόνο για να τους επισκεφθούν. Επίσης, υπονοεί ότι αυτοί οι φορείς συνήθως εκφράζουν και εκπροσωπούν συγκεκριμένες ομάδες που έχουν κατορθώσει η δική τους φωνή και οπτική να κυριαρχεί λόγω της θέσης και του ρόλου που έχουν στην κοινωνία ή το κράτος. Και τέλος, υπονοεί ότι η ισχύς και η επιρροή που τόσο οι φορείς, όσο και οι ειδικοί έχουν στη διαμόρφωση της γνώσης και του πολιτισμού μπορούν ή οφείλουν να μεταφερθούν και στο ευρύ κοινό. Υπονοεί δηλαδή, μία δυνατότητα, καθώς και ένα έμμεσο αίτημα, το οποίο ακόμη κι αν στοχεύει στην εξισορρόπηση αυτής της ισχύος και επιρροής και την ισότιμη εκπροσώπηση και ωφέλεια όλων, ασφαλώς θέτει υπό αμφισβήτηση την κυρίαρχη θέση που ορισμένοι φορείς έχουν και λόγω της σχέσης τους με το έθνος και το εθνικό κράτος.

Οι φορείς πολιτιστικής κληρονομιάς (εθνικοί και μη, δημόσιοι και ιδιωτικοί) έχουν αρχίσει να ανταποκρίνονται στο αίτημα παροχής ανοικτής πρόσβασης στις συλλογές τους. Και απόδειξη αυτού αποτελούν τόσο οι ψηφιακές συλλογές που υπάρχουν στις ιστοσελίδες ορισμένων φορέων,<sup>1</sup> όσο και οι εθνικοί και υπερεθνικοί συσσωρευτές ψηφιακού πολιτιστικού περιεχομένου που δημιουργούνται και εμπλουτίζονται εντατικά τα τελευταία χρόνια (όπως είναι, για παράδειγμα, το SearchCulture.gr του Εθνικού Κέντρου Τεκμηρίωσης στην Ελλάδα,<sup>2</sup> και η Europeana της

---

<sup>1</sup> Αναφερόμαστε στις βάσεις δεδομένων με ψηφιακά αντίγραφα έργων και τεκμηριωτικές πληροφορίες, και όχι στις ψηφιακές εικόνες που δημοσιεύουν οι φορείς στις ιστοσελίδες τους για επικοινωνιακούς σκοπούς.

<sup>2</sup> SearchCulture.gr: <https://www.searchculture.gr> (τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021).

Ευρωπαϊκής Ένωσης).<sup>3</sup> Ωστόσο, σύμφωνα με την πρωτοβουλία Open GLAM,<sup>4</sup> η ανοικτή πρόσβαση στην πολιτιστική κληρονομιά αποτελεί, προς το παρόν, την εξαίρεση και όχι τον κανόνα στο συγκεκριμένο τομέα, καθώς τα υπάρχοντα δεδομένα δείχνουν ότι λιγότερο από το 1% των φορέων πολιτιστικής κληρονομιάς παγκοσμίως δημοσιεύουν στον ιστό περιεχόμενο (ψηφιακά αντίγραφα έργων και τεκμηριωτικές πληροφορίες) πλήρως απελευθερωμένο από πνευματικά δικαιώματα, ή με τη χρήση κάποιας άδειας ή σήμανσης που είναι συμβατή με διεθνείς ορισμούς της 'ανοικτότητας'.<sup>5</sup>

Σύμφωνα με αυτούς τους ορισμούς,<sup>6</sup> το πολιτιστικό περιεχόμενο (είτε στη 'φυσική',<sup>7</sup> είτε στην ψηφιακή του μορφή) θεωρείται ανοικτό όταν -λόγω της φύσης του ή του χρόνου δημιουργίας του- δεν προστατεύεται (πλέον) από το νομικό πλαίσιο περί πνευματικής ιδιοκτησίας, ή όταν έχει δημοσιευτεί με άδεια ή σήμανση που επιτρέπει την ελεύθερη και διαρκή επανάχρηση, διατήρηση, διανομή, αναθεώρηση και διασκευή του, ακόμη και για εμπορικούς σκοπούς.<sup>8</sup> Ασφαλώς, αυτοί οι ορισμοί δεν υπονοούν ότι κάθε έργο οφείλει να είναι ανοικτό. Για παράδειγμα, τα τεκμήρια με προσωπικά και ευαίσθητα δεδομένα δεν μπορούν και δεν πρέπει ούτε να ανοίξουν, ούτε να δημοσιευτούν στον ιστό. Οι φορείς όμως που τα κατέχουν, μπορούν να συνεισφέρουν στα ψηφιακά κοινά τις τεκμηριωτικές τους πληροφορίες, συμπληρώνοντας τα κενά που δημιουργούνται στην παρεχόμενη πληροφορία λόγω νομικών και ηθικών περιορισμών. Βέβαια, παρά τις δυνατότητες, τα υπάρχοντα δεδομένα δείχνουν επίσης, ότι οι φορείς

---

<sup>3</sup> Europeana: <https://www.europeana.eu/en> (τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021).

<sup>4</sup> Open GLAM: <https://openglam.org> (τελευταία πρόσβαση: 25.01.2021).

<sup>5</sup> Wallace, A. (2020a), "Introduction", *Open GLAM*, <https://doi.org/10.21428/74d826b1.be9df175> (τελευταία πρόσβαση: 25.01.2021).

<sup>6</sup> Ορισμένοι ενδεικτικοί ορισμοί της έννοιας του ανοικτού είναι οι εξής: Berlin Declaration on Open Access to Knowledge in the Science and Humanities (2003): <https://openaccess.mpg.de/Berlin-Declaration> (τελευταία πρόσβαση: 25.01.2021), Bethesda Statement on Open Access Publishing (2003): <https://dash.harvard.edu/handle/1/4725199> (τελευταία πρόσβαση: 25.01.2021), Budapest Open Access Initiative (2002): <https://www.budapestopenaccessinitiative.org> (τελευταία πρόσβαση: 25.01.2021), Open Knowledge Foundation's Open Definition 2.1: <https://opendefinition.org/od/2.1/en/> (τελευταία πρόσβαση: 25.01.2021), Wiley, D. (χ.χ.), "Defining the 'Open' in Open Content and Open Educational Resources": <http://opencontent.org/definition/> (τελευταία πρόσβαση: 25.01.2021).

<sup>7</sup> Με τη φράση "φυσική μορφή" αποδίδουμε τη φράση "physical format", η οποία χρησιμοποιείται συνήθως στην αγγλόφωνη βιβλιογραφία σε σχέση και σε αντιδιαστολή με την "ψηφιακή μορφή" ("digital format") των έργων πολιτισμού και γνώσης.

<sup>8</sup> Αυτό σημαίνει ότι το περιεχόμενο θεωρείται ανοικτό μόνον όταν έχει δημοσιευτεί ως Κοινό Κτήμα (Public Domain), με σήμανση CC0, με άδεια Creative Commons Αναφορά Δημιουργού (CC BY), ή με άδεια Creative Commons Αναφορά Δημιουργού-Παρόμοια Διανομή (CC BY-SA), καθώς και με άλλες παρόμοιες δηλώσεις (π.χ. "δεν υπάρχουν γνωστοί περιορισμοί δικαιωμάτων"). Wallace, A. (2020c), "Clarifying 'Open'", *Open GLAM*, <https://openglam.pubpub.org/pub/clarifying-open> (τελευταία πρόσβαση: 25.01.2021).



πολιτιστικής κληρονομιάς βρίσκονται αυτή τη στιγμή σε διαφορετικά σημεία στο φάσμα της ψηφιακής-ανοικτής πρόσβασης.<sup>9</sup>

<b>Καμία πρόσβαση</b>	<b>Περιορισμένη πρόσβαση</b>	<b>Σε μετάβαση</b>	<b>Πλήρης ανοικτή πρόσβαση</b>
Μη δημοσίευση ψηφιακής συλλογής λόγω τεχνικών, οικονομικών, νομικών, ή άλλων εμποδίων, που σχετίζονται με τη διαχείριση της ψηφιακής συλλογής.	Δημοσίευση ψηφιακής συλλογής με την επιφύλαξη παντός δικαιώματος (“all rights reserved”), ή με αδιαφανείς πολιτικές, που συνήθως απαγορεύουν τις περισσότερες χρήσεις (π.χ. “μόνον για εκπαιδευτικούς ή ερευνητικούς σκοπούς”).	Δημοσίευση ψηφιακής συλλογής με χρήση άδειας που επιτρέπει κάποιες χρήσεις, αλλά απαγορεύει κάποιες άλλες (π.χ. CC BY-NC, ή CC BY-NC-ND), ή δημοσίευση ορισμένων μόνον υπο-συλλογών με ανοικτές άδειες και σημάνσεις (π.χ. Public Domain Mark, CC0, CC BY, CC BY-SA).	Δημοσίευση ψηφιακής συλλογής με χρήση ανοικτών αδειών και σημάνσεων ως ζήτημα πολιτικής (π.χ. Public Domain Mark, CC0, CC BY, CC BY-SA).

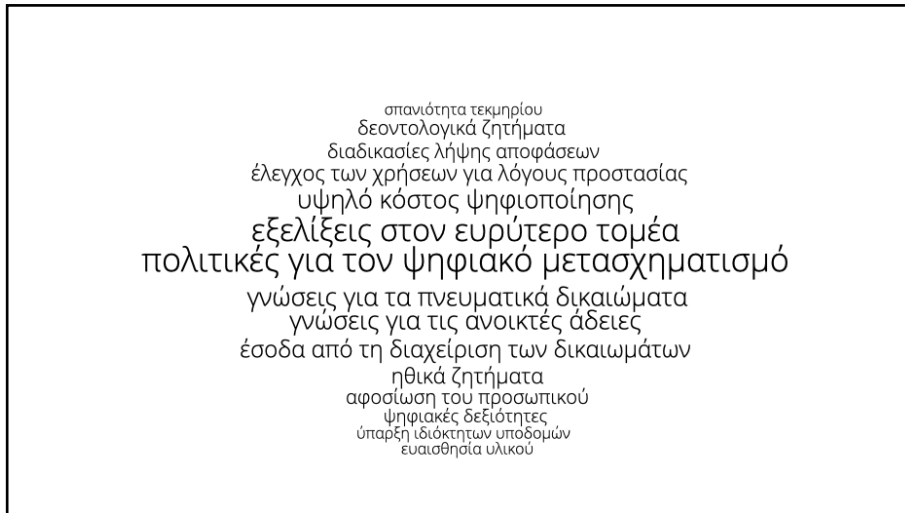
Εικόνα 1:  
Το φάσμα της ψηφιακής-ανοικτής πρόσβασης

Οι λόγοι για τους οποίους οι φορείς πολιτιστικής κληρονομιάς ανταποκρίνονται με διαφορετικό τρόπο ή δεν ανταποκρίνονται (ακόμη) στο αίτημα της ανοικτής πρόσβασης είναι πολλοί και ποικίλοι και έχουν αρχίσει να συζητούνται στα σχετικά fora και στη σχετική βιβλιογραφία.<sup>10</sup> Αυτές οι συζητήσεις είναι χρήσιμες και ενδιαφέρουσες, καθώς αναδεικνύουν μια σειρά από σοβαρά ζητήματα και εμπόδια που οφείλουν να λαμβάνονται υπόψη. Ωστόσο, συνηθίζουν να προσεγγίζουν τους φορείς πολιτιστικής κληρονομιάς ως έναν ενιαίο τομέα (ως τομέα GLAM),<sup>11</sup> και να εστιάζουν αποκλειστικά και μόνον σε μια παροντική και τρέχουσα διαδικασία.

<sup>9</sup> Wallace, A. (2020c), “Clarifying “Open”, ό.π.

<sup>10</sup> Ενδεικτικά: Kapsalis, E. (2016), “The Impact of Open Access on Galleries, Libraries, Museums, and Archives”, *Copyright Cortex*, <https://copyrightcortex.org/research/the-impact-of-open-access-on-galleries-libraries-museums-archives> (τελευταία πρόσβαση: 25.01.2021). Kelly, K. (2013), *Images of Works of Art in Museum Collections: The Experience of Open Access: A Study of 11 Museums*, Washington D.C.: Council on Library and Information Resources. Wallace, A. (2020d), “Barriers to Open Access”, *Open GLAM*, <https://doi.org/10.21428/74d826b1.22317341> (τελευταία πρόσβαση: 25.01.2021).

<sup>11</sup> Το GLAM είναι ακρωνύμιο. Προέρχεται από τις λέξεις Galleries, Libraries, Archives, Museums, και χρησιμοποιείται για να χαρακτηρίσει τον τομέα της πολιτιστικής κληρονομιάς ως σύνολο.



Εικόνα 2:

Ενδεικτικοί παράγοντες που επηρεάζουν τις αποφάσεις των φορέων σε σχέση με την πολιτική ψηφιακής-ανοικτής πρόσβασης

### 1.1. Υποθέσεις εργασίας, ερωτήματα και μεθοδολογική προσέγγιση

Οι φορείς πολιτιστικής κληρονομιάς όμως, παρουσιάζουν σημαντικές διαφορές ως προς την ιστορία και τη δημόσια αποστολή τους, τον τύπο και την ταυτότητά τους, το περιεχόμενο και το εύρος των συλλογών τους, τις πρακτικές και το κοινό τους, καθώς και τη σχέση τους με το εκάστοτε έθνος και εθνικό κράτος. Γι' αυτό και θεωρούμε ότι, παράλληλα με την έρευνα για την ανοικτή πρόσβαση στον τομέα GLAM, είναι σημαντικό να διερευνηθεί και η ανοικτή πρόσβαση στους επιμέρους φορείς στη βάση των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών τους. Όπως επίσης θεωρούμε ότι, παράλληλα με τη διερεύνηση των παροντικών συνθηκών που καθορίζουν τις αποφάσεις των φορέων σε σχέση με την ψηφιακή-ανοικτή πρόσβαση, οφείλουν να προαχθούν και οι ιστορικές προσεγγίσεις της πρόσβασης σε αυτούς τους φορείς. Και αυτό διότι το τι είναι και τι κάνουν σήμερα οι φορείς πολιτιστικής κληρονομιάς εξαρτώνται σε πολύ μεγάλο βαθμό από το παρελθόν τους. Συνεπώς, εάν δεν σκιαγραφήσουμε την ιστορία τους, ώστε να αποκτήσουμε μια πιο συνολική εικόνα των διαφόρων επιρροών, η παροντική τους εικόνα είναι μάλλον αποσπασματική και ενίοτε ακατανόητη.

Με βάση τα παραπάνω λοιπόν, στην παρούσα εργασία επιλέξαμε να προσεγγίσουμε την πρόσβαση στα εθνικά μουσεία, καθώς πρόκειται για θεσμούς που λόγω της σύνδεσής τους με τις ιστορίες ανάδυσης και συγκρότησης των εθνών και των εθνικών κρατών, κατέχουν κεντρική θέση στην πολιτιστική πολιτική κάθε κράτους, και τείνουν να κυριαρχούν στο πεδίο της πολιτιστικής κληρονομιάς. Επίσης, η ιστορία τους ως δημόσιων θεσμών αναδεικνύει ότι δημιουργήθηκαν για να παρέχουν -ευθύς εξαρχής- ισότιμη, καθολική πρόσβαση στον (εθνικό) πολιτισμό και τη γνώση, και από μία οπτική, αυτή η ιστορία μπορεί να ιδωθεί ως μια σειρά από προκλήσεις και

μετασχηματισμούς που φέρνουν τα εθνικά μουσεία αντιμέτωπα συνεχώς με αυτόν το στόχο. Η σημερινή πρόκληση της ανοικτής πρόσβασης δηλαδή, δεν εμφανίστηκε ξαφνικά τα τελευταία χρόνια, διαταράσσοντας τη δημόσια αποστολή και την πραγματικότητα των εθνικών μουσείων. Αντιθέτως, πρόκειται για μια επικαιροποιημένη παραλλαγή ενός παλαιού θέματος.

Εάν όμως η ιστορία των εθνικών μουσείων μπορεί να ιδωθεί και ως μια διαρκής προσπάθεια με στόχο την καθολική πρόσβαση, προκύπτουν μια σειρά από ερωτήματα: Τι σημαίνει καθολική πρόσβαση στα εθνικά μουσεία και γιατί είναι τόσο σημαντική; Ποιους αφορά και πώς μπορεί να επιτευχθεί; Ποιοι παράγοντες την εμποδίζουν ή την διευκολύνουν κάθε φορά; Και πώς η τρέχουσα πρόκληση της ανοικτής πρόσβασης σχετίζεται με όλα αυτά τα ζητήματα; Εάν πρόκειται για ένα παλαιό θέμα, τότε γιατί γίνεται τόσος λόγος γι' αυτήν; Και πώς η ανοικτή πρόσβαση αμφισβητεί τη θέση και τον ρόλο των εθνικών μουσείων, από τη στιγμή που φαίνεται να είναι απόλυτα συμβατή με τη θεσμική τους αποστολή;

Προκειμένου να απαντήσουμε σε αυτά τα ερωτήματα, επιλέξαμε να μελετήσουμε τη σχετική βιβλιογραφία, και να προσεγγίσουμε συγκριτικά τις ιστορίες ίδρυσης και εξέλιξης πέντε εθνικών μουσείων στην Ευρώπη: (α) του Βρετανικού Μουσείου (Λονδίνο, Μ. Βρετανία), (β) του Λούβρου (Παρίσι, Γαλλία), (γ) του Κρατικού Μουσείου της Ολλανδίας (Άμστερνταμ, Ολλανδία), (δ) του Γερμανικού Εθνικού Μουσείου (Νυρεμβέργη, Γερμανία), και (ε) του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου (Αθήνα, Ελλάδα). Επιλέξαμε τα συγκεκριμένα μουσεία ως μελέτες περίπτωσης διότι είναι τα πρώτα εθνικά μουσεία που ιδρύθηκαν στο εκάστοτε κράτος, και τα οποία, λόγω του ιστορικού τους ρόλου, τείνουν να καλλιεργούν και να αναπαράγουν τις κυρίαρχες αφηγήσεις περί έθνους και εθνικού κράτους. Επίσης, πρόκειται για μουσεία τα οποία δημιουργήθηκαν σε εθνικά κράτη με διαφορετικές ιστορίες ανάδυσης και εξέλιξης, και ως εκ τούτου, παρουσιάζουν σημαντικές διαφορές ως προς τον τύπο και την ταυτότητά τους. Τέλος, πρόκειται για μουσεία τα οποία, αυτή τη στιγμή, εντοπίζονται σε διαφορετικές θέσεις στο φάσμα της ψηφιακής-ανοικτής πρόσβασης.

Η επιλογή και ο χαρακτηρισμός αυτών των μουσείων ως εθνικών ίσως προκαλεί εντύπωση, στο βαθμό που κανένα από αυτά δεν είναι αυστηρά μουσείο εθνικής ιστορίας. Στη σχετική βιβλιογραφία, δεν υπάρχει ένας κοινά αποδεκτός ορισμός του εθνικού μουσείου, ενώ κατά καιρούς έχουν επιχειρηθεί διάφορες προσεγγίσεις. Για παράδειγμα, υπάρχουν προσεγγίσεις που διερευνούν τη συγκρότηση των μουσείων σε σχέση με τις ιστορικές και πολιτικές συνθήκες, προσεγγίσεις που συσχετίζουν τον τύπο και την ταυτότητα των εθνικών μουσείων με τη συγκρότηση του κράτους, καθώς και προσεγγίσεις που απομονώνουν ένα συγκεκριμένο χαρακτηριστικό, σύμφωνα με το οποίο ένα μουσείο 'δικαιούται' να φέρει τον τίτλο του εθνικού (π.χ. η συμβολή του στη συγκρότηση και αναπαραγωγή μιας συγκεκριμένης εθνικής αφήγησης), και στη βάση

αυτού, διερευνούν συγκριτικά τα εθνικά μουσεία.<sup>12</sup> Για τις ανάγκες της δικής μας διερεύνησης, θεωρήσαμε αυτά τα μουσεία ως εθνικά, αφενός διότι ιδρύθηκαν, αυτοπροσδιορίζονται και αναγνωρίζονται από το κράτος και το κοινό ως τέτοια. Και αφετέρου διότι, μέσω των συλλογών και των εκθέσεών τους, εκφράζουν όψεις της εκάστοτε εθνικής ταυτότητας, ακόμη κι αν δεν αφηγούνται την εκάστοτε εθνική ιστορία.

Η προσέγγιση της ιστορίας της πρόσβασης στα εθνικά μουσεία μέσω της σύγκρισης ορισμένων μόνον περιπτώσεων ασφαλώς δεν μπορεί να μας οδηγήσει σε μια συνολική αποτίμηση των διαφόρων επιρροών, όπως δεν μπορεί να μας οδηγήσει στην ανάδειξη αιτιακών σχέσεων και στη διατύπωση γενικεύσεων. Μας προσφέρει όμως, τη δυνατότητα να εντοπίσουμε ορισμένες ομοιότητες και διαφορές, καθώς και να απομονώσουμε τυχόν μοναδικά χαρακτηριστικά της κάθε περίπτωσης. Επίσης, μας παρέχει τη δυνατότητα να κατανοήσουμε διαφορετικές ιστορικές διαδικασίες και αποτελέσματα, και να ανιχνεύσουμε την επιρροή και τη σημασία τους σε σχέση με τις τρέχουσες διευθετήσεις. Τέλος, μπορεί να μας βοηθήσει να εντοπίσουμε ενδιαφέροντα θέματα και ερωτήματα προς περαιτέρω διερεύνηση.<sup>13</sup>

## 1.2. Προβλήματα, περιορισμοί και διορθωτικές ενέργειες

Κατά τη διάρκεια εκπόνησης της εργασίας, διαπιστώσαμε ότι, παρά την κεντρική θέση των εθνικών μουσείων στην πολιτιστική πολιτική κάθε κράτους, αυτά δεν έχουν αποτελέσει αντικείμενο κριτικής προσέγγισης παρά μόνον πολύ πρόσφατα. Τα δύο πρώτα βιβλία με θέμα τον ρόλο των μουσείων στη συγκρότηση της εκάστοτε εθνικής ταυτότητας και κληρονομιάς εκδόθηκαν τη δεκαετία του 1990, όταν, στη βάση των προσεγγίσεων του Γκέλνερ, του Άντερσον και των Χομπσμπάουμ και Ρέιντζερ, “η έννοια του έθνους είχε αρχίσει να αποτελεί αντικείμενο πολιτισμικής -πέραν της πολιτικής,

---

<sup>12</sup> Aronsson, P. (2007), “Making National Museums: Comparing Institutional Arrangements, Narrative Scope and Cultural Integration”, στο P. Aronsson, M. Hillström (επιμ.), *NaMu: Making National Museums Program. Setting the Frames*, 26-28.02.2007, Norrköping, Sweden, Conference Proceedings, Linköping: LiU E-Press, σ. 7, <http://www.ep.liu.se/ecp/022/ecp07022.pdf> (τελευταία πρόσβαση: 08.04.2020). Γκαζή, Α., Μπούνια, Α. (2012), “Εισαγωγή: Ζητήματα Μελέτης των Εθνικών Μουσείων”, στο Α. Μπούνια, Α. Γκαζή (επιμ.), *Εθνικά Μουσεία στη Νότια Ευρώπη: Ιστορία και Προοπτικές*, Αθήνα: Καλειδοσκόπιο, σσ. 8-9.

<sup>13</sup> Aronsson, P. (2007), “Making National Museums”, ό.π., σσ. 5-12. Aronsson, P. (2011), “Explaining National Museums. Exploring Comparative Approaches to the Study of National Museums”, στο S.J. Knell, P. Aronsson, A.B. Amundsen, A.J. Barnes et al. (επιμ.), *National Museums: New Studies from Around the World*, London & New York: Routledge, σσ. 29-54. Aronsson, P., Elgenius, G. (2011), “Making National Museums in Europe - A Comparative Approach”, στο P. Aronsson, G. Elgenius (επιμ.), *Building National Museums in Europe 1750-2010*, Conference Proceedings EuNaMus: European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen, Bologna, 28-30 April 2011, Linköping: LiU E-Press, σσ. 5-20, <http://www.ep.liu.se/ecp/064/ecp064.pdf> (τελευταία πρόσβαση: 08.04.2020). Ragin, C. (2014), *The Comparative Method: Moving Beyond Qualitative and Quantitative Strategies*, Oakland: University of California Press, σσ. 1-18, 34-52.

γεωγραφικής και οικονομικής- ανάλυσης”.<sup>14</sup> Πρόκειται για τα βιβλία *Τα Μουσεία και Η Δημιουργία του “Εαυτού”: Ο Ρόλος των Αντικειμένων στις Εθνικές Ταυτότητες* (1994) σε επιμέλεια της Φλόρα Κάπλαν,<sup>15</sup> και *Αναπαριστώντας το Έθνος: Ιστορία, Κληρονομιά και Μουσεία* (1999) σε επιμέλεια των Ντέιβιντ Μπόσογουελ και Τζέσικα Έβανς,<sup>16</sup> τα οποία όμως είναι εξαντλημένα και δεν καταφέραμε να τα εντοπίσουμε. Όπως εξαντλημένο είναι και το πιο πρόσφατο βιβλίο με τίτλο *Η Κληρονομιά του Ναπολέοντα: Η Ανάδυση των Εθνικών Μουσείων στην Ευρώπη, 1794-1830* (2009) σε επιμέλεια των Έλινορ Μπέργκβελτ, Ντέμπορα Μείγερς κ.ά.,<sup>17</sup> το οποίο επίσης δεν μπορέσαμε να αποκτήσουμε.

Για να υπερβούμε αυτούς τους περιορισμούς, και να καλύψουμε τα όποια κενά, αξιοποιήσαμε τα βιβλία και τα πρακτικά συνεδρίων που δημοσιεύτηκαν στο πλαίσιο δύο διεπιστημονικών ερευνητικών προγραμμάτων -του προγράμματος “Δημιουργώντας Εθνικά Μουσεία: Συγκρίνοντας Θεσμικές Διευθετήσεις, Αφηγηματικό Πεδίο και Πολιτισμική Ενσωμάτωση” (NaMu, 2007-2008),<sup>18</sup> και του προγράμματος “Ευρωπαϊκά Εθνικά Μουσεία: Πολιτικές Ταυτότητας, οι Χρήσεις του Παρελθόντος και ο Ευρωπαίος Πολίτης” (EuNaMus, 2010-2012)<sup>19</sup>- τα οποία συνιστούν τις πρώτες προσπάθειες συγκριτικής και κριτικής προσέγγισης των εθνικών μουσείων στην Ευρώπη. Όπως αξιοποιήσαμε και τη βιβλιογραφία σχετικά με την ιστορία συγκεκριμένων μουσείων και συλλογών. Βέβαια, αυτή η βιβλιογραφία είναι ανισομερής, καθώς ορισμένα μουσεία τείνουν να προσελκύουν το ενδιαφέρον των μελετητών περισσότερο από άλλα, ενώ δεν εστιάζει στο ζήτημα της πρόσβασης, αλλά στην αισθητική αξία των αντικειμένων και στα νοήματα που αυτά εκφράζουν μέσω των συστημάτων οργάνωσης και των πρακτικών επιμέλειας που υιοθετούν τα μουσεία κάθε φορά.

Κατά τη διάρκεια του 2020, προσπαθήσαμε να επικοινωνήσουμε με εκπροσώπους και των πέντε μουσείων, προκειμένου να διερευνήσουμε (μέσω συνεντεύξεων) τον ρόλο που παίζουν οι ιστορίες των μουσείων, και οι ιδέες και οι αξίες που εκφράζουν για το εκάστοτε έθνος και την ταυτότητά του στις διαδικασίες λήψης αποφάσεων περί ψηφιακής-ανοικτής πρόσβασης. Ωστόσο, και οι δύο προσπάθειές μας

---

<sup>14</sup> Γκαζή, Α., Μπούνια, Α. (2012), “Εισαγωγή”, ό.π., σ. 10.

<sup>15</sup> Kaplan, F. (επιμ., 1994), *Museums and the Making of “Ourselves”: The Role of Objects in National Identity*, Leicester: Leicester University Press.

<sup>16</sup> Boswel D., Evans J. (επιμ., 1999), *Representing the Nation: A Reader: History Heritage and Museums*, London & New York: Routledge.

<sup>17</sup> Bergvelt, E., Meijers D.J., Tibbe, L., van Wezel, E. (επιμ., 2009), *Napoleon’s Legacy: The Rise of National Museums in Europe, 1794-1830*, Berlin: G + H Verlag.

<sup>18</sup> NaMu: Making National Museums: Comparing Institutional Arrangements, Narrative Scope and Cultural Integration: <https://cordis.europa.eu/project/id/46067> (τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021).

<sup>19</sup> EuNaMus: European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen: <https://ep.liu.se/eunamus/> (τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021).

ήταν ανεπιτυχείς. Η μη-απόκριση από την πλευρά των μουσείων ήταν μάλλον αναμενόμενη, καθώς, λόγω της πανδημίας COVID-19, και τα πέντε μουσεία ήταν κλειστά για μεγάλα χρονικά διαστήματα, ενώ έπρεπε να ανταποκριθούν στις προκλήσεις με τις οποίες ήρθαν αντιμέτωπα λόγω αυτής. Σύμφωνα με σχετική έρευνα του Δικτύου Ευρωπαϊκών Μουσείων,<sup>20</sup> κατά τη διάρκεια εξέλιξης της πανδημίας, τα μουσεία στην Ευρώπη απώλεσαν σημαντικό μέρος των εσόδων τους, και αναγκάστηκαν να διακόψουν τις συνεργασίες τους με εξωτερικούς συνεργάτες και εθελοντές, ενώ κλήθηκαν να αυξήσουν τις ψηφιακές υπηρεσίες τους, προκειμένου να προσελκύσουν την προσοχή του κοινού και να διατηρήσουν το ενδιαφέρον του. Με βάση αυτά τα ευρήματα, αποφασίσαμε να μην επιμείνουμε περισσότερο, λαμβάνοντας υπόψη και το γεγονός ότι δεν ενδείκνυται να μελετά κανείς το οποιοδήποτε θέμα κατά τη διάρκεια μιας περιόδου κρίσης, και ιδιαίτερα όταν αυτή επηρεάζει το θέμα υπό διερεύνηση. Καταγράψαμε όμως, ορισμένες βασικές πληροφορίες σε σχέση με τον τύπο και την ταυτότητα των μουσείων, την ψηφιακή τους παρουσία, και τους όρους χρήσης του ψηφιακού και ψηφιοποιημένου περιεχομένου τους, προκειμένου να έχουμε μια σαφή εικόνα της θέσης τους στο φάσμα της ψηφιακής-ανοικτής πρόσβασης (βλ. παράρτημα).

Στους παραπάνω περιορισμούς, πρέπει να προσθέσουμε και τις λιγοστές έρευνες που έχουν πραγματοποιηθεί ως τώρα με θέμα την ανοικτή πρόσβαση στα μουσεία, και συνακόλουθα, την περιορισμένη επιστημονική βιβλιογραφία για το θέμα. Στο βαθμό που η μαζική ψηφιοποίηση και η ανοικτή πρόσβαση δεν είναι ακόμη εδραιωμένες πρακτικές τόσο στο χώρο των μουσείων, όσο και στον ευρύτερο τομέα, είναι μάλλον αναπόφευκτο, προς το παρόν, το μεγαλύτερο μέρος των διαθέσιμων πηγών να αποτελείται από κινηματικές διακηρύξεις, συστάσεις και τεχνικές προδιαγραφές.

Βέβαια, τον Οκτώβριο του 2020, δημοσιεύτηκε ένα μέρος της ερευνητικής εργασίας “Κριτικό Ανοικτό GLAM: Προς [μια Κατάλληλη] Ανοικτή Πρόσβαση για την Πολιτιστική Κληρονομιά”,<sup>21</sup> την οποία πραγματοποίησε η πρωτοβουλία Open GLAM, στο πλαίσιο επικαιροποίησης της δικής της Διακήρυξης για την Ανοικτή Πρόσβαση στην Πολιτιστική Κληρονομιά. Η συγκεκριμένη εργασία επιχειρεί να καλύψει σημαντικά κενά στη βιβλιογραφία (όπως είναι, για παράδειγμα, ο ορισμός της ‘ανοικτότητας’, ο τρόπος που λειτουργεί ή δυσλειτουργεί η νομοθεσία σε διάφορα πεδία, τα οφέλη και τα εμπόδια για την υιοθέτηση μιας πολιτικής ανοικτής πρόσβασης, οι σχέσεις εξουσίας στη συλλογή και διαχείριση της πολιτιστικής κληρονομιάς κ.ά.), λαμβάνοντας υπόψη

---

<sup>20</sup> NEMO - Network of European Museum Organisations (2020), “Museums During COVID-19”: <https://www.ne-mo.org/advocacy/our-advocacy-work/museums-during-covid-19.html> (τελευταία πρόσβαση: 18.12.2020).

<sup>21</sup> Open GLAM, “Towards a Declaration on Open Access for Cultural Heritage”: <https://openglam.pubpub.org/> (τελευταία πρόσβαση: 25.01.2021). Βλ. και Open GLAM, “Why”: <https://openglam.org/why/> (τελευταία πρόσβαση: 25.01.2021). Wallace, A. (2020a), “Introduction”, ό.π.

πρόσφατες πρωτοβουλίες στο πεδίο, πολιτικές και πρακτικές διαφόρων φορέων, ποσοτικές έρευνες, ακαδημαϊκή βιβλιογραφία, τεχνικές αναφορές, συστάσεις, λευκές βίβλους, τρέχουσες νομικές εξελίξεις και ηθικά ζητήματα που αντιμετωπίζουν τόσο ο τομέας, όσο και το κοινό του. Είναι δηλαδή, η πρώτη εργασία που υιοθετεί μια ολιστική και διεπιστημονική προσέγγιση για το θέμα, με στόχο να προωθήσει τη συζήτηση για την ανοικτή πρόσβαση και πέρα από τα πνευματικά δικαιώματα.<sup>22</sup>

Ωστόσο, και αυτή η εργασία επηρεάστηκε αρνητικά από την πανδημία, με αποτέλεσμα τα ευρήματά της να μην έχουν δημοσιευτεί ακόμη ολοκληρωμένα. Για παράδειγμα, δεν έχουν δημοσιευτεί τα κεφάλαια σχετικά με: (α) την ιστορία της πρωτοβουλίας Open GLAM και τη σχέση της με άλλες πρωτοβουλίες του ανοικτού κινήματος, (β) τα οφέλη της ανοικτής πρόσβασης στην πολιτιστική κληρονομιά, και (γ) τις άνισες σχέσεις εξουσίας που χαρακτηρίζουν τις πρακτικές συλλογής και διαχείρισης της πολιτιστικής κληρονομιάς, τα οποία θα μας βοηθούσαν να κατανοήσουμε και να πλαισιώσουμε καλύτερα τα αιτήματα και τα επιχειρήματα του κινήματος, αλλά και την τρέχουσα κατάσταση στο χώρο των μουσείων. Προσπαθήσαμε να συμπληρώσουμε αυτά τα κενά μέσω προγενέστερων εμπειρικών ερευνών, αλλά και μέσω των υπάρχουσών συστάσεων, διακηρύξεων και λευκών βίβλων.

### **1.3. Δομή της εργασίας**

Η εργασία χωρίζεται σε δύο μέρη. Στο πρώτο μέρος, προσεγγίζουμε τις ιστορίες ίδρυσης και εξέλιξης των πέντε εθνικών μουσείων κατά τη διάρκεια του 18ου και 19ου αιώνα, εστιάζοντας σε εκείνα τα στοιχεία και τα κομβικά σημεία της ιστορίας τους (πρόσωπα, γεγονότα, ενδεικτικές συλλογές, πρακτικές κ.λπ.) που μας βοηθούν να κατανοήσουμε πώς γίνεται αντιληπτή η ισότιμη, καθολική πρόσβαση σε αυτά, και πώς αυτή επιτυγχάνεται (εάν επιτυγχάνεται) εκείνη την περίοδο. Και στο δεύτερο μέρος, ανιχνεύουμε τις κύριες προκλήσεις και τους μετασχηματισμούς του 20ού και 21ου αιώνα, που φέρνουν τα μουσεία αντιμέτωπα με το στόχο της ισότιμης, καθολικής πρόσβασης. Με τελικό προορισμό την ανοικτή πρόσβαση, ως κύριες προκλήσεις θεωρούμε τους δύο Παγκοσμίους Πολέμους που απειλούν την ύπαρξή τους, την επιβολή νεοφιλελεύθερων πολιτικών που τα μετασχηματίζουν σε 'επιχειρήσεις', τις τεχνολογικές εξελίξεις που καθιστούν το κοινό πιο ενεργό, τα επιχειρήματα μαζικής ψηφιοποίησης που εντάσσουν νέους δρώντες στο πεδίο της πολιτιστικής κληρονομιάς, και τέλος τη δημιουργία της Europeana και το ανοικτό κίνημα που τα φέρνουν αντιμέτωπα με το αίτημα της ανοικτής πρόσβασης.

---

<sup>22</sup> Wallace, A. (2020a), "Introduction", ό.π.





## 2. ΙΔΡΥΣΗ ΚΑΙ ΕΞΕΛΙΞΗ ΕΘΝΙΚΩΝ ΜΟΥΣΕΙΩΝ ΤΟ 18ο ΚΑΙ 19ο ΑΙΩΝΑ

Ιστορικά, το μουσείο ως θεσμός προκύπτει από τις ιδιωτικές συλλογές έργων τέχνης και αξιοπερίεργων αντικειμένων που δημιουργήθηκαν το 16ο και 17ο αιώνα, από πρίγκιπες και βασιλείς, καθώς και από εκπροσώπους της αναδυόμενης (τότε) αστικής τάξης. Αυτές οι συλλογές στεγάζονταν στα παλάτια και τις επαύλεις των ιδιοκτητών τους, και παρουσιάζονταν σε δωμάτια που διαμορφώνονταν ειδικά για την έκθεσή τους — τα γνωστά και ως *kunstkammers* (δωμάτια τέχνης) και *wunderkammers* (δωμάτια των θαυμάτων).<sup>23</sup>

Οι αριστοκράτες και οι αστοί εγκαθιστούσαν τις συλλογές τους σε τέτοιου είδους δωμάτια για να εντυπωσιάσουν τους επισκέπτες τους, αλλά και για να νομιμοποιήσουν τη θέση τους. Άλλωστε, τόσο οι συλλογές, όσο και τα αντικείμενα επιδείκνυαν κάτι για τους ιδιοκτήτες τους: την εξουσία, το μεγαλείο, τη δόξα, τον πλούτο ή τη σοφία τους. Ήταν δηλαδή, σύμβολα κοινωνικού στάτους και γοήτρου. Αυτά τα δωμάτια χρησιμοποιούνταν και ως χώροι εκπαίδευσης και ψυχαγωγίας, αποτελώντας το σκηνικό διαφόρων επίσημων τελετών, εκδηλώσεων και άλλων συναντήσεων. Ωστόσο, η πρόσβαση σε αυτά ήταν αρχικά περιορισμένη, καθώς μόνον οι αξιωματούχοι, οι καλλιτέχνες και οι επιστήμονες μπορούσαν να τα επισκεφθούν, και να θαυμάσουν ή να μελετήσουν το περιεχόμενό τους. Σταδιακά βέβαια, οι αριστοκράτες και οι αστοί άρχισαν να ανοίγουν τις συλλογές τους στο ευρύ κοινό, και ως ένα μέσο επίδειξης της πολιτικής τους αρετής ή του ενδιαφέροντός τους για το γενικό καλό (*civic mindedness*).<sup>24</sup>

Από τα μέσα του 18ου αιώνα, αυτή η διαδικασία εκδημοκρατισμού των συλλογών επιταχύνθηκε και μετασχηματίστηκε ριζικά. Με την ανάδυση του δημόσιου, εθνικού μουσείου, οι συλλογές και τα αντικείμενα άρχισαν να χρησιμοποιούνται για την επίτευξη νέων πολιτικών στόχων: για να αποδείξουν την ύπαρξη, την ταυτότητα και την υπεροχή του έθνους, να παρέχουν πληροφόρηση και γνώση για την εθνική ιστορία και την εθνική πολιτιστική κληρονομιά, να διαμορφώσουν το γούστο και την κοινωνική συμπεριφορά των πολιτών, αλλά και για να τροφοδοτήσουν τους καλλιτέχνες, τους τεχνίτες, και τους μηχανικούς με πρότυπα και μοτίβα για τη σύγχρονη δημιουργία.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Impey, O., MacGregor, A. (1985), *The Origins of Museums The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, Oxford: Clarendon Press.

<sup>24</sup> Duncan, C. (1991), "Art Museums and The Ritual of Citizenship", στο I. Karp, S.D. Lavine (επιμ.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington & London: Smithsonian Institution Press, σσ. 94-95.

<sup>25</sup> Βλ. ευρύτερα: Poulot, D. (2015), "The Changing Roles of Art Museums", στο P. Aronsson, G. Elgenius (επιμ.), *National Museums and Nation-Building in Europe, 1750-2010: Mobilization and Legitimacy, Continuity and Change*, London & New York: Routledge, σσ. 89-118.

Βέβαια, για να επιτευχθούν αυτοί οι στόχοι, έπρεπε να συμβούν δύο πράγματα: (α) οι συλλογές και τα αντικείμενα όφειλαν να αναπλαισιωθούν, και να αποκτήσουν νέες αξίες και νοήματα, και (β) αυτές οι νέες αξιολογήσεις και νοηματοδοτήσεις έπρεπε να διαδοθούν στους πολλούς. Εντός του μουσείου, η αναπλαισίωση και η εκ νέου νοηματοδότηση των αντικειμένων και των συλλογών πραγματοποιήθηκε με τη χρήση διαφόρων εξελικτικών συστημάτων ταξινόμησης. Οργανωμένα ανά χρονολογία, εποχή, σχολή και τυπολογία, τα αντικείμενα έγιναν ιστορικά τεκμήρια πνευματικού πλούτου, και οι συλλογές, παρουσιαζόμενες ως ιστορία της τέχνης και του (εθνικού) πολιτισμού, μετασηματίστηκαν σε (εθνική) πολιτιστική κληρονομιά. Όσο για τη διάδοση των νέων αξιών και νοημάτων, αυτή κατέστη εφικτή μέσω της παροχής ισότιμης, καθολικής πρόσβασης στο μουσείο και τις συλλογές του. Από δω και στο εξής, ακόμη και όσοι δεν διέθεταν τις γνώσεις για να κατανοήσουν και να αξιοποιήσουν τα πολιτισμικά αγαθά που προσέφερε το μουσείο, μπορούσαν να εισέλθουν ελεύθερα σε αυτό και να θαυμάσουν με δέος τα εκθέματα. Στους χώρους του εθνικού μουσείου, όλοι οι πολίτες ήταν *καταρχήν* ίσοι.<sup>26</sup>

\* \* \*

Η ιστορία των εθνικών μουσείων ξεκινά το 18ο αιώνα στην Ευρώπη, με την ίδρυση των δύο πρώτων δημόσιων, εθνικών μουσείων στον κόσμο: του Βρετανικού Μουσείου και του Λούβρου. Η περίοδος της Γαλλικής Επανάστασης και των Ναπολεόντειων Πολέμων υπήρξε καθοριστική για την εξέλιξή τους ως μουσείων καθολικής επισκόπησης,<sup>27</sup> αλλά και για τη δημιουργία όλων των μεγάλων εθνικών μουσείων τέχνης στην Ευρώπη του 19ου αιώνα. Λόγω της κατάσχεσης των ιδιοκτησιών των αριστοκρατών και των εκκλησιών από τα γαλλικά επαναστατικά στρατεύματα, όλα τα αναδυόμενα έθνη και εθνικά κράτη βρέθηκαν στη δίνη ενός διεθνούς ανταγωνισμού για τη δημιουργία ολοένα και μεγαλύτερων εθνικών συλλογών, ιδιαίτερα στο μέτωπο της αρχαιολογίας και των καλών τεχνών.

Τις περισσότερες φορές, η δημιουργία αυτών των συλλογών και μουσείων ήταν το αποτέλεσμα ιδιωτικών πρωτοβουλιών (ατομικών ή συλλογικών), και γι' αυτό η ιστορία των εθνικών μουσείων είναι άμεσα συνδεδεμένη με τις βιογραφίες και τις προσωπικότητες όλων όσων έπαιξαν ρόλο στη διαμόρφωσή τους (δωρητών, πολιτικών, διανοούμενων, επιμελητών, καλλιτεχνών κ.ά). Ασφαλώς, η ματαιοδοξία και η επιθυμία για κοινωνικό γόητρο ήταν κίνητρα για την ίδρυση εθνικών μουσείων ή για τη

---

<sup>26</sup> Bennett, T. (1995), *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London & New York: Routledge, σσ. 6-9.  
Duncan, C. (1991), "Art Museums and The Ritual of Citizenship", ό.π., σσ. 94-95.

<sup>27</sup> Duncan, C., Wallach, A. (1980), "The Universal Survey Museum", *Art History*, 3 (4): 448-469, <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.1980.tb00089.x> (τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021).

συνεισφορά σε αυτά, όπως ήταν και στην περίπτωση των βασιλικών και των αστικών συλλογών. Αλλά τέτοιου είδους κίνητρα αναμειγνύονται εύκολα με πολιτειακές ανησυχίες και συναισθήματα εθνικής υπερηφάνειας. Σε κάθε περίπτωση, τα εθνικά μουσεία ήταν ευθύς εξαρχής εγχειρήματα συγκεκριμένων προσώπων που, από τη θέση τους στο πλαίσιο του κράτους ή της κοινωνίας των πολιτών, κινητοποιήθηκαν με στόχο την παροχή ισότιμης, καθολικής πρόσβαση στον πολιτισμό και τη γνώση στο έθνος και για το έθνος. Ας δούμε πότε, πώς, από ποιους, και με τι υλικό υλοποιήθηκαν αυτά τα εγχειρήματα στις πέντε περιπτώσεις που έχουμε επιλέξει.

## 2.1. Το Βρετανικό Μουσείο

Το Βρετανικό Μουσείο ιδρύθηκε το 1753, με νομοθετική πράξη του βρετανικού κοινοβουλίου, και άνοιξε τις πύλες του “σε όλα τα φιλομαθή και περίεργα άτομα” το 1759, στην έπαυλη Μοντάγκου στο Λονδίνο, την οποία αγόρασε το βρετανικό κράτος ειδικά για τη στέγασή του. Η ιδρυτική συλλογή του μουσείου ήταν η ιδιωτική συλλογή του σερ Χανς Σλόαν (1660-1753), η οποία περιελάμβανε περισσότερες από 80.000 φυσικές και τεχνητές ‘σπανιότητες’, 32.000 νομίσματα και μετάλλια, και μια βιβλιοθήκη με περισσότερα από 40.000 χειρόγραφα και βιβλία.<sup>28</sup>

Ο Σλόαν άρχισε να συλλέγει δείγματα φυσικής ιστορίας και άλλα αξιοπερίεργα αντικείμενα σε νεαρή ηλικία, γεγονός που τον ώθησε να σπουδάσει ιατρική στο Λονδίνο, το Παρίσι και το Μονπελιέ. Το 1683, απέκτησε το πτυχίο του από το Πανεπιστήμιο της Οράγγης-Νασσάου, και το 1689, ξεκίνησε την καριέρα του ως γιατρός στο σπίτι του στο Λονδίνο, όπου είχε ορισμένους πλούσιους και αριστοκράτες ασθενείς (μεταξύ των οποίων ήταν η βασίλισσα Άννα και οι βασιλείς Γεώργιος Α΄ και Γεώργιος Β΄). Στη συνέχεια, το 1719, εκλέχθηκε πρόεδρος του Βασιλικού Κολλεγίου των Γιατρών, και το 1727, διαδέχθηκε τον σερ Ισαάκ Νιούτον στην προεδρία της Βασιλικής Εταιρείας, έχοντας βέβαια διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στη συγκεκριμένη εταιρεία ήδη από το 1693, όταν, από τη θέση του γραμματέα, ανανέωσε το γνωστό περιοδικό της με τίτλο *Φιλοσοφικές Συναλλαγές*.<sup>29</sup>

Κομβικό σημείο στη συλλεκτική δραστηριότητα του Σλόαν υπήρξε το ταξίδι του στην Τζαμάικα το 1687, όπου πήγε ως προσωπικός γιατρός του νέου (τότε) κυβερνήτη της, του Δούκα του Άλμπερμαρλ. Εκείνη την εποχή, η Τζαμάικα ήταν μια κερδοφόρα

---

<sup>28</sup> British Museum, “History”: <https://www.britishmuseum.org/about-us/british-museum-story/history> (τελευταία πρόσβαση: 10.02.2021). Caygill, M. (2002), *The Story of the British Museum*, London: British Museum Press, σσ. 7-11. Caygill, M., Date, C. (1999), *Building the British Museum*, London: British Museum Press, σσ. 11-12.

<sup>29</sup> British Museum, “Sir Hans Sloane”: <https://www.britishmuseum.org/about-us/british-museum-story/sir-hans-sloane> (τελευταία πρόσβαση: 10.02.2021). Caygill, M., Date, C. (1999), *Building the British Museum*, ό.π., σ. 12.

αγγλική αποικία χάρη στην εργασία των σκλάβων από τη Δυτική Αφρική, τους οποίους οι Άγγλοι μετέφεραν εκεί σε ολοένα και μεγαλύτερους αριθμούς, προκειμένου να εργαστούν στις φυτείες. Ο Σλόαν παρέμεινε στην Καραϊβική μόνον δεκαπέντε μήνες (καθώς ο Άλμπερμαρλ πέθανε την επόμενη χρονιά), αλλά με τη βοήθεια των Άγγλων κτηματιών και των αφρικανών σκλάβων, κατόρθωσε να δημιουργήσει μια συλλογή από 800 είδη φυτών, ζώων και άλλων αξιοπερίεργων αντικειμένων. Επιστρέφοντας στο Λονδίνο, παντρεύτηκε την Ελίζαμπεθ Λάνγκλεϊ Ρόουζ (η οποία ήταν κληρονόμος φυτειών ζάχαρης στην Τζαμάικα), και με το εισόδημά του, το οποίο προερχόταν εν μέρει από το επάγγελμά του ως γιατρού και εν μέρει από τα κέρδη που του απέφερε η εργασία των σκλάβων στις φυτείες, εξασφάλισε τη συνέχιση της συλλεκτικής του δραστηριότητας.<sup>30</sup>

Στα χρόνια που ακολούθησαν και έως το θάνατό του, ο Σλόαν εμπλούτισε τη συλλογή του σημαντικά, εκμεταλλευόμενος τα παγκόσμια δίκτυα που δημιουργούνταν από την επέκταση της βρετανικής αυτοκρατορίας (από τη Βόρεια Αμερική έως τις Δυτικές Ινδίες και τη Νοτιοανατολική Ασία). Όταν πέθανε, το 1753, κληροδότησε τη συλλογή του στο βασιλιά Γεώργιο Β΄, υπό την προϋπόθεση ότι το βρετανικό κράτος θα πλήρωνε το ποσό των 20.000 λιρών στους κληρονόμους του για να την αγοράσει, και θα δημιουργούσε ένα νέο και ελεύθερα προσβάσιμο μουσείο για να την στεγάσει. Το βρετανικό κράτος αποδέχθηκε τους όρους της διαθήκης του Σλόαν, και την ίδια χρονιά, αγόρασε τη συλλογή του, συγκεντρώνοντας τα χρήματα μέσω μιας εθνικής λαχειοφόρου αγοράς.<sup>31</sup>

Όταν το Βρετανικό Μουσείο άνοιξε τις πύλες του στο κοινό στα μέσα του 18ου αιώνα (συμπεριλαμβάνοντας στις αρχικές του συλλογές τη βιβλιοθήκη Κότον και τη συλλογή χειρογράφων Χάρλεϊ),<sup>32</sup> ήταν επί της ουσίας ένα εγκυκλοπαιδικό μουσείο φυσικής ιστορίας και αξιοπερίεργων (εθνογραφικών) αντικειμένων. Αντιθέτως, σήμερα είναι ένα μουσείο καθολικής επισκόπησης της ιστορίας των πολιτισμών, διατηρώντας και εκθέτοντας κυρίως συλλογές έργων τέχνης και αρχαιοτήτων. Αυτό σημαίνει ότι από το 1756 έως σήμερα, ο τύπος και η ταυτότητα του μουσείου, καθώς και η νοσηματοδότηση και η αξιολόγηση των συλλογών του έχουν αλλάξει σημαντικά. Αυτή η αλλαγή βέβαια, δεν πραγματοποιήθηκε στιγμιαία. Ξεκίνησε στις αρχές του 19ου αιώνα, με την απόκτηση των πρώτων συλλογών αρχαιοτήτων κατά τη διάρκεια και αμέσως μετά τους Ναπολεόντειους Πολέμους. Συνεχίστηκε στα τέλη του 19ου αιώνα, με την

---

<sup>30</sup> British Museum, "Sir Hans Sloane", ό.π. Caygill, M., Date, C. (1999), *Building the British Museum*, ό.π., σ. 12.

<sup>31</sup> British Museum, "Sir Hans Sloane", ό.π. Caygill, M., Date, C. (1999), *Building the British Museum*, ό.π., σ. 12.

<sup>32</sup> Για τη βιβλιοθήκη Κότον και τη συλλογή χειρογράφων Χάρλεϊ, βλ. Caygill, M. (2002), *The Story of the British Museum*, ό.π., σσ. 11-12. Minihan, J. (1977), *The Nationalization of Culture: The Development of State Subsidies to the Arts in Great Britain*, London: Hamish Hamilton, σ. 11.

αυτονόμηση των συλλογών φυσικής ιστορίας το 1883.<sup>33</sup> Και 'ολοκληρώθηκε' στα τέλη του 20ού αιώνα, με την ίδρυση της Βρετανικής Βιβλιοθήκης το 1973, και τη μετακόμισή της το 1997.

Το μουσείο ξεκίνησε να εμπλουτίζει τις συλλογές του αμέσως μετά την ίδρυσή του, κυρίως μέσω κληροδοτημάτων, ιδιωτικών δωρεών και κρατικών επιχορηγήσεων. Ωστόσο, κατά τη διάρκεια των πρώτων πενήντα χρόνων της λειτουργίας του, το διοικητικό συμβούλιο και οι επιμελητές του δεν είχαν κατά νου μια σαφή και συνεκτική, εθνική ή εθνικιστική συλλεκτική πολιτική. Σύμφωνα με τον Τζένκινς, το μουσείο ήταν ασφαλώς επενδεδυμένο με αισθήματα εθνικής υπερηφάνειας, και ο ανταγωνισμός με τους Γάλλους παρείχε ένα συνεχές κίνητρο για αρχαιολογική δραστηριότητα. Ωστόσο, τις πρώτες δεκαετίες της ύπαρξής του, τα έργα τέχνης των μεγάλων πολιτισμών της αρχαιότητας δεν συγκεντρώθηκαν σε αυτό λόγω ενός συνεχούς κινήτρου για εθνική "αυτοεπιβεβαίωση", αλλά μέσω μιας σειράς αξιολογικών "ατυχημάτων", και με την επιμονή και τις προσπάθειες συγκεκριμένων ιδιωτών, που πολλές φορές αναγκάζονταν να διαπραγματευτούν με μια απρόθυμη βρετανική κυβέρνηση για να την πείσουν να τα αγοράσει.<sup>34</sup>

Η Μίνιχαν αναφέρει ότι, τις πρώτες δεκαετίες, η βρετανική κυβέρνηση ήταν μάλλον αδιάφορη ή αμήχανη απέναντι στο μουσείο. Τα μέλη του διοικητικού του συμβουλίου (μεταξύ των οποίων ήταν μέλη της κυβέρνησης και της βασιλικής οικογένειας, καθώς και εκπρόσωποι των αρχικών ευεργετών) συνήθιζαν να απουσιάζουν από τις συναντήσεις τους. Μάλιστα, η παρουσία τους ήταν τόσο αραιή, που το 1836-7, το συμβούλιο ψήφισε ως ελάχιστη υποχρέωση την παρουσία τους μια φορά το χρόνο. Την ίδια στιγμή, οι κρατικές επιχορηγήσεις για τη γενική συντήρηση

---

<sup>33</sup> Το 1883, το Βρετανικό Μουσείο εγκαινίασε το (τότε) παράρτημά του στο Νότιο Κένσινγκτον, επανεκθέτοντας εκεί τις συλλογές φυσικής ιστορίας που διέθετε. Ο σκοπός της αυτονόμησης αυτών των συλλογών ήταν μάλλον διπλός. Από τη μία πλευρά, το μουσείο ήθελε να απομακρύνει από τους χώρους του το μεγάλο αριθμό παιδιών που το επισκέπτονταν για να δουν τα ζώα, και που έκαναν πολύ θόρυβο. Και από την άλλη, έπρεπε να απελευθερώσει χώρο για τις αρχαιότητες, οι οποίες είχαν γεμίσει τους χώρους του. Αυτή η αυτονόμηση βέβαια, μπορεί να εκληφθεί και ως ένδειξη της επαναξιολόγησης αφενός των συλλογών φυσικής ιστορίας (οι οποίες δεν θεωρούνταν τόσο σημαντικές όσο το 18ο αιώνα), και αφετέρου των συλλογών αρχαιοτήτων (οι οποίες γίνονταν πλέον αντιληπτές ως οι πιο σημαντικές του μουσείου). Βλ. Caygill, M. (2002), *The Story of the British Museum*, ό.π., σσ. 43-44. Watson, S., Sawyer, A. (2011), "National Museums in Britain", στο P. Aronsson, G. Elgenius (επιμ.), *Building National Museums in Europe 1750-2010*, ό.π., σ. 119.

<sup>34</sup> Βέβαια, πίσω από όλες αυτές τις ιδιωτικές προσπάθειες με στόχο τη δημιουργία συλλογών αρχαιοτήτων, βρίσκονταν η δύναμη του Βασιλικού Ναυτικού και η διπλωματία του Υπουργείου Εξωτερικών της Μεγάλης Βρετανίας. Χωρίς αυτήν την υποστήριξη, ελάχιστες συλλογές θα είχαν εξασφαλιστεί. Ο Τζένκινς αναφέρει χαρακτηριστικά ότι η υπεροχή του Βασιλικού Ναυτικού υπήρξε καθοριστική όχι μόνον για την έκβαση των Ναπολεόντειων Πολέμων, αλλά και για το ίδιο το μέλλον του Βρετανικού Μουσείου. Όσο για τον ρόλο του στην πρόοδο της κλασικής αρχαιολογίας, αυτός αποτελεί το θέμα ενός ολόκληρου βιβλίου. Jenkins, I. (1992), *Archaeologists and Aesthetes in the Sculpture Galleries of the British Museum 1800-1939*, London: British Museum Press, σσ. 13-14.

του κτιρίου και τα νέα αποκτήματα ήταν διακοπτόμενες και περιορισμένες. Για παράδειγμα, η κυβέρνηση δεν παρείχε χρήματα για τη γενική συντήρηση του κτιρίου πριν από το 1762, και αυτά που παρείχε δεν ήταν επαρκή γι' αυτόν το σκοπό. Σταδιακά, καθώς οι συλλογές του μουσείου εμπλουτίζονταν, η έπαυλη Μοντάγκου έγινε ακατάλληλη για τη στέγαση του μουσείου, αλλά οι εργασίες για την ανέγερση του νέου κτιρίου (του νεοκλασικού κτιρίου του σερ Ρόμπερτ Σμερκ, το οποίο στεγάζει το μουσείο έως σήμερα) δεν ξεκίνησαν παρά το 1823, όταν ο βασιλιάς Γεώργιος Δ' δώρισε στο μουσείο τη βιβλιοθήκη του πατέρα του, 'εξαναγκάζοντας' την κυβέρνηση να αναγνωρίσει την ανεπάρκεια των υπάρχουσών εγκαταστάσεων. Την ίδια χρονιά (1823), η ετήσια επιχορήγηση για τη βιβλιοθήκη του μουσείου ήταν 350 λίρες, δηλαδή ένα ποσό πολύ μικρό για τις ανάγκες μιας εθνικής βιβλιοθήκης.<sup>35</sup>

Για τη Μίνιχαν, το εκπληκτικό στοιχείο στην ιστορία του Βρετανικού Μουσείου δεν είναι το γεγονός ότι αναπτύχθηκε με τυχαίο τρόπο, αλλά το γεγονός ότι κατάφερε τελικά να αναπτυχθεί. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά, το μουσείο "υπέφερε από κρίση ταυτότητας" ήδη από την αρχή της ύπαρξής του, καθώς ήταν ασαφές τι ακριβώς ήταν: μία βιβλιοθήκη ή μια συλλογή ειδών φυσικής ιστορίας; Βέβαια, για πολλά χρόνια, ήταν ο μοναδικός φορέας στη Μεγάλη Βρετανία, που μπορούσε να επωφεληθεί από τους ιδιώτες συλλέκτες που επιθυμούσαν να κληροδοτήσουν τις συλλογές τους στο έθνος. Και γι' αυτό, με το πέρασμα του χρόνου, οι συλλογές του άρχισαν να χαρακτηρίζονται από μεγάλη ποικιλομορφία. Το 1823, ο ριζοσπάστης βουλευτής του Ουέστμινστερ, Τζον Καμ Χόμπχαουζ, αποκάλυψε το μουσείο "συνονθύλευμα" ("a piece of patchwork") — και είναι γεγονός ότι, έως και την πρώτη εκατονταετηρίδα του, το μουσείο έδινε την εντύπωση μιας αποθήκης όπου συγκεντρώνονται ανόμοια πράγματα.<sup>36</sup>

Επίσης, τις πρώτες δεκαετίες λειτουργίας του μουσείου, η τέχνη δεν είχε θέση σε αυτό. Άλλωστε, όπως ήδη αναφέραμε, ο αρχικός του χαρακτήρας, παρόλο που ήταν ασαφής, δεν ήταν αυτός ενός μουσείου τέχνης. Ωστόσο, στα τέλη του 18ου αιώνα και στις αρχές του 19ου, το μουσείο άρχισε να αποκτά τις πρώτες του διακεκριμένες συλλογές έργων τέχνης και αρχαιοτήτων, με ειδικές επιχορηγήσεις τις οποίες ενέκρινε η βρετανική κυβέρνηση ειδικά γι' αυτόν το σκοπό. Έτσι, το 1772, το μουσείο απέκτησε τα βάζα από τη συλλογή του διπλωμάτη σερ Ουίλιαμ Χάμιλτον, και το 1805, αγόρασε τη συλλογή μαρμάρινων αγαλμάτων, χάλκινων και κεραμικών αντικειμένων του Τσαρλς Τάουνλι. Αρκετά χρόνια αργότερα, αγοράστηκαν για το μουσείο τα μάρμαρα της Φιγαλείας από την Αρκαδία, και το 1816, έγιναν δημόσια περιουσία τα ελγίνεια μάρμαρα.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> Βλ. Minihan, J. (1977), *The Nationalization of Culture*, ό.π., σ. 12. Για τις κτιριακές εγκαταστάσεις του μουσείου, βλ. Caygill, M., Date, C. (1999), *Building the British Museum*, ό.π.

<sup>36</sup> Minihan, J. (1977), *The Nationalization of Culture*, ό.π., σσ. 12-13.

<sup>37</sup> Στο ίδιο, σ. 13.

Επί της ουσίας, η βρετανική κυβέρνηση αποφάσισε να αγοράσει έργα αρχαίας τέχνης κατά τη διάρκεια και αμέσως μετά τους Ναπολεόντειους Πολέμους, αλλά ακόμη και τότε, η στάση της απέναντι στην τέχνη ήταν ασυνεπής. Γύρω στο 1810, ο (τότε) πρωθυπουργός, Σπένσερ Πέρσεβαλ, ανέφερε τον πόλεμο ως μία δικαιολογία προκειμένου να αφήσει την τέχνη στα χέρια των ιδιωτών. Ταυτόχρονα όμως, η Μεγάλη Βρετανία δεν επιθυμούσε να βρεθεί εκτός του διεθνούς ανταγωνισμού που είχε αρχίσει να αναπτύσσεται για την απόκτηση συλλογών κλασικών αρχαιοτήτων. Εκείνη την εποχή, πολλοί ηγεμόνες της ηπειρωτικής Ευρώπης, εμπνεόμενοι από το κίνημα του ρομαντισμού, ήταν διατεθειμένοι να εμπλουτίσουν τις ιδιωτικές και τις δημόσιες συλλογές τους με κλασικές αρχαιότητες. Επομένως, ήταν εθνική ντροπή για τη βρετανική κυβέρνηση να μην καταφέρει και η ίδια να αποκτήσει τέτοιου είδους συλλογές.<sup>38</sup>

Στις αρχές του 19ου αιώνα, η Μεγάλη Βρετανία δεν είχε να επιδείξει ένα εντυπωσιακό μουσείο τέχνης. Αντιθέτως, η Γαλλία είχε το Λούβρο, το οποίο είχε ανοίξει τις πύλες του ως εθνικό μουσείο το 1793, και το οποίο, έως την ήττα του Ναπολέοντα, ήταν ασφυκτικά γεμάτο με αριστουργήματα, τα οποία είχαν αποσπάσει τα γαλλικά στρατεύματα ως πολεμικά τρόπαια, από τις γαλλικές κτήσεις ανά την Ευρώπη. Σε αυτό το πλαίσιο, το Φεβρουάριο του 1816, η βρετανική κυβέρνηση αποφάσισε να διορίσει μια ειδική επιτροπή, προκειμένου να εξετάσει το ζήτημα της αγοράς των ελγίνειων μαρμάρων. Η επιτροπή συνέταξε μια έκθεση, η οποία κατέληγε σε δύο συμπεράσματα: (α) ότι η καλλιέργεια των καλών τεχνών συνέβαλε σημαντικά στη φήμη, το χαρακτήρα και την “αξιοπρέπεια” κάθε κυβέρνησης που την ενθάρρυνε, και (β) ότι οι καλές τέχνες ήταν στενά συνδεδεμένες με την πρόοδο στην επιστήμη, τη λογοτεχνία και τη φιλοσοφία. Αυτά τα συμπεράσματα βέβαια, δεν ήταν νέα. Οι Βρετανοί καλλιτέχνες και οι πάτρωνές τους επιχειρηματολογούσαν για αυτά τα ζητήματα για χρόνια. Αλλά χρειάστηκε η αίσθηση του διεθνούς ανταγωνισμού, η οποία πυροδοτήθηκε από τους Ναπολεόντειους Πολέμους, προκειμένου η βρετανική κυβέρνηση να αναλάβει δράση.<sup>39</sup>

Τα ελγίνεια μάρμαρα ήταν το επίκεντρο ενός έντονου δημόσιου ενδιαφέροντος για πολλά χρόνια, προτού η κυβέρνηση αποφασίσει να τα αποκτήσει για το βρετανικό έθνος. Το 1799, όταν ο Λόρδος Έλγιν διορίστηκε πρέσβης στην Κωνσταντινούπολη, απευθύνθηκε σε μέλη της βρετανικής κυβέρνησης προκειμένου να διερευνήσει το ενδιαφέρον της να χρηματοδοτήσει μια προσπάθεια με σκοπό να παρασχεθούν στους Βρετανούς καλλιτέχνες λεπτομερή σχέδια και αντίγραφα διάσημων αθηναϊκών

---

<sup>38</sup> Η βρετανική κυβέρνηση είχε ήδη χάσει ορισμένες τέτοιου είδους ευκαιρίες, όπως συνέβη, για παράδειγμα, με τα μάρμαρα της Αίγινας, τα οποία αγόρασε ο πρίγκιπας της Βαυαρίας σε μια ιδιωτική πώληση, εξαπατώντας τον εκπρόσωπο του Βρετανικού Μουσείου, με αποτέλεσμα να καταλήξουν στο Μόναχο αντί για το Λονδίνο. Στο ίδιο, σσ. 13-14. Jenkins, I. (1992), *Archaeologists and Aesthetes*, ό.π., σ. 13.

<sup>39</sup> Minihan, J. (1977), *The Nationalization of Culture*, ό.π., σσ. 14-15. Σχετικά με την έκθεση της επιτροπής και τα συμπεράσματά της, βλ. επίσης, Jenkins, I. (1992), *Archaeologists and Aesthetes*, ό.π., σσ. 18-19.

γλυπτών. Η απάντηση που έλαβε ήταν ότι η κυβέρνηση δεν μπορούσε να αναλάβει τα έξοδα ενός εγχειρήματος απροσδιόριστης φύσης με μικρές πιθανότητες επιτυχίας. Και ακόμη και όταν ο Έλγιν εξασφάλισε την έγκριση της Οθωμανικής Πύλης για να αποσπάσει μεγάλο μέρος των γλυπτών από τον Παρθενώνα και από άλλα κτίρια της Ακρόπολης, η κυβέρνηση δεν έδειξε κανένα ενδιαφέρον να καλύψει τα έξοδά του.<sup>40</sup>

Όταν τα γλυπτά έφτασαν στο Λονδίνο, με τεράστιες προσωπικές δαπάνες του Έλγιν, ξεκίνησε μια έντονη διαμάχη με θέμα την αυθεντικότητά τους. Πολλοί ειδήμονες ισχυρίστηκαν ότι επρόκειτο για ρωμαϊκές απομιμήσεις και όχι για το έργο του Φειδία. Αυτή η διαμάχη κράτησε για χρόνια, και συνοδεύτηκε από διάφορες προσωπικές επιθέσεις προς τον Έλγιν, ο οποίος κατηγορήθηκε ότι χρησιμοποίησε τη θέση του στην πρεσβεία για να αποκτήσει ειδικές χάρες από την οθωμανική διοίκηση. Επιπλέον, ο Λόρδος Βύρων τον κατηγορήσε ως λεηλατητή και καταστροφέα της Αθήνας. Ενώ άλλοι υπονόησαν ότι, από τη στιγμή που ο Έλγιν απέκτησε τα μάρμαρα με τη δημόσια ιδιότητά του ως πρέσβης της Μεγάλης Βρετανίας, αυτά ανήκαν ήδη στο έθνος. Σε κάθε περίπτωση, η κυβέρνηση δεν βιαζόταν να αποκτήσει μια τόσο “προβληματική” συλλογή.<sup>41</sup>

Το 1815, κινητοποιήθηκαν διάφοροι ειδήμονες, οι οποίοι πήραν το μέρος του Έλγιν στο ζήτημα της αυθεντικότητας· και ο ίδιος αιτήθηκε στη Βουλή των Κοινοτήτων να ξεκινήσει μια έρευνα για τα προτερήματα και την αξία των γλυπτών ως δυνητικών αντικειμένων για δημόσια αγορά. Το αποτέλεσμα ήταν η δημιουργία της προαναφερθείσας επιτροπής. Στις ακροάσεις της, η επιτροπή ρώτησε τον Έλγιν και τους συνεργάτες του σχετικά με τον τρόπο απόκτησης της συλλογής, καθώς και διάφορους ειδικούς σχετικά με τα προτερήματα των συγκεκριμένων έργων γλυπτικής και την αξία τους ως δημόσιας περιουσίας στην προώθηση των καλών τεχνών στη Μεγάλη Βρετανία.<sup>42</sup>

Οι απόψεις των ειδικών πάνω στο θέμα ήταν ομόφωνες. Όλοι υποστήριζαν ότι η παρουσία των μαρμάρων στη Μεγάλη Βρετανία θα ασκούσε ευεργετική επιρροή στην εγχώρια τέχνη, η οποία, εκείνη την εποχή, δεν διέθετε μεγάλα ονόματα όπως η ηπειρωτική Ευρώπη. Με τα ελγίνεια μάρμαρα, το βρετανικό έθνος θα αποκτούσε μια συλλογή ιδιαίτερης ομορφιάς, ικανής να καθοδηγήσει τη βρετανική σχολή να επιτύχει στο πεδίο της τέχνης. Ο γλύπτης Τζον Φλάξμαν υποστήριζε ότι τα έργα δεν μπορούσαν παρά να βελτιώσουν το γούστο του κοινού και των καλλιτεχνών, και ο ζωγράφος σερ Τόμας Λόρενς ήταν της άποψης ότι η συλλογή θα συνέβαλε στη διαμόρφωση μιας εθνικής σχολής ιστορικής ζωγραφικής. Ο πρόεδρος της Βασιλικής Ακαδημίας,

---

<sup>40</sup> Minihan, J. (1977), *The Nationalization of Culture*, ό.π., σ. 15.

<sup>41</sup> Στο ίδιο, σ. 15.

<sup>42</sup> Στο ίδιο, σσ. 15-16.



Μπέντζαμιν Ουέστ, τα χαρακτήρισε ως έργα της ύψιστης τέχνης, όχι μόνον για να τα συμβουλευεται κανείς στις επαγγελματικές του σπουδές, αλλά και για να ενημερώνεται το ευρύ κοινό σχετικά με το τι είναι αξιοπρεπές στην τέχνη.<sup>43</sup>

Η επιτροπή, λαμβάνοντας υπόψη τις απόψεις των ειδικών, αλλά και τις ευθύνες της αναφορικά με την πορεία της βρετανικής τέχνης και τη φήμη της Μεγάλης Βρετανίας ως μιας χώρας του γούστου και του πολιτισμού, πρότεινε στην κυβέρνηση να αγοράσει τα γλυπτά για 35.000 λίρες, και να τα εμπιστευτεί στο Βρετανικό Μουσείο για λογαριασμό του έθνους. Η τιμή που πρότεινε η επιτροπή ήταν ένα μικρό μέρος των προσωπικών εξόδων του Έλγιν, και, σύμφωνα με τη Μίνιχαν, αντανακλούσε με ακρίβεια την αμφιθυμία που χαρακτήριζε τη στάση των Βρετανών αξιωματούχων σχετικά με την αύξηση των κρατικών επιχορηγήσεων για την τέχνη. Ενώ η Βουλή των Κοινοτήτων αναγνώριζε τον ουσιώδη ρόλο της τέχνης σε μια πολιτισμένη κοινωνία, την ίδια στιγμή πίστευε ότι οι δαπάνες για τον πολιτισμό έπρεπε να έχουν χαμηλή προτεραιότητα στον προϋπολογισμό. Πολλοί νομοθέτες συμφωνούσαν ότι οι τέχνες έπρεπε να ενισχύονται πρωτίστως από αυτούς που τις απολάμβαναν.<sup>44</sup>

Τα οικονομικά του κράτους κατείχαν κεντρική θέση στις σχετικές διαμάχες. Πολλοί βουλευτές, μεταξύ αυτών και ο Λόρδος Χένρυ Μπρούαμ, επεσήμαναν το μεγάλο εθνικό χρέος, την ανησυχία του κοινού για τα φορολογικά βάρη και τις ελλείψεις στα τρόφιμα, καθώς και τα δημόσια αιτήματα για κάθε δυνατή οικονομία στην κυβέρνηση. Όσοι συνηγορούσαν υπέρ της αγοράς, ανταπαντούσαν τονίζοντας τη μοναδική ευκαιρία για τη Μεγάλη Βρετανία να αποκτήσει αυτούς τους ανεκτίμητους θησαυρούς της κλασικής Ελλάδας. Ο Χένρυ Μπανκς προειδοποίησε το κοινοβούλιο ότι αυτή η ευκαιρία δεν θα παρουσιαζόταν ξανά, καθώς ο Λόρδος Έλγιν δεν θα δυσκολευόταν να βρει άλλους αγοραστές, εάν οι κυβέρνηση δεν αγόραζε τη συλλογή του. Ωστόσο, ο πιο πειστικός ομιλητής ήταν ο Τζον Ουίλσον Κρόκερ, ο οποίος αναφέρθηκε σε πρακτικά ζητήματα, υποστηρίζοντας ότι η κατοχή των συγκεκριμένων γλυπτών θα βοηθούσε ιδιαίτερα τους μηχανικούς, τους εμπόρους και τους βιομήχανους, καθώς η υπεροχή τους ήταν άμεσα συνδεδεμένη με την πρόοδο των τεχνών στη χώρα. Τελικά, οι συνήγοροι υπέρ της απόκτησης επικράτησαν, και η Βουλή των Κοινοτήτων εξουσιοδότησε την αγορά τους με σκοπό την περαιτέρω επέκταση των συλλογών τέχνης για το έθνος.<sup>45</sup>

Με το πέρασμα του χρόνου λοιπόν, συγκεκριμένες κατηγορίες αντικειμένων άρχισαν να επαναξιολογούνται και να ιεραρχούνται ως πιο σημαντικές σε σχέση με κάποιες άλλες. Τις πρώτες δεκαετίες ύπαρξης του μουσείου, οι πιο σημαντικές

---

<sup>43</sup> Στο ίδιο, σσ. 16-17.

<sup>44</sup> Στο ίδιο, σ. 17.

<sup>45</sup> Στο ίδιο, σσ. 17-18.

συλλογές του ήταν οι συλλογές ειδών φυσικής ιστορίας, και οι συλλογές χειρογράφων και βιβλίων. Ωστόσο, στις αρχές του 19ου αιώνα, τη θέση τους στην κορυφή της ιεραρχίας κατέλαβαν οι συλλογές κλασικών αρχαιοτήτων. Οι συλλογές αιγυπτιακών και άλλων αρχαιοτήτων από την Εγγύς Ανατολή, οι οποίες εκείνη την εποχή συλλέγονταν μανιωδώς από τους αριστοκράτες και τις μεσαίες τάξεις λόγω των βιβλικών συνδηλώσεών τους, δωρίζονταν στο μουσείο σχεδόν ταυτόχρονα με την απόκτηση υλικού από την Ελλάδα και την Ιταλία. Ωστόσο, έως και το τέλος του 18ου αιώνα, το μουσείο τις αξιολογούσε όπως και τις εθνογραφικές συλλογές του, ως αξιοπερίεργα αντικείμενα και όχι ως έργα αισθητικής και ιστορικής αξίας (και παρά το γεγονός ότι αποτελούσαν έναν σημαντικό πόλο έλξης του κοινού).<sup>46</sup>

Κατά τη διάρκεια της τρίτης και τέταρτης δεκαετίας του 19ου αιώνα, το μουσείο άρχισε να επηρεάζεται από την ύπαρξη και άλλων μουσείων ανά την Ευρώπη. Το Λούβρο συνέχιζε να επεκτείνεται, και ταυτόχρονα, δημιουργούνταν συνεχώς νέα εθνικά μουσεία, τα οποία έθεταν και αναδιαμόρφωναν τους κανόνες σχετικά με το τι οφείλει να είναι και να περιέχει ένα εθνικό μουσείο. Το προσωπικό του Βρετανικού Μουσείου δεν έμεινε ανεπηρέαστο από τις μουσειακές εξελίξεις, και άρχισε να επαναξιολογεί και τις βρετανικές αρχαιότητες. Έτσι, ενώ συνέχισε να επεκτείνει τις υπάρχουσες συλλογές, ταυτόχρονα δημιούργησε και άρχισε να εκθέτει τις πρώτες εθνικές -δηλαδή βρετανικές- συλλογές αρχαιοτήτων, με τον Έντουαρντ Χόκινς (Φύλακας των Αρχαιοτήτων, 1825-60) και τον Αύγουστο Ουόλαστον Φρανκς (Φύλακας του Τμήματος των Βρετανικών και των Μεσαιωνικών Αρχαιοτήτων, 1866-1896) να παίζουν κεντρικό ρόλο στην καθιέρωσή τους.<sup>47</sup>

Εκτός από την αξιολόγηση και επαναξιολόγηση των συλλογών, αυτό που έχει εξίσου ενδιαφέρον είναι οι ισχυρισμοί όλων των εμπλεκόμενων προσώπων σχετικά με το εύρος των χρήσεων που θα μπορούσαν να έχουν το μουσείο και οι συλλογές του. Ο ίδιος ο Σλόαν, στη διαθήκη του, ανέφερε ότι επιθυμούσε να δωρίσει τη συλλογή του στο έθνος για να μπορούν να την επισκέπτονται και να την βλέπουν όσοι ενδιαφέρονται, αλλά και για να καταστεί όσο το δυνατόν πιο χρήσιμη για τη βελτίωση, τη γνώση και την πληροφόρηση όλων των ατόμων. Η νομοθετική πράξη ίδρυσης του Βρετανικού Μουσείου του 1753 αντηχούσε το σκεπτικό του Σλόαν, αναφέροντας ότι η συλλογή και το μουσείο οφείλουν να διατηρηθούν, όχι μόνον για να διαφωτίζονται οι πολυμαθείς και οι περίεργοι, αλλά και για να χρησιμοποιούνται γενικώς για το όφελος του κοινού στο παρόν και το μέλλον.<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> Watson, S., Sawyer, A. (2011), "National Museums in Britain", ό.π., σ. 117.

<sup>47</sup> Στο ίδιο, σσ. 118-119. Caygill, M. (2002), *The Story of the British Museum*, ό.π., σσ. 44-46.

<sup>48</sup> Στο ίδιο, σ. 70.

Βέβαια, παρά τις εξαγγελίες, φαίνεται ότι, έως και τις αρχές του 20ού αιώνα, η αμφιθυμία που χαρακτήριζε τη σχέση του βρετανικού κράτους με την τέχνη, χαρακτήριζε και τη σχέση του προσωπικού του μουσείου με το κοινό του. Σύμφωνα με τον Σούμπερτ, τα πρώτα χρόνια λειτουργίας του Βρετανικού Μουσείου, η πρόσβαση σε αυτό ήταν περιορισμένη. Για παράδειγμα, το 1785, ο Γερμανός ιστορικός Βέντεμπορν, μετά από ένα ταξίδι του στο Λονδίνο, παραπονέθηκε ότι όσοι επιθυμούσαν να επισκεφθούν το μουσείο, όφειλαν πρώτα να δώσουν τα διαπιστευτήριά τους, και μετά από μια περίοδο δεκατεσσάρων ημερών, μπορεί να αποκτούσαν το εισιτήριο εισόδου τους. Επιπλέον, έως τις αρχές του 19ου αιώνα, η πρόσβαση σε αυτό καθοριζόταν από τους κανόνες της αριστοκρατικής εθιμοτυπίας. Σταδιακά βέβαια, αυτά τα εμπόδια άρθηκαν, αλλά ακόμη και τότε, οι επισκέπτες δεν είχαν τη δυνατότητα να μελετήσουν τα εκθέματα στον ελεύθερο χρόνο τους. Αντιθέτως, ξεναγούνταν στους εκθεσιακούς χώρους πολύ γρήγορα, από απρόθυμα μέλη του προσωπικού· και απόδειξη αυτού αποτελούν τα παράπονα σχετικά με τη βιασύνη των περιηγήσεων τα οποία εμφανίζονται πολύ συχνά στις αναφορές των επισκεπτών εκείνης της εποχής. Το 19ο αιώνα, η κατάσταση μάλλον δεν βελτιώθηκε, καθώς φαίνεται ότι οι υπεύθυνοι αντιλαμβάνονταν το μουσείο περισσότερο ως αυτοσκοπό, παρά ως ένα μέσο εξυπηρέτησης των επισκεπτών. Οι επιμελητές υπέθεταν ότι όσοι έρχονταν στο μουσείο ήξεραν τι έψαχναν, και ως εκ τούτου, θεωρούσαν ότι δεν χρειαζόταν να μεσολαβήσουν μεταξύ των επισκεπτών και των έργων τέχνης. Οραματίζονταν δηλαδή, το κοινό ως αντανάκλαση του εαυτού τους, και επί της ουσίας, αντικαθιστούσαν τον προγενέστερο τρόπο αποκλεισμού μέσω του αριστοκρατικού πρωτοκόλλου με αυτόν της γνώσης.<sup>49</sup>

## 2.2. Το Λούβρο

Η ιστορία του Λούβρου ως εθνικού μουσείου ξεκινά με τη Γαλλική Επανάσταση και την πτώση της δυναστείας των Βουρβόνων στις 10 Αυγούστου 1792. Έως τότε, το Λούβρο ήταν ένα παλάτι, όπου, κατά τη διάρκεια των αιώνων, οι βασιλείς της Γαλλίας είχαν εναποθέσει μια πλούσια και εκτεταμένη συλλογή έργων τέχνης. Βέβαια, η ιδέα για τη δημιουργία ενός δημόσιου μουσείου εντός των χώρων του δεν γεννήθηκε με τη Γαλλική Επανάσταση· αντιθέτως, είχε συζητηθεί και είχε τεθεί σε εφαρμογή τα

---

<sup>49</sup> Schubert, K. (2009), *The Curator's Egg: The Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present Day*, London: Ridinghouse, σσ. 17-18, 25. Όλα αυτά επιβεβαιώνονται και από άλλες πρώιμες απεικονίσεις και περιγραφές του μουσείου, από τις οποίες προκύπτει ότι οι επισκέπτες αναμένονταν να έρθουν στο μουσείο με δέος, να θαυμάσουν και να μην κάνουν υπερβολικά πολλές ερωτήσεις. Wilson, D.M. (1989), *The British Museum: Purpose and Politics*, London: British Museum Publications, σ. 20.

τελευταία έτη της βασιλείας του Λουδοβίκου ΙΣΤ'.<sup>50</sup> Ωστόσο, λόγω των μετέπειτα εξελίξεων, αυτό το εγχείρημα δεν ολοκληρώθηκε ποτέ.

Αμέσως μετά την πτώση της μοναρχίας, η Εθνοσυνέλευση ανακήρυξε τη βασιλική συλλογή ως εθνική περιουσία, και ανακοίνωσε το ενδιαφέρον της να επιταχύνει τις διαδικασίες για την ολοκλήρωση του μουσείου. Μάλιστα, στις 19 Αυγούστου 1792, εξέδωσε ένα διάταγμα με το οποίο δήλωνε τη σημασία και τον επείγοντα χαρακτήρα της συγκέντρωσης στους χώρους του Λούβρου ζωγραφικών πινάκων και άλλων έργων τέχνης που ήταν διασκορπισμένα ανά την επικράτεια. Βέβαια, πριν από την οικειοποίηση της βασιλικής συλλογής είχε προηγηθεί η οικειοποίηση της εκκλησιαστικής περιουσίας το Νοέμβριο του 1789, και ακολούθησε σε σύντομο χρονικό διάστημα η ιδιοκτησία των απόδημων, των βασιλικών ακαδημιών και του στέμματος.<sup>51</sup>

Η μαζική μεταβίβαση περιουσιακών στοιχείων από την εκκλησία και την αριστοκρατία στο νέο κράτος είχε ως αποτέλεσμα οι χώροι που χρησιμοποιούνταν ως αποθετήρια στο Παρίσι και τις επαρχίες να ξεχειλίζουν από έργα τέχνης και άλλα πολυτελή αντικείμενα. Για να αντιμετωπιστεί αυτή η κατάσταση, συγκροτήθηκαν στο Παρίσι διάφορες επιτροπές αποτελούμενες από καλλιτέχνες και ακαδημαϊκούς -με πρώτη την Επιτροπή Μνημείων το 1790- προκειμένου να καθοριστούν κριτήρια και κατευθυντήριες οδηγίες σε σχέση με το τι έπρεπε να διατηρηθεί, να πουληθεί, να επαναχρησιμοποιηθεί ή να καταστραφεί. Αυτό που έχει ενδιαφέρον σε σχέση με αυτές τις επιτροπές είναι ότι, από την αρχή, αναγνώρισαν το μουσείο ως τον πιο κατάλληλο χώρο για τη φύλαξη των αντικειμένων που θεωρούνταν άξια διατήρησης, και θεώρησαν την έκθεσή τους με στόχο τη δημόσια απόλαυση και εκπαίδευση ως την καλύτερη χρήση.<sup>52</sup>

Η μαζική συσσώρευση αντικειμένων στα αποθετήρια πυροδότησε και το όραμα μετασχηματισμού του Λούβρου σε εγκυκλοπαιδικό μουσείο. Ο Μακλέλαν αναφέρει ότι ο πολιτικός Μπερτράντ Μπαρέρ, απευθυνόμενος στην Εθνοσυνέλευση της 26ης Μαΐου 1791, οραματιζόταν το Λούβρο ως ένα εθνικό παλάτι των τεχνών και των επιστημών, το οποίο θα παρουσίαζε σε έναν χώρο "όλα τα πλούτη που κατείχε το έθνος". Την ίδια ιδέα υποστήριζε και ο Αρμάντ ντε Κερσέν στο έργο του *Λόγος για τα Δημόσια Μνημεία* (1792), αλλά για εκείνον, το μουσείο όφειλε να είναι κάτι περισσότερο από μια συλλογή σπάνιων και πολύτιμων αντικειμένων. Στεγασμένο σε ένα εκτεταμένο και

---

<sup>50</sup> Για το εγχείρημα δημιουργίας ενός δημόσιου μουσείου στο Λούβρο τα τελευταία χρόνια της βασιλείας του Λουδοβίκου ΙΣΤ', βλ. ενδεικτικά: McClellan, A. (1996), "Nationalism and the Origins of the Museum in France", στο G. Wright (επιμ.), *The Formation of National Collections of Art and Archaeology*, Washington D.C.: National Gallery of Art, Washington, σσ. 32-36. McClellan, A. (1994), *Inventing the Louvre: Art, Politics and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Berkeley: University of California Press, σσ. 49-90.

<sup>51</sup> McClellan, A. (1994), *Inventing the Louvre*, ό.π., σσ. 91-92.

<sup>52</sup> Στο ίδιο, σ. 92.

ολοκληρωμένο σύμπλεγμα κτιρίων, το μουσείο όφειλε να είναι ένα εθνικό μνημείο, επιβεβαιώνοντας ταυτόχρονα “τη θέληση του έθνους” και “την ανωτερότητα του νέου καθεστώτος έναντι του παλαιού”. Ο Κερσέν δήλωνε ότι η ολοκλήρωση του Λούβρου θα επιδείκνυε στον κόσμο ότι το νέο καθεστώς κατόρθωσε μέσα σε λίγα χρόνια να ολοκληρώσει κάτι που το παλαιό δεν κατάφερε να κάνει κατά τη διάρκεια πολλών αιώνων, και προέτρεπε τους υπεύθυνους να δείξουν στον κόσμο “τι μπορεί να κάνει ένας κυρίαρχος λαός”. Ωστόσο, αυτές οι προτάσεις θα παρέμεναν προσωρινά στα χαρτιά.<sup>53</sup>

Το Σεπτέμβριο του 1792, ο Γιρονδίνος υπουργός εσωτερικών Ζαν-Μαρί Ρολάν κατέστη υπεύθυνος για το Λούβρο και την εθνική περιουσία, και συγκρότησε την Επιτροπή Μουσείου (αποτελούμενη από πέντε καλλιτέχνες και έναν μαθηματικό), για να επιβλέψει την ολοκλήρωση του μουσείου. Το καθήκον της επιτροπής ήταν να προετοιμάσει τη Μεγάλη Γκαλερί για την έκθεση, και να επιλέξει τα έργα τέχνης που θα παρουσιάζονταν από την τεράστια συλλογή που τώρα ανήκε στο έθνος. Βέβαια, καθώς η επιτροπή εργαζόταν κατά τη διάρκεια των ετών 1792 και 1793, το έργο της και συνακόλουθα, η ταυτότητα και ο πολιτικός ρόλος του μουσείου επηρεάστηκαν από τις εξελίξεις. Ο Μακλέλαν αναφέρει ότι η εκτέλεση του Λουδοβίκου ΙΣΤ', οι εξεγέρσεις των αριστοκρατών στις επαρχίες, οι στρατιωτικές αποτυχίες στο ανατολικό μέτωπο, και οι εκτελέσεις του Λε Πελετιέ ντε Σαιν-Φαργκώ και του Ζαν Πολ Μαρά, που συνέβησαν κατά τη διάρκεια του 1793, έστρεψαν την Επανάσταση προς τα αριστερά, και επηρέασαν τη στάση της κυβέρνησης προς το Λούβρο. Επιπλέον, οι φόβοι για συνωμοσίες από την πλευρά των αριστοκρατών, αλλά και για ενδεχόμενες αποτυχίες κατά τη διάρκεια αυτής της αβέβαιης περιόδου τροφοδότησαν μια καμπάνια “δημόσιας κατάρτισης” με στόχο την πλήρη αναγέννηση της κοινωνίας στη βάση των δημοκρατικών αρχών. Το εθνικό μουσείο, ως ένας εξέχων κρατικός θεσμός, θα έχει να παίξει έναν σημαντικό ρόλο σε αυτήν τη διαδικασία.<sup>54</sup>

Τον Απρίλιο του 1793, ο φιλόσοφος Ντομινίκ Γκαρά, ο οποίος είχε αντικαταστήσει τον Ρολάν τον Ιανουάριο της ίδιας χρονιάς, πρότεινε στην επιτροπή να επισπεύσει τις εργασίες στην Γκαλερί, καθώς, λόγω των συνθηκών, το ενδιαφέρον για αυτήν αυξανόταν καθημερινά. Επιπλέον, υποστήριζε ότι το μουσείο θα είχε έναν “καταπραϋντικό” ρόλο στα “πάθη” και τις καταστροφές του πολέμου, καθώς θα αποδείκνυε ότι, παρά τα προβλήματα στο εσωτερικό και το εξωτερικό, στην πρωτεύουσα επικρατούσαν ηρεμία και τάξη, και ότι οι πολιτικές αναταραχές της Επανάστασης δεν είχαν εξολοθρεύσει την καλλιέργεια των τεχνών στη Γαλλία. Έναν μήνα αργότερα, όταν η Εθνοσυνέλευση ανέθεσε στην Επιτροπή Δημόσιας Εκπαίδευσης να διοργανώσει ένα δημόσιο φεστιβάλ στο Παρίσι για τον εορτασμό της πρώτης

---

<sup>53</sup> Στο ίδιο, σσ. 92-93.

<sup>54</sup> Στο ίδιο, σσ. 93-94.

επετείου από τη γέννηση της Δημοκρατίας (το Φεστιβάλ Εθνικής Ενότητας), ο Γκαρά πρότεινε στον πρόεδρο της Εθνοσυνέλευσης το άνοιγμα του Λούβρου την ίδια μέρα, στο πλαίσιο και ως μέρος του εορτασμού. Ο στόχος του ήταν να συνδέσει το μουσείο με την Επανάσταση, και να αποδείξει στους εχθρούς, αλλά και στους φίλους του νέου καθεστώτος, ότι η Γαλλική Δημοκρατία όχι μόνον δεν ήταν μια δημοκρατία αγρίων και βαρβάρων, αλλά αντιθέτως ήταν ανώτερη των κυρίαρχων του δεσποτισμού.<sup>55</sup>

Σύμφωνα με τον Μακλέλαν, τον Απρίλιο του 1792, ο Γκαρά ήταν συνδεδεμένος με την πρεσβεία στο Λονδίνο, και επομένως γνώριζε ότι “οι αρχές και τα γεγονότα της Επανάστασης παραμορφώνονταν με τον πιο φρικτό τρόπο”. Η αντι-Επαναστατική προπαγάνδα στο εξωτερικό εντεινόταν, και ο Γκαρά αντιλαμβανόταν την ανάγκη να απομακρυνθεί η προσοχή του κόσμου από τις πρόσφατες φρικαλεότητες, και να εστιάσει στους θετικούς στόχους της Επανάστασης. Για να συμβεί αυτό βέβαια, η δημοσιότητα των κατορθωμάτων της Δημοκρατίας όφειλε να είναι ισάξια του θαύματος της γκιλοτίνας και των άλλων δραματικών εικονοκλαστικών πράξεων. Τα εγκαίνια του Λούβρου, ενός μουσείου όπου διατηρούνταν και παρουσιάζονταν έργα τέχνης υψηλού κύρους, ήταν η καλύτερη δημοσιότητα και το καλύτερο μέσο για να επιδείξει η κυβέρνηση την υπευθυνότητά της, τόσο στο εσωτερικό, όσο και στο εξωτερικό.<sup>56</sup>

Η πρόταση του Γκαρά έγινε δεκτή με ενθουσιασμό, και από εκείνη τη στιγμή, η Επιτροπή Μουσείου όφειλε να ολοκληρώσει το έργο της εντός μιας συγκεκριμένης προθεσμίας. Ωστόσο, είχε στη διάθεσή της μόλις δύο μήνες για να προετοιμάσει το μουσείο, και τα προβλήματα ήταν πολλά. Οι επισκευές στην Γκαλερί ήταν ακόμη σε εξέλιξη, η ποιότητα του φωτός δεν ήταν ικανοποιητική, και η Επιτροπή Μνημείων, θεωρώντας ότι δικαιωματικά αυτό ήταν το δικό της έργο, εμπόδιζε την πρόσβαση στα αποθετήρια. Επίσης, τα έργα τέχνης συνέχιζαν να καταφθάνουν στο Λούβρο έως και δύο εβδομάδες πριν από τα εγκαίνια. Παρόλα αυτά, το Γαλλικό Μουσείο (όπως ονομάστηκε τότε) άνοιξε τις πύλες του στο κοινό, στις 10 Αυγούστου 1793, όπως ήταν προγραμματισμένο.<sup>57</sup>

Τις εβδομάδες πριν από το φεστιβάλ, το Λούβρο είχε γεμίσει με έργα τέχνης όλων των ειδών, προκειμένου να αποκαλύψει όλο το εύρος του νεοαποκτηθέντος εθνικού πλούτου. Ζωγραφικοί πίνακες, γλυπτά, τραπέζια και βάζα από μάρμαρο, πορφυρίτη, χαλκό και πορσελάνη είχαν μεταφερθεί από τα αποθετήρια στο μουσείο, προκειμένου να προκαλέσουν το θαυμασμό και το δέος των θεατών. Την ημέρα των εγκαίνιων και στο πλαίσιο του φεστιβάλ, αυτοί οι θησαυροί που μέχρι πρόσφατα ήταν ορατοί μόνον στους λίγους προνομιούχους, ήταν πλέον προσβάσιμοι από όλους. Και

---

<sup>55</sup> Στο ίδιο, σ. 94.

<sup>56</sup> Στο ίδιο, σσ. 94-95.

<sup>57</sup> Στο ίδιο, σ. 95.

από τη στιγμή που το περιεχόμενο της έκθεσης δεν ανήκε πλέον σε κανένα άτομο ή θεσμό, επαναπροσδιοριζόταν ως ιδιοκτησία όλων. Έτσι, αποσπώντας τα έργα τέχνης από τους ιδιώτες και παρουσιάζοντάς τα ως συλλογική ιδιοκτησία, το μουσείο καλλιεργούσε την αίσθηση της ενότητας που επίσης δραματοποιούσε το φεστιβάλ. Επιπλέον, για μια περίοδο δύο εβδομάδων, το κοινό μπορούσε να εισέλθει ελεύθερα στο κύριο αποθετήριο του μουσείου, προκειμένου να δει την τεράστια συλλογή η οποία είχε κατασχεθεί από τις εκκλησίες του Παρισιού. Τελικά, το φεστιβάλ αποδείχθηκε τεράστια επιτυχία, με αποτέλεσμα ο επιμελητής του αποθετηρίου, Αλεξάντρ Λενουάρ, να κρατήσει την έκθεση ανοικτή για το κοινό έως το τέλος Σεπτεμβρίου.<sup>58</sup>

Τόσο κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας του Λούβρου, όσο και μετά τα εγκαίνιά του, η Επιτροπή Μουσείου δέχθηκε σκληρή κριτική από το ζωγράφο Ζακ-Λουί Νταβίντ και τους Ιακωβίνους συναδέλφους του σε σχέση με τα προσόντα και τον πατριωτισμό των μελών της, τη συντήρηση και την αποκατάσταση των έργων τέχνης, καθώς και την επιλογή και την οργάνωσή τους στην έκθεση.<sup>59</sup> Από αυτά τα ζητήματα, αξίζει να εστιάσουμε στα δύο τελευταία -την επιλογή και το σύστημα οργάνωσης- καθώς, μέσω αυτών, τα έργα τέχνης αναπλασιώθηκαν και μετασηματίστηκαν σε εθνική πολιτιστική κληρονομιά της Γαλλίας.

Καταρχάς, όσον αφορά το ζήτημα της επιλογής, η επιτροπή δεν έθεσε αυστηρά κριτήρια για τη συμπερίληψη ή τον αποκλεισμό συγκεκριμένων έργων τέχνης, καθώς θεωρούσε ότι το καθήκον της ήταν να δημιουργήσει ένα μουσείο, το οποίο θα συμπεριελάμβανε τα πάντα, και θα παρουσίαζε κάτω από την ίδια στέγη όλα τα πλούτη της Δημοκρατίας, σε όλα τα πεδία της τέχνης και της επιστήμης. Ωστόσο, για τους επικριτές της, αυτή η έκθεση θύμιζε τα αριστοκρατικά δωμάτια του παλαιού καθεστώτος, και ήταν υπερβολικά ετερογενής για να λειτουργήσει ως μια σχολή για τους καλλιτέχνες και το κοινό. Για τον Νταβίντ, το μουσείο όφειλε να είναι ακριβώς αυτό -“μια επιβλητική σχολή”- και όχι μια ματαιόδοξη συγκέντρωση πολυτελών αντικειμένων για την εξυπηρέτηση της “οκνηρής περιέργειας”. Συνεπώς, από την Γκαλερί έπρεπε να αποσυρθούν οι διακοσμητικές τέχνες και τα επιστημονικά όργανα, καθώς και οι πίνακες που “μπορούσαν να ενθαρρύνουν το κακό γούστο και τα λάθη” — δηλαδή, οι πίνακες που απεικόνιζαν ή αντιπροσώπευαν το γούστο της μοναρχίας.<sup>60</sup>

Όσον αφορά το ζήτημα της οργάνωσης, οι επικριτές της επιτροπής υποστήριζαν ότι, προκειμένου το μουσείο να συμβάλει στη δημόσια εκπαίδευση και στη διαμόρφωση των ρεπουμπλικανών καλλιτεχνών, η συλλογή έπρεπε να χωριστεί σε

---

<sup>58</sup> Στο ίδιο, σσ. 98-99.

<sup>59</sup> Για μια συνολική επισκόπηση της κριτικής που ασκήθηκε στην Επιτροπή Μουσείου για αυτά τα ζητήματα, βλ. στο ίδιο, σσ. 103-108.

<sup>60</sup> Στο ίδιο, σ. 106.

(εθνικές) σχολές και να οργανωθεί χρονολογικά. Αντιθέτως, η επιτροπή θεωρούσε ότι αυτή η “ακαδημαϊκή” οργάνωση δεν θα βοηθούσε τους απλούς ανθρώπους να κατανοήσουν τα έργα, και θα εμπόδιζε την ανάπτυξη των καλλιτεχνών. Μάλιστα, ο ίδιος ο Ρολάν είχε προτείνει μια εκλεκτική έκθεση, η οποία μπορούσε να ικανοποιήσει τους πάντες.<sup>61</sup>

Ο Μακλέλαν υποστηρίζει ότι στο πλαίσιο αυτής της διαμάχης προκρίνονταν δύο τρόποι οργάνωσης και έκθεσης. Ο ένας, ο οποίος προέκυπτε από τα κριτήρια που είχε καθιερώσει ο Ροζέ ντε Πιλ, ήταν ανιστορικός και στόχευε στο να επικεντρώσει την προσοχή του θεατή στις ποιότητες της εικόνας μέσα στο κάδρο. Και ο δεύτερος, ο οποίος στηριζόταν σε μία επιστημονική ταξινόμηση, ήταν ιστορικός και ενθάρρυνε την εκτίμηση ενός συγκεκριμένου πίνακα με βάση τη θέση του σε μια διαχρονική (εθνική) σειρά. Και οι δύο πλευρές ισχυρίζονταν ότι τα συστήματα οργάνωσης που πρότειναν ήταν ανώτερα και είχαν υψηλότερη παιδαγωγική αξία, αλλά επί της ουσίας, κανένα από τα δύο δεν μπορούσε να αποδειχθεί καλύτερο από το άλλο. Η αντίθεση του Νταβίντ και των συναδέλφων του στη μίξη των σχολών σε συνδυασμό με την -χωρίς κατηγοριοποίηση- έκθεση πολυτελών αντικειμένων ήταν ιδεολογική, και προέκυπτε από την ανάμνηση των πολυτελών διαμερισμάτων των βασιλέων. Γι’ αυτό και η συγκεκριμένη διευθέτηση των εκθεμάτων στο Λούβρο γινόταν αντιληπτή ως μια επιστροφή στο παρελθόν. Αντιθέτως, το σύστημα οργάνωσης ανά σχολή και χρονολογία δεν είχε ως τότε χρησιμοποιηθεί σε κάποια σημαντική δημόσια συλλογή στη Γαλλία (χάρη στην αποτυχία του μουσειακού εγχειρήματος του Λουδοβίκου ΙΣΤ’), και έτσι η υιοθέτησή του μπορούσε να σηματοδοτήσει μια ρήξη με το παρελθόν, και να θεωρηθεί ως μια καινοτομία της προοδευτικής Δημοκρατίας.<sup>62</sup>

Όταν ο Νταβίντ ανέλαβε τη διεύθυνση του μουσείου τον Ιανουάριο του 1794, δημιούργησε το συντηρητήριο, το οποίο άρχισε αμέσως να ασχολείται με την απομάκρυνση όλων εκείνων των έργων τέχνης που θεωρούνταν ακατάλληλα. Ο εκθεσιακός χώρος έκλεισε για όλους εκτός από τους καλλιτέχνες και τους ξένους, με εξαίρεση τη 14η Ιουλίου 1794, όταν το μουσείο ήταν ανοικτό στο κοινό για την πέμπτη επέτειο της Βαστίλης. Η ειδική παραχώρηση προς τους ξένους βέβαια, παρέμεινε καθόλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1790, και συνιστά μια καθαρή ένδειξη της προπαγανδιστικής λειτουργίας του μουσείου.<sup>63</sup>

Αυτό που έχει ενδιαφέρον αναφορικά με τη διαδικασία της “κάθαρσης”, όπως τη χαρακτήριζε το συντηρητήριο, ήταν η δυσκολία του να αποφασίσει εάν θα εκθέσει ή όχι συγκεκριμένα είδη τέχνης. Η περιφρόνησή του για τα πολυτελή αντικείμενα (π.χ.

---

<sup>61</sup> Στο ίδιο, σσ. 106-107.

<sup>62</sup> Στο ίδιο, σσ. 107-108.

<sup>63</sup> Στο ίδιο, σσ. 108-109.



από πορσελάνη) ήταν ξεκάθαρη, αλλά τα κριτήρια σε σχέση με τους πίνακες δεν ήταν και τόσο σαφή. Η σύγχυση βέβαια, δεν είχε να κάνει τόσο με το στυλ, όσο με το περιεχόμενο. Στη συλλογή του μουσείου υπήρχαν αδιαμφισβήτητα αριστουργήματα μεγάλων και σημαντικών καλλιτεχνών, που όμως απεικόνιζαν θρησκευτικά θέματα ή θέματα που δόξαζαν τη μοναρχία, και τα οποία συγκρούονταν με τις επαναστατικές φιλοδοξίες να ξεριζωθούν από τη μνήμη τα προγενέστερα έθιμα και οι προγενέστερες πηγές αφοσίωσης.<sup>64</sup>

Το πιο γνωστό παράδειγμα εδώ είναι η σειρά ζωγραφικών πινάκων του Ρούμπενς με θέμα τον κύκλο της Μαρίας των Μεδίκων. Το συντηρητήριο φοβόταν ότι η θέα των ηγεμόνων θα αναζωπύρωνε τα φιλοβασιλικά αισθήματα του κοινού, αλλά την ίδια στιγμή, αντιλαμβανόταν ότι αυτά τα έργα θεωρούνταν από τους καλλιτέχνες και τους ειδικούς ως ένα από τα ανώτερα μνημεία της ιστορίας της τέχνης. Τελικά, το συντηρητήριο κατέληξε σε έναν συμβιβασμό, επιλέγοντας να εκθέσει μόνον δύο πίνακες της σειράς -τη *Συνθήκη της Ανγκουλέμ* και *Η Βασίλισσα Προτιμά την Ασφάλεια*- τους οποίους θεώρησε ως τους λιγότερο αντιπροσωπευτικούς του αριστοκρατικού τρόπου ζωής, και τους οποίους αναπλαισίωσε ως χαρακτηριστικούς της τεχνικής του Ρούμπενς. Επιπλέον, ως ένα ακόμη μέτρο πρόληψης, κάλυψε όλα τα φεουδαρχικά σύμβολα που υπήρχαν στους πίνακες, ζωγραφίζοντάς τα από πάνω.<sup>65</sup>

Όσον αφορά τη θρησκευτική τέχνη, ασφαλώς η δημόσια έκθεση θαυμάτων, εκστασιασμού, και μαρτυριών ερχόταν σε αντίθεση με την πολιτική της κυβέρνησης να καταστείλει το φανατισμό και να αντικαταστήσει τη λατρεία του Καθολικισμού με τη λατρεία του Λόγου. Αλλά εάν το συντηρητήριο απέκλειε τους θρησκευτικούς πίνακες από την έκθεση, τότε το μουσείο θα απογυμνωνόταν από αναρίθμητα αριστουργήματα πολλών σχολών και περιόδων. Αυτό το δίλημμα έγινε ακόμη πιο έντονο το Σεπτέμβριο του 1794, όταν άρχισαν να καταφθάνουν στο Παρίσι ζωγραφικοί πίνακες από τις βόρειες χώρες -όπως *Η Αποκαθήλωση* του Ρούμπενς από τον καθεδρικό ναό της Αμβέρσας- τους οποίους είχαν κατασχέσει τα γαλλικά στρατεύματα ως πολεμικά τρόπαια.<sup>66</sup>

Μια ακόμη κατηγορία ζωγραφικών πινάκων που προβλημάτισε το συντηρητήριο ήταν οι πίνακες από τις βόρειες χώρες, που απεικόνιζαν θέματα χαρακτηριστικά της ολλανδικής και της φλαμανδικής τέχνης. Αυτοί οι πίνακες ήταν ιδιαίτερα δημοφιλείς στο παρισινό κοινό (ιδιαίτερα μεταξύ των αριστοκρατών και του κύκλου τους), ωστόσο τα “ταπεινά” θέματα της ολλανδικής και της φλαμανδικής τέχνης θεωρούνταν ασύμβατα με τους διδακτικούς και ηθικούς στόχους του μουσείου την

---

<sup>64</sup> Στο ίδιο, σ. 109.

<sup>65</sup> Στο ίδιο, σσ. 109-111.

<sup>66</sup> Στο ίδιο, σ. 111.

περίοδο της Τρομοκρατίας. Στα μάτια των Ρεπουμπλικανών, οι δραστηριότητες στις φάρμες και τις ταβέρνες δεν μπορούσαν να διαμορφώσουν και να εμπνεύσουν τους καλλιτέχνες και τους πολίτες στη βάση των επιθυμητών αρχών.<sup>67</sup>

Τελικά, η επιθυμία του συντηρητηρίου να δημιουργήσει ένα ιδανικό, καθολικό μουσείο, το οποίο θα αποδείκνυε την πολιτισμική, πολιτική και στρατιωτική υπεροχή της Γαλλικής Δημοκρατίας, υπερίσχυσε των ανησυχιών σχετικά με τη διαβρωτική ικανότητα αυτών των έργων. Και η λύση στην αντίθεση μεταξύ της επαναστατικής ιδεολογίας και των παρελθοντικών νοημάτων που έφεραν αυτά τα έργα δόθηκε με την υιοθέτηση του συστήματος ταξινόμησης που πρότειναν ο Νταβίντ και οι συνεργάτες του. Οργανωμένα ανά (εθνική) σχολή και χρονολογία, τα έργα τέχνης ήταν πλέον ιστορικά αντικείμενα-τεκμήρια, και ως τέτοια, είχαν όλα ανεξαιρέτως μία θέση στην ιστορία της τέχνης.<sup>68</sup>

Βέβαια, παρά την εξεύρεση αυτής της λύσης, η μεθοδική αναδιοργάνωση της συλλογής αποδείχθηκε μια εξίσου δύσκολη υπόθεση. Η πίεση να παραμείνει το μουσείο ανοικτό για τους καλλιτέχνες και το κοινό από το εξωτερικό δυσχέραινε τις όποιες αλλαγές. Επιπλέον, έως τότε, ο μισός χώρος της Γκαλερί δεν μπορούσε να χρησιμοποιηθεί, ενώ δεν προβλέπονταν χρήματα για να γίνουν οι αναγκαίες επεκτάσεις και ανακαινίσεις. Το μεγαλύτερο όμως πρόβλημα ήταν η σταθερή άφιξη νέων έργων τέχνης, και η συνεχής ανάγκη να αναθεωρηθεί η υπάρχουσα έκθεση. Οποιαδήποτε προσθήκη ή υποκατάσταση στη μόνιμη συλλογή θα έπρεπε να συμμορφώνεται με το σύστημα οργάνωσης ανά σχολή και χρονολογία, καθώς και με τις υπαγορεύσεις περί οπτικής συμμετρίας και αρμονίας. Το Λούβρο δεν μπορούσε να είναι ολοκληρωμένο χωρίς την επιτυχή ενσωμάτωση των έργων που είχαν κατασχεθεί στο εξωτερικό, και που κατέφθαναν σταθερά σε αυτό — ιδιαίτερα μετά τη νίκη στη Μάχη του Φλερύς (26 Ιουνίου 1794), όταν οι αρμόδιες επιτροπές στο Παρίσι πρότειναν και εξουσιοδότησαν τις επίσημες κατασχέσεις στη βάση κατευθυντήριων αρχών και οδηγιών.<sup>69</sup>

Τα πρώτα έργα από το Βέλγιο έφτασαν στο Παρίσι το Σεπτέμβριο του 1794, και σύντομα ακολούθησαν οι συλλογές έργων τέχνης και αρχαιοτήτων από την Ιταλία. Τότε, άρχισαν να διατυπώνονται και κριτικές ενάντια στις κατασχέσεις που απομάκρυναν τα έργα από τον τόπο τους και τον αρχικό σκοπό τους. Ο ζωγράφος Λυκ Μπαρμπιέ (μαθητής του Νταβίντ), ο οποίος είχε συνοδεύσει την αποστολή των έργων από το Βέλγιο, εμφανίστηκε στην Εθνοσυνέλευση μια μέρα μετά την άφιξή τους στο Παρίσι, και υπερασπίστηκε τις κατασχέσεις. Στον λόγο του, ισχυρίστηκε ότι αυτά τα έργα είχαν

---

<sup>67</sup> Στο ίδιο, σ. 111.

<sup>68</sup> Στο ίδιο, σσ. 112-113. Επ' αυτού, βλ. και Duncan, C. (1991), "Art Museums and The Ritual of Citizenship", ό.π., σσ. 94-95.

<sup>69</sup> McClellan, A. (1994), *Inventing the Louvre*, ό.π., σ. 114.

βρει το “σωστό τους σπίτι”, στον “τόπο της ελευθερίας”, στο “σπίτι της τέχνης και της ιδιοφυΐας”. Και όπως η Επανάσταση είχε ελευθερώσει τους Γάλλους και σύντομα θα ελευθέρωνε και όλη την Ευρώπη, έτσι είχε ελευθερώσει και τους πίνακες από το “βλέμμα της δουλείας”. Επιπλέον, από τη στιγμή που αυτά τα έργα θα παρουσιάζονταν στο Λούβρο, θα αποτελούσαν μια καθολική πηγή έμπνευσης, προσελκύνοντας καλλιτέχνες από όλον τον κόσμο. Τέλος, οι πρόσφατες κατακτήσεις καθιστούσαν γνωστές -τόσο στη Γαλλική Δημοκρατία, όσο και στο εξωτερικό- την τάξη και την πειθαρχία του στρατού της. Έτσι, όπως αναφέρει ο Μακλέλαν, με έναν λόγο, ο Μπαρμπιέ κατόρθωσε να υπερασπιστεί τις γαλλικές κατασχέσεις ιδεολογικά, παιδαγωγικά και στρατιωτικά, με αποτέλεσμα ο λόγος του να αποτελέσει και τη βάση για τη δικαιολόγηση όλων των μεταγενέστερων κατασχέσεων.<sup>70</sup>

Κατά τη διάρκεια της ναπολεόντειας επέκτασης, το Λούβρο φιλοξένησε τη μεγαλύτερη και ίσως την πιο αξιόλογη, δημόσια συλλογή έργων τέχνης εκείνης της εποχής.<sup>71</sup> Η περίοδος όμως, αμέσως μετά το Συνέδριο της Βιέννης ήταν ιδιαίτερα δύσκολη για το μουσείο, καθώς υποχρεώθηκε να επιστρέψει στους ιδιοκτήτες τους το μεγαλύτερο μέρος των συλλογών που είχαν κατασχεθεί από τα γαλλικά στρατεύματα. Βέβαια, η αποκατεστημένη μοναρχία συνέχισε να εμπλουτίζει το μουσείο, αγοράζοντας σημαντικά έργα και συλλογές, όπως την *Αφροδίτη της Μήλου* την οποία απέκτησε το μουσείο το 1820, και τις αιγυπτιακές αρχαιότητες οι οποίες εκτέθηκαν στο Μουσείο του Καρόλου Ι το 1827. Επιπλέον, σε όλη τη διάρκεια του αιώνα, νέες ανακαλύψεις οδήγησαν στην ανάπτυξη νέων τμημάτων και ειδικοτήτων, και έτσι σταδιακά, το μουσείο άρχισε να αποκτά τον εγκυκλοπαιδικό χαρακτήρα που οραματίζονταν ο Μπαρέρ και ο Κερσέν. Την περίοδο του Ναπολέοντα Γ', ξεκίνησε το “Μεγάλο Σχέδιο”, δηλαδή, το φαραωνικό κατασκευαστικό πρόγραμμα που περιελάμβανε την αποκατάσταση του Λούβρου (μετά και την καταστροφή του Ανακτόρου του Κεραμεικού το 1848), και το σχεδιασμό και την ανέγερση νέων κτιρίων με απώτερο στόχο τον μετασηματισμό του σε ιστορικό μνημείο. Βέβαια, από το 1870 και έως το τέλος του 19ου αιώνα, το Λούβρο αντιμετώπισε διάφορες οικονομικές και άλλες δυσκολίες, καθώς διέθετε περιορισμένη χρηματοδότηση σε μία ολόένα και πιο ανταγωνιστική αγορά τέχνης· και την ίδια στιγμή, μεγάλο μέρος των χώρων του καταλήφθηκε από διάφορα διοικητικά τμήματα, συμπεριλαμβανομένου και του υπουργείου οικονομικών που παρέμεινε εκεί μέχρι τη μετεγκατάσταση του το 1986.<sup>72</sup>

---

<sup>70</sup> Στο ίδιο, σσ. 115-116.

<sup>71</sup> Για τον εμπλουτισμό της συλλογής του Λούβρου επί Ναπολέοντα, βλ. στο ίδιο, σσ. 116-154.

<sup>72</sup> Βλ. Bodenstein, F. (2011a), “National Museums in France”, στο P. Aronsson, G. Elgenius (επιμ.), *Building National Museums in Europe 1750-2010*, ό.π., σ. 305. Bodenstein, F., Poulot, D. (2012), “Τα Εθνικά Μουσεία της Γαλλίας”, στο Α. Μπούνια, Α. Γκαζή (επιμ.), *Εθνικά Μουσεία στη Νότια Ευρώπη*, ό.π., σσ. 185-186.

Όσον αφορά το ζήτημα της πρόσβασης, η ισότιμη, καθολική πρόσβαση στο μουσείο ήταν ένας πολύ βασικός στόχος κατά τη διάρκεια της Επανάστασης. Το 1792, ο ίδιος ο Ρολάν ανέφερε ότι το μουσείο:

*“Όπως το αντιλαμβάνομαι, θα πρέπει να προσελκύει και να εντυπωσιάζει τους ξένους. Θα πρέπει να καλλιεργεί το γούστο για τις καλές τέχνες, να ικανοποιεί τους εραστές της τέχνης και να υπηρετεί ως μια σχολή για τους καλλιτέχνες. Θα πρέπει να είναι ανοικτό στον καθένα. Θα είναι ένα εθνικό μνημείο. Δεν θα υπάρχει ούτε ένα άτομο που δεν θα έχει το δικαίωμα να το απολαύσει. Θα έχει μια τέτοια επιρροή στο πνεύμα, θα ανυψώσει τόσο την ψυχή, θα εξάψει τόσο την καρδιά, που θα είναι ένας από τους πιο ισχυρούς τρόπους διακήρυξης της δόξας της Γαλλικής Δημοκρατίας.”<sup>73</sup>*

Ωστόσο, είναι σαφές ότι, κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα, δεν είχαν όλες οι ομάδες κοινού την ίδια αντιμετώπιση. Οι καλλιτέχνες και οι ξένοι ήταν εκείνοι που συνήθως είχαν τη δυνατότητα να εισέλθουν στις περισσότερες συλλογές, ακόμη και τις ημέρες που το μουσείο ήταν κλειστό για το γενικό κοινό. Βέβαια, η πρόσβαση στο Λούβρο παρέμεινε ελεύθερη και δωρεάν έως και το 1921, όταν μετά από μια έντονη κοινοβουλευτική διαμάχη, θεσμοθετήθηκε ένας νόμος που επέτρεπε στα μουσεία να χρεώνουν εισιτήριο εισόδου.<sup>74</sup>

### **2.3. Το Κρατικό Μουσείο της Ολλανδίας**

Η ιδέα για την ίδρυση του πρώτου εθνικού μουσείου στην Ολλανδία πυροδοτήθηκε το 1798, εν μέρει ως αντίδραση στην απώλεια των συλλογών των πρώην ηγεμόνων της (των Stadholders), και εν μέρει ως αποτέλεσμα ενός εθνικιστικού κινήματος, το οποίο ήταν σε εξέλιξη στις Κάτω Χώρες ήδη από το 1780. Το 1795, όταν τα γαλλικά επαναστατικά στρατεύματα -μαζί με τους Ολλανδούς Πατριώτες- ‘απελευθέρωσαν’ τη Δημοκρατία των Επτά Ηνωμένων Επαρχιών από το δεσποτισμό του ηγεμόνα της, μια από τις πρώτες ενέργειες των Γάλλων ήταν να κατασχέσουν και να μεταφέρουν στο Παρίσι τη συλλογή έργων ζωγραφικής του βασιλιά Γουλιέλμου Ε΄, ο οποίος είχε φύγει

---

<sup>73</sup> Παρατίθεται από: Duncan, C., Wallach, A. (1980), “The Universal Survey Museum”, ό.π., σ. 454.

<sup>74</sup> Bodenstein, F. (2011a), “National Museums in France”, ό.π., σσ. 297-298.

εξόριστος στην Αγγλία.<sup>75</sup> Ωστόσο, τα γαλλικά στρατεύματα δεν κατέσχεσαν συλλογές από κανέναν άλλο θεσμό ή κοινωνικό στρώμα, όπως είχαν πράξει, για παράδειγμα, στο Βέλγιο και την Ιταλία, όπου είχαν κατασχέσει και τις εκκλησιαστικές περιουσίες. Και αυτό διότι οι Γάλλοι είχαν κηρύξει τον πόλεμο εναντίον του ηγεμόνα και όχι εναντίον της Ολλανδικής Δημοκρατίας. Έτσι, απέφυγαν να δημεύσουν άλλες συλλογές, όπως οι δημοτικές που στεγάζονταν συνήθως στα δημαρχεία.<sup>76</sup>

Στο ενιαίο κράτος που δημιουργήθηκε (τη Βαταβική Δημοκρατία), ο υπουργός οικονομικών Ισαάκ Γιάν Αλεξάντερ Γκόγκελ δημιούργησε την πρώτη Εθνική Πινακοθήκη, στο βασιλικό παλάτι Χούις τεν Μπος στη Χάγη, διασώζοντας τα τελευταία έργα της βασιλικής συλλογής, τα οποία το κράτος είχε αρχίσει να πλειστηριάζει κυρίως σε ξένους πλειοδότες. Σκοπός αυτής της πινακοθήκης ήταν να λειτουργήσει ως ένας χώρος όπου θα απεικονίζονταν η ιστορία και η ταυτότητα των Κάτω Χωρών, και θα εορταζόταν η παλαιά δημοκρατία ως ένα κοινό πολιτισμικό στοιχείο των Ηνωμένων Επαρχιών.<sup>77</sup> Επιπλέον, σύμφωνα με το σκεπτικό της εποχής, η πινακοθήκη θα αποτελούσε και ένα μέσο για τη βελτίωση της οικονομικής και πολιτικής κατάστασης της χώρας (η οποία τότε ήταν ιδιαίτερα άσχημη), καθώς, μέσω της πρόσβασης σε πρότυπα Ολλανδών ανδρών και γυναικών της Ολλανδικής Χρυσής Εποχής (17ος αιώνας) και της σύγχρονης (Βαταβική Δημοκρατία), το ηθικό των πολιτών θα ανυψωνόταν — και το ίδιο θα συνέβαινε στη συνέχεια με την πολιτική και την οικονομία.<sup>78</sup>

Στους εκθεσιακούς χώρους της πινακοθήκης, η οποία άνοιξε τις πύλες της στο κοινό το 1800, παρουσιάζονταν κυρίως πορτρέτα μελών του Οίκου της Οράγγης, καθώς και σημαντικών προσωπικοτήτων της Βαταβικής Δημοκρατίας μαζί με ιστορικά αντικείμενα που ανήκαν σε αυτές τις προσωπικότητες.<sup>79</sup> Η Μπόντενσταϊν υποστηρίζει ότι αυτή η συλλογή έργων ζωγραφικής θεωρήθηκε αναπαράσταση τόσο της ολλανδικής

---

<sup>75</sup> Πριν από το 1795, η Ολλανδία είχε δύο κέντρα εξουσίας: τη Χάγη, όπου ήταν εγκατεστημένοι οι βασιλείς (ο Οίκος της Οράγγης), και το Άμστερνταμ, όπου ήταν εγκατεστημένοι οι ρεπουμπλικανοί (οι Πατριώτες). Οι Πατριώτες επαναστάτησαν εναντίον του Οίκου της Οράγγης από το 1780 έως το 1787, όταν ο πρωσικός στρατός βοήθησε τους δεύτερους να νικήσουν τους Πατριώτες. Από το 1787 έως το 1795, οι Πατριώτες εξορίστηκαν. Πολλοί από αυτούς κατέφυγαν στη Γαλλία, και επέστρεψαν με τα γαλλικά στρατεύματα το 1795, ιδρύοντας τη Βαταβική Δημοκρατία. Bergvelt, E. (2010), "Potgieter's 'Rijksmuseum' and the Public Presentation of Dutch History in the National Museum (1800-1844)", στο L. Jensen, J. Leerssen, M. Mathijssen (επιμ.), *Free Access to the Past: Romanticism, Cultural Heritage and the Nation*, Leiden: Brill, σ. 175.

<sup>76</sup> Bodenstern, F. (2011b), "National Museums in the Netherlands", στο P. Aronsson, G. Elgenius (επιμ.), *Building National Museums in Europe 1750-2010*, ό.π., σ. 599.

<sup>77</sup> Στο ίδιο, σ. 599.

<sup>78</sup> Bergvelt, E. (2010), "Potgieter's 'Rijksmuseum'", ό.π., σσ. 175-176.

<sup>79</sup> Για μια κριτική παρουσίαση των κύριων έργων τέχνης και ιστορικών αντικειμένων αυτής της συλλογής, βλ. στο ίδιο, σσ. 179-182.

τέχνης, όσο και της ιστορίας της Ολλανδίας. Και αυτό διότι οι Ολλανδοί ζωγράφοι της Χρυσής Εποχής εκτιμήθηκαν ιδιαίτερα για την ικανότητά τους να απεικονίζουν ρεαλιστικά την εποχή τους, και άρα να την τεκμηριώνουν — μια εποχή, η οποία θεωρήθηκε υποδειγματική, με αποτέλεσμα αυτοί οι πίνακες να αξιολογηθούν ως σημαντικοί τόσο ως έργα τέχνης, όσο και ως ιστορικά τεκμήρια.<sup>80</sup> Βέβαια, σύμφωνα με την Μπέργκβελτ, η παρουσίαση της ολλανδικής ιστορίας μέσω αυτής της συλλογής δεν ήταν παρά επιλεκτική. Στους εκθεσιακούς χώρους της πινακοθήκης δεν παρουσιαζόταν μια συνολική επισκόπηση της ολλανδικής ιστορίας από την ρωμαϊκή εποχή έως το 1800. Και επίσης, παρά το γεγονός ότι η Βαταβική Δημοκρατία προσπάθησε να αλλάξει το περιεχόμενο και την ισορροπία της συλλογής, αγοράζοντας και πορτρέτα των αντιπάλων του Οίκου της Οράγγης, η αρχική βασιλική συλλογή συνέχιζε -κάπως ειρωνικά- να κυριαρχεί.<sup>81</sup>

Το 1806, όταν ο Λουδοβίκος Ναπολέων χρίστηκε βασιλιάς των Κάτω Χωρών, επέλεξε το Άμστερνταμ ως κατοικία του (σε αντίθεση με τη Χάγη που ήταν η πόλη των ηγεμόνων), και αποφάσισε να συμβάλει στην ανάπτυξή του ως πολιτιστικού κέντρου. Έτσι, το 1808, δημιούργησε το Βασιλικό Μουσείο, το οποίο περιελάμβανε τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης του 1800 (οι οποίες μεταφέρθηκαν με διαταγή του στο Άμστερνταμ), και μερικά άλλα έργα που αποσπάστηκαν από δημαρχεία και άλλα δημόσια κτίρια (μεταξύ αυτών και η *Νυχτερινή Περίπολος* του Ρέμπραντ). Αυτό το μουσείο στεγάστηκε στο βασιλικό παλάτι (δηλαδή, στο πρώην δημαρχείο του Άμστερνταμ), και οι συλλογές του, αν και αρχικά δημοτικές, άρχισαν να γίνονται αντιληπτές ως εθνικές.<sup>82</sup> Σύμφωνα με την Μπέργκβελτ, η συνεισφορά του Λουδοβίκου Ναπολέοντα στο εθνικό μουσείο της Ολλανδίας ήταν κυρίως στο τμήμα τέχνης και όχι στο τμήμα της ιστορίας. Και αυτό διότι οι ιστορικοί πίνακες της συλλογής, αν και υπερτερούσαν αριθμητικά έναντι των υπολοίπων, μάλλον αγοράζονταν για την αισθητική παρά για την ιστορική τους αξία. Επιπλέον, από τη συλλογή,

---

<sup>80</sup> Bodenstein, F. (2011b), "National Museums in the Netherlands", ό.π., σ. 599.

<sup>81</sup> Bergvelt, E. (2010), "Potgieter's 'Rijksmuseum'", ό.π., σσ. 171-195. Αξίζει να αναφερθεί ότι το πρώτο έργο τέχνης που αγόρασαν για την Εθνική Πινακοθήκη ο Γκόγκελ και ο πρώτος διευθυντής της, Κορνέλις Ρόος, ήταν *Ο Απειλούμενος Κύκνος* του Γιαν Ασελάιν. Το συγκεκριμένο έργο απεικονίζει έναν κύκνο που υπερασπίζεται τη φωλιά του ενάντια σε έναν σκύλο, και αγοράστηκε για το μουσείο διότι, εκείνη την εποχή, ερμηνεύθηκε ως μια αλληγορία του ρεπουμπλικανού πολιτικού και γνωστού αντιπάλου των ηγεμόνων, Τζόχαν ντι Γουίτ. Στον πίνακα έχουν προστεθεί τρεις φράσεις: η φράση "de raadpensionaris" ("ο μεγάλος αξιωματούχος") δίπλα στον κύκνο, η λέξη "Holland" ("Ολλανδία") δίπλα στη φωλιά, και η φράση "de Viant van de staat" ("ο εχθρός του κράτους") δίπλα στο σκύλο. Οι φράσεις αναφέρονται στον ντι Γουίτ, ο οποίος υπερασπίζεται την Ολλανδία ενάντια στον εχθρό της, την Αγγλία ή τον πρίγκιπα της Οράγγης (ή και τους δύο). Αργότερα, έγινε σαφές ότι αυτές οι φράσεις δεν θα μπορούσαν να έχουν προστεθεί από το ζωγράφο, καθώς ο Ασελάιν είχε πεθάνει προτού ο ντι Γουίτ γίνει μεγάλος αξιωματούχος. Σε κάθε περίπτωση, ο πίνακας αγοράστηκε λόγω αυτής της ερμηνείας, και εκτέθηκε αρχικά στο πρώτο δωμάτιο της Εθνικής Πινακοθήκης, το οποίο ήταν αφιερωμένο στην ιστορία της χώρας. Στο ίδιο, σ. 179.

<sup>82</sup> Bodenstein, F. (2011b), "National Museums in the Netherlands", ό.π., σσ. 599-600.

εξακολουθούσαν να απουσιάζουν πολλά θέματα της ολλανδικής ιστορίας, με αποτέλεσμα η παρουσίασή της να παραμένει επιλεκτική.<sup>83</sup>

Όταν, μετά την ήττα του Ναπολέοντα, σχηματίστηκε το νέο ολλανδικό βασίλειο (1814), και ορίστηκε το Άμστερνταμ ως πρωτεύουσά του, οι συλλογές του μουσείου μεταφέρθηκαν στη νεοκλασική έπαυλη του 17ου αιώνα, Trippenhuis, και άνοιξαν για το κοινό το 1815, όχι πλέον ως βασιλικό μουσείο, αλλά ως Rijksmuseum, δηλαδή ως ένα κρατικό μουσείο το οποίο δεν ήταν υπό την άμεση φροντίδα του βασιλιά, αλλά της κυβέρνησης. Η Μπόντενσταϊν αναφέρει ότι η ίδρυση του Κρατικού Μουσείου ήταν σε μεγάλο βαθμό μια συμβιβαστική χειρονομία του νέου βασιλιά, Γουλιέλμου Α' (1772-1843), προς την πόλη όπου κατοικούσε η πιο σημαντική δημοκρατική πολιτική φατρία.<sup>84</sup>

Ωστόσο, ο βασιλιάς, στο βαθμό που ήταν γιος ενός πρώην ηγεμόνα, ήθελε να δημιουργήσει τη δική του 'εθνική' συλλογή στη Χάγη. Και έτσι, το 1816, δημιούργησε τα Βασιλικά Δωμάτια, προκειμένου να συμβολίσει τη δύναμη της βασιλικής οικογένειας, και να υπογραμμίσει την ενότητα του βασιλείου και τη θέση του σε ένα ευρύτερο πλαίσιο. Αυτή η βασιλική συλλογή διαμορφώθηκε με βάση τα λεγόμενα δωμάτια των αξιοπερίεργων αντικειμένων (cabinets of curiosities), και περιελάμβανε τις συλλογές που είχαν δημιουργήσει δύο διαδοχικοί ηγεμόνες: ο Γουλιέλμος Δ' (1711-1751), ο οποίος είχε συλλέξει κυρίως πίνακες ζωγραφικής, εκτυπώσεις, χειρόγραφα, βιβλία, νομίσματα, μετάλλια, λίθους και αρχαιότητες· και ο Γουλιέλμος Ε' (1748-1806), ο οποίος είχε επεκτείνει αυτή τη συλλογή, συμπεριλαμβάνοντας είδη φυσικής ιστορίας. Επί της ουσίας, επρόκειτο για τις συλλογές που είχαν κατασχέσει οι Γάλλοι για να εκτεθούν στο Λούβρο, αλλά που είχαν επιστραφεί στους Ολλανδούς το φθινόπωρο του 1815.<sup>85</sup>

Τον Ιούλιο του 1820, η βασιλική συλλογή ζωγραφικής και 'σπανιοτήτων' μεταφέρθηκε, με βασιλικό διάταγμα, στο Μαουριτσχάους (Mauritshuis), το οποίο άνοιξε για το κοινό το 1822. Η αγορά του κτιρίου, το οποίο στέγαζε από το 1807 και μετέπειτα την Εθνική Βιβλιοθήκη που είχε δημιουργήσει ο Λουδοβίκος Ναπολέων, πραγματοποιήθηκε από το κράτος και δεν ήταν τυχαία. Το ίδιο το κτίριο είχε κατασκευαστεί το 17ο αιώνα, και ήταν το σπίτι ενός μέλους της βασιλικής οικογένειας, του Ιωάννη Μαυρίκιου (κόμη, μετέπειτα πρίγκιπα του Νάσσαου-Ζίγκεν, και κυβερνήτη της ολλανδικής αποικίας στη Βραζιλία από το 1636 έως το 1644). Με αυτόν τον τρόπο,

---

<sup>83</sup> Bergvelt, E. (2010), "Potgieter's 'Rijksmuseum'", ό.π., σσ. 185-186.

<sup>84</sup> Bodenstein, F. (2011b), "National Museums in the Netherlands", ό.π., σ. 600.

<sup>85</sup> Στο ίδιο, σ. 600.

το βασιλικό μουσείο μπορούσε να αντιπροσωπεύει πλήρως την κληρονομιά των ηγεμόνων των Κάτω Χωρών, οι οποίοι ήταν οι πρόγονοι της νέας μοναρχίας.<sup>86</sup>

Στόχος του βασιλιά ήταν να δημιουργήσει ένα εγκυκλοπαιδικό μουσείο, στο οποίο θα υπήρχε και ένα τμήμα αφιερωμένο στην ιστορία της πατρίδας με αντικείμενα πατριωτικής αξίας (όπως τα αντικείμενα του Ολλανδού υπολοχαγού του ναυτικού, Γιαν Βαν Σπέικ, ο οποίος θεωρείται ο ήρωας της προσπάθειας καταστολής του βελγικού κινήματος ανεξαρτησίας). Βέβαια, προκειμένου να δημιουργηθεί η βασιλική συλλογή στη Χάγη, απαιτούνταν διαπραγματεύσεις και ανταλλαγές με το Άμστερνταμ για τη διανομή της πολιτιστικής κληρονομιάς της Ολλανδίας μεταξύ των δύο πόλεων. Το αποτέλεσμα αυτών των διαπραγματεύσεων και ανταλλαγών ήταν, το 1825, να μεταφερθούν στη Χάγη όλα τα ιστορικά αντικείμενα που υπήρχαν στο Κρατικό Μουσείο, με αποτέλεσμα αυτό να μετατραπεί σε πινακοθήκη έργων τέχνης. Σε κάθε περίπτωση, ο βασιλιάς συμμετείχε ενεργά στον εμπλουτισμό των συλλογών και των δύο μουσείων, χρηματοδοτώντας ο ίδιος την αγορά ορισμένων αποκτημάτων, και εγκρίνοντας άμεσα όλες τις αγορές από την πλευρά της κυβέρνησης. Επιπλέον, μετέφερε τον έλεγχο όλης της βασιλικής συλλογής στο Υπουργείο Παιδείας, Τεχνών και Επιστημών, προωθώντας έτσι τη γενικότερη ανάπτυξη και τον εμπλουτισμό των μουσειακών συλλογών στην Ολλανδία.<sup>87</sup>

Από το 1830 έως το 1870, οι πρωτοβουλίες σχετικά με τα μουσεία και την πολιτιστική κληρονομιά της Ολλανδίας παρέμειναν σχετικά στάσιμες. Με τη βελγική επανάσταση του 1830 και την ολοένα και πιο δύσκολη οικονομική κατάσταση, οι αγορές αποκτημάτων τόσο στο Κρατικό όσο και στο Βασιλικό Μουσείο σταμάτησαν. Όπως σταμάτησαν και οι δωρεές, με τους συλλέκτες να ευνοούν τις δημοτικές συλλογές έναντι των εθνικών. Ωστόσο, από τη δεκαετία του 1870 και μετέπειτα, η ταχεία οικονομική ανάπτυξη, σε συνδυασμό με μια αναβίωση του ενδιαφέροντος για την εθνική τέχνη και την πολιτιστική κληρονομιά, οδήγησε σε αλλαγές στην κυβερνητική πολιτιστική πολιτική. Αυτή η αναβίωση πυροδοτήθηκε από το άρθρο με τίτλο "Η Ολλανδία στα πιο στενά της" ("Holland op zijn smalst"), το οποίο δημοσιεύθηκε το 1873

---

<sup>86</sup> Στο ίδιο, σσ. 605-606. Το 1875, η συλλογή αρχαιοτήτων και αξιοπερίεργων αντικειμένων μεταφέρθηκε στο Λάιντεν, και από τότε έως σήμερα, το Μαουριτςχάους είναι αφιερωμένο μόνον σε έργα ζωγραφικής. Αξίζει να σημειωθεί ότι, το Σεπτέμβριο του 2010, το μουσείο εγκαινίασε την πινακοθήκη του πρίγκιπα Γουλιέλμου Ε', η οποία επανεκτέθηκε ως αντανάκλαση της βασιλικής συλλογής έργων ζωγραφικής του 18ου αιώνα. Στο ίδιο, σ. 606.

<sup>87</sup> Στο ίδιο, σ. 600. Σχετικά με τη συμβολή του Γουλιέλμου Α', η Μπέργκβελτ αναφέρει επίσης ότι την περίοδο της βασιλείας του, και τα δύο μουσεία χρηματοδοτούνταν από την κυβέρνηση, και όφειλαν να παρουσιάζουν μια επισκόπηση της ολλανδικής και της φλαμανδικής ζωγραφικής, εκθέτοντας τουλάχιστον ένα αριστούργημα από κάθε καλλιτέχνη. Επιπλέον, εκείνη την εποχή, και τα δύο μουσεία άρχισαν να συλλέγουν και να εκθέτουν διεθνή τέχνη. Bergvelt, E. (2010), "Potgieter's 'Rijksmuseum'", ό.π., σ. 177. Για τις ανταλλαγές μεταξύ των δύο μουσείων, βλ. στο ίδιο, σ. 177, και Bodenstein, F. (2011b), "National Museums in the Netherlands", ό.π., σ. 605.



στο λογοτεχνικό περιοδικό *Ο Οδηγός (De Gids)*, και το οποίο κατηγορούσε τους Ολλανδούς για την “επαίσχυντη απροσεξία” με την οποία αντιμετώπιζαν τους καλλιτεχνικούς τους θησαυρούς, από ιστορικά κτίρια έως μουσειακές συλλογές έργων τέχνης.<sup>88</sup>

Σύμφωνα με την Μπόντενσταϊν, το πιο σημαντικό αποτέλεσμα αυτής της νέας κυβερνητικής πολιτικής ήταν η ανέγερση ενός νέου κτιρίου για τη στέγαση του Κρατικού Μουσείου -του νεογοθτικού κτιρίου του Πιέρ Κάιπερς- σε οικόπεδο-δωρεά της πόλης του Άμστερνταμ προς το κράτος. Το νέο κτίριο ξεκίνησε να κατασκευάζεται το 1876, και άνοιξε για το κοινό το 1885, συνενώνοντας και επανεκθέτοντας αρκετές συλλογές που ήδη θεωρούνταν σχετικές με την εθνική ιστορία των Κάτω Χωρών. Αυτή η εμπλουτισμένη συλλογή περιελάμβανε πίνακες ζωγραφικής και μια συλλογή σχεδίων και χαρακτικών από το Ολλανδικό Μουσείο Ιστορίας και Τέχνης στη Χάγη· τη δημόσια συλλογή έργων τέχνης από τη Βίλα Βελγελέγεν στο Χάρλεμ· τη συλλογή του μουσείου Βαν ντερ Χόοπ, η οποία ανήκε στην πόλη του Άμστερνταμ, και η οποία στεγαζόταν στο πρώην νοσοκομείο για ηλικιωμένους της πόλης· τα αντικείμενα τέχνης και αρχαιοτήτων που ελήφθησαν ως δάνειο από την πόλη· και τέλος, μια συλλογή από γύψινα γλυπτά τα οποία τοποθετήθηκαν στη βιβλιοθήκη του μουσείου.<sup>89</sup>

Μέσω αυτών των συνενώσεων και ανακατανομών, η ιστορία άρχισε να αποκτά μια ολοένα και πιο εξέχουσα θέση στο Κρατικό Μουσείο. Άλλωστε, η πρόκριση της τέχνης έναντι της ιστορίας, η οποία χαρακτήριζε το μουσείο ως τότε, είχε αποτελέσει αντικείμενο κριτικής την περίοδο της “εθνικής αδιαφορίας”.<sup>90</sup> Το 1844, ο γνωστός Ολλανδός συγγραφέας και ποιητής Εβερχάρντους Γιοχάνες Πότγκκιτερ είχε δημοσιεύσει στον *Οδηγό* τη δική του κριτική για το μουσείο, εστιάζοντας στο δωμάτιο όπου παρουσιάζονταν τα ιστορικά πορτρέτα. Εκεί εκθέτονταν αντικριστά *Η Νυχτερινή Περίπολος* του Ρέμπραντ και το *Συμπόσιο της Πολιτοφυλακής του Άμστερνταμ κατά τον Εορτασμό της Ειρήνης του Μύνστερ* του Μπαρτολομέους φαν ντερ Χελστ. Καθώς ο

---

<sup>88</sup> Στο ίδιο, σσ. 603-604. Μια απόδειξη αυτής της “επαίσχυντης απροσεξίας” είναι και το γεγονός ότι η συλλογή έργων τέχνης του βασιλιά Γουλιέλμου Β΄ (1792-1849), η οποία περιελάμβανε σημαντικά έργα φλαμανδικής και ολλανδικής ζωγραφικής, καθώς και έργα των Ραφαήλ, Μιχαήλ Άγγελου και Λεονάρντο ντα Βίντσι, δεν πέρασε στην κατοχή κάποιου ολλανδικού μουσείου μετά το θάνατό του, αλλά πλειοδοτήθηκε το 1850, χωρίς η ολλανδική κυβέρνηση να κάνει κάτι γι’ αυτό. Hinterding, E., Horsch, F. (1989), “A Small but Choice Collection: The Art Gallery of King Willem II of the Netherlands (1792-1849)”, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 19 (1/2): 5-122, <https://doi.org/10.2307/3780733> (τελευταία πρόσβαση: 25.01.2021). Sander, J., Passavant, J., Heinrich Anton Cornill d’Orville (1989), “The Acquisition of Paintings and Drawings at the Willem II Auction by the Städel Kunstinstitut, Frankfurt”, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 19 (1/2): 123-135, <https://doi.org/10.2307/3780734> (τελευταία πρόσβαση: 25.01.2021).

<sup>89</sup> Bodensteyn, F. (2011b), “National Museums in the Netherlands”, ό.π., σ. 604.

<sup>90</sup> Ο όρος αναφέρεται από την Μπέργκβελτ ως χαρακτηρισμός της περιόδου από το 1830 έως το 1870, και επινοήθηκε το 1939, από το δημοτικό σύμβουλο του Άμστερνταμ, Εμάνουελ Μπούκμαν. Bergvelt, E. (2010), “Potgieter’s ‘Rijksmuseum’”, ό.π., σ. 177.

Ποτγκίτερ ενδιαφερόταν για την ιστορία, υποστήριζε ότι το περιεχόμενο ενός πίνακα ήταν πιο σημαντικό από το στυλ του, και η ιστορία πιο σημαντική από τα καλλιτεχνικά επιτεύγματα. Συνεπώς, κατά τη γνώμη του, ο πιο σημαντικός πίνακας του δωματίου δεν ήταν *Η Νυχτερινή Περίπολος*, αλλά το έργο του φαν ντερ Χελστ. Άλλωστε, εκείνη την εποχή, το έργο του Ρέμπραντ δεν θεωρούνταν ιστορικός πίνακας, και την ίδια στιγμή, η Ειρήνη της Βεσφαλίας αξιολογούνταν ως το πιο σημαντικό γεγονός στην ιστορία της Ολλανδίας, καθώς, στη βάση αυτού, τα άλλα ευρωπαϊκά κράτη αναγνώριζαν την ανεξαρτησία της. Ο Ποτγκίτερ θεωρούσε ότι οι Ολλανδοί θα έπρεπε να είναι περήφανοι για την ιστορία και όχι για την τέχνη τους, δηλαδή για τη δύναμη που κατείχε κάποτε η ολλανδική δημοκρατία, και γι' αυτό ήθελε το μουσείο να παρουσιάζει μια συνολική επισκόπηση της ολλανδικής ιστορίας. Μάλιστα, δημιούργησε και μια λίστα με όλα τα πρόσωπα και γεγονότα, τα οποία θα έπρεπε να απεικονιστούν και να παρουσιάζονται· και πρότεινε οι συλλέκτες, ο βασιλιάς και οι αστοί να δωρίσουν από τις ιδιωτικές τους συλλογές τους πίνακες που έλειπαν από το μουσείο. Την εποχή δημοσίευσης του άρθρου, οι προτάσεις του Ποτγκίτερ δεν εισακούστηκαν, αλλά φαίνεται ότι άσκησαν επιρροή στους υπεύθυνους του μουσείου έστω και μεταγενέστερα.<sup>91</sup>

Οι συνενώσεις και οι ανακατανομές των συλλογών μάς οδηγούν επίσης σε ένα χαρακτηριστικό των ολλανδικών μουσείων το οποίο είναι ασυνήθιστο στη σφαίρα των εθνικών μουσείων: την κινητικότητα, τη διανομή και την αναδιανομή της πολιτιστικής κληρονομιάς μεταξύ των μουσείων. Στην Ολλανδία, ορισμένα εθνικά μουσεία και ορισμένες συλλογές έχουν μετακινηθεί από πόλη σε πόλη έως και τέσσερις φορές, όπως είναι, για παράδειγμα, το Εθνικό Μουσείο Νομισμάτων, το οποίο έχει στεγαστεί στη Χάγη, το Άμστερνταμ και το Λάιντεν, και σήμερα βρίσκεται στην Ουτρέχτη. Σύμφωνα με την Μπόντενσταϊν, στην Ολλανδία φαίνεται να υπάρχει μια ανταγωνιστική σχέση μεταξύ της δημοτικής / επαρχιακής εξουσίας και της κεντρικής κυβέρνησης σε σχέση με την πολιτιστική κληρονομιά, η οποία έχει προκύψει από την προέλευση του έθνους ως ένωσης επαρχιών, και η οποία έχει προσδιορίσει και τη συνολικότερη γεωγραφία των ολλανδικών μουσείων.<sup>92</sup> Σε κάθε περίπτωση όμως, φαίνεται ότι είναι μέσω αυτών των συνενώσεων και των ανακατανομών που οι συλλογές απέκτησαν έναν εθνικό (και ίσως εθνικιστικό) χαρακτήρα κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα.

Τον 20ό αιώνα, θα πραγματοποιηθεί μια ακόμη σημαντική ανακατανομή μεταξύ του Κρατικού Μουσείου και του Μαουριτσχάους, όταν το δεύτερο θα περιορίσει το πεδίο των συλλογών του στην ολλανδική και τη γερμανική τέχνη του 15ου και 16ου αιώνα, και στη φλαμανδική και την ολλανδική τέχνη του 17ου και 18ου αιώνα, στέλνοντας στο Κρατικό Μουσείο τις ισπανικές και τις ιταλικές συλλογές του. Σήμερα, το Μαουριτσχάους αντικατοπτρίζει την πριγκιπική κληρονομιά της Ολλανδίας, ενώ το

---

<sup>91</sup> Για την κριτική του Ποτγκίτερ, βλ. στο ίδιο, σσ. 171, 189-192.

<sup>92</sup> Bodenstein, F. (2011b), "National Museums in the Netherlands", ό.π., σσ. 601-602.

Κρατικό Μουσείο εκπροσωπεί πιο ολοκληρωμένα την ολλανδική τέχνη και ιστορία. Αλλά και τα δύο μουσεία παρουσιάζουν αυτό που θεωρείται ως η κυρίαρχη εθνική αφήγηση της Ολλανδίας: την ιδιοφυΐα της καλλιτεχνικής έκφρασης, η οποία σχετίζεται με τις φιλελεύθερες, αστικές, και δημοκρατικές αξίες, οι οποίες απεικονίζονται στα πιο διάσημα θέματα της ολλανδικής ζωγραφικής της Χρυσής Εποχής. Σε κάθε περίπτωση, κανένα από τα δύο μουσεία δεν έχει επιχειρήσει να παρουσιάσει μια εγκυκλοπαιδική / καθολική επισκόπηση άλλων σχολών (όπως το Λούβρο) ή άλλων πολιτισμών (όπως το Βρετανικό Μουσείο). Γεγονός που μας οδηγεί σε ένα άλλο εμφανές χαρακτηριστικό των εθνικών μουσείων της Ολλανδίας, και ιδιαίτερα του Κρατικού Μουσείου και του Μαουριτσαάους: τη σημασία της εθνικής σχολής ζωγραφικής και την αναλογικά τεράστια προβολή της ως ιστορικού τεκμηρίου. Γι' αυτό και αυτά τα δύο μουσεία, ήδη από την αρχή της ύπαρξής τους, θεωρούνται εξίσου μουσεία τέχνης και ιστορίας.<sup>93</sup>

Τέλος, όσον αφορά το ζήτημα της πρόσβασης του κοινού στο μουσείο, η αλήθεια είναι ότι έως και το 1860 (όταν και επετράπη στο γενικό κοινό η καθημερινή πρόσβαση), δεν έχουμε στη διάθεσή μας στοιχεία σε σχέση με τους αριθμούς των επισκεπτών. Μπορούμε όμως, να εξαγάγουμε ορισμένα συμπεράσματα από τις τοποθεσίες των μουσείων, τις ημέρες και ώρες λειτουργίας τους, καθώς και από το κόστος εισόδου. Καταρχάς, γνωρίζουμε ότι η Εθνική Πινακοθήκη ήταν ανοικτή για το κοινό κάθε μέρα, αλλά η είσοδος σε αυτήν δεν ήταν ελεύθερη. Επίσης, ήταν μάλλον δύσκολο να την επισκεφθεί πολύς κόσμος, καθώς το βασιλικό παλάτι στη Χάγη βρισκόταν επί της ουσίας εκτός πόλης. Ωστόσο, όλοι όσοι το έκαναν, ξεναγούνταν από τον (τότε) επιμελητή Γιαν Γκέραρντ Βάλντορντ.<sup>94</sup> Το Βασιλικό Μουσείο στο Άμστερνταμ ήταν σίγουρα πιο εύκολα προσβάσιμο στο κοινό, και εδώ έγκειται άλλη μία ειρωνία στην ιστορία του πρώτου ολλανδικού εθνικού μουσείου: δεν ήταν η Βαταβική Δημοκρατία, αλλά ο ηγεμόνας του Ολλανδικού Βασιλείου που συνέβαλε στη διεύρυνση της πρόσβασης στο μουσείο. Βέβαια, οι μέρες που το μουσείο ήταν ανοικτό στο γενικό κοινό (τρεις μέρες την εβδομάδα), δείχνουν ότι δεν ήταν το κοινό, αλλά οι καλλιτέχνες και οι ξένοι (οι οποίοι είχαν καθημερινή πρόσβαση) αυτοί που θεωρούνταν ως οι πιο σημαντικοί επισκέπτες του. Οι μέρες γενικού κοινού μειώθηκαν σε δύο κατά την περίοδο της βασιλείας του Γουλιέλμου Α', καθώς εκείνη την εποχή, το μουσείο θεωρούνταν κυρίως ως μια σχολή τέχνης και παρέμεινε έτσι έως και το 1860. Ωστόσο, η

---

<sup>93</sup> Στο ίδιο, σ. 606. Για την ολλανδική ζωγραφική της Χρυσής Εποχής ως εθνικής σχολής, βλ. επίσης: Blotkamp, C. (2004), "Visual Arts: The Doom of the Golden Age", στο D. Fokkema, F. Grijzenhout (επιμ.), *Dutch Culture in a European Perspective, Volume 5: Accounting for the Past: 1650-2000*, μτφρ. P. Vincent, Assen: Royal van Gorcum / Palgrave Macmillan, σσ. 274-278.

<sup>94</sup> Bergvelt, E. (2010), "Potgieter's 'Rijksmuseum'", ό.π., σσ. 178-179. Βέβαια, αξίζει να σημειωθεί ότι η αίθουσα χορού του παλατιού -το Πορτοκαλί Δωμάτιο (Oranjezaal)- ήταν ανοικτή για το κοινό κατά τη διάρκεια του 18ου αιώνα, και το 1767, είχε εκδοθεί ένας κατάλογος με περιγραφές όλων των ζωγραφικών πινάκων που περιελάμβανε. Ωστόσο, δεν είναι σαφές εάν κάποιος έπρεπε να πληρώσει για να εισέλθει. Στο ίδιο, σ. 178.

είσοδος στο μουσείο ήταν ελεύθερη, οπότε πολλοί ερχόταν στο Άμστερνταμ για να το επισκεφθούν.<sup>95</sup>

Σε κάθε περίπτωση, η Μπέργκβελτ αναφέρει ότι η ελεύθερη πρόσβαση στο εικονογραφημένο παρελθόν της Ολλανδίας δεν ξεκίνησε γύρω στο 1800. Οι συλλογές έργων τέχνης ήταν ελεύθερα προσβάσιμες σε πολλά δημαρχεία της χώρας ήδη από τα τέλη του 16ου αιώνα. Μετά την εικονομαχία του 1566, πολλά ρετάμπλ και άλλα έργα τέχνης που ανήκαν σε εκκλησίες και μοναστήρια διασώθηκαν από τα χέρια των εικονομάχων, και τοποθετήθηκαν στα δημαρχεία των πόλεων. Επίσης, όταν διαλύθηκε η δημοτική πολιτοφυλακή κατά τη διάρκεια του 17ου και του 18ου αιώνα, οι συλλογές τέχνης που της ανήκαν, οι οποίες αποτελούνταν από ομαδικά πορτρέτα και άλλα αντικείμενα εφαρμοσμένης τέχνης (π.χ. ασημικά), διασώθηκαν επίσης από τις πόλεις. Και το ίδιο συνέβη και με τις συλλογές των συντεχνιών, όταν διαλύθηκαν και αυτές από το πρώτο ολλανδικό σύνταγμα του 1798. Συνεπώς, όλοι μπορούσαν να έχουν ελεύθερη πρόσβαση στην τέχνη και την ιστορία της Ολλανδίας επισκεπτόμενοι τα δημαρχεία, τα οποία μπορούν να θεωρηθούν ως τα πρώιμα μουσεία της.<sup>96</sup>

#### **2.4. Το Γερμανικό Εθνικό Μουσείο**

Το Γερμανικό Εθνικό Μουσείο ιδρύθηκε το 1852 στη Νυρεμβέργη, και η δημιουργία του οφείλεται στις πρωτοβουλίες και την ενεργό δράση του Χανς Φιλίπ Βέρνερ, Βαρόνου του Άουφσες (1801-1872), ο οποίος θεωρείται ένας από τους εκπροσώπους και εκφραστές του γερμανικού εθνικισμού του 19ου αιώνα.

Ο Άουφσες μεγάλωσε, σπούδασε και δραστηριοποιήθηκε σε μια εποχή όπου κυριαρχούσε η ρομαντική νοσταλγία για το ένδοξο γερμανικό παρελθόν (και ιδιαίτερα για τους μεσαιωνικούς χρόνους), η οποία είχε ενδυναμωθεί μετά τους Ναπολεόντειους Πολέμους και την κατάρρευση της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας. Σύμφωνα με τον Μπρόκμαν, ο Άουφσες βίωσε τα πρώτα δεκαπέντε χρόνια της ζωής του τη συνεχή άφιξη και αποχώρηση των γαλλικών στρατευμάτων στη Φραγκονία. Και το 1817, όταν πήγε στο πανεπιστήμιο του Ερλάνγκεν, ήταν ένα από τα ιδρυτικά μέλη της Γενικής Γερμανικής Αδελφότητας, η οποία προσπαθούσε να υπερβεί τον τοπικό σωβινισμό και να συνενώσει όλους τους Γερμανούς φοιτητές σε ένα ενιαίο εθνικιστικό κίνημα, προκειμένου να επιτύχει την ενότητα του γερμανικού έθνους και τη δημιουργία μιας δημοκρατικής πολιτείας. Αυτή η αδελφότητα μετονομάστηκε σε Erlangia το 1819, όταν οι αυταρχικές τοπικές κυβερνήσεις επιχείρησαν να καταστείλουν τις πολιτικοποιημένες αδελφότητες με αυστηρά μέτρα (τα γνωστά Διατάγματα του Κάρλσμπατ), αλλά οι

---

<sup>95</sup> Στο ίδιο, σσ. 183, 186.

<sup>96</sup> Στο ίδιο, σ. 172.

στόχοι της, παρά το γεγονός ότι 'ηχούσαν' τοπικοί και όχι παν-γερμανικοί, παρέμειναν οι ίδιοι.<sup>97</sup>

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1820, σε αυτό το πλαίσιο αντίδρασης και αυταρχισμού, ο Άουφσες ξεκίνησε να συλλέγει οπλισμό, πίνακες, ξυλόγλυπτα και άλλα αντικείμενα σχετικά με την ιστορία του γερμανόφωνου πολιτισμού. Τα περισσότερα από αυτά ήταν αντικείμενα καθημερινής χρήσης, και ήταν σχετικά εύκολο για τον ίδιο να τα συλλέξει (ακόμη και να τα κλέψει), καθώς εκείνη την εποχή, η ιστορική τους αξία δεν ήταν γενικά αναγνωρισμένη. Σε κάθε περίπτωση, αυτό που καθοδηγούσε τόσο τη συλλεκτική, όσο και την ευρύτερη δραστηριότητά του ήταν δύο πεποιθήσεις του: (α) ότι η Γερμανία, παρά τις τοπικές διαφοροποιήσεις, ήταν μια ιστορική και πολιτισμική ενότητα, και (β) ότι ένας από τους καλύτερους τρόπους για να καλλιεργηθεί και να συνειδητοποιηθεί αυτή η ενότητα ήταν η μελέτη της ιστορίας και της τέχνης της πατρίδας.<sup>98</sup>

Σύμφωνα και πάλι με τον Μπρόκμαν, το 1830, ο Άουφσες έλαβε ένα σημείωμα από το βασιλιά της Βαυαρίας, Λουδοβίκο Α', ο οποίος του πρότεινε να χρησιμοποιήσει τη συλλογή του από γερμανικές αρχαιότητες προκειμένου να ιδρύσει ένα μουσείο στη Βαμβέργη (όπου βρισκόταν η έδρα της επισκοπής), με θέμα την ιστορία της Βαυαρίας. Ο Άουφσες όμως, είχε διαφορετική άποψη. Ήθελε οποιοδήποτε μουσείο ήταν συνδεδεμένο με τον ίδιο να αφορά όλη τη Γερμανία και όχι μόνον τη Βαυαρία. Όπως

---

<sup>97</sup> Brockmann, S. (2006), *Nuremberg: The Imaginary Capital*, New York: Camden House, σ. 61. Μετά το Συνέδριο της Βιέννης, το γερμανικό έθνος ήταν χωρισμένο σε 38 ή 39 διαφορετικά κράτη, πόλεις-κράτη και ηγεμονίες, που κυριαρχούνταν από την Αυστρία και την Πρωσία. Η Γερμανική Συνομοσπονδία ήταν μια χαλαρή συμμαχία μεταξύ αυτών των κρατών, η οποία ούτε νομοθέτησε, ούτε δημιούργησε ένα ενιαίο νομικό σύστημα, όπως επίσης δεν άσκησε οικονομική ή εκκλησιαστική πολιτική. Οι κεντρικοί θεσμοί της Συνομοσπονδίας άσκησαν εξουσία μόνον αντιδραστικά, όταν θέσπισαν τα Διατάγματα του Κάρλσμπατ το 1819 (εναντίον της ελεύθερης πολιτικής έκφρασης), τα Έξι Άρθρα της 28ης Ιουνίου 1832 (που περιόριζαν τα νομοθετικά δικαιώματα των κρατών), και τα Δέκα Άρθρα της 5ης Ιουλίου 1832 (που απαγόρευαν τις πολιτικές οργανώσεις, τις συγκεντρώσεις, τις εφέσεις και τα φεστιβάλ). James, H. (2000/1989), *A German Identity: 1770 to the Present Day*, London: Phoenix Press, σ. 37. German History in Documents and Images (GHDI), "Carlsbad Decrees: Confederal Press Law (September 20, 1819)": [http://ghdi.ghi-dc.org/sub\\_document.cfm?document\\_id=235](http://ghdi.ghi-dc.org/sub_document.cfm?document_id=235) (τελευταία πρόσβαση: 10.02.2021). German History in Documents and Images (GHDI), "The Six Articles (June 28, 1832) and the Ten Articles (July 5, 1832)": [http://ghdi.ghi-dc.org/sub\\_document.cfm?document\\_id=236](http://ghdi.ghi-dc.org/sub_document.cfm?document_id=236) (τελευταία πρόσβαση: 10.02.2021).

<sup>98</sup> Brockmann, S. (2006), *Nuremberg: The Imaginary Capital*, ό.π., σσ. 61-62. Ο Κάμελ αναφέρει ότι τόσο ο Άουφσες, όσο και το προσωπικό του μουσείου εστίασαν στα αντικείμενα καθημερινής χρήσης, καθώς ο στόχος τους ήταν να συνδέσουν και να επικοινωνήσουν εικονικά και με 'ζωντανό' τρόπο την κοινωνική και πολιτισμική ζωή των Γερμανών στο παρελθόν, και όχι να παρουσιάσουν την πολιτική και στρατιωτική ιστορία ενός ανύπαρκτου (τότε) εθνικού κράτους, ή να διαμορφώσουν μια εξαιρετική συλλογή έργων τέχνης. Kammel, F.M. (2012), "The Germanisches Nationalmuseum in Nuremberg: The Cultural Memory of a Nation Without National Borders", στο D. Poulot, F. Bodenstern, J.M. Lanzarote Guiral, (επιμ.), *Great Narratives of the Past Traditions and Revisions in National Museums*, Conference Proceedings EuNaMus: European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen, Paris, 28 June - 1 July & 25-26 November 2011, Linköping: LiU E-Press, σ. 219, <http://www.ep.liu.se/ecp/078/ecp11078.pdf> (τελευταία πρόσβαση: 08.04.2020).

επίσης, ήθελε το μουσείο να εγκατασταθεί στη μεγαλύτερη και πιο σημαντική πόλη της Φραγκονίας, την πρώην αυτοκρατορική πόλη της Νυρεμβέργης.<sup>99</sup>

Τον Ιανουάριο του 1831, ο Άουφσεσ έγραψε ένα γράμμα στον πρίγκιπα Μαξιμιλιανό Β΄ (γιο του Λουδοβίκου Α΄), στο οποίο ανέφερε ότι η κατάσταση της Γερμανίας ήταν λυπηρή, και εξέφραζε την ελπίδα του να δημιουργηθεί μια κεντρική εγκατάσταση για τη φύλαξη των γερμανικών αρχαιοτήτων, η οποία, από τη μία πλευρά, θα έφερνε κοντά όλους τους ανθρώπους που ήταν ανοικτοί στα γερμανικά έθιμα και τις γερμανικές ευαισθησίες· και από την άλλη, θα συνέβαλε στο να πάψει η Γερμανία να είναι αυτο-απομονωμένη, και να αντικρούσει τα ξένα και μη-χριστιανικά έθιμα τα οποία την εμπόδιζαν από το να ενδυναμωθεί και να αναπτυχθεί από μόνη της.<sup>100</sup>

Έναν χρόνο μετά, τον Ιανουάριο του 1832, ο Άουφσεσ εξέδωσε ένα νέο περιοδικό με τίτλο *Δελτίο για τη Μελέτη του Γερμανικού Μεσαίωνα*, στο πρώτο τεύχος του οποίου δήλωνε τους λόγους για τους οποίους ενδιαφερόταν για τη γερμανική ιστορία και τέχνη. Σύμφωνα με τη δική του οπτική, το εγχείρημά του δεν ήταν μόνο πατριωτικό, αλλά και δημοκρατικό. Πίστευε ότι δεν ήταν ούτε δίκαιο, ούτε συνετό η ιστορική μελέτη της πατρίδας να αποτελεί το προνόμιο ενός περιορισμένου αριθμού μελετητών, και επιθυμούσε να έχουν όλοι τη δυνατότητα να ασχοληθούν και να ευαισθητοποιηθούν από τη γερμανική ιστορία. Επίσης, θεωρούσε ότι άλλα έθνη, όπως η Γαλλία και η Μεγάλη Βρετανία, είχαν εδώ και καιρό αναγνωρίσει τη σημασία της διατήρησης ιστορικών αρχαιοτήτων της πατρίδας τους, και κατά τη γνώμη του, αυτές οι προσπάθειες ήταν αξιέπαινες. Ωστόσο, ντρόπιαζαν τη δική του πολιτικά κατακερματισμένη πατρίδα, καθώς, έως τότε, στη Γερμανία, δεν είχαν γίνει πολλές προσπάθειες προς αυτήν την κατεύθυνση. Ο Άουφσεσ οραματιζόταν το περιοδικό του ως ένα μέσο επικοινωνίας μεταξύ αυτών που αγαπούσαν την πατρίδα και την ιστορία, το οποίο θα προωθούσε τη μελέτη της ενοποιημένης πολιτισμικής ιστορίας της Γερμανίας, και θα συνέβαλε στη συνειδητοποίηση της γερμανικής ενότητας και την πολιτική ενοποίηση του γερμανικού έθνους.<sup>101</sup>

Το φθινόπωρο του 1832, ο Άουφσεσ μετέφερε τη συλλογή του στη Νυρεμβέργη, και τον Ιανουάριο του 1833, ίδρυσε την Εταιρεία για τη Διατήρηση της Αρχαίας Γερμανικής Ιστορίας, Λογοτεχνίας και Τέχνης. Μέλη αυτής της εταιρείας υπήρξαν ο εκδότης Φρίντριχ Κάμπε και ο αρχιτέκτονας Καρλ Αλεξάντερ Χάιντελοφ, οι οποίοι, τα προηγούμενα χρόνια, είχαν παίξει σημαντικό ρόλο στην ανάδειξη της ύστερης

---

<sup>99</sup> Brockmann, S. (2006), *Nuremberg: The Imaginary Capital*, ό.π., σσ. 60-62.

<sup>100</sup> Στο ίδιο, σσ. 60-62.

<sup>101</sup> Στο ίδιο, σσ. 62-63.

μεσαιωνικής Νυρεμβέργης ως της πιο χαρακτηριστικής γερμανικής πόλης.<sup>102</sup> Κατά τη διάρκεια των δύο επόμενων χρόνων, ο Άουφσες προσπάθησε να ιδρύσει το μουσείο του, αλλά απέτυχε λόγω της αντίστασης που αντιμετώπισε. Αυτή η αντίσταση προερχόταν κυρίως από τους Γερμανούς ιστορικούς, οι οποίοι αμφισβητούσαν την επιστημονική εγκυρότητα και τη χρησιμότητα του εγχειρήματός του, και -κατά την άποψη του Μπρόκμαν- μάλλον δεν ήθελαν οι υποτιθέμενα αντικειμενικές ακαδημαϊκές ενασχολήσεις τους να συνδεθούν με το ζήτημα της πολιτικής ενότητας της Γερμανίας, το οποίο ερχόταν σε αντίθεση με το ισχύον πολιτικό καθεστώς της εποχής.<sup>103</sup> Απογοητευμένος από την αποτυχία του να κερδίσει την υποστήριξη των ακαδημαϊκών και του κοινού στο πατριωτικό του εγχείρημα, ο Άουφσες έφυγε την επόμενη χρονιά από τη Νυρεμβέργη, και μετακόμισε, μαζί με τη συλλογή του, στο οικογενειακό του κάστρο στο Ούντερ Άουφσες, συνεχίζοντας βέβαια την ενασχόλησή του με την πολιτισμική ιστορία της Γερμανίας.<sup>104</sup>

Ο Άουφσες ενεργοποιήθηκε και πάλι πολιτικά λίγο πριν από την επανάσταση του 1848. Το φθινόπωρο του 1846, όταν, με πρωτοβουλία του Λέοπολντ φον Ράνκε, πραγματοποιήθηκε η πρώτη συνάντηση των γερμανιστών (νομικών, ιστορικών και γλωσσολόγων) στη Φραγκφούρτη, ο Άουφσες τους έστειλε ένα μήνυμα, υπενθυμίζοντάς τους το προγενέστερο σχέδιό του και την επιθυμία του για τη δημιουργία ενός παν-γερμανικού μουσείου εθνικής ιστορίας. Οι Γερμανοί ιστορικοί παρέμειναν σκεπτικοί σε σχέση με τον Άουφσες και τις προτάσεις του, αλλά συμφώνησαν με τη χρησιμότητα της συνένωσης των πολλών τοπικών ιστορικών οργανισμών κάτω από την ομπρέλα ενός μεγαλύτερου.<sup>105</sup>

---

<sup>102</sup> Ο Κάμπε ήταν ένας από τους κύριους διοργανωτές των εορτασμών για τον Ντύρερ το 1828, και ο Χάιντελοφ ήταν ο αρχιτέκτονας-πολεοδόμος, ο οποίος επεδίωξε να διατηρήσει και να ενισχύσει το ύστερο μεσαιωνικό αστικό τοπίο της Νυρεμβέργης. Στο ίδιο, σ. 63-64. Για τη 'λατρεία του Ντύρερ' και τον ρόλο του Κάμπε, βλ. στο ίδιο, σσ. 45-52. Για τον ρόλο του Χάιντελοφ στην αρχιτεκτονική και τον πολεοδομικό σχεδιασμό της Νυρεμβέργης, βλ. στο ίδιο, σσ. 59-60.

<sup>103</sup> Ο Μπρόκμαν αναφέρει ενδεικτικά ότι ο Καρλ Χάινριχ Ρίτερ φον Λανγκ (κυβερνητικός αξιωματούχος στο Άνσπαχ) εξέφραζε τους ενδοιασμούς του, λέγοντας ότι ο ενθουσιασμός του Άουφσες θα οδηγούσε σε μια "εισβολή ενός επιφανειακού... μεσαιωνισμού ο οποίος, λόγω της απουσίας κάτι καλύτερου, θα προσέφερε τάφους, σφυριά μάχης, κούπες μπύρας, σκουριασμένες καρφίτσες, και αλλόκοτες εικόνες αγίων ως υποτιθέμενες ιστορικές λιχουδιές". Ο Βίλχελμ Γκριμ (ο φιλόλογος και συλλέκτης γερμανικών παραμυθιών) ήταν επίσης αρνητικός στο εγχείρημα του Άουφσες (τουλάχιστον στην αρχή), χαρακτηρίζοντάς το ως μια "ηλίθια ιδέα ενός εκκεντρικού". Ο εκδότης της *Monumenta Germaniae Historica* (η οποία ήταν πηγή έμπνευσης για τον Άουφσες) ήταν επίσης αρνητικός. Σε ένα γράμμα του προς τον Αλεξάντερ φον Χούμπολτ, παραπονιόταν για τη μη-επιστημονική προσέγγιση του Άουφσες, και αντιλαμβανόταν το εγχείρημά του ως μια προσπάθεια "να εγκαθιδρύσει στη Νυρεμβέργη ένα είδος Μαντείου των Δελφών, στο οποίο θα μπορούσε ο καθένας να στραφεί για απαντήσεις στις ιστορικές του ερωτήσεις". Στο ίδιο, σ. 64.

<sup>104</sup> Στο ίδιο, σσ. 64-66.

<sup>105</sup> Στο ίδιο, σ. 66.

Με το ξέσπασμα της επανάστασης του 1848 σε πολλές γερμανικές πόλεις, η επίτευξη της γερμανικής ενότητας και της δημοκρατίας φαινόταν πιο εφικτή από ποτέ. Όταν οι Γερμανοί δημοκράτες συγκρότησαν μια εθνική συνέλευση στην Εκκλησία του Αγίου Παύλου της Φραγκφούρτης, ο Άουφσες τους έστειλε ένα δοκίμιο με τίτλο *Πατριωτικά Ερωτήματα προς την Αυτοκρατορική και Ομοσπονδιακή Δίαιτα της Γερμανίας στη Φραγκφούρτη*, υποστηρίζοντας ότι η Νυρεμβέργη ήταν η μόνη πόλη όπου νομιμοποιούνταν να βρίσκονται τόσο ο Γερμανός αυτοκράτορας, όσο και η Ομοσπονδιακή Δίαιτα. Οι προτάσεις του βέβαια, δεν βρήκαν ανταπόκριση ούτε αυτή τη φορά, αλλά ο ίδιος βρισκόταν πιο κοντά στην επίτευξη των στόχων του.<sup>106</sup>

Όταν το επαναστατικό κίνημα του 1848-9 απέτυχε μετά την αντίσταση της γερμανικής αριστοκρατίας, πολλοί Γερμανοί εθνικιστές, μεταξύ αυτών και ο Άουφσες, άρχισαν να αντιλαμβάνονται τη δημιουργία του μουσείου ως μια απαραίτητη διορθωτική και παρηγορητική ενέργεια, η οποία θα υπενθύμιζε στους Γερμανούς την εθνική τους αποστολή. Ο Άουφσες ήλπιζε το μουσείο να υπενθυμίζει στους Γερμανούς το μεγαλείο της Γερμανίας στο παρελθόν, καθώς και το γεγονός πως, ακόμη κι αν η Γερμανία δεν διέθετε αυτό το μεγαλείο στο παρόν, ήταν ικανή να το ξανα-αποκτήσει. Το 1851, ο Άουφσες μετακόμισε και πάλι στη Νυρεμβέργη μαζί με τη συλλογή του, και έναν χρόνο μετά, κατόρθωσε να κερδίσει την υποστήριξη των ιστορικών για το μουσείο του, στη γενική συνέλευση των Γερμανών ιστορικών που πραγματοποιήθηκε στη Δρέσδη τον Αύγουστο του 1852.<sup>107</sup>

Το 1853, η Γερμανική Ομοσπονδιακή Συνέλευση στη Φραγκφούρτη, με ψήφισμά της, αναγνώρισε το μουσείο “ως ένα σημαντικό εθνικό εγχείρημα για την ιστορία της πατρίδας”, και πρότεινε “την ενεργό προστασία και την ευεργετική υποστήριξη” όλων των κυβερνήσεων των κρατών που συναποτελούσαν τη Γερμανική Συνομοσπονδία. Μάλιστα, το 1855, η Συνέλευση προσέδωσε στο μουσείο επιπρόσθετη εθνική σημασία και συμβολικό βάρος, όταν αποφάσισε να δωρίσει σε αυτό τη βιβλιοθήκη της επαναστατικής Εθνικής Συνέλευσης που πραγματοποιήθηκε στη Φραγκφούρτη το 1848.<sup>108</sup>

Αν και η ιδρυτική συλλογή του μουσείου ήταν η ιδιωτική συλλογή του Άουφσες, αυτό θεωρούνταν, ήδη από την έναρξη της λειτουργίας του, κοινή ιδιοκτησία του γερμανικού έθνους. Μάλιστα, το μουσείο δημιουργήθηκε σκόπιμα ως ένα ίδρυμα ανεξάρτητο από οποιοδήποτε συγκεκριμένο γερμανικό πριγκιπάτο ή κράτος. Και ο ίδιος ο Άουφσες, ο οποίος υπήρξε και ο πρώτος διευθυντής του ως το 1862, προέτρεπε όλους τους Γερμανούς πατριώτες, ανεξάρτητα από το πού ζούσαν, να υποστηρίξουν το

---

<sup>106</sup> Στο ίδιο, σσ. 66-67.

<sup>107</sup> Στο ίδιο, σ. 67.

<sup>108</sup> Στο ίδιο, σσ. 68, 70.



μουσείο με λόγια και πράξεις, καθώς αυτό ήταν στην ουσία του ένα μουσείο του γερμανικού λαού, από το γερμανικό λαό, και για το γερμανικό λαό.<sup>109</sup> Και πράγματι, πολλοί ιδιώτες, αριστοκράτες, κοινότητες και τοπικές κυβερνήσεις (από την Ολλανδία έως την Αυστρία, και από την Ελβετία έως τους γερμανόφωνους θύλακες στην Ανατολική Ευρώπη) ανταποκρίθηκαν θετικά στο αίτημά του, συνεισφέροντας στο μουσείο ιστορικά αντικείμενα και οικονομική βοήθεια.<sup>110</sup>

Σε μια εποχή που η Γερμανία ήταν πολιτικά διαιρεμένη, ο στόχος του Γερμανικού Εθνικού Μουσείου ήταν να παρέχει μια συγκεκριμένη και συμπαγή αίσθηση εθνικής ταυτότητας, η οποία θα διαπερνούσε συγκεκριμένα τοπικά σύνορα, και θα απευθυνόταν στους Γερμανούς στο σύνολό τους. Ο ίδιος ο Άουφσες υποστήριζε ότι αυτός ο ταχύτατα αναπτυσσόμενος εθνικός θεσμός ήταν “το μόνο που μπορούσε να δώσει στους ξένους μια εικόνα της γερμανικής ενότητας του πνεύματος”. Αλλά δεν ήταν μόνον στους ξένους που ο Άουφσες και οι σύμμαχοί του ήθελαν να αποδείξουν την ενότητα του γερμανικού πολιτισμού. Το βασικό κοινό του μουσείου ήταν οι ίδιοι οι Γερμανοί, και για αυτούς το μουσείο όφειλε να επιδείξει και να ενδυναμώσει την εθνική τους ενότητα. Η αποστολή του μουσείου, όπως αυτή διατυπώθηκε το 1853, ήταν η μελέτη της ιστορίας του γερμανικού έθνους και λαού στην ευρύτερη έννοιά τους. Στον πρώτο τόμο του μηνιαίου δελτίου του μουσείου, ο Άουφσες δήλωνε ότι το καθήκον του μουσείου δεν ήταν απλώς ακαδημαϊκό. Ήταν μια “γερμανική εθνική υπόθεση”, και καθώς το μουσείο θα εκπλήρωνε την αποστολή του, το μουσείο και το έθνος θα συνδέονταν ακόμη περισσότερο.<sup>111</sup>

Το Γερμανικό Εθνικό Μουσείο είναι μάλλον ένα από τα λίγα εθνικά μουσεία που δεν βρίσκονται στην πρωτεύουσα του κράτους. Για τον Άουφσες, η εγκατάσταση του μουσείου στη Νυρεμβέργη ήταν προφανής, και είχε δηλώσει την άποψή του ήδη από τη δεκαετία του 1830. Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι συμφωνούσαν όλοι μαζί του, και σίγουρα, η συγκεκριμένη θέση του μουσείου δεν είναι προφανής για εμάς σήμερα. Για να κατανοήσουμε την επιλογή της συγκεκριμένης πόλης, και κυρίως την παραμονή του μουσείου εκεί, παρά τις μετέπειτα πολιτικές εξελίξεις, θα πρέπει να λάβουμε υπόψη το ευρύτερο ιστορικό πλαίσιο ίδρυσης του μουσείου, εντός του οποίου η Νυρεμβέργη γινόταν αντιληπτή ως η “φαντασιακή πρωτεύουσα” της Γερμανίας.

Καταρχάς, την περίοδο ίδρυσης του μουσείου, στο πλαίσιο της Γερμανικής Συνομοσπονδίας, δεν υπήρχε κάποια συγκεκριμένη πόλη ως πρωτεύουσα, και η Βιέννη ως πιθανή εναλλακτική τοποθεσία αποκλειόταν, καθώς ήταν συνδεδεμένη με την

---

<sup>109</sup> Στο ίδιο, σ. 68.

<sup>110</sup> Kammel, F.M. (2012), “The Germanisches Nationalmuseum in Nuremberg”, ό.π., σ. 219.

<sup>111</sup> Brockmann, S. (2006), *Nuremberg: The Imaginary Capital*, ό.π., σσ. 67-68.

παρελθοντική αυτοκρατορική δομή.<sup>112</sup> Μετά τη δημιουργία του μουσείου, και παρά τις προσφορές από πρίγκιπες και άρχοντες σε άλλα μέρη της Γερμανίας, ο Άουφσεσ συνέχισε να θεωρεί τη Νυρεμβέργη ως την πιο κατάλληλη τοποθεσία για το εθνικό του ίδρυμα. Σε μια επιστολή του, το 1854, προς το βασιλιά της Βαυαρίας, Μαξιμιλιανό Β', δήλωνε ότι η Νυρεμβέργη ήταν "το καλύτερο και πιο κατάλληλο μέρος για ένα τέτοιο γερμανικό εθνικό εγχείρημα". Το διοικητικό συμβούλιο του μουσείου συμφωνούσε ότι το να βρίσκεται το Γερμανικό Εθνικό Μουσείο "στη μέση των γερμανικών φυλών, σχεδόν στο μεσαίο σημείο της πρώην Αυτοκρατορίας του γερμανικού έθνους, στην παλιά και έντιμη πόλη της Νυρεμβέργης" ήταν ταιριαστό με το θέμα και την αποστολή του. Άλλωστε, η πόλη της Νυρεμβέργης ήταν ήδη ένα είδος ζωντανού ιστορικού μουσείου, και άρα, η πιο κατάλληλη πόλη για την εγκατάστασή του.<sup>113</sup>

Οκτώ χρόνια μετά την ίδρυση του μουσείου, ο Όττο Γκάμπλερ (ανώτερος κυβερνητικός αξιωματούχος στο Βερολίνο) έδωσε μια δημόσια διάλεξη με σκοπό τη συγκέντρωση χρημάτων για το μουσείο, στην οποία δήλωσε ότι η Νυρεμβέργη των τελών του μεσαίωνα, με τις "προσπάθειες της για ενότητα, το βλέμμα της πάντα επικεντρωμένο στο Ράιχ ως σύνολο" ήταν "μια πόλη πρώτης τάξης". Η πόλη μπορεί εν τω μεταξύ να είχε χάσει την πολιτική της σημασία, όπως είχε χάσει και το έμβλημα του Ράιχ, αλλά όπως δήλωνε ο Γκάμπλερ, "η πόλη έχει πλέον κερδίσει ένα άλλο κόσμημα, το γερμανικό μουσείο μας". Ο Μπρόκμαν αναφέρει ότι η πρωσική μητρόπολη του Βερολίνου μπορεί να ήταν η ενσάρκωση του παρόντος και του μέλλοντος της Γερμανίας, αλλά η Νυρεμβέργη αντιπροσώπευε το παρελθόν και τη μνήμη του έθνους, που ήταν επίσης κρίσιμα στοιχεία για το παρόν και το μέλλον του. Συνεπώς, το μουσείο του Άουφσεσ, ως συνεκτικός αντιπρόσωπος του παρελθόντος της Γερμανίας, δεν θα μπορούσε να είχε πιο κατάλληλη θέση "από την παλιά και αξιότιμη πόλη της Νυρεμβέργης". και κατά τα λεγόμενα του Γκάμπλερ, το μουσείο, με τη σειρά του, θα μετέτρεπε τη Νυρεμβέργη, για μια ακόμη φορά, σε "ένα μέσο... για την ανύψωση και την αναζωογόνηση του γερμανικού πνεύματος, της γερμανικής δύναμης, και της γερμανικής ενότητας".<sup>114</sup>

Ένα ακόμη στοιχείο το οποίο αξίζει το σχολιασμό μας είναι η ονομασία του μουσείου. Στην ελληνική γλώσσα, αποκαλούμε το μουσείο ως Γερμανικό Εθνικό Μουσείο, ωστόσο μια πιο ακριβής απόδοση της επωνυμίας του θα ήταν Γερμανόφωνο Εθνικό Μουσείο. Ο Μπρόκμαν αναφέρει ότι υπάρχουν διάφοροι λόγοι για τους οποίους το μουσείο ονομάζεται "Germanisch" (Germanic, γερμανόφωνο) και όχι "Deutsch" (German, γερμανικό), με τον πιο σημαντικό από αυτούς να είναι το γεγονός

---

<sup>112</sup> Aronsson, P., Bentz, E. (2011), "National Museums in Germany: Anchoring Competing Communities", στο P. Aronsson, G. Elgenius (επιμ.), *Building National Museums in Europe 1750-2010*, ό.π., σ. 347.

<sup>113</sup> Brockmann, S. (2006), *Nuremberg: The Imaginary Capital*, ό.π., σσ. 68-69.

<sup>114</sup> Στο ίδιο, σ. 69.

ότι, τη στιγμή της ίδρυσής του, δεν υπήρχε ένα ενιαίο, γερμανικό κράτος. Ο συγκεκριμένος όρος φαίνεται να υπονοεί μια πολιτιστική και ιστορική ενότητα που υπερέβαινε τα προβλήματα και τους περιορισμούς της γερμανικής πολιτικής εκείνης της εποχής. Άλλωστε, ο Άουφσες αντιλαμβανόταν τη Νυρεμβέργη ως το κέντρο όχι τόσο της υφιστάμενης Γερμανικής Συνομοσπονδίας, όσο της παρωχημένης Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, η οποία, παρά την κατάρρευση της, συνέχιζε να είναι το επίκεντρο του εθνικού του φαντασιακού.<sup>115</sup>

Επιπλέον, ο όρος “Germanisch” επέτρεπε στους Γερμανούς που ζούσαν εκτός της επικράτειας της Συνομοσπονδίας να βλέπουν το μουσείο ως σχετικό με τα δικά τους συμφέροντα. Σύμφωνα με τον Μπρόκμαν, ο όρος:

*“...προσέδιδε στο μουσείο ένα είδος ιστορικής αύρας, η οποία δεν ήταν μόνον κατάλληλη για το θέμα του, αλλά και χρήσιμη για να παραμείνει το μουσείο σε απόσταση από τα -δυσνητικά αμφιλεγόμενα- πολιτικά ζητήματα εκείνης της εποχής, όπως η επείγουσα αλλά μάταιη επιθυμία πολλών Γερμανών εθνικιστών να επιτύχουν τη δημοκρατική πολιτική ενότητα εδώ-και-τώρα, μια επιθυμία που είχε συντριβεί το 1848-49. Η Germania ήταν η Γερμανία ‘του παλαιού κόσμου’, όπως εξηγούσε ένα έργο αναφοράς το 1855, ενώ η Γερμανία του παρόντος ήταν απλώς και πιο πεζά η Teutschland. Ο Άουφσες προσπαθούσε να προσελκύσει την πατριωτική υπερηφάνεια των Γερμανών ηγεμόνων, χωρίς να φαίνεται ότι απειλεί τα συγκεκριμένα πολιτικά και οικονομικά συμφέροντα της δυναστείας τους· όπως δήλωνε τον Αύγουστο του 1853, οι πολυάριθμοι πρίγκιπες της Γερμανίας αναμφίβολα μοιράζονταν ένα ιδεαλιστικό ενδιαφέρον, όχι μόνο για τις δικές τους συγκεκριμένες περιοχές αλλά επίσης, πάνω και πέρα από αυτές, για την ‘κοινή γερμανική πατρίδα μας’.”<sup>116</sup>*

Τέλος, ο Μπρόκμαν αναφέρει ότι η λέξη “Germanisch” προσέδιδε στο μουσείο και μια ιδιαίτερη αύρα πατριωτισμού, καθώς, σύμφωνα με το λεξικό των αδελφών Γκριμ, η λέξη σήμαινε “γερμανικός... με μια πιο στενή έννοια... πραγματικά γερμανικός, και χρησιμοποιούνταν για να δώσει έμφαση στην εθνική υπερηφάνεια σε αντίθεση με τους μισητούς τρόπους των ξένων, ιδίως κατά τη ναπολεόντεια περίοδο, όταν, κατά μια έννοια, επαναλαμβάνονταν οι μάχες των αρχαίων γερμανικών φυλών ενάντια στα στρατεύματα του Καίσαρα”.<sup>117</sup> Τέλος, η επιτυχία του Άουφσες να ιδρύσει το μουσείο συμπίπτει χρονικά με τη θεσμική θεμελίωση της πειθαρχίας της “Germanistik”, η οποία

---

<sup>115</sup> Στο ίδιο, σ. 69.

<sup>116</sup> Στο ίδιο, σσ. 69-70.

<sup>117</sup> Ο Τζέιμς αναφέρει ότι, από τη δεκαετία του 1790 και μετά, οι Γερμανοί μπορούσαν να αντιληφθούν τους Γάλλους μόνον ως εχθρούς, παρά τις πολιτισμικές και πολιτικές επιρροές που είχαν δεχθεί από αυτούς. Αυτός ο ρόλος των Γάλλων ως εχθρών επέζησε της ήττας του Ναπολέοντα (1813-15), και τροφοδότησε και τις μετέπειτα εξελίξεις. Επ’ αυτού, βλ. James, H. (2000/1989), *A German Identity*, ό.π., σσ. 15-19.

δημιουργήθηκε το 1846, στο συνέδριο των γερμανιστών, στο οποίο ο Άουφσες έστειλε ένα από τα πολλά μηνύματά του. Για τους γερμανιστές της Γερμανίας, ένας από τους πρωταρχικούς πυρήνες της ουσίας του έθνους ήταν η ιστορία του, και μέσω της μελέτης της, οι Γερμανοί θα κατόρθωναν να έχουν μια ολοένα και πιο σαφή κατανόηση της εθνικής τους ταυτότητας.<sup>118</sup>

Μέχρι τη στιγμή της παραίτησης του Άουφσες από τη διεύθυνση του μουσείου το 1862, η πολιτική ενότητα για την οποία αγωνίστηκε δεν είχε επιτευχθεί. Ήταν όμως πολύ κοντά να συμβεί, αν και σε μία διαφορετική και πιο περιορισμένη μορφή από ό,τι ήθελε ο ίδιος. Το 1866, όταν ο αρχιτέκτονας Αύγουστος Έσενβαϊν ανέλαβε διευθυντής του μουσείου, η Πρωσία νίκησε την Αυστρία μετά από έναν σύντομο αλλά αποφασιστικό πόλεμο (γνωστό και ως Πόλεμος των Επτά Εβδομάδων), που οδήγησε στη διάλυση της Γερμανικής Συνομοσπονδίας. Αυτός ο πόλεμος και ο συνακόλουθος αποκλεισμός της Αυστρίας σήμαιναν ότι η πόλη της Βιέννης, όπου φυλάσσονταν τα κοσμήματα του στέμματος των Γερμανών και ζούσαν οι ηγέτες της (των οποίων οι πρόγονοι ήταν οι αυτοκράτορες της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας), δεν θεωρούνταν πλέον μέρος της Γερμανίας ως πολιτικής ενότητας.<sup>119</sup>

Αρχικά, ο διευθυντής και το προσωπικό του μουσείου αντέδρασαν αρνητικά σε αυτόν το “θλιβερό πόλεμο μεταξύ αδελφών”, κατά τη διάρκεια του οποίου η ίδια η πόλη της Νυρεμβέργης καταλήφθηκε για λίγο από τα πρωσικά στρατεύματα. Και δήλωσαν ότι ως “ιδιοκτησία του συνόλου του γερμανικού λαού και ως εκπρόσωπος της ενότητάς του”, το μουσείο θεωρούσε “κάθε νίκη, ανεξάρτητα από το ποια πλευρά την είχε επιτύχει, ως ήττα”. Αλλά στο τέλος, αναγνώρισαν την αξία του μουσείου μέσα από μια αναγκαιότητα, δηλώνοντας ότι, μετά το σπάσιμο των πολιτικών δεσμών που συγκρατούσαν τα απομεινάρια του παλαιού γερμανικού Ράιχ, “το Γερμανικό Εθνικό Μουσείο είχε τώρα μια ακόμη μεγαλύτερη εθνική σημασία”, καθώς ήταν πλέον “ο μοναδικός εθνικός δεσμός που συνδέει τα διάφορα γερμανικά φύλα”.<sup>120</sup>

Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι, όταν η Πρωσία, υπό την ηγεσία του Μπίσμαρκ, νίκησε τη Γαλλία σε έναν άλλο σύντομο, αλλά αποφασιστικό πόλεμο το 1870, εγκαινιάζοντας τη δημιουργία του νέου, μικρότερου γερμανικού Ράιχ υπό την κυριαρχία της Πρωσίας και με επικεφαλής τον Πρώσο βασιλιά, οι ηγέτες του μουσείου χαιρέτισαν με ενθουσιασμό τη νίκη της Πρωσίας ως το αποκορύφωμα της μακροχρόνιας προσπάθειας τους εκ μέρους της πατρίδας. Το 1871, ο ηλικιωμένος πλέον Άουφσες έγραψε ότι το μουσείο βοήθησε στην καλλιέργεια και ενίσχυση της εθνικής συνείδησης των Γερμανών ως ένα “ορατό σημείο ενοποίησης για το τότε

---

<sup>118</sup> Brockmann, S. (2006), *Nuremberg: The Imaginary Capital*, ό.π., σ. 70.

<sup>119</sup> Στο ίδιο, σ. 70.

<sup>120</sup> Στο ίδιο, σ. 70.

διχασμένο έθνος”, αλλά και ως “πρότυπο και σημάδι ενός ελπιδοφόρου μέλλοντος”. Και ο βασιλιάς της Βαυαρίας, Λουδοβίκος Β΄ (γιος του Μαξιμιλιανού Β΄), ο οποίος ανήλθε στην εξουσία το 1864, εξέφρασε την περηφάνια του που “μέσα στα σύνορα της Βαυαρίας ανθίζει ένας θεσμός, ο οποίος, ως πραγματικό εθνικό μνημείο της δύναμης και της δόξας της εποχής, έχει γίνει ένα ευλογημένο φυτώριο των γερμανικών σκέψεων και των γερμανικών αξιών, βοηθώντας να ανοίξει ο δρόμος για την αμοιβαία ανάπτυξη της γερμανικής δύναμης”. Έτσι, ενώ το μουσείο είχε αρχικά συλληφθεί ως υπενθύμιση της γερμανικής πολιτιστικής ενότητας και ενός ένδοξου παρελθόντος, μετά την ίδρυση του δεύτερου Ράιχ, αναπλαισιώθηκε ως πρόδρομος ενός ακόμη πιο ένδοξου παρόντος.<sup>121</sup>

Με την ίδρυση του γερμανικού εθνικού κράτους το 1871, το μουσείο έγινε και επίσημα το εθνικό μουσείο για τη γερμανική ιστορία και τέχνη. Οι επιχορηγήσεις από την κυβέρνηση και οι δωρεές από τους βασιλείς και τους πρίγκιπες αυξήθηκαν, με αποτέλεσμα οι συλλογές του μουσείου να εμπλουτιστούν, και να παρουσιάζουν μια πιο ‘ολοκληρωμένη’ εικόνα της Γερμανίας, αφενός μέσα από αντικείμενα που πρόβαλαν τις τοπικές διαφοροποιήσεις στον πολιτισμό και την καθημερινή ζωή των χωρικών, και αφετέρου μέσα από έργα τέχνης και άλλα καλλιτεχνικά επιτεύγματα.<sup>122</sup>

Στην αγγλόφωνη βιβλιογραφία που καταφέραμε να εντοπίσουμε για το Γερμανικό Εθνικό Μουσείο, δεν υπάρχουν πληροφορίες σε σχέση με το ζήτημα της πρόσβασης του κοινού στο μουσείο και τις συλλογές του. Παρόλα αυτά, μπορούμε να υποθέσουμε ότι το κοινό είχε αρχίσει να εξοικειώνεται με τις συλλογές τέχνης και αρχαιοτήτων ήδη από το 18ο αιώνα, όταν οι μονάρχες και οι πρίγκιπες είχαν ξεκινήσει να παρέχουν πρόσβαση στις ιδιωτικές τους συλλογές σε ένα ευρύτερο κοινό. Οι Άρονσον και Μπεντζ αναφέρουν ότι οι βασιλείς της Πρωσίας, οι εκλέκτορες και οι βασιλείς της Βαυαρίας, της Σαξονίας και της Δρέσδης, οι δούκες της Βυρτεμβέργης στη Στουτγκάρδη, καθώς και ο εκλέκτορας της Έσσης στο Κάσελ ήταν μεταξύ των συλλεκτών που είχαν ανοίξει τις συλλογές τους στη δημόσια σφαίρα. Ωστόσο, πριν από το 1815, το έπρατταν εντός της δικής τους επικράτειας, και μόνον μεταγενέστερα άρχισαν να συμβάλουν σε διάφορα εγχειρήματα για τη συγκρότηση μιας παν-γερμανικής κοινότητας.<sup>123</sup> Επίσης, πριν από την ίδρυση του Γερμανικού Εθνικού Μουσείου, είχαν ιδρυθεί άλλα δημόσια μουσεία όπως το Μουσείο Άλτες στο Βερολίνο (1830), η Γλυπτοθήκη στο Μόναχο (1830), και το Μουσείο Στέντελ στη Φραγκφούρτη (1833), ενώ το 1852, ιδρύθηκε και το Ρωμαϊκό-Γερμανικό Κεντρικό Μουσείο στο Μάιντς. Ωστόσο, αυτά τα μουσεία είχαν ως κύριο στόχο την εκπαίδευση των καλλιτεχνών και την

---

<sup>121</sup> Στο ίδιο, σ. 71.

<sup>122</sup> Aronsson, P., Bentz, E. (2011), “National Museums in Germany”, ό.π., σ. 347. Kammel, F.M. (2012), “The Germanisches Nationalmuseum in Nuremberg”, ό.π., σσ. 221-223.

<sup>123</sup> Aronsson, P., Bentz, E. (2011), “National Museums in Germany”, ό.π., σσ. 331-332.

προώθηση της έρευνας, ακόμη και την ανάδειξη της υπεροχής της πόλης και των πατρώνων της, παρά τη συγκρότηση του γερμανικού έθνους και κράτους.<sup>124</sup> Το Γερμανικό Εθνικό Μουσείο ήταν ο πρώτος, και, για κάποιο διάστημα, ο μοναδικός γερμανικός εθνικός θεσμός, ο οποίος προωθούσε την πατριωτική εκπαίδευση και τις πατριωτικές αξίες.

## 2.5. Το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο

Το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Ελλάδας ιδρύθηκε επίσημα το 1893, και σηματοδοτεί την ολοκλήρωση μιας μακράς διαδικασίας, η οποία ξεκίνησε πριν από την Επανάσταση του 1821, με τις προσπάθειες για τη διάσωση των αρχαιοτήτων από τις λεηλασίες, τις αρπαγές, και τις αγοραπωλησίες, οι οποίες -όπως είδαμε και στα προηγούμενα κεφάλαια- οδηγούσαν πλήθος αυτών σε ιδιωτικές συλλογές και μουσεία του εξωτερικού.

Ο Αδαμάντιος Κοραής φαίνεται ότι ήταν ο πρώτος που αναφέρθηκε στην ανάγκη προστασίας των αρχαιοτήτων μέσω της ίδρυσης ενός εθνικού μουσείου. Το 1807, οργισμένος από την αρπαγή των χειρογράφων της Πάτμου και άλλων νησιών του Αιγαίου από τον Άγγλο περιηγητή Έντουαρτ Κλαρκ, διατύπωσε δεκατρείς προτάσεις για τη διαφύλαξη των μνημείων του λόγου και της τέχνης, προτείνοντας την ίδρυση ενός “ελληνικού μουσείου”, όπου θα συγκεντρώνονταν και θα φυλάσσονταν χειρόγραφα και έντυπα βιβλία, καθώς και αρχαία ελληνικά νομίσματα, αγγεία, σκεύη, πολύτιμοι λίθοι, κίονες, στήλες, ελληνικές επιγραφές και οποιοδήποτε άλλο “λείψανο” της ελληνικής τέχνης ή ιστορίας. Σύμφωνα με τον Κοραή, τα αντικείμενα θα έπρεπε να καταγράφονται και να καταλογογραφούνται με ακρίβεια, διότι οι τεκμηριωτικές τους πληροφορίες θα μπορούσαν να συμβάλουν στην εξήγηση των δυσνόητων ή στην αναπλήρωση των κενών της ελληνικής ιστορίας. Επίσης, κατά την άποψή του, το μουσείο θα έπρεπε να εγκατασταθεί στη Χίο (καθώς οι κάτοικοί της είχαν αποδειχθεί “άξιοι φύλακες” και “προστάτες των προγονικών κτημάτων” της Ελλάδας σε μία “αξιοθρήνητη” περίοδο), και να προικιστεί με ένα ικανοποιητικό χρηματικό ποσό για την πρόσληψη προσωπικού και την αγορά νέων αποκτημάτων. Ο Κοραής διατύπωσε τις προτάσεις του προς το Οικουμενικό Πατριαρχείο και την Ιερά Σύνοδο, αλλά αυτές δεν υλοποιήθηκαν.<sup>125</sup>

Οι πρώτες έμπρακτες προσπάθειες προς την κατεύθυνση της προστασίας των αρχαιοτήτων και της ίδρυσης ενός μουσείου ξεκίνησαν έξι χρόνια αργότερα, με τη σύσταση της Φιλομούσου Εταιρείας το 1813. Η συγκεκριμένη εταιρεία ιδρύθηκε στην

<sup>124</sup> Στο ίδιο, σσ. 332-334.

<sup>125</sup> Κόκκου, Α. (2009), *Η Μέριμνα για τις Αρχαιότητες στην Ελλάδα και τα Πρώτα Μουσεία*, β' έκδοση, Αθήνα: Εκδόσεις Καπόν, σσ. 27-31. Η Κόκκου παραθέτει και τις δεκατρείς προτάσεις του Κοραή. Επ' αυτού, βλ. και Κουλούρη, Χ. (2020), *Φουστάνελες και Χλαμύδες: Ιστορική Μνήμη και Εθνική Ταυτότητα 1821-1930*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σσ. 291-292.

Αθήνα από τον Αλέξανδρο Λογοθέτου Χωματινό, τον Ιωάννη Μαρμαροτούρη, τον Ιωάννη Τατλίκα και τον Πέτρο Ρεβελάκη, αλλά το 1814, ακολούθησε και η ίδρυση μιας αδελφής οργάνωσης στη Βιέννη από τον Ιωάννη Καποδίστρια, τον Άνθιμο Γαζή και τον Ιγνάτιο Ουγγροβλαχίας. Σύμφωνα με τον κανονισμό της, οι κύριοι στόχοι της εταιρείας ήταν η μόρφωση των νέων, η ανακάλυψη και η συλλογή των αρχαιοτήτων της Αθήνας και ολόκληρης της Ελλάδας, καθώς και η δημιουργία ενός ειδικού ιδρύματος (ενός μουσείου) για τη φύλαξη και την έκθεσή τους. Όσο για τα αρχικά της μέλη, αυτά ήταν επιφανείς προσωπικότητες της αθηναϊκής κοινωνίας (κυρίως έμποροι και διπλωμάτες οι οποίοι είχαν δεσμούς με τις ευρωπαϊκές δυνάμεις), καθώς και φιλέλληνες (κυρίως Βρετανοί).<sup>126</sup>

Η εταιρεία δραστηριοποιήθηκε για τη δημιουργία ενός μουσείου αρχαιοτήτων κατά τη διάρκεια της Επανάστασης, όταν, το 1824, ζήτησε από τις αρχές να της επιτρέψουν να δημιουργήσει ένα μουσείο στην Ακρόπολη (αρχικά στο ναό της Αθηνάς, και στη συνέχεια στο Ερέχθειο). Οι αρχές συμφώνησαν, αλλά αυτό το σχέδιο δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ.<sup>127</sup> Με την άδεια της Προσωρινής Διοίκησης βέβαια, η εταιρεία ανέπτυξε μια πλούσια δραστηριότητα, λειτουργώντας επί της ουσίας ως η πρώτη ανεπίσημη αρχαιολογική υπηρεσία. Για παράδειγμα, ανέλαβε τον καθαρισμό αρχαιολογικών χώρων, την κατεδάφιση οικοδομημάτων που είχαν χτιστεί πάνω σε αρχαιότητες, καθώς και την άσκηση πίεσης προκειμένου να αποζημιωθούν οι ιδιοκτήτες αυτών των οικοδομημάτων. Η πιο σημαντική συμβολή της όμως, ήταν η επιρροή που άσκησε στην πρώτη επίσημη απόφαση της Προσωρινής Διοίκησης να κηρύξει όλες τις αρχαιότητες εθνικό κτήμα και να διατάξει την προστασία τους, με το διάταγμα της 22ας Φεβρουαρίου 1826 για την “εξασφάλισιν και περιποίησιν” των αρχαιοτήτων και της Αττικής.<sup>128</sup>

Έναν χρόνο πριν από αυτήν την απόφαση, ο υπουργός εσωτερικών Γρηγόριος Δικαίος, με το διάταγμα της 10ης Φεβρουαρίου 1825 για τα “Χρέη και τα Δικαιώματα του Εφόρου της Παιδείας”, είχε ζητήσει από τις τοπικές αρχές και τους δασκάλους να συγκεντρώνουν και να διαφυλάσσουν τις αρχαιότητες που ανακαλύπτονταν κατά καιρούς στον τόπο τους, προκειμένου στο μέλλον κάθε σχολείο να αποκτήσει το δικό του μουσείο — κάτι που είχε κριθεί ως αναγκαίο αφενός για να γνωρίσουν οι Έλληνες

---

<sup>126</sup> Κόκκου, Α. (2009), *Η Μέριμνα για τις Αρχαιότητες στην Ελλάδα και τα Πρώτα Μουσεία*, ό.π., σσ. 32-33. Χαμηλάκης, Γ. (2012/2007), *Το Έθνος και τα Ερείπιά του: Αρχαιότητα, Αρχαιολογία και Εθνικό Φαντασιακό στην Ελλάδα*, μτφρ. Ν. Καλαϊτζής, Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, σσ. 106-107.

<sup>127</sup> Η Κόκκου αναφέρει ότι ο Οδυσσέας Ανδρούτσος και ο οπλαρχηγός Γκούρας (ο οποίος ήταν έφορος της Φιλομούσου Εταιρείας) προθυμοποιήθηκαν να βοηθήσουν στη σύσταση του μουσείου. Ωστόσο, καθώς το Ερέχθειο χρησιμοποιούνταν ως αποθήκη πυρομαχικών, αλλά και ως καταφύγιο, τα σχέδια της εταιρείας δεν ήταν δυνατόν να υλοποιηθούν. Κόκκου, Α. (2009), *Η Μέριμνα για τις Αρχαιότητες στην Ελλάδα και τα Πρώτα Μουσεία*, ό.π., σσ. 37-38.

<sup>128</sup> Στο ίδιο, σσ. 37-38, 43-44. Χαμηλάκης, Γ. (2012/2007), *Το Έθνος και τα Ερείπιά του*, ό.π., σσ. 108-109.

την ιστορία τους, και αφετέρου για να σταματήσουν οι Ευρωπαίοι να κατηγορούν τους Έλληνες ότι δεν προστάτευαν τα αρχαία έργα τέχνης όπως έπρεπε. Το Μάιο του 1827, η Γ' Εθνοσυνέλευση της Τροιζήνας θέσπισε την απαγόρευση της πώλησης και της εξαγωγής αρχαιοτήτων εκτός Ελλάδας — και αυτή η διαταγή ήταν το τελευταίο επίσημο μέτρο για την προστασία των αρχαιοτήτων κατά τη διάρκεια της Ελληνικής Επανάστασης.<sup>129</sup>

Με την εγκαθίδρυση του ελληνικού κράτους δημιουργήθηκαν ορισμένοι νέοι αρχαιολογικοί θεσμοί. Το 1829, ιδρύθηκε το πρώτο εθνικό αρχαιολογικό μουσείο στην Αίγινα, και το 1833, συστάθηκε η ελληνική Αρχαιολογική Υπηρεσία, η οποία είναι η παλαιότερη αρχαιολογική υπηρεσία εθνικού κράτους στην Ευρώπη. Το 1834, τέθηκε σε ισχύ ο πρώτος συστηματικός αρχαιολογικός νόμος, τον οποίο κατάρτισε ο Βαυαρός Γεώργιος Λουδοβίκος φον Μάουρερ, και το 1837, άρχισε να εκδίδεται το περιοδικό της Αρχαιολογικής Υπηρεσίας, με τίτλο *Εφημερίς Αρχαιολογική*. Την ίδια χρονιά, συστάθηκε η Εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία, η οποία επρόκειτο να παίξει σημαντικό ρόλο τόσο στον εμπλουτισμό των συλλογών του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου, όσο και στη γενικότερη αρχαιολογική συγκρότηση του έθνους.<sup>130</sup>

Όσον αφορά το “Εθνικόν Μουσείον” (όπως ονομάστηκε), αυτό συστάθηκε με το ψήφισμα της 21ης Οκτωβρίου 1829 του Καποδίστρια, με στόχο τη δημιουργία μιας συλλογής αρχαιοτήτων από όλη την ελληνική επικράτεια, η οποία θα μπορούσε να συμβάλει στην πρόοδο της φιλολογίας και των τεχνών. Με το ίδιο ψήφισμα διορίστηκε διευθυντής και έφορος του μουσείου ο Κερκυραίος λόγιος Ανδρέας Μουστοξύδης, ο οποίος θεωρείται και ο πρώτος έφορος αρχαιοτήτων στη χώρα. Το μουσείο στεγάστηκε στο κτίριο του Ορφανοτροφείου της Αίγινας, το οποίο είχε ανεγερθεί τον προηγούμενο χρόνο, και το οποίο στέγαζε ταυτόχρονα σχολείο και βιβλιοθήκη. Λίγο νωρίτερα, στις 7 Οκτωβρίου 1829, είχε εκδοθεί εγκύκλιος του Έκτακτου Επιτρόπου Ήλιδος, Παναγιώτη Αναγνωστόπουλου, με την οποία οι κάτοικοι καλούνταν να γνωστοποιούν και να παραδίδουν στις αρχές τις αρχαιότητες που έβρισκαν έναντι αμοιβής, να μην πραγματοποιούν ανασκαφές χωρίς άδεια, και να μην πωλούν τις αρχαιότητες (καθώς μόνον το έθνος ήταν ο κύριος και αγοραστής τους), ενώ παρακινούνταν να τις δωρίσουν στο έθνος για τον εμπλουτισμό του μουσείου που ήδη δημιουργούσε η κυβέρνηση. Την επόμενη χρονιά, με την εγκύκλιο του Καποδίστρια της 23ης Ιουνίου 1830 προς τους Έκτακτους Επιτρόπους και τους Διοικητές της Επικράτειας, ορίστηκαν οι υποχρεώσεις των πολιτών σε σχέση με τις αρχαιότητες, καθώς και τα μέτρα εμπλουτισμού του μουσείου, στα οποία συμπεριλαμβάνονταν το δικαίωμα προτίμησης

---

<sup>129</sup> Βουδούρη, Δ. (2003), *Κράτος και Μουσεία: Το Θεσμικό Πλαίσιο των Αρχαιολογικών Μουσείων*, Αθήνα: Εκδόσεις Σάκκουλα, σσ. 11-12. Κόκκου, Α. (2009), *Η Μέριμνα για τις Αρχαιότητες στην Ελλάδα και τα Πρώτα Μουσεία*, ό.π., σσ. 41-46. Κουλούρη, Χ. (2020), *Φουστάνελες και Χλαμύδες*, ό.π., σ. 293. Χαμηλάκης, Γ. (2012/2007), *Το Έθνος και τα Ερείπιά του*, ό.π., σσ. 107-109.

<sup>130</sup> Χαμηλάκης, Γ. (2012/2007), *Το Έθνος και τα Ερείπιά του*, ό.π., σ. 109.



της κυβέρνησης κατά την αγορά αρχαιοτήτων (εάν η απόκτησή τους κρινόταν αναγκαία για το μουσείο), και η ενθάρρυνση των δωρεών σε αυτό, με την υποχρέωση καταγραφής των ονομάτων των δωρητών και των ευεργετών.<sup>131</sup>

Τα αμέσως επόμενα χρόνια, με αποκαλύψεις, αγορές και δωρεές, συγκεντρώθηκαν στο μουσείο διάφορα ευρήματα, τα οποία καταλογογραφήθηκαν και εκτέθηκαν στο Ορφανοτροφείο μαζί με τα πρώτα βιβλία της Εθνικής Βιβλιοθήκης. Καθώς οι εγκαταστάσεις του Ορφανοτροφείου ήταν υποτυπώδεις για τη στέγαση ενός εθνικού μουσείου, σύντομα ξεκίνησαν οι συζητήσεις για το χωρισμό του από τη βιβλιοθήκη και τη στέγασή του σε ειδικά κατασκευασμένο κτίριο. Ωστόσο, αυτά τα σχέδια δεν πραγματοποιήθηκαν ποτέ, καθώς, με τη δολοφονία του Καποδίστρια το 1832, οι δραστηριότητες των υπευθύνων του μουσείου σταμάτησαν. Ο Μουστοξύδης παραιτήθηκε και κατηγορήθηκε για απώλεια των αντικειμένων του, όπως κατηγορήθηκε και ο Καποδίστριας από Έλληνες και ξένους αντιπάλους του ότι απεχθανόταν την αρχαία Αθήνα, μισούσε την κλασική παιδεία, και περιφρονούσε τα αρχαία λείψανα.<sup>132</sup>

Με την ανακήρυξη της Αθήνας ως πρωτεύουσας του κράτους το 1834, εκτός από την ανάγκη οικοδόμησης της πόλης, προέκυψε και η ανάγκη μεταφοράς του μουσείου. Με το νόμο της 10ης/22ης Μαΐου 1834 “περί των επιστημονικών και τεχνολογικών συλλογών, περί ανακαλύψεως και διατηρήσεως των αρχαιοτήτων και της χρήσεως αυτών” του Μάουρερ, ιδρύθηκε το “Κεντρικόν Δημόσιον Μουσείον διά τας Αρχαιότητας”, και τα αντικείμενα των μουσειακών συλλογών κηρύχθηκαν αναπαλλοτρίωτη περιουσία του κράτους. Ο νόμος βέβαια, δεν περιοριζόταν στα έργα γλυπτικής και αρχιτεκτονικής της κλασικής αρχαιότητας, αλλά αφορούσε εξίσου ζωγραφιές, ψηφιδωτά, αγγεία, όπλα, κοσμήματα, σκεύη, λίθους, νομίσματα και επιγραφές, καθώς και έργα τέχνης του χριστιανισμού και του μεσαιώνα. Επίσης, ο νόμος όριζε την επισκεψιμότητα των μουσείων, αναφέροντας ότι η χρήση τους ήταν ελεύθερη για όλους, και ιδίως για τα μέλη της Ακαδημίας των Τεχνών (που σχεδιαζόταν να ιδρυθεί), τα μέλη της Ιεράς Συνόδου, και τους καθηγητές και τους δασκάλους, ενώ για το κοινό προβλεπόταν να είναι ανοικτά ορισμένες μέρες και ώρες. Τέλος, ο Μάουρερ σχεδίαζε ακόμη την πρόσληψη φυλάκων αρχαιοτήτων οι οποίοι θα εργάζονταν και ως ξεναγοί, και την εκτύπωση πρακτικών οδηγιών για τους επισκέπτες.<sup>133</sup>

---

<sup>131</sup> Βουδούρη, Δ. (2003), *Κράτος και Μουσεία*, ό.π., σσ. 13-16. Κόκκου, Α. (2009), *Η Μέριμνα για τις Αρχαιότητες στην Ελλάδα και τα Πρώτα Μουσεία*, ό.π., σσ. 48-54.

<sup>132</sup> Βουδούρη, Δ. (2003), *Κράτος και Μουσεία*, ό.π., σσ. 16-17. Κόκκου, Α. (2009), *Η Μέριμνα για τις Αρχαιότητες στην Ελλάδα και τα Πρώτα Μουσεία*, ό.π., σσ. 61-67.

<sup>133</sup> Βουδούρη, Δ. (2003), *Κράτος και Μουσεία*, ό.π., σσ. 18-23.

Η Βουδούρη υποστηρίζει ότι ο συγκεκριμένος νόμος του 1834 αποτελούσε μια σύγχρονη και πρωτοπόρα, για την εποχή της, εθνική νομοθεσία στο πλαίσιο της ευρύτερης προσπάθειας των Βαυαρών για την οικοδόμηση ενός σύγχρονου κράτους. Ωστόσο, λόγω της αναντιστοιχίας που υπήρχε ανάμεσα στην πολιτική βούληση για εκσυγχρονισμό και τις θεσμικές εκφάνσεις της από τη μία πλευρά, και στην πολιτική, κοινωνική και οικονομική κατάσταση της χώρας από την άλλη, οι διατάξεις του νόμου δεν μπόρεσαν να αποτρέψουν τη λαθρανασκαφή, την καταστροφή, και τη λαθραία πώληση και εξαγωγή των αρχαιοτήτων στο εξωτερικό. Αντιθέτως, αυτά τα φαινόμενα φαίνεται ότι εντάθηκαν κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα, και απόδειξη αυτού αποτελούν οι εγκύκλιοι που εκδόθηκαν στη συνέχεια, καλώντας τα διάφορα όργανα της διοίκησης, τους καθηγητές και τους δασκάλους να συμβάλουν στην παρεμπόδιση τέτοιου είδους ενεργειών, στην αποτελεσματική τήρηση της νομοθεσίας, και στην καλλιέργεια ενός αισθήματος εθνικού χρέους στους πολίτες για το σεβασμό και την προστασία των αρχαίων μνημείων.<sup>134</sup>

Αυτές οι εγκύκλιοι αναφέρουν και τους λόγους για τους οποίους αυτή η προστασία ήταν επιβεβλημένη. Στις διατάξεις τους, οι αρχαιότητες χαρακτηρίζονταν ως “προγονική κληρονομιά”, “εθνικός πλούτος” και “μαρτυρίες της προγονικής δόξας”, ενώ οι υπεύθυνοι φθορών, λαθρανασκαφών, πωλήσεων και εξαγωγών ως “ιερόσυλοι” και “ανάξιοι” Έλληνες. Το καθήκον προστασίας των αρχαιοτήτων ήταν άμεσα εξαρτημένο από το ενδιαφέρον, το σεβασμό και το θαυμασμό των ξένων (“των εξηγουγισμένων εθνών της Ευρώπης”), και στόχευε στο να αποδείξει στους ξένους την αξία του ελληνικού έθνους να ανήκει στα ανεξάρτητα και πολιτισμένα έθνη. Βέβαια, από αυτές τις εγκυκλίους, δεν απουσιάζαν και οι αναφορές στα οικονομικά οφέλη αυτής της προστασίας. Για παράδειγμα, η εγκύκλιος του (τότε) υπουργού παιδείας Αθανασίου Ευταξία για την εφαρμογή του νόμου ΒΧΜΣΤ’ “περί αρχαιοτήτων” του 1899,<sup>135</sup> προέβλεπε ότι, μόλις δημιουργηθούν τα αναγκαία μουσεία, γίνουν οι απαραίτητες ανασκαφές, και κατασκευαστούν οι απαραίτητες υποδομές για τη μετακίνηση στο εσωτερικό και το εξωτερικό, η Ελλάδα θα μεταβαλλόταν σε “προσκύνημα των πολιτισμένων λαών”, και οι αρχαιότητες θα αποδεικνύονταν όχι μόνον “αντικείμενα τιμής και λατρείας”, αλλά και “πηγή πλούτου” για τον τόπο.<sup>136</sup>

Σε κάθε περίπτωση, οι διατάξεις του νόμου του 1834 άρχισαν να εφαρμόζονται στην πράξη εν μέρει και πολύ αργότερα. Όσον αφορά το εθνικό μουσείο, με το βασιλικό

---

<sup>134</sup> Στο ίδιο, σσ. 23-24.

<sup>135</sup> Ο νόμος ΒΧΜΣΤ’ “περί αρχαιοτήτων” του 1899 αντικατέστησε το νόμο του Μάουρερ. Πολλές από τις διατάξεις του ενσωματώθηκαν, μαζί με μεταγενέστερες νομοθετικές διατάξεις, στον κωδικοποιημένο νόμο 5351 “περί αρχαιοτήτων” του 1932, ο οποίος αποτέλεσε το βασικό κείμενο της αρχαιολογικής νομοθεσίας μέχρι την πολύ πρόσφατη δημοσίευση του νόμου 3028 “για την προστασία των αρχαιοτήτων και εν γένει της πολιτιστικής κληρονομιάς” του 2002. Στο ίδιο, σ. 23.

<sup>136</sup> Στο ίδιο, σσ. 25-28.

διάταγμα της 13ης Νοεμβρίου 1834, ορίστηκε ως κεντρικό αρχαιολογικό μουσείο το Θησείο, και στη συνέχεια, το 1835 και το 1837, μεταφέρθηκαν εκεί οι περισσότερες αρχαιότητες από το μουσείο της Αίγινας. Παράλληλα, λόγω της στενότητας του χώρου, άρχισαν να χρησιμοποιούνται και άλλοι χώροι, όπως η Στοά του Αδριανού και τα γραφεία της Γενικής Εφορείας των Αρχαιοτήτων, με την επιμέλεια του εφόρου του Κεντρικού Δημόσιου Μουσείου των Αρχαιοτήτων, Κυριακού Πιττάκη, του πρώτου Έλληνα αρχαιολόγου που διορίστηκε από το ελληνικό κράτος.<sup>137</sup>

Η συνεχής αύξηση των συλλογών του μουσείου, η οποία οφειλόταν στις ανασκαφές ανά την επικράτεια, αλλά και στις οικοδομήσεις νέων κτιρίων στην πρωτεύουσα (οι οποίες συνέβαλαν και αυτές με τη σειρά τους στην αποκάλυψη αρχαιοτήτων), κατέστησε επιτακτική την ανάγκη για την ανέγερση ενός νέου, μεγαλύτερου κτιρίου. Ο Γερμανός αρχιτέκτονας Λέο φον Κλέντσε, ήδη από το 1834, είχε συμπεριλάβει στο σχέδιό του για την Αθήνα ένα εθνικό μουσείο γλυπτικής στη νοτιοανατολική πλευρά της Ακρόπολης, στο λόφο του Αγίου Αθανασίου στον Κεραμεικό. Ωστόσο, αυτό το σχέδιο εγκαταλείφθηκε, καθώς το νεοσύστατο κράτος αδυνατούσε να επιχορηγήσει τις φιλόδοξες προτάσεις του Κλέντσε, όπως αδυνατούσε και να καλύψει τα έξοδα για την εύρεση του οικοπέδου και την κατασκευή του νέου κτιρίου του μουσείου. Καθώς όμως οι άλλες ευρωπαϊκές χώρες είχαν ανεγείρει εθνικά μουσεία για να στεγάσουν και να εκθέσουν αρχαιότητες από την Ελλάδα και την Ιταλία, η απουσία ενός τέτοιου μουσείου από την Αθήνα αποτελούσε συχνά αντικείμενο σχολιασμού και αρνητικής κριτικής. Τελικά, το 1854 και το 1855, η κυβέρνηση ενέγραψε ένα μικρό ποσό στον κρατικό προϋπολογισμό γι' αυτόν το σκοπό, ενώ καθοριστική υπήρξε και η χορηγία του Δημητρίου Βερναρδάκη (Έλληνα ευεργέτη από την Αγία Πετρούπολη), ο οποίος, το 1858, προσέφερε το ποσό των 200.000 δραχμών για την ανέγερση του νέου κτιρίου.<sup>138</sup>

Το 1858, με βασιλικό διάταγμα, προκηρύχθηκε ένας διεθνής διαγωνισμός για το σχεδιασμό του Μουσείου Αρχαιοτήτων στην Αθήνα, περιγράφοντας και την οργάνωση του μουσείου και των συλλογών του ανά εποχές και είδη αντικειμένων. Ακόμη, στην Εφημερίδα της Κυβέρνησης, δημοσιεύτηκε το άρθρο "Οδηγία περί κατασκευής Μουσείου Αρχαιολογικού", υπογραμμίζοντας ότι το μουσείο θα έπρεπε να είναι αντάξιο των εκθεμάτων της αρχαιότητας, αλλά λόγω της οικονομικής κατάστασης της Ελλάδας, το "κάλλος" του μουσείου θα έπρεπε "να πηγάζει εκ της εντέχνου αρμονίας του σχεδιάσματος αυτού μάλλον, ή εκ της πολυτελείας περί την εκτέλεσιν". Το βασιλικό

---

<sup>137</sup> Στο ίδιο, σσ. 29-30. Για τον Κυριακό Πιττάκη και την ευρύτερη συνεισφορά του στην ελληνική αρχαιολογία, βλ. ενδεικτικά: Κόκκου, Α. (2009), *Η Μέριμνα για τις Αρχαιότητες στην Ελλάδα και τα Πρώτα Μουσεία*, ό.π., σσ. 85-99.

<sup>138</sup> Βουδούρη, Δ. (2003), *Κράτος και Μουσεία*, ό.π., σσ. 40-41. Κόκκου, Α. (2009), *Η Μέριμνα για τις Αρχαιότητες στην Ελλάδα και τα Πρώτα Μουσεία*, ό.π., σσ. 202-207. Μπαστέα, Ε. (2008/2000), *Αθήνα 1834-1896: Νεοκλασική Πολεοδομία και Ελληνική Εθνική Συνείδηση*, Αθήνα: Libro, σ. 323.

διάταγμα περιέγραφε τη θέση των αρχαίων εκθεμάτων και των εκμαγείων, καθώς και τις εποχές του αρχαίου πολιτισμού, μαζί με το ποσοστό των ελληνικών ευρημάτων από κάθε εποχή, ώστε να γνωρίζουν οι αρχιτέκτονες το πλήθος και την κατανομή τους. Δεν ανέφερε όμως, ούτε την τοποθεσία, ούτε το μέγεθος του οικοπέδου, όπως δεν ανέφερε και την αμοιβή του αρχιτέκτονα. Και έτσι, λόγω αυτών των σημαντικών παραλείψεων, αυτός ο -πρώτος- αρχιτεκτονικός διαγωνισμός που διοργανώθηκε στην Ελλάδα, προκάλεσε το σαρκασμό του τύπου. Επιπλέον, οι προτάσεις που υποβλήθηκαν από δεκατέσσερις αρχιτέκτονες από διαφορετικές χώρες, και οι οποίες τέθηκαν για κρίση στη Βασιλική Ακαδημία Καλών Τεχνών του Μονάχου, θεωρήθηκαν απογοητευτικές και ακατάλληλες.<sup>139</sup>

Το 1860, ο Γερμανός αρχιτέκτονας Λούντβιγκ Λάνγκε, καθηγητής της Ακαδημίας του Μονάχου και μέλος της επιτροπής επί του διαγωνισμού, ετοίμασε ο ίδιος μια πρόταση για το μουσείο. Η τύχη των σχεδίων του όμως, παρέμεινε αβέβαιη για κάποια χρόνια, λόγω των δυσκολιών για την επιλογή της κατάλληλης θέσης, και των πολιτικών συνθηκών που οδήγησαν στην έξωση του Όθωνα από την Ελλάδα τον Οκτώβριο του 1862. Τελικά, το μουσείο χτίστηκε στην τοποθεσία όπου βρίσκεται έως σήμερα, σε οικόπεδο-δωρεά της οικογένειας Τσοίτσα, στη βάση των σχεδίων του Λάνγκε και των τροποποιήσεων που έκαναν σε αυτά ο Παναγιώτης Κάλκος και ο Ερνέστος Τσίλλερ. Η κατασκευή του νεοκλασικού κτιρίου του μουσείου ξεκίνησε το 1866, και ολοκληρώθηκε το 1889, με την επιπρόσθετη οικονομική ενίσχυση του Νικόλαου Βερναρδάκη (γιου του Δημητρίου), ο οποίος, το 1871, χορήγησε 100.000 φράγκα γι' αυτόν το σκοπό.<sup>140</sup>

Το μουσείο ξεκίνησε να εκθέτει αντικείμενα στη δυτική του πτέρυγα το 1874, και οι συλλογές του εμπλουτίστηκαν σταδιακά με τη σημαντική συμβολή των επιμελητών, των δωρητών, και των ευεργετών του, αλλά και της Αρχαιολογικής Εταιρείας. Το 1878, το μουσείο απέκτησε την αιγυπτιακή συλλογή του Ιωάννη Δημητρίου, και το 1889 τη συλλογή του Ιωάννη Μισθού. Την ίδια χρονιά, ο (τότε) πρωθυπουργός Χαρίλαος Τρικούπης δώρισε στο μουσείο το σημαντικότερο απόκτημα της συλλογής του, την "κύλικα του Δουρίδος" με ερυθρόμορφη παράσταση, ως υπόμνηση της εκλεγμένης ηγεσίας σε ένα έργο που έγινε με τη βούληση των ανακτόρων. Τέλος, το 1893, ολοκληρώθηκε η "Μυκηναία Αίθουσα" για να εκθέσει τη δόξα των "πολύχρυσων Μυκηνών" του Ερρίκου Σλήμαν και του πρωτεργάτη ανασκαφέα του ίδιου πολιτισμού, Χρήστου Τσούντα.<sup>141</sup>

---

<sup>139</sup> Βουδούρη, Δ. (2003), *Κράτος και Μουσεία*, ό.π., σσ. 41-42. Κόκκου, Α. (2009), *Η Μέριμνα για τις Αρχαιότητες στην Ελλάδα και τα Πρώτα Μουσεία*, ό.π., σσ. 208-222. Μπαστέα, Ε. (2008/2000), *Αθήνα 1834-1896*, ό.π., σσ. 324-326.

<sup>140</sup> Βουδούρη, Δ. (2003), *Κράτος και Μουσεία*, ό.π., σσ. 42-43. Κόκκου, Α. (2009), *Η Μέριμνα για τις Αρχαιότητες στην Ελλάδα και τα Πρώτα Μουσεία*, ό.π., σσ. 222-246. Μπαστέα, Ε. (2008/2000), *Αθήνα 1834-1896*, ό.π., σσ. 323-328.

<sup>141</sup> Κόκκου, Α. (2009), *Η Μέριμνα για τις Αρχαιότητες στην Ελλάδα και τα Πρώτα Μουσεία*, ό.π., σσ. 246-250.

Με το βασιλικό διάταγμα της 19ης Απριλίου 1888, το μουσείο μετονομάστηκε σε Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, και με το βασιλικό διάταγμα της 31ης Απριλίου 1893 “περί διοργανισμού του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου”, προσδιορίστηκε η δημόσια αποστολή του. Σύμφωνα με το διάταγμα, το Μουσείο προοριζόταν για τη “σπουδήν και διδασκαλίαν της αρχαιολογικής επιστήμης” (ιστορική έρευνα), τη “διάδοσιν αρχαιολογικών γνώσεων παρ’ ημίν” (εκπαίδευση), και την “ανάπτυξιν έρωτος προς τας καλὰς τέχνας” (καλλιέργεια του γούστου). Επίσης, τα άρθρα 11 και 12 του διατάγματος προέβλεπαν την ελεύθερη πρόσβαση του κοινού και των ερευνητών στο μουσείο, και μάλιστα, το άρθρο 13 προέβλεπε και το άνοιγμα των αρχαίων που ήταν κλεισμένα σε αρχαιοθήκες τουλάχιστον μια φορά την εβδομάδα για τη μελέτη, τη διδασκαλία, την απεικόνιση, και τη φωτογράφησή τους.<sup>142</sup>

Σύμφωνα με την Γκαζή, από το 1895 έως το 1909, ο αρχαιολόγος Παναγιώτης Καββαδίας ολοκλήρωσε την οργάνωση των αρχαιοτήτων με χρονολογική και τυπολογική σειρά, δίνοντας έμφαση στην αρμονία και την αισθητική αρτιότητα της τοποθέτησης, όπως συνέβαινε σε όλα τα ευρωπαϊκά μουσεία της εποχής. Έτσι, την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα, η έκθεση έγινε πιο συστηματική, και το μουσείο απώλεσε το χαρακτήρα του απλού αποθετηρίου των προηγούμενων δεκαετιών.<sup>143</sup> Με την ολοκλήρωση του μετασχηματισμού του μουσείου από ‘αποθήκη’ σε μουσείο έργων τέχνης ‘ευρωπαϊκών προδιαγραφών’, θα μπορούσαμε ίσως να πούμε ότι ολοκληρώθηκε και ο σταδιακός μετασχηματισμός των αρχαιοτήτων από αντικείμενα της καθημερινής ζωής (διότι, επί της ουσίας, αυτό ήταν για τους ντόπιους έως τότε) σε έργα τέχνης, μουσειακά εκθέματα και ιστορικά τεκμήρια, απέναντι στα οποία απαιτείται μια συγκεκριμένη συμπεριφορά: θαυμασμός και σεβασμός.<sup>144</sup>

Όσον αφορά το ζήτημα της πρόσβασης στο μουσείο, γνωρίζουμε ότι, στην Ελλάδα, καθιερώθηκε εισιτήριο εισόδου στα μουσεία και τους αρχαιολογικούς χώρους για πρώτη φορά το 1914. Συνεπώς, μπορούμε να υποθέσουμε ότι, έως τότε, η είσοδος στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο ήταν ελεύθερη για το κοινό — κάτι που είναι συμβατό και με τον εκπαιδευτικό στόχο του μουσείου, ο οποίος, σύμφωνα με την Κουλούρη, αποτυπωνόταν σε διάφορα δημοσιεύματα αρχαιολογικού ενδιαφέροντος,

---

<sup>142</sup> Βουδούρη, Δ. (2003), *Κράτος και Μουσεία*, ό.π., σσ. 43-45.

<sup>143</sup> Γκαζή, Α. (2012), “Εθνικά Μουσεία στην Ελλάδα: Όψεις του Εθνικού Αφηγήματος”, στο Α. Μπούνια, Α. Γκαζή (επιμ.), *Εθνικά Μουσεία στη Νότια Ευρώπη*, ό.π., σσ. 42-43. Gazi, A. (2008), “‘Artfully Classified’ and ‘Appropriately Placed’: Notes on the Display of Antiquities in Early Twentieth-Century Greece”, στο D. Damaskos, D. Plantzos (επιμ.), *A Singular Antiquity. Archaeology and Hellenic Identity in Twentieth-Century Greece*, Athens: Benaki Museum, σ. 76.

<sup>144</sup> Τόσο η Κουλούρη, όσο και ο Χαμηλάκης παραθέτουν πηγές και μαρτυρίες που επιβεβαιώνουν ότι έως και τα τέλη του 19ου αιώνα, οι ντόπιοι χρησιμοποιούσαν τις αρχαιότητες με διάφορους τρόπους στην καθημερινότητά τους, ακόμη και ως υλικά για οικοδομικές εργασίες. Βλ. Κουλούρη, Χ. (2020), *Φουστάνελες και Χλαμύδες*, ό.π., σσ. 303-304. Και ευρύτερα, Χαμηλάκης, Γ. (2012/2007), *Το Έθνος και τα Ερείπιά του*, ό.π., σσ. 91-101.

και κυρίως της Αρχαιολογικής Εταιρείας.<sup>145</sup> Βέβαια, η Γκαζή αναφέρει ότι, προς το παρόν, δεν έχουμε πληροφορίες για το κοινό της εποχής και τις απόψεις του για το μουσείο, καθώς, μέχρι στιγμής, δεν έχει πραγματοποιηθεί μια συστηματική έρευνα στον τύπο του 19ου αιώνα. Παρόλα αυτά, από τον τρόπο που οι αρχαιολόγοι αντιλαμβάνονταν τα μουσεία και τις συλλογές τους (κυρίως ως χώρους επιστημονικής μελέτης και με αντικείμενα αισθητικής αξίας), η Γκαζή συμπεραίνει ότι, αν και υπήρχαν ορισμένες προβλέψεις για τους “αμύητους” επισκέπτες (όπως υποστηρικτικό υλικό, αριθμοί καταλόγου, πληροφοριακές πινακίδες, ονόματα εκθεσιακών χώρων και εκμαγεία), το μουσείο απευθυνόταν κυρίως στους ειδικούς (αρχαιολόγους και λάτρεις της τέχνης).<sup>146</sup>

---

<sup>145</sup> Κουλούρη, Χ. (2020), *Φουστανέλες και Χλαμύδες*, ό.π., σ. 302.

<sup>146</sup> Για ορισμένα παραδείγματα των απόψεων των αρχαιολόγων της εποχής για τα μουσεία και τις συλλογές τους, βλ. Gazi, A. (2008), “‘Artfully Classified’ and ‘Appropriately Placed’”, ό.π., σσ. 73-76.

### 3. ΠΡΟΚΛΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΙ ΣΤΟΝ 20ό ΚΑΙ 21ο ΑΙΩΝΑ

Η συνοπτική παρουσίαση που προηγήθηκε, αναδεικνύει ότι κατά τη διάρκεια του 18ου και 19ου αιώνα, οι διαδικασίες ίδρυσης και εξέλιξης των εθνικών μουσείων συνιστούσαν εγχειρήματα και πρωτοβουλίες συγκεκριμένων προσώπων που ανήκαν στα ανώτερα και μεσαία κοινωνικά στρώματα, και που βρίσκονταν σε θέσεις εξουσίας και επιρροής. Η ρητορική αυτών των προσώπων αναδεικνύει επίσης, ότι τα μουσεία διαφοροποιούνταν ως προς την προέλευση των συλλογών τους (με την έννοια του εάν οι συλλογές προέρχονταν εξ ολοκλήρου ή εν μέρει από το έθνος), αλλά όλα ιδρύονταν για το έθνος, και θεωρούνταν ιδιοκτησία του έθνους. Τέλος, αναδεικνύει ότι τα εθνικά μουσεία, ήδη από την αρχή της ύπαρξης και της λειτουργίας τους, απευθύνονταν στο ευρύ κοινό, και είχαν ως στόχο να παρέχουν ισότιμη, καθολική πρόσβαση στις συλλογές και τις εκθέσεις τους σε όλους από το εσωτερικό και το εξωτερικό, και όχι μόνον σε ακαδημαϊκούς, αξιωματούχους και καλλιτέχνες, όπως συνέβαινε μέχρι τότε με τις βασιλικές και τις αστικές συλλογές.

Δυστυχώς, είναι δύσκολο να επιβεβαιώσουμε εάν η ισότιμη, καθολική πρόσβαση ήταν όντως πραγματικότητα κατά τη διάρκεια του 18ου και 19ου αιώνα. Τα διαθέσιμα στοιχεία σε σχέση με τις μέρες και ώρες λειτουργίας των μουσείων, τους αριθμούς των επισκεπτών, και τις αντιλήψεις και τις πρακτικές των επιμελητών εκείνης της εποχής δεν παρέχουν πληροφορίες για το κοινωνικό υπόβαθρο του κοινού, και έτσι, δεν μπορούμε να γνωρίζουμε με ακρίβεια ποιο ήταν αυτό, και εάν όντως ήταν ευρύ. Γνωρίζουμε όμως από τον Χομπσμπάουμ ότι, την περίοδο από τα τέλη του 18ου αιώνα και έως τα τέλη του 19ου, η κατάσταση της εργατικής τάξης ήταν “θλιβερή”, συνεπώς είναι αδύνατον τα χαμηλότερα κοινωνικά στρώματα να διόγκωναν αυτούς τους αριθμούς.<sup>147</sup>

Η σταδιακή αύξηση και διεύρυνση του κοινού των μουσείων μπορεί να αποδειχθεί μονόν έμμεσα, από τους ευρύτερους κοινωνικούς μετασχηματισμούς και τις μεταρρυθμίσεις που προωθήθηκαν το 18ο και 19ο αιώνα,<sup>148</sup> καθώς και από την αύξηση του αριθμού των μουσείων και τη διεύρυνση της θεματολογίας και της τυπολογίας

---

<sup>147</sup> Για την κατάσταση της εργατικής τάξης από τη Γαλλική Επανάσταση έως τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, βλ. ενδεικτικά: Hobsbawm, E.J. (2008/1962), *Η Εποχή των Επανάστασεων 1789-1848*, μτφρ. Μ. Οικονομοπούλου, Αθήνα: ΜΙΕΤ, σσ. 284-307. Hobsbawm, E.J. (2006/1976), *Η Εποχή του Κεφαλαίου 1848-1875*, μτφρ. Δ. Κούρτοβικ, Αθήνα: ΜΙΕΤ, σσ. 314-345. Hobsbawm, E.J. (2007/1987), *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών 1875-1914*, μτφρ. Κ. Σκλαβενίτη, Αθήνα: ΜΙΕΤ, σσ. 179-222.

<sup>148</sup> Βλ. ενδεικτικά: Hobsbawm, E.J. (2008/1962), *Η Εποχή των Επανάστασεων 1789-1848*, ό.π. Hobsbawm, E.J. (2006/1976), *Η Εποχή του Κεφαλαίου 1848-1875*, ό.π. Hobsbawm, E.J. (2007/1987), *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών 1875-1914*, ό.π.

τους, οι οποίες παρατηρήθηκαν την ίδια περίοδο στην Ευρώπη και αλλού.<sup>149</sup> Με βάση αυτά τα δεδομένα, μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι, κατά τη διάρκεια αυτών των δύο αιώνων και έως την αυγή του 20ού, το κοινό των μουσείων αυξήθηκε και διευρύνθηκε σημαντικά χωρίς, ωστόσο, να μπορούμε να πούμε κάτι περισσότερο γι' αυτό το ζήτημα.

### 3.1. Η 'ανακάλυψη' του κοινού

Τα μουσεία στράφηκαν προς το κοινό τους, και προσπάθησαν να το γνωρίσουν καλύτερα προς το τέλος του 20ού αιώνα, όταν οι δύο Παγκόσμιοι Πόλεμοι και η μετέπειτα επιβολή νεοφιλελεύθερων πολιτικών απείλησαν όχι μόνον την ομαλή τους λειτουργία, αλλά και την ίδια τους την ύπαρξη.

Οι πηγές που έχουμε στη διάθεσή μας για τα μουσεία κατά τη διάρκεια των δύο πολέμων είναι πολύ λίγες και ανισομερείς. Οι πρωτογενείς πηγές που μπορεί να συμβουλευτεί κανείς (όπως τα αρχεία των μουσείων και τα επιστημονικά περιοδικά εταιρειών μουσείων) είναι αποσπασματικές, καθώς τα περισσότερα μουσεία διέκοψαν τη λειτουργία τους είτε από την έναρξη, είτε κατά τη διάρκεια των πολέμων. Πολλές φορές, ό,τι υπάρχει πλέον ως αρχείο (αρχεία αποκτημάτων, αλληλογραφία, πρακτικά συμβουλίων, ετήσιες εκθέσεις κ.ά.) έχει επιβιώσει από καθαρή τύχη ή έχει γραφτεί αναδρομικά με την ύστερη γνώση και το βλέμμα στραμμένο στο μέλλον.<sup>150</sup> Επιπλέον, ακόμη κι όταν υπάρχει μια πλήρης πρωτογενής πηγή που μπορεί να αξιοποιηθεί, αυτή μπορεί να μην είναι ευρύτερα αντιπροσωπευτική.<sup>151</sup>

Η δευτερογενής βιβλιογραφία για το θέμα δεν εστιάζει στα μουσεία και τις συλλογές τους, παρά το γεγονός ότι οι αναπαραστάσεις των δύο πολέμων και ο ρόλος τους στη συγκρότηση μιας δημόσιας (εθνικής ή συλλογικής) μνήμης των συγκρούσεων

---

<sup>149</sup> Βλ. ενδεικτικά: Aronsson, P., Elgenius G. (επιμ., 2011), *Building National Museums in Europe 1750-2010*, ό.π. Aronsson, P., Elgenius, G. (επιμ., 2015), *National Museums and Nation-Building in Europe, 1750-2010*, ό.π. Aronsson, P., Hillström E. (επιμ., 2007), *NaMu: Making National Museums Program. Setting the Frames*, ό.π. Aronsson, P., Nyblom A. (επιμ., 2008), *Comparing: National Museums, Territories, Nation-Building and Change. NaMu IV*, LiU, Norrköping, Sweden, 18-20.02.2008, Conference Proceedings, Linköping: LiU E-Press, <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:liu:diva-42466> (τελευταία πρόσβαση: 08.04.2020). Knell, S.J., Aronsson, P., Amundsen, A.B., Barnes, A.J. et al. (επιμ., 2010), *National Museums: New Studies from Around the World*, ό.π. Wright G. (επιμ., 1996), *The Formation of National Collections of Art and Archaeology*, ό.π.

<sup>150</sup> Kavanagh, G. (1994), *Museums and the First World War: A Social History*, London & New York: Leicester University Press, σσ. 4-5.

<sup>151</sup> Για παράδειγμα, το περιοδικό *Museums Journal* της Βρετανικής Εταιρείας Μουσείων εκδιδόταν κάθε μήνα κατά τη διάρκεια του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, και δημοσίευε απολογισμούς και πρακτικά συναντήσεων και συνεδρίων, άρθρα επιμελητών και ακαδημαϊκών, ανακοινώσεις σε σχέση με τρέχουσες εξελίξεις στο χώρο των μουσείων, και συνεχείς συζητήσεις σχετικά με το τι έκαναν και τι θα έπρεπε να κάνουν τα βρετανικά μουσεία κατά τη διάρκεια του πολέμου. Το συγκεκριμένο περιοδικό συνιστά μια πλήρη αρχειακή πηγή για το θέμα, αλλά οι απόψεις που διατυπώνονταν σε αυτό ήταν οι απόψεις μιας μικρής και εξέχουσας ομάδας διανοούμενων και επαγγελματιών από το χώρο των μουσείων, και δεν ήταν αντιπροσωπευτικές των πολιτικών, του τύπου ή της κοινής γνώμης. Στο ίδιο, σ. 5.



έχουν μελετηθεί και συνεχίζουν να μελετώνται λεπτομερώς. Μάλιστα, η βιβλιογραφία πάνω σε αυτά τα ζητήματα είναι τόσο πλούσια, που μπορεί να θεωρηθεί ως μια αυτόνομη θεματική περιοχή (σε σχέση με άλλα πεδία, όπως η πολιτική και η στρατιωτική ιστορία των πολέμων, η διπλωματία και η προπαγάνδα, το εσωτερικό μέτωπο και η καθημερινότητα των πολιτών). Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των δύο Παγκοσμίων Πολέμων, ως γενικευμένων-ολοκληρωτικών πολέμων, οδήγησαν στην ανάδυση νέων πρακτικών και τόπων ενθύμησης όπως είναι, για παράδειγμα, τα πολεμικά μουσεία, τα κενοτάφια και τα μνημεία αγνώστων στρατιωτών, τα στρατιωτικά νεκροταφεία, καθώς και τα τοπία μαχών, θανάτου και σκοτεινής πολιτιστικής κληρονομιάς, τα οποία προσελκύουν πλέον το ερευνητικό ενδιαφέρον των μελετητών.

Σε αυτούς τους περιορισμούς, θα πρέπει να προσθέσουμε και το γεγονός της ιδιαίτερης προβολής ή της απόκρυψης του ρόλου που έπαιξαν συγκεκριμένα μουσεία κατά τη διάρκεια των πολέμων σε συσχέτιση με τη συμμετοχή της κάθε χώρας στον εκάστοτε πόλεμο. Για παράδειγμα, το 1937, το Γερμανικό Εθνικό Μουσείο φιλοξένησε την προπαγανδιστική έκθεση με τίτλο “Νυρεμβέργη, η Γερμανική Πόλη: Από την Πόλη των Αυτοκρατορικών Διαιτών στην Πόλη των Κομματικών Συνεδρίων του Ράιχ”, την οποία είχε οργανώσει το γραφείο του Άλφρεντ Ρόζενμπεργκ. Η φιλοξενία αυτής της έκθεσης σε συνδυασμό με τους φυλετικούς νόμους συνέβαλαν στην επέκταση και τον εμπλουτισμό της συλλογής του μουσείου κατά τη διάρκεια του ναζιστικού καθεστώτος.<sup>152</sup> Ωστόσο, τη σημερινή εποχή, στην ιστοσελίδα του μουσείου δεν προβάλλονται καθόλου αυτές οι πληροφορίες αναφορικά με την ιστορία του.<sup>153</sup> Αντιθέτως, το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Ελλάδας προβάλλει ιδιαίτερα το έργο της απόκρυψης των συλλογών του υπό την επιμέλεια του ζεύγους Σέμνης και Χρήστου Καρούζου κατά τη διάρκεια των ετών 1940 και 1941, ως μια υπεύθυνη πράξη αντίστασης ενάντια στο ναζισμό.<sup>154</sup>

Σε κάθε περίπτωση, γνωρίζουμε -κυρίως από μελέτες που αφορούν τα μουσεία και τις εκθέσεις κατά τη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου- ότι οι μουσειακές εκθέσεις (και κυρίως οι περιοδικές και οι περιοδεύουσες) αξιοποιήθηκαν ως μέσο προπαγάνδας και ενημέρωσης στην Ευρώπη και αλλού. Όπως επίσης, γνωρίζουμε ότι τα μουσεία κλήθηκαν να παρέχουν ερευνητικές και συμβουλευτικές υπηρεσίες στον στρατό και το κράτος, καθώς και να επιτελέσουν εκπαιδευτικές, ψυχαγωγικές και άλλες λειτουργίες, οι οποίες πολλές φορές εκτείνονταν και πέρα από τα όρια των συλλογών

---

<sup>152</sup> Brockmann, S. (2006), *Nuremberg: The Imaginary Capital*, ό.π., σσ. 176, 179-80. Aronsson, P., Bentz, E. (2011), “National Museums in Germany”, ό.π., σσ. 347-348.

<sup>153</sup> Germanisches Nationalmuseum, “History and Architecture”: <https://www.gnm.de/en/museum/history-and-architecture/> (τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021).

<sup>154</sup> Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, “Μνήμες 1940-1944”, <https://www.namuseum.gr/to-moyseio/i-diasosion-agalmaton/> (τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021).

τους.<sup>155</sup> Σύμφωνα με την Κάβανα, αυτές οι δραστηριότητες έφεραν τα μουσεία αντιμέτωπα με τους δικούς τους θεσμικούς περιορισμούς. Αλλά τους έδωσαν και την ευκαιρία να διερευνήσουν την επικοινωνιακή τους δυναμική και τη σχέση τους με το κοινό τους.<sup>156</sup>

Μεταπολεμικά, τα μουσεία προσπάθησαν να αποκαταστήσουν τις σημαντικές απώλειες και καταστροφές που υπέστησαν στα κτίρια και τις συλλογές τους, και να επανέλθουν σταδιακά στην ομαλή τους λειτουργία. Αυτό όμως δεν ήταν εύκολο, καθώς βρέθηκαν να διεκδικούν χρήματα για την αποκατάσταση και τη λειτουργία τους από κρατικούς προϋπολογισμούς που ήταν ήδη περιορισμένοι, και εντός ενός πλαισίου, το οποίο χαρακτηριζόταν από έναν αυξανόμενο ανταγωνισμό για πόρους και από μια συνεχή επαναξιολόγηση των κυβερνητικών προτεραιοτήτων.<sup>157</sup>

Στις οικονομικές και άλλες δυσκολίες που προκάλεσαν οι δύο πόλεμοι, ήρθαν να προστεθούν, από τη δεκαετία του 1980 και μετέπειτα, και οι προκλήσεις με τις οποίες ήρθαν αντιμέτωπα τα μουσεία, όταν οι κυβερνήσεις άρχισαν να υιοθετούν νεοφιλελεύθερες πολιτικές. Σύμφωνα με τον Σούμπερτ, αυτές οι πολιτικές προκάλεσαν μεγάλο σοκ στα ευρωπαϊκά μουσεία, καθώς, έως τότε, η δημόσια χρηματοδότησή τους δεν είχε αμφισβητηθεί σοβαρά (τουλάχιστον σε καιρό ειρήνης), και θεωρούνταν δεδομένη. Παρόλα αυτά, εντελώς ξαφνικά, τα μουσεία (και οι πολιτιστικοί θεσμοί γενικότερα) άρχισαν να παροτρύνονται από τους πολιτικούς ηγέτες να αποτινάξουν από πάνω τους την “κουλτούρα της εξάρτησης”, και να υιοθετήσουν μια νέα προσέγγιση χρηματοδότησης, η οποία θα στηριζόταν στις δικές τους δυνάμεις και σε πολλές πηγές.<sup>158</sup>

Στη Μεγάλη Βρετανία, υπό την ηγεσία της Θάτσερ, αυτές οι πολιτικές υιοθετήθηκαν πολύ νωρίτερα και πιο επιθετικά απ’ ότι στην υπόλοιπη Ευρώπη. Τα βρετανικά μουσεία ήταν τα πρώτα που ήρθαν αντιμέτωπα με σημαντικές περικοπές στη χρηματοδότησή τους, χωρίς να τους δοθεί ο απαραίτητος χρόνος ώστε να δημιουργήσουν νέες οργανωτικές δομές και νέα χρηματοδοτικά εργαλεία για να ανταποκριθούν στις νέες συνθήκες και απαιτήσεις. Επιπλέον, η προσέλκυση ιδιωτικών χορηγιών και δωρεών, που ως τότε συμπλήρωνε τις κρατικές επιχορηγήσεις, άρχισε να γίνεται μια ολοένα και πιο ανταγωνιστική υπόθεση, καθώς η γενναιοδωρία των πολιτών και των εταιρειών ήταν άμεσα εξαρτημένη από τη γενικότερη κατάσταση της

---

<sup>155</sup> Βλ. ενδεικτικά: Goebel, S. (2007), “Exhibitions”, στο J. Winter, J.-L. Robert (επιμ.), *Capital Cities at War: Paris, London, Berlin 1914-1919, Volume 2: A Cultural History*, Cambridge: Cambridge University Press, σσ. 143-187. Kavanagh, G. (1994), *Museums and the First World War*, ό.π. Wellington, J. (2017), *Exhibiting War: The Great War, Museums and Memory in Britain, Canada and Australia*, Cambridge & New York: Cambridge University Press.

<sup>156</sup> Kavanagh, G. (1994), *Museums and the First World War*, ό.π., σ. 79, και ευρύτερα σσ. 168-175.

<sup>157</sup> Βλ. και Schubert, K. (2000), *The Curator's Egg*, ό.π., σσ. 51-55.

<sup>158</sup> Στο ίδιο, σσ. 67-68.

οικονομίας, και άρα δεν ήταν διαθέσιμη τη στιγμή που ήταν -περισσότερο από ποτέ- απαραίτητη. Όλα αυτά είχαν ως αποτέλεσμα πολλά μουσεία να λειτουργούν με πολύ περιορισμένους προϋπολογισμούς, και να συγκεντρώνουν χρέη για πρώτη φορά στην ιστορία τους. Όταν τα πράγματα έφταναν στο απροχώρητο, η κυβέρνηση εμφανιζόταν την τελευταία στιγμή, παρέχοντας προσωρινές λύσεις. Αλλά, ακόμη και τότε, πολλά μουσεία λειτουργούσαν υπό την απειλή μιας επικείμενης οικονομικής κατάρρευσης, η οποία ασφαλώς επηρέασε αρνητικά το ερευνητικό και εκπαιδευτικό τους έργο, τη συλλεκτική τους δραστηριότητα, τη συντήρηση των κτιρίων τους και το μελλοντικό τους σχεδιασμό και προγραμματισμό.<sup>159</sup>

Οι διευθυντές και οι επιμελητές των βρετανικών μουσείων αντέδρασαν στις νεοφιλελεύθερες πολιτικές με έκπληξη και τρόμο, καθώς αυτές έρχονταν σε αντίθεση με τις επιστημονικές και ιδεολογικές τους θέσεις, αλλά και με τις επαγγελματικές τους εμπειρίες. Απόδειξη όλων αυτών των αντιδράσεων αποτελεί το βιβλίο *Το Βρετανικό Μουσείο: Σκοπός και Πολιτική* (1989),<sup>160</sup> το οποίο έγραψε ο (τότε) διευθυντής του, Ντέιβιντ Μ. Ουίλσον, με σκοπό να επιχειρηματολογήσει υπέρ της δημόσιας χρηματοδότησής του. Στα προλεγόμενα του βιβλίου, ο Ουίλσον αναφέρει χαρακτηριστικά επ' αυτού:

*“Αυτό το βιβλίο προκύπτει από ανυπομονησία. Παρά τις προσπάθειες μέσω των Μ.Μ.Ε., των πολιτικών αντιπαραθέσεων και των δημόσιων δηλώσεων, αποδείχθηκε αδύνατον να παρουσιάσει κανείς στο κοινό τα πολύπλοκα πρακτικά ζητήματα της λειτουργίας του Βρετανικού Μουσείου, και της φιλοσοφίας στη βάση της οποίας ιδρύθηκε. Εδώ προσπαθώ να παρουσιάσω μια ισορροπημένη εικόνα ενός σπουδαίου θεσμού, το οποίο υπάρχει στον κόσμο, αλλά αγωνίζεται για να γίνει κατανοητό. [Το βιβλίο] Στοχεύει να ενημερώσει τους πολιτικούς και τα Μ.Μ.Ε., καθώς και το γενικό κοινό, που προφανώς ενδιαφέρονται για οτιδήποτε συμβαίνει στο μουσείο. Είναι επίσης μια έκκληση για βοήθεια και συμπόνια.”<sup>161</sup>*

Και στην εισαγωγή, συνεχίζει ως εξής:

*“...η κυβέρνηση, ενώ μειώνει σταθερά την οικονομική στήριξη των μουσείων, μας λέει να μην γκρινιάζουμε. Μερικοί μας συμβουλεύουν να γίνουμε πιο εμπορικοί· άλλοι μας επιπλήτουν επειδή υποκύπτουμε στις πιέσεις των μεγάλων επιχειρήσεων... Εάν φαίνεται ότι παραπονιέμαι δεν είναι για να ‘γκρινιάξω’, αλλά για να τονίσω τις αδικίες, οι οποίες, με καλή θέληση, θα μπορούσαν να διορθωθούν από το κοινό, τα*

---

<sup>159</sup> Στο ίδιο, σσ. 68-70.

<sup>160</sup> Wilson, D.M. (1989), *The British Museum*, ό.π.

<sup>161</sup> Στο ίδιο, σ. 7.

άτομα ή την κυβέρνηση. Ο κύριος σκοπός αυτού του βιβλίου είναι να αντιμετωπίσει τη διαδεδομένη άγνοια για έναν σπουδαίο εθνικό και διεθνή θεσμό.

Αυτό το βιβλίο είναι γραμμένο εκ μέρους όλων των εθνικών μουσείων και πινακοθηκών στη Βρετανία, που στην πλειονότητά τους αισθάνονται ότι υποχρηματοδοτούνται και παραμελούνται. Οι περισσότεροι από τους συναδέλφους μου θα μπορούσαν να επικαλεστούν παρόμοιες περιπτώσεις...<sup>162</sup>

Για να κατανοήσει κανείς το πόσο νωρίτερα και πόσο επιθετικά επιβλήθηκαν οι νεοφιλελεύθερες πολιτικές στα βρετανικά μουσεία σε σχέση με τα μουσεία της υπόλοιπης Ευρώπης, αρκεί να θυμηθεί ότι το 1989, λίγους μήνες πριν δημοσιευτεί το βιβλίο του Ουίλσον, εγκαινιάστηκε το “Μεγάλο Λούβρο”, στο πλαίσιο ενός φαραωνικού προγράμματος ανακαίνισης των κτιρίων του και ανάπλασης της ευρύτερης περιοχής, το οποίο ξεκίνησε το 1983 και ολοκληρώθηκε το 1993, με πρωτοβουλία του (τότε) Γάλλου προέδρου Φρανσουά Μιτεράν και με δημόσια χρηματοδότηση περίπου 6,3 εκατομμύρια γαλλικά φράγκα.<sup>163</sup>

Σε κάθε περίπτωση, αυτό που μας ενδιαφέρει εδώ είναι ότι, στις υπόλοιπες σελίδες του βιβλίου, ο Ουίλσον περιγράφει συνοπτικά την ιστορία του Βρετανικού Μουσείου, τις βασικές λειτουργίες και δραστηριότητές του (συλλογή, τεκμηρίωση, συντήρηση, έρευνα), τη συλλεκτική του πολιτική, τους τρόπους αξιοποίησης των εσόδων του, αλλά και την ταυτότητα και τον ρόλο του μουσείου ως εθνικού και διεθνούς θεσμού, προκειμένου να υπερασπιστεί το έργο του, τον ακαδημαϊκό του χαρακτήρα, και την αξία του στον 20ό αιώνα ενάντια στην (τότε) επιβαλλόμενη διαχειριστική ‘κουλτούρα’ των εμπορικών επιχειρήσεων. Σε αυτήν την περιγραφή, ο Ουίλσον συμπεριλαμβάνει ορισμένους αριθμούς και κάποιες τεχνικές λεπτομέρειες. Αλλά, στο μεγαλύτερο μέρος της, η περιγραφή του είναι μια αφήγηση των εσωτερικών διαδικασιών του μουσείου, στηριζόμενη στις δικές του προσωπικές και επαγγελματικές εμπειρίες ως μέλους του προσωπικού του.

Είκοσι τέσσερα χρόνια μετά, το 2013, το Κρατικό Μουσείο της Ολλανδίας δημοσίευσε στην ιστοσελίδα του τη μελέτη *Κρατικό Μουσείο: Σπουδαίο Εθνικό Προϊόν*, προκειμένου να επιχειρηματολογήσει υπέρ της δικής του αξίας και επιρροής σε τοπικό, εθνικό και διεθνές επίπεδο.<sup>164</sup> Σε αυτήν τη μελέτη, η οποία εκπονήθηκε από την

---

<sup>162</sup> Στο ίδιο, σσ. 9-11.

<sup>163</sup> Για το “Μεγάλο Λούβρο”, βλ. ενδεικτικά: Gardner, J. (2020), *The Louvre: The Many Lives of the World's Most Famous Museum*, London: Grave Press UK, σσ. 333-354. Kaminka, I. (1994), “The Grand Louvre A Museum International Report”, *Museum International*, 46 (3): 38-41, <https://doi.org/10.1111/j.1468-0033.1994.tb01185.x> (τελευταία πρόσβαση: 25.11.2020).

<sup>164</sup> Η μελέτη είναι διαθέσιμη στο: Rijksmuseum (2013), “The New Rijksmuseum Boosts the Dutch Economy”: <https://www.rijksmuseum.nl/en/press/press-releases/the-new-rijksmuseum-boosts-the-dutch-economy> (τελευταία πρόσβαση: 25.11.2020).

εταιρεία συμβούλων στρατηγικής Booz & Company, παρουσιάζονται με ποσοτικά στοιχεία οι οικονομικές και κοινωνικές επιπτώσεις του μουσείου αμέσως μετά την ολοκλήρωση του δεκαετούς προγράμματος ανακαίνισης του κτιρίου του (2003-2013). Σύμφωνα με τα ευρήματά της, η οικονομική αξία του μουσείου συνίσταται αφενός στη δημιουργία νέων θέσεων εργασίας, και αφετέρου στην οικονομική συνεισφορά του στο Α.Ε.Π. της Ολλανδίας μέσω της αύξησης του αριθμού των επισκεπτών και των δαπανών τους στο μουσείο. Όσο για την κοινωνική του αξία, αυτή συνίσταται κυρίως στην προσέλκυση τουριστών, επιχειρηματιών και δημιουργικών ταλέντων για το σχεδιασμό και την ανάπτυξη νέων, καινοτόμων προϊόντων.<sup>165</sup>

Συγκρίνοντας αυτές τις δύο προσπάθειες απόδειξης της αξίας των μουσείων και της δικαιολόγησης των δημοσίων δαπανών για αυτά, παρατηρούμε ότι, στα τέλη του 20ού αιώνα και στις αρχές του 21ου, συντελέστηκαν ορισμένες σημαντικές μεταβολές. Καταρχάς, παρατηρούμε ότι τα μουσεία μετασχηματίστηκαν από κρατικά επιχορηγούμενα ιδρύματα σε 'επιχειρήσεις' που οφείλουν να παράγουν έσοδα, και να αποδεικνύουν την αξία τους για την οικονομία και την αγορά — και όχι την αξία τους για την ύπαρξη και την ταυτότητα του έθνους, όπως συνέβαινε κατά τη διάρκεια του 18ου και 19ου αιώνα. Επίσης, παρατηρούμε ότι η αύξηση του αριθμού των επισκεπτών (ντόπιων και τουριστών) και άρα, η μέγιστη δυνατή διεύρυνση του κοινού μετακινήθηκε από την περιφέρεια στο κέντρο της προσοχής των διευθυντών και των επιμελητών των μουσείων.

Ο Σούμπερτ υποστηρίζει ότι οι διοικήσεις των μουσείων στράφηκαν ξαφνικά προς το κοινό, καθώς η μεγάλη επισκεψιμότητα φαινόταν να εγγυάται, αν όχι να αυξάνει, τους ετήσιους προϋπολογισμούς των μουσείων μέσω των πωλητηρίων και άλλων εμπορικών δραστηριοτήτων. Επιπλέον, τα υψηλά και αυξανόμενα νούμερα των επισκεπτών ήταν ένα αδιαμφισβήτητο στοιχείο, το οποίο μπορούσαν να χρησιμοποιήσουν στις συζητήσεις και τις διαπραγματεύσεις τους με τις τοπικές αρχές και την κεντρική κυβέρνηση, προκειμένου να εξασφαλίζουν δημόσιες επιχορηγήσεις, αλλά και για να προσελκύσουν ιδιωτικές χορηγίες και δωρεές από πολίτες και εταιρείες. Άλλωστε, οι αριθμοί, συγκρινόμενοι με άλλα πιο πολύπλοκα επιχειρήματα, είναι πιο εύκολο να κατανοηθούν και πιο δύσκολο να αμφισβητηθούν.<sup>166</sup>

Το ίδιο όμως συνέβη και με τους επιμελητές, οι οποίοι άρχισαν -για πρώτη ίσως φορά στην ιστορία των μουσείων- να εστιάζουν την προσοχή τους στους τρόπους με τους οποίους μπορούσαν να προσελκύσουν το κοινό. Για τον Σούμπερτ, δεν είναι υπερβολή να υποστηρίξει κανείς ότι, έως και τη δεκαετία του 1980, οι επιμελητές δεν έδιναν ιδιαίτερη σημασία στο κοινό, τις ανάγκες και τα κίνητρά του. Έως τότε, η

---

<sup>165</sup> Rijksmuseum, Booz & Company (2013), *Rijksmuseum: Grand National Product. The Economic Value and Impact of the New Rijksmuseum*, σσ. 12-19, 22-31.

<sup>166</sup> Schubert, K. (2000), *The Curator's Egg*, ό.π., σ. 70.

είσοδος των επισκεπτών στο μουσείο ήταν, σε πολύ μεγάλο βαθμό, επιτρεπτή ως μια ανεκτή απόσπαση από τις ακαδημαϊκές τους ενασχολήσεις. Προς το τέλος του 20ού αιώνα όμως, το κοινό, οι ανάγκες και τα κίνητρά του έγιναν το κλειδί της επιτυχίας της όλης 'επιχείρησης', γεγονός που οδήγησε στη θεμελιώδη αναθεώρηση όλων των μουσειακών πρακτικών.<sup>167</sup>

Μια ακόμη συνέπεια αυτών των μετασχηματισμών είναι ότι τα μουσεία άρχισαν να υπόκεινται στο λεπτομερή έλεγχο που υπόκεινται πλέον όλες οι υπηρεσίες που χρηματοδοτούνται από το κράτος. Στο πλαίσιο αυτού του ελέγχου, τα μουσεία είναι υποχρεωμένα να αποδεικνύουν τα οφέλη που επιστρέφουν στην κοινωνία με αντάλλαγμα το δημόσιο χρήμα. Οφείλουν δηλαδή, να δικαιολογούν τη δαπάνη των χρημάτων των φορολογούμενων, αποδεικνύοντας αφενός ότι παρέχουν μια απαραίτητη υπηρεσία με ένα λογικό κόστος, και αφετέρου ότι βελτιώνουν την αναλογία κόστους και αποτελέσματος. Τη σημερινή εποχή, οι διευθυντές και οι επιμελητές των μουσείων επιχειρηματολογούν συνεχώς υπέρ της αξίας των μουσείων, εστιάζοντας σε εξωτερικές αποδείξεις της αποτελεσματικότητάς τους, όπως είναι, για παράδειγμα, η επιρροή στον τουρισμό και την τοπική οικονομία. Όπως επίσης, ασχολούνται με το ζήτημα της ανάπτυξης των μουσείων, και καταγράφουν τους αριθμούς των επισκεπτών και τα έσοδα από αυτούς με την ίδια προσήλωση και το ίδιο άγχος που οι επιχειρηματίες καταγράφουν τα προϊόντα τους και τα κέρδη από αυτά. Με άλλα λόγια, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Σούμπερτ, "σήμερα, οι διευθυντές και οι επιμελητές των μουσείων μιλούν τη γλώσσα της διοίκησης επιχειρήσεων, του μάρκετινγκ και της λογιστικής τόσο άπταιστα όσο μιλούν τη γλώσσα της μουσειολογίας και της ιστορίας της τέχνης".<sup>168</sup>

Ίσως, το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα της εδραίωσης της 'κουλτούρας' των επιχειρήσεων στο χώρο των ευρωπαϊκών μουσείων είναι το Λούβρο, το οποίο έχει ανοίξει δύο παραρτήματά του στη Λανς (Γαλλία) και στο Άμπου Ντάμπι (Ηνωμένα Αραβικά Εμιράτα) με τη μέθοδο της δικαιόχρησης (franchise).<sup>169</sup> Όπως επίσης, λειτουργεί αυτό το ίδιο ως επιχειρησιακός σύμβουλος πολιτιστικής διαχείρισης και ανάπτυξης άλλων μουσείων και πολιτιστικών οργανισμών.<sup>170</sup> Βέβαια, αυτό δεν σημαίνει ότι όλα τα μουσεία έχουν εμπορευματοποιηθεί με τον ίδιο τρόπο και στον ίδιο βαθμό. Για παράδειγμα, από τα πέντε μουσεία στα οποία εστιάζουμε, το Γερμανικό Εθνικό Μουσείο και το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο είναι τα λιγότερο

---

<sup>167</sup> Στο ίδιο, σσ. 70-71.

<sup>168</sup> Στο ίδιο, σσ. 71-72.

<sup>169</sup> Louvre, "Louvre Lens": <https://www.louvre.fr/en/louvre-lens-0> (τελευταία πρόσβαση: 26.01.2021) και "Louvre Abu Dhabi": <https://www.louvre.fr/en/louvre-abu-dhabi> (τελευταία πρόσβαση: 26.01.2021).

<sup>170</sup> Louvre, "Louvre Expertise: Skills Sharing, Training, and Consulting for Cultural Institutions": <https://www.louvre.fr/en/louvre-expertise/> (τελευταία πρόσβαση: 26.01.2021).

εμπορευματοποιημένα. Αλλά ακόμη και αυτά διαθέτουν πωλητήριο, καφέ και πρόγραμμα φίλων-μελών για την οικονομική τους στήριξη. Έχουν αναπτύξει δηλαδή, εμπορικές δραστηριότητες και χρηματοδοτικά εργαλεία που εστιάζουν στο κοινό και που το εμπλέκουν στη χρηματοδότησή τους, καθώς δεν μπορούν πλέον να επιχορηγούνται άνευ όρων από τα κράτη και τις κυβερνήσεις.

Στην προσπάθειά τους να προσελκύσουν περισσότερους επισκέπτες και οικονομικούς πόρους, τα μουσεία είναι πλέον υποχρεωμένα να ασχολούνται ολοένα και περισσότερο με την επικοινωνία και το μάρκετινγκ, και μάλιστα σε μια ανταγωνιστική βιομηχανία του ελεύθερου χρόνου, του τουρισμού και της ψυχαγωγίας, στο πλαίσιο της οποίας αναδύονται συνεχώς νέοι θεσμοί, όπως τα θεματικά πάρκα και οι τοποθεσίες μνήμης και κληρονομιάς. Αυτό σημαίνει ότι μία από τις μεγαλύτερες προκλήσεις, που έχουν να αντιμετωπίσουν τα μουσεία τη σημερινή εποχή, είναι το πώς θα εξυπηρετήσουν τους επισκέπτες τους με τον καλύτερο δυνατό τρόπο, και πώς θα διατηρήσουν την προσοχή και την αφοσίωσή τους, προκειμένου να τους προσελκύσουν στους 'φυσικούς' τους χώρους.

Με την εμφάνιση του παγκόσμιου ιστού το 1991, τη μετεξέλιξή του σε διαδραστικό ιστό στις αρχές της δεκαετίας του 2000, τη συνακόλουθη δημιουργία και καθιέρωση των κοινωνικών δικτύων, και την ταυτόχρονη ανάπτυξη και εξάπλωση της τεχνολογίας των έξυπνων κινητών συσκευών, τα μουσεία έχουν πλέον στη διάθεσή τους πολλά επικοινωνιακά κανάλια και τεχνικά εργαλεία, που τους επιτρέπουν να ανταποκριθούν επιτυχώς στην πρόκληση της επικοινωνίας και της διατήρησης της προσοχής του κοινού. Όσον αφορά τα πέντε μουσεία στα οποία εστιάζουμε, όλα έχουν πλέον πλούσιες διαδραστικές ιστοσελίδες (με πληροφορίες, θεματικές συλλογές, ψηφιακές εκθέσεις και άλλες εφαρμογές), όπως επίσης έχουν ενεργή παρουσία σε περισσότερα του ενός κοινωνικά δίκτυα, μέσω των οποίων επικοινωνούν με το κοινό τους σε 'πραγματικό χρόνο', και στοχεύουν στη δημιουργική του απασχόληση και εκτός των 'φυσικών' τους χώρων (βλ. παράρτημα, πίνακας 2).

Βέβαια, τα κοινωνικά δίκτυα και τα άλλα διαδραστικά εργαλεία που υπάρχουν στον ιστό προσφέρουν πλέον στο κοινό νέες και πολλαπλές ευκαιρίες και δυνατότητες συμμετοχής και δημιουργίας πολιτιστικού περιεχομένου. Ταυτόχρονα, η ψηφιακή ή/και ανοικτή πρόσβαση σε ολοένα και περισσότερες και διαφορετικές πηγές πληροφόρησης δίνει τη δυνατότητα στο κοινό να ασκεί μεγαλύτερο έλεγχο στην πληροφόρηση που λαμβάνει και συνακόλουθα, να εμπλουτίζει και να βελτιώνει το υπάρχον πολιτιστικό περιεχόμενο. Αυτό σημαίνει ότι οι δυνατότητες και ευκαιρίες για συμμετοχή που προσφέρουν οι νέες τεχνολογίες επικοινωνίας της πληροφορίας έχουν μετασηματίσει

τους επισκέπτες των μουσείων, από παθητικούς αποδέκτες και καταναλωτές, σε ενεργούς συν-δημιουργούς και συν-επιμελητές πολιτιστικού περιεχομένου.<sup>171</sup>

Αυτός ο μετασχηματισμός της θέσης και του ρόλου του κοινού φέρνει τα μουσεία αντιμέτωπα με μία ακόμη πρόκληση, καθώς θέτει υπό αμφισβήτηση τη θέση και τον ρόλο των επιμελητών ως ειδικών, αλλά και την εξουσία και την επιρροή των εθνικών μουσείων ως θεσμών, ως των πιο κατάλληλων για τη διατήρηση, την αναπαραγωγή και την (ανα)πλαισίωση της εθνικής πολιτιστικής κληρονομιάς στο παρόν και το μέλλον. Αυτή η αμφισβήτηση ενδυναμώνεται και ενισχύεται ακόμη περισσότερο με την εμφάνιση και την εδραίωση ολοένα και περισσότερων ιδιωτικών πρωτοβουλιών και εγχειρημάτων μαζικής ψηφιοποίησης της πολιτιστικής κληρονομιάς από μεμονωμένα άτομα, άτυπες συλλογικότητες, μη-κερδοσκοπικούς οργανισμούς και κερδοσκοπικές επιχειρήσεις. Και εδώ -σε αυτά τα εγχειρήματα μαζικής ψηφιοποίησης- έγκειται μια ακόμη πρόκληση, στην οποία οφείλουν να ανταποκριθούν τα μουσεία, προκειμένου να παραμείνουν σχετικά για το κοινό τους, και να αποδείξουν την αξία τους στον 21ο αιώνα.

### 3.2. Η μαζική ψηφιοποίηση

Όπως αναφέραμε και στην εισαγωγή, τα τελευταία χρόνια, τα εγχειρήματα μαζικής ψηφιοποίησης της πολιτιστικής κληρονομιάς είναι ιδιαίτερα δημοφιλή και γίνεται πολύς λόγος για αυτά. Παρόλα αυτά, η ψηφιοποίηση (ως η τεχνική διαδικασία δημιουργίας ενός ψηφιακού αντιγράφου ενός έργου ή/και των πληροφοριών που το τεκμηριώνουν) δεν είναι μια νέα δραστηριότητα για τα μουσεία, την οποία οφείλουν ξαφνικά να υλοποιήσουν προκειμένου να μην μείνουν πίσω στην πορεία του ψηφιακού μετασχηματισμού. Αντιθέτως, πρόκειται για μια υποχρεωτική και καθιερωμένη δραστηριότητα στο χώρο των μουσείων, η οποία αποτελεί μέρος των ευρύτερων,

---

<sup>171</sup> Βλ. ενδεικτικά: Directorate-General for Education, Youth, Sport and Culture of the European Commission (2017), *Promoting Access to Culture via Digital Means. Policies and Strategies for Audience Development: Work Plan for Culture 2015-2018*, Luxembourg: Publications Office of the European Union, <https://op.europa.eu/s/n1pz> (τελευταία πρόσβαση: 25.11.2020). Για το μετασχηματισμό της θέσης και του ρόλου του κοινού των μουσείων, και το πέρασμα από τους επισκέπτες στους χρήστες και τους συμμετέχοντες, καθώς και για τη χρήση και τον ρόλο της τεχνολογίας στο πλαίσιο αυτού του μετασχηματισμού, βλ. ενδεικτικά: Black, G. (2012), *Transforming Museums in the Twenty-First Century*, London & New York: Routledge. Simon, N. (2010), *The Participatory Museum*, Santa Cruz: Museum 2.0, <http://www.participatorymuseum.org> (τελευταία πρόσβαση: 25.11.2020). Τα συγκεκριμένα βιβλία, αν και έχουν έντονο το χαρακτήρα του εγχειριδίου και απευθύνονται σε επαγγελματίες από το χώρο των μουσείων, αποτυπώνουν την τρέχουσα τάση της ενθάρρυνσης διαφορετικών ομάδων κοινού να διαδρούν με τα μουσεία εντός και εκτός των χώρων τους, και να συμμετέχουν ενεργά στις δραστηριότητες τους, ακόμη και ως συν-διοργανωτές και συν-επιμελητές εκθέσεων.



εσωτερικών διαδικασιών διαχείρισης και συντήρησης των συλλογών τους εδώ και πολλές δεκαετίες.<sup>172</sup>

Αυτό που συνιστά μια νέα δραστηριότητα είναι η δημοσίευση των βάσεων δεδομένων τους στον παγκόσμιο ιστό, η οποία όμως δεν είναι ακόμη εδραιωμένη ως μουσειακή πρακτική. Για παράδειγμα, από τα πέντε μουσεία στα οποία εστιάζουμε, μόνον τα τέσσερα από αυτά παρέχουν -μέσω των ιστοσελίδων τους- πρόσβαση σε βάσεις δεδομένων με τεκμηριωτικές πληροφορίες και ψηφιακά αντίγραφα έργων που υπάρχουν στις συλλογές τους, με το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο να εξαιρείται για την ώρα από αυτά (βλ. παράρτημα, πίνακας 2).

Στην εισαγωγή, αναφέραμε επίσης ότι οι λόγοι που βοηθούν ή εμποδίζουν τα μουσεία να προβούν σε αυτή τη δημοσίευση είναι πολλοί και ποικίλοι. Ανεξάρτητα όμως από τους λόγους, αυτό που μας ενδιαφέρει εδώ είναι ότι, μέσω των εγχειρημάτων μαζικής ψηφιοποίησης, ασκείται μία πίεση στα εθνικά μουσεία (όπως και σε όλους τους φορείς πολιτιστικής κληρονομιάς) να παρέχουν ψηφιακή, και άρα καθολική πρόσβαση στις συλλογές τους, προκειμένου όλοι, όπου κι αν βρίσκονται, να μπορούν να πληροφορούνται, να εκπαιδεύονται, να ψυχαγωγούνται, να εμπνέονται δημιουργικά και επιχειρηματικά, ακόμη και να διατυπώνουν εναλλακτικές και πιο πλουραλιστικές αφηγήσεις για τα έθνη, τις ιστορίες και τις ταυτότητές τους.

Η ρητορική περί καθολικής πρόσβασης συνοδεύει όλα τα εγχειρήματα μαζικής ψηφιοποίησης των έργων πολιτισμού και γνώσης, και παρά το γεγονός ότι εκφράζει περισσότερο το όραμα παρά την πραγματικότητα αυτών των εγχειρημάτων, έχει συμβάλει σημαντικά στον ευρύτερο μετασχηματισμό του τομέα πολιτιστικής κληρονομιάς. Αυτό βέβαια, δεν οφείλεται μόνον στη 'δύναμη' του συγκεκριμένου οράματος, αλλά και στις προαναφερθείσες δυνατότητες των νέων τεχνολογιών επικοινωνίας της πληροφορίας, οι οποίες έχουν καταστήσει δυνατή την είσοδο νέων δρώντων στο πεδίο της πολιτιστικής κληρονομιάς, με τους οποίους οι καθιερωμένοι, δημόσιοι θεσμοί μνήμης -μεταξύ αυτών και τα εθνικά μουσεία- είναι πλέον υποχρεωμένοι να 'αναμετρηθούν' και να συνυπάρξουν. Γι' αυτό και στο σημείο αυτό είναι μάλλον χρήσιμο να αναφερθούμε σε ορισμένα από τα σημαντικότερα εγχειρήματα αυτού του είδους, προκειμένου να σκιαγραφήσουμε πότε και πώς αναδύθηκαν, ποιοι είναι οι νέοι δρώντες που (μπορούν να) υπάρχουν στο πεδίο, και πώς συν-διαμορφώνουν το τρέχον πλαίσιο εντός του οποίου οι δημόσιοι φορείς πολιτιστικής κληρονομιάς γενικά και τα εθνικά μουσεία ειδικά καλούνται να

---

<sup>172</sup> Τα μουσεία ξεκίνησαν να ψηφιοποιούν τις συλλογές τους από τη δεκαετία του 1960 και μετέπειτα, όταν εισήχθησαν στην εσωτερική τους λειτουργία οι ηλεκτρονικοί υπολογιστές, και άρχισαν να αναπτύσσονται τα πρώτα λογισμικά διαχείρισης μουσειακών συλλογών. Ο Ουίλσον, στο βιβλίο του, περιγράφει την εσωτερική διαδικασία ψηφιακού μετασχηματισμού των βάσεων δεδομένων του Βρετανικού Μουσείου, επισημαίνοντας ότι αυτή είχε ήδη ξεκινήσει από το 1981. Wilson, D.M. (1989), *The British Museum*, ό.π., σ. 47 και ευρύτερα, σσ. 43-58.

ψηφιοποιήσουν τις συλλογές τους, και να παρέχουν ανοικτή πρόσβαση σε αυτές μέσω του παγκόσμιου ιστού.

\* \* \*

Τα εγχειρήματα μαζικής ψηφιοποίησης ή, για να είμαστε πιο ακριβείς, μαζικής αναπαραγωγής της πολιτιστικής κληρονομιάς δεν ξεκίνησαν από τα μουσεία, αλλά από τις βιβλιοθήκες, οι οποίες, στις αρχές του 20ού αιώνα, άρχισαν να δημιουργούν και να αποθηκεύουν αντίγραφα εκατομμυρίων σελίδων από βιβλία, χειρόγραφα και εφημερίδες με τη χρήση της τεχνολογίας του μικροφίλμ. Η συγκεκριμένη τεχνολογία, η οποία είχε αναπτυχθεί στα μέσα του 19ου αιώνα, ήταν εκείνη την εποχή πολλά υποσχόμενη ως ένα σταθερό και μακροχρόνιο μέσο αποθήκευσης και συντήρησης. Και ήταν ο Πωλ Οτλέ, ο πατέρας της τεκμηρίωσης και ένας από τους ιδρυτές της επιστήμης της πληροφορίας, εκείνος που πρότεινε τη χρήση της στις βιβλιοθήκες με στόχο τη διατήρηση των βιβλίων, και τη διεύρυνση της απήχυσής τους.<sup>173</sup>

Στις αρχές του 20ού αιώνα, ο Οτλέ έγραψε (σε συνεργασία με το χημικό και μηχανικό Ρομπέρ Γκόλντσμιτ) δύο οραματικά κείμενα (το πρώτο το 1906 και το δεύτερο το 1925), στα οποία υποστήριξε ότι τα βιβλία θα έπρεπε να αποκτήσουν μια μικροσκοπική, φωτογραφική μορφή, η οποία θα καθιστούσε πιο εύκολη την αποθήκευση και τη διατήρησή τους, αλλά και πιο γρήγορη και οικονομική την αναπαραγωγή τους. Λόγω του μικρού τους βάρους και μεγέθους, τα “μικρο-φωτογραφικά” ή “μικρο-φωτικά” βιβλία θα μπορούσαν να αποθηκευτούν και να ταξινομηθούν όπως τα βιβλιογραφικά δελτία, διευκολύνοντας την εύρεση, αλλά και την αναδιοργάνωσή τους. Όπως επίσης, θα μπορούσαν να διανεμηθούν πιο γρήγορα και σε μεγαλύτερο γεωγραφικό εύρος, καθώς θα ήταν πιο εύκολο και πιο οικονομικό για ένα αρχειακό κέντρο, μια βιβλιοθήκη ή ένα ινστιτούτο να τα αναπαράγει. Η εύκολη, γρήγορη και οικονομική αναπαραγωγή και διανομή των βιβλίων θα επέτρεπε στις βιβλιοθήκες να αναπαράγουν σπάνια και εξαντλημένα έργα (ακόμη και σε λίγα αντίτυπα κατόπιν αιτήματος). Όπως επίσης, θα επέτρεπε: (α) τη δημιουργία νέων βιβλιοθηκών και κεντρικών αρχείων (ειδικά στις νέες χώρες που μόλις είχαν δημιουργηθεί μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο), (β) την ανακατασκευή βιβλιοθηκών και αρχείων μετά την καταστροφή τους, και (γ) τη δημιουργία διεθνών βιβλιοθηκών, δηλαδή πραγματικά καθολικών αποθετηρίων γνώσης (συγκεντρώνοντας τεκμήρια που ήταν διασκορπισμένα σε πολλούς φορείς και γεωγραφικές περιοχές). Τέλος, μέσω της χρήσης του μικροφίλμ, οι ερευνητές, οι εκπαιδευτικοί, οι μηχανικοί και οι καλλιτέχνες θα μπορούσαν να έχουν εύκολη και γρήγορη πρόσβαση σε ένα ευρύ φάσμα

---

<sup>173</sup> Thylstrup, N.B. (2018), *The Politics of Mass Digitization*, Cambridge MA & London: The MIT Press, σσ. 8-9.

πληροφοριών και τεκμηρίων (βιβλίων, φωτογραφιών, εικόνων, χαρτών, σχεδίων κ.λπ.), είτε με τη μορφή των βιβλιογραφικών καταλόγων, είτε με τη μορφή των αντιγράφων.<sup>174</sup>

Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Οτλέ δεν περιορίστηκε στο ερευνητικό και συγγραφικό του έργο, αλλά, μαζί με τον Ανρί λα Φοντέν, οραματίστηκε και εν μέρει δημιούργησε έναν 'φυσικό' χώρο ως καθολικό αποθετήριο γνώσης και πολιτισμού: το Palais Mondial ή Mundaneum.<sup>175</sup> Ο Οτλέ και ο λα Φοντέν συνέλαβαν την ιδέα για αυτό το διεθνές κέντρο το 1895 ως μέρος της εργασίας τους στην τεκμηρίωση, και είχαν ως στόχο να συγκεντρώσουν σε αυτό όλη τη γνώση του κόσμου (σε κάθε μορφή τεκμηρίου), και να την ταξινομήσουν σύμφωνα με το καθολικό σύστημα ταξινόμησης που είχαν εφεύρει. Το 1910, βρήκαν έναν χώρο για τη στέγαση του στις Βρυξέλλες και στη συνέχεια, ανέθεσαν στον Λε Κορμπυζιέ να σχεδιάσει μια Παγκόσμια Πόλη, όπου με επίκεντρο το Mundaneum, θα συγκεντρώνονταν σημαντικοί θεσμοί γνώσης και πολιτισμού, όπως βιβλιοθήκες, μουσεία και πανεπιστήμια. Τελικά, λόγω του ουτοπικού του χαρακτήρα, το εγχείρημα της Παγκόσμιας Πόλης ναυάγησε, ενώ, στα χρόνια που ακολούθησαν, το Mundaneum 'έζησε' μια νομαδική ζωή έως και το 1993, όταν εγκαταστάθηκε στην πόλη Μονς στο Βέλγιο, όπου βρίσκεται και λειτουργεί έως σήμερα.<sup>176</sup>

Ο Οτλέ οραματίστηκε την καθολική πρόσβαση και συνηγόρησε υπέρ της μαζικής αναπαραγωγής την εποχή του μικροφίλμ, αλλά ήταν ο συγγραφέας Μάικλ Χαρτ εκείνος που προηγήθηκε των εγχειρημάτων μαζικής ψηφιοποίησης την εποχή των ηλεκτρονικών υπολογιστών και του διαδικτύου με τη δημιουργία του Project Gutenberg.<sup>177</sup> Ο Χαρτ αποφάσισε να ξεκινήσει αυτό το εγχείρημα το 1971 όταν, ως φοιτητής στο Πανεπιστήμιο του Ιλινόις, απέκτησε έναν λογαριασμό χειριστή σε έναν μεγα-υπολογιστή Xerox Sigma V του πανεπιστημίου, με χρόνο χρήσης αξίας περίπου 100 εκατομμυρίων δολαρίων. Καθώς ο συγκεκριμένος χρόνος ήταν επί της ουσίας απεριόριστος, ο Χαρτ συνειδητοποίησε ότι δεν θα μπορούσε να τον 'ξεπληρώσει' μέσω του προγραμματισμού, και αποφάσισε να δημιουργήσει κάτι που να αξίζει αυτά τα χρήματα με κάποιον άλλον τρόπο.<sup>178</sup>

---

<sup>174</sup> Goldschmidt, R., Otlet, P. (1990/1906), "On a New Form of the Book: The Microphotographic Book", στο W. Boyd Rayward (επιμ.), *International Organisation and Dissemination of Knowledge: Selected Essays of Paul Otlet*, Amsterdam: Elsevier Science Publishers B.V., σσ. 87-95. Goldschmidt, R., Otlet, P. (1990/1925), "The Preservation and International Diffusion of Thought: The Microphotographic Book", στο ίδιο, σσ. 204-210.

<sup>175</sup> Mundaneum: <http://www.mundaneum.org> (τελευταία πρόσβαση: 26.01.2021).

<sup>176</sup> Βλ. Otlet, P., La Fontaine, H. (1990/1914), "The Union of International Associations: A World Centre", στο W. Boyd Rayward (επιμ.), *International Organisation and Dissemination of Knowledge*, ό.π., σσ. 112-129. Thylstrup, N.B. (2018), *The Politics of Mass Digitization*, ό.π., σσ. 9-10. Mundaneum, "History": <http://archives.mundaneum.org/en/history> (τελευταία πρόσβαση: 26.01.2021).

<sup>177</sup> Project Gutenberg: <https://www.gutenberg.org> (τελευταία πρόσβαση: 26.01.2021).

<sup>178</sup> Hart, M. (1992), "The History and Philosophy of Project Gutenberg", *Project Gutenberg*, [http://www.gutenberg.org/about/background/history\\_and\\_philosophy.html](http://www.gutenberg.org/about/background/history_and_philosophy.html) (τελευταία πρόσβαση: 26.01.2021).

Πιστεύοντας ότι η μεγαλύτερη αξία που θα μπορούσαν να προσφέρουν οι υπολογιστές δεν ήταν ο προγραμματισμός, αλλά η αποθήκευση, η αναζήτηση και η ανάκτηση όλων των έργων που είναι αποθηκευμένα στις βιβλιοθήκες, ο Χαρτ αποφάσισε να πληκτρολογήσει τη Διακήρυξη της Ανεξαρτησίας των Η.Π.Α., και να τη στείλει στους υπολογιστές όλων μέσω του δικτύου ARPANET (στο οποίο ανήκε ο μεγαλύτερος υπολογιστής του, και το οποίο αποτέλεσε αργότερα μία από τις τεχνικές υποδομές του διαδικτύου). Επιπλέον, πιστεύοντας ότι στο μέλλον όλοι θα μπορούσαν να έχουν πρόσβαση σε ηλεκτρονικούς υπολογιστές, ο Χαρτ δεσμεύτηκε να μετατρέψει τα βιβλία σε μια ψηφιακή μορφή, η οποία θα ήταν διαθέσιμη, προσβάσιμη και αναγνώσιμη σχεδόν σε όλα τα συστήματα υπολογιστών.<sup>179</sup>

Η συλλογή βιβλίων του Project Gutenberg αναπτύχθηκε σημαντικά τις δεκαετίες του 1980 και του 1990, και σήμερα θεωρείται η παλαιότερη, ελεύθερη, ψηφιακή βιβλιοθήκη. Βέβαια, σύμφωνα με τη 'φιλοσοφία' του, η αποστολή του δεν είναι να παρέχει απολύτως ακριβή και επίσημα ψηφιακά αντίγραφα βιβλίων, αλλά να ενθαρρύνει τη δημιουργία και την ευρεία διανομή τους σε ολόένα και περισσότερους αναγνώστες, με απώτερο στόχο την καταπολέμηση της άγνοιας και του αναλφαριθμητισμού. Για την επίτευξη αυτού του στόχου, το συμβούλιο και το προσωπικό του μη-κερδοσκοπικού οργανισμού που διαχειρίζεται το Project Gutenberg δεν παρεμβαίνουν στο έργο των εθελοντών που συμβάλλουν στον εμπλουτισμό του, επιβάλλοντας συγκεκριμένα πρότυπα και κριτήρια σε σχέση με το ποια βιβλία θα πρέπει να ψηφιοποιηθούν και πώς. Αντιθέτως, η ψηφιοποίηση πραγματοποιείται με βάση τα προσωπικά ενδιαφέροντα, τα κίνητρα, τις γνώσεις και τις δυνατότητες των εθελοντών. Συνιστά δηλαδή, ένα αποκεντρωμένο εγχείρημα, στο οποίο ο καθένας είναι ευπρόσδεκτος να συνεισφέρει οποιοδήποτε βιβλίο σε οποιαδήποτε θεματική, γλώσσα και μορφή επιθυμεί ή μπορεί.<sup>180</sup>

Εάν το Project Gutenberg είναι ένα από τα πρώτα ιδιωτικά, εθελοντικά και αποκεντρωμένα εγχειρήματα μαζικής ψηφιοποίησης της πολιτιστικής κληρονομιάς, η ψηφιακή βιβλιοθήκη Gallica της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας<sup>181</sup> συνιστά ένα από τα πρώτα δημόσια, κρατικά χρηματοδοτούμενα και κεντρικά σχεδιασμένα εγχειρήματα. Η Gallica δημοσιεύτηκε στον παγκόσμιο ιστό το 1997, αλλά η ιδέα για τη δημιουργία της πυροδοτήθηκε το 1988, στο πλαίσιο της κατασκευής μιας νέας εθνικής βιβλιοθήκης — μιας ακόμη πρωτοβουλίας του Μιτεράν. Σύμφωνα με τον Αλαίν Ζιφάρ, ο οποίος ήταν

---

<sup>179</sup> Στο ίδιο. Βλ. και Thylstrup, N.B. (2018), *The Politics of Mass Digitization*, ό.π., σ. 10.

<sup>180</sup> Hart, M. (2004), "The Project Gutenberg Mission Statement", *Project Gutenberg*, [http://www.gutenberg.org/about/background/mission\\_statement.html](http://www.gutenberg.org/about/background/mission_statement.html) (τελευταία πρόσβαση: 26.01.2021). Hart, M., Newby, G. (2004), "Project Gutenberg Principle of Minimal Regulation/Administration", *Project Gutenberg*, [http://www.gutenberg.org/about/background/minimal\\_regulation.html](http://www.gutenberg.org/about/background/minimal_regulation.html) (τελευταία πρόσβαση: 26.01.2021).

<sup>181</sup> BnF Gallica: <https://gallica.bnf.fr/> (τελευταία πρόσβαση: 26.01.2021).

επικεφαλής του συγκεκριμένου εγχειρήματος από το 1989 έως το 1993, ο Μιτεράν περιέγραψε συνοπτικά το όραμά του για μια νέα εικονική βιβλιοθήκη σε δύο γράμματά του προς τον (τότε) πρωθυπουργό Μισέλ Ροκάρ, αναφέροντας ότι η καινοτομία της θα ήταν στις δυνατότητες χρήσης των πιο σύγχρονων τεχνικών των υπολογιστών με στόχο την πρόσβαση στους καταλόγους και τα τεκμήρια της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας.<sup>182</sup>

Σύμφωνα με το αρχικό όραμα, αυτή η “βιβλιοθήκη νέου τύπου” θα ήταν προσβάσιμη στις αίθουσες της βιβλιοθήκης, σε σταθμούς ανάγνωσης με υπολογιστή, μέσω των οποίων το κοινό θα είχε πρόσβαση σε ένα σύνολο πολιτιστικών έργων με και χωρίς πνευματικά δικαιώματα. Ωστόσο, η εμφάνιση του παγκόσμιου ιστού και ο συνακόλουθος ραγδαίος εκδημοκρατισμός του στα μέσα της δεκαετίας του 1990 επέβαλαν τον επανασχεδιασμό του όλου εγχειρήματος. Τελικά, αποφασίστηκε η δημοσίευση της Gallica στον ιστό, ώστε να είναι προσβάσιμη από όλους και από παντού, γεγονός όμως που προϋπέθετε την επανεξέταση του συνόλου των επιλεγμένων τεκμηρίων με βάση τους νομικούς περιορισμούς. Στον ιστό, μπορούσαν να διατεθούν μόνον έργα χωρίς πνευματικά δικαιώματα, με αποτέλεσμα περίπου το ένα τρίτο των επιλεγμένων τεκμηρίων να αποσυρθεί από τον αρχικό κατάλογο που είχε καταρτιστεί.<sup>183</sup>

Από τότε έως σήμερα, η Gallica έχει επίσης αναπτυχθεί σημαντικά, υπερβαίνοντας πολλούς από τους αρχικούς τεχνικούς και νομικούς περιορισμούς. Ωστόσο, παρά τη ρητορική περί καθολικής πρόσβασης (από όλους και από παντού), η Gallica δεν συνιστά ένα διεθνές, αλλά ένα εθνικό εγχείρημα μαζικής ψηφιοποίησης, το οποίο περιλαμβάνει κυρίως γαλλόφωνα τεκμήρια, αντιπροσωπευτικά της εθνικής κληρονομιάς της Γαλλίας, με ιδιαίτερη έμφαση στα τεκμήρια του 19ου αιώνα. Αυτή η επισήμανση είναι σημαντική, διότι αναδεικνύει το ζήτημα της επιλογής τόσο των τεκμηρίων, όσο και των ανθρώπων που επιλέγουν τα πολιτιστικά έργα προς ψηφιοποίηση — και για τον Ζιφάρ, αυτή η επιλογή ήταν και εξακολουθεί να είναι η μεγαλύτερη δυσκολία κάθε εγχειρήματος ψηφιοποίησης. Και αυτό διότι:

*“Η ψηφιοποίηση δεν είναι μια υπηρεσία· είναι μια συμβολική χειρονομία μέσω της οποίας μια κοινότητα -πολιτική, επιστημονική ή γνώσης- λέει: ‘αυτά είναι τα βιβλία μας, τα θεωρούμε ως τα ζωντανά αρχεία για τη μνήμη, την κουλτούρα, την τέχνη, την*

---

<sup>182</sup> BnF Gallica, “A Propos”: <https://gallica.bnf.fr/edit/und/a-propos> (τελευταία πρόσβαση: 26.01.2021). Giffard, A. (2008), “Dilemmas of Digitization in Oxford”, *AlainGiffard’s Weblog*, <https://alaingiffard.wordpress.com/2008/05/29/dilemmas-of-digitization-in-oxford/> (τελευταία πρόσβαση: 26.01.2021). Thylstrup, N.B. (2018), *The Politics of Mass Digitization*, ό.π., σσ. 10-11.

<sup>183</sup> BnF Gallica, “A Propos”, ό.π. Giffard, A. (2008), “Dilemmas of Digitization in Oxford”, ό.π.

*επιστήμη, κ.λπ.' Η ψηφιοποίηση μιας βιβλιοθήκης είναι μια επιλογή, μια οπτική, διότι το να δημιουργήσει κανείς μια βιβλιοθήκη είναι μια τέτοια επιλογή.*"<sup>184</sup>

Με άλλα λόγια, η ψηφιοποίηση δεν είναι απλώς και μόνον μια τεχνική διαδικασία. Είναι εξίσου μια πολιτική απόφαση, η οποία σχετίζεται με ζητήματα συγκρότησης συλλογικών (εθνικών) ταυτοτήτων και συνακόλουθα, με ζητήματα συλλογικής (δημόσιας) ιδιοκτησίας και εδαφικής κυριαρχίας. Αυτά τα ζητήματα έγιναν περισσότερο εμφανή τα αμέσως επόμενα χρόνια, όταν διάφορες ιδιωτικές, κερδοσκοπικές επιχειρήσεις άρχισαν να οραματίζονται και να υλοποιούν τα δικά τους εγχειρήματα μαζικής ψηφιοποίησης της πολιτιστικής κληρονομιάς — με το Google Books<sup>185</sup> να είναι ίσως το πιο προβεβλημένο και το πιο επιδραστικό από αυτά.

Επί της ουσίας, το συγκεκριμένο εγχείρημα είναι τόσο παλιό όσο και η ίδια η Google, και από μία οπτική μπορεί να υποστηρίξει κανείς ότι, με τη δημιουργία του, οι συνιδρυτές της, Λάρρυ Πέιτζ και Σεργκέι Μπριν, επέστρεφαν στο αρχικό σημείο σύλληψης της εν λόγω εταιρείας. Σύμφωνα με τα όσα αναφέρονται στην ιστοσελίδα του Google Books, το 1996, οι Πέιτζ και Μπριν (απόφοιτοι φοιτητές πληροφορικής) εργάζονταν σε ένα ερευνητικό έργο, το οποίο υποστηριζόταν από το εγχείρημα Τεχνολογίες Ψηφιακής Βιβλιοθήκης του Στάνφορντ.<sup>186</sup> Και ο στόχος τους ήταν να καταστήσουν εφικτή τη λειτουργία των ψηφιακών βιβλιοθηκών, εμπνεόμενοι από την εξής ιδέα: "σε έναν μελλοντικό κόσμο όπου θα ψηφιοποιούνταν τεράστιες συλλογές βιβλίων, οι άνθρωποι θα χρησιμοποιούσαν ένα πρόγραμμα ανίχνευσης ιστού, προκειμένου να ευρετηριάσουν το περιεχόμενο των βιβλίων, και να αναλύσουν τις συνδέσεις μεταξύ τους, προσδιορίζοντας τη συνάφεια και τη χρησιμότητα κάθε βιβλίου μέσω της ανίχνευσης του αριθμού και της ποιότητας των αναφορών σε άλλα βιβλία".<sup>187</sup>

Τελικά, οι δύο συνεργάτες κατόρθωσαν να δημιουργήσουν αυτό το πρόγραμμα ανίχνευσης (το BackRub), ανατρέποντας την παραδοσιακή ανάλυση παραπομπών, και παρουσιάζοντας μια τεχνική λύση στον αυξανόμενο όγκο των πληροφοριών στον παγκόσμιο ιστό. Επιπλέον, ο Πέιτζ προσπάθησε να ανοίξει μια συζήτηση σε σχέση με τη μαζική ψηφιοποίηση στο Στάνφορντ, και το κατά πόσο αυτή ήταν εφικτή ή όχι. Αλλά οι ιδέες του δεν βρήκαν ανταπόκριση, και έτσι αναγκάστηκε να τις εγκαταλείψει

---

<sup>184</sup> Στο ίδιο.

<sup>185</sup> Google Books: <https://books.google.com> (τελευταία πρόσβαση: 27.01.2021).

<sup>186</sup> The Stanford Digital Library Technologies Project: <http://diglib.stanford.edu:8091> (τελευταία πρόσβαση: 27.01.2021).

<sup>187</sup> Google Books, "History": <https://books.google.com/googlebooks/about/history.html> (τελευταία πρόσβαση: 27.01.2021).

(προσωρινά όπως αποδείχθηκε), προκειμένου να αναπτύξει τις τεχνολογίες αναζήτησης.<sup>188</sup>

Το Σεπτέμβριο του 1998, οι Πέιτζ και Μπριν αποσύρθηκαν από το συγκεκριμένο ερευνητικό έργο και ίδρυσαν την Google, αξιοποιώντας το BackRub ως βάση και πηγή έμπνευσης των αλγόριθμων PageRank της μηχανής αναζήτησης Google Search. Δεν εγκατέλειψαν όμως, το όραμά τους να παρέχουν σε όλους τους ανθρώπους, παντού, τη δυνατότητα να αναζητούν όλα τα βιβλία του κόσμου, και να βρίσκουν ακριβώς αυτά που ψάχνουν, οποιαδήποτε στιγμή τα χρειάζονται. Και έτσι, μερικά χρόνια αργότερα, έθεσαν σε εφαρμογή το δικό τους εγχείρημα μαζικής ψηφιοποίησης, προκειμένου να συμβάλουν στην πραγματοποίηση αυτού του οράματος.<sup>189</sup>

Τον Οκτώβριο του 2004, εμφανίστηκαν στο Φεστιβάλ Βιβλίου της Φραγκφούρτης και ανακοίνωσαν την εκκίνηση του Google Print, ενός προγράμματος συνεργασίας της Google με εξέχοντες αγγλόφωνους εκδότες. Τα σχέδιά τους όμως, περιελάμβαναν και τη συνεργασία με το χώρο των βιβλιοθηκών. Αντλώντας έμπνευση από ορισμένα σημαντικά εγχειρήματα μαζικής ψηφιοποίησης εκείνης της εποχής (συμπεριλαμβανομένου και του προαναφερθέντος Project Gutenberg), η Google είχε προσπαθήσει να κατανοήσει τον τρόπο λειτουργίας τους, και είχε αρχίσει να πειραματίζεται με τη διαδικασία ήδη από το 2002. Όπως επίσης, είχε αρχίσει να συνεργάζεται με ορισμένες βιβλιοθήκες στις Η.Π.Α. και τη Μεγάλη Βρετανία, προκειμένου να ψηφιοποιήσει τα αποκτήματά τους. Ως εκ τούτου, δύο μήνες αργότερα, το Δεκέμβριο του 2004, η Google ανακοίνωσε το δεύτερο σκέλος του προγράμματός της (το Google Library Project), το οποίο συνίστατο σε ένα δεκαετές εγχείρημα ψηφιοποίησης και διάθεσης στον παγκόσμιο ιστό περίπου 15 εκατομμυρίων βιβλίων (με και χωρίς πνευματικά δικαιώματα), σε συνεργασία με πέντε αγγλόφωνες βιβλιοθήκες: του Πανεπιστημίου του Μίσιγκαν στο Ανν Άρμπορ, του Στάνφορντ, του Χάρβαρντ, της Οξφόρδης, και της Δημόσιας Βιβλιοθήκης της πόλης της Νέας Υόρκης.<sup>190</sup>

Αρχικά, το πρόγραμμα της Google (το οποίο μετονομάστηκε σε Google Books το 2005) χαιρετίστηκε με ενθουσιασμό, καθώς θεωρήθηκε ότι θα συνέβαλε ριζικά στον εκδημοκρατισμό της πληροφορίας και της γνώσης για όλον τον κόσμο. Άλλωστε, εκείνη την εποχή, η Google δεν κατείχε την ηγετική θέση που έχει σήμερα στον τομέα της τεχνολογίας, και δεν είχαν καταστεί εμφανείς οι επιπτώσεις της εμπλοκής της στο πεδίο του πολιτισμού και της γνώσης. Οι αρνητικές κριτικές όμως δεν άργησαν να διατυπωθούν, καθώς, τα πρώτα χρόνια του εγχειρήματος, η ποιότητα των

---

<sup>188</sup> Στο ίδιο. Thylstrup, N.B. (2018), *The Politics of Mass Digitization*, ό.π., σ. 40.

<sup>189</sup> Google Books, "History", ό.π.

<sup>190</sup> Βλ. προηγούμενη εκδοχή, Google Books, "History": <https://web.archive.org/web/20160206043510/http://books.google.com/googlebooks/about/history.html> (τελευταία πρόσβαση: 27.01.2021). Thylstrup, N.B. (2018), *The Politics of Mass Digitization*, ό.π., σσ. 38-39.

ψηφιοποιημένων βιβλίων και των τεκμηριωτικών τους πληροφοριών ήταν πολύ χαμηλή, ενώ, μέσω του συγκεκριμένου εγχειρήματος, η Google είχε αρχίσει να 'διαταράσσει' το νομικό πλαίσιο περί πνευματικής ιδιοκτησίας, και την οικονομική βιωσιμότητα του εκδοτικού χώρου. Μέσω αυτών των προβλημάτων, άρχισαν να αναδεικνύονται και άλλα ζητήματα, όπως η δυσανάλογη πολιτισμική εκπροσώπηση στον παγκόσμιο ιστό, και ο κίνδυνος ιδιωτικοποίησης της γνώσης και της πολιτισμικής κληρονομιάς,<sup>191</sup> τα οποία με τη σειρά τους πυροδότησαν την ιδέα για τη δημιουργία της Europeana — ενός ακόμη εγχειρήματος μαζικής ψηφιοποίησης, το οποίο αξίζει την ιδιαίτερη προσοχή μας, καθώς, ως ευρωπαϊκός θεσμός πλέον, κατέχει ηγετική θέση στο πεδίο της πολιτιστικής κληρονομιάς στην Ευρώπη και παγκοσμίως, και διαμορφώνει το ευρύτερο πλαίσιο εντός του οποίου οι πολιτιστικοί φορείς γενικά και τα εθνικά μουσεία ειδικά καλούνται να λειτουργήσουν.

Προτού όμως αναφερθούμε εκτενώς στη Europeana, αξίζει να σημειώσουμε ότι η Google δεν περιορίστηκε στο πεδίο της βιβλιογραφίας, αλλά, στα χρόνια που ακολούθησαν, ανέπτυξε και ένα ακόμη εγχείρημα σε σχέση με την πολιτιστική κληρονομιά: το Google Arts & Culture.<sup>192</sup> Αυτό το δεύτερο εγχείρημα (το οποίο εμφανίστηκε στον ιστό το 2011 με την ονομασία Google Arts Project) συνιστά μία πύλη, η οποία χρησιμοποιείται σήμερα από πολλούς δημόσιους και ιδιωτικούς πολιτιστικούς φορείς ως ένα ακόμη σημείο πρόσβασης στις συλλογές τους, αλλά και ως ένα ακόμη κανάλι επικοινωνίας και διαδραστικό εργαλείο για την προσέλκυση του κοινού και τη διατήρηση της προσοχής του. Μεταξύ αυτών των φορέων μπορούμε να εντοπίσουμε το Βρετανικό Μουσείο, το Κρατικό Μουσείο της Ολλανδίας και το Γερμανικό Εθνικό Μουσείο, καθώς και την ίδια τη Europeana. Το Google Arts & Culture προσελκύει πλέον πολύ μεγάλο κοινό, ωστόσο, παρά την ευρεία χρήση και δημοφιλία του, δεν μπορούμε να αναφερθούμε εκτενώς σε αυτό, καθώς δεν γνωρίζουμε ακόμη ποιες είναι οι εμπειρίες και οι αντιλήψεις του τομέα πολιτιστικής κληρονομιάς σε σχέση με αυτό.<sup>193</sup>

---

<sup>191</sup> Βλ. ενδεικτικά: Vaidhyanathan, S. (2011), *The Googlization of Everything (and Why We Should Worry)*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press, σσ. 149-173. Thylstrup, N.B. (2018), *The Politics of Mass Digitization*, ό.π., σσ. 37-55, 62-63.

<sup>192</sup> Google Arts & Culture: <https://artsandculture.google.com/> (τελευταία πρόσβαση: 27.01.2021).

<sup>193</sup> Η πρώτη εμπειρική έρευνα που εστιάζει σε αυτά τα ζητήματα, πραγματοποιήθηκε πολύ πρόσφατα (Ιανουάριος-Φεβρουάριος 2021) από ομάδα ερευνητών στο Πανεπιστήμιο του Εδιμβούργου, και τα αποτελέσματά της αναμένεται να δημοσιευτούν από την άνοιξη του 2021 και μετά. Βλ. Google Arts & Culture: The GLAM Sector Experience Survey: <https://web.archive.org/web/20210118151314/https://edinburgh.onlinesurveys.ac.uk/google-arts-and-culture-the-glam-sector-experience-survey> (τελευταία πρόσβαση: 27.01.2021).



### 3.3. Η δημιουργία και εξέλιξη της Europeana

Στις 20 Νοεμβρίου 2008, η Ευρωπαϊκή Επιτροπή δημοσίευσε στον παγκόσμιο ιστό την ψηφιακή πλατφόρμα της ευρωπαϊκής πολιτιστικής κληρονομιάς, Europeana, παρέχοντας -τη στιγμή της δημοσίευσής της- ελεύθερη και δωρεάν πρόσβαση σε 4,5 εκατομμύρια ψηφιακά αντίγραφα πολιτιστικών έργων από τις συλλογές περισσότερων από 1000 πολιτιστικών φορέων ανά την Ευρώπη.<sup>194</sup>

Στις επίσημες ανακοινώσεις της, η Ευρωπαϊκή Επιτροπή παρουσίασε τη Europeana ως το αποτέλεσμα μιας μακροχρόνιας εργασίας σύγκλισης των ευρωπαϊκών υποδομών των ψηφιακών βιβλιοθηκών.<sup>195</sup> Ωστόσο, σύμφωνα με τη Θίλστρουπ, ο τύπος την υποδέχθηκε ως μια ευρωπαϊκή αντίδραση στο εγχείρημα Google Books, παρουσιάζοντάς τη είτε ως μια δημόσια απάντηση στην ιδιωτικοποίηση της πολιτισμικής κληρονομιάς από την πλευρά της Google, είτε ως μια εδαφική απάντηση στην αμερικανική αποικιοποίηση του ευρωπαϊκού πολιτισμού. Και πράγματι, αυτό ήταν το πλαίσιο εντός του οποίου πυροδοτήθηκε η ιδέα για τη δημιουργία της. Ωστόσο, μια πιο προσεκτική ματιά στην ανάδυση και εξέλιξη αυτής της ιδέας αναδεικνύει ότι η Europeana, ήδη από τη σύλληψη και την έναρξη λειτουργίας της, ήταν κάτι πολύ περισσότερο από μια απάντηση στη συγκεκριμένη αμερικανική εταιρεία τεχνολογίας.<sup>196</sup>

Σύμφωνα και πάλι με τη Θίλστρουπ, όταν η Google ανακοίνωσε το δικό της εγχείρημα μαζικής ψηφιοποίησης στο Φεστιβάλ Βιβλίου της Φραγκφούρτης το 2004, προκάλεσε αναταραχή στο πολιτικό και πολιτισμικό τοπίο της Ευρώπης, και ειδικά στη Γαλλία. Με αφορμή αυτήν την ανακοίνωση, ο (τότε) πρόεδρος της Γαλλίας, Ζακ Σιράκ, ενθάρρυνε τον (τότε) υπουργό πολιτισμού, Ρενό Ντονεντιέ Ντε Βαμπρ, και τον (τότε) πρόεδρο της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας, Ζαν Νοέλ Ζανενέ, να υλοποιήσουν ένα παρόμοιο εγχείρημα, και να πείσουν άλλες ευρωπαϊκές χώρες να κάνουν το ίδιο.<sup>197</sup>

---

<sup>194</sup> Thylstrup, N.B. (2018), *The Politics of Mass Digitization*, ό.π., σσ. 15, 74. Για μια κριτική περιγραφή της Europeana τον πρώτο χρόνο λειτουργία της, βλ. ενδεικτικά: Erway, R. (2009), "A View on Europeana from the US Perspective", *Liber Quarterly*, 19 (2): 103-121.

<sup>195</sup> Επ' αυτού, βλ. ενδεικτικά τα δελτία τύπου της Ε.Ε.: IP/08/1255, Brussels, 11 August 2008, "Opening Soon: A Digital Library for Europe", [https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/en/IP\\_08\\_1255](https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/en/IP_08_1255) (τελευταία πρόσβαση: 22.09.2020), και IP/08/1747, Brussels, 20 November 2008, "Now Online: "Europeana", Europe's Digital Library", [https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/en/IP\\_08\\_1747](https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/en/IP_08_1747) (τελευταία πρόσβαση: 22.09.2020).

<sup>196</sup> Thylstrup, N.B. (2018), *The Politics of Mass Digitization*, ό.π., σ. 57.

<sup>197</sup> Jeanneney, J.-N. (2007), *Google and the Myth of Universal Knowledge*, μτφρ. T.L. Fagan, Chicago & London: The University of Chicago Press, σσ. 10-11, 13-15. Thylstrup, N.B. (2018), *The Politics of Mass Digitisation* ό.π. σσ. 58-59.

Ο Ζανενέ, με τη σειρά του, υποστήριζε ότι το Google Books θα προκαλούσε διάφορους κινδύνους στον πολιτισμό της Γαλλίας, καθώς θα οδηγούσε σε μία προτίμηση στις πρακτικές συλλογής και οργάνωσης του συγκεκριμένου εγχειρήματος, αλλά και σε μία κυριαρχία του αγγλοσαξονικού μοντέλου συλλογής, οργάνωσης και νομικής ρύθμισης της πολιτισμικής μνήμης και κληρονομιάς. Και γι' αυτό πρότεινε, ως "αντεπίθεση" στην Google, ένα εθνικό πρόγραμμα ψηφιοποίησης, το οποίο θα προστάτευε τρεις διαστάσεις της γαλλικής πολιτισμικής κυριαρχίας: τη γλώσσα, τον ρόλο του κράτους στην πολιτιστική πολιτική, και την πολιτισμική και ακαδημαϊκή ταξινόμηση της γνώσης στις συλλογές έργων πολιτισμού. Επιπλέον, θεωρούσε ότι κάθε αγγλοσαξονικό εγχείρημα θα έπρεπε να ανταγωνίζεται και να συμπληρώνεται από εγχειρήματα άλλων εθνών και πολιτισμών, προκειμένου να εξασφαλιστεί η ενσωμάτωση των έργων στα πολιτισμικά και γλωσσικά νοηματικά τους πλαίσια. Σημείωνε όμως ότι, αν και το έθνος όφειλε να είναι η βάση κάθε εγχειρήματος μαζικής ψηφιοποίησης, τέτοια προγράμματα θα έπρεπε να ενσωματωθούν σε μια ευρωπαϊκή υποδομή. Μάλιστα, κατά τη γνώμη του, η Ευρωπαϊκή Ένωση μπορούσε να προσφέρει μια τέτοιου είδους ανθεκτική υπερεθνική υποδομή, η οποία θα επέτρεπε στη γαλλική ιδιαιτερότητα να υπάρχει εντός της Ένωσης, παρέχοντας μια προστατευτική ασπίδα ενάντια στην ανεμπόδιση παγκοσμιοποίηση και κυριαρχία του αγγλοσαξονικού πολιτισμού.<sup>198</sup> Έτσι, ενώ ο στόχος του ήταν να προστατεύσει τη γαλλική πολιτιστική μνήμη και κληρονομιά, ο Ζανενέ απευθύνθηκε σε και συμπεριέλαβε και την υπόλοιπη Ευρώπη ως σύμμαχο της Γαλλίας στην "αντεπίθεση" ενάντια στην Google.<sup>199</sup>

Αξίζει να σημειωθεί ότι άλλοι Γάλλοι αξιωματούχοι υιοθετούσαν έναν λιγότερο επιθετικό τόνο, υποστηρίζοντας ότι η πρωτοβουλία της Γαλλίας δεν θα έπρεπε να αντιμετωπίζεται απλώς και μόνον ως μια αντιαμερικανική αντίδραση στην Google, αλλά ως μια δραστηριότητα στο πλαίσιο των γαλλικών και ευρωπαϊκών προσπαθειών να καταστήσουν την πληροφορία για την πολιτισμική κληρονομιά διαθέσιμη στον παγκόσμιο ιστό. Άλλωστε, τα εγχειρήματα μαζικής ψηφιοποίησης δεν είναι ούτε μοναδικά, ούτε αλληλοαποκλειόμενα.<sup>200</sup>

Τον Απρίλιο του 2005, ο Σιράκ και οι ηγέτες της Γερμανίας, της Ουγγαρίας, της Ιταλίας, της Πολωνίας και της Ισπανίας, υπέγραψαν ένα γράμμα, ζητώντας από τους αξιωματούχους της Ευρωπαϊκής Ένωσης να υποστηρίξουν την ανάπτυξη μιας

---

<sup>198</sup> Βλ. συνολικά: Jeanneney, J.-N. (2007), *Google and the Myth of Universal Knowledge*, ό.π.

<sup>199</sup> Thylstrup, N.B. (2018), *The Politics of Mass Digitisation*, ό.π., σ. 60.

<sup>200</sup> Στο ίδιο, σσ. 15, 60-61. Labi, A. (Μάρτιος 2005), "France Plans to Digitize Its 'Cultural Patrimony' and Defy Google's 'Domination'", *The Chronicle of Higher Education*, <https://www.chronicle.com/article/france-plans-to-digitize-its-cultural-patrimony-and-defy-googles-domination/> (τελευταία πρόσβαση: 28.01.2021). Labi, A. (Απρίλιος 2005), "Officials Say France's Plan to Digitize Its 'Cultural Patrimony' Is Not Just a Response to Google", *The Chronicle of Higher Education*, <https://www.chronicle.com/article/officials-say-frances-plan-to-digitize-its-cultural-patrimony-is-not-just-a-response-to-google/> (τελευταία πρόσβαση: 28.01.2021).

ευρωπαϊκής ψηφιακής βιβλιοθήκης.<sup>201</sup> Η Ευρωπαϊκή Επιτροπή ανταποκρίθηκε θετικά στο συγκεκριμένο αίτημα,<sup>202</sup> και στη σύστασή της (της 24ης Αυγούστου 2006) “για την ψηφιοποίηση και την επιγραμμική προσβασιμότητα πολιτιστικού υλικού και για την ψηφιακή διαφύλαξη”, πρότεινε, μεταξύ άλλων, τη δημιουργία μιας ευρωπαϊκής ψηφιακής βιβλιοθήκης με τη μορφή ενός πολυγλωσσικού κοινού σημείου πρόσβασης στον πολιτισμό της Ευρώπης. Σύμφωνα με την Επιτροπή, η ύπαρξή του θα καθιστούσε δυνατή την ψηφιακή αναζήτηση πολιτιστικών έργων που βρίσκονται διασκορπισμένα ανά την Ευρώπη, θα αύξανε την ορατότητά τους, θα υπογράμμιζε τα κοινά χαρακτηριστικά τους, και θα πρόβαλε μια πιο ξεκάθαρη εικόνα της ποικιλόμορφης και πολυγλωσσικής κληρονομιάς της Ευρώπης στον παγκόσμιο ιστό.<sup>203</sup>

Αυτό το κοινό σημείο πρόσβασης θα έπρεπε να στηριχθεί σε υπάρχουσες πρωτοβουλίες, όπως η Ευρωπαϊκή Βιβλιοθήκη (The European Library - TEL), στο πλαίσιο των οποίων συνεργάζονταν ήδη οι βιβλιοθήκες της Ευρώπης. Και προκειμένου να δημιουργηθεί, τα κράτη-μέλη θα έπρεπε να ενθαρρύνουν τους πολιτιστικούς οργανισμούς, τους εκδότες και άλλους κατόχους πνευματικών δικαιωμάτων να ψηφιοποιήσουν το περιεχόμενό τους, και να το διαθέσουν σε αυτό το νέο αποθετήριο. Με αυτόν τον τρόπο, οι ευρωπαίοι πολίτες θα ήταν σε θέση να έχουν πρόσβαση σε αυτό το υλικό, και να το χρησιμοποιούν στον ελεύθερο χρόνο τους, στις σπουδές ή την εργασία τους. Όπως επίσης θα μπορούσαν να το χρησιμοποιούν και οι επαγγελματίες σε διάφορους τομείς, όπως ο τουρισμός, η εκπαίδευση και οι δημιουργικές βιομηχανίες.<sup>204</sup>

Η Ευρωπαϊκή Επιτροπή λοιπόν, υιοθέτησε την ιδέα της Γαλλίας ενάντια στην κυριαρχία της Google, αλλά την ενσωμάτωσε στο ευρύτερο πολιτικό, πολιτισμικό και οικονομικό εγχείρημα συγκρότησης της Ευρωπαϊκής Ένωσης. Και έτσι, η Europeana, αγκιστρωμένη παρά επιτιθέμενη στη λογική της κυριαρχίας, απέκτησε ένα δικό της πολιτικό όραμα και μια δική της δημόσια αποστολή: την καλλιέργεια μιας αίσθησης ευρωπαϊκής ταυτότητας μέσω του ψηφιακού μετασχηματισμού του τομέα πολιτιστικής κληρονομιάς.<sup>205</sup>

---

<sup>201</sup> Europeana, “Brief History”: <https://pro.europeana.eu/about-us/mission#brief-history> (τελευταία πρόσβαση: 20.09.2020).

<sup>202</sup> Βλ. ενδεικτικά το δελτίο τύπου της Ε.Ε. IP/05/1202, Brussels, 30 September 2005, “Commission Unveils Plans for European Digital Libraries”, <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/news/commission-unveils-plans-european-digital-libraries> (τελευταία πρόσβαση: 22.09.2020).

<sup>203</sup> Commission Recommendation of 24 August 2006 on the Digitization and Online Accessibility of Cultural Material and Digital Preservation, ELI: <http://data.europa.eu/eli/reco/2006/585/oj> (τελευταία πρόσβαση: 20.09.2020).

<sup>204</sup> Στο ίδιο.

<sup>205</sup> Europeana, “About Us”: <https://pro.europeana.eu/about-us/mission> (τελευταία πρόσβαση: 28.01.2021). Thylstrup, N.B. (2018), *The Politics of Mass Digitization*, ό.π., σ. 61.

Η Europeana διανύει πλέον τη δεύτερη δεκαετία της ύπαρξής της, και τα νούμερα έχουν αλλάξει πολλές φορές και σημαντικά, όπως έχουν αλλάξει και οι αναλογίες του περιεχομένου που τα εθνικά κράτη της Ευρώπης παρέχουν σε αυτήν. Και βέβαια, τα νούμερα και οι αναλογίες θα συνεχίζουν να αλλάζουν και στο μέλλον. Αυτή τη στιγμή, η Europeana παρέχει πρόσβαση σε περισσότερα από 58 εκατομμύρια ψηφιακά αντίγραφα έργων από τις συλλογές περίπου 4.000 πολιτιστικών φορέων.<sup>206</sup> Τα νούμερα είναι εντυπωσιακά, και δίνουν την εντύπωση ότι η Europeana όντως εκπροσωπεί και επικοινωνεί την ευρωπαϊκή πολιτιστική μνήμη και κληρονομιά στο σύνολό της. Ωστόσο, μια πιο προσεκτική ματιά στο περιεχόμενο και τους παρόχους του αναδεικνύει το γεγονός ότι αναπαριστά μια κατακερματισμένη εικόνα της Ευρώπης, με πολλές χώρες και σημαντικούς εθνικούς φορείς να μην εμφανίζονται στις βάσεις δεδομένων της.<sup>207</sup> Για παράδειγμα, έως και το Φεβρουάριο του 2021, το Γερμανικό Εθνικό Μουσείο και το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο απουσίαζαν από τις βάσεις δεδομένων της, ενώ το Βρετανικό Μουσείο και το Λούβρο εμφανίζονταν με ελάχιστα ψηφιακά αντίγραφα, όταν το Κρατικό Μουσείο της Ολλανδίας εμφανιζόταν με 337.272 ψηφιακά αντίγραφα (βλ. παράρτημα, πίνακας 2).

Εκτός όμως από τους αριθμούς, έχουν αλλάξει και οι προτεραιότητες της Europeana, όπως αυτές αποτυπώνονται στα τέσσερα στρατηγικά έγγραφα που έχει δημοσιεύσει έως τώρα το ομώνυμο ίδρυμα που είναι υπεύθυνο για τη διοίκηση και τη λειτουργία της (βλ. παράρτημα, πίνακας 4). Αυτές οι προτεραιότητες επαναπροσδιορίζονται ανά τακτά χρονικά διαστήματα, με βάση τις μεταβαλλόμενες ανάγκες των επαγγελματιών στο πεδίο και του κοινού, τις τεχνολογικές εξελίξεις, καθώς και τις πολιτικές προτεραιότητες της Ευρωπαϊκής Ένωσης, όπως αυτές διατυπώνονται στις νομικές ρυθμίσεις, τις συστάσεις, τις δημοσιεύσεις, τις αναφορές, και τα χρηματοδοτικά της εργαλεία.<sup>208</sup> Αυτό όμως που μας ενδιαφέρει εδώ, δεν είναι τόσο οι μεταβολές των προτεραιοτήτων και οι λόγοι που τις καθορίζουν, όσο το γεγονός ότι η Europeana, ήδη από την αρχή, εμπνέεται, κινητοποιείται και συμμετέχει ενεργά στο κίνημα της ανοικτής πρόσβασης. Μπορεί το άνοιγμα των δεδομένων να διατυπώνεται ρητά ως προτεραιότητα στο πλαίσιο της δεύτερης στρατηγικής περιόδου (2015-2020), ωστόσο, η Europeana έχει προβεί σε σημαντικές ενέργειες προς αυτήν την κατεύθυνση

---

<sup>206</sup> Europeana, "About Us": <https://pro.europeana.eu/about-us/mission> (τελευταία πρόσβαση: 28.01.2021).

<sup>207</sup> Σχετικά με την κατακερματισμένη εικόνα της Ευρώπης την οποία αντανάκλα η Europeana, βλ. ενδεικτικά: Manovich, L. (2017), "Cultural Data: Possibilities and Limitations of Working with Historical Cultural Data", στο O. Grau, W. Coones, V. Rühse (επιμ.), *Museum and Archive on the Move: Changing Cultural Institutions in the Digital Era*, Berlin & Boston: De Gruyter, σσ. 263-264. Thylstrup, N.B. (2018), *The Politics of Mass Digitization*, ό.π., σ. 76.

<sup>208</sup> European Commission (2018), *Evaluation of Europeana and Orientations for its Future Development, Following Adoption of Council Conclusions by EYCS Council on 31/05/2016*, Luxembourg: Publications Office of the European Union, σσ. 17-18, <https://op.europa.eu/s/oj/cj> (τελευταία πρόσβαση: 28.01.2021).

ήδη από την πρώτη περίοδο (2011-2015), και συνεχίζει να το πράττει μέσω διαφόρων δραστηριοτήτων.

Πιο συγκεκριμένα, τον Απρίλιο του 2010, η Europeana δημοσίευσε το δικό της Καταστατικό Χάρτη για το Δημόσιο Τομέα,<sup>209</sup> προκειμένου να δηλώσει τις δικές της αρχές και κατευθυντήριες οδηγίες για τη διατήρηση και τη λειτουργία του στην ψηφιακή εποχή, αλλά και για να επηρεάσει τη δημόσια συζήτηση μεταξύ των φορέων πολιτισμικής κληρονομιάς, των διαμορφωτών πολιτικής και των χρηματοδοτών σχετικά με τους όρους υπό τους οποίους το πολιτιστικό περιεχόμενο, το οποίο δεν προστατεύεται πλέον από πνευματικά δικαιώματα και αποτελεί κοινό κτήμα όλης της ανθρωπότητας, μπορεί ή οφείλει να γίνεται διαθέσιμο στον παγκόσμιο ιστό. (Θα επανέλθουμε σε αυτό το ζήτημα στο επόμενο κεφάλαιο).

Επιπλέον, το Σεπτέμβριο του 2012, μετά από πολύμηνες διαβουλεύσεις με συνεργαζόμενους πολιτιστικούς φορείς, η Europeana δημοσίευσε τις τεκμηριωτικές πληροφορίες των παρόχων της υπό τους όρους του νομικού εργαλείου Creative Commons Zero - Εκχώρηση ως Κοινό Κτήμα (CC0 1.0), απελευθερώνοντας τα από κάθε νομικό περιορισμό, ώστε να μπορούν να χρησιμοποιούνται ελεύθερα για κάθε σκοπό.<sup>210</sup> Η υιοθέτηση της σήμανσης αποποίησης πνευματικών δικαιωμάτων είναι σημαντική, διότι καθιστά εφικτή αφενός τη διασύνδεση διαφορετικών συνόλων δεδομένων, και αφετέρου την ανίχνευσή τους από τις μηχανές αναζήτησης.<sup>211</sup> Επιτρέπει δηλαδή, την πιο εύκολη και γρήγορη εύρεση του περιεχομένου, τον ποσοτικό και ποιοτικό εμπλουτισμό του (καλύτερη πλαισίωση), και άρα την ανακάλυψη νέων

---

<sup>209</sup> The Europeana Public Domain Charter, <https://pro.europeana.eu/post/the-europeana-public-domain-charter> (τελευταία πρόσβαση: 23.09.2020).

<sup>210</sup> Στην ιστοσελίδα του Ιδρύματος Europeana, η συγκεκριμένη ενέργεια παρουσιάζεται ως ένα σημαντικό ορόσημο στην ιστορία της πλατφόρμας. Βλ. Europeana, "Brief History", <https://web.archive.org/web/20201229233525/https://pro.europeana.eu/about-us/mission> (τελευταία πρόσβαση: 28.01.2021). Επίσης: Europeana, "Europeana Licensing Framework": <https://pro.europeana.eu/page/europeana-licensing-framework> (τελευταία πρόσβαση: 23.09.2020). Keller, P. (2013), "Europeana Launches Rights Labelling Campaign", *Europeana Pro*, <https://pro.europeana.eu/post/europeana-launches-rights-labelling-campaign> (τελευταία πρόσβαση: 23.09.2020).

<sup>211</sup> Η απόφαση της Europeana να δημοσιεύσει τα μεταδεδομένα των παρόχων της με σήμανση CC0 1.0 ήταν ευθυγραμμισμένη με τις συστάσεις της Επιτροπής των Σοφών για την ψηφιοποίηση και τη διαδικτυακή διάθεση της ευρωπαϊκής πολιτιστικής κληρονομιάς, οι οποίες δημοσιεύτηκαν τον Ιανουάριο του 2011, στην έκθεση με τίτλο *Η Νέα Αναγέννηση*. Μεταξύ άλλων, η επιτροπή ανέφερε ότι: "Τα μεταδεδομένα που σχετίζονται με τα ψηφιοποιημένα αντικείμενα, τα οποία παράγουν οι πολιτιστικοί φορείς, θα πρέπει να είναι ελεύθερα και ευρέως διαθέσιμα για επανάχρηση". Niggemann, E., De Decker, J., Lévy, M. (2011), *The New Renaissance: Report of the Comité des Sages on Bringing Europe's Cultural Heritage Online*, Luxembourg: Publications Office of the European Union, σ. 9. <https://op.europa.eu/s/ojez> (τελευταία πρόσβαση: 28.01.2021).

σημασιολογικών συνδέσεων, επιστημονικών γνώσεων, και άλλων αξιόλογων χρήσεων (αναπλαισίωση).<sup>212</sup>

Ως προς την αδειοδότηση του περιεχομένου και τις δυνατότητες επανάχρησής του, αξίζει να αναφερθεί και το γεγονός ότι η Europeana αποτελεί, μαζί με την Ψηφιακή Δημόσια Βιβλιοθήκη της Αμερικής, ένα από τα δύο ιδρυτικά μέλη της πρωτοβουλίας για τη δημιουργία των λεγόμενων Δηλώσεων Δικαιωμάτων, οι οποίες διευκολύνουν τους φορείς αφενός να δηλώσουν -με έναν τυποποιημένο και ξεκάθαρο τρόπο- τη νομική κατάσταση των ψηφιακών αντιγράφων που δημοσιεύουν στον ιστό, ώστε το κοινό να γνωρίζει εάν και πώς μπορεί να τα επαναχρησιμοποιεί· και αφετέρου να δημοσιεύσουν ψηφιακά αντίγραφα έργων ακόμη κι όταν η νομική τους κατάσταση είναι ασαφής ή δεν επιτρέπει την επανάχρησή τους, προκειμένου οι ψηφιακές συλλογές να είναι όσο το δυνατόν πιο πλήρεις, και να υπάρχουν όσο το δυνατόν λιγότερα κενά στην πληροφόρηση του κοινού.<sup>213</sup>

Τέλος, η Europeana διοργανώνει διαφόρων ειδών δραστηριότητες, όπως εκπαιδευτικά σεμινάρια, πληθοποριστικές καμπάνιες και διαγωνισμούς επανάχρησης, προκειμένου να ασκήσει πίεση στους φορείς πολιτιστικής κληρονομιάς να ανοίξουν τις συλλογές τους, και, την ίδια στιγμή, να ενθαρρύνει το κοινό να συμμετέχει στον εμπλουτισμό αυτών των συλλογών, και να τις αξιοποιεί εκπαιδευτικά, ερευνητικά, δημιουργικά και επιχειρηματικά. Συνεπώς, δεν αποτελεί μόνον έναν φορέα που μεταβάλλει την κλίμακα, τον ρυθμό, τις κατευθυντήριες αρχές και τις προδιαγραφές της μαζικής ψηφιοποίησης της πολιτιστικής κληρονομιάς σε εθνικό, ευρωπαϊκό και διεθνές επίπεδο. Αλλά αποτελεί και έναν ακόμη σταθμό στον ψηφιακό μετασχηματισμό των εθνικών μουσείων, καθώς τα φέρνει αντιμέτωπα με τις προκλήσεις της ανοικτής πρόσβασης.

---

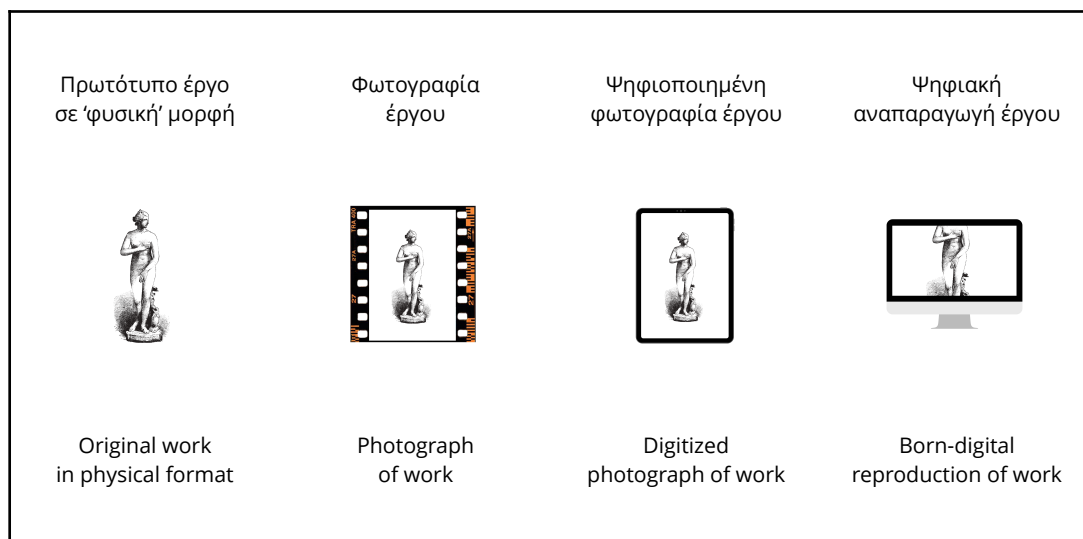
<sup>212</sup> Βλ. ενδεικτικά: Αγγελάκη, Γ. (2014), *Ανοικτά και Διασυνδεδεμένα Πολιτιστικά Δεδομένα*, Αθήνα: ΕΚΤ, σσ. 7-27, <http://hdl.handle.net/10442/14420> (τελευταία πρόσβαση: 28.01.2021). World Wide Web Consortium (W3C), "Linked Data": <https://www.w3.org/standards/semanticweb/data> (τελευταία πρόσβαση: 28.01.2021) και "Benefits of the Linked Data Approach": [https://www.w3.org/2005/Incubator/1ld/wiki/Benefits#Benefits\\_to\\_researchers.2C\\_students.2C\\_and\\_patrons](https://www.w3.org/2005/Incubator/1ld/wiki/Benefits#Benefits_to_researchers.2C_students.2C_and_patrons) (τελευταία πρόσβαση: 28.01.2021).

<sup>213</sup> Βλ. ενδεικτικά: Fallon, J. (2015), "Final Whitepapers for Establishing International and Interoperable Rights Statements Released", *Europeana Pro*, <https://pro.europeana.eu/post/final-whitepapers-for-establishing-international-interoperable-rights-statements-released> (τελευταία πρόσβαση: 23.09.2020). International Rights Statements Working Group (Μάιος 2018 / Οκτώβριος 2015), "White Paper: Recommendations for Standardized International Rights Statements": [https://rightsstatements.org/files/180531recommendations\\_for\\_standardized\\_international\\_rights\\_statements\\_v1.2.2.pdf](https://rightsstatements.org/files/180531recommendations_for_standardized_international_rights_statements_v1.2.2.pdf) (τελευταία πρόσβαση: 28.01.2021). Rights Statements: <https://rightsstatements.org/en/> (τελευταία πρόσβαση: 23.09.2020).

### 3.4. Το κίνημα της ανοικτής πρόσβασης

Το κίνημα της ανοικτής πρόσβασης στην πολιτιστική κληρονομιά είναι άμεσα συνδεδεμένο με τις τεχνολογικές εξελίξεις των τελευταίων δεκαετιών, οι οποίες έχουν εκμηδενίσει το χρόνο και το κόστος της ψηφιακής αναπαραγωγής των πολιτιστικών έργων, και έχουν καταστήσει εφικτή τη διανομή τους μέσω του παγκόσμιου ιστού από και προς ένα ολόένα και πιο διευρυμένο κοινό. Ωστόσο, δεν πρόκειται απλώς και μόνον για ένα τεχνολογικό ζήτημα. Επί της ουσίας, όπως αναφέραμε και στην εισαγωγή, η ανοικτή πρόσβαση σε πολιτιστικό περιεχόμενο συνίσταται σε ένα σύνολο δικαιωμάτων και δυνατοτήτων, το οποίο περιλαμβάνει την ελεύθερη και διαρκή διατήρηση, επανάχρηση, αναθεώρηση, διασκευή και διανομή αυτών των έργων από όλους, ακόμη και για εμπορικούς σκοπούς.

Ως σύνολο δικαιωμάτων και δυνατοτήτων, η ανοικτή πρόσβαση είναι άμεσα συνδεδεμένη με το νομικό πλαίσιο περί πνευματικής ιδιοκτησίας. Αυτό το νομικό πλαίσιο είναι ιδιαίτερα πολύπλοκο ακόμη και για τους νομικούς που ειδικεύονται σε αυτό, λόγω των πολλών δικαιωμάτων που περιλαμβάνει (πνευματικά, ηθικά, συγγενικά, εκδοτικά κ.λπ.), και των διαφοροποιήσεων που παρουσιάζει από το ένα εθνικό δίκαιο στο άλλο. Και δυστυχώς, τη σημερινή εποχή, περιπλέκεται ακόμη περισσότερο λόγω της συνύπαρξης πολλών και διαφορετικών μέσων μηχανικής, ηλεκτρονικής και ψηφιακής αναπαραγωγής των πολιτιστικών έργων.



Εικόνα 3:  
Μέσα αναπαραγωγής πολιτιστικών έργων

Ωστόσο, οι λεπτομέρειες αυτού του νομικού πλαισίου δεν χρειάζεται να μας απασχολήσουν εδώ. Στο πλαίσιο αυτής της εργασίας, θα εστιάσουμε αποκλειστικά και μόνον στα ψηφιοποιημένα και ψηφιακά αντίγραφα των έργων και των τεκμηριωτικών

τους πληροφοριών, καθώς -ως ευρύ κοινό- σε αυτά έχουμε καθολική πρόσβαση μέσω του παγκόσμιου ιστού, και σε αυτά εστιάζουν οι συστάσεις της Europeana και των άλλων φορέων και πρωτοβουλιών που συνηγορούν υπέρ της ανοικτής πρόσβασης. Επιπλέον, θα εστιάσουμε αποκλειστικά και μόνον στις συστάσεις σε σχέση με τα έργα που εμπίπτουν στο Δημόσιο Τομέα, καθώς, λαμβάνοντας υπόψη την ιστορία, τον τύπο και την ταυτότητα των μουσείων στα οποία εστιάζουμε, μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα πως το μεγαλύτερο μέρος των συλλογών τους αποτελείται από έργα τα οποία -είτε λόγω της φύσης τους, είτε λόγω του χρόνου δημιουργίας τους- δεν προστατεύονται (πλέον) από αυτό το νομικό πλαίσιο.

Σύμφωνα με τις εν λόγω συστάσεις, τα μουσεία (και όλοι οι φορείς πολιτιστικής κληρονομιάς) καλούνται να μην διεκδικούν νέα πνευματικά δικαιώματα για τα μη-πρωτότυπα (ψηφιοποιημένα και ψηφιακά) αντίγραφα που δημιουργούν για τα έργα των συλλογών τους που εμπίπτουν στο Δημόσιο Τομέα. Και αυτό διότι ο Δημόσιος Τομέας συνιστά την πρώτη ύλη, την οποία επαναχρησιμοποιούν, επανερμηνεύουν και αναπαράγουν όλες οι κοινωνίες, προκειμένου να αναπτύξουν νέες ιδέες και να δημιουργήσουν νέα έργα. Η διεκδίκηση νέων πνευματικών δικαιωμάτων στην ψηφιακή μορφή αυτής της πρώτης ύλης εμποδίζει τη νέα γνώση και τη δημιουργικότητα, και συνακόλουθα την οικονομική και κοινωνική ευημερία των κοινωνιών, καθώς η διάρκεια αυτών των δικαιωμάτων είναι μακροχρόνια,<sup>214</sup> και την ίδια στιγμή, δεν μπορεί να προσδιοριστεί με ακρίβεια στα ψηφιακά αντίγραφα και στις νέες μορφές που αυτά αποκτούν (και θα αποκτούν) με την εξέλιξη της τεχνολογίας.<sup>215</sup>

Όπως είδαμε και στο πρώτο μέρος της εργασίας, η ελεύθερη και χωρίς περιορισμούς πρόσβαση στην πολιτιστική κληρονομιά συνιστά μέρος της δημόσιας, θεσμικής αποστολής όλων των εθνικών μουσείων, και γι' αυτό πολλά από τα μέλη του προσωπικού τους θα συμφωνούσαν -τουλάχιστον σε θεωρητικό επίπεδο- με την αρχή της διατήρησης ενός "υγιούς" Δημόσιου Τομέα. Ωστόσο, στην πράξη τα πράγματα είναι λίγο διαφορετικά. Σε προηγούμενο κεφάλαιο, είδαμε ότι, από τα πέντε μουσεία στα οποία εστιάζουμε, μόνον τα τέσσερα από αυτά έχουν δημοσιεύσει στις ιστοσελίδες τους βάσεις δεδομένων: το Βρετανικό Μουσείο, το Λούβρο, το Κρατικό Μουσείο της Ολλανδίας και το Γερμανικό Εθνικό Μουσείο. Διερευνώντας τους όρους χρήσης των ιστοσελίδων τους και των ψηφιακών τους συλλογών, σε συνδυασμό με τα δεδομένα της

---

<sup>214</sup> Στο μεγαλύτερο τμήμα της Ευρώπης, τα πνευματικά δικαιώματα διαρκούν για 70 χρόνια μετά το θάνατο του δημιουργού.

<sup>215</sup> Wallace, A. (2020b), "Copyright", *Open GLAM*, <https://doi.org/10.21428/74d826b1.556f5733> (τελευταία πρόσβαση: 25.01.2021).



εν εξελίξει έρευνας Open GLAM,<sup>216</sup> διαπιστώνουμε ότι μόνον το ένα από αυτά -το Κρατικό Μουσείο της Ολλανδίας- έχει μέχρι στιγμής υιοθετήσει μια πολιτική ανοικτής πρόσβασης η οποία είναι σύμφωνη με τις εν λόγω συστάσεις. Το Βρετανικό Μουσείο δημοσιεύει περιεχόμενο στην ιστοσελίδα και την ψηφιακή του συλλογή με άδεια Creative Commons Αναφορά Δημιουργού - Μη Εμπορική Χρήση - Παρόμοια Διανομή 4.0 (CC BY-NC-SA 4.0), η οποία δεν θεωρείται ανοικτή. Ενώ, το Γερμανικό Εθνικό Μουσείο και το Λούβρο δεν έχουν 'αγκαλιάσει' ακόμη την ανοικτή πρόσβαση, καθώς δημοσιεύουν περιεχόμενο στις ιστοσελίδες και τις ψηφιακές τους συλλογές με την επιφύλαξη παντός δικαιώματος (βλ. παράρτημα, πίνακας 3).<sup>217</sup>

Δυστυχώς, δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε τους ιδιαίτερους λόγους για τους οποίους το Λούβρο και το Γερμανικό Εθνικό Μουσείο έχουν επιλέξει να μην ανοίξουν (ακόμη) το περιεχόμενό τους, καθώς, στις ιστοσελίδες τους, δεν αιτιολογούν τις αποφάσεις τους. Γνωρίζουμε όμως, από άλλες έρευνες, ότι οι πιο συνηθισμένοι λόγοι που συμβαίνει αυτό είναι: (α) η επιθυμία των μουσείων να διατηρήσουν τον έλεγχο των χρήσεων για την προστασία των έργων, των δημιουργών, του πλαισίου δημιουργίας τους, καθώς και των ίδιων των φορέων, και (β) η ανάγκη τους να παράγουν έσοδα από τη διαχείριση των δικαιωμάτων και την πώληση των φωτογραφιών-ψηφιακών αντιγράφων.<sup>218</sup>

Για το Βρετανικό Μουσείο γνωρίζουμε ότι επέλεξε τη συγκεκριμένη άδεια διότι, επηρεασμένο από την κουλτούρα της βιβλιοθήκης (που αποτελούσε οργανικό τμήμα του έως πολύ πρόσφατα), επιθυμεί να ενθαρρύνει τη διάχυση και τη χρήση των πληροφοριών σε σχέση με τις συλλογές του. Αλλά την ίδια στιγμή, πρέπει και να

---

<sup>216</sup> McCarthy, D., Wallace, A. (2018), "Survey of GLAM Open Access Policy and Practice," *Copyright Cortex*, <https://copyrightcortex.org/tools-resources/survey-of-glam-open-access-policy-practice> (τελευταία πρόσβαση: 25.01.2021). Τα εν εξελίξει δεδομένα της έρευνας Open GLAM είναι διαθέσιμα εδώ: <http://bit.ly/OpenGLAMsurvey> (τελευταία πρόσβαση: 25.01.2021).

<sup>217</sup> Βέβαια, αξίζει να αναφέρουμε ότι, στο άμεσο μέλλον, όλοι οι φορείς πολιτιστικής κληρονομιάς στα κράτη-μέλη της Ευρωπαϊκής Ένωσης θα υποχρεωθούν να αναθεωρήσουν τις πολιτικές και πρακτικές τους περί ψηφιακής και ανοικτής πρόσβασης, καθώς από τον Ιούνιο του 2021 και μετά, θα τεθεί σε εφαρμογή η νέα Οδηγία της Ε.Ε. για τα πνευματικά δικαιώματα. Το άρθρο 14 αυτής της Οδηγίας υποχρεώνει όλους τους φορείς πολιτιστικής κληρονομιάς εντός της Ε.Ε. να διατηρήσουν στο Δημόσιο Τομέα τα ψηφιοποιημένα και ψηφιακά αντίγραφα των έργων που ανήκουν ήδη στον Δημόσιο Τομέα στη 'φυσική' τους μορφή. Βέβαια, το πόσο γρήγορα θα μπορέσουν τα μουσεία να συμμορφωθούν με αυτήν την Οδηγία είναι ένα διαφορετικό ζήτημα και μένει να το δούμε στην πράξη. Βλ. ενδεικτικά: Matas, A., Wallace, A. (2020), "Keeping Digitised Works in the Public Domain: How the Copyright Directive Makes it a Reality", *Europeana Pro*, <https://pro.europeana.eu/post/keeping-digitised-works-in-the-public-domain-how-the-copyright-directive-makes-it-a-reality> (τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021).

<sup>218</sup> Kapsalis, E. (2016), "The Impact of Open Access on Galleries, Libraries, Museums, and Archives", ό.π., σσ. 10-13. Kelly, K. (2013), *Images of Works of Art in Museum Collections*, ό.π., σσ. 25-29. McCarthy, D. (2021), "Open Access and Art History in the 21st Century: The Case for Open GLAM", *CODART*, <https://www.codart.nl/feature/museum-affairs/open-access-art-history-and-the-21st-century-museum/> (τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021). Wallace, A. (2020d), "Barriers to Open Access", ό.π.

επωφελείται οικονομικά για να εξασφαλίζει τη βιωσιμότητά του.<sup>219</sup> Όσο για το Κρατικό Μουσείο της Ολλανδίας, γνωρίζουμε όλη τη διαδικασία, την οποία ακολούθησε για να δημοσιεύσει μεγάλο μέρος της συλλογής του ανοικτά στον ιστό, τους λόγους που επηρέασαν την απόφασή του να διατηρήσει τα ψηφιακά αντίγραφα στο Δημόσιο Τομέα, και τα βασικά οφέλη που αποκόμισε από την υιοθέτηση της συγκεκριμένης πολιτικής ανοικτής πρόσβασης, καθώς, λόγω αυτής, όλα αυτά τα ζητήματα έχουν προβληθεί και συζητηθεί αρκετά τόσο στον τύπο, όσο και στη σχετική βιβλιογραφία.

Σύμφωνα με το άρθρο “Εκδημοκρατίζοντας το Κρατικό Μουσείο της Ολλανδίας”, το οποίο δημοσιεύτηκε το 2014 από το Ίδρυμα Europeana,<sup>220</sup> το μουσείο πήρε αυτήν την απόφαση το 2011, κατά τη διάρκεια της δεκαετούς ανακαίνισης του κτιρίου του, για την οποία έγινε λόγος σε προηγούμενο κεφάλαιο. Κατά τη διάρκεια αυτής της ανακαίνισης, το μεγαλύτερο μέρος του μουσείου ήταν κλειστό, με εξαίρεση 800 τ.μ. τα οποία ήταν επισκέψιμα από το κοινό. Μετά την ανακαίνιση, ο χώρος του μουσείου αυξήθηκε σε 22.000 τ.μ., αλλά ακόμη και σε αυτόν τον πολύ μεγαλύτερο χώρο, ο αριθμός των αντικειμένων που εκτίθενται (περίπου 8.000) είναι πολύ μικρός σε σχέση με το συνολικό αριθμό των αντικειμένων που διαθέτει το μουσείο (πάνω από 1.000.000).<sup>221</sup>

Προκειμένου να αναδείξει ένα πολύ μεγαλύτερο μέρος της συλλογής του, το μουσείο αποφάσισε να ψηφιοποιήσει περίπου 150.000 έργα τέχνης, και να τα δημοσιεύσει στον ιστό. Έτσι, το 2011, ξεκίνησε να συνεργάζεται με το Ίδρυμα Europeana, το οποίο είχε μόλις δημοσιεύσει τον Καταστατικό Χάρτη για το Δημόσιο Τομέα, και είχε ξεκινήσει μια καμπάνια ενημέρωσης για τα οφέλη της προστασίας του. Αρχικά, το μουσείο διέθεσε στη βάση δεδομένων της Europeana τα μεταδεδομένα των συλλογών του, ώστε οι χρήστες του διαδικτύου να έχουν πρόσβαση στις συλλογές του μέσω αυτής. Ωστόσο, όταν ζητήθηκε από το μουσείο να παρέχει πληροφορίες για τη νομική κατάσταση των ψηφιακών αντιγράφων, αυτές, στο μεγαλύτερο μέρος τους, ήταν άγνωστες στο προσωπικό του μουσείου.<sup>222</sup>

Καθώς το δημοσιευμένο περιεχόμενο στον ιστό αυξανόταν, γινόταν ολοένα και πιο σαφές στο προσωπικό του μουσείου ότι οφείλει να σηματοδοτήσει τα δικαιώματα χρήσης με τρόπο σαφή και κατανοητό για το κοινό, με αποτέλεσμα να ξεκινήσει εντός του μουσείου μια έντονη συζήτηση σχετικά με το Δημόσιο Τομέα. Οι επιμελητές ήταν διστακτικοί σε σχέση με την πλήρη ανοικτή πρόσβαση, και πρότειναν την αδειοδότηση

---

<sup>219</sup> Kelly, K. (2013), *Images of Works of Art in Museum Collections*, ό.π., σσ. 14-15.

<sup>220</sup> Pekel, J. (2014), “Democratising the Rijksmuseum”, *Europeana Pro*, <https://pro.europeana.eu/post/democratising-the-rijksmuseum> (τελευταία πρόσβαση: 31.01.2021).

<sup>221</sup> Στο ίδιο, σ. 5.

<sup>222</sup> Στο ίδιο, σσ. 5-6.

του περιεχομένου με άδεια Creative Commons Αναφορά Δημιουργού (CC BY), η οποία τουλάχιστον απαιτεί από τους χρήστες -κάθε φορά που επαναχρησιμοποιούν ένα ψηφιακό αντίγραφο- να αναφέρουν το μουσείο ως την πηγή του. Ωστόσο, το Ίδρυμα Europeana και ο οργανισμός Kennisland (μια ολλανδική δεξαμενή σκέψης που είχε συμβάλει στη διαμόρφωση του εν λόγω Καταστατικού Χάρτη) διαφώνησαν με την πρόταση των επιμελητών, καθώς θεώρησαν ότι δεν θα ήταν μια καλή κίνηση για τη φήμη του μουσείου.<sup>223</sup>

Την ίδια χρονιά, η πρωτοβουλία Ολλανδικά Ανοικτά Πολιτιστικά Δεδομένα προσέγγισε το μουσείο, ζητώντας του να διαθέσει ορισμένα ψηφιακά αντίγραφα για να επαναχρησιμοποιηθούν δημιουργικά στο πλαίσιο του διαγωνισμού προγραμματισμού Apps4Netherlands.<sup>224</sup> Αρχικά, το τμήμα συλλογών επέλεξε μια μικρή συλλογή κινεζικών σχεδίων, η οποία δεν ήταν πολύ γνωστή, αλλά στη συνέχεια, επενέβη το τμήμα μάρκετινγκ, προτείνοντας το μουσείο να διαθέσει τις εικόνες του με τη μέγιστη δυνατή ανάλυση. Άλλωστε, ο στόχος του ήταν να εξοικειώσει το κοινό με τη συλλογή του, και ο ιστός θα συνέβαλε σημαντικά προς αυτήν την κατεύθυνση. Σύμφωνα με τις απόψεις αυτού του τμήματος, η διάθεση υψηλής ποιότητας εικόνων δεν θα έθετε σε κίνδυνο τα έσοδα του μουσείου. Αντιθέτως, η ψηφιακή αναπαραγωγή τους, θα προσέλκυε το ενδιαφέρον περισσότερων ομάδων κοινού, και θα τις οδηγούσε να αγοράσουν εισιτήρια για να δουν τα πρωτότυπα έργα στους 'φυσικούς' χώρους του μουσείου. Τελικά, το μουσείο αποφάσισε να διαθέσει στο διαγωνισμό όλα τα ψηφιακά αντίγραφα υψηλής ανάλυσης των έργων που δεν προστατεύονταν από το νομικό πλαίσιο περί πνευματικής ιδιοκτησίας, με αποτέλεσμα η συλλογή του, λόγω της ποιότητάς της, να τραβήξει την προσοχή των συμμετεχόντων, και να χρησιμοποιηθεί περισσότερο από όλες τις υπόλοιπες.<sup>225</sup>

Η επιτυχημένη προβολή του μουσείου μέσω του διαγωνισμού οδήγησε τους διευθυντές και το προσωπικό του στην αναθεώρηση της συνολικής ψηφιακής

---

<sup>223</sup> Στο ίδιο, σσ. 6, 11.

<sup>224</sup> Ο συγκεκριμένος διαγωνισμός προγραμματισμού (hackathon) είχε ως στόχο να φέρει κοντά θεσμούς που παράγουν δεδομένα και δημιουργούς (όπως προγραμματιστές και σχεδιαστές), ώστε να συνεργαστούν και να ανακαλύψουν τι μπορούν να δημιουργήσουν με τη χρήση ανοικτών δεδομένων. Στο πλαίσιο του διαγωνισμού, η πρωτοβουλία ενθάρρυνε και ορισμένους πολιτιστικούς οργανισμούς να παρέχουν επιμελημένα σύνολα δεδομένων-συλλογών προκειμένου να επαναχρησιμοποιηθούν δημιουργικά από τους συμμετέχοντες. Στο ίδιο, σσ. 6-7.

<sup>225</sup> Στο ίδιο, σ. 7.

στρατηγικής,<sup>226</sup> και το 2011-12, το μουσείο δημοσίευσε στον ιστό τα ψηφιακά αντίγραφα των έργων χωρίς πνευματικά δικαιώματα με τη μέγιστη δυνατή ανάλυση που μπορούσε να το πράξει. Άλλωστε, στον ιστό υπήρχαν ήδη πολλά ανεπίσημα αντίγραφα, τα οποία επαναχρησιμοποιούνταν και διανέμονταν ευρέως, παρά το γεγονός ότι τα περισσότερα από αυτά ήταν κακής ποιότητας. Οι χρήστες του διαδικτύου δηλαδή, μπορούσαν να τα βρουν έτσι κι αλλιώς, και ο μόνος τρόπος για το μουσείο να ελέγξει την ποιότητά τους ήταν να δημοσιεύσει τα δικά του επίσημα αντίγραφα με την καλύτερη δυνατή ποιότητα. Επιπλέον, το μουσείο αποφάσισε να μην διεκδικήσει νέα πνευματικά δικαιώματα, όχι μόνον για να προστατεύσει το Δημόσιο Τομέα, αλλά και διότι ο έλεγχος της επανάχρησης και της αναφοράς στους δημιουργούς και τις πηγές (στη βάση των όρων των αδειών Creative Commons) είναι πλέον πρακτικά αδύνατος.<sup>227</sup>

Καθώς τα επίσημα αντίγραφα (και τα μεταδεδομένα τους) προέρχονταν από μια έγκυρη και έμπιστη πηγή (το ίδιο το μουσείο), οι χρήστες μεγάλων αποθετηρίων γνώσης και πολιτισμού (όπως η Βικιπαίδεια και τα αδελφά της εγχειρήματα) άρχισαν να τα επαναχρησιμοποιούν συστηματικά, περιορίζοντας τη δημοτικότητα και τη χρήση των αντιγράφων (και των μεταδεδομένων) κακής ποιότητας. Και έτσι, μέσω της πλήρους ανοικτής πρόσβασης και της βελτίωσης του παρεχόμενου περιεχομένου, το μουσείο κατόρθωσε να πετύχει δύο στόχους. Από τη μία πλευρά, αντιμετώπισε το λεγόμενο 'πρόβλημα της κίτρινης Γαλατούς',<sup>228</sup> συμβάλλοντας στην ευρύτερη βελτίωση και τον ευρύτερο εμπλουτισμό της παρεχόμενης πληροφορίας στον ιστό. Και από την άλλη, αύξησε τα ψηφιακά σημεία πρόσβασης στις συλλογές του, αυξάνοντας κατά συνέπεια την ορατότητα και την αναγνωρισιμότητά του.<sup>229</sup>

---

<sup>226</sup> Η ψηφιακή στρατηγική του Κρατικού Μουσείου της Ολλανδίας δεν είναι δημοσιευμένη στην ιστοσελίδα του, αλλά τα βασικά σημεία αυτής περιγράφονται από το διευθυντή ψηφιακών προϊόντων του μουσείου, Πίτερ Γκόργκελς, στην εισήγηση που πραγματοποίησε στο ετήσιο συνέδριο "Τα Μουσεία και ο Ιστός" του 2013. Gorgels, P. (2013), "Rijksstudio: Make Your Own Masterpiece!", *MW2013: Museums and the Web 2013*, <https://mw2013.museumsandtheweb.com/paper/rijksstudio-make-your-own-masterpiece/> (τελευταία πρόσβαση: 02.02.2021).

<sup>227</sup> Pekel, J. (2014), "Democratising the Rijksmuseum", ό.π., σσ. 8, 11.

<sup>228</sup> Το έργο *Η Γαλατούς* του Γιοχάνες Βερμέερ ανήκει στη συλλογή του Κρατικού Μουσείου της Ολλανδίας. Κατά τη διάρκεια μιας έρευνας, το μουσείο ανακάλυψε ότι, στον ιστό, υπήρχαν πάνω από 10.000 αντίγραφα του συγκεκριμένου έργου, τα περισσότερα από τα οποία ήταν κιτρινωπά και κακής ποιότητας. Το αποτέλεσμα αυτής της ευρείας διαδικτυακής διανομής αντιγράφων χαμηλής ποιότητας ήταν οι επισκέπτες του μουσείου να μην πιστεύουν ότι οι καρτ-ποστάλ στο πωλητήριο του απεικόνιζαν το πρωτότυπο έργο. Και έτσι, προκειμένου να αμυνθεί ενάντια στην 'κίτρινη Γαλατούς', το μουσείο άρχισε να δημοσιεύει στον ιστό εικόνες υψηλής ανάλυσης των πρωτότυπων έργων με ανοικτά μεταδεδομένα. Verwayen, H., Arnoldus, M., Kaufman, P.B. (2011), "Europeana White Paper No2: The Problem of the Yellow Milkmaid: A Business Model Perspective on Open Metadata", *Europeana Pro*, σ. 2: <https://pro.europeana.eu/post/the-problem-of-the-yellow-milkmaid> (τελευταία πρόσβαση: 31.01.2021).

<sup>229</sup> Pekel, J. (2014), "Democratising the Rijksmuseum", ό.π., σσ. 8-9.

Πολύ γρήγορα, το μουσείο διαπίστωσε ότι, παρά τη δημοσίευση των ψηφιακών αντιγράφων υψηλής ποιότητας, τα έσοδα από την πώληση των φωτογραφιών όχι μόνον δεν μειώθηκαν, αλλά αυξήθηκαν. Αποδείχθηκε ότι όσοι δεν επιθυμούσαν να επαναχρησιμοποιήσουν τις φωτογραφίες για εμπορικούς σκοπούς, δεν ήταν έτσι κι αλλιώς διατεθειμένοι να πληρώσουν για να τις αποκτήσουν. Αντιθέτως, όσοι ενδιαφέρονταν να τις επαναχρησιμοποιήσουν εμπορικά (όπως οι εκδότες και οι γραφίστες) ήταν διατεθειμένοι να πληρώσουν, και η ευρεία διανομή τους, την οποία είχε εξασφαλίσει η πλήρης ανοικτή πρόσβαση, είχε ως αποτέλεσμα και την προσέλκυση περισσότερων πελατών για το φωτογραφικό αρχείο του μουσείου. Παρόλα αυτά, το 2013, το μουσείο αποφάσισε να σταματήσει να χρεώνει για τις φωτογραφίες των έργων που ανήκουν στο Δημόσιο Τομέα, και να εστιάσει στην προσέλκυση επιχορηγήσεων από ιδρύματα τέχνης προκειμένου να ψηφιοποιήσει ολόκληρη τη συλλογή του. Αποδείχθηκε ότι το διοικητικό κόστος αυτής της εργασίας ήταν μικρότερο από αυτό της πώλησης φωτογραφιών, και την ίδια στιγμή, η προσέλκυση χορηγιών ήταν ευκολότερη απ' ότι ήταν πριν, λόγω της καλής φήμης που είχε αποκτήσει πλέον το μουσείο.<sup>230</sup>

Σύμφωνα με το άρθρο, είναι δύσκολο να προσδιορίσει κανείς εάν η ανοικτή πρόσβαση συνέβαλε άμεσα στην αύξηση του αριθμού των επισκεπτών του μουσείου. Είναι όμως σίγουρο ότι αύξησε την ορατότητα και την αναγνώριση του, και βελτίωσε τη φήμη του. Το μουσείο προσελκύει πλέον το ενδιαφέρον του τύπου, συζητείται στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, και το προσωπικό του προσκαλείται σε συνέδρια και άλλες εκδηλώσεις για να μεταδώσει την εμπειρία του και σε άλλα μουσεία και φορείς πολιτιστικής κληρονομιάς στην Ευρώπη και αλλού.<sup>231</sup> Επίσης, η απόφασή του να υιοθετήσει μια πολιτική πλήρους ανοικτής πρόσβασης ήταν μάλλον "ριζοσπαστική", ειδικά όταν το κόστος της ψηφιοποίησης είναι τεράστιο, οι κρατικές επιχορηγήσεις περιορίζονται, και υπάρχει η απαίτηση από τα μουσεία να είναι οικονομικά βιώσιμα, στηριζόμενα στους δικούς τους πόρους.<sup>232</sup>

Όπως και στη μελέτη οικονομικών και κοινωνικών επιπτώσεων της ανακαίνισης του κτιρίου του μουσείου, στην οποία αναφερθήκαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, έτσι και εδώ, παρατηρούμε ότι η εσωτερική διαδικασία λήψης αποφάσεων, καθώς και η αποτίμηση της αποτελεσματικότητας και των επιπτώσεων της ανοικτής πρόσβασης

---

<sup>230</sup> Στο ίδιο, σσ. 11-13.

<sup>231</sup> Ο διευθυντής ψηφιακών προϊόντων του μουσείου, Πίτερ Γκόργκελς, έχει επισκεφθεί και την Ελλάδα, και έχει παρουσιάσει την ψηφιακή στρατηγική του μουσείου στη διημερίδα "Ψηφιακή Αειφορία - Νέες Προοπτικές για Μουσεία και Πολιτιστικούς Οργανισμούς" (Αθήνα, 22-23 Μαΐου 2015). Βλ. Gorgels, P. (2018), "Rijksstudio - Φτιάξε το Δικό σου Αριστούργημα", στο Τενεκετζής, Α.Ν., Πιέρρου, Β., Καρατζά, Μ. (επιμ.), *Ψηφιακή Αειφορία: Νέες Προοπτικές για Μουσεία και Πολιτιστικούς Οργανισμούς*, Πρακτικά Επιστημονικής Διημερίδας, 22-23 Μαΐου 2015, Αθήνα: PostScriptum, σσ. 65-71, [http://www.postscriptum.gr/media/1997/booklet\\_synedriou\\_noe17.pdf](http://www.postscriptum.gr/media/1997/booklet_synedriou_noe17.pdf) (τελευταία πρόσβαση: 02.02.2021).

<sup>232</sup> Pekel, J. (2014), "Democratising the Rijksmuseum", ό.π., σσ. 13-14.

περιστρέφονται γύρω από επιχειρηματικά και οικονομικά ζητήματα. Επί της ουσίας, αυτό που μας λέει το άρθρο της Europeana (χωρίς απαραίτητα να χρησιμοποιεί ακριβώς αυτούς τους όρους) είναι ότι το Κρατικό Μουσείο της Ολλανδίας ανέπτυξε ένα νέο επιχειρηματικό μοντέλο, το οποίο στηρίζεται στην αποποίηση ενός περιουσιακού του στοιχείου (των πνευματικών δικαιωμάτων των ψηφιακών αντιγράφων), και κατόρθωσε αφενός να εισχωρήσει γρήγορα στη λεγόμενη αγορά της προσοχής, και αφετέρου να αυξήσει το μερίδιό του σε αυτή, επωφελούμενο από το πλεονέκτημα της πρώτης κίνησης (first mover advantage).<sup>233</sup>

Το άρθρο της Europeana μάς λέει επίσης, ότι το μουσείο, μέσω της ανοικτής πρόσβασης, συνέβαλε (και συμβάλλει) στην ευρύτερη βελτίωση του περιεχομένου που υπάρχει διαθέσιμο στον ιστό. Και πράγματι, αυτό ισχύει και μπορεί να το διαπιστώσει κανείς με μια απλή αναζήτηση της *Γαλατούς* και άλλων γνωστών έργων από τις συλλογές του. Ωστόσο, αυτό που δεν μας λέει το άρθρο είναι ότι, καθώς αυξάνεται η ορατότητα και η αναγνωρισιμότητα ενός φορέα ως έγκυρης και έμπιστης πηγής πληροφόρησης, αυξάνεται και η ισχύς και η επιρροή του στην πληροφόρηση, την εκπαίδευση, την έρευνα και την τέχνη, καθώς το δικό του περιεχόμενο καταλήγει να είναι αυτό που επαναχρησιμοποιείται περισσότερο. Και γνωρίζουμε ότι αυτό το περιεχόμενο (έτσι όπως έχει νοηματοδοτηθεί, αξιολογηθεί και καταλήξει να βρίσκεται στις 'φυσικές' και ψηφιακές συλλογές του μουσείου) δεν είναι πολιτικά και ιδεολογικά ουδέτερο. Το πλεονέκτημα της πρώτης κίνησης δεν έχει μόνον επικοινωνιακά και εμπορικά οφέλη για ένα εθνικό μουσείο, και δεν εξασφαλίζει μόνον την κυριαρχία του στην αγορά της προσοχής ή στην αγορά του πολιτισμού και της τέχνης. Έχει και ευρύτερα πολιτικά οφέλη για το έθνος και το κράτος το οποίο αναπαριστά και εκπροσωπεί, καθώς εξασφαλίζει την κυριαρχία των δικών του αφηγήσεων, αναπαραστάσεων και ερμηνειών στον πολιτισμό και τη γνώση. Μπορεί το Κρατικό Μουσείο της Ολλανδίας να μην ελέγχει πλέον τις χρήσεις του ψηφιακού και ψηφιοποιημένου περιεχομένου του, έχει όμως κατορθώσει να 'επιβάλει' τη δική του πρώτη ύλη για αυτές τις χρήσεις.

---

<sup>233</sup> Για τα επιχειρηματικά μοντέλα που στηρίζονται στην ανοικτή πρόσβαση και τα οφέλη τους, βλ. São Simão, F.S., Santos, H., Alvelos, H. (2017), "Open Business Models for the Creative Industries - How the Use of Open Licenses in Business Can Increase Economic Results and Cultural Impact", *The Society for Economic Research on Copyright Issues*, [http://www.serci.org/congress\\_documents/2017/SaoSimao.pdf](http://www.serci.org/congress_documents/2017/SaoSimao.pdf) (τελευταία πρόσβαση: 31.01.2021). CC Toolkit for Business: <https://business-toolkit.creativecommons.org> (τελευταία πρόσβαση: 31.01.2021). Για την οικονομία της προσοχής και τον παγκόσμιο ιστό, βλ. ενδεικτικά: Davenport, T.H., Beck, J.C. (2000), "Getting the Attention You Need", *Harvard Business Review* 78 (5): 118-26. Davenport, T.H., Beck, J.C. (2001), *The Attention Economy: Understanding the New Currency of Business* Cambridge, MA: Harvard Business School Press. Goldhaber, M.H. (1997), "The Attention Economy and the Net", *First Monday* 2 (4): <http://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/519/440>, <https://doi.org/10.5210/fm.v2i4.519> (τελευταία πρόσβαση: 31.01.2021). Simon, H.A. (1971), "Designing Organizations for an Information-Rich World", στο M. Greenberger (επιμ.), *Computers, Communication, and the Public Interest*, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, σσ. 37-72: <https://digitalcollections.library.cmu.edu/awweb/awarchive?type=file&item=33748> (τελευταία πρόσβαση: 31.01.2021).

Τέλος, το άρθρο της Euroropa μάς λέει ότι το μουσείο είναι “τυχερό” που το μεγαλύτερο μέρος της συλλογής του αποτελείται από έργα, τα οποία, λόγω της παλαιότητάς τους, δεν προστατεύονται πλέον από το νομικό πλαίσιο περί πνευματικής ιδιοκτησίας, και άρα είναι εύκολο για τα μέλη του προσωπικού του (που δεν είναι νομικοί) να προσδιορίσουν τη νομική τους κατάσταση, να τα ψηφιοποιήσουν και να τα διανείμουν όπως επιθυμούν.<sup>234</sup> Ωστόσο, αυτό που επίσης δεν μας λέει το άρθρο είναι το πώς επιθυμεί το μουσείο να διανέμονται και να επαναχρησιμοποιούνται τα ψηφιακά του αντίγραφα από το ευρύ κοινό, όταν ο διευθυντής ψηφιακών προϊόντων του μουσείου, Πίτερ Γκόργκελς, έχει παραδεχτεί (σε εισηγήσεις του σε διάφορα συνέδρια) ότι το μουσείο επιθυμεί να ενθαρρύνει το “πολιτισμικό τσιμπολόγημα” (“cultural snacking”), και τις δημιουργικές και καινοτόμες (αλλά διακοσμητικής αισθητικής) εμπορικές χρήσεις έναντι των εκπαιδευτικών και ερευνητικών χρήσεων. Αυτή η πρόθεση είναι εμφανής όχι μόνον από τις συνεργασίες που έχει συνάψει το μουσείο με καλλιτέχνες για τη δημιουργία προϊόντων εμπνευσμένων από τις συλλογές του, ή από τις δυνατότητες που προσφέρει στο κοινό μέσω του Rijksstudio (όπως αποκαλείται η ψηφιακή συλλογή του). Αλλά και από το γεγονός ότι η νέα ιστοσελίδα του μουσείου δεν περιλαμβάνει πλέον το πλούσιο εκπαιδευτικό υλικό που υπήρχε στην προηγούμενη εκδοχή της (όπως τα εκτενέστερα επεξηγηματικά κείμενα, τις διαδραστικές πανοραμικές λήψεις, τις ψηφιακές εκθέσεις και τα χρονοδιαγράμματα), ούτε επιτρέπει στο κοινό να γράψει και να δημοσιεύσει τέτοιου είδους περιεχόμενο.<sup>235</sup>

Στην εισήγησή του στο ετήσιο συνέδριο “Τα Μουσεία και ο Ιστός” του 2013, ο Γκόργκελς χαρακτήρισε την προηγούμενη εκδοχή της ιστοσελίδας του μουσείου ως “λείψανο” μιας προγενέστερης τεχνολογικής εποχής, και τις πληροφορίες -ειδικά τις λεπτομερείς πληροφορίες- για τα έργα τέχνης ως “δευτερεύουσας σημασίας”. Μάλιστα, ως προς αυτό το δεύτερο σημείο ανέφερε επίσης ότι:

*“Πολλές από τις ‘εγκυκλοπαιδικές’ πληροφορίες που περιλαμβάνονταν στον πρώην ιστότοπο του Κρατικού Μουσείου μπορούν σήμερα να βρεθούν αλλού, σε ιστότοπους όπως η Βικιπαίδεια. Η ψηφιακή στρατηγική μας είναι να δημοσιεύουμε μόνον ό,τι έχει πραγματική προστιθέμενη αξία. Για παράδειγμα, δεν εξηγούμε πλέον ποιος ήταν ο Βιβλικός Μωυσής, όπως κάναμε στο παρελθόν, καθώς αυτές οι πληροφορίες είναι άμεσα διαθέσιμες σε μια σειρά πηγών, οι οποίες είναι ακόμη πιο έγκυρες για το θέμα απ’ ότι είναι το Κρατικό Μουσείο.”<sup>236</sup>*

---

<sup>234</sup> Pekel, J. (2014), “Democratising the Rijksmuseum”, ό.π., σσ. 9-10.

<sup>235</sup> Gorgels, P. (2013), “Rijksstudio: Make Your Own Masterpiece!”, ό.π. Rühse, V. (2017), “The Digital Collection of the Rijksmuseum: Open Content and the Commercialization of a National Museum”, στο O. Grau, W. Coones, V. Rühse (επιμ.), *Museum and Archive on the Move*, ό.π., σσ. 46-51.

<sup>236</sup> Gorgels, P. (2013), “Rijksstudio: Make Your Own Masterpiece!”, ό.π.

Σύμφωνα με τον Γκόργκελς, το μουσείο επέλεξε να πριμοδοτήσει το εικονογραφικό περιεχόμενο έναντι του κειμενικού για να μειώσει την απόσταση του κοινού με το μουσείο, τις συλλογές του και την τέχνη. Ωστόσο, σύμφωνα με την Ρούσε, με αυτόν τον τρόπο, το μουσείο αύξησε την απόσταση του κοινού με την ιστορία και την εκπαίδευση, και κατά συνέπεια διατήρησε τα όρια μεταξύ των ειδικών και του κοινού.<sup>237</sup>

Τρία χρόνια μετά τη δημοσίευση του Rijksstudio, ο Γκόργκελς δημοσίευσε ένα σύντομο κείμενο αποτίμησης της λειτουργίας του, αναφωνώντας ότι όλοι μπορούμε πλέον να είμαστε διευθυντές μουσείων.<sup>238</sup> Ωστόσο, σύμφωνα και πάλι με την Ρούσε, αυτή η ισοδυναμία είναι παραπλανητική, καθώς δεν αναγνωρίζει το γεγονός ότι για να επιμεληθεί κανείς μια μουσειακή συλλογή απαιτούνται ειδικές γνώσεις, οι οποίες υπερβαίνουν τις γνώσεις ή τις δεξιότητες για τη δημιουργία μιας απλής συλλογής εικόνων στα κοινωνικά δίκτυα. Μπορεί το μουσείο να έχει ανοίξει και να μοιράζεται τη συλλογή του, αλλά δεν μοιράζεται την ειδικευση και την εξουσία του, όπως επίσης δεν έχει ανοίξει στο κοινό την εσωτερική διαδικασία λήψης αποφάσεων του.<sup>239</sup>

Η Ρούσε παρατηρεί επίσης, ότι στη ρητορική τόσο των μελών του προσωπικού του μουσείου, όσο και του διεθνούς τύπου, το Rijksstudio και η πολιτική πλήρους ανοικτής πρόσβασης του μουσείου χαρακτηρίζονται πολύ συχνά ως επαναστατικές ιδέες και πρωτοπόρα επιτεύγματα. Αυτοί οι χαρακτηρισμοί δεν είναι πλήρως δικαιολογημένοι, καθώς το Κρατικό Μουσείο της Ολλανδίας δεν ήταν το πρώτο παγκοσμίως που δημοσίευσε ανοικτά τις ψηφιακές του συλλογές στον παγκόσμιο ιστό. Αντιθέτως, είχαν προηγηθεί άλλα μουσεία και γκαλερί στις Η.Π.Α. (όπως η Γκαλερί Τέχνης του Πανεπιστημίου Γέιλ και το Μουσείο Τέχνης Ουόλτερς). Παρόλα αυτά, αυτή η αντίληψη περί πρωτοπορίας έχει τη σημασία της, καθώς αντανάκλα τη γενικότερη αναζήτηση της ανταγωνιστικότητας και της καινοτομίας, η οποία έχει κερδίσει έδαφος στην Ολλανδία τα τελευταία χρόνια. Σύμφωνα με το Δείκτη Παγκόσμιας Ανταγωνιστικότητας, η Ολλανδία είναι σήμερα μία από τις πιο ανταγωνιστικές οικονομίες στην Ευρώπη και σε όλον τον κόσμο, και οι συχνές αναφορές στο “παλιό ολλανδικό εμπορικό πνεύμα” ή στο επιχειρηματικό πνεύμα της Ολλανδικής Εταιρείας Ανατολικών Ινδιών του 17ου και 18ου αιώνα χρησιμοποιούνται πολύ συχνά ως κίνητρο

---

<sup>237</sup> Rühse, V. (2017), “The Digital Collection of the Rijksmuseum”, ό.π., σσ. 45, 47.

<sup>238</sup> Gorgels, P. (2016), “Redesigned Rijksstudio: Everyone is a Museum Director!”, *LinkedIn.com*: <https://www.linkedin.com/pulse/redesigned-rijksstudio-ready-mobile-era-peter-gorgels/> (τελευταία πρόσβαση: 02.02.2021).

<sup>239</sup> Rühse, V. (2017), “The Digital Collection of the Rijksmuseum”, ό.π., σ. 45.



για την ενίσχυση της ανταγωνιστικότητας και της επιχειρηματικότητας στη συγκεκριμένη χώρα.<sup>240</sup>

Δυστυχώς, αυτές οι αναφορές χρησιμοποιούνται και για να αιτιολογηθούν οι σημαντικές περικοπές στη χρηματοδότηση των μουσείων και του ευρύτερου πολιτιστικού τομέα, οι οποίες χαρακτηρίζουν την ολλανδική πολιτιστική πολιτική εδώ και πολλά χρόνια, και οι οποίες -με τη σειρά τους- εξηγούν και την εστίαση του Κρατικού Μουσείου στις εμπορικές έναντι των άλλων χρήσεων. Συνήθως, αυτές οι αναφορές αποσιωπούν τις ιστορικές σχέσεις του παλιού ολλανδικού εμπορικού πνεύματος με τη βία, τη δουλεία και την αποικιοκρατία της ολλανδικής Χρυσής Εποχής,<sup>241</sup> και αυτή η επιλεκτική ιστορική οπτική φαίνεται να αντανακλάται και στην επιλογή του μουσείου να πριμοδοτήσει το εικονογραφικό περιεχόμενο έναντι του κειμενικού, και την αισθητική απόλαυση της τέχνης έναντι της ιστορικής της κατανόησης. Παρόλα αυτά, δεν γνωρίζουμε εάν το μουσείο όντως πήρε αυτές τις αποφάσεις στη βάση αυτής της επιλεκτικής ιστορικής οπτικής, και επειδή όντως θέλει να περιορίσει ή να ελέγξει τέτοιου είδους κριτικές προσεγγίσεις των συλλογών του από το κοινό. Όπως επίσης, δεν γνωρίζουμε εάν και πώς οι ιδέες και οι αξίες που αντανακλούν το μουσείο και οι συλλογές του για το ολλανδικό έθνος και την ταυτότητά του λαμβάνονται υπόψη στις εσωτερικές διαδικασίες λήψης αποφάσεων σε σχέση με τις πολιτικές ψηφιακής και ανοικτής πρόσβασης. Αρχίζει να διαφαίνεται ότι αυτές οι ιδέες και οι αξίες παίζουν -έστω και τεθλασμένα- κάποιον ρόλο σε αυτές τις αποφάσεις, αλλά αυτός ο ρόλος μένει να διερευνηθεί.

---

<sup>240</sup> Στο ίδιο, σσ. 41-42.

<sup>241</sup> Για το παλιό ολλανδικό εμπορικό πνεύμα, την επιλεκτική ιστορική οπτική, και τη σχέση με την ολλανδική πολιτιστική πολιτική των τελευταίων δύο δεκαετιών, βλ. Kooiman, M. (2015), "The Dutch VOC Mentality. Cultural Policy as a Business Model", *L'Internationale Online*, [https://www.internationaleonline.org/research/decolonising\\_practices/39\\_the\\_dutch\\_voc\\_mentality\\_cultural\\_policy\\_as\\_a\\_business\\_model/](https://www.internationaleonline.org/research/decolonising_practices/39_the_dutch_voc_mentality_cultural_policy_as_a_business_model/) (τελευταία πρόσβαση: 02.02.2021).



#### 4. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

Στην προσπάθειά μας να σκιαγραφήσουμε μια ιστορία της πρόσβασης στα εθνικά μουσεία, διερευνήσαμε τις συνθήκες ίδρυσης και εξέλιξης πέντε εθνικών μουσείων στην Ευρώπη του 18ου και 19ου αιώνα. Και στη συνέχεια, ανιχνεύσαμε ορισμένες από τις προκλήσεις που, από τις αρχές του 20ού αιώνα έως σήμερα, μετασχηματίζουν τα μουσεία και τα φέρνουν αντιμέτωπα με το ζήτημα της ανοικτής πρόσβασης.

Συγκρίνοντας αυτές τις πέντε ιστορίες, αντιλαμβανόμαστε ότι η ισότιμη, καθολική πρόσβαση στον πολιτισμό και τη γνώση συνιστούσε ευθύς εξαρχής το όραμα και το στόχο των προσώπων που κινητοποιήθηκαν για τη δημιουργία αυτών των μουσείων, αλλά και μία από τις βασικές προϋποθέσεις προκειμένου τα μουσεία να επιτελέσουν τους ρόλους τους ως κύριοι θεσμοί συγκρότησης του έθνους και του εθνικού κράτους. Όπως επίσης, αντιλαμβανόμαστε ότι, ήδη από την αρχή, η ισότιμη, καθολική πρόσβαση δεν αφορούσε μόνον τα μέλη του έθνους, αλλά όλον τον κόσμο.

Βέβαια, παρά τις προθέσεις και τις εξαγγελίες, η ιστορία δείχνει ότι η πραγματικότητα των μουσείων για δύο περίπου αιώνες (μέσα 18ου - μέσα 20ού αιώνα) απέιχε πολύ από την επίτευξη αυτού του οράματος και στόχου. Για λόγους που σχετίζονται αφενός με τις πολιτικές, κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες της εποχής, και αφετέρου με τις αντιλήψεις των επιμελητών για τα μουσεία και το κοινό τους, η πρόσβαση στα εθνικά μουσεία κατά τη διάρκεια αυτής της μακράιωνης περιόδου εξακολουθούσε να είναι περιορισμένη στους ειδικούς, τους καλλιτέχνες, και τους επισκέπτες από το εξωτερικό.

Η ισότιμη, καθολική πρόσβαση στα μουσεία δεν μπορεί να εξασφαλιστεί και δεν εξαντλείται στην ελεύθερη και δωρεάν είσοδο κατά τη διάρκεια ενός διευρυμένου ωραρίου λειτουργίας. Προϋποθέτει και τη διαμεσολάβηση μεταξύ των πολιτιστικών έργων και του κοινού, μέσω ξεναγήσεων, επεξηγηματικών κειμένων, πρακτικών οδηγιών, έντυπων καταλόγων και άλλων εκδόσεων, που, με τη σειρά τους, προϋποθέτουν τη διεύρυνση της εγγραμματοσύνης, και τη δημιουργία υποδομών εκπαίδευσης, επικοινωνίας και μεταφορών. Προϋποθέτει δηλαδή, και συνδέεται με τη διαδικασία του εκσυγχρονισμού.

Από τη διερεύνησή μας προκύπτει ότι η πρόσβαση στα μουσεία τους δύο πρώτους αιώνες της ιστορίας τους δεν έχει ακόμη μελετηθεί, όπως έχει ήδη συμβεί (και μάλιστα εκτενώς) με την αναπλαισίωση και την εκ νέου νοηματοδότηση των έργων και των συλλογών μέσω των συστημάτων οργάνωσης και των πρακτικών επιμέλειας που υιοθετούν τα μουσεία κάθε φορά. Φαίνεται επίσης, ότι οι διαθέσιμες πρωτογενείς πηγές για το θέμα (π.χ. αριθμοί και αναφορές των επισκεπτών, φωτογραφικό ή άλλο εικονογραφικό υλικό) είναι πολύ λίγες και αποσπασματικές. Παρόλα αυτά, πιστεύουμε ότι η πρόσβαση στα μουσεία εκείνης της περιόδου μπορεί να διερευνηθεί, έστω και έμμεσα, μελετώντας συνδυαστικά τα αρχεία των μουσείων, τον τύπο της εποχής, τις

μεταβολές στις πρακτικές επιμέλειας, τις εκδόσεις των μουσείων και τις αφηγηματικές τους δομές, λαμβάνοντας υπόψη και τις προαναφερθείσες προϋποθέσεις.

Από τη διερεύνησή μας προκύπτει επίσης ότι, ευθύς εξαρχής, οι πολιτικοί στόχοι των μουσείων δεν περιορίζονταν στη συγκρότηση της εθνικής ταυτότητας και κληρονομιάς, την προώθηση της τέχνης, την εκπαίδευση, την καλλιέργεια του γούστου και τη διαμόρφωση της συμπεριφοράς. Αντιθέτως, συμπεριελάμβαναν και την ανάπτυξη της οικονομίας, της σύγχρονης δημιουργίας και της επιχειρηματικότητας. Βέβαια, έως τα τέλη του 20ού αιώνα, η αξία των μουσείων για την οικονομία και την αγορά δεν κυριαρχούσε στις δημόσιες συζητήσεις για αυτά. Άλλωστε, έως τότε, ο λόγος για τα μουσεία εκφερόταν κυρίως από ακαδημαϊκούς και διανοούμενους, και όχι από στελέχη διοίκησης επιχειρήσεων, τμημάτων μάρκετινγκ και ψηφιακών προϊόντων, όπως συμβαίνει σήμερα — ιδιαίτερα στο πεδίο της ψηφιακής πολιτιστικής κληρονομιάς και της ανοικτής πρόσβασης.

Τη σημερινή εποχή, τα μουσεία καταφεύγουν συχνά σε εξωτερικούς συμβούλους και εταιρείες στρατηγικής και πληροφορικής, προκειμένου να καταρτίσουν επιχειρηματικά σχέδια και ψηφιακές στρατηγικές, στην προσπάθειά τους να εξασφαλίσουν τους αναγκαίους οικονομικούς πόρους για τη λειτουργία τους. Καθώς οι ειδικοί που ιστορικά προσλαμβάνονται και εργάζονται στα μουσεία (αρχαιολόγοι, ιστορικοί, ιστορικοί της τέχνης) δεν έχουν τις αναγκαίες γνώσεις και δεξιότητες για να συγγράψουν τέτοιου είδους έγγραφα, τα τρέχοντα σχέδια και οι τρέχουσες στρατηγικές για την πολιτιστική κληρονομιά αναπτύσσονται από επαγγελματίες που συνήθως δεν έχουν ιδιαίτερες γνώσεις για τον πολιτισμό. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα, από τη μία πλευρά, να καλλιεργείται, να αναπαράγεται και τελικά να κυριαρχεί μια οικονομική και επιχειρησιακή επιχειρηματολογία, και από την άλλη, να εκφέρεται ένας επιφανειακός λόγος για τους φορείς και τον ρόλο τους στον πολιτισμό και τη γνώση, και να προωθείται το “πολιτισμικό τσιμπολόγημα”.

Αυτή η επιχειρηματολογία, η οποία συνήθως εστιάζει σε εξωτερικές αποδείξεις της αποτελεσματικότητας των μουσείων, ενέχει κινδύνους και μακροπρόθεσμα υποτιμά τη θέση των μουσείων. Και αυτό διότι, ανά πάσα στιγμή, μπορεί οποιοσδήποτε άλλος θεσμός (π.χ. ένα θέατρο, ένα θεματικό πάρκο, ή ένας συναυλιακός χώρος) να αποδείξει ότι έχει την ίδια ή μεγαλύτερη επιρροή (π.χ. στον τουρισμό), και να θέσει υπό αμφισβήτηση την αξία και τη θέση των μουσείων στο ευρύτερο πεδίο του πολιτισμού. Επίσης, αυτή η επιχειρηματολογία ‘αγνοεί’ τη θεσμική ιστορία των εθνικών μουσείων, καθώς και τον ρόλο και τη σχέση τους με το έθνος και το εθνικό κράτος, με αποτέλεσμα η επιρροή αυτών των χαρακτηριστικών στοιχείων στις δραστηριότητες και τις εσωτερικές διαδικασίες λήψης αποφάσεων των μουσείων να μην αναδεικνύεται ή να θεωρείται ανύπαρκτη. Ασφαλώς, τα οικονομικά ζητήματα είναι θεμελιώδη για την ύπαρξη και τη βιωσιμότητα των μουσείων — άλλωστε, πρόκειται για φορείς με πολύ υψηλά κόστη συντήρησης και λειτουργίας. Αλλά, μπορούμε να αντιστρέψουμε την

εικόνα, και από την ύπαρξη ή την απουσία οικονομικών πόρων, να αναρωτηθούμε για τη θέση που έχουν συγκεκριμένα μουσεία στην πολιτιστική -και τώρα πλέον και στην ψηφιακή- πολιτική κάθε κράτους, και συνακόλουθα στην εθνική ιστορία και ταυτότητα.

Βέβαια, οφείλουμε να αναγνωρίσουμε ότι η κυριαρχία της οικονομίας και της αγοράς ανάγκασε τα εθνικά μουσεία να στραφούν επιτέλους προς το κοινό τους, να το γνωρίσουν, να το διευρύνουν και να αρχίσουν να εξυπηρετούν τις δικές του ανάγκες (εκπαιδευτικές, ψυχαγωγικές και άλλες). Ωστόσο, αυτή η στροφή συνέβη σε μία περίοδο εντατικών τεχνολογικών και άλλων εξελίξεων, που κατέστησαν και καθιστούν το κοινό ολοένα και πιο ενεργό, κριτικό και απαιτητικό.

Μια από τις τρέχουσες απαιτήσεις του κοινού (και όχι μόνον) είναι η δημοσίευση και το άνοιγμα των συλλογών των μουσείων στον παγκόσμιο ιστό. Τα υπάρχοντα δεδομένα δείχνουν ότι, για την ώρα, τα εθνικά μουσεία διστάζουν να ανταποκριθούν σε αυτό το αίτημα — και ένας από τους λόγους που συμβαίνει αυτό είναι διότι θέλουν να διατηρήσουν τον έλεγχο των χρήσεων για λόγους προστασίας των έργων, των δημιουργών, των πλαισίων δημιουργίας τους, αλλά και των ίδιων των φορέων. Βέβαια, η περίπτωση του Κρατικού Μουσείου της Ολλανδίας αποδεικνύει ότι, ακόμη κι όταν ένα εθνικό μουσείο επιλέξει μια πολιτική πλήρους ανοικτής πρόσβασης, μπορεί να διατηρήσει, αλλά και να αυξήσει την ισχύ και την επιρροή του στο πεδίο του πολιτισμού και της γνώσης, αξιοποιώντας το έργο των ακτιβιστών που συντηρούν, βελτιώνουν και εμπλουτίζουν τα ψηφιακά κοινά (στη βάση των κανόνων λειτουργίας τους), αναδεικνύοντας το εικονογραφικό περιεχόμενο έναντι του κειμενικού, και πριμοδοτώντας συγκεκριμένες χρήσεις των έργων και των τεκμηριωτικών πληροφοριών έναντι κάποιων άλλων.

Η πολιτική ανοικτής πρόσβασης του συγκεκριμένου μουσείου όμως, φανερώνει και κάτι ακόμη: ότι για την ώρα, οι ψηφιακές συλλογές και οι δημιουργικές δυνατότητες σχεδιάζονται έχοντας κατά νου έναν ιδανικό χρήστη του διαδικτύου, ακριβώς όπως σχεδιάζονταν και παλαιότερα οι μουσειακές εκθέσεις στη βάση ενός ιδανικού επισκέπτη κατ' εικόνα του επιμελητή. Η τρέχουσα ρητορική που εκφέρεται σε σχέση με τις δυνατότητες και τα οφέλη της ανοικτής πρόσβασης δεν αναφέρεται στις προϋποθέσεις που πρέπει να ισχύουν από την πλευρά του χρήστη, ώστε να μπορεί να επαναχρησιμοποιεί το ψηφιακό και ψηφιοποιημένο περιεχόμενο, όταν και όπως επιθυμεί — ή για να είμαστε πιο ακριβείς, όπως σχεδιάζεται από τους φορείς να το επαναχρησιμοποιεί.

Αυτές οι προϋποθέσεις είναι μάλλον περισσότερες από τις προϋποθέσεις που απαιτούνται για να εισέλθει κάποιος ισότιμα στους 'φυσικούς' χώρους των μουσείων. Και αυτό διότι, εάν ο στόχος της ανοικτής πρόσβασης είναι να ενθαρρύνει την παραγωγή νέας γνώσης, την πολυφωνία, την επιχειρηματικότητα κ.λπ. μέσω της επανάχρησης του -δημοσιευμένου στον ιστό- περιεχομένου από το ευρύ κοινό, τότε ο κάθε χρήστης του διαδικτύου θα πρέπει να γνωρίζει μια σειρά από επιστημονικά,

νομικά και ηθικά ζητήματα (π.χ. μεθόδους κοινωνικής, ιστορικής και αρχαιακής έρευνας, νομικό πλαίσιο περί πνευματικής ιδιοκτησίας, κώδικα ηθικής και δεοντολογίας κ.λπ.), αλλά και να διαθέτει εξειδικευμένες ψηφιακές δεξιότητες (π.χ. γνώσεις προγραμματισμού, μεθόδους ψηφιακής έρευνας κ.λπ.), ώστε να μπορεί να συμμετέχει ισότιμα στη διαμόρφωση του πολιτισμού και της γνώσης. Και την ίδια στιγμή, τα εθνικά μουσεία (και όλοι οι φορείς πολιτιστικής κληρονομιάς) οφείλουν να γίνουν πιο διαφανείς σε σχέση με τις πολιτικές τους, και να ανοίξουν τις εσωτερικές διαδικασίες λήψης των αποφάσεων τους.

## **ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ**





**Πίνακας 1:**  
**Βασικές πληροφορίες σε σχέση με τον τύπο και την ταυτότητα των εθνικών μουσείων-μελετών περίπτωσης**

Μουσείο	Τύπος	Έτος ίδρυσης	Ιδρυτής	Ιδρυτική Συλλογή	Κύρια Συλλογή - Ιστορική Περίοδος
<b>Βρετανικό Μουσείο</b> Λονδίνο, Μεγάλη Βρετανία	Μουσείο τέχνης / καθολικής επισκόπησης (ιστορίας των πολιτισμών)	1753 Έναρξη λειτουργίας: 1759	Βρετανικό κράτος	Ιδιωτική συλλογή του σερ Χανς Σλόαν	Έργα τέχνης από όλους τους πολιτισμούς, από την αρχαιότητα έως σήμερα
<b>Λούβρο</b> Παρίσι, Γαλλία	Μουσείο τέχνης / καθολικής επισκόπησης (ιστορίας της τέχνης)	1793	Γαλλική Επανάσταση	Βασιλική συλλογή έργων τέχνης	Έργα 'δυτικής' τέχνης από το μεσαίωνα έως το 1848, και έργα πολιτισμών που προηγήθηκαν και επηρέασαν αυτήν την τέχνη
<b>Κρατικό Μουσείο της Ολλανδίας</b> Άμστερνταμ, Ολλανδία	Μουσείο τέχνης και ιστορίας	1800 (Χάγη) 1808 (Άμστερνταμ)	Βαταβική Δημοκρατία	Βασιλική συλλογή έργων τέχνης, και πορτρέτα και ιστορικά αντικείμενα προσωπικτήτων της Βαταβικής Δημοκρατίας	Έργα τέχνης, κυρίως ζωγραφικοί πίνακες της Ολλανδικής Χρυσής Εποχής (17ος αιώνας)
<b>Γερμανικό Ιστορικό Μουσείο</b> Νυρεμβέργη, Γερμανία	Μουσείο τέχνης και ιστορίας	1852	Γερμανικό κράτος	Ιδιωτική συλλογή του Βαρόνου του Άουφφες	Έργα τέχνης και ιστορικά αντικείμενα των γερμανόφωνων πολιτισμών, από την αρχαιότητα έως σήμερα
<b>Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο</b> Αθήνα, Ελλάδα	Μουσείο τέχνης	1893	Ελληνικό κράτος	Συλλογή που ξεκίνησε να δημιουργείται επί Προσωρινής Διοίκησης και επί Καποδίστρια	Έργα τέχνης αρχαίου ελληνικού πολιτισμού, από την προϊστορία έως την ύστερη αρχαιότητα



**Πίνακας 2:**

**Βασικές πληροφορίες σε σχέση με την ψηφιακή παρουσία των εθνικών μουσείων-μελετών περίπτωσης**

Μουσείο	Ψηφιακή παρουσία
<p><b>Βρετανικό Μουσείο</b>  <b>Λονδίνο, Μεγάλη Βρετανία</b>                      Τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Ιστοσελίδα: <a href="https://www.britishmuseum.org">https://www.britishmuseum.org</a></li> <li>- Ιστολόγιο: <a href="https://blog.britishmuseum.org">https://blog.britishmuseum.org</a></li> <li>- 5 κοινωνικά δίκτυα: Facebook, Instagram, Twitter, YouTube, LinkedIn</li> <li>- Google Arts &amp; Culture <a href="https://artsandculture.google.com/partner/the-british-museum">https://artsandculture.google.com/partner/the-british-museum</a></li> <li>- Ψηφιακή συλλογή - βάση δεδομένων σε:                             <ul style="list-style-type: none"> <li>- Ιστοσελίδα του μουσείου (περίπου 4,5 εκατομμύρια αντικείμενα, βλ. <a href="https://www.britishmuseum.org/collection">https://www.britishmuseum.org/collection</a>)</li> <li>- Europeana (2 ψηφιακά αντίγραφα, βλ. <a href="https://bit.ly/2ZKakS3">https://bit.ly/2ZKakS3</a>)</li> </ul> </li> </ul>
<p><b>Λούβρο</b>  <b>Παρίσι, Γαλλία</b>                      Τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Ιστοσελίδα: <a href="https://www.louvre.fr/en">https://www.louvre.fr/en</a></li> <li>- 5 κοινωνικά δίκτυα: Facebook, Instagram, Twitter, YouTube, Dailymotion</li> <li>- Ψηφιακή συλλογή - βάση δεδομένων Atlas σε:                             <ul style="list-style-type: none"> <li>- Ιστοσελίδα του μουσείου (30.000 έργα τέχνης από την έκθεση, με βασικές πληροφορίες που υπάρχουν στις συνοδευτικές ταμπέλες, σχόλια και αναλύσεις από τους επιμελητές και άλλα μέλη του προσωπικού του μουσείου. Η βάση μεταφράστηκε στα αγγλικά το 2009 με χορηγία των Αμερικανών Φίλων του Λούβρου, περιλαμβάνοντας πληροφορίες για 22.000 έργα τέχνης από όλα τα τμήματα του μουσείου. Μέσω της ιστοσελίδας του, το μουσείο παρέχει ελεύθερη πρόσβαση σε 6 ακόμη βάσεις δεδομένων, βλ. <a href="https://www.louvre.fr/en/moteur-de-recherche-oeuvres?tab=3#tabs">https://www.louvre.fr/en/moteur-de-recherche-oeuvres?tab=3#tabs</a>).</li> <li>- Πύλη Moteur Collections του γαλλικού Υπουργείου Πολιτισμού (<a href="http://www.culture.fr/eng/Ressources/Moteur-Collections">http://www.culture.fr/eng/Ressources/Moteur-Collections</a>), η οποία είναι ένας από τους τρεις εθνικούς συσσωρευτές που τροφοδοτούν τη Europeana. Οι άλλοι δύο εθνικοί συσσωρευτές είναι η ψηφιακή βιβλιοθήκη Gallica της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας και το γαλλικό Εθνικό Οπτικοακουστικό Ινστιτούτο, βλ. <a href="http://www.culture.fr/eng/Ressources/Moteur-Collections/Qui-somme-nous">http://www.culture.fr/eng/Ressources/Moteur-Collections/Qui-somme-nous</a>.</li> <li>- Europeana (4 ψηφιακά αντίγραφα, βλ. <a href="https://bit.ly/37ZEUfd">https://bit.ly/37ZEUfd</a>)</li> </ul> </li> </ul>
<p><b>Κρατικό Μουσείο της Ολλανδίας</b>  <b>Άμστερνταμ, Ολλανδία</b>                      Τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Ιστοσελίδα: <a href="https://www.rijksmuseum.nl/en">https://www.rijksmuseum.nl/en</a></li> <li>- 3 κοινωνικά δίκτυα: Facebook, Instagram, Twitter</li> <li>- Google Arts &amp; Culture: <a href="https://artsandculture.google.com/partner/rijksmuseum">https://artsandculture.google.com/partner/rijksmuseum</a></li> <li>- Ψηφιακή συλλογή - βάση δεδομένων σε:                             <ul style="list-style-type: none"> <li>- Ιστοσελίδα του μουσείου (Rijksstudio, 703.702 ψηφιακά αντίγραφα, βλ. <a href="https://www.rijksmuseum.nl/en/search">https://www.rijksmuseum.nl/en/search</a>)</li> <li>- Βάση δεδομένων Collectie Nederland του Φορέα Πολιτιστικής Κληρονομιάς της Ολλανδίας του Υπουργείου Παιδείας, Πολιτισμού και Επιστημών (μεταδεδομένα για 703.316 ψηφιακά αντίγραφα, βλ. <a href="https://bit.ly/3pKrE45">https://bit.ly/3pKrE45</a>)</li> <li>- Europeana (337.272 ψηφιακά αντίγραφα, βλ. <a href="https://bit.ly/3skfQHm">https://bit.ly/3skfQHm</a>)</li> </ul> </li> </ul>
<p><b>Γερμανικό Εθνικό Μουσείο</b>  <b>Νυρεμβέργη, Γερμανία</b>                      Τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Ιστοσελίδα <a href="https://www.gnm.de/en/">https://www.gnm.de/en/</a></li> <li>- Ιστολόγιο: <a href="https://www.gnm.de/blog/">https://www.gnm.de/blog/</a></li> <li>- 4 κοινωνικά δίκτυα: Facebook, Instagram, Twitter, YouTube</li> <li>- Ψηφιακή συλλογή - βάση δεδομένων σε:                             <ul style="list-style-type: none"> <li>- Ιστοσελίδα του μουσείου (περίπου 75.000 αντικείμενα. Μέσω της ιστοσελίδας του, το μουσείο παρέχει πρόσβαση και σε 11 ακόμη καταλόγους-βάσεις δεδομένων, βλ. <a href="https://www.gnm.de/en/collections/online-holdings/">https://www.gnm.de/en/collections/online-holdings/</a>).</li> <li>- Γερμανική Ψηφιακή Βιβλιοθήκη (26.982 ψηφιακά αντίγραφα, βλ. <a href="https://bit.ly/3aPtPit">https://bit.ly/3aPtPit</a>)</li> </ul> </li> </ul>
<p><b>Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο</b>  <b>Αθήνα, Ελλάδα</b>                      Τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Ιστοσελίδα: <a href="https://www.namuseum.gr">https://www.namuseum.gr</a></li> <li>- Ιστολόγιο: <a href="https://all4nam.com">https://all4nam.com</a></li> <li>- 4 κοινωνικά δίκτυα: Facebook, Instagram, Twitter, YouTube</li> </ul>



**Πίνακας 3:**  
**Βασικές πληροφορίες σε σχέση με την πολιτική ανοικτής πρόσβασης**  
**στο ψηφιακό και ψηφιοποιημένο περιεχόμενο των εθνικών μουσείων-μελετών περίπτωσης**

Μουσείο	Σύνοψη όρων χρήσης ψηφιακού και ψηφιοποιημένου περιεχομένου
<p align="center"><b>Βρετανικό Μουσείο</b> Λονδίνο, Μεγάλη Βρετανία</p>	<p>Το μουσείο παρέχει περιεχόμενο στην ιστοσελίδα και την ψηφιακή του συλλογή - βάση δεδομένων υπό τους όρους της άδειας Creative Commons Αναφορά Δημιουργού - Μη-Εμπορική Χρήση - Παρόμοια Διανομή 4.0 Διεθνής (CC BY-NC-SA 4.0). Η άδεια αφορά το περιεχόμενο για το οποίο το μουσείο κατέχει τα πνευματικά δικαιώματα. Το μουσείο δεν αδειοδοτεί περιεχόμενο με άδειες Creative Commons, όταν αυτό σχετίζεται με ευαίσθητα πολιτισμικά ζητήματα, ή όταν αυτή η αδειοδότηση συγκρούεται με άλλες πολιτικές του μουσείου, όπως είναι, για παράδειγμα, η πολιτική του για τα ανθρώπινα υπολείμματα.</p> <p>Βλ. British Museum, "Copyright and Permissions": <a href="https://www.britishmuseum.org/terms-use/copyright-and-permissions">https://www.britishmuseum.org/terms-use/copyright-and-permissions</a> (τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021).</p>
<p align="center"><b>Λούβρο</b> Παρίσι, Γαλλία</p>	<p>Το μουσείο δημοσιεύει όλο το περιεχόμενο στην ιστοσελίδα και την ψηφιακή του συλλογή - βάση δεδομένων με την επιφύλαξη παντός δικαιώματος ("all rights reserved").</p> <p>Βλ. The Louvre, "Legal Information and Terms of Use": <a href="https://www.louvre.fr/en/legal-information-and-terms-use">https://www.louvre.fr/en/legal-information-and-terms-use</a> (τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021) και The Louvre, "Conditions for Use of Images": <a href="https://www.louvre.fr/en/conditions-use-images">https://www.louvre.fr/en/conditions-use-images</a> (τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021).</p> <p>Βέβαια, το Λούβρο φαίνεται ότι βρίσκεται σε μία φάση αναθεώρησης της ψηφιακής του στρατηγικής, και είναι πιθανό, στο άμεσο μέλλον, να αναθεωρήσει και την αδειοδότηση του ψηφιακού και ψηφιοποιημένου περιεχομένου του. Επ' αυτού, βλ. Accenture (2019), "The Louvre Revamps Its Digital Strategy with Help from Accenture Interactive to Further Enrich Visitor Experience": <a href="https://web.archive.org/web/20200919003753/https://newsroom.accenture.com/news/the-louvre-revamps-its-digital-strategy-with-help-from-accenture-interactive-to-further-enrich-visitor-experience.htm">https://web.archive.org/web/20200919003753/https://newsroom.accenture.com/news/the-louvre-revamps-its-digital-strategy-with-help-from-accenture-interactive-to-further-enrich-visitor-experience.htm</a> (τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021). Leroi, M.V., Renoux, A.M. (2018), "Louvre Museum: Coordinating Digital Innovation in Museums: The Louvre Museum", εισήγηση στο συνέδριο "Cultural Heritage Communities and Audiences in Today's Digital Environment" (Βερολίνο, 19 Ιουνίου 2018): <a href="http://www.dedale.info/_objets/medias/autres/am-renoux-louvre-berlinheritagesummit-2018-1136.pdf">http://www.dedale.info/_objets/medias/autres/am-renoux-louvre-berlinheritagesummit-2018-1136.pdf</a> (τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021).</p>
<p align="center"><b>Κρατικό Μουσείο της Ολλανδίας</b> Άμστερνταμ, Ολλανδία</p>	<p>Το μουσείο παρέχει πλήρη ανοικτή πρόσβαση στα ψηφιακά αντίγραφα των έργων που ανήκουν στο Δημόσιο Τομέα (Public Domain), καθώς και στις τεκμηριωτικές πληροφορίες (μεταδεδομένα).</p> <p>Βλ. Rijksmuseum, "Our Data in a Nutshell": <a href="https://www.rijksmuseum.nl/en/research/conduct-research/data/overview">https://www.rijksmuseum.nl/en/research/conduct-research/data/overview</a> (τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021).</p>
<p align="center"><b>Γερμανικό Εθνικό Μουσείο</b> Νυρεμβέργη, Γερμανία</p>	<p>Το μουσείο δημοσιεύει όλο το περιεχόμενο στην ιστοσελίδα και την ψηφιακή του συλλογή - βάση δεδομένων με την επιφύλαξη παντός δικαιώματος ("all rights reserved").</p> <p>Βλ. Germanisches Nationalmuseum, "Impressum": <a href="https://objektkatalog.gnm.de/impressum">https://objektkatalog.gnm.de/impressum</a> (τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021).</p>
<p align="center"><b>Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο</b> Αθήνα, Ελλάδα</p>	<p>Το μουσείο δημοσιεύει όλο το περιεχόμενο στην ιστοσελίδα του με την επιφύλαξη παντός δικαιώματος ("all rights reserved").</p> <p>Το μουσείο δεν έχει δημοσιεύσει στην ιστοσελίδα του όρους χρήσης.</p>



**Πίνακας 4:**  
**Προτεραιότητες της Europeana ανά Στρατηγικό Έγγραφο<sup>242</sup>**

<b>Στρατηγικό Σχέδιο 2011-2015 Δημοσίευση: 2010</b>	<b>Στρατηγική 2015-2020 Δημοσίευση: 2014</b>	<b>Στρατηγική Αναθεώρηση 2020 Δημοσίευση: 2017</b>	<b>Στρατηγική 2020-2025 Δημοσίευση: 2020</b>
<b>Προτεραιότητα 1 Συσώρευση</b> Δημιουργία της ανοικτής έμπιστης πηγής για το περιεχόμενο της ευρωπαϊκής πολιτιστικής κληρονομιάς.	<b>Προτεραιότητα 1 Βελτίωση της ποιότητας των δεδομένων</b> Ο διαμοιρασμός του καλύτερου δυνατού περιεχομένου πρέπει να γίνει πιο ελκυστικός για τους θεσμούς.	<b>Προτεραιότητα 1</b> Διευκόλυνση και ανταμοιβή των φορέων πολιτισμικής κληρονομιάς ώστε να διαμοιράζουν περιεχόμενο υψηλής ποιότητας.	<b>Προτεραιότητα 1 Ενδυνάμωση της υποδομής</b> Επένδυση σε καινοτόμες δραστηριότητες, ώστε η υποδομή να στηρίζεται σε τεχνολογία αιχμής.
<b>Προτεραιότητα 2 Διευκόλυνση</b> Υποστήριξη του τομέα πολιτιστικής κληρονομιάς μέσω της μεταφοράς γνώσης, της καινοτομίας και της συνηγορίας.	<b>Προτεραιότητα 2 Άνοιγμα των δεδομένων</b> Δέσμευση ώστε τα δεδομένα που παρέχονται από τους εταίρους να είναι όσο το δυνατόν πιο ανοικτά προσβάσιμα, ώστε οι χρήστες να μπορούν να τα δουν και να τα επαναχρησιμοποιούν εντός του νομικού πλαισίου περί πνευματικών δικαιωμάτων.	<b>Προτεραιότητα 2</b> Κλιμάκωση με τη βοήθεια των εταίρων για την προσέγγιση στοχευμένων αγορών και ομάδων κοινού.	<b>Προτεραιότητα 2 Βελτίωση της ποιότητας των δεδομένων</b> Επένδυση σε δραστηριότητες με στόχο τη βελτίωση του περιεχομένου σε συνεργασία με συσσωρευτές και παρόχους δεδομένων. Χρήση νέων τεχνολογιών για τον αυτόματο εμπλουτισμό των μεταδεδομένων.
<b>Προτεραιότητα 3 Διανομή</b> Διάθεση της κληρονομιάς στους χρήστες όπου κι αν βρίσκονται, όποτε τη θέλουν.	<b>Προτεραιότητα 3 Δημιουργία αξίας για τους εταίρους</b> Σκληρή εργασία προκειμένου: (α) οι άνθρωποι να βρίσκουν ενδιαφέρουσες αναφορές, (β) οι θεσμοί μνήμης να αποκτούν την ορατότητα, τη μείωση και την επιστροφή των δαπανών που τους αξίζει, και (γ) οι δημιουργοί να αναζωογονούν την οικονομία με καινοτόμες ιδέες.	<b>Προτεραιότητα 3</b> Προσέλκυση του κοινού μέσω των ιστοσελίδων της Europeana και μέσω συμμετοχικών καμπανιών.	<b>Προτεραιότητα 3 Ανάπτυξη ικανοτήτων</b> Υποστήριξη και εκπαίδευση των θεσμών για την επίτευξη του ψηφιακού μετασχηματισμού τους. Ανάδειξη της σημασίας και της προστιθέμενης αξίας της ψηφιοποίησης, της υιοθέτησης προτύπων, καλών πρακτικών και κοινών λύσεων για την παροχή υψηλής ποιότητας περιεχομένου, το οποίο θα είναι χρήσιμο σε ένα παγκόσμιο διαδικτυακό κοινό, και θα ευθαρρύνει την καινοτομία.
<b>Προτεραιότητα 4 Συμμετοχή</b> Καλλιέργεια νέων τρόπων συμμετοχής των χρηστών στη δική τους πολιτιστική κληρονομιά.			

<sup>242</sup> Μέχρι στιγμής, το Ίδρυμα Europeana έχει δημοσιεύσει τρία στρατηγικά σχέδια για τις περιόδους 2011-2015, 2015-2020 και 2020-2025, και μία αναθεώρηση στο μέσο της δεύτερης περιόδου, με βάση τα συμπεράσματα του Συμβουλίου της 31ης Μαΐου 2016 σχετικά με τον ρόλο της Europeana για την ψηφιακή πρόσβαση, την προβολή και τη χρήση της ευρωπαϊκής πολιτιστικής κληρονομιάς. Τα στρατηγικά έγγραφα της Europeana είναι τα: (α) Europeana Strategic Plan 2011-2015: [https://pro.europeana.eu/files/Europeana\\_Professional/Publications/Strategic%20Plan%202011-2015%20\(colour\).pdf](https://pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/Publications/Strategic%20Plan%202011-2015%20(colour).pdf) (τελευταία πρόσβαση: 28.01.2021), (β) Europeana Strategy 2015-2020: <https://strategy2020.europeana.eu> (τελευταία πρόσβαση: 28.01.2021), (γ) Europeana 2020 Strategic update: <https://strategy2020.europeana.eu/update/> (τελευταία πρόσβαση: 28.01.2021), και (δ) Europeana Strategy 2020-2025: <https://pro.europeana.eu/page/strategy-2020-2025-summary> (τελευταία πρόσβαση: 28.01.2021). Σχετικά με τα συμπεράσματα του Συμβουλίου της 31ης Μαΐου 2016, βλ. Council of the EU, 2016, "Council Conclusions on the Role of Europeana for the Digital Access, Visibility and Use of European Cultural Heritage": <https://data.consilium.europa.eu/doc/document/ST-9643-2016-INIT/en/pdf> (τελευταία πρόσβαση: 28.01.2021).





## ΠΗΓΕΣ - ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Ιστοσελίδες

#### Ελληνόγλωσσες

Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο: <https://www.namuseum.gr> (τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021).

- "Ιστολόγιο": <https://all4nam.com> (τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021).
- "Μνήμες 1940-1944": <https://www.namuseum.gr/to-moyseio/i-diasosi-ton-agalmaton/> (τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021).

#### Ξενόγλωσσες

Accenture (2009), "The Louvre Revamps Its Digital Strategy with Help from Accenture Interactive to Further Enrich Visitor Experience" (αρχαιοθετημένη ιστοσελίδα): <https://web.archive.org/web/20200919003753/https://newsroom.accenture.com/news/the-louvre-revamps-its-digital-strategy-with-help-from-accenture-interactive-to-further-enrich-visitor-experience.htm> (τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021).

Berlin Declaration on Open Access to Knowledge in the Science and Humanities (2003): <https://openaccess.mpg.de/Berlin-Declaration> (τελευταία πρόσβαση: 25.01.2021).

Bethesda Statement on Open Access Publishing (2003): <https://dash.harvard.edu/handle/1/4725199> (τελευταία πρόσβαση: 25.01.2021).

BnF Gallica: <https://gallica.bnf.fr/> (τελευταία πρόσβαση: 26.01.2021).

- "A Propos": <https://gallica.bnf.fr/edit/und/a-propos> (τελευταία πρόσβαση: 26.01.2021).

British Museum: <https://www.britishmuseum.org> (τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021).

- "Blog": <https://blog.britishmuseum.org> (τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021).
- "Collection": <https://www.britishmuseum.org/collection> (τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021).
- "Copyright and Permissions": <https://www.britishmuseum.org/terms-use/copyright-and-permissions> (τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021).
- "History": <https://www.britishmuseum.org/about-us/british-museum-story/history> (τελευταία πρόσβαση: 10.02.2021).
- "Sir Hans Sloane": <https://www.britishmuseum.org/about-us/british-museum-story/sir-hans-sloane> (τελευταία πρόσβαση: 10.02.2021).

Budapest Open Access Initiative (2002): <https://www.budapestopenaccessinitiative.org> (τελευταία πρόσβαση: 25.01.2021).

CC Toolkit for Business: <https://business-toolkit.creativecommons.org> (τελευταία πρόσβαση: 31.01.2021).

Collectie Nederland: Musea, Monumenten en Archeologie: <https://www.collectienederland.nl> (τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021).

Deutsche Digitale Bibliothek (DDB): <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de> (τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021).

EuNaMus: European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen: <https://ep.liu.se/eunamus/> (τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021).

Europeana: <https://www.europeana.eu/en> (τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021).

- "About Us": <https://pro.europeana.eu/about-us/mission> (τελευταία πρόσβαση: 28.01.2021).
- "Brief History": <https://pro.europeana.eu/about-us/mission#brief-history> (τελευταία πρόσβαση: 28.01.2021).

- "Brief History" (αρχαιοθετημένη ιστοσελίδα): <https://web.archive.org/web/20201229233525/https://pro.europeana.eu/about-us/mission> (τελευταία πρόσβαση: 28.01.2021).
- German History in Documents and Images (GHDI): <https://ghdi.ghi-dc.org> (τελευταία πρόσβαση: 10.02.2021).
- "Carlsbad Decrees: Confederal Press Law (September 20, 1819)": [http://ghdi.ghi-dc.org/sub\\_document.cfm?document\\_id=235](http://ghdi.ghi-dc.org/sub_document.cfm?document_id=235) (τελευταία πρόσβαση: 10.02.2021).
  - "The Six Articles (June 28, 1832) and the Ten Articles (July 5, 1832)": [http://ghdi.ghi-dc.org/sub\\_document.cfm?document\\_id=236](http://ghdi.ghi-dc.org/sub_document.cfm?document_id=236) (τελευταία πρόσβαση: 10.02.2021).
- Germanisches Nationalmuseum: <https://www.gnm.de/en/> (τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021).
- "Blog": <https://www.gnm.de/blog/> (τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021).
  - "Collections: Online Holdings": <https://www.gnm.de/en/collections/online-holdings/> (τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021).
  - "History and Architecture": <https://www.gnm.de/en/museum/history-and-architecture/> (τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021).
  - "Impressum": <https://objektkatalog.gnm.de/impressum> (τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021).
- Google Arts & Culture: <https://artsandculture.google.com> (τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021).
- Google Arts & Culture: The GLAM Sector Experience Survey: <https://web.archive.org/web/20210118151314/https://edinburgh.onlinesurveys.ac.uk/google-arts-and-culture-the-glam-sector-experience-survey> (τελευταία πρόσβαση: 27.01.2021).
- Google Books: <https://books.google.com> (τελευταία πρόσβαση: 27.01.2021).
- "History": <https://books.google.com/googlebooks/about/history.html> (τελευταία πρόσβαση: 27.01.2021).
  - "History" (αρχαιοθετημένη ιστοσελίδα): <https://web.archive.org/web/20160206043510/http://books.google.com/googlebooks/about/history.html> (τελευταία πρόσβαση: 27.01.2021).
- Louvre: <https://www.louvre.fr/en> (τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021).
- "Conditions for Use of Images": <https://www.louvre.fr/en/conditions-use-images> (τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021).
  - "Legal Information and Terms of Use": <https://www.louvre.fr/en/legal-information-and-terms-use> (τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021).
  - "Louvre Abu Dhabi": <https://www.louvre.fr/en/louvre-abu-dhabi> (τελευταία πρόσβαση: 26.01.2021).
  - "Louvre Expertise: Skills Sharing, Training, and Consulting for Cultural Institutions": <https://www.louvre.fr/en/louvre-expertise/> (τελευταία πρόσβαση: 26.01.2021).
  - "Louvre Lens": <https://www.louvre.fr/en/louvre-lens-0> (τελευταία πρόσβαση: 26.01.2021).
- Moteur Collections - Un Site du Ministère de la Culture: <http://www.culture.fr/eng/Ressources/Moteur-Collections> (τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021).
- "Qui sommes-nous?": <http://www.culture.fr/eng/Ressources/Moteur-Collections/Qui-sommes-nous> (τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021).
- Mundaneum: <http://www.mundaneum.org> (τελευταία πρόσβαση: 26.01.2021).
- "History": <http://archives.mundaneum.org/en/history> (τελευταία πρόσβαση: 26.01.2021).
- NaMu: Making National Museums: Comparing Institutional Arrangements, Narrative Scope and Cultural Integration: <https://cordis.europa.eu/project/id/46067> (τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021).
- NEMO - Network of European Museum Organisations: <https://www.ne-mo.org> (τελευταία πρόσβαση: 18.12.2020).
- "Museums During COVID-19": <https://www.ne-mo.org/advocacy/our-advocacy-work/museums-during-covid-19.html> (τελευταία πρόσβαση: 18.12.2020).

Open GLAM: <https://openglam.org> (τελευταία πρόσβαση: 25.01.2021).

- “Why”: <https://openglam.org/why/> (τελευταία πρόσβαση: 25.01.2021).
- Open GLAM στο PubPub, “Towards a Declaration on Open Access for Cultural Heritage”: <https://openglam.pubpub.org/> (τελευταία πρόσβαση: 25.01.2021).

Open GLAM Survey: <http://bit.ly/OpenGLAMsurvey> (τελευταία πρόσβαση: 25.01.2021).

Open Knowledge Foundation’s Open Definition 2.1: <https://opendefinition.org/od/2.1/en/> (τελευταία πρόσβαση: 25.01.2021).

Project Gutenberg: <https://www.gutenberg.org> (τελευταία πρόσβαση: 26.01.2021).

Rights Statements: <https://rightsstatements.org/en/> (τελευταία πρόσβαση: 23.09.2020).

Rijksmuseum: <https://www.rijksmuseum.nl/en> (τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021).

- “Our Data in a Nutshell”: <https://www.rijksmuseum.nl/en/research/conduct-research/data/overview> (τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021).
- “Rijksstudio”: <https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio> (τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021).
- “The New Rijksmuseum Boosts the Dutch Economy”: <https://www.rijksmuseum.nl/en/press/press-releases/the-new-rijksmuseum-boosts-the-dutch-economy> (τελευταία πρόσβαση: 25.11.2020).

SearchCulture.gr: <https://www.searchculture.gr> (τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021).

The Stanford Digital Library Technologies Project: <http://diglib.stanford.edu:8091> (τελευταία πρόσβαση: 27.01.2021).

World Wide Web Consortium (W3C): <https://www.w3.org> (τελευταία πρόσβαση: 28.01.2021).

- “Benefits of the Linked Data Approach”: [https://www.w3.org/2005/Incubator/ld/wiki/Benefits#Benefits\\_to\\_researchers.2C\\_students.2C\\_and\\_patrons](https://www.w3.org/2005/Incubator/ld/wiki/Benefits#Benefits_to_researchers.2C_students.2C_and_patrons) (τελευταία πρόσβαση: 28.01.2021).
- “Linked Data”: <https://www.w3.org/standards/semanticweb/data> (τελευταία πρόσβαση: 28.01.2021).

## **Δελτία τύπου της Ευρωπαϊκής Ένωσης**

IP/05/1202, Brussels, 30 September 2005, “Commission Unveils Plans for European Digital Libraries”: <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/news/commission-unveils-plans-european-digital-libraries> (τελευταία πρόσβαση: 22.09.2020).

IP/08/1255, Brussels, 11 August 2008, “Opening Soon: A Digital Library for Europe”: [https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/en/IP\\_08\\_1255](https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/en/IP_08_1255) (τελευταία πρόσβαση: 22.09.2020).

IP/08/1747, Brussels, 20 November 2008, “Now Online: ‘Europeana’, Europe’s Digital Library”: [https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/en/IP\\_08\\_1747](https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/en/IP_08_1747) (τελευταία πρόσβαση: 22.09.2020).

## **Συστάσεις και εκθέσεις της Ευρωπαϊκής Ένωσης**

Commission Recommendation of 24 August 2006 on the Digitization and Online Accessibility of Cultural Material and Digital Preservation, ELI: <http://data.europa.eu/eli/reco/2006/585/oj> (τελευταία πρόσβαση: 20.09.2020).

Council of the EU (2016), “Council Conclusions on the Role of Europeana for the Digital Access, Visibility and Use of European Cultural Heritage”, <https://data.consilium.europa.eu/doc/document/ST-9643-2016-INIT/en/pdf> (τελευταία πρόσβαση: 28.01.2021).

Directorate-General for Education, Youth, Sport and Culture of the European Commission (2017), *Promoting Access to Culture via Digital Means. Policies and Strategies for Audience Development: Work Plan for Culture 2015-2018*, Luxembourg: Publications Office of the European Union, <https://op.europa.eu/s/n1pz> (τελευταία πρόσβαση: 25.11.2020).

European Commission (2018), *Evaluation of Europeana and Orientations for its Future Development, Following Adoption of Council Conclusions by EYCS Council on 31/05/2016*, Luxembourg: Publications Office of the European Union, <https://op.europa.eu/s/oj/cj> (τελευταία πρόσβαση: 28.01.2021).

Niggemann, E., De Decker, J., Lévy, M. (2011), *The New Renaissance: Report of the Comité des Sages on Bringing Europe's Cultural Heritage Online*, Luxembourg: Publications Office of the European Union, <https://op.europa.eu/s/oJez> (τελευταία πρόσβαση: 28.01.2021).

### **Στρατηγικά έγγραφα, κατευθυντήριες αρχές και προδιαγραφές της Europeana**

Europeana Licensing Framework: <https://pro.europeana.eu/page/europeana-licensing-framework> (τελευταία πρόσβαση: 23.09.2020).

Europeana Strategic Plan 2011-2015: [https://pro.europeana.eu/files/Europeana\\_Professional/Publications/Strategic%20Plan%202011-2015%20\(colour\).pdf](https://pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/Publications/Strategic%20Plan%202011-2015%20(colour).pdf) (τελευταία πρόσβαση: 28.01.2021).

Europeana Strategy 2015-2020: <https://strategy2020.europeana.eu> (τελευταία πρόσβαση: 28.01.2021).

Europeana 2020 Strategic update: <https://strategy2020.europeana.eu/update/> (τελευταία πρόσβαση: 28.01.2021).

Europeana Strategy 2020-2025: <https://pro.europeana.eu/page/strategy-2020-2025-summary> (τελευταία πρόσβαση: 28.01.2021).

The Europeana Public Domain Charter, <https://pro.europeana.eu/post/the-europeana-public-domain-charter> (τελευταία πρόσβαση: 23.09.2020).

### **Βιβλιογραφία**

#### **Ελληνόγλωσση**

Αγγελάκη, Γ. (2014), *Ανοικτά και Διασυνδεδεμένα Πολιτιστικά Δεδομένα*, Αθήνα: ΕΚΤ, <http://hdl.handle.net/10442/14420> (τελευταία πρόσβαση: 28.01.2021).

Βουδούρη, Δ. (2003), *Κράτος και Μουσεία: Το Θεσμικό Πλαίσιο των Αρχαιολογικών Μουσείων*, Αθήνα: Εκδόσεις Σάκκουλα.

Γκαζή, Α. (2012), "Εθνικά Μουσεία στην Ελλάδα: Όψεις του Εθνικού Αφηγήματος", στο Α. Μπούνια, Α. Γκαζή (επιμ.), *Εθνικά Μουσεία στη Νότια Ευρώπη: Ιστορία και Προοπτικές*, Αθήνα: Καλειδοσκόπιο, σσ. 36-71.

Γκαζή, Α., Μπούνια, Α. (2012), "Εισαγωγή: Ζητήματα Μελέτης των Εθνικών Μουσείων", στο Α. Μπούνια, Α. Γκαζή (επιμ.), *Εθνικά Μουσεία στη Νότια Ευρώπη: Ιστορία και Προοπτικές*, Αθήνα: Καλειδοσκόπιο, σσ. 8-25.

Gorgels, P. (2018), "Rijksstudio - Φτιάξε το Δικό σου Αριστούργημα", στο Τενεκετζής, Α.Ν., Πιέρρου, Β., Καρατζά, Μ. (επιμ.), *Ψηφιακή Αειφορία: Νέες Προοπτικές για Μουσεία και Πολιτιστικούς Οργανισμούς*, Πρακτικά Επιστημονικής Διημερίδας, 22-23 Μαΐου 2015, Αθήνα: PostScriptum, σσ. 65-71, [http://www.postscriptum.gr/media/1997/booklet\\_synedriou\\_noe17.pdf](http://www.postscriptum.gr/media/1997/booklet_synedriou_noe17.pdf) (τελευταία πρόσβαση: 02.02.2021).

Hobsbawm, E.J. (2008/1962), *Η Εποχή των Επαναστάσεων 1789-1848*, μτφρ. Μ. Οικονομοπούλου, Αθήνα: ΜΙΕΤ.

Hobsbawm, E.J. (2006/1976), *Η Εποχή του Κεφαλαίου 1848-1875*, μτφρ. Δ. Κούρτοβικ, Αθήνα: ΜΙΕΤ.

Hobsbawm, E.J. (2007/1987), *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών 1875-1914*, μτφρ. Κ. Σκλαβενίτη, Αθήνα: ΜΙΕΤ.

Κόκκου, Α. (2009), *Η Μέριμνα για τις Αρχαιότητες στην Ελλάδα και τα Πρώτα Μουσεία*, β' έκδοση, Αθήνα: Εκδόσεις Καπόν.

Κουλούρη, Χ. (2020), *Φουστανέλες και Χλαμύδες: Ιστορική Μνήμη και Εθνική Ταυτότητα 1821-1930*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Μπαστέα, Ε. (2008), *Αθήνα 1834-1896: Νεοκλασική Πολεοδομία και Ελληνική Εθνική Συνείδηση*, Αθήνα: Libro.

- Μπούνια, Α., Γκαζή, Α. (επιμ., 2012), *Εθνικά Μουσεία στη Νότια Ευρώπη: Ιστορία και Προοπτικές*, Αθήνα: Καλειδοσκόπιο.
- Τενεκετζής, Α.Ν., Πιέρρου, Β., Καρατζά, Μ. (επιμ., 2018), *Ψηφιακή Αειφορία: Νέες Προοπτικές για Μουσεία και Πολιτιστικούς Οργανισμούς*, Πρακτικά Επιστημονικής Διημερίδας, 22-23 Μαΐου 2015, Αθήνα: PostScriptum, [http://www.postscriptum.gr/media/1997/booklet\\_synedriou\\_noe17.pdf](http://www.postscriptum.gr/media/1997/booklet_synedriou_noe17.pdf) (τελευταία πρόσβαση: 02.02.2021).
- Χαμηλάκης, Γ. (2012/2007), *Το Έθνος και τα Ερείπίά του: Αρχαιότητα, Αρχαιολογία και Εθνικό Φαντασιακό στην Ελλάδα*, μτφρ. Ν. Καλαϊτζής, Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.

## **Ξενόγλωσση**

- Aronsson, P. (2007), "Making National Museums: Comparing Institutional Arrangements, Narrative Scope and Cultural Integration", στο P. Aronsson, M. Hillström (επιμ.), *NaMu: Making National Museums Program. Setting the Frames*, 26-28.02.2007, Norrköping, Sweden, Conference Proceedings, Linköping: LiU E-Press, σσ. 5-12, <http://www.ep.liu.se/ecp/022/ecp07022.pdf> (τελευταία πρόσβαση: 08.04.2020).
- Aronsson, P. (2011), "Explaining National Museums. Exploring Comparative Approaches to the Study of National Museums", στο S.J. Knell, P. Aronsson, A.B. Amundsen, A.J. Barnes et al. (επιμ.), *National Museums: New Studies from Around the World*, London & New York: Routledge, σσ. 29-54.
- Aronsson, P., Bentz, E. (2011), "National Museums in Germany: Anchoring Competing Communities", στο P. Aronsson, G. Elgenius (επιμ.), *Building National Museums in Europe 1750-2010*, Conference Proceedings EuNaMus: European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen, Bologna, 28-30 April 2011, Linköping: LiU E-Press, σσ. 327-362, <http://www.ep.liu.se/ecp/064/ecp064.pdf> (τελευταία πρόσβαση: 08.04.2020).
- Aronsson, P., Elgenius, G. (επιμ., 2011), *Building National Museums in Europe 1750-2010*, Conference Proceedings EuNaMus: European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen, Bologna, 28-30 April 2011, Linköping: LiU E-Press, <http://www.ep.liu.se/ecp/064/ecp064.pdf> (τελευταία πρόσβαση: 08.04.2020).
- Aronsson, P., Elgenius, G. (2011), "Making National Museums in Europe - A Comparative Approach", στο P. Aronsson, G. Elgenius (επιμ.), *Building National Museums in Europe 1750-2010*, Conference Proceedings EuNaMus: European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen, Bologna, 28-30 April 2011, Linköping: LiU E-Press, σσ. 5-20, <http://www.ep.liu.se/ecp/064/ecp064.pdf> (τελευταία πρόσβαση: 08.04.2020).
- Aronsson P., Elgenius, G. (2015), *National Museums and Nation-Building in Europe, 1750-2010: Mobilization and Legitimacy, Continuity and Change*, London & New York: Routledge.
- Aronsson, P., Hillström M. (επιμ., 2007), *NaMu: Making National Museums Program. Setting the Frames*, 26-28.02.2007, Norrköping, Sweden, Conference Proceedings, Linköping: LiU E-Press <http://www.ep.liu.se/ecp/022/ecp07022.pdf> (τελευταία πρόσβαση: 08.04.2020).
- Aronsson, P., Nyblom A. (επιμ., 2008), *Comparing: National Museums, Territories, Nation-Building and Change. NaMu IV*, LiU, Norrköping, Sweden, 18-20.02.2008, Conference Proceedings, Linköping: LiU E-Press, <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:liu:diva-42466> (τελευταία πρόσβαση: 08.04.2020).
- Bennett, T. (1995), *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London & New York: Routledge.
- Bergvelt, E. (2010), "Potgieter's 'Rijksmuseum' and the Public Presentation of Dutch History in the National Museum (1800-1844)", στο L. Jensen, J. Leerssen, M. Mathijsen (επιμ.), *Free Access to the Past: Romanticism, Cultural Heritage and the Nation*, Leiden: Brill, σσ. 171-195.
- Bergvelt, E., Meijers D.J., Tibbe, L., van Wezel, E. (επιμ., 2009), *Napoleon's Legacy: The Rise of National Museums in Europe, 1794-1830*, Berlin: G + H Verlag.
- Black, G. (2012), *Transforming Museums in the Twenty-First Century*, London & New York: Routledge.

- Blotkamp, C. (2004), "Visual Arts: The Doom of the Golden Age", στο D. Fokkema, F. Grijzenhout (επιμ.), *Dutch Culture in a European Perspective, Volume 5: Accounting for the Past: 1650-2000*, μτφρ. P. Vincent, Assen: Royal van Gorcum / Palgrave Macmillan, σσ. 273-295.
- Bodenstein, F. (2011a), "National Museums in France", στο P. Aronsson, G. Elgenius (επιμ.), *Building National Museums in Europe 1750-2010*, Conference Proceedings EuNaMus: European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen, Bologna, 28-30 April 2011, Linköping: LiU E-Press, σσ. 289-326, <http://www.ep.liu.se/ecp/064/ecp064.pdf> (τελευταία πρόσβαση: 08.04.2020).
- Bodenstein, F. (2011b), "National Museums in the Netherlands", στο P. Aronsson, G. Elgenius (επιμ.), *Building National Museums in Europe 1750-2010*, Conference Proceedings EuNaMus: European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen, Bologna, 28-30 April 2011, Linköping: LiU E-Press, σσ. 595-623, <http://www.ep.liu.se/ecp/064/ecp064.pdf> (τελευταία πρόσβαση: 08.04.2020).
- Bodenstein, F., Poulot, D. (2012), "Τα Εθνικά Μουσεία της Γαλλίας", στο Α. Μπούνια, Α. Γκαζή (επιμ.), *Εθνικά Μουσεία στη Νότια Ευρώπη: Ιστορία και Προοπτικές*, Αθήνα: Εκδόσεις Καλειδοσκόπιο, σσ. 180-194.
- Boswel D., Evans J. (επιμ., 1999), *Representing the Nation: A Reader: History Heritage and Museums*, London & New York: Routledge.
- Brockmann, S. (2006), *Nuremberg: The Imaginary Capital*, New York: Camden House.
- Caygill, M. (2002), *The Story of the British Museum*, London: British Museum Press.
- Caygill, M., Date, C. (1999), *Building the British Museum*, London: British Museum Press.
- Davenport, T.H., Beck, J.C. (2000), "Getting the Attention You Need", *Harvard Business Review* 78 (5): 118-26.
- Davenport, T.H., Beck, J.C. (2001), *The Attention Economy: Understanding the New Currency of Business* Cambridge, MA: Harvard Business School Press.
- Duncan, C. (1991), "Art Museums and The Ritual of Citizenship", στο I. Karp, S.D. Lavine (επιμ.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington & London: Smithsonian Institution Press, σσ. 88-103.
- Duncan, C., Wallach, A. (1980), "The Universal Survey Museum", *Art History*, 3 (4): 448-469, <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.1980.tb00089.x> (τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021).
- Erway, R. (2009), "A View on Europeana from the US Perspective", *Liber Quarterly*, 19 (2): 103-121.
- Fallon, J. (2015), "Final Whitepapers for Establishing International and Interoperable Rights Statements Released", *Europeana Pro*, <https://pro.europeana.eu/post/final-whitepapers-for-establishing-international-interoperable-rights-statements-released> (τελευταία πρόσβαση: 23.09.2020).
- Gazi, A. (2008), "'Artfully Classified' and 'Appropriately Placed': Notes on the Display of Antiquities in Early Twentieth-Century Greece", στο D. Damaskos, D. Plantzos (επιμ.), *A Singular Antiquity. Archaeology and Hellenic Identity in Twentieth-Century Greece*, Athens: Benaki Museum, σσ. 67-82.
- Gazi, A. (2011), "National Museums in Greece: History, Ideology, Narratives", στο P. Aronsson, G. Elgenius (επιμ.), *Building National Museums in Europe 1750-2010*, Conference Proceedings EuNaMus: European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen, Bologna, 28-30 April 2011, Linköping: LiU E-Press, σσ. 363-399, <http://www.ep.liu.se/ecp/064/ecp064.pdf> (τελευταία πρόσβαση: 08.04.2020).
- Giffard, A. (2008), "Dilemmas of Digitization in Oxford", *AlainGiffard's Weblog*, <https://alaingiffard.wordpress.com/2008/05/29/dilemmas-of-digitization-in-oxford/> (τελευταία πρόσβαση: 26.01.2021).
- Goebel, S. (2007), "Exhibitions", στο J. Winter, J.-L. Robert (επιμ.), *Capital Cities at War: Paris, London, Berlin 1914-1919, Volume 2: A Cultural History*, Cambridge: Cambridge University Press, σσ. 143-187.
- Goldhaber, M.H. (1997), "The Attention Economy and the Net", *First Monday* 2 (4), <http://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/519/440>, <https://doi.org/10.5210/fm.v2i4.519> (τελευταία πρόσβαση: 31.01.2021).

- Goldschmidt, R., Otlet, P. (1990/1906), "On a New Form of the Book: The Microphotographic Book", στο W. Boyd Rayward (επιμ.), *International Organisation and Dissemination of Knowledge: Selected Essays of Paul Otlet*, Amsterdam: Elsevier Science Publishers B.V., σσ. 87-95.
- Goldschmidt, R., Otlet, P. (1990/1925), "The Preservation and International Diffusion of Thought: The Microphotographic Book", στο W. Boyd Rayward (επιμ.), *International Organisation and Dissemination of Knowledge: Selected Essays of Paul Otlet*, Amsterdam: Elsevier Science Publishers B.V., σσ. 204-210.
- Gorgels, P. (2013), "Rijksstudio: Make Your Own Masterpiece!", *MW2013: Museums and the Web 2013*, <https://mw2013.museumsandtheweb.com/paper/rijksstudio-make-your-own-masterpiece/> (τελευταία πρόσβαση: 02.02.2021).
- Gorgels, P. (2016), "Redesigned Rijksstudio: Everyone is a Museum Director!", *LinkedIn.com*, <https://www.linkedin.com/pulse/redesigned-rijksstudio-ready-mobile-era-peter-gorgels/> (τελευταία πρόσβαση: 02.02.2021).
- Grau, O., Coones, W., Rühse, V. (επιμ., 2017), *Museum and Archive on the Move: Changing Cultural Institutions in the Digital Era*, Berlin & Boston: De Gruyter.
- Hart, M. (1992), "The History and Philosophy of Project Gutenberg", *Project Gutenberg*, [http://www.gutenberg.org/about/background/history\\_and\\_philosophy.html](http://www.gutenberg.org/about/background/history_and_philosophy.html) (τελευταία πρόσβαση: 26.01.2021).
- Hart, M. (2004), "The Project Gutenberg Mission Statement", *Project Gutenberg*, [http://www.gutenberg.org/about/background/mission\\_statement.html](http://www.gutenberg.org/about/background/mission_statement.html) (τελευταία πρόσβαση: 26.01.2021).
- Hart, M., Newby, G. (2004), "Project Gutenberg Principle of Minimal Regulation/Administration", *Project Gutenberg*, [http://www.gutenberg.org/about/background/minimal\\_regulation.html](http://www.gutenberg.org/about/background/minimal_regulation.html) (τελευταία πρόσβαση: 26.01.2021).
- Hinterding, E., Horsch, F. (1989), "A Small but Choice Collection: The Art Gallery of King Willem II of the Netherlands (1792-1849)", *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 19 (1/2): 5-122, <https://doi.org/10.2307/3780733> (τελευταία πρόσβαση: 25.01.2021).
- Impey, O., MacGregor, A. (1985), *The Origins of Museums The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, Oxford: Clarendon Press.
- International Rights Statements Working Group (Μάιος 2018 / Οκτώβριος 2015), "White Paper: Recommendations for Standardized International Rights Statements", [https://rightsstatements.org/files/180531recommendations\\_for\\_standardized\\_international\\_rights\\_statements\\_v1.2.2.pdf](https://rightsstatements.org/files/180531recommendations_for_standardized_international_rights_statements_v1.2.2.pdf) (τελευταία πρόσβαση: 28.01.2021).
- James, H. (2000/1989), *A German Identity: 1770 to the Present Day*, London: Phoenix Press.
- Jeanneney, J.-N. (2007), *Google and the Myth of Universal Knowledge*, μτφρ. T.L. Fagan, Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Jenkins, I. (1992), *Archaeologists and Aesthetes in the Sculpture Galleries of the British Museum 1800-1939*, London: British Museum Press.
- Jensen, L., Leerssen, J., Mathijssen M. (επιμ., 2010), *Free Access to the Past: Romanticism, Cultural Heritage and the Nation*, Leiden: Brill.
- Kaminka, I. (1994), "The Grand Louvre A Museum International Report", *Museum International*, 46 (3): 38-41, <https://doi.org/10.1111/j.1468-0033.1994.tb01185.x> (τελευταία πρόσβαση: 25.11.2020).
- Kammel, F.M. (2012), "The Germanisches Nationalmuseum in Nuremberg: The Cultural Memory of a Nation Without National Borders", στο D. Poulot, F. Bodenstern, J.M. Lanzarote Guiral (επιμ.), *Great Narratives of the Past Traditions and Revisions in National Museums*, Conference Proceedings EuNaMus: European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen, Paris, 28 June - 1 July & 25-26 November 2011, Linköping: LiU E-Press, σσ. 217-228, <http://www.ep.liu.se/ecp/078/ecp11078.pdf> (τελευταία πρόσβαση: 08.04.2020).
- Kaplan, F. (επιμ., 1994), *Museums and the Making of "Ourselves": The Role of Objects in National Identity*, Leicester: Leicester University Press.

- Kapsalis, E. (2016), "The Impact of Open Access on Galleries, Libraries, Museums, and Archives", *Copyright Cortex*, <https://copyrightcortex.org/research/the-impact-of-open-access-on-galleries-libraries-museums-archives> (τελευταία πρόσβαση: 25.01.2021).
- Kavanagh, G. (1994), *Museums and the First World War: A Social History*, London & New York: Leicester University Press.
- Keller, P. (2013), "Europeana Launches Rights Labelling Campaign", *Europeana Pro*, <https://pro.europeana.eu/post/europeana-launches-rights-labelling-campaign> (τελευταία πρόσβαση: 23.09.2020).
- Kelly, K. (2013), *Images of Works of Art in Museum Collections: The Experience of Open Access: A Study of 11 Museums*, Washington D.C.: Council on Library and Information Resources.
- Knell, S.J., Aronsson, P., Amundsen, A.B., Barnes, A.J. et al. (2010), *National Museums: New Studies from Around the World*, London & New York: Routledge.
- Kooiman, M. (2015), "The Dutch VOC Mentality. Cultural Policy as a Business Model", *L'Internationale Online*, [https://www.internationaleonline.org/research/decolonising\\_practices/39\\_the\\_dutch\\_voc\\_mentality\\_cultural\\_policy\\_as\\_a\\_business\\_model/](https://www.internationaleonline.org/research/decolonising_practices/39_the_dutch_voc_mentality_cultural_policy_as_a_business_model/) (τελευταία πρόσβαση: 02.02.2021).
- Labi, A. (Μάρτιος 2005), "France Plans to Digitize Its 'Cultural Patrimony' and Defy Google's 'Domination'", *The Chronicle of Higher Education*, <https://www.chronicle.com/article/france-plans-to-digitize-its-cultural-patrimony-and-defy-googles-domination/> (τελευταία πρόσβαση: 28.01.2021).
- Labi, A. (Απρίλιος 2005), "Officials Say France's Plan to Digitize Its 'Cultural Patrimony' Is Not Just a Response to Google", *The Chronicle of Higher Education*, <https://www.chronicle.com/article/officials-say-frances-plan-to-digitize-its-cultural-patrimony-is-not-just-a-response-to-google/> (τελευταία πρόσβαση: 28.01.2021).
- Leroi, M.V., Renoux, A.M. (2018), "Louvre Museum: Coordinating Digital Innovation in Museums: The Louvre Museum", εισήγηση στο συνέδριο "Cultural Heritage Communities and Audiences in Today's Digital Environment" (Βερολίνο, 19 Ιουνίου 2018): [http://www.dedale.info/\\_objets/medias/autres/am-renoux-louvre-berlinheritagesummit-2018-1136.pdf](http://www.dedale.info/_objets/medias/autres/am-renoux-louvre-berlinheritagesummit-2018-1136.pdf) (τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021).
- Manovich, L. (2017), "Cultural Data: Possibilities and Limitations of Working with Historical Cultural Data", στο O. Grau, W. Coones, V. Rühse (επιμ.), *Museum and Archive on the Move: Changing Cultural Institutions in the Digital Era*, Berlin and Boston: De Gruyter, σσ. 259-276.
- Matas A., Wallace, A. (2020), "Keeping Digitised Works in the Public Domain: How the Copyright Directive Makes it a Reality", *Europeana Pro*, <https://pro.europeana.eu/post/keeping-digitised-works-in-the-public-domain-how-the-copyright-directive-makes-it-a-reality> (τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021).
- McCarthy, D. (2021), "Open Access and Art History in the 21st Century: The Case for Open GLAM", *CODART*, <https://www.codart.nl/feature/museum-affairs/open-access-art-history-and-the-21st-century-museum/> (τελευταία πρόσβαση: 25.02.2021).
- McCarthy, D., Wallace, A. (2018), "Survey of GLAM Open Access Policy and Practice", *Copyright Cortex*, <https://copyrightcortex.org/tools-resources/survey-of-glam-open-access-policy-practice> (τελευταία πρόσβαση: 25.01.2021).
- McClellan, A. (1994), *Inventing the Louvre: Art, Politics and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Berkeley: University of California Press.
- McClellan, A. (1996), "Nationalism and the Origins of the Museum in France", στο G. Wright (επιμ.), *The Formation of National Collections of Art and Archaeology*, Washington D.C.: National Gallery of Art, Washington, σσ. 29-39.
- Minihan, J. (1977), *The Nationalization of Culture: The Development of State Subsidies to the Arts in Great Britain*, London: Hamish Hamilton.
- Otlet, P., La Fontaine, H. (1990/1914), "The Union of International Associations: A World Centre", στο W. Boyd Rayward (επιμ.), *International Organisation and Dissemination of Knowledge: Selected Essays of Paul Otlet*, Amsterdam: Elsevier Science Publishers B.V., σσ. 112-129.



- Pekel, J. (2014), "Democratising the Rijksmuseum", *Europeana Pro*, <https://pro.europeana.eu/post/democratising-the-rijksmuseum> (τελευταία πρόσβαση: 31.01.2021).
- Poulot, D. (2015), "The Changing Roles of Museums", στο P. Aronsson, G. Elgenius (επιμ.), *National Museums and Nation-Building in Europe, 1750-2010: Mobilization and Legitimacy, Continuity and Change*, London & New York: Routledge, σσ. 89-118.
- Poulot, D., Bodenstein, F., Lanzarote Guiral, J.M. (επιμ., 2012), *Great Narratives of the Past Traditions and Revisions in National Museums*, Conference Proceedings EuNaMus: European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen, Paris, 28 June - 1 July & 25-26 November 2011, Linköping: LiU E-Press, <http://www.ep.liu.se/ecp/078/ecp11078.pdf> (τελευταία πρόσβαση: 08.04.2020).
- Ragin, C. (2014), *The Comparative Method: Moving Beyond Qualitative and Quantitative Strategies*, Oakland: University of California Press.
- Rayward, W. Boyd (επιμ., 1990), *International Organisation and Dissemination of Knowledge: Selected Essays of Paul Otlet*, Amsterdam: Elsevier Science Publishers B.V.
- Rijksmuseum, Booz & Company (2013), *Rijksmuseum: Grand National Product. The Economic Value and Impact of the New Rijksmuseum*, <https://www.rijksmuseum.nl/en/press/press-releases/the-new-rijksmuseum-boosts-the-dutch-economy> (τελευταία πρόσβαση: 25.11.2020).
- Rühse, V. (2017), "The Digital Collection of the Rijksmuseum: Open Content and the Commercialization of a National Museum", στο O. Grau, W. Coones, V. Rühse (επιμ.), *Museum and Archive on the Move: Changing Cultural Institutions in the Digital Era*, Berlin & Boston: De Gruyter, σσ. 37-56.
- Sander, J., Passavant, J., Heinrich Anton Cornill d'Orville (1989), "The Acquisition of Paintings and Drawings at the Willem II Auction by the Städel Kunstinstitut, Frankfurt", *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 19 (1/2): 123-135, <https://doi.org/10.2307/3780734> (τελευταία πρόσβαση: 25.01.2021).
- São Simão, F.S., Santos, H., Alvelos, H. (2017), "Open Business Models for the Creative Industries - How the Use of Open Licenses in Business Can Increase Economic Results and Cultural Impact", *The Society for Economic Research on Copyright Issues*, [http://www.serici.org/congress\\_documents/2017/SaoSimao.pdf](http://www.serici.org/congress_documents/2017/SaoSimao.pdf) (τελευταία πρόσβαση: 31.01.2021).
- Schubert, K. (2000), *The Curator's Egg: The Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present Day*, London: One-Off Press.
- Simon, H.A. (1971), "Designing Organizations for an Information-Rich World", στο M. Greenberger (επιμ.) *Computers, Communication, and the Public Interest*, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, σσ. 37-72, <https://digitalcollections.library.cmu.edu/awweb/awarchive?type=file&item=33748> (τελευταία πρόσβαση: 31.01.2021).
- Simon, N. (2010), *The Participatory Museum*, Santa Cruz: Museum 2.0, <http://www.participatorymuseum.org> (τελευταία πρόσβαση: 25.11.2020).
- Thylstrup, N.B. (2018), *The Politics of Mass Digitization*, Cambridge MA & London: The MIT Press.
- Vaidhyanathan, S. (2011), *The Googlization of Everything (and Why We Should Worry)*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Verwayen, H., Arnoldus, M., Kaufman, P.B. (2011), "Europeana White Paper No2: The Problem of the Yellow Milkmaid: A Business Model Perspective on Open Metadata", *Europeana Pro*, <https://pro.europeana.eu/post/the-problem-of-the-yellow-milkmaid> (τελευταία πρόσβαση: 31.01.2021).
- Wallace, A. (2020a), "Introduction", *Open GLAM*, <https://doi.org/10.21428/74d826b1.be9df175> (τελευταία πρόσβαση: 25.01.2021).
- Wallace, A. (2020b), "Copyright", *Open GLAM*, <https://doi.org/10.21428/74d826b1.556f5733> (τελευταία πρόσβαση: 25.01.2021).
- Wallace, A. (2020c), "Clarifying "Open", *Open GLAM*, <https://openglam.pubpub.org/pub/clarifying-open> (τελευταία πρόσβαση: 25.01.2021).

- Wallace, A. (2020d), "Barriers to Open Access", *Open GLAM*, <https://doi.org/10.21428/74d826b1.22317341> (τελευταία πρόσβαση: 25.01.2021).
- Watson, S., Sawyer, A. (2011), "National Museums in Britain", στο P. Aronsson, G. Elgenius (επιμ.), *Building National Museums in Europe 1750-2010*, Conference Proceedings EuNaMus: European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen, Bologna, 28-30 April 2011, Linköping: LiU E-Press, σσ. 99-132, <http://www.ep.liu.se/ecp/064/ecp064.pdf> (τελευταία πρόσβαση: 08.04.2020).
- Wellington, J. (2017), *Exhibiting War: The Great War, Museums and Memory in Britain, Canada and Australia*, Cambridge & New York: Cambridge University Press.
- Wessel K. (2009), "Collecting for Posterity: Two Dutch Art Collectors in the Nineteenth Century and their Bequests to the Nation", *Journal of the History of Collections*, 21 (2): 163-171.
- Wiley, D. (χ.χ.), "Defining the 'Open' in Open Content and Open Educational Resources", <http://opencontent.org/definition/> (τελευταία πρόσβαση: 25.01.2021).
- Wilson, D.M. (1989), *The British Museum: Purpose and Politics*, London: British Museum Press.
- Wright, G. (επιμ., 1996), *The Formation of National Collections of Art and Archaeology*, Washington D.C.: National Gallery of Art, Washington.

## Συμπληρωματική βιβλιογραφία

### Ελληνόγλωσση

- Anderson, B. (1997/1991), *Φαντασιακές Κοινότητες: Στοχασμοί για τις Απαρχές και τη Διάδοση του Εθνικισμού*, β' έκδοση (συμπληρωμένη και αναθεωρημένη), μτφρ. Π. Χατζαρούλα, Αθήνα: Νεφέλη.
- Gellner, E. (1992/1983), *Έθνη και Εθνικισμός*, μτφρ. Δ. Λαφαζάνη, Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Gellner, E. (2002/1997), *Εθνικισμός: Πολιτισμός, Πίστη και Εξουσία*, μτφρ. Λ. Παπαδάκη, Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Hobsbawm, E.J. (1994/1990), *Έθνη και Εθνικισμός από το 1780 Μέχρι Σήμερα: Πρόγραμμα, Μύθος, Πραγματικότητα*, μτφρ. Χ. Νάντρις, Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα.
- Hobsbawm, E.J., Ranger, T. (επιμ., 2004/1983), *Η Επιπόνηση της Παράδοσης*, μτφρ. Θ. Αθανασίου, Αθήνα: Θεμέλιο.
- Λέκκας, Π. (1994), "Ο Υπερταξικός Χαρακτήρας του Εθνικιστικού Λόγου", *Μνήμων*, 16: 95-106, <https://doi.org/10.12681/mnimon.561> (τελευταία πρόσβαση: 26.01.2021).
- Πεντάζου, Ι. (2019), *Ιστορία σε Έκθεση: Πρακτικές Ψηφιακού Σχεδιασμού*, Αθήνα: ΕΑΠ.

### Ξενόγλωσση

- Lewi, H., Smith, W., vom Lehn, D., Cooke, S. (επιμ., 2020), *The Routledge International Handbook of New Digital Practices in Galleries, Libraries, Archives, Museums, and Heritage Sites*, London & New York: Routledge.
- McClellan, D., Schubert K. (επιμ., 2002), *Dear Images: Art, Copyright, and Culture*, London: Institute of Contemporary Arts & Ridinghouse.
- Rogers, R. (2013), *Digital Methods*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Sherratt, T. (2020), "Hacking Heritage: Understanding the Limits of Online Access", στο H. Lewi, W. Smith, D. vom Lehn, S. Cooke (επιμ.), *The Routledge International Handbook of New Digital Practices in Galleries, Libraries, Archives, Museums, and Heritage Sites*, London & New York: Routledge, σσ. 116-130.
- Stainforth, E. (July 2016), "From Museum to Memory Institution: The Politics of European Culture Online", *Museum & Society*, 14 (2): 323-337.
- Wallace, A., Euler E. (2020), "Revisiting Access to Cultural Heritage in the Public Domain: EU and International Developments", *IIC - International Review of Intellectual Property and Competition Law*, 51: 823-855, <https://doi.org/10.1007/s40319-020-00961-8> (τελευταία πρόσβαση: 26.01.2021).