

φοιτήτρια
Λήδα Μπαρού
επιβλέπων
Γεώργιος Τριανταφυλλίδης

βόλος | ιούνιος 2013
πανεπιστήμιο Θεσσαλίας
τμήμα αρχιτεκτόνων μηχανικών

Η έννοια της περιπλάνησης στους σύγχρονους μουσειακούς χώρους

η διερεύνηση της κίνησης ως θεμελιακό δομικό μοντέλο στον
αρχιτεκτονικό σχεδιασμό

Θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές ευχαριστίες μου στον επιβλέποντα καθηγητή μου, Γιώργο Τριανταφυλλίδη, για το ενδιαφέρον του και τη συνολική βοήθεια που μου προσέφερε προκειμένου να ολοκληρωθεί η εργασία αυτή.

Ένα μεγάλο ευχαριστώ στους γονείς μου για την υποστήριξή τους όλα αυτά τα χρόνια.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους φίλους μου Αννίτα, Αρχοντή, Ήλια, Κωνσταντίνο, Μήτσο, Στέφανο, Έφη, Μένια, Νίκο και Μάριο για την βοήθεια και τη συμπαράσταση τους.

Most modern museums in the early 21st century seem to aim at something more than a building designed to store and display exhibits and incorporate functions associated with those of cultural centers'. Increasingly their architecture is treated as the preamble of the museum experience, predisposing the visitor for what is going to face during his tour. The issue of the tour at the museum consists the topic of this research.

From public shrines of antiquity to the cabinets of curiosities of Renaissance Italy and from museums | vaults to modern museums | malls, the **saunter** and the **path** follow this institution, whatever form it receives throughout the years. The way the movement is defined and organized is the main core that gives form to the building and generates the necessary qualities which contribute to the spatial experience of the visitor. However, the museum, beyond the preservation and display of historical evidence, is, now more than ever, a place of encounters, which in relation to the movement formulates the views. The visitor, upon entering the museum, receives a twofold quality and turns into both the viewer and the exhibit at the same time. People's encounter is characteristic of moving through a public space as well as the main axis of modern exhibition design.

The sense of the promenade makes the museological narration meaningful. The sense of continuity and the creation of a personal experience is what makes the visitor revive earlier moments of history through a potential process, which is generally called mnemonic. The path is a component that plays crucial role in the initial planning and architectural design of a museum as it significantly contributes to visitor's museum experience.

abstract

περίληψη

Τα περισσότερα σύγχρονα μουσεία στις αρχές του 21^{ου} αιώνα μοιάζουν να στοχεύουν σε κάτι περισσότερο από κτίρια προορισμένα να παραθέτουν και να αποθηκεύουν εκθέματα, έχοντας ενσωματώσει επιπρόσθετα σημασιολογικά χαρακτηριστικά και λειτουργίες συναφείς με εκείνες των κέντρων πολιτισμού. Όλο και περισσότερο η αρχιτεκτονική τους αντιμετωπίζεται ως το προσίμιο της μουσειακής εμπειρίας που έπεται στο εσωτερικό τους και προσιδέαζει τον επισκέπτη για αυτό που πρόκειται να αντιμετωπίσει κατά την ξενάγησή του σε αυτά. Το ζήτημα της περιήγησης στο μουσείο είναι το θέμα που θα μας απασχολήσει στην παρούσα ερευνητική εργασία.

Από τους δημόσιους ιερούς χώρους της αρχαιότητας στις αίθουσες του κόσμου της αναγεννησιακής Ιταλίας και από τα μουσεία | θησαυροφυλάκια στα σύγχρονα μουσεία | εμπορικά κέντρα, η **περιπλάνηση** και η **πορεία** ακολουθούν το θεσμό αυτό οποιαδήποτε μορφή κι αν λάβει με το πέρασμα των χρόνων. Ο τρόπος με τον οποίο οριοθετείται και οργανώνεται η κίνηση είναι κατ' ουσία το στοιχείο που δίνει μορφή στο κτίριο και δημιουργεί τις απαραίτητες ποιότητες που θα συμβάλλουν στη χωρική εμπειρία του επισκέπτη. Το μουσείο, ωστόσο, πέρα από το ρόλο που έχει για τη διαφύλαξη και έκθεση ιστορικών μαρτυριών, αποτελεί, σήμερα περισσότερο από ποτέ, ένα τόπο συνεύρεσης ο οποίος σε συνάρτηση με την κίνηση μορφοποιεί τις θεάσεις. Ο επισκέπτης με την είσοδό του στο μουσείο παραλαμβάνει τη διπλή ιδιότητα του θεατή και του εκθέματος. Η συνάντηση των ανθρώπων είναι χαρακτηριστικό του να κινείσαι σε ένα δημόσιο χώρο και αυτό ακριβώς είναι που προσπαθούν να εφαρμόσουν οι σύγχρονες σχεδιαστικές τεχνικές στον εκθεσιακό χώρο.

Η αίσθηση του περιπάτου κάνει τη μουσειολογική αφήγηση να έχει νόημα, η αίσθηση της συνέχειας και η δημιουργία μιας βιωματικής εμπειρίας είναι τα στοιχεία αυτά που κάνουν τον επισκέπτη να αναβιώνει στο φαντασιακό του προγενέστερες στιγμές κάποιου ιστορικού γίγνεσθαι μέσα από εκείνη τη δυναμική διαδικασία, αυτού δηλαδή που γενικά ονομάζουμε μνημονικότητα. Η πορεία είναι ένα στοιχείο που διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο στο αρχικό σχεδιασμό και στην αρχιτεκτονική σύνθεση ενός μουσείου καθώς συμβάλλει καταλυτικά στο μουσειακό βίωμα του θεατή.

περιεχόμενα

πρόλογος	8
μεθοδολογία	9
εισαγωγή	01
ανάγκη διατήρησης της μνήμης	11
μουσείο πόλη αρχιτεκτονική	12
θεωρείες για τον εκθεσιακό χώρο	15
πολιτιστικός χαρακτήρας	15
ιστορική αναδρομή	02
αρχαιότητα	18
Αναγέννηση (14 ^{ος} – μέσα 17 ^{ου} αι.)	22
Διαφωτισμός (μέσα 17 ^{ου} – 18 ^{ος} αιώνας)	32
19 ^{ος} – αρχές 20 ^{ου} αιώνα	40
20 ^{ος} αιώνας	48
21 ^{ος} αιώνας	62

03.1	πορεία και εκθεσιακός χώρος
74	αντιληπτικοί κώδικες ανάγνωσης του χώρου
82	ανάλυση σχέσεων: θεατής χώρος, θεατής έκθεμα, θεατής θεατής
94	η έννοια της κίνησης στο αρχιτεκτονικά δομημένο περιβάλλον
106	χωρικές διατάξεις και ποιότητες κίνησης
114	σενάριο, αφήγηση και μουσειακό βίωμα
03.2	παραδείγματα
126	museum of unlimited growth le corbusier
138	guggenheim ny f. lloyd wright
146	βυζαντινό μουσείο θεσσαλονίκης κ. κρόκος
156	μουσείο ακρόπολης b. tchumi
163	MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo zaha hadid
172	Het Valkhof museum UNstudio
04	συμπεράσματα
186	βιβλιογραφία

πρόλογος

Το μουσείο αποτελεί ένα θεσμό με μακραίωνη ιστορία και αναπόσπαστο κομμάτι κάθε κοινωνίας. Ωστόσο, όπως κάθε εποχή διαφέρει έτσι και οι αντιλήψεις γύρω από το ρόλο και τη λειτουργία του θεσμού λαμβάνουν νέες διαστάσεις. Τα τελευταία χρόνια, οι νέες κοινωνικό-πολιτικές συνθήκες γεννούν νέες ανάγκες, γεγονός το οποίο επηρεάζει τα πολιτιστικά ζητήματα και κατ' επέκταση το θεσμό των μουσείων. Οι παραδοσιακές θεωρίες αναιρούνται και δίνουν τη θέση τους σε νέες. Ο ρόλος του σύγχρονου μουσείου, λοιπόν, έχει γίνει αντικείμενο συζητήσεων και έχει επαναπροσδιοριστεί τόσο σε σχέση με το ίδιο, όσο και σε σχέση με την πόλη, το περιεχόμενό του αλλά κυρίως με τον επισκέπτη.

Παρατηρώντας όλες αυτές τις αλλαγές στο πέρασμα των χρόνων δεν μπορούμε να μην αναρωτηθούμε αν υπάρχει μία σταθερά στο γενικότερο πλαίσιο αυτού που αποκαλούμε μουσείο. Κάθε μουσείο, ως τόπος που διαφυλάσσει την ιστορία μας έχει κάτι να αφηγηθεί. Ο τρόπος με τον οποίο θα μας επιτρέψει να κινηθούμε, καθώς και η συγκεκριμένη τοποθέτηση των εκθεμάτων με τα οποία θα έρθουμε σε επαφή αποτελούν κομμάτι του μουσειακού αφηγηματικού σεναρίου. Η περιήγηση στο χώρο μέσω της αφήγησης μιας ιστορίας γεννά συναισθήματα και καταστάσεις, και σε συνάρτηση με την παράθεση αντικειμένων ανακαλεί τη μνήμη και μας καλεί να βιώσουμε το χώρο και τη μνημονικότητά του.

Η περιπλάνηση, λοιπόν, μέσα στο μουσείο αποτελεί το αντικείμενο της παρούσας ερευνητικής εργασίας με στόχο να εντοπίσει και να αναλύσει τα στοιχεία εκείνα που αλληλεπιδρούν μαζί της και μας προκαλούν τη χωρική εμπειρία μέσα σε ένα εκθεσιακό χώρο. Η χωρική εμπειρία είναι μία αίσθηση που πηγάζει από τη σχέση περιέχοντος | περιεχομένου. Το πρώτο αφορά στην μορφολογία του χώρου και τις ποιότητες που δημιουργεί και το δεύτερο στα αντικείμενα που υποδέχεται (εκθέματα | άνθρωποι). Η αρχιτεκτονική επηρεάζει τη σχέση αυτή μέσα από τον τρόπο που το κτίριο οργανώνει το χώρο, γεγονός που καθιστά την πορεία αναπόσπαστο κομμάτι του σχεδιασμού ενός μουσείου.

μεθοδολογία

Προκειμένου να ερμηνευτεί η περιπλάνηση στο μουσείο σε συνάρτηση με το χωρικό βίωμα που μας προκαλεί, η έρευνα θα ακολουθήσει τα εξής βήματα:

Στο πρώτο σκέλος θα γίνει μία ιστορική αναδρομή προκειμένου να κατανοηθεί το υπόβαθρο αυτού που αποκαλούμε μουσείο και πως έφτασε να έχει τη μορφή και τη λειτουργία που έχει σήμερα. Η εξέλιξη θα επικεντρωθεί σε πρώτη φάση στα ευρύτερα κοινωνικο-πολιτικά χαρακτηριστικά της εκάστοτε χρονικής περιόδου προκειμένου να γίνει αντιληπτός ο σκοπός της ύπαρξής του και ο τρόπος με τον οποίο αποτελούσε φορέα της γνώσης. Παράλληλα θα γίνει μία παρουσίαση της εξέλιξής του με όρους αρχιτεκτονικούς, δηλαδή θα εξεταστεί ο κτιριακός τύπος και οι ποιότητες των χώρων που φιλοξενούσαν τις εκθέσεις, το είδος τους και ο τρόπος με τον οποίο πραγματοποιούνταν.

Το δεύτερο σκέλος της έρευνας θα επικεντρωθεί στη χωρική εμπειρία που προκαλεί η περιήγησή μας σε ένα μουσειακό χώρο και θα αναλυθεί με βάση τέσσερις θεματικούς άξονες. Αρχικά, θα γίνει μία προσέγγιση της ανάγνωσης του περιβαλλοντικού μας γινώσκειν μέσω της οπτικής μας αντίληψης σε συνδυασμό με την κίνηση, ενώ θα αναλυθούν οι σχέσεις: θεατής | χώρος, θεατής | έκθεμα, θεατής | θεατής. Περαιτέρω, θα γίνει αναφορά στις γενικές χωρικές διατάξεις και ποιότητες των εκθεσιακών χώρων και των κινήσεων που έχουν καταγραφεί καθώς και στο μοντέλο ανάγνωσης της πόλης του K.Lynch. Επίσης, θα αναλυθεί η σημασία της αφήγησης και του σεναρίου και με ποιον τρόπο μπορούν να σχετιστούν με τη μνήμη μας αλλά και με τη μνημονικότητα του χώρου.

Στο τρίτο και τελευταίο μέρος, θα γίνει η ανάλυση έξι μουσείων που παρουσιάζουν ιδιαίτερες χωρικές ποιότητες και καθιστούν την πορεία του επισκέπτη μία βιωματική εμπειρία. Μέσω των παραδειγμάτων θα εξεταστεί ο τρόπος με τον οποίο η κίνηση που ακολουθεί ο επισκέπτης συνιστά βασικό στοιχείο για τον ευρύτερο σχεδιασμό και την αρχιτεκτονική σύνθεση.



«τα ερείπια είναι απαραίτητα
για την επιβίωσή μας ως
ανθρώπινο γένος [...]»
είναι τα οικοσυστήματα των
πνευματικών μας τόπων»

Λάμπρος Καμπερίδης¹

ανάγκη διατήρησης
της μνήμης

¹ Καμπερίδης Λάμπρος, *Δας μοι τούτον τον ξένον*, Αθήνα, 'Ινδίκτος, 2006, σελ. 168

² Σύμφωνα με τη βασική αρχή ότι η ετεροτοπία ξεκινάει να λειτουργεί πλήρως όταν οι άνθρωποι βρίσκονται σε ένα είδος απόλυτης ρήξης με τον παραδοσιακό τους χρόνο

³ Michael Foucault, *Des espaces autres / Περί αλλοτινών χώρων*, 1967, σελ. 7

εικ.1: τμήμα της ανατολικής ζωφόρου του Παρθενώνα στο Νέο Μουσείο της Ακρόπολης
πηγή:προσωπικό αρχείο Δημήτρη Τριανταφύλλου

Η ιστορική εξέλιξη του ανθρώπου σχετίζεται, από την πρώτη στιγμή της ύπαρξής του, με τη μέριμνα για τη συντήρηση, από τη φθορά του χρόνου, των στοιχείων εκείνων που αφορούν στην επιβίωση της ταυτότητας και, κατ' επέκταση, στη διάσωση της ιστορικής του ύπαρξης στο πέρασμα των χρόνων.

Ως συνδημιουργός και συνδραματουργός του κοινωνικού χώρου μία από τις πρώτες δραστηριότητες στην πολιτιστική του εξέλιξη ήταν να διαφυλάξει με κάθε τρόπο το «έργο» του, δηλαδή την έκφραση του λόγου του μέσω της ύλης. Η έννοια του χρόνου αποτελεί τροχοπέδη στη μακροβιότητα του έργου αυτού ως υπόσταση και αντιβαίνει στη διατήρηση της αυθεντικής μορφής του. Η συνεχής υπενθύμιση του «έργου» αυτού εδραιώνει το παρελθόν του και ανοίγει τις πύλες σε ένα μέλλον γεμάτο ελπίδες και με την προοπτική του καλύτερου «αύριο».

Ο Michael Foucault, θεωρεί το μουσείο – μαζί με τη βιβλιοθήκη – μία χρονική ετεροτοπία² που συσσωρεύεται στο άπειρο. Αυτή ακριβώς η καταγραφή και ταξινόμηση «όλων των χρόνων, όλων των εποχών, όλων των ιδεών», καθιστά το μουσείο ένα τόπο «αιώνιο», στο απυρόβλητο του χρόνου.³

Το μουσείο, λοιπόν ως ένας τέτοιος χώρος, χαράζει μία μακραίωνη ιστορία μέσα στο χρόνο μέχρι να καταλήξει στη σύγχρονη μορφή του πολυδύναμου και πολυδιάστατου πολιτιστικού οργανισμού που έχει σήμερα. Είναι ο τόπος στον οποίο παρελθόν, παρόν και μέλλον συνυπάρχουν μέσω της αφήγησης της ιστορίας και της επαφής με τα υλικά κατάλοιπα του παρελθόντος. Μέσω του θεσμού αυτού επιτυγχάνεται όχι μόνο η σύνδεση με το παρελθόν, αλλά και η ενδυνάμωση της συλλογικής μνήμης

και η καλλιέργεια του συναισθήματος του συν-ανήκειν σε μία κοινή παράδοση. Συμπεριλαμβάνει τις δραστηριότητες και τις λειτουργίες που διατηρούν και αξιοποιούν για το μέλλον την πολιτισμική εμπειρία και μνήμη.

Η σημασία του, ο ρόλος του σε σχέση με το κοινωνικό σύνολο και την πόλη, το είδος του περιεχομένου του είναι μερικές από τις έννοιες οι οποίες έχουν διαφοροποιηθεί με το πέρασμα των χρόνων και θα συνεχίζουν να τροποποιούνται σύμφωνα με τη φυσική εξέλιξη του ανθρώπου άρα και την αντίληψή του για αυτό που πρεσβεύει.

Τα μουσεία είναι χώροι στους οποίους οι άνθρωποι μπορούν να εξερευνήσουν τις προσωπικές τους πεποιθήσεις μέσω των καθολικών αληθειών. Το γνωστικό πλαίσιο κάθε εποχής είναι εκείνο το οποίο καθορίζει αυτές τις «καθολικές» αλήθειες και επηρεάζει το είδος των εκθεμάτων καθώς και τον τρόπο ανάδειξής τους.

Το μουσείο αποτελεί θεσμό με μακραίωνη ιστορία, πολύπλοκες δομές, συστήματα επικοινωνίας καθώς και πολιτιστικά και ιδεολογικά καθορισμένη πολιτική η οποία επηρεάζει το ρόλο και το συντελούμενο έργο του στην κοινωνία μέσα στην οποία λειτουργεί. Δεν μπορούμε, σε καμία περίπτωση, να το θεωρήσουμε ουδέτερο έδαφος ή χώρο απαλλαγμένο από πολιτιστικές, κοινωνικές και πολιτικές επιρροές. Αντίθετα, εντάσσεται σε αυτό το σύνολο που ο Λ. Αλτούσερ ονομάζει «εργαλεία κρατικής ιδεολογίας».⁴

Ως τόπος συνύπαρξης του παρόντος με το παρελθόν και την ιστορία ενός τόπου, το μουσείο κατέχει συμβολικό χαρακτήρα μέσα στην πόλη.⁵ Αποτελεί σήμερα σημείο αναφοράς για κάθε μεγαλούπολη. Η συμβολική του λειτουργία εντός της πόλης εκφράζεται και από τον Schinkel: «το μουσείο αποτελεί αντικείμενο έμφυτης ομορφιάς και κόσμημα για την πόλη». Χρησιμοποιεί ταυτόχρονα ως κτίριο και τόπος. Για το λόγο αυτό ο σχεδιασμός τόσο του ίδιου του κτιρίου όσο και του περιβάλλοντος χώρου πρέπει να γίνει με ευαισθησία, καθώς η αρχιτεκτονική θα είναι αυτή που θα δώσει μορφή και νόημα στη δημόσια συνθήκη της τέχνης την οποία ενσαρκώνει το μουσείο.

Ως σύμβολο και «σημαίνων χώρος» μέσα στην πόλη, η εικόνα ενός μουσείου αποκτά ιδιαίτερη σημασία ως ένα δημόσιο αρχιτεκτονικό έργο. Γίνεται καθοριστικός πυρήνας συγκρότησης του αστικού χώρου, συμβάλλει στην αναβάθμιση της περιοχής και αλληλεπιδρά με τον αστικό ιστό. Ως κέλυφος, είναι τόπος μιας καθοριστικής εμπειρίας του χώρου για τον επισκέπτη.

⁴ Κεφάλαιο 2ο, *Μουσείο & Αρχαιολογία*, σελ. 18-19

μουσείο | πόλη | αρχιτεκτονική

⁵ Χαραλαμπίδου Σόνια, *Το Δυτικό «παράδειγμα» ως ιδεολογία οργάνωσης μουσείων. Σχεδιασμός μουσείων και εκθέσεων*

εικ.2: Μουσείο Quai Branly, Παρίσι
πηγή: προσωπικό αρχείο



«Τα μουσεία δεν σχεδιάζονται και δεν χτίζονται για να λύνουν πρωτίστως πολεοδομικά προβλήματα, να εκπληρώνουν πολιτικές ή αρχιτεκτονικές φιλοδοξίες, να γίνονται αφορμές στιλιστικών αντιπαραθέσεων μεταξύ αντιπάλων αρχιτεκτονικών στρατοπέδων ή να ακολουθούν την αξία κάποιας αφηρημένης αρχιτεκτονικής. Όπως όλα τα κτίρια, χτίζονται πρωτίστως για να φιλοξενούν και να προβάλλουν δημόσια με όλες τους τις εκδηλώσεις συγκεκριμένες δράσεις με κοινωνικό-πολιτισμικό περιεχόμενο. Και τα μουσεία ειδικότερα, έχουν ως λόγο ύπαρξης τη διαμεσολάβηση μίας συλλογής κι ενός κοινού μεταφέροντας στο κοινό αυτό που βρίσκεται πίσω από τη συλλογή.»

Πάνος Τζώνος

Θεωρείες για τον εκθεσιακό χώρο

⁶ Lupertz Markus, παρατίθεται στο Crimp Douglas, *On the museum's ruins*, σελ. 307

πολιτισμικός χαρακτήρας

⁷ Βασιλειάδου Μαρία, *Προσεγγίσεις της μουσειακής αγωγής για διαπολιτισμική εκπαίδευση στην πρώτη σχολική ηλικία* Πανεπιστήμιο Frederick

Κάθε εποχή και τόπος εκλαμβάνει και εκφράζει διαφορετικά αυτή την έννοια σύμφωνα με το κοινωνικό, πολιτισμικό, πολιτικό, φιλοσοφικό τους πλαίσιο. Το μουσείο ανέκαθεν ενσάρκωνε τις απαιτήσεις και τις ανάγκες κάθε περιόδου, γεγονός το οποίο αντανάκλαται τόσο στο περιεχόμενο όσο και στην αρχιτεκτονική του μορφή. Εκφράζει και αντικατοπτρίζει τις αρχές των κινήματων της τέχνης που παρουσιάζονται ανά περιόδους.

Σύμφωνα με το νεοεξπρεσιονιστή Markus Lupertz το κλασικό μουσείο αποτελούν «τέσσερις τοίχοι, φως εισερχόμενο από την οροφή, δύο πόρτες, μία για αυτούς που εισέρχονται και μία για αυτούς που εξέρχονται» ενώ «όλα αυτά τα μουσεία είναι συνήθως ωραία, αξιοσημείωτα κτίρια, εντούτοις όπως κάθε τέχνη εχθρικά προς άλλους τύπους τέχνης [...] η αρχιτεκτονική θα έπρεπε να παρουσιάζεται έτσι ώστε να καθίσταται δυνατή μέσα της – να μην αποδιώκεται από τη διεκδίκηση της αρχιτεκτονικής – και χωρίς – ακόμα χειρότερα – η αρχιτεκτονική να εκμεταλλεύεται την τέχνη ως διακόσμηση».⁶

Από την οπτική του Michael Brawne ο εκθεσιακός χώρος μπορεί να λάβει δύο είδη σχεδιασμού. Στην πρώτη περίπτωση, το μουσείο χαρακτηρίζεται ως μία «επαρκώς φωτισμένη αποθήκη» στην οποία τα πάντα μπορούν να μετακινηθούν και να τοποθετηθούν κατά βούληση. Η δεύτερη περίπτωση θέλει τα αντικείμενα να παρουσιάζονται, με ένα ημιθεατρικό χαρακτήρα, σε προσωρινές εγκαταστάσεις οι οποίες επιδιώκουν μια πιο άμεση επαφή με τον παρατηρητή.

Το μουσείο μπορεί να μετατραπεί σε χώρο βιωματικής μάθησης, έτσι που να συνεισφέρει στην ανάπτυξη της συναισθηματικής και διανοητικής παρατήρησης για την κατανόηση της κοινωνικής πραγματικότητας και της ευρύτερης γνώσης των πραγμάτων. Από χώρος φύλαξης – αποθήκευσης και παρουσίασης – θέασης μεταβάλλεται σταδιακά σε τόπο, τα περιεχόμενά του σε δρώμενα, από χώρος μελέτης και μαθήσεως γίνεται τόπος της σύγχρονης πραγματικότητας, συμμετέχει στον ενεργό προβληματισμό μετατρέπεται σε τόπο διαλόγου και προκλήσεων.

Η σύγχρονη μουσειοπαιδαγωγική εκπαίδευση αποσκοπεί στην άσκηση του ευρύτερου κοινού, και ειδικότερα των παιδιών και των νέων, στη διερεύνηση του φυσικού, κοινωνικού και πολιτισμικού περιβάλλοντος καλλιεργώντας πολλαπλές νοητικές, σωματικές, ψυχικές και κοινωνικές δεξιότητες, γνώσεις και τύπους νοημοσύνης που μπορούν να τους βοηθήσουν να αναπτύξουν πολύπλευρα την προσωπικότητα τους διαμορφώνοντας κριτική αντίληψη τόσο για τους εαυτούς τους όσο και των άλλων, μέσα στο πλαίσιο του άμεσου περιβάλλοντος τους αλλά και της παγκόσμιας πολυπολιτισμικής πραγματικότητας.⁷



ΜΟΥΣΕΙΟΝ
←
MUSEUM

«Στρώση επί στρώσης,
οι παλαιότερες εποχές
διατηρούνται μέσα στην
πόλη έως ότου η ίδια
η ζωή τελικά απειληθεί
από ασφυξία. Τότε, σε
κατάσταση άμυνας, ο
μοντέρνος άνθρωπος
επινόει το μουσείο»

Lewis Mumford ¹

02 | ιστορική αναδρομή

¹ Lewis Mumford, The Culture of cities, New York: Harcourt Brace and Company, 1983

εικ. 1: πέτρινη επιγραφή για το μουσείο του Κεραμεικού στην Αθήνα

Εστιάζοντας στο μουσείο ως αρχιτεκτονική έκφραση στην πόλη και στο χώρο γενικά, θα λέγαμε ότι οι περισσότεροι το έχουμε στο μυαλό μας ως ένα καθορισμένο κτιριακό τύπο. Το μουσείο, ωστόσο, δεν συναντάται σε συνέπεια και συνέχεια στη μακρά ιστορική του εξέλιξη, ούτε εννοιολογικά ούτε μορφολογικά. Ως θεσμός είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με το περιβάλλον μέσα στο οποίο ιδρύεται και λειτουργεί. Για το λόγο αυτό, οι κοινωνικές, πολιτιστικές, παιδευτικές και πολιτικές συνθήκες της εκάστοτε κοινωνίας και εποχής διαφοροποιούν τη φυσιογνωμία των μουσείων αλλά και το ρόλο που διαδραματίζουν σε κάθε ιστορική περίοδο.

Για να κατανοήσουμε το κτίριο | χώρο ως μία ευρύτερη έκφραση της έννοιας του μουσείου, θα σκιαγραφήσουμε την εξέλιξη των μουσείων ως οικοδομήματα στο πλαίσιο των ευρύτερων αλλαγών που το διαδέχτηκαν και σε συνάρτηση με το περιεχόμενο και τη φύση των εκθεμάτων αλλά και τις σχεδιαστικές πρακτικές. Μία σύντομη ιστορική αναδρομή θα αναδείξει τον πολυδιάστατο χαρακτήρα του θεσμού και θα προσφέρει μία βαθύτερη κατανόηση για την μέχρι τώρα πορεία του και τη θέση που κατέχει σήμερα στη σύγχρονη κοινωνία.

Ξεκινώντας αυτό το ταξίδι στην ιστορία θα προσεγγίσουμε την ετυμολογική και μυθολογική προέλευση του όρου. Η λέξη «μουσείο» προέρχεται από τις εννέα Μούσες² της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας, τις κόρες του Δία και της Μνημοσύνης. Η ιδέα της διαφύλαξης των καλλιτεχνικών αγαθών σε ειδικούς, αρχιτεκτονικά κατασκευασμένους χώρους, ανάγεται στους πρώτους αυτούς ναούς των μουσών της ελληνικής αρχαιότητας.³



Στην αρχαία Ελλάδα το μουσείο περιγράφεται ως τέμενος αφιερωμένο στη λατρεία των Μουσών. Οι ιεροί αυτοί χώροι συνδέονταν εννοιολογικά με την καλλιέργεια των τεχνών, των γραμμάτων, της μουσικής, της ποίησης, της φιλοσοφίας και του χορού, ενώ παράλληλα αποτελούσαν το χώρο όπου διοργανώνονταν ποικίλες πνευματικές εκδηλώσεις. Μορφολογικά ήταν υπαίθριοι δημόσιοι χώροι οι οποίοι φιλοξενούσαν συλλογές αντικειμένων με αισθητική, ιστορική ή θρησκευτική σημασία – κυρίως αναθήματα πιστών – που ήταν ανοιχτές στο ευρύ κοινό και στέγαζαν τις βασικές μουσειακές λειτουργίες – συλλογή, έκθεση και προστασία. Δεν απουσίαζαν, ωστόσο, και τα μικρά οικοδομήματα σε σχήμα ναού, γνωστά και ως θησαυροί, που κατασκευάζονταν στα μεγάλα θρησκευτικά κέντρα – Δελφοί – όπου φυλάσσονταν τα πολύτιμα αναθήματα της πόλης προς τους θεούς.

Παράλληλα, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η έννοια της πνευματικής εκδήλωσης μέσα σε ένα τέτοιο χώρο καθώς διεξάγονταν σε αυτά ερευνητικές μελέτες και φιλοσοφικές συζητήσεις. Χαρακτηριστικά παραδείγματα μουσείων | σχολών ήταν το Λύκειο του Αριστοτέλη και η Ακαδημία του Πλάτωνα, στην Αθήνα, τα οποία λειτούργησαν κατά τον 4^ο αι. π.Χ. Οι χώροι αυτοί αποτέλεσαν αφετηρία για την επιστημονική παρατήρηση, ενώ τέθηκαν οι βάσεις της φιλοσοφικής και ρητορικής αναζήτησης από τον Αριστοτέλη και τον Πλάτωνα. Ο Πausanias, επίσης, στο βιβλίο του «Τα Απικά» κάνει αναφορά για μία μαρμαρίνη αίθουσα στην πτέρυγα των Προπυλαίων που ονόμαζαν Πινακοθήκη και αποτελείτο από συλλογές διάφορων διάσημων ζωγράφων της εποχής.

Αρχαιότητα

² Οι μούσες, κόρες του Δία και της Μνημόνης, θεωρούνταν ότι ενέπνεαν τους ανθρώπους στο δημιουργικό έργο τους, στην ποίηση και στην τέχνη. Σύμφωνα με την αρχαία ελληνική μυθολογία, οι μούσες ανάγονταν σε δυνάμεις έμπνευσης για τη δημιουργία του πολιτισμού, η Μνημοσύνη σε μήτρα του πολιτισμού και το μουσείο, ως έδρα των μουσών, σε κατεξοχήν χώρο πολιτισμού, σε χώρο έμπνευσης και δημιουργίας, σε χώρο ποίησης, τέχνης, γνώσης και μνήμης. (εικ. 2)

³ Δουλγερίδης Μιχαήλ Β. ,*Το Μουσείον: τόπος εν ω καλλιεργούνται τα γράμματα και αι τέχναι*, 2006

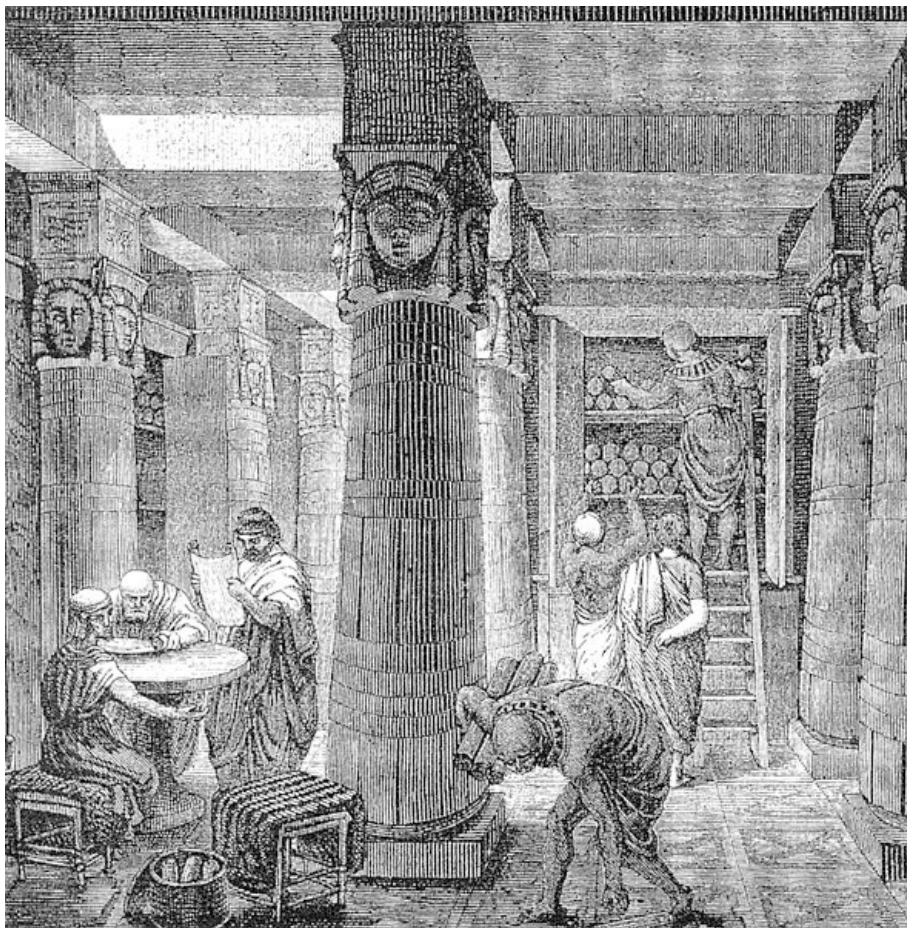
εικ. 3: Πίνακας του Gustav Adolph Spangenberg, *Η σχολή του Αριστοτέλη*, 19^{ος} αιώνας



εικ. 4: *Ο Αριστοτέλης διδάσκει τον Μέγα Αλέξανδρο*



Η έννοια της περιπλάνησης στους σύγχρονους μουσειακούς χώρους
η διερεύνηση της κίνησης ως θεμελιακό δομικό μοντέλο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό



εικ. 5: η βιβλιοθήκη της Αλεξάνδρειας,
πίνακας του Ο. Von Corven

⁴ Ματσαρίδου Αναστασία, *Η ιστορική εξέλιξη των μουσείων από την Αρχαία Ελλάδα έως και τον 20^ο αιώνα*, άρθρο στο ηλεκτρονικό περιοδικό «Πεμπουσσία», Αύγουστος 2012

⁵ Νάκου Ειρήνη, *Μουσεία: Εμείς τα πράγματα και ο πολιτισμός*, σελ. 113

Κατά τους ελληνοιστικούς χρόνους, οικοδομήθηκε το Μουσείο της Αλεξάνδρειας (290 π.Χ.), από τον Πτολεμαίο Α' (367 – 283 π.Χ.), έχοντας ως πρότυπο το Λύκειο του Αριστοτέλη. Σύμφωνα με πολλούς μελετητές, θεωρείται ως η πρώτη μορφή μουσείου που προώθησε τη γνώση και τον πολιτισμό. Πέρα από τη χρήση του ως μουσείο συγκέντρωνε πολλαπλές χρήσεις όπως βιβλιοθήκη, αστεροσκοπείο, ερευνητικά εργαστήρια, διαμερίσματα, αίθουσα διαλέξεων και δειπνων, ναό, βοτανικό κήπο και ζωολογικό πάρκο αποτελώντας για την εποχή ένα πολυδύναμο ερευνητικό κέντρο και καθιστώντας την Αλεξάνδρεια ένα από τα μεγαλύτερα πνευματικά κέντρα στη Μεσόγειο των Ελληνοιστικών χρόνων. Ο χώρος του μουσείου περιελάμβανε όργανα σχετικά με την ιατρική και την αστρονομία, δорές ζώων και αγάλματα, τα οποία προορίζονταν, στο σύνολό τους, για παρατήρηση και μελέτη. Το κτίριο του μουσείου και ένα μεγάλο κομμάτι της βιβλιοθήκης που στεγαζόταν σε αυτό καταστράφηκαν περίπου το 270 μ.Χ. στη διάρκεια των εμφυλίων διαταραχών.³ Εκείνη την εποχή ο θεσμός του μουσείου συνδέθηκε άμεσα με την κρατική εξουσία (Δυναστεία των Πτολεμαίων) και απευθυνόταν σε ένα κλειστό κύκλο διανοούμενων οι οποίοι ενίσχυαν το κύρος και την αίγλη της, ανάμεσα στα υπόλοιπα βασίλεια της εποχής που θεωρούνταν απειλή.⁴

Ο αρχαίος Έλληνας ιστορικός, γεωγράφος και φιλόσοφος, Στράβων, μας παρέχει μια μαρτυρία για το Μουσείο στις μέρες του στα Γεωγραφικά: «Μέρος των παλατιών είναι και το Μουσείο, το οποίο διαθέτει περίπατο και εξέδρα και έναν μεγάλο οίκο, στον οποίο βρίσκεται το κοινό τραπέζι των φιλολόγων, των ανδρών που είναι μέλη του Μουσείου. Αυτή η σύνοδος διαθέτει κοινή περιουσία και έναν ιερέα υπεύθυνο για το Μουσείο, τον οποίο διόριζαν παλαιότερα οι βασιλείς και σήμερα ο Καίσαρας».

Στην περίοδο της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας ο όρος χρησιμοποιείται, επίσης, για χώρους στους οποίους διεξάγονταν φιλοσοφικές συζητήσεις. Ωστόσο, η Ρώμη ως το πολιτικοκοινωνικό κέντρο της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας αποτέλεσε τόπο συγκέντρωσης καλλιτεχνικών θησαυρών τα οποία είχαν μεταφερθεί ως λάφυρα από τους υποδουλωμένους πολιτισμούς. Τα έργα αυτά τοποθετούνταν σε ιερά, διάφορα αστικά κτίρια, επαύλεις, αυτοκρατορικά οικοδομήματα, στοές και θέρμες, με δημόσιο αλλά και ιδιωτικό χαρακτήρα. Τότε ήταν που η κατοχή των συλλογών άρχισε να λαμβάνει διαστάσεις επίδειξης και συνδέθηκε με την κοινωνική προβολή του συλλέκτη.

Το μουσείο σε αυτή την εποχή αποτελούσε ένα πολυδιάστατο πνευματικό χώρο δημόσιου χαρακτήρα και ανοιχτό στο κοινό, καθώς συνδύαζε τη σύζευξη των Τεχνών, των γραμμάτων και των επιστημών στοχεύοντας σε μία ευρύτερη και πολύπλευρη πνευματική καλλιέργεια.

Η έννοια της περιπλάνησης στους σύγχρονους μουσειακούς χώρους
η διερεύνηση της κίνησης ως θεμελιακό δομικό μοντέλο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό



εικ. 6: το «μουσείο» του Ferrante Imperato στη Νεάπολη

Αναγέννηση (14^{ος} – μέσα 17^{ου} αι.)

⁵ gabinetto | cabinet of curiosities |
cabinet de curiosités | wunderkam-
mer

Από τον 4^ο μέχρι τον 14^ο αιώνα, παρατηρείται μια καμπή στην ιστορία των Ευρωπαϊκών μουσείων συνδυσασμένη, ίσως, με τους συνεχείς πολέμους και τις δύσκολες συνθήκες διαβίωσης. Κατά το Μεσαίωνα, δεν υπάρχουν ακριβείς μαρτυρίες για ύπαρξη μουσείων αλλά υπήρχαν δημόσιοι χώροι όπου συσσωρεύονταν και εκτίθονταν αντικείμενα – κυρίως θρησκευτικά αντικείμενα και έργα εκκλησιαστικής τέχνης. Τέτοια παραδείγματα είναι οι εκκλησίες και τα μοναστήρια τα οποία εκείνη την περίοδο κατείχαν τον έλεγχο της γνώσης για την ευρύτερη αντίληψη του κόσμου.

Την περίοδο της Αναγέννησης γεννιέται ο όρος «μουσείο», υπό την ευρεία του έννοια, ο οποίος παραπέμπει στις ιδιωτικές συλλογές της ευρωπαϊκής αριστοκρατίας. Τα αναγεννησιακά «μουσεία» δεν ήταν ανοιχτά στο ευρύ κοινό αλλά απευθύνονταν σε ένα περιορισμένο κύκλο ανθρώπων. Η κατοχή των έργων τέχνης αποτέλεσε για την εποχή ένα μέσο ανάδειξης του κύρους και της δύναμης των ευγενών, των αρχόντων και των οικονομικά ισχυρών.

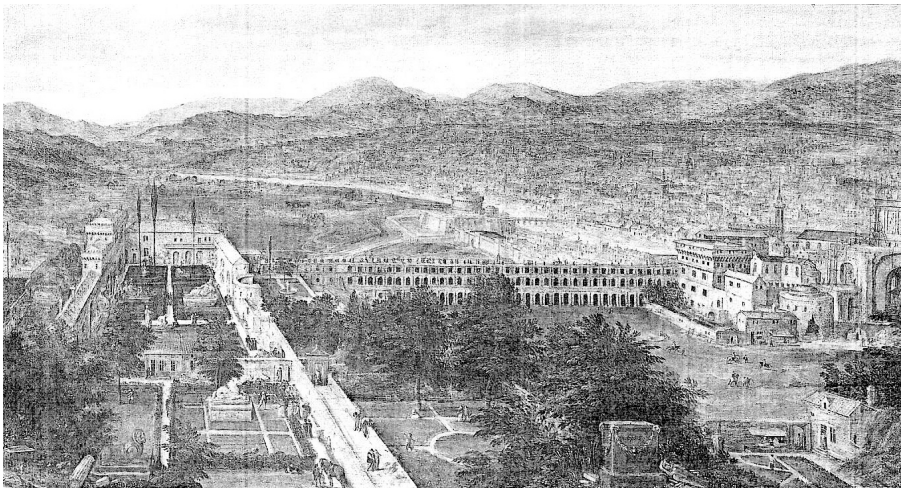
Μπορεί οι χώροι αυτοί να διέφεραν ανάλογα με τη θέση και την ιδιότητα του συλλέκτη, αλλά το περιεχόμενο των συλλογών είχε κοινό στόχο. Είχαν εγκυκλοπαιδικό χαρακτήρα και γεννήθηκαν από την επιθυμία του ανθρώπου να συγκροτήσει μία «εικόνα του κόσμου», μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο του προβληματισμού και της περιέργειας που χαρακτήριζε την εποχή με την ανακάλυψη του Νέου Κόσμου. Ο χώρος έκθεσης αυτών είναι γνωστός ως *Δωμάτιο με αξιοπερίεργα αντικείμενα* ή *Αίθουσα του κόσμου*.⁵ Η λειτουργία τους ήταν αφενός να συγκεντρώσουν αντικείμενα που αναπαριστούν τις διάφορες πτυχές της πραγματικότητας και αφετέρου να τα παρουσιάσουν με τρόπο που να προβάλλει τις γνώσεις του ανθρώπου για τον κόσμο.

Για το λόγο αυτό, πέρα από την οικονομική και κοινωνική διάσταση του θεσμού, τα «μουσεία» είχαν και πολιτικές διαστάσεις, καθώς συνδέονταν άμεσα με θέματα εξουσίας. Την εποχή αυτή η ευρύτερη γνώση και η αλήθεια για την κατανόηση του κόσμου στηρίζονταν στη θέαση των ορατών πραγμάτων τα οποία θεωρείτο ότι αντιστοιχούν η μοιάζουν με τα αόρατα. Σύμφωνα με τον Μ. Foucault «Η γη αντικατόπτριζε τον ουρανό». Η κατοχή μουσειακών αντικειμένων, είχε μεγάλη συμβολική σημασία και ήταν ένα βήμα πιο κοντά στην κατανόηση της πραγματικότητας, τόσο των ορατών, όσο και των αόρατων πλευρών της. Οι ιδρυτές των «μουσείων», παραχωρώντας ή όχι την πρόσβαση των άλλων στις ιδιωτικές τους συλλογές, αποκτούσαν τον έλεγχο της γνώσης της εποχής, η οποία, στην ουσία, περιοριζόταν σε ένα πολύ μικρό τμήμα του πληθυσμού. Τα «μουσεία», κατά την Αναγέννηση, αφορούσαν μόνο αυτούς που είχαν τη δύναμη, είχαν ως στόχο την ενίσχυση του κύρους τους μέσα στο κοινωνικό σύνολο και αποτέλεσαν μέσο για την κυριαρχία τους στους ανθρώπους, στα πράγματα και τη γνώση.

Η έννοια της περιπλάνησης στους σύγχρονους μουσειακούς χώρους
η διερεύνηση της κίνησης ως θεμελιακό δομικό μοντέλο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό



εικ. 7: *Kunstkamer*, Φρανς Φράνκεν
ο Νεότερος (αρχές 17^{ου} αιώνα)

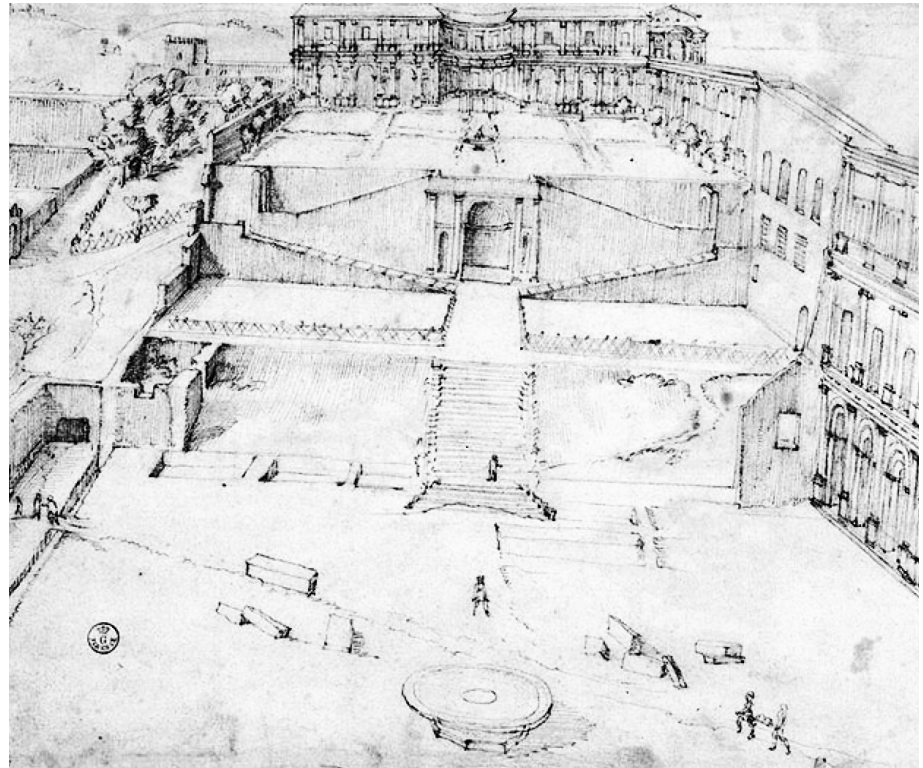


εικ. 8: *Άποψη των Κήπων και της
Αυλής του Μπερβεντέρε στη Ρώμη*,
έργο του Hendrich van Cleve
(1589), βασισμένο σε σχέδιο του
1550. Δείχνει πώς οι πάπες της
Ρώμης είχαν τοποθετήσει αρχαία
αγάλματα στους κήπους του
Μπερβεντέρε, στις παρυφές του
παλαιού Ανακτόρου του Βατικανού

⁶ Μία από τις έννοιες της λέξης cabinet στην Αγγλία του 16ου αιώνα ήταν «περίπερο ή κιόσκι σε κήπο». Στους κήπους συναντούσε κανείς έργα τέχνης που προέρχονταν από την κλασική αρχαιότητα ή παρέπεμπαν σε αυτή, απεικονίσεις ζώων, φυτών ή λουλουδιών με διάφορες μορφές και από διάφορα υλικά. Τα διάφορα στοιχεία, φυσικά ή τεχνητά, αναμιγνύονταν με αποτέλεσμα να βλέπουμε γλυπτά ζώων με πρόσθετα στοιχεία από αληθινά, βράχους να μετατρέπονται σε έργα μικρογλυπτικής αλλά και αγάλματα να κινούνται με τη βοήθεια υδραυλικών συστημάτων.

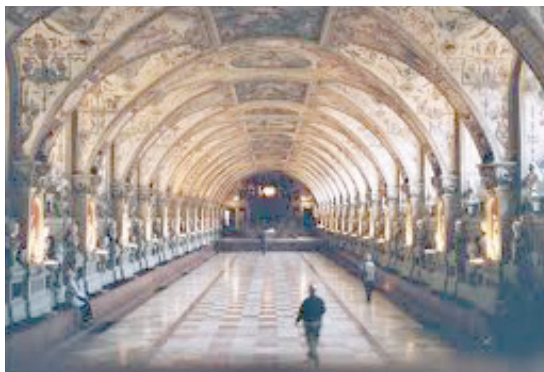
⁷ Pevsner, *A history of building types*, London, 1976

Οι χώροι έκθεσης αποτελούσαν μέρος της ιδιωτικής κατοικίας των συλλεκτών, λειτουργούσαν δηλαδή ταυτόχρονα ως τόπος διαμονής και ως εκθεσιακός χώρος. Υπάρχουν αναφορές για την έκθεση αντικειμένων στις αυλές και στους κήπους⁶, γεγονός που συνηθιζόταν κυρίως για την έκθεση αγαλμάτων. Ο κήπος συνδέθηκε με μία νέα αίσθηση των οριζόντων που αντικατοπτρίζει μια ζωή άνεσης, κομψότητας και καλλιέργειας των ευγενών. Την περίοδο αυτή συναντούμε τον πρώτο ειδικά σχεδιασμένο χώρο για έκθεση αρχαίων γλυπτών⁷ – ίσως θα μπορούσαμε να πούμε το πρώτο υπαίθριο μουσείο. Το χώρο (Cortile delle Statue) σχεδίασε γύρω στο 1508 ο Donato Bramante, αρχιτέκτονας του Πάπα Ιουλιού Β', στο Cortile del Belvedere του Βατικανού για να εκθέσει τα γλυπτά της παπικής συλλογής.



εικ. 9: *Cortile de Belvedere*, σχέδιο του Bramante

Η έννοια της περιπλάνησης στους σύγχρονους μουσειακούς χώρους
η διευέρνηση της κίνησης ως θεμελιακό δομικό μοντέλο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό



εικ. 10: Antiquarium



εικ. 11: Grande Galerie



εικ. 12: Palazzo degli Uffizi

⁸ τοποθετείται στο ισόγειο της Residenz στο Μόναχο και δημιουργήθηκε από τον Αλβέρτο Ε', γύρω στο 1570, για να στεγάσει τη συλλογή του με αρχαία και άλλα γλυπτά – έχει μήκος 66 μ.

⁹ Βρίσκεται στο Fontainebleau (1533-40) και στέγαζε τη συλλογή του François I

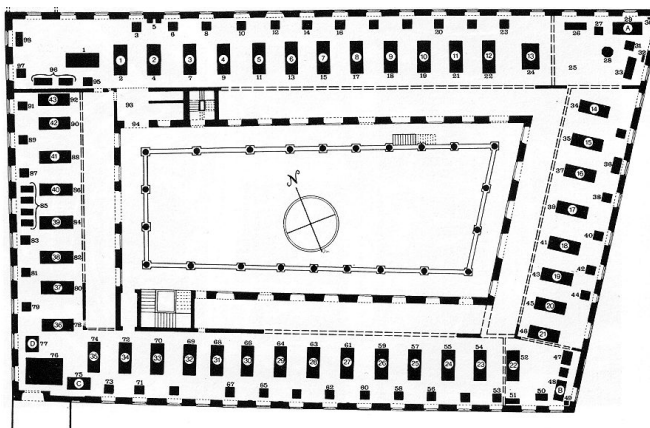
¹⁰ Pevsner, *A history of building types*, London, 1976

¹¹ Τζώνος Π., Μουσείο και Νεωτερικότητα, Αθήνα 2007

Την εποχή αυτή έκανε την εμφάνισή της η **περίκεντρη διάταξη** για την έκθεση των συλλογών. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η Kunstkammer του Αλβέρτου Ε' στο Μόναχο, η οποία καταλάμβανε τους δύο ανώτερους ορόφους στις τέσσερις πτέρυγες που περιέβαλλαν ένα κεντρικό περιστύλιο. Ο Δούκας της Βαυαρίας αντιμετώπιζε την Kunstkammer του ως ένα χώρο συνάντησης και κοινωνικών επαφών.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει και μία δεύτερη αρχετυπική διάταξη, η **galleria**, ένας επιμήκης χώρος, που φωτιζόταν κυρίως από παράθυρα στις μακρές πλευρές – στη μορφή της στοάς – και ήταν ειδικά αφιερωμένος στις συλλογές τέχνης. Στο χώρο αυτό μέλη της ανώτερης τάξης συγκεντρώνονταν για να συζητήσουν και να απολαύσουν τα έργα τέχνης. Μερικά από τα πρώτα παραδείγματα αποτελούν το Antiquarium⁸ και η Grande Galerie⁹ ενώ ένα από τα πιο γνωστά είναι ο άνω όροφος της ανατολικής πτέρυγας του Palazzo degli Uffizi που μετασκευάστηκε για την έκθεση της συλλογής των Μεδίκων.

Στα τέλη του 17^{ου} με τις αρχές του 18^{ου} αιώνα, αυτός ο τύπος του μακρόστενου χώρου για την έκθεση έργων τέχνης γίνεται τυπικό χαρακτηριστικό στο κτιριολογικό πρόγραμμα των ανακτόρων, ώστε καταλήγει να χρησιμοποιείται ως συνώνυμο του μουσείου – στην αρχή στη Γαλλία και στη συνέχεια στην Ιταλία.¹⁰ Τόσο η galleria, όσο και η περίκεντρη διάταξη αποδείχθηκαν αρχέτυπα για το σχεδιασμό των μουσείων μέχρι και το τέλος του 19^{ου} αιώνα¹¹, γεγονός που καθιστά την αναγέννηση αφετηρία της ιστορίας του μουσείου ως κτιριακό τύπο.



εικ.13: σχέδιο κάτοψης της Kunstkammer του Αλβέρτου Ε'

Όσον αφορά στο περιεχόμενό τους, οι συλλογές αποτελούνταν από διάφορα ετερόκλητα αντικείμενα, πολύτιμα, περιέργα ή σπάνια, σύμφωνα με την παράδοση του Μεσαίωνα ή και από αρχαία ελληνικά ή ρωμαϊκά γλυπτά¹² που προκαλούσαν το ενδιαφέρον των λογίων της εποχής. Επίσης, πολλές φορές, οι συλλογές αφορούσαν σε ένα συγκεκριμένο κοινό ανάλογο με το αντικείμενο ενασχόλησης.¹³

Η διαδικασία της ταξινόμησης βασιζόταν σε μεθόδους που συνδέονταν με εκείνες της μνημοτεχνικής.¹⁴ Τα αντικείμενα επιλέγονταν και διατάσσονταν με βάση σχέσεις ομοιότητας ή αντιστοιχίας μεταξύ τους που συγκροτούσαν τη σημασία τους και διαμορφώνοντας εικόνες μνήμης, συνέβαλλαν στην εμπέδωση της γνώσης. Τα αντικείμενα καταλάμβαναν όλους τους χώρους του «δωματίου», ώστε να μπορεί ο θεατής να τα αγκαλιάσει με το βλέμμα του.

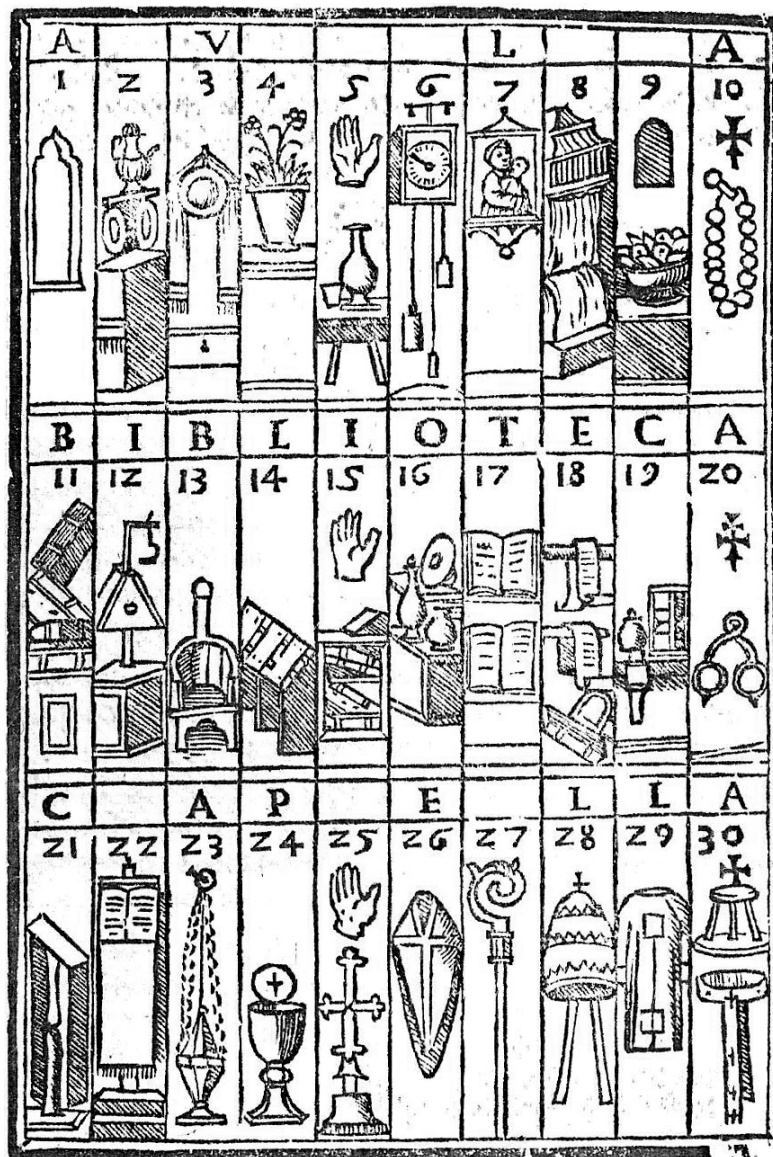


¹² Βρισκόμαστε σε μία εποχή όπου το ενδιαφέρον για την αρχαιότητα ήταν μεγάλο, οι αυξανόμενες ανασκαφικές έρευνες έφερναν στο φως μνημεία και έργα της αρχαιότητας – κυρίως αγάλματα, που έγιναν τα πρότυπα του ωραίου για τους επόμενους 3 αιώνες – και η αξία των αντικειμένων μιας συλλογής δεν συνδεόταν μόνο με την αξία των υλικών αλλά και με την καλλιτεχνική τους ποιότητα, καθώς και με το ότι προέρχονταν από την αρχαιότητα.

¹³ Για παράδειγμα, στη Φλωρεντία, στα τέλη του 16ου αι. με αρχές του 17ου αι. ο συνδυασμός ιατρικής, εμπειρικών μελετών και εξερεύνησης του φυσικού κόσμου οδήγησε στην τάση για συλλογή και έκθεση ορισμένων αντικειμένων με ιδιαίτερη σημασία. Ιταλοί γιατροί και λόγιοι σχημάτιζαν προσωπικές συλλογές με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί ένα δίκτυο συλλεκτών που επισκέπτονταν ο ένας τη συλλογή του άλλου, ανταλλάσσαν μεταξύ τους αντικείμενα ή συνέτασσαν καταλόγους συλλογών.

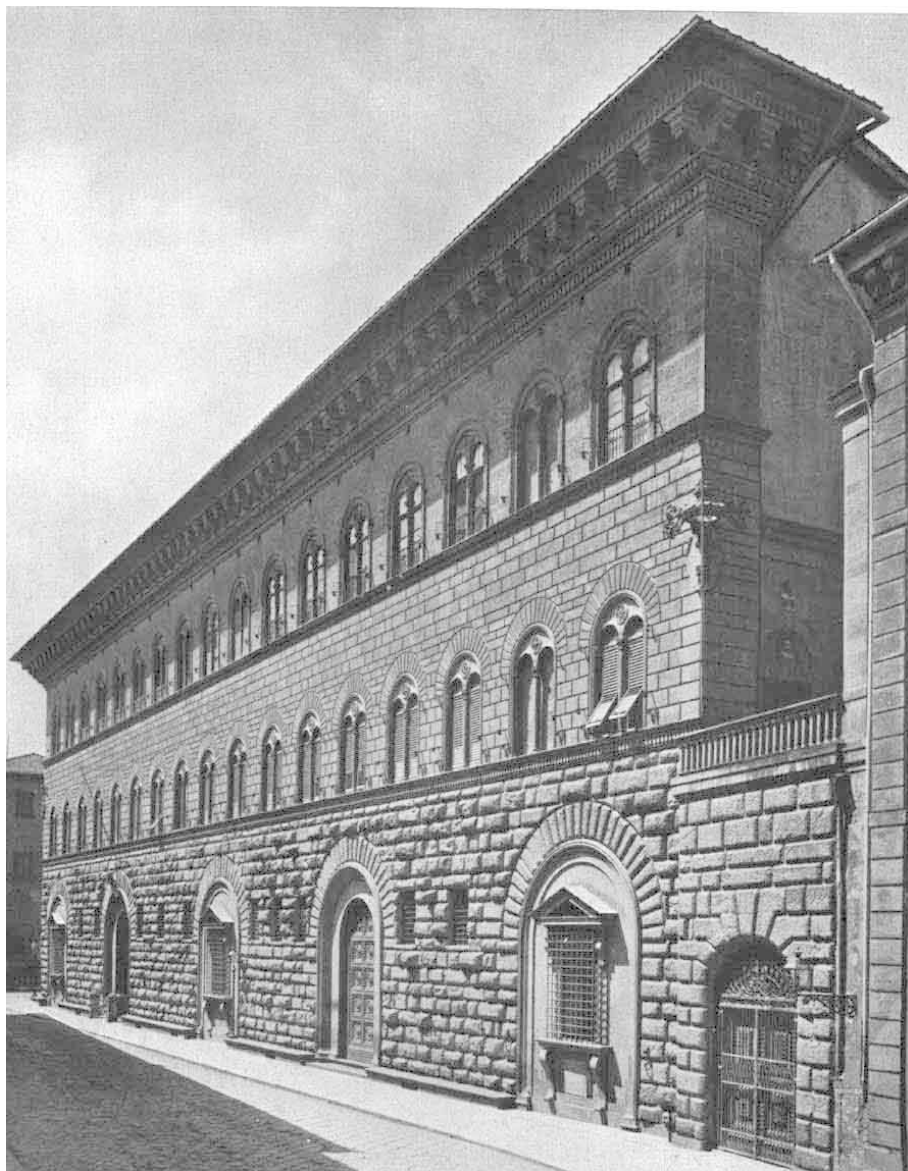
εικ. 14: *The Tribuna of the Uffizi*, πίνακας του Johan Zoffany (1772-8) Οι πίνακες είναι τοποθετημένοι με διακοσμητικά κριτήρια και με βάση το σχήμα τους.

¹⁴ Η μνημοτεχνική ήταν μέθοδος για την εξάσκηση και την επέκταση της μνήμης και επομένως για την εμπέδωση και διεύρυνση της γνώσης. Τη συναντάμε ήδη κατά την κλασική αρχαιότητα με τη μορφή προφορικών ασκήσεων, ενώ ιδιαίτερα προσφιλής ήταν και στα μεσαιωνικά μοναστήρια. Περιγράφεται από ορισμένους ως ένα είδος παράλληλης εσωτερικής γραφής. Ο γνώστης των μεθόδων της απομνημόνευσης μπορεί να «αποθηκεύει» ότι ακούει και βλέπει και εν συνεχεία να το αναπαράγει από μνήμης.



εικ. 15: Σύστημα μνημοτεχνικής του αβαείου, έργο του Johannes Romberch *Congestorium Artificiose Memoriae* (1533). Τα σκεύη και άλλα αντικείμενα εκκλησιαστικής προέλευσης και χρήσης βοηθούσαν στην απομνημόνευση, καθώς τα αβεία ήταν οικείοι τόποι.

Η έννοια της περιπλάνησης στους σύγχρονους μουσειακούς χώρους
η διερεύνηση της κίνησης ως θεμελιακό δομικό μοντέλο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό



εικ. 16: Palazzo Medici, Φλωρεντία

¹⁵ Ειρήνη Νάκου, *Μουσεία: Εμείς, τα πράγματα και ο πολιτισμός*, σελ. 114-115

¹⁶ E. Hooper-Greenhill, *Το μουσείο και οι πρόδρομοί του*, σελ. 78

Το Παλάτι των Μεδίκων στη Φλωρεντία του 15ου αιώνα μπορεί να θεωρηθεί σημαντικός σταθμός στην ιστορική εξέλιξη των μουσείων (το πρώτο μουσείο της Ευρώπης) καθώς λειτούργησε ως πρότυπο των μουσείων που ιδρύθηκαν στην Ευρώπη κατά την περίοδο της Αναγέννησης. Το παλάτι ιδρύθηκε από τον έμπορο και τραπεζίτη Cosimo de' Medici ως σύμβολο της οικονομικής κυριαρχίας της οικογένειάς του. Είχε ιδιωτικό χαρακτήρα και στεγάστηκε σε ένα από τα πρώτα αναγεννησιακά κτίρια της Φλωρεντίας που διακρινόταν για το μέγεθος και την πλούσια διακόσμηση του.¹⁵ Οι συλλογές περιελάμβαναν κυρίως κοσμήματα, πολύτιμους λίθους, σκεύη, γλυπτά ενώ αξιοσημείωτα ήταν και διακοσμητικά στοιχεία όπως έργα ζωγραφικής, τοιχοτάπητες, κεραμικά πλακίδια και γλυπτά τα οποία δημιουργήθηκαν από καλλιτέχνες και τεχνίτες της εποχής συγκεκριμένα για το παλάτι αυτό.¹⁶ Η σημαντικότερη συμβολή του είναι ότι εισήγαγε νέες αντιλήψεις: την εμφάνιση του ιδιοκτήτη | ειδήμονα σε θέματα τέχνης, του επισκέπτη | θεατή των συλλογών και κυρίως του κατάλληλα σχεδιασμένου χώρου ώστε να φιλοξενεί έργα τέχνης και άλλα αντικείμενα.

Την περίοδο αυτή συναντούμε το πρώτο κτίριο στο εσωτερικό του οποίου αναγράφεται η λέξη «μουσείο» – το πρώτο μουσείο της ιστορίας. Πρόκειται για την έπαυλη που κατασκεύασε, στο Κομό της Ιταλίας, ο ουμανιστής Paolo Gioio, το 1543 για να στεγάσει τις συλλογές του – προσωπογραφίες, πρωτότυπες ή αντίγραφα από νομίσματα και προτομές. Στις αίθουσες αυτού του κτιρίου έδωσε ονόματα θεοτήτων, ενώ αφιέρωσε μία από αυτές στις Μούσες και τον Απόλλωνα και την ονόμασε museo.

Και στις δύο περιπτώσεις πρέπει να τονίσουμε ότι ο όρος μουσείο χρησιμοποιούνταν εκείνη την εποχή για να δηλώσει τη ίδια τη συλλογή και όχι το κτίριο που τη φιλοξενούσε.

Η έννοια της περιπλάνησης στους σύγχρονους μουσειακούς χώρους

η διευκρίνιση της κίνησης ως θεμελιακό δομικό μοντέλο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό

«Οι πολίτες, σε όποια τάξη του πληθυσμού και αν ανήκουν, θα πρέπει να γνωρίζουν ότι η κυβέρνηση λαμβάνει σοβαρά υπόψη τα συμφέροντά τους και ότι όλοι θα έχουν μερίδιο στη μεγάλη αυτή «λεία». Ο λαός θα έχει την ευκαιρία να διαπιστώσει τι σημαίνει μια δημοκρατική κυβέρνηση αν τη συγκρίνει με τον μονάρχη, ο οποίος κατακτά άλλες χώρες με μοναδικό κίνητρο να ικανοποιήσει την προσωπική του ματαιοδοξία και τις ανάγκες των αυλικών του»

(Wittlin, 1949)

Διαφωτισμός (μέσα 17^{ου} – 18^{ος} αι.)

¹⁷ Τάνης Κώστας, *Η εξέλιξη του θεσμού των μουσείων*, ηλεκτρονικό άρθρο, 2003

¹⁸ Αρχικά η συλλογή περιείχε αντικείμενα φυσικής ιστορίας και αποτέλεσε το κέντρο επιστημονικών σπουδών στην Οξφόρδη, ενώ στη συνέχεια εμπλούτισε τις συλλογές του με γλυπτά, κεραμικά, μινιατούρες, μουσικά όργανα και θαυμαστά έργα των μεγάλων δασκάλων της ζωγραφικής.

Σταδιακά αυτός ο τύπος «μουσείων» υποχωρεί με την επικράτηση διαφορετικών κοινωνικών σχηματισμών και επιστημολογικών παραδοχών. Το πνεύμα του Διαφωτισμού και του νεοκλασικισμού επέφερε ουσιαστικές αλλαγές στο ζήτημα της συλλογής έργων τέχνης και μετέτρεψε σε εθνική κληρονομιά, προσιπή σε όλους, ό,τι μέχρι τότε αποτελούσε προσωπικό αγαθό και κληρονομικό δικαίωμα του βασιλιά και των ευγενών. Τα τέλη του 17^{ου} αιώνα, με την ανάπτυξη της επιστήμης και την πληρότητα των εγκυκλοπαιδικών γνώσεων, αποτέλεσαν γόνιμο έδαφος για τη μετατροπή των ιδιωτικών συλλογών σε δημόσιες. Με το ξεκίνημα του 18^{ου} αιώνα έχουμε την ολοκληρωτική μετάβαση από τους, μέχρι τότε, ειδικά σχεδιασμένους χώρους στα δημόσια ιδρύματα και τα βασιλικά ανάκτορα και το επακόλουθο άνοιγμα των συλλογών στο ευρύ κοινό.

Πρέπει να σημειώσουμε ότι το 1683 καθιερώθηκε επίσημα ο όρος *museum* για συγκεκριμένα κτήρια που στεγάζαν συλλογές αντικειμένων με τη δημιουργία του πρώτου μουσείου που παρουσιάζει εγκυκλοπαιδικά τη γνώση, το Ashmolean Museum, στην Οξφόρδη.¹⁷ Ιδρύθηκε από τον Άγγλο αρχαιολόγο, αστρολόγο και πολιτικό Elias Ashmole (1617-1692) για να στεγάσει τις συλλογές¹⁸ του που δώρισε στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης.



εικ. 17: Ashmolean Museum, Οξφόρδη

Η έννοια της περιπλάνησης στους σύγχρονους μουσειακούς χώρους
η διερεύνηση της κίνησης ως θεμελιακό δομικό μοντέλο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό



εικ. 18: Πράδο, Μαδρίτη



εικ. 19: Λούβρο, Παρίσι

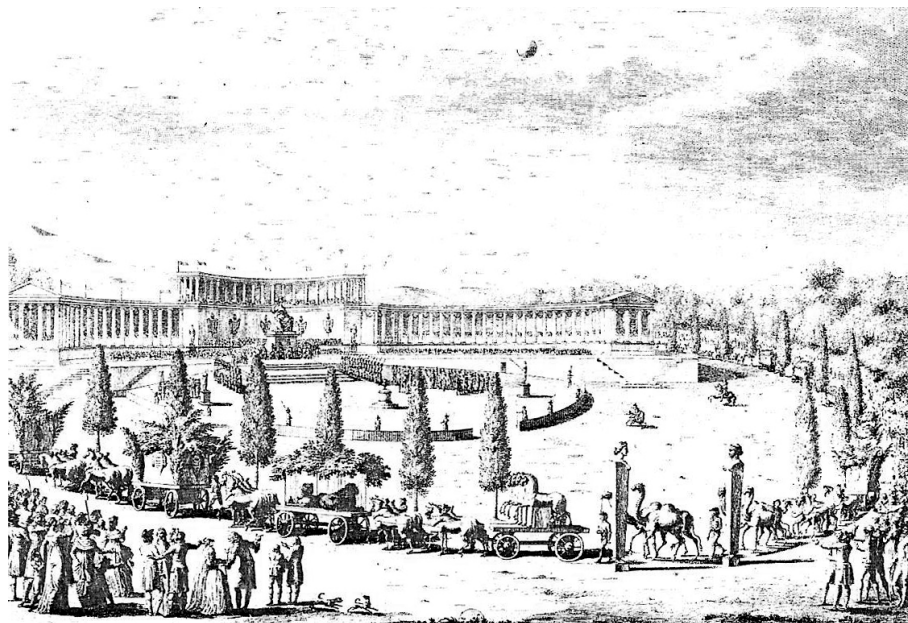
¹⁹ Στις 27 Σεπτεμβρίου εκδόθηκε διάταγμα για τη δημιουργία μουσείου με την επωνυμία *Museum Français* το οποίο και ολοκληρώθηκε στα τέλη του 1793. Το 1796 μετονομάστηκε *Musée Central des Arts* και το 1803 *Musée Napoleon*.

²⁰ Ηλεκτρονικό άρθρο, www.vrestola.eu

²¹ Ε. Hooper-Greenhill, *Το μουσείο και οι πρόδρομοί του*, σελ. 166

Η Γαλλική Επανάσταση, στα τέλη του 18^{ου} αιώνα, σηματοδότησε το τέλος μιας αυστηρά ιεραρχικής κοινωνίας αλλά παράλληλα και το τέλος της παραδοσιακής αντίληψης της εικόνας για τον κόσμο και την κοινωνία ως παγιωμένη και μη αμφισβητήσιμη τάξη των πραγμάτων. Το νέο καθεστώς αντλούσε τη νομιμοποίηση του από το λαό, μία εντελώς καινούργια έννοια. «Επανάσταση», λοιπόν, βιώνει και ολόκληρη η φιλοσοφία περί μουσείων με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα τη μετατροπή του Λούβρου από παλάτι και σύμβολο της βασιλείας σε Εθνικό μουσείο της Γαλλικής Δημοκρατίας το 1793.¹⁹ Εκείνη την εποχή λειτούργησαν επίσης το Βρετανικό μουσείο στο Λονδίνο (1759), η πινακοθήκη Μπρέρα στο Μιλάνο (1809) και το μουσείο Πράντο στη Μαδρίτη (1819).²⁰

Τα νέα υποκείμενα που αναδείχθηκαν από αυτό το νέο σύστημα οργάνωσης και λειτουργίας των μουσείων ήταν ο πολίτης | επισκέπτης, με το αναφαίρετο δικαίωμά του στη γνώση, ο έφορος, με τις εξειδικευμένες του γνώσεις επί των μουσειακών εκθεμάτων που ήταν στην υπηρεσία του κοινού και, τέλος, το κράτος, το οποίο ανέλαβε το ρόλο του συλλέκτη και στόχευε στη διαπαιδαγώγηση των πολιτών και στη διεύρυνση των πολιτισμικών τους οριζόντων.²¹



εικ. 20: Θριαμβευτική είσοδος των καλλιτεχνικών θησαυρών, χαρακτηριστικό του Pierre-Gabriel Berthault. Απεικονίζεται η άφιξη στο Παρίσι έργων τέχνης από ανάκτορα, συλλογές και εκκλησίες της Ιταλίας ύστερα από τη νίκη του Ναπολέοντα

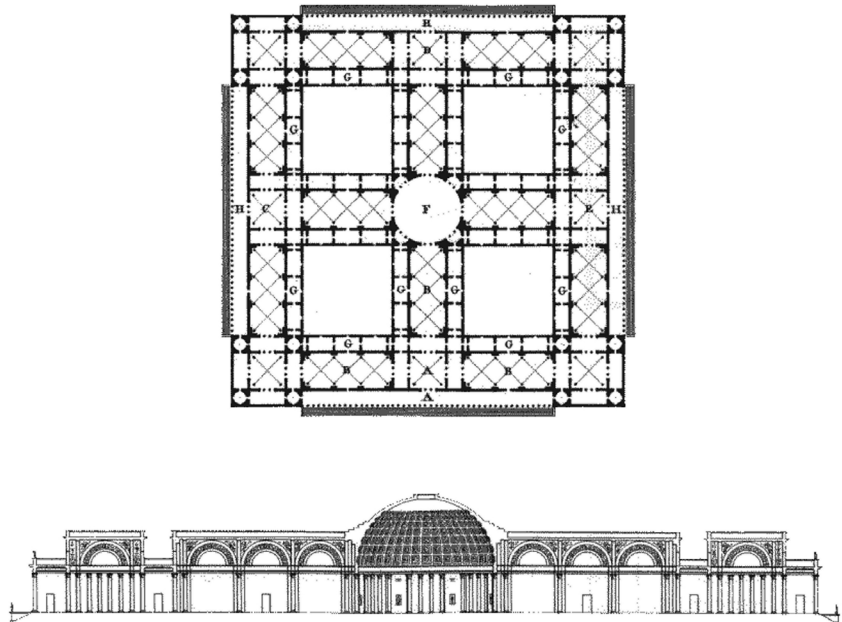
Τον 18^ο αιώνα, το μουσείο ως κτίριο έγινε αντικείμενο μελέτης και συνειδητού αρχιτεκτονικού σχεδιασμού, είτε πρόκειται για σχέδια που υλοποιήθηκαν, είτε όχι. Ένα πρώτο παράδειγμα της τάσης αυτής είναι η σχεδιαστική πρόταση για ένα ιδανικό μουσείο του Leonard Christopher Strum, το 1704 που προέβλεπε ξεχωριστούς χώρους για τις διαφορετικές συλλογές.²²

Αντικείμενο μελέτης γίνεται πιο ουσιαστικά ο σχεδιασμός της τυπολογίας του μουσείου, μετά το 1778 και μέχρι τις αρχές του 19ου αι., όταν η Γαλλική Ακαδημία Αρχιτεκτονικής (Académie Royale d' Architecture), στο Παρίσι πρότεινε ως θέμα του αρχιτεκτονικού διαγωνισμού Prix de Rome, το σχεδιασμό ενός κτιρίου μουσείου. Μια από τις σημαντικότερες σχεδιαστικές προτάσεις αποτελεί αυτή του Étienne-Louis Boullée το 1783. Το μουσείο που σχεδίασε ήταν τετραγωνικής κάτοψης, με εγγεγραμμένο σταυρό και ροτόντα στο κέντρο του, ενώ σε κάθε πλευρά ήταν προσαρτημένο ημικυκλικό περιστύλιο, κάνοντας πιο έντονο το βασικό σταυρικό σχήμα. Η ροτόντα θα ήταν «ο ναός της δόξας που θα φιλοξενούσε τα αγάλματα των μεγάλων ανδρών». Το μουσείο προγραμματιζόταν να συμπεριλάβει «όλες τις δημιουργίες των επιστημών, των ελευθερίων τεχνών και της φυσικής ιστορίας» και να συστεγαστεί με μία βιβλιοθήκη και ένα εργαστήριο.

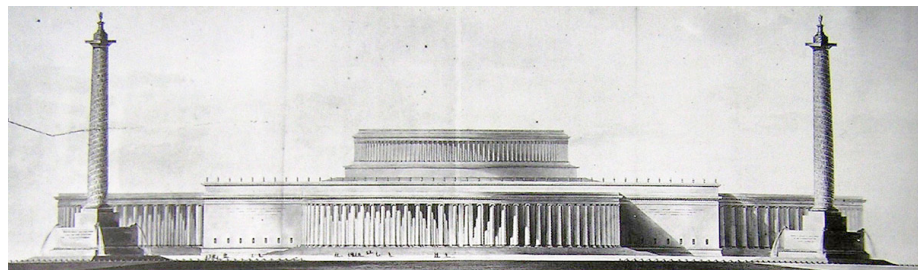
Το σχέδιο, ωστόσο, με τη μεγαλύτερη επιρροή, που αποτέλεσε σημείο αναφοράς για το σχεδιασμό των μουσείων σε ολόκληρο το 19^ο αιώνα, ήταν εκείνο που πρότεινε, λίγα χρόνια αργότερα, ο Γάλλος θεωρητικός Jean-Nicolas-Louis Durand, μαθητής του Boullée. Η κάτοψη του κτιρίου ήταν σταυροειδής, εγγεγραμμένη σε τετράγωνο, με ροτόντα στο κέντρο του σταυρού. Οι τέσσερις πτέρυγες που διαμόρφωναν το τετράγωνο σχεδιάστηκαν για να στεγάσουν τέσσερις διαφορετικές συλλογές – ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική, προσωρινές εκθέσεις. Ο παραδειγματικός του χαρακτήρας οφείλεται στο ότι η χωρική του οργάνωση πέτυχε τη σύνθεση των εκθεσιακών χώρων που διαμορφώθηκαν τους προηγούμενους αιώνες: το τετράγωνο δωμάτιο (cabinet) και τη μακρόστενη αίθουσα (galleria) ως στοιχεία της εκθεσιακής διαδρομής, και τη ροτόντα ως επίκεντρο της σύνθεσης, σημείο αναφοράς και εργαλείο οργάνωσης του χώρου.

²² οι αίθουσες στο ισόγειο προορίζονταν για συλλογές αρχαιοτήτων και φυσικής ιστορίας, ενώ ένα δωμάτιο στον άνω όροφο προοριζόταν για τους μικρούς πίνακες, τα σχέδια και τα γλυπτά

εικ. 21: σχέδια κάτοψης και τομής
του μουσείου του Jean-Nicolas-Louis
Durand



εικ. 22: σχέδιο όψης του μουσείου
του Étienne-Louis Boullée



Η έννοια της περιπλάνησης στους σύγχρονους μουσειακούς χώρους
η διευένηση της κίνησης ως θεμελιακό δομικό μοντέλο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό



εικ. 23: ροτόντα
Μουσείο Pio – Clementino, Βατικανό

²³ Τζώρτζη Καλή, *Η χωρική αρχιτεκτονική των μουσείων*, Αθήνα 2010

Οι παραπάνω σχεδιαστικές προτάσεις οδήγησαν στην καθιέρωση μίας αρχιτεκτονικής τυπολογίας του μουσείου, η οποία και εφαρμόστηκε μετά τα μέσα του 18^{ου} αι. με τη δημιουργία αυτόνομων οικοδομημάτων που άρχισαν να χτίζονται για να στεγάσουν συλλογές που μέχρι τότε φιλοξενούνταν σε ανάκτορα. Δύο πρώτα σημαντικά παραδείγματα αποτελούν το Μουσείο Fridericianum στο Κάσελ της Γερμανίας και το Μουσείο Pio – Clementino στο Βατικανό. Το πρώτο μουσείο διατήρησε τη μορφή ανακτόρου προσθέτοντας τη μορφή του αρχαίου ελληνικού ναού πάνω στον άξονα συμμετρίας, τονίζοντας έτσι τον ιερό χαρακτήρα του μουσείου. Το δεύτερο μουσείο εισήγαγε δύο αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά που λειτούργησαν ως πηγή έμπνευσης για τη λειτουργία των μουσείων: τη μνημειώδη κλίμακα και τη θολωτή ροτόντα ως αναφορά στο Πάνθεον της Ρώμης. Η ροτόντα πέρα από το λειτουργικό ρόλο της ως χώρο διαχείρισης της κυκλοφορίας είχε και συμβολικό χαρακτήρα: εκεί εκτίθονταν τα αγάλματα των σημαντικότερων θεών.²³

Όσον αφορά στις μουσειακές συλλογές, τα τέλη του 18^{ου} αι. κάνει την εμφάνισή της μία νέα πρακτική που εστιάζει στο διδακτικό | ιστορικό τρόπο έκθεσης. Η αλλαγή αυτή συνδέεται με την αλλαγή της έννοιας της ιστορίας και της εισαγωγή της ιδέας του χρόνου. Από την έννοια της ιστορίας ως έρευνας γύρω από ένα συγκεκριμένο αντικείμενο, περνάμε στη έννοια της ιστορίας ως μελέτης της εξέλιξης μέσα στο χρόνο και την πρόοδο του ανθρώπινου πνεύματος.



εικ. 24: Fridericianum, Κάσελ

Η έννοια της περιπλάνησης στους σύγχρονους μουσειακούς χώρους
η διερεύνηση της κίνησης ως θεμελιακό δομικό μοντέλο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό



εικ. 25: έργο του Edward Wadsworth
με θέμα τη βιομηχανική επανάσταση

19^{ος} – αρχές 20^{ου} αι.

Η εκβιομηχάνιση των ευρωπαϊκών πόλεων το 19^ο αι. είχε ως αποτέλεσμα ραγδαίες μεταβολές και ανακατατάξεις σε σχέση με τον τρόπο λειτουργίας και ανάπτυξης της οικονομίας και της δομής της κοινωνίας. Στα πλαίσια των επιστημονικών αλλαγών ξεκινάει μία προσπάθεια για την εξασφάλιση του ορθολογικού ελέγχου της μέχρι τότε καθολικής γνώσης.

Αυτό συμβαίνει και στην περίπτωση των συλλογών. Την εποχή αυτή γίνεται η πρώτη προσπάθεια να ταξινομηθούν και να εκτεθούν οι συλλογές με βάση αυστηρά ακαδημαϊκά κριτήρια που αναδεικνύουν, προβάλλουν και κατοχυρώνουν την αναμφισβήτητη, δεδομένη, μοναδική και γνωστή εθνική πραγματικότητα. **Το παλιό πάθος για συλλογή μετατρέπεται σε μία επιθυμία να επιτευχθεί η επιστημονική γνώση.** Έτσι, τα μουσεία δεν λειτουργούν μόνο ως φύλακες της εθνικής κληρονομιάς αλλά και ως εργαλείο για τη συγκρότηση της εθνικής ταυτότητας και γοήτρου, του παρελθόντος και της μουσειογραφικής απεικόνισης ενός λαού, καλλιεργώντας παράλληλα την εθνική μνήμη.²⁴ Στα πλαίσια της διαφύλαξης αυτής της ιστορικής μνήμης ιδρύεται το 1846 το Smithsonian Institute στην Ουάσινγκτον των Η.Π.Α., το οποίο σήμερα αποτελεί ένα από τα μεγαλύτερα κέντρα μουσειακής έρευνας στον κόσμο. Περιλαμβάνει μουσείο ιστορίας, φυσικής ιστορίας, τεχνολογίας διαστήματος, την εθνική πινακοθήκη και βοτανικό κήπο.

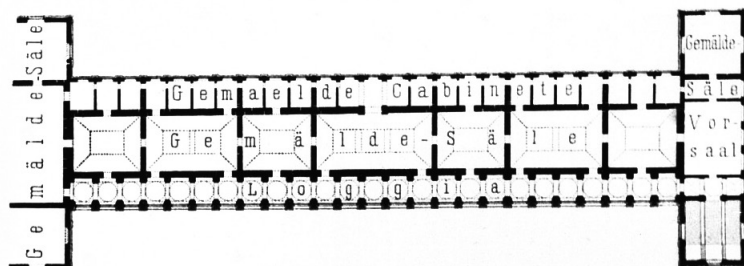
²⁴ Ειρήνη Νάκου, *Μουσεία: Εμείς, τα πράγματα και ο πολιτισμός*, σελ. 115-117



εικ. 26: Smithsonian Institute, Ουάσινγκτον

Ο θεσμός του μουσείου προβάλλεται, λοιπόν, ως ένας χώρος διαμόρφωσης της εθνικής συνείδησης των πολιτών, καθώς και ως χώρος διατήρησης της πολιτισμικής κληρονομιάς της κάθε χώρας. Ο εθνικός αυτός χαρακτήρας των μουσείων επέβαλε τη δημιουργία μεγάλων ιδρυμάτων ώστε να αναπαριστούν και να συμβολίζουν το κύρος των αντίστοιχων εθνών.²⁵ Στα πλαίσια του κινήματος του Νεοκλασικισμού και της αναβίωσης της αρχαιοελληνικής τέχνης στη Γαλλία και την Γερμανία, τα μουσεία κατασκευάζονται σύμφωνα με την αρχαιοελληνική αρχιτεκτονική με σκοπό να προκαλέσουν δέος και θαυμασμό. Έτσι, στην Γερμανία τα μουσεία ονομάζονταν «Tempel der Kunst», δηλαδή ναός της Τέχνης.²⁶

Την αρχιτεκτονική μορφολογία του μουσείου ουσιαστικά καθιέρωσαν τα τρία πρώτα, μείζονα μνημειακά κτίσματα μουσείων του 19^{ου} αι., όλα μουσεία τέχνης που κτίστηκαν ειδικά γι αυτή τη λειτουργία: η Glyptotek (Γλυπτοθήκη) στο Μόναχο (1816-30), το Altes Museum (Παλαιό Μουσείο) στο Βερολίνο (1823-30) και η Alte Pinakothek (Παλαιά Πινακοθήκη) στο Μόναχο (1826-36). Τα τρία αυτά μουσεία δημιούργησαν μία αρχιτεκτονική τυπολογία με κύρια χαρακτηριστικά τη μνημειακή είσοδο με πρόπυλο, την κιονοστοιχία κατά μήκος της πρόσοψης και τους επιμήκεις εκθεσιακούς χώρους που συνήθως οργανώνονταν γύρω από μία ροτόντα ή ένα αίθριο. Η συμβολική γλώσσα της αρχιτεκτονικής εναρμονιζόταν με τις συλλογές που φιλοξενούσε, δημιουργώντας μία στενή σχέση μεταξύ κελύφους και περιεχομένου και πρόβαλλε το ρόλο του μουσείου ως ναού της τέχνης.

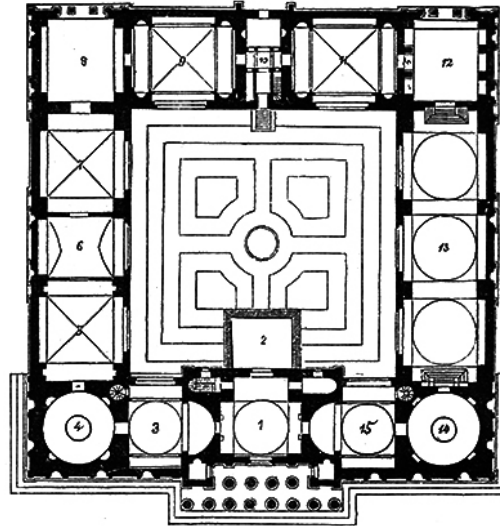


Alte Pinakothek zu München
Arch.: v. Klenze.

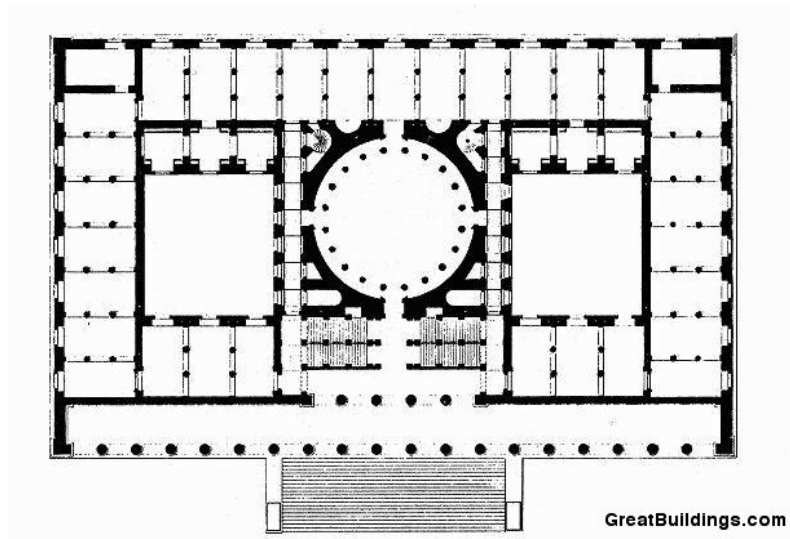
²⁵ Ο αγώνας για την ενίσχυση του εθνικού γοήτρου είχε ως αποτέλεσμα και τον σκληρό ανταγωνισμό μεταξύ των εθνών με αποκορύφωμα αυτόν μεταξύ του Λόρδου Έλγιν και του Ναπολέοντα (Αγγλία | Γαλλία) για τα μάρμαρα του Παρθενώνα.

²⁶ Αναστασία Ματσαρίδου, *Η ιστορική εξέλιξη των μουσείων από την Αρχαία Ελλάδα έως και τον 20^ο αιώνα*, άρθρο στο ηλεκτρονικό περιοδικό «Πεμπτουσία», Αύγουστος 2012

εικ. 28: Glyptotek



εικ. 29: Altes Museum



Η έννοια της περιπλάνησης στους σύγχρονους μουσειακούς χώρους
η διερεύνηση της κίνησης ως θεμελιακό δομικό μοντέλο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό



εικ. 30: Museum of fine arts



εικ. 31: Minneapolis Institute of Arts



εικ. 32: National Gallery of Art

²⁷ Το πρώτο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο ιδρύθηκε από τον Ιωάννη Καποδίστρια τον Οκτώβριο του 1889, ενώ το πρώτο ειδικά σχεδιασμένο κτίριο μουσείου είναι το Μουσείο της Ακρόπολης. Έργο του Παναγιώτη Κάλκου (1864-74)

²⁸ Αρχικά σχεδιάστηκε από τον Leo von Klenze, για να κατασκευαστεί στην περιοχή του Κεραμεικού αλλά τελικά ανεγέρθηκε (1866-89) στη σημερινή του θέση με σχέδια του Γερμανού αρχιτέκτονα Ludwig Lange, ενώ την ολοκλήρωση της κατασκευής ανέλαβε ο Ernst Ziller ο οποίος επέφερε και αλλαγές στο κτίριο

²⁹ H.Seling, 1967: 109 E.Hooper-Greenhill, ό.π., σελ. 186

Τη νέα αρχιτεκτονική τυπολογία ακολουθούν, παράλληλα, και τα μουσεία που χτίστηκαν στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού από τα τέλη του 19^{ου} μέχρι τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, όπως τα: Museum of fine arts, στη Βοστώνη (Guy Lowell, 1909), Minneapolis Institute of Arts (McKim, Mead και White, 1915) National Gallery of Art στην Ουάσινγκτον (John Russell Pope, 1941), αλλά και τα πρώτα ελληνικά μουσεία,²⁷ με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.²⁸

Οι νέες επιστημολογικές θεωρίες για τη γνώση και την πραγματικότητα θέτουν μία νέα νοοτροπία της εκθεσιακής λογικής των μουσείων, δηλαδή νέους τρόπους δόμησης των εκθεσιακών ενότητων και έκθεσης των συλλογών. Τα αντικείμενα δεν παρουσιάζονται συσσωρευμένα με τη μορφή «θησαυρών», όπως στις αναγεννησιακές συλλογές, αλλά με βάση την ταξινόμησή τους σύμφωνα με τις κατηγορίες συγκεκριμένων επιστημονικών κωδικών. Το μουσείο είναι πια «μία δημόσια συλλογή που αποσκοπεί περισσότερο στη διδασκαλία παρά στην ευχαρίστηση, είναι σαν μία πλούσια βιβλιοθήκη μέσα στην οποία αυτοί που θέλουν να μάθουν χαίρονται να βρίσκουν αντικείμενα διαφόρων ειδών και διαφορετικών περιόδων».²⁹

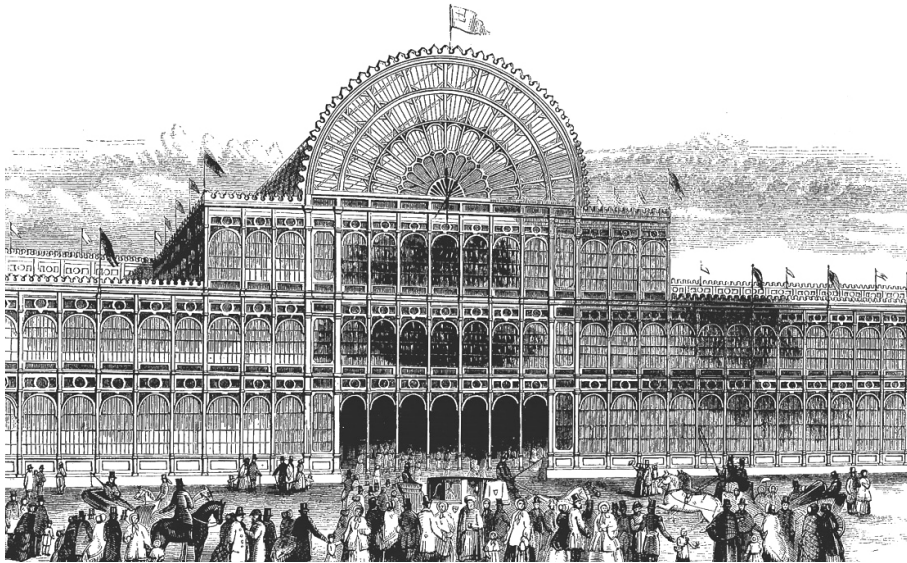
Η έννοια του χρόνου παραμένει το βασικό χαρακτηριστικό στον τρόπο έκθεσης των συλλογών, τα οποία, ωστόσο, άρχισαν να ταξινομούνται και με άλλα κριτήρια, όπως το είδος και τον τόπο προέλευσής τους. Όταν δημιουργούνται τα πρώτα ειδικά σχεδιασμένα κτίρια μουσείων και εδραιώνεται η εξελικτική αντίληψη για την τέχνη, οι αίθουσες οργανώνονται σε γραμμική διάταξη και **ο επισκέπτης βιώνει με την κίνησή του στο χώρο την «εξέλιξη» της τέχνης.**

Νέες τεχνικές συναντάμε και στον τρόπο συγκέντρωσης των συλλογών καθώς πλέον τα μουσειακά αντικείμενα εκλαμβάνονται ως εθνική περιουσία και κληρονομιά. Η συνεχής και ακόρεστη συλλογή τους θεωρείται εθνικό χρέος για την ενίσχυση του έθνους, γεγονός που έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία χώρων αποθήκευσης και την έκθεση ενός μόνο μέρους της συλλογής αυτής στο κοινό.



εικ. 33: Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο

Η έννοια της περιπλάνησης στους σύγχρονους μουσειακούς χώρους
η διερεύνηση της κίνησης ως θεμελιακό δομικό μοντέλο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό



εικ. 34|35: Crystal Palace

³⁰ Διεθνείς Εκθέσεις στις οποίες παρουσιαζόταν η πρόοδος στη βιομηχανία, στις τέχνες και τις τεχνικές

Η βιομηχανική επανάσταση όμως, πέρα από της νέες πρακτικές ταξινόμησης και μετάδοσης της γνώσης, είχε ως αποτέλεσμα κατά το δεύτερο μισό του 19^{ου} και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα να κάνει την εμφάνισή του ένας τύπος μουσείου, στον αντίποδα των μουσείων | ναών τέχνης. Η αρχιτεκτονική του βασίστηκε στα κτίρια των Διεθνών εκθέσεων,³⁰ με πιο γνωστό παράδειγμα το Crystal Palace, που κατασκευάστηκε στο Hyde Park για την πρώτη Διεθνή Έκθεση στο Λονδίνο (1851). Ο νέος κτιριακός τύπος χρησιμοποιεί σαν βάση το μέταλλο και το γυαλί, με κύρια χαρακτηριστικά την ευελιξία, τη διαφάνεια και την ουδετερότητα. Η αρχιτεκτονική μορφή ξεφεύγει από την κυρίαρχη αρχιτεκτονική παράδοση και σηματοδοτεί το νέο ρόλο του μουσείου ως χώρο προστασίας του παρελθόντος και ταυτόχρονα ως παράγοντα προόδου. Οι αλλαγές στην εξωτερική μορφή συνοδεύονταν και από μεταβολές στην οργάνωση του εσωτερικού τους: η κάτοψη από την κανονική γεωμετρία αντικαταστάθηκε από την ελεύθερα διαμορφωμένη, που οργανώνεται με κινητά προκατασκευασμένα στοιχεία, οδηγώντας, κατ' επέκταση, σε νέες αντιλήψεις για τον εκθεσιακό σχεδιασμό.

Το πρώτο μουσείο εφαρμοσμένων τεχνών το σημερινό Victoria and Albert Museum, που ιδρύθηκε το 1852 στο Λονδίνο αποτελεί παραδειγματική περίπτωση.

Τα μουσεία του 19^{ου} αιώνα έφεραν «τάξη και σύστημα στο χάος» ακολουθώντας την πορεία της επιστημονικής έρευνας για την κατάκτηση της αλήθειας. Η σύνδεση αυτή του μουσείου με την επιστήμη οδήγησε στην ανάπτυξη εξειδικευμένων μουσείων για κάθε επιστημονικό τομέα. Ο επιστημονικός αυτός προσανατολισμός των μουσείων καθιστά τα εκθέματά τους αντικείμενα | φορείς της αντικειμενικής επιστημονικής γνώσης και τα ίδια τα ιδρύματα χώρους που προβάλλουν την έννοια της προόδου με σαφή παιδευτικό ρόλο και κοινωνική λειτουργία.

Η έννοια της περιπλάνησης στους σύγχρονους μουσειακούς χώρους
η διερεύνηση της κίνησης ως θεμελιακό δομικό μοντέλο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό



εικ. 36: MOMA, NY

20^{ος} αιώνας

Το νέο κοινωνικό, πολιτικό, επιστημονικό και πολιτισμικό πλαίσιο που τέθηκε κατά τον 20^ο αιώνα επέφερε σημαντικές αλλαγές στη δομή και στον τρόπο λειτουργίας των μουσείων. Η έννοια της ταξινόμησης σε δισδιάστατους πίνακες που καθιερώθηκε τον προηγούμενο αιώνα δεν επαρκούσε για την κατανόηση της σύγχρονης πολυδιάστατης πραγματικότητας. Η γνώση είχε γίνει τρισδιάστατη, ενώ περιλάμβανε και αφορούσε τα πάντα. Τα αντικείμενα | εκθέματα άρχισαν να μελετώνται και ερμηνεύονται πλέον, σε σχέση με τις σύνθετες ψυχικές και κοινωνικές διαστάσεις της ζωής, της ιστορίας και του πολιτισμού των ανθρώπινων κοινωνιών. Σύμφωνα με το Μ. Foucault «τα πράγματα δεν αποκαλύπτουν κατά την αναπαράστασή τους την ταυτότητά τους αλλά την εξωτερική σχέση τους με τον άνθρωπο». Με αυτόν τον τρόπο τα πράγματα απέκτησαν σύνθετες σημασίες και πολλαπλά νοήματα.³¹ Αποτέλεσμα είναι η σύσταση ποικίλων μουσείων με διαφορετικό περιεχόμενο τα οποία θα καλύπτουν τις διαφορές εκφάνσεις της ανθρώπινης ζωής, γνώσης και εμπειρίας.

Τη δεκαετία του 1930 έκανε την εμφάνισή της μία τάση αναθεώρησης των καθιερωμένων χαρακτηριστικών της μουσειακής αρχιτεκτονικής, μέσα από θεωρητικές συζητήσεις και σχεδιαστικές αναζητήσεις. Από τα σημαντικότερα παραδείγματα, οι προτάσεις των Auguste Perret και LeCorbusier, που δημοσιεύτηκαν το 1929.

Στα μέσα του 20^{ου} αιώνα γεννήθηκαν δύο θεωρίες, αντικρουόμενες, όσον αφορά τις σχέσεις εκθέματος | περιβάλλοντος χώρου και εκθέματος | θεατή.

Η πρώτη σχετιζόταν με την αισθητική προσέγγιση. Το έργο τέχνης αντιμετωπιζόταν ως αυτόνομο αισθητικό φαινόμενο και όχι ως ιστορική μαρτυρία, στόχος ήταν «η απόλαυση της θέασης και όχι της διάλεξης»,³² προτεραιότητα είχε η ποιότητα και όχι η ποσότητα. Ο χώρος δεν λειτουργεί πλέον ως ένας χάρτης όπου οι σχέσεις του συνόλου συγκροτούν νόημα, αλλά αντίθετα, αντικείμενο προβολής είναι καθαρά το ίδιο το έκθεμα ανεπηρέαστο από το περιβάλλον του.

«ο χώρος που το περιβάλλει είναι σαν τη σιωπή που ακολουθεί την εκτέλεση ενός μουσικού κομματιού»³³

Η αντίληψη αυτή εκφράστηκε με την αισθητική του λευκού κύβου, γνωστό ως *white cube*,³⁴ που καθιερώθηκε από το MOMA (Museum of Modern Art) ως η κυρίαρχη παγκόσμια εκθεσιακή προσέγγιση. Η θεωρία αυτή πρότεινε έναν εκθεσιακό ουδέτερο χώρο, στιλιστικά λιτό και λευκό, όπου τα αντικείμενα τοποθετημένα στο ύψος των ματιών, σε απόσταση το ένα από το άλλο, μπορούσαν αν γίνουν αντιληπτά το καθένα ξεχωριστά και απαλλαγμένα από καθετί που θα μπορούσε να αποσπάσει την προσοχή από τη θέασή τους. Σύμφωνα με την αντίληψη αυτή, παρουσιάζοντας τα αντικείμενα

³¹ E. Hooper-Greenhill, ό.π., σελ. 198

³² McClellan, *The art museum from Bouleee to Bilbao*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2008

³³ Πεπονής Γ., Κτιριακή οργάνωση και παιδεία χώρου, Σύγχρονα Θέματα, No 21, Ιούνιος 1984, σ. 51-60

³⁴ Τον όρο white cube εισήγαγε το 1976 ο κριτικός τέχνης Ο' Doherty στο θεμελιώδες έργο του *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* (1986)

Η έννοια της περιπλάνησης στους σύγχρονους μουσειακούς χώρους

η διερεύνηση της κίνησης ως θεμελιακό δομικό μοντέλο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό

«Τώρα [...] οι εκθεσιακοί χώροι δεν διατάσσονται σε μία προκαθορισμένη σειρά, αλλά τοποθετούνται ο ένας δίπλα στον άλλο. [...] κάθε αίθουσα προγραμματίζεται ανεξάρτητα, αφιερώνεται σε ένα μόνο θέμα, που παρουσιάζεται την περίοδο της ακμής του. [...] αντί να υποδηλώνει ότι η μοντέρνα τέχνη είναι κάτι ενιαίο, αυτός ο εκθεσιακός σχεδιασμός υπονοεί ότι είναι μία σύνθεση από ατομικά επιτεύγματα, το προϊόν μεμονωμένων καλλιτεχνών, τεχνοτροπιών και κινημάτων. Με το να παρουσιάζονται σε ανεξάρτητες αίθουσες, λειτουργούν ως επιχειρήματα και αντεπιχειρήματα στο μόνιμο ερώτημα: τι είναι μοντέρνα τέχνη»

J. Elderfield (2004), επιμελητής του τμήματος γλυπτών και έργων ζωγραφικής στο MOMA



εικ. 37: white cube Bermondsey

σε ένα ουδέτερο χώρο μπορούμε να δούμε την τέχνη αντικειμενικά, ώστε η εκθεσιακή οργάνωση να μη γίνεται μέσω κριτικής παρουσίασης του περιεχομένου του μουσείου. Μία ακόμη πρωτοπορία που καθιέρωσε το MOMA και το κατέστησε μουσείο | σταθμό στην ιστορία του θεσμού, ήταν η οργάνωση των αντικειμένων κατά κινήματα, η οποία βασίστηκε στην αντίληψη της μοντέρνας τέχνης ως «μία ακολουθία κινήματων, που το ένα εξελίχθηκε μέσα από το άλλο».³⁵

Την ίδια αντίληψη εφαρμόζει και ο Ludwig Mies van der Rohe στο σχεδιασμό της Neue Nationalgalerie, στο Βερολίνο το 1968:

«προσπαθώ να κάνω τα κτίρια μου ένα ουδέτερο πλαίσιο, στο οποίο οι άνθρωποι και τα έργα τέχνης μπορούν να έχουν τη δική τους αυτόνομη ζωή»

³⁵ Grunenberg, 1999, *The modern Art Museum* στο: E.Barker (επιμ.), *Contemporary Cultures of Display*, London: Yale University Press, 26-49

«με τη διάταξή τους και τη ρήση τους, οι ίδιοι οι χώροι δεν είναι ποτέ ουδέτεροι»

B. Tschumi (1998)



εικ. 38: Neue Nationalgalerie

³⁶ Κεντρική ιδέα της αντίληψής τους ήταν ότι ο χώρος δεν πρέπει να θεωρείται απλώς το φόντο των έργων, αλλά το συνεκτικό τους στοιχείο, κάτι εξίσου σημαντικό με τα εκθέματα. Στις εκθέσεις που σχεδίασαν προσπάθησαν να δημιουργήσουν ένα ενιαίο σύνολο χώρου και αντικειμένων, μία οργανική ενότητα

³⁷ G. Celant (1996), *A visual machine. Art installation and its modern archetypes*, στο: R. Greenberg, B. W. Ferguson, S. Nairne (επιμ.), *Thinking about exhibitions*, London, New York: New York University Press

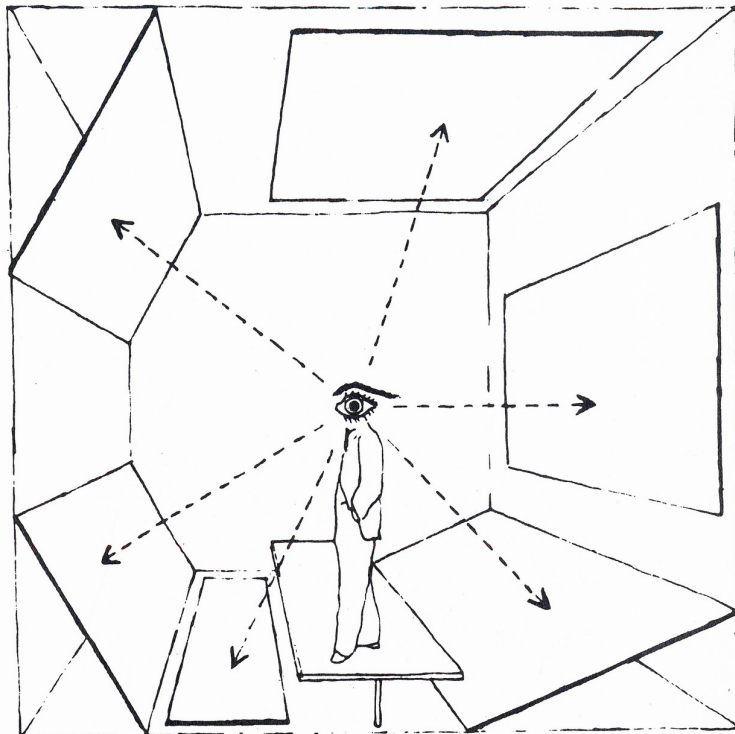
«η πράξη της θέασης (πρόσληψης) θεωρούνταν συμμετοχή σε μία δημιουργική διαδικασία, που ήταν εξίσου σημαντική με αυτήν του καλλιτέχνη»

Frederick Kiesler

εικ. 39: Diagram of 360 degrees Field of vision

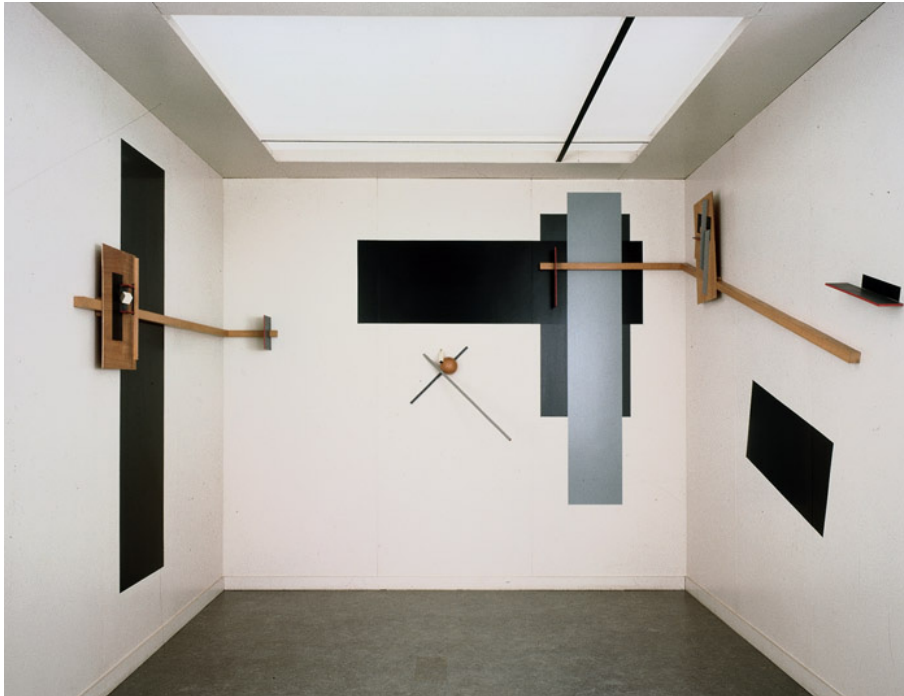
Η δεύτερη σχεδιαστική αντίληψη των εκθεσιακών χώρων φιλοδοξούσε να πετύχει τη σύνθεση μεταξύ τέχνης | αρχιτεκτονικής | χώρου με ένα τρόπο δυναμικό.

Με αφετηρία την έμφαση στη σχέση θεατή και αντικειμένου που έδωσαν οι Kiesler και Lissitzky,³⁶ ο Herbert Bayer, μέλος του Μπάουχάους, πειραματίστηκε με τον τρόπο που ο θεατής προσλαμβάνει οπτικές εικόνες. Πρότεινε τρόπους (όπως τη χρήση κεκλιμένων επιπέδων) για να διευρυνθεί το οπτικό πεδίο του θεατή, ώστε να επεκτείνεται σε όλες τις πλευρές ενός χώρου και να μην περιορίζεται μόνο στις συνήθεις επιφάνειες των τοίχων, καθιερώνοντας «ένα είδος σφαιρικής αντίληψης».³⁷ Ο Bayer έστρεψε το ενδιαφέρον από την έκθεση στο θεατή. Αυτή η προσπάθεια εκφράζεται στο γνωστό σχέδιό του Diagram of 360 Degrees Field of Vision (1935), όπου το κεφάλι έχει αντικατασταθεί με ένα τεράστιο μάτι που «σαρώνει» οροφή, δάπεδο και τοίχους.



Οι ριζοσπαστικός αυτός νέος εκθεσιακός σχεδιασμός αποτέλεσε πρόδρομο πολλών σύγχρονων πρακτικών, πρότεινε μία νέα αντίληψη του χώρου, έδωσε έμφαση στην αντίληψη της χωρικής εμπειρίας και έστρεψε την προσοχή στη σχέση κίνησης, διάταξης αντικειμένων και θεατή. Σήμερα αναπαράγονται οι ιδέες αυτές με τρόπο που δεν τον αντιλαμβανόμαστε συνειδητά, όπως είναι η περίπτωση της πρακτικής να χρησιμοποιούνται όλες οι διαθέσιμες επιφάνειες του χώρου για τη δημιουργία του εκθεσιακού περιβάλλοντος ή ακόμη η σήμανση στο δάπεδο.

Αυτή η έμφαση στην εμπειρία του χώρου κορυφώθηκε μετά το 1945, με την Ιταλική Σχολή, μία ομάδα Ιταλών αρχιτεκτόνων που ασχολήθηκαν με τον εκθεσιακό σχεδιασμό. Στόχος του σχεδιασμού ήταν η δημιουργία ενός περιβάλλοντος που πρόβαλλε τις ιδιότητες των εκθεμάτων και συνέβαλλε στην ανάδειξη του νοήματός τους.



«[ο θεατής] ήταν υποχρεωμένος να εμπλακεί σωματικά ο ίδιος με τα εκθέματα»

El lissitzky (για το σχεδιασμό της αίθουσας Proun (εικ. 40) το 1923 για τη Διεθνή Έκθεση Τέχνης στη Δρέσδη)

«το παραδοσιακό έργο τέχνης, είτε είναι πίνακας, είτε γλυπτό, ή ακόμη και αρχιτεκτονικό έργο δεν αντιμετωπίζεται πλέον ως μία απομονωμένη ολότητα, αλλά [εντάσσεται] στο πλαίσιο του εκτεταμένου περιβάλλοντός του. Το περιβάλλον είναι εξίσου σημαντικό με το αντικείμενο, εάν όχι περισσότερο»

Frederick Kiesler (για την επεξήγηση της έννοιας του correalism, της «επιστήμης των σχέσεων»)

Σύμφωνα με τον Krauss,³⁸ αυτή η ρήξη με την ιστορικό-χρονολογική παρουσίαση εκφράζει μία στροφή από το εγκυκλοπαιδικό στο συγχρονικό μουσείο. Εάν το πρώτο στόχευε στην «αφήγηση μιας ιστορίας, παρουσιάζοντας στον επισκέπτη μία εκδοχή της ιστορίας της τέχνης», το συγχρονικό μουσείο επικεντρώνεται «στην ένταση της εμπειρίας, ένα αισθητικό φορτίο που δεν είναι τόσο χρονικό όσο είναι τώρα ριζικά χωρικό».

Το Guggenheim στη Νέα Υόρκη κατασκευάστηκε από τον F. Lloyd Wright και εγκαινιάστηκε το 1959. Εισήγαγε μία νέα δυναμική αντίληψη του μουσείου, μία αρχιτεκτονική που πρότεινε την πλαστική μορφή στο κέλυφος και καθιέρωσε μία νέα σχέση θεατή, αρχιτεκτονικής και ζωγραφικής. Εκφράζει την ιδέα του μουσείου ως μοντέρνο μνημείο, έμβλημα για την πόλη.



³⁸ *The Cultural Logic of the late Capitalist Museum*, October, No 54, p. 3-17, 1990

«είμαστε συνηθισμένοι σε μουσεία που τα προγραμματίζουμε, από αρχιτεκτονική σκοπιά, σε μνημειώδη κλίμακα, ως το κέλυφος μέσα στο οποίο τοποθετούνται τα έργα τέχνης σε μεταγενέστερο στάδιο. Αλλά τώρα η αντίληψη αυτή αντιστρέφεται: τα ίδια τα έργα δημιουργούν την αρχιτεκτονική, επιβάλλουν τους χώρους και καθορίζουν τις αναλογίες των τοίχων. Κάθε πίνακας και κάθε γλυπτό μελετάται χωριστά, ώστε να ιδωθεί με τον καλύτερο δυνατό τρόπο: και τότε ακριβώς του αποδίδεται η απαραίτητη ποσότητα χώρου»

B.Zevi (1958)

εικ. 41: Guggenheim, NY

³⁹ Το μουσείο στις αρχές του 21ου αιώνα, διδακτορικό, σελ. 364

«το ισόγειο στη στάθμη του δρόμου είναι ένας χώρος ελεύθερος, χωρίς τοίχους, ο οποίος συνιστά μία εσωτερική πλατεία που εκδηλώνεται ως άμεση συνέχεια του δρόμου»

Jean Nouvel
(για το Friedrichstadt Pasagen)

Στο τέλος της δεκαετίας του 1950 εμφανίζεται στην Ιταλία η τάση να μετατρέπονται σε μουσεία ιστορικά κτίρια που αναστυλώνονται. Ήδη από τα μέσα του 20ου αιώνα το μουσείο, ως κτιριακός τύπος, διαφοροποιείται από την εξέλιξη που σημείωσε κατά το 19ο αιώνα και ο σχεδιασμός του πλέον θεωρείται ελεύθερη αρχιτεκτονική έκφραση.

Σημαντική τομή στη μορφολογία του μουσείου – κτιριακού τύπου αποτέλεσε ο τρόπος σχεδιασμού της εισόδου μετά τη δεκαετία του '60. Στο πλαίσιο της προσπάθειας του μουσείου για ένα πιο δημοκρατικό χαρακτήρα, «ανοιχτό» στο κοινό μεταθέτει την είσοδό του στο επίπεδο του δρόμου ή της πλατείας. Ξεφεύγει από την πρότυπη αρχιτεκτονική του 19ου αιώνα σύμφωνα με την οποία ο επισκέπτης ανέβαινε μία κεντρική, μνημειακή σκάλα σαν να ανυψωνόταν συμβολικά σε ένα ανώτερο κόσμο.³⁹



εικ. 42: νέα πτέρυγα Εθνικής Πινακοθήκης, Ουάσινγκτον

Στα τέλη του 20ου αιώνα, το μουσείο εισάγει τρία νέα βασικά ζητήματα: το ρόλο του ως χώρου ψυχαγωγίας, την ένταξή του στον πολεοδομικό ιστό και το σύνθετο λειτουργικό του πρόγραμμα που περιλαμβάνει ποικίλους δημόσιους χώρους. Από τη σκοπιά αυτή, το μουσείο σήμερα μοιάζει μία παραλλαγή της ιδέας του Μουσείου της Αλεξάνδρειας και μία ακόμη εκδοχή της στενής σχέσης μουσείου | βιβλιοθήκης, που συναντήσαμε επανειλημμένα στη μακρά ιστορία του θεσμού.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το Centre national d'art et de culture George Pompidou (R. Rogers | R. Piano, 1977) όπου δημιουργήθηκε ένας χώρος πειραματισμού για όλες τις μορφές της δημιουργίας και περιελάμβανε εκτός από το Εθνικό Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, ένα Κέντρο Βιομηχανικής Δημιουργίας, μία Δημόσια Βιβλιοθήκη και ένα Μουσικό Κέντρο. Η πρόθεση αυτή εκφράστηκε καθαρά στο σχεδιασμό του κτιρίου από τους Richard Rogers και Renzo Piano: έκδηλα χαρακτηριστικά του είναι η διαφάνεια, το άνοιγμα στο αστικό περιβάλλον και η ευελιξία.



«Η θεμελιώδης ιδέα του κτιρίου καταργεί την παραδοσιακή κλειστή πρόσοψη. Με το να εξαφανίζεται, το περίβλημα συνεισφέρει στην πραγματοποίηση του στόχου του Κέντρου Pompidou, τη διάδοση του πολιτισμού».

Piano, 1977

εικ. 43: Centre national d'art et de culture George Pompidou

Ακόλουθα παραδείγματα αποτέλεσαν η Neue Staatsgalerie (J.Stirling | M. Wilford, 1984) και το Yale Centre of British Art (Louis I. Kahn, 1972-77).

εικ. 44: Yale Centre of British Art

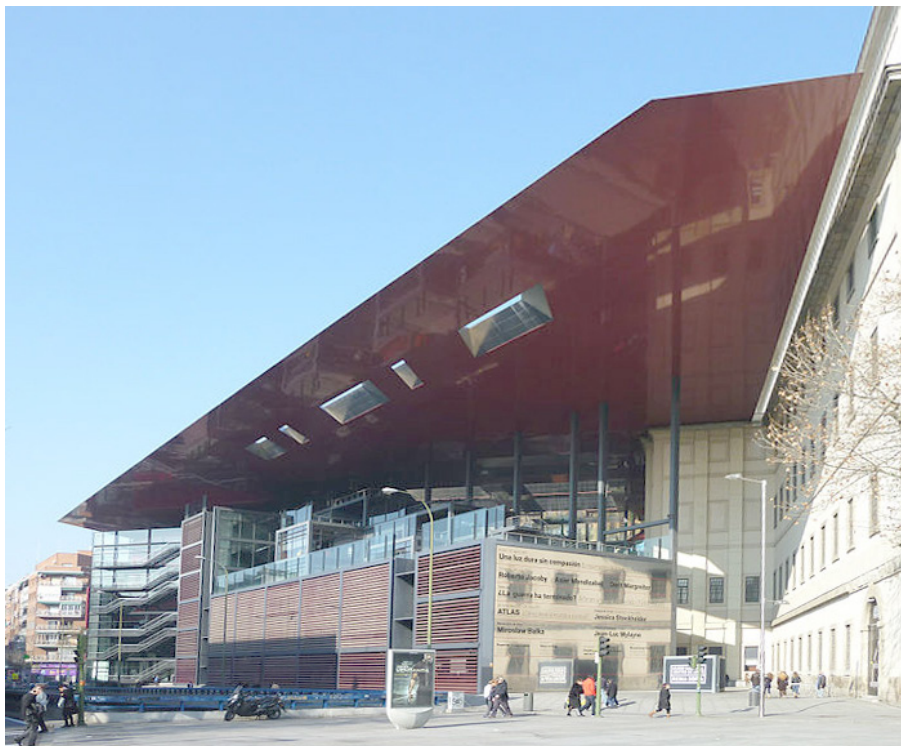


εικ. 45: Neue Staatsgalerie



Ένα φαινόμενο που καθιερώνεται τη δεκαετία του 1990 και μοιάζει μακρινή συνέχεια των πρώτων εκθεσιακών χώρων (μουσεία 17^{ου} αι.) είναι η επανάχρηση κτιρίων με διαφορετική αρχική λειτουργία.

Πρέπει να σημειώσουμε, ότι η γενικότερη μετατόπιση του ενδιαφέροντος από τις συλλογές στο κοινό κατέστησε αναγκαίο έναν νέο προσδιορισμό του σημαίνει και τι εκφράζει πλέον ο θεσμός του μουσείου και οδήγησε στη διατύπωση ορισμών οι οποίοι κάνουν εμφανή τον κοινωνικό προσανατολισμό και το δημόσιο χαρακτήρα του. Το 1974, το ICOM (Διεθνές Συμβούλιο Μουσείων), όρισε για πρώτη φορά το μουσείο ως «ένα μη-κερδοσκοπικό, μόνιμο ίδρυμα, στην υπηρεσία της κοινωνίας και της ανάπτυξής της και ανοιχτό στο κοινό, το οποίο αποκτά, διατηρεί και συντηρεί, ερευνά, κοινοποιεί και εκθέτει υλικές μαρτυρίες για τους ανθρώπους και το περιβάλλον τους με σκοπό τη μελέτη, την εκπαίδευση και την ψυχαγωγία».



εικ. 46: Museo Reina Sofia, Μαδρίτη
(κρατικό νοσοκομείο)

εικ. 47: Tate Modern, Λονδίνο
(σταθμός παραγωγής ενέργειας)



εικ. 48: Musée d'Orsay, Παρίσι
(κεντρικός σιδηροδρομικός σταθμός)



Η έννοια της περιπλάνησης στους σύγχρονους μουσειακούς χώρους

η διερεύνηση της κίνησης ως θεμελιακό δομικό μοντέλο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό

«Οι αίθουσες των έργων τέχνης αντιμετωπίζονται ως αγορές, ενώ θα έπρεπε να είναι ναοί, όπου με γαλήνια σιωπηλή ταπεινοσύνη και με τη μοναξιά που εξυψώνει το πνεύμα, να θαυμάζονται οι μεγάλοι καλλιτέχνες ως οι ύψιστοι ανάμεσα στους θνητούς. Παρομοιάζω την απόλαυση των ευγενών έργων τέχνης, με την προσευχή»

Wackenroder

Οι συγκινήσεις ενός φιλότεχνου μοναχού, 1797

21^{ος} αιώνας

«Η βιομηχανία της κουλτούρας ψευτοευλαβικά υποστηρίζει ότι την καθοδηγούν οι καταναλωτές και ότι τους παρέχει ότι της ζητούν (...) η βιομηχανία της κουλτούρας δεν προσαρμόζεται στις αντιδράσεις των πελατών της αλλά αντίθετα τις νοθεύει»

Adorno

«μία μέρα τα πολυκαταστήματα θα γίνουν μουσεία και τα μουσεία πολυκαταστήματα»

Andy Warhol

εικ.49: εσωτερική άποψη του μουσείου τέχνης του Λούβρου στην πόλη Lens

Η είσοδος του 21^{ου} αιώνα βρίσκει το θεσμό των μουσείων σε έξαρση και επιβάλλει την αναθεώρηση της σχέσης του με το ευρύτερο περιβάλλον. Οι νέες κοινωνικο-πολιτικές συνθήκες γεννούν νέες ανάγκες που σχετίζονται άμεσα με τη μορφολογία, το περιεχόμενο, την τοποθεσία και τους αποδέκτες ενός μουσείου σήμερα.

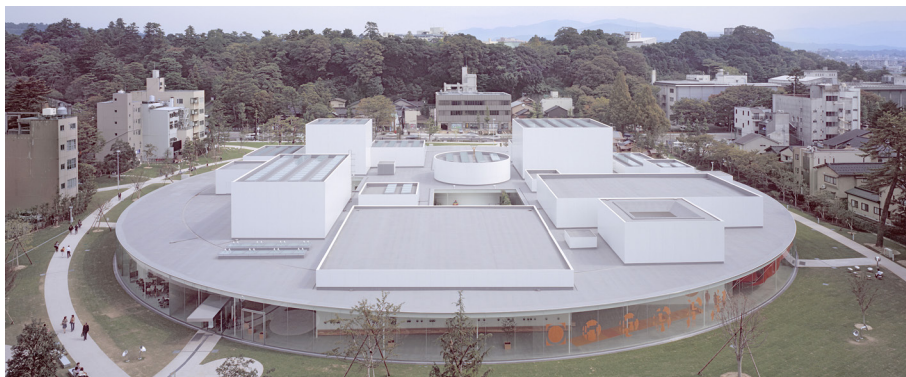
Ο τεράστιος αριθμός των μουσείων σήμερα δείχνει ότι το μουσείο έχει γίνει ο κατ' εξοχήν τρόπος θέωσης του κόσμου. Ωστόσο, όσο περισσότερα μουσεία δημιουργούνται, όσο μεγαλύτερα γίνονται, τόσο λιγότερο μεταδίδουν την ιδέα του τι είναι ο κόσμος. Αυτό που χαρακτηρίζει, τη σύγχρονη κοινωνία είναι η καταναλωτική συμπεριφορά και η παγκοσμιοποίηση γεγονός το οποίο έχει παρεισφρήσει πέρα για πέρα και στο θεσμό των μουσείων. Οι νέες μουσειολογικές πρακτικές και το μάρκετινγκ επικεντρώνονται στην ικανοποίηση ενός επισκέπτη που έχει μεταμορφωθεί πλέον σε παθητικό καταναλωτή, αδύναμο και χειραγωγήσιμο. Το ενδιαφέρον, λοιπόν, στρέφεται στη διευκόλυνσή του τόσο με τις νέες τεχνολογίες και τεχνικές προβολών όσο και με τη χωρική οργάνωση. Μπορεί προγραμματικά να εξακολουθεί να διακρίνεται σε τρεις βασικές ενότητες – τους χώρους του κοινού, τους εκθεσιακούς και τους χώρους διοίκησης – αλλά η αναλογία έχει διαφοροποιηθεί σε μεγάλο βαθμό. Στους χώρους για την εξυπηρέτηση των επισκεπτών έχουν προστεθεί αμφιθέατρα, βιβλιοθήκες, χώροι Η/Υ αλλά και καφετέριες, εστιατόρια και πωλητήρια προκειμένου να ανταποκριθούν στην καταναλωτική τους μανία και είναι αυτοί στους οποίους το κοινό αφιερώνει ένα αρκετά μεγάλο κομμάτι της παραμονής του στο μουσείο.



Η έννοια της περιπλάνησης στους σύγχρονους μουσειακούς χώρους
η διερεύνηση της κίνησης ως θεμελιακό δομικό μοντέλο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό



εικ. 50: Kunsthaus, Graz



εικ. 51: 21st Century Museum of Contemporary Art



εικ. 52: Denver Museum of Art

Μπορεί ο Jean Clair να πιστεύει ότι η σύγχρονη τέχνη έχει υπερεκτιμηθεί αλλά σήμερα τα περισσότερα μουσεία είναι αφιερωμένα σε αυτή. Στο χαρακτηριστικό αυτό οδηγούν διάφοροι παράγοντες. Από τη μία πλευρά υπάρχουν οι χορηγοί των μουσείων που συχνά μαζί με την παροχή οικονομικών πόρων καθορίζουν το περιεχόμενο των εκθέσεων και έχουν συνήθως προτίμηση στη σύγχρονη τέχνη. Από την άλλη πλευρά, έργα της αρχαιότητας ή έργα τέχνης σημαντικών καλλιτεχνικών κινημάτων του παρελθόντος (ιμπρεσιονισμός, εξπρεσιονισμός, μεταπολεμικά κ.α.) βρίσκονται ήδη σε κάποιες μόνιμες συλλογές, ενώ τα κράτη πλέον έχουν φροντίσει να διασφαλίσουν την πολιτιστική τους κληρονομιά ώστε να μην επαναληφθούν τα φαινόμενα αρχαιοκαπηλίας του 18^{ου} – 19^{ου} αιώνα. Επιπλέον, ένας ακόμη λόγος για τη δημιουργία μουσείων σύγχρονης τέχνης είναι πρωταρχικά η δημιουργία του ίδιου του μουσείου το οποίο στη συνέχεια αναγκαστικά θα φιλοξενήσει τέτοιου είδους συλλογές. Χαρακτηριστικό παράδειγμα μουσείου που αποτελείται αποκλειστικά από περιοδικές εκθέσεις είναι το Μουσείο Σύγχρονης τέχνης και Αρχιτεκτονικής του 21^{ου} αιώνα (MAXXI) στη Ρώμη.

Είναι σαφές ότι το μουσείο, ως κτιριακός τύπος, απομακρύνεται από τις εξελίξεις που καθιερώθηκαν τον 19^ο αιώνα. Οι τάσεις και οι ιδέες που υπάρχουν σήμερα σπανιότερα μοιάζουν να αποτελούν συνέχεια των πρώτων μουσειακών κτιρίων. Συχνότερα ανατρέπουν την εικόνα που έχουμε στο νου μας για το μουσείο και μας εκπλήσσουν με την ετερογένεια και την αυξανόμενη πρωτοτυπία τους, καθώς **το μουσείο τείνει να είναι σήμερα λιγότερο επανάληψη ενός αναγνωρίσιμου τύπου**. Αντίθετα παρουσιάζεται συνεχώς σαν κάτι μοναδικό, κάθε φορά νέο και διαφορετικό. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι η Kunsthau στο Graz της Αυστρίας (2003), το 21st Century Museum of Contemporary Art στην πόλη Kanazawa της Ιαπωνίας (2004) και το νέα επέκταση του Denver Museum of art (2006).

Όπως συχνά υποστηρίζεται, οι αρχιτέκτονες τείνουν να θεωρούν το μουσείο σαν μία πρώτης τάξης ευκαιρία να προβάλλουν το έργο τους δημιουργώντας έργα υπογραφής και είναι λίγοι εκείνοι που καταλαβαίνουν τις ανάγκες της τέχνης. Δεν προκαλεί εντύπωση που το μουσείο σήμερα είναι το πιο περιζήτητο, ίσως, αντικείμενο αρχιτεκτονικού σχεδιασμού. Δεν είναι τυχαίο που όλοι οι διάσημοι αρχιτέκτονες σχεδιάζουν και από ένα μουσείο. Μοιάζει, δηλαδή, να υπάρχει η τάση να σχεδιάζουν οι αρχιτέκτονες μουσεία, δίνοντας στο κτίριο τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής τους, ώστε να αναγνωρίζεται κανείς αμέσως ότι πρόκειται για έργο του συγκεκριμένου αρχιτέκτονα.

«Ίσως το μόνο κτιριολογικό πρόγραμμα που μπορεί κανείς να κάνει σήμερα είναι [...] να πει πώς δημιουργεί ένα αρχιτεκτονικό έργο και όχι πώς σχεδιάζει ένα μουσείο»

Peter Eisenman, 1996

(Eisenman P., *Imagining the future of the Museum of Modern Art*, 1998, σ. 39)

Η έννοια της περιπλάνησης στους σύγχρονους μουσειακούς χώρους

η διερεύνηση της κίνησης ως θεμελιακό δομικό μοντέλο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό



«πρέπει να σχεδιάζουμε μουσεία που θα είναι έργα τέχνης, ώστε να δίνουμε ευχαρίστηση στους επισκέπτες»

Richard Meier

εικ. 53: J.Paul Getty Museum



εικ. 54: High Museum of art



εικ. 55: Museo de Arte Contemporáneo

εικ. 56: Vitra | F. Gehry



εικ. 57: Guggenheim Bilbao | F. Gehry



Το μουσείο αποτελεί μνημείο πολιτικού κύρους, όπως υπήρξαν στο παρελθόν τα πανεπιστήμια ή τα νοσοκομεία, προσφέρει γνώση παράλληλα με αναψυχή και καθιστά την ευρύτερη περιοχή, στην οποία δημιουργείται, τουριστικό πόλο έλξης. Ως εκ τούτου, δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις που τα μουσεία δημιουργούνται στα πλαίσια μίας πολιτικά υποκινούμενης προσπάθειας αστικής αναγέννησης. Τέτοια παραδείγματα μουσείων είναι το Metropolitan Museum of Art στο Μανχάταν, το Centre Pompidou (που στη συνέχεια αποτέλεσε και τοπόσημο του Παρισιού μετά τον Πύργο του Αιφέλ), το MACBA στη Βαρκελώνη και η Tate Modern στο Λίβερπουλ. Τα παραπάνω μουσεία δημιουργήθηκαν σε περιοχές που έχρηζαν της ανάγκης για μία καθολική αναβάθμιση σε διάφορους τομείς. Η ανέγερσή τους είχε ως φυσικό επακόλουθο τη δημιουργία υποδομών (μεταφορές) και υπηρεσιών (εστιατόρια, καταστήματα, ξενοδοχεία), οι οποίες ήταν ικανές να μετατρέψουν τις περιοχές σε μόνιμο τόπο κατοικίας και να δημιουργήσουν θέσεις εργασίας.



εικ. 58: Metropolitan Museum of Art, NY

«ο σχεδιασμός μουσείων είναι ο τελευταίος ίσως
ελεύθερος χώρος για σχεδιαστική άσκηση με
καλλιτεχνικές και κατασκευαστικές φιλοδοξίες»

Joseph Paul Kleihues

- εικ. 1: <http://www.flickr.com/photos/ujh/7351331214/>
εικ. 2: <http://olixnosvivliothiki.blogspot.gr/p/blog-page.html>
εικ. 3: www.home.hetnet.nl
εικ. 4: <http://aboutfacts.net/WW63.htm>
εικ. 5: olzmann, Don Heinrich, Alfred Hessel and Reuben Peiss. *The memory of mankind*, N. Castle, DE: Oak Knoll Press, 2001
εικ. 6: Hooper - Greenhill Eilean, *Το μουσείο και οι πρόδρομοί του*, μετάφραση: Ανδρέας Παππάς, Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς, 2006, σελ. 128
εικ. 7: Hooper - Greenhill Eilean, *Το μουσείο και οι πρόδρομοί του*, μετάφραση: Ανδρέας Παππάς, Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς, 2006, σελ. 87
εικ. 8: Hooper - Greenhill Eilean, *Το μουσείο και οι πρόδρομοί του*, μετάφραση: Ανδρέας Παππάς, Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς, 2006, σελ. 130
εικ. 9: <http://samgha.files.wordpress.com/2013/02/bramante.jpg>
εικ. 10: αρχείο Gryffindor, 10/05/2005
εικ. 11: <http://www.crashboombang.net/?p=620>
εικ. 12: http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Uffizi_Hallway.jpg
εικ. 13: <http://www.kunstskammer.at/albrecht.htm>
εικ. 14: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johann_Zoffany_-_The_Tribuna_of_the_Uffizi_-_WGA26000.jpg
εικ. 15: Hooper - Greenhill Eilean, *Το μουσείο και οι πρόδρομοί του*, μετάφραση: Ανδρέας Παππάς, Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς, 2006, σελ. 99
εικ. 16: http://tofantel.blogspot.gr/2011_11_13_archive.html
εικ. 17: <http://www.bicestervillage.com/en/guest-services/tourist-information/local-attractions/local-attractions>
εικ. 18: <http://newtravelco.com/a-guide-to-the-best-art-in-madrid/>
εικ. 19: <http://www.visitingdc.com/paris/louvre-museum-picture.asp>
εικ. 20: Hooper - Greenhill Eilean, *Το μουσείο και οι πρόδρομοί του*, μετάφραση: Ανδρέας Παππάς, Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς, 2006, σελ. 172
εικ. 21: *Precis des lecons de l' architecture donnees a l' ecole royale polytechnique*, 2 vols (Paris 1817-19, first published 1802-5)
εικ. 22: <http://www.lifo.gr/team/sansimera/35801>
εικ. 23: <http://www.ourtravelpics.com/photo/rome/826/>
εικ. 24: <http://www.abnachkassel.de/sw/fridericianum.php>
εικ. 25: <http://www.swd-1.com/industrial-revolution-inspired-art>
εικ. 26: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Smithsonian_Building.jpg
εικ. 27: <http://www.bildindex.de/obj05221514.html#|home>

πηγές εικόνων

- εικ. 28: <http://www.bildindex.de/obj05221514.html#|home>εικ. 28: http://buch.stadt-muenchen.net/_buch_ausgabe.php?id=16
- εικ. 29: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Altes_Museum,_Berlin_2012.jpg
- εικ. 30: <http://www.britannica.com/EBchecked/media/100054/Museum-of-Fine-Arts-Boston>
- εικ. 31: <http://www.bringmethenews.com/2013/05/01/mps-institute-of-arts-sets-new-attendance-record/>
- εικ. 32: <http://www.nowpublic.com/environment/national-gallery-art-washington-d-c0>
- εικ. 33: προσωπικό αρχείο Δημήτρη Τριανταφύλλου
- εικ. 34: <http://www.ndl.go.jp/exposition/e/data/L/0751.html>
- εικ. 35: <http://www.ndl.go.jp/exposition/e/data/L/0751.html>
- εικ. 36: προσωπικό αρχείο Δημήτρη Τριανταφύλλου
- εικ. 37: www.archdaily.com
- εικ. 38: προσωπικό αρχείο Δημήτρη Τριανταφύλλου
- εικ. 39: <http://ratak-monodosico.tumblr.com/post/1649088708>
- εικ. 40: <http://openfileblog.blogspot.gr/2011/12/el-hissitzky-proun-room.html>
- εικ. 41: προσωπικό αρχείο Δημήτρη Τριανταφύλλου
- εικ. 42: <http://www.loc.gov/pictures/item/2011630790/>
- εικ. 43: προσωπικό αρχείο
- εικ. 44: <http://britishart.yale.edu/architecture>
- εικ. 45: http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbi.cgi/Neue_Staatsgalerie.html/cid_1165869654_5_33.html
- εικ. 46: http://el.wikipedia.org/wiki/Αρχείο:MNCARS_ampliación_12.jpg
- εικ. 47: http://el.wikipedia.org/wiki/Αρχείο:Tate_modern_London.jpg
- εικ. 48: <http://www.flickr.com/photos/betemaciel/3957495906/>
- εικ. 49: <http://www.detail-online.com/architecture/news/integrative-transparency-louvre-lens-by-sanaa-020580.html>
- εικ. 50: <http://www.archconsult.com/projects/cooperative-projects/kunsthau-graz/>
- εικ. 51: http://mukayu.com/english/kanazawa_21seikibijutukan.php
- εικ. 52: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Denver_Art_Museum_Frederic_C._Hamilton_building.jpg
- εικ. 53: <http://www.pachd.com/free-images/los-angeles.html>
- εικ. 54: <http://www.flickr.com/photos/43355952@N06/galleries/72157622878169152>
- εικ. 55: <http://digilander.libero.it/studiolenci/Ricerche/0%20linguaggi6.htm>
- εικ. 56: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vitra_Design_Museum.JPG
- εικ. 57: <http://despoinapapachatzi.blogspot.gr/>
- εικ. 58: http://web.mta.info/mnr/html/getaways/inbound_themet.htm



«Το μέγεθος, η κλίμακα, η ατμόσφαιρα, οι μυρωδιές, η κίνηση, οι διαδρομές και η στάσεις, η άνεση, η ικανότητα να διαχειριστεί το χώρο, ο προσανατολισμός και ο έλεγχος που νιώθει πάνω σε αυτόν συνθέτουν στοιχεία αυτής της εμπειρίας των αισθήσεων και των συναισθημάτων που βιώνει ο επισκέπτης μέσα στο διαμορφωμένο εκθεσιακό περιβάλλον»

Νίκη Νικονάνου¹

03.1 πορεία και εκθεσιακός χώρος

Η ιστορική ανασκόπηση της εξέλιξης του μουσείων από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα έφερε στην επιφάνεια προβληματισμούς όσον αφορά στις ανάγκες του επισκέπτη ο οποίος φιλοξενείται σε ένα τέτοιο χώρο. Η νέα φιλοσοφική κατεύθυνση, λοιπόν, που υιοθέτησαν τα μουσεία από τα τέλη του 20ου αιώνα, δεν σχετίζεται με χώρους που προσπαθούν να διατηρήσουν τη μνημειακή αίγλη του παρελθόντος και αποτελούν «αποθήκες πλούτου». Το σύγχρονο μουσείο μετατοπίζει το ενδιαφέρον του από το αντικείμενο – έκθεμα στο υποκείμενο – θεατή και εστιάζει στον τρόπο με τον οποίο επιτυγχάνεται η επικοινωνία του με τον ευρύτερο εκθεσιακό χώρο. Ενδιαφέρον έχει η μελέτη του ζητήματος αυτού και από τη σκοπιά των αισθήσεων, δηλαδή το πώς αντιλαμβάνεται και βιώνει ο θεατής την περιπλάνηση σε έναν εκθεσιακό χώρο.

Οι νέες μουσειολογικές κατευθύνσεις δεν στηρίζονται πλέον στην ερμηνευτική αλλά στην εμπειρική προσέγγιση, η οποία εστιάζει στη σχέση που δημιουργείται μεταξύ του επισκέπτη και του χώρου.² Τρία φαίνεται να είναι τα βασικά ζητήματα που απασχολούν τους μελετητές και σχετίζονται με τη μορφολογία του χώρου, τη θέαση των αντικειμένων και τη λειτουργία του μουσείου ως κοινωνικού χώρου.³ Το «περιβάλλον» με το οποίο έρχεται σε επαφή κατά την ξενάγησή του σε ένα τέτοιο χώρο δε συνθέτουν μόνο οι συλλογές των διαφόρων καλλιτεχνών, αλλά παράλληλα το ευρύτερο κτιριακό υπόβαθρο, δηλαδή η γεωμετρία των χώρων, αλλά και η ανθρώπινη παρουσία, η συσχέτιση με τους υπόλοιπους επισκέπτες του μουσείου. Το εργαλείο που συνδέει όλα τα παραπάνω και τα κάνει να αλληλεπιδρούν είναι ο τρόπος με τον οποίο θα κινηθεί ο θεατής στο χώρο και πως θα αναγνώσει την έκθεση. Ακριβώς **αυτή η διαδικασία της συνεχούς εναλλαγής κίνησης και στάσης που διαδραματίζεται στο εκθεσιακό τοπίο είναι που γεννά συναισθήματα και δημιουργεί καταστάσεις.**

¹ Νικονάνου, Ν. 2006, *Έκθεμα και επισκέπτης: μορφές επικοινωνίας σε εκθεσιακούς χώρους*, στο Παπαγεωργίου, Δ., Μπουμπάρης, Ν., Μυριβήλη, Ε. (επιμ.) *Πολιτιστική Αναπαράσταση*, Εκδόσεις Κριτική

² Γκάριτζου Ηλιάννα | Παπαναγιώτου Στάθης, *from Guggenheim to Contemporary Maxxi*, ερευνητική εργασία, ΕΜΠ, Σεπτέμβριος 2010

³ Καλή Τζωρτζη, *Η χωρική αρχιτεκτονική των μουσείων*, Αθήνα 2010

εικ. 1: η κίνηση στο Neues Museum

Η έννοια της περιπλάνησης στους σύγχρονους μουσειακούς χώρους
η διερεύνηση της κίνησης ως θεμελιακό δομικό μοντέλο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό



εικ. 2: οι πέντε αισθήσεις (γεύση, αφή,
όραση, ακοή, οσμή)

αντιληπτικοί κώδικες ανάγνωσης του χώρου

«Το να βλέπει κανείς σημαίνει να
αντιλαμβάνεται όραση»

Rudolf Arnhem

⁴ Γιαννούδης Σωκράτης, *Η κινητική
και αλληλεπιδραστική αρχιτεκτονική
ως μέσο υποβολής κιναισθητικών
εμπειριών*, μεταπτυχιακή εργασία, Royal
College of Art, Λονδίνο, 2002-04

⁵ Συγκολλίτου Ευθυμία,
Περιβαλλοντική ψυχολογία,
γληνικά Γράμματα, 1997, σελ. 196

Η Ε.Βακαλό στο βιβλίο της «Από την πλευρά του θεατή» υποστηρίζει πως το σύστημα αγωγής μας όσον αφορά στην προσέγγιση της τέχνης βασιζόταν μέχρι πρόσφατα στο σχολιασμό του εικαστικού έργου από αισθητική άποψη και στην παροχή ιστορικών πληροφοριών για την τοποθέτησή του. Σήμερα το σύστημα αυτό τείνει να καταρρεύσει καθώς προκύπτει μία νέα οπτική που διερευνά τους αντιληπτικούς όρους που ισχύουν στο σχηματισμό μιας μορφής και θεωρεί την τέχνη γλωσσικό κώδικα. Η αισθητική συνδέεται με την έννοια την αντίληψης και η γνώση δεν αποτελεί απλή πληροφορία αλλά υπόκειται ερμηνεία. Το νέο αυτό σύστημα επιδιώκει στην ουσία να μετατρέψει το πάγιο γνωστικό περιβάλλον σε επικοινωνιακό.

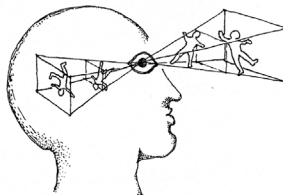
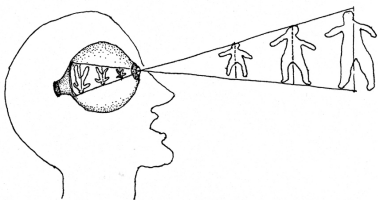
Σε ένα πρώτο στάδιο οι γνώσεις μας για τον κόσμο στηρίζονται στην οπτική μας αντίληψη. Ο P. Rodaway εξηγεί ότι κάποιοι πρωτόγονοι ιθαγενείς (όπως οι Ινουί στην Αρκτική Τούντρα) δε βασίζονται στην όραση για να προσανατολιστούν αλλά περισσότερο στις άλλες αισθήσεις (αφή, ακοή, οσμή, κιναισθηση), αφού το φυσικό τους περιβάλλον είναι συνήθως σκοτεινό. Στη δυτική όμως κοινωνία η όραση είναι το κύριο μέσο πληροφόρησης και αντίληψης γιατί, όπως ο ίδιος αναφέρει, έχει δοθεί προτεραιότητα και ανωτερότητα στην οπτική αντίληψη σε σχέση με τις άλλες αισθήσεις. Ας μην ξεχνάμε ότι η όραση είναι η αίσθηση που φοβόμαστε περισσότερο να μη χάσουμε, γιατί τη θεωρούμε την πιο πολύτιμη.⁴

Πολλά μένουν ακόμη να διερευνηθούν για το ανθρώπινο περιβαλλοντικό γινώσκειν, αλλά ένα είναι σίγουρο: η μνήμη των εικόνων και των άλλων οπτικών πληροφοριών είναι διαφορετική από τη μνήμη των άλλων ειδών πληροφοριών. Έρευνες έχουν δείξει ότι η ικανότητα συγκράτησης πληροφοριών που προέρχονται από εικόνες είναι εντυπωσιακή. Ήδη από τη δεκαετία του '60 πιστεύεται ότι οι κώδικες οπτικής μνήμης είναι το μέσον με το οποίο δομούνται οι νοητικές αναπαραστάσεις του φυσικού περιβάλλοντος ή αλλιώς οι γνωστικοί χάρτες. Το χωρικό γινώσκειν, δηλαδή η διαδικασία της γνώσης του χώρου, αφορά τον τρόπο που αποκτούμε, οργανώνουμε, συσσωρεύουμε και ανακαλούμε τις πληροφορίες για τις διάφορες τοποθεσίες, αποστάσεις, αλλά και για τη διαμόρφωση στο φυσικό περιβάλλον.⁵ Ο χώρος αποτελεί βασική διάσταση του κόσμου μέσα στον οποίο ζούμε και καθοριστική παράμετρο για τη διαμόρφωση των αντιλήψεών μας. Όπως υποστηρίζουν οι H.Werner και B.Karlan:

«ο χώρος και ο χρόνος συνιστούν τις βασικές παραμέτρους του ανθρώπινου κόσμου της πράξης και της σκέψης [...] χωρίς κάποιου τύπου αντίληψη του χώρου και του χρόνου – όσο χαλαρά δομημένη και αποσπασματική και αν είναι – δεν θα υπήρχε γνώση του κόσμου των αντικειμένων ούτε συνείδηση του εαυτού μας και των άλλων».

Η ιστορία της τέχνης και της αρχιτεκτονικής περικλείει μία ακολουθία οπτικών εμπειριών και τρόπος όρασης έχει τον δικό του ιστορικό χαρακτήρα. Πολλοί ήταν αυτοί που επιχείρησαν να κατηγοριοποιήσουν την όραση αυτή και να την ερμηνεύσουν σε σχέση με την πραγματικότητα. Ο Adolf von Hildebrand (1847 – 1921) ήταν ένας από τους διανοούμενους της εποχής του που ασχολήθηκε με τη σχέση αντικείμενου | θεατή βασιζόμενος στην έννοια της οπτικής. Διατύπωσε το δίπολο «κοντινή όραση | μακρινή όραση». Στην πρώτη περίπτωση, η αντίληψη του αντικείμενου βασίζεται στη σχέση του με μία αποσπασματική και διαδοχική ακολουθία εικόνων. Το αντικείμενο ανασχηματίζεται μόνο στο νου μέσω της συνύπαρξης αυτών των ασυνεχών εικόνων ταυτόχρονα. Εδώ δεν υπήρχε σαφώς ορισμένη και ξεχωριστή έννοια του χώρου ως τομέας ο οποίος ήρθε σε αντιπαράθεση ή ξεχώρισε από το αντικείμενο. Στη δεύτερη περίπτωση, στο άλλο άκρο αυτού του δίπολου, η μακρινή χαρακτηρίστηκε από την αυστηρή ενότητα που παρουσίαζε το αντικείμενο και τη σχέση του με το πλαίσιο αναφοράς που γίνεται αντιληπτό ως ανεξάρτητο από αυτό, το οποίο είναι η «οπτική του χώρου».

Η ανάπτυξη αυτών των εννοιών είχε ως αποτέλεσμα να εισάγει στην αναλυτική θεωρία του Riegl⁶ μία δυνατότητα κατανόησης των διαφορετικών τρόπων όρασης με έναν τρόπο ανοιχτό και κριτικό με σεβασμό στην επικρατούσα άποψη για την παραγωγή του έργου τέχνης και την κατανάλωση ή κατανόησή του από το θεατή. Η ιδανική σχέση είναι αυτή η οποία επιτρέπει στο αντικείμενο να γίνει ο μεσολαβητής μεταξύ της γνώσης που μπορούμε να διαισθανθούμε και της πραγματικότητας και ερμηνεύεται ως «Kunstwollen» (θέληση για τέχνη) από τον Riegl. Η ιστορικότητα της όρασης δεν αποτελεί μηχανικό δεδομένο, ένα αντικείμενο στην αλλαγή αυτόματων προκαθορισμένων κύκλων, αλλά το αποτέλεσμα της συναλλαγής του ανθρώπου με την πραγματικότητά του, της διαμόρφωσης που έγινε από τον άνθρωπο έξω από την πραγματικότητά του και, για αυτόν τον λόγο, της παραγωγής του νοήματος η οποία απορρέει από την συναλλαγή μεταξύ αντικειμενικού και υποκειμενικού κόσμου.⁷

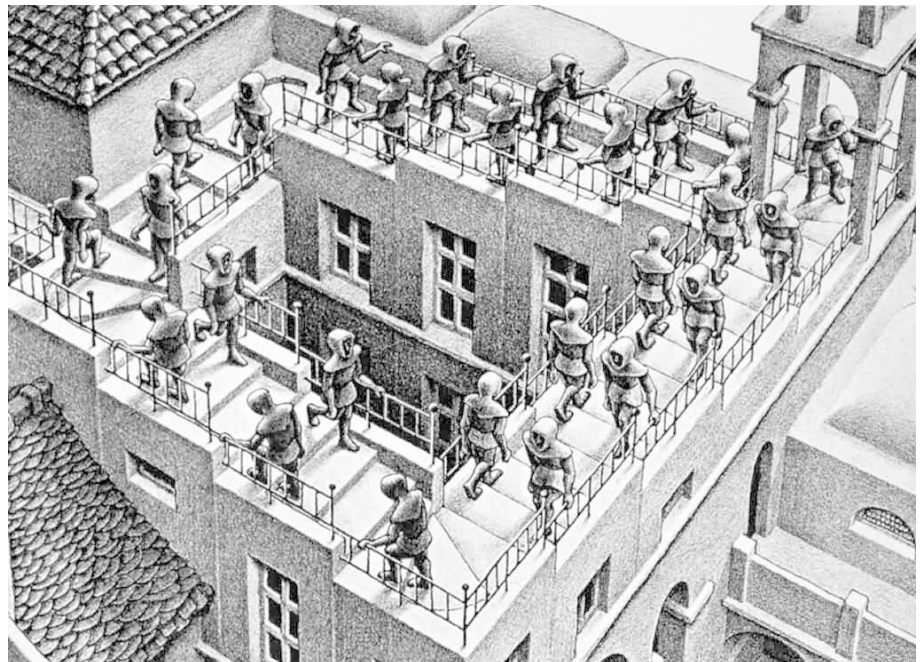


⁶ Ο Alois Riegl υπήρξε θεωρητικός και ιστορικός τέχνης του οποίου το έργο βασίστηκε στο θεσμό του μουσείου. Σε αυτό συνέβαλλε η εμπειρία του ως έφορος του μουσείου διακοσμητικών τεχνών στη Βιέννη, μία θέση για την οποία αφιέρωσε ένα μεγάλο κομμάτι της ζωής του και ιδιαίτερα τα χρόνια της διανοητικής του άνθησης. Η σκέψη του εξελίχθηκε ως μία προσπάθεια να ανακατασκευάσει την έννοια «έργο τέχνης» τη στιγμή που το μουσείο ως συλλογή (βασισμένο στο μοντέλο του Διαφωτισμού) και η ιδέα της ιστορίας της τέχνης ως επιστήμη βρισκόταν σε κρίση. Μία από τις θέσεις του ήταν πως η τέχνη είναι η αισθητηριακή έκφραση αυτού της γνώσης την οποία η ίδια παράγει.

⁷ Άρθρο του Ignasi de Sola-Morales, *Toward a modern museum: From Riegl to Giedion*, *Oppositions*

εικ. 3: ο άνθρωπος εγκέφαλος μεταφράζει την οπτική πληροφορία

εικ. 4: έργο του Escher . Ο τρόπος με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε το περιβάλλον διαφέρει από την πραγματικότητα.



Η έννοια της περιπλάνησης στους σύγχρονους μουσειακούς χώρους
η διερεύνηση της κίνησης ως θεμελιακό δομικό μοντέλο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό



«τα σώματα και η κίνησή μας
βρίσκονται σε συνεχή διάλογο με
το κτίριο στο οποίο βρισκόμαστε»

(Bloomer Kent C., *Body, memory
and architecture*, New Haven:
Yale University Press, 1977, p. 57)

εικ. 5: αναπαράσταση της κίνησης
μέσω του χορού και της αρχιτεκτονικής,
έκθεση *Danser sa vie*, Παρίσι, κέντρο
Pompidou

⁸ Πεπονής Γιάννης, *Χωρογραφίες*
Ο αρχιτεκτονικός σχηματισμός του
νοήματος, εκδόσεις Αλεξάνδρεια,
 σελ 168

⁹Κοτσιλίνη Μαργαρίτα, *Αρχιτεκτονική-*
κινηματογράφος: οπτική αντίληψη-
χώρος, ερευνητική εργασία, Πάτρα,
 2009

εικ. 6: σκηνή από τη θεατρική
 παράσταση *Πουθενά* του Δ.
 Παπαιωάννου

Οι πιο πρόσφατες θεωρίες για την αντίληψή του χώρου, όπως αυτή που χρωστάμε στον Piaget (1967), υποδεικνύουν πως η ίδια η διαίσθηση του χώρου δεν προκύπτει μόνο από την παρατήρηση των πραγμάτων, αλλά και από τις ενέργειες μας σε σχέση με αυτά. Είναι δηλαδή αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης μεταξύ των αντικειμενικών σχέσεων που διέπουν τα πράγματα, τις ενέργειές μας και τις δυνατότητας που έχουμε και αναλογιζόμαστε την εμπειρία μας.⁸ Μία από αυτές τις ενέργειες είναι και η περιπατητική κίνηση. Η διατύπωση του Cassirer το 1923 κάνει αισθητή αυτή τη σχέση μεταξύ του σχήματος, του χώρου και της κίνησης:

«Διαισθανόμαστε τους χωρικούς σχηματισμούς συνδυάζοντας σε μία ιδέα το σύνολο των αισθησιακών παραστάσεων που αλληλοϋποκαθίστανται στην άμεση εμπειρία των αισθήσεων και επίσης καταλύοντας αυτή την ενότητα στην ποικιλία των συστατικών της στοιχείων. Μόνο μέσα από αυτή την ανταπόκριση της συγκέντρωσης και της ανάλυσης κατασκευάζεται η χωρική συνείδηση. Η μορφή, λοιπόν, παρουσιάζεται ως εν δυνάμει κίνηση, ενώ η κίνηση παρουσιάζεται ως εν δυνάμει μορφή»

Η αντίληψη του χώρου είναι απόλυτα συνυφασμένη με την αντίληψη που σχηματίζει ο άνθρωπος για το ίδιο του το σώμα, ως κέντρο των αισθήσεών του και ως σύστημα δυναμικών κινήσεων και πράξεων. Ο Γάλλος φιλόσοφος και ψυχολόγος M. Merleau Ponty, που προσπάθησε να δώσει μια φαινομενολογική ερμηνεία της αντίληψης γράφει σχετικά:

«Επειδή ακριβώς έχω ένα σώμα και μ' αυτό δρω μέσα στον κόσμο, ο χώρος και ο χρόνος δεν είναι για μένα ένα άθροισμα σημείων σε παράθεση, ούτε και μια απειρία σχέσεων που η συνείδησή μου θα μπορούσε ενδεχομένως να συνθέσει και στην οποία θα μπορούσε να συμπεριλάβει το σώμα μου· δε βρίσκομαι μέσα στο χώρο και στο χρόνο, δε σκέφτομαι το χώρο και το χρόνο· ανήκω στο χώρο και στο χρόνο, το σώμα μου προσαρμόζεται σ' αυτούς και τους αγκαλιάζει».⁹



Η έννοια της περιπλάνησης στους σύγχρονους μουσειακούς χώρους
η διερεύνηση της κίνησης ως θεμελιακό δομικό μοντέλο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό



εικ. 7: ο θεατής συνδυάζεται με το
έκθεμα

¹⁰ Konrad Fiedler (1841 – 1895):
γερμανικής καταγωγής κριτικός και
θεωρητικός της τέχνης

¹¹ Άρθρο του Ignasi de Sola-Mo-
rales, *Toward a modern museum:
From Riegl to Giedion*, *Oppositions*

¹² Βακαλό Ελένη, *Από την πλευρά
του θεατή*, Αθήνα, Κέδρος, 1989
σελ 64 - 77

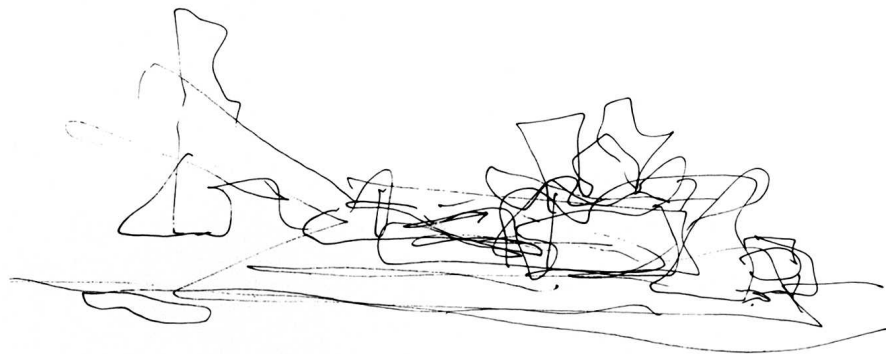
Το οπτικό φαινόμενο είναι στην ουσία του οπτικο-κινητικό. Μέσα από τις θέσεις, στάσεις, κινήσεις, χειρονομίες μας μέσα στο περιβάλλον δηλώνουμε και εκφράζουμε συγχρόνως τον εαυτό μας μέσα σε αυτό. Η αναγωγή μας σε τέτοιου είδους εμπειρίες είναι οπωσδήποτε ένα πρώτο βήμα για να αναγνωρίσουμε, καθένας από τον εαυτό του και έμπρακτα, πως λειτουργούμε σ ένα πρώτο στάδιο επικοινωνίας μας με τον κόσμο και ιδιαίτερα με φαινόμενα και συμβαίνοντα που αφορούν το χώρο, όπως είναι αυτά των εικαστικών τεχνών. Όπως υποστηρίζει ο Konrad Fiedler¹⁰ πως η τέχνη ήταν πρωταρχικά ένα φαινόμενο το οποίο δημιουργείται από τις αισθήσεις και κατανοείται από αυτές.¹¹ Ο εικαστικός χώρος, εκτός από χώρος των ζωγραφικών συμβάντων, ορίζεται και σαν χώρος δράσης προς το μάτι που παρακολουθεί τα διαδραματιζόμενα. Βλέποντας ένα εικαστικό έργο, ο θεατής παρακολουθεί κινήσεις γραφής, θέσεις μορφών, τάσεις σύνθεσης, ωθήσεις χρώματος. Κάνει νοερά τις ίδιες κινήσεις που και αυτές υπόκεινται στις δυνάμεις του χώρου και στις κατευθύνσεις του σώματος κατά τις διαστάσεις του χώρου. Επομένως συνδέει το οπτικό φαινόμενο με αντιστοιχίες δικών του κινήσεων από τις οποίες έχει, σε κοινό βασικό στάδιο, σωματική εμπειρία.¹²

Ενδιαφέρον έχει σε αυτό το σημείο να αναφέρουμε ότι οι εικαστικές τέχνες είναι από την κατασκευή τους οπτικο-κινητικές. Σχεδιάζοντας χρωματίζοντας κάνουμε κάποιες κινήσεις οι οποίες αποτυπώνονται σαν «γραφή». Γράφοντας κάποιες μορφές στον εικαστικό χώρο τους δίνουμε κάποια θέση μέσα σε αυτόν, Η όψη τους αποτελεί μία στάση, η παρουσία τους, στην παράσταση, μία κίνηση. Η σύνδεση των μορφών σε μία εικόνα αποκαθίσταται με κάποιους άξονες σε κάποια κατεύθυνση, κάποια κλίση, κάποια τάση. Όλα κινήσεις. Ακόμη κι όταν αποδίδουμε βάθος, όταν εναλλάσσουμε φώτα ή σκιές, σχέσεις κι εντάσεις χρώματος, τόνους, κ.λπ. πάλι έχουμε να κάνουμε με κινήσεις προβολής | υποχώρησης, πλησιάσματος | απομάκρυνσης. Αλλά εδώ πια στην απόδοση της τρίτης διάστασης προχωρούμε σε αποκατεστημένα ήδη για την αντίληψή μας συστήματα πρόσληψης από τα οποία προέρχονται και τα συμβατικά συστήματα προοπτικής.

Μέσω της κίνησης στον εκθεσιακό χώρο, όπως προαναφέραμε, ο επισκέπτης αλληλεπιδρά τόσο με το ίδιο το κτιριακό περιβάλλον, όσο με τα εκθέματα και με τους υπόλοιπους επισκέπτες. Οι σχέσεις αυτές είναι καθοριστικές για την έρευνά μας και θα αναλυθούν στη συνέχεια.

Στην αρχιτεκτονική, η κιναισθητική εμπειρία του χώρου είναι μία πλευρά του σχεδιασμού που συνήθως παραμελείται. Ο σχεδιασμός και η σύλληψη του κτιρίου γίνεται συνήθως με όρους οπτικούς. Όπως εξηγεί η K. Franck, οι αρχιτέκτονες συνήθως μελετάνε τα σχήματα, τις μορφές, τη γεωμετρία, την εξωτερική εμφάνιση του κτιρίου, και λιγότερο τη σωματική βιωματική εμπειρία που προκαλεί. Συλλαμβάνουμε το κτίριο ως αντικείμενο με οπτικά χαρακτηριστικά, ακόμα και ως γλυπτό και δεν διερευνούμε ούτε σχεδιάζουμε τα μη οπτικά χαρακτηριστικά του. Συγκεκριμένα, δεν δίνουμε σημασία στις κιναισθητικές ιδιότητες του χώρου που δημιουργούμε. Φυσικά, κάθε εμπειρία χώρου είναι πολύ-αισθητηριακή (επηρεάζει πάντα όλες τις αισθήσεις μας) αλλά σπάνια η κιναισθητική εμπειρία του χώρου έχει αποτελέσει αντικείμενο συνειδητής διερεύνησης από τον αρχιτέκτονα κατά την σύλληψη και τον σχεδιασμό του κτιρίου.

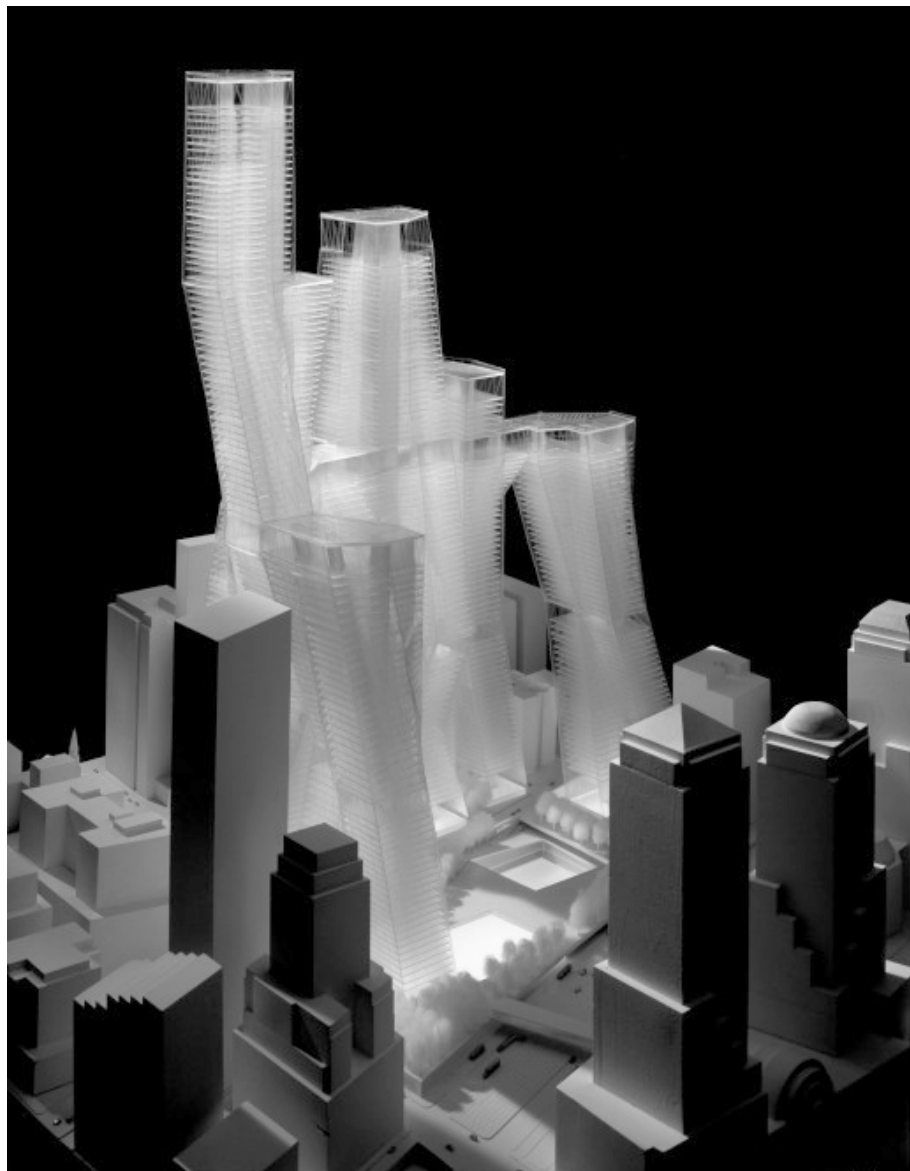
Η αίσθηση κίνησης στη φόρμα των κτιρίων αρχιτεκτόνων όπως ο Frank Gehry, G. Lynn και Hani Rashid, αποτελεί έναν ακόμα μέσο πρόκλησης κιναισθητικών εμπειριών οι οποίες όμως δεν είναι φυσικές αλλά εικονικές. Θα πρέπει να τονισθεί ότι εμπειρίες κιναισθησης μπορούν να προκληθούν όχι μόνο μέσα από την ποιότητα της φυσικής κίνησης του σώματός μας στο χώρο αλλά και μέσα από την οπτική αντίληψη της κίνησης στην αρχιτεκτονική συναισθητικά.¹³



Ανάλυση σχέσεων:

Θεατής | χώρος

¹³ Γιαννούδης Σωκράτης, *Η κινητική και αλληλεπιδραστική αρχιτεκτονική ως μέσο υποβολής κιναισθητικών εμπειριών*, μεταπτυχιακή εργασία, Royal College of Art, Λονδίνο, 2002-04



εικ. 9: μακέτα για το world trade center New York City, 2002 | G. Lynn

Πέρα όμως από το σχεδιασμό του εξωτερικού κελύφους, μεγαλύτερη αξία έχει να εξετάσουμε τη συμπεριφορά του ατόμου μέσα στο ίδιο κτίριο κατά την περιήγησή του – πως αντιμετωπίζει τα πιθανά εμπόδια, την εναλλαγή των χώρων καθώς και τις διαφορετικές οπτικές τους. Είναι γεγονός ότι όταν περπατάμε σε ένα κτίριο διαπιστώνουμε ότι η κίνησή μας περιορίζεται από τη διάταξη των τοίχων που υποδιαίρουν το χώρο και από τη διάταξη των ανοιγμάτων που τον επανασυνδέουν.

Τα «εμπόδια» αυτά οργανώνουν το χώρο και ορίζουν ένα πεδίο δυνατών κινήσεων και αλληλουχιών. Μετατρέπουν έναν χώρο άπειρων δυνατών κινήσεων, σε έναν, με καθορισμένες πορείες και περιορισμένο βλέμμα. Μας επιβάλλουν ορισμένες διαδοχές στην πρόσβαση των χώρων. Ανάλογα με αυτές τις διαδοχές αντιλαμβανόμαστε διαφορετικές κατευθύνσεις κίνησης, πέρα από τη διάκριση των κατευθύνσεων που απορρέει από τη συνείδηση του δικού μας σώματος και των αισθητηριακών του δυνατοτήτων. Συχνά διαπιστώνουμε τη δυνατότητα εναλλακτικών προσβάσεων στο ίδιο σημείο. Ο εκάστοτε οπτικός ορίζοντας περιλαμβάνει περισσότερους ή λιγότερους χώρους που βρίσκονται πέρα από τα πλησιέστερα όρια που μας περιβάλλουν. Δηλαδή, το οπτικό μας πεδίο άλλοτε μας επιτρέπει μια ευρύτερη εποπτεία και άλλοτε είναι στενά περιορισμένο.

«Από ορισμένα σημεία το κτίριο φαίνεται εύκολα προσπελάσιμο στο σύνολό του, ενώ άλλα σημεία είναι σχετικά απομονωμένα. Η οργάνωση του χώρου επιτρέπει συγκεκριμένες κινήσεις και θεάσεις, δηλαδή μορφοποιεί συστηματικά τις απροσδιόριστες δυνατότητες κίνησης που θα παρέχονταν στον κενό χώρο. Η οργάνωση του χώρου συγκροτεί επίσης αισθητές διαφορές μεταξύ συγκεκριμένων θέσεων που θα έμεναν αδιευκρίνιστες και αδιαφοροποίητες στο κενό. Με δυο λόγια ο κτιριακός χώρος παρουσιάζεται ως σύστημα σχέσεων, όχι ως συνεχές κενό.»

Γ. Πεπονής



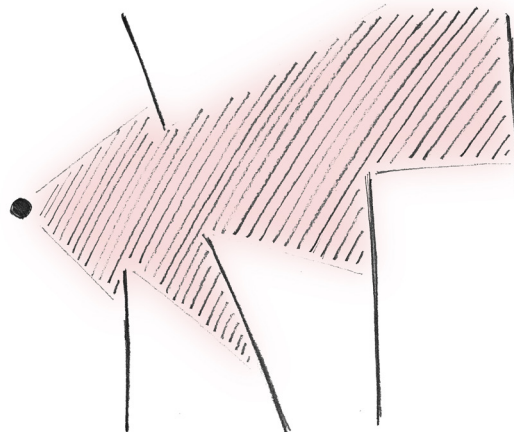
εικ. 10: οι σχέσεις των χώρων και οι θεάσεις στο Yale Center of British Art

Ο τρόπος που κάποιος αντιλαμβάνεται τον χώρο εξαρτάται από την θέση του σε αυτόν, την γωνία παρατήρησης και τον τρόπο κίνησης. Μέσα στο μουσείο υπάρχουν διάφορα στοιχεία, ακμές, όρια και σημεία οπτικής προοπτικής που, ανάλογα με την κίνησή μας, αυτά τα στοιχεία, είτε μας αποκρύπτονται, είτε αναδεικνύονται. Ταυτόχρονα, αυτά είναι τα στοιχεία που μπλοκάρουν το βλέμμα από την συνέχεια της έκθεσης και καθηλώνουν τον θεατή στο επιθυμητό οπτικό πεδίο. Έτσι, άλλες φορές το βλέμμα μας χάνεται στο βάθος του χώρου, ενώ άλλες φορές παρεμποδίζεται και είναι στενά περιορισμένο. Η διάταξη των χώρων λοιπόν, καθορίζει την κίνησή μας και την αντίληψή μας για τον χώρο. Από ορισμένα σημεία, το κτίριο φαίνεται εύκολα προσπελάσιμο στο σύνολό του, ενώ άλλα σημεία είναι σχετικά απομονωμένα.

Η οργάνωση του χώρου επιτρέπει συγκεκριμένες κινήσεις και θεάσεις, δηλαδή μορφοποιεί συστηματικά τις απροσδιόριστες δυνατότητες κίνησης που θα παρέχονταν στον κενό χώρο. Η οργάνωση του χώρου συγκροτεί επίσης αισθητές διαφορές μεταξύ συγκεκριμένων θέσεων που θα έμεναν αδιευκρίνιστες και αδιαφοροποίητες στο κενό.

Ο εκθεσιακός χώρος, ως κτιριακός χώρος, παρουσιάζεται ως σύστημα σχέσεων, όχι ως συνεχές κενό. Πρέπει να κατανοήσουμε τις χωρικές σχέσεις που κατασκευάζονται στα κτίρια ως συστηματικό περιορισμό και μορφοποίηση, αλλά όχι ως αναίρεση του απείρου των εν δυνάμει κινήσεων και θεάσεων που επιτρέπει ο χώρος. Η οργάνωση του χώρου μπορεί να περιγραφεί ως δομή που περιορίζει και διαμορφώνει μία απειρία πιθανών κινήσεων.¹⁴

¹⁴ Πεπονής Γιάννης, *Χωρογραφίες*
Ο αρχιτεκτονικός σχηματισμός του
νοήματος, εκδόσεις Αλεξάνδρεια,
σελ 168



εικ. 11: ο τρόπος με τον οποίο τα
εμπόδια καθορίζουν τις θεάσεις

Η έννοια της περιπλάνησης στους σύγχρονους μουσειακούς χώρους
η διερεύνηση της κίνησης ως θεμελιακό δομικό μοντέλο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό



εικ. 12: σχέση θεατή | εκθέματος στο
MOMA, NY

θεατής | έκθεμα

¹⁵ Κοτσιλίνη Μαργαρίτα, *Αρχιτεκτονική-κινηματογράφος: οπτική αντίληψη-χώρος*, ερευνητική εργασία, Πάτρα, 2009

«το σχήμα της κίνησης στο χώρο θα έπρεπε να σχετίζεται με την παρόρμηση που το επέφερε, γιατί μόνον η κατάλληλη παρόρμηση θα μπορούσε να δημιουργήσει την κατάλληλη κίνηση»

Antrieb Laban

(Arnheim Rudolf, *Τέχνη και οπτική αντίληψη*, σελ. 446)

Ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται τα διάφορα αντικείμενα μέσα σε ένα περιβάλλοντα χώρο. Όπως και στο φυσικό του περιβάλλον έτσι και στο σχέδιο ή σε οποιοδήποτε οπτικό ερέθισμα υπάρχει μια ιεραρχία στα οπτικά στοιχεία. Άλλα βρίσκονται μπροστά, άλλα πιο πίσω. Ο περιβάλλον χώρος γύρω από τα σχήματα είναι το λεγόμενο φόντο ή έδαφος ή καμβάς ή background.¹⁵

Τα εκθέματα δεν είναι μόνο αντικείμενα μέσα στο χώρο αλλά συνιστούν την οργάνωση του ίδιου του χώρου. Η αντίληψή τους, λοιπόν, δεν ικανοποιείται μόνο με την κατανόηση του συνολικού σχήματος μέσω της οπτικής εμπειρίας. Τα εκθέματα προσφέρονται στην αντίληψή μας τμηματικά, διαδοχικά και από διαφορετικές γωνίες, αποστάσεις, φωτισμό ενώ κινούμαστε στο χώρο που αυτά ορίζουν. Οι επιφάνειες, οι ακμές και τα όρια που συναποτελούν το σχήμα δεν παραλλάσσουν απλώς προοπτικά αλλά και εμφανίζονται, συσχετίζονται ή αποκρύπτονται ολότελα καθένα σε σχέση με τα άλλα. Η αντίληψη του χώρου και η αντίληψη της κίνησης συνυφαίνονται.



εικ. 13: το έκθεμα οργάνωνει τον ίδιο τον χώρο στη Staatsgalerie

Ο τρόπος με τον οποίο διατάσσονται τα εκθέματα στο χώρο καθορίζει αποφασιστικά τον τρόπο με τον οποίο τα αντιλαμβάνεται ο επισκέπτης, το είδος της γνώσης που μεταδίδεται, των πληροφοριών και του νοήματος που αναπαράγονται η δημιουργούνται. Όταν, λοιπόν, εισέρχεται κάποιος σε ένα χώρο στον οποίο δεν έχει συνολική εποπτεία των αντικειμένων είναι αναγκασμένος να περιπλανηθεί στο χώρο προκειμένου να αποκτήσει πλήρη και σφαιρική αντίληψη για αυτό που βλέπει. Το γεγονός αυτό ενισχύει την τοπική εξερεύνηση και μετατρέπει την επίσκεψη σε χωρικό συμβάν.

Ιδιαίτερη σημασία έχει η δημιουργία μία διαδρομής για τον τρόπο με τον οποίο τα αντικείμενα προσφέρονται στην αντίληψή μας και προκαλούν την πρώτη εντύπωση. Η επιλογή μίας συγκεκριμένης πορείας, αντί μιας άλλης και η ελεύθερη ή περιοριστική κυκλοφορία καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό την αντίληψη, την επαφή και το αντίκτυπο που θα έχουν τα εκθέματα στον επισκέπτη. Στο περιβάλλον του μουσείου το οποίο δεν σχηματίζεται από «γυμνούς» σε αλληλουχία χώρους αλλά περιλαμβάνει εκθέματα θα λέγαμε ότι η εκάστοτε πορεία του επισκέπτη στηρίζεται, πέρα από τη χωρική δομή, στα



εικ. 14|15: Η ιδιότυπη χωρική οργάνωση των γλυπτών στο Castelvecchio αποθαρρύνει τη στατική θέαση: απαιτεί από το θεατή να κινηθεί ολόγυρά τους και ανάμεσά τους, για να μπορέσει να αντικρίσει την όψη τους και να έχει την αίσθηση του συνόλου.

«Στην καθημερινή μας ζωή συνδέουμε το φυσικό φωτισμό στο εσωτερικό των κτιρίων με την δυνατότητα θέασης του εξωτερικού περιβάλλοντος, συνδέουμε δηλαδή το φως με τον κόσμο που το αναδεικνύει»

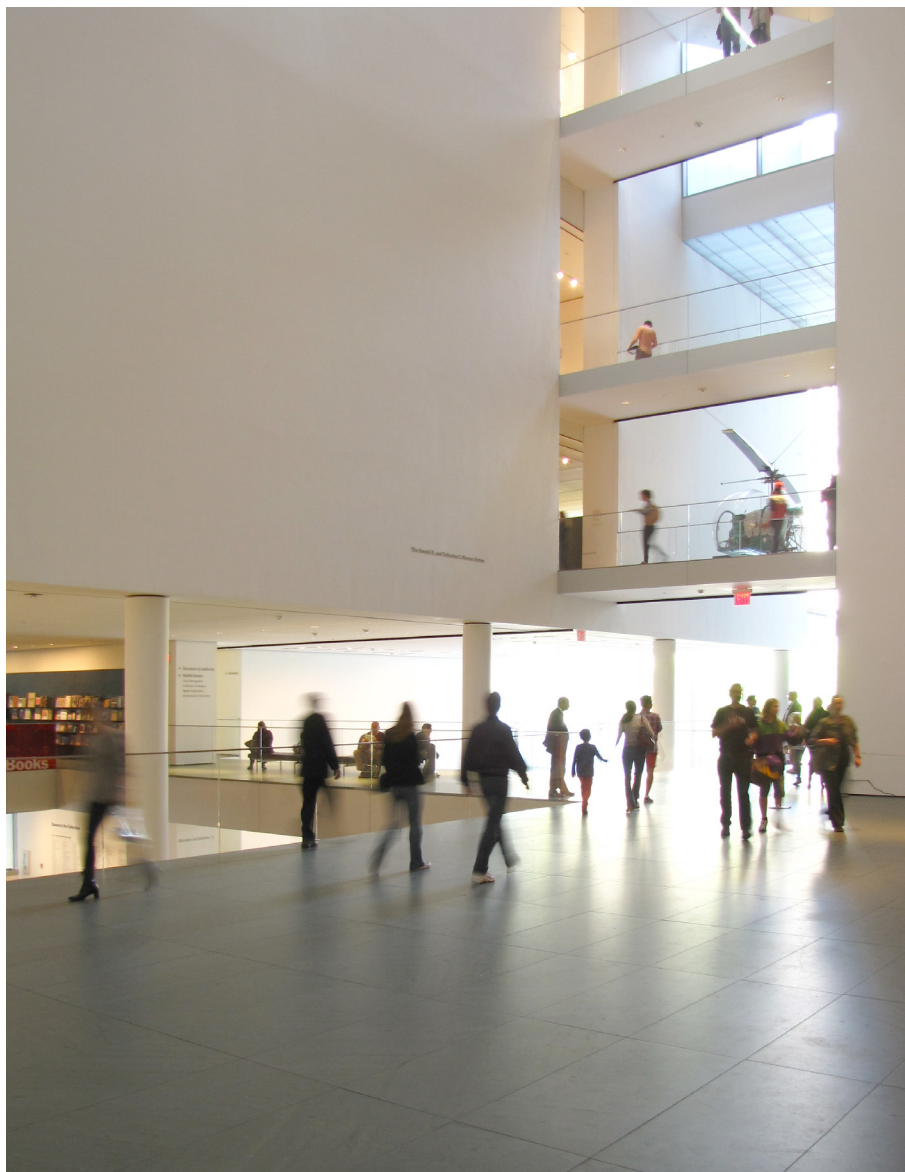
προσωπικά του ενδιαφέροντα. Οι ψυχολόγοι επιβεβαιώνουν τη θεωρία πως το μάτι μας αναζητά, τόσο στο χώρο όσο και στα έργα τέχνης, χαρακτηριστικά σημεία για να «πιαστεί», να εξοικειωθεί με τα πράγματα και να απολαύσει τελικά την αισθητική τους διάσταση. Στο σημείο αυτό ακολουθεί η στάση, δηλαδή ο στοχασμός για το προσωπικό βίωμα που επέρχεται με τη θέαση.

Ακόμα, ο φωτισμός των εκθεμάτων λειτουργεί καθοριστικά στην αντίληψη της μορφής τους. Ο φωτισμός, ως τεχνητός, τονίζει το έκθεμα, το κάνει ευκολότερα αντιληπτό στον χώρο και το ξεχωρίζει από το φόντο του. Επίσης, αναδεικνύει τις πτυχώσεις του, κάνοντας εντονότερες τις φωτοσκιάσεις του και τονίζοντας τα ιδιαίτερα σημεία του. Αντίθετα, ο φυσικός φωτισμός φέρνει το έκθεμα στις φυσικές συνθήκες φωτισμού του.



εικ. 16|17: τα εκθέματα στο Νέο μουσείο της Ακρόπολης με φυσικό και τεχνητό φωτισμό

Η έννοια της περιπλάνησης στους σύγχρονους μουσειακούς χώρους
η διευέρνηση της κίνησης ως θεμελιακό δομικό μοντέλο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό



εικ. 18: το μουσείο ως χώρος
αλληλεπίδρασης και άτυπων
συναντήσεων | αίθριο στο MOMA, NY

Θεατής | Θεατής

Τα κτίρια, τα οποία λειτουργούν ως υποδοχείς των ανθρώπων και κατ' επέκταση των ανθρώπινων σχέσεων και δραστηριοτήτων, δημιουργούν ένα περιβάλλον στο οποίο η θέα και η συνάντηση των ανθρώπινων σωμάτων αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι του τρόπου που τα αντιλαμβανόμαστε. Χωρίς της ανθρώπινη παρουσία δεν τίθεται θέμα αντίληψης του χώρου. Στα κτίρια είμαστε ταυτόχρονα θεατές και εν δυνάμει θέαμα. Αντιλαμβανόμαστε τη μορφολογία του σχήματος, της οργάνωσης του χώρου και της κοινής παρουσίας μετακινούμενοι. Η σχέση των σωμάτων είναι αμοιβαία και η συνύπαρξη αναγκαία.

Πρώτη συνέπεια της παρουσίας των άλλων είναι η αμοιβαιότητα του κοιτάγματος και η συνακόλουθη επίγνωση ότι η παρουσία του άλλου στη θέα που προσφέρεται από τη δική μας θέση είναι συνάρτηση της δικής μας παρουσίας στη θέα που προσφέρεται από τη δική του. Μέσα από την αμοιβαιότητα του κοιτάγματος, η κτιριακή μορφή παύει να είναι απλός δέκτης του βλέμματος που της απευθύνουμε και λειτουργεί ως φορέας ο οποίος μας εντάσσει στο εν δυνάμει βλέμμα των άλλων που αυτή οργανώνει. Η αμοιβαιότητα του κοιτάγματος συγκροτείται βέβαια με δεδομένο το σύστημα των διαφορετικών θέσεων που ορίζει η οργάνωση του χώρου. Τα διασταυρούμενα βλέμματα δεν είναι δηλαδή απλώς αντανάκλαστικά. Έχουμε συχνά την επίγνωση ότι ο άλλος που επιστρέφει το κοιτάγμα μας βλέπει τμήματα του κτιρίου που δεν προσφέρονται καθόλου στη δική μας ματιά.

Ο συσχετισμός του χώρου, του σχήματος και της κοινής παρουσίας μπορεί να γίνει επίκεντρο ενός ιδιαίτερου αισθητηριακού ενδιαφέροντος για την αρχιτεκτονική. Οι Hillier και Hanson (1984) ήταν οι πρώτοι που τοποθέτησαν αυτό το ζήτημα στο κέντρο της αρχιτεκτονικής θεωρίας.¹⁶ Επεσήμαναν με σαφήνεια ότι, επειδή ακριβώς οι κοινωνικές σχέσεις δεν μπορούν να υπάρξουν χωρίς τις σχέσεις, τα δίκτυα, τις προσδοκίες και τους κανόνες της πρόσωπο με πρόσωπο επικοινωνίας, και επειδή οι συναντήσεις και η επικοινωνία προκύπτουν διαρκώς ως παρεπόμενο της κίνησης στο χώρο, η οργάνωση του χώρου συμμετέχει όχι μόνο στην αναπαραγωγή αλλά και στην παραγωγή των κοινωνικών σχέσεων.

Εκείνο όμως που έχει ιδιαίτερη σημασία για τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε τα κτίρια είναι ο ρόλος της οργάνωσης του χώρου στο σχηματισμό της κοινής παρουσίας, πέρα από τις πολιτισμικές συμβάσεις που υπεισέρχονται συνειδητά στο σχεδιασμό της. Η χωρική λογική των συναντήσεων και της συνεύρεσης είναι συνάρτηση του τρόπου με τον οποίο ο κτιριακός χώρος μορφοποιεί τις κινήσεις και τις θεάσεις. Τα κτίρια λειτουργούν ως δομή που καθορίζει τις πιθανότητες των τυχαίων συναντήσεων.

¹⁶ Hillier & Hanson, *The social logic of space*, Cambridge University Press

Η έννοια της περιπλάνησης στους σύγχρονους μουσειακούς χώρους η διερεύνηση της κίνησης ως θεμελιακό δομικό μοντέλο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό



«το θέαμα δεν είναι ένα σύνολο εικόνων αλλά μία κοινωνική σχέση μεταξύ προσώπων δια μέσου των εικόνων»

Ντεμπόρ

(Σταυρίδης Σταύρος, *Η συμβολική σχέση με το χώρο*, εκδ. Κάλβος, 1990, σελ. 29)

εικ. 19: το μουσείο ως χώρος αλληλεπίδρασης και άτυπων συναντήσεων | Metropolitan Museum of Art, NY

Έρευνες έχουν δείξει ότι η κοινή παρουσία είναι πυκνότερη σε χώρους πιο κεντρικούς και πιο εύκολα προσπελάσιμους από το σύνολο της διάταξης, σε χώρους δηλαδή όπου υπάρχουν μεγαλύτερες πιθανότητες διέλευσης των κινήσεων. Σε πολλά κτίρια οι χώροι επικέντρωσης των κινήσεων έχουν αναγνωρισμένη σημασία που μαρτυρείται από τις λειτουργίες τους, το μέγεθός τους, ή την επεξεργασία των επιφανειών τους. Η μορφοποίηση της πυκνότητας, της διακύμανσης και της κατανομής της κοινής παρουσίας συντελεί στην προσδοκία τυπικών και άτυπων συναντήσεων που μπορεί κανείς να επιδιώξει ή να αποφύγει, να πραγματοποιήσει ή να παρατηρήσει, χωρίς μεγάλη προσπάθεια και χωρίς ιδιαίτερο προγραμματισμό.

Η οργάνωση του χώρου προκύπτει ως πεδίο και φορέας παραγωγής κοινωνικών σχέσεων. Ο σχηματισμός της κοινής παρουσίας είναι ένα οιοειδές σχήμα, δηλαδή μία περιστασιακή μορφοποίηση των χωρικών σχέσεων μεταξύ ανεξάρτητα κινούμενων σωμάτων, μία προσωρινή αποκρυστάλλωση των συσχετισμών που είναι δυνατοί στον κενό χώρο. Η περιγραφή της κοινής παρουσίας συνδέει λοιπόν την περιγραφή του χώρου ως πεδίου πολλαπλών εν δυνάμει σχηματισμών.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το High museum of art, στο οποίο η οργάνωση του χώρου συγκροτεί μία ιδιαίτερη χορογραφία κινήσεων και συναντήσεων. Διαμέσου της οργάνωσης του χώρου, αυτή η χορογραφία συνδέεται με το κατασκευαστικό σχήμα του κτιρίου. Αυτή η συστηματικά σκηνοθετημένη χορογραφία μας οδηγεί να συνειδητοποιήσουμε τη σημασία της συνεύρεσης, ως παρεπόμενου του δημοσίου χαρακτήρα του μουσείου. Επίσης ο συσχετισμός της χορογραφίας με το κατασκευαστικό σχήμα μας οδηγεί να συνειδητοποιήσουμε ότι ο σχηματισμός της συνεύρεσης είναι τεχνητός, ότι δηλαδή η κοινή παρουσία έχει ένα ιδιαίτερο αισθητηριακό ενδιαφέρον ως προϊόν σχεδιασμού.

«Μέσα από την αμοιβαιότητα του κοιτάγματος, η κτιριακή μορφή παύει να είναι απλός δέκτης του βλέμματος που της απευθύνουμε και λειτουργεί ως φορέας ο οποίος μας εντάσσει στο εν δυνάμει βλέμμα των άλλων που αυτή οργανώνει. Η αμοιβαιότητα του κοιτάγματος συγκροτείται βέβαια με δεδομένο το σύστημα των διαφορετικών θέσεων που ορίζει η οργάνωση του χώρου. Τα διασταυρούμενα βλέμματα δεν είναι απλώς αντανakλαστικά. Έχουμε συχνά την επίγνωση ότι ο άλλος που επιστρέφει το κοιτάγμα μας βλέπει τμήματα του κτιρίου που δεν προσφέρονται καθόλου στην δική μας ματιά. Η αμοιβαιότητα του βλέμματος συνδυάζεται με την επίγνωση της διαφοράς»¹⁷

¹⁷ Πεπονής Γιάννης, *Χωρογραφίες*
Ο αρχιτεκτονικός σχηματισμός του
νοήματος, εκδόσεις Αλεξάνδρεια,
σελ. 176

Εφόσον αντιμετωπίζουμε το χώρο ως δομή της κίνησης, ένα ζήτημα που θα μας απασχολήσει είναι κάποιες γενικές αρχές που σχετίζονται με την κυκλοφορία σε ένα κτίριο, όπως και στο μουσείο, καθώς και συμπεριφορές που τείνουν να έχουν οι χρήστες του.

Ο χώρος των μουσείων δεν είναι ένα αυτόνομο κομμάτι που λειτουργεί ανεξάρτητα της πόλης. Αποτελεί συνέχεια αυτής, εσωκλείοντας μια μικρογραφία της. Όπως υποστηρίζει και ο Hulten¹⁸, η δομή του εκθεσιακού χώρου πρέπει να μοιάζει με τη δομή της πόλης, με τους αλληλοσυνδεδεμένους χώρους της, τις πλατείες, τα δρομάκια και τα αδιέξοδά της, όπου ο επισκέπτης μπορεί να κινείται ελεύθερα, ακόμη κι αν αυτό σημαίνει ότι μπορεί να χάσει το δρόμο του:

«[...] η τυπική μουσειακή εμπειρία συνίσταται στη θέαση εικόνων σε σειρά, μία σειρά που γίνεται αισθητή από ένα θεατή που αντικρίζει στατικά αντικείμενα καθώς κινείται. Μοιάζει πολύ, από μία άποψη, με τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε ένα κτίριο ή μία πόλη [...]»

Ιδιαίτερης σημασίας, λοιπόν, είναι η έννοια της αναγνωσιμότητας του μουσειακού χώρου. Με αφετηρία την αρχή ότι τα μουσεία μπορούν να «διαβαστούν» ως μικρές πόλεις, και επομένως να τα αντιληφθεί κανείς μέσω της κίνησης, ο Brawne υποστηρίζει ότι θεωρία του Kevin Lynch για την πόλη¹⁹ μπορεί να εφαρμοστεί και είναι το ίδιο αποτελεσματική για τον προσανατολισμό του επισκέπτη σε ένα μουσειακό κτίριο. Ο Lynch έχει εξετάσει εκτενώς τα στοιχεία τα οποία δημιουργούν την οπτική τάξη και είναι βασικά για τον προσανατολισμό του κινούμενου θεατή σε ένα αστικό περιβάλλον και συντελούν σημαντικά στην ευκολία αναγνώρισης χαρτών των πόλεων. Τα χωρικά εργαλεία ερμηνείας που προέκυψαν από τη μελέτη του είναι τα εξής:

Τα μονοπάτια (paths). Είναι τα κανάλια στα οποία κινείται ο άνθρωπος. Η κίνηση δεν είναι πάντα καθορισμένη στους εκθεσιακούς χώρους, ωστόσο, υπάρχουν ροές κυκλοφορίας οι οποίες επηρεάζουν και παρασύρουν τον επισκέπτη να τις ακολουθήσει.

Τα άκρα (edges). Είναι γραμμικά στοιχεία τα οποία δε χρησιμεύουν ως περάσματα, αλλά ως διαχωριστικές γραμμές μεταξύ διαφόρων τμημάτων του περιβάλλοντος. Αποτελούν μη βατά σημεία. μπορούν να παίξουν το ρόλο των συνόρων μεταξύ διαφορετικών τμημάτων του κτιρίου, κάνοντας σαφή το διαχωρισμό του ενός από το άλλο, ενώ ταυτόχρονα συνδέουν τα επιμέρους τμήματα σε ένα συνεκτικό σύνολο

Οι περιοχές (districts). Αυτές είναι μετρίου ή μεγαλύτερου μεγέθους περιοχές που είναι δυνατόν να διαβάσει κανείς ως διακριτές, χωρικές ή οπτικές ενότητες λόγω του ότι έχουν έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα

Η έννοια της κίνησης στο
αρχιτεκτονικά δομημένο
περιβάλλον

¹⁸ Beaubourg et son muse ou explorera la vie, Realites, No 117, 1974

¹⁹ Lynch K., *The image of the city*, Cambridge, Mass., London: MIT Press, 1960



εικ. 20|21|22: διάφορες πτυχές της
πόλης της Νέας Υόρκης

Οι κόμβοι (nodes). Είναι στρατηγικά σημεία προς τα οποία ή από τα οποία μετακινούνται τα άτομα. Μπορεί να είναι διασταυρώσεις σημαντικών διαδρομών, αλλά και ανοιχτοί χώροι οι οποίοι, απορροφούν και διοχετεύουν την κίνηση σε επιμέρους τμήματα του κτιρίου.

Τα ορόσημα (landmarks). Είναι φυσικά στοιχεία εύκολα διακριτά, με κύρια χαρακτηριστικά τους τη μοναδικότητα και τη σπουδαιότητά τους. Αποτελούν σημεία αναφοράς για τους θεατές τα οποία χρησιμοποιούν για να διευκολύνουν τον προσανατολισμό και την πλοήγησή τους μέσα στον εκθεσιακό χώρο.

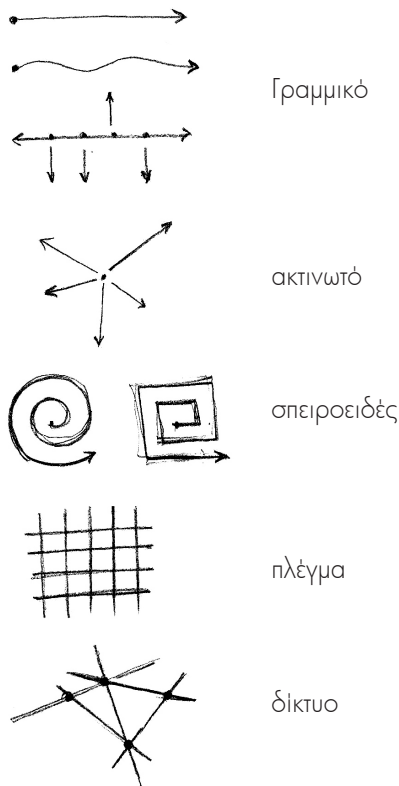
Για να ενεργοποιηθεί η λειτουργία της κυκλοφορίας, ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός θα πρέπει να περιλαμβάνει κατάλληλο χώρο για να φιλοξενήσει, να κατευθύνει και να ενισχύσει την κίνηση από περιοχή σε περιοχή.²⁰ Το στοιχείο του σχεδιασμού που θα μας απασχολήσει στην έρευνά μας είναι το μονοπάτι και πιο συγκεκριμένα, η διαμόρφωσή, η σχέση του με τον εκθεσιακό χώρο και η μορφή του.

²⁰ Roth Leland M., *Understanding Architecture, its elements, History and Meaning* (Boulder: Westview Press, 1993) 11



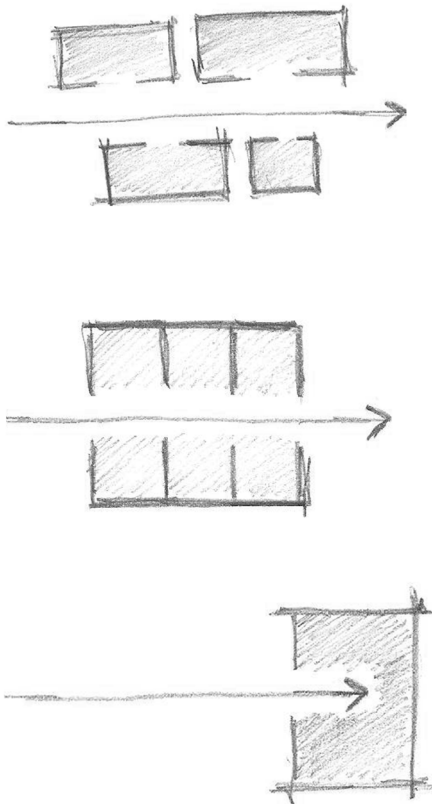
εικ. 23|24: στενό της πόλης (Βενετίας)
σε αντιπαραβολή με διάδρομο σε
μουσείο (MOMA)

Η διαμόρφωση του διαδρόμου αναφέρεται στο μονοπάτι της κίνησης από το σημείο εκκίνησης. Ως **μονοπάτι** μπορούμε να φανταστούμε ένα συνεχές νήμα που ενώνει τους χώρους ενός κτιρίου ή την οποιαδήποτε ακολουθία εσωτερικών ή εξωτερικών χώρων. Εφόσον κινούμαστε στο χώρο μέσα από μία ακολουθία χώρων βιώνουμε ένα χώρο σε σχέση με το που βρισκόμαστε πριν και το που σκοπεύουμε να πάμε. Σε οποιοδήποτε κτίριο, η διαμόρφωση του διαδρόμου κίνησης αποφασίζεται από ένα υποσύνολο συνθηκών, όπως το συνολικό σχήμα του μονοπατιού, τον όγκο του χώρου που κατανέμεται στο μονοπάτι και τα μοντέλα οργάνωσης των χώρων που συνδέει. Αν και τα μονοπάτια είναι γραμμικά, η διαμόρφωσή τους μπορεί να λάβει διάφορες μορφές:



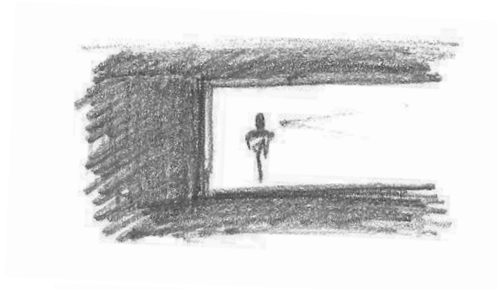
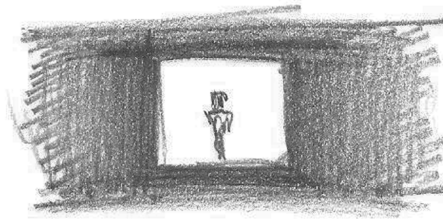
εικ. 25: τύποι μονοπατιού

Ο διάδρομος κίνησης μπορεί να συνδεθεί με το χώρο με τρεις διαφορετικούς τρόπους. Πρώτον, ο διάδρομος περνάει **δίπλα από το χώρο**, διασφαλίζοντας την ακεραιότητά του. Στα μουσεία αυτό επεξηγείται από την τυπική διαδοχική οργάνωση (enfilade) όπου μεγάλοι διάδρομοι ανοίγουν προς τις εκθέσεις. Στη συνέχεια, το μονοπάτι μπορεί να περάσει **μέσα από το χώρο**. Με τη σειρά της, η παρέμβαση του χώρου που καταπατάται δημιουργεί μοτίβα ανάπαυσης και κίνησης.²¹ Αυτό, επίσης, που συναντάται συχνά στη ρύθμιση του μουσείου ως ένα καταπατημένο χώρο μεταξύ των εκθεσιακών χώρων που παρέχουν μία ποικιλία λειτουργιών. Τέλος, το μονοπάτι **τερματίζει σε ένα χώρο**, συχνά ως ένα τρόπο σηματοδότησης του τελικού προορισμού.



²¹ Ching Francis D. K., *Architecture, Form, Space and order* (New York: John Wiley & Sons, 1996) 264

Οι χώροι διέλευσης αποτελούν αναπόσπαστο τμήμα της οργάνωσης κάθε κτιρίου και καταλαμβάνουν ένα σημαντικό τμήμα του όγκου του κτιρίου. Αν απλά τους θεωρούσαμε λειτουργικούς μηχανισμούς σύνδεσης, τότε τα μονοπάτια κυκλοφορίας θα ήταν ατέλειωτοι χώροι με τη μορφή διαδρόμων. Η μορφή του χώρου κυκλοφορίας αφορά στον τρόπο με τον οποίο οι διάδρομοι κίνησης ενσωματώνονται στη χωρική οργάνωση του κτιρίου. **Ένας χώρος κυκλοφορίας μπορεί να είναι κλειστός, ανοιχτός από τη μία πλευρά ή ανοιχτός και από τις δύο πλευρές του.** Μπορεί να στενεύει για να ενθαρρύνει την κίνηση προς τα εμπρός ή να φαρδαίνει για να φιλοξενήσει την κυκλοφορία ή να δημιουργήσει χώρους ανάπαυσης. Η μορφή του χώρου κυκλοφορίας προσαρμόζεται για διαχωρίσει το ρόλο του μονοπατιού είτε ως δημόσιο περπάτο, είτε ως ιδιωτικό διάδρομο ή διάδρομο υπηρεσιών.



εικ. 27: μορφή μονοπατιού

Η έννοια της περιπλάνησης στους σύγχρονους μουσειακούς χώρους
η διερεύνηση της κίνησης ως θεμελιακό δομικό μοντέλο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό



εικ. 28: επίμηκες κλιμακοστάσιο στη
Neue Pinakothek

²² Οι σκάλες χρησιμοποιούνται με ποικίλους τρόπους ώστε να κορυφώσουν την αίσθηση αναμονής των επισκεπτών πριν φτάσουν στα εκθέματα, τόσο στα παραδοσιακά όσο και στα μοντέρνα μουσεία (Altes Museum, Jewish Museum)

Η κατακόρυφη κυκλοφορία είναι ακόμη κομμάτι της μορφής του χώρου κυκλοφορίας που επηρεάζει την κίνηση στο κτίριο. Οι σκάλες καθώς εξυπηρετούν μία αλλαγή επιπέδων, μπορούν να ενισχύσουν το μονοπάτι της κίνησης, να το διακόψουν, να αλλάξουν την πορεία του ή να το τερματίσουν πριν την είσοδο σε ένα σημαντικό χώρο. Τόσο η τοποθεσία όσο και το πλάτος και η κλίση της πρέπει να ληφθούν υπόψη στο γενικό σχεδιασμό επειδή επηρεάζουν την αντίληψη του επισκέπτη για το χώρο και επίσης μεταφέρουν μεγάλο συμβολικό φορτίο.²² Η πράξη της ανόδου μπορεί να μας μεταφέρει την αίσθηση της απομόνωσης, απόστασης και απόσπασης, ενώ η διαδικασία της καθόδου μπορεί να υπονοεί τη μετακίνηση προς ασφαλέστερο, προστατευμένο ή σταθερό έδαφος. Επιπρόσθετα, τα πλατύσκαλα διακόπτουν τη ροή της σκάλας και της δίνουν τη δυνατότητα να αλλάξει φορά. Δίνουν, ακόμη, την ευκαιρία για ανάπαυση, τη δυνατότητα για πρόσβαση και θέα από το κλιμακοστάσιο. Μαζί με την κλίση μιας σκάλας, οι θέσεις των πλατύσκαλων καθορίζουν το ρυθμό και τη χορογραφία των κινήσεων μας, καθώς ανεβαίνουμε ή κατεβαίνουμε τα σκαλιά της.



εικ. 29: κλιμακοστάσιο τριγωνικής μορφής στη Yale Art Gallery

Πέρα από τη διαμόρφωση των μονοπατιών και τους κατακόρυφους άξονες κυκλοφορίας, ένα άλλο κομμάτι του κυκλοφοριακού σχεδιασμού που μας απασχολεί είναι η διαδοχή των επιμέρους χώρων. Η προσπελασιμότητα είναι ένας όρος που χρησιμοποιούμε για να χαρακτηρίσουμε την ευκολία ή τη δυσκολία της πρόσβασης σε ένα χώρο, και οφείλεται στον αριθμό των επιμέρους ενδιάμεσων χώρων.

Η μέτρηση της προσπελασιμότητας μας οδηγεί στον προσδιορισμό της έννοιας της κεντρικότητας. Κεντρικοί χώροι είναι οι πιο εύκολα προσπελάσιμοι από όλα τα σημεία μίας διάταξης, είτε βρίσκονται στην περιφέρεια της που καταλαμβάνει αυτή η διάταξη είτε στη μέση της. Οι κεντρικοί χώροι είναι αυτοί προς τους οποίους συγκλίνουν όλες οι κινήσεις, συγκεντρώνουν και διοχετεύουν την κυκλοφορία και αποτελούν σημεία συνάντησης. Από αυτούς έχει κανείς την αμεσότερη δυνατή διαίσθηση της συνολικής διάταξης. Ένα τέτοιο χώρο αποτέλεσε η ροτόντα που υιοθετήθηκε από πολλά μουσεία του 19^{ου} αιώνα. Στο Παλαιό μουσείο του Βερολίνου η ροτόντα λειτουργεί ως ο κύριος κατευθυντήριο χώρος, ενώ στη Staatsgalerie γίνεται ένα γεγονός κατά μήκος ενός αρχιτεκτονικού περιπάτου. Ως μέρος της χρονικής και γραφικής ακολουθίας, που κάποιος «ανακαλύπτει», θα μπορούσε να είναι ο κεντρικός πυρήνας ενός λαβύρινθου. Το γεωμετρικό κέντρο του κτιρίου γίνεται, με τον τρόπο αυτό, ένα είδος αναίρεσης – μία απώλεια παρά μία παρουσία.



εικ. 30: η ροτόντα στη Staatsgalerie

εικ. 31: το Turbine Hall της Tate Modern, ως κεντρικός χώρος έχει υψηλό δείκτη προσπελασιμότητας



Μία ακόμη ιδιότητα της χωρικής οργάνωσης είναι η παρουσία εναλλακτικών διασυνδέσεων μεταξύ των χώρων. Η παρουσία εναλλακτικών προσβάσεων έχει σημασία όχι μόνο επειδή τείνει να διευκολύνει την προσπελάσιμότητα μίας διάταξης αλλά και επειδή επιτρέπει τη διαφοροποίηση των κινήσεων ανάλογα με τις λειτουργίες ή τις κατηγορίες των χρηστών.

Σημαντική είναι η «ιεραρχία του χώρου» όπως παρατηρεί και ο Louis Kahn²³, ένας διαπρεπής αρχιτέκτονας που δημιούργησε τρία μοντέρνα μουσεία, το Yale Art Gallery (1951-1954), το Yale Center of British Art (1969-1972) και το Kimbell Museum (1966-1954).²⁴ Ο Kahn πιστεύει ότι «ο αρχιτέκτονας μετράται σύμφωνα με την οργάνωση των συνδετικών χώρων»²⁵ γεγονός που στην πραγματικότητα αντικατοπτρίζεται στην κυκλοφορία του κτιρίου. Η βασική αρχή για την οργάνωση του κτιρίου του Kahn βασίζεται στη διάκριση μεταξύ «των χώρων για την εξυπηρέτηση και των χώρων για το διάστημα».²⁶ Στα κτίρια του Kahn οι δευτερεύοντες χώροι εξυπηρέτησης είναι λειτουργικοί στηρίζοντας τους κυρίους χώρους οι οποίοι είναι πιο σημαντικοί για την αισθητική αναπαράσταση. Μόνο με αυτό το διαφορετικό χειρισμό των χώρων μπορεί να αναδυθεί ένα ισορροπημένο σχέδιο οργάνωσης.²⁷

Υπάρχουν επαναλαμβανόμενα μοτίβα που χρησιμοποιούν οι άνθρωποι για να κινηθούν σε ένα κτίριο, όπως είναι και η περίπτωση του μουσείου. Ένας γενικός κανόνας είναι ότι οι επισκέπτες επιθυμούν να κρατούν μία οπτική επαφή με γνώριμους χώρους όπως την είσοδο ή ένα κεντρικό διάδρομο. Τα μονοπάτια που αποκλίνουν πολύ από την ασφάλεια ενός κεντρικού διαδρόμου είναι λιγότερο πιθανό να χρησιμοποιηθούν. Επίσης, έρευνες έχουν δείξει ότι επικρατεί η τάση να στρίβουν οι επισκέπτες προς τα δεξιά όταν βρίσκονται σε κάποιο κόμβο, αν δεν υπάρξει κάποιος παράγοντας να επηρεάσει την επιλογή τους. Ακόμη, όταν κινούνται σε διαδρόμους με εκθέματα εκατέρωθεν τις περισσότερες φορές στέκονται και παρατηρούν τα εκθέματα μόνο από τη μία πλευρά. Οι επισκέπτες έχουν την τάση να ακολουθούν μία συγκεκριμένη διαδρομή αν δεν βρεθεί κάτι που να τους τραβήξει το ενδιαφέρον. Τα ορόσημα είναι τα σημαντικότερα στοιχεία που επηρεάζουν την αλλαγή κατεύθυνσης του επισκέπτη. Τέλος, υπάρχουν απλά φορές που οι άνθρωποι επιλέγουν να ακολουθούν τη ροή του πλήθους σε ένα εκθεσιακό περιβάλλον.²⁸

²³ Twombly Robert, *Louis Kahn: Essential Text* (N.Y.: W.W. Norton & Company, 2003) 48

²⁴ Loud Patricia C., *The Art Museums of Louis I. Kahn* (Durham: Duke University Press, 1989) 259-269

²⁵ Twombly Robert, *Louis Kahn: Essential Text* (N.Y.: W.W. Norton & Company, 2003) 131

²⁶ Alfonso Corona-Martinez, *The Architectural Project Number Six: Studies in Architecture and culture* (College Station: Texas A&M University Press, 2003) 146

²⁷ Hsu Linda, *Circulation in museums*, thesis, Seton Hall University, 2004

²⁸ Bitgood Stephen & Lankford Sherri, *Museum Orientation and Circulation*, Jacksonville State University, 1995, Volume X, No2, p.4

εικ. 32: Kimbell Museum (αριστερά)
εικ. 33: Yale Art Gallery (δεξιά)



εικ. 34: Yale Center of British Art

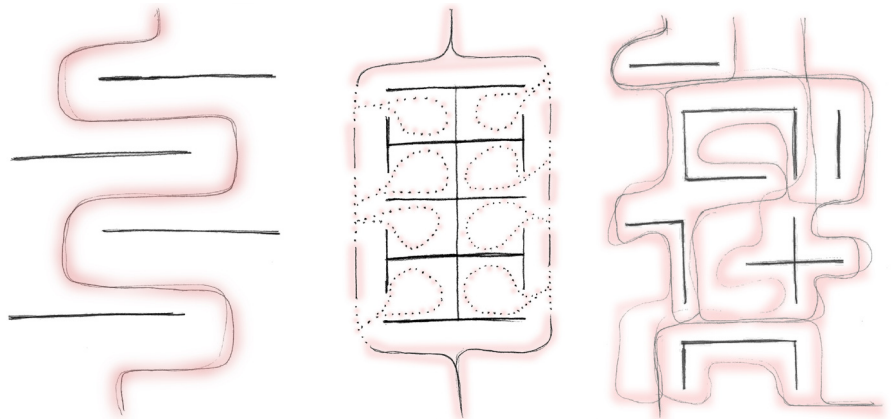
«η λέξη μουσείο φέρνει συχνά στο
νου ένα συγκεκριμένο τύπο κτιρίου,
σπάνια όμως μία συγκεκριμένη
χωρική οργάνωση»

Michael Brawne

Χωρικές διατάξεις και ποιότητες κίνησης

Η συζήτηση γύρω από την έκθεση των αντικειμένων – είτε σε ένα μόνο χώρο που κανείς μπορεί να τα δει συγχρονικά, είτε σε ένα σύστημα χώρων που προϋποθέτει την κίνηση του επισκέπτη από τον ένα στον άλλο – μεταβάλλεται αναπόφευκτα σε μία συζήτηση γύρω από το χώρο με την αρχιτεκτονική έννοια: της διάταξης των χώρων που διαμορφώνονται και συσχετίζονται μεταξύ τους ώστε να έχουν ένα λειτουργικό αποτέλεσμα, το οποίο καθορίζει τον τρόπο με τον οποίο ο επισκέπτης βιώνει και χρησιμοποιεί το κτίριο. Ο τρόπος με τον οποίο η αρχιτεκτονική των μουσείων και η χωρική οργάνωση των εκθέσεων περιορίζουν την κυκλοφορία του επισκέπτη μπορεί να καθορίσει τα μοτίβα της αλληλεπίδρασης των επισκεπτών με τα αντικείμενα. Ως εκ τούτου, ο τρόπος με τον οποίο είναι δομημένος ο περιορισμός της κυκλοφορίας αποτελεί κεντρικό ζήτημα του σχεδιασμού του μουσείου.

Ο Bill Hillier υποστηρίζει ότι «τα κτίρια σχετίζονται ριζικά με την κίνηση και πώς αυτή διοχετεύεται και ελέγχεται». Η οργάνωση της κίνησης των επισκεπτών επηρεάζεται από την οργάνωση του χώρου σε επισκέψιμες διατάξεις. Τρεις είναι οι χωρικές διατάξεις που συναντάμε συστηματική: **η γραμμική διάταξη** χώρων, οι παραλλαγές της γραμμικής διάταξης που παρέχουν τη δυνατότητα επιλογής πορείας (**η πλεγματική διάταξη**) και **η ελεύθερη κάτοψη**.

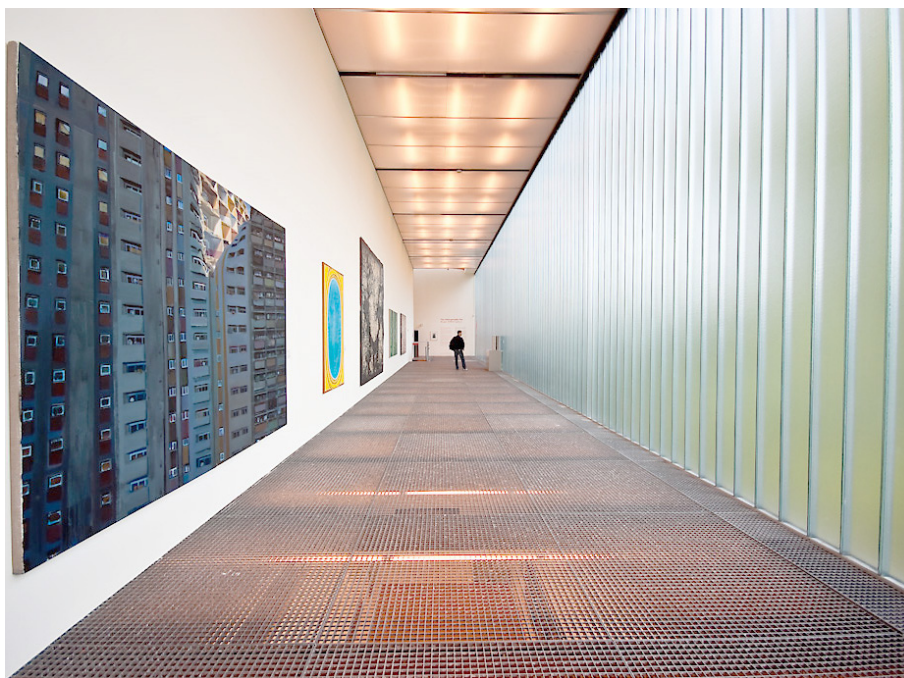


εικ. 35: είδη χωρικών διατάξεων

Η διάταξη του χώρου σε γραμμική αλληλουχία συνδέεται με την ανάγκη δημιουργίας μία σειράς θέασης των έργων. Αν εξετάσουμε τους πρώτους χώρους που σχεδιάστηκαν ειδικά για την έκθεση έργων ζωγραφικής και γλυπτικής (π.χ. galleria στη Sabbioneta) και τα πρώτα κτίρια που μετατράπηκαν σε μουσεία (άνω όροφος των Uffizi στη Φλωρεντία), διαπιστώνουμε ότι ιδανικοί χώροι για να βλέπει ο θεατής τα έργα σε μία σειρά θεωρούνταν οι μακρόστενες αίθουσες, που οργανώνονται σε μία γραμμική αλληλουχία. Η γραμμική διάταξη παρέμεινε η βασική αρχή οργάνωσης του χώρου ως το 19^ο αι. και υιοθετείται επανειλημμένα από τότε.²⁹

Ένα μουσείο με γραμμική διάταξη εκθεσιακών χώρων δεν έχει κατ' ανάγκη επιμήκη γραμμική εξωτερική μορφή. Μπορεί αυτό να ισχύει στην περίπτωση του Altes Museum στο Βερολίνο αλλά δεν ισχύει για το μουσείο Guggenheim NY. Επομένως, τα μουσεία μπορεί να έχουν διαφορετικά εξωτερικά χαρακτηριστικά, αλλά ουσιαστικές ομοιότητες όσον αφορά στις σχέσεις των χώρων μεταξύ τους.

²⁹ Ορισμένοι μελετητές – όπως οι von Moos (2001), Searing (2004) και Mack (1999) – υποστηρίζουν ότι τα τελευταία χρόνια παρατηρείται επιστροφή στην κλασική παράδοση της γραμμικής αλληλουχίας εκθεσιακών χώρων (enfilade) και θεωρούν τη Neue Staatsgalerie στη Στουτγάρδη και το Getty Museum στο Λος Άντζελες (1984-1997) ως τα πιο αντιπροσωπευτικά παραδείγματα



«αυτό που έχει σημασία σε όλες αυτές τις κατόψεις, από τη σκοπιά της συνέχειας και της ευθύγραμμης πορείας, δεν είναι τόσο η γεωμετρία όσο οι σχέσεις των χώρων μεταξύ τους. [...] με αυτή την έννοια, μία ευθεία γραμμή και ένας κύκλος [...] είναι το ίδιο πράγμα. Είναι οι τυπολογικές σχέσεις που επηρεάζουν άμεσα τις διατάξεις κίνησης και, κατ' επέκταση, τη λειτουργία του μουσείου»

Brawne

(The museum interior: temporary and permanent display techniques, London, 1982)

εικ. 36: εσωτερική διάταξη στο Kunsthall, Ρότερνταμ

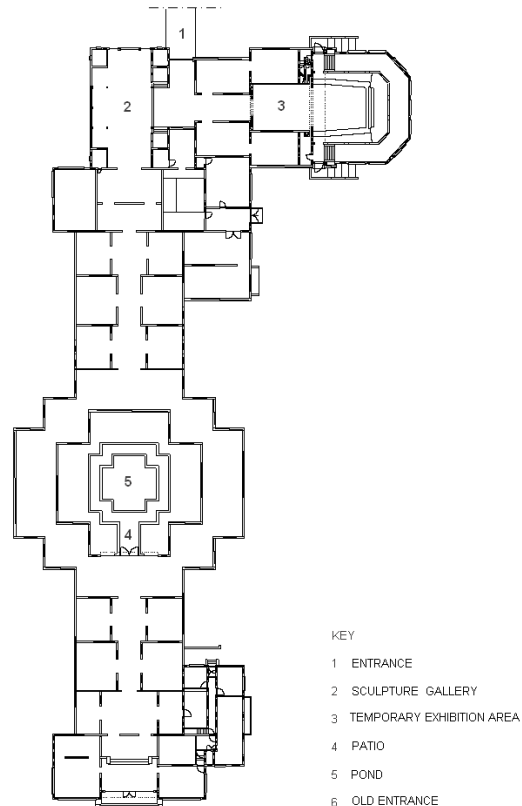
³⁰ Pevsner, *A history of building types*, London, 1976, σ. 129 και Brawne, *The new museum: architecture and display*, New York, 1965, σ. 13

«Θέλω να προσφέρω στον επισκέπτη τη δυνατότητα να φτάνει σε οποιαδήποτε σχολή χωρίς να έχει περάσει από κάποια άλλη, για το σκοπό αυτό, σχεδίασα ένα διάδρομο που διασχίζει το κτίριο σε όλο του το μήκος και επικοινωνεί με κάθε αίθουσα»

Leo von Klenze (για την Alte Pinakothek)

Το πέρασμα από την αυστηρά γραμμική διάταξη χώρων σε παραλλαγές της που επιτρέπουν, ως ένα βαθμό την επιλογή της κίνησης σηματοδοτεί ο σχεδιασμός της Alte Pinakothek στο Μόναχο.³⁰

Η ιδέα της επιλογής πορείας αναπτύχθηκε ακόμη περισσότερο κατά τον 20^ο αιώνα από τον Henry van de Velde, ο οποίος υποστήριξε ότι στα μουσεία όπου κάθε αίθουσα είναι αφιερωμένη σε μία σχολή, οι αίθουσες πρέπει να είναι αυτόνομες και άμεσα προσβάσιμες από ένα κεντρικό χώρο, ώστε οι επισκέπτες να μην είναι αναγκασμένοι να περάσουν μέσα από άλλες για να φτάσουν σ' αυτή που τους ενδιαφέρει. Υλοποίηση της ιδέας αυτής αποτελεί το μουσείο kröller-müller που σχεδίασε στην Ολλανδία το 1935.



εικ. 37: σχέδιο κάτοψης μουσείου kröller-müller

Στον αντίποδα των παραπάνω διατάξεων είναι η ελεύθερη κάτοψη η οποία επιτρέπει πλήθος δυνατών διαδρομών. Όπως η παραδοσιακή διάταξη των χώρων σε γραμμική αλληλουχία είναι συνδεδεμένη με την εξελικτική αντίληψη για την τέχνη, έτσι και η ανοιχτή κάτοψη, που επιτρέπει ελευθερία κίνησης, θεωρείται μία έκφραση της αντίληψης του δημοκρατικού μουσείου και της απόρριψης του διδακτισμού.

Αντικατοπτρίζει, επίσης, ένα ιδανικό που αναπτύχθηκε με το μοντέρνο κίνημα, τη διαφάνεια στα υλικά και λειτουργικά όρια. Στα μουσεία με ελεύθερη οργάνωση τα φυσικά όρια είναι λιγότερο εμφανή. Το ερώτημα που ανακύπτει είναι ο ρόλος της ορατότητας στη διαμόρφωση κίνησης των επισκεπτών. Την πρώτη φορά οι επισκέπτες έχουν την τάση να διερευνούν το μουσειακό χώρο προκειμένου να προσανατολιστούν γενικά στο χώρο και να απολαύσουν ορισμένα εκθέματα. Η οπτική συνέχεια σε ένα ανοιχτό μουσείο σχέδιο παρέχει την πρόσβαση σε περιβαλλοντικές πληροφορίες με μια ματιά. Έτσι, προτείνεται ότι αυτή η διερευνητική κίνηση επηρεάζεται από την οπτική πρόσβαση στην περιβαλλοντική πληροφόρηση.



εικ. 38: εσωτερική διάταξη στο Yale Art Gallery

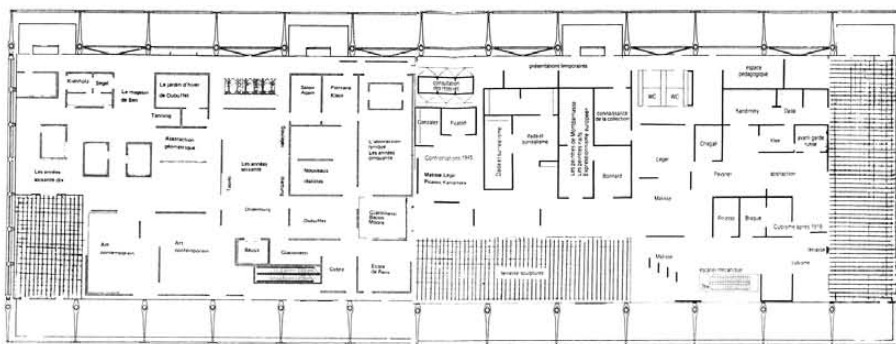
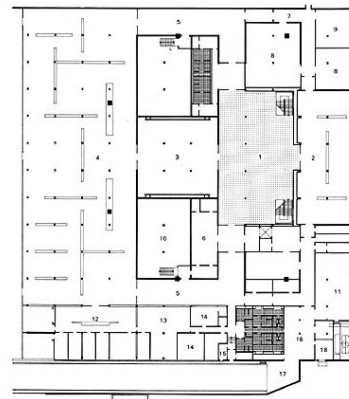
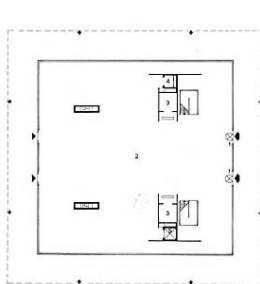
«η παράταξη και διάταξη των ορίων δομούν τη διαπερατότητα στο χώρο και οργανώνουν τα μοντέλα προσβασιμότητας σε μία διαμόρφωση κτιρίου»

Πεπονής

³¹ Kaynar Ipek, *Visibility, movement paths and preferences in open plan museums: An observational and descriptive study of the Ann Arbor Hands-on Museum*, University of Michigan, USA

εικ. 39: σχέδια κατόψεων της Νέας Πινακοθήκης στο Βερολίνο

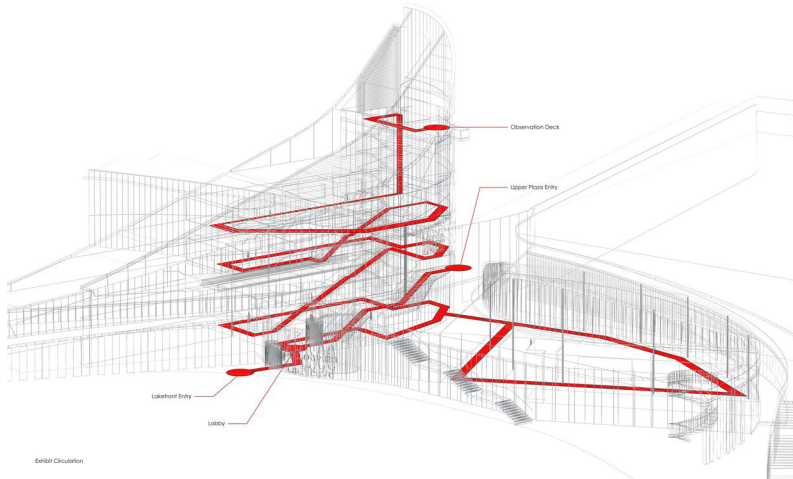
Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η αρχική κάτοψη του Εθνικού Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης Centre Pompidou, όπου πρόθεση ήταν η δημιουργία μία λαβυρινθώδους πορείας ανάμεσα στα έργα η οποία δεν θα υποδήλωνε καμία κατεύθυνση κίνησης. Η Νέα Εθνική Πινακοθήκη (1942) του Ludwig Mies van der Rohe στο Βερολίνο, προτείνει, επίσης, ένα μουσειακό περιβάλλον σε ένα ορθογώνιο όγκο, στον οποίο η χωρική οργάνωση μόλις που υποδεικνύει μια διαδρομή κυκλοφορίας και αόριστα διαχωρίζει του εκθεσιακούς χώρους με μερικά χωρίσματα. Το κτίριο στεγάζει έναν όγκο που θα έχει μόνο μια μικρή επίδραση στην πιθανή κυκλοφορία και τα μονοπάτια που οι επισκέπτες μπορούν να επιλέξουν.³¹



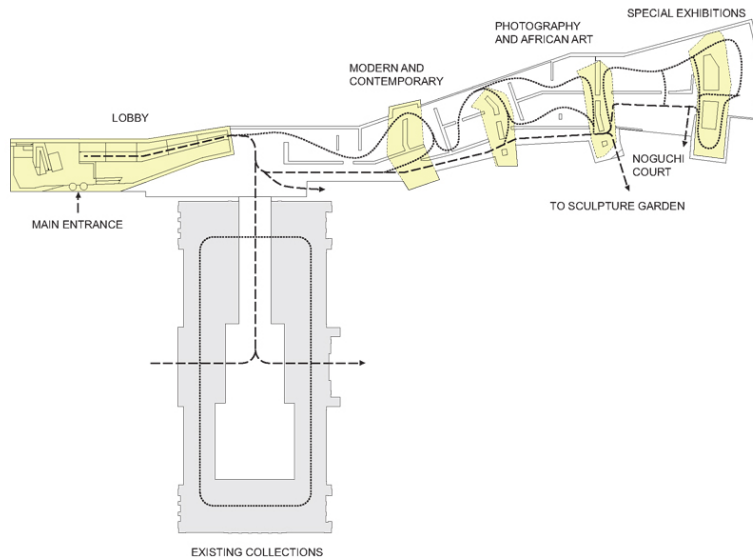
εικ. 40: σχέδιο κάτοψης Εθνικού Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης Centre Pompidou

Η έννοια της περιπλάνησης στους σύγχρονους μουσειακούς χώρους

η διερεύνηση της κίνησης ως θεμελιακό δομικό μοντέλο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό



εικ. 41: η καθοδηγούμενη πορεία στο Musée de Louvain-la-Neuve, Βέλγιο



εικ. 42: η ελεύθερη πορεία στο The Nelson-Atkins Museum of Art, Κάνσας

Από την ανάλυση των παραπάνω χωρικών διατάξεων προκύπτουν δύο βασικά μοντέλα κίνησης: η καθοδηγούμενη πορεία και η ελεύθερη πορεία. Αυτές οι συμπεριφορές παρουσιάζουν δύο διαφορετικά σύνολα λογικής στο σχεδιασμό του μουσείου.

Στην **καθοδηγούμενη πορεία**, το βλέμμα του είναι καθηλωμένο στην περιήγηση. Η πορεία του είναι συνήθως μια μονοκονδυλιά, η οποία αποτελεί την γραμμή αφήγησης που συνδέει την αρχή με το τέλος. Σε ένα μουσείο με περιορισμένη, καθοδηγούμενη κυκλοφορία, ο επισκέπτης κάνει πιο ελεγχόμενη κίνηση, καθώς η προσβασιμότητα των επισκεπτών στις εκθέσεις περιορίζεται σε σχετικά λίγα εναλλακτικά μονοπάτια εξερεύνησης. Έτσι, η μουσειακή εμπειρία των επισκεπτών ακολουθεί μια προγραμματισμένη αλληλουχία προβολής.

Αντίθετα, στην **ελεύθερη πορεία**, ο επισκέπτης μπορεί να είναι απολύτως ελεύθερος να κινηθεί στον χώρο. Μπορεί να περιηγηθεί ελεύθερα ανάμεσα στα εκθέματα, να επιστρέψει προς τα πίσω, να κάνει κυκλικές κινήσεις, ή ακόμα και να κάνει έναν περίπατο, με φόντο του το εκθεσιακό υλικό. Το μουσείο πλέον, δεν αποτελεί έναν χώρο ο οποίος είναι απολύτως σχεδιασμένος προκειμένου να φιλοξενήσει μια συλλογή εκθεμάτων, αλλά αποτελεί ταυτόχρονα και έναν μεγάλο δημόσιο χώρο, ως συνέχεια αυτού της πόλεως. Η ελεύθερη οργάνωση οδηγεί στην επιλογή εξατομικευμένων μονοπατιών, από τους επισκέπτες, και, ως εκ τούτου, εξατομικευμένων συναντήσεων με στοιχεία της έκθεσης. Αυτό εγείρει το ερώτημα πώς ένας επιμελητής μπορεί να διαμορφώσει τη σειρά προβολής των εκθεμάτων σε μια ελεύθερη οργάνωση έκθεσης.

Ο Brawne έχει υποστηρίξει ότι η χωρική έκφραση της πορείας μπορεί να καθορίσει ολόκληρο το μουσειακό σχεδιασμό, όπως στην περίπτωση του Musée Mondial του LeCorbusier, το μουσείο Guggenheim NY και, πιο πρόσφατα, το Kunsthal στο Ρότερνταμ: μία σπειροειδής ράμπα ξεκινά από το επίπεδο του δρόμου και αφού διασχίσει ολόκληρο το κτίριο, καταλήγει στην κορυφή αποτελώντας έτσι το κυρίαρχο αρχιτεκτονικό θέμα, «η θεωρητική ιδέα του κτιρίου είναι μία συνεχής διαδρομή», επιβεβαιώνει ο αρχιτέκτονας Rem Koolhaas.³²

³² Kunsthal Rotterdam, *a+t*, No 2,7, 2002

Η έννοια της περιπλάνησης στους σύγχρονους μουσειακούς χώρους
η διερεύνηση της κίνησης ως θεμελιακό δομικό μοντέλο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό



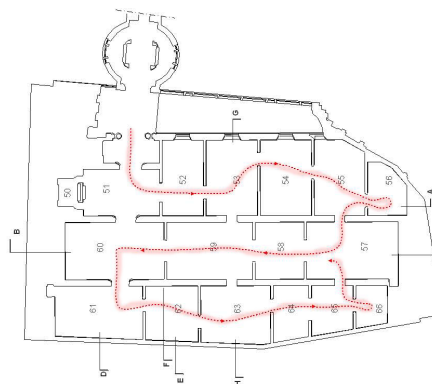
εικ. 43|44|45: πλάνα από την ταινία
The Man with the Movie Camera |
1929 | Dziga Vertov

σενάριο, αφήγηση και μουσειακό βίωμα

Ο χώρος έχει μία αναπαραγωγική λειτουργία: χρησιμοποιείται για να εκφράσει μία συγκεκριμένη ιδεολογία και να υποστηρίξει μία προκαθορισμένη αφήγηση. Μια εκθεσιακή διάταξη, επομένως, αντικατοπτρίζει τις προθέσεις του επιμελητή στην παρουσίαση αφηγήσεων με μια συγκεκριμένη σειρά προβολής, γεγονός που υποδεικνύει μια πορεία που αναμένεται να ακολουθήσουν οι επισκέπτες. Κάθε μουσείο έχει μία ιστορία να αφηγηθεί, αυτή που θέλουν οι δημιουργοί του. Μεταχειρίζεται δηλαδή την αφηγηματική γλώσσα των μουσείων ακόμη κι όταν σκοπός του είναι να μην αφηγηθεί απολύτως τίποτα.

Η γλώσσα αυτή θυμίζει πολύ εκείνη του κινηματογράφου καθώς, όπως υποστηρίζει ο Πάνος Τζώνος, η επίσκεψη ενός μουσείου είναι πολύ ανάγωση με την παρακολούθηση ενός φιλμ, με τη μόνη διαφορά ότι αντί να κινείται η κάμερα, κινείται ο θεατής. Καθώς κινείται μέσα στο χώρο με τη συγκεκριμένη παρουσίαση των εκθεμάτων, με τα πλάνα, τις σκηνές και τις σεκάνς που ξετυλίγονται μπροστά του, ο επισκέπτης συγκροτεί την όποια αποκωδικοποίηση της αφήγησης θέλει και μπορεί να συγκροτήσει. Τα μουσειακά πλάνα και οι σεκάνς συνίστανται σε ένα συνδυασμό κτιριακού κελύφους και εκθεσιακών καταστάσεων – ο φωτισμός, η γραπτή και εικονιστική συνοδευτική πληροφορία, τα χρώματα, το φως, η γεωμετρία της τοποθέτησης των εκθεμάτων και όλα τα αισθητά και ορατά πράγματα του μουσείου. Το τελικό αθροιστικό αποτέλεσμα όλων αυτών συγκροτεί το συνολικό μουσειακό βίωμα. Αυτό τελικά μένει και διαρκεί και μετά την επίσκεψη και είναι ο λόγος ύπαρξης του μουσείου. Ο ειδικός επιστήμονας, ο μουσειολόγος και ο αρχιτέκτονας σχεδιάζουν και υλοποιούν νοηματικά και χωρικά την αφήγηση. Είναι, δηλαδή, σεναριογράφοι, σκηνοθέτες και σκηνογράφοι του μουσειακού βιώματος.³³

³³ Τζώνος Πάνος, *Μουσείο της Ακρόπολης και Μουσειακό Βίωμα*, από την εκδήλωση: ΜΟΥΣΕΙΑ 2011: Το Μουσείο της Ακρόπολης. Ιδεολογία, Μουσειολογία, Αρχιτεκτονική, Μάιος 2011



εικ. 46: η προτεινόμενη πορεία στο Sainsbury wing

Οι Duncan και Wallach πρότειναν το 1980 την έννοια του σεναρίου: την ιδέα ότι το μουσείο, μέσω της αρχιτεκτονικής, της οργάνωσης των χώρων και της διάταξης των εκθεμάτων, δημιουργεί μία προγραμματισμένη εμπειρία, η οποία μοιάζει με τελετουργική διαδικασία που πραγματοποιείται με την κίνηση των επισκεπτών:

«τα μουσεία προσφέρουν εκτενή τελετουργικά σενάρια, συνήθως με τη μορφή εναλλακτικών προσεγγίσεων στην ιστορία της τέχνης, που ξεδιπλώνονται σε μία διαδοχή χώρων. Ακόμη και όταν οι επισκέπτες πηγαίνουν στο μουσείο για να δουν επιλεκτικά κάποια έργα, η ευρύτερη αφηγηματική δομή του μουσείου λειτουργεί ως πλαίσιο και νοηματοδοτεί μεμονωμένα έργα τέχνης»

Η Noordegraaf μελετά και διακρίνει τρία είδη σεναρίων που αναπτύχθηκαν κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα: το **προσανατολισμένο στον επισκέπτη μουσειακό σενάριο** (visitor-orientated museum script), το **αόρατο σενάριο** (invisible script) και το **υβριδικό μουσειακό σενάριο** (hybrid museum script).

Το πρώτο μοντέλο, που εμφανίστηκε στις αρχές του 20^{ου} αι., όταν τα μουσεία θεωρούνταν διδακτικό εργαλείο, εκφράστηκε με την έμφαση στην παρουσίαση των σημαντικότερων έργων της συλλογής που εκτίθονταν σε αραιές και συμμετρικές διατάξεις. Αυτό το μοντέλο αντικαταστάθηκε τη μεταπολεμική περίοδο από το αόρατο σενάριο, που ήθελε τον εκθεσιακό χώρο ελεύθερο και ευέλικτο, με λευκούς ή σχεδόν λευκούς τοίχους, οργανωμένος με κινητά προκατασκευασμένα στοιχεία και χωρίς διακόσμηση, με στόχο να κάνει τους επισκέπτες να ξεχνούν το διαμεσολαβητικό ρόλο της μουσειακής παρουσίασης και να δημιουργεί μία πιο άμεση επαφή μεταξύ θεατή και έργου τέχνης. Τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 20^{ου} αι. εμφανίστηκε το υβριδικό μουσειακό σενάριο, με κύρια χαρακτηριστικά την απουσία ενός συνολικού μοντέλου τόσο για τον κτιριακό, όσο και για τον εκθεσιακό σχεδιασμό, και το συνδυασμό και τη συνύπαρξη διαφορετικών τρόπων παρουσίασης, ακόμη και στο ίδιο το μουσείο.

Το σενάριο για τους αρχιτέκτονες, αποτελεί μια «ελεύθερη συνθήκη» που θα γεννήσει ένα χώρο. «Η Αρχιτεκτονική αφορά το ίδιο το γεγονός που θα συμβεί σε ένα χώρο, όσο και τον ίδιο το χώρο. Σήμερα όπου σιδηροδρομικοί σταθμοί γίνονται μουσεία, και εκκλησίες μετατρέπονται σε Nightclubs, πρέπει να δεχτούμε την αναίρεση της παραδοσιακής συνθήκης αιτίου και αποτελέσματος, όπως ορίστηκε από το μοντέρνο κίνημα. Η λειτουργία δεν ακολουθεί τη μορφή, η μορφή δεν ακολουθεί τη λειτουργία. Ωστόσο λειτουργία και μορφή αλληλεπιδρούν για να προκαλέσουν δράσεις, γεγονότα»³⁴

³⁴ Βοζάνη Α., *Η αντίληψη του χώρου στην αρχιτεκτονική και τον κινηματογράφο*, Αρχιτέκτονες 53, 2005 σελ. 55

εικ. 47: η αυστηρή διάταξη των εκθεμάτων στο Altes Museum στο Βερολίνο



εικ. 48: η ελεύθερα διαμορφωμένη αίθουσα στη Nationalgalerie στο Βερολίνο



εικ. 49: διαφορετικοί τρόποι έκθεσης συνυπάρχουν σε μία αίθουσα στο MOMA, NY



Η έννοια της περιπλάνησης στους σύγχρονους μουσειακούς χώρους
η διευθέτηση της κίνησης ως θεμελιακό δομικό μοντέλο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό



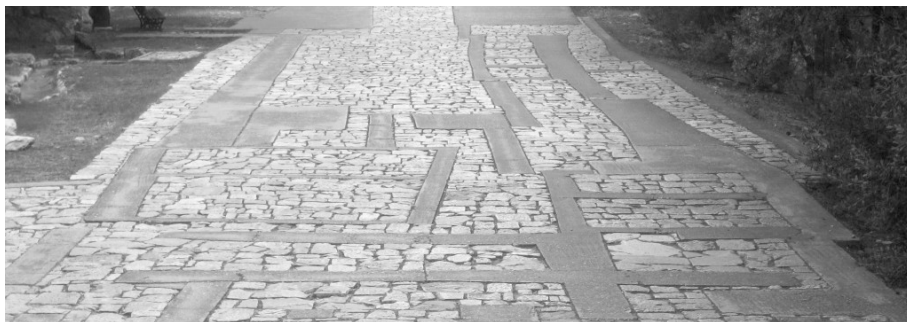
εικ. 50: *Scuola di Atene*

Η σύγχρονη τέχνη δεν έχει ανάγκη πλέον τους συμβατικούς χώρους έκθεσης που κυριάρχησαν στο παρελθόν αλλά μπορεί να εκτεθεί σε οποιονδήποτε χώρο. Το γεγονός αυτό έχει δημιουργήσει την τάση για ένα διαφορετικό ευέλικτο σχεδιασμό μιας και τα έργα τέχνης καταλαμβάνουν το χώρο τρισδιάστατα. Οι σύγχρονες σχεδιαστικές τεχνικές θέλουν τον εκθεσιακό χώρο να δημιουργεί την αίσθηση του περιπάτου, σαν να νιώθει ο επισκέπτης ότι περπατάει σε ένα δημόσιο χώρο.

Ήδη από τα χρόνια του Έλληνα φιλόσοφου Αριστοτέλη η ιδέα του περιπάτου ήταν υψίστης σημασίας και συνδέθηκε άμεσα με τη παραγωγή γνώσης καθώς ο ίδιος συνηθίζει να διδάσκει τους μαθητές του στη στεγασμένη πλευρική στοά του Λυκείου του. Κάπως έτσι γεννήθηκαν στην Αθήνα το 335 π.Χ. οι περιπατητικοί φιλόσοφοι, μία φιλοσοφική σχολή που προήγαγε τον περίπατο ως το μέσο για την ανταλλαγή σκέψεων και ιδεών, απόψεων και προβληματισμών.

Το ίδιο μοτίβο εμφανίζεται αρκετά χρόνια αργότερα, περίπου το 1510 μ.Χ., στη «Σχολή των Αθηνών» ή «Scuola di Atene», πίνακα του Ιταλού αναγεννησιακού καλλιτέχνη Ραφαήλ, ο οποίος θεωρείται ένα από τα πιο διάσημα έργα ζωγραφικής. Το θέμα που πραγματεύεται είναι η φιλοσοφική σκέψη από τους Έλληνες φιλόσοφους, οι οποίοι εκφράζουν τις θεωρίες και τις πεποιθήσεις τους ο ένας στον άλλο. Σε αυτόν τον πίνακα, μπορούμε να δούμε περίπου 60 ανθρώπους τοποθετημένους σε μια πολύ μεγάλη αίθουσα να μιλούν ο ένας στον άλλο, ανταλλάσσοντας θεωρίες και σκέψεις. Τα δυο κεντρικά πρόσωπα του πίνακα είναι ο Πλάτωνας και ο Αριστοτέλης, δύο από τους πιο φημισμένους φιλόσοφους όλων των εποχών, οι οποίοι μοιάζουν να συζητούν περπατώντας κάτω από μία μεγάλη στοά τονίζοντας την ιδέα της φιλοσοφίας. Ο καλλιτέχνης έχει αποδώσει μία εικαστική ερμηνεία της συνάντησης του λόγου και του έργου, της ιστορίας, της φιλοσοφίας, της ρητορικής και των μαθηματικών. Σπουδαίοι εκπρόσωποι όλων αυτών των κλάδων οι οποίοι έζησαν σε διαφορετικές εποχές συναντιούνται στον ίδιο τόπο περπατώντας, συζητώντας, διαβάζοντας, μιλώντας για τις ιδέες τους και μεταλαμπαδεύοντας τις γνώσεις τους. Σε γενικές γραμμές, ο πίνακας αυτός ενσαρκώνει τα ιδανικά της ανθρώπινης αλληλεπίδρασης, τη σύνδεση της γνώσης και της έρευνας με την συζήτηση και την ανθρώπινη κίνηση, τη σημασία της συνάντησης ανθρώπων σε έναν χώρο με σκοπό την ανταλλαγή απόψεων και προβληματισμών.

Η έννοια της περιπλάνησης στους σύγχρονους μουσειακούς χώρους
η διευέρνηση της κίνησης ως θεμελιακό δομικό μοντέλο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό



εικ. 51|52|53|54: απόψεις του
περιπάτου του Πικιώνη

Από την άλλη πλευρά, ο περίπατος στους δρόμους των ιερών, όπως περιγράφει και η Φ. Γιαννίση στο βιβλίο «Η μετάδοση της γνώσης στην αρχαιότητα» (*Μνημονικοί δρόμοι στην Αρχαία Ελλάδα*), αποτελεί πλαίσιο που προσφέρει μνημονική χωρικότητα όπως κάθε τόπος και επιπλέον διευθετεί τη σειρά των μνημείων δημιουργώντας μία εν δυνάμει αφήγηση. Η μετάδοση της γνώσης είναι από το περιβάλλον, τα τοποθετημένα δηλαδή αντικείμενα στους δρόμους μνημεία, προς τον περιπατητή. Τα μνημεία με τη μορφή τους, είτε πρόκειται για κτίρια, είτε για γλυπτά ή αντικείμενα «μιλούν» σε αυτόν που τα κοιτάζει. Η τοποθέτησή τους πάνω στο δρόμο σχετίζεται με τη «δημοσίευση» που έχει ως αποτέλεσμα τη διατήρηση της μνήμης: πρόκειται για μνημείο που απευθύνεται στο διαβάτη, στήνεται στη θέση αυτή για να προσφερθεί στο βλέμμα του και να διαβαστεί από αυτόν. Ο διαβάτης επιλέγει αυτό που χρειάζεται για να συνθέσει τις πληροφορίες που παίρνει σε μία αφήγηση. Με τον τρόπο αυτό συντηρείται πριν απ' όλα η κοινή, η συλλογική μνήμη, η μνήμη των κατοίκων μίας περιοχής, που ακολουθώντας τους δρόμους ανακαλούν τους τοπικούς θρύλους, τους σχετικούς με μυθικούς προγόνους, αλλά κι αυτή των επισκεπτών της. Διότι ο τόπος έχει μνημονική χωρικότητα και η σειρά των τόπων βοηθά τους συνειρμούς.

Ένας τέτοιος μνημονικός περίπατος είναι και αυτός στο λόφο της Ακρόπολης, σχεδιασμένος από τον αρχιτέκτονα Δ. Πικιώνη (1887-1968) ο οποίος μπορεί να μην ενσωματώνει στην πορεία του εκθέματα, αλλά συνδιαλέγεται με μερικά από τα πιο σημαντικά μνημεία της χώρας μας όπως είναι ο Παρθενώνας και το Ωδείο Ηρώδου του Αττικού και πρόσφατα με το Μουσείο της Ακρόπολης. Αποτελεί συνδυασμό του φυσικού τοπίου και της ιστορικής μνήμης που εκφράζει την οικουμενικότητα του ελληνικού πνεύματος. Ο περίπατος αυτός αποκτά ιδιαίτερη σημασία καθώς εμπεριέχει ένα πλέγμα από κόγχες, πορείες και στάσεις μέσα από τις οποίες ο περιπατητής έχει τη δυνατότητα να βιώσει και να στοχαστεί τη μνημονική χωρικότητα την οποία προαναφέραμε.³⁵

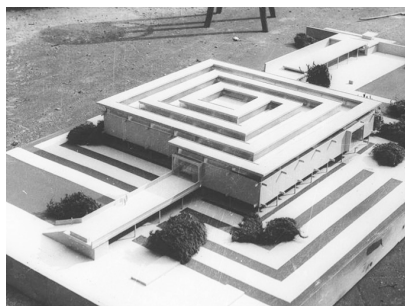
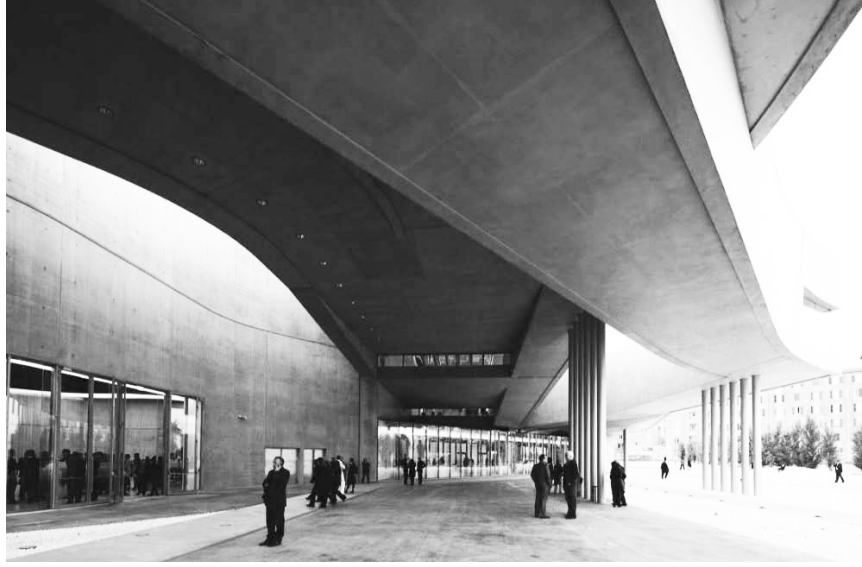
Η πορεία, λοιπόν μέσα σε ένα εκθεσιακό χώρο αποκτά αξία και σημασία όταν ο επισκέπτης μπορεί να παράγει μέσα από αυτά που βιώνει. Η παραγωγή αυτή είναι πνευματική και σχετίζεται με την απορρόφηση της γνώσης, την προώθηση του παραγωγικού διαλόγου πάνω σε αυτά που παρατηρεί, τη διαλεκτική του σχέση με το χώρο και την ανταλλαγή απόψεων και ιδεών. Ο περίπατος κάνει τη μουσειολογική αφήγηση να έχει νόημα, η αίσθηση της συνέχειας και η δημιουργία μίας βιωματικής εμπειρίας είναι αυτή που κάνει τον περιπατητή | επισκέπτη να αναβιώνει αυτό που λέμε μνημονικότητα, είτε περιτριγυρίζεται από αρχαία αγάλματα είτε από έργα μοντέρνας τέχνης.

³⁵ Τζώνης Α. και Lefavre L., *Ο κάναβος και η πορεία. Μία εισαγωγή στο έργο του Δημήτρη και της Σουζάννας Αντωννάκη, και μερικές προκαταρκτικές σκέψεις γύρω από την ιστορία της σύγχρονης ελληνικής αρχιτεκτονικής κουλτούρας*, Αρχιτεκτονικά Θέματα, 1981

- εικ. 1: <http://archikey.com/building/read/2684/Das-neues-Museum/210/>
εικ. 2: <http://sensualblissvoyager.wordpress.com/tag/5-senses/>
εικ. 3: <http://crossings.tcd.ie/issues/5.1/Bernardelli/>
εικ. 4: <http://harrowakker.webnode.nl/escher/>
εικ. 5: <http://www.abitare.it/en/performance-2/measuring-space/>
εικ. 6: <http://vimeo.com/20323835>
εικ. 7: προσωπικό αρχείο Δημήτρη Τριανταφύλλου
εικ. 8: <http://bbb-p1.blogspot.gr/>
εικ. 9: <http://glform.com/buildings/world-trade-center-design-competition>
εικ. 10: http://en.wikipedia.org/wiki/File:YCBA_interior1.jpg
εικ. 11: προσωπικό αρχείο
εικ. 12: προσωπικό αρχείο
εικ. 13: <http://www.fotos.sc/PHPSESSID=edf63ff69e81076da3decab46ff3592c/popi+1182183/mediadfile.html>
εικ. 14: Τζώρτζη Καλή, *Η χωρική προσέγγιση των μουσείων, ένα αναδυόμενο θέμα στις μουσειακές μελέτες*, άρθρο
εικ. 15: Τζώρτζη Καλή, *Η χωρική προσέγγιση των μουσείων, ένα αναδυόμενο θέμα στις μουσειακές μελέτες*, άρθρο
εικ. 16: προσωπικό αρχείο Δημήτρη Τριανταφύλλου
εικ. 17: προσωπικό αρχείο Δημήτρη Τριανταφύλλου
εικ. 18: προσωπικό αρχείο Δημήτρη Τριανταφύλλου
εικ. 19: προσωπικό αρχείο Στέφανου Παπαθανασόπουλου
εικ. 20: προσωπικό αρχείο Στέφανου Παπαθανασόπουλου
εικ. 21: προσωπικό αρχείο Δημήτρη Τριανταφύλλου
εικ. 22: προσωπικό αρχείο Δημήτρη Τριανταφύλλου
εικ. 23: προσωπικό αρχείο
εικ. 24: προσωπικό αρχείο Στέφανου Παπαθανασόπουλου
εικ. 25: προσωπικό αρχείο
εικ. 26: προσωπικό αρχείο
εικ. 27: προσωπικό αρχείο
εικ. 28: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Muenchen-Alte-Pinakothek-bjs-1.jpg>
εικ. 29: <http://www.mu-43.com/f48/2nd-mu-43-salon-competition-architecture-22628/index2.html>
εικ. 30: <http://www.flickrriver.com/photos/evandagan/3784951758/>
εικ. 31: <http://fortynotes.wordpress.com/2011/03/29/bruce-naumans-raw-materials/>
εικ. 32: http://www.e-architect.co.uk/america/fort_worth_buildings.htm

πηγές εικόνων

- εικ. 33: <http://kjsmuseumexperiences.blogspot.gr/2008/11/yale-university-art-gallery.html>
- εικ. 34: http://www.archdaily.com/159193/ad-classics-yale-center-for-british-art-louis-kahn/3464039121_e587d83e54_b/
- εικ. 35: προσωπικό αρχείο
- εικ. 36: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:WLANL_-_Sandra_Voogt_-_Kunsthal_Rotterdam_\(24\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:WLANL_-_Sandra_Voogt_-_Kunsthal_Rotterdam_(24).jpg)
- εικ. 37: Τζώρτζη Καλή, *The interaction between building layout and display layout in museums*, διδακτορική διατριβή, University College London, Λονδίνο 2007, σελ. 358
- εικ. 38: <http://www.metalocus.es/content/en/blog/completing-yale-university-art-gallery-expansion>
- εικ. 39: http://humanscribbles.blogspot.gr/2012_04_01_archive.html
- εικ. 40: Τζώρτζη Καλή, *The interaction between building layout and display layout in museums*, διδακτορική διατριβή, University College London, Λονδίνο 2007, σελ. 254
- εικ. 41: <http://openbuildings.com/buildings/musee-de-louvain-la-neuve-profile-4705#!buildings-media/3>
- εικ. 42: <http://www.archdaily.com/4369/the-nelson-atkins-museum-of-art-steven-holl-architects/04-circulation-diagram-working-file/#>
- εικ. 43: <http://www.sevenart.gr/movie.php?id=1608>
- εικ. 44: <http://www.sevenart.gr/movie.php?id=1608>
- εικ. 45: <http://www.sevenart.gr/movie.php?id=1608>
- εικ. 46: Τζώρτζη Καλή, *The interaction between building layout and display layout in museums*, διδακτορική διατριβή, University College London, Λονδίνο 2007, σελ. 222
- εικ. 47: <http://www.reisdit.no/04/berlin/altes-museum-interior-in-berlin-germany/>
- εικ. 48: <http://mostlymies.tumblr.com/post/46975710634>
- εικ. 49: προσωπικό αρχείο
- εικ. 50: <http://www.smoweb.org/Documenti/Medicina%20sanita%20economia.htm>
- εικ. 51: <http://panosdragonas.net/?paged=2>
- εικ. 52: <http://panosdragonas.net/?paged=2>
- εικ. 53: <http://panosdragonas.net/?paged=2>
- εικ. 54: <http://panosdragonas.net/?paged=2>



03.2 | παραδείγματα

εικ. 1: guggenheim NY (πάνω αριστερά)

εικ. 2: MAXXI (πάνω δεξιά)

εικ. 3: Νέο Μουσείο Ακρόπολης (κάτω δεξιά)

εικ. 4: Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού (κάτω κέντρο)

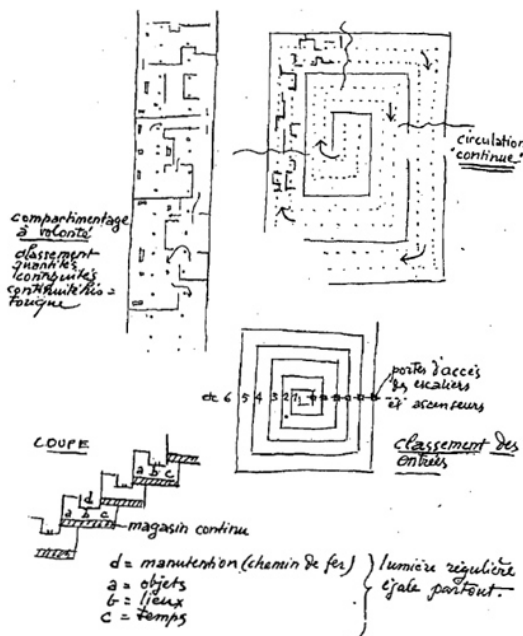
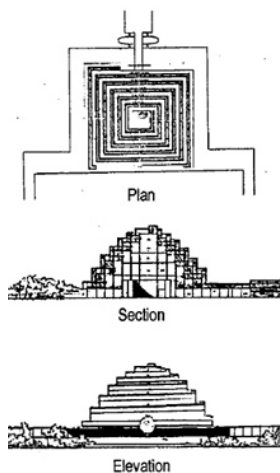
εικ. 5: Het Valkhof museum (κάτω αριστερά)

εικ. 6: museum of unlimited growth (κέντρο)

Στη συνέχεια της έρευνας θα γίνει η παρουσίαση έξι παραδειγμάτων σύγχρονων και όχι μόνο μουσείων τα οποία ενσωματώνουν τις έννοιες που αναλύσαμε στην προηγούμενη ενότητα. Σε κάθε μουσείο, ξεχωριστά, η κίνηση που θα ακολουθήσει ο επισκέπτης αποτελεί βασικό στοιχείο για τον ευρύτερο σχεδιασμό και την αρχιτεκτονική σύνθεση. Η επιλογή των παραδειγμάτων δείχνει σε ποιο βαθμό η έννοια της περιπλάνησης στο μουσείο μπορεί, στην πράξη, να ερμηνευτεί και να εξεταστεί σε αντιπαραβολή με τις έννοιες της μνημονικότητας, του σεναρίου, της συνάντησης, του περιπάτου και να διαδραματίσει καθοριστικό ρόλο στην εξελικτική συνθετική διαδικασία. Τα παραδείγματα περιλαμβάνουν κυρίως υλοποιημένα μουσεία, αλλά και έργα που παρέμειναν σε θεωρητικό επίπεδο, τόσο στην Ελλάδα, όσο και παγκοσμίως.

Ήταν το 1925 όταν έγραψε ο Le Corbusier στο βιβλίο του *L'art decorative d'aujourd'hui* :

«ας φανταστούμε ένα πραγματικό μουσείο, ένα που θα περιλαμβάνει τα πάντα, που θα παρουσιάζει μία ολοκληρωμένη εικόνα με το πέρασμα των χρόνων [...] Προκειμένου να διευκρινίσουμε αυτή την ιδέα, ας συγκεντρώσουμε σε ένα μουσείο αντικείμενα της καθημερινότητάς μας, ξεκινώντας με ένα σακάκι, ένα καπέλο, ένα παπούτσι... Ξεκάθαρα αυτό το μουσείο δεν υπάρχει ακόμη». Θεωρώντας το μουσείο ως μία ιερή οντότητα και επεκτείνοντας την εγκυκλοπαιδική παράδοση του γαλλικού Διαφωτισμού, παρατήρησε τα χαρακτηριστικά της νέας εποχής της μηχανής – τα νέα είδη εθνογραφικών δεδομένων, τους νέους τρόπους συλλογής τους και την εκτίμηση της αξίας τους από ένα πολιτισμό βασισμένο στην κατανάλωση – και έγραψε «βρισκόμαστε σε μία εντελώς διαφορετική θέση, τα πάντα είναι γνωστά».¹

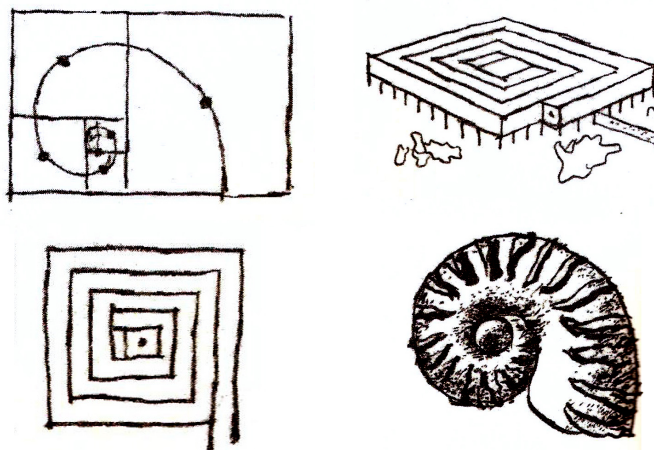


museum of unlimited growth | μουσείο απεριόριστης ανάπτυξης
 Le Corbusier | 1929

¹ Gans Deborah, *The Le Corbusier Guide*, Princeton Architectural Press, 2000, σελ. 212-213

εικ. 7: μορφολογικά σκίτσα επεικόνισης της ιδέας

εικ. 8: η σπείρα, σύμβολο που προέρχεται από τη φύση, μετατρέπεται σε κτίριο



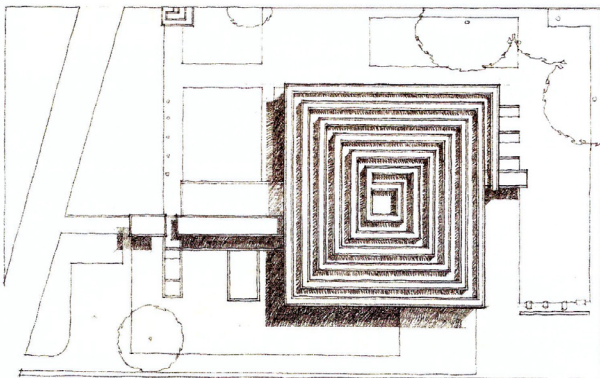
² Von Moos Stanislaus, *Le Corbusier: Elements of a Synthesis*, O10 Publishers, Rotterdam 2009, σελ. 125-126

³ Bacon Mardges, *Le Corbusier in America: Travels in the Land of the Timid*, σελ. 78

Λίγα χρόνια αργότερα, το 1929, σχεδίασε και διατύπωσε ένα εννοιολογικό μοντέλο μουσείου «απεριόριστης ανάπτυξης» ή Musée Mondial όπως το ονόμασε: μία κατασκευή με μορφή βαθμιδωτής πυραμίδας τεραστίων διαστάσεων (πλάτους 180 μ. και ύψους 100 μ.), η οποία διαμόρφωνε μία πορεία που ξεκινούσε από την κορυφή της πυραμίδας και κατέληγε σε μία μικρή πλατεία, συνιστώντας πραγματικά ένα ταξίδι γνώσης, μιας και για τον Le Corbusier «πραγματικό μουσείο είναι εκείνο που περιλαμβάνει τα πάντα, που μπορεί να παρέχει πληροφορίες για όλα τα πράγματα που απέχουν αιώνες μεταξύ τους». Η είσοδος γινόταν από το κέντρο της κατασκευής από όπου οι χώροι περιστρέφονται σε μία ατελείωτη σπείρα.² Η σπείρα τον ενδιέφερε από τις πρώτες του σπουδές στο La Chaux-de-Fonds ως σχέδιο που βρίσκεται στη φύση, ακολουθεί τους φυσικούς νόμους ανάπτυξης – στους οποίους βασίζονται όλες οι οργανικές μορφές – και στηρίζει την εξελιγή της σε μαθηματικές αναλογίες, σύμφωνα με τη χρυσή τομή. Αποτελεί ένα συνεκτικό και δυναμικό σύστημα που τροφοδοτείται από ένα και μόνο κέντρο. Αυτό το δυνητικά επεκτεινόμενο μουσείο είχε σαν βασικό σκελετό τυποποιημένα κομμάτια και κινητά χωρίσματα. Χώροι που συνδυάζουν τόσο τις εκθέσεις όσο και την κυκλοφορία μέσα στο μουσείο, διαμορφώνονται στα πλαίσια ενός κανάβου των 7 μέτρων και περιστρέφονται γύρω από ένα κεντρικό κορμό. Απορρίπτοντας τις παραδοσιακές αρχές για την είσοδο σε ένα δημόσιο κτίριο, δεν υπήρξε σχεδιασμός πρόσσης καθώς η είσοδος στην καρδιά του μουσείου γινόταν από ένα υπόγειο πέρασμα. Επιπλέον, οι ευέλικτοι εκθεσιακοί χώροι και η σπειροειδής κίνηση μέσω ραμπών εξάλειψε το παραδοσιακό σύστημα των διαδρόμων των συμβατικών μουσείων.³

Το νέο αυτό μοντέλο προτάθηκε για πρώτη φορά το 1929 για το σχεδιασμό του Παγκόσμιου Μουσείου για το ίδρυμα Mundaneum στη Γενεύη και το 1931 για το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης στο Παρίσι. Τα έργα αυτά συζητήθηκαν ευρέως και επειδή θεωρήθηκαν ουτοπικά στη Δύση δεν υλοποιήθηκαν ποτέ. Την τελευταία δεκαετία της ζωής του ο Le Corbusier σχεδίασε τρία παρόμοια κτίρια βασισμένα στη ιδέα του μουσείου απεριόριστης ανάπτυξης: το Sanskar Kendra στο Ahmedabad της Ινδίας (1954), το Εθνικό μουσείο Δυτικής τέχνης στο Τόκιο (1959) και το Κυβερνητικό μουσείο και αίθουσα τέχνης στο Chadigarh της Ινδίας (1965).

Κανένα δεν είναι στην ουσία «απεριόριστο» και οι ιδέες του Le Corbusier περί ιστορίας, πληροφοριών και ανάπτυξης παραμένουν διαγραμματικές. Πρόκειται για τετραγωνισμένες σπείρες υπερυψωμένες πάνω σε μία pilotis. Τυπικοί γραμμικοί εκθεσιακοί χώροι τυλίγονται γύρω από μία τετράγωνη αυλή. Εννοιολογικά αυτό το τύλιγμα θα μπορούσε να συνεχίζεται όσο μεγαλώνει η συλλογή. Φεγγίτες φωτίζουν το εσωτερικό των εκθέσεων ανεξάρτητα από τις όψεις. Τα μουσεία είναι «κτίρια χωρίς πρόσοψη στα οποία εισέρχεσαι από κάτω, με άλλα λόγια από μέσα». Μετριάζοντας το φαινόμενο του λαβυρίνθου, διάδρομοι με τη μορφή σβάστικας οδηγούν από το κέντρο της αυλής στην περίμετρο. Κάθε πέρασμα τελειώνει με το τρύπημα του εξωτερικού τοίχου και οδηγεί σε μία σκάλα. **Αυτή η κυκλική κίνηση είναι το ίχνος της δυναμικής περιστροφής και της υπονοούμενης απεριόριστης ανάπτυξης πάνω στο, σε μεγάλο βαθμό, στατικό εξωτερικό του κουτιού.** Ως μία τυφλή, αυτό-αναφορική φόρμα με αφαιρετική σχέση με το έδαφος, το μουσείο είναι τόσο άτοπο όσο και απεριόριστο. Ο Le Corbusier δήλωσε «Αν η περιοχή είναι μεγαλοπρεπής τόσο το καλύτερο. Αν πάλι όχι, δεν έχει σημασία».



εικ. 9: γενική κάτοψη μουσείου
απεριόριστης ανάπτυξης

εικ. 10: Κυβερνητικό μουσείο και
αίθουσα τέχνης, Chandigarh



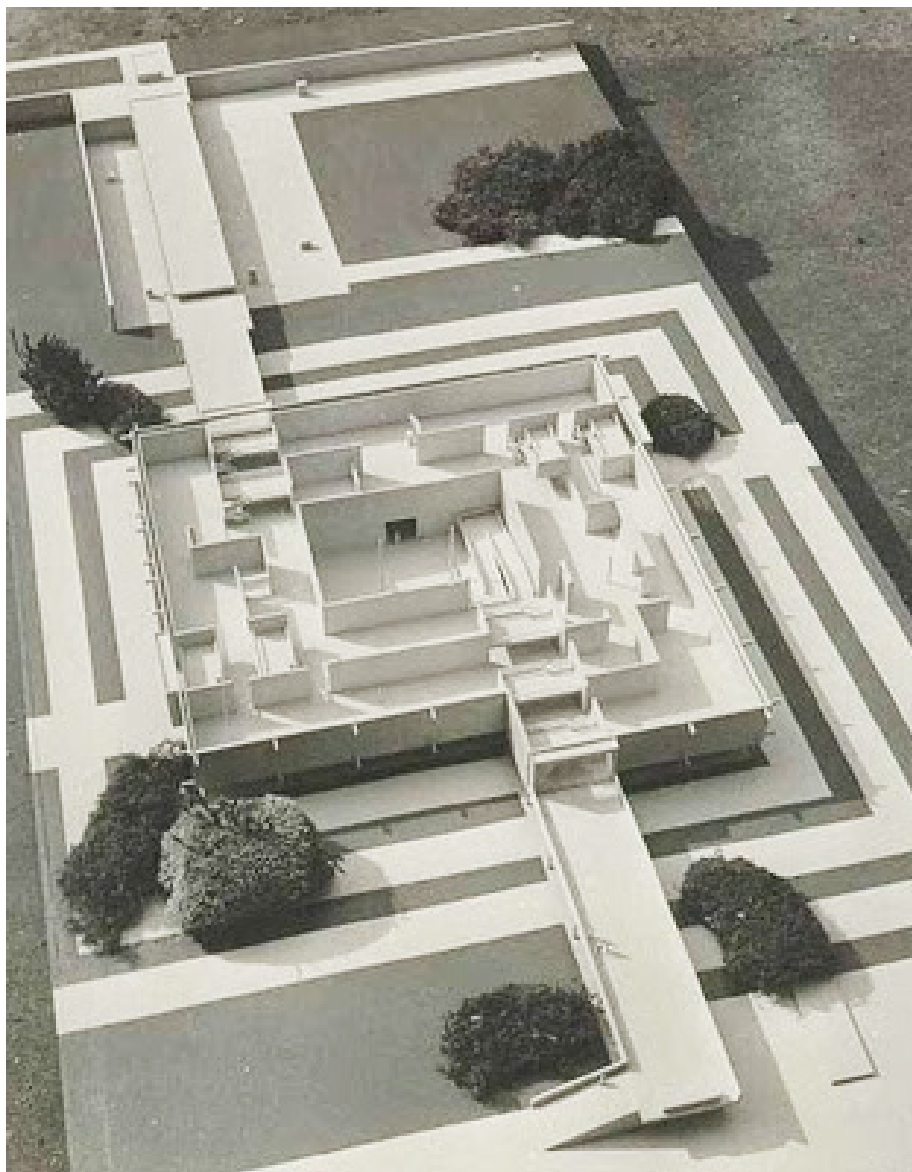
εικ. 11: Sanskar Kendra, Ahmedabad



εικ. 12: Εθνικό μουσείο Δυτικής
τέχνης, Τόκιο



Η έννοια της περιπλάνησης στους σύγχρονους μουσειακούς χώρους
η διερεύνηση της κίνησης ως θεμελιακό δομικό μοντέλο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό



εικ. 13: πρόπλασμα που δείχνει την
εσωτερική διάταξη των χώρων

Εθνικό Μουσείο Δυτικής Τέχνης

Το Εθνικό Μουσείο Δυτικής Τέχνης (National Museum of Western Art, NMWA), στο Τόκιο, αποτελεί το μοναδικό έργο του Le Corbusier στην Άπω Ανατολή. Είναι, επίσης, το καλύτερο παράδειγμα της θεωρίας του περί των «μουσείων απεριόριστης ανάπτυξης». Χάρη στην εννοιολογική του καινοτομία, την ποιότητα των χώρων και της πολύτιμης συλλογής, το μουσείο έχει συμπεριληφθεί στα 100 πιο σημαντικά δημόσια κτίρια της Ιαπωνίας. Σκοπός για το σχεδιασμό του ήταν να στεγάσει τη συλλογή του Ιάπωνα βιομήχανου Kōjiro Matsukata (1865-1950), μία αξιοσημείωτη συλλογή έργων Δυτικής τέχνης από το 1916 έως το 1923, ιδιαίτερα πίνακες και γλυπτά του Γάλλου ιμπρεσιονιστή Auguste Rodin.

Τοποθετείται στην ανατολική πλευρά του Ueno Imperial Park, ίσως το σημαντικότερο δημόσιο χώρο στο Τόκιο, ισάξιο του Central Park για τη Ν.Υόρκη. Κοντά του βρίσκεται η Εθνική παιδική λογοτεχνική βιβλιοθήκη, ανακαινισμένη από τον Tadao Ando. Είναι αξιοσημείωτες οι σεμνές αναλογίες του μουσείου, σε σύγκριση με την πολύ περισσότερο επιβλητική κλίμακα της γειτονιάς, η Tokyo Bunka Kaikan (η πολιτιστική αίθουσα του Τόκιο). Και τα δύο μουσεία συνδέονται με ένα τετράγωνο.



εικ. 14: γενική κάτοψη | σχέση με περιβάλλοντα χώρο

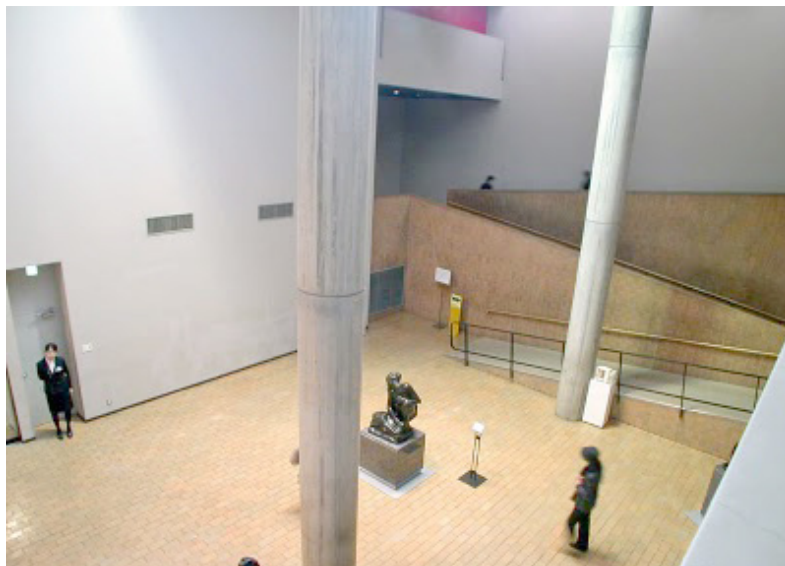
Ακολουθώντας την ιδέα του μουσείου της απεριόριστης ανάπτυξης, το προτεινόμενο τετράγωνο στέκεται σε μία *pilotis*. Η όψη, σχεδόν τυφλή χωρίς παράθυρα, τονίζει την οριζοντιότητα της σύνθεσης, και είναι καλυμμένη με πρασινωπά βότσαλα που βρίσκονται στην κορυφή του εμφανούς σκυροδέματος. Στο ένα άκρο της κύριας όψης βρίσκεται μία μεγάλη οθόνη | παραπέτασμα που οδηγεί σε ένα μπαλκόνι. Παρόμοια λεπτομέρεια παρατηρείται και στην πλευρική όψη.

Το πρώτο επίπεδο οργανώνεται με βάση έναν κάναβο κολώνων 6.35×6.35 μ. ο οποίος υποστηρίζει την έκθεση. Στο σημείο αυτό μας υποδέχεται ένας εντυπωσιακός χώρος διπλού ύψους, που φωτίζεται από ένα φεγγίτη. Ο Le Corbusier, ειδικός περί φωτός, κατόρθωσε ένα δραματικό εφέ όταν συνέθεσε ένα παράθυρο οροφής που περιγράφεται από σταυρωτά δοκάρια στο κέντρο των τριγωνικών φεγγιτών και το στήριζε με μία κεντρική κολώνα. Από αυτό το σημείο γίνεται η ανάβαση προς τους εκθεσιακούς χώρους, μέσω μιας ράμπας, η οποία επιτρέπει μία τρισδιάστατη άποψη του διπλού ύψους του χώρου. Οι εκθέσεις στο πρώτο επίπεδο είναι κατασκευασμένες σε ομόκεντρους κύκλους γύρω από αυτόν τον κεντρικό χώρο. Αρχικά το κτίριο φωτιζόταν από την οροφή, αλλά σήμερα, αυτά τα ανοίγματα έχουν κλείσει και τα έργα τέχνης φωτίζονται τεχνητά.



εικ. 15: άποψη εκθεσιακών χώρων

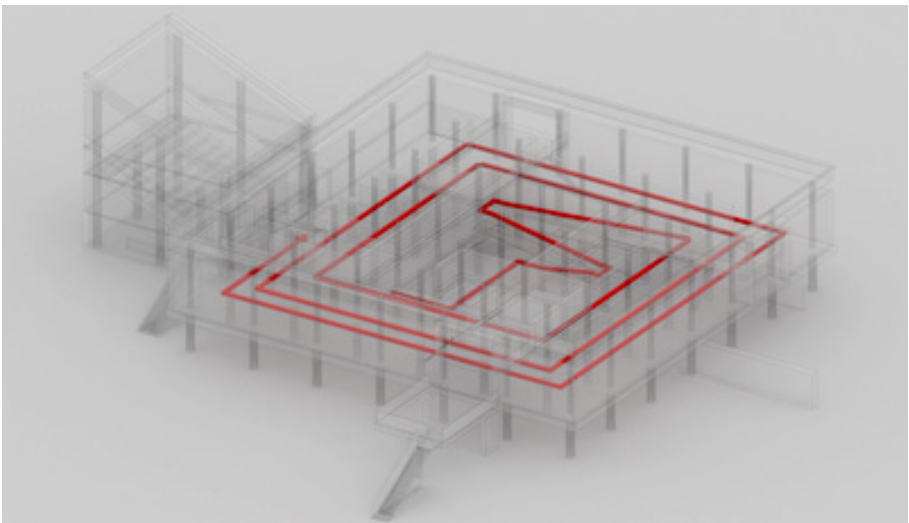
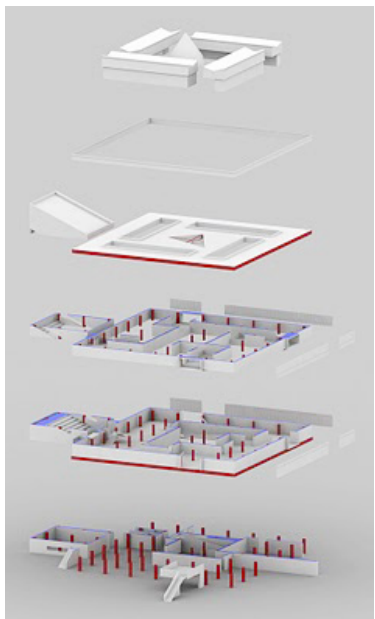
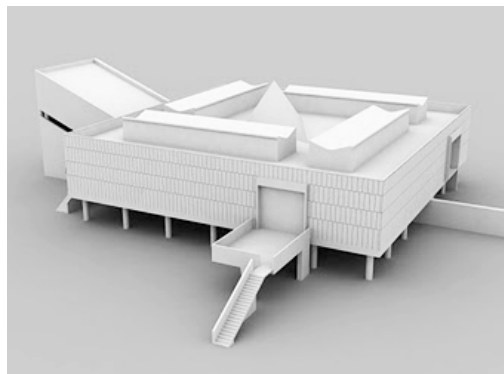
εικ. 16: άποψη αιθρίου



εικ. 17: ο φεγγίτης πάνω από το αίθριο



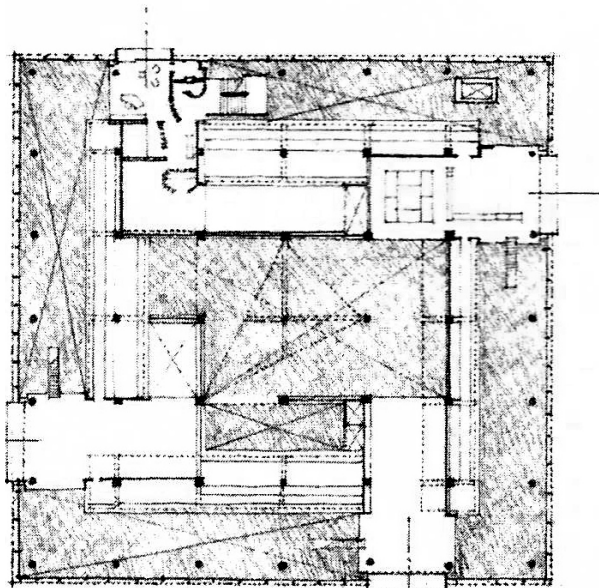
Η έννοια της περιπλάνησης στους σύγχρονους μουσειακούς χώρους
η διερεύνηση της κίνησης ως θεμελιακό δομικό μοντέλο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό



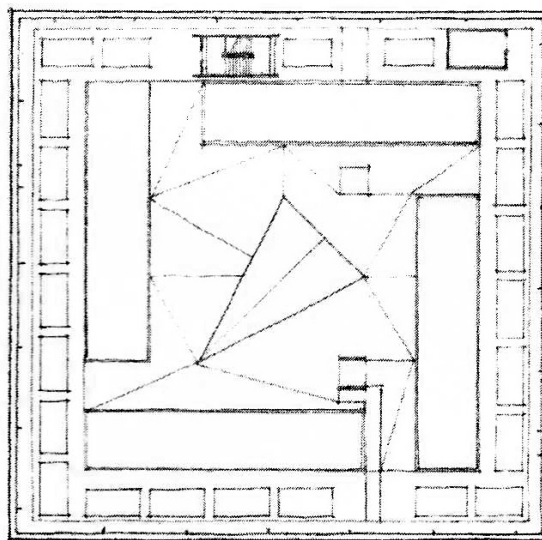
εικ. 18: τρισδιάστατη ογκομετρική απεικόνιση (αριστερά)
εικ.19: επίπεδα | layers (δεξιά)

εικ. 20: διάγραμμα κίνησης

εικ. 21: σχέδιο κάτοψης μεσορόφου



εικ. 22: σχέδιο γενικής κάτοψης



Η έννοια της περιπλάνησης στους σύγχρονους μουσειακούς χώρους
η διευέρνηση της κίνησης ως θεμελιακό δομικό μοντέλο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό



εικ. 23: άποψη εκθεσιακών χώρων



εικ. 24: άποψη εκθεσιακών χώρων

Ο Le Corbusier κατάφερε να δημιουργήσει χωρικό πλούτο παρά την φαινομενική απλότητα της ιδέας. Τα δομικά στοιχεία (κολώνες κυκλικής διατομής) απελευθερώνονται από τους περιφραγμένους τοίχους, καθώς η χρήση χώρων διπλού ύψους και χαμηλών τοίχων πρόσφερε ένα ποικίλο ρεπερτόριο κλίμακας και αναλογίας στο χώρο, ο οποίος, ωστόσο, οργανώθηκε βάση μίας συνεπούς και τακτικής λογικής.

Το 1979 μία νέα πτέρυγα προστέθηκε στο μουσείο, από τον Μαεκάβα, δημιουργώντας μία δεύτερη αυλή, αυτή τη φορά γύρω από έναν ανοιχτό κήπο. Το 1997 πρόσθεσε έναν καινούργιο χώρο για ειδικές εκθέσεις, ενώ ολόκληρο το κτίριο ενισχύθηκε με νέες αντισεισμικές τεχνικές. Το παράξενο είναι πως καμία από αυτές τις προσθήκες δεν ακολουθούσε το μοντέλο του «μουσείου της απεριόριστης ανάπτυξης» που προτάθηκε από τον Le Corbusier, το οποίο προέβλεπε την αύξηση των εκθεσιακών χώρων προσθέτοντας περισσότερες στροφές στη σπείρα. Επιλέχθηκε, λοιπόν, να αφαιρεθεί το αρχικό κτίριο ανέπαφο και να προστεθεί ένα σύνολο ανεξάρτητων κτιρίων που θα το συμπληρώνουν. Ίσως αυτό να αποτέλεσε μία έμπρακτη απόδειξη πως η αρχική ιδέα της απεριόριστης πορείας μπορούσε να σταθεί μόνο σε θεωρητικό επίπεδο.



εικ. 25: εξωτερική άποψη κτιρίου



εικ. 26: εξωτερική άποψη κτιρίου

guggenheim NY
Frank Lloyd Wright
New York | 1959

Το μουσείο Guggenheim της Νέας Υόρκης είναι το πρώτο μουσείο αφιερωμένο στη μοντέρνα τέχνη που ίδρυσε το ίδρυμα Solomon R. Guggenheim. Το 1943 ζητήθηκε από τον Frank Lloyd Wright να σχεδιάσει το νέο κτίριο που θα στέγαζε το μουσείο το οποίο άνοιξε το 1959, έξι μήνες μετά το θάνατο του Wright και 15 χρόνια μετά την έναρξη των εργασιών κατασκευής του, και είναι τοποθετημένο στην γωνία της 89ης οδού και της 5ης λεωφόρου.

Παρατηρώντας την όψη του κτιρίου θα λέγαμε πως θυμίζει πολύ το μοντέλο του Le Corbusier περί μουσείων απεριόριστης ανάπτυξης. Το εξωτερικό κέλυφος μοιάζει με μια λευκή κορδέλα που ξεδιπλώνεται προς τα πάνω για να δημιουργήσει στη συνέχεια έναν κολουροκωνικό όγκο, του οποίου η διάμετρος στο επάνω τμήμα είναι ελαφρώς μεγαλύτερη σε σχέση με τη βάση του. Είναι σαν ένα τεράστιο λευκό γλυπτό το οποίο αναπαριστά έναν ανεμοστρόβιλο. Στην όψη διαγράφεται η κίνηση μιας ράμπας που διατρέχει εσωτερικά το μουσείο, προσδίδοντας στην μορφή ρυθμό και κίνηση. Σε αυτή την περίπτωση μουσείου οι φυσικοί νόμοι ανάπτυξης που διέπουν τη σπειροειδή μορφή επηρεάζουν τη φόρμα της ίδιας της κατασκευής με αποτέλεσμα ένα πιο οργανικό σχεδιασμό από αυτό του Le Corbusier.



εικ. 27: εξωτερική άποψη κτιρίου

Εισερχόμενος ο επισκέπτης στο εσωτερικό, θα βρεθεί μπροστά σε ένα αίθριο ύψους 92 μέτρων το οποίο λούζεται με φως από το ψηλότερο σημείο του κτιρίου μέσω ενός μεγαλεπήβολου θόλου. Περιμετρικά του αίθριου ξεκίνα η ράμπα που προαναφέρθηκε και η οποία παραλαμβάνει τόσο την κίνηση όσο και τους χώρους έκθεσης. Επιθυμία του αρχιτέκτονα ήταν ο επισκέπτης να ανεβαίνει με τον ανελκυστήρα στο υψηλότερο σημείο της ράμπας και να αρχίζει να κατεβαίνει ακολουθώντας την κυκλική πορεία της μορφής της, στη διάρκεια της οποίας από τη μια πλευρά βλέπει τα εκθέματα και από την άλλη το έμπυχο εσωτερικό αίθριο έχοντας πάντα την επιλογή να γυρίσει πίσω (μιας και ο ανελκυστήρας συνδέεται με όλους τους ορόφους), ή να συνεχίσει προς τα χαμηλότερα επίπεδα. Χαρακτηριστική είναι η μορφή των τοίχων στους οποίους θα αναρτηθούν τα εκθέματα. Η κολουροκωνική μορφή του εξωτερικού περιβλήματος επιβάλλει μια αντίστοιχη καμπυλωμένη μορφή των εσωτερικών τοίχων. Σε αυτό το ιδιόμορφο στοιχείο του εσωτερικού έρχεται να προστεθεί και η κεκλιμένη επιφάνεια της ράμπας, η οποία επαναπροσδιορίζει την κατακορυφότητα του σώματος αλλά και του βλέμματός.



εικ. 28: σχέσεις επιπέδων



εικ. 29: άποψη εσωτερικού αιθρίου

Στο Guggenheim οι εκθεσιακοί χώροι αναπτύσσονται πάνω στην ράμπα που ξετυλίγεται σαν κορδέλα γύρω από το αίθριο του μουσείου. Μέσω της κυκλικής κίνησης που καλείται ο επισκέπτης να ακολουθήσει γύρω από τον άξονα του μουσείου, μπορεί να παρατηρήσει τις ανθρώπινες αντιδράσεις, να δει ποιο έκθεμα προσελκύει περισσότερο κόσμο, ποιό πυροδοτεί συζητήσεις, σε ποιά σημείο το σώμα έχει ανάγκη από ξεκούραση κ.τ.λ. Αυτό αμέσως τον βοηθά να οικειοποιηθεί το χώρο, να νιώσει την εμπλοκή του ίδιου με το έργο, να αντιληφθεί ότι ο χώρος δημιουργήθηκε για το βίωμα και όχι απλώς για την έκθεση της τέχνης. Εξάλλου στόχος του σχεδιασμού ήταν το μουσείο να αποτελεί έναν συνεχόμενο όροφο αντιπαράθεσης του ανθρώπου με την τέχνη με κύριο ζητούμενο να αισθανθείς, όχι να δεις. Ωστόσο, ο Wright δεν αρκείται στο να εκθέσει την τέχνη σε έναν συνεχόμενο όροφο αλλά σχεδιάζει αυτόν τον χώρο σαν μια συνεχόμενη καμπύλη. Οι καμπυλωμένοι τοίχοι του μουσείου έδωσαν νέες διαστάσεις στον τρόπο θέασης της τέχνης. Η διαφορετική προοπτική με την οποία παρατηρούμε πλέον το έργο αλλά και ο τρόπος με τον οποίο αυτό θα μπορούσε να φωτιστεί άνοιξαν νέους δρόμους για την έκθεση της τέχνης. Χαρακτηριστικά



εικ. 30: εσωτερική άποψη κτιρίου



εικ. 31: εσωτερική άποψη κτιρίου

είναι τα λόγια του Wright στους επικριτές του για το καμπυλόμορφο σχήμα του μουσείου: «Ο χώρος αυτός δημιουργεί μια ατμόσφαιρα κύματος εν κινήσει όπου δεν πραγματοποιείται συνεδρίαση του ματιού με οποιαδήποτε γωνία η απότομη μεταβολή της μορφής». Ενώ για την τοποθέτηση των έργων πάνω σε αυτούς δήλωνε ότι ο συμβατικός τρόπος της κορνίζας σε κάθετο τοίχο αποτελεί ένα φέρετρο για το πνεύμα.

Το τρίτο στοιχείο που επαναπροσδιορίζεται στο σχεδιασμό του Guggenheim είναι η θέση του σώματος η οποία δεν είναι πλέον κατακόρυφη. Εξαιτίας της ράμπας, το σώμα βρίσκεται συνεχώς υπό κλίση και ακολουθεί στωικά την ράμπα, δίχως να αποσπάται, μένοντας προσηλωμένο στα έργα τέχνης. Ο Wright θέτει το σώμα σε μια κατάσταση μόνιμης κίνησης υπό κλίση, καθώς πίστευε ότι η αυτή η στάση του σώματος, σε συνδυασμό με την τοποθέτηση πινάκων χωρίς πλαίσιο, βοηθούσε στη καλύτερη θέασή τους, αφού προσομοιάζονταν με την στάση του καλλιτέχνη τη στιγμή που κοιτάζει το έργο του στο καβαλέτο.⁴

⁴ Frank Lloyd Wright, *The Guggenheim Correspondence*, London 1987, σ.29



εικ. 32: ο θεατής γίνεται μέρος της έκθεσης



εικ. 33: ο θεατής γίνεται μέρος της έκθεσης

⁵ Από το <<http://www.archdaily.com/60392/ad-classics-solomon-r-guggenheim-museum-frank-lloyd-wright/>> στις 17/7/2010

⁶ Η Hilla von Rebay (1890 –1967) ήταν μια από τις λίγες γυναίκες που ενστερνίστηκαν την αφηρημένη ζωγραφική στις αρχές του 20ου αιώνα. Έζησε στο Βερολίνο πριν μεταβεί στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής το 1927. Ήταν μανιώδης συλλέκτρια τέχνης και έμπιστη φίλη του Solomon R. Guggenheim και τον βοήθησε τόσο να αγοράσει διάφορα έργα τέχνης όσο και να ιδρύσει το Solomon R. Guggenheim Museum στη Νέα Υόρκη. Ήταν επίσης αυτή που επέλεξε τον αρχιτέκτονα Frank Lloyd Wright για τον σχεδιασμό του μουσείου.

⁷ Γκάριτζιου Ηλιάννα | Παπαναγιώτου Στάθης, *from Guggenheim to Contemporary Maxxi*, ερευνητική εργασία, ΕΜΠ, Σεπτέμβριος 2010

Στο Guggenheim, η κίνηση δεν διαχωρίζεται από τους χώρους έκθεσης. Ο Wright ήθελε ο επισκέπτης να βιώσει τελετουργικά τον χώρο και για αυτό το λόγο δημιουργεί μια κοινή κατάσταση για όλους, όπου περικλείει σφαιρικά την μετατόπιση και τη θέαση, την παρατήρηση και τη σκέψη. Στο Guggenheim δεν προχωράς από το ένα σημείο στο άλλο με ενδιάμεσα κενά βλέμματος και σκέψης όπως θα γινότανε σε ένα μουσείο του οποίου οι εκθεσιακοί χώροι είναι τα τυπικά λευκά κουτιά, παραταγμένα το ένα δίπλα στο άλλο. Η ελικοειδής κίνηση συρράπτεται με τη θέαση δημιουργώντας έναν άξονα χωρίς κενά αλλά με μεταπτώσεις. Η ράμπα του μουσείου λειτουργεί έτσι σαν δημόσια συνεδρίαση μπροστά στα αποτελέσματα της παραγωγής της τέχνης. Στο Guggenheim ο θεατής γίνεται το πρώτο έκθεμα, το κέντρο της προσοχής, ο ίδιος ο χώρος συνθέεται έτσι ώστε να τονιστεί το μαζικό ενδιαφέρον των ανθρώπων για την τέχνη και οι θεατές να την βιώσουν, όχι απλώς να την παρατηρήσουν. Οι επισκέπτες στροβιλίζονται στο χώρο βιώνοντας το μυστήριο της τέχνης, ενώ κάποιοι άλλοι στέκονται στο κενό του αίθριου δεχόμενοι τη δύναμη των υπολοίπων, έχοντας ξεκάθαρη οπτική των συναισθημάτων και των αντιδράσεών τους. Υπάρχουν στιγμές, λοιπόν, που ενώ ο επισκέπτης μέχρι πριν λίγο ήταν ο θεατής, ξαφνικά ο ρόλος του αντιστρέφεται. Στεκούμενος στην άκρη του μπαλκονιού που δημιουργείται γύρω από το αίθριο μπορεί να νιώσει πάνω του εκατοντάδες βλέμματα από τους θεατές που περιεργάζονται τον χώρο.⁵ Το αποτέλεσμα επομένως της επίσκεψης του μουσείου δεν είναι μονοδιάστατο. Ο θεατής ύστερα από την περιήγησή του στο χώρο δεν έχει μονάχα την εμπειρία της θέασης των έργων τέχνης αλλά έχει δημιουργηθεί και η αίσθηση ότι ο ίδιος υπήρξε μέρος του συνόλου της έκθεσης.

Στο Guggenheim, η μορφή του χώρου δεν αφήνει περιθώρια για “κρυψώνες”. Ο θεατής είναι συνέχεια εκτεθειμένος στα βλέμματα των υπολοίπων αλλά έχει αντιστικτικά και τη συνεχή εποπτεία τους. Η διαδοχή αυτή του βλέμματος δημιουργεί ένα ενιαίο ανθρώπινο σύνολο, μια αγέλη συντονισμένης κίνησης, που λειτουργεί όπως προστάζει ο χώρος, αφού η δύναμη του ανταποδοτικού βλέμματος τείνει στα όρια του “κομφορμισμού”. Με τον τρόπο αυτό τονίζεται η πρόθεση του Wright να σχεδιάσει έναν χώρο ο οποίος να δημιουργεί στους επισκέπτες κοινά συναισθήματα. Θρησκευτική ιεροτελεστία, κάνοντας πράξη τις προθέσεις της Hilla Rebay⁶ για έναν ναό του πνεύματος. Αποτελεί ίσως με την ύπαρξή της έναν φόρο τιμής σε όλους τους ομοϊδεάτες της τέχνης, μια πομπή στο πνεύμα και την αισθητική.⁷

Η έννοια της περιπλάνησης στους σύγχρονους μουσειακούς χώρους
η διερεύνηση της κίνησης ως θεμελιακό δομικό μοντέλο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό



εικ. 34: δυτική άποψη κτιρίου και η
σχέση με τον περιβάλλοντα χώρο

μουσείο βυζαντινού
πολιτισμού
Κυριάκος Κρόκος
Θεσσαλονίκη | 1994

⁸ Από τη δημοσίευση των νέων σχεδίων στα Αρχιτεκτονικά Θέματα, τ.23/1989, σελ. 122

⁸<http://edu.klimaka.gr/schoolikes-drasthriothtes/ekpaidevtikes-episkepseis/1063-mouseio-vyzantinou-politismou-thessalonikhs.html>

Το μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού βρίσκεται στη Θεσσαλονίκη και αποτελεί υποδειγματικό και επιστημονικό καθίδρυμα, ανοικτό στο κοινό, με ευρύτερο, πολιτιστικό και εκπαιδευτικό χαρακτήρα. Έχει ως σκοπό τη συγκέντρωση, διαφύλαξη, προστασία, διατήρηση, έκθεση, ανάδειξη, προβολή και μελέτη έργων και αντικειμένων της παλαιοχριστιανικής, βυζαντινής και μεταβυζαντινής περιόδου, που προέρχονται κυρίως από το γεωγραφικό χώρο της Μακεδονίας. Η κατασκευή του έγινε το 1989 – 1994 σε σχέδια του αρχιτέκτονα Κυριάκου Κρόκου (1941 – 1998) ύστερα από τη διάκρισή του στον πανελλήνιο αρχιτεκτονικό διαγωνισμό του 1977 όπου και απέσπασε το πρώτο βραβείο. Το κτίριο αυτό εναρμονίζει το μοντερνισμό και την ελληνική αρχιτεκτονική παράδοση και θεωρείται ένα από τα σημαντικότερα κτίρια δημόσιας αρχιτεκτονικής στην Ελλάδα.

Όσον αφορά στον κτιριολογικό του πρόγραμμα, το κτίριο στην έκταση των 11.500 μ², περιλαμβάνει τον χώρο της μόνιμης έκθεσης (3.000μ²), την ειδική πτέρυγα των περιοδικών εκθέσεων (300 μ²), ευρύχωρα και άρτια οργανωμένα εργαστήρια συντήρησης και αρχαιολογικές αποθήκες, μικρό αμφιθέατρο και καφέ-εστιατόριο.

Το μουσείο στοχεύει στην παρουσίαση ποικίλων όψεων της ζωής κατά τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή περίοδο: της τέχνης, της ιδεολογίας, της κοινωνικής οργάνωσης, της θρησκείας αλλά και της επίδρασης των ιστορικών εξελίξεων και της πολιτικής κατάστασης στην καθημερινή ζωή των ανθρώπων. Η μόνιμη έκθεση παρουσιάζεται σε 11 αίθουσες οι οποίες άνοιξαν για το κοινό σταδιακά από το 1997 έως τις αρχές του 2004.⁸



εικ. 35: σκίτσο του Κ. Κρόκου για το ένα αίθριο

Η αρχιτεκτονική του Βυζαντινού Μουσείου Πολιτισμού συνοψίζει την πεμπτουσία της σχεδιαστικής αντίληψης του Κρόκου. Κύριο μέλημα του αρχιτέκτονα ήταν να δημιουργήσει την αίσθηση και το αίσθημα του ανθρώπου μέσα στον χώρο. Δεν παρουσιάζει κύριες και δευτερεύουσες όψεις, είναι εσωστρεφές όπως αρμόζει σε ένα μουσειακό οργανισμό με ανάλογο περιεχόμενο ενταγμένο στον αστικό ιστό και αναπτύσσεται γύρω από δύο εσωτερικά αίθρια. Η βασική λειτουργική αρχή του είναι η ήπια αναφορική πορεία, αυτή η μουσικιστική **promenade architecturale** που διατρέχει τους εκθεσιακούς χώρους διατεταγμένους ως μοναστηριακά κελιά τα οποία εν τούτοις μεταδίδουν μία αίσθηση προσφιλούς οικειότητας.

Το κτίριο σχεδιασμένο σε ορθογώνιο κάναβο παρουσιάζει μία σχετική πολυπλοκότητα, καθώς το σύνολο διαιρείται σε επιμέρους ενότητες. Η σύνθεση του μουσείου βασίζεται στο σχήμα του λαβύρινθου, που πραγματώνεται με την ανάπτυξη της ανοδικής ελικοειδούς πορείας, η οποία και αποτελεί την αρχική ιδέα για την οργάνωση του χώρου.



«Η κίνηση μέσα σε αυτόν θέλω να δίνει ένα αίσθημα ελευθερίας ανακινώντας τις αισθήσεις και όπου το έκθεμα θα είναι έκκληση μέσα στην κίνηση»

Κ.Κρόκος

εικ. 36: εξωτερική άποψη κτιρίου

«Η επίσκεψη στους εκθεσιακούς χώρους γίνεται από έναν εσωτερικό δρόμο που δημιουργεί μία ελικοειδή ανοδική πορεία...»

Κ.Κρόκος



εικ. 37: ραμπα που οδηγεί στους εκθεσιακούς χώρους

Η έννοια της περιπλάνησης στους σύγχρονους μουσειακούς χώρους
η διερεύνηση της κίνησης ως θεμελιακό δομικό μοντέλο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό



εικ. 38: άποψη αιθρίου

⁹ Γ. Σημαιοφορίδης (επιμ.), *Βλέμμα στην ύλη*, Θεσσαλονίκη 1998, σελ. 87

¹⁰ Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ, *ΕΠΤΑ ΗΜΕΡΕΣ*, Μάιος 2002

Τα αίθρια παίζουν ζωτικό ρόλο στη σύνθεση, καθώς εξυπηρετούν την οργάνωση των ποικίλων λειτουργιών του μουσείου και των ειδικών απαιτήσεων στις εκθεσιακές αίθουσες (φυσικός φωτισμός, συνεχής πορεία επισκεπτών, δυνατότητα απομόνωσης αιθουσών). Αυτή η ποικιλία των μορφών και των περασμάτων δημιουργεί ένα «εσωτερικό» περιβάλλον που καθιστά τον περίπατο ευχάριστο για τον επισκέπτη και δικαιολογεί την «εσωστρέφεια» που οι μελετητές του προσδίδουν.⁹

Η σύνθεση αυτή σε συνδυασμό με τις εσωτερικές διαπλατύνσεις, τα ανοίγματα προς τις αίθουσες ενθέσεων και την οπτική σχέση που δημιουργείται με τα αίθρια καθιστά το «δρόμο» στοιχείο ενοποιητικό για το σύνολο του κτιρίου.

Αποκαλυπτικός είναι και ο διάλογος του κτιρίου με τον περιβάλλοντα χώρο. Το εξωτερικό αίθριο της εισόδου του μουσείου παρουσιάζει μία δωρική λιτότητα, ο ανατολικός υπαίθριος χώρος υιοθετεί ιδιώματα της βαλκανικής παραδοσιακής αρχιτεκτονικής, ενώ στο εσωτερικό η μορφολογική επεξεργασία ανατρέπει στην ουσία του μαθήματος του Louis Kahn, ενός δασκάλου της σύγχρονης αρχιτεκτονικής ιδιαίτερα προσφιούς στον Σαμιώτη αρχιτέκτονα. τα υλικά κατασκευής ανήκουν στο δοκιμασμένο ρεπερτόριο του Κρόκου και η ποιότητα της εκτέλεσης αντιπροσωπεύει ένα σπάνιο παράδειγμα στη συνήθη ελληνική δημόσια πρακτική.¹⁰



εικ. 39: άποψη αιθρίου

Ο Κρόκος βασίστηκε για το σχεδιασμό στην αρχή της προκαθορισμένης πορεία που πρώτος εφάρμοσε ο Le Corbusier και ανέπλασε την ιδέα αυτή μέσα σε ένα πολυσύνθετο περιβάλλον, όπου η ποικιλία στα μεγέθη και τις κατευθύνσεις των αιθουσών, η μεσολάβηση των αίθριων και τα πολλά περάσματα δεν καθιστούν ευδιάκριτη την πορεία.

Η είσοδος του επισκέπτη στο χώρο της έκθεσης γίνεται μέσω μίας μεγάλης αίθουσας υποδοχής από όπου ξεκινούν περιμετρικά κεκλιμένα επίπεδα | ράμπες, οι οποίες μέσω δύο εσωτερικών αίθριων | πυρήνων τον οδηγούν στις ανώτερες στάθμες. Οι ράμπες επιτρέπουν μια συνεχή και απρόσκοπτη πορεία, ενώ παράλληλα διευκολύνουν τη μεταφορά των εκθεμάτων και εξυπηρετούν την επισκεψιμότητα των χώρων. Η σχεδιαστική λογική που ακολούθησε ο αρχιτέκτονας είναι ότι **οι εκθεσιακοί χώροι βρίσκονται έξω από την κίνηση** που τους διασχίζει. Αναπτύσσονται σε διαφορετικές στάθμες ακολουθώντας μία φυγόκεντρη διάταξη που επιτρέπει τόσο εξωτερικά οδό και εσωτερικά μία ποικιλόμορφη διαμόρφωση όγκων και οργάνωση χώρων αντίστοιχα. Ο σχεδιασμός αυτός τονίζει πως σημασία δεν έχει η άφιξη αλλά η πορεία, ένα είδος αργής λιτανείας στους τόπους της πίστης.



εικ. 40: άποψη εισόδου

εικ. 41: σχέδια τομών



¹¹ Βαγγέλη Ελένη, *Το Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού και η αρχιτεκτονική σκέψη του Κυριάκου Κρόκου*, Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2008

Η χρήση της ράμπας ξεφεύγει από τη χρήση της ως ένα λειτουργικό στοιχείο του μηχανισμού του κτιρίου. **Η πορεία μετουσιώνεται σε συμβολικό σημείον του περιπάτου**, όπου ο επισκέπτης καλείται να κινηθεί αλλά και να σταθεί στις εσοχές, που συνοδεύουν σαν «κλιμακοστάσια» σε διάφορα σημεία το διάδρομο. Η πραγμάτωση και η ολοκλήρωση αυτής της διαδρομής στοιχειοθετεί μία διαφορετική εμπειρία του χώρου από αυτή που χαρακτηρίζει ένα μοντέρνο κτίριο. Επιπλέον, τα περισπώδη ανοίγματα κατά μήκος του διαδρόμου επιτρέπουν την περιορισμένη διάχυση φυσικού φωτισμού στο χώρο, αναπαράγεται μία ιδιαίτερη ατμόσφαιρα, σχεδόν μυσταγωγική, που ενισχύει τη βιωματική εμπειρία του «ιστορικού» χώρου.¹¹

Το νέο μουσείο σχεδιαστικά θα έπρεπε να κάνει εμφανή τον πολιτιστικό και διδακτικό του ρόλο γεγονός που εκπλήρωσε ο σχεδιασμός του Κρόκου για ένα κτίριο με αφηγηματικό χαρακτήρα. Με το διάδρομο να αναπτύσσεται ανεξάρτητα των αιθουσών διαμορφώνεται ένα εσωτερικό περιβάλλον στο οποίο ο επισκέπτης καλείται να κινηθεί ακολουθώντας μία διαδοχική αφήγηση της βυζαντινής ιστορίας μέσω των εκθεμάτων της. Ο χώρος οργανώνεται ως αλληγορία του χρόνου, προτείνοντας δηλαδή ένα οδοιπορικό μέσα στους διαδρόμους και τις αίθουσες ως πορεία μέσα στο χρόνο και τα στάδια της ιστορικής εξέλιξης. Το κτίριο του Κρόκου σηματοδοτεί τη μετάβαση της μουσειακής αρχιτεκτονικής από την προηγούμενη κατάσταση σε μία νέα αντίληψη, αυτή της περιηγητικής πορείας προς τους εκθεσιακούς χώρους όπου οι μαρτυρίες της ανθρώπινης δημιουργίας μπορούν να χρησιμοποιούνται πολιτιστικά από τους επισκέπτες.¹² Στη μουσειακή αντίληψη του Κρόκου, οι εκθεσιακοί χώροι αποτελούν διαδοχικά ιστορικά γεγονότα, που σε συνάρτηση με τους χώρους στάσης και την πορεία αποδίδουν μία κυρίαρχη ποιότητα στο σύνολο.

¹² Minissi Fr., *Υπάρχει αρχιτεκτονική των μουσείων;*, Θέματα χώρου + τεχνών, τ. 19/1988. Σελ. 11



«Πρέπει να βρίσκουμε πάντα τρόπο να ξυπνάμε αυτή τα μνήμη και να την τρέφουμε. Θέλω να γυρνάω πάντα σε αυτά τα πράγματα, αισθάνομαι ότι αυτό με βοηθάει όχι μόνο στη δουλειά μου αλλά και στη ζωή μου»

Κυριάκος Κρόκος

εικ. 42: τοξωτό θύρωμα στον
όροφο του δώματος

¹³ Klotz H. , *The history of Post – Modern architecture*, London 1998, p. 128 | Α. Χαραλαμπίδης, *Η τέχνη του 20ου αιώνα*, τ.3, Θεσσαλονίκη 1995, σ. 403

«Πρόθεσή μου είναι ο χώρος αυτός να λειτουργήσει αποκαλυπτικά, ανακαλώντας τη μνήμη»

Κ. Κρόκος

(για το βόρειο αίθριο που διατρέχεται περιμετρικά από στοά και κλείνεται στη βόρεια πλευρά με τοίχο απομονώνοντας το κτίριο από τη λεωφόρο Στράτου)

εικ. 43: στοά στη νότια πλευρά του εσωτερικού βόρειου αιθρίου

Το μουσείο χωρίς να επαφίεται στις αυστηρές αρχές του μοντερνισμού, προβαίνει σε ένα διαρκή διάλογο με το βαθύτερο νόημα της παράδοσης. Ο αρχιτέκτονας διατρέχει στις αιώνιες και διαχρονικές αξίες της παράδοσης, σε διαχρονικά αρχέτυπα, όπως το **αίθριο** και η **στοά** που μέσω μνημονικών συνειρμών εντυπώνονται και μεταφέρονται όχι ως δάνεια, αλλά ως στοιχεία μιας εξελικτικής διαδικασίας, που εξυπηρετούν νέες λειτουργικές και αισθητικές ανάγκες.

Τα υλικά, ο προσεγμένος σχεδιασμός του εσωτερικού χώρου, η εμμονή στη λεπτομέρεια, η μεταγραφή αρχετύπων διατάξεων και η διακοσμητική απόδοση σημείων υπερβαίνουν ένα από λειτουργικό διάγραμμα, αγγίζοντας τα όρια του «μύθου». «Ο μύθος», γράφει ο Η. Klotz, «δεν πλάθεται με το να συνδυάσει κανείς απλώς, έστω και επιτυχημένα, μερικές γεωμετρικές μορφές. Μόνο όταν ένα οικοδόμημα σταματήσει να είναι δεμένο αποκλειστικά με τον εαυτό του, μόνον όταν επιτραπούν υπαινιγμοί και συνειρμοί που υπερβαίνουν το ίδιο το κτίριο, υπάρχει η δυνατότητα να δημιουργηθεί ένας αρχιτεκτονικός μύθος».¹³



Το καλοκαίρι του 2000 ξεκίνησε ο διεθνής διαγωνισμός προεπιλογής μελετητών για την εκπόνηση των σχεδίων του Νέου Μουσείου που θα στεγάσει τα αριστουργήματα της Ακρόπολης. Επικρατέστερη κρίθηκε η πρόταση του Γαλλοελβετού αρχιτέκτονα Bernard Tschumi και του ελληνικού γραφείου του Μιχάλη Φωτιάδη και το 2009 ανοίγουν οι πέρτες του για το κοινό.¹⁴

Το μουσείο βρίσκεται στην νότια κλιτή της Ακροπόλεως, στο οικόπεδο του πρώην στρατοπέδου Μακρυγιάννη, σε ευθεία απόσταση 280 μέτρων από τον Παρθενώνα. Η κύρια είσοδος του κτηρίου βρίσκεται επί της οδού Διονυσίου Αρεοπαγίτου ενώ περικλείεται από τις οδούς Μακρυγιάννη, Χατζηχρήστου και Μητσαίων.

Πρόκειται από μία πρόταση που χαρακτηρίζεται από ιδιαίτερα έντονη κεντρική ιδέα, η οποία με απλό και καθοριστικό τρόπο συνθέτει τις προσδοκίες της παγκόσμιας κοινότητας για την επανασύνδεση των γλυπτών της Ακρόπολης με τις απαιτήσεις της σύγχρονης αρχιτεκτονικής δημιουργίας. Το κτίριο αρθρώνεται με βάση, κορμό και στέψη. Η πρόταση αυτή βγάζει τον επισκέπτη από τον κλειστό πυρήνα του μουσείου, όπου συνήθως βρίσκονται τα κορυφαία ευρήματα και τον ανεβάζει σε ένα σχεδόν αέρινο χώρο.¹⁵

νέο μουσείο Ακρόπολης

Bernard Tschumi

Αθήνα | 2009

¹⁴ Tschumi B., *Το Νέο Μουσείο Ακρόπολης*, στο ηλεκτρονικό περιοδικό interior357 [http://www.interior357.com/108.htm]

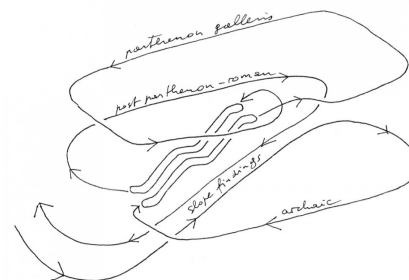
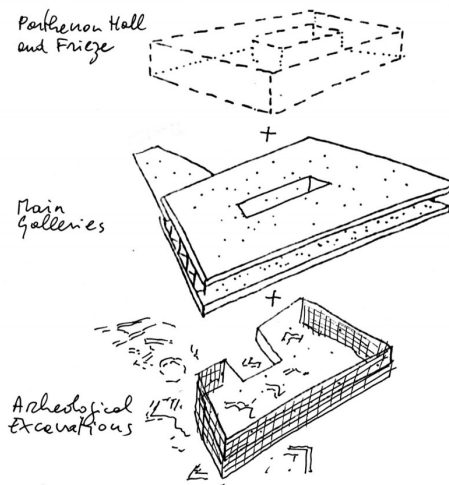
¹⁵ *The new Acropolis Museum – Το Νέο Μουσείο της Ακρόπολης: Ο Διεθνής Διαγωνισμός ΟΑΝΜΑ 2002*



εικ. 44: εξωτερική άποψη μουσείου
| σχέση με περιβάλλοντα χώρο

εικ. 45: σκίτσο κεντρικής ιδέας (αριστερά)
εικ.46: διάγραμμα κυκλοφορίας (δεξιά)

¹⁶ Αίσωπος Γιάννης, *The new Acropolis Museum: Remaking the Collective*, σελ. 63-64 στο «The New Acropolis Museum», επιμ: Bernard Tschumi Architects, Νέα Υόρκη, 2009.



Το σχέδιο του Tschumi εμπλέκει τρεις συλλήψεις: το φως, την κίνηση και τον αρχιτεκτονικό προγραμματισμό.¹⁶

Η κίνηση:

Η διαδρομή του επισκέπτη σχηματίζει ένα τρισδιάστατο βρόγχο, προσφέροντας μια αρχιτεκτονική και χωρική εμπειρία με αφετηρία την αρχαιολογική ανασκαφή ως την αίθουσα του Παρθενώνα και πίσω. Η αρχιτεκτονική συλλαμβάνει την κίνηση του επισκέπτη ως ένα οιονεί σπειροειδές, ροϊκό και συνεχές διαμέσου των τριών επιπέδων της μουσειακής αφήγησης.

Το φως:

Το μουσείο βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στον φυσικό φωτισμό, καθώς παρουσιάζει κυρίως έργα γλυπτικής τα οποία απαιτούν διαφορετικές συνθήκες φωτισμού από άλλους τύπους μουσείων.

Η αρχιτεκτονική:

Το μουσείο δομείται γύρω από ένα πυρήνα από σκυρόδεμα με τις ακριβείς διαστάσεις της ζωφόρου του Παρθενώνα. Μέσα στον κεντρικό πυρήνα τοποθετούνται οι χώροι υποστήριξης ενώ γύρω του, και στο αίθριο που δημιουργείται, αναπτύσσονται οι εκθεσιακοί χώροι του μουσείου.

Η έννοια της περιπλάνησης στους σύγχρονους μουσειακούς χώρους η διερεύνηση της κίνησης ως θεμελιακό δομικό μοντέλο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό



«Ακολουθήσαμε μια μινιμαλιστική γραμμή, τόσο σε ότι αφορά τα υλικά όσο και στη φόρμα, καθώς δεν θέλαμε, κατ' ουδέν τρόπο να αντιπαρεθετούμε στον Παρθενώνα. Υπήρξαν, ξέρετε, κάποιοι που υποστήριζαν ότι το Νέο Μουσείο θα έπρεπε να έχει το στυλ του Παρθενώνα. Όμως ποιος θέλει -εγώ τουλάχιστον δεν το ήθελα καθόλου- να μιμηθεί τον Φειδία; Ήθελα, όμως, να σκεφτώ όπως ο Πυθαγόρας. Δηλαδή, να έχω στο μυαλό μου τα μαθηματικά και τη γεωμετρία και να αρχίσω από ένα επίπεδο αφαίρεσης»

Bernard Tschumi

εικ. 47: εσωτερική άποψη
εκθεσιακών χώρων



εικ. 48: εσωτερική άποψη
εκθεσιακών χώρων

Το πρώτο επίπεδο συνδέεται με τις ανασκαφές. Είναι κάτι πρωτόγνωρο να πρέπει να διασώσεις και να αναδείξεις τα ευρήματα και γι' αυτό χρειάστηκε να κατασκευαστεί το κτίριο πάνω σε πιλοτή. Το ισόγειο στην πραγματικότητα έγινε για να προβάλλει τις ανασκαφές και γι' αυτό υπάρχει, αντί άλλου υλικού στο δάπεδο, γυαλί. Το δεύτερο επίπεδο έχει κατασκευαστεί για να φιλοξενήσει όλα τα γλυπτά και τα έργα που συνδέονται με την Ακρόπολη. Αυτό το μέρος του κτιρίου, η γεωμετρία του, ακολουθεί τη γεωμετρία του δρόμου. Όμως η αίθουσα στο τρίτο επίπεδο, όλη από γυαλί, είναι το αντίστοιχο του Παρθενώνα. Είναι απολύτως παράλληλη προς τον Παρθενώνα. Γι' αυτό το κτίριο μοιάζει να αλλάζει πορεία στο τελευταίο πάτωμα και οι γωνίες του εξέρχουν από το υπόλοιπο κτίριο, πάνω από τον δρόμο.¹⁷

¹⁷ Βασιλειάδου Τέα, *Στο μυαλό του αρχιτέκτονα*, ΕΙΚΟΝΕΣ | ΕΘΝΟΣ, Ιούνιος 2009



εικ. 49: ο τελευταίος όροφος ξεφεύγει από το υπόλοιπο περίγραμμα

Η έννοια της περιπλάνησης στους σύγχρονους μουσειακούς χώρους
η διερεύνηση της κίνησης ως θεμελιακό δομικό μοντέλο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό



εικ. 50: η σχέση των εκθεμάτων
με το μνημείο του Παρθενώνα



εικ.51: η σχέση του νέου
μουσείου με την ακρόπολη

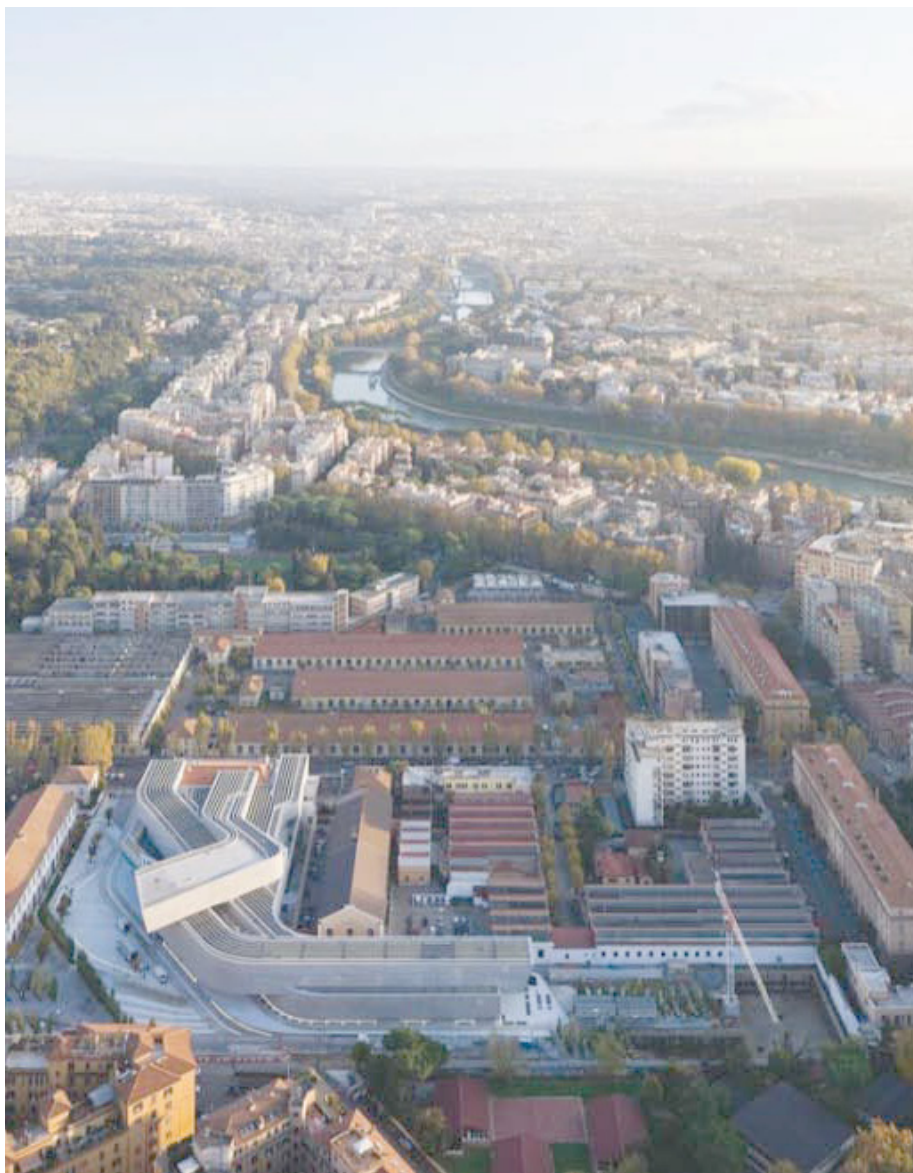
Το κτίριο αυτό αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα μουσείου που προβάλλει και προωθεί την επαφή του κόσμου με τον περιβάλλοντα χώρο. Η κατασκευή του κελύφους παίζει καθοριστικό ρόλο καθώς επιτρέπει στον επισκέπτη να παρατηρήσει την πόλη από διαφορετικές οπτικές γωνίες. Το σημαντικότερο «έκθεμα» με το οποίο συνδιαλέγεται ο περιηγητής είναι ο Παρθενώνας που στέκεται απέναντί του καθώς εισέρχεται στο ανώτατο επίπεδο του μουσείου, γεγονός το οποίο οδηγεί σε έναν ανοιχτό διάλογο με αυτό που παρατηρεί. Στο σημείο αυτό μπορεί να τοποθετηθεί μία αντιπαραβολή με την ανάβαση στο βράχο της Ακρόπολης. Ωστόσο, οι δύο εμπειρίες είναι εντελώς διαφορετικές: Στη μεν πορεία ανόδου προς τον βράχο, ο περιπατητής αντιλαμβάνεται, τόσο με το σώμα όσο και το βλέμμα του, τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του εδάφους, τη γεωμετρία του ανάγλυφου, την ιδιαίτερη βλάστηση και, βέβαια, τα παιγνίδια των αποκαλύψεων και αποκρύψεων της θέας προς την Ακρόπολη που σκηνοθέτησε ο Δημήτρης Πικιώνης. Στην διαδρομή αυτή, ο επισκέπτης μπορεί, ακόμη και σήμερα, να αντιληφθεί τη δύναμη της γης, τα χθόνια χαρακτηριστικά και τη μυθολογική διάσταση του τόπου. Αντίστοιχα, **στην εμπειρία του αρχιτεκτονικού περιπάτου του νέου Μουσείου, κυριαρχεί η οπτική αντίληψη του χώρου.** Τα εκτεταμένα υαλοστάσια των όψεων και τα γυάλινα δάπεδα αναδεικνύουν το θέαμα της Ακρόπολης και των διαδοχικών στρώσεων της ιστορίας. Το Μουσείο λειτουργεί ως ένας οπτικός μηχανισμός ο οποίος καταγράφει το θέαμα της πόλης και ακτινογραφεί το έδαφος της. Η ιλιγγιώδης διαφάνεια του χώρου αποδεσμεύει τον επισκέπτη από το απομυθοποιημένο, πλέον, έδαφος. Η αποδέσμευση από το έδαφος και τις αρχαϊκές εμμονές του Πικιώνη αποτελεί, τόσο κυριολεκτικά όσο και συμβολικά, μια διαδικασία αποστασιοποίησης από τον ίδιο τον τόπο.¹⁸

¹⁸ Δραγώνας Πάνος, *Μετά (την) Ακρόπολη, Αρχιτεκτονικά Θέματα* 44, 2010



εικ. 52: η σχέση των εκθεμάτων με το μνημείο του Παρθενώνα

Η έννοια της περιπλάνησης στους σύγχρονους μουσειακούς χώρους
η διερεύνηση της κίνησης ως θεμελιακό δομικό μοντέλο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό



εικ.53: η σχέση του μουσείου με
τον περιβάλλοντα χώρο

MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo

Zaha Hadid

Ρώμη | 2010

Ο σχεδιασμός του Μαχχί είναι αποτέλεσμα ενός διεθνούς διαγωνισμού ο οποίος έλαβε χώρα το 1998 στη Ρώμη για να στεγάσει το πρώτο μουσείο μοντέρνας τέχνης της χώρας. Το αρχιτεκτονικό γραφείο της Zaha Hadid κέρδισε το πρώτο βραβείο. Το μουσείο άρχισε να κτίζεται το 1999 και ολοκληρώθηκε το 2009, ενώ οι πόρτες για το κοινό άνοιξαν τον Μάιο του 2010.

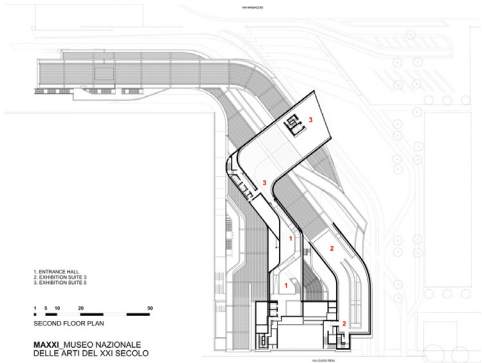
Το μουσείο στεγάζει δύο ιδρύματα: το Maxxi Arte και το Maxxi Architecture. Στο λειτουργικό του πρόγραμμα περιλαμβάνει χώρους οι οποίοι θα φιλοξενήσουν μόνιμες και προσωρινές εκθέσεις (6.000 μ²), ένα αμφιθέατρο, βιβλιοθήκη, εργαστήρια, βιβλιοπωλείο, καφετέρια και πλήθος υπαίθριων δημόσιων χώρων. Οι χώροι αυτοί αναπτύσσονται σε τρία επίπεδα σε ένα οικόπεδο με συνολικό εμβαδό 27.000 μ².

Ως προς τη μορφή του, το μουσείο μοιάζει με μία πρώτη ματιά να έχει δημιουργηθεί τυχαία, μέσα από ένα σύμπλεγμα κινήσεων και μορφών στο χώρο. Με μία δεύτερη ανάγνωση, ωστόσο, θα λέγαμε ότι η σύνθεση χαρακτηρίζεται από μία ανάμειξη ανορθόδοξων γωνιών και ρευστών καμπυλών. Η εναλλαγή την ευθείας και της καμπύλης είναι που προσδίδει αυτή τη ρευστότητα στον όγκο και κάνει το κτίριο να αποκτά ένα ευλύγιστο και εύκαμπτο περίβλημα και ένα οριακά κινητικό κέλυφος.

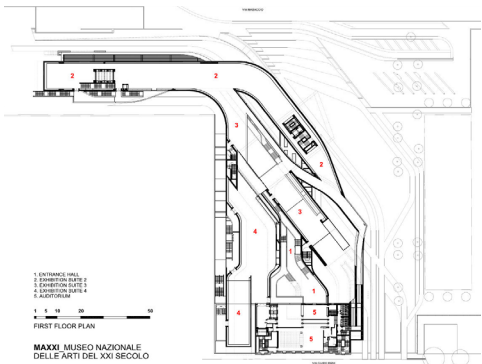


εικ. 54: εξωτερική άποψη κτιρίου

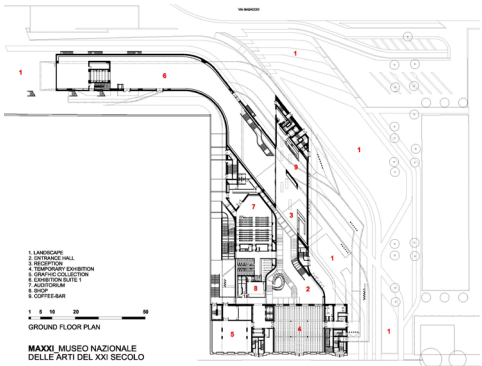
Η έννοια της περιπλάνησης στους σύγχρονους μουσειακούς χώρους
η διερεύνηση της κίνησης ως θεμελιακό δομικό μοντέλο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό



εικ. 55: σχέδιο κάτοψης β' ορόφου



εικ. 56: σχέδιο κάτοψης α' ορόφου



εικ. 57: σχέδιο κάτοψης ισόγειου

Σύμφωνα με την Hadid σκοπός του σχεδιασμού ήταν να δημιουργηθεί η αίσθηση του περιπάτου. Ήθελε ο επισκέπτης να νιώθει ότι περπατά σε έναν δημόσιο χώρο. Δημιουργεί, λοιπόν, έναν δίκτυο κίνησης το οποίο ξεκινάει από τον χώρο υποδοχής και οδηγεί στα τρία επίπεδα εκθεσιακών χώρων. Το δίκτυο αυτό αποτελείται από ένα σύμπλεγμα από μαύρες μεταλλικές σκάλες, ράμπες, γέφυρες και διακλαδώσεις, το οποίο μοιάζει σαν να είναι ένα μαύρο γλυπτό που ξετυλίγεται πάνω από τον επισκέπτη σε μια πανδαισία κίνησης. Το σημείο αυτό του μουσείου προσφέρει μια συναρπαστική χωρική εμπειρία, είναι σαν να κινείσαι σε ανεμοστρόβιλο. Οι στροφές του σώματος είναι απροσδόκητες, το ίδιο και οι διακλαδώσεις οι οποίες αναγκάζουν τον επισκέπτη να κάνει μια επιλογή δίχως να γνωρίζει που θα οδηγηθεί στη συνέχεια.

Κάθε επίπεδο σχεδιάζεται διαφορετικά και δεν εμφανίζεται το στοιχείο της επανάληψης. Στόχος είναι να μην εγκλωβιστούν οι κινήσεις σε ένα κατακόρυφο πυρήνα αλλά να δημιουργηθεί ένα πολύπλοκο χωρικό δίκτυο εναλλακτικών διαδρομών το οποίο αποδίδει μία έντονα ενεργητική και κινητική κατάσταση. Για το λόγο αυτό, η κίνηση του επισκέπτη στο μουσείο είναι ένα αρκετά πολύπλοκο θέμα, διότι κάθε επίπεδο, κάθε εκθεσιακός χώρος, κάθε διαδρομή προσφέρει διαφορετικές ποιότητες κίνησης.



εικ. 58: η σχέση των επιπέδων με το κεντρικό κλιμακοστάσιο

Μέσα σε αυτή τη λαβυρινθώδη πορεία, η διαδρομή που καλείται να ακολουθήσει ο επισκέπτης είναι προσωπική επιλογή. Δεν υπάρχει τίποτα που να τον κατευθύνει και να του υποδεικνύει ποιο δρόμο πρέπει να ακολουθήσει. Πολλές φορές αυτό αγγίζει τα όρια της χωρικής σύγχυσης καθώς ο επισκέπτης είναι πιθανό να χάσει τον προσανατολισμό του. Ωστόσο, σύμφωνα με τη Hadid, αυτό ήταν ζητούμενο του σχεδιασμού καθώς υποστηρίζει ότι:

«Η πρόταση του σχεδιασμού προάγει μια αποκλήρωση του προσανατολισμένου χώρου έκθεσης. Αντί για αυτό, η ιδέα μιας κίνησης παίρνει μια ενσαρκωμένη μορφή. Η κίνηση προβάλλει έτσι σαν αρχιτεκτονικό μοτίβο αλλά επίσης και σαν ένας τρόπος να ταξιδέψεις πειραματικά μέσα στο μουσείο»¹⁹

Ένα άλλο χαρακτηριστικό του σχεδιασμού είναι ότι δεν γίνεται σαφής διαχωρισμός του ποιός είναι εκθεσιακός χώρος και ποιός χώρος κίνησης. Η σχεδιαστική αυτή επιλογή είναι λογική καθώς η σύγχρονη τέχνη δεν έχει πλέον ανάγκη τους συμβατικούς χώρους έκθεσης που κυριάρχησαν στο παρελθόν, αλλά μπορεί να εκτεθεί σε οποιονδήποτε χώρο καθώς δεν αναφέρεται πια μόνο σε δισδιάστατους πίνακες. Στο Μαχχί υπάρχει ένα πλήθος χώρων οι οποίοι αν και θεωρητικά ανήκουν στο τμήμα της κίνησης, πρακτικά λειτουργούν και αυτοί ως εκθεσιακοί. Σύμφωνα με αυτή τη σχεδιαστική αρχή, ολόκληρο το μουσείο μπορεί να αξιοποιηθεί για την έκθεση της τέχνης, δίνοντας έτσι την ελευθερία στους επιμελητές των εκθέσεων να δημιουργήσουν πρωτότυπες και μοναδικές εκθέσεις.

¹⁹ Luis Roho de Castro, *Συζήτηση με τη Zaha Hadid*, El Croquis αρ. 103 2001



εικ. 59: οι διάδρομοι κυκλοφορίας λειτουργούν ως εκθεσιακοί χώροι

εικ. 60: η μορφή του κεντρικού
κλιμακοστασίου



Ενδιαφέρον παρουσιάζει, ακόμη, το γεγονός ότι μέσω της κίνησης στο μουσείο ο θεατής έχει τον χρόνο να στοχαστεί σε σχέση με τα όσα είδε. Στα περισσότερα μουσεία έχουμε συνηθίσει να βλέπουμε την τέχνη μέσα από μια ομαλή ροή της κίνησής μας, ο ένας χώρος διαδέχεται τον επόμενο ατέρμονα. Για να μεταβείς, λοιπόν, από έναν εκθεσιακό χώρο σε έναν άλλο πρέπει να διανύσεις μια αρκετά μεγάλη απόσταση η οποία ορίζεται συνήθως μέσα από διαδρόμους και δαιδαλώδεις ράμπες. Ενδιάμεσα δηλαδή από τους διάφορους εκθεσιακούς χώρους παρεμβάλλονται και άλλες διαδρομές. Με αυτόν τον τρόπο ο επισκέπτης έχει τη δυνατότητα αφού έχει φορτώσει την μνήμη του με ατελείωτες εικόνες, να τις ξανασκεφτεί, να τις εμπεδώσει και να βιώσει έτσι την τέχνη μέσα από μια πορεία η οποία του δίνει την δυνατότητα για περαιτέρω σκέψη και επεξεργασία των όσων είδε.



εικ. 01: εσωτερική άποψη διαδρόμων

εικ. 62: ο χώρος καλεί τον επισκέπτη να τον εξερευνήσει

²⁰ Ο Aaron Betsky είναι αρχιτέκτονας, κριτικός, curator και εκπαιδευτικός ενώ ταυτόχρονα γράφει άρθρα για την αρχιτεκτονική και το design. Από τον Αύγουστο του 2006 είναι διευθυντής του Cincinnati Art Museum, το οποίο έχει σχεδιάσει η Hadid.



Στο Μαχχί υποβάσκει μια κινηματογραφική αφήγηση του χώρου. Ο επισκέπτης εδώ, αναγνωρίζει σταδιακά, ότι κύριο ζητούμενο της αρχιτεκτονικής σύνθεσης είναι η ανάδειξη του χώρου. Ο χώρος και ο τόπος δεν είναι ποτέ ξεκάθαρος, υπάρχει μονίμως η αίσθηση της αναγνώρισης και της κατανόησης. Οι αισθήσεις είναι σε εγρήγορση προκειμένου να εξερευνήσεις και να συνδυάσεις τις χωρικές πληροφορίες που σου δίνονται καρέ-καρέ για την εξαγωγή ενός τελικού συναισθήματος. Στόχος του Μαχχί είναι λοιπόν να αναδείξει μια ενιαία αίσθηση και αισθητική μέσα από ένα σύνολο επιλογών, αναδρομών και επαναλήψεων κινησιακών και οπτικών χειρισμών. Χαρακτηριστικά είναι τα λόγια του Aaron Betsky²⁰:

«Η Zaha Hadid είναι μια καταπληκτική κινηματογραφίστρια. Κινείται στο χώρο όπως ο φακός μιας κάμερας. Παρατηρεί σε αργή κίνηση, κάνει πανοραμικές λήψεις, σαρώνει όλη την πόλη, επικεντρώνεται και συγχρόνως διηγείται με αφηγηματικούς ρυθμούς ό,τι έχει καταγράψει. Ερευνά με θάρρος τα πάντα, επιβραδύνει και επιταχύνει τους ρυθμούς της καθημερινής ζωής και υποβάλλει το περιβάλλον σε μια χειρουργική αναπαράσταση μέσα από την αρχιτεκτονική της. Στην ουσία χτίζει την έκρηξη ενός δεκάτου του δευτερολέπτου»

Η έννοια της περιπλάνησης στους σύγχρονους μουσειακούς χώρους
η διερεύνηση της κίνησης ως θεμελιακό δομικό μοντέλο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό



εικ. 63: ο χώρος ενισχύει τη συνάντηση
και την αλληλεπίδραση των ανθρώπων

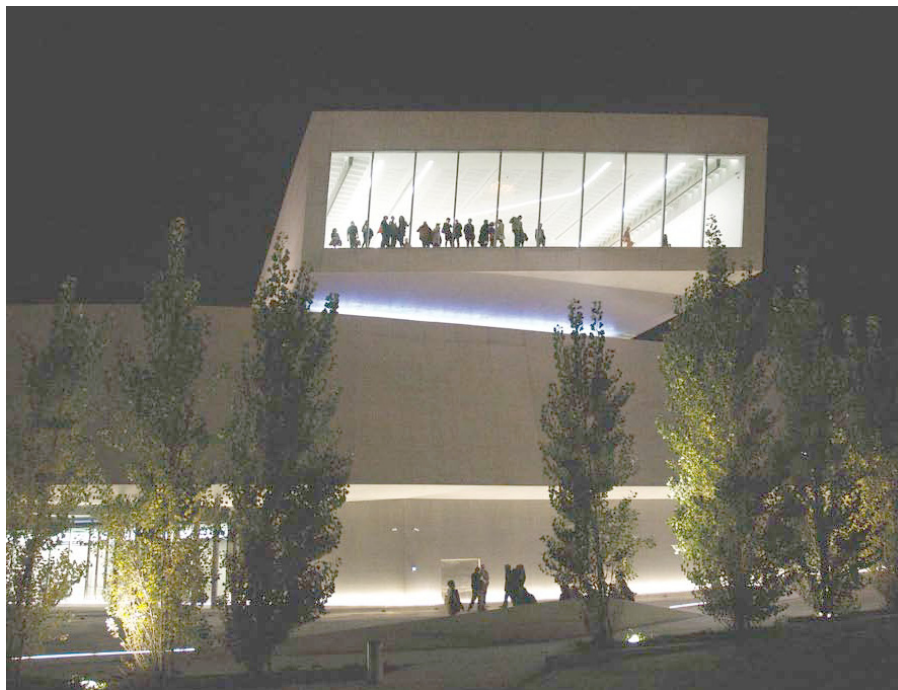


εικ. 64: ο επισκέπτης γίνεται ο ίδιος
το έκθεμα

²¹Γκάριτζιου Ηλιάνα | Παπαναγιώτου Στάθης, *from Guggenheim to Contemporary Maxxi*, ερευνητική εργασία, ΕΜΠ, Σεπτέμβριος 2010

Η αρχιτέκτονας παράλληλα με το σχεδιασμό των εκθεσιακών συνέθεσε και μια ολόκληρη χορογραφία της συνάντησης. Τα βλέμματα των επισκεπτών διασταυρώνονται αρχικά διαμέσου των περιελίξεων της ράμπας του αίθριου, για να μοιραστούν και να χαθούν στη συνέχεια σε όλο το υπόλοιπο σώμα του κτιρίου. Υπάρχουν σημεία στα οποία οι επισκέπτες νιώθουν τα βλέμματα από το εξωτερικό περιβάλλον και δημιουργείται έτσι η αίσθηση πως οι ίδιοι είναι το έκθεμα, ενώ τα μεγάλα εσωτερικά ανοίγματα δημιουργούν δίπολα βλέμματος ανάμεσα στα άτομα διαφορετικών χώρων, εντάσσοντάς τα ομαλά στους χώρους όπου απευθύνεται το βλέμμα.

Το σύγχρονο Μαχχί απελευθερωμένο από συμβολισμούς, απλώς προσπαθεί να δημιουργήσει ένα οικείο περιβάλλον ή καλύτερα να δώσει στον άνθρωπο του τώρα ό,τι έχει ανάγκη. Έτσι δημιουργεί έναν κλειστό χώρο, εφάμιλλο του χαμένου δημόσιου, προσπαθώντας να τονίσει αξίες όπως η συνάντηση, η ατομική βούληση στη κίνηση, ο ελεύθερος στοχασμός, η παρατήρηση.²¹



εικ. 65: ο επισκέπτης γίνεται ο ίδιος το έκθεμα

Το μουσείο Het Valkhof τοποθετείται στην πόλη Nijmegen της Ολλανδίας και κατασκευάστηκε από την ομάδα UNstudio την περίοδο 1995 – 99. Οι συλλογές του περιλαμβάνουν αρχαιολογικά ευρήματα αλλά και έργα σύγχρονης τέχνης και εκτείνονται σε μία έκταση 2.700 μ². Σκοπός ήταν να σχεδιαστεί το μουσείο ως ένα υβριδικός χώρος, συνδυάζοντας χώρους για έκθεση, περισυλλογή και κοινωνική συνάντηση.²²

Το Μουσείο βρίσκεται σε ένα ιστορικό τριπλό σημείο και οριοθετείται από την παλιά πόλη με τον προμαχώνα και τις αποθήκες πάγου, την πλατεία της αγοράς με την πόλη πίσω της και το γειτονικό τοπίο με θέα πάνω από τον ποταμό Waal και το μεσαιωνικό κάστρο Valkhof. Το κτίριο τοποθετείται με τέτοιο τρόπο ώστε να σέβεται τις τρεις αυτές διαφορετικές καταστάσεις, πάνω σε ένα πλάτωμα στα δυτικά της πόλης, στην κορυφή της πλαγιάς που καταλήγει στον ποταμό και δημιουργεί, έτσι, μία γέφυρα ανάμεσα στο αστικό περιβάλλον και το τοπίο.

Χωρίς να ληφθεί υπόψη η κλίμακα των κατοικιών από την αντίθετη μεριά του δρόμου και χωρίς να είναι αμέσως φανερές οι λειτουργίες του, το επίμηκες, χαμηλό κτίριο το συναντάμε ψυχρό και σε απόσταση. Το μακρύ δυτικό μέτωπο εκτείνεται ως μία λαμπερή μπλε οθόνη μπροστά από την πλατεία και είναι σε διάλογο με τον ουρανό πάνω από την πόλη προετοιμάζοντας τους επισκέπτες για αυτό που πρόκειται να αντιμετωπίσουν. Ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός εκφράζεται με τη λογική του γυάλινου κουτιού το οποίο παρουσιάζει ένα ομοιογενές εξωτερικό περίβλημα, αδιαφανές προς τη μεριά της πόλης και διαφανές προς τη μεριά του τοπίου. Η ενότητα του γυάλινου κουτιού επιτυγχάνεται με τη χρήση δύο διαφορετικών ειδών γυάλινων τοίχων, τα οποία συγχωνεύονται άψογα με το ένα το άλλο. Το πρώτο αποτελείται από ένα προστατευτικό γυάλινο δέρμα πάνω από ένα υπόστρωμα από σκυρόδεμα και χρωματιστές μονωτικές πλάκες. Το δεύτερο αποτελείται από διαφανές γυαλί ασφαλείας.



Het Valkhof museum

UNstudio

Nijmegen | 1999

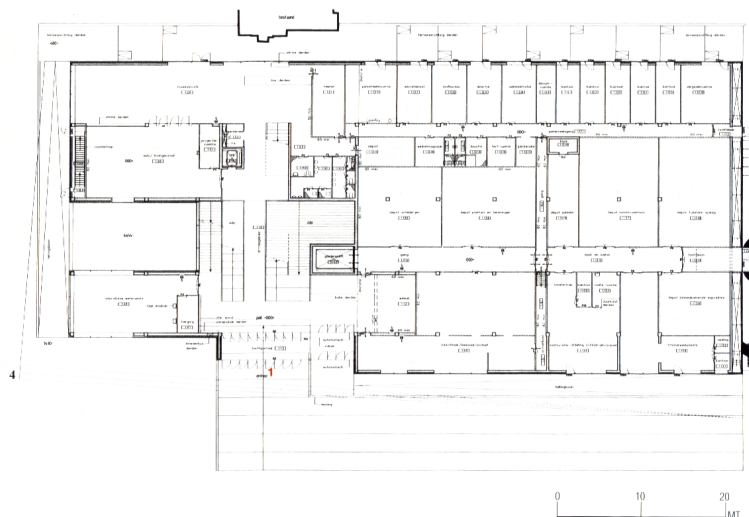
²²<http://www.unstudio.com/projects/het-valkhof-museum>

εικ. 66: πρόσοψη κτιρίου

Το κτίριο, ακόμη, εσωτερικεύει την τοπολογία του τοπίου, ώστε να παράγει ιδιαίτερους χώρους με απώτερο στόχο η αρχαία ιστορία της περιοχής να γίνεται κομμάτι της επίσκεψης στο μουσείο. Αυτό επιτυγχάνεται με την ανύψωση του δαπέδου στο επίπεδο του προμαχώνα με θέα πάνω από τον ποταμό Waal.

Το σύγχρονο μουσείο, όπως προαναφέραμε, είναι ένας συνδυασμός από σούπερ μάρκετ, ναό και τουριστικό αξιοθέατο. Αυτό το ετερογενές σύνολο λειτουργιών επιβάλλει μια μεγάλη ποικιλία από τεχνικές και κατασκευαστικές απαιτήσεις. Η μεγάλη ποικιλία των αντικειμένων και έργων τέχνης που ανήκουν στις διάφορες μουσειολογικές συλλογές αντικατοπτρίζουν, με τη σειρά τους, την ετερογένεια του κτιρίου. **Το κεντρικό ζήτημα σε σχέση με τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό αφορά, συνεπώς, την εισαγωγή ενός στρώματος συνοχής και συνέχειας ως υπόβαθρο που θα υποδεχτεί την ποικιλομορφία και τη διαφοροποίηση.**²³ Τα ενοποιητικά αυτά στοιχεία είναι μία κεντρική σκάλα, η ιδιαίτερη κατασκευή της οροφής και η κίνηση που πραγματοποιεί ο επισκέπτης. Η έμφαση δίνεται με τη συνέχεια του υλικού. Κάθε επιφάνεια – σκάλα, πάτωμα, οροφή – πρέπει να είναι συνεχόμενη ώστε να δημιουργήσει μία ρευστή δυναμική σε μία συνεκτική κατασκευή.

²³<http://www.unstudio.com/media/books/237-museum-het-valkhof-1999>



εικ. 67: σχέδιο κάτοψης ισόγειου



εικ. 68: άποψη της σκάλας

Η 15 μέτρων φαρδιά σκάλα – μαζί με τους ανελκυστήρες – αποτελεί το δομικό πυρήνα του κτιρίου, που συνδέει όλα τα μέρη του μουσείου. Τα γραφεία, οι αίθουσες με τις συλλογές, το καφέ, τα στούντιο και άλλες περιοχές προσεγγίζονται μέσω αυτής. Ο διαχωρισμός της σε έξι παρακλάδια αποτελεί λιγότερο υπενθύμιση των μνημειακών σκαλών των κλασικών μουσείων του 19^{ου} αιώνα, παρά περισσότερο υπενθύμιση ενός αμμόλοφου. Φτάνοντας στην κορυφή της αυτό που αντικρίζει κανείς είναι ένα μεγάλο υαλοστάσιο που αφήνει ελεύθερη τη θέα προς το τοπίο και την κορυφογραμμή με τα αρχαία δένδρα της περιοχής. Η σκάλα ενεργεί, επίσης, ως χωρικός σκηνοθετικός παράγοντας, καθώς το μεγάλο πλάτος και μικρό ύψος την καθιστούν ένα τόπο ανάπαυσης, ευνοϊκό για ανεπίσημες συναντήσεις. Τοπολογικά, η σκάλα του μουσείου είναι ένα συνεχές χαρακτηριστικό που ξεκινάει κοντά στην πλατεία και καταλήγει στη μεγάλη βάση του μπαλκονιού.



εικ. 69: η σκάλα ως χώρος
ανεπίσημων συναντήσεων



εικ. 70: άποψη της ενιαίας οροφής

Η εντύπωση της χωρικής συνέχειας ενισχύεται από την αναρτώμενη οροφή της οποίας η αρχιτεκτονική διάθρωση προσδίδει συνοχή στην εμπειρία του μουσείου.²⁴ Η διπλής καμπύλης κυματοειδής μορφή της οροφής επιπλέει γύρω από τις γυάλινες πλάκες του δωματίου. Η εικόνα της κυματιστής κίνησης ανάγεται σε μία μεταφορά για έναν ρευστό χώρο. Η ρυθμική επανάληψη του κυματιστού μοτίβου δημιουργεί ένα υπόβαθρο το οποίο συνοδεύει διακριτικά τον επισκέπτη στην περιήγησή του στο μουσείο.²⁵ Από τη στιγμή που ο επισκέπτης θα εισέλθει στο εσωτερικό, η οροφή θα τραβήξει το βλέμμα του ψηλά, προς τον προμαχώνα της πόλης, και ως εκ τούτου, προς τον άνω όροφο του μουσείου. Ενώ η σκάλα τον κατευθύνει προς τα πάνω, το κύμα της οροφής κινείται μαζί του. Η οροφή δημιουργεί, επίσης, τη σύνδεση μεταξύ των ποικίλων μερών των εκθεσιακών χώρων. Η συνεχόμενη μορφή της ενεργοποιεί ένα διακοσμητικό συνδετικό μοτίβο, που εκτείνεται σαν τεχνητός ουρανός πάνω από τα δωμάτια. Πίσω από τα κύματα είναι κρυμμένες οι τεχνικές εγκαταστάσεις – τα φωτιστικά, τα ακουστικά πάνελ, η θέρμανση, το κλιματιστικό και άλλες εγκαταστάσεις. Συνοπτικά, η οροφή αποτελεί μια ανοικτή δομή ενσωματώνοντας κυκλοφοριακές, τεχνικές και αρχιτεκτονικές λειτουργίες.

²⁴<http://www.unstudio.com/projects/het-valkhof-museum>

²⁵ Sowa Axel, *Museo Het Valkhof, Nijmegen, Paesi Bassi, Domus* 824, Μάρτιος 2000, σελ.42 – 49

Στο μουσείο όλες οι πτυχές υλικών και άυλων συνεργάζονται για να σχηματίσουν μια νέα οργάνωση μουσείου. Η κίνηση αποτελεί βασική δομική αρχή της νέας αυτής οργάνωσης. Τα εκθέματα που παρουσιάζονται στο μουσείο αυτό είναι δύο ειδών – το τοπίο και οι μουσειολογικές συλλογές – επομένως, η κίνηση διαρθρώνεται με δύο τρόπους.

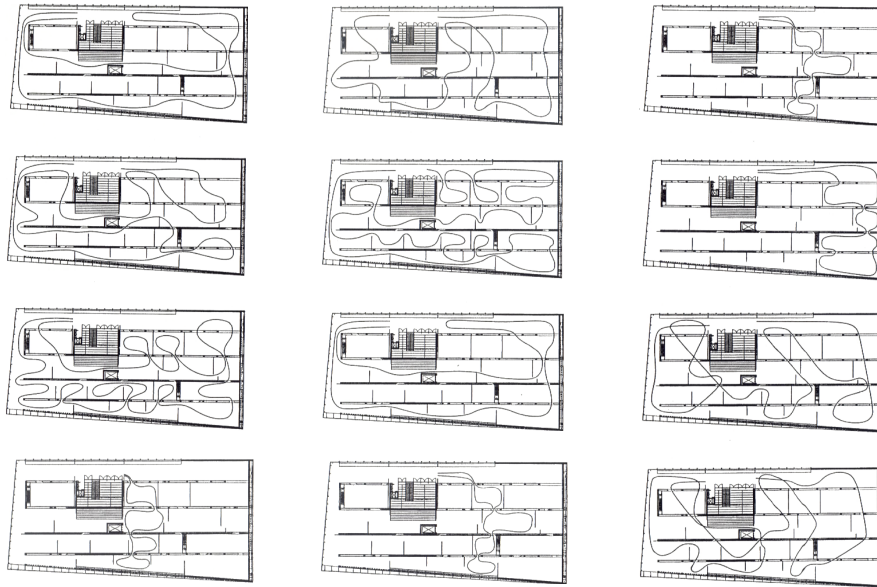
Ενώ οι όψεις προς την πόλη διαμορφώνουν ένα ομοιογενές και αδιαφανές εξωτερικό, η διαδρομή μέσα στο μουσείο γίνεται αντιληπτή ως ένα σύνολο από καρτέ και θεάσεις δια μέσου του τοπίου. Τα μεγάλα υαλοστάσια στην βόρεια πλευρά του μουσείου μετατρέπει το τοπίο στο κυριότερο έκθεμα. Η θέα αρχίζει να ξεδιπλώνεται κατά μήκος ενός εσωτερικού διαδρόμου | λεωφόρου χωρίς να παρεμβάλλονται άλλα εκθέματα, καθιστώντας πρόκληση για τον επισκέπτη να αποχωριστεί για λίγο την τέχνη. Η θέα ενισχύεται από την ιδιαίτερη τοπογραφία του τοπίου.

«Χάρη στην τοποθεσία και το σχήμα του, το κτίριο μεσολαβεί αιωρείται στην πόλη και την ύπαιθρο. Το Μουσείο παρουσιάζει μια κλειστή όψη στην πόλη, αλλά προσφέρει μια ποικιλία θεάσεων προς το τοπίο. Στο εσωτερικό, ένα εκπληκτικό χαρακτηριστικό είναι η σκάλα, η οποία οδηγεί προς τα πάνω, με τη μορφή ενός αμμόλοφου, και στη συνέχεια ανοίγει προς μια μεγάλη εσωτερική λεωφόρο. Η συνεχόμενη κυματιστή οροφή τονίζει τη χωρική συνέχεια, επιτρέποντας ταυτόχρονα την ποικιλία στα μεμονωμένα δωμάτια»

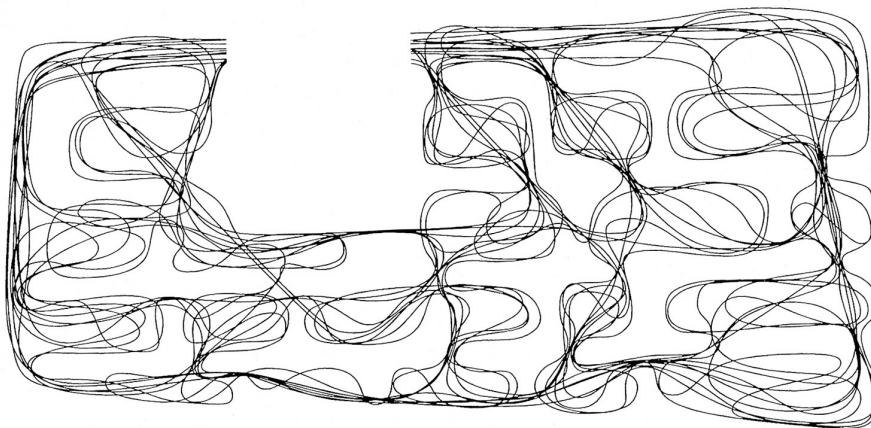
Ben van Berkel



εικ. 71: άποψη του διαδρόμου με θέα το τοπίο



εικ. 72: πιθανά μονοπάτια κίνησης



εικ. 73: σκίτσο αναπαράστασης
των 88 διαφορετικών διαδρομών

Μεγαλύτερο ενδιαφέρον, ωστόσο, παρουσιάζει η κίνηση που ακολουθεί ο επισκέπτης διαμέσου των συλλογών, οι οποίες μπορούν να παρατηρηθούν μέσα από 88 διαφορετικές διαδρομές, δημιουργώντας προσωπικούς χάρτες και κάνοντας τους επισκέπτες να επιστρέψουν στην αρχή και να ξεκινήσουν πάλι επιλέγοντας ένα άλλο μονοπάτι. Πρόθεση των αρχιτεκτόνων ήταν τα ελεύθερα αυτά μοτίβα κίνησης να αποτελέσουν μια εικονική, ενοποιητική δομή που προέρχεται από τις διαδρομές που ακολουθούν οι επισκέπτες. Προκειμένου να τοποθετήσουν όσο λιγότερα εμπόδια γίνεται σε αυτή την ελεύθερη διαδρομή, οι αρχιτέκτονες χρησιμοποίησαν τοίχους, οι οποίοι ενώ προσδίδουν στους εκθεσιακούς χώρους μία δομή, δεν δημιουργούν κανενός είδους ιεραρχίες στην επιλογή της κίνησης. Αποτέλεσμα είναι αρχικά μία σειρά παράλληλων στρωμάτων – αιθουσών στην κατεύθυνση ανατολής – δύσης, τα οποία υποδιαιρούνται ξανά ανάλογα με τις μουσειολογικές απαιτήσεις. Όλοι οι τοίχοι τοποθετούνται με τέτοιο τρόπο ώστε να υπάρχει πάντα επικοινωνία μεταξύ διαφόρων στρωμάτων και τμημάτων.

Οι επισκέπτες δημιουργούν, με τον τρόπο αυτό, το προσωπικό τους διανοητικό | νοηματικό οδηγό. Η κίνηση εξελίσσεται σαν μία διάφανη κορδέλα ανάμεσα σε εκθέματα και εικόνες. Στη θέα της μεγάλης ποικιλίας εκθεμάτων που εκτίθενται και της ετερογένειας του προγράμματος οι αρχιτέκτονες έχουν δημιουργήσει, διακριτικά, μία χωρική ενότητα η οποία αφήνει την ποικιλία να μιλήσει από μόνη της.



εικ. 74: η κίνηση των επισκεπτών στους εκθεσιακούς χώρους

- εικ. 1: προσωπικό αρχείο Δημήτρη Τριανταφύλλου
- εικ. 2: Γκάριτς του Ηλιάντα | Παπαναγιώτου Στάθης, *from Guggenheim to Contemporary Maxxi*, ερευνητική εργασία, ΕΜΠ, Σεπτέμβριος 2010
- εικ. 3: προσωπικό αρχείο Δημήτρη Τριανταφύλλου
- εικ. 4: Βαγγέλη Ελένη, *Το Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού και η αρχιτεκτονική σκέψη του Κυριάκου Κρόκου*, Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2008
- εικ. 5: <http://reinierdejong.wordpress.com/2010/11/page/2/>
- εικ. 6: <http://blog.sfmoma.org/2012/11/proposal-for-a-museum-le-corbusiers-project-for-a-museum-of-unlimited-growth-1931/>
- εικ. 7: <http://architecturalmoleskine.blogspot.gr/2011/10/le-corbusier-museum-of-western-art.html>
- εικ. 8: Francis D. K. Ching, *Architecture, Form, Space and order* (New York: John Wiley & Sons, 1996)
- εικ. 9: Francis D. K. Ching, *Architecture, Form, Space and order* (New York: John Wiley & Sons, 1996)
- εικ. 10: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arch_Museum_46.JPG
- εικ. 11: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/archive/7/7c/201211031202251San_skar_Kendra_Museum.JPG
- εικ. 12: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:National_museum_of_western_art05s3200.jpg
- εικ. 13: <http://architecturalmoleskine.blogspot.gr/2011/10/le-corbusier-museum-of-western-art.html>
- εικ. 14: <http://architecturalmoleskine.blogspot.gr/2011/10/le-corbusier-museum-of-western-art.html>
- εικ. 15: <http://architecturalmoleskine.blogspot.gr/2011/10/le-corbusier-museum-of-western-art.html>
- εικ. 16: <http://architecturalmoleskine.blogspot.gr/2011/10/le-corbusier-museum-of-western-art.html>
- εικ. 17: <http://architecturalmoleskine.blogspot.gr/2011/10/le-corbusier-museum-of-western-art.html>
- εικ. 18: <http://architecturalmoleskine.blogspot.gr/2011/10/le-corbusier-museum-of-western-art.html>
- εικ. 19: <http://architecturalmoleskine.blogspot.gr/2011/10/le-corbusier-museum-of-western-art.html>
- εικ. 20: προσωπικό αρχείο Στέφανου Παπαθανασόπουλου
- εικ. 21: Francis D. K. Ching, *Architecture, Form, Space and order* (New York: John Wiley & Sons, 1996)
- εικ. 22: Francis D. K. Ching, *Architecture, Form, Space and order* (New York: John Wiley & Sons, 1996)
- εικ. 23: <http://architecturalmoleskine.blogspot.gr/2011/10/le-corbusier-museum-of-western-art.html>
- εικ. 24: <http://architecturalmoleskine.blogspot.gr/2011/10/le-corbusier-museum-of-western-art.html>
- εικ. 25: <http://architecturalmoleskine.blogspot.gr/2011/10/le-corbusier-museum-of-western-art.html>
- εικ. 26: προσωπικό αρχείο Δημήτρη Τριανταφύλλου
- εικ. 27: προσωπικό αρχείο Δημήτρη Τριανταφύλλου
- εικ. 28: προσωπικό αρχείο Δημήτρη Τριανταφύλλου
- εικ. 29: προσωπικό αρχείο Δημήτρη Τριανταφύλλου
- εικ. 30: προσωπικό αρχείο Δημήτρη Τριανταφύλλου
- εικ. 31: προσωπικό αρχείο Δημήτρη Τριανταφύλλου
- εικ. 32: προσωπικό αρχείο Δημήτρη Τριανταφύλλου
- εικ. 33: προσωπικό αρχείο Δημήτρη Τριανταφύλλου
- εικ. 34: Ν.Σ.. Καλογήρου, *Δημόσια αρχιτεκτονική*, Θεσσαλονίκη 2000
- εικ. 35: Βαγγέλη Ελένη, *Το Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού και η αρχιτεκτονική σκέψη του Κυριάκου Κρόκου*, Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2008
- εικ. 36: Βαγγέλη Ελένη, *Το Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού και η αρχιτεκτονική σκέψη του Κυριάκου Κρόκου*, Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2008
- εικ. 37: Βαγγέλη Ελένη, *Το Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού και η αρχιτεκτονική σκέψη του Κυριάκου Κρόκου*, Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2008
- εικ. 38: Βαγγέλη Ελένη, *Το Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού και η αρχιτεκτονική σκέψη του Κυριάκου Κρόκου*, Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2008
- εικ. 39: Βαγγέλη Ελένη, *Το Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού και η αρχιτεκτονική σκέψη του Κυριάκου Κρόκου*, Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2008

- εικ. 40: Γ.Σημαιοφορίδης, *Βυζαντινό Μουσείο Θεσσαλονίκης. Μία μελέτη του Κυριάκου Κρόκου. Αναζητώντας το κέντρο*, Τεύχος, τ.2/1989
- εικ. 41: *αρχιτεκτονικά θέματα*, τ. 23/1989
- εικ. 42: Βαγγέλη Ελένη, *Το Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού και η αρχιτεκτονική σκέψη του Κυριάκου Κρόκου*, Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2008
- εικ. 43: Βαγγέλη Ελένη, *Το Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού και η αρχιτεκτονική σκέψη του Κυριάκου Κρόκου*, Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2008
- εικ. 44: προσωπικό αρχείο Δημήτρη Τριανταφύλλου
- εικ. 45: <http://drawingarchitecture.tumblr.com/post/643747069/new-acropolis-museum-by-bernard-tschumi-architects>
- εικ. 46: www.archdaily.com
- εικ. 47: προσωπικό αρχείο Δημήτρη Τριανταφύλλου
- εικ. 48: προσωπικό αρχείο Δημήτρη Τριανταφύλλου
- εικ. 49: προσωπικό αρχείο Δημήτρη Τριανταφύλλου
- εικ. 50: προσωπικό αρχείο Δημήτρη Τριανταφύλλου
- εικ. 51: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=537580&page=16>
- εικ. 52: προσωπικό αρχείο Δημήτρη Τριανταφύλλου
- εικ. 53: Γκάριτζιου Ηλιάνα | Παπαναγιώτου Στάθης, *from Guggenheim to Contemporary Maxxi*, ερευνητική εργασία, ΕΜΠ, Σεπτέμβριος 2010
- εικ. 54: προσωπικό αρχείο
- εικ. 55: www.archdaily.com
- εικ. 56: www.archdaily.com
- εικ. 57: www.archdaily.com
- εικ. 58: προσωπικό αρχείο
- εικ. 59: Γκάριτζιου Ηλιάνα | Παπαναγιώτου Στάθης, *from Guggenheim to Contemporary Maxxi*, ερευνητική εργασία, ΕΜΠ, Σεπτέμβριος 2010
- εικ. 60: προσωπικό αρχείο
- εικ. 61: Γκάριτζιου Ηλιάνα | Παπαναγιώτου Στάθης, *from Guggenheim to Contemporary Maxxi*, ερευνητική εργασία, ΕΜΠ, Σεπτέμβριος 2010
- εικ. 62: προσωπικό αρχείο
- εικ. 63: Γκάριτζιου Ηλιάνα | Παπαναγιώτου Στάθης, *from Guggenheim to Contemporary Maxxi*, ερευνητική εργασία, ΕΜΠ, Σεπτέμβριος 2010
- εικ. 64: Γκάριτζιου Ηλιάνα | Παπαναγιώτου Στάθης, *from Guggenheim to Contemporary Maxxi*, ερευνητική εργασία, ΕΜΠ, Σεπτέμβριος 2010
- εικ. 65: Γκάριτζιου Ηλιάνα | Παπαναγιώτου Στάθης, *from Guggenheim to Contemporary Maxxi*, ερευνητική εργασία, ΕΜΠ, Σεπτέμβριος 2010
- εικ. 66: <http://www.unstudio.com/projects/het-valkhof-museum>
- εικ. 67: Sowa Axel, *Museo Het Valkhof, Nijmegen, Paesi Bassi*, Domus 824, Μάρτιος 2000
- εικ. 68: <http://www.unstudio.com/projects/het-valkhof-museum>
- εικ. 69: <http://www.unstudio.com/projects/het-valkhof-museum>
- εικ. 70: <http://www.unstudio.com/projects/het-valkhof-museum>
- εικ. 71: <http://www.unstudio.com/projects/het-valkhof-museum>
- εικ. 72: Sowa Axel, *Museo Het Valkhof, Nijmegen, Paesi Bassi*, Domus 824, Μάρτιος 2000
- εικ. 73: <http://www.unstudio.com/projects/het-valkhof-museum>
- εικ. 74: <http://www.waacs.com/objects/view.asp?IDObjectType=12&IDObject=70>



04 συμπεράσματα

Χωρίς να συνδέουμε σε καμία περίπτωση τη σημερινή υπόσταση του μουσείου με αυτή που είχε όταν έκανε την εμφάνισή του, θα λέγαμε πως διακρίνουμε ομοιότητες μεταξύ μουσείων που δημιουργήθηκαν σε διαφορετικές χρονικές περιόδους. Παρατηρώντας την πορεία εξέλιξης του θεσμού με το πέρασμα των χρόνων είναι εμφανής η επανάληψη στοιχείων τόσο στον κοινωνικό και πολιτισμικό του χαρακτήρα, όσο και στη μορφή και το ρόλο που διατελούσε. Έτσι στα τέλη του 20^{ου} αιώνα εμφανίζονται μουσεία τα οποία ενσωματώνουν ποικίλες λειτουργίες σε ερευνητικό και εκπαιδευτικό επίπεδο και φαντάζουν ως μία αναβίωση του Μουσείου της Αλεξάνδρειας των ελληνιστικών χρόνων. Ακόμη οι δημόσιες ιερές συλλογές της αρχαιότητας, δίνουν προσωρινά τη θέση τους σε συλλογές προορισμένες μόνο για ένα πολύ μικρό κομμάτι πληθυσμού, μέχρι να «ανοίξουν» και πάλι προς το κοινό στα τέλη του 17^{ου} αιώνα. Επίσης, έννοιες όπως η *galleria* και η *περίκεντρη* διάταξη με το αίθριο στο κέντρο είναι χωρικές δομές που μετεξελίχθηκαν και εφαρμόζονται κατά κόρον στους σύγχρονους εκθεσιακούς χώρους, οργανώνοντας την κυκλοφορία.

Η ιστορική αναδρομή έκανε, επίσης, εμφανή την στενή σχέση μεταξύ μουσείου και αρχιτεκτονικής από τη στιγμή που το μουσείο άρχισε να θεωρείται κτιριακός τύπος. Η αρχιτεκτονική, λοιπόν, επηρεάζει τη μουσειακή εμπειρία μέσα από τον τρόπο που το κτίριο οργανώνει το χώρο, επιτρέπει ή παρεμποδίζει κινήσεις και θεάσεις και κατασκευάζει ένα σύνολο σχέσεων μεταξύ: των εκθεσιακών χώρων – καθορίζοντας τον τρόπο με τον οποίο τους εξερευνούμε και τους χρησιμοποιούμε – μεταξύ των εκθεμάτων – επηρεάζοντας τον τρόπο που τα αντιλαμβανόμαστε και τα διαβάζουμε – και μεταξύ των ίδιων των επισκεπτών – δημιουργώντας πιθανότητες κοινής παρουσίας

εικ.: η κίνηση στο μουσείο
πηγή: προσωπικό αρχείο Δημήτρη
Τριανταφύλλου

και άτυπων συναντήσεων. Το εργαλείο με το οποίο ο σχεδιασμός συνδέει τις σχέσεις αυτές είναι η κίνηση μέσα στο μουσείο, δηλαδή η πορεία που θα ακολουθήσει ο επισκέπτης προκειμένου να έρθει σε επαφή με τις διαφορετικές χωρικές ποιότητες, τα εκθέματα και αυτό που έχουν να του αφηγηθούν και τους υπόλοιπους επισκέπτες ως κομμάτι της μουσειακής εμπειρίας. Σήμερα, μία εποχή που η δημιουργία και ίδρυση νέων μουσείων είναι σε έξαρση η αρχιτεκτονική τους προσπαθεί ολοένα να ενσωματώσει την έννοια της περιπλάνησης δυναμικά στη σύνθεση δημιουργώντας ένα νέο σχεδιαστικό μοντέλο με κεντρικό άξονα την πορεία.

Ένα ζήτημα που προκύπτει από την έρευνα που προηγήθηκε είναι η σχέση επισκέπτη | σχεδιαστή. Οι επιμελητές του μουσείου – αρχιτέκτονες, μουσειολόγοι– έχουν πλάσει μία συγκεκριμένη αφήγηση με βάση την οποία έχουν σχεδιάσει μία προτεινόμενη πορεία και έχουν τοποθετήσει τα εκθέματα έτσι ώστε να παράγουν το νόημα που επιθυμούν. Κατά πόσο όμως ένας επισκέπτης είναι σε θέση να ακολουθήσει την διαδρομή αυτή; Και αν τελικά δεν την ακολουθήσει σε τι βαθμό θα μπορέσει να κατανοήσει την αφήγηση; Το υπόβαθρο από το οποίο προέρχεται κάθε επισκέπτης και τα βιώματα που συνθέτουν την προσωπικότητά του είναι τα στοιχεία εκείνα που θα επηρεάσουν τον τρόπο με τον οποίο θα ερμηνεύσει τις καταστάσεις που θα αντιμετωπίσει. Έτσι και στο μουσείο η προσωπική επιλογή της πορείας είτε συμβαδίζει είτε όχι με την προτεινόμενη, παράγει στο τέλος διαφορετικό νόημα για κάθε θεατή. Αποτέλεσμα είναι η δημιουργία προσωπικών νοητικών χαρτών που βοηθούν στην ατομική βιωματική ερμηνεία του εκθεσιακού χώρου.

Η ιστορία έχει δείξει πως τα αντικείμενα έχουν πολλά ευμετάβλητα και «εύθραυστα» νοήματα. Οι σημασίες δεν είναι σταθερές, η συγκρότησή τους μπορεί να γίνεται με νέους όρους όταν τα συμφραζόμενα και το πλαίσιο αλλάζουν. Στο βαθμό που τα μουσεία θα συνεχίσουν να φιλοξενούν έργα τέχνης, τεχνουργήματα ή ευρήματα, θα μπορούν πάντα να ανανεώνονται οι αντίστοιχες σημασίες και ερμηνείες, να

«Η τέχνη του εκθεσιακού σχεδιασμού είναι ένα παρακλάδι της αρχιτεκτονικής και ως τέτοιο πρέπει να την ασκούμε»

Johnson Philip

(Writings, New York, 1979, Oxford University Press)

διαμορφώνονται νέοι κώδικες και νέοι κανόνες λειτουργίας τους. Αυτό που τελικά επιζεί δεν είναι τα εκθέματα αυτά καθ' αυτά, παρά οι επιμέρους μεταμορφώσεις τους, που περνούν συνειδητά ή ασυνειδητά μέσα από τον κάθε άνθρωπο, μέσα από τη δύναμη που κρύβει, η οποία τον φέρνει σε επαφή με την ίδια τη δημιουργία.

Τέλος θα επικεντρωθούμε σε μία θεώρηση που έκανε την εμφάνισή της τις τελευταίες δεκαετίες και θέτει προβληματισμούς όσον αφορά την ύπαρξη των μουσείων. Ο 19^{ος} αιώνας έζησε την εμπειρία των μουσείων. Εμείς εξακολουθούμε να ζούμε την εμπειρία τους και ξεχνάμε ότι έχουν επιβάλει στο θεατή μία εντελώς νέα σχέση με το έργο τέχνης. Μέχρι τότε όλα τα έργα τέχνης ήταν η εικόνα κάποιου πράγματος που υπήρχε ή που δεν υπήρχε, πριν να είναι έργα τέχνης. Ως εκθέματα, ωστόσο, παύουν να φέρουν τη σημασία που είχαν την χρονική περίοδο που δημιουργήθηκαν και ο εκθεσιακός χώρος τα αφομοιώνει και τα παρουσιάζει ως ένα ενιαίο σύνολο. Μέσα από αυτή τη διαδικασία αυτή, **το μουσείο προκύπτει ως μία αντιπαραβολή μεταμορφώσεων.**

Το Φανταστικό μουσείο του Μαλρώ έρχεται να συμπληρώσει νοητικά τα ερειπωμένα πράγματα και τα φθαρμένα αντικείμενα, για να μπορέσει να διανοηθεί το μέρος της δημιουργίας που μένει ζωντανό, ή που κι εμείς οι ίδιοι καλούμαστε να κρατήσουμε ζωντανό.¹ Η αποδόμηση της δομής του μουσείου έχει αποτελέσει αντικείμενο πολλών συζητήσεων ενώ η αναπαράσταση και η εξέταση του παρελθόντος και των στερεότυπων σχετικών με την ιστορία τίθενται συνεχώς υπό αμφισβήτηση.

Το ερώτημα που τίθεται, λοιπόν, είναι σε τι βαθμό η έννοια της περιπλάνησης, που όπως αποδείχθηκε διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο και είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με το μουσείο, θα μπορεί να αποκτήσει βάσεις και υπόσταση σε ένα χώρο που μπορεί μελλοντικά να λάβει νέες διαστάσεις, τόσο σε εννοιολογικό όσο και σε μορφολογικό επίπεδο.

¹ Malraux André, *Το φανταστικό μουσείο*, Πλέθρον, 2007, σελ. 18

Βακαλό Ελένη, *Από την πλευρά του θεατή*, Αθήνα, Κέδρος, 1989
 Βασιλειάδου Τέα, *Στο μυαλό του αρχιτέκτονα*, ΕΙΚΟΝΕΣ | ΕΘΝΟΣ, Ιούνιος 2009
 Βοζάνη Α., *Η αντίληψη του χώρου στην αρχιτεκτονική και τον κινηματογράφο*, Αρχιτέκτονες 53, 2005
 Δουλγερίδης Μιχαήλ Β., *Το Μουσείον: τόπος εν ω καλλιεργούνται τα γράμματα και αι τέχναι*, 2006
 Καμπερίδης Λάμπρος, *Δος μοι τούτον τον ξένον*, Αθήνα, 'Ινδικτος, 2006
 Νάκου Ειρήνη, *Μουσεία: Εμείς τα πράγματα και ο πολιτισμός*, Νήσος, 2001
 Παπαγεωργίου, Δ., Μπουμπάρης, Ν., Μυριβήλη, Ε. (επιμ.) *Πολιτιστική Αναπαράσταση*, Εκδόσεις Κριτική
 Πεπονής Γιάννης, *Χωρογραφίες. Ο αρχιτεκτονικός σχηματισμός του νοήματος*, εκδόσεις Αλεξάνδρεια
 Σημαιοφορίδης Γ. (επιμ.), *Βλέμμα στην ύλη*, Θεσσαλονίκη 1998
 Σταυρίδης Σταύρος, *Η συμβολική σχέση με το χώρο*, εκδ. Κάλβος, 1990
 Συγκολλίτου Ευθυμία, *Περιβαλλοντική ψυχολογία*, Ελληνικά Γράμματα
 Τζώνας Π., *Μουσείο και Νεωτερικότητα*, Αθήνα 2007
 Τζώρτζη Καλή, *Η χωρική αρχιτεκτονική των μουσείων*, Αθήνα 2010
 Arnheim Rudolf, *Τέχνη και οπτική αντίληψη*
 Charles Moore & Robert Yudell, *Σώμα, μνήμη και αρχιτεκτονική*, 1977
 Hooper-Greenhill E., *Το μουσείο και οι πρόδρομοί του*, Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς, 2006
 Foucault Michael, *Des espaces autres / Περί αλλοτινών χώρων*, 1967
 Malraux André, *Το φανταστικό μουσείο*, Πλέθρον, 2007

Bacon Mardges, *Le Corbusier in America: Travels in the Land of the Timid*
 Barker E., *Contemporary Cultures of Display*, London: Yale University Press
 Bloomer Kent C., *Body, memory and architecture*, New Haven: Yale University Press, 1977
 Brawne, *The museum interior: temporary and permanent display techniques*, London, 1982
 Ching Francis D. K., *Architecture, Form, Space and order*, New York: John Wiley & Sons, 1996
 Crimp Douglas, *On the museum's ruins*, Massachusetts Institute of Technology, 1993
 Duncan, *Civilizing rituals. Inside Public Art Museums*, 1995
 Eisenman P., *Imagining the future of the Museum of Modern Art*, 1998
 Gans Deborah, *The Le Corbusier Guide*, Princeton Architectural Press, 2000
 Greenberg R., Ferguson B. W., Nairne S. (επιμ.), *Thinking about exhibitions*, London, New York: New York University Press
 Hillier & Hanson, *The social logic of space*, Cambridge University Press
 Johnson Philip, *Writings*, New York, 1979, Oxford University Press

βιβλιογραφία

ελληνική βιβλιογραφία
 ξένη βιβλιογραφία

άρθρα | τύπος | περιοδικά

- Klotz H., *The history of Post – Modern architecture*, London 1998
- Lewis Mumford, *The Culture of cities*, New York: Harcourt Brace and Company, 1983
- Loud Patricia C., *The Art Museums of Louis I. Kahn*, Durham: Duke University Press, 1989
- Lynch K., *The image of the city*, Cambridge, Mass., London: MIT Press, 1960
- McClellan, *The art museum from Bouleee to Bilbao*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2008
- Pevsner, *A history of building types*, London, 1976
- Roth Leland M., *Understanding Architecture, its elements, History and Meaning*, Boulder: Westview Press, 1993
- Tschumi Bernard Architects, *The New Acropolis Museum*, Νέα Υόρκη, 2009
- Twombly Robert, *Louis Kahn: Essential Text*, N.Y.: W.W. Norton & Company, 2003
- Von Moos Stanislaus, *Le Corbusier: Elements of a Synthesis*, O10 Publishers, Rotterdam 2009
- Αρχιτεκτονικά Θέματα, τ.23/1989, σελ. 122
- Βασιλειάδου Μαρία, *Προσεγγίσεις της μουσειακής αγωγής για διαπολιτισμική εκπαίδευση στην πρώτη σχολική ηλικία*, πρακτικά συνεδρίου, Πανεπιστήμιο Frederick, 2011
- Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ, *ΕΠΤΑ ΗΜΕΡΕΣ*, Μάιος 2002
- Ματσαρίδου Αναστασία, *Η ιστορική εξέλιξη των μουσείων από την Αρχαία Ελλάδα έως και τον 20^ο αιώνα*, άρθρο στο ηλεκτρονικό περιοδικό «Πεμπτούσια», Αύγουστος 2012
- Μουσείο & Αρχαιολογία*
- Πεπονής Γ., *Κτηριακή οργάνωση και παιδεία χώρου*, Σύγχρονα Θέματα, Νο 21, Ιούνιος 1984
- Τάνης Κώστας, *Η εξέλιξη του θεσμού των μουσείων*, ηλεκτρονικό άρθρο, 2003
- Τζώνης Α. και Lefèvre L., *Ο κανάβος και η πορεία. Μία εισαγωγή στο έργο του Δημήτρη και της Σουζάννας Αντωνάκη*, και μερικές προκαταρκτικές σκέψεις γύρω από την ιστορία της σύγχρονης ελληνικής αρχιτεκτονικής κουλτούρας, Αρχιτεκτονικά Θέματα, 1981
- Τζώνος Πάνος, *Μουσείο της Ακρόπολης και Μουσειακό Βίωμα*, από την εκδήλωση: ΜΟΥΣΕΙΑ 2011: Το Μουσείο της Ακρόπολης. Ιδεολογία, Μουσειολογία, Αρχιτεκτονική, Μάιος 2011
- Χαραλαμπίδης Α., *Η τέχνη του 20ου αιώνα*, τ.3, Θεσσαλονίκη 1995
- Χαραλαμπίδου Σόνια, *Το Δυτικό «παράδειγμα» ως ιδεολογία οργάνωσης μουσείων. Σχεδιασμός μουσείων και εκθέσεων*
- Beaubourg et son muse ou explosera la vie*, Realites, No 117, 1974
- Bitgood Stephen & Lankford Sherri, *Museum Orientation and Circulation*, Jacksonville State University,

1995, Volume X, No2

Ignasi de Sola-Morales, *Toward a modern museum: From Riegl to Giedion*, *Oppositions*

Minissi Fr., *Υπάρχει αρχιτεκτονική των μουσείων;*, *Θέματα χώρου + τεχνών*, τ. 19/1988

Kunsthal Rotterdam, a+t, No 2,7, 2002

Sowa Axel, *Museo Het Valkhof, Nijmegen, Paesi Bassi*, *Domus* 824, Μάρτιος 2000

The Cultural Logic of the late Capitalist Museum, *October*, No 54, 1990

The new Acropolis Museum – Το Νέο Μουσείο της Ακρόπολης: Ο Διεθνής Διαγωνισμός ΟΑΝΜΑ 2002

Tschumi B., *Το Νέο Μουσείο Ακρόπολης*, στο ηλεκτρονικό περιοδικό interior357 [<http://www.interior357.com/108.htm>]

Ακριβος Κωνσταντίνος, *Σχεδιασμός Πανεπιστημιακών κτιρίων. Ο καθοριστικός ρόλος των δικτύων κίνησης και των χώρων επικοινωνίας*, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Βόλος, 2013

Βαγγέλη Ελένη, *Το Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού και η αρχιτεκτονική σκέψη του Κυριάκου Κρόκου*, Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2008

Γιαννούδης Σωκράτης, *Η κινητική και αλληλεπιδραστική αρχιτεκτονική ως μέσο υποβολής κιναισθητικών εμπειριών*, μεταπτυχιακή εργασία, Royal College of Art, Λονδίνο, 2002-04

Γκάριτζιου Ηλιάνα | Παπαναγιώτου Στάθης, *from Guggenheim to Contemporary Maxxi*, ερευνητική εργασία, ΕΜΠ, Σεπτέμβριος 2010

Κοτσιλίνη Μαργαρίτα, *Αρχιτεκτονική-κινηματογράφος: οπτική αντίληψη-χώρος*, ερευνητική εργασία, Πάτρα, 2009

Τριανταφύλλου Δημήτρης, *Οπτική αποτύπωση της χωρικής εμπειρίας ενός μουσείου. Οι περιπτώσεις του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου και του Νέου Μουσείου Ακρόπολης*, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Βόλος, 2013

Hsu Linda, *Circulation in museums*, thesis, Seton Hall University, 2004

Kaynar Ipek, *Visibility, movement paths and preferences in open plan museums: An observational and descriptive study of the Ann Arbor Hands-on Museum*, University of Michigan, USA

www.vrestaola.eu

www.archdaily.com

edu.klimaka.gr

www.unstudio.com

φοιτητικές εργασίες

διαδίκτυακές πηγές

«[...] έχουμε παρατηρήσει ότι το ανθρώπινο σώμα, που είναι η βασικότερη τρισδιάστατη μορφή, δεν αποτελεί από μόνο του μία κεντρική φροντίδα για την κατανόηση της αρχιτεκτονικής μορφής, ότι η αρχιτεκτονική μέχρι εκεί που θεωρείται τέχνη, χαρακτηρίζεται στα στάδια του σχεδιασμού της, σαν μία αφηρημένη οπτική τέχνη και όχι σαν μία σηματοκεντρική τέχνη [...] πιστεύουμε ότι η πιο ουσιώδης και αξιομνημόνευτη συνείδηση του τρισδιάστατου ξεκινά από την εμπειρία του σώματος και ότι αυτή η συνείδηση μπορεί να αποτελεί τη βάση κατανόησης της αίσθησης του χώρου στην εμπειρία μας για τα κτίρια [...] η αλληλεπίδραση ανάμεσα στον κόσμο των σωμάτων μας και στον κόσμο των σπιτιών μας είναι πάντα ρευστή. Δημιουργούμε χώρους που αποτελούν έκφραση των τυχαίων μας εμπειριών τη στιγμή ακριβώς που αυτές οι εμπειρίες έχουν προκληθεί από τους χώρους που έχουμε δημιουργήσει. Είτε έχουμε συνείδηση είτε άγνοια αυτής της διαδικασίας, τα σώματα και οι κινήσεις μας βρίσκονται σε συνεχή διάλογο με τα κτίρια μας»

Charles Moore & Robert Yudell
(Σώμα, μνήμη και αρχιτεκτονική, 1977)

