

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΣΤΗΝ «ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ»

«Αποκωδικοποιώντας το σύγχρονο ελληνικό
μουσείο: σημεία τομής του αρχιτεκτονικού
σχεδιασμού και των μουσειολογικών
προσεγγίσεων»

ΖΟΥΚΑ ΒΑΣΙΛΙΚΗ

ΑΘΗΝΑ 2014

Επιβλέπουσα: Ανδρομάχη Γκαζή, Επίκουρη Καθηγήτρια Παντείου
Πανεπιστημίου, Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού

Μέλη επιτροπής:

Ευτυχία Φουντουλάκη, Επίκουρος Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου, Τμήμα
Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού

Νικόλαος-Ίων Τερζόγλου

Δρ. Αρχιτέκτων, Λέκτωρ Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Ε.Μ.Π Τομέας III-
Αρχιτεκτονικής Γλώσσας, Επικοινωνίας και Σχεδιασμού

Ευχαριστίες,

Θα ήθελα να ευχαριστήσω την καθηγήτριά μου, κα. Ανδρομάχη Γκαζή, για όλη τη βοήθεια και τη στήριξη σε αυτή την πολυσύνθετη διαδικασία της εκπόνησης και τον καθηγητή μου, κ. Νικόλαο-Ίωνα Τερζόγλου, για τη συνολική του βοήθεια στην εξέλιξη της πορείας της σκέψης μου στο πεδίο της αρχιτεκτονικής και των ιδεών.

Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω την κα.Ερατώ Κουτσογιάκη-Γερολύμπου, την κα. Αυγή Τζάκου και τον κ. Δημήτρη Ησαΐα, χωρίς την ουσιαστική βοήθεια των οποίων αυτή η έρευνα δε θα μπορούσε να έχει υλοποιηθεί. Κυρίως τους ευχαριστώ γιατί μου δόθηκε η δυνατότητα να τους γνωρίσω ,να ανταλλάξω μαζί τους παραγωγικές απόψεις.

Τελευταίους, αλλά όχι ύστατους, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους γονείς μου και τον σύντροφό μου, για όλη τη βοήθεια σε κάθε επίπεδο και κυρίως για την ανοχή τους όλο αυτό το διάστημα.

Επίσης, τις συναδέλφους και φίλες μου Ιεσσαί Καλλιόπη και Ξανθοπούλου Ζωή, για την ψυχολογική ενίσχυση.

1.Εισαγωγή	6
2. Από τη συλλεκτική δραστηριότητα στη Μουσειολογία	8
2.1.Ορίζοντας τη Μουσειολογία.....	8
2.2.Μουσείου Μεταπλάσεις.....	10
2.3.Η πρώτη συλλεκτική δραστηριότητα.....	13
2.4.Μουσειολογίας Καταβολές- Αφετηρίες του Σύγχρονου .	16
Μουσείου	
2.4.1.Οι πρώτοι ειδικά σχεδιασμένοι ιδιωτικοί χώροι- «Άτυπες» συναντήσεις Μουσειολογίας και Αρχιτεκτονικής.....	
2. 5.Οι επιρροές του Διαφωτισμού στη συλλεκτική δραστηριότητα.....	19
2.6. Προς τη Νέα Μουσειολογία.....	23
3. Από την Αρχιτεκτονική κελύφους στη χωρική ιδέα του Μουσείου.....	27
3.1.Μουσειολογία και αρχιτεκτονική: Συνθέτοντας το σύγχρονο μουσείο.....	27
3.2. Αρχιτεκτονικές προσαρμογές	
4. Αρχιτεκτονική: Κοινωνικό και πολιτιστικό προϊόν.....	32
4.1.Από τη Θεωρία στο Σχεδιασμό.....	33
4.1.2.Πριν το Μοντέρνο.....	34
4.1.3. Μοντέρνο Κίνημα.....	34
4.2.Αφετηρία του αρχιτεκτονικού περιπάτου.....	38
4.2.1.Ο αρχιτεκτονικός περίπατος-Le Corbusier.....	38
4.2.2.Αρχιτεκτονικός Περίπατος και Μνήμη.....	39
4.3. «Ζυμώσεις» του αρχιτεκτονικού περιπάτου.....	41
4.4. Σχεδιάζοντας για τον άνθρωπο: Η συνειδητή διαμόρφωση του αρχιτεκτονικού περιπάτου ως απάντηση στις πρακτικές ανάγκες	43
4.4. 1.Le Corbusier- Villa Savoye,Poissy.....	43
4.4.2.Η αποκαλυπτική λειτουργία της κίνησης: Mies Van der Rohe- Barcelona Pavillion.....	45
4.4.3.Η κίνηση ως βασικός μορφοποιητικός	

παράγοντας του κτηρίου.....	47
4.4.4.Η κίνηση ως τρόπος παραγωγής ατμόσφαιρας.....	48
4.4.5 .Μια ιδιαίτερη περίπτωση: Danteum.....	50
5.Μελέτη περιπτώσεων:Αποκωδικοποιώντας το σύγχρονο ελληνικό Μουσείο.....	53
5.1.Μουσείο Φωταερίου Γκάζι.....	55
5.1.1.Το ιστορικό πλαίσιο του ΒΜΦ.....	56
5.1.2.Μετάβαση-Η δημιουργία του Μουσείου.....	58
5.1.3.Μουσειολογικές προσεγγίσεις.....	60
5.1.4.Η πορεία - Μουσειακός περίπατος στο ΒΜΦ.....	61
5.1.5.Δεκατρείς στάσεις-Πολλαπλά μηνύματα-Μία Αφήγηση	63
5.1.6.Συζήτηση για το ΒΦΜ.....	70
5.2. Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθήνας.....	72
5.2.1 <i>Ιστορικό πλαίσιο ΒΧΜ: Η ίδρυση του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου Αθήνας.....</i>	72
5.2.2.Villa Ilissia:Ιστορικό πλαίσιο της οικοδόμησης του κτηρίου.....	72
5.2.3. <i>Η εξέλιξη του κτηρίου Villa Ilissia.....</i>	73
5.2.4.Περπατώντας με τη μουσειογράφο-αρχιτέκτονα του ΒΧΜ.....	76
5.2.5.Ο ρόλος του μουσειολόγου και του μουσειογράφου αρχιτέκτονα στο ΒΧΜ.....	77
5.2.6. Η Μόνιμη έκθεση του ΒΧΜ.....	80
5.2.7.Αντί τέλους.....	90
5.2.8 Συμπεράσματα για το ΒΧΜ.....	90
5.3.Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης.....	92
5.3.1.Τόπου Μνήμη.....	92
5.3.2.Η Απόφαση για την ίδρυση του Μουσείου Βυζαντινού πολιτισμού.....	95
5.3.3.Η σύνθεση του Μουσείου: Αποτίμηση από τον Κυριάκο Κρόκο.....	96
5.3.4.Η μόνιμη έκθεση του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης.....	98
5.3.5.Συζήτηση: Ο αρχιτεκτονικός περίπατος ως μέσο σύνδεσης με τη μνήμη της πόλης-Η επισκίαση της μουσειολογικής παρέμβασης.....	101
5.4.Το Μουσείο Περιβάλλοντος Στυμφαλίας.....	102

5.4.1.Μια νέα πτυχή της αρχιτεκτονικής - μια οικεία πτυχή για τη μουσειολογία.....	103
5.4.2.Επιρροές.....	104
5.4.3.Το Μουσείο Περιβάλλοντος Στυμφαλίας-Περιγραφή.....	104
5.4.4..Οι εκθέσεις στο Μουσείο Περιβάλλοντος Στυμφαλίας.....	107
5.4.5.Συμπλέοντας: Η αρχιτεκτονική και η μουσειολογική μελέτη στο Μουσείο Περιβάλλοντος Στυμφαλίας-Συνέντευξη με τον Δημήτρη Ησαΐα.....	108
5.4.6.Ανακεφαλαιώνοντας.Συμπεράσματα για το Μουσείο Περιβάλλοντος Στυμφαλίας.....	113
5.5.Νέο Μουσείο Ακρόπολης.....	111
5.5.1.Αστικοί μύθοι και πραγματικότητες.....	115
5.5.2.Νέο Μουσείο Ακρόπολης - Το Έργο.....	118
5.5.3.Αρχιτεκτονικός Περίπατος στο Νέο Μουσείο Ακρόπολης.....	119
5.5.4. «Ηχηρές» αποσιωπήσεις.....	122
5.5.6. Non finito.....	125
6. Εν είδει συμπεράσματος.....	127
7.Βιβλιογραφία.....	128

1.Εισαγωγή

Η παρούσα έρευνα θέτει ως ερευνητικό ερώτημα το πώς ο αρχιτεκτονικός περίπατος, τάση που έχει παρατηρηθεί διεθνώς στην αρχιτεκτονική των μουσείων , λειτουργεί επικουρικά προς και αναδεικνύει το μουσειολογικό σχεδιασμό του σύγχρονου ελληνικού μουσείου.

Προς επίτευξη του παραπάνω στόχου, στη δεύτερη ενότητα, επιχειρείται η διερεύνηση των σύγχρονων μουσειολογικών προσεγγίσεων. Σε πρώτο επίπεδο-υποενότητα 2.1.- παρατίθενται ορισμοί της μουσειολογίας και στη συνέχεια, στην υποενότητα 2.2., παρουσιάζονται οι μεταπλάσεις του μουσείου, μέσω σύντομης ιστορικής αναδρομής. Σκοπός είναι να καθοριστούν οι λόγοι που οδήγησαν στην ανάγκη παγίωσης της επιστήμης της μουσειολογίας και να αναδειχθεί το γεγονός, ότι αυτή η συνολική διαδικασία μετάπλασης αποτελεί για το μουσειολογικό αντικείμενο, πεδίο άντλησης πρακτικών, σε πολλά επίπεδα.

Ακολουθεί- στην υποενότητα 2.3- σύντομη ιστορική αναδρομή σχετικά με τη συλλεκτική δραστηριότητα, ώστε να παρουσιαστεί ο τρόπος με τον οποίο ο μουσειακός θεσμός απέκτησε δημόσιο χαρακτήρα, στοιχείο άρρηκτα συνδεδεμένο με την ανάπτυξη του μουσειολογικού αντικειμένου. Εν συνεχεία, στις υποενότητες 2.4 και 2.5 παρουσιάζονται οι καταβολές του σύγχρονου μουσείου με τη μετάβαση στους πρώτους ειδικά σχεδιασμένους χώρους για τη στέγαση συλλογών. Στο σημείο αυτό, παρατηρείται και η πρώτη συνάντηση της μουσειολογίας με την αρχιτεκτονική, σε επιδερμικό, όμως, όπως θα αποδειχθεί αργότερα, επίπεδο. Η δεύτερη ενότητα ολοκληρώνεται με αναφορά στις αρχές της Νέας Μουσειολογίας.

Η τρίτη ενότητα αποτελεί ένα σημείο μετάβασης για την έρευνα. Καταρχάς, επιχειρείται η αποσαφήνιση της σύζευξης αρχιτεκτονικής και μουσειολογίας , όπως προέκυψε στην προηγούμενη ενότητα. Σε δεύτερο επίπεδο, ακολουθεί ο διαχωρισμός της αρχιτεκτονικής κελύφους από τον ανθρωποκεντρικό κτηριακό σχεδιασμό και παρουσιάζονται οι συνδέσεις αυτής της διάκρισης με το θεσμό του μουσείου.

Ως απόρροια των παραπάνω, στην τέταρτη ενότητα, παρουσιάζονται οι παράμετροι που οδήγησαν την αρχιτεκτονική στην παραγωγή κοινωνικών και πολιτιστικών προϊόντων.

Πιο συγκεκριμένα, στην υποενότητα 4.1. παρατίθεται η πορεία της εξέλιξης της αρχιτεκτονικής θεωρίας με στόχο την απόδειξη του τρόπου με τον οποίο ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός υιοθέτησε κοινωνικές προσεγγίσεις. Στις υποενότητες 4.2 και 4.3 αναδεικνύονται οι λόγοι που ο αρχιτεκτονικός περίπατος αποτελεί το σχεδιαστικό εκείνο εύρημα, που προσομοιώνει τον ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα του σχεδιασμού και στη συνέχεια-υποενότητα 4.4-η προαναφερθείσα θέση διαπιστώνεται μέσα από πέντε παραδείγματα. Καταληκτικά, εξάγονται συμπεράσματα σχετικά με τις χωρικές ποιότητες που παράγονται, κατά περίπτωση, μέσω του αρχιτεκτονικού περιπάτου καθώς και οι τρόποι με τους οποίους κάτι τέτοιο καθίσταται εφικτό.

Στην πέμπτη ενότητα, παρουσιάζονται πέντε μελέτες περίπτωσης, σύγχρονων ελληνικών μουσείων. Για την καθεμία, αναφέρεται το ιστορικό πλαίσιο του προς επεξεργασία μουσείου και ανάγνωση της μόνιμης έκθεσης μέσω της πορείας που αναπτύσσεται εντός του μουσειακού χώρου. Κριτήριο αποτελεί η συμβολή του αρχιτεκτονικού περιπάτου στην ανάδειξη των μουσειολογικών μηνυμάτων.

Επιλογικά, παρουσιάζεται μια ανακεφαλαίωση των συμπερασμάτων που έχουν εξαχθεί από τις μελέτες περίπτωσης σε διάλογο με το θεωρητικό πλαίσιο που αναπτύσσεται στις πρώτες ενότητες.

Ζητήματα Ορολογίας:

Στην παρούσα έρευνα με τον όρο «θεσμός του μουσείου» ή «μουσειακός θεσμός» νοείται το σύστημα των οργανωμένων σταθερών σχέσεων και δραστηριοτήτων, που αφορά το μουσείο εν γένει, και έχει ως σκοπό την ικανοποίηση σημαντικών κοινωνικών αναγκών .

Με τον όρο «μουσείο», νοείται ο χώρος έκθεσης, μίας ή περισσότερων συλλογών.

Με τον όρο «τοπόσημο» νοείται κάθε σημείο αναφοράς στο χώρο(το «σημείο» εδώ είναι κτήριο).

2. Από τη συλλεκτική δραστηριότητα στη μουσειολογία

Η μουσειολογία αποτελεί έναν νέο επιστημονικό κλάδο, ο οποίος καλύπτει όλες τις πλευρές της μελέτης, του σχεδιασμού και της υλοποίησης των στόχων ενός μουσείου. Η αναγκαιότητα της καθιέρωσής της ως ανεξάρτητης επιστήμης με διεθνή αναγνώριση και «εξελισσόμενο σώμα θεωριών, μεθοδολογίας και εφαρμοσμένων τεχνικών¹», αποτελεί μια διαδικασία συνεχούς διαλόγου και ζυμώσεων που λαμβάνει χώρα πιο εντατικά κατά τις τελευταίες δεκαετίες.

Πιο συγκεκριμένα, οι εσωστρεφείς, κατά το παρελθόν, μουσειακοί οργανισμοί, αναγνωρίζοντας τις συνεχείς μεταβολές της εξελισσόμενης «βιομηχανίας του ελεύθερου χρόνου²», αναζήτησαν τρόπους με τους οποίους θα μπορούσαν να αποκτήσουν εξωστρέφεια και ταυτόχρονα να αποσπάσουν την προσοχή του κοινού. Ουσιαστικά, αυτή η προσπάθεια οδήγησε στην ανάπτυξη της επιστήμης της μουσειολογίας. Στην πραγματικότητα, άπτεται τόσο της επιστήμης όσο και της τεχνικής. Ως αποτέλεσμα, χρειάζεται τη συνδρομή περισσότερων επιστημονικών πεδίων και τη γνώση διαφόρων μεθόδων και τεχνικών εφαρμογής. Τελικά, η μουσειολογία, αποτελεί το πεδίο εκείνο που παρέχει τα κατάλληλα εργαλεία, ώστε τα μουσεία να αποτελούν κοινωνικά προσβάσιμους χώρους και ταυτόχρονα να κεντρίζουν το ενδιαφέρον του κοινού, προτείνοντας, παράλληλα, πολιτιστικές διαφυγές.

2.1. Ορίζοντας τη μουσειολογία

Ορισμοί του μουσειολογικού αντικειμένου

Σύμφωνα με τον ορισμό του Διεθνούς Συμβουλίου Μουσείων (ICOM), «Μουσειολογία είναι η επιστήμη των μουσείων. Έχει να κάνει με τη μελέτη της ιστορίας και του υποβάθρου των μουσείων, του ρόλου τους στην κοινωνία, συγκεκριμένων συστημάτων για την έρευνα, τη συντήρηση, την εκπαίδευση και την οργάνωση, της σχέσης με το φυσικό περιβάλλον και της ταξινόμησης διαφορετικών

¹ Μούλιου και Μπούνια, 1999, 40

² Weiermair και Mathies, 2004, 27

ειδών μουσείων. Εν συντομία, μουσειολογία είναι ο κλάδος της γνώσης που ασχολείται με τη μελέτη των στόχων και την οργάνωση των μουσείων³», ενώ σύμφωνα με νεότερο ορισμό της από τη Διεθνή Επιτροπή για τη Μουσειολογία (ICOFOM) του ICOM , «Μουσειολογία είναι η επιστήμη που εξετάζει σε θεωρητικό και πρακτικό επίπεδο ζητήματα προστασίας , ερμηνείας και επικοινωνίας της φυσικής και πολιτιστικής κληρονομιάς, καθώς και το κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο διαμορφώνεται και πραγματοποιείται η σχέση ανθρώπων και αντικειμένων⁴».

Από τους προαναφερθέντες ορισμούς συνάγονται, σε πρώτο επίπεδο, οι βασικοί άξονες του επιστημονικού αντικειμένου της μουσειολογίας. Διαφαίνεται, αρχικά, ο διάλογος που καλείται η επιστήμη της μουσειολογίας να ανοίξει κατά περίπτωση, με άλλες επιστήμες, ώστε να δημιουργηθούν οι κώδικες μιας αμφίδρομης σχέσης, με τελικό στόχο την παραγωγή ενός νέου επιστημονικού προϊόντος, ενός νέου εργαλείου θέασης και ερμηνείας των πτυχών που θέλει να αναδείξει ο κάθε μουσειακός χώρος. Παρουσιάζεται, ταυτόχρονα, και η σχέση που καλείται να δημιουργήσει η μουσειολογία μεταξύ της κοινωνίας στην οποία εντάσσεται το εκάστοτε μουσείο με το ίδιο το μουσείο ως θεσμό. Άλλωστε, η μελέτη «της ιστορίας και του υποβάθρου των μουσείων», προϋποθέτει την κριτική προσέγγιση και την ευρύτερη μελέτη της ιστορίας-επιστημολογίας και κοινωνιολογίας του μουσείου ως πολυδιάστατου οργανισμού- με ποικίλους ρόλους και ιδεολογικές προεκτάσεις⁵. Τέλος, είναι σαφές πως η μουσειολογία δημιουργεί, εξ ορισμού, ένα πλαίσιο διαλόγου μεταξύ αντικειμένου και επισκέπτη.

Οι προαναφερθείσες θέσεις και ορισμοί έχουν ως αφετηρία την άρρηκτη σχέση της επιστήμης της μουσειολογίας με την έννοια του μουσείου εν γένει αλλά και με την ευρύτερη έννοια του «συλλέγειν». Σύμφωνα με τον Reynolds, «ενώ θα ήταν εξαιρετικό να υπάρχουν σαφείς ορισμοί για το “μουσείο” και τη “μουσειολογία”, θα έπρεπε κανείς να είναι επιφυλακτικός με μελέτες που αναφέρονται αποκλειστικά σε ορισμούς. Μοιάζουν με τις συνειδητές προσπάθειες των φιλοσόφων του παρελθόντος να αποφασίσουν πόσοι άγγελοι χωράνε να καθίσουν στο κεφάλι μιας καρφίτσας. Στην ανθρωπολογία, όσον αφορά τις πολιτισμικές σπουδές, οι Kroeber και

³ Οικονόμου, 2003,24

⁴ Οικονόμου, 2003,25

⁵ Μούλιου και Μπούνια, 1999,40

Kluckhohn (1952) πριν από μερικές δεκαετίες μπορούσαν να διακρίνουν εκατό ορισμούς για την έννοια “κουλτούρα”. Υποψιάζομαι ότι για τη “μουσειολογία” μπορούμε να βρούμε ένα πλήθος ορισμών, όσο και για το “μουσείο”»⁶. Αυτή η άποψη αντανακλά τις θέσεις της «Κριτικής Μουσειολογίας»⁷, η οποία αντιλαμβάνεται το μουσείο ως μεταβαλλόμενο και όχι ως στατικό οργανισμό.

Στο σημείο αυτό κρίνεται, λοιπόν, σκόπιμο να παρουσιαστεί η εξελικτική μετάπλαση του μουσείου, η οποία όχι μόνο οδήγησε στην ανάγκη για την παγίωση της επιστήμης της μουσειολογίας, αλλά αποτελεί, ως διαδικασία, και πεδίο άντλησης πρακτικών και μεθόδων, έτσι ώστε τελικά ο μουσειολογικός σχεδιασμός να επιτύχει τους στόχους του.

2.2. Μουσείου μεταπλάσεις

Ορισμοί του μουσείου

Η έννοια του μουσείου προσδιορίζεται στην εποχή μας το 1889 στην Αμερική από τον George Brown Goode⁸. Σύμφωνα με τον Goode, «το μουσείο είναι ένας οργανισμός που ασχολείται με τη συλλογή διδακτικών θεμάτων το καθένα από τα οποία αντιπροσωπεύεται από κάποιο πολύ καλά επιλεγμένο δείγμα⁹». Το 1895 ο Goode, διευρύνοντας την αρχική του θέση, ορίζει το μουσείο ως «οργανισμό που διαφυλάσσει όσα αντικείμενα απεικονίζουν καλύτερα τα φυσικά φαινόμενα, τις τέχνες και τον πολιτισμό του ανθρώπου με σκοπό τον πλουτισμό των γνώσεών, τον διαφωτισμό, και την πολιτισμική του ανύψωση¹⁰».

Το 1971, η Αμερικανική Ένωση Μουσείων ορίζει το Μουσείο ως «ένα οργανωμένο-μη κερδοσκοπικό οργανισμό, με στόχο κατ'ουσία εκπαιδευτικό ή αισθητικό-με επαγγελματικό προσωπικό-

⁶ Reynolds, 1980, 35

⁷ Όρος που υιοθετήθηκε στον κύκλο της Reinwardt Academy στο Leiden της Ολλανδίας.

⁸ Ο George Brown Goode, αν και ιχθυολόγος στο επάγγελμα, διετέλεσε στο μεγαλύτερο μέρος της επαγγελματικής του πορείας διευθυντής μουσείου. Με ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την επιστήμη, συνέβαλε σε μεγάλο βαθμό στην ανάπτυξη των επιστημών στην Αμερική.

⁹ Ορφανίδη, 2003, 5

¹⁰ Ορφανίδη, 2003, 5

που κατέχει και χρησιμοποιεί απτά αντικείμενα, τα οποία εκθέτει στο κοινό με κάποιο τακτικό πρόγραμμα».

Ο μη κερδοσκοπικός χαρακτήρας του μουσείου, καθώς και η αναγκαιότητα ύπαρξης καταρτισμένου προσωπικού, διακρίνονται με σαφήνεια σε αυτόν τον ορισμό, στοιχείο που δεν ισχύει και για τους στόχους του, οι οποίοι χαρακτηρίζονται από αοριστία.

Μεταγενέστερα, ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι ορισμοί της Βρετανικής Ένωσης Μουσείων της δεκαετίας του 1980. Ο πρώτος, του 1984, είναι ο εξής: *«Το μουσείο είναι ένας οργανισμός που συλλέγει, τεκμηριώνει, διαφυλάσσει, εκθέτει και ερμηνεύει υλικές μαρτυρίες και σχετικές πληροφορίες για το δημόσιο όφελος».*

Ο συγκεκριμένος ορισμός φαίνεται να δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στις συλλογές και στις λειτουργίες που σχετίζονται με την επιμέλειά τους, ενώ ταυτόχρονα παρουσιάζει το δημόσιο όφελος των προαναφερθέντων στοιχείων¹². Αξίζει να σημειωθεί πως γίνεται σαφής διάκριση των λειτουργιών της συλλογής.

Το 1998 ο ορισμός της Βρετανικής Ένωσης Μουσείων προσαρμόζεται ως εξής: *«Τα μουσεία επιτρέπουν στους ανθρώπους να εξερευνούν συλλογές για έμπνευση, μάθηση, και ψυχαγωγία»*¹³. Παρατηρείται συνεπώς διεύρυνση του αρχικού ορισμού. Ο χαρακτήρας του μουσειακού θεσμού γίνεται πιο ανθρωποκεντρικός, ενώ καταδεικνύονται τα οφέλη που αποκομίζουν τα άτομα όταν έρχονται σε επαφή με το χώρο αυτό¹⁴. Το υποκείμενο φαίνεται να αποκτά πιο ενεργητικό ρόλο.

Σήμερα μετά από πολυετείς συζητήσεις και διαμάχες-επικρατεί πλέον ο ορισμός του ICOM που αποσαφηνίζει την έννοια του μουσείου ως εξής: *«Οργανισμός μόνιμος, χωρίς κερδοσκοπικό χαρακτήρα, υποταγμένος στην υπηρεσία της κοινωνίας και της ανάπτυξής της και ανοιχτός στο κοινό, ο οποίος αποκτά, συντηρεί, μελετά, κοινοποιεί και εκθέτει υλικές μαρτυρίες του ανθρώπου και του περιβάλλοντός του με σκοπό τη μελέτη, την εκπαίδευση και την ψυχαγωγία»*¹⁵.

¹¹ The American Association of Museums, 1973, vol. VII, 115(Σήμερα America Alliance of Museums)

¹² Οικονόμου 2003, 19

¹³ Οικονόμου, 2003, 19

¹⁴ Δερμιτζάκη, 2003, 5

¹⁵ Καταστατικό ICOM, 2007, παρ.2.αρθ.3 (http://archives.icom.museum/hist_def_eng.html)

Συμπερασματικά, ο κάθε ορισμός αντανακλά τις κοινωνικές, επιστημονικές και ιδεολογικές αλλαγές κάθε εποχής και συνεπώς τον τρόπο αντίληψης του θεσμού του μουσείου. Από το 1889 έως σήμερα είναι εμφανής η μετατόπιση προς το δημόσιο χαρακτήρα του θεσμού αλλά και η άμεση σχέση του μουσείου με τον άνθρωπο και με το περιβάλλον του¹⁶. Άλλωστε, πάντοτε τα μουσεία προσαρμόζαν το χαρακτήρα τους και τη φυσιογνωμία τους σύμφωνα με τα συμφραζόμενα, τις σχέσεις τους με την εξουσία, καθώς και με τα οικονομικά, κοινωνικά και πολιτικά δεδομένα της εποχής¹⁷.

Με μια πιο προσεκτική συνθεώρηση των παραπάνω στοιχείων, φαίνεται πως οι συλλογές - η ερμηνεία και η διαφύλαξή τους- βρίσκονται στη βάση του κάθε ορισμού. Στον αντίποδα, οι προτεραιότητες των μουσείων σε σχέση με το κοινό - το κοινό στο οποίο απευθύνονται - αλλάζει και προσαρμόζεται ανάλογα με την εποχή.

Με στόχο να αποδειχθεί πως η διεύρυνση και η εξέλιξη της έννοιας του «συλλέγειν», η οποία σταδιακά μετατοπίζεται από το ειδικό -το συλλέκτη- στο γενικό -προς δημόσιο όφελος, σχετίζεται άμεσα με τη δημιουργία του θεσμού του μουσείου, όπως τον γνωρίζουμε σήμερα, ακολουθεί, στις επόμενες ενότητες, μια σύντομη γραμμική, χρονική αναφορά. Παράλληλα, επιχειρείται και η ανάδειξη της πνευματικής-ιδεολογικής διάστασης του μουσείου, η οποία προβάλλεται μέσω της ανάπτυξης άτυπων, αρχικά και αργότερα οργανωμένων μουσειολογικών προσεγγίσεων, οι οποίες τροποποιούνται βάσει των απαιτήσεων κάθε εποχής αλλά και της υποκειμενικής θέσης του συλλέκτη. Επιπρόσθετα, διαφαίνονται οι πρώτες άτυπες διασταυρώσεις της μουσειολογίας με την αρχιτεκτονική.

¹⁶ Το γεγονός ότι το Μουσείο είχε από παλαιότερα δημόσιο ,ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα και εκπαιδευτικό χαρακτήρα, δεν αναιρεί την εσωστρέφεια στην οποία οδηγήθηκαν οι μουσειακοί οργανισμοί κατά καιρούς.

¹⁷ Hooper- Greenhil , 2006, 11

2.3. Η πρώιμη συλλεκτική δραστηριότητα

Η συλλεκτική δραστηριότητα από την αρχαιότητα έως το μεσαίωνα-Οι πρώτες ιδιωτικές συλλογές

Η έννοια του «συλλέγειν» αποτελεί μία από παλαιότερες πρακτικές στην ιστορία της ανθρωπότητας. Η Pearce¹⁸ αναφέρει πως τα αντικείμενα του υλικού πολιτισμού, είτε έχουν συλλεχθεί από ένα είτε από περισσότερα άτομα, χαρακτηρίζονται συλλογές. Συνεπαγωγικά, σε πρώτο επίπεδο, η έννοια της «συλλογικής ταυτότητας» και της «προσωπικής σύνδεσης» αποτελούν «αναπόσπαστο εννοιολογικό κομμάτι της μουσειακής γλώσσας»¹⁹.

Σε δεύτερο επίπεδο, η συμβολική λειτουργία της συλλεκτικής δραστηριότητας, η εσωτερική σχέση μεταξύ των συλλεχθέντων αντικειμένων και η υποκειμενική αντίληψη του ιδιοκτήτη αποτελούν σημαντικά χαρακτηριστικά της συλλογής. Παράλληλα, η ίδια η συλλογή είναι κάτι περισσότερο από το σύνολο των μερών της²⁰.

Για τη συλλεκτική δραστηριότητα, οι σημαντικότεροι σταθμοί στην ιστορία του αρχαίου Δυτικού κόσμου τοποθετούνται στην αρχαία Ελλάδα και Ρώμη²¹. Γενικά, κατά την αρχαιότητα, οι χώροι που φιλοξενούσαν συλλογές αντικειμένων με αισθητική, ιστορική ή θρησκευτική σημασία και στέγαζαν, θα έλεγε κανείς, τις βασικές μουσειακές λειτουργίες της συλλογής, έκθεσης και συχνά προστασίας, ήταν υπαίθριοι, δημόσιοι χώροι.

¹⁸ Σύμφωνα με την Pearce, διακρίνονται δύο τρόποι κατηγοριοποίησης των συλλογών. Ο πρώτος οργανώνεται με βάση τη χρονική περίοδο κατά την οποία τις συναντούμε ιστορικά και ο δεύτερος με βάση τη σχέση συλλέκτη και αντικειμένου. Πιο συγκεκριμένα, με κριτήριο το χρόνο, διακρίνεται από την Pearce η αρχαϊκή περίοδος (17ος αι.-15ος αι.), η μοντέρνα (18ος αι.-αρχές 20ου αι.) και η μεταμοντέρνα περίοδος (μέσα 20ου -σήμερα). Αυτή η χρονική διάκριση αφορά κυρίως σε παρόμοιους κοινωνικούς, πολιτικούς και οικονομικούς παράγοντες, οι οποίοι επηρεάζουν σε μεγάλο βαθμό τις παραμέτρους συγκρότησης συλλογών από τους εκάστοτε συλλέκτες είτε αυτοί είναι ανεξάρτητα υποκείμενα είτε αποτελούν οργανωμένους φορείς (Pearce 2002).

Με κριτήριο τη σχέση συλλέκτη-αντικειμένου, η Pearce διακρίνει τις συλλογές σε συλλογές-ενθύμια, σε συλλογές-φетиχ και σε συστηματικές συλλογές (Pearce 2002,8). Σε κάθε περίπτωση, η σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου χαρακτηρίζει και επηρεάζει τον τρόπο συλλογής, οργάνωσης, διαφύλαξης και ερμηνείας των αντικειμένων.

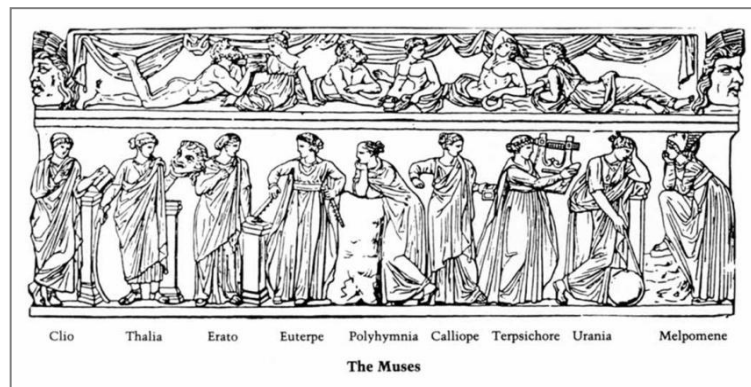
¹⁹ Pearce, 2002, 62

²⁰ Pearce 2002, 8. Άποψη που αντλείται από την αισθητική θεωρία του Χέγκελ και την μετεξέλιξη της από τις θέσεις του Γκαίτε. Η συλλογιστική αυτή απορρέει από τη διττή σχέση υποκειμένου και αντικειμένου.

²¹ Γκαζή 1999, 40

Εξέχουσα θέση στην αρχαία ελληνική κοινωνία είχαν, κτίσματα-ναοί στα οποία φυλάσσονταν αναθήματα, γνωστά ως θησαυροί²². Συνήθως βρίσκονταν σε πόλεις που αποτελούσαν θρησκευτικά κέντρα. Τα αντικείμενα που απάρτιζαν αυτές τις «συλλογές», διακρίνονταν για την εκλεπτυσμένη τεχνική τους ή το πολύτιμο υλικό τους και είχαν ιδιαίτερη αξία γιατί ήταν έργα γνωστών τεχνιτών ή συνδέονταν με κάποιο συγκεκριμένο πρόσωπο ή γεγονός²³. Σύμφωνα με μαρτυρίες του Πausανία, στη βόρεια πτέρυγα των Προπυλαίων, της αθηναϊκής Ακρόπολης, την οποία ονομάζει Πινακοθήκη, υπήρχαν αναρτημένοι πίνακες ζωγραφικής, ενώ ο ίδιος όρος χρησιμοποιείται και από τον Στράβωνα για το ναό του Ηραίου της Σάμου.

Η ίδια η ετυμολογία του όρου «Μουσείο»²⁴, δηλώνει πως είναι χώρος αφιερωμένος στις Μούσες (Εικόνα 2.1). Ως μουσείο, λοιπόν, χαρακτηρίζεται και το οικοδόμημα που κατασκευάστηκε, κατ'εντολή του Πτολεμαίου του Α', του επονομαζόμενου Σωτήρα, το 290 π.Χ. στην Αλεξάνδρεια. Μαζί με την περίφημη Βιβλιοθήκη, ήταν κέντρο έρευνας και μελέτης, στοιχείο που αποδεικνύει πως ο ερευνητικός και εκπαιδευτικός ρόλος του μουσείου δεν αποτελεί σύγχρονη πρωτοτυπία.



Εικόνα 2.1: Οι Εννέα Μούσες της Αρχαιότητας. Αναπαράσταση.
<http://irakleitos.blogspot.gr/>

Στην αρχαία Ρώμη αποτελούσε συνήθη πρακτική η τοποθέτηση των λαφύρων μετά από πολεμικές εκστρατείες σε δημόσιους χώρους, όπως fora, κήπους και λουτρά.

Κατά την ελληνιστική περίοδο συναντάμε και τις απαρχές των πρώτων ιδιωτικών συλλογών. Η εποχή αυτή αποτελεί περίοδο

²² Τζώρτζη 2012,22

²³ Τζώρτζη 2012,22

²⁴ Αρχαία ελληνική λέξη «μουσεῖον»

επέκτασης του ελληνικού στοιχείου στην Ανατολή. Το πολιτικό και το κοινωνικό σύστημα μεταβάλλεται και η «πόλις- κράτος» αντικαθίσταται ως δομή από εδαφικά βασίλεια. Οι Έλληνες βασιλιάδες, μεταφέρουν τον πολιτισμό και την ελληνική παιδεία στις νέες τους κτήσεις. Δημιουργούνται, συνακόλουθα, μεγάλες συλλογές ελληνικών έργων, με καταγεγραμμένη ως πρώτη αυτή του Αττάλου του Α', στο βασίλειο της Περγάμου.

Οι Ρωμαίοι συνέχισαν τη συλλεκτική παράδοση δημιουργώντας το υπόβαθρο του κλασικισμού στο Δυτικό κόσμο. Εμποτισμένοι από την ελληνική παιδεία, η οποία ήταν συνυφασμένη με τις τέχνες και την πνευματική καλλιέργεια, γνώρισαν μέσω της απόκτησης και συλλογής αντικειμένων από την ελληνική αρχαιότητα, τον ελληνικό πολιτισμό. Τα «εισαγόμενα» αντικείμενα αρχίζουν να γίνονται στοιχείο «μελέτης»²⁵, κοσμώντας επαύλεις Ρωμαίων στρατηγών και πατρικίων.

Στη διάρκεια του Μεσαίωνα η ιδέα του Μουσείου διατηρήθηκε στη Δυτική Ευρώπη. Σε εκκλησίες, καθεδρικούς και μοναστήρια, απέδιδαν τιμές στην Παρθένο, στους Αγίους και στους Αποστόλους, στολίζοντας λατρευτικά κειμήλια με χρυσό, ασήμι, πολυτελείς μεταλλικές δέστρες και ακριβά υφάσματα²⁶.

Στη συνέχεια, η ανάπτυξη του εμπορίου και η εξάπλωση των ευρωπαϊκών κτήσεων σε συνδυασμό με τις νέες οικονομικές αντιλήψεις της εποχής, οι οποίες ήθελαν η ισχύς ενός κράτους ή ενός ατόμου να αντλείται από τη συσσώρευση μεταλλευμάτων²⁷, άνοιξαν ένα νέο δρόμο για το νόημα της κατοχής μιας συλλογής.

²⁵ Beardsley, 1989

²⁶ Alexander, 1979, 5

²⁷ Λέανδρος, 2013. Η συσσώρευση μεταλλευμάτων και κυρίως χρυσού αποτελούσε το ισοδύναμο του πλούτου.

2.4. Μουσειολογίας καταβολές - Αφετηρίες του σύγχρονου μουσείου

Οι πρώτοι ειδικά σχεδιασμένοι ιδιωτικοί χώροι-«Άτυπες» συναντήσεις μουσειολογίας και αρχιτεκτονικής

«Το γούστο ταξινομεί, αλλά το ίδιο ισχύει και γι αυτόν που ταξινομεί»

P. Bourdieu

Οι ρίζες του μουσείου όπως το γνωρίζουμε σήμερα βρίσκονται, κατά γενική παραδοχή, στην Πρώιμη Αναγέννηση. Από τα τέλη του 15ου αιώνα, με σκοπό την εγκαθίδρυση της κυριαρχίας της στις τοπικές κοινωνίες, η αστική τάξη αποκτά μια νέα δραστηριότητα μιμούμενη τις πρακτικές της άρχουσας τάξης κατά την ελληνιστική εποχή: Οι ηγεμόνες συγκεντρώνουν αντικείμενα μεγάλης αξίας καθώς και έργα τέχνης. Με τον τρόπο αυτό, εκτός από επίδειξη πλούτου και δύναμης ανάγονται ταυτόχρονα σε κατόχους της γνώσης. Διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο σε ζητήματα διαμόρφωσης γούστου της κοινής γνώμης και αργότερα επηρεάζουν ακόμα και την διαμόρφωση των αισθητικών θεωριών. Άλλωστε, ο Φουκώ αποδεικνύει ότι οι ρίζες όσων θεωρούμε ορθολογικά και αληθή βρίσκονται στην κυριαρχία και στην υποταγή, δηλαδή στους συσχετισμούς δύναμης και εξουσίας²⁸. Οι συλλογές παρουσιάζονται μόνο σε ιδιαίτερες περιπτώσεις και κυρίως σε λόγιους ή άλλους πλουσίους αστούς.

Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του Palazzo Medici στη Φλωρεντία στις αρχές του 16ου αιώνα. Ο ηγεμόνας έχει το ρόλο του «προστάτη των τεχνών²⁹». Το Palazzo Medici θεωρείται το πρώτο μουσείο της Ευρώπης και χαρακτηριστικό του είναι ότι εισάγει νέες πρακτικές και αντιλήψεις³⁰: την εμφάνιση του «ιδιοκτήτη ειδήμονα σε θέματα τέχνης», του «επισκέπτη/θεατή των συλλογών» και κυρίως την έννοια του ειδικού χώρου, κατάλληλο να φιλοξενεί έργα τέχνης και άλλα αντικείμενα³¹. Στο εσωτερικό του γίνονταν αλλαγές ως προς την τοποθέτηση των αντικειμένων αλλά και τη διάταξη των χώρων, οι οποίες

²⁸ Hooper- Greenhil 2006, 20

²⁹ Τζώρτζη, 2012

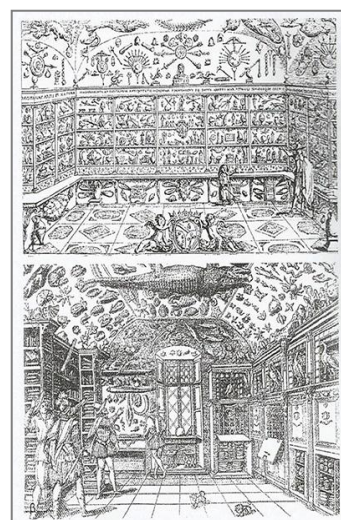
³⁰ Η παραγωγή και διατήρηση του πλούτου έχει δύο όψεις κατά την Hooper-Greenhil: α) αποτελεί συνέχεια παλαιών πρακτικών απόκτησης θησαυρών και β) προσομοιάζει σε σύγχρονες πρακτικές τραπεζικού συστήματος. Hooper-Greenhil, 2006, 56

³¹ Τζώρτζη, 2012, 23

παρακολουθούσαν, σε επίπεδο συμβολισμού, τις αλλαγές στο πολιτικό σκηνικό της Φλωρεντίας³².

Στα τέλη του 16ου αιώνα, κι ενώ η έκθεση αντικειμένων σε ειδικούς χώρους στα μέγαρα ηγεμόνων έχει καθιερωθεί, αντίστοιχες πρακτικές ξεκινούν λόγιοι, φυσιολόγοι, ιατροί και επιστήμονες της εποχής. Η αποικιοκρατία έχει αρχίσει για το Δυτικό κόσμο και η περιρρέουσα κατάσταση είναι εμποτισμένη από την τάση της εξερεύνησης και της ανακάλυψης. Η «περιέργεια», χαρακτηριστικό στοιχείο της εποχής, οδηγεί στη δημιουργία συλλογών, οι οποίες έχουν ως στόχο την αποκάλυψη διαφορετικών οπτικών και πτυχών του κόσμου.

Το «Δωμάτιο με τα αξιοπερίεργα αντικείμενα» ή «Αίθουσα του κόσμου»³³, ήταν ο χώρος στέγασης και φιλοξενίας τέτοιου είδους συλλογών (Εικόνα 2.2). Το πρώτο τέτοιο δωμάτιο εμφανίστηκε αρχικά στην Ιταλία, ως συνέχεια της συλλεκτικής παράδοσης των Μεδίκων. Ο Φραγκίσκος Α' των Μεδίκων, ζήτησε τη δημιουργία μιας αίθουσας χωρίς παράθυρα στο Palazzo Vecchio της Φλωρεντίας, το επονομαζόμενο «studiolo»³⁴. Αυτή η ονομασία δόθηκε στην αίθουσα, επειδή αποτελούσε τμήμα της Βιβλιοθήκης του παλατιού. Τα ερμάρια διακοσμούσαν εξωτερικά με αστρονομικούς χάρτες και παραστάσεις, οι οποίες άλλαζαν, ανάλογα με τις πολιτικές συγκυρίες στην πόλη.



Εικόνα 2.2: Το μουσείο ως εικόνα του κόσμου του α) E. Cospi και β) του E. Imperato, Τζώρτζη, 2012, 12

Την ίδια εποχή εμφανίζεται κι άλλος ένας τύπος εκθεσιακού χώρου, η «galleria». Πρόκειται για επιμήκη χώρο, με πλευρικό, φυσικό φωτισμό, ο οποίος συνήθως φιλοξενούσε γλυπτά αλλά και πίνακες ζωγραφικής.

Αξίζει να σημειωθεί πως από τις μεθόδους συλλογής και οργάνωσης που προαναφέρθηκαν, διαφαίνεται η ύπαρξη μιας υποβόσκουσας νοηματικής ενότητας, καθώς και τα πρώτα ψήγματα ενός άτυπου, νοητικού σχεδιασμού, που ως στόχο είχε την παραγωγή ενός «μηνύματος», ανάλογα με τις διαθέσεις των

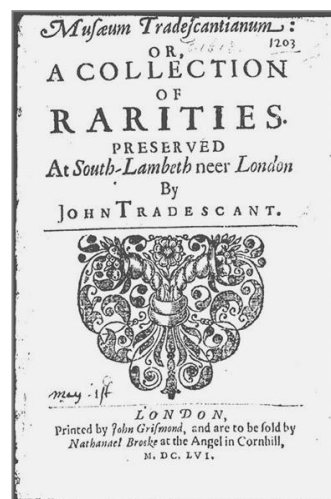
³² Hooper- Greenhil , 2006, 62

³³ Τζώρτζη , 2012, 12

³⁴ Τζώρτζη , 2012, 12

συλλεκτών. Σύμφωνα με την Hooper-Greenhill, από τον 16ο αι. έως τις αρχές του 17ου προστίθεται και διακρίνεται σε αυτόν τον μη συνειδητό, εννοιολογικό, σχεδιασμό και η τεχνική της «μνημοτεχνικής»³⁵, η οποία συμβάλλει στην αντίληψη της ενότητας και του νοήματος των συλλογών. Η μνημοτεχνική βασίζεται στο ότι το άτομο έχει τις δικές του εικόνες και η ερμηνεία των ντοκουμέντων ποικίλλει ανάλογα με τα συμφέροντα του ερμηνευτή.

Στα τέλη του 17ου αιώνα το μουσείο ανοίγει προς το κοινό³⁶. Το 1671 ιδρύεται το πρώτο πανεπιστημιακό μουσείο στη Βασιλεία και ακολουθεί, το 1683, το Μουσείο Ashmolean στην Οξφόρδη. Με πυρήνα τις συλλογές των Tradescant και τη συμβολή του πολυσχιδούς Elias Ashmole, δημιουργείται αρχικά μουσείο, στο Lambeth του Λονδίνου³⁷. Το βασικό χαρακτηριστικό της συλλογής ήταν ότι είχε υποκειμενικό χαρακτήρα. Για το λόγο αυτό ο χώρος η έκθεσης αυτής της συλλογής περιγράφεται καλύτερα με τον όρο «Η Κιβωτός» (Εικόνα 2.3) παρά με τον όρο «μουσείο»³⁸. Στη συνέχεια η συλλογή, που περιείχε αξιοπερίεργα αντικείμενα από όλη την Ευρώπη αλλά και από την Αμερική-Νέο Κόσμο, περιήλθε αποκλειστικά στην κατοχή του Ashmole, ο οποίος αργότερα τη δώρισε στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης.



Εικόνα 2.3: Η Κιβωτός,
<http://tradescant.blogspot.gr/>

Ο κύριος στόχος του αρχικού μουσείου ήταν να ωθήσει τη μελέτη των Φυσικών Επιστημών και ήταν στενά συνδεδεμένο με την διδασκαλία και την πειραματική εργασία, περιλαμβάνοντας εργαστήρια, χώρους διαλέξεων και εκθέσεων³⁹. Αξίζει να σημειωθεί, πως βασική απαίτηση του Ashmole ήταν τα εκθέματα να τοποθετηθούν σε ειδικά σχεδιασμένο χώρο και μάλιστα με κατάλληλο εξαερισμό για την ορθή προστασία και διατήρησή τους⁴⁰. Καθίσταται εμφανής αφενός η σύνδεση του μουσείου με

³⁵ Hooper- Greenhil , 2006

³⁶ Γκαζή 1999, 40

³⁷ Οικονόμου, 2003

³⁸ Vergo, 1989, 6

³⁹ Οικονόμου 2003, 36

⁴⁰ Οικονόμου, 2003, 37

την εκπαιδευτική διαδικασία και αφετέρου η προσπάθεια για ορθολογιστική διαχείριση της συλλογής.

2. 5. Οι επιρροές του Διαφωτισμού στη συλλεκτική δραστηριότητα

Οι πρώτοι ειδικά σχεδιασμένοι δημόσιοι χώροι

Ο Διαφωτισμός, επηρέασε σαφώς με τις θέσεις του τον τρόπο οργάνωσης των συλλογών, οι οποίες σταδιακά αρχίζουν να αποκτούν ένα πιο μεθοδικό χαρακτήρα ως προς τον τρόπο με τον οποίο συγκροτούνται και αντιμετωπίζονται. Οι νέες επιστημονικές μέθοδοι εφαρμόζονται σε ζητήματα μελέτης αλλά και σε ζητήματα ταξινόμησης των αντικειμένων.

Από τον 17ο έως τον 18ο αιώνα πραγματοποιείται και η μετάβαση από τους ειδικά σχεδιασμένους ιδιωτικούς χώρους στους ειδικά σχεδιασμένους δημόσιους χώρους, μεγαλύτερης κλίμακας, για τη στέγαση των συλλογών. Στο σημείο αυτό παρατηρούνται δύο μεγάλες τομές, οι οποίες αλλάζουν ριζικά την έννοια του μουσείου.

Το μουσείο δεν προορίζεται πλέον για ολιγομελείς ομάδες «ειδημόνων». Έχει μεταβληθεί σε δημόσιο χώρο και απευθύνεται σε ευρύτερο κοινό, δηλαδή γίνεται πλέον δημόσιο. Ταυτόχρονα, σε επίπεδο αρχιτεκτονικού σχεδιασμού γίνονται και οι πρώτες προσπάθειες για τη συνειδητή παραγωγή μουσειακού χώρου⁴¹. Η διάθεση αυτή απορρέει από την ανάγκη ύπαρξης κτισμένων χώρων, οι οποίοι αφενός θα ήταν ειδικά σχεδιασμένοι για την τοποθέτηση, διαφύλαξη και έκθεση των αντικειμένων και αφετέρου θα ανταποκρίνονταν, σε λειτουργικό επίπεδο, σε μια μεγαλύτερη κλίμακα κοινού.

⁴¹ Τζώρτζη, 2012, 58

Βρετανικό Μουσείο-Λούβρο: Στον απόηχο του Διαφωτισμού και της Γαλλικής Επανάστασης

Διαπνεόμενα από τις αρχές του Διαφωτισμού, τα μουσεία αρχίζουν να συμβάλλουν στη συνειδητοποίηση της ευρωπαϊκής ταυτότητας, στη διαφύλαξη της εθνικής πολιτιστικής κληρονομιάς, στην προαγωγή της γνώσης και στην εκπαίδευση⁴². Αξιοσημείωτες περιπτώσεις αποτελούν το Βρετανικό Μουσείο (Εικόνα 2.4) και το Λούβρο (Εικόνα 2.5).



Εικόνα 2.4: Το Βρετανικό Μουσείο, http://en.wikipedia.org/wiki/British_Museum



Εικόνα 2.5: Το Λούβρο, http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paris_-_Le_palais_du_Louvre.jpg

Το Βρετανικό Μουσείο ιδρύθηκε το 1753, όταν η βρετανική κυβέρνηση απέκτησε τις συλλογές του φυσιολόγου-φυσικού Sir Hans Sloane. Για το κοινό άνοιξε το 1759. Επρόκειτο για συλλογές φυσικής ιστορίας, εθνογραφίας και αρχαιοτήτων, οι οποίες αρχικά στεγάστηκαν στο μέγαρο Μόνταγκκιου. Αργότερα το μουσείο μεταστεγάστηκε και επεκτάθηκε, ενώ εγκαινιάστηκαν και παραρτήματά του⁴³ ως αποτέλεσμα της επέκτασης της βρετανικής αποικιοκρατίας. Οι συλλογές του μουσείου σταδιακά εμπλουτίστηκαν, ενώ νέες συλλογές εντάχθηκαν στο δυναμικό του. Από τις πιο γνωστές είναι η συλλογή των Μαρμάρων του Παρθενώνα, η οποία αποκτήθηκε από την βρετανική κυβέρνηση με αγορά από τον Λόρδο Έλγιν. Αξίζει να σημειωθεί πως αρχικά τα ωράρια επίσκεψης του μουσείου ήταν πολύ συγκεκριμένα και οι περιορισμοί για το κοινό ήταν πολυάριθμοι.

Το Λούβρο, από την άλλη πλευρά, ιδρύθηκε αμέσως μετά τη Γαλλική Επανάσταση, το 1793. Η έκθεση των βασιλικών συλλογών, οι οποίες εθνικοποιήθηκαν μετά την Επανάσταση, συμβόλιζε ταυτόχρονα και την αλλαγή του πολιτεύματος και

⁴² Ορφανίδη, 2003, 11

⁴³ Βρετανικό Μουσείο Φυσικής Ιστορίας, Κένσιγκτον, 1887

συνεπώς της νέας κοινωνικής δομής. Το έργο τέχνης, το αρχαιολογικό τεκμήριο, γίνεται κτήμα του λαού ,γίνεται ουσιαστικά κτήμα του έθνους⁴⁴. Η είσοδος ήταν ελεύθερη για το κοινό.

Το Λούβρο ήταν το πρώτο μουσείο που οργάνωσε και εξέθεσε συλλογές ζωγραφικής κατά σχολές⁴⁵. Επιπλέον, ο κάθε πίνακας συνοδευόταν από σύντομο επεξηγηματικό κείμενο για τον καλλιτέχνη και το περιεχόμενο του έργου του⁴⁶. Οι προαναφερθείσες κινήσεις ήταν άκρως ριζοσπαστικές για την εποχή, εφόσον έως τότε ο αμύητος επισκέπτης δεν μπορούσε να αντιληφθεί τη σημασία των εκτιθέμενων αντικειμένων⁴⁷. Ο νέος τρόπος έκθεσης, λειτούργησε επικουρικά στη διαμόρφωση ενός νέου πλαισίου σχετικά με την επικοινωνία κοινού-εκθέματος.

Μεταγενέστερα, επίσης χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το Εθνικό Μουσείο Αρχαιοτήτων της Δανίας, που ιδρύθηκε το 1819 και είχε σκοπό τη διαφύλαξη της πολιτισμικής κληρονομιάς της χώρας. Αρχικά το μουσείο περιείχε ποικίλα δείγματα του εθνικού υλικού πολιτισμού, όπως γλυπτά, κεραμικά, πίνακες ζωγραφικής και μεταλλικά αντικείμενα, καλύπτοντας ένα ευρύ χρονικό φάσμα, με αφετηρία την προϊστορική εποχή⁴⁸. Με την πάροδο του χρόνου, η συλλογή εμπλουτίστηκε με φωτογραφικό υλικό και εθνογραφικά αντικείμενα με προέλευση από άλλες χώρες⁴⁹.

Ρόλος του μουσείου αυτή την εποχή είναι η προσφορά αντικειμενικής ανάγνωσης της ιστορίας στο κοινό, ενώ παράλληλα αποτελεί τον πυρήνα της ιστορικής εκπαίδευσης. Ακολουθείται η έκθεση αντικειμένων βάσει χρονικών ακολουθιών. Η αφετηρία για τον τρόπο αυτό οργάνωσης κι έκθεσης βρίσκεται στον Winckelmann⁵⁰. Ο επισκέπτης δε χρειάζεται να κρίνει το έκθεμα αλλά να το μυθοποιήσει στη συνείδηση του⁵¹.

⁴⁴ Τζιαφέρη, 2005,17

⁴⁵ Γκαζή ,1999, 41

⁴⁶ Γκαζή ,1999, 41

⁴⁷ Το γεγονός ότι οι πίνακες ήταν ,συνήθως, πυκνά τοποθετημένοι στους τοίχους καθ' ύψος, χωρίς επεξηγηματικά κείμενα, καθιστούσε αδύνατη την κατανόησή τους.

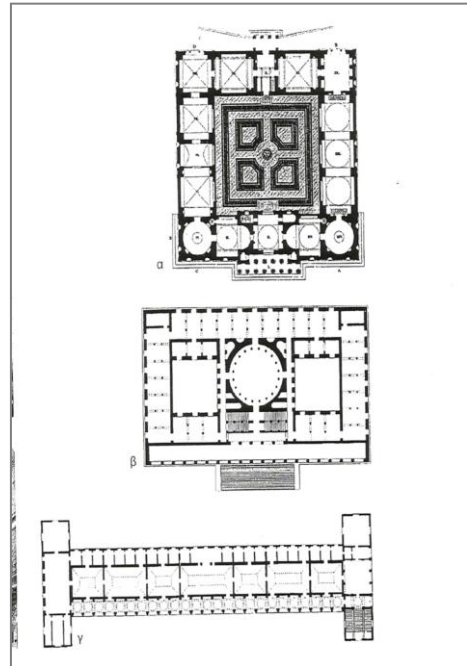
⁴⁸ <http://www.kopegxagh.dk/el/tourist/0006/nationalmuseet/>

⁴⁹ <http://www.kopegxagh.dk/el/tourist/0006/nationalmuseet/>

⁵⁰ Βασιλική σχολή της Βιέννης

⁵¹ Νάκου,2002,118

Κατά τη διάρκεια του 19ου αι., με τη συμβολή της ανάπτυξης μιας εξελισσόμενης αρχιτεκτονικής τυπολογίας, δημιουργούνται τα τρία πρώτα μείζονα μνημειακά κτήρια, ειδικά σχεδιασμένα για την στέγαση συλλογών και μάλιστα με προδιαγραφές προσβασιμότητας από το κοινό⁵². Αυτά είναι η Γλυπτοθήκη (Glyptotek) στο Μόναχο (1816-30), η οποία στεγάζει συλλογή αρχαίων γλυπτών, με πυρήνα τα γλυπτά των αετωμάτων του ναού της Αφαίας Αθηνάς στην Αίγινα, το Altes Museum (Παλαιό Μουσείο) στο Βερολίνο (1813-30), το πρώτο μουσείο με χώρο υποδοχής για το κοινό και η Alte Pinakotek (Παλαιά Πινακοθήκη) στο Μόναχο (1826-36). Μια νέα σχέση αναπτύσσεται μεταξύ συλλογής και επισκέπτη (Εικόνα 2.6).



Εικόνα 2.6: Κατόψεις Glyptotek(Μόναχο), Altes Museum(Βερολίνο), Alte Pinakotek (Μόναχο) Τζώρτζη,2003,29

Η «συλλογή» ως έννοια, αλλά και ως σύνολο αντικειμένων, θεωρείται παγιωμένο φαινόμενο που τώρα πρέπει να ισορροπήσει με ένα πλήθος επισκεπτών που θα εκδηλώσουν την επιθυμία να τη δουν. Πλέον, δε μιλάμε για στέγαση συλλογής σε υπάρχοντα χώρο, που έχει υποστεί ή όχι τεχνικές παρεμβάσεις, ούτε σε χώρο ειδικά σχεδιασμένο μέσα σε κτήριο. Στο σημείο αυτό πρέπει να τονιστεί ότι αναφερόμαστε στην ύπαρξη μιας ποσοτικής σχέσης και όχι ποιοτικής⁵³.

⁵² Τζώρτζη, 2012, 28

⁵³ Πιο συγκεκριμένα, τα εκτιθέμενα αντικείμενα πρέπει αφενός να προφυλαχθούν και να εκτεθούν με τρόπο που θα είναι κατανοητός από το κοινό και αφετέρου, σε πρακτικό επίπεδο, μεγάλος αριθμός επισκεπτών θα πρέπει να μπορεί ταυτόχρονα να τα δει, να έχει το χώρο και το χρόνο να τα μελετήσει. Για το λόγο αυτό ακριβώς, η φράση «μνημειακό κτήριο» θα πρέπει να αντιμετωπίζεται ως κεφαλαιοποίηση της συνολικής συμβολικής αποτίμησης του κτηρίου, εφόσον αντανακλά αφενός το τι συμβολίζει το κτήριο ως υπόσταση στον ευρύτερο χώρο και αφετέρου το τι πρακτικά σημαίνει ο όρος «μνημειακό» για την ανταπόκριση στις απαιτήσεις μεγάλης κλίμακας κοινού. Το δημόσιο μουσείο γίνεται πλέον πραγματικότητα σε όλα τα επίπεδα.

2.6. Προς τη «Νέα Μουσειολογία»

Από τα τέλη του 19ου αι. έως και τον 20ό αι., όπως προαναφέρθηκε, το περιεχόμενο των μουσειακών συλλογών διευρύνεται. Η ανάπτυξη της τεχνολογίας και των επιστημών, καθώς και η βιομηχανοποίηση, οδηγούν στη δημιουργία μουσείων που έχουν ως στόχο να προβάλουν τη δύναμη της επιστημονικής προόδου. Το εγκυκλοπαιδικό μουσείο αρχίζει σταδιακά να αντικαθίσταται από το σύγχρονο. Το «μηχανιστικό κοσμοείδωλο»⁵⁴ επικρατεί ως το τέλος του 19ου.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα, στον απόηχο της τεχνολογικής προόδου, αποτελεί το Crystal Palace στο Hyde Park (Εικόνα 2.7) του Λονδίνου που υλοποιήθηκε στο πλαίσιο της πρώτης Διεθνούς Έκθεσης το 1851⁵⁵, αλλά και το Victoria and Albert Museum που ιδρύθηκε το 1852 επίσης στο Λονδίνο και αποτελεί το πρώτο μουσείο εφαρμοσμένων τεχνών (Εικόνα 2.7).



Εικόνα 2.7 Crystal Palace, Έκθεση 1851, Hyde park, Λάββας, 2002

Από το δεύτερο μισό του 19ου αι., παρατηρούνται νέες τάσεις στην παραγωγή του μουσειακού χώρου. Αυτές οι τάσεις, όπως αναφέρει ο Smith, έχουν τέσσερα βασικά χαρακτηριστικά, που συμπλέκουν τον ορισμό του μουσείου και αφορούν κυρίως τις μεθόδους επιμέλειας και έκθεσης μιας συλλογής. Ως απόρροια των παραπάνω, οι συλλογές που εκτίθενται πρέπει, να αποτελούν αντικείμενο έρευνας για τον επισκέπτη και να συμβάλλουν στην προαγωγή της γνώσης⁵⁶. Για το σκοπό αυτό, στην έκθεση, τα αντικείμενα των συλλογών, θα έπρεπε να χωροθετούνται συστηματικά και μάλιστα με αναγνωρίσιμο σύστημα ταξινόμησης, όχι αυθαίρετα⁵⁷. Ταυτόχρονα, οι συλλογές πρέπει να ανήκουν σε

⁵⁴ Τζώνος 2009, 26

⁵⁵ Λάββας, 2002

⁵⁶ Vergo, 1989, 8

⁵⁷ Vergo, 1989, 8

παραπάνω από ένα άτομα, τα οποία θα τις διαχειρίζονται εκπροσωπώντας το κοινό, το οποίο θα πρέπει να έχει στα λογικά πλαίσια πρόσβαση στις συλλογές, πληρώνοντας, κατά περίπτωση, κάποιο μικρό αντίτιμο⁵⁸.

Από τα μέσα του 20ού αι. και με την επιρροή του μοντέρνου κινήματος ο θεσμός του «μουσείου» εκδημοκρατίζεται. Ο μοντερνισμός υπήρξε μια «σύνθετη δέσμη χαρακτηριστικών τρόπων σκέψης και δράσης που σταδιακά απέκτησαν ιδιαίτερη σημασία»⁵⁹. Επικρατεί η άποψη πως υπάρχουν αντικειμενικές και αιώνιες αλήθειες, οι οποίες μπορούν να ορισθούν, να εκφραστούν και να γίνουν γνωστές σε όλους. Προς το τέλος του 20ού αι. δημιουργείται και το πρώτο μουσείο φιλοξενίας, αποκλειστικά, έργων μοντέρνας τέχνης, το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης (MOMA).

Δεύτερη τομή, η οποία οδήγησε στη αλλαγή της αντίληψης του θεσμού του μουσείου, δημιούργησε ο πολιτικός ακτιβισμός, η περιβαλλοντική ευαισθητοποίηση και η επαναξιολόγηση του μοντερνισμού⁶⁰. Σε αυτό το πλαίσιο κάποια μουσεία στοχεύουν στην ευαισθητοποίηση γύρω από την οικολογική καταστροφή που διαφαίνεται⁶¹. Επιπρόσθετα, αναγνωρίζεται ακόμη περισσότερο η σημασία της προβιομηχανικής κληρονομιάς και των προβιομηχανικών οικισμών⁶².

Σταθμό αποτέλεσαν στη διαμόρφωση του μουσειακού θεσμού, προς αυτή την κατεύθυνση και οι απόψεις του Georges Henry Riviere, ο οποίος εισήγαγε την έννοια του «οικομουσείου»⁶³. Στόχος, του «οικομουσείου» ήταν η ενημέρωση της τοπικής κοινότητας, η άμεση συνεργασία με αυτήν, καθώς και η προώθηση κριτικού τρόπου σκέψης πάνω σε κοινωνικά και ιστορικά ζητήματα που την αφορούσαν.

Το κίνημα των οικομουσείων και των υπαιθρίων μουσείων (open air museums), πυροδότησε μια νέα διαδικασία η οποία είχε

⁵⁸ Vergo, 1989, 8

⁵⁹ Pearce 2011, 47

⁶⁰ <http://www.sac.or.th/databases/ichlearningresources/images/new-museology-communities-ecomuseums.pdf>

⁶¹ Αλλωστε ήδη από τα τέλη του 18ου αι. έχουν εμφανιστεί και τα πρώτα λαογραφικά μουσεία.

⁶² Οικονόμου 2003, 47

⁶³ Αφετηρία της ιδέας του οικομουσείου υπήρξε η ιδέα του σουηδού παιδαγωγού Artur Hazelius, ο οποίος θεωρούσε ότι το λαογραφικό μουσείο δε θα έπρεπε να είναι απλά μια έκθεση αλλά ένα ολοκληρωμένο περιβάλλον στο οποίο θα αντιπροσωπευόταν η πολιτιστική ιστορία της περιοχής.

στον πυρήνα της το μεταβαλλόμενο ρόλο που θα έπρεπε, πλέον, να διαδραματίζει το μουσείο για την κοινωνία και την εκπαίδευση. Ένα από τα αποτελέσματα αυτών των νέων αντιλήψεων είναι και η τάση μετατροπής παλιών εργοστασίων και άλλων καταλοίπων της βιομηχανικής κληρονομιάς σε μουσεία κατά τη δεκαετία του 1970⁶⁴. Σκοπός ήταν η ανάδειξη της προόδου της τεχνολογίας, με την έκθεση των μηχανημάτων αλλά και των συνθηκών εργασίας⁶⁵ μιας πρόσφατης εποχής.

Το 1989 ο Vergo, δημιουργεί τον όρο «Νέα Μουσειολογία», για να περιγράψει τη συνολική αναδιαμόρφωση του μουσειακού θεσμού⁶⁶. Η «νέα μουσειολογία», ασχολείται περισσότερο με τις κοινωνικές και ιδεολογικές διεργασίες που διαμορφώνουν «μουσειακές δραστηριότητες» σε τομείς που υπερβαίνουν τα όρια του «παραδοσιακού» μουσείου, όπως υποτίθεται πως έκανε παλαιότερα η μουσειολογία⁶⁷. Βασίζεται στην ιδέα ότι το μουσείο πρέπει να διαδραματίσει έναν εκπαιδευτικό ρόλο στην κοινωνική ανάπτυξη. Στον πυρήνα της προαναφερθείσας ιδέας βρίσκονται οι άνθρωποι και όχι τα αντικείμενα⁶⁸.

Σε ευρύτερα πλαίσια, η εφαρμογή των προσεγγίσεων της «νέας μουσειολογίας» οδήγησε σταδιακά και στον εμπλουτισμό του περιεχομένου των μουσείων. Ως αποτέλεσμα στις μέρες μας ως αναγνωρισμένα μουσεία από το ICOM, παράλληλα με τα αρχαιολογικά και μουσεία τέχνης, βρίσκονται εθνογραφικά μουσεία, βοτανικά, μουσεία επιστημών, μουσεία ενυδρεία και vivaria όπως επίσης και προστατευμένοι βιότοπους και ζωολογικοί κήποι. Έτσι, το παρελθόν επιβιώνει *«ως αντικείμενα και υλικός πολιτισμός, ως φυσικό περιβάλλον και ως αφηγήσεις»*⁶⁹.

Ταυτόχρονα, σύγχρονα εκπαιδευτικά μοντέλα, υιοθετούνται εντασσόμενα σε δραστηριότητες εντός του μουσείου με τη βοήθεια τεχνολογικών μέσων, προάγοντας τη διάδραση και δίνοντας ενεργητικό ρόλο στον επισκέπτη. Ο προβληματισμός του ατόμου, οι μέθοδοι ανάπτυξης «διαλόγου» μεταξύ επισκέπτη και εκθεμάτων, καθώς και η ευρύτερη επικοινωνία του «μουσείου» με

⁶⁴ Στογιαννίδης, 2013. Κείμενο ξενάγησης Βιομηχανικού Μουσείου Φωταερίου

⁶⁵ Προβολή της κοινωνικής διάστασης του υλικού πολιτισμού.

⁶⁶ Barrett, 2011, 3

⁶⁷ Οι συγγραφείς της Νέας Μουσειολογίας, όπως ο Nick Merriman (1989), ο Peter Wright (1989), ήταν άμεσα επηρεασμένοι από το έργο του Bourdieu (1969 και 1979).

⁶⁸ Varine, 1976, 127

⁶⁹ Pearce, 1994, 27

το κοινό, αποτελούν τους βασικότερους στόχους ενός μουσειακού οργανισμού. Η σύνδεση της κοινωνίας με το θεσμό του μουσείου προωθεί ταυτόχρονα και μια διαδικασία δια βίου μάθησης. Ως αποτέλεσμα, νέα εκπαιδευτικά και επικοινωνιακά μοντέλα γίνονται εργαλεία της μουσειολογίας με σκοπό την προώθηση του ανθρωποκεντρικού χαρακτήρα του σύγχρονου μουσείου. Άλλωστε, η κοινωνική διάσταση της επίσκεψης θεωρείται σήμερα εξαιρετικά σημαντική και επηρεάζει σε μεγάλο βαθμό τι θα αποκομίσει ο καθένας από την επίσκεψή του⁷⁰.

Στο σημείο ακριβώς αυτό παρατηρείται και η μεγαλύτερη τελικά ανατροπή: Το σύγχρονο μουσείο, στον αντίποδα του εγκυκλοπαιδικού, επικεντρώνεται στην ένταση της εμπειρίας του βιώματος⁷¹. Σε κάθε περίπτωση υποφώσκει η παραγωγή ενός σεναρίου, το οποίο μέσω ενός νοητικού πλέγματος παρέχει τη δυνατότητα ανάπτυξης διαφορετικών οπτικών και ξεδιπλώνει το μουσειακό περιεχόμενο.

⁷⁰ Μπούνια, Νικονάνου και Οικονόμου, 2008, 131

⁷¹ Τζώρτζη, 2012

3. Από την αρχιτεκτονική κελύφους στη χωρική ιδέα του μουσείου

3.1. Μουσειολογία και αρχιτεκτονική: Συνθέτοντας το σύγχρονο μουσείο

Στην προηγούμενη ενότητα παρουσιάστηκε η συνολική πορεία του μουσειακού θεσμού, η οποία τελικά οδήγησε στην ανάγκη της ανάπτυξης της επιστήμης της μουσειολογίας. Παράλληλα, η μουσειολογία φαίνεται να συναντά την αρχιτεκτονική σε πρώτο επίπεδο: Ο εσωτερικός σχεδιασμός του χώρου καλείται να λειτουργήσει επικουρικά στην ανάδειξη των εσωτερικών σχέσεων των εκθεμάτων αλλά και των μέσων ερμηνείας τους. Το στοιχείο αυτό, είναι εμφανές από την πρώτη απόπειρα ένταξης των συλλογών σε ειδικά σχεδιασμένους ιδιωτικούς χώρους (πχ. Αίθουσα του κόσμου, studiolo, galleria) και τις πρώτες απόπειρες ανάπτυξης αρχιτεκτονικής τυπολογίας (δημόσιος χαρακτήρας μουσειακού θεσμού) έως σήμερα⁷². Σε δεύτερο επίπεδο, ο μουσειακός θεσμός, θεωρητικά, αποκτά κοινωνικό νόημα στο σημείο εκείνο στο οποίο οι συλλογές στεγάζονται σε δημόσια πλέον κτήρια και απευθύνονται σε όλους.

Εδώ, αναδεικνύεται ένα διττό ερώτημα: Πρώτον, είναι αρκετό μία ή περισσότερες συλλογές να στεγάζονται σε έναν χώρο για να μιλάμε για «θεσμό του μουσείου» και δεύτερον, πώς η αρχιτεκτονική σήμερα εμπλέκεται στο «μουσειακό θεσμό» και συνεργάζεται με τη μουσειολογία προς την ολοκλήρωσή του.

3.2. Αρχιτεκτονικές προσαρμογές

Κατά την Τζώρτζη, η μετάβαση από τον ιδιωτικό στο δημόσιο χαρακτήρα του μουσείου ήταν αυτή που τελικά σήμανε τη γέννηση του μουσείου⁷³. Η παραπάνω θέση αντανakλά, όμως, την άποψη της εποχής, βάσει της οποίας σύμφωνα με το πνεύμα του Διαφωτισμού, «δεν ήταν πλέον κοινωνικά αποδεκτό να κρατά ο συλλέκτης για τον εαυτό του, κλειστό στο σκοτάδι αυτό που έπρεπε

⁷² Βάσει των αρχών της Νέας Μουσσειολογίας

⁷³ Τζώρτζη, 2012

να ανοίξει προς τα έξω ,να έρθει στο φως, να γίνει δημόσιο και μέσο διάδοσης της γνώσης»⁷⁴, δηλαδή με λίγα λόγια τη συλλογή.

Στον αντίποδα, παρατηρείται πως από την εγκαθίδρυση του μοντερνισμού και εξής, τα προϊόντα της αρχιτεκτονικής μπορούν να θεωρηθούν παράγωγα συνειδητών κοινωνικών αναγκών, τοποθετημένα στο χώρο, το χρόνο και τον τόπο. Ο King σημειώνει σχετικά πως τα κτήρια κεφαλαιοποιούν ιδέες της κοινωνίας στην οποία εντάσσονται, καθώς και κοινωνικές φόρμες οργάνωσης, πιστεύω και αξίες που εγκυμονούνται σε μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή⁷⁵. Εμβαθύνοντας, σύμφωνα με τον Σταυρίδη⁷⁶, η κοινωνία προβάλλεται πάνω στο χώρο της , τον «παράγει» με την έννοια του χώρου που πρέπει να την επεκτείνουμε: ο υλικός μετασχηματισμός του περιβάλλοντος, φυσικού και τεχνητού, είναι μόνο ένα μέρος της παραγωγής του χώρου. Χώρος παράγεται και μέσα από την ερμηνεία, την επιλογή κέντρων προσοχής, την επένδυση κοινωνικών αξιών».

Σύμφωνα δε, με τη διευρυμένη οπτική της σχολής του Brno⁷⁷, το μουσείο γίνεται κατανοητό ως τόπος μνήμης, αλλά και ως χώρος συγκρότησης κοινωνικών συστημάτων μνήμης που ρυθμίζουν τις σχέσεις του ανθρώπου με το περιβάλλον του⁷⁸. Σε αυτό το πλαίσιο το ερώτημα γύρω από τη συγκρότηση του μουσειακού σχηματισμού στη νεωτερικότητα είναι ένα πρόβλημα «μουσειολογίας» ως ιστορίας των ιδεών και των νοοτροπιών⁷⁹. Άλλωστε η διαδικασία συγκρότησης και οργάνωσης συστημάτων μνήμης είναι ζήτημα κεφαλαιοποίησης ιδεολογιών.

Ο Althusser, θεωρεί ότι οι ιδεολογικοί μηχανισμοί του κράτους, λειτουργούν με κυρίαρχο στοιχείο την ιδεολογία⁸⁰. Το στοιχείο μάλιστα εκείνο που ενοποιεί την ποικιλομορφία τους είναι η ενιαία λειτουργία τους κάτω από μια κυρίαρχη ιδεολογία⁸¹. Μπορούμε, λοιπόν, να θεωρήσουμε το μουσείο, όπως έχει συγκροτηθεί στις νεωτερικές κοινωνίες τα τελευταία διακόσια χρόνια, ως ένα πολιτιστικό, ιδεολογικό μηχανισμό του κράτους⁸².

⁷⁴ Τζώρτζη, 2012, 26

⁷⁵ McLeod, 2005,13

⁷⁶ Σταυρίδης, 1990, 18

⁷⁷ Η μουσειολογία, αποτελεί ουσιαστικά μια κοινωνική επιστήμη, η οποία εξαρτάται περισσότερο από το άτομο παρά από τον οργανισμό.

⁷⁸ Τερζόγλου, 2011, 61

⁷⁹ Τερζόγλου, 2011, 62

⁸⁰ Althusser, 1989, 86

⁸¹ Althusser, 1989, 86

⁸² Τερζόγλου, 2011, 62

Ταυτόχρονα, για τον Althusser η ιδεολογία είναι εκείνο το σύστημα των ιδεών και των αναπαραστάσεων, που χαρακτηρίζει το πνεύμα του ανθρώπου ή μιας κοινωνικής ομάδας⁸³. Έτσι, μια προσέγγιση του μουσείου ως ιδεολογικού μηχανισμού του κράτους και ευρύτερα, ως κυρίαρχης ιδεολογίας του νεότερου ευρωπαϊκού πολιτισμού, θα πρέπει να αναλύσει το σύστημα των ιδεών, των εννοιών και των αναπαραστάσεων που συνέβαλαν στη σύνθεση του μουσειακού παραδείγματος στα πλαίσια της ιστορίας των ευρωπαϊκών κοινωνιών⁸⁴.

Σε δεύτερο επίπεδο, οι καταβολές της χωρικής ιδέας του μουσείου ως κελύφους που περιέχει συλλογές προς έκθεση εντοπίζονται στον 18ο αι. Όπως προαναφέρθηκε, κάθε συλλογή είτε συγκεντρωμένη συνειδητά είτε μη συνειδητά, εντασσόταν σε ένα χωρικό πλαίσιο. Όμως, ως απόρροια των θέσεων του Pevsner, στο σύγγραμμά «A History of Building Types»⁸⁵, για την εξέλιξη του χωρικού τύπου του μουσείου, πέραν των αισθητικών θεωρήσεων, δεν παρατηρείται εμβάθυνση σε ζητήματα που αφορούν τη λειτουργικότητα, το θεσμό, τη νοηματοδότηση ή την κοινωνική διάσταση του μουσείου όπως το γνωρίζουμε σήμερα⁸⁶. Ως αποτέλεσμα, σύμφωνα με τον Τερζόγλου, για να δημιουργηθεί ένα ιδεολογικό σύστημα του μουσειακού παραδείγματος, δεν είναι αρκετό το γεγονός ότι για παράδειγμα ότι η λέξη «musaum», εμφανίζεται για πρώτη φορά από τον Paolo Giovo το 1539⁸⁷. Δηλαδή, δεν είναι αρκετό να ονοματίσουμε ένα χώρο μουσείο επειδή φιλοξενεί μια συλλογή και στεγάζεται ανεξάρτητα. Διότι η σημασία της- της λέξης «musaum» εδώ- παραπέμπει σε μια συλλογή και όχι στον ίδιο το χώρο ή το κτήριο που φιλοξενεί ή στεγάζει τη συλλογή⁸⁸.

Η αναγωγή λοιπόν της έκθεσης των συλλογών σε κοινωνικό δικαίωμα, δημιουργεί την αδήριτη ανάγκη της παραγωγής, συνειδητά πλέον, δημοσίου χώρου, ο οποίος περιλαμβάνει χωρικές λύσεις ώστε να ανταπεξέλθει στην κοινωνική διάσταση του θεσμού του μουσείου. Βάσει αυτής της συλλογιστικής, τίθενται περισσότερες σχεδιαστικές απαιτήσεις, όπως, για παράδειγμα, η

⁸³ Η ιδεολογία εδώ νοείται ως η κοσμοαντίληψη που αναπτύσσει ο άνθρωπος σε κάθε εποχή εντός μιας κοινωνικής δομής, η οποία διαπνέεται από ιστορικό χαρακτήρα.

⁸⁴ Τερζόγλου, 2011,62

⁸⁵ Pevsner, 1976

⁸⁶ Τερζόγλου, 2011,62

⁸⁷ Τερζόγλου, 2011,62

⁸⁸ Τερζόγλου, 2011,63

νοηματική ένταξη ενός κτηρίου μουσείου στον τόπο, οι οποίες έχουν τελικά να κάνουν με τον ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα και το λειτουργικό σχεδιασμό του συγκεκριμένου δημοσίου χώρου.

Συνακόλουθα, θα έλεγε κανείς ότι η προσπάθεια σύνθεσης του μουσείου, αρχιτεκτονικά, ξεκίνησε από έξω (κέλυφος) προς τα μέσα (διαμόρφωση – διάταξη χώρων), ενώ εφαρμοσμένα, η έννοια του μουσείου όπως τη γνωρίζουμε στη νεωτερικότητα, προκύπτει από τον σε ισορροπία διάλογο του «μέσα» με το «έξω». Δηλαδή, της αρχιτεκτονικής γλώσσας του κελύφους και των χωρικών σχέσεων, που υλοποιούν το εννοιολογικό πλέγμα εσωτερικά⁸⁹.

Συνεπώς, ο θεσμός του μουσείου είναι συνισταμένη δύο συνιστωσών: Η πρώτη είναι η εσωτερική- εννοιολογική, η οποία αφορά την ανάδειξη του νοήματος μιας συλλογής, δηλαδή του τρόπου συσχέτισης των εκθεμάτων-αντικειμένων, ώστε να επιτευχθεί η μουσειολογική στόχευση. Η δεύτερη, αφορά τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό του μουσείου ως δημόσιο κτήριο και με τη σειρά της διακλαδίζεται σε δύο μέρη: Πρώτον, τη λειτουργικότητα του κτηρίου και δεύτερον το συμβολισμό και την κεφαλαιοποίηση των κοινωνικών αξιών του πλαισίου⁹⁰ στο οποίο εντάσσεται ή/και απευθύνεται.

Επεκτείνοντας, κρίνεται σκόπιμο να αναζητηθούν οι μέθοδοι και οι τεχνικές, μέσω των οποίων η αρχιτεκτονική σήμερα υλοποιεί αυτές τις συνδέσεις⁹¹. Πιο συγκεκριμένα, αναζητείται το στοιχείο⁹² εκείνο το οποίο εννοιολογικά και σε επίπεδο λειτουργικού σχεδιασμού παράγει την ειδοποιό διαφορά μεταξύ της αρχιτεκτονικής κελύφους και της αρχιτεκτονικής σε ένα βαθύτερο, κοινωνικό επίπεδο. Αναλυτικότερα, η τέχνη της αρχιτεκτονικής, αν υπάρχει κάτι τέτοιο, είναι συχνά αντικείμενο διαλόγου και συγκρούσεων, ωστόσο είναι σχεδόν κοινά αποδεκτό ότι πρέπει να εμπλέκει το μυαλό και το σώμα του εκάστοτε υποκειμένου και ταυτόχρονα την ανθρώπινη κουλτούρα σαν ολότητα⁹³. Συνεπώς, άμεση στόχευση είναι η ανάδειξη των παραγόντων εκείνων που διαμορφώνουν πρακτικά την προαναφερθείσα θέση(Διάγραμμα 3.1).

⁸⁹ Εδώ νοείται η χωρική ποιότητα που παράγεται μεταξύ των εκθεμάτων αλλά και η σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ των χώρων του εσωτερικού, είτε αυτοί είναι δημόσιοι είτε βοηθητικοί.

⁹⁰ Χωρικά και εννοιολογικά.

⁹¹ Πώς δηλαδή «παράγεται “τέχνη”, από την επιστήμη ενός κτηρίου». Πανέτσος, 2010

⁹² Το αρχιτεκτονικό, εκείνο, εύρημα θα μπορούσαμε καλύτερα να πούμε.

⁹³ Πανέτσος, 2010

ΠΑΡΑΘΕΣΗ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΩΝ		ΠΑΡΑΘΕΣΗ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΩΝ	ΣΥΜΒΟΛΙΚΗ ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΗ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΩΝ	ΣΥΜΒΟΛΙΚΗ ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΗ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΩΝ	ΜΕΘΟΔΙΚΗ ΑΝΤΙΜΕΤΩΠΙΣΗ ΣΥΛΛΟΓΗΣ	ΜΕΘΟΔΙΚΗ ΑΝΤΙΜΕΤΩΠΙΣΗ ΣΥΛΛΟΓΗΣ- ΕΜΠΛΟΥΣΙΣΜΟΣ-ΚΑΤΑΝΟΗΤΑ ΤΑ ΕΚΘΕΜΑΤΑ ΠΑ ΤΟ ΚΟΙΝΟ		ΝΕΑ ΜΟΥΣΕΙΟΛΟΓΙΑ: ΑΝΘΡΩΠΟΚΕΝΤΡΙΚΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ
ΣΤΟΧΟΣ→ΘΑΥΜΑΣΜΟΣ		ΣΤΟΧΟΣ→ΑΠΟΔΟΣΗ ΤΙΜΩΝ	ΣΤΟΧΟΣ→ΕΓΚΑΘΙΔΡΥΣΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΘΕΣΗΣ	ΣΤΟΧΟΣ→ΟΠΤΙΚΗ ΤΟΥ ΚΑΤΟΧΟΥ ΠΑ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ	ΣΤΟΧΟΣ→ΣΥΝΔΕΣΗ ΜΕ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΗ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ	ΣΤΟΧΟΣ→ΕΝΔΥΣΗ ΕΘΝΙΚΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ		ΠΡΟΑΓΩΓΗ ΓΝΩΣΗΣ
								ΕΞΩΣΤΡΕΦΕΙΑ
ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ	ΑΡΧΑΙΑ ΡΩΜΗ	ΜΕΣΑΙΩΝΑΣ	ΠΡΩΙΜΗ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ	16ος ΑΙ.	17ος ΑΙ.	18ος ΑΙ.	19ος ΑΙ.	20ος ΑΙ.
ΥΠΑΙΘΡΙΟΙ + ΚΛΕΙΣΤΟΙ ΧΩΡΟΙ	ΕΚΚΛΗΣΙΕΣ-ΚΑΘΕΔΡΙΚΟΙ-ΜΟΝΑΣΤΗΡΙΑ	ΠΑΛΑΤΣΟ	ΑΙΘΟΥΣΙΑ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ	ΕΙΔΙΚΑ ΣΧΕΔΙΑΣΜΕΝΟΙ ΧΩΡΟΙ ΜΕ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΠΡΟΔΙΑΓΡΑΦΕΣ	ΕΙΔΙΚΑ ΣΧΕΔΙΑΣΜΕΝΟΙ ΧΩΡΟΙ ΜΕΓΑΛΥΤΕΡΗΣ ΚΛΙΜΑΚΑΣ	ΕΙΔΙΚΑ ΣΧΕΔΙΑΣΜΕΝΟΙ ΧΩΡΟΙ ΜΕΓΑΛΥΤΕΡΗΣ ΚΛΙΜΑΚΑΣ	ΕΙΔΙΚΑ ΣΧΕΔΙΑΣΜΕΝΟΙ ΧΩΡΟΙ ΜΕΓΑΛΥΤΕΡΗΣ ΚΛΙΜΑΚΑΣ	ΑΠΟΧΩΣ ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΣ
ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΗ-ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΗΜΑΣΙΑ	ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΗ-ΛΑΤΡΕΥΤΙΚΗ ΣΗΜΑΣΙΑ	ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΘΕΣΗ-ΔΥΝΑΜΗ	ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΙ ΔΙΑΤΑΞΗΣ ΧΩΡΩΝ	GALLERIA	ΕΝΣΩΜΑΤΩΣΗ ΚΤΗΡΙΟΛΟΓΙΚΟΥ	ΕΝΣΩΜΑΤΩΣΗ ΚΤΗΡΙΟΛΟΓΙΚΟΥ	ΕΝΣΩΜΑΤΩΣΗ ΚΤΗΡΙΟΛΟΓΙΚΟΥ	ΑΝΘΡΩΠΟΚΕΝΤΡΙΚΟΣ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ
				ΣΤΗΝ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ			ΜΝΗΜΕΙΑΚΑ ΚΤΗΡΙΑ	ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΔΙΑΤΑΞΗ
							ΕΞΕΛΙΞΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΤΥΠΟΛΟΓΙΑΣ	ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ

Διάγραμμα 3.1. Σχηματοποίηση συμπερασμάτων.

4. Αρχιτεκτονική: Κοινωνικό και πολιτιστικό προϊόν

«Αρχιτεκτονική είναι το παιχνίδι των όγκων κάτω από το φώς»

Le Corbusier

Με σκοπό την κατανόηση των στοιχείων εκείνων που μετατόπισαν το κέντρο βάρους του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού προς το λειτουργικό σχεδιασμό και μάλιστα με σημείο αναφοράς τον άνθρωπο, κρίνεται απαραίτητη μια σύντομη αναδρομή στην εξέλιξη της αρχιτεκτονικής θεωρίας. Στόχος είναι η επισήμανση των καινοτομιών που δημιουργήσαν οι ιδέες του Διαφωτισμού και η ακόλουθη τεχνολογική και επιστημονική πρόοδος (γέννηση μοντέρνου κινήματος στην αρχιτεκτονική), αλλά και ο εντοπισμός των σχεδιαστικών εκείνων ευρημάτων που τελικά κεφαλαιοποιούν τον ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα του σχεδιασμού.

Αρχιτεκτονική, λοιπόν, είναι η επιστήμη που σχετίζεται με τη σχεδίαση και την οικοδόμηση κάποιου έργου, καθώς και η διάρθρωση καλλιτεχνικού ή λογοτεχνικού λόγου⁹⁴. Ως επιστήμη δίνει έμφαση στην εργονομία, στη λειτουργικότητα και στην αισθητική⁹⁵. Ταυτόχρονα, η αρχιτεκτονική εμπλέκει γνώσεις κι από άλλα επιστημονικά πεδία. Άλλωστε, όπως αναφέρει ο Βιτρούβιος στο έργο του «Περί Αρχιτεκτονικής», «Ο Αρχιτέκτων οπλίζεται με Γνώση πολλών Επιστημών και Εμπειρία διαφόρων τεχνών –έτσι μπορεί και κρίνει όλα όσα κατασκευάζει ο Άνθρωπος: η Αρχιτεκτονική είναι καρπός Πράξης και Θεωρίας⁹⁶».

Σύμφωνα με τη χάρτα της UIA⁹⁷ και της UNESCO για την αρχιτεκτονική εκπαίδευση, «εμείς οι αρχιτέκτονες, ευαίσθητοποιημένοι σχετικά με τη μελλοντική ανάπτυξη της αρχιτεκτονικής σε ένα ταχέως μεταβαλλόμενο κόσμο, πιστεύουμε ότι οτιδήποτε επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο κατασκευάζεται, χρησιμοποιείται, εξοπλίζεται, διαμορφώνεται και συντηρείται το

⁹⁴ Κρίσταλ και Ζαφειρόπουλος, 1992, 75

⁹⁵ Ο Βιτρούβιος που θεωρείται ο Πατέρας της Αρχιτεκτονικής θεωρούσε ότι η «καλή Αρχιτεκτονική» διέπεται από τρεις αρχές: Ομορφιά (Venustas), Σταθερότητα (Firmitas) και Λειτουργικότητα (Utilitas)

⁹⁶ Βιτρούβιος, Βιβλίο Ι

⁹⁷ International Union of Architects

κτισμένο περιβάλλον, ανήκει στη δικαιοδοσία των αρχιτεκτόνων⁹⁸».

Συνεπακόλουθα, η διαδικασία του σχεδιασμού, το πρώτο στάδιο, δηλαδή, πριν την υλοποίηση μιας κατασκευής, αποτελεί για τον αρχιτέκτονα μια πολυσύνθετη διαδικασία, η οποία, λόγω του ότι αντλεί στοιχεία από ποικιλία επιστημών και αναφέρεται σε ευρύ φάσμα κλίμακας χώρου δεν ακολουθεί κάποια συγκεκριμένη θεωρία ή μέθοδο. Πιο απλά, δεν υπάρχει ένα πλαίσιο θεωρίας του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού, δηλαδή μια περιγραφή και ερμηνεία της διανοητικής αυτής δραστηριότητας⁹⁹. Με την ευρεία, ωστόσο, έννοια του όρου, σχεδιασμός είναι η ανθρώπινη νοητική δραστηριότητα κατά την οποία το υποκείμενο, με δεδομένη μια επαρκώς διατυπωμένη πρόθεση, ή, αλλιώς, ένα πρόγραμμα για αλλαγή μιας υπάρχουσας κατάστασης, καταλήγει σε πρόταση μιας μελλοντικής κατάστασης, η οποία θεωρείται ικανοποιητικότερη της πρώτης¹⁰⁰.

Το θεωρητικό όμως πλαίσιο που συνοδεύει το σχεδιασμό κάθε εποχής, δεν είναι διάφορο των σχεδιαστικών λύσεων που προτείνονται. Στην πραγματικότητα διακρίνεται μια αλληλοτροφοδοτούμενη σχέση μεταξύ θεωρίας και πράξης, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι οι γενικές θεωρητικές θέσεις κάθε περιόδου δεν διαψεύδονται σε κάποιες περιπτώσεις από τα υλοποιημένα έργα. Η εξελικτική διαδικασία της παραγωγής θεωρίας στην αρχιτεκτονική σχετίζεται με τη διαλεκτική της εκάστοτε ιστορικής περιόδου με τις σχεδιαστικές χειρονομίες που τη χαρακτηρίζουν.

4.1. Από τη θεωρία στο σχεδιασμό

Στο σημείο αυτό κρίνεται απαραίτητη η αναφορά στους σημαντικότερους ιστορικούς σταθμούς της θεωρίας της αρχιτεκτονικής, που επηρέασαν την αρχιτεκτονική εκπαίδευση και συνεπακόλουθα τις σχεδιαστικές προσεγγίσεις κάθε περιόδου. Στόχος είναι η διερεύνηση των τομών που δημιουργήσαν οι αρχές του Διαφωτισμού στην παραγωγή αρχιτεκτονικής αλλά και παράθεση των στοιχείων εκείνων που εξηγούν την αναγωγή των αρχιτεκτονικών προϊόντων από αισθητικά σε κοινωνικά. Η γραμμική αυτή αποτίμηση, των αρχιτεκτονικών θεωριών θα γίνει

⁹⁸ Κανονισμός Σπουδών Αρχιτεκτόνων Μηχανικών Πανεπιστημίου Πατρών Έτος 2004-2005, 13

⁹⁹ Τζώνος, 2002, 9

¹⁰⁰ Τζώνος, 2002, 21

με βάση την κατηγοριοποίηση του Τζώνου στο σύγγραμμα, «Τέσσερα συστήματα αξιών στη θεωρία της σύγχρονης αρχιτεκτονικής¹⁰¹».

4.1.2. Πριν από το μοντέρνο

Σύμφωνα με τον Τζώνου, το πρώτο στάδιο της εξέλιξης της θεωρίας της σύγχρονης αρχιτεκτονικής, η περίοδος που καλύπτει τον 19ο αι. και φτάνει μέχρι τις αρχές του 20ού αι., χαρακτηρίζεται από την αισθητική προσέγγιση στον σχεδιασμό των στοιχείων του περιβάλλοντος¹⁰². Αυτό σημαίνει πως ο βασικός στόχος του αρχιτέκτονα είναι να σχεδιάσει βάσει αισθητικών κριτηρίων, ενώ η «παραγωγή του ωραίου¹⁰³» είναι και η κοινωνική του λειτουργία. Η παραπάνω θέση αποτελεί απόρροια της κοινωνικής θέσης των αρχιτεκτόνων εκείνης της περιόδου¹⁰⁴.

Σχεδιαστικά, η προοπτική, ήδη γνωστή από την Αναγέννηση, εντάσσεται συνειδητά στο σχεδιασμό και εξελίσσεται στα δημόσια κτήρια. Η δημοσίευση του συγγράμματος, *Architecttura et Prospettive*, του Giuseppe Galli, συμβάλλει άλλωστε καθοριστικά στον εκμοντερνισμό του θεάτρου εισάγοντας τη *scena ad angolo*¹⁰⁵.

4.1.3. Μοντέρνο κίνημα

Από το πρώτο τρίτο του 20ού αι., και μετά από μια έντονα μεταβατική περίοδο για τη θεώρηση της αρχιτεκτονικής και την αποκαλούμενη «μάχη των στυλ¹⁰⁶», εμφανίζεται η τεχνολογική προσέγγιση στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό ως επικρατούσα κατεύθυνση της θεωρίας της αρχιτεκτονικής στην εκπαίδευση του αρχιτέκτονα¹⁰⁷. Περιρρέουσα πεποίθηση της εποχής είναι πως η κοινωνική λειτουργία του αρχιτέκτονα είναι να σχεδιάζει το φυσικό περιβάλλον σύμφωνα με τεχνολογικά και αισθητικά

¹⁰¹ Τζώνου, 2002

¹⁰² Τζώνου, 1984, 19

¹⁰³ Τζώνου, 1984, 20

¹⁰⁴ Σύμφωνα με τον Kaye, χαρακτηριστικό της αγγλικής αρχιτεκτονικής κατά τον 18ο αι. ήταν ο σημαντικός αριθμός ερασιτεχνών αρχιτεκτόνων, οι οποίοι δραστηριοποιούνταν παράλληλα με κάποιους γόνους ευπόρων οικογενειών, οι οποίοι σχεδίαζαν αρχικά στον ελεύθερο χρόνο τους σπίτια, για τον εαυτό τους ή και για άλλους και σταδιακά η ερασιτεχνική τους διάθεση μεταβλήθηκε σε πλήρη απασχόληση.

¹⁰⁵ Bibiena, 2003, 156

¹⁰⁶ Κατά τον Collins, η επαφή των αρχιτεκτόνων με νέα στυλιστικά μοντέλα, οδήγησε σε σύγχυση για τις ήδη παγιωμένες σχεδιαστικές χειρονομίες και φόρμες.

¹⁰⁷ Τζώνου, 1984, 31

κριτήρια¹⁰⁸. Προς αυτή την κατεύθυνση σαφώς συνέβαλε η ποικιλία των πολιτιστικών, κοινωνικών, οικονομικών και κατ'επέκτασιν πολιτικών αλλαγών που χαρακτηρίζει τη χρονική αυτή περίοδο.

Η ανάπτυξη του μοντέρνου κινήματος κατά τη δεκαετία του 1920 έδωσε ένα διαφορετικό νόημα στην αντιμετώπιση της τεχνολογικής εξέλιξης¹⁰⁹, καλώντας ουσιαστικά τους αρχιτέκτονες να χρησιμοποιήσουν την τεχνολογία ως αισθητική ειδοποιό διαφορά της εποχής τους από τις προηγούμενες. Ωστόσο, από τις αρχές της εποχής του μοντερνισμού, έως και το 1950¹¹⁰, κυρίαρχο κτηριακό¹¹¹ τύπο αποτελούσε η επονομαζόμενη «Villa¹¹²». Συνεπώς, από τις αρχές της μοντέρνας περιόδου, αλλά και μέχρι τη δεκαετία του 1950, η αρχιτεκτονική θεωρία διαμορφώθηκε από παράγοντες στενά συνδεδεμένους με την αρχιτεκτονική κατοικίας¹¹³.

Το δεύτερο τρίτο του 20ού αι. ξεκινά με την επικράτηση της αυτοματοποίησης και της εκβιομηχάνισης, οι οποίες οδηγούν στην αντίληψη ότι εξελικτικά η αρχιτεκτονική θα αφομοίωνε τις έννοιες της μηχανής και της βιομηχανικής παραγωγής¹¹⁴. Ο Le Corbusier αναφέρει χαρακτηριστικά: «Ο μηχανικός, εμπνευσμένος από το νόμο της Οικονομίας και καθοδηγούμενος από τους υπολογισμούς, μας συμφιλιώνει με τους παγκόσμιους νόμους. Προσεγγίζει την αρμονία¹¹⁵». Παράλληλα, η επικρατούσα ιδεολογία του φιλελευθερισμού είχε αρχίσει να αποκλίνει από τα θεμέλια της, προμηνύοντας την ανάδειξη νέων μορφών εξουσίας¹¹⁶.

Η νέα επιστημονική και καλλιτεχνική ιδεολογία διαμορφώνεται στα πλαίσια ενός ευρύτερου ιδεολογικού αποπροσανατολισμού, ο οποίος είναι εμφανής σε όλο τον Ευρωπαϊκό¹¹⁷. Η τεχνολογία ανάγεται στο όχημα που θα απελευθερώσει τον άνθρωπο. Ο Gropius χαρακτηριστικά αναφέρει: «...Η μηχανοποίηση μπορεί να έχει ένα στόχο: να εξαλείψει

¹⁰⁸ Τζώνος, 1984, 32

¹⁰⁹ Με εξαίρεση μεμονωμένες περιπτώσεις όπως η Σχολή του Σικάγο, η «παλιά αισθητική της φόρμας» ήταν ό, τι προοδευτικότερο είχε να επιδείξει η εποχή. Τζώνος

¹¹⁰ Εδώ εννοείται η περίοδος 1750-1950.

¹¹¹ Κάθε περίοδος της ιστορίας της αρχιτεκτονικής χαρακτηρίζεται από έναν κυρίαρχο κτηριακό τύπο.

¹¹² Θέρετρο με κήπο. Όπως είναι σαφές οι κλίμακες είναι ανακόλουθες με τις κλίμακες των δημοσίων χώρων.

¹¹³ Collins, 1965, 42

¹¹⁴ Τζώνος 1984, 35

¹¹⁵ Le Corbusier, 1923

¹¹⁶ Τζώνος 1984, 34

¹¹⁷ Τζώνος 1984, 34

το σωματικό μόχθο που ο άνθρωπος καταβάλλει για να προμηθεύεται τα προς το ζειν, και να του ελευθερώσει το χέρι και το μυαλό για μια δραστηριότητα υψηλότερου επιπέδου¹¹⁸». Η οικονομική αναγκαιότητα μετασχηματίζεται σε «αφηρημένη πολιτιστική αξία»¹¹⁹. Ο Le Corbusier πρώτος αναφέρεται στο σπίτι μηχανή, προαναγγέλλοντας τη δυναμική πλέον είσοδο της τεχνολογίας στην ανθρώπινη καθημερινότητα.

Σχεδόν για μία εικοσαετία μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, η θεωρία της αρχιτεκτονικής χαρακτηρίζεται από την «επιστημονική προσέγγιση στο σχεδιασμό»¹²⁰. Στο δυτικό κόσμο ηγετική θέση στην πολιτιστική ζωή καταλαμβάνει η ταχύρρυθμη οικονομική ανάπτυξη στα πολιτιστικά κράτη, η οποία βασίζεται στην εμπορευματοποίηση των παραγώγων της επιστήμης. Σε αυτό το στάδιο η τεχνολογική και η αισθητική προσέγγιση παραγκωνίζονται, ενώ η κοινωνική διάσταση της αρχιτεκτονικής, αν και υποφώσκει από τις απαρχές του μοντέρνου κινήματος, το οποίο κυριαρχεί με τις θέσεις του στο επιστημονικό πεδίο της αρχιτεκτονικής την περίοδο εκείνη, εξακολουθεί και παραμένει μη συνειδητή¹²¹.

Επιπλέον, αξίζει να σημειωθεί πως η επιστημονική στήριξη, μεθοδολογικά, στα επιτεύγματα του μοντέρνου κινήματος απουσιάζει. Παρ'όλα αυτά, ο πόλεμος αποτελεί έναν από τους βασικότερους λόγους ωρίμανσης του μοντέρνου κινήματος, θέτοντας τις βάσεις για τη μελλοντική του μετεξέλιξη. Μεταπολεμικά, η αυστηρή διοχέτευση όλων των διαθέσιμων πόρων¹²² σε κτήρια που κάλυπταν πρωτογενείς ανάγκες, έφερνε και την αρχιτεκτονική σε μια στενή σχέση με τις κοινωνικές ανάγκες¹²³. Παρατηρείται, επίσης, μετατόπιση των αρχιτεκτονικών χειρονομιών από το «διεθνές στυλ», των δεκαετιών '20 και '30 σε

¹¹⁸ Τζώνος 1984, 37

¹¹⁹ Τζώνος σελ 38

¹²⁰ Τζώνος 1984, 55

¹²¹ Τζώνος 1984, 56

¹²² Αναλυτικότερα, σύμφωνα με τον Bernal(Τζώνος ,1984,89), τρεις περιοχές επιστημονικής ανάπτυξης κατά την μεταπολεμική περίοδο προώθησαν τον επιστημονικό προβληματισμό είτε θέτοντας νέα ερωτήματα είτε παρέχοντας ουσιαστικές λύσεις: η πρώτη ήταν η «διαθεσιμότητα ενέργειας σε άπειρες ποσότητες», η δεύτερη σχετίζεται με την εξέλιξη του ηλεκτρονικού υπολογιστή ως αποτέλεσμα της ανάπτυξης των μαθηματικών και της τεχνολογίας ταυτόχρονα και η τρίτη αναφέρεται στη «βαθύτερη κατανόηση των βιολογικών διαδικασιών».

¹²³ Τζώνος 1984, 59

μια προσπάθεια ανάδειξης του τοπικού ιδιώματος και του εθνικιστικού χαρακτήρα.

Ο μοντερνισμός ενώ παρήγαγε αρχιτεκτονική για τον «άνθρωπο» με βάση τις καθημερινές του ανάγκες, ελλείπει όμως υποκειμενικού κριτηρίου, σύντομα οδήγησε σε νέους προβληματισμούς την αρχιτεκτονική σκέψη¹²⁴. Αποδίδοντας το σχεδιαστικό τέλμα στην υπερειδίκευση ο Fuller, προτείνει τον «καθολικό τρόπο του σκέπτεσθαι¹²⁵», ασκώντας ουσιαστικά κριτική στην ορθολογιστική προσέγγιση που επιβάλλει η κανονιστική παρατήρηση της φύσης και εκφράζεται μέσω της τεχνολογικής αισθητικής.

Στο σημείο αυτό κρίνεται απαραίτητο να παρουσιαστεί σε πρακτικό επίπεδο, η προσομοίωση των σχεδιαστικών αρχών του μοντέρνου κινήματος, το οποίο συνυφάνεται με το δημόσιο χαρακτήρα της αρχιτεκτονικής, μέσα από παραδείγματα. Στις επόμενες ενότητες, παρουσιάζονται παραδείγματα του κτηριακού τύπου Villa, που όπως προαναφέρθηκε αποτέλεσε και κυρίαρχο τύπο της εποχής, ενώ στη συνέχεια επιχειρείται η διεύρυνση στο πεδίο του δημοσίου χώρου, μέσα από παραδείγματα κτηρίων μουσείων.

ΕΚΒΙΟΜΗΧΑΝΙΣΗ- ΑΥΤΟΜΑΤΟΠΟΙΗΣΗ			
Αρχές 19ου αι.	Αρχές 20ου αι.	Μέσα 20ου αι.	Τέλη 20ου αι.
ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΩΡΑΙΟΥ	ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ	ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ	
ΕΡΑΣΙΤΕΧΝΕΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΕΣ	ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΜΕ ΑΙΣΘΗΤΙΚΑ ΚΡΙΤΗΡΙΑ ΠΟΥ ΑΠΟΡΕΟΥΝ ΑΠΟ ΤΗΝ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑ	ΥΠΕΡΕΙΔΙΚΕΥΣΗ	
	ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ		

Διάγραμμα 4.1. Σχηματική αποτίμηση της εξέλιξης της αρχιτεκτονικής θεωρίας, 19ος-20ος αι.

¹²⁴ Τζώνος 1984, 83

¹²⁵ Τζώνος 1984, 83

4.2. Αφετηρία του αρχιτεκτονικού περιπάτου

4.2.1. Ο αρχιτεκτονικός περίπατος - Le Corbusier

Ένα από τα πιο σημαντικά στοιχεία διερεύνησης στην αρχή κάθε σχεδιαστικής απόπειρας ήταν ανέκαθεν η κίνηση¹²⁶ στο χώρο. Άλλωστε η κυκλοφορία, εκτός από βασικό στοιχείο λειτουργικότητας είναι ικανή από μόνη της να προκαλέσει συναισθήματα στο άτομο. Αν το κτήριο είναι οικείο, το υποκείμενο κινείται με «συνήθη» τρόπο, ενώ εάν το κτήριο είναι ανοικτό, το υποκείμενο κινείται με «διερευνητικό» τρόπο¹²⁷, αναζητώντας διαφυγές και διστάζοντας. Ο «διερευνητικός» τρόπος κίνησης, συναντάται περισσότερο σε δημόσια κτήρια όπως μουσεία και γκαλερύ¹²⁸.

Ο Le Corbusier, λοιπόν, ανάγει το 1928 τον «αρχιτεκτονικό περίπατο» σε θεμελιώδες στοιχείο του Μοντέρνου Κινήματος της αρχιτεκτονικής. Πρώτη φορά αναφέρει τον όρο στην περιγραφή του κτηρίου Villa Savoye, αντικαθιστώντας τον όρο κυκλοφορία. Προφανώς ο αρχιτεκτονικός περίπατος αναφέρεται στην εμπειρία της κίνησης μέσα σε ένα κτήριο. Με γνώμονα, όμως, την πολυπλοκότητα των έργων του, ο Le Corbusier, φαίνεται να αναφέρεται στην πυροδότηση¹²⁹ των αισθήσεων που μπορεί να προκαλέσει η αρχιτεκτονική¹³⁰.

Ο αρχιτεκτονικός περίπατος είναι απόλυτα συνυφασμένος με την τυποποίηση, τη σωματικότητα, το παιχνίδι φωτός-σκιάς, το «καδράρισμα» καθώς και τις «τελετουργίες¹³¹» που συμβαίνουν σε έναν χώρο. Πιο συγκεκριμένα, με την έννοια τυποποίηση¹³² νοείται η βασική δομή¹³³ ενός χώρου, η οποία πρέπει να ακολουθεί τους φυσικούς νόμους¹³⁴. Η σωματικότητα αφορά τον τρόπο με τον

¹²⁶ Εδώ η «κίνηση» χρησιμοποιείται με την έννοια της κυκλοφορίας εντός κι εκτός του κτηρίου.

¹²⁷ Brechtel, 1967, 53

¹²⁸ Brechtel, 1967, 53

¹²⁹ Η έννοια της πυροδότησης συναισθημάτων, αποτελεί βασική του αντίληψη για τους στόχους που θα έπρεπε να έχει η αρχιτεκτονική.

¹³⁰ Samuel, 2010, 11

¹³¹ Με την έννοια που χρησιμοποιεί τον όρο ο Burke (Burke, 2010, 29-36)

¹³² Περιγράφεται στο έργο του Προς μια νέα Αρχιτεκτονική, στο κεφάλαιο “Mass production Housing”

¹³³ Αναφέρεται και στα υλικά.

¹³⁴ Samuel, 2007, 16

οποίο το σώμα ανταποκρίνεται στην τέχνη και στην αρχιτεκτονική¹³⁵. Για το λόγο αυτό, ο Le Corbusier προσπαθεί να δημιουργήσει κανάλια επικοινωνίας και συνδέσμους του κτηρίου με το χρήστη. Συνεπώς, αναφέρεται στις παραγόμενες αισθήσεις και τη βίωση του αρχιτεκτονικού έργου. Ο ανθρωπομορφισμός το άγγιγμα, το χρώμα και ο ήχος ενδυναμώνουν τελικά, κατά τον Le Corbusier, το βίωμα του υποκειμένου.

Το φως και η σκιά αποτελούν βασικά στοιχεία για την ένταση και ενίσχυση της χωρικής εμπειρίας, εφόσον απελευθερώνουν τη μορφή¹³⁶. Μεγάλα, οριζόντια ανοίγματα, γυάλινοι τοίχοι, γυάλινες μεγάλες επιφάνειες και φωταγωγοί βάζουν σε κίνηση το παιχνίδισμα του φωτός, ενώ ταυτόχρονα αποτελούν, τελικά, μέσα για την οργάνωση του χώρου¹³⁷. Εξίσου σημαντική είναι η αντανάκλαση και η χρήση τεχνητού φωτός.

Άλλωστε, σκοπός είναι τελικά το σύστημα κυκλοφορίας να κάνει κύκλους και να μετατρέπει στο αντίθετό του: ένα χορό, μια κίνηση χωρίς κίνητρο, αποκλειστικά για να γίνει αντιληπτό ως η απόδραση από το αρχιτεκτονικό σύστημα. Τότε ο χώρος βιώνεται μέσα από τον υποκειμενισμό του χρήστη¹³⁸.

4.2.2. Αρχιτεκτονικός περίπατος και μνήμη

Ωστόσο, η έννοια του αρχιτεκτονικού περιπάτου έχει πολύ βαθύτερες ρίζες. Οι πρώτες απόπειρες για τη σύζευξη εμπειρίας και λειτουργικότητας μέσω της κίνησης συναντώνται κατά τον 18ο αι. Ο χώρος της κίνησης και



Εικόνα 4.1 Ruins of Termination ή Avenue of Perspective, McCormick, 1999, 21

της εμπειρίας του εικονικού αγγλικού τοπίου –κήπου,

εισάγεται τον 18ο αι. ως η ανακατασκευή του φυσικού¹³⁹. Το 1728 ο Batty Langley εκδίδει το έργο *New Principles of Gardening*, το

¹³⁵ Samuel, 2007, 39

¹³⁶ Le Corbusier,

¹³⁷ Samuel, 2010, 50

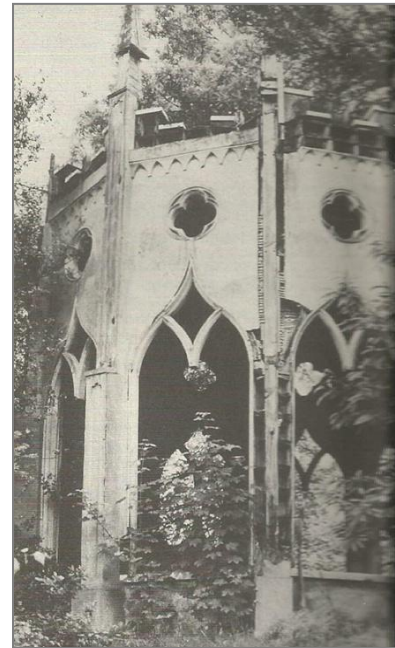
¹³⁸ Schumacher, 1996

¹³⁹ Schumacher, 1996

οποίο περιλάμβανε παρουσίαση του έργου του *Ruins of Termination* ή αλλιώς *Avenue of Perspective* (Εικόνα 4.1).

Επρόκειτο για μια υπαίθρια σύνθεση, η οποία συνδύαζε στοιχεία Μπαρόκ, καθώς και αναγεννησιακού ύφους διαθέσεις. Ανάλογες προεκτάσεις παρατηρεί κανείς στο έργο του Langley “Gothic Temple at Pains Hill” (Εικόνα 4.2), όπου τα κατάλοιπα μιας άλλης εποχής εντάσσονται σε μια σύγχρονη σύνθεση εμπνευσμένη από πίνακες ζωγραφικής του ιταλικού τοπίου, καθώς και από έργα φιλοσόφων και ποιητών όπως του Alexander Pope.

Παρατηρείται πως η διαμόρφωση του αγγλικού τοπίου, αν και δεν αποτελεί αρχιτεκτονικό εύρημα, εφόσον ο Langley ήταν κηπουρός, συνδυάζει την εμπειρία της κίνησης μέσα στο χώρο, με τη διατήρηση του ερειπίου (και συνεπακόλουθα της μνήμης) και μάλιστα με την ένταξή του στην περιήγηση, παράγοντας οπτικές εμπειρίες οι οποίες αφορμώνται από την ίδια την κίνηση του χρήστη στον υπαίθριο χώρο. Κάποια άλλα σχέδια του Langley επικεντρώνονται στα ερείπια αλλά φαίνονται σχεδόν τεχνητά¹⁴⁰.



Εικόνα 4.2. Gothic Temple at Pains Hill, McCormick, 1999, 22

Θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς πως, αν και ουσιαστικά η ανάκληση της μνήμης χρησιμοποιείται με σκοπό την αισθητική ενδυνάμωση του περιπάτου, φαίνεται πως χρησιμοποιείται και ως βασικός συνθετικός παράγοντας της σύνδεσης μιας αλληλουχίας χώρων στάσης και κίνησης, αποτελώντας το υπόβαθρο του νοητικού σχεδιασμού. Ο Le Corbusier, είχε γνώση του γραφικού-εικονικού τοπίου¹⁴¹, από δύο πηγές: τον Cammilo Sitte και τον

¹⁴⁰ McCormick, 1999, 21

¹⁴¹ Η οπτική αυτή του χώρου διαμορφώνεται από την αλληλουχία σχέσεων εικόνων, σε αντίθεση με τον αρχιτεκτονικό περίπατο, ο οποίος λειτουργεί, σύμφωνα με τον Le Corbusier, μόνο μέσα στη φόρμα, στον τρισδιάστατο χώρο. McArthur, 2007, 160

Auguste Choisy, με αποτέλεσμα η επίσκεψή του στην αθηναϊκή Ακρόπολη, να έγινε μέσω μιας τέτοιας οπτικής¹⁴².

4.3. «Ζυμώσεις» του αρχιτεκτονικού περιπάτου

Αρκετά χρόνια αργότερα ο Le Corbusier ξεκινά άτυπα να πειραματίζεται αρχιτεκτονικά με την κίνηση εντός του κελύφους. Η πρώτη απόπειρα εντοπίζεται στο κτηριακό παράδειγμα της *Villa La Roche* (Εικόνα 4.3).



Εικόνα 4.3. Σύγχρονη άποψη της Villa la Roche, <http://www.galinsky.com/buildings/laroche/>

Η *Villa La Roche* κατασκευάστηκε κατά την περίοδο 1923-1925 για τον σουηδό τραπεζίτη Raul La Roche. Ο ιδιοκτήτης ήταν συλλέκτης έργων της Avant-Garde και μία από τις βασικές ανάγκες του ήταν η στέγαση της ιδιωτικής του συλλογής. Το σχέδιο του κτηρίου επηρεάστηκε από τους περιορισμούς χρήσης γης και δόμησης της περιοχής στην οποία ανήκε¹⁴³. Παράλληλα, υπήρχαν ήδη αρκετά δέντρα στον περιβάλλοντα χώρο, ενώ είχε βόρειο προσανατολισμό, με αποτέλεσμα να πρέπει να αναζητηθεί ένας τρόπος εισόδου του φυσικού φωτός από άλλη γωνία¹⁴⁴.

¹⁴² McArthur, 2007, 166-167

¹⁴³ Boesiger, 1990, 61 (VOL 1)

¹⁴⁴ Boesiger, 1990, 61 (VOL 1)

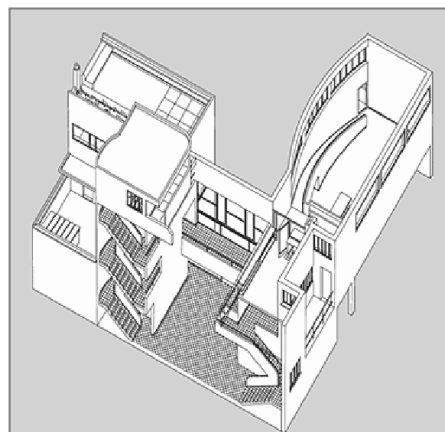
Με σκοπό την ανάδειξη της συλλογής, ο Le Corbusier διαμόρφωσε έναν «αρχιτεκτονικό περίπατο¹⁴⁵», εμπνευσμένο από μια επίσκεψή του στην Ακρόπολη το 1911¹⁴⁶. Η είσοδος στο σύνθετο όγκο του κτηρίου έχει τριπλάσιο ελεύθερο ύψος σε σχέση με τα ύψη των χώρων στο υπόλοιπο κτήριο. Ο κυλινδρικός όγκος ξεκινά από το μεσαίο επίπεδο και ανυψώνεται από το έδαφος με pilotis. Μια ράμπα (Εικόνα 4. 4), από το σημείο εκείνο, οδηγεί την κυκλοφορία στο χώρο έκθεσης της συλλογής.



Εικόνα 4.4. Η ράμπα στη Villa la Roche.
<http://www.galinsky.com/buildings/laroche/>

Η εναλλαγή των λευκών τοίχων και των τοίχων στους οποίους αναρτώνται εκθέματα, απομακρύνει την προσοχή του επισκέπτη από την κατασκευή. Ο χώρος αυτός έχει μία ακόμα ιδιομορφία: ο επισκέπτης που διανύει αυτόν τον περίπατο δεν έχει μια πανοραμική οπτική του χώρου, στοιχείο που επίσης συμβάλλει στην αποφυγή του αποπροσανατολισμού του χρήστη. Άλλωστε, θέαση του περιβάλλοντος χώρου του κτηρίου επιτυγχάνεται μόνο στην οροφή.

Αξίζει να σημειωθεί πως η εσωτερική κυκλοφορία γίνεται μέσω ραμπών και κλιμακωστών στον κατακόρυφο άξονα καθώς και ενδιάμεσων-μεταβατικών ημιυπαίθριων χώρων, στον οριζόντιο άξονα. Οι εναλλαγές αυτές δημιουργούν και το υπόβαθρο παραγωγής των οπτικών που προαναφέρθηκαν (Εικόνα 4.5).



Εικόνα 4.5. Αξονομετρική απεικόνιση της Villa La Roche,
<https://architecturedesignprimer.wordpress.com/category/formal/>

¹⁴⁵ Η ίδια πορεία ενέπνευσε τη διαμόρφωση του αρχιτεκτονικού περιπάτου στο Carpenter center of Visual Arts, σαράντα χρόνια αργότερα.

¹⁴⁶ http://www.mimoa.eu/projects/France/Paris/Villa_la_Roche (29-3-2014)

4.4. Σχεδιάζοντας για τον άνθρωπο: Η συνειδητή διαμόρφωση του αρχιτεκτονικού περιπάτου ως απάντηση στις πρακτικές ανάγκες

4.4. 1. Le Corbusier - Villa Savoye, Poissy

Το έργο του Le Corbusier *Villa Savoye* συγκεντρώνει τις θεμελιώδεις αρχές του μοντέρνου κινήματος, αποκρυσταλλώνοντας τα Πέντε Σημεία¹⁴⁷ της Νέας αρχιτεκτονικής. Ο «αρχιτεκτονικός περίπατος» διαμορφώνεται πλέον συνειδητά.



Εικόνα 4.6 Villa Savoye ,Poissy. Τα πέντε σημεία της αρχιτεκτονικής ενδυναμώνουν τη δομή.
<http://www.greatbuildings.com>

Πρόκειται για μια κατασκευή η οποία υλοποιήθηκε μεταξύ 1929-1931 στο προάστιο του Παρισιού, Poissy. Η θέση της κατοικίας ήταν μέσα σε ένα πάρκο του προαστίου, πολύ κοντά στο δάσος. Η κεντρική ιδέα του σχεδιασμού ήταν η δημιουργία μιας «μηχανής κατοίκησης», η οποία θα ήταν απλή, χωρίς μονοδιάστατο ύψος¹⁴⁸ και αποτελείτο από δύο παραμέτρους: η πρώτη ήταν το ότι το κτήριο διατρέχεται νοητά με όχημα. Η δεύτερη παράμετρος, αφορούσε τη θέα του περιβάλλοντος χώρου, καθώς και την ελάχιστη επέμβαση στο έδαφος¹⁴⁹.

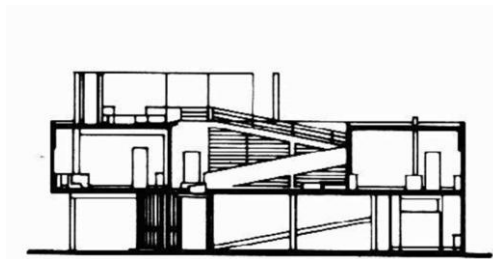
Σχεδιαστικά, λοιπόν, τα πέντε σημεία της αρχιτεκτονικής, ενισχύουν την κεντρική ιδέα (Εικόνα 4.6): Από την κεντρική είσοδο μπορούσε να εισέλθει κάποιος με όχημα και η ελάχιστη

¹⁴⁷ Τα πέντε σημεία της αρχιτεκτονικής του Le Corbusier, 1) τα pilotis-το κτήριο είναι υπερυψωμένο, εδράζεται πάνω σε κολώνες, πάνω από τη γη, η οποία χρησιμοποιείται πιο αποδοτικά, 2) ταράτσα στην κορυφή του κτηρίου, 3) η ελεύθερη όψη, 4) τα επιμήκη παράθυρα, 5) η ελεύθερη κάτοψη (<http://www.greekarchitects.gr>)

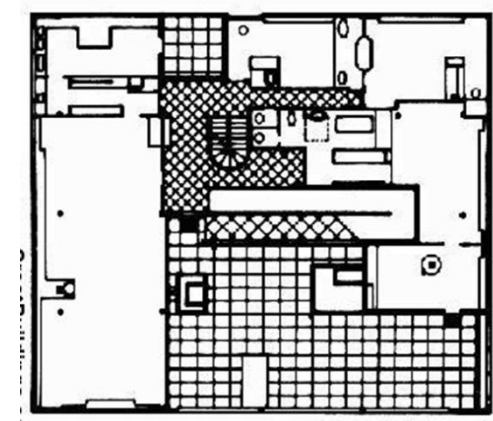
¹⁴⁸ Οι ιδιοκτήτες ήθελαν μια κατοικία η οποία δε θα ήταν «αρχαία» ή «μοντέρνα». Boesiger, 1990, 22. Εδώ η έννοια αρχαία χρησιμοποιείται με την έννοια του παρελθοντικού και του παρωχημένου, σε σχέση με το πρόσφατο παρελθόν της αρχιτεκτονικής υλοποίησης.

¹⁴⁹ Άλλωστε η υγρασία του εδάφους δε θα ευνοούσε κάποια κατασκευαστική λύση που θα ήθελε το κτήριο πακτωμένο εξολοκλήρου στο έδαφος.

καμπυλότητα του τόξου του οχήματος παρείχε και τις βασικές διαστάσεις, αναλογικά, σχεδιασμού της ευρύτερης κατοικίας¹⁵⁰. Μέσα στην κατοικία, κατά τον κατακόρυφο άξονα (Εικόνα 4.7), η κίνηση γίνεται με ράμπες, ενώ τα pilotis απελευθερώνουν το κτήριο από το έδαφος. Με την ανύψωση του κτηρίου και τα γραμμικά, επιμήκη, ανοίγματα της ελεύθερης όψης, επιτυγχάνεται η δημιουργία «θέας», ουσιαστικά δηλαδή η εισροή του εξωτερικού στο εσωτερικό περιβάλλον. Την ροϊκή κίνηση στο χώρο, ενδυναμώνει η ύπαρξη ελεύθερων τοίχων¹⁵¹ (Εικόνα 4.8).



Εικόνα 4.7., Τομή της Villa Savoye.
<http://www.greatbuildings.com>



Εικόνα 4.8. Κάτοψη ανώτερου ορόφου, Villa Savoye, <http://www.greatbuildings.com>

Ο Frampton αναφέρει σε συζήτηση γύρω από τη Villa Savoye ότι ο Le Corbusier στη δουλειά του χρησιμοποιεί τον αρχιτεκτονικό περίπατο σαν κίνηση σωμάτων στο χώρο, αδιαφορώντας για την παραγωγή οπτικών φυγών¹⁵². Στην πραγματικότητα, αν και η «κίνηση σωμάτων» αφορά τον Le

¹⁵⁰ Boesiger, 1990, 22

¹⁵¹ Παρατηρώντας κανείς την κάτοψη του κτηρίου, συνειδητοποιεί την τεχνηέντως ρευστή ένταξη της κίνησης, δημιουργώντας έναν γραμμικό νοητό άξονα στο κτήριο και στο οικοπέδο. Με τον τρόπο αυτό η κλίμακα του εσωτερικού χώρου μοιάζει μεγαλύτερη.

¹⁵² Frampton and Schezen, 2002, 17

Corbusier, η θέα και η οπτική φαίνεται να χρησιμοποιούνται ανάλογα με το κτηριολογικό πρόγραμμα το οποίο επεξεργάζεται.

Ο «αρχιτεκτονικός περίπατος» αφενός συνδέεται με τις διαδοχικές θεάσεις και αφετέρου αποτελεί απόρροια καθημερινών αναγκών, σε πρακτικό επίπεδο. Καθορίζει τις σχέσεις χώρου, κίνησης και θέασης, αλλά απαραίτητη προϋπόθεση για τη ύπαρξή του είναι η κίνηση. Τέλος, σκοπός της διαμόρφωσής του είναι να απελευθερωθεί, τελικά, ο χρήστης από τη φόρμα.

Στον αρχιτεκτονικό περίπατο, λοιπόν, αρχίζουν να παρατηρούνται τα πρώτα ψήγματα δημιουργίας οπτικής αφήγησης, μέσω της κίνησης, στο πλαίσιο πάντα της καθημερινότητας του υποκειμένου.

4.4.2. Η αποκαλυπτική λειτουργία της κίνησης: Mies Van der Rohe- Barcelona Pavillion

Το 1929 ανατίθεται στον Mies Van der Rohe η κατασκευή ενός περιπτέρου, του *Barcelona Pavillion* (Εικόνα 4.9), στο πλαίσιο της Διεθνούς Έκθεσης που έλαβε χώρα στη Βαρκελώνη¹⁵³. Αποτελεί ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά επιτεύγματα του μοντέρνου κινήματος, εφόσον παρατηρείται έξαρση χρήσης σύγχρονων υλικών στην κατασκευή του.



Εικόνα 4.9: Άποψη του Barcelona Pavilion, http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Barcelona_Pavilion_pool.JPG

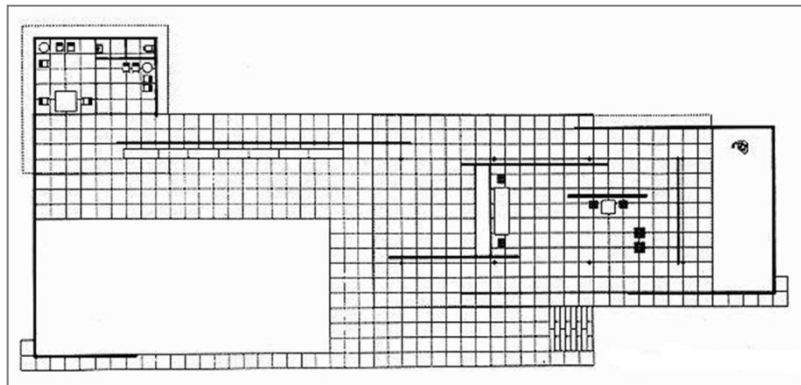
¹⁵³ Το Barcelona Pavillion, αποτελούσε το περίπτερο της γερμανικής αποστολής στην έκθεση.

Το κτήριο βρίσκεται κοντά στο Εθνικό Μουσείο Τέχνης στην Καταλονία, μακριά από το κέντρο της Βαρκελώνης. Το Περίπτερο είναι υπερυψωμένο από το έδαφος και εδράζεται πάνω σε πλίνθους. Η πρόσβαση γίνεται



μέσω κλιμάκων. Πρόκειται για ένα σχετικά μικρό σε διαστάσεις κτήριο, το οποίο σχεδιάζεται πάνω σε κάρναβο, και συνδυάζει υλικά όπως γυαλί, όνυχα και μάρμαρο (Εικόνα 4.10). Το χαμηλό ύψος του, «στενεύει» την οπτική του επισκέπτη, αναδεικνύοντας

Εικόνα 4.10:Υλικά και χωρική διάρθρωση. http://www.greatbuildings.com/buildings/barcelona_pavilion.html



Εικόνα 4.11. Κάτοψη Barcelona Pavilion. http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbc-drawing.cgi/Barcelona_Pavilion.html/Barcelona_Pavil_Plan_2.jpg

τις θεάσεις που επιβάλλονται από τον Mies Van der Rohe¹⁵⁴. Οι γραμμικοί, ελεύθεροι τοίχοι σε συνδυασμό με το χαμηλό ταβάνι, ενισχύουν τη διάθεση κίνησης στο εσωτερικό (Εικόνα 4.11).

Η αντανάκλαση αποτελεί χαρακτηριστικό συνθετικό στοιχείο που έχει ως σκοπό την οπτική της άλλης πλευράς κάθε χώρου ή τον αντικατοπτρισμό αντικειμένων. Με τον τρόπο αυτό, το ίδιο το βλέμμα αναπαράγεται, με αποτέλεσμα, η κλίμακα του κτηρίου κατά τον οριζόντιο άξονα της κίνησης, να είναι φαινομενικά μεγαλύτερη και να «πυροδοτείται» μία δαιδαλώδης κυκλική κίνηση. Αυτή η κυκλική κίνηση ενισχύεται από τους μεταβατικούς χώρους, οι οποίοι αποκαλύπτονται σταδιακά στον

¹⁵⁴ <http://www.archdaily.com/109135/ad-classics-barcelona-pavilion-mies-van-der-rohe/> (30-03-2014)

επισκέπτη. Η κίνηση, συνεπώς, αποκτά μια άλλη ποιότητα. Λειτουργεί αποκαλυπτικά της εναλλαγής κλειστών και ανοικτών χώρων, μέσα σε ένα φαινομενικά αιωρούμενο του εδάφους περιβάλλοντος. Παράλληλα, ενισχύει την αίσθηση του αποπροσανατολισμού. Ο Evans θεωρεί ότι και η αντανάκλαση χρησιμοποιείται με τον ίδιο στόχο αναφέροντας ότι ο Van der Rohe εκμεταλλεύτηκε την αντανάκλαση, σαν πηγή σύγχυσης, με σκοπό τον αποροσανατολισμό των επισκεπτών¹⁵⁵.

Συνεπακόλουθα, ο επισκέπτης-θεατής, ακολουθώντας κάποια πορεία, αποκτά μια μοναδική, κάθε φορά, θέαση του χώρου. Η δημιουργία διαφορετικών πορειών, αποτελεί μια δύσκολη στην υλοποίησή της χειρονομία, η οποία όμως επιτρέπει την λήψη διαφορετικών χωρικών μηνυμάτων. Απαραίτητη προϋπόθεση είναι η διαισθητική και ελεύθερη επιλογή του υποκειμένου.

4.4.3. Η κίνηση ως βασικός μορφοποιητικός παράγοντας του κτηρίου.

Το 1959 εγκαινιάστηκε το μουσείο Guggenheim της Νέας Υόρκης του Frank Lloyd Wright. Πρόκειται για ένα κτήριο με απλές συνθετικές αρχές, στο οποίο η κεντρική κυκλοφορία γίνεται στον κατακόρυφο άξονα. Κατά την είσοδο στο κτήριο, ο επισκέπτης βρίσκεται σε έναν χώρο με χαμηλό ελεύθερο ύψος, ενώ ο κεντρικός φεγγίτης, το σημείο έξαρσης στο κέντρο του κτηρίου, τραβά το βλέμμα. Μέσω ενός ανελκυστήρα, ο επισκέπτης ανεβαίνει στο έκτο επίπεδο του κτηρίου, από όπου και μπορεί κατερχόμενος να παρακολουθήσει την έκθεση. Η κατάβαση γίνεται από μέσω μιας μεγάλων διαστάσεων ράμπας (Εικόνα 4.12). Το γεγονός ότι αποτελεί το βασικό χώρο στάσης και κίνησης δικαιολογεί και τις μνημειακές τις διαστάσεις.

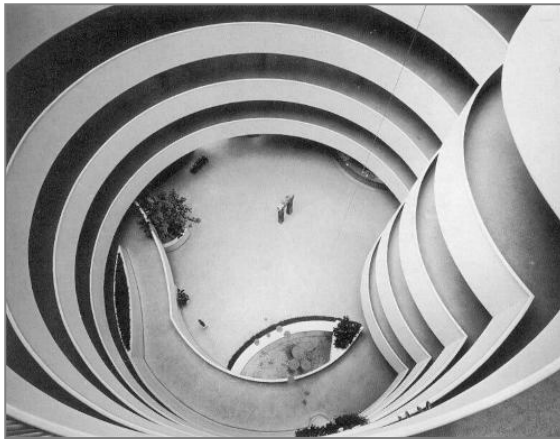
Τα εκθέματα είναι αναρτημένα στους τοίχους, οι οποίοι έχουν και μικρή κλίση. Ο Wright χρησιμοποιεί το τέχνασμα αυτό για να ενισχύσει το φυσικό φωτισμό των εκθεμάτων από το φως το οποίο εισέρχεται κατακόρυφα. Μοιάζει με έναν ανεμοστρόβιλο

¹⁵⁵ Evans , 1997,235

μέσα στην πόλη, με σαφείς μορφολογικές παραπομπές στα Ζιγκουράτ¹⁵⁶, της αρχαίας Μεσοποταμίας.

Όπως ο Le Corbusier, έτσι και ο Wright επένδυσε την αρχιτεκτονική του με μια διακριτική, αλλά δυναμική, αλληλουχία χώρων, η οποία χαρακτηρίζεται από ρευστότητα, με ένα τέχνασμα που ο ίδιος ονομάζει «πλαστικότητα»¹⁵⁷. Παράλληλα, στην οργάνωση των χώρων στα έργα του, γενικότερα, διακρίνεται η έννοια της *mise en scene*¹⁵⁸, του Viollet Le Duc¹⁵⁹.

Η κίνηση, όμως εδώ, αποτελεί και βασικό μορφοποιητικό παράγοντα του κτηρίου (Εικόνα 4.12).



Εικόνα 4.12 .Η κίνηση ως βασικός μορφοποιητικός παράγοντας του κτηρίου
<http://www.guggenheim.org/>



Εικόνα 4.13. Η κίνηση ως βασικός μορφοποιητικός παράγοντας του κτηρίου-Το κέλυφος.
<http://www.guggenheim.org/>

¹⁵⁶ Drutt, <http://www.guggenheim.org/new-york/about/frank-lloyd-wright-building>

¹⁵⁷ Etlin, 1994, 129

¹⁵⁸ Σκηνοθεσία

¹⁵⁹ Etlin, 1994, 129

4.4.4. Η κίνηση ως τρόπος παραγωγής ατμόσφαιρας

Το 1999 ο αρχιτέκτονας Daniel Libeskind, δημιουργεί το Εβραϊκό Μουσείο στο Βερολίνο (Εικόνα 4.14). Βασικός άξονας της σύνθεσης σε επίπεδο κάτοψης είναι η συσχέτιση ενός ευθύγραμμου και ενός τεθλασμένου στοιχείου, μεταξύ των οποίων σχηματίζονται κενά.

Τα κενά που αναπτύσσονται στη δομή της κατασκευής παραπέμπουν σε μια μεταφυσική σύλληψη της εξαφάνισης του εβραϊκού πληθυσμού. Το κτήριο συνδέεται υπογείως με το «Παλιό Κτήριο», μέσω μιας διαδρομής, η οποία δεν έχει ξεχωριστή είσοδο. Η υπόγεια μετάβαση ενεργοποιεί την αίσθηση της ανακάλυψης και της ασφάλειας στον επισκέπτη.

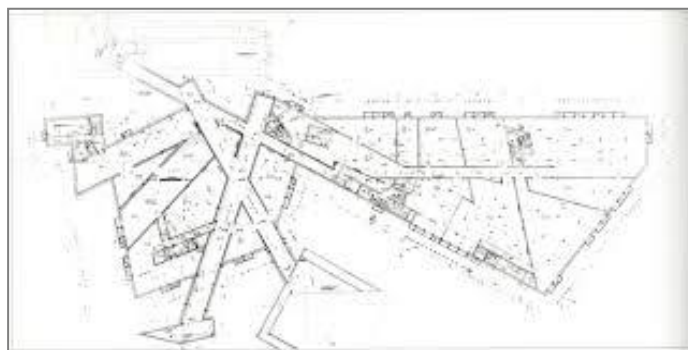


Εικόνα 4.14: Daniel Libeskind-Εβραϊκό Μουσείο Βερολίνου, <http://www.athensberlin.com/sight.php?lid=24&did=1>

Η «πορεία» που αναπτύσσεται ουσιαστικά αφηγείται μια ιστορία, με παράλληλο «βομβαρδισμό» των αισθήσεων, σύμφωνα με τον Young¹⁶⁰. Σε όλες τις επιφάνειες του μουσείου υπάρχουν σχισμές που διασταυρώνονται ή υπάρχουν αυτόνομες και λειτουργούν ως παράθυρα. Το φυσικό φως που εισβάλλει μέσω αυτών των σχισμών δημιουργεί μια δραματική ατμόσφαιρα και υποστηρίζει τη σύνθετη γεωμετρία των κατόψεων¹⁶¹.

¹⁶⁰ Τζάκου, 2013, 95

¹⁶¹ <http://www.yolkstudio.gr/sitegr/files/iliakisevraiko-mouseio-sto-verolino.pdf>



Εικόνα 4.15: Daniel Libeskind-Εβραϊκό Μουσείο Βερολίνου,
<http://www.athensberlin.com/sight.php?lid=24&did=1>

Το κτήριο αυτό ανήκει σε μία ιδιαίτερη κατηγορία μουσείων, στα οποία η ενδιαφέρουσα συσχέτιση των κατόψεων που συνθέτουν το μουσείο, συνδέεται και με ιδιαίτερες έννοιες, όπως με την έννοια του λαβυρίνθου, δηλαδή όχι μόνο με τη διαδοχική αλληλουχία χώρων (Εικόνα 4.15), αλλά και με την εσκεμμένη εισαγωγή εννοιών όπως του Δαιδάλου-του αρχιτέκτονα σαν μυθική μορφή¹⁶².

Ο Libeskind επιλέγει τη δομή του λαβυρίνθου και την εφαρμόζει στην πράξη στο Εβραϊκό Μουσείο του Βερολίνου με έναν ιδιαίτερα εγκεφαλικό τρόπο. Πρόκειται για μια γραμμική και συνάμα εικαστική σύλληψη με στόχο το ξεδίπλωμα ενός αφηγηματικού νήματος. Άλλωστε «η γη είναι μια θύμιση της μήτρας από την οποία προερχόμαστε»¹⁶³.

Θεωρήθηκε ότι ο αρχικός στόχος του κτηρίου ήταν εφικτός χωρίς την έκθεση αντικειμένων που αφορούσαν στην περίοδο εκείνη του Ολοκαυτώματος. Δεν είναι λίγοι αυτοί που πιστεύουν ότι ο τρόπος που εντάχθηκαν τα εκθέματα στο Μουσείο καταστρέφουν την αρχιτεκτονική του και το καλύτερο θα ήταν να παραμείνει άδειο.

4.4.5 .Μια ιδιαίτερη περίπτωση: Danteum

Το 1924 ο Terragni ασχολήθηκε με το σχεδιασμό ενός μνημείου, του επονομαζόμενου *Danteum*. Η εργασία αυτή του ανατέθηκε από την φασιστική κυβέρνηση του Μουσολίνι. Αν και παρέμεινε ανυλοποίητη, αποτελεί μια ιδιαίτερη αρχιτεκτονική

¹⁶² Τζάκου, 2013, 95

¹⁶³ Betsky, 2002, 35

χειρονομία, η οποία παρουσιάστηκε το 1942 στην Έκθεση της Ρώμης.

Το μνημείο, με έντονα στοιχεία συμβολισμού, έχει συλληφθεί ως μια αλληγορία της Θείας Κωμωδίας του Δάντη. Αυτό κάνει το κτήριο σπάνιο για την ιστορία της Αρχιτεκτονικής, εφόσον δεν είναι συνηθισμένο να βρείς αρχιτεκτονικό σχέδιο που να βασίζεται σε υπάρχον κείμενο¹⁶⁴. Ο Terragni επικεντρώνεται στο ρυθμό και τη μορφή του κειμένου, μεταγράφοντάς τα σε αρχιτεκτονική γλώσσα, χώρους και επιφάνειες¹⁶⁵. Στο σημείο αυτό προκύπτει το ζήτημα του κατά πόσον ο λόγος μπορεί να παράγει χώρο.

Ο Tschumi¹⁶⁶ αναφέρει : «Δεν μπορείς να κάνεις αρχιτεκτονική σε χαρτί. Οι λέξεις και τα σκίτσα μπορούν να παράξουν χώρο σε χαρτί και όχι την εμπειρία του αληθινού χώρου. Πιο συγκεκριμένα, ο χώρος του χαρτιού είναι φανταστικός: είναι εικόνα». Στον αντίποδα, ο Loos υποστήριζε ότι μπορούσε να γράψει το Πάνθεον, και ο Scarpa, πως η δουλειά του υπήρχε σε σκίτσα και μόνο.

Συνεπώς ο αρχιτεκτονικός περίπατος λειτουργεί ως εργαλείο για την παραγωγή οπτικών του περιβάλλοντος αλλά και του εσωτερικού χώρου ενώ ενισχύει τη λειτουργικότητα του κτηρίου. Στη μακροκλίμακα, με την ανάγνωση του αρχιτεκτονικού περιπάτου, αποκωδικοποιείται η ένταξη ενός κτηρίου στον τόπο σε πολλά επίπεδα. Ο αρχιτεκτονικός περίπατος, αναδεικνύει τις αρχιτεκτονικές χειρονομίες, εφόσον προσομοιώνει τις οπτικές του χώρου βάσει του προς επεξεργασία κτηριολογικού προγράμματος αλλά και της νοηματικής σύνδεσης της αλληλουχίας των χώρων σε σχέση με το περιβάλλον του κτηρίου που επιχειρείται να επιτευχθεί.

Παράλληλα, βασίζεται στην παραγωγή αλληλουχίας οπτικών σχέσεων και φυγών, με τη χρήση μεταβατικών(στο οριζόντιο και κατακόρυφο επίπεδο) αλλά και κλειστών και ανοικτών χώρων, παράγοντας και «σκηνοθετώντας», θα έλεγε κανείς, την κίνηση του υποκειμένου, ενώ δύναται να μεταγράψει «λόγο¹⁶⁷» στην κατασκευή. Αυτό επιτυγχάνεται με τη σημειωτική μεταγραφή νοημάτων.

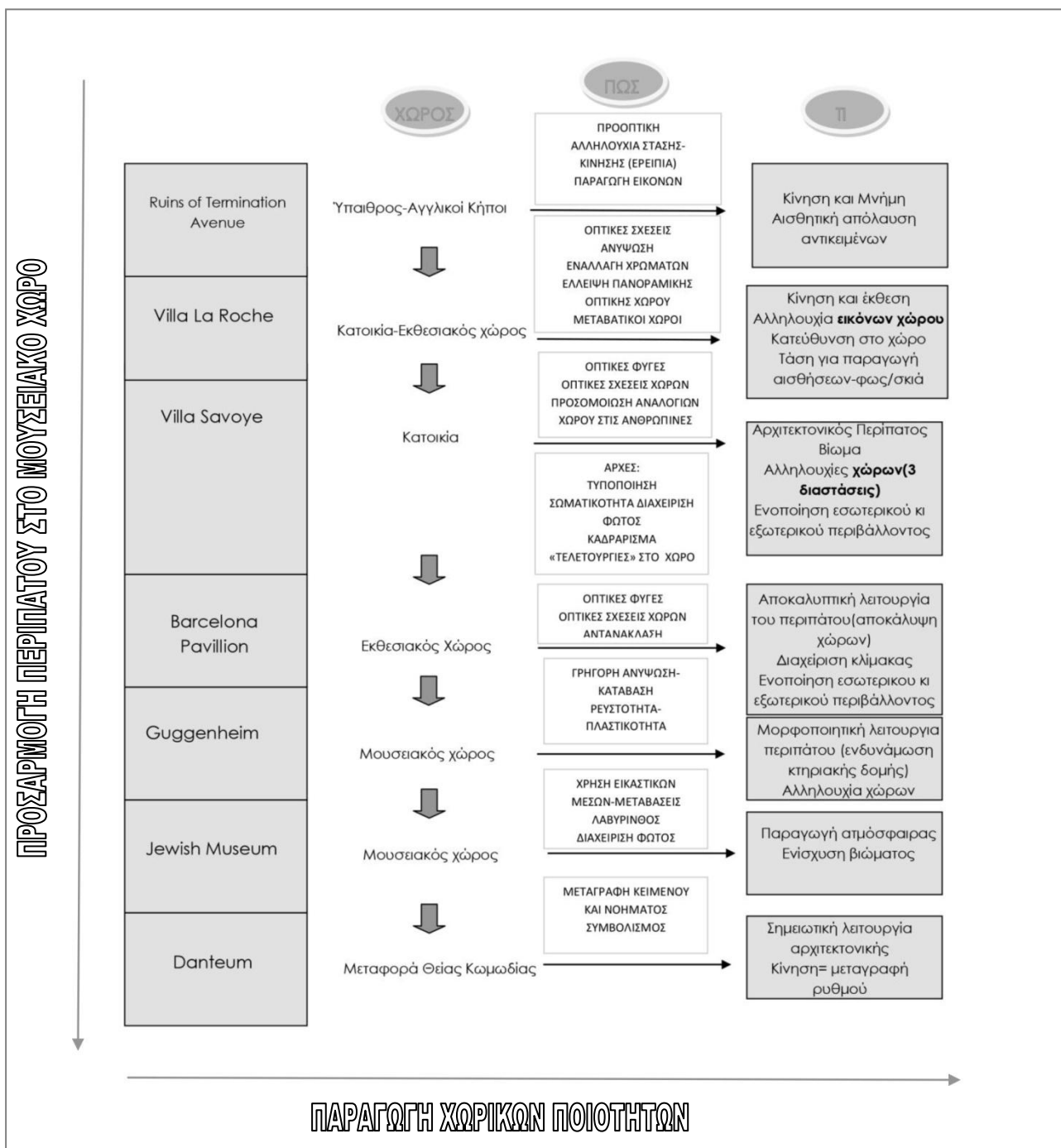
¹⁶⁴ Kanekar 2002 , 30

¹⁶⁵ Τυπικά στοιχεία του Ιταλικού ρεαλισμού.

¹⁶⁶ Tschumi, 1997,2

¹⁶⁷ Δηλαδή και συμβολισμούς.

Ως εργαλεία, χρησιμοποιεί το παιχνίδι με φυσικό και τεχνητό φώς, τις ιδιότητες των υλικών, τα δομικά στοιχεία που συνθέτουν το κτήριο και τις αναλογίες κίνησης που δημιουργεί με τη διαχείριση της αίσθησης της κλίμακας. Προς την ίδια κατεύθυνση, εντάσσει και εικαστικές χειρονομίες (Διάγραμμα 4.1).



Διάγραμμα 4.1.Αποκωδικοποιήσεις

5. Μελέτη περιπτώσεων: Αποκωδικοποιώντας το σύγχρονο ελληνικό μουσείο

(Δια)Λόγου Κατασκευή

*Ο χώρος αποτελείται από τόπους και θέσεις που δεν είναι παρά η μεταμόρφωση
ανάλογων θέσεων της υπαρξιακής συνείδησης του ατόμου¹⁶⁸.*

Σταύρος Σταυρίδης

Το πεδίο της Μουσειολογίας λοιπόν, με ξεκάθαρη στόχευση το άνοιγμα προς την κοινωνία και την παραγωγή μουσειακού περιεχομένου με ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα¹⁶⁹, έρχεται σε διάλογο από τις απαρχές του με την Αρχιτεκτονική. Όπως φαίνεται στο προηγούμενο μέρος οι δύο επιστήμες διασταυρώνονται όχι μόνο σε επίπεδο κοινωνικών προεκτάσεων και ιδεολογιών αλλά και σε πρακτικά ζητήματα παραγωγής χώρου. Συγκεκριμένα, ο αρχιτεκτονικός περίπατος, ο οποίος κεφαλαιοποιεί τις θεωρητικές αλλά και τις εφαρμοσμένες αρχές του ανθρωποκεντρικού σχεδιασμού, θα αποτελέσει και το βασικό κριτήριο στην προσπάθεια αποκωδικοποίησης του σύγχρονου ελληνικού μουσείου που ακολουθεί, μέσα από την ανάπτυξη πέντε μελετών περίπτωσης.

Βασική επιδίωξη είναι να γίνει πρακτικά αντιληπτή η λειτουργία των εννοιολογικών ζυμώσεων που έχουν οδηγήσει στις αρχές του μουσειακού σχεδιασμού στην εποχή μας και συγκεκριμένα στη χώρα μας.

Αναλυτικότερα, επιλέχθηκαν πέντε μουσεία που έχουν ξεχωρίσει στη συνείδηση του ελληνικού κοινού κατά την τελευταία δεκαετία. Το πιο σημαντικό κριτήριο επιλογής τους αποτελεί η αρχιτεκτονική τους αρτιότητα σε σχέση με την ενσωμάτωση του κτηριολογικού τους προγράμματος και της λειτουργικότητας των χώρων. Επίσης, τα μουσεία αυτά αποτελούν ορόσημα για τις περιοχές και τις κοινωνίες στις οποίες εντάσσονται. Η σύνδεσή τους με τη μνήμη του τόπου όπου χωροθετούνται έχει αποτελέσει βασικό συνθετικό στοιχείο για την ανάδειξη του μουσειακού περιεχομένου. Παράλληλα, έχουν βραβευτεί από μεγάλους οργανισμούς και κάποια από αυτά είναι διατηρητέα από το Υπουργείο Πολιτισμού.

¹⁶⁸ Σταυρίδης 1990, 103

¹⁶⁹ Όπως αναλύθηκε στη δεύτερη ενότητα.

Η έννοια του αρχιτεκτονικού περίπατου, που αναλύθηκε παραπάνω, παίζει βασικό ρόλο για τη δυναμική τους. Ο αρχιτεκτονικός περίπατος χρησιμοποιείται για την πραγμάτωση των μουσειολογικών μηνυμάτων, είτε μόνος του είτε ενισχυόμενος από άλλα μέσα. Παράλληλα, αποτελεί συνέχεια βασικών χαράξεων για την ένταξή τους στον περιβάλλοντα χώρο.

Τέλος, τα μουσεία αυτά έχουν σχεδιαστεί από έλληνες αρχιτέκτονες και χαρακτηρίζονται από εξωστρέφεια στο σχεδιασμό τους. Αξίζει να σημειωθεί πως είτε έχουν σχεδιαστεί εξολοκλήρου από αρχιτέκτονες είτε, στις περιπτώσεις υφιστάμενων κτηρίων, οι επεμβάσεις σε επίπεδο σχεδιασμού έχουν και πάλι γίνει από εξειδικευμένους αρχιτέκτονες.

Για την ανάπτυξη των μελετών περίπτωσης χρησιμοποιήθηκε κυρίως πρωτογενές υλικό, που προέρχεται από τις συνεντεύξεις που διεξήχθησαν με τους αρχιτέκτονες αλλά και επιτόπια έρευνα. Τα βασικά ζητήματα που συζητήθηκαν στις συνεντεύξεις, είναι οι προσωπικές οπτικές των αρχιτεκτόνων σε σχέση με τον αρχιτεκτονικό περίπατο στα υπό έρευνα μουσεία, οι δυσκολίες που συνάντησαν κατά την εκπόνηση της μελέτης που κλήθηκαν να υλοποιήσουν καθώς και ζητήματα που αφορούν τη συνεργασία μουσειολόγου-αρχιτέκτονα, όπως αυτή διαμορφώνεται στην πράξη. Στην περίπτωση του Βιομηχανικού Μουσείου Φωταερίου στο Γκάζι, ειδικότερα, βασικό ρόλο διαδραμάτισε η προσωπική εθελοντική εργασία μου για χρονικό διάστημα τεσσάρων μηνών.

Παράλληλα, αξιοποιήθηκε υλικό προερχόμενο από το χώρο των μουσείων που χρησιμοποιούνται ως παραδείγματα, καθώς και σχετική βιβλιογραφία, όπου αυτό κρίθηκε ότι ενισχύει την έρευνα.

5.1. Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου, Γκάζι

Το Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου (εφεξής ΒΜΦ) στο Γκάζι (Εικόνα 5.1) αποτελεί ένα μνημείο της βιομηχανικής κληρονομιάς της Αθήνας, αλλά και της Ελλάδας ευρύτερα. Η λειτουργία του για το κοινό ξεκίνησε το



Εικόνα 5.1. Αποψη Βιομηχανικού Μουσείου Φωταερίου, <http://www.technopolis-athens.com/web/guest/visitors/gasmuseum>

2013. Εντάσσεται στην Τεχνόπολη του Δήμου Αθηναίων, ενισχύοντας τη αναγωγή της σε «βιομηχανικό-αρχαιολογικό πάρκο¹⁷⁰» του αστικού τοπίου της Αθήνας. Αποτελεί σημαντικό τμήμα για την ενοποίηση των αρχαιολογικών χώρων¹⁷¹ της Αθήνας (Διάγραμμα 5.1). Ο χώρος έχει χαρακτηριστεί ιστορικό μνημείο από τη δεκαετία του 1980.



Διάγραμμα 5.1: Οι φυγές 1,2,3 παρουσιάζουν τη σύνδεση της περιοχής που εντάσσεται το εργοστάσιο με την Ομόνοια, την Ακρόπολη και την ευρύτερη περιοχή του Κεραμεικού αντίστοιχα.

¹⁷⁰ Χαρακτηρισμός του ιστορικού ερευνητή Γιάννη Στογιαννίδη

¹⁷¹ Σύμφωνα με το πρόγραμμα ΕΑΧΑ. Κοινό πρόγραμμα του Υπουργείου Πολιτισμού και το ΠΕΧΩΔΕ, που περιλαμβάνει μεγάλο αριθμό παρεμβάσεων σε έξι περιοχές του Ιστορικού κέντρου της Αθήνας, μεταξύ των οποίων οι περιοχές Κεραμεικός-Πειραιώς-Ιερά οδός-Γκάζι-Θησείο

Η επίσκεψη στο μουσείο περιλαμβάνει ένα μουσειακό περίπατο με δεκατρείς στάσεις σε συγκεκριμένα σημεία του εργοστασίου. Μέσα από αυτή τη βόλτα, ο επισκέπτης έχει τη δυνατότητα να ακολουθήσει τη γραμμή παραγωγής του φωταερίου, να ερευνήσει το μηχανολογικό εξοπλισμό και τα παλαιά μηχανήματα, να ανακαλύψει το ρόλο των επιχειρηματιών και των εργαζομένων του εργοστασίου, να γνωρίσει τις συνθήκες εργασίας και να εξοικειωθεί με έννοιες όπως η βιομηχανική κληρονομιά και αρχαιολογία. Η λειτουργία του εργοστασίου αποτέλεσε πυρήνα της οικονομικής δραστηριότητας της Αθήνας.

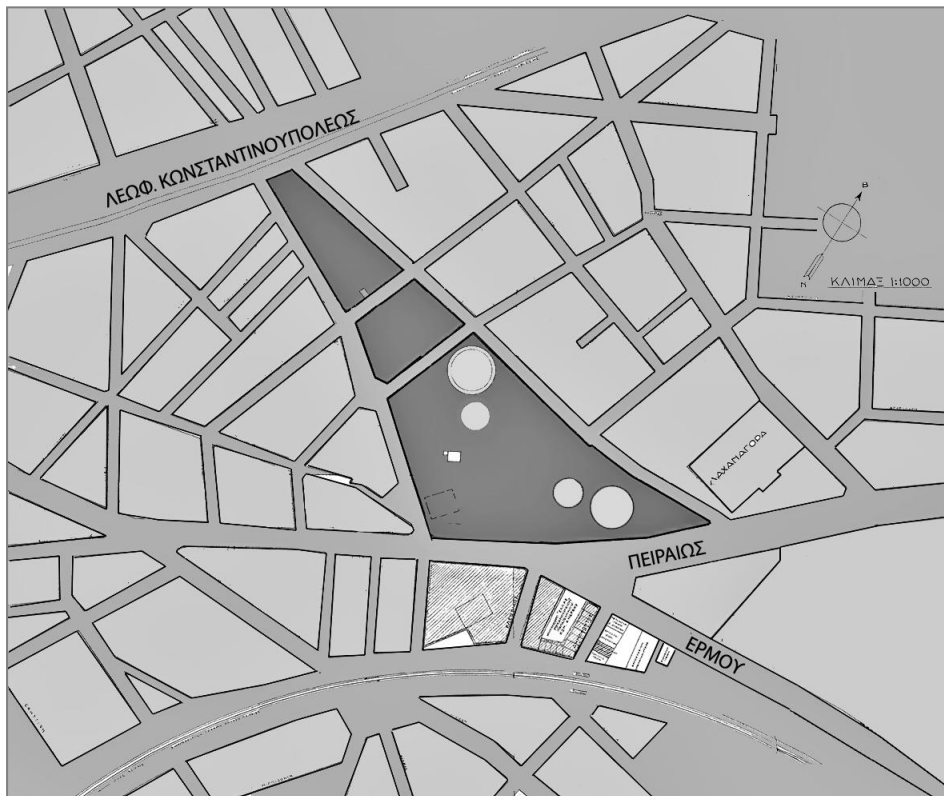
5.1.1. Το ιστορικό πλαίσιο του ΒΜΦ¹⁷²

*Του ένου ο πατέρας χρόνια
δέκα παράλυτος - ίδιο
στοιχειό
τοῦ ἄλλου κοντόμερη ἢ
γυναῖκα στὸ σπίτι λιώνει ἀπὸ
χτικιό στὸ Παλαμήδι
ὁ γυιὸς τοῦ Μάζη,
κ' ἢ κόρη τοῦ γιαβῆ στὸ
Γκάζι.
-Φταίει τὸ ζαβὸ τὸ ριζικὸ
μας!
-Φταίει ὁ θεὸς ποὺ μᾶς μισεῖ!
-Φταίει τὸ κεφάλι τὸ
κακόμας!
-Φταίει πρῶτ' ἀπ' ὅλα τὸ
κρασί!
Ποιὸς φταίει;... κανένα στόμα
δὲν τῶβρε καὶ δὲν τῶπε
ἀκόμα.
Οἱ Μοιραῖοι, Κ.Βάρναλης*

Το 1837 ο γάλλος επιχειρηματίας Φραγκίσκος Φεράλδης καλείται από τον Βασιλιά Όθωνα και το Δήμο Αθηναίων να δημιουργήσει ένα εργοστάσιο με σκοπό το φωτισμό της πόλης. Έως τότε το αστικό τοπίο φωτιζόταν από τα λεγόμενα «λαδοφάναρα», τα οποία όμως ήταν ιδιαίτερα δύσκολα ως προς το χειρισμό και την τροφοδοσία τους.

¹⁷² Η παρουσίαση του ιστορικού πλαισίου του ΒΦΜ βασίζεται στο κείμενο ξενάγησης του μουσείου, το οποίο έχει συντεθεί από τον ιστορικό ερευνητή Γιάννη Στογιαννίδη.

Στην υπόλοιπη Ευρώπη η χρήση του φωταερίου ως μέσο φωτισμού ήταν διευρυμένη, στοιχείο που εξηγεί και την τεχνογνωσία του γάλλου επιχειρηματία. Το γεγονός ότι το υπόγειο δίκτυο δεν μπόρεσε να ολοκληρωθεί στον προβλεπόμενο χρόνο, οδήγησε στην απομάκρυνση του Φεράλδη. Την ολοκλήρωση ανέλαβε νέα εταιρεία και το εργοστάσιο ξεκίνησε επίσημα τη λειτουργία του το 1862. Από εκείνη την εποχή λειτούργησε σχεδόν απρόσκοπτα έως το 1984 (Διάγραμμα 5.2). Σε αυτό συνέβαλε η απουσία εκσυγχρονισμού των εγκαταστάσεων, τόσο λόγω της διαρκούς μείωσης των καταναλωτών φωταερίου καθ'όλο τον 20ο αι. όσο και λόγω των δυσμενών κοινωνικοπολιτικών συγκυριών¹⁷³. Διασώζεται έτσι σε μεγάλο βαθμό ο αρχικός μηχανολογικός εξοπλισμός του 19^{ου} αι., γεγονός που το καθιστά σημαντικό βιομηχανικό μνημείο, σε ελληνικό και ευρωπαϊκό επίπεδο. Αξίζει να σημειωθεί, πως η περιοχή ήταν ιδιαίτερα υποβαθμισμένη λόγω του εργοστασίου.

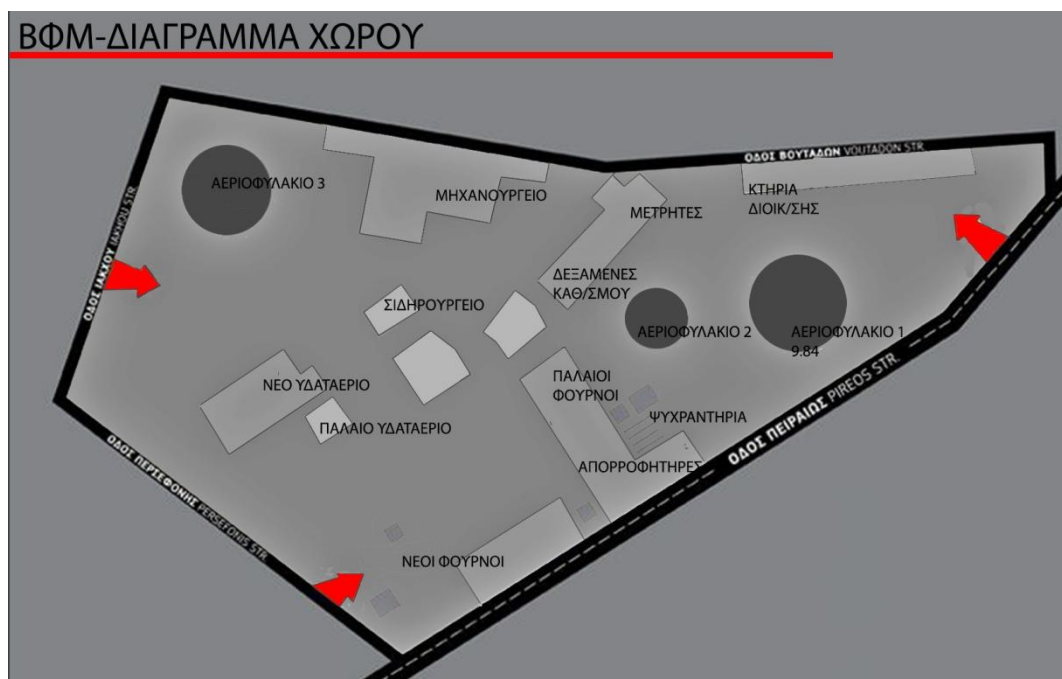


Διάγραμμα 5.2: Περιοχή ένταξης του εργοστασίου. Τοπογραφικό διάγραμμα του 1938.

¹⁷³ Κουτσοудάκη και Φλώρου, 2014

5.1.2.Μετάβαση - Η δημιουργία του Μουσείου

Η πρώτη απόπειρα για τη δημιουργία του ΒΜΦ ξεκίνησαν το 2012. Η αρχιτέκτων-μουσειολόγος Ερατώ Κουτσουδάκη κλήθηκε να εκπονήσει τη μελέτη. «Η πρώτη προσφορά της Τεχνόπολης σε χώρο που θα τον ονομάτιζε μουσείο είναι το Αεριοφυλάκιο 2», μας πληροφορεί (Διάγραμμα 5.3).



Διάγραμμα 5.3: Χώροι του βιομηχανικού εργοστασίου Φωταερίου σήμερα.

Το συγκεκριμένο κτήριο (αεριοφυλάκιο) στέγαζε τότε το μουσείο «Μαρία Κάλλας». Μια σειρά λόγων οδήγησαν τελικά στον αποκλεισμό της λειτουργίας του ως μουσείου. Βασικούς ανασταλτικούς παράγοντες αποτέλεσαν σύμφωνα με την αρχιτέκτονα, η κακή αποκατάσταση του κτηρίου, το στρογγυλό σχήμα του καθώς και το ότι δεν εντασσόταν στην «τουριστική διαδρομή». Βασική παράμετρος ήταν και η έλλειψη ηλεκτρομηχανολογικών εγκαταστάσεων.

Παράλληλα, ιδιαίτερη πρόκληση, σε επίπεδο χώρου, ήταν η ανάγκη απομόνωσης των μουσειακών χώρων, κυρίως των κλειστών, από εκείνους όπου λάμβαναν χώρα οι πιο εμπορικές δραστηριότητες της Τεχνόπολης (π.χ. φεστιβάλ, συναυλίες), καθώς και η ισότιμη παρουσία της ύπαρξης του μουσείου με τις

δύο προηγούμενες φάσεις της «ζωής» του -την ιστορική φάση και τη φάση αποκατάστασης¹⁷⁴.

Η Κουτσουδάκη επισημαίνει:

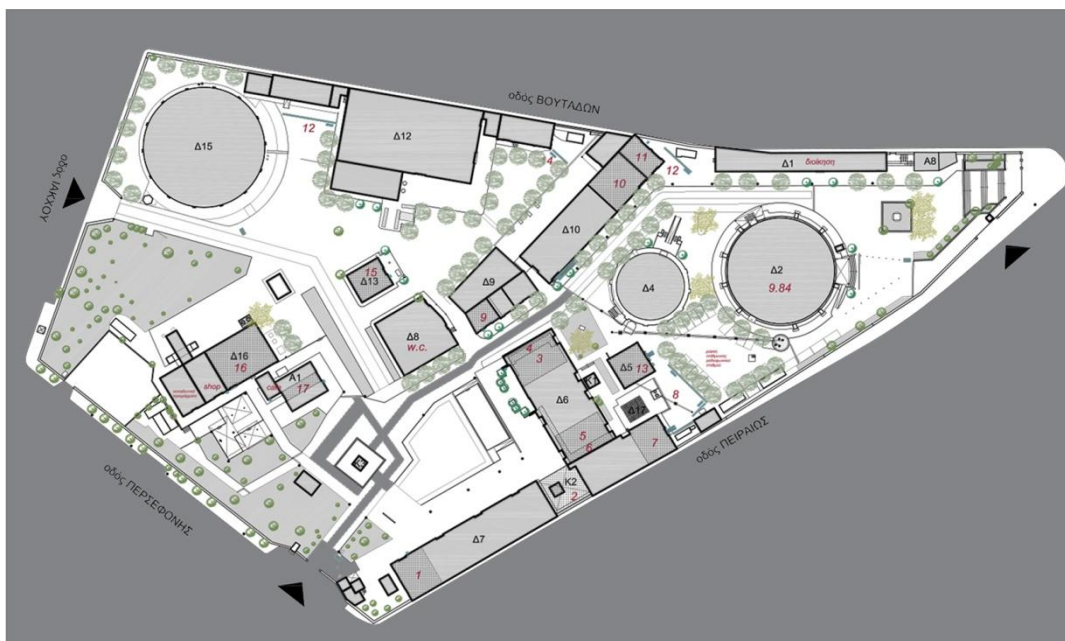
«Ένας βασικός άξονας προβληματισμού, ο οποίος δεν έχει λυθεί τελείως ακόμα και σήμερα, ένα χρόνο μετά, είναι πώς συνυπάρχουν οι χώροι του μουσείου, με τους χώρους των εκδηλώσεων». Και συνεχίζει: «Κάναμε πολλές συσκέψεις, όχι μόνο με τη μουσειολόγο αλλά και με τη μουσειολόγο και την υπεύθυνη εκδηλώσεων. Αυτές οι συζητήσεις έχτιζαν σιγά σιγά στο μυαλό μας και τον τρόπο που πρέπει να υλοποιηθεί. Πέρασε πολλές φάσεις, αρχικά το πού θα είναι το μουσείο. Συντομα καταλάβαμε ότι το μουσείο δεν μπορεί να είναι σε ένα μέρος κι ότι πρέπει να είναι εκεί που είναι τα μηχανήματα. Άρα προέκυψε η ιδέα του περιπάτου, η οποία εν σπέρματι υπήρχε στην πρόθεση του Διευθυντή της Τεχνόπολης, ο οποίος από την αρχή είχε ζητήσει τη σήμανση των κτηρίων. Όταν λοιπόν, εντοπίσαμε τη ροή, ο περίπατος καθορίστηκε κατά 80% από τη γραμμή παραγωγής του εργοστασίου, διότι με ειρμό έπρεπε ο επισκέπτης να παρακολουθεί την γραμμή παραγωγής και κατά ένα 20% από τους περιορισμούς που μας έθεταν οι άλλες λειτουργίες».

Επιπρόσθετα, η εναλλαγή κλειστών και ανοικτών χώρων δημιούργησε ένα ακόμα ζήτημα:

«Είχαμε ένα πρόβλημα με τις χαώδεις αυλές (Διαγράμματα 5.4¹⁷⁵) εντός των οποίων βρίσκονταν ατάκτως ερριμένα πράγματα από διάφορες φάσεις. Χρόνος και χρήματα για ριζικές επεμβάσεις δεν υπήρχε, ώστε να υπάρξει μια σχετική ομογενοποίηση κι εκεί ήρθε η ανάγκη των κατασκευών Χαϊδόπουλου. Ήταν κάτι παραπάνω με προσωπικότητα. Ήταν ριψοκίνδυνη χειρονομία, αλλά θεωρήσαμε ότι κάναμε την αρχή».

¹⁷⁴ Κουτσουδάκη και Φλώρου, 2014

¹⁷⁵ Από προσωπικό αρχείο Ε.Κουτσουδάκη



Διάγραμμα 5.4, Γενικό Τοπογραφικό Τεχνόπολης. Σήμανση χώρων.

5.1.3. Μουσειολογικές προσεγγίσεις

Η μουσειολογική μελέτη του ΒΦΜ στηρίχθηκε στην ιδέα της παρουσίας δύο παράλληλων επιπέδων: αφενός της τεχνολογίας του εργοστασίου και της παραγωγής του φωταερίου και αφετέρου του ιστορικού γίνεσθαι που πλαισίωσε την εξέλιξη του εργοστασίου σε σχέση με την ανάπτυξη της Αθήνας κατά τον 19ο και 20ό αι¹⁷⁶.

Ο διττός μουσειολογικός στόχος ενισχύει την ανάγκη επίτευξης μιας διπλής ανάγνωσης του χώρου. Από τη μία πλευρά δημιουργήθηκαν ενότητες, οι οποίες παρουσιάζουν το τεχνολογικό πλαίσιο και από την άλλη έγινε η προσπάθεια να δοθούν σε αυτές δυνατότητες ανάδυσης πτυχών όπως το ιστορικό πλαίσιο, η διαδοχή διοικήσεων, η εξέλιξη των συνθηκών εργασίας, η διάκριση ρόλων των εργαζομένων και η καθημερινότητα μέσα στο εργοστάσιο αλλά και στην πόλη. Η διάσταση της αρχιτεκτονικής τέτοιου είδους κτηρίων προβάλλεται, επίσης, με ενότητες που πραγματεύονται περιπτώσεις αντίστοιχων επαναχρήσεων και αποκαταστάσεων.

Με βάση τα παραπάνω, η μουσειολογική μελέτη βασίστηκε στους παρακάτω άξονες:

α) τεχνολογία, με έμφαση στη γραμμή παραγωγής,

¹⁷⁶ Κουτσουδάκη και Φλώρου, 2014

β) ιστορική πληροφορία, με έμφαση στο εργοστάσιο και την Αθήνα,

γ) σωζόμενες εγκαταστάσεις του εργοστασίου, συμπεριλαμβανομένων του τεχνολογικού εξοπλισμού και της συλλογής των αντικειμένων και

δ) πρόσωπα που σχετίστηκαν άμεσα ή έμμεσα με το εργοστάσιο¹⁷⁷.

Εφαρμοσμένα, σε μουσειογραφικό-αρχιτεκτονικό επίπεδο, τέθηκαν επίσης πολύ συγκεκριμένοι στόχοι. Η ανάδειξη των κτηριακών κελυφών και η διάκριση των παρεμβάσεων σε συνδυασμό με τη διατήρηση του μηχανολογικού εξοπλισμού αποτέλεσε μία σημαντική αφετηρία. Παράλληλη επιδίωξη ήταν η διατήρηση ενός ρυθμού και της δημιουργίας μιας ισορροπημένης χωρικής αλληλουχίας για τον επισκέπτη.

Ταυτόχρονα, η πολυεπίπεδη ανάγνωση των χώρων για τη μετάδοση της μουσειακής πληροφορίας-αφήγησης και η ποικιλία στη χρήση υφών στη συνάντηση παλαιού και νέου αποτέλεσαν εξίσου σημαντικούς άξονες της πραγμάτωσης του εγχειρήματος. Τέλος, πρακτικές ανάγκες στάσης-ξεκούρασης κλπ των επισκεπτών εντάχθηκαν στο νέο κτηριολογικό πρόγραμμα.

5.1.4. Η πορεία - Μουσειακός περίπατος στο ΒΜΦ

Μια ενστικτώδης γνώση της ανάγκης και μια δαιδαλώδης περιπέτεια προς αυτήν¹⁷⁸.

Όπως προαναφέρθηκε, η πορεία που ακολουθεί ο επισκέπτης συνάδει με τη γραμμή παραγωγής του φωταερίου και διαμορφώνει έναν μουσειολογικό περίπατο ο οποίος εξελίσσεται μεταξύ ανοικτών (αυλές εργοστασίου, χώρος ψυχραντηρίων, αεριοφυλάκια) και κλειστών χώρων (Κτήριο Νέων φούρνων, κτήριο παλιών φούρνων, Καθαρτήρια, Δεξαμενές καθαρισμού, Κτήριο πίεσης και διανομής Φωταερίου, Σιδηρουργείο) ,οι οποίοι επιλέχθηκαν καθαρά για μουσειακή χρήση και βάσει των αναγκών μετάδοσης των μηνυμάτων που απορρέουν από τη μουσειολογική στόχευση.

¹⁷⁷ Κουτσοδάκη και Φλώρου, 2014

¹⁷⁸ Κουτσοδάκη, Από υλικό συνέντευξης

Συνακόλουθα, ο «περίπατος» μέσα στο μουσείο είναι ιδιαίτερος, εφόσον επί της ουσίας δεν πρόκειται για μια απλή περίπτωση έκθεσης. «*Η γραμμή παραγωγής του φωταερίου είναι αυστηρή και δεν παρέχει ποικιλία*», επισημαίνει η Κουτσουδάκη, στοιχείο μάλλον υπεύθυνο για το γεγονός ότι η πορεία δεν μπορούσε να διακλαδίζεται σε εναλλακτικές και σε άλλα σημεία έπρεπε να διασπάται. Χώρος, μηχανολογικός εξοπλισμός και μια αδιόρατη μνήμη των ανθρώπων συνδέονται εννοιολογικά μέσα από ένα σύνολο που εμπλέκει την κίνηση και τη στάση σε ένα επίπεδο διαφορετικό από ό,τι στα άλλα μουσεία.

«*Η σκέψη διαμορφωνόταν παράλληλα με την υλοποίηση, κι αυτό είχε ένα βαθμό γοητείας*», τονίζει η αρχιτέκτονας. Η κίνηση παίζει μεταβατικό ρόλο, ενώ τα σημεία στάσης ενισχύονται με πολλαπλά μέσα.

«Η πρόθεση είναι πολύ συγκεκριμένη, αλλά καταλαβαίνουμε και τα πρακτικά προβλήματα. Χρειάζεται να γίνουν ορισμένες παραδοχές, δεν είναι μόνο μουσείο. Η ροή προέκυψε από τη συνειδητοποίηση της ανάγκης, αλλά σταδιακά, προσπαθώντας να σεβαστεί τη λειτουργία που κάνει την Τεχνόπολη να ζει. Αυτή ήταν εξ αρχής η πρόθεση τελικά, απλά ήταν δύσκολο να το συνειδητοποιήσεις επειδή ήταν πολύπλοκο το πρόβλημα. Από την άλλη λειτούργησε πολύ θετικά το ότι ζήτησα να ανοίξουν κάποιες παλιές αποθήκες. Το Δ9, το Δ5 (κανείς δε θεωρούσε ότι ήταν ένας προς ανάδειξη χώρος)» (Διάγραμμα 5.4).

Μεγάλο ρόλο στην εξέλιξη της έκθεσης παίζει και η ατμόσφαιρα, που υπάρχει ή έχει δημιουργηθεί εσκεμμένα στο χώρο. Σύμφωνα με την Κουτσουδάκη τρεις είναι οι πυλώνες για μια λειτουργική έκθεση:

«Το να είναι μια έκθεση βιωματική είναι για μένα ένας από τους τρεις πυλώνες για να είναι μια έκθεση λειτουργική. Αν δεν υπήρχε το βίωμα, θα το δημιουργούσα. Οι άλλοι δύο είναι μια έκθεση να είναι διαδραστική και τέλος να είναι εικαστική. Διάδραση για μένα σημαίνει να μπορώ να βάλω ενέργεια σε κάτι. Να μου κινήσει αρκετά το ενδιαφέρον μια πληροφορία, ώστε να θέλω να την αποκτήσω. Να μπορώ να δω τα επίπεδά της εύκολα. Αυτό συνεπάγεται ρυθμό στην εύρεση της πληροφορίας. Επιπρόσθετα, είναι η έκπληξη. Να δω περπατώντας κάτι διαφορετικό. Εδώ προσδίδεται η

ποικιλία στο ρυθμό. Το εικαστικό στοιχείο, τέλος, φέρνει την έκθεση στο σήμερα, την κάνει να μιλάει τη δική μας γλώσσα».

Η επιλογή τελικά της αλληλουχίας φαίνεται να λειτουργεί, νοητικά, μεταδίδοντας το επιθυμητό μήνυμα.

5.1.5. Δεκατρείς στάσεις-Πολλαπλά μηνύματα-Μία Αφήγηση

Το μουσείο αφηγείται μια ιστορία, η ανάγνωση της οποίας γίνεται μέσω της πορείας. Όπως προαναφέρθηκε, η έκθεση εξελίσσεται μέσα από δεκατρείς στάσεις (Διάγραμμα 5.5).



Διάγραμμα 5.5: Οι στάσεις επίσκεψης στο ΒΦΜ. Το Σιδηρουργείο λειτουργεί ως ανεξάρτητη ενότητα.

Η πρώτη στάση βρίσκεται στο Κτήριο των νέων φούρνων. Ο επισκέπτης στο σημείο αυτό αντιλαμβάνεται τη σημασία των εγκαταστάσεων αυτών για την παραγωγή του φωταερίου, που επί της ουσίας είναι η ξηρή απόσταξη του λιθάνθρακα. Αποτελεί το πρώτο στάδιο παραγωγής του φωταερίου.

Το κτήριο των νέων φούρνων κατασκευάστηκε στις αρχές του 20ού αι., ως αποτέλεσμα της αύξησης των αναγκών παραγωγής και της συνακόλουθης επέκτασης του εργοστασίου. Κόκκινο φως, προκαλεί την αίσθηση του πυρωμένου, ενεργοποιώντας το βίωμα μέσω του εικαστικού στοιχείου. Πιο συγκεκριμένα,

σκηνικός φωτιστής δημιούργησε εγκατάσταση, η οποία μέσω ηλεκτρονικού υπολογιστή παράγει κυματισμούς κόκκινων αποχρώσεων (Εικόνα 5.3), δίνοντας την αίσθηση των κορνούτων λίγο πριν σβήσουν¹⁷⁹. Στα όρια εικαστικού και βιωματικού είναι και όλες οι προβολές στο μουσείο.



Εικόνα 5.3:Ο φωτισμός παραπέμπει στις υψηλές θερμοκρασίες που αναπτύσσονταν κατά την καύση.

Η δεύτερη στάση βρίσκεται στο κτήριο των παλαιών φούρνων (Εικόνα 5.4). Μετά από τις ιστορικές πληροφορίες που λαμβάνει από το φωτογραφικό υλικό και τα κείμενα που το συνοδεύουν, ο επισκέπτης εισάγεται στο πλαίσιο το οποίο οδήγησε στην ανάγκη δημιουργίας του εργοστασίου. Το τμήμα αυτό βρίσκεται μπροστά από τη δεύτερη καμινάδα, σύμφωνα με την αρίθμηση, η οποία και διατηρείται μετά από αποκατάσταση. Ο συγκεκριμένος χώρος παρέχει στον επισκέπτη τη δυνατότητα πανοραμικής οπτικής της κεντρικής αυλής, που αποτελούσε και ένα από τα βασικότερα τμήματα για τη λειτουργία του εργοστασίου. Εκεί συλλεγόταν το κωκ , κατάλοιπο της καύσης του λιθάνθρακα που αποτελεί και την πρώτη ύλη του φωταερίου.



Εικόνα 5.4.Εξωτερική άποψη του κτηρίου Παλαιών Φούρνων

Ο λιθάνθρακας καιγόταν και μέσω των κάθετων σωλήνων, τα αέρια της καύσης συγκεντρώνονταν σε ένα οριζόντιο κιβώτιο, το οποίο περιείχε νερό, σε χαμηλή στάθμη (Εικόνα 5.5).



Εικόνα 5.5:Οι εγκαταστάσεις στο κτήριο των παλαιών φούρνων

¹⁷⁹ Κουτσουδάκη , Υλικό συνέντευξης

Μέσα στους φούρνους, τα επονομαζόμενα αλλιώς κορνούτα, λόγω σχήματος¹⁸⁰ παρέμενε το κατάλοιπο της κάυσης, το γνωστό κωκ. Το κωκ επαναχρησιμοποιείτο ως καύσιμο για τους φούρνους.

Ο επισκέπτης για πρώτη φορά, αναγνωρίζει την έννοια της ανακύκλωσης υλικών, η οποία ακολουθεί όλη την πορεία παραγωγής στο συγκεκριμένο εργοστάσιο. Σε μια προθήκη απέναντι από τις εγκαταστάσεις των φούρνων βρίσκεται το κωκ στη μορφή που εξαγόταν μετά την καύση, καθώς και τα χειροκίνητα φτυάρια. Παράλληλα, στην παλιά του θέση βρίσκεται και το μεταγενέστερο μηχανικό φτυάρι. Μια διαδραστική μακέτα, ακριβώς από πίσω, δίνει τη δυνατότητα στον επισκέπτη να δει ακριβώς τον τρόπο με τον οποίο λειτουργούσε.

Οι αντίξοες συνθήκες εργασίας, είναι εμφανείς, εφόσον οι θερμοκρασίες που αναπτύσσονταν στο χώρο ήταν μεγάλες, περί τους 74 βαθμούς Κελσίου. Παράλληλα, παρουσιάζονται και οι ειδικότητες των εργατών που λάμβαναν μέρος σε αυτό το στάδιο παραγωγής. Ο ανθρακεύς, ο θερμαστής και ο σβέστης. Είχαν πολύ συγκεκριμένες αρμοδιότητες. Ο ανθρακεύς έβαζε μέσα στους φούρνους τον λιθάνθρακα με τα προαναφερθέντα φτυάρια ενώ ο θερμαστής γέμιζε την εστία, στο κάτω μέρος των εγκαταστάσεων με κωκ. Επειδή το κωκ κατά την έξοδό του από τους φούρνους είχε πολύ υψηλή θερμοκρασία, ο σβήστης το μετέφερε στη αυλή, όπου και καταβρεχόταν από ειδικές ντουζιέρες. Βιντεοπροβολή παρουσιάζει σκηνές από την εργασία μέσα σε αυτόν τον χώρο δημιουργώντας την ανάγκη στάσης.

Στο ακριβώς από πάνω επίπεδο ο επισκέπτης μπορεί να δει έκθεση φωτογραφιών επώνυμου φωτογράφου, το έργο του οποίου επιλέχθηκε ως έκθεμα, συνομιλώντας με τα ήδη υπάρχοντα εκθέματα. Αν και οι παλαιοί



Εικόνα 5.6: Η αψίδα-δομικό στοιχείο που έχει διατηρηθεί- καδράρει την προθήκη.

φούρνοι βρίσκονται στο ίδιο κτήριο, το ένα τρίτο αυτών διαχωρίζεται από το υπόλοιπο κτήριο. Ως αποτέλεσμα, η πορεία ανακόπτεται και ο επισκέπτης βγαίνει από το χώρο της πρώτης στάσης και συνεχίζει την πορεία του μπαίνοντας στο

¹⁸⁰ Το βάθος τους είναι σχεδόν 1.5m

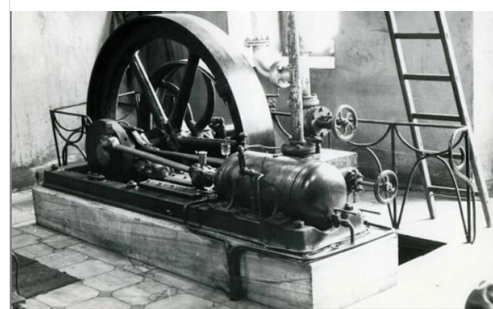
διπλανό χώρο, που περιέχει επίσης εγκαταστάσεις φούρνων. Περνώντας μια πόρτα με αψίδα(Εικόνα 5.6) , εισέρχεται ατμοσφαιρικά σε έναν δεύτερο μικρό χώρο φούρνων. Εδώ παρατηρείται μια εναλλαγή η οποία φαίνεται να παρουσιάζει μια αντιστοιχία με την μέχρι τώρα πορεία. Οι χώροι μεγαλύτερης κλίμακας και με δυνατότητες πανοραμικής οπτικής, λειτουργούν ως περάσματα μεταβατικής φύσεως, σε χώρους μικρότερης κλίμακας, που αποκαλύπτονται και γίνονται σημεία στάσης.

Αν και το κτήριο συνεχίζει να έχει ως δυναμικό στοιχείο τις εγκαταστάσεις των φούρνων, ο εξοπλισμός εδώ υποχωρεί και μεταπλάθεται. Οι εργαζόμενοι του μουσείου, τον αποκαλούν «χώρο αφιερωμένο στους ανθρώπους που εργάζονταν εκεί». Εκθέματα σε συρτάρια, ενδεικτικά εκθέματα των εργασιών που πλαισίωναν το εργοστάσιο, είναι μερικά από τα μέσα με τα οποία παρουσιάζεται η κοινωνική διάσταση και η διαδικασία εξέλιξης των συνθηκών εργασίας.

Οι φούρνοι αποκτούν φωνή (Εικόνα 5.7), μέσα από μαγνητοφωνημένα μηνύματα ανθρώπων που δούλεψαν εκεί αλλά και περιοίκων. Το εξωτερικό περιβάλλον εισρέει στο εσωτερικό χωρίς φυσικά ανοίγματα, αλλά μέσω του περιεχομένου του λόγου. Η μετάβαση στην επόμενη στάση γίνεται μέσω μια μικρής ράμπας, που εξομαλύνει την υψομετρική διαφορά. Κοιτάζοντας πίσω, ο επισκέπτης θυμάται πού έχει μείνει το φωταέριο στη γραμμή παραγωγής για να οδηγηθεί μέσω ενός μικρών διαστάσεων χώρου με δύοφυγές στο επόμενο στάδιο. Πάντα βλέπει το σημείο που άφησε πίσω για το λόγο αυτό. Εδώ η κίνηση διακλαδίζεται. Μπορεί κανείς να προχωρήσει στο επόμενο στάδιο όπου βρίσκονται οι απορροφητήρες ή να ανέβει στο δεύτερο επίπεδο του κτηρίου.



Εικόνα 5.7:Τι ακούγεται μέσα από τους φούρνους;<http://www.patrasevents.gr/article/89944>



Εικόνα 5.8:Παλαιότερη εικόνα της ατμομηχανής.
<http://politismos.net/wp/?p=1306>

Η ατμομηχανή που είναι και ο βασικός παράγοντας για την κίνηση του φωταερίου μέσα στους απορροφητήρες είναι εμφανής, εφόσον βρίσκεται σε λίγο υψηλότερο επίπεδο οπτικά και ο χώρος έχει μετατραπεί σχεδόν σε προθήκη, με γυάλινα χωρίσματα καλώντας τον επισκέπτη να γίνει κομμάτι του. Άλλωστε, η ατμομηχανή ακόμα τίθεται σε λειτουργία και χρησιμοποιείται ως διαδραστικό έκθεμα για το λόγο αυτό (Εικόνες 5.8, 5.9).



Εικόνα 5.9: Η ατμομηχανή λειτουργεί ακόμα στο εργοστάσιο ως διαδραστικό έκθεμα. Κόκκινοι σωλήνες καταδεικνύουν τις υψηλές θερμοκρασίες του φωταερίου

Η άλλη φυγή οδηγεί σε έναν πιο απομονωμένο χώρο, που παρουσιάζει γραμμικά την αποκατάσταση κι επανάχρηση παρόμοιων κτηρίων στην Ελλάδα. Τα κείμενα είναι και το πιο δυναμικό κομμάτι της μετάδοσης αυτής της πληροφορίας. Η αίσθηση της απομόνωσης και της αιώρησης πάνω από τις εγκαταστάσεις συμβάλλει στην ανάδυση μιας πιο προσωπικής στιγμής στην πορεία.

Μετά τους απορροφητήρες, ο επισκέπτης μεταφέρεται και πάλι στον εξωτερικό χώρο όπου βλέπει τα λεγόμενα ψυχραντήρια. Πρόκειται για εγκαταστάσεις όπου το φωταέριο στην πρώτη μου μορφή, προωθείτο από τους απορροφητήρες και ψυχραινόταν. Η χρωματική διαφοροποίηση των σωλήνων που περιέχουν το φωταέριο (στο προηγούμενο στάδιο είναι κόκκινη καταδεικνύοντας την υψηλή θερμοκρασία του- Εικόνα 5.9) σε μπλε, μετά την ψύχρανση, καθιστούν σαφή και το ρόλο του πλέγματος των 168 σωλήνων, ύψους σχεδόν έξι μέτρων. Πίσω, τα κείμενα και ο χάρτης πληροφορούν τον επισκέπτη για την προέλευση του νερού, από τον ποταμό Ηριδανό, φυσικό στοιχείο του περιβάλλοντος της εποχής, που αποτέλεσε και βασικό παράγοντα για τη δημιουργία του εργοστασίου στη συγκεκριμένη περιοχή. Παράλληλα, ενισχύεται νοητικά, η ενότητα με τον ευρύτερο ιστό της Αθήνας. Με μαύρο χρώμα, καταδεικνύεται η εξαγωγή του δεύτερου προϊόντος της απόσταξης, η πίσσα, η οποία αποθηκευόταν σε υπόγειες δεξαμενές με σκοπό την πώληση για την κάλυψη άλλων αναγκών. Εκεί η πορεία αποκτά και μια μικρή αδυναμία, ο επόμενος σταθμός δεν είναι εμφανής.

Η Κουτσουδάκη αναφέρει:

«Ένα άλλο σημαντικό πρόβλημα που μας ταλάνισε, μέχρι τη στιγμή που αποφασίσαμε ότι οι ξεναγούμενοι θα το παρακολουθήσουν, ενώ οι μη ξεναγούμενοι μπορεί να μην το δουν, είναι το πώς βγαίνοντας από τους απορροφητήρες, πρέπει να πας στα Καθαρτήρια, έπειτα στις λεκάνες και να ξαναγυρίσεις διανύοντας σχεδόν την ίδια απόσταση για να πας στο Control Room, πριν φτάσεις στο Σιδηρουργείο. Δεν θα το έκανε κανένας επισκέπτης αυτό. Εκεί αποφασίσαμε, ότι δεν πειράζει ακόμα κι αν το δει στην πορεία, από το να μην το αναδείξουμε καθόλου»

Στη συνέχεια, ο επισκέπτης παρακολουθεί τα υπόλοιπα προϊόντα της απόσταξης και μπαίνει στις δεξαμενές καθαρισμού.

Παράδοξο είναι το γεγονός ότι εισέρχεται στο κτήριο μέσω ενός στενού περάσματος στην πλαϊνή πλευρά του κτηρίου, περνώντας από το επόμενο επίπεδο της γραμμής παραγωγής, τους μετρητές. Ωστόσο, οι διατηρημένες δεξαμενές, άδειες πλέον από το χρώμα, οι αλκαλικές ενώσεις του οποίου φίλτραραν το φωταέριο από το διοξείδιο του θείου, το οποίο ήταν υπεύθυνο και για τη χαρακτηριστική μυρωδιά που ακόμα διατηρεί ο χώρος, βρίσκονται ανοιχτές, αποκαλύπτοντας όλα τους τα επίπεδα. «Αν η χαρακτηριστική οσμή δεν υπήρχε θα ήθελα να τη βάλω», λέει η Κουτσουδάκη, ενισχύοντας τη σχέση που το άυλο στοιχείο έχει με την παραγωγή της μουσειακής ατμόσφαιρας, *«ήταν πολύ ευτυχής συγκυρία το ότι υπήρχε εκεί. Προφανώς ενεργοποιεί το βίωμα»*.

Η ίδια στενή γερανογέφυρα, οδηγεί τον επισκέπτη στο επόμενο στάδιο της ογκομέτρησης του φωταερίου. Εδώ η παράθεση δύο τύπων μετρητών, σε παραλληλία, δίνει πληροφορίες για την εξέλιξη των μηχανημάτων αλλά και των χωρών προμήθειας μηχανολογικού εξοπλισμού του εργοστασίου. Στη συνέχεια, ο επισκέπτης ξαναβγαίνει από την είσοδο από την οποία μπήκε, βλέποντας μπροστά του τα αεριοφυλάκια, δηλαδή τις δεξαμενές αποθήκευσης του φωταερίου.

Η επόμενη στάση βρίσκεται στο τρίτο αεριοφυλάκιο πάλι μέσω μιας πορείας η οποία χωρίς το χάρτη θα ήταν δύσκολο να ακολουθηθεί, εφόσον δεν καταδεικνύεται με κάποιον τρόπο. Το σιδηρουργείο λειτουργεί ως αυτόνομη εκθετική ενότητα, παρουσιάζοντας τη χρήση του φωταερίου σε άλλες καθημερινές

δραστηριότητες από τους κατοίκους της πόλης. Βιντεοπροβολές επεκτείνουν την έκθεση, παραθέτοντας περισσότερες πληροφορίες. Τα κτήρια του παλαιού και του νέου υδαταερίου λειτουργούν με βιντεοπροβολές παρουσιάζοντας την εκπνοή της παραγωγής του φωταερίου λόγω της παρουσίας εναλλακτικών μορφών ενέργειας, οι οποίες ήταν και πιο φιλικές προς το περιβάλλον αλλά και πιο οικονομικές σε επίπεδο παραγωγής άρα και κατανάλωσης.

«Τι κάνουμε με το Νέο Υδατάεριο; Γνωρίζαμε από το σχεδιασμό τη λύση. Η έλλειψη πόρων οδήγησε σε μια συνειδητή επιλογή, να μη ρυθμίσουμε εκεί την πορεία. Το υδατάεριο από τους πρώτους φούρνους απέχει πολύ ως αρχιτεκτονική γλώσσα. Αλλά είναι η αυθεντική. Και υπάρχει και μια δεύτερη ιστορική φάση, που υπήρχε στη «μνήμη», η φάση της αποκατάστασης, την οποία αποφάσισα να διαχειριστώ επίσης ως ιστορική φάση. Οπότε έκανα αυτό που κάνουμε σε κάθε περίπτωση διαχείρισης ενός παλαιού κελύφους: διαφοροποιήθηκα συνομιλώντας. Θεώρησα ότι έπρεπε να μπει μια τρίτη φάση, η οποία δε θα βομβάρδιζε τον επισκέπτη με χειρονομίες αλλά θα συνομιλούσε ισότιμα με τις άλλες δύο. Κυρίως νομίζω ότι αυτό αντικατοπτρίζεται στην ποικιλία και την εναλλαγή των υλικών και το τι σημαίνει αυτό. Αυτό το κτήριο έχει πολλές κραυγές μέσα.. πρέπει να γίνεις λίγο ήρεμος».

Μουσειολογικός και αρχιτεκτονικός περίπατος ταυτίζονται για την Κουτσουδάκη στο ΒΦΜ. Στην πραγματικότητα είναι μουσειακός περίπατος.

«Δε σχεδιάζω νοήματα συνειδητά. Μεταγράφω σε χώρο τα νοήματα που μου δίνει κάποιος μουσειολόγος συνεργάτης. Η γραφή ενός αρχιτέκτονα-μουσειολόγου είναι πολύ διαφορετική από τη γραφή ενός αρχιτέκτονα που δεν ασχολείται με τη μουσειολογία».

Τέλος, καλούμενη να επισημάνει τις αλλαγές που θα έκανε στο χώρο σήμερα αναφέρει:

«Θα έβαφα μαύρο το πάτωμα του σιδηρουργείου. Ο αρχικός σχεδιασμός, είχε το Σιδηρουργείο ως black box με τα αντικείμενα να αιωρούνται μέσα σε αυτό. Επίσης, θα ενδυνάμωνα τη σήμανση. Είναι ζήτημα σχεδιασμού είτε αρχιτεκτονικού είτε γραφιστικού είτε οικονομικού αλλά πρέπει να αλλάξει. Τρία είδη εξωτερικής σήμανσης

είχαμε, αλλά ο κόσμος ακόμα αποπροσανατολίζεται.
Τέλος, ίσως θα μείωνα τα κείμενα».

5.1.6. Συζήτηση για το ΒΦΜ

Ως απόρροια των μουσειολογικών τάσεων της δεκαετίας του 1970, στις απαρχές, δηλαδή, της «Νέας Μουσειολογίας», το περιεχόμενο των μουσειακών συλλογών διευρύνεται. Μια τέτοια περίπτωση, αποτελεί και η έκθεση των εγκαταστάσεων του παλαιού εργοστασίου Φωταερίου.

Αν και πρόκειται ουσιαστικά για επανάχρηση κτηρίου, ο αρχιτεκτονικός περίπατος που διαμορφώθηκε από την αρχιτέκτονα-μουσειολόγο, ενδυναμώνει τη μουσειολογική στόχευση στην κλίμακα της έκθεσης. Στην ευρύτερη αστική κλίμακα, ειδικά αναλόγια στις τρεις εισόδους του μουσείου σημαίνουν τη νοητική αλλά και χωρική του σύνδεση με το δίκτυο των αρχαιολογικών χώρων στο οποίο εντάσσεται. Παρατηρείται ότι σε πολλά σημεία, ο αρχιτεκτονικός περίπατος¹⁸¹, εμποδίζεται από το προϋπάρχον κέλυφος καθώς κι από την αυστηρή γραμμή της διαδικασίας παραγωγής φωταερίου. Προς την ίδια κατεύθυνση συντείνει και η ποικιλία χρήσεων του συνόλου στο οποίο εντάσσεται το κτήριο.

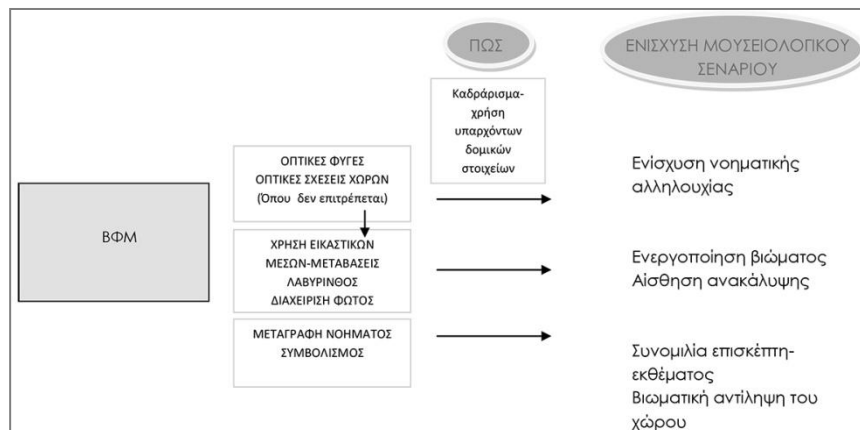
Ο αρχιτεκτονικός -μουσειολογικός περίπατος εξελίσσεται σε χώρους με μεγάλο ελεύθερο ύψος, το οποίο και έχει διατηρηθεί. Έτσι η πανοραμική οπτική του χώρου επιτυγχάνεται σχεδόν σε όλους τους κλειστούς χώρους¹⁸². Τα ήδη υπάρχοντα δομικά στοιχεία έχουν επίσης διατηρηθεί και χρησιμοποιούνται για το καδράρισμα των προθηκών. Σημεία έξαρσης στο χώρο αποτελούν οι καμινάδες. Τα προϋπάρχοντα, μεγάλων διαστάσεων, ανοίγματα του κελύφους δεν έχουν υποστεί καμία παρέμβαση, στοιχείο το οποίο επιτρέπει την είσοδο του φυσικού φωτός.

Στα σημεία όπου η πορεία διασπάται, υπάρχει διάθεση τοποθέτησης σήμανσης, ενώ η στάση ενδυναμώνεται μέσω εικαστικών στοιχείων, γεγονόσ που ενισχύει τη σωματικότητα. Οι οπτικές που δημιουργούνται, ενισχύουν έναν συνεχή διάλογο επισκέπτη-εκθεμάτων, ενώ οι εναλλαγές κλίμακας λειτουργούν

¹⁸¹ Εδώ ταυτίζεται με την πορεία του μουσειολογικού σεναρίου

¹⁸² Βλ. Villa Savoye

αποκαλυπτικά για τον επισκέπτη. Η αλληλουχία ανοιχτών και κλειστών χώρων, στην περίπτωση αυτή, πιθανώς οδηγεί περισσότερο σε αποπροσανατολισμό και αμηχανία τον επισκέπτη, στοιχείο που δημιουργεί και την ανάγκη για ενίσχυση της σήμανσης, όπως διαπιστώνεται στο προηγούμενο μέρος(Διάγραμμα 5.6,5.7).



Διάγραμμα 5.5:Σχηματικά-Διαπιστώσεις στο ΒΦΜ



Διάγραμμα 5.6:Πορεία

5.2. Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθήνας

Γενικά ένας τόπος περικλείει εξορισμού ένα χαρακτήρα ή ατμόσφαιρα. Άρα ο τόπος είναι ένα ποιοτικό καθολικό φαινόμενο που δεν μπορούμε να περιορίσουμε σε καμία από τις ιδιότητές του, όπως οι χωρικές σχέσεις χωρίς να χάσει τη συμπαγή του φύση¹⁸³.

5.2.1 Ιστορικό πλαίσιο BXM: Η ίδρυση του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου Αθήνας

Η ιστορία του Βυζαντινού και Χριστιανικού μουσείου Αθήνας(εφεξής BXM) ξεκινά με την ιστορία της Βυζαντινής Αρχαιολογικής Εταιρίας (1884). Ο Γεώργιος Λαμπάκης, γενικός γραμματέας της ΧΑΕ, δημιούργησε και τη βάση της συλλογής. Το Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο ιδρύθηκε με το νόμο 401 το 1914 και ο βασικός πυρήνας της συλλογής του σχηματίστηκε το 1923. Το Μουσείο στεγάστηκε στη Villa Ilissia, εντός της οποίας οι χώροι διαμορφώθηκαν κατάλληλα για να ικανοποιηθούν οι ανάγκες που έπρεπε να εξυπηρετηθούν. Οι μουσειογραφικές αντιλήψεις του πρώτου διευθυντή Γ. Σωτηρίου, αποτέλεσαν και τη βάση διαμόρφωσης του εσωτερικού του κελύφους. Ο αρχικός χαρακτήρας της συλλογής ήταν διδακτικός, ενώ η έκθεση οργανώθηκε με επιστημονικά κριτήρια. Άλλωστε βασικός στόχος ήταν να δημιουργηθεί ένα «εθνικό μουσείο» που ταυτόχρονα θα αποτελούσε «πρότυπο Μουσείο όλης της Ανατολής».

5.2.2.Villa Ilissia:Ιστορικό πλαίσιο της οικοδόμησης του κτηρίου

Η πόλη της Αθήνας ανακηρύσσεται πρωτεύουσα της Ελλάδας το 1834¹⁸⁴. Μέσα σε μια διετία ο πληθυσμός της διπλασιάζεται, εφόσον η πόλη αρχίζει να συγκεντρώνει τις περισσότερες διοικητικές αρχές. Ανάμεσα στους νεοφερμένους διακρίνονται Έλληνες και Βαυαροί δημόσιοι υπάλληλοι, Ευρωπαίοι φιλέλληνες και λάτρεις της Ανατολής, Φαναριώτες και άλλοι μορφωμένοι Έλληνες από το εξωτερικό, οπλαρχηγοί και προεστοί από την περιφέρεια, έμποροι, επιχειρηματίες και τραπεζίτες, μαζί τους και απλοί άνθρωποι από όλη τη χώρα που κατέφθαναν στη νέα

¹⁸³ Σταυρίδης 1990, 103

¹⁸⁴ Τότε οι κάτοικοί της ήταν περίπου 7000.

πρωτεύουσα αναζητώντας εργασία ή απλώς μια καλύτερη τύχη¹⁸⁵. Ανάμεσα στους νέους κατοίκους, από το 1837, βρισκόταν και η Sophie de Marbois-Lebrun, η οποία είχε μεταβεί στην Ελλάδα και πιο συγκεκριμένα στο Ναύπλιο από το 1830. Η εμπλοκή της με την πολιτική¹⁸⁶ καθώς και η αριστοκρατική καταγωγή της, την κατέστησαν μία από τους πιο γνωστούς πολίτες της νέας πρωτεύουσας¹⁸⁷.

Η Villa Ilissia ξεκίνησε να οικοδομείται το 1840, λίγο έξω από τα όρια της πόλης της Αθήνας και πολύ κοντά στα ανάκτορα του Βαυαρού Βασιλιά Όθωνα. Ολοκληρώθηκε το 1848. Σκοπός ήταν να αποτελέσει κατοικία για την Δούκισσα της Πλακεντίας, Sophie de Marbois-Lebrun. Ο σχεδιασμός του θερέτρου ανατέθηκε στον αρχιτέκτονα Σταμάτη Κλεάνθη.

5.2.3. Η εξέλιξη του κτηρίου Villa Ilissia

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η χωροθέτηση του κτηρίου. Λαμβάνοντας υπόψιν τις φυσικές παραμέτρους της εποχής, η Villa Ilissia, τοποθετείται στην περιοχή μεταξύ δύο σημαντικών αξόνων: Ανάμεσα από τον ποταμό Ιλισσό, ο οποίος διέτρεχε τη σημερινή Βασιλέως Κωνσταντίνου και τον οδικό άξονα (σημερινή Βασιλίσσης Σοφίας) που προοριζόταν να ενώσει την Αθήνα με τη σημερινή Κηφισιά (Διάγραμμα 5.8).

Στα επόμενα χρόνια πλαισιώθηκε από άλλες επαύλεις, ευπόρων κατοίκων της Αθήνας, σχεδιασμένες, από εξίσου σημαντικούς με τον Κλεάνθη αρχιτέκτονες της εποχής. Το κτήριο μετά το θάνατο της Δούκισσας το 1854, περιήλθε στο ελληνικό δημόσιο. Αρχικά στέγασε τη Σχολή Ευελπίδων και στη συνέχεια άλλες στρατιωτικές αρχές. Το 1826 παραχωρήθηκε στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο.

¹⁸⁵ http://www.byzantinemuseum.gr/el/museum/villa_ilissia/ (22-4-2014)

¹⁸⁶ Είχε ταχθεί ανοικτά κατά της Κυβέρνησης Καποδίστρια και μάλιστα δήλωνε υπέρ των θέσεων της οικογένειας Μαυρομυχάλη.

¹⁸⁷ Ήταν κόρη του Γάλλου πολιτικού και διπλωμάτη Μαρκήσιου François Barbé de Marbois και της Αμερικανίδας Elisabeth, κόρης του διοικητή της Πενσυλβάνιας William Moore. Παντρεύτηκε τον Charles Lebrun, γιο του συνυπάτου του Ναπολέοντα και Δούκα της Πλακεντίας (Piacenza ή Plaisance)

Στην πραγματικότητα πρόκειται για ένα συγκρότημα κτηρίων, που απαρτίζεται από διαφορετικούς όγκους με ξεχωριστές, αρχικά, χρήσεις. Ο βόρειος προσανατολισμός του σε συνδυασμό με την εσωτερική αυλή που δημιουργείται μεταξύ του μετώπου του οδικού δικτύου και του κτηρίου, δημιουργεί σύμφωνα με τη Gourlian μια αίσθηση «φόβου εισόδου»¹⁸⁸. Προς αυτήν την κατεύθυνση συντείνει και η δυνατότητα οπτικής της πρόσοψης από τον δρόμο. Μέσω στοάς, που παραπλεύρως στεγάζει τα φυλάκια



Διάγραμμα 5.8: Βασικοί οδικοί άξονες που βρίσκονται γύρω από το ΒΧΜ-Ένταξη στον αστικό ιστό. (1-Βασ. Σοφίας, 2-Βασ. Κων/νου, 3-Ριζάρη)

και τα κλιμακοστάσια προς τα γραφεία διοίκησης και τη βιβλιοθήκη, ο επισκέπτης οδηγείται στην περικλειστή αυλή του συγκροτήματος του μεγάρου Ilissia.

Το κεντρικό κτήριο (Εικόνα 5.10), που αποτελούσε και την κατοικία της Δούκισσας, είναι εξωτερικά επενδυμένο με μάρμαρο. Πρόκειται για έναν όγκο, δύο επιπέδων, στον οποίο κυριαρχεί η αυστηρή συμμετρία και η οριζοντιότητα. Στο εξαιρετικό αυτό συγκρότημα συνδυάζονται κλασικιστικά και ρομαντικά στοιχεία των μέσων του 19ου αι.¹⁸⁹. Η πρόσοψη διαμορφώνεται από εφτά τοξοστοιχίες, ενώ τα κλιμακοστάσια εντάσσονται στους δύο γωνιακούς πύργους. Η πίσω όψη (νότια πλευρά- Εικόνα 5.11), διαμορφώνεται από τρεις τοξοστοιχίες, κεντρικά στο επίπεδο του ισογείου, ενώ στο δεύτερο επίπεδο υπάρχει ανοιχτή στοά με

¹⁸⁸ Black, 2009, 232

¹⁸⁹ Κωσταντίος, 2004 35

τοξοστοιχία, στενές ταινίες με ανάγλυφο διάκοσμο από σταυρόσχημα μοτίβα, ξύλινα φουρούσια στέγης αλλά και η επιγραφή «ILISSIA» στο τόξο της μαρμάρινης καμάρας της εισόδου αποτελούν τα λιτά διακοσμητικά στοιχεία. Ένα κτήριο με πυλώνα εισόδου υποδέχεται τον επισκέπτη. Η προβολή της στέγης, ενισχύει την εναλλαγή φωτός σκιάς. Πλησίον του μουσείου βρίσκεται το Πολεμικό Μουσείο και ο αρχαιολογικός χώρος του Λύκειου του Αριστοτέλη¹.



Εικόνα 5.10: Νότια όψη του BXM, εικ.αρχείου BXM



Εικόνα 5.11: Βόρεια όψη του BXM, εικ.αρχείου BXM

Το κέλυφος του κεντρικού κτηριακού όγκου, δεν υπέστη καμία επέμβαση, παραμένοντας στον αρχικό σχεδιασμό του Κλεάνθη. Εσωτερικά, ο χώρος του ισόγειου διαμορφώθηκε από τον αρχιτέκτονα Αριστοτέλη Ζάχο, με σκοπό να εξυπηρετήσει τις μουσειολογικές αντιλήψεις του Γ. Σωτηρίου, βάσει των οποίων επιδιωκόταν προσομοίωση τριών τύπων ναοδομίας: της παλαιοχριστιανικής, της βυζαντινής και της μεταβυζαντινής περιόδου. Η διαμόρφωση της αυλής έγινε από τον αρχιτέκτονα Κίωνα Λάσκαρη.

Οι δύο πλευρικοί κτηριακοί όγκοι, αποτελούν σήμερα σημαντικούς διαύλους για τη λειτουργία του Μουσείου. Ο Μάνος Περράκης, επανασχεδίασε το κτήριο της μόνιμης έκθεσης, διανοίγοντας έναν υπόγειο χώρο, εμβαδού 12.600 τ.μ., κάτω από το συγκρότημα. Με εκθεσιακά πολυεπίπεδα ο επισκέπτης μπορεί να κατέβει στον ισόγειο χώρο, ο οποίος σε σχήμα Π διατρέχει ολόκληρη τη νότια πλευρά της Βασ. Κωνσταντίνου¹⁹⁰. Ουσιαστικά, ο αρχιτέκτονας εκμεταλλεύτηκε την υψομετρική διαφορά μεταξύ της Βασ. Κωνσταντίνου και της Βασ. Σοφίας, για να δημιουργήσει έναν χώρο υπόγειο προς τη βόρεια και ισόγειο στη νότια πλευρά.

¹⁹⁰ Κωστάντιος, 2004, 41

Το νέο μουσείο υλοποιήθηκε κατά την περίοδο 1987-1992. Σήμερα, η Villa Ilissia, αποκτά και πάλι κεντρικό ρόλο στη λειτουργία του Βυζαντινού Μουσείου, ενώ αποτελεί και το κέντρο ενός πολιτιστικού πάρκου στην καρδιά της πόλης¹⁹¹. «Βασική μας επιδίωξη ήταν να διατηρηθεί ένα ουσιαστικό τμήμα της ιστορικής πια μουσειολογικής πρότασης», ανέφερε στο παρελθόν ο Δ.Κωστάντιος.

Η νέα μουσειολογική και μουσειογραφική πρόταση, που ολοκληρώθηκε και εγκρίθηκε από το ΚΑΣ το 2001, προσπάθησε να δομηθεί με μια λογική που επιβάλλει η σύγχρονη μουσειολογία¹⁹². Ακολουθείται μια γενική χρονολογική πορεία, στην οποία εντάσσονται πέντε ενότητες με θεματική αλληλουχία. Το σύνολο αυτό, υλικών κι ερμηνείας, αποτελεί και το πολιτιστικό κεφάλαιο που ήθελαν να θέσουν υπόψη της κοινωνίας, όσοι εργάστηκαν για το μουσείο αυτό. Δεν επιδιώκουμε μια «ενιαία εθνική αφήγηση» αλλά αυτογνωσία και γνώση ενός, ούτως ή άλλως, σύνθετου παρελθόντος, ανέφερε χαρακτηριστικά ο Δ.Κωστάντιος¹⁹³. Τη μουσειογραφική και μουσειολογική μελέτη ανέλαβαν οι κυρίες Αυγή Τζάκου και Λένα Κατσάνικα αντίστοιχα¹⁹⁴.

5.2.4.Περπατώντας με τη μουσειογράφο-αρχιτέκτονα του BXM

Ανάγνωση του χώρου

«Τα πολυεπίπεδα, ενώ είναι ωραία ιδέα δε βοηθήσανε. Η κατακόρυφη κίνηση, στη συγκεκριμένη περίπτωση, δε βοηθάει. Χρειαζόμουν μέτωπα. Είναι η κλίμακα του εκθέματος που παίζει ρόλο για το αν βοηθάει η κατακόρυφη κίνηση. Εκεί μιλάμε για αρχιτεκτονική», αναφέρει η Τζάκου και επεκτείνει:

«Θεωρητικά και για μουσεία αυτής της περιόδου χρειάζεται ένας χώρος που δε θα έχει φυγές προς τον εξωτερικό χώρο (για το υπόγειο), αλλά εξαρτάται από το

¹⁹¹ http://www.byzantinemuseum.gr/el/museum/villa_ilissia/

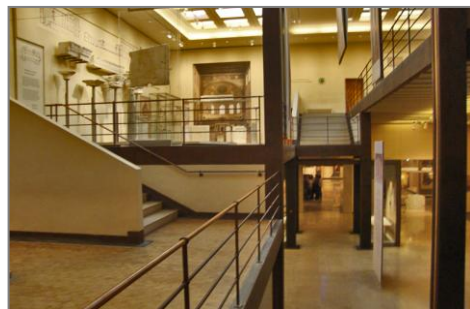
¹⁹² Κωστάντιος, 2004, 42

¹⁹³ Διευθυντής BXM κατά την περίοδο 1999-2009. Χαρισματική προσωπικότητα σύμφωνα με τους συνεργάτες του αλλά και του έργου του. Επί των ημερών του η βάση λειτουργίας του ιδρύματος μεταμορφώθηκε. Ολοκληρώθηκαν οι εργασίες επισκευής και αναδιαμόρφωσης του μουσειακού χώρου καθώς και η επανέκθεση των Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Συλλογών. Ταυτόχρονα προχώρησε σε αναβάθμιση των υποδομών.

¹⁹⁴ Η επανέκθεση των συλλογών του BXM, υλοποιήθηκε σε δύο φάσεις. Η Κατσάνικα ανέλαβε την πρώτη φάση και η Τζάκου τη δεύτερη.

αντικείμενο πάλι. Τα αντικείμενα δεν επιλέχθηκαν βάσει χώρου αλλά από τους αρχαιολόγους, με βάση το σκεπτικό που έπρεπε να υποστηριχθεί. Η σημειολογία και η ερμηνεία του αντικειμένου, οδηγεί στην ανάγκη δημιουργίας ενός συγκεκριμένου χώρου. Τουλάχιστον εδώ στο Βυζαντινό, ήταν ο βασικός μου στόχος να υπάρχουν οπτικοί άξονες, δηλαδή οπτική ενοποίηση του χώρου. Ήθελα να πετύχω μια άποψη του χώρου με φυγές. Όλα βέβαια είναι συνάρτηση με τα εκθέματα. Οι ανάγκες των συντηρητών, οι τεχνικές προδιαγραφές, δηλαδή η θερμοκρασία και ο φωτισμός είναι σημαντικές εξίσου». (Εικόνα 5.12).

Ο λόγος για τον οποίο τα μουσεία αυτής της περιόδου δεν χρειάζονται εξωτερικές φυγές φαίνεται να απορρέει από το γεγονός ότι ο επισκέπτης πρέπει να μεταφέρεται χρονικά σε μια διαφορετική εποχή, χωρίς να αποπροσανατολίζεται από οπτικές του σύγχρονου τοπίου.



Εικόνα 5.12: Η έκθεση εξελίσσεται σε πολλαπλά επίπεδα

5.2.5. Ο ρόλος του μουσειολόγου και του μουσειογράφου αρχιτέκτονα στο BXM

Ως αρχιτέκτων η Αυγή Τζάκου είχε ξεκάθαρη γνώση του ρόλου της από την αρχή της υλοποίησης του έργου. Οι προσωπικές της θέσεις για την αδήριτη ανάγκη της γόνιμης συνεργασίας που πρέπει να υπάρχει μεταξύ των βασικών συντελεστών του έργου αντικατοπτρίζονται σε όλες τις σχεδιαστικές προθέσεις, αποτελώντας μια από τις βασικότερες ανησυχίες της. Το στοιχείο αυτό αναδείχθηκε στην πορεία της συζήτησης.

Σε πρώτο επίπεδο και σχετικά με την αρχιτεκτονική κελύφους η Αυγή Τζάκου επισημαίνει:

«Το κέλυφος από μόνο του είναι ένα σύμβολο. Αλλά το κέλυφος που δεν επιτρέπει την έκθεση πραγμάτων, γίνεται από μόνο του ένα εκθεσιακό αντικείμενο. Τέτοιο παράδειγμα αποτελούν τα καταπληκτικά κτήρια που σχεδιάζει η Zaha Hadid. Αλλά είναι γλυπτά. Εκεί το

έκθεμα δεν υπάρχει. Είναι μεγάλη παγίδα η καλή αρχιτεκτονική κελύφους».

Συνεχίζοντας, επικεντρώνει την προσοχή της στο ζήτημα της αντιμετώπισης του κελύφους κατά την επέμβαση που η ομάδα υλοποίησης κλήθηκε να προχωρήσει στο ΒΧΜ και αναφέρει: «Σε περίπτωση που είναι υφιστάμενο κτήριο, πρέπει και πάλι να υπάρχει συνεργασία από το Α ως το Ω, μεταξύ αρχιτέκτονα και μουσειολόγου. Όμως, το μουσείο, εδώ, τελείωσε το '70 κι αρχίσαμε να δουλεύουμε το '90. Δεν μπορείς να πεις ότι θα σεβαστείς το κέλυφος. Εκεί δεν μπορούσαμε και δεν το θέλαμε. Αν κάνω κάτι που είναι πολύ περιορισμένο μπορώ να πω ότι σέβομαι το κτήριο και αυτό είναι το λιγότερο που μπορώ να κάνω και το κάνω», τονίζει.

Η εννοιολογική σύνδεση και το νοηματικό πλέγμα που μεταφράζεται χωρικά αποτελεί για εκείνη πολυσύνθετο θέμα, με βασικές όμως αφετηρίες σχεδιασμού:

«Η νοηματική πορεία... Τώρα θα πάμε στις αρχές της αρχιτεκτονικής σύνθεσης. Για μένα όταν κάτι είναι πορεία και δεν είναι λειτουργία αυτοαναιρείται. Κάτι θέλει για να ακουμπήσει μια σύνθεση, με την ιστορία της, με το χώρο της, με τις αναφορές της. Το Βυζαντινό είναι επιτυχημένο γιατί ερμηνεύει τα εκθέματα»,

αναφέρει χαρακτηριστικά, σε μια γενική συζήτηση ως προς την προσωπική της οπτική ως αρχιτέκτων.

Για τη συνεργασία μουσειολόγου-αρχιτέκτονα-μουσειογράφου σχολιάζει:

«Σημασία έχει το ποιός είναι αυτός που κάνει τη μουσειολογική και μουσειογραφική μελέτη. Εγώ μουσειολόγο, με το δικό μου εμπειρικό σκεπτικό, θεωρώ τον όποιον ειδικό σε θεωρητικό επίπεδο, που δε σχεδιάζει, αλλά έχει μία πρόθεση να δείξει στην κοινωνία ένα πράγμα. Αυτός θα στηρίξει την ιστορική πορεία του εκθέματος, της ενότητας . Όλες τις διασυνδέσεις, δηλαδή, θεωρητικά, κι εγώ θα κάνω την παρουσίασή του εύληπτη στον κόσμο, την οπτικοποίησή του. Πάνω στη συνεργασία θα υπάρξουν ζυμώσεις. Δεν γίνεται ένας άνθρωπος να κατευθύνει τα πάντα. Πρέπει να υπάρχει συνεργασία και εμπιστοσύνη. Η επιβολή του ανώτερου υποτάσσει και το σχεδιασμό σε κάποιες περιπτώσεις. Πιστεύω ότι το σημαντικό είναι ο μουσειολόγος να πειστεί ότι δεν είμαι

εχθρός του αλλά του δίνω τα κλειδιά για να κάνει το μήνυμα κατανοητό κι ελκυστικό.

Άλλωστε, δεν είμαι εναντίον του ελκυστικού. Το έκθεμα δίνει ευχαρίστηση, κι η ευχαρίστηση πρέπει να απεικονίζεται. Επομένως πρέπει να βρεθούν οι κώδικες πχ φωτισμός. Το κάθε μουσείο είναι ένας καινούριος κόσμος. Η δουλειά αρχιτέκτονα και μουσειολόγου, σε κάθε περίπτωση συμβαδίζει. Η δουλειά του αρχιτέκτονα ξεκινά ακριβώς στο σημείο που ολοκληρώνεται η αρχιτεκτονική κελύφους κι αρχίζει να δημιουργείται η πορεία που θα εκφράσει το μουσειολογικό μήνυμα. Το να δοθεί σε έναν μουσειολόγο ένα κουτί δεν είναι πιο εύκολο, έχει οδηγήσει σε τραγικά πράγματα. Ακόμα, όμως και το κουτί δίδεται σε επίπεδα. Εδώ μας δόθηκε με φώτα και υποδομές που για το δικό μου έργο δεν είχαν σημασία (πχ. τα φώτα και το πάτωμα). Από την αρχή ο όποιος αρχιτέκτονας πρέπει να συνεργαστεί με το μουσειολόγο και το μουσειογράφο, να τον ενημερώσουν για τα εκθέματα που θα μπουν».

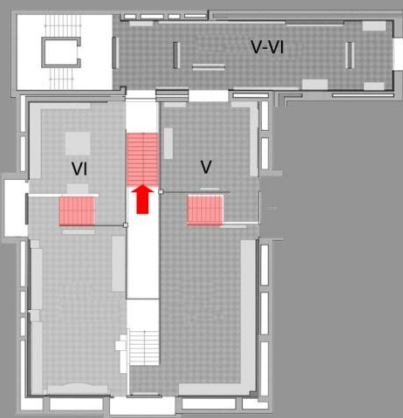
Σε σχέση με τον αρχιτεκτονικό περίπατο μέσα στο κτήριο μουσείο επισημαίνει:

«Ο άξονας πορείας είναι σημαντικός. Ο αρχιτεκτονικός περίπατος και ο μουσειολογικός στο κτήριο-μουσείο ταυτίζεται. Βέβαια ο αρχιτεκτονικός, εγώ πιστεύω στους εμπνευσμένους αρχιτέκτονες, μπορεί να κάνει τη διαφορά, κι όλη η ιστορία είναι η διαφορά στο χώρο. Παραδείγματος χάρη στο Μουσείο του Βερολίνου, δεν είναι το έκθεμα αλλά η αίσθηση που σου δίνει ο χώρος. Στο Βυζαντινό, τα η επιλογή των χρωμάτων και η στρουκτούρα ήταν το δικό μου στίγμα στο χώρο. Στόχος όμως ήταν η ενοποίηση των θεματικών ενοτήτων. Η πρόθεση, οι κατασκευές και τα ανοίγματα ήταν η δική μου παρέμβαση» (Εικόνα 5.13).



Εικόνα 5.13: Λιτές κατασκευές και ανοίγματα που δημιουργούν παιχνίδια με τεχνητό και φυσικό φως

ΜΟΝΙΜΗ ΕΚΘΕΣΗ ΒΧΜ



I.Ενότητα πρώτη: Από τον αρχαίο κόσμο στο βυζάντιο

- I.1. «Από τον αρχαίο κόσμο στο βυζάντιο»
- I.2. «Παλαιές μορφές-Νέα σύμβολα»
- I.3. «Επ' αγνώστους»
- I.4. «Οι ναοί της Νέας Θρησκείας»
- I.5. Χριστιανική Αίγυπτος: Κοπτική τέχνη
- I.6. «Πόθος ανασύζευξας: Οι χριστιανοί μπορντο στο θάνατο»
- II.Ο κόσμος του βυζαντίου
- II.1. «Εξουσία και παράδοση»
- II.2. «Ηκρίσηση καμπί»
- II.3. «Ατράς και τέχνη»
- II.4. «Οι τοιχογραφίες ενός βυζαντινού ναού: Επισκοπή Ευρωπαικής»
- II.5. «Αττική: Μια βυζαντινή επαρχία»
- II.6. «Εφραίμ και Λατίνι στο βυζάντιο»
- II.7. «Οφως του ιδιωτικού και του δημοσίου βίου»
- II.8. «Η Παλαιολόγια περίοδος: Η τελευταία αναλαμπή του βυζαντίου»
- II.9. «Η όληση»

III.Ενότητα τρίτη: Η πνευματική και καλλιτεχνική κληρονομιά τον 15ο αιώνα

IV.Ενότητα τέταρτη: Από το βυζάντιο στη νεότερη εποχή

IV.1.Η Ενετική κυριαρχία και οι Γρακοί

IV.1.α. «Κονιανία και τέχνη στη βενετική κρίση»

IV.2.β. «Από το ανθόλο στην ακόνα»

IV.3.γ. «Η οθωμανική κατάκτηση και το γένος»

IV.3.α. «Οι κοντόπτες των Ρωμίων»

IV.3.β. «Οφως της καθημερινής ζωής»

IV.3.γ. «Εκκλησία: Τόπος πίστης. Χώρος συναντήσης»

IV.3.δ. «Μονές: Άνθηση και ακτινοβολία»

IV.3.ε. «Η πολυμορφία του 18ου αι.»

V-VI.Πύλη «έξω ενότητα: Η θρησκευτική ζωή στο ελληνικό κράτος-βυζάντιο και νεότερη

τέχνη

V. «Η θρησκευτική ζωή στο ελληνικό κράτος»

V-VI. «Βυζάντιο και νεότερη τέχνη»



ΚΙΝΗΣΗ



ΚΑΤΑΚΟΡΥΦΗ ΚΙΝΗΣΗ

5.2.6. Η Μόνιμη έκθεση του BXM

Η μόνιμη έκθεση του BXM αποτελείται από έξι βασικές ενότητες. (Διάγραμμα 5.9).

Ενότητα πρώτη: Από τον αρχαίο κόσμο στο Βυζάντιο

Στην πρώτη ενότητα, με τίτλο «Από τον αρχαίο κόσμο στο Βυζάντιο», μουσειολογικός στόχος είναι η δημιουργία ενός εννοιολογικού πλαισίου, εντός του οποίου θα παρουσιάζεται η σταδιακή μετάβαση από τον αρχαίο κόσμο στο Βυζάντιο.

Βασικοί σταθμοί αυτής της μετάβασης είναι η νομιμοποίηση της θρησκείας από τον Μ. Κωνσταντίνο το 313 μ.Χ., καθώς και η μετάπλαση του χαρακτήρα της χριστιανικής τέχνης σε δημόσιο. Παράλληλα, η μεταφορά της πρωτεύουσας στην Κωνσταντινούπολη σε συνδυασμό με τη διάσπαση του ρωμαϊκού κράτους σε ανατολικό και δυτικό, και στη συνέχεια την κατάλυση του δυτικού, δημιούργησαν το πρόσφορο έδαφος για αυτή την μετουσίωση. Μέσα από πέντε υποενότητες, ξεδιπλώνεται αυτό το νοητικό πλέγμα.

Στην πρώτη υποενότητα, με τίτλο «Παλαιές μορφές-Νέα σύμβολα», παρουσιάζεται η χριστιανική τέχνη της ύστερης αρχαιότητας, η οποία χρησιμοποιεί ως μέσο έκφρασης, την εικαστική γλώσσα της εποχής. Οικείες μορφές από τον ρωμαϊκό κόσμο, όπως ο Ορφέας, ο μυθικός κιθαρωδός από τη Θράκη, χρησιμοποιούνται για να απεικονίσουν τον Χριστό. Ο φιλόσοφος, από τις δημοφιλέστερες μορφές στην τέχνη της ύστερης αρχαιότητας, αποτέλεσε ένα από τα πρότυπα απεικόνισης του νεαρού Χριστού¹⁹⁵.

Η δεύτερη υποενότητα με τίτλο «Τα εγκόσμια», παρουσιάζει την διατήρηση του τρόπου ζωής της ύστερης αρχαιότητας στην πρώιμη βυζαντινή περίοδο. Η βιοτεχνία και το εμπόριο συνέχισαν να είναι βασικές για την οικονομική δραστηριότητα, ενώ η νέα θρησκεία αποτυπώνεται σε αντικείμενα καθημερινής χρήσης.

Στην τρίτη υποενότητα, με τίτλο «Οι Ναοί της Νέας θρησκείας» παρουσιάζεται ο θρίαμβος της νέας θρησκείας, μέσω

¹⁹⁵http://www.byzantinemuseum.gr/el/permanentexhibition/ancient_world_to_Byzantium/old_forms-new_symbols/

της αρχιτεκτονικής και ευρύτερα καλλιτεχνικής έκφρασης, μέσω της ανάδειξης ενός νέου τύπου κτηρίου-ναού. Με πρότυπο τον ρωμαϊκό τόπο συγκεντρώσεων, καθιερώνεται η «βασιλική». Μια ορθογωνική αίθουσα, συνήθως ξυλόστεγη, χωριζόταν κατά μήκος σε τρία ή περισσότερα μέρη, τα κλίτη. Ο τρόπος αυτός διαμόρφωσης, εξυπηρετούσε λατρευτικές ανάγκες. Η είσοδος βρισκόταν δυτικά, εισάγοντας μέσω του νάρθηκα¹⁹⁶, τον πιστό στο ναό. Ανατολικά, βρισκόταν η κόγχη του ιερού βήματος. Στην αυλή υπήρχαν στεγασμένες αυλές.

Η τέταρτη υποενότητα, με τίτλο «Ο εκχριστιανισμός των αρχαίων ιερών», παρουσιάζει τη μετατροπή των αρχαίων ιερών σε χριστιανικές εκκλησίες, σε μια περίοδο σκληρών μέτρων εναντίον της ειδωλολατρίας. Οι αλλαγές χρήσης των αρχαίων ναών καθώς και η άλλες φορές ολοκληρωτική τους καταστροφή αποτελούν βασικά σημεία στην περιήγηση.

Στην προαναφερθείσες ενότητες, ενδιαφέρον παρουσιάζει η ανάδειξη των αρχιτεκτονικών μελών, βάσει της δομικής τους λειτουργίας(Εικόνα 5.14). Οι προσομοιώσεις χώρου που επιδιώκονται και η κίνηση μεταξύ των επιπέδων τελικά δημιουργεί την αίσθηση πως μπαينوβγαίνει ο επισκέπτης από χώρους.



Εικόνα 5.14.Δομικά στοιχεία-Αναπαράσταση Χώρων

¹⁹⁶ Επιμήκης χώρος, μετά την κύρια είσοδο.

Η πέμπτη υποενότητα τιτλοφορείται «Χριστιανική Αίγυπτος. Κοπτική τέχνη.» Εδώ παρουσιάζεται η σύνθεση έργων τέχνης, με την εμπλοκή δύο παραδόσεων, της αρχαίας ελληνικής και της ανατολικής, μέσα από το φίλτρο της χριστιανικής τέχνης της Αιγύπτου. Η είσοδος στο τμήμα αυτό της έκθεσης λειτουργεί αποκαλυπτικά του οριζοντίου επιπέδου του μουσείου, ωθώντας την κίνηση.

Τέλος η έκτη υποενότητα, με τίτλο «Τόπος αναψύξεως. Οι χριστιανοί μπορστά στο θάνατο», αναδεικνύει την εξέλιξη των τρόπων ταφής αλλά και των εθίμων από τους πρώιμους χριστιανικούς χρόνους έως και τη βυζαντινή εποχή. Η κάθοδος στο χώρο αυτό καθώς και ο χαμηλότερος φωτισμός ενισχύουν την αίσθηση της κατάβασης. Το ταφικό μνημείο βρίσκεται κάτω από το ύψος του ανθρώπινου ματιού (Εικόνα 5.14). Μέσω της κίνησης το έκθεμα έρχεται ακριβώς στο ίδιο επίπεδο με το πεδίο ορατότητας του επισκέπτη.



Εικόνα 5.14. Τόπος αναψύξεως

Ενότητα δεύτερη: Ο κόσμος του Βυζαντίου

Η δεύτερη ενότητα, «Ο κόσμος του Βυζαντίου», ξεδιπλώνεται μέσα από εννιά επιμέρους θεματικές ενότητες. Σκοπός είναι η ανάδειξη των μεσαιωνικών χαρακτηριστικών που απέκτησε μετά τη μετάβαση η βυζαντινή αυτοκρατορία, καθώς και οι επιρροές από πολεμικά, κοινωνικά και πολιτικά φαινόμενα που έλαβαν χώρα έως την άλωση της Πόλης.

Διακρίνονται οι τρεις άξονες πάνω στους οποίους στηρίχθηκε η δομή, ανάπτυξη και εξέλιξη της κοινωνίας του Βυζαντίου: Η ισχυρή αλλά ευέλικτη διοίκηση, η χριστιανική θρησκεία, η ελληνική γλώσσα σε συνδυασμό με την ελληνορωμαϊκή παράδοση. Στην πρώτη υποενότητα, «Εξουσία και παράδοση», παρουσιάζονται οι δύο μεγαλύτερες κοσμικές αρχές του Βυζαντίου: Η θέση του αυτοκράτορα και η θέση του Πατριάρχη.

Στη δεύτερη υποενότητα «Η κρίσιμη καμπή», παρουσιάζεται η αφετηρία της συρρίκνωσης της βυζαντινής αυτοκρατορίας, από εχθρικές επιδρομές, μέσω λίγων γραπτών που έχουν διασωθεί.

Στην τρίτη υποενότητα, «Λατρεία και τέχνη», παρουσιάζεται η σημασία του ναού, του διακόσμου του αλλά και των λατρευτικών μέσων. Σκοπός είναι η ανάδειξη του ναού ως «μικρογραφία του οίκου του Θεού αλλά και του σύμπαντος κόσμου». Οι εικόνες είναι αμφίπλευρα ορατές. «Μπορώ να βλέπω μέσα από μία προθήκη. Δε θα κάνουμε προθήκες θα κάνουμε μουσειογραφική μελέτη. Η προθήκη είναι απλά μία από τις συνιστώσες του χώρου», τονίζει η Τζάκου (Εικόνα 5.15).



Εικόνα 5.15. Τα εκθέματα δεν εντάσσονται μόνο σε προθήκες. Ο τρόπος έκθεσης των εικόνων-αμφιπρόσωπα, είναι ενδεικτικός. Παράλληλα, οι διάφανες κατασκευές οργανώνουν την κίνηση στο χώρο.

Στην τέταρτη υποενότητα, «Οι τοιχογραφίες ενός Βυζαντινού ναού: Επισκοπή Ευρυτανίας», παρουσιάζεται μια ενδεικτική αναπαράσταση του ναού της Παναγίας, που βρισκόταν στις όχθες του ποταμού Μέγδοβα, γνωστή με το όνομα Επισκοπή.

Η πέμπτη υποενότητα «Αττική: Μια Βυζαντινή επαρχία», παρουσιάζεται αφενός μεν η σημασία της Αττικής στην οικονομική δραστηριότητα του Βυζαντίου, αφετέρου δε η συμβολή του νέου τύπου ναού στην βυζαντινή αρχιτεκτονική, που εισήχθη από την οικοδόμηση ναών εντός του αθηναϊκού πολεοδομικού ιστού. Πιο συγκεκριμένα, στους δεκάδες νέους ναούς που εντάχθηκαν στο αττικό τοπίο την εποχή εκείνη, παρατηρείται η συσσωρευμένη αρχιτεκτονική παράδοση και οι συνεχείς αναζητήσεις που οδηγούν στη δημιουργία του αθηναϊκού τύπου ναού. Κύρια χαρακτηριστικά

του οι μικρές διαστάσεις, οι αρμονικές αναλογίες, οι κομψοί οκτάπλευροι τρούλοι και η επιμελημένη τοιχοδομία με περίτεχνο κεραμοπλαστικό διάκοσμο. Πιο ταπεινές στη σχεδίαση και στα υλικά τους, οι εκκλησίες στην ύπαιθρο κάλυπταν τις ανάγκες λατρείας των αγροτικών οικισμών¹⁹⁷.

Η έκτη υποενότητα, «Φράγκοι και Λατίνοι στο Βυζάντιο», παρουσιάζει τις επιρροές, στην καλλιτεχνική έκφραση που προήλθαν από τις τέσσερις Σταυροφορίες, μεταξύ 11ου αι. και 13ου αι., στο Βυζάντιο. Ζωγραφικά έργα, γλυπτά και επιρροές στην αρχιτεκτονική, οχυρωματικά έργα και δημόσια και ιδιωτικά κτήρια, αποτελούν κάποια από τα διασωζόμενα τεκμήρια. Παράλληλα, δημιουργείται μια νέα τεχνοτροπία από την επαφή των δύο πολιτισμών, με αποτέλεσμα την παραγωγή των επονομαζόμενων «φραγκοβυζαντινών έργων».

Στην έβδομη υποενότητα «Όψεις του ιδιωτικού και του δημοσίου βίου», αναδεικνύεται η καθημερινή ζωή στο Βυζάντιο, η οποία βρισκόταν κυρίως στις επαρχίες της αυτοκρατορίας.

Στην όγδοη υποενότητα «Η Παλαιολόγεια περίοδος. Η τελευταία αναλαμπή του βυζαντίου», παρουσιάζονται τα αποτελέσματα της διοίκησης των Παλαιολόγων, στην παρακμάζουσα για την εποχή Βυζαντινή αυτοκρατορία. Αναδεικνύεται το κλασικό στοιχείο, οι τέχνες και η κλασική παιδεία.

Τέλος, στην ένατη υποενότητα με τίτλο «Η άλωση», παρουσιάζεται το τελικό στάδιο της πτώσης της Βυζαντινής αυτοκρατορίας με την Άλωση της Πόλης.

Ενότητα τρίτη: Η πνευματική και καλλιτεχνική κινητικότητα τον 15ο αιώνα

Στην τρίτη ενότητα, «Η πνευματική και καλλιτεχνική κινητικότητα τον 15ο αιώνα», παρουσιάζεται το νέο ιδίωμα του παρελθοντικού βυζαντινού τρόπου ζωής. Σταδιακά διαμορφώνεται μια κοινωνία που ενταγμένη στην Οθωμανική αυτοκρατορία αφομοιώνει στοιχεία από Δύση και Ανατολή. Στο πλαίσιό της θα συσταθεί και η «κοινότητα των Ρωμιών», φορέας της ελληνορθόδοξης παιδείας και της βυζαντινής πολιτισμικής

¹⁹⁷http://www.byzantinemuseum.gr/el/permanentexhibition/byzantine_world/Byzantine_Attica/
/ 20-4-2014

παράδοσης¹⁹⁸. Κληρικοί και λαϊκοί, σε μια προσπάθεια διάσωσης του παρελθόντος παράγουν σημαντικό θεολογικό και φιλοσοφικό έργο.

Ενότητα τέταρτη: Από το Βυζάντιο στη νεότερη εποχή

Η τέταρτη ενότητα με τίτλο «Από το Βυζάντιο στη νεότερη εποχή», απαρτίζεται από τέσσερις επιμέρους υποενότητες.

Στην πρώτη υποενότητα, «Η Ενετική κυριαρχία και οι Γραικοί», παρουσιάζονται τα αποτελέσματα της σταδιακής Ενετικής κυριαρχίας (13ος-16ος αι.) στο χώρο του πάλαι ποτέ Βυζαντινού κράτους. Συμπεριλαμβάνονται, δύο μικρότερες θεματικές ενότητες, «Κοινωνία και Τέχνη στη βενετική Κρήτη» και «Η τέχνη στα Επτάνησα: είδος μικτό αλλά νόμιμο».

Ακολουθεί η δεύτερη υποενότητα, «Από το ανθίβολο στην εικόνα», μια ξεχωριστή για το μουσείο εκθετική χειρονομία. Η χρήση του ανθίβολου από τον 18ο αι. επέτρεψε τη διάσωση της καλλιτεχνικής, θεολογικής παράδοσης.



Εικόνα 5.15: Τα εκθέματα δεν εντάσσονται μόνο σε προθήκες. Ο τρόπος έκθεσης των εικόνων-αμφιπρόσωπα, είναι ενδεικτικός. Παράλληλα, οι διάφανες κατασκευές οργανώνουν την κίνηση στο χώρο.

«Για πρώτη φορά παρουσιάζεται το ανθίβολο. Εκεί που είναι το ανθίβολο, τοποθέτησα ένα χώρισμα. Έπρεπε να

¹⁹⁸http://www.byzantinemuseum.gr/el/permanentexhibition/intellectualartistic_activity/20-4-2014

μπούνε συγκεκριμένα πανό σε συγκεκριμένους χώρους και να δημιουργηθούν συγκεκριμένες φυγές. Αυτό που αποφασίσαμε να κάνουμε για να υπάρξει μια αίσθηση ενοποίησης και να “κοιτάς” από τη μία κοινότητα στην άλλη, να μην είναι “κουτάκια”, ήταν να βάλουμε ανοίγματα στα πετάσματα», σύμφωνα με την Αυγή Τζάκου (Εικόνα 5.16).

Η τρίτη υποενότητα, «Η οθωμανική κατάκτηση και το γένος», στοχεύει στην αναλυτική παρουσίαση της διαμόρφωσης της νέας ταυτότητας. Επιπρόσθετα, αναδεικνύει τα πολιτικά και πολιτιστικά νοήματα της έννοιας «Γένος» .

Χωρίζεται σε πέντε μικρότερες ενότητες: «Οι κοινότητες των Ρωμιών», «Όψεις της καθημερινής ζωής», «Εκκλησία: Τόπος πίστης. Χώρος συνοχής.», «Μονές: Άνθηση και ακτινοβολία» και «Η πολυμορφία του 18ου αι.». Αναπαραστάσεις ναών και αναρτημένες τοιχογραφίες συμβάλλουν στην παραγωγή δομής στο χώρο. Σημαντικό ρόλο στις διαφοροποιήσεις έπαιξε ο φωτισμός και οι χρωματικές εναλλαγές.

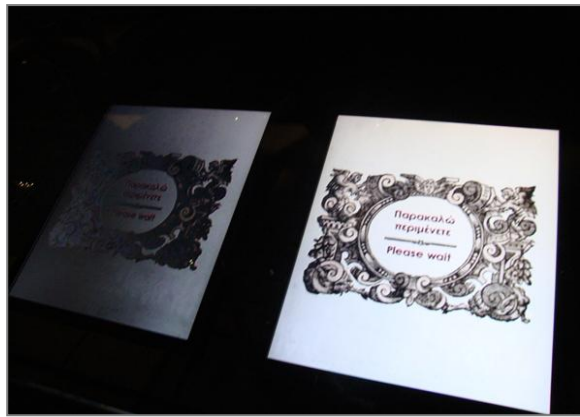


Εικόνα 517: Με αλλαγές στον τρόπο φωτισμού τα εκθέματα, ομογενοποιούνται ή αναδεικνύονται, βάσει της μουσειολογικής στόχευσης.

«Ο φωτισμός είχε ενταχθεί στην αρχική πρόθεση. Εκεί που ήταν η εκκλησία και τα άμφια του ιερέα ήθελα να φαίνονται ομοιογενή, όχι να εξάρω τη μήτρα και το δισκοπότηρο, γιατί έτσι θα αποδεσμεύονταν από το χώρο. Στην εκκλησία με τις τοιχογραφίες το πράσινο χρώμα προέρχεται από την τοιχογραφία» (Εικόνα 5.17).

Ακολουθεί η τέταρτη υποενότητα, με τίτλο «Το Έντυπο και ο νέος ελληνισμός», στην οποία παρουσιάζεται η συμβολή των ελληνικών και ξένων τυπογραφείων στην ενίσχυση της ελληνικής ταυτότητας. «Τροποποιήσαμε το εκθεσιακό μας στυλ και τις μεθόδους παρουσίασης λόγω αναγκών άλλων ομάδων, πχ συντήρησης. Προκύψανε

πολλά έξυπνα πράγματα. Το βιβλίο στο υπόσκαφο έγινε έτσι γι' αυτόν ακριβώς το λόγο. Τα βιβλία δεν μπορούσαν να μπουκνουν σε φως για να μην καταστραφούν. Βάλαμε την οθόνη που υποκαθιστά το βιβλίο και το βιβλίο ακριβώς από πάνω. Έτσι διασφαλίστηκε το μήνυμα χωρίς να προκληθεί περαιτέρω πρόβλημα και φθορά των εκθεμάτων» (Εικόνα 5.18).



Εικόνα 5.18: Η έκθεση των βιβλίων. Η τεχνολογία λειτουργεί επικουρικά και στην διασφάλιση των λειτουργικών απαιτήσεων της έκθεσης.

Πέμπτη –έκτη ενότητα: Η θρησκευτική ζωή στο ελληνικό κράτος-Βυζάντιο και νεότερη Τέχνη

Η πέμπτη ενότητα, «Η θρησκευτική ζωή στο ελληνικό κράτος», τονίζει την δυτική στροφή της θρησκευτικής τέχνης, η οποία και έγινε επίσημα αποδεκτή ως θρησκευτική, καλλιτεχνική έκφραση. «Σε πολλά σημεία η μεγαλοσύνη του διευθυντή μου έδωσε σωστές κατευθύνσεις. Η κολυμβήθρα, τοποθετημένη ελεύθερα, έχει πιο σοβαρή παρουσία στο χώρο από το να είναι κλεισμένη σε ένα γυάλινο κουτί», αναφέρει η Τζάκου.

Η τελευταία ενότητα, «Βυζάντιο και νεότερη τέχνη», παραθέτει τη σχέση του βυζαντινού πολιτισμού με νεότερες τέχνες και παρουσιάζεται με περιοδικές εκθέσεις.

5.2.7. Αντί τέλους

Σε μια συνολική αποτίμηση της πορείας της μουσειακής αρχιτεκτονικής από το παρελθόν μέχρι σήμερα η Τζάκου επισημαίνει πως οι αρχές στη μουσειολογία αλλά και στη μουσειογραφία αποτελούν ζυγό, από τον οποίο καλό θα ήταν οι

νέοι επιστήμονες να αποδεσμευτούν. Ωστόσο ο διαχωρισμός τους για εκείνη παραμένει ξεκάθαρος: «*Διαχωρίζω σαφέστατα μουσειολογία και μουσειογραφία*». Η απόφαση τα μουσεία να μεταπλασθούν και να γίνουν πιο προσιτά καλεί νέες και παλαιότερες ειδικότητες του χώρου να συνεργαστούν, γεγονός που ίσως εγείρει συγκρούσεις. Για εκείνη, είναι μεγάλη ανάγκη να εξομαλύνονται. Η ένταξη όλων εκείνων των μέσων που μπορούν να οδηγήσουν σε εύληπτα και κατανοητά μηνύματα προς την κοινωνία, πρέπει να χρησιμοποιούνται. Ταυτόχρονα όμως δεν αποκηρύσσει την παράδοση, τονίζοντας: «*Δεν είναι μόνο η ελληνικότητα. Αυτά τα πράγματα είναι ένα λεξιλόγιο. Αν το λεξιλόγιο αυτό μπορούμε να το εμπλουτίσουμε και να το φέρουμε στο σήμερα, γιατί όχι! Η παραδοσιακή αρχιτεκτονική των νησιών δείχνει πως δε χρειάζονται πολλά χρήματα για να γίνουν πολλά πράγματα*».

Καταλήγοντας, για τη μελλοντική αντιμετώπιση και κατανόηση του περιεχομένου των μουσείων από το κοινό, αναφέρει: «*Έχω πολύ μεγάλη εμπιστοσύνη στην εξέλιξη της παιδείας. Το κοινό πρέπει να έχει ένα λεξιλόγιο για να καταλάβει κάτι*». Κλείνοντας, αναφερόμενη στον Δ. Κωστάντιο: «*Έχει να κάνει με την ύπαρξη χαρισματικών προσωπικοτήτων το καλό αποτέλεσμα*».

5.2.8 Συμπεράσματα για το BXM

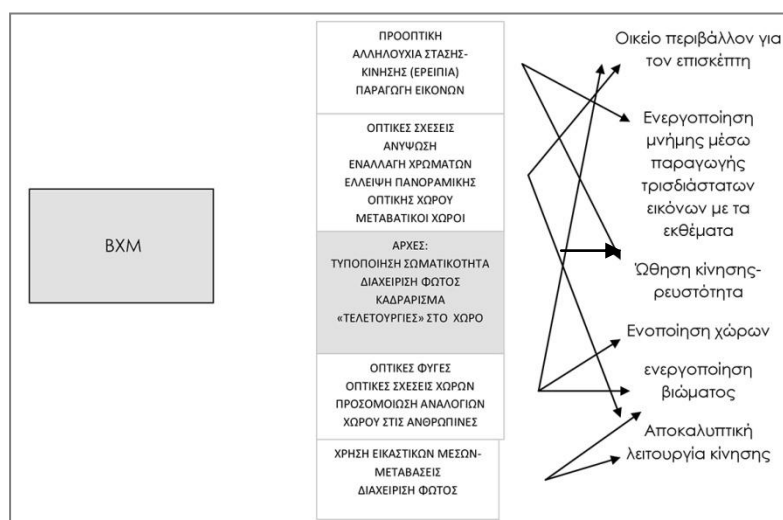
Στην περίπτωση του BXM, μια υπάρχουσα συλλογή και μάλιστα με πολλά αντικείμενα, έπρεπε να εκτεθεί σε έναν χώρο ήδη κατασκευασμένο, σχεδόν είκοσι χρόνια πριν. Η επιλογή των εκθεμάτων, φαίνεται να ικανοποιεί τις ανάγκες των σύγχρονων μουσειολογικών προσεγγίσεων (όπως αυτές αναλύθηκαν στη δεύτερη ενότητα), εφόσον κάθε εκθεσιακή ενότητα ερμηνεύει τα αντικείμενα που περιλαμβάνει, όχι μόνο με την ανάπτυξη χωρικών σχέσεων μεταξύ τους (πχ. αναπαράσταση με δομικά στοιχεία-τρεις διαστάσεις), αλλά και με τη χρήση τεχνολογικών και γραφιστικών μέσων και κειμένων.

Ο άξονας πορείας-ο αρχιτεκτονικός περίπατος, είναι πάρα πολύ δυναμικός σε αυτή την περίπτωση και ενδυναμώνει τη μουσειολογική στόχευση. Αν και το ήδη υπάρχον κέλυφος είναι δεσμευτικό, εφόσον το υπόσκαφο δεν επιτρέπει οπτικές φυγές στο εξωτερικό περιβάλλον, μάλλον εδώ ευνοεί την ανάδειξη του μουσειολογικού σχεδιασμού.

Ο περίπατος κατευθύνει τον επισκέπτη, που τις περισσότερες φορές μπορεί να δει μόνο πίσω του¹⁹⁹. Στους μεγαλύτερους χώρους, η κίνηση κατευθύνεται με τις προθήκες να λειτουργούν ως στοιχεία οργάνωσης του χώρου. Οι οπτικές φυγές και σχέσεις που δημιουργούνται σε συνδυασμό με τα λιτά, γραμμικά στοιχεία οργάνωσης του χώρου που προαναφέρθηκαν προσδίδουν ακόμα μεγαλύτερη ροή στην κίνηση. Ταυτόχρονα, η διαφάνεια επιτρέπει την αίσθηση της χωρικής κλίμακας, δημιουργώντας οικείο περιβάλλον για τον επισκέπτη.

Οι μεταβατικοί χώροι και οι εναλλαγές χρωμάτων ενισχύουν το βλέμμα του επισκέπτη. Παράλληλα, το παιχνίδι με το τεχνητό φως άλλοτε ομογενοποιεί τα εκθέματα κι άλλοτε αναδεικνύει κάποια συγκεκριμένα. Η διαχείριση του τεχνητού φωτός εδώ παράγει χωρικές αισθήσεις. Όπου είναι απαραίτητο-πχ.έκθεση ανθιβόλου- λιτές επιφάνειες δημιουργούν κλειστούς χώρους, οι οποίοι ενοποιούνται με την υπόλοιπη έκθεση μέσω ανοιγμάτων. Παράγεται συνεπώς μια εισροή του ενός χώρου στον άλλο²⁰⁰.

Παράλληλα, οι προσαρμογές των χώρων στην ανθρώπινη κλίμακα και το καδράρισμα κάποιων εξ αυτών με την ενίσχυση των δομικών στοιχείων του χώρου(πχ τόπος αναψύξεως), ενισχύουν τη σωματικότητα. Το χαμηλό ταβάνι στενεύει την οπτική και τελικά ωθεί την κίνηση, με τη βοήθεια γραμμικών στοιχείων.²⁰¹ Αρχιτεκτονικός και μουσειολογικός περίπατος ταυτίζονται κι εξελίσσονται μέσα από έναν πολυποίκιλο ρυθμό.



Διάγραμμα 5.10: Συμπεράσματα

¹⁹⁹ Βλ. Villa la Roche

²⁰⁰ Βλ. Villa Savoye

²⁰¹ Βλ. Barcelona Pavilion

5.3.Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης

5.3.1.Τόπου Μνήμη²⁰²

Το διάστημα κατά το οποίο σημειώνεται η μεγαλύτερη ανέγερση μουσείων στην Ελλάδα είναι η δεκαετία του '60²⁰³. Η τυπολογία των μουσείων κατά την περίοδο εκείνη αποτελεί και την επιβεβαίωση της επιβίωσης των βασικών αρχών σχεδιασμού του δημοσίου χώρου του μουσείου. Η συστηματοποίηση και η επέκταση των ερευνών κατά την μεταπολεμική περίοδο δημιούργησαν πρόσθετες ανάγκες ίδρυσης



Μουσείο Βυζαντινού πολιτισμού Θεσσαλονίκης.
<http://aeginafirst.wordpress.com/2012/05/23/ekt-hesi-gia-ton-kyriako-kroko/>



Εικόνα 5.19: Θέση Μουσείου Βυζαντινού πολιτισμού Θεσσαλονίκης

νέων Μουσείων αλλά και επέκτασης παλαιών. Ένα από τα χαρακτηριστικότερα παραδείγματα αποτελεί το Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης, το οποίο είναι και ένα από

²⁰² Το υλικό της ιστορικής ανάγνωσης του χώρου στον οποίο εντάσσεται το μουσείο αντλήθηκε από δημοσιευμένο ντοκυμαντέρ του μουσείου, σε ελεύθερη απόδοση της απομαγνητοφώνησης.
<https://www.youtube.com/watch?v=q5My8dBbmk5>

τα ελάχιστα δείγματα κτηρίων της περιόδου που δεν συμπεριλαμβάνει αρχαία εκθέματα(Εικόνα 5.19).

Το Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης εγκαινιάστηκε τον Σεπτέμβριο του 1994.Ωστόσο, οι διαδικασίες για τη δημιουργία έχουν αφετηρία το 1913.

Το μουσείο βρίσκεται στην περιοχή που χωρίζει την κεντρική από τη Νοτιοανατολική Θεσσαλονίκη. Χαρακτηριστικό αυτού του τμήματος του αστικού ιστού αποτελούσε η απουσία κατοίκησης. Πιο συγκεκριμένα, βρίσκεται απέναντι από την εγκαταστάσεις του Γ' Σώματος Στρατού. Στο πίσω μέρος του, δηλαδή στο δρόμο προς τη θάλασσα, βρίσκεται το Νέο Δημαρχείο Θεσσαλονίκης. Βορειοδυτικά γειτνιάζει με το Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης ενώ Νοτιοανατολικά με το πάρκο που παλιά ονομαζόταν Πεδίον Άρεως. Διαγωνίως, βρίσκεται το Βελλίδειο Συνεδριακό Κέντρο. Συνολικά η περιοχή στην οποία εντάσσεται, βρίσκεται έξω από τα παλιά τείχη της Βυζαντινής Θεσσαλονίκης. Παλαιότερα, η προαναφερθείσα θέση κατακλυζόταν από ρέματα. Άλλωστε η σημερινή ακτογραμμή έχει επεκταθεί 200 μέτρα από την παλιά.

Η ανασκαφική σκαπάνη έχει φέρει στο φως τα λείψανα οικισμού -στην περιοχή που σήμερα βρίσκεται το Βελλίδειο- τα οποία τοποθετούνται χρονολογικά στα προϊστορικά χρόνια²⁰⁴. Έως το 315 π.Χ²⁰⁵. , η περιοχή αποτελούσε χώρο δραστηριότητας του πρωτογενούς τομέα²⁰⁶. Κατά τα ιστορικά χρόνια, έως και τον 7^ο αιώνα²⁰⁷ δηλαδή, η περιοχή φαίνεται να ήταν νεκροταφείο. Οι Τούρκοι την αποκαλούσαν «Κισλάτες», δηλαδή «λάκκο της βοσκής».

Το 1830, στο παλαιό Πεδίο του Άρεως, χτίστηκε ένα συγκρότημα σε σχήμα Π. Στον τόπο εκείνο συγκεντρωνόταν και ασκείτο ο Οθωμανικός στρατός. Λίγο αργότερα ο Vitalio Pozelli, ολοκληρώνει το κτήριο με την οικονομική ενίσχυση των κατοίκων της πόλης. Στεγάζεται το Γ' Σώμα Στρατού όπου το 1912, εδρεύει ο Ελληνικός Στρατός της Πόλης. Το 1916, μετατρέπεται στο Διοικητήριο της προσωρινής Κυβέρνησης της Τριανδρίας από τον Ελευθέριο Βενιζέλο. Το Πεδίον του Άρεως γίνεται τόπος

²⁰⁴ 5501 π.Χ.

²⁰⁵ Μέχρι δηλαδή την ίδρυση της πόλης από τον Κάσσανδρο

²⁰⁶ Γεωργικής, αλιευτικής και κτηνοτροφικής

²⁰⁷ Κατά τη διάρκεια της Ελληνιστικής ,Ρωμαϊκής και Παλαιοχριστιανικής εποχής

συγκέντρωσης του ελληνικού στρατού και των συμμαχικών στρατευμάτων²⁰⁸ κατά τη διάρκεια του Α' Παγκοσμίου πολέμου. Στη διάρκεια του Εμφυλίου, χρησιμοποιείται από τον Αγγλικό Στρατό ως χώρος εκπαίδευσης. Το 1917, μετά την πυρκαγιά που ξέσπασε στην πόλη φιλοξενεί σχεδόν το 1/3 των πυρόπληκτων κατοίκων.

Από το 1916 έως και το 1939, λαμβάνουν χώρα τέσσερεις Διεθνείς εκθέσεις. Ο χώρος παραχωρήθηκε για τον σκοπό αυτό από τον Στρατό. Οι ΔΕΘ²⁰⁹ αποτελούν οικονομικό, κοινωνικό και πολιτιστικό πόλο έλξης. Στην ίδια περιοχή, λειτουργεί και ο πρώτος ραδιοφωνικός σταθμός της πόλης²¹⁰, από τον Τσιγκρίδη, ο οποίος μέχρι και το 1936 λειτουργεί μόνο κατά τη διάρκεια της ΔΕΘ. Εκπέμπει ως το 1946, μέχρι δηλαδή την έναρξη της λειτουργίας του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας.

Από τα τέλη του 19 ου αιώνα έως σήμερα η πόλη έχει βιώσει μια μεγάλη μεταμόρφωση. Η φυσική ακτογραμμή, εκλείπει, εφόσον έχει μετατραπεί σε μια ευθύγραμμη προκυμαία από το 1950. Ο χαρακτήρας της περιοχής μεταβλήθηκε επίσης. Πλέον μετεξελίσσεται σε μια περιοχή με έντονο οικιστικό χαρακτήρα και λειτουργική ποικιλία. Συνυπάρχουν η Ηλεκτρική Εταιρία, ταβέρνες, θέατρα, ωδείο, Γυμνάσιο και οίκοι ανοχής.

Παραμένει το κυκλικό περίπτερο του Γ' σώματος στρατού και ο Λευκός Πύργος.

Το Γυμνάσιο και το Κρατικό Ωδείο²¹¹ έχουν στις μέρες μας κατεδαφιστεί. Απέναντι από την Ηλεκτρική Εταιρία, λειτουργούσε ένα από τα πιο πολυτελή «σπίτια» της περιοχής. Το Στρατιωτικό Θέατρο Θεσσαλονίκης - θέατρο Κατερίνα- φιλοξένησε τους σημαντικότερους θιάσους της Ελλάδας. Στη βιβλιοθήκη του ο ζωγράφος Πολύκλιτος Ρέγγος, φιλοτέχνησε τοιχογραφίες που αναφέρονται σε ιστορικές στιγμές της πόλης, οι οποίες στη συνέχεια αποτοιχίστηκαν και μεταφέρθηκαν στο Πολεμικό Μουσείο.

Δίπλα στο θέατρο υπήρχε η ταβέρνα «Κιβωτός», ένα μικρό κτήριο που εντασσόταν σε ένα ιδιαίτερα γραφικό τοπίο. Ο χώρος ανάμεσα από την παλιά τοποθεσία της ΔΕΘ και δίπλα από τις

²⁰⁸ Αγγλία, Γαλλία, Ρωσία

²⁰⁹ Αργότερα, το 1914, ο τόπος που λάμβαναν χώρο οι ΔΕΘ, μεταφέρεται στη σημερινή θέση.

²¹⁰ Από το 1926-1928

²¹¹ Ιδρύθηκε από τον Βενιζέλο το 1914 και λειτούργησε έως το 1960.

αποθήκες του Γ Σώματος, είχε μετατραπεί αρχικά σε και στη συνέχεια παραχωρήθηκε ως οικόπεδο για την κατασκευή του Αρχαιολογικού Μουσείου Θεσσαλονίκης. Το κτήριο του Μουσείου, παραπέμπει σε «Αρχαϊκό Σπίτι» και αποτελεί αντιπροσωπευτικό παράδειγμα του μοντέρνου κινήματος στη χώρα μας. Σχεδιάστηκε από τον αρχιτέκτονα Πολύκλιτο Καραντινό. Παράλληλα, τμήμα του στρατοπέδου Τσιρογιάννη, παραχωρήθηκε ως οικόπεδο για την κατασκευή του Βυζαντινού Μουσείου.

Ο ίδιος ο τόπος στον οποίο θα εντασσόταν το μουσείο, είναι γεμάτος από μνήμες που για την τοπική κοινωνία δεν έχουν σβήσει. Η επιλογή της συγκεκριμένης περιοχής ήδη προδιαθέτει για την κατασκευή ενός κτηρίου τοποσήμου για την πόλη.

5.3.2. Η Απόφαση για την ίδρυση του Μουσείου Βυζαντινού πολιτισμού

Σε Διάταγμα του 1913, ένα χρόνο μετά την απελευθέρωση της πόλης, βρίσκεται η πρώτη απόφαση για τη δημιουργία του Βυζαντινού Μουσείου. Το 1977, προκηρύχτηκε ο πρώτος πανελλήνιος Αρχιτεκτονικός Διαγωνισμός στον οποίο ο Κυριάκος Κρόκος έρχεται πρώτος. Το οικόπεδο παραχωρείται τελικά το 1984 από το Υπουργείο Εθνικής Άμυνας στο Υπουργείο Πολιτισμού και τελικά το κτήριο θεμελιώνεται το 1989. Το ενδιαφέρον της τοπικής κοινωνίας για την κατασκευή του εντάθηκε ιδιαίτερα όταν μαθεύτηκε ότι επιλέχθηκε έργο του Κυριάκου Κρόκου, σύμφωνα με τον Χριστιανόπουλο²¹². Το 1993 ολοκληρώθηκε η οικοδόμησή του. Το 2005 πήρε το βραβείο Μουσείου από το Συμβούλιο της Ευρώπης. Το υπόλοιπο ελεύθερο τμήμα του οικοπέδου Τσιρογιάννη, λειτουργούσε για χρόνια ως ελεύθερο πάρκινγκ, μέχρι την κατασκευή του νέου Δημαρχείου της πόλης²¹³.

5.3.3. Η σύνθεση του Μουσείου: Αποτίμηση από τον Κυριάκο Κρόκο

Η βασική ιδέα για τη σύνθεση του κτηρίου τοποθετείται, όπως προαναφέρθηκε, δέκα χρόνια πριν την έναρξη της

²¹² <https://www.youtube.com/watch?v=q5My8dBbmks>

²¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=q5My8dBbmks>

κατασκευής του στα πλαίσια του αρχιτεκτονικού διαγωνισμού. Ο Κρόκος αναφέρει:

«Οι βασικές αρχές της παλιάς ιδέας δε μου φάνηκαν ξένες αλλά λίγο μακρινές, όταν μετά από χρόνια ξαναέβλεπα τα σχέδια που έπρεπε να ολοκληρωθούν παρότι ο τρόπος που αντιλαμβανόμουν την αρχιτεκτονική ήταν ήδη διαφορετικός από τότε. Με λιγότερη αισιοδοξία, αλλά με την αίσθηση της πραγματικότητας βαθύτερη. Σεβόμενος την έμπνευση του πρώτου σχεδίου, προσπάθησα διαιρώντας το σύνολο να συλλάβω τα επιμέρους, για να τα δω να εμπλουτίζουν το σκαρί της αρχικής ιδέας. Η επίγνωση του τι μπορεί να κάνει αυτός που ασχολείται με την αρχιτεκτονική σήμερα, με τα υλικά που υπάρχουν, με τις δυνατότητες του τεχνίτη που τα δουλεύει συνήθως χωρίς πίστη, αλλά και με τον εργολάβο που κάνει τον διακανονισμό με σκοπό το κέρδος, καθόρισε εν μέρει τα κριτήρια για την επιλογή των κατασκευών και τον τρόπο επεξεργασίας των λεπτομερειών τους.»²¹⁴

Ως κύρια χαρακτηριστικά του κτηρίου αναγνωρίζονται η μεγάλη αυλή της εισόδου, η πορεία στον εκθεσιακό χώρο και ο φωτισμός²¹⁵ (Διάγραμμα 5.11).

«Στη μεγάλη αυλή βρίσκεται κανείς όταν περάσει τον τοίχο που την κλείνει από τον βορρά αλλά και από την ένταση της Λεωφόρου Στρατού. Πρόθεσή μας ήταν ο χώρος αυτός να λειτουργήσει αποκαλυπτικά προκαλώντας τη Μνήμη. Το πέρασμα του Μουσείου στις περιοδικές εκθέσεις και τον υπαίθριο χώρο του αναψυκτηρίου γίνεται από την περιμετρική στοά της αυλής, ενώ η είσοδος στους βοηθητικούς χώρους –γραφείο και βιβλιοθήκη, γίνεται από το δώμα αυτής της στοάς που είναι συγχρόνως και ένας περίπατος με άνοιγμα προς την πόλη. Η επίσκεψη στους εκθεσιακούς χώρους γίνεται από έναν εσωτερικό δρόμο που δημιουργεί μια ελικοειδή ανοδική πορεία, η οποία οδηγεί πάνω από το κεντρικό χωλ για να κλείσει η κίνηση με τη σκάλα που φέρνει πάλι στην είσοδο. Ο εσωτερικός αυτός δρόμος που ανεβαίνει κάθε φορά ένα μέτρο με τη βοήθεια κεκλιμένων επιπέδων ενοποιεί τους εκθεσιακούς χώρους αλλά δίνει και τη δυνατότητα επιλογής. Μπορεί κανείς να επισκεφθεί την αίθουσα που ανταποκρίνεται σε μια συγκεκριμένη εποχή του Βυζαντίου χωρίς να δει

²¹⁴ Καλογήρου 2000,108

²¹⁵ Καλογήρου 2000,109

αναγκαστικά τις προηγούμενες. Η αντιθετική σχέση πορείας αίθουσας που επιτείνεται με τη διαφορετική επεξεργασία των υλικών χαρακτηρίζει την ποιότητα του εσωτερικού χώρου του Μουσείου. Ο φωτισμός της πορείας γίνεται από εσωτερικές αυλές , ενώ ο φωτισμός των αιθουσών από ψηλά διαμέσου στοιχείων ηλιοπροστασίας που ρυθμίζονται ανάλογα.»²¹⁶

Πυρήνας των συλλογών του Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης αποτελούν αρχαιότητες, οι οποίες είχαν μεταφερθεί το 1916 στο Βυζαντινό και χριστιανικό Μουσείο της Αθήνας²¹⁷.



Διάγραμμα 5.11: Είσοδος στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης

Από το 1997 άρχισαν να ανοίγουν σταδιακά στο κοινό και οι αίθουσες με τις μόνιμες εκθέσεις του μουσείου. Τότε εγκαινιάσθηκαν οι δύο πρώτες εκθέσεις, με τίτλο «Από τα Ηλύσια Πεδία στο Χριστιανικό Παράδεισο» και «Ο παλαιοχριστιανικός ναός». Το 1998 εγκαινιάσθηκε η έκθεση «Παλαιοχριστιανική πόλη

²¹⁶ Καλογήρου 2000,109

²¹⁷ Το μεγαλύτερο μέρος τους επέστρεψε στη Θεσσαλονίκη και μία επιλογή από αυτές παρουσιάστηκε στην πρώτη περιοδική έκθεση με τίτλο "Βυζαντινοί θησαυροί της Θεσσαλονίκης - Το ταξίδι της επιστροφής", που οργανώθηκε παράλληλα με τα εγκαίνια του μουσείου, το 1994.



Διάγραμμα 5.12: Εκθεσιακοί χώροι Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης. Επίπεδο δεύτερο.

και κατοικία», το 2000 οι εκθέσεις «Από την Εικονομαχία στη λάμψη των Μακεδόνων και των Κομνηνών», «Οι δυναστείες των βυζαντινών αυτοκρατόρων» και «Το βυζαντινό κάστρο», το 2001 άνοιξαν στο κοινό οι εκθέσεις των δύο ιδιωτικών συλλογών, της Ντόρης Παπαστράτου και του Δημήτριου Οικονομόπουλου, ενώ το 2002 εγκαινιάσθηκε η έκθεση «Το λυκόφως του Βυζαντίου». Οι δύο τελευταίες εκθέσεις «Το Βυζάντιο μετά το Βυζάντιο» και «Ανακαλύπτοντας το παρελθόν» εγκαινιάσθηκαν το 2004²¹⁸.

5.3.4. Η μόνιμη έκθεση του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης

Η μόνιμη έκθεση του μουσείου εξελίσσεται σε έντεκα αίθουσες. Η οργάνωσή της είναι θεματική και ακολουθεί μια γραμμική χρονολογική πορεία. Οι τρεις πρώτες αίθουσες αναφέρονται στην Παλαιοχριστιανική εποχή (4ος-7ος αι.). Θεματικά, παρουσιάζεται ο Παλαιοχριστιανικός Ναός, η πόλη, η κατοικία και τα κοιμητήρια (Διάγραμμα 5.12).

²¹⁸ http://odysseus.culture.gr/h/1/gh152.jsp?obj_id=3272 (24-4-2014)

Πιο αναλυτικά, βασικός στόχος είναι η ανάδειξη των νέων αναγκών που προέκυψαν μετά την καθιέρωση του Χριστιανισμού ως επίσημης θρησκείας του κράτους²¹⁹. Η νέα λατρευτική κατάσταση κατέστησε απαραίτητη τη δημιουργία ενός αντάξιου λατρευτικού χώρου. Ο χώρος αυτός κεφαλαιοποιείται στον τύπο



Εικόνα 5.20: Γλυπτά αρχιτεκτονικά μέλη. Τα εκθέματα ορίζουν μια περίκεντρη κίνηση.
http://mbp.gr/html/gr/mo_paleoxr.htm#

του Παλαιοχριστιανικού Ναού²²⁰. Τα κυρίαρχα αρχιτεκτονικά μέλη καθώς και οπτικές, γραφιστικές αναπαραστάσεις, οπτικοποιούν το μήνυμα, ενδυναμώνοντας την προσομοίωση του τύπου του Ναού(Εικόνα5.20).

Προς ενίσχυση του παραπάνω μηνύματος, προσεγγίζεται η αρχιτεκτονική και ο διάκοσμος ευρύτερα, ενώ εκτίθενται ψηφιδωτά από τυπολογικά συναφείς ναούς της ευρύτερης περιοχής της Θεσσαλονίκης, σκεύη και άλλα λειτουργικά αντικείμενα. Πέραν της αρχιτεκτονικής πρωτοτυπίας που ενισχύεται από τη χρήση των θωρακίων²²¹ μέσω του διακόσμου παρουσιάζονται και οι κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες κάθε εποχής. Στα αστικά κέντρα ο διάκοσμος ήταν πλουσιότερος²²² ενώ στην περιφέρεια πιο φτωχός²²³.

²¹⁹ Ο Χριστιανισμός υποστηρίχθηκε από τον Μ. Κωνσταντίνο (324-347) και τον Μ.Θεοδόσιο (379-395).

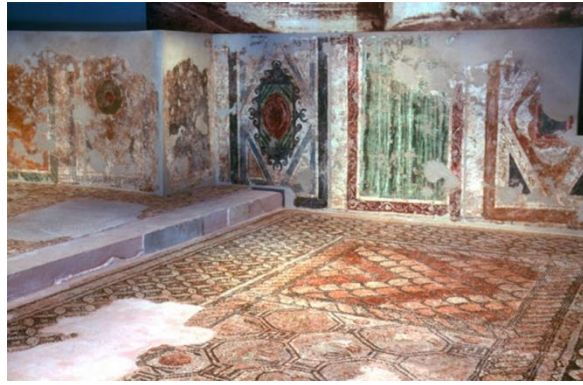
²²⁰ Βασιλική, ορθογωνικό κτήριο με κιονοστοιχίες, οι οποίες το χωρίζουν σε κλίτη, με κόγχη στην ανατολική πλευρά και στεγασμένο με ξύλινη στέγη.

²²¹ Έφραζαν τα κενά ανάμεσα στις κιονοστιχίες διαχωρίζοντας τα κλίτη.

²²² Μαρμάρινες παραστάσεις και δάπεδα.

²²³ Ψηφιδωτά δάπεδα και τοιχογραφίες.

Στη δεύτερη αίθουσα στόχος είναι η παρουσίαση των αλλαγών που προέκυψαν από την κατασκευή μεγαλοπρεπών ναών στο αστικό τοπίο. Ο ναός αποτελεί πόλο έλξης κοινωνικών, διοικητικών και οικονομικών δραστηριοτήτων και αλλάζει το ρυμοτομικό τοπίο. Η έκθεση οργανώνεται γύρω από το τρικλίνιο (Εικόνα 5.21).



Εικόνα 5.21: Τρικλίνιο (Αίθουσα 2^η) – Ο χώρος οργανώνεται γύρω από αυτή τη δομή

Ως χώρος υποδοχής μιας εύπορης αστικής οικίας, συγκεντρώνει γύρω του όπως η πολεοδομική οργάνωση, η ύδρευση, το εμπόριο, η νομισματοκοπία, η άμυνα, οι ασχολίες των κατοίκων, αλλά και όψεις της καθημερινής ζωής στο σπίτι, με αναφορές στον εξοπλισμό του (κεραμικά και γυάλινα σκεύη), στις δραστηριότητες σε αυτό (υφαντική, μαγειρική), στην ενδυμασία, στον στολισμό και στον καλλωπισμό, όπως και στην αρχιτεκτονική του σπιτιού²²⁴. Η κυκλική κίνηση γύρω από το ψηφιδωτό δάπεδο ορίζει μια παράλληλη παρατήρηση του εσωτερικού και του εξωτερικού περιβάλλοντος της πόλης.

Στην τρίτη αίθουσα παρουσιάζεται ο τρόπος ταφής και τα κοιμητήρια της περιόδου. Μέσω της τυπολογίας των τάφων, των επιτύμβιων περιγραφών καθώς και των αποτοιχισμένων ταφικών τοιχογραφιών αναδεικνύεται η κυριαρχία της χριστιανικής θρησκείας έναντι των ειδωλολατρικών παραδόσεων που ίσχυαν ως τότε.

Η τέταρτη αίθουσα αναφέρεται στην Μεσοβυζαντινή εποχή (8^{ος}-12^{ος} αι.). Παρουσιάζεται η εκκλησιαστική αρχιτεκτονική και θέματα όπως ο εκχριστιανισμός των Σλάβων, η Εικονομαχία, η αρχιτεκτονική, η ζωγραφική και η γλυπτική του μεσοβυζαντινού ναού (ανάγλυφες μαρμάρινες εικόνες), καθώς και ευρύτερα θέματα της καθημερινής και της χριστιανικής ζωής.

Στην πέμπτη αίθουσα ξεδιπλώνονται οι Βυζαντινές Δυναστείες, με χρονολογική σειρά καθώς οι πολιτικές και οικονομικές διαστάσεις κατά περιόδους ευημερίας και πολέμων. Η έκτη αίθουσα αναφέρεται στο Βυζαντινό κάστρο. Πιο

²²⁴ http://mbp.gr/html/gr/mo_paleoxr2.htm

συγκεκριμένα, παρουσιάζεται η οργάνωση της οχύρωσης αλλά και οι δραστηριότητες εντός των τοιχών μέσω ενδεικτικών εργαλείων και σκευών. Η βιντεο-εγκατάσταση της ζωγράφου Μαριάννας Στραπατσάκη ακολουθεί νοητά την πορεία προς την Κωνσταντινούπολη περιδιαβάζοντας τα κάστρα του βορειοελλαδικού χώρου, από το δυτικότερο του Αγγελόκαστρου στην Κέρκυρα ως το ανατολικότερο του Πυθίου στη Θράκη, στο σημερινό όριο του Έβρου²²⁵. Παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον εφόσον αποτελεί έναν «οπτικοακουστικό περίπατο» με όχημα την τεχνολογία και τα πολυμέσα στο χρόνο.

Η έβδομη αίθουσα είναι αφιερωμένη στην υστεροβυζαντινή εποχή (13ος αι.-1453). Η όγδοη και η ένατη αίθουσα στεγάζουν δύο συλλογές που προέρχονται από το Μουσείο της Ντ. Παπαστράτου και του Δ. Οικονομόπουλου²²⁶. Η δέκατη αίθουσα αφορά την Άλωση της Πόλης (1453-19ος αι.). Έντονο ενδιαφέρον παρουσιάζει η ενδέκατη αίθουσα, η οποία στοχεύει στην παρουσίαση της πορείας ενός αρχαιολογικού αντικειμένου, από την ανεύρεσή του ως την τελική του έκθεση στο μουσειακό χώρο. Τα εκθέματα οργανώνονται γραμμικά και πάλι γύρω από ένα κεντρικό αντικείμενο, παρουσιάζοντας διαστάσεις της καθημερινής και της θρησκευτικής ζωής.

5.3.5.Συζήτηση: Ο αρχιτεκτονικός περίπατος ως μέσο σύνδεσης με τη μνήμη της πόλης-Η επισκίαση της μουσειολογικής παρέμβασης

Ο εμβληματικός χαρακτήρας του κτηρίου και το γεγονός ότι αποτελεί τοπόσημο ίσως περιορίζουν την ανάδειξη του μουσειολογικού σχεδιασμού.

Το Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης, συνδυάζει ένα πολύ ισχυρό αρχιτεκτονικό κέλυφος, με ιδιαίτερη αρχιτεκτονική γλώσσα, με έναν δυναμικό αρχιτεκτονικό περίπατο, ο οποίος χρησιμοποιεί την εναλλαγή μεταβατικών χώρων²²⁷, το παιχνίδι με το φυσικό φως και τη σκιά(αλληλουχία χώρων στην αυλή) καθώς και την παραγωγή θεάσεων για να δημιουργήσει τη σύνδεση με τις οπτικές εκείνες της πόλης, που κεφαλαιοποιούν

²²⁵ http://mbp.gr/html/gr/mo_mesovys3.htm (24-4-2014)

²²⁶ <http://ojs.lib.teithe.gr/index.php/periscopio/article/view/64/html> (24-4-2014)

²²⁷ Βλ. Villa la Roche

την αστική μνήμη. Στην ίδια κατεύθυνση συντείνει και η εναλλαγή υφών στα υλικά²²⁸ που χρησιμοποιούνται. Με τον τρόπο αυτό, οι εκθεσιακοί χώροι, εντάσσονται στο κτηριολογικό πρόγραμμα και αποτελούν συνέχεια μιας πορείας που έχει ως αφετηρία την ίδια την πόλη²²⁹. Η είσοδος, στενεύοντας την οπτική, ενισχύει την αποκαλυπτική σχέση της κίνησης, με σκοπό την πρόκληση της μνήμης²³⁰.

Η επιλογή των προς έκθεση αντικειμένων, εξυπηρετεί το μουσειολογικό μήνυμα κάθε εκθεσιακής ενότητας με αποτέλεσμα η επανάληψη της περίκεντρης κίνησης γύρω από ένα βασικό έκθεμα(πχ.τρικλίνιο) κατά την επίσκεψη, να δημιουργεί έναν εσωτερικό ρυθμό στη μικροκλίμακα.

Τα μεγάλα ανοίγματα προς την πόλη, δημιουργούν μια συνομιλία του παλιού(εκθέματα) με το καινούριο(σύγχρονος αστικός ιστός) και τις μνήμες που αυτό περικλείει. Βέβαια, στο σημείο αυτό υπάρχει κίνδυνος αποπροσανατολισμού του επισκέπτη για τους ίδιους λόγους. Τέλος, η υπέρβαση της γραμμικής χρονικής αλληλουχίας, σε μουσειολογικό επίπεδο, με την ανάπτυξη θεματικών ενοτήτων, προκαλεί ενδιαφέρον και διευκολύνει τη συνομιλία επισκέπτη -αντικειμένων.

5.4.Το Μουσείο Περιβάλλοντος Στυμφαλίας

Όταν κάτι συμβαίνει λέμε λαμβάνει χώρα. Αυτό σημαίνει ότι ο τόπος αποτελεί ουσιαστικό κομμάτι του ζωντανού κόσμου. Έτσι δεν έχουμε «ζωή» από τη μία πλευρά και «τόπο» από την άλλη, αλλά έχουμε να κάνουμε με ένα ολοκληρωμένο σύνολο²³¹.

Το Μουσείο Περιβάλλοντος Στυμφαλίας σχεδιάστηκε από τους αρχιτέκτονες Δημήτρη Ησαΐα και Τάση Παπαϊωάννου. Ανήκει στο Δίκτυο Θεματικών Μουσείων του Πολιτιστικού ιδρύματος Πειραιώς και βρίσκεται στην ορεινή Κορινθία. Επιδιώκει να καταδείξει την αλληλεξάρτηση ανθρώπου και φύσης, εστιάζοντας στην αρμονική συνύπαρξή τους στη λεκάνη της Στυμφαλίας. Στόχος του είναι η οικολογική ευαισθητοποίηση του κοινού και η διάσωση της γνώσης για την παραδοσιακή τεχνολογία της

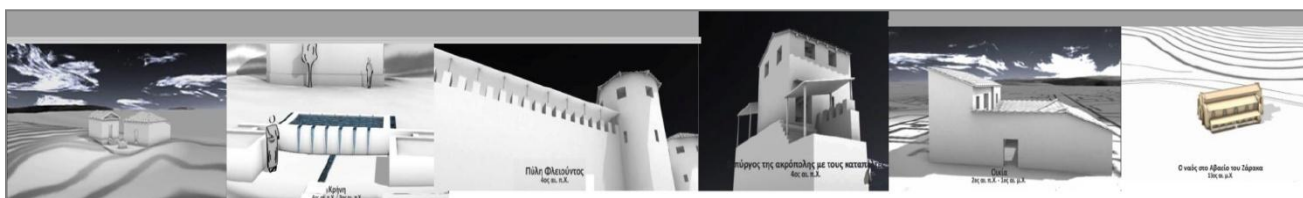
²²⁸ Για την εποχή τα υλικά και οι νέοι μέθοδοι επεξεργασίας ήταν καινούριοι όπως φαίνεται από το κείμενο του Κρόκου.Βλ.Barcelona Pavilion

²²⁹ Βλ.Villa Savoye

²³⁰ Βλ.Barcelona Pavilion

²³¹ Σταυρίδης , 1990, 103

περιοχής²³². Σύμφωνα με τη Μυθολογία εκεί ο Ηρακλής απομάκρυνε τις Στυμφαλίδες όρνιθες (Εικόνα 5.22). Πρόκειται για έναν τόπο με ιδιαίτερη οικολογική σημασία, εφόσον η Στυμφαλία ανήκει στο Ευρωπαϊκό Δίκτυο Προστατευόμενων Περιοχών NATURA 2000. Η λίμνη της Στυμφαλίας και το όρος Ζήρεια έχουν μεγάλη οικολογική αξία. Επικοινωνούν με υπόγειους αλλά και ορατούς δρόμους νερού, ορίζοντας την υδατική λεκάνη της Στυμφαλίας, τη μεγαλύτερη ορεινή υδατική λεκάνη της Πελοποννήσου. Αυτή αποτελεί και τον νοτιότερο ορεινό υδροβιότοπο των Βαλκανίων, με πλούσια χλωρίδα και πανίδα²³³. Το μουσείο άνοιξε τις πύλες του την Παγκόσμια Ημέρα Περιβάλλοντος στις 5 Ιουνίου του 2010.



Εικόνα 5.22: Η ιστορία της περιοχής της Στυμφαλίας. Στιγμιότυπα από:

<https://www.youtube.com/watch?v=ODJhMFpNAXE>

5.4.1. Μια νέα πτυχή της αρχιτεκτονικής - μια οικεία πτυχή για τη μουσειολογία

Το τοπίο αποτελεί από μόνο του μια αισθητική κατηγορία και η αρχιτεκτονική, πέρα από τις καθαρά τεχνικές και λειτουργικές της όψεις, διεκδικεί πάντα μια αισθητική διάσταση²³⁴. Πέραν όμως της αισθητικής διάστασης, η βαθιά συνείδηση γύρω από την προστασία της φύσης, έχει οδηγήσει και σε μια ακόμα εξειδίκευση του αρχιτεκτονικού αντικειμένου που εκφράζεται στις αρχές του βιοκλιματικού σχεδιασμού. Για την κατασκευή του Μουσείου Περιβάλλοντος Στυμφαλίας χρησιμοποιήθηκαν φυσικά υλικά, ενώ για τον σχεδιασμό του αξιοποιήθηκαν θετικά στοιχεία του τοπικού κλίματος όπως οι δροσεροί άνεμοι για τη φυσική ψύξη και η ηλιακή ενέργεια για τους χειμερινούς μήνες²³⁵. Για το λόγο αυτό οι αρχιτέκτονες τιμήθηκαν με ειδική μνεία, στα Βραβεία

²³² <http://www.piop.gr/MuseumNetwork/MouseioPeriballontosStymfalias/ToMouseio.aspx> (11-4-2014)

²³³ Σταυρίδης, 1990, 103

²³⁴ Τερζάκης, 2009, 139

²³⁵ <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=335624> (11-4-2014)

Αρχιτεκτονικής του 2008, του Ελληνικού Ινστιτούτου Αρχιτεκτονικής και συμπεριλήφθηκε στην έκδοση «The Phaedon Atlas of 21st Century World Architecture».

5.4.2.Επιρροές

Πίσω από τις τολμηρές αρχιτεκτονικές χειρονομίες του Τάση Παπαϊωάννου και του Δημήτρη Ησαΐα, αισθάνεται κανείς τις βαθιές επιρροές του Άρη Κωνσταντινίδη²³⁶ και του Κυριάκου Κρόκου²³⁷.

«Προφανώς όταν υπάρχουν μετά από κάποιους άλλους ανθρώπους των οποίων γνωρίζεις το έργο τους είσαι στον ίδιο χώρο. Με τον ίδιο τρόπο μπορώ να πω ότι βλέπω μέσα μου επιρροές του Ζενέτου. Σίγουρα επηρεάζεσαι. Όλα όσα τρέχουν γύρω σου τα βλέπεις και σε επηρεάζουν. Υπάρχει κι ένα άλλο επίπεδο που έχει να κάνει με τον θεωρητικό και τον ιστορικό της εποχής που θέλει να παράξει μια γενεαλογία. Δεν έχει νόημα όταν κάνεις αρχιτεκτονική να βασανίζεσαι με το πού ανήκεις. Η θεωρία, ωστόσο, είναι σημαντική. Δεν μπορείς να ανακαλύψεις τα πάντα εκ του μηδενός»

σχολιάζει ο Δημήτρης Ησαΐας.

5.4.3.Το Μουσείο Περιβάλλοντος Στυμφαλίας-Περιγραφή

Το μουσείο βρίσκεται στην απότομη πλαγιά ενός από τους πιο κατάφυτους λόφους που περιβάλλουν τη λίμνη της Στυμφαλίας και εντάσσεται σαφώς ομαλά στο τοπίο (Εικόνα 5.23). Από την πλευρά της λίμνης το οικόπεδο ορίζεται από ένα μονοπάτι, το οποίο είναι χαραγμένο στη βλάστηση. Το μονοπάτι



Εικόνα 5.23:Το Μουσείο Περιβάλλοντος Στυμφαλίας.
<http://www.piop.gr/MuseumNetwork/MouseioPeriballontosStymfalias/ToMouseio.aspx>

²³⁶ Ο Κυριάκος Κρόκος και ο Άρης Κωνσταντινίδης θεωρούνται κορυφαίοι εκφραστές του μοντέρνου κινήματος της αρχιτεκτονικής στην Ελλάδα.

²³⁷ <http://triantafylloug.blogspot.gr/2011/02/30.html> (11-4-2014)

αυτό συνδέει τον επαρχιακό δρόμο με το παρατηρητήριο που είναι διαμορφωμένο στην κορυφή του, απ' όπου μπορεί να δει κανείς την ευρύτερη περιοχή της Στυμφαλίας και τα γύρω βουνά²³⁸.

Βασικό στοιχείο αναφοράς του μουσείου είναι η λίμνη. Αποτελείται από δύο θεματικές ενότητες. Η πρώτη αναφέρεται στα παραδοσιακά επαγγέλματα της ευρύτερης περιοχής, τα οποία είναι άρρηκτα συνδεδεμένα με αυτή. Η δεύτερη έχει ως βασικό στόχο την ευαισθητοποίηση των επισκεπτών σε σχέση με το οικοσύστημα και την τοπική ιστορία.

Κτηριολογικά οι δύο ενότητες οργανώνονται σε παράλληλες ζώνες, εκατέρωθεν ενός δυναμικού γραμμικού τοίχου. Ο τοίχος αυτός, νοητά, τέμνει εγκάρσια τις τοπογραφικές καμπύλες της περιοχής. Κάθετα του τοίχου, ένας δεύτερος άξονας, ορίζει τις προσβάσεις και χωρίζει τις κοινόχρηστες λειτουργίες από τους βοηθητικούς χώρους. Παράλληλα τοιχία επαναλαμβάνονται με διττό στόχο: αφενός προσδίδουν στο κτήριο την απαραίτητη κλίμακα, αφετέρου λειτουργούν ως δομικά στοιχεία για το διαχωρισμό των ενότητων της έκθεσης. Οι απλοί επιμέρους πρισματικοί όγκοι σηματοδοτούν τις διαφορετικές λειτουργικές ενότητες και βοηθούν την αναγνωρισιμότητα του συνόλου. Το συνολικό εμβαδό του κτηρίου είναι 7.200 m². (Διάγραμμα 5.13)

Η κεντρική αυλή αποτελεί ένα ιδιαίτερο αρχιτεκτονικό εύρημα, εφόσον με μια ελαφριά στροφή, αποδεσμεύεται από τον κύριο κτηριακό όγκο. Με τον τρόπο αυτό αποτελεί «φιλική συνέχεια του



περιβάλλοντος».

Εικόνα 5.23: Ξύλινος εξώστης. <http://issaias-papaioannou.gr/>

Ένας στεγασμένος ξύλινος εξώστης (Εικόνα 5.23, 5.24, 5.25) πλευρικά του κτηρίου, ενισχύει τη γραμμικότητα της σύνθεσης και ενισχύει τις οπτικές προς τη λίμνη, που αποτελεί και το βασικό σημείο αναφοράς. Ταυτόχρονα, δίνει μια αίσθηση αιώρησης, αφορίζοντας την οπτική του εφάφους που χωροθετείται το κτήριο.

²³⁸ Αρχιτεκτονικά θέματα, 2008, 132



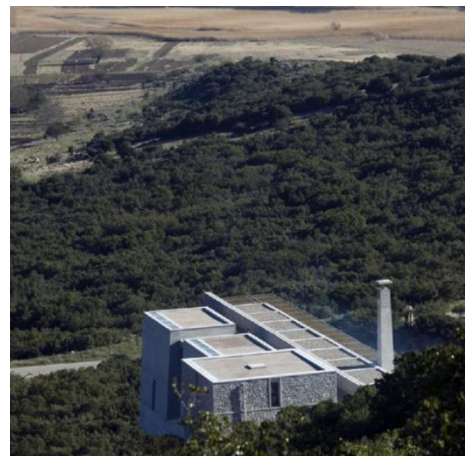
Εικόνα 5.24: Άποψη ξύλινου εξώστη. <http://issaias-papaioannou.gr/>



Εικόνα 5.25: Άποψη ξύλινου εξώστη. Αίσθηση αιώρησης. <http://issaias-papaioannou.gr/>

Σημείο έξαρσης αποτελεί η κατακόρυφη καμινάδα, παραβιάζοντας την οριζοντιότητα που κυριαρχεί στο συνολικό συνθετικό αποτέλεσμα. Η κλιμάκωση των όγκων, δημιουργεί την αίσθηση της γέννησης του κτηρίου από το έδαφος (Εικόνα 5.24). Δηλώνει έντονα την παρουσία του στον περιβάλλοντα χώρο και αναδεικνύεται

σε τοπόσημο.



Εικόνα 5.24: Το κτήριο «γεννιέται» από το έδαφος. <http://issaias-papaioannou.gr/>

Από την είσοδο, η οποία είναι προσβάσιμη μέσω κεκλιμένων επιπέδων-διαδρόμων με ήπια κλίση, καθίσταται οπτικά σαφής η πορεία που καλείται να ακολουθήσει ο επισκέπτης. Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειωθεί πως η πορεία προς την κύρια είσοδο είναι διαμπερής, με εισόδους κι εξόδους προς τον προτεινόμενο δρόμο πρόσβασης αλλά και προς την προτεινόμενη πορεία ανάβασης του επισκέπτη (Εικόνα 5.25).

Πιο αναλυτικά, η πρώτη ενότητα, αποτελείται από ανοιχτές αίθουσες, γραμμικά τοποθετημένες κατά μήκος του ισχυρού πέτρινου τοίχου που οργανώνει το συνολικό χώρο. Μεγάλων διαστάσεων ανοίγματα προς τη λίμνη, δημιουργούν οπτική από

μέσα προς τα έξω, υπενθυμίζοντας το κυρίαρχο σημείο αναφοράς (Εικόνα 5.26). Παράλληλα, διαθέτουν προσβάσεις προς τον εξώστη,εξασφαλίζοντας το ίδιο αποτέλεσμα.



Εικόνα 5.25:Είσοδοι –Έξοδοι προς τον ξύλινο εξώστη.
<http://issaias-papaioannou.gr/>



Εικόνα 5.26.Μεγάλα ανοίγματα μεταφέρουν τον περιβάλλοντα χώρο στο εσωτερικό, παίζοντας το ρόλο προθηκών.
<http://moriasnow.gr/tourismos/moyseio-periballontos-stymfalias?page=1>

5.4.4..Οι εκθέσεις στο Μουσείο Περιβάλλοντος Στυμφαλίας

«Ο μουσειακός χώρος μάς μιλάει, μεταξύ άλλων, για τα γεωλογικά φαινόμενα που δημιούργησαν τη λίμνη, τους ανθρώπους και τους οικισμούς που συνδέθηκαν μαζί της. Μας παρουσιάζει το Αδριάνειο Υδραγωγείο, έργο του Αδριανού, το γοτθικό μνημείο των κιστερκιανών μοναχών της περιόδου της Φραγκοκρατίας αλλά και τις ήπιες δραστηριότητες, όπως η κτηνοτροφία ή οι καλλιέργειες που αναπτύχθηκαν τριγύρω από τη λίμνη. Δραστηριότητες επέτρεψαν στο ευρύτερο περιβάλλον να δασωθεί. Αυτός είναι και ο σκοπός του μουσείου»

αναφέρει η Λούβη, τότε γενική Διευθύντρια του Πολιτιστικού Ιδρύματος Ομίλου Πειραιώς²³⁹.

Στις θεματικές αυτές ενότητες εξηγούνται γεωλογικά φαινόμενα, όπως π.χ. το καρστικό, μέσω ενός συστήματος που επιτρέπει την πτώση νερού σε πετρώματα καθώς και τα φαινόμενα εκείνα που οδήγησαν στη δημιουργία της λίμνης. Εμβόλιμα μέσα,

²³⁹ <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=335624> (11-4-2014)

όπως οπτικοακουστικό υλικό, δυναμικά προπλάσματα και χάρτες ενισχύουν την πρόσληψη του μουσειολογικού μηνύματος.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η τομή της λίμνης στο εσωτερικό του μουσείου (Εικόνα 5.27). Η ανθρώπινη παρουσία τονίζεται μέσα από αρχαιολογικά ευρήματα.



Εικόνα 5.27. Δραστηριότητες των κατοίκων τις περιοχές-Επιρροές του φυσικού περιβάλλοντος. <http://www.oreinikorinthia.gr/>, www.pior.gr,

Η δεύτερη αποτυπώνει νοηματικά τον τρόπο που αυτό επηρέασε την ανάπτυξη της ανθρώπινης δραστηριότητας και ειδικότερα των παραδοσιακών επαγγελμάτων. Παρουσιάζονται δραστηριότητες όπως η κτηνοτροφία, η γεωργία, η μελισσοκομία, μέσα από εργαλεία και προϊόντα που εξάγονται όπως το μαλλί, το κερί, οι καρποί το μέλι κι η κηρύθρα (Εικόνα 5.27).

5.4.5. Συμπλέοντας: Η αρχιτεκτονική και η μουσειολογική μελέτη στο Μουσείο Περιβάλλοντος Στυμφαλίας- Συνέντευξη με τον Δημήτρη Ησαΐα

Ως ένα μουσείο που κατασκευάστηκε με σύγχρονες προδιαγραφές και η αρχιτεκτονική του μελέτη έγινε ολοκληρωμένα, αλλά και στον ίδιο χρόνο με τη μουσειολογική

μελέτη, η εξέταση αυτού του μουσείου προσέφερε ερευνητικά μια ευκαιρία που τα προηγούμενα μουσεία δεν μπορούσαν να παρέχουν. Πιο συγκεκριμένα, το ζήτημα της συνεργασίας μουσειολόγου και αρχιτέκτονα αποτέλεσε σημαντικό σταθμό κατά την εξέλιξη της συζήτησης, ενώ αναδείχθηκαν πτυχές του σχεδιασμού που κεφαλαιοποιούν τελικά τη σύζευξη της μουσειολογίας με την αρχιτεκτονική μουσείων στον αρχιτεκτονικό περίπατο.

Ο Ησαΐας σχετικά με την αντιμετώπιση των μουσειολόγων σε ένα έργο αναφέρει:

«Διευκολύνονται πάρα πολύ και προτιμούν ένα κτήριο που θα είναι ένα κουτί. Δηλαδή, το ιδανικό του μουσειολόγου είναι ένα κουτί το οποίο να μην έχει παράθυρα και το οποίο θα έχει απλώς διαθέσιμο ένα σύστημα κίνησης. Το κτήριο του Wright²⁴⁰ πρέπει να είναι ο εφιάλτης του μουσειολόγου. Δεν παύει να είναι όμως ένα τοπόσημο».

Στο σημείο αυτό υποστηρίζεται ότι η έννοια του μουσείου ως προϊόν αρχιτεκτονικής, καθιστά απαραίτητη τη νόηση του κτηρίου ως τοπόσημο. Δηλαδή, βάσει των όσων προαναφέρθηκαν στην τρίτη ενότητα, ως ένα κτήριο στο οποίο κεφαλαιοποιούνται συνολικά οι παράμετροι που αντανakλούν τη μνήμη και τις αξίες του πλαισίου στο οποίο εντάσσεται. Συνεχίζοντας, αναδεικνύονται τα όρια αρχιτεκτονικής και μουσειολογίας καθώς και η σημασία που έχει ο αρχιτεκτονικός περίπατος στη συγκεκριμένη σύνθεση,

Ένα κουτί όμως διαφοροποιείται από ένα άλλο:

«πχ. το Νέο Μουσείο των Σάνα, είναι φτιαγμένο για να είναι ένα κουτί, αλλά υπάρχουν διάφορες φυγές προς τα έξω, διάφορα σημεία. Αρκετές φορές σε εκθέσεις το κλείνουν, αλλάζοντας έτσι πλήρως τη λογική του κτηρίου. Διαφοροποιείται η ιδιαιτερότητα που είχε στην αρχική του μορφή».

Για τη σχέση μουσειολογίας και αρχιτεκτονικής ο Ησαΐας τονίζει:

«Μπαίνει ένα θέμα που έχει να κάνει σε κάποιο βαθμό και με τη σημασία της αρχιτεκτονικής. Σίγουρα είναι αναγκαίο να συμβαδίζει ο μουσειολόγος με τον αρχιτέκτονα αλλά

²⁴⁰ Αναφερόμενος στο Guggenheim.

πρέπει να αποφασίσουμε: Δηλαδή θέλουμε να έχουν τα κτήρια αρχιτεκτονική;

Στο συγκεκριμένο όταν ξεκινήσαμε τηρήσαμε απόλυτα τη μουσειολογική μελέτη, με την εξής έννοια: Βοηθούσε σε αυτό το κτήριο, μουσειολογικά, ότι το βασικό έκθεμα ήταν η ίδια η περιοχή, η λίμνη. Συνεπώς, σε επίπεδο σχεδιασμού, η λύση με τον εξώστη και τη σειρά των ανοιγμάτων μέσα από αυτή την πορεία, έβαζε μέσα στο χώρο του μουσείου τη λίμνη και τον περιβάλλοντα χώρο της περιοχής, τα μετέτρεπε. Τα ανοίγματα αυτά, δεν είναι παράθυρα προς τα έξω. Ουσιαστικά αποτελούν προθήκες του εκτιθέμενου εξωτερικού χώρου. Η αρχική σκέψη ήταν αυτή.

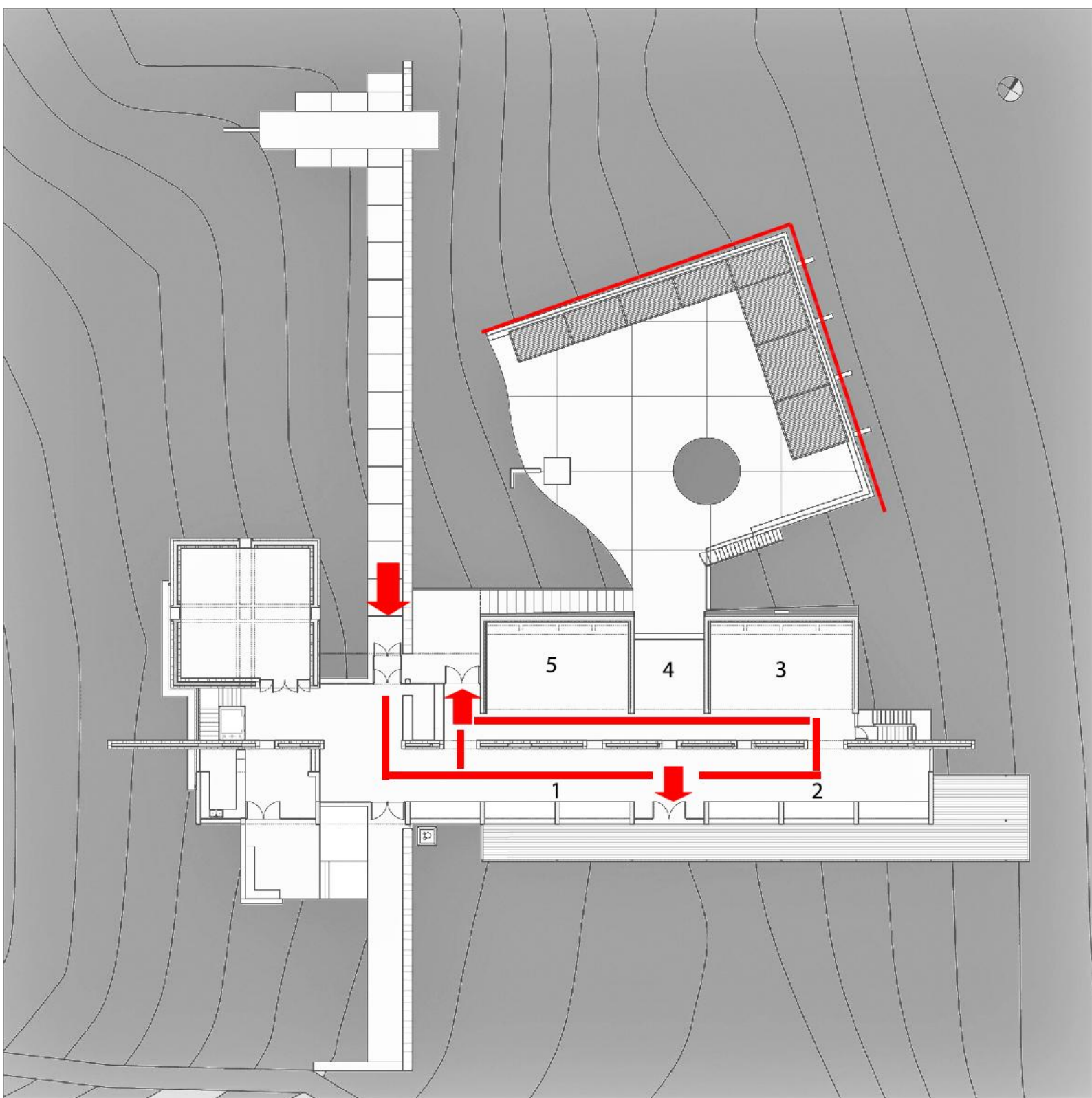
Δηλαδή, επεκτείνοντας, η ιδέα στηριζόταν πάνω στη δημιουργία μιας κίνησης, μιας πορείας, η οποία είναι και η ραχοκοκαλιά αυτού του κτηρίου. Στην πραγματικότητα δεν έχεις κάποια ουσιαστική κατακόρυφη κίνηση εδώ. Στην κάτω στάθμη εντάσσονται οι βοηθητικοί χώροι: αποθήκες, μηχανολογικά, γραφεία, ξενώνες για τους αρχαιολόγους. Οι εκθεσιακοί χώροι βρίσκονται στο ίδιο επίπεδο.

Αυτή η κίνηση είτε έρχεται από την κεντρική πύλη είτε μέσα από τα μονοπάτια. Δημιουργείται ένας σταυρός κινήσεων: αφήνοντας στη δεξιά μεριά, αν έρχεται κανείς από την πύλη, την αίθουσα των πολλαπλών χρήσεων ξεκινά την κυρίως πορεία. Σε αυτή την πρώτη ενότητα υπάρχουν όλα τα εκθέματα που αφορούν την περιοχή, τη Στυμφαλία. Στο σημείο εκείνο υπάρχουν χαμηλότερες προθήκες, ώστε στη συνέχεια να στρίψει κανείς από τον τοίχο και να εισέλθει σε δύο μεγάλες και μία μικρότερη αίθουσα. Οι δύο μεγάλες εκθεσιακές ενότητες αφορούν τα παραδοσιακά επαγγέλματα. Η ιδέα ολοκληρώνεται με το ότι αφού φτάνει κανείς στο τέλος της πορείας, βγαίνει έξω, στην αυλή, η οποία στην πραγματικότητα αποτελεί το υπαίθριο κομμάτι του εκθεσιακού χώρου.

Η μουσειολογική μελέτη πρέπει να υπάρχει από την αρχή αλλά στην πραγματικότητα ο μουσειολόγος θα επανέλθει μετά το πέρας του κτηρίου. Η αρχική μουσειολογική μελέτη στη συγκεκριμένη περίπτωση είχε υποστεί διαφοροποιήσεις μετά την περάτωση του έργου π.χ. η προσομοίωση της λίμνης δεν υπήρχε στην αρχική μουσειολογική μελέτη. Όλη η σύνθεση ήταν στηριγμένη στην πορεία.»

Ο αρχιτεκτονικός περίπατος, λοιπόν, όχι μόνο εντάσσει εν τη γενέση της τη μουσειολογική στόχευση, αλλά δημιουργείται με σκοπό να την αναδείξει. Στη διαδικασία αυτή, μέσω του αρχιτεκτονικού-μουσειακού περιπάτου, παράγονται χωρικές σχέσεις, εσωτερικά κι εξωτερικά του κτηρίου, καθώς και ποιότητες που ως στόχο έχουν τη μεταγραφή του μουσειολογικού μηνύματος. Στο σημείο αυτό, η συζήτηση στρέφεται στη συνεργασία που πρέπει να λάβει χώρα μεταξύ μουσειολόγου και αρχιτέκτονα για την παραγωγή του βέλτιστου αποτελέσματος. Ο αρχιτέκτονας αναφέρει χαρακτηριστικά:

«Ο αρχιτέκτονας δεν μπορεί να καλύψει τη δουλειά του μουσειολόγου. Ωστόσο, πρέπει όλοι να αποφασίζουν μαζί τα πάντα σε όλες τις φάσεις που απαιτούνται. Δεν μπορεί να ξεκινήσει η μελέτη αν δεν υπάρχει καταρχήν σκέψη του μουσειολόγου. Ο αρχιτέκτονας, από την άλλη πλευρά, πρέπει να έχει όλα τα στοιχεία: Τί θέλουμε να εκθέσουμε, ποιος είναι ο χαρακτήρας. Ακόμα κι αν υπάρχει κάποιο τμήμα στο κτήριο, το οποίο ο μουσειολόγος θέλει να μεταλλάσσεται, πρέπει να είναι καθορισμένο από την αρχή, πρέπει δηλαδή από την αρχή της αρχιτεκτονικής μελέτης να μπαίνει σαν απαίτηση. Στο μουσείο της Στυμφαλίας είναι τόσο ισχυρό το περιβάλλον, που η ύπαρξη του εξώστη και των παραθύρων, όπως προαναφέρθηκε, είναι οι προθήκες του περιβάλλοντος χώρου. Για να αναιρεθεί αυτό πρέπει πλέον χτιστούν. Δεν υπήρχαν κακές προθέσεις. Το μουσείο είναι θεματικό, και τα εκθέματα δεν ήταν γνωστά από την αρχή, δηλαδή κι οι μουσειολόγοι βρισκόντουσαν σε μία πορεία αναζήτησης εκθεμάτων όσο λάμβανε χώρα κι η αρχιτεκτονική μελέτη».



5.4.6. Ανακεφαλαιώνοντας. Συμπεράσματα για το Μουσείο Περιβάλλοντος Στυμφαλίας

«Αντιλαμβάνεσαι τη σημασία των σημείων και προσπαθείς να τα αποδείξεις σε επίπεδα συμβολισμών. Δεν έχει γίνει συγκροτημένη προσπάθεια να κάνουμε σημειολογική ανάλυση του μουσείου. Επειδή συνειδητά το έχεις κάνει σχεδιάζοντας, στην περιγραφή αναφέρεις τα σημεία²⁴¹».

Από την προαναφερθείσα συζήτηση, προβάλλονται δύο βασικά ζητήματα: Αφενός τα όρια μεταξύ μουσειολογίας και αρχιτεκτονικής από την οπτική ενός αρχιτέκτονα και αφετέρου ο αρχιτεκτονικός περίπατος ως η σχεδιαστική εκείνη χειρονομία, η οποία ενδυναμώνει τη δομή και παρουσία του κτηρίου, μεταγράφοντας τη βασική μουσειολογική στόχευση.

Αρχικά, παρέχοντας σε λειτουργικό επίπεδο ένα σύστημα σαφούς κυκλοφορίας, οδηγεί τον επισκέπτη στις εκθεσιακές ενότητες. Η πορεία εντός του κελύφους αποτελεί φυσική συνέχεια του περιβάλλοντος και παρέχει μια βιωματική αντίληψη του χώρου, η οποία όμως δημιουργείται με σκοπό την ανάδειξη του κεντρικού μουσειολογικού μηνύματος. Σε δεύτερο επίπεδο ανάγει το κτήριο σε μία οντότητα, έναν ζωντανό οργανισμό που αντανακλά, ως τοπόσημο, ένα αυτοφύες νόημα για το περιεχόμενό του.

Ο ελεύθερος, γραμμικός τοίχος αποτελεί ένα ισχυρό στοιχείο οργάνωσης που ευνοεί τη ρευστότητα της κίνησης²⁴². Τα γραμμικά επιμήκη ανοίγματα²⁴³, ευνοούν την θέαση του περιβάλλοντος χώρου. «Καδράροντας» απόψεις του τοπίου, το εσωτερικό και το εξωτερικό περιβάλλον ενοποιούνται.

Η απελευθέρωση της κεντρικής αυλής του κτηρίου από τη φόρμα επιτυγχάνεται εδώ με την ελαφριά στροφή²⁴⁴. Ταυτόχρονα δημιουργεί μια υπαίθρια εκθεσιακή ενότητα, που παραπέμπει στα υπαίθρια μουσεία και στα οικομουσεία. Ο εξώστης συμβάλλει στην

²⁴¹ Ησαΐας, 2014 (Υλικό συνέντευξης)

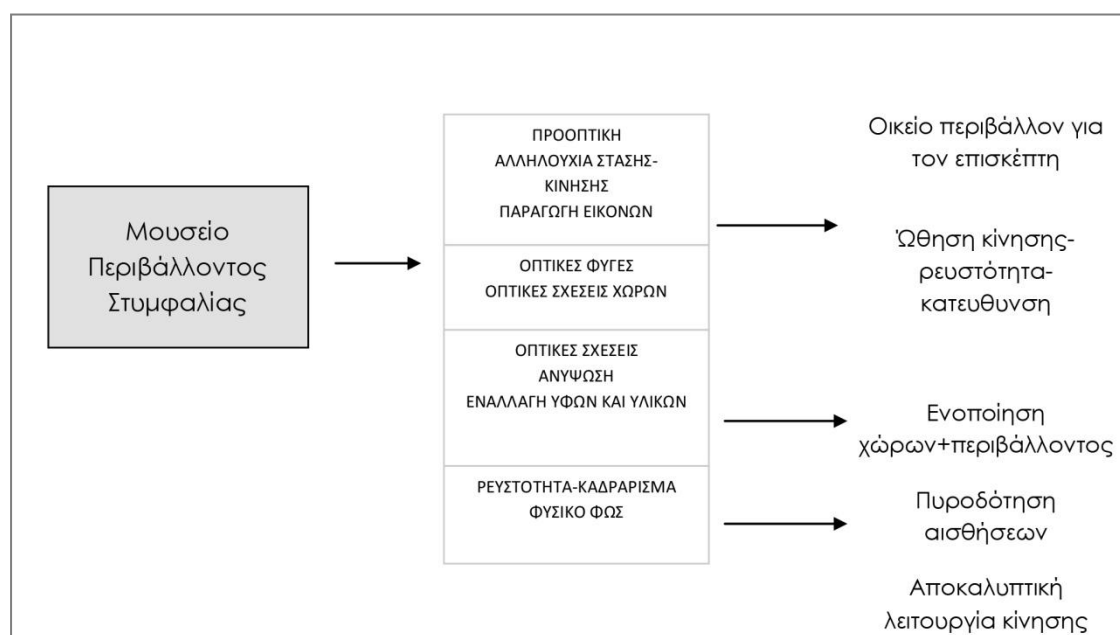
²⁴² Βλ. Barcelona Pavilion

²⁴³ Βλ. Villa Savoye

²⁴⁴ Αντί για την ανύψωση που έχει το ίδιο αποτέλεσμα στη Villa Savoye και στο Barcelona Pavilion.

ανάπτυξη ενός αισθήματος αιώρησης, ενισχύοντας τη σωματικότητα²⁴⁵.

Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι ίσως η επιλογή της τοποθέτησης μιας προσομοίωσης λίμνης, η οποία αποτελεί κι ένα πολύ δυναμικό έκθεμα, στο εσωτερικό, στο συγκεκριμένο μουσείο να μην ήταν άρτια. Η ενότητα που επιτυγχάνεται με το εξωτερικό περιβάλλον, μέσω του αρχιτεκτονικού περιπάτου, δημιουργεί ήδη ισχυρή παρουσία της λίμνης.



Διάγραμμα 5.14:Μερικές ακόμα διαπιστώσεις

5.5.Νέο Μουσείο Ακρόπολης

Η επιλογή αναφοράς στο Νέο Μουσείο Ακρόπολης (εφεξής ΝΜΑ) αποτελεί, ένα αντιπαράδειγμα για αυτή την έρευνα. Στόχος είναι να αναδειχθούν τα αποτελέσματα της υπόστασης του αρχιτεκτονικού περιπάτου μέσα σε ένα σύγχρονο ελληνικό μουσείο, απουσία μουσειολογικού σχεδιασμού. Μέσα από αυτό το ζεύγος αντίθεσης-δυναμικός αρχιτεκτονικός περίπατος και μηδαμινός μουσειολογικός σχεδιασμός- επιχειρείται η ανάδειξη της σημασίας του καθενός ξεχωριστά για τη συμβολή τους μουσειακό θεσμό.

²⁴⁵ Βασική αρχή αρχιτεκτονικού περιπάτου.

5.5.1. Αστικοί μύθοι και πραγματικότητες

Σύμφωνα με το μύθο, ο Κωνσταντίνος Καραμανλής το 1976, μετά από περιήγησή του στην Ακρόπολη και κατά τη διάρκεια συζήτησης που αφορούσε την κατασκευή νέου μουσείου για τη στέγαση των συνεχώς αποκαλυπτόμενων ευρημάτων, υπέδειξε ως καταλληλότερο τον κενό χώρο που σχηματιζόταν μεταξύ του στρατοπέδου Μακρυγιάννη και των ακαλύπτων των κτηρίων που γειτνιάζαν με αυτό. Αυτή η θέση εντυπώθηκε ως η ορθότερη έκτοτε. Προκηρύχθηκαν δύο αρχιτεκτονικοί διαγωνισμοί. Ο πρώτος έγινε το 1976, χωρίς αποτέλεσμα και ο δεύτερος το 1979 - γνωστός ως ο πρώτος μεγάλος πανελλήνιος διαγωνισμός για το Μουσείο της Ακρόπολης. Το πρώτο βραβείο έλαβαν οι αρχιτέκτονες Ι. Λιακατάς και Α. Πεχλιβανίδου-Λιακατά²⁴⁶. Ωστόσο, το ελληνικό κράτος δεν προχώρησε σε υλοποίηση του σχεδίου.

Το ζήτημα για την ανέγερση νέου μουσείου για τη στέγαση των ευρημάτων της Ακρόπολης, επανήλθε το 1989, όταν η Μελίνα Μερκούρη, έθεσε το ζήτημα της επιστροφής των Ελγινείων μαρμάρων²⁴⁷. Η δέσμευσή τους στο Βρετανικό Μουσείο, συνοδευόταν από ισχυρή επιχειρηματολογία, νομικού, ηθικού αλλά και μουσειολογικού περιχομένου²⁴⁸ και έθετε ταυτόχρονα ζητήματα ασφαλούς στέγασης και συντήρησης μιας τέτοιου είδους συλλογής. Ταυτόχρονα, τα Ελγίνεια συμβολίζουν το σύνολο των μη επαναπατρισθέντων πολιτιστικών αγαθών²⁴⁹ που βρίσκονται σε «παγκόσμια²⁵⁰» μουσεία ή συλλογές. Η δημιουργία ενός νέου κτηρίου καθίσταται αναγκαία. Το νέο μουσείο θα έπρεπε να έχει εθνικό χαρακτήρα, εφόσον θα αποτελούσε θεματοφύλακα στο ελληνικό φαντασιακό.

Συνακόλουθα, προκηρύσσεται νέος διαγωνισμός, διεθνούς αυτή τη φορά χαρακτήρα, με στόχο την προσέλκυση γνωστών

²⁴⁶ <http://www.ethnos.gr/article.asp?catid=22733&subid=2&pubid=4484804>

²⁴⁷ Η Μελίνα Μερκούρη, ως Υπουργός Πολιτισμού την περίοδο 1981-1989, έθεσε το ζήτημα της επιστροφής των μαρμάρων του Παρθενώνα, στην Παγκόσμια διάσκεψη της UNESCO, που έλαβε χώρα στο Μεξικό κατά τη χρονική περίοδο 26/7-6/8/1982.
www.culture.gr/6/68/682/g68206.html

²⁴⁸ Στρατή, 2004, 199-201

²⁴⁹ Meryyman, 1985, Law review. Ο Meryyman, ήταν πολέμιος της επιστροφής των Μαρμάρων.

²⁵⁰ Με τον όρο παγκόσμια μουσεία τουλάχιστον με την έννοια που ο όρος είχε τον 19^ο νοούνται τα μουσεία που συγκεντρώνουν στοιχεία της πολιτιστικής κληρονομιάς όλων των λαών. Στρατή, 2004, 206

αρχιτεκτόνων, παγκοσμίου εμβέλειας. Οι Έλληνες αρχιτέκτονες, προβάλλουν ισχυρές αντιδράσεις σε σχέση με την επιλεγμένη περιοχή. Η ύπαρξη του κτηρίου Weiler αποτελούσε ανασταλτικό παράγοντα για την χωροθέτηση του μουσείου στο οικόπεδο της οδού Μακρυγιάννη. Το κτήριο Weiler έχει χαρακτηριστεί κτήριο ιστορικής σημασίας. Άρα, θα έπρεπε να επιλεγεί μια άλλη θέση για το νέο μουσείο²⁵¹.

Το 1989 προκηρύσσεται ο διαγωνισμός, ο οποίος ως πιθανές περιοχές δόμησης του νέου κτηρίου προτείνει εκτός της περιοχής Μακρυγιάννη, την περιοχή της Κοίλης²⁵² καθώς και το οικόπεδο του εστιατορίου Διόνυσος²⁵³. Η λογική της πρότασης χρήσης μίας, δύο ή και των τριών παραπάνω περιοχών προβλημάτισε έντονα τους Έλληνες αρχιτέκτονες, ανησυχία που διαδόθηκε στους αρχιτεκτονικούς κύκλους διεθνώς, δρώντας ανασταλτικά για τη συμμετοχή τους στον εν λόγω διαγωνισμό. Ο διαγωνισμός αυτός είχε άδοξο τέλος²⁵⁴.

Το 2000 έλαβε χώρα κλειστός διαγωνισμός, προσκλήθηκαν επιλεγμένα -διεθνώς καταξιωμένα- αρχιτεκτονικά γραφεία, τα οποία όφειλαν να συνυποβάλλουν πρόταση, με Έλληνα αρχιτέκτονα της επιλογής τους²⁵⁵. Επιλέχθηκαν δώδεκα προτάσεις, στη δεύτερη φάση του διαγωνισμού, εκ των οποίων τελικά υπερίσχυσε η πρόταση του Ελβετού αρχιτέκτονα Μπερνάρ Τσουμί και του ελληνικού γραφείου του Μιχάλη Φωτιάδη.

Βασικές απαιτήσεις του διαγωνισμού ήταν η πρωτοποριακή ενσωμάτωση της ενεργής στο οικόπεδο ανασκαφής, ώστε να αναδειχθούν τα αρχαιολογικά ευρήματα ως μουσειακό έκθεμα. Παράλληλα, απαραίτητη κρίθηκε η χρήση του φυσικού φωτός και η παραγωγή της αίσθησης ανοιχτού περιβάλλοντος, εφόσον τα αρχαία γλυπτά στην αρχαιότητα τοποθετούνταν στην ύπαιθρο. Ταυτόχρονα, έπρεπε να ικανοποιηθεί μια ισορροπία στη σχέση των ήδη υπαρχόντων αρχαίων λειψάνων και του βράχου της Ακρόπολης. Το κτήριο, επιπρόσθετα, θα έπρεπε να συνομιλεί με τον σύγχρονο αστικό ιστό, παρέχοντας τη δυνατότητα στον επισκέπτη να βλέπει συγχρόνως τα αρχιτεκτονικά γλυπτά του Παρθενώνα στο Νέο Μουσείο και τον ίδιο τον Παρθενώνα στην Ακρόπολη. Στο παρελθόν, βέβαια,

²⁵¹ <http://www.ethnos.gr/article.asp?catid=22733&subid=2&pubid=4484804>

²⁵² Περιοχή που πρότειναν οι Έλληνες αρχιτέκτονες.

²⁵³ Το εστιατόριο θα κατεδαφιζόταν σε περίπτωση που υπερίσχυε μια τέτοια πρόταση.

²⁵⁴ Κατόπιν προσφυγής του συλλόγου αρχιτεκτόνων στο συμβούλιο της Επικρατείας ακυρώθηκε, λόγω παρατυπιών σε σχέση με τα ζητούμενα του διαγωνισμού.

²⁵⁵ <http://www.ethnos.gr/article.asp?catid=22733&subid=2&pubid=4484804>

παρουσιάστηκαν προτάσεις που αντιμετώπισαν το θέμα από διαφορετικές ιδεολογικές σκοπιές: προτάσεις που υπογράμμισαν το συμβάν της ρήξης και ανέδειξαν τη βιαιότητα της ιστορίας της Ακρόπολης μέσα από την αρχιτεκτονική έκφραση τους (D. Libeskind και Δ. & Λ. Ποτηρόπουλος) καθώς και προτάσεις που διερεύνησαν τα χθόνια χαρακτηριστικά και τη μυθολογία του τόπου (Χ. Παπούλιας)²⁵⁶.

Ωστόσο, η πρόταση των Τσουμί και Φωτιάδη κρίθηκε ως η πλησιέστερη στις προϋποθέσεις. Η επιλεγείσα θέση του Μουσείου στο οικοδομικό τετράγωνο Μακρυγιάννη έχει κύρια προσπέλαση από τον πεζόδρομο Διονυσίου Αρεοπαγίτου όπως και της στάσης του Μετρό, με βοηθητικές από το διατηρητέο κτήριο Weiler²⁵⁷, τριακόσια μέτρα νοτιοδυτικά του Παρθενώνα²⁵⁸. Η έκταση εσωτερικά του τετραγώνου για την ανέγερση του ΝΜΑ προέκυψε μετά την αναγκαία τήρηση των νομίμων πολεοδομικών αποστάσεων από όλα τα περιβάλλοντα κτίρια (απαλλοτριωτέα ή διατηρητέα), γιατί η κατασκευή πιθανόν να ξεκινούσε πριν την νομική εκδίκαση απαλλοτρίωσης και ελευθέρωσης κάποιων οικοπέδων²⁵⁹. Στην τραπεζοειδή ελεύθερη έκταση που απέμεινε για το ΝΜΑ η προγραμματισμένη Αίθουσα του Παρθενώνα θα άλλαζε άξονα ώστε η ζωφόρος να δέχεται το φως με τον ίδιο τρόπο όπως και όταν πήρε μορφή από την ομάδα του Φειδία.²⁶⁰ (Διάγραμμα 5.15)



Διάγραμμα 5.15: Χωροθέτηση Νέου Μουσείου Ακρόπολης-όψη Οδού Δ.Αρεοπαγίτου

²⁵⁶ Δραγώνας, 2010, 128-130

²⁵⁷ <http://www.greekarchitects.gr/>

²⁵⁸ http://www.theacropolismuseum.gr/sites/default/files/architectural_fact_sheet.pdf

²⁵⁹ Δραγώνας, 2010, 128-130

²⁶⁰ Δραγώνας, 2010, 128-130

5.5.2.Νέο Μουσείο Ακρόπολης - Το Έργο

Από την πρώτη στιγμή ανέκυψαν ζητήματα σχετικά με την ένταξη του κτηρίου στον αστικό ιστό. Τα σημαντικότερα από αυτά, αναφέρονται στη σχέση του Νέου Μουσείου με την πόλη της Αθήνας και με την Ακρόπολη, ο διάλογός του με τη σύγχρονη ελληνική κοινωνία, η ανταπόκριση του εγχειρήματος στον τοπικό και στον παγκόσμιο χαρακτήρα του καθώς και η σχέση του μουσείου, αρχιτεκτονικά, με τους αρχαιολογικούς χώρους που το περιβάλλουν²⁶¹. Σύμφωνα με την αρχιτεκτονική περιγραφή, τρεις είναι οι παράμετροι που συντείνουν στο λιτό σχεδιασμό, στη μαθηματική και εννοιολογική καθαρότητα της αρχαίας Ελλάδας²⁶²: Πρώτον, το φως, γύρω από το οποίο περιστρέφεται η συνολική σύνθεση. Δεύτερον, η διαδρομή του επισκέπτη μέσα στη μουσειακή φόρμα, η οποία γίνεται μέσω ενός αρχιτεκτονικού περιπάτου με πλούσιες χωρικές εμπειρίες. Στόχος είναι η επέκταση του περιπάτου αυτού από τις αρχαιολογικές ανασκαφές στα Μάρμαρα του Παρθενώνα και πίσω στη Ρωμαϊκή περίοδο. Πρόκειται, δηλαδή, για μια διαδρομή μέσα στο χρόνο. Τρίτον, το «τριμερές».

Η χρήση νέων τεχνολογιών και υλικών

Συνθετικά το κτήριο ακολουθεί το επονομαζόμενο *τριμερές* (Εικόνα 5.28). Τρεις όγκοι εξελίσσονται κατακόρυφα, με εναλλαγή σκυροδέματος, μετάλλου²⁶³ και γυαλιού²⁶⁴. Στόχος αυτής της συνθετικής χειρονομίας είναι η επίτευξη μιας αίσθησης εξαϋλωσης του κτηρίου. Το σκυρόδεμα επιλέχθηκε από τον αρχιτέκτονα, λόγω της ιδιότητάς του να απορροφά το φως, σε αντίθεση με τα γλυπτά που εκπέμπουν φως, όπως ο ίδιος ανέφερε χαρακτηριστικά²⁶⁵.

Το γυαλί είναι ιδιαίτερα καθαρό, με χαμηλή περιεκτικότητα σε σίδηρο²⁶⁶. Η αίθουσα του Παρθενώνα είναι επενδεδυμένη με επιφάνειες μαύρης μεταξοτυπίας, ενώ ιδιαίτερη επιτυχία είχε η ηχητική μελέτη του κτηρίου. Στο χώρο της ράμπας,

²⁶¹ Loukaki, 2008, 37

²⁶² www.theacropolismuseum.gr/sites/default/files/architectural_fact_sheet.pdf

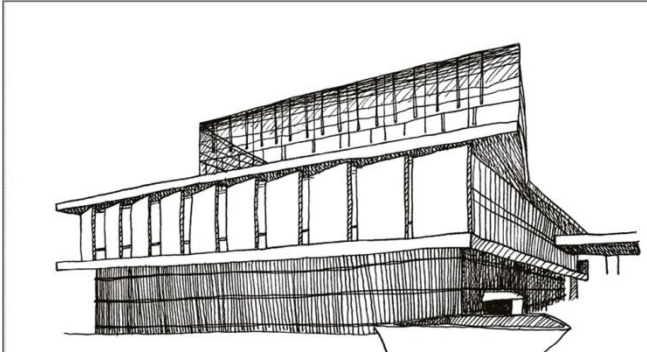
²⁶³ Ατσάλι με επενδύσεις δαπέδου από μάρμαρο.

²⁶⁴ <http://www.ili-ktirio.gr/1A47EF2F.el.aspx>

²⁶⁵ Tshumi, 2011

²⁶⁶ <http://www.ili-ktirio.gr/1A47EF2F.el.aspx>

προκατασκευασμένες επιφάνειες σκυροδέματος με τρύπες, απορροφούν τον ήχο και έτσι αποφεύγεται η ηχορύπανση που προκαλείται από την συγκέντρωση των επισκεπτών²⁶⁷. Η



Εικόνα 5.26. Τρεις όγκοι συνθέτουν το Νέο Μουσείο Ακρόπολης. <http://arxitektones-lepantoarchitects.blogspot.gr/2014/04/5-wwwlifogr.html>



Εικόνα 5.27. Είσοδος από τη Δ.Αρεοπαγίτου.

συνθετική αυτή απόπειρα, επιχειρεί την νοητή μεταφορά του Ιερού βράχου μέσα στον αστικό ιστό. Ευρύτερα, το γενικό σχέδιο του κτηρίου, έχει ως στόχο να δημιουργήσει την εμπειρία της αρχαίας Ακρόπολης²⁶⁸ (Εικόνα 5.29).

5.5.3. Αρχιτεκτονικός Περίπατος στο Νέο Μουσείο Ακρόπολης

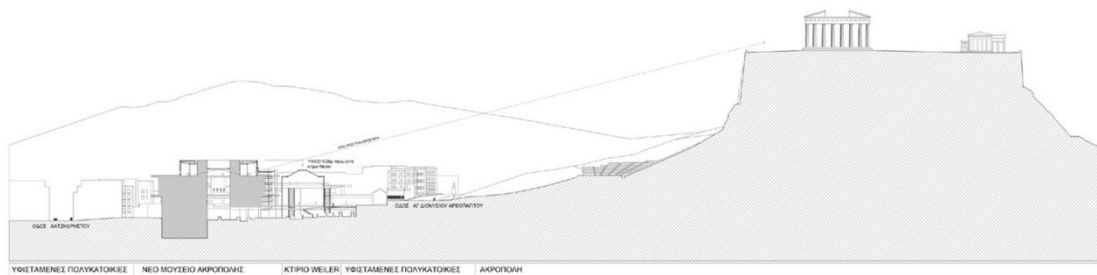
Όπως αναφέρει ο αρχιτέκτονας Π. Δραγώνας,

«Βασική συνθετική ιδέα του νέου μουσείου είναι η δημιουργία ενός αρχιτεκτονικού περιπάτου που έχει ως κορύφωση το θέαμα της Ακρόπολης. Αν ο ανηφορικός περίπατος του Πικιώνη οδηγεί στο ένα άκρο του σε ένα ύψωμα με θέα στην Ακρόπολη και στο άλλο άκρο του στην ίδια την Ακρόπολη, ο αρχιτεκτονικός περίπατος των Τσουμί και Φωτιάδη οδηγεί σε μια υπερυψωμένη αίθουσα που δεν προσφέρει μόνο θέα στην Ακρόπολη αλλά αποτελεί ταυτόχρονα και προσομοίωση του σημαντικότερου οικοδομήματος της: του Παρθενώνα²⁶⁹» (Εικόνα 5.29).

²⁶⁷ <http://www.ili-ktirio.gr/1A47EF2F.el.aspx>

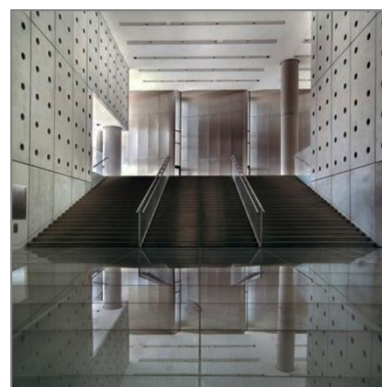
²⁶⁸ Παντερμαλής, 2009, 42

²⁶⁹ Δραγώνας, 2010, 44, 128-130



Εικόνα 5.29: Σύνδεση του ΝΜΑ με τον Ιερό Βράχο. <http://www.greekarchitects.gr/images/news/fvtiades.2a.jpg>

Πιο αναλυτικά, η είσοδος στο μουσείο γίνεται μέσω μιας πλατείας, στην οποία ο επισκέπτης κατεβαίνει από τον οδό Αρεοπαγίτου (Εικόνα 5.29). Στο ισόγειο ξεκινά και η πορεία, μέσω μιας ήπιας ράμπας, η οποία αποτελεί και το όχημα της γραμμικής, στο οριζόντιο επίπεδο, ιστορικής πορείας που εξελίσσεται καθ' ύψος. Η άνοδος αυτής της ράμπας (ράμπα κλιτύων), παραπέμπει στην ανάβαση στην Ακρόπολη²⁷⁰. Τα εκθέματα οργανώνονται παρατακτικά και ανά είδος μέσα στις προθήκες (Εικόνα 5.30).

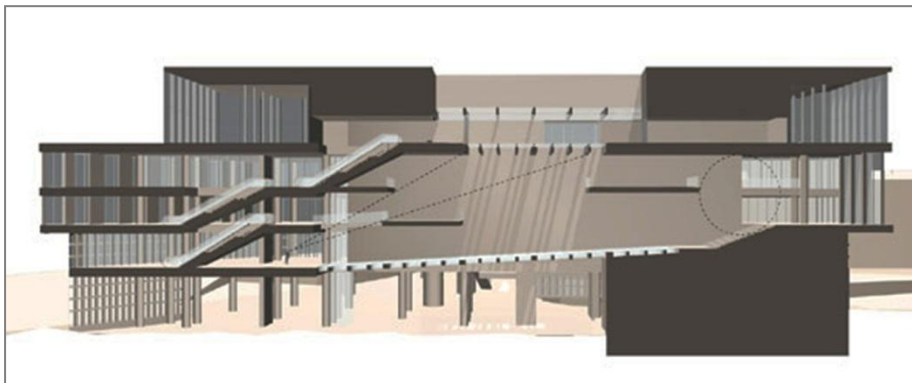


Εικόνα 5.30: Απόψη εισόδου στο ΝΜΑ. <http://www.greekarchitects.gr>

Ο κατακόρυφος πυρήνας της κίνησης γίνεται μέσω κυλιόμενων σκαλών που από τη δεξιά πλευρά ανεβαίνουν ενώ από την αριστερή κατεβαίνουν. Το κλιμακοστάσιο βρίσκεται ανάμεσα στις κυλιόμενες σκάλες και οι ανελκυστήρες στην ακριβώς από πίσω πλευρά.

²⁷⁰ Siapkak and Sjogren, 2013

Σε κάθε επίπεδο ακολουθείται μια ημι-κυκλική πορεία στο οριζόντιο επίπεδο (Εικόνα 5.31).



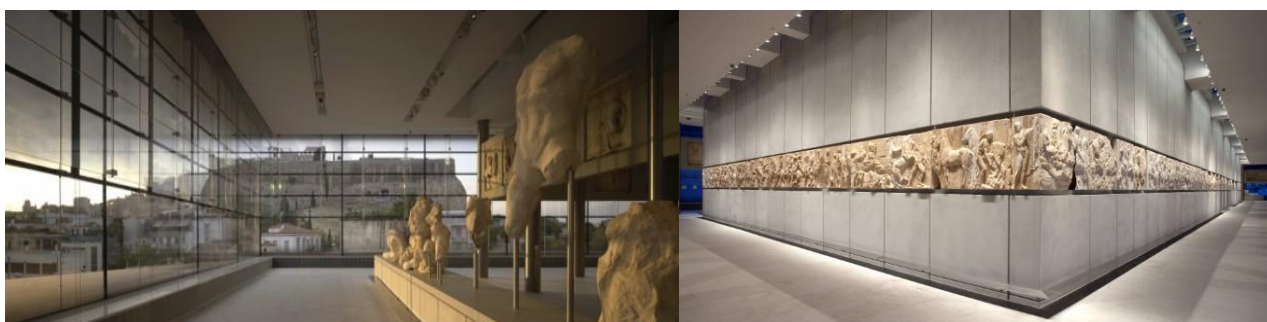
Εικόνα 5.31. Η κατακόρυφη κίνηση στο NMA. Η είσοδος του φυσικού φωτός.
<http://www.greekarchitects.gr>

Περιμετρικά του άξονα της κατακόρυφης κίνησης στο ισόγειο, χωροθετούνται, σύμφωνα με τον κανόνα του ρολογιού, το πωλητήριο, το αναψυκτήριο, η αίθουσα εικονικής πραγματικότητας, η αίθουσα εκπαιδευτικών



Εικόνα 5.32: Ελεύθερη έκθεση αγαλμάτων.
<http://www.in2life.gr/culture/art/article/169058/neo-moyseio-akropolis-fos-sth-skia-toy-parthenona.html>

προγραμμάτων, ο χώρος που φιλοξενεί τις περιοδικές εκθέσεις, ένα ασύγχρονο αμφιθέατρο και το βεστιάριο. Ανεβαίνοντας μέσω της ράμπας, στο πρώτο επίπεδο, ο επισκέπτης συναντά στα αριστερά του την εκθεματική ενότητα που περιλαμβάνει τα ευρήματα της αρχαϊκής περιόδου. Τα εκθέματα έχουν τοποθετηθεί ελεύθερα (Εικόνα 5.32), όπως άλλωστε και σε όλο τον μουσειακό περίπατο. Ολοκληρώνοντας τον κύκλο, ο επισκέπτης, συναντά



Εικόνα 5.32. Το τρίτο επίπεδο του NMA-Συνομιλία με τον Παρθενώνα. <http://www.elculture.gr/exhibitions/all-news/page/7>

εκθέματα που χρονολογούνται μεταξύ 5ου π.Χ. αι.- 5ου μ.Χ. αι. (Διάγραμμα 5.16).

Στο δεύτερο επίπεδο παρεμβάλλεται της περιήγησης, μια αλληλουχία χώρων δημοσίου χαρακτήρα και χρήσεων. Το εστιατόριο, με έναν εξώστη που φαίνεται να αιωρείται, έχει άμεση θέα προς τον Ιερό Βράχο. Στο χώρο αυτό συνυπάρχουν ένα δεύτερο κατάστημα, η αίθουσα επισήμων, βοηθητικοί χώροι (τουαλέτες κ.λπ.) καθώς και μια αίθουσα προβολής.

Το τρίτο επίπεδο είναι αφιερωμένο στον Παρθενώνα. Ο τελευταίος όροφος προσφέρει οπτική 360° προς τον ιερό Βράχο²⁷¹. Άμεση επιδίωξη ήταν η παραγωγή ενός χώρου, προσομοιωμένων διαστάσεων ο οποίος φιλοξενεί το Ζωφόρο, τα γλυπτά του Παρθενώνα, και θεωρητικά συνομιλεί εφόσον βρίσκεται ταυτόχρονα και σε άμεση οπτική επαφή με τον Ιερό Βράχο (Εικόνα 5.33). Μέσα από το ίδιο το μουσείο, ο επισκέπτης αντιλαμβάνεται την έννοια του βράχου, ο οποίος είναι εμφανής μέσα από τα γυάλινα πετάσματα²⁷².

Στο κτήριο έντονη είναι η παρουσία των κολώνων, του ενισχύουν τη σταθερότητα του φέροντα οργανισμού. Ο Τσουμί αναφέρει σχετικά:

*«Κάποιοι θεωρούν έλλειψη σεβασμού την έλλειψη κολώνων δωρικού ρυθμού από τον Παρθενώνα, αλλά δε με ενδιαφέρει η μίμηση του Παρθενώνα. Με ενδιαφέρει να πετύχω έναν μεγάλο βαθμό τελειότητας στο κτήριό μου καθώς και η αφομοίωση της πρώιμης αρχιτεκτονικής του 21 ου αι.»*²⁷³

5.5.4. «Ηχηρές» αποσιωπήσεις

Μουσειολογική μελέτη για το ΝΜΑ δεν επιχειρήθηκε ποτέ σε κανένα στάδιο της αρχιτεκτονικής μελέτης. Τα αντικείμενα της έκθεσης ήταν, βέβαια, γνωστά κατά την εκπόνηση της αρχιτεκτονικής μελέτης, αλλά όχι ως στοιχεία ενός συγκεκριμένου μουσειολογικού σκεπτικού²⁷⁴.

Στο σημείο αυτό παρουσιάζεται μια αντίφαση εφόσον το μουσείο είναι ευρέως αντιληπτό στα πλαίσια της ελληνικής

²⁷¹http://www.theacropolismuseum.gr/sites/default/files/architectural_fact_sheet.pdf

²⁷² McGregor, 2014, 38

²⁷³ Vitelli και Colwell Chanthaphonh, 2006, 195

²⁷⁴ Καλαμαρά, 2011

αρχιτεκτονικής κουλτούρας ως ένα είδος ενδιάμεσου, που εγκαθιδρύει μια σχέση τριών πόλων μεταξύ του εαυτού του, της Ακρόπολης και της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας και συνακόλουθα πρέπει να εξερευνήσει τις φυσικές αλλά και ψυχολογικές -ισότιμα- διαστάσεις του χώρου γύρω από την Ακρόπολη²⁷⁵. Ταυτόχρονα έχει και παγκόσμιο χαρακτήρα, ο οποίος καλεί το έργο αυτό να επικοινωνήσει και με άλλες πολιτισμικές ομάδες. Το μουσείο, όμως, δεν προορίζεται τελικά ως χώρος προβληματισμού αλλά ως χώρος λατρείας και εθνικής ανάταξης²⁷⁶.

Οι επισκέπτες στέκουν με θαυμασμό μπροστά σε έργα που έχουν μάθει να θεωρούν αριστουργήματα, χωρίς να κατανοούν ακριβώς το γιατί²⁷⁷, εφόσον η έκθεση βασίζεται στην αντίληψη ότι τα έργα μιλούν από μόνα τους²⁷⁸. Η πανοραμική οπτική που προσφέρει ο χώρος ανάγει σε φόντο των εκθεμάτων, εκτός από την άβολη υφή και το χρώμα του μπετόν, του φέροντα οργανισμού, ακόμα και την ίδια την οροφή (Εικόνα 5.33)²⁷⁹.



Εικόνα 5.33: Η έκθεση των γλυπτών, με φόντο το μπετόν.
<http://www.iefimerida.gr/news/128725>

²⁷⁵ Loukaki, 2008, 288

²⁷⁶ Γκαζή, 2011

²⁷⁷ Γκαζή, 2011

²⁷⁸ Γκαζή, 2011

²⁷⁸ Τουρνικιώτης, 2011

²⁷⁷ Τζώνος, 2011

Αν και, κατά τον Τουρνικιώτη, το εγχείρημα του Νέου Μουσείου, υπήρξε επιτυχημένο ως προς τη σύνδεσή του με την περιοχή στην οποία εντάσσεται ως χώρος μνήμης²⁸⁰, η έκθεση έχει αποκλειστικά



Εικόνα 5.34: Τρόπος παρουσίασης Καρυάτιδων .
<http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=275710>

αρχαιολογική ματιά σε όλο της το φάσμα, με αποτέλεσμα να μη λαμβάνει υπόψη της τη ματιά του επισκέπτη. Σύμφωνα με τον Hodder²⁸¹, τα αντικείμενα δεν είναι σύνθετες ολότητες που τις χειρίζονται οι άνθρωποι, συνεπώς η βιογραφία τους , ακόμα κι αν πρέπει να ερμηνευτούν μέσα σε ένα νέο επικοινωνιακό πλαίσιο, είναι σημαντική και οφείλει να αποσαφηνίζεται²⁸². Φαίνεται, όμως, ότι πολλά στοιχεία να θεωρούνται δεδομένα, όπως, για παράδειγμα, το πώς συμβάλλει το φως στο πλάσιμο των επιφανειών των γλυπτών²⁸³. Αντίστοιχο παράδειγμα αποτελεί, ο τρόπος έκθεσης των Καρυάτιδων (Εικόνα 5.34), οι οποίες είναι τοποθετημένες σε πρόβολο, αφαιρώντας έτσι από τον επισκέπτη τη δυνατότητα να αντιληφθεί πως αποτελούν επί της ουσίας φέρουσες κατασκευές²⁸⁴. Ο επισκέπτης αναμένει να δει περισσότερα για το ρόλο των αντικειμένων στην κοινωνία που τα δημιούργησε-όπου ήταν λατρευτικά είδωλα, αλλά και άψυχοι φορείς, έμψυχης όμως ενέργειας²⁸⁵.

Αποκλείονται χρονικές περίοδοι, που συμβάλλουν στην κατανόηση της συνέχειας, σχετικά με τη σημασία του Παρθενώνα στο ελληνικό φαντασιακό καθώς και η ιστορικές φάσεις, οι οποίες έχουν ασκήσει επιρροές τόσο κατασκευαστικά στην Ακρόπολη όσο και ψυχολογικά τη συνείδηση της ελληνικής κοινωνίας σε σχέση με αυτό(πχ αθηναϊκή δημοκρατία, ισλαμική περίοδος).

²⁸¹ Hodder, 1982

²⁸² Σκαλτσά, 2011

²⁸³ Γκαζή, 2011

²⁸⁴ Τζάκου, Από υλικό συνέντευξης

²⁸⁵ Πλάντζος, 2011

Στην ίδια κατεύθυνση συντείνει και το εξειδικευμένο λεξιλόγιο στα κείμενα που συνοδεύουν τα εκθέματα. Η σήμανση απουσιάζει αισθητά, με σκοπό την αποφυγή της οπτικής όχλησης²⁸⁶, ενώ τα επεξηγηματικά κείμενα περιορίζονται για τον ίδιο λόγο στο ελάχιστο. Η πληροφορία παρέχεται με οπτικό και περιγραφικό τρόπο²⁸⁷ με αποτέλεσμα να περιορίζεται η επικοινωνιακή της διάσταση. Η πληροφόρηση είναι αποσπασματική, διαφορετικής ποιότητας κάθε φορά²⁸⁸ (Εικόνα 5.35).



Εικόνα 5.35: Η παρατακτική έκθεση των αντικειμένων.
<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=174734&page=58>

Παράλληλα, ανασταλτικά στην πρόσληψη λειτουργεί και η έλλειψη ρυθμού στην επανάληψη της πληροφορίας. Ενδεικτικά, αναφέρεται η βιντεοπροβολή, στην είσοδο της αίθουσας του Παρθενώνα. Μέσω του βίντεο παρέχονται σημαντικές πληροφορίες για την αλληλουχία των παραστάσεων της ζωφόρου, οι οποίες όμως απουσιάζουν από τον κυρίως εκθεσιακό χώρο²⁸⁹.

5.5.5. Non finito

Το ΝΜΑ δεν φαίνεται να πραγματώνει την έννοια του μουσειακού θεσμού όπως αναλύθηκε στις προηγούμενες ενότητες, ούτε το χαρακτήρα «του νεωτερικού μουσείου εν τη γενέση του, βάσει του οποίου το μουσείο προωθεί την καθολική γνώση και αποτελεί σταθερό σημείο ιδεολογικής μεταφοράς²⁹⁰». Αν και η αρχιτεκτονική αξία και αρτιότητά του- ως κτηρίου- είναι τελικά μια πραγματικότητα, η μελέτη του αφήνει μια αίσθηση του ανολοκλήρωτου, μια αίσθηση non finito²⁹¹ αναφορικά με το μουσειακό θεσμό.

²⁸⁶ Γκαζή, 2011

²⁸⁷ Καλαμαρά, 2011

²⁸⁸ Καλαμαρά, 2011

²⁸⁹ Γκαζή, 2011

²⁹⁰ Κωτσάκης, 2011

²⁹¹ Φατούρος, 2003

Αν και το Μουσείο αποτελεί αποδεδειγμένα τοπόσημο για την περιοχή στην οποία εντάσσεται, μετουσιώνοντας τη μνήμη του τόπου σε κάποιο βαθμό τουλάχιστον, ο αρχιτεκτονικός περίπατος περιορίζεται στη μεταγραφή, κυρίως ιστορικών, για την αρχιτεκτονική, μηνυμάτων²⁹². Η χειρονομία αυτή, δεν είναι σε όλους αντιληπτή. Αν και οι αρχιτεκτονικές χειρονομίες ως προς την κίνηση, φαίνεται να ακολουθούν τις αρχές του αρχιτεκτονικού περιπάτου του Le Corbusier, η απουσία μιας μουσειολογικής κατεύθυνσης, αποπροσανατολίζει τελικά και τον ίδιο το μουσειακό περίπατο, αφήνοντας το κτήριο «μόνο», να «είναι ο αέρας που αναπνέουμε όταν τα κτήρια πια έχουν φτάσει στη ριζική τους μοναξιά²⁹³».

²⁹² Περίπατος Πικιώνη.

²⁹³ Moneo, 1978, 13

6. Εν είδει συμπεράσματος

Στην πορεία της έρευνας επιχειρήθηκε η αποσαφήνιση του όρου «μουσειολογία», μέσα από την ανάλυση της μετάπλασης του μουσειακού θεσμού, μέσα στο χρόνο. Μέσω της εξέλιξης της συλλεκτικής δραστηριότητας αναδείχθηκε και ο μετασχηματισμός των μεθόδων διαχείρισης, οργάνωσης και ερμηνείας των συλλογών, για να οδηγηθεί τελικά το νεωτερικό και μετανεωτερικό μουσείο, σε μηχανισμό γεννήτριας ιδεολογιών και παραγωγής καθολικής γνώσης.

Παράλληλα, διερευνήθηκε η σχέση του αρχιτεκτονικού και του μουσειολογικού αντικειμένου, που υπήρχε σε λανθάνουσα μορφή εξαρχής. Αποδείχθηκε πως ο Διαφωτισμός αποτέλεσε κομβικό σημείο για τις δύο επιστήμες: Για τη μουσειολογία αποτέλεσε αφετηρία ανάπτυξης ενώ για την αρχιτεκτονική τοποθέτησε τις βάσεις για την εξέλιξη του σχεδιασμού από αισθητικό σε ανθρωποκεντρικό. Ο ανθρωποκεντρικός χαρακτήρας του σχεδιασμού εντοπίστηκε , μέσω της αναδρομής στη θεωρία της αρχιτεκτονικής, στο μοντέρνο κίνημα και πιο συγκεκριμένα στο εύρημα του αρχιτεκτονικού περιπάτου. Ο αρχιτεκτονικός περίπατος ,ως κίνηση στο χώρο, διακρίθηκε μέσω πέντε παραδειγμάτων. Εξήχθησαν, ως αποτέλεσμα, οι ποιότητες που παράγει και οι κοινωνικές προεκτάσεις που προκαλεί ως αρχιτεκτονική χειρονομία.

Ακολούθησε η μελέτη πέντε περιπτώσεων κτηρίων μουσείων, που βρίσκονται στον ελληνικό χώρο. Επιχειρήθηκε η ανάδειξη των τρόπων μέσω των οποίων ο αρχιτεκτονικός περίπατος λειτουργεί επικουρικά στο μουσειολογικό σχεδιασμό του σύγχρονου ελληνικού μουσείου. Προέκυψε ότι ο αρχιτεκτονικός περίπατος ενδυναμώνει το μουσειολογικό σχεδιασμό και μάλιστα στις περιπτώσεις υφιστάμενων κτηρίων ταυτίζεται με την μουσειολογική πορεία(BΦΜ,BXM). Στις περιπτώσεις αυτές, η εξέλιξή του συναντά αστοχίες. Είτε διασπάται είτε πρέπει να ενταχθεί ,εξαρχής, σε ένα αυστηρό και περιοριστικό δομικό πλαίσιο , απαιτώντας πρόσθετα στοιχεία για τη διασφάλιση της ροής του. Στον αντίποδα, ένας δυναμικός αρχιτεκτονικός περίπατος, ανάγει σε τοπόσημο το κτήριο του μουσείου και περιορίζει την ανάπτυξη ενός πιο σύνθετου μουσειολογικού σχεδιασμού(ίσως και την παραγωγή

περισσότερων ερμηνειών για τα εκθέματα), όπως για παράδειγμα στο Μουσείο Περιβάλλοντος Στυμφαλίας και στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης.

Παράλληλα, αναδεικνύεται μια εγγενής σύγκρουση μεταξύ του πεδίου της αρχιτεκτονικής και του πεδίου της μουσειολογίας, η άμβλυνση της οποίας κρίνεται απαραίτητη. Η σύγκρουση αυτή οφείλεται, είτε στον ετεροχρονισμό των δύο μελετών (αρχιτεκτονικής και μουσειολογικής) είτε στην έλλειψη σαφών ορίων μεταξύ των δύο πεδίων.

Όπως προέκυψε, άλλωστε, ο αρχιτέκτονας δεν μπορεί σε καμία περίπτωση να υποκαταστήσει έναν μουσειολόγο, εφόσον μεταγράφει τα νοήματα που ορίζονται από τη μουσειολογική μελέτη. Η μουσειολογική μελέτη, παράγει τα νοήματα αυτά, ως απόρροια ζητημάτων επιλογής των αντικειμένων. Βασικός γνώμονας είναι ανάγκες διαχείρισης και προφύλαξης της εκάστοτε συλλογής και βασικά η επιδιωκόμενη ερμηνεία του εκθέματος, με κριτήρια το νέο επικοινωνιακό πλαίσιο στο οποίο καλείται να αναδειχθεί αλλά και την ίδια του την ιστορία. Τελικός στόχος είναι η ανάπτυξη του βέλτιστου πλαισίου συνομιλίας μεταξύ επισκέπτη και αντικειμένου, ώστε να προαχθεί καθολική, δια βίου γνώση.

Τα εξαχθέντα αποτελέσματα, εμπνέουν έναν έντονο προβληματισμό σχετικά με το κατά πόσον η εξομάλυνση αυτή μπορεί πρακτικά να είναι εφικτή. Ωστόσο, επειδή «ζούμε σε έναν κόσμο που δομείται όλο και περισσότερο από πληροφορίες και όλο και λιγότερο από νόημα²⁹⁴», ο στόχος αυτής της έρευνας ήταν περισσότερο η εμφάνιση σε μια εγγενή συσχέτιση των δύο πεδίων, ως απόρροια μιας συνειρμικής και διαισθητικής διαδικασίας λανθανουσών -αρχικά -συνδέσεων, παρά η εξαγωγή δογματικών συμπερασμάτων.

²⁹⁴ Baudrillard, 1981, 79

7.Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση:

Αλτουσέρ,Λ. 1999, *Θέσεις*,μτφρ.Γιαταγάνας Ξενοφων,Αθήνα,Θεμέλιο

Βάρναλης,Κ.2003, «*Το φώς που καίει*», Αθήνα,Κέδρος

Βιτρούβιος, Τόμος 1, *Περί Αρχιτεκτονικής*, μτφρ. Λέφας Π., Πλέθρον

Βιτρούβιος, Τόμος 2, *Περί Αρχιτεκτονικής* ,μτφρ. Λέφας Π., Πλέθρον

Beardsley,M.1989, *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*, μτφρ. Κούρτοβικ Δ.,Αθήνα,Νεφέλη

Black, Gr. 2009, *Το Ελκυστικό Μουσείο – Μουσεία και Επισκέπτες*, Αθήνα, Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς,

Γκαζή, Α. 1999, «Από τις Μούσες στο Μουσείο. Η ιστορία ενός θεσμού δια μέσου των αιώνων», *Αρχαιολογία και Τέχνες*, 70, 39-46

Γκαζή,Α. 2011,«*Το αυτάρεσκο βλέμμα του Μουσείου*»,εκδήλωση :Το Μουσείο της Ακρόπολης: Ιδεολογία, Μουσειολογία, Αρχιτεκτονική
(<http://www.blod.gr/lectures/Pages/viewlecture.aspx?LectureID=77>)

Δερμιτζάκη ,Κ. 2013, *Κώδικες Ηθικής Δεοντολογίας και Μουσεία*, Το Μουσείο, 3, 5

Δραγώνας ,Π. 2010, «*Μετά (την) Ακρόπολη*», *Αρχιτεκτονικά Θέματα* ,44 ,128-130

Καλαμαρά,Π.2011, «*Η μόνιμη έκθεση του Νέου Μουσείου Ακρόπολης.Ένα σημαίνον γεγονός*», εκδήλωση :Το Μουσείο της Ακρόπολης: Ιδεολογία, Μουσειολογία, Αρχιτεκτονική

(<http://www.blod.gr/lectures/Pages/viewlecture.aspx?LectureID=62>)

Καλογήρου, Ν.2000, *Ελληνική Σύγχρονη Αρχιτεκτονική. Δημόσια Αρχιτεκτονική, Θεσσαλονίκη, Μαλλιάρης*

Καταστατικό *The American Association of Museums*, 1973, vol. VII, 115

Κρίσταλ,Ντ. ΚαιΖαφειρόπουλος,Γ.1992,*Λεξικό.ΥδριαCambridge,Ήλιος,Αθήνα*, Εκδόσεις Τέσσερα Έψιλον

Κουτσουδάκη,Ε. και Φλώρου,Μ.2014 , *Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου στην Τεχνόπολη του Δήμου Αθηναίων*, Τετράδια Μουσειολογίας, 9

Κωστάντιος Δ., 2004 , *Βυζαντινό και χριστιανικό μουσείο μεταμορφώσεις, Θωράκιον στη μνημη του Παύλου Λαζαρίδη*, Αθήνα, Ανάτυπο

Λεάνδρος, Ν. 2012, *Οικονομική Κρίση και Σύγχρονη Ανάπτυξη. Η Οπτική της Πολιτικής Οικονομίας*, Αθήνα, Διόνικος

Μπούνια, Α. και Νικονάνου, Ν. και Οικονόμου, Μ. 2008, *Η τεχνολογία στην Υπηρεσία της Πολιτισμικής Κληρονομιάς-Διαχείριση, Εκπαίδευση, Επικοινωνία*, Αθήνα, Ίδρυμα Ι.Φ. Κωστοπούλου

Μπούνια, Α. 1999, *Συλλογές και Συλλέκτες στην Αρχαία Ρώμη: 1ος αι. π.Χ.- 1ος αι. μ. Χ.*, *Αρχαιολογία και Τέχνες*, 73, 41-53

Μούλιου, Μ. , Μπούνια, Α. 1999, «Μουσειολογία: Ιστορία, Θεωρία, Πρακτική», *Αρχαιολογία και Τέχνες*, 73, 40

Νάκου, Ε. 2002, *Το επιστημολογικό υπόβαθρο της σχέσης μουσείου, εκπαίδευσης και ιστορίας*, επιμ. Κόκκινος Γεώργιος και Αλεξάκη Ευγενία, *Διεπιστημονικές προσεγγίσεις στη μουσειακή αγωγή*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 115-128

Οικονόμου, Μ., 2003, *Μουσείο: Αποθήκη ή ζωντανός οργανισμός;*, Αθήνα, Κριτική

Ορφανίδη, Λ. 2003, *Εισαγωγή στη Μουσειολογία*, Ρόδος, Εκδόσεις Πανεπιστημίου Αιγαίου

Pearce, S. (1992), 2002, *Μουσεία , Αντικείμενα και Συλλογές*, επιμ. Γυιόκα Λία, Θεσσαλονίκη, Βάνιας

Παντερμαλής, Δ. 2009, *Acropolis Museum. A short guide*, Αθήνα, Ο.Α.Ν.Μ.Α.

Πλάντζος, Κ. 2011, *Il n'y a pas de hors texte. Το μουσείο Ακρόπολης και τα απόνερα του ιδεαλισμού*, Τετράδια Μουσειολογίας, 7

Σκαλτσά, Μ. 2011, *Έκθεση και νοήματα. Έκθεση και νόημα*
(<http://www.blod.gr/lectures/Pages/viewlecture.aspx?LectureID=152>)

Σταυρίδης, Στ. 1990, *Η συμβολική σχέση με το χώρο*, Αθήνα, Κάλβος
Συλλογικό Έργο, 2009, *Η διεκδίκηση της Υπαίθρου*, επιμ. Μανωλίδης Κ.
Καναρέλης Θ., Αθήνα, Ίνδικτος Συλλογικό Έργο, 2007, *Έρευνα. Αρχιτεκτονική*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια

Συλλογικό έργο, 1989, *New Museology, Reaktion books*, London, Peter Vergo,
Κανονισμός Σπουδών Αρχιτεκτόνων Μηχανικών Πανεπιστημίου Πατρών Έτος 2004-2005

- Τερζόγλου, Ν., *Ιδεολογικές αρχές και λογικές προϋποθέσεις συγκρότησης του μουσειακού χώρου*, Σύγχρονα θέματα, 115,61-67
- Τζάκου,Α. 2014, *Μουσειογραφία και αρχιτεκτονική μουσείων .Ένας διάλογος*,Μουσείο,8,92-98
- Τζιαφέρη ,Σ.2005, Το σύγχρονο μουσείο στην ελληνική εκπαίδευση μέσα από το παράδειγμα των εκπαιδευτικών προγραμμάτων , Θεσσαλονίκη , Αφοί Κυριακίδη
- Τζώνος, Π. 2007, *Μουσείο και Νεωτερικότητα*, Αθήνα, Παπασωτηρίου
- Τζώνος, Π. 1985, *Τέσσερα συστήματα αξιών στη θεωρία της Συγχρονης αρχιτεκτονικής*, Θεσσαλονίκη, Ζήτη
- Τζώνος, Π. 1996, *Αρχιτεκτονικός Σχεδιασμός.Τί είναι αυτό;*, Αθήνα, Παπασωτηρίου
- Τζώνος, Π. 2002, *Επιστήμη και Σχεδιασμός*, Αθήνα, Παπασωτηρίου
- Τζώνος,Π.2011, «*Μουσείο της Ακρόπολης και μουσειακό βίωμα*», εκδήλωση :Το Μουσείο της Ακρόπολης: Ιδεολογία, Μουσειολογία, Αρχιτεκτονική
- Τζώρτζη, Κ. 2012, *Η χωρική αρχιτεκτονική των μουσείων*, Αθήνα, Καλειδοσκόπιο
- Τουρνικιώτης,Π.2011, *Το εγχείρημα του κενού*, εκδήλωση :Το Μουσείο της Ακρόπολης: Ιδεολογία, Μουσειολογία, Αρχιτεκτονική,
(<http://www.blod.gr/lectures/Pages/viewlecture.aspx?LectureID=61>)
- Φατούρος Δ.2003, *Η επιμονή της Αρχιτεκτονικής*, Αθήνα, Καστανιώτης

Ξενόγλωσση:

- Alexander ,E. and Alexander,M. 2008, *Museums in Motion: An Introduction to the History and Functions of Museums*, United Kingdom,AltaMira Press
- Barrett, J. 2011, *Museums and the public sphere*, UK ,Blackwell Publishing
- Baudrillard,J.1981, *Simulacra and simulation*,Paris, Galilee
- Betsky,A. 2002, *Landscapers:Building with the land*,London,Thames and Hudson
- Bechtel, R. 1967,Human movement and architecture , 53-56

- Boesiger, W. ,1990,VOL.1, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Ouvre complete* , Birkhäuser
- Boesiger, W.1990 Le Corbusier VOL.2, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Ouvre complete*, Birkhäuser
- Collins, P.1998, *Changing Ideals in Modern Architecture, 1750-1950*», Canada, McGill University Press
- Debord, G.2000, *Η κοινωνία του θεάματος*, μτφρ.Σύλβια, Διεθνής Βιβλιοθήκη
- Etlin, R.1994, *Frank Lloyd Wright and Le Corbusier: The Romantic Legacy*, Manchester, Manchester University Press
- Evans, R. 1997 ,*Mies van der Rohe's Paradoxical Symmetries, In Translations from Drawing to Building*», Cambridge, MIT Press
- Evers, B. and Thoenes, C.2011, *Architectural Theory: From the Renaissance to the Present : 89 Essays on 117 on 117 Treatises* ,USA, Taschen America
- Frampton, K. and Schezen, R. 2002, *Le Corbusier: Architect of the Twentieth Century*, New York, H.N. Abrams
- Hodder, I.,1982, *Symbols in Action: Ethnoarchaeological Studies of Material Culture*, Great Britain, Cambridge University Press
- Hooper-Greenhill, E. 2006, *Το μουσείο και οι πρόδρομοί του* ,Αθήνα, Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς
- Jackson, J.B.1980, *The necessity for ruins*, Amherst, The University of Massachusetts Press
- Kanekar, A. 2002, *Diagram and Metaphor in Design: The divine Comedy as a spatial Model*, Philosophic
- Le Corbusier 1923 , *Toward an Architecture Texts and documents*, μτφρ. John Goodman Frances Lincoln, 2008
- Loukaki, A. 2008, *Living Ruins, Value Conflicts*, London, Ashgate

- MacArthur, J. 2007, *The Picturesque: Architecture, Disgust and Other Irregularities*, London, Routledge
- McLeod, S. 2005, *Reshaping Museum Space: Architecture, Design, Exhibitions*, London and New York, Routledge
- McCormick, T. 1999, *Architecture as ruins*, Dublin, Publisher William L. Bauhan
- McGregor, J. 2014, *Athens*, United States of America, Library of Congress cataloging in publication data
- Moneo, R. 1978, *On typology*, Opositions, The MIT Press, 13
- Pearce, S. and Bounia, A., 2000, *The collector's voice: Volume 1. Ancient voices*, Hampshire, Ashgate Publishing
- Pevsner, N. 1976, *A History of building Types*, Princeton, Princeton University Press
- Pearce, S. and Flanders, R. 2002, *The Collector's Voice: Volume 3 Imperial Voices*, Hampshire, Ashgate Publishing
- Pearce, S. 1994, *Objects as meanings; or narrating the past*, London, Routledge, London, 19-29
- Reynolds, B. 1980, *MuWop 1. Museological Working Papers*, Stockholm Sweden, ICOM
- Siapakas, J. and Sjogren, L. 2013, *Displaying the Ideals of Antiquity: The Petrified Gaze*, London and New York, Routledge
- Shumacher P. 1996, *The Architecture of movement*, 14-15
- Varine, H. 1976, *Le musée moderne: conditions et problèmes d'une renovation*, Museum International (edition Francaise), 28, 127-144
- Vergo, P. 1999, *Επανεξετάζοντας τη Νέα Μουσειολογία, Αρχαιολογία και Τέχνες*, 70, 39-46
- Tschumi, B. 1996, *Architecture and Disjunction*, Cambridge Massachusetts, The MIT Press
- Vitelli, K. και Colwell- Chanthaphonh, P. 2006, *Archaeological Ethics*, second edition, Oxford, AltaMira Press

Weiermair, K. και Mathies, C., 2004, *The Tourism and Leisure Industry: Shaping the Future*, New York, Haworth Hospitality Press

Ιστοσελίδες:

<http://www.vam.ac.uk/> (2-2-2014)

<http://icom.museum/> (2-2-2014)

<http://www.questia.com/library/100067337/culture-a-critical-review-of-concepts-and-definitions> (2-2-2014)

<http://www.ashmolean.org/> (5-2-2014)

http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%92%CF%81%CE%B5%CF%84%CE%B1%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CF%8C_%CE%9C%CE%B5%CF%85%CF%83%CE%B5%CE%AF%CE%BF (8-2-2014)

http://www.mimoa.eu/projects/France/Paris/Villa_la_Roche (29-3-2014)

<http://www.archdaily.com/109135/ad-classics-barcelona-pavilion-mies-van-der-rohe/> (30-03-2014)

http://www.byzantinemuseum.gr/el/museum/villa_ilissia/ (22-4-2014)

http://www.byzantinemuseum.gr/el/museum/villa_ilissia/

http://www.byzantinemuseum.gr/el/permanentexhibition/ancient_world_to_Byzantium/old_forms-new_symbols/

http://www.byzantinemuseum.gr/el/permanentexhibition/byzantine_world/Byzantine_Attica/ (20-4-2014)

http://www.byzantinemuseum.gr/el/permanentexhibition/intellectualartistic_activity/20-4-2014 (11-4-2014)

http://mbp.gr/html/gr/mo_paleoxr2.htm (11-4-2014)

http://mbp.gr/html/gr/mo_mesovys3.htm (11-4-2014)

<http://www.piop.gr/MuseumNetwork/MouseioPeriballontosStymfalias/ToMouseio.aspx>(11-4-2014)

<http://triantafylloug.blogspot.gr/2011/02/30.html>(10-4-2014)

<http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=335624>(10-4-2014)

<http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=335624>(8-4-2014)

<http://arxitektones-lepantoarchitects.blogspot.gr/2014/04/5-wwwlifogr.html>(10-4-2014)

<http://www.ethnos.gr/article.asp?catid=22733&subid=2&pubid=4484804>(7-4-2014)

http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9C%CE%BF%CF%85%CF%83%CE%B5%CE%AF%CE%BF_%CE%91%CE%BA%CF%81%CF%8C%CF%80%CE%BF%CE%BB%CE%B7%CF%82(8-4-2014)

<http://www.astynet.gr/static.php?c=5> (1-6-2014)

http://www.theacropolismuseum.gr/sites/default/files/architectural_fact_sheet.pdf(1-6-2014)

<http://www.archisearch.gr/article/258/georgios-a--panetsos--on-uncertainty-ethics-and-architectural-curricula-.htm>(1-6-2014)

http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Codes/code_ethics2013_eng.pdf(1-6-2014)

http://archives.icom.museum/pdf/E_news2004/p3_2004-2.pdf(1-6-2014)

www.culture.gr/6/68/682/g682o6.html (1-6-2014)

<http://elladitsamas.blogspot.gr/2010/06/m.html#.U5MM3XZHJIo> (1-6-2014)

<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=174734&page=58>(1-6-2014)

<http://www.in2life.gr/culture/art/article/169058/neo-moyseio-akropolhs-fos-sth-skia-toy-parthenona.html>

