



**Από τα Cabinet de curiosités στην πόλη «μουσείο»**

Αθηνά Χαραλαμποπούλου



Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο | Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών  
Δ.Π.Μ.Σ. Έρευνα στην Αρχιτεκτονική: Σχεδιασμός – Χώρος –  
Πολιτισμός | Κατεύθυνση Α: Γνωσιολογία της Αρχιτεκτονικής

**Από τα Cabinet de curiosités στην πόλη «μουσείο»**

Αθηνά Χαραλαμποπούλου

Επιβλέπων Καθηγητής: Γιώργος Παρμενίδης

Επιτροπή: Γιώργος Γυπαράκης και Κώστας Μωραΐτης

Διπλωματική Μεταπτυχιακή Εργασία | Ακαδημαϊκό έτος: 2021-2022





Ευχαριστώ θερμά τον επιβλέποντα της διπλωματικής μου εργασίας κ. Γιώργο Παρμενίδη, που μέσα απο τα μαθήματά του στο πλαίσιο αυτού του μεταπτυχιακού προγράμματος μετασχημάτισε τον τρόπο σκέψης μου. Επίσης θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένεια μου για την παντοτινή της στήριξη, και όσους είναι δίπλα μου.

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Με αφορμή τη συζήτηση για το σχεδιασμό του νέου Αρχαιολογικού Μουσείου Αθηνών, η διπλωματική διευρευνά τη χωρικότητα, το ρόλο και τη σχέση του μουσείου με την πόλη σήμερα, αναγνωρίζοντας το μουσείο ως παιδευτική έννοια-εργαλείο, της οποίας η σύνθεση και οι χωρικές εκφάνσεις ανασυγκροτούν διαφορετικά αφηγήματα του πραγματικού ανά εποχή. Σύμφωνα με την παραπάνω παραδοχή, η έρευνα επιχειρεί να απαντήσει ένα βασικό ερώτημα με δυο σκέλη: «ποιες είναι οι έννοιες από τις οποίες διέπεται η παραγωγή και ο σχεδιασμός ενός μουσείου κατά την διάρκεια των χρόνων, και ποιες χωρικές εκφάνσεις, τους αντιστοιχούν κάθε φορά;». Στόχος είναι η κατασκευή μιας εννοιολογικής φαρέτρας, τα περιεχόμενα της οποίας θα λειτουργήσουν ως δείκτες - εργαλεία σχεδιασμού και επαναπροσδιορισμού του μουσειακού χώρου. Η έρευνα οργανώνεται σε τρία επίπεδα. Σε πρώτο επίπεδο, διατρέχοντας ένα χρονικό διάστημα από τον 15ο αιώνα μέχρι και σήμερα, παρακολουθεί τις μεταπλάσεις της έννοιας μουσείο συγκροτώντας μια ασυνεχή γενεαλογία παραδειγμάτων από τα Cabinet de curiosités ως και την οριακή στιγμή εμφάνισης της πόλης «μουσείο». Σε δεύτερο επίπεδο, επιλέγονται ως παραδείγματα του πραγματικού, το Μουσείο Sir John Soane στο Λονδίνο, το Αρχαιολογικό Μουσείο Αθηνών, το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης της Νέας Υόρκης [MoMA], το Μουσείο της Ακρόπολης του Bernard Tschumi, και η έκθεση ψηφιακής τέχνης που πραγματοποιήθηκε το περασμένο καλοκαίρι στο Πεδίον του Άρεως, Plásmata: Bodies, Dreams, and Data. Μέσα από την ανάλυση των παραδειγμάτων, σχηματίζονται οι αντίστοιχοι τύποι των χωρικών τους αναλόγων, με βάση τα αρχιτεκτονικά όρια, τη συντακτική τους οργάνωση και την ανοικτότητά τους. Σε τρίτο επίπεδο η έρευνα εξετάζει πώς ο κάθε τύπος χώρου διαρθρώνεται από μηχανισμούς εννοιών που επηρεάζουν τις σωματικές, ψυχικές και αντιληπτικές διεργασίες της εμπειρίας των επισκεπτών. Σε αυτό το επίπεδο επανασχεδιάζοντας τα παραδείγματα μέσω διαγραμμάτων, η έρευνα αποκαλύπτει τις δυνατότητες δράσης του επισκέπτη, οπτικής και κιναισθητικής πρόσληψης του μουσειακού χώρου. Από το συσχετισμό των τριών επιπέδων και της βιωματικής εμπειρίας όπως αυτή σχηματίζεται για κάθε στοιχείο του αρχείου, εντοπίζουμε τους δείκτες που χαρακτηρίζουν την έκφραση της έννοιας μουσείο κάθε φορά. Επιδιώκοντας τη μετέπειτα χρήση τους ως εργαλεία σχεδιασμού, η έρευνα παραμένει ανοικτή ως σχέση ανατροφοδότησης και επαναπροσδιορισμού τόσο του μουσειακού χώρου, όσο και του δυναμικού πεδίου της πόλης.

## ABSTRACT

Triggerring event for this thesis, is the discussion around the design concept of the new Archaeological Museum of Athens. Arguing that, we think about the spatiality, the role and the relationship of the museum with the city today, recognizing the museum as an educational concept-tool, whose composition and spatial manifestations reconstruct differently narratives of the tangibility in every era. According to the above assumption, the research attempts to answer a basic question with two strands: "what are the different concepts that govern the production and design of a museum over the years, and which spatial manifestations correspond to them each time?". Aim is to build a conceptual quiver, the contents of which will act as indicators - tools for planning and redefining the museum space. Thesis is organized in three levels. On the first level, covering a period of time from the 15th century to the present days, it traces the metamorphoses of the concept of museum, constructing a discontinuous genealogy of examples from the Cabinet de curiosités to the marginal moment of appearance of the "museum" city. At a second level, the Sir John Soane Museum in London, the Archaeological Museum of Athens, the Museum of Modern Art in New York [MOMA], the Acropolis Museum by Bernard Tschumi, and the digital art exhibition held in last summer at the Athenian Park "Pedion Areos", entitled "Plásmata: Bodies, Dreams, and Data", are chosen as paradigms for further investigation. Through the analysis of these paradigms, the respective types of their spatial counterparts are formed, based on their architectural boundaries, syntactic organization and openness. At a third level, the research examines how each type of space is structured by mechanisms of concepts that influence the physical, mental and perceptual processes of the visitors' experience. At this level by redesigning the paradigms through diagrams, the research reveals the possibilities of the visitor's action, visual and kinesthetic perception of the museum space. From the correlation of the three levels and the experiential experience as it is formed for each element of the archive, we identify the indicators that characterize the manifestation of the museum concept each time. Seeking their subsequent use as planning tools, the research remains open as a feedback relationship and redefinition of both the museum space and the dynamic field of the city.

# ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

<b>ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ</b>	<b>5</b>
<b>ΠΕΡΙΛΗΨΗ</b>	<b>6</b>
<b>ABSTRACT</b>	<b>7</b>
<b>ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ</b>	<b>8</b>
<b>ΠΡΟΛΟΓΟΣ</b>	<b>10</b>
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1   Η ΕΡΕΥΝΑ</b>	<b>15</b>
1.1 Υπόθεση έρευνας	16
1.2 Ερώτημα, Στόχος & Αντικείμενο	16
1.3 Μεθοδολογία Έρευνας	17
1.4 Διάρθρωση κεφαλαίων έρευνας	20
1.5 Λεξικό όρων	20
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2   Η ΕΝΝΟΙΑ ΜΟΥΣΕΙΟ</b>	<b>23</b>
2.1 Το Μουσείο	25
2.2 Αναδρομή – Ιστορικό υπόβαθρο	27
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3   SIR JOHN SOANE'S MUSEUM</b>	<b>41</b>
Η ιστορία του μουσείου	43
Το ερείπιο	44
3.1 Τα κτήρια   Όρια και επεκτάσεις	46
3.2 Χωρική διάρθρωση   Το σπίτι – μουσείο	49
3.3 Οι Δείκτες του Soane   Αντανakλάσεις ως Δυισμός	51

<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4   ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΘΗΝΩΝ</b>	<b>57</b>
Η ιστορία του μουσείου	59
4.1 Το κτήριο	63
4.2 Χωρική διάρθρωση   Το μουσείο ως ταυτότητα	65
4.3 Δείκτης   Πάγωμα	66
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5   ΝΕΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΚΡΟΠΟΛΗΣ</b>	<b>69</b>
Η ιστορία του μουσείου	71
5.1 Το κτήριο	72
5.2 Χωρική διάρθρωση   Το μουσείο ως διαλεκτική σύμβολων	74
5.3 Δείκτης   Υπέρθεση	79
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6   ΜΟΜΑ ΜΟΥΣΕΙΟ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΥΟΡΚΗΣ</b>	<b>83</b>
Η ιστορία του μουσείου	85
6.1 Τα κτήρια και οι επεκτάσεις	88
6.2 Χωρική διάρθρωση   Ο Λευκός Κύβος	94
6.3 Δείκτης   Το χωροχρονικό κενό «Μα»	99
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7   PLÁSMATA: BODIES, DREAMS, AND DATA</b>	<b>101</b>
7.1 Το Πάρκο	103
7.2 Εκθέματα και Οργάνωση	105
7.3 Δείκτης   Καιροτικοί χώροι	109
<b>ΑΝΤΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ</b>	<b>114</b>
<b>ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ</b>	<b>116</b>
<b>ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ</b>	<b>118</b>
<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ</b>	<b>127</b>
<b>ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ</b>	<b>138</b>

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα διπλωματική είναι αποτέλεσμα μιας διετούς αναμέτρησης με έννοιες, μεθοδολογίες, θεωρίες και μοντέλα σκέψης. Με τη λέξη μουσείο συνήθως φέρνουμε στο μυαλό μας ένα κτήριο [Τ. Κάλη 2013: 27]. Όμως η έννοια μουσείο είναι αρκετά ευρύτερη από αυτό. Ο αρχιτέκτων H.Hollein υποστήριξε ότι ο χώρος του μουσείου δεν παραμένει ουδέτερο υπόβαθρο, αλλά επιδρά στα αντικείμενα και στα υποκείμενα δημιουργώντας νέα περιβάλλοντα [Λ. Μάτζιου2015: 171]. Ενώ ο Carlo Scarpa «διαβάζει» την έννοια μουσείο ως κριτικό εργαλείο. Η έρευνα εστιάζει στη σχέση μουσείου και πόλης.

Αντιλαμβανόμαστε ότι το θέμα είναι ανεξάντλητο εφόσον και οι έννοιες που διαπραγματευόμαστε χαρακτηρίζονται από ανοικτότητα και μεταβλητότητα. Ο ρόλος της διπλωματικής δεν είναι να βγάλει ένα οριοθετημένο και στατικό συμπέρασμα αλλά να αναδείξει έναν τρόπο εκμείευσης εργαλείων μελετώντας τη χωρική αναπαράσταση της μνήμης της πόλης [μουσείο], επιστρέφοντας στην πόλη.

Διευρευνώντας την ιστορική εξέλιξη της έννοιας και των διαδικασιών σχεδιασμού που διέπουν κάθε φορά τη χωρική αναπαράσταση του μουσείου, στοχεύουμε στον επαναπροσδιορισμό του. Αντικείμενο της έρευνας είναι η σύνταξη της μεθόδου κατανόησης της μεταβλητότητας της έννοιας του μουσείου και εντοπισμού των δεικτών που την προκαλούν. Η έρευνα γίνεται με σκοπό τον επαναπροσδιορισμό του Αθηναϊκού αστικού χώρου προς μια ανοικτή μουσειακότητα, για αυτόν το λόγο επιλέγεται πέρα από διεθνή μουσεία «τομές», να αναλυθούν δύο από τα σημαντικότερα ελληνικά μουσεία, το Αρχαιολογικό Μουσείο Αθηνών και το νέο Μουσείο της Ακρόπολης.



**He who controls the past controls the future.**



**He who controls the present controls the past.**

**George Orwell – 1984**



# 1 | Η έρευνα

Σε κάθε εποχή, αναπτύσσονται θεωρίες, εννοιολογικές δομές και πρωτόκολλα σχεδιασμού του χώρου. Ως χώρος, νοείται όχι μόνο ένα στατικό δομημένο περιβάλλον αλλά και ένα συνεχώς μεταβαλλόμενο δυναμικό πεδίο ροών, ένα πολύπλοκο σύστημα, ένα δίκτυο σχέσεων και σχηματισμών, αποτέλεσμα πράξεων-δράσεων των υποκειμένων που περιέχει.

### 1.1 Υπόθεση έρευνας

Με αφορμή τη συζήτηση για το σχεδιασμό του νέου Αρχαιολογικού Μουσείου Αθηνών, διερωτόμαστε γύρω από τη χωρικότητα, το ρόλο και τη σχέση του μουσείου με την πόλη σήμερα. Ο κοινωνιολόγος Tony Bennett, τοποθετώντας το μουσείο στο κέντρο των σχέσεων πολιτισμού και διακυβέρνησης, προτείνει να θεωρήσουμε το δημόσιο μουσείο όχι μόνο ως μέρος για μόρφωση, αλλά ως έναν «αναμορφωτή» ηθών και τρόπων, που μεταδίδει στους επισκέπτες του μια ευρεία γκάμα από ελεγχόμενες κοινωνικές συμπεριφορές και συνήθειες [Μ. Οικονόμου 2003: 42 στο Ξ. Τσιφτή 2016: 27].

Η υπόθεση έρευνας εκκινεί έναν προβληματισμό, που αφορά τις μεταπλάσεις της έννοιας [μουσείο], προτείνοντας μια διερεύνηση των διαδικασιών σχεδιασμού που δημιουργούν κάθε φορά τη χωρική αναπαράσταση του μουσείου. Ισχυριζόμαστε ότι οι διαφορετικές αναπαραστάσεις του μουσείου λειτουργούν ως διαφορετικοί διαμορφωτές σύλληψης, κατανόησης και βίωσης του πραγματικού. Ως εκ τούτου, η παρακολούθηση των χαρακτηριστικών μεταπλάσεων μπορεί να συμβάλει όχι μόνο στη δημιουργία ενός αρχείου τύπων, αλλά και στην ιχνογράφηση της πολλαπλότητας της βιωματικής εμπειρίας που συνεπάγεται η κάθε μετάπλαση για τον χρήστη.

### 1.2 Ερώτημα, Στόχος & Αντικείμενο

Αν δεχτούμε το μουσείο ως παιδευτική έννοια-εργαλείο<sup>1</sup>, της οποίας η σύνθεση και οι χωρικές εκφάνσεις ανασυγκροτούν διαφορετικά αφηγήματα του πραγματικού ανά εποχή, προκύπτει ένα βασικό ερώτημα με δυο σκέλη: «ποιες είναι οι έννοιες από τις οποίες διέπεται η παραγωγή και ο σχεδιασμός ενός μουσείου κατά την διάρκεια των χρόνων, και ποιες χωρικές εκφάνσεις, τους αντιστοιχούν κάθε φορά;». Στόχος της έρευνας είναι η κατασκευή μιας εννοιολογικής φαρέτρας, τα περιεχόμενα της οποίας θα λειτουργήσουν ως δείκτες - εργαλεία σχεδιασμού και επαναπροσδιορισμού του μουσειακού χώρου. Αντικείμενο της έρευνας είναι η σύνταξη της μεθόδου κατανόησης της μεταβλητότητας της έννοιας του μουσείου και εντοπισμού των δεικτών που την προκαλούν.

### 1.3 Μεθοδολογία Έρευνας

Για τη σύνταξη της μεθοδολογίας, η έρευνα ξεκινά με τη συγκρότηση μιας ασυνεχούς γενεαλογίας παραδειγμάτων της έννοιας μουσείο, παρακολουθώντας τις διαφορετικές χωρικές αναπαραστάσεις της μνήμης από τα Cabinet de curiosités ως την πόλη «μουσείο». Σε δεύτερο επίπεδο οργανώνονται οι τύποι των χωρικών αναλόγων κάθε έννοιας με βάση τα αρχιτεκτονικά όρια, τη συντακτική τους οργάνωση και την ανοικτότητά τους. Σε τρίτο επίπεδο η έρευνα εξετάζει πώς ο κάθε τύπος χώρου διαρθρώνεται από μηχανισμούς εννοιών που επηρεάζουν τις σωματικές και ψυχικές διεργασίες της εμπειρίας των θεατών όπως και τη δράση τους σε αυτόν. Σε αυτό το επίπεδο, επανασχεδιάζοντας τα παραδείγματα μέσω διαγραμμάτων, η έρευνα αποκαλύπτει τις δυνατότητες δράσης του θεατή και πρόσληψης του μουσειακού χώρου. Ως παραδείγματα του πραγματικού επιλέγονται το Μουσείο Sir John Soane στο Λονδίνο, το Αρχαιολογικό Μουσείο Αθηνών, το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης της Νέας Υόρκης [MOMA], το Μουσείο Ακρόπολης του Bernard Tschumi, και η έκθεση ψηφιακής τέχνης που πραγματοποιήθηκε το περασμένο καλοκαίρι στο Πεδίον του Αρεως, *Plásmata: Bodies, Dreams, and Data*. Μέσα από το συσχετισμό των τριών επιπέδων αναμένουμε για κάθε στοιχείο του αρχείου να εντοπίσουμε τους δείκτες που σχηματίζουν την έννοια μουσείο κάθε φορά, ώστε με την μετέπειτα χρήση τους ως εργαλεία σχεδιασμού να αναδειχθούν οι δυνατότητες ανάπτυξης, εξέλιξης και επανασχεδιασμού ενός νέου τύπου μουσείου στο μέλλον.

Με τον όρο δείκτες εννοούμε τα δεικτικά σημεία κατά C.S. Peirce<sup>2</sup> [το ερμηνεύον στοιχείο, interpretant]. Σε αντίθεση με την αυτοδύναμη δυάδα του Saussure, ο Peirce πρότεινε μια τριάδα [D. Chandler 2001: 10].

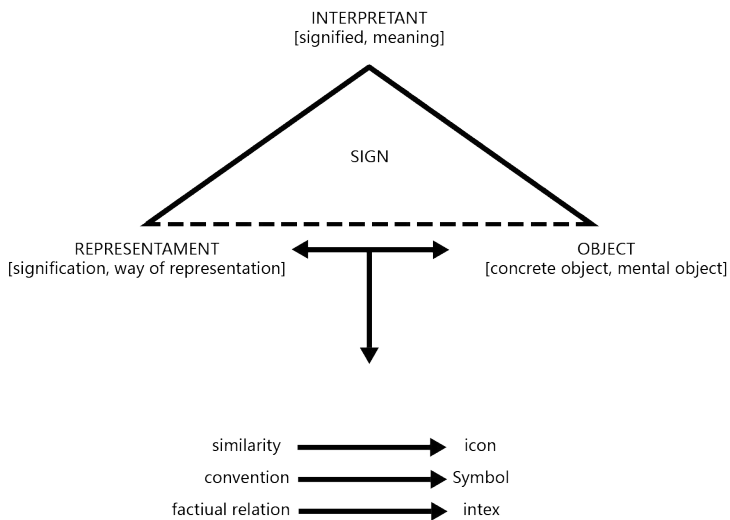
*«Με τον όρο «σημειωτική» εννοώ, αντίθετα με τις δυαδικές σχέσεις, μια δράση, ή επιρροή, που είναι, ή αναμειγνύει, μια συνεργασία τριών θεμάτων όπως ένα σημάδι, το αντικείμενό του και το σημαινόμενό του. Αυτή η τριαδική επιρροή δεν μπορεί να είναι επιλύσιμη μεταξύ ζευγαριών από καμιά άποψη»*

[C.S. Peirce 1931/1958]

*«Ένας Δείκτης είναι ένα σημείο, το οποίο αναφέρεται στο αντικείμενο το οποίο υποδεικνύει λόγω του πραγματικού του επηρεασμού από το συγκεκριμένο Αντικείμενο»*

Ο Peirce ορίζει την σημειωτική διεργασία ως μη αναγώγιμη τριαδική σχέση μεταξύ Σημείου [representamen Sign]<sup>3</sup>, ενός Αντικειμένου [Object] και ενός Ερμηνευμένου [Interpretant]<sup>4</sup> [W. Nöth, 1990].

## PEIRCE'S TRIADIC SEMIOSIS



Processed reference: Kalantzis, Mary and Bill Cope, 2020, *Adding Sense: Context and Interest in a Grammar of Multimodal Meaning*, Cambridge UK, εκδ. Cambridge University Press, pp. 29-31

*«Ένα Σημείο ως ένα Πρώτο, το οποίο βρίσκεται σε μια αυθεντικά τριαδική σχέση με ένα Δεύτερο, το οποίο αποκαλείται ως το Αντικείμενό του, με τέτοιο τρόπο, ώστε να είναι ικανό να καθορίσει ένα Τρίτο, το οποίο αποκαλείται ως το Ερμηνευμένο του, έτσι ώστε το τελευταίο να αποκτά την ίδια τριαδική σχέση με το Αντικείμενο του Πρώτου και, επομένως, το Ερμηνευμένο να γίνεται με τη σειρά του ένα καινούργιο σημείο στο πέρασμα του χρόνου, μια ατέρμονη διαδικασία».*

Σύμφωνα με τον Peirce [1931/1958], αυτές οι τρεις σημαντικές κατηγορίες σημείων δεν είναι αμοιβαία αποκλειόμενες, δεδομένου ότι ένα σημείο μπορεί να λειτουργήσει και στις τρεις κατηγορίες. Σύμφωνα με τον Hawkes [1977], η τριχοτόμηση είναι συνήθως ιεραρχική, με το σημειωτικό πλαίσιο να καθιερώνει τις προτεραιότητες μεταξύ των διαφόρων τύπων σημείων και των σημασιολογικών που παράγονται. Η διαδοχή των ερμηνευόντων τείνει να γίνει αδιάκοπη [W. Nöth 1990].

Όσον αφορά του δείκτες στην έρευνα εργαλειοποιούμε την άποψη του Peirce, σύμφωνα με την οποία η έννοια της χωρο-χρονικής συν-μεταβολής είναι η πιο χαρακτηριστική ιδιότητα των δεικτικών διεργασιών. Τα παραδείγματα δεικτικών σημείων εκτείνονται από τις δεικτικές ή αναφορικές αντωνυμίες που δεσμεύουν και «κατευθύνουν» την προσοχή στο συγκεκριμένο Αντικείμενο που επιδιώκεται [μέσω της σημείωσης] χωρίς να το περιγράφουν, έως τα φυσικά συμπτώματα ασθενειών, φωτογραφιών, θερμομέτρων, ανεμοδεικτών κτλ. [Α. Καρπούζος 2010: 6]. Με αυτή την ιδιότητα των δεικτικών δύναται να κατανοήσουμε το μουσείο ως ανοικτό ερμηνεύον [interpretant].

Η Roberta Kevelson [1998] χαρακτηριστικά αναφέρει: «Εάν οτιδήποτε στο σύμπαν αποτελεί ένα σημαίνον, τότε η σημειωτική γίνεται η βασική αρχή ανάλυσης και ερμηνείας όλων» [Δ. Καρβέλλη 2007: 17]

Η διακεκομμένη γραμμή στη βάση του τριγώνου έχει σκοπό να δείξει ότι δεν υπάρχει αναγκαία καμιά ορατή σχέση μεταξύ του σημειοφόρου [representament] και του αναφερομένου [object]. Σημειώστε ότι αντίθετα από το αφηρημένο σημασιολογικό του Saussure, το αναφερόμενο είναι ένα αντικείμενο του κόσμου. Δεν χρειάζεται αυτό να αποκλείει την αναφορά σημείων σε αφηρημένες έννοιες και φανταστικές οντότητες όσο και σε φυσικά αντικείμενα, αλλά το υπόδειγμα του Peirce έχει θέση για μίαν αντικειμενική πραγματικότητα, κάτι που δεν χαρακτηρίζει το υπόδειγμα του Saussure [αν και ο Peirce δεν ήταν αφελής ρεαλιστής και υποστήριζε ότι όλη μας η εμπειρία μεταδίδεται με σημεία] [D. Chandler 2001: 10-11].

#### 1.4 Διάρθρωση κεφαλαίων έρευνας

Η έρευνα οργανώνεται σε επτά κεφάλαια. Στο πρώτο αναπτύσσεται η μεθοδολογία της έρευνας. Στο δεύτερο, περιγράφονται οι μετασχηματισμοί της έννοιας μουσείο και γίνεται η ιστορική αναδρομή του όρου. Στο τρίτο κεφάλαιο αναλύεται το Sir John Soane's Museum ως προς τα όρια και τις επεκτάσεις, τη χωρική του διάρθρωση και τον δείκτη που αναγνωρίζουμε στο μουσείο. Στην ίδια λογική κινούνται και τα υπόλοιπα τέσσερα κεφάλαια με τις αντίστοιχες αναλύσεις για το Αρχαιολογικό Μουσείο Αθηνών, το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης της Νέας Υόρκης [MOMA], το Μουσείο Ακρόπολης του Bernard Tschumi, κλείνοντας με την ανάλυση της έκθεσης ψηφιακής τέχνης *Plásmata: Bodies, Dreams, and Data* επιχειρώντας να αναδείξουμε μια νέα συνθήκη ανοικτής «μουσειακότητας» στην πόλη.

#### 1.5 Λεξικό όρων

**Γενεαλογία:** Όταν χρησιμοποιούμε τον όρο γενεαλογία, αναφερόμαστε στη νέα μέθοδο που χρησιμοποιείται από τον M. Foucault για πρώτη φορά συστηματικά και εκτεταμένα στο «Επιτήρηση και τιμωρία» [1976]. Ο Foucault δανείζεται τον όρο από τον Friedrich Nietzsche, ο οποίος στο Γενεαλογία της ηθικής [1887] προτάσσει την άμεση ανάγκη για μια γενεαλογία αναφορικά με την ιστορία των ηθικών αξιών [Γ. Κακολύρης 2008: 216]. Η γενεαλογία ή αλλιώς η «εμπράγματη» ιστορία αποτελεί, όπως αναφέρει ο Foucault στο «Ο Νίτσε, η γενεαλογία, ιστορία» [1971], μέθοδο ανάλυσης της προέλευσης [Entstehung] ή της εμφάνισης μιας ορισμένης πρακτικής. Αυτή δεν θα πρέπει να συγχέεται με την έρευνα για την καταγωγή [Ursprung], που αποτελεί, σύμφωνα με τον Foucault, ένα μεταφυσικό εγχείρημα, το οποίο αποπειράται να αιχμαλωτίσει την ακριβή ουσία του πράγματος [M. Foucault 2003: 44]. Το να μιλά κάποιος για προέλευση στο πλαίσιο της φουκωικής γενεαλογίας σημαίνει να αναλύει ένα πλέγμα σύνθετων, πολλαπλών και πολυμορφικών σχέσεων εξουσίας και γνώσης που βρίσκεται στις απαρχές μιας πρακτικής. Σύμφωνα με τον Foucault εξάλλου, η γνώση είναι αδιαχώριστη από την εξουσία [Γ. Κακολύρης 2008: 217]. Θεωρώντας το μουσείο χαρακτηριστικότετη έννοια-τομή εξουσίας και γνώσης αναλύουμε την προέλευσή της σήμερα υπό τους παραπάνω όρους.

*«Πρέπει να απαλλαγούμε από το συγκροτητικό υποκείμενο, από το ίδιο το υποκείμενο, δηλαδή να φτάσουμε σε μια ανάλυση που θα μπορεί να εξηγήσει τη συγκρότηση του υποκειμένου μέσα σε ένα ιστορικό πλαίσιο. Και αυτό θα το ονόμαζα εγώ γενεαλογία...»*

[M. Foucault 1980]



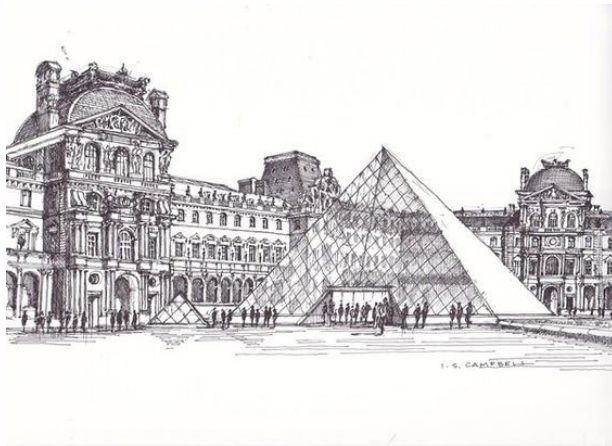
**Εννοιολογική δομή:** Εννοούμε μίαν ιδιότητα των μελών του αρχείου της έρευνας, που είναι σύνθετη και όχι άμεσα παρατηρήσιμη-μετρήσιμη, και συγκεκριμένη. Για την προσέγγιση εννοιολογικών δομών, θα προσπαθήσουμε να κάνουμε μια οπτικοποίηση των σχέσεων ανάμεσα στις διαφορετικές έννοιες μέσω της χρήσης διαγραμμάτων.

**Πρωτόκολλα σχεδιασμού:** Αναφερόμαστε στη μεθοδολογία, τα μέσα, τα εργαλεία, νοητικά ή θεωρητικά δεδομένα, τις εφαρμογές και τους μηχανισμούς του σχεδιασμού που χρησιμοποιεί ο σχεδιαστής προκειμένου να παράγει χώρο.

**Πόλη μουσείο:** Ο όρος χρησιμοποιείται στην έρευνα για να δηλώσει μια συνθήκη πόλης με δημόσιους ανοικτούς χώρους «μουσειακότητας». Στόχος να αδειχθεί μία πιο ανοικτή-χαλαρή συνθήκη της έννοιας του μουσείου, που εκφράζεται από εκθέσεις και εγκαταστάσεις, οι οποίες αφήνουν το βραχύχρονο αποτύπωμά τους μέσα στην πόλη δημιουργώντας ένα νέο αφήγημα. Κατά τον Aldo Rossi οι εποχές που «αποθηκεύονται» στην πόλη, σχηματίζουν την πόλη – μουσείο: ένα σκηνικό που ακινητοποιεί τη ζωή ενός χαμένου κόσμου [A. Rossi 1991:177].



## **2** | Η έννοια Μουσείο



Louvre Museum

Τα μουσεία αποτελούν τα πιο ενδιαφέροντα παραδείγματα αναπαραστάσεων που έχει επινοήσει η σύγχρονη εποχή καθώς μέσα από την παράθεση περιορισμένου αριθμού αντικειμένων μια μουσειακή έκθεση μιλά στην ουσία για κάτι άλλο πέρα από τα αντικείμενα. Μιλά για το παρελθόν, τον πολιτισμό μιας ομάδας, την κοινωνική της οργάνωση, τις ιστορικές συνθήκες και συνήθειες ενός τόπου. Οι εκθέσεις δεν είναι ουδέτερες αλλά κοινωνικά καθορισμένοι αναπαραστατικοί μηχανισμοί, οι οποίοι διαμορφώνουν τις αντιλήψεις του κοινού γύρω από το παρελθόν μέσω της επιστημολογικής τους δομής και λειτουργίας. Σύμφωνα με την άποψη του Tilley, «η συγγραφή του παρελθόντος δεν είναι μια αθώα και αδιάφορη ανάγνωση ενός αυτόνομου παρελθόντος που δομείται ως αναπαράσταση. Η συγγραφή του παρελθόντος σημαίνει την έλκυση του στο παρόν, την επανεγγραφή του στην όψη του παρόντος» [E. Νάκου 2001: 59]. Το νόημα επομένως του παρελθόντος δεν βρίσκεται στο παρελθόν αλλά στο παρόν. Τα αντικείμενα μιας έκθεσης δεν μιλούν από μόνα τους για το παρελθόν αλλά στηρίζονται στις αμφίδρομες σχέσεις που αναπτύσσονται με τους επισκέπτες στο παρόν, για να αποκαλύψουν διαφορετικές πλευρές του άγνωστου παρελθόντος. Η σχέση τους δηλαδή είναι διαλεκτική.

## 2.1 Η έννοια Μουσείο

Τα μουσεία αλλάζουν σταθερά.

Το μουσείο ως χώρος διαμορφώνει ένα πλαίσιο μέσα στο οποίο κατοικούν τα αντικείμενα, διαφυλάσσοντάς τα από την φθορά του χρόνου. Κατά των Michael Foucault, τα μουσεία – όπως και οι βιβλιοθήκες- αποτελούν ετεροτοπίες του χρόνου που συσσωρεύεται επ' άπειρον [M. Foucault 1967].

«Η ιδέα συσσώρευσης των πάντων ώστε να συγκροτηθεί ένα είδος γενικού αρχείου, η βούληση να κλειστούν σε έναν τόπο όλοι οι χρόνοι, όλες οι εποχές, όλες οι μορφές, όλα τα γούστα, η ιδέα να συγκροτηθεί ένας τόπος όλων των χρόνων που να βρίσκεται ο ίδιος έξω από τον χρόνο και προστατευμένος από την διάβρωσή του, το σχέδιο να οργανωθεί έτσι ενός είδους διηλεκτικής και απεριόριστη συσσώρευση του χρόνου σε έναν αμετακίνητο τόπο, ε όλα αυτά ανήκουν στη νεωτερικότητα μας. Το μουσείο και η βιβλιοθήκη είναι ετεροτοπίες που προσιδιάζουν στον δυτικό πολιτισμό του 19ου αιώνα.»<sup>5</sup>

Η έννοια του μουσείου είναι στενά συνδεδεμένη με την αρχέγονη τάση των ανθρώπων να συλλέγουν και να συγκεντρώνουν αντικείμενα, κάτι που εμφανίζεται στις περισσότερες κοινωνίες [I. Πατίου 2006: 13]. Η τάση αυτή θεωρείται τόσο «συγκέντρωση αντικειμένων, όσο και προσπάθεια κοσμολογικής ερμηνείας» [S. Pearce & A. Bounia 2016: xiii]. Ωστόσο οι λόγοι που οδηγούν

«Οι Μούσες, κόρες του  
Δια και της Μνημοσύ-  
νης, θεωρούνταν ότι  
ενέπνεαν τους ανθρώ-  
πους στο δημιουργικό  
τους έργο, στην «Ποί-  
ηση» και την «Τέχνη»»

[Ε. Νάκου 2001: 111]



Αναπαράσταση της Βιβλιοθήκης της Αλεξάνδρειας

έναν συλλέκτη στην συγκέντρωση αντικειμένων είναι πολλοί και ποικίλλουν κατά την διάρκεια του χρόνου. Έτσι υπάρχουν διαφορετικών ειδών μουσεία στην ιστορία του ανθρώπινου πολιτισμού [αρχαιολογικά, τέχνης, ιστορικά, εθνογραφικά, φυσικής ιστορίας, επιστημονικά, πολεμικά, κ.α] [Ι. Πατίου 2006: 12]. Η δημιουργία του μουσείου πρέπει να αναζητηθεί στη στιγμή «που ο κάτοχος της συλλογής διακατέχεται από την επιθυμία να την δείξει και σε άλλους ανθρώπους, επιζητώντας τον θαυμασμό, την έγκριση ή την κοινωνική καταξίωση» [Α. Γκαζή 1999: 40]

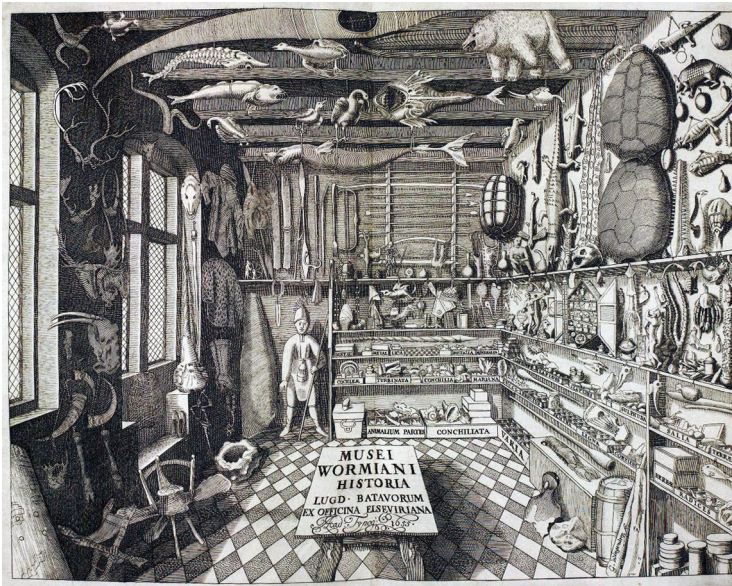
## 2.2. Αναδρομή – Ιστορικό υπόβαθρο

Η ετυμολογία της λέξης «μουσείο» [Μουσεῖον < Μοῦσ(α)<sup>6</sup> + -εῖον] αναφέρεται στο τέμενος των μουσών και αφορά τον χώρο, όπου κατά την αρχαιότητα αποτελούσε ενδιαίτητά τους, χώρο ποίησης και μουσικής, φιλοσοφική σχολή και βιβλιοθήκη<sup>7</sup>. Εκείνη την εποχή τις βασικές λειτουργίες, της συλλογής, προστασίας και έκθεσης αντικειμένων, τα οποία είχαν αισθητική, ιστορική ή θρησκευτική σημασία ανελάμβαναν τα αρχαία ελληνικά ιερά [Μάτζιου, Λ., 2015: 32]. Μέσα στα ιερά σε υπαίθριους δημόσιους χώρους ή σε μικρά οικοδομήματα γνωστά ως θησαυροί φυλάσσονταν τα πολύτιμα αναθήματα προς τους θεούς. Είναι δόκιμο να θεωρήσουμε το αρχαίο ελληνικό ιερό, ως πρόδρομο του σύγχρονου μουσείου; Εξαιρετική περίπτωση για τον προβληματισμό μας αποτελεί το ιερό των Δελφών, ο αρχαιολογικός χώρος του οποίου εντάχθηκε στα μνημεία παγκόσμιας πολιτισμικής κληρονομιάς της Unesco, το 1987. [Μάτζιου, Λ., 2015:33] Ο ρόλος του μουσείου-ιερού στην αρχαία Ελλάδα αποτελεί μια εντυπωσιακή σύλληψη ενός πολυδιάστατου πνευματικού χώρου, ο οποίος συνδυάζει τη σύζευξη των τεχνών, των γραμμάτων και των επιστημών, προσδίδοντας με αυτό τον τρόπο μια πολύπλευρη πνευματική καλλιέργεια.[Α. Ματσαρίδου, 2014]

«Για τους αρχαίους Έλληνες, το μουσείον ήταν το τέμενος των Μουσών»

Γκαζή 1999: 39]

Σύμφωνα με τον Αριστέα<sup>8</sup>, ο Δημήτριος ο Φαληρέυς, θεωρείται ο εμπνευστής του μουσείου των Πτολεμαίων στην Αλεξάνδρεια, ενός ιδρύματος αφιερωμένου στις Μούσες [290 π.Χ.], ο χαρακτήρας του οποίου ήταν μάλλον περισσότερο εκπαιδευτικός και ερευνητικός [S. Pearce 2002:138]. Η αρχαιολογική σκαπάνη δεν έχει αποκαλύψει τα κτίσματά του, παρόλο που υποστηρίζεται ότι είναι το πρώτο μουσείο με αποστολή τη συλλογή, την έκθεση, τη διατήρηση και ταξινόμηση έργων τέχνης των αρχαίων πολιτισμών της Μεσογείου [Β.



Musei Wormiani Historia, the frontispiece from the Museum Wormianum depicting Ole Worm's cabinet of curiosities.



Günay, 2012:1250-1252]. Η βιβλιοθήκη της Αλεξάνδρειας αποτελούσε και αυτή «κομμάτι» του Μουσείου [Α. Κοντογιάννη, 1995].

Παρά το γεγονός ότι εννοιολογικό πυρήνα του μουσείου αποτελούσε η προώθηση και διαφύλαξη της γνώσης και του πολιτισμού, θεωρήθηκε ως ένας «ελιτιστικός θεσμός που υπηρετούσε ένα περιορισμένο κοινό» [M.G.Simpson 2001: 247].

Το πρώτο μουσείο για το οποίο έχουμε αποδείξεις είναι το μουσείο του Ennigaldi-Nanna από το 530 π.Χ. που βρισκόταν στην πολιτεία της Ur. Επιμελήθηκε από την πριγκίπισσα Ennigaldi, κόρη του βασιλιά Nabonidus, του τελευταίου βασιλιά της Νεο-Βαβυλωνιακής Αυτοκρατορίας. Ο Nabonidus είναι γνωστός ως ο πρώτος αρχαιολόγος και έδωσε την ιδέα στην πριγκίπισσα Ennigaldi να φτιάξει ένα μουσείο. Το μουσείο κρατούσε αρχαιότητες της Μεσοποταμίας και είχε ακόμη και ετικέτες για αντικείμενα σε σχήμα πήλινων κυλίνδρων με περιγραφές αντικειμένων σε τρεις γλώσσες. Τοποθετήθηκε στο βασιλικό παλάτι και δεν ήταν ανοιχτό στο κοινό.

Κατά την Ρωμαϊκή περίοδο ο όρος «museum» προσδιόριζε το χώρο σύναξης για φιλοσοφικές συζητήσεις. Υπήρχαν, όμως, συλλογές θησαυρών από τις κατακτημένες περιοχές [πχ. λάφυρα πολέμων], που εκτίθεντο τόσο ιδιωτικά, στις επαύλεις των πλούσιων πατρικίων, όσο και δημόσια σε ναούς και πλατείες [G. Maridakis 2015: 9]. Η παλαιότερη δημόσια συλλογή τέχνης είναι τα μουσεία του Καπιτωλίου. Ξεκίνησε όταν ο Πάπας Σίξτος Δ΄ [Pope Sixtus IV] δώρισε αρχαία χάλκινα γλυπτά στον λαό της Ρώμης, τοποθετώντας τα στον λόφο του Καπιτωλίου το 1471. Από τότε έχει αυξηθεί σε αριθμό εκθεμάτων και αποτελείται από αρχαία ρωμαϊκά αγάλματα, επιγραφές και μεσαιωνική και αναγεννησιακή τέχνη. Το Μουσείο αυτή τη στιγμή έχει τρία κύρια κτήρια που περιβάλλουν την Piazza del Campidoglio που σχεδίασε ο Michelangelo Buonarroti. Τα κτήρια συνδέονται με υπόγεια γκαλερί που βρίσκεται κάτω από την πλατεία. Τα Μουσεία του Βατικανού ιδρύθηκαν στις αρχές του 16ου αιώνα [1506] από τον Πάπα Ιούλιο Β΄ [Pope Julius II]<sup>9</sup>. Τη βυζαντινή εποχή και το Μεσαίωνα σταματά η λειτουργία ελληνικών και ρωμαϊκών μουσείων και ο συλλεκτισμός μειώνεται αισθητά [Ε. Γλύτση, 2002: 230-231].

Στα τέλη του 15ου αιώνα έχουμε την πρώτη γραπτή αναφορά της λέξεως μουσείο για να περιγράψει τη συλλογή του Lorenzo de Medici. Το παλάτι των Μεδίκων απετέλεσε ορόσημο στην ιστορία του θεσμού, λειτουργώντας «ως πρότυπο των μουσείων που ιδρύθηκαν στην Ευρώπη κατά την Αναγέννηση» [Ε. Νάκου 2001: 113]. Οι συλλογές του μουσείου είχαν την μορφή θησαυρών, αποτελούνταν από σπάνια και περίεργα αντικείμενα, γι' αυτό και ονομάζονταν gabinetto, cabinet de curiosites, Wunderkammer<sup>10</sup> [Ι. Πατίου, 2006: 13].

Οι ευγενείς και η ανερχόμενη τάξη των εμπόρων και των τραπεζιτών συγκεντρώνουν συλλογές έργων τέχνης και «αξιοπερίεργα» αντικείμενα φυσικής ιστορίας και άλλων πολιτισμών σε ειδικούς χώρους φύλαξης [gabinetto,

cabinet], σε μια προσπάθεια κατανόησης του τότε γνωστού κόσμου και της θέσης του ανθρώπου σε αυτόν. Κριτήριο επιλογής των αντικειμένων είναι η σπανιότητα και η μοναδικότητά τους. Η συλλεκτική δραστηριότητα είναι ενασχόληση κυρίως της αριστοκρατίας και θεωρείται ότι συμβάλλει στην μόρφωση και πνευματική καλλιέργεια των ευγενών. Οι συλλογές αποτελούν ένα μέσο για την πλήρωση των κοινωνικών απαιτήσεων της εποχής για κύρος και επίδειξη, καθώς χρησιμοποιούνται από τους κατόχους τους για να τονίσουν την εξουσία και τη σοφία τους και να εντυπωσιάσουν τους αυλικούς και τους επισκέπτες με επίδειξη του μεγαλείου τους [S. Pearce 2002: 139].

Συγκεκριμένα, η Pearce αναφέρει ότι «οι πριγκιπικές συλλογές προορίζονταν να δοξάσουν την εξουσία του και τη σοφία του πρίγκιπα και να θαμπώσουν τους αυλικούς και τους επισκέπτες με μια απτή επίδειξη του μεγαλείου του» [S. Pearce 2002: 139]. Την εποχή εκείνη η οικονομική κυριαρχία των βασιλιάδων «Δεν εξαρτιόταν από την υποστήριξη του λαού αλλά από την υποστήριξη της αριστοκρατίας και της πλουσιοκρατίας της εποχής» [T. Bennett 1995:214 στο E. Νάκου 2001: 114]. Η συλλογή αυτή καθιστούσε τον Lorenzo de Medici, κύριάρχο της γνώσης του κόσμου, μιας γνώσης απτής μόνο στην ελίτ που είχε πρόσβαση στο παλάτι. Γίνεται λοιπόν σαφές ότι η έννοια του μουσείου στην Αναγέννηση χαρακτηρίζεται από μία κλειστότητα, μια ιδιωτικότητα και συνδέεται άμεσα με την επιβολή κύρους και εξουσίας στα κοινωνικά και πολιτικά πράγματα. Τα δωμάτια με τις προθήκες αξιοπερίεργων αντικειμένων εξελίσσονται στην galleria, τη μεγαλόπρεπη μακρόστενη αίθουσα [Π. Τζώνος, 2007: 31], η οποία στεγάζει πίνακες, γλυπτά και έργα τέχνης μέχρι την ποικιλία και πολυμορφία των μουσείων που συναντάμε στις μέρες μας [M. Βιδάλη 2009: 290].

Το 1682 η λέξη μουσείο<sup>11</sup>, χρησιμοποιείται στην αγγλική γλώσσα όχι για να περιγράψει αίθουσα αξιοπερίεργων αντικειμένων, αλλά για να περιγράψει τη συλλογή του Elias Ashmole που είχε δωριθεί στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης<sup>12</sup> [G. Lewis, 1992: 10, στο Νίτσιου, Π., 2011: 23].

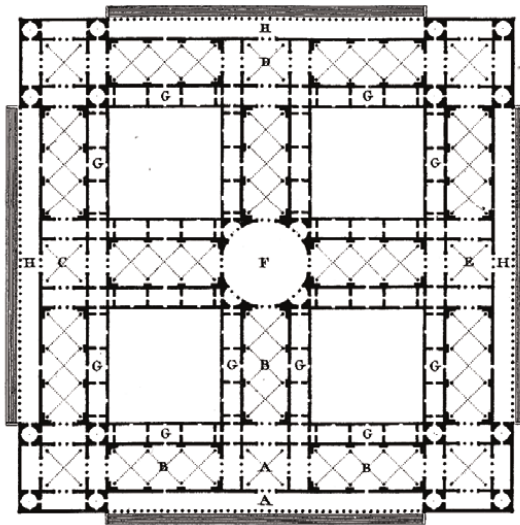
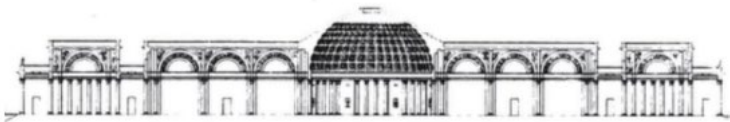
Το 1684, ένας ηγούμενος, ο Jean-Baptiste Boisot δώρισε τη δική του συλλογή στους Βενεδικτίνους μοναχούς του Saint-Vincent, υπό τον όρο ότι θα δημιουργήσουν ένα μουσείο που θα ήταν ανοιχτό στο ευρύ κοινό δύο ημέρες την εβδομάδα. Αυτή η συλλογή μεγάλωσε και έτσι δημιουργήθηκε το Musée des Beaux-Arts et d'archéologie de Besançon - το πρώτο μουσείο στη Γαλλία.

Το 1727 ο όρος μουσειογραφία [museographia] χρησιμοποιείται πρώτη φορά από τον Neickelius ως τίτλος του οδηγού που συντάσσει ως προς την σωστή ιδέα – έννοια του Μουσείου και την χρησιμότητά του<sup>13</sup> [C.F. Neickelius 1727: 10]. Στον οδηγό αυτόν, κατά την S.Pearce αναφέρει πως «ο άνθρωπος μπορεί να αποκτήσει γνώσεις για τον υλικό κόσμο μόνο μέσω των βιβλιοθηκών και των συλλογών αξιοπερίεργων αντικειμένων» και ότι «τα μουσεία υπάρχουν για να βοηθήσουν τον άνθρωπο να κατανοήσει τον εαυτό του και τον κόσμο του, που είναι και τα δύο δημιουργήματα του θεού» [S.Pearce 2002: 146].



Απόσπασμα απο το βιβλίο του Neickelius, σ.8

Κατά τη διάρκεια του 18ου αιώνα στην Ευρώπη, μια σειρά από ιδιωτικές συλλογές άρχισαν να ανοίγονται στο κοινό παίρνοντας τη μορφή μουσείου. Οι κοινωνικές, ιδεολογικές και επιστημονικές εξελίξεις του Διαφωτισμού συνεπιφέρουν μια αλλαγή της μελέτης και ταξινόμησης των συλλογών, μετασχηματίζοντας την έννοια του μουσείου. Αυτή η έμφαση κατά τον 18ο αιώνα στην ανακάλυψη των βασικών φυσικών νόμων, οδήγησε τους διανοούμενους της εποχής στην προσπάθεια να διαφυλάξουν στα μουσεία φυσικά δείγματα, καθώς και ανθρώπινες καλλιτεχνικές και επιστημονικές δημιουργίες με απώτερο στόχο να εκπαιδεύσουν την ανθρωπότητα και να στηρίξουν, όπως πίστευαν, την πρόοδό της προς την τελειότητα [M. Οικονόμου 2003: 33 στο Ξ. Τσιφτή 2016: 26]. Η Carol Duncan αναλύει ως «τελετουργικό» τη συμπεριφορά που υποβάλλουν τα μουσεία στους επισκέπτες τους σε σχέση με τις προηγούμενες πριγκιπικές συλλογές και δείχνει ότι το δημόσιο μουσείο τέχνης απευθύνεται στον επισκέπτη του ως τον αστό πολίτη που έρχεται στο Μουσείο σε αναζήτηση διαφωτισμού και απολαύσεων που μπορεί να κατανοήσει με λογικό τρόπο [Duncan, C. & Wallach, A. 1980: 449 στο Ξ. Τσιφτή 2016: 27].

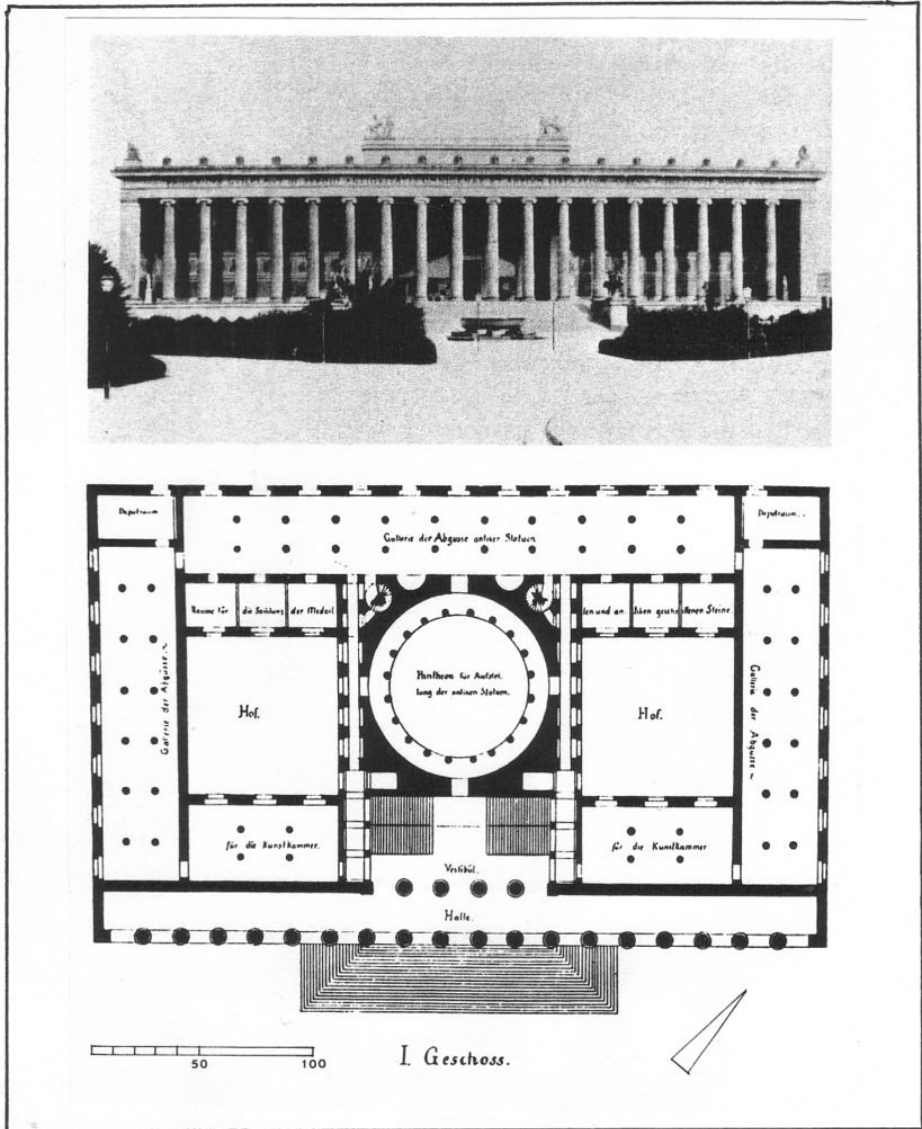


Durand's Section Diagram and Plan of the Typical Museum

Το Βρετανικό Μουσείο<sup>14</sup> ιδρύεται το 1753, το Μουσείο Fridericianum στο Kassel ανοίγει το 1779, ενώ το Uffizi στη Φλωρεντία γίνεται διαθέσιμο για το κοινό το 1765. Παράλληλα, η Μεγάλη Αικατερίνη ιδρύει στην Ρωσία το μουσείο Hermitage<sup>15</sup> το 1764 που σήμερα αποτελείται από έξι κτήρια, συμπεριλαμβανομένου του χειμερινού παλατιού, και περιέχει πάνω από τρία εκατομμύρια αντικείμενα από αιγυπτιακές αρχαιότητες έως μοντέρνα τέχνη. Εννέα χρόνια αργότερα ιδρύεται το μουσείο Charleston, αποτελώντας το πρώτο αμερικανικό μουσείο<sup>16</sup>. Την ίδια περίοδο, στη Βιέννη, η θερινή κατοικία του πρίγκιπα Ευγένιου της Σαβοΐας [Savoy] μετασχηματίζεται στο γνωστό μουσείο Belvedere, ανοίγοντας για το κοινό το 1781. Στην ίδια κατεύθυνση στη Γαλλία του 1793, το παλάτι του Λούβρου μετατρέπεται σε μουσείο και ανοίγει τις πύλες του σε όλους ως Musée Central des Arts [Basin 2004: 12].

Ανοίγοντας οι μεγάλες αίθουσες του Λούβρου σε όλες τις κοινωνικές τάξεις θεμελίωσαν την ιδέα ενός δημόσιου χώρου – θεσμού, ο οποίος από τότε συγκεντρώνει, συντηρεί και κατατάσσει τα τεκμήρια του παρελθόντος, με συστηματικό τρόπο, βάσει έλλογων κριτηρίων. Το Λούβρο πρόβαλε τη γνώση ως δημόσιο αγαθό συγχρόνως όμως μετέδιδε την αίσθηση της εθνικής κατοχής [A. Marotta 2012 στο Λ. Μάτζιου 2015: 36]. Μέχρι σήμερα, η έκθεση αριστουργηματικών αποκτημάτων από άλλους πολιτισμούς συνδυάζεται με την παρουσίαση τους ως τρόπαια και την υποβολή μηνυμάτων κυριαρχίας. Αν και θεωρείται ότι το δημόσιο μουσείο συμπυκνώνει την εθνική κληρονομιά και το πνεύμα του έθνους, ωστόσο η οργάνωση και αφήγηση της ιστορίας δεν είναι αντικειμενική, αλλά επηρεάζεται από τις εκάστοτε δομές εξουσίας και την δύναμη προσδιορισμού των άλλων με βάση τις αξίες και τα κριτήρια του κατέχοντος ιδρύματος. Παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον το γεγονός ότι το αρχέτυπο του δημόσιου μουσείου της νεωτερικότητας, δηλαδή το Louvre, δεν στεγάστηκε σ' ένα νέο οικοδόμημα ειδικά σχεδιασμένο για μουσείο, αλλά σ' ένα παλαιό ανάκτορο, το οποίο συνδέεται με τον βασιλικό θεσμό. Δεν είναι τυχαίο ότι τα εγκαίνια του επονομαζόμενου «Γαλλικού Μουσείου» έγιναν στην πρώτη επέτειο ίδρυσης της Δημοκρατίας [N.-I. Τερζόγλου 2011:61-67 στο Λ. Μάτζιου 2015: 36]. Η συμβολική δύναμη της αρχιτεκτονικής χρησιμοποιήθηκε για να μεταδώσει το νόημα της αλλαγής σ' ένα ιδεολογικό επίπεδο. Η επανανοηματοδότηση του χώρου και η μετάβαση από έναν ολιγαρχικό θεσμό, σ' ένα δημοκρατικό θεσμό συμβόλισε το ριζοσπαστικό εννοιολογικό περιεχόμενο του δημόσιου μουσείου. Έκτοτε η ιδέα της επανοικειοποίησης ενός χώρου και της μεταστροφής της αρχικής συμβολικής σημασίας βρίσκει εξαιρετικά πρόσφορο έδαφος στις αποφάσεις μετασκευής υφιστάμενων κτισμάτων για τη στέγαση μουσειακών ιδρυμάτων [Λ. Μάτζιου 2015: 36].

Το 1802, στις «Précis des leçons d'architecture» [Διαλέξεις για την Αρχιτεκτονική], ο Jean-Nicola-Louï Durand, μεταξύ των διαφόρων λειτουργικών τύπων, παρουσίασε επίσης ένα έργο χωροποίησης ενός μουσείου τέχνης, με αποθετήρια που προορίζονταν για τρεις ξεχωριστές εκθέσεις ζωγραφικής, γλυπτικής και αρχιτεκτονικής, εμπλουτιζόμενο μόνο με μια σειρά από στούντιο καλλιτε-



Altes Museum, Berlin, Karl Friedrich Schinkel, 1822, in Herdeg, Klaus, 1983, *The Decorated Diagram*, Harvard Architecture and the Failure of the Bauhaus Legacy, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England

χνών. Ο Durand εξήγησε την μουσειακή του σύνθεση ως ένα κτήριο στο οποίο οι συνδέσεις και η διατήρηση των λειτουργικών δεσμών των 3 εκθέσεων και των συλλογών ήταν το βασικό κίνητρο για την ύπαρξή του. Στο σημείο τομής των τεσσάρων διαδρόμων σχεδιάζεται μια ροτόντα ως πυρήνας. Αυτή ήταν μια αρκετά δραματική εννοιολογική αλλαγή στην χωροθέτηση σε σχέση με τη χρονολογική αντιπαράθεση των γαλλικών [πρωτο]μουσείων. Το πρότυπο του Durand, θεωρήθηκε ιδανικό για δύο αιώνες ως εργαστήριο και αποθήκη όλης της παγκόσμιας γνώσης, αφού το ενιαίο μοντέλο της Αρχαιότητας μετατρέπεται εδώ σε ένα κτήριο που εκθέτει επαρκή ποσότητα σχετικών μεταξύ τους υλικών ειδών που συλλέγονται και συντηρούνται σωστά. Έτσι, κάπου μεταξύ 1783 και 1802, γεννήθηκε το μουσείο τέχνης όπως προγραμματικά νοείται σήμερα. Αυτή η εννοιολογική αλλαγή σίγουρα δεν ήταν ένα φαινόμενο εν μία νυκτί. Οι συνεχείς επιθέσεις κατά των αιώνιων κλασικιστικών αρχών εξορθολογούσαν συνεχώς την αρχιτεκτονική σκέψη, ώστε το φονξιοναλιστικό μουσείο του Durand μπορεί να διαβαστεί ως το λογικό και αναμενόμενο προϊόν τους. Η ευρύτερη διαδικασία εκσυγχρονισμού της σκέψης ενσωμάτωσε το φαινόμενο της εκβιομηχάνισης που οδηγεί σε μονολειτουργικά οικοδομήματα, στις αξίες της νέας École Polytechnique μετά το 1794.

Ευρωπαϊκές πρωτεύουσες και μονάρχες συναγωνίζονταν τώρα σε έναν αγώνα δρόμου για την ίδρυση των μουσείων τους. Μέχρι τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα, το μουσείο υφίσταται ως ένας καθιερωμένος θεσμός. Τα ίδια τα κτήρια παραπέμπουν στο παρελθόν. Η γλυπτοθήκη [Glyptothek] που σχεδιάζεται στο 1830 από τον Leo von Klenze στο πρότυπο του Durand μιμείται ελληνικό ναό της κλασικής εποχής, φιλοξενώντας τόσο το πνευματικό πλαίσιο των Ελλήνων όσο και τον πλούτο των μαρμάρινων αγαλμάτων τους.

Το Altes Museum [1823-1830] στο Βερολίνο είναι από τα πρώτα κτήρια στην Ευρώπη το οποίο σχεδιάστηκε εξ αρχής ως μουσείο για να στεγάσει τις βασιλικές συλλογές, ώστε να είναι προσιτές σε όλους. Στις αρχές του 19ου αιώνα, ο Schinkel υιοθετώντας το όραμα του Durand, σχεδίασε το Altes Museum, ως Ναό της Τέχνης. Το μουσείο συγκροτείται κυρίως από εκθεσιακούς χώρους στη περίμετρο δύο αιθρίων ενώ στο κέντρο της σύνθεσης κυριαρχεί η ροτόντα. Ο αρχιτέκτονας, σε αντίθεση με την εσωστρέφεια των εκθεσιακών χώρων, κληροδότησε συγχρόνως στο μουσείο έναν εξωστρεφή δημόσιο χαρακτήρα και μια πρόθεση εκδημοκρατισμού [Λ. Μάτζιου 2015: 36]. Το μουσείο τοποθετείται αντιδιαμετρικά του παλατιού Hohenzollernschloss, αναδεικνύοντας τη βαρύνουσα σημασία του ρόλου του ως θεσμό στον αντίποδα της πολιτικής εξουσίας.

Αυτή η έννοια του παλατιού - μουσείου συνδύαζε τον πολιτισμό και τη δύναμη μεταφέροντας μια εικόνα ενός ειδυλλιακού παρελθόντος. Αναφορικά σε χαρακτήρα, πετύχαινε μια τέλεια ενότητα μεταξύ των έργων που φιλοξενούνται εκεί – συχνά λάφυρα από λεηλασίες κατά τη διάρκεια των αποικιακών επιχειρήσεων ή κλοπιμαία που ταξίδεψαν από τη μια ήπειρο στην

άλλη –και την αρχιτεκτονική. Ακόμα και σήμερα, η είσοδος σε ένα μουσείο του 19ου αιώνα δίνει σε κάποιον μια αίσθηση δέους και σεβασμού για τα αντικείμενα και τους πολιτισμούς από τους οποίους προήλθαν [A. Marotta 2012].

Τα μουσεία από τον 19ο αιώνα και μετά πάουν να αποτελούν «ουδέτερο έδαφος» αλλά όπως έλεγε ο Louis Althusser, «γίνονται εργαλεία κρατικής ιδεολογίας», ιδρύματα που εκπροσωπούν την κυρίαρχη ιδεολογία [Χ. Κολιπέτσα 2004: 28]. Η έκθεση με άλλα λόγια, είναι ένα «πολιτιστικό τεχνούργημα», η ανάλυση του οποίου μπορεί να αποκαλύψει περισσότερα στοιχεία για την εποχή του, παρά για την εποχή την οποία παρουσιάζει, ενδεχομένως [M. R. Schärer, 1993:8].

Κατά την διάρκεια της Βιομηχανικής Επανάστασης, σχεδιάζεται από τον Joseph Paxton, το Crystal Palace. Μια κατασκευή από χυτοσίδηρο και γυαλί, που χτίστηκε αρχικά στο Hyde Park του Λονδίνου, για να στεγάσει τη Μεγάλη Έκθεση του 1851. Ο Paxton συνέθεσε την έκθεση ως μια τομή στην παγιωμένη έννοια του μουσείου, αφού το σχέδιο του χαρακτηριζόταν όχι μόνο από ανοικτότητα και ευελιξία αλλά και από παροδικότητα.

Στον διχασμένο κατεστραμμένο από τον πόλεμο 20ο αιώνα, οπού η πόλη έγινε κολλάζ ερειπίων, η αποσύνθεση δημιούργησε ένα έδαφος έτοιμο για αλλαγή. Οι φουτουριστές ήταν αυτοί που περίμεναν την αλλαγή. Βλέποντας την ταχύτητα ως βασική αρχή της νέας εποχής και σύμβολο για την ανάγκη μεταρρύθμισης της στατικής πόλης, πίστεψαν ότι ο θεσμός του μουσείου έμελλε να εξαφανιστεί. Αντίθετα, οι μηχανές, τα αεροπλάνα και τα τρένα θα παρείχαν μια νέα προοπτική για την πόλη, και κατά συνέπεια, θα γεννούσαν μια νέα αστική και συλλογική μνήμη [A. Marotta 2012]<sup>17</sup>.

Ως μια προωθημένη και εξελιγμένη σύλληψη χώρου, κληροδότημα αυτής του Crystal Palace, θα μπορούσαμε ίσως να χαρακτηρίσουμε τον ενιαίο, ελεύθερο, ροϊκό χώρο του Mies Van der Rohe στο σχέδιό του Barcelona Pavilion για την διεθνή έκθεση το 1929. Οι γυάλινοι τοίχοι του Mies λειτουργούν ως φίλτρο μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού, δημιουργώντας μεταφυσικές χωρικές ιδιότητες. Ως αποτέλεσμα των συναντήσεων του με τον De Stijl και τους σουπρεματιστές καλλιτέχνες όπως ο Mondrian, ο Van Doesburg και ο El Lissitzky, ο Mies ερμήνευσε τον τοίχο που περικλείει ως πλάκες- λεπίδες που διευρύνουν το χώρο.

Αποφεύγοντας τις μιμήσεις των αρχιτεκτόνων του 19ου αιώνα, οι Μοντερνιστές ερμήνευσαν εκ νέου την πράξη της ανάμνησης. Εκτός από τον ουτοπισμό και την αφαίρεση στο έργο τους, προσπάθησαν να διεκδικήσουν εκ νέου επιρροές από το παρελθόν παρά την άμεση αναπαράστασή του. Για τον αρχιτέκτονα του 20ου αιώνα, η ιστορία ήταν πηγή έμπνευσης. Η αρχαιολογία έθεσε τα θεμέλια για το μοντέρνο design και το διαμόρφωσε από μέσα προς τα έξω.



Τη δεκαετία του 1930, το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης [MOMA] και ο διευθυντής του Alfred H. Barr, Jr. ανέπτυξαν την αισθητική του «λευκού κύβου», μια μέθοδο έκθεσης που ήταν επαναστατική ως προς την αντικειμενική εστίαση και την καθαρή εκτέλεσή του και εκπλήρωσε τις μοναδικές ανάγκες της εποχής του.

Μόλις το 1959, ωστόσο, εμφανίζεται ένα νέο όραμα για το μουσείο και τη χρήση του χώρου. Αυτή είναι η χρονιά που ολοκληρώθηκε το Μουσείο Guggenheim του Frank Lloyd Wright στη Νέα Υόρκη. Βασισμένο στην αρχή της ανιούσας έλικας, επιδιώκοντας την κατακόρυφη ανάπτυξη, το κτήριο σπάει με τη συμβατική γεωμετρία. Ο Wright δημιούργησε ένα μικρό κτήριο στον αστικό ιστό της πόλης, που εκρήγνυται στο εσωτερικό. Με το Guggenheim, ο Wright διατύπωσε μια διαφορετική προσέγγιση στο σχεδιασμό του μουσείου, μια προσέγγιση στην οποία το χωρικό σκηνικό επηρεάζει τις εκθέσεις και αλλάζει την αντίληψη του θεατή για τα έργα που εκτίθενται. Αντί για τον διαιερισματοποιημένο χώρο του 19ου αιώνα ή τον ουδέτερο λευκό κύβο του μοντέρνου, ο Wright δομούσε τον χώρο έτσι ώστε το κενό να γίνει ένα εξέχον χαρακτηριστικό. Άλλαξε τον λόγο. Ο χώρος του μουσείου είχε πλέον ένα δικό του νόημα. Σήμερα αυτή η εσωτερική αντίφαση μεταξύ του περιεχομένου και του δοχείου έχει γίνει ο κανόνας. Με το Guggenheim, η μνήμη, ή η πράξη της μνήμης, βρίσκεται στη διασταύρωση πόρων και υλικών.

Στη δεκαετία του 1960, οι νέες τάσεις στην αρχιτεκτονική οδήγησαν στην ανάπτυξη του μουσείου ως ένα είδος κινητικής, δυναμικής μηχανής. Η εισαγωγή μιας κινητής σκελετικής δομής επέτρεψε την ευελιξία στη χρήση, όπως στο σχέδιο του Renzo Piano και του Richard Rogers για το Center Pompidou στο Παρίσι. Το Beaubourg, όπως συχνά αναφέρεται στο μουσείο, είναι ένα παράδειγμα μηχανικής ουτοπίας. Οι εξωτερικές κυλιόμενες σκάλες και ο ευέλικτος χώρος δημιουργούν μια μουσειακή αρχιτεκτονική απελευθερωμένη από το περιεχόμενό της. Ως δοχείο, το μουσείο αγκαλιάζει τις αντιφάσεις της νεωτερικότητας και είναι μια εύγλωττη και αφηρημένη δομή, ανεξάρτητη από τα καλλιτεχνικά του περιεχόμενα.

Στις 11 Νοεμβρίου 1979, το Θέατρο του Κόσμου [Teatro del Mondo] ανοίγει επίσημα στον χώρο απέναντι από το Τελωνείο, για την Biennale Θεάτρου/ Αρχιτεκτονικής. Η ιδέα της Biennale ήταν να θυμίσει τα πλωτά θέατρα, χαρακτηριστικά της Βενετίας τον 18ο αιώνα. Το σχήμα του Rossi τροποποίησε ορισμένα χαρακτηριστικά αυτών των θεάτρων, ενώ διατήρησε την έννοια του κτηρίου- cum- barque. Κατασκευασμένο στα ναυπηγεία Fushina, το Θέατρο ρυμουλκήθηκε στη Βενετία με ρυμουλκό. Στην ύπαρξη του Teatro del Mondo, η έρευνα την εντοπίζει την πρώτη οριακή στιγμή εμφάνισης της πόλης-μουσείο. Η έκθεση αντλείται από την πόλη και επιστρέφει σε αυτήν. Το σαφές όριο των προηγούμενων μουσειακών αναπαραστάσεων χαλαρώνει. Συντελείται μια πρώτη διάνοιξη της χωρικότητας του μουσείου προς το δημόσιο, μια εκδημοκρατικοποίηση.

«...στο θέμα της αρχιτεκτονικής, έχω ακόμα ένα όνειρο για μια σπουδαία δημόσια αρχιτεκτονική· όχι τη συμφωνία διαφωνιών, αλλά την πόλη που είναι όμορφη λόγω του πλούτου και της ποικιλίας που περιέχει. Πιστεύω στην πόλη του μέλλοντος που ανασυντίθεται. Στην πραγματικότητα, η ανασύνθεση δεν επιδιώκει ένα ενιαίο, συνολικό σχέδιο, αλλά την ελευθερία μιας δικής της ζωής, μια ελευθερία στυλ. Μια πόλη που είναι ελεύθερη»

[A. Rossi 1987: 13]

Στο μεταμοντέρνο κλίμα της δεκαετίας του '80 βλέπουμε μια μετάβαση από την πόλη-μουσείο στο μουσείο-πόλη, όπου το ίδιο το μουσείο γίνεται ένα είδος ακρόπολης – μια σύνθετη εικόνα στερεών και κενών, με στοιχεία του δημόσιου χώρου να περιλαμβάνονται το. Ένα όραμα του μουσείου αναπτύχθηκε ως αντίστροφη εικόνα της πόλης. Το σχέδιο του James Stirling το 1984 για το Neue Staatsgalerie στη Στουτγάρδη είναι ένα από τα καλύτερα παραδείγματα της αρχής του μουσείου ως αστικό σύστημα. Είναι ένα αρθρωτό δοχείο που μέσω της κεντρικής του αυλής κατευθύνει την κυκλοφορία μέσα από ένα πολυεπίπεδο σχήμα, μεταξύ εντός και εκτός και μεταξύ ιστορίας και πόλης.

Αργότερα, ο Aldo Rossi πρότεινε ένα σχέδιο για το Deutsches Historisches Museum στο Βερολίνο, το οποίο είναι, παρόλο που παραμένει στα χαρτιά, ίσως ένα από τα πιο ολοκληρωμένα από τα σχέδιά του. Σαν κολλάζ ιδανικής πόλης, συγκέντρωνε οικιστικές μονάδες, μια αναγεννησιακή ροτόντα που χρησίμευε ως σύνδεσμος μεταξύ των τμημάτων και κιονοστοιχίες που συσχετίζουν τους αστικούς χώρους με αυτούς του μουσείου.

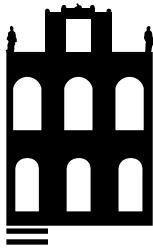
Με το Wexner Center for the Arts στο Columbus του Ohio, ο Peter Eisenman θυμάται την ιστορία του τόπου φέρνοντας το θέμα των πύργων στο προσκήνιο. Μέσω της τρισδιάστατης δομής του πλαισίου που παρεμβάλλεται ανάμεσα στα υπάρχοντα κτήρια, διαρρηγνύει τα συμμετρικά και αυτοαναφορικά μοτίβα των νοσταλγικών ιδιωμάτων του μεταμοντερνισμού και ανοίγει το δρόμο για την ιδέα της αποδόμησης.

Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι ενώ πολλοί αρχιτέκτονες που εργάζονταν στη δεκαετία του '80 ασχολούνται με τη διαφύλαξη της εικόνας της πόλης, ο Hans Hollein δημοσιεύει ένα από τα πιο συναρπαστικά σχέδιά του για το μουσείο στο Mönchsberg στο Salzburg<sup>18</sup>, στο οποίο συνθέτει μια κατασκευή που παραμένει υπόγεια, πρακτικά χωρίς υψώματα. Το θέμα της ανασκαφής ενισχύθηκε από μια μεγάλη κυκλική εσοχή που οδηγούσε στους υπόγειους χώρους. Μια σειρά αλληλένδετων μονοπατιών που θα παρείχαν τη δυνατότητα επίσκεψης στις αίθουσες έκθεσης σύμφωνα με τις δικές του κλίσεις, επανέφεραν την ιδέα ενός βιωματικού μουσείου. Το έργο του Hollein πέρα από ενσάρκωση

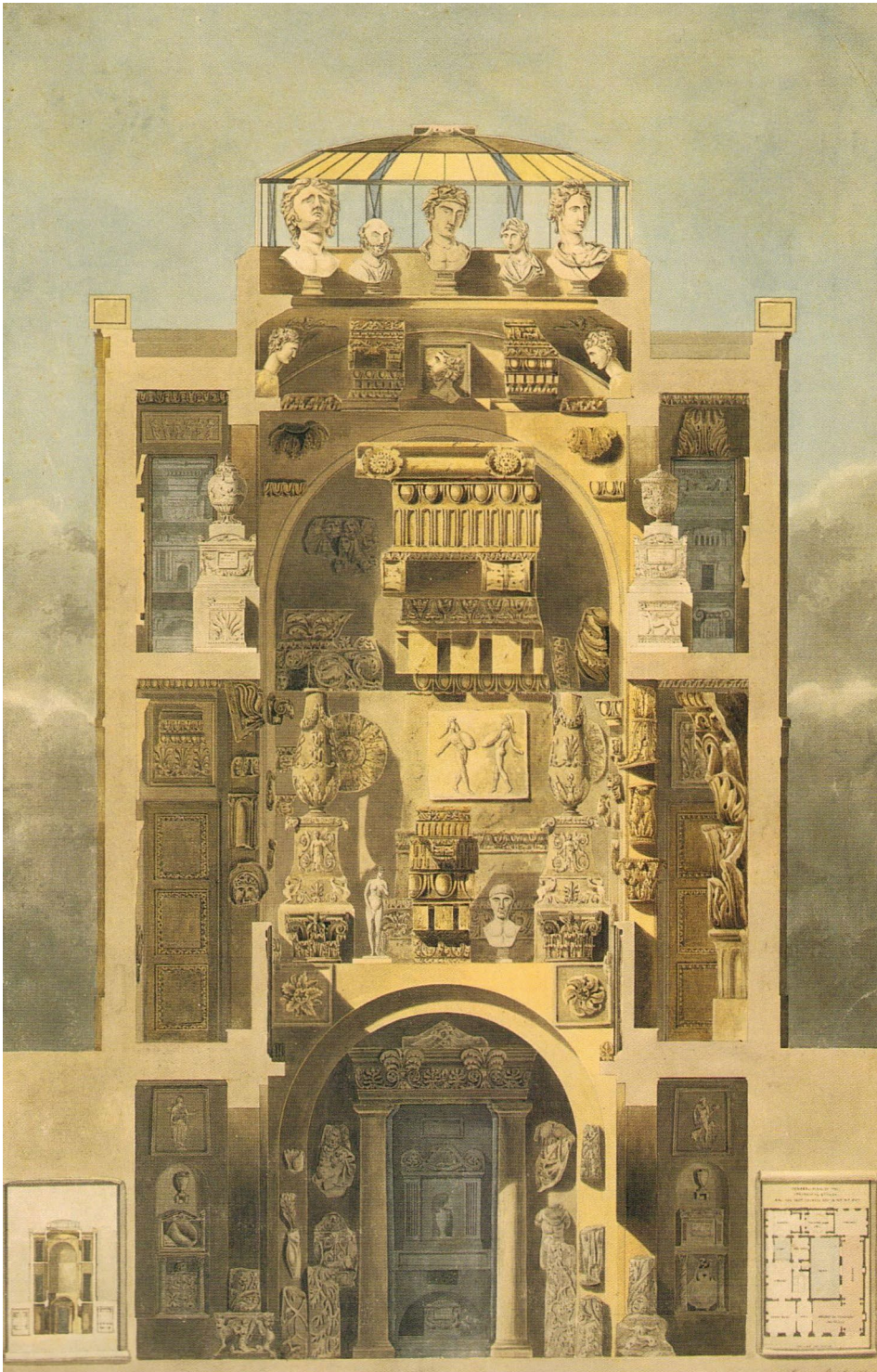
ενός Καφκικού χώρου, αποτελεί τομή, αφού απέρριψε την ιδέα του μουσείου ως προβολής της πόλης.



Teatro del Mondo, 1979



# **3 | Sir John Soane's Museum**



Sir John Soane's House

Το Μουσείο του Sir John Soane είναι το εξαιρετικό σπίτι και μουσείο του Βρετανού αρχιτέκτονα Sir John Soane [1753-1837]. Ο Sir John Soane ήταν ένας από τους κορυφαίους αρχιτέκτονες της εποχής του Regency, καθηγητής Αρχιτεκτονικής στη Βασιλική Ακαδημία του Λονδίνου και αφοσιωμένος συλλέκτης έργων ζωγραφικής, γλυπτικής, αρχιτεκτονικών θραυσμάτων και μοντέλων, βιβλίων, σχεδίων και επίπλων. Γεννημένος το 1753, και όντας ο τέταρτος γιος ενός χτίστη, είχε την ευκαιρία μέσω του επαγγέλματος του πατέρα του, να εκμεταλλευτεί το φυσικό του ταλέντο στο σχέδιο και να εκπαιδευτεί ως αρχιτέκτονας. Ο Soane βραβεύτηκε με το διάσημο Χρυσό Μετάλλιο της Βασιλικής Ακαδημίας για την Αρχιτεκτονική, ως αποτέλεσμα της υποτροφίας [που χρηματοδοτήθηκε από τον Βασιλιά Γεώργιο Γ'] για να πραγματοποιήσει μια Μεγάλη Περιοδεία στην Ευρώπη. Τα ταξίδια του στα ερείπια της Αρχαίας Ρώμης, του Paestum και της Πομπηίας θα ενέπνευαν το δια βίου ενδιαφέρον του για την κλασική τέχνη και αρχιτεκτονική.

Τον Μάρτιο του 1788, μετά από πολλή μελέτη του κλασικισμού, ο νεαρός John Soane ξεκίνησε τη μεγάλη του περιοδεία στην Ιταλία. Στη Ρώμη συναντήθηκε με τον Giovanni Battista Piranesi, τον πιο σημαντικό καλλιτέχνη στην ιστορία των χαρακτικών. Ο Piranesi έδωσε στον νεαρό αρχιτέκτονα τέσσερα από τα χαρακτηριστικά του από το *Vedute di Roma*, μεταμορφώσεις παραδοσιακών τοπογραφικών απόψεων από ένα πραγματικό αρχείο σε ένα όχημα έκφρασης [J. Wilton-Ely 2002: 6]. Ο Soane ανέδειξε αυτά τα χαρακτηριστικά ανάμεσα στα πολλά υπάρχοντά του. Κρεμασμένα στο σπίτι του μέχρι σήμερα, υποδηλώνουν μια διπλή κλίση, τη διχοτόμηση που προέκυψε από τη διαφωτιστική σκέψη μεταξύ ορθολογισμού και συναισθήματος, βρίσκοντας νέους τρόπους συλλογισμού και έναν προρομαντικό ενθουσιασμό για την καλλιτεχνική φαντασία. Πουθενά αλλού δεν εκφράζονται πιο δυνατά αυτές οι ιδέες από ό,τι στους φανταστικούς κόσμους του Piranesi [S. Psarra 2009: 111]<sup>19</sup>. Όσον αφορά την ενσάρκωσή τους στην αρχιτεκτονική, αυτό ήταν ένα έργο που ανέλαβε ο Soane στο μουσείο του σπιτιού του. Το μουσείο θεωρείται συχνά ως έργο ενός περίεργου σχεδιασμού του μυαλού αποτελούμενο από περίπλοκους χώρους που πολλαπλασιάζονται μέσω οπτικών εφέ. Πολλοί μελετητές έχουν προτείνει ότι ενσωματώνει τα ενδιαφέροντα του Soane στις έννοιες της αιωνιότητας και του θανάτου και την ενασχόληση με τη δική του θέση στον κόσμο της αρχιτεκτονικής. Όμως, ενώ αυτά τα ενδιαφέροντα έχουν συζητηθεί σε μεγάλο βαθμό, λιγότερα έχουν ειπωθεί για τις χωρικές ιδιότητες του σπιτιού και, το πιο σημαντικό, για εκείνες που δημιουργούνται μέσα από στοχασμούς [S. Psarra 2009: 112].

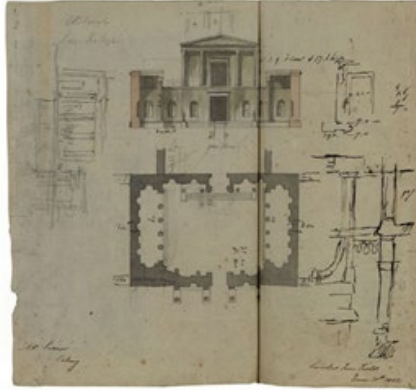
«Ο Soane ήταν ο πρώτος αρχιτέκτονας που έφερε στον κόσμο των τούβλων, του κονιάματος και της ανάπτυξης ιδιοκτησίας [property] το Sturm und Drang<sup>20</sup> του Ρομαντικού Κινήματος, όπως προσωποποιήθηκαν από τους ζωγράφους Henry Fuseli και Benjamin Robert Haydon. Εμπνευσμένη από τον Rousseau και τον Young Werther του Goethe, αυτή η γενιά καλλιτεχνών της δεκαετίας του 1780 επινόησε την ιδέα ότι η δημιουργική ιδιοφυΐα ταυτιζόταν με την ασυμβίβαστη αυτοέκφραση – και ότι η συνέπεια της άρνησης συμβιβασμού ήταν η παρεξήγηση, δίωξη και αποτυχία»

[C. Woodward 2001: 161]

### Το ερείπιο

Αξίζει να σημειωθεί ότι, αντίστοιχα στην έπαυλη Pitshanger, την εξοχική κατοικία που έχτισε για την οικογένειά του, κατασκεύασε ένα πλήρως ψεύτικο κλασσικό ερείπιο βασισμένο στη ρωμαϊκή τοποθεσία Clitumnus, κοντά στο Spoleto, για να φαίνεται σαν να είχε ανασκάψει έναν ναό στο κάτω μέρος του κήπου. Ο ενθουσιασμός του για τα ερείπια εκφράστηκε όχι μόνο σε ιδιωτικά έργα αλλά και σε ένα από τα πιο σημαντικά δημόσια έργα που του ανετέθησαν: το 1830 προσέλαβε τον Joseph Gandy για να ζωγραφίσει μια πανοραμική άποψη ολόκληρου του συγκροτήματος της Τράπεζας της Αγγλίας, ως αξονομετρικό-τομή που έμοιαζε με ερείπιο. Σε μια από τις διαλέξεις του στη Βασιλική Ακαδημία εξήγησε ότι αν το Λονδίνο αποκαλυφθεί από τους αρχαιολόγους του μέλλοντος, τα ερείπια της τράπεζας θα ήταν εξίσου εντυπωσιακά με αυτά της κλασικής αρχαιότητας (2001: 165). Τέλος, φαντάστηκε το σπίτι-μουσείο του ως μια εκπληκτική εικόνα ερειπίου στο *Crude Hints Towards the History of My House* [S. Psarra 2009: 112-113].





Plans of the ruins, rough studies,  
June 1802, Sir John Soane Museum



View of the ruins as if excavated, Charles Richardson,  
1832, British Library



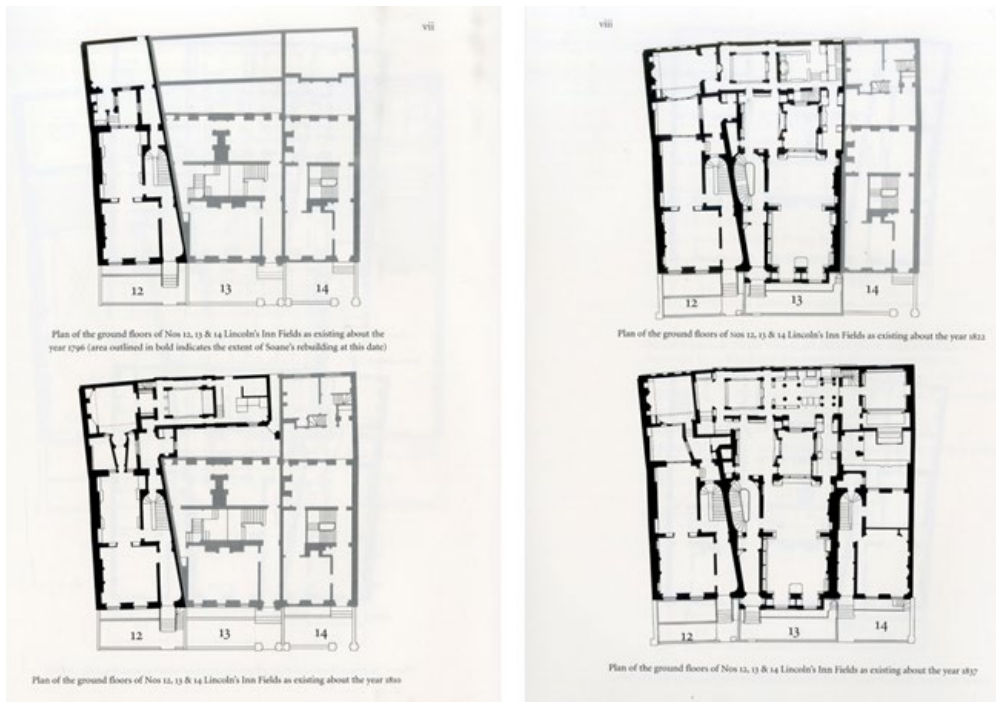
Perspective of the ruins adjacent to  
Pitzhanger Manor, George Basevi, 1810,  
Sir John Soane Museum

### 3.1 Τα κτήρια | Όρια και επεκτάσεις

Το Μουσείο βρίσκεται στην περιοχή Holborn του κεντρικού Λονδίνου, στην Αγγλία, στο Lincoln's Inn Fields. Το μουσείο είναι ένας μη-τμηματικός δημόσιος φορέας που χρηματοδοτείται από το Τμήμα Πολιτισμού, Μέσων Ενημέρωσης και Αθλητισμού.

Ο Soane κατεδάφισε και ξαναέχτισε τρία σπίτια διαδοχικά στη βόρεια πλευρά του Lincoln's Inn Fields. Ξεκίνησε με τον αριθμό 12 [μεταξύ 1792 και 1794], ένα απλό πλινθόκτιστο σπίτι. Αφού έγινε καθηγητής αρχιτεκτονικής στη Βασιλική Ακαδημία το 1806, αγόρασε το διπλανό σπίτι με τον αριθμό 13, το σημερινό μουσείο, και το ξανάχτισε σε δύο φάσεις το 1808-09 και το 1812. Το 1808-09 κατασκεύασε το γραφείο σχεδίων [drawing office] και το «μουσείο» στη θέση του πρώην στάβλου στο πίσω μέρος του σπιτιού, χρησιμοποιώντας κυρίως φεγγίτες για φωτισμό. Το 1812 ανοικοδόμησε το μπροστινό μέρος του χώρου, προσθέτοντας μια προεξέχουσα πρόσοψη από Portland Stone<sup>21</sup> στο υπόγειο, τα επίπεδα του ισογείου και του πρώτου ορόφου και τον κεντρικό κόλπο του δευτέρου ορόφου. Αρχικά αυτό σχημάτιζε τρεις ανοιχτές περίστυλες στοές [loggia], αλλά ο Soane τοποθέτησε τζαμαρίες στις καμάρες αργότερα. Μόλις μετακόμισε στο no.13, ο Soane νοίκιασε το πρώην σπίτι του στο no.12 [μετά τον θάνατό του αφέθηκε στο έθνος μαζί με το no.13, με την πρόθεση ότι τα έσοδα από τα ενοίκια θα χρηματοδοτούσαν τη λειτουργία του Μουσείου]. Αφού ολοκλήρωσε το no.13, ο Soane ξεκίνησε να αντιμετωπίζει το κτήριο ως αρχιτεκτονικό εργαστήριο, αναδιαμορφώνοντας συνεχώς τους εσωτερικούς του χώρους. Το 1823, όταν ήταν πάνω από 70, αγόρασε ένα τρίτο σπίτι, με τον αριθμό 14, το οποίο ανοικοδόμησε το 1823-24. Αυτό το έργο του επέτρεψε να κατασκευάσει μια γκαλερί εικόνων, συνδεδεμένη με το no.13, στον πρώην στάβλο του no.14. Το μπροστινό κύριο μέρος αυτής του no.14. αντιμετωπίστηκε κατεξοχήν για κατοίκηση, ενοικιάστηκε ως επένδυση, και δεν συνδεόταν εσωτερικά με τα άλλα κτήρια. Όταν πέθανε ο Soane, το no.14 κληροδοτήθηκε στην οικογένειά του και αργότερα πέρασε στην ιδιοκτησία του μουσείου.<sup>22</sup>

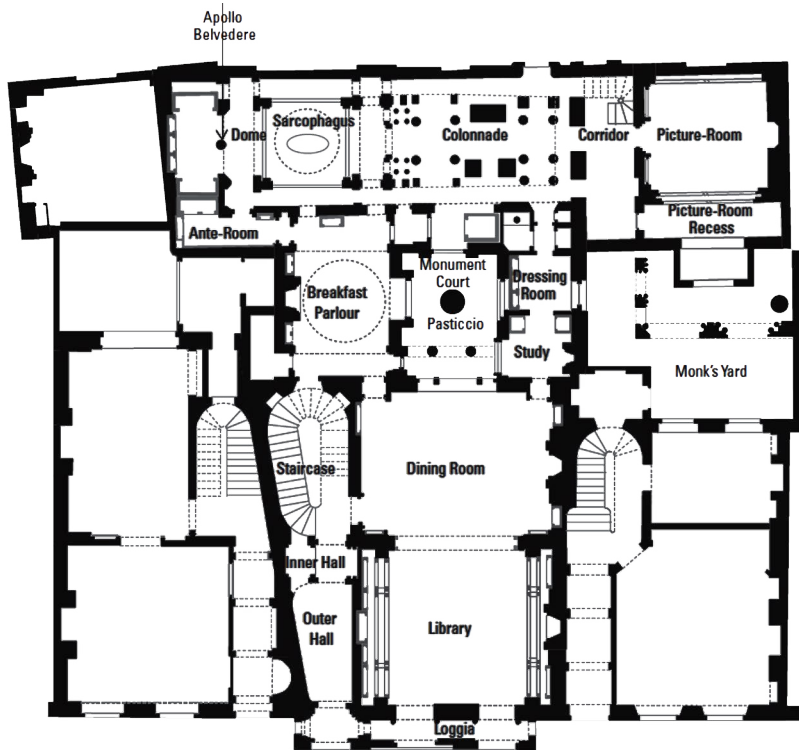
Θεωρώντας ότι η «ομιλία» του μουσείου δεν ήταν ξεκάθαρη, ο Soane έγραψε και σχολίασε τρεις διαδοχικές εκδόσεις Description of the House and the Museum<sup>23</sup>. Δημιούργησε ένα λεύκωμα με τίτλο, Sketches and Drawings of the Museum of J. Soane Esq., που περιέχει 125 εικονογραφήσεις. Τέλος, χρησιμοποίησε λογοτεχνικές στρατηγικές στο Crude Hints για να μεταφέρει τις ιδέες του, όπως αυτή ενός μελλοντικού αρχαιοκάπηλου που, συναντώντας ένα ερείπιο, αναρωτιέται για τον ιδιοκτήτη και την προέλευση του σπιτιού. Οι Crude Hints [ακατέργαστες υποδείξεις] γράφτηκαν τον Αύγουστο και τον Σεπτέμβριο του 1812, κατά την διάρκεια των οποίων ο Soane ανοικοδόμησε το no.13 Lincoln's Inn Fields, το μουσειακό τμήμα του σπιτιού του [S. Psarra 2009: 113].



Sir John Soane's Museum expansion

«Ενώ το σπίτι του ήταν τόπος κατεδάφισης, το φανταζόταν ως μελλοντικό ερείπιο, ρωτώντας πώς θα ερμηνευόταν - ως μοναστήρι, ρωμαϊκός ναός, τόπος ταφής ή λημέρι μάγων». Εκείνη την εποχή, ο Soane μελετούσε τις «First origins» της αρχιτεκτονικής για τις διαλέξεις του στη Βασιλική Ακαδημία του Λονδίνου.

Αυτές οι αναφορές σήμαιναν ότι το σπίτι όπως οραματιζόταν στο *Crude Hints* υπήρχε στη φαντασία του Soane ως «ένα πολύ πιο μεγαλειώδες σχέδιο» [Dorey 1999: 54]. Κεντρική στις επιρροές του ήταν η σκέψη του Διαφωτισμού που τονίζει την επιστροφή στις πρώτες αρχές και την παράδοση της «αρχιτεκτονικής ευγλωττίας» στη λογοτεχνική θεωρία του 17ου και του 18ου αιώνα, η οποία είχε τις ρίζες της στην κλασική ρητορική [Watkin 2000: 9]. Ο David Watkin αναφέρθηκε στο μουσείο ως μια τρισδιάστατη εκδοχή των διαλέξεων του Soane στη Βασιλική Ακαδημία [2000: 19]. Ενώ, η Susan Feinberg υποστήριξε ότι είναι μια αποθήκη άλλων σημασιών όπως η αιωνιότητα και η φθορά, μια αποθήκη μνήμης και μια επίδειξη του ενδιαφέροντός του για την ένωση της αρχιτεκτονικής με τις τέχνες [1979: 107].



No 12

No 13

No 14

Sir John Soane's Museum, London  
ground floor plan

### 3.2 Χωρική διάρθρωση | Το σπίτι – μουσείο

Ο χώρος του μουσείου θυμίζει λαβύρινθο. Το σπίτι, επιτομή δείγματος του αγγλικού ενδιαφέροντος για το κλασικό παρελθόν, επινοήθηκε ως μια πολυεπίπεδη ακολουθία χώρων [R. Harbison 2000: 31].

Είναι διακοσμημένο σε ένα πλούσιο «πομπηιακό» κόκκινο. Ο μπροστινός χώρος του σπιτιού εξυπηρετούσε μια πιο συμβατική οικιακή λειτουργία, αποτελούμενος από τον προθάλαμο της εισόδου, τη βιβλιοθήκη και την τραπεζαρία στο ισόγειο, τα σαλόνια και τα υπνοδωμάτια στα ανώτερα επίπεδα [S. Psarra 2009: 116]. Πολλά από τα οικιακά δωμάτια είναι εξαιρετικά ασυνήθιστα, αλλά συχνά με διακριτικούς τρόπους. Η θολωτή οροφή της αίθουσας πρωινού, με κυρτούς καθρέφτες, έχει επηρεάσει αρχιτέκτονες από όλο τον κόσμο. Η βιβλιοθήκη-τραπεζαρία αντικατοπτρίζει την επιρροή των ετρουσκικών τάφων και ίσως ακόμη και του γοτθικού σχεδιασμού στο ρεπερτόριό της όπως τα μικρά μενταγιόν της θολωτής βεντάλιας.

Οι πιο διάσημοι χώροι στο σπίτι είναι εκείνοι στο πίσω μέρος με την λειτουργία του μουσείου, όπως η κιονοστοιχία [Colonnade], ένα θολωτό κενό που βλέπει στο υπόγειο [ο θόλος-Dome], και το επάνω γραφείο με θέα στον θόλο [S. Psarra 2009: 116].

Ακόμα εκεί βρίσκεται η έξυπνα σχεδιασμένη Picture Gallery, με τοίχους που αποτελούνται από μεγάλα «κινητά πανέλα» [όπως μεγάλες πόρτες ντουλαπιών] που της επιτρέπουν να φιλοξενεί τρεις φορές περισσότερα αντικείμενα από ό,τι θα μπορούσε κανονικά να φιλοξενήσει ένας χώρος αυτού του μεγέθους.

Η κεντρική αυλή πλαισιώνεται από δύο αίθουσες διέλευσης προς τα δεξιά, το γραφείο, τις γκαρνταρόμπες, και από την αίθουσα πρωινού στα αριστερά. Το γραφείο περιέχει μια συλλογή ρωμαϊκών αρχιτεκτονικών θραυσμάτων, καθώς και η εξωτερική αυλή Monument Court, ενώ η αυλή του Μοναχού [Monk's Yard], αποτελεί ένα μοναστήρι χτισμένο ως γοτθικό ερείπιο. Η Κρύπτη στο υπόγειο περιέχει έναν ταφικό θάλαμο [Sepulchral Chamber] με την σαρκοφάγο του Seti A, που θυμίζει ρωμαϊκές κατακόμβες ή νεκροταφεία. Η σειρά των απεικονίσεων στις αίθουσες δεν έχει ρητή διδακτική λογική, ενώ οι αντιπαραθέσεις των αντικειμένων προορίζονταν να εμπνεύσουν μια αντίδραση που ήταν ανάλογη με την ανάγνωση της ποίησης [Thornton και Dorey 1992: ix]. Κάθε αντικείμενο τοποθετείται με τη δική του σημασία ως αυτόνομο κομμάτι ενός πάζλ, δεν είναι διατεταγμένο σύμφωνα με τον αρχές ταξινόμησης του Διαφωτισμού [C. Davies 1984: 49], αλλά μέλος του picturesque [γραφικό] σκηνικού του Soane. Το σπίτι ήταν μια γκαλερί για την ιδανική εκπαίδευση των νέων μαθητών και προοριζόταν να παίξει έναν εμπνευσμένο ρόλο για τους αρχιτέκτονες των μελλοντικών γενεών. Αλλά, ταυτόχρονα, ήταν μια αυτοβιογραφική δημιουργία που αντικατέστησε ένα όνειρο ζωής ίδρυσης μιας δυναστείας αρχιτεκτόνων [S. Psarra 2009: 113].

Η καλύτερη περιγραφή αυτού του οράματος παρέχεται από τον ίδιο τον Soane: «Ένα από τα αντικείμενα που είχα υπόψη μου ήταν να δείξω, εν μέρει με γραφικές απεικονίσεις, την ένωση και τη στενή σύνδεση μεταξύ Ζωγραφικής, Γλυπτικής και Αρχιτεκτονικής – Μουσικής και Ποίησης – ένας άλλος σκοπός είναι, η φυσική επιθυμία να αφήσουμε αυτά τα έργα Τέχνης να υπόκεινται όσο το δυνατόν λιγότερο στην πιθανότητα απομάκρυνσής τους από τις θέσεις που τους έχουν ανατεθεί σχετικά. Έχουν οργανωθεί ως μελέτες για το δικό μου μυαλό και προορίζονται παρομοίως να ωφελήσουν τους καλλιτέχνες των μελλοντικών γενεών.»

[Soane, Exordium, 1835]



No 12

No 13

No 14

Sir John Soane's Museum, London  
movement diagram

Το κτήριο έχει χαρακτηριστεί από πολλούς ως μια καταγραφή πολλών «κείμενων» – περιόδων, στυλ, αλλοιώσεων, αποκτήσεων, απογραφών, βιογραφιών, ιστορίες για την υλικότητα και ποικίλους μηχανισμούς αναπαράστασης [S. Psarra 2009: 115]. Ο Hittorf πρότεινε ότι οι διάφοροι χώροι του μουσείου, αντιπροσώπευαν «τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της περιόδου της τέχνης στην οποία ανήκε» [Watkin 2000:19].

Οι εσωτερικές όψεις σημειώνονται από αντικείμενα και το μάτι οδηγείται στην περίμετρο των δωματίων «διαλυμένο» μέσα από τις αντανakλάσεις. Οι οροφές βρίθουν από ποικιλία φεγγιτών από φιμέ γυαλί, δημιουργώντας έντονες αντιθέσεις μεταξύ των περιοχών του σκότους και του φωτός. Τα εφέ *chiaroscuro*, η ποικίλη επεξεργασία τομής και η «διάβρωση» των τοίχων ενισχύουν την ψευδαίσθηση του βάθους, υπονοώντας ότι κάθε δωμάτιο είναι μέρος ενός μεγαλύτερου χώρου [S. Psarra 2009: 116-117]. Λαμβάνοντας υπόψιν τα παραπάνω, θα επιχειρήσουμε να εντοπίσουμε από ποιους μηχανισμούς εννοιών επηρεάζονται οι σωματικές και ψυχικές διεργασίες της εμπειρίας των θεατών στο μουσείο Soane.

### 3.3 Οι Δείκτες του Soane | Αντανakλάσεις ως Δυισμός

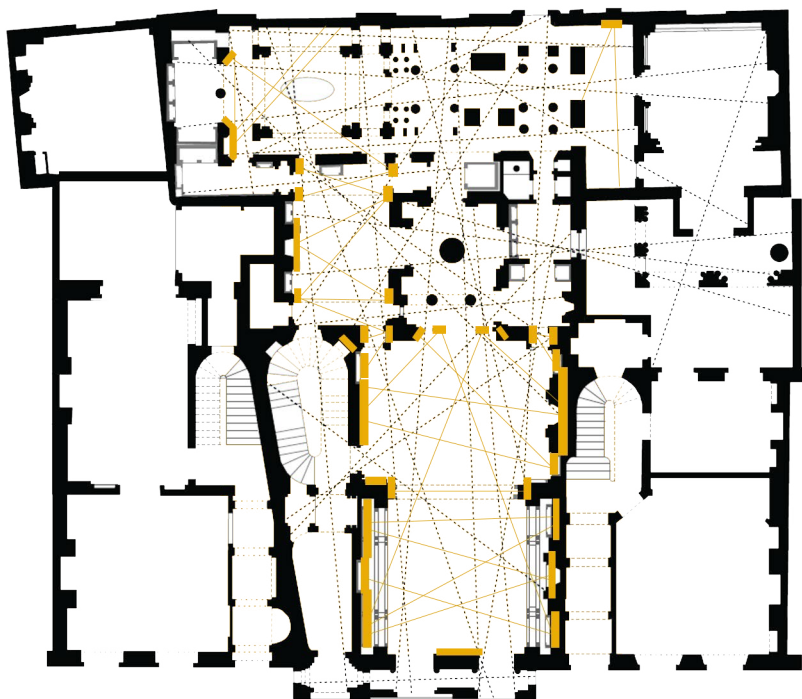
Ο Soane στρώνει χώρους πάνω σε χώρους και κατασκευάζει όψεις για να χειραγωγήσει την αντίληψη. «Διαλύει» τους τοίχους μέσω καθρεφτών για να υπονοήσει χωρική επέκταση. Αντιπαραθέτει τον οπτικό συγχρονισμό με την ακολουθία επίσκεψης, δημιουργώντας εντάσεις μιας εμπειρίας που παρουσιάζεται ταυτόχρονα και μιας εμπειρίας που αναπτύσσεται με το χρόνο. Αν και τα δωμάτια έχουν σχεδιαστεί ως κλασσικά περιβλήματα, είναι οι πολλαπλές οπτικές διασυνδέσεις τους που τονίζονται μέσω των μακρών και λοξών οπτικών αξόνων και όχι η οργάνωσή τους σε μια συνολική ιδέα. Στενά συνδεδεμένος με αυτή τη στρατηγική είναι ο σχεδιασμός της έκθεσης. Τα αντικείμενα είναι διατεταγμένα για να προτείνουν ιστορικά σκηνικά, αλλά η λειτουργία τους είναι αισθητική και φανταστική παρά διδακτική. Τέλος, ο Soane χρησιμοποιεί αντανakλάσεις για να τονίσει την πολλαπλότητα των απόψεων και την ιδέα του σπιτιού ως ένα βασίλειο δυνητικά άπειρων χωρικών σχέσεων. Αλλά οι καθρέφτες προωθούν επίσης μια ιδέα της αυτοπροσωπογραφίας του ως μέρος της διαμόρφωσης και αφηγηματικές σχέσεις στο σπίτι.

Ο Watkin εξηγεί ότι «η απροθυμία του να δείξει στους επισκέπτες γύρω από το σπίτι και το μουσείο του τις σκοτεινές μέρες όχι μόνο υποδεικνύει τον βαθμό στον οποίο τα εφέ φωτισμού ήταν αναπόσπαστο κομμάτι της αρχιτεκτονικής του, αλλά επίσης υποδηλώνει ότι σχεδόν έβλεπε το κτήριο ως ένα είδος κήπου» [1998: 9].

Ο Soane ήθελε ο θεατής να κοιτάξει τους χώρους του και να διαβάσει ανάμεσα στις γραμμές έχοντας κατά νου την Ιταλία, αξίζει να αναφερθεί ότι το αρχικό



εισιτήριο επισκεπτών που έλεγε ότι το μουσείο δεν ήταν ανοιχτό τις βροχερές μέρες, αφού οι φεγγίτες και τα φιμέ τζάμια δεν θα μπορούσαν να «λούζουν» το εσωτερικό με το «μεσογειακό» φως. Η έμφαση στο φως και οι διαγώνιοι οπτικοί σύνδεσμοι είναι ενδείξεις ότι το κλασικό παρελθόν παρέχει στον Soane μορφές και έμπνευση, αλλά δεν είναι μια αφηρημένη ιδανική τάξη που υπογραμμίζει τη φαντασία του. Προκαλώντας τις αισθήσεις, ενθαρρύνοντας πολλαπλές θέσεις θέασης και αποσυνθέτοντας την κλασική γεωμετρία, το μουσείο θυμίζει ένα άλλο σημαντικό κίνημα: την παράδοση του Ρομαντικού Τοπίου<sup>24</sup> [S. Psarra 2009: 117-119].



Sir John Soane's Museum, London  
visibility lines [dashed], mirrors [orange shapes] and reflection lines [orange]

«Το γραφικό κίνημα σηματοδότησε μια απομάκρυνση από την ενότητα της αναγεννησιακής σύνθεσης. Αφαίρεσε τον άξονα από την επίσημη δομή του σχεδίου και συνδέθηκε τα ξεχωριστά εικονογραφικά μέρη μέσα από μια ακολουθία διαδρομής» [C. Steenberger & W. Reh 1996: 4].



Η Psarra, συσχετίζει τις διαδρομές στο μουσείο με τους πίνακες του Claude Le Lorrain και του Nicholas Poussin, υποστηρίζοντας ότι οι αναφορές σχημάτιζαν ξεχωριστά επεισόδια, μεταφράζοντας τη γραφική [picturesque] διαδρομή σε μοντέλο αφήγησης στον κήπο. Δεν είναι σαφές εάν ο Soane είδε το μουσείο του ως μεταφορά για έναν κήπο. Ωστόσο, η μακρά ακολουθία στο σπίτι και η έμφαση στα αντιληπτικά εφέ συνδέονται ισχυρά με τη ρομαντική παράδοση που απομακρύνεται από τη συνολική εννοιολογική τάξη του σχεδίου, σε πλούσιες και άτυπες αντιληπτικές εμπειρίες. Ο Soane δεν είχε μια προτιμώμενη διαδρομή στην οποία ήθελε το κοινό να δει το σπίτι. Απέφυγε επίσης μια ιστορικιστική έμφαση, αναμειγνύοντας εκθέματα από διαφορετικές περιόδους<sup>25</sup>.

«Ο Feinberg προτείνει ότι «αν και δεν υπήρχε γραμμική ιεραρχία μεταξύ των προτομών πορτρέτων, ήταν ξεκάθαρα ο Soane, ο αρχιτέκτονας, που προήδρευε» [1979: 127].

Ο Soane συνθέτει ένα θεατρικό τοπίο δίνοντας μια ψευδαίσθηση ενός «κήπου θραυσμάτων<sup>26</sup>» που μετατρέπεται σε έναν απεριόριστο χώρο. Το σπίτι-μουσείο είναι μέρος ενός ευρύτερου σκηνικού, που περιλαμβάνει το εσωτερικό, το εξωτερικό και με τα βάθη της ιστορίας στον πυρήνα του έναν πολύ μεγαλύτερο κόσμο. Ο Soane δημιουργεί ένα ταξίδι στο χρόνο, με τα κεφάλαια του δωματίου να είναι οπτικά συνδεδεμένα αντί να απομονώνονται το ένα από το άλλο. Η μελέτη της σχέσης μεταξύ της σειράς ορατότητας και της δομής ορατότητας εξηγεί πώς η θέαση του σπιτιού κατά μήκος μιας διαδρομής σχετίζεται με οπτικές σχέσεις κάθε θέσης με όλες τις άλλες, ανεξάρτητα από τον τρόπο με τον οποίο οι θεατές κινούνται για να δουν τη διάταξη.

Ο Θόλος [Dome] είναι ένα από τα πιο οπτικά προσβάσιμα μέρη, μέσω των υψηλών επιπέδων ολοκλήρωσής του «έλκει» όλα τα δωμάτια προς τον εαυτό του, αναλαμβάνοντας μια «κεντρική» θέση. Μέσω της μετρικής του απόστασης από παντού τα κρατά μακριά, εξασφαλίζοντας τη διαφοροποίησή του. Ο Soane έδωσε στον Θόλο το παράδοξο καθεστώς ενός «απομακρυσμένου κέντρου», το οποίο στους περισσότερους θρησκευτικούς εσωτερικούς χώρους διαχωρίζεται και συνδέεται με το «κοσμικό» εξωτερικό μέσω μιας άμεσης αξονικής σύνδεσης. Ο Soane πρέπει να έβλεπε τον Θόλο ως έκφραση μνήμης στο σπίτι, ένα είδος Πάνθεον, αλλά και ως έκφραση της αισθητικής ποιότητας του έργου τέχνης στο ιστορικό έργο τέχνης [S. Psarra 2009: 123].

Ο Soane έχει χρησιμοποιήσει άλλους μηχανισμούς για να ενισχύσει την τάση μεταξύ της ακολουθίας διαδρομής και της σύγχρονης φύσης της δομής ορατότητας. Διακεκομμένα από μια σειρά από φεγγίτες, η γραμμή της οροφής κυματίζει κατά μήκος της διαδρομής του επισκέπτη. Οι επιφάνειες είναι σμιλεμένες και επικαλυμμένες με αρχιτεκτονικά στοιχεία, κόγχες, ανάγλυφα και διακοσμητικά στοιχεία. Η λεπτομερής άρθρωση της γραμμής της οροφής και των τοίχων συνεπάγεται ένα περαιτέρω μοιρασμός του εσωτερικού σε λεπτομερώς καθορισμένους χώρους, μια δυναμικά άπειρη σειρά χωρικής προό-

δου. Αυτοί οι κυματισμοί αυξάνουν τον αριθμό των «βημάτων» που διασχίζει κανείς με τη σειρά, ενώ ταυτόχρονα εντείνουν την πολλαπλότητα των οπτικών διασυνδέσεων. Αλλά οι πιο ισχυρές συσκευές για να τονίσουν την οπτική πολυπλοκότητα του εσωτερικού είναι οι καθρέφτες. Αυτοί οι καθρέφτες θα συζητηθούν στη συνέχεια προκειμένου να αναλυθούν οι οπτικές σχέσεις που κατασκευάζονται από τις αντανάκλασεις [S. Psarra 2009: 126].

Οι καθρέφτες τοποθετούνται στην περιφέρεια των δωματίων, όπου καταλήγουν οι άξονες, πάνω από τα ράφια της βιβλιοθήκης, στις πόρτες, στα παράθυρα και στα κουφώματα των επίπλων. Οι όψεις φαίνονται να εκτείνονται, οι πόρτες φαίνεται να είναι ανοιχτές, οι τοίχοι να αποσπώνται από την οροφή και τα παράθυρα να αποτελούνται από συνεχείς υαλοπίνακες αντί να χωρίζονται σε υαλοπίνακες. Εκτός όμως από τη διάλυση των τοίχων, οι καθρέφτες κατασκευάζουν<sup>27</sup> μια «πολυφωνία» παραμορφωμένων προοπτικών, όπως οι ρυθμικές στροφές των κυρτών μικροσκοπικών όψεων στην αίθουσα πρωινού, που δείχνουν ότι αυτό που εννοούσε ο Soane με την «ποίηση της αρχιτεκτονικής» ήταν μια «γλώσσα» οπτικών εφέ.

Ο πολλαπλασιασμός των χώρων μέσω αντανάκλασεων, η συνάντηση των οπτικών αξόνων έξω από το σπίτι και η διάλυση του μπροστινού τοίχου φαίνεται να ενισχύουν την αναλογία του μουσείου με το γραφικό. Ο Furjáh συνδέει τα γραφικά χαρακτηριστικά του σπιτιού με τους κυρτούς καθρέφτες που χρησιμοποιεί ο Soane και το «Claude Glass», έναν μικρό κυρτό καθρέφτη που μεταφέρεται από ζωγράφους και τουρίστες κατά τη διάρκεια του ταξιδιού για να πλαισιώσει, να επεξεργαστεί και να αναδιαμορφώσει το τοπίο. Ωστόσο, είναι πρωτίστως τα οπτικά χαρακτηριστικά του μουσείου που θυμίζουν την απουσία ορίων στον αγγλικό κήπο. Διατυπώνουν μια ιδέα για το μουσείο ως μέρος ενός ευρύτερου κόσμου, ενσωματώνοντας το παρελθόν με τον σύγχρονο χρόνο, την αρχιτεκτονική με τις τέχνες και το εσωτερικό με το εξωτερικό [S. Psarra 2009: 127].

Ο Evans εξηγεί ότι «οι αντανάκλασεις μπορούν να καταστρέψουν τη συνοχή, αλλά μπορούν επίσης να την αποκαλύψουν», όπως οι πρισματικοί καθρέφτες του Dubreuil που μεταμορφώνουν τις παραμορφώσεις σε αναγνωρίσιμες εικόνες [1997: 262]. Κάνει μια άλλη κρίσιμη παρατήρηση:

«η εκφραστική λειτουργία του θραύσματος είναι διαφεύγουσα [elusive]. Εάν η έμφαση δίνεται στο ευρύτερο σύνολο από το οποίο προέρχεται, δηλώνει την ολότητα με εξωτερικό συσχετισμό ή με αυτο-ομοιότητα που μοιάζει με το όλον. Εάν η έμφαση δίνεται στη θραύση, καταλήγει ως κατακερματισμός [fragmentation].»

[R. Evans 1995: 59]

Ο Soane μέσω γεωμετρικών ιδιοτήτων αντιτάσσει την ισορροπία ενός κέντρου, του κεντρικού σημείου ή κέντρο «βάρους», με τον δυναμισμό των πολλαπλών κέντρων. Μέσω της οργάνωσης της έκθεσης, αντιτίθεται στην ιδέα της ιστορίας που βασίζεται σε διακριτά κεφάλαια δωματίων με την εκμηδένιση της βασιμμένης στην ιστορία αισθητικής αντιπαράθεσης των αντικειμένων. Ως προς τη χρήση των κατόπτρων αντιπαραβάλλει τον κατακερματισμό του χώρου μέσα από ένα πλήθος αντανάκλασεων με την ιδέα του χώρου ως «βασίλειο» όλων των πιθανών συνδυασμών. Ο ρόλος των κατόπτρων στην κατασκευή ενός πορτρέτου -του μουσείου- θα μπορούσε να προωθήσει τότε μια ιδέα του όχι ως επικείμενο ερείπιο αλλά ως ένα «όνειρο» που ισορροπεί οδυνηρά ανάμεσα στο σπάσιμο και στην ολοκλήρωση [S. Psarra 2009: 133].

Ωστόσο, ο τρόπος με τον οποίο η σημασιολογική έκφραση γίνεται πλούσια στο μουσείο είναι μέσω του σχεδίου των οπτικών διασυνδέσεων και του συνόλου των ελεύθερων συνειρμών που διέπουν τη διάταξη των αντικειμένων που δημιουργούν τη δυνατότητα για πολλαπλά νοήματα. Κοιτάζοντας τελικά τον ρόλο των καθρεφτών, φαίνεται ότι πρόκειται για συσκευές που μας επιτρέπουν να ανακαλύψουμε κρυφές ιδιότητες όπως στην τριγωνική σχέση της προτομής του Soane με τον Απόλλωνα ή, το πιο σημαντικό, στον πολλαπλασιασμό των οπτικών συνδέσεων που φαίνονται μέσω αντανάκλασεων σε άλλα μέρη του κτηρίου. Η σημασία των κατόπτρων στο μουσείο, λοιπόν, έγκειται στην ικανότητά τους να αποκαλύπτουν τις συντακτικές και σημασιολογικές σχέσεις ως νόμιμα όργανα σκέψης και τις ποιητικές τους δυνατότητες ή τον κρυφό ασυνείδητο δεσμό μεταξύ του κόσμου και του νου. Χαρακτηρίζουμε τις ανακλάσεις ως δυισμό<sup>28</sup> για να περιγράψουμε αναγνωρίζοντάς τις ως μια δράση «ξεγλιστρήματος» [elude] από το ένα χωρικό ή χρονικό κριτήριο στο άλλο. Ο επισκέπτης μπορεί σχεδόν ταυτόχρονα μέσω των οπτικών συνδέσεων να ξεγλιστράει από την Αρχαία Ρώμη στην Αίγυπτο του Seti. Ο Soane «γράφει ποίηση» σε τρεις διαστάσεις. Ο δυισμός ως δείκτης «αναγνωρίζει» την ενδεχομενικότητα, την μεθοριακότητα ανάμεσα σε εντοπισμένο [χώρος αντικείμενων] και μη εντοπισμένο χώρο [δυνάμει δράσης και ερμηνείας], σε αδρανή και εντατικό χώρο κίνησης. Το χωρικό μεταίχμιο του δυισμού μέσω των αντανάκλασεων προσπάθησε να αναδείξει το 2000 ο Isaac Julien, μέσω τις ταινίας του *Excerpt from Vagabondia*, γυρισμένη στο μουσείο Soane. Στο ίδιο πλαίσιο κινείται και η ερευνητική έκθεση *Space Popular: The Portal Galleries*<sup>29</sup> που έλαβε χώρα τον Ιούλιο – Σεπτέμβριο του 2022, ανταποκρινόμενη στην εικονικότητα [virtuality] του μουσείου Sir John Soane εστιάζοντας στις «πύλες», κατώφλια που επιτρέπουν την είσοδο σε ένα άλλο περιβάλλον είτε εικονικό είτε φυσικό.



## **4 | Αρχαιολογικό Μουσείο Αθηνών**



Αίθουσα Γλυπτών

## Η ιστορία του μουσείου

Τα αρχαιολογικά μουσεία εκθέτουν κατά κανόνα αρχαία ευρήματα τα οποία βρέθηκαν με ανασκαφές σε διάσπαρτα σημεία μιας πόλης ή σε απομακρυσμένες περιοχές. Τα ευρήματα προκειμένου να προστατευθούν, να μελετηθούν και να εκτεθούν στο κοινό αποσπώνται από το φυσικό τους περιβάλλον και αποσυνδέονται από το αρχικό τους πλαίσιο [M. Zoellner et al. 2009: 112].

Το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο οικοδομήθηκε μεταξύ των ετών 1866-1891, βάσει σχεδίων του αρχιτέκτονα Ludwig Lange, τροποποιημένων από τον Παναγιώτη Κάλκο [1810-1878]. Η ανέγερση πραγματοποιήθηκε με κληροδότημα των ομογενών επιχειρηματιών της Πετρούπολης Δημητρίου και Νικολάου Μπερναρδάκη [πατέρα και γιού], σε οικόπεδο που δώρησε η Ελένη Τοσίτσα, με επιβλέποντα αρχικά τον Κάλκο, τον οποίο αντικατέστησε μετά τον θάνατό του ο δημοτικός αρχιτέκτονας Αρμόδιος Βλάχος, και εν τέλει ο Ernst Ziller [1837-1923, ο οποίος τροποποίησε την πρόσοψη, προσθέτοντας το ιωνικό πρόπυλο και τις εκατέρωθεν στοές. Είχαν προηγηθεί σχέδια των Leo von Klenze, Γεράσιμου Μεταξά, Δημητρίου Ζέζου και Theophil Hansen για άλλες χωροθετήσεις<sup>30</sup>, καθώς και μια σειρά σχεδίων από τον σχετικό αρχιτεκτονικό διαγωνισμό του 1858, τα οποία είτε είχαν απορριφθεί, είτε είχαν κριθεί πολυδάπανα. Περί το 1900 και στη συνέχεια το 1938-1939, το μουσείο επεκτάθηκε σε δύο διαδοχικές φάσεις προς την πλευρά της οδού Μπουμπουλίνας, προκειμένου να περιλάβει τον ολοένα αυξανόμενο πλούτο των συλλογών του [M. Καρδαμίτση-Αδάμη 1999: 7-10]

Η αρχική του έδρα ήταν στην Αίγινα<sup>31</sup>, την πρώτη πρωτεύουσα της Ελλάδας. Με τη μεταφορά της πρωτεύουσας στην Αθήνα το 1834, μεταφέρθηκε και η έδρα του Μουσείου. Στις συλλογές του εκπροσωπούνται όλοι οι πολιτισμοί που άνθισαν στον ελληνικό χώρο από την προϊστορική εποχή ως το τέλος της ρωμαϊκής περιόδου. Οι αρχαιότητες στην αρχή στεγάζονταν σε διάφορα κτήρια και μνημεία. Το 1889, το μουσείο άνοιξε τις πύλες του στο κοινό, παρουσιάζοντας τις μόνιμες εκθέσεις του, που αποτελούνταν τότε από τμήματα της σημερινής Συλλογής Προϊστορικών Αρχαιοτήτων και της Συλλογής Γλυπτών. Κατά τη διάρκεια του πρώτου μισού του 20ού αιώνα το μουσείο εμπλουτίστηκε με πολλές αρχαιότητες που προέρχονταν από ανασκαφικές έρευνες σε διάφορες περιοχές της Ελλάδας. Μεταξύ των ετών 1932 και 1939 πραγματοποιήθηκε επέκταση του μουσείου προς τα ανατολικά, σε σχέδια του αρχιτέκτονα Γ. Νομικού. Κατά την περίοδο παράδοσης της επέκτασής του μουσείου κηρύχτηκε ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος. Για την αντιμετώπιση των κινδύνων του πολέμου και με βάση τον ισχύοντα γενικό σχεδιασμό, οι αρχαιότητες του Εθνικού Μουσείου και άλλων Μουσείων της χώρας εγκιβωτίστηκαν και καταχώθηκαν σε σκάμματα στα υπόγεια των μουσείων και αλλού. Οι ενέργειες αυτές οδήγησαν στην αποτελεσματική προστασία και διαφύλαξη των αρχαιοτήτων από καταστροφές και διαρπαγές. Κατά την περίοδο κατοχής της Ελλάδας [1941-1945] από τα γερμανικά στρατεύματα, το μουσείο επιτάχθηκε και στις

άδειες από αρχαιότητες αίθουσές του εγκαταστάθηκαν διάφορες υπηρεσίες. Με τη λήξη του πολέμου ξεκίνησαν οι επισκευαστικές εργασίες στο κτήριο του μουσείου, το οποίο λειτούργησε ξανά από το 1947. Από το 1947 μέχρι το 1964 ολοκληρώθηκε η επανέκθεση των συλλογών του. Το μουσείο επλήγη από το σεισμό του 1999. Κατά τα έτη 2002 έως 2004 πραγματοποιήθηκαν εργασίες ανακαίνισης όλων των Εκθεσιακών χώρων του μουσείου εν όψη των Ολυμπιακών Αγώνων. Με την αποχώρηση του Νομισματικού Μουσείου και την εγκατάστασή του στο Ιλίου Μέλαθρον, το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο επεκτάθηκε. Από το 2004 μέχρι το 2009 άνοιξαν στο κοινό οι ανανεωμένες μόνιμες Εκθέσεις του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου: η Συλλογή Προϊστορικών Αρχαιοτήτων και η Συλλογή Γλυπτών το 2004, η Συλλογή Αγγείων και η Συλλογή Χαλκών το 2005, η Συλλογή Σταθάτου και η Αιγυπτιακή Συλλογή το 2008, η Κυπριακή Συλλογή, η Συλλογή Πήλινων Ειδωλίων, η Συλλογή Βλαστού – Σερπιέρι, η Συλλογή Χρυσών Κοσμημάτων και Αργυρών Σκευών και η Συλλογή Γυάλινων Σκευών το 2009. Με την ολοκλήρωση της ανακαίνισής του, το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο παρουσιάζει πλέον στο κοινό αρχαιότητες, που καλύπτουν την περίοδο από την 6η χιλιετία π.Χ. μέχρι και τον 4ο αιώνα μ.Χ. Προέρχονται από την Ελλάδα, την Κύπρο, την Αίγυπτο, την Ιταλία και άλλες περιοχές και αποτελούν ένα πανόραμα του αρχαίου ελληνικού κόσμου, των πολιτιστικών του επιτευγμάτων, καθώς και των επαφών του στην ανατολική Μεσόγειο. Από τη δεκαετία 1980 μέχρι σήμερα, το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο πραγματοποιεί θεματικές ή διαχρονικές περιοδικές εκθέσεις, με πολλά και ενδιαφέροντα θέματα. Ένας αριθμός από τις αρχαιότητες των περιοδικών εκθέσεων του Μουσείου ταξιδεύουν ως βραχύχρονα δάνεια σε Μουσεία της Ελλάδας και του εξωτερικού. Από τα τέλη του 20ού αιώνα, το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, εκτός από την δική του πολύπτυχη, πολιτιστική και εκπαιδευτική, δραστηριότητα, συμμετέχει σε πλήθος εκθεσιακών προγραμμάτων της Ελλάδας και του εξωτερικού.<sup>32</sup>





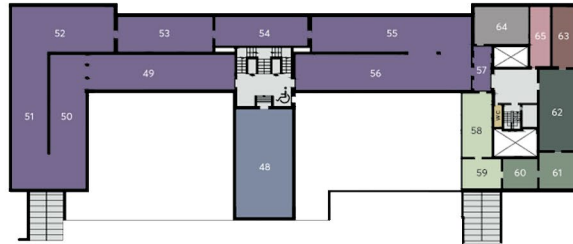
3 Σεπτεμβρίου  
1939  
Μεταφορά  
της Νίκης της  
Σαμοθράκης  
εκτός Λούβρου.



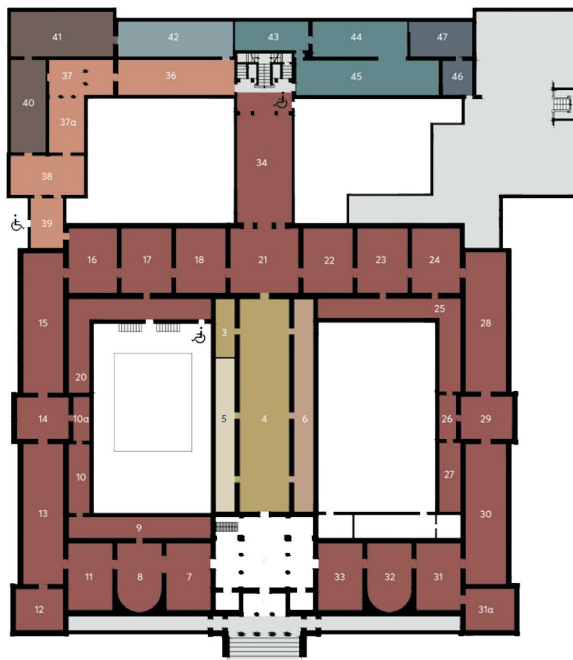
1940-1941  
Απόκρυψη  
μαρμάρινων  
γλυπτών σε  
λάκκο σε  
αίθουσα του  
Μουσείου.



1940-1941  
Απόκρυψη του  
μαρμάρινου  
Ποσειδώνα



Πρώτος όροφος



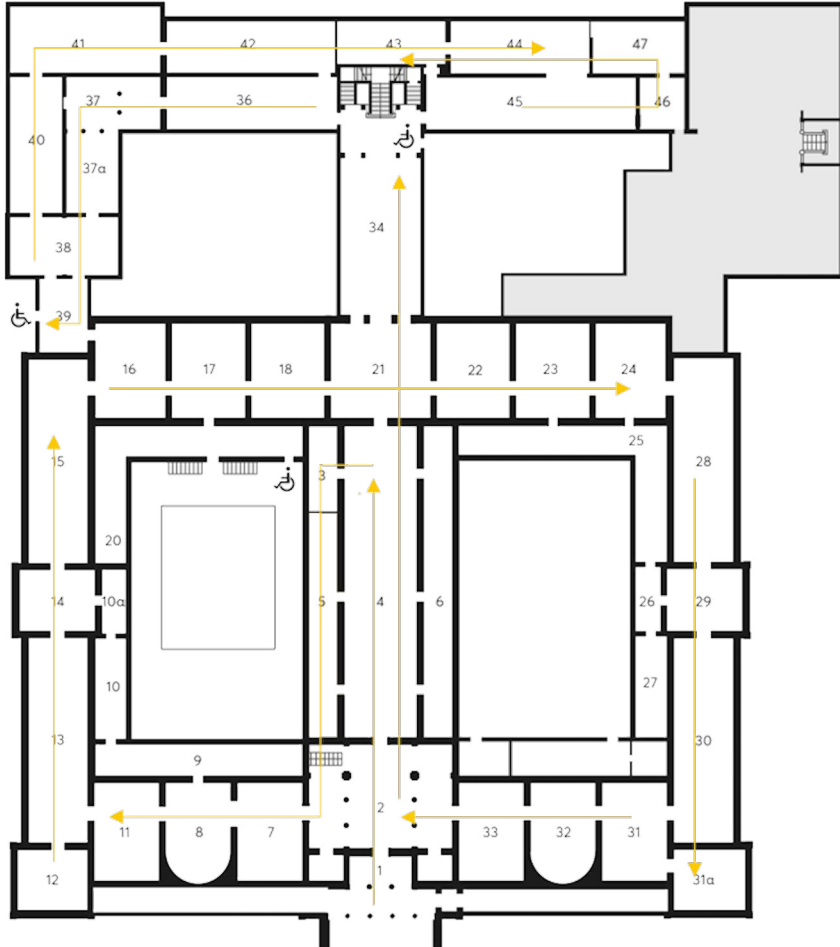
Ισόγειο

- Είσοδος
- Μυκηναϊκά
- Νεολιθικά, Πρώιμη & Μέση Εποχή Χαλκού
- Κυκλαδικά
- Συλλογή Γλυπτών
- Συλλογή Χαλκών
- Αιγυπτιακή Συλλογή
- Συλλογή Σταθάτου
- Περιοδικές Εκθέσεις
- Αίθουσα Διαλέξεων
- Αρχαιότητες Θήρας
- Συλλογές Αγγείων
- Πήλινα Ειδώλια
- Συλλογή Βλαστού - Σερπιέρη
- Χρυσά Κοσμήματα
- Γυάλινα Σκεύη
- Κυπριακή Συλλογή
- Εκπαιδευτικά Προγράμματα
- WC

#### 4.1 Το κτήριο

Το 1813 ιδρύεται η φιλόμουσος εταιρεία που ανάμεσα στους σκοπούς της ήταν η συγκέντρωση και ανάδειξη των διασκορπιζομένων ανά την Αθήνα και την επαρχία αρχαίων. Σύμφωνα με την αρχαιολόγο Αλεξάνδρα Χριστοπούλου η ιστορία του μουσείου και η ιστορία του κτηρίου είναι δύο διαφορετικά πράγματα και μετά από ένα χρονικό διάστημα παράλληλα. Το μουσείο γίνεται νεοκλασικό κτήριο-τοπόσημο της Αθήνας. Το αρχικό σχέδιο έγινε από τον αρχιτέκτονα Ludwig Lange εκ' Μονάχου, και αργότερα τροποποιήθηκε από τους Παναγή Κάλκο που ήταν ο κύριος αρχιτέκτων, τον Αρμόδιο Βλάχο και τον Ernst Ziller. Το μουσείο διαθέτει επίσης πλούσιο και ιστορικό κήπο στην πρόσοψη του κτηρίου επί της οδού Πατησίων. Ακόμη υπάρχει εσωτερική αυλή όπου λειτουργεί αναψυκτήριο. Ο Ziller εγκατεστημένος από το 1861 μόνιμα στην Ελλάδα, δημιουργεί νεοκλασικά κτήρια υψηλής αισθητικής, στα οποία ο ελληνικός κλασικισμός συναντά αναγεννησιακά αρχιτεκτονικά και διακοσμητικά στοιχεία με διακριτές εκλεκτιστικές τάσεις. Επηρεασμένος από τις αρχιτεκτονικές εφαρμογές του δασκάλου του Θεόφιλου Χάνσεν<sup>33</sup>, δημιουργεί έργα ανάλογης ποιότητας με εκείνα που χτίζονται στην υπόλοιπη Ευρώπη. Στο μουσείο διαμορφώνει κυρίως την κύρια πρόσοψη που αποτελείται από κεντρικό ιωνικό πρόπυλο το οποίο καλύπτεται με αετωματική στέγη. Καταργώντας τις τέσσερις εισόδους που υπήρχαν στο μουσείο, ο Ziller δημιουργεί μια μνημειακή είσοδο, ενώ πλήλιστα αντίγραφα αρχαίων έργων κοσμούν την στέψη του κεντρικού πρόπυλου.

Το 1874 ολοκληρώνεται η ανέγερση της δυτικής πτέρυγας του μουσείου και μεταφέρονται οι πρώτες αρχαιότητες. Το 1889 αποπερατώνεται η κεντρική πτέρυγα του μουσείου ενώ τα σημαντικότερα αρχαία ευρήματα από την επαρχία βρίσκονται πια στο μουσείο. Το 1893 η αρχαιολογική εταιρεία παραδίδει τις αρχαιότητες που βρίσκονται στην συλλογή της, και το μουσείο αποκτά μια ολοκληρωμένη εικόνα. Η επέκταση του μουσείου ξεκίνησε με διάταγμα το 1824 αλλά ολοκληρώθηκε το 1839, δηλαδή λίγο πριν από την έναρξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Η πρώτη επανέκθεση που γίνεται στο μουσείο ήταν το 1948, κατά την διάρκεια του εμφύλιου. Η έκθεση έγινε από τους αρχαιολόγο Χρήστο και τη γυναίκα του Σέτι Καρούζου, στήνοντας μόνο τρεις αίθουσες ώστε να κατοχυρωθεί το κτήριο ως το Εθνικό Μουσείο και πάλι ώστε να μην γίνει άλλη δημόσια υπηρεσία. Από το 19520 έως και το 1964 το μουσείο ξαναστήνεται και λειτουργεί έως το 1995 με την μορφή που του είχε δώσει το ζεύγος Καρούζου.



Archeological Museum of Athens  
Circulation diagram

## 4.2 Χωρική διάρθρωση | Το μουσείο ως ταυτότητα

Τα εθνικά μουσεία έχουν τον ιδιαίτερο ρόλο του συνθέτη μιας εικονας του έθνους. Επιτομή αυτής της σύλληψης της έννοιας μουσείο υποστηρίζουμε ότι αποτελεί το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο Αθηνών, αν σκεφτούμε ότι η σύνταξη του υποδηλώνει μια προσπάθεια διαμόρφωσης εθνικής συνείδησης απόγονο του κλασσικού παρελθόντος. Το ΕΑΜ<sup>34</sup> σύμφωνα με την κατάταξη της Νάκου ανήκει στα παραδοσιακά μουσεία, που επικεντρώνουν το ενδιαφέρον τους στα αντικείμενα [object oriented]. Τα μουσεία αυτά για την ίδια, λειτουργούν ως μουσεία-φύλακες της εθνικής κληρονομιάς και παραγωγοί του εθνικού παρελθόντος, της εθνικής γνώσης, συνοχής και δύναμης, παρουσιάζοντας τα αντικείμενα σύμφωνα με τα επιστημονικά ταξινομικά κριτήρια των ειδικών [Ε. Νάκου 2001]

Το προεδρικό διάταγμα της 9ης Αυγούστου του 1893 «περί διοργανισμού του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου» ορίζει το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο ως σκοπό «την σπουδήν και διδασκαλίαν της αρχαιολογικής επιστήμης, την διάδοσιν αρχαιολογικών γνώσεων παρ' ημίν και την ανάπτυξιν έρωτος προς τας καλὰς τέχνας» [Δ. Βουδούρη, 2003:43-44].

Χαρακτηριστικός είναι ο κήπος του ΕΑΜ που μετατρέπει τον κλειστό, σαφώς ορισμένο αρχιτεκτονικά και με υψηλά επίπεδα εσωστρέφιας χώρο του μουσείου σε ένα ενεργό πεδίο για την Αθήνα. Η απουσία αυστηρώς οριοθετημένου πλαισίου στην όψη του μουσείου επι της οδού Πατησίων, το αποδίδει στην πόλη, καθιστώντας το «κατώφλι» του μουσείου το πιο διαλεκτικό σημείο του.

Στο εσωτερικό του μουσείου ακολουθείται μια ιστορική ροικότητα απότοκο του κλασσικού κυκλικού χρόνου. Κατά τον Ruch η κυκλική κίνηση, που εξασφαλίζει τη διατήρηση των ίδιων πραγμάτων μέσα από την επανάληψη και τη συνεχή επιστροφή τους, αποτελεί την αμεσότερη και τελειότερη έκφραση εκείνου που είναι, στην άκρη κορυφή τα ιεράρχησης, απόλυτη ακινησία [G. Agamben 2003: 15]. Οι συλλογές του μουσείου είναι αυτή των Προϊστορικών αρχαιοτήτων, της Γλυπτικής, των Αγγείων και Μικροτεχνίας, της Μεταλλοτεχνίας και η συλλογή Αιγυπτιακών και Ανατολικών αρχαιοτήτων.<sup>35</sup>

Η έκθεση των διαφορετικών συλλογών υπαγορεύεται από τον χώρο στον οποίο αναπτύσσεται, το υλικό των εκθεμάτων και τις θεματικές που αναδεικνύονται από αυτά. Ακολουθείται εν γένει μια χρονολογική παρουσίαση των αντικειμένων, με εμβόλιμες ομαδοποιήσεις σε διαφορετικές θεματικές, όπως το εμπόριο, ο κόσμος του παιδιού, ο γάμος κ.α. [Ε. Τσαρούχα 2015: 45].

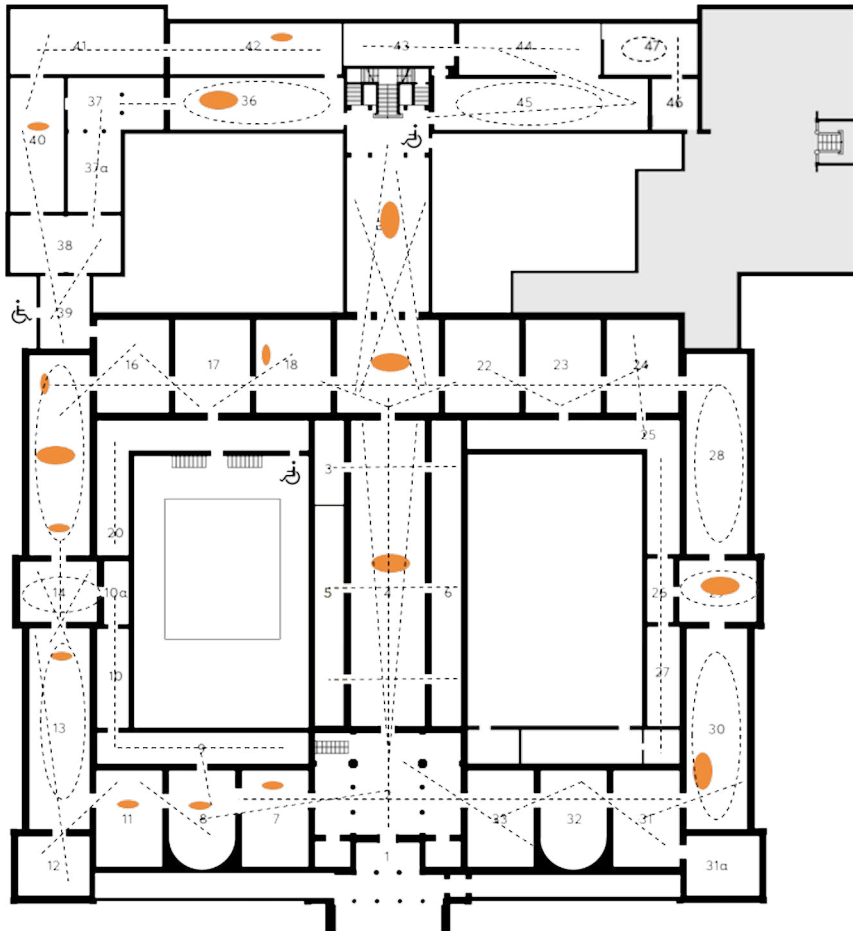
Οι εκθεσιακοί χώροι χωρίζονται σε ενότητες ελιτε ανασκαφικές είτε θεματικές. Το σενάριο ακολουθεί τη λογική της παραστατικής ανασύστασης της περιόδου που παρουσιάζεται κάθε φορά. Αξίζει να αναφέρουμε ότι η αλλαγή των χρωμάτων σε κάθε ενότητα είναι δηλωτική των μεταβάσεων από τη μία στην άλλη. Τα πιο εντυπωσιακά ή σημαντικά έργα τοποθετούνται σε

κεντρικές θέσεις των αιθουσών, εντός ή εκτός προθηκών, ενώ τα υπόλοιπα έργα τοποθετούνται πλευρικά στους τοίχους. Ο τρόπος παρουσίασης των εκθεμάτων είναι ερμηνευτικός, με παιδαγωγική πρόθεση, ενώ κατά κύριο λόγο επικρατεί ο τεχνητός φωτισμός, εστιάζοντας στην προβολή των αντικειμένων [Ε. Τσαρούχα 2015: 49]. Υπάρχουν επίσης, ψηλά παράθυρα περιμετρικά των όψεων του κτηρίου τα οποία λειτουργούν περισσότερο ως φίλτρα φωτός εφόσον το περισσότερο χρονικό διάστημα είναι καλυμμένα από ημιδιαφανή σκίαστρα.

Οι εκθεσιακοί χώροι του μουσείου συντάσσονται μέσω αυστηρού γεωμετρικού κανάβου στο προγενέστερο κομμάτι και μέσω ενός πλέγματος στο νεότερο κομμάτι της επέκτασης. Και στις δύο περιπτώσεις η κίνηση του επισκέπτη σε ακολουθία με την συλλογή είναι αρκετά προκαθορισμένη ενώ ανοικτότητα του μουσείου βρίσκει ως σημεία «έξαρσης» το εσωτερικό αίθριο και την δημόσια πλατεία της Πατησίων όπως αναφέραμε παραπάνω.

#### 4.3 Δείκτης | Πάγωμα

Το δεικτικό σημείο της χωρικότητας του EAM υποδηλώνει μια κατάσταση σταθερότητας. Επιμήκεις άξονες αποκαλύπτουν σταδιακά τα εκθέματα ενώ τα οπτικά πεδία και οι θεάσεις του επισκέπτη μοιάζουν να έχουν «παγώσει»<sup>36</sup> [Κ. Τζώρτζη 2010 στο Γ. Γιακουμέλου 2021: 56]. Ο δείκτης για τον επισκέπτη κινείται σε δύο επίπεδα: σε αυτό της παγιωμένης συλλογικής μνήμης, όπως αποδίδεται από το αφήγημα των εκθεμάτων, που ενεργοποιεί μια οιωινή ταυτότητα της πόλης<sup>37</sup>, και σε αυτό του στατικού βλέμματος εντός του μουσείου που «εγκλωβίζεται» σε μια θεματική και χρονική περίοδο. Έννοια του παγώματος χρησιμοποιείται για να τονίσει και άλλη μια πλευρά του μουσείου, αυτή της εσωτερικότητας και αυτοαναφορικότητάς του, αφού από την είσοδο του επισκέπτη και μετά ο χρόνος παγώνει, μεταφέρεται αιώνες πίσω χωρίς να υπάρχει σχεδόν κανενός τύπου διάδραση του μέσα με το έξω – και του τότε με το τώρα –. Η συνειρμική διαδικασία [act of connoting] γίνεται πάντα εντός πλαισίου και ποτέ έξω από αυτό. Από την αναγέννηση, με την ανάκληση του κλασικού ιδεώδους, μέχρι τον εκλεκτικισμό, με το συνδυασμό στοιχείων διαφορετικών εποχών σε επίπεδο αρχιτεκτονικών στυλ, η επιλογή της μνημόνευσης ενός παρελθόντος αποτελούσε σημαντική σχεδιαστική αρχή [Ε. Μαμουλάκη στο Σ. Σταυρίδης 2006: 186 στο Θ. Κορδονούρη 2018: 58]. Θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι το EMA καθιστά ικανό παράδειγμα ετεροτοπίας υπό τους όρους του Μ. Foucault αν σκεφτούμε τη σαφή διάκριση του εσωτερικού χώρου με τον εξωτερικό.<sup>38</sup>

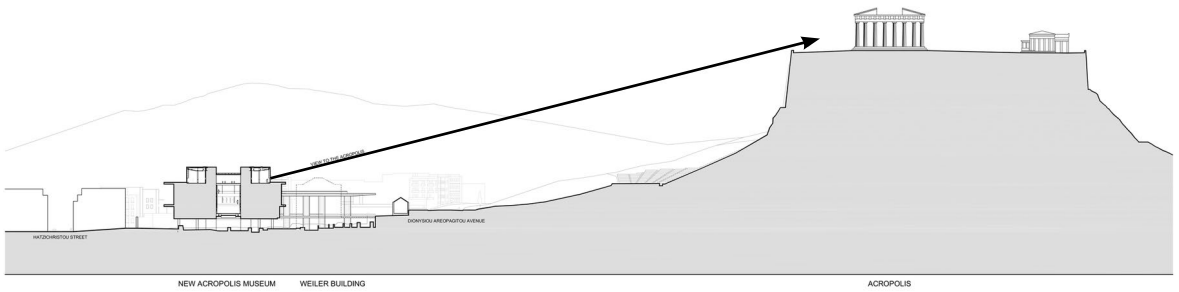


Archeological Museum of Athens  
 Visibility diagram [dashed lines] and statues [orange shapes]





# 5 | Νέο Μουσείο Ακρόπολης



The new Acropolis Museum optical relation with Parthenon

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

[L. Mumford 1983]

Η ιστορία του μουσείου<sup>39</sup>

Μέχρι τον 17ο αιώνα, ξένοι περιηγητές απέδιδαν μια ανεπαρκή εικόνα μνημείων και θραυσμάτων της Ακρόπολης. Αυτό ίσχυσε μέχρι τα Προπύλαια, που είχαν μετατραπεί σε πυριτιδαποθήκη, να ανατιναχτούν. Τριάντα χρόνια αργότερα, οι Οθωμανοί κατακτητές αποσυναρμολόγησαν τον ναό της Αθηνάς Νίκης για να χρησιμοποιήσουν το υλικό του στην ενίσχυση της οχύρωσης της Ακρόπολης. Ζοφερή χρονιά για την Ακρόπολη ήταν το 1687, όταν πολλά αρχιτεκτονικά μέλη του ναού διασκορπίστηκαν γύρω από τον βράχο της Ακρόπολης, λόγω μιας βόμβας των Ενετών. Ξένοι επισκέπτες ψάχνοντας μέσα στα χαλάσματα πήραν αρχαία θραύσματα ως αναμνηστικά. Τον 19ο αιώνα, ο Λόρδος Elgin αφαίρεσε αρχιτεκτονικά γλυπτά από τη ζωφόρο, τις μετόπες και τα αετώματα του Παρθενώνα.

Το 1833 αποσύρθηκε η τουρκική φρουρά από την Ακρόπολη. Αμέσως μετά την ίδρυση του Ελληνικού Κράτους άρχισαν συζητήσεις για την κατασκευή ενός μουσείου για την Ακρόπολη πάνω στον Βράχο. Το 1863, αποφασίστηκε να χτιστεί το μουσείο σε χώρο νοτιοανατολικά του Παρθενώνα και στις 30 Δεκεμβρίου του 1865 έγινε η θεμελίωση. Το οικοδομικό πρόγραμμα για το Μουσείο προέβλεπε το ύψος του κτηρίου να μην υπερβαίνει τον στυλοβάτη του Παρθενώνα. Με έκταση μόλις 800 τ.μ., το κτήριο αποδείχθηκε γρήγορα ακατάλληλο να στεγάσει τα ευρήματα των μεγάλων ανασκαφών της Ακρόπολης που άρχισαν το 1886. Ένα δεύτερο μουσείο, το Μικρό Μουσείο, αναγγέλθηκε το 1888. Κατά τα έτη 1946-1947, το δεύτερο Μουσείο κατεδαφίστηκε ενώ το αρχικό επεκτάθηκε σημαντικά.

Από τη δεκαετία του 1970 φάνηκε ότι το Μουσείο δεν μπορούσε να ανταπεξέλθει ικανοποιητικά στα μεγάλα πλήθη των επισκεπτών του. Η ακαταλληλότητα του χώρου συχνά προκαλούσε προβλήματα και υποβάθμιζε το αισθητικό αποτέλεσμα που ήθελε να επιτύχει η έκθεση των αριστουργημάτων του Βράχου

Την ανάγκη αυτή για τη δημιουργία ενός νέου Μουσείου της Ακρόπολης διατύπωσε πρώτος ο Κωνσταντίνος Καραμανλής τον Σεπτέμβριο του 1976, οριοθετώντας και τον χώρο στον οποίο τελικά χτίστηκε το νέο Μουσείο. Η νέα κατασκευή του Μουσείου θα διέθετε όλες τις απαραίτητες τεχνικές εγκαταστάσεις για τη συντήρηση των ανεκτίμητων έργων της Ελληνικής τέχνης και θα μεταφέρονταν τα γλυπτά του Παρθενώνος, οι Καρυάτιδες και όσα γλυπτά

βρίσκονταν στις αποθήκες του παλαιού Μουσείου.

Για τους λόγους αυτούς, διεξήχθησαν δύο αρχιτεκτονικοί διαγωνισμοί το 1976 και το 1979. Το 1989 η Μελίνα Μερκούρη<sup>40</sup>, που ως Υπουργός Πολιτισμού ταύτισε την πολιτική της με τη διεκδίκηση της επιστροφής των Γλυπτών του Παρθενώνα από το Βρετανικό Μουσείο, κίνησε έναν νέο διεθνή αρχιτεκτονικό διαγωνισμό. Τα αποτελέσματα του διαγωνισμού ακυρώθηκαν μετά την αποκάλυψη μιας μεγάλης οικιστικής περιοχής στο οικόπεδο Μακρυγιάννη που χρονολογείται από τους προϊστορικούς ως τους βυζαντινούς χρόνους. Η ανασκαφή έπρεπε να ενταχθεί μέσα στο Νέο Μουσείο.

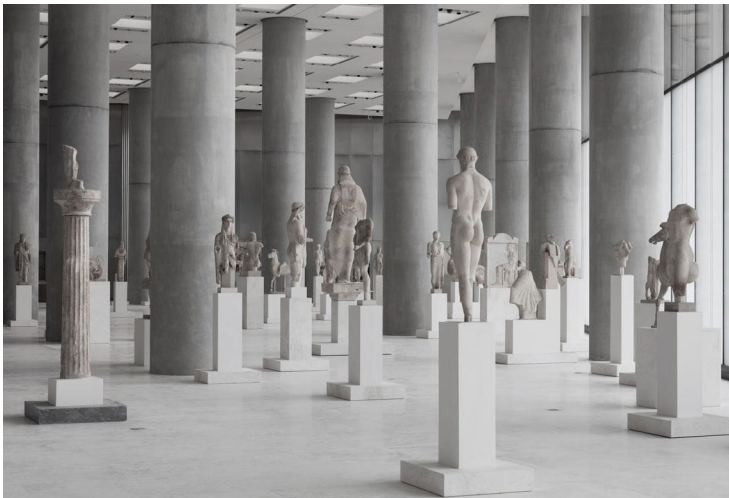
Το 2000, ο Οργανισμός Ανέγερσης Νέου Μουσείου Ακρόπολης [ΟΑΝΜΑ] ανακοίνωσε πρόσκληση για συμμετοχή σε έναν νέο διαγωνισμό, ο οποίος ήταν σύμφωνος με τις Οδηγίες της Ευρωπαϊκής Ένωσης. Αυτός ο διαγωνισμός τελεσφόρησε και απένειμε το πρώτο βραβείο στον Bernard Tschumi με τον Μιχάλη Φωτιάδη.

## 5.1 Το κτήριο

Το μουσείο βρίσκεται στην νότια κλίτη της Ακροπόλεως, σε ευθεία απόσταση 280 μέτρων από τον Παρθενώνα. Η τοποθεσία αυτή, σύμφωνα με την Αλεξάνδρα Στάρα, πάσχει από μια εξαιρετικά προβληματική διαρρύθμιση, καθώς είναι στριμωγμένη ανάμεσα σε υπάρχοντα κτήρια ποικίλης έως και αμφίβολης αρχιτεκτονικής αξίας. Σε αυτά περιλαμβάνονται δύο διατηρητέες ιδιωτικές κατοικίες οι οποίες, όψιμα, απειλούνται με κατεδάφιση διότι παρεμποδίζουν τη θέα του νέου μουσείου. Την παθογένεια της νέας συνθήκης έρχεται να ενισχύσει το ίδιο το πρόγραμμα του Μουσείου της Ακρόπολης, καθώς αυτό συντίθεται γύρω από μία απουσία<sup>41</sup>: η ψυχή της συλλογής δεν είναι άλλη από τα γλυπτά του Παρθενώνα που βρίσκονται σήμερα στο Βρετανικό Μουσείο, τα μάρμαρα που ο λόρδος Elgin μετέφερε στην Αγγλία στις αρχές του 19ου αιώνα και τα οποίων την επιστροφή ζητούν οι Έλληνες εδώ και δεκαετίες [A. Stara 2009].



The new Acropolis Museum exterior



The new Acropolis Museum interior

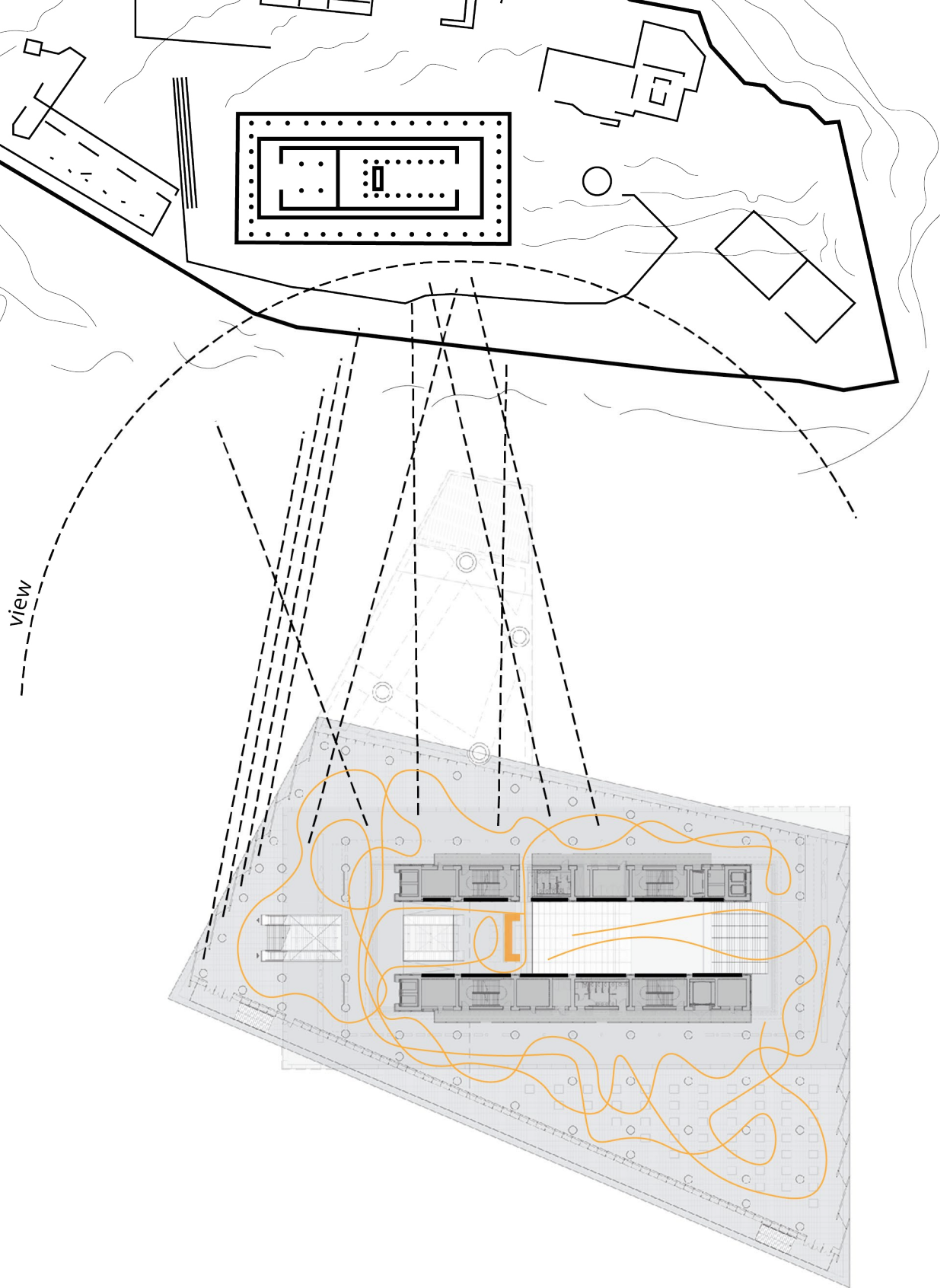
## 5.2 Χωρική διάρθρωση | Το μουσείο ως διαλεκτική σύμβολων

Για την Α. Στάρα το σημείο που διακυβεύεται και συνιστά συνεπώς για τον αρχιτέκτονα πρόκληση γόνιμης έμπνευσης απορρέει από ένα από τα μεστότερα περιβάλλοντα που μπορεί να προσδοκά ένα αρχιτεκτόνημα, τον συγχρωτισμό με τα αρχέτυπα [A. Stara 2009].

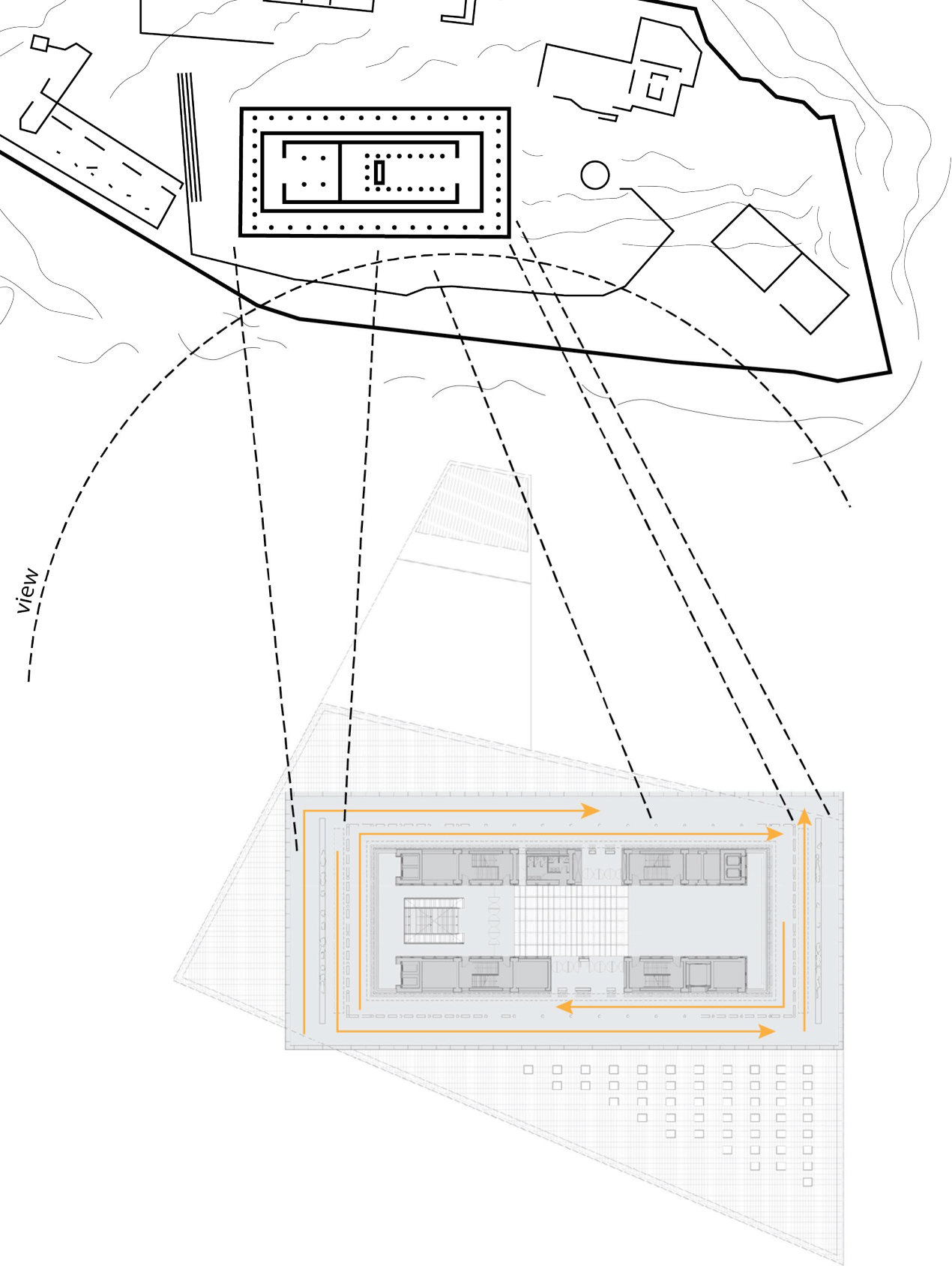
Ένα τεράστιο στέγαστρο από σκυρόδεμα και χάλυβα προβάλλει πάνω από την είσοδο του μουσείου και το οριοθετεί σε σχέση με την κύρια οδό [Διονυσίου Αεροπαγίτου], από την οποία το κτήριο απέχει αρκετά και εν μέρει κρύβεται [A. Stara 2009].

Το κτήριο οργανώνεται σε τρία επίπεδα [βάση, μέση, κορυφή], διαρρηγνύοντας την έννοια της μονολιθική μάζα, ένα δυναμικό οπτικό και χωρικό αποτέλεσμα μέσω της επιλεκτικής μετατόπισης των ογκομετρικών περιβλημάτων τους [P. Geraki 2012: 63]. Το κατώτερο επίπεδο, η βάση του μουσείου σε *pilotis*, μοιάζει να αιωρείται πάνω από το έδαφος αποκαλύπτοντας τον αρχαιολογικό χώρο που βρίσκεται από κάτω<sup>42</sup> [A. Stara 2009]. Το σώμα του κτηρίου στηρίζεται σε ένα δίκτυο 43 κίωνων στρατηγικά τοποθετημένων. Αυτό το επίπεδο περιλαμβάνει το λόμπι της εισόδου καθώς και χώρους προσωρινής έκθεσης, ένα αμφιθέατρο και όλες τις υποστηρικτικές εγκαταστάσεις. Ένα γυάλινο δάπεδο με θέα τις αρχαιολογικές ανασκαφές οδηγεί τον επισκέπτη στο εσωτερικό του μουσείου. Στο πρώτο μέρος του μουσείου στο ισόγειο εκτίθενται ευρήματα από τις Κλιτύες [slopes] της Ακρόπολης. Το γυάλινο δάπεδο που υψώνεται από την έκθεση των Κλιτύων στον πρώτο όροφο δίνει στον επισκέπτη την αίσθηση της ανάβασης του Ιερού βράχου. Ο κεντρικός χώρος του κτηρίου [το μεσαίο επίπεδο], έχει διαφορετικό προσανατολισμό από τα άλλα δύο επίπεδα. Το μεσαίο επίπεδο είναι επίσης καλυμμένο με γυαλί σε μεγάλο βαθμό και διαθέτει κατά τόπους κάθετα πετύγια, για λόγους σκίασης [A. Stara 2009]. Φιλοξενεί ευρήματα από την Αρχαϊκή μέχρι και την περίοδο της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας. Τα γλυπτά στέκονται ελεύθερα στον χώρο, επιτρέποντας στον επισκέπτη να περιηγηθεί ανάμεσά του, θαυμάζοντάς τα από όλες τις πλευρές, η συνθήκη αυτή λειτουργεί ως μίμηση του εξωτερικού περιβάλλοντος το οποίο «κατοικούσαν» τα γλυπτά στην αρχαιότητα.

Η θεατρικότητα της ανάβασης μέσα από το μουσείο, ωστόσο, δεν προκύπτει μόνο από αυτές τις προσεκτικά χορογραφημένες χωρικές στιγμές και τις μεταβάσεις μεταξύ τους, αλλά και από το σκηνικό τμηματικών οπτικών ενδείξεων κατά μήκος του κύριου άξονα κυκλοφορίας που εμποτίζουν τη διαδρομή του επισκέπτη με μια αίσθηση προσμονής και σασπένς. Για παράδειγμα, τοποθετώντας τα αγάλματα των Καρυάτιδων, που κάποτε ήταν μέρος του νότιο προπυλαίου του ναού του Ερεχθείου και μεταξύ των πιο πολύτιμων αντικειμένων του μουσείου, σε ένα προπύλαιο με θέα την κύρια ράμπα, ο αρχιτέκτονας «κοροϊδεύει» τον επισκέπτη δημιουργώντας μια μετωπική οπτική σύνδεση με το γλυπτό ενώ αρνείται μια άμεση φυσική προσέγγιση [P. Geraki 2012: 67-68].



The new Acropolis Museum, level +1  
Visibility diagram [dashed lines] and circulation [orange lines]



The new Acropolis Museum, level +2  
Visibility diagram [dashed lines] and circulation [orange lines]



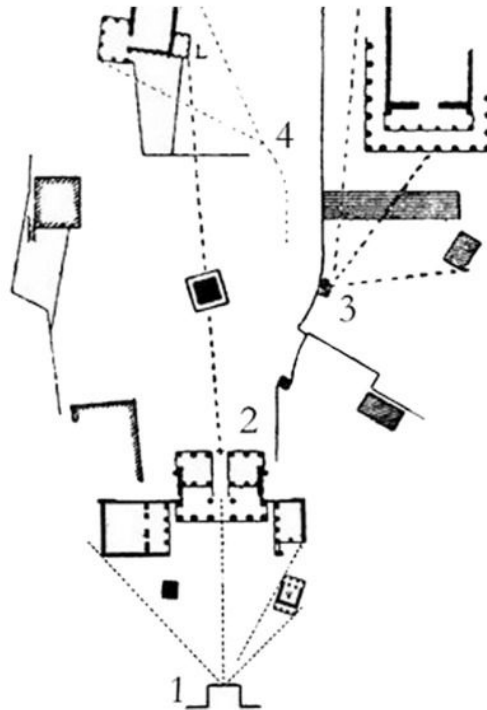
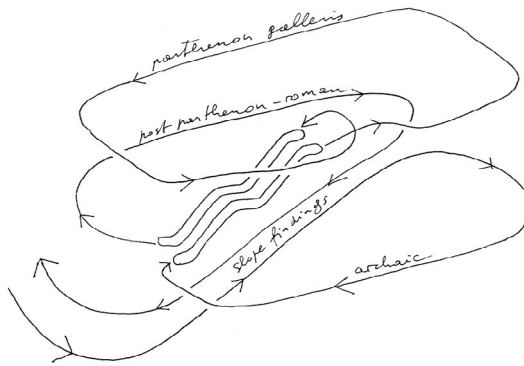
Ακόμα, παρατηρούμε ότι οι Καρυάτιδες που εκτίθενται στο Νέο Μουσείο της Ακρόπολης παρουσιάζονται ως ανεξάρτητα αγάλματα, το καθένα χωρισμένο από τα άλλα χωρίς αντίγραφο του θριγκού του Ερεχθείου να τα συνδέει μεταξύ τους ώστε να προσφέρει στους επισκέπτες άμεση κατανόηση του πρωτότυπου ρόλου των Καρυάτιδων ως φέροντα στοιχεία στην αρχιτεκτονική του αρχαίου ναού. Πράγματι, ενώ έχει σημειωθεί ότι «οι Καρυάτιδες από στο νότιο προπύλαιο του Ερεχθείου είναι διατεταγμένες έτσι ώστε να τονίζουν το έργο που εκτελούσε η βαριά κόμμωση και ο λαιμός κάθε μορφής, όπου χρειαζόταν ειδική αντοχή για τη στήριξη του θριγκού παραπάνω» [M. Caskey 2011: 4–5], η έλλειψη αντιγράφου επιστυλίου αφήνει τους δυναμικούς λαιμούς και τα περίτεχνα χτενίσματα των Καρυάτιδων να «στηρίζουν» τον αέρα [J. M. Beresford 2016].

Στο ανώτερο επίπεδο, η αίθουσα του Παρθενώνα στρέφεται κατά 23 μοίρες, ώστε η ζωφόρος να δέχεται το φως με τον ίδιο τρόπο, όπως και όταν πήρε κατασκευάζεται στην Ακρόπολη από την ομάδα του Φειδία. Ο Bernard Tschumi αναφέρει:

«Συμφωνήσαμε ότι η λύση μας θα βασιζόταν στη δύναμη του φυσικού φωτός της Αττικής. Η αίθουσα του Παρθενώνα αποτελεί τη στέψη, την κορυφή ενός ιστορικού τόξου, καθορισμένου από τα γλυπτά της Ακρόπολης. Το νέο αίθριο του Παρθενώνα έγινε αιχμή χοάνης φωτός που, περνώντας τα διαφανή δάπεδα, ένωσε την κλασική ζωφόρο με τις αρχαιολογικές ανασκαφές».

Το γυαλί στο μουσείο της Ακρόπολης είναι ειδικά καθαρό με χαμηλά επίπεδα σιδήρου για αποφυγή της πράσινης απόχρωσης. Η αίθουσα του Παρθενώνα περιβάλλεται μόνο από αυτοφερόμενο γυαλί σε δύο επιφάνειες με απόσταση 70 cm μεταξύ τους. Το εσωτερικό κρέμεται στα 2,25 m από το δάπεδο. Το εξωτερικό έχει κουκίδες μεταξοτυπίας για σκίαση και μείωση αντηλιάς. Μια επίστρωση προστατεύει από την υπέρυθη ακτινοβολία, μετατρέπεται σε θερμότητα. Ειδικά υφασμάτινα ρολά σκίασης με αισθητήρες προστατεύουν τρεις προσόψεις ενώ η βόρεια όψη, προς τον Παρθενώνα, είναι η διαυγέστερη.

Το σχέδιο του Tschumi εμπλέκει τρεις συλλήψεις: το φως, την κίνηση και τον αρχιτεκτονικό προγραμματισμό [Γ. Αίσωπος 2009: 63-64]. Ενώ ταυτόχρονα το μουσείο δημιουργεί μια διαλεκτική σχέση με την Ακρόπολη και τον Παρθενώνα, μια διαλεκτική δύο «συμβόλων»<sup>43</sup>.



Bottom: August Choisy, The Acropolis, First sight of the platform, from *Le pittoresque Dans L' Art Grec, Histoire de L' Architecture*, 1899  
 Top: Bernard Tschumi, Sketch of circulation route through the Acropolis Museum

### 5.3 Δείκτης | Υπέρθεση

Το μουσείο συντίθεται ως ένας περίπατος, μια ανάβαση σε αναλογία με αυτή του βράχου της Ακρόπολης. Οι δύο εμπειρίες, όμως, είναι εντελώς διαφορετικές: Στη μεν πορεία ανόδου προς τον βράχο, ο περιπατητής αντιλαμβάνεται, τόσο με το σώμα όσο και το βλέμμα του, τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του εδάφους, τη γεωμετρία του ανάγλυφου, την ιδιαίτερη βλάστηση και, βέβαια, τα παιχνίδια των αποκαλύψεων και αποκρύψεων της θεάς προς την Ακρόπολη. Στην διαδρομή αυτή, ο επισκέπτης μπορεί, ακόμη και σήμερα, να αντιληφθεί τη δύναμη της γης, τα χθόνια χαρακτηριστικά και τη μυθολογική διάσταση του τόπου. Αντίστοιχα, στην εμπειρία του αρχιτεκτονικού περιπάτου του νέου Μουσείου, κυριαρχεί η οπτική αντίληψη του χώρου. Τα εκτεταμένα υαλοστάσια των όψεων και τα γυάλινα δάπεδα αναδεικνύουν το θέαμα της Ακρόπολης και των διαδοχικών στρώσεων της ιστορίας. Το Μουσείο λειτουργεί ως ένας οπτικός μηχανισμός ο οποίος καταγράφει το θέαμα της πόλης και ακτινογραφεί το έδαφος της. Η ιλιγγιώδης διαφάνεια του χώρου αποδεσμεύει τον επισκέπτη από το απομυθοποιημένο, πλέον, έδαφος [Α. Κωφός 2015]. Η αποδέσμευση από το έδαφος και τις αρχαϊκές εμμονές αποτελεί, τόσο κυριολεκτικά όσο και συμβολικά, μια διαδικασία αποστασιοποίησης από τον ίδιο τον τόπο [Π. Δραγώνας 2010]. Ας θυμηθούμε εδώ το χθόνιο έργο του Πικιώνη.

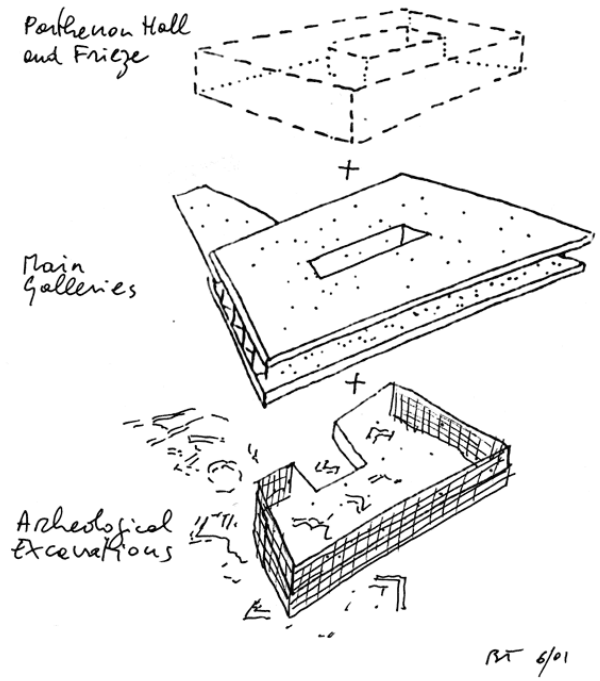
Το νέο Μουσείο Ακρόπολης αποτελεί, λοιπόν, ένα ισχυρό εργαλείο διαμόρφωσης ταυτότητας. Το εργαλείο αυτό δεν ανανεώνει την ιδιαίτερη αθηναϊκή ταυτότητα<sup>44</sup>, αλλά την αποδιαρθρώνει. Το νέο Μουσείο δεν αναθεωρεί τη σχέση της σύγχρονης πόλης με την αρχαιότητα, αλλά προσαρμόζει την αρχαιότητα στις ανάγκες της σύγχρονης τουριστικής βιομηχανίας. Το νέο Μουσείο δεν προσφέρει μια νέα ερμηνεία των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών της ελληνικής πόλης, αλλά ακολουθεί τα γενικά χαρακτηριστικά μιας οποιασδήποτε μετά-πόλης [Π. Δραγώνας 2010].

Στην διερώτηση της Αλεξάνδρας Στάρα για το πώς ξεκινά κανείς να σχεδιάσει ένα κτήριο που εκ των πραγμάτων επέχει θέση Ακρόπολης στους πρόποδες της αυθεντικής, ο Bernard Tschumi δεν δυσκολεύεται να απαντήσει. Κραδαίνοντας την αγαπημένη του σχεδιαστική προσέγγιση, όπως ο ίδιος ομολόγησε κατά την παρουσίαση του κτηρίου στο Λονδίνο στα τέλη του 2008, ο αρχιτέκτονας συνέθεσε το κτήριο ως υπέρθεση τριών παραλληλεπίπεδων όγκων διαφορετικού προσανατολισμού, όπως είχε πράξει και στο πιο γνωστό έργο του, το Parc de la Villette στο Παρίσι, πριν από δεκαετίες [Α. Stara 2009].

Υποστηρίζουμε λοιπόν, ότι το νέο Μουσείο Ακρόπολης αποτελεί σχοινοτενές παράδειγμα υπερθέσεων. Υπερθέσεων όχι μόνο ιστορικών περιόδων, στον άξονα Ζ, αλλά και υπερθέσεων όψεων: της Ακρόπολης, της πόλης της Αθήνας, των αγαλμάτων, του επισκέπτη, κ.α. Συντελείται λοιπόν εδώ, η ακριβώς αντιθετική συνθήκη με αυτή του ΕΜΑ. Το εσωστρεφές και «αυτόφωτο» μουσείο ανοίγεται προς τα έξω, ξεγυμνώνεται, και ως ένα βαθμό γίνεται «ετερόφωτο», εφόσον αυτό είναι μάλλον που ωφελείται από την οπτική σύνδεση με τον Παρθενώνα και όχι το αντίθετο. Ωστόσο, θα πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι οι αλληπάλληλες υπερθέσεις δημιουργούν μια ιδιαίτερη χωρική συνθήκη εμπλοκής, αναγνώρισης και αποκάλυψης. Το βλέμμα μετεωρίζεται ανάμεσα στο έξω και στο μέσα, στο παρόν και το παρελθόν, δημιουργώντας μια αλληλοδιεισδυτική συνθήκη φάσεων.

Η γεωμετρία της Ακρόπολης παραπέμπει σε μια εξαιρετικά σαφή αντίληψη της αρχιτεκτονικής ως βιωμένου γεγονότος, ως κίνησης και ως μέτρου διαχρονικών ρυθμών. Με το Μουσείο της Ακρόπολης ωστόσο συμβαίνει σχεδόν το αντίθετο.

Η διαδρομή κυκλοφορίας αφηγείται μια πλούσια χωρική εμπειρία από τον δρόμο της πόλης στον ιστορικό κόσμο των διαφόρων περιόδων αρχαιολογικής έρευνας. Η διαδρομή του επισκέπτη μέσα από το μουσείο σχηματίζει έναν καθαρό τρισδιάστατο βρόχο, που προσφέρει έναν αρχιτεκτονικό και ιστορικό χώρο περιπάτου που εκτείνεται από τις αρχαιολογικές ανασκαφές, ορατός από ένα γυάλινο δάπεδο στην στοά της εισόδου, μέχρι τη Ζωφόρο του Παρθενώνα σε μια γκαλερί με θέα στην πόλη. και υποχωρούν κατά τη ρωμαϊκή περίοδο.



The new Acropolis Museum Diagram of superposition



## **6 | Μουσείο ΜΟΜΑ**



Museum of Modern Art, New York, 2003



## Η ιστορία του μουσείου

Το Μοντέρνας Τέχνης στη Νέα Υόρκη [MoMA] καθιστά παράδειγμα περιεκτικής δόμησης αφήγησης δημιουργώντας μια πολύ συνεκτική συλλογή. Το MoMA συνδέεται με την ιστορία της σύγχρονης τέχνης με έναν οικείο τρόπο, προσπαθώντας να βάλει σε τάξη στις σύνθετες σχέσεις μεταξύ των κινήματων τέχνης [G. D. Lowry 2004: 21]. Αλλά στην τελευταία επέκταση μετριάστηκε η ιδέα μιας ενιαίας συνεκτικής ιστορίας, με την αναγνώριση ότι:

«η ίδια η ιδέα της μοντέρνας και της σύγχρονης τέχνης συνεπάγεται τη δυνατότητα πολλαπλών, συχνά αντιφατικών, αφηγήσεων.»

[S. Psarra 2009: 185]

Το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης [MoMA] είναι και υπήρξε μια «πολύτιμη» λίθος στην καρδιά του Manhattan για την τέχνη και τον πολιτισμό. Το MoMA ήταν το πρώτο μουσείο «στην Αμερική που ενσωμάτωσε τη λεπτή και εφαρμοσμένη τέχνη του εικοστού αιώνα» και «έχτισε μια ασυναγώνιστη πολυτμηματική συλλογή ενώ ταυτόχρονα διεξάγει ένα συνεκτικό και περιπετειώδες πρόγραμμα εκθέσεων και σχετικών εκπαιδευτικών δραστηριοτήτων» [S. Hunter 1984: 11].

Η αποστολή του Μουσείου ξεκίνησε με το όραμα που είχαν οι τρεις ιδρυτές του, Lillie P. Bliss, Mary Quinn Sullivan, Abby Aldrich Rockefeller όταν συναντήθηκαν σε ένα ταξίδι τους στην Αίγυπτο το 1928 [S. Hunter 1984: 9]. Η Bliss ήταν κόρη ενός κατασκευαστή κλωστοϋφαντουργικών προϊόντων καθώς και συλλέκτη σύγχρονων έργων ζωγραφικής και εκτυπώσεων [S. Hunter 1984: 9]. Η Sullivan εργάστηκε ως δασκάλα τέχνης στη Νέα Υόρκη, και παρόλο που δεν ήταν η ίδια συλλέκτης έργων τέχνης, ο σύζυγός της, Cornelius J. Sullivan, ήταν [1984: 9]. Η Rockefeller, από την άλλη πλευρά, νοιαζόταν βαθιά για την κλασική και τη μοντέρνα τέχνη και μοιραζόταν μια «ανησυχία για τις τέχνες της εποχής της» [1984: 10]. Οι τρεις τους δέθηκαν μαζί όχι μόνο για να συνεχίσουν να συλλέγουν μοντέρνα τέχνη αλλά με στόχο να εκθέσουν τα έργα τέχνης δημόσια στο νεοϊδρυθέν μουσείο τους. Το MoMA άνοιξε για πρώτη φορά τις πόρτες του την 1η Νοεμβρίου 1929 [1984: 9]. Το Μουσείο, ωστόσο, δυσκολεύτηκε σε μια εποχή που «λίγοι [άνθρωποι] προσπάθησαν να συλλέξουν τη σύγχρονη τέχνη στα σοβαρά» [1984: 9]. Οι Bliss, Sullivan και Rockefeller γνώριζαν ότι η κατασκευή του MoMA θα ήταν ένα ριψοκίνδυνο εγχείρημα, αλλά το αυξανόμενο διοικητικό συμβούλιο και ο διορισμός του Alfred H. Barr Jr. ως διευθυντή του μουσείου το 1929 αποδείχτηκε επιτυχία [1984: 11].

Στην αρχή, το Μουσείο εξυπηρετεί και συνεχίζει να απευθύνεται σε ανθρώπους κάθε ηλικίας, εμφάνισης και προσανατολισμού – καθώς η τέχνη, ιδιαίτερα η σύγχρονη τέχνη, δεν έχει περιορισμούς. Το MoMA, σύμφωνα με τον διευθυντή του το 2004, Glenn D. Lowry, «στηρίζεται σε μια σχετικά απλή πρόταση, ότι η τέχνη της εποχής μας – η σύγχρονη τέχνη – είναι τόσο

ζωτική και σημαντική όσο η τέχνη του παρελθόντος» [G. D. Lowry 2004:16]

Το 1934, ο πρόεδρος του Τμήματος Αρχιτεκτονικής, Philip Johnson, φιλοξένησε την αμφιλεγόμενη έκθεση «Machine Art show», η οποία περιελάμβανε διάφορα μηχανήματα, εξαρτήματα μηχανών και καθημερινά μηχανήματα που εκτέθηκαν σε τρεις από τους ορόφους του Μουσείου [S. Hunter 1984: 17]. Πολλοί επισκέπτες μπερδεύτηκαν από τη φαινομενικά περίεργη προσοχή που δόθηκε σε αυτό που φαινόταν να είναι συνηθισμένο μηχανήμα, αλλά ο Johnson, ως κάποιος πολύ έμπειρος στην αρχιτεκτονική, επέλεξε κομμάτια που αντιπροσώπευαν «νέες κατευθύνσεις του μοντέρνου σχεδιασμού στη χώρα» [S. Hunter 1984: 17]. Αυτή η παράξενη απόκλιση από αυτό που θα μπορούσε να θεωρηθεί ως έκθεμα σε ένα μουσείο τέχνης εδραίωσε περαιτέρω τη ρήξη του MoMA από τις προσδοκίες και καθιέρωσε το μουσείο ως ένα σοβαρό όνομα στον πολιτισμό της τέχνης.

Ένας βασικός καταλύτης στην ιστορία του μουσείου υπήρξε ο Alfred Barr, ο ιδρυτικός διευθυντής [S. G. Kantor 2002: 366]. Ο Barr δημιούργησε μια συνοπτική συλλογή και εντόπισε μια χρονολογική και γενεαλογική αφήγηση της σύγχρονης τέχνης, που αποτελείται από στυλ και κινήσεις, συνοψίζοντας τον καλλιτέχνη, την κίνηση και τον χρόνο [S. Psarra 2009: 186]. Αυτή η αφήγηση εκφράστηκε διαγραμματικά μέσα από ένα διάγραμμα ροής που δείχνει περίπλοκους δεσμούς μεταξύ των στυλ που εξελίσσονται ιστορικά από τον Cézanne, τον Gauguin και τον Van Gogh στο Surrealism και το Bauhaus. Η αρχιτεκτονική συμπεριλήφθηκε σε αυτήν την ταξινόμηση και ήταν εγγενώς αλληλένδετη με τα ρεύματα της τέχνης [S. Psarra 2009: 186].

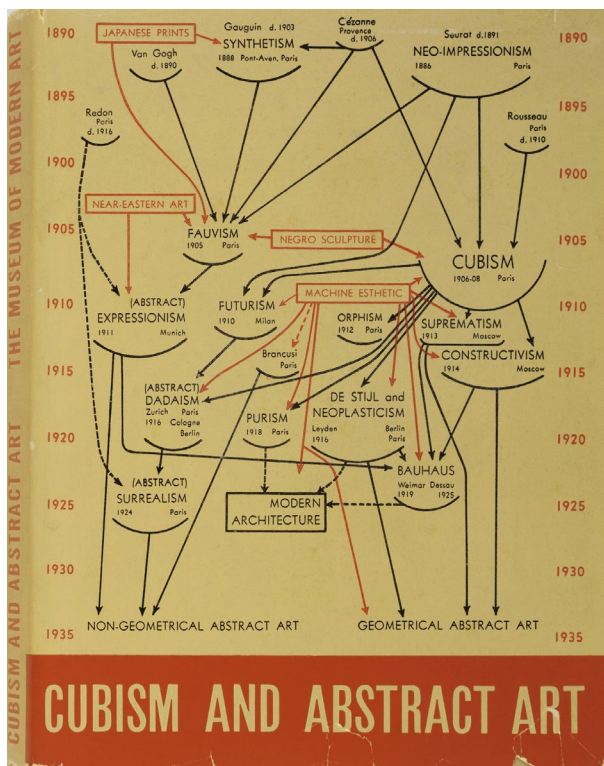
Ο χάρτης του οδήγησε στην έκθεση του MoMA, Cubism and Abstract Art, τον Μάρτιο του 1936, και το έργο του Barr παρακολουθείται ακόμα και σήμερα<sup>45</sup>. Μήνες αργότερα θα ακολουθούσαν εκθέσεις μοντέρνας τέχνης, όπως Fantastic Art, Dada, Surrealism.

«Ο χάρτης του Barr, με τα δυναμικά κόκκινα και μαύρα βέλη του, παρείχε ένα είδος οδικού χάρτη για να σκεφτούμε τις κατηγορίες και τις επιρροές της μοντέρνας τέχνης που θα αποδεικνύονταν επιρροή για τις επόμενες δεκαετίες».

Από την ίδρυσή του, το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης προσπάθησε να είναι all-inclusive, ποικιλόμορφο και πλούσιο σε πολιτισμό. Το MoMA ιδρύθηκε με στόχο να εκπαιδεύσει τη Νέα Υόρκη και τη χώρα στα θαύματα της σύγχρονης τέχνης, καθώς και να γιορτάσει την τέχνη και τον καλλιτέχνη όσο ο καλλιτέχνης ήταν ακόμα ζωντανός.

Το MoMA όχι μόνο πέτυχε τον στόχο τους με την ίδρυση του MoMA PS1, αλλά έχει προχωρήσει πολύ πέρα από τα όνειρά του θέτοντας έναν κανόνα και πρότυπα για τη σύγχρονη τέχνη. Ενώ οι άνθρωποι ήταν δύσπιστοι για τη σοβαρότητα της μοντέρνας τέχνης στις αρχές του 20ου αιώνα, οι Bliss, Sullivan

και Rockefeller γνώριζαν τη σημασία της και δημιούργησαν, διατήρησαν και επέκτειναν έναν «περιπετειώδη θεσμό [που] έκανε τίποτα λιγότερο από την επανάσταση στην ίδια την ιδέα του μουσείου τέχνης στην αμερικανική ζωή». Ακόμη και σε περιόδους αβεβαιότητας, όπως η άνευ προηγουμένου πανδημία Covid-19, το MoMA εξακολουθεί να προσφέρει εικονικά εκθέματα και δραστηριότητες βασισμένες στην τέχνη για άτομα που έχουν κολλήσει στο σπίτι. Το Μουσείο συνεχίζει να είναι ένας χώρος χωρίς αποκλεισμούς, ποικιλόμορφος και ασφαλής για όλους όσους εισέρχονται και ενδιαφέρονται για την τέχνη.



Alfred H. Barr, Jr., exhibition catalogue, 1936, A cornerstone in the early history of modernism

## 6.1 Τα κτήρια<sup>46</sup>

Architecture is a catalyst for the museum ... it is not only an object, a shell, a space, an environment in which we articulate a program – it is also a subject. We collect architecture and design: it is a field of study and anything we build, by definition becomes one of the principal proponents of our larger collection<sup>47</sup>.

[J. Elderfield 1998: 30]

Θεμελιώδης στο brief του διαγωνισμού για τον σχεδιασμό του μουσείου ήταν ο ισχυρισμός ότι οι γκαλερί έπρεπε να προσφέρουν την επιλογή μιας συνεχούς χρονολογικής ιστορίας, καθώς και διακοπών-κενών [interruptions] που επιτρέπουν εναλλακτικές αναγνώσεις της ιστορίας. Αυτό που κάνει τη μελέτη του μουσείου ενδιαφέρουσα δεν είναι μόνο η νέα αφηγηματική στρατηγική του, αλλά και η νέα αρχιτεκτονική του.

Το MoMA ιδρύθηκε επίσημα «σε ενοικιαζόμενο χώρο στον δωδέκατο όροφο του κτηρίου γραφείων Heckscher Building, στην Fifth Avenue και 57th Street ...» και πραγματοποίησε την πρώτη του έκθεση επτά ημέρες μετά τα εγκαίνια<sup>48</sup>. Στις 8 Νοεμβρίου 1929, πίνακες και εκτυπώσεις από τις συνδυασμένες συλλογές των Bliss, Sullivan και Rockefeller παρουσιάστηκαν στην έκθεση Cézanne, Gauguin, Seurat, van Gogh, η οποία προσέλκυσε περίπου σαράντα εννέα χιλιάδες Νεοϋορκέζους και γενικούς επισκέπτες στη στενή γκαλερί αίθουσες του μουσείου [S. Hunter 1984: 12]. Ενώ τα πρώτα και τα επόμενα εκθέματά τους απέσπασαν μεγάλη προσοχή, το MoMA δεν είχε μόνιμη συλλογή μέχρι το 1931, καθώς όλα τα εκθέματα παρουσίαζαν είτε κομμάτια από τις συλλογές των ιδρυτών είτε από προσωρινές δωρεές από διαχειριστές [S. Hunter 1984: 13]. Η Lille P. Bliss, πριν πεθάνει το 1931, πληροφόρησε τον Barr και το διοικητικό συμβούλιο ότι θα δωρίσει τους πίνακές της και τις εκτυπώσεις της στη μόνιμη συλλογή του MoMA, καθώς και ότι θα τους έδινε την άδειά της να πουλήσουν μέρος της συλλογής της για τη βελτίωση του μουσείου σε περίπτωση που χρειαζόταν [S. Hunter 1984: 14]. Η συλλογή της συνέχισε να παρουσιάζεται ως εκθεσιακό αντικείμενο σύμφωνα με το The Bulletin of the Museum of Modern Art [A. C. Goodyear 1933: 3]. Οι άλλοι δύο ιδρυτές θα ακολουθούσαν το παράδειγμα της Bliss, δωρίζοντας και οι δύο τη συλλογή τους στο μουσείο και επιτρέποντας στους πίνακές τους να πωληθούν για περαιτέρω χρηματοδότηση του MoMA [S. Hunter 1984: 16]. Ο αριθμός των εκθέσεων που θα παρουσίαζε το MoMA θα συνεχίσει να αυξάνεται. Σύμφωνα με το ίδιο, αρχικό τεύχος του The Bulletin of the Museum of Modern Art, το Μουσείο θα φιλοξενούσε εποχιακά εκθέματα, ξεκινώντας από το καλοκαίρι του 1933 έως τον Σεπτέμβριο του ίδιου έτους. Ωστόσο, τα εκθέματα στο MoMA θα κάμψουν τα πολιτιστικά πρότυπα περισσότερο από το να επιδεικνύουν απλώς αφηρημένα έργα τέχνης.



Facade of The Museum of Modern Art, New York, 1937

Το 1930 την ίδια χρονιά που ξεκίνησε η κατασκευή του Empire State Building, το MoMA φαντάστηκε να ανεγείρει έναν δικό του ουρανοξύστη. Το μουσείο ήταν μόλις ενός έτους και φιλοδοξούσε να αποκτήσει ένα μοντέρνο κτήριο στο οποίο να δείχνει τη σύγχρονη τέχνη. Ο αρχιτέκτονας George Howe και ο συνεργάτης του William Lescaze, μέλη του κινήματος αρχιτεκτονικής του «Διεθνούς Στυλ», προσκλήθηκαν να υποβάλουν μια πρόταση για μια μόνιμη κατοικία για το MoMA. Ο ιδρυτικός διευθυντής του MoMA, Alfred H. Barr Jr., χαρακτήρισε το κίνημα ως παραίτηση από στολίδια για να επικεντρωθεί στην «εγγενή κομψότητα των υλικών», τον όγκο και «την κανονικότητα σε αντίθεση με τη συμμετρία». Έχοντας αυτές τις αρχές κατά νου, ο Howe και ο Lescaze κατέληξαν σε έξι διαφορετικές διαμορφώσεις για ένα εμβληματικό κτήριο MoMA. Ένα από τα πιο εντυπωσιακά σχέδια ήταν ένας ουρανοξύστης αποτελούμενος από αρκετούς ορόφους οριζόντιων τούβλων στοιβαγμένων το ένα πάνω στο άλλο σε ορθή γωνία, με κολώνες και δοκούς που παρέχουν ορατή δομική στήριξη. Μέσα σε κάθε γκαλερί, το φως της ημέρας και το τεχνητό φως συνδυάζονται σε έναν προσαρμόσιμο θάλαμο ανάμειξης φωτός τοποθετημένος ακριβώς πάνω από την οροφή, ο οποίος λειτουργεί ως διάχυση. Το εξωτερικό του κτηρίου θα ήταν επενδυμένο με μάρμαρο ή λευκό τούβλο. Ενώ η συνεργασία του Howe και του Lescaze διαλύθηκε όταν οι διαχειριστές του μουσείου αποφάσισαν να αποφασίσουν για το μόνιμο σπίτι του MoMA - κατέληξαν σε ένα σχέδιο του Philip L. Goodwin.

Το 1932, το MoMA εγκαταστάθηκε σε ένα πενταόροφο αρχοντικό στην οδό 11 West 53rd Street [η διεύθυνση που εξακολουθεί να καταλαμβάνει το Μουσείο σήμερα], το οποίο ανήκε στην συνιδρυτή του μουσείου Abby Aldrich Rockefeller και στον σύζυγό της John D. Rockefeller Jr. Η μετακίνηση ήταν εν μέρει αναγκαία λόγω της αυξανόμενης επιτυχίας του MoMA, ο ιδιοκτήτης του προηγούμενου χώρου απείλησε να διώξει το μουσείο στις αρχές του 1930 μετά από παράπονα των ενοικιαστών για τα σωρευμένα πλήθη και τον θόρυβο. Εκτός από τη στέγαση τεσσάρων ορόφων έργων τέχνης, το αρχοντικό απέκτησε έναν ένοικο, ένα Γερμανικό Ποιμενικό ονόματι Don, ο οποίος δόθηκε στο Μουσείο από το περιοδικό Vanity Fair, το οποίο είχε ένα τμήμα με το όνομα «Dog Mart» που διαφήμιζε Αμερικανούς κτηνοτρόφους και εκτροφεία. Ο Ντον είχε εγκατασταθεί ως σκύλος φύλακας μετά από μια διάρρηξη με μεγάλη δημοσιότητα στο μουσείο του Μπρούκλιν, κατά την οποία κλάπηκαν 10 πολύτιμοι πίνακες.

Τον Μάιο του 1939, μετά από μια δεκαετία που λειτούργησε εκτός ενοικιαζόμενων χώρων το Museum of Modern Art μετακόμισε σε ένα νέο, ειδικά χτισμένο «σπίτι» στη West 53rd Street. Το κτήριο - ναυαρχίδα σχεδιάστηκε σε μια συνεργασία μεταξύ των Αμερικανών αρχιτεκτόνων Philip L. Goodwin [διαχειριστής του Μουσείου] και του Edward Durell Stone, με έναν κήπο γλυπτών που σχεδιάστηκε από τον επιμελητή αρχιτεκτονικής του MoMA John McAndrew και τον διευθυντή του MoMA Alfred H. Barr Jr. Η εμπλοκή του Durell Stone προέκυψε καθώς ο Barr πίεσε για την προσθήκη ενός αρχιτέκτονα με μια ξεκάθαρα μοντέρνα προσέγγιση - χρησιμοποιώντας νέα υλικά και ελάχιστη διακόσμηση - ώστε να αντισταθμίσει την προτίμηση του Goodwin για ένα πιο παραδοσιακό στυλ Beaux-Arts<sup>49</sup>. Το κτήριο, που κατασκευάστηκε σε διάστημα τεσσάρων ετών, αποτελούνταν από έξι ορόφους από κομψό λευκό μάρμαρο και ενσωμάτωσαν ένα νέο είδος μονωμένου γυαλιού που ονομάζεται Thermolux, το οποίο βοήθησε στη διάχυση του φωτισμού στις γκαλερί. Εκτός από τον υπερτριπλάσιο εκθεσιακό χώρο, το νέο MoMA είχε ένα αμφιθέατρο για το κινηματογραφικό του πρόγραμμα, μια βιβλιοθήκη και δύο ορόφους γραφείων. Ωστόσο, αυτή η αναβάθμιση δεν σήμαινε το τέλος της επέκτασης για το MoMA. Το 1971, η Alanna Heiss ίδρυσε το MoMA PS1, το οποίο «άνοιξε τις πόρτες του το 1976 με την παράσταση «Rooms», όπου 78 καλλιτέχνες προσκλήθηκαν να διακοσμήσουν το χώρο τους με τέχνη [D. Rios 2016]. Οι καλλιτέχνες που εμφανίστηκαν στις εκθέσεις του MoMA PS1 ήταν ως επί το πλείστον καλλιτέχνες της Νέας Υόρκης, οι οποίοι παρουσίαζαν παραδείγματα έργων σύγχρονης τέχνης.

Τον Φεβρουάριο του 1976 ανακοινώνεται η πρόθεση να χτιστεί η νέα δυτική πτέρυγα και ο πύργος του μουσείου. Το 1984, στα 50<sup>α</sup> γενέθλιά του, το MoMA άνοιξε τις πόρτες του διευρυμένου κτηρίου του, με μια νέα δυτική πτέρυγα, ένα δεύτερο κινηματογραφικό αμφιθέατρο, πολλά εστιατόρια και ένα βιβλιοπωλείο. Η επέκταση είχε πραγματοποιηθεί από τον César Pelli, έναν Αργεντινό-Αμερικανό αρχιτέκτονα γνωστότερο για το σχεδιασμό μερικών από τα

# The Museum of Modern Art

11 West 53 Street, New York, N.Y. 10019 Tel. 956-6100 Cable: Modernart

## THE MUSEUM OF MODERN ART

### BUILDINGS AND EXPANSIONS 1929-1976

- 1929  
Summer The Museum of Modern Art opened in the Heckscher Building, 730 Fifth Ave.; 6 rooms rented for galleries and offices.
- 1932  
May Moved to town house at 11 West 53 St., part of present site.
- 1939  
May Opening of new building, 11 West 53 St. Philip L. Goodwin and Edward D. Stone, architects. Dedication by President Franklin D. Roosevelt.
- 1951  
Summer Grace Rainey Rogers Annex opened, 21 West 53 St.: designed by Philip C. Johnson. Two floors equipped for Art Center classes, other offices.
- 1953  
Spring Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden opened; designed by Philip C. Johnson. Dedication by Trygve Lie, First Secretary General of the U. N.
- Acquisition of building at 27 West 53 St.
- 1956 Acquisition of building at 23 West 53 St. Used for offices, later also for Museum Bookstore 2.
- 1959  
Nov Announcement of 30th Anniversary Drive to raise \$25,000,000 for building, program and endowment. Proposed new wing planned on site east of Sculpture Garden fronting on West 54 St.
- 1960  
March Announcement of gift from Mrs. E. Parmalee Prentice of two town houses at 5-7 West 53 St.
- 1961 Revised building plans announced. Phase 1 (Scheduled for completion in 1964): Two new wings; one east of Garden, the other on the site of the Prentice houses on 53 St. Phase 2 (Planned for the future): new West Wing, replacing three buildings owned by the Museum west of the main building; Grace Rainey Rogers Annex at 21, former Theater Guild Building at 23, and brownstone at 27. (Plans for Phase 2 abandoned 1963)
- 1963  
June Announcement of acquisition of Whitney Museum building at 20 West 54 St. Now houses study storage areas, library, offices.
- 1964  
May Phase 1 of building program completed; enlarged Sculpture Garden and two new east wings opened, including Edward Steichen Galleries and Photography Study Center, Paul J. Sachs Galleries for Drawings and Prints, and Philip L. Goodwin Galleries for Architecture and Design, and galleries for painting and sculpture collection and for temporary exhibitions. Philip C. Johnson, architect. Dedication by Mrs. Lyndon B. Johnson.
- 1976  
February Announcement of project to build new west wing and apartment tower.

Museum of Modern Art expansion program,  
released on 12 February 1976

ψηλότερα κτήρια στον κόσμο. Ακριβώς δίπλα στο προϋπάρχον κτήριο του μουσείου και με θέα στον κήπο των γλυπτών, μια τετραώροφη κατασκευή που αποτελείται από γκρι, μπλε και λευκά γυάλινα πάνελ διαφόρων μεγεθών συνέδεε τους επισκέπτες σε μια νέα πτέρυγα έξι ορόφων μέσω κυλιόμενων σκαλών. Αυτή η προσθήκη στεγαζόταν σε έναν πύργο συγκυριαρχίας 52 ορόφων, το εξωτερικό του οποίου σχεδίασε επίσης ο Pelli.

Η επέκταση υπερδιπλασίασε τον χώρο της γκαλερί, με αποτέλεσμα την αύξηση των εισοδημάτων αφού φιλοξενούνταν περισσότεροι επισκέπτες, αλλά και επέτρεψε σε κάθε τμήμα του μουσείου να επεκταθεί σημαντικά – ενισχύοντας το αρχικό όραμα του ιδρυτικού διευθυντή Alfred H. Barr Jr. για ένα πραγματικά διεπιστημονικό ίδρυμα.

«Χωρίς τέχνη, η αρχιτεκτονική των μουσείων θα πρέπει να φαίνεται ημιτελής», σημειώνει ο αρχιτέκτονας Yoshio Taniguchi στην New York Times το 2004. «Αν φαίνεται τελειωμένο, είναι ένα πολύ κακό μουσείο».

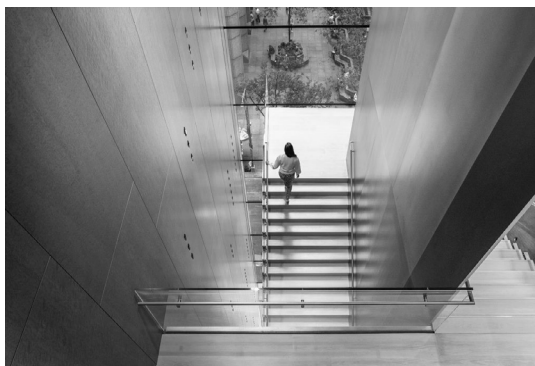
Ο Taniguchi είχε υποβάλει το σχέδιό του για ένα νέο MoMA σύμφωνα με αυτή την αρχή τα τέλη της δεκαετίας του '90. Συνθέτοντας το πιο εκτεταμένο έργο ανοικοδόμησης και ανακαίνισης στην ιστορία του μουσείου, δημιούργησε το σχέδιό του σύμφωνα με το «το ίδιο το Manhattan», οραματιζόμενος τον κήπο των Γλυπτών ως Central Park, «και γύρω του... μια πόλη με κτήρια διαφόρων λειτουργιών και σκοπών». Το έργο ήταν η πρώτη διεθνής παραγγελία του Taniguchi, ενώ στην πατρίδα του στην Ιαπωνία, είχε γίνει διάσημος για το σχεδιασμό μουσείων που συνδυάζουν ιαπωνικές και δυτικές αρχιτεκτονικές παραδόσεις. Η κατασκευή ξεκίνησε με μια τελετή θεμελίωσης το 2001. Οι παρεμβάσεις περιελάμβαναν ανακαινίσεις στο προϋπάρχον κτήριο. Ένα ανοιχτό, κεντρικό αίθριο που κατευθύνει τη ροή της κυκλοφορίας στην είσοδο προς έναν διευρυμένο κήπο Γλυπτών. Φεγγίτες [skylights] και κενά τμήματα στις όψεις [vistas] που επιτρέπουν την θέα διάσπαρτα μεταξύ των γκαλερί, δημιουργούν μια πορώδη μεμβράνη μεταξύ του MoMA και της γύρω πόλης. Σχεδιάζεται ένα νέο εκπαιδευτικό και ερευνητικό συγκρότημα που στεγάζει θέατρο, αίθουσες διδασκαλίας, γραφεία και τη βιβλιοθήκη και τα αρχεία του μουσείου. Το κτήριο της εκπαίδευσης προτείνεται ακριβώς απέναντι από τις κύριες γκαλερί, με τον κήπο των Γλυπτών μεταξύ, διευκολύνοντας έναν διάλογο μεταξύ «των ανθρώπων που επισκέπτονται το Μουσείο [και] των ανθρώπων που εργάζονται στο Μουσείο», όπως επιβεβαίωσε ο διευθυντής του MoMA Glenn D. Lowry στο ένα ντοκιμαντέρ του 2008 για την επέκταση. Το ανανεωμένο MoMA άνοιξε το 2004, στα 75<sup>α</sup> γενέθλιά του.

Το 2019 ανακοινώνονται τα εγκαίνια της νέας επέκτασης του μουσείου από τους αρχιτέκτονες Diller Scofidio + Renfro σε συνεργασία με τον Gensler, η επέκταση θα περιλαμβάνει προσθήκες συμπεριλαμβανομένης της πτέρυγας David Geffen, το στούντιο Marie-Josée και Henry Kravis για performance, διαδικασίες και τέχνη που βασίζεται στον χρόνο. Οι στόχοι του έργου είναι τρεις:



να αυξηθεί ο χώρος της γκαλερί [κατά 30%] και να επιτραπεί στο μουσείο να εκθέσει σημαντικά περισσότερη από τη συλλογή του με βαθύτερους και πιο διεπιστημονικούς τρόπους, να προσφέρει στους επισκέπτες μια πιο φιλόξενη και άνετη εμπειρία και να συνδεθεί καλύτερα το μουσείο με τον αστικό ιστό του κέντρου του Μανχάταν.

«Η πραγματική αξία αυτής της επέκτασης δεν είναι απλώς περισσότερος χώρος, αλλά χώρος που μας επιτρέπει να ξανασκεφτούμε την εμπειρία της τέχνης στο Μουσείο», εξηγεί ο Lowry.



Museum of Modern Art, 2019

Η επέκταση δεν αποτελεί φαντασίωση απλώς ως προς τα τετραγωνικά μέτρα ή τον χώρο των γκαλερί, αλλά ως επέκταση του τρόπου σκέψης. Αιτούμενο είναι η ανάκτηση αυτού του συναισθήματος — ενός ιδρύματος που δεν είναι τόσο χωρισμένο σε κλάδους, όπως συνέβαινε τις προηγούμενες δεκαετίες. Συνολικά οι γκαλερί προσφέρουν μια προσέγγιση που μοιάζει με κολλάζ στην ιστορία της σύγχρονης τέχνης. Αυτές οι γκαλερί, και οι ιστορίες μέσα τους, θα αλλάζουν συχνά, υπογραμμίζοντας το γεγονός ότι υπάρχει ένας σχεδόν άπειρος αριθμός ιδεών που πρέπει να εξερευνηθούν μέσω των εκμεταλλεύσεων του μουσείου.<sup>50</sup>

## 6.2 Χωρική διάρθρωση | Ο Λευκός Κύβος

Η προσπάθεια του Ludwig Mies van der Rohe να κάνει τα κτήριά του ένα ουδέτερο πλαίσιο, στο οποίο οι άνθρωποι και τα έργα τέχνης θα μπορούν να έχουν την δική τους αυτονομία<sup>51</sup>, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι αντανακλάται στον όρο white cube [λευκός κύβος], όπως τον εισήγαγε το 1976 ο κριτικός τέχνης Brian O' Doherty [1986: 15].

Άνευ σκιάς, λευκός, καθαρός, τεχνητός - ο χώρος είναι αφιερωμένος στην τεχνολογία της αισθητικής. Έργα τέχνης τοποθετούνται, κρέμονται, διασκορπίζονται για μελέτη. Οι «ακάθαρτες» επιφάνειες παραμένουν ανέγγιχτες από τον χρόνο και τις αντιξοότητες του. Η τέχνη υπάρχει σε ένα είδος αιώνιας έκθεσης, και ενώ εκτίθενται πολλές «περίοδοι» [όψιμο Μοντέρνο], δεν υπάρχει χρόνος. Αυτή η αιωνιότητα «μεταφέρει» τις γκαλερί σε μια κατάσταση αναμονής [limbolike status]. Κάποιος πρέπει να έχει ήδη πεθάνει για να είναι εκεί. Πράγματι, η παρουσία αυτού του περιεργου επίπλου, του ίδιου του σώματός σας, φαίνεται περιττή, είναι μια εισβολή. Ο χώρος προσφέρει τη σκέψη ότι ενώ τα μάτια και τα μυαλά είναι ευπρόσδεκτα, τα σώματα που καταλαμβάνουν χώρο, δεν είναι - ή γίνονται ανεκτά μόνο ως κιναισθητικά ομοιώματα για περαιτέρω μελέτη [B. O' Doherty 1986: 15].

Η προσέγγιση αυτή του λευκού και λιτού εκθεσιακού χώρου, σύμφωνα με τον Thomas McEvilley, αναβίωσε εν μέρει ως αντισταθμιστική αντίδραση στην παρακμή της θρησκείας και προωθήθηκε, ωστόσο λανθασμένα, από την προσοχή του πολιτισμού μας στην αμετάβλητη αφαίρεση των μαθηματικών. Η ιδέα της καθαρής μορφής κυριάρχησε στην αισθητική [και στην ηθική] από την οποία προέκυψε ο λευκός κύβος. Οι Πυθαγόρειοι της εποχής του Πλάτωνα, συμπεριλαμβανομένου του ίδιου του Πλάτωνα, υποστήριξαν ότι η αρχή ήταν ένα κενό όπου εμφανιζόταν ανεξήγητα ένα σημείο που εκτεινόταν σε μια γραμμή, η οποία κυλούσε σε ένα επίπεδο, το οποίο διπλώθηκε σε ένα στερεό, το οποίο έριχνε μια σκιά, που είναι αυτό που εμείς βλέπε. Αυτό το σύνολο στοιχείων -σημείο, γραμμή, επιφάνεια, στερεό, ομοίωμα- που θεωρούνται χωρίς περιεχόμενο εκτός της φύσης τους, είναι το πρωταρχικό εφόδιο της Σύγχρονης Τέχνης. Ο λευκός κύβος αντιπροσωπεύει την κενή τελική όψη του φωτός από την οποία, στον Πλατωνικό μύθο, αυτά τα στοιχεία εξελίσσονται ανείπωτα. Σε τέτοιους τύπους σκέψης, τα πρωτεύοντα σχήματα και οι γεωμετρικές αφαιρέσεις θεωρούνται ζωντανά - στην πραγματικότητα, πιο έντονα ζωντανά από οτιδήποτε έχει ένα συγκεκριμένο περιεχόμενο. Το απόλυτο νόημα του λευκού κύβου είναι αυτή η υπερβατική φιλοδοξία που σβήνει τη ζωή, μεταμφιεσμένη και μετατρεπόμενη σε συγκεκριμένους κοινωνικούς σκοπούς [T. McEvilley στο B. O' Doherty 1986: 11-12].

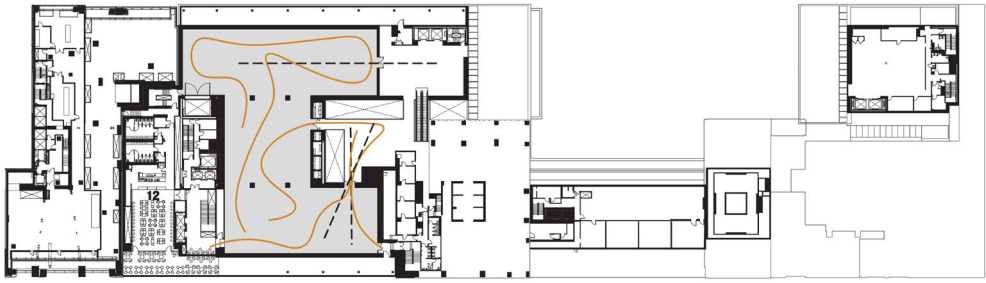
Με την αισθητική του «λευκού κύβου» καθιερώνεται το MoMA ως κυρίαρχη εκθεσιακή προσέγγιση στο Διεθνές στερέωμα. Αναλύοντας παραπάνω την κτηριακή σύνθεση του μουσείου, επικεντρώνουμε στην χωρική οργάνωση όπως προκύπτει από την τελευταία πρόταση των Diller Scofidio + Renfro σε

συνεργασία με τον Gensler. Οι αρχιτέκτονες μελέτησαν και επέκτειναν ως έναν βαθμό το υπόβαθρο του Taniguchi, ο οποίος ενσωμάτωσε όλες τις υπάρχουσες δομές και παραρτήματα σε ένα ενιαίο κατάλυμα. Τα κριτήρια που έθετε ο διαγωνισμός του 90', συνέχισαν να υφίστανται. Το νέο κτήριο θα πρέπει να γίνει «μια διαμεσολαβητική δύναμη μεταξύ της εμπειρίας της πόλης και της εμπειρίας του μουσείου» [T. Riley 1998: 282], κατά συνέπεια μια τρισδιάστατη αλληλεπίδραση με την πόλη. Κρίσιμη ήταν η ιδέα ενός «ετερότοπικού κτηρίου»<sup>52</sup> [T. Riley 1998: 119], που αποτελείται από πολλά διαφορετικά μέρη και η ιδέα «επαναχρησιμοποίησης ή επαναπρογραμματισμού των ιστορικών χώρων του μουσείου, με τον ιδιαίτερο χαρακτήρα τους, στο πλαίσιο της συνολικής αναδιαμόρφωσης του» [1998: 283].

Η επέκταση εστιάζει σε δύο μέρη. Το νέο δυτικό τμήμα του μουσείου είναι αφιερωμένο σχεδόν εξ ολοκλήρου στην προβολή της τέχνης. Η επέκταση στο δυτικό άκρο της τοποθεσίας περιλαμβάνει μια στοίβα από κάθετα αλληλένδετες στοές διαφορετικού ύψους. Περιλαμβάνει ελκυστικές νέες γκαλερί σε επίπεδο δρόμου που αποτελούνται από μια ειδική αίθουσα έργων και μια γκαλερί για μοντέρνο design, έναν νέο πλήρως προσαρμοσμένο χώρο studio για media, παραστάσεις και ταινίες, και τέλος ένα σαλόνι στον έκτο όροφο με εξωτερική βεράντα με θέα στην 53η Οδό. Ένας νέος προσαρμοσμένος θόλος εισόδου καλωσορίζει τους επισκέπτες σε έναν χώρο διπλού ύψους από την 53η οδό με αδιάκοπη θέα μεταξύ της 53ης και της 54ης οδού, που απελευθερώνεται με την αναδιαμόρφωση της έκδοσης εισιτηρίων και του ελέγχου παλτών από αυτόν τον κεντρικό άξονα. Στοιχείο απετέλεσε για τους αρχιτέκτονες αυτή ακριβώς η σχέση με τον δρόμο.

Η Elizabeth Diller σε συνέντευξη της το 2014, εξηγεί ότι στόχος ήταν η τομή των χώρων του MoMA με το αστικό συγκείμενο. Μια χειρονομία συμπερίληψης [του δημοσίου χώρου στον αστικό] και διάνοιξης του ιδιωτικού πέραν των συμβάσεων. Η δημιουργία ενός νέου ήθους.<sup>53</sup>

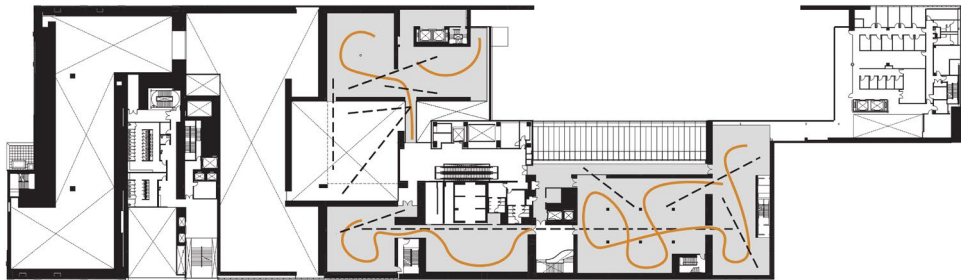
Το ανοιχτό λόμπι είναι εξοπλισμένο για να φιλοξενήσει εγκαταστάσεις τέχνης, σε ένα ισόγειο ελεύθερο και ανοιχτό για όλους. Το Flagship Museum Store θα χαμηλώσει ένα επίπεδο, καθιστώντας το έναν νέο χώρο διπλού ύψους, επιτρέποντας στο αναδιαμορφωμένο λόμπι να συνδέεται οπτικά με το δρόμο και να υφάινεται απευθείας στο ύφασμα του κέντρου του Manhattan. Οι επισκέπτες του μουσείου μπορούν να κοιτάξουν προς τα κάτω στο κατάστημα από το Night Entry, το West Connector Lounge και το Blade Stair καθώς διασχίζουν το χώρο. Υπάρχει μια ειδική είσοδος από τον δρόμο, μια γέφυρα, ένας γυάλινος ανελκυστήρας και μια σκάλα που επιτρέπουν στους αγοραστές να παρακάμψουν τους υπόλοιπους επισκέπτες του μουσείου εάν το επιθυμούν. Η σκάλα με τις λεπίδες σηματοδοτεί το κατώφλι για τη νέα επέκταση του μουσείου και λειτουργεί ως καθαριστικό παλέτας [palette cleanser], υποστηρίζουν οι αρχιτέκτονες.



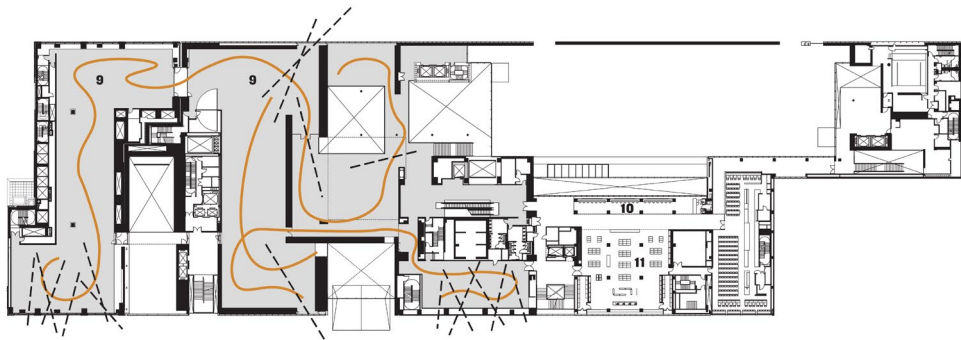
Fifth floor



Third & Fourth floor



Second floor



First floor



Ground floor

Η σκάλα είναι ένα ζωντανό αστικό γλυπτό, που συνδυάζει μια μνημειώδη φυσική παρουσία με μια άυλη δομική ελαφρότητα. Η λιτή έκφραση αυτής της σκάλας επιτεύχθηκε μέσω μιας σειράς δομικών καινοτομιών - μια λεπτή κάθετη πλάτη έξι ιντσών κρέμεται από τη δομή της οροφής για να στηρίζει δομικά τα πατήματα και τα ρίχτια, αφήνοντας τη δομή απαλλαγμένη από κάθε πλευρικό στήριγμα. Τα γυάλινα κιγκλιδώματα στα πλάτους επτά ποδιών είναι προβολείς, και συγκρατούνται στη θέση τους με καρφίτσες για να εκφράσουν τη διασταύρωση των δύο υλικών, μια λεπτομέρεια και διάσταση που απηχεί την ανακαινισμένη σκάλα Bauhaus, όπου η σκάλα είναι ενσωματωμένη στο μωσαϊκό.

Η συνολική επέκταση αποφέρει καθαρή αύξηση στο χώρο της γκαλερί του MoMA κατά ένα τρίτο, σε περίπου 165.000 τετραγωνικά πόδια, επιτρέποντας στο Μουσείο να εκθέσει σημαντικά περισσότερη τέχνη με νέους και διεπιστημονικούς τρόπους. Η επέκταση στο δυτικό άκρο του μουσείου, περιλαμβάνει μια «στοίβα» από γκαλερί κάθετα αλληλένδετες με διάφορα ύψη, που επιτρέπουν στο MoMA να πραγματοποιήσει μια μακροχρόνια φιλοδοξία: να παρουσιάσει πολύ περισσότερο τη συλλογή του μέσω μιας σειράς ρευστών, αλληλένδετων αφηγήσεων του σύγχρονου και της σύγχρονης τέχνης σε όλα τα μέσα. Η επέκταση περιλαμβάνει νέες γκαλερί σε επίπεδο δρόμου που αποτελούνται από μια ειδική Projects Gallery και μια γκαλερί για contemporary design, η οποία θα είναι δωρεάν και ανοιχτή σε όλους.

Η ολοκληρωμένη ανακαίνιση του ανατολικού άκρου περιλαμβάνει την αναδιαμόρφωση 15.000 τετραγωνικών ποδιών για τη δημιουργία δύο ευρύχωρων γκαλερί στον τρίτο όροφο που επιτρέπουν μεγαλύτερη ευελιξία για την εγκατάσταση της συλλογής και ειδικών εκθέσεων. Η επέκταση της ιστορικής σκάλας Bauhaus στο επίπεδο του εδάφους για την αποκατάσταση και βελτίωση της πρόσβασης στις στοές του δεύτερου και του τρίτου ορόφου· και την προσθήκη ενός νέου σαλονιού στον πρώτο όροφο με θέα στον κήπο γλυπτών Abby Aldrich Rockefeller. Στον δεύτερο όροφο, ένα επίσης νέο σαλόνι και ένα espresso bar έχουν θέα στον Κήπο των Γλυπτών. Ο σχεδιασμός βελτιστοποιεί τους σημερινούς χώρους ώστε να είναι πιο ευέλικτοι και τεχνολογικά εξελιγμένοι, και δημιουργεί περισσότερους χώρους στους επισκέπτες για παύση και αναστοχασμό.

Κυριότερη παρέμβαση είναι ότι μεγεθύνει και ανοίγει το κεντρικό λόμπι σε έναν φωτεινό χώρο διπλού ύψους και δημιουργεί διαισθητικές διαδρομές κυκλοφορίας μέσω του Μουσείου, συμπεριλαμβανομένου ενός συνδέσμου που συνδέει απρόσκοπτα τις νέες γκαλερί με την ανακαινισμένη ανατολική πλευρά του κτηρίου.

«αν το Μουσείο θέλει να εξερευνήσει πλήρως τον πλούτο της συλλογής του [...] θα πρέπει να βρει τρόπους να αποκαλύψει αυτές τις διαφορετικές ιστορίες παρέχοντας παράλληλα μια ολοκληρωμένη επισκόπηση της σύγχρονης τέχνης»

[Lowry 1998: 91]



The garden of MoMA

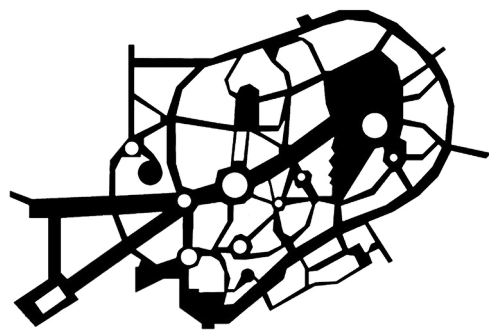
### 6.3 Δείκτης | Το χωροχρονικό κενό «Ma»<sup>54</sup>

Το μουσείο MoMA, σχεδιάζεται ως πόλη σύμφωνα με τον Taniguchi. Το μουσείο αποκαλύπτεται στον θεατή σαν ένας τρισδιάστατος χάρτης [S. Psarra 2009: 191]. Τα εσωτερικά αίθρια, ο κήπος των γλυπτών, ο δρόμος, τα γύρω κτήρια και στοιχεία της πόλης, είναι έμμεσα παρόντα που φανερώνονται από τα διαμήκη και κατακόρυφα ανοίγματα στο εσωτερικό [και εξωτερικό] του κτηρίου, προσθέτοντας στη θεατρικότητα της εμπειρίας. Από τους δημόσιους και ιδιωτικούς χώρους το μουσείο προσφέρει επιλεκτική θέα στο αστικό τοπίο μέσα από μεγάλες γυάλινες επιφάνειες. Μέρος του θεάματος γίνεται και ο ίδιος ο επισκέπτης που κινείται μέσα στο μουσείο, «πλημμυρίζοντας» τον ορατό χώρο. Μέσω της αφαίρεσης [ακόμα και στο χρώμα των τοίχων ή το υλικό] εναλλάσσονται οι χώροι, δημιουργείται μια πολυπλοκότητα, και κατώφλια, συμβολικής και πραγματικής μετάβασης [Σ. Σταυρίδης, 2001: 107]. Το βλέμμα του επισκέπτη μπορεί να ακολουθήσει την τέχνη ή να ατενίσει το αίθριο από κάτω. Ακριβώς στην στιγμή της ενατένισης εντοπίζουμε την έννοια του χωροχρονικού κενού ma.

Το ma είναι μια έννοια που εισάγεται και υιοθετείται από την Ιαπωνική κουλτούρα για να ορίσει το κενό, την παύση, το ενδιάμεσο διάστημα, την ησυχία και την απόσταση. Θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ένα κενό γεμάτο δυνατότητες, σαν μια υπόσχεση που δεν έχει εκπληρωθεί ακόμα. [Κ. Λ. Κοπτσοπούλου 2015: 12]

Το ma εκφράζει το διάστημα που μεσολαβεί μεταξύ δύο διαδοχικών χωρικών, χρονικών ή πνευματικών καταστάσεων. Αποτυπώνεται σε χώρους πνευματικής και φιλοσοφικής σημασίας, που ανταποκρίνονται στην κατά τον Βουδισμό αναζήτηση της ψυχικής κενότητας [2015: 22]. Στον σχεδιασμό του MoMA, η έννοια του κενού υπερβαίνει την δυτική σημασία της άδειας έκτασης και της απουσίας, δημιουργώντας άλλες χωροχρονικότητες για τον επισκέπτη, πέρα από την μορφολογία, στην εμπειρία. Το κενό, στις οροφές, στις όψεις και στα δάπεδα έχει αντιληπτική και συμβολική σημασία, και δεν περιορίζεται σε λειτουργικές ποιότητες [2015: 22].

Ο χρόνος που σχεδιάζει ο Taniguchi, και επεκτείνουν οι Diller Scofidio + Renfro, θυμίζει τον ποιητικό χρόνο όπως τον ορίζει ο Παναγιώτης Πάγκαλος στο βιβλίο του για τη σημασία του χρόνου στην αρχιτεκτονική του Aldo Rossi. Ο ποιητικός χρόνος εμφανίζεται στην αρχιτεκτονική ως χρόνος κενού, παύσης, σιωπής [Π. Παγκαλος 2012]. Ο ποιητικός χρόνος του MoMA «μεταφράζεται» σε μια ποιητική εμπειρία του επισκέπτη. Το κενό είναι ο λόγος ύπαρξης της πόλης όπως υποστηρίζει ο Αριστέιδης Αντονάς [2017], το ρόλο αυτού του κενού υποστηρίζουμε ότι ενσαρκώνει το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης για αστικό τοπίο της Νέας Υόρκης - γίνεται ένα «κενό» κέντρο, ένας πυρήνας και υποκινητής σκέψης και δράσης.





# **7 | Plásmata: Bodies, Dreams, and Data**



Πεδίον του Άρεως

Η ψηφιακή τεχνολογία εισχωρεί στο ανθρώπινο σώμα και ταυτόχρονα το επεκτείνει. Το διαδίκτυο των σωμάτων, απότοκο τεχνολογιών παρακολούθησης αλλά και απόλαυσης, μας καλεί να αναζητήσουμε τα όρια των πλασμάτων που δημιουργούμε αλλά και είμαστε: Πώς καταλαβαίνουμε το φύλο μέσα σε ένα ψηφιακό περιβάλλον, πώς βλέπουμε τον εαυτό μας μέσα από την αντανάκλαση που εμείς οι ίδιοι δημιουργούμε, τι σημαίνει αναπηρία και τι επέκταση των δυνατοτήτων του σώματός μας, πώς λειτουργούν οι τεχνολογίες των φαρμάκων και της ιατρικής πάνω στη διαμόρφωση της βούλησής μας, τι είδους σώματα φαντάζεται μια μηχανή και πώς μπορεί να τα φτιάξει, τι είδους σώμα δημιουργούν οι πλατφόρμες της εργασιακής επισφάλειας, τι σημαίνει το μη ανθρώπινο σώμα και πώς εκφράζεται η υποκειμενικότητά του, τι συνεπάγεται η αέναη επέκταση της ψηφιακής οικονομίας για το πλανητικό σώμα της Γης;<sup>55</sup>

Με τα παραπάνω λόγια περιγράφει το ίδρυμα Ωνάση την έκθεση ψηφιακής τέχνης που έλαβε χώρα στο Πεδίον του Άρεως από τις 23 Μαΐου μέχρι τις 10 Ιουλίου του 2022. Η έρευνα επιλέγει το συγκεκριμένο παράδειγμα, που ομολογουμένως συγκέντρωσε πληθώρα κόσμου στο πάρκο, υποθέτοντας ότι δημιούργησε μια νέα [ά- τυπη] χωρική συνθήκη.

## 7.1 Το Πάρκο

Το Πεδίον του Άρεως είναι το μεγαλύτερο Άλσος της Αθήνας και πήρε το όνομά του από το Campus Martius, έναν δημόσιο χώρο της αρχαίας Ρώμης, ανάμεσα στο κέντρο της πόλης και στον ποταμό Τίβερη, αφιερωμένο στον θεό Άρη<sup>56</sup> [Δ. Καλαντζής 2017]. Σήμερα περικλείεται από τις οδούς Αλεξάνδρας, Μαυρομματαίων, Ευελπίδων, Μουστοξύδη, Μπούσγου και Βαλτινών.

Μέχρι τη δεκαετία του '20 η περιοχή αποτελούσε έναν ακάλυπτο χώρο ανάμεσα σε δύο χειμάρρους, αποκομμένο από τον υπόλοιπο πολεοδομικό ιστό. Ο Κυκλόβορος, ένας από τους μεγαλύτερους χειμάρρους της Αθήνας, ξεκινούσε από τα Τουρκοβούνια, έφθανε στο Πεδίον του Άρεως και διαμέσου της οδού Μάρνη κατέληγε στην πλατεία Βάθης ή κατ' άλλη εκδοχή κατέβαινε την οδό Κορδικτώνος και τα ίχνη του χάνονταν στην οδό Παρασίου, κοντά στην πλατεία Αττικής. Ο δεύτερος χειμάρρος του Αγίου Στυλιανού διερχόταν από τις σημερινές οδούς Αμφείας, Νορντάου, Βαλτινών και Μπούσγου. Στη συνέχεια από την οδό Στουρνάρη έφθανε στην πλατεία Βάθης, όπου συναντούσε ένα μικρό ρέμα που κατέβαινε από το λόφο του Στρέφη [Β. Αλεβιζόπουλος et al., 2015].

Ο χώρος του πεδίου ήταν στην πραγματικότητα ένας υπαίθριος τόπος συγκέντρωσης του κοινού για περίπατο και αναψυχή. Ειδικά τα Κυριακάτικα μεσημέρια και τις γιορτές αποτελούσε χώρο περιπάτου για τους Αθηναίους. Στη πλατεία του ναού των Ταξιαρχών μάλιστα, υπήρχε στημένη μια εξέδρα

μουσικής σε πολυγωνικό σχήμα, όπου παιάνιζε η φιλαρμονική [από εκεί προήλθε και το όνομα της όμορης γειτονιάς «Πολύγωνο»] [Δ. Καλαντζής 2017]. Μέχρι το 1880, οπότε το ενδιαφέρον των Αθηναίων κέρδισαν οι πλατείες Ομονοίας και Συντάγματος, στο Πεδίον Άρεως συγκεντρώνονταν Αθηναίοι για περίπατο και αναψυχή. Ειδικά τα κυριακάτικα μεσημέρια και τις γιορτές το Πεδίον ήταν χώρος περιπάτου όχι μόνο για τους κατοίκους της πόλης, αλλά και για τους Βασιλείς [Β. Αλεβιζόπουλος et al., 2015].

Με το Βασιλικό Διάταγμα της 23ης Ιουλίου 1887 το Πεδίον του Άρεως, συνολικής έκτασης 240 στρεμμάτων, χωρίς τα γειτονικά άλση της Σχολής Ευελπίδων και του Λόφου Φινόπουλου, εντάχθηκε στο Σχέδιο πόλεως και χαρακτηρίστηκε ως κοινόχρηστος μη οικοδομήσιμος χώρος. Στο σχέδιο προβλεπόταν η Λεωφόρος Αλεξάνδρας ως όριο της πόλεως [Α. Δεληβοριά και Ε.Μπαγιάτη 2009: 4-5]. Ενώ δύο χρόνια αργότερα με το υπ' αριθμό φύλλο 229 της Εφημερίδας της Κυβερνήσεως στις 10/12/1902 ο ίδιος ο βασιλιάς Γεώργιος ο Α΄, κηρύσσει το Πεδίον του Άρεως δασωτέα περιοχή, η οποία ανήκει στο Δημόσιο, και δίνει το όνομα: «Έκταση Πεδίον του Άρεως» ή «Πολύγωνο» όπου βρίσκονται οι στρατώνες του Ιππικού και η Σχολή των Ευελπίδων [2009: 8]. Το 1927 παραχωρήθηκε στην ιδρυθείσα τότε «Επιτροπή Δημοσίων Κήπων και Δενδροστοιχιών Αθηνών» με σκοπό τη μεταβολή του σε άλσος, χάρη στο προσωπικό ενδιαφέρον στους Σπύρο Νικολόπουλο και Πέτρο Καλλιγά [Β. Αλεβιζόπουλος et al., 2015].

Το Πεδίον του Άρεως χρωστάει την ύπαρξή του στην «Ανώτατη Πολεοδομική Επιτροπή» που συγκρότησε το 1934 ο τότε υπουργός συγκοινωνιών Πέτρος Ράλλης προκειμένου «να προστατευτεί η δημόσια αισθητική των Αθηνών» [Δ. Καλαντζής 2017]. Η Επιτροπή με Πρόεδρο τον Πέτρο Καλλιγά, έκανε έναρξη εργασιών ανάπλασης [1933], τις οποίες όμως λόγω οικονομικών δυσχερειών δεν μπόρεσε να ολοκληρώσει. Τα έξοδα διαμόρφωσης ανέλαβε αργότερα το «Ειδικό Ταμείο Μονίμων Οδοστρωμάτων Αθηνών» [1934], ενώ η κυριότητα του άλσους δόθηκε στο Δήμο Αθηναίων, που συνέβαλε στο στάδιο της μελέτης και της δημιουργίας<sup>57</sup> [Μ. Δανιήλ 2012].

Τα βασικά σημεία στα οποία στηρίχθηκε η μελέτη, ήταν η δημιουργία άλσους, περιπάτου και αναψυχής, με κυκλοφορία μόνο των πεζών και τις νυκτερινές ώρες. Η ανέγερση κέντρου αναψυχής και η παραμονή των υπαρχόντων ναών χωρίς ιδιαίτερο αύλειο χώρο, και η κατεδάφιση όλων των κτισμάτων εκτός της Σχολής των Ευελπίδων και η μετάθεση του Γυμναστηρίου στη συμβολή των οδών Κοδριγκτώνος και Μαυροματαίων [Μ. Δανιήλ 2012]. Η βασική χάραξη αποφασίστηκε σε ελεύθερο τύπο με επιμέρους γεωμετρικές χαράξεις, διάταξη που προσφερόταν για την επιβαλλόμενη τμηματική πραγματοποίηση του κήπου. Προέβλεπε έξι εισόδους περιμετρικά του πάρκου και ένα γενικό οδικό δίκτυο που χώριζε τον κήπο σε τέσσερα τμήματα, στο αθλητικό κέντρο, στο παιδικό τμήμα, στο τμήμα της ηρεμίας και σε αυτό της πολύβουης συγκέντρωσης, χωρίς να διασπάται όμως η ενότητα του συνόλου [2012].

Δημιουργήθηκαν μεγάλα ανοίγματα θέας και οπτικών γραμμών, ελεύθερα από δένδρα και άλλα εμπόδια, κάτι που στερείται τόσο ο Εθνικός κήπος, όσο και αυτός του Ζαπείου. Ωστόσο, οι εργασίες ανάπλασης άρχισαν το 1935, σταμάτησαν με την κήρυξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και ολοκληρώθηκαν το 1949 [2012].

Τον Απρίλιο του 2008 άρχισαν εργασίες για ριζική ανάπλαση του πάρκου βάσει της μελέτης του αρχιτέκτονα Αλέξανδρου Τομπάζη. Στόχος του νέου σχεδιασμού ήταν η αύξηση του πρασίνου και η λειτουργικότητά του. Από τις παρεμβάσεις ξεχώριζε η δημιουργία μινωικού λαβύρινθου, εκεί όπου βρίσκεται σήμερα ο βοτανικός κήπος, ο ροδώνας, με όλα τα είδη τριανταφυλλιάς, ο χώρος για skateboard και η υδάτινη διαδρομή. Θα φυτευτούν περίπου 94.000 φυτά και δένδρα, καθώς και 16.000 τ.μ. γκαζόν και 24.000 τ.μ. μεσογειακού γκαζόν. Αποκαταστάθηκαν και θα ανακατασκευάστηκαν τα δύο θέατρα που βρίσκονται εντός των ορίων του πάρκου [θέατρο Αλική και θέατρο Αλσους]. Σύμφωνα με τον Α. Τομπάζη, η ανάπλαση σχεδιάστηκε με υλικά που θα αλλάξουν το μικροκλίμα του πάρκου, ενώ το σύνολο σχεδόν του κήπου καλύφθηκε από χώμα, μαρμαροκυβόλιθοι και γρανιτοκυβόλιθοι [Ε. Χατζηιωαννίδου 2013]

Την περίοδο της κρίσης με κορύφωση το 2011 το Πάρκο υποβαθμίζεται σταδιακά, και ο χώρος αποτελεί καταφύγιο προσφύγων και τοξικοεξαρτημένων σύμφωνα με τον τύπο της εποχής. Το 2015 ξεκινά μια προσπάθεια αναβάθμισης με φυτεύσεις, καθαρισμό και υποτυπώδη φύλαξη, ενώ το πάρκο δεν είναι προσβάσιμο της νυχτερινές ώρες από το κοινό [Ε. Χατζηιωαννίδου 2013].

## 7.2 Εκθέματα και Οργάνωση<sup>58</sup>

Για το ίδρυμα Ωνάση το Πεδίον του Άρεως παραμένει πολιτικό, συλλογικό και ανεξάντλητο. Υπό αυτό το πρίσμα, και συνυπολογιζόμενης της ιστορίας του, επιλέγεται, ως υποδοχέας μιας συζήτησης για το σώμα όχι μόνο ως το locus της υποκειμενικότητας, αλλά και ως πεδίο ταυτοτικής, πολιτικής και κοινωνικής σύγκρουσης. Ως το κέντρο της απόλαυσης, του πόνου και, τελικά, της ύπαρξής μας.

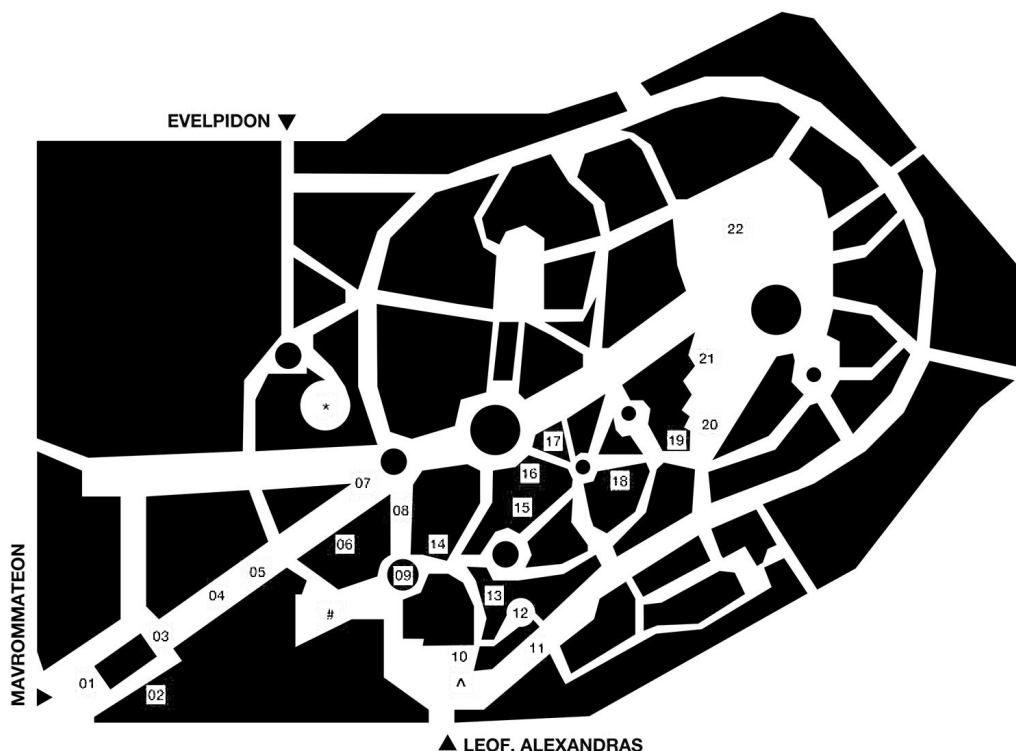
Η έκθεση παρουσίασε 25 διεθνή έργα, με περισσότερα από 250 τετραγωνικά μέτρα οθονών LED. Στο πάρκο τοποθετήθηκαν 40 συσσωρευτές ηλιακής ενέργειας που συνέλλεγαν τον αττικό ήλιο για να φωτίζουν τα διάφορα «πλάσματα» το βράδυ. Ανάμεσα στα ψηφιακά έργα τέχνης υπήρξε ένα τεχνητό φεγγάρι από ακτίνες λέιζερ στα 70 μέτρα από το έδαφος [τοποθετημένο μπροστά από το Άγαλμα της Αθηνάς], ένα ανδροειδές που προσέφερε φάρμακα σε ένα ξεχασμένο φαρμακείο στην άκρη του πάρκου και ένας υπερμεγέθης κόκκινος πλανήτης - δείκτης όχι μόνο της υπερθέρμανσης της Γης όσο και της αδυναμία μας να δημιουργήσουμε μια συλλογική πολιτική υποκειμενικότητα σύμφωνα με τον δημιουργό του, Ισπανό καλλιτέχνη SrY.



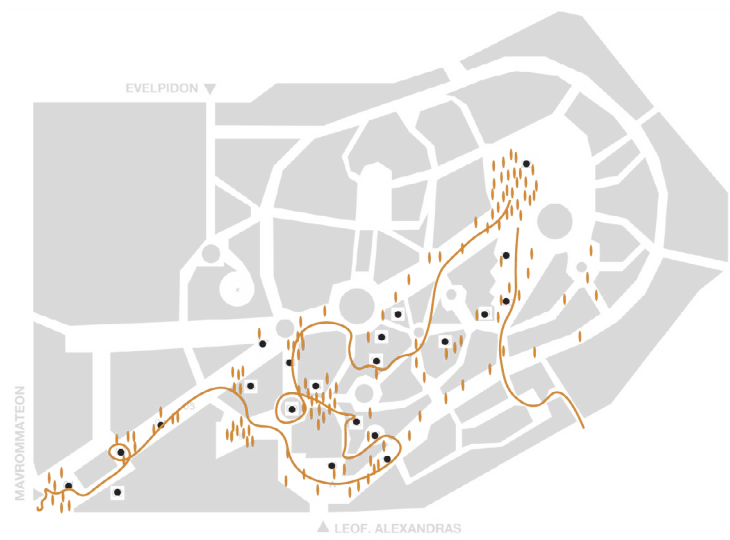
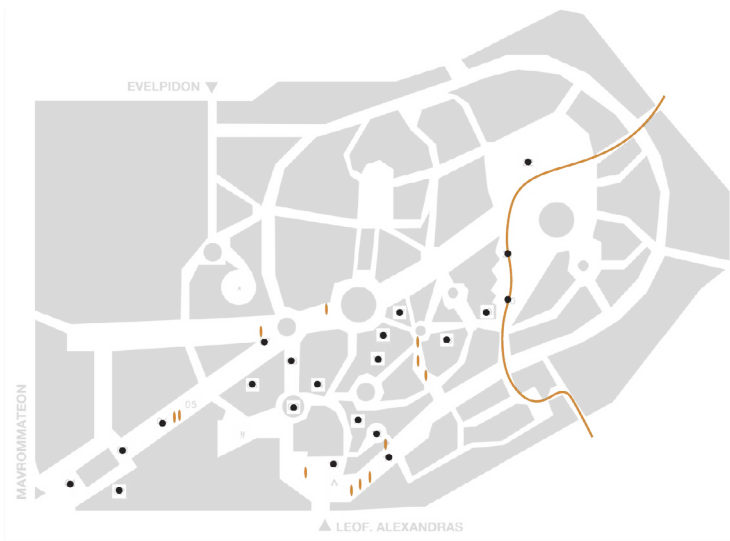
Κατάλογος Εκθεμάτων

Η επιμελητική πρόθεση ήταν η έκθεση να ακολουθήσει νέες διαδρομές ως επί το πλείστον άγνωστες στο ευρύ κοινό, ο επισκέπτης «προκαλείται» να ξεκινήσει από τα πολυσύχναστα σημεία του πάρκου και στη συνέχεια να χαθεί μέσα σε αυτό, με αναπάντεχα εκθέματα, συλλογικές δραστηριότητες και δρώμενα. Στόχος της έκθεσης είναι ο προβληματισμός, η κριτική και η συνδιαλλαγή.

Είκοσι δύο διαδραστικές, ιδιοτοπικές και επιτελεστικές εγκαταστάσεις και 3 παράλληλα βίντεο μικρού μήκους απλώνονται στο πάρκο. Οργανώνονται 3 θεματικές διαδρομές, με καθεμιά από αυτές να προσεγγίζουν διαφορετικές εκδοχές του σώματος. Τα αλλόκοτα «πλάσματα» που έχουν στηθεί σε όλο τον χώρο σχετίζονται με την τεχνολογία ως μια τέταρτη μορφή ύλης, όπως τα περιέγραψε η Αφροδίτη Παναγιωτάκου<sup>59</sup> [Ε. Νικολακάκη 2022]. Αν και συνήθως, έργα ψηφιακής τέχνης εκθέτονται σε κλειστούς χώρους, η απόφαση να στηθούν σε ένα δημόσιο πάρκο όχι μόνο τονίζει την αντίθεση του φυσικού περιβάλλοντος και της τεχνολογίας, αλλά δίνει σε ένα ευρύτερο κοινό την ευκαιρία να έρθει σε επαφή με τη σύγχρονη τέχνη και με επίκαιρα ζητήματα της εποχής [Ε. Νικολακάκη 2022].



Χάρτης έκθεσης



Διαγράμματα καιροτικών χώρων σε σχέση με κίνηση  
 συγγραφέα το πρωί [επάνω], το μεσημέρι [κέντρο] και το  
 βράδυ [κάτω] αντίστοιχα



Σχεδιάζονται 3 προτεινόμενες διαδρομές. Η πρώτη θεματική διαδρομή παρουσιάζει ενώσεις σώματος και μηχανής, δημιουργώντας μετα-τεχνολογικές φιγούρες. Τέσσερα από τα έργα της έκθεσης είναι εγκαταστάσεις τεχνητής νοημοσύνης, τα οποία λειτουργούν βάσει εκπαιδευμένων αλγορίθμων [όπως το Polymorphic των Matthew Niederhauser, Elie Zananiri και John Fitzgerald βίντεο της Morehshin Allahyar, Moon-Faced]. Στη δεύτερη, πιο σκοτεινή και δυστοπική θεματική, αναδεικνύονται queer σώματα που ενδεχομένως μας είναι άγνωστα ή ξεχασμένα. Μορφές που κρύβονται σε σπηλιές και απαντούν σε ερωτήματα για τη ζωή και τον θάνατο [όπως ο Frank, Cecilie Waagner Falkenstrøm και το Happiness, Dries Verhoeven]. Τέλος στην τρίτη θεματική συναντάμε πολλά από τα έργα ζωντανεύουν τη νύχτα, με ορισμένα μάλιστα να παρουσιάζουν την ιδέα παράλληλων κόσμων: τον φυσικό που ξέρουμε και στον οποίο ζούμε, και έναν που βρίσκεται σε μια άλλη διάσταση [όπως το Another Moon της κολλεκτίβας Kimchi and Chips και το Eclipse, Tony Oursler] [Ε. Νικολακάκη 2022].

### 7.3 Δείκτης | Καιροτικοί χώροι

Η χωρική εμπειρία των «πλάσμάτων» είναι ένα μείγμα του υλικού και του άυλου, οργανικού και μηχανικού, μια συγχώνευση ανθρώπινου και μη ανθρώπινου, κοινωνικού και φυσικού [Ε. Μ. Παπαδημητρίου]. Ο επισκέπτης συνθέτει τα δικά του αφηγήματα σε χαλαρή σχέση με τις θεματικές διαδρομές που προτείνονται. Θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι η έκθεση του Ιδρύματος Ωνάση, με κάποιες λειτουργικές ρυθμίσεις, θα μπορούσε να αποτελέσει έναν ανοικτό χώρο μουσειακότητας όπως τον ορίσαμε στην αρχή. Και αυτό γιατί μέσα από την διάδραση των «πλάσμάτων» σχηματίζονται τόποι και χρονικότητες [παράλληλες ή τεμνόμενες], σχηματίζονται αφηγήματα, πεδία εντάσεων, χώροι καιροτικοί. Ο όρος αυτός εισάγεται από την Margaret Price<sup>60</sup> στην έρευνά της Un/shared space, The dilemma of inclusive architecture, 2016. Οι καιροτικοί χώροι για την Price είναι τόποι που χαρακτηρίζονται από τα παρακάτω κριτήρια:

- Τα συμβάντα είναι σύγχρονα, ξετυλίγονται σε «πραγματικό χρόνο»
- Απαιτείται ή ενθαρρύνεται η αυτοσχέδια επικοινωνία
- Οι συμμετέχοντες είναι παρόντες
- Η κατάσταση περιλαμβάνει ένα ισχυρό κοινωνικό στοιχείο
- Διακυβεύονται πολλά [stakes are high]

[M. Price 2011: 60-63]

Η καταγωγή του όρου, καιροτικός, προέρχεται σύμφωνα με την Price από την αρχαία ελληνική λέξη καιρός, η οποία αναφέρεται στον συγχρονισμό – δηλαδή η καλή ή η κατάλληλη στιγμή να κάνεις ή να πεις κάτι. Οι καιροτικοί χώροι είναι οι λιγότερο τυπικοί, συχνά απαρατήρητοι, τομείς της ακαδημαϊκής εκπαίδευσης όπου παράγεται γνώση και ανταλλάσσεται δύναμη [power] [M. Price 2016: 155]. Η συζήτηση στην τάξη είναι ένας καιροτικός χώρος, όπως και ένα άτομο συνδιάσκει με τον καθηγητή κάποιου. Τα ακαδημαϊκά συνέδρια είναι γεμάτα με καιροτικούς χώρους, συμπεριλαμβανομένων των συνεδριών ερωτήσεων και απαντήσεων μετά από πάνελ, αυτοσχέδιο «συναντήσεις στο ασανσέρ», και συγκεντρώσεις σε εστιατόρια και μπαρ στην περιφέρεια των επίσημων στιγμών του συνεδρίου [M. Price 2016: 155].

Το 2016 η Price επαναδιαπραγματεύεται τα κριτήρια ύπαρξης των καιροτικών χώρων, σημειώνοντας σε σχέση με το πρώτο κριτήριο «γεγονότα που εκτυλίσσονται σε πραγματικό χρόνο», πως όταν παρατηρήσουμε την αδυσώπητη ταχύτητα με την οποία συγκροτούνται συχνά π.χ. οι ακαδημαϊκοί χώροι, δεν υπάρχει «πραγματικός» χρόνος, ή, όπως το έθεσε ο H. Lefebvre, «Ο χρόνος έχει περισσότερα από ένα συστήματα γραφής»<sup>61</sup> [1991: 110]. Ενώ για το τρίτο κριτήριο αναθεωρεί ως προς το οι συμμετέχοντες οφείλουν να παρίστανται αναγνωρίζοντας την δυνατότητά τους να μετέχουν μέσω υβριδικών μορφών «παρουσίας», συμπεριλαμβανομένης της παρουσίας μέσω τηλεδιάσκεψης ή άλλων ψηφιακών μέσων. Αυτές οι αλλαγές αντικατοπτρίζουν την αναπτυσσόμενη συνειδητοποίησή μου ότι οι καιροτικοί χώροι συγκροτούνται μέσω του υποκειμένου/αντικειμένων που τους κατοικούν και των αναδυόμενων αλληλεπιδράσεων αυτών των υποκειμένων/αντικειμένων – μια διαρκώς εκτυλισσόμενη διαδικασία που ο Thomas Rickert [2013] αποκαλεί «περιβάλλουσα ρητορική» [ambient rhetoric][M. Price 2016: 157]. Υποστηρίζουμε ότι ακριβώς αυτή η «επιμελημένη τυχαιότητα»<sup>62</sup> που συνθέτει την έκθεση, είναι η έννοια κλειδί που εντοπίζει οι όροι για την ύπαρξη καιροτικών χώρων.

Στους παραπάνω χάρτες επιχειρείται μια σχηματοποίηση των καιροτικών χώρων όπως βιώθηκαν από την συγγραφέα κατά τις επισκέψεις της στην έκθεση.



**Matter or mind, reality has appeared to us as  
a perceptual becoming.**

**It makes itself or it unmakes itself, but it is  
never something made.**

**Henri Bergson**

## ΑΝΤΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ

Αντιλαμβανόμαστε την πόλη<sup>63</sup> ως ένα δυναμικό πεδίο τεμνόμενων ή μη συνεχειών<sup>64</sup>, ένα διαρκές γίνεσθαι κατά Bergson<sup>65</sup>, όπου σε αυτήν, η ύπαρξη, ή μη ύπαρξη του αρχιτεκτονικού αντικειμένου παράγει χώρο.

Η πόλη είναι δυναμική.

Η πόλη αλλάζει συνεχώς.

Τα σύγχρονα αστικά περιβάλλοντα αναπτύσσονται στην κορυφή των παλαιότερων. Μια μεγάλη ποικιλία στρωμάτων κείται κρυμμένη στο χώμα στο οποίο περπατάμε και υπάρχουμε. Αυτή η εξέλιξη του φυσικού περιβάλλοντος συνιστά μιαν αντανάκλαση της κοινωνικής αλλαγής. Σε αυτήν τη δυναμική κατάσταση, η πόλη και η κοινωνία προοδεύουν ταυτόχρονα αντικατοπτρίζοντας η μια την άλλη.

Η Hannah Arendt μελετώντας Κάφκα παρουσιάζει το παρελθόν και το μέλλον σαν δύο ανταγωνιστές σε μάχη<sup>66</sup>. Η στιγμή της σύγκρουσής τους υποστηρίζουμε ότι αφήνει ως χωρικό αποτύπωμα το μουσείο.

Μελετώντας την γενεαλογική εξέλιξη των μουσείων παρατηρήσαμε μια σταδιακή διάνοιξη του άλλοτε ιδιωτικού και αυστηρά οριοθετημένου χώρου τους. Οι βαθμοί ελευθερίας αυξάνονται σημαντικά τόσο ως προς την εκδημοκρατικοποίηση της πρόσβασης όσο και προς την εσωτερική οργάνωση του χώρου. Από το μικρό ιδιωτικό δωμάτιο θησαυρών μεταφερόμαστε σταδιακά σε μια συνθήκη ανοικτής μουσειακότητας.

Κατά την εξέλιξη αυτή, οι χώροι τείνουν, όπως υποστηρίζει η Doreen Massey [1994], να γίνουν «διαδικασίες»: Αντί λοιπόν, να θεωρούνται οι χώροι ως περιοχές με σαφή όρια γύρω, μπορούν να θεωρηθούν ως αρθρωμένες στιγμές σε δίκτυα κοινωνικών σχέσεων και κατανοήσεων<sup>67</sup> [D. Massey 1994: 154]. Αποκαλύπτοντας τα δεικτικά σημεία που σχηματίζουν την εμπειρία του επισκέπτη σε κάθε τύπο χώρου, η έρευνα προτείνει στην πράξη εργαλεία σχεδιασμού. Οι έννοιολογικοί δείκτες που εντοπίσαμε, αποτελούν μηχανισμούς σύνθεσης. Υποστηρίζουμε ότι ο δυισμός, το πάγωμα, η υπέρθεση, το χωροχρονικό κενό «Ma» και ο καιροτισμός, αποτελούν μέσα επανασχεδιασμού της πόλης υπο όρους ανοικτής μουσειακότητας. Όλα τα παραπάνω δεικτικά σημεία, αποκρυσταλώσεις οπτικής και κιναισθητικής εμπειρίας των επιμέρους μουσείων, γίνονται δυνάμεις επαναπροσδιορισμού του αστικού χώρου, προσδίδοντάς του νέες δυνατότητες δράσης και ερμηνείας.

Η έρευνα παραμένει ανοικτή. Ισχυριζόμαστε, ότι όσο περισσότερα παραδείγματα μουσειακών χώρων αναλυθούν τόσο περισσότερα εργαλεία θα αποκτήσουμε ώστε να [ανα]στοχαζόμαστε και να ανανεώνουμε διαρκώς την πόλη μουσείο.

Στόχος είναι να δημιουργηθεί ένας νέος τύπος μουσειακότητας ως ανοιχτό σκηνικό που θα γιορτάζει την αστική αλλαγή. Ένα νέο στρώμα, ένα «εργοστάσιο» αστικών εμπειριών που θα δημιουργούν ένα δυναμικό περιβάλλον, μια δικτυακή δομή που αρθρώνει διαδρομές, αναδύοντας και βυθίζοντας επιλεκτικά χωρικά θραύσματα, προσεγγίζοντας το «ανάλογο» της πόλης του Aldo Rossi. Στις διαδρομές αυτές εκτός από τα σωματοποιημένα μυαλά μας, οι τόποι κατοικούνται από αντικείμενα, πρακτικές, ιστορίες και ίχνη που ενίοτε τους στοιχειώνουν. Η πόλη - «μουσείο», αποτελεί ένα σύνθετο πεδίο, το οποίο ξεκινώντας από το εγκυβωτισμένο στα μουσεία παρελθόν, ανατροφοδοτεί το μέλλον, κατασκευάζοντας μια νέα πραγματικότητα εμπλοκής και ανάπτυξης.

**Πώς σχεδιάζουμε**



**την πόλη “μουσείο”;**

Όπως αναφέραμε στην εισαγωγή, ξεκινήσαμε την έρευνα με αφορμή τη συζήτηση γύρω από το σχεδιασμό του νέου Αρχαιολογικού Μουσείου Αθηνών. Συμφωνα με την προκήρυξη του διαγωνισμού, απαιτείται μια αρχιτεκτονική προσέγγιση, η οποία θα προτείνει ένα σύγχρονο και λειτουργικό κτήριο που θα ενσωματώνει τις βασικές μουσειολογικές αρχές, ενώ παράλληλα θα αναπτύσσει μια δημιουργική σχέση επισκεπτών-εκθεμάτων και θα αναδεικνύει το υλικό, την ιστορία, τους στόχους και το προφίλ του νέου Μουσείου. Ο τόπος που θα στεγάσει το νέο Αρχαιολογικό Μουσείο, έχει επιλεγεί να είναι η Ακαδημία Πλάτωνος. Στόχος του μουσείου είναι, μέσα από τις εκθέσεις του, να προβάλλει με έμφαση τις αξίες των πολιτικών και των επιστημών που άνθησαν στην Αθήνα, να αναδείξει τον ιδιωτικό και δημόσιο βίο των πολιτών που δημιούργησαν την Ακρόπολη και τον Παρθενώνα και ταυτόχρονα να αποτελέσει ζωντανό οργανισμό και διεθνή πόλο ανάπτυξης επιστημονικών, καλλιτεχνικών και ευρύτερα πολιτιστικών δράσεων, που θα υπαινίσσονται συνεχώς το διαχρονικό μητροπολιτικό ρόλο της Αθήνας από την αρχαιότητα έως σήμερα.

Τι προβλέπουν οι μελέτες;

Οι δύο μελέτες αφορούν στο νότιο και ανατολικό τμήμα του αρχαιολογικού χώρου, που περιβάλλονται από τις οδούς Δράκοντος, Κρατύλου, Μοναστηρίου, Αλεξανδρείας, Πολυκράτους, Βασιλικών, Φάωνος και Διονύσου, έκτασης 60 περίπου στρεμμάτων [Τομέας Γυμνασίου] και Μοναστηρίου, Τριπόλεως, Πλάτωνος και Ευκλείδου αντίστοιχα, έκτασης 10 στρεμμάτων [Τομέας Περιστευλίου]. Στοχεύουν μέσα από ήπιες κατά το δυνατόν επεμβάσεις:

- Στην ανάδειξη της αρχαιολογικής και ιστορικής σημασίας του χώρου, στην εκ νέου αποκάλυψη ευρημάτων των παλαιών ανασκαφών και στη διενέργεια σύγχρονης αρχαιολογικής έρευνας με την ευκαιρία της ενοποίησης των σκαμμάτων.
- Στην ενίσχυση της αναγνωσιμότητας του αρχαιολογικού χώρου και την προστασία και ανάδειξη των επιμέρους μνημείων, ως τμήματα ενός ευρύτερου αρχιτεκτονικού συνόλου.
- Στη βελτίωση της προσβασιμότητας στα μνημεία και τη δημιουργία συνέχειας μεταξύ του επιπέδου με τις αρχαιότητες και αυτού της σύγχρονης πόλης με το πάρκο.
- Στην αναβάθμιση όλου του χώρου σε έναν αξιόλογο πνεύμονα πρασίνου και προορισμό περιπάτου και αναψυχής με τοπικό και υπερτοπικό χαρακτήρα
- Στην ενίσχυση της ασφάλειας των χρηστών, της δημόσιας περιουσίας και ιδιαιτέρως της πολιτιστικής κληρονομιάς.

Η αναλυτική προκήρυξη του διαγωνισμού δίνει μεγάλη έμφαση στη σημασία της ένταξης του μουσείου στο ιστορικό περιβάλλον της Ακαδημίας Πλάτωνος και στη σύνδεση του με τις όμορες περιοχές και τους δημόσιους χώρους. Το παραπάνω πλαίσιο, καθίσταται υπέρ το δέον γόνιμο, ώστε να επιχειρηθεί η εφαρμογή των εργαλείων της έρευνας στο υλικό πεδίο, επαναπροσδιορίζοντας τη σημασία, το ρόλο και τη χωρικότητα του μουσείου σήμερα.

Η ιδέα της πόλης - «μουσείο», καθίσταται σαφές ότι ως υλικό πεδίο αναγνωρίζει όλο το σώμα της πόλης, και χωρίς να περιορίζεται στα στενά όρια της Ακαδημίας Πλάτωνος, διαχέεται σε αυτήν. Όπως εξηγήσαμε και παραπάνω, η εννοιολογική φαρέτρα των δεικτών, εφαρμόζεται στο δυναμικό αστικό πεδίο, συνθέτοντας διαδρομές και εμπειρίες. Η πόλη δεν αποτελεί φόντο κάποιας παρέμβασης αλλά γίνεται ενεργό σημείο της. Οι πρότασεις της έρευνας, έχοντας υπόψιν την πολλαπλότητα και την ευμεταβλητότητα της πόλης προσπαθούν να την ενσωματώσουν. Οι παρεμβάσεις μπορεί να είναι υλικές και άυλες, όντας κομμάτια του υλικού πεδίου - οι πρώτες -, που υποκινούν σχέσεις και δράσεις - οι δεύτερες. Οι υλικές παρεμβάσεις επιτελούν ουσιαστικά προϋπόθεση, ικανή να προκαλέσει μετασχηματισμούς και χωρικότατες. Υλική παρέμβαση θεωρούμε οποιαδήποτε παρέμβαση αφήνει αποτύπωμα στο πεδίο [τέτοια είναι και η διαδικασία της αφαίρεσης, π.χ. κατεδάφιση], ικανή να επιδράσει στο θεατή, επισκέπτη, κάτοικο με τρόπο τέτοιο, ώστε η ενδό-δρασή τους<sup>68</sup> [K. Barad 2007] να δημιουργήσει χώρο. Για να σχεδιάσουμε όμως, τις παρεμβάσεις μας στην αθηναϊκή πόλη, οφείλουμε αφού ορίσουμε το χωρικό αστικό τμήμα το οποίο θα αποτελέσει πυρήνα της πρότασής μας, να την αναλύσουμε<sup>69</sup>.

Η εικόνα της πόλης συγκροτείται από διαφορετικές «αναγνώσεις». Ο τρόπος με τον οποίο «θα διαβάσουμε» την πόλη ανακλάται στον τρόπο με τον οποίο θα προσπαθήσουμε να «γράψουμε» [έν είδει σχεδιαστικών παρεμβάσεων] σε αυτήν. Προσπαθώντας να προσδιορίσουμε την ανάγνωσή μας, προβαίνουμε σε μία διαδικασία χαρτογράφησης. Η χαρτογράφηση επικοινωνεί το πώς βλέπουμε, αισθανόμαστε, καταλαβαίνουμε κ.α. τον αστικό χώρο.

Στον παρακάτω χάρτη, επιλέγουμε να παρουσιάσουμε αυτή την καταγραφή σε μια ακτίνα 2.000 περίπου μέτρων, με κέντρο την πλατεία Ομονοίας. Η λωρίδα με την διαγράμμιση, που θεωρητικά ενώνει τα δύο μουσεία [το υπάρχον Αρχαιολογικό Μουσείο Αθηνών που αναλύσαμε παραπάνω και το Νέο Αρχαιολογικό Μουσείο στην Ακαδημία Πλάτωνος], αποτελεί και το σημείο έναρξης - ενεργοποίησης της πόλης - «μουσείο». Η συγκεκριμένη λωρίδα επιλέγεται αφού από τη χαρτογράφηση προκύπτει φανερά μια προβληματική συνθήκη με αλληλοτεμνόμενους δρόμους, ελάχιστο πράσινο και ελεύθερους χώρους. Παρατηρείται επιπροσθέτως, η μείωση επισκεπτών που κατοικεί τη λωρίδα, σε σχέση με κεντρικότερα σημεία της πόλης των Αθηνών, σε πλήρη συνάφεια με τα παραπάνω.







Στο χάρτη σημειώνουμε τα υπάρχοντα Μουσεία, Βιβλιοθήκες και Πανεπιστήμια [μαύρο χρώμα], τους χώρους πρασίνου [πράσινο χρώμα], τα σημεία ενδιαφέροντος και τους αρχαιολογικούς χώρους με διακεκομμένη μαύρη γραμμή. Σηματοδοτούμε ακόμα τους υπάρχοντες σταθμούς του μετρό [κίτρινος κύκλος] και τους μελλοντικούς [κόκκινος κύκλος]. Προσθέτοντας στοιχεία ιστορικής μνήμης δημιουργούμε μίαν υπέρθεση χαρτών, με την εισαγωγή του χάρτη του Leo von Klenze [όπως δημοσιεύτηκε απο τον ίδιο στο Μόναχο], [Κ. Μπίρης 2005: 38] και ένα χάρτη της αρχαίας Αθήνας που έχει σχεδιάσει ο P. W. Forchhammer το 1841. Με κίτρινη διακεκομμένη σημειώνεται το σιδηροδρομικό δίκτυο, και με μαύρη λεπτή γραμμή σημειοδοτείται το δίκτυο χωρικών συνδέσεων που προτείνεται.

Εστιάζοντας στη λωρίδα, ενεργοποιούμε τους δείκτες - εργαλεία. Κάθε δείκτης ασκεί μια δύναμη στο υλικό πεδίο, και αποτελεί υποκινητή χωρικότητας. Αναλυτικότερα:

- Ο δείκτης δεισμός στρώνει χώρους πάνω και δίπλα σε χώρους, διαλύει φυσικά ή τεχνητά όρια υπονοώντας χωρική επέκταση. Οι αντιπαρατιθέμενες οπτικές συνδέσεις δημιουργούν εντάσεις στο χώρο και το χρόνο. Πρόκειται για δύο ειδών φορητές κατασκευές από καθρέπτη. Η δυνατότητα κίνησής του μέσα στην πόλη αναδεικνύει την πολλαπλότητα αφηγημάτων, απόψεων και φαντασιώσεων. Το πρώτο αντικείμενο προκαλεί συναντήσεις, τα κάτοπτρα είναι έτσι τοποθετημένα υπο γωνία, ώστε όταν ο θεατής υπάρξει ανάμεσά τους να βρει τον εαυτό του να εκκρεμεί ανάμεσα σε δύο καταστάσεις, σε δύο χωρικότητες. Το δεύτερο αντικείμενο διαλύει. Κάτοπτρα υπό κλίση τοποθετούνται στο δάπεδο, σε αναγκαία απόσταση κάθε φορά, θρυμματίζοντας το χώρο γύρω τους. Η πόλη γίνεται πόλη θραυσμάτων.
- Το πάγωμα αφορά το βλέμμα, το χρόνο και το σώμα. Στη μνήμη των αγαλμάτων που θάβονται για να σωθούν την περίοδο 1940-1944, σχεδιάζονται χώροι κυκλικής κάτοψης, υπό το έδαφος. Αρχιτεκτονημένες κάψουλες που προσεγγίζονται μόνο από δύο επικλινή δάπεδα. Μια ράμπα εισόδου και μια εξόδου. Η πόρτα ανοίγει συγκεκριμένες ώρες την ημέρα, ο επισκέπτης εισέρχεται σε ένα σκοτεινό δωμάτιο και η πόρτα ασφαλίζει πίσω του. Κατάσταση εγκλεισμού. Μια οπή στο ταβάνι προσφέρει λίγο φως. Την κάψουλα κατοικεί ένα έκθεμα κάθε φορά. Ο θεατής επικεντρώνει σε αυτό, έχει εγκλωβιστεί στο χωροχρόνο του. Δεν υπάρχει κανενός τύπου διάδραση του μέσα με το έξω. Μεταφέρεται αιώνες πίσω ή αιώνες μπροστά. Η δεύτερη πόρτα ανοίγει, η φουκωκική κάψουλα τον έχει αποβάλλει. Η πόρτα κλείνει πίσω του.
- Ο δείκτης υπέρθεση συνθέτει μια διαφορετική χωρικότητα. Επτά λεπίδες από ημιδιαφανή διπλή επιφάνεια, τέμνουν το χώρο. Ανάμεσα στις δύο εκατέρωθεν εξωτερικές λεπίδες διατηρούνται πολύ μικρά κενά ώστε να μην χωράει ανάμεσά τους να περάσει το ανθρώπινο

σώμα. Οι υπόλοιποι τέσσερις διάδρομοι είναι προσβάσιμοι. Οι λεπίδες προβάλλουν πληροφορίες δημιουργώντας ένα χωρικό γραπτό. Ονόματα πεσόντων, φωτογραφίες, ιστορικά στοιχεία, σύγχρονη τέχνη και σώματα «κοιτούν» το ένα το άλλο και την πόλη. Οι αλληπάλληλες υπερθέσεις δημιουργούν μια ιδιαίτερη χωρική συνθήκη εμπλοκής, αναγνώρισης και αποκάλυψης. Το βλέμμα μετεωρίζεται ανάμεσα στο έξω και στο μέσα, στο παρόν και το παρελθόν, δημιουργώντας μια αλληλοδιεισδυτική συνθήκη φάσεων.

- Το κενό «Μα» βρίσκει το χωρικό του ανάλογο σε δασώδη σημεία αποκοπής μέσα στην πόλη. Το κενό μα συνιστά μια αφαίρεση στην αστική επιδερμίδα. Απόκοσμα ψηλά δέντρα φυτεμένα κοντά το ένα στο άλλο και μυριστικά φυτά ορίζουν το κενό σαν παύση, κατωφλιακή συνθήκη, σημείο στάσης. Το μα για τους Ιάπωνες είναι κενό γεμάτο δυνατότητες, μια υπόσχεση που δεν έχει εκπληρωθεί ακόμα. Τα αστικά μικρά δάση, σημεία συνάντησης περιπάτου και περισυλλογής ή ακόμα και ζωντανά γλυπτά, γίνονται μέρη του αστικού ιστού στη θύμηση ενός άλλου κόσμου. Εδώ ίσως ενυπάρχει η ιδέα μιας νέας Ακαδημίας.
- Οι καιροτικοί χώροι όπως τους αναλύσαμε, υφίστανται μέσω μιας διαδικασίας γνώσης. Αναζητώντας αυτόν τον τρόπο σχεδιασμού που θα προκαλούσε τον περιπατητή να σκεφτεί, να προβληματιστεί, να ρωτήσει και να εμπλακεί με τον τόπο και το αστικό συγκείμενο, σκεφτήκαμε να συνθέσουμε ένα «διάβασμα» μέσα από διαδρομές στο αστικό τοπίο. Προτείνεται μια σειρά δαπέδων, εγγραφών ενός παρελθόντος χρόνου, που θα ενσωματώνουν στοιχεία ξεχασμένα στο αστικό πλεκτό. Χρησιμοποιώντας μια σειρά μοτίβων από αγγεία Γεωμετρικής, Αρχαϊκής και άλλων περιόδων, υποθέτουμε ότι ενεργοποιούμε τη διαδικασία αναζήτησης στον περιπατητή. Στο ίδιο πλαίσιο η αστική επίπλωση δημιουργεί ένα σκηνικό. Ο επισκέπτης, έχει τη δυνατότητα να περπατήσει ανάμεσα στα ίχνη των αρχαίων σπαραγμάτων, το παιχνίδι γίνεται μέρος της γνώσης.

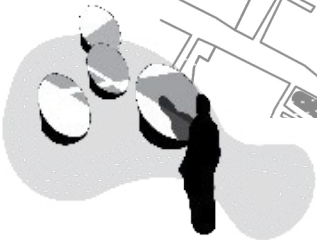
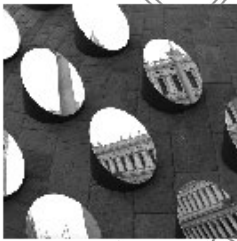
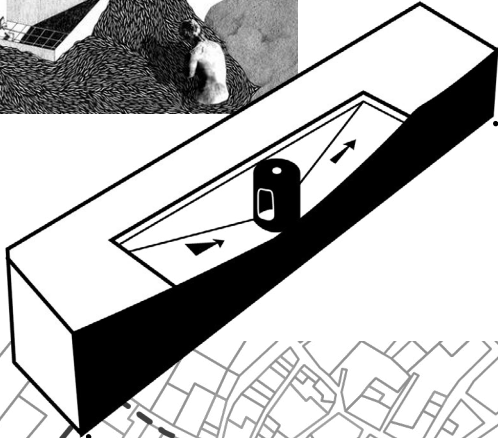
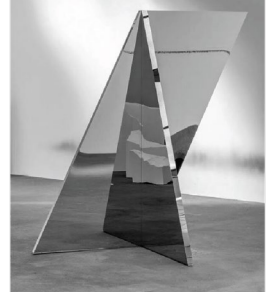
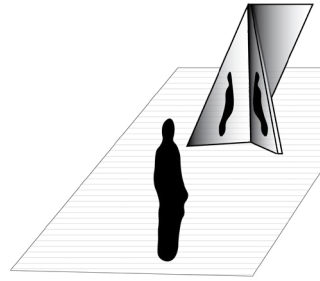
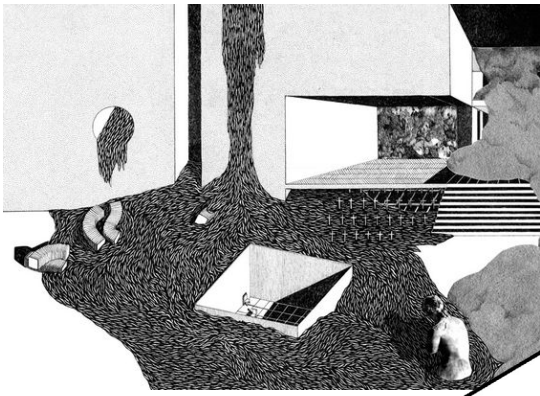
Οι δείκτες - εργαλεία συνθέτουν μια νέα αστικότητα, ένα δίκτυο εμπειριών, ένα περιβάλλον ρών και μεταβολών. Σχεδιάζουν διαδρομές μέσα στο αστικό τοπίο δημιουργώντας μια δυναμική συνθήκη. Λειτουργούν μεμονωμένα και μαζί, γίνονται αστικές αρθρώσεις, μεταβολίζοντας την πόλη και μετασχηματίζοντας την πραγματικότητα.



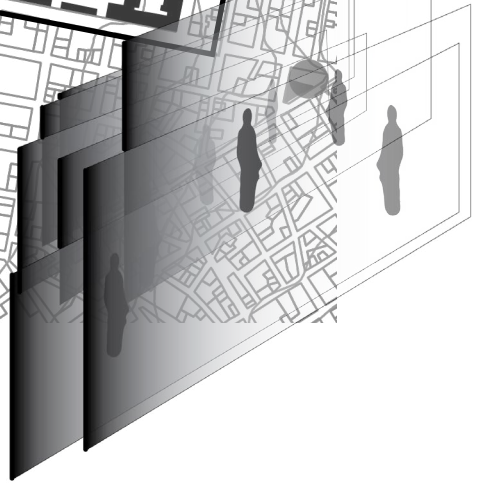
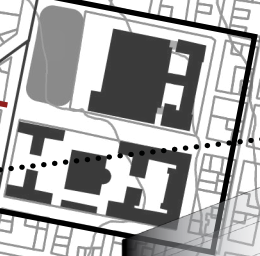
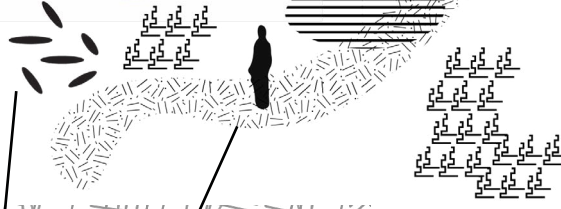
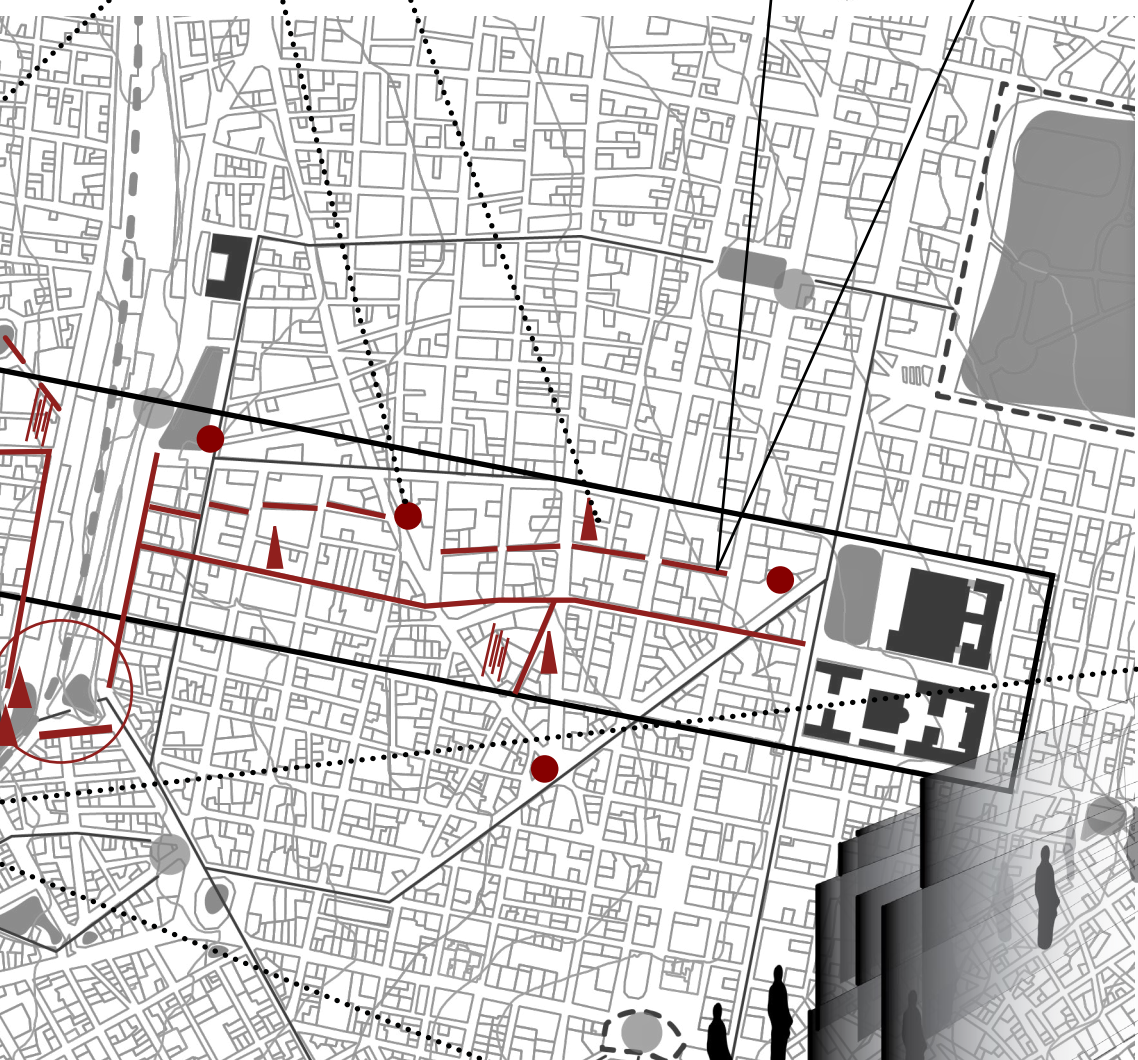
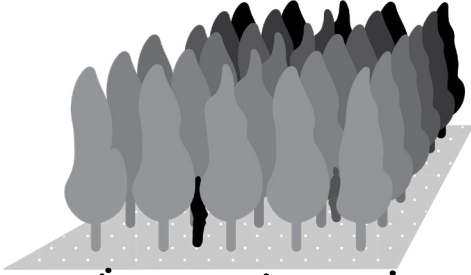
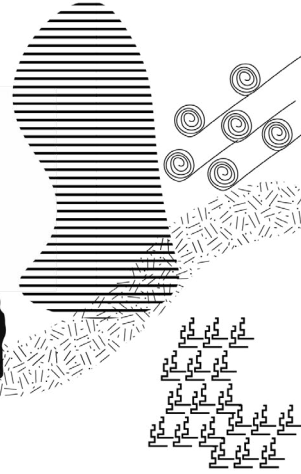
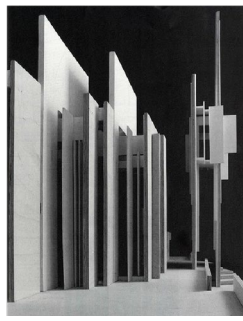
















# ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

1 Χρησιμοποιώντας τη λέξη εργαλείο υπονοούμε ένα μέσο σύνθεσης αναλογιών, αντιστοιχιών και προβολών διαχείρισης της μνήμης.

2 Ο Charles Sanders Peirce [1839-1914] ήταν Αμερικάνος φιλόσοφος, επιστήμονας της λογικής, μαθηματικός και θεωρείται ο «πατέρας του πραγματισμού».

3 Αναπαράσταση του Αντικειμένου [Object].

4 Η σημασία του σημείου, αλλιώς και indexial sign. Ένα ενδεικτικό σημείο [indexical sign] συσχετίζεται με το σημαϊνόμενο του μέσω κάποιας αντιστοιχίας γεγονότων και αυτή η σχέση είναι συχνά αιτιώδης π.χ. ο καπνός είναι ένδειξη φωτιάς και την προκαλεί [Δ. Καρβέλλη 2007: 18]

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

5 Από τα πρακτικά της διάλεξης του Michael Foucault στη λέσχη αρχιτεκτονικών μελετών «Περί αλλοτινών χώρων» στις 14 Μαρτίου 1967

6 Μοῦσα, ήδη ομηρικό < αβέβαιης ετυμολογίας με πολλές εκδοχές: πιθανόν από ινδοευρωπαϊκή ρίζα \*men-, \*men\*d'eh-, [σημασία που σχετίζεται με τη σκέψη, όπως στα μανία, μανθάνω, μνήμη, κ.ά.]. Στην ελληνική μυθολογία θυγατέρα του Διός και της Μνημοσύνης.

7 Επιτομή του Λεξικού των Henry George Liddell & Robert Scott, Λεξικό της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας (Επιτομή του Μεγάλου Λεξικού, εκδ. Πελεκάνος, 2007), Ψηφίδες στο Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, 2012

8 Αριστέας (περ.180-145 π.Χ.), πρόκειται για τον Ιουδαίο λόγιο που κατέγραψε το χρονικό της μετάφρασης των Εβδομήκοντα.

9 Το μουσείο ξεκίνησε με ένα άγαλμα [ο Λαοκόων και οι γιοι του], αλλά τώρα περιέχει έργα που ανήκουν στη Ρωμαιοκαθολική Εκκλησία από κλασσικά γλυπτά και πίνακες μέχρι τη σύγχρονη θρησκευτική τέχνη.

10 Αίθουσα αξιοπερίεργων. Το Wunderkammer [δωμάτιο θαυμάτων] και το Kunstkammer [δωμάτιο τεχνών] των ευρωπαϊκών αριστοκρατών ήταν σύγχρονο με το theatreofnature, theatromundi, studiolo, cabinetofcuriosities, ονομασία ανάλογα με την ταξινόμηση των σπάνιων και περιέργων αντικειμένων των μορφωμένων συλλεκτών. Βλ. Lewis, G. [1992], Museums and their precursors: a brief world survey, στο Thompson, J.M.A., [2<sup>nd</sup> edition 1992]. Manual of curatorship: a guide to museum practice [σ. 8]. London: Butterworth-Heinemann, στο Νίτσιου, Π., 2011, Μουσειολογική θεωρία και ιδεολογική της χρήση σε αφηγήματα μουσείων. Εφαρμογή σε τρία παραδείγματα, Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, σ.22

11 Σύμφωνα με τη S. Pearce η λέξη μουσείο επικράτησε διότι έφερε εννοιολογικούς συνειρμούς των ελευθερίων τεχνών και του ανθρωπισμού, μέσω των οποίων μπορούσαν να κατανοηθούν ο περιβάλλον κόσμος και η θέση του ανθρώπου σε αυτόν. Ήταν μια μεταφορά που ταίριαζε στη

νοοτροπία της εποχής [S. Pearce, 2002: 138-139].

12 Ο πυρήνας της συλλογής αυτής αποτελούνταν από αντικείμενα που είχε συλλέξει ο John Tradescant και ο γιος του. Το 1628 αποφασίζουν να ιδρύσουν στην περιοχή Lambeth του Λονδίνου, το δικό τους μουσείο και να εκθέσουν τα αξιοπερίεργα αντικείμενα που έχουν συγκεντρώσει. Το μουσείο γίνεται γνωστό ως « η Κιβωτός» και σε αντίθεση με ότι συνέβαινε στην υπόλοιπη Ευρώπη αυτή την περίοδο, η είσοδος ήταν ανοιχτή σε οποιονδήποτε μπορούσε να πληρώσει το όχι ευκαταφρόνητο αντίτιμο που χρέωναν. Αυτό προμήνυε μια νέα εποχή στην εξέλιξη των μουσείων» [M. Οικονόμου 2003: 35]. Μετά τον θάνατο του Tradescant, η συλλογή περιήλθε στα χέρια του Elias Ashmole, ο οποίος αργότερα την δώρισε στο πανεπιστήμιο της Οξφόρδης [T. Ambrose - C. Paine 2003: 6], και έτσι το μουσείο πήρε το όνομα του [I. Πατίου 2006: 15].

13 Προσωπική μετάφραση από το Γερμανικό πρωτότυπο.

14 Το Βρετανικό Μουσείο του Λονδίνου βασίστηκε στις συλλογές του γιατρού και επιστήμονα Sir Hans Sloane και άνοιξε τις πύλες του για το ευρύ κοινό το 1759.

15 Από το 1852 είναι ανοιχτό για το κοινό.

16 Ιδρύθηκε το 1773 και άνοιξε για το κοινό το 1824.

17 Προσωπική μετάφραση από το πρωτότυπο κείμενο στα Αγγλικά.

18 Δυστυχώς δεν χτίστηκε ποτέ.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

19 Προσωπική μετάφραση από το αγγλικό κείμενο.

20 Θύελλα και Ορμή ήταν ένα λογοτεχνικό κίνημα με επίδραση στη μουσική και τις εικαστικές τέχνες που αναπτύχθηκε στη Γερμανία κατά το δεύτερο μισό του 18ου αιώνα, πρόδρομος του γερμανικού ρομαντισμού. Ήταν ένα κίνημα αμφισβήτησης που υποστηρίχθηκε κυρίως από νέους και υποστήριζε την ελευθερία της έκφρασης, την ατομική υποκειμενικότητα, την ανεξαρτησία της ιδιοφυΐας του δημιουργού και, κυρίως, την ελεύθερη έκφραση των συναισθημάτων σε αντίδραση στους περιορισμούς που επέβαλε ο ορθολογισμός του Διαφωτισμού. Το όνομα του κινήματος εμφανίστηκε στη δεκαετία του 1820 και ανάγεται στο ομώνυμο θεατρικό έργο του Friedrich Maximilian von Klingler [1752 – 1831], το 1776.

21 Το Portland Stone ή Portland Stone Formation είναι ένας ασβεστολιθικός σχηματισμός από το Τιθωνικό στάδιο της Ιουρασικής [Jurassic period] περιόδου που εξορύσσεται στο Isle of Portland, Dorset, Αγγλία. Έχει χρησιμοποιηθεί εκτενώς ως οικοδομική πέτρα σε όλες τις Βρετανικές Νήσους, κυρίως σε μεγάλα δημόσια κτήρια στο Λονδίνο όπως ο Καθεδρικός Ναός του Αγίου Παύλου και το Ανάκτορο του Μπάκιγχαμ. Το Portland Stone εξάγεται επίσης σε πολλές χώρες—χρησιμοποιείται για παράδειγμα στα κεντρικά γραφεία των Ηνωμένων Εθνών στη Νέα Υόρκη.

22 Συλλογή πληροφοριών από το ντοκιμαντέρ του ιδρύματος Sir Soane Museum London, που βιντεοσκοπούνταν για μια περίοδο έξι χρόνων, παρακολουθώντας την έρευνα, τις ανακαλύψεις

και τις ιδιότητες που κατέστησαν την αποκατάσταση του μουσείου δυνατή. Οι περισσότερες πληροφορίες βασίζονται στην πολύχρονη και συστηματική έρευνα της Helen Dorey πάνω στο αρχείο του Soane. Οι μεταφράσεις από την αγγλική γλώσσα είναι προσωπικές.

23 Description of the House and the Museum on the North Side of Lincoln's Inn Fields, the residence of John Soane, London, 1830; 2nd ed. 1832, and 1835.

24 Εδώ φαίνεται και η μεγάλη επιρροή των δραματικών συνθέσεων του Piranesi στον αρχιτέκτονα.

25 Ωστόσο, στην περιγραφή του χρησιμοποιεί μια ακολουθία που διατηρείται μέχρι σήμερα στην αρίθμηση των χώρων στον οδηγό του μουσείου.

26 Ο κήπος ως χώρος που ανοίγεται σε μια «δαιδαλώδη» και «άπειρη» φύση φαίνεται να έχει επηρεάσει τη σκέψη του.

27 Την εποχή που ο Soane σχεδιάζει στο Lincoln's Inn Fields, ο καθρέφτης χρησιμοποιούταν πολύ με διάφορους τρόπους, καθρέφτες ανάμεσα σε παράθυρα, καθρέφτες πάνω από κορνίζες, ένθετοι καθρέφτες σε κολώνες, σε όψεις θυρών, στηρίγματα βιτρίνας, κυρτοί καθρέφτες, καθρέφτες, κατοπτρικές συσκευές, και ούτω καθεξής [H. Furjáb 1997: 63]. Η κύρια λειτουργία του στο μουσείο ήταν να ενισχύσει τον φωτισμό σε εκείνες τις περιπτώσεις όπου υπήρχαν ανεπαρκείς πηγές φωτός της ημέρας και φως των κεριών. Αλλά, όπως προτείνει ο Furjáb, αυτό που είναι αξιοσημείωτο δεν είναι οι διάφορες μορφές καθρεφτών και η χρήση τους, αλλά η σχέση τους με το σπίτι και τη συλλογή.

28 Έννοια – δάνειο από την θεωρία της κβαντικής φυσικής, η αρχή του δυϊσμού της ύλης: Όλα τα φυσικά σωματίδια έχουν και κυματική συμπεριφορά παράλληλα με τη σωματιδιακή.

29 Με επικεφαλής τους σχεδιαστές Lara Lesmes και Fredrik Hellberg.

## **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4**

30 Κοντά στον Κεραμεικό, το Θησείο, το θέατρο Διονύσου, ο λόφος του Αγίου Δημητρίου κάτω από την Ακρόπολη ή τμήμα του Πανεπιστημίου Αθηνών

31 Ιδρύεται το 1829 από τον Ιωάννη Καποδίστρια και ονομάζεται Κρατικό Μουσείο.

32 Πληροφορίες από την ιστοσελίδα του Εθνικού αρχαιολογικού μουσείου <https://www.namuseum.gr/to-mouiseio/istoria-toy-mouiseioy/>, τελευταία επίσκεψη 19/8/2022.

33 Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει ότι το 1888 ο Χάνσεν, παραδίδει στην Κυβέρνηση, η οποία του είχε ζητήσει την βοήθειά του για την ολοκλήρωση του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου στην οδό Πατησίων, μία δική του ριζική αντιπρόταση: τοποθετεί το Μουσείο στην νότια κλιτύ της Ακροπόλεως, σε άμεση οπτική αντιπαράθεση προς αυτή. Ένα επίμηκες περικλειστο αίθριο με δίδυμη κιονοστοιχία 32 κίωνων και δύο κυκλοτερείς αίθουσες διαμέτρου 25μ. εις τις δύο απολήξεις



του σχηματίζουν ένα τεράστιο συγκρότημα μήκους 180μ. που εξουθενώνει με τον συνολικό του όγκο και την πολύπλοκη δομή του τα παρακείμενα αρχαία μνημεία. Η πρόταση συνδυάζει με τους επί μέρους όγκους της, με τόλμη, τρεις βασικές μορφές της αρχαιοελληνικής αρχιτεκτονικής: την στοά, τον αμφιπρόστυλο ναό και την θόλο. Στο εκτός κλίμακος αυτό αρχιτεκτονικό όραμα, του οποίου το υπολογιζόμενο απαγορευτικό κόστος των 7 εκατομμυρίων χρυσών δραχμών απέκλεισε – ευτυχώς – κάθε προοπτική πραγματοποίησεως, δεν έλειπε ωστόσο η ευρηματικότητα και η χάρη. Αρκεί να το συγκρίνομε με το σημερινό κτήριο του νέου μουσείου της Ακροπόλεως για να αντιληφθούμε ότι η αθηναϊκή αρχιτεκτονική του 19ου αιώνας συνεδιαλέγετο μορφολογικώς με τον ιστορικό χώρο, ενώ το σύγχρονο αρχιτεκτόνημα στέκει αυτάρεσκο και ασύνδετο, εκτός τόπου [Α. Παπαγεωργίου – Βενετάς 2009]

34 Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο Αθηνών εν συντομία.

35 Πληροφορίες από την ιστοσελίδα του Εθνικού αρχαιολογικού μουσείου <https://www.namuseum.gr/to-mouyseio/istoria-toy-mouyseioy/>, τελευταία επίσκεψη 19/8/2022.

36 Ο όρος προτάθηκε από τον Γ. Πεπονή για να περιγράψει τις περιοχές μέσα στις οποίες η οπτική πληροφορία, ορίζοντας, διατηρείται σχετικά σταθερός και όμοιος [Γ. Πεπονής 2003: 28]

37 Βλέπε Debord, G., Η κοινωνία του θεάματος.

38 Ο εσωτερικός χώρος χαρακτηρίζεται ως ο χώρος της πρωταρχικής μας αντίληψης, ο χώρος των ονείρων μας και ο χώρος των παθών μας ... ενώ ο εξωτερικός χώρος ως ο χώρος τον οποίο ζούμε, αυτός που μας τραβά έξω από τον εαυτό μας, σε αυτόν που συμβαίνει η διάβρωση της ζωής μας, του χρόνου μας και τα ιστορίας, ο χώρος που μας βασανίζει και μας κατατρώνει, είναι επίσης, από μόνος του, ένα ετερογενής χώρος [M. Dehaene & L. De Cauter 2008: 16]. Η μετάφραση από το αγγλικό κείμενο είναι προσωπική. Αξίζει να αναφερθεί ότι το Το «Espace du dehors», από το πρωτότυπο κείμενο του Foucault, δεν είναι μόνο ο εξωτερικός χώρος αλλά έχει και πάλι μια συγκεκριμένη φουκωϊκή αίσθηση. Δύο κείμενα είναι ιδιαιτέρως σχετικά: *Le langage de l'espace*, 1963 [Dits et écrits I, 1954–1975, σ. 435–9], και ακόμη περισσότερο το *La Pensée du dehors*, 1966 [Dits et écrits I, 1954–1975, σσ. 546–67]. Και τα δύο κείμενα προσπαθούν να δείξουν ότι η μοντέρνα λογοτεχνία δεν αφορά τον χρόνο, αλλά τον χώρο: ο χώρος της γλώσσας, η γλώσσα ως χώρος. Με αυτή την άποψη, αυτά και άλλα κείμενα θα μπορούσαν να παρέχουν τον συνδετικό κρίκο μεταξύ της ετεροτοπίας όπως φαίνεται στην εισαγωγή της Τάξης των Πραγμάτων [Les Mots et les choses], που αναφέρεται στην ουτοπία, την ετεροτοπία ως λογοτεχνικά είδη, και την ετεροτοπία αυτής της διάλεξης, που αναφέρεται σε χώρους και θεσμικές ρυθμίσεις στην κοινωνία [M. Dehaene & L. De Cauter 2008: 24].

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

39 Πληροφορίες από την ιστοσελίδα του μουσείου: <https://www.theacropolismuseum.gr/i-istoria-toy-mouyseioy>. Και το video *A visit to the Acropolis Museum*, 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=B8Z6BXJWBf0>

40 Η επαναστατική «σταυροφορία» που ξεκίνησε από τον Μερκούρη στις αρχές της δεκαετίας του 1980 θα μετέτρεπε τα Μάρμαρα του Παρθενώνα σε «the cause célèbre amongst the cultural return cases» [διάσημη υπόθεση ανάμεσα στις υπόλοιπες υποθέσεις επαναπατριsmού πολιτιστικής κληρονομιάς], [J. Greenfield 2007: 41 και Jenkins 2016: 3]. Η μετάφραση από τα αγγλικά είναι προσωπική.

41 Η ανάδειξη αυτής της απουσίας απετέλεσε κριτήριο για την επιλογή του σχεδίου του Νέου Μουσείου Ακρόπολης από την Ελληνική Κυβέρνηση.

42 Το υποκείμενο του μουσείου αρχαιολογικό χώρο αποτελούν τμήματα από διατηρημένες γειτονιές χρόνων ελληνοιστικών, ρωμαϊκών ή πρωτο-βυζαντινών [έως τον 7<sup>ο</sup> αιώνα]. Δεν περιλαμβάνουν δημόσια κτήρια ή μέγαρα, αποδεικνύουν όμως τη διαρκή κατοίκηση της περιοχής.

43 Μια διαλεκτική ανάμεσα στο Αρχαϊκό και το Μοντέρνο.

44 Όπως εξ' άλλου υποστηρίξαμε ότι συμβαίνει με το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6

45 Πληροφορίες από την ιστοσελίδα The Museum of Modern Art, From a Sketch to a Canon, MoMA, [https://www.moma.org/interactives/moma\\_through\\_time/1930/from-a-sketch-to-a-canon/](https://www.moma.org/interactives/moma_through_time/1930/from-a-sketch-to-a-canon/), τελευταία επίσκεψη 10/10/22

46 Πληροφορίες από την ιστοσελίδα The Museum of Modern Art, Three Women Have a Vision, MoMA, [https://www.moma.org/interactives/moma\\_through\\_time/1920/three-women-have-a-vision/](https://www.moma.org/interactives/moma_through_time/1920/three-women-have-a-vision/), τελευταία επίσκεψη 10/10/22

47 «Η αρχιτεκτονική είναι καταλύτης για το μουσείο... δεν είναι μόνο ένα αντικείμενο, ένα κέλυφος, ένας χώρος ή ένα περιβάλλον στο οποίο αρθρώνουμε ένα πρόγραμμα – είναι επίσης και υποκείμενο- θέμα. Συλλέγουμε αρχιτεκτονική και σχέδιο: είναι ένα πεδίο μελέτης και οτιδήποτε χτίζουμε, εξ ορισμού γίνεται ένας βασικός υποστηρικτής της μεγαλύτερης συλλογής μας» από το 2nd Pocantico Conference, Building the Future: Museums of Modern Art in the Twenty-first Century, opening remarks από τον Glenn D. Lowry, Director, The Museum of Modern Art, και τον Kirk Varne-doe, Chief Curator, Department of Painting and Sculpture [J. Elderfield 1998: 30 στο S. Psarra 2009: 185-186]. Η μετάφραση από τα αγγλικά είναι προσωπική.

48 Πληροφορίες από την ιστοσελίδα The Museum of Modern Art, Three Women Have a Vision, MoMA, [https://www.moma.org/interactives/moma\\_through\\_time/1920/three-women-have-a-vision/](https://www.moma.org/interactives/moma_through_time/1920/three-women-have-a-vision/), τελευταία επίσκεψη 10/10/22

49 Ωστόσο, αρχικά ο Barr αρχικά ήλπιζε να φέρει έναν εξέχοντα Ευρωπαϊκό σύγχρονο αρχιτέκτονα, κατασταλάζοντας στον Ludwig Mies van der Rohe, και παραιτήθηκε από την οικοδομική επιτροπή μετά την επιλογή του Stone χωρίς την τελική του έγκριση. Ο Barr θεωρούσε ότι ένας αρχιτέκτονας

του Διεθνούς Στυλ, όπως ο Mies van der Rohe, ή ο Le Corbusier, θα σχεδίαζε το «ιδανικό» μουσείο που αποτελεί παράδειγμα του πνεύματος της νεωτερικότητας και της πνευματικής θέσης του ίδιου του ιδρύματος [S. G. Kantor 2002: 313].

50 Πληροφορίες από την ιστοσελίδα The Museum of Modern Art, Reinventing MoMA, MoMA, [https://www.moma.org/interactives/moma\\_through\\_time/2010/moma-reopens/](https://www.moma.org/interactives/moma_through_time/2010/moma-reopens/), τελευταία επίσκεψη 10/10/22

51 Έτσι χαρακτηρίζει ο ίδιος τον σχεδιασμό της Neue Nationalgalerie, του τελευταίου έργου της ζωής του, στο Βερολίνο το 1968.

52 Το «ετερότοπικο» αναφέρεται στη «συνύπαρξη σε ένα κτήριο διακριτών τύπων χώρων, που χαρακτηρίζονται από υποκειμενικές διαφορές και όχι από ωφελμιστικές κατηγορίες» [Riley 1998: 119]. Ο Riley εξήγησε ότι η έννοια ενός ετεροτοπικού κτηρίου αντιστοιχεί στο status quo του μουσείου που αποτελείται από εντελώς διαφορετικά περιβάλλοντα, από το περιβάλλον του «λευκού κουτιού» των γκαλερί μέχρι το «μαύρο κουτί» των θεάτρων διαλέξεων, και τα πολλαπλά περιβάλλοντα τέχνης κατασκευασμένα από καλλιτέχνες που παράγουν τέχνη με εγκατάστασεις [installation art].

53 Από την συνέντευξη της Elizabeth Diller των Diller Scofidio + Renfro στο πλαίσιο του MEXTRÓPOLI 2014.

54 Το Ma [間, lit. 'gap, space, pause'] είναι μια ιαπωνική ανάγνωση ενός σινο-ιαπωνικού χαρακτήρα, που χρησιμοποιείται συχνά για να αναφερθεί σε αυτό που ισχυρίζεται ότι είναι μια συγκεκριμένη ιαπωνική έννοια του αρνητικού χώρου [negative space][I. Takahiko 2002]

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7

55 Πληροφορίες από την ιστοσελίδα της έκθεσης του ιδρύματος Ωνάση <https://www.onassis.org/el/whats-on/plasmata>

56 Το ρωμαϊκό Campus Martius αποτελούσε την κατωφέρεια της αριστερής όχθης του Τίβερη, έξω από την εντός των τειχών πόλη και ήταν μεγάλος χώρος όπου γίνονταν οι συγκεντρώσεις των ενόπλων εκατονταρχιών και συγκαλούνταν οι Ρωμαίοι πολίτες για να ψηφίσουν για ειρήνη ή πόλεμο ή να εκλέξουν άρχοντες στη σπουδαιότερη από τις τρεις συνελεύσεις που είχαν, τα comitia centuriata [λοχίτιδα εκκλησία]. Από το ρωμαϊκό Πεδίο του Άρεως ονομάστηκαν πολλές πλατείες σε σύγχρονες μεγάλες πόλεις [B. Αλεβιζόπουλος et al., 2015].

57 Για τη σύνταξη της μελέτης συστήθηκε ειδική επιτροπή, στην οποία μετείχαν προσωπικότητες της εποχής, όπως Πέτρος Καλλιγιάς, Αναστάσιος Μεταξάς, Εμμανουήλ Κριεζής, Αριστοτέλης Ζάχος, Κωστής Παρθένης, Ζαχαρίας Παπαντωνίου, και ο διευθυντής του Υπουργείου Συγκοινωνιών Ανάργυρος Δημητρακόπουλος, στον οποίο ανατέθηκε το γενικό σχέδιο του άλσους, ενώ η εκτέλεσή του στον γεωπόνο Ν. Βοσυνιώτη.

58 Πληροφορίες από την ιστοσελίδα της έκθεσης του ιδρύματος Ωνάση <https://www.onassis.org/el/whats-on/plasmata>

59 Διευθύντρια Πολιτισμού του Ιδρύματος Ωνάση και curatorial director της έκθεσης, την οποία επιμελείται η Ειρήνη Μιρένα Παπαδημητρίου.

60 Η μετάφραση της έρευνας της Price είναι προσωπική.

61 Από «Time has more than one writing - system. The space engendered by time is always actual and synchronic, and it always presents itself as of a piece; its component parts are bound together by internal link and connections themselves produced by time. » [H. Levebvre 1991: 110]

62 Από το επιμελητικό σημείωμα.

## **ΑΝΤΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ**

63 Ως πόλη, ή αστικό χώρο, εννοούμε ένα πολύπλοκο σύστημα. Αντιμετωπίζουμε τον αστικό χώρο ως ένα συσχετισμό θραυσμάτων - γεγονότων. Καταλαβαίνουμε την πόλη ως έννοια, υποβολέα δυνατοτήτων δράσης, παραγωγής χώρου και νοημάτων.

64 Με τον όρο συνέχειες εδώ, εννοούμε τις ποικίλες ανασυγκροτήσεις του αντικειμένου πόλη, προβάλλοντάς σε αυτό ετεροαναφορικά σχήματα του κοινωνικού, πολιτισμικού, ιστορικού, ηθικού κ.α.

65 Bergson, Hendri, Creative Evolution [L'Évolution créatrice], εκδ. Henry Holt and Company, 1911 [1907], σελ. 272

66 Στον πρόλογο του Between Past and Future [1969] η Hannah Arendt επεξηγεί την ιδέα της για τη σχέση ιστορίας και θεωρίας με μια ερμηνεία και μια παραλλαγή μιας από τις αιγιματικές παραβολές του Κάφκα.

67 Αυτή η αντίληψη του χώρου εμφανίστηκε στις δεκαετίες του 1970 και του 1980 [βλ. Massey 1994: 254] και συνέχισε να αναπτύσσεται μέσα από υλική και υλιστική φεμινιστική εργασία όπως αυτή της Karen Barad's [2003, 2007].

## **ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ**

68 Η ενδο-δράση, ένας νεολογισμός που εισήγαγε η Barad, σηματοδοτεί μια σημαντική πρόκληση για την ατομικιστική μεταφυσική. Για την Barad, τα φαινόμενα ή τα αντικείμενα δεν προηγούνται της αλληλεπίδρασής τους, αλλά «αντικείμενα» αναδύονται μέσω συγκεκριμένων ενδο-ενεργειών. Έτσι, οι συσκευές, οι οποίες παράγουν φαινόμενα, δεν είναι συλλογές [assemblages] ανθρώπων και μη ανθρώπων. Αντίθετα, είναι η προϋπόθεση της δυνατότητας «ανθρώπων» και «μη ανθρώπων- [αντικειμένων]», όχι απλώς ως εννοιολογικές ιδέες, αλλά ως προς την υλικότητά τους. Όπως

αναφέρεται στο Meeting the universe halfway- quantum physics and the entanglement of matter and meaning, προσωπική μετάφραση.

69 Αναγνωρίζουμε ότι η πόλη - «μουσείο» συνιστά μια πράξη ανοικτή, χωρίς όρια, που διασκορπίζει μέλη της στον αστικό ιστό, εντούτοις επιλέγουμε ένα κομμάτι του πραγματικού ως σημείο ενεργοποίησης [trigger point].



## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Agamben, G., 2003 [1978], Χρόνος και ιστορία. Κριτική του στιγμιαίου και του συνεχούς [Infanzia e storia], μτφρ. Αρμαος Δ., εκδ. Ινδικτος
- Ambrose, T. & Paine C., 2003 [1993], *Museum basics*, London, εκδ. Routledge & The International Council of Museums (ICOM)
- Barad, K., 2007, *Meeting the universe halfway- quantum physics and the entanglement of mater and meaning*, εκδ. Duke University Press
- Basin, G., 2004 [1980], *The Louvre (World of Art)*, London, εκδ. Thames & Hudson Ltd
- Bennett, T., 1995, *The birth of the museum. History, Theory, Politics*, London, εκδ: Routledge
- Chandler, D., 2001 [1995 έκδοση σε eBook], *Semiotics: The basics*, London, εκδ: Routledge
- Dehaene, M., De Caeter, L., 2008, *Heterotopia and the City*, London and New York, εκδ. Routledge *εμπεριέχει τη μετάφραση του κειμένου του Foucault, M., 1967, Of Other Spaces [Des espaces autres] σ. 13 – 29*
- Debord, G., 2000 [1967], *Η κοινωνία του θεάματος*, εκδ. Διεθνής Βιβλιοθήκη, Αθήνα
- Dorey, H., 1992, *Soane as a collector, A miscellany of Objects from Sir John Soane Museum*, London, England, εκδ. Laurence King
- Dorey, H., 1999, *Crude Hints Towards a History of my House*, in *Visions of Ruin, Sir John Soane's Museum*, exhibition catalogue, Sir John Soane's Museum, pp. 53–77
- Eisenstein, S., 1987[1925], *Towards a Theory of Montage*, εκδ. Taylor R. (ed.), Indiana University Press
- Elderfield, J., 1998, *Imagining the Future of The Museum of Modern Art*, New York, εκδ. The Museum of Modern Art
- Evans, R., 1995, *The Projective Cast: Architecture and its Three Geometries*, Cambridge, Mass., εκδ. MIT Press
- Feinberg, S., 1979, *Sir John Soane's "Museum": An Analysis of the Architect's House-Museum in Lincoln's Inn Fields*, London, Ann Arbor, εκδ. The University of Michigan
- Foucault, M., 1980, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings*

- 1972-1977, επιμ. Colin Gordon, Brighton, Sussex, εκδ. Harvester Press
- Foucault, M., 2002 [1966], *The Order of Things*, England, εκδ. Routledge, London
- Foucault, M., 2003, *Τρία κείμενα για τον Νίτσε*, επιμ. Deleuze, G., μτφρ. Γκινουοσάτης, Δ., εκδ. Πλέθρον, Αθήνα
- Greenfield, J., 2007 [1989], *The Return of Cultural Treasures*, 3rd edn Cambridge, εκδ. Cambridge University Press
- Harbison, R., 2000, *Eccentric Spaces*, Cambridge, Mass., εκδ. MIT Press.
- Hawkes, T., 1977, *Structuralism and Semiotics*, Berkeley, εκδ. University of California Press
- Hunter, S., 1984, *Museum of Modern Art*, New York, εκδ. Harry N. Abrams, Inc.
- Jenkins, T., 2016, *Keeping Their Marbles*, Oxford, εκδ. Oxford University Press
- Kantor, S. G., 2002, *Alfred H Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge, εκδ. MIT Press.
- Kevelson, R., 1998, *Hi-Fives, A trip to semiotics*, New York, εκδ. Peter Lang Publishing, Inc.
- Kwinter, S., 2001, *Architecture of Time, Toward a Theory of the Event in Modernist Culture*, Cambridge, Massachusetts, London, England, εκδ. The MIT Press
- Levebvre, H., 1991 [1974], *The production of space [La production de l'espace]*, μτφρ. D. Nicholson-Smith, εκδ. Blackwell Publishing
- Lewis, G., 1992, *Museums and their precursors: a brief world survey* στο Thompson, J.M.A., 2<sup>nd</sup> edition 1992, *Manual of curatorship: a guide to museum practice*, London, εκδ. Butterworth-Heinemann
- Lowry, G., 1998, *Building the Future: Some Observations on Art, Architecture and the Museum of Modern Art*, in Elderfield, J. (ed.), *Imagining the Future of the Museum of Modern Art*, New York, εκδ. Museum of Modern Art, pp. 75–97
- Lowry, G. D., 2004, *Introduction*, in *MoMA Highlights: 350 Works from The Museum of Modern Art New York*, New York, εκδ. The Museum of Modern Art
- Mumford, L., 1983, *The culture of cities*, New York, εκδ. Harcourt Brace and Company
- Neickelius, C.F., 1727, *Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum Oder Raritäten-Kammern*, Leipzig, Breßlau, εκδ. Hubert, <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10051211?page=10,11>, τελευταία πρόσβαση 21/9/2022, σαρωμένο αρχείο που ανήκει στην Bayerische Staatsbibliothek του München [Μόναχο]



- Nöth, W., 1990 [1985], *The Handbook of Semiotics*, εκδ. Indiana University Press
- O' Doherty, B., 1986 [1976], *Inside the White Cube, The Ideology of Gallery Space*, Santa Monica, San Francisco, εκδ. The Lapis Press
- Pearce M. Susan, 2002 [1993], *Μουσεία Αντικείμενα και Συλλογές [Museums Objects and Collections]*, Μια πολιτισμική μελέτη, εκδ. Βάνιας, Αθήνα
- Peirce, C. S., 1931-1958, *Collected Papers*, eds. Charles Hartshorne, Paul Weiss and Arthur W. Burks, Cambridge, εκδ. Harvard University Press
- Psarra, S. 2009, *Architecture and Narrative, The formation of space and the cultural meaning*, εκδ. Routledge Taylor & Francis Group, London, England
- Rickert, T., 2013, *Ambient Rhetoric: The Attunements of Rhetorical Being*, Series: Pittsburgh Series in Composition, Literacy, and Culture, εκδ. University of Pittsburgh Press
- Riley, T., 1998, *Rethinking the Modern*, στο Elderfield, J., *Imagining the Future of the Museum of Modern Art*, New York, εκδ. The Museum of Modern Art, σ. 118–41.
- Rossi, A., 1991 [1966], *Η αρχιτεκτονική της πόλης*, εκδ. University Studio Press, μτφρ. Πετρίδου Β.
- Simpson M.G., 2001, *Making representations. Museums in the post-colonial era*, London, εκδ. Routledge
- Steenbergen, C. & Reh, W., 1996, *Architecture and Landscape*, Bussum, The Netherlands, εκδ. Prestel
- Thornton, P. & Dorey, H., 1992, *A Miscellany of Objects from Sir John Soane's Museum*, London, εκδ. Laurence King
- Tschumi, B., Παντερμάλης, Δ., Αίσωπος, Γ., 2009, *Το νέο Μουσείο Ακρόπολης*, εκδ. OANMA, ΑΚΤΩΡ Α. Τ. Ε., Επιμέλεια: Bernard Tschumi Architects
- Watkin, D., 1996, *Sir John Soane: Enlightenment Thought and the Royal Academy Lectures*, Cambridge, εκδ. Cambridge University Press
- Wilton-Ely, J., 2002, *Introduction to Giovanni Battista Piranesi*, in *Giovanni Battista Piranesi, Observations on the Letter of Monsieur Mariette*, Los Angeles, εκδ. Getty Publications, στις σελ. 1–83
- Woodward, C., 2001, *In Ruins*, London, εκδ. Chatto & Windus
- Yates, F., 2001[1966], *The Art of Memory*, London, England, εκδ. Routledge & Kegan Paul
- Αίσωπος, Γ., 2009, *The new Acropolis Museum: Remaking the Collective*, σελ. 63-

64, στο Tschumi, B., 2009 The new Acropolis Museum, New York

Αμπατζοπούλου, Φ., 2017, Χωρικές αφηγήσεις της Μνήμης, εκδ. Επίκεντρο, Αθήνα

Ανδρουλιδάκης, Κ., Βιρβιδάκης Σ., Γουδέλη Κ., Θανασάς Π., Καλοκύρης Γ., Καλδής Β., Καραβάκου Β., Κρουστάλλης Β., Μαγγίνη Γ., Μολύβας Γ., Πρώμος Κ., Τέγος Σ., Φιλιππάκι, Ε. και Ψύλλος Κ., 2008, Φιλοσοφία στην Ευρώπη, Κείμενα Νεώτερης και Σύγχρονης Φιλοσοφίας, εκδ. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

Βουδούρη, Δ., 2003, Κράτος και Μουσεία: Το Θεσμικό Πλαίσιο των Αρχαιολογικών Μουσείων, Αθήνα-Θεσσαλονίκη, εκδ. Σάκκουλα.

Γλύτση, Ε., 2002, Η ιστορία των μουσείων στην Ευρώπη – Ειδική αναφορά στην Ελλάδα, στο Αθανασοπούλου Α., κ. συν. 2002, Πολιτιστικό Πλαίσιο (σελ. 230-235), Πάτρα: ΕΑΠ

Κάλη, Τ., 2013, Ο χώρος στο μουσείο. Η αρχιτεκτονική συναντά τη Μουσειολογία, Αθήνα, εκδ. Πλέθρον

Καρπούζος, Α., 2010, Οι Γλώσσες του Κόσμου - Οι Κόσμοι της Γλώσσας: Κείμενα Φιλοσοφίας και Ψυχολογίας της Γλώσσας, Αθήνα, Εργαστήριο Σκέψης

Κοντογιάννη, Άλκηστης, 1995, Μουσεία και σχολεία, δεινόσαυροι και αγγεία, Αθήνα, εκδ. Ελληνικά γράμματα

Μπίρης, Η., Κ., 2005 [1996], Αι Αθήναι, Από του 19ου αιώνα εις τον 20ον αιώνα, εκδ. Μέλισσα

Νάκου Ε., 2001, Μουσεία: εμείς, τα πράγματα και ο πολιτισμός, Αθήνα, εκδ. Νήσος

Οικονόμου Μ., 2003, Μουσείο: αποθήκη ή ζωντανός οργανισμός, μουσειολογικοί προβληματισμοί και ζητήματα, Αθήνα, εκδ. Κριτική, Επιστημονική Βιβλιοθήκη

Πάγκαλος, Π., 2012, Η σημασία του χρόνου στην Αρχιτεκτονική του Aldo Rossi, εκδ. Gutenberg

Πεπονής, Γ., 2003 [1997], Χωρογραφίες, ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός του νοήματος, εκδ. Αλεξάνδρεια

Σταυρίδης, Σ., 2001 [1999], Προς μια ανθρωπολογία του κατωφλίου, Αθήνα, εκδ. Στάχυ

Σταυρίδης, Σ., 2006, Μνήμη και Εμπειρία του Χώρου, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα

Τζώνος, Π., 2007, Μουσείο και νεωτερικότητα, εκδ. Παπασωτηρίου, Αθήνα

Τζώρτζη, Κ., 2010, Η χωρική αρχιτεκτονική των μουσείων, εκδ. Καλειδοσκόπιο, Αθήνα

## **ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΕΣ ΔΙΑΤΡΙΒΕΣ**

Βιδάλη, Μ., 2009, Τα μουσεία και το κοινό τους: συμβολή σε μια κοινωνιολογία της πολιτισμικής διάχυσης, Ρέθυμνο, Πανεπιστήμιο Κρήτης

Νίτσιου, Π., 2011, Μουσειολογική θεωρία και ιδεολογική της χρήση σε αφηγήματα μουσείων. Εφαρμογή σε τρία παραδείγματα, Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη

## **ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΑ**

Maridakis, G., 2015, The Historical development of the museum concept and the importance of the documentation for its proper functioning, Post degree thesis, Open University of Cyprus, Cyprus

Καρβέλλη, Δ., 2007, Επικοινωνιακή Πολιτική: Ανάλυση περιεχομένου και σημειωτική ανάλυση διαφημιστικού μηνύματος, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη

Κολιπέτσα, Χ., 2004, Νέες Προοπτικές στην Μουσειακή Πολιτική. Τάσεις της πρόσφατης πολιτισμικής πολιτικής για την πολιτισμική κληρονομιά και οι επιπτώσεις τους σε πολιτισμικούς θεσμούς όπως αυτούς των μουσείων (ιδιωτικών και δημόσιων), ΕΚΔΔ, Αθήνα

Πατίου, Ι., 2006, Το μουσείο ως αναπαράσταση του παρελθόντος και η πρόσληψή του από τους μαθητές λυκείου της Μυτιλήνης, Μυτιλήνη, Μεταπτυχιακή εργασία

Τσιφτή, Ξ., 2016, Η αρχιτεκτονική του Μουσείου και η Κατασκευή της Συλλογικής Μνήμης. Η περίπτωση του Εβραϊκού Μουσείου του Βερολίνου, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα

## **ΠΤΥΧΙΑΚΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ**

Γιακουμέλου, Γ., 2021, Η σκηνοθεσία του μουσειακού χώρου, Πανεπιστήμιο Πατρών, Πάτρα

Δεληβοριά, Α., Μπαγιάτη, Ε., 2009, Καταγραφή προβλημάτων και αξιοποίηση – μέσω ηπίων επεμβάσεων - του μεγαλύτερου πνεύμονα πρασίνου της Αθήνας, του Πεδίου του Άρεως ή Πολυγώνου, Ανώτατο Τεχνολογικό Εκπαιδευτικό Ίδρυμα Πειραιά, Αθήνα

Κοπτσοπούλου, Κ., Λ., 2015, Η αποτύπωση της παραδοσιακής έννοιας του κενού -ma στη σύγχρονη Ιαπωνική αρχιτεκτονική, μέσα από το έργο του Tadao Ando, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα

Κορδονούρη, Θ., 2018, Επαναπροσεγγίζοντας το Παλίμψηστο για την διαμόρφωση του αστικού τόπου, Πανεπιστήμιο Πατρών, Πάτρα

Τσαρούχα, Ε., 2015, Η μετάβαση από το παραδοσιακό στο σύγχρονο αρχαιολογικό μουσείο. Από το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο στο Νέο Μουσείο Ακρόπολης. Διαχρονική εξέλιξη και προοπτικές του θεσμού στον 21<sup>ο</sup> αιώνα, Τεχνολογικό Εκπαιδευτικό Ίδρυμα Δυτικής Ελλάδας, Πύργος

## **ΔΙΑΛΕΞΕΙΣ**

Foucault, M., 1967, Περί αλλοτινών χώρων, διάλεξη στη λέσχη αρχιτεκτονικών μελετών, 14 Μαρτίου

Παπαγεωργίου-Βενετάς, Α., 2009, Αθήνα – Βιέννη. Ο αρχιτέκτων Θεόφιλος Χάνσεν φορέας του ιδεώδους του κλασικισμού στο μεταίχμιο δύο θετών πατρίδων, 6 Απριλίου

## **EBOOK**

Pearce S. & Bounia A., 2016 [2000], The collector's voice, vol.: 1, London, Routledge [Ashgate publishing], <https://www.goodreads.com/book/show/5930775-the-collector-s-voice>, τελευταία επίσκεψη 22/9/2022

Zoellner, M., Keil, J., Wuest, H. & Pletinckx, D., 2009. An augmented reality presentation system for remote cultural heritage sites, in Proceedings of the 10th International Symposium on Virtual Reality, Archaeology and Cultural Heritage VAST, σελ. 112-116, <https://dl.acm.org/doi/proceedings/10.5555/2384470>, τελευταία επίσκεψη 15/9/22

Καρπούζος, Α., 2010, Οι Γλώσσες του Κόσμου - Οι Κόσμοι της Γλώσσας: Κείμενα Φιλοσοφίας και Ψυχολογίας της Γλώσσας, Αθήνα, Εργαστήριο Σκέψης, <https://www.ebooks4greeks.gr/oi-glwses-tou-kosμου-oi-kosmoi-ths-glwsas>, τελευταία επίσκεψη 15/9/2022

Μάτζιου, Λ., 2015, Αρχιτεκτονικός σχεδιασμός δημόσιου συγκροτήματος, Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, [www.kalliros.gr](http://www.kalliros.gr), τελευταία επίσκεψη 20/9/2022

## ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

Beresford, J.M., 2016, The Caryatids in the New Acropolis Museum: Out of Sight, Out of Light, Out of Mind, *Journal of Conservation and Museum Studies*, 14(1), σελ.3, <https://www.jcms-journal.com/articles/10.5334/jcms.130/>, τελευταία επίσκεψη 9/9/2022

Caskey, M., 2011, Perceptions of the New Acropolis Museum, *American Journal of Archaeology Online Museum Review*, no.115 (3), [http://www.ajaonline.org/sites/default/files/1153\\_Caskey.pdf](http://www.ajaonline.org/sites/default/files/1153_Caskey.pdf), τελευταία επίσκεψη 15/9/2022

Davies, C., 1984, Architecture and Remembrance: The Soane Museum and the Continuity of Tradition, *Architectural Review*, τεύχος 175, σ. 48-55

Duncan, C. & Wallach, A., 1980, The Universal Survey Museum, *Art History* 3 (4), σ. 448-469

Furján, H., 1997, The Specular Spectacle of the House of the Collector, *Assemblage*, τεύχος 34, σελ. 57-91

Geraki, P., A Building's Building: The New Acropolis Museum, *Log*, no. 24, *Architecture Criticism Winter/Spring 2012*, εκδ. Anyone Corporation, σ. 63-70, <https://www.jstor.org/stable/41765470>, τελευταία επίσκεψη 15/9/2022

Liska, V., 2003, The Gap between Hannah Arendt and Franz Kafka, εκδ. Arcadia Berlin Vol. 38, Iss. 2, σ. 329-333

Marotta, A., 2012, December 19, Typology Focus: Museums, *The Architectural Review*, από <http://www.architectural-review.com/essays/typology-focus-museums/8640202.article>. τελευταία επίσκεψη 11/9/2022

Stara, A., 2009, The New Acropolis Museum: A Triumph of Sophistry, *Architectural Review*, no. 1348, June, [greekarchitects.net](http://greekarchitects.net)

Takahiko, I., 2002, A Note for MA: Space/Time in the Garden of Ryoan-Ji, Printed in *Millennium Film Journal* No. 38 [Spring], εκδ. Winds From the East

Watkin, D., 1998, John Soane: Architecture and Enlightenment, *Casabela*, vol. 62, no. 660, σελ. 72-83

Γκαζή, Α., 1999, Από τις Μούσες στο Μουσείο. Η ιστορία ενός θεσμού διαμέσου των αιώνων, *Αρχαιολογία & Τέχνες*, τεύχος 70, σ. 39-46

Δραγώνας, Π., 2010, Μετά (την) Ακρόπολη, *Αρχιτεκτονικά Θέματα*, τεύχος 44, από <https://issuu.com/mistrio/docs/118.14>, τελευταία επίσκεψη 2/9/2022

Καρδαμίτση-Αδάμη, Μ., 1999, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, εφημερίδα *Καθημερινή/Επτά Ημέρες*, σελ. 7-10

Τερζόγλου, Ν-Ι., 2001, Ιδεολογικές αρχές και λογικές προϋποθέσεις συγκρότησης του μουσειακού χώρου, *Σύγχρονα Θέματα*, τεύχος 115, Οκτ.-Δεκ, σ.61-67

## ΑΡΘΡΑ

Rios, D., 2016, Early Adopters of MoMA PS1 Look Back on Its 40-Year History, artnet News, <https://news.artnet.com/art-world/40-years-of-moma-ps1-521849>, τελευταία επίσκεψη 15/9/22

Αλεβιζόπουλος Β., Διαμαντή Γ., Καντιάνης Γ., Κορκίζογλου Κ., Κουφογιώργος Α., Μιχαήλ Κ., Μαυρογιώργος Γ., Μαυρομμάτης Γ., Μπαρτατίλα Α., Μπότσογλου Π., Πυλιώτης Ν., Ρουσοχατζάκη Φ., Σαλαβέρι Α., Σκρίκα Κ., Σταμάτη Α., Σταμέλου Ε., 2015, Campus Martius - Πεδίον του Άρεως, <http://cmartius.blogspot.com/p/blog-page.html>, τελευταία επίσκεψη 10/10/22

Αντονάς Α., 2017, Η κατασκευή των ερειπίων του Νότου ή Οδηγίες για τη διαχείριση χρέους, <https://www.documenta14.de/gr/south/49>, τελευταία επίσκεψη 12/10/22

Δανιήλ, Μ., 2012, Οι κήποι της Αθήνας στην εποχή του Μεσοπολέμου [1914-1940], <https://www.monumenta.org/article.php?IssueID=2&lang=gr&CategoryID=6&ArticleID=739>, τελευταία επίσκεψη 9/10/22

Καλαντζής, Δ., 2017, Πεδίον του Άρεως: Μία σύντομη ιστορία ενός μεγάλου Πάρκου, <https://www.postmodern.gr/pedion-tou-areos-mia-syntomi-istoria-enos-megalou-parkou/>, τελευταία επίσκεψη 10/10/22

Κωφός, Α., 2015, Μουσείο Ακρόπολης, Πρότυπο Περιοδικό Παραγωγή, <https://schoolpress.sch.gr/schoolexplorers/%CE%BC%CE%BF%CF%85%CF%83%CE%B5%CE%B9%CE%BF-%CE%B1%CE%BA%CF%81%CE%BF%CF%80%CE%BF%CE%BB%CE%B7%CF%83/>, <https://www.jcms-journal.com/articles/10.5334/jcms.130/>, τελευταία επίσκεψη 10/9/2022

Ματσαρίδου, Α., 2014, Η ιστορική εξέλιξη των μουσείων από την Αρχαία Ελλάδα έως και τον 20ο αιώνα, <https://www.pemptousia.gr/2014/04/i-istoriki-exelixi-ton-mousion-aro-ti/>, τελευταία επίσκεψη 10/9/2022

Νικολακάκη, Ε., 2022, Plasmata: Η ψηφιακή τέχνη συναντά τα μεταβαλλόμενα σώματα σε μια εντυπωσιακή έκθεση στο Πεδίον του Άρεως, <https://www.athinorama.gr/texnes/3005005/plasmata-i-psifiaki-texni-sunanta-ta-metaballomena-somata-se-mia-entuposiaki-ekthesi-sto-pedion-tou-areos/>, τελευταία επίσκεψη 10/9/2022

Χατζηιωαννίδου, Ε., 2013, Ανάπλαση με υπογραφή για το Πεδίον του Άρεως, Εφημερίδα Καθημερινή, [https://web.archive.org/web/20131019191859/http://news.kathimerini.gr/4dcgi/\\_w\\_articles\\_ell\\_1\\_05/03/2008\\_261733](https://web.archive.org/web/20131019191859/http://news.kathimerini.gr/4dcgi/_w_articles_ell_1_05/03/2008_261733), τελευταία επίσκεψη 10/10/22

## **ΛΕΞΙΚΑ**

Επιτομή του Λεξικού Liddell & Scott Λεξικό της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας [Επιτομή του Μεγάλου Λεξικού, εκδ. Πελεκάνος, 2007], Ψηφίδες στο Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, 2012

## **ΣΥΝΕΔΡΙΑ**

Günay, B., 2012, Museum Concept from Past to Present and Importance of Museums as Centers of Art Education, εκδ. Elsevier Ltd. Selection and/or peer-review under responsibility of The Association of Science, Education and Technology πρακτικά από το International Conference on New Horizons in Education Inte2012

Schärer, M. R., 1993, Πρακτικά από το πλαίσιο της Συνάντησης της Διεθνούς Επιτροπής Μουσειολογίας [ICOFOM] στην Αθήνα και στη Θεσσαλονίκη, με θέμα «Μουσεία, χώρος και εξουσία», Series 22, Αθήνα-Θεσσαλονίκη, 17-23

## **ΙΣΤΟΣΕΛΙΔΕΣ**

Πληροφορίες από την ιστοσελίδα του Εθνικού αρχαιολογικού μουσείου <https://www.namuseum.gr/to-moyseio/istoria-toy-moyseiou/>, τελευταία επίσκεψη 19/8/2022

Πληροφορίες από την ιστοσελίδα του μουσείου Ακρόπολης <https://www.theacropolismuseum.gr/i-istoria-toy-moyseioy>, τελευταία επίσκεψη 9/9/2022

Πληροφορίες από την ιστοσελίδα The Museum of Modern Art, Three Women Have a Vision, MoMA, [https://www.moma.org/interactives/moma\\_through\\_time/1920/three-women-have-a-vision/](https://www.moma.org/interactives/moma_through_time/1920/three-women-have-a-vision/), τελευταία επίσκεψη 10/10/22

Πληροφορίες από την ιστοσελίδα The Museum of Modern Art, From a Sketch to a Canon, MoMA, [https://www.moma.org/interactives/moma\\_through\\_time/1930/from-a-sketch-to-a-canon/](https://www.moma.org/interactives/moma_through_time/1930/from-a-sketch-to-a-canon/), τελευταία επίσκεψη 10/10/22

Πληροφορίες από την ιστοσελίδα The Museum of Modern Art, Reinventing MoMA, MoMA, [https://www.moma.org/interactives/moma\\_through\\_time/2010/moma-reopens/](https://www.moma.org/interactives/moma_through_time/2010/moma-reopens/), τελευταία επίσκεψη 10/10/22

## VIDEO

Ντοκιμαντέρ του ιδρύματος Sir Soane Museum London, 2020, Βιντεοσκοπούνταν για μια περίοδο έξι χρόνων, παρακολουθώντας την έρευνα, τις ανακαλύψεις και τις ιδιότητες που κατέστησαν την αποκατάσταση του μουσείου δυνατή. Οι περισσότερες πληροφορίες βασίζονται στην πολύχρονη και συστηματική έρευνα της Helen Dorey πάνω στο αρχείο του Soane, <https://www.youtube.com/watch?v=3GO4JdIDAJM>, τελευταία επίσκεψη 10/9/22

The guardian, 2011, Sir John Soane's Museum: A crazy labyrinth of art, architecture and history, <https://www.youtube.com/watch?v=iteJV283wv4&t=31s>, τελευταία επίσκεψη 13/9/22

Acropolis Museum, A visit to the Acropolis Museum, 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=B8Z6BXJWBf0>, Directed by Konstantinos Arvanitakis, Original soundtrack: Yiannis Drenogiannis, τελευταία επίσκεψη 8/9/22

ERT, Αρχείο, 2008, Ένα Κτήριο, μια Ιστορία, <https://www.ert.gr/ert-arxeio/themeliosi-toy-ethnikoy-archaiologikoy-mouseiou-3-oktovriou-1866/>, Κείμενα-έρευνα: Στεφανοπούλου, Ξ., Σκηνοθεσία: Αντωνιάδης, Α., Αφήγηση: Δράγωνα, Α., τελευταία επίσκεψη 15/9/22

Πληροφορίες από το Three Women Have a Vision, στην ιστοσελίδα του ιδρύματος MoMA

MEXTRÓPOLI, 2014, Συνέντευξη της Elizabeth Diller των Diller Scofidio + Renfro στο πλαίσιο του MEXTRÓPOLI, <https://www.youtube.com/watch?v=yN2VDE9QcCs>, τελευταία επίσκεψη 10/10/22





## ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

- σ. 18: Processed reference: Kalantzis, Mary and Bill Cope, 2020, Adding Sense: Context and Interest in a Grammar of Multimodal Meaning, Cambridge UK, εκδ. Cambridge University Press, pp. 29-31
- σ. 24: <http://edinburgh-sketching-club.com/inkscapes/sketch-books-by-cities/paris-sketchbook/paris-louvre.html#previous-photo>, τελευταία επίσκεψη 15/9/2022
- σ. 26: <https://colossusproject.org/anaviosi-tis-vivliothikis-tis-alexandreias/>, τελευταία επίσκεψη 15/9/2022
- σ. 28: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10051211?page=8,9>, τελευταία επίσκεψη 11/9/2022
- σ. 31: Απόσπασμα απο το βιβλίο του Neickelius, σ.8
- σ. 32: <https://www.atiner.gr/papers/ARC2014-1346.pdf>, σ. 5, τελευταία επίσκεψη 20/9/2022
- σ. 34: <https://www.flickr.com/photos/quadralectics/8652034877>, τελευταία επίσκεψη 20/9/2022
- σ. 39: <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/teatro-del-mondo/>
- σ. 42: <https://i.pinimg.com/originals/0c/31/3f/0c313f4996d0da577050943379bc792d.jpg>, τελευταία επίσκεψη 22/9/2022
- σ. 45: <https://thegardenstrust.blog/2014/08/29/sir-john-soane-and-gardens/>, τελευταία επίσκεψη 17/9/2022
- σ. 47: <https://autobiographicalhouses.wordpress.com/2011/04/01/john-soane-museum/>, τελευταία επίσκεψη 11/10/2022
- σ. 48: Επεξεργασμένη κάτοψη απο τη συγγραφέα με υπόβαθρο από Psarra, S., 2009, Architecture and Narrative, The formation of space and the cultural meaning, σ.112
- σ. 50: Διάγραμμα κυκλοφορίας, προσωπικό σχέδιο
- σ. 52: Οπτικές συνδέσεις και Αντανακλάσεις, προσωπικό σχέδιο
- σ. 58: <https://www.namuseum.gr/to-moyseio/istoria-toy-moyseioy/>, τελευταία επίσκεψη 11/9/2022

- σ. 61: Επάνω <https://aphelis.net/lively-morgue-winged-victory-samothrace-190-bc/>, τελευταία επίσκεψη 11/10/2022
- Κέντρο και κάτω: <https://www.namuseum.gr/to-moyseio/i-diasositon-agalmaton/>, τελευταία επίσκεψη 11/10/2022
- σ. 62: Επεξεργασμένη κάτοψη μουσείου απο τη συγγραφέα
- σ. 64: Ό.π., διάγραμμα κίνησης
- σ. 67: Ό.π., οπτικές συνδέσεις και θέσεις αγαλμάτων
- σ. 70: <https://www.doma.archi/index/projects/moyseio-akropolhs>, τελευταία επίσκεψη 17/10/2022
- σ. 73: Ό.π.
- σ. 75: Θεάσεις και κινήσεις, προσωπικό σχέδιο
- σ. 76: Ό.π.
- σ. 78: Κάτω, August Choisy, The Acropolis, First sight of the platform, from *Le pittoresque Dans L' Art Grec, Histoire de L' Architecture*, 1899, από [https://www.jstor.org/stable/41765470?read-now=1&seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/41765470?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents), τελευταία επίσκεψη 16/9/2022
- Επάνω, Bernard Tschumi, Sketch of circulation route through the Acropolis Museum, απο <https://www.doma.archi/index/projects/moyseio-akropolhs>, τελευταία επίσκεψη 16/9/2022
- σ. 81: <https://www.doma.archi/index/projects/moyseio-akropolhs>, τελευταία επίσκεψη 20/10/2022
- σ. 84: [https://www.moma.org/interactives/moma\\_through\\_time/](https://www.moma.org/interactives/moma_through_time/), τελευταία επίσκεψη 20/10/2022
- σ. 87: <https://www.moma.org/collection/works/81386>, τελευταία επίσκεψη 20/10/2022
- σ. 89: [https://www.moma.org/interactives/moma\\_through\\_time/1930/a-museum-in-a-townhouse-and-a-guard-dog-named-don/](https://www.moma.org/interactives/moma_through_time/1930/a-museum-in-a-townhouse-and-a-guard-dog-named-don/), τελευταία επίσκεψη 20/10/2022

σ. 91: Museum of Modern Art expansion programm, released on 12 February 1976 απο [https://www.moma.org/interactives/moma\\_through\\_time/](https://www.moma.org/interactives/moma_through_time/), τελευταία επίσκεψη 20/10/2022

σ. 93: Επάνω, <https://www.designboom.com/architecture/moma-expansion-diller-scofidio-renfro-new-york-10-10-2019/>, τελευταία επίσκεψη 20/10/2022

Κάτω,[https://www.architectmagazine.com/design/the-missed-opportunities-of-momas-expansion\\_o](https://www.architectmagazine.com/design/the-missed-opportunities-of-momas-expansion_o), τελευταία επίσκεψη 20/10/2022

σ. 96: Προσωπικά σχέδια κίνησης και οπτικών φυγών στο μουσείο MoMA

σ. 98: [https://en.wikipedia.org/wiki/Museum\\_of\\_Modern\\_Art#/media/File:MoMa\\_NY\\_USA\\_1.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Museum_of_Modern_Art#/media/File:MoMa_NY_USA_1.jpg), τελευταία επίσκεψη 20/10/2022

σ. 102: <https://www.onassis.org/el/art/exhibitions/plasmata-bodies-dreams-data>, τελευταία επίσκεψη 20/10/2022

σ. 106: Ό.π.

σ. 107: <https://www.onassis.org/cms/images/AMcwJ-A0ZwQjL553TkVGamkQvAo=/10877/width-2560%7Cformat-jpeg/plasmata-map.png>, τελευταία επίσκεψη 20/10/2022

σ. 108: Προσωπικά διαγράμματα κίνησης και καιροτικών χώρων στο Πάρκο

σ. 121: Προσωπικός σχέδιο, χάρτη Αθήνας

σ. 125: Προσωπικό σχέδιο, η λωρίδα ένωσης των δύο Αρχαιολογικών Μουσείων και τα αστικά κενά - σημεία δράσης

σ. 127: Προσωπικό σχέδιο, εφαρμογή δεικτών στην λωρίδα ένωσης των δύο Αρχαιολογικών Μουσείων, υπάρχοντος και νέου



