



ΔΙΑΛΕΞΗ ██████████ ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2023

## **Η ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΗ ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΗ ΤΟΥ ΕΚΘΕΣΙΑΚΟΥ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ ΣΤΟΝ ΧΩΡΟ**

το φαινόμενο της παράλληλης  
στις αίθουσες  
του νέου μουσείου  
της Ακρόπολης

**ΙΩΑΝΝΑ ΑΝΔΡΙΩΤΗ  
ΜΑΡΙΛΙΑ ΖΑΧΑΡΟΠΟΥΛΟΥ**

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια | ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ ΜΑΡΗ ■

,ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2023

**Η ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΗ ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΗ  
ΤΟΥ ΕΚΘΕΣΙΑΚΟΥ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ  
ΣΤΟΝ ΧΩΡΟ:**

το φαινόμενο της παράλαξης στις αίθουσες  
του νέου μουσείου της Ακρόπολης.

**ΙΩΑΝΝΑ ΑΝΔΡΙΩΤΗ  
ΜΑΡΙΛΙΑ ΖΑΧΑΡΟΠΟΥΛΟΥ**

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια  
ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ ΜΑΡΗ

# 00

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

<b>01_ΠΡΟΛΟΓΟΣ</b>	<b>7</b>
<b>02_ΕΙΣΑΓΩΓΗ</b>	<b>9</b>
<b>03_Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΕΚΘΕΣΗΣ</b>	<b>16</b>
<b>04_Ο ΧΩΡΟΣ ΤΗΣ ΑΡΧΑΪΚΗΣ ΑΙΘΟΥΣΑΣ</b>	<b>31</b>
<b>05_ΤΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ ΤΗΣ ΑΡΧΑΪΚΗΣ ΑΙΘΟΥΣΑΣ</b>	<b>39</b>
<b>06_Ο ΧΩΡΟΣ ΤΗΣ ΑΙΘΟΥΣΑΣ ΤΟΥ ΠΑΡΘΕΝΩΝΑ</b>	<b>59</b>
<b>07_ΤΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ ΤΗΣ ΑΙΘΟΥΣΑΣ ΤΟΥ ΠΑΡΘΕΝΩΝΑ</b>	<b>73</b>
<b>08_ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ</b>	<b>82</b>
<b>09_ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ</b>	<b>86</b>
<b>10_ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ   ΠΗΓΕΣ   ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΕΙΚΟΝΩΝ</b>	<b>95</b>

# 01

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟ ΕΡΩΤΗΜΑ

Σκοπός της εν λόγω διάλεξης (ποιοτική μελέτη), αποτελεί η διερεύνηση, η κατανόηση και η εφαρμογή του φαινομένου της Παράλλαξης, στους εκθεσιακούς χώρους, του νέου μουσείου της Ακρόπολης. Ως ερευνητικά ερωτήματα διατυπώνονται τα εξής: **Τι είναι η Παράλλαξη;** (κεντρικό ερώτημα) **Πως εφαρμόζεται χωρικά με κέντρο αναφοράς το υποκείμενο; Ποια η σχέση υποκειμένου-εκθεσιακού αντικειμένου;** (υπό-ερωτήματα διαδικασιών)



# 02

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η εν λόγω διάλεξη πραγματεύεται την αντίληψη- παρατήρηση και εφαρμογή, του φαινομένου της Παράλλαξης (Parallax Effect) δηλαδή, της «φαινομενικής μετατόπισης αντικειμένων, η οποία συμβαίνει, μέσω της αλλαγής του σημείου παρατήρησης του υποκειμένου». Ως παράδειγμα μελέτης και διερεύνησης του φαινομένου, επιλέχθηκε το Νέο Μουσείο της Ακρόπολης. Η οπτική του υποκειμένου αναλογικά της σχετικής θέσης του αντικειμένου, παράγει μία τόσο αντιληπτική όσο και εννοιολογική Παράλλαξη, δημιουργώντας συνθήκη παρατήρησης ανάμεσα στα εκθέματα, στην αίθουσα, στην Ακρόπολη και στην πόλη. Τοποθετώντας την αρχαϊκή αίθουσα, του μουσείου, αντιδιαμετρικά της αίθουσας του Παρθενώνα, πραγματοποιείται μία ανάλυση-σύγκριση των εν λόγω χώρων, σχετικά με την εφαρμογή του φαινομένου.

Ο εικοστός αιώνας αποτέλεσε την αφετηρία παρατήρησης, διερεύνησης και ταυτόχρονης αναγνώρισης του φαινομένου της παράλλαξης από επιστημονικές κοινότητες, όπως οι κλάδοι της αρχιτεκτονικής, της φιλοσοφίας και της ψυχολογίας, καθώς και από κοινότητες της τέχνης. Η ενδιαφέρουσα εναλλαγή της εικόνας του χώρου, τόσο στο πλαίσιο μιας άυλης υπόστασης όσο και μιας υπαρκτής πραγματικότητας, όταν το υποκείμενο διαφοροποιεί

την οπτική παρατήρησης του αντικειμένου-ενδιαφέροντος, προκάλεσε κινητοποίηση για μελέτη του εν λόγω φαινομένου.

Η παρατήρηση της παράλλαξης, λειτούργησε ως έναυσμα για ποικίλους κλάδους της επιστημονικής και καλλιτεχνικής κοινότητας, για να ορίσουν, να εξηγήσουν και να ερμηνεύσουν, την προκαλούμενη εναλλαγή της εικόνας τους περιβάλλοντος. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο όρος περιβάλλον δεν αναφέρεται απαραίτητα σε κάποιον απτό, τρισδιάστατο χώρο, καθότι όπως προαναφέρθηκε η έννοια του Parallax συναντάται εξίσου έντονα, τόσο σε θεωρητικά υπόβαθρα όσο και σε δισδιάστατες μορφές χώρων.

Περεταίρω ορισμοί-εξηγήσεις, του φαινομένου της Παράλλαξης, δόθηκαν από σημαντικά μέλη της επιστημονικής κοινότητας, μεταξύ των οποίων ο Peter Collins, ο Steven Holl και ο Slavoj Zizek<sup>1</sup>, βάσει των οποίων θα πραγματοποιηθεί η μελέτη εφαρμογής του φαινομένου, στις αίθουσες του μουσείου της Ακρόπολης.

Καίριο στοιχείο, του ιδιαίτερου ενδιαφέροντος της αρχαϊκής αίθουσας του μουσείου της Ακρόπολης, αποτελεί η συνεχόμενη δημιουργία προοπτικών φυγών κατά την περιήγηση του επισκέπτη στον χώρο. Το κάθε σημείο της αίθουσας προσφέρει στον παρατηρητή, μια διαφορετική εμπειρία με το αντικείμενο, βασισμένη στην κίνηση του υποκειμένου στον χώρο της έκθεσης. Παρά την απόλυτη ελευθερία στην κίνηση, υπάρχουν κομβικά σημεία στάσης, τα οποία προσφέρουν μια συνολική εποπτεία του χώρου, η οποία προσδίδει ένα πολύ ενδιαφέρον πλέξιμο μεταξύ

των μορφών των εκθεμάτων. Τα εν λόγω σημεία και οι προοπτικές φυγές, οι οποίες τα διέπουν, επικυρώνουν την έννοια της Παράλλαξης, μεταξύ της σχέσης του επισκέπτη με τα εκθέματα και την αρχιτεκτονική του χώρου, προσφέροντας μια έντονη και ζωντανή εμπειρία.

Αντίθετα, η αίθουσα του Παρθενώνα χαρακτηρίζεται από την έντονη περιμετρική και προκαθορισμένη κίνηση του επισκέπτη. Αναγκασμένος να ακολουθήσει την σχεδιασμένη, γραμμική πορεία στον χώρο, γύρω από τον πυρήνα του κτηρίου, έχοντας μοναδική υποκειμενική επιλογή κίνησης την κατεύθυνση. Οι οπτικές παρατήρησης των εκθεμάτων παρουσιάζουν μικρές αποκλίσεις, με αποτέλεσμα το φαινόμενο της παράλλαξης να επικεντρώνεται στις συνθήκες φωτισμού και την εικόνα του εξωτερικού περιβάλλοντος.

Σύμφωνα με την σύγχρονη μουσειολογία, ο εκπαιδευτικός ρόλος του μουσείου επηρεάζει άμεσα την κοινωνική εξέλιξη<sup>1</sup>. Παρόμοια αντίληψη φαίνεται να ενστερνίζεται ο Slavoj Zizek, παρατηρώντας και μελετώντας κέντρα πολιτισμού ως προς τον τόπο, τον χώρο, το περιεχόμενο, τα υλικά και το κέλυφος, ανακαλύπτοντας έτσι τις διαφορετικές ποιότητες παράλλαξης<sup>2</sup>. Έχοντας λοιπόν ως γνώμονα τα πέντε εν λόγω σημεία παρατήρησης, θα εντάξουμε το μουσείο της Ακρόπολης, αρχικά σε ένα πλαίσιο, ώστε να βρίσκεται σε θέση να μελετηθεί εν συνεχεία.

Το 2009 παραδόθηκε στην ελληνική κοινωνία η “νέα στέγη” των εκθεμάτων της Ακρόπολης. Τοποθετημένο στο κέντρο της Αθήνας,

1  
De Varine-Bohan H.  
(1976) *Museum Vol XXVIII*, n° 3, *The modern museum: requirements and problems of a new approach*, σελ.126-139

2  
D'Arcy-Reed L.  
(Received 03 March 2019, accepted 12 August 2019) *Observing Parallax Identities of Place in Architecture- Adopting Architectural and Psychoanalytical Approaches to Urban Fabrics*, σελ.170

με φόντο τον ιερό βράχο, το νέο μουσείο εντάσσεται, πλήρως εναρμονισμένο στο περιβάλλον, 300 μέτρα νοτιοανατολικά του Παρθενώνα, στην συνοικία Μακρυγιάννη. Το περιεχόμενο του μουσείου διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στον αρχιτεκτονικό του σχεδιασμό, καθότι η πληθώρα και ο όγκος των γλυπτών δημιούργησαν συγκεκριμένες απαιτήσεις χώρου.<sup>3</sup>

Το νέο μουσείο της Ακρόπολης φιλοξενεί περιμετρικά του κεντρικού περικλειστού πυρήνα, εκθέματα, δημιουργώντας χώρους περιηγήσεων των επισκεπτών. Η συμμετοχή του φωτός στην ξενάγηση διαδραματίζει κεντρικό ρόλο, χάρις των διάφανων εξωτερικών στοιχείων. Τα περιμετρικά υαλοστάσια εντείνουν την σχέση του επισκέπτη με τον ιερό βράχο, παρέχοντας οπτική επαφή κατά την αναγνώριση του χώρου. Το κτήριο, χωρισμένο σε επίπεδα, προσκαλεί τον καθένα να πραγματοποιήσει μια διαδρομή, παρόμοια με μια ανάβαση, ενισχύοντας έτσι, την σύνδεση του με τον ιερό βράχο της Ακρόπολης<sup>4</sup>.

Η αρχαϊκή έκθεση καταλαμβάνει μέρος του δεύτερου επιπέδου του μουσείου, με αποτέλεσμα ο επισκέπτης να φτάνει προϊδεασμένος του μεγαλείου της αρχαίας ελληνικής τέχνης. Η ροή της αίθουσας αφήνεται ολοκληρωτικά στην ευχέρεια του επισκέπτη, ο οποίος είναι πλέον υπεύθυνος των κινήσεων του. Οι θέσεις των εκθεμάτων έρχονται σε ένα παιχνίδι με τα στατικά στοιχεία από σκυρόδεμα, τα οποία δρουν ως φόντο, με βασικό ρόλο στην δημιουργία της ροής της κίνησης. Η αίθουσα δεν θυμίζει σε τίποτα, στατικές εκθέσεις με περιμετρικά στοιχεία, αλλά μια συνεχόμενη κίνηση των υποκειμένων σε σχέση με το αντικείμενο, η οποία συνεχίζει καθ' όλη τη διάρκεια

της περιήγησης. Η έννοια της τρίτης διάστασης και του χώρου, απαντάται σε κάθε σημείο της αρχαϊκής αίθουσας δίνοντας την δυνατότητα στο υποκείμενο να αντιληφθεί το έκθεμα τόσο σε σχέση με το ίδιο, όσο με τον χώρο και τα λοιπά αντικείμενα, δημιουργώντας ενδιαφέρουσες συσχετίσεις και αντιστίξεις.

Στο τελευταίο επίπεδο παρουσιάζεται η αναβίωση του Παρθενώνα. Τα εκθέματα τοποθετούνται αναλογικά των θέσεων που κατείχαν στην κάτοψη του αρχαίου ναού, θέλοντας να μεταφέρουν την αίσθησή του με σύγχρονους όρους. Η αίθουσα φέρει αναφορές της δομής των μουσείων του 19<sup>ου</sup> αιώνα, παρατάσσοντας τα εκθέματα σε σειρά, δημιουργώντας τρεις ζώνες κίνησης. Κάθε ζώνη αντιστοιχεί σε μία ενότητα του αρχιτεκτονικού, γλυπτικού διακόσμου του Παρθενώνα. Η οργάνωσή των τριών ενοτήτων έχει τροποποιηθεί, στον κάθετο άξονα, έτσι ώστε να επιτυγχάνεται η οπτική τους συσχέτιση. Τέλος, σε αντίθεση με την πρώτη αίθουσα, η πολυδιάστατη παρατήρηση των εκθεσιακών αντικειμένων δεν απαντάται σε όλο το εύρος του χώρου.

Ωστόσο, με σκοπό την ανάλυση των συνθηκών οργάνωσης του νέου μουσείου της Ακρόπολης, αξίζει να πραγματοποιήσουμε μια συνοπτική, ιστορική αναδρομή της εξέλιξης του μουσειακού τύπου, από την αρχαιότητα μέχρι τον αιώνα που διανύουμε.

3

Μουσείο Ακρόπολης.  
Το κτήριο του  
μουσείου. Ανακτήθηκε  
απο [https://www.  
theacropolismuseum.gr](https://www.theacropolismuseum.gr)

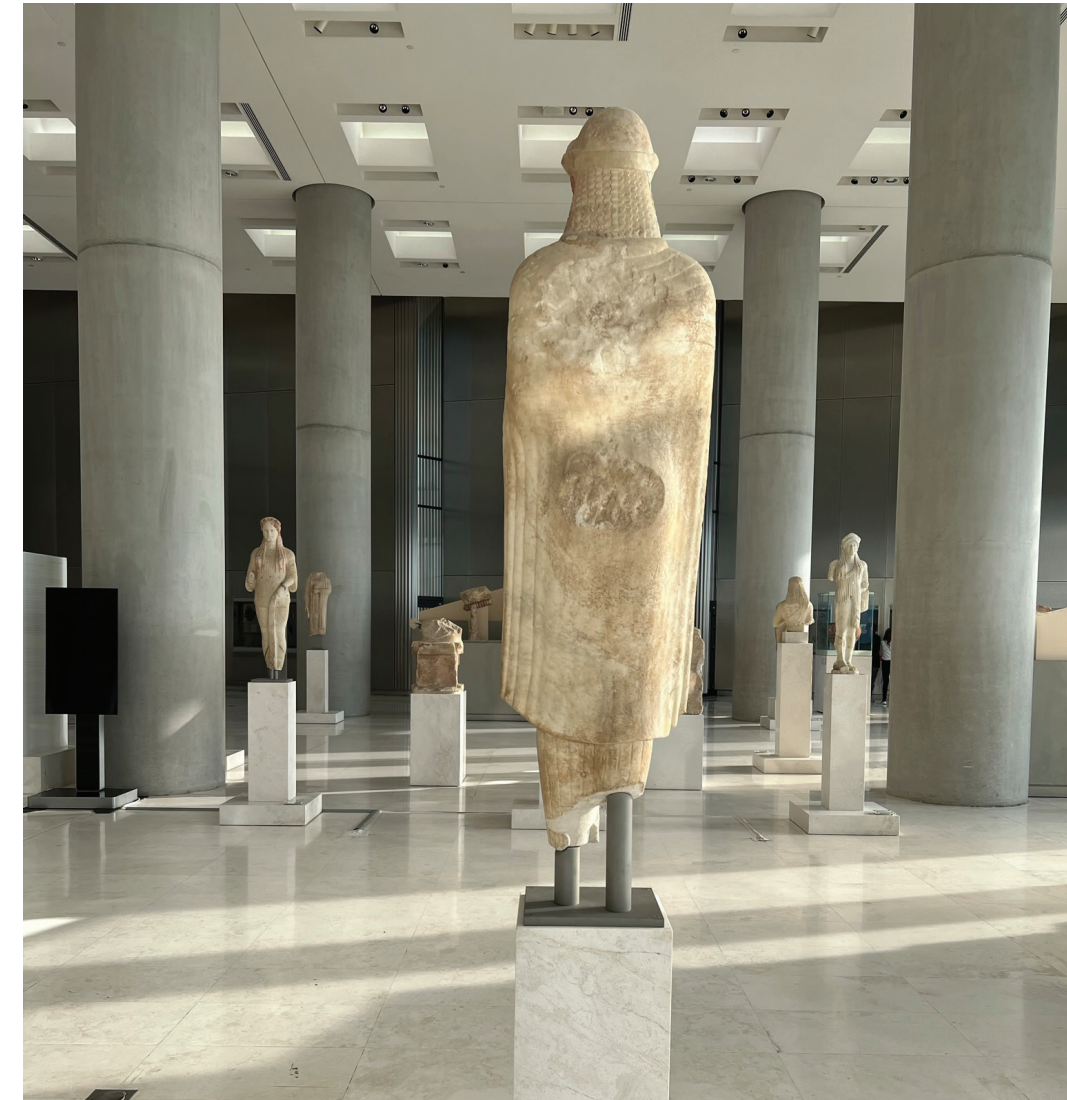
4

Παντερμαλής Δ.,  
Μάντης Α., Χωρέμη  
Α., Βλασσοπούλου Χ.,  
Ελευθεράτου Σ. (2009)  
Μουσείο Ακρόπολης,  
Σύντομος οδηγός, σελ.8  
παράγραφος 1





ΑΙΓΟΥΣΑ ΠΑΡΘΕΝΩΝΑ



ΑΡΧΑΪΚΗ ΑΙΓΟΥΣΑ





# 03

## Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΕΚΘΕΣΗΣ

Στην αρχαιότητα, η παρουσίαση πλήθους αντικειμένων τα οποία είχαν πολύπλευρη αξία (υλική, θρησκευτική, αισθητική), λάμβανε χώρα σε ανοιχτούς δημόσιους χώρους και απευθυνόταν προς όλους τους πολίτες. Ωστόσο, ο μουσειακός κτηριακός τύπος, με την έννοια του όρου που χρησιμοποιείται σήμερα, καθιερώθηκε πολύ αργότερα από την αρχαιότητα, αφού τότε ως «μουσείο» αποκαλούνταν κάθε ιερός χώρος που ήταν αφιερωμένος στις μούσες. Μέχρι και τον Μεσαίωνα, οι εκθέσεις θα παρέμεναν σε δημόσιους χώρους και κτήρια (εκκλησίες, μοναστήρια), ενώ οι πρώτες συλλογές έργων τέχνης σε ιδιωτικούς χώρους, θα εμφανιστούν κατά την Αναγέννηση.<sup>5</sup>

Η μετάβαση από την δημόσια στην ιδιωτική έκθεση καθορίζει τον χαρακτήρα της αίθουσας, καθώς μαζί με τους ειδικά σχεδιασμένους χώρους για τη συγκέντρωση και έκθεση συλλογών, εμφανίζονται και οι ρόλοι του ειδήμονα τέχνης και του επισκέπτη-θεατή που παρατηρεί το χώρο.<sup>6</sup> Ως τα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα, οι χώροι αυτοί ήταν συσχετισμένοι με την τάση της εποχής για εγκυκλοπαιδική γνώση και ατέρμονη ανάγκη για αναζήτηση και πνευματική καλλιέργεια, που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν περισσότερο ως χώροι ενατένισης και ανταλλαγής απόψεων μεταξύ διανοούμενων, παρά έκθεσης. Το κλειστό ιδιωτικό δωμάτιο ηγεμόνων και λόγιων, άρχισε να

5

Hooper- Greenhill, E. (2006) Το Μουσείο και οι Πρόδρομοί του. (μεταφ.) Παπάς Α., Αθήνα: Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς, σ. 77.

6

Τζώρτζη, Κ. (2013) Ο χώρος στο μουσείο, η αρχιτεκτονική συναντά τη μουσειολογία. Αθήνα: Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς, σ. 30.

αποκτά τη σύσταση της μακρόστενης ορθογωνικής αίθουσας «gallery», από τα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα, που πλέον υιοθέτησε την έννοια του χώρου έκθεσης έργων τέχνης. Ταυτόχρονα, γίνεται η εμφάνιση της οκταγωνικής αίθουσας με θόλο και οπαίο φωτισμό.<sup>7</sup>

Περνώντας από τον 17<sup>ο</sup> στον 18<sup>ο</sup> αιώνα, μια σειρά από ιστορικά γεγονότα (Γαλλική Επανάσταση, Διαφωτισμός), ωθούν ξανά τις εκθέσεις να βγουν από το περιορισμένο χώρο των ιδιωτικών συλλογών. Έτσι, παράλληλα στις αρχές που πρόσβευε ο διαφωτισμός, το κρυφό γίνεται γνώση προς το ευρύ κοινό και τα έργα τέχνης λειτουργούν ως μέσο διάδοσης της γνώσης αυτής. Αρχικά, οι χώροι έκθεσης τέτοιων έργων ήταν δημόσιοι χώροι όπως πανεπιστήμια, ακαδημίες, εκκλησίες και μοναστήρια, ενώ στη συνέχεια, εμφανίζεται ο σχεδιασμένος τύπος κτηρίου που θα φιλοξενεί συλλογές, ως το ιδανικό μουσείο. Ο μουσειακός τύπος θα περιείχε όλα τα χαρακτηριστικά που καθιερώθηκαν μέχρι εκείνη της εποχή, δηλαδή «το τετράγωνο δωμάτιο (σάλα) και τη μακρόστενη αίθουσα (γκαλερί) ως στοιχεία της εκθεσιακής διαδρομής, καθώς και την κυκλική αίθουσα (ροτόντα) ως επίκεντρο της σύνθεσης, σημείο αναφοράς και κύριο μέσο οργάνωσης του χώρου» (Τζώρτζη, 2013, σ. 40).

Η αρχιτεκτονική τυπολογία των μουσείων του 19<sup>ου</sup> αιώνα είχε αρχίσει να γίνεται πλέον ο κανόνας, παρά ταύτα, ο εσωτερικός χώρος των εκθέσεων ήταν αμφιλεγόμενο ζήτημα. Ειδικότερα, ενώ ο τύπος των κτηρίων που κυριαρχούσε ήταν η αλληλουχία επιμηκών αιθουσών, που οργανώνονταν γύρω από ένα αίθριο ή μια ροτόντα, το εσωτερικό ταλαντευόταν ανάμεσα στο ουδέτερο λευκό του περιβάλλοντος

7

ό.π. σ. 33.



χώρου και της διακοσμημένης αίθουσας, αναλόγως του εκθέματος. Συγκεκριμένα, ο αρχιτέκτονας Leo von Klenze «υποστήριξε την ανάγκη για πλούσια διακόσμηση των εκθεσιακών χώρων, με διδακτικό στόχο (να αναπαριστά δηλαδή, το ιστορικό πλαίσιο των εκθεμάτων)» (Τζώρτζη, 2013, σ. 43). Αντίθετα, ο Johann Martin Wagner, ζωγράφος, γλύπτης και αρχαιολόγος, πρότεινε ένα χώρο «αυστηρά προσαρμοσμένο στη λειτουργία του», όπου «όταν κανείς επισκέπτεται μια συλλογή αρχαίας γλυπτικής, έρχεται ακριβώς για την αρχαία γλυπτική» (Pevsner, 1976, σ. 126).

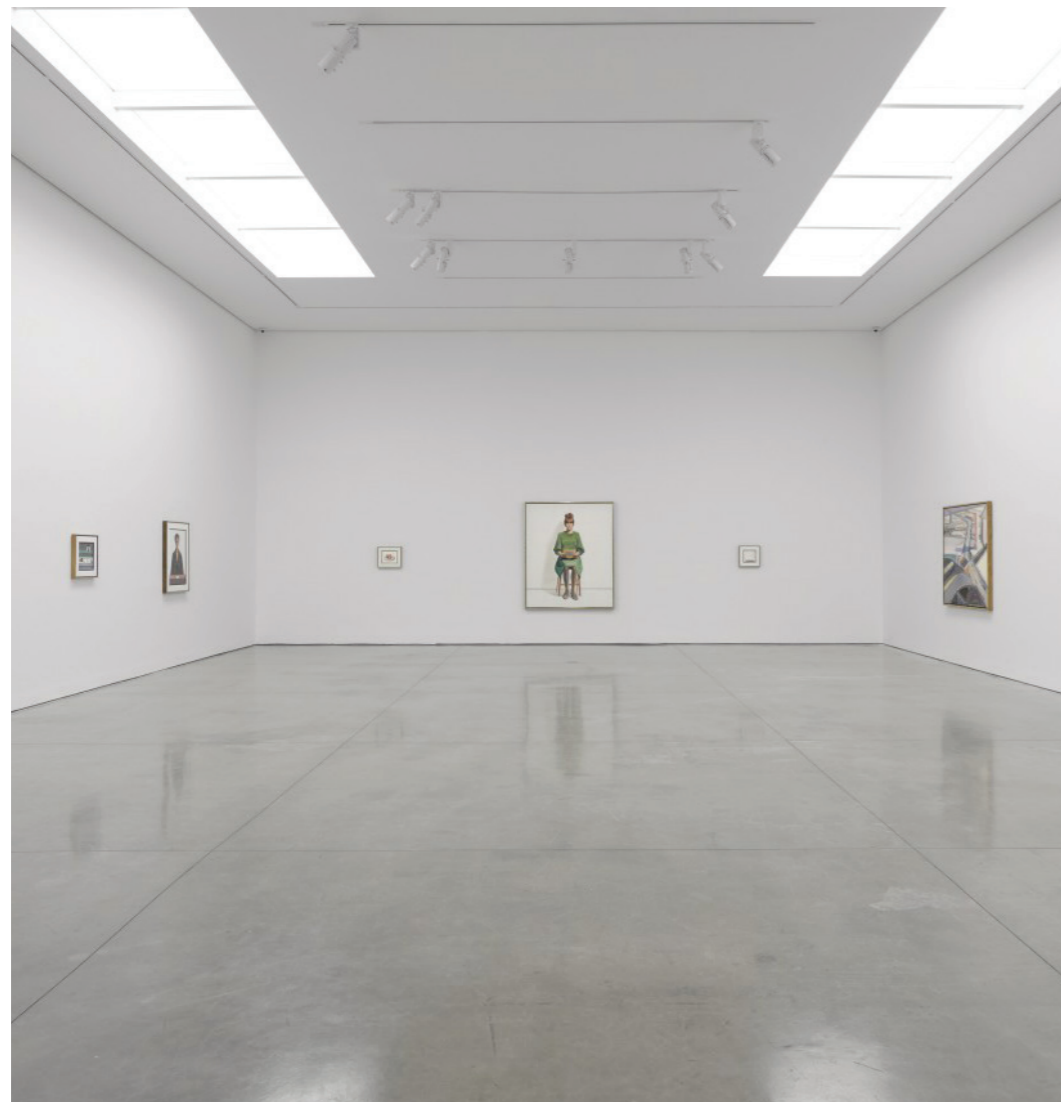
Οι συλλογές που εμφανίστηκαν εκείνη την περίοδο, οργανώνονταν με βάση κοινά γνωρίσματα και μορφολογικές ομοιότητες των έργων τέχνης. Εκτίθετο ως αυτοτελείς και εξειδικευμένες συλλογές, σε αντίθεση με δυο αιώνες πριν, όπου λειτουργούσαν βοηθητικά στη σφαιρική περιγραφή και παρατήρηση του κόσμου. Αξίζει να σημειωθεί πως, ο Leo von Klenze υποστήριξε την ύπαρξη άμεσης εισόδου σε κάθε αίθουσα, ώστε ο επισκέπτης να μένει ανεπηρέαστος από τα έργα που έχει δει και εφάρμοσε αυτή την τεχνική, στην Παλαιά πινακοθήκη του Μονάχου.<sup>8</sup> Οι αίθουσες γκαλερί αποτελούν κομμάτια μιας μεγάλης διαδρομής, όπου κατά τη διάρκεια αυτής ο επισκέπτης μπορούσε μελετήσει την εξέλιξη της τέχνης και να συγκρίνει διαφορετικές τεχνικές, που χρησιμοποιήθηκαν στο πέρασμα του χρόνου, ως μια μορφή ιστορικής αφήγησης. Με την επικράτηση της ορθολογική παρουσίασης, οι εκθέσεις τοποθετούνταν κυρίως με χρονολογική σειρά και κατά σχολές<sup>9</sup>, με σκοπό την ανάδειξη της τέχνης όχι μόνο ως αισθητική απόλαυση αλλά και ως μέσο ιστορικής παιδείας και εκπαίδευσης.

8

MacGregor, A.  
(2007) *Curiosity  
and Enlightenment*,  
Λονδίνο: Yale University  
Press. σ. 251.

9

Οι διαφορετικές σχολές  
αντικατόπτριζαν  
την διαφορετική  
τεχνοτροπία, μέθοδο,  
και ύφος που  
χρησιμοποιούνταν  
από τα εκάστοτε  
εργαστήρια, σε  
ευρωπαϊκές πόλεις,  
όπως της Ιταλίας, της  
Γερμανίας κ.α.



Κάποιες νέες τεχνικές αρχίζουν να εμφανίζονται από το δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα και μετά, καθώς ξεκινούν οι Διεθνείς εκθέσεις, οι οποίες συμβαδίζουν με την πρωτοπορία της εποχής, αποτυπώνοντας την έμφαση στον τρόπο έκθεσης των έργων και τη συσχέτιση του με την αρχιτεκτονική του κτηρίου. Αξιοσημείωτες είναι οι αλλαγές στο εσωτερικό των μουσειακών κτηρίων, ξεκινώντας από την κάτοψη στην οποία εκλείπει η ορθογώνια γεωμετρία επιμέρους χώρων και εμφανίζεται ο ελεύθερος χώρος, με κινητά πανέλα να τον αναδιαμορφώνουν. Η μεταβλητότητα και η αναπροσαρμογή αυτή, καταργεί τις πολλές παραταγμένες σε αλληλουχία αίθουσες, διατυπώνοντας μια νέα οπτική στη σύνθεση των συλλογών, ενώ πυροδοτεί τη δημιουργία προσωρινών εκθέσεων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα «μοντέρνου» μουσείου, είναι το MOMA (Museum of Modern art) στην Νέα Υόρκη, το οποίο ιδρύεται το 1929, καθιερώνοντας «μια νέα εκθεσιακή αισθητική, τον «λευκό κύβο»...και, οι καινοτομίες αυτές το καθιστούν ορόσημο στην ιστορία των μουσείων» (Τζώρτζη, 2013, σ. 49).

Ο «λευκός κύβος» εμπεριέχει ριζικές αλλαγές στον μουσειακό τύπο, καθώς προσέθεσε στην έκθεση έργων τέχνης μια διαφορετική οπτική προσέγγιση. Ειδικότερα, στο πρότυπο αυτό αίθουσας, εκλείπει κάθε είδους διάκοσμος, οτιδήποτε θα μπορούσε να αποτρέψει την προσηλωμένη εστίαση στο ίδιο το έργο, ενώ αντιπροτείνονται λευκοί τοίχοι ως φόντο, που λειτουργούν ως «καθαρός» καμβάς για την παρατήρηση του. Απόρροια του να «μπορούμε να δούμε την τέχνη αντικειμενικά... είναι η εκθεσιακή οργάνωση να μη γίνεται μέσω κριτικής παρουσίασης του περιεχομένου του μουσείου» (Τζώρτζη, 2013, σ. 89).

Ταυτόχρονα, ο αριθμός αντικειμένων που εκτίθενται μειώνεται, δίνοντας περισσότερη έμφαση στο καθένα από αυτά ξεχωριστά, περνώντας σε μία εποχή που δεν μας ενδιαφέρει η ποσότητα, αλλά η ποιότητα των έργων. Η χρήση των εκθεσιακών χώρων, μετατρέπεται από τόπους διάδοσης γνώσης και εκμάθησης της εξέλιξης της ιστορίας της τέχνης, σε τόπους οπτικής και νοητικής απόλαυσης, ενώ το αντικείμενο της έκθεσης, προσεγγίζεται ως ένα αισθητικό έργο και όχι ως δείγμα εξύμνησης του παρελθόντος. Τέλος, το Μουσείο Μοντέρνας τέχνης της νέας Υόρκης, χρησιμοποίησε ακόμα μια καινοτομία στην σειρά έκθεσης, αντικαθιστώντας την σειρά κατά σχολές με αυτήν κατά κινήματα.<sup>10</sup>

Η διαφάνεια είναι και αυτή κάτι καινούργιο που εμφανίζεται με το Crystal Palace, το οποίο σχεδίασε ο Joseph Paxton για τη Διεθνή Έκθεση στο Λονδίνο το 1851. Με την αορατότητα που έχει το κτηριακό περίγραμμα, εγκαθιδρύεται η αναφορά του περιβάλλοντος τοπίου στο μουσειακό έκθεμα και της αρχιτεκτονικής του κτηρίου στον αστικό του ιστό. Το περιβάλλον αρχίζει να έχει εξίσου σημαντικό ρόλο στην αναπαράσταση των έργων, αφού παρέχει ένα δυναμικό, μεταβλητό φόντο που συνδιαλέγεται με τους πρωταγωνιστές των εκθέσεων, τα αντικείμενα. Περίπου εκατό χρόνια μετά το πρώτο παράδειγμα της τεχνικής αυτής, το 1968, ο Mies Van de Rohe δίνει μορφή στην άποψη που είχε εκφέρει για την διαφάνεια και τον ανοικτό ενιαίο χώρο μέσω της Εθνικής Πινακοθήκης του Βερολίνου, καθώς το κτήριο επιτρέπει τη θέαση των έργων με φόντο το αστικό τοπίο. Ο ίδιος είχε υποστηρίξει ότι «Ένα έργο όπως η Γκερνίκα (Guernica) του Πικάσο είναι δύσκολο να βρει θέση σε ένα παραδοσιακό μουσείο... εδώ είναι

10

Η παρουσίαση έργων τέχνης κατά κινήματα, εδραιώθηκε κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα και εφαρμόστηκε από πολυάριθμα μουσεία και γκαλερί της εποχής. Ο διαχωρισμός αυτός εμπεριέχει μια από τις αρχές της μοντέρνας τέχνης περί ακολουθίας των καλλιτεχνικών κινήματων, όπου το ένα αποτελεί φυσική συνέχεια του άλλου.

δυνατόν να εκφραστούν με τον καλύτερο τρόπο οι βασικές ιδιότητες του έργου και να λειτουργήσει αυτό ως στοιχείο χωρικής ποιότητας, δεδομένου ότι εγγράφεται σε μεταβλητό φόντο» (Peressut, 1999, σ. 31) και (Τζώρτζη, 2013, σ. 51).

Αρκετές κοινότητες καλλιτεχνών και αρχιτεκτόνων, ήδη από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, υποστήριξαν ότι το παρασκήνιο σε μια έκθεση αρχίζει να αποκτά σημαντικό ενδιαφέρον. Ο τρόπος παρουσίασης των εκθεμάτων άρχισε να μελετάται και να σχεδιάζεται, καθώς πολλές φορές αποτελούσε ο ίδιος ο σχεδιασμός, ένα καλλιτέχνημα άξιο θεάματος. Όπως αναφέρεται και στο Τζώρτζη 2013: 91, μεταξύ άλλων οι El Lissitzky, Frederick John Kiesler και Herbert Bayer, ασχολήθηκαν με τον εκθεσιακό σχεδιασμό και πρότειναν πολλές καινοτόμες ιδέες σε αυτόν. Ειδικότερα, «υποστήριξαν ότι ο χώρος δεν θα πρέπει να θεωρείται απλώς το φόντο των έργων τέχνης, αλλά το συνεκτικό τους στοιχείο, κάτι εξίσου σημαντικό με τα εκθέματα. Π' αυτό και στις εκθέσεις που σχεδίασαν, προσπάθησαν να δημιουργήσουν ένα ενιαίο σύνολο χώρου και αντικειμένων, μια «οργανική ενότητα.»» (ο.π.91). Στο βιβλίο με τίτλο, Frederick Kiesler, της Phillips L., στο κεφάλαιο για την τέχνη των επαναστατικών τεχνικών παρουσίασης, η Cynthia Goodman αποτυπώνει τη θεωρία, του αρχιτέκτονα και καλλιτέχνη Kiesler, Correalism, λέγοντας ότι «το παραδοσιακό έργο τέχνης, πίνακας γλυπτό ή ακόμα και αρχιτεκτονικό έργο δεν αντιμετωπίζεται πλέον ως απομονωμένη ολότητα, αλλά στο πλαίσιο του ευρύτερου περιβάλλοντός του. Το περιβάλλον είναι εξίσου σημαντικό με το αντικείμενο, αν όχι σημαντικότερο» (Goodman, 1989, σ. 83).



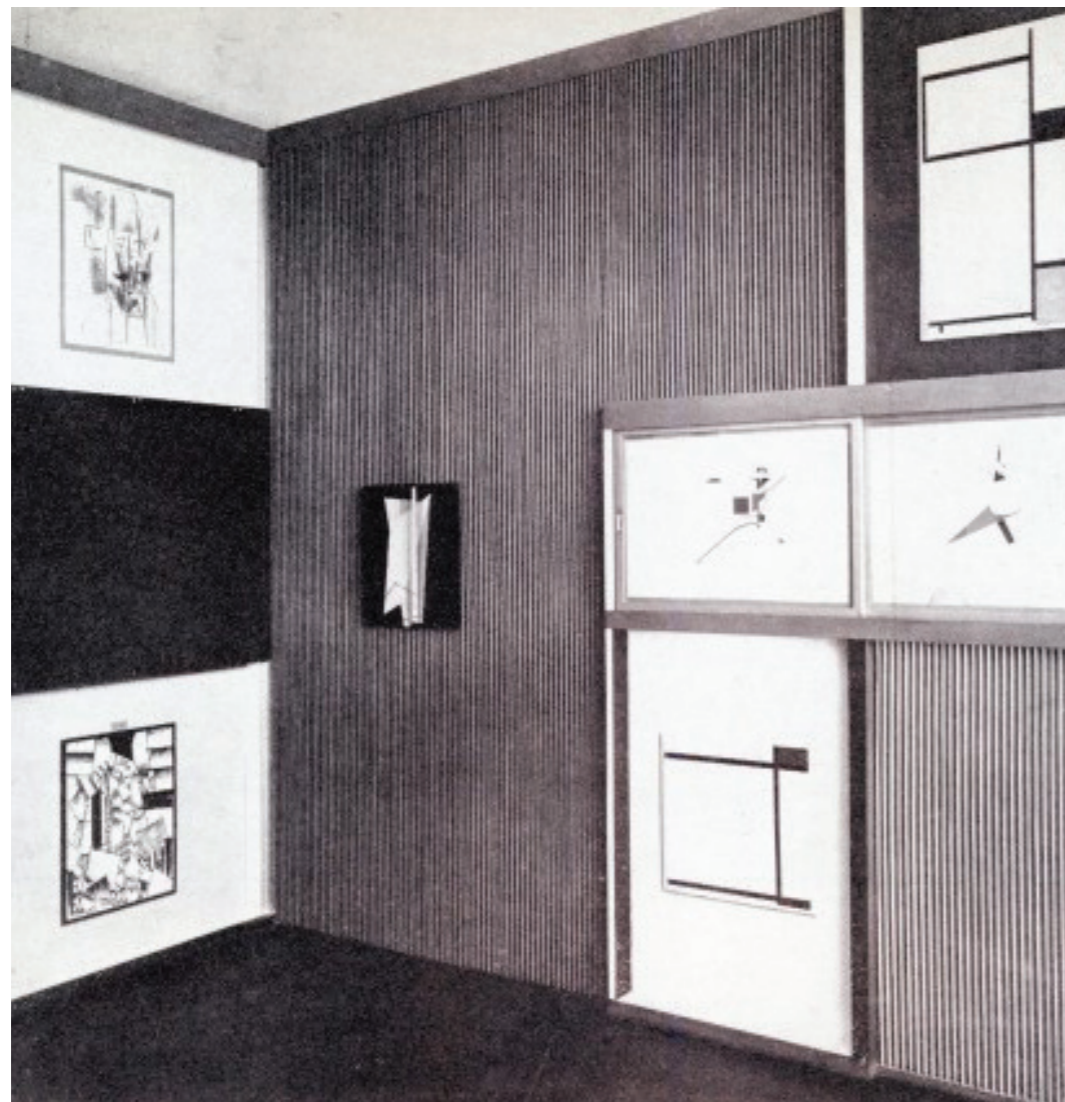


11

Goodman, C. (1989) *The Art of Revolutionary Display Techniques*. Excerpts from Frederick Kiesler. Νέα Υόρκη, Λονδίνο: Whitney Museum of American Art, σ. 61-63.

Η σχεδίαση του περιβάλλοντα χώρου συμπαρασείρει αλληλένδετα τη σχέση του θεατή-επισκέπτη και του εκθεσιακού χώρου. Αναλυτικότερα, μέσω σχεδιαστικών επεμβάσεων, ο επισκέπτης αποκτά συμμετοχικό ρόλο στην ανάγνωση μιας έκθεσης και συνεπώς ερμηνεύει τη μουσειακή εμπειρία των αντικείμενων, μέσα από τη δική του ματιά. Η αναγνώριση αυτή είναι αποτέλεσμα της οπτικής και σωματικής κίνησης που επιλέγει κάθε φορά το άτομο, απέναντι σε μια ομάδα στημένων έργων. Παράδειγμα ο προαναφερόμενος Frederick Kiesler F. το 1942, στη μελέτη της συλλογής της Peggy Guggenheim, στην γκαλερί «Art of this Century» της Νέας Υόρκης, επέλεξε να παρουσιάσει ζωγραφικά έργα απαλλαγμένα του πλαισίου τους, τοποθετημένα σε κοίλα ξύλινα πανέλα, τα οποία με τη σειρά τους ήταν προσκολλημένα στους τοίχους τις αίθουσας.<sup>11</sup> Με αυτόν τον τρόπο ο επισκέπτης της έκθεσης μπορούσε να μεταβάλλει το αποτέλεσμα του σχεδιασμού, τροποποιώντας τις θέσεις των ξύλινων κατασκευών, κατά την δική του κρίση και να δώσει νέα θέση στα έργα και στην γωνία με την οποία τα παρατηρούσε. Στο κείμενο της η Goodman, ανέφερε σχετικά με το έργο του Kiesler, ότι « η πράξη της θέασης θεωρούνταν συμμετοχή σε μια δημιουργική διαδικασία, εξίσου σημαντική με αυτήν του καλλιτέχνη» (Goodman, 1989, σ. 63).

Η συμμετοχή αυτή ενός περιπλανητή σε μια έκθεση πολλές φορές δεν απαιτεί την άμεση αντίδρασή, του μετακινώντας στοιχεία της έκθεσης, αλλά μπορεί να επιτευχθεί με την μετακίνηση του σώματος του σε σχέση με αντικείμενο. Ο χώρος εμπλέκει ενεργά τον θεατή, δημιουργώντας μια οπτική δυναμική απλά και μόνο με τον ίδιο τον σχεδιασμό του. Παράδειγμα



12

Ο όρος PROUN είναι η συντομογραφία, στα ρωσικά, των λέξεων «σχέδια για την καθιέρωση μιας νέας τέχνης». Η αίθουσα αυτή, σχεδιάστηκε για πρώτη φορά το 1923, για την Μεγάλη έκθεση τέχνης του Βερολίνου, ενώ μία μεταγενέστερη εκδοχή της, το Room for Constructivist Art, δημιουργήθηκε για την Παγκόσμια Έκθεση Τέχνης του 1926 στην Δρέσδη (Lissitzky, 1970). Αναφορά σε σημειώσεις στο (Τζώρτζη, 2013, σ. 365).

13

Lissitzky, E. (1970) Russia: An Architecture for World Revolution, μετφ. Eric Dluhosch, MIT Press, 1970, Λονδίνο: Lund Humphries, σσ. 150- 151.

τέτοιου σχεδιασμού είναι η αίθουσα Proun<sup>12</sup> του El Lissitzky, που δημιούργησε στο πλαίσιο των Διεθνών Εκθέσεων του 1923 και 1926. Το παρασκήνιο, όπως ανέφερε και ίδιος ο El Lissitzky, «θεωρείται οπτικό υπόβαθρο για τον πίνακα που εκτίθεται, όχι στοιχείο στήριξης ή προστατευτικό επίπεδο» (Lissitzky, 1970, σ. 149). Μια από τις ιδέες γύρω από την αρχιτεκτονική αυτού του δωματίου, ήταν η εναλλαγή της απόχρωσης των τοίχων που αποκαλύπτονταν πίσω από τα έργα τέχνης ανάλογα με την κίνηση του επισκέπτη. Για το σκοπό αυτόν είχαν τοποθετηθεί ως μια επιδερμίδα ξύλινα κατακόρυφα πηχάκια, σε όλο το πέρασ των τοίχων, τα οποία ήταν λευκά στην αριστερή πλευρά και μαύρα στη δεξιά πλευρά, ενώ ο ίδιος ο τοίχος ήταν βαμμένος γκρι. Συνεπώς κατά την είσοδό του στο δωμάτιο ο θεατής βρίσκεται μπροστά σε έναν γκριζό τοίχο, έναν λευκό αριστερό τοίχο και έναν μαύρο δεξιό τοίχο. Με κάθε κίνηση που κάνει ο επισκέπτης μέσα στο χώρο, αλλάζει η επίδραση των τοίχων, καθώς αυτό που ήταν μαύρο αλλάζει σε λευκό και αντίστροφα. Έτσι ο ίδιος ωθείται να εμπλακεί με τα αντικείμενα της έκθεσης και να τους δώσει νέα μορφή.<sup>13</sup>

Η τελική και συνολική αναγνώριση μιας έκθεσης, είναι το αποτέλεσμα της ανθρώπινης κίνησης και των επιλογών τοποθέτησης του σώματος και του βλέμματος του ατόμου. Περιπλανώμενος στην αίθουσα ανάμεσα, μπροστά ή πίσω από τα έργα τέχνης ο επισκέπτης έχει τη δυνατότητα να παρατηρήσει και να κατανοήσει το νόημα ενός αντικειμένου ως μονάδα, αλλά και του συνόλου της έκθεσης. Από το τέλος του 20<sup>ου</sup> αιώνα μέχρι και σήμερα η διάταξη και η οργάνωση της κίνησης, της θέασης και των στάσεων των επισκεπτών έχει γίνει αντικείμενο εκτενούς μελέτης. Σε πολλές

περιπτώσεις ο επισκέπτης έχει περιορισμένες επιλογές και η κατεύθυνση του έχει έμμεσα προκαθοριστεί από τον επιμελητή - αρχιτέκτονα της έκθεσης, στοχεύοντας μέσω μιας οργανωμένης αφήγησης, στην κατάληξη ενός προσδιορισμένου μηνύματος. Με τον τρόπο αυτό περιορίζεται, ο προσωπικός πειραματισμός του ατόμου, στην εξερεύνησης της αίθουσας και των αντικειμένων, και ο αυτοσχεδιασμός στην κίνηση. Μια τέτοια ερμηνεία θυμίζει αρκετά την ιστορική - χρονολογική παρουσίαση των παλαιότερων χρόνων, σε αντίθεση με την ελεύθερη κίνηση που εμφανίζεται μεταγενέστερα. Στην τελευταία περίπτωση, ο θεατής έχει περισσότερες επιλογές στην πορεία που θα ακολουθήσει, στις οπτικές που θα παρατηρήσει ένα έργο και στο σημείο και το χρόνο που θα διαλέξει να κάνει μια παύση και να αφουγκραστεί το τοπίο γύρω του. Η μέθοδος αυτή θα μπορούσε να πει κάποιος ότι δεν στοχεύει μόνο στην μεταλαμπάδευση κάποιας ιστορικής ή άλλης παιδείας, αλλά στην απόλαυση της θέασης μέσω την ατομικής εξερεύνησης. Χωρικά, δημιουργεί ποικίλες διαφορετικές διαδρομές και σε ένα ακανόνιστο βαθμό, ωθεί συννευρέσεις και συνδιαλλαγή πολλών επισκεπτών.<sup>14</sup>

Πως όμως έχει καταλήξει να είναι το μοντέλο ενός σύγχρονου εκθεσιακού χώρου του 21<sup>ου</sup> αιώνα; Η απάντηση αυτή δεν μπορεί να είναι απόλυτη ούτε συγκεκριμένη, διότι τα μουσεία της εποχής που διανύουμε παρουσιάζουν μια μεγάλη ποικιλομορφία και ακόμα και στο ίδιο μουσείο οι ποιότητες εκθέσεων είναι διαφοροποιημένες. Αδιαμφησβήτητα, έχουν απαλλαγεί από την επικράτηση ενός και μοναδικού τύπου που ακολουθεί πιστά κάποιο κανόνα ή περιορισμό. Αντιθέτως, βλέπουμε να υιοθετείται μια

βαθύτερη σκέψη γύρω από τη μελέτη, το σχεδιασμό και το νόημα πίσω από μία σύγχρονη έκθεση. Οι δύο αίθουσες του νέου Μουσείου της Ακρόπολης, η Αρχαϊκή και του Παρθενώνα, είναι κάτω από την ίδια στέγη ενός μουσείου, που πληροί τα χαρακτηριστικά του αιώνα του. Συνδυάζει αξίες που είναι παρμένες από την εποχή του Crystal Palace, μιας και η διαφάνειά του επιτρέπει στην αίθουσα του Παρθενώνα να συνδιαλλαχθεί με το αστικό τοπίο της Αθήνας, αλλά ταυτόχρονα, διαθέτει στο σύνολό του, ροή κίνησης που εντείνει την κριτική σκέψης του θεατή απέναντι στα εκθέματα. Τα στοιχεία που χρησιμοποιήθηκαν στη διάρθρωση των εκθέσεων, θα αναλυθούν ευρέως στη συνέχεια της διάλεξης, με σκοπό την ανάλυση και τον σχολιασμό των δύο αιθουσών, ως προς τη φύση και τη χωρική τους οργάνωση, παράλληλα με το περιεχόμενο και το νόημα τους.





# 04

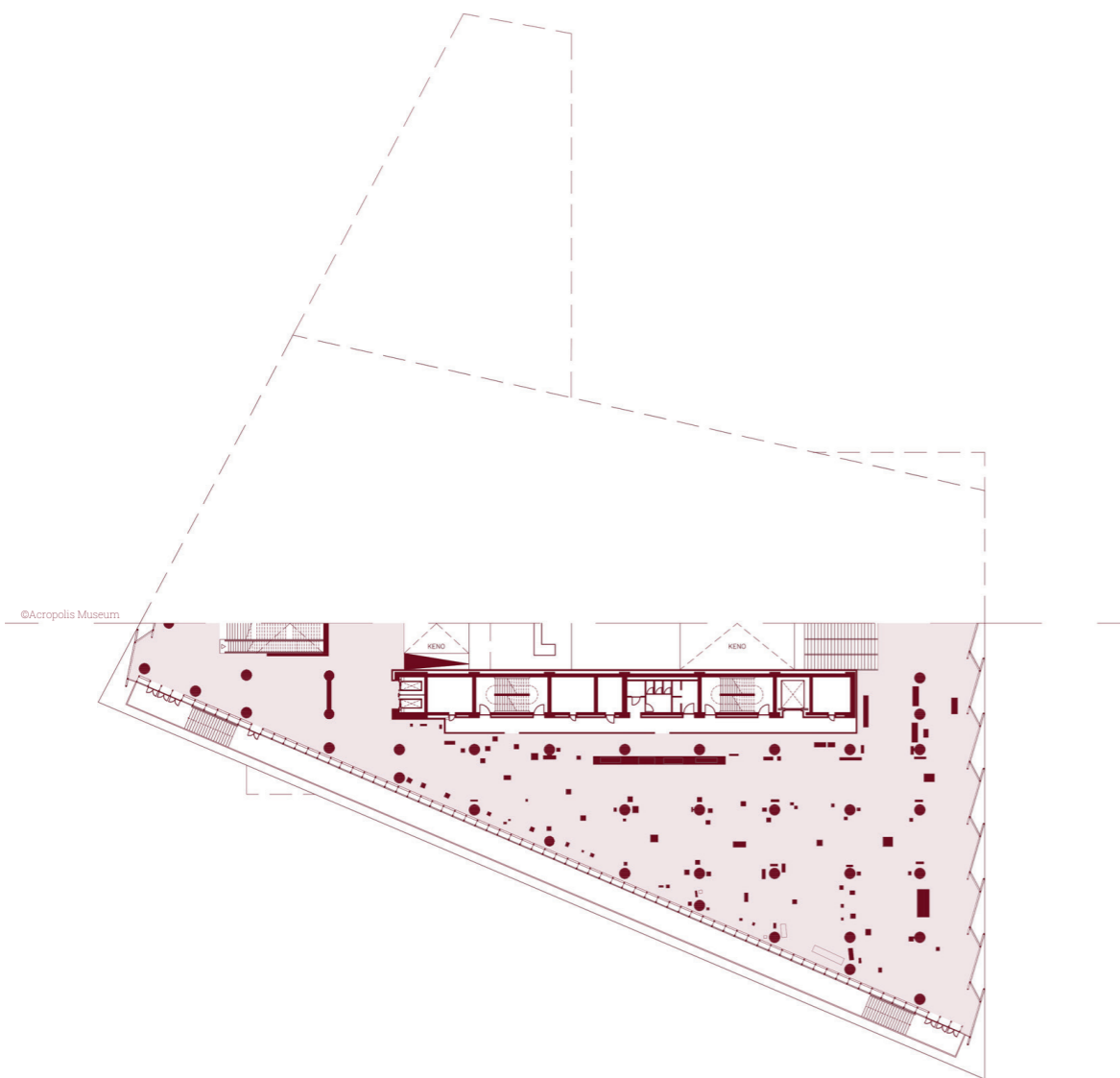
## Ο ΧΩΡΟΣ ΤΗΣ ΑΡΧΑΪΚΗΣ ΑΙΘΟΥΣΑΣ

Παραπάνω συζητήθηκαν εκτενώς ποικίλοι τρόποι με τους οποίους έχει διαρθρωθεί μια εκθεσιακή αίθουσα, ανά τους αιώνες, καθώς και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που προήγαγε η εκάστοτε περίπτωση. Ξεκινώντας, θα αναλυθεί η Αρχαϊκή αίθουσα, η οποία βρίσκεται στον 1<sup>ο</sup> όροφο του νέου μουσείου της Ακρόπολης και αποτελεί μέρος της αναβιωματικής διαδρομής, που διατρέχει το επίπεδο αυτό, αλλά και το σύνολο του μουσείου. Από τη ράμπα της εισόδου, επί της Διονυσίου Αερωπαγίτου, έως την αίθουσα του Παρθενώνα, ο επισκέπτης ακολουθεί μια πορεία, «έναν αρχιτεκτονικό περίπατο μέσα και εγκάρσια στο χρόνο» (Tschumi, 2007, p. 367). Αυτή η τρισδιάστατη κίνηση, από το πρώτο μέχρι το τελευταίο επίπεδο και γύρω από το καθένα ξεχωριστά, προσπαθεί να αναδημιουργήσει την ανάβαση του ιερού βράχου. Στο επίπεδο αυτό ο επισκέπτης ανακαλύπτει εκ νέου την Ακρόπολη και τα αντικείμενα της, ως δείγματα της εξελικτικής ιστορίας της.<sup>15</sup> Συνεπώς, συμβαδίζει με τις αρχές της χρονικής σειράς έκθεσης, που εδραιώθηκαν στους πρότυπους μουσειακούς τύπους του 19<sup>ου</sup> αιώνα, αλλά εκλείπει οποιοδήποτε άλλο στερεοτυπικό χαρακτηριστικό της περιόδου εκείνης. Η αίθουσα είναι ένας ανοικτός τραπεζοειδής χώρος, ελεύθερης κάτοψης και με μεγάλη έκταση και στο μήκος της, αλλά και στο ύψος της, αφού έχει διπλό ύψος. Η οπτική σε όλο το εύρος της είναι διαμπερής, δίνοντας στον επισκέπτη μια

15

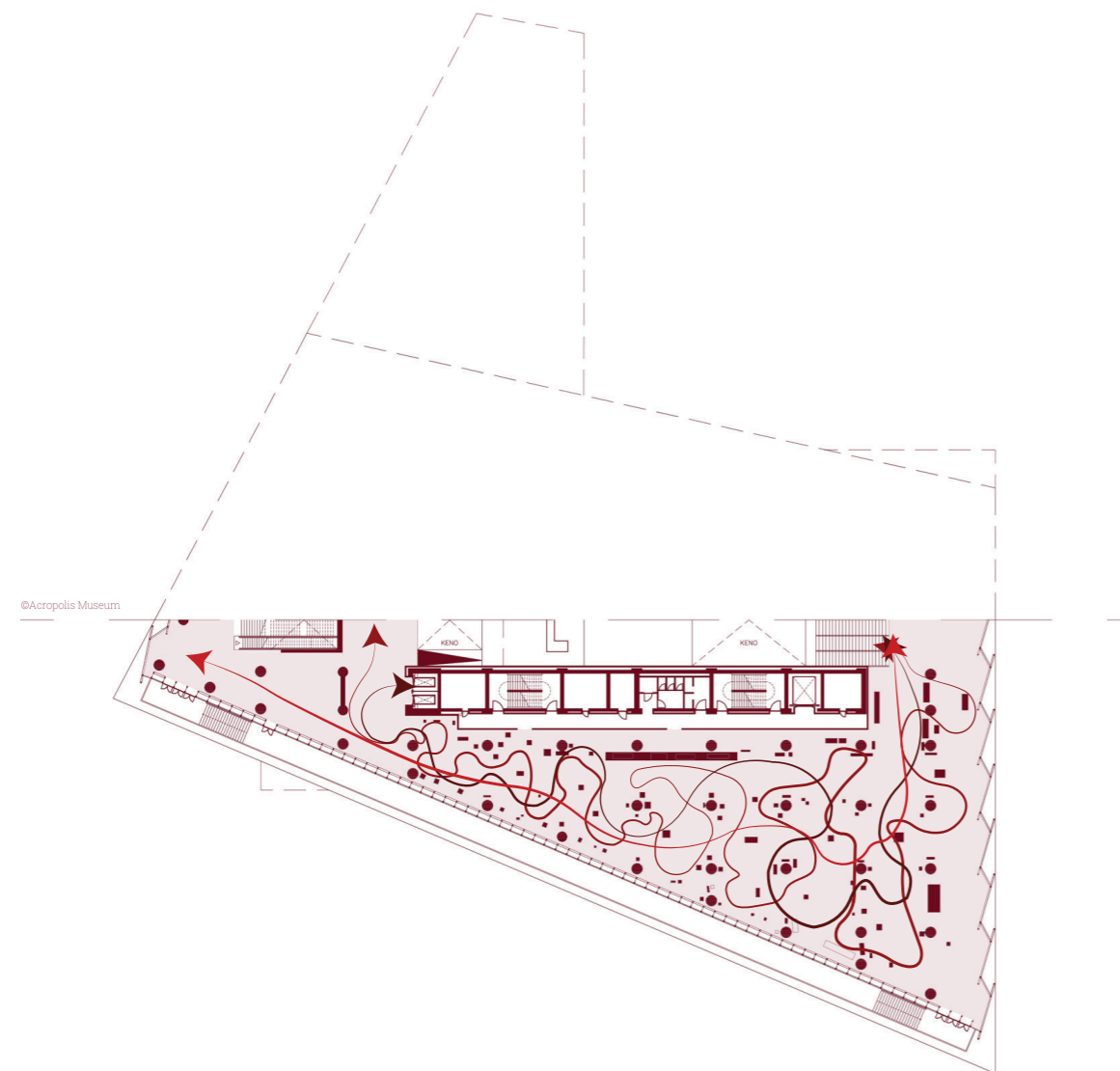
Πέτσιου Χ. (2014)  
*Σχεδιασμός και  
Δημιουργικότητα,  
ο αρχιτέκτονας*

Tschumi. Θεσσαλονίκη:  
ΑΠΘ (Ερευνητική  
Διπλωματική Εργασία)  
σ.σ. 153-154.



σφαιρική αντίληψη του χώρου και των εκθεμάτων, με μόνη εξαίρεση τα επιβλητικά υποστυλώματα που εμποδίζουν ή αφήνουν το βλέμμα του θεατή να παρατηρήσει όλα τα αναθήματα. «Το μεγάλο ενιαίο ύψος με την ενιαία νότια τζαμαρία και τους φεγγίτες οροφής δίνουν μαζί με τις κυλινδρικές κολόνες διαμέτρου 1,20 μέτρων την αίσθηση υπαίθριου χώρου σε κυκλώπεια κλίμακα» (Φωτιάδης, 2011, σ. 373).

Οι μορφές είναι διάσπαρτες στο χώρο, πάνω σε μικρές βάσεις, δημιουργώντας μια αέναα μεταβαλλόμενη εικόνα, αυτές είτε κρύβονται, είτε αποκαλύπτονται πίσω από άλλα γλυπτά, δίνοντας μια πλαστικότητα στο χώρο, κάνοντας τες να «κινούνται» ανάλογα με την γωνία την οποία τής κοιτάμε. Δημιουργείται συνεπώς το φαινόμενο της παράλλαξης, με τα στατικά στοιχεία της αίθουσας να πλέκονται με τις μορφές και να διαδραματίζουν μια κινηματογραφική σκηνή. Όλα μαζί συνθέτουν ένα περιβάλλον ικανό να «μεταφέρει» τον επισκέπτη στην αρχαία Ελλάδα και η περιπλάνηση του ανάμεσα στα αναθήματα, να γίνει βίωμα της αίσθησης της εποχής της. Στις περισσότερες περιπτώσεις οι θέσεις που έχουν τοποθετηθεί τα γλυπτά, δεν ακολουθούν κάποιο κανόνα, ωστόσο συχνά βρίσκονται γύρω από τα υποστυλώματα, τα οποία ακολουθούν ένα ισομοιρασμένο κλίμακα. Ο τρόπος με τον οποίο έχει οργανωθεί η αρχαϊκή συλλογή, παρόλο που δεν χωρίζεται με κινητά πανέλα, της προσδίδει ευελιξία και προσωρινότητα. Τα αγάλματα θεωρητικά μπορούν να αλλάξουν θέση και να δημιουργήσουν μια νέα πορεία περιήγησης για τους επισκέπτες. Την ίδια λογική ακολουθούν τα μικρά κυβικά καθισματάκια που εναποθέτονται στην αρχή και στο τέλος του κύριου χώρου της έκθεσης, παραπέμποντας σε



βάσεις αγαλμάτων και συνεχίζοντας την έννοια της μεταβλητότητα και της σημειακής τοποθέτησης.

Πέρα από τις εμβληματικές κολώνες και τις ίδιες τις γλυπτικές μορφές, δεν υπάρχει κάποιος άλλος διαχωριστικός τοίχος στο χώρο, αφήνοντας το κενό να διαμορφώσει μια ροϊκή κίνηση με ποικίλες παραλλαγές. Τα έργα και τα στατικά στοιχεία οργανώνουν τον χώρο και αφήνουν τον επισκέπτη να τα εξερευνήσει, να τα παρατηρήσει και εν τέλη να αναγνώσει με το δικό του προσωπικό στίγμα. Η περιελισσόμενη αυτή κίνηση και η ελευθερία που την χαρακτηρίζει, απορρίπτει μια προκαθορισμένη πορεία ενός επιμελητή, επιτρέποντας να γίνουν στάσεις, αλλαγές πορείας και σύνταξη ενός πρωτότυπου σεναρίου κίνησης.<sup>16</sup> Όλα τα παραπάνω εντείνουν την παράλλαξη των μορφών και των εικόνων που εκλαμβάνει ο παρατηρητής, αφού όσες περισσότερες είναι οι οπτικές που μπορείς να σταθείς και να περιεργαστείς ένα αντικείμενο, τόσο περισσότερο αυτό παραλλάσσεται. Η επιλογή που δίνεται στον επισκέπτη της έκθεσης, μέσω της σωματικής και της οπτικής του κίνησης, είναι σημαντική για δύο λόγους. Πρώτον ο ίδιος αποκτά συμμετοχικό χαρακτήρα στο αποτέλεσμα και την ανάγνωση της περιήγησης, αποβάλλοντας την παθητικότητα του απλού θεατή και αλληλοεπιδρώντας ενεργά με τα αντικείμενα. Έπειτα η ευκαιρία του ατόμου στην εξερεύνηση και την αναζήτηση, το ωθεί να καταβάλει μεγαλύτερη διανοητική ενέργεια και άρα να το αφυπνίσει. Επομένως, μια έκθεση που απαιτεί το άτομο να συμμετέχει, παίρνει αποφάσεις και εγείρεται με την εξερεύνηση, το εντάσσει σε ένα «δημοκρατικό» πνεύμα που αντιστοιχεί στις αξίες που εδραιώθηκαν στην Αρχαία Αθήνα.

16

Τσομί Μ. (2007) Το Νέο Μουσείο της Ακρόπολης και οι επιπτώσεις του στο περιβάλλον αλλά και στο ευρύτερο αστικό τοπίο, σε ΕΥΑΝΑΓΝΩΣΤΩΝ (επιμ.) Τετράδια Πολιτισμού, τεύχος 2. Αθήνα: Ελληνικό Υπουργείο Πολιτισμού, σ. 83.





Το παρασκήνιο πίσω από τα γλυπτά της αρχαϊκής αίθουσας, βρίσκεται σε μια συνεχή εναλλαγή με το κάθε αντικείμενο ξεχωριστά, αλλά και με το εξωτερικό περιβάλλον του μουσείου. Η παράλλαξη του φόντου και κατ' επέκταση του αντικειμένου έγκειται ακριβώς στο γεγονός ότι τα γλυπτά δεν βρίσκονται απομονωμένα μπροστά από ένα λευκό ή διακοσμημένο τοίχο και τοποθετημένα σε ένα βάθρο. Αντιθέτως, είναι εν μέσω ενός μεταβαλλόμενου σκηνικού, που στόχο έχει να εντάξει το γλυπτικό έργο στο φυσικό του περιβάλλον και ως ένα δείγμα αρχαιολογικού ευρήματος.<sup>17</sup>

Το συνεχές υαλοστάσιο, αν και μέχρι τη μέση του ύψους του, ημιδιαφανές, επιτρέπει στο φυσικό τοπίο να αλληλοεπιδράσει με τα αντικείμενα, λειτουργώντας ως ένα ακόμα υπόβαθρο. Συγκεκριμένα, πίσω από αυτή τη διαφάνεια, αποκαλύπτεται η σκιά της μορφής του αστικού κέντρου της Αθήνας και οι διαφορετικοί τόνοι του μπλε του ουρανού. Αυτά τα στοιχεία δίνουν φυσική υπόσταση στα αναθήματα, διότι δείχνουν ακριβώς την συνύπαρξη του εξωτερικού χώρου στο εσωτερικό, δίχως να τα απομονώνουν σε μια ψυχρή κλειστή αίθουσα. Η παράλλαξη που δημιουργείται ωστόσο, παρατηρώντας τα αντικείμενα της αρχαϊκής, εντείνεται και με την επίδραση της αλλαγής του φυσικού φωτισμού, ανάλογα με τη θέση που έχει ο ήλιος, κατά την διάρκεια της ημέρας. Όπως αναφέρει και ο αρχιτέκτονας του μουσείου, Tschumi B, ο περιμετρικός φωτισμός είναι ο ιδανικότερος για τα γλυπτά, καθώς βοηθούν στην καλύτερη παρουσίαση τους και είναι και αυτός ο φωτισμός που παραπέμπει περισσότερο στην αρχική τους παρουσίαση και χρήση.<sup>18</sup>

17

Newhouse, V. (2005)  
Art and the Power of  
Placement. Νέα Υόρκη:  
Monacelli Press, σσ.  
108-112

18

Πέτσιου Χ. (2014)  
Σχεδιασμός και  
Δημιουργικότητα,  
ο αρχιτέκτονας  
Tschumi. Θεσσαλονίκη:  
ΑΠΘ (Ερευνητική  
Διπλωματική Εργασία)  
σ. 154.

Συμπερασματικά, η διαφάνεια αφήνει να διαδραματιστεί μια κινηματογραφική αφήγηση από σκιές, οι οποίες σε συνδυασμό με την υπόσταση του περιβάλλοντος, παρέχουν στα εκθέματα ένα συνεχώς παραλλασσόμενο φόντο.

Στην ίδια λογική αναβίωσης, ενός σκηνικού του τότε στο σήμερα, έχει βασιστεί και η επιλογή των υλικών της Αρχαϊκής αίθουσα. Χρώματα στις αποχρώσεις του γκρι και του λευκού, του πεντελικού μαρμάρου. Οι τόνοι έχουν επιλεγθεί με τέτοια ακρίβεια, που επιτυγχάνεται την ίδια στιγμή, η αρμονία και η αντίθεση. Το μάρμαρο του δαπέδου και η οροφή συνδυάζονται με την απόδοση ενός λευκού, λίγο πιο ψυχρού από αυτό των γλυπτών, ώστε να διαφέρουν, αλλά ταυτόχρονα να μην χάνεται η συνέχειά τους. Στο ύψος των ματιών, από τη μία το εμφανές σκυρόδεμα των στρογγυλών υποστυλωμάτων, και από την άλλη το γκρι των τσιμεντοσανίδων που επενδύουν τον κεντρικό πυρήνα του κτηρίου, λειτουργούν ως καθαρό υπόβαθρο, ώστε να ξεχωρίζει ο παρατηρητής την μορφή των αναθημάτων. Το κάθε στοιχείο έχει μια δική του μοναδικότητα, όπως για παράδειγμα το δάπεδο είναι λείο, σχεδόν αντικατοπτρίζει τις μορφές των αντικειμένων, σε αντίθεση με την θαμπή οροφή ή με την αναγλυφότητα των αρχαϊκών έργων.

Όλα μαζί λειτουργούν το ένα ως φυσική επέκταση του άλλου, ώστε να συνεχίζεται ο περίπατος στο χωρο-χρόνο της Αρχαίας Αθήνας, χωρίς να σταματήσει η παράλλαξη στις αντληπτικές εικόνες που λαμβάνει ο περιηγητής.

# 05

## ΤΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ ΤΗΣ ΑΡΧΑΪΚΗΣ ΑΙΘΟΥΣΑΣ

Η αρχαϊκή αίθουσα του Νέου Μουσείου της Ακρόπολης εντοπίζεται στο ανατολικό και νότιο τμήμα του πρώτου ορόφου. Φιλοξενεί εκθέματα τα οποία χρονολογούνται από το 700 έως το 480 π.Χ. και αναφέρονται στην Ακρόπολη της αρχαϊκής εποχής. Η αίθουσα χωρίζεται σε 3 θεματικές ενότητες, αυτή των οικοδομημάτων, των αφιερωμάτων και τέλος αυτή των αφιερωμάτων της πρώιμης κλασικής εποχής.

Τα οικοδομήματα αφορούν ευρήματα από τον πρώτο μνημειακό ναό της Ακρόπολης, τον Εκατόμπεδο, την ύπαρξη του οποίου φανερώνουν γλυπτά και αρχιτεκτονικά μέλη, που αποκαλύφθηκαν στον «κλασικό Παρθενώνα». Ακόμα, 4 πολύχρωμα αετώματα από κτήρια της εποχής συμπληρώνουν την συλλογή των οικοδομημάτων, η οποία ολοκληρώνεται από 2 μαρμάρινα γλυπτά, της διακόσμησης του ναού της Αθηνάς Πολιάδας.

Οι θεματικές ενότητες των αφιερωμάτων και των αφιερωμάτων της πρώιμης κλασικής εποχής, αποτελούν το κύριο κομμάτι της έρευνάς μας. Η συνύπαρξη χωρικά των 2 ενοτήτων συνέβαλε στην συνολική μελέτη τους ως προς την εφαρμογή του φαινομένου parallax.



Η ποικιλία των αφιερωμάτων των αναθετών ως προς το μέγεθος, το είδος και το υλικό έγκειται στην οικονομική και κοινωνική θέση των πιστών. Το πιο χαρακτηριστικό εξ αυτών αποτελεί το μαρμάρινο άγαλμα νεαρής κοπέλας, της Κόρης, όσον αφορά την ενότητα των αφιερωμάτων. Στην περίοδο της πρώιμης κλασικής εποχής, συχνή είναι η δημιουργία αγαλματιδίων, τα οποία αναπαριστούν όχι μόνο θεούς αλλά θνητούς και αθλητές. Τα αφιερώματα του 480 έως 450 π.Χ. φέρουν διαφορετικά χαρακτηριστικά ως προς τη γλώσσα του σώματος και τη στάση, υποδηλώντας μεγαλύτερη ζωντάνια και πλαστικότητα. Συνήθως, στις βάσεις των γλυπτών βρίσκουμε επιγραφές με το όνομα ή και το επάγγελμα του αναθέτη<sup>19</sup>.

Τα εκθέματα της αρχαϊκής αίθουσας, όπως και όλα τα μνημεία, αντανακλούν τις αξίες της εκάστοτε κοινωνίας, όπου αναφέρονται. Έτσι, ένα μέρος του μεγαλείου της ελληνικής τέχνης, το οποίο συναντάμε στην αρχαϊκή αίθουσα του μουσείου της Ακρόπολης, φέρνει τη σύγχρονη κοινωνία ενώπιον της ελληνικής παρακαταθήκης και της αξίας του ελληνικού πολιτισμού.

Ωστόσο, το αντικείμενο, μέσω της μετατροπής του σε εκθεσιακό αντικείμενο, αποκτά μία σειρά νέων σημασιών, ως αποτέλεσμα της αποκοπής του από το αρχικό του περιβάλλον και της τοποθέτησής του στην κάθε έκθεση. Πλέον, η μορφή του εκθέματος εξαρτάται από τον φωτισμό του εκθεσιακού χώρου, το υπόβαθρο καθώς και από τη συνένπεια των αντιληπτικών εικόνων που το χαρακτηρίζουν<sup>20</sup>. Ως αντιληπτικές εικόνες θεωρούμε τις εικόνες οι οποίες

παράγονται από μια ερμηνευτική διαδικασία, όπου μέσω αυτής, ερμηνεύονται με σκοπό τον σχηματισμό αντικειμένων. Η διαδικασία αυτή επηρεάζεται από τη σχέση της μορφής με το φόντο καθώς και από την ομαδοποίηση των πληροφοριών (εγγύτητα, ομοιότητα, συνέχεια κλπ.)<sup>21</sup>.

Σύμφωνα με τον σχεδιασμό του εκθεσιακού χώρου, το αντικείμενο αναδεικνύεται επιλεκτικά, με αποτέλεσμα η μορφή του να δημιουργεί νέες σχέσεις με τον παρατηρητή. Έτσι, διαχωρίζουμε την περιγραφή της μορφής του εκθεσιακού αντικειμένου σε 3 κατηγορίες, αυτή που περιγράφεται στο πραγματολογικό πλαίσιο, αυτή στο τελεολογικό και αυτή στο αξιολογικό πλαίσιο της νοηματοδότησης<sup>22</sup>.

Ως πραγματολογικό πλαίσιο νοηματοδότησης του εκθεσιακού αντικειμένου, δηλαδή ως πλαίσιο το οποίο εξετάζει πραγματικά δεδομένα και φαινόμενα, η μορφή του εκθέματος περιγράφεται ως μέσο έκφρασης του «ωραίου». Η αποκοπή του αντικειμένου από τις καθημερινές διαδραστικές του σχέσεις, το οδηγεί στην αποστασιοποίησή του από το φυσικό του πλαίσιο, προσδίδοντας σε αυτό νέες σημασίες, ως εκθεσιακό αντικείμενο. Έτσι, το άγαλμα πλέον εγκαταλείπει το ρόλο του ως ανάθημα και υιοθετεί τη νέα του ταυτότητα ως εκθεσιακό αντικείμενο. Η μετατροπή σε αντικείμενο έκθεσης δεν επηρεάζεται από τον όγκο και το μέγεθος, το αντικείμενο φαίνεται να εξαυλώνεται στα μάτια του παρατηρητή, ενώ ταυτόχρονα δέχεται μία νέα μορφή φωτισμού, πλέον τεχνητή, η πηγή της οποίας αναφέρεται μονάχα σε αυτό, προσδίδοντάς του μία επιπλέον σημασία, αυτή του αυτόφωτου αντικειμένου.<sup>23</sup>

19

Μουσείο Ακρόπολης.  
Η αίθουσα της αρχαϊκής Ακρόπολης.  
Ανακτήθηκε από <https://www.theacropolismuseum.gr>

20

Παρμενίδης Γ, Μάρη Ι. Μεθοδολογικές προσεγγίσεις της Έρευνας στην Αρχιτεκτονική. Η Αρχιτεκτονική ως Αντικείμενο Έρευνας. Η περιγραφή του αντικειμένου της έρευνας στον σχεδιασμό του χώρου, σελ.7

21

Βοσνιάδου Σ., Νασιάκου Μ., Χατζή Α., Χαρίτου-Φατούρου Μ. (2011) Εισαγωγή στην Ψυχολογία, Βιολογικές Αναπτυξιακές και Συμπεριφοριστικές Προσεγγίσεις- Γνωστική Ψυχολογία Κοινωνική Ψυχολογία Κλινική Ψυχολογία Αντίληψη.

22

Παρμενίδης Γ, Μάρη Ι, ό.π, σ.11.

23

ό.π, σ.σ. 18-34

Ως τελεολογικό πλαίσιο νοηματοδότησης του εκθεσιακού αντικειμένου, δηλαδή ως πλαίσιο μέσω του οποίου εκφράζεται η αντίληψη ότι τα πάντα στον κόσμο διέπονται από έναν σκοπό και τείνουν στην εκπλήρωσή του, η μορφή του αντικειμένου περιγράφεται ως μέσο τεκμηρίωσης της ιδεολογίας, με την ένταξή του σε ομάδες έργων που συστήνουν σημασιολογικές συνέχειες. Ο εκθεσιακός χώρος συγκροτείται με σκοπό την επικοινωνία ιδεών, βασισμένος στη δημιουργία ενός περιβάλλοντος το οποίο απευθύνεται σε ένα ιδεολογικό και όχι πραγματολογικό περιβάλλον, το οποίο δεν απαντά στις καθημερινές ανάγκες διάδρασης.<sup>24</sup> Έτσι, το εκθεσιακό αντικείμενο εντάσσεται στο περιβάλλον του εκθεσιακού χώρου βασισμένο σε συνέχειες, οι οποίες θα παράγουν ένα ιδεολογικό νόημα. Τα φυσικά ή τεχνητά όρια ενός χώρου έκθεσης αποτελούν έναν πρώτο τρόπο δημιουργίας μίας ιδεολογικής συνέχειας, όπου τα εκθεσιακά αντικείμενα εντάσσονται βασισμένα στα όρια, δημιουργώντας σχέσεις απόστασης και γειτνίασης. Το κοινό υπόβαθρο ή τα παρόμοια χαρακτηριστικά συνιστούν μία δεύτερη μέθοδο κατηγοριοποίησης παράγοντας συνέχεια όμοιων ή παρόμοιων όρων. Τα εν λόγω χαρακτηριστικά είναι ικανά να αναφερθούν σε κοινά χρώματα, φωτισμό, μέγεθος κλπ. Φυσικά, οι κοινοί όροι εντάσσουν επίσης μεθόδους ομαδοποίησης βασισμένες στην προοπτική διαδοχή των εκθεσιακών αντικειμένων, στην συνέχεια εσωτερικών χαράξεων αλλά και στη δημιουργία παραθέσεων και επαναλήψεων.<sup>25</sup> Όσον αφορά την αρχαϊκή αίθουσα, τα εκθεσιακά αντικείμενα δημιουργούν συνέχειες βασισμένες στο κοινό υπόβαθρο και τα κοινά χαρακτηριστικά τα οποία διέπουν τα αναθήματα. Βέβαια, βρίσκουμε ομοιότητες και στον τρόπο φωτισμού της αίθουσας.

24

ό.π, σ. 35

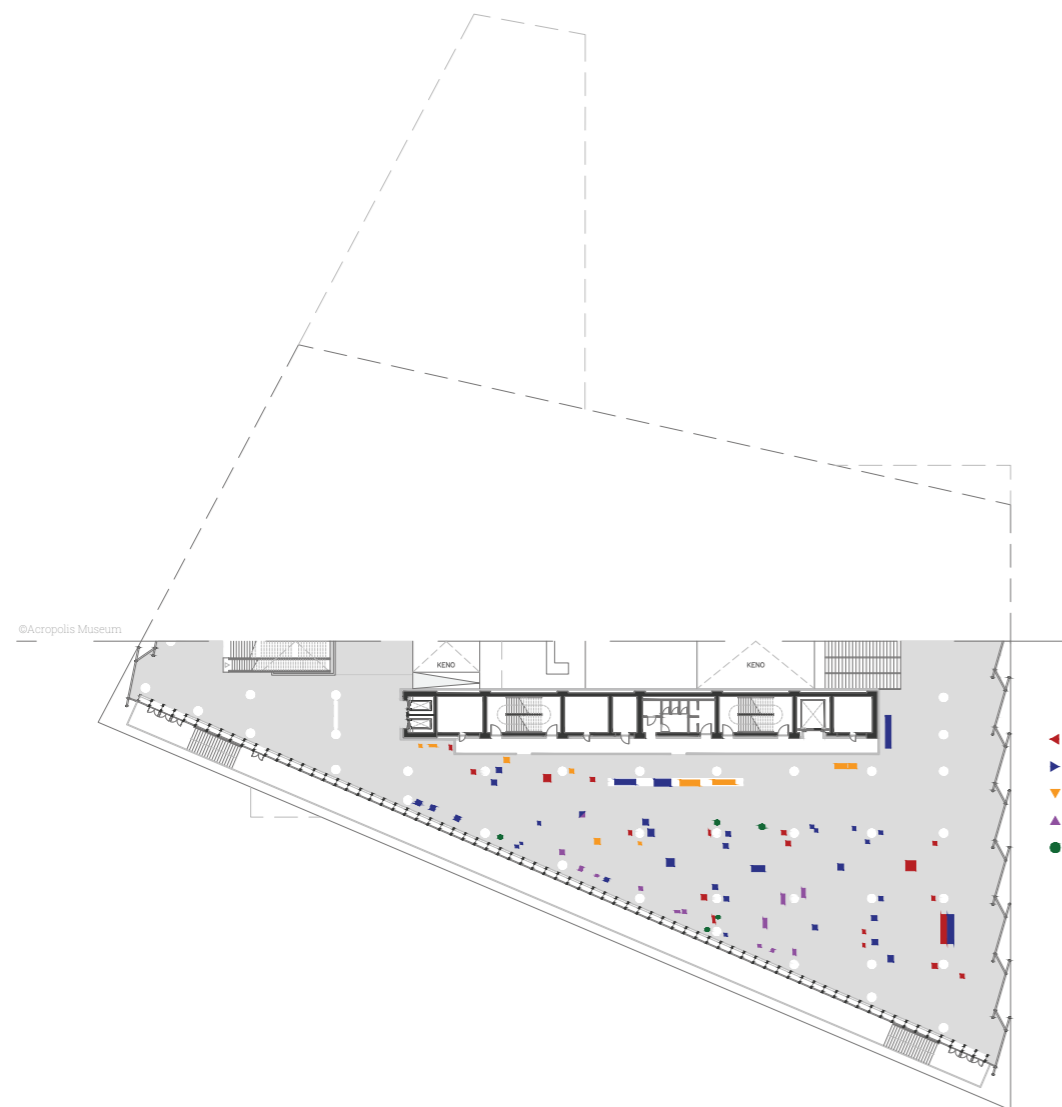
25

ό.π, σ.σ. 36-47

Ως αξιολογικό πλαίσιο νοηματοδότησης του εκθεσιακού αντικειμένου, η μορφή του εκθεσιακού αντικειμένου περιγράφεται ως μέσο ενίσχυσης των συμβόλων. Η ένταξή του σε μία ομάδα ολοκληρώνει την αισθητική της εκάστοτε εποχής. Η μέθοδος βάση της οποίας η σύγχρονες κοινωνίες αντιμετωπίζουν τα εκθεσιακά αντικείμενα ή μνημεία, αντανακλά τον τρόπο συγκρότησης των συμβόλων της κοινωνίας. Ουσιαστικά, φανερώνει τον τρόπο με το οποίο η κάθε κοινωνία αντιμετωπίζει και αξιολογεί το παρελθόν και τον πολιτισμό της.

Η αρχαϊκή αίθουσα χαρακτηρίζεται από την ενδιαφέρουσα τοποθέτηση των εκθεμάτων στον χώρο. Τα αγάλματα δεν βρίσκονται σε σειρά και στοιχισμένα, αλλά εμφανίζονται διασκορπισμένα στον χώρο, δημιουργώντας σχέσεις αλληλεπίδρασης μεταξύ τους. Η αίθουσα δεν θυμίζει σε τίποτα στατικές εκθέσεις. Ο παρατηρητής κινείται, ακολουθεί τη δική του ξεχωριστή πορεία στο χώρο, έχοντας ως οδηγό την προσωπική ερμηνεία της αίθουσας. Οι διασταυρώσεις των βλεμμάτων σε συνδυασμό με τη στάση και την κατεύθυνση των σωμάτων προσκαλούν τον παρατηρητή σε μία άτυπη πλοήγηση στο χώρο. Φυσικά, σημαντικό παράγοντα στην κίνηση του εκάστοτε επισκέπτη διαδραματίζει το προσωπικό ενδιαφέρον, το οποίο συμβάλει στην δημιουργία της πορείας στον χώρο.

Η ύπαρξη των ελεύθερων στρογγυλών υποστυλωμάτων από σκυρόδεμα στην αίθουσα, λειτουργώντας ως φόντο των εκθεμάτων, ενισχύει το έντονο παιχνίδι προοπτικών φυγών που επικρατεί στο χώρο. Τόσο το σχήμα όσο και το ουδέτερο χρώμα



του εμφανούς στατικού φορέα, εναρμονίζονται με τα εκθέματα, τα οποία κυμαίνονται σε παρόμοιους χρωματικούς τόνους, δημιουργώντας έτσι μια εικόνα, όπου τα αγάλματα γίνονται κομμάτι του χώρου αλλά και η αίθουσα μέρος της έκθεσης.

Ο ελεύθερος μετασχηματισμός της μορφής του εκθεσιακού αντικείμενου ανάμεσα στη σχέση αντικείμενου με το υποκείμενο, φανερώνει την ύπαρξη της παράλλαξης στον εκθεσιακό χώρο της αρχαϊκής αίθουσας.

Στο παρακάτω διάγραμμα παρουσιάζεται η θέση των εκθεμάτων σε σχέση με τον σκελετό του κτηρίου. Τα χρώματα υποδηλώνουν τη φορά του βλέμματος των αγαλμάτων, επικυρώνοντας έτσι τις σχέσεις που δημιουργούνται μεταξύ τους. Το κόκκινο χρώμα αναφέρεται σε όσα αγάλματα έχουν την κατεύθυνση του βλέμματός τους προς τα αριστερά, αντίστοιχα με μπλε όσα έχουν φορά προς τα δεξιά. Με πορτοκαλί σημειώθηκαν τα εκθέματα με φορά προς το νότο ενώ με κίτρινο εκείνα με φορά προς το βορρά. Τέλος, με πράσινο τονίζονται όσα εκθέματα έχουν σχήμα στύλου, χωρίς να υποδεικνύουν συγκεκριμένη φορά ή κατεύθυνση. Το εν λόγω διάγραμμα επιβεβαιώνει τις σχέσεις αλληλεπίδρασης που λαμβάνουν χώρο στην αρχαϊκή αίθουσα, αλλά και την ελεύθερη κίνηση του επισκέπτη, ο οποίος ανακαλύπτει μόνος του την ροή κίνησης που επιθυμεί να ακολουθήσει. Αξίζει να παρατηρήσουμε τις αντικριστές θέσεις όπου είναι τοποθετημένη η πλειονότητα των εκθεμάτων, δημιουργώντας έντονες σχέσεις συσχέτισης. Τα εκθέματα τοποθετούνται μετωπικά, σε ποικίλες περιπτώσεις, προκαλώντας



στον παρατηρητή το αίσθημα ότι περιβάλλεται από την έκθεση, δημιουργώντας ένα ζωντανό και διαδραστικό κλίμα στην ξενάγηση. Σημαντική σημείωση της θέσης των εκθεμάτων στο χώρο αποτελεί το γεγονός ότι στο σύνολο της έκθεσης, δεν συναντάται καμία περασιά στα αναθήματα, τα οποία φαίνεται σαν να έχουν τοποθετηθεί τυχαία, δίχως μετρήσεις και επιτηδευμένες αξονικές σχέσεις.

Έχοντας ως υπόβαθρο το διάγραμμα είμαστε σε θέση να μελετήσουμε το χώρο της αρχαϊκής αίθουσας. Πέραν της κατεύθυνσης των αγαλμάτων, μπορεί κανείς να παρατηρήσει τη συγκέντρωση των εκθεμάτων, γύρω από τα στατικά στοιχεία από σκυρόδεμα, ως μια προσπάθεια πλαισίωσής τους. Η συγκέντρωση αυτή δημιουργεί σημεία στάσης και παρατήρησης των επισκεπτών, τα οποία είναι κομβικά για την πορεία της ξενάγησης. Μέσα από τα σημεία στάσης, το βλέμμα του παρατηρητή συγκεντρώνεται γύρω από ένα αντικείμενο παρατήρησης, το οποίο αναλόγως της θέσης του παρατηρητή και της μορφολογίας της αρχαϊκής αίθουσας, δίνει στον επισκέπτη μια μοναδική εικόνα. Ταυτόχρονα, η παρατήρηση του ίδιου του αντικειμένου από 2 διαφορετικά σημεία στάσης, δημιουργεί το φαινόμενο της παράλλαξης, το οποίο λόγω της ελεύθερης τοποθέτησης του εκάστοτε εκθέματος λαμβάνει χώρα σε κάθε πιθανό σημείο του χώρου.

Ας πάρουμε ως παράδειγμα ένα τυχαίο έκθεμα, παρατηρώντας το από διαφορετικές οπτικές. Το έκθεμα στην πρώτη εικόνα φαίνεται να εντάσσεται σε ένα περιβάλλον ζωντανό και μεταβαλλόμενο. Πληθώρα επισκεπτών, παρατηρούν, κινούνται, σταματούν,





σκέφτονται. Είναι εμφανή η ύπαρξη ποικίλων πανομοιότυπων εκθεσιακών αντικειμένων, τα οποία εμπλέκονται και συνδιαλέγονται με τα εμφανή στατικά στοιχεία, από σκυρόδεμα. Η συμμετοχή του φωτός στην εικόνα προσδίδει μια νέα διάσταση στον χώρο, τα αναθήματα αποκτούν νέα χαρακτηριστικά, γεωμετρίες και σκιές αναδεικνύοντας το μεγαλείο της ελληνικής τέχνης. Η χρωματική παλέτα της φωτογραφίας εξ αιτίας του φωτός έχει επεκταθεί, δημιουργώντας νέους τόνους και αποχρώσεις, προσφέροντας στον επισκέπτη μία επιπλέον ποικιλομορφία. Ο εκθεσιακός χώρος διαθέτει βάθος, πολυπλοκότητα, προοπτική, δημιουργώντας στον παρατηρητή την ανάγκη να πληγηθεί ανάμεσα στα εκθέματα, ανακαλύπτοντας κάθε πτυχή τους.

Η δεύτερη εικόνα αφήνει τον επισκέπτη με μία αρκετά διαφορετική αίσθηση. Το έκθεμα φαίνεται να αποτελεί ένα από τα λιγοστά εκθεσιακά αντικείμενα του χώρου. Το περιβάλλον παρουσιάζεται κάπως στατικό, χωρίς την ύπαρξη που ανθρώπινου στοιχείου. Η προοπτική του χώρου απουσιάζει, θυμίζοντας στατικές εκθέσεις. Σε αυτήν την οπτική το στοιχείο του φωτός δεν είναι εμφανές, αν και το αποτέλεσμα του αντανακλάται στις τονικές διαβαθμίσεις των χρωμάτων. Η μορφή του εκθεσιακού αντικειμένου – το περίγραμμά του – αναδεικνύεται, τονίζεται, προσφέροντας στον επισκέπτη ένα καθαρό, οπτικά, έκθεμα. Παράλληλα, παρατηρείται μια έμφαση στον κατακόρυφο άξονα – καθετότητα του χώρου.

Έτσι, μπορεί κανείς να αντιληφθεί πως μέσα από την μετακίνηση του υποκειμένου σε σχέση με το αντικείμενο της παρατήρησης, φαίνεται το αντικείμενο

να εντάσσεται σε ένα εντελώς τροποποιημένο περιβάλλον. Η φαινομενική του μετακίνηση σε ένα περιβάλλον το οποίο διαφέρει από το προηγούμενο, συγκρίνοντας τις δύο εικόνες, δημιουργείται χάρις της ελεύθερης τοποθέτησης του αντικειμένου στον χώρο αλλά και της δυνατότητας του υποκειμένου να κινηθεί σε σχέση με το αντικείμενο. Το αντικείμενο προϋποθέτει τη συμμετοχή του υποκειμένου ώστε να υπάρξει.<sup>26</sup> Το φαινόμενο αυτό, αποτελεί το φαινόμενο της παράλλαξης.

Μπορούμε όμως να φανταστούμε τις δύο παραπάνω εικόνες εάν τα εκθέματα είχαν διατηρήσει τα αρχαϊκά τους χρώματα; Οι επιστημονικές μελέτες έχουν αποδείξει την ύπαρξη χρωμάτων στα γλυπτά της αρχαιότητας, τα οποία δεν αποτελούσαν μια αισθητική διακόσμηση αλλά ένα κοινωνικό μέσο χαρακτηρισμού<sup>27</sup>. Το ίδιο το μουσείο, το 2012, πραγματοποίησε μια δράση γνωριμίας και επικοινωνίας του κοινού με ειδικούς σχετικά με την ύπαρξη των χρωμάτων στη σημερινή λευκή επιφάνεια των αγαλμάτων. Η θεωρητική προσθήκη του χρώματος στην αρχαϊκή αίθουσα εντείνει σημαντικά την πολυπλοκότητα αναγνώρισης και αντίληψης των μορφών. Προσθέτοντας μια χρωματική ποικιλία στον εκθεσιακό χώρο, δημιουργείται μια επιπλέον «στρώση» (layer) αναγνώρισης για τον επισκέπτη. Η ελεύθερη τοποθέτηση των εκθεμάτων της αρχαϊκής αίθουσας, η αλληλοεπικάλυψη τους κατά τη διάρκεια ανάγνωσης του χώρου, σε συνδυασμό με την ύπαρξη μιας παλέτας χρωμάτων είναι πιθανόν, ότι θα προκαλούσε μια διαφορετική αίσθηση στο υποκείμενο κατά τη διάρκεια της περιήγησης. Σύμφωνα με μελέτες η ύπαρξη ισοφωτεινών χρωμάτων (equiluminous colours),

δηλαδή χρωμάτων τα οποία διαφέρουν στην απόχρωση (hue) και όχι στη φωτεινότητα (brightness), προκαλεί εντονότερη αίσθηση του βάθους κατά τη διάρκεια του parallax motion.<sup>28</sup> Το σύστημα κίνησης φανερώνει μια ιδιαίτερη ευαισθησία στο κόκκινο και πράσινο χρώμα.<sup>29</sup> Ως αποτέλεσμα αυτού, εάν πάρουμε ως παραδοχή ότι τα χρώματα, τα οποία χρησιμοποιήθηκαν στα γλυπτά ήταν ισοφωτεινά, τότε καταλήγουμε στο συμπέρασμα, ότι τα εκθέματα θα προκαλούσαν στον επισκέπτη εντονότερη την αίσθηση του βάθους συγκριτικά με την αποχρωματισμένη επιφάνεια που διαθέτουν σήμερα.

Στα παρακάτω διαγράμματα αποτυπώνονται ενδεικτικά κάποια τυχαία σημεία στάσης, σύμφωνα με τα οποία παρουσιάζονται οι οπτικές δυνατότητες του παρατηρητή με οπτικό φάσμα 30 και 60 μοιρών, βασισμένο στην κεντρική και περιφερειακή όραση του ανθρώπινου ματιού. Πριν την επεξήγησή των διαγραμμάτων αξίζει να αναφερθούμε σε κάποια χαρακτηριστικά του οπτικού πεδίου.

Το πεδίο της όρασης συνιστάται από 2 υποπεριοχές, όπου στη μία είναι εφικτή η αντίληψη των χρωμάτων και των λεπτομερειών ενός αντικειμένου, ενώ στην άλλη πραγματοποιείται η αναγνώριση χονδρικών πληροφοριών όπως το περίγραμμα και μεταβολές στο ποσοστό της φωτεινότητας του αντικειμένου. Η πρώτη περιοχή ονομάζεται κεντρική όραση, ενώ η δεύτερη περιφερειακή. Για να πραγματοποιηθεί η αναγνώριση ενός αντικειμένου, το οποίο καλύπτεται από την περιφερειακή όραση, θα πρέπει να ενσωματωθεί στο πεδίο της κεντρικής, μέσω της μετακίνησης του κεφαλιού, ώστε να επιτευχθεί η συνολική αναγνώρισή του. Η λειτουργία του οπτικού

26

Παρμενίδης Γ., Λάσκαρη Α., Ανδρουτσοπούλου Ε., Μάρη Ι. Μεθοδολογικές προσεγγίσεις της Έρευνας στην Αρχιτεκτονική. Η Αρχιτεκτονική ως Αντικείμενο Έρευνας, σελ.3

27

Μουσείο Ακρόπολης. Εκθεσιακές Δράσεις. Ανακτήθηκε απο <https://www.theacropolismuseum.gr>

28

Cavanagh P, Saida S., Rivest J. (Received 27 July 1994, in revised form 19 September 1994) The Contribution of Color to Depth Perceived from Motion Parallax

29

Metha, A. B., Vingrys, A. J. & Badoock, D. R. (1994). Detection and discrimination of moving stimuli: The effects of color, luminance and eccentricity. Journal of the Optical Society of America A, 11, σελ.1697-1709.





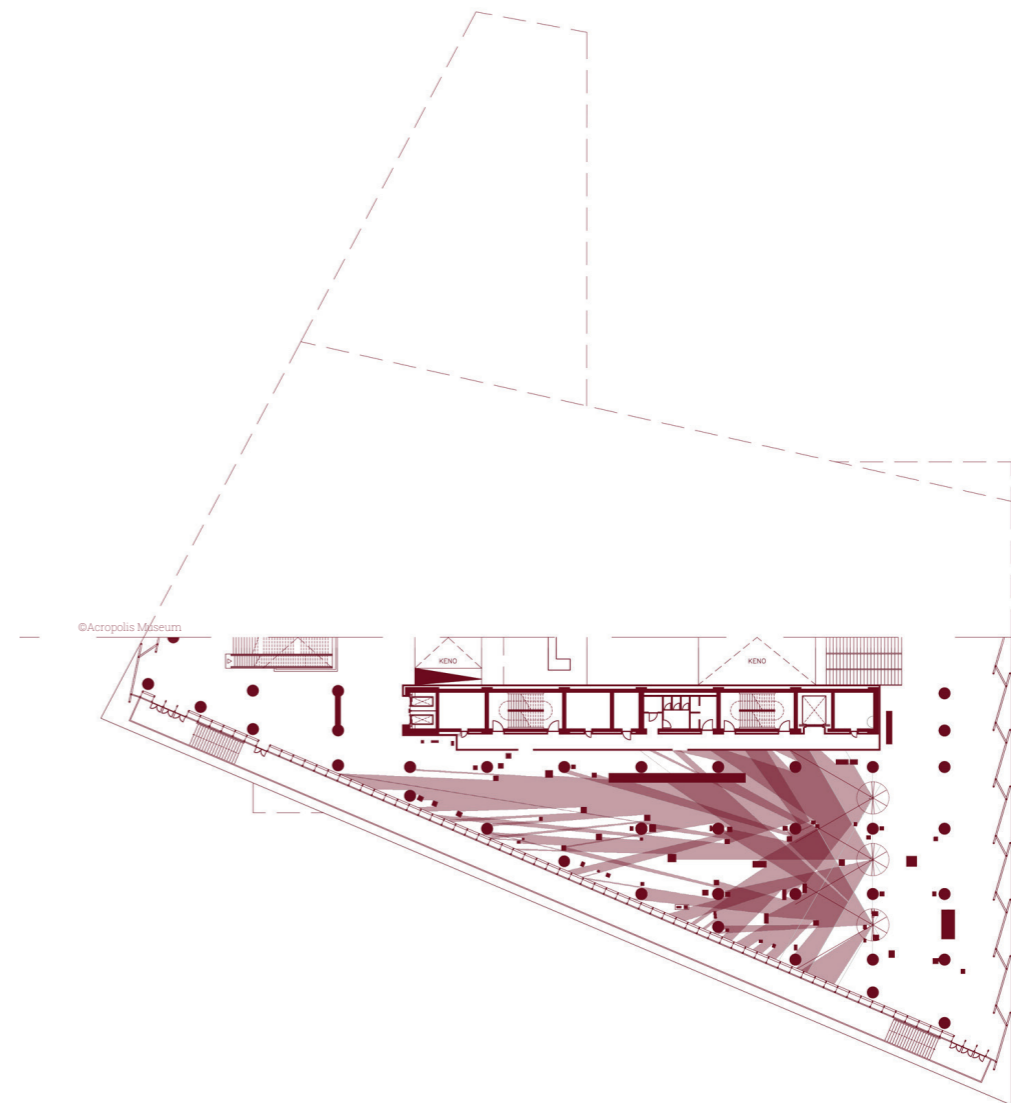
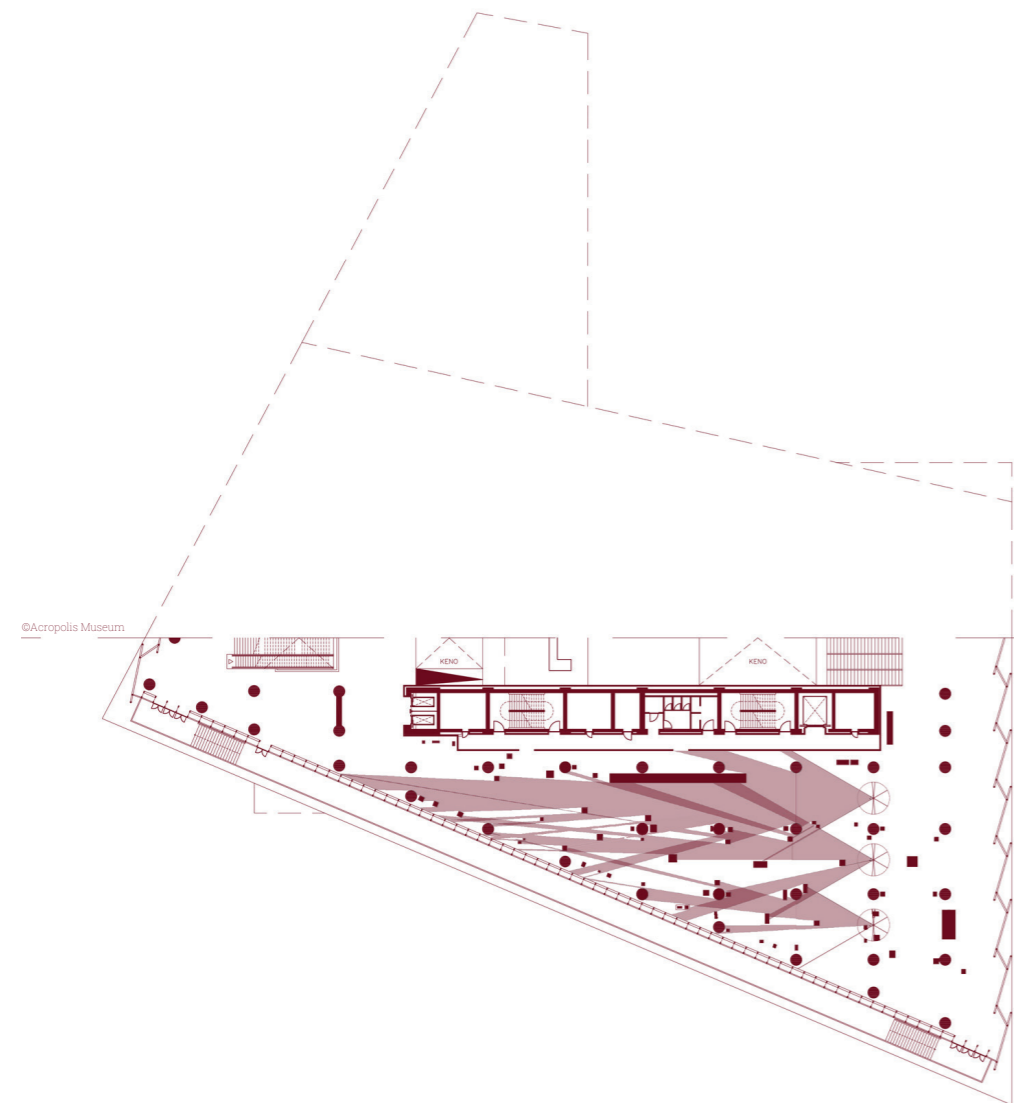
συστήματος δεν επιτρέπει τη συλλογή πληροφοριών από ένα μοναδικό σημείο του χώρου δίχως να παρατηρεί και να ερμηνεύει ταυτόχρονα πληροφορίες που λαμβάνουν χώρο γύρω από αυτό. Έτσι, η ένταξη του αντικειμένου παρατήρησης από το υποκείμενο είναι φυσικό αποτέλεσμα της λειτουργίας του οπτικού συστήματος του ανθρώπου.<sup>30</sup>

Όπως προαναφέρθηκε σημαντικά σημεία κατά την πλοήγηση του επισκέπτη αποτελούν τα σημεία στάσης και παρατήρησης. Παρακάτω έχουν δοθεί 4 τυχαία σημεία στάσης, και το οπτικό πεδίο το οποίο καλύπτεται.

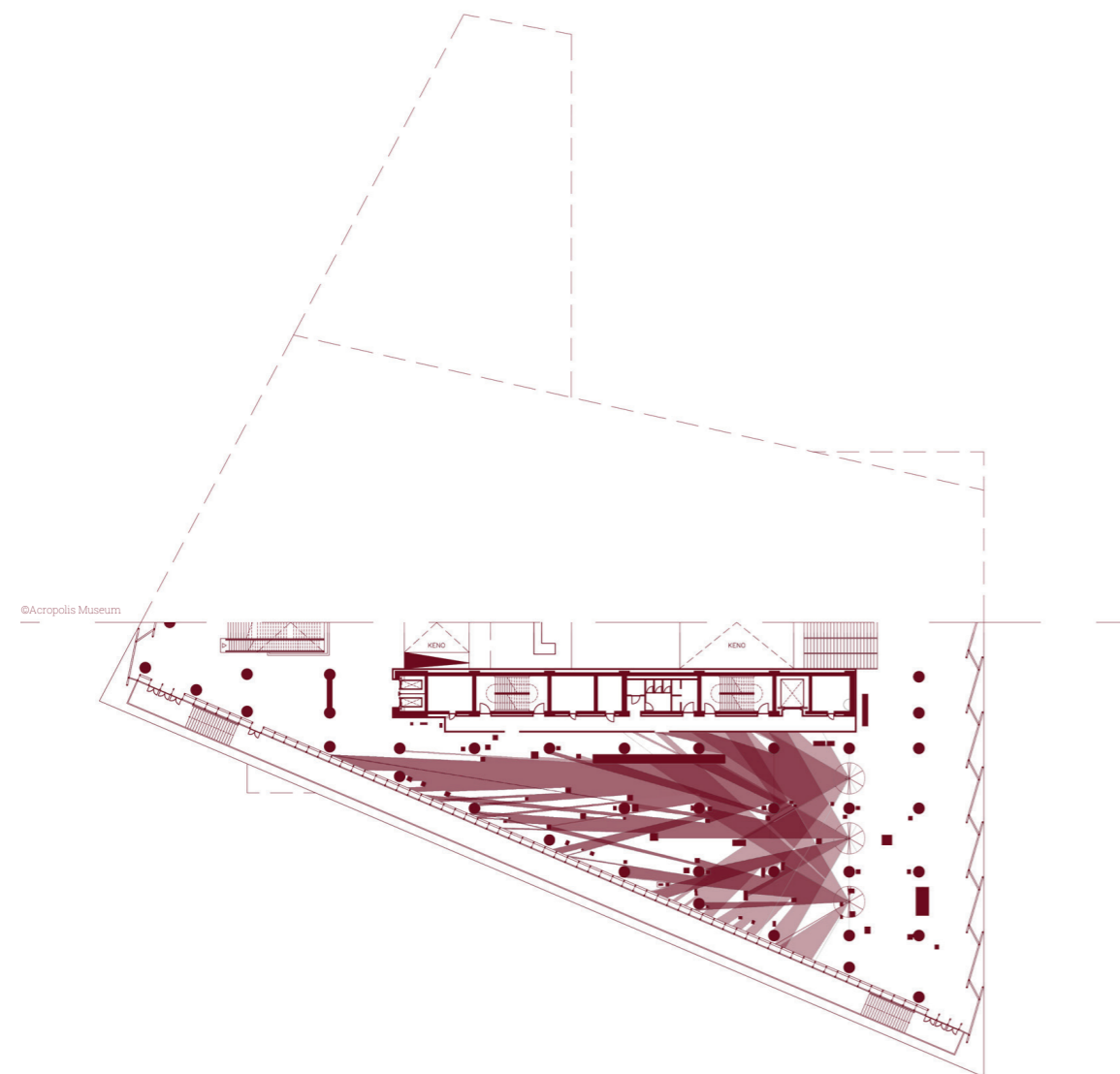
Μπορούμε εύκολα να παρατηρήσουμε το ευρύ οπτικό πεδίο κάλυψης της αρχαϊκής αίθουσας από το υποκείμενο παρατήρησης. Αλληλεπικάλυψεις δηλώνουν τα σημεία, τα οποία είναι ευκολότερα προσβάσιμα στον επισκέπτη, τονίζοντας ίσως κάποια ιδιαίτερη σημασία της εν λόγω θέσης. Η ελεύθερη διάταξη των εκθεμάτων, ως στοιχεία μεμονωμένα αλλά παράλληλα και ως στοιχεία τα οποία λειτουργούν σε σύνολο, προσφέρουν οπτικές φυγές, οι οποίες δημιουργούν ένα παιχνίδι μεταξύ των εκθεσιακών αντικειμένων. Έτσι επιτρέπεται η συνολική εποπτεία του χώρου και όχι η στοχευμένη και απομονωμένη παρατήρηση. Ενδιαφέρον προκαλούν οι λεπτές γραμμές αλληλοεπικάλυψης, οι οποίες οδηγούν το μάτι του παρατηρητή σε στοχευμένα σημεία της κάτοψης. Τα σημεία αυτά με τη σειρά τους ενισχύουν την ανάγκη των παρατηρητών να κατευθυνθούν προς το μέρος, το οποίο σηματοδοτούν. Τοποθετώντας τα διαγράμματα του οπτικού πεδίου κάλυψης, ως ρυζόχαρτα, πάνω από την κάτοψη των αγαλμάτων, όπως παρουσιάζεται

30

Μαρμαράς Ν., Ναθαναήλ  
Δ. (2015)  
Εισαγωγή στην  
εργονομία, Οραση,  
Φωτισμός.







στο διάγραμμα (x), παρατηρείται έντονη αξιοποίηση των σημείων αλληλοεπικάλυψης ως καίρια σημεία έκθεσης.

Παρατηρώντας το διάγραμμα, αποτέλεσμα της συνένωσης των διαγραμμάτων α, β, γ, αντιλαμβανόμαστε το γεγονός ότι οι εν λόγω τέσσερις τυχαίες θέσεις των παρατηρητών, φαίνεται να επιτρέπουν στον επισκέπτη να έχει μια συνολική εικόνα της αίθουσας, καθώς διακρίνουμε ότι σχεδόν όλα τα εκθεσιακά αντικείμενα βρίσκονται τοποθετημένα «πάνω» στο πλέγμα του οπτικού πεδίου κάλυψης του υποκειμένου. Το υποκείμενο είναι ικανό να μελετήσει τον εκθεσιακό χώρο, έχοντας την δυνατότητα να αντιμετωπίσει τα εκθέματα ως ένα κοινωνικό σύνολο, μέσω του οποίου το έκθεμα δεν είναι μια μεμονωμένη οντότητα.

Επιπλέον, αξίζει να σημειωθεί η ποικιλία των θέσεων του σώματος των μορφών σε σχέση με το υποκείμενο. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, τα εκθέματα δεν στέκονται παρατεταγμένα στη σειρά, άψυχα και άβουλα. Αντιθέτως, το καθένα από αυτά υιοθετεί μια ξεχωριστή θέση σε σχέση με τα υπόλοιπα, δημιουργώντας σχέσεις αλληλεπίδρασης. Έτσι, το υποκείμενο από τη μοναδική του θέση, είναι ικανό να παρατηρεί τα εκθεσιακά αντικείμενα, το καθένα από μια διαφορετική και μοναδική προοπτική γωνία. Ως αποτέλεσμα, ο επισκέπτης με μία ματιά να έχει μια συνολική εικόνα της μορφής των αναθημάτων της αρχαϊκής εποχής. Φυσικά, το διάγραμμα περιλαμβάνει τη μέγιστη καλύτερη οπτική κάλυψη μέσω της περιφερειακής όρασης, γεγονός το οποίο περιορίζει τον επισκέπτη στη συνολική παρατήρηση των

περιγραμμάτων των μορφών και όχι των λεπτομερειών τους.

Η παρούσα παρατήρηση αποτελεί ενδεχομένως την απάντηση στο ερώτημα εάν η θέση των εκθεσιακών αντικειμένων είναι τυχαία και αυθαίρετη ή άκρως μελετημένη και στοχευμένη. Το γεγονός, βέβαια, ότι η εν λόγω έκθεση δεν υιοθετεί κάποια μόνιμη θέση των εκθεμάτων αλλά αυτή μεταβάλλεται παρόμοια με μια περιστασιακή έκθεση, δεν επιτρέπει τη δημιουργία καθολικών συμπερασμάτων.

# 06

## Ο ΧΩΡΟΣ ΤΗΣ ΑΙΘΟΥΣΑΣ ΤΟΥ ΠΑΡΘΕΝΩΝΑ.

Η αρχιτεκτονική του 19<sup>ου</sup> αιώνα, βαθιά επηρεασμένη από τον εκλεκτικισμό, ενός ρεύματος, το οποίο χαρακτηρίζεται από την προσωπική συλλογή και επιλογή στοιχείων εκάστοτε ρυθμών και μορφών με σκοπό τη συνένωσή τους και τη δημιουργία ενός ενιαίου, αρμονικού συνόλου<sup>31</sup>, αντιμετωπίζει τον εκθεσιακό χώρο ως μέσο κατανόησης του πολιτισμού. Ο εκθεσιακός χώρος λειτουργώντας ως πηγή συγκέντρωσης προϊόντων του πολιτισμού, προσφέρει στην κοινωνία τη δυνατότητα μελέτης και κατανόησης των εκφάνσεών του. Τα εν λόγω πολιτισμικά προϊόντα, ως επακόλουθα κοινωνικών ενεργειών, διαθέτουν σταθερή σημασία. Η απόσπασή τους από το περιβάλλον νοηματοδότησης, δεν προκαλεί καμία μεταβολή της σημασίας τους καθότι, τα ίδια συνεχίζουν να αναφέρονται σε αυτό<sup>32</sup>.

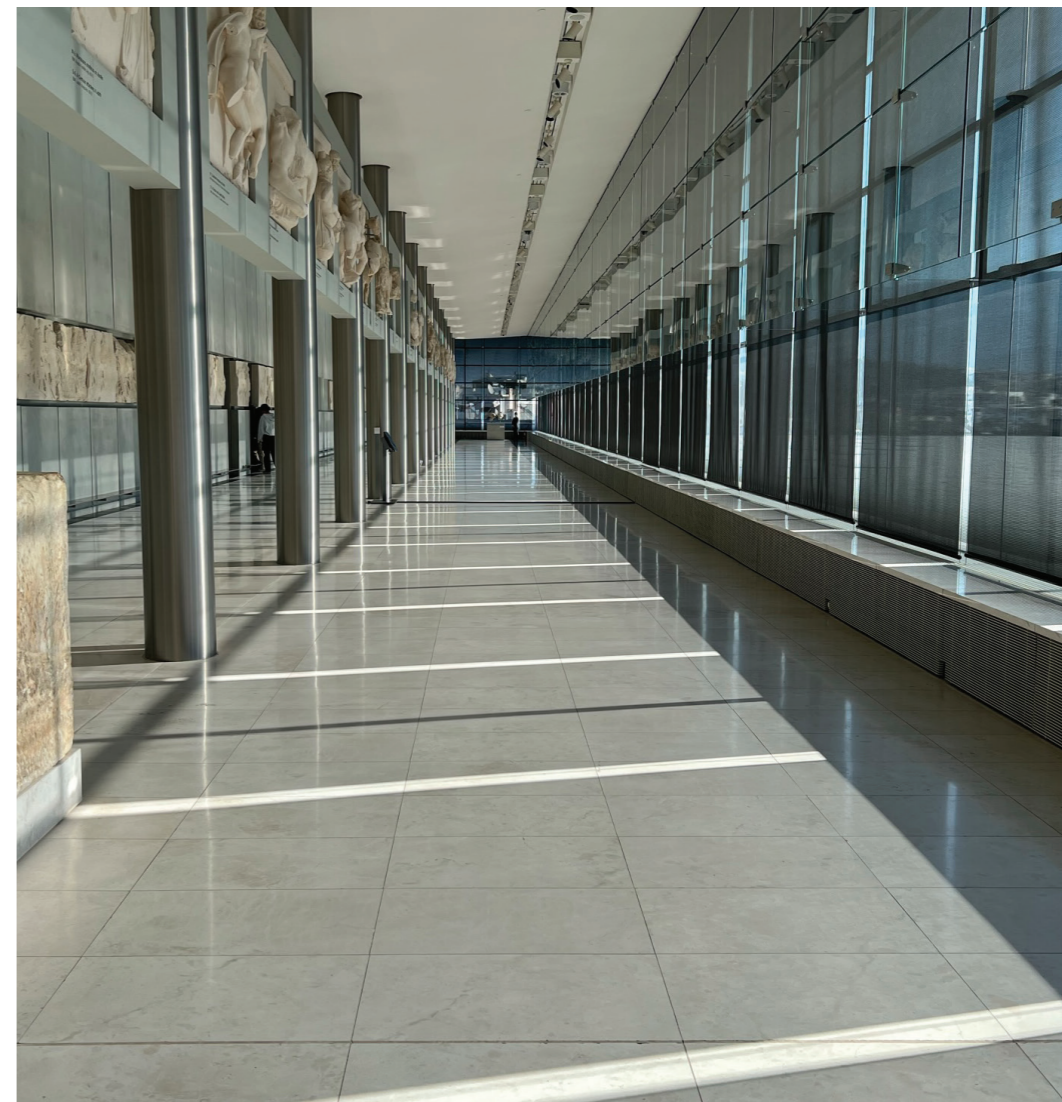
Ο σχεδιασμός του εκθεσιακού χώρου δίνει έμφαση στη φυσική έννοια του χρόνου, μέσω της εξέλιξης των μορφών αναφορικά με το είδος των μορφών, το γένος και την κατηγορία στην οποία αναφέρονται. Έτσι, τα εκθεσιακά αντικείμενα συγκροτούνται σε ομάδες ως προς τον τύπο (μέγεθος) και τη μορφή (σχήμα). Τα αντικείμενα αποτελούν μέρος ενός συνόλου, γεγονός το οποίο οδηγεί στην έκθεσή

31

Πρακτικά Πανελληνίου  
Συνεδρίου Θεσσαλονίκη  
1984, «Κλασικισμός,  
Ιστορισμός,  
Εκλεκτικισμός»  
Νεοκλασική Πόλη και  
Αρχιτεκτονική

32

Παρμενίδης Γ., Μάρη Ι.,  
ό.π σελ. 56





τους μαζί με μια πληθώρα άλλων αντικειμένων, δημιουργώντας ένα γενικό περίγυρο εκθεσιακών αντικειμένων. Ο χώρος έκθεσης και τα χαρακτηριστικά τα οποία τον διέπουν, αλληλοεπιδρούν με τα εκθέματα δημιουργώντας σχέσεις εξάρτησης. Το αντικείμενο που εκτίθεται εξαρτάται από τον περιβάλλοντα χώρο και όχι από τον επισκέπτη.

Ο εκθεσιακός χώρος, στην αίθουσα του Παρθενώνα, του Νέου Μουσείου της Ακρόπολης, αποτελεί παράδειγμα οργάνωσης και σχεδιασμού όμοιο με τις εκθέσεις του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Η έκθεση, η οποία εντοπίζεται στον 3 όροφο του μουσείου, αφιερώνεται στην υποδοχή και ανάδειξη των γλυπτών του Παρθενώνα. Χωρικά, η μορφή και η έκταση της αίθουσας σχεδιάστηκε ώστε να φέρει τις αναλογίες του σηκού, του Παρθενώνα. Ανάμεσα στα καλύβδινα υποστυλώματα της αίθουσας, αναρτώνται οι μετόπες ανά ζεύγη. Περιμετρικά, τα υαλοστάσια επιτρέπουν την ελεύθερη διάχυση του φυσικού φωτισμού στο χώρο, ενισχύοντας τις πτυχές των εκθεμάτων ως προς τη μορφή και την ποικιλία των τονικών διαβαθμίσεων.

Αντιδιαμετρικά με την απόλυτη ελευθερία της αρχαϊκής αίθουσας, η αίθουσα του Παρθενώνα, αναφορικά με τις μετόπες, εμφανίζεται σύμφωνα με την τυπολογία ενός εκθεσιακού χώρου, όπου «η κύρια σημαίνουσα μορφή συγκροτείται στον κατηγορηματικό χώρο του Εκλεκτισμού: Η ουτοπία της αμόλυντης κοινωνίας και φύσης.»<sup>33</sup> . Στην εν λόγω τυπολογία ο χώρος του μουσείου αποτελεί ένα μέτρο προστασίας της γνώσης, η οποία απορρέει μέσω της μελέτης και της παρατήρησης των εκθεσιακών αντικειμένων.<sup>34</sup> Η οργάνωση του χώρου δίνει την δυνατότητα

πραγματοποίησης καθορισμένων κινήσεων και οπτικών φυγών. Οι ελεύθερη διαδρομή κίνησης της αρχαϊκής αίθουσας, συστηματοποιείται με αποτέλεσμα ο εκθεσιακός χώρος να αποτελεί «σύστημα σχέσεων και όχι συνεχές κενό»<sup>35</sup>.

Όπως έχει προαναφερθεί, η αντίληψη του χώρου έγκειται στην ακριβή θέση του υποκειμένου σε αυτόν. Τα δομικά στοιχεία της αίθουσας του Παρθενώνα, δημιουργούν σταθερά όρια βάσει των οποίων επιτρέπονται καθορισμένες θεάσεις ανάδειξης των εκθεσιακών αντικειμένων. Τα εν λόγω γραμμικά στοιχεία κατευθύνουν το βλέμμα και ορίζουν το οπτικό πεδίο του επισκέπτη. Έτσι, η διάταξη της αίθουσας επιτρέπει συγκεκριμένες κινήσεις σε σχέση με τα εκθέματα μορφοποιώντας τις δυνατότητες κίνησης. Η οργάνωση της αίθουσας του Παρθενώνα μπορεί να περιγραφεί ως δομή που περιορίζει και διαμορφώνει μία απειρία πιθανών κινήσεων, η οποία εμφανίζεται στην αρχαϊκή αίθουσα.<sup>36</sup>

Στην προσπάθεια να αντιληφθούμε τη διαμόρφωση του εκθεσιακού χώρου της αίθουσας του Παρθενώνα, παρατίθεται παρακάτω το διάγραμμα κάτοψης του χώρου, έχοντας σηματοδοτήσει με κόκκινο χρώμα την θέση των εκθεσιακών αντικειμένων.

Η γραμμικότητα αποτελεί το κύριο στοιχείο γύρω από το οποίο έχει βασιστεί η διαμόρφωση της αίθουσας του Παρθενώνα. Η γραμμική διάταξη αποτελεί τη βασική αρχή οργάνωσης του εκθεσιακού χώρου τον 19ο αιώνα. Γραμμικά στοιχεία, δημιουργούν διαδρόμους κίνησης, στάσης και παρατήρησης. Η πορεία στην αίθουσα είναι καθοδηγούμενη, διαθέτει αρχή και

33

ό.π σελ. 51

34

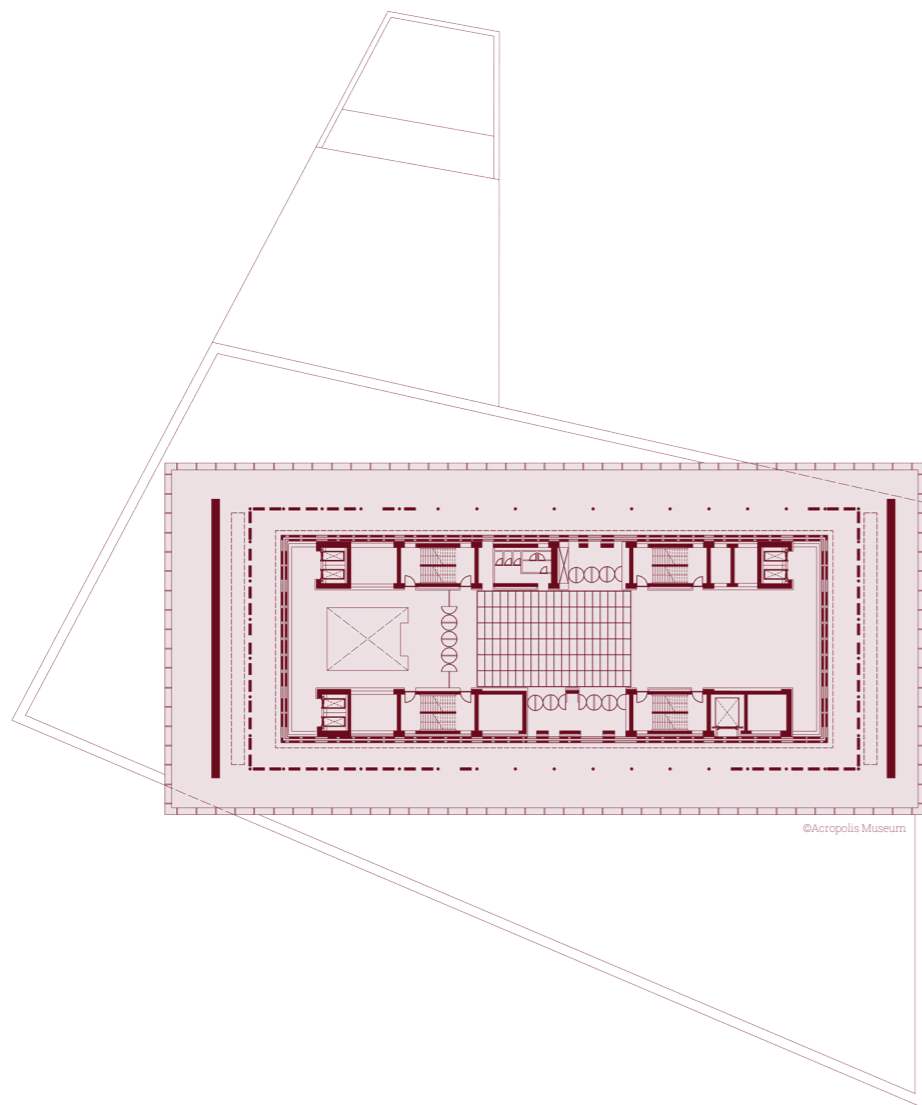
ό.π σελ. 54

35

Πεπονής Γ. (2003)  
*Χωρογραφίες: Ο  
αρχιτεκτονικός  
σχηματισμός του  
νοήματος.*

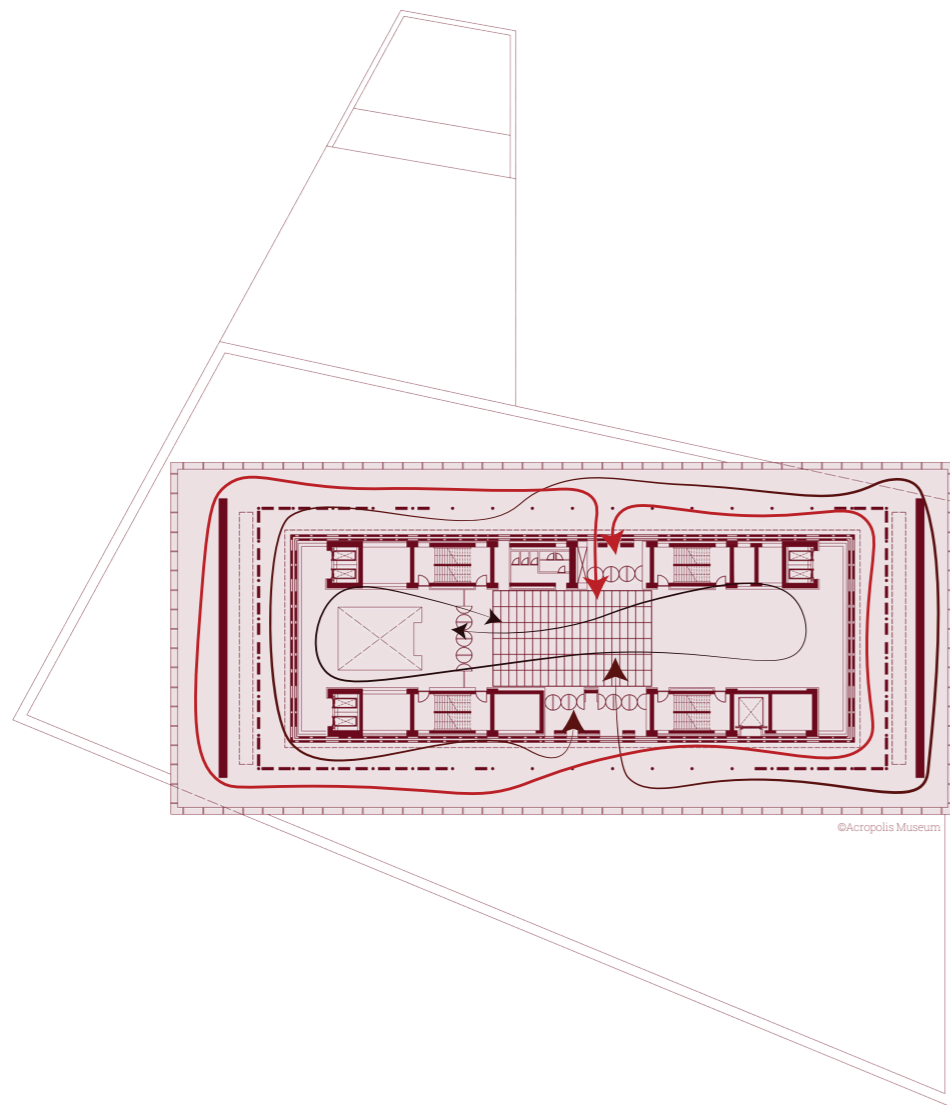
36

ό.π. σ.168



τέλος, οι κινήσεις είναι ελεγχόμενες και η περιήγηση στο χώρο προγραμματισμένη και προκαθορισμένη. Παρατηρώντας την κάτοψη, τα ελεύθερα σε σειρά μεταλλικά, κατακόρυφα στοιχεία, στο μέσο της εικόνας, δίνουν μια πνοή στη γραμμικότητα, παρέχοντας τη δυνατότητα στον επισκέπτη να εναλλάσσει προοπτικά σημεία παρατήρησης των εκθεσιακών αντικειμένων.

Έτσι, μπορούμε να διαχωρίσουμε την αίθουσα σε τρεις ζώνες, εκείνη της ζωφόρου, εκείνη των μετοπών και εκείνη των αετωμάτων. Ξεκινώντας από τον πυρήνα του μουσείου και συνεχίζοντας προς τα έξω συναντάμε την καθεμιά από τις ζώνες, με αφετηρία τη ζώνη της ζωφόρου. Τα εκθέματα τοποθετημένα στη σειρά, πλαισιωμένα και αναρτημένα σε ένα γκρι φόντο, δημιουργούν έναν περιμετρικό διάδρομο κίνησης, με συνεχή χωρίς εμπόδια διαδρομή παρατήρησης. Η ελεύθερη κίνηση είναι μια μορφή περιπλάνησης, η οποία δεν έχει εφαρμογή στην εν λόγω ζώνη, όπου ο παρατηρητής διαθέτει συγκεκριμένες οπτικές φυγές και γωνίες παρατήρησης. Η διαδρομή είναι προκαθορισμένη και το υποκείμενο δεν συμμετέχει στην προσπάθεια αναγνώρισης του χώρου και των εκθεμάτων. Συνεχίζοντας προς τα έξω, συναντάμε τη ζώνη των μετοπών. Εδώ παρατηρούμε μια σύνθετη ζώνη, η οποία αποτελείται τόσο από σημεία γραμμικής κίνησης όσο και από σημεία ελεύθερης περιπλάνησης, φανερώνοντας κάποια συσχέτιση με την αρχαϊκή αίθουσα. Η ζώνη των μετοπών διαθέτει δύο βασικούς διαδρόμους κίνησης, έναν τον οποίο μοιράζεται με τη ζώνη της ζωφόρου και έναν με των αετωμάτων. Το υποκείμενο είναι ικανό να υιοθετήσει μια συνολική και ολοκληρωμένη εικόνα του αντικειμένου έκθεσης, χάρις της δυνατότητας μιας περιμετρικής



παρατήρησής του. Η ανάρτηση των μετοπών, η εμφανής και ακάλυπτη πίσω όψη, σε συνάρτηση με την πιο ελεύθερη κίνηση παρατήρησης, ενισχύει την ύπαρξη του φαινομένου της παράλλαξης, όχι ολοκληρωτικά αλλά εν μέρη. Τέλος, η ελεύθερη τοποθέτηση των γλυπτών των αετωμάτων έρχεται σε πλήρη αντίστιξη με την παρουσίαση των εκθεμάτων της ζωφόρου. Τα γλυπτά, πλήρως εκτεθειμένα στα βλέμματα των επισκεπτών, δημιουργούν ποικίλους διαδρόμους κίνησης, χωρίς γραμμικότητα, αυστηρότητα και κάποια προκαθορισμένη κίνηση. Το υποκείμενο, σε αυτό το σημείο της έκθεσης, συναντά ξανά την ελευθερία της κίνησης της αρχαϊκής αίθουσας και το φαινόμενο της παράλλαξης βρίσκει εφαρμογή, δίχως περιορισμούς.

Εξίσου σημαντικό στοιχείο της αίθουσας του Παρθενώνα αποτελεί η εκτενής επιφάνεια των υαλοστασίων, η οποία έρχεται σε πλήρη αντίθεση με το γκρι φόντο στο οποίο «καδράρονται» τα εκθεσιακά αντικείμενα της ζωφόρου. Η συμμετοχή του Παρθενώνα, ως μέρος του υπόβαθρου, πλαισιώνει και συμπληρώνει τη οπτική κορνίζα του επισκέπτη, αναφορικά με την παρατήρηση των εκθεμάτων. Βέβαια αξίζει να σημειωθεί ότι το συνεχώς μεταβαλλόμενο φόντο, το οποίο παρέχουν οι διαφανείς επιφάνειες του εξωτερικού κελύφους του μουσείου, φαίνεται να μην αλληλοεπιδρά άμεσα αλλά έμμεσα με την πλειονότητα των εκθεμάτων.

Όπως αναφέρθηκε, η ζώνη της ζωφόρου διαθέτει ως φόντο μια συνεχή γκρι επιφάνεια, η οποία οριοθετεί, εστιάζει το βλέμμα, ενώ παράλληλα δεν δρα σε σχέση με το αντικείμενο. Εάν εστιάσουμε την προσοχή μας, το κάθετο στοιχείο στο οποίο έχουν



αναρτηθεί τα εκθέματα της ζωφόρου χωρίζεται σε 3 οριζόντιες ζώνες. Οι εν λόγω ζώνες διαφέρουν ως προς τη χρωματική τονικότητα αλλά και την υφή. Τοποθετημένα στην ενδιάμεση ζώνη, σε ύψος ανάλογου του βλέμματος, τα εκθέματα της ζωφόρου δεν αλληλοεπιδρούν με την διαφανή επιφάνεια άμεσα αλλά έμμεσα. Ο φυσικός φωτισμός, ο οποίος διοχετεύεται στην αίθουσα, αναδεικνύει κάθε πτυχή του γλυπτικού διακόσμου, μεταβάλλοντας τις τονικές αντιθέσεις, χάρις της κίνησης του φωτός. Έτσι, η εναλλαγή της έντασης των σκιών ανάλογα με την ηλιακή κίνηση, προσφέρει μια άτυπη, συνεχή μεταβολή της εικόνας του αντικειμένου.

Τα εκθέματα των μετοπών, αναρτημένα σε γκρι πλαίσια, σε ύψος αρκετά μακριά από εκείνο του βλέμματος, επηρεάζονται από τα υαλοστάσια μονάχα από την όψη με την οποία εκτίθεντο στην διαφανή επιφάνεια. Όπως παρατηρήσαμε τις εναλλαγές στην ένταση των σκιών της ζωφόρου, όμοια συμπεράσματα μπορούμε να συγκεντρώσουμε για την εξωτερική όψη της ζώνης των μετοπών, η οποία δέχεται τον φυσικό φωτισμό τόσο από τα εκτενή υαλοστάσια όσο και από τις οπές της πλάκας του κελύφους. Αντίθετα, η εσωτερική όψη, αποκλεισμένη από την άμεση επίδραση του φυσικού φωτισμού, εναποθέτει την ανάδειξή της σε τεχνητά μέσα. Παράλληλα, το μεγάλο ύψος έκθεσης των μετοπών, λειτουργεί ως τοιχίο ανάμεσα στη συσχέτιση του εξωτερικού περιβάλλοντος με τα εκθέματα.

Τέλος, τα εκθεσιακά αντικείμενα των αετωμάτων δρουν με τρόπο όμοιο με εκείνο των εκθεμάτων της αρχαϊκής αίθουσας. Τοποθετημένα ως

ελεύθερα στοιχεία στο χώρο, αλληλοεπιδρούν με το μεταβαλλόμενο φόντο, το οποίο προσφέρεται στο χώρο εξ αιτίας της ύπαρξης των υαλοστασίων. Παράλληλα θέτουν και ως φόντο τα λοιπά εκθέματα της αίθουσας.

Σε μια τελευταία απόπειρα αναγνώρισης της αίθουσας του Παρθενώνα, παρατηρούμε την ύπαρξη καθισμάτων, σε σειρά, περιμετρικά του εκθεσιακού χώρου. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το οπτικό κάδρο το οποίο προσφέρεται στον επισκέπτη εάν βρεθεί στο εν λόγω ύψος παρατήρησης. Τα εκθέματα, δημιουργώντας νέες σχέσεις εξάρτησης από εκείνες της διαδρομής κίνησης, παρατηρούνται από νέες οπτικές γωνίες. Χωρικά, τα παραπάνω σημεία στάσης, αναφέρονται αποκλειστικά στη δομή της αίθουσας και έρχονται σε αντίθεση με τα ελεύθερα στο χώρο καθίσματα, τα οποία συναντήσαμε στην αρχαϊκή έκθεση.

Έχοντας πραγματοποιήσει τον παραπάνω διαχωρισμό της αίθουσας σε ζώνες, μπορούμε να καταλήξουμε σε συμπεράσματα σχετικά με την εμπειρία του υποκειμένου στο χώρο του 3<sup>ου</sup> ορόφου, του Νέου Μουσείου της Ακρόπολης. Παρατηρείται μια σαφή κλιμάκωση στη εξέλιξη ανάγνωσης του χώρου, βάσει της επιτρεπόμενης δυνατότητας ολοκληρωτικής παρατήρησης και αντίληψης του αντικειμένου. Τα εκθέματα της ζωφόρου γίνονται αντιληπτά ως 2διάστατοι πίνακες, τοποθετημένα στη σειρά, γραμμικά, παρέχοντας στον επισκέπτη περιορισμένο εύρος παρατήρησης. Τα εν λόγω γλυπτά κατά κύριο λόγο παρατηρούνται μετωπικά. Εν συνεχεία, η ζώνη των μετωπών αποτελεί ένα είδος υβριδίου, ως προς την ταυτότητά του ως εκθεσιακό αντικείμενο. Παρότι βρίσκεται πλαισιωμένο και αναρτημένο σε ένα

κάθετο στοιχείο, δίνει τη δυνατότητα στο υποκείμενο να κινηθεί σε σχέση με αυτό και κατά συνέπεια να παρατηρηθεί από μια πληθώρα οπτικών γωνιών. Φυσικά, δεν είναι εφικτό να συγκριθεί με την ελευθερία κίνησης και παρατήρησης, η οποία προσφέρεται από την ελεύθερη διάταξη των εκθεμάτων από τα αετώματα, αλλά ούτε με την περιορισμένη και προκαθορισμένη κίνηση παρατήρησης της ζώνης της ζωφόρου. Τέλος, σημαντικό στοιχείο της αίθουσας αποτελεί το διαφανές κέλυφος, το οποίο διοχετεύει όμοιο φυσικό φωτισμό με εκείνο του Παρθενώνα, αλλά ταυτόχρονα παρέχει ένα συνεχώς μεταβαλλόμενο φόντο το οποίο επηρεάζει τα εκθέματα σε διαφορετικές βαθμίδες.





# 07

## ΤΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ ΤΗΣ ΑΙΘΟΥΣΑΣ ΤΟΥ ΠΑΡΘΕΝΩΝΑ.

Φθάνοντας στο τελευταίο και υψηλότερο επίπεδο του μουσείου, στην αίθουσα του Παρθενώνα, ολοκληρώνεται και η «ανάβαση» στην συμβολική Ακρόπολη. Βρισκόμαστε πλέον στο εσωτερικού του γυάλινου ορθογωνικού όγκου, και μεταφορικά στο εσωτερικό του σηκού του Παρθενώνα, καθώς όπως έχουμε αναφέρει παραπάνω, η αίθουσα αυτή πληροί τις διαστάσεις του, τον προσανατολισμό του και λειτουργεί ως καθρέπτης του. Αξίζει να σημειωθεί, ότι προκυμμένον να εμφανιστεί αυτή η αντίστιξη και να αντιμετωπιστεί η αίθουσα ως ένα κομμάτι ξεχωριστό της νοηματικής πορείας στο μουσείο, το περίγραμμά της βγαίνει εκτός του υπόλοιπου κτηρίου. Εδώ έχουν εκτεθεί κάποια από τα αρχιτεκτονικά γλυπτά, που έχουν ανευρεθεί και κάποια γύψινα αντίγραφά τους. Ο αριθμός αυτός έργων, έχει χωριστεί στις 3 ζώνες που συμβολίζουν την τριμερή αρχική τοποθέτησή τους στον ναό, υιοθετώντας έναν διαφοροποιημένο τρόπο έκθεσης σε κάθε περίπτωση. Οι ενότητες αυτές αποτελούνται από, «τις μετόπες που περιέτρεχαν τον θριγκό του πτερού, τη ζωφόρο που επέστεφε τους μακρούς τοίχους του σηκού και τις προστάσεις πρόναου και οπισθόναου, και τα αετώματα που γέμιζαν τους τριγωνικούς χώρους των στενών πλευρών ανάμεσα στις κλίσεις της στέγης»<sup>37</sup>. Σε κάθε μια αυτές έχει επιλεγεί μια μοναδική και ταυτόχρονα συμβολική τοποθέτηση και οργάνωση στην

37

Βλασσοπούλου Χ.  
(2017) Η Ακρόπολη  
των Αθηνών, Τα  
μνημεία του βράχου  
και των κλιτών. Αθήνα:  
Υπουργείο Πολιτισμού  
Και Αθλητισμού, Ταμείο  
Αρχαιολογικών Πόρων  
Και Απαλλοτριώσεων,  
σ. 66.

αίθουσα, αναδεικνύοντας τις ιδιαιτερότητες και τα χαρακτηριστικά τους. Στη συνέχεια θα αναλυθεί η κάθε μια ξεχωριστά και θα επιχειρηθεί να αναγνωριστεί το φαινόμενο της παράλλαξης, αν υπάρχει, όπως συνέβη και στην ενότητα των γλυπτών της Αρχαϊκής αίθουσας.

Τα γλυπτά που κοσμούσαν τον Παρθενώνα στο διάστημα 447-432 π.Χ.<sup>38</sup>, είναι τα σημαντικότερα και τα πλουσιότερα που τοποθετήθηκαν σε αρχαίο ελληνικό ναό. Το κάθε κομμάτι του διακόσμου εξιστορεί κάποιο από τα μυθολογικά επιτεύγματα θεών και θνητών, θέλοντας να εξυμνήσουν τα γεγονότα αυτά και τελικώς να «διατρανώσουν τον ηγετικό ρόλο της πόλης τους- της Αθήνας- στον κόσμο των Ελλήνων».<sup>39</sup> Την κατασκευή αυτών είχε αναλάβει ο Φειδίας, ένας από τους μεγαλύτερους γλύπτες εκείνης της εποχής, σε συνεργασία με κάποιους από τους μαθητές του και άλλους γλύπτες. Έχουν λαξευτεί σε λευκό μάρμαρο Πεντέλης και συχνά είχαν προστεθεί σε αυτά χρώματα και μεταλλικά στοιχεία. «Οι μετόπες, 92 ορθογώνιες ανάγλυφες πλάκες ανάμεσα στα τρίγλυφα, κοσμούσαν το επάνω μέρος του πτερού. Τα θέματα των μετοπών παραπέμπουν έμμεσα στις νίκες της Αθήνας κατά των βαρβάρων, δηλ. των Περσών, αναφέρονται σε μυθολογικά επεισόδια όπου συμμετείχαν Αθηναίοι ήρωες, ο Θησέας και οι απόγονοί του.» (Βλασσοπούλου, 2017, σσ. 66-67). Η ζωφόρος, δομικό μέρος του μνημείου, αποτελεί εμβόλιμο ιωνικό στοιχείο πρωτότυπα ενσωματωμένο στο δωρικό οικοδόμημα. Την αποτελούσαν 115 λίθοι συνολικού μήκους 160 μ., πάχους 0,60 μ. και ύψους 1,05 μ. Τέλος, Τα αετώματα είχαν πλάτος 28,35 μ., μέγιστο ύψος 3,46 μ. και βάθος 0,91 μ. Το εσωτερικό τους γέμιζαν συνθέσεις αποτελούμενες από 50 συνολικά αγάλματα.<sup>40</sup>

38

ό.π. σ. 67.

39

Μουσείο Ακρόπολης, τα αρχιτεκτονικά γλυπτά. Ανακτήθηκε από: <https://www.theacropolismuseum.gr/i-aitheoysa-toy-parthenona/ta-arhitektonika-glypta>

40

Βλασσοπούλου (2017), σ. 84.

41

«Η ορολογία 'πλάκες' οφείλεται στον προιονισμό των ανάγλυφων όψεων σε πάχος 10 εκ. περίπου από τα συνεργεία του Elgin για την ελάφρυνση του βάρους κατά τη μεταφορά διά θαλάσσης στην Αγγλία.» (Βλασσοπούλου, 2017, σ. 77).

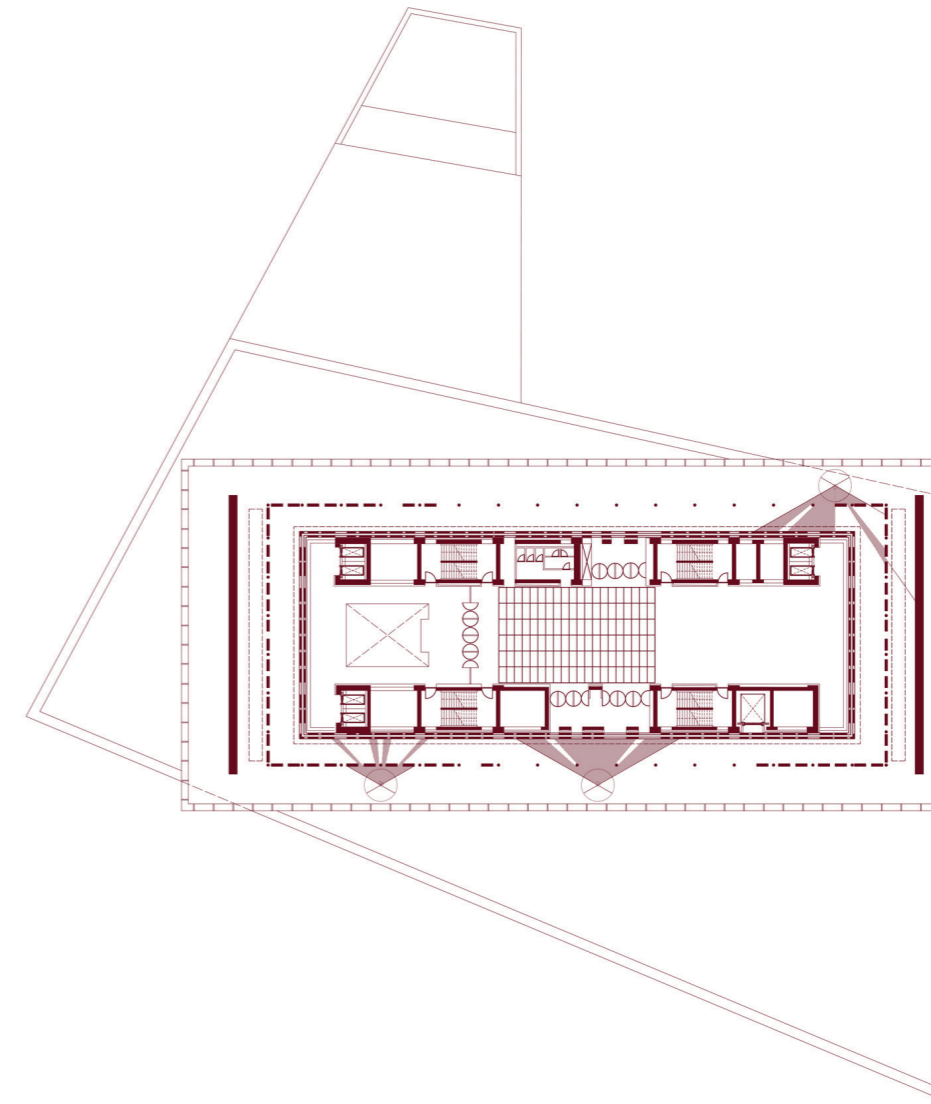
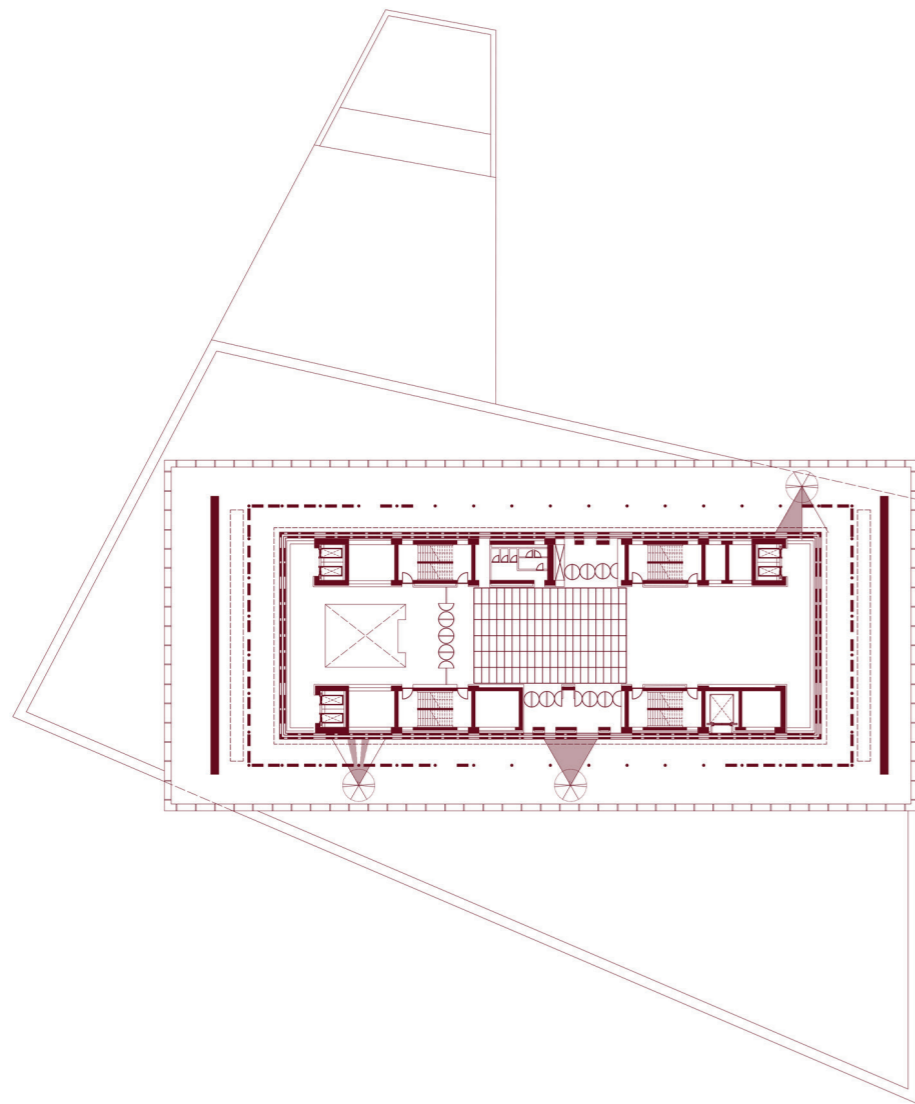
42

Στο Βρετανικό μουσείο, το Λούβρο, το Εθνικό Μουσείο της Δανίας, το Μουσείο Kunsthistorisches της Βιέννης, στο Βατικανό, στη Χαϊδελβέργη, στο Μόναχο και το Βερολίνο. (Κουκά, 2022).

43

Φιλιππούλου Ε. (2011), σ. 374.

Αναφερόμενοι στο τελευταίο επίπεδο του μουσείου της Ακρόπολης, όπου έχουν διαρθρωθεί οι τρεις εκθεσιακές ζώνες, σε αντιστοιχία με τις ενότητες του Παρθενώνα, κρίνεται αναγκαίο να αναλυθεί περεταίρω η κάθε μια εξ αυτών. Αρχικά, και στις τρεις περιπτώσεις έχει επιλεγεί μια ιδιαίτερη οργάνωση, κατά την οποία το κάθε στοιχείο του γλυπτού διακόσμου του Παρθενώνα, θεωρητικά ή πρακτικά, έχει τοποθετηθεί κατά τέτοιον τρόπο, που αντικατοπτρίζει την αρχική του θέση στο μνημείο. Το θεωρητικό πλαίσιο αφορά κομμάτια λίθων, είτε «πλάκες» ολόκληρες<sup>41</sup>, που δεν ανακτήθηκαν ποτέ, που βρίσκονται ακόμα ακέραιες στο ίδιο το μνημείο ή που έχουν εκτεθεί σε κάποιο άλλο μουσείο της Ευρώπης<sup>42</sup>. Σε αυτές έχει αποτιμηθεί η θεωρητική θέση που θα είχαν, στην περίπτωση που βρίσκονταν στο μουσείο. Έπειτα, το πρακτικό αναφέρεται σε θραύσματα ή ακέραια κομμάτια λίθων, που έχουν διασωθεί, έχουν αποκοπεί από το μνημείο, ώστε να συντηρηθούν και έχουν τοποθετηθεί στην αίθουσα του Παρθενώνα. Παράλληλα με τα αυθεντικά, μαρμάρινα γλυπτά, θέση στην αίθουσα λαμβάνουν γλυπτά τα οποία, έχουν αναδημιουργηθεί μέρη αυτών ή ολόκληροι λίθοι από γύψο. Συνολικά τα κομμάτια της κάθε μιας ζώνης ξεχωριστά, αλλά και όλες μαζί, λειτουργούν ως σύνολο και αποδίδουν τη νοηματική αισθητική του ναού. Ο σχεδιασμός της αίθουσας θέλησε να μεταφέρει στοιχεία της κάτοψης που παραπέμπουν έμμεσα στον Παρθενώνα, χωρίς να γίνεται κατάχρηση της επιρροής αυτής. Το αποτέλεσμα του σχεδιασμού αυτού καταλήγει να είναι αρμονικό, καθώς οι αξίες εκείνης της εποχής επανερμηνεύτηκαν με σύγχρονους όρους.<sup>43</sup>







Ξεκινώντας από το εσωτερικό προς το εξωτερικό του αναδημιουργημένου ναού, μιας και ο επισκέπτης τοποθετείται αρχικά στο εσωτερικό του σηκού και έπειτα βγαίνει προς τους περιμετρικούς διαδρόμους του πτερού, συναντά την ζώνη έκθεσης της ζωφόρου. Σε όλη την εξωτερική περίμετρο του στατικού πυρήνα του μουσείου και ταυτόχρονα της οριοθέτησης του σηκού, έχουν τοποθετηθεί οι λίθοι της ζωφόρου. Η θέση τους, ενώ ακολουθεί την περιμετρική διάταξη, που τους είχε δοθεί και στον αρχαίο ναό, στην αίθουσα του Παρθενώνα έχει τροποποιηθεί, μεταφέροντας ολόκληρο τον «δακτύλιο» περίπου στο ύψος των ματιών. Και οι τρεις κατηγορίες των αρχιτεκτονικών γλυπτών παρουσιάζουν μια υψομετρική διαφοροποίηση με αυτή που θα περίμενε να αντικρίσει ο επισκέπτης.

Οι μετόπες και αυτές σε χαμηλότερο ύψος, αποκτούν σχέση αλληλεπίδρασης με τις υπόλοιπες ενότητες, καθώς είναι δυνατή η οπτική σύγκριση μεταξύ αυτών και από την εξωτερική τους πλευρά, αλλά και από το εσωτερικό διάδρομο που διατρέχει τον σηκό. Τέλος ο διάκοσμος των αετωμάτων, εκτίθενται σε παράταξη, ως ελεύθερα γλυπτά στις δύο μικρές πλευρές της αίθουσας, μπροστά από την κιονοστοιχία των μετοπών και πάνω σε ένα μακρόστενο γκρίζο βάθρο. Το μέγιστο ύψος που τελικά αποκτούν τα μαρμάρινα γλυπτά είναι χαμηλότερο των 2 μέτρων, προσλαμβάνοντας μια ανθρώπινη κλίμακα, επιτρέπουν στον περιηγητή να τα μελετήσει από όλες τις πλευρές.

Η περίπτωση των τελευταίων εκθεμάτων παρουσιάζει ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, λόγω ακριβώς της αφαίρεσης τους από το εσωτερικό των τριγώνων



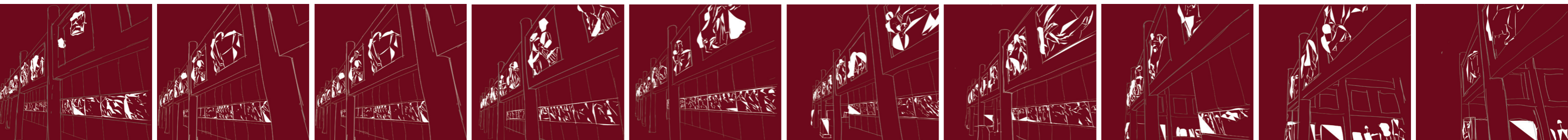
των αετωμάτων, που δημιουργεί η δίκλινης στέγη του ναού, κάνοντας ορατές όλες τις διαστάσεις τους και τις πλευρές τους. Έχοντας πλέον μια απτή υπόσταση, μπορούμε να τα παρατηρήσουμε και από την πίσω πλευρά τους και να διακρίνουμε την λεπτομέρεια της κατασκευής τους, παρόλο που ήταν προορισμένα για να τοποθετηθούν σε μεγάλο ύψος και κρυμμένη την οπίσθια όψη τους. Φαίνεται λοιπόν ότι την εποχή της σφυρηλάτησής τους, πριν τα ανυψώσουν στα αετώματα, εκτίθεντο με κάποιο τρόπο στο ευρύ κοινό, ώστε να τα περιεργαστούν, δηλώντας την έγκριση και τη λατρεία τους στα ίδια και στους γλύπτες τους.<sup>44</sup>

Στην αίθουσα του Παρθενώνα, η πολύπλευρη παρατήρηση των αγαλμάτων, αντίστοιχη με αυτή των γλυπτών της αρχαϊκής, εντείνει την παράλλαξη που μπορεί επιδεχθεί η μορφή τους. Αν σε αυτό προστεθεί η απόλυτη μεταβολή του παρασκηνίου των συγκεκριμένων γλυπτών του Παρθενώνα, μπορούμε να φανταστούμε τη διαφοροποίηση που αποκτούν οι μορφές. Από το απλό γκρι του πανέλου του τοίχου, που λαμβάνει κανείς όταν τα αντικρίζει μετωπικά, το φόντο μετατρέπεται σε μια δυναμική εικόνα, με τη συμμετοχή της ίδιας της Ακρόπολης. Κοιτάζοντας τα γλυπτά από μια άλλη γωνία, εμπεριέχονται στο αστικό τοπίο ακόμα πιο άμεσα, σε σχέση με τα αναθήματα του 1<sup>ου</sup> ορόφου, διότι εδώ η αίθουσα είναι απόλυτα και περιμετρικά, διαφανής.

44

Ελασσοπούλου (2017),  
σ. 86.

Η παράλλαξη ωστόσο στις δύο άλλες περιπτώσεις, των μετοπών και της ζωφόρου, έχει μια διαφορετική υπόσταση, καθώς μιλάμε για γλυπτά τα οποία είναι αναρτημένα, φανερώνοντας κάθε φορά τη μια πλευρά τους. Θα μπορούσαμε ορθώς να υποστηρίξουμε, ότι οι δύο αυτές ενότητες παρουσιάζουν μια εσωτερική παράλλαξη. Πιο συγκεκριμένα, μπορεί ως γενικές μορφές να μην αλλάζουν διότι μιλάμε για παραλληλεπίπεδες πλάκες, ωστόσο δεν παύουν να έχουν μια αναγλυφότητα που δεν μπορεί να αμφισβητηθεί. Συνεπώς, δύναται να εμφανίσουν παράλλαξη στη σκηνή που απεικονίζει ο κάθε λίθος ξεχωριστά, δίχως όμως την ίδια πολυδιάστατη δυναμικότητα που εκπέμπουν τα ελεύθερα γλυπτά. Γίνεται αντιληπτή μια οπτική συσχέτιση για παράδειγμα, της ζωφόρου και της εσωτερικής πλευράς των μετοπών, καθώς ο επισκέπτης διασχίζει τον διάδρομο ανάμεσα στο σηκό και την κιονοστοιχία. Μια τέτοια συσχέτιση θα μπορούσε να καταστεί μεταβαλλόμενη, σε συνάρτηση με τις οπτικές φυγές του χώρου, μέσω της περιμετρικής κίνησης του ατόμου στον διάδρομο αυτό. Συμπληρωματικά, οι σκηνές αναπαράστασης και η θεατρικότητα των μορφών, «κινούνται» και με την παράμετρο του περιμετρικού φυσικού φωτισμού. Από την πρώτη πρωινή ηλιαχτίδα μέχρι την τελευταία, η αίθουσα αποκτά διαφορετικές εντάσεις φωτός, σκιές και χρώμα, με αποτέλεσμα την παράλλαξη των αντικειμένων. Μπορούμε να φανταστούμε λοιπόν την ποικιλομορφία που θα αντικρίζαμε αν θεωρητικά και σε αυτή την αίθουσα τα γλυπτά ήταν έγχρωμα, όπως φαίνεται να υποστηρίζεται ότι πιθανόν ήταν ο Παρθενώνας.





45

Παρμενίδης Γ, Μάρη Ι  
σ. 62

46

Σταυρουλάκη, Ι  
(2008). Η χωρική  
συγκρότηση του  
μουσειακού νοήματος:  
η επαναπλαισίωση  
της «Σοφίας του Θεού»  
από την Αγία Σοφία  
Θεσσαλονίκης στο  
Μουσείο Βυζαντινού  
Πολιτισμού.  
Εθνικό Μετσόβιο  
Πολυτεχνείο (ΕΜΠ).  
Σχολή Αρχιτεκτόνων  
Μηχανικών. σ. 297.  
Retrieved from <http://hdl.handle.net/10442/hedi/25341>

Ο τρόπος με τον οποίον έχει εκτεθεί ο διάκοσμος του Παρθενώνα, θυμίζοντας εκθεσιακούς χώρους του 19<sup>ου</sup> αιώνα, όπου τα εκθέματα παρατάσσονταν το ένα δίπλα στο άλλο ώστε να διηγηθούν ένα ιστορικό γεγονός ή να δείξουν ακριβώς την εξέλιξη της τέχνης μέσα στο χρόνο, πετυχαίνει ένα διπλό εγχείρημα. Χρησιμοποιώντας αυτήν την τεχνική, δίνεται έμφαση στο δημιούργημα, εξυμνώντας την καλλιτεχνική του αξία και την αρχιτεκτονική του Παρθενώνα, αλλά το τοποθετεί ταυτόχρονα στο ευρύτερο αστικό τοπίο, με σύγχρονους όρους, εντείνοντας τη μουσειακή εμπειρία. Όπως έχουμε αναφέρει, το μουσείο της ακρόπολης και οι τρόποι με τους οποίους έχει οργανωθεί, δεν παραπέμπουν σε ένα απλό σύγχρονο μουσείο, που τοποθετεί τα εκθέματα σε απόσταση από τις χρονικές και κοινωνικές συνθήκες.<sup>45</sup> Τα εκθέματα στα οποία έχουμε αναφερθεί, είναι ευρήματα εθνικού πολιτισμού και η αίθουσα του Παρθενώνα, στοχεύει ακριβώς στη σύνδεσή τους με το παρελθόν. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο τα αντικείμενα αποκτούν τη σημασία που είχαν τότε, με σκοπό να εκφράσουν μια πραγματικότητα της εποχής εκείνης. Η ανάκληση σε καταστάσεις του παρελθόντος, στην αίθουσα αυτή, επιτυγχάνεται μέσω συγκεκριμένων τεχνικών, που δημιουργούν ένα περιβάλλον με μιμητικό χαρακτήρα και φέρνουν στην μνήμη την αυθεντική χωρική ατμόσφαιρα.<sup>46</sup>

## 08

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Έχοντας ως αφετηρία το αρχικό ερώτημα για τον προσδιορισμό του φαινομένου της παράλλαξης, του εκθεσιακού αντικειμένου, αλλά και του ίδιου του περιβάλλοντός του, διαπιστώνουμε ότι η περιήγηση σε μια έκθεση, είναι μια συνολική εμπειρία ερεθισμάτων και νοητικών διεργασιών. Το υποκείμενο αναγνωρίζει και παρατηρεί τον χώρο, εξερευνώντας κάθε φορά διαφορετικές οπτικές και παραμέτρους του, χρησιμοποιώντας ερεθίσματα που λαμβάνει από αυτόν. Με την αλλαγή του σημείου παρατήρησής του υποκειμένου, παράγεται ένα ποικιλόμορφο αποτέλεσμα του περιεχομένου της έκθεσης, καθώς το ίδιο το έκθεμα και το φόντο του, παραλλάσσονται. Τόσο τα αντικείμενα, όσο και ο χώρος στο νέο μουσείο της Ακρόπολης, επιδεικνύουν ένα εσωτερικό διάλογο, αλληλοεπιδρώντας ταυτόχρονα, με το αστικό τοπίο της Αθήνας.

Μέσα από την ανάλυση της παράλλαξης, των δύο αισουσών του νέου μουσείου της Ακρόπολης, δόθηκε το έναυσμα για την αναφορά παραδειγμάτων έκθεσης, από διαφορετικές εποχές. Διαπιστώνουμε λοιπόν, ότι το έργο που εκτίθεται, αποκτά μια νέα ερμηνεία, σε συνάρτηση με τις μεταβαλλόμενες αναδιατυπώσεις που λαμβάνει, με τις εκάστοτε αλλαγές και συνθήκες που επικρατούν στην κοινωνία. Κάθε φορά, σε μια σύζευξη της προϊστορίας και της ερμηνείας του αντικειμένου, προκύπτει ένα

αποτέλεσμα παρουσιάσής του, με γνώμονα το πλαίσιο που τοποθετείται η έκθεση. Το αποτέλεσμα αυτό, ολοκληρώνεται με την συμβολή του επισκέπτη, καθώς ο ίδιος δίνει την δική του ροπή στο χώρο, μέσω της υποκειμενικής εμπειρίας του σε αυτόν.<sup>47</sup> Μέσω της συμμετοχικής ανάγνωσης της αίθουσας, ο θεατής ωθείται να βιώσει μια νοηματική σύμμιξη του χώρου και των εκθεμάτων αυτού, με μοναδικό τρόπο. Η διατύπωση της εμπειρίας του ατόμου, μέσω της περιήγησής του στο εσωτερικό ενός μουσείου, αποκτά πολυδιάστατες εκδοχές με την συνδρομή του φαινομένου της παράλλαξης.

Βασισμένοι στα όσα προηγήθηκαν, αναγνωρίζουμε στις δύο αίθουσες που μελετήσαμε, δύο διαφορετικά είδη συμμετοχής και ταυτόχρονα δύο μορφές του φαινομένου της παράλλαξης. Στην πρώτη περίπτωση, της αρχαϊκής αίθουσας, η εννοιολογική παρουσίαση των γλυπτών δημιουργεί πολλαπλές παραλλάξεις, δίνοντας την ελευθερία στον επισκέπτη να επιλέξει την πλευρά και την γωνία θέασης, το φόντο του κάδρου παρατήρησης, τη διαδρομή που θα ακολουθήσει και τα σημεία που θα σταθεί, τις συσχετίσεις και αντιστίξεις που θα πραγματοποιήσει, ώστε να αναγνωρίσει τον χώρο. Στη δεύτερη περίπτωση, της αίθουσας του Παρθενώνα, η πραγματολογική αναβίωση του ναού τοποθετεί τον περιηγητή σε μια περιμετρική τροχιά. Από την μια τοποθετείται σε μια εμπειρική προσομοίωση του χώρου, με περιορισμένες επιλογές κίνησης, όμως ταυτόχρονα, αφήνεται στην κινηματογραφική αφήγηση του νοήματος του γλυπτικού διακόσμου, του οποίου το περιεχόμενο παραλλάσσεται, με παράμετρο, την παράλληλη προς αυτόν κίνηση του υποκειμένου και του

47



ηλιακού φωτός. Δυο τρόποι οργάνωσης του εκθεσιακού χώρου, οι οποίοι αναφέρονται σε διαφορετικές χρονικές στιγμές του παρελθόντος, αναδιατυπώνονται σύμφωνα με τις επιρροές του σήμερα, διατηρώντας το νοηματικό παρελθόν των αντικειμένων ως εκθεσιακά αντικείμενα της σύγχρονης κοινωνίας.

Συμπερασματικά, ο σχεδιασμός των δύο αυτών αιθουσών, επιτυγχάνει να βρίσκεται στο μεταίχμιο της ιστορικής μεταλαμπάδευσης και της αισθητικής εμπειρίας. Συνδυάζει τον διδακτισμό του μουσειακού τύπου προηγούμενων αιώνων, με την συνεχή ώθηση του υποκειμένου, στην έκφραση μιας προσωπικής ερμηνείας και στην αναζήτηση μιας βαθύτερης σημασίας. Χρησιμοποιεί την αναπαραγωγή δεδομένων νοημάτων, μέσω της συμβατικής παρουσίασης, εγείροντας ταυτόχρονα, τον επισκέπτη να δημιουργήσει μια νέα πλοκή στην ιστορία που αφηγούνται τα εκθέματα.

# 09

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

### (i) ΤΟ ΜΕΡΟΣ

Μένοντας αδιάφορος για τον κόσμο όπως είναι και εμμένοντας προσηλωμένος σε μεμονωμένα γεγονότα, όπου ο υπάρχων χώρος γύρω μας αναιρείται πλήρως, ο Zizek ταυτόχρονα αντιμετωπίζει τον χώρο ως μια ομοιογενή, αυτοσυντήρητη και ανεξάρτητη ενότητα (Block)<sup>48</sup>. Θεωρώντας την ψυχανάλυση ως μέσω αντίληψης και κατανόησης του κόσμου, συνεπώς και του χώρου, ο Zizek προσφέρει μια ουσιώδη δυνατότητα να επαναπροσδιορίσουμε τον τρόπο σύμφωνα με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε τον κόσμο στον οποίο ζούμε σήμερα.

Χρησιμοποιώντας 3 έννοιες, εκείνη του τόπου, της απόστασης και της κλίμακας, ο Zizek , επιχειρεί να αντιληφθεί το μέρος όπου άνθρωποι συγκεντρώνονται και αλληλοεπιδρούν (social space)<sup>49</sup>. Ως τόπο θεωρούμε «το μέρος το οποίο προηγείται κάθε αντικειμένου που το καταλαμβάνει, δεν αποτελεί μια σειρά αντικειμένων αλλά ένα κενό μέρος γύρω από το οποίο παράγεται χώρος αλληλεπίδρασης.» (Pohl L. and Kingsbury P., ό.π.). Σύμφωνα με τον Zizek, ο τόπος αποτελεί μια αφηρημένη ενότητα, η οποία αναιρεί την ύπαρξη της «αίσθησης του τόπου». Ο τόπος αποτελεί ένα δομικό κενό, το οποίο επιτρέπει τη συγχώνευση της πραγματικότητας με το φανταστικό χώρο του αντικειμένου. Έχοντας το υποκείμενο ως

μέτρο σύγκρισης, αντιλαμβανόμαστε την ύπαρξη αντικειμένων τα οποία κατέχουν μία ξεχωριστή θέση στον τόπο, δημιουργώντας το αίσθημα ότι η αξία τους είναι σημαντικότερη των υπολοίπων. Σύμφωνα με τη θεωρία του Zizek, το εν λόγω φαινόμενο συμβαίνει καθώς η θέση τους στον τόπο υπήρχε πριν αυτά δημιουργηθούν.

Ο Zizek, υποστηρίζοντας την άποψη ότι ως parallax shift, ορίζεται η φαινομενική κίνηση ενός αντικειμένου, όταν αυτό παρατηρείται από διαφορετικές οπτικές γωνίες<sup>50</sup>, οδηγείται στην αντιμετώπιση των διαφορετικών οπτικών παρατήρησης ως αντινομίες του Kant. Ο Kant μέσω των αντινομιών επιχειρεί να εξηγήσει την προσπάθεια αντίληψης της φύσης, της υπερβατικής πραγματικότητας μέσω της καθαρής λογικής<sup>51</sup>. Υιοθετεί τη θεωρία, ότι οι εν λόγω οπτικές αποτελούν ασυμβίβαστους τρόπους να παρατηρείται ένα αντικείμενο. Η θεωρία των ασυμβίβαστων οπτικών παρατήρησης βρίσκει εφαρμογή και στην μελέτη των συγχρόνων κοινωνιών.

Σύμφωνα με τη θεωρία του Zizek, εμφανές είναι το φαινόμενο της κοινωνικής παράλλαξης στις αστικές κοινωνίες, όπου οι κοινωνικές τάξεις, ως αντικείμενο, παρουσιάζονται ισότιμες απέναντι στο θεσμικό πλαίσιο βάσει του δημοκρατικού πολιτεύματος, διαχωρίζονται όμως βάσει του οικονομικού συστήματος.

Η τάση προς την αισθητική πολλαπλότητα, η ύπαρξη πληθώρας μεθόδων αναγνώρισης ενός τόπου και ο διαχωρισμός του ιδιωτικού από το δημόσιο χώρο σε συνάρτηση με την επεκτατική και καπιταλιστική

48

Pohl L. and Kingsbury P. (2021) The Most Sublime Geographer: Žižek with Place, Distance, and Scale  
Διαθέσιμο στο: <https://www.researchgate.net/publication/351587363>

49

Pohl L. and Kingsbury P., ό.π.

50

Dean J. (June 2007), The Object Next Door. Political Theory, Vol. 35, No. 3 σελ. 371–378.

51

Ανακτήθηκε από: <https://www3.nd.edu/~jspeaks/courses/2009-10/20229/LECTURES/5-antinomies.pdf>

οικονομία της μεταμοντέρνας περιόδου, επέφεραν την κοινωνική διχοτόμηση στην αρχιτεκτονική<sup>52</sup>. Ωστόσο, η πολιτισμική δομή της αρχιτεκτονικής, καθρεφτίζει την πιθανή πτυχή μιας σύγχρονης, ιδεατής κοινωνικής λειτουργίας. Έτσι, ο Žižek προτείνει την αρχιτεκτονική (κατασκευή κτηρίων κοινωνικού πολιτιστικού και πολιτισμικού βεληνεκούς, συμβάλλοντας στις ισορροπίες των κοινωνικών τάξεων) ως μέσο διατύπωσης της ελευθερίας, της ιδεατής δικαιοσύνης και της ισότητας των κοινωνικών τάξεων.

Η συσχέτιση λοιπόν της κοινωνίας και της αρχιτεκτονικής αποτελεί ένα δίπολο, το οποίο δρα επηρεάζοντας την κοινωνική συνοχή.

Αξίζει να σημειωθεί ότι ο σχεδιασμός πολιτιστικών ιδρυμάτων μέσα στον πολεοδομικό ιστό της εκάστοτε κοινωνίας, απαιτεί την ανάλογη μελέτη του τόπου. Η αξιολόγηση της κοινωνίας ως προς την επερχόμενη αποδοχή του λειτουργικού προγράμματος καθώς και η συμβολή του ιδρύματος στην οικονομική πτυχή της κοινωνίας αποτελούν καίριους παράγοντες για τη μελλοντική υιοθέτηση του πολιτιστικού κέντρου από την πλειοψηφία των κοινωνικών τάξεων. Έτσι, η εν λόγω αποδοχή θα συμβάλει στην μελλοντική απαλοιφή του κοινωνικού διαχωρισμού και της κοινωνικής παράλλαξης, μέσω της πολυπολιτισμικότητας και της ποικιλίας που προσφέρεται από τα μεταμοντέρνα ιδρύματα πολιτισμού.

Τοποθετημένο στο κέντρο της Αθήνας, ενός κοινωνικού και τουριστικού κόμβου, το νέο μουσείο της Ακρόπολης, παρά την έντονη αρχιτεκτονική αντίθεσή του με τον ιστορικό χαρακτήρα της περιοχής και την

αρχιτεκτονική τυπολογία των κατοικιών, φαίνεται να δρα ενισχυτικά της κοινωνικής ανάπτυξης του τόπου, λειτουργώντας ως ένα πολιτιστικό ίδρυμα το οποίο ελκύει ποικίλες κοινωνικές ομάδες, τόσο εγχώριας όσο και παγκόσμιας εμβέλειας. Η Αθήνα, μία πόλη, της οποίας η πολιτιστική περιουσία αποτελεί κομμάτι της ταυτότητας του τόπου αλλά και μέρος της εν δυνάμει οικονομικής εξέλιξής της, φαίνεται ως ένα πρόσφορο έδαφος για την ανέγερση ενός επιπρόσθετου κέντρου προώθησης του πολιτισμού.

Έτσι, η αθηναϊκή κοινωνία, του εικοστού πρώτου αιώνα, βρίσκεται σε θέση να συνυπάρξει κοινωνικά με ένα νέο πολιτιστικό ίδρυμα, το οποίο θα δεσμεύσει χωρικά ένα καίριο κομμάτι του πολεοδομικού ιστού, προσφέροντας όμως την δυνατότητα επαφής όλων των κοινωνικών τάξεων με ποικίλα πολυπολιτισμικά ερεθίσματα καθώς και την δυνατότητα σύνδεσης του κοινωνικού συνόλου με την αξία του ελληνικού πολιτισμού, ενισχύοντας το αίσθημα της συνοχής. Το κοινωνικό επίπεδο της αθηναϊκής κοινωνίας, παρά την ποικιλομορφία και την πολυπλοκότητά της, δέχεται τον χαρακτήρα του νέου μουσείου, το οποίο βασίζει τη διάρθρωση και τη λειτουργία του στο ρόλο του επισκέπτη, του παρατηρητή. Το μουσείο ενίσχυσε το πολιτιστικό επίπεδο της περιοχής, προσδίδοντας μία νέα ευχάριστη και ζωντανή νότα στον τόπο. Πηγή της επιτυχούς ένταξης αποτελεί η τοποθέτηση του πολιτιστικού ιδρύματος, σε ένα κομμάτι της πόλης, το οποίο είναι ικανό να προωθήσει την ανάγκη της κοινωνίας για περαιτέρω εξέλιξη τόσο κοινωνικά, οικονομικά όσο και πολιτιστικά.

Αντιδιαμετρικά της ομαλής κοινωνικής

52

Žižek, S. (2011).  
Living in the end times  
(1st ed.). London: Verso

ένταξης του νέου μουσείου της Ακρόπολης, εμφανίζεται η γκαλερί τέχνης Herworth Wakefield. Σχεδιασμένη από το γραφείο David Chipperfield Architects, στο Wakefield του Ηνωμένου Βασιλείου, κατασκευάστηκε μετά το 2000. Ο τόπος ανέγερσης του μουσείου αποτελούσε περιοχή, η οποία είχε πληγεί έντονα από βιομηχανική ύφεση. Ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός παραμελώντας την ένταξη, αδιαφορώντας για τα βιομηχανικά κελύφη και την τυπολογία των γύρω κτηρίων, προκάλεσε την έντονη αντίθεση του μουσείου με την περιοχή, μετατρέποντάς το σε καίριο τοπόσημό της. Ως αποτέλεσμα, προκλήθηκε στους κατοίκους της περιοχής του Wakefield, το αίσθημα ότι κρίνονται και παρατηρούνται μέσω της ύπαρξης του μουσείου. Η αποκοπή και η ταυτόχρονη αντίθεση του μουσείου Herworth Wakefield σε σχέση με τον αστικό ιστό, προκάλεσε τον αποπροσανατολισμό και την διατάραξη της οργανικής ροής της πόλης. Ενώ η δημιουργία μιας γκαλερί θεωρητικά ενθαρρύνει την ανάπτυξη του πολιτιστικού πήχη μιας περιοχής, προωθώντας τοπικούς καλλιτέχνες, η εσφαλμένη επιλογή τοποθεσίας εμπόδισε την οποιαδήποτε επιθυμία εξέλιξης την κοινωνίας του Wakefield. Το parallax gap εμφανίζεται μέσω της δημιουργίας εμποδίων μεταξύ της κοινωνίας και του αστικού ιστού. Η απουσία της συσσωμάτωσης και της συνολικής ενότητας της περιοχής είναι εκείνο το κομμάτι, το οποίο καθιστά το έργο του Herworth καταστροφικό για την ομαλή εξέλιξη της πόλης.

Έτσι, το νέο μουσείο της Ακρόπολης εντάσσεται στην κοινωνική και πολιτιστική οντότητα της Αθήνας, χωρίς να αναζητά την ταύτιση

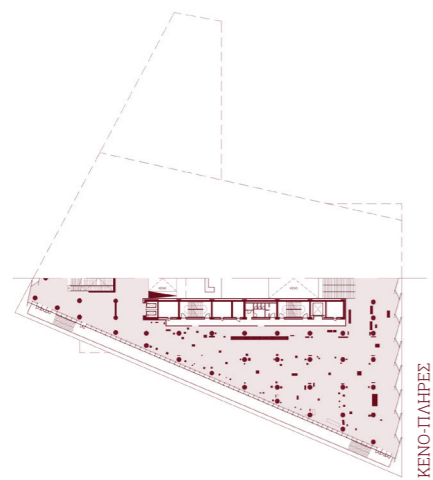
της πόλης με αυτό. Η Αθήνα παραμένει κέντρο πολιτισμού και ποικιλίας πολιτιστικών ιδρυμάτων, δίχως να χαρακτηρίζεται από την ανέγερση του νέου μουσείου. Παρατηρείται δηλαδή το φαινόμενο της συσσωμάτωσης, αναιρώντας τη πιθανότητα διαχωρισμού αντικειμένου-υποκειμένου/ κοινωνίας-ατόμου. Η ταυτότητα της πόλης μένει αναλλοίωτη, γεγονός το οποίο αναιρεί το πιθανό αίσθημα υποσυνείδητης πίεσης των πολιτών, ως κοινωνικό σύνολο και δεν ορίζεται από ένα μοναδικό τοπόσημο. Ως αποτέλεσμα της εν λόγω ομαλής ένταξης, η μη ύπαρξη ενός parallax gap μεταξύ του μουσείου και της κοινωνίας.



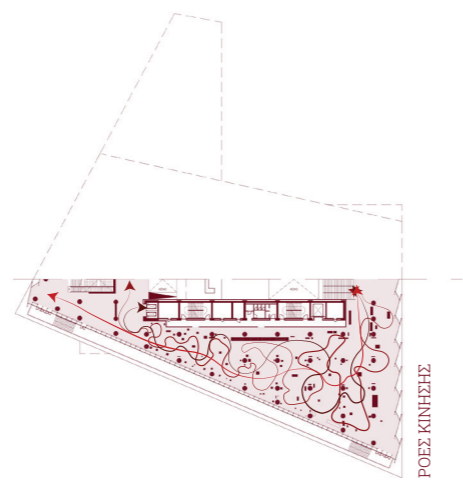
ΑΡΧΑΙΚΗ ΑΙΘΟΥΣΑ

(ii) ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑΤΩΝ

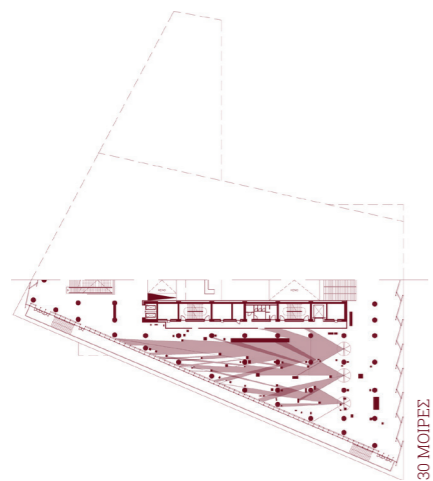
ΑΙΘΟΥΣΑ ΠΑΡΘΕΝΩΝΑ



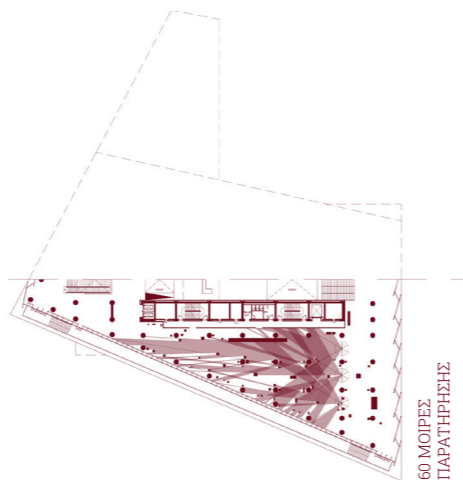
ΚΕΝΟ-ΠΛΗΡΕΣ



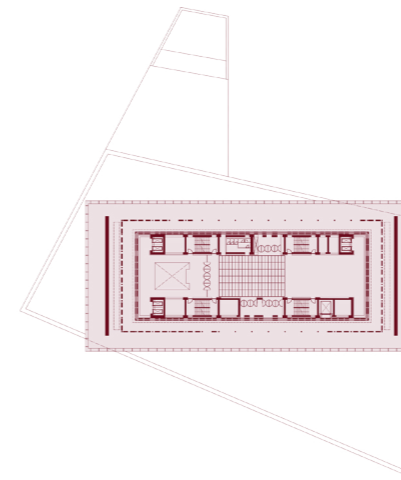
ΡΟΕΣ ΚΙΝΗΣΗΣ



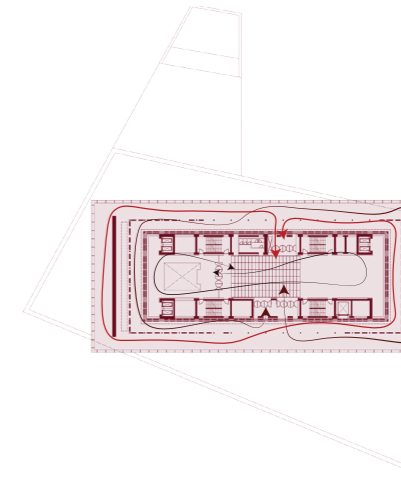
30 ΜΟΙΡΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΗΣ



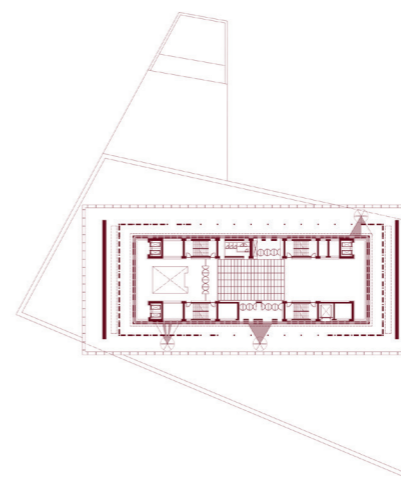
60 ΜΟΙΡΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΗΣ



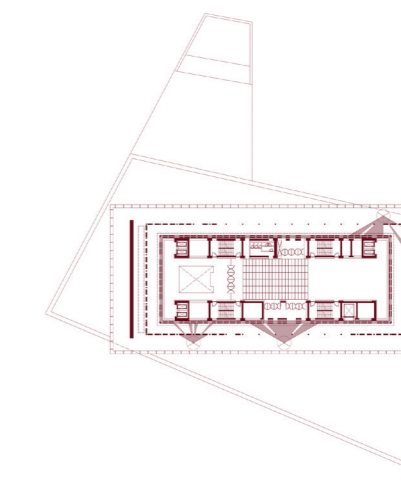
ΚΕΝΟ-ΠΛΗΡΕΣ



ΡΟΕΣ ΚΙΝΗΣΗΣ



30 ΜΟΙΡΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΗΣ



60 ΜΟΙΡΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΗΣ

# 10

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ | ΠΗΓΕΣ | ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΕΙΚΟΝΩΝ

### ΞΕΝΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Celant, G. (1996) A Visual Machine. Art Installation and its modern archetypes, σε R. Greenberg, B.W. Ferguson, S. Nairne (επιμ.) Thinking about exhibitions. Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge, 260-270.

Duncan, C. (1995) Civilizing rituals: Inside public art museums. Λονδίνο: Routledge.

Goodman, C. (1989) The Art of Revolutionary Display Techniques. Excerpts from Frederick Kiesler. Νέα Υόρκη, Λονδίνο: Whitney Museum of American Art

Guidi, G. (1999) Thinking with the eyes, O. N. Olsberg, G. Ranalli. J. F. Bedard (επιμ.) Carlo Scarpa, architect: Intervening with History. Μόντρεαλ: Canadian Centre for Architecture και Νέα Υόρκη: Monacell Press, 206-41).

Hillier, B., & Hanson, J. (1984). The Social Logic of Space. Cambridge: Cambridge University Press

Hooper-Greenhill, E. (2006) Το Μουσείο και οι Πρόδρομοί του. (μεταφ.) Παπάς Α., Αθήνα: Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς.

Hugues de Varine-Bohan, (1976) Museum Vol XXVIII, n° 3, The modern museum: requirements and problems of a new approach, σ.σ. 126-139. Ανακτήθηκε από <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000022282>

Kiesler, F. (2001) Endless space. Ostifildern Ruit: Hatje Cantz  
L. Basso Peressut, (1999) Musei. Architetture/ Museums. Architecture, 1990-2000, Μιλάνο: F. Motta.

Lissitzky, E. (1970) Russia: An Architecture for World Revolution, μετφ. Eric Dluhosch, MIT Press, Λονδίνο: Lund Humphries.

Lissitzky-Kuppers, S. (1968) El Lissitzky: Life, Letters, Texts. Λονδίνο: Thames & Hudson.

Pevsner, N. (1976) A history of building types. Λονδίνο: Thames and Hudson.

**ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

Αίσωπος Γ. (2009) The new Acropolis Museum: Remaking the Collective, σσ. 63-64 στο «The New Acropolis Museum», επιμ. Bernard Tschumi Architects, Νέα Υόρκη: Ediciones Polígrafa

Βλασσοπούλου Χ. (2017) Η Ακρόπολη των Αθηνών, Τα μνημεία του βράχου και των κλιτών. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού Και Αθλητισμού, Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων Και Απαλλοτριώσεων.

Βοσνιάδου Σ., Νασιάκου Μ., Χατζή Α., Χαρίτου-Φατούρου Μ. (2011) Εισαγωγή στην Ψυχολογία, Βιολογικές Αναπτυξιακές και Συμπεριφοριστικές Προσεγγίσεις-Γνωστική Ψυχολογία Κοινωνική Ψυχολογία Κλινική Ψυχολογία. Αντίληψη. Αθήνα: Εκδόσεις GUTENBERG.

Δεληβορριάς Α., (2014) Η Ζωφόρος του Παρθενώνα. Το πρόβλημα, η πρόκληση, η ερμηνεία. Αθήνα: Μέλισσα και Μουσείο Μπενάκη.

Μαρμαράς Ν., Ναθαναήλ Δ. (2015) Εισαγωγή στην εργονομία, Όραση, Φωτισμός. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. Ανακτήθηκε από <https://hdl.handle.net/11419/513>

Μουσείο Ακρόπολης οδηγός, (2014), Αθήνα: Εκδόσεις Μουσείου Ακρόπολης

Παντερμαλής Δ., Μάντης Α., Χωρέμη Α., Βλασσοπούλου Χ., Ελευθεράτου Σ. (2011) Μουσείο Ακρόπολης σύντομος οδηγός, Σ. Ελευθεράτου (επιμ.). Αθήνα: Εκδόσεις Μουσείου Ακρόπολης.

Τζώρτζη, Κ. (2013) Ο χώρος στο μουσείο, η αρχιτεκτονική συναντά τη μουσειολογία. Αθήνα: Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς.

Τσουμί Μ. (2007) Το Νέο Μουσείο της Ακρόπολης και οι επιπτώσεις του στο περιβάλλον αλλά και στο ευρύτερο αστικό τοπίο. σε ΕΥΑΝΑΓΝΩΣΤΩΝ (επιμ.) Τετράδια Πολιτισμού, τεύχος 2, Αθήνα: Ελληνικό Υπουργείο Πολιτισμού.

Φιλιπποπούλου Ε. (2011) Το νέο μουσείο της ακρόπολης δια πυρός και σιδήρου. Αθήνα: Εκδόσεις Παπασωτηρίου.

Πεπονής Γ. (2003) Χωρογραφίες, Ο αρχιτεκτονικός σχηματισμός του νοήματος, Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.

**ΜΕΤΑΦΡΑΣΜΕΝΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

Gombrich, E., H. (2016). Το Χρονικό της Τέχνης (μτφρ. και επιμ. Λ. Κασδαγλή). Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1995).

**ΑΚΑΔΗΜΑΙΚΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ | ΔΙΑΤΡΙΒΕΣ**

Παρμενίδης Γ., Λάσκαρη Α., Ανδρουτσοπούλου Ε., Μάρη Ι., Μεθοδολογικές προσεγγίσεις της Έρευνας στην Αρχιτεκτονική. Η Αρχιτεκτονική ως Αντικείμενο Έρευνας.

Παρμενίδης Γ., Μάρη Ι. Μεθοδολογικές προσεγγίσεις της Έρευνας στην Αρχιτεκτονική. Η Αρχιτεκτονική ως Αντικείμενο Έρευνας. Η περιγραφή του αντικειμένου της έρευνας στον σχεδιασμό του χώρου.

Πέτσιου Χ. (2014) Σχεδιασμός και Δημιουργικότητα, ο αρχιτέκτονας Tschumi. Θεσσαλονίκη: ΑΠΘ.

Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου Θεσσαλονίκη 1984, «Κλασικισμός, Ιστορισμός, Εκλεκτικισμός» Νεοκλασική Πόλη και Αρχιτεκτονική.

Σταυρουλάκη, Ι. (2008). Η χωρική συγκρότηση του μουσειακού νοήματος: η επαναπλαισίωση της «Σοφίας του Θεού» από την Αγία Σοφία Θεσσαλονίκης στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού. Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο (ΕΜΠ). Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών. Ανακτήθηκε από <http://hdl.handle.net/10442/hedi/25341>

**ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΕΣ ΠΗΓΕΣ | ΑΡΘΡΑ**

Louis D'Arcy-Reed, (Received 03 March 2019; accepted 12 August 2019) Observing Parallax Identities of Place in Architecture-Adopting Architectural and Psychoanalytical Approaches to Urban Fabrics.

Metha, A. B., Vingrys, A. J. & Badcock, D. R. (1994). Detection and discrimination of moving stimuli: The effects of color, luminance and eccentricity. Journal of the Optical Society of America A, 11, σ.σ. 1697-1709.

Patrick Cavanagh, Shinya Saida, Josie Rivest (Received 27 July 1994, in revised form 19 September 1994) The Contribution of Color to Depth Perceived from Motion Parallax.

Μουσείο Ακρόπολης. Το κτήριο του μουσείου. Ανακτήθηκε απο <https://www.theacropolismuseum.gr>

Μουσείο Ακρόπολης. Εκθεσιακές Δράσεις. Ανακτήθηκε απο <https://www.theacropolismuseum.gr>

## ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΕΙΚΟΝΩΝ

Όλο το **φωτογραφικό υλικό** από το νέο μουσείο της Ακρόπολης, σε όλα τα κεφάλαια, προέρχεται από το προσωπικό αρχείο της σπουδαστικής ομάδας.

Τα **σχέδια** κατόψεων και τα **διαγράμματα**, αποτελούν υλικό της σπουδαστικής ομάδας και βασίστηκε στα σχέδια τα οποία παραχωρήθηκαν από την διεύθυνση του νέου μουσείου της Ακρόπολης.

### ΚΕΦΑΛΑΙΟ 03 | σ.σ. 18-26

#### Εικόνα 1 |

Philipp Bender, View of the Grand Ducal Painting Gallery, 1824/30, Landes museum, Darmstadt, *Painting from the 16th to 18th Century*. Ανακτήθηκε από <https://www.hlmd.de/en/museum/art-and-cultural-history/paintings-16th-to-18th-centuries.html>

#### Εικόνα 2 |

"WHITE CUBE" © Wayne Thiebaud / DACS, London / VAGA, New York 2017, *White Cube Mason's Yard - Gallery exhibitions*. Ανακτήθηκε από [https://whitecube.com/exhibitions/exhibition/wayne\\_thiebaud\\_masons\\_yard\\_2017](https://whitecube.com/exhibitions/exhibition/wayne_thiebaud_masons_yard_2017)

#### Εικόνα 3 |

*COMMONWELTH PROJECTS, Frederick Kiesler, The Art Of Revolutionary Display Techniques: Excerpts From Frederick Kiesler (1989, Whitney Museum Of American Art)*  
Ανακτήθηκε από <https://commonwealth-projects.com/2013/the-art-of-revolutionary-display-techniques-excerpts-from-frederick-kiesler-1989-whitney-museum-of-american-art/>

#### Εικόνα 4 |

El Lissitzky, Abstract Cabinet, 1927–28 (2013) Proposal for a Museum: El Lissitzky's Kabinett der Abstrakten, *open space*. Ανακτήθηκε από <https://openspace.sfmoma.org/2013/01/proposal-for-a-museum-el-lissitzky/>

## ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Επιθυμούμε να ευχαριστήσουμε όσους συνέβαλαν στην εκπόνηση της διάλεξης μας.

Ειδικότερα, ευχαριστούμε την επιβλέπουσα καθηγήτρια μας, Ιφιγένεια Μάρη, για την πολύτιμη βοήθεια της καθ' όλο το διάστημα της εργασίας.

Ευχαριστούμε την κα. Σταματία Ελευθεράτου, Προϊσταμένη Διεύθυνσης Συλλογών και Εκθέσεων του Μουσείου Ακρόπολης, για την διάθεση υλικού από το αρχείο του μουσείου.

Τέλος, ευχαριστούμε το προσωπικό του μουσείου για την κατανόηση και την βοήθεια που μας παρείχε κατά την διάρκεια των επισκέψεων μας στον χώρο των εκθέσεων.