

ΜΟΥΣΕΙΑ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΤΩΝ ΣΑΝΑΑ:
ανάλυση και ερμηνεία των αρχιτεκτονικών λύσεων

Σπουδάστρια : Γεωργία Κουτσόγεωργα
Υπεύθυνη Καθηγήτρια : Μάντζιου Λένα

ΕΘΝΙΚΟ ΜΕΤΣΟΒΙΟ ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ

Τμήμα Αρχιτεκτόνων μηχανικών

Τομέας Ι: Αρχιτεκτονικού Σχεδιασμού

Έτος: 2012

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	5
Γιατί αυτή η διάλεξη, 6. Κριτήρια επιλογής του θέματος, 8. Μεθοδολογία, 9.	
ΤΟ ΓΡΑΦΕΙΟ	10
Επιρροές, 13. Αρχιτεκτονικό στυλ, 14.	
ΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ	18
Ο ρόλος των μουσείων σήμερα, 22. Τα πρώτα μουσεία, 23. Αρχές 20ου αιώνα, 26. 1950 έως σήμερα, 28	
ΑΝΑΛΥΣΗ	31
21ου αιώνα μουσείο σύγχρονης τέχνης στην Καναζάουα	33
Σχέση με την πόλη, 38. Ο κύκλος ως ιδέα, 41. Διαχωρισμός χρήσεων, 42. Χειρισμός των εισόδων, 44. Το εσωτερικό του μουσείου, 46. Οργάνωση χρήσεων, 47. Η κίνηση, 50. Οι εκθεσιακοί χώροι, 54. Σχέση αρχιτεκτονικής με τα έργα τεχνης, 56.	
Νέο Μουσείο σύγχρονης τέχνης στη Νέα Υόρκη	58
Το κτίριο, 63. Σχέση με την πόλη, 64. Ένταξη του μουσείου στην περιοχή και χειρισμός της εισόδου, 66. Το εσωτερικό του μουσείου, 68. Οργάνωση χρήσεων, 69. Η κίνηση, 72. Οι εκθεσιακοί χώροι, 74.	

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΡΜΗΝΕΙΑ.....	77
Η πολυπλοκότητα του μουσειακού ιδρύματος, 79.	
Σχέση με την πόλη, 80. Η γενική αντίληψη, 82. Μουσείο για την Καναζάουα, 83. Μουσείο για τη Νέα Υόρκη, 86.	
Το εσωτερικό του μουσείου, 89. Η αντιμετώπιση του μουσείου και των εκθεσιακών χώρων, 90. Τα διάφορα πρόσωπα του μουσείου, 94.	
ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	99
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	104

— ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Γιατί αυτή η διάλεξη

Στόχος της παρούσας διάλεξης είναι να ερευνήσει με αρχιτεκτονικές και μουσειολογικές παραμέτρους τα δύο παραδείγματα μουσείων σύγχρονης τέχνης του ιαπωνικού αρχιτεκτονικού γραφείου SANAA, το μουσείο του 21ου αιώνα στην Καναζάουα και το Νέο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στη Νέα Υόρκη.

Το μουσειακό ίδρυμα στα χρόνια ύπαρξής του, έχει παρουσιάσει εντυπωσιακή εξέλιξη, γεγονός που το καθιστά από τα περισσότερο βιβλιογραφικά τεκμηριωμένα αντικείμενα. Κοινωνιολογικές, ανθρωπολογικές, αρχιτεκτονικές προσεγγίσεις, όλες προσπαθούν να κατανοήσουν το ρόλο και τη δύναμη του μουσείου και πως αυτές έχουν αλλάξει με το πέρασμα του χρόνου και την επιρροή που είχαν. Το δικό μου ενδιαφέρον για αυτό γεννήθηκε μετά από προσωπικές εμπειρίες και βιώματα σε διαφορών ειδών και μεγεθών μουσεία ανά τον κόσμο που είχα την ευκαιρία να επισκεφτώ.

Η πολύωρη και τελικώς ανούσια περιφορά ανάμεσα σε διαδοχικές αίθουσες σε μεγάλα μουσεία όπως στο Μετροπόλιταν και στο Λούβρο όταν έχει επέλθει η κόπωση, η δυνατότητα πολεοδομικής αναδόμησης μιας ολόκληρης πόλης μέσω ενός μουσείου όπως στην περίπτωση του Bilbao, ο χειρισμός όλου του κτιρίου ως έργου τέχνης για να γεννά μνήμες και συναισθήματα στο εβραϊκό μουσείο του Βερολίνου, η υπερκάλυψη των έργων τέχνης από την αρχιτεκτονική του κτιρίου στο Guggenheim της Νέας Υόρκης και η αμφιλεγόμενη ένταξη του κέντρου Pompidou σε μια παραδοσιακή συνοικία του Παρισιού, ήταν μερικά από τα βιώματα που κατεύθυναν τα ερωτήματα μου σχετικά με τη φύση, το ρόλο και την ανάγκη ύπαρξης των μουσείων στη σημερινή πραγματικότητα. Με εφόδια αφενός τις προσωπικές εμπειρίες από τη βίωση των χώρων στα προαναφερόμενα μουσεία, και αφετέρου την εμπάθυνση στη μουσειολογική βιβλιογραφία θα διερευνήσω στα δυο μουσεία των SANAA, στην Καναζάουα και τη Νέα Υόρκη, από την πολεοδομική κλίμακα μέχρι και αυτής των εκθεσιακών χώρων, στοιχεία όπως την ιδέα, την επίδραση στην πόλη, τις λειτουργικές απαιτήσεις, τα μέσα υλοποίησης, τις επιλογές του αρχιτέκτονα και την αποδοχή τους από τους χρήστες.



1



2



3



4



5

1. Guggenheim, Bilbao (1997)
2. Κέντρο Pompidou, Παρίσι (1977)
3. Εβραϊκό μουσείο, Βερολίνο (2001)
4. Αίθουσα στο Λούβρο, Παρίσι (1793)
5. Guggenheim, Νέα Υόρκη (1959)

Κριτήρια επιλογής του θέματος

Η επιλογή των SANAA, μέσα από μια μεγάλη ομάδα επιτυχημένων αρχιτεκτονικών γραφείων, προέκυψε αφενός εξαιτίας του ενδιαφέροντος μου για τη λιτή και ελαφριά αρχιτεκτονική τους που απορρέει από την αισθητική της ιαπωνικής κουλτούρας αλλά και λόγω της εμπειρίας τους πάνω στους εκθεσιακούς χώρους, με ήδη πέντε κτισμένα μουσειακά παραδείγματα. Με την ευκαιρία της διάλεξης, θέλησα να αναζητήσω τις αρχιτεκτονικές αξίες και απόψεις που τους χαρακτηρίζουν καθώς και πως αυτές υπεισέρχονται στα μουσεία σύγχρονης τέχνης τους.

Επέλεξα συγκεκριμένα μουσεία σύγχρονης τέχνης, γιατί εντός τους στεγάζεται ότι νεότερο στη σημερινή καλλιτεχνική δημιουργία, εκφράζουν το νέο, το διαφορετικό και άρα και η ίδια η αρχιτεκτονική που ζητείται, αντιμετωπίζεται με τη σύγχρονη σκοπιά, χωρίς καμία διάθεση για αναφορά σε παλαιότερες αξίες και μορφές. Ακόμα, εξ αιτίας της συνεχούς ανανέωσης της τέχνης, τα μουσεία στηρίζονται κυρίως σε περιοδικές εκθέσεις, στοιχείο που προσθέτει μια επιπλέον ενδιαφέρουσα παράμετρο κατά τη σχεδιαστική επίλυση των δύο κτιρίων.

Τα δύο παραδείγματα των SANAA, χτισμένα σε δύο διαφορετικά περιβάλλοντα, από διαφορετικούς εργοδότες και με διαφορετικά κτιριολογικά προγράμματα, θέτουν κάθε φορά νέα προβλήματα στους αρχιτέκτονες και εμπλουτίζουν από διαφορετική σκοπιά τις τελικές συνθετικές τους λύσεις και την αρχιτεκτονική τους.

Η όλη διαδικασία της ανάλυσης και κριτικής που επιχειρείται εδώ, αποτελεί «μια αφετηρία διαλόγου, μια πρόσκληση σε ανταλλαγή απόψεων»¹, που σαν «εκπαιδευτική δραστηριότητα», στόχο έχει την κατανόηση των αρχιτεκτονικών λύσεων, της πολυπλοκότητας τους και των αποφάσεων των αρχιτεκτόνων σε κάθε περίπτωση.

¹ Τουρνικιώτης, Παναγιώτης, Η αρχιτεκτονική στη σύγχρονη εποχή, εκδόσεις futura, Αθήνα: 2006, σ.197

Μεθοδολογία

Η εργασία χωρίζεται σε τέσσερα κύρια κεφάλαια.

Στο πρώτο , για να γίνει κατανοητή η φύση των έργων που θα αναλυθεί, σκιαγραφείται το μουσείο του σήμερα, οι λόγοι που το εντάσσουν στην πολιτιστική ζωή μιας πόλης και που το χρίζουν απαραίτητο για τον άνθρωπο. Στη συνέχεια, παρουσιάζεται η εξέλιξή του στο χρόνο, μαζί με τους αρχιτεκτονικούς μετασχηματισμούς του, καθώς και μερικά χαρακτηριστικά παραδείγματα.

Στο δεύτερο κεφάλαιο δίνεται συνοπτικά μια εικόνα του γραφείου των SANAA, των συνθετικών ιδεών, των επιρροών τους και του τρόπου εργασίας τους, με στόχο να χτιστεί το υπόβαθρο για τη σωστή ανάγνωση των προτάσεων και της αρχιτεκτονικής σύλληψης τους.

Στο τρίτο κεφάλαιο γίνεται μια πολυεπίπεδη αρχιτεκτονική ανάλυση των δύο μουσείων, αρχιτεκτονικά αλλά και μουσειολογικά, ως προς τη σχέση τους με την πόλη και τη διάπλαση του εσωτερικού χώρου τους ενώ στο τελευταίο επιχειρείται η ερμηνεία των επιλογών των αρχιτεκτόνων με βάση τις επιταγές των υπευθύνων του μουσείου, της εποχής και του δικού τους προσωπικού στίλ.

Η διάλεξη ολοκληρώνεται με τον επίλογο, που συγκεντρώνει τα συμπεράσματα και τις συγκρίσεις των δύο μουσείων μέσα από μια συνοπτική εκτίμηση του τελικού αρχιτεκτονικού αποτελέσματος και ένα γενικότερο στοχασμό περί των μουσείων σύγχρονης τέχνης.



— ΤΟ ΓΡΑΦΕΙΟ

Το γραφείο SANAA γεννήθηκε το 1995¹ από τη συνεργασία των Ιαπώνων Kazuyo Sejima και Ryue Nishizawa² και μέχρι σήμερα έχει τιμηθεί με πολλά βραβεία για το αρχιτεκτονικό τους έργο ανάμεσά τους και το χρυσό λιοντάρι της Biennale της Βενετίας το 2004 και το Pritzker το 2010³. Είναι ένα διεθνούς φήμης γραφείο με κτίριά τους (όπως και αυτά από τις ατομικές τους δουλειές) να συναντά κανείς σε Αμερική, Ευρώπη και Ασία.

Η δεκαετία του '90, όποτε και ουσιαστικά ξεκίνησε η εταιρική τους σχέση, χαρακτηρίζεται από τους Ιάπωνες ως η χαμένη δεκαετία⁴. Σηματοδοτεί μια μεγάλη περίοδο οικονομικής κρίσης που επαναπροσδιόρισε τα μέχρι τότε δεδομένα ανάπτυξης και ιδιαίτερα στην αρχιτεκτονική έπλασε μια νέα γενιά, η οποία απομακρύνεται από την ουτοπική θεώρηση των μεγαλουπόλεων, και αναζητά την αφαίρεση, τη δυναμική του ουσιαστικού, την ξεχασμένη αρετή της παραδοσιακής ιαπωνικής απλότητας. Η καθαρότητα των μορφών, οι ημιδιαφανείς ή υπόλευκες επιφάνειες, η επεξεργασία των χώρων που περιορίζεται στο ελάχιστο, σχημάτισαν ένα νέο αρχιτεκτονικό ρεύμα⁵, παράγωγο μοντερνιστικών αξιών, που βρίσκει συνεχώς νέους υποστηρικτές. Οι Sejima και Nishizawa υιοθετούν την αισθητική αυτή κατεύθυνση και μαζί και με άλλους αρχιτέκτονες γεννημένους μετά τη δεκαετία του '60, όπως τους Sou Fujimoto και Junya Ishigami⁶, καταφέρνουν να διαμορφώσουν ένα ιδιαίτερο στυλ που συνεχώς εξελίσσεται, επηρεάζει τις παγκόσμιες τάσεις και εμπλουτίζει με νέες ιδέες τον αρχιτεκτονικό χώρο.

1 Alejandro Zaera, «Una conversación con Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa», περ. El Croquis, τχ. 99, σ. 7

2 SANAA (Sejima&Associates, Nishizawa&Associates & Associates)

3 "SANAA." Wikipedia. Wikimedia Foundation, 14 June 2012. Web. <<http://en.wikipedia.org/wiki/SANAA>>.

4 Thomas Daniell, *After the Crash: Architecture in Post-Bubble Japan*, New York: Princeton Architectural, 2008. σ.13

5 ο.π. σ. 23

6 ο.π. σ. 15



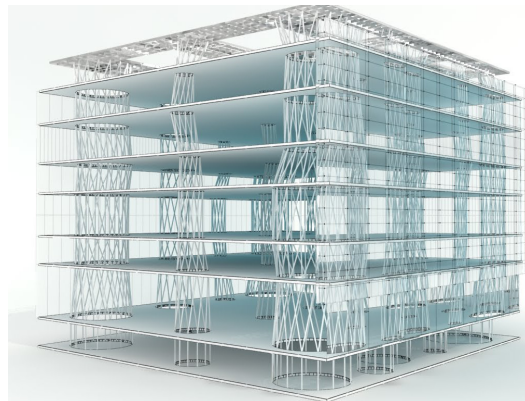
1



2



3



4

1. Sou Fujimoto, Σπίτι N, Ιαπωνία (2007)
2. SANAA, Κατάστημα Derek Lam, Νέα Υόρκη (2009)
3. Junya Ishigami, Ινστιτούτο τεχνολογίας, Kanagawa (2008)
4. Toyo Ito, βιβλιοθήκη Sendai (2001)

Επιρροές

Τα έργα των SANAA έχουν σαφείς επιρροές εν μέρει από τις διάφορες όψεις της ιαπωνικής κουλτούρας¹ μέσα στην οποία διαπλάστηκε η αισθητική τους, και εν μέρει από τμήμα των ιδεών που πρέσβευε ο μοντερνισμός, κίνημα που είχε τεράστιο αντίκτυπο στην θεωρητική προσέγγιση της αρχιτεκτονικής και στην εικόνα των σημερινών ιαπωνικών πόλεων². Οι ίδιοι θεωρείται ότι ανήκουν στην τέταρτη γενιά μεταπολεμικών μοντερνιστών³ με εμπνευστές τους να είναι οι Kazuo Shinohara και Toyo Ito⁴, αρχιτέκτονες που το έργο και οι ιδέες τους με την καθαρή, διαφανή και εφήμερη προσέγγιση τους διαμόρφωσαν τα έργα ολόκληρης αυτής της νέας γενιάς⁵.

Οι καθαρές, ανεπεξέργασες μορφές των SANAA χαρακτηρίζονται από την απλότητα που διέπει την ιαπωνική αρχιτεκτονική. Είναι όμως γενικότερα δύσκολο με το εξωτερικό μάτι ενός δυτικού να γίνει εύκολα ένας συσχετισμός των μορφών και της οργάνωσης του κτιρίου με το ισχυρό ιδεολογικό υπόβαθρο που απαντάται στους κατοίκους της Ιαπωνίας και τους χαρακτηρίζει πολλές γενιές τώρα. Αυτό που γίνεται αντιληπτό είναι ότι δεν αποτελεί μόνο ένα θεωρητικό πλαίσιο της γενικότερης αισθητικής του τόπου, αλλά έχει μια βαθύτερη ηθική προέλευση που συνδέεται με την ιστορία τους και την ψυχοσύνθεση των Ιαπώνων. Στη διάλεξη αυτή, τα δύο μουσεία θα εξεταστούν μόνο με βάση ένα γενικότερο κοινωνικοπολιτικό και οικονομικό πλαίσιο της εποχής μας και τις παγκόσμιες αρχιτεκτονικές τάσεις που εντάσσονται σε αυτό.

1 Η ιαπωνική αισθητική επικεντρώνεται στην αποδοχή της παροδικότητας και της ατέλειας.

Κομμάτι της θεωρίας αποτελεί και η λογική wabi-sabii, χαρακτηριστικά της οποίας είναι η ασυμμετρία, η τραχύτητα, η απλότητα, η λιτότητα, η οικονομία, η οικειότητα και η εκτίμηση της ανεπιτήδευτης φύσης των αντικειμένων. "Τίποτα δε διαρκεί, τίποτα δεν είναι τελειωμένο, τίποτα δεν είναι τέλειο."

Powell, Richard R. (2004). Wabi Sabi Simple. Adams Media, σ. 19

2 Thomas Daniell, *After the Crash: Architecture in Post-Bubble Japan*, New York: Princeton Architectural, 2008. σ.188

3 Joseph Grima, *21st Century Museum of Contemporary Art—An architecture report*, περ. Domus, τχ. 876, Δεκέμβριος 2004

4 Η Kazuyo Sejima είχε δουλέψει για χρόνια στο γραφείο του.

5 Thomas Daniell, *After the Crash: Architecture in Post-Bubble Japan*, New York: Princeton Architectural, 2008. σ.20

Αρχιτεκτονικό στυλ

Οι SANAA μέσα στα χρόνια δράσης τους, χτίζουν ένα ιδιαίτερο αρχιτεκτονικό στυλ, που οι αξίες του φαίνεται να επαναλαμβάνονται στις δουλειές τους. Συνέπεια και σεβασμός της επιθυμίας των εργοδοτών, όπως διαμορφώνεται στο κτιριολογικό πρόγραμμα, διαφάνεια, απλότητα, ειλικρίνεια των υλικών, παιχνίδι με τις αναλογίες (εικ.5) και η απουσία της αίσθησης της βαρύτητας (εικ.4), το λευκό χρώμα που τονίζει την καθαρότητα στις μορφές τους (εικ.2+3) είναι μερικά από τα στοιχεία που φανερώνουν τη λογική και τον τρόπο εργασίας τους. Προβληματίζονται έντονα για τη διασύνδεση και συνομιλία του εσωτερικού με το εξωτερικό περιβάλλον (εικ.1) και την διαγραμματική οργάνωση των κατόψεων με τον διακριτό καταμερισμό των χρήσεων¹.

Οι ίδιοι υποστηρίζουν ότι τα έργα τους δεν αποτελούν το παράγωγο μιας ξεκάθαρης, προμελετημένης αρχιτεκτονικής ιδέας, αλλά αντικατοπτρίζουν το ένα ενδιάμεσο στάδιο της συνθετικής διαδικασίας από το οποίο κάποια στιγμή (συνήθως πριν τη λήξη του προκαθορισμένου χρόνου) επιλέγεται η τελική, βέλτιστη λύση ανάμεσα σε μια ποικιλία εναλλακτικών και πειραματικών σχεδίων που έχουν αναπτυχθεί². Παρατηρώντας όμως τα έργα τους, γίνεται αντιληπτή μια μεθοδολογία εργασίας. Τα σχέδια τους³, όπως θα ερμηνεύσει ο Τογιο Ιτο, στρέφονται προς τη «διαγραμματική αρχιτεκτονική» μιλώντας για την υλοποίηση μιας πραγματικής κατασκευής σε τρισδιάστατο χώρο μέσα από την άμεση και ειλικρινή μετατροπή ενός αντικειμενικού διαγράμματος που περιγράφει διάφορες λειτουργικές συνθήκες⁴.

1 Alejandro Zaera, «Una conversación con Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa», περ. El Croquis, τχ. 99, σ. 14

2 ο.π. σ. 19

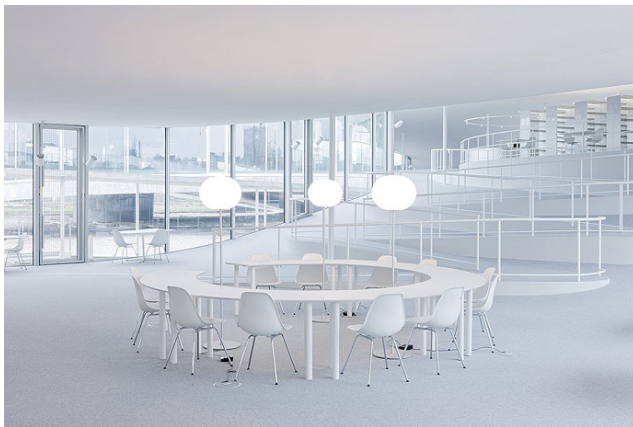
3 "Αφρημένες σχηματικές αναπαραστάσεις όπως απλά γεωμετρικά σχήματα, ομόκεντρα κουτιά, καμπύλες ελεύθερης σχεδίασης μεταφράζονται σε αρχιτεκτονική με την ελάχιστη άρθρωση και επεξεργασία. Οι τομές τους σχεδόν δεν παρουσιάζουν εκπλήξεις και σχεδόν πάντα οι χώροι που δημιουργούνται είναι κάθετες εξοχές των κατόψεων. Τα σχέδια πάλι που έχουν πολύπλοκες τομές, έχουν απλές κατόψεις".

Thomas Daniell, *After the Crash: Architecture in Post-Bubble Japan*, New York: Princeton Architectural, 2008. σ.22

4 "Το κτίριο είναι το ισοδύναμο του διαγράμματος του χώρου, που χρησιμοποιείται για να περιγράψει τις εγκόσμιες δραστηριότητες που προϋποθέτονται από την κατασκευή." Τογιο Ιτο, "Diagram architecture", περ. El Croquis 77, σ.18



1



2

1. Εκπαιδευτικό κέντρο Ρόλεξ, Ελβετία (2010)
2. Εσωτερικό κέντρου Ρόλεξ
3. Σχολή διοίκησης και σχεδιασμού, Γερμανία (2006)
4. Γκαλερί - περίπτερο Serpentine, Λονδίνο (2009)
5. Κατάστημα Dior, Τόκο (2003)



3



4



5

Η αναζήτηση και εξωτερίκευση μιας ξεκάθαρης σχέσης μεταξύ ιδέας, χωρικής οργάνωσης και κατασκευής οδηγεί τους Sejima και Nishizawa στο να προσεγγίζουν τα έργα τους ως απλούς σχηματισμούς που ορίζονται από μονοδιάστατες γραμμές, χωρίς πάχος και υλικότητα, οι οποίες περιγράφουν χώρους και ορίζουν τη συνολική κάτοψη¹. Χρησιμοποιούν τα διαγράμματα ως εργαλεία για την παραγωγή καθαρών μορφών και αποφεύγουν την ιδεολογική νοηματοδότηση της αρχιτεκτονικής τους δουλειάς². Η ευφυΐα των έργων τους είναι στην υλοποίηση των κτιρίων τους χωρίς απώλειες της παιδικής καθαρότητας των αρχικών σκίτσων³.

“Το σημαντικό στοιχείο για μας είναι ο κάθε χώρος, κάθε λειτουργικός χώρος, να περιγράφεται στην κάτοψη από μια γραμμή⁴”.

1 Γιαννούδης Σωκράτης, UN Studio και SANAA: Δύο διαφορετικές εκδοχές στη χρήση του διαγράμματος στο σχεδιασμό της κατοικίας, περ. Αρχιτέκτονες, τεύχος 77, Νοέμβριος/Δεκέμβριος 2009, σ.37

2 Toyo Ito, “Diagram architecture”, περ. El Croquis 77, σ.22

3 Οι κατόψεις μοιάζουν με τα σχηματικά διαγράμματα της πρώτης μέρας σχεδιασμού.

Thomas Daniell, After the Crash: Architecture in Post-Bubble Japan, New York: Princeton Architectural, 2008. σ.22

4 Cortéz, Juan Antonio (2007). «A Conversation with Kazuyo Sejima and Ryue Nishizawa», El Croquis (139), σ. 11



— ΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ

Το καθιερωμένο οικονομικό μοντέλο, οι επικρατούσες αισθητικές αξίες, το πολιτικό καθεστώς και το βιοτικό επίπεδο των πολιτών συνθέτουν το γενικότερο πλαίσιο που επηρεάζει το περιβάλλον μέσα στο οποίο ένα μουσείο γεννιέται και διαμορφώνεται. Τα τελευταία τριάντα χρόνια παρατηρείται αξιοσημείωτη αύξηση του αριθμού των μουσείων παγκοσμίως, με τα είδη τους να ποικίλουν ανάλογα με τον τρόπο οργάνωσης και παρουσίασης των εκθεμάτων (ελεύθερα, κλειστά, μοντέρνα, παραδοσιακά), το αντικείμενο (λαογραφικά, αρχαιολογικά, επιστημών, τέχνης κ.α.), τη διαχείρισή τους (δημόσια, ιδιωτικά), το μέγεθος, την επίδραση (τοπικής ή υπερτοπικής σημασίας) τις δραστηριότητες που φιλοξενούν και την συμβατότητα ή όχι με τις εκθέσεις¹ με αποτέλεσμα ο επισκέπτης κάθε φορά να επαναπροσδιορίζει την αντίληψή του για το ίδρυμα. «*Η αλήθεια είναι ότι δεν ξέρουμε πλέον τι είναι το μουσειακό ίδρυμα*»² αναφέρει ο Sola το 1992 σχολιάζοντας την ένταξη όλο και περισσότερων λειτουργιών στο μουσειακό χώρο και την αποσαφήνιση των ορίων μεταξύ αυτών και άλλων ιδρυμάτων (βιβλιοθήκη, κατάστημα, θέατρο). Τι είναι λοιπόν αυτό που κάνει τα μουσεία σήμερα τόσο δημοφιλή; Γιατί από τη στιγμή που υπάρχει μια πληθώρα μέσων διασκέδασης, κάποιος να θέλει να επισκεφτεί ένα μουσείο; Πως ο κόσμος αντιμετωπίζει σήμερα τα μουσεία και πως η αρχιτεκτονική τους αντικατοπτρίζει τις επικρατούσες αντιλήψεις της κοινωνίας; Ερωτήματα που η απάντησή τους είναι η βάση για την κατανόηση της πολυπλοκότητας του κατά τα άλλα νέου ιδρύματος που στη συνέχεια θα εξετάσουμε.

1 «Θεωρία Μουσειολογίας και μουσεία προσανατολισμένα στην αγορά στο τέλος του 20ου αιώνα»

2 Macdonald, Sharon, and Gordon Fyfe, *Theorizing Museums: Representing Identity and Diversity in a Changing World*. Cambridge, MA: Blackwell, 1996

Μέσα στην πληθώρα δραστηριοτήτων που προσφέρονται σήμερα και τις διάφορες εναλλακτικές της βιομηχανίας της ψυχαγωγίας, μικροί και μεγάλοι επιλέγουν να απολαύσουν μια επίσκεψη σε ένα μουσείο, με τον ίδιο τρόπο που θα απολάμβαναν μια επίσκεψη και σε έναν κινηματογράφο ή θέατρο. Από τα αναγεννησιακά Cabinet de curiosités¹ με τα αξιοπερίεργα εκθέματα έως τα σημερινά μουσεία με τα αυθεντικά έργα σημαντικών καλλιτεχνών, διαφορετικών χρονικών περιόδων και πολιτισμών, η ενατένιση της τέχνης με το δέος που τη συνοδεύει, δεν έχει χάσει τη σημασία της.

Ο Φουκώ ανέφερε ότι ο λόγος που επισκεπτόμαστε σήμερα τα μουσεία, είναι γιατί βρίσκουμε σε αυτά, *“ένα τόπο χαλάρωσης, βεβαιότητας, συμφιλίωσης, ένα χώρο ήρεμης περισυλλογής”*². Για το φιλόσοφο Pomian (1990) η ύπαρξη των μουσείων καλύπτει ανθρώπινες ανάγκες και *“η τελετουργία της συλλογής και έκθεσης είναι τα μέσα με τα οποία οι κοινωνίες διαχειρίζονται τη σχέση μεταξύ του εγκόσμιου, της καθημερινής κοινωνικής συναναστροφής και του αόρατου πνευματικού κόσμου”*³.

Το μουσείο πάνω από όλα επιτελεί εκπαιδευτικό ρόλο, προσφέροντας εθελοντικά και αβίαστα στον επισκέπτη μια διαφορετική και πολύπλευρη ματιά του κόσμου, πέρα από το καθορισμένο φάσμα γνώσεων που προσφέρουν τα σχολεία και τα πανεπιστήμια. Επισημαίνοντας την εκπαιδευτική αυτή δύναμη του ο Assogba το 1976 σημειώνει ότι *“ο ρόλος του μουσείου είναι να διατηρεί την εθνική κληρονομιά μέσα στο χρόνο παραδίδοντας τη στη νέα γενιά. Η σπουδαιότητά του κρύβεται στο να εκπαιδεύει και να διαμορφώνει τους νέους.”*⁴

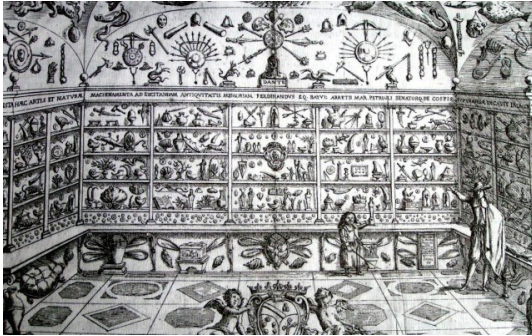
1 Η αλλιώς δωμάτια θαυμάτων, χαρακτηρίζονται τα πρώτα δείγματα μουσείων που παρουσιάστηκαν στην αναγεννησιακή Ευρώπη, προορισμένα για ένα ειδικό κοινό, περιείχαν κατηγοριοποιημένα διάφορα αντικείμενα φυσικής ιστορίας, γεωλογίας, αρχαιολογίας, έργα τέχνης, θρησκευτικά κειμήλια. Επιτελούσαν μια πληθώρα χρήσεων (επίδειξη βασιλικής δύναμης, αντικείμενα εκπαίδευσης, σύμβολα της αριστοκρατικής υπεροχής).

Bennett, Tony. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge, 1995, σ. 93

2 Foucault, Michel, Alan Sheridan, and Michel Foucault. *The Archaeology of Knowledge*. New York: Pantheon, 1972. σ. 16

3 Fyfe Gordon, *Sociology and the Social Aspects of Museums, A Companion to Museum Studies*. [S. L.]: Wiley-Blackwell, 2011, σ. 41

4 Kotler, Neil G., Philip Kotler, Wendy I. Kotler, and Neil G. Kotler. *Museum Marketing and Strategy: Designing Missions, Building Audiences, Generating Revenue and Resources*. San Francisco: Jossey-Bass, 2008, σ. 9



Από τα “δωμάτια των θαυμάτων” στα σημερινά μουσεία, ο άνθρωπος φαίνεται ότι γοητεύεται από την τέχνη, τη φύση, το διαφορετικό και ενδιαφέρεται για τη γνώση και τα συναισθήματα που του προσφέρουν. Το μουσείο συντηρεί, εκθέτει και διδάσκει, δουλεύει ως φύλακας της παγκόσμιας πολιτιστικής κληρονομιάς, ως κέντρο εκπαίδευσης και ως σημαντικός πόλος έλξης τουριστών.

Ο ρόλος των μουσείων σήμερα

Το μουσείο, στο βαθμό που έχει αναπτυχθεί σήμερα, έχει αποκτήσει ιδιαίτερη σημασία στην πολιτιστική ζωή μιας πόλης. Παίρνει το ρόλο των καθεδρικών¹ στην αστική ζωή και λειτουργεί ως κοινωνικός πυκνωτής και σημείο αναφοράς της πόλης για κατοίκους και επισκέπτες. Με τις νέες χρήσεις που έχει εντάξει στα πλαίσιά του, όπως βιβλιοθήκες, εστιατόρια και αμφιθέατρα, απευθύνεται σε ένα ευρύτερο κοινό, το οποίο όλο και πιο εύκολα το αντιμετωπίζει ως ένα χώρο οικείο και γνώριμο.

Πέρα όμως και από τη συνεισφορά του στην κοινωνική ζωή της πόλης, η ίδια η ύπαρξη ενός ιδρύματος πολιτιστικού περιεχομένου συνεισφέρει στην τουριστική άνθηση του τόπου. Ο Van der Bosch το επισημαίνει γράφοντας ότι *“όλα τα μουσεία επηρεάζονται από την αύξηση του πολιτιστικού τουρισμού [...] Ο ρόλος κλειδί του μουσείου στην πολεοδομική ανάπτυξη και τον τουρισμό αναγνωρίζεται σε πόλεις όπως το Bilbao. Το Guggenheim του Frank Gehry έχει γίνει μια παγκόσμια εικόνα, ένα λογότυπο για το μάρκετινγκ της πόλης όπως η όπερα του Sydney.”*²

Ανεξάρτητα από το μέγεθος και την απήχηση του, έχει γίνει κατανοητό, ότι κινείται σε ένα χώρο επικερδούς αγοράς, πόλο έλξης μιας αξιοσέβαστης πηγής εσόδων για αυτό και πολλές πόλεις επιζητούν πλέον την ίδρυση νέων, εντυπωσιακών μουσείων.

Ιστορικά, έχουν υπάρξει διαφορετικές προσεγγίσεις του μουσείου ως προς τους στόχους του, τη συμπεριφορά του απέναντι στους επισκέπτες και τον τρόπο έκθεσης που αποτυπώνονται ανάλογα στα κτίρια μουσείων της αντίστοιχης χρονικής περιόδου. Στη συνέχεια παρουσιάζεται μια συνοπτική ιστορική αναφορά των περιόδων που στιγματίσαν το χώρο των μουσείων.

1 Lampugnani, Vittorio Magnago, *Insight versus Entertainment: Untimely Meditations on the Architecture of Twentieth-century Art Museums, A Companion to Museum Studies*. [S. L.]: Wiley-Blackwell, 2011, σ. 253

2 Van den Bosch, Annette, *Major case study: cultural memory represented at the Quai Branly Museum, Museum Marketing: Competing in the Global Marketplace*. Amsterdam: Butterworth-Heinemann, 2007, σ. 8

Τα πρώτα μουσεία

Η ιδέα της συγκέντρωσης και συλλογής έργων τέχνης απαντάται από την αρχαιότητα¹, η σκέψη όμως ενός δημόσιου ιδρύματος με στόχο τον καλλιτεχνικό εκπολιτισμό και την πνευματική εκπαίδευση της κοινωνίας ξεκίνησε στην Ευρώπη από τον διαφωτισμό² και τους λόγιους της εποχής, με τις ηθικές και ανθρωποκεντρικές τους αντιλήψεις και απέκτησε τη σύγχρονη ερμηνεία της στα τέλη του 18ου, αρχές 19ου αιώνα. Σταδιακά, όταν και έγινε αντιληπτή η αναμορφωτική δύναμή του για την καλλιέργεια κοινωνικά αποδεκτών συμπεριφορών στην “αδαή μάζα”³, εδραιώθηκε ως ένα από τα σημαντικότερα πνευματικά ιδρύματα⁴. Χαρακτηριστικά ο Foucault αναφέρει:

“Η αρχιτεκτονική καθώς σταματά να ασχολείται με το να επιδεικνύει δύναμη, στρέφεται στο να ρυθμίζει συμπεριφορές μέσω νέων οργανώσεων των σχέσεων μεταξύ χώρου και θέασης. Τα μουσεία του 19ου αιώνα, διατηρούν την εμβληματική αρχιτεκτονική λειτουργία τους μέσω του επιβλητικού εξωτερικού τους, αλλαγές στο εσωτερικό έθεταν νέες σχέσεις χώρου-θέασης στις οποίες το κοινό έβλεπε τα εκθέματα αλλά και γινόταν ορατό⁵.”

1 Macdonald Sharon, *Collecting Practices, A Companion to Museum Studies*. [S. L.]: Wiley-Blackwell, 2011, σ. 83

2 «Η Γαλλική Επανάσταση δημιούργησε τις συνθήκες της εμφάνισης μιας καινούργιας “αλήθειας”, νέα λογική, από την οποία δημιουργήθηκε μια νέα λειτουργία για ένα νέο ίδρυμα, το δημόσιο μουσείο. Η επανάσταση επέτρεψε το μουσείο από σύμβολο αυθαίρετης δύναμης σε ένα μέσο, που μέσα από την εκπαίδευση των πολιτών της, υπηρετεί το συνολικό καλό της πολιτείας.”

Hooper-Greenhill

Bennett, Tony. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge, 1995, σ. 28

3 ο.π. 102

4 ο.π. σ. 24

5 ο.π. σ. 100

Τα παραδείγματα της περιόδου αυτής μέχρι τις αρχές του 20ου αιώνα, θυμίζουν περισσότερο παλάτια (εικ. 2), επιβλητικά και πολυτελή, που προκάλεσαν το ενδιαφέρον του αμύητου επισκέπτη με τις πλούσιες εκθέσεις τους, αλλά κυρίως απευθύνονταν σε μια μορφωμένη μειονότητα με τον απαιτούμενο χρόνο και ενδιαφέρον για την τέχνη¹. Γενικότερα, η αντιμετώπιση του κοινού, αφιλόξενη και υπεροπτική, και ο πολύπλοκος τρόπος παρουσίασης των εκθεμάτων (εικ. 3) λειτούργησαν αποτρεπτικά, στερώντας έτσι από το ίδρυμα τον κοινωνικό του χαρακτήρα. Ο χειρισμός της αρχιτεκτονικής -εκτός ανθρώπινης κλίμακας κτίρια (εικ.1), σύνθετης χωρικής δομής αίθουσες- έπαιξε σημαντικό ρόλο στην ενίσχυση μιας ελιτίστικης θέασης του μουσείου. Η Hooper-Greenhill σχολιάζοντας την πολυπλοκότητα των ρόλων του, αναφέρει ότι το μουσείο *“διαμορφώθηκε σαν εργαλείο με δύο αντιφατικές λειτουργίες, αυτή του ελίτ ναού της τέχνης και αυτή του μέσου δημοκρατικής εκπαίδευσης”*².

1 Μάντζιου, Ελένη, Μουσείο τέχνης: προσδιορισμός των αρχιτεκτονικών μεταβλητών που επηρεάζουν την προετοιμασία του θεατή για την επικοινωνία με το έργο τέχνης, Αθήνα 2000, σ. 82

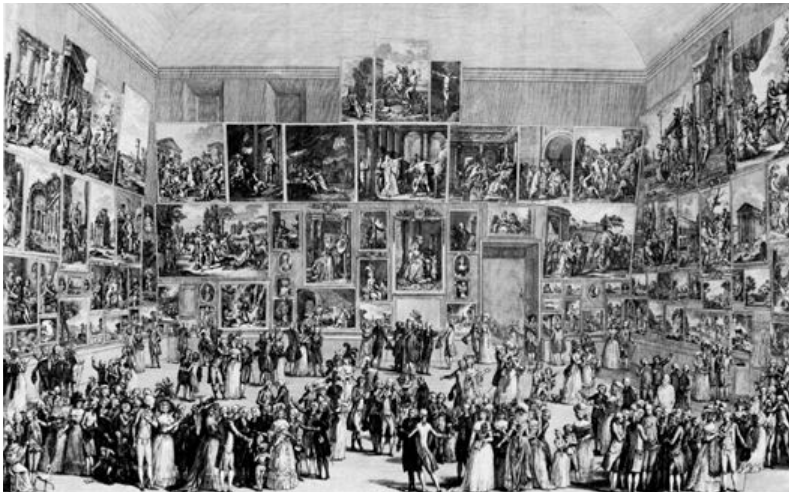
2 Bennett, Tony. The Birth of the Museum: History, Theory, Politics. London: Routledge, 1995, σ. 89



1



2



3

1. Fitzwilliam, Cambridge (1848)
2. Kunsthistorisches museum, Βιέννη(1891)
3. Εσωτερικό του Λούβρου το 1785

Αρχές 20ου αιώνα

Με την αλλαγή του αιώνα, το μουσείο αντιμετώπισε κρίση ταυτότητας. Η ύπαρξή και η χρήση του αμφισβητήθηκαν από νέα θεωρητικά και καλλιτεχνικά ρεύματα. Ο Μαρινέτι με το μανιφέστο του φουτουρισμού¹ αποκάλυψε τα μουσεία νεκροταφεία, δημόσια κοιμητήρια που δεν εξυπηρετούν κανένα σκοπό. Σε συνδυασμό με τον μοντερνισμό και την αλλαγή της τέχνης², τους δύο παγκοσμίους πολέμους και τη γρήγορη τεχνολογική ανάπτυξη, ελάχιστα νέα μουσεία χτίστηκαν μέχρι τα μέσα του αιώνα. Στα λίγα παραδείγματα που έχουμε, διακρίνεται η υποχώρηση της μνημειακότητας με τις αυστηρές νεοκλασικές μορφές της και η στροφή στον εκδημοκρατισμό του θεσμού³.

Ένα κύριο στοιχείο που εμφανίστηκε και χαρακτήρισε την περίοδο και τις μετέπειτα μουσειολογικές προσεγγίσεις, ήταν η εισαγωγή της έννοιας του λευκού κύβου⁴, ενός μέσου παρουσίασης της τέχνης, καθαρού και στεγνού, μακριά από αισθητηριακές φορτίσεις και οποιαδήποτε ιστορικά και πολιτικά πλαίσια. Η τέχνη παρουσιάζεται αποστασιοποιημένη από το περιβάλλον και την εποχή της και σημασία δίνεται στην ανάδειξη των διαχρονικών αξιών της⁵.

1 "Θα καταστρέψουμε τα μουσεία, τις βιβλιοθήκες, τις ακαδημίες όλων των ειδών, θα πολεμήσουμε την ηθικοκρατία, τον φεμινισμό, κάθε ευκαιριακή ή χρησιμοθηρική δειλία. [...] Θέλουμε να απαλλαγούμε από τα αμέτρητα μουσεία που αναλογούν με αμέτρητα νεκροταφεία. Μουσεία, κοιμητήρια! Δημόσια νεκροταφεία όπου κοιμάσαι στο πλευρό για πάντα με όντα που μισείς ή δε γνωρίζεις. Αμοιβαία αγριότητα ζωγράφων και γλυπτών που δολοφονούν ο ένας τον άλλον στο ίδιο μουσείο με χτυπήματα από γραμμές και χρώματα. Για επίσκεψη μια φορά το χρόνο, όπως πάει κανείς στους τάφους των νεκρών, αυτό θα μπορούσε να επιτραπεί. Θα μπορούσαμε να φανταστούμε ακόμα και να τοποθετούμε λουλούδια στα πόδια της Τζοκόνα. [...] Το να θαυμάζει κανείς μια παλιά εικόνα είναι σα να σπαταλά την ευαισθησία του αντί να τη διοχετεύσει στο μέλλον με εξάρσεις δημιουργίας και δράσης."

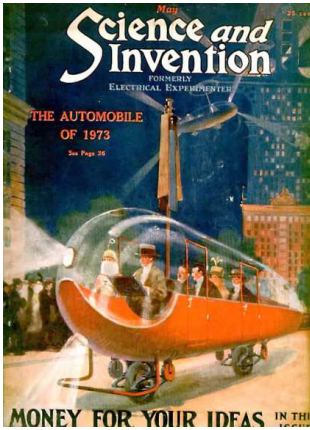
2 Ο ζωγράφος Franz Marc μαζί με τον Wassily Kandinsky, αναφερόμενοι στην ανάγκη για επανεξέταση της τέχνης για τον 20ο αιώνα γράφουν: «Πρέπει να είμαστε τολμηροί και να γυρίσουμε την πλάτη μας σε όλα σχεδόν όσα οι καλοί ευρωπαίοι όπως εμείς θεωρούσαμε πολύτιμα και απαραίτητα."

Honour, Hugh, and John Fleming. *A World History of Art*. London: Laurence King, 1999, σ. 661

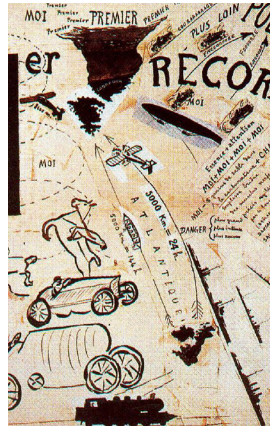
3 Ο ιδρυτικός διευθυντής του μουσείου Newark, John Cotton Dana, το 1919, σχολιάζοντας το όραμά του για το νέο μουσείο, επισημαίνει την απομάκρυνσή του από τις ευρωπαϊκές επιρροές και γράφει ότι «δεν πρέπει να είναι αποθήκες ή κοινοτικές σοφίτες, ή ναοί νεκρών θεών ή αντίγραφα από παλάτια μιας αφανισμένης αριστοκρατίας, ή δαπανηρά αντίγραφα αρχαίων ναών ή μεγάλες και περίτεχνες κατασκευές που εξυπηρετούν μόνο ως ένδειξη της εμφανής σπατάλης των πλουσίων και ως οπτική απόδειξη της άλογης δαπάνης του δημόσιου κεφαλαίου, αλλά θα πρέπει να ευελπιστούν να είναι ιδρύματα της οπτικής εκπαίδευσης.» Bennett, Tony, *Civic Seeing: Museums and the Organization of Vision, A Companion to Museum Studies*. [S. L.]: Wiley-Blackwell, 2011, σ. 263

4 O'Doherty, Brian. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley: University of California, 1999, σ. 14

5 Giebelhausen, Michaela *Museum Architecture: A Brief History, A Companion to Museum Studies*. [S. L.]: Wiley-Blackwell, 2011, σ. 234



1



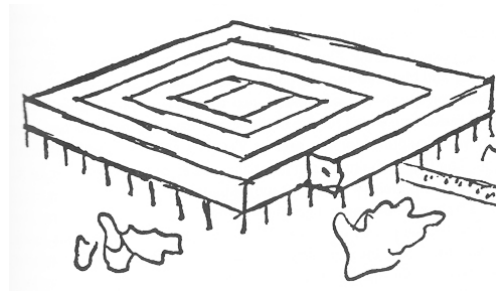
2



3



4



5

Οι αρχές του 20ου αιώνα ήταν μια περίοδος επαναπροσδιορισμού της τέχνης και των ιδρυμάτων της.

1. Περισσότερο ενδιαφέρον δίνεται στο μέλλον, την τεχνολογία και τις νέες εφευρέσεις.
2. Ο Marinetti στο μανιφέστο του αναφέρει "...το θαύμα του κόσμου έχει εμπλουτιστεί με μία φρέσκια ομορφιά: την ομορφιά της ταχύτητας. Ένα αγωνιστικό αυτοκίνητο που τρέχει μουγκρίζοντας στην λεωφόρο είναι πιο ωραίο και από τη Νίκη της Σαμοθράκης."
3. Ο Marcel Duchamp, αλλάζει τα δεδομένα της τέχνης, με το αμφιλεγόμενο έργο του Fountain το 1919.
4. Ακόμα και στην τέχνη της φωτογραφίας αντικείμενο ενδιαφέροντος γίνεται η ταχύτητα και οι νέες εφευρέσεις. Le grand prix, Jacques Henri Lartigue (1913)
5. Ο Le Corbusier αντιμετωπίζει το μουσείο ως μηχανή και το επιλύει δημιουργώντας τη λύση της απεριόριστης ανάπτυξης

1950 έως σήμερα

Η μεταπολεμική κοινωνία του δευτέρου μισού του 20ου αιώνα επιδίωξε την ανανέωση και τα ασφαλή πρότυπα πάνω στα οποία θα στηριζόταν το μέλλον¹. Η τέχνη και η διαφύλαξή της κρίθηκαν σημαντικές παράμετροι για την ανασυγκρότηση και την εθνική ανάταση των πληγωμένων από τους πολέμους κρατών. Τα μουσεία ως χώροι που φυλάσσεται η πολιτιστική κληρονομιά μιας χώρας ή μιας εποχής αποκτούν τεράστιο ρόλο στην κοινωνία, γίνονται εμβληματικά και αντιμετωπίζονται ως ένας νέος τόπος κοινωνικοποίησης των πολιτών.

Ξεκινώντας από το μουσείο σύγχρονης τέχνης της Νέας Υόρκης, που άνοιξε το 1959², και τη λογική που ο ιδρυτής του, Solomon Guggenheim, πρότεινε στον Frank Lloyd Wright, ξεκινά μια νέα οπτική κατά την οποία, σκοπός του ιδρύματος δεν είναι μόνο η παροχή ενός «σπιτιού» για την τέχνη αλλά ενός χώρου που να προσδίδει στη συλλογή προσωπικότητα³.

1 Lampugnani, Vittorio Magnago Insight versus Entertainment: Untimely Meditations on the Architecture of Twentieth-century Art Museums, *Architecture: A Brief History, A Companion to Museum Studies*. [S. L.]: Wiley-Blackwell, 2011, σ. 246

2 Η σύγχρονη τέχνη ουσιαστικά καλύπτει ένα μεγάλο αριθμό καλλιτεχνικών κινημάτων που μεσολάβησαν την περίοδο μετά το 1945 και το τέλος του 2ου παγκοσμίου πολέμου μέχρι σήμερα και συνεχώς εμπλουτίζεται με νέες ιδέες και έργα. Μερικά χαρακτηριστικά είδη είναι ο αφηρημένος εξπρεσιονισμός, το φλούζου, ο μινιμαλισμός, η ποπ αρτ, τα βίντεο, η ψηφιακή, η εννοιολογική τέχνη, όλα κινήματα με ελάχιστα κοινά στοιχεία, που έρχονται και παρέρχονται με πολύ γρήγορους ρυθμούς και υπαγορεύουν και διαφορετικές μορφές εγκαταστάσεις για τη στέγαση των έργων τους.

3 Lampugnani, Vittorio Magnago Insight versus Entertainment: Untimely Meditations on the Architecture of Twentieth-century Art Museums, *Architecture: A Brief History, A Companion to Museum Studies*. [S. L.]: Wiley-Blackwell, 2011, σ. 249

Το 1970 ο Pevsner παρουσίασε την ιστορία της μουσειακής αρχιτεκτονικής σα μια αλλαγή από το μουσειο-μνημείο, που κυριάρχησε έως τις αρχές του 20ου αιώνα, στο μουσείο-εργαλείο¹, ή κατά τον Le Corbusier, τη μηχανή για τη συντήρηση έργων τέχνης². Η άνοδος όμως του μεταμοντερνισμού την ίδια δεκαετία και η αλλαγή που επέφερε στην αντιμετώπιση του κοινωνικού ρόλου της αρχιτεκτονικής, οδήγησε στην απενοχοποίηση της αισθητικής υπερβολής κατά την συνθετική διαδικασία, με αποτέλεσμα να θολώσουν τα όρια των δύο αυτών ερμηνειών και τα δύο αυτά μοντέλα να συνυπάρχουν. Για τα μουσεία σύγχρονης τέχνης το '90 διαβάζουμε από τον ιστορικό τέχνης Julian Stallabrass (2004) *“οι δραστηριότητές τους έγιναν σταδιακά πιο εμπορικές αφού εσωτερίκευσαν το εταιρικό μοντέλο δραστηριοτήτων, καθιέρωσαν συμμαχίες με επιχειρήσεις, φέρνοντας τα προϊόντα τους πιο κοντά στην καταναλωτική κουλτούρα και υιοθέτησαν την εικόνα τους λιγότερο ως βιβλιοθήκη και περισσότερο ως καταστήματα ή θεματικά πάρκα.”*³ Ειδικά στις τελευταίες δεκαετίες του 20ου αιώνα που η κατασκευή μουσείων εξαπλώθηκε και εξελίσσεται σα μόδα, η ιδέα του μοντερνιστικού Less is more φαίνεται να απορρίπτεται σταδιακά και η αρχιτεκτονική δείχνει λίγη διάθεση να «εξαφανιστεί»⁴ ενώ παρατηρείται μια επιστροφή στη μνημειακότητα. Με το πολιτιστικό εμπόριο να ανθεί και να αναπτύσσεται, οι λεγόμενοι και ως αρχιτέκτονες-αστέρια βρίσκουν γόνιμο έδαφος για πειραματισμό⁵. Το μουσείο ξεχωρίζει εξωτερικά και εσωτερικά, γίνεται δημοφιλές και κυρίως σημασία δίνεται στη βελτίωση της μουσειακής εμπειρίας και στην προσέλκυση του κοινού.

1 Giebelhausen, Michaela Museum Architecture: A Brief History, A Companion to Museum Studies. [S. L.]: Wiley-Blackwell, 2011, σ. 223

2 Ο.π. σ. 234

3 Stallabrass, Julian. Art Incorporated: The Story of Contemporary Art. Oxford: Oxford UP, 2004, σ. 14

4 “Η αρχιτεκτονική δε θα έπρεπε να ανταγωνίζεται τα έργα τέχνης αλλά να εξαφανίζεται.” Τανιγκούτσι
Giebelhausen, Michaela Museum Architecture: A Brief History, A Companion to Museum Studies. [S. L.]: Wiley-Blackwell, 2011, σ. 241

5 ο.π. σ. 234



1



3



2



4

Σύγχρονα μουσεία τέχνης

1. Μουσείο σύγχρονης τέχνης Niterói, Oscar Niemeyer, Rio de Janeiro (1996)
2. Μουσείο MAXXI, Zaha Hadid, Ρώμη (2010)
3. Μουσείο μοντέρνας τέχνης της μέσης ανατολής, UN studio, Dubai (2012)
4. Μουσείο τέχνης, Daniel Liebeskind, Denver (2006)



— ΑΝΑΛΥΣΗ



21ου αιώνα Μουσείο σύγχρονης τέχνης στην Καναζάουα



Βρίσκεται στην πόλη της δυτικής Ιαπωνίας, την Καναζάουα, μια πόλη μεσαίου μεγέθους με πληθυσμό 458,000 κατοίκους και με μεγάλη παράδοση στις τέχνες¹. Οι ιστορικές ζώνες της που έμειναν ανέπαφες από τις καταστροφές του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου και η μεγάλη πολιτιστική της κληρονομιά, είναι τα κύρια στοιχεία στα οποία βασιζόταν για να προσελκύονται ετησίως επισκέπτες από Ιαπωνία και εξωτερικό. Σε μια προσπάθεια εκσυγχρονισμού της πόλης, δημιουργήθηκε το μουσείο σύγχρονης τέχνης, που, σε αντίθεση με τα υπόλοιπα μουσεία της που εκθέτουν δημιουργίες από την ιστορική κληρονομιά του τόπου, είναι το πρώτο που παρουσιάζει μια ματιά στον 21ο αιώνα και την τέχνη του, εμπλουτίζοντας την πόλη με μια νέα, σύγχρονη προσέγγιση. Ήδη από το πρώτο έτος λειτουργίας του, το 2004, το μουσείο συγκέντρωσε 1,570,000 επισκέπτες², αριθμός τρεις φορές ο πληθυσμός της πόλης, συμβάλλοντας στην πολιτιστική αναμόρφωση της.

Σε αυτή του την επιτυχία κύριο ρόλο έπαιξε και ο δεσμός που αναπτύσσει με την τοπική κοινότητα και τους κατοίκους κάθε ηλικίας της. Ειδικά προγράμματα για παιδιά, σεμινάρια, εργαστήρια, θεατρικές και μουσικές παραστάσεις παράλληλα με τις συχνές περιοδικές εκθέσεις, το καθιστούν μια συνεχή πολιτιστική κινητήρια δύναμη. Θεωρείται ως ένας «ανοιχτός χώρος για το κοινό»³ προσανατολισμένος στην εκπαίδευση, τη δημιουργία, τη διασκέδαση και την επικοινωνία.

1 Είκοσι δύο είδη παραδοσιακών τεχνών παράγονται ακόμα και σήμερα στην Καναζάουα, ανάμεσά τους και η βαφή μεταξίου, η κεραμική και η επεξεργασία φύλλων χρυσού.

"Kanazawa | United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization." Kanazawa | United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. N.p., n.d. Web. <<http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/creativity/creative-industries/creative-cities-network/crafts-and-folk-art/kanazawa/>>.

2 Mino, Yutaka, "Museum changes a city", International Committee on Management, 2-4 November 2006, Taiwan

3 Yuko Hasegawa, "Space that Obliterates and Erases Programs" El Croquis no. 99, Elcroquis Editorial 2000 Madrid, σ. 208-213



1



2



3



4

1. Κήπος Κένροκου, από τους ωραιότερους στην Ιαπωνία
2. Nagamachi - παλιά συνοικία σαμουράι
- 3+4. Μουσείο ανοιχτό σε παιδιά και νέους, με διαδραστικά έργα

Σχετικά με την τέχνη που εκτίθεται, όπως αναφέρει ο διευθυντής του μουσείου, πρόκειται κατά βάση για έργα που έχουν παραχθεί μετά το 1980¹, διαδραστικά, ευχάριστα και ευκολονόητα, από διαφορετικούς καλλιτεχνικούς τομείς, στα οποία ο επισκέπτης έχει τη δυνατότητα να εμπλακεί, να ακουμπήσει (εικ.3) το έκθεμα, και να το επεξεργαστεί²(εικ.4). Οι υπεύθυνοί του, αντιλαμβάνονται το ίδιο το μουσείο –με τους εκθεσιακούς, κοινωνικούς και χώρους κίνησης- ως καμβά³ στον οποίο τα έργα προβάλλονται, αλλά και από τον οποίο οι καλλιτέχνες μπορούν να εμπνευστούν και να διαμορφώσουν ενδιαφέρουσες συνθέσεις, εφήμερες επεμβάσεις, για μόνιμες ή περιοδικές εκθέσεις. Οι τοίχοι, οι διάδρομοι, η γυάλινη όψη, τα εσωτερικά αίθρια όλα είναι δυνατόν να τροποποιηθούν, παρουσιάζοντας κάθε φορά διαφορετικό πρόσωπο στον τακτικό επισκέπτη. Ο χώρος ανανεώνεται και επαναπροσδιορίζεται, γεγονός που δεν καθιστά το μουσείο ένα στατικό, αμετάβλητο χώρο, αλλά έναν εξελισσόμενο ζωντανό οργανισμό που οι διάφορες συνθήκες επηρεάζουν τη φυσιογνωμία και την όψη του. Για παράδειγμα, σε μια προσωρινή έκθεση του μουσείου όλη η όψη του κτιρίου διακοσμείται με πράσινο, αποκρύπτοντας τη διαφάνεια και μεταβάλλοντας την όλη λογική του κτιρίου, επισημαίνοντας τη μουσειακή αντίληψη και τη διάθεση των εφόρων του για πειραματισμούς με τον κτιριακό όγκο που δημιούργησαν οι SANAA.(εικ.1)

Για τους αρχιτέκτονες τα τρία στοιχεία που ξεχωρίζουν οι ίδιοι ότι καθόρισαν τη δουλειά τους, πέρα από τις μουσειογραφικές συνιστώσες, είναι η σχέση του μουσείου με την πόλη, η ερμηνεία του ως ένα ανοιχτό πάρκο και η χρήση του κύκλου ως κυρίαρχου σχήματος⁴.

1 Mino, Yutaka, "Museum changes a city", International Committee on Management, 2-4 November 2006, Taiwan

2 ο.π.

3 «Τα περισσότερα μουσεία και γκαλερί σχεδιάζονται για να εκθέτουν αριστουργήματα, αντικείμενα κατασκευασμένα και σχεδιασμένα αλλού για την έκθεσή τους σε σχετικά ουδέτερους χώρους. Αλλά πολλοί καλλιτέχνες σήμερα δε δημιουργούν αυτόματα αριστουργήματα, δε θέλουν και δεν προσπαθούν και ούτε ενδιαφέρονται τόσο για τους ουδέτερους χώρους. Μάλλον, η δουλειά τους περιλαμβάνει το χώρο που είναι μέσα, τον αγκαλιάζει, τον χρησιμοποιεί. Ο εκθεσιακός χώρος δε γίνεται κάδρο, αλλά υλικό.»

Reiss 1999, PS1 διευθυντής, Alanna Heiss

Giebelhausen, Michaela Museum Architecture:A Brief History, A Companion to Museum Studies. [S. L.]: Wiley-Blackwell, 2011, σ. 234

4 El Croquis 99, Sejima, Kazuyo & Ryue Nishizawa. Richard C. Levene & Fernando Marquez Cecilia, σ. 206, 208, 210



1



2



3



4

1. Περιοδική έκθεση που εμπνέεται από την όψη και μεταβάλλει το χαρακτήρα του κτιρίου
2. People's Gallery, Michael Lin, μόνιμο έκθεμα
3. Klangfeld Nr.3 für Alina, Florian Claar, μόνιμο έκθεμα στον περιβάλλοντα χώρο του μουσείου
4. Η πισίνα, Leandro Erlich, μόνιμο έκθεμα



Σχέση με την πόλη

This map illustrates the relationship between a specific location (marked with a red circle) and the surrounding urban environment of Kanazawa. The highlighted orange route shows the path from the location to various parts of the city, including major roads and public transport lines. The red circle is located near the intersection of the main road and the route to the city center, indicating a key point of interest or a specific destination within the urban network.

Ο περιβάλλοντος χώρος

Το μουσείο σύγχρονης τέχνης, σχεδιασμένο δίπλα στον κήπο Κένροκου (έναν από τους τρεις ομορφότερους στην Ιαπωνία) και λίγα μόλις λεπτά μακριά από το ιστορικό κέντρο, ευνοεί τη συνομιλία του παλιού με το νέο ενισχύοντας την αντίθεση και την αίσθηση της χρονικής εξέλιξης της πόλης, όπως και σηματοδοτεί την ανάγκη της για εκσυγχρονισμό. Όπως σχολιάζεται από τους συντελεστές του είναι “ένα μουσείο για να αλλάξει την πόλη¹” αναφερόμενο τόσο στο στόχο του για την αναζωογόνηση της τοπικής οικονομίας με την προσέλκυση ενός ευρύτερου, διεθνούς κοινού αλλά και την εδραίωση του ως κεντρικό χώρο συνάντησης και επικοινωνίας για τους ίδιους τους κατοίκους.

Για την επιτυχία του εγχειρήματος, με στόχο τη δημιουργία ενός συμβόλου για την πόλη και παράλληλα ενός ανοιχτού χώρου αλληλεπίδρασης, απαιτήθηκε σωστό διάβασμα της περιοχής και κατανόηση των αναγκών και της δυναμικής της. Όλο το κέντρο λειτουργεί ως πυρήνας συγκέντρωσης των κατοίκων αφού εκεί, με τα πάρκα, τους ελεύθερους χώρους και την αραιή δόμηση, φαίνεται η πόλη να αναπνέει και να εκτονώνεται.

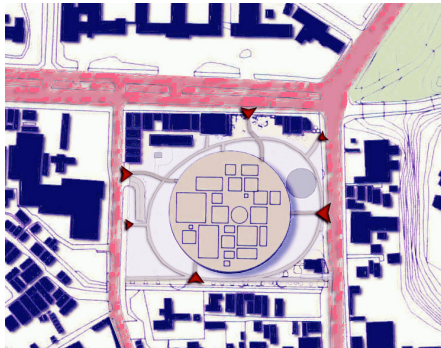
Σε αυτό το περιβάλλοντα χώρο, το μουσείο κλήθηκε να δημιουργήσει μια ακόμα στάση στον πολιτιστικό περίπατο της παλιάς πόλης. Με την έντονη κινητικότητα που αναπτύσσεται από τις γύρω χρήσεις (κτίρια γραφείων, καταστήματα, μουσεία, δημαρχείο, πάρκα) και τους τρεις κύριους δρόμους που το περιστοιχίζουν, το οικόπεδο γίνεται πέρασμα, χώρος στάσης και συνάντησης, ανοιχτός για όλους και εύκολα προσβάσιμος.

Οι SANAA σχολιάζουν ότι “μέσα στη μίξη χρήσεων που περιβάλλει το οικόπεδο, η πορεία και η κατεύθυνση των πεζών δεν είναι σταθερή. Στοιχούμε στην περαιτέρω ενεργοποίηση της κίνησης και των περιπάτων των επισκεπτών, και επομένως την αύξηση της ευαισθητοποίησης για το κτίριο στην πόλη, ενώ την ίδια ώρα προωθούνται και οι γύρω πολιτιστικές χρήσεις.”²

Η εύκολη προσβασιμότητα επιτυγχάνεται τόσο με την επιμέλεια του περιβάλλοντος χώρου με ειδική φύτευση και διαμόρφωση του εδάφους όσο και με την ύπαρξη πολλαπλών εισόδων στον υπαίθριο χώρο. Η επιλογή να μη διατηρηθούν οι οικοδομικές γραμμές, αλλά αντίθετα ο κτιριακός όγκος να συγκεντρωθεί στο εσωτερικό του οικοπέδου, προκαλεί τον επισκέπτη να υποκύψει στην έλξη που ασκεί το κτίριο, να ξεφύγει από το πεζοδρόμιο και να εισέλθει στον ελεύθερο κήπο, όπου και μπορεί να απολαύσει πολλά από τα δημόσια εκθέματα.

1 Mino, Yutaka, “Museum changes a city”, International Committee on Management, 2-4 November 2006, Taiwan

2 El Croquis 99, Sejima, Kazuyo & Ryue Nishizawa. Richard C. Levene & Fernando Marquez Cecilia, σ. 206



1



2



3



4



5

1. Κάτοψη οικοπέδου με τους τρεις δρόμους που το περιβάλλουν και τις διάφορες εισόδους από την κάθε πλευρά του
2. Το μουσείο αποτελεί μια μικροκλίμακα του αστικού ιστού
- 3+4. Ο ελεύθερος χώρος γίνεται αντιληπτός ως ανοιχτό πάρκο ελεύθερο σε όλους
5. Η διατήρηση της ανθρώπινης κλίμακας, η διαφάνεια στην όψη και το κυκλικό σχήμα δημιουργούν ένα χώρο φιλόξενο και οικείο

Ο κύκλος ως ιδέα

Η χρήση του κύκλου ως κυρίαρχου σχήματος απαντά στην ανάγκη για μια ενιαία όψη¹, όμοια προς όλες τις πλευρές του ανοιχτού οικοπέδου, χωρίς έντονες γωνίες, έτσι ώστε το κτίριο να μη στρέφει την πλάτη του σε κάποιες από τις γύρω χρήσεις. Από τη μελέτη της κλίμακάς του, σε κάτωψη παρατηρώντας τον χάρτη της πόλης, καταφέρνει να ξεχωρίσει, σηματοδοτώντας το διαφορετικό και το νεωτερικό μέσα στον παραδοσιακά δομημένο αστικό ιστό, ενώ στο επίπεδο των ματιών, φαίνεται να διατηρεί την ανθρώπινη κλίμακα, δίνοντας την εντύπωση της ήσυχης, διακριτικής παρουσίας στο χώρο, όπου ναι μεν γίνεται αισθητή από τις διαστάσεις της (έχει διάμετρο 112,5 μέτρα), αλλά δεν επιβάλλεται με τον όγκο της. *“Το οικόπεδο περιβάλλεται από ένα ετερογενές περιβάλλον, πίσω όψεις κτιρίων, ένα δάσος, ένα παραδοσιακό σπίτι για τσάι και ένα μικρό κανάλι. Δημιουργήσαμε τον κύκλο για να φτιάξουμε ένα συνεχές αλλά και διαφορετικό τοπίο. Ο κύκλος είναι ένα τέλειο σχήμα όταν προσπαθείς να φτιάξεις ένα συνεχή χώρο².”*

Οι SANAA εκμεταλλεύόμενοι το μεγάλο οικόπεδο, αντιμετωπίζουν τον όλο χώρο σαν μια πόλη σε μικροκλίμακα³ για αυτό και επιλέγουν να αναπτυχθούν ελεύθερα στο επίπεδο του εδάφους, εντάσσοντας τις κύριες χρήσεις σε αυτό και παραλληλίζοντας τις κινήσεις σε αυτό με αντίστοιχες στην πόλη, με τα ανοίγματα, τις εξάρσεις, τα περάσματα και τις εκπλήξεις της. Δεν αποτελεί ένα ενιαίο κτίριο, αλλά ένα κομμάτι της πόλης, ένα κολάζ μιας μικρότερης κλίμακας πολυόροφων κτιρίων και γραφείων ή κατοικιών, δρόμων και δημόσιων πλατειών, εμπορικών και πάρκων, είναι ένα δείγμα πόλης εμπνευσμένο από τον περιβάλλοντα χώρο του αστικού ιστού της Καναζάουα⁴ (εικ.2).

1 Μια ορθογώνια ή τετράγωνη κάτωψη δεν μπορεί να κάνει όλη την όψη μετωπική, όπως το καταφέρνει ο κύκλος.

El Croquis 121-122, Richard C. Levene & Fernando Marquez Cecilia, 2004, σ. 11

2 ο.π.

3 Joseph Grima, 21st Century Museum of Contemporary Art— An architecture report, περ. Domus, τχ. 876, Δεκέμβριος 2004

4 ο. π.

Διαχωρισμός χρήσεων

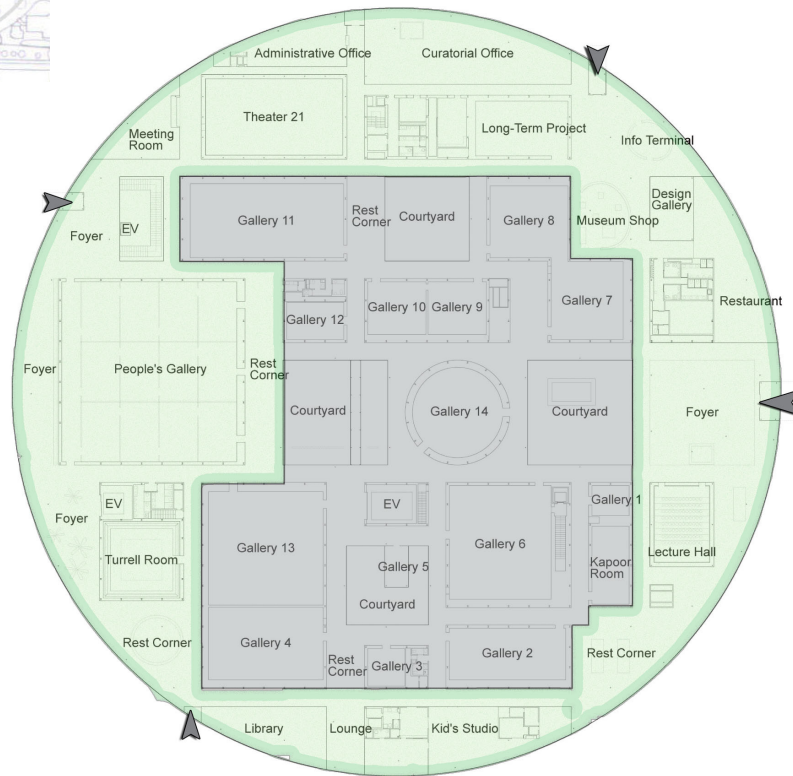
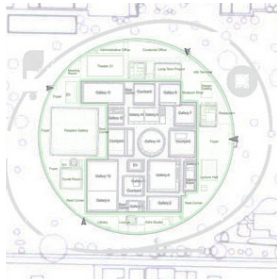
Αναφέρθηκε πρωτίτερα ότι ο περιβάλλον χώρος του μουσείου είναι ελεύθερος και εύκολα προσβάσιμος, με πολλαπλές εισόδους και εξωτερικά εκθέματα. Η ίδια λογική εφαρμόζεται και στο κτίριο του μουσείου, όπου και υπάρχουν τέσσερις εισοδοί, κάθε μία για τα τέσσερα σημεία του ορίζοντα.

Το εσωτερικό διαθέτει περιοχή ελεύθερης πρόσβασης, στην οποία διαμορφώνεται μια ζώνη δημόσιων χρήσεων, σαν δαχτυλίδι¹ (εικ.δεξιά) που καταλαμβάνει όλη την περίμετρο του κύκλου και λειτουργεί ουσιαστικά σαν ένα δεύτερο επίπεδο μύησης του επισκέπτη στο χώρο των τεχνών (μετά τον κήπο). Οι κύριοι εκθεσιακοί χώροι τοποθετούνται στον πυρήνα του κτιρίου, με τη δυνατότητα αποκοπής ή ενοποίησης με το ελεύθερο κομμάτι μέσω μεγάλων ελαφρών πανέλων που μπορούν να εξαχθούν από τα άκρα των διαδρομών.

Η χρήση του κύκλου οδηγεί επίσης σε μια άλλη εννοιολογική ερμηνεία του σύγχρονου μουσείου. Αποδυναμώνει την ανάγκη για μια κεντρική επιβλητική είσοδο και βοηθά την κατανόησή του από τους επισκέπτες ως ανοιχτού και φιλόξενου ιδρύματος. Η αμεσότητα στην επικοινωνία κατορθώνεται ακόμα πιο έντονα με τη χρήση αποκλειστικά γυάλινων εξωτερικών τοίχων. Η επίγνωση της παρουσίας κίνησης στο εσωτερικό που νιώθει ο περαστικός λόγω αυτών, προετοιμάζει σε μεγάλο βαθμό τον επισκέπτη για την ποιότητα του χώρου που θα συναντήσει κατά την είσοδό του και ενισχύει το συναίσθημα επικοινωνίας και ενεργής συμμετοχής με το χώρο. Περαστικός και επισκέπτης με την κίνησή τους γίνονται εκθέματα ο ένας στο μάτι του άλλου. Αφυπνίζεται με αυτόν τον τρόπο η περιέργεια και διεγείρεται η διάθεση για εξερεύνηση και γνώση του περιεχομένου του μουσείου, εξαλείφοντας οποιαδήποτε φόβο του αγνώστου για το εσωτερικό. Η γυάλινη «κουρτίνα» απλά οριοθετεί το τέλος της πόλης και την αρχή του μικρόκοσμου του μουσείου, λειτουργεί σαν ένα διακριτικό πέρασμα από το καθημερινό στο επιτηδευμένο, από την πόλη στο μουσείο τέχνης.

¹ Πιστεύουμε ότι λειτουργικά και από άποψη γεωμετρίας, αυτό το δαχτυλίδι περιέχει την ανοικτότητα και τη δύναμη να γίνει σημαντικό στην περιοχή.

El Croquis 99, Sejima, Kazuyo & Ryue Nishizawa. Richard C. Levene & Fernando Marquez Cecilia, σ. 206



Διαχωρισμός εσωτερικού σε ελεύθερης πρόσβασης και σε χώρους που απαιτείται εισιτήριο.

Χειρισμός των εισόδων

Οι SANAA δεν ενδιαφέρονται για τη δημιουργία μιας επιτηδευμένης εισόδου. Ο διευθυντής του μουσείου, εξηγεί για την επιλογή αυτή των αρχιτεκτόνων ότι *“οδηγούνται από την επιθυμία να δημιουργήσουν ευέλικτες σχέσεις με το γύρω περιβάλλον και τις συνιστώσες του και να φέρουν εξωτερικούς και εσωτερικούς χώρους σε αλληλεπίδραση.”*¹

Αν και υπάρχουν τέσσερις εισοδοί, σαν κύρια λαμβάνεται η ανατολική με διαφορετικό τρόπο σχεδίασης από τις υπόλοιπες, όπου και βρίσκονται το πωλητήριο εισιτηρίων, οι πληροφορίες και η καφετερία. Είναι η μόνη που ο άξονάς της βρίσκεται πάνω σε διάμετρο του κύκλου και ουσιαστικά δίνει την εντύπωση της τομής της όψης στη μέση. Έχει τοποθετηθεί από τη μεριά του κύριου δρόμου, που συγκεντρώνει τη μεγαλύτερη προσέλευση και ένα μονοπάτι οδηγεί κάθετα σε αυτή. Οι υπόλοιπες τρεις εισοδοί δεν τοποθετούνται σε σχέση με το κέντρο του κύκλου, έχουν λιγότερο χώρο εκτόνωσης, αλλά κατά τα άλλα διαθέτουν ισότιμη διάθρηση χώρου ενώ ανοίγονται σε διαφορετικές χρήσεις. Η βόρεια ανοίγει στο χώρο του καταστήματος, η νότια σε πόστο πληροφοριών και η δυτική στις δημόσιες χρήσεις μέσω μιας κύριας σκάλας που οδηγεί στο χαμηλότερο επίπεδο. Όλες όμως έχουν τοποθετηθεί έτσι ώστε να συνδιαλέγονται με το γύρω περιβάλλον και να επιτρέπουν τη γρήγορη πρόσβαση στο εσωτερικό του μουσείου από όποια μεριά και αν προσεγγίζει το κτίριο ο επισκέπτης.

Τελικώς, το κύριο στοιχείο αυτής της λύσης είναι η συνειδητή υποβάθμιση της σημασίας της κεντρικής εισόδου και άρα της δραματικής μετάβασης από το καθημερινό στον ιερό χώρο της τέχνης, προσπαθώντας να εντάξει το στοιχείο της συνήθειας στον επισκέπτη. Το μουσείο δε φαντάζει στατικός ναός που πρέπει να αντιμετωπίζεται με δέος, αλλά σαν οικείο περιβάλλον όπου η πρόσβαση γίνεται ελεύθερα και χωρίς καμία επισημότητα. Το μουσείο είναι κυρίως ένα σημαντικό πολιτιστικό κέντρο για την πόλη και όχι απλά ένα ακόμα τουριστικό αξιοθέατο για τους λίγους ενδιαφερόμενους επισκέπτες.

¹ Mino, Yutaka, “Museum changes a city”, International Committee on Management, 2-4 November 2006, Taiwan



1



2

1. Πρόσβαση στο μουσείο από την κεντρική είσοδο
2. Θέα του εσωτερικού από το λόμπι μετά το πέρασμα από την κύρια είσοδο

Το εσωτερικό του μουσείου



Οργάνωση χρήσεων

Το μουσείο αντιμετωπίζεται ως ένας χώρος συγκέντρωσης και επικοινωνίας τόσο των επισκεπτών της πόλης όσο και των κατοίκων. Το κτιριολογικό πρόγραμμά του εκτός από τους εκθεσιακούς χώρους, περιέχει γραφεία, βιβλιοθήκη τέχνης, κατάστημα, χώρο διαλέξεων, θέατρο και καφετέρια-εστιατόριο. Η ένταξη πολλών επιπλέον δραστηριοτήτων στα πλαίσιά του, προσελκύει ένα ευρύτερο κοινό που σταδιακά εξοικειώνεται περισσότερο με το μουσείο και εντάσσει την επίσκεψή του σε αυτό στην καθημερινότητα του.

Στη διαγραμματικού ύφους κάτοψη¹, οι διάφορες χρήσεις διαχωρισμένες ως ελεύθερες και επί πληρωμή, προβάλλονται ως σημειακές χωρικές επεμβάσεις, ανεξάρτητες και διασκορπισμένες μέσα στον κύκλο, που κλείνονται και απομονώνονται για την εύρυθμη λειτουργία τους και την αποφυγή της όχλησης. Όπως προαναφέρθηκε, οι αρχιτέκτονες χειρίζονται το εσωτερικό του κύκλου ως ένα πυκνοδομημένο αστικό πυρήνα, με τους μεμονωμένους όγκους να αποτελούν τα κτίρια, τις διάφορες πορείες και περάσματα τους δρόμους και τα διάφορα ανοίγματα τους χώρους εκτόνωσης. Η επίσκεψη στο μουσείο δεν οργανώνεται με έναν ορισμένο πλάνο, αλλά αντιθέτως, δίνεται η ελευθερία στον επισκέπτη να περπατήσει, να περιπλανηθεί στους διαφορετικούς χώρους και να ανακαλύψει ο ίδιος τις εκθέσεις. Οι κινήσεις των επισκεπτών είναι άτακτες, απρόβλεπτες και θυμίζουν περιπάτους στο αστικό περιβάλλον.

¹ Η κάτοψη του μουσείου παρουσιάζει παρόμοια στρατηγική σχεδίασης με το μουσείο Τομιχίρο του Makoto Yokomizo: απλά γεωμετρικά σχήματα αιωρούνται σε ένα εξίσου λιτό πλαίσιο. Αυτή η βασική διαρρύθμιση μεταφράζεται ακριβώς σε ένα φυσικό αντικείμενο που ταυτόχρονα ορίζει μορφή, χώρο, δομή και πρόγραμμα.

Thomas Daniell, *After the Crash: Architecture in Post-Bubble Japan*, New York: Princeton Architectural, 2008. σ.23



1. Θέατρο
2. Κεντρικό εσωτερικό αίθριο
3. Κατάστημα
4. Καφετέρια
5. Χώρος στάσης
6. Βιβλιοθήκη

Χρωματικός διαχωρισμός χρήσεων
 Μπλε: εκθεσιακοί χώροι, σκούρο γκρι: διοικητικοί χώροι, κόκκινο:
 εμπιρικές χρήσεις, μωβ: πολιτιστικές-βοηθητικές χρήσεις



1



2



3



4



5



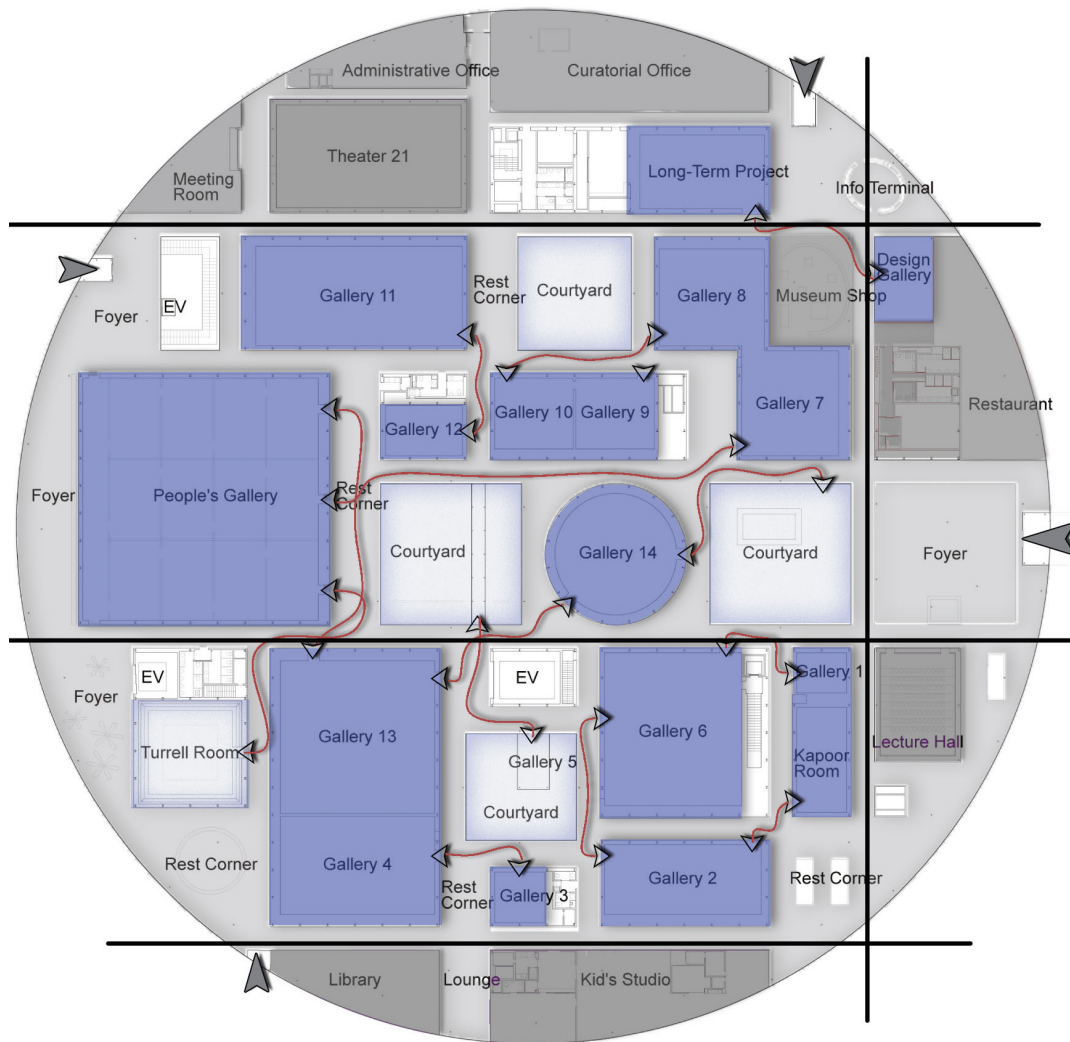
6

Η κίνηση

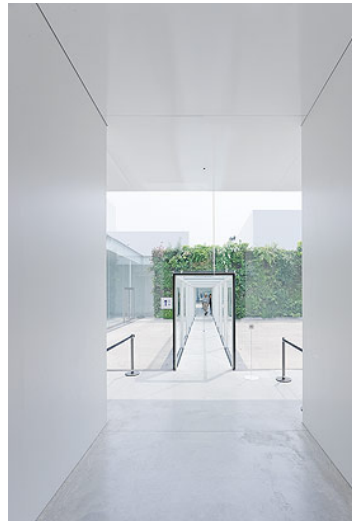
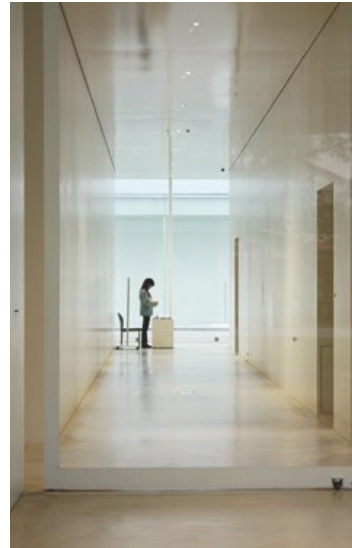
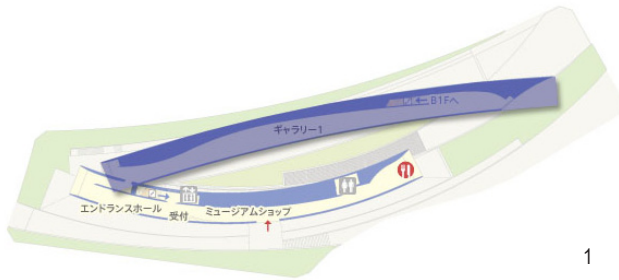
Οι SANAA, με τις πολλαπλές μακέτες που παρήγαγαν, δείχνουν τον ιδιαίτερο προβληματισμό τους για τη λειτουργική επίλυση των χώρων στάσης, των αιθουσών και κοινωνικών χώρων με αυτούς της κυκλοφορίας.

Διακρίνονται άξονες κίνησης (τρεις κατά την οριζόντια διεύθυνση και ένας κατά την κάθετη) που διαπερνούν το κτίριο και διευκολύνουν τον προσανατολισμό και τη γρήγορη μετάβαση από τη μια μεριά του στην άλλη, σε ένα κτίριο που κατά βάση προβληματίζει το νέο επισκέπτη με τη λαβυρινθώδη του διαμόρφωση, τις κοφτές γραμμικές κινήσεις και τους στενούς διαδρόμους. Επιλέχτηκε συνειδητά εδώ αυτή η λύση γιατί, σε αντίθεση με τη συνηθισμένη ιεραρχημένη μετάβαση από αίθουσα σε αίθουσα των παραδοσιακών μουσείων που εξασθενεί σταδιακά την προσοχή και την περιέργεια του θεατή, ο διαχωρισμός της κίνησης και της έκθεσης με τον κατακερματισμό των εκθεσιακών χώρων, την κατάτμηση τους σε μεμονωμένους, ανεξάρτητους όγκους διαφορετικής κλίμακας, φύσης και αναλογιών και τη διάσπαρτη οργάνωσή τους στο χώρο, εντάσσουν το στοιχείο της εξερεύνησης, της ενεργής συμμετοχής κατά τη μουσειακή επίσκεψη. Όπως αναφέρει και ο Frederic Kenyon, *“τα μουσεία θα πρέπει να σχεδιάζονται και να οργανώνονται έτσι ώστε ο απλός επισκέπτης να μπορεί να εντοπίσει τα ενδιαφέροντα του, να μη γυρίζει ανώφελα μέσα σε επιμήκεις αίθουσες ανάμεσα σε αντικείμενα που δεν καταλαβαίνει, αλλά να νιώθει σε κάθε γωνιά την πρόκληση της περιέργειάς του, συνοδευόμενη από το μέσο ικανοποίησής της. Θα πρέπει να γυρίσει σπίτι με ξεκάθαρο μυαλό και με διευρυμένη εμπειρία, όχι με πονοκέφαλο.”*¹

¹ Hudson, Kenneth. A Social History of Museums. (London [usw.]): Macmillan, 1975, σ.71



Στην κάτοψη αποτυπώνονται οι οπτικές φυγές, οι εισοδοί στους διάφορους εκθεσιακούς χώρους και ορισμένες χαρακτηριστικές κινήσεις από και προς αυτούς.



Βλέπουμε δηλαδή πως οι αρχιτέκτονες αποφεύγουν τη χάραξη προκαθορισμένων πορειών μέσα σε μακριές, μονότονες αίθουσες και σε αντίθεση προτείνουν την εξατομίκευσή των εκθεσιακών χώρων και την οργάνωση μιας διαδρομής που επιτρέπει τις προσωπικές κάθε φορά επιλογές του επισκέπτη. Η διαδικασία που ακολουθείται στο μουσείο των SANAA είναι απλή. Ο επισκέπτης εισέρχεται στον χώρο της έκθεσης, παρατηρεί τα εκθέματα, απολαμβάνει την τέχνη και αποχωρεί. Η διαδικασία επαναλαμβάνεται με τους λευκούς στενόμακρους διάδρομους να βοηθούν την ομαλή μετάβαση από αίθουσα σε αίθουσα, χωρίς να τον επιφορτίζουν με επιπλέον πληροφορίες. Με αυτόν τον τρόπο, το ενδιαφέρον του επισκέπτη δε μειώνεται και οι εμπειρίες από τους χώρους που βιώνει είναι, κάθε φορά, διαφορετικές.

Για να γίνει περισσότερο κατανοητή η λογική της εξατομικευμένης διαδρομής αντιπαραβάλλουμε ένα εξίσου σύγχρονο μουσειακό παράδειγμα στην Ιαπωνία, το μουσείο Hoki, στο οποίο η πορεία είναι γραμμική και αυστηρά προκαθορίζει την πορεία του επισκέπτη (εικ. 1+2) στο χώρο.

Σε αντίθεση, στο μουσείο της Καναζάουα, οι άξονες κυκλοφορίας φαίνεται να διαμορφώνονται από τον αρνητικό χώρο (κάτι σαν σχέση κενού-πλήρους) που προκύπτει από την αυστηρή χωρική οριοθέτηση των διαφόρων χρήσεων και των όγκων που κάθε φορά καταλαμβάνουν. Ένας τέτοιος χειρισμός αν και είναι πιθανόν να προκαλέσει σύγχυση και να μπερδέψει, εδώ, με την εκτεταμένη χρήση του γυαλιού στην όψη και στο εσωτερικό, σε συνδυασμό με τα τέσσερα εσωτερικά αίθρια (εικ3+5), που εκτός από την παροχή φυσικού φωτισμού στο εσωτερικό του χώρου, λειτουργούν και ως σημεία αναφοράς στο κτίριο, δίνουν την αίσθηση της ανοιχτής κάτοψης και βοηθούν τον προσανατολισμό μέσα στο κατά τα άλλα αυστηρά λευκό περιβάλλον.

Εικόνες αριστερά

1+2. Κάτοψη και εσωτερικό του μουσείου Hoki (2010)

3. Εσωτερικό αίθριο στο μουσείο της Καναζάουα.

Προσφέρει φυσικό φωτισμό και λειτουργεί ως σημείο αναφοράς για τον εύκολο προσανατολισμό

4+5. Οι διάδρομοι είναι κατά βάση λευκοί και στενόμακροι

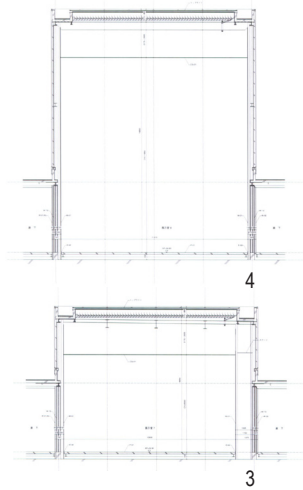
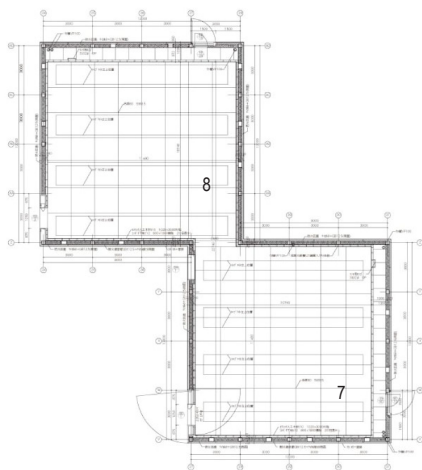
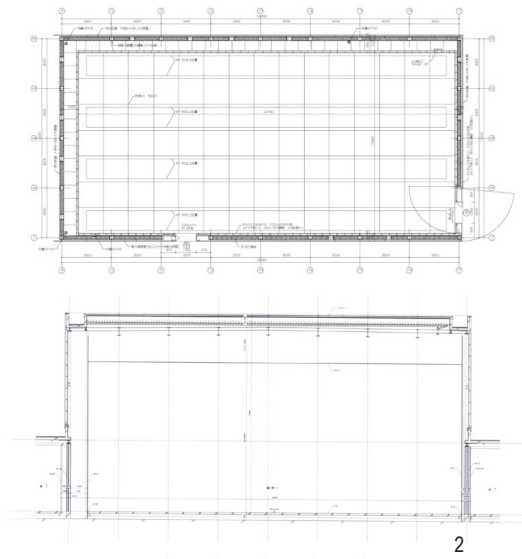
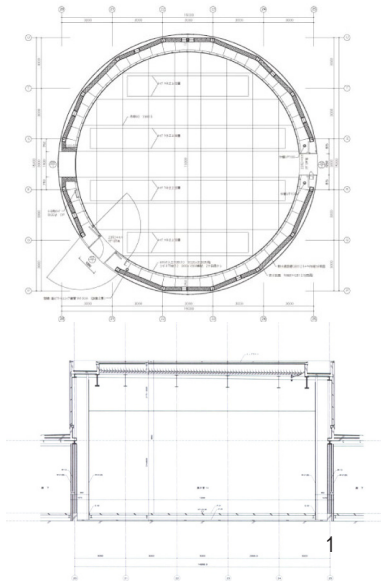
Οι εκθεσιακοί χώροι

Για τη στέγαση των περιοδικών εκθέσεων σύγχρονης τέχνης οι εκθεσιακοί χώροι σχεδιάζονται ευέλικτοι και με τη δυνατότητα φιλοξενίας μεγάλου εύρους εκθεμάτων. Παρουσιάζεται έτσι μεγάλη ποικιλομορφία στις διαμορφώσεις των βασικών εκθεσιακών χώρων καθώς και στις εντυπώσεις που αφήνουν. Από το ανοιχτό αίθριο μέχρι τα σκοτεινά, κλειστά δωμάτια, υπάρχει έντονη διακύμανση των χωρικών ποιοτήτων των αιθουσών. Μορφολογικά, χρησιμοποιούνται πρωταρχικά σχήματα, όπως το τετράγωνο, ο κύκλος και το παραλληλόγραμμο, τα οποία συνδυάζονται μεταξύ τους, δημιουργούν γωνίες και χώρους στάσης, ξεχωριστούς κάθε φορά, διευκολύνοντας έτσι τον προσανατολισμό του επισκέπτη.

Η φύση και ο χαρακτήρας των χώρων ποικίλει επίσης σε σχέση με τις συνθήκες φωτισμού που εφαρμόζονται σε κάθε αίθουσα. Με τα ύψη τους να ποικίλουν από 4 στα 12 μέτρα αυτές οι μορφολογικές διαφοροποιήσεις προκαλούν ένα ενδιαφέρον παιχνίδι με την ποσότητα του φυσικού φωτός σε κάθε αίθουσα, με άλλες να είναι τελείως σκοτεινές, άλλες ανοιχτές με φυσικό φως και άλλες με προσαρμοσима επίπεδα φωτισμού, στοιχείο που, μέσα από ένα μνημονικό παιχνίδι, προκαλεί την ευκολότερη συγκράτηση πληροφοριών.

Δεξιά σελίδα - κατόψεις και τομές εκθ. χώρων

1. Εκθεσιακός χώρος 14 (διαμ. 15μx6μΥ)
2. Εκθεσιακός χώρος 11 (12μx21μx9μΥ)
3. Εκθεσιακός χώρος 7 (12μx12μx6μΥ)
4. Εκθεσιακός χώρος 8 (12μx12μx12μΥ)



Σχέση της αρχιτεκτονικής με τα έργα τέχνης

Κατά τον Ο' Doherty *“η ιδανική αίθουσα αφαιρεί από το έργο τέχνης όλα τα στοιχεία που παρεμβαίνουν με το γεγονός ότι αυτό είναι τέχνη. Το έργο απομονώνεται από οτιδήποτε το θίγει από τη δική του αυτοαξιολόγηση.”*¹ Μέσα από αυτή τη λογική, τίθεται ως προτεραιότητα η προβολή και ανάδειξη των έργων χωρίς καμία συναισθηματική φόρτιση και κανένα εξωτερικό ερέθισμα. Κάθε αίθουσα διαφέρει αλλά το λευκό χρώμα είναι κυρίαρχο σε καθεμιά από αυτές, ακολουθώντας την ανάγκη για ουδετερότητα και απομάκρυνση από το χωροχρονικό πλαίσιο μέσα στο οποίο εντάσσονται. Τα εκθέματα θα μπορούσαν να βρίσκονται σε οποιαδήποτε χώρα, οποιαδήποτε χρονική στιγμή κάτω από διαφορετικές κοινωνικοπολιτικές συνθήκες. Αυτό που προβάλλεται είναι η σπουδαιότητα της καλλιτεχνικής δημιουργίας και οι διαχρονικές αξίες που προβάλλουν χωρίς την παρεμβολή περιττών αρχιτεκτονικών αντιπερισπασμών. Η ίδια η φύση της σύγχρονης τέχνης δεν επιβάλλει μια συγκεκριμένη θεματική ή τυπολογική οργάνωση των εκθεμάτων. Ακόμα και στα μόνιμα έργα που ήταν γνωστά κατά το σχεδιασμό του μουσείου, παρατηρείται λίγη προσπάθεια ανάδειξής τους².

1 O'Doherty, Brian. Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space. Berkeley: University of California, 1999, σ. 14

2 Εξ αίρεση αποτελεί η γνωστή πισίνα του Leandro Erlich, εικονικό έργο πλέον όλου του μουσείου, που τοποθετείται στο κύριο εσωτερικό αίθριο, μετά την κεντρική είσοδο και αποτελεί μέρος των ελεύθερων εκθεμάτων.

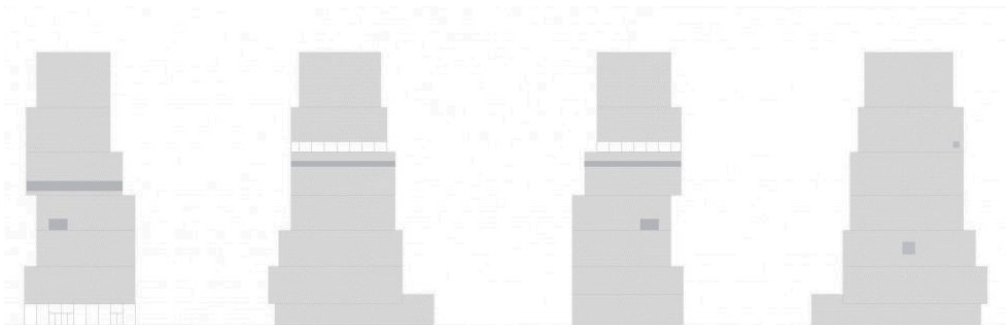


Διαφορετικές αίθουσες, διαφορετικά σχήματα, μεγέθη, αναλογίες, φωτισμός, διαφορετικές κάθε φορά εμπειρίες. Οι αίθουσες όμως πάντα λευκές, ουδέτερες.





Νέο Μουσείο σύγχρονης τέχνης στη Νέα Υόρκη



Το Νέο Μουσείο στο Bowery αποτελεί το μοναδικό δείγμα στη Νέα Υόρκη που αποκλειστικά φιλοξενεί έργα σύγχρονης τέχνης και έχει γίνει σεβαστό σε διεθνές επίπεδο για τον τολμηρό χαρακτήρα των εκθέσεών του και την πρωτότυπη επιμέλεια του προγράμματός του¹. Από το 1977, το έτος ίδρυσής του, μέχρι σήμερα έχει φιλοξενήσει εκατοντάδες ενδιαφέρουσες εκθέσεις ανερχόμενων ή άγνωστων στο ευρύ κοινό καλλιτεχνών από όλο τον κόσμο², πάντα στην προσπάθεια ανάδειξης του νέου και συχνά αμφιλεγόμενου προσώπου της τέχνης σήμερα. Ήδη από τις αρχές του ευαισθητοποιείται απέναντι σε σημαντικά κοινωνικοπολιτικά ζητήματα της εποχής, όπως την παγκοσμιοποίηση, την πολυπολιτισμικότητα, το φεμινισμό και την ομοφυλοφιλία, και τα προβάλλει μέσω από τα πολλαπλά έργα και τις περιοδικές εκθέσεις του. Η αποστολή του ιδρύματος είναι να παρουσιάσει χωρίς προκαταλήψεις την τέχνη της εποχής μας για ένα διαρκώς διευρυνόμενο και ετερόκλιτο κοινό.

Μέχρι την τελική εγκατάστασή του στη σημερινή του τοποθεσία, το μουσείο έβρισκε στέγη σε πολλά διαφορετικά ήδη υπάρχοντα κτίρια του Μανχάταν. Το 2002 ανακοινώθηκε η πρόθεση για τη δημιουργία ενός νέου κτιρίου διπλάσιας χωρητικότητας από το τελευταίο³, και οργανώθηκε αρχιτεκτονικός διαγωνισμός, στον οποίον ένα χρόνο αργότερα επιλέχθηκε η λύση των SANAA.

Η βασική ιδέα που το διέπει είναι “νέα τέχνη, νέες ιδέες”⁴, θέλοντας να προβάλλει έτσι την μεταβλητότητα της τέχνης και του τρόπου με τους οποίους αυτή ερμηνεύεται. Το σύνθημα αυτό αποτελεί πρωταρχικό στοιχείο για την αρχιτεκτονική διαμόρφωση του κτιρίου που μαζί με την αντίληψη της εφήμερης φύσης και της εξέλιξης των καλλιτεχνικών δημιουργιών και του εύθραυστου συσχετισμού αυτών με την απτή πραγματικότητα, έχει χρησιμοποιηθεί για να εκφράσει αυτήν ακριβώς την συνεχώς μεταβαλλόμενη δυναμική της τέχνης και των ιδεών που κρύβει.

Ταυτόχρονα με τη καθιέρωση ενός τοποσήμου στην περιοχή του Bowery, που να προσελκύει τα βλέμματα και το ενδιαφέρον και να αναδεικνύει τις ποιότητες και το χαρακτήρα της περιοχής, δόθηκε έμφαση στη δημιουργία ενός μουσείου για να ξεχωρίσει από τον υπόλοιπο αυστηρά διαμορφωμένο πολεοδομικό μοτίβο που χαρακτηρίζει τη ζώνη του Κάτω Μανχάταν. Το επιτυγχάνει κυρίως λόγω του ύψους του, της ογκοπλαστικής του διάρθρωσης και της επιλογής των υλικών.

1 "Mission Statement :: NewMuseum.org." Mission Statement :: NewMuseum.org. N.p., n.d. Web. <http://www.newmuseum.org/about/mission_statement/>

2 "New Museum - Digital Archive." New Museum - Digital Archive. N.p., n.d. Web. <<http://archive.newmuseum.org/>>

3 "New Building :: NewMuseum.org." New Building :: NewMuseum.org. N.p., n.d. Web. <http://www.newmuseum.org/about/new_building/>.

4 "Mission Statement :: NewMuseum.org." Mission Statement :: NewMuseum.org. N.p., n.d. Web. <http://www.newmuseum.org/about/mission_statement/>



1



2



3



4

1. Κομμάτι της έκθεσης Generational: Younger than Jesus, Chu Yun, 2009
2. Τσουλθήθρα του Carsten Höller, 2012
3. Νέο Μουσείο - Νέες Ιδέες, σύνθημα στην είσοδο
4. Διαφοροποίηση μουσείου από διπλανές κατασκευές



1



3



2



4

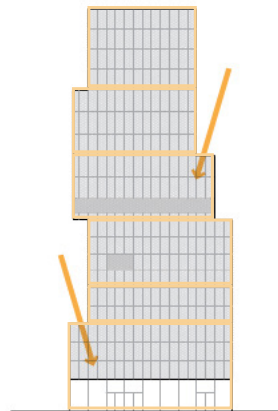
1. Το κτίριο δημιουργεί την αίσθηση της αστάθειας
2. Το μουσείο Sterone του Foster στο δρόμο Bowery και στο βάθος το Νέο Μουσείο των SANAA
3. Χρήση ανοδιωμένου αλουμινίου στην όψη
4. Η γειτονιά του Bowery και το Νέο Μουσείο
5. (δεξιά) Το κτίριο αποτελείται από 6 κουτιά διαφορετικών μεγεθών. Η μετακίνησή τους δημιουργεί φυσικές πηγές φωτός για το εσωτερικό

Το κτίριο

Εξωτερικά δίνει την εντύπωση μιας ασταθούς, ενδιαφέρουσας, αλλά και μυστηριώδους κατασκευής που αντιπαραβάλλεται με το γνώσιμο Νευοορκέζικο αστικό τοπίο. Απαρτίζεται από έξι λευκά κουτιά, με διαφορετικές διαστάσεις και ανοίγματα το καθένα, στοιβαγμένα το ένα πάνω στο άλλο και ελαφρώς μετατοπισμένα που καταλήγουν σε μια δυναμική σύνθεση, περισσότερο γλυπτική και λιγότερο μονολιθική. Οι μετατοπίσεις δημιουργούν φεγγίτες με αποτέλεσμα το κτίριο να αποκτάει τη δυνατότητα φυσικού φωτισμού που δε θα ήταν δυνατή από ένα συμπαγές όγκο.

Πλέγμα από ανοδιωμένο αλουμίνιο, ένα κατά βάση καθημερινής χρήσης υλικό, περιβάλλει τους λευκούς τοίχους και τα ελάχιστα ανοίγματα σε όψη, δίνοντας την εντύπωση μιας συνεχούς επιφάνειας, παρά τις μετατοπίσεις στους όγκους, ενώ παράλληλα δημιουργεί διαφορετικές αντακλάσεις στο φως. Σαν τελικό αποτέλεσμα, η αίσθηση που προκαλεί είναι αυτή μιας κομψής και ανάλαφρης κατασκευής που με το διαπερατό περίβλημά της και την τραχιά υφή της λειτουργεί σαν μεταφορά για την απρόβλεπτη και μεταβαλλόμενη φύση της σύγχρονης τέχνης.

Το 2007 τα εγκαίνια του νέου μουσείου συνέπεσαν με την επέτειο των τριάντα χρόνων λειτουργίας του ιδρύματος. Από τότε μέχρι σήμερα, το μουσείο έχει υποδεχτεί εκατοντάδες χιλιάδες επισκέπτες και σε συνδυασμό με το νέο μουσείο Sperohe από το γραφείο Foster λίγα μόλις μέτρα μακριά του, σηματοδοτείται η πολιτιστική αναμόρφωση όλης της περιοχής του Bowery.



5

Σχέση με την πόλη



NoLita



Ο περιβάλλον χώρος του μουσείου

Το Νέο Μουσείο Σύγχρονης τέχνης βρίσκεται, σε αντίθεση με τα σημαντικότερα μουσεία της Νέας Υόρκης που είναι συγκεντρωμένα στο βόρειο τμήμα της, στην περιοχή του Κάτω Μανχάταν, στην περιοχή Bowery, σε ένα άδειο οικοπέδο που για χρόνια λειτουργούσε ως πάρκινγκ. Η ένταξή του σε αυτή την περιοχή θεωρήθηκε μια ενδιαφέρουσα επιλογή για την ανάδειξη και αναμόρφωσή της όλης ζώνης.

Ήδη από τις δεκαετίες 1860-1870¹, με την εμφάνιση των πρώτων μουσείων, αναγνωρίζονται οι ευκαιρίες για χωρικές αναπλάσεις και αναζωογόνηση ολόκληρων οικιστικών συγκεντρώσεων. Σαν αποτέλεσμα τα νέα μουσεία τοποθετούνται σε έρημα ή υποβαθμισμένα τμήματα της πόλης, τα οποία σταδιακά υποδέχονται νέα ιδρύματα με αποτέλεσμα την τελική αναβάθμιση ή την επέκτασή τους. Με την ίδια λογική και εδώ, σε μια προσπάθεια επανεξέτασης της πολιτιστικής ζωής του κάτω Μανχάταν, που είχε ξεκινήσει ήδη από το '90, επιλέχθηκε το οικόπεδο στην οδό Bowery, κύριο οδικό άξονα της περιοχής. Συγκεκριμένα η ίδια η περιοχή του Bowery με τον ιδιαίτερο πολυπολιτισμικό χαρακτήρα και την παράδοσή της, αν και αποτέλεσε σπίτι και χώρο εργασίας για πολλές γενιές καλλιτεχνών, είχε μείνει παρόλα αυτά επί σειρά ετών αναξιοποίητη. Κτίρια κατά βάση χαμηλά, πετρόχτιστα και στενομέτωπα, με εμπορικές χρήσεις στο ισόγειο, παρουσιάζουν μια πιο ταπεινή εικόνα, δίπλα στο καλλιτεχνικό Soho και μέσα στο κατά τα άλλα εντυπωσιακό και ελίτ Μανχάταν.

“Το Bowery και το νέο μουσείο έχουν πολλά κοινά. Και τα δύο υπήρξαν πάντοτε προσιτά, φιλόξενα, αγκαλιάζοντας κάθε ιδιοσυγκρασία χωρίς προκαταλήψεις. Όταν μάθαμε την ιστορία του Νέου Μουσείου μας συγκλόνισε η στάση του, που είναι πολύ πολιτική, ατρόμητη, σκληρή και εστιασμένη σε νέες ιδέες. Ήμασταν αποφασισμένοι να δημιουργήσουμε ένα κτίριο που να ανταποκρίνεται σε αυτήν την εικόνα².”

Σε αυτό το περιβάλλον το μουσείο έρχεται να ενταχθεί και να συνδιαλαγεί με τους γύρω χώρους, καθώς και να αποτελέσει πόλο έλξης για τους κατοίκους όπως και για τους λοιπούς ενδιαφερόμενους, λάτρεις της σύγχρονης τέχνης. Πρόκειται για ένα χώρο που ευελπιστεί να ενθαρρύνει το διάλογο, τη δημιουργικότητα και την ανταλλαγή ιδεών με τους πολίτες, να λειτουργήσει δηλαδή ως καταλύτης στην αλληλεπίδραση με την τοπική κοινότητα.

1 Ήδη από το 1860-1870, σημασία δε δινόταν πλέον στο γεγονός ότι η γενική προσβασιμότητα στο μουσείο τέχνης μπορούσε να ενισχύσει την ικανότητα του ως εργαλείου δημόσιας παιδείας. Αντιθέτως, σαν κομμάτι αυτού που θα αποκαλούσαμε σήμερα στρατηγική “ζωογόνησης της πόλης» (city animation), τα νέα μουσεία τοποθετούνταν σε κομμάτια της πόλης που μπορούν να λειτουργήσουν σα δείκτες ιδρυμάτων στοχεύοντας έρημες περιοχές για την αναβάθμισή τους.

Bennett, Tony. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge, 1995. σ 168

2 SANAA, “New Building :: NewMuseum.org.” New Building :: NewMuseum.org. N.p., n.d. Web. <http://www.newmuseum.org/about/new_building/>

Ένταξη του μουσείου στην περιοχή και χειρισμός της ειδοδου

Το περιορισμένων διαστάσεων οικόπεδο (21,6X34μ) και το απαιτητικό κτιριολογικό πρόγραμμα οδήγησαν γρήγορα τους αρχιτέκτονες σε μια πολυεπίπεδη κατασκευή, σε μια περιοχή του Μανχάταν που κυριαρχούν κατά βάση τα χαμηλού ύψους κτίρια. Ο κύριος όγκος του μουσείου αποτελείται από 8 επίπεδα, ένα υπόγειο τμήμα και 7 ορόφους με συνολικά 53 μέτρα ύψος το οποίο συνιστά έναν κύριο κάθετο άξονα στην ευρύτερη περιοχή.

Ο πρωτότυπος σχεδιασμός του το ξεχωρίζει από τις γύρω ομοιόμορφες, συμπαγείς και χαμηλές κατασκευές και παρόλο που το μουσείο διατηρεί τη συνέχεια της οικοδομικής γραμμής στο επίπεδο του πεζοδρομίου με μια ενιαία όψη, αντιπαραβάλλεται έτσι ακόμα πιο έντονα η διαφοροποίηση υλικών, εποχής, χρήσης και σχεδιαστικής προσέγγισης. Μέσα από το παιχνίδι των όγκων, των τυφλών όψεων, τον χειρισμό των σύγχρονων υλικών και το μελετημένο λιτό φωτισμό του κατά τις βραδινές ώρες το μουσείο κάνει έντονα αισθητή την παρουσία του στο χώρο, θυμίζοντας περισσότερο τις ακριβές περιοχές του βόρειου Μανχάταν.

Οι Σαναά όπως και στο παράδειγμα στην Καναζάουα, ενδιαφέρονται για κτίρια ανοιχτά που να συνομιλούν με το γύρω περιβάλλον τους αλλά και να διαφοροποιούνται από αυτό εκπλήσσοντας τον περαστικό. Εδώ με το ελάχιστο μέτωπο στο δρόμο που τους δόθηκε, προσπαθούν μέσα από τη χρήση του γυαλιού σε όλο το μήκος της μπροστινής όψης του ισογείου, να μεταδώσουν την αίσθηση ενός προσιτού και φιλόξενου μουσείου. Η δραστηριότητα στο εσωτερικό διαφημίζεται σαν σε βιτρίνα, γίνεται διακριτή από το δρόμο, προσελκύει τη ματιά των περαστικών και προκαλεί το ενδιαφέρον τους. Ο χώρος του ισογείου διαμορφώνεται με τη λογική των καταστημάτων, στον οποίο οι επισκέπτες μπορούν να εισέλθουν ελεύθερα για να ενημερωθούν για τις εκθέσεις και ότι νεότερο, να απολαύσουν ένα καφέ τριγυρισμένοι από ενδιαφέροντα εκθέματα και να γνωρίσουν εξειδικευμένα βιβλία τέχνης στο κατάστημα. Μέσα από αυτήν την προσέγγιση, δίνεται στο μουσείο μια πιο γνώριμη αίσθηση, απορρίπτεται ο προσανατολισμός του σε ένα πιο ελιτίστικο ή τουριστικό κοινό και οι υπεύθυνοι του επιδιώκουν να ενταχθεί στη συνείδηση των κατοίκων της πόλης ως ακόμα ένα κέντρο συνάντησης και συνδιαλλαγής με τον καλλιτεχνικό κόσμο. Μέσα από τις επιλογές τους, οι αρχιτέκτονες φαίνεται ότι κατανοούν το περιβάλλον και την πόλη στην οποία χτίζεται το μουσείο και προσπαθούν να ανταποκριθούν έτσι σε ένα προκαθορισμένο όραμα για την περιοχή και το κτίριο (ήταν προαπαιτούμενο κατά τον αρχιτεκτονικό διαγωνισμό η χρήση βιομηχανικών υλικών). Εμπνέονται από την αισθητική και την ζωντάνια της και συνθέτουν ένα κτίριο που θα αποτελέσει το ίδιο πηγή έμπνευσης για το μέλλον.



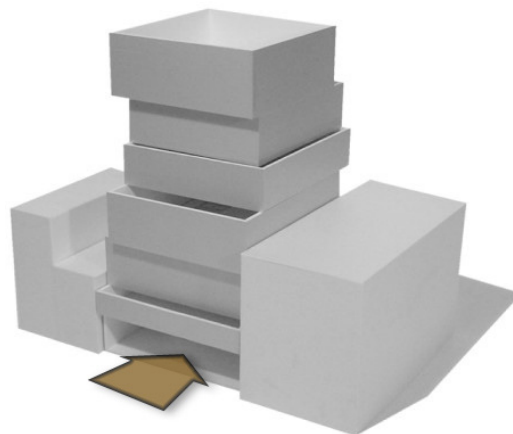
1



2




3



4

1. Οι αρχιτέκτονες εμπνέονται από το δυναμισμό και την κινητικότητα του Bowery και δημιουργούν ένα εξίσου δυναμικό κτίριο.
2+3+4. Η διαφάνεια του γυαλιού στο ισόγειο βοηθά τη συνομιλία του μουσείου με την πόλη και την ενημέρωση των περαστικών για τις δραστηριότητες στο εσωτερικό.



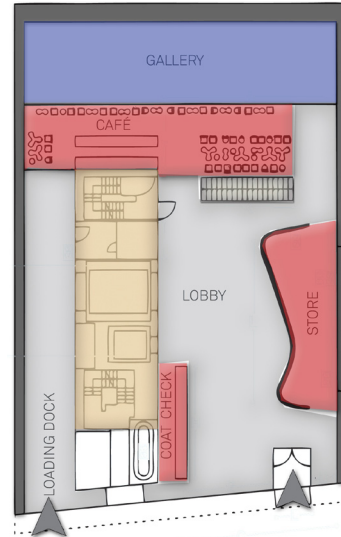
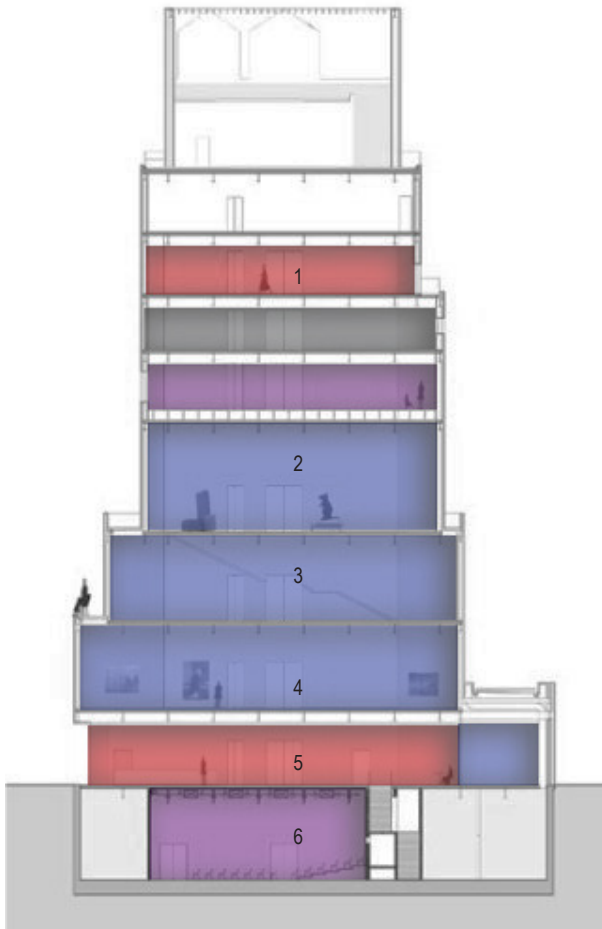
Το εσωτερικό του μουσείου

Οργάνωση χρήσεων

Οι συντελεστές του μουσείου, αντιμετωπίζουν το κτίριο ως ένα τόπο συνάντησης και ανταλλαγής ερεθισμάτων για αυτό και πέρα από μουσείο αποτελεί κυρίως ένα πολιτιστικό κέντρο σημαντικό για την περιοχή¹. Με βάση το κτιριολογικό πρόγραμμα λοιπόν, πέρα από τους εκθεσιακούς χώρους, το κτίριο περιλαμβάνει κέντρο εκπαίδευσης, διοικητικές χρήσεις, θέατρο 182 θέσεων και έναν πολυχώρο με πανοραμική θέα της πόλης. Μέσα από αυτή την ποικιλία των χρήσεων, δημιουργείται η ανάγκη για μια λειτουργική κατανομή τους, καθώς και για εύκολα μεταβαλλόμενες αίθουσες που να προσαρμόζονται στις διαφορετικές κάθε φορά απαιτήσεις. Έτσι, οι διάφορες λειτουργίες τοποθετούνται ανά επίπεδο, με τους εκθεσιακούς χώρους να βρίσκονται στους τρεις πρώτους ορόφους, το θέατρο, μαζί με αποθηκευτικούς χώρους στο κάτω επίπεδο, ενώ τον τέταρτο και πέμπτο όροφο καταλαμβάνουν το κέντρο εκπαίδευσης και οι διοικητικές υπηρεσίες αντίστοιχα. Τέλος στον έκτο όροφο, βρίσκεται ο πολυχώρος, ο οποίος μαζί με το λόμπι και το θέατρο διατίθενται, επί πληρωμή, σε ιδιώτες και επιχειρήσεις για να τους χρησιμοποιήσουν για διάφορες εκδηλώσεις, συνέδρια ή εορτασμούς.

Οι πρόσθετες χρήσεις που πλαισιώνουν τη μουσειακή επίσκεψη, όπως το γραφείο πληροφοριών και εισιτηρίων, το κατάστημα και το αναψυκτήριο, βρίσκονται στο επίπεδο του δρόμου και τοποθετούνται σε ελεύθερη διάταξη, δίνοντας την εντύπωση ότι η πόλη συνεχίζεται στο εσωτερικό του μουσείου. Στο ίδιο επίπεδο, εκτός από τις προσβάσεις στις σκάλες και τους ανελκυστήρες βρίσκεται στο βάθος, δίπλα στο αναψυκτήριο αλλά χωρισμένος με τζάμι από αυτό, ένας επιπλέον χώρος έκθεσης, δημόσιος, με τα εκθέματά του ορατά από απόσταση που προϋδεάζει τον περαστικό και λειτουργεί ουσιαστικά σα δεύτερη βιτρίνα για το μουσείο, παραθέτοντας ένα δείγμα των εκθέσεων που φιλοξενούνται. Η διαμόρφωση της εισόδου με την αίσθηση της εύκολης πρόσβασης, η χρήση γνώριμων υφών και οι περιορισμένες διαστάσεις των διαφόρων χρήσεων, μεταμορφώνουν όλο το χώρο του ισογείου σε ένα οικείο, φιλόξενο περιβάλλον, ένα συνεχώς εν κινήσει κομμάτι της ζωής της γειτονιάς.

1 SANAA, "New Building :: NewMuseum.org." New Building :: NewMuseum.org. N.p., n.d. Web. <http://www.newmuseum.org/about/new_building/>



Δεξιά

1. Πολυχώρος με μπαλκόνι
- 2+3+4. Εκθ. χώρος
3. Εκθ. χώρος
4. Εκθ. χώρος
5. Κατάστημα και καφετέρια
6. Θέατρο

Κάτοψη και τομή με χρωματικούς διαχωρισμό χρήσεων

Μπλε: εκθεσιακοί χώροι, σκούρο γκρι: διοικητικοί χώροι, κόκκινο: εμπιρικές χρήσεις, μωβ: πολιτιστικές-βοηθητικές χρήσεις



1



4



2



5



3



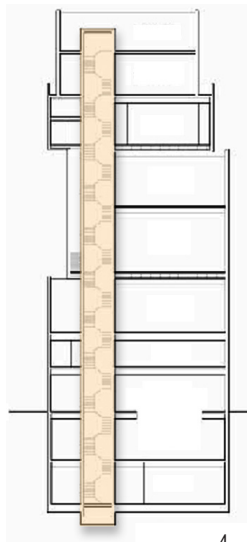
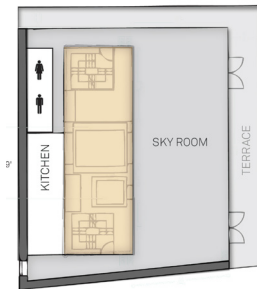
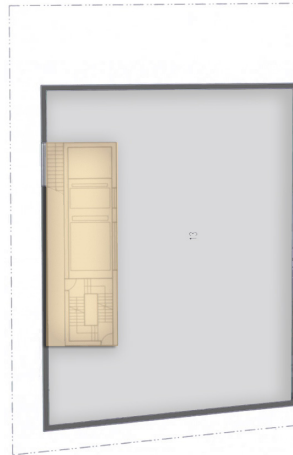
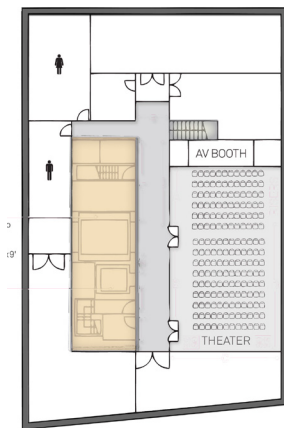
6

Η κίνηση

Ένα βασικό κομμάτι της οργάνωσης ενός τόσο ψηλού κτιρίου αποτελεί η οριοθέτηση του κατακόρυφου άξονα κίνησης. Αν και εξωτερικά δίνεται η εντύπωση της τυχαίας σύνθεσης των όγκων, στο εσωτερικό γίνεται ξεκάθαρη η αυστηρώς ορισμένη σχεδίαση της κίνησης και ο συσχετισμός της κάθε φορά με τη συνολική ογκοπλαστική διαμόρφωση. Οι διάφοροι όροφοι επικοινωνούν μεταξύ τους μέσω δύο ανελκυστήρων και δύο κλιμακοστασίων που βρίσκονται εκατέρωθεν αυτών. Όλος ο άξονας διαμορφώνει μια στενόμακρη λωρίδα που σε άλλα σημεία εφάπτεται του εξωτερικού τοίχου και σε άλλα φαίνεται να υποχωρεί, αφήνοντας χώρο για την τοποθέτηση συμπληρωματικών χρήσεων. Αυτή η συγκέντρωση των κινήσεων σε ένα τμήμα του κτιρίου, σε μια κατακόρυφη ζώνη ουσιαστικά, σε συνδυασμό με τις μικρές διαστάσεις του και τον καθαρό χειρισμό των κατόψεων, βοηθά στο να γίνεται ο προσανατολισμός εύκολα και αυθόρμητα, χωρίς να επιβάλλει στο κοινό περιττές διαδρομές. Κάθε όροφος έχει σχεδιαστεί έτσι ώστε να περιέχει τα απολύτως απαραίτητα για την εύρυθμη λειτουργία των προγραμματισμένων χρήσεων, χωρίς σημαντικές επεμβάσεις στον πυρήνα του κτιρίου. Οι υπεύθυνοι του μουσείου, λαμβάνουν ένα μεταλλάξιμο, εν δυνάμει ευέλικτο κτίριο και έχουν τη δυνατότητα να το προσαρμόσουν όπως και όποτε επιθυμούν.

Οι κύριοι χώροι έκθεσης γίνονται σαφώς διακριτοί από τους υπόλοιπους μεταβατικούς και κοινωνικής φύσης και συγκεντρώνονται όλοι στους τρεις πρώτους ορόφους του κτιρίου. Αυτή η λογική εφαρμόστηκε για τη διευκόλυνση κατά την οργάνωση των κινήσεων στους εκθεσιακούς χώρους, στις οποίες δεν υπερτονίστηκε η πολυπλοκότητα και το στοιχείο της έκπληξης, αλλά η απλότητα και η λειτουργικότητα. Γίνεται δύσκολο με μια τέτοια διαμόρφωση να νιώσει κούραση, αφού δίνεται η δυνατότητα στον επισκέπτη να επιλέξει την πορεία του και το με ποια σειρά θα μεταβεί στους ορόφους. Ο επισκέπτης δεν είναι υποχρεωμένος να ακολουθήσει συγκεκριμένα μονοπάτια ή πορείες, αλλά απλά να περιπλανηθεί ανέμελα στους ορθοκανονικούς χώρους, που οργανώνονται διαφορετικά αναλόγως με την έκθεση, προσεγγίζοντας τα εκθέματα που τον ενδιαφέρουν και απολαμβάνοντας αυτά με το δικό του ρυθμό.

Σε μια προσπάθεια δημιουργίας ενός διαφορετικού τρόπου προσέγγισης των εκθεσιακών χώρων, από τον κύριο κάθε άξονα κίνησης, οι αρχιτέκτονες σχεδιάζουν μια στενόμακρη, ολόλευκη σκάλα που ενώνει το δεύτερο με τον τρίτο όροφο και λειτουργεί περισσότερο σα μεταβατικό στάδιο που αδειάζει το μυαλό από τις προηγούμενες εικόνες και το προετοιμάζει για το νέο επίπεδο.. Στα μισά της πορείας της παρουσιάζει ένα μικρό άνοιγμα το οποίο γίνεται αντιληπτό σαν ένας περιορισμένης κλίμακας εκθεσιακός χώρος, στον οποίον καλλιτέχνες καλούνται να εμπνευστούν και να συνθέσουν ένα ξεχωριστό έργο τέχνης που να συγκεράζει αρχιτεκτονική και τέχνη.



Ο κατακόρυφος άξονας κίνησης σε κάτοψη στο υπόγειο(1), στο δεύτερο όροφο(2), στην αίθουσα του πολυχώρου(3) και σε τομή.
5. Πρόσθετη σκάλα που συνδέει το δεύτερο με τον τρίτο όροφο δίπλα στον κύριο άξονα κίνησης

Οι εκθεσιακοί χώροι

Οι SANAA επιμένουν στην στρατηγική της διαφοροποίησης των μεγεθών για την κάθε αίθουσα που εδώ επιτυγχάνεται με τη σταδιακή υποχώρηση των όγκων (έχουν διαδοχικά 465τμ ο πρώτος, 370 ο δεύτερος και 230τμ ο τρίτος). Αυτή η διαφοροποίηση γίνεται περισσότερο αισθητή και με το χειρισμό των υψών, τα οποία αυξάνονται σταδιακά από όροφο σε όροφο. Ξεκινούν από τα 5,5 μέτρα και φτάνουν τα 7,3 μέτρα στη μικρότερη αίθουσα δημιουργώντας χώρους ξεχωριστούς που μπορούν να υποδεχτούν εκθέματα μεγάλων διαστάσεων.

Επιπρόσθετο στοιχείο που τις διαφοροποιεί είναι η πηγή φωτισμού, αφού και οι τρεις προσφέρουν φυσικό φως που σχηματίζεται από τις μετακινήσεις των όγκων. Η πρώτη αίθουσα έχει τα ανοίγματα στη βορειοδυτική πλευρά, η δεύτερη δυτικά και ανατολικά και η τρίτη στα ανατολικά. Σε περίπτωση που κρίνεται σκόπιμη η συσκότιση των αιθουσών, χρησιμοποιείται ειδικό σύστημα στην εσωτερική μεριά που σκεπάζει το γυαλί. Βλέπουμε, ότι όπως και στο παράδειγμα της Καναζάουα, οι αρχιτέκτονες επικαλούνται παρόμοιους χειρισμούς των αναλογιών και του φωτός, με τη πρόθεση να πλάσουν χώρους που να βοηθούν τη μνήμη να αποσαφηνίσει, κατά το τέλος της επίσκεψης, περιβάλλον και περιεχόμενο, χώρο και αντικείμενο. Δημιουργούνται δηλαδή οι απαραίτητες εναλλαγές στην ψυχρόσυνθεση του επισκέπτη, μεταβάλλοντας τη συγκινησιακή του κατάσταση, έτσι ώστε να βιώσει ευχάριστα το χώρο και τις εκθέσεις και να φύγει ανανεωμένος από το μουσείο.

Παρά τις ογκοπλαστικές διαφοροποιήσεις για μια ακόμα φορά οι SANAA επικαλούνται την αρχιτεκτονική του λευκού κύβου με την πρόθεση να διευκολύνουν την αγνή ενατένιση της τέχνης, πλαισιώνοντας τα εκθέματα με ένα λιγότερο διακοσμητικό ή διδακτικό τρόπο αλλά ουδέτερο. Τα έργα τέχνης είναι οι πρωταγωνιστές με το μουσείο απλά να τα στεγάζει σε αίθουσες με την ελάχιστη δυνατή επεξεργασία σε κάτοψη. Οι αρχιτέκτονες παρέδωσαν εκθεσιακούς χώρους με ολόλευκους τοίχους, έντονο και δυνατό φωτισμό και λιτή διακόσμηση, εύκολα μεταλλάξιμους και προσαρμόσιμους στην οποιαδήποτε μουσειογραφική μελέτη, στοιχείο άλλωστε πρωταρχικό της σύγχρονης τέχνης.

*“Οι εκθεσιακοί χώροι ενός μουσείου σύγχρονης τέχνης θα πρέπει να έχουν ουδέτερο χαρακτήρα, έτσι ώστε να προσφέρουν μια πιο ευρεία παλέτα για την ίδια την τέχνη.”*¹

1 SANAA, “New Building :: NewMuseum.org.” New Building :: NewMuseum.org. N.p., n.d. Web. <http://www.newmuseum.org/about/new_building/>



1



4



2



3



5

Παιχνίδι με τα επίπεδα φωτισμού στις διάφορες αίθουσες

1+4. Μόνο τεχνητός

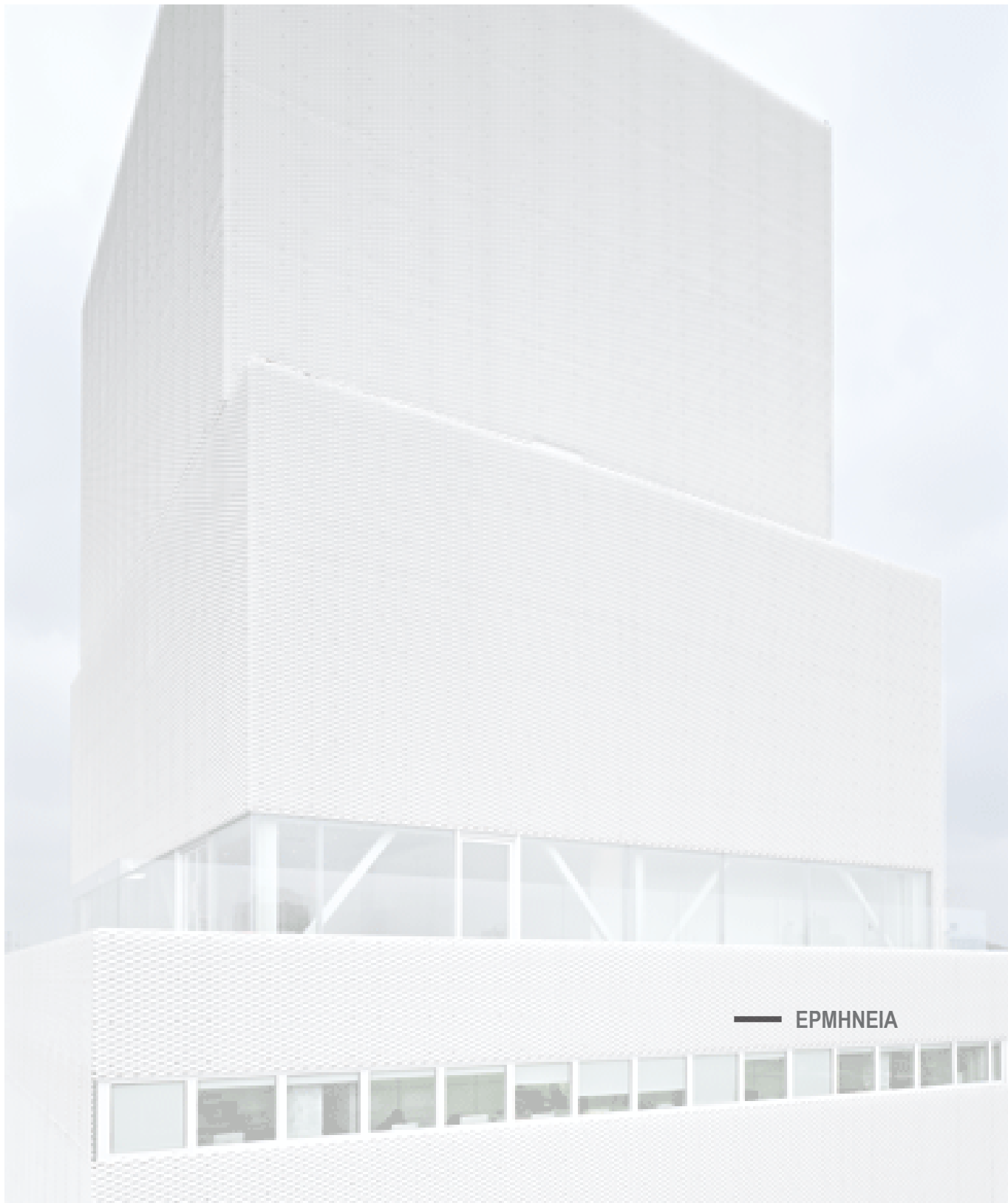
2. Τεχνητός και φυσικός φωτισμός

3. Χωρίς φωτισμό για

5. Εκθ. χώρος στο ισόγειο, φυσικός φωτισμός



Το Νέο Μουσείο αποτελεί ένα κέλυφος-υποδοχέα πλήθους δραστηριοτήτων όπως και ένα σημαντικό πολιτιστικό κέντρο για την περιοχή. Με τον ευέλικτο σχεδιασμό του εσωτερικού του μπορεί υποδέχεται εκθέσεις, συνέδρια και όποιου άλλου είδους συγκεντρώσεις ιδιωτών και επιχειρήσεων.



— EPMHNEIA

“Σκοπός της κριτικής δεν είναι να υμνήσει ή να καταδικάσει, και ποτέ δεν μπορεί να πιάσει την ουσία του έργου που αναλύει. Πρέπει τουλάχιστον να υπερβεί τη φαινομενική πρωτοτυπία του, για να διερευνήσει το ιδεολογικό του περιβάλλον χωρίς να αναλωθεί στην περιγραφική ταυτολογία.”¹

Alan Coquhoun

¹ Alan Colquhoun, 'From Bricolage to Myth', Architecture Theory since 1968. Cambridge, Mass: MIT, 1998, σ. 336

Η πολυπλοκότητα του μουσειακού ιδρύματος

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ζούμε σε μια εποχή που πολλές διαφορετικές οπτικές της αρχιτεκτονικής συνυπάρχουν. Η εποχή του ενός συγκεκριμένου στίλ έχει καταρριφθεί και παρατηρείται πλέον όχι μόνο στα πλαίσια μιας χώρας, αλλά σε όλο τον κόσμο. Η βιοκλιματική αντιμετώπιση της αρχιτεκτονικής, ο παραμετρικός σχεδιασμός, ο μινιμαλισμός, ο μοντερνισμός, όλα τα στίλ αναπτύσσονται, ευδοκιμούν, παρουσιάζουν εντυπωσιακά δείγματα με το μουσείο να είναι από τους χώρους που περισσότερη ελευθερία βρίσκουν οι αρχιτέκτονες για να πειραματιστούν, θέτοντας νέα κάθε φορά αρχιτεκτονικά όρια αισθητικής, στατικής και πολεοδομικής ένταξης. Ιδιαίτερα στα μουσεία σύγχρονης τέχνης χρησιμοποιείται ότι νεότερο συμβαδίζει με την τέχνη της εποχής, προκαλεί, σοκάρει, εντυπωσιάζει, λειτουργεί το ίδιο σαν έργο τέχνης, το μόνο σίγουρο είναι ότι δεν κρατά ουδέτερη στάση και τροφοδοτεί και συμπληρώνει το αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο.

Οι ρόλοι που αναλαμβάνουν τα μουσεία, ήδη από τη γέννησή τους, είναι πολλοί και όπως θα φανεί, συχνά αντικρουόμενοι. Μουσείο για την τέχνη, για τον άνθρωπο, για την πόλη, για να εκθέτει, να εκπαιδεύει, να αναμορφώνει, να ξεχωρίζει, να διαφημίζει, να παράγει κέρδος. Όποιος αρχιτέκτονας αναλαμβάνει ένα μουσείο χρειάζεται να εντάσσει όλες αυτές τις πτυχές του στην προγραμματική και λειτουργική οργάνωση και στην αισθητική του. Βέβαια, αξίζει να σημειωθεί ότι, αν και οι αρχιτέκτονες είναι αυτοί που διαμορφώνουν το τελικό κτιριακό αποτέλεσμα, το μεγαλύτερο μέρος των αποφάσεων για το κτιριολογικό πρόγραμμα, τις απαιτήσεις και τη γενικότερη εικόνα του μουσείου προαποφασίζεται από τους υπευθύνους του, διευθυντές και εργοδότες¹. Είναι αυτοί που διαμορφώνουν την «ιδέα» πίσω από το ίδρυμα και άρα σε ποια στοιχεία δίνεται έμφαση, ποια κατεύθυνση ακολουθείται και με ποιους στόχους. Σε αυτό το κομμάτι θα επιχειρηθεί η εξέταση και σύγκριση των αρχιτεκτονικών λύσεων και των αποφάσεων των SANAA, η διευκρίνηση της φύσης του κάθε μουσείου και του χωροχρονικού πλαισίου που συνοδεύει την υλοποίησή του καθώς και η γέννηση συμπερασμάτων και προβληματισμών με βάση αυτά τα στοιχεία. Έχει ενδιαφέρον να ερμηνευτούν οι επιλογές εκείνες που προέρχονται από την υπακοή σε ένα προσχεδιασμένο πρόγραμμα, από προσωπικές αναζητήσεις ή από εμπειριστατωμένες μουσειογραφικές μελέτες.

¹ Η αρχιτεκτονική είναι και ήταν πάντα αποτέλεσμα μιας εξαρτημένης ανάθεσης. Η κατασκευή της έρχεται να καλύψει συγκεκριμένες κοινωνικές ανάγκες και προϋποθέτει υψηλές δαπάνες. Στις εξαιρετικές περιπτώσεις που η σχέση αυτή αναιρείται, η αρχιτεκτονική μετατρέπεται σε ένα είδος έργου τέχνης και χάνει την κυρίαρχη ουσία της. Η αντικειμενική αυτή συνθήκη οδηγεί, ιδιαίτερα στην εποχή μας, σε μια διάσταση ανάμεσα στον αρχιτέκτονα-δημιουργό και τον εργοδότη-ιδιοκτήτη του έργου.

Τουρικιιώτης, Παναγιώτης. Η αρχιτεκτονική στη σύγχρονη εποχή. Αθήνα: Εκδόσεις Futura, 2006, σ. 191

Σχέση με την πόλη



«Η αρχιτεκτονική παραμένει ζωντανή μόνο όταν συνδιαλέγεται με τον πνευματικό χώρο για τον οποίο φτιάχνεται. Παίρνει τη θεματολογία της από το περιβάλλον μέσα στο οποίο τοποθετείται και τη μορφή, το λεξιλόγιο μέσα από αυτόν το διάλογο.¹»

Ungers

¹ Κούκης Γιάννης, IBA, κτίριο και αστικός χώρος, η πολεοδομική διάσταση στην αρχιτεκτονική, σ. 47

Η γενική αντίληψη

Η τεράστια πολεοδομική επιτυχία του μουσείου Guggenheim στο Bilbao¹, που αναπτέρωσε την τοπική οικονομία, απέδειξε τη δύναμη που διαθέτουν τα πολιτιστικά κέντρα για ουσιαστική αναμόρφωση μιας περιοχής ή μιας ολόκληρης πόλης και προκάλεσε πολλούς να επιχειρήσουν να την αναδημιουργήσουν. Εντυπωσιακά, ακριβά νέα έργα, όλα σπουδαία αρχιτεκτονικά δείγματα, αναζητούν να ξεπεράσουν τον στόχο του ίδιου του κτιρίου και να γίνουν εικονικά σύμβολα της πόλης, φημίζοντας τόσο αυτή όσο και το αρχιτεκτονικό γραφείο που τα σχεδίασε. Αυτή η φιλάρεσκη συμπεριφορά χαρακτηρίζει μεγάλο μέρος των δημιουργών των σημερινών μουσείων και τα αντιμετωπίζουν όχι απλά σα ναούς της τέχνης ή πολιτιστικά κέντρα, αλλά σαν εικονικά προϊόντα για κατανάλωση, τουριστικές ατραξιόν για την πόλη, επιβαρύνοντας αυτά με ακόμα περισσότερες μορφολογικές και λειτουργικές απαιτήσεις. Ας μην ξεχνάμε ότι το παράδειγμα του Μπιλμπάο απέφερε πολλά χρέη στην πόλη, κάτι που ισοσταθμίστηκε από την υπερβολική του απήχηση και τουρισμό που συγκέντρωσε. Υπάρχουν όμως και πολλά ανάλογα παραδείγματα που δεν είχαν την ανάλογη επιτυχία και ξοδεύτηκαν πολλά χρήματα σε μια μεγάλη ιδέα². Το κύριο είναι να βρεθεί μια μέση οδός στην οποία το μουσείο συνδυάζεται με την τέχνη και τον άνθρωπο, είναι κοντά στην κλίμακα του και ανταποκρίνεται στις ανάγκες του, αλλά δεν ξεπερνά τα όρια του επιθυμώντας να εντυπωσιάσει πρώτα και ύστερα να εκθέσει, σπαταλώντας πολλές φορές υπέρογκα ποσά δημόσιου χρήματος.

1 Giebelhausen, Michaela, *The Architecture of the Museum: Symbolic Structures, Urban Contexts*. Manchester: Manchester UP, 2003, σ. 8

2 Στην Ισπανία πάλι τα παραδείγματα του θεματικού πάρκου του Καλατράβα στη Βαλένθια και της διοργάνωσης της Εξπo στη Σαραγόσα, και τα δύο μεγάλα έργα αναμόρφωσης μιας ολόκληρης αστικής ζώνης, ξεχωρίζουν μέχρι σήμερα, αλλά και βαραίνουν οικονομικά τις αντίστοιχες πόλεις μέχρι σήμερα

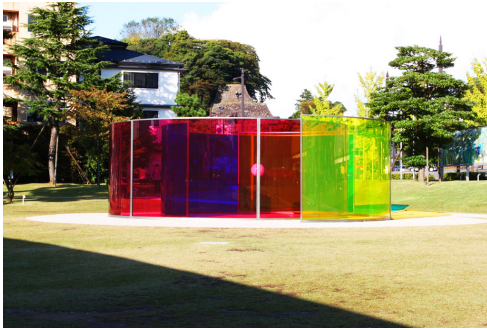
Μουσείο για την Καναζάουα

Οι υπεύθυνοι του μουσείου της Καναζάουα με το σύνθημά τους να είναι “ένα μουσείο για να αλλάξει την πόλη” επιθυμούν ένα μουσείο για αυτή, για την ανάδειξη και τον εκσυγχρονισμό της, φιλόξενο και ελκυστικό στο κοινό, εικονικό και με την πιο σύγχρονη ματιά της αρχιτεκτονικής στην Ιαπωνία, που να είναι δυνατό να την εντάξει στον παγκόσμιο τουριστικό και πολιτιστικό χάρτη. Επιλέγουν το οικόπεδο στο ιστορικό κέντρο, μεγάλο και εύκολα προσβάσιμο, ανάμεσα σε άλλες σημαντικές πολιτιστικές χρήσεις που να ξεχωρίζει τελικώς το μουσείο μέσα στον αστικό ιστό και να το εδραιώνει ως ακόμα ένα σημαντικό τοπόσημο στη μικρή αυτή πόλη και καλούν τους αρχιτέκτονες να υλοποιήσουν τις ιδέες τους.

Οι SANAA δεν καταφεύγουν σε εκκεντρικές και πολύπλοκες μορφές για να μεταδώσουν τη σπουδαιότητα του ιδρύματος, αλλά υπερασπίζονται την απλότητα των πρωταρχικών σχημάτων και προσπαθούν, μέσα από τη χωρική τους διευθέτηση σε κάτοψη, να λύσουν το πρόβλημα της λειτουργικής οργάνωσης των διαφόρων χρήσεων και της βέλτιστης κинησιακής συμπεριφοράς των επισκεπτών. Ο επιβλητικά μεγάλου μεγέθους κύκλος που συγκεντρώνει μέσα του όλες τις μουσειακές χρήσεις και η κεντρική του τοποθέτηση στο οικόπεδο, αποτέλεσε τη λύση των αρχιτεκτόνων στην προσπάθεια ένταξης του κτιρίου στο περιβάλλον του και την αποφυγή προσανατολισμού του προς μια συγκεκριμένη κατεύθυνση. Σηματοδοτούν την ανοιχτή φύση του νέου μουσείου με την αποφυγή θεμελίωσης μπροστινής και πίσω όψης, και σε αντίθεση νοηματοδοτούν το μουσείο να λειτουργεί ως πομπός με τη δυνατότητα εκπομπής σήματος προς όλες τις κατευθύνσεις και με την πόλη και όλους τους κατοίκους της να λειτουργούν ως αποδέκτες. Ο κύριος κτιριακός όγκος, αντιτιθέμενος των σύγχρονων αρχιτεκτονικών τάσεων που μεταχειρίζονται το μεγάλο ύψος σαν απόδειξη δύναμης και υπεροχής, διατηρείται σε χαμηλό ύψος, στο επίπεδο της ανθρώπινης κλίμακας και με αυτόν τον τρόπο δεν τρομοκρατεί, αλλά αντίθετα μετατρέπει τη μετάβαση στο μουσειακό χώρο σε μια οικεία, φυσική κίνηση.

Η μετάβαση αυτή υποβοηθάται και από τον περιβάλλοντα χώρο ο οποίος απλώνεται γύρω από το κτίριο σαν σε πάρκο με διαδρομές και πορείες να διασχίζουν το οικόπεδο και τελικώς να οδηγούν στις διάφορες εισόδους. Έργα τέχνης διασκορπισμένα στο οικόπεδο προϊδεάζουν τον περαστικό για τη φύση των εκθεμάτων στο εσωτερικό, δίνουν τη δυνατότητα να προετοιμαστεί πνευματικά, λειτουργούν με άλλα λόγια ως το πρώτο στάδιο μύησης στο μουσειακό χώρο. Στο κομμάτι της ερμηνείας του χαρακτήρα της εισόδου εκτιμάται και η εκτενής χρήση του γυαλιού στην πρόσοψη, όπου και λειτουργεί σαν βιτρίνα για τους περαστικούς, αλλά και σαν τεράστιο παράθυρο για αυτούς στο εσωτερικό. Παρατηρούν και παρατηρούνται, ελέγχουν και ελέγχονται, οι κινήσεις τους όλες αποτελούν κομμάτι του αρχιτεκτονικού έργου, στο οποίο τυχαίοι διαβάτες και ενδιαφερόμενοι επισκέπτες εμπλέκονται και εν αγνοία τους συμπρωταγωνιστούν σε ένα καλοστημένο σκηνογραφικό παιχνίδι που διαμεσολαβεί μεταξύ της τέχνης και του κοινού της. Νοηματικά, το μουσείο φαίνεται να μη θέλει να αποσπαστεί από τον έξω κόσμο, η σχέση του με αυτόν είναι αλληλένδετη, ανταλλάσσει με αυτόν νοήματα, ιδέες, με την τέχνη στο εσωτερικό να είναι τόσο εφήμερη και παροδική όσο οι εποχές, οι μέρες και ο καιρός που συνεχώς εναλλάσσονται και προβάλλονται κάθε χρονική στιγμή στο εσωτερικό του κάνοντας το μουσείο να βιώνεται κάθε φορά διαφορετικά. Οι SANAA πετυχαίνουν το στόχο τους για τη δημιουργία ενός πολιτιστικού κέντρου ανοιχτού στην πόλη και τους ανθρώπους της, που καταλήγουν να το εκλαμβάνουν περισσότερο ως χώρο χαλάρωσης και ήρεμης περισυλλογής ή ως εργαστήριο και σχολείο, παρά ως μια ξένη, αμφιλεγόμενη προσθήκη προσανατολισμένη σε απρόσωπους τουρίστες και ένα μικρό ελίτ κοινό.

Βλέπουμε τελικώς ότι, αν και είχε παρόμοιες πολεοδομικές βλέψεις με αυτές που υπήρχαν στο Μπιλμπάο, η αντίληψή του και ο χειρισμός του κτιρίου από υπεύθυνους και αρχιτέκτονες ήταν πολύ διαφορετικά από τη μάλλον αλαζονική αντιμετώπιση των αντίστοιχων υπευθύνων των μουσείων-αλυσίδων Guggenheim. Σε μια χώρα που έχει έρθει αντιμέτωπη με τα αποτελέσματα του ξέφρενου αρχιτεκτονικού παραληρήματος της δεκαετίας του '80 που σιγμάτισε την οικονομία της, επιχειρείται μια μετριοπαθέστερη προσέγγιση του μουσείου με γνώριμα, φτηνά υλικά και εύκολα επιλύσιμα στατικά μοντέλα, θέτοντας πιο ρεαλιστικούς στόχους. Διαμορφώνεται πρωτίστως με βάση τον κάτοικο της πόλης και τις ανάγκες του και ύστερα τον περιστασιακό επισκέπτη και τα συνολικά κέρδη που μπορεί να επιφέρει στην τοπική οικονομία (αν και αυτό κρίνεται εξίσου σημαντικός συντελεστής). Το τελικό αποτέλεσμα μπορεί να μη φτάνει τα επίπεδα εντυπωσιασμού αυτού του Gehry, καταφέρνει παρόλα αυτά να ξεχωρίσει τοπικά και σε παγκόσμια κλίμακα λόγω της ιδιαίτερης αρχιτεκτονικής του αντιμετώπισης, αναπτερώνοντας τελικώς την τοπική οικονομία και πετυχαίνοντας τον αρχικό του στόχο.



1



2



3



4



5

1+2. Ελεύθερα εκθέματα στον εξωτερικό χώρο του μουσείου
3+4. Το μουσείο αποτελεί μια στάση, ένα πέρασμα, ένα κομμάτι της καθημερινότητας των κατοίκων της πόλης
5. Με τη γυάλινη όψη του το μουσείο συνδιαλέγεται με το περιβάλλον και την πόλη, οι άνθρωποι μέσα νιώθουν την κίνηση αυτών που κινούνται στο εξωτερικό και αντίστροφα

Μουσείο για τη Νέα Υόρκη

Στο Νέο Μουσείο, από τη στιγμή που εδράζεται σε ένα παγκοσμίως γνωστό μητροπολιτικό κέντρο επιχειρείται διαφορετική χωροταξική προσέγγιση. Σαν κύριος σκοπός του δεν κρίνεται η προσέλκυση τουριστών στην πόλη, αλλά με την τοποθέτησή του σε ένα αναπτυσσόμενο τμήμα του Μανχάταν, ένα μάλλον μεγάλο ρίσκο δεδομένης της σημερινής κατάστασης και του πληθυσμού που το αποτελεί, λειτουργεί σα μια σπίθα για τη δημιουργία ενός νέου σημαντικού αστικού πυρήνα και σα συνέπεια, για το μελλοντικό στρατηγικό εξωραϊσμό του. Το μουσείο φέρεται σα γιατρός που καλείται κάθε φορά να επτέμβει σε ασθενείς περιοχές και να τις γιατρέψει από τη φτώχεια και την κακογουστιά. Η στρατηγική αυτή τοποθέτηση των μουσείων, των ναών της τέχνης, στον αστικό ιστό, αποτελεί όμως μια έντονη παρέμβαση στην καθημερινότητα των κατοίκων της περιοχής που στοχεύει στην ανάδειξη, διαφήμιση και αναβάθμιση ολόκληρων περιοχών και την αύξηση των αντικειμενικών αξιών των γύρω οικοπέδων και κτιρίων τους. Στην περίπτωση του Bowery η διαδικασία έχει ξεκινήσει εδώ και δύο δεκαετίες και ήδη παρατηρούνται δείγματα εκλεπτυσμένης αρχιτεκτονικής, ακριβά καταστήματα, μεγάλες αλυσίδες εστιατορίων, πολυτελείς κατασκευές¹ που απειλούν να εξαλείψουν τον παλιό εναλλακτικό χαρακτήρα της περιοχής καθώς και να απομακρύνουν τους σημερινούς κατοίκους της, αναταράσσοντας μια επί χρόνια πάγια αστική δομή.

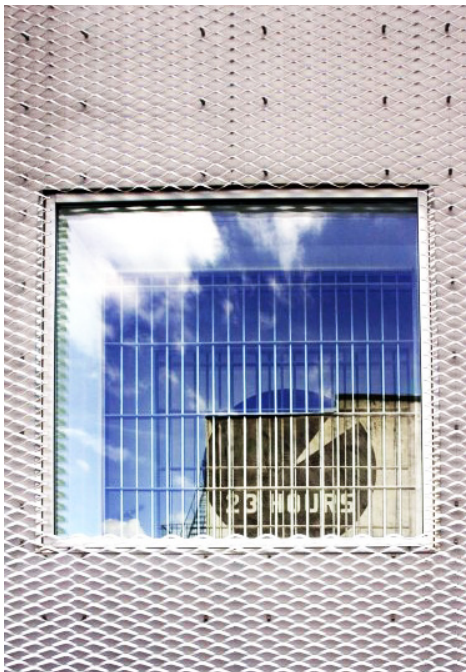
Το νέο μουσείο συγκροτεί απλώς ένα ακόμα βήμα στο προγραμματισμένο “λίφτινγκ” της περιοχής, στη σταδιακή μετάλλαξη προσώπου και χαρακτήρα της. Οι αρχιτέκτονες με την ανάθεση του έργου επιτελούν απλά μέρος σε ένα φιλόδοξο πολεοδομικό σχέδιο. Η δική τους πραγματική απόφαση είναι πως θα χειριστούν ογκοπλαστικά το κτίριο με βάση το περιβάλλον στο οποίο χτίζεται, το σκοπό και το κοινό που εξυπηρετεί.

Οι SANAA εδώ κατά τη συνθετική διαδικασία, φαίνεται να προσπαθούν να συνδέσουν το μουσείο με το περιβάλλον και τους κατοίκους του, αποδέχονται την ιδιαιτερότητά του Bowery, ρομαντικά εμπνέονται από το δυναμισμό του, τα υλικά, τη ζωή και την ωμή του όψη και εντάσσουν τα στοιχεία αυτά στη λογική του κτιρίου, παρουσιάζοντας μια ασταθή, ενδιαφέρουσα και ζωντανή εικόνα που αντιπαραβάλλεται των χαμηλών, πετρόκτιστων κτισμάτων με έναν έξυπνο πλην όμως ελιτίστικο τρόπο. Συνειδητά ενσωματώνουν το μουσείο στην πόλη, το ανοίγουν σε αυτή μέσα από τη διαφάνεια στην είσοδο του και η όποια εκκεντρική μορφοπλασία μεταφράζεται σαν απάντηση στο απρόβλεπτο πρόσωπο της σύγχρονης τέχνης.

¹ Goldberger, Paul, Bowery Dreams: A new home for the New Museum of Contemporary Art, The New Yorker, 19 November 2007



1



2



3

1. Το Νέο Μουσείο αντιπαραβάλλεται έντονα με το γύρω περιβάλλον του
2. Τα λίγα ανοίγματα στην όψη και το πυκνό πλέγμα που σκεπάζει το κτίριο εν μέρει το αποστασιοποιούν από τη γειτονιά του Bowery.
3. Σημερινή όψη του Bowery

“Σε αυτό το έργο, θέλαμε να δημιουργήσουμε ένα κτίριο που να συνδέεται στενά με τη δυναμική του δρόμου Bowery και να αντανakλά τη φιλοσοφία του μουσείου. Το κτίριο εξυπηρετεί το πρόγραμμα καθέτως και έχει γίνει ιδιαίτερα ψηλό, εξ αιτίας των περιορισμένων διαστάσεων του οικοπέδου. Ασχέτως με το ύψος του, το μουσείο στόχευε να απορροφήσει και να ανταποκριθεί στις δραστηριότητες των Νευορκεζών και στον πολυδιάστατο και έντονο χαρακτήρα της πόλης.”¹

Η τελική όμως εικόνα δεν καταφέρνει να πείσει για τις προθέσεις των δημιουργών του και το αν όντως πετυχαίνει την αναγνώρισή του από το κοινό θα κριθεί εν καιρώ, παρατηρείται όμως ότι σε αντίθεση με την περίπτωση της Καναζάουα όπου το μουσείο τοποθετείται σε ένα περιβάλλον με ανάλογες πολιτιστικές χρήσεις, στο Bowery έρχεται και αντιπαραβάλλεται σε μια ήσυχη οικιστική και εμπορική ζώνη. Η σημασία της ψυχολογικής προετοιμασίας πριν την είσοδο εδώ παραμελείται, σε βαθμό που η παρουσία του περισσότερο να αιφνιδιάζει τον περαστικό ή να τον αφήνει αδιάφορο, παρά να τον παροτρύνει να ανακαλύψει τις νέες πτυχές της τέχνης. Η είσοδος σα βιτρίνα, όσο ανοιχτή και φιλόξενη και αν δείχνει, είναι παρόλα αυτά ξαφνική και δεν προλαβαίνει να εμψυχήσει στον επισκέπτη τη σταδιακή μετάβαση από το έξω στον καλλιτεχνικό κόσμο. Η διαχείριση των όψεων του κτιρίου σηματοδοτεί μια προσπάθεια αποστασιοποίησης του ιδρύματος από το περιβάλλον του, γεγονός που φαίνεται να διαφεύδει την αρχική ιδέα των SANAA για ουσιαστική επικοινωνία με τη γειτονιά. Μπορεί το παιχνίδι των όγκων να δημιουργεί ενδιαφέροντες συσχετισμούς με το γύρω χώρο, η χρήση όμως ελάχιστων μετοπικών ανοιγμάτων και του διάτρητου καλύμματος που σκεπάζει αυτά και την όλη κατασκευή, φράσσουν την επαφή και την καθαρή θέαση της πόλης από το εσωτερικό του, εγκλωβίζοντας τα εκθέματα σε κλειστές, άψυχες αίθουσες. Τα δύο μπαλκόνια που προσφέρονται για την πανοραμική ενατένιση της πόλης, προσφέρουν μια σφαιρική και γενική εικόνα αυτής και της περιοχής, απομακρυσμένη από την πραγματικότητα και την αληθινή προσέγγισή της. Το κτίριο συνομιλεί με το περιβάλλον του μόνο μέσω της εξ ολοκλήρου γυάλινης όψης του ισογείου του, που μάλλον περισσότερο επιστρατεύεται για να διαφημίσει το εσωτερικό παρά να παρουσιάσει και να συνομιλήσει με το ζωηρό κλίμα του Bowery.

Το όλο αποτέλεσμα θέτει αμφιβολίες και γεννά ερωτήματα για τις αρχικές προθέσεις αρχιτεκτόνων και υπευθύνων και ενδιαφέρον θα έχει να παρατηρηθεί η πορεία του ιδρύματος στο μέλλον όταν η επιρροή του μουσείου στο χώρο και των άλλων διαρθρωτικών αλλαγών αποκρυσταλλώσουν την εικόνα της περιοχής. Ίσως η προμελετημένη αντίστιξη μορφής και υλικών στην οποία κατέληξαν οι αρχιτέκτονες, να αλλοιωθεί με την ανέγερση όλο και περισσότερων ψηλών κτιρίων με γυάλινες, ψυχρές και απρόσωπες προσόψεις. Το μουσείο κινδυνεύει, εκεί που τώρα αναδεικνύεται ανάμεσα στις χαμηλές δομές, σε μερικά χρόνια να χάνεται σε ένα ετερογενές, ασυνεχές δομημένο τοπίο.

¹ Kazuyo Sejima & Ryue Nishizawa, Ceremony Acceptance Speech, The Hyatt Foundation, Ellis Island, 18 May 2010

Το εσωτερικό του μουσείου



Η αντιμετώπιση του μουσείου και των εκθεσιακών χώρων

Ήδη διαφάνηκε από τη συνοπτική ιστορική αναδρομή ότι η εποχή είναι αυτή που σε μεγάλο βαθμό διαπλάθει τις αξίες και τα πρότυπα που θα αναπτυχθούν στην τέχνη και θα χαράξει τη λογική που εφαρμόζεται στους χώρους έκθεσης και πως το κοινό τους αντιμετωπίζει. Εξετάζοντας πως το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο επηρεάζει το μουσείο¹ παρατηρούμε μια κρίσιμη μεταβολή στη λογική διαχείρισης του μουσειακού ιδρύματος.

Με τη μείωση των κρατικών επιχορηγήσεων στα μουσεία στο δεύτερο μισό του 20ου αιώνα² και τη σταδιακή αντικατάστασή τους από φιλανθρωπίες και χρηματοδοτήσεις ιδιωτών και εταιριών, διακρίνεται μια στροφή του ιδρύματος σε ένα περισσότερο επιχειρηματικό, οικονομικό μοντέλο οργάνωσης³ με νέους, διαφορετικούς στόχους και πολιτικές. Μπορούν να γίνουν υποχείρια οποιουδήποτε έχει την οικονομική δύναμη να παρουσιάσει μια ιδέα μέσα από μια ιδιωτικά χρηματοδοτούμενη έκθεση, γεγονός που εμπλέκει το μουσείο σε μια θέση εξάρτησης και καταπίεσης της ελεύθερης έκφρασης του, κατάσταση που κατευθύνει και τη μουσειακή πολιτική. Το επισημαίνει εύστοχα ο Brooks λέγοντας ότι, *“η ανάπτυξη του θεσμού της χορηγίας και της ευεργεσίας έχει προοδευτικά υπονομεύσει τη διανοητική ανεξαρτησία των περισσότερων μουσείων.”*

1 Ο Burcaw αναφέρει μερικές από τις αιτίες των αλλαγών στο χώρο του μουσείου, την εξασθένηση της μεσαίας τάξης, την αύξηση του κενού μεταξύ πλουσίων και φτωχών, την αλλαγή στη χρηματοδότηση των μη κερδοσκοπικών ιδρυμάτων, την εξαθλίωση των αστικών κέντρων, τα χαμηλά πρότυπα στη δημόσια παιδεία, τον αντι-διανοουμενισμό, την άνοδο των θεματικών πάρκων και άλλων τύπων ψυχαγωγίας χωρίς εκπαιδευτικό χαρακτήρα, την αύξηση της κινητικότητας και του τουρισμού, την επέκταση της πληροφόρησης και διασκέδασης μέσω της τηλεόρασης, την έκρηξη της ψηφιακής ενημέρωσης, την ταχεία επέκταση του διαδικτύου. Burcaw, George Ellis. Introduction to Museum Work. Nashville: American Association for State and Local History, 1975, σ. 220

2 Crooke, Elizabeth, Museums and Community, A Companion to Museum Studies. [S. L.]: Wiley-Blackwell, 2011, σ. 180

3 “Υπό την επήρεια των μηχανισμών της αγοράς τα μουσεία τείνουν να αντιμετωπίζουν τον επισκέπτη ως καταναλωτή προωθώντας την επικοινωνία αντί της έρευνας και την τέρψη αντί της εκπαίδευσης. Η μουσειοποίηση πολιτιστικών και εμπορικών οργανισμών αυξάνει τον ανταγωνισμό.” Peter van Mensch

Μάντζιου, Ελένη, Μουσείο τέχνης: προσδιορισμός των αρχιτεκτονικών μεταβλητών που επηρεάζουν την προετοιμασία του θεατή για την επικοινωνία με το έργο τέχνης, Αθήνα 2000, σ. 41

Για την αποφυγή μιας χρωματισμένης και μεροληπτικής προσέγγισης της τέχνης επιστρατεύεται η λογική του λευκού κύβου στους εκθεσιακούς χώρους των περισσότερων μουσείων. Το έργο τοποθετημένο σε ένα ουδέτερο φόντο δεν μπορεί να εντείνει ή να επηρεάσει με κάποιον τρόπο το προβαλλόμενο αντικείμενο και την ιδέα του. Σε αυτήν την περίπτωση η αρχιτεκτονική υποχωρεί αφήνοντας χώρο στην τέχνη να εκφραστεί και αυτό συμβαίνει στην πλειοψηφία των μουσείων ήδη από το δεύτερο μισό του 20ου αιώνα. Μια τέτοια προσέγγιση μπορεί να θεωρηθεί ίσως αναγκαία για τα μουσεία σύγχρονης τέχνης που στεγάζουν κατά βάση περιοδικές εκθέσεις και επομένως απαιτείται ο χώρος να διατηρεί μια ουδέτερη στάση απέναντι στα συνεχώς μεταβαλλόμενης φύσης και μεγέθους εκθέματα, να τα υποδέχεται αλλά να μη συνομιλεί με αυτά, να τα παρουσιάζει απλά, να μην τα εξυψώνει. Ωστόσο ο Barker το 1999 διατυπώνει και την αντίθετη άποψη που θέλει τα μουσεία να εμπλέκονται με τα έργα τέχνης και να βοηθούν τους επισκέπτες να τα ερμηνεύσουν. Αναφέρει ότι *“επειδή ο σχεδιασμός και η έκθεση είναι κύρια για τον τρόπο που τα μουσεία διαμορφώνουν τη γνώση, δεν μπορούν απλά να είναι ουδέτερα δοχεία που προσφέρουν διαφανή και αδιαμεσολάβητη εμπειρία, αλλά να χρωματίζουν την αντίληψή μας και βοηθούν την κατανόσή μας.”*¹⁴

Η επικράτηση του λευκού χρώματος στο εσωτερικό δίνει την εντύπωση ενός αποστειρωμένου, μισοτελειωμένου, ελλιπούς χώρου. Το χιουμοριστικό μεταμοντερνιστικό σύνθημα “less is a bore” του Venturi εκφράζει την έντονη αντίθεση στην όποια προσπάθεια για αφαίρεση στην αρχιτεκτονική και πολλοί συμφωνούν βλέποντας την κυριαρχία του “λευκού κύβου” στα περισσότερα μουσεία. Σε μια περίοδο που η αρχιτεκτονική πειραματίζεται με νέα, σύγχρονα υλικά και πολύπλοκες παραμετρικής σχεδίασης μορφές, είναι ίσως καιρός να γίνει προσπάθεια επαναπροσδιορισμού του εκθεσιακού χώρου και αναζήτησης νέου, ανατρεπτικού μοντέλου έκθεσης.

Οι SANAA ενστερνίζονται την ιδέα ενός ουδέτερου τύπου παρουσίασης και τη μεταχειρίζονται σε όλα τους τα μουσειακά παραδείγματα μέχρι σήμερα, με χώρους κυρίως ορθοκανονικούς, λευκούς, με λείες επιφάνειες που δεν κρύβουν καμία διάθεση για σχολιασμό ή για παρέμβαση στο μήνυμα και τις ποιότητες της τέχνης. Το άμεσο περιβάλλον παρουσίασης του έργου τέχνης παραδίδεται άχρωμο, ουδέτερο και καλείται πλέον ο θεατής ο ίδιος να ερμηνεύσει και να προσδώσει το δικό του προσωπικό νόημα για τα εκθέματα. Μπορεί το τελικό αποτέλεσμα να φαντάζει άψυχο και ανιαρό, όμως αποτελεί τη μια σίγουρη λύση στον ταχύ ρυθμό μεταβολής των καλλιτεχνικών τάσεων της σύγχρονης τέχνης.

1 Sweet, Jonathan, Museum architecture and visitor experience, Museum Marketing and Strategy: Designing Missions, Building Audiences, Generating Revenue and Resources. San Francisco: Jossey-Bass, 2008, σ. 227

Συνήθως τα εκθέματα έρχονται και προσαρμόζονται στο χώρο έκθεσής τους, σπάνια ο αρχιτέκτονας γνωρίζει εκ των προτέρων το τι τελικώς θα στεγάσει ο κάθε χώρος. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο συλλογιστικής, στα δύο μουσεία που εξετάζουμε παρουσιάζεται μια μεγάλη γκάμα εκθεσιακών χώρων με τη λογική της υποδοχής κάθε φοράς διαφορετικής φύσης εκθεμάτων.

Ειδικότερα στο μουσείο της Καναζάουα αυτό γίνεται πολύ εντονότερα με τις μεγάλες εναλλαγές των διαστάσεων, των υψών, του σχήματος και του επιπέδου φωτισμού των διαφόρων αιθουσών. Σε αυτήν την περίπτωση οι SANAA προσφέρουν διαφορετικούς χώρους για να καλύψουν τις ποικίλες επιταγές της σύγχρονης τέχνης. Πρέπει όμως να παρατηρηθεί ότι, η άτακτη διάταξή τους στο χώρο οδηγεί στην έλλειψη μιας ιεραρχημένης πορείας, που μπορεί να προκαλέσει ανασφάλεια στον επισκέπτη ότι από αμέλεια έχει παραλείψει μέρος της έκθεσης. Αυτό σε συνδυασμό με την απουσία νοηματικής ιεράρχησης των εισόδων καθιστά αναγκαία τη συχνή και σωστή σήμανση για τον προσανατολισμό των αμήητων στον χώρο επισκεπτών με ενδείξεις για την εύρεση των εκθεσιακών χώρων καθώς και του σημείου αγοράς εισιτηρίων.

Στη Νέα Υόρκη, οι μικρές διαστάσεις του οικοπέδου, περιορίζουν το σχεδιασμό μιας μεγάλης γκάμας εκθεσιακών χώρων και η μετάβαση σε αυτούς γίνεται μέσω του κάθετου άξονα, δημιουργώντας ελάχιστα προβλήματα προσανατολισμού. Οι χώροι, καθαροί και ανεπεξέργαστοι, προσφέρουν ένα ευέλικτο, μεταλλάξιμο πλαίσιο. Παρά την προσπάθεια των αρχιτεκτόνων να ικανοποιήσουν τις μουσειολογικές απαιτήσεις, οι υπεύθυνοι φαίνεται ότι ακόμα αδυνατούν να ξεκαθαρίσουν τον τρόπο διαχωρισμού ή σωστής διευθέτησης των χώρων. Οι επισκέπτες βλέπουν τον κάθε όροφο ως μια τεράστια αίθουσα στην οποία βρίσκονται αραιά διασκορπισμένα ένας μικρός αναλογικά αριθμός εκθεμάτων. Ξαφνικά ο ουδέτερος και ευέλικτος χώρος προκαλεί αμηχανία μπροστά στην αισθητή απουσία των έργων τέχνης και την κυριαρχία του λευκού χρώματος. Η αρχιτεκτονική εκεί που σχεδιάζεται για να υπηρετεί την τέχνη, ξαφνικά την υπερσκιάζει.



1



2



3



4

1. Ανάγκη για σωστή σήμανση για τη διευκόλυνση στον προσανατολισμό
2. Το αποστειρωμένο λευκό περιβάλλον σαν σε κλινική μπορεί να κουράζει τον επισκέπτη
- 3+4. Λίγα εκθέματα σε μεγάλες αίθουσες δημιουργούν αμηχανία

Τα διάφορα πρόσωπα του μουσείου

Ένα άλλο στοιχείο που παρουσιάζει ενδιαφέρον στα σημερινά μουσεία είναι η τάση συγχώνευσης πληθώρας λειτουργιών στα πλαίσια τους. Παρατηρώντας τη γενικότερη τάση στην αρχιτεκτονική για συγκέντρωση πολλαπλών χρήσεων σε ένα χώρο, εντοπίζονται σταθμοί τρένων και μετρό με καταστήματα και εστιατόρια, εμπορικά με θέατρα και κινηματογράφους, μουσεία με αντίστοιχες βοηθητικές και συμπληρωματικές χρήσεις. Η ίδια λογική ακολουθείται και στην παραγωγή προϊόντων με χαρακτηριστικό παράδειγμα τα κινητά τηλέφωνα, στα οποία η τεχνολογία τους συνεχώς αναβαθμίζεται, αλλάζοντας ριζικά τον τρόπο χρήσης τους¹. Ομοίως και στο μουσείο λοιπόν ακολουθείται ανάλογη κατεύθυνση, με αποτέλεσμα το τελικό κτίριο να χαρακτηρίζεται περισσότερο ως πολιτιστικό κέντρο παρά ως απλός χώρος προβολής και ενατένισης της τέχνης. Από εκεί που τα εκθέματα και η τέχνη ήταν το κύριο στα μουσεία του 19ου αιώνα, σήμερα η πληθώρα αντικειμένων, εικόνων και εναλλακτικών χωρικών περιβαλλόντων καλεί τον επαναπροσδιορισμό των στόχων του μουσειακού ιδρύματος. Σήμερα δεν νοείται μουσείο που να μην περιέχει τους βασικούς χώρους για την καλύτερη εξυπηρέτηση του κοινού, όπως αναψυκτήριο και επιπλέον χώρους στάσης². Υπόλοιπες χρήσεις, όπως αμφιθέατρα και κυρίως το κατάστημα, ανταποκρίνονται στην ανάγκη για πώληση καταλόγων, βιβλίων και άλλων μικροπροϊόντων με κίνητρο το κέρδος.

Βλέπουμε δηλαδή το μουσείο να αντιμετωπίζεται πλέον ως μια επιχείρηση, που διαθέτει ως προϊόντα την τέχνη και πελάτες τους ενδιαφερόμενους επισκέπτες³, να διαφημίζονται με οποιοδήποτε μέσο, να εμπορευματοποιούνται και να χάνουν μέρος της αίγλης τους ως οάσεις της αληθινής ανθρώπινης δημιουργίας.

1 Από απλές μηχανές επικοινωνίας, μεταμορφώθηκαν σε φωτογραφικές μηχανές, βιντεοκάμερες, μικρούπολογιστές, ραδιόφωνα, παιχνιδιομηχανές και ότι άλλο μπορεί κανείς να φανταστεί.

2 Ένα πρόσφατο θεωρητικό μοντέλο που παρουσιάζεται από τους Ambrose και Payne το 2006, αναφέρει τα τέσσερα κύρια στοιχεία του σύγχρονου μουσείου ως τα εξής:

- 25% υποδοχή και υπηρεσίες για τον επισκέπτη
- 25% εκθέσεις και παρουσιάσεις
- 25% αποθήκες συλλογών
- 25% βοηθητικές λειτουργίες.

Sweet, Jonathan, Museum architecture and visitor experience, Museum Marketing and Strategy: Designing Missions, Building Audiences, Generating Revenue and Resources. San Francisco: Jossey-Bass, 2008, σ. 227, 228

3 Henning, Michelle, New Media, A Companion to Museum Studies. [S. L.]: Wiley-Blackwell, 2011, σ. 311

Μέσα από μουσειολογικές μελέτες και στατιστικές έρευνες οι υπεύθυνοι μπορούν και εξετάζουν τι καθιστά ένα μουσείο επιτυχημένο και ανάλογα με τους στόχους που κάθε φορά ορίζονται, προσανατολίζουν τις χρήσεις, τις ιδέες και την εκπαίδευση του προσωπικού τους¹. Ο αρχιτέκτονας καλείται να εργαστεί σε αυτόν τον άξονα, να ακούσει και να αντιπαρατεθεί με τον εργοδότη και να προσαρμόσει τις ιδέες του με βάση τις ανάγκες και το στόχο του μουσείου. Τα διαφορετικά αποτελέσματα, αποδεικνύουν την πολυπλοκότητα της μουσειακής εξίσωσης και των συντελεστών που την αφορούν.

Οι SANAA και στις δύο περιπτώσεις ακολουθούν και συμμορφώνονται σε ένα απαιτητικό κτιριολογικό πρόγραμμα, το οποίο καλούνται να οργανώσουν τη μια φορά οριζοντίως και την άλλη κατακορύφως, δουλεύοντας σε κάτοψη και τομή αντίστοιχα. Αντιλαμβάνονται την κάθε χρήση ως ξεχωριστό, διακριτό όγκο και τους οργανώνουν με τα στόχο το καλύτερο αισθητικό και λειτουργικό αποτέλεσμα. Οι πολλές μακέτες και τα σχέδια-διαγράμματα που παρουσιάζουν και στα δύο παραδείγματα φανερώνουν τον έντονο προβληματισμό πάνω στην καταλληλότερη διευθέτηση και ομαδοποίηση των χρήσεων. Οι SANAA, με τη γνωστή αφαιρετική τους τακτική, αυτό που προσπαθούν είναι να παραδώσουν χώρους κομψούς και ουδέτερους, με ελάχιστη διακόσμηση που επιδέχονται οποιαδήποτε μελλοντική αισθητική επαναδιαμόρφωση.

Για τις κοινωνικές χρήσεις όπως εστιατόριο και κατάστημα, αποφεύγουν τις υπερβολές και τα ακριβά διακοσμητικά στοιχεία, αφιερώνουν ένα μάλλον μικρό κομμάτι αναλογικά με τα συνολικά τετραγωνικά και στις δύο περιπτώσεις, που όμως τοποθετούνται σε στρατηγικά σημεία, (στην Καναζάουα στην περίμετρο του κύκλου και ανάμεσα σε δύο από τις εισόδους και στη Νέα Υόρκη στο εύκολα προσβάσιμο ισόγειο) σε μια προσπάθεια προβολής της κινητικότητας στο εσωτερικό και προσέλκυσης έτσι του ενδιαφέροντος των περαστικών.

¹ Burcaw, George Ellis. Introduction to Museum Work. Nashville: American Association for State and Local History, 1975. σ. 219

Τα μουσεία δεν εντάσσουν απλά πολλαπλές χρήσεις αλλά λειτουργούν και εκλαμβάνουν τον εαυτό τους και ως διαφορετικά ιδρύματα. Όπως αναφέρει ο McPherson “δεν προσπάθησαν μόνο να βελτιώσουν τις εκθέσεις τους, αλλά πήραν βοηθητικές υπηρεσίες και τις μετέτρεψαν σε κύριο κομμάτι της μουσειακής εμπειρίας.”¹ Η διοργάνωση σεμιναρίων, διαλέξεων, ειδικών εκδηλώσεων και τελετών, ιδιωτών και εταιριών, συνεχώς επαναπροσδιορίζει τη φύση του ίδιου του κτιρίου, το μεταλλάσσει και αυτό γιατί έχει ανάγκη να ανταγωνιστεί πλέον μια τεράστια αγορά ψυχαγωγίας, απέναντι σε θέατρα, κινηματογράφους και θεματικά πάρκα, και σε συνδυασμό με τις λιγότερες κρατικές επιχορηγήσεις που δίνονται, βασίζεται περισσότερο στην αυτοδυναμία του και την επιτυχία μέσα από τη διαφήμιση, τις εκθέσεις και τις συμπληρωματικές τους δραστηριότητες.

Ειδικότερα κοιτώντας το κτίριο των SANAA στην Νέα Υόρκη, το γεγονός ότι πολλοί από τους ελεύθερους χώρους νοικιάζονται σε ιδιώτες και επιχειρήσεις για την υποδοχή διαφόρων ειδών εκδηλώσεων όπως γάμους, γιορτές ή διασκέψεις, αποτελεί στοιχείο, εκ πρώτης όψεως, αρκετά περιττό για ένα μουσείο, αλλά όμως χρήσιμο για την ευαισθητοποίηση του ευρύτερου κοινού για την παρουσία του στην πόλη. Είναι μέρος της προβολής του κτιρίου προς τα έξω, της εικόνας και της κατεύθυνσης του μάρκετινγκ που επιστρατεύονται οι υπεύθυνοί του, και μάλλον αρκετά εύστοχο και συνεπές, αφού αφουγκράζεται το κλίμα του Μανχάταν και αντιμετωπίζει τον ανταγωνισμό με την ενίσχυση της αυτοπροβολής του.

Ομοίως και στην Καναζάουα, εκεί οι υπεύθυνοι στρέφονται κυρίως προς την εκπαίδευση ως ψυχαγωγία για να προσελκύσουν κυρίως παιδιά και νέους, να ενδιαφερθούν, να ασχοληθούν και να εξοικειωθούν από μικρές ηλικίες με την τέχνη και το μουσειακό χώρο. Συναυλίες, θεατρικά, διαλέξεις συμπληρώνουν και στα δύο μουσεία το μηνιαίο πρόγραμμα, και σε συνδυασμό με τον εθελοντισμό και τους φίλους του μουσείου, πλάθουν με το χρόνο ένα σταθερό κοινό που αναζητά θέματα με τις προτιμήσεις του και εμπλέκεται στις διάφορες εκδηλώσεις και παρουσιάσεις.

Τα μουσεία, με την ένταξη των τόσων χρήσεων, παρουσιάζουν ένα άλλο πρόσωπο, πιο δεκτικό και ανοιχτό στις νέες τάσεις, που καταφέρνει τελικώς να γίνει μέρος της ζωής των ανθρώπων που πραγματικά ενδιαφέρονται και επιδιώκουν την πρόοδο και την αυτοβελτίωσή τους.

¹ Lockstone, Leonie, Major case study: Shape shifters—the role and function of modern museums, Kotler, Neil G., Philip Kotler, Wendy I. Kotler, and Neil G. Kotler., Museum Marketing and Strategy: Designing Missions, Building Audiences, Generating Revenue and Resources. San Francisco: Jossey-Bass, 2008, σ. 66



1



2



3



4

Τα πολλά πρόσωπα του Νέου Μουσείου

1. Διοργάνωση γαμήλιων δεξιώσεων
2. Προώθηση προϊόντων με σύνθημα το "νέο"
3. Ζωντανή μουσική
4. Η καφετέρια και ως χώρος εργασίας - μελέτης



ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Αναμφίβολα η έννοια του μουσείου έχει πάει πέρα από τις αξίες του Διαφωτισμού και της ελίτ εμπειρογνωμοσύνης και πέρα από το μάλλον μονότονο και σκονισμένο θύλακα που οι κριτικοί το φαντάζονταν ως μαυσωλείο. Τα μουσεία του σήμερα αδιαμφισβήτητα έλκουν μεγάλο αριθμό ανθρώπων, στηρίζονται τόσο στη διασκέδαση όσο και στην εκπαίδευση και χρωστάνε πολλά τόσο στα θεματικά πάρκα όσο και στο μοντερνιστικό κανόνα της λειτουργικότητας.¹

¹ Prior, Nick, *Postmodern Restructurings, A Companion to Museum Studies*. [S. L.]: Wiley-Blackwell, 2011, σ. 509

Για έναν αρχιτέκτονα είναι πάντα σημαντικό να αναγνωρίζει τον τύπο κτιρίου που δημιουργεί και να σέβεται το ιδεολογικό του υπόβαθρο, είτε αυτό είναι σπίτι, κατάσταση, μουσείο, σχολείο. Η αρχιτεκτονική αντικατοπτρίζει την κοινωνία και τις αξίες στην οποία γεννιέται και κάθε κτίριο που παράγεται αποτελεί έναν καθρέφτη των ιδεών που το θεμελίωσαν. Σήμερα βλέπουμε τα μουσεία να προβάλλονται ως σύμβολα οικονομικής δύναμης και υπεροχής, ως πολεοδομικές λύσεις σε αστικές αναπλάσεις παρηκμασμένων περιοχών, ως αστικές οάσεις πολιτιστικών χρήσεων. Όποιο ρόλο και αν αναλαμβάνουν, οι αρχιτέκτονες καλούνται να αναδείξουν τις συνθετικές τους ικανότητες και να συμπληρώσουν τα προαπαιτούμενα αυτά με τις δικές τους προσωπικές αντιλήψεις.

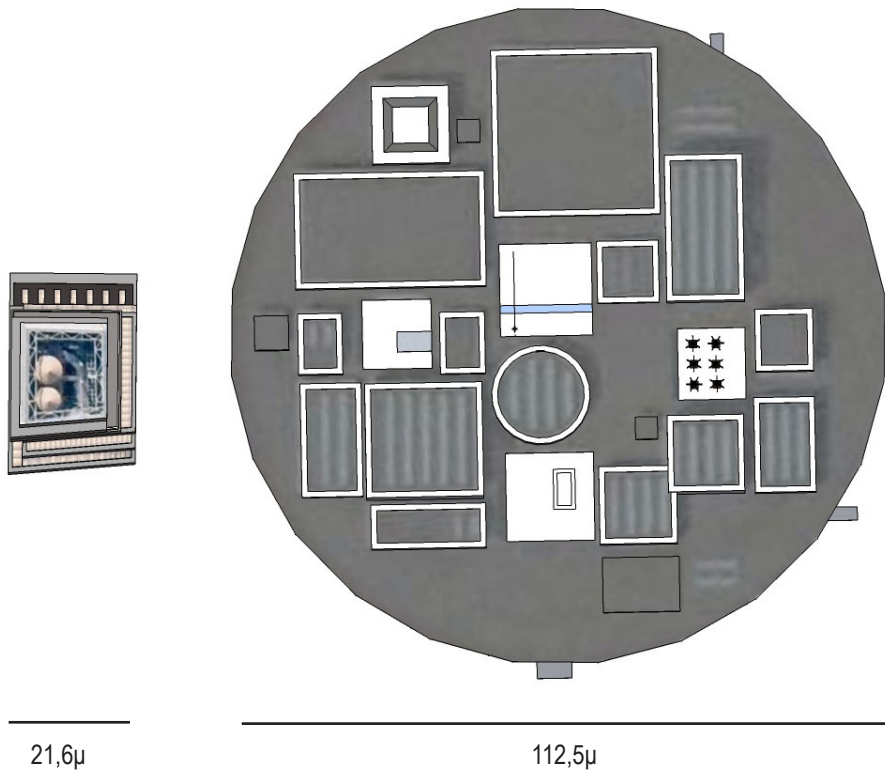
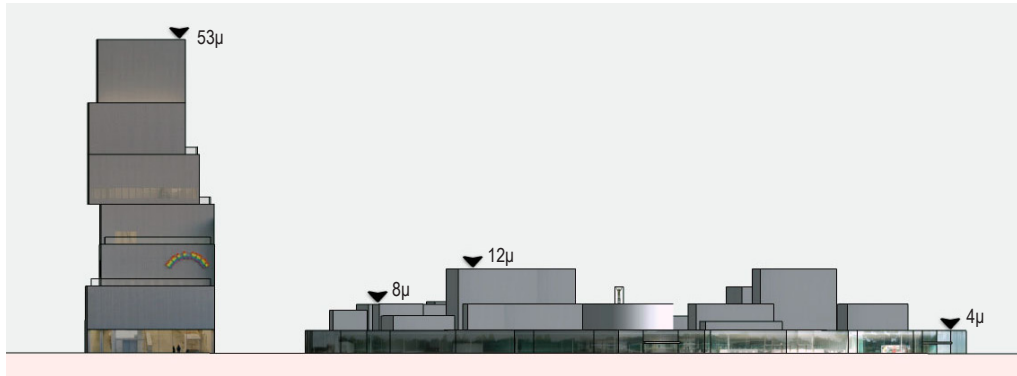
Οι SANAA ακολουθώντας το δικό τους τρόπο εργασίας, δημιουργούν δύο μουσεία που συνδυάζουν την εκκεντρικότητα με τη λιτότητα και παράγουν χώρους καλαισθητους, ουδέτερους και επαναδιαμορφώσιμους στους οποίους η όποια προσπάθεια για διακόσμηση παραμελείται, αφήνοντας κυρίως τα κτίρια να πάρουν ζωή από τα εκθέματα και τους ανθρώπους που τα επισκέπτονται.

Είναι δύσκολο μέσα από τα δύο αυτά τόσο διαφορετικά παραδείγματα να συγκεντρώσει κανείς μια γενική εικόνα για τις αντιλήψεις και το χειρισμό των μουσείων σύγχρονης τέχνης από το γραφείο και μάλιστα όταν υπεισέρχονται κάθε φορά πολλές, διαφορετικές συνιστώσες που καθορίζουν το τελικό αποτέλεσμα. Πέρα από τις αποφάσεις που ανάγονται στους υπεύθυνους των μουσείων, όπως είναι η συνολική έκταση του μουσείου, οι χρήσεις που εντάσσει, η τοποθέτηση του σε σχέση με την πόλη, η επιλογή των έργων τέχνης, τα στοιχεία που αντιληφθήκαμε από την πορεία της διάλεξης και από τα δύο κτίρια σαν κύρια χαρακτηριστικά της αντίληψης των αρχιτεκτόνων πάνω στο μουσειακό χώρο, είναι

- η ανάγκη για συνδιαλλαγή και επικοινωνία με το γύρω περιβάλλον και τους ανθρώπους του,
- ο χειρισμός της εισόδου ως ελαφρού ορίου και
- οι άχρωμοι και μεταβαλλόμενοι εκθεσιακοί χώροι.

Δεξιά

Όψεις και κατόψεις των δύο μουσείων για την καλύτερη κατανόηση των μεγεθών και των αναλογιών. Οι αρχιτέκτονες κάθε φορά έχουν να αντιμετωπίσουν διαφορετικά κτιριολογικά προγράμματα σε εντελώς διαφορετικά περιβάλλοντα.



Τρεις συνιστώσες που φανερώνουν μια κοινή γραμμή σκέψης που μπορεί συνοπτικά να αναλυθεί ως εξής:

Σχεδιάζουν τα μουσεία έτσι ώστε αυτά να συνομιλούν με το περιβάλλον τους και να εμπνέονται από αυτό, να είναι ανοιχτά, φιλόξενα και εύκολα προσβάσιμα για όλους. Δε χειρίζονται την είσοδο ως το ιδεολογικό πέρασμα από την καθημερινότητα στο μυθικό κόσμο της τέχνης¹ που χαρακτηρίζει περισσότερο το δυτικό τρόπο σκέψης και δεν επικεντρώνονται σε αυτή για τη δημιουργία αξιομνημόνευτων “πρώτων εντυπώσεων”. Βρίσκουν τη σημασία των μουσείων να βρίσκεται στο εσωτερικό τους, στις ίδιες τους τις χρήσεις που εμπεριέχουν και εκεί επικεντρώνουν την εργασία τους. Πειραματίζονται με τους εκθεσιακούς χώρους, δημιουργώντας όσο το δυνατόν περισσότερες εναλλακτικές ως προς τα μεγέθη, τα επίπεδα φωτεινότητας και τους τρόπους προσέγγισης, αλλά η κύρια τάση είναι να είναι λευκοί και ουδέτεροι, που ικανοποιεί τις επιταγές της σύγχρονης τέχνης αλλά και τη δική τους ιδιαίτερη αισθητική για καθαρές επιφάνειες.

Μέσα από τη δική τους οπτική βλέπουμε πως το μουσείο μετατρέπεται σε σημαντικό τοπόσημο στον αστικό ιστό, επιτυγχάνει ή όχι να συνυπάρχει με το περιβάλλοντα χώρο του, έρχεται πιο κοντά στο κοινό του και σέβεται τόσο την τέχνη που υπηρετεί όσο και τους επισκέπτες του. Οι λύσεις τους αποτελούν μια ακόμα ματιά στο σύγχρονο μουσείο και την αρχιτεκτονική του, βοηθούν και εμπνέουν τις μελλοντικές τάσεις, καταγράφονται, αναλύονται και κρίνονται, σε μια προσπάθεια να προσδιοριστεί εμπειρικά το τι είναι, τι χρειάζεται και για ποιους χτίζεται ένα μουσείο, ειδικά σε μια εποχή που συνεχώς και ταχέως μεταμορφώνεται και επαναπροσδιορίζει θεσμούς, αξίες, συμπεριφορές και γενικώς στάσεις ζωής.

¹ Μάντζιου, Ελένη, Μουσείο τέχνης: προσδιορισμός των αρχιτεκτονικών μεταβλητών που επηρεάζουν την προετοιμασία του θεατή για την επικοινωνία με το έργο τέχνης, Αθήνα 2000, σ. 64



— ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Βιβλία

A Companion to Museum Studies. [S. L.]: Wiley-Blackwell, 2011.

Bennett, Tony. The Birth of the Museum: History, Theory, Politics. London: Routledge, 1995.

Berger, John. Ways of Seeing. London: British Broadcasting, 1972.

Bourdieu, Pierre, Alain Darbel, and Dominique Schnapper. The Love of Art: European Art Museums and Their Public. Stanford, CA: Stanford UP, 1991.

Burcaw, George Ellis. Introduction to Museum Work. Nashville: American Association for State and Local History, 1975.

Crimp, Douglas, and Louise Lawler. On the Museum's Ruins. Cambridge, MA: MIT, 1993.

Daniell, Thomas. After the Crash: Architecture in Post-bubble Japan. New York: Princeton Architectural, 2008.

Duncan, Carol. Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums. London: Routledge, 1995.

Alexander, Edward Porter. Museums in Motion: An Introduction to the History and Functions of Museums. Nashville: American Association for State and Local History, 1979.

Feagin, Susan L. Global Theories of the Arts and Aesthetics. Malden, MA: Blackwell Synergy, 2007.

Saito, Yuriko, The Moral Dimension of Japanese Aesthetics

Foucault, Michel, Alan Sheridan, and Michel Foucault. The Archaeology of Knowledge. New York: Pantheon, 1972.

Giebelhausen, Michaela. The Architecture of the Museum: Symbolic Structures, Urban Contexts. Manchester: Manchester UP, 2003

- Grima, Joseph, Karen Wong, and Dean Kaufman. Shift: SANAA and the New Museum. New York: New Museum, 2008.
- Hays, K. Michael. Architecture Theory since 1968. Cambridge, Mass: MIT, 1998.
- Honour, Hugh, and John Fleming. A World History of Art. London: Laurence King, 1999.
- Hooper-Greenhill, Eilean. Museums and Their Visitors. London: Routledge, 1994.
- Hudson, Kenneth. A Social History of Museums. (London [usw.]): Macmillan, 1975.
- Koren, Leonard. Wabi-sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers. Berkeley, CA: Stone Bridge, 1994.
- Kotler, Neil G., Philip Kotler, Wendy I. Kotler, and Neil G. Kotler. Museum Marketing and Strategy: Designing Missions, Building Audiences, Generating Revenue and Resources. San Francisco: Jossey-Bass, 2008.
- Κούκης, Γιάννης. IBA κτίριο και αστικός χώρος, η πολεοδομική διάσταση στην αρχιτεκτονική. Αθήνα: Συμμετρία, 2000.
- Lee, Sherman Emery. On Understanding Art Museums. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1975.
- Macdonald, Sharon, and Gordon Fyfe. Theorizing Museums: Representing Identity and Diversity in a Changing World. Cambridge, MA: Blackwell, 1996.
- Mansfield, Elizabeth. Art History and Its Institutions: Foundations of a Discipline. London: Routledge, 2002
- Marstine, Janet. New Museum Theory and Practice: An Introduction. Malden, MA: Blackwell, 2006.
- Nishizawa, Ryue, and Kazuyo Sejima. SANAA Kazuyo Sejima, Ryue Nishizawa ; 1998 - 2004. Madrid: El Croquis Ed., 2004.

O'Doherty, Brian. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley: University of California, 1999.

Rentschler, Ruth, and Anne-Marie Hede. *Museum Marketing: Competing in the Global Marketplace*. Amsterdam: Butterworth-Heinemann, 2007.

Riley, Terence. *Light Construction*. New York: Museum of Modern Art, 1995.

Sejima, Kazuyo, Ryūe Nishizawa, Cecilia Fernando. Márquez, and Richard C. Levene. *Sanaa: Kazuyo Sejima, Ryue Nishizawa, 2004-2008 : Topología Arquitectónica = Architectural Topology*. Madrid: El Croquis Editorial, 2007.

Σκαλτσά, Ματούλα (επιμ.) *Η Μουσειολογία στον 21ο αιώνα: Θεωρία και Πράξη*. (Πρακτικά ομώνυμου διεθνούς συμποσίου, Θεσσαλονίκη, 21-21 Νοεμβρίου 1997). Θεσσαλονίκη: University Studio Press και εκδ. Εντευκτήριο, 2001

Stallabrass, Julian. *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art*. Oxford: Oxford UP, 2004.

Symposium *Museums, Space and Power: Athens-Thessaloniki, 17-23, May 1993* = Symposium *Musées, Espace Et Pouvoir : Athènes-Thessalonique, 17-23, Mai 1993* = Symposio *Mouseia Chōros Kai Exousia : Athēna-Thessalonikē, 17-23 Máïou 1993*. [Athens]: ICOM, Hellenic National Committee, 1993.

Τουρνικιώτης, Παναγιώτης. *Η αρχιτεκτονική στη σύγχρονη εποχή*. Αθήνα: Εκδόσεις Futura, 2006.

Weil, Stephen E. *A Cabinet of Curiosities: Inquiries into Museums and Their Prospects*. Washington: Smithsonian Institution, 1995.

Διατριβές

Μάντζιου, Ελένη, Μουσείο τέχνης: προσδιορισμός των αρχιτεκτονικών μεταβλητών που επηρεάζουν την προετοιμασία του θεατή για την επικοινωνία με το έργο τέχνης, Αθήνα 2000

Διαλέξεις

Καραφύλλη, Χριστίνα, Καραφύλλη Μαρία, Fundacao Serralves : ένα μουσείο τέχνης, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Σχολή Αρχιτεκτόνων, Τομέας Αρχιτεκτονικού Σχεδιασμού, 2011

Ράμμου, Ιωάννα, Μουσείο - τέχνη : επαναπροσδιορισμοί και όρια, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο. Σχολή Αρχιτεκτόνων, Τομέας Αρχιτεκτονικής Γλώσσας, Επικοινωνίας και Σχεδιασμού, 2011

Χίου, Δήμητρα, Τι είναι μουσείο; Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Σχολή Αρχιτεκτόνων, Τομέας Αρχιτεκτονικής Γλώσσας, Επικοινωνίας και Σχεδιασμού, 2006

Διαδίκτυο

"Museums Journal." Home. N.p., n.d. Web. 29 June 2012. <<http://www.museumsassociation.org/museums-journal>>

"SANAA: Derek Lam Flagship Store Preview." SANAA: Derek Lam Flagship Store Preview. N.p., n.d. Web. <<http://www.designboom.com/weblog/cat/9/view/6046/sanaa-derek-lam-flagship-store-preview.html>>.

"Kanazawa | United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization." Kanazawa | United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. N.p., n.d. Web. <<http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/creativity/creative-industries/creative-cities-network/crafts-and-folk-art/kanazawa/>>.

http://en.wikipedia.org/wiki/21st_Century_Museum_of_Contemporary_Art_Kanazawa

<http://en.wikipedia.org/wiki/SANAA>

http://en.wikipedia.org/wiki/New_Museum_of_Contemporary_Art

http://en.wikipedia.org/wiki/Jun'ya_Ishigami

http://en.wikipedia.org/wiki/Pritzker_Architecture_Prize
http://en.wikipedia.org/wiki/Abstract_expressionism
<http://en.wikipedia.org/wiki/Minimalism>
<http://en.wikipedia.org/wiki/Fluxus>
http://en.wikipedia.org/wiki/Kazuyo_Sejima
http://en.wikipedia.org/wiki/Ryue_Nishizawa
http://en.wikipedia.org/wiki/Hoki_Museum
http://en.wikipedia.org/wiki/Ningbo_Museum
<http://en.wikipedia.org/wiki/Museum>
http://en.wikipedia.org/wiki/Museum_of_Modern_Art
http://en.wikipedia.org/wiki/Yoshio_Taniguchi
http://en.wikipedia.org/wiki/Itsuko_Hasegawa
http://en.wikipedia.org/wiki/Mus%C3%A9_du_Louvre
http://en.wikipedia.org/wiki/Metropolitan_Museum_of_Art
http://en.wikipedia.org/wiki/J%C3%BCdisches_Museum_Berlin
http://en.wikipedia.org/wiki/Daniel_Libeskind
http://en.wikipedia.org/wiki/Denver_Art_Museum
http://en.wikipedia.org/wiki/Frank_Gehry
http://en.wikipedia.org/wiki/Centre_Georges_Pompidou
<http://en.wikipedia.org/wiki/MAXXI>
http://en.wikipedia.org/wiki/Fitzwilliam_museum
http://en.wikipedia.org/wiki/Kunsthistorisches_Museum
http://en.wikipedia.org/wiki/UN_Studio
http://en.wikipedia.org/wiki/Japanese_architecture
http://en.wikipedia.org/wiki/Japanese_architecture#Traditional_Japanese_aesthetic
http://en.wikipedia.org/wiki/Wabi_sabi
http://en.wikipedia.org/wiki/Filippo_Tommaso_Marinetti
[http://en.wikipedia.org/wiki/Futurism_\(art\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Futurism_(art))
http://en.wikipedia.org/wiki/Toyo_Ito
http://en.wikipedia.org/wiki/Sendai_Mediatheque
<http://en.wikipedia.org/wiki/Duchamp>
http://en.wikipedia.org/wiki/20th_century_art

<http://www.newmuseum.org/>

<http://www.kanazawa21.jp/en/>

<http://www.dezeen.com/2008/11/25/museum-of-middle-eastern-modern-art-by-unstudio/>

<http://www.dezeen.com/2010/02/17/rolex-learning-center-by-sanaa/>

<http://www.dezeen.com/2009/04/01/serpentine-gallery-pavilion-by-sanaa/>

<http://www.dezeen.com/2010/03/29/key-projects-by-sanaa/>

<http://www.dezeen.com/2007/12/04/new-museum-by-sanaa-opens-in-new-york/>

<http://www.dezeen.com/2009/06/25/serpentine-gallery-pavilion-by-sanaa-more-images/>

<http://www.dezeen.com/2007/11/22/new-museum-of-contemporary-art-in-new-york-by-kazuho-sejima-ryue-nishizawasanaa/>

<http://www.museumsassociation.org/museums-journal>

<http://www.designboom.com/weblog/cat/9/view/6046/sanaa-derek-lam-flagship-store-preview.html>

<http://www.designboom.com/eng/interview/sanaa.html>

<http://www.designboom.com/weblog/cat/9/view/9197/sanaa-rolex-learning-center.html>

<http://www.100percentdesign.net/design/first-dubai-museum-middle-east-modern-art>

<http://www.archdaily.com/54212/zollverein-school-of-management-and-design-sanaa/>

<http://www.archdaily.com/70822/new-art-museum-sanaa/>

<http://www.archdaily.com/203837/video-new-museum-sanaa-great-spaces/>

<http://www.archdaily.com/7484/house-n-sou-fujimoto/>

<http://www.archdaily.com/78827/sperone-westwater-gallery-foster-partners-2/>

<http://www.domusweb.it/en/architecture/21st-century-museum-of-contemporary-art/>

<http://www.elcroquis.es/MagazineDetail.aspx?magazinesId=21&lang=en>

<http://www.elcroquis.es/MagazineDetail.aspx?magazinesId=186&lang=en>

<http://www.elcroquis.es/MagazineDetail.aspx?magazinesId=21&lang=en>

- Aitchayess. "New Museum Of Contemporary Art and SANAA Architect, Kazuyo Sejima." YouTube. YouTube, 11 Apr. 2009. Web. <<http://www.youtube.com/watch?v=p189Fxs4lmw>>.
- TheHarvardGSD. "Kazuyo Sejima and Ryue Nishizawa, "Architecture Is Environment"" YouTube. YouTube, 06 June 2011. Web. <<http://www.youtube.com/watch?v=dtTo9qNrQB8>>.
- Alysami. "Pritzker Prize Winner - SANAA -Kazuyo Sejima & Ryue Nishizawa - Japan 2010." YouTube. YouTube, 28 Mar. 2010. Web. <<http://www.youtube.com/watch?v=6WPPXOFUJcg>>.
- Labizca100. "Das Architekturbüro Sanaa (Aspekte)." YouTube. YouTube, 18 Apr. 2010. Web. <<http://www.youtube.com/watch?v=R8eQ2kVa024>>.
- Brainedu. "New Museum of Contemporary Art, New York, NY, Kazuyo Sejima Ryue Nishizawa, SANAA." YouTube. YouTube, 12 Dec. 2009. Web. <<http://www.youtube.com/watch?v=F4IELXjvNXU>>.
- Rreeaass. "Kanazawa Museum (sanaa) Side B." YouTube. YouTube, 17 Sept. 2006. Web. <<http://www.youtube.com/watch?v=4aolPBefeaw>>.
- Rreeaass. "Kanazawa Museum Sanaa Side a." YouTube. YouTube, 17 Sept. 2006. Web. <<http://www.youtube.com/watch?v=fnygSSRtKCI>>.
- Car0nerero. "XXI Century Museum by SANAA." YouTube. YouTube, 13 May 2011. Web. <<http://www.youtube.com/watch?v=1VRDNsSUhz0>>.
- Brainedu. "21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, Japan, Sejima Nishizawa, SANAA." YouTube. YouTube, 12 Dec. 2009. Web. <<http://www.youtube.com/watch?v=vG9QyeeRb8s>>.
- "New Museum Video Walkthrough." YouTube. YouTube, 25 Mar. 2011. Web. <<http://www.youtube.com/watch?v=MwVRIYgqHjE>>.
- Joyjay326. "SANAA New Museum Gsapp2011 ADR." YouTube. YouTube, 12 Dec. 2011. Web. <http://www.youtube.com/watch?v=ALLpOa_cU90>.

http://www.cronbi.com/2011/10/13/10-unique-photographic-visual-phenomena/lartigue_jacques_henri_lartigue_racing_car-777x538/

<http://cscs.umich.edu/~crshalizi/T4PM/futurist-manifesto.html>