



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΠΑΤΡΩΝ**
UNIVERSITY OF PATRAS

ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΕΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΘΕΜΑ :

**«ΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ
ΩΣ ΕΛΕΥΘΕΡΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΕΚΦΡΑΣΗ:
ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΤΩΝ ΣΥΓΧΡΟΝΩΝ ΤΑΣΕΩΝ
ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΩΝ ΜΟΥΣΕΙΩΝ»**

ΟΝ.ΜΟ ΦΟΙΤΗΤΡΙΑΣ : Τσιτσίκου Αγγελική

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ : Ασημάκης Κούτσιος

ΠΥΡΓΟΣ , 2019

ΥΠΕΥΘΥΝΗ ΔΗΛΩΣΗ ΠΕΡΙ ΜΗ ΛΟΓΟΚΛΟΠΗΣ

Βεβαιώνω ότι είμαι η συγγραφέας αυτής της εργασίας και ότι κάθε βοήθεια την οποία είχα για την προετοιμασία της, είναι πλήρως αναγνωρισμένη και αναφέρεται στην εργασία. Επίσης, έχω αναφέρει τις οποίες πηγές από τις οποίες έκανα χρήση δεδομένων, ιδεών η λέξεων, είτε αυτές αναφέρονται ακριβώς είτε παραφρασμένες. Ακόμη δηλώνω ότι αυτή η γραπτή εργασία προετοιμάστηκε από εμένα προσωπικά και αποκλειστικά και ειδικά για την συγκεκριμένη πτυχιακή εργασία ότι θα αναλάβω πλήρως τις συνέπειες εάν η εργασία αυτή αποδειχτεί ότι δεν μου ανήκει.

ΟΝΟΜΑΤΕΠΩΝΥΜΟ ΣΠΟΥΔΑΣΤΡΙΑΣ_____

ΑΡΙΘ.ΜΗΤΡΩΟΥ_____ **ΥΠΟΓΡΑΦΗ**_____

ΠΡΟΛΟΓΟΣ- ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Η αρχιτεκτονική των μουσείων είναι η αρχιτεκτονική ενός κτιρίου με δημόσιο χαρακτήρα. Ωστόσο ο όρος δημόσιο κτίριο δεν μπορεί να συμπεριλάβει αυτό το οποίο νιώθει κανείς επισκεπτόμενος το μουσείο του σήμερα: ο θεατής στο μουσείο αισθάνεται ο κληρονόμος της παγκόσμιας κληρονομιάς, κληρονόμος των πολιτισμών που πέρασαν ή των σύγχρονων αντιλήψεων μέσα στο πνεύμα της παγκοσμιοποίησης και του παγκόσμιου χωριού.

Ενώ παλιότερα στο μουσείο συνειδητοποιούσε κανείς την εθνική του ταυτότητα με τη στενή έννοια της λέξης, στο σήμερα το μουσείο καλείται να προσφέρει στον θεατή επιπλέον την έννοια της οικειότητας. Να τον προκαλέσει, να τον τοποθετήσει στο κέντρο του ενδιαφέροντος τοποθετώντας τον απέναντι στο εύρημα/έκθεμα και όχι απλά να τον διδάξει. Ωστόσο, η έννοια της οικειότητας στην αρχιτεκτονική δεν έχει συνδεθεί με τα δημόσια κτίρια (αν και έχει συνδεθεί συχνά με τον δημόσιο χώρο). Έχουμε λοιπόν ένα οξύμωρο σχήμα το οποίο θέλει το δημόσιο κτίριο του μουσείου να περιλαμβάνει αντικείμενα που δεν αγγίζονται, συχνά δεν μπορούν να αποκτηθούν, στις περισσότερες μάλιστα περιπτώσεις ούτε καν ανήκουν σε ανθρώπους με κοινή καταγωγή με τους θεατές ωστόσο καλεί τον θεατή να νιώσει μέτοχος των νοημάτων που αυτά φέρουν.

Ωστόσο, ο θεατής ενδέχεται (και επιδιώκεται) μέσα στο μουσείο να νιώθει οικειότητα να αναπτύσσει δηλαδή όπως είπαμε μια αίσθηση ότι βρίσκεται στο σπίτι του.

Τελικά, πράγματι η αρχιτεκτονική των μουσείων αποτελεί με αυτή την έννοια έναν τομέα που καλείται να συμβιβάσει αντιτιθέμενες έννοιες και καταστάσεις. Πολύ περισσότερο η αρχιτεκτονική των σημερινών μουσείων καλείται βέβαια να είναι ελκυστική, συμβολική, πρωτότυπη ή απλά ενδεικτική του ύφους ενός συγκεκριμένου αρχιτέκτονα όταν μιλάμε για τα μεγάλα ονόματα της διεθνούς ή εγχώριας αρχιτεκτονικής.

Για να αποσαφηνίσουμε το πώς ανταποκρίνεται σε όλα τα παραπάνω το μουσείο του σήμερα, πρέπει να ανατρέξουμε στα μουσεία του χθες και - όπως σε πολλούς τομείς- να μάθουμε από την ιστορία μας, δηλαδή από την ιστορία της αρχιτεκτονικής των μουσείων. Επιπλέον, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι αρχιτεκτονική του μουσείου δεν μπορεί παρά να χρησιμοποιεί όρους της ευρύτερης επιστήμης της αρχιτεκτονικής: όταν μιλάμε για το την αρχιτεκτονική του μουσείου χρησιμοποιούμε τις φράσεις άξονες κίνησης, τους διαδρόμους κυκλοφορίας, τους εκθεσιακούς χώρους, τα ανοίγματα, την εσωστρέφεια ή εξωστρέφεια, τις χωρικές ενότητες, τα επίπεδα, τους συμβολισμούς. Εξετάζουμε την όψη του μουσείου, την εσωτερική του οργάνωση, τα υλικά, το χειρισμό του φωτισμού, αλλά και την αίσθηση του προσανατολισμού του θεατή, την κλίμακα, τις ράμπες, την συνάντηση, τις συμπληρωματικές λειτουργίες και τις βοηθητικές χρήσεις όπως είναι το καφέ ή το πωλητήριο. Με λίγα λόγια, εξετάζουμε τη σχέση θεατή και κτιρίου, ή θεατή και εκθέματος ή εκθέματος και κτιρίου με χωρική οπτική.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

«Η αρχιτεκτονική των μουσείων δεν είναι μόνο μέσο διαφύλαξης των έργων τέχνης, ούτε μηχανή θέασης. Είναι κριτικό εργαλείο που καθιστά τα έργα αντιληπτά και κατανοητά». Η ρήση αυτή του Carlo Scarpa, ιταλού αρχιτέκτονα και σχεδιαστή μουσειακών χώρων, επιβεβαιώνει τη αξία της αρχιτεκτονικής στη σύγχρονη μουσειακή πραγματικότητα. Εκκινώντας από αυτή την παραδοχή και θέτοντας ως σκοπό την κατάδειξη της καταλυτικής επίδρασης που η αρχιτεκτονική τυπολογία ασκεί στα μουσειακά πεπραγμένα, ο σπουδαστής/ -στρια στα πλαίσια αυτής της πτυχιακής εργασίας θα επιχειρήσει μια ανασκόπηση της βιβλιογραφίας, προκειμένου να κατανοήσει κάθε γνώση γύρω από το θέμα που καλείται να μελετήσει. Οι βιβλιογραφικές πληροφορίες/ πηγές που θα συγκεντρώσει θα καθορίσουν με σαφήνεια και λεπτομέρεια το σκοπό της εργασίας του/ της και θα σχετίζονται ευρύτερα με την αρχιτεκτονική και τον τρόπο με τον οποίο η τελευταία επηρεάζει τη μουσειακή εμπειρία. Ειδικότερα, για να μπορέσει να κατανοήσει το κτήριο ως έκφραση της έννοιας του μουσείου αλλά και να αντιληφθεί την εξέλιξή του θα σχολιάσει κριτικά τους κυριότερους σταθμούς στην ιστορία των μουσειακών κτηρίων, εστιάζοντας την προσοχή του στις τάσεις/ ρεύματα της σύγχρονης αρχιτεκτονικής και στις ευέλικτες μορφές που εισήγαγαν και επηρέασαν τη μορφή και την οργάνωση των μουσειακών χώρων. Η εργασία θα καταλήγει στην αναλυτική και περιεκτική παρουσίαση και καταγραφή των σημαντικότερων και σπουδαιότερων έργων αρχιτεκτονικής μουσείων του 20ου αιώνα. στην Ευρώπη και στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής. Επιλέγοντας ορισμένα από τα πιο χαρακτηριστικά και αρχιτεκτονικά ενδιαφέροντα κτίσματα μουσείων, ο σπουδαστής/- στρια θα αντιληφθεί την ποικιλομορφία και τον αρχιτεκτονικό εικόνα των σύγχρονων μουσείων, ενώ παράλληλα θα αποκτήσει τις κατάλληλες γνώσεις και δεξιότητες, οι οποίες κρίνονται αναγκαίες για την μετέπειτα επαγγελματική του θητεία.

Λέξεις Κλειδιά: αρχιτεκτονική, μουσείο, μοντερνισμός, μεταμοντερνισμός, αποδόμηση, κτηριακός τύπος

Πίνακας περιεχομένων

ΠΡΟΛΟΓΟΣ- ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ.....	3
ΠΕΡΙΛΗΨΗ	4
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	9
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ.....	10
ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΜΟΥΣΕΙΟ	10
1. Εισαγωγή	10
1.1 Τι είναι Αρχιτεκτονική. Σκοπός και περιεχόμενο.....	10
1.3 Οι πολιτισμικές διαστάσεις των πραγμάτων και η σύγχρονη μουσειολογία.....	14
1.4 Τυπολογική προσέγγιση των σύγχρονων μουσείων	15
1.4.1 Το “Παραδοσιακό” Μουσείο.....	16
1.4.2 Το “Μοντέρνο” Μουσείο	16
1.4.3 Το “Μεταμοντέρνο” μουσείο και ο ρόλος του σήμερα... 	17
1.5.1 Από την αρχαιότητα έως τον 19ο αιώνα.....	20
1.5.2 Το πρώτο μισό του 20ου αιώνα	21
1.5.3 Το Δεύτερο μισό του 20ου αιώνα	23
1.5.4 Τέλος 20ου αιώνα και αρχές 21ου αιώνα.....	24
1.6 Η Αρχιτεκτονική Συναντά την Μουσειολογία	25
1.6.1 Το Μουσείο ως οργανωμένος Χώρος	25
1.6.2 Η Χωρική κίνηση στο Μουσείο.....	29
1.6.3 Μέθοδος ανάγνωσης του χώρου του Μουσείου	30
1.6.4 Τα μουσεία στον 21ο αιώνα	31
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ	33

ΡΕΥΜΑΤΑ ΚΑΙ ΤΑΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΟΥ 20ΟΥ

ΑΙΩΝΑ 33

2. Εισαγωγή	33
2.1 Αρ Νουβώ 1890- 1910	33
2.1.1 Η φιλοσοφία της Αρ Νουβώ	33
2.1.2 Τα κύρια χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής.....	34
2.1.3 Εκπρόσωποι της Αρ Νουβό	34
2.1.4 Κτίρια επηρεασμένα από την Αρ Νουβό.....	36
2.2 Μοντερνισμός (αρχές 20ου αιώνα).....	37
2.2.1 Η φιλοσοφία του Μοντερνισμού	37
2.2.2 Τα κύρια χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής.....	37
2.2.3 Εκπρόσωποι του μοντερνισμού	38
2.2.4 Κτίρια επηρεασμένα από το Μοντερνισμό.....	40
2.3 Η σχολή του Bauhaus 1919- 1933	41
2.3.1 Η φιλοσοφία της σχολής του Bauhaus	41
2.3.2 Τα κύρια χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής	42
2.3.3 Εκπρόσωποι του Bauhaus	42
2.3.4 Κτίρια επηρεασμένα από την σχολή Μπάουχαουζ.....	43
2.4 Μεταμοντερνισμός.....	44
2.4.1 Η φιλοσοφία του Μεταμοντερνισμού	44
2.4.2 Τα κύρια χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής.....	45
2.4.3 Εκπρόσωποι του Μεταμοντερνισμού	46
2.4.4 Κτίρια επηρεασμένα από τον Μεταμοντερνισμό	47
2.5 Αποδόμηση/ Πλαστική Μορφή	48
2.5.1 Αποδόμηση και Φιλοσοφία	48
2.5.2 Τα κύρια χαρακτηριστικά της Αρχιτεκτονικής	48
2.5.3 Εκπρόσωποι της Αποδόμησης	49
2.5.4 Κτίρια επηρεασμένα από το κίνημα της αποδόμησης ..	50

2.6 Μινιμαλισμός	51
2.6.1 Η φιλοσοφία του Μινιμαλισμού	51
2.6.2 Τα κύρια χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής	51
2.6.3 Εκπρόσωποι του Μινιμαλισμού	52
2.6.4 Κτίρια επηρεασμένα από τον Μινιμαλισμό	53
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ	54
ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΜΟΥΣΕΙΑ:	54
ΜΕΛΕΤΕΣ ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΙΣ	54
3. Εισαγωγή	54
3.1 Μουσεία Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής	54
3.1.1 Solomon R. Guggenheim, Νέα Υόρκη, Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής	54
3.1.2. Vitra Design Museum, Rhein, Γερμανία	55
3.1.3 Tate Modern. Λονδίνο, Αγγλία	56
3.1.4 MACBA, Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Βαρκελώνη, Ισπανία 57	
3.1.5 Το Βασιλικό Μουσείο του Οντάριο, Τορόντο, Καναδάς.	58
3.2 Μουσεία Μεταμοντέρνας Αρχιτεκτονικής	59
3.2.1 Μουσείο Abteiberg , Mönchengladbach , Γερμανία	59
3.2.2. Whitney Museum of American Art, Νέα Υόρκη, Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής	60
3.2.3 Tate Gallery James Stirling Λονδίνο 1987	61
3.2.4. Μουσείο Oscar Niemeyer, Κουριτίμπα, Βραζιλία	63
3.2.5. Εθνικό Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, The Centre Pompidou, Παρίσι, Γαλλία	64
3.3 Μουσεία Αποδομημένης Αρχιτεκτονικής	65
3.3.1. The Jewish Museum, Βερολίνο, Γερμανία	65
3.3.2. Felix Nussbaum Haus, Όσαμπρουκ, Γερμανία	67

3.3.3 Guggenheim, Μπιλμπάο, Ισπανία	69
3.3.4 Το νέο Μουσείο της Ακρόπολης, Αθήνα, Ελλάδα.....	71
3.3.5 Imperial War Museum (IWMN), Manchester, Αγγλία	72
3.4 Μουσεία Μινιμαλιστικής Αρχιτεκτονικής.....	73
3.4.1. Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (Museum Of Contemporary Art), Τορίνο, Ιταλία	73
3.4.2. Μουσείο Voorlinde, Wassenaar, Ολλανδία	75
3.4.3. Museum of Modern Art (MoMA), Νέα Υόρκη, Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής	76
3.4.4. Hamburger Bahnhof, Βερολίνο, Γερμανία	77
3.4.5. Μουσείο Van Gogh, Άμστερνταμ, Ολλανδία.....	78
Συμπεράσματα.....	79
Βιβλιογραφία	82
Πηγές στο Διαδίκτυο	83
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	86

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η ενασχόληση με τον χώρο του μουσείου δεν μπορεί παρά να αποτελεί μια ενασχόληση με την ίδια την αρχιτεκτονική του: οι μουσειακοί χώροι υπήρξαν ανέκαθεν οι παρακαταθήκες της γνώσης και της τέχνης οι οποίες καθορίζονταν από το περιεχόμενο του και από την ίδια την αρχιτεκτονική τυπολογία. Ακόμη, οι σχέσεις του θεατή -επισκέπτη με το έκθεμα καθορίζεται εξίσου από τον τρόπο που το προσεγγίζει, την απόσταση που τηρεί από αυτό, την ροή της πορείας που διαγράφει ο ίδιος κινούμενος μέσα στους διαδρόμους και τις θεματικές εκθέσεις.

Στην παρούσα εργασία επιχειρούμε μια προσέγγιση του σημείου συνάντησης της αρχιτεκτονικής και της μουσειολογίας η οποία ξεκινάει από τον ορισμό των εννοιών «Μουσείο» και «Αρχιτεκτονική». Αναλύεται πιο εξειδικευμένα μέσα από βιβλιογραφικές αναφορές ο χώρος του μουσείου και γίνεται μια αναδρομή στα τυπολογικά είδη που εμφανίστηκαν και εξελίχθηκαν κατά καιρούς (Κεφάλαιο 1ο: Αρχιτεκτονική και Μουσείο. Βασικές έννοιες).

Στη συνέχεια η εργασία παρουσιάζει μια ιστορική αναδρομή των κυριότερων καλλιτεχνικών ρευμάτων και περιγράφονται ορισμένα δείγματα και βασικοί εκπρόσωποι του εκάστοτε κινήματος. Επίσης γίνεται αναφορά στους τρόπους που μπορεί ένα μουσείο να ερμηνευθεί ως οργανωμένος χώρος. Η αναδρομή αυτή γίνεται σκόπιμα καθώς μια ιστορική αναδρομή στα καλλιτεχνικά ρεύματα και τις αρχιτεκτονικές τάσεις μπορεί να δώσει στον αναγνώστη μια ξεκάθαρη εικόνα του τι είναι μουσείο και πώς η τυπολογία του ή η μορφή του μεταλλάχθηκε από τη μακρινή εποχή που το Crystal Palace και η διαφάνεια του αποτελούσαν το κορυφαίο αρχιτεκτονικό πρότυπο, μέχρι το πιο σύγχρονο Μουσείο Guggenheim, έμβλημα της Νέας Υόρκης αλλά και της σύγχρονης πλαστικής αντίληψης στην αρχιτεκτονική. Τα θέματα αυτά πραγματεύεται το 2ο Κεφάλαιο (Ρεύματα και Τάσεις στη Τέχνη του 20ου αιώνα).

Στο 3ο Κεφάλαιο (Μελέτη Περίπτωσης Αρχιτεκτονικής Μουσείων) οι παραπάνω γνώσεις οι οποίες αποκτήθηκαν στα πρώτα 2 Κεφάλαια, έρχονται να συμπληρωθούν μέσα από την περιγραφή υλοποιημένων παραδειγμάτων. Η κατακλείδα της προσέγγισης εντοπίζεται στην στοχευόμενη περιγραφή μοντέρνων, μεταμοντέρνων, αποδομημένων και μινιμαλιστικών μουσείων αφού η όλη ανάλυση που προηγήθηκε οδηγεί στα συμπεράσματα του Κεφαλαίου αυτού.

Θεωρώ ότι τα τελικά συμπεράσματα, τα οποία αποτελούν και τον στόχο της εργασίας, αποτελούν την προσφορά της πτυχιακής αυτής. Εύχομαι ότι κάθε σπουδαστής του τμήματος που θα ανατρέξει στην παρούσα πτυχιακή θα μπορεί να έχει έναν οδηγό και μια ξεκάθαρη εικόνα για το σημείο όπου η αρχιτεκτονική συναντά τη μουσειολογία και ποια είναι η σχέση του μουσείου με την αρχιτεκτονική επιστήμη.

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΜΟΥΣΕΙΟ

1. Εισαγωγή

Κατά τις τελευταίες δεκαετίες παρατηρείται μία πρωτοφανή ανάπτυξη του θεσμού του μουσείου, τόσο ως προς τον αριθμό των νέων κτηρίων που τα στεγάζουν και την αύξηση της επισκεψιμότητάς τους, όσο και ως προς τον πολιτιστικό και αναπτυξιακό τους ρόλο και τις λειτουργίες του. Μέσα στο πλαίσιο αυτό τα κτήρια των μουσείων αποτελούν στις μέρες μας το πιο δημοφιλές και περιζήτητο αντικείμενο απασχόλησης για τα μεγάλα διεθνή αρχιτεκτονικά γραφεία, ενώ αρχιτέκτονες από όλο τον κόσμο εφαρμόζουν στο σχεδιασμό τους τις νεότερες αρχιτεκτονικές τάσεις και ιδέες.

Σύμφωνα με την Κ. Τζώρτζη (2013 Ο χώρος στο μουσείο: η αρχιτεκτονική συναντά τη μουσειολογία σελ. 10), ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός και η οργάνωση του χώρου ενός μουσείου αποτελεί το κοινό σημείο αναφοράς ανάμεσα στους τομείς της μουσειολογίας και της αρχιτεκτονικής. Στο πλαίσιο αυτό, στο παρόν κεφάλαιο προσεγγίζονται οι δύο αυτές έννοιες της αρχιτεκτονικής και του μουσείου καθώς και η σχέση μεταξύ τους μέσα από την εξέλιξη της αρχιτεκτονικής του σχεδιασμού και της τυπολογίας των μουσείων.

1.1 Τι είναι Αρχιτεκτονική. Σκοπός και περιεχόμενο.

Η λέξη Αρχιτεκτονική είναι σύνθετη λέξη που προσδιορίζει την συγκεκριμένη τέχνη ή επιστήμη και συντίθεται από το «αρχι-» + «τεκτονική», όπου το πρώτο συνθετικό δηλώνει την αρχή με την έννοια της εξουσίας (εξ' ου και αρχηγός) και το δεύτερο συνθετικό «-τεκτονική» σημαίνει εκείνη που σχετίζεται με την πράξη του κτισίματος (εξ' ου και τέκτων - ο κτίστης).

Με μια πρώτη προσέγγιση μπορούμε να αναφερθούμε στην αρχιτεκτονική ως την «τέχνη του σχεδιασμού κτιρίων και άλλων κατασκευών καθώς και της δημιουργίας του περιβάλλοντος, όπου ζει ο άνθρωπος, σύμφωνα με τους κανόνες της αισθητικής κάθε εποχής»¹. (<http://www.greek-language.gr/greekLang/index.html>.)

¹ Πρόκειται για έναν διαδεδομένο και συνοπτικό ορισμό τον οποίο παραθέτει το Κέντρο Ελληνικής γλώσσας στην ιστοσελίδα του.

Η ανθρώπινη ανάγκη που γέννησε την τέχνη πρώτα, και την επιστήμη έπειτα της αρχιτεκτονικής είναι η ανάγκη της παραγωγής ενός ασφαλούς χώρου που προσφέρει καταφύγιο από τις καιρικές συνθήκες και τους διάφορους κινδύνους του φυσικού περιβάλλοντος. Ο χώρος αυτός έφερε κάποιες ιδιότητες εκτός από την ασφάλεια: είχε ως χαρακτηριστικά του την οικειότητα και την απομόνωση όπως και την αίσθηση της ιδιοκτησίας.

Ωστόσο, με την πάροδο των αιώνων και την ασύλληπτη πρόοδο της τεχνολογίας η αρχιτεκτονική εκλεπτύνθηκε στον μέγιστο βαθμό. Η πολυπλοκότητα της επιστήμης- ή τέχνης- της αρχιτεκτονικής μπορεί να γίνει αντιληπτή, αν αναλογιστεί κανείς ότι μέσα στα όριά της περικλείει σήμερα τον σχεδιασμό ενός μικρού χρηστικού αντικειμένου, ή ενός επίπλου, ενός μονόχρωμου κτιρίου περιορισμένης έκτασης, ενός ουρανοξύστη αλλά και μιας ολόκληρης πόλης. Μάλιστα, η ίδια λέξη ορίζει τη διαδικασία του σχεδιασμού όσο και το προϊόν του. Για την άσκηση της αρχιτεκτονικής απαιτούνται γνώσεις γεωμετρίας, λειτουργικότητας, αισθητικής, τοπογραφίας, κατασκευαστικές γνώσεις, οικονομοτεχνικές και ποικίλες άλλες γνώσεις. Ακόμη, οι αρχές και τα αξιώματα της αρχιτεκτονικής μπορεί να ορίζουν τον τρόπο κατασκευής ή αποκατάστασης ενός μνημείου του παρελθόντος αλλά και την κατασκευή ενός σύγχρονου μνημείου. Σε ένα άλλο επίπεδο η αρχιτεκτονική ορίζει ακόμη και τον τρόπο διαμόρφωσης του τοπίου χωρίς να περιλαμβάνεται κάποιο κτίσμα, π.χ. τον τρόπο διευθέτησης των κινήσεων των πεζών και των φυτεύσεων σε ένα δημόσιο χώρο και σε έναν χώρο πρασίνου (αρχιτεκτονική τοπίου).

Έτσι, ένας πολεοδόμος και ένας σχεδιαστής εσωτερικών χώρων κινούνται ως επαγγελματίες και οι δύο μέσα στα όρια της αρχιτεκτονικής και είναι πιθανόν να έχουν λάβει την ίδια εκπαίδευση. Αρχιτέκτονες όμως ήταν και οι αρχαίοι Έλληνες Ικτίνος, Καλλικράτης, Ιππόδαμος ο Μιλήσιος και ο Ρωμαίος Βιτρούβιος, ο οποίος επιχείρησε να ορίσει το περιεχόμενο του όρου «αρχιτεκτονική» στο βιβλίο του «Περί αρχιτεκτονικής» αναφερόμενος στις τρεις ισότιμες ποιότητες που η αρχιτεκτονική οφείλει να εξισορροπεί: ομορφιά, σταθερότητα και ευχρηστία (*venustas, firmitas, utilitas*). (Vitruvius, *Περί αρχιτεκτονικής*, 1997, σελ. 48-55)

Έως σήμερα πολλοί επιχείρησαν να ορίσουν την έννοια της αρχιτεκτονικής λιγότερο ή περισσότερο λακωνικά, μεταξύ αυτών φιλόσοφοι και αρχιτέκτονες, αποδεικνύοντας ότι ένας περιεκτικός ορισμός είναι δύσκολο αν όχι ακατόρθωτο να δοθεί για την αρχιτεκτονική. Αυτό συμβαίνει ίσως και για το λόγο ότι η αρχιτεκτονική συνεχώς εξελίσσεται, περικλείει πολλές σύνθετες έννοιες αλλά και γίνεται αντιληπτή με διαφορετικό τρόπο από τον καθένα ανάλογα με την εποχή του, τις σπουδές, τις δεξιότητες, την ευαισθησία και το ειδικότερο αντικείμενο με το οποίο καταπιάνεται.

Καθώς ο αρχιτέκτονας έχει θεωρηθεί καλλιτέχνης, μηχανικός αλλά και κατασκευαστής (π.χ. Brunelleschi, Leonardo Da Vinci, Violet Le Duc κ.ά.) αρχικά, κρίνεται σκόπιμο να αποσαφηνίσουμε τι από τα δύο είναι η αρχιτεκτονική, τέχνη ή επιστήμη. Επάνω σε αυτό, τα περισσότερα συγγράμματα συμφωνούν ότι πρόκειται για εάν συνδυασμό και των δύο. Ενδεικτικά, το Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό «Ήλιον» μας πληροφορεί ότι η αρχιτεκτονική: «Και ως τέχνη μεν (αποτελούσα μετά της ζωγραφικής, της γλυπτικής και της μουσικής την λαμπρά των καλών τεχνών) αποκοπεί την δια της ύλης παράσταση του ωραίου, ως επιστήμη δε επιδιώκει την εφαρμογή και πιστή εκτέλεση των μελετηθέντων σχεδίων την βοήθεια των καταλλήλων υλικών». Το Λεξικό αρχαίων αρχιτεκτονικών όρων ορίζει επίσης τον διττό χαρακτήρα της αρχιτεκτονικής παραθέτοντας τις κατηγορίες ενδιαφέροντος της αρχιτεκτονικής ως εξής: «όρος ευρύτερος του σημερινού σημαίνων την επιστήμην και

την τέχνην 1) κατασκευής δημοσίων ή και ιδιωτικών οικοδομημάτων ως και 2) την πολεοδομικήν. Η αρχιτεκτονική διαιρείται στην α) οικοδομικήν την β) γνωμονικήν και την γ) μηχανικήν». Επίσης, το ίδιο λεξικό κάνει αναφορά στον Βιτρούβιο: «Τα δε της οικοδομικής διαφέροντα στρέφοντο παρ' Ἑλλησι κατά Vitrouvio περί τη διαπραγματεύσει α) των ιδιωτικών οικοδομημάτων β) των δημοσίων κατασκευών και των έργων κοινής ωφελείας. Παρά ταύτα, εγένετο κατόπιν υπογραφή του συντάκτου αρχιτέκτονος συμφώνως προς τους εξής εξ κανόνας 1) την τάξιν 2) την διάθεσιν 3) την ευρυθμίαν 4) την συμμετρίαν 5) την οικονομίαν». Αλλά και η σύγχρονη ελληνική νομολογία ορίζει επίσης την αρχιτεκτονική ως την τέχνη και την επιστήμη της «ικανοποίησης των ανθρωπίνων αναγκών στο χώρο μέσω σχεδιασμού μεθόδων και υλικών κατασκευών». Τέλος, ένα πιο σύγχρονο Λεξικό, αυτό του Μπαμπινιώτη, παραθέτει τον ορισμό του όρου «αρχιτεκτονική» ως εξής: «Η επιστήμη και η τέχνη σχεδιασμού κτηρίων με βάση τις ανθρωπίνες ανάγκες και την αισθητική πλευρά του χώρου / το σύνολο των επιλογών στο σχεδιασμό, στην αισθητική και τη λειτουργική της οικοδόμησης κτηρίων ή χώρων, που διαμορφώνουν ιδιαίτερο καλλιτεχνικό ύφος». (Νεώτερον Εγκυκλοπαιδικόν Λεξικόν Ἡλίου : αρχιτεκτονική, Εκδόσεις, 1980 και Ορλάνδος, Α., Τραυλός, Ι. , (1986).Λεξικό αρχαίων αρχιτεκτονικών όρων και "Αντικείμενο -Σκοπός Αρχιτεκτονικών μελετών", Άρθ 224 εδ.2. Π.Δ. 696/74 (ΦΕΚ-301 Α') και Μπαμπινιώτης Γ., (2002), Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας.)

Πράγματι, από όποια πλευρά και αν το εξετάσει κανείς πρόκειται για το σημείο συνάντησης πολλών επιστημών και τεχνών καθώς η αρχιτεκτονική δανειζεται γνώσεις από τις καλές τέχνες, τις ανθρωπιστικές επιστήμες και τις επιστήμες μηχανικών. (Γεώργιος Π. Λάββας, Επίτομη ιστορία της Αρχιτεκτονικής 2004, σελ.18)

Καταξιωμένοι αρχιτέκτονες του παρελθόντος επιχείρησαν να δώσουν τον ορισμό της αρχιτεκτονικής με τρόπο περιγραφικό έως και ποιητικό: ο Le Corbusier ορίζει την αρχιτεκτονική ως «το σοφό, σωστό και καταπληκτικό παιχνίδι των μορφών υπό το φως». (LeCorbusier «Για μια Αρχιτεκτονική», 2004)

Τέλος, αναφέρουμε την σημασία που δίνεται στη διαρκή παρουσία της αρχιτεκτονικής ως κληροδότημα της μιας γενιάς στην άλλη από τη Διακήρυξη του Άμστερνταμ για την Ευρωπαϊκή Αρχιτεκτονική Κληρονομιά το έτος 1975: «Καθώς τα νέα κτίρια του σήμερα θα είναι η κληρονομιά του αύριο, πρέπει να καταβληθεί κάθε προσπάθεια ώστε να διασφαλιστεί πως η σημερινή αρχιτεκτονική είναι υψηλής ποιότητας και ότι πρέπει να δοθεί ένας νέος ορισμός της αρχιτεκτονικής κληρονομιάς και των στόχων της ολοκληρωμένης διατήρησης».

1.2 Προσεγγίζοντας την έννοια του Μουσείου.

Η ιδέα του μουσείου παίρνει για πρώτη φορά υπόσταση τον 16ο αιώνα και τον 17ο αιώνα στην Ευρώπη, μέσα από τις αριστοκρατικές συλλογές μέχρι και στην ποικιλία και στην πολυμορφία των μουσείων που υπάρχουν στις μέρες μας, ο ρόλος και η λειτουργία τους έχουν αλλάξει δραματικά. Μετά τη δεκαετία του 1960 γίνονται όλο και πιο έντονες συζητήσεις, κριτικές και αυτοκριτικές με θέμα την ταυτότητα και την σχέση των μουσείων στην κοινωνία. Αυτό αντανακλάται στους ορισμούς που προσπαθούν να δώσουν και έχουν δώσει για το μουσείο, επαγγελματικοί οργανισμοί και πως αυτοί οι ορισμοί θα μεταβάλλονται έτσι ώστε να δίνουν έμφαση σε διαφορετικές λειτουργίες. (Μαρία Οικονόμου «Μουσείο: Αποθήκη ή ζωντανός οργανισμός» σελ. 15)

Το Διεθνές Συμβούλιο Μουσείων (ICOM), είναι ένας οργανισμός που ασχολείται με όλες τις λειτουργίες και την μελέτη των μουσείων παγκοσμίως όπως επίσης και με την προστασία της πολιτιστικής κληρονομιάς. Το ICOM συστήθηκε μέσω της UNESCO το 1946 και έχει εθνικές επιτροπές σε περισσότερα από εκατό κράτη. Το Διεθνές Συμβούλιο Μουσείων προσπάθησε να δημιουργήσει τον ορισμό των μουσείων, όπως ήταν φυσικό, δεν ήταν ένα εύκολο επίτευγμα, διότι έπρεπε να βρεθεί ένας ορισμός που θα καλύπτει από μεγάλα παραδοσιακά μουσεία τέχνης, όπως το Λούβρο, μέχρι μικρά λαογραφικά μουσεία, όπως αυτό στις Μηλιές Πηλίου, επίσης μουσεία τεχνολογίας, επιστήμης, σχεδίου και ιστορίας, όπως το Powerhouse στο Σίδνεϊ, μέχρι το Μουσείο Σοκολάτας στον Καναδά.

Τα μέλη του ICOM κατέληξαν στον ορισμό του μουσείου, ύστερα από πολυετείς συζητήσεις, διαμάχες και συνεχή συνέδρια και ο ορισμός έχει ως εξής:

“Οργανισμός μόνιμος, χωρίς κερδοσκοπικό χαρακτήρα, υποταγμένος στην υπηρεσία της κοινωνίας και της ανάπτυξης της και ανοιχτός στο κοινό, ο οποίος αποκτά, συντηρεί, μελετά, κοινοποιεί και εκθέτει υλικές μαρτυρίες του ανθρώπου και του περιβάλλοντος του με σκοπό την μελέτη την εκπαίδευση και την ψυχαγωγία” (Μαρία Οικονόμου «Μουσείο: Αποθήκη ή ζωντανός οργανισμός» σελ. 16)

Ωστόσο, πολλά κράτη παγκοσμίως έχουν υιοθετήσει τον ορισμό που έχει αποδώσει το ICOM, σε ορισμένες χώρες, οι εθνικοί οργανισμοί που ασχολούνται με τα μουσεία έχουν προτείνει τους δικούς του ορισμούς.

Στο συνέδριο του 1984 η Ένωση Μουσείων της Βρετανίας ενέκρινε τον ακόλουθο ορισμό: το μουσείο είναι ένας οργανισμός που συλλέγει, τεκμηριώνει, διαφυλάσσει, εκθέτει και ερμηνεύει υλικές μαρτυρίες και σχετικές πληροφορίες για το δημόσιο όφελος. Ύστερα από 14 χρόνια ο ορισμός αναδιαμορφώθηκε ως εξής: «τα μουσεία επιτρέπουν στους ανθρώπους να εξερευνούν συλλογές για έμπνευση, μάθηση και ψυχαγωγία. Κάνουν προσιτά αντικείμενα και δείγματα του φυσικού κόσμου, τα οποία διαφυλάσσουν για την κοινωνία» (Μαρία Οικονόμου «Μουσείο: Αποθήκη ή ζωντανός οργανισμός» σελ. 17)

Ο πρώτος ορισμός της Βρετανικής Ένωσης μουσείων το 1984 έχει αρκετές ομοιότητες με του ICOM, δίνοντας έμφαση στις συλλογές στις λειτουργίες που έχουν σχέση με την επιμέλειά τους, αναφέροντας σε γενικό πλαίσιο τον δημόσιο χαρακτήρα των μουσείων. Ο δεύτερος ορισμός του 1988, επικεντρώνεται περισσότερο στους ανθρώπους δίνοντάς του πιο ενεργητικό ρόλο. Η σχέση του ανθρώπου και του μουσείου γίνεται πιο διαδραστική, εξερευνώντας τις συλλογές βρίσκοντας έμπνευση από αυτές, αντί να δέχονται παθητικά τα μηνύματα του μουσείου. Επίσης, ο δεύτερος ορισμός τονίζει την έννοια της πρόσβασης και του ανοιχτού μουσείου προς το κοινό και είναι ένα από τα σημαντικότερα ζητήματα που απασχολούν του επαγγελματίες των μουσείων σήμερα. (Μαρία Οικονόμου «Μουσείο: Αποθήκη ή ζωντανός οργανισμός» σελ. 18)

Η Αμερικάνικη Ένωση Μουσείων ορίζει το μουσείο ως: «ένας οργανωμένος και μη κερδοσκοπικός οργανισμός με στόχο κατ' ουσία εκπαιδευτικό ή αισθητικό, με επαγγελματικό προσωπικό, που κατέχει και χρησιμοποιεί απτά αντικείμενα, τα οποία επιμελείται και εκθέτει στο κοινό με κάποιο τακτό πρόγραμμα». Βλέπουμε και στον ορισμό της Αμερικάνικης Ένωσης Μουσείων κάποιες ομοιότητες με αυτού του ICOM, όπως ο τονισμός του μη κερδοσκοπικού χαρακτήρα των μουσείων. Ωστόσο, τονίζει τον επαγγελματικό και οργανωμένο χαρακτήρα των μουσείων με το ειδικευμένο προσωπικό και ένα τακτό πρόγραμμα. Ο αμερικανικός ορισμός αντιπάσεται στην άποψη πολλών εργαζομένων σε μουσεία, ότι τα μουσεία υπάρχουν για αισθητική

απόλαυση και ανάπτυξη φαντασίας και προβάλλει τον αισθητικό και εκπαιδευτικό χαρακτήρα του μουσείου και την απόκτηση γνώσεων κατά την επίσκεψη. (Μαρία Οικονόμου «Μουσείο: Αποθήκη ή ζωντανός οργανισμός» σελ. 19)

Από την άλλη μεριά, οι φουτουριστές, που ήταν μια καλλιτεχνική ομάδα, δεν δέχονταν να συνδέσουν το μουσείο με καμιά θετική επίδραση. Ο Φίλιππος Τομάζο Μαρινέτι, που ήταν ο αρχηγός του Φουτουρισμού το 1909, τα αποκάλεσε «Μουσεία, νεκροταφεία!... Πραγματικά ταυτόσημα στην φαύλη μείξη χωρίς διακρίσεις τόσων πολλών αντικειμένων άγνωστων μεταξύ τους. Δημοσία κοιμητήρια, όπου κανείς βυθίζεται μονίμως δίπλα σε μισητά και άγνωστα όντα. Αμοιβαία αγριότητα ζωγράφων και γλυπτών που δολοφονούν ο ένας τον άλλον με χτυπήματα φόρμας και χρώματος στο ίδιο μουσείο». Ο ορισμός αυτός αναφέρεται έντονα στο παραδοσιακό ρόλο του μουσείου ως θησαυροφύλακα αντικειμένων και καλλιτεχνημάτων. Οι φουτουριστές που οραματίζονται μια νέα δυναμική εποχή, κόβοντας τους δεσμούς τους από το παρελθόν ερχόμενο σε πλήρη αντίθεση με το μουσείο ως σύμβολο συντήρησης και παράδοσης. (Μαρία Οικονόμου «Μουσείο: Αποθήκη ή ζωντανός οργανισμός» σελ. 21)

Ανεξάρτητα από τους ορισμούς που έχουν δοθεί στην έννοια «μουσείο», το βασικό προνόμιο αποτελεί το ότι είναι ένας ζωντανός οργανισμός, που προσφέρει απτή και άμεση γνώση, μέσω των αισθήσεων. Ο ορισμός του μουσείου μπορεί να έχει διευρυνθεί και να θεωρούνται πλέον μουσεία περισσότεροι οργανισμοί, αλλά ο αρχικός λόγος ύπαρξης και ο πυρήνας ενός μουσείου είναι και θα είναι οι συλλογές.

1.3 Οι πολιτισμικές διαστάσεις των πραγμάτων και η σύγχρονη μουσειολογία

Οι περισσότεροι άνθρωποι πιστεύουν ότι τα μουσεία είναι σημαντικά πολιτιστικά ιδρύματα, ανεξαρτήτως αν έχουν επισκεφτεί μουσεία ή οι εμπειρίες τους σε αντίστοιχες επισκέψεις ήταν καλές. Τα μουσεία, προωθούν την πρόοδο της κοινωνίας, την παιδεία και τον πολιτισμό και δεν τολμά σχεδόν κανείς να αμφισβητήσει τα κύρος τους, παρά τις διαφορετικές αντιλήψεις και εμπειρίες που μπορεί να έχει ο κάθε άνθρωπος.

Η γενική κοινωνική, πολιτιστική και παιδευτική φυσιογνωμία των μουσείων συνδέεται με πολλές παραμέτρους, όπως με την μορφή, το μέγεθος και την αισθητική των κτιρίων στα οποία στεγάζονται, με την εκθεσιακή λογική που ορίζει τον τρόπο παρουσίασης των μουσειακών αντικειμένων και συλλογών, με την νοοτροπία της επικοινωνιακής πολιτικής τους και με τις αντίστοιχες κοινωνικές και πολιτισμικές αξίες, γνώσεις, νοοτροπίες και συμπεριφορές που προβάλλουν και καλλιεργούν. Οι παράμετροι που διαμορφώνουν την γενική φυσιογνωμία των μουσείων και τις συνολικές εμπειρίες του κοινού είναι πολλές και ποικίλες, τόσο το κοινό όσο και οι υπεύθυνοι των μουσείων δεν αντιλαμβάνονται. (Ειρήνη Νάκου «Μουσεία: εμείς, τα πράγματα και ο πολιτισμός», σελ. 107)

Η νοοτροπία της συλλογής και της έκθεσης των αντικειμένων μέσα στους μουσειακούς χώρους καθορίζονται με πολύπλευρες υλικές, πρακτικές, μουσειολογικές, επιστημολογικές, φιλοσοφικές, αισθητικές και επικοινωνιακές παραμέτρους και συνδέονται με την φυσιογνωμία των μουσείων. Τα αντικείμενα απομονωμένα από το ζωτικό τους περιβάλλον, γίνονται μουσειακά αντικείμενα, σε φορείς πολιτισμικών σημασιών και αξιών. Έτσι, το κύρος που κατέχουν τα μουσεία,

συνδέονται με τον τρόπο και την δυνατότητα των αντικειμένων που εκθέτουν να αποδίδουν νοήματα και αξίες, δομώντας και προβάλλοντας αντίστοιχες αλήθειες, καλλιεργώντας παράλληλα, αντίστοιχες μορφές γνώσεις. Οι αξίες και τα νοήματα που δίνουν στα μουσειακά αντικείμενα με την ένταξη και συνεπώς έκθεσής τους μέσα στο χώρο του μουσείου, θεωρούνται έγκυρες, επιστημονικές- μη αυθαίρετες. Αντίστοιχα, το κύρος των μουσείων, ουσιαστικά οφείλεται, από την εξουσία που διαθέτουν να εκθέτουν τα επιλεγμένα μουσειακά αντικείμενα ως «πολιτισμική κληρονομιά» και να παράγουν, να προβάλλουν και να κοινοποιούν αντίστοιχες μορφές γνώσης.

Η λειτουργία των μουσείων ως κοινωνικού θεσμού παραγωγής και κοινοποίησης γνώσης, άσκησης πολιτιστικής και εκπαιδευτικής πολιτικής, τα συνδέει στενά με επιστημολογικές και πολιτικές παραμέτρους, που αφορούν τόσο στο τύπο της γνώσης που παράγεται, όσο και στον τύπο του κοινού στο οποίο απευθύνονται. Τα μουσεία δημιουργούν συγκεκριμένους τύπους γνώσεων και αξιών, ανάλογα με τον προσανατολισμό τους, που είναι επιστημολογικός, φιλοσοφικός ή επικοινωνιακός, ο οποίος καθορίζει την ιδιαίτερη μορφολογία, την οργάνωση και τον τρόπο λειτουργίας τους, και όλα αυτά συνδέονται με συγκεκριμένες ομάδες. Επομένως, τα μουσεία λειτουργούν ως πολιτισμικοί θεσμοί, αποκλείοντας κάποιες κοινωνικές ομάδες, όπου αυτές οι ομάδες αισθάνονται ότι ο χώρος του μουσείου δεν τους αφορά. Τα μουσεία με τον συγκεκριμένο τρόπο, τουλάχιστον παραδοσιακά, αυξάνουν αντί να μειώνουν τις κοινωνικές ανισότητες. (Ειρήνη Νάκου «Μουσεία: εμείς, τα πράγματα και ο πολιτισμός», σελ. 108)

Η παραπάνω διαπίστωση δείχνει τις πολιτικές διαστάσεις των μουσείων και τις αντίστοιχες πολιτικές διαστάσεις που μπορεί να έχει η μουσειοπαιδαγωγική εκπαίδευση, εφόσον ο σκοπός της είναι η αντιστάθμιση των κοινωνικών ανισοτήτων, ως προς το δικαίωμα στον πολιτισμό, μέσω της καλλιέργειας δεξιοτήτων για γόμιμη προσέγγιση των μουσείων και του υλικού πολιτισμού από όλους, ανεξάρτητα από κοινωνική ή πολιτισμική προέλευση.

Είναι λοιπόν, ένα πολύ ευρύ θέμα η διερεύνηση των μουσείων, διότι συνδέεται με ποικίλες ιστορικές, πολιτισμικές, κοινωνικές, πολιτικές, επιστημολογικές και εκπαιδευτικές παραμέτρους. Αυτή η ευρύτητα για την διερεύνηση των μουσείων έρχεται σε επαφή και με το στοιχείο ότι τα μουσεία, όπως τα γνωρίζουμε στην εποχή μας, συνδέεται με όλο το εύρος της ανθρώπινης γνώσης και εμπειρίας, με τη φύση, την τέχνη, την επιστήμη, την τεχνολογία, τον λαϊκό πολιτισμό, την αστική και αγροτική ζωή, τα παιδιά, τα αυτοκίνητα, τα τρένα, τα αεροπλάνα, το παρελθόν και το μέλλον. Εξάλλου, εμφανίζονται νέοι τύποι μουσείων στην εποχή μας, ανατρέποντας τον παραδοσιακό τύπο μουσείου, όπως «μουσεία της ηλεκτρονικής εικόνας», «μουσεία χωρίς αντικείμενα», «μουσεία χωρίς τοίχους». (Ειρήνη Νάκου «Μουσεία: εμείς, τα πράγματα και ο πολιτισμός», σελ. 108)

1.4 Τυπολογική προσέγγιση των σύγχρονων μουσείων

Ο καθένας μπορεί εύκολα να διακρίνει διάφορους τύπους μουσείων διότι, ένα μουσείο λαϊκής ιστορίας αναγνωρίζεται εύκολα από ένα μουσείο φυσικής ιστορίας, αλλά τα μουσεία δεν διακρίνονται μόνο με βάση το περιεχόμενό τους και το είδος των υλικών μαρτυριών. Διακρίνονται ως προς το “τι εκθέτουν”, και συνάμα με τον τρόπο που το εκθέτουν.

Παρόλα αυτά, η μορφή και η λειτουργία των μουσείων δεν ήταν πάντα ίδια σε όλους τους τόπους και σίγουρα έχουν αλλάξει στην σημερινή εποχή. Ωστόσο, ακόμα και

σήμερα συνυπάρχουν διαφορετικοί τύποι μουσείων, που μπορούν να διακριθούν σε “παραδοσιακά”, “μοντέρνα” και “μεταμοντέρνα”, σε σχέση με το αντίστοιχο “παραδοσιακό”, “μοντέρνο” ή “μεταμοντέρνο” επιστημολογικό προσανατολισμό τους. (Ειρήνη Νάκου «Μουσεία: εμείς, τα πράγματα και ο πολιτισμός», σελ. 131)

1.4.1 Το “Παραδοσιακό” Μουσείο

Το παραδοσιακό μουσείο ανάγει τις ρίζες του στον 19ο αιώνα συνδέοντας τα μουσεία με την ιδέα του έθνους δείχνοντας τα αντικείμενα των συλλογών τους ως εθνική πολιτιστική κληρονομιά. Έτσι λοιπόν, τα παραδοσιακά μουσεία συμβάλουν στην συγκρότηση και προώθηση της εθνικής ενότητας, δύναμης, κληρονομιάς, ταυτότητα της γνώσης, παρουσιάζοντας τα αντικείμενα ως εθνικά κειμήλια και μαρτυρίες της μιας, αντικειμενικής εθνικής ιστορίας, σύμφωνα με τις θετικιστικές έννοιες της αντικειμενικότητας των αντικειμένων και της αυθεντικής γνώσης. (Ειρήνη Νάκου «Μουσεία: εμείς, τα πράγματα και ο πολιτισμός», σελ. 132)

Τα παραδοσιακά μουσεία εκθέτουν τις συλλογές τους γραμμικά, βάζοντάς τες σε κλειστές ενότητες που η μία ακολουθεί την άλλη με συγκεκριμένη χρονολογική διάταξη, και οι συλλογές παρουσιάζονται με τέτοιο τρόπο ώστε να αποδίδουν τη μια και μοναδική αυθεντική εθνική ιστορία, θεωρείται ότι αντιστοιχεί με την ίδια την πραγματικότητα. Το ενδιαφέρον αυτών των τύπων μουσείων επικεντρώνεται στα ίδια τα αντικείμενα τους (object oriented), αδιαφορώντας πλήρως για το κοινό και με τους εναλλακτικούς τρόπους απόδοσης της αλήθειας. Το κοινό πρέπει να αποδεχτεί ότι τα αντικείμενα είναι μάρτυρες της μιας και μη αμφισβητήσιμης ακαδημαϊκής αλήθειας. (Ειρήνη Νάκου «Μουσεία: εμείς, τα πράγματα και ο πολιτισμός», σελ. 133)

Τα αντικείμενα ερμηνεύονται από ακαδημαϊκού τύπου ερμηνείες, καθιστώντας πολύ δύσκολη την αποκωδικοποίηση του μουσειακού χώρου, της εκθεσιακής λογικής και του νοήματος των αντικειμένων και των συλλογών. Ως αποτέλεσμα δημιουργείται μια αίσθηση δυσφορίας και αμηχανίας στο κοινό, η οποία αποτρέπει την απόπειρα “αυθόρμητης” ατομικής ή ομαδικής προσέγγισης των μουσειακών αντικειμένων διότι, το κοινό δυσκολεύεται να κατανοήσει θέματα που θεωρούνται γνωστά. Έτσι, αντί να αισθάνονται δέος για τον θαυμαστό κόσμο που υπάρχει μέσα στο μουσείο, αισθάνονται δέος για το ίδιο το μουσείο, ως θεσμό, και επιλέγουν να μένουν έξω από αυτό. (Ειρήνη Νάκου «Μουσεία: εμείς, τα πράγματα και ο πολιτισμός», σελ. 134)

Αυτή η γραμμική διάταξη, η ταξινομική ακαδημαϊκή εκθεσιακή λογική, υποθετικά φαίνεται να αναδεικνύει και να κοινοποιεί προς το όφελος του έθνους, την αντικειμενική επιστημονική αλήθεια των πραγμάτων και την μία και μοναδική και αυθεντική γνώση των πραγματικότητας, χαρακτηρίζει πολλά ευρωπαϊκά μουσεία σήμερα.

1.4.2 Το “Μοντέρνο” Μουσείο

Το μοντέρνο μουσείο ανάγει τις ρίζες του τον 20ο αιώνα, όπου πλέον τα μουσεία παύουν να ενδιαφέρονται μόνο για την διεύρυνση, συντήρηση, μελέτη και ανάδειξη των συλλογών, αλλά ενδιαφέρονται εξίσου και για το κοινό τους, με σκοπό την αξιοποίηση των συλλογών τους προς όφελος της κοινωνίας.

Το μεταμοντέρνο μουσείο παρέχει εναλλακτικές ερμηνείες της πραγματικότητας διότι, η γνώση δεν αντιστοιχεί στην ίδια την πραγματικότητα, αλλά μπορεί να δομηθεί από τα σκεπτόμενα υποκείμενα μέσω των σύνθετων διαδικασιών διάδρασης που αναπτύσσουν τα ίδια με την πραγματικότητα. Οι παραπάνω απόψεις έχουν επηρεάσει την εκθεσιακή λογική όπως επίσης, την ευρύτερη επικοινωνιακή, πολιτιστική και εκπαιδευτική πολιτική των μοντέρνων μουσείων, και παρουσιάζουν τα αντικείμενα με τρόπους ούτως ώστε να διευκολύνουν την κατανόηση τους από το κοινό. Χρησιμοποιούνται μέσα πληροφόρησης όπου μπορούν να διευκολύνουν την κατανόησή τους όπως, απλά και συνοπτικά κείμενα, κατανοητές λεζάντες, σκηνογραφικά πλαίσια, ήχους, οσμές, προβολές βιντεοταινιών, διαφανειών. (Ειρήνη Νάκου «Μουσεία: εμείς, τα πράγματα και ο πολιτισμός», σελ. 135)

Αρκετά μοντέρνα μουσεία προτείνουν την επεξεργασία κάποιων αντικειμένων με τα χέρια (hands on experience), επιτυγχάνοντας έτσι την ουσιαστική συμμετοχή του κοινού σε δραστηριότητες όπως, παιχνίδια, δραματοποιήσεις, συζητήσεις.

Πλέον η παρουσίαση των μουσειακών αντικειμένων δεν γίνεται βάση τις παραδοσιακές «αντικειμενικές» επιστημονικές κατατάξεις, προσδιορίζοντας μονοσήμαντα την ταυτότητα των αντικειμένων, αλλά τα παρουσιάζουν με βάση τη σχέση τους με τις ανθρώπινες κοινωνίες. Το μοντέρνο μουσείο είναι πλέον ένας χώρος ευρείας παιδείας και ψυχαγωγίας, και δημιουργείτε από την ζωντανή σχέση που αναπτύσσει το κοινό με το περιεχόμενο του μουσείου. Είναι ένας χώρος που υπάρχει και λειτουργεί, όταν το κοινό συνδιαλέγεται με τα αντικείμενα και τις συλλογές του. (Ειρήνη Νάκου «Μουσεία: εμείς, τα πράγματα και ο πολιτισμός», σελ. 137)

1.4.3 Το “Μεταμοντέρνο” μουσείο και ο ρόλος του σήμερα

Στη σχετικά πρόσφατη μελέτη της η Χουρμουζιάδη παρατηρεί ότι το Μουσείο του σήμερα εντάχθηκε ως δραστηριότητα στη βιομηχανία της πολιτιστικής δράσης αλλά και του ελεύθερου χρόνου των πολιτών. Το γεγονός αυτό περιέπλεξε τον μέχρι πρότινος παγιωμένο χαρακτήρα του, έγινε δηλαδή το μουσείο από τόπος ακαδημαϊκός και διδακτικός ένας τόπος που προσφέρεται για μαζική, λαϊκή κατανάλωση. Η παραπάνω αλλαγή φανερώνει μια κρίση στην ταυτότητα του μουσειακού χώρου η οποία σχετίζεται, όπως είναι λογικό, με τις παγκόσμιες εξελίξεις της εποχής του μεταμοντέρνου που συμβαίνουν σε κοινωνικό και πολιτιστικό επίπεδο. (Αναστασία Χουρμουζιάδη, «Το ελληνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, ο εκθέτης-το έκθεμα – ο επισκέπτης», σελ.96

Η μεταμοντέρνα (ή μετανεωτερική) εποχή είναι άλλωστε η εποχή που οι τέχνες αναζητούν μια νέα σχέση με την ίδια την παράδοση, σε αντίθεση με το μοντέρνο κίνημα που είχε απαρνηθεί τις ιστορικές παραδόσεις στην αρχιτεκτονική και την τέχνη. Ας θυμηθούμε ότι μέχρι τη δεκαετία του 1980 το μουσείο αποτελούσε «τόπο γαλήνης και ηρεμίας» αλλά και μια «μαγευτική παρακαταθήκη μιας εγγυημένης ιστορίας». Στη μεταμοντέρνα όμως εποχή κυριαρχούν ο μιμητισμός και η επανερμηνεία, η ταχύτητα, η από-υλοποίηση του έργου, η υπέρ-πληροφόρηση, η υπέρ-παραγωγή εικόνων και η εξελιγμένη τεχνολογία με την αισθητική της τηλεματικής (βιντεοπαιχνίδια, βίντεο κλιπ, εικονική πραγματικότητα κτλ). (Argan Giulio Carlo, Bonito Oliva Achille, Η μοντέρνα τέχνη 1770-1970 - Η τέχνη στην καμπή του 21ου αιώνα, 2014, κεφ. Β2, Η παγκοσμιοποίηση της τέχνης.)

Η παγκοσμιοποίηση άλλωστε έρχεται σε αντίθεση ως έννοια με την ίδια τη λειτουργία του μοντέρνου. Από τη μία έχουμε το εθνικό κράτος και την ιδιαίτερη ταυτότητα του, κληρονομιά των δύο προηγούμενων αιώνων, και από την άλλη τη συλλογική ταυτότητα και την παγκόσμια κουλτούρα των έργων που εκτίθενται στις διεθνείς εκθέσεις. Η αποδοχή της διαφορετικότητας και η συνεχής κινητικότητα έχουν καταργήσει τις προκαταλήψεις και στην περίπτωση της τέχνης ακόμη και τα εθνικά σύνορα.

Το μουσείο του σήμερα οφείλει να εξελιχθεί και να βρει το ρόλο του ακολουθώντας τη μεταμοντέρνα εποχή ώστε να ανταποκριθεί αντίστοιχα και στις μελλοντικές εξελίξεις. Δεν επαρκεί πλέον η γραμμική παράθεση των τεκμηρίων του παρελθόντος ενός πολιτισμού και ο διαμοιρασμός των εκθέσεων σε ιστορικές περιόδους, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, παρότι φαίνεται ότι ο τύπος αυτός του μουσείου συνεχίζει να επιβιώνει. Στο πλαίσιο της κυριαρχίας της εικόνας το προϊόν της αρχαιολογικής δραστηριότητας (που αποτελεί και το παραδοσιακό αντικείμενο της μουσειακής έκθεσης) καλείται και αυτό να «εικονοποιηθεί στο μέγιστο βαθμό». (Αναστασία Χουρμουζιάδη, «Το ελληνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, ο εκθέτης- το έκθεμα – ο επισκέπτης», σ.95 και 101)

Η αμηχανία του χαρακτήρα του μουσείου στην μεταμοντέρνα εποχή, την εποχή που κυριαρχεί η εικόνα, αποδεικνύεται κι από την ίδια την αμήχανη κίνηση του επισκέπτη. Ο θεατής μοιάζει να λικνίζεται ανάμεσα στους συμπληρωματικούς χώρους και τα θεάματα του μουσείου και των εμπορικών χώρων. Στους χώρους αυτούς όλα είναι ενδεχόμενα και όμως όλα μοιάζουν αδρανή (βίντεο, εστιατόρια, εμπορικοί χώροι, βεστιάριο- τουαλέτα- μπαρ κτλ).

Ωστόσο, υπάρχουν αρκετά περιθώρια ερμηνείας του ρόλου του μουσείου πέρα από μια πρώτη παρομοίωση του με εμπορικό κέντρο ή με θεαματικό πάρκο τύπου Disneyland². Ο ρόλος ή οι ρόλοι του μουσείου πρέπει να ερμηνευθούν υπό το πρίσμα της εποχής μας και αυτή είναι η εποχή του μεταμοντέρνου και της παγκοσμιοποίησης.

Επισημαίνεται εδώ ο στοχευμένος χαρακτηρισμός του μουσείου ως «διευκολυντή» της Α. Χουρμουζιάδη καθώς το παρομοιάζει με ένα μέσο που βοηθάει τους επισκέπτες να κατανοήσουν, μέσα από τη συμμετοχή τους στο παιχνίδι, αυτά που βλέπουν. Έτσι έχουμε τον εκπαιδευτικό ρόλο του μουσείου που θυμίζει σε κάποιο βαθμό τον διδακτικό χαρακτήρα που είχε τις περασμένες δεκαετίες. Φυσικά ο ρόλος αυτός του μουσείου έχει διαφοροποιηθεί από το παρελθόν καθώς πριν μερικές δεκαετίες απηχούσε τις παλιότερες θεωρίες και σκέψεις για την εκπαίδευση. Εάν ο εκθεσιακός χώρος ερμηνευθεί ως «κείμενο» με την έννοια ότι προσπαθεί να πείσει τον αναγνώστη του ότι όσα παρουσιάζει είναι αξιοσημείωτα, ωραία και αληθινά, τότε πράγματι το μουσείο σε ρόλο διευκολυντή βοηθάει τον αναγνώστη-θεατή να κατανοήσει το κείμενο που του παρουσιάζει. (Αναστασία Χουρμουζιάδη, «Το ελληνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, ο εκθέτης- το έκθεμα – ο επισκέπτης», σ.101 και 122)

² Η Α.Χουρμουζιάδη παραθέτει τρεις επιλογές που έχει το μουσείο κατά Carman (2002). Μία από αυτές είναι να προσαρμοστεί και να υιοθετήσει άκριτα τις μεθόδους των ανταγωνιστών του, ώστε να παρέχει θεάματα τύπου Disneyland. John Carman, *Archaeology and Heritage: An Introduction*. London and New York: Continuum, 2002.

Αναστασία Χουρμουζιάδη, *Το ελληνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, ο εκθέτης- το έκθεμα – ο επισκέπτης*, εκδόσεις Βάνιας, Θεσσαλονίκη 2006, σ.97.

Η Ε. Hooper- Greenhill³ θεωρεί ότι υπάρχουν τρεις λέξεις κλειδιά για το σημερινό μουσείο. Αυτές είναι i) εκπαίδευση, ii) επικοινωνία, και iii) ερμηνεία. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο ερμηνείας στο χώρο του μουσείου λαμβάνουν χώρα η ερμηνεία των εκθεμάτων και η αξιολόγηση των ερμηνειών που προτείνει το ίδιο το μουσείο. Στο πνεύμα των σύγχρονων παιδαγωγικών θεωριών η εκπαίδευση που συντελείται εντός του μουσείου τείνει να γίνει μάθηση. Ωστόσο, οι τρόποι που συμβαίνει η διαδικασία της μάθησης μέσα στο μουσείο δεν μπορούν εύκολα να ανταγωνιστούν τα σύγχρονα μέσα της τεχνολογίας και τη διασκέδαση που αυτά προσφέρουν στον θεατή.

Το 2010 το Διεθνές Συμβούλιο για τα Μουσεία ICOM (International Council of Museums) υιοθετεί το κείμενο με τίτλο Cultural Diversity Charter⁴. Το κείμενο αυτό, το οποίο αποτελεί τη συνέχεια από τις προγενέστερες διαβουλεύσεις του Συμβουλίου, έρχεται πλέον να ορίσει τον κοινωνικό ρόλο του Μουσείου. (ICOM, RESOLUTIONS ADOPTED BY ICOM'S 28TH GENERAL ASSEMBLY, Rio de Janeiro, Brazil, 2013)

Μέσα από τις ιδιότητες που αποδίδονται στο σύγχρονο μουσείο στον χάρτη Cultural Diversity Charter σχετικά με την πολιτιστική πολυμορφία, αναδύονται όλες οι πλευρές του κοινωνικού ρόλου του μουσείου σε πλήρη σύνδεση με τα χαρακτηριστικά της σύγχρονης εποχής. Οι ιδιότητες που αναγνωρίζονται στο Μουσείο είναι δέκα στον αριθμό και περιλαμβάνουν την πολυμορφία, τη συμμετοχική δημοκρατία, τη συνεργασία και τον συντονισμό, την ειρήνη και τη σύσταση κοινότητας, την καινοτομία και έμπνευση, τη διερεύνηση της λειτουργικότητας, την αποτελεσματική πολυμορφία, την τυποποίηση, τη βιωσιμότητα και κλιματική αλλαγή και τέλος, τον ψηφιακό χαρακτήρα του μουσείου.

Φαίνεται λοιπόν ότι το μουσείο βρίσκεται σε μια εποχή που διερευνά το ίδιο ως φορέας ιδεών την ίδια του την ταυτότητα προσπαθώντας να αποφύγει τόσο την εκλαΐκευση του είδους του όσο και την αποκοπή του από την ζώσα κοινωνία. Όπως επισημαίνει ο Β.Ο. Achille το μουσείο του σήμερα τόπος διεθνής και πολύσημος, ένας χώρος συμπυκνωμένης εκθεσιακής δραστηριότητας με πολλαπλές χρήσεις. Πρέπει να γίνει αναστοχασμός επάνω στην έννοια του μουσείου σύμφωνα με την εξέλιξη και τις αλλαγές που έφερε στην καθημερινή ζωή. Καθώς το ίδιο το κοινό οδεύει προς την αφηρημένη πληροφορία ο αρχιτέκτονας πρέπει να ανταποκριθεί. (Argan Giulio Carlo, Bonito Oliva Achille, «Η μοντέρνα τέχνη 1770-1970 - Η τέχνη στην καμπή του 21ου αιώνα», κεφ. Β2, Η παγκοσμιοποίηση της τέχνης)

1.5 Τυπολογική εξέλιξη στον κτιριακό τύπο του Μουσείου. Μια ιστορική Προσέγγιση της αρχιτεκτονικής των μουσείων.

³ Η Α.Χουρμουζιάδη παραπέμπει στο σημείο αυτό στο βιβλίο της Ε Hooper- Greenhill, (1994), *Museum, media, message*, London: Routledge κεφάλαιο: *Museums and communication: An introduction essay*.

⁴ ICOM, RESOLUTIONS ADOPTED BY ICOM'S 28TH GENERAL ASSEMBLY, Rio de Janeiro, Brazil, 2013. Η μετάφραση του κειμένου παρατίθεται στο παράρτημα.

1.5.1 Από την αρχαιότητα έως τον 19^ο αιώνα.

Ξεκινώντας την ιστορική αναδρομή του μουσείου θα προσεγγίσουμε την μυθολογική προέλευση του όρου. Ο όρος «μουσείο» προέρχεται από τις εννέα Μούσες, οι οποίες ήταν προστάτιδες των τεχνών. Στην αρχαία Ελλάδα το μουσείο αναφέρεται στο τέμενος των Μουσών. Ήταν υπαίθριοι δημόσιοι χώροι που φιλοξενούσαν αντικείμενα θρησκευτικής και αισθητικής σημασίας και ήταν ανοιχτές προς το κοινό. Υπήρχαν, επίσης μικρά κτίσματα στα οποία έδιναν την μορφή ναού, γνωστά και ως θησαυροί, και στεγάζονταν σε μεγάλα θρησκευτικά κέντρα. Στα ελληνιστικά χρόνια, δημιουργήθηκε και το “πρώτο μουσείο”, σύμφωνα με μελετητές, το Μουσείο της Αλεξάνδρειας τον 3ο αιώνα π.Χ., από τον Πτολεμαίο Α' στην Αίγυπτο. Η αρχιτεκτονική του εξωτερικού κελύφους του μουσείου είχε σχεδιαστεί για να μοιάζει με αρχαιοελληνικό ναό και το εσωτερικό του πλαισιωνόταν από αγάλματα και έργα τέχνης. Το μουσείο αυτό απευθυνόταν σε ένα κλειστό κύκλο διανοούμενων. (<https://www.pemptousia.gr/2014/04/i-istoriki-exelixi-ton-mousion-aro-ti/> και ΚΑΛΗ ΤΖΩΡΤΣΗ» Ο Χώρος στο μουσείο: Η αρχιτεκτονική συναντά την μουσειολογία», σελ. 28)

Στην ρωμαϊκή περίοδο παραμένει η συλλογή έργων τέχνης και πολύτιμων αντικειμένων και οι συλλογές φιλοξενούνταν σε αστικά κτίρια, επαύλεις από πλούσιους Ρωμαίους ιδιώτες, με δημόσιο και ιδιωτικό χαρακτήρα. Εκείνη την εποχή ξεκίνησε η επίδειξη κύρους στις συλλογές αλλά και στους συλλέκτες. Κατά των Μεσαίων, δεν υπάρχουν μαρτυρίες για μουσεία αλλά υπήρχαν δημόσιοι χώροι που εκτίθονταν εκκλησιαστικά αντικείμενα όπου φιλοξενούνταν σε μοναστήρια και εκκλησίες.(ΚΑΛΗ ΤΖΩΡΤΣΗ «Ο Χώρος στο μουσείο: Η αρχιτεκτονική συναντά την μουσειολογία», σελ.29)

Στην περίοδο της Αναγέννησης στρέφονται στους ιδιωτικούς χώρους για την φιλοξενία των συλλογών και απευθυνόταν μόνο σε ένα περιορισμένο κύκλο ανθρώπων. Εκείνη την περίοδο, περίπου το 1440, δημιουργείται στην Φλωρεντία το Palazzo Medici και θεωρείτε ως το «ξεκίνημα των μουσείων της Ευρώπης». Στην αναγέννηση δίνουν την έννοια «μουσείο» στην συλλογή του Λαυρέντιου του Μεγαλοπρεπούς και όχι στο κτίριο που την φιλοξενούσε. (ΚΑΛΗ ΤΖΩΡΤΣΗ Ο Χώρος στο μουσείο: Η αρχιτεκτονική συναντά την μουσειολογία, σ. 29-30)

Προς τα τέλη του 16ου με 17ου αιώνα, οι συλλογές αντικειμένων αφορούσαν έργα τέχνης όλων των εποχών και αξιοπερίεργα αντικείμενα φυσικής ιστορίας. Σχεδιάζονται ειδικοί χώροι σε μέγαρα ηγεμόνων για να φιλοξενήσουν τις συλλογές δίνοντάς τους χαρακτηρισμούς όπως, studiolo, «δωμάτια με αξιοπερίεργα αντικείμενα» (cabinets of curiosities) κ.ο.κ. . Δημιουργείται ένας τύπος “gallery” όπου θεωρούταν συνώνυμο του μουσείου. Αυτός ο τύπος ήταν ένας μακρόστενος εκθεσιακός χώρος, με οκταγωνική αίθουσα με θόλο και συνήθως μονόπλευρο φυσικό φωτισμό. Το 1759 ιδρύεται το Βρετανικό Μουσείο σε ήδη υπάρχουσες εγκαταστάσεις και κατά την Γαλλική επανάσταση, το 1793, δημιουργείται το Λούβρο ως δημόσιο μουσείο. (ΚΑΛΗ ΤΖΩΡΤΣΗ Ο Χώρος στο μουσείο: Η αρχιτεκτονική συναντά την μουσειολογία. σ. 30-33 και ΠΑΝΟΣ ΤΖΩΝΟΣ «Μουσείο και Νεωτρικότητα» σ. 31)

Στα τέλη του 17ου με 18ου αιώνα γεννιέται η ιδέα του δημόσιου μουσείου. Οι ειδικά σχεδιασμένοι ιδιωτικοί χώροι της Αναγέννησης παύουν να υπάρχουν στα τέλη του

17ου αιώνα και μετά, και την θέση τους παίρνουν τα δημόσια κτίρια. Η αρχιτεκτονική των μουσείων είχαν χαρακτήρα ανάκτορου με στοιχεία του αρχαίου ελληνικού λαού και μνημειώδη κλίμακα. Η σύνθεση της χωρικής δομής διαμορφώθηκε με τετράγωνο δωμάτιο και μακρόστενη αίθουσα ως στοιχεία εκθεσιακής διαδρομής, όπως επίσης κυκλική αίθουσα ως επίκεντρο της σύνθεσης και κύριο μέσω οργάνωσης του χώρου. Ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός των μουσείων γίνεται επίκεντρο μελέτης και έτσι η Γαλλική Ακαδημία Αρχιτεκτονικής δημιούργησε ένα θέμα με τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό μουσείου. Το 1783, ο Etienne-Louis Boullée, μέλος της Ακαδημίας της Αρχιτεκτονικής, παρουσίασε μια φιλόδοξη σχεδιαστική πρόταση για ένα κολοσσιαίο Ναό της Δόξας, και ο γάλλος θεωρητικός και αρχιτέκτονας Jean-Nicolas-Louis Durand, το 1803, παρουσίασε ένα σχέδιο για ένα μουσείο με εγγεγραμμένο σταυρό μιας τετράγωνης κάτοψης και μια σειρά από τέσσερις πτέρυγες και ροτόντα στο μέσο το σταυρού. (Νούσια Τ. «Μουσειολογία, Μέριμνα για τις Αρχαιότητες» σ.94 και ΚΑΛΗ ΤΖΩΡΤΣΗ Ο Χώρος στο μουσείο: Η αρχιτεκτονική συναντά την μουσειολογία. σ. 33-34 και ΠΑΝΟΣ ΤΖΩΝΟΣ «Μουσείο και Νεωτρικότητα» σ. 32)

Στον 19ο αιώνα, τα κτίρια των μουσείων είχαν πρότυπο και κίνες και από το σχέδιο του Durand επικράτησε η τετράγωνη κάτοψη, με τις τέσσερις πτέρυγες αλλά απορρίφθηκε ο εγγεγραμμένος σταυρός και η ροτόντα στο κέντρο. Ένα πρώιμο παράδειγμα για την διαμάχη μεταξύ κτιρίου και έκθεσης θα μπορούσε να θεωρηθεί η διαμάχη του Johann Martin Wanger που ήταν ζωγράφος, γλύπτης και αρχαιολόγος και του Leon von Klenze. Ο Wanger «πρότεινε ένα κτήριο χωρίς διακόσμηση, “αυστηρά προορισμένο για την λειτουργία του», σε αντίθεση με τον Klenze, ο οποίος πρότεινε εκθεσιακούς χώρους πλούσια διακοσμημένους με διδακτικό χαρακτήρα. Η άποψη του Klenze τελικά επικράτησε. Η Παλαιά Πινακοθήκη στο Μοναχό που σχεδιάστηκε από τον Leo von Klenze θεωρήθηκε πρωτοποριακό μουσείο ως προς την χωρική οργάνωση κι με την μεγαλύτερη επιρροή στην αρχιτεκτονική. (ΚΑΛΗ ΤΖΩΡΤΣΗ Ο Χώρος στο μουσείο: Η αρχιτεκτονική συναντά την μουσειολογία. σ. 40-44)

Στον δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, το εξωτερικό κέλυφος των μουσείων και η οργάνωση των χώρων αλλάζει ριζικά. Η κεντρικότητα της ροτόντας των “ναών της τέχνης” δίνει την θέση της στην κεντρικότητα του “hall- βασιλικής” από σίδηρο και γυαλί, παύει να υπάρχει στον εσωτερικό χώρο γεωμετρία και αρχίζει ο ελεύθερος χώρος. Πλέον υπάρχει μεγαλύτερο ενδιαφέρον στην έκθεση από ότι στο κτήριο, όπως επίσης απόλυτη ισορροπία μεταξύ εκθεμάτων και αρχιτεκτονικής. (ΚΑΛΗ ΤΖΩΡΤΣΗ Ο Χώρος στο μουσείο: Η αρχιτεκτονική συναντά την μουσειολογία. σ. 45 και 46)

1.5.2 Το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα

Ο 20ος αιώνας έφερε σημαντικές αλλαγές στη δομή και στη λειτουργία των μουσείων, λόγω του κοινωνικού, πολιτικού και πολιτισμικού πλαισίου που άλλαξε σ αυτόν τον αιώνα. Στο πρώτο μισό του 20ου αιώνα θεωρείται ότι η δημιουργία νέων μουσείων δεν ήταν προτεραιότητα για το δημόσιο τομέα, παρόλα αυτά υλοποιούνται μουσεία, όπως το Μουσείο Kroller-Muller. Στη διάρκεια της δεκαετίας του 1930, έχουμε μια νέα τάση αναθεώρησης των καθιερωμένων χαρακτηριστικών της μουσειακής αρχιτεκτονικής, μέσα από θεωρητικές συζητήσεις σε περιοδικά μουσειολογίας και αρχιτεκτονικής, όπως επίσης και σε συνέδρια. (https://www.greekarchitects.gr/site_parts/doc_files/118.14.pdf και ΚΑΛΗ ΤΖΩΡΤΣΗ «Ο Χώρος στο μουσείο: Η αρχιτεκτονική συναντά την μουσειολογία». σ. 47)

Εμφανίζονται στη Γαλλία, στο τέλος της δεκαετίας του 1920, δύο θεωρητικές προτάσεις. Η πρώτη είναι για το Musée Modern του Auguste Perret (Μουσείο, 1926) και η δεύτερη για το Musée Mondial του Le Corbusier (L' Architecture Vivante 1929). Η πρόταση του Perret αφορούσε ένα μουσείο καλών τεχνών, με τη κάτοψη του συμμετρική και ένα κεντρικό πυρήνα, όπου η κάτοψη οργανωνόταν γύρω από αυτόν και ο χώρος αυτός συνδέονταν παράλληλες αίθουσες. Η σύνδεση του κτηρίου με το υποθετικό περιβάλλον, γινόταν στο κέντρο της σύνθεσης, στο μεγαλύτερο ανοιχτό χώρο στη piazza, και στη ροτόντα, όπου με βάση τον αρχιτέκτονα ήταν «η καρδιά του κτηρίου». Από την άλλη μεριά η πρόταση του Le Corbusier ήταν το Musée Mondial στη Γενεύη, και ήταν αφιερωμένο στην παγκόσμια γνώση. Η κατασκευή του ήταν με τη μορφή μνημειώδους πυραμίδας και η πρόσβαση γινόταν από την κορυφή μέσω εξωτερικής σκάλας. Η έκθεση ξεκινούσε από την κορυφή και τελείωνε στη μικρή piazza και η διαδρομή μια συνεχή σπειροειδή πορεία. Ο Le Corbusier πίστευε ότι, «πραγματικό μουσείο είναι εκείνο που περιλαμβάνει τα πάντα, που μπορεί να παρέχει πληροφορίες για τα πράγματα που απέχουν αιώνες μεταξύ τους». (ΚΑΛΗ ΤΖΩΡΤΣΗ «Ο Χώρος στο μουσείο: Η αρχιτεκτονική συναντά την μουσειολογία». σ. 47-48)

Την ίδια χρονιά δημιουργείται το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης (MoMA) στη Νέα Υόρκη όπου εγκαθίσταται μόνιμα μετά από δέκα χρόνια, το 1939, στο κτίριο που υλοποίησαν οι Philip L. Godwin και Edward Durell Stone. Η αρχιτεκτονική έχει αντίθετα χαρακτηριστικά από τα μουσεία του 19ου αιώνα: το κτίριο είναι οργανωμένο κατακόρυφα και όχι οριζόντια, η είσοδος του βρίσκεται στο ίδιο ύψος του δρόμου και με αυτό τον τρόπο καταργεί την πρόσβαση μέσω τελετουργικής σκάλας, και επίσης έχει ελεύθερη κάτοψη όπου υλοποιείται με τη χρήση κινητών προκατασκευασμένων στοιχείων, με την γραμμική αλληλουχία να παύει να υπάρχει. Στην εκθεσιακή αισθητική εισάγει τον λευκό κύβο «white cube», το οποίο πρότεινε ένα εκθεσιακό χώρο ουδέτερο, σιλιστικά λιτό και λευκό και τα αντικείμενα ήταν τοποθετημένα στο ύψος του ματιού. (ΚΑΛΗ ΤΖΩΡΤΣΗ «Ο Χώρος στο μουσείο: Η αρχιτεκτονική συναντά την μουσειολογία». σ. 48-49)

Το Μουσείο Γκούγκενχαϊμ, επίσης στην Νέα Υόρκη, έρχεται σε πλήρη αντίθεση με το MoMA, που δημιουργήθηκε από το Frank Lloyd Wright και εγκαινιάστηκε το 1959. Καθιερώνει μια νέα δυναμική αντίληψη, «μια αρχιτεκτονική που μοιάζει πλαστική». Έχουμε μια νέα ερμηνεία της galleria, τη συνεχή σπειροειδή σκάλα η οποία αντικαθιστά τις αίθουσες του κλασικού μουσείου, με μια πορεία χωρίς εμπόδια από το εξωτερικό στο εσωτερικό του. (ΚΑΛΗ ΤΖΩΡΤΣΗ Ο Χώρος στο μουσείο: Η αρχιτεκτονική συναντά την μουσειολογία. σ. 49-50)

Η σύγχρονη δομή απελευθερώνεται από το «Αιγυπτιακό» βάρος της τοιχοποιίας. Οι ελαφρές κατασκευές και οι λεπτεπίλεπτοι «ιστοί» από χάλυβα και γυαλί έχουν ήδη αρχίσει αντικαθιστούν τους τοίχους. Το κτίριο γίνεται ανοιχτός χώρος και ευέλικτος, καταργεί το ουδέτερο βάθος του τοίχου και δημιουργεί διαφανείς τοίχους, κάνοντας έτσι τη θέα του εξωτερικού χώρου το πλαίσιο των έργων τέχνης. «Ένα έργο, όπως η Γκερνίκα του Πικάσο, είναι δύσκολο να σταθεί σε ένα παραδοσιακό μουσείο», αναφέρει ο Mies. «Εδώ είναι δυνατόν να εκφραστούν με τον καλύτερο τρόπο οι βασικές ιδιότητες του έργου και να λειτουργήσει αυτό ως στοιχείο χωρικής ποιότητας, δεδομένου ότι εγγράφεται σε μεταβλητό φόντο». Την ιδέα αυτή, ο Mies την έκανε πράξη στη Νέα Εθνική Πινακοθήκη (Neue Nationalgalerie) στο Βερολίνο (1962-

1968). (ΚΑΛΗ ΤΖΩΡΤΣΗ «Ο Χώρος στο μουσείο: Η αρχιτεκτονική συναντά την μουσειολογία». σ. 50-51)

1.5.3 Το Δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα

Μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο πόλεμο κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 1950, δημιουργούνται μουσεία με κοινό στοιχείο την ιδέα του μουσείου ως συνολικού έργου τέχνης (Gesamtkunstwerk), με τη σύνθεση κτιριακής κατασκευής, εκθεσιακού σχεδιασμού και αντικειμένων σε ενιαίο σύνολο. Η αντίληψη αυτή μας επαναφέρει στην έννοια των studioli ή των Wunderkammern, αλλά και το αντίθετο της αρχιτεκτονικής και χωρικής ουδετερότητας. (ΚΑΛΗ ΤΖΩΡΤΣΗ «Ο Χώρος στο μουσείο: Η αρχιτεκτονική συναντά την μουσειολογία». σ.52)

Από τα μέσα του 20ου αιώνα έχουμε εξέλιξη στην αρχιτεκτονική των μουσείων, απομάκρυνση από τα στερεότυπα του 19ου αιώνα και η αρχιτεκτονική αποτυπώνεται ως ελεύθερη έκφραση, παρόλα αυτά υπάρχουν περιπτώσεις που έχουν χαρακτηριστεί «ασκήσεις στα βασικά θέματα του κλασικού μουσείου». Τέτοιες περιπτώσεις είναι τα μουσεία που είχε δημιουργήσει ο Louis I. Kahn. Αυτά είναι: το Yale University Art Gallery (1959-1953) και κυρίως τα μεταγενέστερα μουσεία, το Kimbell Art Museum στο Φορτ Γουόρθ του Τέξας (1966-1972) και το Yale Center for British Art στο Νιού Χέιβεν του Κονέκτικατ (1972-1977). Το Yale Center for British Art θεωρείται ως «ανάκτορο αστικό μουσείο» με ανάμνηση των μουσείων του 19ου αιώνα, λόγω της γεωμετρικής του διάταξης και των δύο γυάλινων αίθριων. «Το μουσείο έχει ανάγκη από ένα πάρκο», σημειώνει ο Kahn, «μόνο περπατώντας στο πάρκο μπορεί κανείς να αντιληφθεί αν αξίζει τον κόπο να συνεχίσει την επίσκεψη ή να φύγει», και αυτό ο Kahn το αποτυπώνει στο Μουσείο Kimbell σχεδιάζοντάς το μέσα σε ένα πάρκο. (ΚΑΛΗ ΤΖΩΡΤΣΗ «Ο Χώρος στο μουσείο: Η αρχιτεκτονική συναντά την μουσειολογία». σ. 52-54)

Εγκαινιάζεται στο Παρίσι το κέντρο Pompidou (Centre national d' art et de culture George Pompidou) το 1977 και το υλοποίησαν ο Renzo Piano και ο Richard Rogers. Η μορφή του κτιρίου έχει έκδηλα χαρακτηριστικά τη διαφάνεια, το άνοιγμα στο αστικό περιβάλλον και την ευελιξία. Η είσοδος του Pompidou μοιάζει με συνέχεια του δημόσιου χώρου έξω από αυτό, τα λειτουργικά στοιχεία και το σύστημα κυκλοφορίας φαίνονται από το εξωτερικό του. Οι εκθεσιακοί χώροι σχεδιάστηκαν με τον συνδυασμό μεγάλων αξόνων κίνησης και εναλλακτικών διαδρομών με σκοπό να αντανakλά την δομή της πόλης. (ΚΑΛΗ ΤΖΩΡΤΣΗ «Ο Χώρος στο μουσείο: Η αρχιτεκτονική συναντά την μουσειολογία». σ. 55)

Η Νέα Κρατική Πινακοθήκη στη Στουτγάρδη, πτέρυγα – προσθήκη στο αρχικό κτίριο το 1843, σχεδιασμένη από τους James Stirling και Michael Wilford 1977-1984, έρχεται σε αντίθεση με το μη παραδοσιακό Pompidou. Είναι εμφανώς επηρεασμένο από την αρχιτεκτονική του 19ου αιώνα, αλλά μόνο για να την ανατρέψει. Το μουσείο έχει γραμμική κάτοψη με αλληλουχία αιθουσών οι οποίες φωτίζονται από την οροφή, η οποία περιβάλλει σε διάταξη σχήματος Π μια κεντρική ροτόντα. Η ροτόντα είναι ανοιχτή χωρίς θόλο, με δύσκολη πρόσβαση από το εσωτερικό του μουσείου. Το μουσείο στεγάζει μια σειρά από δημόσιους χώρους, όπως εστιατόριο, πωλητήριο, συμφωνώντας με την άποψη του Stirling ότι το μουσείο πρέπει να είναι «χώρος

ψυχαγωγίας». (ΚΑΛΗ ΤΖΩΡΤΣΗ «Ο Χώρος στο μουσείο: Η αρχιτεκτονική συναντά την μουσειολογία». σ. 56-57)

Αυτά τα τρία στοιχεία, η ένταξη στη πόλη, η ποικιλία των δημόσιων χώρων και η ιδέα του μουσείου ως χώρου ψυχαγωγίας, θα είναι έκτοτε βασικά θέματα του μουσειακού σχεδιασμού.

1.5.4 Τέλος 20^{ου} αιώνα και αρχές 21^{ου} αιώνα

Από τα τέλη του 20ου αιώνα και τις αρχές του 21ου αιώνα, τα μουσεία αντί να αποτελούν νέα ερμηνεία ενός αναγνωρίσιμου τύπου, είναι ένας αρχιτεκτονικός χειρισμός, με μοναδικό του αντικείμενο τη δική του αναγνωσιμότητα και όχι την τυπολογική. Αυτή η αναγνωσιμότητα πιθανόν να έχει σχέση με τη φυσική μορφή του κτιρίου ή με τη χωρική του οργάνωση, όπου πιθανόν να αφορά στο αρχιτεκτονικό ιδίωμα ενός γνωστού αρχιτέκτονα ή στην άποψη ενός καλλιτέχνη, της οποίας το μουσείο μετατρέπεται σε υλική έκφραση, όπως επίσης να προέρχεται από τον τρόπο που το μουσείο «χρησιμοποιεί τη φυσική μορφή ενός υπάρχοντος κτιρίου και να το επανερμηνεύει». (ΚΑΛΗ ΤΖΩΡΤΣΗ «Ο Χώρος στο μουσείο: Η αρχιτεκτονική συναντά την μουσειολογία». σ. 57)

Το Kunsthaus Graz στην Αυστρία, σχεδιάστηκε από τους Spacelab Cook – Fournier. Αποτυπώνει την μοναδικότητα των σύγχρονων μουσείων που συνδέονται με τη φυσική μορφή του κτιρίου. Μουσεία που αποτυπώνουν το αρχιτεκτονικό ιδίωμα του αρχιτέκτονα που εκφράζεται μέσα από την κτιριακή μορφή και το αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο είναι το Μουσείο Γκούγκενχάιμ στο Μπιλμπάο (1997) έργο του Frank Gehry, το οποίο έπεται του Vitra Design Museum στο Weil am Rheir (1989) και του Frederick R. Weisman Art Museum στο Πανεπιστήμιο της Μινεζότα (1993), με χαρακτηριστικές γλυπτές μορφές της αρχιτεκτονικής του Gehry. (ΚΑΛΗ ΤΖΩΡΤΣΗ «Ο Χώρος στο μουσείο: Η αρχιτεκτονική συναντά την μουσειολογία». σ. 58)

Τα μουσεία πλέον δεν σχεδιάζονται μόνο από μεμονωμένους αρχιτέκτονες, αλλά και από ομάδες αρχιτεκτόνων ή από καλλιτέχνες που δίνουν μια διαφορετική ματιά στη σύγχρονη μουσειακή ετερογένεια. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το Μουσείο Groningen της Ολλανδίας (1994). (ΚΑΛΗ ΤΖΩΡΤΣΗ «Ο Χώρος στο μουσείο: Η αρχιτεκτονική συναντά την μουσειολογία». σ. 61)

Από την άλλη μεριά έχουμε τη δημιουργία νέων μουσείων σε ήδη υπάρχοντα κτίρια, που είχαν σχεδιαστεί για εντελώς διαφορετική λειτουργία. Η τάση αυτή δημιουργεί ένα εκπληκτικό εύρος μουσείων, που το καθένα έχει την δική του μοναδικότητα ως προς τη διαμόρφωση, με βάση το πώς σχετίζονται κτίριο και έκθεση. Αυτή η τάση περιλαμβάνει: το Musee d'Orsay στο Παρίσι που δημιουργήθηκε σε σταθμό τρένων του 19ου αιώνα και το σχεδίασε η Gae Aulenti, το Μουσείο Reina Sofia στη Μαδρίτη, που σχεδιάστηκε σε ένα νοσοκομείο από τους Jose Luis Iniguez de Onzono και Antonio Vasquez de Castro, όπως επίσης τον Ian Ritchie, 1990, μια φυλακή, το Μουσείο Μουσικής στη Βασιλεία, σχεδιασμένο από τους Meinrad Morger και Heinrich Degelo, 2000, όπου υπηρετούν την οργάνωση της συλλογής οι μικροί ανοιχτοί χώροι σε έναν άξονα, το Μουσείο Τέχνης και Βιομηχανίας ή αλλιώς «Πισίνα» σε δημοτικό αθλητικό κέντρο στο Roubaix της βόρειας Γαλλίας, σχεδιασμένο από τον Jean Paul Philippon το 2001, το τελωνείο της Βενετίας (Punta della Dogana) που μετατράπηκε σε εκθεσιακό χώρο, από τον Tadao Ando το 2009. (ΚΑΛΗ ΤΖΩΡΤΣΗ «Ο Χώρος στο μουσείο: Η αρχιτεκτονική συναντά την μουσειολογία». σ. 63-64)

Μια παραλλαγή στην ίδια τάση μπορεί να θεωρηθεί η σχέση παλαιών και νέων κατασκευών, για παράδειγμα το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης του Castello di Rivoli, κοντά στο Τορίνο (1984) και το Kolumba, μουσείο τέχνης της αρχιεπισκοπής της Κολονίας, σχεδιασμένο από τον Peter Zumthor (2007). Το μουσείο του Castello di Rivoli σχεδιάστηκε σε ένα συγκρότημα κτιρίων με διαφορετική αρχική χρήση. Ένα μέγαρο του 18ου αιώνα και μια πινακοθήκη του 17ου αιώνα. Το Kolumba αποτελεί μια τελείως διαφορετική περίπτωση, νεοδόμητο κτίριο όπου χτίστηκε στα αρχιτεκτονικά κατάλοιπα της μεσαιωνικής εκκλησίας του Αγίου Κολούμπα. Η κάτοψη του κτιρίου καθορίζεται από τα αρχιτεκτονικά κατάλοιπα που ενσωματώνονται στο μουσείο. (ΚΑΛΗ ΤΖΩΡΤΣΗ «Ο Χώρος στο μουσείο: Η αρχιτεκτονική συναντά την μουσειολογία». σ. 65)

Στις αρχές της δεκαετίας του 1990, έχουμε ένα ρεύμα τροποποίησης βιομηχανικών κτιρίων με αντιθετικές αρχιτεκτονικές προσεγγίσεις. Μια τέτοια μετατροπή είναι το Centrale Montemartini στη Ρώμη, ένας σταθμός θερμοηλεκτρικής ενέργειας κατασκευασμένο στις αρχές του 20ου αιώνα. Μια άλλη μετατροπή βιομηχανικού κτιρίου ήταν το Tate Modern στο Λονδίνο, εργοστάσιο παραγωγής ηλεκτρικής ενέργειας. Αρχικά σχεδιάστηκε από τον Sir Giles Gilbert Scott και ύστερα το μετέτρεψαν σε μουσείο οι Jacques Herzog και Pierre de Meuron (2000). Η προσέγγιση στην μετατροπή του ήταν διαφορετική, διατηρώντας μόνο το κέλυφος κτιρίου. (ΚΑΛΗ ΤΖΩΡΤΣΗ «Ο Χώρος στο μουσείο: Η αρχιτεκτονική συναντά την μουσειολογία». σ. 65-66)

1.6 Η Αρχιτεκτονική Συναντά την Μουσειολογία

1.6.1 Το Μουσείο ως οργανωμένος Χώρος

Η βιβλιογραφία σχετικά με τις προσπάθειες κατηγοριοποίησης των μουσείων ως οργανωμένων χώρων είναι ανεξάντλητη, όπως πολύ εύστοχα αναφέρει η Τζώρτζη. Διάφοροι μελετητές καθώς προσπάθησαν να κατηγοριοποιήσουν τα μουσεία έθεσαν ως κριτήριο ταξινόμησης τη γεωγραφική θέση, τη χωρική οργάνωση, την ιδιαίτερη σημασία που αποδόθηκε στη λειτουργία του κάθε μουσείου (π.χ. πολιτισμική) κ.ά. (ΚΑΛΗ ΤΖΩΡΤΣΗ «Ο Χώρος στο μουσείο: Η αρχιτεκτονική συναντά την μουσειολογία». σ. 125)

Παραδείγματα τέτοιων κατηγοριοποιήσεων είναι ο διαχωρισμός των Μουσείων κατά Brownie ο οποίος διακρίνει τα μουσεία ανάλογα με τη χώρα προέλευσης της αρχιτεκτονικής τους : σκανδιναβικής, ιταλικής, γαλλικής, ελβετικής αρχιτεκτονικής κ.ά.. Γενικότερη είναι η κατηγοριοποίηση των Μουσείων κατά Levin σε μουσεία – ναούς, που σχεδιάστηκαν ως μέγαρα ή ναοί, και σε μουσεία – εμπορικά κτίρια. Στην πρώτη κατηγορία εντάσσεται το Guggenheim, ενώ στη δεύτερη το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης MoMA στη Νέα Υόρκη που αναλύονται σε επόμενο κεφάλαιο. (ΚΑΛΗ ΤΖΩΡΤΣΗ «Ο Χώρος στο μουσείο: Η αρχιτεκτονική συναντά την μουσειολογία». σ. 125)

Τέλος, χωρικά κριτήρια τα οποία αφορούν την εσωτερική ή πλαστική οργάνωση του κτιρίου ενός μουσείου. Με βάση τα χωρικά αυτά κριτήρια τα μουσεία μπορούν να λάβουν δύο ειδών διαχωρισμού. Μια κατηγοριοποίηση περιλαμβάνει αυτά που οργανώνονται με βάση μια γραμμική διαδοχή χώρων, και τα ανοικτά μουσεία, χρησιμοποιεί δηλαδή ως κριτήριο τον τρόπο οργάνωσης της κάτοψης. Μια δεύτερη

κατηγοριοποίηση περιλαμβάνει το διαχωρισμός σε μουσεία- μνημεία σε επανάχρηση και σε μουσεία που χαρακτηρίζονται από την πλαστικότητα- οργανικότητα της μορφής τους κ.ά.

Παρά τις διαφόρων τύπων κατηγοριοποιήσεις που υπάρχουν, μπορούμε να σημειώσουμε ότι η τελευταία, αυτή που γίνεται με βάση τη χωρική οργάνωση, είναι αυτή η οποία αποτελεί ειδοποιό διαφορά στις περιπτώσεις πραγματικών μουσείων. Η χωρική οργάνωση και συνακόλουθα η οργάνωση της κυκλοφορίας, αποτελεί άλλωστε και ένα κοινό σημείο αναφοράς στη βιβλιογραφία και μία ουσιαστική έννοια στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό.

Η πορεία ενός επισκέπτη του μουσείου από τη στιγμή που εισέρχεται στο χώρο μέχρι να ολοκληρώσει την επίσκεψη και να εξέλθει, κατά κύριο λόγο από τη διευθέτηση των κύριων και βοηθητικών χώρων σε σχέση με την βασική διαδρομή. Αποτελεί δηλαδή ο βασικός άξονας κίνησης των επισκεπτών μια κύρια συνθετική χειρονομία της αρχιτεκτονικής λύσης. Ο κύριος άξονας κίνησης σύμφωνα με την Τζώρτζη, μπορεί να είναι ελεύθερος, σπειροειδής, ή ευθύς και σαφώς ορισμένος, και με βάση αυτόν διατάσσονται οι εκθεσιακοί χώροι. (ΚΑΛΗ ΤΖΩΡΤΣΗ «Ο Χώρος στο μουσείο: Η αρχιτεκτονική συναντά την μουσειολογία». σ. 125-127)



Εικόνα 1 Ίδια επεξεργασία

Η πρώτη κατηγορία, η σπειροειδής οργάνωση, περιλαμβάνει συνήθως έναν κεντρικό χώρο (π.χ. ένα αίθριο, έναν φωταγωγό κτλ) και γύρω από αυτή διατάσσονται οι διάφοροι χώροι. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί η πρόταση του Jean Nicolas Louis Durand, η Γλυπτοθήκη του Μονάχου, το Guggenheim στη Νέα Υόρκη κ.ά.

Η κατηγορία της ελεύθερης ή ανοικτής κάτοψης, η οποία θεωρείται απόγονος του Crystal Place. Ένα κέλυφος σαν κουτί περικλείει το μουσείο που κατασκευάζεται. Το κέλυφος αποτελεί το περίβλημα ενός κατά τα άλλα ανοικτού κτιρίου. Το κέντρο Pompidou, η Νέα Εθνική Πινακοθήκη του

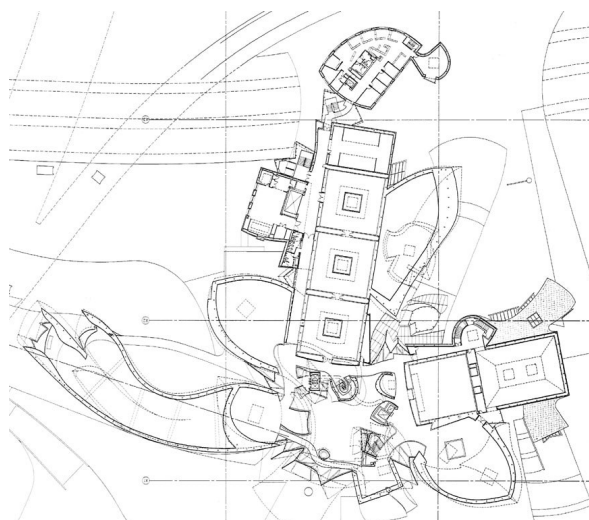
Βερολίνου κ.ά. παραδείγματα δείχνουν την εφαρμογή της ανοικτής κάτοψης μέσα σε ορθογώνια κτίρια μουσειακής χρήσης. Χαρακτηρισμοί που συνδέονται με αυτόν τον τύπο μουσείου είναι χωρίς χαρακτηριστικά (μη ορισμένο χαρακτήρα), δημοκρατικό, μοντέρνο, φιλικό, κ.ά. (ΚΑΛΗ ΤΖΩΡΤΣΗ «Ο Χώρος στο μουσείο: Η αρχιτεκτονική συναντά την μουσειολογία». σ. 126-127)

Το μουσείο που στεγάζεται σε κτίριο σε επανάχρηση, όπως το Λούβρο, το Ουφίτσι, το Βατικανό κ.ά., είναι ο τρίτος τύπος. Είναι μια επιλογή η οποία πολύ πιθανόν να συνδέεται με το παρελθόν από την εποχή ακόμη των βασιλικών και ηγεμονικών

μεγάρων. Το θετικό με την ουδετερότητα ενός τέτοιου κελύφους, υπό την έννοια ότι η δομή του δεν έχει φτιαχτεί για να φιλοξενεί εκθέσεις, στρέφει την προσοχή στα εκθέματα. . (ΚΑΛΗ ΤΖΩΡΤΣΗ «Ο Χώρος στο μουσείο: Η αρχιτεκτονική συναντά την μουσειολογία». σ. 126-127)



Εικόνα 2 Το Guggenheim Museum στο Bilbao πηγή:
<https://www.inexhibit.com/mymuseum/guggenheim-museum-bilbao/>



Εικόνα 3 Η κάτοψη του Guggenheim Museum στο Bilbao πηγή:
<https://www.inexhibit.com/mymuseum/guggenheim-museum-bilbao/>

Τέλος, ο τέταρτος τύπος (μουσείο με πλαστική μορφή) μπορεί να ερμηνευθεί με διάφορους τρόπους ως προς τη διάταξη που παίρνουν οι εκθεσιακοί τους χώροι. Σήμερα αλλά και στο πρόσφατο παρελθόν έχει υπάρξει μεγάλη συζήτηση γύρω από τον τύπο αυτό. Λόγου χάριν, ο von Moos θεωρεί το Guggenheim στο Μπιλμπάο ως προς τη χωρική του οργάνωση κάτι πρωτοποριακό, ενώ ο von Naredi Rainer θεωρεί το μουσείο αυτό ως μια άλλη οπτική της παραδοσιακής γραμμικής διάταξης των

αιθουσών σαν ένα στάδιο εξέλιξης. Το σίγουρο είναι ότι η πλαστικότητα αυτή εκφράζει το ενδιαφέρον των δημιουργών και για το εξωτερικό του μουσείου που με τα σύγχρονα τεχνολογικά μέσα μπορεί να φτάσει σε πρωτότυπες και μοναδικές μορφές.

Για την καλύτερη κατανόηση του μουσείου ως οργανωμένου χώρου, συχνά επιχειρείται μια εις βάθος ανάλυση του χώρου του. Πρόκειται είναι μια ανάλυση η οποία αποσκοπεί στο να εντοπίσει τον αντίκτυπο που έχει η κτιριακή του, δηλαδή ουσιαστικά η οργάνωση των εκθεσιακών χώρων και κατά συνέπεια των εκθεμάτων, στην εμπειρία του θεατή. Από την αντίθετη σκοπιά, στο στάδιο του σχεδιασμού η ανάλυση των χωρικών σχέσεων που προκύπτουν σε επίπεδο κάτοψης έχει σκοπό να προβλέψει το αποτέλεσμα της συγκεκριμένης οργάνωσης στο βίωμα των θεατών.

Σε κάθε περίπτωση τα «εργαλεία» που έχει κανείς στη διάθεσή του κατά την οργάνωση ενός μουσειακού χώρου έχουν οριστεί από τη βιβλιογραφία και τις σχετικές μελέτες. Η Τζώρτζη αναφέρει ότι σύμφωνα με την διεθνής βιβλιογραφία, έχουν οριστεί ως χωρικά εργαλεία μια σειρά χαρακτηρισμών για χώρους άξονες κίνησης και υποενότητες. Ενδεικτικά, για την ανάλυση του χώρου του μουσείου αναφέρουμε τον μπορούμε να διακρίνουμε:

τις «περιοχές» (districts) για περιοχές και υποδιαίρεσεις περιοχών,

τα «όρια» (edges) τα οποία συμβάλλουν τόσο στον διαχωρισμό όσο και στη σύνδεση τμημάτων, και σε

Τα σημεία αναφοράς όπως «ορόσημα» (landmarks) τα οποία βοηθούν στον προσανατολισμό και τη δημιουργία «τόπων» μέσα στο μουσείο. (ΚΑΛΗ ΤΖΩΡΤΣΗ «Ο Χώρος στο μουσείο: Η αρχιτεκτονική συναντά την μουσειολογία». σ. 137)

Το άρθρο της «Η χωρική προσέγγιση των μουσείων – ένα αναδυόμενο θέμα στις μουσειακές μελέτες» η Τζώρτζη χρησιμοποιώντας διάφορα υλοποιημένα (και όχι θεωρητικά) παραδείγματα, καταλήγει ότι ο τρόπος οργάνωσης του χώρου του μουσείου με χρήση οπτικών αξόνων, καθορίζει τον τρόπο με τον οποίο οι επισκέπτες βιώνουν το χώρο και την επίσκεψή τους, δηλαδή έχει κρίσιμες συνέπειες στην εμπειρία τους. Καλή Τζώρτζη, «Η χωρική προσέγγιση των μουσείων, ένα αναδυόμενο θέμα στις μουσειακές μελέτες», 1-3)

Σύμφωνα με την ίδια συγγραφέα σε άλλο της πόνημα λανθάνει γενικά η αντίληψη ότι η διαδοχή των χώρων και η σειρά θέασης είναι συνυφασμένες. Στην πραγματικότητα όμως των υλοποιημένων παραδειγμάτων προκύπτει ότι μεγάλη σημασία έχει και ο τρόπος που προσφέρονται τα αντικείμενα καθώς και η πρώτη εντύπωση του θεατή. Θεμελιακής σημασίας είναι κατά την ίδια συγγραφέα ακόμη και ο τρόπος διάταξης π.χ. των πινάκων ζωγραφικής είτε η σειρά θέασης τους, που αναλύονται στην επόμενη υποενότητα σχετικά με την αναγνωσιμότητα. (ΚΑΛΗ ΤΖΩΡΤΣΗ «Ο Χώρος στο μουσείο: Η αρχιτεκτονική συναντά την μουσειολογία». σ. 138-139)

Προκύπτει λοιπόν ότι ο τρόπος που διατάσσεται ο χώρος ενός μουσείου και οι κινήσεις που προκύπτουν λιγότερο ή περισσότερο αυθόρμητα είναι εξίσου σημαντικοί παράγοντες με τον τρόπο έκθεσης των αντικειμένων και των συλλογών. Οι τρόποι κίνησης των θεατών, ή οι χωρικές τους κινήσεις, αναλύονται στην ενότητα που ακολουθεί. Προφανές είναι όμως ότι η χωρική οργάνωση του μουσείου καθιστά το μουσείο αναγνώσιμο για το θεατή, και γίνεται φορέας ποικίλων μηνυμάτων ακόμη και κοινωνικής φύσεως.

1.6.2 Η Χωρική κίνηση στο Μουσείο.

Ο χαρακτήρας που λαμβάνει μια επίσκεψη σε μουσείο για το άτομο- χρήστη καθορίζεται εν πολλοίς από τον τρόπο με τον οποίο ο αρχιτέκτονας έχει οργανώσει τη χωρική κίνηση των επισκεπτών και η οποία είναι αποτέλεσμα ενός συνόλου ή ενός πλέγματος σχέσεων.

Σε αυτό το πλέγμα σχέσεων παίζουν βασικό ρόλο οι εκθεσιακοί χώροι, τους οποίους εξερευνά και χρησιμοποιεί ο επισκέπτης, ο τρόπος που αντιλαμβάνεται και προσεγγίζει τα αντικείμενα του μουσείου, αλλά κατά βάση η ίδια η οργάνωση της κάτοψης και οι άξονες κίνησης που προβλέπονται σε σχέση με τα παραπάνω. (Καλή Τζώρτζη, «Η χωρική προσέγγιση των μουσείων, ένα αναδυόμενο θέμα στις μουσειακές μελέτες», σελ. 1-5

Μπορούμε να πούμε ότι ορισμένα από τα εργαλεία που έχει ένας αρχιτέκτονας στη διάθεση του είναι οι διάφορες εκθεσιακές αίθουσες, τα ανοίγματα και οι οπτικές συνδέσεις μεταξύ τους, ο βασικός άξονας κίνησης και οι δευτερεύουσες διαδρομές που διατρέχουν το μουσείο. Τα βασικά μοντέλα χωρικής κίνησης που προκύπτουν όσον αφορά την πορεία του επισκέπτη μέσα στο μουσείο, είναι τέσσερα:

η κυκλοφορία σε χώρους γραμμικής διάταξης,

η πιο ελεύθερη κυκλοφορία σε παραλλαγές της γραμμικής διάταξης,

η κυκλοφορία σε διάταξη- πλέγμα και

η κυκλοφορία σε ελεύθερη κάτοψη (ΚΑΛΗ ΤΖΩΡΤΣΗ «Ο Χώρος στο μουσείο: Η αρχιτεκτονική συναντά την μουσειολογία». σ. 134)

Η κυκλοφορία σε χώρους γραμμικής διάταξης περιλαμβάνει μια πιο παραδοσιακή μορφή του μουσείου καθώς εξυπηρετεί την ανάγκη για την εν σειρά ταξινόμηση των εκθεμάτων. Μια θεμελιώδης άλλωστε αρχή για τον σχεδιασμό των μουσείων είναι άλλωστε η γραμμική παράθεση των αντικειμένων η οποία μένει ως συνολική εμπειρία- δεδομένου ότι είναι αδύνατον ένας θεατής να συγκρατήσει όλα τα αντικείμενα στο μυαλό του μετά την επίσκεψη⁵. Αν η αλληλουχία των χώρων θεωρηθεί το κυρίαρχο χωρικό χαρακτηριστικό αυτού του είδους, μπορεί κανείς να υποστηρίξει ότι και η σπειροειδής γεωμετρία δημιουργεί παρόμοιες σχέσεις με τη γραμμική διάταξη χώρων. (ΚΑΛΗ ΤΖΩΡΤΣΗ «Ο Χώρος στο μουσείο: Η αρχιτεκτονική συναντά την μουσειολογία». σ. 135)

Παραλλαγές αυτού του τύπου, δηλαδή της γραμμικής διάταξης, (π.χ. Παλαιά Πινακοθήκη του Leo von Klenze, Μουσείο Βαν Γκονγκ στο Άμστερνταμ κ.ά.) διατηρούν τη βασική διαδρομή προσφέρουν όμως και ορισμένες εναλλακτικές προσβάσεις στον επισκέπτη. Με αυτή τη διάταξη οι επισκέπτες μπορούν να εισέλθουν σε ορισμένους χώρους χωρίς αναγκαστικά να περάσουν πρώτα από κάποιους άλλους, όπως συμβαίνει με την αυστηρά γραμμική διάταξη. Η διάταξη αυτή μπορεί να κάνει χρήση ποικίλων γεωμετρικών στοιχείων όπως ράμπες, διάδρομοι, σκάλες κτλ.

Η κυκλοφορία σε χώρους με πλεγματική διάταξη δεν τηρεί κάποιον συγκεκριμένο άξονα αλλά δίνει πολλές δυνατότητες κίνησης και ενδιαφέρουσες οπτικές από χώρο σε χώρο. Ωστόσο, είναι δυνατόν κάποιος να αισθάνεται αποπροσανατολισμένος όπως είναι λογικό. Στα προτερήματα αυτής της διάταξης μπορεί κανείς να προσθέσει

⁵ Η παρατήρηση ανήκει στον Brawne (1982: 11) όπως αναφέρει η Καλή Τζώρτζη

ότι με τι ισότιμες επιλογές διαδρομής που δημιουργούνται, υπάρχει η αίσθηση της ενότητας του χώρου.

Τέλος, μιας τελείως διαφορετική λογική συναντάμε σε χώρους με ελεύθερη κάτοψη. Οι επισκέπτες δεν καθοδηγούνται από τη βασική διαδρομή αλλά μπορούν να περιπλανηθούν όπως εκείνοι επιλέξουν ανάμεσα στα εκθέματα. Πάνελ, κινητά χωρίσματα, πόστερ και τα ίδια τα εκθέματα μπορεί να δημιουργούν όρια και να οδηγούν σε ορισμένες κινήσεις χωρίς όμως να της επιβάλλουν. Η ανοικτή κάτοψη μπορεί να οδηγήσει σε λαβυρινθώδεις καταστάσεις ή με την περιπλάνηση σε μια μικρή πόλη στην οποία, αν και δεν λείπουν τα σημεία αναφοράς, κάθε κίνηση αποτελεί μια δυνατότητα. Πίσω από την ανοικτή κάτοψη διάφοροι μελετητές (π.χ. Hulten, 1974:337) έχουν διακρίνει το ιδεολογικό υπόβαθρο του μεταμοντέρνου: με την ανοικτή κάτοψη καταργείται η διδακτική διάθεση από πλευρά τους μουσείου που μετατρέπεται σε έναν δημοκρατικό χώρο ελεύθερης επιλογής και ερμηνείας. (ΚΑΛΗ ΤΖΩΡΤΣΗ «Ο Χώρος στο μουσείο: Η αρχιτεκτονική συναντά την μουσειολογία». σ. 136)

1.6.3 Μέθοδος ανάγνωσης του χώρου του Μουσείου

Η αναγνωσιμότητα του μουσείου αφορά στην ικανότητα του επισκέπτη από τη μία να είναι σε θέση να ερμηνεύει τα όσα βλέπει και από την άλλη να μπορεί να προσανατολιστεί, δηλαδή να βρει το δρόμο του καθώς κινείται μέσα στο χώρο στο μουσείο. Δυστυχώς συχνά λανθάνει η ιδέα ότι η διαδοχή των χώρων και η σειρά θέασης είναι συνυφασμένες. Ωστόσο, η δημιουργία μιας διαδρομής έχει εξίσου μεγάλη σημασία για τον τρόπο που εκλαμβάνονται τα αντικείμενα από τον θεατή.

Ο Lynch έχει υποστηρίξει⁶ ότι η ανάγνωση ενός μουσείου γίνεται με τον τρόπο που ένας άνθρωπος περιπλανιέται σε μια μικρή πόλη, σαν η πόλη και το μουσείο να ταυτίζονται. Η θεωρία αυτή για την πόλη στο αρχιτεκτονικό περιβάλλον δείχνει ξεκάθαρα ότι ο επισκέπτης κινείται αυθόρμητα μέσα στις χωρικές σχέσεις που καθορίζει ο σχεδιασμός του μουσείου. Διαδρομές, σκόπιμες περιπλανήσεις, αυστηρά ορισμένη κυκλοφορία και τρόποι προσέγγισης των εκθεμάτων αποτελούν τρόπους χωρικής οργάνωσης οι οποίοι καθορίζουν σε ένα μεγάλο βαθμό την αναγνωσιμότητα.

Μια οργάνωση σε μικρές αλληλουχίες χώρων, η εναλλαγή επιπέδων και περιοχών που χρησιμοποιούν τα διάφορα όρια ως περάσματα και οι σημάνσεις καθοδηγούν τον θεατή μέσα στο σύνολο. Το σύνολο μπορεί να διαθέτει παύσεις και παράλληλα να οργανώνεται συνεκτικά. Η όλη διευθέτηση τελικά «περνάει» στον θεατή κάποια μηνύματα, άλλοτε αφήνοντας περιθώρια προσωπικής ερμηνείας και άλλοτε με τρόπο που να μην επιδέχεται αμφισβήτηση. Οι σκόπιμες αυτές διαβαθμίσεις και οι διάφορες ποιότητες χώρων είναι θέματα αναγνωσιμότητας και κάνουν ένα μουσείο λιγότερο ή περισσότερο αναγνώσιμο, δημοκρατικό, μεταμοντέρνο, διδακτικό, φιλικό κτλ.

Από μια άλλη οπτική, το πώς θα αναγνώσει τα αντικείμενα καθορίζεται από τον τρόπο που το μουσείο προτίθεται να του τα παρουσιάσει: ένας επιμελητής μπορεί να επιλέξει την γραμμική ή χρονολογική παράθεση, την σταδιακή παρουσίαση των εκθεμάτων ώστε να θέσει διδακτικούς στόχους ή ακόμη και να κρύψει ή αν υπερτονίσει κάποια εκθέματα. Μπορεί ακόμη να βάλει συγκεκριμένα αντικείμενα σε σκόπιμη αντιπαράθεση. Η ίδια η Μόνα Λίζα για παράδειγμα, θα μπορούσε να

⁶ Στον Lynch παραπέμπει και σε αυτό το σημείο η Καλή Τζώρτζη στο βιβλίο της Καλή Τζώρτζη, Ο Χώρος στο Μουσείο, Η αρχιτεκτονική συναντά τη μουσειολογία, Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς, Αθήνα: 2013 σελ. 134

περάσει απαραίτητη αν ήταν μια ακόμη ελαιογραφία ανάμεσα σε άλλα, μεγαλύτερων διαστάσεων έργα του ίδιου ζωγράφου. Το ίδιο έκθεμα θα αναγνωστεί από τον θεατή διαφορετικά όταν πρόκειται να εκτεθεί μόνο του μέσα σε μία εξαιρετικά προσεγγμένη αίθουσα στο τέλος μιας σαφώς ορισμένης διαδρομής. Με βάση τα παραπάνω, η αναγνωσιμότητα δεν μπορεί να συνδέεται στενά με μόνο με την χωρική οργάνωση του κτιρίου αλλά, όπως υποστηρίχθηκε παραπάνω, θέτει και την οργάνωση της πληροφορίας σε εξίσου σημαντική θέση.

Για την επίτευξη της αναγνωσιμότητας της χωρικής σχέσης έχουν εκπονηθεί διάφορα εγχειρίδια και οδηγοί. Μεταξύ αυτών η Τζώρτζη προτείνει το Εγχειρίδιο Μουσειακού Προγραμματισμού Royal Ontario Museum που κυκλοφόρησε το 1978. Ο συγκεκριμένος οδηγός θέτει την οργάνωση της πληροφορίας στο επίκεντρο και στρέφει την προσοχή σε οπτικές και χωρικές ενδείξεις που οργανώνουν με επιτυχημένο τρόπο τις κινήσεις των χρηστών του κτιρίου.

Η Τζώρτζη σε πολλά άρθρα της, όπως και στο σύγγραμμά⁷ που παρέχει τις παραπάνω πληροφορίες, συχνά καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η χωρική οργάνωση μπορεί να αναδειχθεί και η ίδια ως ένα χρήσιμο εργαλείο προσανατολισμού.

1.6.4 Τα μουσεία στον 21^ο αιώνα

Από τη μελέτη των αρχών με βάση τις οποίες οργανώνονται τα μουσεία που επιχειρήθηκε παραπάνω γίνεται φανερό ότι ο ρόλος και η μορφή του μουσείου δεν έμειναν ανεπηρέαστα από τις εξελίξεις της εκάστοτε εποχής. Ο σχεδιασμός των μουσείων σήμερα ο οποίος κινείται σαφώς στο πνεύμα του μεταμοντερνισμού και της πολυφωνίας αποτελεί την προσωπική σφραγίδα των αρχιτεκτονικών γραφείων διεθνούς φήμης. Το γεγονός αυτό σε συνδυασμό με το χαρακτήρα που αποπειράται το μουσείο να προσλάβει (άλλοτε διδακτικό, άλλοτε το χαρακτήρα αυθεντίας, κι άλλοτε πλουραλιστικό και επιδεκτικό πολλών ερμηνειών), γεννούν νέες σχέσεις ανάμεσα στον θεατή και το κτίριο, στον θεατή και τον «άλλο θεατή», στην κοινωνία και τον πολυδιάστατο ρόλο του μουσείου.

Η συνάντηση ανάμεσα στο μουσειολογικό πρόγραμμα και τον κτιριακό μουσειακό σχεδιασμό χαρακτηρίζεται «μοιραία»⁸.

Έτσι, κρίνεται αναγκαία μια προσπάθεια για την ευρύτερη κατανόηση της σχέσης μεταξύ του σχεδιασμού των κτιρίων μουσείων την χωρική- εννοιολογική οργάνωση των εκθέσεων που φιλοξενούν. Ο τρόπος με τον οποίο συνδυάζονται οι δύο αυτές όψεις του ίδιου νομίσματος προσφέρουν διάφορα είδη εμπειρίας στον επισκέπτη, προσδίδοντας στο μουσείο ιδιαίτερο χωρικό, πολιτιστικό-πνευματικό και φυσικά κοινωνικό χαρακτήρα.

Είναι λοιπόν χρήσιμο αν όχι αναγκαίο να εφαρμόζονται και να αναγνωρίζονται από τους εμπλεκόμενους επιμελητές οι έννοιες της ταξινόμησης, της χωρικής κίνησης, της αναγνωσιμότητας των αντικειμένων και γιατί όχι της παιδαγωγικής του μουσείου.

⁷ Καλή Τζώρτζη, Η χωρική προσέγγιση των μουσείων, ένα αναδυόμενο θέμα στις μουσειακές μελέτες, σελ. 1-5

Καλή Τζώρτζη, Ο Χώρος στο Μουσείο, Η αρχιτεκτονική συναντά τη μουσειολογία, Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς, Αθήνα: 2013 σελ. 134

⁸ Kali Tzortzi, (2011), Space Interconnecting Museology and Architecture, University of Athens, Greece, Pages: 26-53

Η συμβολή του χώρου μπορεί, όπως αποδείχθηκε, να αποτελέσει τη σημαντική εκείνη παράμετρο η οποία θα συμβάλλει στην διαμόρφωση της εμπειρίας του θεατή με καθοριστικό τρόπο. Η μετατροπή άλλωστε του μουσείου σε ένα ακόμη εμπορικό κέντρο ή σε φορέα μηνυμάτων είναι σήμερα κάτι το αναπόφευκτο καθώς η σύγχρονη εποχή καταργεί τα όρια μεταξύ χώρου, χρόνου και εθνικής ταυτότητας: το ψηφιακό μουσείο είναι ήδη εδώ και η χωρική του οργάνωση καλείται για ακόμη μια φορά να ανταποκριθεί συνειδητά στο ρόλο της ως καθοριστικού στοιχείου στην οργάνωση του χώρου του μουσείου.

ΡΕΥΜΑΤΑ ΚΑΙ ΤΑΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΟΥ 20^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ

2. Εισαγωγή

Ο 20ος αιώνας χαρακτηρίζεται από καθοριστικές κοινωνικές, οικονομικές και πολιτισμικές μεταβολές και εξελίξεις, οι οποίες και διαμόρφωσαν τη φυσιογνωμία της εκατονταετίας αυτής. Οι μεγάλες πολιτικές αναταράξεις και οι δύο παγκόσμιοι πόλεμοι, η ραγδαία ανάπτυξη των επικοινωνιών και της τεχνολογίας είναι μόνο μερικά από τα γεγονότα που συνέβαλαν καθοριστικά στη συνεχή εξέλιξη των κοινωνιών ανά τον κόσμο.

Υπό τις συνθήκες αυτές, η τέχνη σε όλες της τις εκφάνσεις, ακολουθώντας τις ραγδαίες κοινωνικοοικονομικές, πολιτικές και τεχνολογικές εξελίξεις, άφησε πίσω της τα μέχρι τότε παραδοσιακά δεδομένα και τρόπους έκφρασης και ακολούθησε τη δική της εξελικτική πορεία, συχνά αξιοποιώντας την πρόοδο της επιστήμης και της τεχνολογίας. Τα καλλιτεχνικά κινήματα του 20ου αιώνα διαδέχθηκαν με ταχείς ρυθμούς το ένα το άλλο, ενώ οι καλλιτέχνες μέσα από τις συνεχείς αναζητήσεις του προσαρμόζονταν στις εκάστοτε απαιτήσεις της εποχής.

Η αρχιτεκτονική, ως η μορφή τέχνης που συνδέεται ίσως περισσότερο από όλες με τον άνθρωπο και τις ανάγκες του, ακολούθησε και συχνά πρωτοπόρησε στις εξελίξεις αυτές. Στο παρόν κεφάλαιο εξετάζονται τα σημαντικότερα καλλιτεχνικά και αρχιτεκτονικά ρεύματα του προηγούμενου αιώνα, με βάση τη γενικότερη φιλοσοφία τους και τα βασικά χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής δημιουργίας. Για κάθε κυρίαρχη τάση παρουσιάζονται οι βασικότεροι εκπρόσωποί της στην αρχιτεκτονική καθώς και παραδείγματα από χαρακτηριστικά έργα.

2.1 Αρ Νουβώ 1890- 1910

2.1.1 Η φιλοσοφία της Αρ Νουβώ

Ο όρος Αρ Νουβώ χαρακτηρίζει το διεθνές καλλιτεχνικό κίνημα που αναπτύχθηκε από τα τέλη του 19ου αιώνα έως τις αρχές του 20ου και άκμασε χρονικά το διάστημα μεταξύ 1892 και 1902. Αποτέλεσε κίνημα με διεθνή χαρακτηριστικά ενώ η ονομασία Art Nouveau χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από σύγχρονους κριτικούς τέχνης στο Βέλγιο. Το κίνημα αυτό δεν περιορίστηκε στα σύνορα της Γαλλίας, γι' αυτό άλλωστε και υπάρχει ο αντίστοιχος όρος στα γερμανικά Jugendstil, Sezession στην Αυστρία, Stile Liberty στην Ιταλία, Μοντερνισμός στην Ισπανία Μοντέρνο Στυλ στην Αμερική κ.α. Η Αρ Νουβώ καλύπτει μια ευρεία γκάμα των καλών τεχνών: την αρχιτεκτονική, τη διακόσμηση, τη ζωγραφική, τη γραφιστική, τη κεραμική τέχνη, των επίπλων κ.ο.κ.

Τα κύρια χαρακτηριστικά της Αρ Νουβώ είναι η κατάργηση ανάμεσα στις διαφορετικές μορφές τέχνης, η επιτήδευση της μορφής, τα φυτικά μοτίβα και τα

οργανικά σχήματα. Τα έργα της Αρ Νουβό αντλούν στοιχεία από τη γοθική αλλά και την ιαπωνική τέχνη και πλήθος διακοσμητικών στοιχείων της Βικτωριανής Εποχής.

Οι γνωστότεροι εκπρόσωποι του κινήματος στην τέχνη είναι ο γλύπτης Roden και ο ζωγράφος Edward Munch. Στην αρχιτεκτονική οι κυριότεροι εκφραστές της είναι ο Charles Rennie Mackintosh (Σχολή Καλών Τεχνών της Γλασκώβης, 1897), ο Victor Horta (οικία Tassel, κλιμακοστάσιο της ίδιας οικίας, στις Βρυξέλλες, 1892), ο Hector Guimard (είσοδοι του Μετρό στο Παρίσι, 1900) και ο Henry van de Velde με ποικίλη σχεδιαστική δράση που περιελάμβανε ακόμη και τα έπιπλα και τα μαχαιροπήρουνα των κτιρίων του στη Γερμανία.

2.1.2 Τα κύρια χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής

Ο ρυθμός της Αρτ Νουβό συνεπαγόταν τη δημιουργία μιας πυρετικής ατμόσφαιρας, όπου οι ελεύθερα διαμορφωμένες, καμπυλωτές μορφές των σχεδιαστών, μοιάζουν σαν πρόκληση στον ιστορικισμό των ποιών συμβατικών έργων της εποχής. Η αισθητική της είναι πολυποίκιλη αλλά και ασαφής, όπως επίσης δεν είχε μόνο στιλιστικό σκοπό ή πρόθεση παρά μόνο το στιλ που έδινε κάθε αρχιτέκτονας ξεχωριστά. Όλοι, όμως, οι αρχιτέκτονες είχαν κοινά χαρακτηριστικά. Γοητεύονταν από τις δυναμικές μορφές που παρείχε η φύση, όπως επίσης από την επιτηδευμένη απλοποίηση των δομικών στοιχείων, τόσο στα στο εξωτερικό όσο και στο εσωτερικών των κτιρίων.

Η Αρ Νουβό έδινε περισσότερη προσοχή στην διακόσμηση παρά στην κατασκευή των κτιρίων, σκοπεύοντας σε ένα διακοσμητικό στυλ που δεν θα είχε καμία απολύτως σχέση με το παρελθόν. Παρόλο που ο στόχος της ήταν η διακόσμηση, δεν μπορούσε να παραλείψει την σημασία των νέων δομικών υλικών, όπου ο ρόλος τους στην αρχιτεκτονική ήταν όλο και περισσότερο σημαντικός.

Παρότι βλέπουμε ότι είχε σύντομη διάρκεια, το κίνημα της Αρ Νουβό στάθηκε εξαιρετικά χρήσιμο για τη μετάβαση της Τέχνης στον Μοντερνισμό και τη Μοντέρνα αρχιτεκτονική ειδικότερα. Λειτουργήσε επίσης ως μια μεταβατική περίοδος απαραίτητη για την εμφάνιση των μεταγενέστερων τάσεων του Μοντέρνου (Εξπρεσιονισμός, Κυβισμός, Υπερρεαλισμός).

2.1.3 Εκπρόσωποι της Αρ Νουβό

Antoni Gaudi

Ο Άντονι Γκαουντί (25 Ιουνίου 1852- 10 Ιουνίου 1926), γεννήθηκε στο Ρέους. Αναπτύχθηκε επαγγελματικά στην Βαρκελώνη, όπου βρίσκονται τα πιο σημαντικά έργα του. Η αρχιτεκτονική έκφραση της Αρ Νουβό κορυφώνεται με τον Ισπανό Antoni Gaudi με τα φημισμένα κτίρια του στη Βαρκελώνη (π.χ. Sagrada Familia, 1883) τα οποία διακρίνονται για την αστείρευτη φαντασία στην πλαστικότητά τους, την επιτυχημένη συνεργασία πολλών τεχνοτροπιών και τεχνικών στην κατασκευή και τη διακόσμηση τους, αλλά και για το γεγονός ότι αφηφούν τους νόμους της στατικής και διαχειρίζονται το σκυρόδεμα με τρόπο πρωτοφανή για την εποχή.

Victor Horta

Ο Βίκτωρ Όρτα (6 Ιανουαρίου 1861- 8 Σεπτεμβρίου 1947), γεννήθηκε στο Chent στις Βρυξέλλες και αποτέλεσε ένας από τους σημαντικότερους αρχιτέκτονες της Art Νουβό.

Ο Όρτα, όπως πολλοί άλλοι αρχιτέκτονες της Art Νουβό, χρησιμοποιούσε στα αρχιτεκτονικά του σχέδια μορφές φυτών. Μερικά από τα πιο χαρακτηριστικά του κτίρια είναι το Hotel Tassel και το Hotel Solvay. Και τα δύο αυτά έργα χαρακτηρίζονται από το περίπλοκο σχέδιο από σφυρήλατο σίδηρο στο εσωτερικό και στο εξωτερικό του κτιρίου, με έμφαση στο ανοικτό σχέδιο και στις οργανικές και φυσικές μορφές.

Μια προσεκτική ματιά στο εσωτερικό του Hotel Tassel φανερώνει επιρροές από την Art Νουβό. Πρώτα από όλα το κιγκλίδωμα της σκάλας έχει καμπυλόγραμμο σχέδιο φτιαγμένο από σφυρήλατο σίδηρο. Έπειτα, οι εικονογραφήσεις στους τοίχους του κτιρίου, έχουν τις μορφές “whiplash” , όπου τις χρησιμοποιούν συχνά καλλιτέχνες της Art Νουβό όπως επίσης και ο ίδιος ο Όρτα. Τέλος, η χρήση καινοτόμων υλικών και τεχνικών, όπως η χρήση ηλεκτρικής ενέργειας του Όρτα στο Hotel Tassel. Ο σφυρήλατος σίδηρος και η ηλεκτρική ενέργεια δείχνει την ευρεία χρήση της βιομηχανίας το Βίκτωρ Όρτα στις οικιακές εφαρμογές.

2.1.4 Κτίρια επηρεασμένα από την Αρ Νουβό

Majolica House



Εικόνα 4 Majolica House. Η μπροστινή όψη του κτιρίου. Πηγή: *John Julius Norwich, 1975. «Αρχιτεκτονικοί Θησαυροί της Γης», σελ. 223*

Το Majolica House (εικόνα 6) βρίσκεται στην Βιέννη και σχεδιάστηκε από τον αρχιτέκτονα Όττο Βάγνερ το 1898- 1899. Είναι ένα από τα λαμπρότερα διακοσμημένα κτίρια στην Βιέννη, όπως επίσης είναι το πρώτο κτίριο που κατασκευάστηκε πάνω από καταστήματα. Το ισόγειο και ο πρώτος όροφος χωρίζεται με ένα μπαλκόνι το οποίο ορίζει το σημείο αλλαγής της κατασκευής. Πάνω από το μπαλκόνι, η όψη του διακοσμείται με κεραμικά από μαγιόλικα με σχέδια διαφόρων λουλουδιών σε ροζ, πράσινες και γαλάζιες αποχρώσεις. Σε κάθε πλευρά του κτιρίου υπάρχουν στεγασμένα μπαλκόνια σε εσοχή. Είναι ένας τέλειος συνδυασμός διακόσμησης και αρχιτεκτονικής.

Lavirotte Building



Εικόνα 5 Lavirotte Building Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Lavirotte_Building#/media/File:Immeuble_art_nouveau_de_Jules_Lavirotte_%C3%A0_Paris_\(5519755116\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Lavirotte_Building#/media/File:Immeuble_art_nouveau_de_Jules_Lavirotte_%C3%A0_Paris_(5519755116).jpg)

Το Lavirotte Building βρίσκεται στο Παρίσι της Γαλλίας και σχεδιάστηκε από τον αρχιτέκτονα Jules Lavirotte μεταξύ 1899-1901. Το Lavirotte πήρε το βραβείο για την πιο πρωτότυπη πρόσοψη το 1901, και είναι από τα πιο γνωστά παραδείγματα της αρχιτεκτονικής της Αρ Νουβό στο Παρίσι. Η πρόσοψη του κτιρίου διακοσμείται από με γλυπτά και κεραμικά πλακίδια. Το ισόγειο και ο πρώτος όροφος σε σχέση με τους υπόλοιπους ορόφους, είναι λιγότερο διακοσμημένα. Η εντυπωσιακή πόρτα που βρίσκεται στο κεντρικό κομμάτι του κτιρίου πλαισιώνεται με αγάλματα του Αδάμ και της Εύας, με ένα γυναικείο κεφάλι και φυτικά σχέδια. Τα παράθυρα του πρώτου ορόφου έχει πλούσια σκαλιστά σχέδια. Οι επάνω όροφοι διακοσμούνται με γυαλιστερά και πολύχρωμα κεραμικά πλακάκια με πλούσια γλυπτική διακόσμηση με φυτικά και ζωικά στοιχεία, όπως επίσης κυρτά παράθυρα και κυρτά κιγκλιδώματα από σφυρήλατο σίδηρο, και γραφικά

	μπαλκόνια.
--	------------

2.2 Μοντερνισμός (αρχές 20ου αιώνα)

2.2.1 Η φιλοσοφία του Μοντερνισμού

Ο όρος «Μοντερνισμός» αναφέρεται στον γενικότερο πολιτισμό (culture) του δυτικού κόσμου από περίπου τα τέλη του 19ου αιώνα έως και περίπου τα μέσα προς τέλος του 20ου αιώνα. Η κορύφωση του μοντέρνου κινήματος έλαβε χώρα κατά το πρώτο τέταρτο του 20ου αιώνα. Βέβαια, όσον αφορά στη μοντέρνα αρχιτεκτονική αυτή κορυφώθηκε πλέον στο β' μισό του 20ου αιώνα κατά την μεταπολεμική περίοδο μέχρι περίπου τη δεκαετία του '80.

Με την έλευση και τη διάδοση του μοντερνισμού, στις αρχές του 20ου αιώνα, έλαβε χώρα μία έντονη στροφή της καλλιτεχνικής δημιουργίας που αφορούσε τόσο στις εικαστικές τέχνες όσο στην αρχιτεκτονική αλλά και τη μουσική. Οι καλλιτέχνες της εποχής άρχισαν να αμφισβητούν τις αρχές της κυρίαρχης ως τότε ευρωπαϊκής τέχνης και του ακαδημαϊσμού και ο 20ος αιώνας χαρακτηρίστηκε από την αναζήτηση για μία νέα μορφολογική γλώσσα παρουσίασης του κόσμου. Παράλληλα, στην αρχιτεκτονική η νέα αυτή μορφολογική γλώσσα εκφράζεται μέσα από την απλότητα της γεωμετρίας και τη χρήση νέων υλικών, ενώ στον τομέα της μουσικής πρωτοποριακοί συνθέτες αμφισβητούν τα δεδομένα του τονικού συστήματος και δημιουργούν νέες μορφές μουσικής σύνθεσης.

Όσον αφορά στις εικαστικές τέχνες, καθ' όλη τη διάρκεια της επικράτησης του μοντερνισμού αναπτύχθηκαν ποικίλα διαφορετικά πρωτοποριακά κινήματα τα οποία διαδέχθηκαν το ένα το άλλο τόσο προπολεμικά, όσο και μεταπολεμικά. Μερικοί από τους σημαντικότερους μοντέρνους ζωγράφους είναι, μεταξύ πολλών ακόμη, οι Henri Matisse (1869 – 1954) (φωβισμός), Pablo Picasso (1881 – 1973) (κυβισμός) και Salvador Dali (1904 – 1989). Στην αρχιτεκτονική, οι βασικότεροι εκπρόσωποι του μοντέρνου κινήματος είναι οι Le Corbusier (Σαρλ-Εντουάρ Ζανρέ) (1887 – 1965) και Ludwig Mies van der Rohe (1886 – 1969).

2.2.2 Τα κύρια χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής

Τα διάφορα κινήματα της μοντέρνας αρχιτεκτονικής των αρχών του 20ου αιώνα εκφράζουν την ανάγκη για τη ριζική απομάκρυνση από την ακαδημαϊκή παράδοση και τη διαμόρφωση μίας νέας αρχιτεκτονικής συνδεδεμένης με τη βιομηχανική παραγωγή. Κοινός στόχος των αρχιτεκτονικών ρευμάτων του μοντερνισμού ήταν η δημιουργία μίας νέας αισθητικής της αρχιτεκτονικής, η οποία θα απορρίπτει την Art Nouveau και θα βασίζεται στη λειτουργικότητα και την απλότητα των μορφών.

Η μοντέρνα αυτή αρχιτεκτονική είχε έντονη κοινωνική διάσταση, καθώς βασικός της στόχος ήταν η εξυπηρέτηση των αναγκών του ανθρώπου μέσα από τη δημιουργία λειτουργικών κτιρίων και τεχνολογικά βασιζόταν στη χρήση νέων υλικών (οπλισμένο

σκυρόδεμα, μεταλλικοί σκελετοί, υαλοπίνακες) και τρόπων κατασκευής. Η αισθητική της νέας αυτής αρχιτεκτονικής απέρριπτε το αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο του παρελθόντος και βασιζόταν στις καθαρές γεωμετρικές φόρμες που συχνά συντίθενται ασυμμετρικά και την επικράτηση της ευθείας γραμμής. Επιπλέον, επικράτησαν οι απλές επίπεδες επιφάνειες από τις οποίες απουσίαζε κάθε διακοσμητικό στοιχείο, οι επίπεδες στέγες που συχνά αξιοποιούνταν ως κοινόχρηστοι χώροι αναψυχής, καθώς και τα οριζόντια μεγάλα ανοίγματα. Οι χρωματισμοί των μοντέρνων κτηρίων συνήθως γινόταν σε ουδέτερους τόνους (λευκό, γκρι) ή σε γήινες παλέτες. Η οργάνωση του εσωτερικού γινόταν με βάση την ανοιχτή κάτοψη και οι εσωτερικοί χώροι των κτηρίων χαρακτηρίζονται από άπλετο φυσικό φως και την αίσθηση του άπλετου χώρου.

2.2.3 Εκπρόσωποι του μοντερνισμού

Le Corbusier

Ο Charles-Edouard Jeanneret-Gris, γνωστός και ως Le Corbusier, γεννήθηκε στις 9 Οκτωβρίου 1887 στη μικρή πόλη Σον ντε Φον στην Ελβετία. Σε έναν μεγάλο βαθμό ήταν αυτοδίδακτος αρχιτέκτονας και είχε πει ότι παρατηρούσε τα σπίτια, τους ναούς και τα παρεκκλήσια πως ήταν φτιαγμένα και ότι μέσα από αυτό ανακάλυψε την αρχιτεκτονική.

Το 1923, ο Λε Κορμπυζιέ έγραψε δύο προπαγανδιστικά βιβλία, το *Vers une architecture* και το *La ville radieuse*. Στο *La ville radieuse* και άλλα βιβλία του αφορούσαν την τέχνη της πολεοδομίας. Τα υλικά που χρειαζόταν είχε πει ότι ήταν ο ουρανός, ο χώρος, τα δέντρα, το οπλισμένο σκυρόδεμα, το τσιμέντο, και ο σίδηρος.

Ο Λε Κορμπυζιέ είχε μια βασική αρχή, το ρεύμα «purisme», το οποίο ρεύμα αφορούσε στην απλότητα της μορφής ως προς την οργάνωση και την αυστηρότητα δίνοντας μια δόση ουτοπίας αναμιγνύοντας όλα τα παραπάνω. Χτίζοντας λαϊκές πολυκατοικίες, προσπάθησε να αποδώσει το όραμά του για την ζωή στις πόλεις. Αυτές οι πολυκατοικίες λέγονται *Unites d' Habitation* στη Μασσαλία το 1947- 1952. Ανάλογα συγκροτήματα με την Μασσαλία είναι στη Ναντ, στο Μπριέ και στο Δυτικό Βερολίνο.

Στο περιοδικό *Νέο Πνεύμα* (*L' Esprit Nouveau*) είχε αναφέρει τα πέντε σημεία της αρχιτεκτονικής του, αναπτύσσοντας τα στις αρχές της δεκαετίας του 20'. Τα πέντε σημεία αντικατοπτρίζονται καλύτερα στην βίλα Σαβουά, με το πρώτο σημείο να είναι η ανύψωση του όγκου της κατασκευής από το έδαφος, όπου στηριζόταν σε πιλοτές με ενισχυμένες στήλες. Αυτές οι πιλοτές, σε ότι αφορά στην δομική στήριξη, του επέτρεψαν να δώσει σημασία σε δύο ακόμα σημεία, την ελεύθερη κάτοψη, όπου ο αρχιτέκτονας μπορεί να την σχεδιάσει όπως επιθυμεί και το ανοιχτό σχέδιο ορόφων, όπου ο κάθε όροφος χωριστά θα μπορούσε να διαμορφωθεί σε δωμάτια χωρίς την βοήθεια τοίχων να τα υποστηρίζουν. Το τέταρτο σημείο είναι οι μακριές λωρίδες παράθυρων, επιτρέποντας έτσι την θέα προς τον κήπο. Και το πέμπτο και τελευταίο σημείο είναι μια κεκλιμένη σκάλα η οποία ξεκινούσε από το έδαφος και τελείωνε στην ταράτσα, δίνοντας την δυνατότητα για ένα «αρχιτεκτονικό περίπατο» μέσα στο κτίριο. Ο Λε Κορμπυζιέ ήταν επίσης γνωστός για τις γλυπτικές του αρετές στο σκυρόδεμα και για την ευαισθησία στις συνθέσεις του. Το μοναστήρι της *La Tourette* το 1957-

1960 και το Κέντρο Εικαστικών Τεχνών του Χάρβαρντ το 1962, συνοψίζονται καλύτερα τα παραπάνω χαρακτηριστικά του.

Ο Λε Κορμπυζιέ ήταν ένας από τους αρχιτέκτονες που επηρέασαν αρκετά την μοντέρνα αρχιτεκτονική και είχε χαρακτηριστεί ως « Μιχαήλ Άγγελος του 20ου αιώνα».

Frank Lloyd Wright

Ο Φρανκ Λόιντ Ράιτ (Frank Lincoln Wright) γεννήθηκε στις 8 Ιουνίου 1867, στην αγροτική πόλη Richard Center στο Ουισκόνσιν των Ηνωμένων Πολιτειών της Αμερικής. Όταν η μητέρα του ήταν ακόμα έγκυος πίστευε ότι το παιδί που θα έφερνε στην ζωή θα γινόταν αρχιτέκτονας και έτσι ώθησε τον Φρανκ Λόιντ Ράιτ προς αυτή την κατεύθυνση με το να διακοσμήσει το βρεφικό του δωμάτιο με χαρακτηριστικά βρετανικών καθεδρικών, ενώ λίγο αργότερα του έδωσε ένα εκπαιδευτικό σετ από ξύλινα σχήματα που όταν τα συνδύαζες μεταξύ τους, έδιναν τρισδιάστατες συνθέσεις. Ο Ράιτ αναφέρει στην αυτοβιογραφία του, το πώς επηρέασαν αυτά τα ξύλινα σχήματα την προσέγγιση του στον σχεδιασμό. Άλλωστε, η γεωμετρική καθαρότητα στην αρχιτεκτονική του είναι χαρακτηριστικό του.

Φοίτησε στο Πανεπιστήμιο του Ουισκόνσιν ως ειδικός μαθητής στη Σχολή Πολιτικών Μηχανικών αλλά την εγκατέλειψε για να δουλέψει στο αρχιτεκτονικό γραφείο του Τζόζεφ Λάιμαν Σίλσμπι στο Σικάγο το 1887. Μετά από ένα χρόνο φεύγει από αυτήν την εταιρία για να δουλέψει και να μαθητεύσει πλάι στον Λουίς Σάλιβαν στο αρχιτεκτονικό γραφείο του. Για τα επόμενα πέντε χρόνια σχεδίαζε για την εταιρία οικιστικά σχέδια, μέχρι που ο Σάλιβαν ανακάλυψε ότι ο Ράιτ αναλάμβανε προσωπικές αναθέσεις και έληξε την συνεργασία του. Μετά από αυτό, ο Ράιτ ξεκίνησε το δικό του γραφείο, δουλεύοντας από το σπίτι του.

Τα πρώτα κτίρια που σχεδίασε ο Ράιτ έφεραν βαριές τοξωτές πόρτες και διακόσμηση, σύντομα όμως τα εγκαταλείπει. Τη περίοδο 1900 με 1917 ασχολείται με μονόχρωμες κατοικίες, τα οποία «έβλεπαν προς τα έξω» όπου συνεργάζονταν με τη φύση και συμπλήρωναν αρμονικά την ύπαιθρο. Τα κύρια χαρακτηριστικά αυτών των σπιτιών είναι τα χαμηλά κτίρια με μεγάλες σειρές παραθύρων, στέγες με μεγάλα γείσα και την χρήση τραχιών υλικών και όλα αυτά είναι τα πρώτα δείγματα του «ανοιχτού σχεδίου». Τα σπίτια αυτά έχουν το όνομα «Prairie Houses», δηλαδή «Σπίτια των Λιβαδιών», με τα πιο χαρακτηριστικά την Οικία Μάρτιν στο Μπάφαλο το 1904 και την οικία Ρόμπι στο Σικάγο το 1909.

Μετά από τριάντα χρόνια ο Ράιτ καταφέρνει να φτιάξει δύο από τα μεγαλύτερα αρχιτεκτονικά του επιτεύγματα από οπλισμένο σκυρόδεμα. Το πρώτο ήταν το εργοστάσιο του Σ. Κ. Τζόνσον και Υιού (Jonson Wax) στο Racine του Ουισκόνσιν το 1936 με 1939. Τα κεντρικά γραφεία του εργοστασίου είναι σχεδιασμένα σε μια αίθουσα, με μεγάλο και ενιαίο ψηλοτάβανο και το εξωτερικό τους είναι φτιαγμένο από τούβλο, με γυάλινη οροφή, η οποία στηρίζεται σε «Μινωικούς» μυκητοειδής κίονες φτιαγμένες από σκυρόδεμα. Το δεύτερο μεγάλο επίτευγμα του είναι οι

«καταρράκτες» γνωστό και ως «Fallingwater» και χτίστηκε μεταξύ 1935 και 1939 για την Οικία Κάουφμαν στο Bear Run της Πενσυλβάνιας. Το σπίτι χτίστηκε σύμφωνα με το στυλ του Ράιτ, δημιουργώντας το κοντά στη φύση με μεγάλες τζαμαρίες με θέα στη λίμνη Ίρι, με μπαλκόνια τα οποία «προεκτείνουν» προς την φύση τα δωμάτια και δίπλα και κάτω από τα σπίτι υπάρχει ένας καταρράκτης.

Ίσως το πιο αναγνωρίσιμο έργο του και ένα από τα τελευταία του Ράιτ είναι το Μουσείο Γκούγκενχαϊμ στη Νέα Υόρκη το οποίο τον απασχόλησε για 16 χρόνια, από το 1943 μέχρι το 1959. Η ζωτικότητα και η πρωτοτυπία του μουσείου είναι εμφανείς, όπως επίσης, το μουσείο είναι μια έμπρακτη απόδειξη ότι το σπλισμένο σκυρόδεμα απελευθέρωσε τους αρχιτέκτονες από το παρελθόν.

2.2.4 Κτίρια επηρεασμένα από το Μοντερνισμό

Villa Muller



Εικόνα 6 Εξωτερικό κατοικίας Muller. Πηγή: wikiarchitecture.com

Η κατοικία Muller (1928 – 1930), έργο του Αυστριακού αρχιτέκτονα Adolf Loos (Άντολφ Λόος) (1870 – 1933) αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα παραδείγματα του μοντέρνου κινήματος. Πρόκειται για ιδιωτική κατοικία σε προάστιο της πόλης της Πράγας. Το εξωτερικό του κτηρίου είναι ουσιαστικά μία σύνθεση γεωμετρικών όγκων και χαρακτηρίζεται από απόλυτη λιτότητα και πλήρη απουσία διακόσμου, ενώ κυριαρχεί το λευκό χρώμα. Η πολυπλοκότητα της εσωτερικής διαρρύθμισης της κατοικίας δεν είναι εμφανής στο εξωτερικό και η θέση των δωματίων υπονοείται μόνο από τη θέση των ανοιγμάτων.

The Glass House



Εικόνα 7 Πρόσωση του Γυάλινου Σπιτιού.
Πηγή:

Το λεγόμενο Γυάλινο Σπίτι (Glass House) (1948 - 1949) βρίσκεται στο Connecticut των Η.Π.Α., φιλοτεχνημένο από τον αρχιτέκτονα Philip Johnson ως την προσωπική του κατοικία. Σύμβολο της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, το Γυάλινο σπίτι χαρακτηρίστηκε ως Εθνικό

Ιστορικό Αξιοθέατο (National Historic Landmark) το 1997. Το κτήριο εκτείνεται σε ένα επίπεδο και έχει ανοιχτή κάτοψη (open plan). Η κατασκευή του πραγματοποιήθηκε αποκλειστικά από υαλοπίνακες τοποθετημένους μεταξύ του μαύρου μεταλλικού σκελετού (χρήση βιομηχανικών υλικών) ενώ απουσιάζουν τα διακοσμητικά στοιχεία. Σαν αποτέλεσμα το εσωτερικό της κατοικίας είναι πλήρως εμφανές από το εξωτερικό, ενώ η εκτεταμένη χρήση γυαλιού επιτρέπει τον άπλετο φυσικό φωτισμό καθώς και τη δημιουργία μίας σειράς εναλλασσόμενων ανατακλάσεων που περιλαμβάνουν τόσο τα περιβάλλοντα δέντρα όσο και την ανθρώπινη κίνηση στο χώρο εντός και εκτός της κατοικίας.

2.3 Η σχολή του Bauhaus 1919- 1933

2.3.1 Η φιλοσοφία της σχολής του Bauhaus

Ο όρος Bauhaus αναφέρεται στην καλλιτεχνική και αρχιτεκτονική σχολή που ιδρύθηκε το 1919 από τον Βάλτερ Γκρόπιους στη Βαϊμάρη (Γερμανία). Ο όρος Bauhaus αποτελεί αντιστροφή της γερμανικής λέξης Hausbau («οικοδόμηση»). Ο σκοπός του Bauhaus ήταν να οργανώσει μια πρωτότυπη σχολή που θα περιελάμβανε την αρχιτεκτονική, την εφαρμοσμένη τέχνη και τις καλές τέχνες. Οι αρχές του Bauhaus επέδρασαν και εξακολουθούν να επιδρούν σε πάμπολλους τομείς του βιομηχανικού design, της αρχιτεκτονικής και της τέχνης γενικότερα.

Η φιλοσοφία της Σχολής του Μπάουχαουζ εξελίχθηκε σε άμεση συνάρτηση με τις αλλαγές που υπήρξαν στην ηγεσία και στην έδρα της. Η σχολή αποτελεί αποτέλεσμα συγχώνευσης της Grossherzogliche Sächsische Hochschule für Bildende Kunst (Ακαδημίας Καλών Τεχνών της Βαϊμάρης) με της Kunstgewerbeschule (Σχολή Εφαρμοσμένων Τεχνών της Βαϊμάρης). Η συνένωση αυτή επεξηγεί τον χαρακτήρα

της σχολής και τις γενικότερες αρχές της τις οποίες μπορούμε να ομαδοποιήσουμε στις εξής:

- ενσωμάτωση της τεχνολογίας σε καλλιτεχνικούς έργα
- ενοποίηση καλών και εφαρμοσμένων τεχνών,
- προάσπιση της αναγκαιότητας για την σφαιρική διδασκαλία στους φοιτητές όλων των μορφών της τέχνης.

Τα έργα που παράχθηκαν στα εργαστήρια της σχολής διακρίνονται για την απλότητα, τη λειτουργικότητα και τη χρηστικότητα τους. Γνώρισαν μεγάλη φήμη και αποδοχή από το ευρύ κοινό και έγιναν αντικείμενα εκτεταμένης αναπαραγωγής. Ιδιαίτερη έμφαση σε γεωμετρικές φόρμες και στο χρώμα. Η σχολή Bauhaus απέρριπτε τα διακοσμητικά στοιχεία, θεωρώντας τα περιττά και διακήρυξε ότι η ίδια η πρώτη ύλη κάθε αντικειμένου εμπεριέχει ένα είδος εγγενούς διακοσμητικότητας λόγω της φυσικής της μορφής.

2.3.2 Τα κύρια χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής

Ο εμπνευστής του Μπάουχαουζ ήταν ο Walter Gropius, όπου ο στόχος του ήταν η απλοποίηση των κτιρίων χωρίς στοιχεία νεοκλασικά αλλά και μπαρόκ. Οι χώροι να είναι πιο λειτουργικοί και λιγότερο επιτηδευμένοι καλλιτεχνικά.

Η σχολή είχε ως στόχο την γενική επιμόρφωση των φοιτητών πάνω στις τέχνες και όχι τον διαχωρισμό τους όπως συνέβαινε στις ακαδημίες. Ουσιαστικά έδινε περισσότερο προσοχή στην λειτουργικότητα των χώρων των κτιρίων παρά στην διακόσμηση εξωτερικά του κτιρίου, όπου η φόρμα του εξωτερικού παρέμενε απλή και αυστηρή. Το βιομηχανικό και το κατασκευαστικό σχέδιο αναπτύχθηκαν και εξελίχθηκαν περισσότερο με την σημερινή μορφή. Το Μπάουχαουζ ανέδειξε την γεωμετρία των σχημάτων, των φορμών αλλά και των χρωμάτων όπου χρησιμοποιούνταν, ανάλογα με τον χώρο αλλά, και με τις αποχρώσεις των υλικών στο εσωτερικό.

Αρχικά, οι φοιτητές ασχολούνταν με την αγγειοπλαστική, την διακόσμηση και με το προπαρασκευαστικό σχέδιο και μετέπειτα με το αρχιτεκτονικό. Οι καθηγητές δίδασκαν τους μαθητές μέσω της πράξης, για αυτό τον λόγο δημιουργήθηκαν, για τον συγκεκριμένο λόγο, εργαστήρια. Με αυτό τον τρόπο δίδασκαν πως θα αξιοποιούσαν υλικά και μέταλλα χωρίς περιορισμό στη φόρμα, για αντικείμενα καθημερινής χρήσης σε οικιακούς χώρους αλλά και σε γραφεία.

Η σχολή του Μπάουχαουζ χρησιμοποιούσε ως οικοδομικά υλικά το μέταλλο και το γυαλί τα οποία χρησιμοποιούνται έως σήμερα. Νέα επεξεργασμένα υλικά κατασκευάστηκαν με αποτέλεσμα την δημιουργία μαθήματος με το όνομα τεχνολογία των υλικών, όπου έγινε βασικό εργαλείο για την εξέλιξη της αρχιτεκτονικής.

2.3.3 Εκπρόσωποι του Bauhaus

Walter Gropius
Ο Βάλτερ Γκρόπιους (18 Μαΐου 1883- 5 Ιουλίου 1969), γεννήθηκε στο Βερολίνο και σπούδασε αρχιτεκτονική στο Μοναχό και στο πολυτεχνείο Σαρλόπτενμπουργκ του

Βερολίνου. Το 1908 εργάστηκε στην εταιρία του Πέτερ Μπέρενς και συνεργάστηκε με τους Μις φαν ντε Ρόε και Ντίτριχ Μαρκς. Το 1910 σταματάει την συνεργασία του με την εταιρία και μαζί με τον Άντολφ Μέγερ άνοιξε μια εταιρία στο Βερολίνο. Σχεδίασαν το εργοστάσιο παπουτσιών Φάγκους στο Άνφελντ της Γερμανίας, ένα από τα πιο νεωτεριστικά κτίρια της ίδιας περιόδου, χρησιμοποιώντας για πρώτη φορά υλικά άγνωστα και πρωτοποριακά, όπως το γυαλί.

Στόχος του ήταν "να κτίσει το μέλλον" και σε όλη τη του ζωή εργάστηκε προς αυτή την κατεύθυνση. Ο Βάλτερ Γκρόππιους ήταν ένας από τους κορυφαίους αρχιτέκτονες της Γερμανίας, δάσκαλος και θεωρητικός της σύγχρονης αρχιτεκτονικής, ο δημιουργός του κινήματος Μπάουχαουζ. Ο χαρακτηρισμός αυτός, σήμαινε τη μεταφορά στο σύγχρονο τρόπο ζωής της συντεχνιακής νοοτροπίας των τεχνιτών του Μεσαίωνα, που μέσα στην κοινοβιακή καλύβα-εργαστήρι συζητούσαν, μελετούσαν και έβαζαν σε λειτουργία τα σχετικά με τη δουλειά τους καλλιτεχνικά και χειροτεχνικά προβλήματα. Ο Βάλτερ Γκρόππιους πίστευε ότι οι καλλιτέχνες και οι τεχνίτες πρέπει να έχουν κοινό στοιχείο, την θεμελιακή, αισθητική μόρφωση και ανάπτυξη.

2.3.4 Κτίρια επηρεασμένα από την σχολή Μπάουχαουζ

<p>Η Σχολή του Bauhaus</p>	<p>Το κτήριο της σχολής Bauhaus στη βιομηχανική πόλη Dessau της Γερμανίας αποτελεί και το γνωστότερο κτήριο του αρχιτεκτονικού αυτού ρεύματος. Σχεδιασμένο από τον ίδιο τον Gropius ολοκληρώθηκε το 1925 και αποτέλεσε το έμβλημα της σχολής του Bauhaus. Στο εξωτερικό του κτηρίου κυριαρχούν τα τοιχοπετάσματα από γυαλί, τα οποία καλύπτουν ολόκληρη την επιφάνεια της πρόσοψης και δημιουργούν έντονες γωνίες καθώς και μία έντονη εντύπωση φωτεινότητας και διαφάνειας. Επιπλέον, δημιουργούν αντίθεση με την σκουρότερη απόχρωση που έχουν τα τζάμια του κτηρίου. Η σύνθεση αποτελείται από τρία ξεχωριστά οικοδομήματα κι έτσι δεν υπάρχει ένα κεντρικό σημείο οπτικής. Η έμφαση δίνεται στην λειτουργική οργάνωση του χώρου, στην εφαρμογή του χρώματος και τις καθαρές γεωμετρικές φόρμες, ενώ απουσιάζουν οι αρχές της συμμετρίας.</p>
-----------------------------------	--

Κατοικία Schroder



Εικόνα 8 : Κατοικία Σρόντερ, Ουτρέχτη. Πηγή: archdaily.com

Η κατοικία Σρόντερ (1924) στην Ουτρέχτη είναι έργο του αρχιτέκτονα και σχεδιαστή επίπλων Gerrit Rietveld (Γκέρι Ρίτβελντ) (1888 – 1964). Πρόκειται για μία μικρή έπαυλη στα προάστια της πόλης ο σχεδιασμός της οποίας συγκεντρώνει πολλά από τα χαρακτηριστικά της σχολής του Bauhaus. Το κτήριο είναι μία συμμετρική σύνθεση διακριτών κυβικών γεωμετρικών μορφών και η ολόκληρη η κατασκευή βασίζεται σε σκελετό και όχι σε φέροντες τοίχους, κάτι που επιτρέπει την αίσθηση ανοιχτού χώρου. Στο εσωτερικό επικρατεί η λειτουργικότητα και τα έντονα χρώματα (μπλε, κίτρινο, κόκκινο).

Στο εξωτερικό της κατοικίας Schroder κυριαρχούν τα μεγάλα ανοίγματα σε οριζόντιες ζώνες, οι μεγάλες λευκές και γκριζες επιφάνειες, οι λιθόστρωτες στέγες με προβόλους και οι εξώστες. Η παρουσία του χρώματος πραγματοποιείται μέσα από την προσθήκη κόκκινων και κίτρινων μεταλλικών στοιχείων ενώ ταυτόχρονα απουσιάζει κάθε άλλο διακοσμητικό στοιχείο.

2.4 Μεταμοντερνισμός

2.4.1 Η φιλοσοφία του Μεταμοντερνισμού

Ο όρος «Μεταμοντερνισμός» εμφανίστηκε στα τέλη της δεκαετίας του '70 με αρχές της δεκαετίας του '80 και αφορούσε αρχικά κυρίως στον τομέα της αρχιτεκτονικής ως κριτική στις ουτοπικές ιδέες του Μοντερνισμού περί συλλογικής, επαναστατικής, τεχνολογικής, λειτουργικής ιδεολογίας, οι οποίες θεωρούνταν πλέον ξεπερασμένες. Άρχισε έτσι να δημιουργείται ένα νέο ύφος, λιγότερο ιδεαλιστικό και «ειλικρινές» αλλά περισσότερο δημοκρατικό. Οι πρώτοι αρχιτέκτονες του μεταμοντερνισμού, οι οποίοι ήδη είχαν εκπαιδευτεί πάνω στο μοντέρνο ρυθμό, θέλησαν ουσιαστικά να εξελίξουν το ελιτιστικό λεξιλόγιο του μοντερνισμού σε γλώσσα της παράδοσης και των

εμπορικών συναλλαγών του δρόμου. Σύντομα εξαπλώθηκε σε άλλους καλλιτεχνικούς και όχι τομείς και επηρέασε από την τέχνη και τη λογοτεχνία μέχρι και τις κοινωνικές επιστήμες.

Όσον αφορά στην τέχνη, οι μεταμοντέρνοι καλλιτέχνες αρνούνται τις παραδοσιακές αξίες και εισάγουν μία ευρύτερη καλλιτεχνική αντίληψη, στο πλαίσιο της οποίας αξιοποιούνται νέες εικαστικές μορφές, που συχνά συνδυάζονται με βίντεο και άλλες μορφές της ψηφιακής τεχνολογίας.

Στο πλαίσιο του μεταμοντερνισμού δημιουργήθηκαν ποικίλες τάσεις με διαφορετικά χαρακτηριστικά οι οποίες στοιχειοθέτησαν μία νέα πλουραλιστική και πολυδιάστατη αρχιτεκτονική. Κοινό χαρακτηριστικό όλων των μεταμοντέρνων τάσεων είναι η αμφισβήτηση και η άρνηση του μοντερνισμού και συγκεκριμένα η αμφισβήτηση του διεθνισμού και της καθολικής απάρνησης του παρελθόντος, της λιτότητας των μορφών και της κυριαρχίας της λειτουργικότητας αλλά και των αρχών της τυποποίησης και της μαζικής παραγωγής.

2.4.2 Τα κύρια χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής

Στο σύγγραμμά του «Η γλώσσα της Μεταμοντέρνας Αρχιτεκτονικής» (1971) ο Τζαρλς Τζενκς περιγράφει την αρχιτεκτονική του μεταμοντερνισμού ως «πλουραλιστική» με την έννοια πως επιτρέπει την επίλυση κάθε αρχιτεκτονικού προβλήματος με ποικίλους τρόπους, καθώς και «περιεκτική» με την έννοια πως μπορεί να εξυπηρετήσει τις ανάγκες και την αισθητική όλων των χρηστών. Επιπλέον, σύμφωνα με τον Τζενκς, η μεταμοντέρνα αρχιτεκτονική χαρακτηρίζεται από «ριζοσπαστικό εκλεκτισμό», εξαρτάται δηλαδή μορφολογικά από τις επιλογές του αρχιτέκτονα και την επιθυμία του να απευθυνθεί στο μεγαλύτερο δυνατό εύρος του κοινού και να συνδυάσει ελευθέρα πλήθος διαφορετικών προγενέστερων αρχιτεκτονικών στοιχείων και ρυθμών ανάλογα με την περίπτωση.

Σε γενικές γραμμές η μεταμοντέρνα αρχιτεκτονική χαρακτηρίζεται από τη χρήση κλασικών μοτίβων, φιλολογικών και καλλιτεχνικών αναφορές, έντονων χρωματικών συνδυασμών, κατασκευαστική ποικιλία αλλά και μεγάλη ποικιλία φορμών και υλικών. Ο διάκοσμος αλλά και η χρήση χρωμάτων επιστρέφει δυναμικά στις όψεις των κτηρίων και το κριτήριο για τη διαμόρφωσή τους είναι η άποψη πως κάθε τοίχος θα πρέπει να φέρει αρχιτεκτονικό νόημα και σημασία. Κυριαρχεί η αποδόμηση της αρχιτεκτονικής σύνθεσης καθώς καταργούνται πλέον οι κανόνες της σταθερότητας και της σχεδιαστικής συνέπειας του μοντερνισμού. Επιπλέον, σημαντικό είναι το γεγονός πως κάθε μεταμοντέρνο κτήριο έχει στενή σχέση με το περιβάλλον του και το ιστορικό και πολιτισμικό πλαίσιο υπό το οποίο υφίσταται.

2.4.3 Εκπρόσωποι του Μεταμοντερνισμού

Robert Venturi

Ο Robert Venturi (1925 – 2018) γεννήθηκε στην πόλη Φιλαδέλφεια των Η.Π.Α. Σπούδασε στο πανεπιστήμιο Princeton. Μαζί με τη σύζυγό του Denise Scott Brown (1931 -) θεωρούνται οι εισηγητές της μεταμοντέρνας αρχιτεκτονικής, καθώς μέσα από τα συγγράμματά τους κατεύθυναν την αμερικανική αρχιτεκτονική πέρα από τις αξίες του ευρέως διαδεδομένου μοντερνισμού, προς νέες μορφές έκφρασης. Στο σύγγραμμά τους «Leaving from Las Vegas» (1972) υποστήριξε την διακοσμημένη αρχιτεκτονική μορφή έναντι της μορφής με βάση τη λειτουργία και οδήγησε με τον τρόπο αυτό στην επιστροφή της αρχιτεκτονικής των συμβόλων, τα οποία πλέον πηγάζουν από την καθημερινότητα.

Η κατοικία των πέντε δωματίων που σχεδίασε το 1962 - 1964 ως κατοικία για τη μητέρα του, γνωστό σήμερα ως Vanna Venturi House, αποτελεί ένα από τα πρώτα, αν όχι το πρώτο, δείγματα της μεταμοντέρνας αρχιτεκτονικής.

James Stirling

Ο Τζέιμς Στέρλινγκ (Sir James Frazer Stirling), γεννήθηκε στις 22 Απριλίου το 1926 στο Glasgow της Σκωτίας . Όταν ακόμα ήταν βρέφος, η οικογένειά του μετακόμισε στη Λίβερπουλ και πήγε λύκειο στο Quarry Bank High School. Ο Στέρλινγκ φοίτησε στο Πανεπιστήμιο της Λίβερπουλ στη Σχολή Αρχιτεκτονικής το 1945 μέχρι το 1950.

Στις αρχές της δεκαετίας του 50' και συγκεκριμένα το 1952 με 1956, εργάστηκε στην αρχιτεκτονική εταιρία Lyons, Israel and Ellis. Μετά το 1956 ξεκίνησε την δική του πρακτική, μαζί με τον πρώτο του συνέταιρο τον Colin Rowe. Τα πρώτα τους κτίρια ήταν βασισμένα στο στυλ του μπρουταλισμού (Brutalism)⁹. Στο Πανεπιστήμιο του Leicester (1959-1963), επιμελήθηκαν το κτίριο του Τμήματος των Μηχανικών και είναι ίσως το πιο σημαντικό του έργο που βασίζεται σε αυτό το ιδίωμα.

Ο Στέρλινγκ διαλύει την συνεργασία του με τον Colin Rowe το 1963 στήνοντας την δικιά του εταιρία, έχοντας συνέταιρο του τον Michael Wilford. Στη διάρκεια της δεκαετίας του 1970, ο Στέρλινγκ αλλάζει ριζικά την αρχιτεκτονική του, προσδίδοντας μια παιχνιδιάρικη παραλλαγή του μεταμοντερνισμού με ανοιχτόχρωμα διακοσμητικά στοιχεία, ασυνήθιστους άξονες στα κτίρια του όπως επίσης περίπλοκα γεωμετρικά σχήματα. Ένα από τα μεγαλύτερα του έργα, που θεωρείται από πολλούς, ήταν το

⁹ Brutalism: Είναι ένα μεταρρυθμιστικό κίνημα, το οποίο υποστήριξε την επιστροφή στις λειτουργικές αρχές, στις υπηρεσίες, στα υλικά και στη δομή. Η εξπρεσιονιστική ερμηνεία του διεθνούς στυλ του Λε Κορμπυζιέ, περιελάμβανε τη χρήση της μνημειώδους γλυπτικής μορφής, και του ακατέργαστου και ημιτελή σκυροδέματος, μια προσέγγιση που, σε αντίθεση με τη χρήση γυαλιού και χάλυβα από τον Μιές βαν ντερ Ρόε, αντιπροσώπευε στους άγγλους αρχιτέκτονες έναν νέο μπρουταλισμό. Πηγή: Encyclopedia Britannica: James Stirling Biography.

New State Gallery ή αλλιώς το Neue Staatsgalerie στην Στουτγάρδη της Γερμανίας το 1977-1984. Λόγω του νεοκλασικού συνδυασμού και την γεωμετρική αφαίρεση του κτιρίου, έμελλε να γίνει παράδειγμα του μεταμοντερνισμού, μια ταμπέλα που ο ίδιος απέρριψε.

Άλλα εξίσου σημαντικά έργα του Στέρλινγκ είναι το Fogg Art Museum (1979-1984), το Arthur M. Sackler Museum (1985) τα οποία άνηκαν στο Πανεπιστήμιο του Χάρβαρντ στο Κέιμπριτζ της Μασαχουσέτης, και το Clore Gallery του Tate Britain στο Λονδίνο (1980-1987).

Το 1981 ο Στέρλινγκ βραβεύεται το Πρίτσκερ και στην συνέχεια πήρε το βραβείο Praemium Imperiale της Ένωσης Ιαπωνικής Τέχνης για την αρχιτεκτονική το 1990.

2.4.4 Κτίρια επηρεασμένα από τον Μεταμοντερνισμό

Συγκρότημα Κατοικιών στη Μαρν Λα Βαλέ



Εικόνα 9 Το κέντρο της σύνθεσης των κατοικιών της Μαρν Λα Βάλε. Πηγή: <https://www.designboom.com/architecture/ricardo-bofill-postmodern-housing-complex-paris-les-espaces-dabraxas-france-03-07-2017/>

Το συγκρότημα εργατικών κατοικιών της πόλης Μαρν Λα Βάλε κοντά στο Παρίσι, έργο του Ισπανού αρχιτέκτονα Ricardo Bofill (Ρικάρντο Μποφίλ) οικοδομήθηκε το διάστημα 1979 – 1982 και αποτελεί ένα από τα γνωστότερα έργα του μεταμοντερνισμού. Το αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο της αρχιτεκτονικής αυτής σύνθεσης είναι μία αναδιατύπωση χαρακτηριστικών από διάφορους περιόδους της αρχιτεκτονικής ιστορίας κάτω από τις προδιαγραφές και τις δυνατότητες της σύγχρονης τεχνολογίας. Έτσι τα αναγεννησιακά και μπαρόκ στοιχεία αναπαράγονται με βάση τον προκατασκευασμένο τρόπο. Δημιουργώντας έναν «λαϊκό εκλεκτισμό» το κτήριο φέρει το κοινωνικό μήνυμα της προέκτασης της αρχιτεκτονικής των παλατιών στην φτηνή εργατική κατοικία.

Συγκρότημα Κατοικιών στο Βερολίνο

Το συγκρότημα 83 κατοικιών στο Βερολίνο (1981-1988) είναι έργο του Ιταλού αρχιτέκτονα Aldo Rossi (1931-1997), ο οποίος αποτελεί έναν από τους βασικότερους εκπροσώπους του Μεταμοντερνισμού στην Ευρώπη. Στο οικιστικό αυτό συγκρότημα, ο Rossi βασίζεται καταρχάς στην επανάληψη και την επαναδιατύπωση ορισμένων



Εικόνα 10 Το συγκρότημα κατοικιών στο Βερολίνο.
Πηγή: archdaily.com

βασικών αρχιτεκτονικών στοιχείων τα οποία αποτελούν ουσιαστικά μία αναφορά στην μνήμη και την ιστορία του Βερολίνου, χαρακτηριστικό του συνολικού έργου του Rossi. Έτσι, το κτήριο χωρίζεται σε επτά τομές ως αναφορά στο πρώτο κτήριο που καταστράφηκε κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου.

Ταυτόχρονα, ο αρχιτέκτονας πειραματίστηκε στο κτήριο αυτό με τη χρήση έντονου χρωματισμού αλλά και σύγχρονων υλικών.

Βασικό χαρακτηριστικό γνώρισμα του κτηρίου είναι η τεράστια λευκή κολώνα, η οποία χωρίζει και οριοθετεί ουσιαστικά τις δύο όψεις (και τα δύο μέρη) και υπογραμμίζει την είσοδο στο κτήριο.

2.5 Αποδόμηση/ Πλαστική Μορφή

2.5.1 Αποδόμηση και Φιλοσοφία

Θεμελιωτής αυτής της ιδέας είναι ο Jacques Derrida (1930-2004), όπου την οποία ο ίδιος αποκαλεί διασπορά. Ο Λουί Αλτουσέρ είχε ονομάσει τον Derrida “ γίγαντα της φιλοσοφίας”. Το 1965 ο Derrida δημοσίευσε δύο άρθρα τα οποία απέσπασαν την προσοχή του κοινού. Στο πρώτο άρθρο με τίτλο “Critique”, ο Derrida ανέπτυξε τη θεωρία του για τη φύση της γραφής. Στο δεύτερο και ίσως διασημότερο άρθρο του είναι το “Περί Γραμματολογίας” το οποίο εκδόθηκε το 1967, αναφέρεται μεταξύ άλλων η “αποδομητική ανάγνωση” η οποία απασχόλησε τον Derrida.

Η θεωρία της αποδόμησης είναι μια κριτική της λογοτεχνίας η οποία έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τον στρουκτουραλισμό, το οποίο πίστευε στην σχέση μεταξύ της γλώσσας και του νοήματος όπως επίσης της σχέσης μεταξύ κειμένου και αντικειμενικής πραγματικότητας. Η θεωρία της αποδόμησης επικεντρώνεται στην ασάφεια και στην αντίφαση το νόημα επιδιώκοντας να δείξει τα πολλαπλά επίπεδα αυτού στη γλώσσα.

Ο Derrida καταλήγει στο συμπέρασμα ότι οι λέξεις δεν έχουν καθορισμένο σημείο αναφοράς, ότι οι απαντήσεις βρίσκονται μέσα στις ίδιες τις ερωτήσεις και ότι η αποδόμηση αντιστέκεται στη τυραννία της εύκολης απάντησης.

2.5.2 Τα κύρια χαρακτηριστικά της Αρχιτεκτονικής

Η θεωρία της αποδόμησης του Derrida στη λογοτεχνία, αποδίδεται στην αρχιτεκτονική με τον όρο Μετα-δομισμός ή Μετα-στρουκτουραλισμός. Η αποδόμηση στην αρχιτεκτονική είναι ένα κίνημα το οποίο εξελίχτηκε από τον μεταμοντερνισμό και ξεκίνησε περίπου στα τέλη της δεκαετίας του 1980..Το κίνημα αυτό άρχισε λόγω της ανάγκης για αλλαγή στην αρχιτεκτονική, για νέες θεωρίες και νέα ρεύματα. Αφορούσε στην αμφισβήτηση οποιασδήποτε συμβατικής και ουδέτερης αρχιτεκτονικής.

Χαρακτηριστικό της αποδόμησης στην αρχιτεκτονική είναι η παραμόρφωση, τα ακανόνιστα και απρόβλεπτα σχήματα , η αμφισβήτηση της οριζοντιότητας και της καθαρότητας των μορφών όπως επίσης εμπνέεται από τα οργανικά σχήματα. Τα κτίρια μοιάζουν σαν ήθελαν οι αρχιτέκτονες της αποδόμησης να χρησιμοποιήσουν την τεχνική του “κολάζ”.

Η θεωρία της αποδόμησης στην αρχιτεκτονική προσπαθεί να μεταφραστεί στο βιβλίο του Mark Wigley “The architecture of Deconstruction Derrida’s Haunt”. Ο Wigley πιστεύει ότι η αποδόμηση έχει συνάφεια με την αρχιτεκτονική και ότι δεν χρειάζεται εξήγηση, ούτε μετάφραση, και ότι απλά αφορά μια εφαρμογή στη θεωρία τη αρχιτεκτονικής.

Δεν είναι τυχαίο ότι το νέο σύνθημα της αποδόμησης ήταν «Η μορφή ακολουθεί την φαντασία» αντίστοιχο του « Η μορφή ακολουθεί την λειτουργία». Λόγω, των μεγάλων διαφορών στα κτίρια της αποδόμησης με τα υπόλοιπα κτίρια, έκαναν σαφές στον παρατηρητή ότι η αρχιτεκτονική δεν είναι μόνο μια μηχανική πειθαρχική αλλά είναι και τέχνη.

2.5.3 Εκπρόσωποι της Αποδόμησης

Frank Gehry

Ο Φρανκ Γκέρι γεννήθηκε στις 28 Φεβρουαρίου το 1929 στο Τορόντο του Καναδά. Ο άνθρωπος που ενέπνευσε τον Φρανκ ήταν η γιαγιά του. Έφτιαχναν μαζί «μικρές πόλεις από το μέλλον» από ξύλο, παίρνοντας τα κομμάτια ξύλου από το κατάστημα του παππού του. Αυτές οι κατασκευές οφείλονται σε μεγάλο βαθμό για τον εξαιρετικό συνδυασμό λειτουργικότητας και τέχνης. Αφότου αποφοίτησε το 1956 ως αρχιτέκτονας, έφυγε για μεταπτυχιακές σπουδές στην πολεοδομία στο Πανεπιστήμιο του Χάρβαρντ.

Οι κυματοειδείς μορφές στις μεταλλικές επιφάνειες και τα κόντρα πλακέ απορρέουν από την παιδική του ηλικία. Ήδη από το 1978 μπορεί κανείς διακρίνει τον υπαινιγμό μιας κίνησης σε αναχαίτιση, την οποία απέδωσε με μεγάλη επιτυχία στα επόμενα έργα του. Στο Γουίντον Γκεστ Χάουζ στη Γαϊζάτα της Μινεσότα, 1983-1987, αποτυπώνεται η μεγάλη αδυναμία του Φρανκ να παίζει με τα σχήματα, κατασκευάζοντας το με σύμπλεγμα ορθογώνιων, τετράγωνων, τριγωνικών και κωνικών σχημάτων.

Ο Φρανκ Γκέρι μετατοπίζει την αισθητική του, ξεπερνώντας τα συμβατικά ευθύγραμμα κτίρια σε πιο τολμηρές και πλαστικές μορφές. Οι δύο πιο αντιπροσωπευτικές δουλειές του σε αυτή την αλλαγή είναι η πρώτη του δουλειά στην Ευρώπη, το Μουσείο Vitra International Manufacturing Facility and Design στη Γερμανία το 1987-1989 και το Μουσείο Τέχνης Φρέντερικ Ρ. Βάισμαν του Πανεπιστημίου της Μινεσότα στην Μινεάπολη το 1990-1993. Τα δυο αυτά μουσεία λόγω της πολυπλοκότητας της κατασκευής τους, έθεσε αυξημένες τεχνικές

δυσκολίες, οι οποίες μόνο μέσω υπολογιστή θα μπορούσαν να λυθούν. Έτσι και έκανε η εταιρία του Φρανκ Γκέρι, χρησιμοποιώντας το πρόγραμμα CATIA10, μια τρισδιάστατη εφαρμογή για υπολογιστές. Αυτή η εφαρμογή του έδωσε την δυνατότητα στο να υλοποιεί ρευστά σχέδια επί χάρτου σε κτίσματα, όπως επίσης και γίνουν πραγματικότητα τα φιλόδοξα σχέδια του με συγκεκριμένες σχεδιαστικές παραμέτρους.

Από τα μεγαλύτερα σχέδια του είναι τα κτίρια, της Walt Disney Concert Hall στο Λος Άντζελες, το Olympic Fish Pavilion στη Βαρκελώνη, το Dancing House στην Πράγα, το Ίδρυμα Louis Vuitton στο Παρίσι, και το Μουσείο Guggenheim στο Μπιλμπάο. Έχει επίσης κερδίσει το Πρίσκερ, του Νόμπελ Αρχιτεκτονικής.

Η θεμελιώδεις αρχή του Φρανκ Γκέρι είναι ότι «η αρχιτεκτονική είναι τέχνη» και με βάση αυτήν την αρχή είχε αναφέρει πως το κάθε κτίριο το προσεγγίζει σαν αντικείμενο γλυπτικής, σαν ο χώρος να είναι φτιαγμένος από φως και αέρα δίνοντας έτσι απάντηση στο περιβάλλον, στα συναισθήματα και στο πνεύμα. Τα σχέδια του πάντα επίκαιρα, με βάση τις καινούργιες συνθήκες στα νέα υλικά, με στόχο να φτάσει τον σχεδιασμό του ένα βήμα πιο μπροστά

2.5.4 Κτίρια επηρεασμένα από το κίνημα της αποδόμησης

<p>Μουσείο Guggenheim</p>	<p>Το Μουσείο Guggenheim είναι σχεδιασμένο από τον Frank. O. Gehry και έκανε τα εγκαίνιά του το 1997. Η εξωτερική του σύνθεση αποδίδει μια ελεύθερη μορφή όπου τα κτίσματα είναι διασυνδεδεμένα μεταξύ τους με μια εξωπραγματική μάζα από τιτάνιο, προτείνοντας έτσι ένα γιγαντιαίο έργο αφηρημένης γλυπτικής. Το εσωτερικό είναι οργανωμένο γύρω από ένα αίθριο και η κύρια συλλογή του αφορά μοντέρνα και μεταμοντέρνα έργα τέχνης.</p>
----------------------------------	---

¹⁰ Το πρόγραμμα CATIA αρχικά δημιουργήθηκε στη Γαλλία για τον σχεδιασμό μαχητικών αεροπλάνων και υιοθετήθηκε από την εταιρία Μπόινγκ για την κατασκευή αεροσκαφών.

2.6 Μινιμαλισμός

2.6.1 Η φιλοσοφία του Μινιμαλισμού

Το κίνημα του Μινιμαλισμού ξεκίνησε ως καλλιτεχνικό κίνημα ήδη από τη δεκαετία του '60, ενώ ο όρος «Μινιμαλισμός» διαδόθηκε ευρέως από τον Βρετανό φιλόσοφο Richard Wollheim το 1965. Ως καλλιτεχνικό κίνημα, ο Μινιμαλισμός εκφράζει την αντίθεση και τη ρήξη με την αυστηρότητα της ακαδημαϊκής τέχνης της εποχής, καθώς και ένα είδος διαμαρτυρίας στην επικράτηση του υπερκαταναλωτισμού και της εμπορευματοποίησης της σύγχρονης κοινωνίας. Τα μινιμαλιστικά έργα, κυρίως γλυπτικής, χαρακτηρίζονται από αυστηρή δομή, πρωτογενή σχήματα από βιομηχανικά υλικά και μεγάλες χρωματικές επιφάνειες.

Σταδιακά, η προτίμηση των μινιμαλιστών καλλιτεχνών ως προς τη χρήση πρώτων υλών αλλά και την απλότητα των μορφών επηρέασε και τον τομέα της αρχιτεκτονικής αλλά και άλλους τομείς, όπως ο σχεδιασμός προϊόντων, η διακόσμηση και η μόδα. Ο Μινιμαλισμός αναπτύχθηκε στην αρχιτεκτονική ιδιαίτερα κατά την τελευταία δεκαετία του 20ου αιώνα (1990), ως αντίδραση στην έντονη πολυμορφία του μεταμοντερνισμού. Παράλληλα, όμως το ρεύμα του μινιμαλισμού αποτελεί ένα είδος υπέρβασης του μοντέρνου κινήματος καθώς κατευθύνεται προς τη νέο-μοντέρνα επεξεργασία των μορφών και των κατασκευαστικών υλικών. Επιπλέον, οι αρχιτέκτονες και οι πολεοδόμοι επηρεάστηκαν από τον μινιμαλισμό ως προς την τοποθέτηση μεγάλων ανάλογων γλυπτών στο αστικό περιβάλλον.

Μερικοί από τους εκπροσώπους του Μινιμαλισμού στην τέχνη είναι οι Donald Judd (1928 – 1994), ο Robert Morris (1931 -) και ο Carl Andre (1935 -). Στην αρχιτεκτονική εκπρόσωποι του κινήματος θεωρούνται, μεταξύ άλλων, οι Tadao Ando (1941 -), Peter Zumthor (1943 -) και Louis Barragan (1902 – 1988).

2.6.2 Τα κύρια χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής

Η μινιμαλιστική αρχιτεκτονική είναι άμεσα επηρεασμένη τόσο από τις απόψεις του μοντερνισμού, και ιδιαίτερα του κινήματος Ντε Στυλ, όσο παραδοσιακή Ιαπωνική αρχιτεκτονική και την Ιαπωνική Ζεν φιλοσοφία.

Το βασικότερο χαρακτηριστικό της αρχιτεκτονικής του Μινιμαλισμού είναι η προσπάθεια από πλευράς των αρχιτεκτόνων να επιτύχουν την αναγκαία ποιότητα μέσω της λιτότητας. Η λιτότητα του Μινιμαλισμού αφορά τόσο στην αρχιτεκτονική φόρμα, όσο και στη λειτουργία της κάτοψης και της συνολικής αρχιτεκτονικής σύνθεσης. Επιπλέον, η ίδια αρχή της λιτής κομψότητας συναντάται και στο εξωτερικό του εκάστοτε κτηρίου, αλλά και στη χρήση των κατασκευαστικών υλικών. Συνολικά, τα μινιμαλιστικά αρχιτεκτονήματα χαρακτηρίζονται από καθαρούς, ανοιχτούς χώρους με έντονο φυσικό φωτισμό, λιτές σχεδιαστικές λεπτομέρειες και αποφυγή των έντονων διακοσμητικών στοιχείων. Αυτό δεν σημαίνει πως ο διάκοσμος απορρίπτεται εξ' ολοκλήρου, αλλά με βάση τις αρχές του κινήματος, περιορίζεται στα στοιχεία εκείνα που θεωρούνται απολύτως απαραίτητα για την επίτευξη του βέλτιστου σχεδιαστικού αποτελέσματος.

Αξίζει να σημειωθεί πως οι μινιμαλιστές αρχιτέκτονες δεν ενδιαφέρονται αποκλειστικά για τα φυσικά και κατασκευαστικά χαρακτηριστικά ενός κτηρίου, αλλά και για την πνευματική και συμβολική του διάσταση. Τέλος, σημαντικό στοιχείο του Μινιμαλισμού είναι ο συνεχής διάλογος που ανοίγει με το εξωτερικό περιβάλλον του με στόχο την

κατάλληλη επιλογή των υλικών και των χρωμάτων έτσι ώστε να δημιουργηθεί μία στενή σχέση μεταξύ των κτηρίων και των τόπων στους οποίους βρίσκονται.

2.6.3 Εκπρόσωποι του Μινιμαλισμού

Tadao Ando

Ο Tadao Ando (1941 -), είναι Ιάπωνας, αυτοδίδαχτος σε μεγάλο βαθμό, αρχιτέκτονας και ένας από τους γνωστότερους σύγχρονους εκπροσώπους του Μινιμαλισμού στην αρχιτεκτονική. Μέσα από το έργο του εκφράζει πλήρως το πνεύμα της Ιαπωνικής παράδοσης στην αρχιτεκτονική και το σχεδιασμό, ενώ ταυτόχρονα ενδιαφέρεται βαθιά για την απόδοση της φύσης σύμφωνα με την προσωπική του οπτική. Τα έργα του χαρακτηρίζονται από την εκτεταμένη χρήση μπετόν ή ξυλείας και αυστηρές κατασκευαστικές φόρμες οι οποίες ακολουθούν το τοπικό περιβάλλον, δημιουργούν μία συνέχεια μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού χώρου και επιτρέπουν την είσοδο φωτεινών ακτινών στον εσωτερικό χώρο.

Ένα από τα χαρακτηριστικά του έργα είναι η Εκκλησία στο Νερό (Church in the Water) (1988) στο Tomamu της Ιαπωνίας, η οποία διακρίνεται τόσο για το συμβολισμό της ως πνευματικός χώρος, όσο και για την ιδιαίτερη σχέση της με το περιβάλλον.

John Pawson

Ο Βρετανός John Pawson (1949 -) είναι επίσης ένας από τους γνωστότερους σύγχρονους αρχιτέκτονες υποστηρικτές του Μινιμαλισμού. Όπως και ο Ando, το έργο του είναι στενά συνδεδεμένο με την Ιαπωνική Ζεν φιλοσοφία στην οποία εντρύφησε κατά την 6χρονη διαμονή του στην χώρα κατά της δεκαετία του '70.

Η οικία Tetsuka (2003 – 2005) είναι το πρώτο οικιστικό έργο του Pawson στην Ιαπωνία και απόλυτα χαρακτηριστική της μινιμαλιστικής αρχιτεκτονικής του.

2.6.4 Κτίρια επηρεασμένα από τον Μινιμαλισμό

Church of Light



Εικόνα 11 Η Εκκλησία του Φωτός. Πηγή:
<https://www.architravel.com/architravel/building/church-of-the-light/>

Η Εκκλησία του Φωτός (Church of Light), σχεδιασμένη από τον Ιάπωνα μινιμαλιστή αρχιτέκτονα Tadao Ando βρίσκεται έξω από την πόλη Osaka της Ιαπωνίας και ολοκληρώθηκε το 1999. Αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της δύναμης της απλότητας του μινιμαλισμού.

Σημαντικό χαρακτηριστικό του έργου είναι η ανάδειξη των τοίχων, οι οποίοι είναι κατασκευασμένοι από σπλισμένο σκυρόδεμα, ένα αγαπημένο υλικό του δημιουργού, σε βασικό στοιχείο της σύνθεσης. Επιπλέον, το φως διαδραματίζει εδώ, όπως και στο σύνολο της αρχιτεκτονικής του Ando, καθοριστικό ρόλο, δημιουργώντας δίπολα μεταξύ φωτός και σκιάς που συμβολίζουν τη διττή φύση της ύπαρξης.

Neuendorf House



Εικόνα 12 Η κατοικία Neuendorf στη Μαγιόρκα. Πηγή: archdaily.com

Η κατοικία Neuendorf στην Μαγιόρκα της Ισπανίας οικοδομήθηκε το διάστημα 1987 – 1989 και είναι έργο του αρχιτέκτονα John Pawson σε συνεργασία με τον Claudio Silverstrin. Πρόκειται για την θερινή εξοχική κατοικία ενός γερμανού επιμελητή τέχνης. Το κτήριο χαρακτηρίζεται από την πλήρη απουσία διακοσμητικών στοιχείων, την εφαρμογή αυστηρών καθαρών γραμμών και γεωμετρικών όγκων και την χρήση ακατέργαστων, φυσικών υλικών.

Ο χρωματισμός του εξωτερικών τοίχων, ο οποίος προκύπτει από τη χρήση του τοπικού χρώματος ως επικάλυψη στα υλικά, δημιουργεί την αίσθηση της απόλυτης συνέχειας και αρμονίας μεταξύ του κτηρίου και του περιβάλλοντος χώρου. Ο εσωτερικός χώρος διακρίνεται για την ίδια λιτότητα και την πλήρη απουσία διακόσμου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΜΟΥΣΕΙΑ:

ΜΕΛΕΤΕΣ ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΙΣ

3. Εισαγωγή

Όπως είδαμε και παραπάνω, η αρχιτεκτονική και ο τρόπος οργάνωσης και διαμόρφωσης των μουσείων εξελίσσεται μέσα στο χρόνο έτσι ώστε να ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις κάθε συλλογής, εποχής, κοινωνίας και τόπου. Οι εκθεσιακοί χώροι ουσιαστικά έχουν αποτελέσει σημεία αναφοράς του τόπου και του χρόνου στον οποίο δημιουργήθηκαν.

Το παρόν κεφάλαιο αφορά στην έκθεση συνολικά είκοσι Μουσείων, προβεβλημένων σύμφωνα με το αρχιτεκτονικό ρεύμα στο οποίο εντάσσονται. Πιο συγκεκριμένα, η διάκριση αυτών προσβλέπει στην κατάταξή τους σε ένα από τα ακόλουθα καλλιτεχνικά κινήματα: τον Μοντερνισμό, τον Μεταμοντερνισμό, την Αποδόμηση και τον Μινιμαλισμό.

3.1 Μουσεία Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής

3.1.1 Solomon R. Guggenheim, Νέα Υόρκη, Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής

Ο αρχιτέκτονας Frank Lloyd Wright ανέλαβε τον σχεδιασμό και την ανοικοδόμηση του Μουσείου Solomon R. Guggenheim, στην περιοχή που εδράζεται το Central Park, και πιο συγκεκριμένα στην 5η λεωφόρο. Το έργο παραδόθηκε το 1959, ύστερα από εργασία δεκαέξι χρόνων. Η επιδίωξη για την ανέγερση του Μουσείου συνδέθηκε με την επιθυμία για στέγαση των έργων τέχνης του Solomon R. Guggenheim.

Σημειώνεται πως ο Wright αρχικά στάθηκε επιφυλακτικός απέναντι στην πρόταση που του έκανε η Hilla Rebay, καθώς ο ίδιος θεωρούσε πως η Νέα Υόρκη αποτελούσε ήδη μια κορεσμένη πόλη, η οποία δεν θα μπορούσε να αναδείξει την αρχιτεκτονική αξία του έργου.

Οι επισκέπτες του Μουσείου εξαρχής έχουν την εικόνα ενός «ανεστραμμένου ζιγκουράτ». Η διείσδυση στο εσωτερικό, καθιστά άμεσα ορατό το αίθριο που καταλήγει στη θολωτή γυάλινη οροφή, κατασκευή που επιτρέπει την εισροή του φυσικού φωτός. Ακόμα, οι επισκέπτες έχουν τη δυνατότητα της θέασης των διαδοχικών βαθμίδων του Μουσείου μέσω του περιμετρικού σπирάλ και της ήπιας ράμπας που οδηγεί από το χαμηλότερο στο υψηλότερο επίπεδο.



Εικόνα 13 Φωτογραφία από το εσωτερικό του Μουσείου Guggenheim της Νέας Υόρκης
<http://ingolden.gr/in/%CE%BC%CE%BF%CF%85%CF%83%CE%B5%CE%AF%CE%BF-guggenheim-%CE%B7-%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1-%CF%84%CE%BF%CF%85/>



Νέα Υόρκη
<http://ingolden.gr/in/%CE%BC%CE%BF%CF%85%CF%83%CE%B5%CE%AF%CE%BF-guggenheim-%CE%B7-%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1-%CF%84%CE%BF%CF%85/>



Εικόνα 15 Η γυάλινη θολωτή οροφή του αιθρίου του Μουσείου Guggenheim της Νέας Υόρκης
<http://ingolden.gr/in/%CE%BC%CE%BF%CF%85%CF%83%CE%B5%CE%AF%CE%BF-guggenheim-%CE%B7-%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1-%CF%84%CE%BF%CF%85/>

3.1.2. Vitra Design Museum, Rhein, Γερμανία

Το Vitra Design Museum αποτέλεσε το πρώτο δημιούργημα του Frank Gehry στη Γερμανία. Ο αρχιτέκτονας σχεδίασε το οικοδόμημα, με σκοπό να στεγάσει τα έργα ενός κατασκευαστή επίπλων από την Ελβετία. Το 1989, το Vitra Design Museum εγκαινιάστηκε και άρχισε να λειτουργεί ως τμήμα του Vitra Campus.



Εικόνα 16: Η εξωτερική όψη του Vitra Design Museum

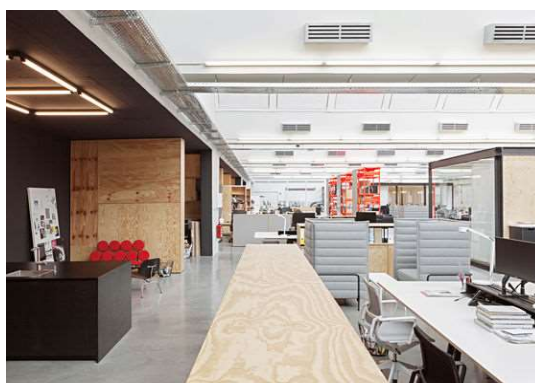
<https://www.vitra.com/en-us/campus/vitra-design-museum>

Οι επισκέπτες του Μουσείου αναπόφευκτα θα εντυπωσιαστούν περισσότερο από την αρχιτεκτονική του κτιρίου παρά από τα έργα που εκτίθενται στο εσωτερικό του. Η φωτεινότητα και η πολυπλοκότητα του οικοδομήματος συγκεράζονται τόσο με τις «καθαρές» γραμμές όσο και με τις επιβλητικές φόρμες αυτού.



Εικόνα 17: Φωτογραφία από το εσωτερικό του Μουσείου

<https://www.vitra.com/en-us/campus/vitra-design-museum>



Εικόνα 18 Φωτογραφία από το εσωτερικό του Μουσείου

<https://www.vitra.com/en-us/page/vitra-design-museum-office>

Το Vitra Design Museum έχει ως αποστολή του τη μελέτη και την επίδειξη των παρελθοντικών αλλά και των σύγχρονων εκφάνσεων του σχεδιασμού, καθώς επίσης και στην αποσαφήνιση της σχέσης του τόσο με την αρχιτεκτονική και την τέχνη γενικότερα, όσο και την καθημερινή κουλτούρα. Σημειώνεται πως στο Vitra Design Museum, λαμβάνουν χώρα δέκα εκθέσεις ετησίως, οι οποίες παρουσιάζονται σε διάφορες τοποθεσίες της Campus Vitra.

3.1.3 Tate Modern. Λονδίνο, Αγγλία

Το Tate Modern αποτελεί το πιο πολυσυζητημένο Μουσείο μοντέρνας αρχιτεκτονικής στο Ηνωμένο Βασίλειο. Ανεγέρθηκε το 2000 στη νότια πλευρά του ποταμού Τάμεση. Το Tate Modern σχεδιάστηκε από τον Giles Gilbert Scott, στην περιοχή ενός παλαιού ηλεκτροπαραγωγικού εργοστασίου, στην περιοχή Μπάνκσαιτ του Λονδίνου. Οι επισκέπτες εξαρχής γίνονται θεατές της ξεχωριστής αρχιτεκτονικής του Μουσείου.



Εικόνα 19 Η εξωτερική όψη του Tate Modern
<http://parathyro.politis.com.cy/2019/04/erga-tou-christoforou-savva-stin-tate-tou-londinou/>

Χαρακτηριστικό γνώρισμα του οικοδομήματος αποτελεί η εξωτερική καμινάδα, ύψους 99 μέτρων. Αξίζει να σημειωθεί πως από το 1981 έως το 1993, το κτίριο παρέμενε εγκαταλελειμμένο, με το ενδεχόμενο της κατεδάφισης να είναι το πιο πιθανό. Ωστόσο το 1994, μια ομάδα αρχιτεκτόνων ανέλαβε την τροποποίησή του και ανέγειρε δύο επιπρόσθετους γυάλινους ορόφους. Ουσιαστικά, το Tate Modern αποτελεί μια Πινακοθήκη με έργα που εντάσσονται στο ρεύμα του Μοντερνισμού. Επιβλητική είναι η αχανής αίθουσα Ταρμπάιν, η οποία εντοπίζεται στην είσοδο της έκθεσης.



Εικόνα 20 Φωτογραφία από το εσωτερικό του Tate Modern
<http://parathyro.politis.com.cy/2019/04/erga-tou-christoforou-savva-stin-tate-tou-londinou/>

3.1.4 MACBA, Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Βαρκελώνη, Ισπανία

Το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης της Βαρκελώνης αποτελεί ένα λευκό οικοδόμημα, σχεδιασμένο από τον Richard Meier. Τα εγκαίνιά του έγιναν το 1995, τρία χρόνια αργότερα από την αρχική προγραμματισμένη ημερομηνία.

Αν και ανεγέρθηκε στην περιοχή της Raval, γνωστή για τους στενούς δρόμους και τα παλαιά κτίρια, και μόλις λίγα μέτρα από τη γοτθική πλευρά της πόλης, εντούτοις το Μουσείο αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της μοντέρνας αρχιτεκτονικής. Οι εκθέσεις και γενικότερα το εσωτερικό του Μουσείου αναδεικνύονται από τον φυσικό φωτισμό.



Εικόνα 21 Η εξωτερική πλευρά του Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης της Βαρκελώνης
https://www.lifo.gr/articles/architecture_articles/87657



Εικόνα 22 Φωτογραφία από το εσωτερικό του Μουσείου
https://www.lifo.gr/articles/architecture_articles/87657

3.1.5 Το Βασιλικό Μουσείο του Οντάριο, Τορόντο, Καναδάς

Το Βασιλικό Μουσείο του Οντάριο ανεγέρθηκε το 1914 στο Queens Park του Τορόντο, ύστερα από δύο χρόνια εργασιών. Πρόκειται για παγκοσμίου φήμης Μουσείο, και μάλιστα το πέμπτο σπουδαιότερο στη Βόρεια Αμερική. Οι εμπνευστές του οικοδομήματος, οι «Darling and Pearson», κατασκεύασαν πέντε ξεχωριστούς τομείς: αρχαιολογίας, γεωλογίας, ορυκτολογίας, παλαιοντολογίας και ζωολογίας.

Το Μουσείο υπέστη τροποποιήσεις στη βάση των επιρροών της Art Deco και της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, ενώ το 1955 αποδεσμεύτηκε από το Πανεπιστήμιο του Τορόντο, του οποίου έως τότε αποτελούσε τμήμα. Περίπου είκοσι χρόνια αργότερα, το 1978, πραγματοποιήθηκε ανακαίνιση, προκειμένου το Μουσείο να εμπλουτιστεί με βιβλιοθήκη και επιπρόσθετα εκθεσιακά τμήματα. Σημειώνεται πως περίπου πριν από μια δεκαετία, ο αρχιτέκτονας Daniel Libeskind ανέλαβε τον σχεδιασμό και την υλοποίηση επέκτασης, κατασκευασμένης από γυαλί, αλουμίνιο και χάλυβα.



Εικόνα 22 Βασιλικό Μουσείο του Οντάριο
<https://www.newsbeast.gr/travel/destinations/arthro/619136/ta-50-pio-paraxena-ktiria-tou-kosμου>



Εικόνα 23 : Νυχτερινή άποψη του Βασιλικού Μουσείου του Οντάριο
<https://www.womantoc.gr/home/article/9-edypsiaka-paradeigmata-opou-i-moderna-architektoniki-synadaei-tin-istoria>

3.2 Μουσεία Μεταμοντέρνας Αρχιτεκτονικής

3.2.1 Μουσείο Abteiberg , Mönchengladbach , Γερμανία

Το Μουσείο Abteiberg αποτελεί ένα Δημοτικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, το οποίο εδράζεται στο ιστορικό κέντρο της περιοχής Mönchengladbach της Γερμανίας. Η ανέγερσή του έλαβε χώρα το 1982. Σήμερα φιλοξενεί έργα καλλιτεχνών του 20ού και του 21ού αιώνα. Ο πρωτοποριακός και μεταμοντέρνος σχεδιασμός του κτιρίου οφείλεται στον αυστριακό αρχιτέκτονα Hans Hollein, καθώς και στον τότε Διευθυντή του Μουσείου Johannes Cladders.

Προκειμένου να εκπονηθούν τα αρχιτεκτονικά υπομνήματα, προσμετρήθηκαν διάφορες παράμετροι, όπως για παράδειγμα η τοπογραφία του λόφου, η σύνδεση

του ιστορικού περιβάλλοντος με τον καθεδρικό ναό και τη μονή, όπως επίσης και οι μουσειολογικές επιδιώξεις αναφορικά με την προβολή των εκθεμάτων. Αξίζει να σημειωθεί πως η αρχιτεκτονική του Abteiberg απομακρύνθηκε από τα παραδοσιακά μοτίβα και προσέδωσε νόημα στην ποικιλία τόσο των εσωτερικών όσο και των εξωτερικών τομέων, ενώ παράλληλα υπογράμμισε τη «γλυπτική έκφραση των όγκων».



Εικόνα 24 Το Μουσείο Abteiberg
<http://architectuul.com/architecture/abteiberg-museum>



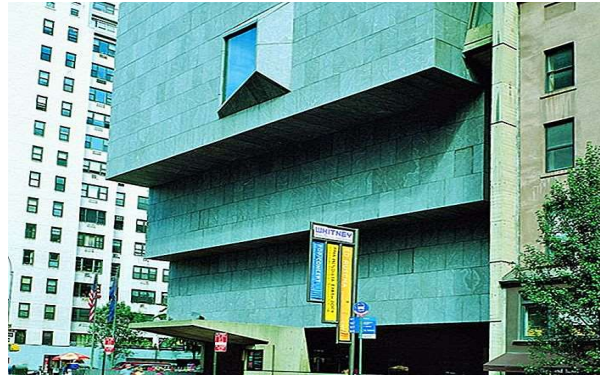
Εικόνα 25 Ο κήπος του Μουσείου Abteiberg
https://en.wikipedia.org/wiki/Abteiberg_Museum

3.2.2. Whitney Museum of American Art, Νέα Υόρκη, Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής

Στις αρχές του εικοστού αιώνα, η γλύπτρια Gertrude Vanderbilt Whitney ενδιαφέρθηκε για την προώθηση του έργου των νέων Αμερικανών καλλιτεχνών. Η ίδια μετά από χρόνια δημιούργησε το δικό της ίδρυμα, με σκοπό την προβολή της τέχνης και των καλλιτεχνών της χώρας της. Έτσι, το Μουσείο Αμερικανικής Τέχνης Whitney ιδρύθηκε το 1930, ενώ τα θυρανοίξιά του πραγματοποιήθηκαν το 1931. Το 1954, το Μουσείο μετακόμισε πίσω από το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, ενώ από το 1966 εδράζεται στην 75η Λεωφόρο του Manhattan. Η σημερινή εικόνα του οικοδομήματος είναι αποτέλεσμα του σχεδιασμού των Marcel Breuer και Hamilton P. Smith, οι οποίοι εργάστηκαν από το 1963 έως το 1966, προκειμένου να αποδώσουν ένα μεταμοντέρνο κτίριο, διαφορετικό από τις παρακείμενες μονοκατοικίες, με τη χαρακτηριστική γρανιτένια σκάλα στην πρόσοψη και τα εξωτερικά ανάπoδα παράθυρα. Σημειώνεται πως ο κάθε όροφος του Μουσείου είναι κατασκευασμένος σε πρόβολο άνωθεν του πατώματος, ούτως ώστε να επιτυγχάνεται σε κάθε σημείο η θέαση. Το Μουσείο ανακατασκευάστηκε από τον Ιταλό αρχιτέκτονα Renzo Piano το 2015, ενώ για την αναδιαμόρφωση του χρησιμοποιήθηκαν ως υλικά το μπετόν, το ατσάλι και το γυαλί.



Εικόνα 26 Άποψη του Whitney Museum of American Art
<https://www.womantoc.gr/life/article/proxoroun-ti-skepsi-ta-kalytera-mouseia-sygchronis-texnis-ston-kosmo-gia-osous-exoun-dei-ta-klasika>



Εικόνα 27 Μουσείο Αμερικανικής Τέχνης Whitney
<https://el.tripnholidays.com/2060-top-museums-in-new-york-city-us-ny-11-el>

3.2.3 Tate Gallery James Stirling Λονδίνο 1987

Η Tate Gallery ξεκίνησε ως μια μεγάλη συλλογή βρετανικής τέχνης που πήρε το όνομα της από τον Χένρι Τέιτ ο οποίος προσέφερε την αξιόλογη συλλογή βρετανικής τέχνης που του ανήκε στο κοινό με πρόθεση να εκτίθεται ώστε να μπορούν να την απολαύσουν όλοι. Η ανεπάρκεια χώρου στην Εθνική Πινακοθήκη στάθηκε η αφορμή για την κατασκευή μιας νέας γκαλερί αφιερωμένης αποκλειστικά στη βρετανική τέχνη και η κατεδάφιση των φυλακών Millbank το 1890 απελευθέρωσε την περιοχή για το νέο κτίριο. Τον σχεδιασμό του μουσείου ανέλαβε ο Sidney R.J Smith δημιουργώντας τον πυρήνα του σημερινού κτιρίου: η μεγαλοπρεπή είσοδος και ο κεντρικός θόλος αποτελούν ακόμη τον πυρήνα της σημερινής Tate Gallery.



Εικόνα 28 Συνολική άποψη του εξωτερικού της Clore Gallery Πηγή:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Clore_Gallery_London_Dec07.JPG

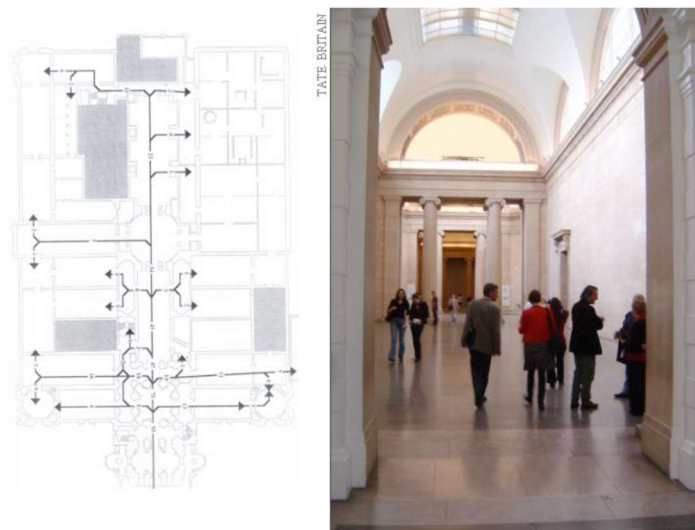
Το μουσείο γνώρισε σταδιακά μεγάλες και σημαντικές προσθήκες όπως η επέκταση του 1979 σε σχέδια του Richard Llewelyn- Davies η οποία αύξησε σημαντικά τους εκθεσιακούς χώρους. Η ενσωμάτωση ενός παλιότερου στρατιωτικού νοσοκομείου που οδήγησε στην προσάρτηση της Clore Gallery η οποία μελετάται εδώ. Η Clore Gallery σχεδιάστηκε από τον James Stirling και εγκαινιάστηκε το 1987. Μάλιστα ένα χρόνο μετά, το 1988, έλαβε το βρετανικό βραβείο Royal Institute of British Architects.

Η Clore Gallery αποτελεί ένα σημαντικό παράδειγμα μουσείου της μεταμοντέρνας αρχιτεκτονικής. Περιλαμβάνει επαναλαμβανόμενα γεωμετρικά μοτίβα τα οποία αποτελούν ένα αρμομικό σύνολο, φιλικά χρώματα και εξωτερικούς χώρους που προκαλούν αίσθηση οικειότητας στον επισκέπτη. Το πράσινο στοιχείο παίζει και αυτό έναν σημαντικό ρόλο. Η χρήση της υποκειμενικότητας με την έννοια της ειρωνείας εκφράζεται στο εξωτερικό του κτιρίου καθώς ορισμένα τμήματα της όψης αντιτίθενται πρόδηλα στα γειτονικά κτίρια (αλλαγή υλικών, γεωμετρικά στοιχεία κτλ).



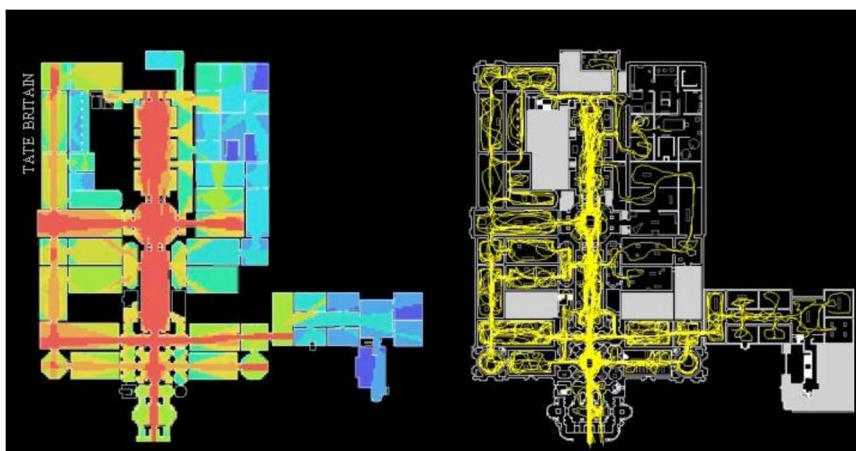
Εικόνα 29 Το εξωτερικό της Clore Gallery Πηγή:
<https://www.bluffton.edu/homepages/facstaff/sullivanm/clore/extagain.jpg>

Ο τρόπος που οργανώνεται η κάτοψη της Tate Britain μπορεί να περιγραφεί ως μια διάταξη ορθογωνική με ανόμοιες αίθουσες εν σειρά οι ποιες όμως οργανώνονται με πολύ ενδιαφέροντα τρόπο σε σχέση με έναν βασικό άξονα κίνησης στο κέντρο. Η συγκεκριμένη διάταξη προσφέρει στον κινούμενο θεατή πολλούς και διαφορετικούς τρόπους κίνησης ώστε η διαδρομή του να εμπεριέχει έντονα το στοιχείο της εξερεύνησης. Οι εναλλακτικές τροχιές κίνησης περιλαμβάνουν ένα βασικό σημείο αναφοράς : τον κεντρικό άξονα. Ο άξονας αυτός αποτελεί συνήθως ένα μεγάλο μέρος της διαδρομής καθώς επιστρέφουν σε αυτόν ώστε να προσανατολιστούν επαρκώς, όπως προκύπτει από την προσωπική εμπειρία και παρατήρηση της γράφουσας.



Εικόνα30. Η Tate Gallery είναι οργανωμένη σε επίπεδο κάτοψης όταν να ξανασυναντιούνται οι θεατές. Πηγή: Καλή Τζώρτζη, Η χωρική προσέγγιση των μουσείων, ένα αναδυόμενο θέμα στις μουσειακές μελέτες, σελ 3

Άξιο αναφοράς όμως είναι και το γεγονός ότι υπάρχει μια οπτική σύνδεση του πυρήνα του μουσείου με τα βαθύτερα τμήματα του τα οποία καθίστανται οπτικά εύκολα προσβάσιμα. Έτσι ακόμη κι αν οι πορείες διαχωρίζονται, αυθόρμητα οι επισκέπτες επιστρέφουν στον κύριο άξονα όπου συμβαίνει μια εκ νέου συνάντηση των θεατών με κοινωνικές προεκτάσεις.



Εικόνα 31 Αριστερά απεικονίζεται στην κάτοψη της Tate Britain η διακύμανση της οπτικής ενσωμάτωσης και δεξιά σημειώνονται οι τροχιές κίνησης των επισκεπτών που ξανασυναντιούνται στον κύριο άξονα (απεικονίζονται οι τροχιές τα δέκα πρώτα λεπτά της επίσκεψης). Πηγή: Καλή Τζώρτζη, Η χωρική προσέγγιση των μουσείων, ένα αναδυόμενο θέμα στις μουσειακές μελέτες, σελ. 1-5

3.2.4. Μουσείο Oscar Niemeyer, Κουριτίμπα, Βραζιλία

Το Μουσείο γιόρτασε τα θυρανοίξιά του το 2002, με την ονομασία Novo Museu, ενώ τον Ιούλιο του επόμενου έτους ανακατασκευάστηκε και επεκτάθηκε. Το 2003 του αποδόθηκε το όνομα Oscar Niemeyer, προς τιμήν του μεγάλου αρχιτέκτονα και σχεδιαστή του οικοδομήματος, ο οποίος περάτωσε το έργο αυτό στα 95 του χρόνια. Η θέαση του Μουσείου παραπέμπει στην εικόνα ματιού. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο το κτίριο είναι γνωστό και ως Eye Museum ή Niemeyer's Eye. Το Μουσείο αποτελείται από δύο κατασκευές, οι οποίες εδράζονται σε μια επιφάνεια τριάντα πέντε χιλιάδων τετραγωνικών μέτρων. Το πρώτο από τα δύο οικοδομήματα ανεγέρθηκε το 1967 από τον Oscar Niemeyer. Μελετώντας την αρχιτεκτονική του Μουσείου, καθίσταται ευδιάκριτος ο εντοπισμός των χαρακτηριστικών εκείνων που θα το κατατάξουν στα τυπικά έργα του μεγάλου δημιουργού. Επί παραδείγματι, οι διάχυτες γεωμετρικές μορφές και οι καμπύλες που αντιδιαστέλλονται στις ορθογώνιες κατασκευές, οι μακρές περιοχές από λευκό βαμμένο σκυρόδεμα, κ.ά., εντάσσουν το Μουσείο στα κτίρια της σύγχρονης αρχιτεκτονικής και συγκεκριμένα στο ρεύμα της μοντέρνας τέχνης.



Εικόνα 32 Μακροτενές υπόστεγο σε λευκό σκυρόδεμα, χαρακτηριστικό του Μουσείου Oscar Niemeyer
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museu_Oscar_Niemeyer_11_Curitiba_Brasil.jpg



Εικόνα 33 Το Μουσείο Oscar Niemeyer ή Niemeyer's Eye
https://translate.google.com/translate?hl=el&sl=en&u=https://en.wikipedia.org/wiki/Oscar_Niemeyer_Museum&prev=search

3.2.5. Εθνικό Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, The Centre Pompidou, Παρίσι, Γαλλία

Το Εθνικό Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης στεγάζεται στο Κέντρο Ζωρζ Πομπιντού. Το συγκρότημα αποτελεί πολιτιστικό κέντρο του τέταρτου δημοτικού διαμερίσματος της περιοχής Beaubourg του Παρισιού. Τα θυρανοξιά του έλαβαν χώρα το 1977. Στο Εθνικό Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης φιλοξενούνται περίπου 50.000 έργα τέχνης, από τα οποία μόλις τα 2.000 εκτίθενται.



Εικόνα 34: Το εσωτερικό του Μουσείου

<https://gr.dreamstime.com/%CF%83%CF%84%CE%BF%CE%BA-%CF%86%CF%89%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%AF%CE%B1-%CE%BC%CE%BF%CF%85%CF%83%CE%B5%CE%AF%CE%BF-%CE%BA%CE%AD%CE%BD%CF%84%CF%81%CF%89%CE%BD-%CF%80%CE%BF%CE%BC%CF%80%CE%B9%CE%BD%CF%84%CE%BF%CF%8D-%CF%83%CF%84%CE%BF-%CF%80%CE%B1%CF%81%CE%AF%CF%83%CE%B9-image39287082>

Το οικοδόμημα είναι στην πραγματικότητα κατασκευασμένο από μέσα προς τα έξω, με υλικά όπως το γυαλί και το μέταλλο. Το παράδοξο της αρχιτεκτονικής του είναι

πως οι σκαλωσιές και οι σωλήνες είναι τοποθετημένοι στο εξωτερικό μέρος, με αποτέλεσμα αυτά να είναι ορατά σε κάθε επισκέπτη. Με τον τρόπο αυτό, απελευθερώνεται το εσωτερικό του Μουσείου, ούτως ώστε να δοθεί χώρος στα εκθέματα.



Εικόνα 35: Η εξωτερική πλευρά του Κέντρου Πομπιντού

<https://toptraveller.gr/poi/the-centre-pompidou-paris/>

Ακόμα, χαρακτηριστικό της μεταμοντέρνας αισθητικής του Κέντρου αποτελούν οι χρωματισμοί των σωληνώσεων και των αγωγών. Τέλος, επισημαίνεται πως ο ακάλυπτος χώρος του Κέντρου έχει αναδιαμορφωθεί και πλέον στεγάζει και το εργαστήριο του καλλιτέχνη Constantin Brâncuși.



Εικόνα 36: Οι πολύχρωμες σωληνώσεις του Κέντρου Πομπιντού

<https://toptraveller.gr/poi/the-centre-pompidou-paris/>

3.3 Μουσεία Αποδομημένης Αρχιτεκτονικής

3.3.1. The Jewish Museum, Βερολίνο, Γερμανία

Ο αρχιτέκτονας Daniel Libeskind ανέλαβε το 1999 τον σχεδιασμό του Εβραϊκού Μουσείου, ως συνέχεια του Μουσείου του Βερολίνου. Το νέο κτίριο ανεγέρθηκε, προκειμένου να συμβολίσει το μαρτύριο των Εβραίων αλλά και την απουσία τους από την πόλη, και αναφερόταν από τον Libeskind με την ονομασία «Μεταξύ των γραμμών». Το κεντρικό γραμμικό σχήμα του οικοδομήματος, κόπτεται από σε κάποια σημεία από μία τεθλασμένη γραμμή. Έτσι, το ζιγκ ζαγκ που δημιουργείται, προκαλεί τον σχηματισμό νέων αρχιτεκτονικών τμημάτων, τα οποία συνδέονται με την «πρόσοψη του ψευδαργύρου, τα Κενά, τους τρεις Άξονες της γερμανοεβραϊκής εμπειρίας και τον Κήπο της Εξορίας». Όλα αυτά διαμορφώνουν την υπόνοια μερικής θέασης στο εσωτερικό του κτιρίου και ένα σύνολο αόρατων στοιχείων που

καθορίζουν τη γεωμετρία του Μουσείου και το θέτουν σε αλληλεπίδραση με το περιβάλλον του, το οποίο και εν τέλει νοηματοδοτεί.



Εικόνα 37: The Jewish Museum, Βερολίνο, Γερμανία

<https://www.k-mag.gr/%CE%B2%CE%B5%CF%81%CE%BF%CE%BB%CE%AF%CE%BD%CE%BF-%CF%84%CE%BF-%CE%B5%CE%B2%CF%81%CE%B1%CF%8A%CE%BA%CF%8C-%CE%BC%CE%BF%CF%85%CF%83%CE%B5%CE%AF%CE%BF-%CF%84%CE%BF%CF%85-daniel-libeskind/>

Σημειώνεται πως η ορατότητα από το εξωτερικό μέρος επιτυγχάνεται μόνο μέσω των στενών εγκοπών που υπάρχουν. Ο δε φλοιός του οικοδομήματος είναι περιβεβλημένος από φύλλα ψευδαργύρου.



Εικόνα 38: Φωτογραφία από τις εσωτερικές σκάλες του Εβραϊκού Μουσείου του Βερολίνου

<https://www.k-mag.gr/%CE%B2%CE%B5%CF%81%CE%BF%CE%BB%CE%AF%CE%BD%CE%BF-%CF%84%CE%BF-%CE%B5%CE%B2%CF%81%CE%B1%CF%8A%CE%BA%CF%8C-%CE%BC%CE%BF%CF%85%CF%83%CE%B5%CE%AF%CE%BF-%CF%84%CE%BF%CF%85-daniel-libeskind/>

3.3.2. Felix Nussbaum Haus, Όσναμπρουκ, Γερμανία

Το Felix Nussbaum Haus αποτέλεσε την επέκταση του Cultural History Museum στην περιοχή του Όσναμπρουκ, η οποία προοριζόταν για τη φιλοξενία των εκατόν εξήντα έργων του Γερμανοεβραίου ζωγράφου Felix Nussbaum.



Εικόνα 39: Η εξωτερική πλευρά του Felix Nussbaum Haus

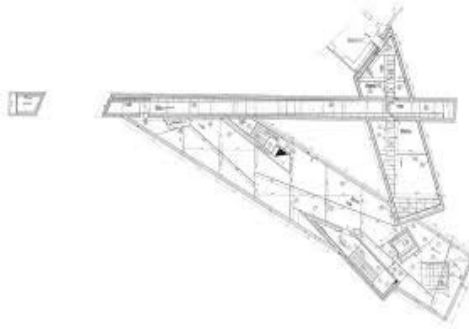
<https://www.osnabrueck.de/friedenskultur/kultur-des-friedens/felix-nussbaum-haus/>

Ο αρχιτέκτονας Daniel Libeskind προχώρησε στον σχεδιασμό του τμήματος αυτού, το οποίο και ονόμασε «Μουσείο χωρίς Έξοδο». Το έργο ολοκληρώθηκε το 1998.



Εικόνα 40 : Αεροφωτογραφία του Μουσείου

https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Flibeskind.com%2Fwp-content%2Fuploads%2FAerial-View-of-Museum-cBitterbredt.jpg&imgrefurl=https%3A%2F%2Flibeskind.com%2Fwork%2Ffelix-nussbaum-haus%2F&docid=tEp8pZp_Nj9lrM&tbnid=9VXo_CKCiJ22tM%3A&vet=10ahUKEwiQmuConKvjAhXNgVwKHdgYA6kQMwg9KAMwAw..i&w=2049&h=2880&bih=667&biw=1366&q=Felix%20Nussbaum%20Haus&ved=0ahUKEwiQmuConKvjAhXNgVwKHdgYA6kQMwg9KAMwAw&iact=mrc&uact=8



Εικόνα 41 Κάτοψη του Μουσείου

https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fwww.inexhibit.com%2Fwp-content%2Fuploads%2F2016%2F11%2FFelix-Nussbaum-Haus-Daniel-Libeskind-ground-floor-plan.jpg&imgrefurl=https%3A%2F%2Fwww.inexhibit.com%2Fmymuseum%2Ffelix-nussbaum-haus-osnabruck-daniel-libeskind%2F&docid=mw5shEPu3itrTM&tbnid=SyPqnYfVD_kokM%3A&vet=10ahUKEwiQmuConKvjAhXNgVwKHdgYA6kQMwh-KDcwNw..i&w=870&h=545&bih=667&biw=1366&q=Felix%20Nussbaum%20Haus&ved=0ahUKEwiQmuConKvjAhXNgVwKHdgYA6kQMwh-KDcwNw&iact=src&uact=8

Κοιτάζοντας την κάτοψη του Μουσείου, παρατηρείται η ύπαρξη τριών πλευρών που τέμνονται μεταξύ τους και αντικατοπτρίζουν καθεμιά από τις περιόδους της ζωής του Felix Nussbaum. Τα υλικά που χρησιμοποιούνται είναι το ξύλο από δρυ, τοτσιμέντο και ο ψευδάργυρος, και καθένα από αυτά συνδέονται νοηματικά με κάθε φάση της ζωής του ζωγράφου.



Εικόνα 42 Εικόνα από το εσωτερικό του Μουσείου

https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Flookaside.fbsbx.com%2Flookaside%2Fcrawler%2Fmedia%2F%3Fmedia_id%3D10156355530460910&imgrefurl=https%3A%2F%2Fwww.facebook.com%2FFelix.Nussbaum.Haus%2Fphotos%2F&docid=nmi1CRWSW79kTM&tbnid=f_boFx90CDiBrM%3A&vet=10ahUKEwiQmuConKvjAhXNgVwKHdgYA6kQMwh7KDQwNA..i&w=960&h=639&bih=667&biw=1366&q=Felix%20Nussbaum%20Haus&ved=0ahUKEwiQmuConKvjAhXNgVwKHdgYA6kQMwh7KDQwNA&iact=src&uact=8



Εικόνα 43 Εικόνα από το εσωτερικό του Μουσείου

https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Flibeskind.com%2Fwp-content%2Fuploads%2FGang-Interior-Hallway-cBitterbredt.jpg&imgrefurl=https%3A%2F%2Flibeskind.com%2Fwork%2Ffelix-nussbaum-haus%2F&docid=tEp8pZp_Nj9lrM&tbnid=neSX7S0zri-IFM%3A&vet=10ahUKEwiQmuConKvAhXNgVwKHdgYA6kQMwhBKAcwBw..i&w=517&h=720&bih=667&biw=1366&q=Felix%20Nussbaum%20Haus&ved=0ahUKEwiQmuConKvAhXNgVwKHdgYA6kQMwhBKAcwBw&iact=mrc&uact=8

Ο αρχιτέκτονας καθόρισε συμβολιστικά και τον προσανατολισμό του Μουσείου, θέλοντας να συσχετίσει κάθε πλευρά του οικοδομήματος με τις πόλεις που έζησε και πέθανε ο Felix Nussbaum. Οι αλληγορίες που επηρέασαν τον σχεδιασμό του Libeskind, είναι διακριτές και στο εσωτερικό του κτιρίου, και ειδικότερα στα αδιέξοδα δωμάτια και τους διαδρόμους, τους κλειστοφοβικούς χώρους, κ.ά. Ακόμα, η ασυμμετρία των παραθύρων διαμορφώνει ανάλογα με την ώρα, το βαθμό διείσδυσης του φωτός και την εσωτερική διάθεση που μεταλαμπαδεύεται στον επισκέπτη.

3.3.3 Guggenheim, Μπιλμπάο, Ισπανία

Το Guggenheim σχεδιάστηκε από τον αρχιτέκτονα Frank Gehry, στο πλαίσιο της αναγεννησιακής αναδιαμόρφωσης του Μπιλμπάο στα τέλη της δεκαετίας του 1980. Η έναρξη της λειτουργίας του έλαβε χώρα στις 18 Οκτωβρίου του 1997. Ο εγκαινιασμός του Μουσείου πραγματοποιήθηκε από τον ίδιο τον βασιλιά Χουάν Κάρλος της Ισπανίας. Το Μουσείο είναι κατασκευασμένο από γυαλί, ασβεστόλιθο και φύλλα τιτανίου. Το Guggenheim εντοπίζεται στις όχθες του ποταμού Νερβιόν, σε μια περιοχή που στο παρελθόν λειτουργούσε ως βιομηχανικό κέντρο και δεν είχε σχέση με κανενός είδους πολιτιστική προοπτική. Το Μουσείο ανήκει στο ίδρυμα Solomon R. Guggenheim.



Εικόνα 44: Η εξωτερική πλευρά του Μουσείου Guggenheim στο Μπιλμπάο
<https://kolossosproject.org/%CF%80%CE%B1%CF%81%CE%B1%CE%B4%CE%B5%CE%B9%CE%B3%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%AF%CE%B1%CE%B1%CE%BD%CE%B1%CE%B2%CE%AF%CF%89%CF%83%CE%B7-%CF%84%CE%BF%CF%85-%CE%B1%CF%81%CF%87%CE%B1%CE%AF%CE%BF%CF%85-%CE%B8%CE%B1%CF%8D%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CF%82-%CF%84%CE%BF%CF%85-%CE%BA%CE%BF%CE%BB%CE%BF%CF%83%CF%83%CE%BF%CF%8D-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CF%81%CF%8C%CE%B4%CE%BF%CF%85/62-the-bilbao-effect-to-%CF%86%CE%B1%CE%B9%CE%BD%CF%8C%CE%BC%CE%B5%CE%BD%CE%BF-%CF%84%CE%BF%CF%85-%CE%BC%CE%BF%CF%85%CF%83%CE%B5%CE%AF%CE%BF%CF%85-guggenheim-%CF%83%CF%84%CE%BF-%CE%BC%CF%80%CE%B9%CE%BB%CE%BC%CF%80%CE%AC%CE%BF.html>

Η επιβλητικότητα του οικοδομήματος προκάλεσε τον αρχιτέκτονα Philip Johnson να δηλώσει πως το Guggenheim αποτελεί το σημαντικότερο κτίριο της σύγχρονης εποχής.



Εικόνα 45: Πανοραμική θέαση του Μουσείου
<https://kolossosproject.org/%CF%80%CE%B1%CF%81%CE%B1%CE%B4%CE%B5%CE%B9%CE%B3%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%AF%CE%B1%CE%B1%CE%BD%CE%B1%CE%B2%CE%AF%CF%89%CF%83%CE%B7-%CF%84%CE%BF%CF%85-%CE%B1%CF%81%CF%87%CE%B1%CE%AF%CE%BF%CF%85-%CE%B8%CE%B1%CF%8D%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CF%82-%CF%84%CE%BF%CF%85-%CE%BA%CE%BF%CE%BB%CE%BF%CF%83%CF%83%CE%BF%CF%8D-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CF%81%CF%8C%CE%B4%CE%BF%CF%85/62-the-bilbao-effect-to-%CF%86%CE%B1%CE%B9%CE%BD%CF%8C%CE%BC%CE%B5%CE%BD%CE%BF-%CF%84%CE%BF%CF%85-%CE%BC%CE%BF%CF%85%CF%83%CE%B5%CE%AF%CE%BF%CF%85-guggenheim-%CF%83%CF%84%CE%BF-%CE%BC%CF%80%CE%B9%CE%BB%CE%BC%CF%80%CE%AC%CE%BF.html>

Ο αρχιτέκτονας έχει αναφερθεί στις καμπύλες που παρατηρούνται στην εξωτερική πλευρά του οικοδομήματος, επισημαίνοντας πως αυτές σχεδιάστηκαν σύμφωνα με την πορεία του φωτός. Ακόμα, το αίθριο του Guggenheim, γνωστό και με το προσωνύμιο «The Flower», λειτουργεί ως τον πυρήνα της οργάνωσης του Μουσείου. Δεν θα μπορούσε παρά να γίνει λόγος για την εντυπωσιακή γκαλερί που υπάρχει στο Μουσείο, μήκους 426 μέτρων και πλάτους 98 μέτρων. Στο Μουσείο εκτίθενται έργα διάσημων και σπουδαίων καλλιτεχνών του 20ού αιώνα, ισπανικής ή άλλης καταγωγής. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός πως κάποια από τα έργα που φιλοξενούνται στο Guggenheim, δημιουργήθηκαν ύστερα από ειδική παραγγελία των υπευθύνων του Μουσείου, ούτως ώστε να προσιδιάζουν στην τεχνοτροπία και το ύφος αυτού.



Εικόνα 46: Φωτογραφία από τις εξωτερικές καμπύλες του Μουσείου

<https://www.google.gr/url?sa=i&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKewiwm8HO36njAhXD1qQKHQgPB4kQjRx6BAGBEAU&url=%2Furl%3Fsa%3Di%26source%3Dimages%26cd%3D%26ved%3D%26url%3Dhttps%253A%252F%252Fwww.greekgastronomyguide.gr%252Fto-mouseio-guggenheim-sto-mpilmpao%252F%26psig%3DAOvVaw1OwbyLRViC81uuFm40RxMs%26ust%3D1562827291587969&psig=AOvVaw1OwbyLRViC81uuFm40RxMs&ust=1562827291587969>

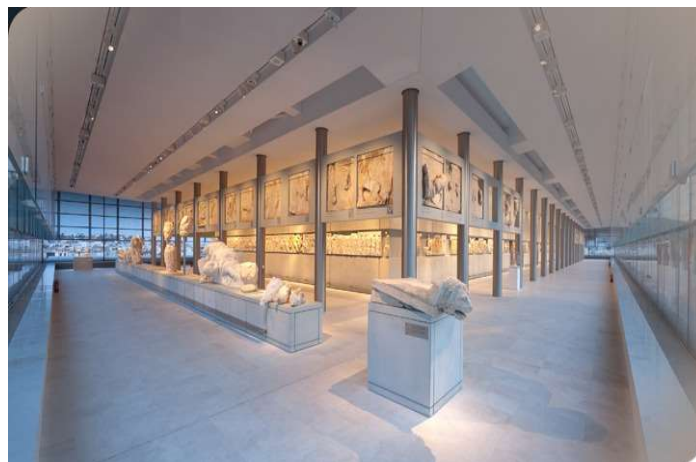
3.3.4 Το νέο Μουσείο της Ακρόπολης, Αθήνα, Ελλάδα

Το νέο Μουσείο της Ακρόπολης εγκαινιάστηκε τον Ιούνιο του 2009. Ο Μπερνάρ Τσουμί, οπαδός του ρεύματος της αποδόμησης, απέδωσε στο Μουσείο τα γεωμετρικά εκείνα χαρακτηριστικά που το καταστούν αποδομημένο. Με αυτό τον τρόπο, οι επισκέπτες δύνανται να παρατηρήσουν την ύπαρξη τριών τομέων: τον πρώτο που σχετίζεται με την ανασκαφή, τον δεύτερο που αφορά στη γενική συλλογή, και τον τρίτο που συνδέεται με τον Παρθενώνα. Η σχέση μεταξύ αυτών των τριών τμημάτων, και κυρίως ο τρόπος με τον οποίο αυτά αν και είναι συνδεδεμένα, ταυτόχρονα παραμένουν και ανεξάρτητα, εκφράζουν την έννοια της αποδόμησης που θέλει να μεταλαμπαδεύσει ο δημιουργός.



Εικόνα 47: Νυχτερινή άποψη του νέου Μουσείου της Ακρόπολης
<https://www.naftemporiki.gr/story/1454040/mouseio-akropolis-25i-martiou-me-eleutheri-eisodo>

Η δομή και τα υλικά που χρησιμοποιούνται, καθώς επίσης και τα επιμέρους τμήματα, προσδίδουν δυναμική στο Μουσείο. Η πνευματική αλληλουχία που συμπορεύεται με τον αποδομημένο σχεδιασμό, επιτυγχάνεται και μέσω της πορείας στη γυάλινη ράμπα και στον τομέα με τις κολόνες, που οδηγεί στην Αίθουσα του Παρθενώνα.



Εικόνα 48: Η Αίθουσα του Παρθενώνα

<https://www.theacropolismuseum.gr/el/content/i-aithoysa-toy-parthenona>

3.3.5 Imperial War Museum (IWMN), Manchester, Αγγλία

Το Imperial War Museum του Manchester αποτελεί ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά οικοδομήματα της αρχιτεκτονικής της αποδόμησης. Στην πραγματικότητα, πρόκειται για ένα σύμπλεγμα πέντε Μουσείων, τα οποία αντικατοπτρίζουν την ουσία του πολέμου, την καθημερινότητα, τις συγκρούσεις και τις συνέπειες που προκύπτουν. Το έργο της κατασκευής του IWMN σχεδιάστηκε από τον Daniel Libeskind, και ολοκληρώθηκε το 2001.



Εικόνα 49 Imperial War Museum (IWMN) <https://www.visitlondon.com/things-to-do/place/142062-iwm-london-imperial-war-museum-london>

Ο Libeskind θέλησε να φτιάξει μια σφαίρα, η οποία αποσυντίθεται και αναδιαμορφώνεται. Τα θραύσματα της σφαίρας θα παρέπεμπαν στη γη, τον αέρα και το νερό, δηλαδή τα στοιχεία από τα οποία κατασκευάστηκε το κτίριο. Το Shard της Γης συνθέτει το Μουσείο με τέτοιο τρόπο, ώστε να υπονοεί τις επίγειες συγκρούσεις που λαμβάνουν χώρα κατά τη διάρκεια του πολέμου. Το Air Shard, μέσω των παρατηρητηρίων και των εικόνων, λειτουργεί ως είσοδος, ενώ το Water Shard αποτελεί τη δίοδο για την παρουσίαση ενός καναλιού.



Εικόνα 50 Εικόνα από το εσωτερικό του IWMN
<https://www.telegraph.co.uk/culture/culturenews/9106023/Shellshock-as-the-Imperial-War-Museum-shuts-its-doors.html>

3.4 Μουσεία Μινιμαλιστικής Αρχιτεκτονικής

3.4.1. Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (Museum Of Contemporary Art), Τορίνο, Ιταλία

Το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (Museum Of Contemporary Art), βρίσκεται στο Τορίνο και εγκαινιάστηκε το 1984. Το κτίριο σχεδιάστηκε από τον αρχιτέκτονα Claudio Silvestrin και καταλαμβάνει έναν χώρο 1.100 τ.μ., καταμετρημένο σε τρεις αίθουσες.



Εικόνα 49: Η εξωτερική πλευρά του Museum Of Contemporary Art στο Τορίνο
<https://archello.com/project/museum-of-contemporary-art-5>

Η γραμμική δομή του οικοδομήματος αντανακλά τη διαχρονικότητα της αρχιτεκτονικής με σαφήνεια και απλότητα. Ο όγκος χρησιμοποιείται όπως και σε ένα τυπικό εργαστήριο. Έτσι, παρατηρείται ένα μακροσκελές υπόστεγο, ύψους εννέα μέτρων, το οποίο ξεδιπλώνεται οριζόντια σε έναν χώρο εκατόν τριάντα μέτρων. Η μονοεπίπεδη κατανομή του Μουσείου, διευκολύνει τις καθημερινές λειτουργίες, ενώ ταυτόχρονα αποκλείει κάθε είδους οπτική σύγκρουση ή περισπασμό. Ο ουρανός γίνεται αντιληπτός μέσω στενών σχισμών, οι οποίες συντελούν στην απρόσκοπτη συγκέντρωση στους εσωτερικούς χώρους.



Εικόνα 50: Εικόνα από το εσωτερικό του Μουσείου
<https://gr.pinterest.com/alisaquint/claudio-silvestrin/>

3.4.2. Μουσείο Voorlinde, Wassenaar, Ολλανδία

Το Μουσείο Voorlinden αποτελεί ένα Μουσείο σύγχρονης τέχνης στην περιοχή Wassenaar της Ολλανδίας. Το οικοδόμημα χαρακτηρίζεται από έντονα μινιμαλιστικά στοιχεία. Η λειτουργία του ξεκίνησε την πρώτη δεκαετία του 21ου αιώνα.



Εικόνα 51: Το Μουσείο Voorlinde στην Ολλανδία

https://www.tripadvisor.com.gr/Attraction_Review-g227920-d10834169-Reviews-Voorlinden_Museum-Wassenaar_South_Holland_Province.html

Πρόκειται για έναν τεράστιο χώρο, πλαισιωμένο από δέντρα. Η δόμηση του κτιρίου έχει σχεδιαστεί με τέτοιο τρόπο, ώστε να «φωτίζεται» η προσωπική συλλογή του Joop Van Caldenborgh, που εκτίθεται στο Μουσείο.



Εικόνα 52: Φωτογραφία από το εσωτερικό του Μουσείου

<https://www.maxmag.gr/politismos/mousia/ta-pio-prototypa-mousia-tou-kosμου-part-1/>

Το Μουσείο σχεδιάστηκε από τον αρχιτέκτονα Dirk Jan Postel και διακρίνεται σε επίπεδα, εκ των οποίων το ένα φθάνει σε ύψος επτά μέτρων πάνω από τη γη. Η δομή παραπέμπει στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Λουιζιάνας της Δανίας. Με τη χρήση πολλών γυαλιών και τοίχων επενδεδυμένων από φυσική πέτρα στο χρώμα της άμμου, το οικοδόμημα συνταιριάζει με το περιβάλλον, το οποίο διαμορφώθηκε το 1912 από τον αρχιτέκτονα τοπίου Leonard Springer.

3.4.3. Museum of Modern Art (MoMA), Νέα Υόρκη, Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής

Το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης (MoMA), βρίσκεται στο Manhattan της Νέας Υόρκης, μεταξύ της 5ης και της 6ης Λεωφόρου. Ιδρύθηκε το 1929 από την Abby Aldrich Rockefeller και φιλοξενεί συλλογές της Μοντέρνας τέχνης.



Εικόνα 53: Museum of Modern Art (MoMA), Νέα Υόρκη

[https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9C%CE%BF%CF%85%CF%83%CE%B5%CE%AF%CE%BF_%CE%9C%CE%BF%CE%BD%CF%84%CE%AD%CF%81%CE%BD%CE%B1%CF%82_%CE%A4%CE%AD%CF%87%CE%BD%CE%B7%CF%82_\(%CE%9D%CE%AD%CE%B1_%CE%A5%CF%8C%CF%81%CE%BA%CE%B7\)#/media/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B5%CE%AF%CE%BF:MoMa_NY_USA_1.jpg](https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9C%CE%BF%CF%85%CF%83%CE%B5%CE%AF%CE%BF_%CE%9C%CE%BF%CE%BD%CF%84%CE%AD%CF%81%CE%BD%CE%B1%CF%82_%CE%A4%CE%AD%CF%87%CE%BD%CE%B7%CF%82_(%CE%9D%CE%AD%CE%B1_%CE%A5%CF%8C%CF%81%CE%BA%CE%B7)#/media/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B5%CE%AF%CE%BF:MoMa_NY_USA_1.jpg)

Οι αμέτρητες γωνίες και οι μεγάλες επιφάνειες το κατατάσσουν στα μινιμαλιστικά οικοδομήματα. Κατά τους πρώτους χρόνους της ίδρυσής του, στεγαζόταν στο κτίριο Heckscher, και εκτεινόταν σε επιφάνεια έξι αιθουσών. Το 1939, οι αρχιτέκτονες Philip L. Goodwin και Edward Durell Stone ανέγειραν ένα νέο οικοδόμημα, το οποίο αποτέλεσε και την πρώτη μόνιμη εστία του Μουσείου. Στις αρχές του 21ου αιώνα, ο αρχιτέκτονας Yoshio Taniguchi δημιούργησε ένα νέο κτίσμα, του οποίου τα θυρανοίξια έλαβαν χώρα τον Νοέμβριο του 2004. Πλέον, το Μουσείο διαθέτει έξι ορόφους, σε μια έκταση 58.000 τ.μ.³⁹



Εικόνα 54: Η είσοδος του Μουσείου MoMA

<https://gr.depositphotos.com/33393001/stock-photo-moma-museum-of-modern-art.html>

3.4.4. Hamburger Bahnhof, Βερολίνο, Γερμανία

Το Hamburger Bahnhof αποτελεί Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης του Βερολίνου. Η ονομασία του σχετίζεται με την παλαιά λειτουργία του οικοδομήματος, ως τερματικός σταθμός τρένων από το 1846 και έπειτα. Η νεοκλασική αρχιτεκτονική του κτίσματος σχεδιάστηκε από τον Friedrich Neuhaus, ο οποίος ήταν από τους πρώτους μελετητές της δομής των σιδηροδρομικών γραμμών. Το 1884, το Hamburger Bahnhof σταμάτησε τη λειτουργία του. Για μια εικοσαετία περίπου, χρησιμοποιήθηκε μόνο για οικιστικές και διοικητικές εργασίες. Το 1904 εγκαινιάστηκε ως εκθεσιακός χώρος και ως Μουσείο μεταφορών και κατασκευών. Προκειμένου να στεγαστεί επαρκώς το Μουσείο, δημιουργήθηκαν διάφορες προεκτάσεις, όπως η ανατολική και δυτική πτέρυγα.



Εικόνα 55: Hamburger Bahnhof, Βερολίνο

https://www.tripadvisor.com.gr/Attraction_Review-g187323-d259680-Reviews-Hamburger_Bahnhof-Berlin.html

Κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, το κτίσμα υπέστη σοβαρές ζημιές. Μετά το πέρας αυτού παρέμεινε για δεκαετίες ανεκμετάλλευτο. Το Μουσείο ανακατασκευάστηκε από τον αρχιτέκτονα Josef Paul Kleihues και εγκαινιάστηκε εκ νέου στις 2 Νοεμβρίου 1996 ως Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης. Με την πάροδο του χρόνου, ανεγέρθηκαν κι άλλες προεκτάσεις, ενώ το 2004 έλαβε ώρα και ανακαίνιση των αποθηκών του. Στις μέρες μας, το Hamburger Bahnhof της Εθνικής Γκαλερί αποτελεί μία από τις σημαντικότερες συλλογές σύγχρονης τέχνης παγκοσμίως.



Εικόνα 56: Εικόνα από την εμπρόσθια όψη του Hamburger Bahnhof

<https://www.smb.museum/en/museums-institutions/hamburger-bahnhof/home.html>

3.4.5. Μουσείο Van Gogh, Άμστερνταμ, Ολλανδία

Το Μουσείο Van Gogh αποτελεί ένα από τα σπουδαιότερα Μουσεία Τέχνης παγκοσμίως. Στην έκθεση φιλοξενούνται ως επί το πλείστον έργα του ζωγράφου Βίνσεντ βαν Γκογκ, χωρίς αυτό να σημαίνει πως δεν υπάρχουν και έργα άλλων καλλιτεχνών. Σημειώνεται πως για το 2017 αποτέλεσε το Μουσείο με τη μεγαλύτερη επισκεψιμότητα στην Ολλανδία.



Εικόνα 57: Μουσείο Van Gogh, Άμστερνταμ

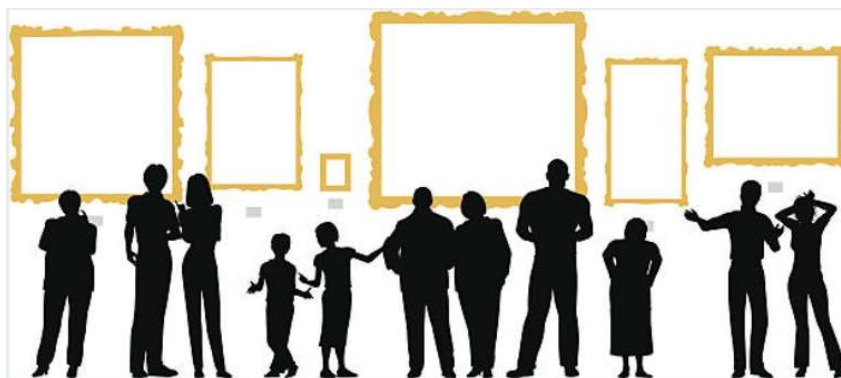
<https://theminimaldaily.com/minimalist-museums/>

Όσον αφορά στην αρχιτεκτονική του, αποτελείται από δύο κύρια κτίσματα. Το κύριο οικοδόμημα σχεδιάστηκε από τον αρχιτέκτονα Gerard Thomas (Gerrit) Rietveld, ωστόσο η ολοκλήρωση του έργου πραγματοποιήθηκε από τους συνεργάτες του J. van Dillen και J. van Tricht, το 1973. Αξίζει να σημειωθεί πως το χρονικό διάστημα 1988-1999, έλαβε χώρα η εσωτερική ανακαίνιση του Μουσείου από τον Martien van Goor. Επίσης, μια νέα προέκταση, η επονομαζόμενη ως Exhibition Wing, πραγματοποιήθηκε από τον Ιάπωνα αρχιτέκτονα Κίσο Κουροκάβα το 1999.



Εικόνα 58: Φωτογραφία από το εσωτερικό του Μουσείου Van Gogh <https://www.vangoghmuseum.nl/en/plan-your-visit/floor-plan>

Συμπεράσματα



Στο πρώτο μέρος της εργασίας μας είδαμε την τυπολογική εξέλιξη του μουσείου από το παραδοσιακό στο μεταμοντέρνο αλλά και την εξέλιξη των νοημάτων που συνδέονται με αυτό. Είδαμε δηλαδή πώς οι τάσεις της κάθε εποχής αποτυπώθηκαν στο νόημα που κάθε φορά εκλάμβανε το μουσείο στη συλλογική συνείδηση, γεγονός που αποδεικνύει τη στενή του σχέση με τη τέχνη και την αρχιτεκτονική: το μουσείο θεωρήθηκε θεσμός, παρακαταθήκη γνώσης εφάμιλλη της βιβλιοθήκης, αλλά και νεκρός χώρος (νεκροταφείο), τόπος διαμόρφωσης της εθνικής ταυτότητας, χώρος πολιτισμού, τόπος ψυχαγωγίας, τόπος εναλλακτικής διδασκαλίας (μουσειοπαιδαγωγική) κτλ. Από αυτή την ανάλυση έγινε φανερό ότι τα μουσεία και η αρχιτεκτονική τους είναι σε άμεση συσχέτιση και μεταξύ τους και με την κοινωνία που τα περιβάλλει. Πρωταγωνιστικά στοιχεία αυτής της σύνθεσης χώρων και εννοιών που ονομάζουμε μουσείο είναι ο θεατής, το έκθεμα και το κτίριο. Ως βασικά μοντέλα χωρικής κίνησης που συνδέθηκαν με τη διάταξη του μουσείου εντοπίστηκαν η κυκλοφορία σε χώρους γραμμικής διάταξης, η ελεύθερη κυκλοφορία σε παραλλαγές της γραμμικής διάταξης, η κυκλοφορία σε διάταξη- πλέγμα και η κυκλοφορία σε ελεύθερη κάτοψη. Εντοπίσαμε επίσης πώς μέσα από αυτές τις διατάξεις γεννιούνται διαφορετικές καταστάσεις και δυναμικές οι οποίες σχετίζονται με τις οπτικές φυγές, την αίσθηση προσανατολισμού στο χώρο, τη δυνατότητα εξερεύνησης και περιπέτειας.

Αυτό που όμως ίσως δεν γίνεται κατανοητό από την αρχή καθώς κανείς μελετά την τυπολογία του μουσείου είναι το βάρος που έχουν πλέον στη συνείδηση του επισκέπτη συνδυαστικά με τη διάταξη του οι επιπλέον λειτουργίες που πλαισιώνουν το μουσείο ή σχετίζονται με αυτό. Οι λειτουργίες αυτές καταλαμβάνουν πλέον ένα μεγάλο και σημαντικό μέρος του μουσείου και εντάσσονται δυναμικά σε θέσεις κλειδιά στον σχεδιασμό του. Αφορούν τους συμπληρωματικούς χώρους: πωλητήριο, διασκέδαση, καφέ, διαδραστικές εφαρμογές κτλ.



Αν τώρα συσχετίσει κανείς προχωρήσει σε περαιτέρω συλλογισμούς θα δει ίσως ότι η νέα αυτή πολυσύνθετη λειτουργία του μεταμοντέρνου μουσείου συνδέεται με τις γενικότερες τάσεις στην αρχιτεκτονική των μεγαδομών και των θεαμάτων (Ολυμπιακοί αγώνες, μεγάλα εμπορικά κέντρα, διεθνείς εκθέσεις, θεάματα όπως επιδείξεις και συναντήσεις που προωθούν τον καταναλωτισμό κτλ). Θα κατανοήσει επίσης ότι οι νέες λειτουργίες του μουσείου έχουν ακολουθήσει σε μεγάλο ποσοστό αυτές ακριβώς τις τάσεις όπως γίνεται με τη μόδα, αν όχι έχουν γεννηθεί μέσα από αυτές, αφού ακόμη και τα μεγαλύτερα παραδείγματα διεθνούς αρχιτεκτονικής των μουσείων δεν νοούνται πλέον χωρίς καφέ, αίθουσα πολλαπλών χρήσεων, πωλητήριο με σουβενίρ κτλ.

Αν οι παλιότεροι μαϊκήνες της τέχνης έχουν αντικατασταθεί από τις πολυεθνικές, είναι βέβαια κατανοητό ότι οι εύρωστοι φιλότεχνοι θα ήταν δύσκολο πλέον να καλύψουν τα έξοδα λειτουργίας τέτοιων μεγαδομών που φιλοξενούν ορδές τουριστών καθημερινά. Σε μια τέτοια κατάσταση, στην κοινωνία που η πληροφορία παρέχεται για τα πάντα δωρεάν μέσω διαδικτύου, τα μουσεία βρίσκονται σε προσπάθεια εξεύρεσης χρηματοδότησης και φαίνονται να είναι διατεθειμένα να μεταλλαχθούν. Τα σημερινά μουσεία προσφέρουν ένα σημείο πολιτιστικής συνάντησης, έναν τουριστικό προορισμό χωρίς «γιατί», ένα μέσο ανταπόκρισης στην εξερευνητική διάθεση του φιλότεχνου επισκέπτη. Το μουσείο όπως φάνηκε από την ανάλυση μας αποτελεί ένα τόπο όπου ο θεατής καλείται να νιώσει, να διδαχτεί, να ερμηνεύσει με τον δικό του υποκειμενικό τρόπο αλλά και να διασκεδάσει με επιφανειακούς ή πιο βαθυστόχαστους τρόπους αυτά που βλέπει, γεύεται, αγοράζει και αποκτά ως status symbols. Ακόμη και η όψη του δεν μπορεί να είναι αδιάφορη: πρέπει να εκφράζει, να συμβολίζει, να χρησιμοποιεί τεχνολογικά μέσα αιχμής στο ρόλο μιας τουριστικής attraction.



Τελικά, στο σημείο συνάντησης αρχιτεκτονικής και μουσειολογίας εντοπίζει κανείς πλέον την πραγματική ζωή και τις ποιότητες του σήμερα: ένας πολιτισμός ο οποίος έχει εδώ και αρκετές δεκαετίες επενδύσει στο εγώ, στην ατομικότητα και πολλές φορές στον ατομικισμό, θέλει το μουσείο να του προσφέρει ευκαιρίες για αγορές, δοκιμή συναισθημάτων, εύκολες συγκινήσεις όπως το σινεμά και αυτάρεσκες περιπλανήσεις. Κάτω από το περιτύλιγμα αυτό υπάρχει ακόμη η ιερότητα του θεσμού του μουσείου, μόνο που πλέον δεν ερμηνεύεται έτσι από όλους.

Τα παλιότερα μουσεία που πολλές φορές αποτελούν κτίρια- εμβλήματα είναι εξίσου παρόντα σε αυτό το «αλισβερίσι» ιδεών, στάσεων και ανταλλαγμάτων: εξελίσσονται, επεκτείνονται, ενσωματώνουν προσθήκες και νέες τεχνολογίες, ψηφιοποιούνται και γενικότερα μεταλλάσσονται.

Η ιερότητα του χώρου του μουσείου αποτελεί ένα τεκμήριο της πραγματικότητας μας: είναι η παρακαταθήκη της γνώσης και των ποιοτήτων του πολιτισμού ο οποίος τείνει στην παγκοσμιοποίηση. Ο ρόλος του μουσειολόγου είναι αφενός μεν να ανταποκριθεί δημιουργικά στις νέες αυτές καταστάσεις ώστε να συνεισφέρει στην εξέλιξη των μουσείων, αφετέρου δε να αντιληφθεί τη λεπτή κόκκινη γραμμή που χωρίζει το κιτς από το αυθεντικά εντυπωσιακό.

Βιβλιογραφία

1. Νούσια Τ. (2003). Η Αρχιτεκτονική των Μουσείων και το Κοινό, στο Γκαζή Α. και Νούσια Τ.: Μουσειολογία, Μέριμνα για τις Αρχαιότητες, Πάτρα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.
2. Τζώρτζη Κ. (2013). Ο Χώρος στο Μουσείο: Η αρχιτεκτονική συναντά τη Μουσειολογία. Αθήνα: Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς (ΠΙΟΠ)
3. Τζώνος Π. (2007). Μουσείο και Νεωτερικότητα. Αθήνα: Εκδόσεις Παπασωτηρίου
4. Φυρνών- Τζόρνταν Ρ. (1981). Ιστορία της Αρχιτεκτονικής. Αθήνα: Εκδόσεις Υποδομή
5. Οικονόμου Μ. (2003). Μουσείο: Αποθήκη ή Ζωντανός Οργανισμός. Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική
6. Νάκου Ε. (2002). Μουσεία: Εμείς, τα Πράγματα και ο Πολιτισμός. Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος, Σειρά: Τετράδια 9
7. Argan Giulio Carlo, Bonito Oliva Achille, Η μοντέρνα τέχνη 1770-1970 - Η τέχνη στην καμπή του 21ου αιώνα, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2014, κεφ. Β2, Η παγκοσμιοποίηση της τέχνης
8. Couderc, S. (1991). Μαρία Καραγιάννη, επιμ. Ομάδες, κινήματα, τάσεις της σύγχρονης τέχνης μετά το 1945. Αθήνα: Εξάντας
9. ΗΛΙΟΠΟΥΛΟΥ ΕΛΕΝΗ – ΜΠΟΥΤΣΙΝΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ - ΝΤΑΒΑΡΗ ΦΑΝΗ 2013-2014 Θεωρητική εργασία: «Αποδόμησης»
10. Καλή Τζώρτζη, Η χωρική προσέγγιση των μουσείων, ένα αναδυόμενο θέμα στις μουσειακές μελέτες
11. ICOM, RESOLUTIONS ADOPTED BY ICOM'S 28TH GENERAL ASSEMBLY, Rio de Janeiro, Brazil, 2013.
12. Kali Tzortzi, (2011), Space Interconnecting Museology and Architecture, University of Athens, Greece
13. LeCorbusier «Για μια Αρχιτεκτονική», μετάφραση Π. Τουρνικιώτη, Εκδόσεις Εκκρεμές, 2004.
14. Γεώργιος Π. Λάββας, 2002, ανατύπ. 2008, Η αρχιτεκτονική της Αρ Νουβό στο Επίτομη Ιστορία της Αρχιτεκτονικής, University Studio Press, Θεσσαλονίκη.
15. Μπαμπινιώτης Γ., (2002), Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας, Β' Έκδοση, Κέντρο Λεξικολογίας ΕΠΕ
16. Νεώτερον Εγκυκλοπαιδικόν Λεξικόν Ήλιου, Τόμος Πρώτος, Λήμμα : αρχιτεκτονική, Εκδόσεις Ήλιος Εγκυκλοπαίδεια, 1980
17. ΦΕΚ-301 Α : "Αντικείμενο -Σκοπός Αρχιτεκτονικών μελετών", Άρθ 224 εδ.2. Π.Δ. 696/74
18. Αναστασία Χουρμουζιάδη, Το ελληνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, ο εκθέτης- το έκθεμα – ο επισκέπτης, εκδόσεις Βάνιας, Θεσσαλονίκη 2006,
19. Vitruvius, Περί αρχιτεκτονικής, Βιβλία Ι – V, Εκδόσεις Πλέθρον, 1997
20. Kavanagh, G., 1988, «Museum as Memorial: The origins of the Imperial War Museum», Journal of Contemporary History, 23
21. Kenneth, A. R. , 2004, «Understanding Information», in Conceptual Art: Theory, Myth, and Practice. Ed. Michael Corris. Cambridge: Cambridge University Press, 2004
22. Lenine, N., 1996, The Architecture of Frank Lloyd Wright. New Jersey: Princeton University Press
23. Moldoveanu, M., 1997, «Filtered light: the Contemporary Art Museum of Barcelona», Museum International, 49

24. Van Uffelen, C., 2010, Contemporary Museums – Architecture, History, Collections, Braun Publishing
25. John Julius Norwich, 1975. «Αρχιτεκτονικοί Θησαυροί της Γης»

Πηγές στο Διαδίκτυο

1. Le Corbusier Wikipedia: https://el.wikipedia.org/wiki/Λε_Κορμπυζιέ
2. Καρολίνα Τσουκαλά(2017) *(Le Corbusier: Ο Μιχαήλ Άγγελος του 20ου αιώνα* <http://3pointmagazine.gr/le-corbusier-ένας-ιδιοφυής-και-εκκεντρικός-αρχι/>
3. James Stirling Wikipedia: [https://en.wikipedia.org/wiki/James_Stirling_\(architect\)](https://en.wikipedia.org/wiki/James_Stirling_(architect))
4. The Pritzker Arcitecture Prize ©2019 The Hyatt FoundationSponsored by The Hyatt Foundation (James Stirling) <https://www.pritzkerprize.com/biography-james-stirling>
5. Written By The Editors of Encyclopedia Britannica: Sir James Strling. Britannica <https://www.britannica.com/biography/James-Stirling>
6. Δημήτρης Αθηνάκης (2018). Φρανκ Γκέρι: Ένας Ζωντανός Μύθος. Καθημερινή. : <http://www.kathimerini.gr/950032/gallery/politismos/eikastika/frank-gkeri-enas-zwntanos-my8os>
7. Μαρία Π. Κουφοπούλου (2008). Οι Αρχιτεκτονικές καινοτομίες του Φρανκ Γκέρι. Το Βήμα : <https://www.tovima.gr/2008/11/24/culture/oi-arxitektonikes-kainotomies-toy-frank-gkeri/>
8. Αναστασία Ματσαρίδου (2014). Η ιστορική εξέλιξη των μουσείων από την Αρχαία Ελλάδα έως τον 20^ο αιώνα. Ορθοδοξία Πολιτισμός Επιστήμες ΠΕΜΠΤΟΥΣΙΑ. <https://www.pemptousia.gr/2014/04/i-istoriki-exelixi-ton-mousion-apo-ti/>
9. Wikipedia. Frank Lloyd Wright. https://el.wikipedia.org/wiki/Φρανκ_Λόιντ_Ράιτ
10. Ασημακοπούλου Κατερίνα (2017). 150 χρόνια Φρανκ Λόιντ Ράιτ. Το Βήμα. : <https://www.tovima.gr/2017/07/17/vimagazino/150-xronia-frank-loint-rait/>
11. Φοιτήτρια Λήδα Μπαρού (2013). Η έννοια της περιπλάνησης στους σύγχρονους μουσειακούς χώρους. Βόλος: Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Τμήμα: Αρχιτεκτόνων Μηχανικών. Πτυχιακή Εργασία(PDF). https://www.greekarchitects.gr/site_parts/doc_files/118.14.pdf
12. Φοιτητές: Ηλιοπούλου Ελένη – Μπουτσινής Κωνσταντίνος – Νταβαρή Φανή (2013-2014). «Αποδόμησης». Θεωρητική Εργασία (PDF). http://www.teiath.gr/userfiles/eadsa_web_admin/lessons/e_semester/spoudastes/2013-14_Deconstruction.pdf
13. <http://www.symenox.gr/to-bauhaus-ως-κίνημα-στην-αρχιτεκτονική/>

14. [https://en.wikipedia.org/wiki/Lavirotte_Building#/media/File:Immeuble_art_nouveau_de_Jules_Lavirotte_%C3%A0_Paris_\(5519755116\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Lavirotte_Building#/media/File:Immeuble_art_nouveau_de_Jules_Lavirotte_%C3%A0_Paris_(5519755116).jpg)
15. <http://graficnotes.blogspot.com/2012/10/bauhaus-1919-1933.html>
16. <http://www.greek-language.gr/greekLang/index.html>.
17. <https://m.apocalypsejohn.com/antoni-gaudi/>
18. <https://voices.uchicago.edu/201504arth15709-01a2/2015/11/16/horta-victor/>
19. <http://www.symenox.gr/to-bauhaus-ως-κίνημα-στην-αρχιτεκτονική/>
20. https://el.wikipedia.org/wiki/Βάλτερ_Γκρόπιους
21. <https://www.greekarchitects.gr>
22. <https://hismodart.wixsite.com/lexicon/germaniko-periptero-sti-barkeloni>
23. Ανώνυμο, χ.χ., «Hamburger Bahnhof - Museum of Contemporary Art», Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στη διεύθυνση <https://www.visitberlin.de/en/hamburger-bahnhof-museum-contemporary-art>, Τελευταία ανάκτηση 6 Ιουλίου 2019
24. Ανώνυμο, χ.χ., «Κέντρο Ζωρζ Πομπιντού», Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στη διεύθυνση <https://toptraveller.gr/roi/the-centre-pompidou-paris/>, Τελευταία ανάκτηση 6 Ιουλίου 2019
25. Ανώνυμο, 1990, «THE SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM», Landmarks Preservation Commission, Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στη διεύθυνση, <http://s-media.nyc.gov/agencies/lpc/lp/1774.pdf>, Τελευταία ανάκτηση 5 Ιουλίου 2019
26. Ανώνυμο, 2011, «Μουσείο Ακρόπολης», ΔΟΜΕΣ 0411, Χώροι ιστορίας και τέχνης, τ. 99
27. Ανώνυμο, 2011, «ύλη και κτίριο, Αρχιτεκτονική του σήμερα», Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στη διεύθυνση, <http://www.ili-ktirio.gr/1A47EF2F.el.aspx>, Τελευταία ανάκτηση 9 Ιουλίου 2019
28. Ανώνυμο, 2016, «Oscar Niemeyer museum», Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στη διεύθυνση
29. <https://web.archive.org/web/20070410114107/http://www.artes-curitiba.com/museu-oscar-niemeyer.htm>, Τελευταία ανάκτηση 8 Ιουλίου 2019
30. Ανώνυμο, 2017, «20 χρόνια «Φαινόμενο Μπιλμπάο»: η ιστορία ενός μουσείου που μεταμόρφωσε τη ζωή μιας πόλης και των κατοίκων της», Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στη διεύθυνση <https://www.elculture.gr/blog/article/%cf%83%cf%84%ce%bf%ce%bd-%ce%b1%ce%bc%ce%b5%cf%81%ce%b9%ce%ba%ce%b1%ce%bd%cf%8c-%cf%84%ce%b6%ce%bf%cf%81%cf%84%ce%b6-%cf%83%cf%8c%ce%bd%cf%84%ce%b5%cf%81%cf%82/>, Τελευταία ανάκτηση 5 Ιουλίου 2019
31. Ανώνυμο, 2018, «The Royal Ontario Museum Draws Highest Attendance Numbers in its History», (Press release), Royal Ontario Museum, Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στη διεύθυνση, <https://www.rom.on.ca/en/about-us/newsroom/press-releases/the-royal-ontario-museum-draws-highest-attendance-numbers-in-its>, Τελευταία ανάκτηση 8 Ιουλίου 2019
32. Ανώνυμο, 2019, «17 κορυφαία μουσείων στο Παρίσι», Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στη διεύθυνση <https://el.tripnholidays.com/1547-top-rated-museums-in-paris-f-zzz-12-el>, Τελευταία ανάκτηση 6 Ιουλίου 2019
33. Ανώνυμο, 2019, «Felix Nussbaum House», Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στη διεύθυνση <https://libeskind.com/work/felix-nussbaum-haus/>, Τελευταία ανάκτηση 9 Ιουλίου 2019
34. Claudio Silvestrin, χ.χ., «Projects», Επίσημη ιστοσελίδα, Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στη διεύθυνση, <https://www.claudiosilvestrin.com/projects/>, Τελευταία ανάκτηση 9 Ιουλίου 2019
35. Gray, C., 2010, «The Controversial Whitney Museum», The New York Times, Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στη διεύθυνση https://www.nytimes.com/2010/11/14/realestate/14Scapes.html?_r=1&hp&mtrref

- =en.wikipedia.org&gwh=FD01CFFA0DE96F48D3DC72D469C24F31&gwt=pay&assetType=REGIWALL, Τελευταία ανάκτηση 8 Ιουλίου 2019
36. Καλτσά, Α., χ.χ., «Μινιμαλισμός: λιτός και διαχρονικός», Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στη διεύθυνση, <https://www.decobook.gr/design-history/minimalismos-litos-kai-diachronikos>, Τελευταία ανάκτηση 9 Ιουλίου 2019
37. Larsen, R., 2017, «The Tate Modern and the Battle for London's Soul», The New York Times, Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στη διεύθυνση, <https://www.nytimes.com/2017/07/18/travel/tate-modern-london-museum-city-evolution.html>, Τελευταία ανάκτηση 5 Ιουλίου 2019
38. Λιανόπουλος, Μ., 2011, «MAXXI MUSEUM στη Ρώμη», Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στη διεύθυνση, <https://www.flashlight.gr/%CE%A0%CE%B5%CF%81%CE%AF-%CF%86%CF%89%CF%84%CF%8C%CF%82-m11/%CE%91%CE%BD%CE%B5%CE%BE%CE%AC%CF%81%CF%84%CE%B7%CF%84%CE%BF%CE%B9-%CE%A3%CF%87%CE%B5%CE%B4%CE%B9%CE%B1%CF%83%CF%84%CE%AD%CF%82-s41/MAXXI-MUSEUM-%CF%83%CF%84%CE%B7-%CE%A1%CF%8E%CE%BC%CE%B7-id825>, Τελευταία ανάκτηση 9 Ιουλίου 2019
39. Μάντζιου, Λ., 2015, «Αρχιτεκτονικός Σχεδιασμός Δημόσιου Συγκροτήματος. Το Αστικό Μουσείο», Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στη διεύθυνση http://www.arch.ntua.gr/sites/default/files/resource/12130_/book_mantziou_.pdf, Τελευταία ανάκτηση 8 Ιουλίου 2019
40. Paull, J., 2011, «A Postcard from Stuttgart: Rudolf Steiner's 150th anniversary exhibition 'Kosmos'», Journal of Bio-Dynamics Tasmania, 103, Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στη διεύθυνση, <http://orgprints.org/19512/1/Paull2011KosmosJBDT.pdf>, Τελευταία ανάκτηση 6 Ιουλίου 2019, σσ. 8-11
41. Πουρναρά, Μ., 2006, «Νέο Μουσείο στο Παρίσι», Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ, Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στη διεύθυνση <https://www.kathimerini.gr/245107/article/politismos/arxeio-politismoy/neo-moyseio-sto-parisi>, Τελευταία ανάκτηση 6 Ιουλίου 2019
42. Riding, A., 1998, «Reviled in Life, Embraced in Death; A German Museum Honors an Artist Lost to the Holocaust», The New York Times, Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στη διεύθυνση <https://www.nytimes.com/1998/08/12/arts/reviled-life-embraced-death-german-museum-honors-artist-lost-holocaust.html?mtrref=en.wikipedia.org&gwh=50EA42615899BF69DB7F4FAA38B3791C&gwt=pay&assetType=REGIWALL>, Τελευταία ανάκτηση 9 Ιουλίου 2019
43. Ronald de Leeuw, 1995, «Introduction: the Van Gogh Museum as a National Museum, 1973-1994», Van Gogh Museum Journal, Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στη διεύθυνση, https://www.dbnl.org/tekst/_van012199501_01/_van012199501_01_0002.php, Τελευταία ανάκτηση 10 Ιουλίου 2019
44. Scott, A. K., 2016, « Inside the Breuer Building, After the Whitney and Before the MET», The New Yorker, Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στη διεύθυνση <https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/inside-the-breuer-building-after-the-whitney-and-before-the-met>, Τελευταία ανάκτηση 8 Ιουλίου 2019
45. Siegal, N., 2016, «Wim Pijbes Quits Post at Museum Voorlinden After Less Than 3 Months», The New York Times, Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στη διεύθυνση <https://www.nytimes.com/2016/09/28/arts/design/wim-pijbes-museum-voorlinden.html>, Τελευταία ανάκτηση 6 Ιουλίου 2019
46. Vitra Design Museum, χ.χ., «History», (Επίσημη ιστοσελίδα Μουσείου), Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στη διεύθυνση, <https://www.design-museum.de/en/information/the-vitra-design-museum.html>, Τελευταία ανάκτηση 6 Ιουλίου 2019

47. Vogel, C. & Taylor, K., 2010, «Rift in Family as Whitney Plans a Second Home», New York Times, Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στη διεύθυνση <https://www.nytimes.com/2010/04/12/arts/design/12museum.html?mtrref=en.wikipedia.org&gwh=15321D73E4186B74CA474F4205FC15D1&gwt=pay&assetType=RE> GIWALL, Τελευταία ανάκτηση 8 Ιουλίου 2019

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Το ICOM's Cultural Diversity Charter και η ελληνική μετάφραση όπως παρατίθεται από τη Μάρλεν Μούλιου, Τα μουσεία στον 21ο αιώνα: προκλήσεις, αξίες, ρόλοι, πρακτικές, στο Γ. Μπίκος, Α. Κανιάρη (επιμ.) 2014, Μουσειολογία, Πολιτιστική Διαχείριση και Εκπαίδευση, Εκδόσεις Γρηγόρη, σ. 77-111.

ICOM's Cultural Diversity Charter

1. DIVERSITY: Recognition and affirmation of all forms of cultural diversity and biological diversity at the local, regional and international levels and the reflection of this diversity in all policies and programs of museums across the world.
2. PARTICIPATORY DEMOCRACY: Promotion of enabling and empowering frameworks for active inputs from all stakeholders, community groups, cultural institutions, official agencies, through appropriate processes of consultation, negotiation and participation ensuring the ownership of the processes as the defining element.
3. COOPERATION AND COORDINATION: Cooperation and coordination to share projects and enhance professional exchanges so as to maximise on resources and expertise at the regional and global levels.
4. PEACE AND COMMUNITY BUILDING: Promoting a sense of place and identity of diverse peoples through the appreciation of their multiple inheritances – natural and cultural, tangible and intangible, movable and immovable – and fostering of a shared vision inspired by the spirit of reconciliation through intercultural and intergenerational dialogue.
5. INNOVATION AND INSPIRATION: Fostering of creativity and the development of challenging approaches to stimulate inclusive heritage consciousness in culturally and linguistically diverse museum contexts.
6. CAPACITY BUILDING: Directed and sustained endeavours to increase the operational capacity of museums to respond to transformation and changes in culturally and linguistically diverse societies with vigour and insight.
7. PRODUCTIVE DIVERSITY: Maximisation on the ways that will encourage the diversification of resources to address and reconcile competing demands of cultural diversity and biodiversity concerns with economic imperatives.
8. STANDARD SETTING: Discuss and debate various UN and UNESCO international heritage law and instruments, both soft law Recommendations, Charters and Declarations and hard law Conventions and Treaties, providing strategic professional leadership, especially with reference to the cultural suite of international legal instruments.
9. SUSTAINABILITY AND CLIMATE CHANGE: Locate culture as the fourth pillar along with economic, social and environmental sustainability and address the cultural and creative dimensions of climate change.
10. DIGITAL DOMAIN: Understanding of the differences between digitisation, digital access and digital heritage and support digital access in all activities, and realise that digital access is not a substitute for return, restitution and repatriation.

Το Διεθνές Συμβούλιο Μουσείων υιοθετεί το κείμενο έχοντας την πρόθεση:

1. **ΠΟΛΥΜΟΡΦΙΑ (DIVERSITY):** να αναγνωρίζει και επιβεβαιώνει όλες τις μορφές πολιτισμικής και βιολογικής πολυμορφίας σε τοπικό, περιφερειακό και διεθνές επίπεδο, και να αντικατοπτρίζει αυτήν την πολυμορφία σε όλες τις πολιτικές και τα προγράμματα των μουσείων ανά τον κόσμο.
2. **ΣΥΜΜΕΤΟΧΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ (PARTICIPATORY DEMOCRACY):** να προωθήσει την υιοθέτηση πλαισίων συνεργασίας που θα επιτρέπουν και θα ενθαρρύνουν την ενεργή συνδρομή όλων των κοινωνικών εταίρων, κοινοτικών ομάδων, πολιτιστικών οργανισμών και επίσημων φορέων μέσω κατάλληλων διαδικασιών διαβούλευσης, διαπραγμάτευσης και συμμετοχής, διασφαλίζοντας την κυριότητα των διαδικασιών, ως κύριο συστατικό αυτών.
3. **ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ ΚΑΙ ΣΥΝΤΟΝΙΣΜΟΣ (COOPERATION AND COORDINATION):** να συνεργασθεί και να συντονίσει ανταλλαγές προγραμμάτων και να ενθαρρύνει επίσης ανταλλαγές επαγγελματιών, με στόχο να μεγιστοποιήσει τους διαθέσιμους πόρους και την τεχνογνωσία σε τοπικό και παγκόσμιο επίπεδο.
4. **ΕΙΡΗΝΗ ΚΑΙ ΔΟΜΗΣΗ ΚΟΙΝΟΤΗΤΑΣ (PEACE AND COMMUNITY BUILDING):** να προωθήσει την αίσθηση του «ανήκειν» σε έναν τόπο και τις ταυτότητες διαφορετικών ανθρώπων, εκτιμώντας τις πολλαπλές τους κληρονομίες –φυσικές και πολιτιστικές, απτές και άυλες, κινητές και μη κινητές– και ενθαρρύνοντας ένα κοινό όραμα σε πνεύμα συμφιλίωσης, μέσω διαπολιτισμικού και διαγενεακού διαλόγου.
5. **ΚΑΙΝΟΤΟΜΙΑ ΚΑΙ ΕΜΠΝΕΥΣΗ (INNOVATION AND INSPIRATION):** να ενθαρρύνει τη δημιουργικότητα και να αναπτύξει ρηξικέλευθες προσεγγίσεις, για να διαμορφώσει αντιλήψεις για μεγαλύτερη προσβασιμότητα στην κληρονομιά, σε μουσειακά περιβάλλοντα που χαρακτηρίζονται από πολιτιστική και γλωσσική πολυμορφία.
6. **ΔΙΕΥΡΥΝΣΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΗΣ ΙΚΑΝΟΤΗΤΑΣ (CAPACITY BUILDING):** να επιχειρήσει με στοχευμένο και βιώσιμο τρόπο τη διεύρυνση της λειτουργικής ικανότητας των μουσείων, σε μια προσπάθεια να ανταποκριθεί με ορμή και όραμα σε μετασχηματισμούς και αλλαγές στο πλαίσιο πολυ-πολιτισμικών και πολυ-γλωσσικών κοινωνιών.
7. **ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΙΚΗ ΠΟΛΥΜΟΡΦΙΑ (PRODUCTIVE DIVERSITY):** να ενισχύσει τις προσεγγίσεις που ενθαρρύνουν την αξιοποίηση ποικίλων πόρων, θέτοντας επί τάπητος και γεφυρώνοντας το χάσμα ανταγωνιστικών επιδιώξεων μεταξύ πολιτισμικής πολυμορφίας και βιοποικιλότητας από την μία και οικονομικών επιταγών από την άλλη.
8. **ΠΡΟΤΥΠΟΠΟΙΗΣΗ (STANDARD SETTING):** να συζητήσει διαλεκτικά διάφορα διεθνή νομικά εργαλεία των Ηνωμένων Εθνών και της ΟΥΝΕΣΚΟ για την πολιτιστική κληρονομιά, αφενός κείμενα συστάσεων, χάρτες και δηλώσεις όσο και νομικά κείμενα Συμβάσεων και Συνθηκών, προσφέροντας κατ' αυτόν τον τρόπο στρατηγικές επαγγελματικής ηγεσίας.
9. **ΒΙΩΣΙΜΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΚΛΙΜΑΤΙΚΗ ΑΛΛΑΓΗ (SUSTAINABILITY AND CLIMATE CHANGE):** να αναγνωρίζει την πολιτιστική αειφορία ως τον τέταρτο πυλώνα της μαζί με την οικονομική, κοινωνική και περιβαλλοντική αειφορία, και να θέσει υπό συζήτηση τις πολιτιστικές και δημιουργικές διαστάσεις της κλιματικής αλλαγής.
10. **ΨΗΦΙΑΚΟΣ ΤΟΜΕΑΣ (DIGITAL DOMAIN):** να κατανοήσει τις διαφορές ανάμεσα στην ψηφιοποίηση, την ψηφιακή πρόσβαση και την ψηφιακή κληρονομιά, να υποστηρίξει την ψηφιακή πρόσβαση σε όλες τις δράσεις και να αναγνωρίσει ότι η ψηφιακή πρόσβαση δεν αποτελεί υποκατάστατο της επιστροφής και του επαναπαρισμού πολιτιστικών αγαθών.

Εικόνα 59. Ελληνική μετάφραση του Charter. Πηγή: Μάρλεν Μούλιου, Τα μουσεία στον 21ο αιώνα: προκλήσεις, αξίες, ρόλοι, πρακτικές, στο Γ. Μπίκος, Α. Κανιάρη (επιμ.) 2014, Μουσειολογία, Πολιτιστική Διαχείριση και Εκπαίδευση, Εκδόσεις Γρηγόρη, σ. 77-111.