



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1984 —

ΤΜΗΜΑ ΑΡΧΕΙΟΝΟΜΙΑΣ, ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΟΝΟΜΙΑΣ & ΜΟΥΣΕΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

***«Σύγχρονες μουσειογραφικές τάσεις στα νεοσύστατα μουσεία των
Νομών Κορινθίας και Αργολίδας»***

ΕΠΩΝΥΜΟ: ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΥ

ΟΝΟΜΑ: ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ - ΜΑΡΙΑ

Α.Μ.: Β2014108

ΕΠΟΠΤΗΣ ΚΑΘ.: Κ. ΒΛΙΖΟΣ ΣΤΑΥΡΟΣ

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

ΠΕΡΙΛΗΨΗ	7
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	9
ΠΡΟΛΟΓΟΣ	22
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 ^ο	25
«Ανιστόρητος» τρόπος παρουσίασης	25
Απόρριψη της ιδέας του ουδέτερου πλαισίου	25
Χωρική διάσταση στη σύγχρονη βιβλιογραφία Μουσειολογίας και Ιστορίας της Τέχνης	26
Εμπειρία της επίσκεψης	27
Η έννοια του σεναρίου	28
Οι εκθέσεις ως εκφράσεις ιδεών	29
Σειρά θέασης των εκθεμάτων	30
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 ^ο	31
Κοινωνική Λειτουργία	31
Ο εκθεσιακός χώρος και η μετάδοση αφηγηματικού και μη αφηγηματικού νοήματος	32
Η χωρική μορφολογία των διατάξεων κίνησης και κοινής παρουσίας των επισκεπτών	33
Συντακτικές έννοιες με μουσειολογικές αντιλήψεις για το χώρο	34
Ο χώρος του μουσείου	34
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 ^ο	35
«Space syntax»	35

Η έννοια του βάθους και της τοπολογικής απόστασης	36
Αναπαριστώντας της εμπειρία του επισκέπτη	38
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4^ο: BYZANTINO ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΡΓΟΛΙΔΑΣ (BYMA)	39
Το Μουσείο	39
Μουσειογραφικές Έννοιες.....	43
Η έννοια της κριτικής παρουσίασης.....	45
Η έννοια του σεναρίου	46
Τοπολογικές Προσεγγίσεις.....	46
Η χωρική κίνηση των επισκεπτών.....	47
Βασικές συντακτικές έννοιες	48
Ιεραρχία	49
Οπτική εμπειρία.....	49
Χωρική συμπεριφορά των επισκεπτών	49
Ο χαρακτήρας της μουσειακής εμπειρίας.....	50
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5^ο.....	52
Το Μουσείο	52
Διάταξη των εκθεμάτων ως χωρική δομή.....	56
Τυπολογικές και Συγκριτικές προσεγγίσεις.....	56
Χωρική κίνηση των επισκεπτών	58
Αναγνωσιμότητα της χωρικής οργάνωσης.....	59
Παιδαγωγικές και κοινωνικές συνέπειες της οργάνωσης του χώρου του μουσείου.....	59

Χωρική μορφολογία διατάξεων κίνησης και κοινής παρουσίας των επισκεπτών.....	61
«Space syntax - Configuration».....	61
Οπτική εμπειρία.....	62
Χωρική συμπεριφορά των επισκεπτών.....	62
Χαρακτήρας της μουσειακής εμπειρίας.....	63
ΚΑΦΑΛΑΙΟ 6^ο : ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΥΚΗΝΩΝ.....	64
Το Μουσείο	64
Μουσειογραφικές Έννοιες.....	66
Ο χώρος ως συγκεκριμένο θέμα: η οργάνωση της κυκλοφορίας	66
Η χωρική κίνηση των επισκεπτών	66
Παιδαγωγικές και Κοινωνικές συνέπειες της οργάνωσης του χώρου του μουσείου	67
Βασικές συντακτικές έννοιες: «Space syntax»	69
Ιεραρχία	70
Οπτική εμπειρία.....	71
Ο χαρακτήρας της μουσειακής εμπειρίας.....	71
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7^ο: ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΡΧΑΙΑΣ ΚΟΡΙΝΘΟΥ	72
Το Μουσείο	72
Εκθεσιακοί Χώροι	73
Η Κορινθία στα προϊστορικά χρόνια.....	73
Κόρινθος, μια ισχυρή πόλη – κράτος.....	73

Ασκληπιείο, το ιερό θεραπευτήριο	73
Κόρινθος, αποικία Ρωμαίων	73
Αίθριο	74
Ματιές στην πόλη – κράτος της Κορίνθου	74
Ο κόσμος των νεκρών	74
Το εμπόριο, μοχλός της οικονομίας	75
Οι αποικίες δίνουν δύναμη στην Κόρινθο	75
Μια πόλη με σπουδαίους τεχνίτες	76
Λατρεύοντας Θεούς και Ήρωες	76
Η ζωή σε ένα κορινθιακό σπίτι	77
Ο πόλεμος στον Αρχαίο Ελληνικό Κόσμο.....	77
Οι περίφημοι Κούροι της Κλένιας.....	77
Από τα χέρια των αρχαιοκάπηλων στην ανάταξή τους.....	78
Μουσειογραφικές Έννοιες.....	79
«Ανιστόρητος» τρόπος παρουσίασης.....	81
Τα μουσεία ως κείμενα	81
Τυπολογικές και συγκριτικές προσεγγίσεις.....	83
Η χωρική κίνηση των επισκεπτών	84
Σειρά θέασης των εκθεμάτων.....	85
Παιδαγωγικές και Κοινωνικές συνέπειες της οργάνωσης του χώρου του μουσείου	87

Ο εκθεσιακός χώρος και η μετάδοση αφηγηματικού και μη αφηγηματικού νοήματος	88
Χωρική μορφολογία των διατάξεων κίνησης και κοινής παρουσίας των επισκεπτών.....	88
«Space syntax»	89
Ιεραρχία.....	90
Οπτική Εμπειρία	90
Χωρική Συμπεριφορά των επισκεπτών	91
Ο χαρακτήρας της μουσειακής εμπειρίας.....	92
ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	92
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	94

ΠΕΡΙΛΗΨΗ:

Τα κρίσιμα ερωτήματα που οφείλουν να απαντηθούν , με σκοπό να κατανοήσουμε την ύπαρξη των μουσείων, αν ανατρέξει κανείς στην ιστορία του θεσμού, θα διαπιστώσει επανειλημμένες αλλαγές στο ρόλο τους και στον τρόπο λειτουργίας τους. Σήμερα σε διάφορες περιοχές του κόσμου, λαμβάνονται κρίσιμες αποφάσεις για την ίδρυση και την λειτουργία των μουσείων. Ανατρέχοντας σε ιστορικά παραδείγματα, στη Φλωρεντία της εποχής κυριαρχούσαν τα απλά, ελάχιστα διακοσμημένα κτήρια, που συχνά θύμιζαν φρούριο, το Παλάτσο Μέντιτσι είναι το κτήριο που θα αναλύσουμε. Για την επίτευξη των στόχων της εργασίας θα ξεκινήσουμε αναδρομικά από το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα, με σκοπό την ανάδειξη ορισμένων προτύπων που έχουν ακολουθήσει τα μουσεία που έχουν επιλεχθεί. Ένα από τα πιο συγκεκριμένα χαρακτηριστικά της σύγχρονης μουσειακής πρακτικής είναι η απομάκρυνση από τη χρονολογική προσέγγιση στην προβολή της τέχνης και η αυξημένη τάση των επιμελητών να υιοθετούν πιο σύνθετες προσεγγίσεις. Πολλοί ιστορικοί της τέχνης, όπως η Duncan, Wallach, Grunenberg, Staniszewski, Meecham και Sheldon, θα συνεισφέρουν με τις μελέτες τους στις θέσεις που θα αναπτύξουμε.

Το πιο σημαντικό, μέσω της ιστορικής αναδρομής στις εκθεσιακές πρακτικές, είναι ότι η συζήτηση σχετικά με την έκθεση αντικειμένων, είτε σε έναν μονό χώρο, είτε σ' ένα άλλο σύστημα χώρων, μεταβάλλεται. Τελικά σε συζήτηση σχετικά με τον χώρο, την αρχιτεκτονική σημασία της διάταξης χώρων που διαμορφώνονται που συσχετίζονται μεταξύ τους, επηρεάζεται ο τρόπος με τον οποίο ο επισκέπτης βιώνει και χρησιμοποιεί το μουσείο. Εξετάζοντας τους παράγοντες που συνιστούν την εμπειρία της επίσκεψης, ειδικοί θεωρούν τη *φυσική* διάσταση του μουσείου ως μια από τις τρεις διαστάσεις, μαζί με την *προσωπική* και την *κοινωνική*. Μέσα από μελέτες, προτείνεται η διάκριση μεταξύ τριών τύπων σεναρίου, το «προσανατολισμένο στον επισκέπτη μουσειακό σενάριο» και το «υβριδικό σενάριο». Ακόμα, ο

τρόπος με τον οποίο οι χωρικές συνθήκες επηρεάζουν την πρόσληψη και την αντίληψη των εκθεμάτων, είναι ανεξάρτητος από το λανθάνον κοινωνικό ή πολιτικό μήνυμα. Με τη μελέτη του Tomas A. Markus (1987,1993) θα παρατηρήσουμε τους διαφορετικούς τύπους κτηρίων, με βάση τα κτήρια, με τη χωρική τους οργάνωση και πώς εκφράζουν κοινωνική πληροφορία. Η συντακτική βιβλιογραφία διερεύνησε και το ζήτημα της εξέλιξης ενός μουσειακού κτηρίου, πώς οι επανασχεδιασμοί του χώρου του και οι επανεκθέσεις των συλλογών του μπορούν να συμβάλλουν στην κατανόηση των διαφορετικών εκθεσιακών αρχών και των διαφορετικών μοντέλων. Επιπρόσθετα, η σχέση μεταξύ της οργάνωσης του χώρου και των διατάξεων κίνησης, θέασης και κοινής παρουσίας των επισκεπτών αποτελεί ένα ακόμα αντικείμενο έρευνας σε πολλές συντακτικές μελέτες από τις αρχές της δεκαετίας του 1990 μέχρι σήμερα.

Η σημαντικότερη έννοια είναι του *συστήματος χωρικών σχέσεων (configuration)*, δηλαδή η αντίληψη της κάτοψης ως συνόλου αλληλοσυνδεόμενων χώρων, που συνδέεται στενά με την αναγνώριση στη μουσειολογική βιβλιογραφία ότι η αρχιτεκτονική επηρεάζει τη μουσειακή εμπειρία και ως σύστημα χωρικών σχέσεων. Η αρχιτεκτονική επηρεάζει τη μουσειακή εμπειρία μέσω του τρόπου με τον οποίο το κτήριο οργανώνει τις χωρικές σχέσεις μεταξύ των *εκθεσιακών χώρων*, μεταξύ των *εκθεμάτων* και μεταξύ των *επισκεπτών*. Η πιο απλή ιδιότητα είναι η συνδεσιμότητα, η οποία αναφέρεται στον αριθμό των άμεσων συνδέσεων ενός χώρου. Ο επισκέπτης βιώνει τον χώρο γύρω του ως *άξονες* ή *ευθείες θέασης*, που διασχίζουν τις αίθουσες και δημιουργούν τις συνδέσεις διαμέσου ή μεταξύ αυτών.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ:

Το συλλέγειν είναι θεμελιώδης λειτουργία του ανθρώπου, με την ίδια έννοια που η συγκέντρωση τροφών είναι χαρακτηριστικό όλων των ζώων · ωστόσο, με εξαίρεση ορισμένα είδη πουλιών, η συστηματική συγκέντρωση αντικειμένων που δεν καλύπτουν σωματικές αλλά πνευματικές ανάγκες περιορίζεται σε ορισμένους μόνο ανθρώπινους πολιτισμούς και στις αντίστοιχες κοινωνίες.

(Cannon- Brookes, 1984: 115)

Τι είναι μουσείο;

Πού βρίσκεται;

Τι σκοπούς υπηρετεί;

Σε ποιους απευθύνεται;

Κρίσιμα ερωτήματα που οφείλουν να απαντηθούν , με σκοπό να κατανοήσουμε την ύπαρξή του. Όπως μπορεί να παρατηρήσει κανείς, σήμερα ένα μουσείο δύναται να στεγάζεται σε αγρόκτημα, πλοιάριο, ανθρακωρυχείο, αποθήκη, φυλακή, φρούριο ή εξοχική κατοικία. Η εμπειρία της επίσκεψης σε αυτό πλέον θυμίζει εμπειρίες από θεματικά πάρκα ή λαϊκά πανηγύρια. Τα παλαιού τύπου, αυστηρά μουσεία, που προκαλούσαν δέος στο κοινό τους, έχουν τώρα πια δώσει τη θέση τους σε θεματικά διαδραστικά μουσεία όπου ο επισκέπτης αντλεί εμπειρίες και συμμετέχει ενεργά. Τα τελευταία χρόνια οι αλλαγές στην οργάνωση και τον προσανατολισμό των μουσείων είναι εντυπωσιακές. Συχνά, όμως, οι αλλαγές αυτές είναι ακραίες και ταχύτατες, με αποτέλεσμα αρκετοί από εκείνους που θαύμαζαν τα παλαιού τύπου μουσεία να τις θεωρούν πρωτοφανείς, ενοχλητικές, υπερβολικές, και εν πολλοίς απαράδεκτες. Έχουν λάβει χώρα αλλαγές που έχουν προκαλέσει σοκ και έχουν κλονίσει εξ ολοκλήρου τον πρωταρχικό χαρακτήρα των μουσείων δημιουργώντας αμφιλεγόμενα συναισθήματα σε όσους, μέχρι σήμερα, θεωρούσαν πως γνωρίζουν τι είναι μουσείο.

Αν ανατρέξει κανείς στην ιστορία του θεσμού, θα διαπιστώσει επανειλημμένες αλλαγές στο ρόλο τους και στον τρόπο λειτουργίας τους. Τα μουσεία προσάρμοζαν το χαρακτήρα τους και την φυσιογνωμία τους ανάλογα με τα κοινωνικά συμφραζόμενα, τις σχέσεις τους με την εξουσία, την οικονομική κατάσταση, τα πολιτικά και κοινωνικά δεδομένα της εκάστοτε εποχής. Αντιλαμβανόμαστε πως τα μουσεία, όπως και άλλοι κοινωνικοί θεσμοί, υπηρετούν «πολλούς κυρίους», επομένως πρέπει να λαμβάνουν υπόψη και τις αντίστοιχες επιθυμίες και προθέσεις. Μια ακόμα θέση θα μπορούσε να είναι πως η επιτυχία ενός μουσείου εξαρτάται από την ικανότητα «να παίζει όλες τις μουσικές που οφείλει να περιλαμβάνει το ρεπερτόριό του», και μάλιστα με τρόπο τέτοιο ώστε να μην οδηγεί σε κακοφωνία ή μουσική ασυναρτησία.

Σήμερα σε διάφορες περιοχές του κόσμου, λαμβάνονται κρίσιμες αποφάσεις για την ίδρυση και την λειτουργία των μουσείων· είναι, επομένως, λογικό να ανακύπτουν και ακανθώδη ερωτήματα για τον λόγο ύπαρξης τους, το ρόλο τους στην κοινωνία, τη λειτουργία τους και τις πιθανές τους δυνατότητες. Εκεί όπου καθυστερούν να δοθούν απαντήσεις σε αυτά τα ερωτήματα, ή που τα μουσεία και η λειτουργία τους δεν δείχνουν να αποτελούν προτεραιότητα, συλλογές βγαίνουν στο σφυρί, προσωπικό απολύεται, ιδρύματα διακόπτουν τη λειτουργία τους.

«Τα μουσεία και οι συλλογές τους είναι πολύτιμα και αναντικατάστατα κοινωνικά αγαθά και έχουν ανυπολόγιστη εκπαιδευτική αξία. Ενδεχόμενες απώλειες από τις συλλογές του μουσείου θα έδειχναν έλλειψη ενδιαφέροντος για την εκπαίδευση, αλλά και για την ιστορία και για τη διατήρηση της πολιτισμικής κληρονομιάς, των κατοίκων του Derbyshire»

(The Independent, 6 Σεπτεμβρίου 1990)

Με βάση το παράδειγμα που ακολουθεί, η γνώση γίνεται σήμερα δεκτό ότι είναι το κύριο αγαθό που προσφέρουν τα μουσεία. Η χρηματοδότηση ενός μουσείου ή μιας έκθεσης θεωρείται ότι συμβάλλει στον εμπλουτισμό των εμπειριών ή/και των γνώσεων του επισκέπτη. Σε διαφήμιση, λ.χ., που δημοσιεύτηκε στο έγχρωμο ένθετο της βρετανικής εφημερίδας «The Independent», στις 8 Σεπτεμβρίου 1990, ένας από τους χορηγούς της έκθεσης Μονέ στη Βασιλική Ακαδημία Καλών Τεχνών του Λονδίνου δήλωσε:

«Ανακαλύψτε πώς μπορεί να αλλάξει ο τρόπος με τον οποίο βλέπετε τον κόσμο. Σε κάθε σειρά έργων, δεν υπάρχουν ούτε δύο πίνακες που να είναι ακριβώς όμοιοι. Το ίδιο θέμα, ναι. Το ίδιο αντικείμενο, ναι. Με διαφορετικό φωτισμό όμως, σε άλλη ώρα της ημέρας, σε άλλη εποχή, σε άλλη ατμόσφαιρα. Να τι προσφέρει μια έκθεση Μονέ σήμερα. [...]»

Ακόμα και με τη μορφή διαφήμισης μιας εταιρείας, βρισκόμαστε μπροστά σε μια διακήρυξη πως η γνώση μπορεί να αλλάξει τον τρόπο με τον οποίο βλέπουμε τον κόσμο. Πρόκειται, δηλαδή, για σαφή αναφορά στον τρόπο με τον οποίο τα μουσεία και οι πινακοθήκες μπορούν να αλλάξουν την οπτική μας αντίληψη, συμβάλλοντας έτσι στον εμπλουτισμό των γνώσεων μας, στην διαπαιδαγωγική μας, την οπτική μας, την καλλιέργειά μας και να μας διδάξουν νέα πράγματα. Δεν μπορεί, σε αυτό το σημείο, παρά να γεννηθεί η απορία, ποιος είναι ο χαρακτήρας αυτής της νέας γνώσης και πώς ακριβώς συντελείται αυτή η αλλαγή;

Βέβαια δεν είναι η μόνη απορία που μπορεί να γεννηθεί. Πλήθος άλλων ερωτημάτων εγείρονται. Τι σημαίνει «γνώση» στην περίπτωση των μουσείων; Ποια είναι η βασική «λογική» των μουσείων; Τι θεωρείται αποδεκτό και τι φαιδρό, και γιατί; Γιατί λέμε «μάρμαρα» και όχι γλυπτά; Πώς τα αντικείμενα μετατρέπονται σε εκθέματα και πώς τα άτομα σε επισκέπτες; Πώς συνδέονται μεταξύ τους ο χώρος και ο χρόνος, το υποκείμενο και το αντικείμενο; Και εν τέλει, πώς το μουσείο γίνεται πολιτισμικό αγαθό και κεφάλαιο;

Οι μελέτες για την έννοια και την πραγματικότητα του μουσείου είναι ελάχιστες και γραμμένες από ανθρώπους που δεν έχουν σχετική επαγγελματική πείρα. Μέχρι πρότινος, οι εργαζόμενοι στα μουσεία δεν θεωρούσαν καν απαραίτητη την κριτική προσέγγιση του ρόλου τους και της καθημερινής τους δραστηριότητας, για παράδειγμα, τα περισσότερα μουσεία δούλευαν έως πολύ πρόσφατα χωρίς σαφώς προσδιορισμένους στόχους, χωρίς γενικά δεκτές και αντιληπτές απ' όλους πολιτικές, με σχεδόν αυτονόητους και μη αμφισβητούμενους αυτοματισμούς (Burrett, 1985· Miles, 1985· Prince και Schadla – Hall, 1985).

Η βασική αποστολή του μουσείου ως χώρου όπου αντικείμενα συγκεντρώνονται και εκτίθενται σε συγκεκριμένο διανοητικό περιβάλλον δίνει έμφαση στην ιδιότητα του ως αποθήκης γνώσεων, η οποία, μάλιστα, υπάρχει κίνδυνος να αναιρείται αν η διαδικασία συγκέντρωσης αντικειμένων δεν είναι απόλυτα ορθολογική.

(Connon- Brookes, 1984: 116)

Η λογική που διέπει την εμφάνιση των μουσείων, τόσο σήμερα όσο και στο παρελθόν εκτιμάται ότι δεν παρουσιάζει ιδιαίτερα προβλήματα, και επομένως θεωρείται δεδομένη. Οι περισσότερες προσεγγίσεις δεν θεωρούν ότι η έννοια της «λογικής» του μουσείου πάσχει, μολονότι θα μπορούσε κανείς να διαφωνήσει ότι το μουσείο, ως «χώρος συστηματικής κατάταξης και έκθεσης» (Whitehead, 1970· 1971) υπήρξε κατά το παρελθόν, και μέχρι σήμερα, ενεργός παράγοντας διαμόρφωσης ποικίλων «λογικών». Κατά κανόνα, η «λογική» γίνεται αντιληπτή ως κάτι το αυταπόδεικτο, το οποίο δεν απαιτεί περαιτέρω επεξηγήσεις:

Ο Μισέλ Φουκώ (Michel Foucault, 1926-84), στον πρόλογο του βιβλίου του «Οι λέξεις και τα πράγματα», επισημαίνει αναφορικά με τις ακραίες συνέπειες των συστημάτων ταξινόμησης:

«Αυτό το βιβλίο προέκυψε από ένα απόσπασμα του Μπορχές, από το γέλιο στο οποίο ξέσπασα διαβάζοντάς το· είναι την αίσθηση ότι γκρέμιζε όλους τους ακρογωνιαίους λίθους της σκέψης μου-της σκέψης μας, της σκέψης που φέρει τη σφραγίδα της εποχής μας και των γεωγραφικών συντεταγμένων μας· όλες οι επιφάνειες και όλα τα επίπεδα στα οποία έχουμε συνηθίσει να ανάγουμε την εκρηκτική πληθωρικότητα των πραγμάτων κατέρρεαν, απειλώντας ακόμη και την πανάρχαιη διάκριση ανάμεσα στο Ίδιο και το Άλλο. Το απόσπασμα αναφερόταν σε «μια κινέζικη εγκυκλοπαίδεια» που γράφει ότι τα ζώα κατατάσσονται σε: (α) αυτά που ανήκουν στον αυτοκράτορα· (β) ταριχευμένα· (γ) εξημερωμένα· (δ) χοιρίδια· (ε) σειρήνες· (στ) μυθικά· (ζ) αδέσποτους σκύλους· (η) όσα περιλαμβάνονται σε αυτή εδώ την ταξινόμηση· (θ) λυσσασμένα· (ι) αναρίθμητα· (ια) σχεδιασμένα με λεπτό πινέλο από τρίχα καμήλας· (ιβ) και τα λοιπά· (ιγ) αυτά που μόλις έσπασαν την στάμνα· (ιδ) εκείνα που από μακριά φαίνονται σαν μύγες. Μ' ένα πραγματικό άλμα, αυτή η ταξινόμηση διδάσκει τη γοητεία ενός άλλου συστήματος σκέψης και τα όρια του δικού μας...»

(Foucault, 1963: Πρόλογος)

Το παραπάνω σύστημα ταξινόμησης και κατάταξης είναι, με βάση τον Δυτικό τρόπο σκέψης, αρκετά ιδιόμορφο και θα τολμούσε κανείς να πει παράλογο. Παρόλα αυτά, ο κατάλογος αυτός ήταν για κάποιους όχι μόνο λογικός αλλά και απαραίτητο εργαλείο γνώσης. Πώς επομένως ο κατάλογος αυτός δεν μπορεί να θεωρηθεί «λογικός» για όλους; Ίσως αν προσπαθούσαμε να τον διερευνήσουμε κάτω από μια ανεξάρτητη ματιά και όχι με βάση τα πρότυπα που ήδη γνωρίζουμε και ενστερνιζόμαστε ως δεδομένα, να προσφέραμε στον εαυτό μας μια διαφορετική οπτική και συνεπώς νέες δυνατότητες ταξινόμησης του κόσμου, ή ακόμη και νέες δυνατότητες να ζούμε σε αυτόν. Για παράδειγμα, η διάκριση σε «καλές και διακοσμητικές τέχνες» από τη μια και «φυσική ιστορία» από την άλλη θα κατέρρεε. Πολλές από τις ταξινομήσεις που χρησιμοποιούμε για να εξηγήσουμε τη σχέση μεταξύ αντικειμένων και ειδών θα έπρεπε να αναθεωρηθούν και οι συλλογές να αναδιοργανωθούν ανάλογα· έργα ζωγραφικής, τεχνουργήματα, ζώα, φυτά, θα έπρεπε να εκτίθενται με διαφορετικό τρόπο, η καταγραφή τους να επανεξεταστεί και να βελτιωθεί· η θέση τους στις προθήκες αλλά και στις

αποθήκες θα έπρεπε επίσης να αλλάξει. Αν νέα ταξινόμηση σημαίνει νέους τρόπους κατάταξης των εκθεμάτων, τότε όσα ισχύουν σήμερα ως προς την οργάνωση των συλλογών είναι, ενδεχομένως, κοινωνικά επικαθορισμένα μάλλον, παρά «αληθή» ή «λογικά». Μήπως το τελετουργικό στοιχείο και οι σχέσεις εξουσίας, που δίνουν αξία σε ορισμένα αντικείμενα και απαξιώνουν άλλα, συμβάλλουν στον έλεγχο της γνώσης με τον ίδιο τρόπο όπως και το ωρολόγιο πρόγραμμα ή οι σχέσεις εξουσίας μεταξύ κράτους, διευθυντών, δασκάλων και μαθητών, στην περίπτωση των σχολείων; Συνήθως η ταξινόμηση βασίζεται στο τι θεωρείται αυτονόητο ή προφανές, και τι όχι. Σπάνια η διαδικασία αυτή γίνεται αντιληπτή με όρους ιστορικής ή γεωγραφικής ιδιαιτερότητας.

Κατ'αναλογία, οι υποδιαίρεσεις και οι κατατάξεις των αντικειμένων δεν έχουν μελετηθεί σε συνάρτηση με τις αντίστοιχες υποδιαίρεσεις και διευθετήσεις του χώρου των μουσείων, αλλά και της πολιτικής που αυτά ακολουθούν στο θέμα της στελέχωσης τους. Παραδείγματος χάριν, αν ένα μουσείο αποκτήσει μια νέα συλλογή από εκκλησιαστικά αντικείμενα του 16^{ου} αιώνα, αμέσως θα προκύψει και η ανάγκη είτε πρόσληψης ενός νέου στελέχους είτε ανακατανομής των αρμοδιοτήτων και των ρόλων των μελών του. Ο υπεύθυνος για τις διακοσμητικές τέχνες, λ.χ. , θα πρέπει στο εξής να καλύπτει και τις ανάγκες της νέας αυτής συλλογής· παράλληλα, θα πρέπει να γίνουν νέες έρευνες, να προστεθούν νέες σελίδες στον κατάλογο του μουσείου, να γραφτούν αντίστοιχες μονογραφίες, να οργανωθούν σχετικές εκθέσεις. Τέλος, θα πρέπει να βρεθεί χώρος για την έκθεση των νέων αποκτημάτων, ή να γίνουν αλλαγές στην κατανομή του ήδη διαθέσιμου χώρου. Σε ότι αφορά τη θέση των εκθεμάτων ενός μουσείου και τα συμφραζόμενα, στα οποία αυτά εντάσσονται, καθοριστικό ρόλο παίζουν παράγοντες όπως οι κανόνες ταξινόμησης και κατάταξης που ακολουθούνται, οι πρακτικές που έχει υιοθετήσει το επιστημονικό προσωπικό του συγκεκριμένου μουσείου, η κατάσταση στην οποία βρίσκονται τα επιμέρους εκθέματα, η πείρα και οι προτιμήσεις του υπεύθυνου επιμελητή ή εφόρου. Μεταξύ των μελών του επιστημονικού προσωπικού των μουσείων γίνεται συχνά εκτεταμένη

συζήτηση για την ακριβή θέση των επιμέρους εκθεμάτων, όπως και για την σχέση τους με τα άλλα εκθέματα και αντικείμενα (Thompson, 1984: 113-376). Ωστόσο, οι συζητήσεις αυτές δεν αφορούν τον τρόπο με τον οποίο διαμορφώνεται ο άξονας υποκειμένου-αντικειμένου-χώρου, ο οποίος ενίοτε δεν γίνεται καν αντιληπτός και, εν πάση περιπτώσει, θεωρείται κατά κανόνα αυτονόητος και δεδομένος.

Σε γενικές γραμμές, ο υφιστάμενος, σχετικά άκαμπος, τόπος συγκρότησης και λειτουργίας των μουσείων θεωρείται δεδομένος. Έτσι, ως τώρα, η ιστορία των μουσείων συνίσταται συχνά στην προβολή του σημερινού ρόλου τους και πλαισίου λειτουργίας τους στο όσο το δυνατόν βαθύτερο παρελθόν, βάσει ενός κυρίαρχου πρότυπου γραμμικής εξέλιξης τους. Τα μουσεία, επομένως, των ιστορικών περιόδων θεωρούνται «πρόγονοι των σημερινών μουσείων» (Taylor, 1987: 202). «Το σημερινό μουσείο χρονολογείται ουσιαστικά από την Αναγέννηση {...} Ήδη από τότε πάντως, ο διττός ρόλος των μουσείων, να εκθέτουν αντικείμενα αλλά και να προσφέρουν το απαραίτητο υλικό στους μελετητές, είναι φανερός» (Whitehead, 1981: 7). Αυτή η «μυωπική ιστορία», αυτή η αδυναμία να αναλυθούν και να γίνουν σε βάθος κατανοητές οι σημερινές πρακτικές, έχει σοβαρές συνέπειες. Η ποικιλομορφία και οι πολλαπλότητες των φαινομένων αποσιωπάται ή συσκοτίζεται. Ειδικά στην περίπτωση των μουσείων, η τάση αυτή είναι ιδιαίτερα επιζήμια, αφού αγνοεί τεράστια ποικιλία των σχετικών δεδομένων, είτε πρόκειται για τη δημιουργία και την εμβέλεια ενός μουσείου, είτε για τον τρόπο χρηματοδότησης του και διοίκησης που ακολουθεί. Ένα δεύτερο πρόβλημα που προκύπτει από την ελλιπή γνώση και κατανόηση του παρελθόντος των μουσείων είναι η υποβάθμιση της ιδιαιτερότητας τους. Η αναζήτηση κοινής «προέλευσης» ή «παράδοσης» σημαίνει και αναζήτηση των ομοιοτήτων μάλλον παρά των διαφορών μεταξύ τους· έτσι όμως, τα ιδιαίτερα οικονομικά, πολιτικά, πολιτισμικά και ιδεολογικά συμφραζόμενα, που επηρέασαν καθοριστικά τη γέννηση και την εξέλιξη κάθε μουσείου, γίνονται δυοδιάκριτα-αν όχι αόρατα.

Τέλος, η ίδια η έννοια της αλλαγής και η άρθρωσή της παρουσιάζει εγγενείς δυσκολίες. Με άλλα λόγια, αν στόχος είναι να δείξει κανείς ότι τα δεδομένα παραμένουν λίγο πολύ τα ίδια, πώς μπορεί να γίνει αντιληπτή η διαδικασία της αλλαγής; Η αδυναμία να γίνει κατανοητή η ίδια η δυνατότητα μεταβολής στην ιστορική διαδρομή των μουσείων και στο ρόλο τους οδηγεί και σε ανάλογη αδυναμία να κατανοήσει κανείς το παρόν τους. Οι σημερινές συνθήκες θεωρούνται αμετάβλητες, προϊόν κοινής, ενιαίας και αδιαφοροποίητης ιστορικής πορείας. Οι πρακτικές που ακολουθούνται σήμερα αντιμετωπίζονται ως μόνες εφικτές, αποδυναμώνοντας έτσι το ριζοσπαστικό ενδεχόμενο να λειτουργούν τα μουσεία ως χώροι κριτικού αναστοχασμού για το παρελθόν και το παρόν. Σε μια εποχή ραγδαίων αλλαγών σε όλα τα πεδία, και τα μουσεία καλούνται να προσαρμοστούν, είτε το θέλουν, είτε όχι, στη νέα πραγματικότητα. Η έλλειψη ευελιξίας σε ό,τι αφορά την καταγωγή και το ρόλο τους γεννά σοβαρά προβλήματα ως προς τη λειτουργία τους στο νέο περιβάλλον που τείνει να διαμορφωθεί. Δίχως αυτήν την ικανότητα προσαρμογής, αναπροσανατολισμού και εξασφάλισης της αναγκαίας οικονομικής ή άλλης υποστήριξης, ο κίνδυνος να κλείσουν ορισμένα μουσεία, να πουληθούν οι συλλογές τους και να απολυθεί το προσωπικό τους είναι υπαρκτός. Αν αντίθετα, το σημερινό μοντέλο δεν θεωρείται η μοναδική εφικτή μορφή μουσείου, αλλά απόρροια μιας συγκεκριμένης ιστορικής περιόδου και των αντίστοιχων συσχετισμών δύναμης και εξουσίας, τότε, όσα συμβαίνουν σήμερα, θα μπορούν να αντιμετωπιστούν ως μέρος μιας εξελικτικής πορείας, από την οποία δεν λείπουν οι αντιθέσεις, ή ακόμη και οι συγκρούσεις. Αν η εξελικτική πορεία αυτή είναι συνεχής και αναπόφευκτη, με όλα όσα αυτό συνεπάγεται, τότε και οι επιλογές είναι σαφείς: ή κάποιος συμμετέχει στους «αγώνες» και προσπαθεί να δώσει στο θεσμό το νόημα και το περιεχόμενο που θεωρεί προσφορά, ή παραμένει απλώς θεατής των εξελίξεων, αφήνοντας το πεδίο ελεύθερο σε άλλους, ώστε να επιβάλουν τις λύσεις που εκείνοι θεωρούν καλύτερες.

Είναι φανερό... ότι η τάση των μεγάλων ιταλικών οικογενειών να συλλέγουν έργα τέχνης, σύμφωνα και με το πρότυπο που καθιέρωσαν κατά τον 15^ο αιώνα οι Μεδίκοι, επηρέασε τη Δυτική τέχνη για τα επόμενα τριακόσια τουλάχιστον χρόνια.

(Alsop, 1982: 339)

ΠΑΛΑΤΣΟ ΜΕΝΤΙΤΣΙ:

Με δεδομένο ότι στη Φλωρεντία της εποχής κυριαρχούσαν τα απλά, ελάχιστα διακοσμημένα κτήρια, που συχνά θύμιζαν φρούριο, το Παλάτσο Μέντιτσι θα πρέπει να προκάλεσε αίσθηση. Τα πρώτα Αναγεννησιακά μέγαρα (palazzi), που είχαν χτιστεί κατά την περίοδο 1420- 40, έφεραν ελάχιστα διακοσμητικά στοιχεία, τόσο στο εξωτερικό τους (Wackernagel, 1981: 240), όσο και στο εσωτερικό τους. Οι χώροι τους ήταν έτσι διαμορφωμένοι ώστε να εξυπηρετούν πρακτικές, κυρίως, ανάγκες (Burke, 1974: 147· Alsop, 1982: 361). Το Παλάτσο Μέντιτσι στη Via Largo ήταν το πρώτο κτήριο στην Φλωρεντία που χτίστηκε με ό,τι σήμερα αποκαλούμε «Αναγεννησιακά πρότυπα», ως προς τον όγκο του, το ύψος του, τη χρήση διακοσμητικών στοιχείων στο εξωτερικό και το εσωτερικό του, αλλά και τα κάθε είδους αντικείμενα με τα οποία εμπλουτίστηκε.

«...τα σπουδαστήρια, τα παρεκκλήσια, οι αίθουσες υποδοχής, τα υπνοδωμάτια είναι όλα διακοσμημένα με χρυσό και μάρμαρο, με ζωγραφικές παραστάσεις και ενθέσεις φιλοτεχνημένες από τους σημαντικότερους καλλιτέχνες... ακόμη και οι θόλοι, ή μάλλον οι οροφές των σαλονιών και των άλλων δωματίων, καλύπτονται από κάθε είδους χρυσές διακοσμήσεις.»

(Alsop, 1982: 366)

Έχει διατυπωθεί και έχει υποστηριχθεί με σοβαρά επιχειρήματα η άποψη ότι κατά τον Μεσαίωνα, έστω και αν δεν υπήρχε πλήρως αναπτυγμένη αισθητική θεωρία, υπήρχε πάντως αισθητική (Έκο: 1986). Σε ό,τι αφορά το Παλάτσο Μέντιτσι, που μας απασχολεί εδώ, σημασία έχει τόσο η ποσοτική, όσο και η ποιοτική διάσταση αυτής της αισθητικής.

Η ποιοτική αισθητική ήταν αισθητική του φωτός, σχετική με την εμπειρία του χρώματος, και εκδηλωνόταν με την ιδιαίτερη εκτίμηση για τα κοσμήματα, τα άνθη και τα υλικά, ή και με την ανάπτυξη και άνθηση, λ.χ., της τέχνης των υαλογραφημάτων (βιτρώ). Φιλόσοφοι και μυστικιστές αναφέρονταν συνεχώς στη φωτεινότητα και στο φως του ήλιου.

Τον 13^ο αιώνα άρχισε να δίνεται μεγαλύτερη έμφαση στη συγκεκριμένη υπόσταση των πραγμάτων και να διατυπώνονται πρώτες θεωρίες για τη σχέση υποκειμένου – αντικειμένου και για το «ωραίο». «Ωραίο είναι αυτό που από μόνο του τέρπει τον θεατή και είναι απολαυστικό για την όραση» (ό.π., κεφ. 6). Ύψιστη απόλαυση προκύπτει όταν ένα φωτεινό αντικείμενο συναντά τη φωτεινή φύση του ανθρώπου. Αυτή η απόλαυση απορρέει εν μέρει από τις αναλογίες, και ειδικότερα από την αμοιβαία προσαρμογή ανθρώπινου νου και κόσμου. Αυτή ήταν και η απαρχή μιας αισθητικής βασισμένης στη θέαση του υλικού κόσμου. Σε ό,τι αφορά την οπτική αντίληψη, γινόταν διάκριση σε «πρόσληψη των οπτικών μορφών... μόνο ενορατικά» και «μέσω της ενόρασης, αλλά και της προϋπάρχουσας γνώσης, οπότε συγκρίνονται μεταξύ τους νοητικά οι επιμέρους μορφές», ώστε, με τη συνδρομή της μνήμης, της φαντασίας και της λογικής, να παράγεται μια περίπλοκη αλλά και αρμονική σύνθεση (Έκο, ό.π., κεφ.6). Παράλληλα, εισάγονται δύο αρχές σχετικότητας. Σύμφωνα με την πρώτη, οι οπτικές ιδιότητες συνεπάγονται μια κάποια υποκειμενικότητα, με αποτέλεσμα «η αίσθηση του ωραίου να διαφέρει από άνθρωπο σε άνθρωπο». Η δεύτερη αρχή σχετικότητας αφορούσε τις διαφορετικές προϋποθέσεις για την αισθητική απόλαυση. Έτσι, ορισμένα αντικείμενα τα απολαμβάνει κανείς παρατηρώντας τα από απόσταση, ενώ άλλα, όπως οι μικρογραφίες, απαιτούν παρατήρηση εκ του σύνεγγυς, ώστε να μπορεί κανείς να θαυμάσει τις λεπτομέρειες και τις λεπταίσθητες γραμμές τους. Έτσι, η εγγύτητα, η απόσταση, ακόμη και ο οπτικός άξονας θα αποτελούν στο εξής αναπόσπαστα στοιχεία της αισθητικής εμπειρίας. Είναι πολύ πιθανόν, λοιπόν, αυτές οι αντιλήψεις για την αναλογία, τη φωτεινότητα και τη σχετικότητα της

αισθητικής απόλαυσης να έπαιζαν σημαντικό ρόλο και κατά τη δεκαετία του 1440 και περίοδο δημιουργίας του Παλάτσο Μέντιτσι.

Τα διακοσμητικά στοιχεία στο εξωτερικό του κτηρίου περιλάμβαναν και την επιγραφή « Η τροφός κάθε γνώσης» (Taylor, 1948: 69). Μαρμάρινα μετάλλια με το οικόσημο των Μεδίκων, αλλά και με κλασσικά μορφότυπα, τοποθετήθηκαν το 1452 στις αφιδοστοιχίες και στην ημιδημόσια αυλή. Σε αρκετές περιπτώσεις τα σχέδια αυτών των μεταλλίων προέρχονταν από καμέες που ανήκαν στη συλλογή του Κόζιμο (Wackernagel, 1981: 102, 236). Η πίσω όψη του κτηρίου ήταν διακοσμημένη με προτομές αρχαίων ρωμαίων αυτοκρατόρων. Μάλιστα, ορισμένα από τα διακοσμητικά γλυπτά ήταν του Ντονατέλο, όπως ο ορειχάλκινος Δαβίδ, στο κέντρο της αυλής, και το σύμπλεγμα «*Η Ιουδήθ με το κεφάλι του Ολοφέρνη*», στην κρήνη του κήπου (Wackernagel, 1981: 236, 237).

Οι εσωτερικοί χώροι ήταν αρμονικά σχεδιασμένοι και πλούσια διακοσμημένοι (Wackernagel, 1981: 163). Η απογραφή που έγινε το 1492, μετά τον θάνατο του Λορέντσο, επιτρέπει στους ερευνητές να σχηματίσουν αρκετά σαφή εικόνα του τρόπου με τον οποίο ήταν κατανομημένοι και διακοσμημένοι οι εσωτερικοί χώροι. Η μεγάλη αίθουσα του ισογείου, η *camera terrena di Lorenzo*, ήταν καλυμμένη με πανάκριβο ξύλο, ενώ η επίπλωση της περιλάμβανε ένα ερμάριο, ένα μεγάλο σεντούκι (*cassone*) και δυο κατάκοσμα κρεβάτια, ένα μεγάλο και ένα μικρότερο. Υπήρχαν ακόμη ένα βαρύ τραπέζι με ξυλόγλυπτα πόδια στο κέντρο του δωματίου, καθώς και οι δυο μικρότερα σεντούκια, διακοσμημένα με το οικόσημο των Μεδίκων. Στους τοίχους δέσποζαν έξι πίνακες μεγάλων διαστάσεων με χρυσές κορνίζες, ύψους 2μ. περίπου και συνολικού μήκους 25μ.: τρεις εκδοχές της *Μάχης του Σαν Ρομάνο* και μια *Μάχη μεταξύ λεόντων και δράκων*, έργα του Πάολο Ουτσέλο (Alsop, 1982: 382), μια *Κρίση του Πάρη*, καθώς και μια σκηνή κυνηγιού. Υπήρχαν επίσης, στην ίδια αίθουσα, και μικρότεροι πίνακες, όπως μια στρογγυλή *Βάπτιση* του Φρα Αντζελίκο, ένα κεφάλι του Αγίου Σεβαστιανού, έργο του Σκουαρτσόνε, καθώς και μια *Τελευταία μετάληψη του Αγίου Ιερώνυμου*. Τέλος,

υπήρχαν και δυο προσωπογραφίες, μια του Γκαλεάτσο Μαρία Σφόρτσα, έργο του Πολαγιουόλο, και μια ακόμη του Δούκα του Ουρμπίνο (Wackernagel, 1981: 164-65).

Στον πρώτο όροφο, στην *camera di Lorenzo*, υπήρχε ένα τεράστιο κρεβάτι (μήκους 3,20μ.), διακοσμημένο με ξυλόγλυπτες επιχρυσωμένες μορφές, καθώς και δυο σεντούκια, επίσης επιχρυσωμένα και ζωγραφισμένα με σκηνές από τους *Θριάμβους* του Πετράρχη. Στη μέση της αίθουσας υπήρχε ένα μεγάλο τραπέζι με πολύτιμο κάλυμμα, ενώ στον τοίχο δέσποζε ένας τεράστιος βελούδινος τοιχοτάπητας πλάτους 7μ. (Wackernagel, 1981: 165-66).

Ψηλά, στο πάνω μέρος των τοίχων, οι διακοσμήσεις περιλάμβαναν γλυπτά όπως μια ανάγλυφη μαρμάρινη Παναγία σε επιχρυσωμένη κορνίζα, έναν στρογγυλό πίνακα με θέμα τον *Θρίαμβο της Φήμης*, καθώς και ένα ερμάριο διακοσμημένο με τρεις προσωπογραφίες. Πάνω από τις δυο πόρτες του δωματίου υπήρχαν, αντίστοιχα, μαρμάρινες προτομές του Πιέρο των Μεδίκων, πατέρα του Λορέντσο, και της μητέρας του Λουκρέτσια Τορναμπούονι, καθώς και μικρά ανάγλυφα από αλάβαστρο με ενθέσεις.

Εκτός από όσα αναφέρθηκαν ήδη, η απογραφή αναφέρει ακόμη: μικρά ψηφιδωτά (δυο με τον Χριστό, τρία με μορφές αγίων, ένα με τη μορφή μιας κοπέλας, ένα με τον Τζουλιάνο, αδερφό του Λορέντσο), τρία μαρμάρινα ανάγλυφα (από τα οποία τα δύο γυμνές μορφές), ένα ρολόι από επιχρυσωμένο χαλκό, τέσσερα χάλκινα κηροπήγια, έναν επιχρυσωμένο χάλκινο κρίνο (έπαθλο από μια γιορτή του Αγίου Ιωάννη), ένα αβγό στρουθοκαμήλου, μια γυάλινη σφαίρα-καθρέφτη που κρεμόταν από μεταξωτή κλωστή.

Με βάση, λοιπόν, την απογραφή αυτή, αλλά και με τη βοήθεια αρκετών μελετητών (Gombrich, 1985α· Wackernagel, 1981· Alsop, 1982· Gilbert, 1950), μπορούμε να σχηματίσουμε μια ιδέα για το Παλάτσο Μέντιτσι ως κτήριο, αλλά και για τα αντικείμενα που το κοσμούσαν. Υπάρχουν, ωστόσο, και άλλες πηγές, από τις οποίες αντλούμε πληροφορίες για μια ακόμη αίθουσα,

καθώς και για τον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιούνταν τα αντικείμενα που υπήρχαν εκεί.

«Ο Πιέρο [...] όταν πρόκειται να αποκτήσει αντικείμενα που είναι πολύτιμα ή παράξενα, δεν κοιτάζει καν την τιμή τους... Λέγεται ότι η ποσότητα και η ποικιλία των αντικειμένων της συλλογής του είναι τέτοια, ώστε επί ένα μήνα μπορεί να κοιτάζει κάθε μέρα και άλλο, και μετά να τα ξανακοιτάζει, νιώθοντας την ίδια απόλαυση, μια και πια θα έχει περάσει αρκετό διάστημα από την τελευταία φορά που τα είδε.

(Gombrich, 1985a: 51)

ΠΡΟΛΟΓΟΣ:

Στο σημείο αυτό και θέλοντας να εντρυφήσουμε περαιτέρω στον σκοπό της εργασίας αυτής, σχετικά με τις σύγχρονες τάσεις στη Μουσειογραφία, στους νομούς που επιλέχθηκαν, θα παραθέσουμε, μετά από την ιστορική αναδρομή του τί είναι το μουσείο, ένα χρονοδιάγραμμα της ιστορίας του μουσείου ως κτηριακός τύπος:

- ❖ Αρχαιότητα: δημόσιοι χώροι για συλλογή και έκθεση αντικειμένων.
- ❖ Αναγέννηση: μετάβαση από τους δημόσιους στους ιδιωτικούς χώρους συλλογής και έκθεσης.
- ❖ 16^{ος} αιώνας: η εμφάνιση διαφορετικών τύπων χώρων έκθεσης.
- ❖ Τέλη 17^{ου} -18^{ου} αιώνα: η ιδέα του δημόσιου μουσείου.
- ❖ 18^{ος} αιώνας: το μουσειακό κτήριο ως αντικείμενο μελέτης και συνειδητού σχεδιασμού.
- ❖ 19^{ος} αιώνας: καθιέρωση μιας αρχιτεκτονικής τυπολογίας.
- ❖ Δεύτερο μισό 19^{ου}- αρχές του 20^{ου} αιώνα: ένας νέος τύπος μουσειακού κτηρίου.
- ❖ 20^{ος} αιώνας: «μοντέρνο» μουσείο και αντιτυπολογικές αναζητήσεις.
- ❖ Δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα: παράδοση και πρωτοπορία.
- ❖ Τέλη του 20^{ου} αιώνα- αρχές του 21^{ου} αιώνα: κοινά θέματα σε ετερογένεια μορφών.
- ❖ Από το προτυπολογικό στο μετατυπολογικό στάδιο.

Για την επίτευξη των στόχων της εργασίας η αναδρομή μας θα ξεκινήσει από το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα με σκοπό την ανάδειξη ορισμένων προτύπων που έχουν ακολουθήσει τα μουσεία που έχουν επιλεγεί.

Με τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο η αρχιτεκτονική των μουσείων αποτέλεσε και πάλι προτεραιότητα, σε σχέση με τη προηγούμενη χρονική περίοδο. Προς τα τέλη της δεκαετίας του 1950 καινούργιες ιδέες

εφαρμόστηκαν, κυρίως με τα μουσεία της λεγόμενης Ιταλικής Σχολής. Κοινό στοιχείο, το οποίο κάνει να ξεχωρίζουν αυτά τα μουσεία που δημιουργήθηκαν κατά τη δεκαετία του 1950 και τις αρχές του 1960, είναι η ιδέα του μουσείου ως συνολικού έργου τέχνης (Gesamtkunstwerk), με τη σύνθεση κτηριακής κατασκευής, εκθεσιακού σχεδιασμού και αντικειμένων σε ενιαίο σύνολο. Η αντίληψη αυτή έχει θεωρηθεί (Basso Peressut 1999:36, 2005:203) επιστροφή στη χωρική ποιότητα των studioli ή των Wunderkammern, αλλά και το αντίθετο της αρχιτεκτονικής και χωρικής ουδετερότητας αρκετών νέων σύγχρονων ευρωπαϊκών μουσείων. Η ενσωμάτωση της αρχιτεκτονικής στους εκθεσιακούς χώρους αντανάκλασε την ιταλική πραγματικότητα αυτής της περιόδου, δεδομένου ότι εφαρμόστηκε σε ιστορικά κτήρια που αναστηλώνονταν και μετατρέπονταν σε μουσεία. Παρόλα αυτά, συναντάμε τα ίδια χαρακτηριστικά και στα λίγα νέα μουσεία που κατασκευάζονται κατά τη περίοδο αυτή, όπως το Museo del Tesoro di San Lorenzo στη Γένοβα, έργο του Franco Albini (1952-56), και την επέκταση της Gipsoteca Canoviana στο Possagno, έργο του Carlo Scarpa (1956-57).

Από την οπτική γωνία της εξελικτικής πορείας του μουσείου ως κτηριακού τύπου είναι ενδιαφέρον ότι, παρότι και από τα μέσα του 20^{ου} αιώνα η μουσειακή αρχιτεκτονική απομακρύνεται από τα στερεότυπα του 19^{ου} αιώνα και ο σχεδιασμός ενός μουσείου, πλέον, θεωρείται ελεύθερη αρχιτεκτονική έκφραση, υπάρχουν παράλληλα περιπτώσεις που έχουν χαρακτηριστεί «ασκήσεις στα βασικά θέματα του κλασσικού μουσείου» (Searing 1986:18, Basso Peressut 1999:33, 2005:205, Magnago Lampugnani 2006:250). Τέτοιες περιπτώσεις αποτελούν τα μουσεία που σχεδίασε ο Louis I. Kahn: το Yale University Art Gallery (1951-53) και κυρίως τα δυο μεταγενέστερα έργα του, το Kimbell Art Museum στο Φορτ Γουόρθ του Τέξας (1966-72) και το Yale Center for British Art στο Νιού Χέιβεν του Κονέκτικατ (1972-77). Το τελευταίο, με την γεωμετρική τάξη, «τη σαφή διάρθρωση της δομής» (Tilden 2004:181) και τα δυο γυάλινα αίθρια-ανάμνηση των μουσείων του τέλους του 19^{ου} αιώνα- , χαρακτηρίζεται «ανάκτορο- αστικό μουσείο» (Basso Peressut 1999:33, 2005:205). Το Kimpel χαρακτηρίζεται «έπαυλη-

περιφερειακό μουσείο» και αναγνωρίζεται ως «το ιδανικό μουσειακό κτήριο» (Tilden 2004:102) τόσο από αρχιτέκτονες («ιδανικό μοντέλο της μοντέρνας μουσειακής αρχιτεκτονικής», σύμφωνα με τον Magnago Lampugnani 2001:12) όσο και από καλλιτέχνες, «τα μόνα αξιόλογα μουσεία που έχω δει είναι τα μουσεία του Louis Kahn» (Donald Judd 2000:51). Η διαδοχή των τόξων στο εξωτερικό του μουσείου Kimbell διαμορφώνει έναν ευέλικτο εσωτερικό χώρο, που τον χαρακτηρίζει η επιμελημένη άρθρωση ανοικτών και κλειστών χώρων και η άριστη ποιότητα φυσικού φωτισμού από την οροφή.

Άλλο παράδειγμα μουσειακής αρχιτεκτονικής τοποθέτησης στο χρονικό μας πλαίσιο είναι το Κέντρο Pompidou στο Παρίσι από τους Renzo Piano και Richard Rogers, με έκδηλα χαρακτηριστικά τη διαφάνεια, το άνοιγμα στο αστικό περιβάλλον και την ευελιξία, «Η θεμελιώδης ιδέα του κτηρίου καταργεί την παραδοσιακή κλειστή πρόσοψη. Με το να εξαφανίζεται το περίβλημα συνεισφέρει στην υλοποίηση του στόχου του Κέντρου Pompidou: τη διάδοση του πολιτισμού» (Piano αναφέρεται σε Banham 1977:288). Ο χώρος της εισόδου με τον έντονα συλλογικό χαρακτήρα μοιάζει συνέχεια του δημόσιου χώρου έξω από αυτόν, προαναγγέλλοντας την τάση της μουσειακής αρχιτεκτονικής των τελευταίων δεκαετιών, να περιλαμβάνει στο εσωτερικό του μουσείου δημόσιους χώρους. Ακόμη, τα λειτουργικά στοιχεία (π.χ. σωλήνες εξαερισμού) και το σύστημα κυκλοφορίας (κλίμακες και ανελκυστήρες) είναι εμφανή στο εξωτερικό του κτηρίου, με στόχο να λειτουργούν ως «πρόσκληση για ανακάλυψη και μύηση» (Renzo Piano και Richard Rogers αναφέρεται σε Banham 1977:288).

Τέλος, σε αντίθεση με το Pompidou η Νέα Κρατική Πινακοθήκη στη Στουτγάρδη, που σχεδιάστηκε από τους James Stirling και Michael Wilford (1977-84), χρησιμοποιεί την αρχιτεκτονική τυπολογία του 19^{ου} αιώνα, όμως μόνο για να την ανατρέψει. Το κτήριο έχει γεωμετρική κάτοψη, το κεντρικό χωρικό θέμα είναι η αλληλουχία αιθουσών που φωτίζονται από την οροφή, η οποία περιβάλλει σε διάταξη σχήματος Π μια κεντρική ροτόντα, σαφή αναφορά στο Παλαιό Μουσείο. Η ροτόντα, εδώ, είναι ανοιχτή, χωρίς θόλο,

και η πρόσβαση της από το εσωτερικό του μουσείου είναι σχετικά δύσκολη. Η Κρατική Πινακοθήκη έχει σύνθετο λειτουργικό πρόγραμμα, που περιλαμβάνει μια σειρά από δημόσιους χώρους (εστιατόριο, πωλητήριο, αίθουσα διαλέξεων), εικονογραφώντας την άποψη του Stirling ότι το σύγχρονο μουσείο πρέπει να είναι «χώρος ψυχαγωγίας» (Naredi-Rainer 2004:70).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1ο

«Ανιστόρητος» τρόπος παρουσίασης

Ένα από τα πιο συγκεκριμένα χαρακτηριστικά της σύγχρονης μουσειακής πρακτικής είναι η απομάκρυνση από τη χρονολογική προσέγγιση στην προβολή της τέχνης και η αυξημένη τάση των επιμελητών να υιοθετούν πιο σύνθετες προσεγγίσεις. Από την δεκαετία του 1980 και 1990, κυρίως, επικράτησαν δυο βασικές εκθεσιακές στρατηγικές: ο *ανιστορικός* τρόπος παρουσίασης των συλλογών και η *μονογραφική* παρουσίαση, η σε βάθος παρουσίαση του έργου ενός καλλιτέχνη. Η ρήξη αυτή, με την εξελικτική αντίληψη για την τέχνη όλο και περισσότερο επισημαίνεται και γίνεται αντικείμενο κριτικής ανάλυσης από πολλούς μελετητές. Η Kraus (1990), για παράδειγμα, την ερμήνευσε ως στροφή από το «εγκυκλοπαιδικό» στο «συγχρονικό» μουσείο. Υποστήριξε πως, σε αντίθεση με το «εγκυκλοπαιδικό» μουσείο, που στόχευε στην «αφήγηση μιας ιστορίας παρουσιάζοντας στον επισκέπτη μια συγκεκριμένη εκδοχή της ιστορίας της τέχνης», το «συγχρονικό» μουσείο εστιάζει την προσοχή του «στην ένταση της εμπειρίας, αισθητικό φορτίο που δεν είναι τόσο χρονικό (ιστορικό) όσο είναι τώρα ριζοσπαστικά χωρικό» (1990:7).

Απόρριψη της ιδέας του ουδέτερου πλαισίου:

Πολλοί ιστορικοί της τέχνης, όπως η Duncan, Wallach, Grunenberg, Staniszewski, Meecham και Sheldon, αμφισβήτησαν την ουδετερότητα του «λευκού κύβου», τεχνικής που είχε αναπτυχθεί μέσα από ορισμένες παρεμβάσεις των ιδίων των καλλιτεχνών σε μουσειακές τους εκθέσεις, ότι το απόλυτο άσπρο φόντο δίνει μεγαλύτερη έμφαση, ένταση και προσοχή στα

έργα τέχνης τους. Οι παραπάνω ιστορικοί υποστήριξαν αντίθετα, όπως ο Grunenberg (1994) την ερμήνευσε ως φιλοδοξία για «ιστορική ακρίβεια και αντικειμενικότητα η Duncan (1978,1980) είδε την ουδετεροποίηση του αρχικού πλαισίου των έργων και στον αμιγώς αισθητικό τρόπο παρουσίασης την πρόθεση ιεροποίησης του χώρου του μουσείου· ο Wallach (1992) θεώρησε τον αποκλεισμό οποιασδήποτε αναφοράς στον έξω κόσμο και διάδρασης με άλλα ένα είδος επιστημονικής αποστασιοποίησης από τα αντικείμενα της έκθεσης. Άλλοι πάλι μελετητές, όπως ο Riley (Elderfield 1998: 134), επισήμαναν ότι ένα έργο τέχνης δεν δημιουργείται ποτέ με στόχο να παρουσιαστεί σ' ένα τέτοιο ουδέτερο πλαίσιο. Είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον ότι και αρκετοί αρχιτέκτονες μοιάζουν να συμφωνούν με την απόρριψη του ουδέτερου πλαισίου, ο Hans Hollein (Papadakis 1991:41) υποστήριξε πως δεν υπάρχει ουδέτερος χώρος, μόνο χώροι διαφορετικού χαρακτήρα και κλίμακας, ενώ ο Tschumi (1998:42) θεωρεί «με την οργάνωση τους και τη χρήση τους οι ίδιοι οι χώροι δεν είναι ποτέ ουδέτεροι».

Ο Brawne υποστήριξε το επιχείρημα, σχετικά με την ιδέα του ουδέτερου πλαισίου, ότι «η μουσειακή έκθεση, εκτός από την ποιότητα των αντικειμένων που εκτίθενται, είναι κάτι περισσότερο από το σωστό φόντο ή τον ισορροπημένο φωτισμό· είναι το σύνολο της εμπειρίας... και σε αυτό το σύνολο η αρχιτεκτονική ως διαχείριση του χώρου πρέπει απαραίτητα να έχει θετική συμβολή. Το να στοχεύει κανείς σε ένα περιβάλλον χωρίς χαρακτήρα σημαίνει να αποποιείται την αρχιτεκτονική ευθύνη.» (1965:10).

Χωρική διάσταση στη σύγχρονη βιβλιογραφία μουσειολογίας και ιστορίας της τέχνης

Το πιο σημαντικό, μέσω της ιστορικής αναδρομής στις εκθεσιακές πρακτικές, είναι ότι η συζήτηση σχετικά με την έκθεση αντικειμένων, είτε σε έναν μονό χώρο, όπου κανείς μπορεί να τα δει όλα συγχρονικά, είτε σ' ένα άλλο σύστημα χώρων, που προϋποθέτει την κίνηση του επισκέπτη από τον έναν στον άλλον, μεταβάλλεται τελικά σε συζήτηση σχετικά με τον χώρο, με την αρχιτεκτονική σημασία της διάταξης χώρων που διαμορφώνονται και συσχετίζονται μεταξύ τους, ώστε να έχουν λειτουργικό αποτέλεσμα,

επιηρεάζοντας τον τρόπο με τον οποίο ο επισκέπτης βιώνει και χρησιμοποιεί το μουσείο. Ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζονται τα εκθέματα στον χώρο διαμορφώνει τον τρόπο με τον οποίο τα αντιλαμβάνεται ο επισκέπτης, το είδος της γνώσης που μεταφέρεται, την πληροφορία και το νόημα που αναπαράγονται ή δημιουργούνται.

Εμπειρία της επίσκεψης

Εξετάζοντας τους παράγοντες που συνιστούν την εμπειρία της επίσκεψης, οι Falk και Dierking (1992 επίσης Dierking 2002) θεωρούν τη φυσική διάσταση του μουσείου ως μια από τις τρεις διαστάσεις, μαζί με την προσωπική (εμπειρίες, γνώσεις και ενδιαφέροντα του επισκέπτη) και την κοινωνική, που διαμορφώνουν το «μοντέλο της διαδραστικής εμπειρίας». Επίσης, οι Hein (1998) και Black (2009) επισημάνουν ότι η αρχιτεκτονική παρέχει το οργανικό πλαίσιο, ώστε οι επισκέπτες να έχουν «τη δύναμη να επιλέξουν οι ίδιοι τι θέλουν να δουν» (Black 2009:188, 234) και, επομένως, «να δημιουργήσουν τα δικά τους νοήματα» (ό.π: 235).

Από τη σκοπιά της σχέσης της μάθησης και της εκπαίδευσης, συχνά με βάση τη θεωρία του δομοισμού (κονστρουκτιβισμού) ότι «“εκπαίδευση” είναι “οι εμπειρίες με νόημα” και όχι “ένα προκαθορισμένο αποτέλεσμα”» (Hein 2011:36) και ότι «μάθηση στο μουσείο σημαίνει κατασκευή νοημάτων από τους επισκέπτες» (ό.π:347). Οι Hein (1998:25 επίσης Black 2009:186- 189), θεωρούν ότι «εκθέσεις με αυστηρή αλληλουχία χώρων, σαφή αρχή και τέλος, καθώς και καθορισμένη σειρά» (Hein 1998:27 επίσης Black 2009:186) βασίζονται στη θεωρία του διδακτισμού ή τη συμπεριφοριστική θεωρία «ερέθισμα – αντίδραση», ενώ οι εκθέσεις που «επιτρέπουν την εξερεύνηση, συμπεριλαμβανομένης πιθανόν και της δυνατότητας ελεύθερης κίνησης ανάμεσα στα εκθέματα» (Hein 1998:33), οργανώνονται με βάση τη μέθοδο της «μάθησης - ανακάλυψης». Και οι δύο αυτοί τύποι εκθέσεων αντιπαραβάλλονται με τις «κονστρουκτιβιστικές» εκθέσεις, οι οποίες «έχουν διάφορες εισόδους και δεν έχουν καθορισμένη πορεία ούτε προσδιορισμένη αρχή και τέλος» (ό.π.:35 επίσης Black 2009:187).

Η απόρριψη της ιδέας της μοναδικής αφήγησης και η κονστρουβιστική προσέγγιση έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την παράδοση της γραμμικής έκθεσης και της εξελικτικής αφήγησης, που η σύνδεση του χώρου και του νοήματος είναι ρητή. Ο Bennett τη χαρακτηρίζει «τεχνολογία της οργανωμένης πορείας» και συνδέει με τα συστήματα ταξινόμησης του 19^{ου} αιώνα. Όπως ο ίδιος σημειώνει, «η κίνηση – και μάλιστα η γραμμική κίνηση – είναι απαραίτητη, καθώς ο επισκέπτης είναι αντιμέτωπος με μια διαδρομή με τη μορφή μιας τάξης πραγμάτων, η οποία αποκαλύπτεται μόνο σε αυτούς που βήμα-βήμα χαράσσουν και πάλι την εξελικτική ανάπτυξη τους» (Bennett 1995:43). Ωστόσο, είναι αξιοσημείωτο ότι, παρά τη μετατόπιση από το καθορισμένο μοναδικό νόημα στην ανοιχτή αφήγηση, ο χώρος εξακολουθεί να θεωρείται βασικός παράγοντας στη δόμηση της μαθησιακής εμπειρίας του επισκέπτη, καθώς και στην κατασκευή του νοήματος μέσω της κίνησης στον χώρο.

Η έννοια του σεναρίου

Μέσα από την μελέτη της Noordegraaf, προτείνεται η διάκριση μεταξύ τριών τύπων σεναρίου, που αναπτύσσονται κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα: το «προσανατολισμένο στον επισκέπτη μουσειακό σενάριο» (visitor-orientated museum script), το «αόρατο σενάριο» (invisible script) και το «υβριδικό σενάριο» (hybrid script). Το πρώτο μοντέλο, όπως υποστήριξε, εμφανίστηκε στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, όταν το μουσείο θεωρούνταν διδακτικό εργαλείο για το κοινό. Σύμφωνα με αυτό, στον εκθεσιακό σχεδιασμό δινόταν έμφαση στην παρουσίαση των σημαντικότερων έργων της συλλογής, που οργανώνονταν σε αραιές και συμμετρικές διατάξεις. Αυτό το μοντέλο εξαφανίστηκε κατά τη μεταπολεμική περίοδο και αντικαταστάθηκε από το «αόρατο σενάριο», σύμφωνα με το οποίο ο εκθεσιακός χώρος ήταν ελεύθερος και ευέλικτος, με λευκούς ή σχεδόν λευκούς τοίχους, οργανωμένος με κινητά προκατασκευασμένα στοιχεία και χωρίς διακόσμηση ή δομικά στοιχεία, ώστε να κάνει τους επισκέπτες να ξεχνούν τον μεσολαβητικό ρόλο της μουσειακής παρουσίασης και να εξασφαλίσει άμεση επαφή μεταξύ θεατή

και έργου τέχνης. Τέλος, κατά τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, το «αόρατο σενάριο» το διαδέχθηκε το «υβριδικό». Ο χαρακτηρισμός «υβριδικό σενάριο» οφείλεται σε δύο βασικά γνωρίσματα του σύγχρονου μουσείου: πρώτον, την απουσία, ενός συνολικού μοντέλου τόσο για τον κτηριακό όσο και για τον εκθεσιακό σχεδιασμό· και δεύτερον, τον συνδυασμό και τη συνύπαρξη διαφορετικών τρόπων παρουσίασης, ακόμα και στο ίδιο το μουσείο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η περίπτωση του Μουσείου Boijmans, όπου συναντάμε ταυτόχρονα αναφορά σε ιστορικούς τρόπους έκθεσης με πολλές σειρές ανάρτησης, πρωτοποριακές εγκαταστάσεις έργων σύγχρονων καλλιτεχνών, καθώς και μια ριζοσπαστική εκθεσιακή προσέγγιση, όπου τα έργα της συλλογής, σε ηλεκτρονική μορφή, προβάλλονται σε οθόνες αφής – ένα είδος «ψηφιακού» μουσείου, το οποίο επιτρέπει στον θεατή πολυάριθμους και αναπάντεχους συνδυασμούς.

Οι εκθέσεις ως εκφράσεις ιδεών

Η Newhouse μελέτησε τον τρόπο με τον οποίο οι χωρικές συνθήκες επηρεάζουν την πρόσληψη και την αντίληψη των έργων τέχνης, ανεξάρτητα από το λανθάνον κοινωνικό ή πολιτικό μήνυμα. Για παράδειγμα, μελετώντας σε βάθος μια περιοδεύουσα έκθεση αιγυπτιακής τέχνης και αναλύοντας τις εκθεσιακές επιλογές των μουσείων που τη φιλοξένησαν, έδειξε ότι η διαφορετική εκθεσιακή μεθοδολογία κάθε μουσείου επηρεάζει τον χαρακτήρα των έργων που παρουσιάζονται. Για παράδειγμα, η έκθεση που αναπαριστούσε τα αντικείμενα στο αρχικό τους περιβάλλον και αναπαρήγαγε τις συνθήκες ανακάλυψης ωθούσε τους επισκέπτες να αντιμετωπίσουν τα εκθέματα ως αρχαιολογικά τεκμήρια, ενώ η έκθεση που παρουσίαζε τα αντικείμενα με ουδέτερο τρόπο, σε αραιές διατάξεις και σε μεμονωμένες βάσεις, με εστιασμένο φωτισμό που συνέβαλλε στο να ιδωθούν αυτά ως έργα τέχνης.

Η στενή σχέση της διάταξης του χώρου με την παρουσίαση της τέχνης αποτελεί όχι μόνο αντικείμενο μελέτης στο πλαίσιο συγκριτικών και ιστορικών ερευνών σχετικών με εκθέσεις του παρελθόντος, αλλά και

επίκεντρο δημόσιας συζήτησης σε περιπτώσεις νεοσύστατων μουσείων – όπως συνέβη, για παράδειγμα, στην περίπτωση της πολυσυζητημένης (House 1987, Mainardi 1987, Barker 1999β) παρουσίασης της τέχνης του 19^{ου} αιώνα στο Musee d' Orsay, στο Παρίσι. Στη λεπτομερή ανάλυση της εκθεσιακής οργάνωσης του, η Mainardi (1987) υποστήριξε ότι μέσω του διαφορετικού χειρισμού του χώρου του μουσείου προσδίδεται και διαφορετική και διαφορετική σπουδαιότητα στα δύο αντίθετα καλλιτεχνικά ρεύματα που χαρακτήριζαν τον 19^ο αιώνα: την ακαδημαϊκή και την πρωτοποριακή τέχνη.

Επίσης υποστηρίζεται πως ο κατακερματισμός του εκθεσιακού χώρου δεν επιτρέπει την άμεση αντιπαράθεση των έργων διαφορετικής ιδεολογίας και, κατά συνέπεια, εξουδετερώνει τα πιθανά νοήματα τους, επιτρέποντας μόνο τη χωριστή αισθητική απόλαυση τους. Τα επιχειρήματα αυτά συνοψίζει με σαφήνεια ο ιστορικός House (1987:86): «η ιστορική παρουσίαση είναι αναπόφευκτα δεμένη με τη φυσική παρουσίαση των έργων στις αίθουσες του κτηρίου· σχεδιασμός και εκθεσιακά ζητήματα δεν μπορούν να διαχωριστούν».

Σειρά θέασης των εκθεμάτων

Ο Brawne (1965:13) όρισε ότι η μουσειακή εμπειρία ως ένα «σύνολο από εικόνες που βλέπουμε με μια σειρά... Αυτό το σύνολο των εικόνων μπορεί να οργανωθεί και η αντιπαράθεση των εκθεμάτων μέσα στη σειρά να διαμορφωθεί σκοπίμως».

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο

Κοινωνική Λειτουργία

Ο Tomas A. Markus (1987,1993) μελέτησε διαφορετικούς τύπους κτηρίων (από άσυλα μέχρι βιβλιοθήκες και μουσεία), για να δείξει ότι τα κτήρια, με τη χωρική τους οργάνωση, εκφράζουν κοινωνική πληροφορία: όπως γράφει ο ίδιος, «τα κτήρια δεν είναι καταρχήν αντικείμενα τέχνης ή επένδυσης, αλλά κοινωνικά αντικείμενα» (Markus 1993:xix). Ο Markus διέκρινε (ό.π.:25) δύο τύπους κοινωνικών σχέσεων: τις σχέσεις εξουσίας και τις σχέσεις δεσμού – και οι δύο «παίρνουν μορφή με τα ανθρώπινα σώματα στον χώρο: στον χώρο των κτηρίων και των πόλεων». Οι σχέσεις εξουσίας συνοδεύονται πάντα από σχέσεις δεσμού, οι οποίες είναι το ακριβώς αντίθετο: ενώ οι πρώτες, οι σχέσεις εξουσίας, αφορούν την κατοχή «πόρων» (από τη γη και τα υλικά μέχρι τη γνώση), οι σχέσεις δεσμού σχετίζονται με τη διανομή αυτών των πόρων. Τα κτήρια εκφράζουν σχέσεις εξουσίας διαχωρίζοντας χώρους, περιορίζοντας επιλογές, καθιστώντας μερικούς χώρους πιο εύκολα προσβάσιμους ή πιο απομακρυσμένους από άλλους, ώστε «να ελέγχουν τις χωρικές σχέσεις μεταξύ των ανθρώπων, αλλά και μεταξύ ανθρώπων και αντικειμένων, όπως είναι τα μουσειακά εκθέματα» (ό.π.:23). Αντίθετα, ενώνοντας χώρους, τα κτήρια κατασκευάζουν σχέσεις δεσμού, ώστε να επιτρέπουν την επικοινωνία και να ενθαρρύνουν τις συναντήσεις μεταξύ ατόμων και ομάδων.

Ρητή λειτουργία του μουσείου ως κτηριακού τύπου είναι, σύμφωνα με τον μελετητή, η ταξινόμηση της γνώσης: η χωρική οργάνωση, μέσω της διαβάθμισης της προσβασιμότητας των χώρων ή της ύπαρξης εναλλακτικών διαδρομών προς έναν χώρο (δύο θεμελιώδεις έννοιες στη θεωρία του space syntax). Όπως εξηγεί ο Markus (1987:468): «Η ομαδοποίηση έργων τέχνης ή μουσειακών αντικειμένων κατά “σχολές” ή σύμφωνα με την περίοδο δημιουργίας, το υλικό, την προέλευση ή τη λειτουργία και η διεύθυνση αυτών των αντικειμένων με βάση συγκεκριμένους κανόνες για τη θέση τους σ’ ένα οργανωμένο σύμπαν, είναι η αποτύπωση στον χώρο μιας επιστημονικής ή καλλιτεχνικής θεωρίας». Είναι ακριβώς αυτή η άποψη που βρίσκεται πίσω από την έννοια του χώρου του μουσείου ως «σενάριο» (script).

Η συντακτική βιβλιογραφία διερεύννησε το ζήτημα της εξέλιξης ενός μουσειακού κτηρίου και πώς οι επανασχεδιασμοί του χώρου του και οι επανεκθέσεις των συλλογών του μπορούν να συμβάλλουν στην κατανόηση των διαφορετικών εκθεσιακών αρχών και των «διαφορετικών μοντέλων (paradigms) χώρου του μουσείου» (Zamani και Peronis 2010:854). Η Zamani και ο Peronis (2007, 2010) εξέτασαν την ιστορία του High Museum of Art στην Ατλάντα, συγκρίνοντας τα τρία στάδια της εξέλιξης της κάτοψης του δευτέρου ορόφου (την αρχική κάτοψη του 1983, που σχεδίασε ο Richard Meier· την κάτοψη του 1997, που σχεδίασαν οι Mark Scogin και Meril Elam· και την κάτοψη του 2003, των Lord Aeck και Sargent) και ανέλυσαν τους διαφορετικούς τρόπους, με τους οποίους οι μουσειολογικές προθέσεις αποτυπώνονταν στον χώρο, χρησιμοποιώντας τις έννοιες της «ταξινόμησης» και της «περιχάραξης» του Bernstein. Υποστήριζαν ότι «ισχυρή ταξινόμηση» σημαίνει «σαφής διαχωρισμός του ενός θέματος από το άλλο» και ότι η «περιχάραξη» ενισχύεται «με την επιβολή μιας συγκεκριμένης πορείας και με τον προσεκτικό έλεγχο του οπτικού ορίζοντα» του επισκέπτη, δύο τρόπους με τους οποίους «η παιδαγωγική σχέση γίνεται σαφής» (2010:875).

Με βάση αυτή την ανάλυση, οι δύο μελετητές εντόπισαν όχι μόνο ριζικές αλλαγές στην αλληλεπίδραση αρχιτεκτονικού περιβάλλοντος, εκθεσιακού σχεδιασμού και προθέσεων των επιμελητών, αλλά και ενδιαφέρουσες αντιθέσεις, καθώς και παράδοξα. Η κάτοψη του 1983 με την εσωτερική υποδιαίρεση έδινε προτεραιότητα στις θεάσεις διαμέσου των χώρων και τις διαφορετικές οπτικές γωνίες και ενθάρρυνε τις οπτικές συγκρίσεις και τις εναλλακτικές ομαδοποιήσεις των εκθεμάτων, τα οποία ήταν οργανωμένα με βάση ιστορικά ή τεχνοτροπικά κριτήρια. Αντίθετα, η κάτοψη του 1997 διαμόρφωνε μια συνεχή κύρια διαδρομή, καταργούσε τις επιλογές και περιόριζε τις θεάσεις διαμέσου των χώρων, επικεντρώνοντας έτσι την προσοχή του επισκέπτη τοπικά, παρότι η συλλογή ήταν θεματικά οργανωμένη με στόχο να προσφέρει μια «συνολική κατανόηση της

τέχνης»(2010:873). Η κάτοψη του 2003 μπορεί να ιδωθεί, υποστήριξαν, ως επιστροφή στον αρχικό σχεδιασμό του χώρου και οργάνωσης της συλλογής, με την έννοια ότι σε αυτή «η παιδαγωγική σχέση είναι σαφής, αλλά διαπραγματεύσιμη» ανάμεσα στον επισκέπτη και τον επιμελητή. Η σημερινή κάτοψη επαναφέρει κατά κάποιον τρόπο τον ανοιχτό χαρακτήρα της αρχικής και παρέχει και πάλι επιλογές πορείας, ενώ ταυτόχρονα περιορίζει τις οπτικές θεάσεις και δημιουργεί μια γενική *αντιστοιχία* ανάμεσα στην υποδιαίρεση του χώρου και τις εκθεσιακές κατηγορίες (ό.π.:875).

Η χωρική μορφολογία των διατάξεων κίνησης και κοινής παρουσίας των επισκεπτών

Η σχέση μεταξύ της οργάνωσης του χώρου και των διατάξεων κίνησης, θέασης και κοινής παρουσίας των επισκεπτών αποτελεί αντικείμενο έρευνας σε πολλές συντακτικές μελέτες από τις αρχές της δεκαετίας του 1990 μέχρι σήμερα. Το 1991 ο Chloi (1991, 1999) ύστερα από την έρευνα που διεξήγαγε κατέληξε σε δύο μοντέλα για τον ρόλο του χώρου στην οργάνωση της κίνησης και τον σχηματισμό της κοινής παρουσίας: στο «ντετερμινιστικό» μοντέλο, όπου η πορεία είναι υποχρεωτική, καθώς οι επιλογές είναι περιορισμένες και, κατά συνέπεια, οι *τυχαίες* συναντήσεις μεταξύ των επισκεπτών λιγότερες και το «μη ντετερμινιστικό» (ή «probabilistic»)μοντέλο, όπου είναι δυνατό η κίνηση και η κοινή παρουσία των επισκεπτών να είναι σε μεγαλύτερο βαθμό *τυχαίες*, ενώ ταυτόχρονα επηρεάζονται από χωρικές παραμέτρους.

Εξετάζοντας τη χωρική διάταξη των μεμονωμένων εκθεμάτων, οι μελετητές διαπίστωσαν ότι χωρικές παράμετροι είχαν σημαντική επιρροή στον τρόπο με τον οποίο οι επισκέπτες εξερευνούσαν τις εκθέσεις – και συγκεκριμένα, η άμεση πρόσβαση είχε επιρροή στην «επαφή» και η ορατότητα ανάμεσα στα εκθέματα στην «εμπλοκή».

Ο Πεπονής και η Wineman μελέτησαν επίσης τη χωρική διάταξη των εκθεμάτων του ίδιου θέματος και διαπίστωσαν ότι «οι επισκέπτες τείνουν να εμπλέκονται με τα εκθέματα που ανήκουν στην ίδια θεματική ενότητα: μάλιστα, όσο πιο οπτικά συνδεδεμένα και χωρικά ομαδοποιημένα είναι τα εκθέματα, τόσο πιο ισχυρή η τάση» (Wineman και Peronis 2010:104). Αυτό

υποδηλώνει ότι ο σχεδιασμός του χώρου μπορεί να προσθέσει σχέσεις μεταξύ των αντικειμένων, τα οποία διαφορετικά θα ήταν ισότιμα ως προς την προσβασιμότητα ή την ορατότητα, και να επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο τα αντιλαμβανόμαστε και τα καταγράφουμε νοητικά.

Συντακτικές έννοιες με μουσειολογικές αντιλήψεις για τον χώρο

Η σημαντικότερη έννοια είναι του συστήματος χωρικών σχέσεων (*configuration*), δηλαδή η αντίληψη της κάτοψης ως συνόλου αλληλοσυνδεόμενων χώρων, έννοια βασική στη συντακτική ανάλυση, η οποία συνδέεται στενά με την αναγνώριση στη μουσειολογική βιβλιογραφία ότι η αρχιτεκτονική επηρεάζει τη μουσειακή εμπειρία και ως σύστημα χωρικών σχέσεων. Βασική διάσταση αυτής της αντίληψης είναι η σύνδεση χωρικής οργάνωσης και κίνησης. Η οργάνωση της κυκλοφορίας και ο ρόλος της κίνησης στην εξερεύνηση του περιεχομένου του μουσείου, στην παραγωγή του νοήματος και στη μετάδοση της γνώσης είναι ζήτημα που εξετάζει τόσο η αρχιτεκτονική όσο και η μουσειολογική βιβλιογραφία.

«Η οργάνωση του χώρου του μουσείου αποτελεί άρρητο παιδαγωγικό εργαλείο, που συμπληρώνει τους εμφανείς παιδαγωγικούς στόχους των ερμηνευτικών κειμένων, των καταλόγων των εκθέσεων, καθώς και του λοιπού σχετικού έντυπου υλικού» (Stavroulaki και Peponis 2003:66.2).

Ο χώρος του μουσείου

«Ο συντονισμός και η διαπλοκή των κινήσεων είναι κεντρικό ζήτημα της αρχιτεκτονικής του μουσείου... Η χορογραφία των κινήσεων υπογραμμίζει τον χαρακτήρα της επίσκεψης ως δημόσιου γεγονότος, ως κοινωνικής δραστηριότητας και ως ατομικής απόλαυσης. Ακόμη περισσότερο, η χορογραφία των κινήσεων φέρνει στο προσκήνιο την αμοιβαιότητα του βλέμματος και τη σημασία της κοινής παρουσίας ως συστατικά στοιχεία της αρχιτεκτονικής, τα οποία συνυφαίνονται με τον χειρισμό των γεωμετρικών, κατασκευαστικών και οπτικών χαρακτηριστικών, που συνήθως συνδέουμε με το νόημα της μορφής.»

(ΓΙΑΝΝΗΣ ΠΕΠΟΝΗΣ, 1997)

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3ο

Space Syntax

Η αρχιτεκτονική επηρεάζει τη μουσειακή εμπειρία μέσω του τρόπου με τον οποίο το κτήριο οργανώνει τις χωρικές σχέσεις μεταξύ των *εκθεσιακών χώρων*, μεταξύ των *εκθεμάτων* και μεταξύ των *επισκεπτών*. Διαμορφώνει, δηλαδή, τις λειτουργίες που ονομάζουμε *γενικές λειτουργίες των κτηρίων* – την οργάνωση της κίνησης και τον σχηματισμό της κοινής παρουσίας – ,αλλά και την *ειδική λειτουργία των μουσείων* – την εκθεσιακή παρουσίαση αντικειμένων. Για να αναλύσουμε και να περιγράψουμε τα κτήρια ως συστήματα χωρικών σχέσεων, θα χρησιμοποιήσουμε το *space syntax*. Οι θεμελιώδεις έννοιες του όπως, το *σύστημα χωρικών σχέσεων (configuration)* και η *τοπολογική απόσταση* και μέθοδοί τους χρησιμοποιούνται για την αναπαράσταση της χωρικής εμπειρίας στα μουσεία και ο αριθμητικός υπολογισμός των ιδιοτήτων της χωρικής οργάνωσης που σχετίζονται με πτυχές της συμπεριφοράς και της εμπειρίας των επισκεπτών.

Η πρώτη βασική ιδέα του *space syntax* είναι ότι ο τρόπος με τον οποίο ο χώρος χρησιμοποιείται και λειτουργεί δεν σχετίζεται μόνο με τις ιδιότητες μεμονωμένων χώρων, αλλά με τις σύνθετες σχέσεις μεταξύ όλων των χώρων που συναποτελούν την κάτοψη και με το πώς αυτές αλληλοεπηρεάζονται συνυπάρχοντας ταυτόχρονα – αυτό που αποκαλούμε *configuration*. (Hilier και Hanson 1984, Hilier et al. 1987α, Hilier 1996, 1998). Είναι το *σύστημα των χωρικών συνδέσεων* που επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι κινούνται σ' ένα κτήριο και στην περίπτωση των μουσείων αυτό σημαίνει και τον τρόπο τον οποίο τα εξερευνούν και τα κατανοούν.

Στη βασική θεωρία του *space syntax* υπάρχουν δύο αντίθετοι τρόποι με τους οποίους τα κτήρια λειτουργούν από κοινωνική άποψη (Hilier και Hanson 1984, Hilier 1985). Μια χωρική οργάνωση μπορεί να αναπαράγει κοινωνικές διατάξεις, αποτυπώνοντας, μέσω των χωρικών ιδιοτήτων (*ενσωμάτωση/ απομάκρυνση* ενός χώρου), υπάρχουσες σχέσεις ή έννοιες, αλλά και να *παράγει* κοινωνικές διατάξεις, μορφοποιώντας το πεδίο κίνησης και κοινής παρουσίας σε ένα κτήριο. Αντίστοιχα, η συντακτική ανάλυση μπορεί

να χρησιμοποιηθεί με δύο τρόπους: να δείξει πώς η χωρική οργάνωση συγκροτείται ως *εξαρτημένη* μεταβλητή, αντλώντας την κοινωνική πληροφορία που είναι ενσωματωμένη στη χωρική οργάνωση ενός κτηρίου, αλλά και να διερευνήσει πώς η χωρική οργάνωση λειτουργεί ως *ανεξάρτητη* μεταβλητή, αξιολογώντας τις συνέπειες της στον τρόπο χρήσης του κτηρίου (Hilier et al. 1987β, Hilier 1996, 2005). Αυτή την έννοια του διπλού ρόλου του χώρου την παρατηρούμε στην περίπτωση της Γλυπτοθήκης του Μονάχου, όπου οι σχέσεις μεταξύ των χώρων συμβάλλουν στην αναπαραγωγή κοινωνικών ιδεών για τη γνώση, αποτυπώνοντας τες στον χώρο και στην περίπτωση του Tate Britain, όπου η χωρική οργάνωση δημιουργεί νέες κοινωνικές δυνατότητες, μεγιστοποιώντας το τυχαίο στις συναντήσεις ανάμεσα στους επισκέπτες μέσω του τρόπου με τον οποίο τους διασκορπίζει σε διαφορετικές διαδρομές και εν συνεχεία τους επανενώνει. Στην πρώτη περίπτωση ο χώρος αποκτά *αναπαραγωγική* λειτουργία, ενώ στη δεύτερη *δημιουργική*.

Η έννοια του βάθους και της τοπολογικής απόστασης

Η πιο απλή ιδιότητα είναι η συνδεσιμότητα, η οποία αναφέρεται στον αριθμό των άμεσων συνδέσεων ενός χώρου (με πόσους, δηλαδή, χώρους επικοινωνεί κατευθείαν). Στις σχέσεις των χώρων με τους γειτονικούς τους αναφέρεται και η συντακτική ιδιότητα του *έλεγχου* (Hilier και Hanson 1984:109): ένας χώρος έχει μεγάλο έλεγχο, όταν επικοινωνεί άμεσα με πολλούς άλλους χώρους και κάθε γειτονικός του χώρος έχει λιγότερες εναλλακτικές συνδέσεις. Αλλά η πιο ενδιαφέρουσα ιδιότητα από τη σκοπιά των μουσείων είναι το *βάθος*, η συντακτική μέτρηση της απόστασης. Το βάθος *δεν* αναφέρεται στη *μετρική* απόσταση, αλλά στην *τοπολογική*, αποτελεί δηλαδή ένδειξη των σχέσεων μεταξύ ενός χώρου και όλων των άλλων σ' ένα κτήριο.

Όσο πιο *μικρό* το συνολικό βάθος ενός χώρου, τόσο πιο *ενσωματωμένος* (ή προσβάσιμος) είναι αυτός ο χώρος απ' όλους τους άλλους της ίδιας διάταξης (Πεπονής 1997: 172), δηλαδή, τόσο πιο κοντά βρίσκεται σε όλους τους άλλους· αντίθετα, όσο πιο *μεγάλο* το συνολικό βάθος ενός χώρου, τόσο πιο

απομακρυσμένος είναι. Με το να είναι πιο άμεσα προσβάσιμοι απ' όλους τους άλλους, οι πιο *ενσωματωμένοι* χώροι τείνουν να προσελκύουν μεγαλύτερο αριθμό επισκεπτών· αντίθετα, τους πιο *απομακρυσμένους* χώρους, που συνδέονται έμμεσα με τους άλλους, είναι δυσκολότερο να τους βρει ο επισκέπτης.

Με εξαίρεση τα απλά χωρικά συστήματα, οι υπολογισμοί αυτοί γίνονται με τη χρήση προγραμμάτων ηλεκτρονικού υπολογιστή. Η ανάλυση της χωρικής οργάνωσης με τη χρήση υπολογιστικού προγράμματος φέρνει επίσης στην επιφάνεια τον *πυρήνα ενσωμάτωσης* του κτηρίου, το σύνολο των συντακτικά κεντρικών χώρων, αυτών δηλαδή που είναι πιο άμεσα προσβάσιμοι απ' όλους τους άλλους στην κάτοψη. Όπως έχουν δείξει συντακτικές μελέτες, οι συντακτικά κεντρικοί χώροι τείνουν να είναι οι χώροι τείνουν να είναι οι χώροι στους οποίους συγκλίνουν οι κινήσεις των επισκεπτών. Η κατανομή του *πυρήνα ενσωμάτωσης* κατά μήκος του κεντρικού άξονα και ο τρόπος με τον οποίο αυτός συνδέεται με άλλα τμήματα του μουσείου επηρεάζει βασικές διαστάσεις της εμπειρίας του επισκέπτη (για παράδειγμα, την κοινή παρουσία με τους άλλους επισκέπτες ή απλώς τη συνείδηση της παρουσίας τους).

Μια άλλη βασική ιδιότητα χωρικής οργάνωσης, που αναφέρεται στο συνολικό χωρικό σύστημα, είναι η *αναγνωσιμότητα* ή *κατανοησιμότητα*. Ένα χωρικό σύστημα έχει *αναγνωσιμότητα* (είναι δηλαδή κατανοητό), όταν αυτό που βλέπουμε από μεμονωμένους χώρους συνιστά αξιόπιστη ένδειξη της θέασης του συγκεκριμένου χώρου στην κάτοψη ως σύνολο (Hilier et al. 1983). Ορίζεται λοιπόν, ως ο βαθμός στον οποίο η διάταξη της *συνδεσιμότητας* όλων των χώρων της κάτοψης που μπορεί κανείς να δει από έναν χώρο σχετίζεται στατιστικά με τη διάταξη των τιμών *ενσωμάτωσης* που δεν μπορεί να δει, δεδομένου ότι η *ενσωμάτωση* εξαρτάται απ' όλους τους χώρους στην κάτοψη.

Αναπαριστώντας την εμπειρία του επισκέπτη

Ο επισκέπτης βιώνει τον χώρο γύρω του ως *άξονες* ή *ευθείες θέασης*, που διασχίζουν τις αίθουσες και δημιουργούν τις συνδέσεις διαμέσου ή μεταξύ αυτών. Οι άξονες δείχνουν πώς ο επισκέπτης μπορεί να κινηθεί από τον έναν χώρο στον άλλο και, επομένως, τον βοηθούν να κατανοήσει τη χωρική οργάνωση ως σύνολο, όπως στην περίπτωση της παραδοσιακής μουσειακής κάτοψης, που αποτελείται από γραμμικές αλληλουχίες χώρων, οι οποίες συνδέονται με μεγάλες ευθείες θέασης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4ο: BYZANTINO ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΡΓΟΛΙΔΑΣ (BYMA):

ΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ:

Μεταβαίνοντας, τώρα, χρονικά στα τέλη του 20^{ου} αιώνα με αρχές του 21^{ου} αι., παρά τις αναφορές στην παράδοση ότι έχουμε μπει σε μια περίοδο που μπορεί να θεωρηθεί το αντίθετο της *τυπολογικής* παράδοσης. Κάθε καινούργιος μουσειακός χώρος, αντί να αποτελεί νέα ερμηνεία ενός αναγνωρίσιμου τύπου, είναι ένας αρχιτεκτονικός χειρισμός, που μας εκπλήσσει, ένα μοναδικό αντικείμενο με δική του-όχι τυπολογική-αναγνωρισιμότητα. Η αναγνωρισιμότητα του μπορεί να συνδέεται με τη φυσική μορφή του κτηρίου ή με τη χωρική του οργάνωση, μπορεί να οφείλεται στο αρχιτεκτονικό ιδίωμα ενός γνωστού αρχιτέκτονα ή στην άποψη ενός καλλιτέχνη, της οποίας το μουσείο γίνεται η υλική έκφραση, αλλά μπορεί επίσης να προέρχεται από τον τρόπο που το μουσείο «χρησιμοποιεί τη φυσική μορφή ενός υπάρχοντος κτηρίου και να επανερμηνεύει» (Blazwick 2009:16). Αυτή ακριβώς την άποψη του Blazwick συναντάμε στο νεοσύστατο μουσείο «BYMA» (Byzantine Museum Of Argolis) στην «καρδιά» της πόλης του Άργους, το αρχικό κτίσμα ανάγεται στην περίοδο της δεύτερης βενετοκρατίας της πόλης και υπέστη εκτεταμένες φθορές στη διάρκεια της Ελληνικής Επανάστασης. Το 1828-1829, με εντολή του Ιωάννη Καποδίστρια και με αρχιτέκτονα τον Λάμπρο Ζαβό, το συγκρότημα ανοικοδομήθηκε προκειμένου να στεγάσει το ιππικό του νεοσύστατου ελληνικού κράτους. Το συγκρότημα ήταν τετράπλευρο, με υπερυψωμένη τη βόρεια πτέρυγα, η οποία σήμερα δεν σώζεται. Στη σημερινή του μορφή συνίσταται από τρεις πτέρυγες (ανατολική, νότια, δυτική), έχοντας σε κάτοψη σχήμα Π. Το οικοδόμημα αυτό που περιβάλλει και στεγάζει το μουσείο θα έχει διττή σημασία, όπως θα δούμε, με την επανερμηνεία που του προσφέρει ο μουσειακός του χώρος. Αποτελεί, μάλιστα, χαρακτηριστικό παράδειγμα της χρονικής περιόδου που αναλύουμε μιας και γνώρισμα της ήταν πως παράλληλα με τον πολλαπλασιασμό των νέων κτηρίων, παρατηρείται, αυξανόμενη τάση δημιουργίας μουσείων σε κτήρια που σχεδιάστηκαν για εντελώς διαφορετική

αρχική λειτουργία-φαινόμενο που μπορεί να συγκριθεί και με την περίοδο πριν από την δημιουργία κτηρίων ειδικά σχεδιασμένων για την έκθεση αντικειμένων. Τάση που είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία μουσείων ενός εκπληκτικού εύρους, καθένα από αυτά διαμορφωμένο με τρόπο μοναδικό, με βάση το πώς σχετίζονται κτήριο και έκθεση.

Το 1992 εγκρίθηκε η εγκατάσταση Μουσείου Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης σε ολόκληρη τη δυτική πτέρυγα των Στρατώνων και το 2005 ξεκίνησε το έργο της διαμόρφωσης της δυτικής πτέρυγας σε μουσειακό χώρο. Το κτηριακό συγκρότημα των Στρατώνων έχει ανεγερθεί στη θέση προγενέστερου κτίσματος της δεύτερης ενετοκρατίας, το οποίο στα χρόνια της δεύτερης οθωμανικής κυριαρχίας λειτουργούσε ως κλειστή αγορά (μπεζεστένι), ταχυδρομείο και χάνι.

Ο χαρακτηρισμός «Στρατώνες Καποδίστρια», με τον οποίο είναι ευρέως γνωστό, οφείλεται στα μετά την Ελληνική Επανάσταση χρόνια, το 1828-1829, όταν με εντολή του πρώτου κυβερνήτη του νεοσύστατου ελληνικού κράτους Ιωάννη Καποδίστρια ανοικοδομήθηκε προκειμένου να στεγάσει τον στραώνα του ιππικού. Σε αυτή τη φάση το συγκρότημα ήταν τετράπλευρο με υπερυψωμένη τη βόρεια πύλη, η οποία διαμορφωνόταν με μεγάλη τοξωτή δίοδο. Το ισόγειο προοριζόταν για το στάβλισμα των αλόγων, ο όροφος για τους θαλάμους των στρατιωτών και η βόρεια πτέρυγα για το διοικητήριο και τους θαλάμους των αξιωματικών. Το 1971 το συγκρότημα των Στρατώνων περιήλθε στον Δήμο Άργους και για αρκετά χρόνια το ζήτημα της κατεδάφισής του απασχόλησε έντονα τις Αρχές και τους πολίτες. Τελικά, το κτίσμα διασώθηκε μετά τη δραστική παρέμβαση του Υπουργείου Πολιτισμού, του Πολιτιστικού Ομίλου Άργους και ευαισθητοποιημένων πολιτών και το 1978 χαρακτηρίστηκε ως ιστορικό διατηρητέο μνημείο.

Η ανασκαφική έρευνα της βυζαντινής Αργολίδας επικεντρώνεται κυρίως στο Άργος, το μεγαλύτερο αστικό κέντρο της Αργολίδας σε ολόκληρη τη βυζαντινή περίοδο έως και τον 14ο αιώνα. Από τις αρχές του 20ού αιώνα, η Γαλλική Αρχαιολογική Σχολή ερευνήσε καίρια σημεία της αρχαίας πόλης,

όπως το κάστρο της Λάρισας, τον λόφο του Προφήτη Ηλία και την αρχαία Αγορά, ενώ από τη δεκαετία του 1960, η Αρχαιολογική Υπηρεσία μπήκε δυναμικά στο πεδίο της αρχαιολογικής έρευνας με τη διενέργεια πλήθους σωστικών ανασκαφών. Κομβικός υπήρξε ο ρόλος της αρχαιολόγου Τασούλας Οικονόμου-Laniado (1956-1998) στη μελέτη και ανάδειξη της βυζαντινής αρχαιολογικής κληρονομιάς της περιοχής, ιδίως του Άργους. Με καταγωγή από τις Λίμνες Αργολίδας, διενήργησε σημαντικές ανασκαφές στο Άργος και ευρύτερα στην Αργολίδα, ενώ η διατριβή της αποτελεί βασική πηγή γνώσεων για το πρωτοβυζαντινό Άργος. Παράλληλα αγωνίστηκε για τη διάσωση των βυζαντινών αρχαιοτήτων και οραματίστηκε τη δημιουργία ενός βυζαντινού μουσείου στην πόλη. Μεγάλο μέρος των εκθεμάτων του μουσείου προέρχονται από την ανασκαφική της έρευνα. Το Βυζαντινό Μουσείο Αργολίδας, αξιοποιώντας τα ευρήματα των ανασκαφών, φιλοδοξεί να καταστήσει την έως σήμερα «αόρατη» βυζαντινή κληρονομιά, απτή σε όλους, προσθέτοντας έτσι τους μεσαιωνικούς κρίκους που λείπουν από την ένδοξη ιστορική αλυσίδα της αργολικής γης.

Τα εκθέματα, κυρίως κεραμικά και γλυπτά, καθώς και νομίσματα, ψηφιδωτά, τοιχογραφίες και ποικίλα μικροαντικείμενα, προέρχονται από τις σωστικές ανασκαφές των τοπικών Εφορειών Αρχαιοτήτων (Δ' ΕΠΚΑ, 5^{ης} ΕΒΑ, 25^{ης} ΕΒΑ) στην πόλη του Άργους, ενώ δεν λείπουν και εκθέματα από σημαντικές ανασκαφές της Γαλλικής Αρχαιολογικής Σχολής. Παράλληλα παρουσιάζονται και ευρήματα από άλλες περιοχές της Αργολίδας, όπως το Ναύπλιο, η Ανδρίτσα, το Κεφαλάρι, ο Χώνικας, το Πλατανίτι, ο Μέρμπακας, η Τίρυνθα, το Λιγουριό, η Τραχειά, η Ερμιονίδα και τα νησιά του Αργολικού.

Ο μουσειακός χώρος καταλαμβάνει ολόκληρο τον όροφο της δυτικής πτέρυγας του συγκροτήματος και η μόνιμη έκθεση αναπτύσσεται σε τέσσερις κύριες ενότητες. Στην πρώτη ενότητα, με τίτλο «Μια αυτοκρατορία γεννιέται», παρουσιάζεται η νέα αυτοκρατορία, η βυζαντινή, καθώς και η νέα θρησκεία, ο χριστιανισμός. Παράλληλα, παρουσιάζεται η συνέχιση των δομών της αρχαιότητας σε βασικές πτυχές του καθημερινού βίου, όπως

συνέβαινε στις πολυτελείς οικίες, με εξέχοντα εκθέματα τα ψηφιδωτά με την προσωποποίηση του φθινοπώρου και την απεικόνιση νικηφόρου άρματος.

Η δεύτερη ενότητα πραγματεύεται τη μετάβαση στον μεσαίωνα και τις συνθήκες ανασφάλειας που επικρατούσαν από τον 7^ο έως τον 9^ο αιώνα. Παρουσιάζονται μολύβδινες σφραγίδες βυζαντινών αξιωματούχων που βρέθηκαν στα νησάκια του Αργολικού, ενώ το πλέον προβεβλημένο σύνολο αποτελούν τα ευρήματα του Σπηλαιού της Ανδρίτσας, μια μοναδική αρχαιολογική ανακάλυψη της Εφορίας Παλαιοανθρωπολογίας & Σπηλαιολογίας.

Η τρίτη ενότητα, με τίτλο «Η μεσοβυζαντινή Αργολίδα», αποτελεί την «καρδιά» της έκθεσης συγκεντρώνοντας την πλειονότητα των εκθεμάτων. Οργανώνεται σε τρεις μεγάλες υποενότητες, από τις οποίες η πρώτη επικεντρώνεται στην εκκλησία, η οποία στη μεσαιωνική εποχή καθίσταται σε κέντρο όχι μόνο της δημόσιας λατρείας, αλλά και της δημόσιας ζωής ευρύτερα. Ο χώρος είναι διαμορφωμένος ως μικρό παρεκκλήσι, με σημαντικές κτητορικές και αφιερωτικές επιγραφές στην είσοδο του, μαρμάρινα μέλη και τοιχογραφίες στο εσωτερικό του. Η δεύτερη υποενότητα, με τίτλο «Στην αγορά της βυζαντινής Αργολίδας», πραγματεύεται η δράση των επαγγελματιών σε μια βυζαντινή πόλη, ενώ παρουσιάζονται και εκθέματα που χρησίμευαν στις ποικίλες συναλλαγές και το εμπόριο. Στην τρίτη υποενότητα παρουσιάζεται η ζωή στο βυζαντινό σπίτι, με αντικείμενα, κυρίως κεραμικά, που χρησιμοποιούνταν στην αποθήκευση, το μαγείρεμα και το σερβίρισμα των τροφών. Παρουσιάζονται, επίσης, χαρακτηριστικά αντικείμενα ένδυσης, καλλωπισμού και ψυχαγωγίας.

Στην τέταρτη και τελευταία ενότητα με τίτλο «Αργολίδα: ένα σταυροδρόμι πολιτισμών», το ενδιαφέρον στρέφεται στην συνάντηση, συνύπαρξη και σε ορισμένες περιπτώσεις ενσωμάτωση διαφορετικών πολιτισμών στα εδάφη της Αργολίδας, με την παρουσίαση χαρακτηριστικών στοιχείων του υλικού και άυλου πολιτισμού τους. Στην υποενότητα των Σλάβων παρουσιάζονται εργαλεία, στοιχεία ένδυσης και κοσμήματα κυρίως

από το ολαβικό νεκροταφείο της Μάκρης στην Αρκαδία που αποκαλύφθηκε το 2009 από την 25^η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων. Η παρουσίαση συμπληρώνεται με τα χαρακτηριστικά χειροποίητα ή αργού τροχού αγγεία από την Τίρυνθα, το Άργος και τα ολαβικά νεκροταφεία της Αρκαδίας (Αοέας και Μάκρης). Στους Φράγκους εξέχουσα θέση έχει ο θησαυρός φραγκικών νομισμάτων που βρέθηκε στο Άργος, καθώς και τα χαρακτηριστικά ιταλικά αγγεία πρωτομαγιόλικά και αρχαϊκής μαγιόλικά, που επιχωριάζουν στις φραγκοκρατούμενες περιοχές. Οι Βενετοί αντιπροσωπεύονται από τον φτερωτό λέοντα και οικόσημα αξιωματούχων, νομίσματα και κεραμική, όλα προερχόμενα από το μεγάλο κέντρο της εποχής, το Ναύπλιο. Οι Αρβανίτες παρουσιάζονται μέσω του άυλου πολιτισμού τους, με διαδραστική εφαρμογή που εστιάζει σε αρβανίτικα επώνυμα και τραγούδια, καθώς και σε χαρακτηριστικές αρβανίτικες συνταγές της Αργολίδας. Η ενότητα κλείνει με τους Οθωμανούς, με έμφαση σε δύο καθημερινές συνήθειες που έχουν τις απαρχές τους στον 17^ο αιώνα· το κάπνισμα με την παρουσίαση χαρακτηριστικών λουλάδων και την κατανάλωση καφέ με μικρά κύπελλα εργαστηρίων της Κιουτάχειας.

Στον σχεδιασμό του μουσείου, εκτός από το χώρο της μόνιμης έκθεσης, υπήρξε μέριμνα για τη δημιουργία ξεχωριστής αίθουσας για την διοργάνωση περιοδικών εκθέσεων και εκδηλώσεων (συνεδρίων, ημερίδων, ομιλιών κτλ.), με στόχο το νέο μουσείο να προσφέρει μια ολοκληρωμένη εμπειρία στον επισκέπτη και να αποτελέσει μια κοιτίδα πολιτισμού στην καρδιά της πόλης του Άργους.

ΜΟΥΣΕΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΕΝΝΟΙΕΣ:

«Παιδί, με είχε γοητεύσει τόσο πολύ το μουσείο της γειτονιάς μου, ώστε προσπαθούσα να μιμηθώ τους τρόπους έκθεσης του. Μάζενα θραύσματα από πήλινα ανθοδοχεία, κομμάτια από σκουριασμένα σίδερα και βότσαλα με περίεργα σχήματα· τα τοποθετούσα στο δωμάτιο μου, πίσω από το τζάμι μιας βιβλιοθήκης και με πολλή φροντίδα έγραφα τις λεζάντες τους, σαν να είχα να κάνω με αρχαία αντικείμενα. Χωρίς αμφιβολία ήταν ενδεικτικό ότι η αυθόρμητη και απλοϊκή απόλαυση που ένιωθα συλλέγοντας και

εκθέτοντας αυτά τα αντικείμενα, εκτός από το ότι προανήγγελλε την κλίση μου για το επάγγελμα του επιμελητή μουσείου, πήγαζε λιγότερο από την ιστορική αυθεντικότητα των αντικειμένων και περισσότερο από τις δυνατότητες παρουσίασης που αυτά πρόσφεραν.»

JAMES PUTMAN, 2001

«Κανένα στήσιμο έκθεσης δεν είναι ουδέτερο... Το έργο τέχνης είναι σαν τον άνθρωπο· το ίδιο έργο τέχνης αντιδρά διαφορετικά σε διαφορετικές περιόδους της ιστορίας. Το στήσιμο μιας έκθεσης είναι ένα πολύπλοκο, συναρπαστικό ζήτημα.

RENE D' HARNONCOURT, 1960

Ένα επιχείρημα που συχνά υποστηρίζεται από τους αρχιτέκτονες, όπως, μεταξύ άλλων, τους Mario Botta (Botta 1997: 108) και Santiago Calatrava (αναφέρεται σε Tilden 2004: 117), είναι ότι το μουσείο δεν θα πρέπει να θεωρείται απλώς ως ένα κτήριο, αλλά ως μέρος της πόλης του, επιχείρημα που συνδέεται ίσως με την αυξανόμενη εμφάνιση κατά τα τελευταία χρόνια στον ρόλο του μουσείου ως δημόσιου χώρου ψυχαγωγίας και όχι μόνο μάθησης, καθώς και της αρχιτεκτονικής του ως μέσου έκφρασης αυτού του ρόλου.

Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα περίπτωση σύγκρισης με το μουσείο BYMA αποτελεί το Μουσείο των Γαλλικών Μνημείων, που ίδρυσε το 1795 ο νεαρός καλλιτέχνης Alexandre Lenoir. Ο Lenoir ανέλαβε την επιμέλεια της αποθήκης του Couvent des Petits Augustins – πρώην μονής στο Παρίσι, η οποία χρησιμοποιούνταν για την αποθήκευση αρχιτεκτονικών μελών και θραυσμάτων εκκλησιαστικών γλυπτών που κατασχέθηκαν από θρησκευτικά ιδρύματα κατά τη δεκαετία του 1790 – και τη μετέτρεψε σε μουσείο. Με το σκεπτικό ότι η συλλογή αυτή, που κάλυπτε όλο το διάστημα από τον Μεσαίωνα μέχρι τον 18^ο αιώνα, μπορούσε να εικονογραφήσει την εξέλιξη της γαλλικής ιστορίας, την οργάνωσε χρονολογικά σε αλληλουχία χώρων, με κάθε αίθουσα να είναι αφιερωμένη σε έναν αιώνα της γαλλικής ιστορίας. Μάλιστα, για να γίνει πιο αισθητή η ιστορική αλλαγή, κάθε αίθουσα αποκτούσε με την τεχνοτροπία των αντικειμένων και τις προσωπικότητες που παρουσιάζονταν «τον χαρακτήρα, την ακριβή φυσιογνωμία του αιώνα που

αναπαριστούσε» (MacGregor 2007:84), ενώ ταυτόχρονα δημιουργούσε και μια ατμόσφαιρα διαφορετική, σκοτεινή στην αρχή, που γινόταν όλο και πιο φωτεινή, καθώς προχωρούσε κανείς στον χρόνο.

Ο τρόπος που η διάταξη των αντικειμένων σ' έναν χώρο και η σύνδεση των χώρων μεταξύ τους αντανάκλα ένα προκαθορισμένο ιδεολογικό πρόγραμμα ή συγκεκριμένες αρχές της ιστορίας της τέχνης, γίνεται ακόμα σαφέστερος κατά τον 19^ο αιώνα, όταν δημιουργούνται τα πρώτα ειδικά σχεδιασμένα κτήρια μουσείων και εδραιώνεται η «έκθεση της τέχνης ως γραμμικής, εξελικτικής ιστορίας» (Giebelhausen 2006β:230). Οι αίθουσες οργανώνονταν σε γραμμική διάταξη και ο επισκέπτης με την κίνηση του στον χώρο βίωνε την «εξέλιξη» της τέχνης.

Η έννοια της Κριτικής Παρουσίασης:

Η έμφαση στον ρόλο του χώρου κορυφώθηκε μετά το 1945, με τη λεγόμενη Ιταλική Σχολή. Ιταλοί αρχιτέκτονες, όπως ο Ignazio Gardella, Franco Albini, Carlo Scarpa και η ομάδα BBPR (Gian Luigi Banfi, Ludovico Bardiano di Belgioioso, Enrico Peressutti, Ernesto Nathan Rogers), ασχολήθηκαν ειδικά με τον μουσειακό και εκθεσιακό σχεδιασμό. Η προσέγγιση τους, επηρεασμένη από αντιλήψεις για την τέχνη, όπως η αισθητική του Benedetto Croce και η θεωρία της «pure visibility» (Whitehead 1997:37, 2004:203), χαρακτηρίστηκε «κριτική παρουσίαση» (critical display) ή «οπτική κριτική» (visual criticism). Πρόκειται για προσέγγιση του εκθεσιακού σχεδιασμού, που συνίσταται στον σχεδιασμό χώρων ειδικά για τα συγκεκριμένα αντικείμενα που φιλοξενεί (Ragghianti 1974:170) και στη δημιουργία ενός περιβάλλοντος που προβάλλει τις ιδιότητες τους και συμβάλλει στην ανάδειξη του νοήματός τους. Χώρος και έκθεση άρρηκτα δεμένοι μεταξύ τους και αντιμετωπιζόνταν ως αδιάσπαστο σύνολο. Όπως σημειώνει ο Los (2002:28), «τα αντικείμενα γίνονται μέρος του χώρου στον οποίο βρίσκονται, ώστε να καθίσταται αδιανόητη η αναδιάταξη τους ή απομάκρυνση τους». Έννοια που βρίσκει την απόλυτη εφαρμογή στην περίπτωση του Βυζαντινού Μουσείου του Άργους.

Η έννοια του σεναρίου:

Μια άλλη ιδέα που επίσης συνδέει τον χώρο με την κίνηση είναι αυτή της «τελετουργικής πορείας» στις αίθουσες του μουσείου, η οποία βρίσκεται πίσω από την έννοια του «σεναρίου», που διατύπωσαν οι Duncan και Wallach (1980). Με άλλα λόγια, η ιδέα ότι το μουσείο μέσω τις αρχιτεκτονικής του, της οργάνωσης των χώρων και της διάταξης των εκθεμάτων δημιουργεί μια προγραμματισμένη εμπειρία, η οποία μοιάζει με τελετουργική διαδικασία, που υλοποιείται με την κίνηση των επισκεπτών. Τα εκθέματα, υποστήριζαν, γίνονται τμήμα ενός «εικονογραφικού προγράμματος» (1980:451), που καθορίζεται με βάση κανονικά κείμενα – στην συγκεκριμένη περίπτωση, θεωρίες της βυζαντινής και μεταβυζαντινής εποχής. Αυτή την ιδέα την ανέπτυξε ακόμα περισσότερο η Duncan στο βιβλίο της *Civilizing rituals. Inside Public Art Museums* (1995). Εκεί υποστήριξε ότι τα «μουσεία προσφέρουν εκτενή τελετουργικά σενάρια, συνήθως με τη μορφή εναλλακτικών προσεγγίσεων της ιστορίας της τέχνης, που ξεδιπλώνονται σε μια διαδοχή χώρων. Ακόμα και όταν οι επισκέπτες πηγαίνουν στο μουσείο, για να δουν επιλεκτικά κάποια έργα, η ευρύτερη αφηγηματική δομή του μουσείου λειτουργεί ως πλαίσιο και νοηματοδοτεί τα επιμέρους έργα τέχνης» (ό.π.:12). Η Duncan πρότεινε, λοιπόν, μια αναλογία μεταξύ μουσείων και τελετουργικών κτηρίων (όπως ανάκτορα και ναοί), μια αναλογία που μπορεί να επεκταθεί και στον επιμελητή του μουσείου, μιας και στον ρόλο του μπορούμε να δούμε «τον αντίστοιχο ρόλο του εκκλησιαστικού αξιωματούχου του Μεσαίωνα, που ήταν υπεύθυνος για το εικονογραφικό πρόγραμμα μιας εκκλησίας» (ό.π.:107).

ΤΥΠΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ:

Μελετητές όπως η Searing (1986,2004), ο von Moos (2001), ο Montaner (2003) και ο von Naredi-Rainer (2004) υιοθέτησαν αρχιτεκτονικά και χωρικά κριτήρια, για να συγκρίνουν μουσειακά κτήρια. Γενικά, προτείνουν δύο κατηγορίες μουσείων με βάση την οργάνωση του χώρου, δηλαδή το «μουσείο με τις παραδοσιακές γραμμικές διαδοχές χώρων», το «ανοικτό μουσείο»,

καθώς και δυο κατηγορίες με βάση την αρχιτεκτονική μορφή, το «μουσείο ως μνημείο σε επανάχρηση» και το «μουσείο ως πλαστική μορφή». Τις κατηγορίες αυτές θα τις αναλύσουμε ξεχωριστά ανάλογα με την ένταξη που έχουν σε αυτές τα εκάστοτε μουσεία που αναλύονται σε αυτή την εργασία.

Το ΒΥΜΑ αντικατοπτρίζεται στον τρίτο τύπο μουσείων, το «μουσείο ως μνημείο σε επανάχρηση», που όπως και ο πρώτος «μουσείο με τις παραδοσιακές γραμμικές διαδοχές χώρων», θεωρείται ότι έχει την αφετηρία του στην κλασσική παράδοση των βασιλικών και ηγεμονικών μεγάρων· αντιπροσωπευτικά δείγματα του είναι επίσης, σύμφωνα με τον von Moos (ό.π.:20), τα Μουσεία του Βατικανού, το Λούβρο και τα Ουφίτσι. Επομένως, καταλήγει ο von Moos, «η επανάχρηση κτηρίων υπήρξε ο κανόνας και όχι η εξαίρεση στην εξέλιξη του μουσείου». Με την άποψη αυτή διαφωνεί η Searing (2004:23) υποστηρίζοντας ότι η επανάχρηση υπαρχόντων κτηρίων είναι μια νέα τάση, που εμφανίστηκε στη δεκαετία του 1970 και δεν έχει ιστορικό προηγούμενο. Το γεγονός ότι έγινε μια από τις πιο συνηθισμένες πρακτικές συνδέεται, θεωρεί η Searing, με το ότι ο τύπος αυτός του μουσειακού κτηρίου «στρέφει πάλι την προσοχή στον βασικό στόχο του μουσείου: την παρουσίαση της τέχνης», σε αντίθεση με την «τάση μια ειδικά σχεδιασμένη κτηριακή κατασκευή να κλέβει την παράσταση από το περιεχόμενο».

Η Krauss (1996:341-348), ο Greenberg (1996:362-363) και ο Grunenberg (1999:43-46), προτείνουν, με βάση τις εννοιολογικές διακρίσεις με τη χωρική πραγματικότητα του μουσείου, τη διάκριση μεταξύ «μοντέρνου» και «μεταμοντέρνου» μουσείου. Θεωρούν ότι, αν τα κύρια χαρακτηριστικά του «μοντέρνου» μουσείου είναι ο ουδέτερος χαρακτήρας (που εκφράζεται με τις χωρίς παράθυρα αίθουσες και τις περιορισμένες θεάσεις από τον έναν χώρο στον άλλο).

Η χωρική κίνηση των επισκεπτών:

Τέσσερα είναι τα μοντέλα κυκλοφορίας που συναντούμε συστηματικά: η γραμμική διάταξη χώρων, οι παραλλαγές της γραμμικής διάταξης, που

παρέχουν τη δυνατότητα επιλογής πορείας, η πλεγματική διάταξη και η ελεύθερη κάτοψη. Η περίπτωση του ΒΥΜΑ απαντά στο πρώτο μοντέλο.

Η εμφάνιση του γραμμικού τύπου συνδέθηκε με την ανάγκη δημιουργίας μιας σειράς θέασης των έργων. Δεν είναι τυχαίο, υποστηρίζουν ο Brawne και η Huber, ότι, αν δούμε τους πρώτους χώρους που σχεδιάστηκαν ειδικά για την έκθεση έργων τέχνης και τα πρώτα κτήρια που μετατράπηκαν σε μουσεία, διαπιστώνουμε ότι ιδανικοί χώροι για να βλέπει ο θεατής τα έργα σε μια σειρά θεωρούνταν οι επιμηκείς αίθουσες, που οργανώνονται σε γραμμική αλληλουχία. «Η εμπειρία μας από μια έκθεση», εξηγεί ο Brawne (1982:11), «είναι... πάντα ένα είδος ψηφιδωτού, που συντίθεται στο μυαλό μας σαν αποτέλεσμα του τρόπου που βλέπουμε (αντικείμενα) σε σειρά: είναι, εξάλλου, αδύνατο να έχουμε με μια ματιά την εικόνα ολόκληρου του μουσείου ή ακόμα (όλων) των αντικειμένων σ' έναν χώρο. Αυτό είναι θεμελιώδες για τον σχεδιασμό των μουσείων και των εκθεσιακών χώρων». Η γραμμική διάταξη, που παρέμεινε η κυρίαρχη αρχή οργάνωσης του χώρου μέχρι τον 19^ο αιώνα, στενά δεμένη με τη χρονολογική παρουσίαση της έκθεσης, υιοθετείται επανειλημμένα από τότε. «Αυτό που έχει σημασία σε όλες αυτές τις κατόψεις», καταλήγει ο Brawne (1982:13), «δεν είναι τόσο η γεωμετρία τους όσο οι σχέσεις των χώρων μεταξύ τους... Με αυτή την έννοια μια ευθεία γραμμή και ένας κύκλος... είναι το ίδιο πράγμα. Οι τοπολογικές σχέσεις είναι αυτές που επηρεάζουν άμεσα τις διατάξεις κίνησης και, κατ' επέκταση, τη λειτουργία του μουσείου».

Βασικές συντακτικές έννοιες:

Το ΒΥΜΑ κατατάσσεται, με βάση τις αρχές του space syntax για τον τρόπο με τον οποίο ο χώρος χρησιμοποιείται και λειτουργεί, στην αυστηρά γραμμική διάταξη χώρων. Όσον αφορά τις ανεξάρτητες μεταβλητές, στην χωρική του μορφολογία στην χωρική δομή του κτηρίου, ανήκει στο *μακρό μοντέλο*, περισσότεροι, δηλαδή, χώροι διατάσσονται σε αλληλουχίες, με λιγότερη ετερογένεια να υπάρχει στους τρόπους με τους οποίους οι επισκέπτες μπορούν να τους διασχίσουν. Με την σκοπιά της χωρικής διάταξης των

εκθεμάτων, τώρα, παραμένει στο *μακρύ μοντέλο*, όπου η μεγάλη διανοητική επέμβαση του επιμελητή, με την έννοια της προκαθορισμένης αφήγησης, επικεντρώνει στον στόχο της αντανάκλασης ενός συγκεκριμένου μηνύματος.

Με βάση τις εξαρτημένες μεταβλητές, της χωρικής συμπεριφοράς των επισκεπτών, την πληροφοριακή διάσταση της εμπειρίας του επισκέπτη και την κοινωνική διάσταση της εμπειρίας του επισκέπτη, παραμένουμε ξανά στο *μακρύ μοντέλο*. Ο αρχιτέκτονας ή ο επιμελητής έχει τον «έλεγχο» της πληροφορίας και μειώνεται η εξερευνητική διάσταση της επίσκεψης, τόσο νοητικά όσο και χωρικά. Επίσης, η χωρική οργάνωση ασκεί έλεγχο στην κίνηση του επισκέπτη και δομείται ένα περιορισμένο πεδίο συναντήσεων.

Ιεραρχία:

Όσον αφορά την ιεραρχία του βυζαντινού μουσείου, χαρακτηριστικό είναι η έλλειψη της χωρικής *κεντρικότητας*, μιας και έχουμε να κάνουμε με μια πολυεστιακή διάταξη. Το μουσείο είναι διαρθρωμένο σε τέσσερις ξεχωριστές γραμμικές διαδοχές χώρων. Σύντομα περάσματα ανάμεσα στις συλλογές που ενοποιούν τα επιμέρους «επεισόδια» σε ένα συνεκτικό σύνολο, συγκροτώντας τα κομβικά σημεία της διαδρομής.

Οπτική Εμπειρία:

Τα οπτικά πεδία του μουσείου που αναλύουμε, είναι αρκετά περιορισμένα και από θέσεις που μοιάζουν να έχουν «παγώσει», επομένως είναι *πληροφοριακά σταθερές*, δηλαδή δεν αλλάζουν, καθώς ο επισκέπτης κινείται κατά μήκος του άξονα. Τα οπτικά πεδία είναι σχεδιασμένα ώστε να επιτρέπουν ματιές στους χώρους που ακολουθούν, υποδηλώνοντας τη συνέχεια της διαδρομής, όχι όμως και τη θέαση του περιεχομένου τους διατηρώντας έτσι μια αίσθηση αβεβαιότητας.

Χωρική Συμπεριφορά των επισκεπτών:

Αποτυπώνοντας τις διαδρομές των επισκεπτών μέσα στις αίθουσες και καταμετρώντας την ροή της κίνησης στα ανοίγματα των χώρων και προς τις δύο κατευθύνσεις της έκθεσης προέκυψαν δυο συμπεράσματα. Πρώτον, οι

επισκέπτες κινούνται στην αρχή με συστηματικό τρόπο ακολουθώντας τις ευθείες και τις γωνίες του χώρου, αλλά εν συνεχεία με τρόπο που μοιάζει τυχαίος, επιστρέφοντας στους ίδιους χώρους ή παραλείποντας τμήματα του μουσείου· δεύτερον, οι χώροι που συνήθως δεν περιλαμβάνονται στην περιπατητική εξερεύνηση των επισκεπτών είναι οι χώροι του κεντρικού τμήματος.

Ο χαρακτήρας της μουσειακής εμπειρίας:

Καταλήγουμε για το Βυζαντινό Μουσείο του Άργους στην εκθεσιακή αφήγηση ως συλλογική εμπειρία, τον χαρακτήρα και την ιδιαίτερη ποιότητα της μουσειακής εμπειρίας ως παρεπόμενο τόσο της οργάνωσης του χώρου όσο και της διάταξης των εκθεμάτων. Θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε πως στο ΒΥΜΑ ο επισκέπτης θεωρείται ως περιπατητής που συγκεντρώνει πληροφορίες από την συσσωρευμένη αντιπαραβολή των εκθεμάτων και όχι από την ενατένιση ενός μόνου τεκμηρίου ξεχωριστά. Η σπουδαιότητα της συλλογής ως σύνολο υπερβαίνει τη σημασία του μεμονωμένου εκθέματος. Στόχος είναι, αντίστοιχα, η δημιουργία μιας εμπειρίας της συλλογής στον χώρο, που διέπεται από ενότητα και συνοχή.

Αναπόσπαστο κομμάτι αυτής της εμπειρίας είναι η παρουσία των άλλων επισκεπτών. Ο επίσημα οργανωμένος κτηριακός χώρος περισσότερο προβάλλει τον χαρακτήρα της επίσκεψης ως *δημοσίου γεγονότος* και λιγότερο ενθαρρύνει μια πιο ατομική θέαση των εκθεμάτων. Φαίνεται πως είναι πιο ισχυρή, από την φυσική κοινή παρουσία, η οπτική επικοινωνία, που δημιουργείται από τον τρόπο με τον οποίο ο χώρος οργανώνει τα οπτικά πεδία: οι επισκέπτες έχουν διαρκώς επίγνωση της παρουσίας άλλων ανθρώπων σε διαφορετικό βάθος στον οπτικό τους ορίζοντα, κάτι που μπορεί να ιδωθεί ως μια άλλη διάσταση της κοινωνικής λειτουργίας του χώρου.

Ο συλλογικός χαρακτήρας της επίσκεψης ενισχύεται επίσης από τον τρόπο με τον οποίο η χωρική οργάνωση καταργεί κάθε αίσθηση εξερεύνησης. Παράλληλα, οι επαναλαμβανόμενες προοπτικές θεάσεις διαμέσου των χώρων στερούν από τον επισκέπτη την αίσθηση της ανακάλυψης, ενώ ταυτόχρονα

παρέχουν πλήθος πληροφοριών που μεταβάλλονται γρήγορα, καθώς αυτός κινείται στον χώρο. Οι εκπλήξεις, θα λέγαμε, έχουν ήδη προ-σχεδιαστεί για τον θεατή.

Εν κατακλείδι, ο μουσειακός χώρος μπορεί να επιλέχθηκε να στεγαστεί σε ένα ήδη ιστορικό κτήριο, η αρχιτεκτονική του εσωτερικού του όμως, δεν απαντά ούτε στο κλασικό της εποχής που αντιπροσωπεύει το είδος του μουσείου, ούτε στην νοοτροπία της εποχής του 1828 όποτε και χτίστηκε. Ακολουθεί, θα έλεγε κανείς, πρωτοπόρες μουσειογραφικές τάσεις και για την εποχή του αλλά και για τον τόπο του. Η κυρίαρχη αρχιτεκτονική είναι βιομηχανική, με μεταλλικές σκάλες, ανελκυστήρες, σωλήνες στην οροφή και βαθιά σκούρα χρώματα στις αποχρώσεις του μπλε και γκρι (ποντικί). Ιδιαίτερα απρόσμενο για το είδος που πρεσβεύει το μουσείο, αλλά απροσδόκητα ευχάριστο και συναρπαστικό για τον επισκέπτη ο οποίος μέσα στο περιβάλλον, με σταδιακά αναπτυσσόμενο φυσικό φωτισμό, μπορεί να εντρυφήσει στον εμβληματικό χαρακτήρα της βυζαντινής εποχής αναπόσπαστος, καθιστώντας την εμπειρία περισσότερο εξατομικευμένη. Τα ειδικά εφέ κρυφού φωτισμού (ιδιαίτερα στα πρώτα αφηγηματικά κομμάτια της έκθεσης) και ήχου δημιουργούν την ξενάγηση, περισσότερο κινηματογραφική παρά μια ακόμα απλή ιστορική περιήγηση, «ο χώρος που το περιβάλλει ενισχύει την κατανόηση και την απόλαυση από τον θεατή, σαν τη σιωπή που ακολουθεί την εκτέλεση ενός μουσικού κομματιού» (Focillon· αναφέρεται σε Desvallees και Mairesse 2011:142).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5ο : ΜΟΥΣΕΙΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΟΣ ΣΤΥΜΦΑΛΙΑΣ

Το Μουσείο:

Το Μουσείο Περιβάλλοντος Στυμφαλίας βρίσκεται στην ορεινή Κορινθία, εκεί όπου, σύμφωνα με την μυθολογία, ο Ηρακλής αντιμετώπισε και εξολόθρεψε τις Στυμφαλίδες όρνιθες.

Το οροπέδιο της Στυμφαλίας περιβάλλεται από τους ορεινούς όγκους της Ζήρειας, του Ολίγυρου, του Μαυροβούνιου και του Γραβιά, στη νότια πλευρά του νομού Κορινθίας. Η υδάτινη λεκάνη της Στυμφαλίας θεωρείται η μεγαλύτερη ορεινή υδάτινη λεκάνη της Πελοποννήσου, ενώ αποτελεί και τον νοτιότερο ορεινό υγροβιότοπο των Βαλκανίων.

Το κύριο ενδιαφέρον της εντοπίζεται στον πλούσιο οργανικό κόσμο της λίμνης, καθώς και στους υπόγειους και ορατούς δρόμους μέσω των οποίων κυκλοφορεί το νερό. Η οικολογική αξία της περιοχής, με εστίαση στην υδάτινη λεκάνη και τα πλούσια δάση της, επιβεβαιώνεται και από την ένταξη της στο Ευρωπαϊκό Δίκτυο Προστατευόμενων Περιοχών NATURA 2000.

Το Μουσείο Περιβάλλοντος Στυμφαλίας έχει σκοπό να καταδείξει την αλληλεξάρτηση ανθρώπου και φύσης, καθώς και την αρμονική συνύπαρξη τους στη λεκάνη της Στυμφαλίας.

Βασικοί στόχοι του μουσειολογικού σχεδιασμού είναι η οικολογική ευαισθητοποίηση του κοινού και η διάσωση της γνώσης για την παραδοσιακή τεχνολογία της περιοχής. Η επιδίωξη αυτή αποτυπώνεται μουσειολογικά με την ανάπτυξη της έκθεσης σε δύο ενότητες: η πρώτη αφορά το περιβάλλον της περιοχής, ενώ η δεύτερη αποτυπώνει τον τρόπο με τον οποίο αυτό επηρέασε την ανάπτυξη της ανθρώπινης δραστηριότητας, και ειδικότερα των παραδοσιακών επαγγελμάτων. Οι δύο ενότητες οργανώνονται σε παράλληλες ζώνες εκατέρωθεν ενός ισχυρού γραμμικού τοίχου που τοποθετείται εγκάρσια στις υψομετρικές καμπύλες του εδάφους. Η χάραξη ενός δεύτερου άξονα κάθετου προς τον τοίχο ορίζει τις βασικές προσβάσεις και διαφοροποιεί τις κοινόχρηστες λειτουργίες από τους εκθεσιακούς χώρους. Η ρυθμική

επανάληψη παράλληλων τοιχίων προσδίδει την επιθυμητή κλίμακα στο κτήριο και συμβάλλει στην δημιουργία εκθεσιακών υποενοτήτων. Οι απλοί επιμέρους πρισματικοί όγκοι σηματοδοτούν τις διαφορετικές λειτουργικές ενότητες και βοηθούν την αναγνωρισιμότητα του συνόλου. Η κεντρική αυλή με την ελαφριά στροφή ως προς τους βασικούς άξονες της σύνθεσης, αποδεσμεύεται από αυτούς και απομακρύνεται από την κτηριακή μάζα έτσι ώστε να αποτελέσει φυσική συνέχεια του περιβάλλοντος. Η γραμμικότητα της σύνθεσης ενισχύεται με την τοποθέτηση στεγασμένου ξύλινου εξώστη με θέα την λίμνη που αποτελεί την βασική και κυρίαρχη αναφορά του μουσείου. Στην οριζόντια ανάπτυξη της κτηριακής μάζας αντιπαρατίθενται η κατακόρυφη μπετονένια καμινάδα που λειτουργεί ως σήμα. Το κτήριο δεν προσπαθεί να κρυφτεί μέσω της κλιμάκωσης των όγκων του ακολουθώντας το επικλινές έδαφος. Αντίθετα, ξεπροβάλλει μέσα από αυτό δηλώνοντας έντονα την παρουσία του αποφεύγοντας εικονογραφικές αναφορές και γραφικότητες.

Αξιοποιώντας την γραμμικότητα του εκθεσιακού χώρου και την απρόσκοπτη θέα προς την λίμνη, η πρώτη ενότητα, αυτή του περιβάλλοντος, δίνει τη δυνατότητα άμεσης γνωριμίας με το φυσικό περιβάλλον, που αποτελεί και το αντικείμενο των υπό ανάπτυξη επιμέρους ενοτήτων. Στην πρώτη υποενότητα παρουσιάζονται τα ιδιαίτερα γεωλογικά χαρακτηριστικά της περιοχής, η γη και το νερό, και η αξιοποίηση τους από τον άνθρωπο, στην πορεία των αιώνων.

Η δεύτερη υποενότητα παρουσιάζει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των βιότοπων της λίμνης και του βουνού, δίνοντας μια ιδιαίτερη έμφαση στη χλωρίδα και την πανίδα. Καταλήγει με την παρουσίαση της ανθρώπινης κατοίκησης στην περιοχή, από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα, εισάγοντας το ανθρώπινο στοιχείο στη μουσειακή αφήγηση. Σημαντική για την ανάπτυξη αυτής της ενότητας υπήρξε η αρωγή της ΑΖ' ΕΠΚΑ, της 25^{ης} ΕΒΑ και του Καναδικού Αρχαιολογικού Ινστιτούτου.

Η δεύτερη ενότητα παρουσιάζει τα παραδοσιακά επαγγέλματα που αναπτύχθηκαν στην περιοχή, σε άμεση συνάφεια με το περιβάλλον. Αποτελείται από τρεις υποενότητες, που ορίζουν έμμεσα και το χώρο δράσης των ανθρώπων: τη λίμνη, τον κάμπο και το βουνό. Κεντρικό θέμα, η Τομή της Λίμνης, φέρνει στο Μουσείο την πραγματική χλωρίδα και πανίδα της λίμνης και τονίζει τον ρόλο της ως κινητήριου μοχλού οποιασδήποτε ανθρώπινης δραστηριότητας στην περιοχή.

Στην πρώτη υποενότητα παρουσιάζεται το κυνήγι και η αλιεία, στη δεύτερη η γεωργία και η αμπελουργία, στην τρίτη η κτηνοτροφία, η μελισσοκομία και οι μεταφορές με υποζύγια. Το Μουσείο αναδεικνύει ζητήματα όπως η αναγκαιότητα της οικολογικής ισορροπίας και του σεβασμού στο περιβάλλον.

Για την καλύτερη κατανόηση του περιεχομένου της έκθεσης αξιοποιούνται ποικίλα εκφραστικά και εποπτικά μέσα. Εικαστικά σύνολα παραπέμπουν στη χρήση των αντικειμένων και συνδέονται από σχετικό εποπτικό υλικό εκπαιδευτικού χαρακτήρα. Οι σκοποί της έκθεσης υποστηρίζονται από μακέτες και διαδραστικές εφαρμογές, τρισδιάστατες ψηφιακές αναπαραστάσεις και ταινίες τεκμηρίωσης. Επίσης, για πρώτη φορά στον ελλαδικό χώρο, η προσβάσιμη τομή της λίμνης σε εσωτερικό χώρο δίνει την δυνατότητα στον επισκέπτη να παρατηρήσει από κοντά φυτά και ψάρια της περιοχής.

Η είσοδος προσεγγίζεται μέσω ραμπών – διαδρόμων με ελαφριά κλίση και είναι διαμπερής με εισόδους, εξόδους προς τον προτεινόμενο δρόμο πρόσβασης και προς την πορεία ανάβασης πεζών στο παρατηρητήριο. Από την είσοδο, γίνεται σαφής και ευανάγνωστη η πορεία που μπορεί να ακολουθήσει ο επισκέπτης του μουσείου για να το δει.

Το Μουσείο Περιβάλλοντος Στυμφαλίας περιλαμβάνει επίσης κυλικείο και πωλητήριο, ενώ η Αίθουσα Πολλαπλών Χρήσεων δίνει την δυνατότητα ανάπτυξης δράσεων πολιτισμού στην περιφέρεια, με τη φιλοξενία περιοδικών εκθέσεων και την διοργάνωση εκδηλώσεων. Το κτήριο του Μουσείου χτίστηκε

στην πλαγιά ενός από τους κατάφυτους λόφους που περιβάλλουν την λίμνη. Βασικό στοιχείο του σχεδιασμού υπήρξε η ίδια η λίμνη, προς την οποία έχει εξασφαλιστεί απρόσκοπτη θέα. Το κτήριο προβάλλει από το επικλινές έδαφος, δηλώνοντας έντονα την παρουσία του ως σημείο υποδοχής του επισκέπτη. Για την κατασκευή του χρησιμοποιήθηκαν φυσικά υλικά, ενώ για το σχεδιασμό του αξιοποιήθηκαν θετικά στοιχεία του τοπικού κλίματος, όπως οι δροσεροί άνεμοι για την φυσική ψύξη και ηλιακή ενέργεια για τους χειμερινούς μήνες. Για τους λόγους αυτούς το κτήριο, που είναι έργο των αρχιτεκτόνων Τάση Παπαϊωάννου και Δημήτρη Ησαΐα, τιμήθηκε με ειδική μνεία στα Βραβεία Αρχιτεκτονικής 2008 του Ελληνικού Ινστιτούτου Αρχιτεκτονικής και συμπεριλήφθηκε στην έκδοση The Phaedon Atlas of 21st Century World Architecture.

Το Μουσείο Περιβάλλοντος Στυμφαλίας (ΜΠΕΣΤ) δημιουργήθηκε από το ΠΙΟΠ, το οποίο έχει και την ευθύνη της λειτουργίας του για τα επόμενα 50 χρόνια. Στεγάζεται σε κτήριο που σχεδιάστηκε για τους σκοπούς του μουσείου, σε έκταση που παραχωρήθηκε από τον Δήμο Στυμφαλίας και το Δασαρχείο. Το έργο εντάχθηκε στο Περιφερειακό Επιχειρησιακό Πρόγραμμα Πελοποννήσου 2000-2006 και χρηματοδοτήθηκε από το Γ' Κοινοτικό Πλαίσιο Στήριξης, με την αρωγή της Τράπεζας Πειραιώς. Το Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς (ΠΙΟΠ), κοινωφελές ίδρυμα μη κερδοσκοπικού χαρακτήρα, υλοποιεί δράσεις σχετικές με τον πολιτισμό που εντάσσονται στο πλαίσιο της Εταιρικής Κοινωνικής Ευθύνης του Ομίλου Πειραιώς. Στο πλαίσιο αυτό οργανώνει και διαχειρίζεται ένα Δίκτυο Θεματικών Τεχνολογικών Μουσείων, οι δράσεις του οποίου εξακτινώνονται σε ολόκληρη την Ελλάδα, μεταφέροντας στην ελληνική περιφέρεια, με ουσιαστικό και αποτελεσματικό τρόπο, πολιτιστικές δραστηριότητες υψηλών προδιαγραφών.

ΜΟΥΣΕΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΕΝΝΟΙΕΣ.

«Η λέξη “μουσείο” φέρνει συχνά στον νου ένα συγκεκριμένο τύπο κτηρίου, σπάνια όμως μια συγκεκριμένη χωρική οργάνωση»

MICHAEL BRAWNE, 1982

Διάταξη των εκθεμάτων ως χωρική δομή:

Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, όταν οι συμβάσεις των παραδοσιακών εκθεσιακών πρακτικών άλλαξαν και ο τρόπος παρουσίασης έγινε αντικείμενο ιδιαίτερης προσοχής, όταν το περιέχον έγινε περιεχόμενο, όπως σημειώνει ο O' Doherty (1986:15), αντίρροπες τάσεις, που συχνά μοιάζουν αντίδραση στον μέχρι τότε σχεδιασμό του «λευκού κύβου», αναπτύχθηκαν παράλληλα. Πρόκειται για τις εκθεσιακές αναζητήσεις ομάδας καλλιτεχνών, σχεδιαστών και αρχιτεκτόνων, μεγάλων μορφών των μεταकुβιστικών κινήματων που ασχολούνταν με τον εκθεσιακό σχεδιασμό και έφεραν στις Διεθνείς Εκθέσεις ριζοσπαστικές αλλαγές, πολλές από τις οποίες υιοθετήθηκαν εν συνεχεία από τα μουσεία. Υποστήριξαν ότι ο χώρος δεν θα πρέπει να θεωρείται απλώς το φόντο των έργων, αλλά το συνεκτικό τους στοιχείο, κάτι εξίσου σημαντικό με τα εκθέματα. Γι' αυτό και στις εκθέσεις που σχεδίασαν προσπάθησαν να δημιουργήσουν ένα ενιαίο σύνολο χώρου και αντικειμένων, με «οργανική ενότητα». Τον επαναστατικό αυτόν σχεδιασμό θεωρητικοποίησε κατά την δεκαετία του 1930 ο κονστρουκτιβιστής καλλιτέχνης και σχεδιαστής, Frederick Kiesler, εισάγοντας την έννοια του Correalism, «της επιστήμης των σχέσεων», υποστηρίζοντας ότι «το παραδοσιακό έργο τέχνης, πίνακας, γλυπτό ή ακόμη και αρχιτεκτονικό έργο δεν αντιμετωπίζεται πλέον ως απομονωμένη ολότητα, αλλά στο πλαίσιο του ευρύτερου περιβάλλοντος του. Το περιβάλλον είναι εξίσου σημαντικό με το αντικείμενο, αν όχι σημαντικότερο» (Goodman 1989:83). Μέσα σε αυτή την τάση αναπτύσσεται και η φιλοσοφία του σχεδιασμού του μουσείου της Στυμφαλίας.

Τυπολογικές και Συγκριτικές Προσεγγίσεις:

Όπως αναφέρθηκε στην συγκεκριμένη κατηγορία στο προηγούμενο μουσείο που αναλύσαμε, μελετητές όπως η Searing (1986,2004), ο von Moos (2001), ο Montaner (2003) και ο von Naredi-Rainer (2004) υιοθέτησαν αρχιτεκτονικά και χωρικά κριτήρια, για να συγκρίνουν μουσειακά κτήρια. Γενικά, προτείνουν δύο κατηγορίες μουσείων με βάση την οργάνωση του χώρου, δηλαδή το «μουσείο με τις παραδοσιακές γραμμικές διαδοχές χώρων»,

το «ανοικτό μουσείο», καθώς και δυο κατηγορίες με βάση την αρχιτεκτονική μορφή, το «μουσείο ως μνημείο σε επανάχρηση» και το «μουσείο ως πλαστική μορφή». Τις κατηγορίες αυτές θα τις αναλύσουμε ξεχωριστά ανάλογα με την ένταξη που έχουν σε αυτές τα εκάστοτε μουσεία που αναλύονται στην εργασία.

Το Μουσείο Περιβάλλοντος Στυμφαλίας, εντάσσεται στον δεύτερο τύπο μουσείου, το «ανοικτό μουσείο», ο τύπος αυτός θεωρείται ότι προέρχεται από τα κτήρια των Διεθνών Εκθέσεων των μέσων του 19^{ου} αιώνα (όπως το Crystal Palace), καθιέρωσε τη διαφανή μορφή που περικλείει έναν ελεύθερο χώρο, ο οποίο εμφανίζεται, σύμφωνα με τη Searing (2004), αρχικά με το MoMA. Για τον von Moos (2001:21), αυτός ο τύπος κτηρίου εξέφραζε την ιδεολογία του μοντέρνου μουσείου, με το σκεπτικό ότι «ως χώρος “χωρίς χαρακτηριστικά”, το “ανοικτό” μουσείο της δεκαετίας του 1960 ήταν από πολλές απόψεις το αρχετυπικό μοντέρνο μουσείο, που χαιρετίστηκε από τους υποστηρικτές του ως “δημοκρατικό” και “φιλικό”». Στα μεταγενέστερα παραδείγματα αυτού του τύπου περιλαμβάνονται τα Kunsthau Bregenz στην ομώνυμη αυστριακή πόλη και το Νέο Μουσείο (New Museum) στη Νέα Υόρκη (από τους Sanaa, 2007).

Το μουσείο μας απαντά και στην άποψη της Newhouse πως, ο χαρακτήρας των συλλογών και οι εκθεσιακοί στόχοι έχουν την ίδια βαρύτητα με τα αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά. Με αυτό το σκεπτικό, προτείνει έναν ακόμα τύπο μουσείου, το «μουσείο ως περιβαλλοντική τέχνη», για αυτό και το Μουσείο Περιβάλλοντος της Στυμφαλίας εντάσσεται και σε αυτόν τον τύπο. Άλλα μουσεία που εντάσσονται σε αυτόν τον τύπο είναι το Γκούγκενχαϊμ στο Μπιλμπάο και το Frederick R. Weisman Art Museum στο Πανεπιστήμιο της Μινεζότα, δύο έργα του Frank Gehry, καθώς και το Εβραϊκό Μουσείο στο Βερολίνο, με το επιχείρημα ότι όλα αυτά τα μουσεία μπορούν να ιδωθούν ως έκφραση της σύνθεσης τέχνης και αρχιτεκτονικής σε ενιαίο σύνολο. «Το νέο μουσείο», επισημάνει, «αποσκοπεί στο να παρουσιάζει έργα καλλιτεχνών, που βρίσκονται σε διάλογο με τον χώρο [όπου εκτίθενται]» (1998:223) κάνοντας

«και πάλι την τέχνη παλλόμενο κομμάτι της ζωής και δυνατή αισθητική εμπειρία και όχι διδακτικό εργαλείο ή απόμακρο αντικείμενο λατρείας» (ό.π.:260).

Σύμφωνα με τους ιστορικούς τέχνης Krauss (1996:341-348), Greenberg (1996:362-363) και Grunenberg (1999:43-46), το μουσείο που πραγματευόμαστε χαρακτηρίζεται ως «μεταμοντέρνο» μουσείο: η ρήξη, δηλαδή, μεταξύ εσωτερικού χώρου (κλασσικού και κομψού) και εξωτερικού (ακανόνιστου και πιθανόν βιομηχανικού χαρακτήρα), οι πλούσιες οπτικές διασυνδέσεις και η ποικιλία των χώρων ως προς το σχήμα και το μέγεθος. Πάνω σε αυτή την θεωρία του «μεταμοντέρνου μουσείου» η Krauss παρατηρεί: «Κυρίαρχη ιδέα είναι η θέαση· το απρόσμενο άνοιγμα στον τοίχο μιας συγκεκριμένης αίθουσας, που επιτρέπει μια ματιά σ' ένα απομακρυσμένο αντικείμενο και, κατά συνέπεια, εισάγει σ' ένα σύνολο με συγκεκριμένα αντικείμενα, μια αναφορά σ' ένα άλλο σύνολο αντικειμένων. Η σχισμή στο χώρισμα, το ανοιχτό εκθεσιακό μπαλκόνι, το εσωτερικό παράθυρο – η κίνηση σε αυτά τα μουσεία είναι τόσο οπτική όσο και σωματική και αυτή η οπτική κίνηση αποσπά συνεχώς την προσοχή και προσελκύει διαρκώς το ενδιαφέρον σε κάτι άλλο, ένα άλλο έκθεμα, μια άλλη σχέση...: η αναπάντεχη ανακάλυψη του μουσείου σαν υπαίθρια αγορά». Με το σκεπτικό αυτό η Krauss χαρακτηρίζει το «μεταμοντέρνο» μουσείο ως «μουσείο χωρίς τοίχους» προτείνοντας ως πιο αντιπροσωπευτικά δείγματα δύο μουσεία που σχεδίασε ο Hans Hollein: το Μουσείο Abteiberg (1982), και το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης στη Φρανκφούρτη (1991).

Χωρική κίνηση των επισκεπτών:

Το Μουσείο Περιβάλλοντος της Στυμφαλίας, όσον αφορά την χωρική κίνηση των επισκεπτών, συμφωνεί με την θέση του Hulten (1974:337) πως η δομή του εκθεσιακού χώρου πρέπει να μοιάζει με τη δομή της πόλης, με τους αλληλοσυνδεόμενους χώρους της, τις «πλατείες», τα δρομάκια και τα αδιέξοδα της, όπου ο επισκέπτης μπορεί και κινείται ελεύθερα, έστω κι αν αυτό σημαίνει ότι καμιά φορά κινδυνεύει να χάσει τον δρόμο του.

Αναγνωσιμότητα της χωρικής οργάνωσης:

Για την περίπτωση του μουσείου που πραγματευόμαστε σε αυτό το κομμάτι της εργασίας, τα οπτικά του στοιχεία παίζουν ρόλο των σημείων αναφοράς, όπως για παράδειγμα, μια εξωτερική θέα (λίμνη της Στυμφαλίας), και χαρακτηρίζονται «ορόσημα». Με αυτήν την παρατήρηση αναγνωρίζουμε την όλη χωρική οργάνωση του μουσείου της Στυμφαλίας, παίρνοντας δηλαδή, το βασικό της «ορόσημο» ως σημείο αναφοράς του, συνεπώς και κινητήρια δύναμη ολόκληρης της χωρικής οργάνωσης του μουσείου.

Παιδαγωγικές και κοινωνικές συνέπειες της οργάνωσης του χώρου του μουσείου:

Η κατανόηση των λειτουργικών δυνατοτήτων της οργάνωσης του χώρου στα μουσεία σ' ένα περισσότερο θεωρητικό επίπεδο επιτρέπει τη σαφέστερη διατύπωση στρατηγικών εναλλακτικών σχεδιαστικών λύσεων. Την ιδέα αυτή διερεύνησε ο Πεπονής στο κείμενο του «Evaluation and formulation in design» το 1993. Ακριβέστερα, αυτό επιτυγχάνεται, αφενός, με την κάτοψη του εκθεσιακού χώρου, η οποία οδηγεί συχνά τους επισκέπτες πίσω στα εκθεσιακά μπαλκόνια που «βλέπουν» στο κεντρικό αίθριο και, αφετέρου, μ' ένα σύστημα οπτικών σχέσεων μέσα στις αίθουσες, που είναι πλουσιότερο από τους άξονες κίνησης, ώστε, καθώς ο επισκέπτης διασχίζει τις αίθουσες, τα εκθέματα να προβάλλουν σε πρώτο πλάνο και οι άλλοι επισκέπτες που εμφανίζονται στο οπτικό του πεδίο σε διαφορετικό βάθος, άλλοτε στις αίθουσες και άλλοτε στο αίθριο, να δημιουργήσουν το φόντο. Η οργάνωση του χώρου δημιουργεί έτσι μια «χορογραφία των κινήσεων και των συναντήσεων» (Peronis 1993:60), στην οποία οι δύο όψεις του μουσείου, το μουσείο ως εμπειρία αντικειμένων και ως εμπειρία της κοινής παρουσίας με άλλους επισκέπτες, συγκεράζονται με τρόπο που συνεχώς μεταβάλλεται. Σε αυτό το θέμα της αλληλεπίδρασης μεταξύ διαφορετικών λειτουργικών συνεπειών της οργάνωσης του χώρου επανέρχεται ο Πεπονής σ' ένα μεταγενέστερο κείμενο του με τίτλο «Formulation» (2005), στο οποίο δείχνει με το παράδειγμα του High Museum of Art πώς η οργάνωση της σειράς

θέασης των εκθεμάτων - η προγραμματισμένη μουσειακή λειτουργία της έκθεσης - έχει συνέπειες πάνω και πέρα από τις συνειδητές σχεδιαστικές προθέσεις, καθώς η χωρική τους διάταξη επιτρέπει διαφορετικές οπτικές γωνίες και πιθανές εναλλακτικές συγκρίσεις, δημιουργώντας παράλληλα τη συνείδηση της κοινής παρουσίας με άλλους επισκέπτες.

Σε αντίθεση με αυτές τις μελέτες, οι οποίες αναλύουν τον σχεδιασμό του χώρου του μουσείου με στόχο την κατανόηση των πληροφοριακών και κοινωνικών συνεπειών του, ο Haung (2001) ξεκίνησε από τις βασικές λειτουργίες του μουσείου, όπως αυτές αποτυπώνονται στην ευρύτερη μουσειολογική βιβλιογραφία - δηλαδή την «οργανωμένη πορεία» και τη «συνάθροιση» των επισκεπτών-, ώστε να διερευνήσει τους διαφορετικούς τρόπους, με τους οποίους αυτές εκφράζονται στη χωρική μορφολογία των μουσείων. Ο Haung αναγνώρισε δυο χωρικές έννοιες ως «γενοτυπικά θέματα» στον μουσειακό σχεδιασμό: την οργάνωση των χώρων σε επισκέψιμη διάταξη και τη δημιουργία χώρων συνάθροισης, που αποτελούν συνήθως τον *πυρήνα ενσωμάτωσης* (το σύνολο, δηλαδή, των πιο εύκολα προσβάσιμων χώρων από κάθε σημείο της κάτοψης προς όλα τα υπόλοιπα), όπου συγκλίνουν οι κινήσεις των επισκεπτών. Αναλύοντας τη συντακτική δομή των μουσείων από διαφορετικές χρονικές περιόδους και χώρες, ο Haung διαπίστωσε ότι ο *πυρήνας ενσωμάτωσης* έτεινε με τον καιρό να βρίσκεται όλο και βαθύτερα στο μουσείο. Επίσης υποστήριξε ότι αυτή η μετατόπιση στην οργάνωση του χώρου επηρέασε και το πεδίο της κοινής παρουσίας των επισκεπτών: η φυσική κοινή παρουσία, στον *ρηχό πυρήνα* του μουσείου, που προκύπτει ως παρεπόμενο της κίνησης των επισκεπτών, αντικαταστάθηκε από την «εικονική» κοινή παρουσία, στον *βαθύ πυρήνα*, ως αποτέλεσμα της οπτικής οργάνωσης.

Πάνω σε αυτές τις δύο επιστημονικές θέσεις, σχετικά με τις παιδαγωγικές και κοινωνικές συνέπειες της οργάνωσης του χώρου του μουσείου, βρίσκουν εφαρμογή και τα υπόλοιπα μουσεία που θα αναλύσουμε στην εργασία αυτή.

Χωρική μορφολογία διατάξεων κίνησης και κοινής παρουσίας των επισκεπτών:

Το Μουσείο Περιβάλλοντος Στυμφαλίας σχεδιάστηκε με δομή κάτοψης, σχετικά με την χωρική μορφολογία διάταξης κίνησης και παρουσίας των επισκεπτών, που οργανώνει την κίνηση *μέσα-και-έξω* από το μουσείο, αλλά και *μέσα* σε αυτό, που ονομάζεται *ρηχός πυρήνας* και έχει μια πρόσθετη κοινωνική λειτουργία: οι επισκέπτες που εισέρχονται μαζί στο μουσείο, αρχικά διαχωρίζονται, κινούμενοι σε διαφορετικές κατευθύνσεις, αλλά εν συνεχεία είναι πιθανό να συναντηθούν και πάλι στους εκθεσιακούς χώρους και στον κεντρικό άξονα, ενισχύοντας την κοινωνική διάσταση της επίσκεψης.

Space Syntax – configuration

Αναφορικά με τις βασικές έννοιες του space syntax και το σύστημα χωρικών σχέσεων (configuration) το μουσείο που εξετάζουμε ανήκει στην *πλεγματική διάταξη*, όπου κάθε χώρος συνδέεται με όλους τους γειτονικούς του. Αυτή η διάταξη τείνει να δημιουργεί ένα σύνολο, το οποίο δεν μπορεί εύκολα να κατανοήσει ο επισκέπτης ή να το δημιουργεί ένα σύνολο, το οποίο δεν μπορεί εύκολα να κατανοήσει ο επισκέπτης ή να το εξερευνήσει με οργανωμένο τρόπο. Παράλληλα, ελαχιστοποιεί τον έλεγχο που η οργάνωση του χώρου ασκεί στον επισκέπτη, κάτι που σημαίνει ότι κάθε επίσκεψη μπορεί να είναι μια νέα εμπειρία.

Συμπερασματικά σε αυτή την ενότητα, από την σκοπιά των ανεξάρτητων μεταβλητών, στη χωρική δομή του κτηρίου, το μουσείο κατατάσσεται στο βραχύ μοντέλο, όσο περισσότερες επιλογές, τόσο μεγαλύτερος ο βαθμός διαφοροποίησης ως προς την τροχιά κίνησης των επισκεπτών. Στην χωρική διάταξη των εκθεμάτων, ξανά το μουσείο μας ανήκει στο βραχύ μοντέλο, όσο μικρότερη η επέμβαση, τόσο μεγαλύτερη η διανοητική προσπάθεια που απαιτείται από τον επισκέπτη. Όσον αφορά τις ανεξάρτητες μεταβλητές, η χωρική συμπεριφορά των επισκεπτών και η πληροφοριακή διάσταση της εμπειρίας του επισκέπτη, κινείται στο βραχύ μοντέλο, η πρωτοβουλία περνά στον επισκέπτη για να εξερευνήσει πεδία

πιθανού νοήματος. Τέλος, απ' την σκοπιά της κοινωνικής διάστασης της εμπειρίας του επισκέπτη, επαναλαμβάνοντας, το μουσείο εντάσσεται στο βραχύ μοντέλο, όπου έχουμε πιο εξερευνητική κίνηση που δημιουργεί τυχαίες συναντήσεις.

Οπτική εμπειρία:

Με βάση τις αρχές της οπτικής οργάνωσης το μουσείο της Στυμφαλίας, έχουμε να κάνουμε με ενιαίο ελεύθερο χώρο, με ανοιχτές χωρικές σχέσεις που δημιουργούν μια αίσθηση ενότητας και οπτικής διείσδυσης, μια διαδοχή οπτικών πεδίων, χαρακτηριστικό της ελεύθερης κάτοψης που διαθέτει. Τα οπτικά πεδία δεν περιορίζονται στην τοπική κλίμακα. Καθώς κινείται κανείς κατά μήκος των δύο κύριων αξόνων, έχει οπτική πρόσβαση σε όλο το μήκος και πλάτος και συγχρονική εποπτεία των αιθουσών εκατέρωθεν του άξονα. Αυτό το οπτικό παιχνίδι προσδίδει αλλαγές στην οπτική πληροφορία: ο επισκέπτης, καθώς κινείται στον χώρο, δεν βλέπει απλώς διαφορετικά τμήματα των εκθεμάτων, αλλά ολόκληρα τα εκθέματα, που εμφανίζονται ή εξαφανίζονται από το οπτικό του πεδίο. Αυτές οι πλούσιες θεάσεις, θα μπορούσαν ίσως να ιδωθούν ως αντιστάθμισμα στην απουσία χωρικής ποικιλίας και διαφοροποίησης που, με διαφορετικό τρόπο, θα προκαλούσε την «εμπλοκή» του επισκέπτη.

Χωρική συμπεριφορά των επισκεπτών:

Ετερογένεια κίνησης, επιλεκτική θέαση και συνολικές χωρικές μεταβλητές, τρεις απόψεις που εύκολα παρατηρήσαμε για τον τρόπο πλοήγησης των επισκεπτών στο Μουσείο Περιβάλλοντος. Οι επισκέπτες ακολουθούσαν διαφορετική διαδρομή, εκμεταλλευόμενοι το πυκνό δίκτυο διασυνδέσεων και την ποικιλία των δυνατών συνδυασμών τους, ακόμη οι μισοί επισκέπτες παρέλειψαν τους μισά εκθεσιακά εκθέματα. Με άλλα λόγια, οι επισκέπτες στο μουσείο μας ακολουθούν διαφορετικές πορείες, αλλά εξερευνούν επιλεκτικά το μουσείο –εξ ου και ένα υψηλό ποσοστό *επιλεκτικών* επισκεπτών, δηλαδή επισκεπτών που κάνουν πολλές στάσεις σε ορισμένες περιοχές και ελάχιστες σε άλλους. Τελικά όμως, παρά την ετερογένεια στην

τροχιά της κίνησης τους, διακρίνουμε μια κυρίαρχη τάση: οι επισκέπτες εξερευνούν τους προκαθορισμένους βασικούς χώρους του μουσείου.

Χαρακτήρας της μουσειακής εμπειρίας:

Ως τελευταίο ζήτημα είναι ο χαρακτήρας και η ιδιαίτερη μουσειακή εμπειρία ως παρεπόμενο τόσο της οργάνωσης του χώρου όσο και της διάταξης των εκθεμάτων. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι στο Μουσείο Περιβάλλοντος της Στυμφαλίας, οι επισκέπτες θεωρούνται ως περιπατητές που συγκεντρώνουν πληροφορίες από συσσωρευμένη αντιπαραβολή εκθεμάτων. Η σπουδαιότητα της συλλογής ως συνόλου υπερβαίνει τη σημασία ενός μεμονωμένου εκθέματος.

Αδιάσπαστο κομμάτι αυτής της εμπειρίας είναι η παρουσία των άλλων επισκεπτών. Οργανωμένος χώρος που προβάλλει τον χαρακτήρα της έκθεσης ως *δημόσιο γεγονός* και όχι ατομική θέαση. Έχουμε ισχυρή φυσική κοινή παρουσία και οπτική επικοινωνία, που έχει δημιουργηθεί από τον τρόπο οργάνωσης των οπτικών πεδίων από τον χώρο. Οι επισκέπτες έχουν συνεχώς επίγνωση της παρουσίας των άλλων επισκεπτών σε διαφορετικό βάθος στον οπτικό τους ορίζοντα, γεγονός που προσδίδει άλλη διάσταση στην κοινωνική λειτουργία του χώρου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6^ο: ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΥΚΗΝΩΝ

ΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ:

Η αναγκαιότητα ίδρυσης ενός νέου αρχαιολογικού μουσείου για την αποθήκευση και έκθεση των ευρημάτων των ανασκαφών ενός και πλέον αιώνα στις Μυκήνες είχε γίνει επιτακτική στις αρχές της δεκαετίας του 1980, όταν ο Γεώργιος Ε. Μυλωνάς σε συνεργασία με το Υπουργείο Πολιτισμού επέλεξε με τη σοφία που διέθετε τη θέση του στις βόρειες υπώρειες της Ακροπόλεως κάμπτοντας τις ενστάσεις των τοπικών εκπροσώπων που επιθυμούσαν την ίδρυση του νέου μουσείου στον παρακείμενο οικισμό.

Η ευρηματική μελέτη που εκπονήθηκε από αρχιτέκτονες της Αρχαιολογικής Υπηρεσίας πέτυχε να εντάξει αρμονικά το κτήριο στο ευρύτερο φυσικό και αρχαιολογικό περιβάλλον. Πρόσφερε έτσι μια διακριτική και λειτουργική λύση που προέβλεπε χώρους για την αποθήκευση, τη συντήρηση και τη μελέτη των πολυάριθμων ευρημάτων, αλλά και για την εξυπηρέτηση των επισκεπτών, καθώς και έναν υπέροχα διευθετημένο εκθεσιακό χώρο.

Διατεταγμένο βαθμιδωτά στην πλαγιά του λόφου άρχισε να οικοδομείται το 1984 και ολοκληρώθηκε το 1997 παρακάμπτοντας οικονομικά προβλήματα και άλλου είδους ανασχές. Από το 1998 έως το 2003 που εγκαινιάστηκε το νέο μουσείο μεταφέρθηκαν στις αποθήκες του περί τα 35.000 κινητά ευρήματα που φυλάσσονταν διάσπαρτα σε διάφορους αποθηκευτικούς χώρους, εκπονήθηκε η μουσειολογική και μουσειογραφική μελέτη και ολοκληρώθηκε η έκθεση.

Το έργο, που συγχρηματοδοτήθηκε από την Ευρωπαϊκή Ένωση και το Ελληνικό κράτος, υλοποιήθηκε από την Επιστημονική Επιτροπή Μυκηνών και την Δ' Εφορεία Προϊστορικών και Κλασικών Αρχαιοτήτων. Με τη συμμετοχή δεκάδων εργαζομένων όλων των ειδικοτήτων, την καθοριστική καθοδήγηση της Εφόρου Αρχαιοτήτων κ. Ελισάβετ Σπαθάρη και την ανεκτίμητη βοήθεια των ερευνητών των Μυκηνών, της καθηγήτριας Elizabeth French και του ακαδημαϊκού Σπύρου Ιακωβίδη, ο χώρος απέκτησε ένα

μουσείο που έβγαλε από τη σιωπή και την αφάνεια 2.500 τέχνηρα και τα προσέφερε στους πολυπληθείς επισκέπτες στο πλαίσιο μιας διδακτικής παρουσίασης που αναδεικνύει τη διαχρονική ιστορία των Μυκηνών.

Η έκθεση αναπτύσσεται στις τέσσερις συνολικά αίθουσες που διατάσσονται σε δύο διαφορετικά επίπεδα και ακολουθεί μία κυκλωτική πορεία με τη βοήθεια κεκλιμένων διαδρόμων. Στο ανώτερο επίπεδο ο ευρύχωρος προθάλαμος, με εποπτικό υλικό και υπέροχη θέα προς τους χώρους που κατελάμβαναν άλλοτε τα νεκροταφεία των μυκηναίων ευγενών, αποτελεί το σημείο έναρξης και κατάληξης της επίσκεψης. Η πρώτη εκθεσιακή αίθουσα, στο ίδιο επίπεδο, παρουσιάζει τα ευρήματα από τις δημόσιες και ιδιωτικές δραστηριότητες των Μυκηναίων. Μία ράμπα οδηγεί τους επισκέπτες στο δεύτερο επίπεδο που είναι αφιερωμένο στο βασιλείο των νεκρών. Εδώ εκτίθενται ευρήματα από τον βασιλικό ταφικό κύκλο Β', τα πλούσια νεκροταφεία των θαλαμωτών τάφων καθώς και ορισμένα ιστορικά αντίγραφα από τα κτερίσματα του βασιλικού κύκλου Α'. Ακολουθεί μία ενότητα για τις Μυκήνες των Ιστορικών χρόνων και η έκθεση ολοκληρώνεται με την παρουσίαση των επιτευγμάτων του Μυκηναϊκού πολιτισμού.

Η ίδρυση του μουσείου μέσα στον ευρύτερο αρχαιολογικό χώρο καθόρισε και την παρουσίαση των ευρημάτων στην έκθεση που ακολουθούν την τοπογραφική διάταξη των χώρων εύρεσης, η οποία διακόπτεται ή ολοκληρώνεται με θεματικές ενότητες που σκοπό έχουν να αναδείξουν τόσο την καθοριστική σημασία του Μυκηναϊκού πολιτισμού όσο και τις λιγότερο λαμπρές στιγμές της ιστορίας του. Το κύριο ζητούμενο ωστόσο είναι η εκπαιδευτική διάσταση της παρουσίασης που επιτυγχάνεται με το εποπτικό υλικό και τη λανθάνουσα αναπαράσταση των χώρων εύρεσης σημαντικών συνόλων, όπως τα τρομακτικά είδωλα και η μεγάλη τοιχογραφία του Θρησκευτικού Κέντρου αλλά και το σχήμα των προθηκών των δύο βασιλικών ταφικών περιβόλων. Χωρίς να διαθέτει τον εντυπωσιακό πλούτο των πρώτων ηγεμόνων, ο οποίος παραμένει για την ώρα στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, το τοπικό μουσείο των Μυκηνών διαθέτει εξαιρετική αισθητική και

αρμονία και καταφέρνει να προσφέρει στον επισκέπτη του αρχαιολογικού χώρου το τμήμα της πληροφορίας που παρέχει εν τέλει μία σφαιρική γνώση για την πρωτεύουσα του Αγαμέμνονα.

ΜΟΥΣΕΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΕΝΝΟΙΕΣ:

Ο χώρος ως συγκεκριμένο θέμα: η οργάνωση της κυκλοφορίας:

Είναι ευρέως αναγνωρισμένο ότι η κυκλοφορία αποτελεί βασική έννοια στον μουσειακό σχεδιασμό. Μελετητές, όπως ο Brawne (1965:13) και ο Huber (1997:33), υποστήριξαν ότι η χωρική έκφραση της πορείας μπορεί να καθορίσει ολόκληρο τον μουσειακό σχεδιασμό, αναφέροντας ως ενδεικτικά παραδείγματα τη σπειροειδή ράμπα (Αρχαιολογικό Μουσείο Μυκηνών) της σχεδιαστικής πρότασης για το Musee Mondial του Le Corbusier και του Μουσείου Γκούγκενχαϊμ στη Νέα Υόρκη. Μια ράμπα ξεκινά από το επίπεδο του δρόμου και, αφού διασχίσει ολόκληρο το κτήριο, καταλήγει στην κορυφή ξανά, αποτελώντας έτσι το κυρίαρχο αρχιτεκτονικό θέμα. «Η θεωρητική ιδέα του κτηρίου είναι μια συνεχή διαδρομή», επιβεβαιώνεται και από τον αρχιτέκτονα, του Kunsthal στο Ρόντερνταμ, Koolhaas (2002:7). Η άποψη ότι η οργάνωση της κυκλοφορίας σ' ένα μουσείο είναι πάνω απ' όλα μια «έννοια» συναντάται επίσης στις μελέτες Ιταλών μελετητών, όπως οι Binni και Pinna (1980:113-115) και η Huber (1999:29-38). Η τελευταία, για να τεκμηριώσει το επιχείρημα της, επισήμανε (1997:33) ότι η ετυμολογία της λέξης «διαδρομή» (itinerary) προέρχεται από το λατινικό επίθετο «itinerarius», το οποίο σημαίνει «ταξιδιωτικός», υποδηλώνοντας ότι η κατασκευή μιας διαδρομής ενέχει την ιδέα της «ανακάλυψης, της αφήγησης».

Η χωρική κίνηση των επισκεπτών:

Η ιδέα της επιλογής πορείας αναπτύσσεται κατά τον 20^ο αιώνα από τον Henry van de Velde· όπως ακριβώς ο Klenze, ο van de Velde υποστήριξε ότι στα μουσεία, όπου κάθε αίθουσα είναι αφιερωμένη σε μια σχολή, οι αίθουσες πρέπει να είναι αυτόνομες και άμεσα προσβάσιμες από έναν κεντρικό χώρο, ώστε οι επισκέπτες να μην είναι αναγκασμένοι να περάσουν μέσα από άλλες, για να φτάσουν σε εκείνη που τους ενδιαφέρει (1932 αναφέρεται σε Huber

1997). Την ιδέα αυτή υλοποίησε ο van de Velde το 1935 σχεδιάζοντας το Μουσείο Kroller-Muller. Και πάλι ο Brawne (1982) έχει επισημάνει ότι είναι δυνατόν να υπάρχουν βασικές ομοιότητες στο πλαίσιο των δυνατοτήτων συσχέτισης μιας βασικής διαδρομής με δευτερεύουσες. Για παράδειγμα, στο Μουσείο Βαν Γκογκ στο Άμστερνταμ ο κύριος χώρος κυκλοφορίας που συνδέει τις αίθουσες μεταξύ τους και αποτελεί την αφετηρία για τις δευτερεύουσες διαδρομές έχει τη μορφή κλίμακας, ενώ στα Ουφίτσι διαδρόμου.

Στο αρχαιολογικό μουσείο των Μυκηνών, όπως η παραδοσιακή διάταξη των χώρων σε γραμμική αλληλουχία είναι συνδεδεμένη με τη χρονολογική παρουσίαση της έκθεσης, έτσι και η ανοιχτή κάτοψη, που επιτρέπει ελευθερία κίνησης, θεωρείται έκφραση της αντίληψης του «δημοκρατικού μουσείου» και της απόρριψης του διδακτικού. Βασική θέση του Hulten (1974:337) ήταν ότι η δομή του εκθεσιακού χώρου πρέπει να μοιάζει με τη δομή της πόλης, με τους αλληλοσυνδεόμενους χώρους της, τις «πλατείες», τα δρομάκια και τα αδιέξοδα της, όπου ο επισκέπτης μπορεί και κινείται ελεύθερα, έστω κι αν αυτό σημαίνει ότι καμία φορά κινδυνεύει να χάσει τον δρόμο του.

Παιδαγωγικές και κοινωνικές συνέπειες της οργάνωσης του χώρου του μουσείου

Με την ίδια μελέτη που χρησιμοποιήσαμε για να τοποθετηθούμε σχετικά με την παιδαγωγική και κοινωνική συνέπεια της οργάνωσης του χώρου στο Μουσείο Περιβάλλοντος της Στομφαλίας, θα τοποθετηθούμε και για το Αρχαιολογικό Μουσείο Μυκηνών. Η κατανόηση των λειτουργικών δυνατοτήτων της οργάνωσης του χώρου στα μουσεία σ' ένα περισσότερο θεωρητικό επίπεδο επιτρέπει τη σαφέστερη διατύπωση στρατηγικών εναλλακτικών σχεδιαστικών λύσεων. Την ιδέα αυτή διερεύνησε ο Πεπονής στο κείμενο του «Evaluation and formulation in design» το 1993. Ακριβέστερα, αυτό επιτυγχάνεται, αφενός, με την κάτοψη του εκθεσιακού χώρου, η οποία οδηγεί συχνά τους επισκέπτες πίσω στα εκθεσιακά μπαλκόνια που «βλέπουν» στο κεντρικό αίθριο και, αφετέρου, μ' ένα σύστημα οπτικών

σχέσεων μέσα στις αίθουσες, που είναι πλουσιότερο από τους άξονες κίνησης, ώστε, καθώς ο επισκέπτης διασχίζει τις αίθουσες, τα εκθέματα να προβάλλουν σε πρώτο πλάνο και οι άλλοι επισκέπτες που εμφανίζονται στο οπτικό του πεδίο σε διαφορετικό βάθος, άλλοτε στις αίθουσες και άλλοτε στο αίθριο, να δημιουργήσουν το φόντο. Η οργάνωση του χώρου δημιουργεί έτσι μια «χορογραφία των κινήσεων και των συναντήσεων» (Peronis 1993:60), στην οποία οι δύο όψεις του μουσείου, το μουσείο ως εμπειρία αντικειμένων και ως εμπειρία της κοινής παρουσίας με άλλους επισκέπτες, συγκεράζονται με τρόπο που συνεχώς μεταβάλλεται. Σε αυτό το θέμα της αλληλεπίδρασης μεταξύ διαφορετικών λειτουργικών συνεπειών της οργάνωσης του χώρου επανέρχεται ο Πεπονής σ' ένα μεταγενέστερο κείμενο του με τίτλο «Formulation» (2005), στο οποίο δείχνει με το παράδειγμα του High Museum of Art πώς η οργάνωση της σειράς θέασης των εκθεμάτων – η προγραμματισμένη μουσειακή λειτουργία της έκθεσης – έχει συνέπειες πάνω και πέρα από τις συνειδητές σχεδιαστικές προθέσεις, καθώς η χωρική τους διάταξη επιτρέπει διαφορετικές οπτικές γωνίες και πιθανές εναλλακτικές συγκρίσεις, δημιουργώντας παράλληλα τη συνείδηση της κοινής παρουσίας με άλλους επισκέπτες.

Θα μπορούσαμε να προσθέσουμε με βάση την μελέτη του Πεπονή, πώς σχετικά με το μουσείο που αναλύουμε σε αυτό το τμήμα της εργασίας, η ορατότητα μεταξύ των επισκεπτών δεν είναι ιδιαίτερα επιτρεπτή από διάφορες οπτικές γωνίες μιας και παρεμποδίζεται από τις μεγάλες κεντρικές ράμπες που τον κατευθύνουν στα τμήματα των συλλογών. Παρόλα αυτά η συνείδηση της κοινής παρουσίας υπάρχει εξαιτίας του φωτισμού στις ράμπες και στις αίθουσες που δημιουργεί τις σκιές των επισκεπτών που είτε εισέρχονται είτε εξέρχονται από τον χώρο, επίσης όλη η έκθεση ξεκινά και καταλήγει στο ίδιο σημείο, πράγμα που δημιουργεί μια βεβαιότητα, θα έλεγε κανείς, πώς τον επισκέπτη που συναντήσαμε τυχαία στην αρχή θα τον συναντήσουμε είτε τυχαία ανάμεσα στις αίθουσες, είτε ξανά στο τέλος. Στοιχείο που επιβεβαιώνει την θεωρία του Hulten, όπως είδαμε στην προηγούμενη ενότητα.

Αυτή η δομή της κάτοψης που οργανώνει την κίνηση *μέσα- και -έξω* από το μουσείο, αλλά και *μέσα* σε αυτό, ονομάζεται (όπως είδαμε και στο Μουσείο Περιβάλλοντος, αλλά και όπως θα συμφωνήσουμε και στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Αρχαίας Κορίνθου) *ρηχός πυρήνας* και έχει μια πρόσθετη κοινωνική λειτουργία: οι επισκέπτες που εισέρχονται μαζί στο μουσείο, αρχικά διαχωρίζονται, κινούμενοι σε διαφορετικές κατευθύνσεις, αλλά εν συνεχεία είναι πιθανό να συναντηθούν και πάλι στους εκθεσιακούς χώρους και στον κεντρικό άξονα, ενισχύοντας την κοινωνική διάσταση της επίσκεψης. Στην περίπτωση μας, οι επισκέπτες συναντιούνται και πάλι στους εκθεσιακούς χώρους και στον κεντρικό άξονα, στοιχείο που επιτυγχάνει την άριστη κοινωνική διάσταση που μπορεί να επιτύχει το μουσείο.

Βασικές συντακτικές έννοιες: space syntax

Όπως έχουμε προαναφέρει και στα προηγούμενα μουσεία, το σύστημα των χωρικών συνδέσεων επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι κινούνται σ' ένα κτήριο και στην περίπτωση των μουσείων αυτό σημαίνει και τον τρόπο με τον οποίο τα εξερευνούν και τα κατανοούν.

Με αυτή την λογική, το Αρχαιολογικό Μουσείο Μυκηνών, υποστηρίζει την πλεγματική διάταξη, όπου κάθε χώρος συνδέεται με όλους τους γειτονικούς του. Η διάταξη αυτή δημιουργεί ένα σύνολο, το οποίο δεν είναι εύκολα κατανοητό από τους επισκέπτες ή δεν μπορούν να το εξερευνήσουν με οργανωμένο τρόπο. Συνδυαστικά, μετριάξει τον έλεγχο που ασκεί η οργάνωση του χώρου στον επισκέπτη, κάτι που δίνει σε κάθε επίσκεψη την αίσθηση της νέας εμπειρίας.

Σε αυτήν την περίπτωση μουσείου, μπορούμε να εστιάσουμε και στην έννοια του *βάθους*, η συντακτική μέτρηση της απόστασης, στην σχέση δηλαδή του ενός χώρου και όλων των υπολοίπων στο κτήριο. Το συνολικό *βάθος* ενός χώρου είναι μικρό, στην περίπτωση του αρχαιολογικού, πράγμα που σημαίνει πως σε αλληλουχία με τους υπόλοιπους είναι πιο *ενσωματωμένος* (εύκολα προσβάσιμος) σε ίδια διάταξη. Με βάση την ανάλυση του βάθους, θα μπορούσαμε να πούμε πως επηρεάζεται και ο *πυρήνας ενσωμάτωσης*, στοιχείο

που καθορίζει βασικές διαστάσεις της εμπειρίας του επισκέπτη, όπως η κοινή παρουσία (θέμα που αναλύσαμε στην προηγούμενη ενότητα) με τους άλλους επισκέπτες ή την συνείδηση της παρουσίας τους.

Σχετικά, τώρα με την θεωρητική αφετηρία της μουσειογραφικής μας μελέτης σε αυτό το μουσείο, στις ανεξάρτητες μεταβλητές όπως την χωρική δομή του κτηρίου, το Αρχαιολογικό Μουσείο Μυκηνών, εντάσσεται στο βραχύ μοντέλο, περισσότερες επιλογές, άρα και μεγαλύτερος ο βαθμός διαφοροποίησης στην τροχιά κίνησης των επισκεπτών. Στη χωρική διάταξη των εκθεμάτων, παραμένουμε στο βραχύ μοντέλο με μικρή παρέμβαση από τον επιμελητή, με αποτέλεσμα, την απαίτηση μεγαλύτερης διανοητικής προσπάθειας από τον επισκέπτη. Όσον αφορά τις εξαρτημένες μεταβλητές, η χωρική συμπεριφορά των επισκεπτών και η πληροφοριακή διάσταση της εμπειρίας του επισκέπτη ακολουθούν το μακρύ μοντέλο, θα τολμούσαμε να παρατηρήσουμε, γιατί παρά την αίσθηση της κοινής παρουσίας αλλά και την εύκολη μετάβαση στους χώρους, ο αρχιτέκτονας ή ο επιμελητής έχει, εν τέλει, τον «έλεγχο» της πληροφορίας και μειώνει την εξερευνητική διάσταση της επίσκεψης, περισσότερο χωρικά, διαχωρίζοντας ρητά τις αίθουσες, και λιγότερο νοητικά, μην «απαγορεύοντας» την διαφορετική σκοπιά. Τέλος, η κοινωνική διάσταση της εμπειρίας του επισκέπτη συμμερίζεται το βραχύ μοντέλο, με πιο εξερευνητική κίνηση και δημιουργεί τυχαίες συναντήσεις, στην αρχή, ενδιάμεσα αλλά και στο τέλος της έκθεσης.

Ιεραρχία:

Το μουσείο καταλαμβάνει δύο επίπεδα και είναι χωρισμένο σε τέσσερα μεγάλα «κεφάλαια» της αρχαιότητας με γραμμικές διαδοχές στον κάθε χώρο, τα δύο πρώτα στην αρχή και τα επόμενα δύο στον υπόγειο χώρο. Τα περάσματα στα επίπεδα ενοποιούν τα επιμέρους «επεισόδια» σε ένα σύνολο, συγκεντρώνοντας τα κομβικά σημεία της διαδρομής. Υπάρχει συμμετρία και απώλεια αυτονομίας των αντικειμένων, στοιχεία εμφανή με τον «παραδοσιακό» τρόπο διάταξης των εκθεμάτων στους χώρους. Είναι εμφανή

η ύπαρξη ιεραρχίας, κυρίως ως προς την διάταξη των εκθεμάτων, παρόλα αυτά κατορθώνει να δημιουργεί πολλαπλά επίκεντρα προσοχής.

Οπτική Εμπειρία:

Ως προς τις αρχές της οπτικής οργάνωσης, τα οπτικά πεδία περιορίζονται στην τοπική κλίμακα, καθώς κινείται κάποιος στις αίθουσες «αναγκάζεται» να εγκαταλείψει την μια για να περάσει στην επόμενη. Βέβαια, ορθός προαναφερθήκαμε, πως εξαιτίας του σωστού φωτισμού στις μεγάλες ράμπες, που ενώνουν τα τμήματα, υπάρχει η αίσθηση της κίνησης των υπολοίπων άλλα και η οπτική και ακουστική μικρή επαφή (οκίες και ομιλίες) από την μια αίθουσα στην άλλη.

Απ' την σκοπιά των εκθεμάτων η οπτική πληροφορία είναι πληθώρα, όμορφα και γραμμικά διαταγμένα με την χρονολογική και θεματική τους κατάταξη προσφέρουν στον επισκέπτη πλούσιο οπτικό υλικό. Μολαταύτα, ξανά εδώ θα αναφερθούμε και για τον ξεχωριστά προσεγμένο φωτισμό πάνω από τα εκθέματα στις προθήκες, που καθιστά αυτόματα, αυτή την ποικιλία πληροφορίας, εύκολα κατανοήσιμη συνεπώς και ενδιαφέρουσα.

Ο χαρακτήρας της μουσειακής εμπειρίας:

Καταλήγοντας, για το Αρχαιολογικό Μουσείο Μυκηνών, όσον αφορά την ποιότητα της μουσειακής εμπειρίας ως παρεπόμενο της οργάνωσης του χώρου, αλλά και της διάταξης των εκθεμάτων, όλες οι παρατηρήσεις εύλογα καταλήγουν σε ένα συμπέρασμα: η επιλογή του αρχιτέκτονα να τοποθετήσει τις μεγάλες ράμπες ως περάσματα και στα δυο επίπεδα του μουσείου, έδωσε ιδιαίτερο χαρακτήρα αλλά και μοναδική διάσταση στην εμπειρία της επίσκεψης.

Ύστερα, η επιλογή του ελαφρύ φωτισμού στα περάσματα, του ομαλού φωτισμού στα εκθέματα και του έντονου φωτισμού στα κεντρικά εκθέματα στην κορύφωση της έκθεσης, προσδίδει μια ευχάριστη ιστορική ενατένιση δίχως δημιουργία σύγχυσης λόγω της αυξανόμενης πληροφορίας. Παρά το γεγονός, που θα περίμενε κανείς, πως η εναλλαγές του φωτισμού θα

μπορούσαν να δημιουργήσουν «κώλυμα» στις μεταβάσεις, δημιουργούν το αντίθετο αποτέλεσμα με μια ενδιαφέρουσα διείσδυση μέσα στο ιστορικό πλαίσιο της έκθεσης. Σε αυτό το σημείο, να αναφερθούμε και στον εντυπωσιακό θόλο στην είσοδο του μουσείου, αλλά και των πρώτων δύο τμημάτων της έκθεσης που «ποτίζουν» τον χώρο με φυσικό φως.

Τέλος, το μουσείο, είναι απόλυτα εναρμονισμένο με το περίγυρό αρχαιολογικό χώρο, αν και ιδιαίτερα σύγχρονο αρχιτεκτονικά και στο εξωτερικό του, με εξωτερικό πέρασμα προς αυτόν. Ο επισκέπτης μπορεί να περιηγηθεί και να «μελετήσει» διεξοδικά την έκθεση, αρχικά, και ύστερα να «ενσωματώσει» τις πληροφορίες αντικρίζοντας τον καλοδιατηρημένο αρχαιολογικό χώρο κατανοώντας την ιστορική του αξία και σημασία.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7ο : ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΡΧΑΙΑΣ ΚΟΡΙΝΘΟΥ:

ΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ:

Το Μουσείο Αρχαίας Κορίνθου κτίστηκε το 1932 για να στεγάσει τα πολυάριθμα αντικείμενα που έφερνε στο φως η αρχαιολογική σκαπάνη. Η ανέγερσή του έγινε από την Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών, με δωρεά της Ada Small Moore.

Το κτήριο σχεδιάστηκε από τον Stuart Thompson, σύμφωνα με τα αρχιτεκτονικά πρότυπα της «Σχολής του Σικάγο». Η δυτική του πτέρυγα προστέθηκε αργότερα, το 1951. Οι χώροι του Μουσείου οργανώθηκαν γύρω από δύο αίθρια, που δίνουν έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα στο κτήριο.

Το διάστημα 2007-2008 έγιναν εργασίες για την αναβάθμιση του Μουσείου, με χρηματοδότηση του Γ' ΚΠΣ. Τότε ανακαινίστηκαν οι δύο αίθουσες που στέγαζαν τις προϊστορικές συλλογές και τα ευρήματα από το Ασκληπιείο.

Το 2015 ολοκληρώθηκαν μεγάλης κλίμακας εργασίες στην ανατολική και νότια πτέρυγα. Στους χώρους αυτούς φιλοξενείται πλέον μια νέα έκθεση για την αρχαία Κόρινθο, από τα γεωμετρικά χρόνια μέχρι και την

καταστροφή της από τους Ρωμαίους, το 146 π.Χ. Το έργο συγχρηματοδοτήθηκε από το ΕΣΠΑ 2007-2013.

Εκθεσιακοί Χώροι

Η Κορινθία στα προϊστορικά χρόνια

Στον εκθεσιακό χώρο «Η Κορινθία στα Προϊστορικά χρόνια» εκτίθενται ποικιλόμορφα αγγεία και λατρευτικά ειδώλια από τις ανασκαφές στις θέσεις Κοράκου, Ζυγουριές, Αρχαία Κόρινθος και Γωνιά, που μαρτυρά την κατοίκηση και την έντονη δραστηριότητα στην περιοχή και κατά την προϊστορική περίοδο.

Κόρινθος, μια ισχυρή πόλη-κράτος

Ο εκθεσιακός χώρος «Κόρινθος, μια ισχυρή πόλη κράτος» αποτελείται από δύο πτέρυγες: Στην πρώτη εκτίθενται οι δίδυμοι Κούροι που κατασχέθηκαν σε χέρια αρχαιοκάπηλων στην Κλένια Κορινθίας, συνενυρήματα από το νεκροταφείο της Τενέας, αλλά και αντικείμενα από σημαντικές κόμες και ιερά της πόλης – κράτους.

Ασκληπιείο, το ιερό θεραπευτήριο

Στον εκθεσιακό χώρο «Ασκληπιείο, το ιερό θεραπευτήριο» φιλοξενούνται μοναδικά ευρήματα από το ιερό του Ασκληπιού στην Αρχαία Κόρινθο, κυρίως πήλινα αναθήματα πιστών στη μορφή ανθρώπινων μελών του 4ου – 3ου αιώνα π.Χ., αλλά και βυζαντινές επιτύμβιες στήλες του 5ου-6ου αιώνα μ.Χ. από το παρακείμενο πρωτοχριστιανικό νεκροταφείο της πόλης.

Κόρινθος, αποικία Ρωμαίων

Ο εκθεσιακός χώρος «Κόρινθος, αποικία Ρωμαίων» περιλαμβάνει σημαντικό αριθμό γλυπτών και ενδιαφέροντα ψηφιδωτά από ρωμαϊκές επαύλεις της Colonia Laus Iulia Corinthiensis, καθώς και ορισμένα αντικείμενα – κυρίως εφυσλωμένα πινάκια – από την μετέπειτα βυζαντινή πόλη, καθώς και από την εποχή της Φραγκοκρατίας.

Στον ίδιο χώρο, φιλοξενείται η εμβόλιμη εκθεσιακή ενότητα «Επιστροφή στη γενέθλια γη», στην οποία παρουσιάζονται 274 επαναπατρισθέντα αρχαία αντικείμενα που είχαν κλαπεί από το Μουσείο το 1990 και εντοπίστηκαν στις ΗΠΑ δέκα χρόνια αργότερα.

Αίθριο

Στο Αίθριο του Μουσείου, καθώς και στους ημι-υπαίθριους χώρους των δύο περιμετρικών στοών του, εκτίθενται γλυπτά, ανάγλυφα, ελληνικές και λατινικές επιγραφές από την Αρχαία Κόρινθο, καθώς και τεκμήρια της παρουσίας της κοινότητας των Ιουδαίων στη ρωμαϊκή πόλη.

Ματιές στην πόλη-κράτος της Κορίνθου

Η αρχαία Κόρινθος είναι χτισμένη στους πρόποδες του Ακροκορίνθου, του επιβλητικού λόφου που κυριαρχεί στο τοπίο. Η πόλη έχει θέα στον Κορινθιακό Κόλπο. Στα βόρεια, απλώνεται μια εύφορη πεδιάδα που φτάνει μέχρι τη θάλασσα. Από τον 7ο αι. π.Χ. τείχη προστάτευαν την πόλη. Τον 5ο αι. π.Χ. κατασκευάστηκαν τα «Μακρά Τείχη», που ένωναν την Κόρινθο με το λιμάνι του Λεχαιού. Η καρδιά της αρχαίας Κορίνθου χτυπούσε στην περιοχή γύρω από τον Ναό του Απόλλωνα και το Θέατρο. Εκεί, ήταν οργανωμένη η πολιτική και θρησκευτική ζωή της πόλης, αν και θεότητες, όπως ο Ασκληπιός, λατρεύονταν σε ιερά στις παρυφές της πόλης. Τα εργαστήρια των κεραμέων και των άλλων τεχνιτών ήταν ένα ιδιαίτερα ζωντανό κομμάτι της πόλης. Για τις συνοικίες των Κορινθίων δεν γνωρίζουμε πολλά, καθώς λίγα μόνο σπίτια έχουν ανασκαφεί. Κρήνες και πολυάριθμα πηγάδια τροφοδοτούσαν την πόλη με νερό από τον Ακροκόρινθο. Τα νεκροταφεία απλώνονταν έξω από τα τείχη, αν και ταφές έχουν βρεθεί και στο εσωτερικό, έθιμο που δεν συνηθίζεται σε άλλες πόλεις.

Ο κόσμος των νεκρών

Η αρχαιολογική σκαπάνη έφερε στο φως νεκροταφεία, που βρίσκονται έξω, αλλά και μέσα στα τείχη της Κορίνθου. Τάφοι με πλούσια ευρήματα μαρτυρούν τις καθημερινές συνήθειες και τις μεταθανάτιες αντιλήψεις των

Κορινθίων. Τα νεκροταφεία απλώνονταν κοντά σε κεντρικούς δρόμους, χωρίς συγκεκριμένο προσανατολισμό. Συνήθως οι νεκροί θάβονταν, αν και συνηθισμένη πρακτική ήταν και η καύση. Νεότεροι τάφοι ανοίγονταν δίπλα σε παλαιότερους, πάντα με σεβασμό προς τους νεκρούς προγόνους. Οι Κορίνθιοι προτιμούσαν τις σαρκοφάγους, ορθογώνιους τάφους από τοπικό πωρόλιθο. Χρησιμοποιούσαν όμως και λάκκους καλυμμένους με πλάκες ή μεγάλα αγγεία για τις ταφές των παιδιών. Επιτύμβια σήματα, όπως γλυπτά, περίτεχνα αγγεία, κίονες ή απλές λίθινες πλάκες, δήλωναν στους περαστικούς τις θέσεις των τάφων. Οι νεκροί θάβονταν μαζί με τα αγαπημένα τους αντικείμενα, τα κτερίσματα: αγγεία, κοσμήματα, όπλα, παιχνίδια, ειδώλια, λυχνάρια ή νομίσματα συντρέφευαν τους νεκρούς στον Κάτω Κόσμο.

Το εμπόριο, μοχλός της οικονομίας

Η Κόρινθος εξελίχθηκε σε μεγάλη εμπορική δύναμη χάρη στη γεωγραφική της θέση κοντά στον Ισθμό. Αξιοποιώντας τον Διόλκο και τα δύο της λιμάνια, Λέχαιο και Κεγχρεές, μπορούσε να ελέγχει το εμπόριο σε ξηρά και θάλασσα. Στις αγορές, τα εργαστήρια και τα λιμάνια της κυκλοφορούσαν ιδιοκτήτες πλοίων, μεγαλέμποροι, μικροπωλητές και τεχνίτες κάθε είδους. Περιζήτητα ήταν πολλά κορινθιακά προϊόντα, όπως τα υφάσματα, το λάδι και ο τοπικός πωρόλιθος. Τα κορινθιακά αγγεία είχαν κατακλύσει τις αγορές, ιδίως οι αρύβαλλοι, μικροσκοπικά δοχεία με άρωμα. Σημαντικοί για τη μεταφορά των προϊόντων ήταν και οι αμφορείς, που φορτώνονταν στα πλοία γεμάτοι λάδι, κρασί και παστές τροφές.

Οι αποικίες δίνουν δύναμη στην Κόρινθο

Η Κόρινθος ξεχώριζε ανάμεσα στις αρχαίες πόλεις χάρη στην ίδρυση αποικιών και εμπορικών σταθμών. Ήδη από τον 8ο αι. π.Χ. οι Κορίνθιοι ταξίδευαν στο Ιόνιο Πέλαγος και την Αδριατική Θάλασσα. Εκεί, ίδρυσαν νέες πόλεις: την Κέρκυρα, την Λευκάδα, την Αμβρακία, την Επίδαμνο, την Απολλωνία, αλλά και τις Συρακούσες στη μακρινή Σικελία. Αργότερα, έστρεψαν το ενδιαφέρον τους προς το Αιγαίο και αποίκισαν την Ποτίδαια στην Χαλκιδική. Η Κόρινθος άσκησε σημαντική επίδραση στον τρόπο ζωής

και στις τέχνες των αποικιών, όπως μαρτυρούν οι αρχαίοι συγγραφείς και τα ευρήματα των ανασκαφών. Με την ίδρυση αποικιών η Κόρινθος κυριάρχησε στις αγορές της Μεσογείου και εξελίχθηκε σε μια πανίσχυρη μητρόπολη.

Μια πόλη με σπουδαίους Τεχνίτες

Σε λίγες ελληνικές πόλεις εκτιμούσαν και θαύμαζαν τους τεχνίτες τόσο πολύ όσο στην Κόρινθο. Τον 7ο και 6ο αι. π.Χ. η πόλη εξελίσσεται σε σημαντικό καλλιτεχνικό κέντρο της Μεσογείου. Στα εργαστήριά της παράγονται εξαιρετικά προϊόντα που είναι περιζήτητα στις αγορές. Τα προϊόντα αυτά εξάγονται σε μεγάλες ποσότητες και ενισχύουν την οικονομία της πόλης. Η καλλιτεχνική δραστηριότητα είναι πλούσια: Χαλκουργοί δουλεύουν τον χαλκό και έργα τους ταξιδεύουν στην Μεσόγειο. Αγγειοπλάστες και αγγειογράφοι κατασκευάζουν σπουδαία έργα από πηλό και επινοούν τον «μελανόμορφο ρυθμό». Λιθοξόοι σμιλεύουν τον πωρόλιθο που υπάρχει άφθονος στην περιοχή και έργα τους στολίζουν κτήρια της Κορίνθου και άλλων πόλεων. Υφάντρες και βαφείς στηρίζουν την υφαντική βιοτεχνία της πόλης. Ζωγράφοι πειραματίζονται με το χρώμα στα αγγεία, τα αγάλματα, τους ναούς, τους πίνακες, ακόμη και τις σαρκοφάγους.

Λατρεύοντας Θεούς και Ήρωες

Οι Κορίνθιοι ήταν ιδιαίτερα ευσεβείς, όπως μαρτυρούν τα ευρήματα των ανασκαφών. Η αρχαιολογική σκαπάνη έφερε στο φως ερείπια ναών και ιερών, τελετουργικά σκεύη και αφιερώματα, που «ζωντανεύουν» τη θρησκευτική ζωή της πόλης. Στην Κόρινθο λάτρευαν την Αφροδίτη, την Αθηνά, τον Απόλλωνα, την Δήμητρα και την Κόρη, την Ήρα, τον Ποσειδώνα, τον Ασκληπιό. Λάτρευαν ακόμη μυθικούς ήρωες, όπως ο Βελλεροφόντης και τα παιδιά της μάγισσας Μήδειας, Μέρμερο και Φέρη. Οι θρησκευτικές γιορτές περιλάμβαναν μουσική, πομπές, τελετουργικά δρώμενα θεατρικούς και αθλητικούς αγώνες και, βέβαια, προσφορές προς τους θεούς.

Η ζωή σε ένα κορινθιακό σπίτι

Στην αρχαία Ελλάδα τα ιδιωτικά κτήρια ήταν συνήθως ταπεινές κατασκευές, σε αντίθεση με τα δημόσια, που ξεχώριζαν για τη λαμπρότητά τους. Στην Κόρινθο μέχρι σήμερα δεν έχουν ανασκαφεί οι συνοικίες της πόλης. Λίγες μόνο κατοικίες ευκατάστατων Κορινθίων έχουν βρεθεί σε διάφορα σημεία της αρχαίας πόλης. Στον «οίκο» την ευθύνη του νοικοκυριού είχαν οι γυναίκες. Αυτές φρόντιζαν για την ανατροφή των παιδιών και επέβλεπαν τους δούλους, που έκαναν τις πιο βαριές δουλειές του σπιτιού. Οι άνδρες συνήθως απουσίαζαν, λόγω των υποχρεώσεών τους, πολιτικών και επαγγελματικών. Στο σπίτι είχαν τον δικό τους χώρο για τη διοργάνωση των συμποσίων.

Ο πόλεμος στον αρχαίο Ελληνικό κόσμο

Ο πόλεμος ήταν άρρηκτα δεμένος με τη ζωή των ελληνικών πόλεων. Οι συγκρούσεις συχνά διαρκούσαν χρόνια, με μικρά διαλείμματα τους χειμώνες. Από τον 7ο αι. π.Χ. το πεζικό πολεμούσε σε σχηματισμό, που ονομαζόταν «οπλιτική φάλαγγα», μια παράταξη στρατιωτών, σε άριστο συντονισμό. Κάθε οπλίτης φορούσε κράνος, θώρακα, περικνημίδες και κρατούσε δόρυ, ξίφος και όπλον, δηλαδή ασπίδα. Τις φάλαγγες πλαισίωνε ιππικό και ελαφρά οπλισμένοι στρατιώτες, όπως οι τοξότες. Από τον 4ο αι. π.Χ. χρησιμοποιούσαν πολιορκητικές μηχανές για να καταστρέψουν τα τείχη των αντίπαλων πόλεων. Μετά τη μάχη γινόταν ανακωχή. Οι αντίπαλοι έθαβαν τους νεκρούς τους συνήθως σε ομαδικούς τάφους, τα πολυάνδρια, και οι νικητές έστηναν τρόπαιο. Οι ναυμαχίες ήταν εξίσου διαδεδομένες, λόγω της ναυτικής παράδοσης των Ελλήνων. Μάλιστα, σύμφωνα με τον Θουκυδίδη, οι Κορίνθιοι κατασκεύασαν πρώτοι τις τριήρεις, πολεμικά πλοία με τρεις σειρές κουπιά.

Οι περίφημοι Κούροι της Κλένιας

Το 2010, δύο Κούροι κατασχέθηκαν σε χέρια αρχαιοκάπηλων στην Κλένια Κορινθίας. Οι αρχαιοκάπηλοι υπέδειξαν το σημείο όπου είχαν βρει τα αγάλματα και έτσι ξεκίνησε άμεσα ανασκαφή από την Εφορεία Αρχαιοτήτων

Κορινθίας. Η έρευνα έφερε στο φως κομμάτια που έλειπαν από τους Κούρους, αλλά και ένα εκτεταμένο νεκροταφείο. Τα αγάλματα κατασκευάστηκαν στο 530 – 520 π.Χ. Είναι από παριανό μάρμαρο. Ήταν στημένα το ένα δίπλα στο άλλο, σε περίοπτο σημείο του νεκροταφείου. Ένας μικρός τύμβος σκέπαζε δύο σαρκοφάγους από πωρόλιθο που είχαν τοποθετηθεί σε κοινό λάκκο. Μέσα στις σαρκοφάγους βρέθηκαν οστά ανδρών. Η ανάλυση των δοντιών τους έδειξε ότι οι δύο νέοι είχαν πεθάνει σε ηλικία περίπου 35 χρονών. Οι δίδυμοι Κούροι αποτελούν το μοναδικό αρχαϊκό επιτύμβιο «σύνταγμα αγαλμάτων» στον ελλαδικό χώρο.

Από τα χέρια των αρχαιοκαπήλων στην ανάταξή τους

Τα δύο μοναδικά γλυπτά βρέθηκαν σπασμένα σε πολλά τμήματα, εξαιτίας της βίαιης ανέλकुσή τους από το σημείο εύρεσης τους. Εμφανίζουν φθορές, κυρίως στο κεφάλι και στον θώρακα, από κάποιο αγροτικό μηχάνημα που πέρασε από πάνω τους.

Οι Κούροι, μετά την κατάσχεσή τους από τη Γενική Αστυνομική Διεύθυνση Αττικής, μεταφέρθηκαν στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, όπου φιλοξενήθηκαν για περισσότερο από δεκαπέντε μήνες.

Στα μέσα Αυγούστου του 2011, τα δύο γλυπτά επέστρεψαν στην περιοχή προέλευσής τους και παραδόθηκαν στο Αρχαιολογικό Μουσείο Αρχαίας Κορίνθου , προκειμένου να εκτεθούν μαζί με τα συνευρήματά τους από το νεκροταφείο της Κλένιας, που ανασκάφηκε από την Εφορεία Αρχαιοτήτων Κορινθίας.

Την πανηγυρική επιστροφή τους ακολούθησε η προκαταρκτική συντήρησή τους. Έγιναν οι απαραίτητες αναλύσεις για την αναγνώριση του πετρώματος κατασκευής και των ανασκαφικών αποθέσεων στις επιφάνειες των μνημείων, ώστε τεκμηριωμένα να επιλεγεί η καταλληλότερη μέθοδος επέμβασης. Παράλληλα έγινε ψηφιακή αποτύπωση των αγαλμάτων με τη μέθοδο της φωτογραμμετρίας. Ακολούθησε η εκπόνηση της «Μελέτης συντήρησης» από τους συντηρητές της ΕΦΑ Κορινθίας, Αργυρώ Τσίγκρη, Βλάσιο Δελησιτάη και Ευφροσύνη Κούμπουλα. Για την επίτευξη ασφαλούς

ανάταξης των αγαλμάτων, τη στατική επίλυση της συγκόλλησης των αποσπασμένων μελών και τον σχεδιασμό αντισεισμικού βάθρου στήριξης, συντάχθηκε η «Μελέτη συγκόλλησης των μελών και μελέτη του βάθρου στήριξης», από τους πολιτικούς μηχανικούς Άλκιμο Παπαθανασίου και Άγγελο Ζαγκότση, και τον αρχιτέκτονα - συντηρητή Νικόλαο Κυριακόπουλο. Σημαντική υπήρξε η συνδρομή της Διεύθυνσης Αναστήλωσης Αρχαίων Μνημείων, ιδίως της πολιτικού μηχανικού Δρος Ελένης - Εύας Τουμπακάρη, και της Διεύθυνσης Συντήρησης Αρχαίων και Νεωτέρων Μνημείων. Η συγκόλληση των θραυσμένων μελών των Κούρων και η ανάταξή τους στο νέο εκθεσιακό χώρο του Αρχαιολογικού Μουσείου Αρχαίας Κορίνθου, με τίτλο «Κόρινθος, μια ισχυρή πόλη- κράτος» έγινε από τον συντηρητή Χρήστο Στεφανίδη, με τη συνδρομή του γλύπτη Αθανάσιου Γκριτζάπη. Η «Μελέτη συγκόλλησης των μελών και μελέτη του βάθρου στήριξης» και η υλοποίησή της χρηματοδοτήθηκε από την Περιφέρεια Πελοποννήσου.

ΜΟΥΣΕΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΕΝΝΟΙΕΣ:

«Ο τρόπος με τον οποίο οι επισκέπτες βρίσκουν τον δρόμο τους στα μουσεία και τις πινακοθήκες μπορεί να έχει σημαντικές συνέπειες στον τρόπο με τον οποίο βιώνουν και ερμηνεύουν το εκθεσιακό περιεχόμενο... Ένα βασικό ζήτημα στον εκθεσιακό σχεδιασμό είναι πώς ο μουσειακός χώρος μπορεί να οργανωθεί, ώστε να δημιουργήσει με τον καλύτερο τρόπο τις εμπειρίες που επιδιώκουν οι δημιουργοί της έκθεσης.»

SHARON MACDONALD, 2007

Όπως παρατηρήσαμε από την βαρύτητα που αποδόθηκε στην εισαγωγική ενότητα για το Αρχαιολογικό Μουσείο Αρχαίας Κορίνθου, σε αυτό το σημείο της εργασίας θα επικεντρωθούμε βαθύτερα, καθώς, ύστερα από την «επιστροφή» των κούρων στο μουσείο, δημιουργήθηκε μια ολοκαίνουργια πτέρυγα για να στεγάσει αυτά τα σπουδαία ευρήματα, στοιχείο που αυτόματα δίνει έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα ως προς την εναρμόνιση των μουσειογραφικών τάσεων στις αίθουσες και ένα μεγάλο ερώτημα: μπορεί ένα μουσείο που υπάρχει ήδη και είναι αρχιτεκτονικά

σχεδιασμένο με έναν συγκεκριμένο τρόπο, προσθέτοντας μια «σύγχρονη» αίθουσα να αντιμετωπιστεί αρχιτεκτονικά αλλά και με βάση την εμπειρία της επίσκεψης ως σύνολο; Το μουσείο μας, λοιπόν, διαθέτει ποικίλες μουσειογραφικές τάσεις μιας και το μεγαλύτερο κομμάτι του ολοκληρώθηκε το 1951, αλλά η πτέρυγα των κούρων, από τα γεωμετρικά χρόνια μέχρι και την καταστροφή της πόλης από τους Ρωμαίους, το 146 π.Χ., ολοκληρώθηκε το 2015.

Κάνοντας μια σύντομη σύγκριση με την μουσειογραφική τοποθέτηση του επιμελητή του Τμήματος Γλυπτών και Έργων Ζωγραφικής στο MoMA, John Elderfield (2004:21), που παρουσίασε την επανέκθεση της συλλογής μετά την τελευταία επέκταση του μουσείου, το 2004, συσχέτισε τη νέα οργάνωση του χώρου με μια συγκεκριμένη – αν και αντίθετη – αντίληψη για την έκθεση, υποστηρίζοντας ότι «τώρα... οι εκθεσιακοί χώροι δεν διατάσσονται σε προκαθορισμένη σειρά, αλλά τοποθετούνται ο ένας δίπλα στον άλλον... Κάθε αίθουσα προγραμματίζεται ανεξάρτητα, αφιερώνεται σε ένα μόνο θέμα, που παρουσιάζεται κατά την περίοδο της ακμής του». Επισημάνει, επίσης ότι «αντί να υποδηλώνει ότι η μοντέρνα τέχνη είναι κάτι ενιαίο, αυτός ο εκθεσιακός σχεδιασμός υπονοεί ότι είναι σύνθεση από ατομικά επιτεύγματα, προϊόν μεμονωμένων καλλιτεχνών, τεχνοτροπιών και κινημάτων. [...]». Χρησιμοποιήσαμε αυτή την τοποθέτηση για να εισάγουμε ομαλά την τεχνοτροπία που θα συναντήσουμε στο μουσείο της Αρχαίας Κορίνθου ως σύνολο. Είναι μια θεωρία που απαντά στην τελική σύνθεση του μουσείου μας. Ξεχωριστοί χώροι, ο καθένας προγραμματισμένος ανεξάρτητα από τον άλλον, με την ανάδειξη του καθένα στην περίοδο ακμής του. Θα μπορούσαμε, ακόμη, να παρατηρήσουμε πως αυτός ο τρόπος σκέψης και απόδοσης στους μουσειακούς χώρους μας απομακρύνει από την *αναπαραγωγική* λειτουργία του μουσείου και μας εισάγει στην *δημιουργία* νέων νοημάτων, ανεξάρτητα από προκαθορισμένες αντιλήψεις. Ριζοσπαστικές απόψεις που αναπτύχθηκαν τον 20^ο αιώνα κυρίως από την Ιταλική Σχολή της δεκαετίας του 1950, με την φιλοδοξία δημιουργίας ενός νέου είδους χρήσης του χώρου με τρόπο δημιουργικό.

«Ανιστορικός» τρόπος παρουσίασης:

Στα εισαγωγικά κεφάλαια, αναφέραμε ένα από τα πιο έκδηλα χαρακτηριστικά της σύγχρονης μουσειακής πρακτικής, την «ανιστόρητη» παρουσίαση, την απομάκρυνση από την χρονολογική προσέγγιση και με βάση την Krauss (1990) την στροφή από το «εγκυκλοπαιδικό» στο «σύγχρονο» μουσείο.

Έτσι και στο μουσείο μας, με την δημιουργία της νέας πτέρυγας, άλλαξε και η είσοδος στο μουσείο. Γεγονός που προκάλεσε την ενσωμάτωση αυτού του τρόπου παρουσίασης. Ο επισκέπτης περιηγείται αρχικά στην νέα πτέρυγα, που είναι τα τελευταία χρόνια της Αρχαίας Κορίνθου μέχρι και την καταστροφή της από τους Ρωμαίους, και ύστερα περνάει στα προϊστορικά χρόνια και τις υπόλοιπες ιστορικά θεματικές αίθουσες.

Το εγχείρημα, όπως διαπιστώσαμε, αν και δίνει ένα διαφορετικό χαρακτήρα από την άποψη της σύγχρονης αυτής μουσειακής πρακτικής, θα λέγαμε πως δεν εναρμονίζει όλους τους χώρους μεταξύ τους. Στην μέση της περιήγησης, ο επισκέπτης, συναντά την παλιά είσοδο, η οποία έχει παραμείνει ίδια χωρίς να έχει γίνει κάποια επιμέλεια με στόχο την διευκόλυνση του να κατανοήσει ιστορικά αλλά και θεματικά ποιά πληροφορία έχει λάβει και ποια ακολουθεί. Βρίσκεται αντιμέτωπος με άλλες δύο αίθουσες διαφορετικών χρόνων αλλά και διαφορετικής μουσειογραφικής τεχνικής. Αριστερά του έχει τα προϊστορικά χρόνια και τον χάρτη της Ακροκορίνθου και δεξιά του την αίθουσα των ρωμαϊκών αγαλμάτων. Ακόμη, έναν διάδρομο προς το αίθριο και τις υπόλοιπες αίθουσες. Αλλάζει ο φωτισμός, τα χρώματα, η πληροφορία, και το αποτέλεσμα είναι ύστερα από την ολοκληρωμένη επίσκεψη, να ξαναγυρνά στην «σύγχρονη» νέα πτέρυγα για να κατανοήσει σε βάθος και να συνδέσει τα όσα παρατήρησε.

Τα μουσεία ως κείμενα:

Σε μια αντίστοιχη έννοια με αυτή του σεναρίου (βλ. ΒΥΜΑ), είναι και η ιδέα του μουσείου ως κείμενου, την οποία πρότεινε η γλωσσολόγος Ravelli (2006) και θα χρησιμοποιήσουμε για το Αρχαιολογικό Μουσείο της Αρχαίας

Κορίνθου. Διευρύνοντας τον τίτλο του βιβλίου της *Μουσειακά Κείμενα* (*Museum Texts*) εξετάζει τόσο ζητήματα που αφορούν τα «κείμενα στα μουσεία» όσο και «χώρους, όπως οι εκθέσεις, που τους διαβάζουμε και τους βιώνουμε ως κείμενα με νόημα» (2006:10). Σύμφωνα με την Ravelli, «μια έκθεση που δημιουργείται μέσω της οργάνωσης εκθεμάτων και χώρων, μέσω της επιλογής και κατασκευής περιεχομένου και μέσω της ερμηνείας σχέσεων ρόλων είναι ένα κείμενο με νόημα· είναι ένας χώρος στον οποίο οι επισκέπτες κινούνται και ένας χώρος τον οποίο “διαβάζουν”» (ό.π.:123). Η Ravelli θεωρεί ότι δύο παράγοντες συνδέονται με τον τρόπο με τον οποίο οι εκθέσεις παράγουν νόημα είναι η διάταξη και η θέση των εκθεμάτων, καθώς και η καθοδήγηση και ο έλεγχος της κίνησης των επισκεπτών. Τους παράγοντες αυτούς ερμηνεύει χρησιμοποιώντας δύο έννοιες για τη μετάδοση της «γνώσης», τις οποίες εισήγαγε ο κοινωνιολόγος Basil Bernstein (1975,1991): την έννοια της «ταξινόμησης», «η οποία αναφέρεται στον βαθμό διαφύλαξης συνόρων μεταξύ περιεχομένων γνώσης» (Bernstein 1991:67-68) και την έννοια της «περιχάραξης», «η οποία αναφέρεται στον βαθμό ελέγχου... στην επιλογή, την οργάνωση ...της γνώσης που μεταδίδεται» (ό.π.:68). Αυτές οι δύο έννοιες, έχουν χρησιμοποιηθεί επανειλημμένα για την ανάλυση του χώρου του μουσείου.

Αντίθετα, μελετητές, όπως ο Whitehead (2009), υποστήριξαν ότι «η έκθεση, όπως την κατανοούμε (όχι όπως την διαβάζουμε) με τις αίθουσες είναι πέρα από το κείμενο» (2009:37). Αυτό, κατά τον Whitehead, θέτει το πρόβλημα της απουσίας «μιας κατάλληλης γλώσσας, που να περιγράφει την έκθεση εκτός από την ίδια την έκθεση» ή «μιας μεταφοράς ή αναλογίας [η οποία] αιχμαλωτίζει ακριβώς την πολυπλοκότητα της ή εξηγεί τη λειτουργία της εν μέρει, μιας και η εμπειρία της έκθεσης είναι τόσο έντονα αισθητηριακή, σωματική και κινητική (εκτός από νοητική), ώστε υπερβαίνει την απλή κειμενική ή προφορική κατανόηση» (ό.π.:37). Ωστόσο, ο Whitehead συμφωνεί με τη Ravelli ότι «οι επιμελητές παράγουν νόημα (τουλάχιστον για τους ίδιους) μέσω της ενορχήστρωσης διαφορετικών αλληλοσυνδεόμενων μέσων...»,

τα οποία περιλαμβάνουν “τον αρχιτεκτονικό και διακοσμητικό χειρισμό του χώρου, την επιλογή, οργάνωση και τοποθέτηση των αντικειμένων”» (ό.π.:26).

Αφού καταθέσαμε, αναλυτικά, της δύο αυτές απόψεις των Ravelli και Whitehead, επανερχόμαστε και απαντάμε στο ζήτημα που τοποθετήσαμε στην προηγούμενη ενότητα, σχετικά με την εναρμόνιση της νέας πτέρυγας του αρχαιολογικού μουσείου, τις δύο εισόδους και τις διαφορετικές μουσειογραφικές αφηγήσεις σε κάθε μια από αυτές με την τοποθέτηση του Whitehead. Ότι, δηλαδή, η έκθεση στο σύνολο της, είναι έντονα αισθητική, σωματική και κινητική, και απελευθερώνεται από την απλή κειμενική ή προφορική κατανόηση προσδίδοντας στους χώρους το δικαίωμα της επιλογής από τον επισκέπτη. Βέβαια, όπως θα παρατηρήσουμε και αργότερα, θα δούμε πως η αυστηρή δόμηση της διαδρομής του επισκέπτη μπορεί και να καταρρίψει αυτή την τοποθέτηση δίνοντας άλλη διάσταση στο τελικό αποτέλεσμα της εμπειρίας της επίσκεψης.

Τυπολογικές και συγκριτικές προσεγγίσεις:

Για να εμβαθύνουμε περισσότερο στα αρχιτεκτονικά πρότυπα του αρχαιολογικού μουσείου θα συγκρίνουμε το μουσείο μας με τις απόψεις των Searing (1986,2004), von Moos (2001), Montaner (2003) και von Naredi-Rainer (2004) και τις τοποθετήσεις τους σχετικά με τα αρχιτεκτονικά και χωρικά κριτήρια. Το αρχαιολογικό μουσείο της Αρχαίας Κορίνθου, υπάγεται στην κατηγορία του «μουσείου με τις παραδοσιακές γραμμικές διαδοχές χώρων». Ένα συγκριτικό παράδειγμα αυτού του προτύπου θεωρείται η σχεδιαστική πρόταση για ένα μουσείο του Jean-Nikolas-Louis Durand, η οποία, καθιέρωσε βασικά χαρακτηριστικά της χωρικής δομής του μουσείου: μια κεντρική ροτόντα ή ένα αίθριο, που περιβάλλεται από αλληλουχία χώρων. Η «παράδοση του Durand» αναγνωρίζεται επίσης (Searing 1986, Magnago Lampugnani 2001) σε μουσεία - ορόσημα του 20^{ου} αιώνα: το Γκούγκενχαϊμ στη Νέα Υόρκη, η Νέα Κρατική Πινακοθήκη στη Στουτγκάρδη, το High Museum of Art στην Ατλάντα και το Μουσείο Bonaparte στο Μάαστριχτ.

Σχετικά με την διάκριση «μοντέρνου» ή «μεταμοντέρνου» μουσείου, το μουσείο της Αρχαίας Κορίνθου, πληρεί τα χαρακτηριστικά του «μοντέρνου» μουσείου. Έχει ουδέτερο χαρακτήρα, τόσο στο εσωτερικό του, όσο και στο εξωτερικό του, διαφάνεια με ελάχιστα (μικρά) παράθυρα στις αίθουσες και μηδαμινή θέαση από τον έναν χώρο στον άλλο.

Η χωρική κίνηση των επισκεπτών:

Έχουν παρατηρηθεί τέσσερα μοντέλα κυκλοφορίας που συναντάμε. Στην προκειμένη περίπτωση, το αρχαιολογικό μουσείο, υπάγεται στο γραμμικής διάταξης χώρων, μοντέλο. Θα ενατενίσουμε ξανά στην άποψη του Brawne (1982:11) «Η εμπειρία μας από μια έκθεση, είναι... πάντα ένα είδος ψηφιδωτού, που συντίθεται στο μυαλό μας σαν αποτέλεσμα του τρόπου που βλέπουμε [αντικείμενα] σε σειρά: είναι εξάλλου, αδύνατο να έχουμε με μια ματιά την εικόνα ολόκληρου του μουσείου ή ακόμα και [όλων] των αντικειμένων σ' έναν χώρο. Αυτό είναι θεμελιώδες για τον σχεδιασμό των μουσείων και των εκθεσιακών χώρων». Η γραμμική διάταξη, κυρίαρχη αρχή του 19^{ου} αιώνα, είναι στενά συνδεδεμένη με την χρονολογική παρουσίαση και χρησιμοποιείται συχνά από τότε.

Είναι, όμως, αξιοπρόσεκτο πως στο μουσείο μας, όπως προείπαμε, η χρονολογική πορεία είναι ναί μεν στόχος αλλά δεν επιτυγχάνεται μέσα στην γραμμική διάταξη εξαιτίας της νέας εισόδου. Εδώ θα περάσουμε σε μια άλλη ιδέα, αυτή της επιλογής πορείας, που αναπτύσσεται τον 20^ό αιώνα από τον Henry van de Vlede· κάθε αίθουσα αφιερωμένη σε συγκεκριμένη ιστορική περίοδο, αίθουσες αυτόνομες και άμεσα προσβάσιμες από έναν κεντρικό χώρο. Έτσι και στην περίπτωση του μουσείου μας, το αίθριο, που είναι ο κεντρικός χώρος, γύρω από τον οποίο υψώνεται το κτήριο, μπορεί να αποτελέσει «αφετηρία επιλογής» ή αλλιώς «ορόσημο» και σημείο προσανατολισμού για τους επισκέπτες σε συνάρτηση με την αυστηρή γραμμική διάταξη που θα ακολουθήσουν μέσα σε αυτές.

Σειρά θέασης των εκθεμάτων:

Για αυτή την ενότητα θα χρησιμοποιήσουμε το επιχείρημα της Newhouse στην μελέτη της *Art and the Power of Placement* (2005), όπου, έδειξε ότι πλαίσιο αναφοράς και η συγκεκριμένη θέση του εκθέματος επηρεάζουν τον τρόπο με τον οποίο αυτό προσφέρεται στην αντίληψη του θεατή. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, κατά τη Newhouse, η περίπτωση του αγάλματος της Νίκης της Σαμοθράκης. Ανατρέχοντας στην ιστορία των χώρων του Μουσείου του Λούβρου, όπου είχε τοποθετηθεί το άγαλμα, κατέδειξε ότι οι πρόσφατες αλλαγές στη χωρική οργάνωση του μουσείου και, κατά συνέπεια, στη διάταξη της κυκλοφορίας σε συνολικό επίπεδο έχουν καθοριστικές συνέπειες στον τρόπο με τον οποίο οι επισκέπτες αντιλαμβάνονται το έργο την πρώτη φορά που το βλέπουν. Όταν οι επισκέπτες εισέρχονται στο μουσείο από την παλιά είσοδο, ήταν υποχρεωμένοι να ακολουθήσουν μια προκαθορισμένη πορεία· έτσι, το γλυπτό, τοποθετημένο στην κορυφή μιας εντυπωσιακής σκάλας, σαν «μοναδικό έκθεμα», ήταν «το πρώτο μεγάλο έργο που αντίκριζαν» (2005:45,61). Η δημιουργία, όμως, της νέας κεντρικής εισόδου μέσα από την Πυραμίδα παρέχει επιλογές πορείας και, κατά συνέπεια, στερεί τους επισκέπτες από την αίσθηση της βαθμιαίας σταδιακής προσέγγισης του αγάλματος, αλλά και από την ξαφνική πρώτη εντύπωση που μέχρι τότε αυτό δημιουργούσε, καθώς η σειρά θέασης δεν είναι πια ελεγχόμενη.

Το παράδειγμα του αγάλματος της Νίκης της Σαμοθράκης είναι απόλυτα εύστοχο στην περίπτωση του αρχαιολογικού μουσείου της Αρχαίας Κορίνθου. Αναφέραμε ήδη πολλάκις τις δύο εισόδους, σε αυτό το σημείο θα αναφερθούμε και στα δύο πιο σημαντικά εκθέματα του μουσείου. Τους Κούρους της Τενέας, για τους οποίους δημιουργήθηκε η νέα πτέρυγα και είσοδος, και την μαρμάρινη επιτύμβια Σφίγγα, που πριν την τοποθέτηση των Κούρων της Τενέας ήταν το σημαντικότερο έκθεμα των συλλογών του μουσείου. Όσον αφορά τους Κούρους της Τενέας, όσο επιβλητική και προσεγμένη είναι η παρουσίαση που τους έχει αποδοθεί, βρίσκονται στην

αρχή της έκθεσης πλέον σαν πρώτη μεγάλη πληροφορία, αφαιρώντας το αίσθημα της σταδιακής προσέγγισης (όπως και με το άγαλμα του Λούβρου) αλλά και της ιδιαίτερης προσοχής μιας και ο επισκέπτης δεν έχει λάβει ακόμα την απαραίτητη ιστορική πληροφορία για να μπορέσει να επεξεργαστεί το μεγαλείο του ευρήματος. Σίγουρα προσεγγίζεται λόγω της διαφήμισης που το περιβάλλει, αλλά για την πλήρη κατανόηση του οι επισκέπτες επιστρέφουν σε αυτό μετά από την ολοκληρωμένη περιήγηση στους χώρους του μουσείου, καθιστώντας το αυτόματα το πρώτο και το τελευταίο έκθεμα που βλέπουν. Πρώτο εξαιτίας της επιλογής του επιμελητή, τελευταίο εξαιτίας της ιστορικής αλληλουχίας. Ενώ το αρχικό «βασικό» μουσειακό έκθεμα, η μαρμάρινη επιτύμβια Σφίγγα (που βρέθηκε τοποθετημένη σε στήλη που είχε στηθεί πάνω σε τάφο επιφανούς Κορινθίου ή Αθηναίου, στο Βόρειο Νεκροταφείο της Κορίνθου. Στο συγκεκριμένο μνημείο, ο αποτροπαϊκός αυτός χαρακτήρας της τονίζεται με την χαρακτηριστική στροφή της κεφαλής προς το θεατή.), κινδυνεύει να χαθεί εξ ολοκλήρου από την εμπειρία της επίσκεψης, μιας και είναι τοποθετημένη πίσω και στην αριστερή γωνία από τους Κούρους της Τενέας με χαμηλότερο φωτισμό.

Με βάση τις μουσειακή βιβλιογραφία, το πρώτο και τελευταίο έκθεμα είναι τα πιο σημαντικά εκθέματα της συλλογής. Στην περίπτωση μας πρόκειται για το ίδιο έκθεμα στην ίδια θέση. Μας ενδιαφέρει, όμως, περισσότερο η λειτουργία του ως πρώτο έκθεμα καθώς έχει την «ευθύνη» να εισάγει τον επισκέπτη στην εμπειρία που πρόκειται να ακολουθήσει. Σίγουρα, πρόκειται για ένα επιβλητικό έκθεμα γύρω από την ταφική παράδοση της εποχής και πόλης συγκεκριμένα, επισκιάζει, όμως ελαφρά, οτιδήποτε γύρω του είναι σχετικό με το θεματικό πλαίσιο που εισάγει. Βρίσκεται στο αρχή, στην κέντρο, και οι επισκέπτες επιλέγουν να λάβουν όλες τις πληροφορίες σχετικά με τα ταφικά έθιμα μόνο από αυτό και ύστερα να προχωρήσουν στην επόμενη ενότητα, δίχως να έχουν λάβει όλες τις υπόλοιπες πληροφορίες που τους προσφέρονται.

Παιδαγωγικές και κοινωνικές συνέπειες της οργάνωσης του χώρου του μουσείου:

Για την συγκεκριμένη ενότητα, χρησιμοποιήσαμε και στα προηγούμενα μουσεία μας, την ιδέα του Πεπονή από το κείμενο του «Evaluation and formulation in design» του 1993. Στην προκειμένη περίπτωση θα αναφέρουμε τις μελέτες περίπτωσης που επέλεξε: την Αίθουσα Βιολογίας του Ανθρώπου, ως παράδειγμα μιας σύνθετης και κατακερματισμένης κάτοψης, που οδηγεί τον επισκέπτη να χάσει κάθε αίσθηση του κτηρίου ως συνόλου και μειώνει την κοινωνική διάσταση της μουσειακής εμπειρίας· και το Γκούγκενχάϊμ στην Νέα Υόρκη, ως την αντίθετη περίπτωση μουσειακής κάτοψης, όπου ο συλλογικός κεντρικός χώρος είναι πάντα κυρίαρχος στην προκαθορισμένη πορεία θέασης των έργων. Συγκρίνοντας αυτές τις δύο περιπτώσεις με το High Museum of Arts στην Ατλάντα, ο Πεπονής υποστήριξε ότι το High Museum δημιουργεί μια πλουσιότερη πληροφοριακή και κοινωνική εμπειρία, χάρη στον τρόπο με τον οποίο συνδυάζει τον συλλογικό κεντρικό χώρο με τους εκθεσιακούς χώρους. Ακριβέστερα, αυτό επιτυγχάνεται, με την κάτοψη του εκθεσιακού χώρου, η οποία οδηγεί συχνά τους επισκέπτες πίσω στα εκθεσιακά μπαλκόνια που «βλέπουν» στο κεντρικό αίθριο και το σύστημα των οπτικών σχέσεων μέσα στις αίθουσες, που είναι πλουσιότερο από τους άξονες κίνησης, ώστε, καθώς ο επισκέπτης διασχίζει τις αίθουσες, τα εκθέματα να προβάλλουν σε πρώτο πλάνο και οι άλλοι επισκέπτες που εμφανίζονται στο οπτικό του πεδίο σε διαφορετικό βάθος να δημιουργούν το φόντο. Με αυτή την οργάνωση του χώρου οι δύο όψεις του μουσείου, το μουσείο ως εμπειρία αντικειμένων και ως εμπειρία κοινής παρουσίας, συγκεράζονται με τρόπο που συνεχώς μεταβάλλεται.

Αν συγκρίνουμε, λοιπόν, την κοινωνική διάσταση, και την εμπειρία των αντικειμένων του αρχαιολογικού μουσείου της Αρχαίας Κορίνθου, με μια από τις μελέτες περίπτωσης του Πεπονή, αυτόματα θα διαλέγαμε την Αίθουσα Βιολογίας του Ανθρώπου. Όπως και η μελέτη αυτή, έχουμε μια σύνθετη και κατακερματισμένη κάτοψη που οδηγεί τον επισκέπτη μας να χάσει κάθε

αίσθηση του κτηρίου ως συνόλου και μειώνει την κοινωνική διάσταση της μουσειακής εμπειρίας.

Ο εκθεσιακός χώρος και η μετάδοση αφηγηματικού και μη αφηγηματικού νοήματος:

Σε αυτό το σημείο βρίσκουμε αναγκαία την σύγκριση με τη μελέτη των Ψαρρά, Wineman, Xu και Kaynar (Psarra et al. 2007, Psarra 2009) σχετικά με την νέα επέκταση του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκη. Υποστήριξαν ότι «μια χωρική επανερμηνεία της αρχικής ταξινόμησης της μοντέρνας τέχνης από τον Alfred H. Barr σε μια συγχρονική διάταξη και εξελικτική διαδοχή» (Psarra et al. 2007:70.14). Το επιχείρημα τους βασίζεται στη συνύπαρξη μιας κύριας πορείας, μέσα στους εκθεσιακούς χώρους που οργανώνονται σε αλληλουχία γύρω από το αίθριο, και εναλλακτικών διαδρομών, καθώς και οπτικών διασυνδέσεων. Η εξέλιξη της τέχνης ως ιστορικής διαδοχής συμπληρωνόταν κατά μήκος της κύριας πορείας με αίθουσες αφιερωμένες σε μια ιστορική περίοδο, έναν καλλιτέχνη ή ένα κίνημα (2009:199), ώστε οι αξονικές συνθέσεις μεταξύ των εκθεσιακών χώρων να εκφράζουν τις ομοιότητες και τις αντιθέσεις μεταξύ των τεχνοτροπιών, ενώ παράλληλα εμπλουτίζουν με τις πολυάριθμες χιαστές σχέσεις, που ενθάρρυναν εναλλακτικές αναγνώσεις.

Το επιχείρημα αυτό των μελετητών, ενσωματώνεται και στην νέα πτέρυγα του μουσείου της Αρχαίας Κορίνθου σε σχέση με το υπόλοιπο σύνολο της έκθεσης, με την μικρή διαφορά του περιορισμού του οπτικού πεδίου μεταξύ των αιθουσών αλλά και μέσα σ' αυτών.

Χωρική μορφολογία των διατάξεων κίνησης και κοινής παρουσίας των επισκεπτών:

Με την δομή της κάτοψης, να οργανώνει την κίνηση μέσα-και-έξω από το μουσείο, αλλά και μέσα σ' αυτό, δημιουργείται η έννοια του ρηχού πυρήνα, μαζί με μια κοινωνική λειτουργία: οι επισκέπτες που εισέρχονται μαζί στο μουσείο, αρχικά διαχωρίζονται, κινούμενοι σε διαφορετικές κατευθύνσεις, αλλά στην συνέχεια είναι πιθανό να ξανασυναντηθούν πάλι στον κεντρικό άξονα, στην

περίπτωση μας το αίθριο, δυναμώνοντας έτσι την κοινωνική διάσταση της επίσκεψης.

Space Syntax:

Όσον αφορά το σύστημα χωρικών συνδέσεων που επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο οι επισκέπτες κινούνται σ' ένα μουσειακό κτήριο και σημαίνει τον τρόπο με τον οποίο τα εξερευνούν και τα κατανοούν, το μουσείο είναι σχεδιασμένο σε *πλεγματική διάταξη*, όπου κάθε χώρος συνδέεται με τους γειτονικούς του. Μια διάταξη που δημιουργεί σύνολο, το οποίο δεν μπορεί εύκολα να κατανοήσει ο επισκέπτης ή να το εξερευνήσει με οργανωμένο τρόπο. Ακόμη, ελαχιστοποιεί τον έλεγχο που η οργάνωση του χώρου ασκεί στον επισκέπτη, κάτι που σημαίνει ότι κάθε επίσκεψη μπορεί να θεωρηθεί μια νέα εμπειρία.

Σχετικά με την χωρική μορφολογία στις ανεξάρτητες μεταβλητές η χωρική δομή του κτηρίου, στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Αρχαίας Κορίνθου, ακολουθεί το μακρύ μοντέλο, με περισσότερους χώρους να διατάσσονται σε αλληλουχίες και μικρή ετερογένεια στους τρόπους με τους οποίους οι επισκέπτες μπορούν να το διασχίσουν. Στη χωρική διάταξη των εκθεμάτων, συμβαδίζει με την παραπάνω διάταξη του κτηρίου, στο μακρύ μοντέλο, με μεγάλη διανοητική επέμβαση του επιμελητή (σε όλους τους χώρους, μαζί με την νέα πτέρυγα) στην προκαθορισμένη αφήγηση, με στόχο την αντανάκλαση ενός συγκεκριμένου μηνύματος.

Στις εξαρτημένες μεταβλητές, η χωρική συμπεριφορά των επισκεπτών και η πληροφοριακή διάσταση της εμπειρίας του επισκέπτη, το μουσείο από την παλιά του είσοδο, θα το κατατάσσαμε στο βραχύ μοντέλο, με την πρωτοβουλία να περνά στον επισκέπτη για την εξερεύνηση των πεδίων και του πιθανού νοήματος· με την νέα είσοδο, στο μακρύ μοντέλο, με τον αρχιτέκτονα να έχει τον «έλεγχο» της πληροφορίας και να μειώνει την εξερευνητική διάσταση της επίσκεψης, τόσο νοητικά όσο και χωρικά. Τέλος, η κοινωνική διάσταση της εμπειρίας του επισκέπτη, στο αρχαιολογικό μουσείο, εντάσσεται στο μακρύ μοντέλο, με την χωρική οργάνωση να ασκεί έλεγχο

στην κίνηση του επισκέπτη και να δομείται ένα περιορισμένο πεδίο συναντήσεων.

Ιεραρχία:

Το Αρχαιολογικό Μουσείο της Αρχαίας Κορίνθου, έχει ως ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του, την έλλειψη της χωρικής *κεντρικότητας*. Έχουμε να κάνουμε με μια πολυεστιακή διάταξη. Το μουσείο καταλαμβάνει τέσσερα κτήρια, διαρθρωμένα σε τέσσερις ξεχωριστές γραμμικές διαδοχές χώρων. Αποτελείται από περάσματα μεταξύ των αιθουσών και το «ορόσημο» του αίθριου, που ενώνει τα επιμέρους «επεισόδια» σε ένα συνεκτικό σύνολο. Σχετικά με την ιεραρχία των εκθεμάτων, η απόρριψη της συμμετρίας και αναγνώριση της αυτονομίας των στοιχείων, ενισχύεται με την διάταξή τους στον χώρο. Δημιουργούνται, δηλαδή, πολλαπλά επίκεντρα προσοχής ή αλλιώς «σύνθετες τοπικές εμπειρίες» (Los 2002:30), ανεξάρτητες από οποιαδήποτε κέντρο ή οποιαδήποτε ιεραρχία.

Οπτική Εμπειρία:

Το κτήριο του αρχαιολογικού μουσείου, ακολουθεί μια αλληλουχία συμβατικών αιθουσών χωρίς ενιαίο ελεύθερο χώρο (εκτός του αίθριου). Ο ανοιχτός χώρος του αίθριου δημιουργεί αίσθηση ενότητας και ορισμένης οπτικής διεύθυνσης. Τα οπτικά πεδία περιορίζονται εξαιτίας των μικρών εισόδων στις επιμέρους αίθουσες, αλλά και μέσα στους μουσειακούς χώρους παραμένουν περιορισμένα με αναδυόμενους τοίχους ανάμεσα στις ενότητες, με τα εκθέματα επιβλητικά στο κέντρο και τις κρυφές στροφές. Εξαιρέση στην τελευταία τοποθέτηση αποτελεί η αίθουσα των Ρωμαϊκών αγαλμάτων, μεγαλοπρεπή, ψηλοτάβανη, μοναδική με την χρήση φυσικού φωτισμού επιτρέπει στην οπτική εμπειρία του επισκέπτη να παρατηρήσει όλα τα εκθέματα αλλά και τους υπόλοιπους επισκέπτες στον χώρο, προσδίδοντας τον κοινωνικό χαρακτήρα που, θα έλεγε κανείς, ότι λείπει από το υπόλοιπο σύνολο των μουσειακών χώρων.

Χωρική συμπεριφορά των επισκεπτών:

Η χωρική συμπεριφορά των επισκεπτών, είναι το σημαντικότερο θέμα, του αρχαιολογικού μουσείου που αναλύουμε. Το μουσείο, όπως προαναφέραμε, διαθέτει δυο εισόδους, την παλιά είσοδο και την νέα, που δημιουργήθηκε για την άμεση επαφή του επισκέπτη με την νέα πτέρυγα. Όπως είναι, επομένως, λογικό οι επισκέπτες εισέρχονται από την νέα είσοδο, ακολουθούν αυστηρή γραμμική πορεία μέσα στην νέα πτέρυγα και την σύγχρονη αρχιτεκτονική της και ύστερα βρίσκονται αντιμέτωποι με ένα σταυροδρόμι, στην παλιά είσοδο, ανάμεσα στην αίθουσα των προϊστορικών χρόνων της περιοχής και την αίθουσα των ρωμαϊκών αγαλμάτων. Στο σημείο εκείνο, στέκονται να αναλογιστούν την αίθουσα που έχουν ήδη διασχίσει και ποια αίθουσα είναι ιστορικά ορθό να ακολουθήσουν στην πορεία τους. Επιλέγουν, την μεγαλοπρεπή αίθουσα των αγαλμάτων εξαιτίας του φυσικού φωτός που εκπέμπει, ενθουσιάζονται, και ορισμένες φορές δεν επιλέγουν να επισκεφτούν τις αίθουσες που δεν είδαν, αλλά ξαναγυρνάνε στην σύγχρονη πτέρυγα για να συνδέσουν τα ιστορικά γεγονότα, αφήνοντας ένα μεγάλο χάσμα στα προϊστορικά χρόνια της πόλης.

Εδώ, να παρατηρήσουμε πως δεν έχουμε αναφερθεί στην αίθουσα με την έκθεση για το μνημείο του Ασκληπιού. Ο λόγος είναι η έλλειψη προσβασιμότητας, καθώς είναι η μικρότερη αίθουσα, με χαμηλό φυσικό φωτισμό, και στο τέλος της έκθεσης, που όπως προείπαμε, οι επισκέπτες επιλέγουν να είναι ξανά η αίθουσα που φιλοξενεί τους Κούρους της Τενέας. Τέλος, άξιο αναφοράς είναι ο χρόνος που αφιερώνουν στο αίθριο του μουσείου, είτε για τον προσανατολισμό τους, είτε για την έντονη «γεύση» που προσδίδει, με τα αγάλματα του, στην μεγαλοπρέπεια της πόλης στα χρόνια της ακμής της. Μην ξεχνάμε πως πρόκειται για ένα από τα πιο μεγαλοπρεπή πολιτισμικά κέντρα, ίσως το μοναδικό, μετά την Αρχαία Αθήνα των αρχαίων χρόνων.

Ο χαρακτήρας της μουσειακής εμπειρίας:

Στο τελευταίο μας κεφάλαιο για το Αρχαιολογικό Μουσείο της Αρχαίας Κορίνθου, θα αναφερθούμε συνοπτικά. Η νέα πτέρυγα του μουσείου προσδίδει έντονα συναισθήματα στον χαρακτήρα της μουσειακής εμπειρίας, είναι σύγχρονη, με κυφούς φωτισμούς, διαθέτει τα τελευταία αρχαιολογικά ευρήματα της περιοχής, διαδραστικές οθόνες με την απεικόνιση των εκθεμάτων και του ιστορικού πλαισίου που τα περιβάλλει. Η αρχιτεκτονική παρέμβαση είναι εμφανή ακόμα και στο πάτωμα της πτέρυγας με ειδικά διαμορφωμένα, διάφανα, φωτισμένα τμήματα με μικρά εκθέματα να προσδίδουν την ψευδαίσθηση της εν ενεργεία ανασκαφής κάτω από τα πόδια του επισκέπτη. Συνοπτικά η πτέρυγα αποτελεί ένα αρχιτεκτονικό «στολίδι» για το μουσείο. Το υπόλοιπο μουσείο, διατηρεί τον επιβλητικό παραδοσιακό χαρακτήρα της κλασσικής μουσειολογικής ακολουθίας, στα χρώματα του λευκού και βαθύ πορτοκαλί, με τα πιο «δυνατά» του σημεία, την έκθεση των ρωμαϊκών αγαλμάτων και το αίθριο.

Εν κατακλείδι, ο χαρακτήρας της μουσειακής εμπειρίας είναι εμπλουτισμένος με ενθουσιασμό, εξερεύνηση αλλά και ανάμεικτα συναισθήματα. Σε ορισμένες περιπτώσεις, η μουσειακή εμπειρία στο αρχαιολογικό μουσείο, προκαλεί ιστορική ανακρίβεια και ανεκπλήρωτα κενά, αίσθημα αβεβαιότητας για την μουσειακή αλληλουχία και ένα σύμπλεγμα συναισθημάτων για την ιστορική αξία της Αρχαίας Κορίνθου.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ:

Φθάνοντας, λοιπόν, στο τέλος της εργασίας μας θα τονίσουμε ορισμένα πράγματα σχετικά με τις σύγχρονες μουσειογραφικές τάσεις που ακολουθούν τα μουσεία, που επιλέξαμε, από τους νομούς Αργολίδας και Κορινθίας. Παρατηρήσαμε, ότι και τα τέσσερα μουσεία, βρίσκονται εντός των αρχιτεκτονικά νέων τάσεων που επικρατούν τα τελευταία χρόνια με βάση τους ειδικούς που αναφερθήκαμε. Ορισμένα από αυτά, με τα τους στοιχεία τους να δημιουργούν ένα ενιαίο και άρτιο “σύγχρονο” μουσειακό σύνολο, και κάποια, όποτε από τις παρατηρήσεις που έγιναν, να δημιουργούν

έντονο διαχωρισμό ανάμεσα στην παραδοσιακή και “σύγχρονης” μουσειολογία. Στόχος μας, όμως, ήταν η καταγραφή των μουσειακών, αυτών, χαρακτηριστικών που τους επιτρέπουν, ως νεοσύστατα μουσεία, να εντάσσονται στην σύγχρονη οπτική των αρχιτεκτονικών τακτικών στους μουσειακούς χώρους των τελευταίων χρόνων. Έτσι, ξεχωρίσαμε τις αναλύσεις μας σε ενότητες, με την κάθε ενότητα, να αντικατοπτρίζει την κάθε μουσειογραφική έννοια ξεχωριστά και σε σχέση με το μουσείο της κάθε περίπτωσης. Καταλήξαμε, στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Αρχαίας Κορίνθου, δίνοντας μια εξέχουσα σημασία, εξαιτίας της νέας πτέρυγας που δημιουργήθηκε για ένα από τα μεγαλύτερα ευρήματα της αρχαιολογίας των τελευταίων χρόνων, τους Κούρους της Τενέας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Alpsop, J. (1982) *The Rare Art Traditions: the History of Art Collecting and its Linked Phenomena*, Thames and Hudson, Λονδίνο.
- Banham, R. (1977) The Pompidolium, *The Architectural Review*, 963,272-294.
- Barker, E. (1999β) The Museum in a postmodern era: the Musée d'Orsay, σε E. Barker (επιμ.) *Contemporary Cultures of Display*. Νιού Χέιβεν, Κονέκτικατ και Λονδίνο: Yale University Press, 50-72.
- Basso Peressut, L. (1999) *Musei, Architetture 1990-2000*. Μιλάνο: Frederico Motta.
- Basso Peressut, L. (2005) *Il Museo Moderno*. Μιλάνο: Lybra Immagine.
- Bennett, T. (1995) *The birth of the museum: history, theory, politics*. Λονδίνο: Routledge.
- Bernstein, B. (1975) *Class, Codes and Control*. Vol. III. Λονδίνο: Routledge και Kegan Paul.
- Bernstein, B. (1991) *Παιδαγωγικοί κώδικες και κοινωνικός έλεγχος*. 2^η έκδοση. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Binni, L. και Pinna, G. (1980) *Museo. Storia e funzioni di una macchina cultural dal cinquecento a oggi*. Μιλάνο: Garzanti.
- Black, G. (2009) *Το ελκυστικό μουσείο. Μουσεία και επισκέπτες*. Αθήνα: Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς.
- Blazwick, I. (2009) Introduction, σε Sh. Sharmacharja (επιμ.) *A Manual for the 21st Century Art Institution*, Λονδίνο: Koenig Books και Whitechapel Gallery.
- Botta, M. (1997) Art and Architecture, σε Mario Botta, *Museum Tinguely Basel*, Βασιλεία: Benteli, 108-111.
- Brawne, M. (1965) *The new museum: architecture and display*. Νέα Υόρκη: Praeger.
- Brawne, M. (1982) *The museum interior: temporary and permanent display techniques*. Λονδίνο: Thames and Hudson.
- Brawne, M. (1992) Architecture and the Art Gallery, *AA Files*, 23, 89-91.
- Brawne, M. (1993) *Jorgen Bo, Vilhem Woblert, Louisiana Museum, Humlebaek*. Tubingen και Βερολίνο: Wasmuth Verlag.
- Burke, P. (1974) *Tradition and Innovation in Renaissance Italy*, Fontana/Collins, Λονδίνο.
- Burrett, G. (1985) «After Rayner», σε Cossons, N. (επ.) *The Management of Change in Museums*, National Maritime Museum, Λονδίνο, σ. 5-7.
- Cannon-Brookes, P. (1984) «The nature of museum collections», σε Thompson, J. (επ.) *Manual of Curatorship*, Butterworth, Λονδίνο.
- Chloi, Y.K. (1991) *The spatial structure of exploration and encounter in museum Layouts*. [Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή] Georgia Institute of Technology, Atlanta.

- Chloi, Y.K. (1999) The morphology of exploration and encourier in museum layouts. *Environment and Planning B: Planning and Desing*, 26, 241-250.
- Desvallées, A. και Mairesse, F. (2011) Architecture, σε A. Desvallées, F. Mairesse, Y. Bergeron (επιμ.) *Dictionnaire Encyclopédique de muséologie*, Παρισι: Armand Colin, 27-52.
- Desvallées, A. Scharer, M. Drouguet, N., (2011) Exploitation, σε A. Desvallées, F. Mairesse, Y. Bergeron (επιμ.) *Dictionnaire Encyclopédique de muséologie*. Παρισι: Armand Colin, 133-173.
- Dierking, L. (2002) The Role of Context in Children's Learning from Objects and Experiences, σε Scott G. Paris, *Perspectives on objects-centered learning in museums*. Mahwah, NJ: Laurence Erlbaum Associates, 3-18.
- Duncan, C. (1995) *Civilizing rituals. Inside public art museums*. Λονδίνο: Routledge.
- Duncan, C. και Wallach, A. (1978) The Museum of Modern Art as late capitalist ritual: An Iconographic Analysis, *Marxist Perspectives*, 1 (4), 28-51.
- Duncan, C. και Wallach, A. (1980) The Universal Survey Museum, *Art History*, December, 3 (4), 451.
- Eco, U. (1984) *Το όνομα του ρόδου*, Γνώση, Αθήνα 1985.
- Eco, U. (1986 α) *Τέχνη και κάλλος στην αισθητική του Μεσαίωνα*, Γνώση, Αθήνα 1992.
- Eco, U. (1986 β) *Travels in Hyper-Reality*, Picador, Λονδίνο.
- Elderfield, J. (επιμ.) (1998) *Imagining the Future of the Museum of Modern Art*. Νέα Υόρκη: The Museum of Modern Art.
- Elderfield, j. (2004) To afford the best possible experience of the work of art, *The Art Newspaper* 152,21.
- Falk, J. H. και Dierking, L. D. (2000) *The Museum Experience*. Ουάσινγκτον: Whalesback Books.
- Foucault, M. (1963) *Η γέννηση της κλινικής*, Κέδρος-Ράππας, Αθήνα.
- Foucault, M. (1966) *Οι λέξεις και τα πράγματα*, Γνώση, Αθήνα 1993.
- Foucault, M. (1980 α) *Power/ Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972- 1977*, επι. C. Gordon, Harvester Press, Μπράιτον.
- Foucault, M. (1984) *Ιστορία της σεξουαλικότητας*: τόμ. Α+Β, Κέδρος-Ράππας, Αθήνα.
- Giebelhausen, M. (2006β) Museum Architecture: A Brief History, σε Sh. Macdonald, (επιμ.) *A Companion to Museum Studies*. Οξφόρδη: Blackwell, 223-244.
- Gilbert, C.E. (1980) *Italian Art 1400-1500: Sources and Documents*, Prentice-Hall, Inc., Νιου Τζέρζι.
- Gombrich, F.H. (1985α) *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance I*, Phaidon Press, Οξφόρδη.
- Goodman, C. (1989) The Art of Revolutionary Display Techniques, σε L. Philips. *Frederick Kiesler*. Νέα Υόρκη, Λονδίνο: Whitney Museum of American Art, New York, 57-83.

- Greenberg, R., Ferguson, B. W., Nairne, S. (επιμ.) (1996) *Thinking about exhibitions*. Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge.
- Grunenberg, C. (1994) The Politics of Presentation: The Museum of Modern art, New York, σε M. Pointon, (επιμ) *Art Apart. Art Institutions and Ideology across England and North America*. Μάντσεστερ και Νέα Υόρκη: Manchester University Press, 192-211.
- Grunenberg, C. (1999) The modern art museum, σε E. Barker (επιμ) *Contemporary Cultures of Display*. Νιού Χέιβεν, Κονέκτικατ και Λονδίνο: Yale University Press, 26-49.
- Hein, C. E. (1998) *Learning in the museum*. Νέα Υόρκη: Routledge.
- Hein, G. (2011) Μουσειακή εκπαίδευση, σε Δ. Καλεσοπούλου (επιμ.) *Παιδιά και εκπαίδευση στο Μουσείο. Θεωρητικές αφητηρίες, παιδαγωγικές πρακτικές*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, Ελληνικό Παιδικό Μουσείο, 25-43.
- Hilier, B. (1985) The Nature of the Artificial: the Contingent and the Necessary in the Spatial Form in Architecture, *Geoforum*, 16 (2), 163-178.
- Hilier, B. (1996) *Space is the machine*. Κέμπριτζ: Cambridge University Press.
- Hilier, B. (1998) A note on the intuiting of form: three issues in the theory of design. *Environment and Planning B: Planning and Design*, 25th anniversary issue, 37-40.
- Hilier, B. (2005) The Art of Place and the Science of Space, σε *World Architecture*, 11, (185), Beijing, Special issue on Space Syntax, 92-102.
- Hilier, B. και Hanson, J., (1984) *The Social Logic of Space*. Κέμπριτζ: Cambridge University Press.
- Hilier, B., Hanson, J., Peponis, J., Hudson, J., Burdett, R. (1983) Space Syntax: a different urban perspective, *Architects' Journal*, 30 November, 47-63.
- Hilier, B., Hanson, J., Peponis, J. (1984) What do we mean by building function?, σε Powell, J., Cooper, I., Lera, S. (επιμ.) *Designing for Building utilization*, Λονδίνο: Spon, 61-72.
- Hilier, B., Hanson, J., Peponis, J. (1987 α) The syntactic analysis of settlements, *Architecture and Comportment/Architecture and Behaviour*, 3, (3), 217-31.
- Hilier, B., Burdett, R., J., Peponis, J., Penn, A. (1987 β) Creating life: or does architecture determine anything?, *Architecture and Comportment/Architecture and Behaviour*, 3, (3), 233-250.
- Hilier, B., Major, M. D., Desyllas, M., Karimi, K., Campos, B., Stonor, T. (1996) *Tate Gallery, Millbank: A study of the Existing Layout and New Masterplan Proposal*. Λονδίνο: Bartlett School of Graduate Studies, University College London.
- Hooper - Greenhill, E. (2006), *Το μουσείο και οι πρόδρομοί του* / Eilean Hooper - Greenhill · μετάφραση Ανδρέας Παπιάς. 1η έκδοση, Αθήνα: Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομήλου Πειραιώς, 2006.
- House, J. (1987) Orsay Observed, *Burlington Magazine*, 129 (1007), 67-73.
- Huang, H. (2001) The spatialization of knowledge and social relationships, σε J. Peponis, J. Wineman, S. Bafna (επιμ) *3rd International Space Syntax*

- Symposium*, 7-11 May 2001, Georgia Institute of Technology, Atlanta. Ann Arbor: University of Michigan, 43.1-43.14.
- Huber, A. (1997) *The Italian museum*. Μιλάνο: Lybra Immagine.
 - Hulten, P. (1974) Beaubourg et son muse où explosera la vie, *Réalités*; 337.
 - Judd, D. (2000) The Marfa Project 1973-1979, σε *Museum Architecture. Texts and Projects by Artists*. Bregenz: Kunsthaus Bregenz, 48-53.
 - Τζώρτζη, Κ. (2013), *Ο χώρος στο μουσείο : Η αρχιτεκτονική συναντά τη μουσειολογία/ Καλή Τζώρτζη*. 1η έκδοση, Αθήνα: Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς, 2013.
 - Kiesler, F. (2001) *Endless space*. Ostfildern Ruit: Hatje Cantz.
 - Koolhaas, R. (2002) Kunstal Rotterdam, *a+t*, 2, 7.
 - Krauss, R. (1990) The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum, *October*, 54, 3-17.
 - Krauss, R. (1996) Postmodernism's Museum without walls, σε R. Greenberg, B. W. Ferguson και S. Nairne (επιμ.) *Thinking about exhibitions*. Λονδίνο: Routledge, 320-347.
 - Los, S. (2002) *Carlo Scapra*, Λονδίνο: Taschen.
 - Macdonald, Sh. (2007) Interconnecting: museum visiting and exhibition design, *CoDesign*, 3, Supplement 1, 149-162.
 - MacGregor, A. (2007) *Curiosity and Enlightenment*, New Haven και Λονδίνο: Yale University Press.
 - Magnago Lampugnani, V. (2001) The Architecture of Art: The Museum of the 1990s, σε V. Magnago Lampugnani και A. Sachs (επιμ.) *Museums for a New Millennium: Concepts, Projects, Buildings*, 2^η έκδοση, Μόναχο και Λονδίνο: Prestel.
 - Magnago Lampugnani, V. (2006) Insight versus Entertainment: Untimely Mediations on the Architecture of the Twentieth-century Art Museums, σε S. Macdonald (επιμ.) *A companion to Museum Studies*. Οξφόρδη: Blackwell, 245-260.
 - Mainardi, P. (1987) Postmodern history at the Musée d'Orsay, *October*, 41, 30-52.
 - Markus, Th. A. (1993) *Buildings and power: freedom and control in the origin of modern building types*. Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge.
 - Meecham, P., Sheldon, J. (2000) *Modern art: a critical introduction*. Λονδίνο: Routledge.
 - Miles, R. (1985) «Exhibitions: management, for a change», σε Cossons, N. (επιμ.) *The Management of Change in Museums*, National Maritime Museum, Λονδίνο: σ. 31-3.
 - Montaner, J. M. (2003) *Museums for the 21st century*. Βαρκελώνη: G. Gili.
 - Newhouse, V. (1998) *Towards a new architecture*. Νέα Υόρκη: Monacelli Press.
 - Newhouse, V. (2005) *Art and the Power of Placement*. Νέα Υόρκη: Monacelli Press.
 - Noordegraaf, J. (2004) *Strategies of Display*. Ρότερνταμ: NAI Publishers.

- O' Doherty, B. (1986) *Inside the white cube: the ideology of the gallery space*. Σαν Φρανσίσκο: Lapis Press.
- Papadakis, A. C. (1991) *New museology*. Λονδίνο: Academy Editions.
- Πεπονής, Γ. (1997) *Χωρογραφίες*. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.
- Πεπονής, Γ. (2007) Καθηγητής Αρχιτεκτονικής Georgia Tech.
- Peponis, J. (1993) Evaluation and formulation in design: The implications of morphological theories of function, *Nordisk Arkitekturforskning*, 2, 53-61.
- Peponis, J. (1997) Geometries of Architectural Description: shape and spatial configuration, σε M. D. Major, L. Amorin, F. Dufaux (επιμ.) *1st International Space Syntax Symposium*, 16-18 Απριλίου. Λονδίνο: Space Syntax Laboratory, 34.1-34.8.
- Peponis, J. (2005) Formulation, *The Journal of Architecture*, 10, (2), 119-133.
- Prince, D.R. και Schadla-Hall, R.T. (1985) «The image of the museums: a case study of Kingston upon Hull», *Museums Journal*, 85 (1), σ. 39-45.
- Psarra, S. (2009) *Architecture and Narrative: The Formulation of Space and Cultural Meaning*. Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge.
- Psarra, S., Wineman, J., Xu, Y., Kaynar, I., (2007) Tracing the Modern – Architecture and Narrative Content at the Museum of Modern Art (MoMA) and its latest Expansion, σε A. S. Kubat et al., (επιμ.) *Proceedings of the 6th International Space Syntax Symposium*, 12-15 Ιουνίου, Κωνσταντινούπολη: Istanbul Technical University, 70.1-70.16.
- Putnam, J. (2001) *Art and Artifact. The Museum as Medium*. Λονδίνο: Thames and Hudson.
- Ragghianti, C. (1974) *Arte, Fare, e Vedere. Dall' arte al museo*. Φλωρεντία: Vallecchi.
- Ravelli, L. J. (2006) *Museum Texts: Communication Frameworks*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge.
- Richard Rogers+Architects (1985) Λονδίνο: Academy Editions και Νέα Υόρκη: St. Martin's Press.
- Searing, H. (1986) The Development of a Museum Typology, σε S. Stephens (επιμ.) *Building the New Museum*. Νέα Υόρκη: The Architectural League of New York, 14-23.
- Searing, H. (2004) *Art Spaces. The Architecture of Four Tate*. Λονδίνο: Tate Publishing.
- Staniszewski, M. A. (2001) *The Power of Display*. Κέμπριτζ Μασσαχουσέτης: MIT Press.
- Stavroulaki, G. και Peponis, J. (2003) The spatial construction of seeing at Castelvechio, σε J. Hanson (επιμ.) *4th International Space Syntax Symposium*, 17-19 Ιουνίου. Λονδίνο: Space Syntax Laboratory; The Bartlett School, 66.1-66.14.
- Taylor, F.H. (1948) *The Taste of Angels: A History of Art Collecting from Rameses to Napoleon*, Little, Brown & Company, Βοστώνη.
- Taylor, M.A. (1987) «Mr. George Ruthven's Cabinet», *Museums Journal*, 84 (4), σ. 202-4.

- Thompson, J.M.A. (επι.) (1984) *Manual of Curatorship*, The Museums Association, Butterworth, Λονδίνο.
- Tilden, S. J. (επιμ.) (2004) *Architecture for Art. American Art Museum 1938-2008*. Νέα Υόρκη: Harry N. Abrahams, Inc. Publishers.
- Tschumi, B. (1998) Conversation II, σε J. Elderfield (επιμ.) *Imagining the Future of The Museum of Modern Art*. Νέα Υόρκη: The Museum of Modern Art, 41-52.
- Von Moos, S. (2001) A Museum Explosion: Fragments of an Overview, σε V. Magnago Lampugnani και A. Sachs, (επιμ.) *Museums for a New Millennium: Concepts, Projects, Buildings*, 2^η έκδοση, Μόναχο και Λονδίνο: Prestel, 15-27.
- Von Naredi-Rainer, P. (2004) *Museum Buildings: A Design Manual*. Βασιλεία: Brirkhauser.
- Wackernagel, M. (1981) *The World of the Florentine Renaissance Artists: Projects and Patrons, Workshop and Art Market*, Princeton University Press, Ντιού Τζέρσεϊ.
- Wallach, A. (1992) The Museum of Modern Art: The Past's Future, *Journal of Design History*, 5, (3), 207-215.
- Wineman, J. D. και Peponis, J. (2010) Constructing spatial meaning: spatial affordances in museum design, *Environment and Behavior*, 42 (1), 86-109.
- Whitehead, P.J.P. (1970) «Museums in the history of zoology (part I)», *Museums Journal*, 70 (2), σ. 50-7.
- Whitehead, P. (1981) *The British Museum (National History)*, Scapla, Λονδίνο.
- Whitehead, C. (1997) Systems of Display and Object Communication in Italian Museums: The Territory Exhibited, *Museological Review*, 4, 29-40
- Whitehead, C. (2004) To Display is to Theorise, *Architectural Research Quarterly*, 8 (3-4), 202-203.
- Whitehead, C. (2009) *Museums and the Construction of Disciplines: Art and Archaeology in 19th Century Britain*, Λονδίνο: Duckworth Academic.
- Zamani, P. και Peponis, J. (2007) Radical discontinuity or variations on a theme?, σε A.S. Kubat et al. (επιμ.) *Proceedings of the 6th International Space Syntax Symposium*, 12-15 Ιουνίου. Κωνσταντινούπολη: Istanbul Technical University, 71.1-71.13.
- Zamani, P. και Peponis, J. (2010) Co-visibility and technology: innovation and challenge at the High Museum of Art, *Journal of Architecture*, 15, 6, 853-879.
- Links:
<https://www.argolisculture.gr/el/lista-mnimeion/arhaiologiko-mouseio-mykinon/>
<https://museumfinder.gr/item/archaiologiko-moyseio-archaias-korinthoy/>
<https://www.corinth-museum.gr/μουσειο/ιστορία-του-μουσείου/>
<https://www.corinth-museum.gr/collection-item/μαρμάρινη-επιτύμβια-σφίγγα/>