

Εννοιολογικά Αρχέτυπα + Αρχιτεκτονική

*Το Παράδειγμα του
Μουσείου της
Ακρόπολης*

Νικόλαος Μπόττης

Επιβλέπων Καθηγητής
Απόστολος Πάνος

Ακαδημαϊκό Έτος 2023-24
Φεβρουάριος 2024

Εννοιολογικά Αρχέτυπα και Αρχιτεκτονική:

*Το Παράδειγμα του
Μουσείου της Ακρόπολης*

Conceptual Archetypes and Architecture:

The Acropolis Museum Example

Νικόλαος Μπόττης

Επιβλέπων καθηγητής,

Απόστολος Πάνος

Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

Πολυτεχνική Σχολή

Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών

Ιωάννινα 2024

*Ειδικές ευχαριστίες στον επιβλέποντα καθηγητή μου,
Απόστολο Πάνο*

Περίληψη

Την δεκαετία του '90 ο αναγνωρισμένος σχεδιαστής Philippe Starck αποπειράθηκε να σχεδιάσει για την Aprilia μια μοτοσυκλέτα που φιλοδοξούσε να αναπροσδιορίσει το αρχέτυπο της κίνησης σε δύο τροχούς. Ωστόσο, παρά το αδιαμφισβήτητο ταλέντο του και την προσωπική μοτοσυκλετιστική του εμπειρία, η μοτοσυκλέτα που σχεδίασε απέτυχε να παράξει το θεμιτό αποτέλεσμα και να κερδίσει το κοινό, προκαλώντας ένα εύλογο ερώτημα σχετικά με την αιτία αυτή της αστοχίας.

Υπόθεση της παρούσας εργασίας, η οποία επιχειρεί να διερευνήσει το ανωτέρω ερώτημα, αποτελεί το επίχειρημα πως όταν κανείς αποπειράται να σχεδιάσει κάτι το οποίο βρίσκεται ήδη καταχωρημένο στην συλλογική συνείδηση, καλείται πρωτίστως να διαχειριστεί και να μορφοποιήσει μια έννοια η οποία εδράζεται ή συγκροτεί ένα αρχέτυπο.

Καλείται έτσι να σκιαγραφήσει και να δημιουργήσει μέσω αυτής ένα αντικείμενο το οποίο ταυτόχρονα σημαίνει και σημαίνεται, λειτουργώντας ως το όχημα μεταφοράς ή το μέσο (media) μεταξύ της ιδέας και της υλικής της υπόστασης. Κατά ένα τρόπο ο σχεδιασμός καλείται δια του παραγόμενου αντικειμένου να προσδιορίσει έναν τόπο, ο οποίος παράλληλα λειτουργεί ως καθρέπτης ενός άλλου, έτερου τόπου¹.

Η περίπτωση του Starck μοιάζει να διαφωτίζει ένα όριο. Ένα όριο το οποίο όταν ξεπεραστεί, η ουσιαώδης αναστοχαστική εμπειρία του καθρέπτη, η ίδια δηλαδή η αιτία της χρήσης του, καταλύεται και ο σχεδιασμός αστοχεί. Η θεμελιώδης έννοια αναφοράς ή το εννοιολογικό αρχέτυπο παύει να διαφαίνεται εντός του, σαν ο

¹ M. Foucault, 2012: 260

καθρέπτης να βρίσκεται στραμμένος σε λάθος διεύθυνση και το ζητούμενο είδωλο να βρίσκεται εκτός αυτού.

Το Μουσείο της Ακρόπολης επιλέγεται ως το ερευνητικό πεδίο της εργασίας και ταυτόχρονα ως το πλαίσιο προβολής αυτών των σκέψεων, καθώς αφενός μεταφέρει το αντικείμενο του σχεδιασμού στο επίπεδο της αρχιτεκτονικής δημιουργίας, αφετέρου τείνει προς και κατ'επέκταση φωτίζει, ένα δεύτερο όριο:

Επιχειρώντας να προσεγγίσει ως έτερος τόπος, τον υπέρτατο τόπο, την ίδια την κοιτίδα δηλαδή του δυτικού πολιτισμού, ο σχεδιασμός του μουσείου της Ακρόπολης εγκαθίσταται στην πραγματικότητα μας, ως το αρχέτυπο της ίδιας της αρχιτεκτονικής δημιουργίας.

Abstract

In the '90s, famous designer Philippe Starck attempted to design a motorcycle for Aprilia with the purpose of redefining the archetype of movement on two wheels. However, in spite of his undoubted talent and personal experience as a motorcyclist, the motorcycle he designed failed to capture the wanted result and to win over the common opinion, thus creating a reasonable question, in defining the cause of this failure.

This dissertation, which aims to study this question, embodies the argument of when someone attempts to design something, that is already defined in the collective consciousness, firstly he must manage and format a meaning that itself defined an archetype.

He is thus called upon to outline and create through this an object which at the same time defines and is defined, acting as the medium (media) between the idea and its material being. In a way, the design is called, through the produced object, to identify a space, which at the same time functions as a mirror of another, different (heteros) space (topos)².

Starck's case seems to illuminate a limit. A limit which, when exceeded, the essential reflective experience of the mirror, the very reason for its use, is cancelled and the design fails. The fundamental concept of reference or the conceptual archetype wants to be seen within it, as if the mirror were facing in the wrong direction and the desired image was outside it.

The Acropolis Museum is chosen as the research example of the dissertation and at the same time as the framework for projecting these thoughts, as on the one hand it transfers the object of

² M.Foucault, 2012: 260

planning to the level of architectural creation, on the other hand it tends towards, a second limit:

As it must define a Heterotopia, the ultimate space, the cradle of western civilization, designing the Acropolis Museum, in reality defines the archetype of architectural creation itself.

Περιεχόμενα

Περίληψη.....	1
Abstract.....	6
Περιεχόμενα.....	8
Εισαγωγή.....	10
Αρχέτυπο.....	12
Εννοιολογικό Αρχέτυπο και Μοτοσυκλέτες.....	13
Ετεροτοπίες.....	19
Περί Μουσείων.....	24
Μουσείο της Ακρόπολης.....	30
Ιστορία Ίδρυσης του Μουσείου της Ακρόπολης.....	33
Η χωροθέτηση του Νέου Μουσείου της Ακρόπολης.....	37
Ο τελευταίος διαγωνισμός.....	41
Bernard Tschumi + Μιχάλης Φωτιάδης.....	44
Daniel Libeskind + Δ, Λ Ποτηρόπουλος.....	56
Αλέξανδρος Τομπάζης.....	62
Arata Isozaki + Δ.Φατούρος.....	67
Η Πρόταση Παπούλια.....	74
Αρχέτυπα και Αρχιτεκτονική.....	82
Βιβλιογραφία.....	86
Παράρτημα.....	88

1.Philippe Starck (1949-)	88
2.Paul-Michel Foucault (1926-1984)	90
3.Οι 6 Αρχές στις Ετεροτοπίες	92
4.Ιστορία του Μουσείου	94
5.Το Σύγχρονο Μουσείο.....	96
6.Ο Βράχος της Ακρόπολης	96

Εισαγωγή

«Πες μου αφού είσαι τόσο ευαίσθητος στις προσπάθειες της αρχιτεκτονικής, δεν έχεις παρατηρήσει, περιδιαβάζοντας στην πολιτεία τούτη, πώς ανάμεσα στα χτίρια που τη γεμίζουν, άλλα είναι βουβά· άλλα μιλούνε· κι άλλα, τέλος, τα πιο σπάνια, τραγουδούν;»³

Αυτά ήταν τα λόγια του Paul Valery, από το βιβλίο του «Ευπαλίνος», στο οποίο, ο Φαίδρος και ο Σωκράτης στον διάλογο τους, συζητούν για την αρχιτεκτονική. Πραγματικά, δεν υπάρχει κάποιος σχεδιαστής ή αρχιτέκτονας, που προσπαθεί να σχεδιάσει κάτι αδιάφορο ή στα λόγια του Φαίδρου, κάτι «βουβό». Μήτε του φτάνει η μετριότητα, δηλαδή κτίρια που είναι αισθητικά και λειτουργικά άρτια, αλλά δεν ξεχωρίζουν, κτίρια που «μιλούν». Είναι φυσικό, λοιπόν, για έναν αρχιτέκτονα, σχεδιαστή, δημιουργό, τα δημιουργήματά του, να είναι όσο καλύτερα μπορούν να γίνουν, να αγγίζουν τις ζωές των ανθρώπων, να πιέζουν τα όρια, να προκαλούν θαυμασμό, ή στα λόγια του Φαίδρου, να «τραγουδούν». Όμως η μορφή, αποτυγχάνει μερικές φορές να κερδίσει την αποδοχή, καθώς παύει να σηματοδοτεί την ιδέα που εκφράζει, στην συλλογική συνείδηση.

Σε αυτή την εργασία, γίνεται μια προσέγγιση, να διερευνηθεί πότε η μορφή παύει να σηματοδοτεί την ιδέα που εκπροσωπεί στην συλλογική συνείδηση, χρησιμοποιώντας ως παράδειγμα, το Μουσείο της Ακρόπολης. Χρησιμοποιείται, το αρχέτυπο, για να προσδιορίσει την ιδέα, και απευθύνεται στο συλλογικό ασυνείδητο. Ένα εννοιολογικό αρχέτυπο, που εκφράζει το ποιόν και το περιεχόμενο, τον ρόλο και την σημασία του Μουσείου της Ακρόπολης στην συλλογική αντίληψη.

³ P. Valery, 2005: 37

Με κάποιον τρόπο, ο σχεδιασμός προσπαθεί μέσω του αντικειμένου που παράγει, να καθορίσει έναν τόπο, που ταυτόχρονα λειτουργεί ως αντανάκλαση ενός άλλου τόπου, σαν καθρέπτης. Όταν αυτός ο καθρέπτης, χάνει την αναστοχαστική λειτουργία του προς το εννοιολογικό αρχέτυπο, φαίνεται να είναι στραμμένος σε λάθος κατεύθυνση και το επιθυμητό είδωλο είναι εκτός εμβέλειας, εκεί σηματοδοτείται το όριο. Το όριο της επιτυχημένης υλικής έκφρασης του εννοιολογικού αρχετύπου.

Στο παράδειγμα του Μουσείου της Ακρόπολης, ο σχεδιασμός του οφείλει να προσδιορίσει πρωτίστως την ιδέα, το εννοιολογικό αρχέτυπο, του Μουσείου που αντιπροσωπεύει την Ακρόπολη, τον τόπο της γέννησης της δημοκρατίας, το θεμέλιο του σύγχρονου δυτικού πολιτισμού.

Δευτερευόντως, η βαρύτητα του εννοιολογικού αρχετύπου αυτού, για να μπορέσει να εντοπιστεί χωρικά, πρέπει να αποκτήσει την ιδανική υλική υπόσταση. Θα αναλυθούν, τα κυριότερα βραβεία του τελευταίου (4^{ου}) διαγωνισμού⁴, καθώς και η πρόταση Παπούλια⁵ και θα προσεγγισθεί η δυναμική αυτή σχέση μεταξύ **ιδέας** και **μορφής**, που κάνει το τελικό σχεδιαστικό αποτέλεσμα που όπως θα έλεγε ο Valery να «πραγουδάει».

«Ο καλλιτέχνης ζει στην οικειότητα της αυθαιρεσίας του και στην αναμονή της αναγκαιότητάς του.»⁶

⁴ Αναφέρεται στον 4^ο διαγωνισμό για την Ανέγερση του Νέου Μουσείου της Ακρόπολης, το 2000

⁵ Χρήστος Παπούλιας, (1953-), Έλληνας Αρχιτέκτων

⁶ Ε1 ,P.Valery, 1960: 1309

Αρχέτυπο

Η λέξη *αρχέτυπο* [<μγν. ἀρχέτυπος < ἄρχω=διοικῶ + τύπος] αναφέρεται σε ένα πρωτότυπο ή πρότυπο μοντέλο, το οποίο λειτουργεί ως η θεμελιώδης σχηματική ιδέα ή το πρότυπο από το οποίο παράγονται άλλα παρόμοια ή παραλλαγμένα στοιχεία. Συχνά, ο όρος χρησιμοποιείται για να περιγράψει κάτι που αποτελεί κοινό στοιχείο που επαναλαμβάνεται σε διάφορα πεδία, όπως η τέχνη, η λογοτεχνία, η αρχιτεκτονική, και άλλα.

Κατά τον *Carl Gustav Jung*⁷ τα αρχέτυπα είναι τα συμβολικά περιεχόμενα του συλλογικού ασυνείδητου. Είναι εκείνη η περιοχή του συλλογικού ασυνείδητου, κοινή σε όλους τους ανθρώπους, που περιλαμβάνει μνήμες από αρχαίες ανθρώπινες εμπειρίες οι οποίες εκπροσωπούνται μέσα από συμβολισμούς, όνειρα και μύθους. Το αρχέτυπο, προσδιορίζεται από μία συλλογική συνείδηση και καθώς η αυτή μεταβάλλεται με την πάροδο του χρόνου, έτσι μπορεί να μεταβληθεί και το αρχέτυπο.

Στην παρούσα ερευνητική θα εξεταστεί η έννοια του **εννοιολογικού αρχετύπου**, ως η έδρα της έννοιας που προσδιορίζει στην υποσυνείδητη αντίληψη. Πως ο σχεδιαστής εφευρίσκει, αναπαράγει ή αναβαθμίζει ένα εννοιολογικό αρχέτυπο; Τελικά είναι η μορφή που αναδεικνύει ένα αρχέτυπο(;) ή το ίδιο το αρχέτυπο τροφοδοτεί τον εαυτό του μέσω της κοινής αντίληψης ανεξάρτητα των προθέσεων του σχεδιαστή;

⁷ *Carl Gustav Jung*, (1875-1961) Ελβετός ψυχίατρος και ψυχαναλυτής εισηγητής της σχολής της αναλυτικής ψυχολογίας.

Εννοιολογικό Αρχέτυπο και Μοτοσυκλές

Την δεκαετία του 1990 η Aprilia⁸, προσέλαβε έναν διάσημο σχεδιαστή της εποχής για να σχεδιάσει το αρχέτυπο μοτοσυκλέτας της εταιρίας. Στόχος ήταν μια προσέγγιση σχεδιασμού που θα έδινε μια αναγνωρίσιμη και πετυχημένη σε πωλήσεις μοτοσυκλέτα, η οποία θα όριζε την πορεία της εταιρίας. Το αποτέλεσμα ήταν το μοντέλο, Aprilia Moto 6.5, μια μοτοσυκλέτα που σχεδιάστηκε από τον διάσημο Γάλλο σχεδιαστή Philippe Starck⁹ και κατασκευάστηκε από την ιταλική εταιρεία Aprilia τη δεκαετία του 1990. Ήταν ένα πολύ ανατρεπτικό και πρωτοποριακό σχέδιο για την εποχή του.



Εικόνα 1: Aprilia Moto 6.5 (1995) του Philippe Starck

⁸ Aprilia, (1945-) Ιταλική Εταιρία παραγωγής μοτοσυκλετών.

⁹ Philippe Starck, (1949-), Γάλλος Σχεδιαστής, ένας από τους πιο γνωστούς σχεδιαστές βιομηχανικών προϊόντων του 21^{ου} αιώνα.(βλ. Παράρτημα 1)

Η μοτοσικλέτα Aprilia Moto 6.5 κατέληξε στην αγορά το 1995 και είχε έναν 650κ.εκ. μονοκύλινδρο κινητήρα. Το σχεδιαστικό του ύφος ήταν εντελώς διαφορετικό από τα παραδοσιακά μοντέλα μοτοσικλετών της εποχής. Ο Starck είχε ως στόχο να δημιουργήσει μια μοτοσικλέτα που θα επιχειρεί να ενσωματώσει τον μοντέρνο σχεδιασμό σε έναν κλάδο που παραδοσιακά, είχε σαν κύριο μέλημα την λειτουργικότητα.

Ο Philippe Starck, σχεδίασε το Moto 6.5, έχοντας στο μυαλό του το αρχέτυπο της μοτοσικλέτας. Το αρχέτυπο, που ορίζει την μοτοσικλέτα στο μυαλό του ανθρώπου όταν ακούει την λέξη μοτοσικλέτα.



Εικόνα 2: Σχηματοποίηση «Τυπικής Μοτοσικλέτας»

Από την εφεύρεσή της και τις πρώτες της εμφανίσεις, επικράτησε στην κοινωνική αντίληψη, η *εικ. 2* ως αρχέτυπο μοτοσικλέτας. Ακόμη και σήμερα, η εικόνα αυτή, καταφέρνει να συνομιλεί με την συλλογική συνείδηση και να ενσωματώνει επιτυχημένα και αδιαμφισβήτητα, το εννοιολογικό αρχέτυπο της μοτοσικλέτας. Εύκολα διαπιστώνει κανείς ότι έως σήμερα, ο σχεδιασμός μερικών μοτοσικλετών εξακολουθεί να βασίζεται στο συγκεκριμένο αρχέτυπο (*εικ. 3*).

Παρά την πρωτοποριακή σχεδιαστική του προσέγγιση, και την ομοιότητά της στο αρχέτυπο, το Aprilia Moto 6.5 αντιμετώπισε σοβαρά προβλήματα στην παγκόσμια αγορά.



Εικόνα 3: *Triumph Bonneville (1959-1983, 1985-1988,2001-)* Αγγλία, *Triumph Motorcycles*

Ένα παράδειγμα μοτοσυκλέτας, που πωλούσε καλύτερα την ίδια περίοδο, είναι το Ducati Monster που παρήχθη το 1993. Το Ducati Monster είχε μία πιο συμβατική εμφάνιση για την εποχή του. Αυτή η συνδυαστική προσέγγιση του σχεδιασμού μιας αρχετυπικής μοτοσυκλέτας και ίσως η επίδειξη του στιβαρού πλαισίου που εμπνέει σιγουριά και αυτοπεποίθηση, βοήθησαν το Ducati Monster να πετύχει την μεταφορά του εννοιολογικού αρχετύπου σε μια μορφή.



Εικόνα 3: *Ducati Monster (1993) του Miguel Angel Galluzzi*

Μια μοτοσυκλέτα, δίνει στον αναβάτη της μια ξεχωριστή αίσθηση, είναι κάτι περισσότερο από ένα από μέσο μετακίνησης, είναι μια ουτοπία σε δυο(2) ρόδες, κάτι που σε μεταφέρει κυριολεκτικά και σε μεταφέρει και πνευματικά. Ένα εργαλείο, ένα έργο τέχνης, μια διαδραστική εμπειρία, ένα συσσωμάτωμα τεχνητής και οργανικής ύλης που μέσα από την αρμονική συνύπαρξη και αλληλεπίδραση τους, στοχεύει στην την απόλυτη έκφραση της κίνησης.

Η μοτοσυκλέτα είναι ένα αντικείμενο που φέρει αλλά και φέρεται, υπάρχει στον πραγματικό χώρο, αλλά σε μεταφέρει πνευματικά, έχει δυναμική σχέση με το περιβάλλον γύρω της. Φέρνει στο σύνολό της, αρκετές ομοιότητες με το καράβι, το οποίο ο Michel Foucault χαρακτηρίζει ως ετεροτοπία¹⁰. Πιο συγκεκριμένα, μιλώντας για την ετεροτοπία του καραβιού, αναφέρεται στην ελευθερία και την αίσθηση της περιπέτειας που αυτό ενσωματώνει στην συλλογική συνείδηση.

¹⁰ M.Foucault, 2012: 269

Έτσι και η μοτοσυκλέτα, απευθύνεται σε ένα κοινό που θέλει να προσεγγίσει τις αισθήσεις της ελευθερίας και της περιπέτειας. Θέλει την ίδια την μοτοσυκλέτα, να τον παραπέμπει σε αυτά τα συναισθήματα. Με άλλα λόγια, όταν κάποιος καλείται να σχεδιάσει μια μοτοσυκλέτα, δεν μπορεί παρά να στοχεύσει σε αυτό το εννοιολογικό αρχέτυπο, διότι αυτή είναι η συνθήκη, που θέλει ο αναβάτης. Αυτό μοιάζει να συνιστά ένα όριο.

«Όταν σχεδιάζω, δεν λαμβάνω υπόψη τόσο πολύ τις τεχνικές ή εμπορικές παραμέτρους, όσο την επιθυμία για ένα όνειρο που οι άνθρωποι έχουν προσπαθήσει να αποτυπώσουν σε ένα αντικείμενο»¹¹. Αυτή η δήλωση, σε συνδυασμό με το γεγονός, πως ο ίδιος ο Starck είναι αναβάτης μοτοσυκλέτας, μας οδηγεί στο να θεωρήσουμε πως προσπάθησε να σχεδιάσει κάτι που σαν τελικό αποτέλεσμα, θα μορφοποιούσε επιτυχώς, το εννοιολογικό αρχέτυπο της μοτοσυκλέτας που προαναφέραμε, δεδομένου ότι ήταν έμπειρος σχεδιαστής και είχε ίδια αντίληψη, για το τι σημαίνει μοτοσυκλέτα.

Όπως φαίνεται, η μορφοποίηση τέτοιων εννοιολογικών αρχετύπων, όπως εκείνο που κλήθηκε να σχεδιάσει ο Starck, δεν είναι πάντα πετυχημένη. Η δυνατότητα ανάγνωσης του εννοιολογικού αρχετύπου καθώς και η προσπάθεια μετατόπισης αυτού, μπορεί να αποτύχει. Η συλλογική συνείδηση, έρχεται αντιμέτωπη με την συνείδηση του δημιουργού και την δυνατότητά του να διαβάσει και να εξελίξει το εννοιολογικό αρχέτυπο. Το τελικό αποτέλεσμα, φαίνεται να συναντά ένα όριο, το οποίο αν ξεπερασθεί, δεν καταφέρνει να ικανοποιήσει τις προσδοκίες της συλλογικής αντίληψης.

¹¹ P. Starck σε συνέντευξή του, Μάιος 2023



Εικόνα 5: Ο Philippe Starck στην Νέα Υόρκη το 1988 (φωτογραφία του George Lange)

Ετεροτοπίες

Στην μελέτη της χωρικής εμπειρίας, η έννοια της "ετεροτοπίας" του Michel Foucault, αναδύεται ως ένα πρωτότυπο πλαίσιο για την κατανόηση της πολυπρόσωπης φύσης των χώρων. Ο Foucault, εισήγαγε αυτή την έννοια ως έναν τρόπο ανάλυσης των χώρων που υπάρχουν ταυτόχρονα ως πραγματικοί και φανταστικοί, φυσικοί και ψυχικοί, ουτοπικοί ή και δυστοπικοί. Οι ετεροτοπίες δεν είναι απλώς συνηθισμένοι φυσικοί τόποι· είναι χώροι που προκαλούν την συμβατική κατανόηση της πραγματικότητας, της ταυτότητας και των τρόπων με τους οποίους ο κόσμος γίνεται αντιληπτός.

Ο όρος Ετεροτοπία, παράγεται από την λέξη "έτερος", που σημαίνει διαφορετικός, και "τόπος", που σε αυτή την περίπτωση αποδίδεται σαν κάτι παραπάνω από ένα μέρος γεωγραφικό, πέρα από την χωροθέτηση του, αναφέρεται επίσης στο πολιτισμικό πλαίσιο στις μνήμες του.

Οι ετεροτοπίες, είναι θεσπισμένοι χώροι, πρότυπα της κοινωνικής συνείδησης, που ενσωματώνουν ποικιλία σημασιών και λειτουργιών πέρα από τα άμεσα φυσικά χαρακτηριστικά τους. Η έννοια της ετεροτοπίας του Foucault ανατρέπει την κανονική κατανόηση του χώρου ως απλό υπόβαθρο για ανθρώπινες δραστηριότητες και αλληλεπιδράσεις. Επίσης, υποστηρίζει ότι αυτοί οι χώροι διαθέτουν μια μοναδική, μετασχηματιστική δύναμη που επηρεάζει την συλλογική αντίληψή για την πραγματικότητα και τις αλληλεπιδράσεις της με την κοινωνία.

«...πραγματικοί χώροι, ενεργοί χώροι, χώροι εγγεγραμμένοι, στην ίδια τη θέσπιση της κοινωνίας, οι οποίοι συνιστούν ενός είδους αντι- χωροθεσίες, ενός είδους ενεργά πραγματωμένες ουτοπίες, όπου οι πραγματικές χωροθεσίες που μπορούν να βρεθούν στο εσωτερικό του πολιτισμού, αντιπροσωπεύονται, αμφισβητούνται και αντιστρέφονται, ενός είδους τόποι που βρίσκονται έξω από όλους τους τόπους, μολονότι είναι πραγματικά εντοπίσιμοι.»¹²

Οι ετεροτοπίες μπορούν να λάβουν διάφορες μορφές και συμπεριλαμβάνουν πολιτιστικούς, κοινωνικούς, εργασιακούς και διοικητικούς χώρους. Αυτοί οι χώροι προκαλούν τις προκαταλήψεις επειδή υπάρχουν ως τόποι αντιφάσεων, όπου κοινωνικοί κανόνες, ταυτότητες και εμπειρίες αναδιαμορφώνονται. Για παράδειγμα, το νεκροταφείο λειτουργεί ταυτόχρονα ως τόπος μνήμης και λησμονιάς, ενώ το μουσείο φιλοξενεί αντικείμενα που συλλαμβάνουν την ιστορία και τον χρόνο μέσα τους, ως συλλογική μνήμη της κοινωνίας.

Ένα ενδιαφέρον στοιχείο των ετεροτοπιών είναι ο ρόλος τους στη δημιουργία ενός κάτοπτρου σχέσης με την ευρύτερη κοινωνία. Αυτοί οι χώροι αντανakλούν, παραμορφώνουν και προκαλούν τους κανόνες και τις αξίες του εξωτερικού κόσμου. Συχνά, αποτελούν μικρόκοσμους της κοινωνίας, συμπυκνώνοντας και ενισχύοντας κοινωνικές αντιφάσεις και τάσεις. Οι ετεροτοπίες είναι χώροι όπου τα σύνορα μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας διαστρεβλώνονται, οδηγώντας σε μια βαθύτερη εξερεύνηση του τρόπου με τον οποίο καθορίζουμε τον εαυτό μας σε σχέση με το περιβάλλον μας.

Οι ετεροτοπίες, είναι χώροι ελέγχου και αντίστασης, όπου οι αρχές διαμορφώνουν και ρυθμίζουν τη συμπεριφορά, αλλά και όπου εναλλακτικές πρακτικές και αντισυμβατικές ενέργειες μπορούν

¹² M.Foucault, 2012: 260

επίσης να ανθίσουν. Αυτή η δυική ¹³ φύση αναδεικνύει την πολυπλοκότητα αυτών των χώρων, ως τόπων ταυτόχρονα συμμόρφωσης και αντίστασης.

Η έννοια της ετεροτοπίας μας καλεί να αναθεωρήσουμε την αντίληψή μας για τον χώρο και τον ρόλο του στο σχηματισμό των ταυτοτήτων μας και των αλληλεπιδράσεών μας. Αυτοί οι χώροι έρχονται σε αντιπαράθεση με την συμβατική κατανόηση της πραγματικότητας, ενσωματώνοντας διάφορες σημασίες και λειτουργίες, διαστρεβλώνοντας τα όρια μεταξύ φυσικού και ψυχικού κόσμου και δρουν ως αναστοχαστικοί καθρέφτες. Μπορούν επίσης να αποτελέσουν θεμέλια κοινωνικής οργάνωσης και λειτουργίας (όπως ένα μουσείο).

Είναι χώροι που διαμορφώνουν τις ζωές των ανθρώπων και την αντίληψη που σχηματίζουν για τον κόσμο. Η ύπαρξη της ετεροτοπίας προκαλεί να εξετασθούν οι σχέσεις του ατόμου με τον χώρο και την κοινωνία που τον περιβάλλει με μια πιο πολύπλοκη και ευαίσθητη ματιά.

Ο Foucault δίνει το πλοίο ως το παράδειγμα της απόλυτης ετεροτοπίας. Είναι ένας τόπος που φέρει και φέρεται, επιπλέει ανεξάρτητα από άλλους χώρους, συνδέεται μόνο με την απεραντότητα της θάλασσας και δεν συνδέεται σε κανέναν σταθερό έδαφος. Το καράβι, ενσωματώνει επίσης με μεταφορικό τρόπο, την ελευθερία και την περιπέτεια για το συλλογικό ασυνείδητο.

«Στους πολιτισμούς δίχως καράβια τα όνειρα αποστειρώνονται, η κατασκοπεία αντικαθιστά την περιπέτεια και η αστυνομία τους πειρατές»¹⁴.

¹³ Δυισμός : θεωρία κατά την οποία τα πάντα έχουν δύο αρχές, η περιγραφική φαινομένου μέσω δύο διαφορετικών και συχνά αντιφατικών μορφολογιών-μεθοδολογιών-μηχανισμών

¹⁴ M.Foucault, 2012 : 269

Αναφέρει, επίσης, πως οι ετεροτοπίες είναι θεμελιώδεις χώροι για τους ανθρώπους και παρά τους μετασχηματισμούς τους οποίους δέχονται ανά τα χρόνια, καθώς μεταβάλλεται η συλλογική αντίληψη, βρίσκονται πάντα στις ανθρώπινες κοινωνίες.

Ο Foucault, επίσης δίνει έξι (6) αρχές¹⁵ για τις ετεροτοπίες, αρχές με τις οποίες κατά κάποιο τρόπο κατηγοριοποιεί τις διάφορες ετεροτοπίες με σκοπό την εμβάθυνση στα νοήματά τους.

Οι ετεροτοπικοί χώροι, είναι συχνά συνδεδεμένοι με διάφορες αντιλήψεις του χρόνου και λειτουργούν όταν οι άνθρωποι αποκλίνουν από τη συνηθισμένη ροή του χρόνου τους. Οι ετεροτοπίες του χρόνου μπορεί να εκδηλώνονται σε μόνιμους χώρους όπως μουσεία και βιβλιοθήκες, ή μπορεί να είναι προσωρινές όπως γιορτές και πανηγύρια.

Ο Foucault, μιλώντας για την ετεροτοπία του μουσείου, υποστηρίζει πως αποτελεί και ετεροχρονία¹⁶, δημιουργεί δηλαδή μια έτερη αίσθηση χρόνου. Η ετεροχρονία αποτελεί συνθήκη αναστοχασμού, εκφράζοντας την αίσθηση του χρόνου μπροστά από έναν καθρέπτη, που δίνει την ικανότητα, να αναλογιστεί κανείς το τότε σε σχέση με το τώρα και μέσω αυτού του καθρέπτη να αναστοχάζεται, τον εαυτό του και το σήμερα.

«Η ετεροτοπία αρχίζει να λειτουργεί ολοκληρωμένα, όταν οι άνθρωποι έρχονται σε ένα είδος απόλυτης ρήξης με τον παραδοσιακό χρόνο τους.»¹⁷ Για να μπορέσει δηλαδή να λειτουργήσει πετυχημένα μια ετεροτοπία, που συνδέεται με χρονικές αποτιμήσεις, οφείλει να καλύπτει την λειτουργία του αναστοχαστικού καθρέπτη. Η ετεροχρονία είναι το πώς βλέπει κανείς τον χρόνο όταν κοιτάει τον καθρέπτη.

¹⁵ βλ. Παράτημα, 3.Οι Έξι(6) Αρχές στις Ετεροτοπίες

¹⁶ Ετεροτοπίες που συνδέονται με χρονικές αποτιμήσεις, Michel Foucault, Ετεροτοπίες και Άλλα Κείμενα, (Εκδόσεις ΠΛΕΘΡΟΝ), 2012

¹⁷ Μ. Foucault, 2012: 265

Η αναστοχαστική εμπειρία του καθρέπτη, είναι αυτό που στην παρούσα ερευνητική ορίζουμε ως **όριο**. Εκείνο το όριο που ο Starck ξεπέρασε και η μορφοποίηση του μοτο 6.5, έπαψε να προσεγγίζει το εννοιολογικό αρχέτυπο της μοτοσυκλέτας. Το όριο αυτό, βρίσκεται και στην διαδικασία μορφοποίησης του εννοιολογικού αρχετύπου του Μουσείου της Ακρόπολης.

Περί Μουσείων

Στον ιερό χώρο των Μουσών, στο «Μουσεῖον»¹⁸, καλλιεργούνταν οι τέχνες, τα γράμματα, η μουσική, η επιστημονική έρευνα. Διοργανώνονταν ποικιλία πνευματικών δραστηριοτήτων με κύρια αιχμή τις φιλοσοφικές συζητήσεις και τη διδασκαλία. Με την ιδιότητα αυτή του ιερού – μουσείου –σχολή, λειτούργησε την περίοδο του 4^{ου} αι. π.Χ., το Λύκειο του Αριστοτέλη και η Ακαδημία του Πλάτωνα στην Αθήνα. Ο ίδιος ο Πλάτωνας αναφέρει στον Φαῖδρο «..... ἕς τό Νυμφῶν νᾶμά τε καί μουσεῖον ἤκούσαμεν λόγων..» (στ. 278b.8-9)

Στους Ελληνιστικούς Χρόνους ο Πτολεμαῖος ο Α' το 290π.Χ. ίδρυσε το Μουσείο της Αλεξάνδρειας με σκοπό να αποτελέσει ένα χώρο καλλιέργειας και διδασκαλίας των επιστημών. Το «Μουσεῖον» της Αλεξάνδρειας αποτέλεσε την έδρα της περίφημης Βιβλιοθήκης της και του αστεροσκοπείου, το οποίο εξελίχθηκε σε ένα από τα μεγαλύτερα ερευνητικά επιστημονικά κέντρα του τότε γνωστού κόσμου. Η Βιβλιοθήκη της Αλεξάνδρειας, όρος που τελικά επικράτησε λόγω του μεγάλου όγκου και πλούτου, των επιστημονικών χειρόγραφων που συγκέντρωνε, κατάφερε να επιβιώσει έως τις ημέρες της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας όπου το 48π.Χ. επί Ιούλιου Καίσαρα έγινε η πρώτη μερική καταστροφή λόγω πυρκαγιάς για να καταστραφεί ολοκληρωτικά το 297 μ.Χ. επί αυτοκρατορίας Αυρηλιανού.

Από τον 4^ο έως τον 14^ο αιώνα δεν υφίστανται θεσμοθετημένοι χώροι «μουσείου» με την σύγχρονη έννοια στον Ευρωπαϊκό χώρο. Η περίοδος αυτή συνοδεύτηκε από πολιτικές ανακατατάξεις πολέμους αρρώστιες, γενικότερα οι συνθήκες διαβίωσης ήταν δύσκολες. Ιδιώτες, κυρίως πλούσιοι, ήταν εκείνοι που κατά καιρούς

¹⁸ Βλ. Παράρτημα, 4.Μουσεῖον

συγκέντρωναν πολύτιμα αντικείμενα και έργα τέχνης σε προσωπικές συλλογές. Τα μοναστήρια συγκέντρωναν χειρόγραφα κειμήλια, τα οποία αντέγραφαν οι μοναχοί για να διασώσουν.

Το μουσείο με την μορφή που το γνωρίζουμε σήμερα άρχισε να εμφανίζεται κατά την περίοδο της Αναγέννησης (14^ο έως 17^ο αι.μ.Χ.). Συλλογές αντικειμένων της Ευρωπαϊκής αριστοκρατίας συγκέντρωναν το ενδιαφέρον, ενός όλο και μεγαλύτερου κοινού που είχε την περιέργεια να γνωρίσει, να μάθει, να θαυμάσει, να προβληματιστεί. Η Ιδιωτική συλλογή του Λαυρέντιου του Μεγαλοπρεπή, που στεγάζονταν σε ειδικά διαμορφωμένο χώρο στο παλάτι των Μεδίκων στην Φλωρεντία, θεωρείται το πρώτο ευρωπαϊκό μουσείο.

«Τα τελευταία χρόνια παρατηρήθηκε μια εξάπλωση των μουσείων, αναμφίβολα από αντίδραση στους αμνησιακούς πειρασμούς μιας κουλτούρας διαποτισμένης από τα μαζικά μέσα ενημέρωσης και ως ανταπόκριση στον αυξανόμενο πολιτιστικό καταναλωτισμό.»¹⁹. Στις αναπτυσσόμενες κοινωνίες του σήμερα, παρατηρείται μια πρωτοφανής και επιταχυνόμενη ανάπτυξη των μουσείων²⁰, τόσο σε ότι αφορά την θεματολογία και τη λειτουργία τους όσο και σε ότι αφορά κτιριακές υποδομές τους, ήτοι τον Αρχιτεκτονικό τους Σχεδιασμό.

Τα πρώτα Μουσεία προσβάσιμα στο ευρύ κοινό ιδρύθηκαν τον 19^ο αιώνα. Πρωταρχικός στόχος τους ήταν η συλλογή, συντήρηση, και έκθεση των πολύτιμων ιστορικών αντικειμένων και τεχνουργημάτων. Σ' αυτήν την εποχή, τα μουσεία ήταν σχεδόν στατικά, εκθέτοντας την τέχνη και την ιστορία αναφερόμενα κυρίως σε ένα εξειδικευμένο κοινό. Οι επισκέπτες παρατηρούσαν τα έργα από απόσταση και σε σιωπηλή συνειρμική επαφή με την τέχνη.

¹⁹ Χ. Παπούλιας, 1999: 17

²⁰ Βλ. Παράρτημα, 5. Το Σύγχρονο Μουσείο

Κύρια δραστηριότητα των μουσείων στις αρχές του 20^{ου} αιώνα ήταν η συλλογή, ταξινόμηση και έρευνα των αντικειμένων. Με την έλευση του 20ού αιώνα, όμως, η ανάπτυξη των οπτικοακουστικών μέσων και των νέων τεχνολογιών είχε ένα σημαντικό αντίκτυπο στην καθημερινή ζωή των ανθρώπων. Αυτές οι αλλαγές επηρέασαν, επίσης, την αντίληψη της τέχνης και της πολιτιστικής κληρονομιάς. Τα μουσεία άρχισαν να αντιλαμβάνονται την ανάγκη να εξελιχθούν και να επικοινωνήσουν με το κοινό τους με πιο δυναμικούς και διαδραστικούς τρόπους. Κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα, παρατηρήθηκαν οι εξής εξελίξεις στα μουσεία:

Διαδραστικότητα: Τα μουσεία άρχισαν να εφαρμόζουν διαδραστικές προσεγγίσεις, επιτρέποντας στους επισκέπτες να αλληλεπιδρούν με τα έργα και τα αντικείμενα.

Εκπαιδευτικά προγράμματα: Τα μουσεία επέκτειναν τη δραστηριότητά τους στην εκπαίδευση με ειδικά προγράμματα για σχολεία και επισκέπτες όλων των ηλικιών.

Επέκταση θεματικών ενοτήτων: Τα μουσεία αρχίζουν να φιλοξενούν εκθέσεις και εκδηλώσεις που παρουσιάζουν πιο σύγχρονες και ενίοτε προκλητικές τάσεις στην τέχνη.

Αλληλεπίδραση με τον δημόσιο χώρο: Πολλά μουσεία εργάστηκαν για να συνδέσουν τους χώρους τους με το αστικό περιβάλλον, ενσωματώνοντας την τέχνη στην πόλη και καθημερινή ζωή.

Αυτή η μετάβαση συσχετίζεται με την αναγνώριση της τέχνης και της ιστορίας ως δυναμικά στοιχεία που αλληλεπιδρούν με τον σύγχρονο κόσμο.

Το έργο της Σοφίας Ανδρεάδου, *"Μουσεία και Κοινωνία: Εξερεύνηση της Σχέσης τους στην Εποχή της Παγκοσμιοποίησης"*, αναδεικνύει την σημασία της αρχιτεκτονικής, στον προσδιορισμό της σχέσης μεταξύ μουσείου και κοινωνίας. Η μορφή και η λειτουργία του χώρου ενός μουσείου, ορίζει την σχέση μεταξύ

ανθρώπων και αντικειμένων, μεταξύ σκέψεων και ιδεών, μεταξύ παρελθόντος και παρόντος, ενώ, εν τέλει, δημιουργεί μια γέφυρα μνήμης μεταξύ παρελθόντος, παρόντος και μέλλοντος. Τα μέχρι πρότινος εσωστρεφή και στατικά ιδρύματα, άρχισαν να αποκτούν ευελιξία και εξωστρέφεια, χωρίς να ξεπερνούν τον πρωταρχικό στόχο της συλλογής της πολιτιστικής και πολιτισμικής κληρονομιάς.

Στον 21ο αιώνα, η έννοια του μουσείου συνεχίζει να εξελίσσεται με ταχύτατους ρυθμούς. Τα μουσεία δεν είναι πλέον απλά χώροι συλλογής έργων, αλλά και εκπαιδευτικά, διαδραστικά και κοινωνικά κέντρα, ένας δυναμικός και πολυδιάστατος χώρος που συνδυάζει τέχνη, πολιτισμό, εκπαίδευση και διαλογισμό, επηρεάζοντας την καθημερινή ζωή των ανθρώπων και την αντίληψη τους για σημαντικά κοινωνικά και πολιτιστικά ζητήματα. Το Μουσείο του σήμερα έχει μετεξελιχθεί σε ένα ζωντανό οργανισμό, που αφενός η μορφή του επηρεάζει τον αστικό ιστό, και αφετέρου η λειτουργία που διαφυλάττει, επηρεάζει την σύγχρονη κοινωνία. Η έρευνα της Αναστασίας Λιάπη στο έργο *"Το Μουσείο ως Πολιτιστικό Αρχέτυπο: Προκλήσεις και Δυνατότητες"* επισημαίνει πως το μουσείο συνδέει τον επισκέπτη με την πολιτιστική του κληρονομιά. Στο μουσείο, ο επισκέπτης μπορεί να αφεθεί στην ανακάλυψη της τέχνης και της ιστορίας, ενώ ο χρόνος φαίνεται να επιβραδύνει. Εκεί, οι νόρμες και οι προσδοκίες συμπεριφοράς αλλάζουν, επιτρέποντας στον επισκέπτη να αποκοπεί από την καθημερινή του ζωή και να εξερευνήσει νέες σκέψεις και αισθήσεις.

Ενώ η πολιτιστική πλοκή αναπτύσσεται και εξελίσσεται, το μουσείο παραμένει σημείο αναφοράς για την επαφή με την ιστορία του ανθρώπου και την κατανόηση του παρελθόντος. Έτσι, το μουσείο αναδεικνύεται ως ένα εννοιολογικό αρχέτυπο, που υπερβαίνει τα όρια της σύγχρονης γεωμετρικής αντίληψης του χώρου, ενσωματώνοντας την ιστορία, την αισθητική, και την εκπαίδευση στη συνολική εμπειρία του επισκέπτη ως ένα πολυδιάστατο

εννοιολογικό αρχέτυπο που συνδέει το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον μέσα από την συλλογή και την έκθεση της πολιτιστικής κληρονομιάς. Φαίνεται πως με τις αλλαγές που γίνονται στην συλλογική αντίληψη των μουσείων, αλλάζει και ο χαρακτήρας του εννοιολογικού αρχέτυπου, όντας αλληλένδετος με την κοινωνική αντίληψη, η οποία με την σειρά της, μεταβάλλεται σύμφωνα με την μετατόπιση του εννοιολογικού αρχέτυπου του μουσείου.

Η ετεροτοπία του μουσείου, εξακολουθεί να αποτελεί ουσιώδη λειτουργία του, όμως ακόμη και αυτή υπόκειται σε μετατοπίσεις, και σχηματοποιήσεις. Οι σχεδιαστικές απαιτήσεις του εννοιολογικού αυτού αρχέτυπου αλλάζουν και μαζί αλλάζει και η σχέση του με τον επισκέπτη. Το πως, δηλαδή, αλληλοεπιδρά με τον άνθρωπο, μέσω της εμπειρίας που του προσφέρει και της δυνατότητας του να εισαχθεί στον έτερο τόπο. Η δυναμική αυτή σχέση είναι η συνθήκη με την οποία, εν τέλει, διαμορφώνεται η συλλογική συνείδηση και ανατροφοδοτείται η σχέση αυτή. Το εννοιολογικό αρχέτυπο αλλάζει το συλλογικό ασυνείδητο και αλλάζει μέσω του συλλογικού ασυνείδητου. Το **εννοιολογικό αρχέτυπο** του Μουσείου, γίνεται αντιληπτό από την χωρική εμπειρία που δίνει ο σχεδιασμός του και κατ' επέκταση δημιουργείται ένα **μορφολογικό** αρχέτυπο, μέσω της ιδανικής υλικής έκφρασης.

«Η τέχνη ήταν εκείνη που, βοηθώντας τον άνθρωπο να δημιουργήσει την εικόνα του, τρόπων τινά ανακάλυψε πρώτη την ειδική ιδέα του ανθρώπου αυτή καθ' αυτήν.»²¹

²¹ E. Cassirer, 2020: 369

Μουσείο της Ακρόπολης

«Ο Παρθενώνας είναι ένας μαρμάρινος συλλογισμός.»²²

Ο Παρθενώνας και η Ακρόπολη αποτελούν παγκοσμίως αναγνωρισμένα σύμβολα της αρχαίας ελληνικής πολιτιστικής κληρονομιάς. Η κατασκευή του Παρθενώνα, του διακεκριμένου ναού που αφιερώνεται στη θεά Αθηνά Παρθένο, συμβολίζει την αρχιτεκτονική υψηλής ποιότητας και την αριστουργηματική δημιουργία των αρχαίων Ελλήνων. Η Ακρόπολη, ως τοποθεσία όπου κτίστηκε ο Παρθενώνας, αποτέλεσε το κέντρο πολιτικού, θρησκευτικού και πολιτιστικού βίου στην αρχαία Αθήνα. Ο ιστορικός αυτός τόπος, αντικατοπτρίζει την ακμή της πόλης των Αθηνών, την χρυσή αυτή εποχή που τέθηκαν στην Αθήνα τα θεμέλια στα οποία χτίστηκε ο σύγχρονος δυτικός πολιτισμός, ενώ παράλληλα αναδεικνύει την ευρύτητα της ελληνικής πολιτιστικής κληρονομιάς.

«.....ένα από τα σπουδαιότερα μουσεία στον κόσμο, που αποτελεί μνημείο της παγκόσμιας πολιτιστικής κληρονομιάς.»²³ Με τα λόγια αυτά, υπογραμμίζεται η σπουδαιότητα του μουσείου ως φύλακα του πολιτιστικού πλούτου της Ελλάδας και ως μέσο για την εκπαίδευση και την ένταξη των επισκεπτών στην ιστορία της χώρας. Ο αρχιτέκτονας Χρήστος Παπούλιας, είχε αναγνωρίσει την μεγάλη σημασία της ανέγερσης ενός Νέου Μουσείου για τα εκθέματα της Ακρόπολης. Το Μουσείο της Ακρόπολης, δεν είναι απλώς η παράθεση της συλλογής των αρχαίων αντικειμένων, αλλά ένας χώρος που συνδυάζει τη σύγχρονη αρχιτεκτονική με την

²² E. Boutmy, 2008

²³ Κάρολος Παπούλιας, Πρώην Πρόεδρος της Ελληνικής Δημοκρατίας

αρχαιολογία, δημιουργώντας ένα περιβάλλον που ενισχύει την εμπειρία του επισκέπτη. Το μουσείο αυτό, όφειλε να μην περιορίζεται σε έναν απλό εκθεσιακό χώρο, αλλά να αντιπροσωπεύσει μια διαδραστική πύλη που ενώνει την ιστορία και την τέχνη με τον σύγχρονο πολιτισμό.

Ο Παπούλιας έχει επισημάνει ότι το μουσείο αποτελεί ένα κλειδί για την κατανόηση και τη συνέχιση της ελληνικής παράδοσης, καθώς και για την ενίσχυση του διεθνούς κύρους της χώρας. Οι λέξεις του Παπούλια αντικατοπτρίζουν την συνειδητοποίηση της αξίας του Ιερού Βράχου για τον πολιτιστικό πλούτο της Ελλάδας και τη σημασία της διαφύλαξης του.

Το Μουσείο της Ακρόπολης, αντιπροσωπεύει έναν πολυδιάστατο χώρο που συνδέει τον σύγχρονο κόσμο με τις ρίζες του και την αρχαία ελληνική πολιτιστική κληρονομιά. Με την ξεχωριστή σημασία που του αποδίδει η Έρση Φιλιπποπούλου²⁴, το Μουσείο της Ακρόπολης αποτελεί έναν ουσιώδη σύμβολο της ελληνικής και παγκόσμιας πολιτιστικής κληρονομιάς.

Η Ακρόπολη των Αθηνών, που σημαίνει "υψηλό σημείο της πόλης," αποτελεί τον ακριβή χώρο όπου γεννήθηκε ο πολιτισμός και η δημοκρατία. Από την αρχαία εποχή, αυτό το ιστορικό μνημείο χρησιμοποιήθηκε για πολιτιστικές, θρησκευτικές και κοινωνικές εκδηλώσεις. Με την ανέγερση του Παρθενώνα, του Ερεχθείου και του ναού της Αθηνάς Νίκης, η Ακρόπολη έγινε το επίκεντρο της αρχαίας ελληνικής τέχνης και πολιτισμού. Η ιστορία της Ακρόπολης είναι συνυφασμένη με την ιστορία του δυτικού πολιτισμού, καθώς αντιπροσωπεύει τη γέννηση της δημοκρατίας και τα θεμέλια του σύγχρονου πολιτισμού.

²⁴ Ε. Φιλιπποπούλου, Διατέλεσε διευθύντρια Μελετών Μουσείων στο υπουργείο Πολιτισμού και υπεύθυνη για το νέο Μουσείο της Ακρόπολης

Το Μουσείο της Ακρόπολης αποτελεί μια ουσιαστική γέφυρα μεταξύ του παρελθόντος και του παρόντος, διατηρώντας την αξία της αρχαίας Ακρόπολης στην καρδιά της σύγχρονης πολιτισμικής εμπειρίας. Στέκει ως ένα σύμβολο του αρχαίου Ελληνικού πολιτισμού και της συνεισφορά του στον σύγχρονο κόσμο. Τέλος, φιλοξενεί προς το παρόν τμήμα από τον γλυπτικό διάκοσμο της ζωφόρου και των αετωμάτων του Παρθενώνα που στέκουν σαν έμβλημα της κλασσικής αρχιτεκτονικής. Οφείλει να συλλέξει, να προστατέψει και να αναδείξει ένα σημαντικό κομμάτι πολιτιστικής κληρονομιάς της Ελλάδας.

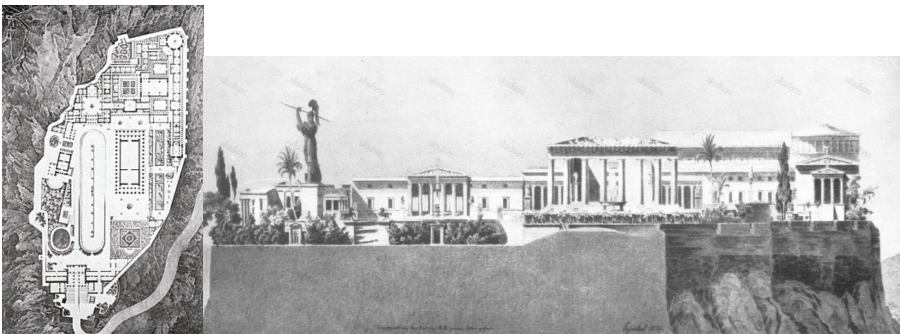
Το Μουσείο της Ακρόπολης επιλέχθηκε να αποτελέσει παράδειγμα της παρούσας ερευνητικής εργασίας, καθώς πέρα από το εννοιολογικό αρχέτυπο του μουσείου, έπρεπε το ίδιο να συγκροτήσει ένα νέο εννοιολογικό αρχέτυπο. Ένα Μουσείο των Μουσείων που παίρνει την πρώτη του μορφή. Εκκίνησε έτσι να εγκαθίσταται στην συλλογική συνείδηση, ένα εννοιολογικό αρχέτυπο, το οποίο δεν μπορούσε να συσχετιστεί με προηγούμενη μορφή ή εμπειρία, κάτι που καθιστά τον σχεδιασμό του, ακόμα πιο ενδιαφέροντα.

«...η μορφή την οποία προσδίδει το εσωτερικό στον εαυτό του, καθορίζει ακόμη και αναδρομικά την ουσία και το περιεχόμενό του»²⁵.

²⁵ E. Cassirer, 2020: 371

Ιστορία Ίδρυσης του Μουσείου της Ακρόπολης

Το 1833 ήταν η χρονιά που η Τουρκική φρουρά αποσύρθηκε από τον βράχο της Ακρόπολης. Το 1834 υπό την αιγίδα του νεοσύστατου Ελληνικού κράτους ξεκίνησαν οι αρχαιολογικές εργασίες αποκατάστασης των μνημείων της Ακρόπολης. Την χρονιά εκείνη, ο Leo Von Klenze²⁶, αναγνωρίζοντας την ανάγκη για την στέγαση των ευρημάτων από τις προσπάθειες αναστήλωσης και ανασκαφής, πρότεινε στον βασιλιά Όθωνα να κτίσει στην Ακρόπολη μια Εθνική Γλυπτοθήκη για να στεγάσει τα ευρήματα της ανασκαφής, μια πρώτη ίσως ιδέα για ένα Μουσείο Ακρόπολης. Την ίδια χρονιά, ο K.Schinkel σχεδίασε την πρόταση κατασκευής των ανακτόρων του Βασιλιά πάνω στον ιερό βράχο. Η πρόταση του Schinkel, αναγνώρισε τον ίδιο τον βράχο της Ακρόπολης, ως το πιο ισχυρό μνημείο πολιτισμού της Ελλάδας, και ήθελε, τοποθετώντας το ανάκτορο του βασιλιά εκεί, να ταυτίσει την εξουσία του βασιλιά, με την πολιτισμική εξουσία του Ιερού Βράχου.



Εικόνες 7,8 : Η πρόταση K.Schinkel για την ανέγερση των ανακτόρων στο βράχο της Ακρόπολης

²⁶ Leo Von Klenze, Γερμανός νεοκλασικός αρχιτέκτονας, ζωγράφος και συγγραφέας

Η δύσκολη οικονομική κατάσταση της χώρας, άφησε την συζήτηση περί μουσείων να αιωρείται και τα έργα αποκατάστασης συνεχιστήκαν. Εν τέλει, πάρθηκε η απόφαση να ανοικοδομηθεί ένα μουσείο για τα γλυπτά του ιερού βράχου.

Αρκετά χρόνια αργότερα, το 1865, θεμελιώθηκε το κτίριο στο νοτιοανατολικό άκρο του βράχου, και το 1874 ολοκληρώθηκε η κατασκευή του σύμφωνα με τη μελέτη του Αρχιτέκτονα Παναγή Κάλκου²⁷.



Εικόνα 9: Το Μουσείον στον βράχο της Ακρόπολης

Το 1863 αποφασίσθηκε η ανέγερση μουσείου στο βράχο για την συλλογή, συντήρηση και ανάδειξη των αρχαιολογικών ευρημάτων. Ο Παναγής Κάλβος, με πρόθεση να μην επισκιάζεται η επιβλητικότητα του Παρθενώνα και των άλλων κτιρίων, σχεδίασε ένα λιτό κτίριο έκτασης 800 τ.μ. που τοποθετήθηκε στο νοτιοανατολικό άκρο του Βράχου.

²⁷ Ο Παναγής Κάλκος (1818 - 1875) ήταν ένας από τους πρώτους Έλληνες αρχιτέκτονες του νέου ελληνικού κράτους

Πολύ γρήγορα αποδείχθηκε μικρό για να στεγάσει τον πλούτο των ευρημάτων. Ένα δεύτερο μουσείο, το Μικρό Μουσείο, ανεγέρθηκε το 1888. Το 1947 το μικρό Μουσείο κατεδαφίσθηκε και το 1953 ανεγέρθηκαν νέες αίθουσες προσθήκες στο ήδη υπάρχον πρώτο Μουσείο σύμφωνα με τη μελέτη του Αρχιτέκτονα Πάτροκλου Καραντινού.

Κατά την δεκαετία του 1970 ο βράχος άρχισε να ασφυκτιά από το πλήθος των επισκεπτών. Ο χώρος του Μουσείου αποδείχθηκε μικρός, προκαλούσε προβλήματα αφενός στην διέλευση και αναμονή του επισκέπτη και αφετέρου στην ανάδειξη και συντήρηση των αρχαιοτήτων λόγω έλλειψης χώρου.

Το πρόγραμμα αναστήλωσης των μνημείων της ακρόπολης για την διαφύλαξή τους από την παρακμή ξεκίνησε το 1975 με επικεφαλής τον Αρχιτέκτονα Μανώλη Κορρέ²⁸.

Η αναγκαιότητα ανέγερσης ενός **Νέου Μουσείου της Ακρόπολης** (εφεξής ΝΜΑ) αναγγέλθηκε τον Σεπτέμβριο 1976 από την Κυβέρνηση Κώστα Καραμανλή. Ενός Μουσείου που θα είχε όλες τις απαραίτητες τεχνικές εγκαταστάσεις για την συντήρηση των όλων των ανεκτίμητων αρχαιολογικών ευρημάτων, και φυσικά θα πληρούσε όλες τις απαραίτητες αρχιτεκτονικές προδιαγραφές για την σωστή ανάδειξη και προβολή αυτών των γλυπτών έργων στο ευρύ κοινό.

Η Μελίνα Μερκούρη²⁹, ως Υπουργός Πολιτισμού το 1989, ταύτισε την πολιτική της και την ίδρυση του Νέου Μουσείου και με την διεκδίκηση της επιστροφής των γλυπτών του Παρθενών από το Βρετανικό Μουσείο.

²⁸ Ο Εμμανουήλ Κορρές (γενν. 1948, Αθήνα, Ελλάδα) είναι Έλληνας αρχιτέκτονας, πολιτικός μηχανικός και καθηγητής της ιστορίας της αρχιτεκτονικής.

²⁹ Η Μελίνα Μερκούρη ήταν Ελληνίδα ηθοποιός και πολιτικός με αντιδικτατορική δράση. Η οποία συνέβαλλε σε μεγάλο βαθμό στον αγώνα επιστροφής των μαρμάρων του Παρθενώνα από το Βρετανικό Μουσείο

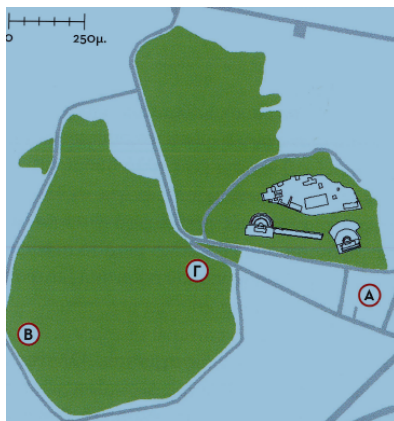
Ένας μεγάλος αγώνας είχε ξεκινήσει, ήταν πολλές οι πολιτικές αντιπαραθέσεις, πολλές οι αντιπαραθέσεις διαφόρων οργανώσεων και Υπηρεσιών, πολλές οι παρεμβάσεις υποστηρικτών της επιστροφής των γλυπτών και εξίσου πολλές οι παρεμβάσεις υπέρ της παραμονής των γλυπτών στη Βρετανία, πολλές οι δημόσιες κριτικές και οι ιδιωτικές αξιώσεις για αποζημιώσεις.

Διενεργήθηκαν συνολικά τέσσερις (4) αρχιτεκτονικοί διαγωνισμοί που διήρκεσαν σχεδόν τριάντα πέντε (35) ολόκληρα χρόνια. Τελικώς, η Κατασκευή του «Νέου Μουσείου Της Ακρόπολης» ολοκληρώθηκε τον Σεπτέμβριο του 2007 και οι πύλες του για το κοινό άνοιξαν στις 20 Ιουνίου του 2007.

Η χωροθέτηση του Νέου Μουσείου της Ακρόπολης

Η αρχική επιλογή της θέσης ανοικοδόμησης του ΝΜΑ ήταν το οικόπεδο Μακρυγιάννη και ήδη είχαν διενεργηθεί δύο (2) διαγωνισμοί με αυτό δεδομένο και παρά τον ρητό χαρακτηρισμό του εν λόγω οικοπέδου στο ΓΠΣ της Αθήνας, ως οικόπεδο του Μουσείου, η συζήτηση ή καλύτερα, η αμφισβήτηση σχετικά με την χωροθέτηση παρέμενε ατέρμονη μεταξύ των συναρμόδιων Υπηρεσιών του Υπουργείου Πολιτισμού.

Κλήθηκαν σε διαβούλευση για το θέμα φορείς της Τοπικής Αυτοδιοίκησης επαγγελματικοί και επιστημονικοί φορείς, όπως ο Δήμος Αθηναίων, το ΤΕΕ, ο Σύλλογος Αρχιτεκτόνων, το Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο. Πολλοί ήταν πολέμιοι της θέσης Μακρυγιάννη, άλλοι υποστηρίζοντας τη θέση της Κοίλης, άλλοι τη θέση του Διόνυσου.



Εικόνα 10 : Οι τρεις προτάσεις χωροθέτησης του ΝΜΑ

Ο Δήμος Αθηναίων προτιμούσε την θέση «Κοίλη», ο καθηγητής Γιώργος Κονδύλης τάχθηκε, επίσης, ρητά υπέρ της θέσης «Κοίλη».

Ο Χαράλαμπος Μπούρας του Υπουργείου Πολιτισμού, μαζί με τον καθηγητή και πρόεδρο της επιτροπής των προηγούμενων διαγωνισμών, Γιάννη Λιάππη, τάχθηκαν υπέρ της θέσης «Μακρυγιάννη», υπό την προϋπόθεση της απαλλοτρίωσης ολόκληρου του οικοδομικού τετραγώνου. Ο Γιάννης Λιάππης υποστήριξε, παράλληλα, ότι η χωροθέτηση του ΝΜΑ όφειλε να αποφασισθεί μέσω διενέργειας διαγωνισμού προκειμένου να αποφευχθούν οι αντιδράσεις. Ο Αρχιτέκτων Γιάννης Διαμαντόπουλος δημόσια τάχθηκε υπέρ της θέσης «Διόνυσος» του Φιλοπάππου.

Ο Αρχιτέκτων Μανώλης Κορρές, υπεύθυνος της αναστήλωσης των μνημείων της Ακρόπολης το 1983, είχε εκφραστεί υπέρ της θέσης «Μακρυγιάννη». Οι αρχαιολόγοι εξέφραζαν ιδιαίτερες επιφυλάξεις για τις θέσεις «Κοίλη» και «Διονύσου». Κατατέθηκαν και απόψεις χωροθέτησης και σε άλλες θέσεις όπως στο κτίριο της ΦΙΞ.

Τελικά, το Υπουργείο Πολιτισμού συνέστησε πολυμελή επιτροπή, με ευρεία συμμετοχή Επιστημόνων, στην οποία δόθηκε προθεσμία 45 ημερών για την επίλυση του θέματος της χωροθέτησης του Μουσείου. Η επιτροπή ζυγίζοντας μειονεκτήματα-πλεονεκτήματα των οικοπέδων κάθε θέσης, επέλεξε, τελικά, ως νέος Πόντιος Πιλάτος, υιοθέτησε την πρόταση Λιάππη να γίνει ο διαγωνισμός σε δύο στάδια με πρώτο στάδιο την επιλογή της βέλτιστης λύσης χωροθέτησης.

Παράλληλα, υιοθετήθηκε στο κτιριολογικό πρόγραμμα η πρόταση του Μανώλη Κορρέ, ο οποίος υποστήριξε ότι για να αναδειχθούν σωστά τα γλυπτά της ζωφόρου του Παρθενώνα απαιτείται η έκθεση της ζωφόρου του Παρθενώνα στις πραγματικές αποστάσεις των λίθων μεταξύ τους. Μια αίθουσα 80 επί 40 μέτρων, που θα κάλυπτε το πραγματικό μέγεθος του Παρθενώνα, συν τον απαραίτητο χώρο περιμετρικά αυτού, για την κυκλοφορία των

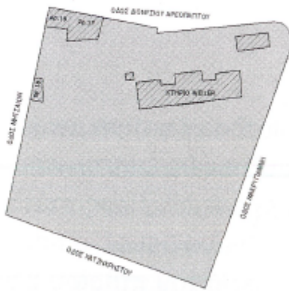
επισκεπτών. Το ύψος έκθεσης της ζωφόρου όφειλε να είναι λίγο ψηλότερο από το ύψος του θεατή.

Το εννοιολογικό αρχέτυπο του Νέου Μουσείου της Ακρόπολης, χρειάζεται να εκφραστεί χωρικά για να μπορέσει ο επισκέπτης να βιώσει την μεταφορική και αναστοχαστική διάθεση του ετεροτοπικού καθρέπτη. «Ο χώρος στον οποίο ζούμε, ο οποίος μας ελκύει έξω από τον εαυτό μας, και όπου ξεδιπλώνεται ακριβώς η διάβρωση μας ζωής μας, μας χρόνου και μας ιστορίας μας, τούτος ο χώρος μας μας κατατρώει και μας φθείρει, είναι μας καθεαυτός μας ετερογενής χώρος»³⁰. Με την φράση του αυτή, ο Foucault ερμηνεύει τον σύγχρονο τρόπο ζωής, ως άρρηκτα συνδεδεμένο, με τους χώρους οι οποίοι περιβάλλουν την κοινωνία. Ο άνθρωπος δεν βιώνει ένα κενό που τοποθετούνται άτομα και πράγματα, βιώνει ένα σύνολο διατάξεων που δημιουργούν χωροθεσίες και ζει μεταξύ των δυναμικών συσχετισμών που δημιουργούν οι διατάξεις αυτές. «.....ζούμε σε μία εποχή οπού ο χώρος προσφέρεται σ' εμάς υπό την μορφή σχέσεων χωροθεσίας»³¹. Ο τόπος εγκατάστασης του Νέου Μουσείου της Ακρόπολης, καθώς και η σχέση του τόπου αυτού με τον Ιερό βράχο αποτέλεσε ουσιώδη παράμετρο στον προσδιορισμό του εννοιολογικού αρχέτυπου και τον σχεδιασμό του Νέου Μουσείου της Ακρόπολης.

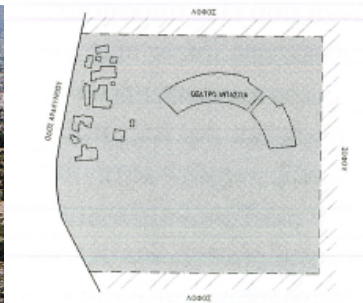
³⁰ M.Foucault,2012: 259

³¹ M.Foucault,2012: 257

A : Θέση Μακρυγιάννη



B : Θέση Κοίλη



Γ : Θέση Διόνυσος



Ο τελευταίος διαγωνισμός

Μετά από περίπου 35 χρόνια διαγωνισμών και μελέτης για την ανέγερση του Μουσείου, το εννοιολογικό αρχέτυπο του Μουσείου της Ακρόπολης δεν είχε καταφέρει ακόμα να προσδιοριστεί. Ακόμη και όταν ξεκίνησε να συγκροτείται το εννοιολογικό αρχέτυπο στο συλλογικό ασυνείδητο, δεν υπήρχε μια προηγούμενη προσπάθεια μορφολογικού αρχετύπου και, έτσι, χρειάστηκαν πολλά χρόνια ώστε να μπορέσει να αποσαφηνιστεί το πώς θα μπορούσε να είναι, μορφολογικά, το Μουσείο της Ακρόπολης.

Απαιτήθηκαν πολλά χρόνια και μελέτες σχεδιασμού σε διάφορα οικόπεδα, μέχρι να αποσαφηνιστούν οι χωρικές ανάγκες του μουσείου, να βρεθούν τα λάθη και οι παραβλέψεις του κυρίου του έργου και να επεξεργαστεί, σε τέτοιο βαθμό το εννοιολογικό αρχέτυπο του Μουσείου ώστε να μπορέσει να σχηματιστεί στον τελευταίο διαγωνισμό που ενσωμάτωσε τις εμπειρίες -θετικές και αρνητικές- όλων των προηγούμενων διαγωνισμών. Οι αρχιτέκτονες που ασχολήθηκαν με τους πρώτους διαγωνισμούς, βρέθηκαν σε μειονεκτική θέση, καθώς δεν υπήρχε σχεδιαστικό προηγούμενο και συμπαγές υπόβαθρο σχεδιασμού. Αντίθετα, οι μελετητές των τελευταίων διαγωνισμών, είχαν τις προηγούμενες

μελέτες σαν αναφορές προσέγγισης και μορφοποίησης του εννοιολογικού αρχετύπου.

Η προκήρυξη του τελευταίου Διαγωνισμού για την νέα μελέτη του ΝΜΑ δημοσιεύτηκε τον Αύγουστο του 2000. Απευθυνόταν στους αρχιτέκτονες της Ευρωπαϊκής Ένωσης και θα ολοκληρώνονταν σε δύο στάδια:

1^ο στάδιο: Έλεγχος καταλληλότητας συμμετεχόντων

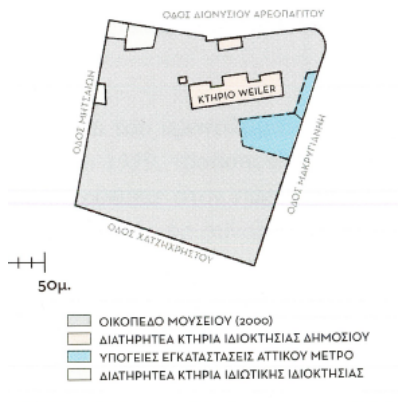
(νομικές και τεχνικές – μελετητικές προϋποθέσεις)

2^ο στάδιο: Επιλογή βέλτιστης λύσης

Τον Φεβρουάριο του 2001 εγκρίθηκε το κτιριολογικό πρόγραμμα του 4^{ου} Διαγωνισμού. Τέσσερις ήταν οι ουσιώδεις αλλαγές σε σχέση με τους προηγούμενους διαγωνισμούς:

1. Οριοθέτηση της έκθεσης της ύστερης αρχαιότητας (4^{ου} αιώνα π.Χ.) για την καλύτερη ανάδειξή της.
2. Προσθήκη των ευρημάτων από τις κλιτύς του βράχου.
3. Οι επιτόπιες αρχαιότητες να αποτελέσουν έκθεμα του μουσείου.
4. Η ζωφόρος του Παρθενώνα να εκτεθεί στις φυσικές - πραγματικές της διαστάσεις με την δυνατότητα της ταυτόχρονης θέασης των γλυπτών και του βράχου.

Το κτίριο Weiler θα αποτελούσε το κτίριο διοίκησης, συντήρησης και εκπαιδευτικών προγραμμάτων. Το νέο κτίριο θα αναπτυσσόταν σε 15.970,00μ² και σε συνολικό μεικτό εμβαδό 20.760,00μ². Η έκθεση θα αποτελούνταν από θεματικές και χρονολογικές ενότητες. Η ενότητα του Παρθενώνα θα ήταν ξεχωριστή και η κορωνίδα των εκθεμάτων.



Εικόνα 11 :Το Τοπογραφικό του 4^{ου} Διαγωνισμού

Το 1^ο Στάδιο ολοκληρώθηκε τον Μάιο του 2001. Συμμετείχαν δεκαέξι (16) μελετητικές ομάδες από τις οποίες οι δεκατέσσερις (14) προχώρησαν στο 2^ο στάδιο. Δύο (2) αποχώρησαν και, τελικά, υποβλήθηκαν δώδεκα (12) μελέτες.

Η αξιολόγηση έγινε από διεθνή Κριτική Επιτροπή με πρόεδρο τον πρόεδρο του ΟΑΝΜΑ, Δημήτρη Παντερμανλή. Την 11^η Σεπτεμβρίου του 2001 ολοκληρώθηκε η αξιολόγηση των μελετών και ανακοινώθηκαν τα βραβεία του 4^{ου} Αρχιτεκτονικού Διαγωνισμού του ΝΜΑ. Αποδόθηκαν τρία (3) Βραβεία και δυο (2) έπαινοι. Το πρώτο βραβείο δόθηκε στην πρόταση των Bernard Tschumi και Μιχάλη Φωτιάδη και είναι το μουσείο που, τελικά, υλοποιήθηκε.



Εικόνα 12: Το Νέο Μουσείο της Ακρόπολης των Bernard Tschumi και Μιχαήλ Φωτιάδη

Για να παρουσιάσει την μοναδική συλλογή, με την πρόταση Tschumi – Φωτιάδη δημιουργήθηκε μια δομή που διακρίνεται για τον λιτό μορφολογικό της χαρακτήρα. Ο απλός και ακριβής σχεδιασμός επιχειρεί να αξιοποιήσει τη μαθηματική και εννοιολογική σαφήνεια της αρχαίας ελληνικής αρχιτεκτονικής.

Πρόγραμμα:

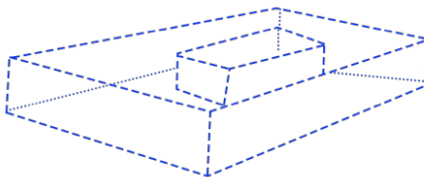
Με έκταση 8.000 τετραγωνικά μέτρα εκθεσιακού χώρου και πλήρη σειρά ανέσεων για τους επισκέπτες, το Νέο Μουσείο της Ακρόπολης αναδεικνύει την ιστορία της ζωής στην Αθηναϊκή Ακρόπολη και των περιχώρων της, ενώ ενοποιεί συλλογές από πολλά διάσπαρτα ιδρύματα. Οι διάφορες ενότητες της έκθεσης αναπτύσσονται κυρίως με κριτήρια χωρικά και χρονικά. Η πρώτη μεγάλη αίθουσα αποτελείται από μια γυάλινη ράμπα που

παρουσιάζει ευρήματα από τις κλιτύς της Ακρόπολης. Στον πρώτο όροφο, σε έναν χώρο με υψηλή οροφή και φωταγωγούς, παρουσιάζονται τα εκθέματα της αρχαϊκής Ακρόπολης, ενώ τα γλυπτά του ναού της Αθηνάς Νίκης, του Ερεχθείου και τα αρχιτεκτονικά μέλη των Προπυλαίων βρίσκονται σε διαφορετικές θέσεις, εκτός του χρονικού συνεχούς της έκθεσης. Η κορωνίδα της έκθεσης, στον τρίτο όροφο, είναι αφιερωμένη αποκλειστικά στα γλυπτά του Παρθενώνα. Το τελευταίο εκθεσιακό τμήμα, στο βόρειο μέρος του πρώτου ορόφου, περιλαμβάνει έργα από τον 5ο αιώνα π.Χ. έως το τέλος της αρχαιότητας.

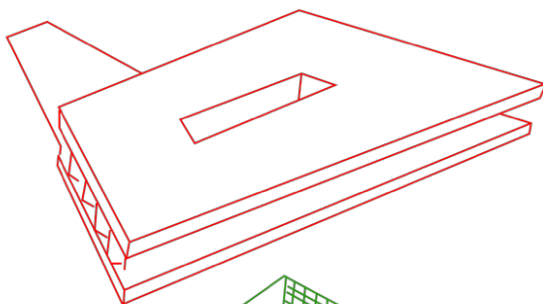
Κύρια χαρακτηριστικά σχεδιασμού: Σχεδιασμένο με οριζόντιες γραμμές και απόλυτη απλότητα, το Μουσείο είναι σκόπιμα λιτό μορφολογικά, εστιάζοντας την προσοχή του επισκέπτη στα εξαιρετικά έργα τέχνης. Το μέγεθος και το σχήμα του Νέου Μουσείου της Ακρόπολης, διαμορφώθηκαν από τα ίδια τα εκθέματά του, όπως τα εντυπωσιακά αετώματα των αρχαϊκών ναών και τον γλυπτικό διάκοσμο του Παρθενώνα, η παρουσίαση των οποίων απαιτούσε μια αίθουσα με τις αναλογίες του αρχαίου ναού, επιφανείας τουλάχιστον 3.200 τ.μ.. Αντίθετα, η βάση του Μουσείου έπρεπε να προσαρμοστεί με επιτυχία στα ερείπια των αρχαίων κτηρίων, που είχαν αποκαλυφθεί από τη συστηματική ανασκαφή του χώρου. Η ανασκαφή ενσωματώθηκε ως ένα εντυπωσιακό κομμάτι της μουσειακής έκθεσης, με τα σημαντικά αρχαιολογικά ευρήματα της ανασκαφής να παρουσιάζονται μέσα στο μουσείο.

Η **βάση** επιπλέει πάνω από την ανασκαφή σε περισσότερους από 100 στύλους από σκυρόδεμα. Αυτό το επίπεδο περιλαμβάνει το χώρο υποδοχής, τους χώρους προσωρινής έκθεσης, το μουσειακό κατάστημα και τις υποδομές υποστήριξης.

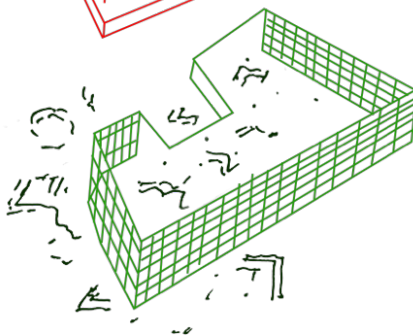
ΑΙΘΟΥΣΑ
ΠΑΡΘΕΝΙΩΝ
ΜΑΡΜΑΡΩΝ



ΚΕΝΤΡΙΚΗ
ΕΚΘΕΣΗ



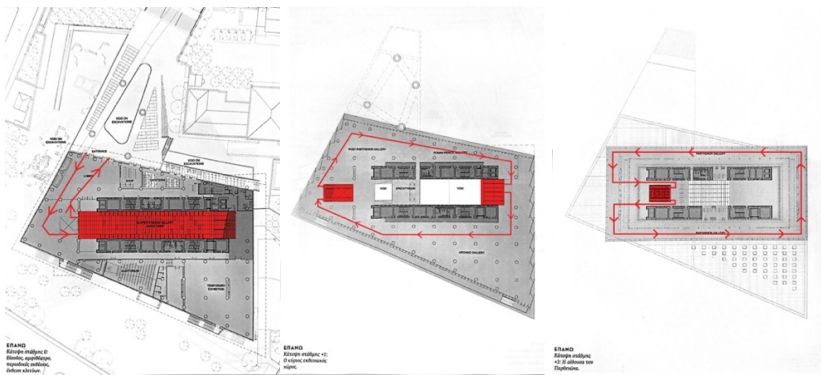
ΑΝΑΣΚΑΦΕΣ





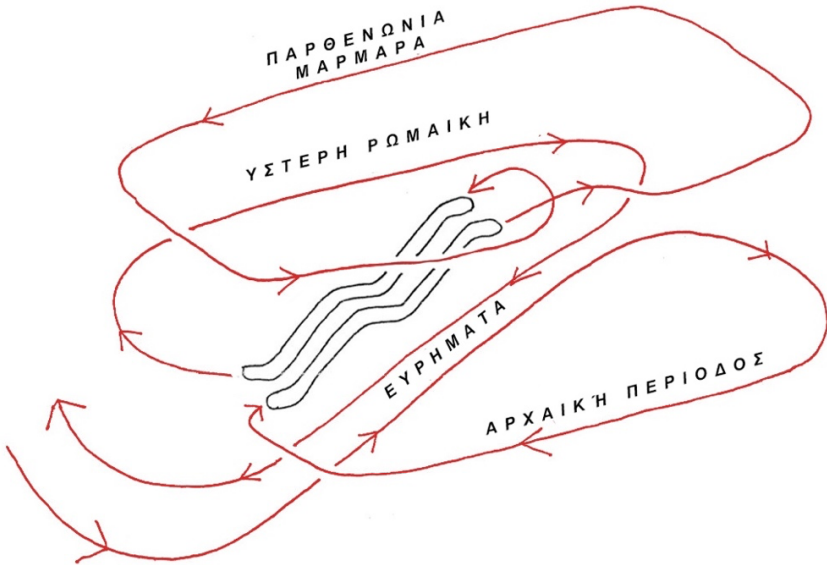
Εικόνα 13: Προοπτικό του ΝΜΑ των Bernard Tschumi και Μιχαήλ Φωτιάδη

Ο **μεσαιός όγκος** (που είναι τραπεζοειδής σε κάτοψη) είναι ένας χώρος διπλού ύψους που φτάνει τα δέκα (10) μέτρα, φιλοξενώντας εκθέματα από την Αρχαϊκή έως την Ύστερη Ρωμαϊκή περίοδο. Ο ημιόροφος διαθέτει μπαρ και εστιατόριο (με δημόσια βεράντα με θέα στην Ακρόπολη) και χώρο πολυμέσων.

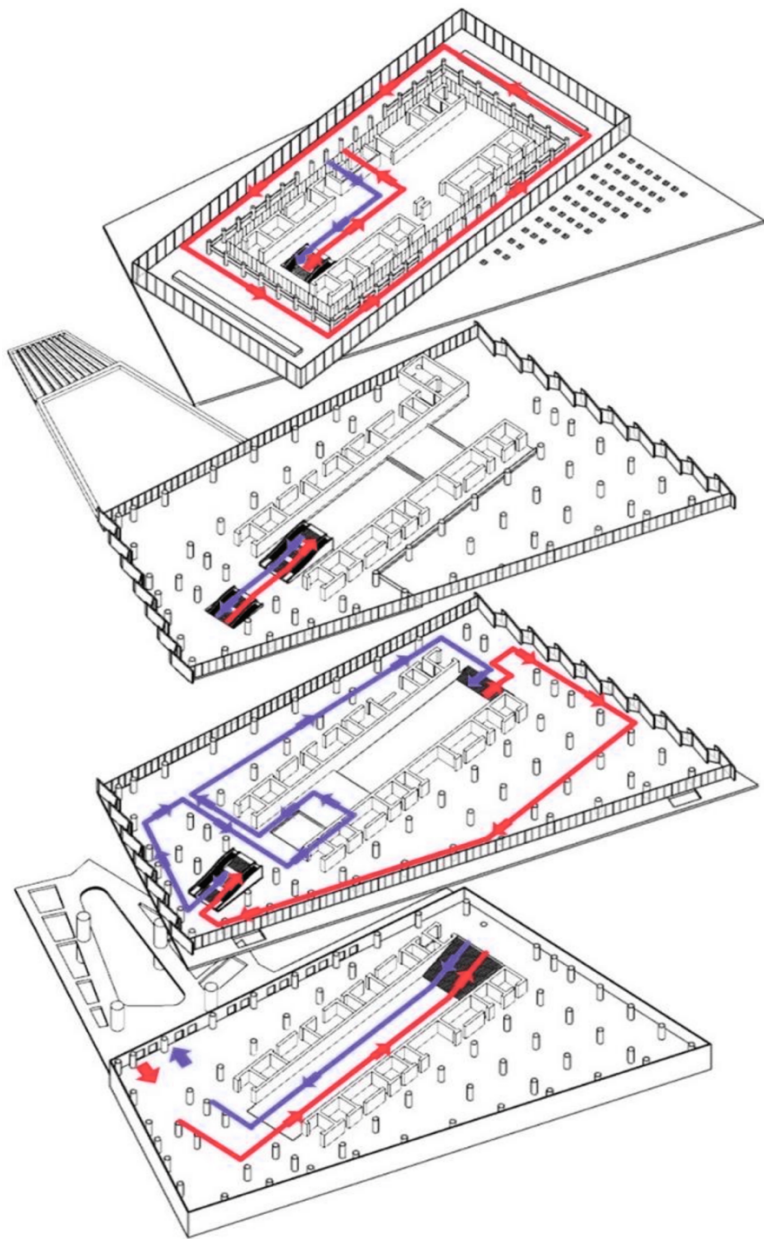


Εικόνα 14-15-16: Διάγραμμα κίνησης στις στάθμες (από αριστερά προς τα δεξιά) +0,+1,+3

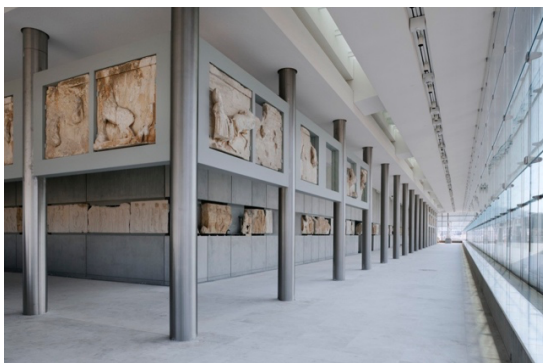
Κυκλοφορία: Η συλλογή τοποθετείται με τη σειρά του χρόνου, από την προϊστορία μέχρι την ύστερη ρωμαϊκή περίοδο, φτάνοντας στην κορύφωσή της με τη Ζωφόρο του Παρθενώνα τόσο κυριολεκτικά όσο και προγραμματικά. Έτσι, η διαδρομή του επισκέπτη σχηματίζει έναν καθαρό, τρισδιάστατο βρόγχο. Ανεβαίνει από τον χώρο υποδοχής μέσω της ράμπας που εκθέτει αρχαιολογικά ευρήματα, προς τις στοές διπλού ύψους για την αρχαϊκή περίοδο, υπό το διαρκές «βλέμμα» των Καρυάτιδων που στέκονται πάνω από την κεντρική ράμπα, στη συνέχεια προχωρά προς τα επάνω μέσω ανάλογης σκάλας προς την Πινακοθήκη του Παρθενώνα. Έπειτα, επιστρέφει πίσω στις στοές της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας και καταλήγει προς την ίδια την Ακρόπολη.



Εικόνα 17: Διάγραμμα Πυρήνα Κίνησης

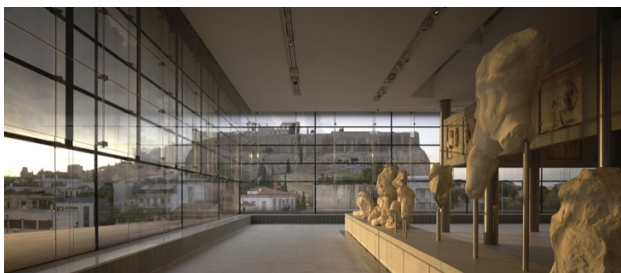


Εικόνα 18: Διάγραμμα κίνησης 2 για το Νέο Μουσείο της Ακρόπολης του Bernard Tschumi

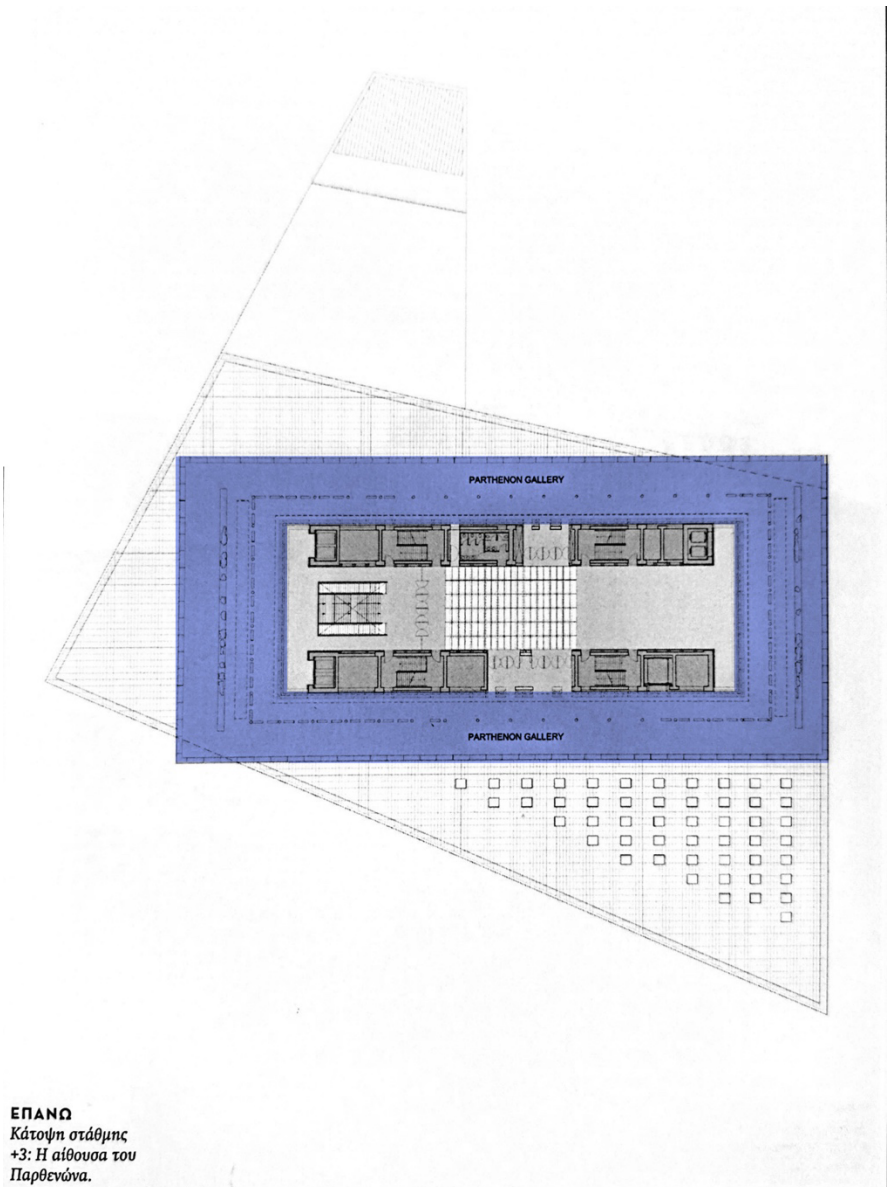


Εικόνα 19: Η αίθουσα της ζωφόρου στο ΝΜΑ

Ο **Άνω Όγκος** είναι ορθογώνιος και φιλοξενεί την Parthenon Gallery στην οποία βρίσκονται τα γλυπτά της ζωφόρου και των αετωμάτων του Παρθενώνα, με ύψος πάνω από 7 μέτρα (και επιφάνεια άνω των 2.050 τετραγωνικών μέτρων). Μετατοπίζεται 23 μίρες από το υπόλοιπο κτίριο για να το προσανατολίσει παράλληλα με τον Παρθενώνα. Με αυτόν τον τρόπο, πετυχαίνει άμεση επαφή και σύνδεση με τον Παρθενώνα τόσο οπτική όσο και χωρική, καθώς τα γλυπτά του Ναού είναι τοποθετημένα με προσανατολισμό και θέση όμοια την αρχική τους τοποθέτηση στον Παρθενώνα. Ο πυρήνας κατακόρυφης κυκλοφορίας του κτιρίου, μετασχηματίζεται, στην επιφάνεια που οποία είναι τοποθετημένα τα μαρμάρινα γλυπτά της Ζωφόρου του Παρθενώνα.



Εικόνα 20: Η θέαση του ιερού βράχου από την αίθουσα της ζωφόρου

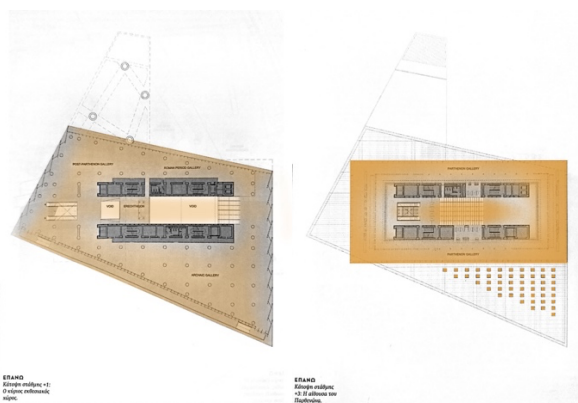


Εικόνα 21: Κάτοψη της ανώτερης στάθμης (+3)

Έκθεση: Η συλλογή αποτελείται, κυρίως, από γλυπτικά έργα, πολλά από τα οποία αρχικά διακόσμησαν τα μνημεία της Ακρόπολης. Το κτίριο επιχειρεί να τα παρουσιάζει υπό την φωτιστική συνθήκη που βρισκόντουσαν λειτουργώντας, κυρίως, με φυσικό φωτισμό. Η χρήση διάφορων τύπων γυαλιού επιτρέπει στο φως να εισβάλλει στην Γκαλερί του Παρθενώνα (Parthenon Gallery) στον άνω όγκο, να διαχέεται μέσω φεγγιτών στον εκθεσιακό χώρο του μεσαίου όγκου και να διεισδύει στον πυρήνα του κτιρίου, αγγίζοντας απαλά την αρχαιολογική ανασκαφή κάτω από το κτίριο.



Εικόνα 22,23: Διαγράμματα φυσικού φωτισμού, (από αριστερά προς τα δεξιά) στάθμες, -1, +0



Εικόνα 24,25: Διαγράμματα φυσικού φωτισμού, (από αριστερά προς τα δεξιά) στάθμες, +1, +3



Εικόνα 26,27: Η κεντρική αίθουσα της έκθεσης

Με οριζόντιες γραμμές και απόλυτη απλότητα στον σχεδιασμό του, το ΝΜΑ είναι μορφολογικά λιτό, καθοδηγώντας την προσοχή του επισκέπτη στην έκθεσή του. Ο σχεδιασμός μεταφράζει με μεγάλη σαφήνεια τις προγραμματικές απαιτήσεις σε αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά. Στα λόγια της Κριτικής Επιτροπής του διαγωνισμού: «...Η πρόταση αυτή βγάζει τον επισκέπτη από τον κλειστό πυρήνα του μουσείου, όπου συνήθως βρίσκονται τα κορυφαία ευρήματα και τον ανεβάζει σε έναν “αέρινο” χώρο στην στέψη του οικοδομήματος, δίνοντας του τη μοναδική δυνατότητα να συνδέσει άνετα και πολλαπλά τα αρχιτεκτονικά γλυπτά με τον αρχαίο ναό από τον οποίο προέρχονται.....»³²

³² Ε.Φιλίπποπούλου, 2011: 258



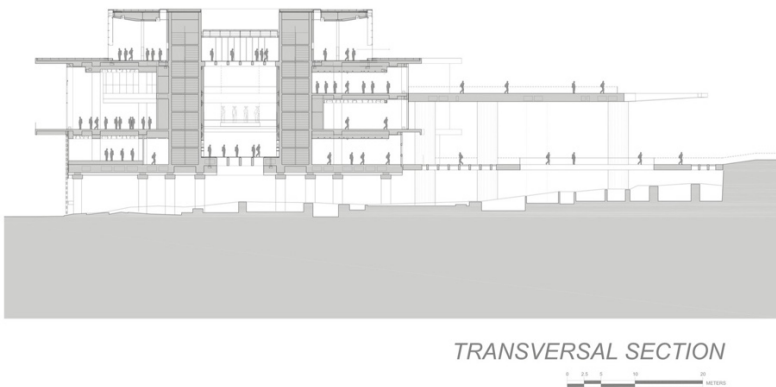
Εικόνα 28: Το Νέο Μουσείο Ακρόπολης του Bernard Tschumi

Ο Bernard Tschumi και ο Μιχάλης Φωτιάδης στο όραμά τους για το Αρχέτυπο του Μουσείου της Ακρόπολης, επινόησαν μια μορφή για ένα Μουσείο που αντιπροσωπεύει την καθαρότητα και την σαφήνεια του Παρθενώνα, επιστρέφει την έκθεση στο φυσικό φως και συσχετίζει στο ανώτερο επίπεδό του, τον γλυπτικό διάκοσμο του Παρθενώνα, με τον Ιερό Βράχο, ακολουθώντας τον ίδιο προσανατολισμό και φωτισμό με την αρχική του τοποθέτηση. Η μορφή του κτιρίου, στην εσωτερική του διάρθρωση, έχει σκοπό να αναδείξει την έκθεση, μέσω του κεντρικού του πυρήνα, όπου με μια σπειροειδή ανοδική κίνηση γύρω από αυτόν ορίζει την διαδοχή των εκθεμάτων και παράλληλα την ετεροχρονικότητα του μουσείου, ενισχύοντας την ετεροχρονία του μουσείου.

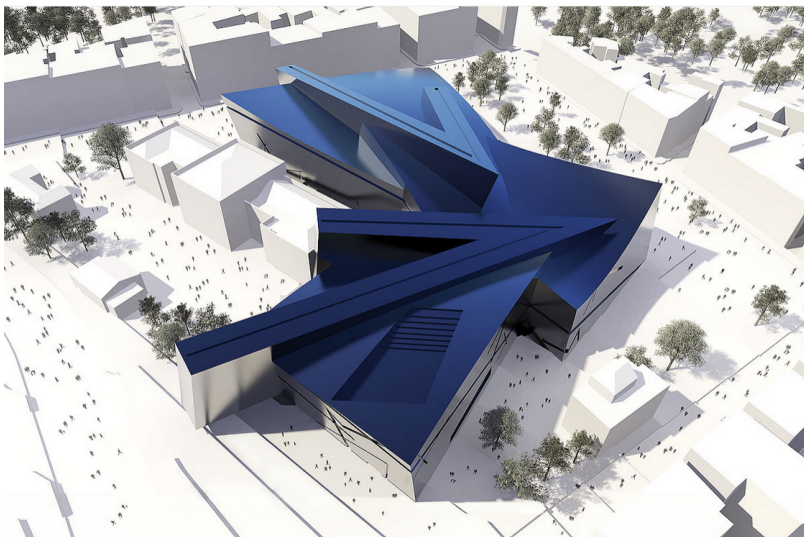
Η πρόταση Tschumi-Φωτιάδη, επιχειρεί να προσδιορίσει και να σχηματοποιήσει το εννοιολογικό αρχέτυπο του Μουσείου της Ακρόπολης, μέσα από ένα κτίριο το οποίο, εκτός από τον κεντρικό του πυρήνα, μοιάζει να ανοίγεται προς τα έξω σε μία σειρά χώρων περιβαλλόμενους από υαλοστάσια, δίνοντας την αίσθηση ανοιχτών υπαίθριων χώρων, σαν μια σειρά υπαίθριων χρονικά-διαδοχικών πλατύσκαλων.

Οι αρχιτέκτονες επιχειρούν να σχηματοποιήσουν ένα «μη-κτίριο» μια σειρά από υπαίθρια χρονικά πλατύσκαλα, σαν να προσπαθούν να φέρουν την έκθεση κάτω από το φως του Αττικού ουρανού. Η χρονική άνοδος από την ανασκαφή του ισογείου, έως τη ζωοφόρο του Παρθενώνα στο τελευταίο επίπεδο, γίνεται αντιληπτή καθ' όλη την διάρκεια της διαδρομής, καθώς ο επισκέπτης ανεβαίνει και περιστρέφεται γύρω από τον κεντρικό πυρήνα, χωρικά και χρονικά. Ίσως ο πιο δυνατός χώρος του μουσείου, να είναι αυτός ο κεντρικός πυρήνας, ο οποίος συνιστά τον μόνο εσωστρεφή χώρο του κτιρίου, αυτός ο ενδιάμεσος χώρος εντός του οποίου χωροθετούνται οι Καρυάτιδες, τοποθετημένες εκτός του χρονικού συνεχούς, να "κοιτούν" τους επισκέπτες από ψηλά, και να κοσμούν την άνοδο με την παρουσία τους.

Η πρόταση Tschumi-Φωτιάδη, δίνει σχήμα στο Μουσείο της Ακρόπολης, με όσο το δυνατόν λιγότερη κτιριακή διάθεση, μέσω των ανοιχτών χώρων, της ελεύθερης κίνησης καθώς και του φυσικού φωτός εντός του εκθεσιακού χώρου, προσδιορίζοντας και σχηματοποιώντας το εννοιολογικό αρχέτυπο του Μουσείου σαν μια εμπειρία ενός ανοιχτού, σχεδόν υπαίθριου χώρου.



Εικόνα 29: Τομή εγκάρσια του πυρήνα κίνησης.



Εικόνα 30: Η πρόταση για το NMA των Daniel Libeskind + Δ.Λ Ποτηρόπουλος

Το δεύτερο βραβείο του διαγωνισμού, ήταν η πρόταση των Daniel Libeskind + Δ.Λ. Ποτηρόπουλου. Τέσσερις λεπτοί, λοξοί, ορθογώνιοι όγκοι με κυρτές και κοίλες οροφές διασταυρώνονται δημιουργώντας έναν κλειστό εκθεσιακό χώρο. Δύο σφηνοειδείς μορφές ενσωματώνονται μέσα σε αυτούς τους όγκους, διακόπτοντας, έτσι, την συνέχεια της ροής του λοιπού συνόλου. Τα ανοίγματα των όψεων διαμορφώνονται ως φρακταλς ³³ συνεισφέροντας στην δραματουργία της συνθήκης φωτισμού του εσωτερικού χώρου.

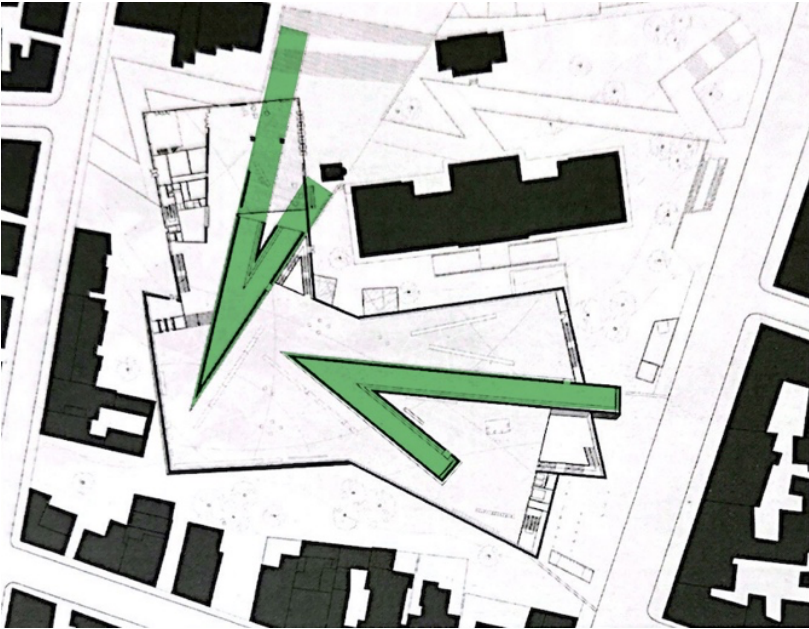
³³ Γεωμετρικό σχήμα, κάθε τμήμα του οποίου έχει τον ίδιο στατιστικό χαρακτήρα με το σύνολο. Είναι χρήσιμα στη μοντελοποίηση δομών (όπως οι νιφάδες χιονιού) στις οποίες παρόμοια μοτίβα επαναλαμβάνονται σε προσοδευτικά μικρότερες κλίμακες και στην περιγραφή εν μέρει τυχαίων ή χασοτικών φαινομένων όπως η ανάπτυξη κρυστάλλων και ο σχηματισμός γαλαξιών.

Η πρόταση του Libeskind, αποτέλεσε μια ριζοσπαστική προσέγγιση για το Νέο Μουσείο της Ακρόπολης. Η απόφαση του να διαχωριστούν τα γλυπτά της ζωφόρου και των αετωμάτων του Παρθενώνα και να εκτεθούν με διαφορετικό τρόπο από ό,τι ζητήθηκε στην πρόσκληση του διαγωνισμού, φαίνεται να ήταν ο κύριος λόγος που κατετάγη δεύτερη η πρόταση.

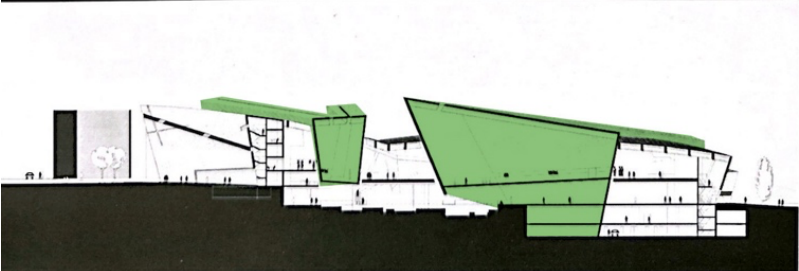
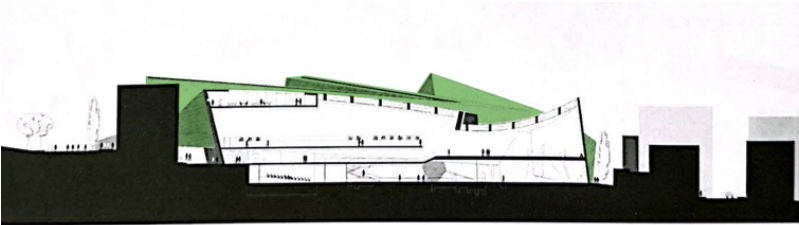
«Πρόκειται για μία ριζοσπαστική λύση, η οποία όμως βασίζεται σε μια διαφορετική εκθεσιακή φιλοσοφία.....πρόκειται για μια πρόταση πολύ καλά επεξεργασμένη, με ιδιαίτερη δυναμική στον τρόπο που τα αποσπασματικά σωζόμενα γλυπτά θα ήταν δυνατόν να εκτίθενται.....»³⁴ .

Κύρια χαρακτηριστικά σχεδιασμού: Εκτός από τον τολμηρό σχεδιασμό εξωτερικά, ο τρόπος που οι αρχιτέκτονες διαχειρίστηκαν την έκθεση είναι εξ ίσου ιδιαίτερος. Οι μετόπες του Παρθενώνα, τα αετώματα και η ζωφόρος οργανώνονται κατά μήκος και ύψος των δυο (2) σφηνοειδών όγκων που διαπερνούν το κτίριο και η ζωφόρος διασπάζεται, ομαδοποιείται και εκτίθεται σε οξεία γωνία. Η ασυνέχεια αυτή, δημιουργεί μια ενδιαφέρουσα περιήγηση στον χώρο και ισομοιράζει την αξία των γλυπτών στους εκθεσιακούς χώρους. Η κατανομή αυτή των γλυπτών του Παρθενώνα, αποτελεί μια διάσπαση στην συνήθη γραμμική ιστορική παρουσίαση των εκθεμάτων.

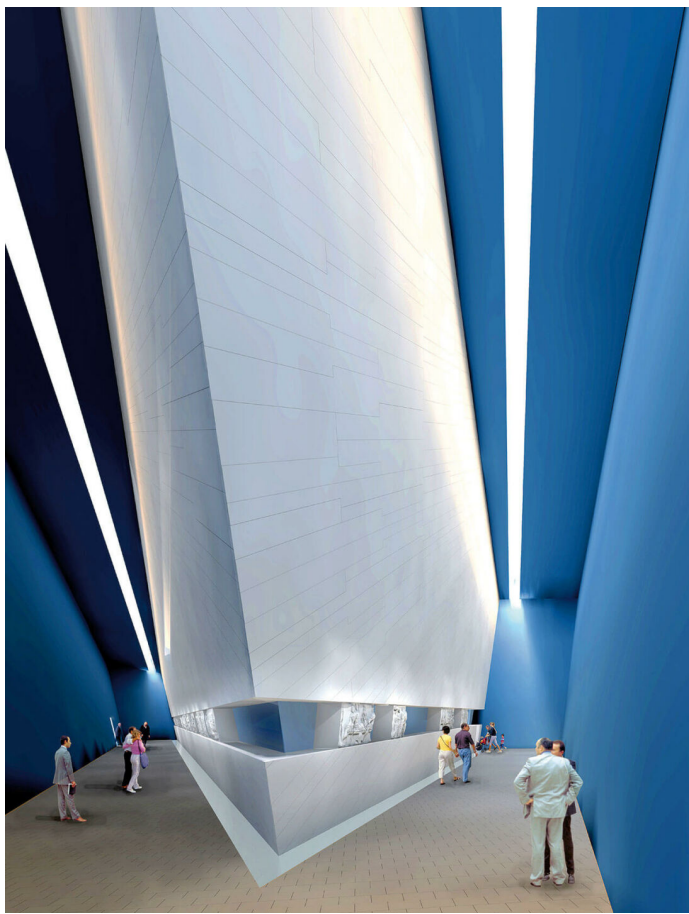
³⁴Ε.Φιλιπποπούλου, 2011: 259



Εικόνα 31: Διαγράμματα Σφηνοειδών όγκων σε κάτοψη



Εικόνα 32: Σφηνοειδών όγκων σε τομή

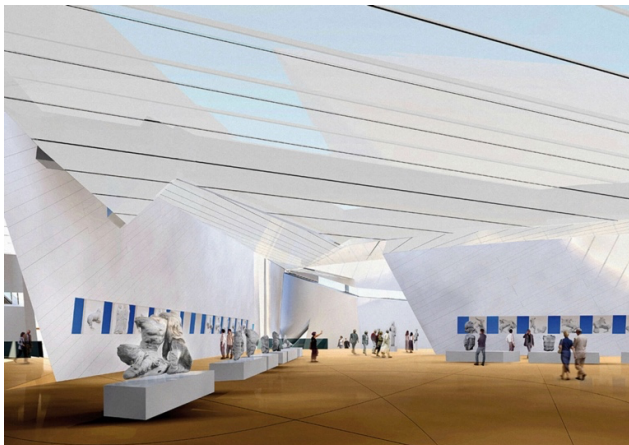


Εικόνα 33: Προοπτική απεικόνιση της έκθεσης της ζωφόρου

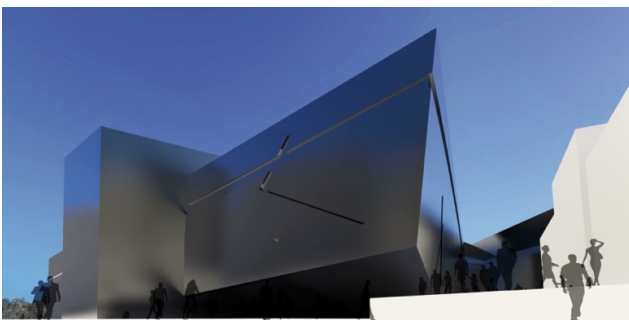
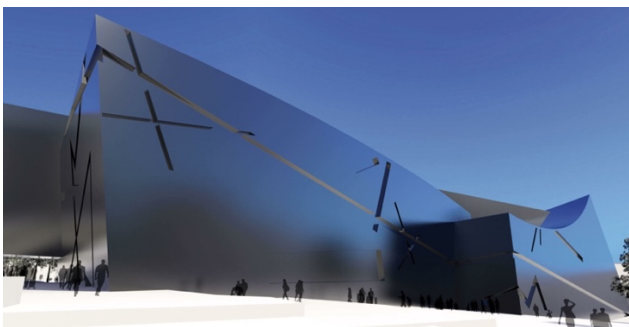
Κυκλοφορία: Με την διαδρομή προς την κεντρική είσοδο να ξεκινά επί της οδού Μακρυγιάννη, φαίνεται να είναι πιο ελεύθερη η κίνηση εντός του μουσείου. Οι κεκλιμένες επιφάνειες, καθώς και τα ποικίλα ύψη των ορόφων σε συνδυασμό με τον αριθμό τους, προσδίδουν ένα πρόσθετο ενδιαφέρον στην κίνηση και στην εξερεύνηση του μουσείου. Η ιδιάζουσα κυκλοφορία αφήνει ελεύθερο τον επισκέπτη να περιηγηθεί, να χαθεί, στην χρονικότητα της εποχής και την ετεροτοπία του χρόνου.

Έκθεση: Το εσωτερικό του κτιρίου, φαίνεται να φωτίζεται από σχισμές στην οροφή και τις προσόψεις του, δίνοντας επιλεκτικά φυσικό φωτισμό για να τονίσει κάποια από τα εκθέματα. Οι αρχιτέκτονες επιλέγουν να αποκλείσουν τον τόπο και τον περιβάλλοντα χώρο του κτιρίου και να επικεντρωθούν στην μνημειακότητα των εκθεμάτων, ως αντικείμενα, να τα αφήσουν να οδηγήσουν τον επισκέπτη στον έτερο τόπο. Η ορθοκανονική γεωμετρία της κλασσικής εποχής και ο νατουραλισμός των εκθεμάτων, έρχονται σε αντιδιαστολή με την γεωμετρία του κτιρίου του Libeskind, δίνοντας μια γεωμετρική αντίστιξη, η οποία δημιουργεί ένα ξένο περιβάλλον σε σχέση με τα εκθέματα. Ένα κτίριο κλειστό στον τόπο που αναφέρεται, αφού στον σχεδιασμό δεν επηρεάζεται η οπτική παράμετρος του Ιερού Βράχου. Προοδευτικό τόσο στην ανάπτυξη της έκθεσης των γλυπτών της ζωφόρου και των αετωμάτων του Παρθενώνα, καθ' υπέρβαση των απαιτήσεων του διαγωνισμού, όσο και μορφολογικά αντιστικτικό, το Μουσείο των Μουσείων μοιάζει να αντιτίθεται στο μέχρι τότε προσδιορισθέν εννοιολογικό αρχέτυπο.

Η πρόταση αυτή, προσδιορίζει το εννοιολογικό της αρχέτυπο επιβάλλοντας μια αντιστικτική γεωμετρία, ως προς τον περιβάλλοντα χώρο. Δημιουργεί ένα μουσείο, κλειστό στον Ιερό Βράχο και την πόλη. Προσδιορίζει και σχηματοποιεί ένα αποδομιστικό μορφολογικό αρχέτυπο, από πρισματικά θραύσματα το οποίο Libeskind μοιάζει να επιχειρεί να διαμορφώσει σε μανιέρα σχεδιασμού μουσείων, καθώς τόσο το Εβραϊκό Μουσείο του Βερολίνου, αλλά και αυτό του Κουρδιστάν, ακολουθούν ανάλογο πρότυπο. Η τυποποίηση της γεωμετρίας των μουσείων, αντιτίθεται στο ειδικό περιεχόμενο του κάθε μουσείου, καθώς η μορφολογία κάθε μουσείου, επικοινωνεί με το εκάστοτε εννοιολογικό αρχέτυπο.



Εικόνα 34: Προοπτική απεικόνιση του εσωτερικού



Εικόνα 35,36: Προοπτικές απεικονίσεις του εξωτερικού

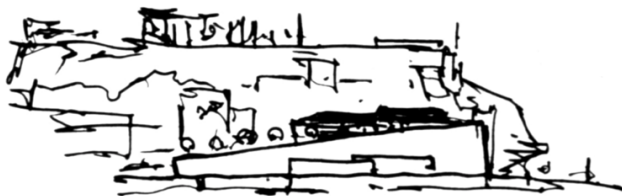


Εικόνα 37: Η πρόταση για το ΝΜΑ του Αλέξανδρου Τομπάζη

Το τρίτο (3^ο) βραβείο του διαγωνισμού, το έλαβε ο αρχιτέκτων Αλέξανδρος Τομπάζης. Πιστή στις προδιαγραφές του διαγωνισμού, η μελέτη του Τομπάζη, διακρίνεται για την απόπειρα ελάφρυνσης του ορατού όγκου, την λειτουργικότητα του κτιρίου και την βιοκλιματική του προσέγγιση.

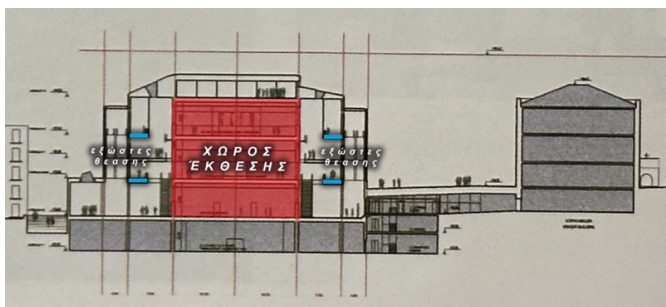
Κύρια χαρακτηριστικά σχεδιασμού: Η κεκλιμένη οροφή του κτιρίου, επιχειρεί να υλοποιηθεί σαν ένα κομμάτι εδάφους, ενώ η κλίση του, προσδίδει αίσθηση μείωσης του όγκου του κτιρίου. Η διαμόρφωση της οροφής, επιτρέπει διαμόρφωση χώρων πανοραμικής θέας, προς τον Βράχο της Ακρόπολης. Η οροφή επικαλύπτει την έκθεση του μουσείου, καθώς και την κατά τα άλλα συμβατική μορφή του κτιρίου. Φαίνεται να έχει δοθεί, επίσης, σημασία στον περιβάλλοντα αστικό χώρο, καθώς και στις βιοκλιματικές αρχές σχεδίασης του κτιρίου.

Η χαρακτηριστική κεκλιμένη οροφή της πρότασης, φαίνεται να έχει και μια σύνδεση με τον Βράχο της Ακρόπολης και την ανάβαση του προς αυτόν, καθώς η έκθεση του γλυπτικού διάκοσμου του Παρθενώνα, τοποθετείται στο ανώτερο επίπεδο του χώρου της έκθεσης, αντικατοπτρίζοντας έτσι την ανάβαση στον βράχο για την θέασή τους, σαν να βρισκότανε ακόμα στην κορυφή του βράχου.

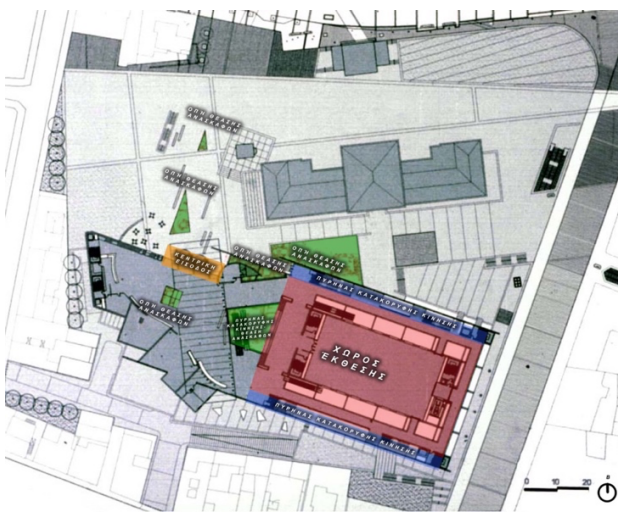


Εικόνα 38: Σκίτσο του Τομπάζη, το Μουσείο σε σχέση με τον Ιερό Βράχο

Κυκλοφορία: Ακολουθώντας την διαδρομή προς την κεντρική είσοδο, σταδιακά αποκαλύπτονται τα ευρήματα αρχαιολογικά που ανασκάφησαν. Η κεντρική είσοδος του κτιρίου, βρίσκεται στην δυτική πλευρά του οικοπέδου και προς το χαμηλότερο επίπεδο της κεκλιμένης οροφής, όπου η σταδιακή αποκάλυψη των ευρημάτων κορυφώνεται εντός του κτιρίου, στην μετάβαση από το λόμπι της εισόδου στον χώρο της έκθεσης. Ο επισκέπτης εισέρχεται από την κεντρική είσοδο και καλείται να ακολουθήσει την ανοδική πορεία της έκθεσης για να φτάσει στην έκθεση των γλυπτών της ζωφόρου και των αετωμάτων του Παρθενώνα. Δίνεται, επίσης, η επιλογή περιοπτής θέασης από ψηλότερη στάθμη με την χρήση εξωστών. Στην κορύφωση της ανάβασης ο επισκέπτης έχει την ευκαιρία να οδηγηθεί στο δώμα του μουσείου, σε έναν χώρο σχεδιασμένο για ανάπαυλα με ταυτόχρονη θέαση του ιερού βράχου, ενισχύοντας την συσχέτιση των εκθεμάτων με τον τόπο προέλευσής τους.



Εικόνα 39: Διάγραμμα Εξωστών σε εγκάρσια τομή

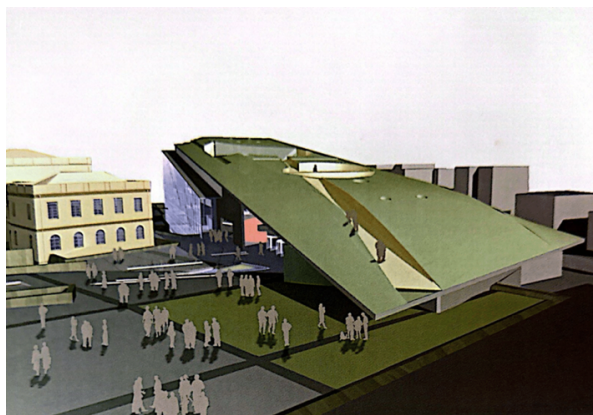


Εικόνα 40: Διάγραμμα χώρων σε κάτοψη

Ενέργεια: Κύριο μέλημα του Τομπάζη στην μελέτη του, ήταν ο βιοκλιματικός σχεδιασμός του μουσείου, κάτι που θα επέτρεπε στο μουσείο να είναι ενεργειακά αυτόνομο και να περιορίσει το κόστος λειτουργίας του, γεγονός το οποίο συνδυαστικά με την φύτευση στο δώμα, εκτιμήθηκε από την κριτική επιτροπή του διαγωνισμού, αν και υπήρξαν ζητήματα που προβλημάτισαν.

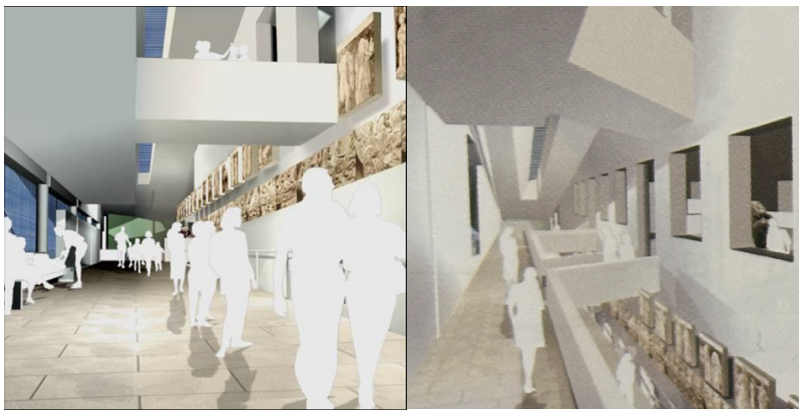
«...Το κτίριο καλύπτει λειτουργικά της ανάγκες του μουσείου. Έχει καλή διάταξη χώρων, όχι παρατακτική, αλλά σε επίπεδα ή χώρους μέσα σε χώρους....το πλάτος του κτιρίου δημιουργεί προβλήματα στην θέαση των γλυπτών από τους διαδρόμους κίνησης....Κρίνεται θετικά η θέαση της ζωφόρου από υψηλότερα επίπεδα με μορφή εξώστη....Από βιοκλιματικής πλευράς, η λύση κάνει ορθολογική χρήση της ενέργειας...»³⁵

Συνολικά, η πρόταση Τομπάζη σχηματοποιεί το εννοιολογικό αρχέτυπο μέσα από ένα κτίριο έδαφος, περιβαλλοντικά ευαίσθητοποιημένο. Το εννοιολογικό αρχέτυπο του Νέου Μουσείου της Ακρόπολης μετατοπίζεται και παίρνει μορφή σαν ένα κεκλιμένο έδαφος. Η μετατόπιση αυτή, αναδεικνύει το έδαφος ως κυρίαρχο στοιχείο σχεδιασμού και συσχετίζει την εμπειρία της ανάβασης του βράχου με την κλίση της οροφής του. Ένα κτίριο το οποίο επιχειρεί να αναδείξει μια προσομοίωση ανόδου επί του κεκλιμένου εδάφους, σε εννοιολογικό αρχέτυπο του Μουσείου της Ακρόπολης.

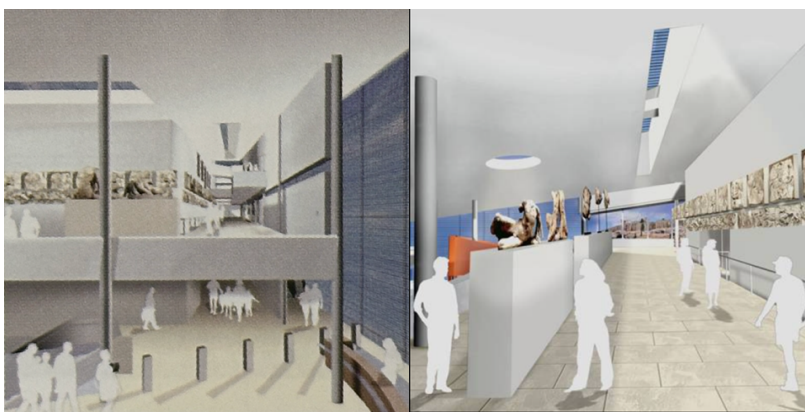


Εικόνα 41: Προοπτική απεικόνιση της οροφής εδάφους

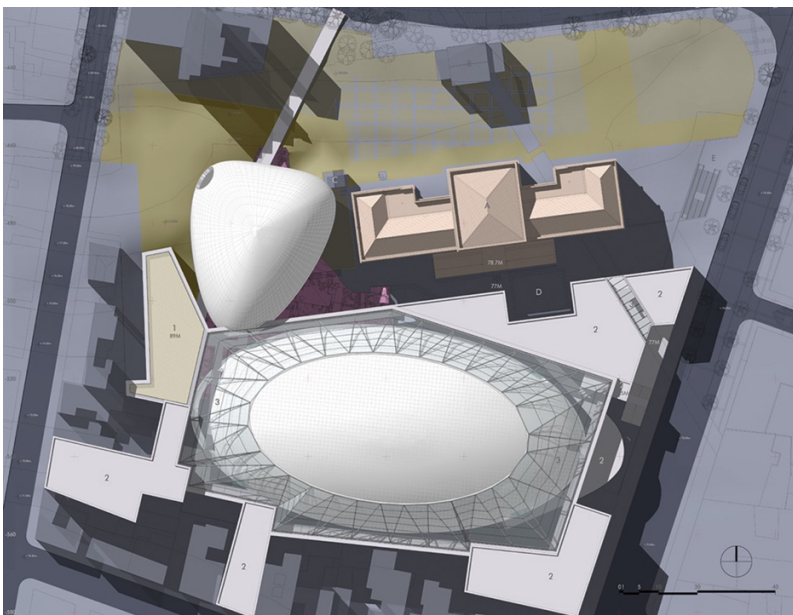
³⁵ Ε.Φιλίππου, 2011: 260



Εικόνα 42,43: Προοπτικές απεικονίσεις του χώρου έκθεσης της ζωφόρου



Εικόνα 44,45: Προοπτικές απεικονίσεις της έκθεσης της ζωφόρου



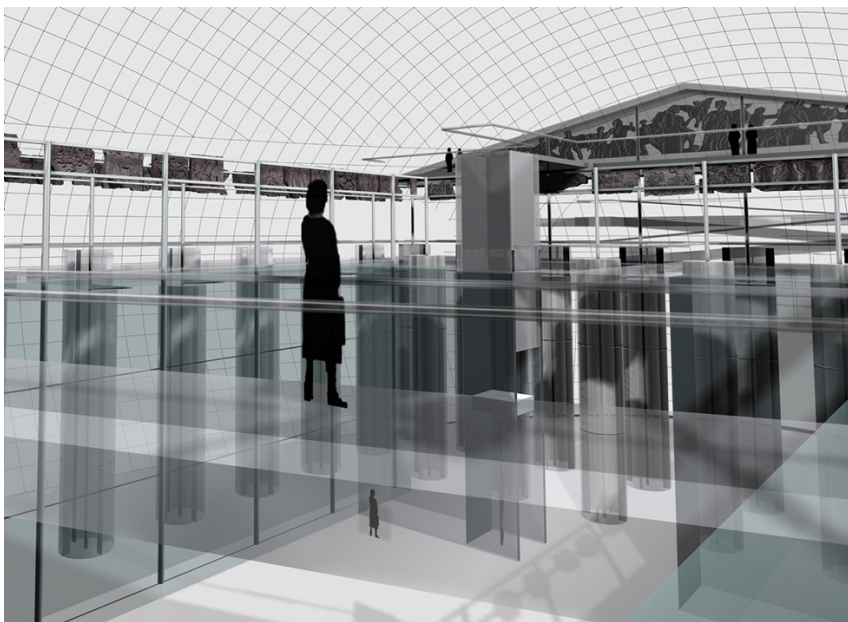
Εικόνα 46: Κάτοψη της συνολικής πρότασης για το ΝΜΑ των Arata Isozaki + Δημήτρη Φατούρου

Πρόκειται για μια μελέτη τόσο πρωτοποριακή όσο και ισχυρή, με την μη-συμβατική χρήση των δυο (2) ωσειδών κελυφών που προτείνει. Ένα για την αίθουσα του Παρθενώνα και ένα για το Ερεχθείο.

Κύρια χαρακτηριστικά σχεδιασμού: Η πρόταση αποσκοπεί στο να αναδιατυπώσει την σχέση μεταξύ του ναού του Παρθενώνα και τον ισάξιο αλλά μικρότερο τόπο του Ερεχθείου. Στεγασμένα κάτω από χαρακτηριστικά ωσειδή κελύφη, δημιουργούνται σε πραγματικό μέγεθος τα αφαιρετικά ομοιώματα του Παρθενώνα και του Ερεχθείου, επι των οποίων τοποθετούνται τα τμήματα των γλυπτικών διάκοσμων, στην θέση που θα βρισκόταν αν ήταν

ακόμα κομμάτια των μνημείων, επανεντάσσοντάς τα έτσι στην θέση τους στην ιστορία.

Η σύνθεση αυτή ανταποκρίνεται στην μοναδικότητα των μνημείων, καθώς επιδρά σαν σχόλιο, πώς ο καλύτερος τρόπος έκθεσης είναι αυτός που προορίζεται για τα εκθέματα, στον φυσικό τους τόπο και χρόνο. Η γεωμετρία των κελυφών, σε συνδυασμό με την πλαστικότητα τους δημιουργεί την αίσθηση ενός λευκού ουρανού, έναν απεριόριστο σε έκταση, υπόλευκο, διακριτικά φωτισμένο από την διαπερατότητα των μαρμάρινων θόλων, καμβά.



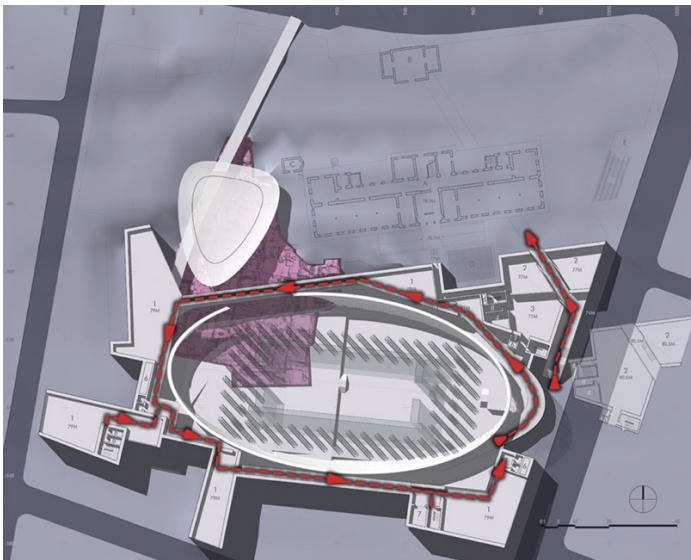
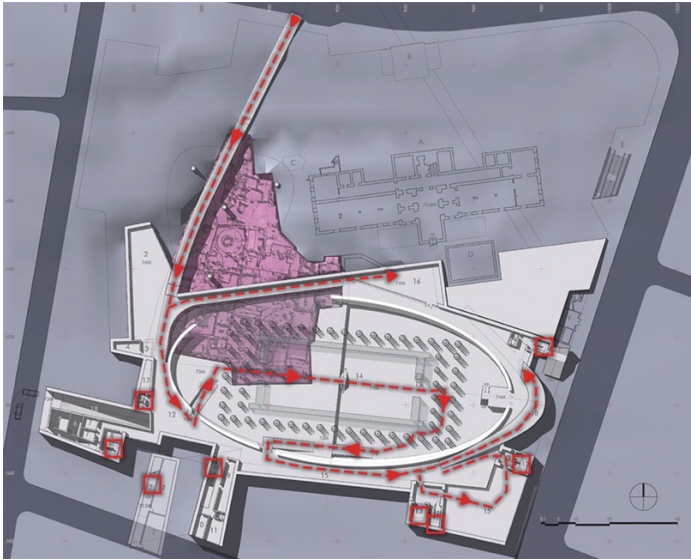
Εικόνα 47: Προοπτική απεικόνιση εσωτερικά του κελύφους του Παρθενώνα

Οι υπόλοιπες ιστορικές φάσεις των εκθεμάτων βρίσκονται, σε διαφορετικές στάθμες, μέσα στις συμπληρωματικές εκθεσιακές ενότητες, που αναπτύσσονται περιμετρικά των ωοειδών κελυφών, οι οποίες παίρνουν το σχήμα των ακάλυπτων χώρων του οικοπέδου, προκειμένου να καλύψουν τα αμήχανα κενά, μεταξύ του Μουσείου και των κτιρίων που το περιβάλλουν.

Κυκλοφορία: Καθώς εισέρχεται ο επισκέπτης από την κεντρική είσοδο, περνάει κάτω από το κέλυφος που στεγάζει το ομοίωμα του Ερεχθείου, ενώ παράλληλα του αποκαλύπτεται ο χώρος της υποκείμενης ανασκαφής. Στη συνέχεια, εισέρχεται στον κεντρικό όγκο του μουσείου, που βρίσκεται το ομοίωμα του Παρθενώνα και ακολουθεί μια σπειροειδή κίνηση μέχρι το ανώτερο επίπεδο όπου μπορεί να δει από κοντά τα γλυπτά της ζωφόρου και των αετωμάτων. Στο επίπεδο αυτό, βρίσκεται και η είσοδος στο ομοίωμα του Ερεχθείου.

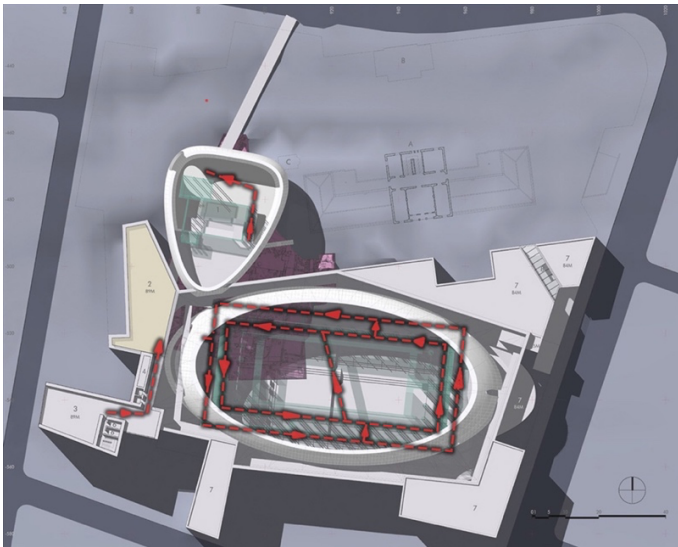
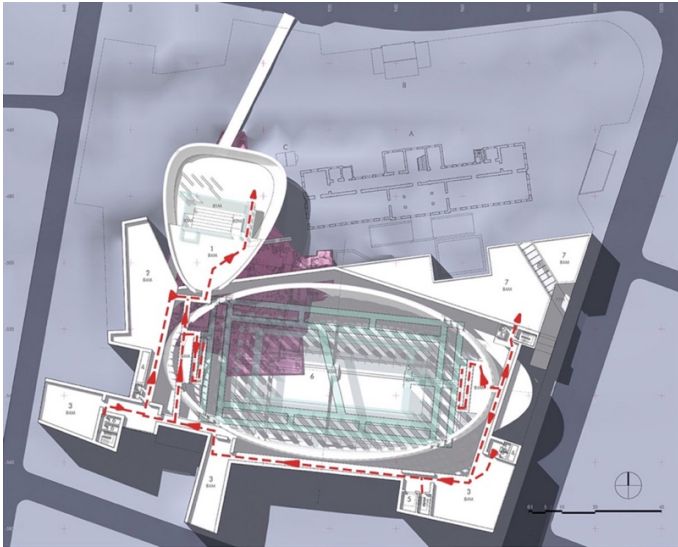
«...Η λύση είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα επειδή χρησιμοποιεί κελύφη με αρχέγονο σχήμα και ισχυρά συμβολικά στοιχεία.....Ωστόσο εκφράστηκε η άποψη ότι το κτίριο είναι ογκώδες, περιβαλλόμενο ασφυκτικά από τα περιμετρικά ασύμμετρα κτίσματα του συγκροτήματος και στη συνέχεια το όλο συγκρότημα εντάσσεται πιεστικά στο αστικό δομημένο περιβάλλον»³⁶.

³⁶Ε.Φιλιπποπούλου, 2011: 261



(Πάνω)Εικόνα 48: Διάγραμμα κίνησης στάθμης +0

(Κάτω)Εικόνα 49: Διάγραμμα κίνησης στάθμης +1

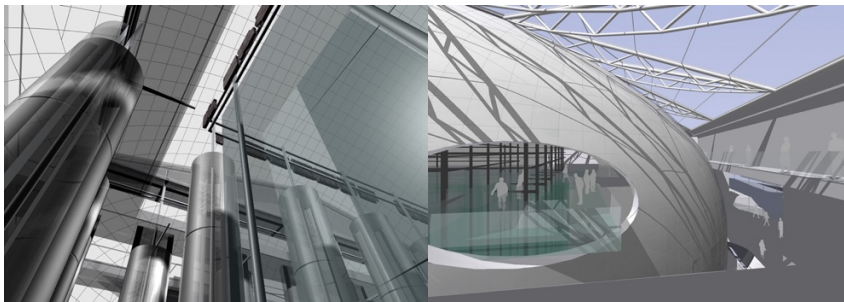


(Πάνω)Εικόνα 50: Διάγραμμα κίνησης στάθμης +2

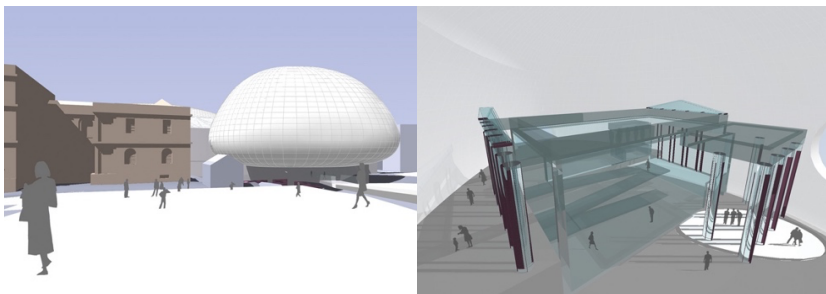
(Κάτω)Εικόνα 51: Διάγραμμα κίνησης στάθμης +3

Η οπτική επαφή με τα ομοιώματα του Ιερού Βράχου ταυτίζει τον χώρο μουσειολογικής αναφοράς με το ιστορικό θέμα. Η άμεση σχέση του συνολικού χώρου του Μουσείου με τον αρχαιολογικό πεζόδρομο και η χωρική συνάφεια με τον βράχο της Ακρόπολης δημιουργούν κατάλληλες προϋποθέσεις για επιθυμητές ταυτίσεις. Οι ελεγχόμενες είσοδοι-έξοδοι υπογραμμίζουν την ιερή περιοχή, το "τέμενος" του Μουσείου. Η θέα της "ζωντανής" ανασκαφής από το δώμα του καθιστικού και του αναψυκτήριου ενσωματώνεται με τις μουσειολογικές αναφορές, επιβεβαιώνοντας άμεσα την ιστορικό-αρχαιολογική εμπειρία και εμπλουτίζοντας το συναισθηματικό χάρισμα της επίσκεψης.

Η πρόταση Isozaki, σχηματοποιεί το εννοιολογικό αρχέτυπο του Νέου Μουσείου της Ακρόπολης, χρησιμοποιώντας ομοιώματα των Ναών επι των οποίων τοποθετούνται τα θραύσματα του γλυπτικού τους διάκοσμου προστατεύοντάς τα κάτω από τα ωσειδή μαρμάρινα κελύφη. Τα ομοιώματα σχηματίζονται με διάφανα στοιχεία δημιουργώντας ομοιώματα φαντάσματα των ιερών ναών όπου πάνω τους βρίσκονται τα σπαράγματα των μνημείων. Συγκροτεί, έτσι, ένα αρχέτυπο, σε μία σχέση αναδημιουργίας ή ανασυγκρότησης ενός αναπαραστατικού μέσου με τα ίδια τα κομμάτια του μνημείου ως δημιουργώντας μια πνευματική ανακατασκευή των σχέσεων των κτισμάτων του μνημειακού συγκροτήματος. Σαν το ίδιο το εννοιολογικό αρχέτυπο ωσειδές κέλυφος να επωάζει το εννοιολογικό αρχέτυπο εντός αυτού.

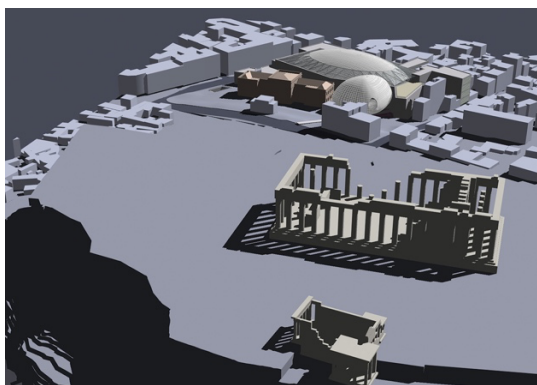


Εικόνα 52,53: Προοπτικές απεικονίσεις εσωτερικού



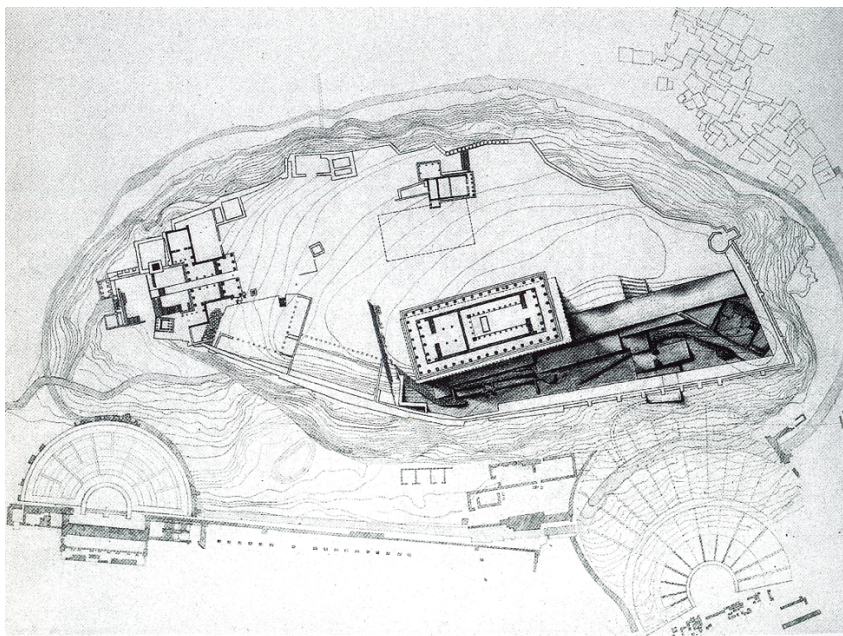
(Αριστερά) Εικόνα 54: Εξωτερική προοπτική απεικόνιση της αίθουσας του Ερεχθείου

(Δεξιά) Εικόνα 55: Εσωτερική προοπτική απεικόνιση της αίθουσας του Ερεχθείου



Εικόνα 56: Προοπτική απεικόνιση του Μουσείου σε σχέση με τον Παρθενώνα

Η Πρόταση Παπούλια



Εικόνα 57: Κάτοψη εσωτερικού της Πρότασης Παπούλια

« Τι είδους Μουσείο θα 'πρεπε να είναι το μουσείο της Ακρόπολης;»³⁷

Κατά τον Παπούλια ο «τόπος» συγκροτείται από ένα σύνολο παραμέτρων που ο Αρχιτέκτων πρέπει να κατανοήσει πριν δημιουργήσει το «κατοικείν»³⁸ σε αυτόν. Το «κατοικείν» ενός τόπου πρέπει να επιδιώκει την ελάχιστη δυνατή παρέμβαση. Ο τόπος του Μουσείου της Ακρόπολης δεν μπορεί να ανήκει στην κατηγορία των συνήθων αρχαιολογικών μουσείων της αναπαράστασης. Έπρεπε να ορισθεί ως ενότητα και συνέχεια της κατάστασης του βράχου της ακρόπολης.

³⁷ Χ. Παπούλιας, 1999: 61

³⁸ Μ. Heidegger, 2009

Το μουσείο της Ακρόπολης πρέπει να διεισδύει στο μύθο να αναπαριστά και να συνυπάρχει με την ιστορία του χώρου, πρέπει να διηγείται την δική του πορεία στο χρόνο αυτόνομα, όπως ο ίδιος ο βράχος. Το σύνολο των έργων της Ακρόπολης είναι το αποτέλεσμα ενός καλλιτεχνικού συγκερασμού Αρχιτεκτονικής και Γλυπτικής με μοναδικό τρόπο. Η θέαση του Παρθενώνα, του Ερεχθείου και των Προπυλαίων πρέπει να δίνει την πληροφορία αυτού που παρέμεινε και αυτού που έφυγε. Εάν το σύνολο διασπαστεί, όπως υποστήριζε ο Παπούλιας, ήτοι εάν τα αρχαϊκά αγάλματα που κοσμούν τα μνημεία αποσπαστούν για να μεταφερθούν σε ένα μουσείο εκτός του βράχου, αυτό μπορεί να σημαίνει κατ' επέκταση έως και την νομιμοποίηση των όσων κομματιών του βράχου βρίσκονται στο Βρετανικό Μουσείο. Παρατηρώντας τη μακέτα του Ι. Τραυλού όπου αναπαρίσταται ο βράχος της Ακρόπολης όπως ήταν την 4^η χιλιετία π.Χ. σε σχέση με την μορφή του βράχου σήμερα, διαπιστώνεται ότι στο νοτιοανατολικό άκρο του, όπου βρίσκεται το μουσείο υπάρχει ένα τεράστιο μπάζωμα.



Εικόνα 58: Η νότια κλιτύς της Ακρόπολης κατά τον 2^ο Αιώνα μ.Χ. (Μελέτη Μ.Κορρές, Εκτέλεση Π.Δημητριάδης)

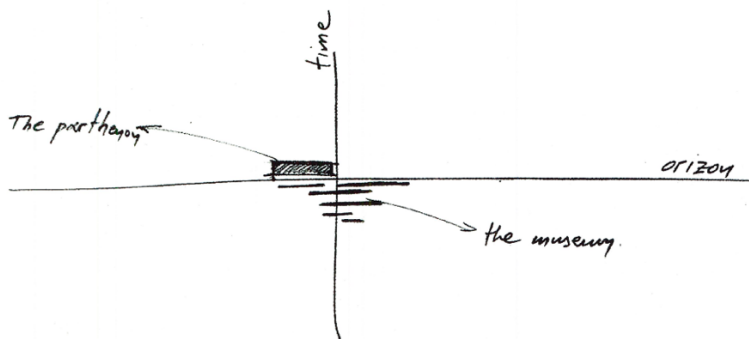
Ο σκοτεινός και μυστηριώδης αυτός τόπος, με την ηλικίας 2500 ετών ιστορία του πρέπει να αποκαλυφθεί. Το Εριχθόνειο Μουσείο πρέπει να γίνει σε αυτή τη θέση, να επεκταθεί κάτω από το ήδη υπάρχον μουσείο. Ο Παπούλιας, αρνούμενος να συμμετάσχει σε ένα γραφειοκρατικό, όπως τον χαρακτηρίζει Αρχιτεκτονικό Διαγωνισμό, διαμορφώνει την πρότασή του για το «Εριχθόνειο Μουσείο»³⁹ ενός μουσείου σε τομή, τομή στο χώρο και στο χρόνο, ενός μουσείου που παρακάμπτει τη μορφή.

«...χαίρεται το προχώρεμα του κορμιού επάνω στην ανάγλυφη τούτη ταινία που είναι το έδαφος. Και το πνεύμα μας ευφραίνεται από τους άπειρους συνδυασμούς των τριών διαστάσεων που μας συντυχαίνουν και αλλάζουν στο κάθε μας βήμα ένα γύρω μας...»⁴⁰.

Σε ανάλογο πνεύμα πράττει ο Παπούλιας, δίνοντάς μας ένα μουσείο-κρύπτη, εντός του Ιερού βράχου, ένα σκοτεινό και μισοφωτισμένο χώρο, που αναπαριστά την ίδια διαδικασία ταφής. Τα εκθέματα αποκαλύπτονται εντός του Ιερού τόπου που ετάφησαν, συνδεόμενα άμεσα με την κατακόρυφη χρονικότητα της προέλευσης τους. Η ετεροτοπία του μουσείου του Παπούλια δημιουργεί έναν ταφικό τόπο επί του Ιερού βράχου και μεταφέρει την έκθεση και κατά συνέπεια την ουσία του Μουσείου σε μια υπόσκαφη συνθήκη, στην οποία τα αρχαιολογικά ευρήματα αποκαλύπτονται σταδιακά καθώς ο επισκέπτης εισχωρεί βαθύτερα στο έδαφος.

³⁹ Από τον Ερεχθέα πρώτο Βασιλιά της Αττικής

⁴⁰ Δημήτρης Πικιώνης, Έλληνας αρχιτέκτονας και ακαδημαϊκός.



Εικόνα 59: Εριχθόνειο Μουσείο, αρχικό σκίτσο

Το Νέο Μουσείο της Ακρόπολης, για τον Παπούλια, εμπεριέχει την ιδέα ενός μουσείου που αναπτύσσεται σε μια κατακόρυφη χρονική τομή. Με την ιδέα αυτή, η μορφολογία ενός τέτοιου μουσείου είναι περιπτή, καθώς η ίδια η μορφή δίνεται από τον χώρο του κενού και η οροφή είναι μέρος του περιβάλλοντα χώρου του Παρθενώνα. «Το μουσείο ως τομή στον χώρο και το χρόνο, κάθετη και οριζόντια.»⁴¹, ένα μουσείο-κρύπτη. Μέσα σε αυτό το μπαζωμένο κομμάτι του βράχου, ο Παπούλιας περιγράφει την κατασκευή του μουσείου ως μια δυναμική και αποκαλυπτική διαδικασία, μέσω της οποίας θα επανέλθει στο φως ένα κομμάτι ιστορίας που έχει κυριολεκτικά θαφτεί εντός του βράχου. «...κρατάει το μυστικό του περάσματος από το αρχαϊκό στο κλασικό για να παραδώσει αυτούσιο σε εμάς το Μουσείο.»⁴².

Το κατέβασμα στην κρύπτη και στον χρόνο είναι αυτό που δίνει την ταυτότητα στο Νέο Μουσείο της Ακρόπολης, δίνοντας, έτσι, την δυνατότητα στο εννοιολογικό αρχέτυπο του Μουσείου των

⁴¹ Χ.Παπούλιας, 1999: 64

⁴² Χ.Παπούλιας, 1999: 64

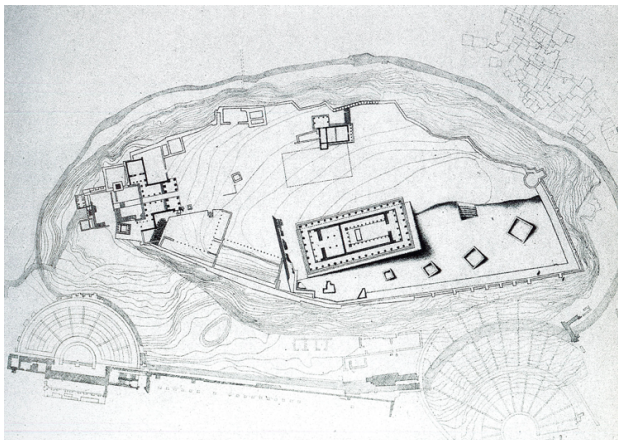
Μουσείων, να υλοποιηθεί, απελευθερωμένο μορφής, σαν ένα πέρασμα σε μια εντοπισμένη χρονική εμπειρία. Η εμπειρία, σηματοδοτείται, με την αποκάλυψη των μυκηναϊκών ευρημάτων, που κρύβονται εσωτερικά του μπαζωμένου βράχου. Αποκαλύπτεται έτσι «...μια θέα, μια εικόνα που εμφανίζεται για πρώτη φορά, και που με μια ματιά προσδιορίζει το πρώτο βήμα της καθόδου προς τον ιστορικό χρόνο – τον χρόνο του μουσείου.»⁴³

Ο Παπούλιας, θεωρεί πως το εννοιολογικό αρχέτυπο του Μουσείου των Μουσείων, δεν οφείλει να σχηματιστεί ως κτίριο, αλλά να υλοποιηθεί ως εμπειρία πέρασματος εντός του ίδιου του βράχου. Η τοποθέτηση του Παπούλια, δρα σαν αφορμή αναστοχασμού, μια αφορμή επανεξέτασης του ίδιου του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού μετατοπίζοντας την τέχνη της αρχιτεκτονικής από μια κτιριακή, σε μια χώρο-χωρική εμπειρία.



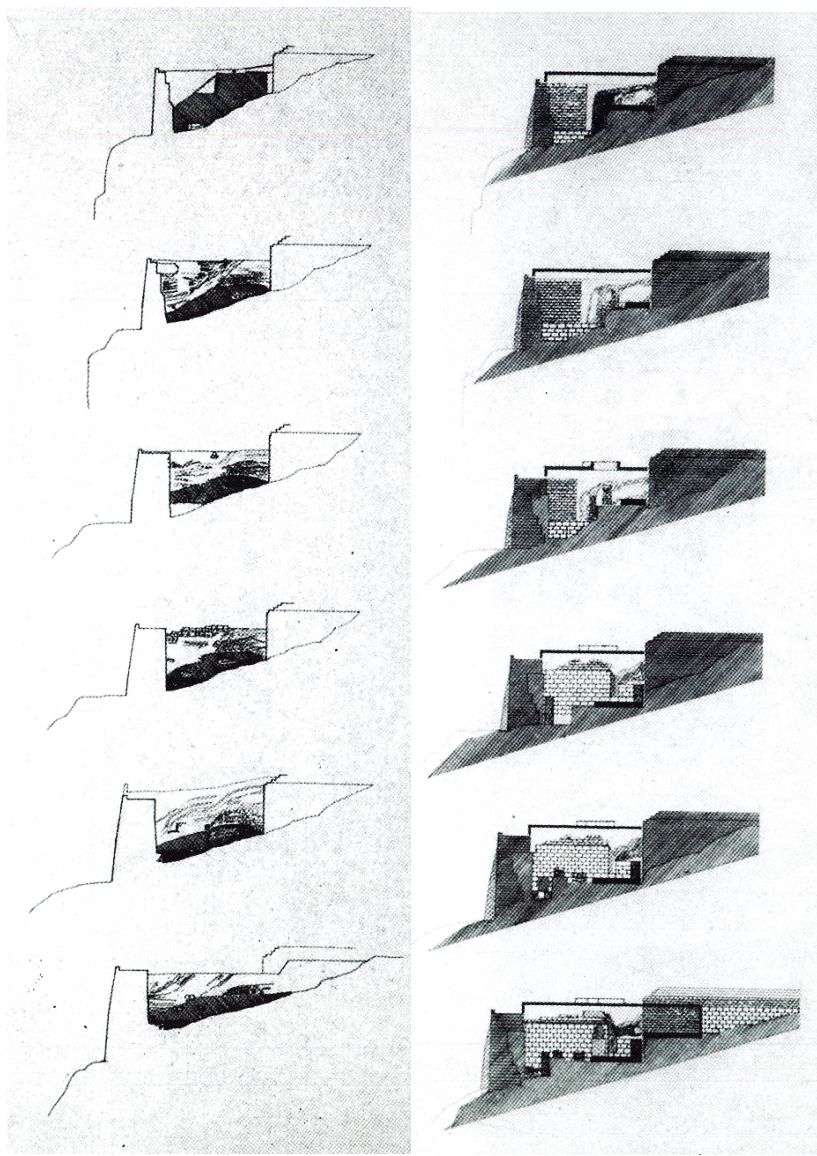
Εικόνα 60: Σχέδιο εγκατάστασης γλυπτών

⁴³ Χ.Παπούλιας, 1999: 95

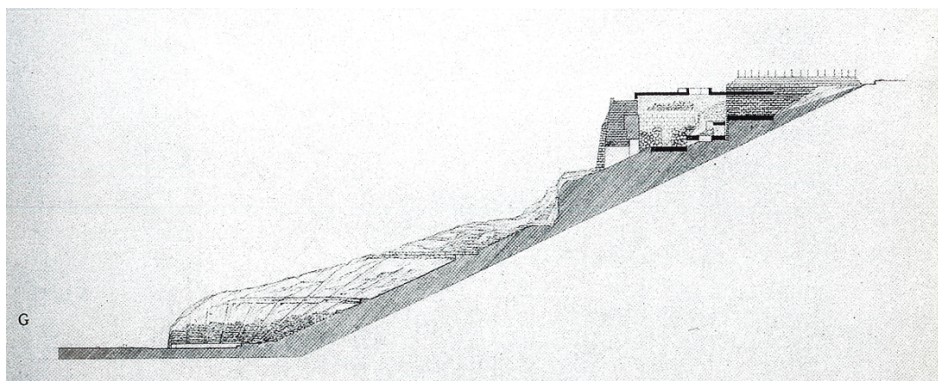


Εικόνα 61: Συνολική κάτοψη του βράχου και του άνω τμήματος του Εριχθόνιου Μουσείου

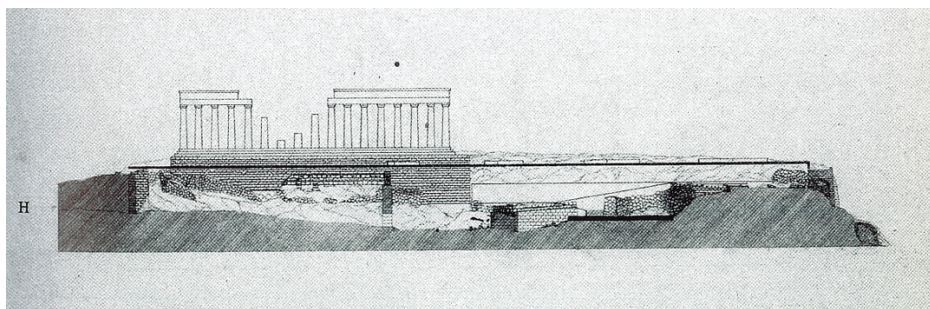
Η πρόταση του Παπούλια, μπόρεσε να διεισδύσει κυριολεκτικά και μεταφορικά στον Ιερό Βράχο και τη σημασία του μουσείου που θα στέγαζε τις συλλογές του. Είχε την ελευθερία να δημιουργήσει χωρίς περιορισμούς, καθώς δεν έπραττε εντός του πλαισίου ενός διαγωνισμού και μπόρεσε να ορίσει το εννοιολογικό αρχέτυπο του Μουσείου των Μουσείων και να μορφοποιήσει την έννοια της ετεροτοπίας όπως την ορίζει ο Foucault ή ακόμα και να την ξεπεράσει. Στο σύνολό της, η πρόταση του Εριχθόνιου Μουσείου, αποτελεί μια κριτική ματιά απέναντι στην δημιουργία και τον ορισμό του ρόλου του αρχιτέκτονα σε ένα τόσο σημαντικό έργο. Φέρει μεν την υπογραφή του αρχιτέκτονα, φέρεται δε από την σαφήνεια του έργου και την υπόσταση την οποία ο ίδιος ο τόπος και η διείσδυση στην χρονικότητά του επιτρέπουν. Αναδεικνύει έτσι όλα όσα είναι ή θα έπρεπε να είναι το εννοιολογικό αρχέτυπο του μουσείου και σφυρηλατεί με την τολμηρή του ύπαρξη ένα νέο μορφολογικό αρχέτυπο μουσείου, βασισμένο στην ανάδειξη των χώρων και των εκθεμάτων του όχι μέσω της μορφής, αλλά μέσω της σχέσης του και της άμεσης τοπικής και χρονικής συνάφειας με την θεματική του, που περιέχει και περιέχεται μέσα και έξω από αυτό



(Αριστερά)Εικόνα 62: Αρχαιολογικές τομές τις ανασκαφής του 19ού αιώνα
(Δεξιά)Εικόνα 63: Ερεχθόνειο Μουσείο, κάθετες τομές



Εικόνα 64: Ερεχθόνειο Μουσείο, κάθετη τομή



Εικόνα 65: Ερεχθόνειο Μουσείο, οριζόντια τομή

Αρχέτυπα και Αρχιτεκτονική

«Καθετί πραγματικό συνέχεται με άπειρες συνέπειες, εκπληρώνει χίλιους προορισμούς · συνεπιφέρει μαζί του πολύ περισσότερα αποτελέσματα, απ' όσα μπορεί να περιλάβει μια πράξη του νου.»
Paul Valery, 1935: 101

Το αρχέτυπο του Νέου Μουσείου της Ακρόπολης, ενέχει τεράστια βαρύτητα, καθώς αποτελεί σύμβολο πολιτισμού τόσο για τον Ελληνικό όσο και για τον Παγκόσμιο χώρο. Καλείται να σταθεί αντάξιο να φιλοξενήσει και να αναδείξει και να εκπροσωπήσει μερικά από τα σημαντικότερα εκθέματα του τόπου που «γέννησε» τον σύγχρονο δυτικό πολιτισμό. Στην μελέτη αυτή, παρουσιάστηκαν τέσσερις(4) μελέτες του τελευταίου διαγωνισμού ανέγερσης του ΝΜΑ, καθώς και η Πρόταση Παπούλια, οι οποίες δίνουν πέντε(5) διαφορετικές προσεγγίσεις σχηματοποίησης του εννοιολογικού αρχέτυπου του Μουσείου των Μουσείων.

Μέσω του αρχικού παραδείγματος της μοτοσυκλέτας, διαπιστώθηκε η ύπαρξη ενός ορίου, το οποίο βρίσκεται στην λειτουργία της αναστοχαστικής εμπειρίας στην Ετεροτοπία του Foucault. Η εμπειρία αυτή του καθρέπτη, σκιαγραφεί το όριο που οριοθετεί και την σχηματοποίηση του Μουσείου της Ακρόπολης. Οι αρχιτέκτονες, έπρεπε να ερμηνεύσουν πρωτίστως το εννοιολογικό αρχέτυπο του ΝΜΑ, ώστε να καταφέρουν να μορφοποιήσουν μια ιδέα που δεν είχε προηγούμενο, επιχειρώντας παράλληλα να καλύψουν επαρκώς μέσω αυτής το συλλογικό ασυνείδητο.

Όλες οι προτάσεις, προκειμένου να σχηματοποιήσουν το εννοιολογικό αρχέτυπο του Νέου Μουσείου της Ακρόπολης, μετατοπίζουν το αρχέτυπο του ίδιου του κτιρίου, επιχειρώντας να το μετασχηματίσουν σε έναν τόπο, που αναφέρεται στον υπέρτατο

τόπο. Η πρόταση του Tschumi επέλεξε το φως και την δημιουργία **διαδοχικών ανοιχτών, σχεδόν υπαίθριων, χώρων** που εντοπίζονται γύρω από μία σπειροειδή ανέλιξη. Ο Libeskind, επέλεξε να τολμήσει και να δώσει ένα μορφολογικό αρχέτυπο **πρισματικών θραυσμάτων** προτείνοντας ένα αποδομιστικό σύμπλεγμα. Ο Τομπάζης επιλέγει το κτίριο **έδαφος** με κλίση όμοια της ανάβασης του Ιερού Βράχου. Ο Isozaki, χρησιμοποιεί την θεμελιώδη σημασία του κελύφους για να στεγάσει κάτω από **ωοειδείς μαρμάρινους θόλους**, τα ομοιώματα-φαντάσματα των Ναών. Ο Παπούλιας, ελεύθερος των δεσμών του διαγωνισμού, τοποθετεί το μουσείο στον ίδιο τον Ιερό Βράχο. Ένα μουσείο-κρύπτη, έναν «τόπο των τόπων» για να δημιουργήσει ένα **πέρασμα μέσα σε μια εμπειρία** μουσείου, απελευθερωμένη από την μορφή.

Η κάθε μελέτη προσδιορίζει το δικό της εννοιολογικό αρχέτυπο για το Νέο Μουσείο της Ακρόπολης, όμως, μορφοποιώντας το, όλες φαίνεται να μετατοπίζουν τον ίδιο τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό από κτιριακή εμπειρία, σε χωρική εμπειρία.

Όλες οι προτάσεις καταφέρνουν με διαφορετικό τρόπο να προσδιορίσουν το εννοιολογικό αρχέτυπο του Μουσείου των Μουσείων, χωρίς να ξεφεύγουν από την ετεροτοπική του λειτουργία του, ως καθρέπτη αναστοχασμού. Όποια από τις παραπάνω προσεγγίσεις, εφόσον ικανοποιούν την ετεροτοπική λειτουργία αυτή, αν εφαρμοζόταν, φαίνεται πως θα κατάφερνε να χαραχθεί στη συλλογική συνείδηση ως η ιδανική υλική υπόσταση του Νέου Μουσείου της Ακρόπολης.

Λόγω της ιδιαίτερης σημασίας του ΝΜΑ, ο προσδιορισμός του εννοιολογικού του αρχέτυπου, καθώς και η υλική του υπόσταση, θα συγκροτούσαν το αρχέτυπο του ίδιου του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού, ανεξάρτητα της μορφής, αφού θα κατάφερναν να

δημιουργήσουν τον απόλυτο τόπο, τον τόπο καταγωγής του δυτικού πολιτισμού.

«...ο βασικός κανόνας που διέπει την εξέλιξη του πνεύματος ,ότι το πνεύμα αποκτά την αληθινή και την τελειοποιημένη του εσωτερικότητα μόνο έπειτα από την έκφραση του»⁴⁴

Είναι, λοιπόν, η ιδανική υλική έκφραση, που συγκροτεί το εννοιολογικό αρχέτυπο του Μουσείου της Ακρόπολης; Ή το ίδιο το εννοιολογικό αρχέτυπο του Μουσείου των Μουσείων συγκροτεί και ιεροποιεί τον σχεδιασμό του;

Σε ποιο βαθμό η μορφή σηματοδοτεί την ιδέα και σε ποιόν η ιδέα την μορφή;

«...είναι γνώρισμα του ανθρώπου να δημιουργεί σε δύο χρόνους, ο ένας κυλάει στην περιοχή της απλής δυνατότητας, στον κόρφο της ανάρτης ουσίας που μπορεί και μιμείται όλα τα πράγματα και τα συνδυάζει μεταξύ τους ατέλειωτα. Ο άλλος είναι ο χρόνος του φυσικού κόσμου. **Κατά κάποιον τρόπο περικλείνει μέσα του τον πρώτο, και περιέχεται, κατά έναν άλλο τρόπο, μέσα σ' αυτόν.** Το σχέδιο είναι τελείως ξεχωριστό από την ενέργεια, και η ενέργεια από το αποτέλεσμα.»⁴⁵

⁴⁴ E. Cassirer, 2020: 371

⁴⁵ Paul Valery, 1935: 95

Βιβλιογραφία

1. P. Valery, Ευπαλίνος, Εκδόσεις ΑΓΡΑ, Αθήνα, 1935
- 2.. Χ.Παπούλιας, Υπερτόπος, Εκδόσεις FUTURA, Αθήνα, 1999
- 3.. Μ. Foucault, Ετεροτοπίες, Εκδόσεις ΠΛΕΘΡΟΝ, Αθήνα 2012
4. Ε.Φιλιπποπούλου, Το Νέο Μουσείο της Ακρόπολης Δια Πυρός και Σιδήρου, Εκδόσεις Παπασωτηρίου, Αθήνα, 2011
5. Π.Φωκαΐδης, Αλεξάνδρα Χρονάκη– Επιμέλεια, Θέσεις της μνήμης, Εκδόσεις νήσος, Αθήνα, 2016
6. Π.Τζώνος, Μουσείο και Νεωτερικότητα, διαπανεπιστημιακό πρόγραμμα μεταπτυχιακών σπουδών-Μουσειολογία- ΑΠΘ,ΠΔΜ, Εκδόσεις Εντευκτηρίου, Θεσσαλονίκη ,2014
7. E.Cassirer, Φιλοσοφία των Συμβολικών Μορφών, Η Μυθική Σκέψη, Εκδόσεις Αρσενίδη, Αθήνα, 2020
8. Μ. Heidegger, Κτίζειν, Κατοικείν, Σκέπτεσθαι, Εκδόσεις ΠΛΕΘΡΟΝ, 2009
9. Ε. Μάντζιου, Το Αστικό Μουσείο, Κάλλιππος, 2015
10. P. Valery, Œuvres τ.2, Gallimard, Παρίσι, 1960 όποιες αναφορές αυτού στο κείμενο αναγράφονται ως E1, E2
11. Νίκη-Χαρά Μπανάκου-Καραγκούννη, P.Valery: Θεωρητικές Αναζητήσεις και Ποιητική Δημιουργία, Ερευνητική Εργασία
12. Δ. Πικιώνης, Συναισθηματική Τοπογραφία, 1935
13. [bikeexif, aprilia moto 6.5, Άρθρο](#)
14. [Alain Elkann interviews, Philippe Starck, 2023, Alain Elkann, Συνέντευξη](#)
15. [Dezeen, New Acropolis Museum by Bernard Tschumi Architects, Rose Etherington,2009, Άρθρο](#)
16. [archdaily New Acropolis Museum, Άρθρο](#)
17. [The Acropolis Museum Webpage, Επίσημη ιστοσελίδα](#)

18. [Potiropoulos Webpage, Επίσημη ιστοσελίδα](#)
19. [Bernard Tschumi Architects Webpage, Επίσημη ιστοσελίδα](#)
20. [Photiadis Associate Architects Webpage, Επίσημη ιστοσελίδα](#)
21. [Lois Papadopoulos Webpage, Επίσημη ιστοσελίδα](#)

1.Philippe Starck (1949-)



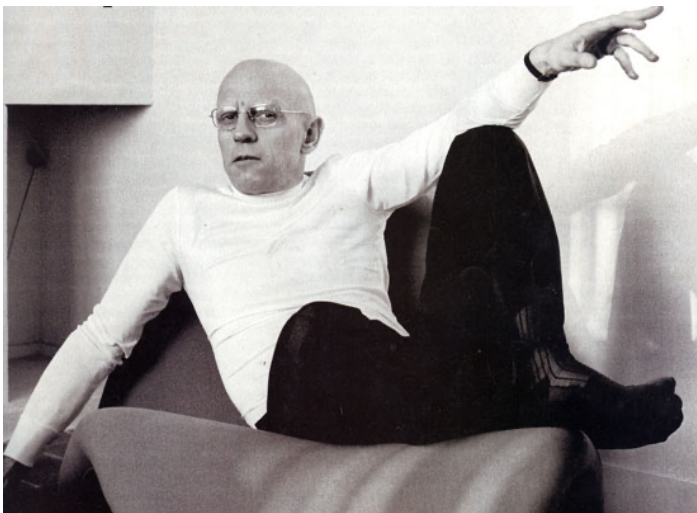
Εικόνα 66: Philippe Starck

Γεννημένος στις 18 Ιανουαρίου 1949 στο Παρίσι της Γαλλίας, ο Philippe Starck, σχεδιαστής γνωστός για την ευρεία γκάμα των σχεδίων του, από τον σχεδιασμό εσωτερικών χώρων έως και αντικείμενα καθημερινής χρήσης, σκάφη και ρολόγια.

Πιθανότατα επηρεασμένος από τον πατέρα του, ο οποίος εργαζόταν ως μηχανικός αεροσκαφών, ο Starck σπούδασε στην École Nissim de Camondo του Παρισιού και το 1968 ίδρυσε την πρώτη του εταιρεία, η οποία παρήγαγε φουσκωτά αντικείμενα. Πάντα ενδιαφερόμενος για τον σχεδιασμό ως έννοια, κατέκτησε φήμη τη δεκαετία του 1970 δημιουργώντας εσωτερικούς χώρους

για πελάτες όπως τα νυχτερινά κλαμπ του Παρισιού La Main Bleue (1976) και Les Bains-Douches (1978). Κατά τη διάρκεια αυτών των ποικίλων έργων, δεν ανέπτυξε κάποια συγκεκριμένη αισθητική ή προτίμηση για συγκεκριμένα υλικά. Μερικά σταθερά στοιχεία αναπτύχθηκαν ωστόσο στο έργο του Starck, όπως η προτίμηση για οργανικές, ρευστές μορφές και η συμπερίληψη διακριτικών παιχνιδιάρικων λεπτομερειών. Στις αρχές του 21ου αιώνα, ο Starck δημιούργησε τη λεγόμενη "Ghost Chair", ένα από τα πιο εμβληματικά του σχέδια. Πριν από αυτή όμως, το 1995, σχεδίασε την Aprilia Moto 6.5.

2. Paul-Michel Foucault (1926-1984)



Εικόνα 67: Paul Michel Foucault

Ο Foucault, γεννήθηκε στο Πουατιέ της Γαλλίας, στις 15 Οκτωβρίου 1926. Ως φοιτητής ήταν λαμπρός αλλά ψυχολογικά ταλαιπωρημένος. Εδραιώθηκε ακαδημαϊκά κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960. Κατείχε μια σειρά θέσεων σε γαλλικά πανεπιστήμια, προτού εκλεγεί το 1969 στο διακεκριμένο Collège de France, όπου υπηρέτησε ως Καθηγητής της Ιστορίας των Συστημάτων Σκέψης μέχρι τον θάνατό του. Από τη δεκαετία του 1970 και μετά, ο Foucault ήταν πολύ ενεργός πολιτικά. Ήταν ιδρυτής της Ομάδας Πληροφόρησης για τις φυλακές και συχνά διαμαρτυρόταν υπέρ των αποκλεισμένων ομάδων. Συχνά διάλεγε διαλέξεις εκτός Γαλλίας, ειδικά στις Ηνωμένες Πολιτείες, και το 1983 είχε συμφωνήσει να διδάσκει ετησίως στο Πανεπιστήμιο της Καλιφόρνια στο Μπέρκλεϊ. Είναι από τα πρώτα θύματα του AIDS, και απεβίωσε στο Παρίσι στις 25 Ιουνίου 1984. Εκτός από τα έργα που δημοσιεύθηκαν κατά τη διάρκεια της ζωής του, οι διαλέξεις του

στο Collège de France, που εκδόθηκαν μεταθανάτια, περιέχουν σημαντικές διευκρινίσεις και επεκτάσεις των ιδεών του.

Η ακαδημαϊκή του μόρφωση ήταν στην ψυχολογία και την ιστορία της, καθώς και στη φιλοσοφία, τα βιβλία του ήταν κυρίως ιστορίες των ιατρικών και κοινωνικών επιστημών. Ωστόσο, σχεδόν όλα τα έργα του Foucault μπορούν να διαβαστούν με επικοδομητικό τρόπο ως φιλοσοφικά, είτε με τον παραδοσιακό κριτικό τρόπο της φιλοσοφίας με μια νέα (ιστορική) προσέγγιση, είτε με την κριτική αντιμετώπιση των ιδεών των παραδοσιακών φιλοσόφων.

3.Οι 6 Αρχές στις Ετεροτοπίες

Ο Foucault αναφέρεται στην συστημική περιγραφή, την μελέτη και την ανάλυση του όρου, ως «ετεροτοπολογία», και διακρίνει 6 αρχές της ετεροτοπίας:

Πρώτον, οι ετεροτοπικοί χώροι αναφέρονται σε τοποθεσίες όπου οι συνήθειες κανόνες συμπεριφοράς δεν ισχύουν όπως συνήθως. Ο Michel Foucault διακρίνει αυτή την έννοια σε δύο βασικές κατηγορίες: τις "ετεροτοπίες της κρίσης" και τις "ετεροτοπίες της απόκλισης". "Οι "ετεροτοπίες της κρίσης" είναι ειδικοί, αγιασμένοι ή απαγορευμένοι τόποι για άτομα που βρίσκονται σε κατάσταση κρίσης, δηλαδή σε κρίσιμες καταστάσεις που απαιτούν ιδιαίτερη προσοχή και αντιμετώπιση. Αυτό μπορεί να περιλαμβάνει εφήβους, έγκυες γυναίκες ή ηλικιωμένα άτομα. Από την άλλη πλευρά, οι "ετεροτοπίες της απόκλισης" είναι χώροι όπου επιτρέπεται ή ακόμα και αναμένεται η αποκλίνουσα συμπεριφορά. Σε αυτούς τους χώρους, άτομα που έχουν αποκλίνουσα συμπεριφορά μπορούν να εκφράσουν αυτήν την απόκλιση χωρίς να θεωρούνται εκτός των κοινωνικών πλαισίων. Παραδείγματα περιλαμβάνουν τις ψυχιατρικές κλινικές, τις φυλακές και τους οίκους φροντίδας/αναρρωτήρια. Αυτές οι έννοιες εξισώνουν την σημασία του χώρου με τη συμπεριφορά και την κοινωνική δυναμική.

Η **δεύτερη** αρχή που χαρακτηρίζει τους ετεροτοπικούς χώρους είναι ότι αυτοί έχουν μία συγκεκριμένη και ακριβώς καθορισμένη λειτουργία, η οποία αντανακλά την κοινωνία στην οποία ανήκουν, και μπορεί να υποστεί ανάλογες διαφορές στην λειτουργία της για να προσαρμοστεί στην κοινωνία της εκάστοτε εποχής. Ένα εξαιρετικό παράδειγμα που παρέθεσε ο Foucault για την δυτική κουλτούρα, είναι το νεκροταφείο.

Τρίτον, έχουν τη δυνατότητα να συνδυάζουν πολλούς διαφορετικούς χώρους σε έναν και να τους αντιπαραθέτουν ταυτόχρονα. Ένα παράδειγμα αυτού μπορεί να είναι ένας κήπος.

Τέταρτον, οι ετεροτοπικοί χώροι είναι συχνά συνδεδεμένοι με διάφορες περιόδους του χρόνου και λειτουργούν όταν οι άνθρωποι αποκλίνουν από τη συνηθισμένη ροή του χρόνου τους. Οι ετεροτοπίες του χρόνου μπορεί να εκδηλώνονται σε μόνιμους χώρους όπως μουσεία και βιβλιοθήκες, ή μπορεί να είναι προσωρινές όπως γιορτές και πανηγύρια.

Η **πέμπτη** αρχή θέλει τους ετεροτοπικούς χώρους να λειτουργούν ως συστήματα που ανοίγουν και κλείνουν, και δεν είναι τόσο εύκολα προσβάσιμοι. Για να εισέλθει κανείς σε αυτούς, απαιτείται είτε εξαναγκασμός, είτε ειδική άδεια, είτε ακόμα και μία ιεροτελεστία.

Η **έκτη** αρχή ορίζει πως οι ετεροτοπίες συνυπάρχουν με άλλους χώρους και επιτελούν συγκεκριμένο ρόλο σε σχέση με αυτούς. Ανήκουν στην κατηγορία των χώρων ψευδαισθήσεως, όπως οι οίκοι ανοχής, ή ανήκουν στις ετεροτοπίες της αντιστάθμισης.

4.Ιστορία του Μουσείου

Η λέξη προέρχεται από τις Μούσες της Αρχαιότητας. Το «Μουσείον» ήταν ο ιερός χώρος αφιερωμένος στη λατρεία των θεοτήτων αυτών. Οι εννέα (9) Μούσες, κόρες του Δία και της Μνημοσύνης, ήταν αυτές που προσέφεραν στους ανθρώπους την τέρψη της ψυχής μέσω της δημιουργίας και της μουσικής. Ήταν προστάτιδες των τεχνών και της επιστήμης, και αποτελούσαν την πηγή της έμπνευσης των αρχαίων Ελλήνων και Ρωμαίων καλλιτεχνών. Διασκέδαζαν του ολύμπιους θεούς με το τραγούδι τους. Τη χορωδία τους διευθύνει ο Θεός Απόλλωνας, οπότε και το προσωνύμιό του «Μουσηγέτης».



Εικόνα 68: Οι εννέα (9) μούσες

Η Καλλιόπη ήταν προστάτιδα της επικής ποίησης της ρητορικής και όλων των καλών τεχνών, πηγή έμπνευσης του Ομήρου

Η Κλειώ: η μούσα της Ιστορίας

Η Ευτέρπη : η μούσα της τέχνης του αυλού

Η Τερψιχόρη: προστάτιδα αρχικά του χορού και τελικά της λυρικής ποίησης

Η Ερατώ: Ήταν Μούσα του υμναιου και του γάμου της ερωτικής ποίησης

Η Μελπομένη: Μούσα της τραγωδίας, πηγή έμπνευσης του Σοφοκλή του Ευριπίδη του Αισχύλου

Η Θάλεια Ήταν η μούσα της χαράς , των συμποσίων, της κωμωδίας

Η Πολύμνια η μούσα των ιερών ύμνων και της ευγλωττίας

Η Ουρανία η μούσα της αστρονομίας και της αστρολογίας

5.Το Σύγχρονο Μουσείο

Η ανάπτυξη των Μουσείων σήμερα συντελείται τόσο ποσοτικά όσο και ποιοτικά. Είναι πάρα πολλά τα νέα Μουσεία που ιδρύονται σε όλο τον κόσμο ιδιαίτερος δε στην Ευρώπη.. Από τα δώδεκα (12) μουσεία που υπήρχαν σε όλη την Ευρώπη το 1800 και μόνο στη Βρετανία, από το 1970 έως το 1988 άνοιξαν χίλια διακόσια δεκατέσσερα (1214) νέα. Σήμερα σε όλη την Ευρώπη έχουν ιδρυθεί περίπου 73.000 μουσεία (πίνακας 1).

Region	Estimated number of museums	% world
I. Western Europe and Others	61 634	65.1 %
II. Eastern Europe	11 465	12.1 %
III. Latin America and the Caribbean	8 067	8.5%
IV. Asia Pacific	12 195	12.8 %
Va. Africa	841	0.88 %
Vb. Arab States	473	0.5 %
195 States	94 675	100 %

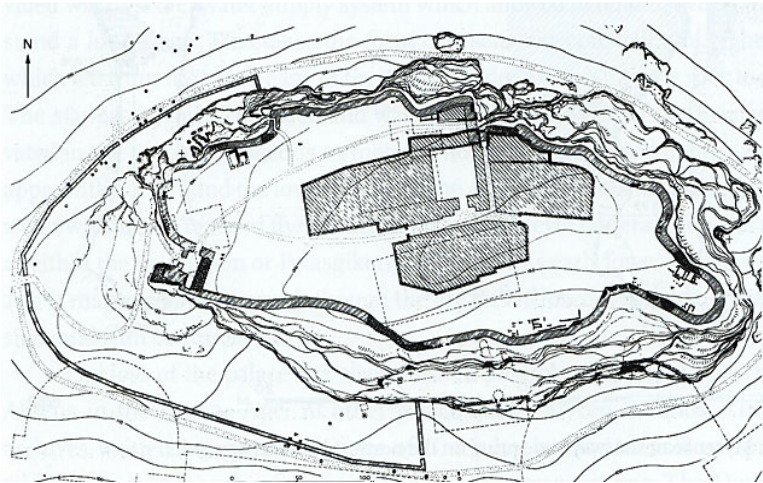
Πίνακας 1 : Αρχιθμός μουσείων του κόσμου (πηγή Unesco)

6.Ο Βράχος της Ακρόπολης

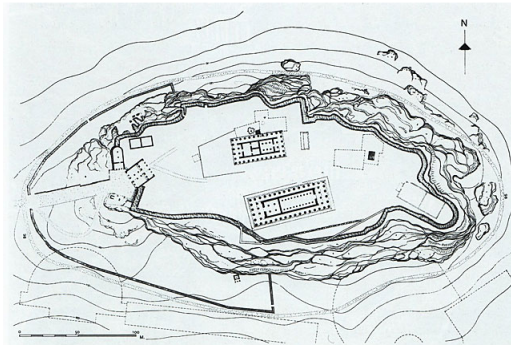
Ο βράχος της ακρόπολης των Αθηνών κατοικήθηκε από την 3^η χιλιετία π.Χ. Με ύψος 157 μ, ήταν ένα φυσικό οχυρό με επίπεδη κορυφή, μία πρόσβαση από τη δυτική πλευρά και πηγές νερού στις πλευρές του. Ευρήματα τοποθετούν την κατοικία του άρχοντα του συνοικισμού στη θέση που αιώνες αργότερα χτίσθηκε το Ερέχθειο.

Η παράδοση υποστηρίζει ότι ο Θησέας ήταν εκείνος που ένωσε όλες τις φυλές της Αττικής εκτός της Ελευσίνας υπό την ηγεμονία της ακρόπολης των Αθηνών κατά τη 2^η χιλιετία π.Χ. Εκείνη την περίοδο, περί το 1200π.Χ. (μυκηναϊκή εποχή) οχυρώθηκε ο βράχος της ακρόπολης με το Κυκλώπειο τείχος. Τον 11^ο αιώνα π.Χ. η διοίκηση μεταφέρεται από την ακρόπολη στο «Άστυ», την πόλη. Ο βράχος της Ακρόπολης πλέον εξυπηρετούσε θρησκευτικούς σκοπούς.

Το 480 π.Χ. οι Πέρσες επέλασαν στην πόλη των Αθηνών, λεηλάτησαν και κατέστρεψαν τους ναούς και τα αναθήματα του βράχου της Ακρόπολης.



Εικόνα 69: Ο βράχος της ακρόπολης κατά τους προϊστορικούς χρόνους



Εικόνα 70



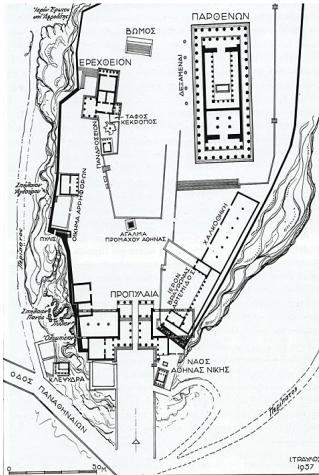
Εικόνα 71

Εικόνα 70,71: Η Ακρόπολη κατά το 480-479 π.Χ. (αριστερά ο ημιτελής Παρθενώνας που άρχισε να οικοδομείται το 479 π.Χ.)

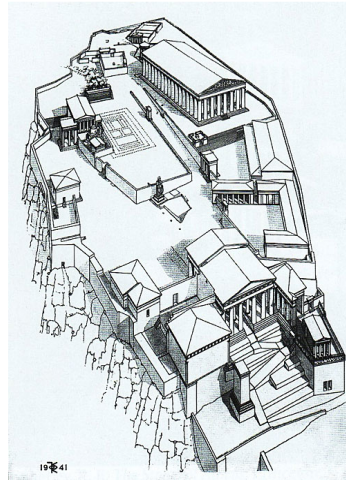
Μετά την αποχώρηση των Περσών οι Αθηναίοι ενταφίασαν στο βράχο, τον γλυπτό διάκοσμο των ναών και με πρωτοβουλία του Θεμιστοκλή ανοικοδομείται το τείχος της Ακρόπολης. Ολοκληρώνεται το τείχος της Βόρειας πλευράς το «Θεμιστόκλειο τείχος» στο οποίο ενσωματώνονται αρχιτεκτονικά μέλη των κατεστραμμένων ναών ορατά έως σήμερα. Το τείχος της νότιας πλευράς το «Κιμώνειο Τείχος» ολοκληρώνεται την εποχή του Κίμωννα.

Στα μέσα του 5^{ου} αιώνα π.Χ. την εποχή του Περικλή η Αθήνα αποτέλεσε την έδρα της Αθηναϊκής Συμμαχίας. Ένα μεγαλεπήβολο σχέδιο ανοικοδόμησης των ιερών του Βράχου της Ακρόπολης τέθηκε σε εφαρμογή από τον Περικλή και διήρκεσε περί τα πενήντα χρόνια. Με την επίβλεψη των Ικτινίου και Καλλικράτη οικοδομήθηκε ο Παρθενώνας από τους τον 3^ο αιώνα π.Χ. στα δυτικά του βράχου κάτω από τα προπύλαια κατασκευάζεται συμπληρωματική οχύρωση και δύο πύλες. Ο Φειδίας είχε την επίβλεψη της διακόσμησης, των γλυπτών: Του Παρθενώνα, του Ερεχθείου των Προπυλαίων και του Ναού της Απτέρου Νίκης καθώς και την

κατασκευή του χρυσελεφάντινου Αγάλματος της Θεάς Αθηνάς – Παλλάδας. Από εκείνη την εποχή έως και τον 19^ο αιώνα η Ακρόπολη ήταν ένα ισχυρό οχυρό.



72 Ι.Τραυλός (1957)



73

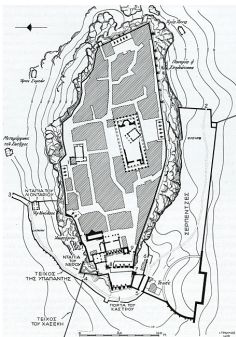
Εικόνα 72,73: Η κάτοψη και η αναπαράσταση του βράχου της Ακρόπολης των κλασικών Χρόνων (480-323 π.Χ.)

Κατά τη Ρωμαϊκή Περίοδο (146 π.Χ.-330μ.Χ.) προστέθηκε στην ανατολική πλευρά το κτίσμα: «Ο ναός της Ρώμης και του Αυγούστου» Την Βυζαντινή περίοδο(330-1453 μ.Χ.) ο Παρθενώνας μετατράπηκε σε εκκλησία των Χριστιανών. Κατά την Φραγκοκρατία (1204 μ.Χ.-1566 μ.Χ.) έγινε ναός των καθολικών Χριστιανών και την περίοδο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας (1453 μ.Χ.- περί το 1821μ.Χ.) μετατράπηκε σε τζαμί. Οι Τούρκοι είχαν αποθηκεύσει πυρίτιδα στην ακρόπολη με αποτέλεσμα ο κεραυνός που έπεσε στον βράχο το 1645 να προκαλέσει την καταστροφή των Προπυλαίων. Το 1647 ο Ενετός Μουροζίνι βομβάρδισε τον Παρθενώνα ο οποίος, λόγω και της ποσότητας της πυρίτιδας που ήταν αποθηκευμένη σε αυτόν, καταστράφηκε.

Την περίοδο 1801-1806, δηλαδή λίγα χρόνια πριν την Ελληνική Επανάσταση του 1821, ο Λόρδος Έλγιν ξήλωσε τα γλυπτά της ζωφόρου του Παρθενώνα, μετόπες – αετώματα, ένα άγαλμα Καρυάτιδας και έναν κίονα του Ερεχθείου κατέβαλε στους Τούρκους Διοικητές της Αθήνας ποσό τριάντα πέντε χιλιάδων λιρών (35.000) και ένα ρολόι στους Αθηναίους που στήθηκε στην Αρχαία Αγορά και μετέφερε τα γλυπτά στην Αγγλία. Οι Έλληνες δεν αντέδρασαν, στη συνείδησή τους τότε, η ακρόπολη δεν αποτελούσε ιερό μνημείο. Δεν ήταν λίγα τα σπίτια που είχαν κτιστεί με υλικά των μνημείων του ιερού βράχου.



Εικόνα 74: Η Ακρόπολη στα χρόνια της Τουρκοκρατίας σε ζωγραφική απεικόνιση του Ντάντγουελ (1804)



75



76

Εικόνα 75: Η Ακρόπολη κατά την Ελληνικής Επανάστασης (Ι.Τραυλός 1958)

Εικόνα 76: Τα προπύλαια το 1839

Κατά την περίοδο της Ελληνικής Επανάστασης η ακρόπολη πολιορκήθηκε διαδοχικά από Έλληνες και Τούρκους και υπέστη περαιτέρω καταστροφές. Το 1834 άρχισαν στον βράχο αρχαιολογικές εργασίες για την αποκατάσταση των μνημείων. Την περίοδο του Βασιλιά Όθωνα (1815-1867) και πιο συγκεκριμένα το 1834 ο Αρχιτέκτων Κ.Schinkel σχεδίασε την πρόταση κατασκευής των ανακτόρων του Βασιλιά πάνω στον ιερό βράχο.

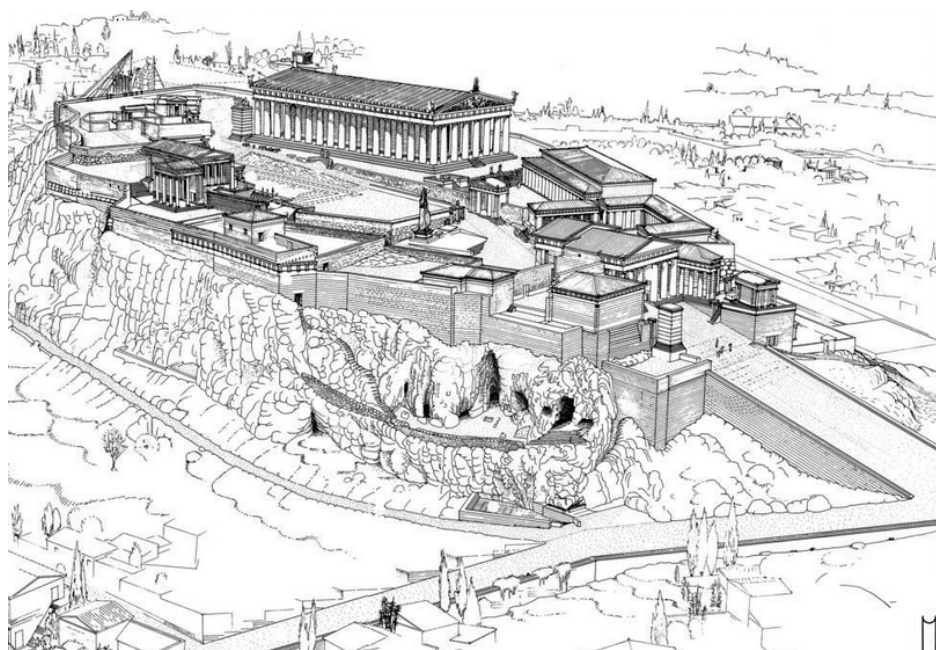
Στο νοτιοανατολικό χαμηλό άκρο του βράχου το 1865 θεμελιώθηκε και το 1874 ολοκληρώθηκε η κατασκευή του Μουσείου της Ακρόπολης σύμφωνα με τη μελέτη του Αρχιτέκτονα Παναγή Κάλκου. Το πρόγραμμα αναστήλωσης των μνημείων της ακρόπολης που θα συντηρήσει εξασφαλίσει τα μνημεία από την παρακμή ξεκίνησε το 1975 με επικεφαλής τον Αρχιτέκτονα Μανώλη Κορρέ. Σήμερα το έργο βρίσκεται σήμερα σε φάση ολοκλήρωσης



Εικόνα 77: Το Μουσείον στην Ακρόπολη



Εικόνα 78: Άποψη της Ακρόπολης των Αθηνών στις μέρες μας



Εικόνα 79: Σχεδιαστική αναπαράσταση του Βράχου της Ακρόπολης από τον Μανώλη Κορρέ

Την δεκαετία του '90 ο αναγνωρισμένος σχεδιαστής Philippe Starck αποπειράθηκε να σχεδιάσει για την Aprilia μια μοτοσυκλέτα που φιλοδοξούσε να αναπροσδιορίσει το αρχέτυπο της κίνησης σε δύο τροχούς. Ωστόσο, παρά το αδιαμφισβήτητο ταλέντο του και την προσωπική μοτοσυκλετιστική του εμπειρία, η μοτοσυκλέτα που σχεδίασε απέτυχε να παράξει το θεμιτό αποτέλεσμα και να κερδίσει το κοινό, προκαλώντας ένα εύλογο ερώτημα σχετικά με την αιτία αυτή της αστοχίας.

Υπόθεση της παρούσας εργασίας, η οποία επιχειρεί να διερευνήσει το ανωτέρω ερώτημα, αποτελεί το επιχειρήμα πως όταν κανείς αποπειράται να σχεδιάσει κάτι το οποίο βρίσκεται ήδη καταχωρημένο στην συλλογική συνείδηση, καλείται πρωτίστως να διαχειριστεί και να μορφοποιήσει μια έννοια η οποία εδράζεται ή συγκροτεί ένα αρχέτυπο.

Καλείται έτσι να σκιαγραφήσει και να δημιουργήσει μέσω αυτής ένα αντικείμενο το οποίο ταυτόχρονα σημαίνει και σημαίνεται, λειτουργώντας ως το όχημα μεταφοράς ή το μέσο (media) μεταξύ της ιδέας και της υλικής της υπόστασης. Κατά ένα τρόπο ο σχεδιασμός καλείται δια του παραγόμενου αντικειμένου να προσδιορίσει έναν τόπο, ο οποίος παράλληλα λειτουργεί ως καθρέπτης ενός άλλου, έτερου τόπου .

Η περίπτωση του Starck μοιάζει να διαφωτίζει ένα όριο. Ένα όριο το οποίο όταν ξεπεραστεί, η ουσιώδης αναστοχαστική εμπειρία του καθρέπτη, η ίδια δηλαδή η αιτία της χρήσης του, καταλύεται και ο σχεδιασμός αστοχεί. Η θεμελιώδης έννοια αναφοράς ή το εννοιολογικό αρχέτυπο παύει να διαφαίνεται εντός του, σαν ο καθρέπτης να βρίσκεται στραμμένος σε λάθος διεύθυνση και το ζητούμενο είδωλο να βρίσκεται εκτός αυτού.

Το Μουσείο της Ακρόπολης επιλέγεται ως το ερευνητικό πεδίο της εργασίας και ταυτόχρονα ως το πλαίσιο προβολής αυτών των σκέψεων, καθώς αφενός μεταφέρει το αντικείμενο του σχεδιασμού στο επίπεδο της αρχιτεκτονικής δημιουργίας, αφετέρου τείνει προς και κατ'επέκταση φωτίζει, ένα δεύτερο όριο: Επιχειρώντας να προσεγγίσει ως έτερος τόπος, τον υπέρτατο τόπο, την ίδια την κοιτίδα δηλαδή του δυτικού πολιτισμού, ο σχεδιασμός του μουσείου της Ακρόπολης εγκαθίσταται στην πραγματικότητα μας, ως το αρχέτυπο της ίδιας της αρχιτεκτονικής δημιουργίας.