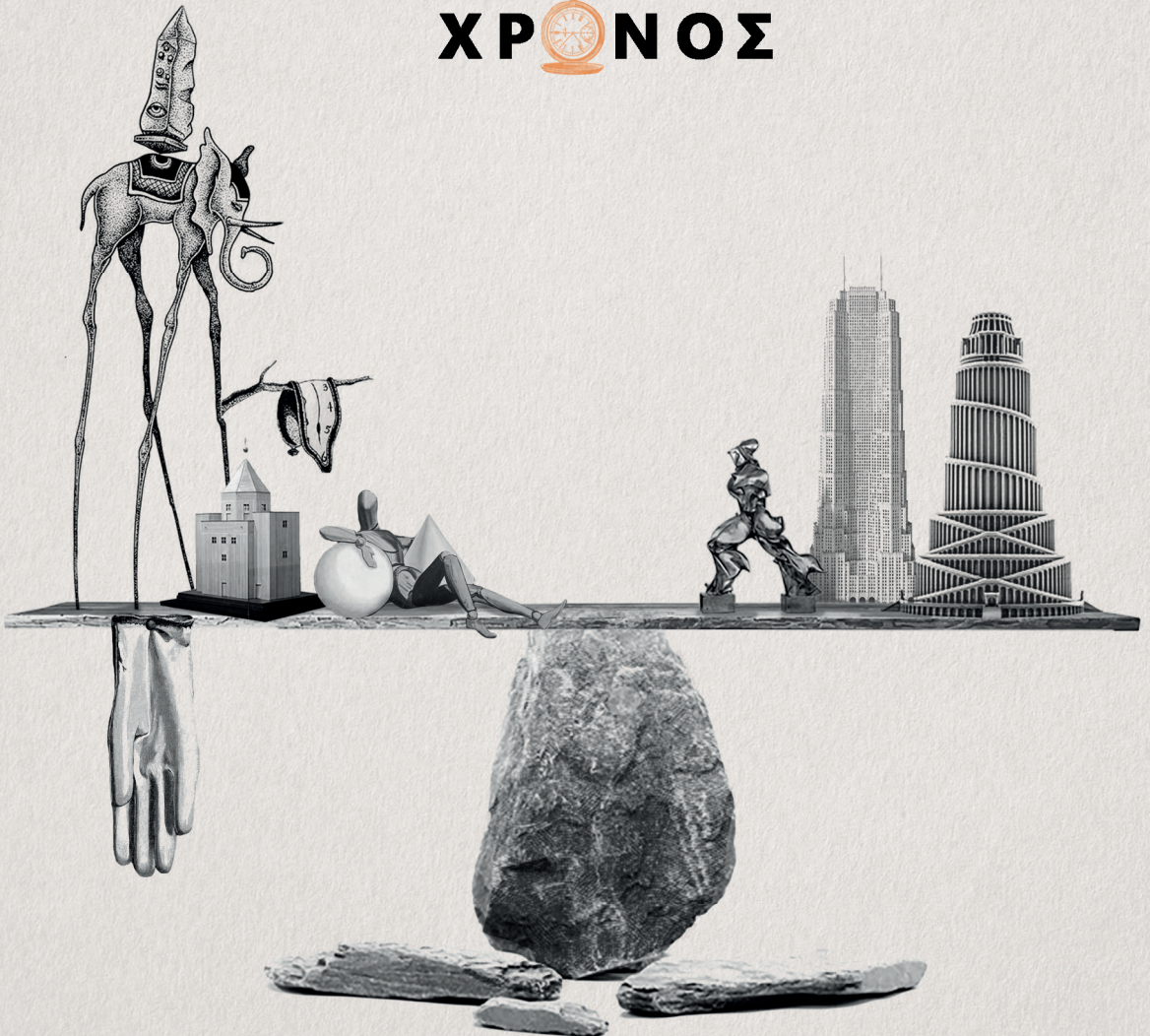


# ΠΟΙΗΤΙΚΟΣ VS ΤΕΧΝΙΚΟΣ

## ΧΡΟΝΟΣ



σοροπώντας σε αντίβαρα  
χρονικοτήτων στην αρχιτεκτονική

Τσίτσου-Καμπελή Νεφέλη

Επιβλέπων καθηγητής  
Τζομπανάκης Αλέξιος

Πολυτεχνείο Κρήτης  
Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών

Δεκέμβριος 2023

*"Μα που χύνονται τελικά τα κύματα κάθε τι μεγάλου και υπέροχου που υπάρχει στον άνθρωπο; Δεν υπάρχει ωκεανός γι' αυτούς τους χείμαρρους;  
-Να είσαι αυτός ο ωκεανός: θα υπάρξει ένας."*

Friedrich Nietzsche

ΠΕΡΙΛΗΨΗ	10
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	12

## ΜΕΡΟΣ Α.

<b>01</b>	<b>Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΩΣ ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ-ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΕΣ ΕΝΝΟΙΕΣ</b>	
	<b>1.1 Εκφάνσεις του χρόνου-Η έννοια της χρονικότητας</b>	19
	1.1.1 Κυκλικός και ευθύγραμμος χρόνος	27
	1.1.2 Σχηματοποίηση του χρόνου	30
	1.1.3 Ο χρόνος της διάρκειας του H.Bergson & ο χρόνος της στιγμής του G.Roupenel	35
	<b>1.2 Τεχνικός και ποιητικός χρόνος στην Αρχιτεκτονική</b>	41
	1.2.1 Ποιητικός χρόνος του Aldo Rossi	45
	<b>1.3 Ζητήματα Μνήμης</b>	51

## ΜΕΡΟΣ Β.

<b>02</b>	<b>ΑΣΤΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ &amp; ΤΕΧΝΙΚΟΣ ΧΡΟΝΟΣ ΩΣ ΑΔΙΑΙΡΕΤΟ ΣΩΜΑ</b>	
	<b>2.1 Ά-χρονος χρόνος: Ο τεχνικός χρόνος της νεωτερικότητας στην πόλη-μηχανή ως αντικείμενο στοχασμού</b>	69
	2.1.1 Τεχνικός χρόνος και μοντερνισμός	71
	2.1.2 Χρονικές ανατροπές της τέχνης	83
	<b>2.2 Βραδύτητα και μνήμη-Ταχύτητα και λήθη</b>	98
	<b>2.3 Μνήμες της ασυνέχειας &amp; Μετέωρα χωροχρονικά κατώφλια</b>	101

## ΜΕΡΟΣ Γ.

<b>03</b>	<b>ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟΙ ΧΕΙΡΙΣΜΟΙ ΑΠΟΚΑΛΥΨΗΣ ΤΟΥ ΠΟΙΗΤΙΚΟΥ ΧΡΟΝΟΥ</b>	
	<b>3.1 Διάλογος με τα ίχνη της ιστορίας</b>	112
	3.1.1 Αφύπνιση της συλλογικής μνήμης μέσα από τις αόρατες παρουσίες των ιστορικών τόπων	113
	<i>Βουτιά στον χαμένο χρόνο: Αστικές συρραφές μνήμης στον <b>Rafael Moneo   Museum of the Roman theater of Cartagena</b></i>	
	<i>Η συνέχεια με την ιστορία και το εδαφικό συγκείμενο στους <b>Barozzi Veiga   Headquarters of the RBGO</b></i>	
	3.1.2 Η χρονικότητα του ημιτελούς: ίχνη που διαρκούν αποσυρόμενα στο χρόνο της σιωπής	126
	<i>Μεταξύ μνήμης και λήθης: Η θραυσματική φόρμα ως εργαλείο διαχείρισης της αστικής κλίμακας και του μεσογειακού βιώματος στον <b>F.Venezia-Museum in Gibellina</b></i>	
	<i>«Ανάμεσα στο σκοτάδι και τη θάμβωση» Η περίπτωση της Κρύπτης στον <b>Χ.Παπούλια</b></i>	
	3.1.3 Συλλογή σπαραγμάτων	149
	<i>Η τεχνική wa rap και η αναζήτηση της χαμένης πολιτιστικής ταυτότητας του τόπου στον <b>Wang Shu   Ningbo museum</b></i>	
	<i>Srolia ως δοχεία μνήμης και ιστορίας της γενέθλιας πόλης στον <b>Luigi Moretti   Il Girasole</b></i>	
	<b>3.2 Εμβύθιση στους κώδικες της ύλης</b>	162
	3.2.1 Πρωτογενείς υλικότητες	163
	<i>Ο σκοτεινός απόηχος του ακατέργαστου στον <b>Sigurd Lewerentz- Church St.Peter</b></i>	

<i>Η έννοια του λατομείου στα γλυπτά αρχιτεκτονικά τοπία της Ν.Γκόλαντα, Α.Κουζούπη</i> <b>  Ανοιχτό μουσείο παλαιάς λατομικής τέχνης Διονύσου</b>	
3.2.2 Φθερσιγενής χρόνος	177
<i>Το ασυνείδητο της υλικής φθοράς και της «ονειρικής γεωγραφίας του εδάφους» στην περίπτωση του <b>Κώστα Μανωλίδη</b></i>	
<i>Διάλογοι φθοράς-αθφαρσίας: Η φθορά ως συνθέτης του χρονικού βάθους του αρχιτεκτονήματος στους <b>Flores &amp; Prats   Sala Beckett</b></i>	
<b>3.3 «Εν κενώ» ο χρόνος της σιωπής στα χωροχρονικά κατώφλια</b>	196
3.3.1 Η έννοια του "ma" στη χωροχρονική τομή της κατασκευαστικής άρθρωσης στον <b>Carlo Scarpa   Cangrande</b>	200
3.3.2 Σκιαγραφώντας το πέρασμα του χρόνου: Η έννοια του "ma" στο χειρισμό φωτός-σκιάς στον <b>Tadao Ando   Azuma House</b>	208
<b>ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΙΚΑ</b>	216
<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ</b>	222
<b>ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ</b>	228



## Περίληψη

Ο χρόνος αποτελεί μια πολυεπίπεδη έννοια, με πλήθος διαφορετικών εκφάνσεων και προσεγγίσεων. Η διαχρονική προσπάθεια της κατανόησης αλλά και της ερμηνείας του, διαφοροποιείται ιστορικά υπονοώντας τις παράλληλες αξιακές μεταβολές των εκάστοτε κοινωνιών. Στην παρούσα ερευνητική, μέσα από μια προσεκτική διάκριση μεταξύ χρόνου και χρονικότητας, διερευνούνται οι μετασχηματισμοί μιας περισσότερο ποιοτικής παρά ποσοτικής ερμηνείας του χρόνου, ο οποίος θα αποτελέσει το πρίσμα μέσα από το οποίο θα προσεγγίσουμε την αρχιτεκτονική. Στο πλαίσιο αυτό, μέσα από τη σκοπιά της φαινομενολογίας σκιαγραφούνται τα κομβικά εκείνα σημεία της φιλοσοφίας και της αρχιτεκτονικής θεωρίας γύρω από την έννοια του χρόνου, ενώ γίνεται μια ακόμη σημαντική διάκριση. Ο χρόνος ιδωμένος από την κοινωνική σκοπιά της συγκεκριμένης έρευνας ερμηνεύεται ως μια πραγματικότητα με δυο όψεις: την τεχνική και την ποιητική. Οι όροι αυτοί εισάγονται από τον Π.Πάγκαλο στην αποδελτίωση του σχετικά με τις πτυχές τις έννοιας του χρόνου και την αρχιτεκτονική έκφραση της μέσα από το έργο του a.rossi. Ο ποιητικός χρόνος λειτουργεί ως αντίβατο του τεχνικού χρόνου. Πρόκειται για ένα χρόνο εσωτερικό, μη μετρήσιμο που μετατρέπεται σε φορέας νοημάτων και αρχιτεκτονικά μεταφράζεται στην ποιητική υπόσταση μιας παύσης, μιας συνθηκής εν αναμονή. Ο τεχνικός χρόνος από την άλλη εξετάζεται μέσα από το πλαίσιο των τεχνολογικών μετασχηματισμών που διαδραματίστηκαν στις αρχές του 20ου αιώνα και αποτέλεσαν καθοριστική παράμετρο στην κοινωνική και χωροταξική οργάνωση της σταδιακά αναδιώμενης πόλης-μηχανής. Η έρευνα εξετάζει μέσα από ένα συνεχές συγκριτικό πεδίο τις δύο αυτές πτυχές του χρόνου και στη συνέχεια καταδηλώνει την ανάγκη για την επικαιροποίηση ενός ποιητικού χρόνου ανάγνωσης στη σύγχρονη

εποχή. Η ερμηνευτική αυτή απόδοση εκφράζεται μέσα από την παράθεση χαρακτηριστικών αρχιτεκτονικών παραδειγμάτων, που επιχειρούν να αποκαλύψουν τον ποιητικό χρόνο, ενώ ταυτόχρονα τον καθιστούν αναπόσπαστο ερμηνευτικό εργαλείο της αρχιτεκτονικής θεωρίας και πρακτικής.

## Εισαγωγή

Στο πλαίσιο μιας διαχρονικής αναζήτησης της σχέσης π Η παρούσα ερευνητική διαπραγματεύτηκε το χρόνο ως μια πολυδιάστατη έννοια που δεν περιορίζεται σε ποσοτικές μετρήσεις, αλλά εξετάζεται μέσα από την ποιοτική ερμηνεία και την βιωματική κατανόηση της. Με αυτό το σκοπό αναδεικνύεται η έννοια της χρονικότητας και ιδιαίτερη έμφαση γίνεται στη διάκριση μεταξύ ποιητικού και τεχνικού χρόνου, ένα εννοιολογικό δίπολο που αποτέλεσε τον κεντρικό άξονα γύρω από τον οποίο προσεγγίστηκε και αναλύθηκε το θέμα.

Με στόχο τη βαθύτερη κατανόηση του χρόνου επιλέχθηκαν μερικά μόνο κρίσιμα σημεία της ιστορίας των θεωριών. Αναλυτικότερα, μέσα από μια σύντομη αναδρομή στις θεωρίες περί χρόνου στη δυτική σκέψη, φανερώνεται η μετάβαση από την κυκλική στη γραμμική αντίληψη του, επηρεασμένη από τη βιομηχανική επανάσταση. Μεταβαίνοντας στη σύγχρονη εποχή η παροντική αίσθηση του χρόνου γίνεται ολοένα και επικρατέστερη ενώ ο ίδιος εμφανίζεται ως καταλυτικός παράγοντας για την κατανόηση των συνεχών μεταβολών της σύγχρονης πραγματικότητας.

Η σκέψη του Heidegger θα αποτελέσει σημαντικό σταθμό στην κατεύθυνση μιας ανατρεπτικής θεώρησης ως προς την παραδοσιακή άποψη του παροντικού χρόνου. Η φιλοσοφία του Heidegger ουσιαστικά αναζητά την ουσία του χρόνου και του χώρου μέσω της υπαρξιακής εμπειρίας.

Εξετάζοντας αναλυτικότερα τη σχηματοποίηση του χρόνου, φανερώνεται πως η διαίρεση μεταξύ κυκλικού και ευθύγραμμου χρόνου επηρεάζει άμεσα και τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε τη συνέχεια, την αλληλουχία των γεγονότων αλλά και την έννοια της προόδου. Στο πλαίσιο αυτής της διερεύνησης, η αντιπαράθεση μεταξύ των θεωριών του Henri Bergson και του Gaston Roupenel είναι ιδιαίτερα σημαντική. Ο Bergson επικεντρώνεται στη διάρκεια, ενώ από την άλλη ο Roupenel εστιάζει στην

στιγμή ως την μοναδική πραγματικότητα του χρόνου. Αυτές οι διαφορετικές αντιλήψεις, επιτρέπουν την ύπαρξη διαφορετικών σημασιολογικών και φιλοσοφικών προσεγγίσεων ως προς το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον αντίστοιχα.

Διερευνώντας την έννοια του χρόνου και πιο συγκεκριμένα αυτή της χρονικότητας, μέσα από το πρίσμα της αρχιτεκτονικής δημιουργίας, προκύπτει η σημαντική διάκριση μεταξύ ποιητικού και τεχνικού χρόνου. Η διάκριση μεταξύ αυτών των δύο πτυχών του χρόνου φέρνει στο φώς μια διαχωριστική γραμμή μεταξύ της προόδου και της ανθρώπινης εμπειρίας. Κατανοώντας αυτό το συγκριτικό πεδίο μελέτης, θα μπορούσαμε να πούμε πως αναδύεται η δυνατότητα δημιουργίας ενός πλούτου στην αρχιτεκτονική και την κοινωνία γενικότερα μέσα από την γόνιμη διαλεκτική τους. Τίθεται κατά συνέπεια ένα σημαντικό ερώτημα ως προς τη δυνατότητα αντίστασης στην ορμητική προοδευτική εξέλιξη του τεχνικού χρόνου, ενθαρρύνοντας μια πιο βιωματική προσέγγιση.

Με άξονα το συγκεκριμένο ερώτημα, ιδιαίτερα χρήσιμη κρίθηκε η αποδελτίωση του Π.Πάγκαλου ως προς την έννοια του ποιητικού χρόνου μέσα από το έργο του A.Rossi. Αυτή η ποιητική υπόσταση του χρόνου αποκαλύπτεται μέσω ενός κενού, μιας στοχαστικής παύσης που παγώνει το χρόνο και δίνει διάρκεια στη στιγμή. Ο ποιητικός χρόνος του Aldo Rossi αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα, το οποίο φαίνεται να συγκροτεί την προσπάθεια μιας τέτοιας αντίστασης στις προσταγές του τεχνικού χρόνου και κρίνεται ιδιαίτερα χρήσιμο στη βαθύτερη κατανόηση του θέματος. Η μορφολογική λιτότητα στα έργα του Rossi λειτουργεί σαν φορέας νοημάτων, καλώντας τον παρατηρητή να εξερευνήσει τα βάθη των σκέψεών του. Η σιωπή όπως την κατανοεί ο Rossi διασπά την αδιάκοπη ροή του χρόνου, αντιπροσωπεύοντας ένα μέσο αναζήτησης των κρυφών νοημάτων.

Η έννοια της μνήμης, εξετάζεται συνοπτικά στο πλαίσιο της έρευνας, αφού συνδέεται άρρηκτα με την αντίληψη του χρόνου και δημιουργεί ένα δίκτυο αναφορών και σημασιών που συνδέουν το παρελθόν με το παρόν. Οι αναλύσεις του Halbwachs

αποκαλύπτουν τον τρόπο με τον οποίο η μνήμη είναι συνδεδεμένη τόσο με την ατομική όσο και με την κοινωνική συνείδηση, καταδεικνύοντας πως η μνήμη δεν είναι ένα απλό ή στατικό φαινόμενο.

Συγκροτώντας το συγκριτικό πλαίσιο κατανόησης μεταξύ ποιητικού-τεχνικού χρόνου, τέθηκε προς διερεύνηση η φύση του τεχνικού χρόνου στην αστική εμπειρία της νεωτερικής πόλης. Η επιτάχυνση των ρυθμών και η έννοια της προόδου διαμορφώνουν τον αστικό χρόνο, αλλά και το νέο μοντέρνο λεξιλόγιο, ενώ κατέπεκταση ενσωματώνουν μια σύγκρουση ανάμεσα στον τεχνικό και τον ιστορικό χρόνο. Με την άφιξη του μοντερνισμού τον 20ο αιώνα η κλασική αισθητική ανατρέπεται, δίνοντας έμφαση στην τεχνική, την κίνηση και την έννοια του χωροχρόνου. Μέσα από τη συνοπτική εξέταση των ανατροπών του χρονικού της τέχνης του μοντερνισμού, ξεδιπλώνεται ένα φάσμα αντιφάσεων. Η αντίληψη της έννοιας του χρόνου φαίνεται να παλινδρομεί ανάμεσα στο ρέοντα μεταβαλλόμενο χρόνο της ταχύτητας και στις χρονικές παύσεις των πνευματικών ανασυγκροτήσεων, που εντοπίζονται σχεδόν παρασκηνακά ως ανάγκη ανασύστασης της τάξης που διαταράσσεται από το χάος.

Η ασυνέχεια που χαρακτηρίζει την νεωτερικότητα εκφράζει μια ρήξη με το συνεχές του χρόνου. Αυτή η χρονική τομή μπορεί να αποτελέσει το πρίσμα μέσα από το οποίο θα προκύψει μια αποκαλυπτική ανάγνωση του παρόντος. Μέσα από αυτό το χρονικό ρήγμα μπορεί να καταλυθεί η ποιοτική ομοιογένεια που προσδίδεται στο χρόνο της νεωτερικότητας, καθιστώντας ορατό οτιδήποτε παραμένει αόρατο. Η παρούσα έρευνα επιχείρησε να αποκαλύψει τα περάσματα μεταξύ της αρχιτεκτονικής και των βαθύτερων νοημάτων, που μένουν αόρατα. Με άλλα λόγια τον συμπλησιασμό της αρχιτεκτονικής και του ποιητικού χρόνου, εκείνου του χρόνου δηλαδή, που στη σιωπή της παύσης του μας υπενθυμίζει αξίες διαχρονικές για κάθε εποχή, που στην ταχύτητα της εξέλιξης της τείνει να τις ξεχάσει.

Υπό αυτό το πρίσμα, τα αρχιτεκτονικά εργαλεία που διερευνήθηκαν μέσα από χαρακτηριστικά αρχιτεκτονικά παραδείγματα στρέφονται γύρω

από το πλαίσιο της φαινομενολογίας. Το θεωρητικό υπόβαθρο που πλαισιώνει τα εργαλεία αυτά βρίσκει έκφραση στη σκέψη του Juhani Pallasmaa, του Christian Norberg-Schulz, του Maurice Merleau-Ponty κ.α. Αυτή η προσέγγιση προκαλεί μια μεταφυσική, ποιητική σύνδεση ανάμεσα στην αρχιτεκτονική και τον τόπο, αναδεικνύοντας τα ίχνη του χρόνου και επιτρέποντας μια βιωματική διαλεκτική με τις αρχιτεκτονικές επεμβάσεις.

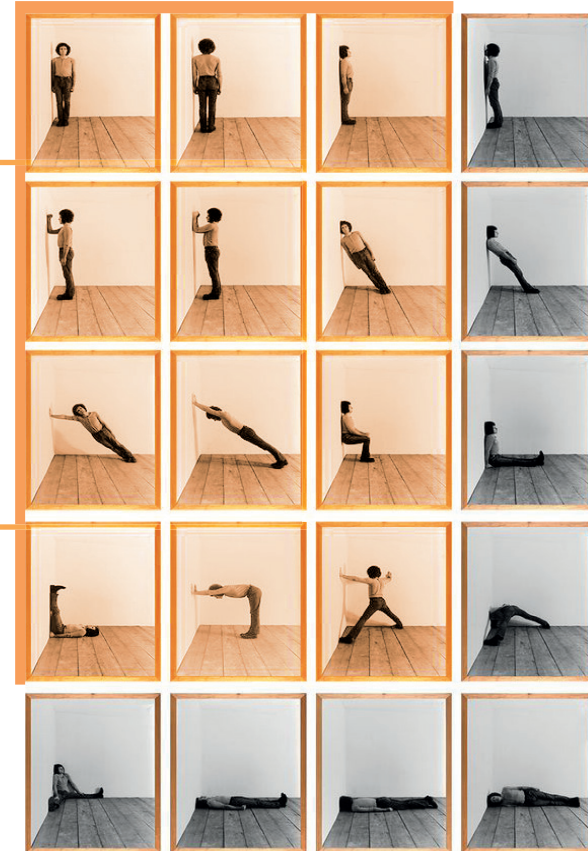
Οι αρχιτεκτονικοί χειρισμοί αποκάλυψης του ποιητικού χρόνου, που αναδεικνύουν τα παραδείγματα που επιλέχθηκαν ομαδοποιήθηκαν για την βαθύτερη κατανόηση τους σε τρεις βασικές κατηγορίες. Η πρώτη από αυτές διαπραγματεύεται το διάλογο με τα ίχνη της ιστορίας και αρχικά βρίσκει έκφραση στις αστικές συρραφές μνήμης του Rafael Moneo και στη συνέχεια με την ιστορία και το εδαφικό συγκείμενο των Barozzi Veiga. Ακόμη αποκαλύπτει το αχαρτογράφητο βάθος της θραυσματικής φόρμας μέσα από το έργο του F.Venezia και την σχεδόν «σκοτεινή» αρχιτεκτονική του Χ.Παπούλια. Ακόμη, η χρήση των spolia ως δοχείων μνήμης αποκαλύπτεται μέσα από την αρχιτεκτονική του Wang shu και του Luigi Moretti και φανερώνει την ποιητική εγγραφή της συλλογικής μνήμης στην πρωτογενή συνθήκη της ύλης.

Η δεύτερη κατηγορία προσεγγίζει εκείνες τις αρχιτεκτονικές χειρονομίες που έρχονται σε συνέργεια με τις πρωτογενείς υλικότητες. Μέσα από τον σκοτεινό απόηχο στο έργο του S.Leweretz η πραότητα των υλικών και της κατασκευής διατηρούν βουβά όλα εκείνα τα συστατικά του χρόνου και της γήινης προέλευσής τους. Τα γλυπτικά τοπία της Νέλλας Γκόλαντα χρησιμοποιούν τη γεωλογία ως «εργαλείο σύζευξης», ενώ ο Κώστας Μανωλίδης και οι Flores & Prats συνεργάζονται με τους κρυμμένους κώδικες που συγκροτούν την ύλη μέσα από το ασυνείδητο της υλικής φθοράς.

Τέλος, στην Τρίτη και τελευταία κατηγορία ο ποιητικός χρόνος εκφράζεται μέσα από την ιαπωνική έννοια του "ma", ένα χωροχρονικό κατώφλι που συναντάται στα παιχνίδια φωτός-σκιάς του Tadao Ando και στις κατασκευαστικές αρθρώσεις και ιστορικές διαστρωματώσεις του Carlo Scarpa.

1.

Η αρχιτεκτονική ως τέχνη του χρόνου-  
εισαγωγικές έννοιες





## 1.1 Εκφάνσεις του χρόνου- Η έννοια της χρονικότητας

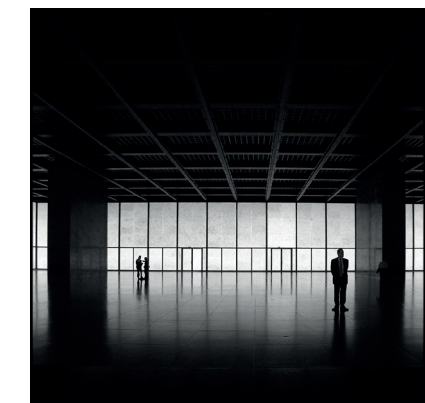
**Π**ως θα μπορούσε να ερμηνευτεί με λέξεις ο χρόνος; Συχνά, για επικοινωνιακούς σκοπούς τείνουμε να υποδιαιρούμε, να ταξινομούμε τις έννοιες, τα φαινόμενα, τις αισθήσεις με βάση κάποιο σύστημα κανόνων για να μπορέσουμε να αναφερθούμε σε αυτά. Αν όμως προσπαθήσουμε να σκεφτούμε το χρόνο αποδεσμευμένο από την συνεχή μέτρηση του ρολογιού δεν θα ήταν δυνατό να οριστεί με καρτεσιανούς όρους, να διαιρεθεί σε μέρη. Ο Αυγουστίνος στην ερώτηση **τι ορίζεται ως χρόνος;** απαντά:

*«Αν με ρωτά κανείς, γνωρίζω. Αν όμως, θέλω να το εξηγήσω σε κάποιον που με ρωτά, δεν γνωρίζω».*<sup>1</sup>

Ο χρόνος σίγουρα αποτελεί μια πολυδιάστατη έννοια με πλήθος διαφορετικών εκφάνσεων. Στη συγκεκριμένη έρευνα η βαρύτητα δίνεται περισσότερο σε μια ποιοτική παρά ποσοτική ερμηνεία του χρόνου. Με αυτό το σκοπό, ο χρόνος αποτελεί το πρίσμα μέσα από το οποίο θα προσεγγίσουμε την αρχιτεκτονική, τοποθετώντας την ως κατεξοχήν τέχνη του χρόνου. Ακόμα, πέρα από μια συνοπτική αναδρομή στην αναζήτηση της ουσίας του χρόνου, μέσα στα πλαίσια εντός των οποίων αναπτύχθηκαν οι διάφορες θεωρητικές προσεγγίσεις του, **κεντρικός άξονας της έρευνας** τίθεται ο **χρόνος εντός της υλικής πραγματικότητας** ως ερμηνευτικό εργαλείο, τόσο της αρχιτεκτονικής, όσο και των κοινωνικών φαινομένων.



1. Αυγουστίνος, Εξομολογήσεις, μτφρ. Φ. Αμπατζοπούλου, Πατάκης, Αθήνα, 1999, XI, 14.



έρευνας καλούμαστε να επιλέξουμε ελάχιστα μόνο κρίσιμα σημεία της ιστορίας των θεωριών.

Αρχικά, η εικόνα ενός γραμμικού, μη αναστρέψιμου χρόνου, η οποία φαίνεται να είναι η επικρατέστερη μέχρι τις μέρες μας έχει παρουσιαστεί ιστορικά ως αποτέλεσμα της επιρροής της ιουδαϊκής και χριστιανικής θρησκείας στη δυτική σκέψη. Η επιρροή αυτή ουσιαστικά μεταλλάσσει την παλαιότερη αντίληψη περί κυκλικής επαναφοράς των γεγονότων. Στο πλαίσιο μιας σύντομης αναδρομής συναντάμε προσεγγίσεις που ουσιαστικά κάθε φορά ανασκευάζουν ή τροποποιούν μερικώς τις δύο βασικές θεωρήσεις του χρόνου στη δυτική σκέψη, παρουσιάζοντας ένα πλήθος ενδιάμεσων θέσεων, οι οποίες έχουν τις ρίζες τους στην βιομηχανική επανάσταση.

Πιο συγκεκριμένα, άλλοτε προηγούνται και άλλοτε συμπορεύονται με τις ραγδαίες εξελίξεις του 20ου αιώνα. Θα ήταν σκόπιμο λοιπόν να οριστεί ένα ευρύτερο πλαίσιο αναφοράς, σε μια εποχή ιδιαίτερα καθοριστική στην εξέλιξη της αρχιτεκτονικής. Η νέα συνθήκη και τα πρότυπα μηχανής που επιβάλλονται από την βιομηχανική επανάσταση τον 19ο αιώνα εντείνουν την αντίληψη διαστολής του φυσικού χρόνου. Πρόκειται για την εισαγωγή ενός συστήματος στο οποίο επικρατεί η αίσθηση της ταχύτητας και της διαρκούς κίνησης.

Ο γάλλος ποιητής Charles Baudelaire, προφητικά καθορίζει το νεωτερικό πνεύμα ως κάτι το «φευγαλέο», το «περιστασιακό», το «μεταβατικό».<sup>4</sup> Στο πλαίσιο της μοντέρνας θεώρησης προβάλλεται η κίνηση σε αντιδιαστολή με τη στατικότητα, ενώ οι μορφές μεταβάλλονται συνεχώς στο χρόνο αξιώνοντας τη μέγιστη αλλαγή μεταξύ των ίδιων και των επιμέρους

Υπο αυτό το πρίσμα, θα ήταν χρήσιμο να αναφερθεί η έννοια της χρονικότητας. Σύμφωνα με την εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος Larousse Britannica, χρονικότητα ορίζεται η ιδιότητα του χρονικού, δηλαδή το να αφορά ή να ανήκει κάτι στο χρόνο. Σύμφωνα με το Λεξικό της Οξφόρδης, σε αντίθεση με τη μετρήσιμη και υπολογιστική έννοια του χρόνου, η χρονικότητα ασχολείται με τον τρόπο κατά τον οποίο μια σειρά γεγονότων, μια ιστορία βιώνεται από αυτούς που ζούν μέσα από αυτά ή τα βιώνουν. Ο Γιώργος Μουρέλος, αναφερόμενος στις μεταμορφώσεις του χρόνου, περιγράφει τη χρονικότητα ως την αίσθηση που μας δίνει το βίωμα του χρόνου.<sup>2</sup> Χρησιμοποιούμε λοιπόν την λέξη χρονικότητα, για να διακρίνουμε προσεκτικά την ερμηνεία του περάσματος του χρόνου, από τον ίδιο το χρόνο. Μια τέτοια διάκριση μας αφορά άμεσα στο πλαίσιο της συγκεκριμένης μελέτης, καθώς αναζητούμε έναν χρόνο κοινωνικό, βιωματικό, εσωτερικό, έναν χρόνο που για να γίνει βαθύτερα αντιληπτός θα πρέπει να βιωθεί και όχι να ποσοτικοποιηθεί και να διαιρεθεί σε κανονιστικές φόρμες.

Η κατανόηση τόσο του χώρου όσο και του χρόνου δεν καθίσταται αυτόνομα αντιληπτή, αλλά ουσιαστικά οι δύο έννοιες προσδιορίζονται συνδυαστικά. Αναλυτικότερα, αν υποκαταστήσουμε το χώρο με τον όρο «τοπικότητα», μία χωρική ενότητα χρονικά προσδιορισμένη και ομοίως το χρόνο με την έννοια της «στιγμής», μία τομή χρόνου χωρικά προσδιορισμένη, τότε αυτές οι δύο έννοιες αποκτούν υπόσταση φαινομένων.<sup>3</sup> Σε μία θεωρητική προσέγγιση της έννοιας της χρόνου, για την βαθύτερη κατανόηση του θέματος, στο πλαίσιο της συγκεκριμένης

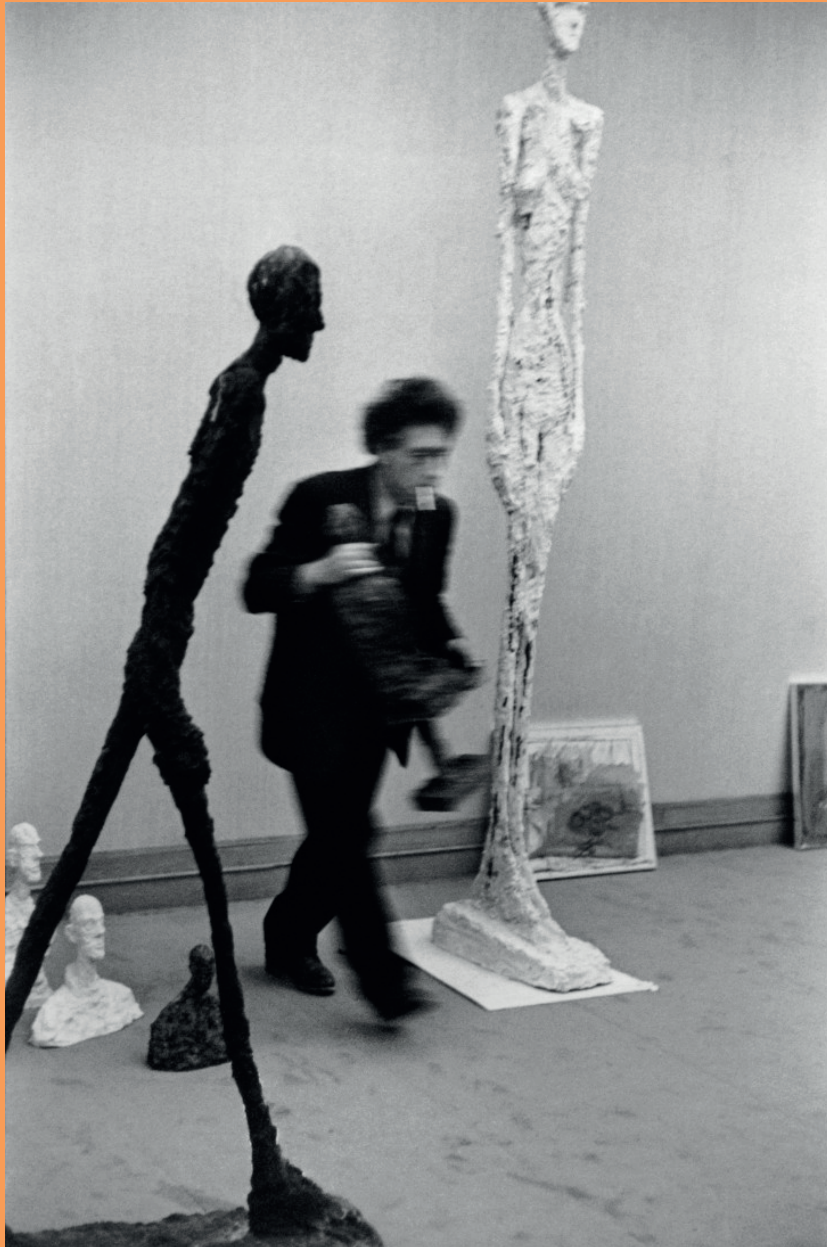
2. Μουρέλος Γιώργος, Μεταμορφώσεις του χρόνου, εκδ.

Κωνσταντινίδη, Αθήνα.

3. Σταύρος Κ. Δενδρινός, Αρχιτέκτονας Μηχανικός Ε.Μ.Π., Η ΜΕΤΑΒΑΣΗ ΩΣ ΣΥΝΘΗΚΗ ΑΝΤΙΛΗΨΗΣ ΤΟΥ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ. Η συμβολή της στη συγκρότηση της αρχιτεκτονικής δομής, Διδακτορική Διατριβή, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Αθήνα 2007, σελ. 47

4. Α. Πεχλιβανίδου, Μ. Φωτοπούλου, Περί χρονικότητας - Αναφορές της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής έκφρασης, διάλεξη στην Αρχιτεκτονική σχολή του Ε.Μ.Π., Ιούλιος 1985, σελ. 15





στοιχείων τους. «Όπως ακριβώς ο χρόνος γίνεται κατανοητός ως διαδοχικές στιγμές σε συγκεκριμένη θέση, έτσι και η αρχιτεκτονική τείνει να μη θεωρείται πια ένα φαινόμενο συγχρονικό αλλά μάλλον ένα φαινόμενο που χαρακτηρίζεται από τη διαδοχή».<sup>5</sup>

Η **εποχή μας**, η οποία χαρακτηρίζεται από μια πολυπλοκότητα σε συνεχή κίνηση, θα λέγαμε ότι συνδέεται άρρηκτα πλέον με έννοιες όπως η **ταχύτητα** και η **μεταβολή** που προαναφέρθηκαν. Ο χρόνος κρίνεται καθοριστικός για την κατανόηση των μεταβολών που συμβαίνουν γύρω μας, αφού κάθε **χρονικός προσδιορισμός** αποτελεί το **υπόβαθρο της ταυτότητας των φαινομένων** και κατ'επέκταση το δομικό στοιχείο των εκάστοτε εναλλαγών τους. Επικρατεί έτσι στη σύγχρονη αντίληψη η **παροντική αίσθηση του χρόνου**, αναφερόμαστε σε ένα παρόν που είτε αναλώνεται αδιάκοπα στην **αμεσότητα της στιγμής** είτε παραμένει στατικό δίνοντας την αίσθηση ενός σχεδόν **ατέρμονου, αιώνιου χρόνου**.

Σε αυτό το σημείο, σημαντική είναι η αναφορά στην οπτική του **M.Heidegger**, κατα τον οποίο ο χρόνος λειτουργεί ως βασικό στοιχείο για να κατανοήσουμε τον κόσμο που μας περιβάλλει,ωστόσο μέσα από μια τελείως **διαφορετική σκοπιά** σε σχέση με τις θεωρήσεις που προαναφέρθηκαν. Πιο συγκεκριμένα, μακριά από μια αυστηρά ορθολογική, επιστημονική προσέγγιση της έννοιας του χρόνου θα λέγαμε πως στην σκέψη του αποτελεί ένα **«μη θεματικό πλαίσιο αναφοράς»**<sup>6</sup> Όπως διατυπώνεται και στο βιβλίο του M.Heidegger "Είναι και Χρόνος" στη σκέψη του **αναιρείται η παραδοσιακή αντίληψη ενός παροντικού χρόνου**. Ενσωματώνει στην ουσία του μια πολύ ευρύτερη προσέγγιση κατα την οποία



5. Σταύρος Κ. Δενδρινός, Αρχιτέκτονας Μηχανικός Ε.Μ.Π.,Η ΜΕΤΑΒΑΣΗ ΩΣ ΣΥΝΘΗΚΗ ΑΝΤΙΛΗΨΗΣ ΤΟΥ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ. Η συμβολή της στη συγκρότηση της αρχιτεκτονικής δομής,Διδακτορική διατριβή,Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών,Αθήνα 2007,σελ.48

6.Ο.π.,σελ.50

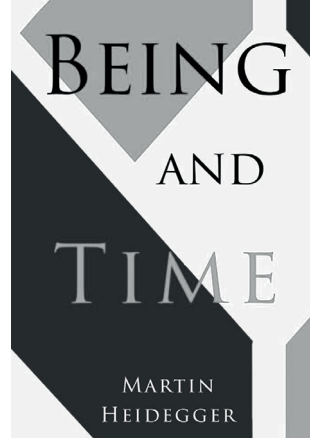
θεωρείται ως «το αρχέγονο και συγκεκριμένο κέντρο του υποκειμενισμού». Οι τρεις διαστάσεις του κόσμου συμφύονται σε μια συνθετική υπόσταση που υπάρχει εξ'αρχής ως υπέρβαση προς τον κόσμο».<sup>7</sup> Μια τέτοια θεώρηση ως προς το χώρο και το χρόνο είναι σημαντική στο πλαίσιο της συγκεκριμένης έρευνας, καθώς θίγει τις συγκεκριμένες έννοιες μέσα από μια **υπαρξιστική φαινομενολογική σκοπιά**, η οποία έπεται των ερμηνευτικών προσεγγίσεων του χρόνου που διατυπώθηκαν στην εποχή του Kant. Ο Martin Heidegger, στο θεμελιακό βιβλίο του για τη φαινομενολογία "Είναι και Χρόνος" υποστηρίζει ότι «ο χρόνος πρέπει να έρθει στο φως, να νοηθεί γνήσια ως ορίζοντας κάθε κατανόησης και κάθε ερμηνείας του Είναι».<sup>8</sup> Ο χρόνος επομένως, **εμπεριέχεται σε κάθε μορφής εμπειρία** συνυποβάλλοντας την παρουσία του μαζί με τον χώρο. Η **φαινομενολογική αυτή θεώρηση** που παρουσιάζεται στο έργο του M.Heidegger κρίνεται σημαντική, στο πλαίσιο της βιωματικής κατανόησης του χρόνου,καθώς η φαινομενολογία αναζητά την **ουσία των φαινομένων**, εντός μιας περισσότερο συνειδησιακής προσέγγισης, η οποία υπερβαίνει την καθαρά αισθητηριακή και αντιληπτική εμπειρία.

Η αρχιτεκτονική που στέκεται μπροστά σε μια τέτοια πρόκληση επιχειρεί να ανασύρει με έναν υπαινικτικό, ποιητικό τρόπο τα κρυμμένα νοήματα του εκάστοτε τόπου. Πρόκειται για μια **προσπάθεια να βιωθεί ο χώρος και ο χρόνος που αναδύονται μέσα από το «πνεύμα του τόπου»(Genius Loci)**. Σύμφωνα με τη ριζοσπαστική **θεώρηση του Heidegger** «ούτε ο χώρος είναι μέσα στο υποκείμενο ούτε ο κόσμος είναι μέσα στο χώρο».<sup>9</sup> Αυτή η φιλοσοφική τοποθέτηση,όπως εξηγεί ο Γιάννης Τζαβάρας **αντικρούει την Καντιανή σκέψη** η οποία θεωρεί ότι «ο χώρος είναι κάτι «υποκειμενικό» (αφου ανήκει

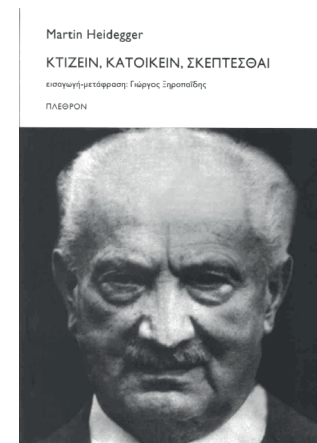
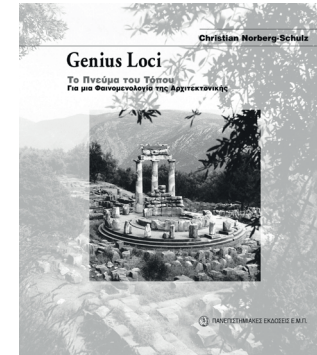
7. Ό.π.,σελ.50

8.Heidegger,Martin,Είναι και χρόνος,τίτλ.πρωτ.Sein und Zeit(1927),μτφρ.Ι.Τζαβάρας,εκδ. Δωδώνη,Αθήνα,1985

9.Ό.π.,σελ.111



[1].Η Καντιανή θεωρία όσον αφορά στο ζήτημα του χρόνου πλαισιώνει το σύνολο της δυτικής σκέψης, ενώ ορίζει σε μεγάλο βαθμό τις θεωρίες αναπτύχθηκαν μέχρι και σήμερα. Σύμφωνα με τον I. Kant «ο χρόνος αποτελεί υποκειμενική συνθήκη, δεν είναι ούτε ουσία, ούτε τυχαίο, ούτε σχέση, αλλά ορίζεται αναγκαστικά από την ποιότητα του ανθρώπινου νού».βλ. P.Coveney,R.Highfield,Το βέλος του χρόνου,Εκδόσεις Κάτοπτρο,Αθήνα,199,σελ.31].



στο ανθρώπινο υποκείμενο ως ικανότητα του να αισθάνεται τα υλικά όντα ενταγμένα στο χώρο)». Ακόμα, αντικρούει και την πεποίθηση της νεότερης φυσικής ότι «ο χώρος είναι μια αντικειμενικά υπαρκτή έκταση, με τρεις ομοιόμορφες και ισοδύναμες διαστάσεις (μήκος,πλάτος,υψος), μέσα στην οποία περιέχεται το εξίσου αντικειμενικά υπαρκτό κοσμικό σύμπαν».<sup>10</sup>

Η **σκέψη του Heidegger**, φαίνεται πως συμπορεύεται με την **προσέγγιση της οντολογικής καταγωγής τόσο του χώρου όσο και του χρόνου**. Τάσσεται υπέρ της αυθεντικότητας, με ό,τι αυτή συνεπάγεται, η οποία τείνει να απουσιάζει όλο και περισσότερο από τον σύγχρονο τεχνολογικό άνθρωπο. Η **στοχαστική διάθεση** του γερμανού φιλοσόφου ως προς το **ζήτημα του χρόνου, του χώρου,της ουσίας του κατοικείν** εκφράζει μια **ανησυχία για την αποκάλυψη της υπαρξιακής διάστασής τους**. Όπως επισημαίνει η Δήμητρα Χατζησάββα, «είναι σημαντικό ότι για τον Martin Heidegger ο χώρος του κατοικείν δεν είναι πια γεωμετρικός,αφηρημένος χώρος,αλλά υπαρξιακός, αποτέλεσμα της φαινομενολογικής αντίληψης των τόπων και μια κατασκευή μέσω αυτής της εμπειρίας».<sup>11</sup> Ο ίδιος ο Heidegger αναφέρει χαρακτηριστικά ότι «δεν κατοικούμε επειδή έχουμε κτίσει, αλλά κτίζουμε και έχουμε κτίσει, καθόσον κατοικούμε, δηλαδή είμαστε ως οι κατοικούντες».<sup>12</sup> Συνοπτικά, μια τέτοια θεώρηση **αντιτίθεται στην τεχνική κατανόηση του χώρου και του χρόνου** και στρέφεται στην **ποιοτική, βιωματική εμπειρία τους** μέσω του υποκειμένου. Όλη η βαρύτητα συγκεντρώνεται στην **υπόσταση**

10.Heidegger,Martin,Η Τέχνη και ο Χώρος,μτφρ.Γ.Τζαβάρας,εκδ. Ίνδικτος,Αθήνα,2006,σελ.8

11. Δήμητρα Ν. Χατζησάββα,Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΤΟΠΟΥ ΣΤΙΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΕΣ ΘΕΩΡΙΕΣ ΚΑΙ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ-σχέσεις φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής στον 20ο αιώνα, Διδακτορική Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης Πολυτεχνική Σχολή, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών,Θεσσαλονίκη,2009,σελ.86

12.Heidegger,Martin,Κτίζειν Κατοικείν Σκέπτεσθαί,μτφρ.Γιώργος Ξηροπαίδης, εκδ.Πλέθρον,Αθήνα,2008,σελ.33

της ύπαρξης, στο «είναι», σε μια εσωτερικότητα μέσω της οποίας αποδυναμώνονται τα θεμέλια της ορθολογιστικής σκέψης και της καθαρής λογικής. Όπως αναφέρει και ο ίδιος ο Heidegger:

*«Κάποια μέρα θα μπορέσουμε με αφετηρία την ορθά νοούμενη ουσία του Είναι να σκεφτούμε πιο σωστά τι είναι «οίκος» και τι σημαίνει «κατοικώ»».*<sup>13</sup>



## 1.1.1 Κυκλικός και ευθύγραμμος χρόνος

Εμβαθύνοντας περισσότερο στην διαμόρφωση ενός συνοπτικού μωσαϊκού θεωριών σχετικά με την αντίληψη της έννοιας του χρόνου, ένας πρώτος βασικός διαχωρισμός είναι σχετικός με τον τρόπο απεικόνισης του και τον επαναληπτικό χαρακτήρα ή μη των στιγμών που καθορίζουν την εμπειρία του. Διακρίνεται λοιπόν με βάση τα παραπάνω στοιχεία ο κυκλικός και ο ευθύγραμμος τύπος. Ο κυκλικός χρόνος μας παραπέμπει στην ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα, ενώ συνδέεται άμεσα με την έννοια της συνέχειας η οποία εκπληρώνεται μέσα από την επανάληψη της στιγμής και τη συνεχή επιστροφή σε αυτή. Αυτή η ατέρμονη επιστροφή εκφράζει την έλλειψη αρχής, τέλους, κέντρου και διεύθυνσης, με αποτέλεσμα να καθίσταται δύσκολη η διαμόρφωση μιας ξεκάθαρης χρονολογικής σειράς στα γεγονότα. Στην περίπτωση ενός κυκλικού χρόνου, η συνέχεια εξασφαλίζεται μέσα από τη διαίρεση του σε στιγμές οι οποίες συνθέτουν και διαφοροποιούν κάθε φορά το παρελθόν σε σχέση με το μέλλον. Καταλήγουμε επομένως στη διαπίστωση, πως η στιγμή θα μπορούσε να οριστεί ως το θεμέλιο της θεωρίας του κυκλικού χρόνου, αφού αποτελεί το όριο μεταξύ παρελθόντος και μέλλοντος, διαιρώντας το χρόνο αενάως.<sup>14</sup>

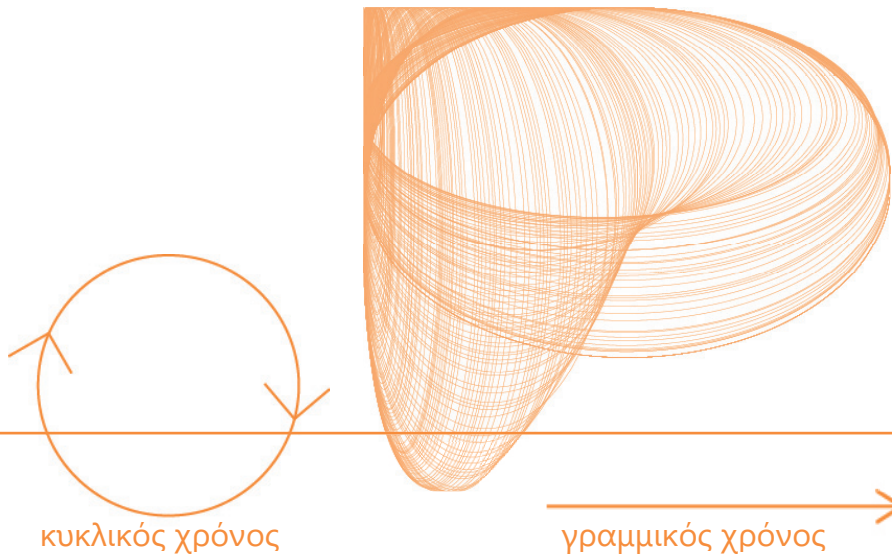
Στην περίπτωση του ευθύγραμμου τύπου, η αντίληψη του οποίου φαίνεται να είναι και η επικρατέστερη, εντοπίζονται κοινά σημεία της θεωρίας του στις αντιλήψεις του χριστιανισμού για την έννοια χρόνο. Μάλιστα, διαθέτει πλήθος διαφορετικών εκδοχών σχετικών με το χαρακτηρισμό του ως συνεχή, ασυνεχή, πεπερασμένο ή μονίμως εξελίξιμο. Κοινή βάση αυτών των εκδοχών είναι η σχηματοποίηση του χρόνου ως μία ευθεία αντί κύκλου, καθώς και η άρρηκτη σύνδεσή τους με την ύπαρξη της διάρκειας. Ο γραμμικός χρόνος

13. Heidegger, Martin, Επιστολή για τον ανθρωπισμό, μτφρ. Γιώργος Ξηροπαϊδης, εκδ. Ροές, Αθήνα, 1987, σελ. 159

14. Giorgio Agamben, Χρόνος και Ιστορία, Κριτική του στιγμιαίου και του συνεχούς, μεταφρ. Δημήτρης Αρμάος, Εκδόσεις Ίνδικτος, Αθήνα, 2003, σελ. 15-17

είναι ένας χρόνος **ποσοτικοποιημένος** ο οποίος σε αντίθεση με τον κυκλικό διαθέτει μια **προσδιορισμένη διεύθυνση** και συχνά συνδέεται με την **έννοια της προόδου**. Συνεπώς, δεν χαρακτηρίζεται από επαναληψιμότητα, αφού κάθε **σημιακή στιγμή**, με χωρικούς όρους συλλαμβάνεται ως **μοναδική και ανεπανάληπτη**. Τέλος, σύμφωνα με την οπτική αυτή κατά την οποία ο χρόνος σχηματοποιείται και γίνεται συλλήψιμος μέσα από μια συνεχόμενη σειρά μοναδικών σημειακών στιγμών, σημαντική κρίνεται η **έννοια της διαδοχής** ως βασικό γνώρισμα του χρόνου. Η διαδοχή αυτών των στιγμών ουσιαστικά είναι αυτή που καθιστά αντιληπτή κάθε φορά την έννοια της συνέχειας ή της ασυνέχειας αντίστοιχα.<sup>15</sup>

**συνεκτική ακολουθία** κατα την οποία οι στιγμές άλλοτε αλληλοδιαπλέκονται και άλλοτε εφάπτονται μεταξύ τους. Στην περίπτωση του συνεχούς χρόνου **παρελθόν** και **μέλλον** συνδέονται εντός μιας **προοδευτικής χρονικής ροής**, που θα μπορούσε να σχηματοποιηθεί σαν μια **ευθεία αποτελούμενη από επιμέρους σημεία** εκφράζοντας ουσιαστικά ένα «ποσοτικοποιημένο και ατελεύτητο continuum φευγαλέων στιγμών».<sup>16</sup> Απο την άλλη, εξετάζοντας την **εκδοχή του ασυνεχούς χρόνου** συναντάμε και πάλι έννοιες όπως η διαδοχή και η επανάληψη των μεμονωμένων χρονικών στιγμών, αλλά αυτή τη φορά με μια διαφορετική προσέγγιση. Πιο συγκεκριμένα, κάθε **χρονική στιγμή** διατηρεί την αυτονομία της και αποτελεί κάθε φορά μια **ανεξάρτητη υπόσταση** η οποία για να γίνει αντιληπτή στην ολότητα της ουσιαστικά **διαχωρίζεται μέσω κενών, παύσεων** από τις υπόλοιπες στιγμές που προηγούνται ή έπονται. Έτσι, ο ασυνεχής χρόνος υιοθετεί ένα ανομοιογενές διακοπτόμενο μοτίβο σε αντίθεση με το συνεκτικό χαρακτήρα του συνεχούς χρόνου. Για την πληρέστερη κατανόηση του, χωρικά, ο συγκεκριμένος χρόνος θα μπορούσε να σχηματοποιηθεί σαν μια διακεκομμένη γραμμή στην οποία αποτυπώνονται οι μεμονωμένες χρονικές στιγμές που διαχωρίζονται με τη σειρά τους από κενά μεσοδιαστήματα.<sup>17</sup>

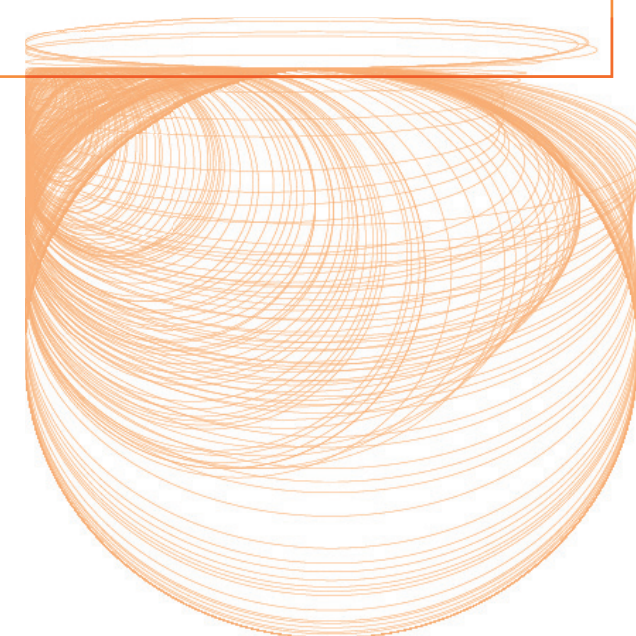


Η **συνέχεια** και η **ασυνέχεια** καθιστούν άλλη μια ιδιαίτερα σημαντική διαφοροποίηση στην σύνθεση της βαθύτερης αντίληψης της ουσίας του χρόνου. Αναλυτικότερα, η έννοια της **διαδοχής** των **σημιακών χρονικών στιγμών** που προαναφέρθηκε είναι εκείνη που μας εξασφαλίζει το αίσθημα της συνέχειας. Μεταβαίνοντας από τη μια στιγμή στην άλλη, όταν πρόκειται για έναν συνεχή χρόνο **δεν υφίστανται κενά μεσοδιαστήματα**, παρα μια

15. Ο.π.,σελ.20-23

16. Ο.π.,σελ.17-18

17. Ο.π.,σελ.33-34



## 1.1.2 Σχηματοποίηση του χρόνου

Οι διαφορετικές αντιλήψεις για τον χρόνο θεμελιώνονται κάθε φορά σύμφωνα με την κοινωνική συνείδηση που αφορά σε έννοιες όπως ενδεικτικά θα μπορούσε να αναφερθεί η διάρκεια, η παρούσα στιγμή, η πρόοδος κ.α. Οι έννοιες αυτές με τη σειρά τους ισχυροποιούνται και συνδέονται με το **παρελθόν**, το **παρόν** και το **μέλλον** αντίστοιχα ανάλογα με την εκάστοτε τρέχουσα πραγματικότητα. Ανατρέχοντας συνοπτικά στο γενικότερο πλαίσιο που εξελίχθηκε ανα τους αιώνες γύρω από αυτές τις αντιλήψεις, μπορούμε να κατανοήσουμε καλύτερα τη σχέση της σύγχρονης εποχής με το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον αλλά και τη σχηματοποίηση του χρόνου που προκύπτει μέσα από αυτήν: Στην **αρχαϊκή εποχή**, θα λέγαμε ότι το **πριν** και το **μετά** δεν επιφορτίζονται με κάποια **ιδιαίτερη σημασία**, ως προς τη μεγάλη εικόνα, ακριβώς διότι επιστρέφει στον εαυτό της. Το **άχρονο** στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι μια **παρούσα κατάσταση** που είναι **εκτός χρόνου** και είναι **ταυτόσημο μόνο ως προς τον εαυτό του**. Ο αρχικός χρόνος λοιπόν είναι **κυκλοτερής και συνίσταται σε στιγμές**, όπου η στιγμή ουσιαστικά είναι η σύμπτωση του επερχόμενου και του πεπερασμένου. Μεταβαίνοντας στον **Χριστιανικό Μεσαίωνα** ο **χρόνος** από **κυκλικός αρχίζει να αναπαρίσταται ως γραμμικός**. Το θείο λοιπόν δεν έγκειται πια στην επιστροφή του χρόνου στον εαυτό του, αλλά παίρνει τη μορφή ενός σημείου, ενός τέλους με τη διττή έννοια της λέξης τόσο ως πέρασ όσο και ως σκοπός. Πρόκειται για ένα **γραμμικό πεπερασμένο χρόνο με διακριτή αρχή και τέλος**. Τα δεδομένα ουσιαστικά αρχίζουν και περιπλέκονται με την **είσοδο της ανθρωπότητας στην νεωτερικότητα**. Σε αυτό το σημείο προκύπτει ένα **νοηματικό κενό** κατά το οποίο ο γραμμικός χρόνος παραμένει ορφανός νοημάτων. Εξαιτίας των υπερβάσεων των παραδοσιακών περικλειστων οικονομικών, φεουδαρχικών δομών όλο το προουπάρχον **μεσαιωνικό κοσμοείδωλο καταβαρυνώνεται**. Ως άμεση συνέπεια αυτής της εξέλιξης δημιουργείται μια ανάγκη μεταστοιχείωσης,

αφού το **θείο σταδιακά αντικαθίσταται από την αφηρημένη έννοια της προόδου**. Αναλυτικότερα, σιγά σιγά, εξαιτίας της αλλαγής των παραγωγικών σχέσεων με τις πρωτοκαπιταλιστικές βιομηχανίες αλλά και τις κοινωνικές θεωρίες που προκύπτουν από τις ανακαλύψεις των φυσικών επιστημών τόσο η ιστορία όσο και η εμπειρία του χρόνου προσλαμβάνονται διαφορετικά.

Στις **σύγχρονες δυτικές κοινωνίες** λοιπόν, φαίνεται πως **επικράτησε η αντίληψη ενός γραμμικού χρόνου**. Η νεωτρική συνθήκη συνοδεύεται από την αντίληψη ότι ο χρόνος είναι μια ευθεία γραμμή σε αντίθεση με την κυκλική σχηματοποίηση του που επικράτησε στα Μεσαιωνικά χρόνια. Αυτός ο **ομοιογενής χρόνος** που γίνεται ένα ενιαίο σύνολο με τα γεγονότα που περιγράφει και ισχυροποιείται από τις αντιλήψεις της νεωτερικής κοινωνίας, **επηρεάζει, αν όχι δομεί εξ'ολοκλήρου, τη σχέση μας με το παρελθόν αλλά και τη σχέση του παρελθόντος με το παρόν και το μέλλον**. Με βάση λοιπόν τον επικρατέστερο αυτό τύπο του ευθύγραμμου χρόνου, μπορούμε να διακρίνουμε **τρεις επιμέρους εκδοχές του ανάλογα με τη σύνδεση και τη βαρύτητα** που δίνεται κάθε φορά σε ένα από τα τρία μέρη του: το **παρελθόν**, το **παρόν** και το **μέλλον**. Ο κεντροβαρικός χαρακτήρας που λαμβάνει κάθε φορά ένα από τα τρία μέρη του είναι και αυτός που **καθορίζει την αντίληψη γύρω από αυτόν και την σχηματοποίησή του**.

Εξετάζοντας την **πρώτη εκδοχή**, όπου η **βαρύτητα** προσδίδεται στο **παρελθόν** αναφερόμαστε σε έναν **χρόνο πεπερασμένο** κατά τον οποίο όλα τα γεγονότα του παρόντος είναι δεδομένο ότι μεταβαίνουν μελλοντικά στη σφαίρα του παρελθόντος. Αυτή η προσέγγιση εκφράζεται εύστοχα με την μορφή ενός **ευθύγραμμου τμήματος με ορισμένη αρχή και τέλος** δίνοντας την **αίσθηση της διάρκειας**.<sup>18</sup> Σε αυτόν τον χρόνο λοιπόν εντοπίζονται έννοιες όπως

18. Ο.π.,σελ.20,23



αυτός της διεύθυνσης, της συνέχειας, της διαδοχής και της επανάληψης αλλά αυτό που ουσιαστικά τον διαφοροποιεί από τις άλλες εκδοχές είναι η **καθοριστική σημασία** που αποδίδεται στην **χρονική στιγμή** της **αφετηρίας και της λήξης** των γεγονότων που εκτυλίσσονται εντός της χρονικής ακολουθίας.

Στην **δεύτερη εκδοχή** η **έμφαση** δίνεται στο **μέλλον** και αυτή τη φορά αναφερόμαστε σε έναν **ευθύγραμμο μη-αναστρέψιμο χρόνο**, ο οποίος διατηρεί μία αφετηρία και μία διεύθυνση, αλλά **αποδεσμεύεται από την έννοια του τέλους**. Έτσι, θα μπορούσε να εκφραστεί χωρικά μέσω μιας **ημιευθείας** που **επεκτείνεται επ' άπειρον** και κάθε στιγμή της διαμορφώνεται σύμφωνα με το πριν και το μετά. Το μέλλον συνδέεται στενά με την **έννοια της προόδου** και η απουσία τέλους εκφράζει την ιδέα μιας συνεχώς εξελισσόμενης διαδικασίας. Η πρόοδος μάλιστα, μπορεί άλλες φορές να εκφράζεται με την προσθήκη νεωτερικών στοιχείων σε κάθε μορφής επανάληψη και άλλες φορές με την άρνηση, την αφαίρεση παρελθοντικών στοιχείων από την εξελικτική διαδικασία.

Τέλος, η **τρίτη εκδοχή** κατά την οποία το **παρόν** αποτελεί **κύριο συνθέτη του χρόνου** έρχεται σύμφωνη με την **θεωρία του Rounel** που υποστηρίζει ότι «ο χρόνος είναι μια στιγμή και η παρούσα στιγμή έχει όλο το χρονικό φορτίο». Η σχηματοποίηση του χρόνου σε αυτή την εκδοχή θα μπορούσε να αποτελεί μια **ευθεία γραμμή η οποία διέρχεται από ένα σταθερό σημείο**, μια αδιάστατη στιγμή που συγκεντρώνει όλο το χρονικό φορτίο διαχωρίζοντας και ενώνοντας κάθε φορά το παρελθόν και το μέλλον και εξασφαλίζοντας την αλληλουχία του χρόνου. Όπως χαρακτηριστικά περιγράφει ο Rounel: «*μια λευκή γραμμή, δυνητική και πλασματική, όπου αιφνής, σαν απρόοπτο συμβεβηκός, θα ερχόταν να εγγραφεί ένα μαύρο*

*στιγμα, σύμβολο μιας πυκνής πραγματικότητας*».<sup>19</sup>

Συμπεραίνουμε λοιπόν, πως στην **παρούσα στιγμή** φαίνεται να εγγράφεται η **αίσθηση του άπειρου**. Στο **πλαίσιο της νεωτερικής εποχής**, στην οποία δίνεται έμφαση στην παρούσα μελέτη, με σκοπό την κατανόηση της σύγχρονης πραγματικότητας, η ανθρώπινη συνείδηση συλλαμβάνει το **παρόν** ως μια **στιγμή σε διαρκή ακινησία**. Αυτή η στιγμή, εντός της ακεραιότητας της αποτελεί μια **ενότητα που συγκεντρώνει τις πεπερασμένες και τις επερχόμενες στιγμές**. Μπορούμε έτσι να κατανοήσουμε το λόγο για τον οποίο η νεωτερικότητα φέρει μια προδιάθεση ο χρόνος να γίνεται αντιληπτός ως μη αναστρέψιμος, καταργώντας το παρελθόν πίσω του στο πλαίσιο μιας αδιάσπαστης, προοδευτικής ροής.

Σε αυτό το σημείο, είναι ενδιαφέρον να αναφερθεί η βασική **διαφορά** που εντοπίζεται στην **μοντέρνα** και τη **μεταμοντέρνα προσέγγιση** όσον αφορά στο χρόνο και τον άμεσο συσχετισμό του με την έννοια της προόδου και την έμφαση στην παροντική στιγμή. Πιο συγκεκριμένα, η επιρροή της έκφρασης του μεταμοντέρνου στο ζήτημα της χρονικότητας έγκειται στην διασπορά των στοιχείων αντίθετα με την ομαδοποίηση τους σε έναν εύκτατο σχηματισμό. Η **μεταμοντέρνα θεώρηση** τοποθετείται λοιπόν σε μια **πολυχρονική πραγματικότητα** κατά την οποία διατηρώντας το αίτημα της συνεχούς προόδου του μοντερνισμού εκφράζει μια **μη-γραμμική χρονικότητα** που μοιάζει να έχει άμεση συνάφεια με παλαιότερες εκδοχές. Πρόκειται για ένα μέλλον που φαίνεται να εκτείνεται προς όλες τις κατευθύνσεις **παραπέμποντας σε μια κυκλική μορφή** και ένα παρελθόν που δεν υπερβαίνεται παρά επαναπροσδιορίζεται, επανερμηνεύεται και αλληλεπιδρά εκ νέου με το εκάστοτε παρόν.

19. Bachelard Gaston, Η εποπτεία της στιγμής, μτφρ. Παπαγιώργης Κωστής, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1997, σελ.36

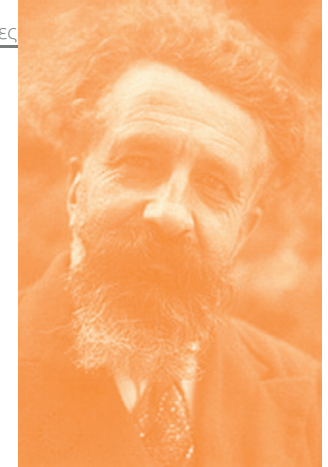


[2]. Ιδιαίτερα επεξηγηματικός είναι ο οραματισμός του **Michel Serres** μιας **τοπολογικής προσέγγισης του χρόνου** μέσα από ένα παράδειγμα: Έστω ότι σχεδιάζουμε σε ένα χαρτί μια οριζόντια γραμμή και προσθέτουμε πάνω σε αυτήν σημεία που διαδέχονται το ένα το άλλο, αντιπροσωπεύοντας μια γραμμική εξέλιξη γεγονότων καθώς και ένα βέλος το οποίο υποδεικνύει την κατεύθυνση του χρόνου. Στη συνέχεια, αν τσαλακώσουμε και διπλώσουμε το χαρτί κατά την αναδίπλωση του διαπιστώνουμε πως τα σημεία που πρίν φαίνεται πως απείχαν μεταξύ τους τώρα εφάπτονται. Κατανοώντας το συγκεκριμένο παράδειγμα, ίσως μπορούμε να το συσχετίσουμε με την αναδίπλωση του ιστορικού χρόνου, κατά την οποία γεγονότα που απείχαν ιστορικά μεταξύ τους μπορούν να έρθουν σε επαφή. Γίνεται έτσι αντιληπτό, ότι μέσα από τη **γόνιμη σύνθεση του απομακρυσμένου παρελθόντος** με τον εκάστοτε **χρόνο του παρόντος** δίνεται η δυνατότητα να δημιουργηθεί κάτι νέο που θέτει ερωτήματα και προβληματισμούς σε ένα πλήθος διαφορετικών κατευθύνσεων. (Αλίκη Βαϊνά, Ειριάννα Βαϊνά, Past Forward Η χρονικότητα της συν+πάθειας,σελ.25)

Συνοψίζοντας, θεωρούμε ότι ο **γραμμικός χρόνος** με τις διαφορετικές εκφάνσεις του, οι οποίες αναφέρθηκαν παραπάνω κατέχει μια **αδιαμφισβήτητη κυρίαρχη θέση στην ανθρώπινη πραγματικότητα**. Αυτό φανερώνεται μέσω των **συνδέσεων** που καθορίζουν τις σχέσεις μεταξύ του παρελθόντος, του παρόντος και του μέλλοντος καθώς και της **ισχυροποίησης** του μέσα από χρονικές έννοιες όπως η **διάρκεια**, η **στιγμή**, ο **ρυθμός** και η **πρόοδος** που συχνά προσδίδουν στον χρόνο έναν **ευθύγραμμο χαρακτήρα**. Το **παρόν** με βάση τις παραπάνω προσεγγίσεις θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ο **κύριος συνθέτης του χρόνου**, αφού ο άνθρωπος κάθε φορά στην τρέχουσα πραγματικότητά του **διαμορφώνει και ανασυνθέτει** το ιστορικό πλαίσιο και την ταυτότητα του. Καταληκτικά, η **υπόσταση της γόνιμης ενεστώσας στιγμής** είναι αυτή που αποτελεί για τον άνθρωπο το **πρίσμα** μέσα από το οποίο **δύναται να ανατρέξει και να αναγνώσει** το αρχείο του παρελθόντος, αλλά και να **δημιουργήσει** τις προϋποθέσεις για τον οραματισμό του μέλλοντος, καθιστώντας κατανοητή τη συνεχώς **μεταβαλλόμενη σχέση** που αναπτύσσεται τόσο με το χρόνο που πέρασε όσο και με αυτόν που έπεται.

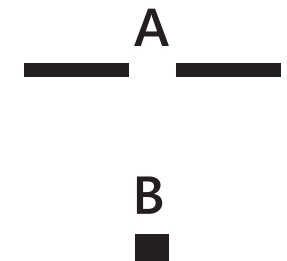


### 1.1.3 Ο χρόνος της διάρκειας του H.Bergson και ο χρόνος της στιγμής του G.Roupenel



Στο βιβλίο του **Gaston Bachelard** *Η εποπτεία της στιγμής* γίνεται μια εκτενής ανάλυση στην **αντιπαράθεση δύο κομβικών σύγχρονων θεωριών** σχετικά με την αντίληψη της έννοιας του χρόνου. Στην πρώτη περίπτωση, αυτή του **Henri Bergson** τίθεται ως **θεμελιώδες ποιοτικό χαρακτηριστικό** του χρόνου η **διάρκεια**, ενώ στην δεύτερη περίπτωση, αυτή του **Gaston Roupenel** η **στιγμή**.

Αρχικά, ο **Henri Bergson** υπήρξε ένας από τους κορυφαίους φιλοσόφους των οποίων το **στοχαστικό ενδιαφέρον** επικεντρώθηκε ιδιαίτερα στα **ζητήματα εκείνα που αφορούν την έννοια του χρόνου**. Ακόμα αξίζει να σημειωθεί ότι υπήρξε ο πρώτος από τους φιλοσόφους που **χαρτογράφησε** την έννοια της χρονικότητας στα τέλη του 19ου αιώνα. Ο Bergson **εναλλακτικά** του όρου χρόνος χρησιμοποιεί τον όρο **διάρκεια** και ουσιαστικά **διακρίνει δύο είδη χρόνου**: Ο πρώτος είναι ο **αφηγηματικός χρόνος** που ο Bergson ορίζει ως εκείνο τον χρόνο που σχετίζεται με τις **επιστήμες της φυσικής και των μαθηματικών** και ο οποίος θα μπορούσε να σχηματοποιηθεί σαν μια **ευθεία γραμμή** που διέρχεται από διαφορετικά σημεία σε **συνεχή ροή**. Πρόκειται ουσιαστικά για έναν **τεχνητό χρόνο, μετρήσιμο και διαιρετό**, που χρησιμοποιεί τις **χωρικές διαστάσεις** προκειμένου να γίνει αντιληπτός. Ο **δεύτερος** είναι ο **εσωτερικός χρόνος ή διάρκεια** και ορίζεται ως ένας **μη τεχνητός χρόνος**. Σε αντίθεση με τον αφηγηματικό χρόνο του Bergson δεν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ούτε ως μετρήσιμος ούτε ως **αυστηρά χωροποιημένος**. Πρόκειται για έναν περισσότερο **ψυχολογικό και συνειδησιακό χρόνο** που **απαλλάσσεται** από το μαθηματικό πρίσμα των θετικών επιστημών. Η **διάρκεια** σύμφωνα με αυτήν την προσέγγιση **συγκροτεί** ως έννοια μια **συνέχεια συνειδησιακών καταστάσεων** και **αρνείται το κενό που μπορεί να μεσολαβήσει ανάμεσα σε δύο στιγμές**. Η **αδιαίρετη ροϊκή μεταβολή** είναι βασικό χαρακτηριστικό της δι



άρκειας γι' αυτό και κρίνεται μη αναστρέψιμη. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει Bergson:

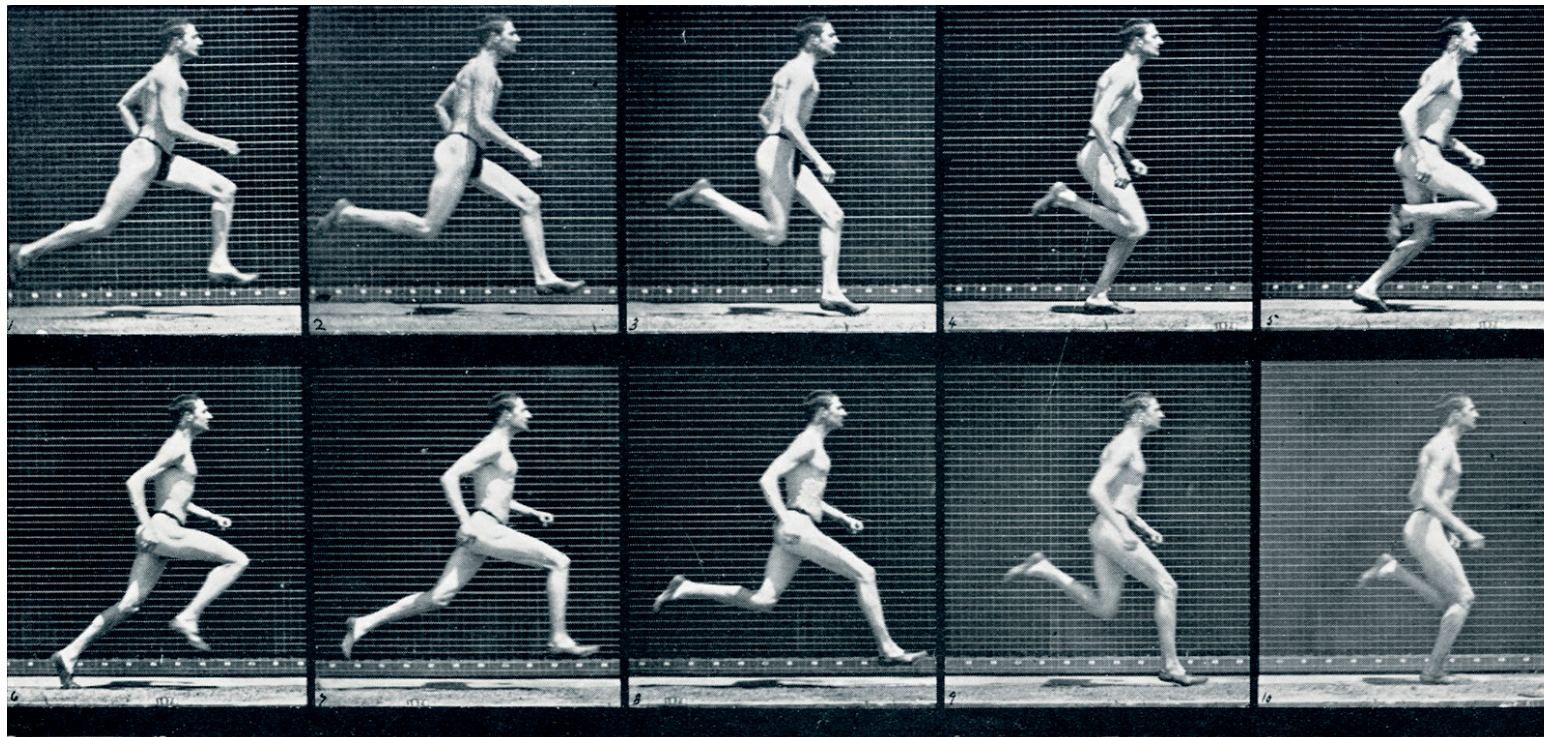
«Διάρκεια είναι η συνεχής πρόοδος του παρελθόντος που ροκανίζει το μέλλον και ογκούται προελαύνουσα».<sup>20</sup>



Στην θεωρία του Henri Bergson αντιπαρατίθεται εκείνη του **Gaston Roupnel** ο οποίος ισχυρίζεται πως «**Η στιγμή είναι η μοναδική πραγματικότητα του χρόνου**».<sup>21</sup> Μέσα από την θεωρία του Roupnel δεν απορρίπτονται οι θέσεις του Bergson, αλλά εντοπίζεται μια βασική διαφοροποίηση. Στη σκέψη του Roupnel **όλο το χρονικό φορτίο** αποδίδεται στην **παρούσα στιγμή**, απορρίπτοντας την έννοια της αδιάσπαστης συνέχειας. Έτσι η στιγμή αποτελεί **συμπύκνωση** και η διάρκεια αποκτά υπόσταση μέσα από την αλληλουχία στιγμών οι οποίες διακρίνονται από τα κενά διαστήματα μεταξύ τους. Αναφέρεται λοιπόν, σε μια **διαδοχή διακεκριμένων στιγμών**.

«*Η στιγμή αποτελεί σημείο του χωροχρόνου, σημείο σύγκλισης του τόπου και του παρόντος, hic et nunc, εδώ, ως παρών τόπος, και τώρα, ως «νυν», παρών χρόνος*».<sup>22</sup>

Αν λοιπόν η **στιγμή** για τον Roupnel αποτελεί **συμπύκνωση**, για τον Bergson αποτελεί **αφαίρεση**.<sup>23</sup> Η έννοια της αφαίρεσης που αποδίδει στη στιγμή δίνει έμφαση στο κενό. Παρόλα αυτά η ασυνέχεια που δημιουργείται μέσω αυτού του μπερξονικού κενού στην πραγματικότητα δεν αποτελεί κεντροβαρικό στοιχείο διάκρισης των φαινομένων. Αντίθετα, ουσιαστικά παραλαμβάνει όλη την αξία του από το γεγονός ότι εντείνει την σημασία των χρονικών τμημάτων που έπονται ή προηγούνται αντίστοιχα. Από την άλλη η **έννοια της συμπύκνωσης** που παρουσιάζεται στην σκέψη του Roupnel, η οποία μάλιστα είναι και η επικρατέστερη στον δυτικό πολιτισμό μέχρι σήμερα, συγκεντρώνει όλη την εμπειρία σε χρονικά σημεία τομής, φορείς της δράσης και του ενεργήματος επιτρέποντας μια συγχρονική θεώρηση των πραγμάτων. Συμπερασματικά, παρά την βασική διαφορά στη σύλληψη της στιγμής ως συμπύκνωση στην μια



20. Μπερξόν Ερρίκος, Η δημιουργική εξέλιξη, μτφρ: Γιάννης Πρελορέντζος, Κωστής Παπαγιώργης, Εκδόσεις Πόλις, Αθήνα, 2005, σελ. 18

21. Μπασελάρ Γκαστόν, Η εποπτεία της στιγμής, μτφρ: Κωστής Παπαγιώργης, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1997, σελ. 17

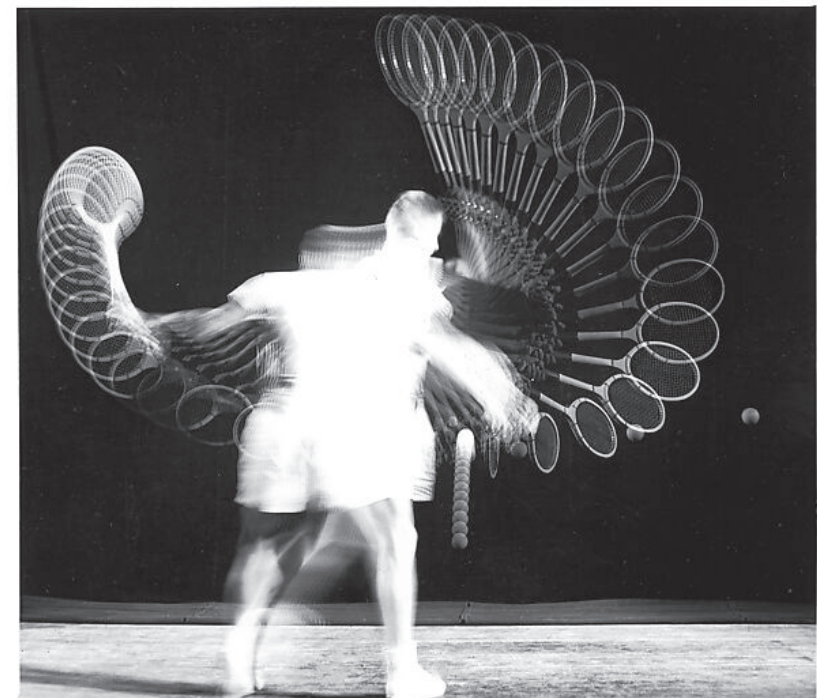
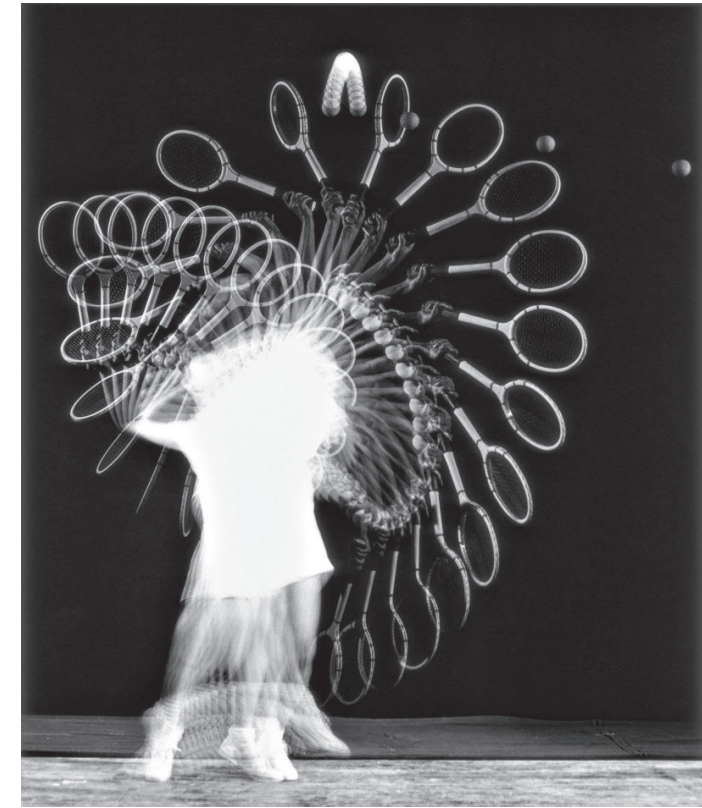
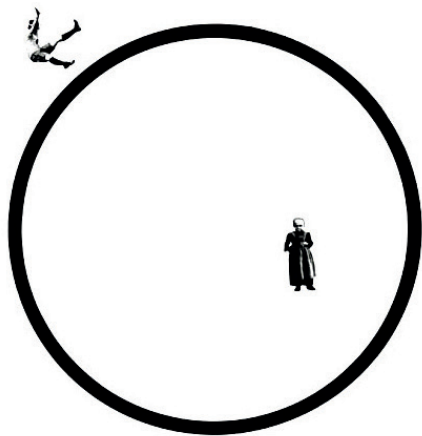
22. Ο.π., σελ. 49

23. Ο.π., σελ. 26



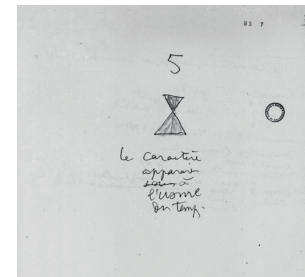
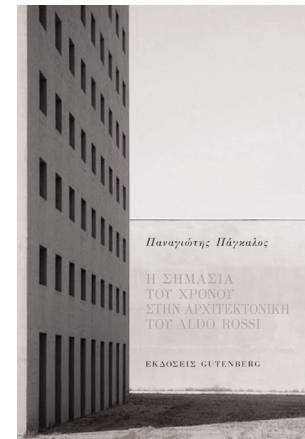
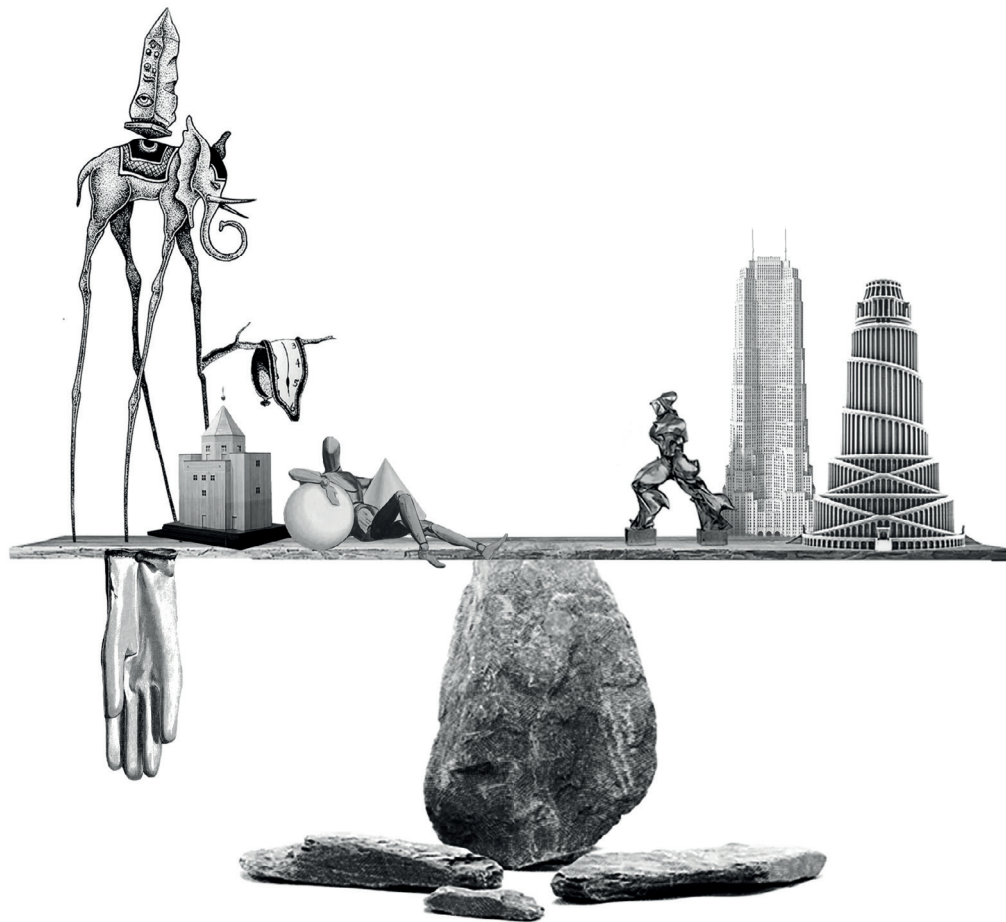
περίπτωση και ως αφαίρεση στην άλλη, από τους δύο φιλοσόφους που αναλύονται απο τον Bachelard, συμπεραίνουμε πως και οι δύο θεωρίες κρίνονται καθοριστικές για την αντίληψη μας για την έννοια του χρόνου καθώς και για την κατανόηση και την συγκρότηση του κόσμου συνολικά, αφού χώρος και χρόνος συνυφαίνονται.

Αν αναλογιστούμε τις διαφορετικές αντιλήψεις ανα τους αιώνες που αναπτύχθηκαν γύρω από την έννοια του χρόνου, παρά τις κομβικές διαφοροποιήσεις τους πάντα στηρίζονταν ιδιαίτερα στον τόπο,την εποχή αλλά και την επιστήμη που αφορούσε την πραγματικότητα στην οποία τοποθετούνταν. Έτσι αν ο άνθρωπος ζει σε ένα διαρκώς μεταβαλλόμενο πεδίο σημασιών και δεδομένων, μια σύγχρονη κατανόηση της στιγμής ίσως θα ήταν ένας σημασιολογικός τονισμός, ένα σημείο αναφοράς στο "τώρα" που διαρρηγνύει την ροή του χρόνου. Όπως εύστοχα εξηγεί και ο Bachelard τα νοήματα και το σημασιολογικό βάθος που αποκτά τόσο το παρελθόν όσο και το μέλλον, εγγράφονται στο παρόν. Δημιουργούμε το μέλλον όταν τείνουμε το χέρι και βαδίζουμε προς αυτό «έτσι οικοδομούμε μέσα στο χρόνο,όπως και μέσα στο χώρο».<sup>24</sup>



## 1.2 Τεχνικός και ποιητικός χρόνος στην αρχιτεκτονική

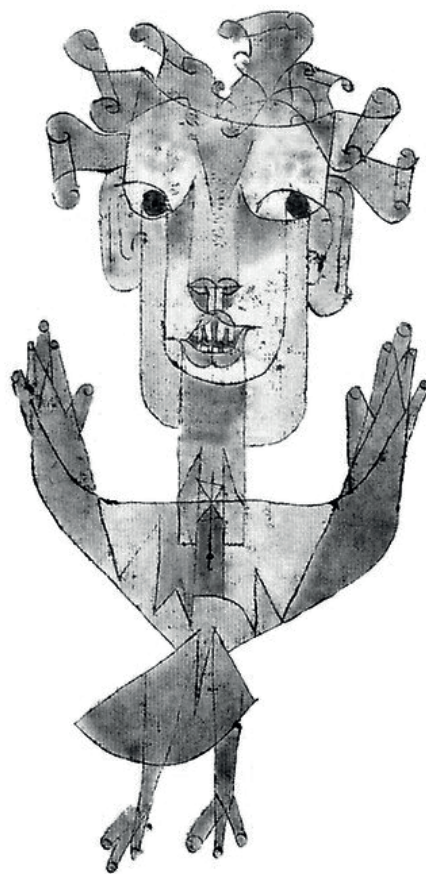
Μελετώντας την πολυδιάστατη έννοια του χρόνου, καθώς και την διαχείριση των εκφάνσεών του στην αρχιτεκτονική σύνθεση και πρακτική έχουμε τη δυνατότητα να τον προσεγγίσουμε και να τον μελετήσουμε ως ένα μέσο, ένα εργαλείο, που συμβάλει στην βαθύτερη κατανόηση των κοινωνικών φαινομένων ανα τους αιώνες. Ο **χρόνος** λοιπόν, ιδωμένος από αυτή την κοινωνική σκοπιά θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως μια **πραγματικότητα με δύο όψεις**. Ο Π.Πάγκαλος στο βιβλίο του *Η Σημασία του Χρόνου στην Σύγχρονη Αρχιτεκτονική*, στο πλαίσιο της προσπάθειάς του να αναδείξει τους δεσμούς που αναπτύσσονται ανάμεσα στο μετρήσιμο χρόνο, την κοινωνική παράμετρο αλλά και την οργάνωση του χώρου αναφέρεται στην **τεχνική** και την **ποιητική όψη του χρόνου**. Αναλυτικότερα περιγράφει ότι η τεχνική όψη του χρόνου «*σχετίζεται με τη δύναμη της υλικότητας και συμπορεύεται με την κοινωνική ισχύ και την περιφρόνηση προς την πνευματική δίψα*» ενώ η ποιητική όψη του «*αναζητά απαντήσεις εγείροντας ηθικά διλήμματα, όπως: ποιες πράξεις τροφοδοτούν με νόημα το χρόνο της ύπαρξής μας; Είναι ο χρόνος ατομική ή συλλογική παράμετρος;*»<sup>25</sup> Μάλιστα, όπως επισημαίνει ο Π.Παγκαλος αυτή η διάκριση των εκδοχών του χρόνου θα μπορούσε να παραλληλιστεί κατά κάποιον τρόπο με την **διαχρονική αντιπαράθεση μεταξύ τεχνικής και φύσης**. Σε αυτό το σημείο, θα ήταν σκόπιμο να διευκρινιστεί πως η αποδελτίωση του Π.Πάγκαλου και η συστηματική μελέτη του, ως προς την θεώρηση του τεχνικού και του ποιητικού χρόνου στα βιβλία του *Η Σημασία του Χρόνου στην Σύγχρονη Αρχιτεκτονική* και *Η σημασία του χρόνου στην αρχιτεκτονική του Aldo Rossi* αποτέλεσαν βασικό άξονα των συλλογισμών,



Παναγιώτης Πάγκαλος  
Η ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ  
ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ  
ΕΚΔΟΣΕΙΣ GUTENBERG

25. Παναγιώτης Πάγκαλος, Η σημασία του χρόνου στη σύγχρονη αρχιτεκτονική, εκδ. GUTENBERG, Αθήνα, 2011, σελ. 16

που αναπτύσσονται στο πλαίσιο της συγκεκριμένης έρευνας και μετέχουν στην συγκρότηση των θέσεων που διατυπώνονται στη συνέχεια. Για να κατανοήσουμε καλύτερα την **έννοια του τεχνικού και του ποιητικού χρόνου**, θα πρέπει να εντοπίσουμε σε αυτούς κάποια συγκεκριμένα **χαρακτηριστικά και ποιότητες**. Αρχικά, η **έκφραση του τεχνικού χρόνου** καθορίζεται από ορισμένους **βασικούς παράγοντες**, στενά συνδεδεμένους με την **εξουσία και την οικονομία** και πεδίο εφαρμογής την πόλη και την εκάστοτε αστική συνθήκη ευρύτερα. Πιο συγκεκριμένα, η **εργασία, η διαχείριση της ιστορίας** αλλά και η **επιστήμη** καθορίζονται από τον τεχνικό χρόνο, αφού σε ένα μεγάλο βαθμό αντιπροσωπεύονται από απροσωποποιημένες διαδικασίες στα πρότυπα των ρυθμών της μηχανής. Εκεί λοιπόν που ως κεντρικός άξονας τίθεται η μέγιστη απόδοση και αποτελεσματικότητα, προκύπτει η έννοια του τεχνικού χρόνου, η οποία είναι άμεσα συνδεδεμένη τόσο με τη συνεχή **εξέλιξη της τεχνικής** όσο και με την ολοένα **αυξανόμενη επιτάχυνση των ρυθμών**. Ο **αρχιτέκτονας** με τη σειρά του, έχει ιδιαίτερα **καθοριστικό ρόλο**, αφού οργανώνει σε πολλαπλά επίπεδα, τον χώρο στον οποίο βρίσκει εφαρμογή και αναπαράγεται ο τεχνικός χρόνος και καλείται ουσιαστικά να ανταποκριθεί στην συνεχή εναλλαγή των εικόνων και την ανανέωση των μορφών.<sup>26</sup> «*Το εδώ και τώρα είναι ο απόλυτος κυρίαρχος του σήμερα, καθώς ο χρόνος έχει επιταχυνθεί, τα ερεθίσματα είναι πολλαπλά και ο χώρος καταλήγει να είναι μια απόσταση πεπερασμένη και βατή*».<sup>27</sup> Η **συνεχής εναλλαγή και η ταχύτητα που συνδέεται με τον τεχνικό χρόνο**, ταυτίζεται συχνά και με την **έννοια της πρόοδου** στον χρόνο της νεωτερικότητας. Σε αυτό το σημείο μπορούμε να σκεφτούμε τον **Angelus Novus του Klee**, μια **αλληγορία για την έννοια του χρόνου στην εποχή της νεωτερικότητας**



26. Παναγιώτης Πάγκαλος, Η σημασία του χρόνου στην αρχιτεκτονική του Aldo Rossi, Εκδόσεις GUTENBERG, Αθήνα, 2012, σελ. 15-16

27. Deleuze Gilles, La isla desierta y otros textos, Pre-textos, Madrid, 2005



που αποτέλεσε σημείο αναφοράς στη σκέψη του **Walter Benjamin**. «*Ένας άγγελος της ιστορίας που παρασύρεται εύθραυστος και σιωπηλός από τη θύελλα της προόδου*»<sup>28</sup>, όπως αναφέρει ο Π. Πάγκαλος. Στην εικόνα του Klee, ο τεχνικός χρόνος μέσω μιας αλληγορικής προσέγγισης παρουσιάζεται ως μια ανυπερέβλητη δύναμη που παρασύρει με θυελλώδη ορμή την ανθρώπινη ύπαρξη. Στην συγκεκριμένη εικόνα μπορούμε να αναγνωρίσουμε το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον ταυτόχρονα: Ο άγγελος του παρόντος παρά το στραμμένο βλέμμα του στο παρελθόν, που αναζητά να ενώσει τα θραύσματα της ιστορίας, αναγκάζεται να ακολουθήσει μια αναπόφευκτη υπαρξιακή συνθήκη, αφού η θύελλα που παγιδύεται στα φτερά του τον ωθεί με βία προς το μέλλον, συμβολίζοντας την επιτακτική ανάγκη για μια συνεχή πρόοδο. Ένα ερώτημα λοιπόν που γεννάται από αυτή την αλληγορία είναι **κατα πόσο μπορούν να υπάρξουν τρόποι αντίστασης απέναντι σε αυτήν την ορμητική προοδευτική εξέλιξη του τεχνικού χρόνου, δρόμοι μέσα από τους οποίους ο χρόνος δεν ποσοτικοποιείται αλλά πρωτίστως βιώνεται;**

Ως **αντίβαρο του τεχνικού χρόνου** υφίσταται ο **ποιητικός χρόνος**. Όπως εξηγεί ο Π. Πάγκαλος «*πρόκειται για ένα μη μετρήσιμο, μη αντικειμενικό χρόνο, ένα χρόνο εσωτερικών αλληλεπιδράσεων, συσχετισμών, αντιστοιχιών, επαναφορών, αποσπασμάτων*».<sup>29</sup> Ο όρος ποιητικός χρόνος σχετίζεται άμεσα με την **άχρονη ιδιότητα της ποίησης**, η οποία είναι ικανή να ξεπερνά κάθε φορά το ιστορικό πλαίσιο στο οποίο εντάσσεται, να αποκτά χαρακτήρα διαχρονικό. Είναι ουσιαστικά ένας χρόνος απαλλαγμένος από χρονικές αλληλουχίες και ποσοτικοποιημένες έννοιες, εντός του οποίου η **σιωπή και ο εσωδυναμικός του χαρακτήρας** μετατρέπονται σε **φορείς νοημάτων**. «*Η ποίηση παγώνει τον χρόνο, δίνοντας διάρκεια στη στιγμή*».<sup>30</sup>

28. Παναγιώτης Πάγκαλος, Η σημασία του χρόνου στην αρχιτεκτονική του Aldo Rossi, Εκδόσεις GUTENBERG, Αθήνα, 2012, σελ. 95

29. Ο.π., σελ. 16

30. Ο.π., σελ. 14

Πρόκειται για μια έννοια που δεν μπορεί να περιγραφεί με αυστηρά προσδιορισμένο τρόπο, για να αντιληφθεί κανείς την υπόσταση του ποιητικού χρόνου θα πρέπει να τον βιώσει, να υπερβεί ίσως το απτό και το πραγματικό, αφού πρόκειται για μια συνειδησιακή και εσωτερική προσέγγιση του περάσματος του χρόνου. Τα **αποσπάσματα της μνήμης**, η **φαντασία**, ο **μύθος** είναι εκείνα τα στοιχεία που συνυφαίνουν την υπόσταση του ποιητικού χρόνου. Τέλος, όπως περιγράφει ο Π. Πάγκαλος **στην αρχιτεκτονική** η εμφάνιση του ποιητικού χρόνου εμπεριέχει ένα αίσθημα αναμονής, τον συναντάμε «ως χρόνο στάσης, κενού, παύσης, ακινησίας»<sup>32</sup>.

Μέσα από την εξέταση των δύο αυτών όψεων του χρόνου, προκύπτει ένα ερώτημα που αποτελεί βασικό άξονα της συγκεκριμένης ερευνητικής και παραμένει ανοιχτό: **Είναι εν τέλει εφικτό να αποδεσμευτεί μια κοινωνία από τον τεχνικό χρόνο διαμέσου της αρχιτεκτονικής; Θα μπορούσε ο ποιητικός χρόνος να αποτελέσει μια τέτοια προσπάθεια διαφυγής, καθιστώντας το αντίβαρο στον ποσοτικοποιημένο, μετρήσιμο χρόνο και αυστηρά δεσμευμένο στα στενά πλαίσια της σύγχρονης πραγματικότητας;** Ο ποιητικός χρόνος του Aldo Rossi, ο οποίος αναλύεται περιεκτικά παρακάτω, αποτελεί ένα **χαρακτηριστικό παράδειγμα**, το οποίο φαίνεται να συγκροτεί την προσπάθεια μιας τέτοιας **αντίστασης στις προσταγές του τεχνικού χρόνου** και κρίνεται ιδιαίτερα χρήσιμο, ώστε να αντιληφθούμε βαθύτερα σε θεωρητικό πλαίσιο τόσο την έννοια του ποιητικού χρόνου όσο και την έκφραση του στην αρχιτεκτονική δημιουργία.



## 1.2.1 Ο ποιητικός χρόνος του Aldo Rossi

Στην αναζήτηση της ερμηνείας του ποιητικού χρόνου συναντούμε το **έργο του Aldo Rossi**. Ο ίδιος, φαίνεται να **εναντιώνεται στο νεωτεριστικό πνεύμα** που πρεσβεύει ο τεχνικός χρόνος της ταχύτητας και της αδιάκοπης προόδου. Η θέση του αυτή εκφράζεται έντονα μέσα από τις **λιτές, στιβαρές αρχιτεκτονικές μορφές** που δημιουργεί, οι οποίες απαλλάσσονται από τους γρήγορους ρυθμούς και την ταχύτητα της σύγχρονης πραγματικότητας, καλώντας όποιον τις βιώνει να στραφεί σε μια εσωτερική αναζήτηση. Ισχυροποιούνται από την εικονική τους υπόσταση, δεν αποσκοπούν στην αποκάλυψη πολύπλοκων νοημάτων αλλά ούτε και στην επικάλυψη της πραγματικότητας που τις περιβάλλει, παρά διεγείρουν τη σκέψη, **προτείνουν έναν «κενό χρόνο»**.

Αυτή η μορφολογική λιτότητα, όπως εξηγεί ο Π. Πάγκαλος στην αποδελτίωση του για την έννοια του χρόνου στην αρχιτεκτονική του A. Rossi, **δεν αποτελεί μια ρομαντική επιστροφή** στην αρχέγονη αρχιτεκτονική του παρελθόντος. «Τα πρωτογενή στερεά που χρησιμοποιεί ο Rossi στις συνθέσεις του, είναι η έκβαση μιας επίπονης πορείας προς την κάθαρση από κάθε περιττό. Αφαιρεί από τη μορφή τα στοιχεία, τα οποία εμποδίζουν το βλέμμα να εισχωρήσει στην ουσία και απαγορεύουν στην σκέψη να εκτοξευθεί προς τα έσω».

Η αρχιτεκτονική για τον Aldo Rossi είναι μια τέχνη του χρόνου και η πορεία για την προσέγγιση του ποιητικού χρόνου συγκεκριμένα, είναι χαρακτηριστική μελετώντας το έργο του. Η **έννοια της στιγμής**, η οποία αναλύθηκε σε προηγούμενο υποκεφάλαιο, για τον Rossi είναι ικανή να διασπάσει τη διάρκεια ανασύροντας μνήμες, βιώματα και κρυφά νοήματα. Σε μια **αντίσταση του μηχανικού χρόνου** τα έργα του υιοθετούν έναν άχρονο χαρακτήρα και αποτελούν φορείς νοημάτων και διεγέρτες ενός πλήθους ερωτημάτων.

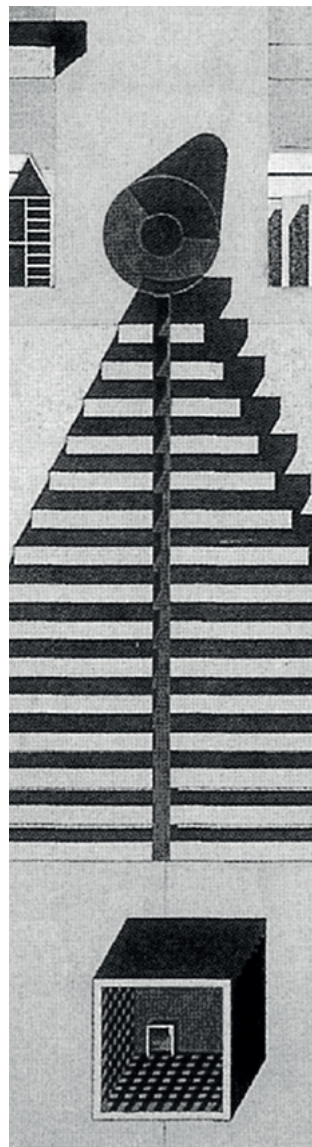
Στόχος μέσα από τους παραπάνω προβληματισμούς και την εξέταση της σκέψης του Rossi, ο οποίος συμπεριλαμβάνεται στους κορυφαίους εκφραστές της κριτικής στο πνεύμα και το χρόνο της τεχνικής

είναι να αναδειχθούν οι τρόποι με τους οποίους η αρχιτεκτονική δημιουργία είναι σε θέση να ξεπεράσει τα όρια αυτού του μηχανικού χρόνου, αντιβαίνοντας σε ό,τι την υποτάσσει σε αυστηρές μεθόδους, οι οποίες αποτελούν συχνά τροχοπέδη στον βαθύτερο στοχασμό και την κριτική αντίληψη. Ο Rossi θα λέγαμε πως μέσα από το έργο του **δεν στοχεύει στην κατασκευή απαντήσεων** αλλά στην **διατύπωση ερωτημάτων**, ικανών να διεγείρουν το ενδιαφέρον και τον προβληματισμό του παρατηρητή και να εισχωρήσουν σε ανεξερεύνητα μονοπάτια της σκέψης. Όπως εύστοχα υπογραμμίζει ο Π. Πάγκαλος «Όλη η σκέψη του Rossi θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ένας **μηχανισμός αντίστασης στον τεχνικό χρόνο**, ο οποίος συνδυάζει τα προσωπικά βιώματα με τα **παιχνίδια φωτός-σκιάς του Boullée** και τις **ονειρικές καταστάσεις του de Chirico**». Μέσα από τα έργα του «μαρτυρά έναν χρόνο που σταματά και επιμένει να παραμένει στάσιμος, διότι στην **ανάκληση της ροής του χρόνου αντιστοιχεί η μέγιστη πνευματική διέγερση**».<sup>32</sup>

Η **ακίνησια της μορφής** που παρουσιάζεται στα έργα του Rossi εμπεριέχει έναν κρυφό δυναμισμό. Αυτό το «**πάγωμα**» του χρόνου, η συνεχής αναμονή της άφιξης ενός χαμένου νοήματος είναι που προσδίδει μια ποιητική ένταση. Σύμφωνα με τον Bachelard, «*Η ποίηση βρίσκει τον ειδικό δυναμισμό της στον κάθετο χρόνο μιας ακινητοποιημένης στιγμής. Υπάρχει ένας καθαρός δυναμισμός της καθαρής ποίησης. Είναι αυτός που αναπτύσσεται καθέτως, μέσα στο χρόνο των μορφών και των προσώπων*».<sup>33</sup> Ο διαρκής χρόνος αποκτά έναν χαρακτήρα βαθιά ποιητικό όπως και η σχέση παρόντος, παρελθόντος και μέλλοντος που φαίνεται να συσσωρεύονται σε μια αρχιτεκτονική που δρά σε ένα χρονικό φόντο που συνεχώς μεταβάλλεται στο εκάστοτε παρόν. Έτσι, πρόκειται για τη γεφύρωση μεγάλων χρονικών αποστάσεων μέσα από απαντήσεις, ερω-

τήματα και κρυφά νοήματα που αναδύονται στο **χρόνο της σιωπής**. Η σιωπή για τον ίδιο αποτελεί το **μέσο αναζήτησης αυτού που λησμονήσαμε**.

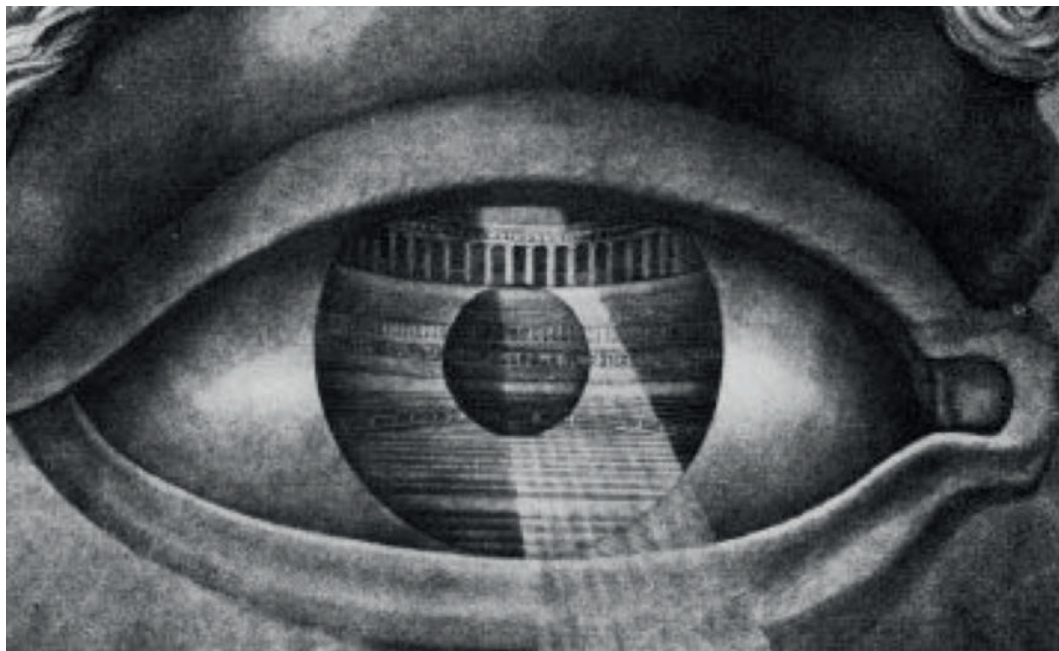
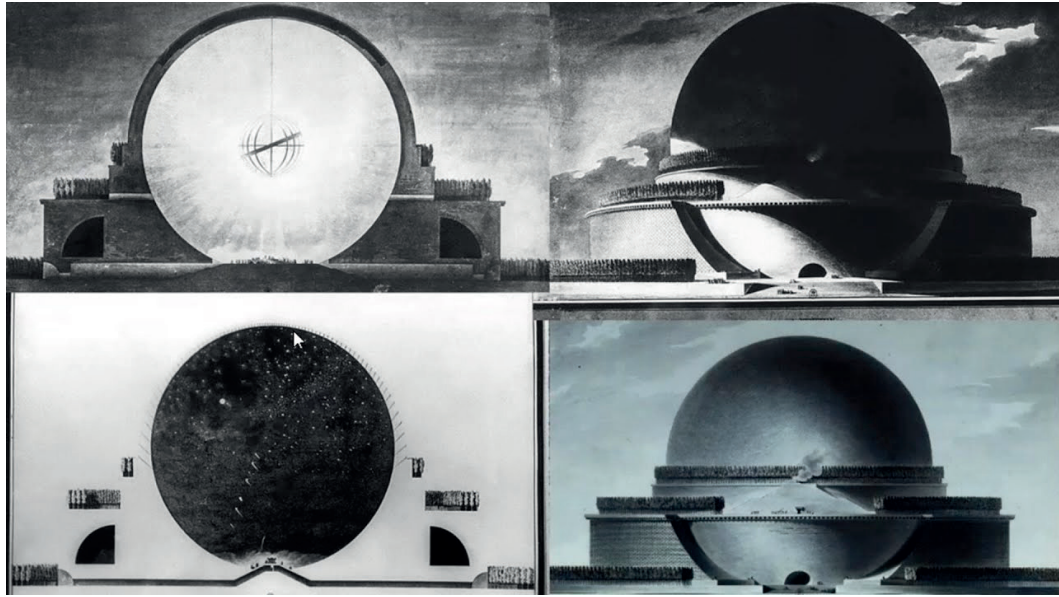
«Ο ποιητικός χρόνος που αναζητά ο Rossi είναι μια απόσυρση από την επιβαλλόμενη χρονική ροή, μια **ανάταση του βλέμματος από τη γη προς το azzurro del cielo**, μια πρόσκληση σε ένα ταξίδι πνευματικής διέγερσης».<sup>34</sup>



32.Ο.π.,σελ.81,82

33.Μπασελάρ Γκαστόν, Η εποπτεία της στιγμής, μτφρ.Κ.Παπαγιώργης,Καστανιώτης,Αθήνα,1997,σελ.195

34.Παναγιώτης Πάγκαλος, Η σημασία του χρόνου στην αρχιτεκτονική του Aldo Rossi, Εκδόσεις GUTENBERG, Αθήνα, 2012,σελ.114





«Η μνήμη είναι το μέσο της παρελθούσας εμπειρίας, όπως το έδαφος είναι το μέσο όπου βρίσκονται θαμμένες οι νεκρές πόλεις».

Walter Benjamin



### 1.3 Ζητήματα Μνήμης

Η έννοια της μνήμης έχει αποτελέσει αδιαμφισβήτητα σημαντικό αντικείμενο στοχασμού σε μια προσπάθεια να γίνει κατανοητή η λειτουργία της, αφού αποτελεί **ακρογωνιαίο λίθο της ανθρώπινης νόησης**. Ουσιαστικά, μέσω της μνήμης αντιλαμβάνομαστε το βάθος του χρόνου, ενώ ο ίδιος καταφέρνει να συγκροτείται με έναν συνεκτικό τρόπο στην αντίληψή μας. Με κυριότερο άξονα τόσο τη σκέψη του **M.Halbwegs** όσο και του **A.Rossi** γύρω από τα **ζητήματα της μνήμης**, σκοπός είναι να κατανοήσουμε τις έννοιες που σχετίζονται με αυτή, τόσο μέσα από ένα φιλοσοφικό πρίσμα, κοινωνικής διάστασης, όσο και μέσω του αποτυπώματός της στην αρχιτεκτονική σκέψη και δημιουργία.

Στις βασικές ιδιότητες της μνήμης ανάγονται τόσο η αποθήκευση, όσο και η μετέπειτα διατήρηση και ανάκληση. Το πλήθος των αναμνήσεων που ανασύρονται δυνητικά από το ασυνείδητο αναμένουν την στιγμή εκείνη του εκάστοτε παρόντος, ώστε να έρθουν σε πρώτο επίπεδο στη σκέψη μας και να επικαιροποιηθούν ξανά, επιβεβαιώνοντας την υπόστασή τους. Στη σκέψη του **Αριστοτέλη**, η μνήμη αποτελεί την αποτύπωση μιας εικόνας ενώ η ανάμνηση την ανασύρση της ήδη αποτυπωμένης εικόνας.<sup>35</sup> Μέσα από την **οπτική του παρόντος** μας δίνεται η **δυνατότητα να αναγνώσουμε και να ερμηνεύσουμε εκ νέου το παρελθόν**. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε, πως μέσα από τη συνέργεια μνήμης και φαντασίας οικοδομείται η παρουσία της απουσίας. Όλες εκείνες οι ανακαλούμενες αναμνήσεις που μοιάζουν να



35. F. A. Yates, Η τέχνη της μνήμης, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2014, σ. 61



edmund husserl  
phantasy, image  
consciousness, and  
memory (1898-1925)

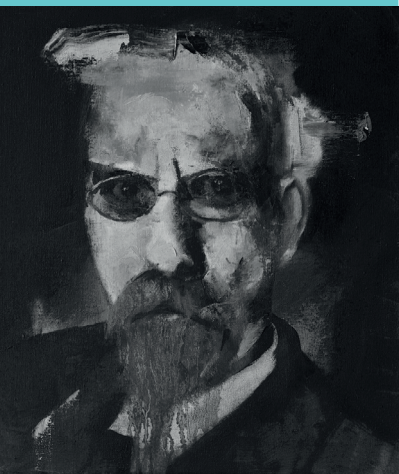
translated by  
john b. brough

Springer

απουσιάζουν από το διαφεύγον παρόν, εισβάλλουν σε αυτό κάνοντας αισθητή την παρουσία τους τόσο στις ατομικές όσο και στις συλλογικές συνειδήσεις.

Εξετάζοντας αναλυτικότερα την έννοια της μνήμης από την αρχαιότητα μέχρι τα νεώτερα χρόνια, ιδιαίτερα χρήσιμη είναι η **διάκριση** που κάνει ο Ricoeur ως προς τις διαφορετικές θεωρητικές προσεγγίσεις, οι οποίες κατατάσσονται ουσιαστικά σε **δύο διαφορετικές σχολές**: η **πρώτη**, αποκαλούμενη ως «**παράδοση του εσωτερικού βλέμματος**», εστιάζει κυρίως στην ατομική συνείδηση με κυριότερους εκφραστές τον Άγιο Αυγουστίνο, τον Husserl και τον John Locke. Η **δεύτερη**, αποκαλούμενη ως «**παράδοση του εξωτερικού βλέμματος**», βρίσκει ως κύριο εκφραστή της τον Maurice Halbwachs με τη θεωρία της «**συλλογικής μνήμης**», ενώ εστιάζει περισσότερο σε μια συλλογική συνείδηση.<sup>36</sup>

Η σκέψη του Halbwachs, η οποία και θα αναλυθεί εκτενέστερα, αποτελεί **σταθμό** στην μελέτη και τη γνώση που εξελίχθηκε γύρω από τα **ζητήματα περί μνήμης**, συμβάλλοντας ουσιαστικά στην κατασκευή της κοινωνικής σκέψης. Ουσιαστικά ο Halbwachs στην προσπάθειά του να ορίσει τα χωροχρονικά πλαίσια της μνήμης, δεν αναφέρεται σε έναν ομοιόμορφο και σταθερό τρόπο κατασκευής της ίδιας, παραβασίζεται σε ένα οργανικό, μεταβαλλόμενο μοτίβο σχηματισμού της μνήμης σύμφωνα με το πλαίσιο και τις δομές της εκάστοτε κοινωνίας στην οποία τοποθετείται. Ακόμη, ο Halbwachs χρησιμοποιώντας για πρώτη φορά τον όρο «**συλλογική μνήμη**» επικεντρώνεται στην μελέτη κυρίως της κοινωνικής ενθύμησης, ενώ διατυπώνει σαφείς **διαχωρισμούς σχετικά με τα διάφορα είδη της μνήμης**. Στη σκέψη του, όπως αναφέρει η Άννα Μαντόγλου, καθηγήτρια στο αντικείμενο της κοινωνικής ψυχολογίας, «**ατομική και συλλογική μνήμη αλληλοδιαπλέκονται, διεισδύουν η μία στην άλλη, συμπληρώνουν η μία την άλλη, αλλά δεν ταυτίζονται ούτε συναθροίζονται. Διατηρούν η**



36. P. Ricoeur, Memory, History, Forgetting, The University Of Chicago Press, United States, 2006, σ.96, 120

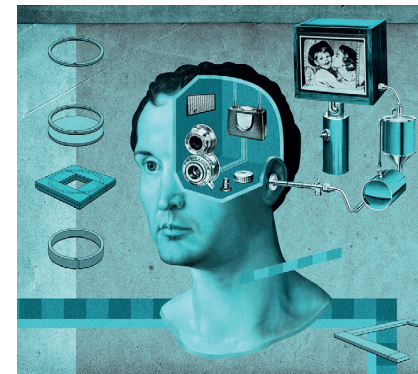
κάθε μία την ταυτότητά της και υπακούουν στους νόμους της ατομικής ή της κοινωνικής συνείδησης»<sup>37</sup>

Η κοινωνική ή αλλιώς συλλογική μνήμη, όρος που χρησιμοποιεί κατα κόρον από τον Halbwachs, μας αποκαλύπτει τον τρόπο με τον οποίο ένα γεγονός του παρελθόντος που εγγράφεται και διατηρείται στον χωροχρόνο, ανακαλείται και συλλαμβάνεται εκ νέου στο παρόν επαναπροσδιορίζοντας τα νοήματα και τις σημασίες που φέρει. Σύμφωνα με τον Halbwachs γίνεται λοιπόν κατανοητό, πως όταν οι αναμνήσεις εξετάζονται μέσα από την **οπτική του ίδιου του ατόμου** πρόκειται για την **ατομική μνήμη**. Στην περίπτωση όμως που συλλέγονται στο **εσωτερικό μιας κοινωνικής ομάδας**, αποτελώντας κοινή συνισταμένη μεταξύ των μονάδων, τότε πρόκειται για την **συλλογική μνήμη**. Παρόλα αυτά, μπορούμε να διακρίνουμε μια **βασική διαφορά μεταξύ των δύο**: Η ατομική μνήμη επιβεβαιώνεται και συμπληρώνει τα κενά της μέσα από την αλληλεπίδραση της με τη συλλογική μνήμη εντός της οποίας μετακινείται και ενσωματώνεται προοδευτικά. Από την άλλη, η συλλογική μνήμη «**αγκαλιάζει τις ατομικές μνήμες αλλά δεν συγχέεται με αυτές**».<sup>38</sup> Η ατομική μνήμη, υιοθετεί στοιχεία και αναζητά σημεία αναφοράς που εντοπίζονται κάθε φορά στο κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο εντάσσεται. Στη σκέψη του Halbwachs λοιπόν, γίνεται σαφής ο **κοινωνικός χαρακτήρας της μνήμης**, η οποία αλληλεπιδρά με το άμεσο περιβάλλον της και αναπλάθεται στο εκάστοτε παρόν από την κοινωνία, διαμορφώνοντας μια νέα πραγματικότητα.

Η ουσία των παραπάνω προσεγγίσεων, συνοψίζεται εύστοχα από την Άννα Μαντόγλου, η οποία ξεκαθαρίζει την διάκριση ως προς τα είδη της μνήμης: «**Υπάρχει, επομένως λόγος να διακρίνουμε δύο μνήμες τις οποίες θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε τη μία εσωτερική ή εσωτερη**

37. M. Halbwachs, Η συλλογική μνήμη, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2013, σ.16

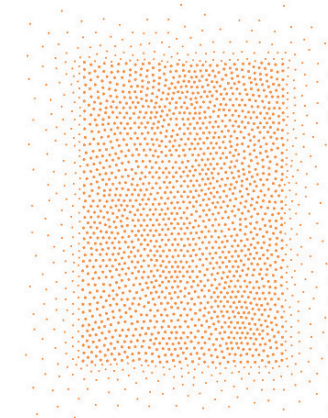
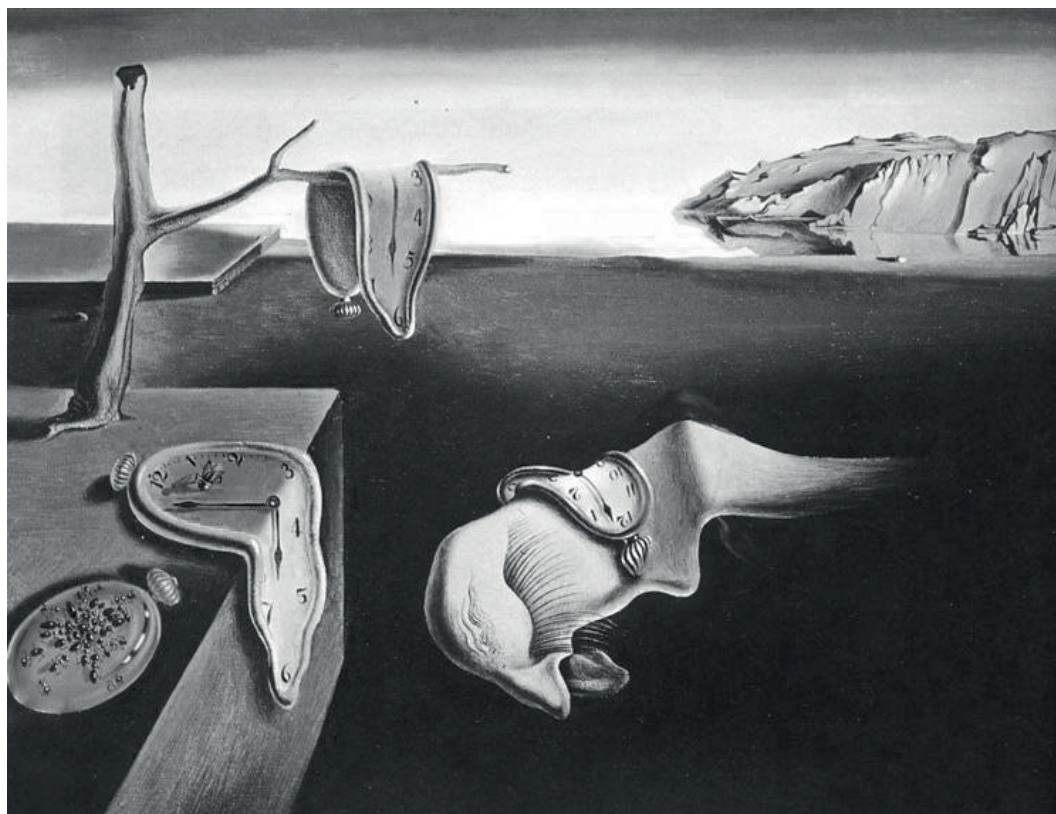
38. Ο.π., σελ.75



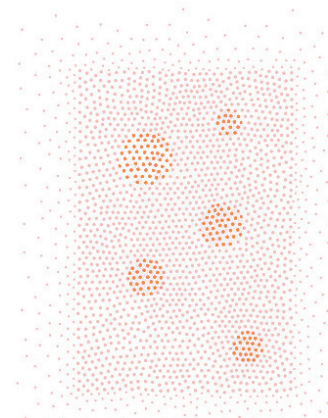
και την άλλη εξωτερική ή τη μία ατομική και την άλλη κοινωνική μνήμη. Ακριβέστερα, μάλιστα, θα λέγαμε αυτοβιογραφική και ιστορική μνήμη».<sup>39</sup>

Σε αυτό το σημείο είναι σημαντικό να διευκρινιστεί η **διαφοροποίηση** που υπάρχει μεταξύ της **συλλογικής** και της **ιστορικής μνήμης**, οι οποίες φαίνεται να συγχέονται αλλά στην πραγματικότητα πρόκειται για δύο διαφορετικές προσεγγίσεις στη βαθύτερη ουσία τους. Με μια συνοπτική κριτική διερεύνηση για την ορθότερη κατανόηση του θέματος λοιπόν, η γραφή της ιστορίας ξεκινά τη στιγμή που παύουν να επιβιώνουν οι αναμνήσεις στο πλαίσιο της κοινωνικής μνήμης. Άλλωστε αυτός είναι και ο λόγος που υπάρχει μια ρήξη της συνέχειας μεταξύ των κοινωνικών ομάδων και των ατόμων που συμμετείχαν στα ιστορικά γεγονότα και σε αυτές που μελετούν και πληροφορούνται για το παρελθόν από τα ιστορικά τεκμήρια σε παρόντικό χρόνο. Ακόμα, η **συλλογική μνήμη** καθορίζεται από μια συνεχή ροή που συγκρατεί κάθε φορά μόνο τα στοιχεία εκείνα που επιβιώνουν στη συνείδηση της εκάστοτε ομάδας. Τα όρια της δεν είναι ξεκάθαρα και αυστηρά ορισμένα, ενώ στην **ιστορία** η **αντικειμενική καταγραφή** των γεγονότων δημιουργεί έναν εμφανή **διαχωρισμό** μεταξύ των **αλληλοδιαδεχόμενων ιστορικών περιόδων**. Όπως αναφέρει και η Άννα Μαντόγλου σχετικά με τη διάκριση μεταξύ συλλογικής μνήμης και ιστορίας, **η κοινωνία ενθυμείται κάθε φορά μέχρι τα όρια της μνήμης των ομάδων της**.

«Είναι δύσκολο να πούμε σε ποια στιγμή χάθηκε μια συλλογική ανάμνηση και εάν έχει βγει οριστικά από τη συνείδηση της ομάδας, ακριβώς επειδή αρκεί να διατηρείται σε ένα οριακό μέρος του κοινωνικού σώματος για να μπορεί κανείς πάντοτε να την ξαναβρεί». Η μεγαλύτερη όμως διαφορά τους έγκειται στον **καθολικό χαρακτήρα της ιστορίας** σε σχέση με την **ρευστή φύση της συλλογικής μνήμης**, που μεταβάλλεται και ορίζεται μέσα σε έναν συγκεκριμένο χώρο και



Άθροισμα γεγονότων και ιστορικών τεκμηρίων



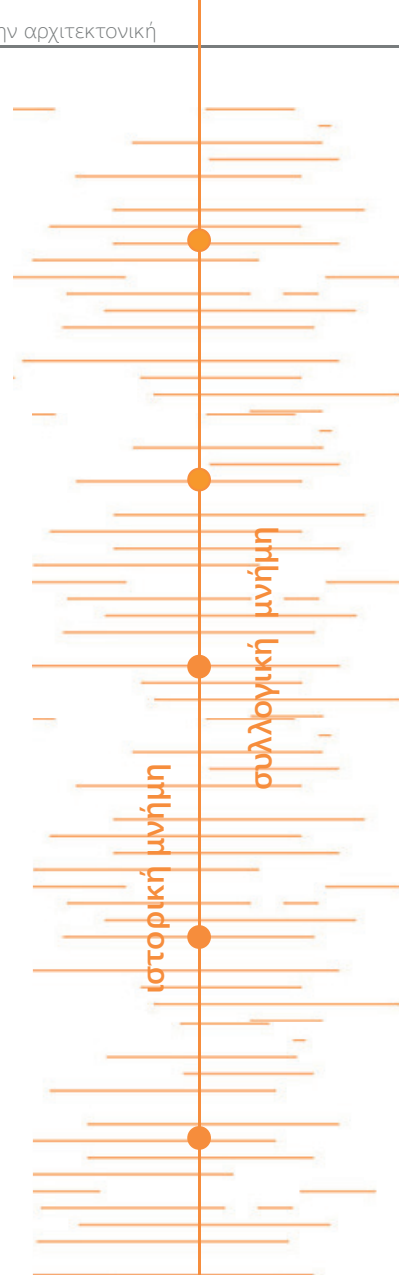
Στοιχεία που επιβιώνουν στη συλλογική μνήμη

χρόνο. Δεν υπάρχει λοιπόν καθολική μνήμη.

Τέλος η **συλλογική μνήμη** συγκροτείται κατα κύριο λόγο από τις **ομοιότητες** ενώ η **ιστορική αφήγηση** παρατηρεί κυρίως τις **αλλαγές**. Στην ιστορία πραγματοποιείται μια εξέταση μεγάλων χρονικών διαστημάτων από μια εξωτερική σκοπιά. Στον αντίποδα η συλλογική μνήμη αναφέρεται σε μικρότερες διάρκειες και είναι ιδωμένη από την εσωτερική σκοπιά των κοινωνικών ομάδων. Ουσιαστικά όλες οι διαφοροποιήσεις που διαδραματίζονται εντός τους οδηγούν τελικά σε ένα ταυτόσημο περιεχόμενο που «*διαιώνίζει τα συναισθήματα και τις εικόνες που διαμορφώνουν την ουσία της σκέψης τους*».<sup>40</sup>

Τόσο στη **διαμόρφωση** όσο και στη **διατήρηση** της **συνείδησης της κοινωνίας** συμβάλει η **ύπαρξη σημείων αναφοράς**, που αφορούν τον παρελθοντικό αλλά και τον παροντικό χρόνο. Τέτοια σημεία αναφοράς μας δίνουν τη δυνατότητα να αφουγκραστούμε τα ίχνη που οι ίδιοι έχουμε αφήσει στη ροή του χρόνου, ενώ στην ενθύμηση τους παγιώνουν έστω και προσωρινά κάθε φορά μια κοινή ταυτότητα στις συλλογικές συνειδήσεις. Η **συλλογική μνήμη** λοιπόν, συνδέεται πάντα με ένα **χωροχρονικό πλαίσιο** καθώς και με τα σημεία αναφοράς που εντάσσονται σε αυτό. Τα ίχνη του παρελθόντος που αποτυπώνονται στο υλικό περιβάλλον γύρω μας, ο χώρος στον οποίο μπορούμε να ανατρέξουμε τόσο μέσω της σκέψης όσο και μέσω της φαντασίας μας, αυτός ο χώρος που μας είναι γνώριμος και οικείος, διαθέτει **κρυμμένες "εν αναμονή"** όλες εκείνες τις **αναμνήσεις** που ψάχνουμε να ξαναβρούμε και να επαναφέρουμε στη μνήμη μας.

«...Ο τυφλός ζητιάνος αναζητεί ψηλαφώντας τη γωνία στην οποία περίμενε τους διαβάτες. Ο περιπατητής νοσταλγεί την αλέα των δέντρων όπου πήγαινε για να δροιστεί και λυπάται βλέποντας να χάνονται οι γραφικές όψεις που τον συνέδεαν με τη



γειτονιά. Ο κάτοικος για τον οποίο οι παλιοί τοίχοι, τα αφρόντιστα σπίτια, τα σκοτεινά περάσματα και τα αδιέξοδα ήταν μέρος του μικρού του σύμπαντος, του οποίου πολλές αναμνήσεις συνδέονται μ'αυτές τις εικόνες που έχουν πια σβηστεί για πάντα, αισθάνεται πως ένα ολόκληρο κομμάτι του εαυτού του έχει πεθάνει μαζί τους και λυπάται που δεν διήρκεσαν τουλάχιστον όσον καιρό του απομένει να ζήσει».<sup>41</sup>

Στο πλαίσιο του προβληματισμού σχετικά με τα ζητήματα της μνήμης, βασικές έννοιες της οποίας αναλύθηκαν παραπάνω μέσα από την σκέψη του Halbwachs, ιδιαίτερα σημαντική είναι και η αναφορά των θέσεων του **A.Rossi**, καθώς ο προβληματισμός σχετικά με το χρόνο και τη μνήμη διατρέχουν όλο το εύρος του έργου του. Για τον Rossi, η **έννοια της διάρκειας** εντοπίζεται στα **στοιχεία** εκείνα του **παρελθόντος** που εξακολουθούν να επιβιώνουν στο χρόνο του παρόντος. Φαίνεται, πως αντιλαμβάνεται τη σχέση και κυρίως τις διαφορές του χρόνου και του τόπου, ενώ **μελετά μεθοδικά την πόλη** αφού για τον ίδιο αποτελεί σημαντική τεκμηρίωση των χρονικών ιχνών που εγγράφονται σε αυτή. Αποτελεί ουσιαστικά το **κείμενο της εκάστοτε ιστορίας**. Όπως αναφέρει ο ίδιος, η πόλη αποτελεί «*τη μορφή ενός όλου που συντίθεται από επιμέρους τμήματα, από διαφορές, είναι πάνω απ'όλα μορφές και τύποι που διαρκούν, κατακαθίζοντας μέσα στην τύρβη της ιστορίας*».<sup>42</sup> Η μνήμη αποτελεί τον διακριτό και ταυτόχρονα καθοριστικό χαρακτήρα της πόλης και είναι συνδεδεμένη με γεγονότα και τόπους.<sup>43</sup> Όπως διαπιστώνει ο Rossi, «*η μνήμη γίνεται το νήμα που διαπερνάει όλη την πολύπλοκη δομή της πόλης*».<sup>44</sup> Τα συστατικά με τα οποία η πόλη οικοδομεί το

41. Ο.π.,σελ.167

42.Rossi, Aldo, Η αρχιτεκτονική της πόλης, μτφρ. Β.Πετρίδου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1991.σελ.8

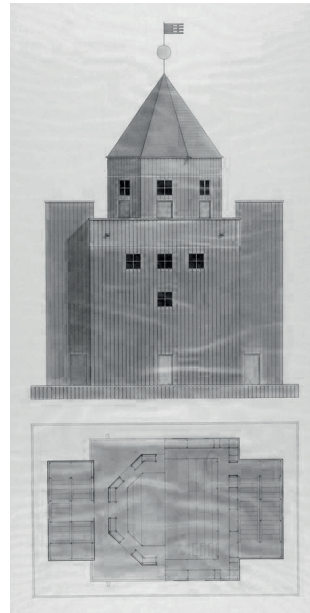
43.Rossi,Aldo,Επιστημονική αυτοβιογραφία,μετάφραση Πατέστος Κωνσταντίνος,εκδ.Εστία,Αθήνα,1995,σελ.161

44.Rossi, Aldo, Η αρχιτεκτονική της πόλης, μτφρ. Β.Πετρίδου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1991.σελ.192

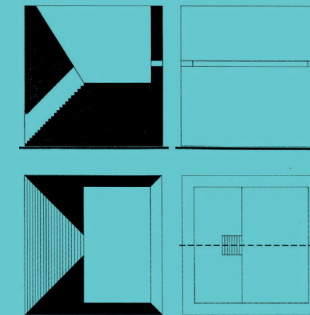
σώμα της στο χρόνο, φαίνεται πως μετατρέπονται σε δεδομένα μνήμης, παράγοντας μια αμφίδρομη σχέση που παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον: Δεν είναι μόνο οι κάτοικοι που βιώνουν την συνεχώς μεταβαλλόμενη φύση της πόλης, αλλά και η πόλη ζει και μεταλλάσσεται εντός των κατοίκων της. Σύμφωνα με το Rossi: «Όπως η μνήμη είναι συνδεδεμένη με τα γεγονότα και του τόπους, η πόλη είναι ο "locus" της συλλογικής μνήμης».<sup>45</sup> Η συλλογική μνήμη διατηρεί συμβάντα και τόπους όπως ακριβώς η ατομική μνήμη συγκρατεί τα βιώματα στον χρόνο.

Στον Rossi, καθοριστική επίσης είναι και η **αρχιτεκτονική μορφή**, η οποία είναι στενά συνυφασμένη με το χρόνο. Πιο συγκεκριμένα, οι μορφές επιφορτίζονται με τα νοήματα που φέρουν και παρά τον εφήμερο χαρακτήρα τους διεγείρουν την μνήμη, αφού συγκεντρώνουν τα χαρακτηριστικά του τόπου και τις "αόρατες παρουσίες του". Αυτό όμως που προηγείται της μορφής είναι ο τύπος ο οποίος αποτελεί εργαλείο ομαδοποίησης των στοιχείων της πόλης, δίνοντας τη δυνατότητα μέσω αυτού να παραχθούν άπειρες μορφές. Οι μορφές αυτές λοιπόν προκύπτουν μέσα από μια **στρατηγική ταξινόμηση της τυπολογίας κάθε τόπου**. Θα μπορούσαμε λοιπόν να συμπεράνουμε ότι στη σκέψη του Rossi τα σταθερά τυπολογικά στοιχεία της πόλης δημιουργούν ένα **είδος συλλογικής μνήμης**.

«Η ένωση του παρελθόντος με το μέλλον βρίσκεται στην ίδια την ιδέα της πόλης, που τη διατρέχει όπως η μνήμη διατρέχει τη ζωή ενός ανθρώπου, και που για να συγκεκριμενοποιηθεί πρέπει πάντα να δίνει μορφή στην πραγματικότητα και να αποκτά τη μορφή της από αυτήν. Αυτή η διαδικασία μορφοποίησης είναι ένα σταθερό χαρακτηριστικό των μοναδικών αστικών συντελεστών μιας πόλης, των μνημείων της καθώς και της ιδέας που εμείς έχουμε για αυτήν. Αυτό εξηγεί γιατί η πόλη στην αρχαιότητα είχε τη γέννηση της μέσα στο μύθο». -A.Rossi



MONUMENTO ALLA RESISTENZA A CUNEO

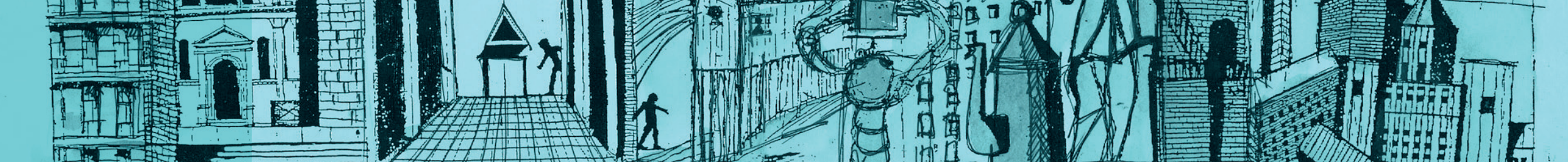


Τα **μνημεία** θα λέγαμε ότι αποτελούν τις **στιγμές του ιστορικού χρόνου της πόλης**. Σύμφωνα με την διευρυμένη έννοια που χρησιμοποιεί ο Rossi για το μνημείο «*Στην πραγματικότητα, όταν μιλάμε για μνημείο, μπορούμε κάλλιστα να εννοούμε ένα δρόμο, μια περιοχή, ένα χωριό*».<sup>46</sup> Η **διάρκεια** η οποία δίνει την **αίσθηση της διαστολής του χρόνου** αποτυπώνεται στην παρουσία των μνημείων. Όσο η στιγμή ενός συμβάντος εξακολουθεί να επαναλαμβάνεται στη σφαίρα της μνήμης, αποκτά ταυτόχρονα υπόσταση και στη σφαίρα του παρόντος. Έτσι το παρελθόν «αναγεννάται» κάθε φορά στην ανάμνηση που το φέρνει στο παρόν. Όπως σημειώνει και ο Bachelard: «*Φρουρός του χρόνου, η μνήμη διατηρεί μόνον τη στιγμή· δεν διατηρεί τίποτα, απολύτως τίποτα, από την περίπλοκη και τεχνητή αίσθηση που είναι η διάρκεια*».<sup>47</sup> Τα **μνημεία** αποτελούν μια **υλική μαρτυρία των γεγονότων** του παρελθόντος, εκφράζοντας κατά κάποιο τρόπο μια συνεχόμενη πάλη ενάντια στον χρόνο. Έτσι, το μνημείο δεν περιορίζεται στην υπενθύμιση της παρελθοντικής του υπόστασης, αλλά συγχρόνως συμμετέχει ενεργά στο παρόν διαμορφώνοντας τη συνέχεια της ιστορίας.

Σε μια δεύτερη ανάγνωση της έννοιας του μνημείου μέσα από τη σκέψη του Rossi, αναγνωρίζεται σε αυτό η **συνεχώς μεταβαλλόμενη υλική του πλευρά με το πέρασμα του χρόνου**. Μέσα από αυτή την προσέγγιση αποκαλύπτεται η τάση της φύσης να ανακτά την «χαμένη» κυριαρχία της σε κάθε τι το τεχνικά μορφοποιημένο. Η σκέψη αυτή αναδεικνύεται με πολύ εύστοχο τρόπο και στην ανάλυση του Rossi μέσα από τον Π.Πάγκαλο που εξετάζει τα ζητήματα της μνήμης. Συγκεκριμένα, αναφέρει χαρακτηριστικά για το μνημείο: «**Το μνημείο αντανακλά τη σύγκρουση**

46. Ό.π.,σελ177

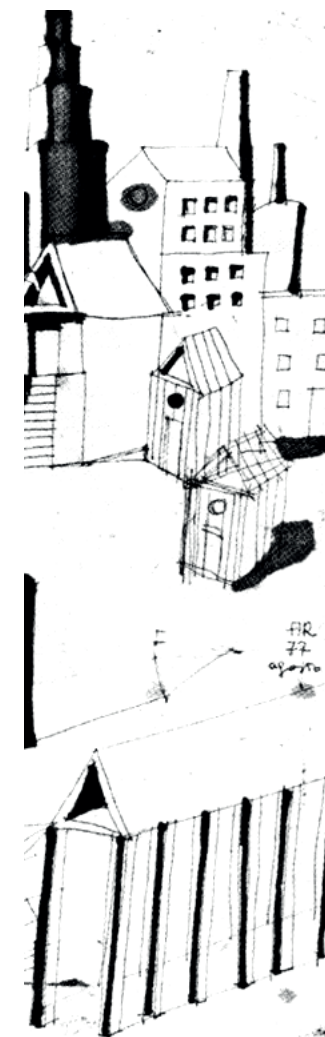
47. Bachelard Gaston, Η εποπτεία της στιγμής, μτφρ.Κ.Παπαγιώργης,Κα-στασιώτης,Αθήνα,1997,σ.52.



μεταξύ τεχνικής μνήμης και φυσικής λήθης».<sup>48</sup> Με αυτόν τον τρόπο, συμπεραίνουμε πως αναιρείται η τάση μιας απόλυτης εποπτείας χώρου και χρόνου. Στην αποδελτίωση του Π.Πάγκαλου για τη σκέψη του Rossi αναλύεται εκτενέστερα η έννοια των μνημείων, τα οποία κατα τον ίδιο, φαίνεται πως **υπερβαίνουν τη σχέση με τον τεχνικό χρόνο για δύο βασικούς λόγους:** «Πρώτον, αφηγούνται μια στιγμή στην οποία δεν υπήρχαν, δηλαδή μεταφέρονται χρονικά πάντοτε πριν την ύπαρξή τους. Δεύτερον, απομακρύνονται από τη μορφή τους, καθώς αυτή οφείλει να μετασχηματίζεται συνολικά σε μήνυμα, σε λόγο· αποβάλλουν δηλαδή την αναφορά στην ίδια την υπόστασή τους».<sup>49</sup>

Ακόμη, όπως εξηγεί ο Π.Πάγκαλος ο Rossi στην προσπάθειά του να διαπραγματευτεί την έννοια του χρόνου και να αντισταθεί σε αυτόν **ενδυναμώνει την κοινωνική μνήμη με τη χρήση ενός τεχνάσματος:** «Ο τρόπος με τον οποίο προσπαθεί να το πετύχει αυτό είναι παράγοντας αντικείμενα λήθης, εικόνες προφανείς, συνηθισμένες, που αφήνουν το βλέμμα σχεδόν αδιάφορο. Τα στοιχειώδη γεωμετρικά στερεά που εμφανίζονται συνεχώς στο έργο του Rossi, δεν έχουν χαρακτήρα προκλητικό ή εντυπωσιακό. Αντιθέτως, αναδεικνύουν με τρόπο σιωπηλό, εν πρώτοις την αδυναμία της αρχιτεκτονικής να υπερβεί το αρχέγονο καθώς και την αντίθεση στην άποψη που ταυτίζει την αρχιτεκτονική πρόοδο με την μορφολογική παραμόρφωση».<sup>50</sup> Ο Rossi φαίνεται πως μέσω της καθαρής μορφής διεκδικεί τελικά την **προσέγγιση μιας βαθύτερης εσωτερικότητας**, μιας σιωπής που αποκαλυπτι-

κά ενεργοποιεί ένα πλήθος «ξεχασμένων» νοημάτων κοινωνικού περιεχομένου. Όπως σχολιάζει η Β.Πετρίδου η σημασία που αναδύεται πίσω από τις μορφές του Rossi βρίσκεται «**εκεί όπου η υλικότητα διαλύεται, εκεί όπου βρίσκεται η τέλεια κατάργηση κάθε παρόντος, εκεί όπου εδράζει το ιδεατό**».<sup>51</sup> Ακόμα, όπως επισημαίνει ο Π.Πάγκαλος, για τον Rossi «**η ποίηση είναι η βύθιση σε μια στιγμή απαραίτητη για να ενεργοποιηθούν άορατοι χρονικοί δεσμοί στο πεδίο της εσωτερικής σκέψης του παρατηρητή**».<sup>52</sup> Το παρελθόν και το μέλλον στον Rossi, δεν επιδέχονται ουσιαστικά κάποια χρονική διάκριση. **Ο χρόνος είναι αδιάσπαστος** και μέσω της μνήμης επιτυγχάνεται μια **διηνεκής παροντοποίηση**, ενώ η έννοια της διάρκειας συμπυκνώνεται στην υπόσταση της στιγμής. Αυτή η διηνεκής παροντοποίηση στον Rossi αντικατοπτρίζει έναν **“αιώνιο χρόνο”** κοντά σε μια Πλατωνική αντίληψη. Η αρχιτεκτονική αποϋλοποιείται, αποκαλύπτοντας την **«μνημονική δομή του χρόνου»**. «**Η δύναμη του ποιητικού χρόνου βρίσκεται στην αποκάλυψη του “ανθρώπινου”**».<sup>53</sup> Ο Rossi όπως διαπιστώνει ο Π.Πάγκαλος, όταν στρέφεται στο παρελθόν δεν στοχεύει σε μια νοσταλγική αντιμετώπιση ούτε και στην εδραίωση της ιστορίας. Αντίθετα, εκκινεί από τα κατάλληλα ίχνη μια εκ νέου ανάγνωση της ιστορίας μέσα από αναθεωρήσεις, αναμορφώσεις γεφυρώνοντας τα ιστορικά κενά. «**Στη σκέψη του, ο χρόνος καθίσταται ποιητικός: η επινόηση της μνήμης προκαλεί ιστορικούς μετασχηματισμούς και η «γοητευτική σιωπή» που ασπάζεται το αρχιτεκτονικό**



48. Παναγιώτης Πάγκαλος, Η Σημασία του Χρόνου στην Αρχιτεκτονική του Aldo Rossi, Gutenberg, Αθήνα, 2012, σελ. 36

49. Ο.π., σελ. 37

50. Ο.π., σελ. 38

51. Πετρίδου Βασιλική, “Mnemosyne e Rossi”, Monumental Cemeteries: Knowledge, Conversation, Restyling and Innovation, Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου CICOP/Modena (IT), 3-4-5 Μαΐου 2006, Arcade Editori, Roma, 2007, σελ. 748

52. Παναγιώτης Πάγκαλος, Η Σημασία του Χρόνου στην Αρχιτεκτονική του Aldo Rossi, Gutenberg, Αθήνα, 2012, σελ. 53

53. Ο.π., σελ. 54

λεξιλόγιό του αποτελεί «κριτική πράξη».<sup>54</sup>

Η μνήμη δεν είναι κάτι παγιωμένο αλλά κάτι διαρκώς μεταβαλλόμενο. Τα ιστορικά ίχνη, τεκμήρια επικαιροποιούνται κάθε φορά απο το στοχαστικό βλέμμα που στρέφεται στα βαθύτερα νοήματα που αυτά τα ίχνη αποκαλύπτουν, επηρεάζοντας ταυτόχρονα τόσο το παρελθόν όσο και το μέλλον, μέσα από την δράση του παρόντος. Ένα ακόμη στοιχείο της σκέψης του Rossi που αναδεικνύεται στην ανάλυση του Π.Πάγκαλου είναι ο **χρόνος της φαντασίας και της λήθης**. Για τον Rossi σημαντικό ζητούμενο είναι η αναζήτηση μιας διαλεκτικής σχέσης μεταξύ της φαντασίας και της πραγματικότητας στο σώμα της πόλης. Μέσω της φαντασίας αναζητά την ελευθερία των ανθρώπων της και την ενεργοποίηση ενός μηχανισμού που θα επιτυγχάνει μια γόνιμη σύνδεση μεταξύ των τμημάτων της αστικής μνήμης. Μελετώντας τα σχέδια του Rossi μπορεί κανείς να εντοπίσει **αναλογικές αντιστοιχίες** μεταξύ στοιχείων που στην πραγματικότητα βρίσκονται σε μεγάλη χρονική και χωρική απόσταση. Πρόκειται ουσιαστικά για μια σύνθεση σκέψεων από «**θραύσματα του νου**» όπου μνήμη και φαντασία δρουν παράλληλα. Όπως εξηγεί ο Π.Πάγκαλος, «στα σχέδια αυτά επιχειρείται η σύνθεση μιας ολότητας διαμέσου εσωτερικών δεσμών, τμήματα από τη βιωμένη μνήμη και την επινοημένη μνήμη [φαντασία]».<sup>55</sup> Είναι σχέδια που μαρτυρούν έντονα το ρυθμό, την ένταση, τα συναισθήματα, συντίθενται με τα αποστάγματα της νοσταλγίας και τα ερεθίσματα της φαντασίας. Τα σχέδια του όπως η **citta analoga** δεν μπορούν να ερμηνευτούν με αναλυτικό τρόπο, καθώς πρόκειται για πολλαπλές αντιστοιχίες νοημάτων με σκοπό να συγκροτήσουν κάθε φορά μια ιστορία, ένα μύθο. «**Τα χαρτιά που ο Rossi γεμίζει με στοιχεία μνήμης και παιχνίδια κλίμακας, με τάξη, ρυθμό και χρώμα, μετασηματίζονται σε χρονικούς διαύλους που πραγματώνουν στο "τώρα"**

54. Ο.π.,σελ.69

55.Ο.π.,σελ.73

την όσμωση του "μετά" και του "πρίν"».<sup>56</sup>

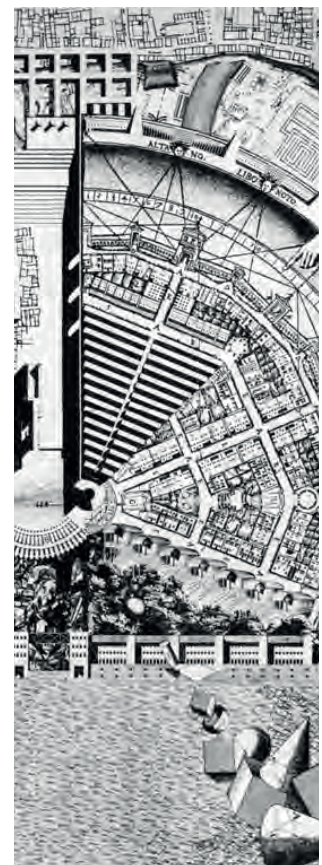
Σε αυτό το σημείο, ενδιαφέρον παρουσιάζει η παρατήρηση του **A.Ferlenga** ο οποίος σχολιάζει πως η αναλογική πόλη και αρχιτεκτονική αναπτύσσεται εντός ενός χρόνου, στον οποίο όλη η ιστορία της αρχιτεκτονικής είναι ταυτόχρονα παρούσα στο έργο ενός αρχιτέκτονα, κυρίως διότι χρησιμοποιείται. Όσο δεν υφίσταται αυτή η γόνιμη παροντοποίηση, αυτή η χρήση, τόσο εγκαταλείπεται το νόημα των τμημάτων που συνθέτουν αυτήν την ολότητα. Όπως υπογραμμίζει ο A.Ferlenga: «**Η ιδέα του Rossi ήταν ότι η πόλη είναι ένα μεγάλο τεχνούργημα του ανθρώπου, στο οποίο οι χρόνοι αναμειγνύονται, εναποτίθενται, και στο οποίο η μετέπειτα πόλη τρέφεται από την προηγηθείσα και η προηγηθείσα από την προγενέστερη της κ.ο.κ δίχως όμως να υπάρχουν καθορισμένα όρια,εφόσον τα πάντα τείνουν σε ένα κράμα.**»<sup>57</sup>

Εξετάζοντας τη σχέση μεταξύ μνήμης-λήθης, ο Π.Τουρνικιώτης διαπιστώνει πως «**η λήθη αποτελεί το δομικό θεμέλιο της μνήμης.[...] Πρέπει να ξεχνάς για να θυμάσαι**».<sup>58</sup>Αυτή η θεώρηση φαίνεται πως συναντάται και στην Πλατωνική σκέψη, όπου ο μύθος δηλαδή η φαντασία είναι **αναπόσπαστο μέρος της αναζήτησης της αλήθειας**, συμβάλλει στην προσέγγιση του λυτρωτικού δρόμου της γνώσης, αφού μας αποδεσμεύει από την υλική φύση των πραγμάτων, από κάθε τι από που δεν μας επιτρέπει να αποστασιοποιηθούμε για λίγο από το πραγματικό. Όπως εύστοχα εξηγεί ο Π.Πάγκαλος «**Η φαντασία ενεργεί ως ένα είδος "μνήμης του ιδεατού ή "λήθης του απτού"**». Στην φαντασία εκπληρώνεται ουσιαστικά η λήθη των αισθητών και η αναζήτηση των ιδεών πέρα από αυτά. Με λίγα λόγια, **μεσω της μνήμης θυμόμαστε τα αισθητά**, αυτά που κατα κάποιο τρόπο μας απομακρύνουν από τις ιδέες, ενώ μέσω της φαντασίας, ο άνθρωπος απελευ-

56.Ο.π.,σελ.87

57.Ο.π.,σελ.72

58.Τουρνικιώτης Παναγιώτης, "Πρέπει να ξεχνάς για να θυμάσαι",περιοδικό "αρχιτέκτονες",τεύχος 45-περίοδος Β,Μάιος-Ιούνιος 2004,σελ.67

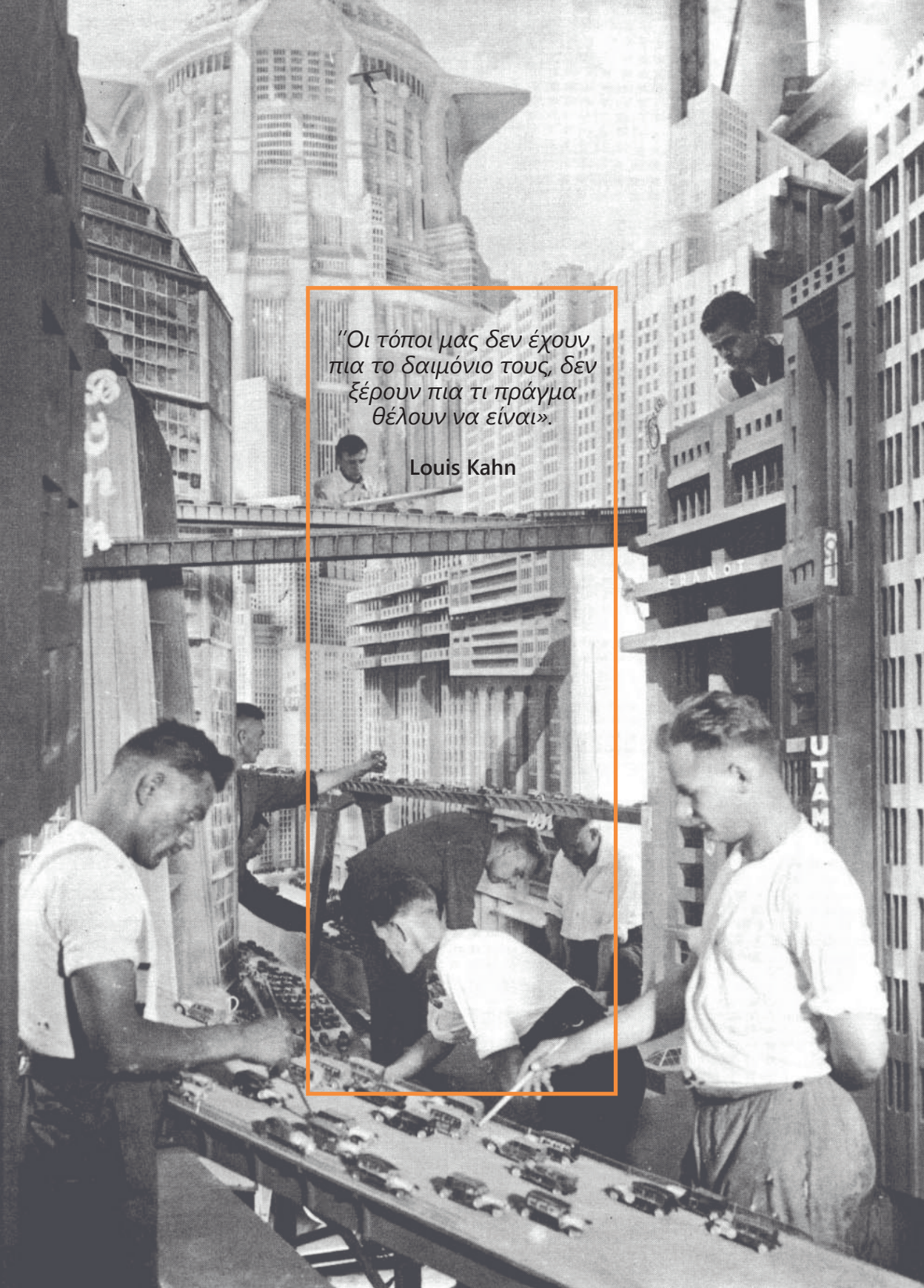




2.

Αστικός χώρος & τεχνικός χρόνος  
ως αδιαίρετο σώμα





«Οι τόποι μας δεν έχουν πια το δαιμόνιο τους, δεν ξέρουν πια τι πράγμα θέλουν να είναι».

Louis Kahn

## 2.1 Άχρονος - χρόνος:

### Ο τεχνικός χρόνος της νεωτερικότητας στην πόλη μηχανή ως αντικείμενο στοχασμού

Η πόλη αποτελεί ένα χωροχρονικό «οικοδόμημα» που κινείται και μεταμορφώνεται συνεχώς στο πέρασμα του χρόνου. Σύμφωνα με τον A.Rossi, «Η μορφή της πόλης είναι πάντα η μορφή μιας εποχής και στη μορφή μιας πόλης συνυπάρχουν πολλές εποχές. Ακόμα και στη διάρκεια της ζωής ενός ανθρώπου η πόλη γύρω του αλλάζει όψη και οι αναφορές σε αυτή δεν είναι πάντα ίδιες».<sup>60</sup> Στον χρόνο της πόλης τα γεγονότα διαδέχονται το ένα το άλλο στο πλαίσιο μιας διαρκούς ώσμωσης του πριν και του μετά στο τώρα. Ο ανεξέλεγκτος πλουραλισμός, που χαρακτηρίζει όλο και περισσότερο την εποχή μας, σε συνδυασμό με την αναζήτηση του εφήμερου μας παρασύρει σε ένα χαοτικό αστικό τοπίο. Μας είναι δύσκολο να διακρίνουμε σε ποιό χρόνο ανήκει τι αλλά και ποια είναι η διάρκειά του στη σύγχρονη πόλη. Αυτός ο πολυχρονικός χαρακτήρας μάλιστα, θα λέγαμε ότι ανατρέπει τη γραμμική αντίληψη που έχει επικρατήσει μέχρι και σήμερα για την εξέλιξη του χρόνου, ενώ η κατάργηση του ενδιαμέσου χώρου και χρόνου, προβάλλει την εικόνα της πόλης θρυμματισμένη τόσο χωρικά όσο και χρονικά.

Ωστόσο, λησμονούμε συχνά εκείνη την ιδιότητα του χρόνου, που δεν σχετίζεται με εποχές. Την άχρονη ιδιότητά του, αυτή που τον καθιστά ίδιο μέσα στους αιώνες, ανεξάρτητα από την υποκειμενική αίσθηση που του προσδίδει η αντίληψη του ανθρώπινου νου. Αυτός ο χρόνος ρέει αδιάκοπα και προβάλλει τα νοήματα των παρελθόντων

60. Aldo, Rossi, Η αρχιτεκτονική της πόλης, μτφρ. Βασιλική Πετρίδου, εκδ. University studio Press, Θεσσαλονίκη, 1991, σελ.67



**καιρών στη σκιά του παρόντος.** Θα μπορούσαμε μάλιστα να ισχυριστούμε πως για την αποκάλυψη αυτών των νοημάτων απαιτείται υπομονή και εμπιστοσύνη στην ουσιαστική κριτική αποδελτίωση που επιφέρει το πέρασμα του χρόνου. Πρόκειται για μια **αντίσταση στο πρόσκαιρο** με σκοπό την **εύρεση του διαχρονικού**. Όπως διατυπώνεται και στο ερώτημα που θέτει ο Τάσης Παπαϊωάννου, απευθυνόμενος τόσο στο σύγχρονο αρχιτέκτονα όσο και στο σύγχρονο άνθρωπο ευρύτερα «*Πώς αλήθεια θα καταφέρουν για λίγο να κοντοσταθούν, να αφουγκραστούν με προσοχή τους αντίλαλους του παρελθόντος και μιλώντας τη δική τους πια λαλιά, να πορευτούν ελεύθεροι στο μέλλον;*».<sup>61</sup>

Μια τέτοια προβληματική απευθύνεται στο σύγχρονο άνθρωπο που έρχεται αντιμέτωπος με τον **ποσοτικοποιημένο χρόνο της νεωτερικότητας**. Σε συνδυασμό με το παραπάνω ερώτημα θα μπορούσαμε να αναρωτηθούμε κατα πόσο μπορεί να αποκαλυφθεί ένας χρόνος που να είναι σε θέση να ανατινάξει το «continuum» του χρόνου. Δηλαδή, ικανός να δημιουργεί **“ποιητικές παύσεις”** οι οποίες δίνουν τη δυνατότητα να προσεγγίσουμε την ουσία των πραγμάτων, να αναστοχαστούμε ερχόμενοι σε **ρήξη με τον κενό,ομοιογενή χρόνο**, η επιθετική ροή του οποίου έρχεται να μας συμπαρασύρει με ορμή. Στη **σημερινή εποχή**, είναι ευδιάκριτο, ότι η σύγχρονη αστική εμπειρία συνεχώς μεταλλάσσεται όσο η «μετανεωτερική» μεγαλούπολη ορίζει μια **νέα σχέση ανάμεσα στην τάξη και την αταξία**. Το πλήθος των χωρικών και χρονικών διακρίσεων που εντοπίζονται σε αυτήν, μας φέρνει αντιμέτωπους με μια νέα τάξη του χώρου αλλά και μια νέα τάξη του αστικού χρόνου, που αντιστοιχούν σε ένα **πλέγμα χωροχρονικών ασυνεχειών**. Η νεωτερική εποχή θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ένα τοπίο διαρκών αλλαγών και ανασχηματισμών. Η πόλη όπως αναφέρει ο Σ.Σταυρίδης «*αντι για κιβωτός της συλλογικής μνήμης αντιμετωπίζεται ως ένα πεδίο διαρκούς*

*δημιουργίας*».<sup>62</sup> Η νέα νοηματοδότηση του χρόνου υπό το πρίσμα του οράματος της προόδου της νεωτερικής πόλης, τον καθιστά ένα **χρόνο κενό και ομοιογενή** χωρίς ποιοτικές διαφοροποιήσεις. Αυτή η κενότητα του εκφράζεται στην αντιμετώπιση του ως ένα σύστημα μέτρησης παρά ως ένα σύστημα νοηματοδότησης μεταξύ παρελθόντος, παρόντος και μέλλοντος. Η **νεωτερικότητα** είναι χωρίς αμφιβολία **«παροντοκεντρική»** αφού θεμελιώνεται στην **«αυτάρκεια, την αξία και ταυτόχρονα την εναλλαξιμότητα της στιγμής»**.<sup>63</sup>

## 2.1.1 Τεχνικός χρόνος και μοντερνισμός

Στο πλαίσιο των τεχνολογικών μετασχηματισμών που διαδραματίστηκαν στις **αρχές του 20ου αιώνα** σημειώνονται **ριζικές ιδεολογικές μετατοπίσεις** τόσο στον χώρο της αρχιτεκτονικής όσο και της πόλης ευρύτερα. Η βραβιαία **ανάπτυξη της χρήσης των μηχανών** στην παραγωγική διαδικασία και οι ολοένα αυξανόμενοι ρυθμοί οδήγησαν τον άνθρωπο στην σταδιακή απομάκρυνσή του από μια βαθύτερη ερμηνεία των φαινομένων που διαδραματίζονται στην καθημερινή ζωή. **Χρόνος παραγωγής και αρχιτεκτονική** αποκτούν μια **στενή αλληλεπίδραση**, ερμηνεύοντας το νέο πλαίσιο των μηχανοποιημένων κοινωνιών. Εξετάζοντας τις διάφορες πτυχές του χρόνου στην **πόλη**, η οποία γίνεται αντιληπτή όλο και περισσότερο ως **παραγωγική οντότητα** απο τον 18ο αιώνα, φαίνεται πως ο **τεχνικός χρόνος** τίθεται, μέσα από την ανάπτυξη της βιομηχανίας, ως **καθοριστική παράμετρος στην κοινωνική και χωροταξική οργάνωση της πόλης**. Η πόλη λοιπόν, ορίζεται ως ικανή και αναγκαία συνθήκη ύπαρξης του τεχνικού χρόνου.

Εστιάζοντας στο **διάστημα μεταξύ του 18ου αιώνα μέχρι και σήμερα**, με καθοριστική περίοδο αυτή



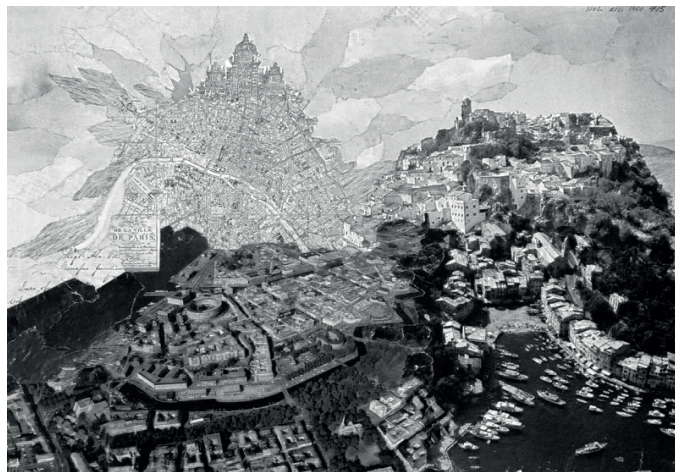
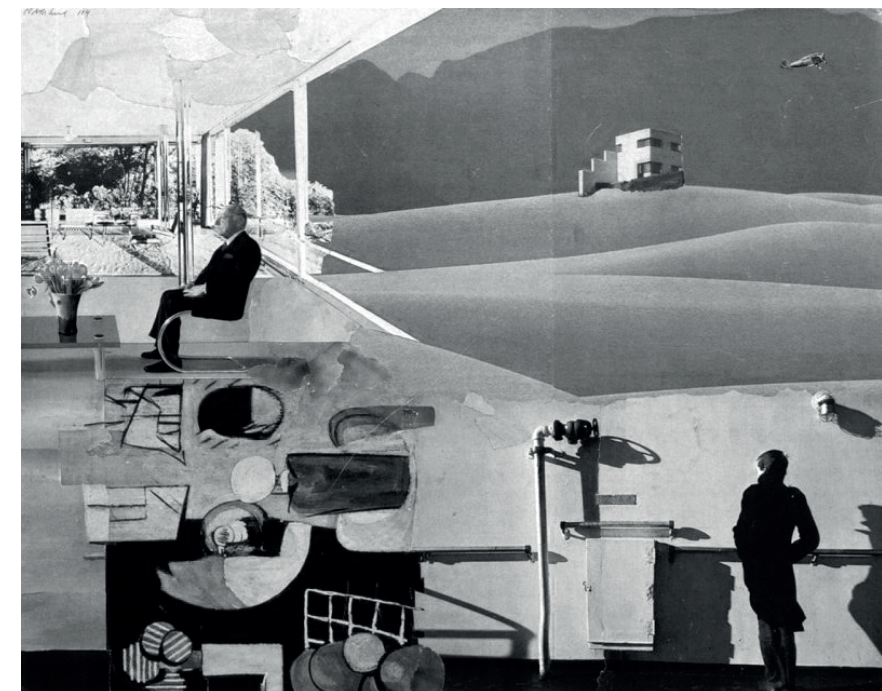
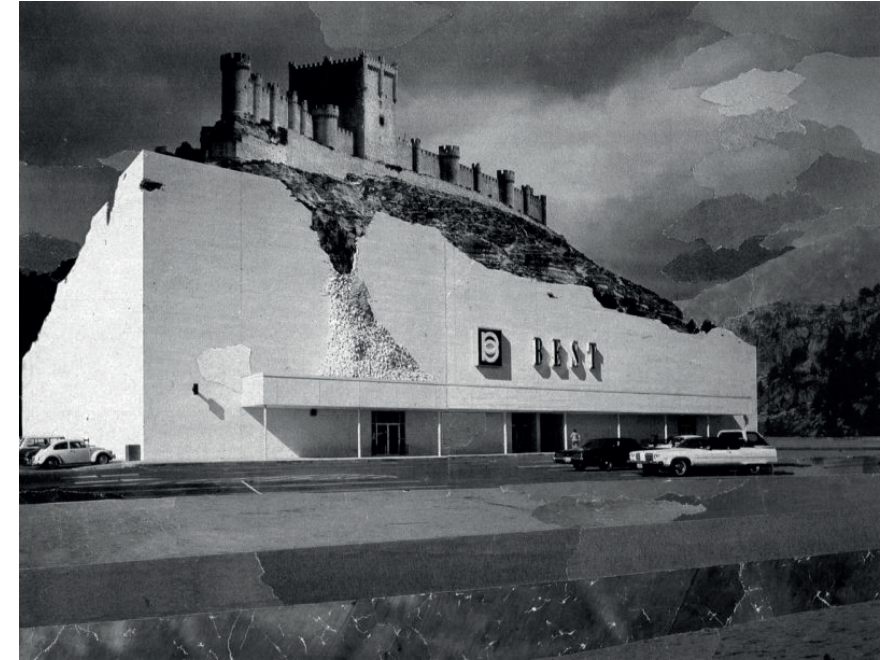
61. Τάσης Παπαϊωάννου, Ο χρόνος ο ά-χρονος στην αρχιτεκτονική, Η Εφημερίδα των Συντακτών, 2020, Οκτώβριος 01. Ανακτήθηκε από <https://www.efsyn.gr/>

62. Σταύρος Σταυρίδης, Μετέωροι χώροι της ετερότητας, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2010, σελ. 97

63. Ο.π., σελ. 101

του Μοντερνισμού, γίνεται κατανοητή η σταδιακή σύλληψη του αστικού χώρου και του τεχνικού χρόνου ως αδιαίρετο σώμα. Στο ίδιο πλαίσιο, χρόνος, ιστορία και μνήμη ενοποιούνται, συναρμολογώντας τις εικόνες του χθές και του σήμερα, συμπορευόμενες με τη συνεχή επιτάχυνση των μηχανικών ρυθμών.

Η σχέση λοιπόν, μεταξύ παρόντος και παρελθόντος δεν φαίνεται να μένει ανεπηρέαστη από τον επιταχυνόμενο χρόνο που συνοδεύει τις τεχνικές διαδικασίες, αφού θεμελιώνεται σε ένα **συνεχές συγκριτικό πεδίο**, κατά το οποίο το νέο άλλοτε αγκιστρώνεται νοσταλγικά από τις αξίες του παρελθόντος και άλλοτε αποστασιοποιείται και αντιτίθεται σε αυτό. «Κάθε τυπολογική, μορφολογική ή τεχνική καινοτομία, δηλαδή κάθε μεταβολή προς το μέλλον, προϋποθέτει ως αναγκαία συνθήκη την παρουσία της ιστορίας με την οποία συγκρίνεται για να εκδηλώσει τη διαφορετικότητά της».<sup>64</sup>



64. Παναγιώτης Πάγκαλος, Η σημασία του χρόνου στη σύγχρονη αρχιτεκτονική, εκδ. GUTENBERG, Αθήνα, 2011, σελ. 22

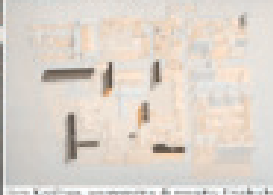


# REM KOOLHAAS

## Il progetto per l'IBA 84



"Berlino è un laboratorio. Il suo territorio è definito e per ragioni politiche non può essere ridotto. La popolazione, dalla costruzione del muro è in costante declino. Pochi dunque occupano questo territorio metropolitano. Molte parti della città sono in rovina perché non rispondono più ad alcuna esigenza".



Rem Koolhaas, un'immagine di progetto, l'IBA 84, Berlino, 1984.



## L'influenza della Pop Art e del Costruttivismo

"E' necessario prendere in considerazione le nuove esigenze della società contemporanea".



La cultura di massa è capace di produrre e di costruire una città dotata di una propria logica e di una propria ragione di esistere.



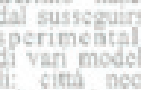
Rem Koolhaas, 1984, IBA 84, Berlino, 1984.



Rem Koolhaas, 1984, IBA 84, Berlino, 1984.



Rem Koolhaas, 1984, IBA 84, Berlino, 1984.



Rem Koolhaas, 1984, IBA 84, Berlino, 1984.



Rem Koolhaas, 1984, IBA 84, Berlino, 1984.



Rem Koolhaas, 1984, IBA 84, Berlino, 1984.

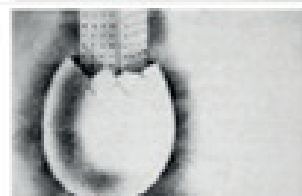
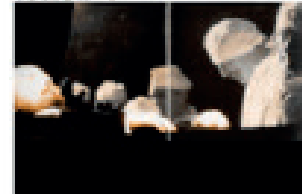
Da arte come "rappresentazione" ad arte come "informazione".



Andy Warhol, Campbell's Soup, 1962.

"Le notizie vengono digerite dall'inconscio, schematizzate e trasformate in slogan visivi. Ciò che gli interessa è il mondo della comunicazione e il modo di vedere le cose".

"L'IBA cancella questa evidenza distruggendo, in nome della storia, l'evidenza stessa della sua distruzione, che è forse anche il fatto più significativo della storia della città, per non dire della sua estetica".



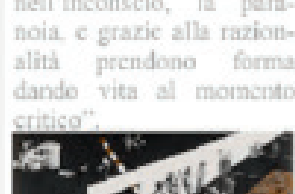
L'OMA è una fabbrica in cui vengono prodotti oggetti architettonici.

"La sua 'officina' produce qualcosa che può essere utile a tutto il mondo: un'architettura globale e non legata al luogo".

## Il significato del Muro: realtà utopie e surrealismo



"E' la realtà ciò che conta".



Rem Koolhaas, "Theater of Architecture", 1984, Berlino, 1984.

## "Berlin Wall as architecture"



"E' un elemento che taglia strade, piazze e case di Berlino come il rasoio che taglia l'occhio".



"Exodus, or the voluntary Prisoners of Architecture"



"Shipwrecked"



Rem Koolhaas, "Theater of Architecture", 1984, Berlino, 1984.



Rem Koolhaas, "Theater of Architecture", 1984, Berlino, 1984.

L'obiettivo è quello di far prevalere il significato simbolico e psicologico rispetto alla consistenza fisica.

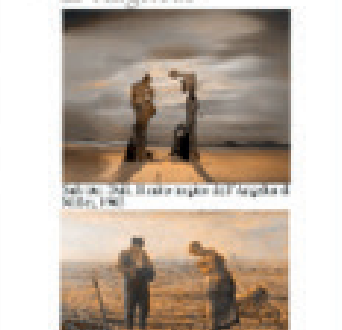


"La forza intensa e devastatrice del Muro di Berlino va rifunzionalizzata e utilizzata per scopi positivi".

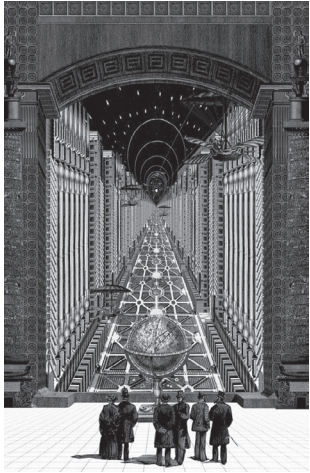
The Allotments: spazi che purificano la coscienza degli individui privandoli dell'accesso a qualsiasi informazione e notizia: un congegno che permette di rifiutare l'informazione indesiderata".



"L'Angelous"

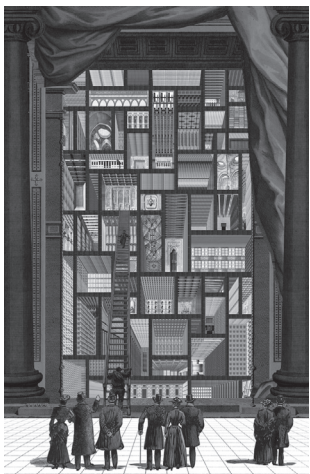


Rem Koolhaas, "Theater of Architecture", 1984, Berlino, 1984.



Η μελέτη της τεχνικής διάστασης του χρόνου θέτει τις βάσεις για να κατανοήσουμε βαθύτερα την σύγχρονη κοινωνική και υλική πραγματικότητα. Μάλιστα, η επιρροή του τεχνικού χρόνου στο σύγχρονο πολιτιστικό πλαίσιο εξηγεί ερωτήματα που σχετίζονται με τη **σχέση της αρχιτεκτονικής και του ορθολογικού τρόπου σκέψης** αλλά και τον βαθμό στον οποίο επηρεάζει την οργάνωση του χώρου. Σημείο αναφοράς σε μια τέτοια αναζήτηση, αποτελεί η **κομβική περίοδος του Διαφωτισμού**, η οποία θεμελίωσε σταδιακά μια καθοριστική **αλλαγή ως προς την πρόσληψη του χρόνου**. Η μετάβαση της γνώσης από ένα μεταφυσικό, βιωματικό επίπεδο στην ορθή ερμηνεία της πραγματικότητας οδηγεί παράλληλα ολοένα και περισσότερο στην **οπτική αντίληψη του χρόνου παρά στην αόρατη, βιωματική αίσθηση του**. Ακόμη, επιτελείται σταδιακά ο **πλήρης διαχωρισμός** μεταξύ της φυσικής και της μηχανικής ροής του χρόνου. *Στη βάση αυτού του διαχωρισμού συναντάμε την έννοια του τεχνικού χρόνου.*

Στη **μετάβαση από τον 19ο στον 20ο αιώνα** με το μοντερνισμό να συμπαρασύρεται απο την ιλιγγιώδη ανάπτυξη της βιομηχανίας, **πόλη και μηχανή** πάλλονται στον ίδιο ρυθμό με τον τεχνικό χρόνο να αποτελεί τον **βασικό ρυθμιστή**. Η αρχιτεκτονική φαίνεται να προσαρμόζεται σε αυτό το πρότυπο της βιομηχανοποιημένης πραγματικότητας, ενώ η **διαχείριση της ιστορίας** μέσα από τη στάση της μοντέρνας σκέψης αποκτά έντονα έναν ιδιαίτερα ρευστό χαρακτήρα. Ουσιαστικά, αποτελεί ένα **ανοιχτό πεδίο** στο οποίο οι υλικές μαρτυρίες του παρελθόντος και η συλλογική μνήμη αναδιαμορφώνονται και συμπορεύονται με την αξία που τους προσδίδει το εκάστοτε παρόν. Όπως συμπεραίνει ο Π.Πάγκαλος «ο ιστορικός χρόνος χρησιμοποιείται κατα βούληση προκειμένου ο χώρος να περιέχει εικόνες με τις οποίες συντηρείται και ισχυροποιείται μια συγκεκριμένη ιδεολογία.[...] Η ιστορία, μέσα από το σχεδιάσμά της και τις υλικές εφαρμογές της, μετασχηματίζεται σε τεχνικό χρόνο». <sup>65</sup>



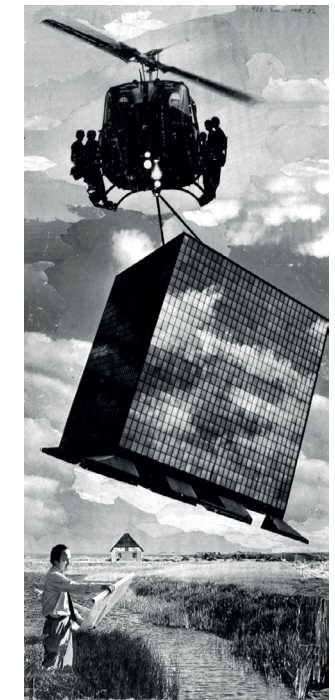
65. Ο.π.,σελ.70

Η **αμφίσημη σχέση του Μοντερνισμού με την ιστορία** είναι επίκαιρη μέχρι σήμερα. Πρόκειται για μια αντίφαση κατα την οποία, όταν δεν επικρατεί μια στάση που υποστηρίζει τη ρήξη με το παρελθόν, τότε αυτό αναπαράγεται διατηρώντας τις αξίες του, αλλά παραμερίζοντας ταυτόχρονα τη μορφολογική του υπόσταση. Με αυτό τον τρόπο, επιχειρείται ουσιαστικά μια **διαλεκτική σχέση** ανάμεσα στο **πυκνό ιστορικό παρελθόν** και την **συνεχή τεχνική εξέλιξη του βιομηχανοποιημένου περιβάλλοντος** που εκφράζεται μέσα από το μοντέρνο λεξιλόγιο. «Αυτή η «ενσωμάτωση της σύγκρουσης» ανάμεσα στον τεχνικό και στον ιστορικό χρόνο αποτέλεσε ουσιαστικά τη μεγαλύτερη «επιτυχία» της γλώσσας του Μοντερνισμού: το απροσδιόριστο παρόν συνομιλούσε με το επιλεγμένο παρελθόν και το υπό σχεδιασμό μέλλον, ήτοι το σήμερα διαπραγματευόταν ταυτόχρονα με το συγκεκριμένο της ιστορίας και τις διαβεβαιώσεις για το αύριο». <sup>66</sup>

Εξετάζοντας συνοπτικά την πορεία προς την επικράτηση της μοντέρνας γλώσσας και την καλλιέργεια του νεωτερικού πνεύματος κατανοούμε τον λόγο για τον οποίο αναφερόμαστε σε μια ταύτιση των επιταχυνόμενων ρυθμών και της έννοιας της προόδου. Στο πλαίσιο αυτό, η **ομοιομορφία του χώρου με την ομοιογένεια του χρόνου** συμπορεύονται και η παράδοση της **σκυτάλης ακροβατεί** ανάμεσα στον **επιταχυνόμενο οικουμενικό χρόνο** και στον **εκάστοτε βραδύ τοπικό χρόνο**. Ο χρόνος φαίνεται πως χάνει σταδιακά κάθε ποιητική διάσταση και αποφορτίζεται απο έννοιες όπως το αιώνιο, το άπειρο, καθώς δεν μπορούν να οριστούν σε ένα αυστηρό ορθολογικό πλαίσιο.



66. Ο.π.,σελ.91



**C**

**R**

**O**

**C**

**A**

**O**

**N**

**S**

**O**

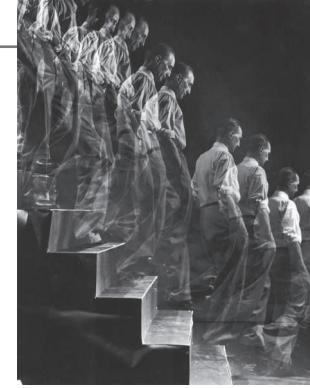


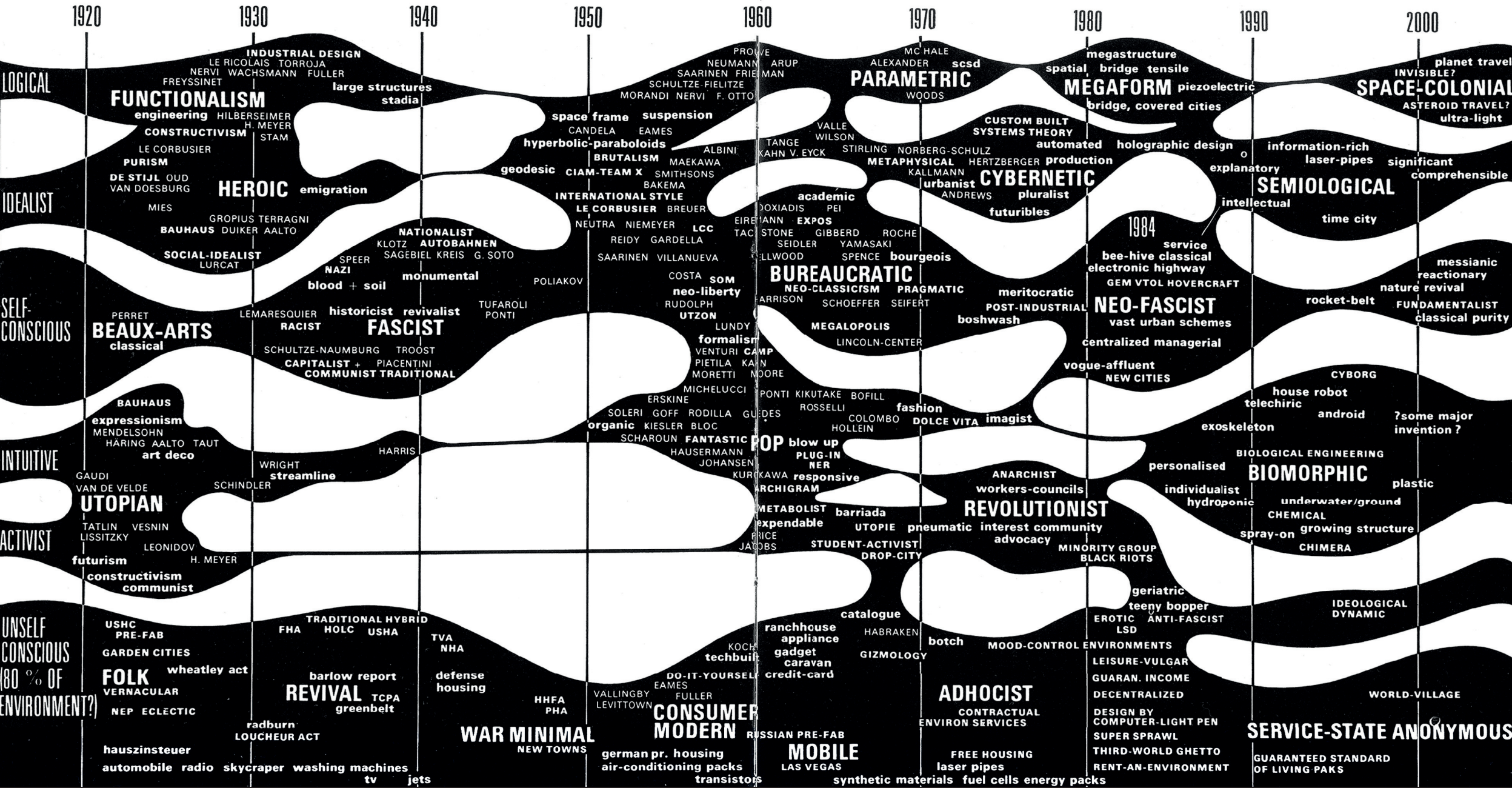
## 2.1.2 Χρονικές ανατροπές της τέχνης

Στις αρχές του 20ου αιώνα, με την άφιξη του μοντερνισμού και τις συντεταγμένες της νέας πραγματικότητας να αλλάζουν, όπως συνοπτικά αναλύθηκε στο προηγούμενο υποκεφάλαιο, η αρχιτεκτονική και η τέχνη αρχίζει τόσο να επινοείται όσο και να παράγεται από την τεχνική. Οι μορφές, σε αντίθεση με την κλασική αισθητική εμπειρία, αρχίζουν να αποσυντίθενται και να αναδιοργανώνονται σε νέα συστήματα. Μέσα από την επικράτηση μιας περισσότερο θετικιστικής αντίληψης γεννιούνται καλλιτεχνικά ρεύματα όπως το *de stijl*, ο κυβισμός, ο κονστρουκτιβισμός κ.α. Εγκαινιάζεται έτσι μια νέα προσέγγιση του χώρου και του χρόνου από τις καλλιτεχνικές πρωτοπορίες του 20ου αιώνα, για τις οποίες αυτές οι έννοιες φαίνεται να αποτελούν το κέντρο του ενδιαφέροντος. Η αντίληψη του χώρου και του χρόνου ως δυο άμεσα συσχετισμένες μεταβλητές, μεταφέρεται από το χώρο της επιστήμης και της τεχνικής στο χώρο της τέχνης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο κυβισμός κατά τον οποίο υπερβαίνεται η στατική προοπτική των πραγμάτων και επικρατεί η άθροιση και η παράθεση αποσπασματικών στοιχείων σε ένα ενιαίο σύνολο

Όπως αναφέρει ο Sola Morales πρόκειται για μια προσπάθεια συγκερασμού μεταξύ της τέχνης και της πραγματικότητας των προτύπων της μηχανής, μια γεφύρωση της λογικής και της αδιάκοπα μεταβαλλόμενης πραγματικότητας.<sup>67</sup> Τόσο στην αρχιτεκτονική όσο και στην τέχνη, ουσιαστικά καταλύεται η κλασική προοπτική απεικόνιση, ο εσωτερικός με τον εξωτερικό χώρο αλληλοδιεισδύουν, ενώ εμφανίζεται η έννοια του χωροχρόνου, ο οποίος θα αποτελέσει την τέταρτη διάσταση.

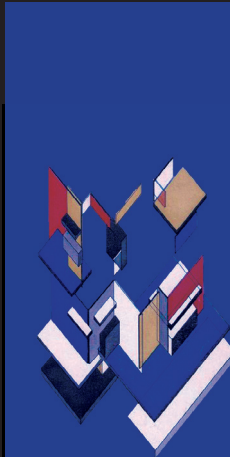
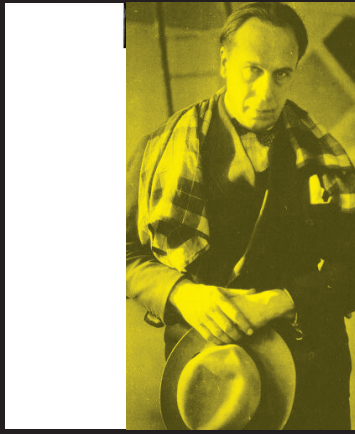
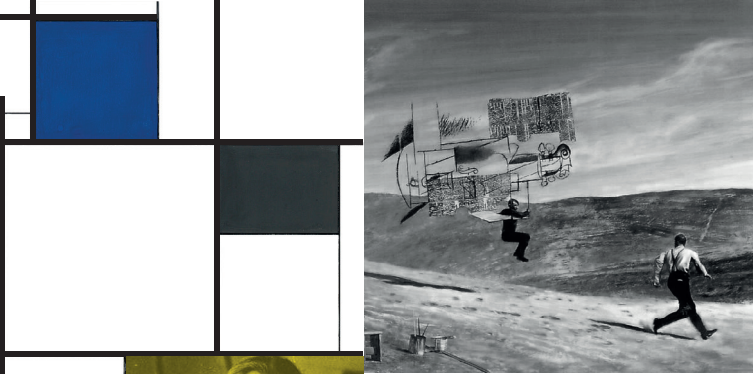
67. Sola-Morales Rubio, Ign., Teoría de la forma de la arquitectura en el movimiento moderno, στο Ignasi de Solá Morales Inscripciones p.168, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003.





Η έκφραση του χωροχρόνου χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τον Theo Van Doesburg στο μανιφέστο του "προς μία νεοπλαστική αρχιτεκτονική" το 1024. Στις καλλιτεχνικές πρωτοπορίες του De Stijl, του κυβισμού αλλά και του σουπρεματισμού ο χώρος αποδεσμεύεται από τα αυστηρά καθορισμένα όρια, αποκτά οπτική διαφάνεια και σχετίζεται με μια χρονική δυναμική, που παραπέμπει στην κίνηση και την επιστημονική τεκμηρίωση της έννοιας του χωροχρόνου. Αυτή η αφαιρετική νοητική τάξη και η μηχανογενής κίνηση ως πεδίο επινόησης και δημιουργίας στην καλλιτεχνική και αρχιτεκτονική πρωτοπορία θα καθορίσει σε μεγάλο βαθμό την περίοδο του μοντερνισμού. Παρόλα αυτά, αξίζει σε αυτό το σημείο να σημειωθεί, πως κατά τη διάρκεια του μοντερνισμού δημιουργήθηκαν αντιφατικά νοήματα και διαφορετικές παράλληλες κατευθύνσεις. Ουσιαστικά, η βασική αντίθεση εκφράζεται στο δίπολο ορθολογικό, οικουμενικό/τοπικό, αυτόχθονο.

86 Αναλυτικότερα, εξετάζοντας την καταγωγική ρίζα του μοντερνισμού, σε πρώτο πλάνο κυριάρχησε ο «φονξιοναλιστικός μοντερνισμός» ενώ σε δεύτερο πλάνο εμφανίστηκε παρασκηνικά η «οργανική μοντέρνα» κατεύθυνση. Σε αυτές τις δύο κατευθύνσεις ορίζονται τα επιμέρους διαλεκτικά αντιφατικά δίπολα όπως «το οπτικό έναντι του απτικού, το ανοιχτό έναντι του κλειστού, τη νόηση απέναντι στην εμπειρία, τον πολιτισμό απέναντι στην φύση, τη μηχανή απέναντι στο εργαλείο»<sup>68</sup>, με τον έναν όρο της αντίθεσης να προηγείται ιεραρχικά κάθε φορά από τον άλλο. Η λειτουργικότητα και ο ορθολογισμός της Νέας αντικειμενικότητας που εκφράζεται στον έναν από τους



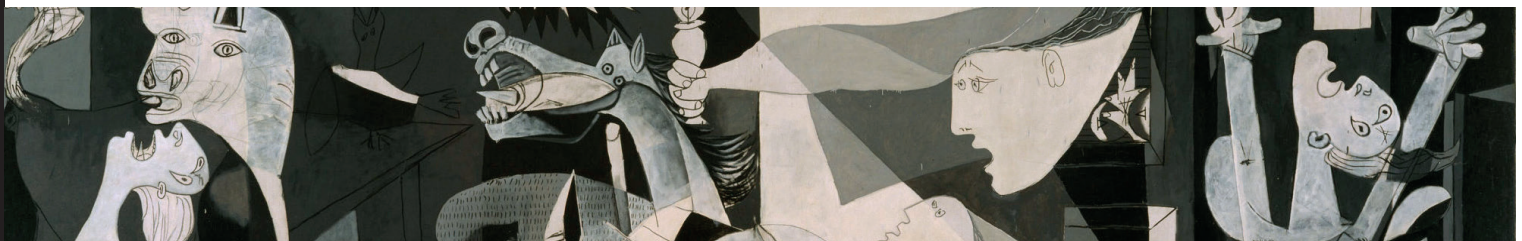
de stijl

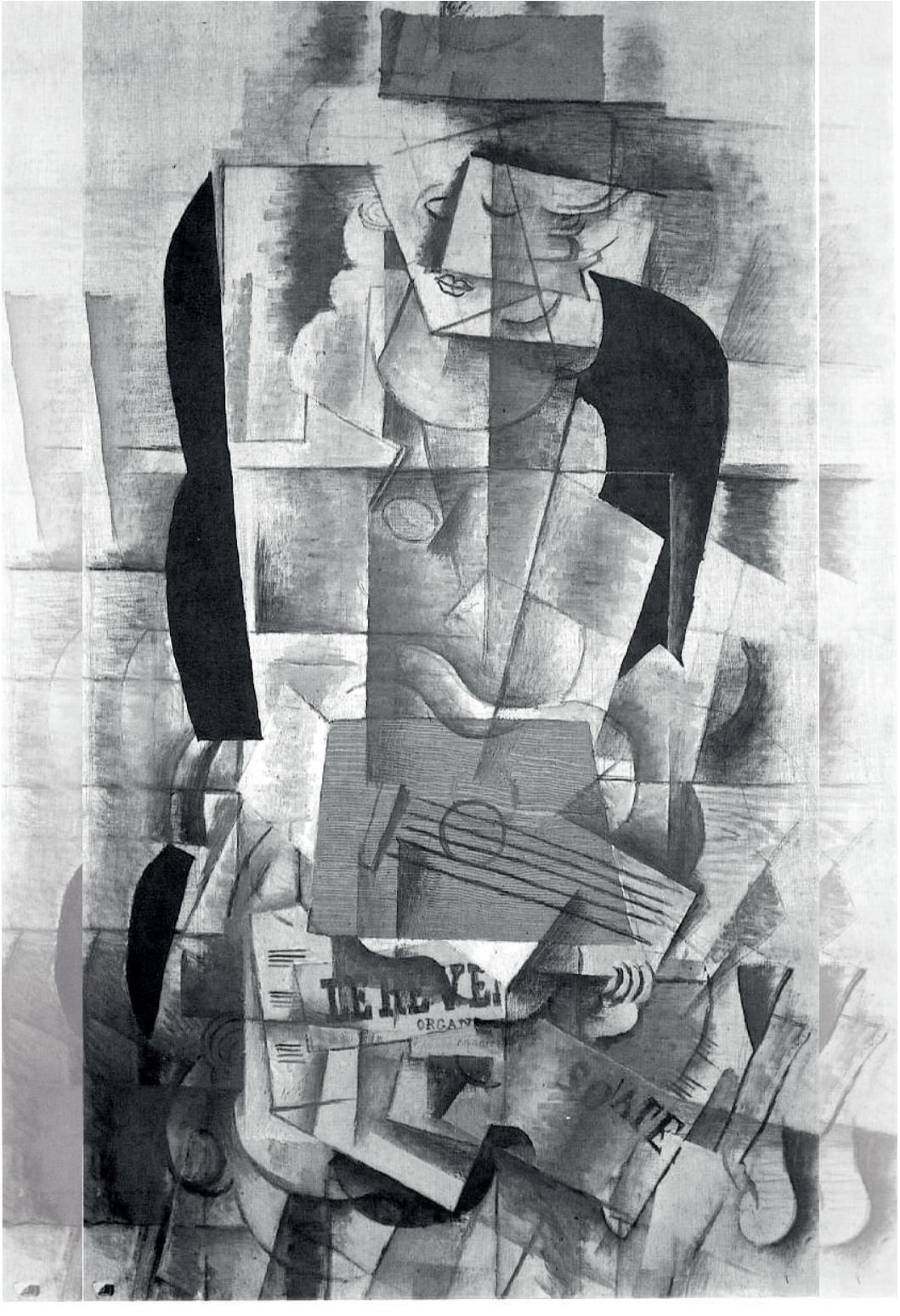


δύο όρους του εκάστοτε δίπολου φαίνεται να κυριαρχεί αντιπροσωπεύοντας την έννοια της προόδου και της γραμμικής αντίληψης του χρόνου.

87 Εστιάζοντας λίγο πιο συγκεκριμένα στην περίοδο μεταξύ 1907-1920 μέσα στο αντιφατικό πλέγμα των καλλιτεχνικών πρωτοποριών του μοντερνισμού, διακρίνουμε την καθοριστικής σημασίας εννοιακή ματιά του Πικάσο με τον πίνακα Δεσποινίδες της Αβινιόν που έθεσε το ερώτημα «Τι κάνει τον κόσμο να πιστεύει ότι κοιτάζει κάτι τρισδιάστατο όταν κοιτάζει έναν επίπεδο πίνακα;». Τόσο ο Πικάσο όσο και ο Μπρακ με τον οποίο συνασπίστηκε χρησιμοποίησαν επανειλημμένα το τέχνασμα των γραμμοσκιασμένων ρόμβων που απαντάται στο πάνω δεξί μέρος του πίνακα. Ο συγκεκριμένος πίνακας ως προάγγελος του κυβισμού αποτελεί ίσως επίσημα το εναρκτήριο λάκτισμα μιας απελευθέρωσης από τους περιορισμούς της νατουραλιστικής απεικόνισης. Αναζητά μια άλλη διάσταση που να υπερβαίνει την παροδικότητα του χώρου και του χρόνου. Ο Πικάσο εκτός από τα θέματα προσωπογραφιών και νεκρών φύσεων που αποτύπωνε στο χαρτί, δημιούργησε κολάζ αλληλοεπικαλυπτόμενων επιπέδων που προβάλλονται αινιγματικά και στις τρεις διαστάσεις ορίζοντας αυτό που ο ίδιος ονόμασε ως «πίνακα-αντικείμενο».

68. Δημήτρα Ν. Χατζησάββα, Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΤΟΠΟΥ ΣΤΙΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΕΣ ΘΕΩΡΙΕΣ ΚΑΙ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ-σχέσεις φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής στον 20ο αιώνα, Διδακτορική Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης Πολυτεχνική Σχολή, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Θεσσαλονίκη, 2009, σελ.68







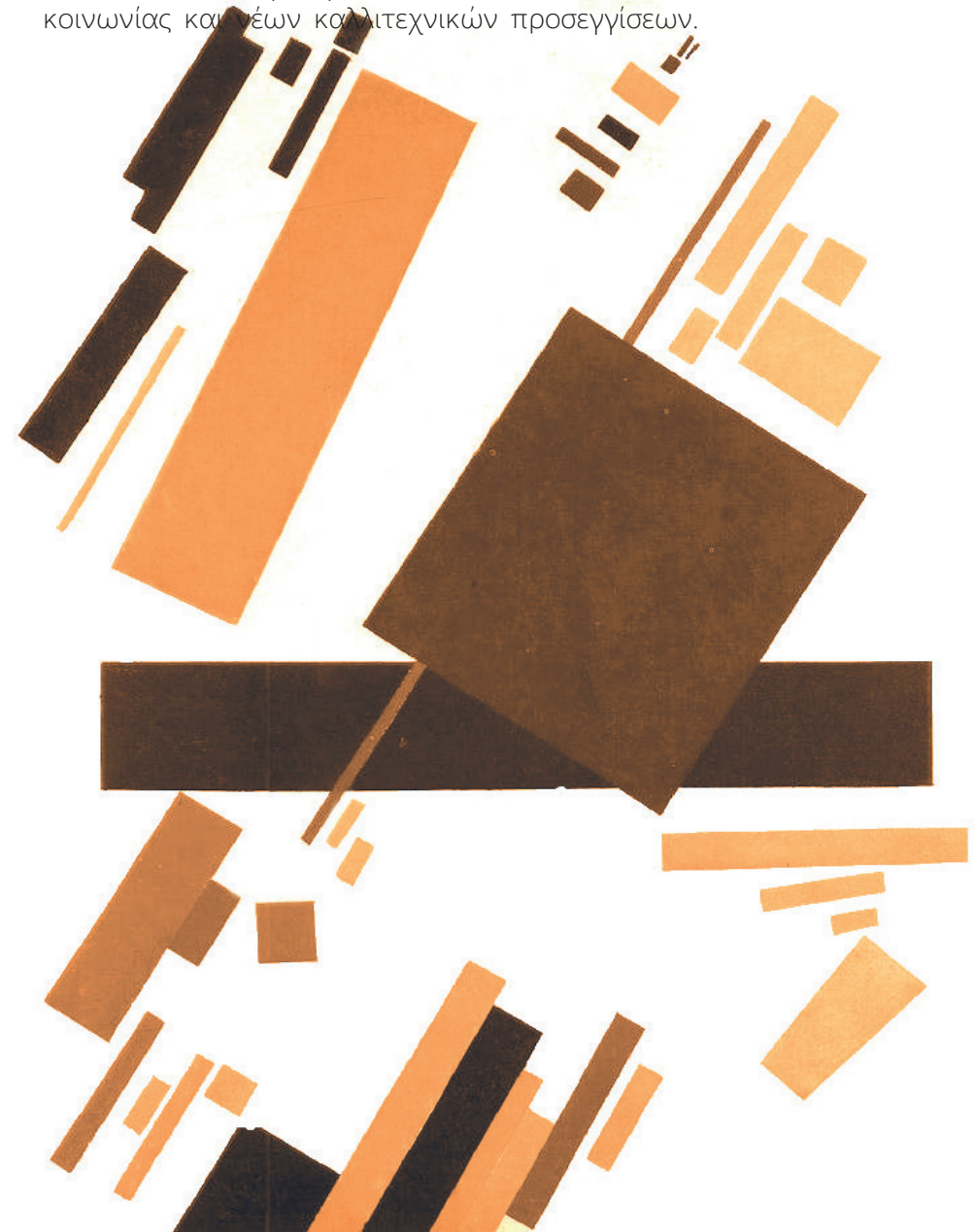
Σε αυτό το σημείο, αξίζει να αναρωτηθούμε όπως μας παροτρύνει ο Julian Bell, μήπως το έργο του Πικάσο και του Μπράκ κινούνται κατα βάθος στην ίδια κατεύθυνση με τον φουτουρισμό, ο οποίος επιχειρεί την αλληλοδιείσδυση μεταξύ χώρου και χρόνου; Όπως ο ίδιος αναφέρει «Μήπως τελικά το πνευματικά ουσιώδες και το μηχανικά εφήμερο ήταν απλώς και μόνον οι δύο πλευρές του ίδιου νομίσματος της μητροπολιτικής ανθρωπότητας του 20ου αιώνα;[...] Μήπως τελικά η εσωτερική ψυχολογία και η εξωτερική τεχνολογία έδειχναν προς την ίδια κατεύθυνση;»<sup>69</sup>

Αυτή η «μετανιτσεϊνική ιδέα» φαίνεται πως αποτυπώνεται στο φουτουριστικό μανιφέστο του Filippo Marinetti, το οποίο αποτέλεσε ένα κάλεσμα απέναντι στους καλλιτέχνες να τρέξουν με την ασυγκράτητη ορμή της εποχής τους, να εκφράσουν την ταχύτητα και την αίσθηση του στιγμιαίου. Χαρακτηριστικό δείγμα γραφής των φουτουριστών καλλιτεχνών υπήρξε το έργο του Giacomo Balla στο οποίο ακολουθεί τη μέθοδο της επανάληψης πολλών επικαλυπτόμενων κινούμενων μορφών που δίνουν την εντύπωση ότι «διδεισδύουν η μια στην άλλη».

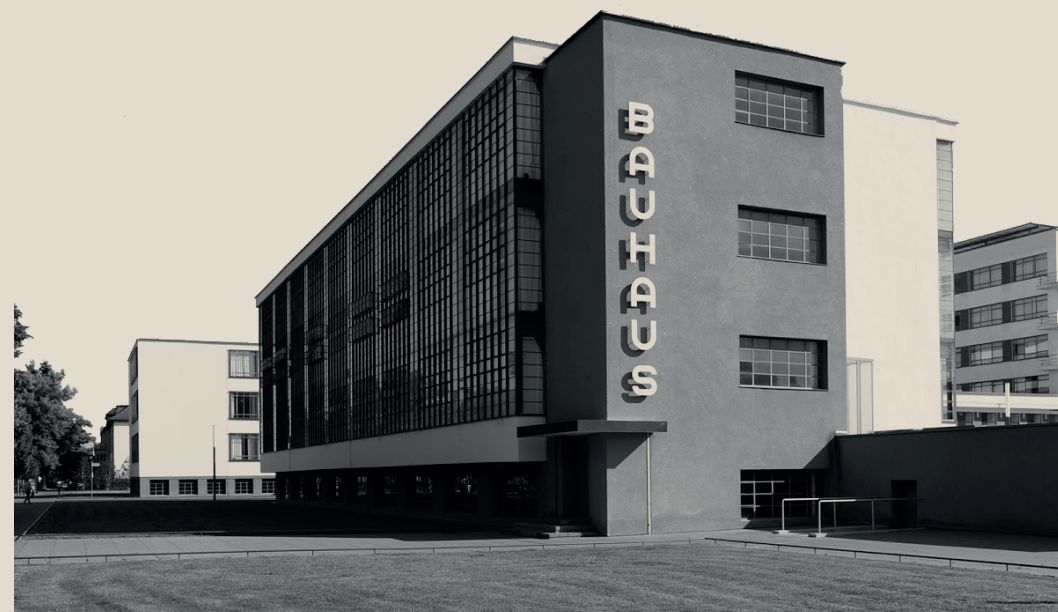


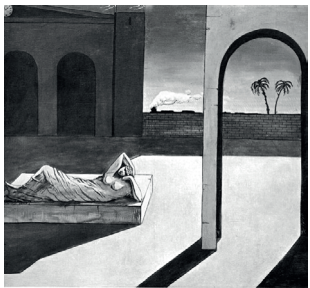
69. Τζούλιαν Μπελ, ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ Μια Νέα Ιστορία της Τέχνης, μτφρ. Γιώργος Λαμπράκος, Ελεάννα Πανάγου, εκδ. ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ, Αθήνα, 2008, 2015, σελ. 379

Με τη σταδιακή κατάρρευση των φουτουριστικών προτύπων και την αστάθεια που έπληξε την Ευρώπη με την τραυματική εμπειρία των πολέμων και των επαναστάσεων που πλαισίωσαν τα αιτήματα του φουτουρισμού, αναδύθηκαν νέα ριζοσπαστικά κινήματα. Δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν ο σουπρεματισμός με βασικό εμπνευστή του τον Μαλέβιτς, καθώς και ο Ρωσικός κονστρουκτιβισμός με θεμελιωτή του κινήματος τον Βλαντιμίρ Τάτλιν και το Μνημείο της Τρίτης Διεθνούς, το οποίο υπέδειξε την ανάγκη για την κατασκευή μιας νέας κοινωνίας και νέων καλλιτεχνικών προσεγγίσεων.



Στο πλαίσιο της επιθυμίας για σταθερότητα και επιστροφή σε κάποιες παραδοσιακές αξίες εμφανίστηκαν κι άλλες πρωτοβουλίες στη δεκαετία του 1920 που απηχούσαν τον ρωσικό κονστρουκτιβισμό. Το **De Stijl** στην Ολλανδία το 1917 με κύριο εκφραστή τον **Piet Mondrian**, σε συγγενική κατεύθυνση με τα έργα των κυβιστών, αλλά και τη σχολή **Bauhaus** που ιδρύθηκε από τον **Walter Gropius** στην Γερμανία το 1921.<sup>70</sup> Η μοιραία κρίση στην οποία είχε βυθιστεί η μεταπολεμική κοινωνία στις αρχές του 1920 φαίνεται πως δημιουργεί ένα κλίμα αναζήτησης μιας περισσότερο ρεαλιστικής προσέγγισης του κόσμου, στηριγμένης στα θεμέλια του 19ου αιώνα. Με μια περισσότερο ψυχρή απεικόνιση και λιτές γραμμές αποτυπώνεται ριζοσπαστικά η κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα, ενώ το βλέμμα στρέφεται προς κάθε τι το καθημερινό.





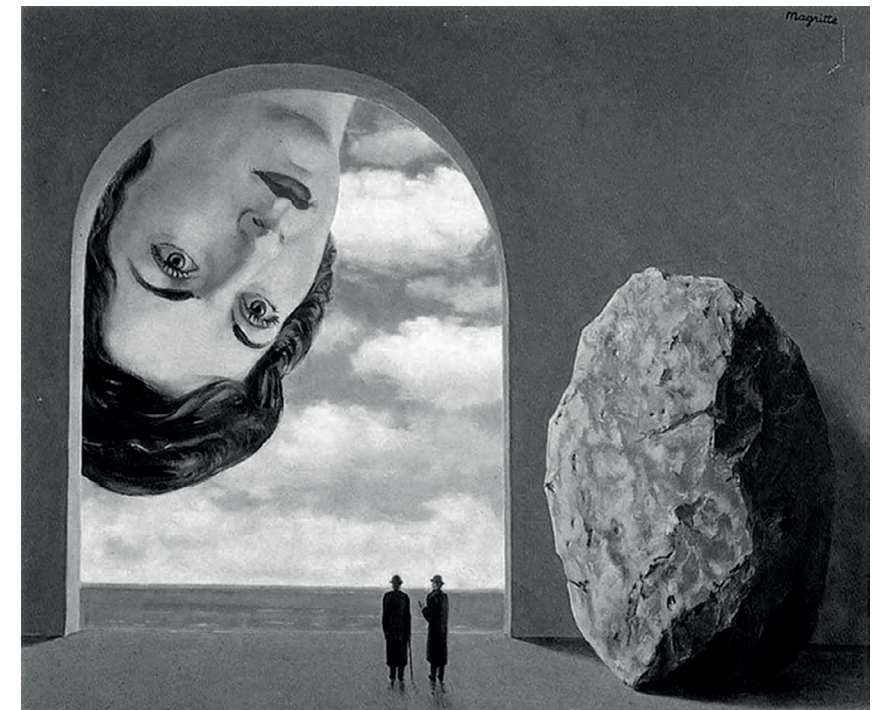
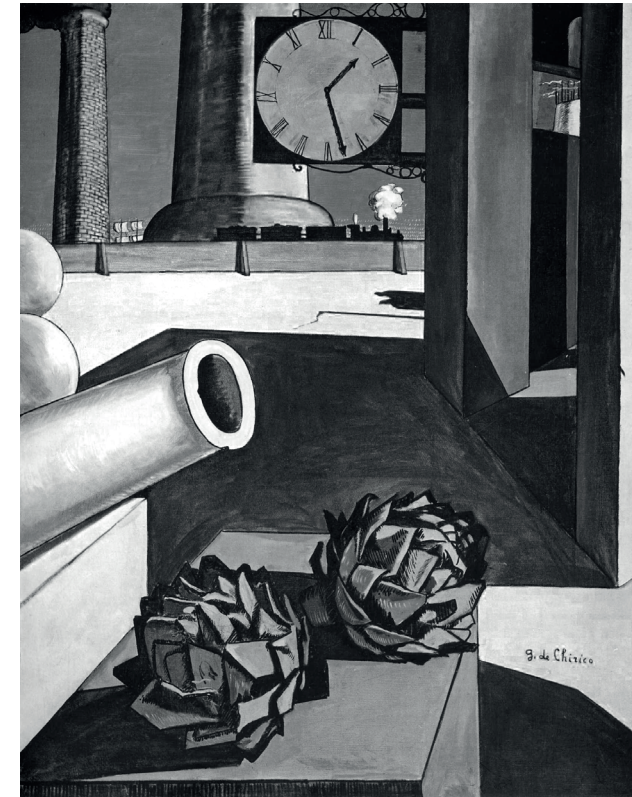
Τα καλλιτεχνικά ρεύματα της Νέας αντικειμενικότητας και του υπερρεαλισμού στα οποία βρίσκει έκφραση η παραπάνω πραγματικότητα δέχεται έντονη επιρροή από την καλλιτεχνική ματιά του **Giorgio de Chirico**. Η μεταφυσική ζωγραφική του διέπεται από έντονα ποιητικά στοιχεία. Όπως αναφέρει ο **Julian Bell** «Το συμπιεσμένο ύφος και η αψιά παλέτα που αποδεικνύει εκ νέου με ειρωνικό και διφορούμενο τρόπο τη δυνατότητα της ποίησης»<sup>71</sup> είναι στοιχεία που εντοπίζονται στο έργο του de Chirico. Ακόμη, συμπληρώνει λέγοντας πως ο de Chirico δεν ήταν ρεαλιστής. Αντίθετα, βασίστηκε στην προτροπή του Νίτσε: «Ο "αληθινός κόσμος"-μια ιδέα που δεν χρησιμεύει πια σε τίποτα[...] ας την εξαλείψουμε!». Ο οραματικός, ονειρικός χαρακτήρας των συνθέσεων του μέσα από τις «έρημες στοές την ώρα του σούρουπου» αλλά και την αινιγματική τοποθέτηση απροσδόκητων αντικειμένων και παγωμένων μορφών σε ένα χρόνο που μοιάζει σταματημένος, κρύβει πλήθος συμβολισμών και μια διάθεση ποιητικής αποκάλυψης του αόρατου μέσα από το ορατό. Σε μια φανερή αντιστοιχία ο **Rene Magritte** ακολουθεί αυτή την καινούργια κατεύθυνση, επιδιώκει «μες τη βιασύνη μας, να σκοντάψουμε πάνω στο «μυστήριο -την ανοίκεια και ανεξιχνίαστη φύση τόσο των εικόνων όσο και του κόσμου που νομίζουμε πως γνωρίζουμε».<sup>72</sup>

Η πορεία που χάραξαν οι καλλιτεχνικές πρωτοπορίες στο εσωτερικό της πόλης-μηχανής αποκρυσταλλώνεται στο δίπολο χάος και τάξη. Οι δύο αυτές έννοιες ουσιαστικά αντιπαράτιθενται συνεχώς στους κόλπους της νέας καπιταλιστικής πόλης και της τέχνης του μοντερνισμού. Πρόκειται για μια **αντιπαλότητα** μεταξύ του «"ελεύθερου" φυσικού στοιχείου» και των «λεπτών "διανοητικών ισορροπιών"»<sup>73</sup> του μηχανικού

71. Ό.π.,σελ.395

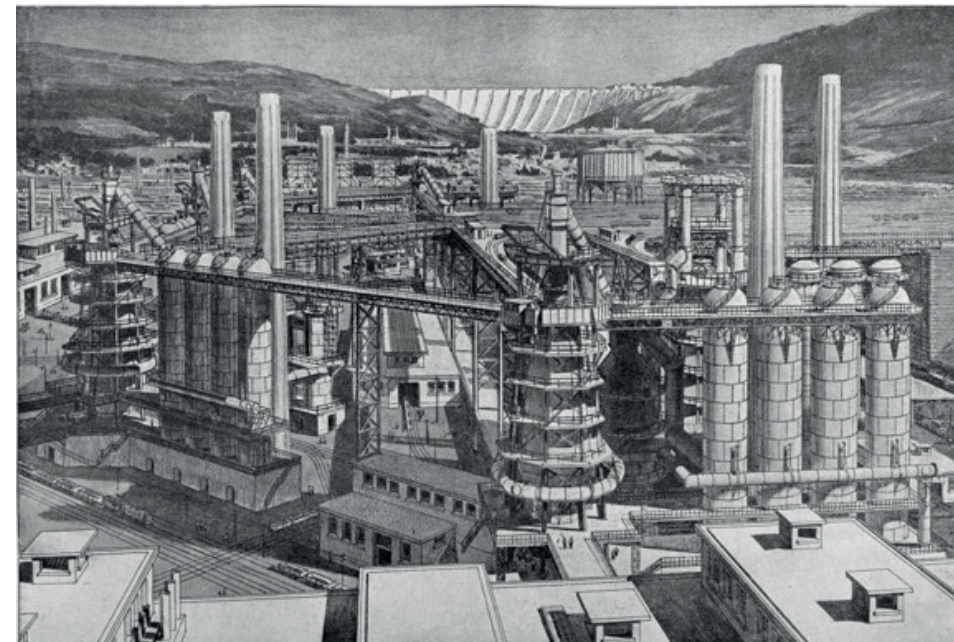
72. Ό.π.,σελ.395

73. Παναγιώτης Πάγκαλος, Η σημασία του χρόνου στη σύγχρονη αρχιτεκτονική, εκδ. GUTENBERG, Αθήνα, 2011, σελ.23



συλλογισμού. Ο άνθρωπος της νεωτερικότητας έρχεται αδιάκοπα αντιμέτωπος με τις προκλήσεις που συστήνουν οι καλλιτεχνικές πρωτοβουλίες ως προς το χώρο, το χρόνο αλλά και το πνεύμα.

Εξετάζοντας το πνεύμα της νεωτερικότητας, μέσα από το πρίσμα των ανατροπών του χρονικού της τέχνης του μοντερνισμού, που αναλύθηκε συνοπτικά παραπάνω, ξεδιπλώνεται ένα φάσμα αντιφάσεων με έντονα συγγενικά χαρακτηριστικά. Πιο συγκεκριμένα, η διαφορετική **αντίληψη της έννοιας του χρόνου** φαίνεται να **παλινδρομεί ανάμεσα στο ρέοντα μεταβαλλόμενο χρόνο της ταχύτητας και στις χρονικές παύσεις των πνευματικών ανασυγκροτήσεων**, που εντοπίζεται σχεδόν παρασκηνιακά, ως **ανάγκη ανασύστασης της τάξης που διαταράσσεται από το χάος**. Μια τέτοια αντίφαση εκφράζεται και μεταξύ της **αναστολής του χρόνου των μεταφυσικών και της επιτάχυνσης του χρόνου των φουτουριστών**. Ίσως δεν θα ήταν άστοχος λοιπόν ο ισχυρισμός πως το δίπολο ποιητικού-τεχνικού χρόνου, στο οποίο εστιάζει η συγκεκριμένη έρευνα, διαφαίνεται στις αντιφατικές αξίες και κατευθύνσεις που διατρέχουν το κίνημα του μοντερνισμού καθώς και τη νεωτερική συνθήκη του σύγχρονου χρονοχάους.





## 2.2 Βραδύτητα και μνήμη- Ταχύτητα και λήθη

Όπως αναφέρει ο Juhani Pallasmaa, η επιταχυνόμενη πραγματικότητα της νεωτερικότητας μας φέρνει αντιμέτωπους με την απειλή μιας γενικής πολιτιστικής αμνησίας. Σύμφωνα με τον Milan Kundera «Υπάρχει κρυφός δεσμός μεταξύ βραδύτητας και μνήμης, μεταξύ ταχύτητας και λήθης...ο βαθμός της βραδύτητας είναι ευθέως ανάλογος με την ένταση της μνήμης· ο βαθμός της ταχύτητας είναι ευθέως ανάλογος με την ένταση της λήθης».<sup>74</sup> Εξετάζοντας το ρόλο του δίπολου βραδύτητα-ταχύτητα στην έννοια της μνήμης, μέσα από τη σκέψη του J.Pallasmaa, κατανοούμε ότι ο ίδιος τάσσεται υπέρ μιας αρχιτεκτονικής που επιβραδύνει, δίνοντας «χώρο» στην ανθρώπινη εμπειρία και τη διαφύλαξη της μνήμης. Όπως διατυπώνει ο ίδιος:

*«Κάθε πραγματικό έργο τέχνης καταλαμβάνει έναν πυκνό και διαστρωματωμένο χρόνο, και όχι απλά μια συγχρονία».*<sup>75</sup>

Η αρχιτεκτονική της ταχύτητας, που χαρακτηρίζει τη νεωτερικότητα φέρει μαζί της μια ρήξη με το παρελθόν όσο και με την αίσθηση της συνέχειας. Αντίθετα, η ασυνέχεια είναι εκείνη που φαίνεται να εγκυμονεί την αλλαγή, την εξέλιξη και την πρωτοπορία. Ακόμα, η εποχή της νεωτερικότητας κυριαρχείται από μια εμμονή απέναντι στο καινούργιο το οποίο δεν αποτελεί πλέον μόνο αισθητική αξία, αλλά εξυπηρετεί την καταναλωτική κουλτούρα του πολιτισμού μας. Η αρχιτεκτονική λοιπόν που παρασύρεται από το πνεύμα της νεωτερικότητας δεν προλαβαίνει να

74. Milan Kundera, Η Βραδύτητα, μτφρ. Σεραφείμ Βελέντζας, Αθήνα: Εστία, 2009, σελ. 44.

75. Juhani Pallasmaa, Δώδεκα δοκίμια για τον άνθρωπο, την τέχνη και την αρχιτεκτονική 1980-2018, μτφρ. Λαδά Αναστασία-Σάσα, Ξανθόπουλος Κωνσταντίνος, εκδ. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ιούνιος 2021, σελ. 173

διαμορφώσει μια αίσθηση βάθους χρόνου, αλλά ούτε και να αγγίξει βαθύτερα τη διάσταση της μνήμης.

*«Η Νεωτερικότητα υποφέρει από ένα άλλο είδος αμνησίας, καθώς τα αρχιτεκτονικά στοιχεία και οι εικόνες έχουν γίνει αφηρημένα και έχουν αποσπαστεί από τις απαρχές τους και τα οντολογικά τους ερείσματα. Έχουν λησμονηθεί, για παράδειγμα, οι απαρχές του δαπέδου ως ισοπεδωμένη χωμάτινη επιφάνεια και μετατράπηκε σε απλά δομημένα οριζόντια επίπεδα».*<sup>76</sup>





## 2.3 Μνήμες της ασυνέχειας & Μετέωρα χωροχρονικά κατώφλια

Ο Σταύρος Σταυρίδης στο πλαίσιο της μελέτης του σχετικά με τη νοηματοδότηση του σύγχρονου αστικού περιβάλλοντος, εξετάζει την **εμπειρία** της **αστικής ασυνέχειας** η οποία αποκτά κάθε φορά τη σημασιολογική της ουσία από την αντίθεση της με τη χωρική αλλά και χρονική συνέχεια. Πιο συγκεκριμένα, η ασυνέχεια **μπορεί να αποδοθεί με τρεις τρόπους**: Στην πρώτη περίπτωση ως **τομή**, ιδρύοντας ένα «**πεδίο διαχωρισμού**» και προσλαμβάνοντας το «**χωροχρονικό απόσπασμα ως αυτοτελές**». Στη δεύτερη περίπτωση ως **άρθρωση**, δηλαδή ως «**ενδιάμεση οντότητα**» που γεννά συσχετισμούς και στην τρίτη περίπτωση ως **μετεωρισμός**, δηλαδή ως πεδίο «**ταλάντευσης ανάμεσα σε δυο διακρινόμενα μέρη**» το οποίο νοηματοδοτείται ακριβώς από την ένταση που δημιουργεί η «**αιώρηση ανάμεσα στην επιβεβαίωση και την άρση της ασυνέχειας**». <sup>77</sup>

Η έννοια του «μετεωρισμού» γεννά μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα προοπτική ως προς το βίωμα της νεωτερικής πραγματικότητας. Αυτό το **χωρικό και χρονικό ανάμεσα** που αποτελεί ισχυρό στοιχείο της σύγχρονης αστικής ταυτότητας, μπορεί να ερμηνευθεί ως ένα **μετέωρο παρόν**, ικανό να ανιχνεύσει τις δυνητικές σχέσεις με το παρελθόν και το μέλλον. Μέσα από ένα τέτοιο **κατώφλι** προκύπτει μια κατάσταση «**διαρκούς νοηματικού ερεθισμού**» που **ενώνει διαχωρίζοντας**, εκτίθεται σε ένα μετεωρισμό «**εγκαινιάζοντας και κατοικώντας μια θεμελιώδη χωροχρονική ασυνέχεια**». <sup>78</sup>

Η **αναμέτρηση** ανάμεσα στη **συνέχεια** και την **ασυνέχεια** φαίνεται να αποτελούν τον **μόνιμα μετακινούμενο ορίζοντα** της **νεωτερικότητας**.

<sup>77</sup> Σταύρος Σταυρίδης, Μετέωροι χώροι της ετερότητας, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2010, σελ. 43

<sup>78</sup> Ο.π., σελ. 46-47

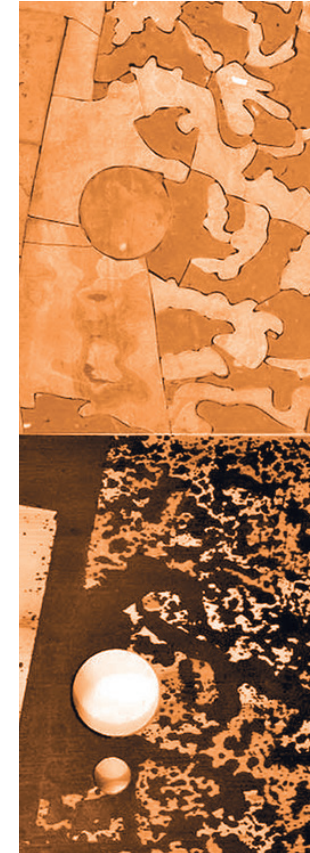


Στον μετακινούμενο ορίζοντα του παρόντος ανήκουν και τα «*μορφώματα της μνήμης*» που προκύπτουν από την αναμέτρηση μεταξύ παλιού και νέου.

*«Η μνήμη της ασυνέχειας είναι μια μνήμη που αποδέχεται τον ενεργό ρόλο της διαλεκτικής συνέχειας-ασυνέχειας στην προοπτική της νοηματοδότησης του παρόντος».*<sup>79</sup>

Πρόκειται λοιπόν για μια μνήμη που συγκρίνει αντί να ανακαλεί. Το παρελθόν σε μια τέτοια προσέγγιση μετατρέπεται σε ένα ανοιχτό πεδίο που μέσα από την εν δυνάμει ρήξη του με το παρόν δίνει τη δυνατότητα για την επανερμηνεία και επανανοηματοδότησή του. Ο Σ. Σταυρίδης αναφέρει χαρακτηριστικά: «*Στις συνθήκες της σύντηξης νεωτερικής και παραδοσιακής μνήμης, γεννιέται μια μνήμη μετέωρη, διαρκής και προσωρινή ταυτόχρονα, μεταξύ παρελθόντος και παρόντος, στηριγμένη στην επιβεβαίωση αλλά και στην άρνηση της συνέχειας. [...] Τούτη η μνήμη μπορεί να εμπλουτίζεται στις διαρκείς επισκέψεις του έτερου».*<sup>80</sup>

102 Αξίζει να σημειωθεί, πως στη μεταμοντέρνα συνθήκη, παρά την υπερσυσσώρευση των αντιφατικών δυνάμεων που πλαισιώνουν το χωροχρονικό χάος του εκμοντερνισμού, η σχέση με το έτερο έχει έναν περισσότερο κανονιστικό, ρυθμιστικό χαρακτήρα, δεν αντιμετωπίζεται ως πηγή γόνιμων ρήξεων, ικανών να δημιουργούν μια σχέση με την υπέρβαση του ήδη γνωστού. «*Χρειαζόμαστε μορφές δράσης που να επισκέπτονται την ετερότητα του μέλλοντος νοθεύοντας το παρόν με χρόνους άλλους».*<sup>81</sup> Ο Walter Benjamin, ο οποίος υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους στοχαστές της αστικότητας του 20ου αιώνα, θεωρεί καθοριστική πηγή στοχασμού τις ευρωπαϊκές μεγαλουπόλεις της νεωτερικότητας και τον τρόπο με τον οποίο μετασχηματίζουν τις κοινωνικές συνθήκες. Ο ίδιος διατηρώντας μια



κριτική παρά απορριπτική στάση απέναντι στον μοντερνισμό υποστηρίζει ότι μέσα από τη **διαλεκτική διείδυση στα θραύσματα** που συνθέτουν την εικόνα μιας εποχής μπορούμε να ερμηνεύσουμε και να κατανοήσουμε το μέλλον, συσχετίζοντας το είτε άμεσα είτε έμμεσα με το παρελθόν και το εκάστοτε παρόν. Αναλυτικότερα, στο πλαίσιο του προβληματισμού του, όσον αφορά στην **απελευθερωτική δυναμική της νεωτερικότητας**, υποστηρίζει πως φτάνει απλά να δούμε αυτή τη δύναμη που φέρει η νεωτερικότητα ως **δυναμική θραύση της συνέχειας παρελθόντος, παρόντος και μέλλοντος, ως χρονικό κατώφλι**. Αυτή είναι και η δυνατότητα που μας προτρέπει συνεχώς να θέλουμε να δώσουμε μια ερμηνεία στο παρελθόν αλλά και στο παρόν και όχι μόνο ερμηνεία αλλά περισσότερο να βρούμε τις δυνατότητες που ενδεχομένως εγκυμονεί το παρόν. Η διαλεκτική σχέση παρόντος και παρελθόντος είναι η **κρυφή απελευθερωτική δύναμη που φέρει η νεωτερικότητα**, η οποία μπορεί να νοηματοδοτεί εκ νέου το χρόνο μέσα από την **ερμηνεία της ασυνέχειας ως χρονική τομή** που επιτρέπει τις ποιοτικές συσχετίσεις και το πέρασμα σε άλλους χρόνους, διαρρηγνύοντας τον κενό ομοιογενή χρόνο.

103 «*Ας στρέψουμε λοιπόν την προσοχή μας προς την πόλιν όχι μόνο διερχόμενοι από τας οδούς της αλλά και σταθμεύοντες και εισδύοντες παντού όπου διεγείρεται το ενδιαφέρον είτε από τα ταπεινά, τα μηδαμινά, είτε από τα επιβλητικά και τα πολύ μεγάλα. Τόσον τα μεν, όσο και τα δεν, αποτελούν συνθετικά στοιχεία εις την θαυμαστή διάρθρωσιν μιας πόλεως, της κάθε πόλεως και συνεπώς και της πόλεως αυτής, που εκτείνεται περίξ υμών και υψώνεται και γιγαντούται».*

-Ανδρέας Εμπειρικός, Αρμάλα η εισαγωγή σε μία πόλιν

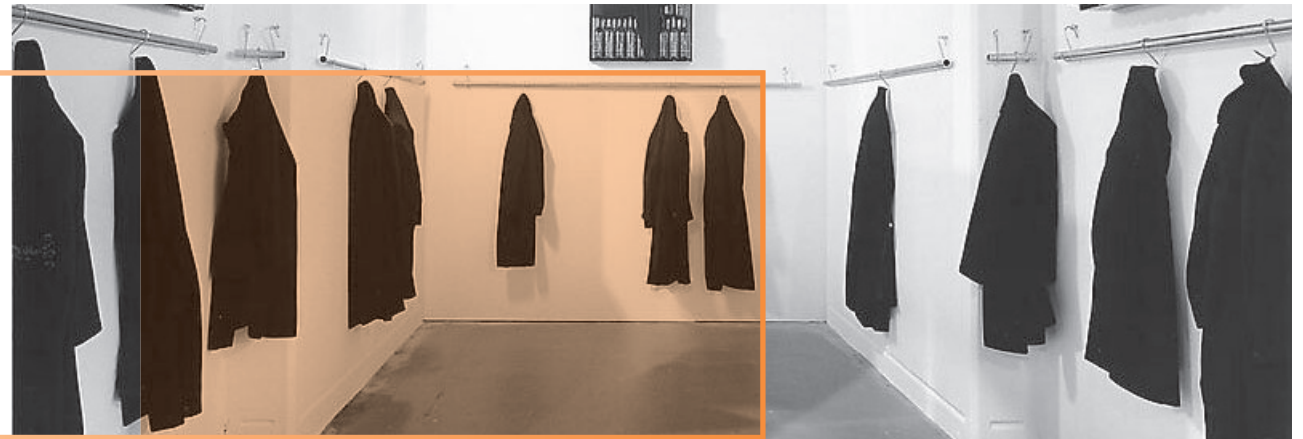
79: Ο.π., σελ. 103

80: Ο.π., σελ. 106

81: Ο.π., σελ. 259

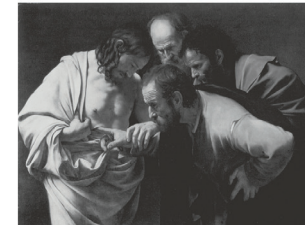
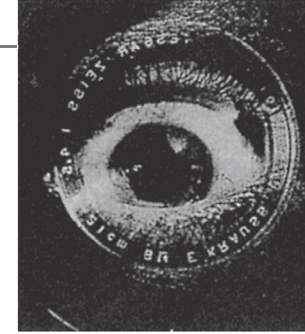
3.

Αρχιτεκτονικοί χειρισμοί  
αποκάλυψης του ποιητικού χρόνου



«Δεν αναζήτησα παρά μόνο όμορφα πράγματα. Μέτρησα την απόσταση μέσα από την αντικειμενικότητα. Είδα το ιερό στα αντικείμενα της καθημερινής χρήσης. Πίστεψα στο βάρος ως σωστό μέτρο. Αγάπησα τις φράσεις που δείχνουν την παρθενία ως υπέρτατη κατάσταση. Διέσχισα μονοπάτια δύσκολα, μέσα στο δάσος, ανηφορίζοντας προς το βουνό. Το μολύβι, τα μαλλιά, τα σύννεφα, η Μικρή Άρκτος που δείχνει τον Βορρά, ο Άνεμος. Δεν ξέρω να ζω έξω από τον λαβύρινθο της γλώσσας. Αγαπώ την ελιά, τ' αμπέλι και το στάρι. Θέλω την επιστροφή της ποίησης με όλα τα μέσα: με την άσκηση, την Παρατήρηση, τη μοναξιά, τον λόγο, την εικόνα, την εξέγερση. Ανικανοποίητος μέχρι το διηνεκές...»

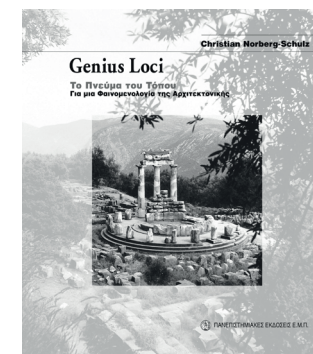
-Γιάννης Κουνέλλης, από τον κατάλογο της έκθεσης "From the Europe of Old



Η ανάγκη για μια επανασύνδεση με την παράδοση και τις χαμένες ρίζες του πολιτισμού διαθέτει μια στενή σύνδεση με την έννοια του τόπου, αλλά και με τις χωρικές και χρονικές ποιότητες που συναντώνται σε αυτόν. Μέσα από το θεωρητικό υπόβαθρο που ορίζεται από τους στοχαστές που επηρέασαν τη φαινομενολογία, παρουσιάζεται μια μετατόπιση από την έννοια του χώρου στην έννοια του τόπου, ενός χώρου με υπαρξιακή πια διάσταση, αντίθετα με τον αρχιτεκτονικό χώρο του μοντερνισμού. Γύρω από μια τέτοια προσέγγιση πραγματοποιείται η αναζήτηση της ουσίας των φαινομένων. Ο αρχιτέκτονας σε αυτή την περίπτωση καλείται να ανακαλύψει και να ερμηνεύσει τα νοήματα και τα κρυφά χαρακτηριστικά, που αναδύονται από τον τόπο και προϋπάρχουν της οποιασδήποτε αρχιτεκτονικής επέμβασης. Ο Pallasmaa αναφέρει χαρακτηριστικά:

«Το άχρονο καθήκον της αρχιτεκτονικής είναι η δημιουργία ενσώματων υπαρξιακών μεταφορών που συγκεκριμενοποιούν και δομούν το ανθρώπινο είναι στον κόσμο»<sup>82</sup>

107

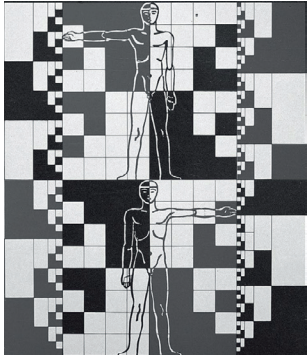


Ο όρος **Genius loci** που διατυπώθηκε από τον C.N.Schulz στο βιβλίο του *Genius loci: Towards a Phenomenology of Architecture (1980)* εκφράζει όλες εκείνες τις κρυμμένες σημασίες που συγκροτούν το πνεύμα ενός τόπου και αναμένουν να ανασυρθούν. Όπως αναφέρει ο Schulz:

«Η αρχιτεκτονική είναι η φανέρωση του *genius loci* και το έργο του αρχιτέκτονα είναι να δημιουργεί τόπους με νόημα μέσω των οποίων βοηθιέται ο άνθρωπος να κατοικήσει και να βρίσκει νοήματα στη ζωή του».<sup>83</sup>

82.Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*, Academy Editions, p.50

83.Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci Το Πνεύμα του Τό*



Η αρχιτεκτονική υπό αυτό το πρίσμα είναι μια ερμηνευτική πράξη, που αναδεικνύει τα ποιοτικά χαρακτηριστικά ενός τόπου. Ο τόπος με τη σειρά του έχει έναν εξομολογητικό, οντολογικό χαρακτήρα ο οποίος αναγνωρίζεται από τη φαινομενολογία, η οποία προτάσσει την «επιστροφή στα πράγματα».

Η αναζήτηση της φαινομενολογίας στην αρχιτεκτονική και η προσέγγιση της πρωτογενούς σχέσης με τα πράγματα μπορεί να πραγματοποιηθεί μέσω της αποκάλυψης του ποιητικού χρόνου. Σύμφωνα με τον Schulz:

*«η ποίηση, όντως, μπορεί να συγκεκριμενοποιεί εκείνες τις ολότητες που διαφεύγουν από την επιστήμη, και έτσι ίσως μας δείχνει με ποιόν τρόπο μπορούμε να προχωρήσουμε για να αποκτήσουμε την απαιτούμενη κατανόηση των πραγμάτων».*<sup>84</sup>



Ακόμη, η έννοια της απόστασης κρίνεται ιδιαίτερα σημαντική για τις αρχιτεκτονικές νέο-φαινομενολογικές προσεγγίσεις και διαθέτει μια ιδιαίτερα ποιητική υπόσταση. Ουσιαστικά, η ίδια η αρχιτεκτονική επέμβαση μεταμορφώνεται στην απαραίτητη απόσταση που χρειάζεται προκειμένου να ανασυρθούν και να ερμηνευθούν τα νοήματα ενός τόπου. Στην αρχιτεκτονική μια απόσταση με αυτά τα ποιοτικά χαρακτηριστικά τη συναντάμε ως «κριτικό μεσοδιάστημα(κρητικός τοπικισμός)», «ανοικειότητα(Lefainre-Tzonis)», «πορώδες(Steven Holl)» ή άλλοτε ως «μετασηματιζόμενη τοποθεσία(A.Siza)».<sup>85</sup> Σε αυτές τις προσεγγίσεις

που Για μια φαινομενολογία της Αρχιτεκτονικής, μτφρ.Μίλτος Φραγκόπουλος, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε.Μ.Π.,Αθήνα,2009,σελ.5

84. Ό.π.,σελ.10

85.Δήμητρα Ν. Χατζησάββα,Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΤΟΠΟΥ ΣΤΙΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΕΣ ΘΕΩΡΙΕΣ ΚΑΙ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ-σχέσεις φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής στον 20ο αιώνα, Διδακτορική Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης Πολυτεχνική Σχολή, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών,Θεσσαλονίκη,2009,σελ.107

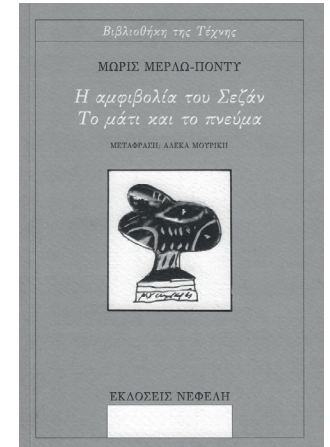
κυριαρχεί μια διαστρωματική αντίληψη του τόπου, ο οποίος φέρει το βάθος της μνήμης, της ιστορίας, της υλικότητας, φέρει το δικό του χρονικό φορτίο. Έτσι αρχιτεκτονική και τόπος αποκτούν έναν μεταφυσικό, ποιητικό δεσμό. Μέσα από ποιητικές αρχιτεκτονικές χειρονομίες έρχονται στο φώς όλα εκείνα τα ίχνη που συσσωρεύονται στο πέρασμα του χρόνου και αυτά με τη σειρά τους καλούνται να συνομιλήσουν με τα κτίρια, τις αισθήσεις και τις εμπειρίες. Η έννοια της απόστασης επιτρέπει ουσιαστικά την παραγωγή νοημάτων ,το διάλογο και την ώσμωση μεταξύ της πραγματικότητας των τόπων και της εκάστοτε αρχιτεκτονικής επέμβασης. Ερευνάται το νόημα που έχει χαθεί, η παρουσία που γεννάται στη απουσία, εκείνη η ποιητική αρχιτεκτονική χειρονομία που θα αποκάλυψει την εμπειρία που ακόμη δεν έχει βιωθεί και θα έρθει να αφηγηθεί την ταυτότητα του τόπου.

*«Ίδιον του ορατού είναι να διαθέτει μια επένδυση αόρατου».*<sup>86</sup>

Η διερεύνηση ενός τέτοιου χειρισμού μας φέρνει ίσως στο μυαλό την υπερρεαλιστική ποιητική γραφή του Ανδρέα Εμπειρικού, ο οποίος συλλαμβάνει και διαχειρίζεται ποιητικά την ασυνέχεια του χρόνου. Πρόκειται για έναν χρόνο αποκαλυπτικό, που άλλοτε αναστέλλεται και άλλοτε ρέει δημιουργώντας ποιοτικές διαφοροποιήσεις. Η τομή του χρόνου μέσα από τη ματιά του Εμπειρικού γεννά μια αποκάλυψη. Ο συχνά επιταχυνόμενος χρόνος εκφορτίζεται σε στιγμές και μέσα από την ξαφνική αναστολή του ορίζει μια νέα αφετηρία μέχρι να ξανασυναντηθεί με μια επόμενη χρονική τομή. Όπως αναφέρει ο Σ. Σταυρίδης σε σχετικό σχολιασμό του: «η ασυνέχεια του χρόνου στην ποίηση του Εμπειρικού είναι μια ασυνέχεια που δίνει τόπο σε μεταμορφώσεις».<sup>87</sup>

86.Μορίς Μερλώ-Ποντύ,Η αμφιβολία του Σεζάν-Το μάτι και το πνεύμα ,μτφρ.Αλέκα Μουρίκη,εκδ.Νεφέλη,Αθήνα,1991,σελ.23

87.Σταυρός Σταυρίδης, Μετέωροι χώροι της ετερότητας,Εκδ.Αλεξάνδρεια,Αθήνα,2010,σελ.172





Ο υπερρεαλιστικός χαρακτήρας των ποιημάτων του μας υποδεικνύει την **δημιουργική σύνθεση** μεταξύ της **συνέχειας** και της **τομής** η οποία τη διαρρηγνύει, αναιρώντας τη ροή του χώρου και του χρόνου στη στιγμή μιας χρονικής κορύφωσης.

*«Η ποίηση είναι ανάπτυξι στίλβοντος ποδηλάτου».*<sup>88</sup>

Η αίσθηση του χρόνου που κυριαρχεί στα ποιήματα του Εμπειρικού είναι αυτή του **χρόνου** της **αποκαλυπτικής μεταμόρφωσης**, εκείνου του χρόνου που στο ψηφιδωτό των καθημερινών χρονικών αποστάσεων διαρρηγνύει τα χρονικά όρια και ορίζει μια αλλαγή, που μπορεί να βιωθεί ως ένα **μεταίχιμιο**, ένα **κατώφλι** προς ένα αλλιώτικο μέλλον.



Η ουτοπική πόλη **Οκτάνα** αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα του **«εμπειρικού απελευθερωτικού οράματος»**. Πρόκειται για μια πόλη, που αντιτίθεται στην **Μπραζιλία**, την ουτοπία που αναπαριστά το **όνειρο του μοντερνισμού**, που οικοδομείται γύρω από τον εργαλειώτικο χαρακτήρα του ορθού λόγου.

*«Οκτάνα, φίλοι μου, θα πη μεταίχιμιον της Γής και του Ουρανού...».*<sup>89</sup>

Η ποιητική δυναμική της Οκτάνας του Εμπειρικού φανερώνεται στα αντιπροσωπευτικά λόγια του Σ.Σταρίδη:

*«Στη δύναμη της ποιητικής κατασκευής που σχηματίζει την Οκτάνα, αναδεικνύεται ίσως η απογείωση ενός χειρισμού ποιητικού που τέμνει*

88. Από τη συλλογή Ενδοχώρα, «Ο πλόκαμος της Αλταμίρας».

89. Οκτάνα, «Όχι Μπραζιλία μα Οκτάνα».

*το χώρο τέμνοντας το χρόνο, ενός χειρισμού που επικαλείται τη χωρική ασυνέχεια για να παραστήσει την έλευση ενός μέλλοντος ριζικά αλλιώτικου».*<sup>90</sup>

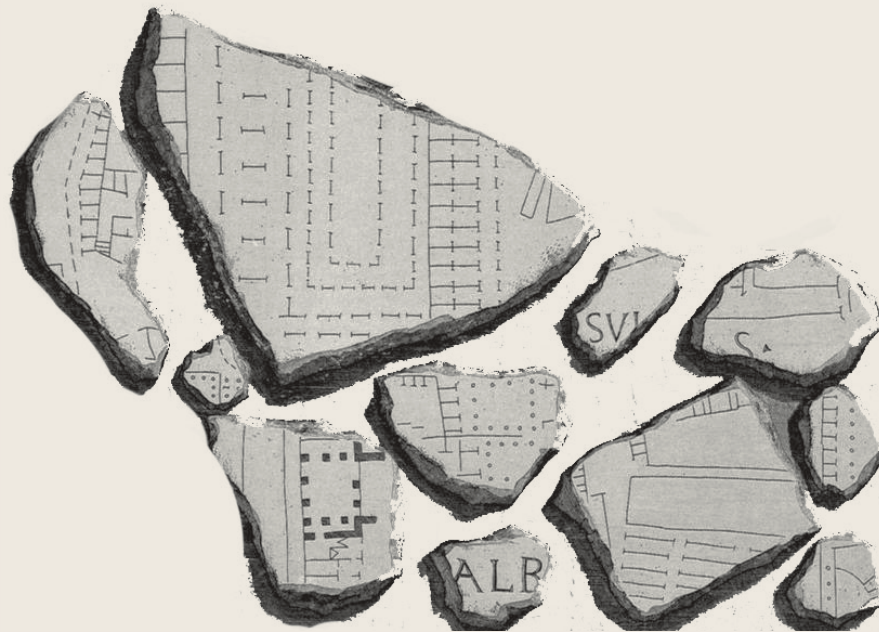
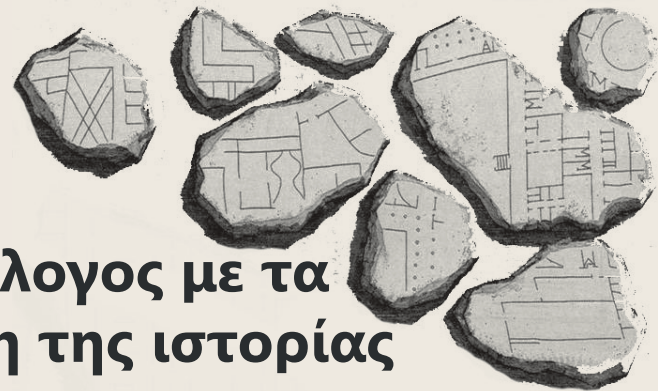
Τα **παραδείγματα που επιλέχθηκαν** για να αναλυθούν στο πλαίσιο της συγκεκριμένης έρευνας συγκεντρώνουν πολλά από τα χαρακτηριστικά που αναφέρονται παραπάνω. Πιο συγκεκριμένα, αναζητούν μια **διαλεκτική οικειοποίησης** μεταξύ του **υφιστάμενου τόπου** και της **επέμβασης**, ενώ άλλοτε πραγματοποιούν έναν **ποιητικό χειρισμό** ως προς το **ανοίκιο της ασυνέχειας**. Αφουγκράζονται τα μνημονικά ίχνη του τόπου, τη διαστρωμάτωση της ιστορίας, τις συνηχήσεις των υλικών, το πέρασμα του χρόνου, τις ποιότητες που δημιουργεί το φως και η σκιά και επιδιώκουν εκείνες τις ενοποιητικές αρθρώσεις, που είναι πλήρως απαλλαγμένες από αναπαραστατικές δεσμεύσεις και είναι ικανές να παράξουν νέα νοήματα. Ο **ποιητικός χρόνος**, εντοπίζεται στην παύση, τον αναστοχασμό. Είναι ο **«χρονικός δισταγμός»** που θεμελιώνεται στην ασυνέχεια του χρόνου η οποία συνδιαλέγεται με μια προσδοκώμενη συνέχεια και καθίσταται ως ένα ανοιχτό πεδίο δημιουργίας, ως ένα **χρονικό κατώφλι** ικανό να **σπάει την ομοιογένεια του χρόνου**. Κι αν η προσέγγιση ενός ποιητικού χρόνου διαρρηγνύει τα όρια του **τεχνικού χρόνου** και του **πραγματικού** τότε το κάνει διατηρώντας μια **σχέση σύγκρισης** με αυτά, επιτρέποντάς έτσι την παραγωγή νέων σχέσεων ικανών να υπερβαίνουν κάθε φορά καθετί που είναι ήδη γνωστό.

90. Σταύρος Σταυρίδης, Μετέωροι χώροι της ετερότητας, Εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2010, σελ. 178



# 3.1

## Διάλογος με τα ίχνη της ιστορίας



### 3.1.1 Αφύπνιση της συλλογικής μνήμης μέσα από τις αόρατες παρουσίες των ιστορικών τόπων.

*«Το να ανακατασκευάζεις σημαίνει να  
συνεργάζεσαι με το χρόνο υπό το πλαίσιο του  
παρελθόντος, τροποποιώντας ή επεκτείνοντας το  
πνεύμα προς ένα μακρύτερο μέλλον».*

-Marguerite Yourcenar,  
Memorie di Adriano, 1988



**Βουτιά στον χαμένο χρόνο:  
Αστικές συρραφές μνήμης  
στον**

**Rafael Moneo |  
Museum of the Roman theater  
of Cartagena, 2000-2008**



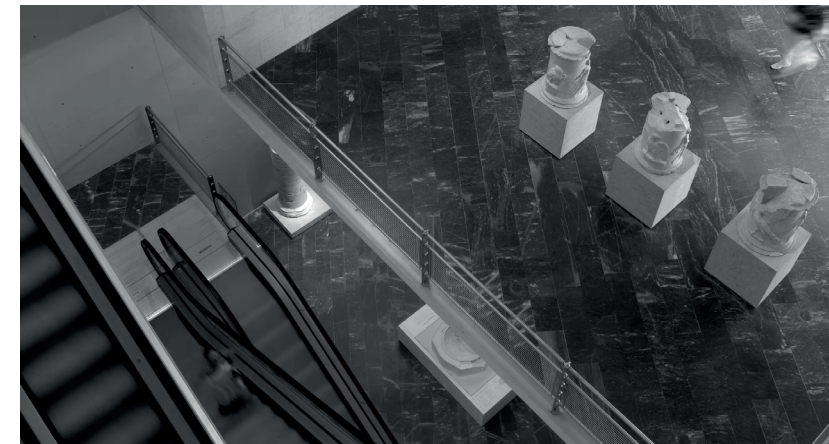
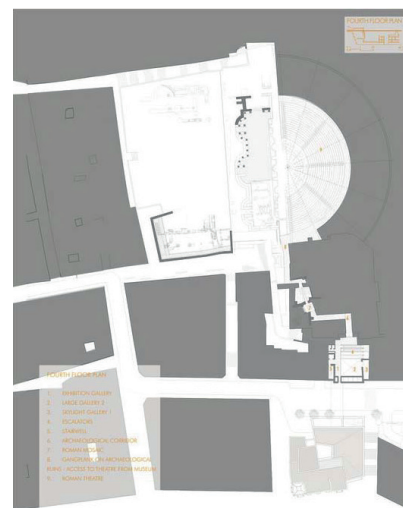
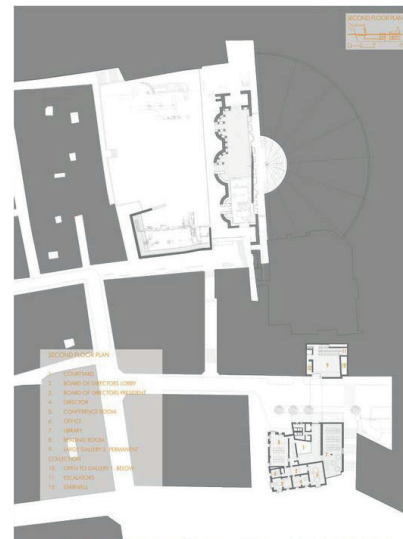
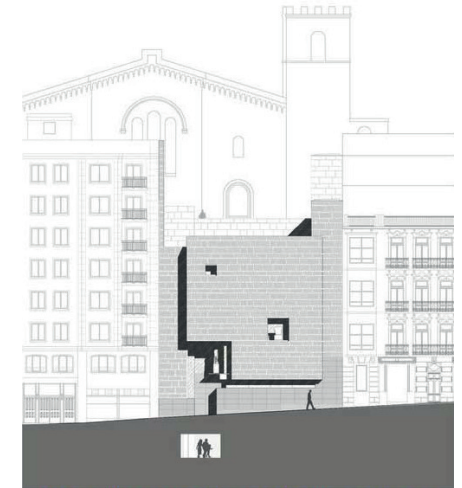
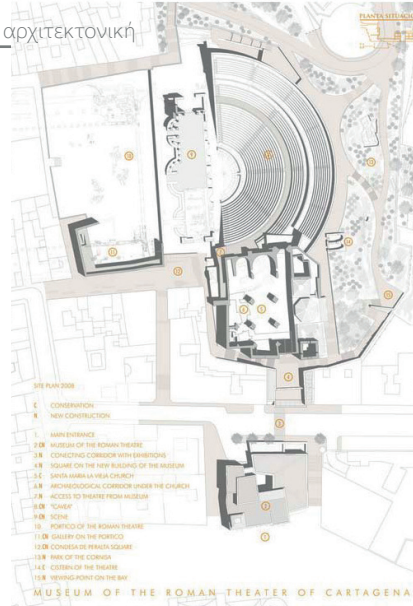
Στην Καρθαγένη της Ισπανίας, μέσα από σειρά ανασκαφών που ξεκίνησε το 1990 με αφορμή την εύρεση κάποιων ερείπιών που ήρθαν τυχαία στο φως αποκαλύφθηκε ένα **Ρωμαϊκό θέατρο** εξαιρετικής ποιότητας, που **χρονολογείται** γύρω στον **1ο αι.π.Χ.** και υπέστη τις **καταστροφικές συνέπειες** που προκλήθηκαν στην πόλη από βαρβαρικές φυλές τον **5ο αιώνα**. Πάνω στα ερείπια που δημιουργήθηκαν από την καταστροφή οικοδομήθηκε μια **εμπορική συνοικία**, σε άμεση σχέση με το λιμάνι ενώ τον Πρώιμο Μεσαίωνα προστέθηκε ο καθεδρικός ναός της **Santa Maria la Vieja**, ο οποίος καταστράφηκε οριστικά κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου Πολέμου.<sup>91</sup>

Αν και το Ρωμαϊκό θέατρο στην Καρθαγένη παρέμεινε θαμμένο μέχρι και τη δεκαετία του 1980, μέρος του πολύτιμου μαρμάρου του εντοπίζεται τόσο στην εκκλησία όσο και στα κτίρια της παλιάς πόλης στα οποία και διατηρήθηκε μέσα στο πέρασμα των αιώνων. Το έργο των αρχαιολόγων που αποκάλυψε τον αρχαιολογικό αλλά και τον αρχιτεκτονικό πλούτο τόσο του θεάτρου, όσο και της ευρύτερης περιοχής στην οποία εντάσσεται, ολοκληρώθηκε από τον αρχιτέκτονα **Rafael Moneo**, ο οποίος κλήθηκε να συνθέσει μια **μουσειακή διαδρομή, μέσω αστικών συρραφών που ενεργοποιούν τη μνήμη και το πολύπτυχο των χρονικών διαστρωματώσεων του τόπου**. Με μια σύγχρονη ματιά ως προς το σχεδιασμό της πόλης, ουσιαστικά αναζητά τους βαθύτερους δεσμούς που μπορεί να ενεργοποιηθεί μέσω της επέμβασης του. Ο Moneo επιχειρεί τη δημιουργία ενός **συστήματος** το οποίο αναπτύσσεται σε **πολλαπλά επίπεδα** και επιτυγχάνει τη μετάβαση ανάμεσα στους **διαφορετικούς χρόνους**, που φέρνουν σε επαφή παρελθόν, παρόν και μέλλον, δημιουργώντας ένα γόνιμο αρχιτεκτονικό **πλέξιμο** μεταξύ **μοντέρνας και αρχαίας πόλης**.

91. <https://rafaelmoneo.com/proyectos/museo-del-teatro-romano-de-cartagena/> (πρόσβαση 03/11/2021)

Προσεγγίζοντας την κεντρική πλατεία Plaza del Ayuntamiento, συναντάμε στο Palacio Riquelme την είσοδο της διαδρομής προς το μουσείο. Το παλάτι αναστηλώνεται και προστίθεται πλήθος νέων λειτουργιών πολιτιστικού χαρακτήρα. Από το αναστηλωμένο παλάτι εισάγεται κανείς σταδιακά σε ένα μεγάλο μήκους **υπόγειο πέρασμα**, το οποίο αντιμετωπίζει την υψομετρική διαφορά ανάμεσα στο παλάτι και το νέο μουσείο. Διασχίζοντας το υπόγειο πέρασμα έχει κανείς άμεση οπτική επαφή με τα αρχαιολογικά ευρήματα που φιλοξενεί και οδηγείται στο κατώτατο επίπεδο ενός **τετραγωνικού σχήματος μουσείου**.

Στο νέο αυτό κτίριο επικρατεί ο **κάθετος άξονας**. Στο εσωτερικό του, στην αριστερή πλευρά οι κυλιόμενες κλίμακες μας υποδεικνύουν την κατεύθυνση της διαδρομής, που αναπτύσσεται σε **τρία επίπεδα**. Τα θραύσματα των κίωνων από κόκκινη τραβερτίνη και τα κιονόκρανα από πεντελικό μάρμαρο, οδηγούν με μια ποιητική ακολουθία στο δεύτερο επίπεδο, εκεί όπου ένα άγαλμα, που φανερώνεται στην χαρακτηριστική όψη του κτιρίου, μας καλεί να κοιτάξουμε έξω, δημιουργώντας μια άμεση οπτική σχέση με την πόλη. Η απλότητα και η ακρίβεια στο τρόπο με τον οποίο χειρίζεται ο Rafael Moneo την **έννοια του αρχαιολογικού παλίμψηστου** και της **ανασκαφής**, φανερώνεται στην στρατηγική τοποθέτηση των αρχαιολογικών ευρημάτων, τα οποία μοιάζουν σαν να αποκαλύπτονται από το φως, σχεδόν αιωρούμενα στο χώρο.



116

117

Το τρίτο και τελευταίο επίπεδο επικοινωνεί με ένα ανοιχτό πέρασμα, εξ ολοκλήρου επενδυμένο με τούβλα. Ύστερα από μια απότομη στροφή, η διαδρομή οδηγεί σε μια πεζογέφυρα, με την όψη του χώρου να αλλάζει ξαφνικά: Βρισκόμαστε τώρα κάτω από τη **Μεσαιωνική εκκλησία**, ανάμεσα σε ρωμαϊκά θραύσματα. Το άνοιγμα στο τέλος αναγγέλλει το **τέλος του υπόγειο περάσματος** και μας οδηγεί στην **εντυπωσιακή θέα του θεάτρου**, που τώρα ξαναέρχεται στο φως και ανακτά την αξία του στο σώμα της πόλης. Ο Moneo, σε άμεση επαφή με την αρχαία κατασκευή, αντιμετωπίζει με ιδιαίτερη ευαισθησία τα ίχνη που έχει αφήσει η ιστορία στον τόπο. Πιο συγκεκριμένα, εργάζεται με τα αρχαία θραύσματα για να περιγράψει και να ορίσει τις ακτινωτά διατεταγμένες κλίμακες του κοίλου, να μας επιτρέψει να φανταστούμε τη **διπλή κιονοστοιχία του προσκηνίου**, να δημιουργήσει ένα **ξύλινο μπαλκόνι**, αλλά και να κατασκευάσει έναν **πέτρινο τοίχο**, περιγράφοντας το όριο του χώρου της ανασκαφής. Μέσα από όλες αυτές τις λεπτομέρειες που συνθέτουν το ταξίδι ενός ποιητικού διαλόγου με τη μνήμη και τα ίχνη της ιστορίας, περνάμε από το Ρωμαϊκό θέατρο σε μια σκάλα, που εκτείνεται γύρω από το μνημειακό συγκρότημα και καταλήγει στον λόφο του **Parque Torres**. Από το πάρκο προσφέρεται η συνολική όψη του θεάτρου από τις διαφορετικές οπτικές γωνίες οι οποίες αποκαλύπτονται, αλλά και η πανοραμική θέα της πόλης με την οποία το θέατρο αποκτά μια νέα σχέση χάρη στις λεπτές χειρονομίες του αρχιτέκτονα.<sup>92</sup>



μια συνέχεια, διατηρώντας όμως ταυτόχρονα την απόσταση που χρειάζεται προκειμένου να διακρίνονται τα **επίπεδα των διαφορετικών χρονικοτήτων**. Ξεδιπλώνοντας σταδιακά, σε έναν αστικό περίπατο μεταβάσεων, το πολύπτυχο του χρόνου, ο Moneo **αποδίδει στα ίχνη του παρελθόντος τον στρατηγικό ρόλο της οικοδόμησης του μέλλοντος**. Επιτυγχάνει μια μοναδική ισορροπία μεταξύ παρόντος και παρελθόντος, ενώ καταφέρνει να διατηρήσει τη μοναδικότητα κάθε κτιρίου ξεχωριστά μέσα στην απόλυτα συνεκτική συνολική εικόνα του αστικού συστήματος που δημιουργεί. Στο έργο του Moneo αντανακλάται η **έννοια του τόπου, του αστικού περιβάλλοντος** αλλά και έννοιες όπως αυτή του **χρόνου** ή της **μνήμης**. Μάλιστα ο τόπος για τον ίδιο προσδιορίζεται περισσότερο από τις αόρατες παρά τις ορατές παρουσίες και τα νοήματα που ψάχνουν να αναδυθούν. Αυτά είναι τα δεδομένα που μετασχηματίζουν κάθε φορά το χειρισμό της επέμβασης, τον καθορισμό της μορφής. Στο συγκεκριμένο παράδειγμα, αλλά και στη γενικότερη θεώρηση με την οποία αντιμετωπίζει τα έργα του ο R.Moneo, ο χρόνος αποτελεί συστατικό υλικό, καθώς **η ίδια η μορφή ουσιαστικά εμπεριέχει το χρόνο**. Διαθέτει μια ποιητική υπόσταση, καθώς πρόκειται για ένα μοντέλο χρόνου δύσκολο να διατυπωθεί χωρικά, όπως ο ποταμός ή ο τροχός. Ουσιαστικά, **η κάθε στιγμή συγκεντρώνει το χρονικό φορτίο όλων των παραγόμενων στιγμών**. Με αυτόν τον τρόπο στη μορφή του παρόντος εμπεριέχεται τόσο η γνώση του παρελθόντος όσο και όλες οι πιθανές μελλοντικές μορφές. Χαρακτηριστικά ο ίδιος αναφέρει: «**Το να είσαι αρχιτέκτονας απλώς σημαίνει να μπορείς να συμπυκνώσεις το χρόνο σε μια στιγμή, σ' έναν μονάχα τόπο – να νιώσεις ότι στα χέρια σου η ιστορία ή τα πράγματα που αναπόφευκτα θα γίνουν ιστορία, καταρρέουν, κατακρημνίζονται ώσπου να φτάσουν να μετατραπούν σε κάτι το ορατό, σε μια αρχιτεκτονική**»<sup>93</sup>

92. Federico Bucci, Polimi OpenKnowledge, Politecnico Milano (2015, Οκτώβριος 21), Rafael Moneo: Museo del Teatro romano, Cartagena [Βίντεο] <https://www.youtube.com/watch?v=Dx-WZbtMNS4>

93. Rafael Moneo, Remarks on 21 Works, The Monacelli Press, Νέα Υόρκη, 2010, σελ.626



**Η συνέχεια με την ιστορία  
και το εδαφικό συγκείμενο  
στους**

**Barozzi Veiga |  
Headquarters of the RBGO,  
2006-2011**



Σε όλα τα έργα των Barozzi Veiga, όπως χαρακτηριστικά αναφέρουν και οι ίδιοι εντοπίζεται μια **διαρκής αναζήτηση** μιας λεπτής ισορροπίας μεταξύ της **ιδιαιτερότητας** του εκάστοτε τόπου και της **αυτονομίας** της αρχιτεκτονικής φόρμας. Το **ερώτημα** που θέτουν και διεγείρουν μέσω της αρχιτεκτονικής τους και του τρόπου με τον οποίο εργάζονται είναι κατά πόσο μπορούν, να εντοπιστούν και να οριστούν εκείνα τα στοιχεία, που είναι ικανά να δημιουργήσουν μια γλώσσα, η οποία να προσδιορίζεται μέσα από την **ποικιλομορφία** και τη **μοναδικότητα** των διαφορετικών τόπων.<sup>94</sup>

Το έργο των **κεντρικών γραφείων "Ribera del Duero"**, το οποίο αποτέλεσε την πρόταση των αρχιτεκτόνων στο πλαίσιο ενός διαγωνισμού είναι ένα από τα πολύ χαρακτηριστικά έργα τους, στα οποία αντικατοπτρίζονται οι βασικές συνθετικές τους αρχές. Η επέμβαση τοποθετείται στην **Roa**, μια μικρή πόλη στο **οροπέδιο** της **Καστίλης**, πάνω από την κοιλάδα του ποταμού Duero, βόρεια της Μαδρίτης. Καθώς στην πόλη Roa η **παραγωγή** του **κρασιού** αποτελεί έντονο πολιτιστικό χαρακτηριστικό, κύριος στόχος του σχεδιασμού ήταν η δημιουργία ενός κτιρίου το οποίο θα φιλοξενήσει τα κεντρικά γραφεία του διοικητικού συμβουλίου για την εγγύηση της προέλευσης του κρασιού "Ribera del Duero".<sup>95</sup> Τόσο η **γεωγραφική θέση**, όσο και ο **ιστορικός χαρακτήρας** της **περιοχής**, με τα ερείπια των μεσαιωνικών τειχών της πόλης να είναι ακόμη ορατά, συνθέτουν μια **οριακή συνθήκη**, η οποία φαίνεται πως καθόρισε εξαρχής το έργο. Πρόκειται για ένα **όριο** μεταξύ **πόλης** και **τοπίου**, μια διπλή συνθήκη, μια **δυσαικτικότητα** που ενισχύει τον χαρακτήρα του έργου.

Παρατηρώντας κανείς το κτίριο από απόσταση,

94. Columbia GSAP/GSAPP Conversations #20: Fabrizio Barozzi of Barozzi Veiga in Conversation with Ayesha Ghosh, [βίντεο] <https://www.arch.columbia.edu/events/466-barozzi-veiga>.

95. Udk Tuesday, UDK Tuesday 155 Barozzi Veiga [βίντεο] <https://www.youtube.com/watch?v=WXRj0CbCjhA&t=366s>

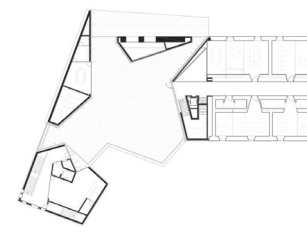
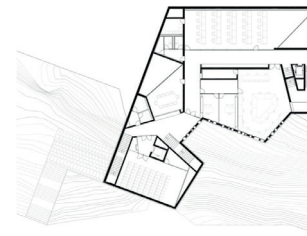
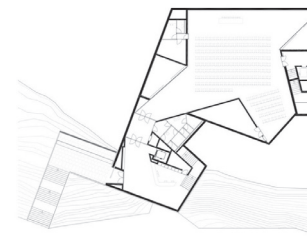
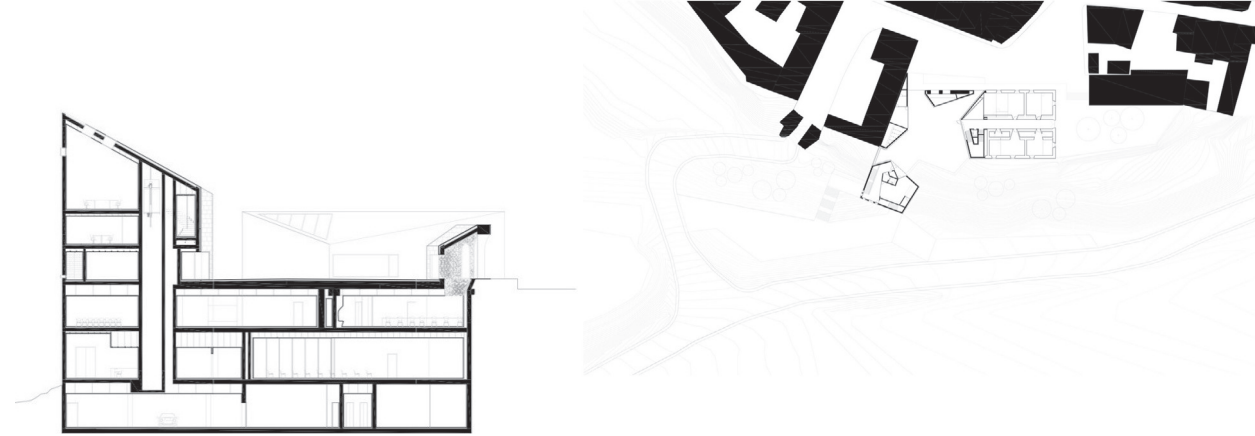


φαίνεται πως σηματοδοτεί το όριο ενός αστικού συνόλου, συμπληρώνοντας και ορίζοντας το, ενώ παράλληλα αποτελεί **στοιχείο μετάβασης** μεταξύ **πόλης-τοπίου**. Ο χαρακτηριστικός **πύργος** της σύνθεσης, που αναδύεται από το τοπίο αποτελεί ένα **αρχετυπικό στοιχείο**, με σαφή αναφορά στους μεσαιωνικούς πύργους, το οποίο παρόλο που διατηρεί την καθολικότητα της μορφής του, καταφέρνει να αναπτύσσει έναν **διάλογο με το εδαφικό συγκείμενο** του τόπου. Ιδρύει μια νέα σχέση τόσο με τον αστικό όσο και με τον φυσικό χαρακτήρα του τόπου, ενώ παράλληλα συνομιλεί με την ιστορία και την μνήμη του.<sup>96</sup>



Πλησιάζοντας το κτίριο, μπορεί κανείς να διακρίνει ότι αυτή η αυτόνομη και καθολική μορφή του πύργου αποτελεί μια **συνέχεια του προϋπάρχοντος ιστορικού κτιρίου**, το οποίο αποκαθίσταται στο πλαίσιο της νέας επέμβασης. Μάλιστα, όσο το βλέμμα μεταφράζει αυτή τη νέα σχέση συνέχειας μεταξύ παλαιού και νέου ανακαλύπτεται αυτή η διχοτόμηση στην οποία αναφέρονται οι αρχιτέκτονες: από όλες τις όψεις του κτιρίου, η αυτονομία της μορφής ξεχωρίζει μέσα από μια παράλληλη σχέση συνέχειας με την ιστορία του προϋπάρχοντος μεσαιωνικού κτιρίου και του ιδιαίτερου τοπίου μέσα από το οποίο «γεννιέται». Οι ίδιοι οι αρχιτέκτονες, σε παρουσίαση του έργου τους εξηγούν:

96. <https://www.archdaily.com/15771/headquarters-of-the-rbgo-rib-era-del-duero-estudio-barozzi-veiga> (πρόσβαση 18/11/2021)



*«Μας ενδιαφέρει να δημιουργήσουμε μέσω της σύνθεσης, απροσδόκητα σενάρια, να ανακαλύψουμε, πώς ένα ιστορικό στοιχείο σε συνέργεια με ένα σύγχρονο θα μπορούσαν να μεταμορφωθούν παράλληλα και να παρουσιάσουν μια νέα συνθήκη. Μας ενδιαφέρει να δημιουργήσουμε μια υβριδική κατάσταση, ικανή να φιλοξενήσει πλήθος από διαφορετικά απροσδόκητα σενάρια μέσα από το διάλογο του παλιού και του νέου».<sup>97</sup>*

Η σύνθεση του κτιρίου αλλά και η συνολική αρχιτεκτονική προσέγγιση του έργου ταλαντεύεται ανάμεσα στην **ιδιαιτερότητα του τοπίου** και την **λανθάνουσα αστική συνθήκη** που συνθέτει η εικόνα του χωριού που εκτείνεται στο πίσω μέρος. Οι αρχιτέκτονες, με σκοπό να αντιμετωπίσουν τον διαφορετικό χαρακτήρα των δύο αυτών μετώπων αποφασίζουν να προτείνουν ένα **κενό χώρο με συμβολική διάσταση**, μια δημόσια πλατεία, σε μια προσπάθεια να μεταφέρουν τις **ποιότητες του περιβάλλοντος τοπίου στο ίδιο το κτίριο** και να δημιουργήσουν μια **άρθρωση με τον υφιστάμενο αστικό ιστό**.

Αυτή η πρόθεση συνοδεύτηκε με μια καθοριστική απόφαση όσον αφορά στο χειρισμό του προγράμματος των χρήσεων, το οποίο

97. Columbia GSAP/GSAPP Conversations #20: Fabrizio Barozzi of Barozzi Veiga in Conversation with Ayesha Ghosh, [βίντεο] <https://www.arch.columbia.edu/events/466-barozzi-veiga>.

αντιστρέφεται: το εβδομήντα τοις εκατό των χρήσεων, όπως γραφεία, χώροι υποδοχής και αμφιθέατρο τοποθετούνται κάτω από το έδαφος.<sup>98</sup> Δίνεται έτσι η δυνατότητα, ο **δημόσιος χώρος** που δημιουργείται στρατηγικά από το κενό που αφήνουν οι αρχιτέκτονες στη μέση, μεταξύ των αρχιτεκτονικών δομών της σύνθεσης, να λάβει **κεντροβαρικό χαρακτήρα**. Έτσι, ο χώρος αυτός φέρει ουσιαστικά το μεγαλύτερο σημασιολογικό φορτίο του έργου, αποτελεί μια επίκληση στην ιδιαιτερότητα του τοπίου, ενώ ταυτόχρονα λύνει με μια λεπτή χειρονομία τα προβλήματα που δημιουργούνται από την σύγκρουση των ετερόκλητων στοιχείων του τόπου.



Η σύνθεση με εμβληματικό στοιχείο τον πύργο, ο οποίος γεννιέται μέσα από το τοπίο, ξεδιπλώνεται σταδιακά στο δημόσιο χαρακτήρα του κενού χώρου και στην αλληλουχία των αρχιτεκτονικών δομών που τον περιβάλλουν, δημιουργώντας μια **κλίμακα γειτονιάς** όμοια με το αστικό τοπίο το οποίο έρχονται να συμπληρώσουν. Ο πύργος μάλιστα, πέρα από τον δημόσιο χαρακτήρα του, έχει ως στόχο να αφυπνίσει τη **συλλογική μνήμη** και να συνδεθεί με ένα σημαντικό πολιτιστικό αγαθό των ανθρώπων της συγκεκριμένης πόλης, όπως αυτό του κρασιού. Έτσι η έννοια της μνήμης αποκτά καθοριστική σημασία για τους αρχιτέκτονες, οι οποίοι δεν περιορίζονται μόνο στη δημιουργία μιας αρμονικής συνύπαρξης από υλικά και ατμόσφαιρες.

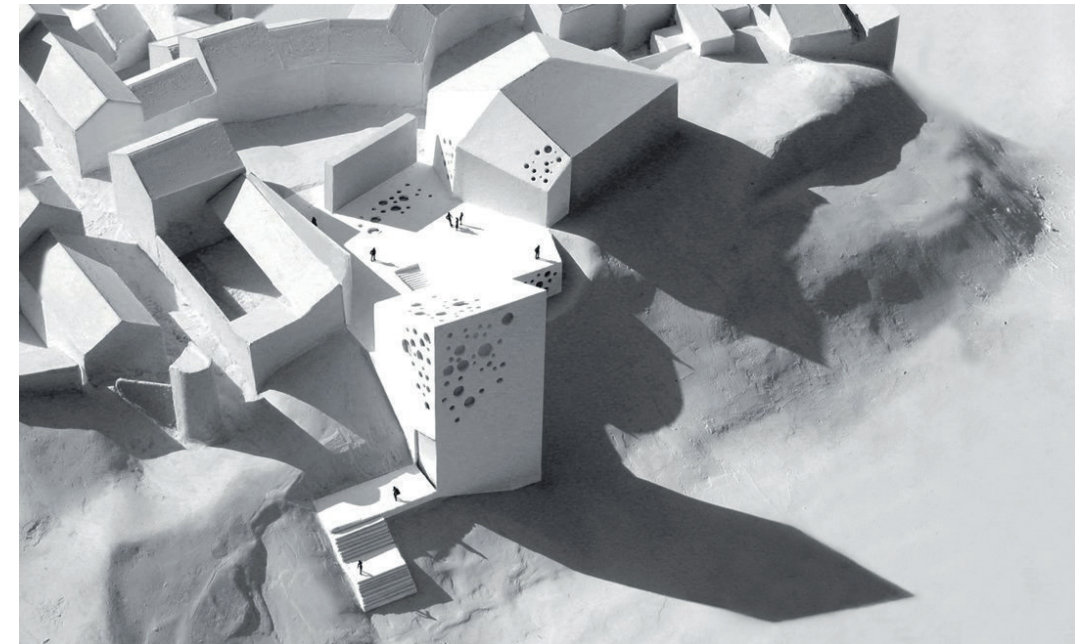


Στο πλαίσιο ενός ποιητικού χειρισμού στο σύνολο της σύνθεσης, η **υλικότητα** του νέου κτιρίου και η **σχέση** που δημιουργεί με το φυσικό φως έρχονται να ολοκληρώσουν αυτόν τον πλούσιο διάλογο με τον τόπο και την ιστορία. Πιο συγκεκριμένα, η επιλογή της **τοπικής πέτρας Arenisca del Pinar** ως **κυρίαρχο υλικό** της σύνθεσης δημιουργεί μια στενή σχέση με το τοπίο, αλλά και την υλικότητα



του υφιστάμενου ιστορικού κτιρίου. Προσδίδεται έτσι στο έργο μια στιβαρότητα, ενώ ταυτόχρονα **επιτρέπει στη φθορά του χρόνου να αφήνει τα ίχνη του**. Η επιλογή των ιδιαίτερων ανοιγμάτων στον πύργο αλλά και στους υπόλοιπους όγκους διανέμονται άνισα στις όψεις, επιτρέποντας στο φως να προσδώσει μια ατμοσφαιρική εσωστρέφεια στο κτίριο, ενώ εντείνει την εμβληματική παρουσία του. Το κτίριο γίνεται ένα με το περιβάλλον στο οποίο εντάσσεται, διατηρώντας το χαρακτήρα του και επεκτείνοντας στο πέρασμα του χρόνου, με μια σύγχρονη πνοή, τη ζωή αυτού του αρχέγονου τόπου. Όπως αναφέρουν οι κριτές που απέμειναν στο συγκεκριμένο έργο των Barozzi Veiga το Διεθνές Βραβείο αρχιτεκτονικής Barbara Caprochin:

*«με ταλέντο στη σύνθεση και με απλότητα, επιλύουν τη λεπτή σχέση ανάμεσα στη σύγχρονη δύση του έργου, το υπάρχον τοπίο και την ιστορία του τόπου».*<sup>99</sup>



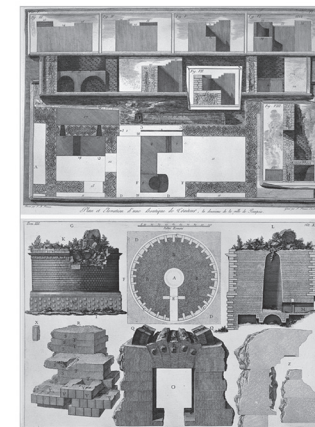
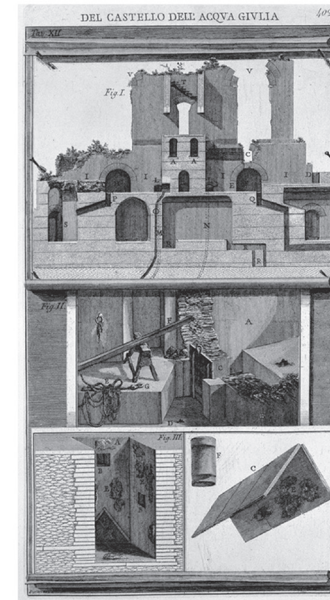
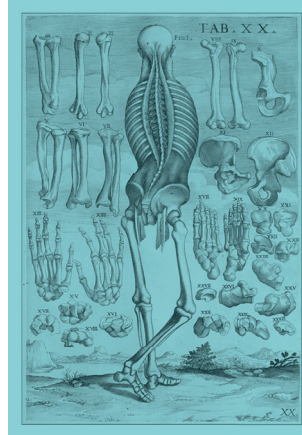
98. Architectural Record.Design Vanguard 2014,United States of America,σελ.59

99. <https://www.floorature.com/barozzi-veiga-home-of-ribera-del-due-ro-7256/> (πρόσβαση 18/11/2021)

### 3.1.2 Η χρονικότητα του ημιτελούς: ίχνη που διαρκούν αποσυρόμενα στο χρόνο της σιωπής.

«...σπασμένη πέτρα και θρυμματισμένη πλινθοδομή, ο μισογκρεμισμένος θόλος που καλωσορίζει την εισβολή του φωτός, ... ο μεγαλειώδης σπασμένος ρυθμός των υδραγωγείων και των κιονοστοιχιών, ναοί και βασιλικές ανοιγμένα σαν να έχει γυρίσει το μέσα έξω από τη λεηλασία του χρόνου και του ανθρώπου, έτσι ώστε το εσωτερικό τους να έχει γίνει τώρα ένα είδος υπαίθρου, από παντού να εισορμά ο χώρος όπως το νερό στο πλοίο που βυθίζεται.»<sup>100</sup>

Κάνοντας λόγο για μια ποιητική του κατακερματισμού και της αποσύνθεσης, μέσα από την ατελή συνθήκη του αρχιτεκτονικού σπαράγγματος φαίνεται πως αναδύεται η ιδέα της τομής. Σε αντίθεση με τον περιγραφικό και εμπειρικό χαρακτήρα της κάτοψης και της όψης, η τομή έχει μια περισσότερο νοητική διάσταση, η οποία μας επιτρέπει να καλλιεργούμε μια συνείδηση που αναζητά την αποκάλυψη της εσωτερικότητας του χώρου, ενός αχαρτογράφητου βάθους. Η συστηματική μελέτη του βάθους των πραγμάτων, της διαλεκτικής μεταξύ της εξωτερικής μορφής και της εσωτερικής συγκρότησης της δομής αναδεικνύεται έντονα από τον 18ο αιώνα. Όπως αναφέρει σχετικά ο Κώστας Μανωλίδης η τομή κατά κάποιο τρόπο θα αποτελέσει «την ιδεώδη αρχιτεκτονική μεταφορά της αποσύνθεσης ενός μέχρι τότε συνεκτικού κοσμοειδύλου. Ο τεμαχισμός της τομής δημιουργεί τμήματα, αποσπάσματα ή και ερείπια».<sup>101</sup> Τα υλικά αυτών των θραύσεων και η ανοίκεια μορφή τους συμβολίζουν την αποδόμηση μιας παρελθοντικής συνεκτικής



εικόνας, ενώ ταυτόχρονα καλούν σε μια μελλοντική ανασύνθεση, μια ανάσπρωση χαμένων νοημάτων.

Το έργο του Τζιοβάνι Μπατίστα Πιρανέζι, μέσα από τη συστηματική μελέτη του γύρω από τις εικόνες της Ρώμης και της Ιταλικής αρχαιότητας, αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα, μέσα από το οποίο διαφαίνεται η ποιητική του πολυσύνθετου χαρακτήρα του αποσπασματος. Μας διδάσκει πως μέσα από τα αποσπάσματα και τις συμπαραθέσεις τους μπορούν να γεννηθούν νέοι τρόποι αντίληψης, που να εναντιώνονται στην ομοιογένεια του χώρου και την γραμμικότητα του χρόνου. Ο Κώστας Μανωλίδης αναφέρει πως «αν η αναστήλωση μιας διαλυμένης κατασκευής ενδιαφέρει τον Πιρανέζι άλλο τόσο τον συναρπάζει το εργοτάξιο της φαντασίας που συσσωρεύει κατακερματισμένα και ημιτελή τμήματα και επινοεί τοπία από τις ίδιες τις συσσωρεύσεις».<sup>102</sup> Μέσα από τη διερεύνηση της διαλεκτικής σχέσης του χώρου και του χρόνου, όπως αυτή αποκαλύπτεται από το βίωμα του χωρικού σπαράγγματος προκύπτει ένα πλήθος αναγνώσεων. Στο ερείπιο, μέσα από τις συνεχείς σημασιολογικές μεταβολές τις οποίες υφίσταται στο πέρασμα του χρόνου, αντικατοπτρίζεται μια χρονική συμπύκνωση κατά την οποία παρελθόν και παρόν έρχονται σε επαφή. Το ερείπιο και η ημιτελής μορφή του ξεδιπλώνουν έναν ορίζοντα διαρκούς γίνεσθαι που ακροβατεί ανάμεσα στο υπαρκτό και στο μη υπαρκτό. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Αριστέιδης Αντονάς για το ερείπιο, «είναι την ίδια στιγμή το ολοένα διαφεύγον, το σώμα του διαφεύγοντος νοήματος αλλά και το απόσπασμα προς ολοκλήρωση».<sup>103</sup> Θα λέγαμε πως το ερείπιο γεννιέται και πεθαίνει σε εκείνο το βλέμμα που το ανασταίνει. Είναι λοιπόν μια συνθήκη εν αναμονή, μια δημιουργική εκκρεμότητα που συνεχώς επανανοηματοδοτεί το παρελθόν στο παρόν και το παρόν στο μέλλον.

100. M. Yoursenar, The Dark Brain of Piranesi and Other Essays, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1984, σελ.96

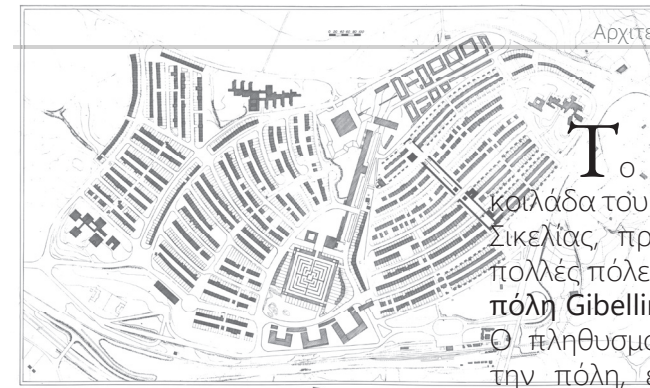
101. Κώστας Μανωλίδης, Η τομή, Το ανατομικό βλέμμα και η ανάδυση του αρχιτεκτονικού αποσπασματος, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας σελ.4

102. Ο.π.,σελ.7

103. Αριστέιδης Αντονάς, Η αναβολή της κατεδάφισης, σελ.11

**Μεταξύ μνήμης και λήθης:  
Η θραυσματική φόρμα ως εργαλείο  
διαχείρισης της αστικής κλίμακας  
και του μεσογειακού βιώματος στον**

**Francesco Venezia |  
Museum in Gibellina,  
1981-1987**



Το 1968 ένας μεγάλος σεισμός στην κοιλάδα του ποταμού Μπελίτζ, δυτικά του νησιού της Σικελίας, προκάλεσε καταστροφικές συνέπειες σε πολλές πόλεις, μεταξύ των οποίων ήταν και η μικρή πόλη **Gibellina**, η οποία καταστράφηκε ολοσχερώς. Ο πληθυσμός που αναγκάστηκε να εγκαταλείψει την πόλη, εγκαταστάθηκε 20 χιλιόμετρα μακριά στο σημείο που βρίσκεται σήμερα η **Gibellina Nuova**. Εξ αρχής, ένας από τους βασικούς στόχους ήταν η νέα πόλη να πάρει τη μορφή ενός **μεγάλου μουσείου**, με εκθέματα να απλώνονται σε όλη την έκτασή της. Σε αυτό το πλαίσιο, προτάθηκε στον ιταλό αρχιτέκτονα **Francesco Venezia** να συμμετέχει στο σχέδιο "**Belize 80**", ένα σχέδιο βασισμένο στην ανοικοδόμηση των πόλεων που επλήγησαν από το σεισμό. Ένα από τα σημαντικότερα έργα που ανατέθηκαν στον F.Venezia ήταν η **δημιουργία ενός μουσείου**, μέρος του οποίου θα ήταν η **ημιτελής θραυσματική πρόσοψη του Palazzo di San Lorenzo**, η οποία διασώθηκε από τα ερείπια της παλιάς Gibellina και **μεταφέρθηκε στην νέα πόλη** με σκοπό να διατηρηθεί και να προστατευθεί.<sup>104</sup>

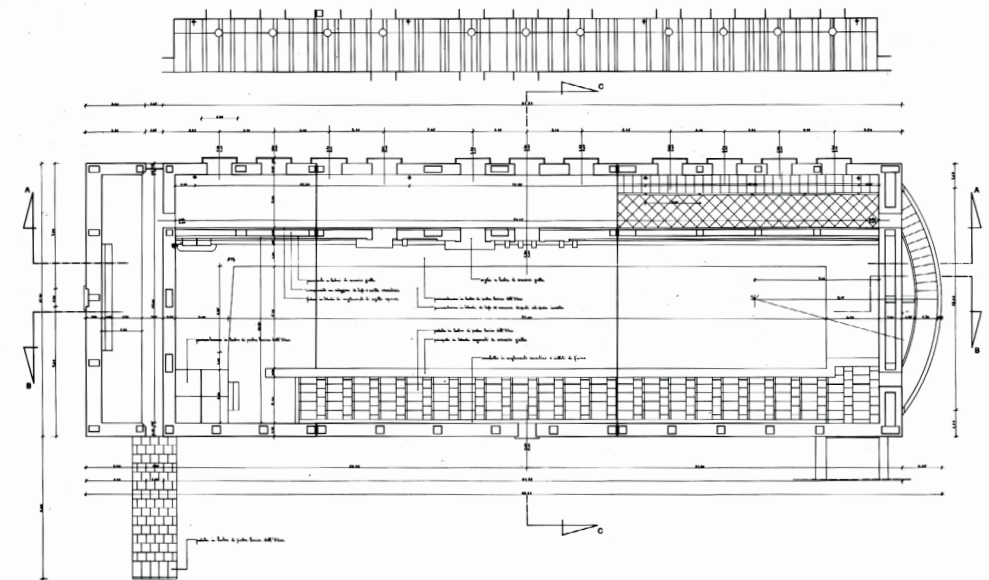
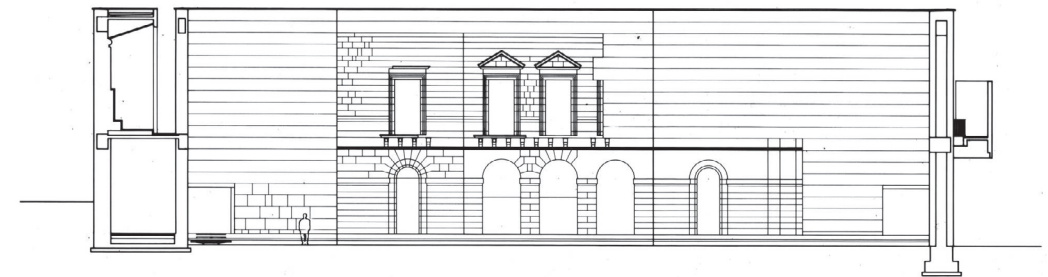
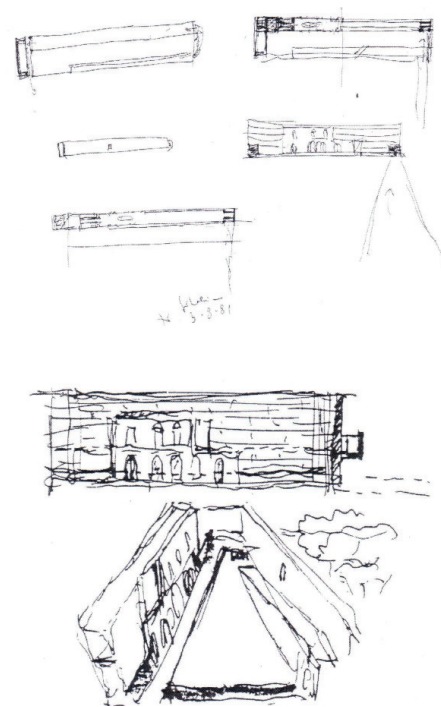
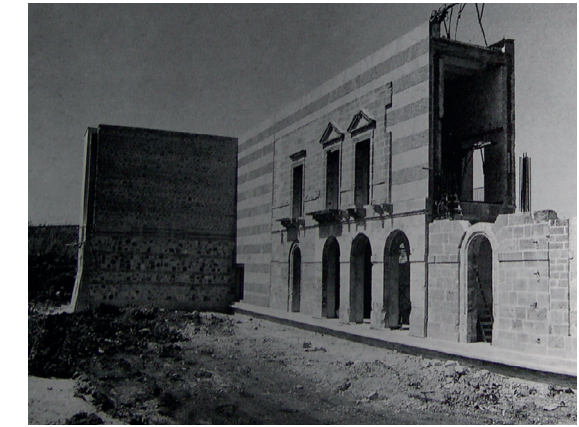


Το **μουσείο της Gibellina** δεν πρόκειται για μια χειρονομία συντηρητικής αποκατάστασης, αντίθετα, ο F.Venezia το μεταμορφώνει σε ένα αρχιτεκτονικό έργο με την ευαισθησία μιας έντονης συμβολικής και ποιητικής ματιάς. Το μουσείο τοποθετείται στρατηγικά στον νέο ιστό της πόλης κοντά στην ύπαιθρο, ως **στοιχείο μετάβασης και ορίου με τη Σικελική επαρχία**. Η επιλογή του τόπου στον οποίο επανατοποθετείται το θραύσμα αποτελεί μια από τις κομβικές αρχικές αποφάσεις: σκοπός ήταν η **προσαρμογή του σε ένα εσωτερικό περιβάλλον, ανάλογης κλίμακας** προκειμένου να αποφευχθεί η άμεση σύγκρισή του με την ευρεία κλίμακα της νέας οικιστικής περιοχής και να του επιτραπεί στο δικό του μοναδικό χρόνο, να

104. <https://www.atlantearchitettura.beniculturali.it/en/palazzo-di-lorenzo/>

αποκαλύπτει τα ιδιαίτερα νοήματα που φέρει, αλλά και να προστατευθεί η υπόστασή του ως ερείπιο.<sup>105</sup> Η πρόσοψη του Palazzo di Lorenzo αναγεννάται μέσα στο νέο κτίριο του μουσείου, μέσα σε ένα ενιαίο αρχιτεκτονικό σώμα χωρίς στέγη και με το κενό να επικρατεί του πλήρους, κάτι που αποτυπώνεται χαρακτηριστικά στον κεντροβαρικό ρόλο της εσωτερικής υπαίθριας αυλής.

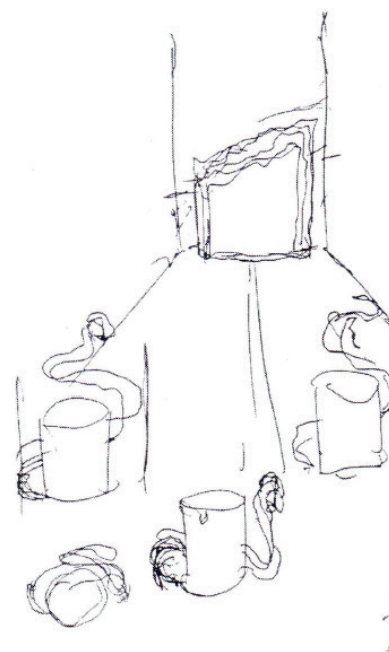
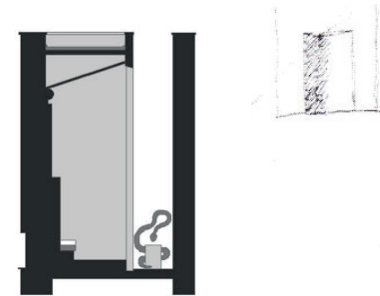
Αναλυτικότερα, το μουσείο δομείται ως ένας καθαρός, γεωμετρικός παραλληλεπίπεδος χώρος οριοθετημένος από τέσσερις τοίχους, ένας εκ των οποίων, στην εσωτερική του όψη παραλαμβάνει το θραύσμα της σωζόμενης πρόσοψης. Το κτίριο που διαμορφώνεται από τους πέτρινους τοίχους περικλείει και προστατεύει έναν υπαίθριο χώρο περισυλλογής και ανάπαυσης, αλλά και έναν επιμήκη διώροφο χώρο που προορίστηκε για να στεγάσει τις πολιτιστικές εκθέσεις του μουσείου. Μια από τις χαρακτηριστικές πτυχές του συγκεκριμένου αρχιτεκτονικού έργου είναι αυτή της αφηγηματικής, στοχαστικής περιήγησης. Οι πολλαπλές αφηγήσεις του μουσείου ξεδιπλώνονται μέσα από ανηφορικές και κατηφορικές διαδρομές, που διαμορφώνονται μέσα από ράμπες παράλληλες με το ανάγλυφο της πλαγιάς του λόφου, προέκταση του οποίου μάλιστα αποτελεί και ο κήπος με τον οποίο συνορεύει το κτίριο του μουσείου. Ο τρόπος με τον οποίο αναπτύσσονται αυτές οι πορείες εντός του μουσείου δεν είναι τυχαίος, αφού ξυπνούν την εμπειρία της περιπλάνησης στα απότομα και στενά σοκάκια της παλιάς Gibellina.



105. Alvaro Siza, Francesco Venezia (Catálogos de arquitectura contemporánea ), Gustavo Gili, 1988, σελ.42

Κατά την είσοδο στο κτίριο, μια ράμπα που πλαισιώνεται από δύο ψηλούς πέτρινους τοίχους ανεβαίνει σταδιακά μέχρι το δεύτερο επίπεδο του μουσείου. Σε αυτό το σημείο βρίσκεται μια ενδιαφέρουσα διακλάδωση: προς τα αριστερά μια ράμπα κατεβαίνει κατά μήκος της εσωτερικής υπαίθριας αυλής στην οποία αποκαλύπτεται το διατηρημένο θραύσμα της πρόσοψης. Στη δεξιά πλευρά ένα άνοιγμα οδηγεί σε ένα ημικυκλικό ξύλινο διάδρομο, που εμφανίζεται στην βορειοδυτική όψη και οδηγεί στον κλειστό εκθεσιακό χώρο του μουσείου. Δημιουργείται έτσι ένας εξωτερικός κλειστός χώρος, ως μεταβατικό κατώφλι μεταξύ του εσωτερικού υπαίθριου χώρου και του κλειστού εκθεσιακού χώρου που εκτείνεται στο δεύτερο επίπεδο. Αυτές οι συνεχείς εναλλαγές κατευθύνσεων και οι μεταβάσεις μεταξύ ανοιχτού-κλειστού, προσδίδουν στο κτίριο έναν αφηγηματικό χαρακτήρα, που παραπέμπει στο βίωμα της ίδιας της παλιάς πόλης, ενώ με αυτόν τον τρόπο ο σχεδιασμός δεν περιορίζεται μόνο στην ανακατασκευή της πρόσοψης, αλλά σχηματίζει μια ταυτότητα στο κτίριο με βαθύτερη ουσία. Μάλιστα, χαρακτηριστικό στοιχείο που συνθέτει αυτήν τη μοναδική ταυτότητα είναι τα έργα και τα γλυπτά που φιλοξενεί το μουσείο, τα οποία τοποθετούνται διάσπαρτα όχι μόνο εντός του κτιρίου, αλλά ακόμη και εκτός των ορίων του. Με αυτόν τον τρόπο ενθαρρύνεται μια πιο προσεκτική στοχαστική ματιά σε καθένα από αυτά τα μεμονωμένα στοιχεία, τα οποία φέρουν τους δικούς τους μοναδικούς συμβολικούς συσχετισμούς με το καταστροφικό σεισμό που συνέβη στην Gibellina.

Οι συμβολισμοί που αποτυπώνονται στο έργο του F.Venezia αποτελούν μια έντονα ποιητική πτυχή σε αυτό, εγκαθιδρύοντας έναν σιωπηλό διάλογο μεταξύ των υλικών, των γλυπτικών αντικειμένων, της έννοιας του χρόνου και του φυσικού φωτός. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το μπρούτζινο γλυπτό που αναπαριστά ένα φίδι στην νοτιοδυτική όψη του μουσείου. Το γλυπτό ορίζοντας στον τοίχο ένα άνοιγμα, σαν σχισμή, ακριβώς όσο το πλάτος του διαχωρίζει το εσωτερικό από το εξωτερικό επιτρέποντας στο φυσικό φως να εισέλθει στο



χώρο. Η επιλογή του φιδιού διαθέτει μια μεταφορική αξία η οποία φαίνεται να αντιπροσωπεύει μια συνολικότερη προσέγγιση της έννοιας του χρόνου στο έργο. Ουσιαστικά, πρόκειται για μια αντίφαση που εκφράζεται στην αργή κίνηση του ζώου σε σχέση με την στιγμιαία επαγρύπνηση του τη στιγμή που στοχεύει το θήραμά του. Συμβολικά, όπως το φίδι, έτσι και ο αργός χρόνος της ιστορίας σημαδεύεται από απότομες ρήξεις (όπως ο καταστροφικός σεισμός) που επιτάσσουν κάθε φορά την ανάγκη για την αναζήτηση μιας νέας ισορροπίας. Επιπλέον, στο πλαίσιο αυτής της συμβολικής φόρτισης ο αρχιτέκτονας τοποθετεί έναν κύλινδρο από τραβερτίνη μαζί με ένα αυλάκι για τη μεταφορά του νερού της βροχής, πάνω σε ένα πλακοστρωμένο δάπεδο από μεγάλες πλάκες ηφαιστειακού πετρώματος.<sup>106</sup>

Μια άλλη ποιητική πτυχή του μουσείου της Gibellina είναι η ικανότητα των διαφορετικών υλικότητων που επιλέχθηκαν, να εκφράζουν ένα διάλογο μεταξύ παλιού και νέου, κατά τον οποίο το ένα δίνει ζωή και επιφορτίζει με νόημα το άλλο. Το κυρίαρχο υλικό της κατασκευής είναι η πέτρα, η οποία προήλθε από τρεις διαφορετικές πηγές: η πρώτη πηγή ήταν τα ερείπια του Palazzo di Lorenzo στην παλιά πόλη της Gibellina τα οποία παρείχαν τα μπλοκ που τοποθετήθηκαν στην πρόσοψη, η δεύτερη ήταν οι μεγάλες πλάκες από ψαμμίτη που μεταφέρθηκαν από την πόλη της Caltanissetta και τέλος η τρίτη πηγή ήταν οι ακανόνιστοι ογκόλιθοι διαφορετικών μεγεθών, που συλλέγονταν από τους χωρικούς της γύρω υπαίθρου, κατά τη διάρκεια των καλλιεργειών.<sup>107</sup> Πιο συγκεκριμένα, Ο Francesco Venezia αρχικά ενσωματώνει το θραύσμα της σωζόμενης πρόσοψης σε ένα τοίχο από εναλλασσόμενες επιφάνειες λείου και σφυρηλατημένου ψαμμίτη. Στους υπόλοιπους

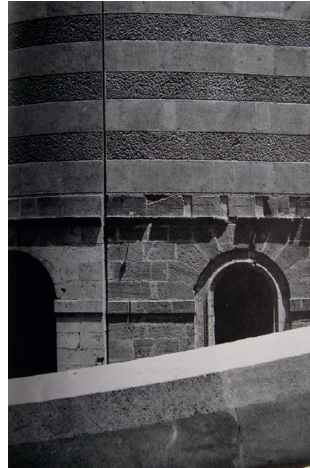
106. Josep Muntañola Thornberg, *Arquitectura proyecto y uso*, UP-C, 2003, σελ.126

107. Alvaro Siza, Francesco Venezia (*Catálogos de arquitectura contemporánea*), Gustavo Gili, 1988, σελ.42

τοίχους, χρησιμοποιεί **τόφο σε παράλληλες σειρές**, ένα ηφαιστειακό πέτρωμα από το Trapani της Ιταλίας. Μάλιστα, διαχωρίζει με μια **δοκό από σκυρόδεμα** το πάνω με το κάτω μέρος της επιφάνειας του τοίχου, καθώς κάτω αφήνει λεπτούς αρμούς και πάνω χρησιμοποιεί **κονίαμα**. Οι διαφορετικές υλικότητες και υφές που συνδιαλέγονται με αριστοτεχνική αρμονία, αιχμαλωτίζουν το ζεστό φως της Σικελίας, ενδυναμώνοντας παράλληλα το χαρακτήρα του ερειπίου μέσα από ένα σύγχρονο πρίσμα.

Η μορφή του κτιρίου λοιπόν, φαίνεται πως διαμορφώνεται στο πλαίσιο μιας ποιητικής σύνθεσης διαφορετικών τρόπων εργασίας με τον τόπο, το χρόνο και την ύλη. Αναμφίβολα, το συγκεκριμένο κτίριο δεν αποτελεί απλά ένα μουσείο, αφού **καταφέρνει να κατασκευάσει μια νέα χωροχρονική διάσταση**. Θα μπορούσε να χαρακτηριστεί περισσότερο ως ένα μνημείο, ένας τόπος περισυλλογής, όπου οι **ρητορικές πτυχές** του αποκαλύπτουν μια **στρατηγική διαδικασία επίτευξης της ποιητικής του αξίας**. Η μορφή του λοιπόν, παραμένει απλή, ενώ ιδιαίτερη βαρύτητα δίνεται στο **στοχαστικό βίωμα του χώρου** και στη συνθήκη κατά την οποία, **ο κοσμικός χρόνος μοιάζει να σταματά και οι ιστορικοί χρόνοι να τέμνονται**, μέσω της συνθετικής διαδικασίας που ακολουθεί ο αρχιτέκτονας.

Το χρονικό ταξίδι που αναπτύσσεται και συμπιέζεται σαν σπείρα, μέσα στους τοίχους του μουσείου, ενθαρρύνει το ρυθμό της ιστορίας. Μάλιστα, εντοπίζεται μια **μεταφορική αντίθεση με το χρόνο του σύγχρονου κόσμου**, που κυριαρχείται από την επιθυμία για αμεσότητα και ταχύτητα. Το κτίριο που κατασκευάζει ο F.Venezia αντιτίθεται σε αυτή την χρονική και χωρική ομοιογένεια και τοποθετείται σε μια δική του εποχή, πολύ πιο αργή, προστατεύοντας την ιστορία και τα ίχνη της. Η διαδρομή μέσα στο κτίριο από κάτω προς τα πάνω ορίζει ένα **ταξίδι στην ιστορία**, κατά το οποίο το πνεύμα, ανακτώντας την επαφή του με το παρελθόν, καταλήγει σταδιακά σε ένα χώρο διαλογισμού και ανάπαυσης και τέλος οδηγείται στον κήπο.



**Κενό, όριο, χρόνος, μεταμόρφωση, θραύσμα** είναι μερικές λέξεις κλειδιά που θα μπορούσαν να χαρακτηρίσουν αυτήν την πολυδιάστατη αφήγηση.<sup>108</sup>

Η έννοια του χρόνου, του ίχνους αλλά και ο τρόπος με τον οποίο προσεγγίζεται η ιστορία είναι καθοριστικά στοιχεία για την εγγενή ποιητική ματιά του F.Venezia. Το μουσείο στην Gibellina, σύμφωνα με τον αρχιτέκτονα, παρά τη λήξη των έργων του το 1987, αποτελεί μια **σχεδιαστική διαδικασία χωρίς ορισμένο τέλος**. Μέσα από το ίχνος του χρόνου που αποτυπώνεται στα υλικά και στα παιχνίδια των σκιών στις προσόψεις, πρόκειται για μια κατασκευή που διαμορφώνεται συνεχώς. Σε ένα πλαίσιο συνεχούς ανακάλυψης και έρευνας, αποτελεί ουσιαστικά μια επίκληση στον ερειπιώδη χαρακτήρα του θραύσματος από το οποίο γεννήθηκε. Ακόμη, δημιουργώντας μια ρήξη με το ενοποιημένο παρόν λειτουργεί ως όριο, ενώ έχει την ικανότητα να ανακαλύπτει και να αναδιαμορφώνει ξανά την πραγματικότητα. Το πλήθος των συμβολισμών που ξεδιπλώνονται μέσω του έργου επαναξιολογούν τη μνήμη της κατεστραμμένης πόλης, διατηρώντας τα σημάδια της φθοράς και μετατρέποντας τα σπαράγματα σε αναπόσπαστα μέρη του νέου κτιρίου.

Η επέμβαση του F.Venezia πρόκειται για ένα **διάλογο μεταξύ αρχιτεκτονικής, ιστορίας, μνήμης και τόπου** κατά τον οποίο όλες οι αισθήσεις συμμετέχουν σε μια βιωματική εμπειρία, από την ανακατασκευή του Palazzo di Lorenzo έως και την ανάπτυξη των «Μυστικών Κήπων» στην νέα Gibellina. Η προσέγγιση του αρχιτέκτονα πλάθει μια συγκρουσιακή πραγματικότητα, κατά την οποία τα τραύματα του κατεστραμμένου τόπου της παλιάς Gibellina, που όμοια με τα ερείπια επιμένουν να αναστείλουν τον χρόνο, προσπαθούν να συνομιλήσουν και να συμφιλιωθούν με τη σύγχρονη

108. Josep Muntañola Thornberg, Arquitectura proyecto y uso, UP-C, 2003, σελ.126

συνθήκη. Η αρχιτεκτονική του ασκεί μια κριτική στην αρχιτεκτονική της εννοιολογικής απουσίας και της γρήγορης ματιάς, που εντάσσεται σε μια φευγαλέα πραγματικότητα. Στο Palazzo di Lorenzo, οι εσωτερικές χωρικές ποιότητες που δημιουργούνται φαίνεται πως υποτάσσουν τη μορφή, αφού η μεγαλύτερη σημασία δίνεται στην **δημιουργία** μιας χρονικής «συνεγκατάστασης» όλων εκείνων των σπαραγμάτων που άφησαν πίσω τα ίχνη τους.

136



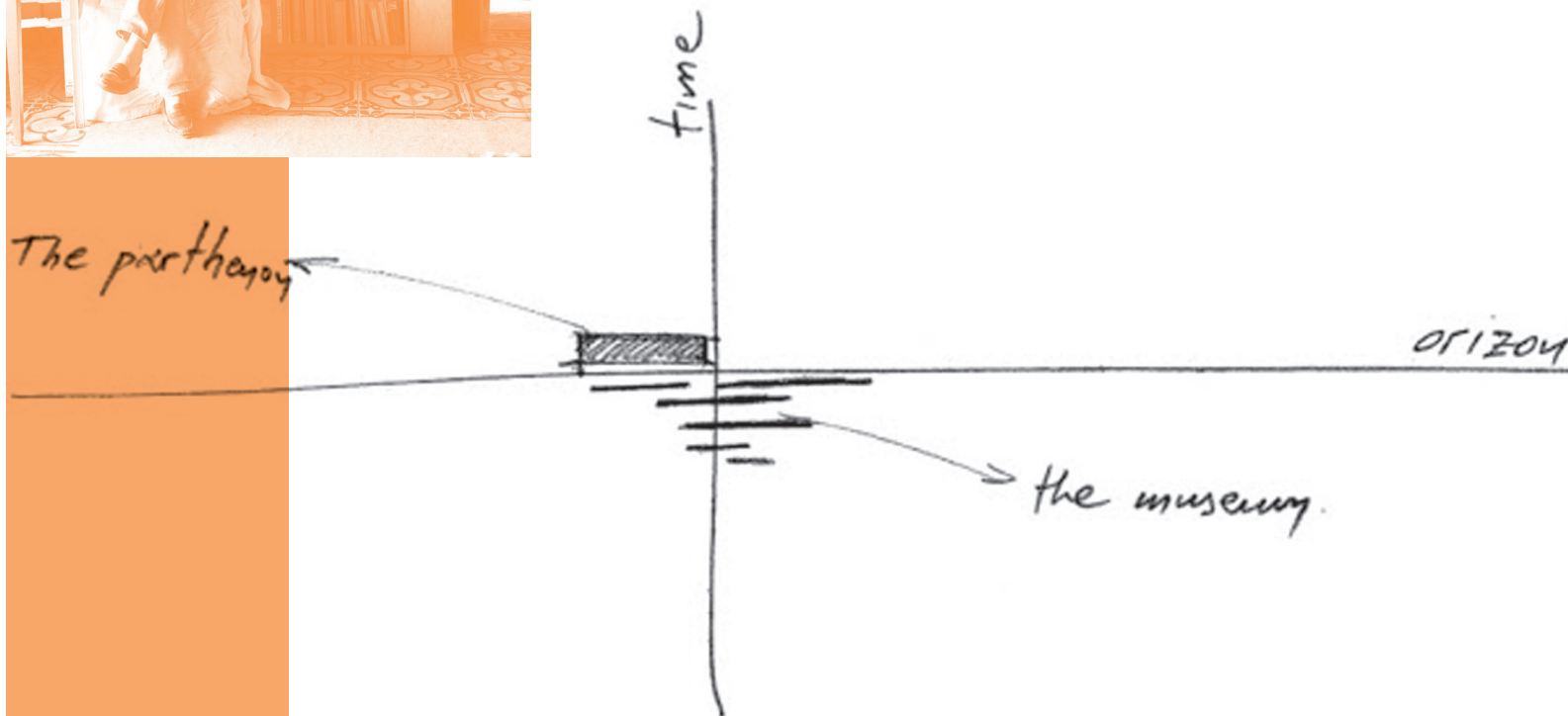
137



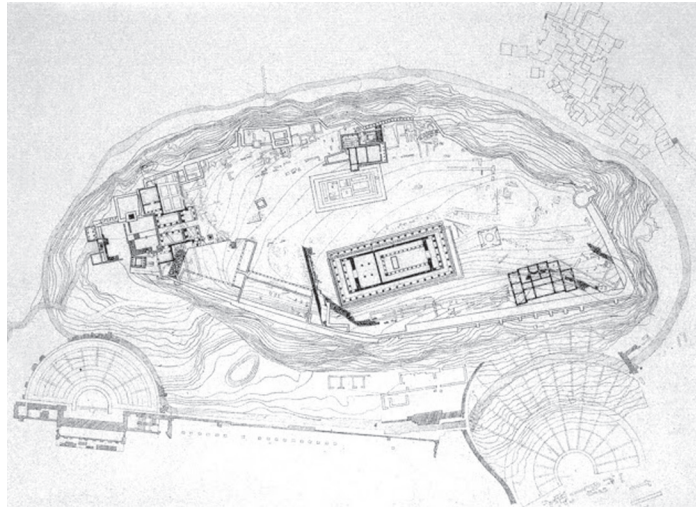
«Ανάμεσα στο σκοτάδι και τη θάμβωση»

«Περίμεναν τρεις εβδομάδες και μετά άνοιξαν τη γη: τομές βαθιές σαν τραύματα. Εμφανίστηκαν στοιχεία: νερό στη μία τομή, άμμος στην άλλη. Η αρχαιολογία του ήδη γνωστού, του πάντοτε κοντινού, του απόμακρου, του παραγνωρισμένου, εκείνου που είναι πάντα δίπλα μας. Άνοιξαν τη γη και είδαν να βγαίνει το πλέγμα μιας παλιάς πόλης μέσα από τις ρίζες και τη σήψη χιλίων χρόνων καλλιέργειας, μαζί μ' ένα κομμάτι σαν αδέσποτο - το πανί ενός μύλου. Μια τοπολογία άρχιζε να ανοίγεται».

Η περίπτωση της Κρύπτης στον Χ. Παπούλια



Αν ο υπέρτοπος είναι ο τόπος που δεν βλέπουμε, η πρόταση για το μουσείο της Ακρόπολης του Χρήστου Παπούλια στο διαγωνισμό του 1992 αποτελεί ένα τέτοιο τόπο, αντιστεκόμενο στο αποκαλυπτικό εκτυφλωτικό φώς. Η ιδέα του αρχιτέκτονα δεν συμπεριέλαβε μια πρόταση για όλη τη συλλογή της Ακρόπολης, παρά μόνο για τα αρχαϊκά ευρήματα, που βρέθηκαν σε ένα σκάμμα πάνω στον ιερό βράχο στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Ο αρχιτέκτονας λοιπόν, επιλέγει να δημιουργήσει το νέο μουσείο σε αυτό το σκάμμα, στην ακριβή θέση δηλαδή που είχαν ενταφιαστεί εξάρχης τα ευρήματα κατά την Κλασική περίοδο. Πρόκειται αδιαμφισβήτητα για μια απόλυτα ριζοσπαστική πρόταση, η οποία μάλιστα δεν υποβλήθηκε στον διαγωνισμό εξαιτίας της έντονης αντίθεσης της

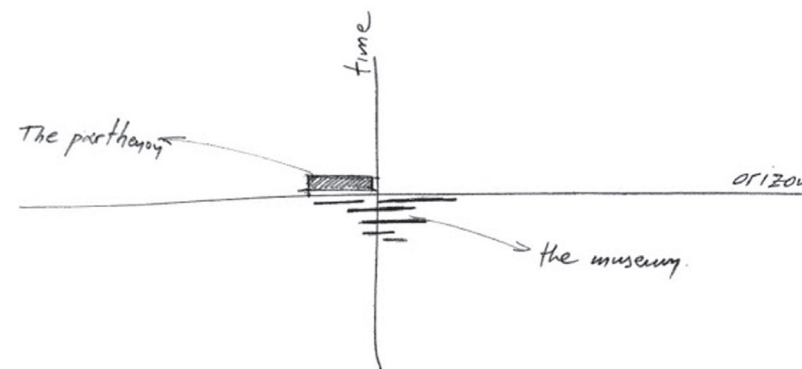
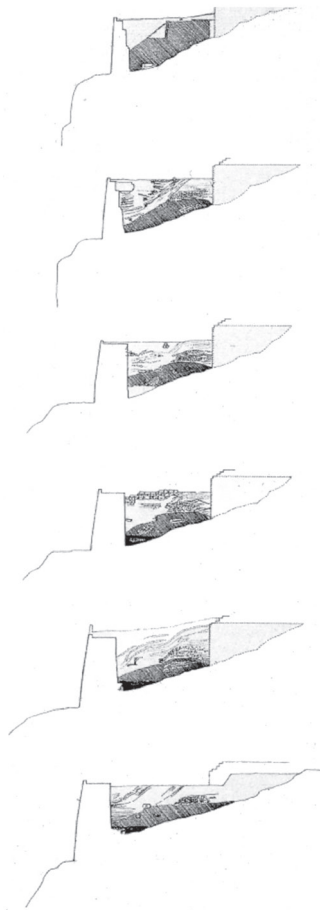


με τις προδιαγραφές του. Όπως τονίζει και ο ίδιος ο Παπούλιας, πρόκειται για μια αρχιτεκτονική πρόταση που **συνδέεται άμεσα με τη φιλοσοφία** και εντάσσεται καθαρά σε ένα εικαστικό πλαίσιο, σε έναν ορίζοντα σκέψης που δεν αποκλείει ότι τέτοια έργα, αύριο θα μπορούσαν να είναι πραγματικότητα.<sup>109</sup>

140 Το Εριχθόνειο μουσείο της Ακροπόλεως λοιπόν είναι ένα κάλεσμα στο **βίωμα ενός χθόνιου τόπου και χρόνου**. Στα σχέδια του Παπούλια ενσαρκώνεται ένας **διάλογος** μεταξύ του **τυχαίου διαβάτη** και του **κρυμμένου τόπου**, που τον καλεί στο ανεξερεύνητο βάθος του. Το **κρυπτό «σπήλαιο»** που προτείνει ο αρχιτέκτονας θέτει το ερώτημα, *πώς θα μπορούσαμε να αντιληφθούμε ένα τόπο που δεν έχει αναπαραστατικό χαρακτήρα, αλλά αντίθετα αποκαλύπτει σιωπηλά την «χαμένη προφάνεια μιας ολόενα και λιγότερο αυτονόητης ιστορίας»*.<sup>110</sup> Τα ευρήματα που τοποθετούνται στην κρύπτη εντάσσονται στον μυστικό τόπο που ανήκουν και επιβιώνουν ως μνήμες, ως σκιές, σχεδόν αόρατα, μέχρι να τα ανακαλύψει και να τα φέρει στο φως το βλέμμα κάποιου τυχαίου διαβάτη.

109. [https://www.athensvoice.gr/life/home/architecture/18844\\_hristos-papoulias-enas-diethnos-diakekrimenos-arhitektonas](https://www.athensvoice.gr/life/home/architecture/18844_hristos-papoulias-enas-diethnos-diakekrimenos-arhitektonas)

110. <https://www.tovima.gr/2008/11/24/opinions/to-aorato-moyseio-tis-akropolews-2/>



«Σ'αυτά τα σημεία, σ'αυτές τις μυστικές κρύπτες του νοήματος διασώζεται μια ενεργή μνήμη του κόσμου, μια γριγορούσα συνείδηση, αν κι εν υπνώσει».<sup>111</sup>

Αυτή είναι άλλωστε μια από τα πιο **ποιητικές** πτυχές του έργου του αρχιτέκτονα, το γεγονός ότι πρόκειται για **ένα χώρο που δεν είναι «ταυτοποιήσιμος εκ των προτέρων»**.<sup>112</sup> Αντιθέτως, παραμένει **«μετέωρος στα διαθέσιμα νοήματα»**. Όπως αναφέρει ο ίδιος ο Παπούλιας είναι **«μια τομή βαθιά σαν τραύμα»**, έτσι θα μπορούσε να χαρακτηριστεί αυτό το ρήγμα, μέσα στον πυρήνα του οποίου συντελείται η **ανάδυση της σιωπής**. Όπως αναφέρει ο Αποστόλης Αρτινός *«Αν το έργο της τέχνης είναι ο αυθήκοος μάρτυρας αυτής της σιωπής, το Μουσείο που το εκθέτει πρέπει να θεμελιώνεται σ'αυτό το κρίσιμο αποϊκό σημείο, στη τοπολογία αυτού του τραύματος που το θεμελιώνει»*.<sup>113</sup>

Σε τέτοιους τόπους, κάτω από το έδαφος της πόλης εγγράφονται τα ιστορικά ίχνη και εγκαθιδρύονται σε μια **μετέωρη συνθήκη** μεταξύ μνήμης και λήθης. Έτσι και τα αρχαϊκά ίχνη της ακρόπολης διαφυλάσσονται στην κρύπτη του Παπούλια, ενώ ταυτόχρονα παραδίδονται στη λήθη τους. Στο **θραύσμα** συγκεντρώνονται όλα εκείνα τα **νοήματα** μιας γραφής που αποσύρεται στο χρόνο. Η ανοίκεια μορφή του ακροβατεί σε **ένα ποιητικό μετεωρισμό**. Ο αινιγματικός χαρακτήρας του ξεδιπλώνεται σε μια συνεχή αναστολή

111. <http://leximata.blogspot.com/2021/06/blog-post.html>

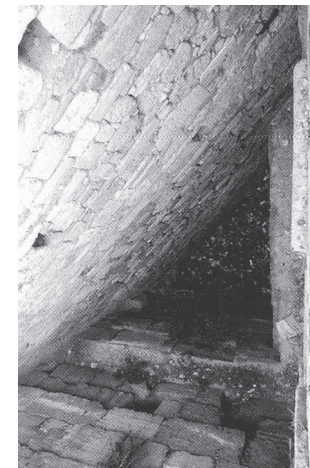
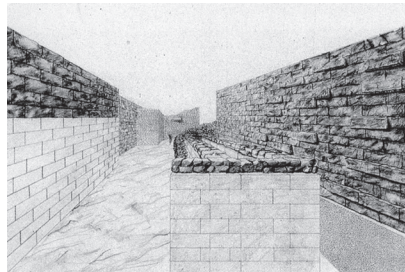
112. [http://leximata.blogspot.com/2008/01/blog-post\\_1102.html](http://leximata.blogspot.com/2008/01/blog-post_1102.html)

113. Ο.π.

και μια αφήγηση που μεταμορφώνεται διαρκώς στην καθετότητα της παροντικής του στιγμής. «**Τα θραύσματα, έτσι, είναι εκλάμπεις μιας νύχτας, ρηξιγενή συμβάντα κι αποκαλυψιακές εκφορές**».<sup>114</sup>

Η αρχιτεκτονική δημιουργία καλείται να συνομιλήσει με το γόνιμο χαρακτήρα των ιστορικών ρηγμάτων, που τέμνουν τον αστικό ιστό. Τα ίχνη στη σύγχρονη μεταγραφή τους, μέσω της αρχιτεκτονικής είναι σημαντικό να διατηρούν τη φύση τους ως αινίγματα της απώλειας και της απουσίας, διαθέτοντας παράλληλα το σώμα τους ως φορέα εμπειριών και νοημάτων και δίνοντας ύπαρξη σε μια ουσιαστική ανυπαρξία. «**Στην εποχή μας, όπου οι αρχιτέκτονες μοιάζουν να είναι καθηλωμένοι σε διάφορους φορμαλιστικούς εξιμπισιονισμούς, τα εγκιβωτισμένα «κτίρια» του Παπούλια δείχνουν γυμνά και αδύναμα, όπως γυμνός και αδύναμος είναι και ο χώρος της σιωπής**».<sup>115</sup>

Ο Παπούλιας μέσω της προσέγγισης του συγκροτεί ένα συντακτικό της έννοιας του τόπου και του πολύπτυχου της έννοιας του εδάφους και της γεωλογικής διαστρωμάτωσης. Στην πρόταση του το έδαφος αποκτά έντονη σημασιολογική φόρτιση. Για τον Παπούλια το «**πνεύμα του τόπου**» είναι άμεσα συνυφασμένο με το έδαφος, στο βάθος του οποίου διαφυλάσσεται η μνήμη και τα ίχνη της ιστορίας. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο ίδιος «**τα ίδια τα θραύσματα υποδηλώνουν περάσματα**».<sup>116</sup> Στο παλίμψηστο του εδάφους ο Παπούλιας αναζητά την **προέλευση των πρωταρχικών νοημάτων**, τα οποία με το πέρασμα του χρόνου χρειάζεται να ανασυνταχθούν. Επιχειρεί μια τομή στο πολυσήμαντο βάθος των αρχετυπικών εννοιών, μέσω της οικειοποίησης με την **έννοια της ανασκαφής**. Όπως τη χαρακτηρίζει και ο Παναγιώ-



της Τουρνικιώτης η «**χθόνια**»<sup>117</sup> αρχιτεκτονική του Παπούλια στρέφεται στο αποκαλυπτικό **σκοτεινό βάθος της εδαφικής διαστρωμάτωσης**, επιχειρεί με ποιητικούς χειρισμούς να αφουγκραστεί τον τόπο και να συνομιλήσει μαζί του. Γι' αυτή τη χθόνια συνάντηση ερειπίων και βλέματος ο Αριστείδης Αντονάς αναφέρει χαρακτηριστικά:

**«κανένα ερείπιο δεν μπορεί να είναι αυθεντικό παρά μόνο όσο μένει κατά κάποιο τρόπο άφταστο, κατά κάποιο τρόπο σκοτεινό. Ανάμεσα στο σκοτάδι και τη θάμβωση απο το υπερβολικό φως, το ερείπιο μένει τελικά άορατο και το βλέμμα που το βλέπει τυφλό»**.<sup>118</sup>

Η γενεολογία του μουσείου παραπέμπει στους αρχαίους τάφους και την διαδικασία του **ενταφιασμού**. Στη χειρονομία του Παπούλια αποτυπώνεται η διαφύλαξη της μνήμης στο χρόνο, μέσω του ενταφιασμού του σώματος, μιας διαδικασίας που πραγματοποιείται ανά τους αιώνες και εξελίσσεται στα χαρακτηριστικά ταφικά μνημεία των ηγεμόνων, τους τύμβους. Γίνεται κατανοητή λοιπόν, η επιδίωξη το μουσείο να μετατραπεί ουσιαστικά σε ένα «**φυσικό θύλακα**»<sup>119</sup>, ένα «**θησαυροφυλάκιο**»<sup>120</sup> σε μορφή κρύπτης, που διαφυλάσσει τη μνήμη και τον πολιτισμό.

Στις συνθετικές αρχές του έργου είναι διακριτή η επιτακτική ανάγκη του αρχιτέκτονα για τη διατήρηση της **άμεσης σχέσης των ευρημάτων με το βράχο της Ακρόπολης**. Έτσι, το μουσείο χωροθετείται μεταξύ του βράχου της Ακρόπολης και των αρχαίων τειχών. Στον κατακόρυφο άξονα,

117. Παναγιώτης Τουρνικιώτης, "Ιστορία και Θεωρία 6 2007-8", Σημειώσεις μαθήματος Τμήματος Αρχιτεκτόνων ΕΜΠ, σελ. 124 ανάκτηση [http://www.greekarchitects.gr/site\\_parts/doc\\_files/emp.syghroniepoih2.tournikiotis.pdf](http://www.greekarchitects.gr/site_parts/doc_files/emp.syghroniepoih2.tournikiotis.pdf)

118. Αριστείδης Αντονάς, Η αναβολή της κατεδάφισης, σελ. 9, 10

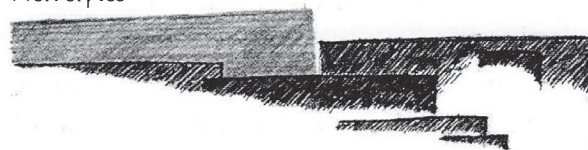
119. Χρήστος Παπούλιας, "Υπέρτοπος" στο Υπέρτοπος, επιμ. Γ.Τζιρτζιλιάκης, εκδ. Futura, Αθήνα 1999, σελ. 91

120. Χρήστος Παπούλιας, "Ψίθυρος Στρατηγικής" στο Υπέρτοπος, επιμ. Γ.Τζιρτζιλιάκης, εκδ. Futura, Αθήνα 1999, σελ. 81

114. <http://leximata.blogspot.com/2021/06/blog-post.html>

115. [http://leximata.blogspot.com/2008/01/blog-post\\_1102.html](http://leximata.blogspot.com/2008/01/blog-post_1102.html)

116. Χρήστος Παπούλιας, "Εριχθόνειο Μουσείο Ακροπόλεως" στο Υπέρτοπος, επιμ. Γ.Τζιρτζιλιάκης, εκδ. Futura, Αθήνα 1999, σελ. 62



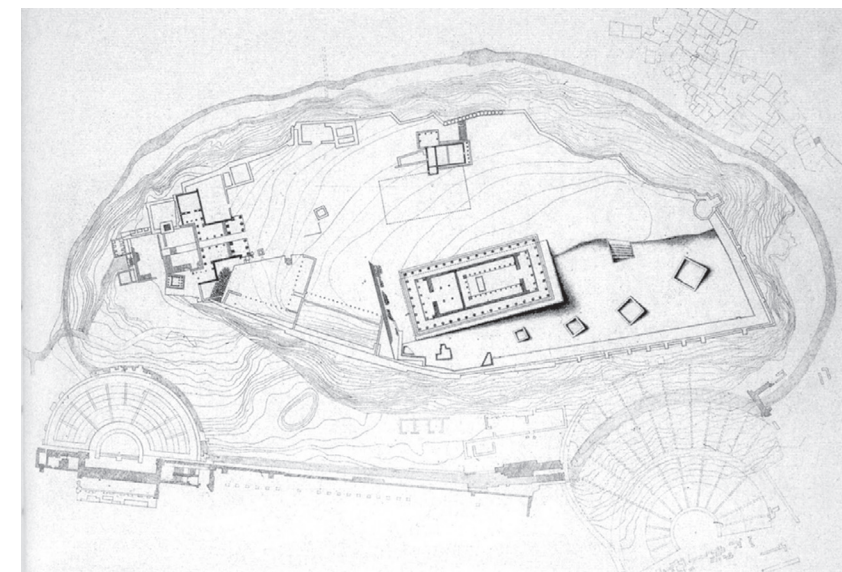
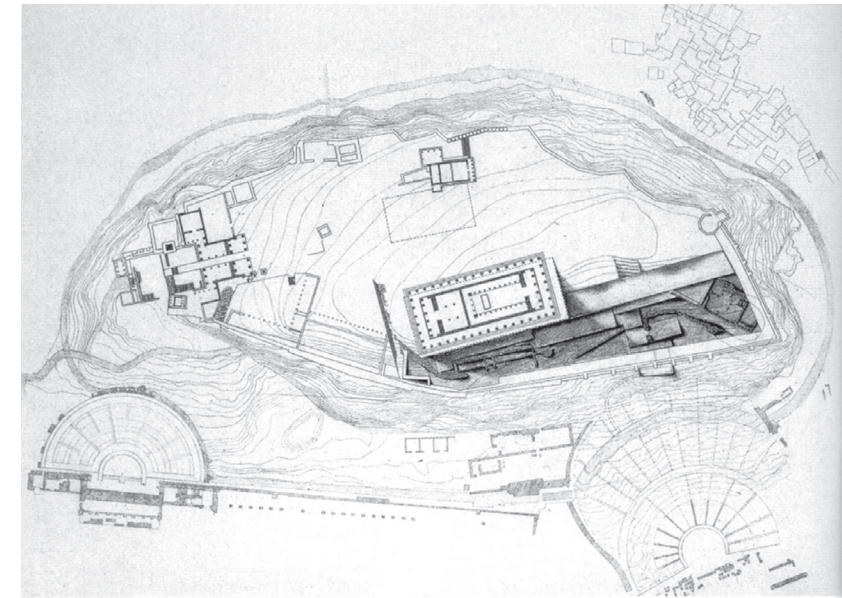
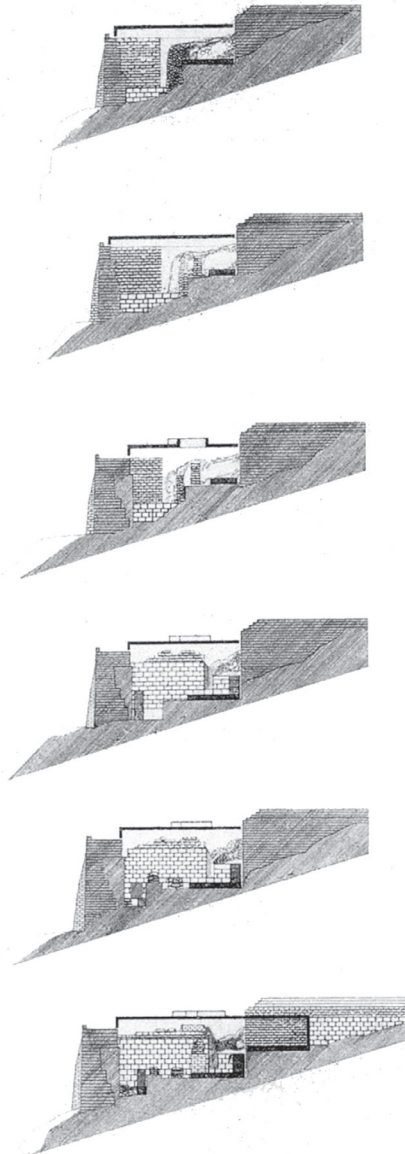
το μουσείο αναπτύσσεται σαν μια τομή στο φυσικό ανάγλυφο, μια **κατάβαση προς την α-χρονική συνθήκη των θραυσμάτων**.<sup>121</sup> Στον κενό αυτό χώρο κάτω αλλά και μέσα στον βράχο εντοπίζονται αρχαία γλυπτά, αλλά και θραύσματα από την κατασκευή του αρχαϊκού ναού. Μια καθοριστική απόφαση της πρότασης του Παπούλια, η οποία μάλιστα αποτελεί μια από τις πιο ποιητικές πτυχές της είναι αυτή της **απομάκρυνσης του υφιστάμενου μουσείου πάνω στο βράχο**, προκειμένου να πραγματοποιηθεί η αρχαιολογική ανασκαφή που θα προηγηθεί του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού. Μέσα από ένα τέτοιο χειρισμό μάλιστα, ο ίδιος ο χώρος μετατρέπεται σε ένα είδος εκθέματος: η **αρχαιολογική τομή** φέρνει στο φώς τις διαφορετικές γεωλογικές διαστρωματώσεις και **εκθέτει τα θεμέλια του Παρθενώνα**, τα οποία διαμορφώνουν ένα φυσικό γλυπτό, που πλάθει τον κενό χώρο που συγκροτεί το εσωτερικό του μουσείου. Μέσα από μια σταδιακή κατάβαση με βαθμίδες και ράμπες, που εκτείνεται μέχρι τα θεμέλια του τείχους αποκαλύπτονται σταδιακά τα αρχαία γλυπτά και τα θραύσματα που εκτίθενται σε **ελεύθερα διαμορφωμένα επίπεδα**, τα δάπεδα των οποίων διαμορφώνονται άλλοτε από **μπετόν και χαλίκι** και άλλοτε από τις **προεξοχές από το ανάγλυφο του ίδιου του βράχου**.<sup>122</sup> Ο επισκέπτης πραγματοποιώντας μια «βουτιά» στο χρόνο και προσεγγίζοντας σταδιακά τα θεμέλια του τείχους συναντά το τέλος αυτής της ιστορικής διαδρομής μέσα από ένα **άνοιγμα στη βάση του τείχους**. Αυτό το σκοτεινό άνοιγμα αποτελεί μάλιστα και ένα **μέσο αποκάλυψης** και ενεργοποίησης ορισμένων **μονοπατιών περιμετρικά της Ακρόπολης** που οδηγούν στο κέντρο της πόλης.<sup>123</sup>

Τα αρχαία θραύσματα γίνονται αναπόσπαστο κομμάτι του βράχου, γεννιούνται σε μια **συνθή-**

121. Παπούλιας, "Εριχθόνειο Μουσείο Ακροπόλεως", σελ.64

122. Ό.π.,σελ.65

123. Παπούλιας, "Υπέρτοπος", σελ. 94





κη που ακροβατεί ανάμεσα στο σκοτάδι και στη θάμβωση. Ο σκοτεινός και αινιγματικός χαρακτήρας της υπόσκαφης διαδρομής που σχεδιάζει ο Παπούλιας, εντείνεται από το **επιβλητικό ημίφως** που διαπερνά το χώρο. Οι σπές, που σχεδιάζονται στην μεγάλη οριζόντια οροφή, που καλύπτει τον εκθεσιακό χώρο, αποτελούν τη μοναδική πηγή φωτός, ενώ παραπέμπουν παράλληλα στα πηγάδια παλαιότερων ανασκαφών που εντοπίζονται στο εσωτερικό του μουσείου.<sup>124</sup>

Γεννημένη από το **ανατρεπτικό πνεύμα της αντίθεσης**, ως προς το πλαίσιο που έθεσε ο διαγωνισμός για το νέο μουσείο της Ακρόπολης, η συνολική σύλληψη για τον "Υπέρτοπο" του Παπούλια δεν περιορίζεται μόνο στην κρύπτη του βράχου. Το όραμα του αρχιτέκτονα επεκτείνεται σε ένα «**μουσείο-τοπίο**»<sup>125</sup>, την έννοια το οποίου συνθέτει το πλήθος των ανοιχτών τμημάτων, των ερειπίων και των μονοπατιών στον ευρύτερο αρχαιολογικό χώρο που διεισδύει στον αστικό ιστό της πόλης. Έτσι, δίνεται η δυνατότητα της δημιουργίας μιας σειράς από **διάσπαρτα μουσεία** με τη μορφή νέων **αρχαιολογικών τομών**, που συνθέτουν μικρά **αποσπασματικά επεισόδια αρχαιολογικών αφηγήσεων** εντός του αστικού χώρου. Όπως αναφέρει και ο ίδιος χαρακτηριστικά:

«οι **διάσπαρτες βρώμικες τρύπες που θυμίζουν εγκαταλελειμμένα εργοστάσια(...)** μπορούν να αποτελέσουν το υλικό για μια νέα σχέση πόλης και αρχαιολογικού χώρου μέσω των 'θυλάκων' του διασπασμένου μουσείου».<sup>126</sup>

Η τομή στο βράχο και ο εγκιβωτισμός του μουσείου μέσα σε αυτόν γίνεται η πρακτική μέσα από την οποία πραγματοποιείται η συνάντηση του επισκέπτη με τις απαρχές του τόπου και την αλήθεια που εκείνος καταφέρνει να περισώσει. Αυτή η **κατάβαση στον τόπο και στον χρόνο** αποτελεί στη σκέψη του Παπούλια το βασικό άξονα στον οποίο οργανώνει την πρόταση του. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε, ότι για τη σύλληψη του Εριχθόνειου μουσείου της Ακρόπολης δεν χρειάστηκε κάτι πολύ περισσότερο από την ικανότητα να μπορέσει κανείς να αφουγκραστεί τη στρατηγική που ψιθύρισε ο ίδιος ο τόπος. Ύστερα, η αρχιτεκτονική περισσότερο με την **αφαίρεση**, παρά με την προσθήκη επιχειρεί να ανασύρει αυτά τα νοήματα, αυτές τις σιωπηλές προσταγές του τόπου. Μια **συναισθηματική τοπογραφία**, που παράγει νόημα μέσα από την απώλεια, αντλεί δύναμη μέσω της αδυναμίας, μια διαστολή του χρόνου που γεννάται εντός της τομής, εντός της ποιητικής χρονικής παύσης της σιωπής. Όπως αναφέρει ο αρχιτέκτονας, «**μια αρχιτεκτονική προσεκτικά τοποθετημένη στις τομές και τις ασυνέχειες των στρωμάτων της ιστορίας, των σύγχρονων και των παλαιών ερειπίων και των γεωλογικών ατυχημάτων**».<sup>127</sup> Πρόκειται για μια αρχιτεκτονική, που αναζητά έναν ποιητικό διάλογο μεταξύ τόπου, χρόνου και ιστορίας. Ανικανοποίητη όμως υπερβαίνει όλα τα πιθανά όρια και δεν αρκείται μόνο σε αυτό, παρά **αναζητά τις απαρχές των εννοιών**, θέτει ερωτήματα όπως "τι είναι τόπος", "τι είναι μουσείο" και επιχειρεί να τα απαντήσει. Στο πλαίσιο αυτής της ατέρμονης αναζήτησης η έννοια του χρόνου και η έννοια του τόπου είναι άμεσα συνυφασμένες. Ο χρόνος αποκτά

124. Παπούλιας, "Εριχθόνειο Μουσείο Ακρόπολης", σελ. 66

125. Παπούλιας, "Υπέρτοπος", σελ. 90

126. Ό.π.

127. Ό.π., σελ. 91

την αρχική του σημασία, διαρρηγνύει τον παραδοσιακό χρόνο, κυλά πιο αργά στα βάθη του τόπου μέσα από τον οποίο αποκαλύπτεται. Τέτοιοι τόποι όπως η βαθιά τομή της κρύπτης του Παπούλια συσσωρεύουν όλους τους χρόνους, ενώ ταυτόχρονα βρίσκονται εκτός χρόνου, σε μια άχρονη συνθήκη.

*“Τόποι που δεν έχουν φθαρεί, που για διάφορους λόγους έμειναν έξω αλλά εντός, θύλακες του φυσικού τοπίου, που αντιστάθηκαν στη χρήση. Τόποι σπαράγματα ενός αρχετυπικού ορίζοντα, που ανήκουν σε έναν άλλο χρόνο. Τόποι ανάμεσα στη ροή και την εξέλιξη της πόλης από όπου αναδύεται το υπόστρωμα, η τοπογραφία, η γεωλογία. Τέτοιοι τόποι βρίσκονται συνήθως στα όρια ανάμεσα σε πολεοδομικές πλάκες. Εκεί όπου το αρχέγονο τοπίο παρεμβάλλεται ως σιωπηλή παύση μεταξύ δύο αστικών στιγμών.”<sup>128</sup>*

148

128. Ό.π.,σελ.88



### 3.1.3 Συλλογή σπαραγμάτων

Το θραύσμα του σπαράγματος, ως πολύτιμο οικοδομικό υλικό εκφράζει μια κατάσταση υβριδική. Στην ύλη και τη μνήμη του συνυπάρχει παρόν και παρελθόν, ενώ στην ατελή συνθήκη του υπονοείται η απύσχα ολότητά του.

Η χρήση *spolia*, δηλαδή η ανάκτηση και η επανάχρηση αρχιτεκτονικών μελών από κατεδαφισμένες κατασκευές σε νέα κτίρια αποκτά στο πέρασμα των αιώνων ισχυρή εννοιολογική αξία. Στην επανάχρηση τέτοιων υλικών αντανακλάται η ανάγκη της επανάκτησης της πολιτιστικής ταυτότητας του τόπου και η ανάκληση της συλλογικής μνήμης. Μέσα από τη χρήση αυτών των σπαραγμάτων επιτυγχάνεται ένας διάλογος μεταξύ τόπου και χρόνου, ενώ αντανακλώνται οι αξίες και τα νοήματα που φέρει από το παρελθόν στο παρόν, μέσω μιας συνεχούς εξελίξιμης δημιουργικής διαδικασίας.

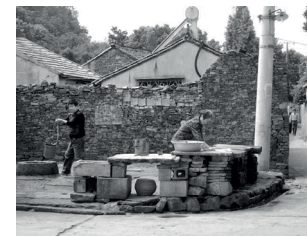
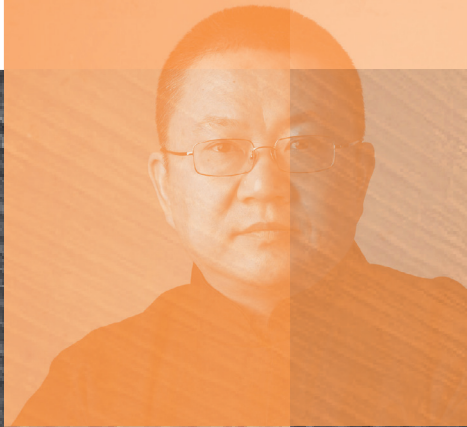
Η ποιητική πτυχή του σπαράγματος εντοπίζεται ακριβώς σε αυτό το κατώφλι ανάμεσα στην ύπαρξη και την ανυπαρξία. Όλοι οι χρόνοι συμπυκνώνονται στο σώμα του, εκφρασμένοι στις αλλεπάλληλες παραμορφώσεις του και τις ασυνέχειες του. Έτσι, αυτές οι συνάξεις των αποσπασμάτων της ύλης, περιμένουν υπομονετικά το επόμενο επεισόδιο στο μακρινό τους ταξίδι στο χρόνο. Η ποιητική υπόσταση του σπαράγματος εκφράζεται εύστοχα στα λόγια του Κώστα Μανωλίδη: «...στο νέο καθεστώς που θα βρεθούν, δεν παύουν να παρουσιάζουν μια παράξενη αυτάρκεια, γιατί ζωογονούνται από τους ιριδισμούς της μεταβαλλόμενης υπόστασης τους, από το μετεωρισμό ανάμεσα στην παλιά και τη νέα χρήση κι ανάμεσα στο ανθρώπινο τέχνημα και το ανυπόταχτο ορυκτό».<sup>129</sup>

149

129. Κώστας Μανωλίδης, Εδαφολόγιο, κείμενα για την ύλη της αρχιτεκτονικής, εκδ. νήσος, Αθήνα, σελ.153

## Η τεχνική *wa ran* και η αναζήτηση της πολιτιστικής ταυτότητας του τόπου στον

Wang Shu |  
Nigbo museum



Με το τοπίο στην Κίνα να αλλάζει ριζικά από το 2000 και μετά, εξαιτίας της έντονης αστικοποίησης και της ομογενοῦς παγκοσμιοποίησης, πλήθος εκτάσεων και παραδοσιακών χωριών κατεδαφίζονται, με σκοπό την ανέγερση σύγχρονων εμπορικών κέντρων και υπερσύγχρονων κτιρίων. Ως αποτέλεσμα της ταχύτατης αυτής ανάπτυξης και της οικιστικής μετατόπισης παράγονται τεράστιες ποσότητες ερειπίων και θραυσμάτων οικοδομικών υλικών από τα κατεδαφισθέντα κτίρια.

Κάτω από αυτές τις συνθήκες, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το έργο του αρχιτέκτονα Wang Shu στο οποίο αντανακλάται μια έντονη αντίδραση στο καταστροφικό αυτό κύμα, που φέρνει σε μεγάλης κλίμακας εκτάσεις η παγκοσμιοποίηση. Ο Wang Shu εκμεταλλευόμενος την **λαϊκή δεξιοτεχνία** και τις **τοπικές παραδόσεις** δημιουργεί ένα σύγχρονο λεξιλόγιο και μια μοναδική ταυτότητα, ενσωματώνοντας στο έργο του τη **χρήση των spolia** ως κυρίαρχο **συνθετικό εργαλείο**. Κατά τη διάρκεια της εκτενούς έρευνας του στρέφει το μελετητικό του ενδιαφέρον στην **πόλη Ciceng**. Οι κάτοικοι που ζούσαν εκεί, λόγω **συχνών ισχυρών τυφώνων** επαναχρησιμοποιούσαν τα **οικοδομικά υλικά από τα κατεδαφισμένα σπίτια τους**, όπως κεραμίδια και τούβλα, για να κατασκευάσουν. Το υλικό αυτό που **διασώθηκε** από τους κατεδαφισμένους τόπους, σε συνδυασμό με την **τοπική τεχνική της επανάχρησης** ενσωματώθηκε στην αρχιτεκτονική του Wang Shu, αρχικά σε πέντε διάσπαρτες κατοικίες στο Ningbo (2003-06) και στη συνέχεια σε έργα μεγαλύτερης κλίμακας, όπως το **χαρακτηριστικό παράδειγμα του μουσείου ιστορίας του Ningbo (2008)**.

Η αρχιτεκτονική του Wang Shu έρχεται ως **απάντηση στην ρήξη με τον τόπο και τη μνήμη**, ενώ παράλληλα επιδιώκει να ανακτήσει τη χαμένη αυθεντικότητα της κατασκευής. Δίπλα σε έμπειρους τεχνίτες, με μεγάλη ελευθερία στην τεχνική ο αρ-

χιτέκτονας συνομιλεί με την παραδοσιακή τεχνική **wa pan**, η οποία χρησιμοποιήθηκε για την άμηση επισκευή σε καταστροφές που προκλήθηκαν στις κατοικίες από ισχυρούς τυφώνες, προσδίδοντας έτσι στα **spolia** μια ποιότητα χειροτεχνίας, δημιουργώντας όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Kenneth Frampton μια «ποιητική της ανακύκλωσης».<sup>130</sup>

Το μουσείο Ιστορίας Ningbo, που ολοκληρώθηκε το 2008, αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της χρήσης των **spolia**, στο πλαίσιο ενός ποιητικού συγκερασμού με την χειροτεχνία της κινέζικης παραδοσιακής κατασκευαστικής τεχνικής. Χωροθετημένο βορειοδυτικά της πλατείας, δίπλα στο μεγάλο όγκο των κυβερνητικών κτιρίων, το νέο μουσείο γεννιέται μέσα από το πλήθος των διαφορετικών υλικών που συσσωρεύονται από τις μεγάλης κλίμακας κατεδαφίσεις στην πόλη του Ningbo. Το τοπίο της περιοχής μεταμορφώνεται ολοκληρωτικά και το μουσείο Ιστορίας του Wang Shu έρχεται να θέσει έναν ισχυρό προβληματισμό εντός του σύγχρονου περιβάλλοντος στο οποίο εντάσσεται. Ο Wang Shu μέσω του αρχιτεκτονικού χειρισμού του αφήνει ένα σχόλιο στην καθιερωμένη πρακτική της σύγχρονης παγκοσμιοποιημένης Κίνας.

Αντικρίζοντας την όψη του μουσείου, ξεδιπλώνεται ένας ποιητικός διάλογος υλικών. Κεραμίδια και τούβλα πολλών διαφορετικών σχηματισμών και υφών συνθέτουν την όψη του κτιρίου, σαν ένα γιγάντιο κολάζ της ιστορίας του τόπου. Η φαινομενικά τυχαία φόρμα του μουσείου εντείνεται από τους οργανικούς σχηματισμούς των υλικών, τα οποία λειτουργούν ως «δοχεία μνήμης» αναβιώνοντας τις μνήμες του παρελθόντος ενός μεταμορφωμένου τόπου.<sup>131</sup> Η ελευθερία που δίνει ο αρχιτέκτονας στους τοπικούς τεχνίτες, με τους οποίους συνεργάζεται αποκαλύπτεται στην ποικι-



λία των χρωμάτων, των υλικών, των αναλογιών και των υφών, που μετατρέπουν τις όψεις σε ένα αποτέλεσμα εξαιρετικής καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Ο Wang Shu αγκαλιάζοντας την ποιητική δυναμική του ανοίκειου εισάγει στην επέμβαση του μια αντίσταση απέναντι στο όραμα μιας πόλης ουρανοξυστών. Σε αντίθεση λοιπόν με την κλίμακα που προβλέπεται να αναπτυχθεί περιορίζεται σε ένα κτίριο χαμηλού ύψους. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η επίκληση του αρχιτέκτονα, μέσω των παράγων των σχημάτων της μορφής του κτιρίου, στους παραδοσιακούς κινέζικους πίνακες τοπίων. Με ένα λυρικό τρόπο το κτίριο προσιδιάζεται με ένα βουνό. Οι ακανόνιστοι γεωμετρικοί όγκοι, η έλλειψη καθετότητας των γωνιών, που συγκλίνουν μεταξύ τους και τείνουν να έρθουν σε επαφή, η επιλογή των υφών και των χρωμάτων, θυμίζουν βραχώδες τοπίο. Αυτή η επιβλητική γεωμετρία ενός ορεινού τοπίου συνομιλεί με το στοιχείο του νερού και τη ροικότητα της κίνησης, που αναπτύσσεται στο κτίριο σαν μια μυστηριώδης αποκάλυψη της τοπογραφίας του εδάφους. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο αρχιτέκτονας, «Σχεδίασα αυτό το μουσείο σαν να ήταν ένα βουνό... Πολλοί πίστευαν ότι το έργο αυτό είναι ουτοπικό... Είναι το μόνο κτήριο στην πόλη τους στο οποίο μπορούν να βρουν το παρελθόν τους, αφού όλα τα παραδοσιακά κτήρια έχουν εξαφανιστεί από την περιοχή. Έρχονται στο μουσείο σε αναζήτηση αναμνήσεων».<sup>132</sup>

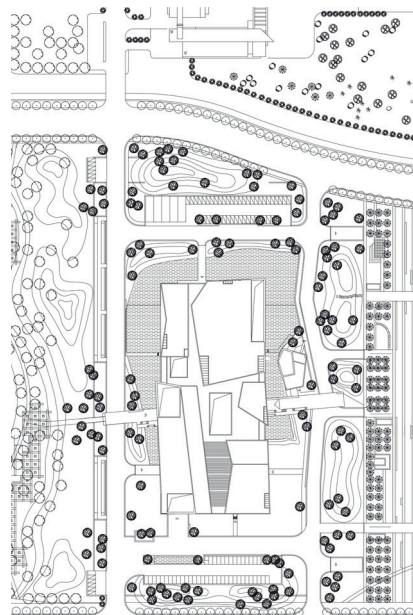
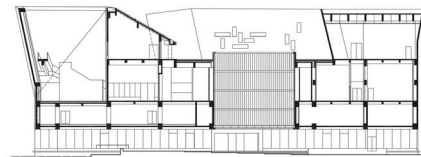
Μέσω μιας εγκάρσιας τομής ο Wang Shu κατακερματίζει σε άνισους γεωμετρικά όγκους το μουσείο. Μέσω αυτής της τομής το πλατύ άνοιγμα που εμφανίζεται κεντρικά της δυτικής όψης οδηγεί σε έναν μεταβατικό χώρο, που παραλαμβάνει την κεντρική είσοδο του κτιρίου. Στον πυρήνα αυτού του ημιυπαίθριου χώρου ένα άνοιγμα προς τον

130. WANG SHU, Amateur architecture Studio, Kenneth Frampton, Lars Muller Publishers, 2017, σελίδα 10-12

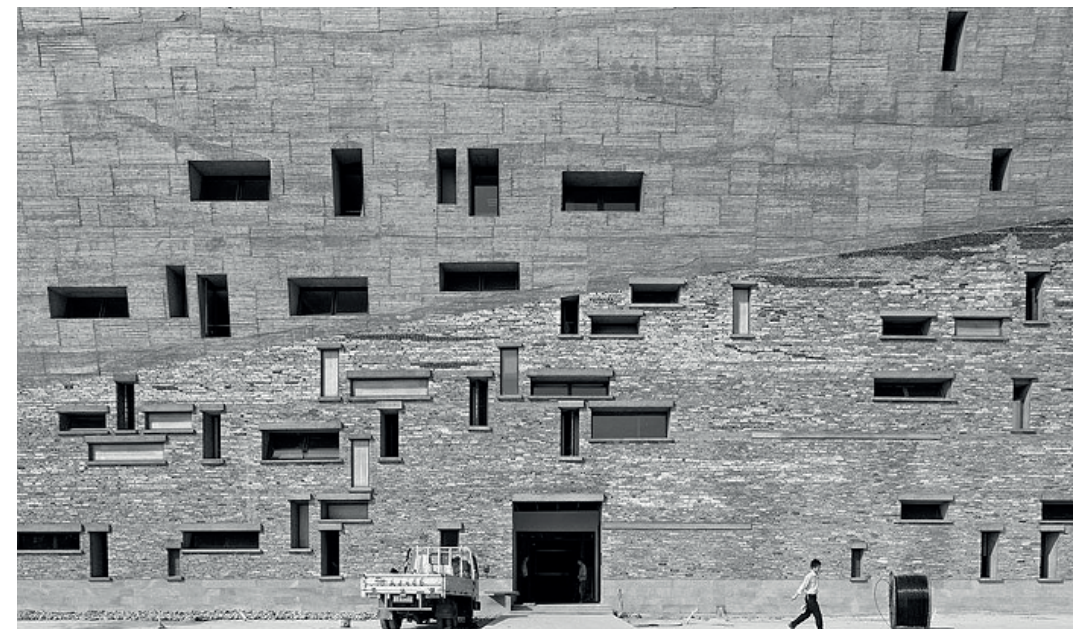
131. Ο.π.,σελ.21

132. Αναφορά στην ομιλία του Wang Shu στο Graduate School of Design στο πανεπιστήμιο Harvard με τίτλο «Geometry and Narrative of Natural Form», 04.11.2011

ουρανό επιτρέπει στο φυσικό φως να εισέλθει. Στο κεντρικό κενό τριπλού ύψους αναπτύσσεται ένα σύστημα κάθετης κίνησης, που οδηγεί στον πρώτο και στον δεύτερο όροφο αντίστοιχα. Η λαβυρινθώδης πορεία που παραπέμπει στην τοπογραφία του βουνού κορυφώνεται στο δεύτερο και τελευταίο επίπεδο όπου οι εκθεσιακοί χώροι αποτελούν ανεξάρτητους πια, διασπασμένους όγκους, οι οποίοι ορίζουν τα παράγωγα σχήματα του τελευταίου επιπέδου. Η μετάβαση από τον έναν όγκο στον άλλο πραγματοποιείται μέσω μιας ακολουθίας κλειστών και ανοικτών χώρων. Οι κενοί αυτοί χώροι υπερτερούν του πλήρους και σχηματίζοντας μικρές πλατείες δίνουν τη δυνατότητα ο επισκέπτης να έρθει σε άμεση επαφή με τα υλικά των όψεων, καθώς και με τις οπτικές φυγές προς την πόλη που σχηματίζουν τα κενά μεταξύ των κεκλιμένων όγκων, σαν σχισμές βράχων. Μάλιστα, Αυτοί κενοί ενδιάμεσοι χώροι εκτός από την ενίσχυση του τοπικού χαρακτήρα και της αίσθησης της μικροκλίμακας, κρύβουν το συμβολισμό της απώλειας με τη φύση και την πολιτιστική ταυτότητα του τόπου. Το κενό στο έργο του Wang Shu συνδέεται με την έννοια της ιστορικής μνήμης. Πρόκειται για ένα κενό που διεγείρει τον προβληματισμό και φέρει μια αντανάκλαστική νοσταλγία.



υπερσύγχρονου περιβάλλοντος τοπίου. Το κτίριο υιοθετεί τον κυκλικό χρόνο της φύσης, ο οποίος εκφράζεται μέσα από τις πορείες και τις στάσεις, που θυμίζουν την περιπλάνηση σε μια ορεινή τοπογραφία, όπως και μέσω του φυσικού φωτός που συνδιαλέγεται με την υφή των υλικών. Ακόμη, ο κυκλικός χρόνος της φύσης τέμνεται από το χρόνο της ιστορίας, ο οποίος εκφράζεται στα χιλιάδες θραύσματα των υλικών από τα κατεδαφισμένα χωριά που επαναχρησιμοποιούνται από τους τεχνίτες, σε μια αμφίδρομη σχέση με την παράδοση και τη μνήμη του τόπου. Τέλος, το κενό εκφράζει τις απαραίτητες χωρικές και χρονικές παύσεις, προσδίδοντας ένα στοχαστικό χαρακτήρα στην πορεία του επισκέπτη. Συμβολικά, μέσα από το κενό αναδύονται ερωτήματα που αφορούν τα χαμένα νοήματα ενός αλλοτριωμένου τόπου, που απομακρύνεται από την παράδοση και την ιστορία του. Συνολικά, ο τρόπος εργασίας του Wang Shu στο μουσείο Ιστορίας του Ningbo θα μπορούσε να χαρακτηριστεί σαν μια σιωπηρή επίκληση στην ιστορία.



Η συνθετική σκέψη του αρχιτέκτονα αγγίζει ένα πλήθος ποιητικών πτυχών της αρχιτεκτονικής: Οι μνημειακοί τοίχοι που καλούνται να συνομιλήσουν με τα βουνά και το τοπίο, η οπτική και απτική αίσθηση των υλικότητων, που με ποιότητα χειροτεχνίας συνθέτει τις όψεις, οι οποίες διαφοροποιούνται πλήρως από το εσωτερικό του κτιρίου, ο λεπτός χειρισμός του φυσικού φωτός στον κεντρικό πυρήνα του κτιρίου αλλά, και στα δεκάδες μικρά άναρχα τοποθετημένα ανοίγματα της όψης, η έννοια της παράδοσης, της μνήμης, αλλά του χρόνου αποτελούν μερικά χαρακτηριστικά παραδείγματα της αποκάλυψης αυτών των πτυχών.

Ο ποιητικός χρόνος εκφράζεται με πολλούς τρόπους στο συγκεκριμένο έργο. Ο χρόνος του μουσείου έρχεται σε ρήξη με την ταχύτητα του

## *Spolia ως δοχεία μνήμης και ιστορίας της γενέθλιας πόλης στον*

**Luigi Moretti |  
Il Girasole**



Στη βόρεια πλευρά της λεωφόρου Bruno Buozzi της Ρώμης βρίσκεται ένα από τα πιο γνωστά έργα του Luigi Moretti: η πολυκατοικία που έμεινε γνωστή με την ονομασία Casa "Il Girasole" (το ηλιοτρόπιο) και χτίστηκε από τον αρχιτέκτονα μεταξύ του 1947 και 1950.<sup>133</sup> Η πολυκατοικία οφείλει την ιδιαίτερη ονομασία της στον χειρισμό των πλευρικών της όψεων, το μέτωπο των οποίων σπάει δημιουργώντας πτυχωσεις σε παράλληλα επίπεδα, για να δεχθεί το φυσικό φως του νότου, όπως ένα ηλιοτρόπιο. Με τον ίδιο σκοπό, η κύρια όψη του κτιρίου χωρίζεται σε δύο μέρη, μέσω μιας βαθιάς τομής σαν ρήγμα, επιτρέποντας στο φυσικό φως να διεισδύσει στο εσωτερικό αλλά και στο χώρο της εισόδου. Η εκ πρώτης όψεως μοντέρνα φυσιογνωμία του κτιρίου ανατρέπεται από τις ασυμμετρίες και τις παραμορφώσεις που δημιουργούν οι διφορούμενες χωρικές ποιότητες. Ακόμη, η φαινομενική συμμετρία του κτιρίου που αποτυπώνεται στην κάτοψη αλλά και στο κεντρικό τμήμα της κύριας όψης ανατρέπεται από τις ασυνέχειες και τις απροσδόκητες χωρικές εκλεπτύνσεις της βάσης και της στέψης. Οι διφορούμενες αυτές ποιότητες και η σκόπιμη ασυνέπεια του αρχιτέκτονα ως προς το συσχετισμό του με ένα δογματικό πλαίσιο και ένα συγκεκριμένο αρχιτεκτονικό ιδίωμα είναι εκείνη η συνθήκη που κάνει το έργο του να αφηφά κάθε εύκολη κατηγοριοποίηση.<sup>134</sup>

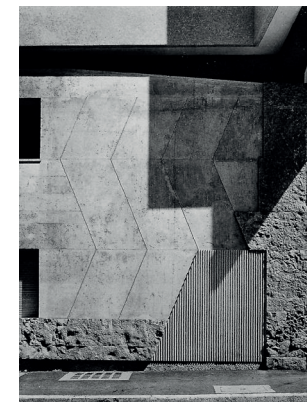
Ο Luigi Moretti δεν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ούτε ως εκλεκτικιστής, αλλά ούτε και ως μποντερνιστής. Στην περίπτωση του Casa "Il Girasole" είναι από τις πρώτες φορές που αναδύεται ένας ιστορικός υπαινιγμός στον απόηχο της μοντερνιστικής αφαίρεσης. Αυτή η ασάφεια που χαρακτηρίζει το συγκεκριμένο έργο προέρχεται από μια εγγενή πολυπλοκότητα. Έτσι, η φαινομενική τυχαιότητα του κτιρίου στην πραγματικότητα θα μπορούσε να ερμηνευτεί σαν μια προσεκτική

133. <https://www.atlantearchitettura.beniculturali.it/en/casa-del-girasole/>

134. Peter Eisenman, Ten Canonical Buildings 1950-2000, New York: Rizzoli, 2008, σελ.28

ενορχήστρωση ασυνεχειών και αντιφάσεων.

Ένα από τα βασικά συνθετικά χαρακτηριστικά του Casa "Il Girasole" είναι ο διαχωρισμός μεταξύ του κορμού και της βάσης του κτιρίου. Η πρόθεση είναι να δημιουργηθούν δυο ευδιάκριτες ενότητες. Το λευκό τετραώροφο πρίσμα εδράζεται στη βάση, που αποτελείται από το ισόγειο και τον 1<sup>ο</sup> όροφο, τα μέτωπα των οποίων σχεδιάζονται με μια ελαφρά υποχώρηση. Οι τραχιές επιφάνειες της βάσης έρχονται σε αντιστοιχία με το piano rustic των αναγεννησιακών αρχοντικών. Σε αντίθεση όμως με τις λίθινες επικαλύψεις που συνηθίζονταν στα ισόγεια των μοντέρνων κτιρίων της εποχής, ο αρχιτέκτονας εδώ δεν περιορίζεται σε μια συνεχή διάταξη ενός υλικού επένδυσης, αλλά πραγματοποιεί μια συρραφή ετερόκλητων στοιχείων. Ο Moretti επιλέγει υλικότητες με εκλεπτυσμένες αντιθέσεις: λείες επιφάνειες τραβερτίνου συνδιαλέγονται με αδρά τμήματα μαρμάρου και φυσικές πορώδεις επιφάνειες βράχου. Ανάμεσα τους, συμπληρώνει τον ποιητικό αυτό διάλογο ακατέργαστων υλικοτήτων ένα γλυπτό πόδι, σαν μέλος αρχαίου αγάλματος, που τοποθετείται στην εσοχή ενός παραθύρου.<sup>135</sup> Οι συρραφές των διαφορετικών υλικών στο κτίριο του Moretti δεν υπακούουν σε κάποια αυστηρή δομική ή συνθετική λογική, παρά ακολουθούν μια χαλαρή συνθετική οργάνωση, διατηρώντας την αποσπασματική, θραυσματική τους υπόσταση. Η άρνηση αυτή να ενταχθεί η συνάρθρωση των υλικών σε κάποιο ενιαίο σύστημα παρατηρείται και στο lobby της πολυκατοικίας, όπου ο τρόπος που ο αρχιτέκτονας χειρίζεται τη συνύπαρξη του μετάλλου, του γυαλιού, της πέτρας και του ξύλου αποδίδει στα υλικά έναν σημειογραφικό, διδακτικό χαρακτήρα. Η υλικότητα στο Casa "Il Girasole" αποτελεί μια ακόμη πτυχή του κτιρίου, που μέσω του στοιχείου της αυθαιρεσίας την οποία οικειοποιείται, ανατρέπει τις μοντέρνες και κλασικές μορφολογικές συμβάσεις, ασκώντας ένα είδος κριτικής. Τα υλικά στο συγκεκριμένο κτίριο χρησιμοποιούνται ρητορικά, όχι όμως



με αυτοαναφορικό τρόπο, ως προς το ίδιο το υλικό, ούτε ως προς την φαινομενολογική τους αξία, όπως για παράδειγμα η χρήση της πέτρας ή του ξύλου στο έργο του Peter Zumthor. Το υλικό εδώ αποκτά περισσότερο κειμενικό χαρακτήρα, αρθρώνοντας τη διαφορά με τρόπο που μας φέρνει στο μυαλό τους βιεννέζικους εσωτερικούς χώρους του Loos στην αρχή του αιώνα. Όπως και στους εσωτερικούς χώρους του Loos σημασία δεν έχει ο πλούτος των υλικών, αλλά η αντιπαράθεσή τους.<sup>136</sup> Στο κτίριο του Moretti παρατηρείται μια μετάβαση από την αφαίρεση του μοντερνισμού σε μια ευαισθησία που συνδέεται στενότερα με το νεορεαλισμό. Προτείνει περισσότερο μια σημειογραφική προσέγγιση, μέθοδο ενός διαφορετικού αρχιτεκτονικού λεξιλογίου από αυτό που καθιερώνεται μέσα από το μοντερνισμό. Όπως σχολιάζει ο P. Eisenman, σε αντίθεση με τη μορφολογική σύλληψη εκείνη, που συνδέεται με μια γραμμική αφήγηση αυστηρά καθορισμένη, ο κειμενικός χαρακτήρας που αποδίδει ο Moretti στο κτίριο του αναστέλλει τη γραμμικότητα της αφήγησης και θεσπίζει μια άρρητη ιεραρχία αδιευκρίνιστων σχέσεων. Αυτός ο μετεωρισμός, ως προς τον προσδιορισμό ενός αρχιτεκτονικού ιδιώματος, καθώς και η απουσία συγκεκριμένης νοηματικής στόχευσης είναι τα στοιχεία εκείνα που ασκούν μια κριτική στο μοντέρνο.<sup>137</sup>

Ο ιστορικός υπαινιγμός, η έννοια του χρόνου και της μνήμης είναι διακριτή στο χειρισμό του Moretti. Στο Casa "Il Girasole" ενυπάρχει η επίκληση στο παρελθόν της Ρώμης, κάτι το οποίο φανερώνεται έντονα στις επιφάνειες του ισόγειου και στις ακμές των τοίχων που παραπέμπουν σε ρωμαϊκά σπαράγματα ενταγμένα στη νέα κατασκευή. Οι ανάγλυφες επιφάνειες και οι πορώδεις πρωτογενείς υλικότητες αναπτύσσουν έναν ποιητικό διάλογο με τις εναλλαγές του φωτός και της σκιάς, δημιουργώντας ποιότητες που θυμίζουν τα χαρακτηριστικά του Piranesi. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Κώστας Μανωλίδης:

136. Peter Eisenman, Ten Canonical Buildings 1950-2000, New York: Rizzoli, 2008, σελ. 33

137. Ο.π., σελ. 29

135. Κώστας Μανωλίδης, Βραχώδεις όψεις, Εφαρμογές και σημασίες της ακατέργαστης υλικότητας, σελ. 6

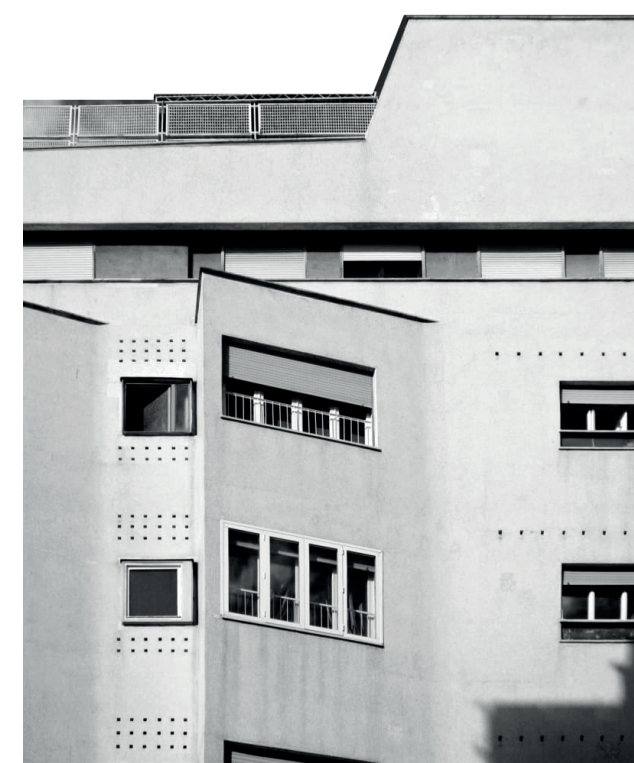
«Ο Moretti αποθεώνει τη διαστρωμάτωση της πόλης του επιφορτίζοντας την ίδια την ύλη της πέτρας να κωδικοποιήσει αλληγορικά την μνήμη των σπαραγμάτων και τις αρχιτεκτονικές προσχώσεις των διαδοχικών ιστορικών περιόδων».<sup>138</sup>

Στο πλαίσιο της συμβολικής φόρτισης που επικρατεί στο σύνολο του έργου, η συλλογική μνήμη εγγράφεται στην πρωτογενή συνθήκη της ύλης, εντός μιας αποδομημένης εκδοχής της τεχνικής "rustication", η οποία συναντάται στην κλασική αρχιτεκτονική. Ο Κώστας Μανωλίδης αναφέρει χαρακτηριστικά:

«ο Moretti κατορθώνει να ενεργοποιήσει διασταυρούμενες νοηματοδοτήσεις του υλικού πρωτογονισμού και των ιστορικών ζημάτων ως θεμελίων των νέων αρχιτεκτονικών διαβημάτων».<sup>139</sup>

Μέσα λοιπόν από αυτούς τους ανατρεπτικούς αρχιτεκτονικούς χειρισμούς του Moretti αναδύεται αδιαμφισβήτητα το ενδιαφέρον του για την ιστορία της Ρώμης και την βαθιά σχέση που αναγνωρίζει μεταξύ χρόνου και τόπου. Όπως φανερώνεται και στα λόγια του Adrian Sheppard:

«Η Ρώμη αντιπροσώπευε (για τον Moretti) ότι αγαπούσε πιο πολύ. Η πόλη δεν ήταν απλώς ο γεωγραφικός τόπος όπου δούλευε και ζούσε. Ήταν μια νοητική κατάσταση, ένας τρόπος ζωής και μια πηγή ατελείωτης έμπνευσης. (...) Αναφερόταν στην αιώνια πόλη με όρους μυστικιστικούς, σαν ένα μέρος που το εξουσίαζε μια μη-γραμμική ποιητική λογική».<sup>140</sup>



138. Κώστας Μανωλίδης, Βραχώδεις όψεις, Εφαρμογές και σημασίες της ακατέργαστης υλικότητας, σελ. 7

139. Ό.π., σελ. 8

140. Sheppard A. (2008). Luigi Moretti: A testimony, σελ. 3 Διαθέσιμο στο <http://www.mcgill.ca/architecture/sites/mcgill.ca.architecture/files/TestimonyMor etti. pdf>

# 3.2

## Εμβύθιση στους κώδικες της ύλης



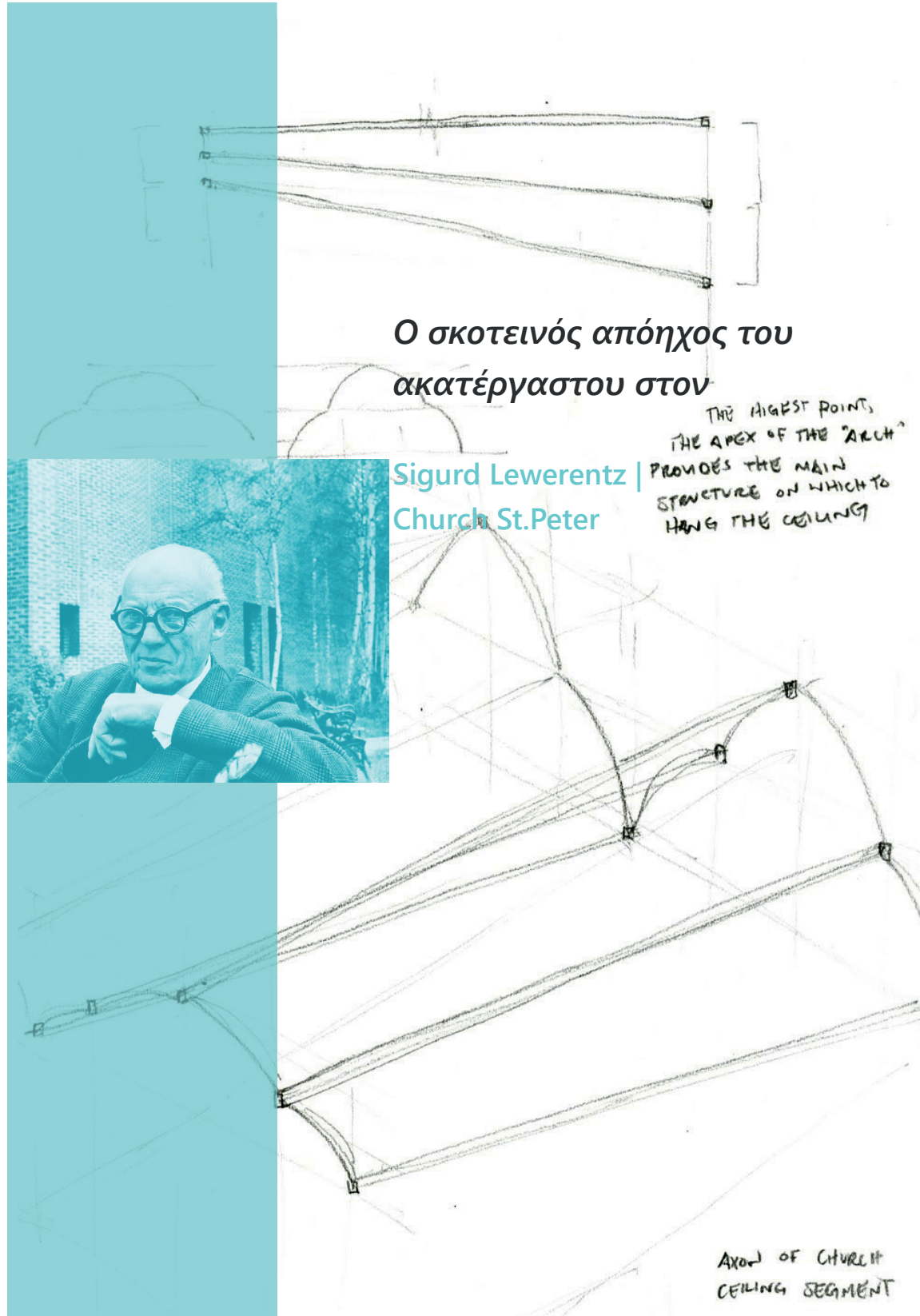
### 3.2.1 Πρωτογενείς υλικότητες

«...Κι έτσι, κάποιες φορές, τοιχοποιίες από συμπαγή και πολυκαιρισμένα τούβλα, που ευτύχησαν σε μια ολόσωμη ενότητα με τη λάσπη των αρμών τους, μοιάζουν σαν γαλήνια θάλασσα όπου λικνίζεται το είδωλο ενός καθολικού κανόνα. Στη ρυθμικά τεμαχισμένη όψη τους εισπνέουμε την ιερή σιγή της αφθαρσίας. Με τη χωμάτινη πραότητα τους, μας παρασύρουν σε κατάδυση στους κώδικες της ύλης».<sup>141</sup>

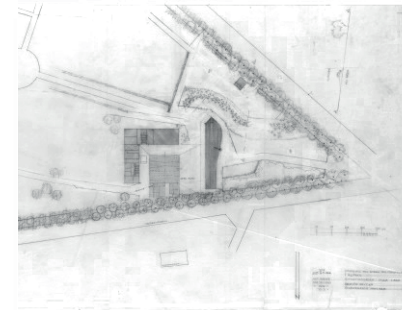
Ο άνθρωπος κατοικεί μέσα στις ποσότητες και τις ποιότητες του φυσικού κόσμου. Τα υλικά ως επέκταση της γής έχουν τη δική τους γλώσσα, τους δικούς τους κώδικες, καθώς και τη μοναδική επιρροή τους στον τρόπο με τον οποίο ο άνθρωπος βιώνει το χώρο αλλά και το χρόνο. Τα φυσικά υλικά αναπτύσσουν έναν ποιητικό διάλογο με τις διαδικασίες και τη συνέχεια του χρόνου. Όλη η ύλη ενυπάρχει σε αυτή τη χρονική συνέχεια και η πατίνα της φθοράς είναι η εμπλουτισμένη χρονική εμπειρία του σώματος της. Η ποιητική της ύλης και της πρωτογενούς της υπόστασης αφηγείται την αρχέγονη ιστορία της προέλευσης της, τα ίχνη και τις αλλεπάλληλες παραμορφώσεις που άφησε πάνω της η γραφή του χρόνου. Όπως ακριβώς η αρχιτεκτονική εξημερώνει τον απεριόριστο χώρο και μας επιτρέπει να τον κατοικήσουμε, πρέπει επίσης να εξημερώσει τον ατελείωτο χρόνο και να μας επιτρέψει να κατοικήσουμε στη συνέχεια του.<sup>142</sup>

141. Κώστας Μανωλίδης, Εδαφολόγιο, κείμενα για την ύλη της αρχιτεκτονικής, εκδ. νήσος, Αθήνα, σελ.25

142. Juhani Pallasmaa, The Eyes of The Skin, Architecture and the Senses, Preface by Steven Holl, Wiley- Academy, Britain, 2005, σελ.30



Sigurd Lewerentz | Church St. Peter



«Χρειάζεται η αίθρια του βλέμματος που αντικρίζει τον κόσμο σα να' ναι πάντοτε η πρώτη φορά. Μεσ στη δεξαμενή αυτού του μαγεμένου βλέμματος θα βγάλουν φυσαλίδες οι κρυφές ραγισματιές των υλικών πραγμάτων».<sup>143</sup>



Ο αρχιτέκτονας Sigurd Lewerentz κοντά στα 70 του, μετά από την πολυετή απουσία του από την αρχιτεκτονική και έχοντας στήσει ένα δικό του εργοστάσιο κουφωμάτων τα οποία σχεδιάζει ο ίδιος επανέρχεται με το σχεδιασμό της εκκλησίας του Αγίου Πέτρου. Η συγκεκριμένη τούβλινη εκκλησία φτιαγμένη στο Klippan της Νότιας Σουηδίας ολοκληρώθηκε το 1966 και αποτέλεσε ένα από τα πιο σημαντικά και ανατρεπτικά έργα της αιγιματικής και σχεδόν σκοτεινής αρχιτεκτονικής του.

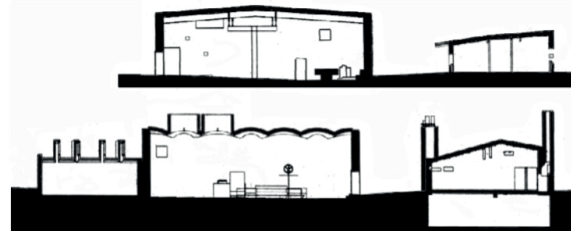
Ο Sigurd Lewerentz, όπως αναφέρει ο Κώστας Μανωλίδης ανατρέπει μέσω του έργου κάθε «οικοδομικό και αισθητικό κοنفορμισμό»<sup>144</sup>, ενώ βρίσκεται σε συνεχή επαφή με το εργοτάξιο και τους μάστορες, τους οποίους καθοδήγησε με τρόπο που ήταν αρκετά διαφορετικός από το συμβατικό τρόπο εργασίας. Ο αρχιτέκτονας λοιπόν, ύστερα από το όραμα του νέου ιερέα για τη δημιουργία μιας νέας εκκλησίας στη μικρή βιομηχανική κοινότητα του Klippan ξεκινάει τις εργασίες.

Ο Lewerentz κατευθύνει τους αρχιτεκτονικούς



143. Κώστας Μανωλίδης, Εδαφολόγιο, κείμενα για την ύλη της αρχιτεκτονικής, εκδ. νήσος, Αθήνα, σελ. 14

144. [http://edafologion.blogspot.com/2010/12/blog-post\\_10.html](http://edafologion.blogspot.com/2010/12/blog-post_10.html)



166 χειρισμούς του με μεγάλη ελευθερία, καθώς δεν υπάρχει κάποιο αυστηρά καθορισμένο κτιριολογικό πρόγραμμα και επικρατούν ως επί το πλείστον διάχυτες σκέψεις. Ακολουθώντας το χαρακτήρα της περιοχής ενώνει δύο κτίρια μεγάλου μήκους μαζί, δημιουργώντας μια γωνία, που λειτουργεί ως καταφύγιο για τον άνεμο. Στα κτίρια αυτά φιλοξενεί γραφεία, μια αίθουσα εκκλησιαστικών και μυστηριακών τελετών, καθώς και μια αίθουσα για την ενορία, ενώ ο κύριος ναός τοποθετήθηκε στον υπήνεμο χώρο που προκύπτει. Εξωτερικά της τετραγωνικής κάτοψης της εκκλησίας προσαρτώνται δυο ξεχωριστές πτέρυγες στις οποίες τοποθετεί έναν προθάλαμο, το βεστιάριο και το κωδωνοστάσιο. Μερικά σκίτσα με τη χωροθέτηση και τις βασικές μετρήσεις γίνονται η αφετηρία για την αρχή της κατασκευής. Κατά τη διάρκεια μάλιστα, παρουσιάστηκαν αρκετές πρακτικές δυσκολίες, ενώ μερικά λάθη κάνουν τον αρχιτέκτονα να ενδώσει στην **ανατρεπτική ροή των εργασιών**, με ένα τρόπο που αποδεικνύεται καθοριστικός στην διαμόρφωση της μοναδικής ταυτότητας, που αποκτά στο τέλος το έργο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το **τούβλο από το οποίο κατασκευάζεται η εκκλησία**. Μια κακή συνεννόηση οδηγεί στην **παράδοση λάθος τούβλων από το Helsingborg**. Παραδίδονται τούβλα κανονικών διαστάσεων, σε αντίθεση με τις νέες μονάδες τούβλου που ήθελε να δημιουργήσει αρχικά ο Lewerentz, με αποτέλεσμα τα σχέδια να ανατραπούν. Ωστόσο, είναι ακόμη σχετικά εύκολο να υπολογιστούν εκ νέου οι στρώσεις για να έρθουν σε αρμονία με τα επιθυμητά ανοίγματα της τοιχοποιίας.



Ως αποτέλεσμα της δυσκολίας του να διαχειριστεί τον αριθμό των τούβλων για κάθε σειρά λύνει τις διαφορές που προκύπτουν μέσα από το διευρυμένο πλάτος των αρμών στους οποίους τοποθετείται κονίαμα.<sup>145</sup>

167 Τα σχέδια του Lewerentz αποτελούν μια ιστορία από μόνα τους. **Συνεχείς προσαρμογές σε αναθεωρήσεις και επεξηγηματικές εκλεπτύνσεις**. Συνολικά, ο αρχιτέκτονας εργάζεται στο κτίριο με την **καθοδήγηση ενός στοχαστικού βλέμματος**. Αναζητά συγκεκριμένα σημεία οπτικού ενδιαφέροντος αποδίδοντας χώρους με μια καθηλωτική ένταση. Αντλεί έμπνευση από το **παλιό εργοστάσιο τούβλων στο Helsingborg** το οποίο επισκέπτεται και οδηγείται στις ποιοτικές αντιθέσεις και τις εσωτερικές εκλεπτύνσεις του έργου. Οι δέσμες φωτός από τα ανοίγματα της οροφή του εργοστασίου, η **συμβίωση των συντηγμένων θραύσματος ενός παλιού τοίχου από τούβλα** και η συνολική ερειπιώδης μορφή του επιβεβαιώνουν το όραμα του αρχιτέκτονα για το έργο στο Kirrap. Ανάμεσα στη σωρό των τούβλων διαλέγει έναν μεγάλο αριθμό, η ελαττωματική όψη τους, που τα έκανε να τα απορριψούν είναι και αυτή που γοητεύει τον αρχιτέκτονα και τον κάνει να τα ενσωματώσει στον τοίχο που περικλείει το βεστιάριο. Με αντίστοιχο τρόπο χειρίστηκε και το σχεδιασμό των δαπέδων. Από την περιοχή Höganäs, γνωστή για την **βιομηχανία κεραμικής** συλλέγει **κλίνκερ** και **πλακίδια** τα οποία μεταφέρει στην τοποθεσία του έργου. Ο Lewerentz επιλέγει από τις σωρούς **πλακίδια διαφορετικών μεγεθών και χρωμάτων** συνθέτοντας τα προσεκτικά σε διαφορετικά μοτίβο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το ήπια κεκλιμένο δάπεδο της αίθουσας της ενορίας στο οποίο συνθέτει ένα μοτίβο με πράσινους και λευκούς χρωματισμούς, εμπνευσμένο από της **λεπτομέρεια ενός αιγυπτιακού χαλιού**.<sup>146</sup>

Όπως αναφέρει ο Κώστας Μανωλίδης για το

145. Janne Ahlin, Sigurd Lewerentz, architect 1885-1975, Byggförlaget, Stockholm, Sweden, σελ. 166-171

146. Ό.π., σελ. 173-174

συγκεκριμένο έργο ο αρχιτέκτονας δουλεύει τις ποιότητες και τη σύνθεση των υλικών με μια «μελετημένη ωμότητα»<sup>147</sup>. Αντίστοιχα και στην περίπτωση των τούβλων, τα οποία επεξεργάζεται με πρωτόγονους τρόπους. Δέν τα κόβει, παρά τα διατηρεί ολόκληρα. Στα παράθυρα τοποθετεί πλάκες από τζάμια «πρόσωπο» με τον τοίχο, σαν μια αόρατη προστατευτική υλική επιδερμίδα, την οποία συγκρατεί με σκουριασμένα μικρά χαλύβδινα στοιχεία. Το πάρκο καθρεφτίζεται στα τζάμια, μεταμορφώνοντάς τα σε πίνακες που κρύβουν πίσω τους τα ανοίγματα του κτιρίου και δημιουργούν μια δυναμική αντίθεση με τους μονολιθικούς αδιαπέραστους τοίχους. Όλα τα υλικά ενορχηστρώνονται σε μια ποιητική του ακατέργαστου και κάθε απρόβλεπτη ανατροπή της κατασκευαστικής διαδικασίας εντάσσεται αρμονικά στο σύνολο, αποφλοιώνοντας ενσυνείδητα το έργο του από «κάθε είδος καθιερωμένης δεξιοτεχνίας» και ευβλάβειας στην τελειοποίηση.

Η εκκλησία του Άγιου Πέτρου παρά τις καθαρές γεωμετρικές διατυπώσεις της, κρύβει τον απόηχο μιας αρχιτεκτονικής που παρεκκλίνει από κανόνες. Η γύμνια της αρχιτεκτονικής του φαίνεται σε όλες τις πτυχές του έργου. Το ίδιο το ιερό θυμίζει κελάρι μιας λιμενικής αποθήκης του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Φαίνεται παλιό, σαν να έχει ανασκαφεί από προχριστιανικούς χρόνους και να έρχεται πάλι στο φως, διατηρώντας το ίχνος του χρόνου ζωντανό. Στο εσωτερικό μια τεράστια επιβλητική κατασκευή από χαλύβδινες κολώνες και δοκάρια στέκεται στο κέντρο του δωματίου, στηρίζοντας τους ρηχούς τούβλινους θόλους. Το βίωμα του χώρου προκαλεί δέος. Εντάσσεται σε έναν χωροχρόνο, που διαχωρίζεται από το εξωτερικό περιβάλλον και αναπτύσσει μια ποιητική σχέση με τον απόηχο μιας «βρώμικης οικοδομικής», που αποκαλύπτει τα δικά της κρυμμένα νοήματα, αντιτιθέμενη στον «αντισηπτικό και φιλάρεσκο αρχιτεκτονικό ριζοσπαστισμό των ημερών μας»<sup>148</sup>.



Στη σκοτεινή αρχιτεκτονική του Lewerentz συγκεντρώνεται ένας πυκνός στοχασμός. Η πραότητα των υλικών και της κατασκευής διατηρούν βουβά όλα εκείνα τα συστατικά του χρόνου και της γήινης προέλευσής τους, δεν αναζητούν καμία αισθητική επιβεβαίωση. Ο Κώστας Μανωλίδης περιγράφει:

«Κοιτώ με δέος την υδραυλική εγκατάσταση στις τουαλέτες της εκκλησίας. Πόσο ψυχωμένα περιφρονεί την τυπική κομψότητα αλλά και την επιτηδευμένη εκκεντρικότητα. Πόσο αναλλοίωτη αφήνει την θερμοκρασία της ύλης. Πως τρεις σωλήνες σου κόβουν τη μυλιά».<sup>149</sup>



147. [http://edafologion.blogspot.com/2010/12/blog-post\\_10.html](http://edafologion.blogspot.com/2010/12/blog-post_10.html)

148. Ό.π.

149. Ό.π.

## Η έννοια του λατομείου στα γλυπτά αρχιτεκτονικά τοπία της

Ν.Γκόλαντα, Α.Κουζούπη|  
Ανοιχτό μουσείο παλαιάς  
λατομικής τέχνης Διονύσου



«Το σκάψιμο είναι πάντα μια τομή στη συνέχεια του εδάφους και παραβίαση ενός κόσμου ανεξερεύνητου. Το γεωλογικό υπόστρωμα που αποκαλύπτεται προβάλλει σαν μια ουσία άχραντη, σασιτισμένη από τη βέβηλη παρέμβαση, αλλά και κατά βάθος αλώβητη. Στεκόμαστε για λίγο άφωνοι μπροστά στην ανασκαμμένη γη, λες και γινόμαστε μάρτυρες μιας απρέπειας».<sup>150</sup>

Το γλυπτό τοπίο από λευκό μάρμαρο στην λατομική περιοχή της Πεντέλης φέρει μια βαθιά ιστορικότητα. Η αρχαία λάξευση κατά τον 5<sup>ο</sup> αιώνα, σε συνδυασμό με τη σημερινή φυσική διάβρωση του τόπου σχηματίζει ένα αποκαλυπτικό τοπίο μνήμης, που επικαλείται σιωπηλά το εξορυκτικό παρελθόν της αρχαίας Αθήνας.

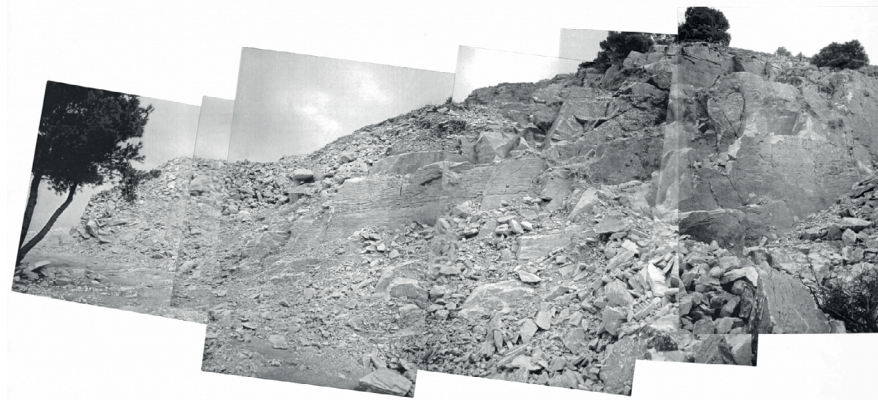
Το 1995, είκοσι χρόνια αργότερα από τη διακοπή της λειτουργίας του Λατομείου ο ιδιοκτήτης αναθέτει στη Νέλλα Γκόλαντα την αναδιαμόρφωση του, σε ένα ανοιχτό μουσείο λατομικής τέχνης. Σε συνεργασία με την κόρη της Ασπασία Κουζούπη αναλαμβάνουν την πραγματοποίηση του έργου, με βασικό στόχο τη διατήρηση του ιδιαίτερου χαρακτήρα του τοπίου στον οποίο είχαν παραμείνει μεγάλες ποσότητες μαρμάρου. Η μορφολογία της περιοχής αποτελεί μια σχεδιαστική πρόκληση. Το πνεύμα του τόπου, οι λαξευμένες παρειές των βράχων που αποκαλύπτουν τα ίχνη των εξορύξεων και τα τμήματα των πετρωμάτων που τρέχουν στις πλαγιές του βουνού πρόκειται να γίνουν όλα μέρος ενός ποιητικού διαλόγου μεταξύ ανθρωπογενούς και φυσικού τοπίου. Παρά τον άβατο χαρακτήρα της περιοχής λόγω των υλικών συσσωρεύσεων, η Νέλλα Γκόλαντα και η Ασπασία Κουζούπη κρατούν αναλλοίωτο το χαρακτήρα της.

Με σκοπό μάλιστα να αφουγκραστούν καλύτε-

150. Κώστας Μανωλίδης, Εδαφολόγιο, κείμενα για την ύλη της αρχιτεκτονικής, εκδ. νήσος, Αθήνα, σελ.92

ρα το πνεύμα του τόπου **καλούν τους παλιούς λατόμους** της περιοχής, που έχουν αναπτύξει μια στενή σχέση με το χώρο, να συνεργαστούν μαζί τους για την πραγματοποίηση του έργου.

Ανάμεσα στις σωρούς από χώματα και θραύσματα υλικού μέσα σε ένα τοπίο εγκατάλειψης κρύβονται τα **ίχνη των εξορύξεων** και των **παλιών μονοπατιών**. Οι δύο σχεδιάστριες του τοπίου αναγνωρίζουν από την πρώτη στιγμή τη μοναδική υπόσταση του τοπίου, που συγχρονίζεται με τους φυσικούς μετασχηματισμούς και τις αναταράξεις του ανθρώπινου αγγίγματος. Παρατηρώντας τους ιδιαίτερους φυσικούς, αλλά και τεχνητούς σχηματισμούς στο τοπίο, ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα σχεδόν λεία μέτωπα των βράχων, τα οποία είναι κομμένα πάνω στους εσωτερικούς δομικούς κομμούς τους. Η Ασπασία Κουζούπη εξηγεί: *«λόγω του τρόπου αφαίρεσης του μαρμάρου, που ενεργοποιούσε τη μειωμένη αντίσταση του υλικού στην επιφάνεια του κομμού, αντίστοιχο αποτέλεσμα θα μπορούσε να έχει προέλθει χωρίς την ανθρωπογενή παρέμβαση. Για το λόγο αυτό, το τοπίο αυτό, όταν βρεθήκαμε σε αυτό, ήταν ανάμεσα στο φυσικό και το ανθρωπογενές. Ένα παράξενο υβρίδιο»*.<sup>151</sup> Οι επιφάνειες μοιάζουν σαν να έχουν μεταμορφωθεί από τις δυνάμεις ενός σεισμού, από τις ρίζες ενός δέντρου ή από την εναλλαγή μεταξύ παγετού και καλοκαιριού. Αυτή την ανάγνωση του τοπίου ήρθαν να συμπληρώσουν τα μικρά σπίτια με τζάκια που φιλοξενούσαν τους λατόμους αρκετές μέρες του χρόνου, αλλά και οι σωροί από λατύπη που αποτυπώνουν τις ώρες που οι εργάτες πελεκούσαν τους ογκόλιθους. Περιηγούμενος κανείς στους βράχους μπορεί να έρθει σε επαφή με την παλιά διαδικασία εξόρυξης, τα εργαλεία των λατόμων αλλά και τις χαρακτηριστικές «γλύστρες» που δημιουργήθηκαν για την ολίσθηση των πετρωμάτων της λατόμευσης.<sup>152</sup>



Το γλυπτό έργο που δημιουργήθηκε σε αυτό το επιβλητικό τεκτονικό τοπίο προέκυψε μέσα από **ήπιες παρεμβάσεις**, που σκοπό είχαν να αποκαλύψουν τα κρυμμένα ίχνη του τόπου και να αφηγηθούν μέσα από ένα δευτερογενές τοπίο την ιστορία του.

Ουσιαστικά, το **υπάρχον τοπίο** μέσω των λεπτών αυτών χειρισμών **γέννησε ένα νέο τοπίο εντός του**. Η Νέλλα Γκόλαντα και η Ασπασία Κουζούπη σε συνεχή συνεργασία με τους παλιούς λατόμους, αποκρίθηκαν στο τοπίο με **ξερολιθικές κατασκευές συλλέγοντας και αναδιοργανώνοντας το υλικό της μαρμαρο-λατύπης** που υπήρχε εκεί εν αφθονία. Οργανώνοντας αυτές τις συναρθρώσεις του υλικού που εντοπίστηκαν σε πυκνούς σχηματισμούς, επιδίωξαν να αποκαλύψουν τα **κρυμμένα μέτωπα** αλλά και τις **χαράξεις των παλιών μονοπατιών** που διασταυρώνονται με τους λαξευμένους μαρμαρίνους βράχους και τις φυσικές κατασκευές-δομές. Όλο το έργο είναι ένα αποτέλεσμα αναδιοργάνωσης και ανασύνθεσης του υλικού του ίδιου του τόπου. Όλες οι εργασίες και οι μεταφορές έγιναν με τα χέρια, χωρίς κανένα τεχνητό μέσο, μόνο με την ικανότητα τους να **αφουγκράζονται βήμα βήμα τις ανάγκες αυτού του εγκαταλελειμένου άγνωνου τόπου**. Οι κωνικοί σωροί από ακινητοποιημένη λατύπη, οι οποίοι διατηρήθηκαν στα σημεία που εντοπίστηκαν, καθιστούν αναγνωρίσιμο από μακριά το λατομικό πέταλο, ενώ παράλληλα υιοθετούν ένα συμβολικό χαρακτήρα. Όπως αναφέρει η Α.Κουζούπη αναγνωρίζονται ως *«γιγάντιες κλειψύδρες προσμέτρησης του χρόνου εργασίας των λιθοξόνων/λατόμων που εργάστηκαν εκεί»*.<sup>153</sup>

Ακόμη, ανάμεσα στο τοπίο που διαμορφώνεται από τους γλυπτούς βράχους και τα μονοπάτια αποκαλύπτεται και μια **κυβιστική σκάλα**. Σε αυτό το σημείο φανερώνεται ο τρόπος με τον οποίο οι λατόμοι αφαιρούσαν υλικό. Η

151. [https://www.greekarchitects.gr/grareview/grareview01/ISSUE1\\_high.res.pages.pdf](https://www.greekarchitects.gr/grareview/grareview01/ISSUE1_high.res.pages.pdf), σελ.13

152. Νέλλα Γκόλαντα, Ασπασία Κουζούπη, «Μετασχηματισμοί στα όρια ανθρωπογενούς και φυσικού τοπίου», διάλεξη. <https://vimeo.com/85700749>

com/85700749

153. [https://www.greekarchitects.gr/grareview/grareview01/ISSUE1\\_high.res.pages.pdf](https://www.greekarchitects.gr/grareview/grareview01/ISSUE1_high.res.pages.pdf), σελ.13

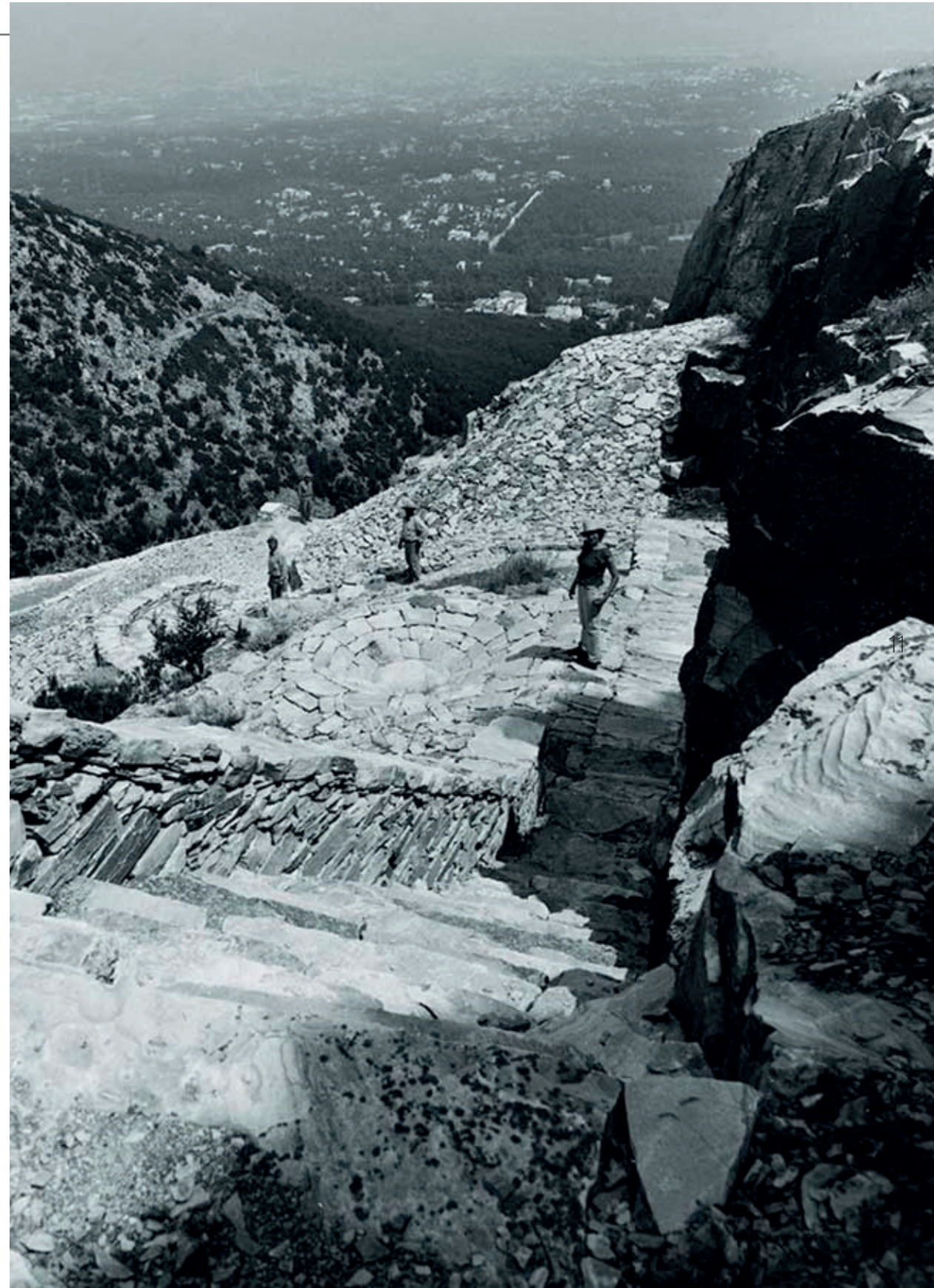
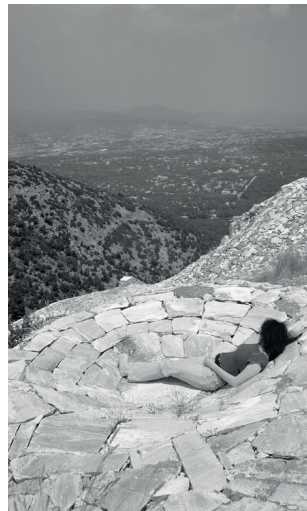
χειρωνακτική εργασία των λατόμων, που σιγά σιγά μετρούσαν και μεταμόρφωναν το τοπίο υποδηλώνει παράλληλα την **ανθρώπινη κλίμακα** η οποία μοιάζει να χάνεται όσο το βλέμμα απλώνεται στο αχανές τοπίο. Την ποιητική αυτή αφήγηση των υλικών και των καταβολών του εδάφους, μέσω της εκσκαφής, συμπληρώνει η ανακλαστική ιδιότητα των μαρμάρων, η οποία αλληλεπιδρώντας με το φυσικό φως προσδίδει κάθε φορά μια διαφορετική εικόνα στο τοπίο.

Μετρώντας τη γή με το βήμα και δουλεύοντας την πρωτογενή ύλη με τα χέρια, **όλες οι αποφάσεις λαμβάνονται στο πλαίσιο της επιτόπιας παρατήρησης και έρευνας**. Η γλυπτική ματιά της Νέλλας Γκόλαντας σε συνδυασμό με την αρχιτεκτονική ματιά της Ασπασίας Κουζούπη και την ανεπιτήδευτη προσέγγιση των λατόμων, απαλλαγμένη από κάθε εξουσιαστική δύναμη της εικόνας ενορχηστρώνονται σε ένα ποιητικό διάλογο. Χρησιμοποιώντας τη **γεωλογία ως «εργαλείο σύζευξης»**<sup>154</sup> οικειοποιούνται και μεταγράφουν το χαρακτήρα ενός τοπίου που συνεχώς μεταμορφώνεται. Ένα τοπίο στα **όρια μεταξύ ανθρωπογενούς και φυσικού**, που ανασυντάσσεται μέσα στις αλληλοδιαδεχόμενες μορφές τις οποίες παραλαμβάνει μέσα από τις φυσικές μεταβολές και τις ανθρώπινες παρεμβάσεις. Οι διαφορετικές ποιότητες του χώρου δεν σταματούν να φανερώνονται αναπάντεχα σε όλη τη διαδρομή ανάμεσα στους βράχους, **σε ένα χρόνο που μοιάζει να σταματάει μπροστά στη σιωπή και την ετερογένεια του τόπου**.

*«...η εκσκαφή δεν παύει να ορίζει μια διασάλευση. Δεν παύει να μας επανασυνδέει ,βασανιστικά ,και γι αυτό δραστικά ,με την παλλόμενη πραγματικότητα της πρώτης μας ύλης».*<sup>155</sup>

154. Ό.π.

155. Κώστας Μανωλίδης, Εδαφολόγιο, κείμενα για την ύλη της αρχιτεκτονικής, εκδ. νήσος, Αθήνα, σελ.92



Φθερσιγενής χρόνος

Φθερσιγενής χρόνος

Φθερσιγενής χρόνος



Φθερσιγενής χρόνος

Φθερσιγενής χρόνος

Φθερσιγενής χρόνος

### 3.2.2 Φθερσιγενής χρόνος

*«Στα ενδότερα της ύλης και στην ευγένεια της φθαρτότητάς της, κρύβονται αντισώματα ενάντια στην αποστείρωση του κόσμου και αντίδοτα στην τοξική διασπορά προσομοιώσεων».<sup>156</sup>*

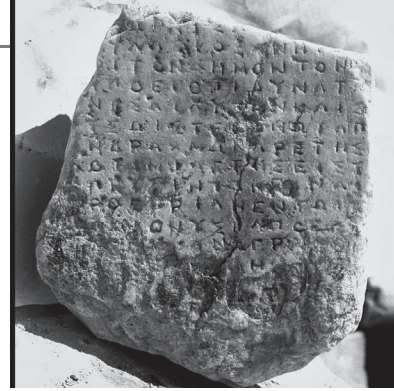
**Η** φθαρτή φύση από καθετί πραγματικό αντικατοπτρίζει τον πεπερασμένο χαρακτήρα του, το πέρασμα του χρόνου αλλά και τον συνεχή ανοιχτό διάλογο μεταξύ παρελθόντος και παρόντος. Γίνεται έτσι αντιληπτή η αναπόφευκτη επιστροφή κάθε τεχνητού ανθρωπογενούς κατασκευάσματος στην πρότερη φυσική του κατάσταση. Η εγγραφή του χρόνου, μέσω της φθοράς φέρει τα νοήματα του παρελθόντος στο παρόν, επανοηματοδοτώντας το συνεχώς. Αυτή η διαδικασία επιτρέπει ένα σύνολο νέων αναγνώσεων, που δεν θα ήταν ορατές στην ακεραιότητα των αρχικών μορφών. Σε αυτή τη δυναμική κατάσταση της ύλης εκφράζεται ένας χρόνος ποιητικός, που αντιτίθεται στην ταχύτητα και την καθαρότητα της νεωτερικότητας. Πρόκειται για έναν χρόνο εσωτερικό, μια συνθήκη που φανερώνει πως *«τα υλικά δεν εξαντλούν το ρόλο τους στην υπηρεσία τη ρητορικής των μορφών»<sup>157</sup>*, αλλά φέρουν τα μηνύματα του παρελθόντος και τις μνήμες των καταγωγικών τους σχέσεων.

<sup>156</sup>. Κώστας Μανωλίδης, Εδαφολόγιο, κείμενα για την ύλη της αρχιτεκτονικής, εκδ. νήσος, Αθήνα, σελ.15

<sup>157</sup>. Κώστας Μανωλίδης, Ο τετελεσμένος μέλλοντας της ύλης. Δυναμικές της φθοράς στο αστικό τοπίο. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01414013/document>

**Το ασυνείδητο της υλικής φθοράς και της «ονειρικής γεωγραφίας του εδάφους» στην περίπτωση του**

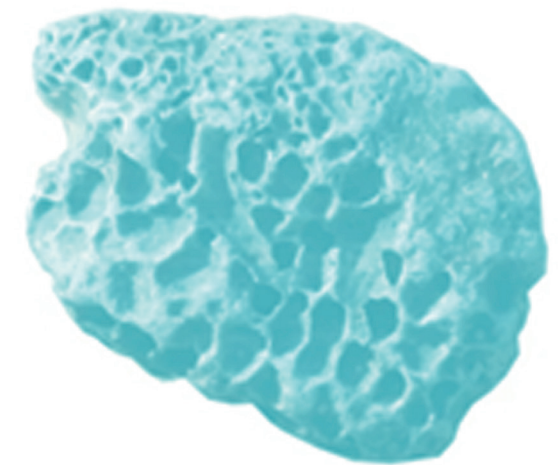
**Κώστα Μανωλίδη**



Το έργο του Κώστα Μανωλίδη διατρέχεται από μια έντονη δημιουργική ανησυχία για εκείνους τους κρυμμένους κώδικες που συγκροτούν την ύλη. Οι πρωτογενείς υλικότητες και οι αλλοιώσεις τους γεννούν μια ανεξερεύνητη γλώσσα, ενώ στην προέκτασή τους μπορούν να μεταφραστούν σε αρχιτεκτονικούς χειρισμούς. Ο Κώστας Μανωλίδης βυθίζεται σε αυτόν τον αθέατο ορίζοντα της υλικής υπόστασης και αναζητά τα κρυμμένα αυτά νοήματα, μέσα από το βάθος της φθοράς και τις συντεταγμένες του εδάφους. Η ματιά του και η σκέψη του γοητεύεται από το μετεωρισμό στον οποίο βρίσκεται συχνά το ανθρωπογενές με το φυσικό. Θα λέγαμε ακριβώς εκεί που χάνονται τα λεπτά όρια μεταξύ τους, καθώς μεταμορφώνονται στο πέρασμα του φθερσιγενούς χρόνου.

«...αυτές οι διαμελισμένες επιγραφές παρουσιάζουν μια παράξενη αυτάρκεια. Σαν εξαρχής να φτιάχτηκαν γι αυτήν τους την κατάληξη, σαν να 'ναι ο λαμπρός καρπός χιλιάδων χρόνων. Την ακανόνιστη μορφή τους την υπαγόρευσε η ανώτερη γεωμετρία των τραυμάτων.»<sup>158</sup>

179



158. <http://edafologion.blogspot.com/>

Τα αποσπάσματα και οι συναθροίσεις τους, ορφανά από το υπόλοιπο τους, βρίσκονται σε μια διαρκή αναμονή να ερμηνευτούν, σαν «υλικά που ξέμειναν παγιδευμένα στον άγονο χρόνο». Ο κατακερματισμός, οι ρήξεις των συνόλων παράγουν πληθυσμούς στοιχείων, που διέπονται από τους δικούς τους νόμους. Η δική τους συνοχή, εντός της φαινομενικής τυχειότητάς τους παράγει μια νέα γλώσσα.

«Σαν τα παλιά οικοδομικά σπαράγματα που ξαναζούν μέσα σε ένα νέο τοίχο. Τέτοια θραύσματα διατηρούν το νόημά τους και τις μνήμες τους αλλά ταυτόχρονα συνεργάζονται στη νέα ανέγερση. Σε μια δυναμική συνύπαρξη. Σε μια κοινωνία.»

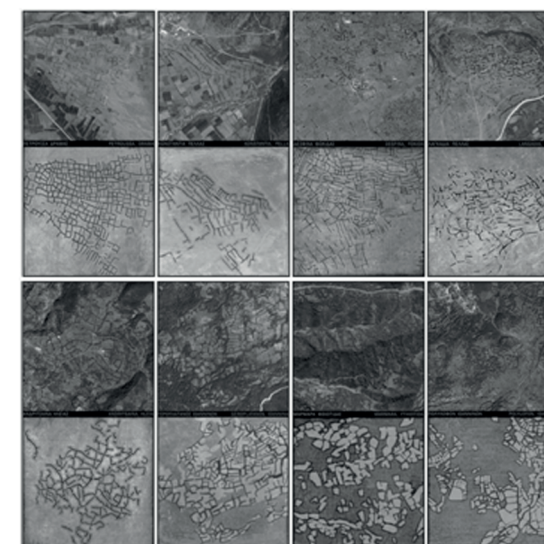


Η ενστικτώδης καταγραφή, η διερεύνηση και η αποκωδικοποίηση του αγροτικού εδάφους, του πολυτεμαχισμού των αγροτεμαχίων, μέσα από αεροφωτογραφίες κρύβουν τους ψιθύρους της δικής τους νομοτέλειας. Παρατηρώντας αυτές τις εικόνες, με την αφέλεια του στοχαστικού βλέμματος, μας φανερώνουν ίσως κάτι ομόλογο με τον τεμαχισμό της ύλης.



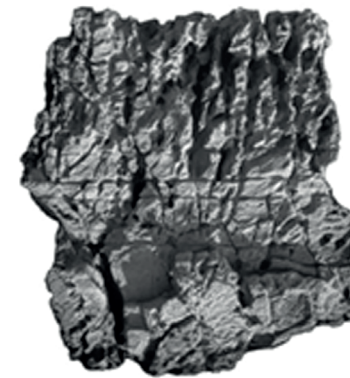
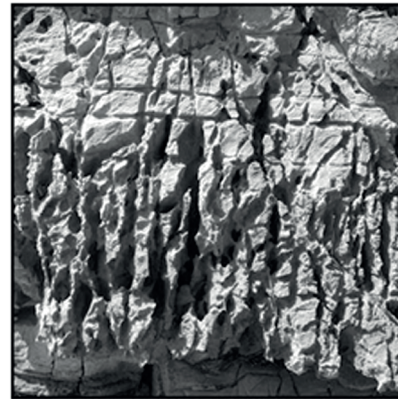
Η γραμματική της γής, μέσα από το παλίμψηστο των επάλληλων μικροσβησμένων γραφών της, μας υποδεικνύει τον τρόπο που τεμαχίζεται μια ολότητα. Ο Κώστας Μανωλίδης αναζητά το υποσυνείδητο αυτής της «ονειρικής γεωγραφίας» σε μια δική του αυτόματη γραφή. Συσχετίζει τους κρυφούς αυτούς κανόνες, με τους οποίους οργανώνεται το έδαφος στις διάφορες κλίμακες, με τη φθορά και τον κατακερματισμό της ύλης.

«Οι ακολουθίες των αγροτεμαχίων μοιάζουν να επιτείνουν τις μεταπτώσεις της τοπογραφίας, να μορφοποιούν την βεντάλια μιας κατωφερούς διεύρυνσης ή να υπογραμμίζουν τους κυματισμούς μιας ελισσόμενης χαράδρωσης. Είναι φορές που τα χωράφια μας φανερώνουν το τοπίο με τον ίδιο τρόπο που τα ρινίσματα σιδήρου σχεδιάζουν με τις διατάξεις τους το ανάπτυγμα ενός μαγνητικού πεδίου.»



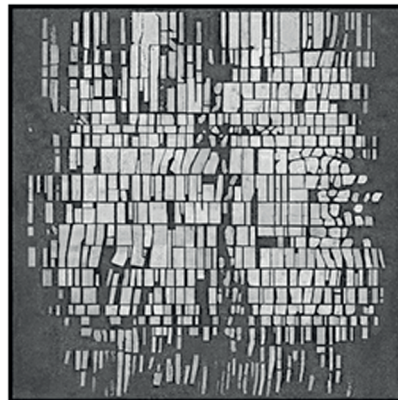
«Σημάδια από παλιότερες χρήσεις, γεωλογικά μοτίβα, ίχνη και επισωρεύσεις που από κοντά είναι ακατάληπτα, στην ολότητα τους αποκτούν, αν όχι νόημα, σίγουρα υπόσταση. Η επιφάνεια της γης φανερώνεται σαν ένα παλίμψηστο επάλληλων μισοσβησμένων γραφών.»

Οι φυσικοί σχηματισμοί ενός διαβρωμένου βράχου ή του φλοιού ενός κορμού κρύβουν μέσα τους μια δική τους μοναδική οργανωτική λογική. Ο Κώστας Μανωλίδης αναγνωρίζει στους αινιγματικούς αυτούς σχηματισμούς



«Κάποτε τυχαίνει δάπεδα να ξηλώνονται από τεχνικές αστοχίες και τραύματα του χρόνου και η αφήγησή τους να εξαρθώνεται σε διάκενα και ξέφτια. Η ομαλότητα της επανάληψης τότε αναστατώνεται, σαν θάλασσα που αφρίζει από κρυμμένους υφάλους».

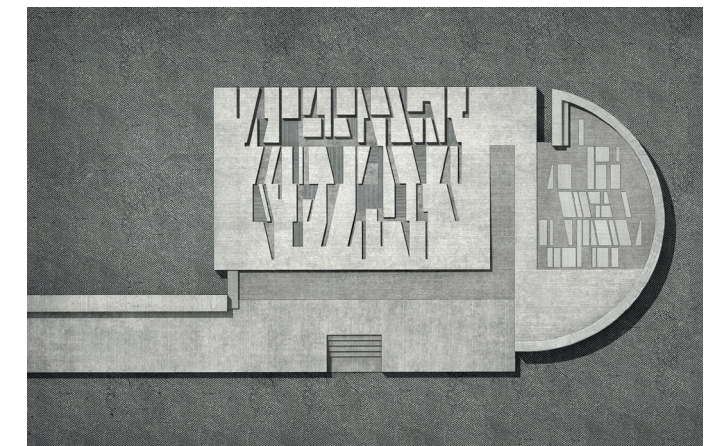
«το ασταθές καθεστώς μιας τάξης που παραπαίει, που παλεύει να εγκαθιδρυθεί ή που βρίσκεται σε κατάρρευση». Σε αυτή τη συνθήκη της αποδόμησης δεν σταματούν να γεννιούνται νέα νοήματα, να αποκωδικοποιούνται οι κρυφοί νόμοι ενός συστήματος που «παίρνει αξία από τα σημεία διαρροής του».



Η μελέτη του Κώστα Μανωλίδη για τη διαμόρφωση του πλατώματος, στην απόληξη του κυματοθραύστη στο λιμάνι του Βόλου, μας φέρνει στο μυαλό αυτές τις εικόνες. Ο αστικός χαρακτήρας και η γεωμετρική συνοχή της τεχνητής πλατφόρμας από σκυρόδεμα έρχεται σε μια εύθραυστη ισορροπία με το μοτίβο των ρηγματώσεων, στο οποίο μεταγράφεται η φυσική διάβρωση των βράχων. Η εγγραφή αυτής της οργανικότητας αγκαλιάζει τη φυσική δύναμη του νερού. Η πλατφόρμα αντιμετωπίζεται σαν ένας βραχώδης ύφαλος που διαπερνάται από τα κύματα της θάλασσας.

Την ίδια γλώσσα μιλούν και τα κατακερματισμένα δάπεδα. Οι ρωγμές των υλικών που διαδέχονται το ένα το άλλο δημιουργούν νέες αντιστοιχίες και τα ενοποιητικά διάκενα αφηγούνται μια νέα ιστορία. Μοιάζει σαν να εξεγείρονται σε μια απονευρωμένη αρχιτεκτονική. Όπως αναφέρει ο Κώστας Μανωλίδης:

«Σε τέτοιες εναντιώσεις στρατεύονται τα πάθη των δαπέδων αυτά που φαίνονται σαν ταραχές και σαν αναταράξεις από τεκτονικές ροπές. Αυτά που έρχονται από το εστιακό βάθος της αρχιτεκτονικής κοσμογονίας.»<sup>159</sup>



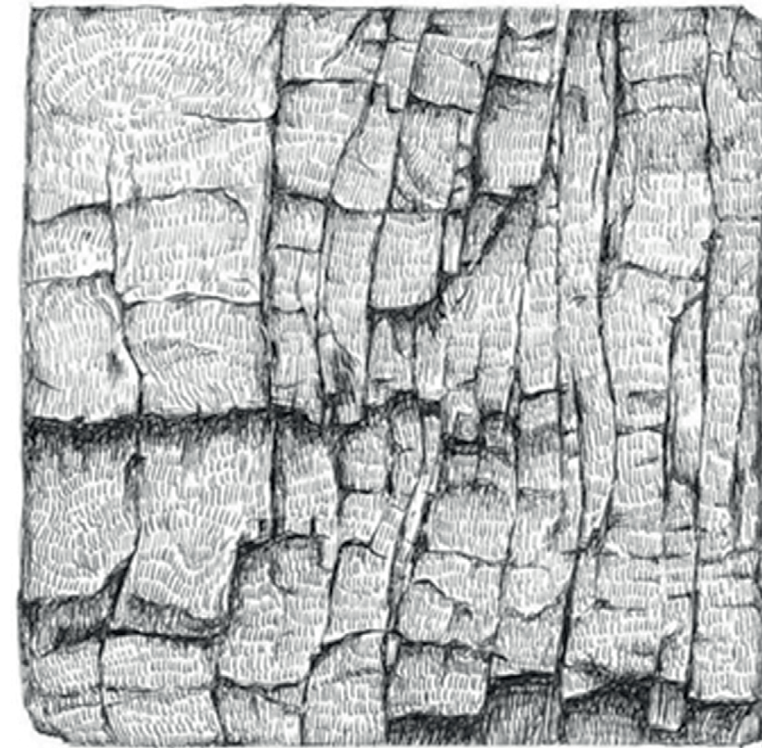
Η οργανικότητα του διαβρωμένου βράχου μεταγράφεται αρχιτεκτονικά σε ένα γεωμετρικό μοτίβο. Η ασάφεια μεταξύ φυσικού και τεχνητού σε αυτές τις μορφές αποκτά ένα βάθος ποιητικό. Σε αυτό το σημείο μπορούμε να θυμηθούμε τις κλιμακωτές σμιλεύσεις του Scarpa στο κοιμητήριο της οικογένειας Brion. Εκεί συγκεντρώνεται όλος ο συμβολισμός τον οποίο επικαλείται η μελέτη του Μανωλίδη. Αναφερόμενος στις κλιμακωτές

επιφάνειες του Scarpa ο ίδιος περιγράφει:

«Το κρίσιμο στοιχείο όμως είναι ότι αυτή η ενορχηστρωμένη υποβολή της κατασκευής στην φθοροποιό δράση της φύσης και του χρόνου δεν αποδίδεται νατουραλιστικά όπως θα επέβαλε η ρομαντική εικονογραφία των ερειπίων. Η επένεργεια της διάβρωσης πραγματώνεται μέσα από έναν αρχιτεκτονικό κανόνα, μεταγράφεται στις γεωμετρικές συγχωρδίες των κλιμακωτών επιφανειών και των σκιών που παγιδεύονται μέσα τους και μ' αυτόν τον τρόπο αντιστέκεται στη μονοσήμαντη επισήμανση της θνητότητας».<sup>160</sup>

Η έννοια του χρόνου στα σχέδια και τις μελέτες του Κώστα Μανωλίδη αντιτίθεται στο χρόνο της εποχής. Πρόκειται για έναν χρόνο ποιητικό, αργό, - στους ρυθμούς της φύσης, που αφήνει τις έννοιες και τα νοήματα να αναδυθούν από το ασυνείδητο της ύλης, της φθοράς και της ύπαρξης γενικότερα. Ο χρόνος της φθοράς παγώνει και μεταγράφεται σε ένα νέο λεξιλόγιο. Σ' αυτή την παγωμένη στιγμή κρύβεται όλη η συμπύκνωση του χρόνου.

«Μου αρέσουν τα σπασμένα πράγματα, τα αρχιτεκτονικά υπολείμματα, τα θραύσματα με την παράδοξη αυτάρκεια, τα σκόρπια κομμάτια μιας διαμελισμένης ολότητας, και πιο πολύ μ' αρέσουν οι τυχαίες συμπαραθέσεις τους και ο συγκεκριασμός τους που αρνείται την κανονικότητα της ομοιογένειας, που αχρηστεύει το νόημα της αποστειρωμένης ταυτότητας κι ανατινάζει τις αυταπάτες της περιχαράκωσης, που ανοίγει τον κόσμο σε άγνωστες ανασυνθέσεις κάνοντας τον ξανά έναν γεμάτο υποσχέσεις και δυνατότητες ορίζοντα».



Διάλογοι φθοράς & αφθαρσίας:  
 Η φθορά ως συνθέτης του χρονικού  
 βάθους του αρχιτεκτονήματος στους

Flores & Prats | Sala Beckett



CONFESSIO



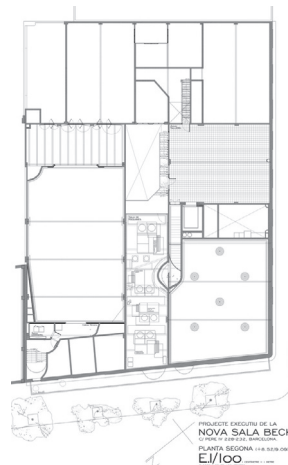
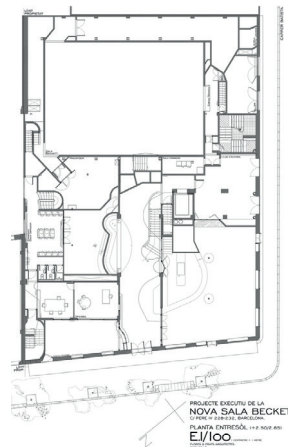
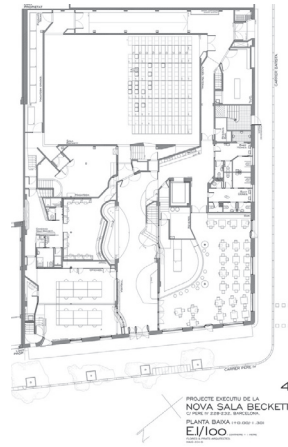
Οι αρχιτέκτονες Eva Prats και Ricardo Flores περιγράφουν την επίσκεψή τους στο εγκαταλελειμμένο κτίριο του παλιού «Cooperativa Paz y Justicia» για το διαγωνισμό του νέου Sala Beckett σαν ένα ταξίδι στο χρόνο. Μια αναδρομή που έφερε πίσω στη μνήμη τους τις στιγμές, που ο χώρος χρησιμοποιήθηκε ως χώρος συναντήσεων, μικρό θέατρο, παμπ, αλλά και ως χώρος για πάρτι και συγκεντρώσεις. Τα ίχνη του χρόνου από τις παλαιότερες χρήσεις του κτιρίου είχαν διατηρηθεί στους τοίχους, τα δάπεδα και τη στέγη. Το χαρακτηριστικό δάπεδο από υδραυλικό μωσαϊκό, οι ξύλινες πόρτες, τα χρωματιστά τζάμια, τα κουφώματα και οι ροζέτες στα δωμάτια μαρτυρούσαν ένα ζωντανό παρελθόν.<sup>161</sup>



Στην καρδιά του Poblenou της Βαρκελώνης, μια περιοχή με έντονο βιομηχανικό παρελθόν, όπου η πλειονότητα των κτιρίων είναι αποθήκες και εργοστάσια, το συγκεκριμένο κτίριο ξεχωρίζει για την μοναδική του ταυτότητα. Ο συγκερασμός της δομής μιας βιομηχανικής αποθήκης με τον εσωτερικό πλούτο ενός διαλόγου διατηρημένων αρχιτεκτονικών στοιχείων, υλικών και χρωμάτων συνθέτουν μια δυναμική πολυπλοκότητα. Παρά την εικόνα εγκατάλειψης που συνόδευε εξ αρχής το κτίριο, τα πολλαπλά επίπεδα-layers χρόνου που συνθέτουν κάθε επιφάνεια ταυτοποιούν την ύπαρξη ενός ιστορικού βάθους, ενός πλήθους συναισθημάτων. Η συνθήκη αυτή αποτέλεσε μάλιστα

<sup>161</sup><https://floresprats.com/archive/sala-beckett-project/>

την κύρια έμπνευση για τους αρχιτέκτονες, οι οποίοι έθεσαν ως **βασική συνθετική τους αρχή, να αναδυθούν και να διατηρηθούν όλες οι χρονικές διαστρωματώσεις και οι αρχικές ποιότητες του κτιρίου**. Στο νέο κτίριο της Sala Beckett, που ολοκληρώθηκε το 2017, οι Flores&Prats επιτυγχάνουν έναν **ανοιχτό διάλογο με τη συλλογική μνήμη, το πνεύμα του τόπου, αλλά και με το χρόνο που εκφράζεται στα ίχνη της φθοράς του αρχικού**.



καλλιτεχνική υπόσταση του θεάτρου της Sala Beckett. Προσεγγίζοντας το κτίριο, το **γωνιακό άνοιγμα της πρόσοψης** προσφέρει μια άμεση οπτική επαφή με τις δημόσιες δραστηριότητες που αναπτύσσονται στο χώρο του ισόγειου, δημιουργώντας παράλληλα μια **σχέση συνέχειας με τον αστικό ιστό**. Ο **δημόσιος χαρακτήρας του ισόγειου** στον οποίο βρίσκεται το μπαρ, το εστιατόριο και άλλες χρήσεις προσδίδουν έντονη ζωτικότητα στο κτίριο και αρθρώνονται με το λόμπι του παλιού συνεταιρισμού, που οδηγεί το κοινό στους χώρους των παραστάσεων. Στο **δεύτερο και τον τρίτο όροφο** παραλαμβάνονται οι πιο **εσωστρεφείς χώροι**, όπως αίθουσες προβών, χώροι εξυπηρέτησης, αίθουσα εργαστηρίου κ.α. Ο μεγάλος χώρος του **φουαγιέ συνδέει όλα τα επίπεδα, μέσω μιας σειράς διαδοχικών ανοιγμάτων**, εκθέτοντας το κτίριο σε έναν εσωτερικό περίπατο παρατήρησης του χώρου. Μέσω των λεπτών αρχιτεκτονικών χειρισμών, οι χώροι αρθρώνονται με τέτοιο τρόπο, που προσελκύουν τους ανθρώπους να έρθουν σε επαφή, εντείνοντας τον οικείο και κοινωνικό χαρακτήρα του κτιρίου. Σαν να βρίσκονταν σε έναν **οικιακό χώρο**, που ενθαρρύνει την αλληλεπίδραση και την **ύπαρξη απροσδόκητων συμβάντων** σε κάθε στροφή και κάθε γωνία. Φαίνεται πως η **θεατρική δραστηριότητα δεν περιορίζεται μόνο στις αίθουσες των παραστάσεων, αλλά εκτυλίσσεται με ένα μοναδικό τρόπο στο σύνολο του κτιρίου**.<sup>163</sup>

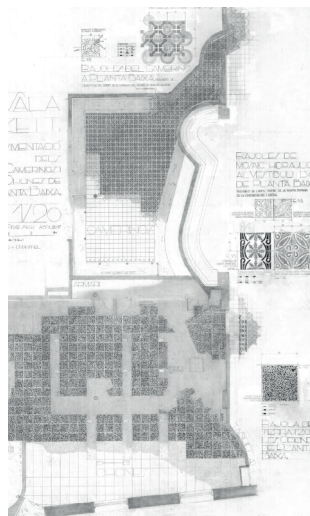
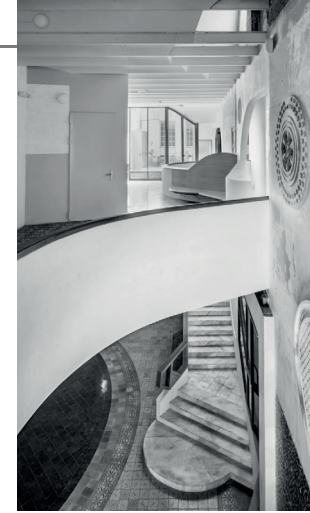
162. <https://www.archisearch.gr/architecture/sala-beckett-flores-prats/>

163. Ο.π.

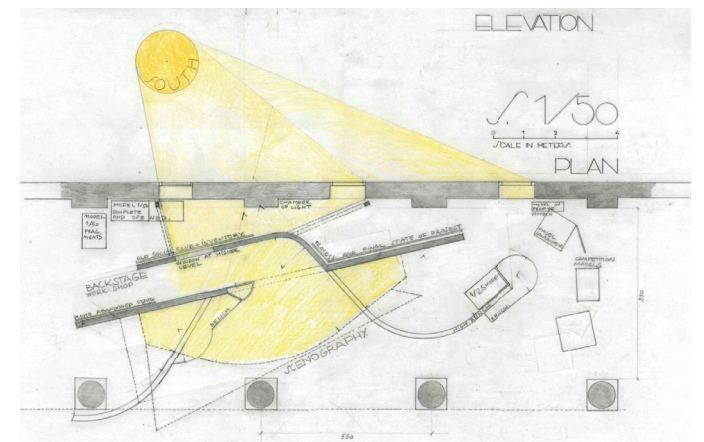
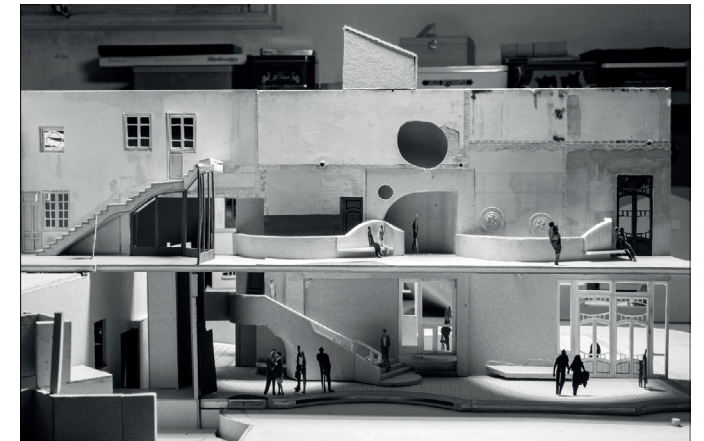
Η απόφαση των αρχιτεκτόνων να διατηρήσουν το κέλυφος του κτιρίου και να μην το κατεδαφίσουν, με σκοπό να διασώσουν όλες τις μνήμες και τη συναισθηματική φόρτιση που συνδέονται με αυτό είναι αξιοσημείωτη. Αυτή η ευαισθησία με την οποία προσεγγίζουν την ιδιαίτερη ταυτότητα του, αποτυπώνεται και στα σχέδια που τοποθετούνται τα αναπτύγματα κάθε αρχιτεκτονικού στοιχείου, όπως οι πόρτες και τα παράθυρα τα οποία είτε διατηρούνται ανέπαφα στα ίδια σημεία, είτε μετακινούνται και ενσωματώνονται σε άλλους χώρους. Η αξία που αποδίδεται σε αυτά τα προϋπάρχοντα στοιχεία είναι αδιαμφισβήτητη, σαν να διασώζεται παράλληλα με αυτά μια ξεχωριστή ιστορία που αφηγείται το καθένα στο χρόνο. Σε αντιστοιχία με αυτό το χειρισμό, τα πλακίδια των δαπέδων διασώζονται και επανατοποθετούνται στους νέους χώρους που προκύπτουν. Διαφυλάσσεται έτσι όλη η φόρτιση του χρόνου και της μνήμης, που κρύβεται μέσα στα προϋπάρχοντα υλικά. Τον δυναμικό αυτό χαρακτήρα του κτιρίου συμπληρώνει ο χειρισμός του φυσικού φωτός. Μέσω ενός φεγγίτη στον χώρο της εισόδου επιτρέπεται στο φυσικό φως να αναδείξει την πολυπλοκότητα των εσωτερικών χώρων και να δημιουργήσει μια αίσθηση ενότητας σε όλο το κτίριο.<sup>164</sup>

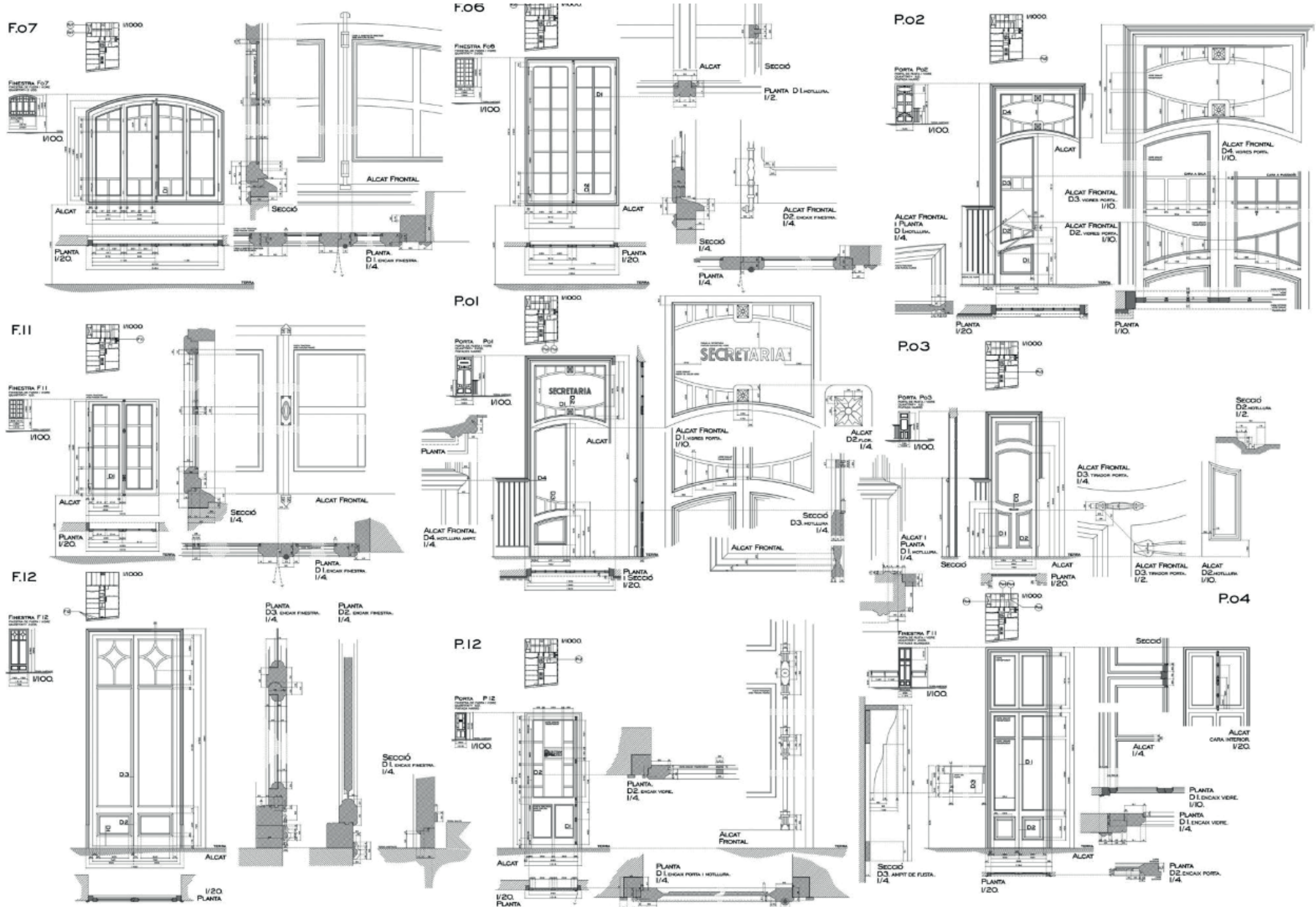
Το νέο κτίριο που στεγάζει τη Sala Beckett συγκεντρώνει όλη την πυκνότητα του χρόνου στη στιγμή του παρόντος. Οι λεπτές ισορροπίες που συναντώνται στο κτίριο, μετατρέπουν αυτή την υπέρμετρη υλικότητα σε μια πνευματικότητα. Η φθορά και οι διαφορετικές ποιότητες της ύλης δεν έχουν διακοσμητικό ρόλο, αλλά μετατρέπονται σε δοχεία μνήμης και νοημάτων, που εξελίσσονται παράλληλα με τη ζωή του κτιρίου, σαν να πρόκειται για έναν ζωντανό οργανισμό. Τα χρώματα, τα υλικά, οι υφές, οι στρώσεις της τοιχοποιίας εντάσσονται

164. The Berlage Keynotes: "Building Communities" by Flores & Prats, YouTube, BKTU Delft, Oct. 22, 2020, [https://www.youtube.com/watch?v=0lqV\\_95m-DJw&t=3797s](https://www.youtube.com/watch?v=0lqV_95m-DJw&t=3797s)



στο σχεδιασμό με ευλάβεια και αποδεικνύουν πως η αρχιτεκτονική μπορεί να χτίζει όχι μόνο με το χώρο, αλλά και με το χρόνο. Πρόκειται για μια **ζώσα αρχιτεκτονική**, η οποία παίρνει και δίνει πνοή μέσα από τη ζωή. Στην παλαιώση και τη φθορά της ύλης εντοπίζονται εκείνες οι ποιότητες που εγκαθιδρύουν μια σχέση με τα επιβεβαιωτικά στοιχεία της ζωής και της φύσης. Ο **ποιητικός χρόνος** που αποκαλύπτεται μέσω της **φυσικής φθοράς** αποδίδει μια **ατμοσφαιρική δυναμική**. Η δυναμική αυτή αντιτίθεται στην εικόνα ενός παγιωμένου παρόντος. Η **αέναη μεταβλητότητα της φθαρτής ύλης** συμπαρασύρει τα νοήματα της **αέναης επαγρύπνησης της μνήμης**. Η μνήμη επιβεβαιώνεται στη φθορά και η φθορά επιβεβαιώνει τη ζωτικότητα της αρχιτεκτονικής. **Φυσικό και τεχνητό** διαπλέκονται σε έναν **ποιητικό διάλογο** που μας εισάγει στο καθημερινό, στο κοσμικό γίνεσθαι του αστικού τοπίου.



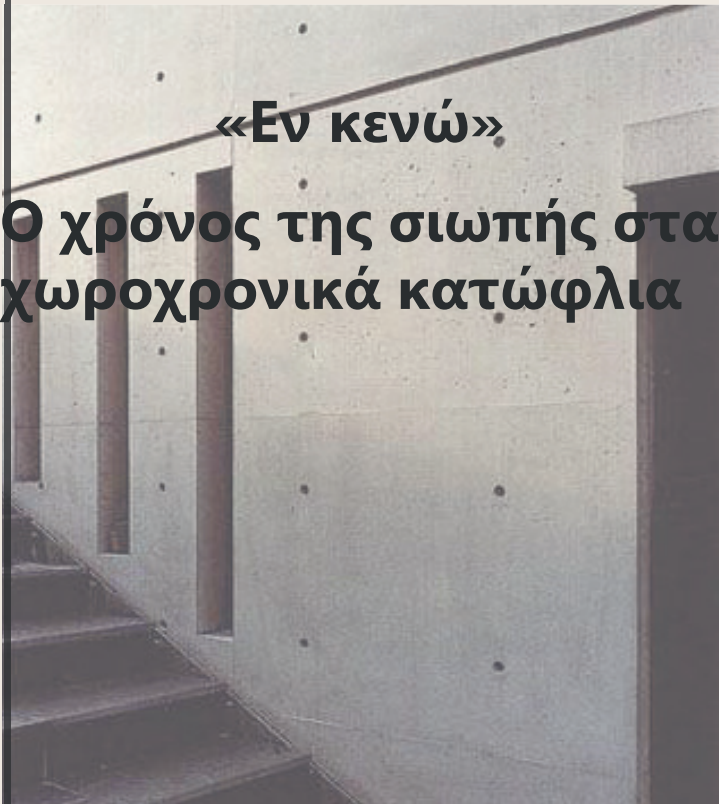




# 3.3

«Εν κενώ»

Ο χρόνος της σιωπής στα  
χωροχρονικά κατώφλια



Το *ma*, αποτελεί μια καθοριστική έννοια για την Ιαπωνική κουλτούρα και την μέχρι τώρα εξέλιξη της από τα χρόνια της αρχαιότητας. Ουσιαστικά, εισάγεται και υιοθετείται για να ορίσει το **κενό**, την **παύση**, το **ενδιάμεσο διάστημα**, την **ησυχία** και την **απόσταση**. Είναι το καθαρό αλλά και ταυτοχρόνως απαραίτητο κενό μεταξύ όλων των πραγμάτων. Θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ένα κενό γεμάτο δυνατότητες, σαν μια **υπόσχεση που δεν έχει ακόμα εκπληρωθεί**. Το *ma* γίνεται αντιληπτό στην Ιαπωνική σκέψη ως μια **χωροχρονική διάσταση**, αφού για τους Ιάπωνες ο **χώρος και ο χρόνος συνδέονται αλληλένδετα**. Έτσι, μπορούμε να διαπιστώσουμε, ότι προσεγγίζοντας την έννοια του *ma*, ένας **φαινομενικά κενός χώρος** είναι ουσιαστικά **γεμάτος με μια αναμένουσα ακινησία, διατηρώντας την πιθανότητα μιας αλλαγής**, πρόκειται για ένα κενό γεμάτο δυνατότητες, μια **δυνητική χωρική διάσταση** που βιώνεται σταδιακά. Οι μορφές στις οποίες μετουσιώνεται το *ma*, συμβολίζουν την **παρουσία της απουσίας**, από την οποία ωστόσο παίρνουν και σημασία.

Εξετάζοντας την έννοια του κενού τόσο από τη σκοπιά της Ιαπωνικής όσο και της δυτικής φιλοσοφίας εντοπίζονται **σημαντικές διαφορές**. Αντίθετα με τον δυτικό πολιτισμό, όπου ο χώρος και ο χρόνος αντιμετωπίζονται σαν **δυο ανεξάρτητες ενότητες**, στην Ιαπωνική αντίληψη **χώρος και χρόνος είναι ένα δυνητικό συνεχές** που μεταβάλλεται και προσαρμόζεται σε πνευματικές δυνάμεις και βιωμένες εμπειρίες. Σε αντίθεση με τη δυτική αντίληψη του κενού ως **‘κενή έκταση’** και **‘απλή απουσία ζωής και γεγονότων’**, το *ma* περιγράφει ένα χώρο που λειτουργεί πιο πολύ ως **φυσική εμπειρία**, παρά ως **οπτική αφαίρεση**. Πρόκειται με λίγα λόγια, για ένα **διάστημα μεταξύ δύο διαδοχικών χωρικών, χρονικών ή πνευματικών καταστάσεων γεμάτο υπαινιγμούς**. Ο κενός χώρος έτσι, αποκτά μια αντιληπτική και **συμβολική σημασία** δίχως να περιορίζεται σε λειτουργικές ποιότητες.

間

Time = Chronos + **ma**

Space = Void + **ma**

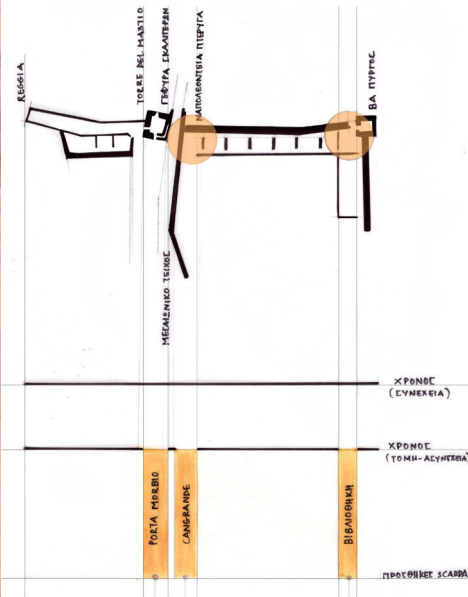
間



### 3.3.1

Η έννοια του "τα" στη χωροχρονική τομή της κατασκευαστικής άρθρωσης στον

Carlo Scarpa | Cangrande



Στο πλαίσιο της ερμηνευτικής προσέγγισης της σχέσης που αναπτύσσει ο Carlo Scarpa με την ιστορία και την έννοια του χρόνου, η επέμβαση του στο Castelvecchio ίσως είναι ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά παραδείγματα. Πρόκειται για ένα σύμπλεγμα κτισμάτων διαφορετικών χρονικών περιόδων, που τοποθετείται στην όχθη του ποταμού Adige, βόρεια της παλιάς πόλης της Βερόνας. Μέσα από τις συνεχείς αναδιαμορφώσεις του ιστορικού πλαισίου της περιοχής και μια σειρά οχυρωματικών έργων, το ιστορικό συγκρότημα διένυσε μεγάλες περιόδους εναλλαγών μεταξύ στασιμότητας και έντονων μετασχηματισμών του κελύφους του. Οι διαφορετικές κατασκευαστικές φάσεις συσσωματώνονται στην εικόνα του οχυρού, λειτουργώντας ως πυκνωτές του ιστορικού του βάθους. Το βλέμμα του Scarpa στρέφεται κυρίως στο ΒΑ και το ΒΔ άκρο του οχυρού, εκεί όπου η ιστορική συσσωμάτωση είναι πιο έντονη, όπως στο σημείο τομής της ναπολεόντειας πτέρυγας και του βόρειου τείχους με τον πύργο των Σκαλίγερων.

Το 1956 ο Scarpa θέτει ως βασικό άξονα συγκρότησης της επέμβασης του στο Castelvecchio τη συγκρότηση μιας μουσειακής διαδρομής, που να αποκάλυπτε το χρονικό παλίμψηστο του οχυρού. Το οχυρό μετατρέπεται το ίδιο σε έκθεμα μέσα από την αφήγηση των χρονικών επιπέδων της ιστορίας του, τα οποία ο Scarpa καλείται να αποκρυπτογραφήσει και να αναδείξει, μέσω της μελέτης του. Το σύνολο των αρχιτεκτονικών χειρισμών του σε όλη την έκταση του έργου χρησιμοποιεί την έννοια της τομής με ένα ποιητικό τρόπο. Πρόκειται για τομές χρονικές εκτός από χωρικές, που ενώνουν και ταυτόχρονα διαχωρίζουν, μέσα από τη διαμεσολαβητική παρουσία του παρόντος. Ο Carlo Scarpa συνδιαλέγεται με το σώμα του παρελθόντος μέσα από τις συναρμογές μεταξύ παλιού και νέου. Επιχειρεί τη συνέχεια μέσω της δημιουργικής ασυνέχειας, εκείνης που αναστέλλει τη γραμμική ροή του χρόνου και ανασύρει τα κρυμμένα νοήματα, που αναζητά κάθε στοχαστικό βλέμμα. Η ανάδειξη της διαφοράς στο Castelvecchio είναι το



μέσο αποκάλυψης της πραγματικότητας και της πρωταρχικότητας των πραγμάτων. Το ανατομικό βλέμμα του Scarpa επιχειρεί τη νοηματοδότηση των ρήξεων, παρά την επιβεβαίωση των συνεχειών. Όπως αναφέρει ο Manfredo Tafuri:

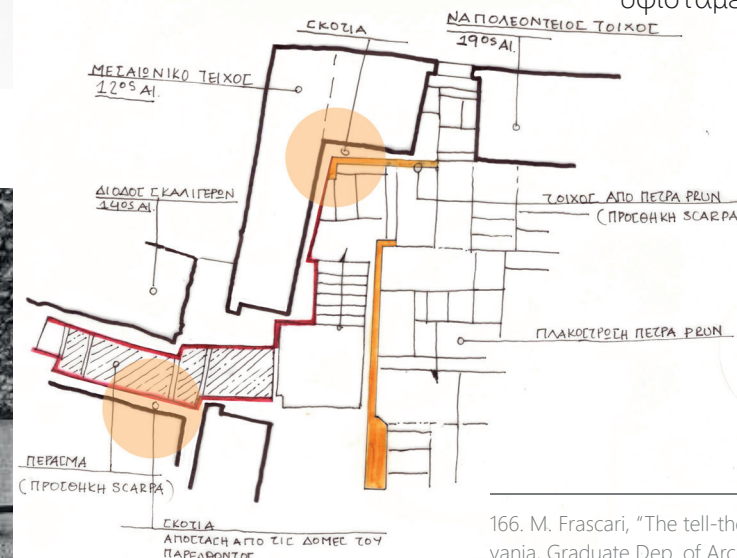
«γινόμαστε μάρτυρες μιας ποιητικής τομής η οποία εκφράζει με αρχιτεκτονικούς όρους την ασυνεχή ανάγνωση της ιστορίας».<sup>165</sup>

Το κενό που παράγεται μέσα από τις επαναλαμβανόμενες τομές στο σώμα του ιστορικού συμπλέγματος αποκτά ένα χαρακτήρα ποιητικό. Αυτή η ποιητική νοηματοδότηση του κενού εντοπίζεται τόσο στις μεγαλύτερης κλίμακας χειρονομίες των τριών φάσεων της επέμβασης ως και τις λεπτομέρειες των κατασκευαστικών αρθρώσεων. Η τομή του παρόντος είναι εκείνη που μετατρέπεται κάθε φορά σε στοιχείο συσχετισμού μεταξύ των ιστορικών μερών. Ο Scarpa δημιουργεί μια αφήγηση που δομείται σε μια παροντοκεντρική θεώρηση, αφού κάθε φορά ο χρόνος του παρόντος είναι το πρίσμα μέσα από το οποίο κάμπτεται η ομοιογένεια του χρόνου και επανανοηματοδοτείται κάθε φορά το παρελθόν και το μέλλον. Το κενό στην αρχιτεκτονική του Scarpa λοιπόν, λειτουργεί ως πέρασμα, ως χωροχρονικό κατώφλι. Δεν θα ήταν άστοχος ίσως ο ισχυρισμός πως αυτό το χωροχρονικό ενδιάμεσο επικαλείται την έννοια του Ιαπωνικού "ma". Η παρουσία μιας απουσίας που αναμένει μια ποιητική παρόρμηση, ένας κενός χώρος συμβολικής σημασίας γεμάτος δυνατότητες και νοήματα, που αναδύονται στη σιωπή της χωρικής και χρονικής παύσης. Οι λεπτομέρειες των συναρμογών του Scarpa εκπληρώνουν αυτή τη νοηματική συγκρότηση. Όπως επισημαίνει ο Marco Frascari, πρώην μαθητής και συνεργάτης του αρχιτέκτονα :



«στην αρχιτεκτονική του Scarpa η λεπτομέρεια περιγράφει το διάλογο ανάμεσα στα μέρη που συνθέτουν το κείμενο του κτίσματος».<sup>166</sup>

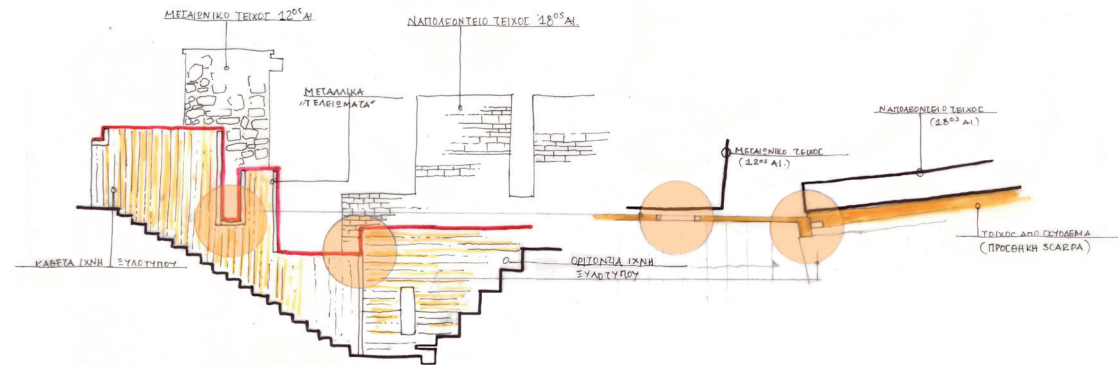
Περιορίζοντας το πεδίο της μελέτης του συγκεκριμένου έργου στον ευρύτερο χώρο του Cangrande, φαίνεται πως η σχέση μεταξύ παρελθόντος και παρόντος πραγματοποιείται είτε μέσω του κενού, που διαχωρίζει τα διαφορετικά χρονικά επίπεδα της κατασκευής, είτε μέσω της διαστρωμάτωσης της μιας επικράτειας πάνω στην άλλη, χωρίς όμως να αλληλοεπικαλύπτονται πλήρως. Στην επέμβαση της Porta del Morbio μπορούμε να παρατηρήσουμε τον τρόπο με τον οποίο η νέα δαπεδόστρωση, που συνδέει το πέρασμα της πύλης με το ισόγειο του Cangrande αποστασιοποιείται μέσω μιας σκοτίας από τους υφιστάμενους περιμετρικούς τοίχους. Ένας χαμηλός τοίχος σχήματος Γ ορίζει αυτό το σημείο συναρμογής και αντιπαραβάλλεται τόσο με τον μεσαιωνικό, όσο και με τον ναπολεόντειο τοίχο, ως προς το υλικό και την υφή του. Η ορθογωνική του γεωμετρία μάλιστα, έχει εμφανικό χαρακτήρα, αφού τονίζει τη διαφοροποίηση μεταξύ των πολλαπλών χρονικότητων. Στο πέρασμα της πύλης τέσσερις διαδοχικές πλάκες σκυροδέματος ακολουθούν τη γεωμετρία του τεθλασμένου δαπέδου, διατηρώντας εκατέρωθεν ένα αρθρωτικό μεσοδιάστημα με τις υφιστάμενες δομές του οχυρού.



166. M. Frascari, "The tell-the-tail detail", στο Via n.7, University of Pennsylvania, Graduate Dep. of Architecture, 1984, σσ.22-37.

165. M. Tafuri, "Il frammento, la figura, il gioco. Carlo Scarpa e la cultura architettonica italiana", στο F. Dal Co, G. Mazzariol (επιμ.) Carlo Scarpa. Opera Completa, Electa, Milano, 1984 σελ.81

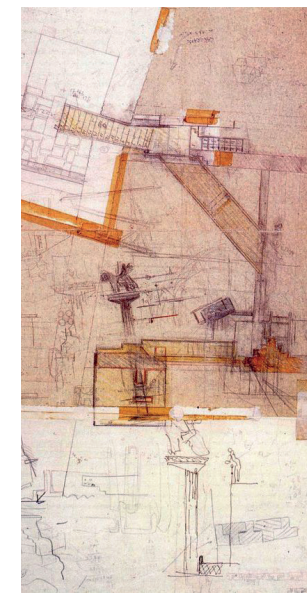
Ένας αντίστοιχος χειρισμός συναντάται και στο σημείο που διαχωρίζει το ναπολεόντειο από το μεσαιωνικό τείχος. Ως προέκταση του στηθαίου της μπετονένιας σκάλας, που διασχίζει το μεσαιωνικό τείχος, ο Scarpa προσθέτει σε δεύτερο επίπεδο ένα νέο τοίχο από ανεπίχριστο σκυρόδεμα, που επανασυνδέει την εσωτερική πλευρά των δύο αποκομμένων τμημάτων των τειχών του οχυρού. Ο νέος τοίχος παραλαμβάνοντας τη μορφή τεθλασμένης γραμμής διασπάται, μέσω επιλεκτικών τομών σε συγκεκριμένα σημεία. Σκοπός είναι να παραμείνει ορατή διαστρωμάτωση της ιστορίας και η αλληλοδιείσδυση των διαφορετικών χρονικότητων. Οι κατακόρυφες διατομές αποκάλυπτουν τα τμήματα των υφιστάμενων δομών του παρελθόντος και μέσω των αντιπαρατιθέμενων υλικών και της τεθλασμένης γεωμετρίας επανανοηματοδοτούν τις μορφές του παρελθόντος.



Η πρόσθεση της διάστασης και της διαστρωμάτωσης φανερώνεται συνδυαστικά και στις τομές του σώματος της στέγης του χώρου του Cangrande. Η επιφάνεια της στέγης διαχωρίζεται σε δύο επίπεδα. Το επίπεδο με τα υφιστάμενα ρωμαϊκά κεραμίδια αλληλοδιεισδύει στο νέο επίπεδο που επενδύεται με φύλλα χαλκού. Η τεθλασμένη απόληξη στο σημείο συναρμογής τους ορίζει το πεδίο μιας συγκριτικής ματιάς απέναντι στην ιστορία. Συμπληρωματικά αυτής της χειρονομίας, ο Scarpa αφήνει μια απόσταση μεταξύ της στέγης και του πέτρινου μεσαιωνικού τείχους, διατηρώντας ως μοναδική μνήμη της προγενέστερης σύνδεσής τους τις δύο μεγάλες δοκούς του κορφιά, στις οποίες επιτρέπει να συναντήσουν το μεσαιωνικό τείχος.

Στο πλαίσιο μιας ερμηνευτικής ματιάς των παραπάνω λεπτομερειών, γίνεται φανερό η διαπίστωση ότι ο Scarpa διαθέτει ένα ποιητικό χειρισμό απέναντι στις πολυεπίπεδες διαστάσεις του ιστορικού χρόνου. Τα κομβικά σημεία των συναρμογών του έχουν σχεδόν αφηγηματική υπόσταση, αφού στη "σιωπή" του κενού που δημιουργούν αντιπαραθέτουν την ιστορία του παρελθόντος σε σχέση με αυτή του παρόντος. Προσθετικά, ο διάλογος των νέων υλικών της κατασκευής με τη διαβρωμένη και ακανόνιστη επιφάνεια των υφιστάμενων συνοδεύει αυτή τη χειρονομία. Η έννοια του ιαπωνικού "ma" εγκαθιδρύεται στις εύθραυστες συναρμογές του Scarpa, οι οποίες επιτρέπουν έναν ανοιχτό διάλογο μεταξύ παλιού και νέου, μια αέναη διερώτηση που αναμένει την άφιξη νέων νοημάτων. Όπως αναφέρει ο Tafuri πρόκειται για «ένα μορφολογικό παιχνίδι πάνω σε θραύσματα, μια ανοιχτή οργάνωση από φράσεις που έχουν μείνει ανολοκλήρωτες»<sup>167</sup>. Η γραμμή της ιστορίας για τον Scarpa έχει τεθλασμένη μορφή, σαν τη διαδοχή μιας σειράς μεμονωμένων χρονικών στιγμών, που αρθρώνουν τη συνέχεια του χρόνου. Ο χρόνος αυτός σμιλεύεται μέσα από τις ασυνέχειες

167. M. Tafuri, "Il frammento, la figura, il gioco. Carlo Scarpa e la cultura architettonica italiana", στο F. Dal Co, G. Mazzariol (επιμ.) Carlo Scarpa. Opera Completa, Electa, Milano, 1984 σελ.77



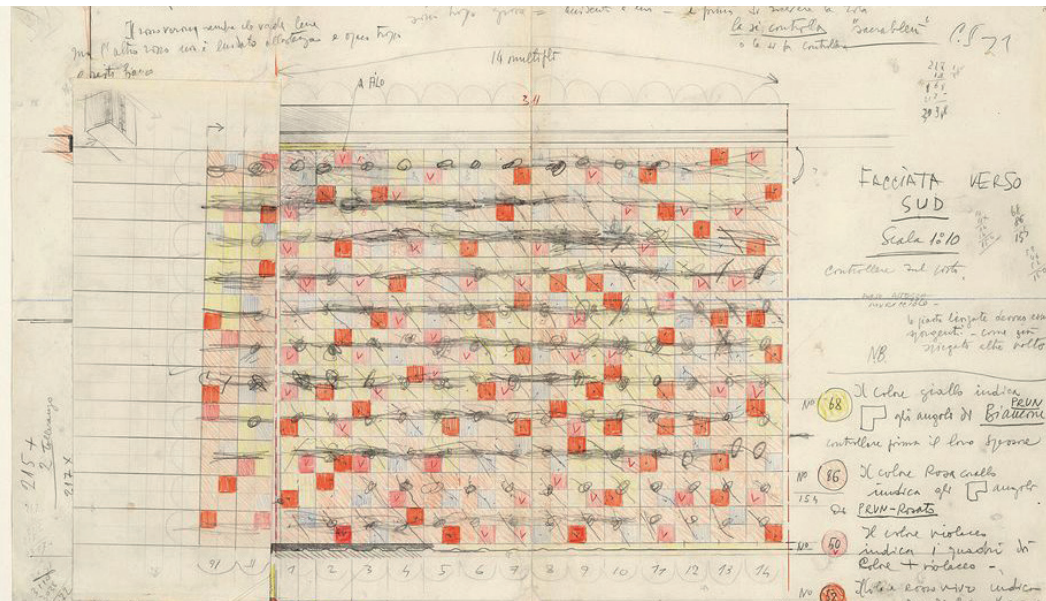
του ,στις οποίες προσδίδεται ένας ποιητικός χαρακτήρας. Η αίσθηση της επιβράδυνσης που γεννούν αυτά τα αρθρωτικά κενά αναστέλλουν το μετρήσιμο, ομοιογενή χρόνο και ανοίγουν νέα πεδία δυναμικών αναζητήσεων, σε έναν έτερο χρόνο, ένα χρόνο ποιητικό.



206



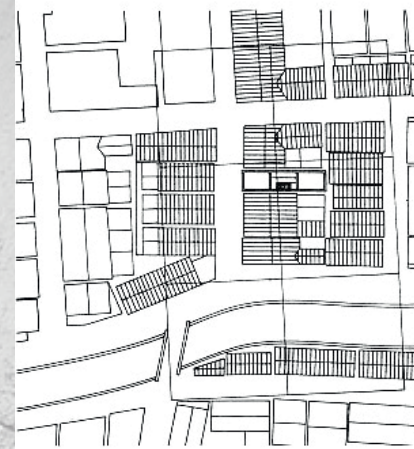
207



### 3.3.2

**Σκιαγραφώντας το πέρασμα του χρόνου: Η έννοια του "ma" στο χειρισμό φωτός-σκιάς στον**

**Tadao Ando | Azuma House**



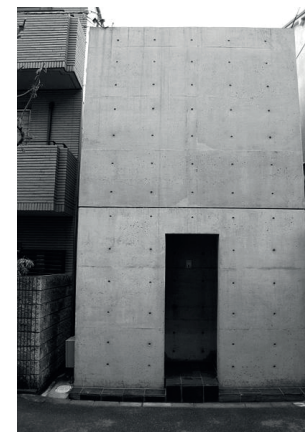
*«Δεν πιστεύω ότι η αρχιτεκτονική θα έπρεπε να μιλάει τόσο πολύ. Θα έπρεπε να παραμένει ήσυχη και να αφήνει τα τη φύση υπό τον μανδύα του φωτός και του αέρα να μιλήσει».<sup>168</sup>*

-Tadao Ando

Στο Row House (Azuma House) ο Tadao Ando επιχειρεί να θέσει έναν προβληματισμό σχετικά με την αδράνεια, που έχει εισβάλει στο χώρο της σύγχρονης κατοικίας. Στην απονευρωμένη αυτή συνθήκη του σύγχρονου κατοικείν έρχεται να δώσει μια απάντηση με την συγκεκριμένη κατοικία, που σχεδίασε το 1975 στην Osaka της Ιαπωνίας.

Το Azuma House τοποθετημένο ανάμεσα σε μια σειρά κτιρίων ενός υφιστάμενου συγκροτήματος κατοικιών αντικαθιστά μια από τις παλιές παραδοσιακές ξύλινες κατοικίες της περιοχής. Η αντίθεση που εγκαθιδρύει στο αστικό μέτωπο, με τη χειρονομία του να τοποθετήσει ένα στιβαρό μπετονένιο κουτί είναι εμφανής. Βασική πρόθεση του αρχιτέκτονα ήταν πίσω από την τυφλή συμπαγή πρόσοψη του κτιρίου, ως προς το δρόμο, να δημιουργήσει ένα μικρόκοσμο που να αναπτύσσεται μέσα από το δικό του μοναδικό λεξιλόγιο. Οι εξωτερικοί τοίχοι προσκολλώνται στα όρια του οικοπέδου, που συνορεύουν με τις εκατέρωθεν κατοικίες, τονίζοντας την αυστηρή γεωμετρία του νέου κτιρίου. Ο Tadao Ando διατηρώντας σε όλη τη σύνθεση του τις καθαρές και αυστηρές γραμμές της γεωμετρίας δίνει τη μεγαλύτερη έμφαση στο βίωμα του χώρου, μέσα από τα δραματικά παιχνίδια φωτός και σιάς που δημιουργεί. Ο ίδιος αναφέρει χαρακτηριστικά:

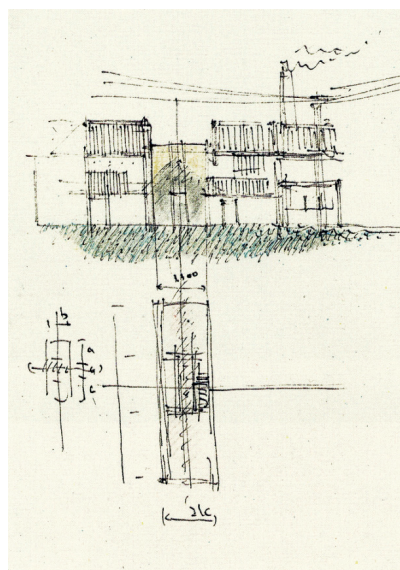
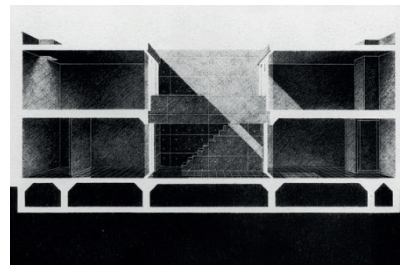
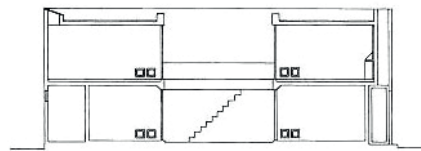
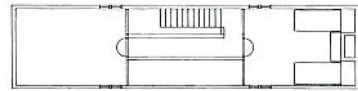
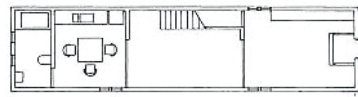
*«Πιστεύω ότι η συναισθηματική δύναμη στην αρχιτεκτονική προέρχεται από το πώς εισάγουμε*



168. Francesco Dal Co, Tadao Ando, Complete Works, London: Phaidon, 1997, σελ. 449

φυσικά στοιχεία στον αρχιτεκτονικό χώρο. Επομένως, αντί να κάνω περίπλοκες μορφές, επιλέγω απλές γεωμετρίες για να σχεδιάσω ευαίσθητα αλλά δραματικά παιχνίδια φωτός και σκιάς στο χώρο».<sup>169</sup>

Ο όγκος της κατοικίας χωρίζεται σε δύο οριζόντιες και τρεις κάθετες ζώνες. Ο πυρήνας της κατοικίας, που αποκτά την κεντροβαρική σημασία στη σύνθεση είναι ο κεντρικός αίθριος χώρος, γύρω από τον οποίο οργανώνεται η τριμερής δομή του κτιρίου. Η εξωτερική σκάλα και ο υπερυψωμένος υπαίθριος διάδρομος, που τοποθετούνται κεντρικά του κτιρίου αποτελούν τόσο στον κάθετο, όσο και στον οριζόντιο άξονα το κατώφλι, το συνδετικό κρίκο μεταξύ των επιμέρους χώρων. Η αυστηρή εξωτερική όψη του κτιρίου συναντάται και στο εσωτερικό της κατοικίας, με το εμφανές σκυρόδεμα να κυριαρχεί ως δομικό υλικό. Η αυστηρότητα της γεωμετρίας και η καθαρότητα στην οργάνωση των χώρων δημιουργεί το περίβλημα, εντός του οποίου καλλιεργείται μια ισχυρή πνευματικότητα. Ο κενός χώρος του αιθρίου σε συνδυασμό με τις έντονες αντιθέσεις μεταξύ φωτός και σκιάς αποκτούν έναν ποιητικό χαρακτήρα. Η συνθετική και εκφραστική τους δύναμη αναδύεται στο φόντο των γυμνών τσιμεντένιων τοίχων. Η φιλοσοφική έννοια του "ma" εκφράζεται μέσα από αυτή τη χωροχρονική παύση που ορίζει ο κενός πυρήνας της κατοικίας, ο οποίος αποτελεί μάλιστα τη μοναδική πηγή φυσικού φωτός στο εσωτερικό. Η μετάβαση μεταξύ των χώρων, μέσω του υπαίθριου διαδρόμου και της εξωτερικής σκάλας αποτελεί μια σχεδόν τελετουργική διαδικασία. Ο χρόνος επιβραδύνεται και ο χώρος αποκτά μια πνευματική διάσταση, γίνεται μέρος της φύσης και των εναλλαγών της. Από το μοναδικό άνοιγμα της εισόδου στην πρόσοψη της κατοικίας γίνεται αισθητή η ξαφνική μετάβαση σε έναν έτερο χρόνο από αυτόν του αστικού τοπίου που το περιβάλλει. Η έντονη εσωτερικότητα της κατοικίας εντείνει αυτό το συναίσθημα, αποκαλύπτοντας σταδιακά



τις ποιότητες του χώρου, μέσα από παύσεις και εναλλαγές, σε ένα χρόνο ποιητικό. Το βάθος των σκιών στην απλή, αλλά πλούσια χωρική σύνθεση του κτιρίου προσδίδει μια βιωματική υπόσταση στην εμπειρία της κατοίκησης του, ενώ το φως μετράει το πέρασμα του χρόνου, μεταμορφώνεται στη διάρκεια του και γίνεται αντιληπτό στη δυναμική σχέση του με το σκοτάδι. Στην παύση της σκιάς εκφράζεται η σιωπή. Ο Tadao Ando περιγράφει:

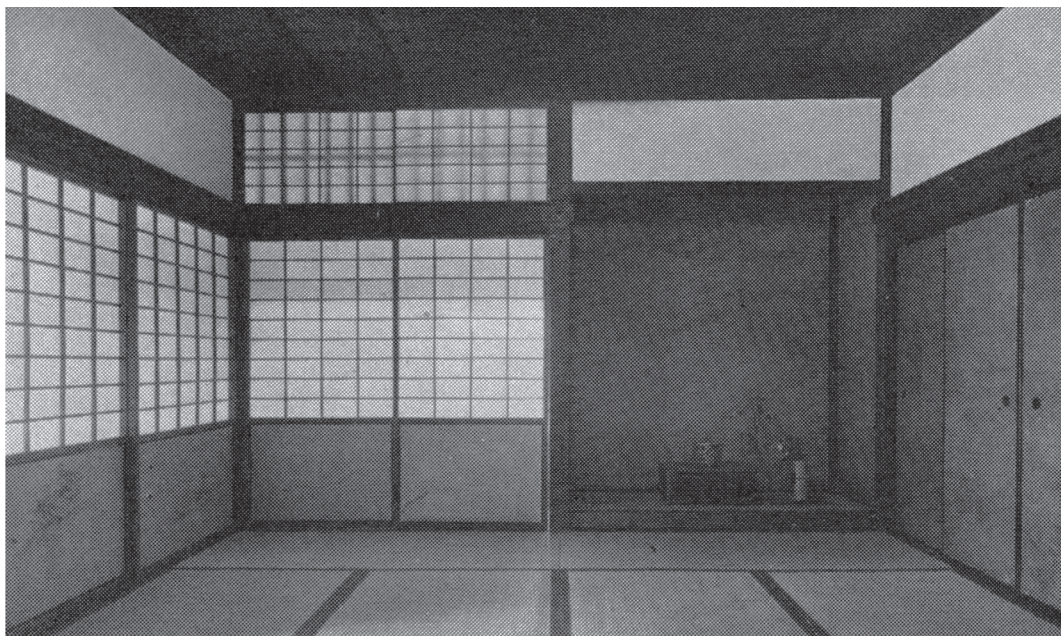
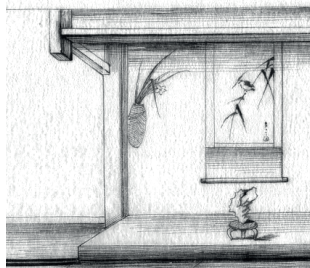
«Θέλω να τονίσω την αίσθηση του χρόνου και να δημιουργήσω συνθέσεις στις οποίες ένα αίσθημα παροδικότητας ή το πέρασμα του χρόνου είναι μέρος της χωρικής εμπειρίας».

Το αίθριο, ο διάδρομος, το παιχνίδι φωτός-σκιάς αποτελούν εκείνο το χωροχρονικό διάστημα ανάμεσα σε δύο όρους, που είναι ικανό να παράξει ιδιομορφίες, που εξελίσσεται σε ένα ετερόχρονο γίγνεσθαι. Η σιωπή του "ma", πλήρης νοημάτων ταυτίζεται με τον ποιητικό χρόνο. Το Azuma House θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως εκείνο το κατώφλι, που από τον τεχνικό χρόνο της ταχύτητας της πόλης μας εισάγει σε ένα μικρόκοσμο που τίποτα δεν βιάζεται. Η αρχιτεκτονική του Tadao Ando στο Azuma House θυμίζει την περιγραφή του Tanizaki όταν αναφέρεται στην λεπτότητα που χαρακτηρίζει την τοκονόμα, που συναντάμε στον Ιαπωνικό πολιτισμό.



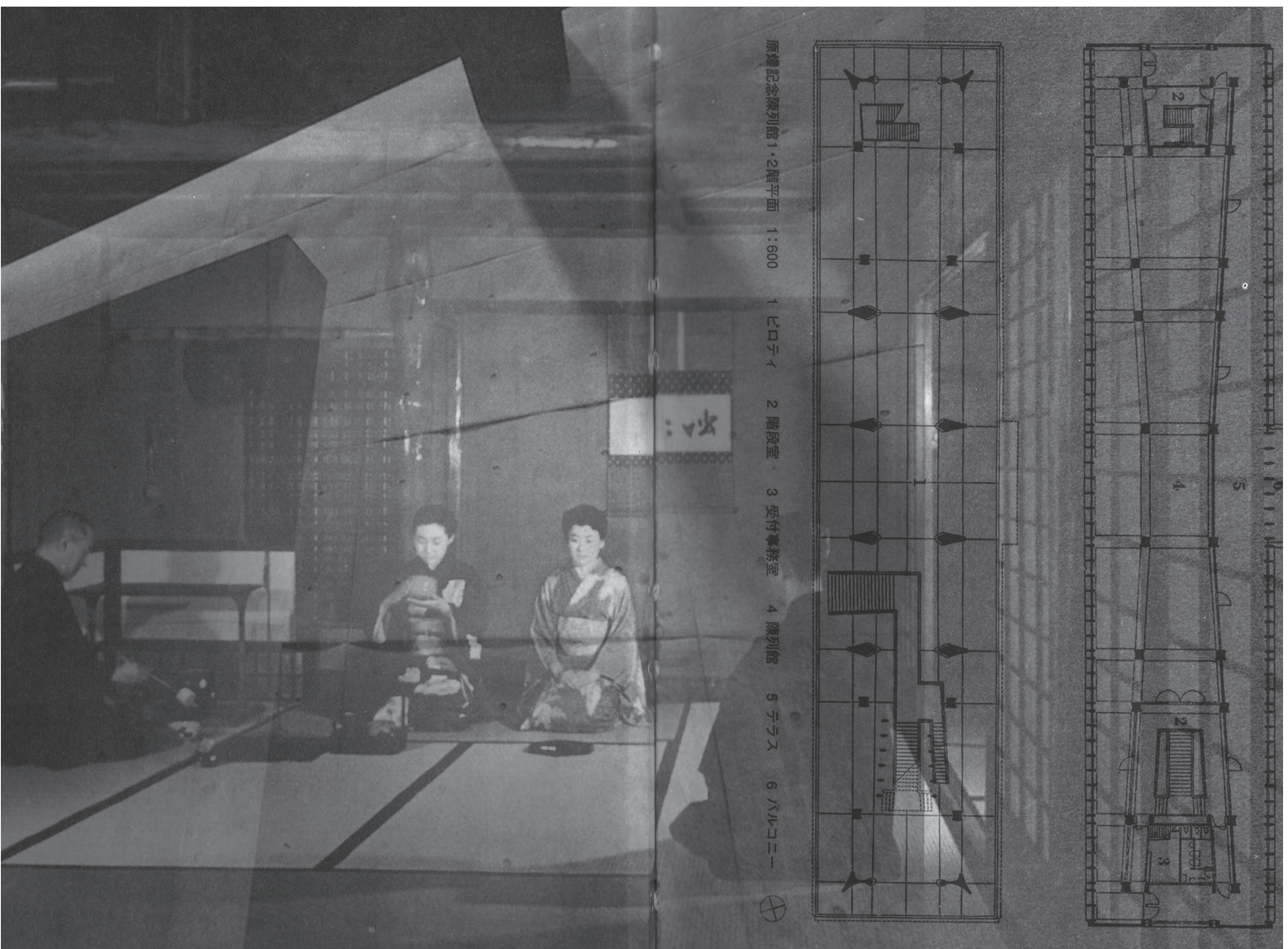
169. adao Ando, Tadao Ando: Japan's Master Architect, συνέντευξη στον Alyn Griddiths, Port magazine (2016)

«...Η αμυδρή αυτή λευκή ανταύγεια δεν έχει τη δύναμη να διώξει το βαθύ σκοτάδι της τοκονόμα, αντίθετα, νικημένη απ'αυτό, γεννάει έναν κόσμο χάους, όπου φως και σκοτάδι είναι αδιαχώριστα. Δεν έχετε κι εσείς αισθανθεί μια ιδιαίτερα ευλογημένη ανάταση μπαίνοντας σ'ένα τέτοιο καθιστικό, όπου οι φωτεινές ακτίνες που περιπλανιούνται μες στην κάμαρη σαν να μην είναι φτιαγμένες από συνηθισμένο φως; Ή μήπως πάλι δεν ερωτοτροπήσατε ποτέ μ'ένα είδος φόβου απέναντι στην «αιωνιότητα», έναν φόβο πως σ'αυτό το δωμάτιο μπορεί να χάσετε την αίσθηση του χρόνου, πως σ'αυτό το χωρίς συνείδηση διάστημα θα κυλήσουν χρόνια, και πώς βγαίνοντας θα βρείτε τον εαυτό σας γέρο με άσπρα μαλλιά;»<sup>170</sup>



170. Τανιζάκι, Το εγκώμιο της σκιάς, μετάφραση από τα Ιαπωνικά: Πα-ναγιώτης Ευαγγελίδης, εκδ. ΑΓΡΑ, Αθήνα 2010,σελ.77,78





## Συμπερασματικά

**Η** παρούσα ερευνητική διαπραγματεύτηκε το χρόνο ως μια πολυδιάστατη έννοια που δεν περιορίζεται σε ποσοτικές μετρήσεις, αλλά εξετάζεται μέσα από την ποιοτική ερμηνεία και την βιωματική κατανόηση της. Με αυτό το σκοπό αναδεικνύεται η έννοια της χρονικότητας και ιδιαίτερη έμφαση γίνεται στη διάκριση μεταξύ ποιητικού και τεχνικού χρόνου, ένα εννοιολογικό δίπολο που αποτέλεσε τον κεντρικό άξονα γύρω από τον οποίο προσεγγίστηκε και αναλύθηκε το θέμα.

Με στόχο τη βαθύτερη κατανόηση του χρόνου επιλέχθηκαν μερικά μόνο κρίσιμα σημεία της ιστορίας των θεωριών. Αναλυτικότερα, μέσα από μια σύντομη αναδρομή στις θεωρίες περί χρόνου στη δυτική σκέψη, φανερώνεται η μετάβαση από την κυκλική στη γραμμική αντίληψη του, επηρεασμένη από τη βιομηχανική επανάσταση. Μεταβαίνοντας στη σύγχρονη εποχή η παροντική αίσθηση του χρόνου γίνεται ολοένα και επικρατέστερη, ενώ ο ίδιος εμφανίζεται ως καταλυτικός παράγοντας για την κατανόηση των συνεχών μεταβολών της σύγχρονης πραγματικότητας.

Η σκέψη του Heidegger θα αποτελέσει σημαντικό σταθμό στην κατεύθυνση μιας ανατρεπτικής θεώρησης ως προς την παραδοσιακή άποψη του παροντικού χρόνου. Η φιλοσοφία του Heidegger ουσιαστικά αναζητά την ουσία του χρόνου και του χώρου μέσω της υπαρξιακής εμπειρίας.

Εξετάζοντας αναλυτικότερα τη σχηματοποίηση του χρόνου, φανερώνεται πως η διαίρεση μεταξύ κυκλικού και ευθύγραμμου χρόνου επηρεάζει άμεσα και τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε τη συνέχεια, την αλληλουχία των γεγονότων, αλλά και την έννοια της προόδου. Στο πλαίσιο αυτής της διερεύνησης, η αντιπαράθεση μεταξύ των θεωριών του Henri Bergson και του Gas-

ton Rounnel είναι ιδιαίτερα σημαντική. Ο Bergson επικεντρώνεται στη διάρκεια, ενώ από την άλλη ο Rounnel εστιάζει στην στιγμή ως την μοναδική πραγματικότητα του χρόνου. Αυτές οι διαφορετικές αντιλήψεις επιτρέπουν την ύπαρξη διαφορετικών σημασιολογικών και φιλοσοφικών προσεγγίσεων ως προς το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον αντίστοιχα.

Διερευνώντας την έννοια του χρόνου και πιο συγκεκριμένα αυτή της χρονικότητας, μέσα από το πρίσμα της αρχιτεκτονικής δημιουργίας, προκύπτει η σημαντική διάκριση μεταξύ ποιητικού και τεχνικού χρόνου. Η διάκριση μεταξύ αυτών των δύο πτυχών του χρόνου φέρνει στο φως μια διαχωριστική γραμμή μεταξύ της προόδου και της ανθρώπινης εμπειρίας. Κατανοώντας αυτό το συγκριτικό πεδίο μελέτης, θα μπορούσαμε να πούμε πως αναδύεται η δυνατότητα δημιουργίας ενός πλούτου στην αρχιτεκτονική και την κοινωνία γενικότερα, μέσα από την γόνιμη διαλεκτική τους. Τίθεται κατά συνέπεια ένα σημαντικό ερώτημα ως προς τη δυνατότητα αντίστασης στην ορμητική προοδευτική εξέλιξη του τεχνικού χρόνου, ενθαρρύνοντας μια πιο βιωματική προσέγγιση.

Με άξονα το συγκεκριμένο ερώτημα, ιδιαίτερα χρήσιμη κρίθηκε η αποδελτίωση του Π.Πάγκαλου ως προς την έννοια του ποιητικού χρόνου μέσα από το έργο του A.Rossi. Αυτή η ποιητική υπόσταση του χρόνου αποκαλύπτεται μέσω ενός κενού, μιας στοχαστικής παύσης που παγώνει το χρόνο και δίνει διάρκεια στη στιγμή. Ο ποιητικός χρόνος του Aldo Rossi αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα, το οποίο φαίνεται να συγκροτεί την προσπάθεια μιας τέτοιας αντίστασης στις προσταγές του τεχνικού χρόνου και κρίνεται ιδιαίτερα χρήσιμο στη βαθύτερη κατανόηση του θέματος. Η μορφολογική λιτότητα στα έργα του Rossi λειτουργεί σαν φορέας νοημάτων, καλώντας τον παρατηρητή να εξερευνήσει τα βάθη των σκέψεών του. Η σιωπή όπως την κατανοεί ο Rossi διασπά την αδιάκοπη ροή του χρόνου, αντιπροσωπεύοντας ένα μέσο αναζήτησης των κρυφών νοημάτων.

Η έννοια της μνήμης, εξετάζεται συνοπτικά στο πλαίσιο της έρευνας, αφού συνδέεται άρρηκτα με την αντίληψη του χρόνου και δημιουργεί ένα δίκτυο αναφορών και σημασιών που συνδέουν το παρελθόν με το παρόν. Οι αναλύσεις του Halbwachs αποκαλύπτουν τον τρόπο με τον οποίο η μνήμη είναι συνδεδεμένη τόσο με την ατομική όσο και με την κοινωνική συνείδηση, καταδεικνύοντας πως η μνήμη δεν είναι ένα απλό ή στατικό φαινόμενο.

Συγκροτώντας το συγκριτικό πλαίσιο κατανόησης μεταξύ ποιητικού-τεχνικού χρόνου, τέθηκε προς διερεύνηση η φύση του τεχνικού χρόνου στην αστική εμπειρία της νεωτερικής πόλης. Η επιτάχυνση των ρυθμών και η έννοια της προόδου διαμορφώνουν τον αστικό χρόνο, αλλά και το νέο μοντέρνο λεξιλόγιο, ενώ κατέπεκταση ενσωματώνουν μια σύγκρουση ανάμεσα στον τεχνικό και τον ιστορικό χρόνο. Με την άφιξη του μοντερνισμού τον 20ο αιώνα η κλασική αισθητική ανατρέπεται, δίνοντας έμφαση στην τεχνική, την κίνηση και την έννοια του χωροχρόνου. Μέσα από τη συνοπτική εξέταση των ανατροπών του χρονικού της τέχνης του μοντερνισμού, ξεδιπλώνεται ένα φάσμα αντιφάσεων. Η αντίληψη της έννοιας του χρόνου φαίνεται να παλινδρομεί ανάμεσα στο ρέοντα μεταβαλλόμενο χρόνο της ταχύτητας και στις χρονικές παύσεις των πνευματικών ανασυγκροτήσεων, που εντοπίζονται σχεδόν παρασκηνιακά ως ανάγκη ανασύστασης της τάξης που διαταράσσεται από το χάος.

Η ασυνέχεια που χαρακτηρίζει την νεωτερικότητα εκφράζει μια ρήξη με το συνεχές του χρόνου. Αυτή η χρονική τομή μπορεί να αποτελέσει το πρίσμα μέσα από το οποίο θα προκύψει μια αποκαλυπτική ανάγνωση του παρόντος. Μέσα από αυτό το χρονικό ρήγμα μπορεί να καταλυθεί η ποιοτική ομοιογένεια που προσδίδεται στο χρόνο της νεωτερικότητας, καθιστώντας ορατό οτιδήποτε παραμένει αόρατο. Η παρούσα έρευνα επιχείρησε να αποκαλύψει τα περάσματα μεταξύ της αρχιτεκτονικής και των βαθύτερων νοημάτων, που μένουν αόρατα. Με άλλα λόγια τον συμπλησιασμό της αρχιτεκτονικής

και του ποιητικού χρόνου, εκείνου του χρόνου δηλαδή, που στη σιωπή της παύσης του μας υπενθυμίζει αξίες διαχρονικές για κάθε εποχή, που στην ταχύτητα της εξέλιξης της τείνει να τις ξεχάσει.

Υπό αυτό το πρίσμα, τα αρχιτεκτονικά εργαλεία που διερευνήθηκαν μέσα από χαρακτηριστικά αρχιτεκτονικά παραδείγματα στρέφονται γύρω από το πλαίσιο της φαινομενολογίας. Το θεωρητικό υπόβαθρο που πλαισιώνει τα εργαλεία αυτά βρίσκει έκφραση στη σκέψη του Juhani Pallasmaa, του Christian Norberg-Schulz, του Maurice Merleau-Ponty κ.α. Αυτή η προσέγγιση προκαλεί μια μεταφυσική, ποιητική σύνδεση ανάμεσα στην αρχιτεκτονική και τον τόπο, αναδεικνύοντας τα ίχνη του χρόνου και επιτρέποντας μια βιωματική διαλεκτική με τις αρχιτεκτονικές επεμβάσεις. Οι αρχιτεκτονικοί χειρισμοί αποκάλυψης του ποιητικού χρόνου, που αναδεικνύουν τα παραδείγματα που επιλέχθηκαν ομαδοποιήθηκαν για την βαθύτερη κατανόηση τους σε τρεις βασικές κατηγορίες.

Η πρώτη από αυτές διαπραγματεύεται το διάλογο με τα ίχνη της ιστορίας και αρχικά βρίσκει έκφραση στις αστικές συρραφές μνήμης του Rafael Moneo και στη συνέχεια με την ιστορία και το εδαφικό συγκείμενο των Barozzi Veiga. Ακόμη αποκαλύπτει το αχαρτογράφητο βάθος της θραυσματικής φόρμας μέσα από το έργο του F.Venezia και την σχεδόν «σκοτεινή» αρχιτεκτονική του Χ.Παπούλια. Ακόμη, η χρήση των spolia ως δοχείων μνήμης αποκαλύπτεται μέσα από την αρχιτεκτονική του Wang shu και του Luigi Moretti και φανερώνει την ποιητική εγγραφή της συλλογικής μνήμης στην πρωτογενή συνθήκη της ύλης.

Η δεύτερη κατηγορία προσεγγίζει εκείνες τις αρχιτεκτονικές χειρονομίες που έρχονται σε συνέργεια με τις πρωτογενείς υλικότητες. Μέσα από τον σκοτεινό απόηχο στο έργο του S.Leweretz η πραότητα των υλικών και της κατασκευής διατηρούν βουβά όλα εκείνα τα συστατικά του χρόνου και της γήινης προέλευσής τους. Τα γλυπτικά

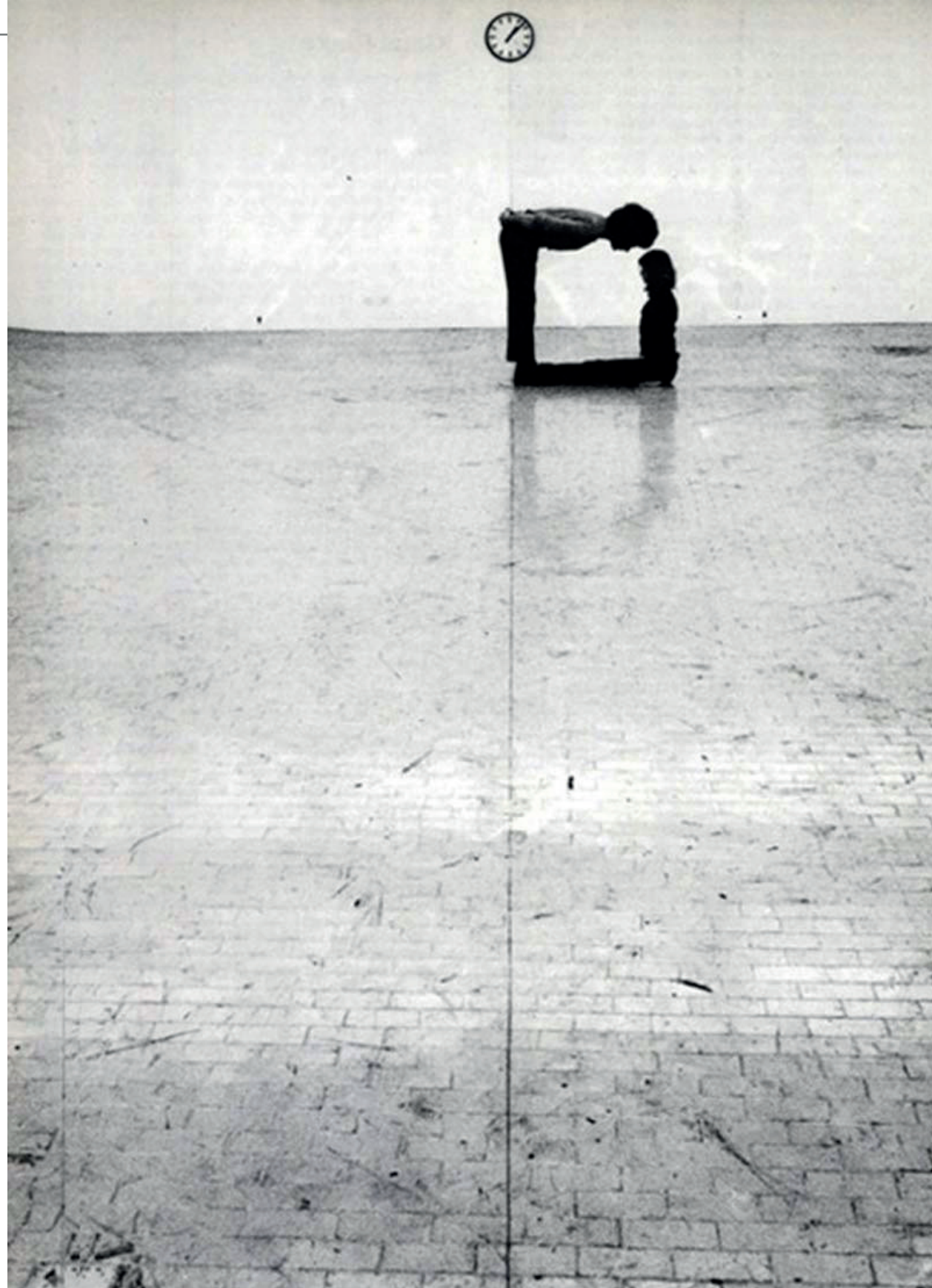
τοπία της Νέλλας Γκόλαντα χρησιμοποιούν τη γεωλογία ως «εργαλείο σύζευξης», ενώ ο Κώστας Μανωλίδης και οι Flores & Prats συνεργάζονται με τους κρυμμένους κώδικες που συγκροτούν την ύλη μέσα από το ασυνείδητο της υλικής φθοράς.

Τέλος, στην τρίτη και τελευταία κατηγορία ο ποιητικός χρόνος εκφράζεται μέσα από την ιαπωνική έννοια του "ma", ένα χωροχρονικό κατώφλι που συναντάται στα παιχνίδια φωτός-σκιάς του Tadao Ando και στις κατασκευαστικές αρθρώσεις και ιστορικές διαστρωματώσεις του Carlo Scarpa.

Καταληκτικά, μέσα από την ανάλυση των παραπάνω εννοιών και των διαφορετικών χρονικών εκφάνσεων, θα μπορούσαμε να πούμε πως στην σύγχρονη πραγματικότητα εισάγεται στον πυρήνα της αρχιτεκτονικής μια **οντολογική απορία**, μια ευκαιρία να υπερβεί τα δεσμά της. Η αναφορά σε ένα χρόνο ποιητικό μας υπενθυμίζει την ανάγκη να αφουγκραστούμε τη σύγχρονη αστική συνθήκη, περισσότερο **αφαιρώντας, παρά προσθέτοντας**. Μια τέτοια χειρονομία μας καλεί να ξεχάσουμε και να θυμηθούμε ταυτόχρονα, να επανερμηνεύσουμε την αφήγηση της σύγχρονης πόλης, μέσα από τα ίχνη που μας επιτρέπουν να αισθανόμαστε το **πέρασμα του χρόνου**. Αν ο ποιητικός χρόνος είναι η γραφή που αντιστέκεται στην νεωτερική μας συνείδηση, τότε η αντίσταση αυτή δεν είναι παρά το **κατώφλι προς κάθε βαθιά συνειδητοποίηση μιας ονειρικής μεταμόρφωσης**. Όπως αναφέρει ο Ernst Bloch :

*«Ο ωκεανός της δυνατότητας είναι πολύ μεγαλύτερος από τη συνήθη μας ξηρά της πραγματικότητας».*

*Ας αναρωτηθούμε λοιπόν, εκείνοι οι τόποι μακριά από την κοινοτοπία της καθημερινότητας, που παίρνουν διαστάσεις ξέφωτου, δυνατότητας για αυθεντική εμπειρία, εντός του δικού τους έτερου χρόνου, πώς μπορούν να εγγραφούν στην παροντική φευγαλέα στιγμή, στον τεχνικό χρόνο της νεωτερικότητας;*



## Βιβλιογραφία

### Ελληνική και ξενόγλωσση βιβλιογραφία

Αυγουστίνος, *Εξομολογήσεις*, μτφρ.Φ.Αμπατζοπούλου, Πατάκης, Αθήνα,1999,ΧΙ,14.

Μουρέλος Γιώργος, *Μεταμορφώσεις του χρόνου*, εκδ.Κωνσταντινίδη, Αθήνα.

Heidegger,Martin, *Είναι και χρόνος*, τίτλ.πρωτ. Sein und Zeit(1927),μτφρ.Ι.Τζαβάρας,εκδ. Δωδώνη,Αθήνα,1985

Heidegger,Martin, *Η Τέχνη και ο Χώρος*,μτφρ.Γ.Τζαβάρας,εκδ. Ίνδικτος,Αθήνα,2006

Heidegger,Martin, *Κτίζειν Κατοικείν Σκέπτεσθαι*, μτφρ.Γιώργος Ξηροπαΐδης, εκδ. Πλέθρον,Αθήνα,2008

Heidegger,Martin, *Επιστολή για τον ανθρωπισμό*, μτφρ.Γιώργος Ξηροπαΐδης,εκδ. Ροές,Αθήνα,1987

Giorgio Agamben, *Χρόνος και Ιστορία, Κριτική του στιγμιαίου και του συνεχούς*, μεταφρ.Δημήτρης Αρμάος,Εκδόσεις Ίνδικτος,Αθήνα,2003

Bachelard Gaston, *Η εποπτεία της στιγμής*,μτφρ.Παπαγιώργης Κωστής,Εκδόσεις Καστανιώτη,Αθήνα 1997

Μπερξόν Ερρίκος, *Η δημιουργική εξέλιξη*, μτφρ:Γιάννης Πρελορέντζος, Κωστής Παπαγιώργης,Εκδόσεις Πόλις, Αθήνα, 2005

Παναγιώτης Πάγκαλος, *Η σημασία του χρόνου στη σύγχρονη αρχιτεκτονική*,εκδ. GUTENBERG,Αθήνα,2011

Παναγιώτης Πάγκαλος, *Η σημασία του χρόνου στην αρχιτεκτονική του Aldo Rossi*,Εκδόσεις GUTENBERG,Αθήνα ,2012

Deleuze Gilles,*La isla desierta y otros textos*,Pre-textos, Madrid,2005

F. A. Yates, *Η τέχνη της μνήμης*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2014,

P. Ricoeur, *Memory,History,Forgetting*, The University Of Chicago Press, United States,2006

M.Halbwachs, *Η συλλογική μνήμη*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2013

Rossi, Aldo, *Η αρχιτεκτονική της πόλης*, μτφρ. Β.Πετρίδου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1991

Rossi,Aldo,*Επιστημονική αυτοβιογραφία*,μετάφραση Πατέστος Κωνσταντίνος,εκδ. Εστία,Αθήνα,1995

Σταύρος Σταυρίδης, *Μετέωροι χώροι της ετερότητας*,εκδ.Αλεξάνδρεια,Αθήνα,2010

Sola-Morales Rubio,Ign.,*Teoria de la forma de la arquitectura en el movimiento moderno*,στο *Ignasi de Solá Morales Inscripciones*,Editorial Gustavo Gili,Barcelona,2003.

Τζούλιαν Μπελ, *ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ Μια Νέα Ιστορία της Τέχνης*,μτφρ. Γιώργος Λαμπράκος,Ελεάννα Πανάγου,εκδ.ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ,Αθήνα,2008,2015

Milan Kundera, *Η Βραδύτητα*, μτφρ.Σεραφείμ Βελέντζας,Αθήνα:Εστία,2009

Juhani Pallasmaa, *Δώδεκα δοκίμια για τον άνθρωπο, την τέχνη και την αρχιτεκτονική 1980-2018*, μτφρ.Λαδά Αναστασία-Σάσα, Ξανθόπουλος Κωνσταντίνος,εκδ. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης,Ιούνιος 2021

Juhani Pallasmaa,*The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*, Academy Editions

Christian Norberg-Schulz,*Genius Loci Το Πνεύμα του Τόπου Για μια φαινομενολογία της Αρχιτεκτονικής*,μτφρ.Μίλτος Φραγκόπουλος, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε.Μ.Π.,Αθήνα,2009

Μορίς Μερλώ-Ποντύ,*Η αμφιβολία του Σεζάν-Το μάτι και το πνεύμα* ,μτφρ.Αλέκα Μουρίκη,εκδ.Νεφέλη,Αθήνα,1991

Εμπειρικός Ανδρέας, *ΕΝΔΟΧΩΡΑ (1934-1937)*,εκδ.ΑΓΡΑ,2008

Εμπειρικός Ανδρέας, *ΟΚΤΑΝΑ*, εκδ.ΙΚΑΡΟΣ,2008

Rafael Moneo, *Remarks on 21 Works*, The Monacelli Press, Νέα Υόρκη, 2010

Architectural Record.Design Vanguard 2014,United States of America

M. Yoursenar, *The Dark Brain of Piranesi and Other Essays*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1984

Alvaro Siza, Francesco Venezia (*Catálogos de arquitectura contemporánea*), Gustavo Gili, 1988

Josep Muntañola Thornberg, *Arquitectura proyecto y uso*, UPC, 2003

Παπούλιας Χρήστος, *ΥΠΕΡΤΟΠΟΣ: ΔΥΟ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΕΣ ΜΕΛΕΤΕΣ*, εκδ. FUTU-RA, 1999

Κώστας Μανωλίδης, *Εδαφολόγιο, κείμενα για την ύλη της αρχιτεκτονικής*, εκδ. νήσος, Αθήνα, σελ.153

Kenneth Frampton, *WANG SHU, Amateur architecture Studio*, Lars Muller Publishers, 2017

Peter Eisenman, *Ten Canonical Buildings 1950-2000*, New York: Rizzoli, 2008

Janne Ahlin, *Sigurd Lewerentz, architect 1885-1975*, Bygghörlaget, Stockholm, Sweden

M. Tafuri, "Il frammento, la figura, il gioco. Carlo Scarpa e la cultura architettonica italiana", στο F. Dal Co, G. Mazzariol (επιμ.) Carlo Scarpa. Opera Completa, Electa, Milano, 1984

M. Frascari, "The tell-the-tail detail", στο Via n.7, University of Pennsylvania, Graduate Dep. of Architecture, 1984

Francesco Dal Co, *Tadao Ando, Complete Works*, London: Phaidon, 1997

Τανιζάκι, *Το εγκώμιο της σκιάς*, μετάφραση από τα Ιαπωνικά: Παναγιώτης Ευαγγελίδης, εκδ. ΑΓΡΑ, Αθήνα 2010

### Διδακτορικές Διατριβές

Σταύρος Κ. Δενδρινός, Αρχιτέκτονας Μηχανικός Ε.Μ.Π., *Η ΜΕΤΑΒΑΣΗ ΩΣ ΣΥΝΘΗΚΗ ΑΝΤΙΛΗΨΗΣ ΤΟΥ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ. Η συμβολή της στη συγκρότηση της αρχιτεκτονικής δομής*, Διδακτορική διατριβή, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Αθήνα 2007

Δήμητρα Ν. Χατζησάββα, *Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΤΟΠΟΥ ΣΤΙΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΕΣ ΘΕΩΡΙΕΣ ΚΑΙ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ-σχέσεις φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής στον 20ο αιώνα*, Διδακτορική Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης Πολυτεχνική Σχολή, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Θεσσαλονίκη, 2009

### Ερευνητικές Εργασίες

Α.Πεχλιβανίδου, Μ.Φωτοπούλου, *Περί χρονικότητας - Αναφορές της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής έκφρασης*, διάλεξη στην Αρχιτεκτονική σχολή του Ε.Μ.Π, Ιούλιος 1985

Αλίκη Βαϊνά, Ειριάννα Βαϊνά, *Past Forward Η χρονικότητα της συνπάθειας*, Ερευνητική εργασία, επιβλ.καθηγήτρια: Μαρία Βογιατζάκη, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών

Κοπτσοπούλου Κυριακή-Λυδία, *Η αποτύπωση της παραδοσιακής έννοιας του κενού\_μα στη σύγχρονη ιαπωνική αρχιτεκτονική μέσα απο το έργο του Tadao Ando*, Ερευνητική Εργασία, επιβλ.καθηγητής Γκανιάτσος Βασίλης, Αθήνα, 2015

Μυρτώ Βενιζέλου, Όλγα Ψάρρη, *Alois Reigl, Χρόνος και Αρχιτεκτονική: Έπανερμηνεύοντας Μητρικά Αξιών*, Ερευνητική Εργασία, επιβλ.καθηγητής: Ν.Ι. Τέρζογλου, Αθήνα, 2019

### Άρθρα σε περιοδικά και συνέδρια

Τουρνικιώτης Παναγιώτης, "Πρέπει να ξεχνάς για να θυμάσαι", περιοδικό "αρχιτέκτονες", τεύχος 45-περίοδος Β, Μάιος-Ιούνιος 2004

Τάσης Παπαϊωάννου, *Ο χρόνος ο ά-χρονος στην αρχιτεκτονική*, Η Εφημερίδα των Συντακτών, 2020, Οκτώβριος 01. Ανακτήθηκε από <https://www.efsyn.gr/>

Tadao Ando, *Tadao Ando: Japan's Master Architect*, συνέντευξη στον Alyn Griddiths, Port magazine (2016)

Πετρίδου Βασιλική, "Mnemosyne e Rossi", *Monumental Cemeteries: Knowledge, Conversation, Restyling and Innovation*, Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου CICOP, Modena (IT), 3-4-5 Μαΐου 2006, Arcade Editori, Roma, 2007

Κώστας Μανωλίδης, *Βραχώδεις όψεις, Εφαρμογές και σημασίες της ακατέργαστης υλικότητας*, Ανακοίνωση στο 2ο Εθνικό Συνέδριο Ιστορία των Δομικών Κατασκευών, Ξάνθη, Δεκέμβριος 2014

Κώστας Μανωλίδης, *Ο τετελεσμένος μέλλοντας της ύλης, Η ατμοσφαιρική δυναμική της υλικής φθοράς*, δημοσιεύτηκε στο: Remy, N.N. Tixier (επιμ.), *Ατμόσφαιρες, Αύριο, Πρακτικά του 3ου Διεθνούς Συνεδρίου για τις Ατμόσφαιρες*, 2016, Βόλος: International Ambiances Network & Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας σσ.799-804

## Διαδικτυακές πηγές

<https://rafaelmoneo.com/proyectos/museo-del-teatro-romano-de-cartagena/> (πρόσβαση 03/11/2021)

Columbia GSAP/GSAPP Conversations #20: Fabrizio Barozzi of Barozzi Veiga in Conversation with Ayesha Ghosh, [βίντεο] <https://www.arch.columbia.edu/events/466-barozzi-veiga>.

<https://www.archdaily.com/15771/headquarters-of-the-rbgo-ribera-del-duero-estudio-barozzi-veiga> (πρόσβαση 18/11/2021)

<https://www.floornature.com/barozzi-veiga-home-of-ribera-del-duero-7256/> (πρόσβαση 18/11/2021)

<https://www.atlantearchitettura.beniculturali.it/en/palazzo-di-lorenzo/>

[https://www.athensvoice.gr/life/home/architecture/18844\\_hristos-papoylias-enas-di-ethnos-diakekrimenos-arhitektonas](https://www.athensvoice.gr/life/home/architecture/18844_hristos-papoylias-enas-di-ethnos-diakekrimenos-arhitektonas)

<https://www.tovima.gr/2008/11/24/opinions/to-aorato-moyseio-tis-akropolews-2/>

<http://leximata.blogspot.com/2021/06/blog-post.html>

[http://leximata.blogspot.com/2008/01/blog-post\\_1102.html](http://leximata.blogspot.com/2008/01/blog-post_1102.html)

Παναγιώτης Τουρνικιώτης, "Ιστορία και Θεωρία 6 2007-8", Σημειώσεις μαθήματος Τμήματος Αρχιτεκτόνων ΕΜΠ, ανάκτηση [http://www.greekarchitects.gr/site\\_parts/doc\\_files/emp.syghroniepohi2.tournikiotis.pdf](http://www.greekarchitects.gr/site_parts/doc_files/emp.syghroniepohi2.tournikiotis.pdf)

<https://www.atlantearchitettura.beniculturali.it/en/casa-del-girasole/>

Sheppard A. (2008). *Luigi Moretti: A testimony*, Διαθέσιμο στο <http://www.mcgill.ca/architecture/sites/mcgill.ca/architecture/files/TestimonyMoretti.pdf>

[http://edafologion.blogspot.com/2010/12/blog-post\\_10.html](http://edafologion.blogspot.com/2010/12/blog-post_10.html)

[https://www.greekarchitects.gr/grareview/grareview01/ISSUE1\\_high.res.pages.pdf](https://www.greekarchitects.gr/grareview/grareview01/ISSUE1_high.res.pages.pdf)

Κώστας Μανωλίδης, Ο τετελεσμένος μέλλοντας της ύλης. Δυναμικές της φθοράς στο αστικό τοπίο. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01414013/document>

<https://floresprats.com/archive/sala-beckett-project/>

<https://www.archisearch.gr/architecture/sala-beckett-flores-prats/>

Κώστας Μανωλίδης, *Η τομή, Το ανατομικό βλέμμα και η ανάδυση του αρχιτεκτονικού αποσπάσματος*, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, <https://www.academia.edu/7886620/>

Αριστέιδης Αντονάς, *Η αναβολή της κατεδάφισης*, <https://docplayer.gr/10339261-l-anavole-tes-katedafisis.html>

## Βίντεο & ομιλίες

Ομιλία του Wang Shu στο Graduate School of Design στο πανεπιστήμιο Harvard με τίτλο «Geometry and Narrative of Natural Form», 04.11.2011

Federico Bucci, Polimi OpenKnowledge, Politecnico Milano (2015, Οκτώβριος 21), Rafael Moneo: Museo del Teatro romano, Cartagena, <https://www.youtube.com/watch?v=Dx-WZbtMNS4>

Udk Tuesday, UDK Tuesday 155 Barozzi Veiga [βίντεο] <https://www.youtube.com/watch?v=WXRj0CbCjhA&t=366s>

Νέλλα Γκόλαντα, Ασπασία Κουζούπη, "Μετασχηματισμοί στα όρια ανθρωπογενούς και φυσικού τοπίου", διάλεξη. <https://vimeo.com/85700749>

The Berlage Keynotes: "Building Communities" by Flores & Prats, Youtube, BK-TU Delft, Οκτ. 22, 2020, [https://www.youtube.com/watch?v=0lqV\\_95mDJw&t=3797s](https://www.youtube.com/watch?v=0lqV_95mDJw&t=3797s)

Παναγιώτης Πάγκαλος: Πόλη και χρόνος, [https://www.youtube.com/watch?v=qgX-l6GK6lho&ab\\_channel=PatrasCitylab&fbclid=IwAR3YpFzCegxvMjoo2ono\\_wdMwt-Skup-Atwz6ER0c-43yH6Tg29\\_HA3A0Rv4](https://www.youtube.com/watch?v=qgX-l6GK6lho&ab_channel=PatrasCitylab&fbclid=IwAR3YpFzCegxvMjoo2ono_wdMwt-Skup-Atwz6ER0c-43yH6Tg29_HA3A0Rv4)

Σ. Αντωνακάκη: Κατώφλια χώρου και χρόνου - Δ. Αντωνακάκης: Δημόσιος χώρος και σύγχρονος αστικός ιστός, <https://www.youtube.com/watch?v=JSo1yVTiyXM>

Vincenzo Latina Διάλεξη, <https://www.greekarchitects.gr/gr/εκδηλωσεις/βιντεοσκοπήηση-διάλεξης-vincenzo-latina-id8378>

Γιώργος Τριανταφύλλου, Διαδρομές ως ρυθμιστές του ποιητικού χρόνου ανάγνωσης [...], <https://www.youtube.com/watch?v=CEYGTB910Sw>

ΧΡΟΝΟΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΔΙΑΛΕΞΕΙΣ CITYLAB, <https://www.citylab.edu.gr/xronos>

## Πηγές εικόνων

### Σελ.16

1. BODEN, WAND, ECKE, RAUM (1970)© Georges Meguerditchian – Centre Pompidou, MNAM-CCI (diffusion RMN)© Klaus Rinke, <https://socks-studio.com/tag/body-art/>

### Σελ.18-19

2. © Klaus Rinke , <https://socks-studio.com/2014/09/01/klaus-rinke-time-space-body-transformations/>  
3. Fresco Saint Augustine, Ognissanti, 1480, [https://en.wikipedia.org/wiki/Sandro\\_Botticelli](https://en.wikipedia.org/wiki/Sandro_Botticelli)

### Σελ.20-21

4. Εξώφυλλο του Μεταμορφώσεις του χρόνου, Γεώργιος Μουρέλος, <https://www.booksistor.gr/p/48992/metamorfwseis-xronoy-662a.html>  
5. Εξώφυλλο Εγκυκλοπαίδειας Πάπυρος Larousse Britannica, <https://bibliognosia.gr/>  
6. GSW Headquarters, Berlin <https://www.sauerbruchhutton.de/en/project/gsw>  
7. Villa Shodhan, Le Corbusier, 1951-1956, <https://en.wikiarquitectura.com/building/villa-shodhan/>  
8. Neue Nationalgalerie Kulturforum/ Museum for Modern Art. Berlin. Ludwig Mies van der Rohe 1968., <https://www.studiointeriordesign.it/2021/02/22/design-un-filo-conduttore-tra-architettura-moda-e-arte/>

### Σελ.22-23

9. Henri Cartier-Bresson, Alberto Giacometti, Galerie Maeght, Paris, 1961, <https://www.artsy.net/artwork/henri-cartier-bresson-alberto-giacometti-galerie-maeght-paris-1>  
10. Charles Baudelaire, <https://geudensherman.wordpress.com/2021/07/10/maitresse-des-maitresses/>  
11. Martin Heidegger, <https://humanities.ucla.edu/event/public-lecture-by-joseph-cohen-the-unthinkable-in-heideggers-history-of-being-judaism-and-the-black-notebooks/>

### Σελ.24-25

12. Εξώφυλλο Being and Time, Martin Heidegger, <https://www.amazon.com/Being-Time-Martin-Heidegger/dp/1684223288>  
13. Kant, <https://engines.egr.uh.edu/episode/2717>  
14. Εξώφυλλο Genius Loci: Το πνεύμα του τόπου, Για μια φαινομενολογία της αρχιτεκτονικής, Christian Norberg-Schulz, <https://mietbookstore.gr/product/genius-loci-to-pnevma-tou-topou/>  
15. Εξώφυλλο Κτίζειν, Κατοικείν, Σκέπτεσθαι, Martin Heidegger, <https://www.politeianet.gr/books/9789603481782-heidegger-martin-plethron-ktizein-katoikein-skeptesthai-198347>

### Σελ.26

16. Willi Moegle - Ulm, view of the Cathedral Square 1933, <https://gr.pinterest.com/pin/300122762643086740/>

### Σελ.28-33

17-23. Προσωπικά κολλάζ

### Σελ.34-35

24. Michel Serres, <https://dcl.stanford.edu/events/tribute-michel-serres>  
25. Προσωπικό κολλάζ  
26. Gaston Bachelard, <https://biblionet.gr/>  
27. Προσωπικό κολλάζ

### Σελ.36-37

28. Henri Bergson, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henri\\_Bergson\\_2.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henri_Bergson_2.jpg)  
29. Eadweard Muybridge: Athlete. Running, <https://nucius.org/en/photographs/eadweard-muybridge-the-human-figure-in-motion-sequences-1887-1901/>  
30. Gaston Roupnel, <http://www.garae.fr/spip.php?article352>

### Σελ.38-39

31. László Moholy-Nagy. Vierzehn Fotos, 1922., <https://www.kettererkunst.com/details-e.php>  
32. Harold Edgerton, <https://pauldevlinba.wordpress.com/2013/12/12/stroboscopic-sport-photography/>  
33. Stroboscopic Study of Man Hitting Tennis Ball, Harold Edgerton, <https://metmuseum.org/art/collection/search/281780>

### Σελ.40-41

34. Προσωπικό κολλάζ  
35. Εξώφυλλο Η Σημασία του Χρόνου στη Σύγχρονη Αρχιτεκτονική, Παναγιώτης Πάγκαλος, <https://www.dardanosnet.gr/product/simasia-tou-chronou-sti-sygchroni-architektoniki-i/>  
36. Η Σημασία του Χρόνου στη Αρχιτεκτονική του Aldo Rossi, Παναγιώτης Πάγκαλος, <https://www.dardanosnet.gr/product/simasia-tou-chronou-sti-architektoniki-tou-aldo-rossi-i/>

### Σελ.42-43

37. Paul Klee, Angelus Novus , 1920, <https://antonisch.wordpress.com/2019/05/28/history-as-an-angelus-novus-benjamin-blee-scholem/Walter Benjamin>, <https://www.toperiodiko.gr/>  
38. Walter Benjamin, <https://www.toperiodiko.gr/>

### Σελ.44-45

39. La finestra del poeta, Aldo Rossi, <https://theblank.it/aldo-rossi-la-finestra-del-poeta-2/>  
40. Gallarate Quarter / Aldo Rossi + Carlo Aymonino, <https://www.archdaily.com/office/carlo-aymonino>  
41. Aldo Rossi, <https://alessi.com/collections/aldo-rossi>

### Σελ.46-47

42. San Cataldo Cemetery, Modena, Aldo Rossi, <https://arquitecturaviva.com/works/cementerio-de-san-cataldo-modena>  
43. The Mystery and Melancholy of a Street, Giorgio de Chirico, 1914, <https://www.thecollector.com/giorgio-de-chirico/>

44. San Cataldo Cemetery,,Aldo Rossi, <https://www.archdaily.com/tag/cemeterios>
45. The Soothsayer's Recompense,Giorgio de Chirico, 1913, <https://www.artchive.com/artwork/montparnasse-station-giorgio-de-chirico-1914/>
46. Giorgio de Chirico,The Evil Genius of a King,Paris 1914-15, <https://www.moma.org/collection/works/78834>

**Σελ.48-49**

- 47.Cenotaph for Newton,Etienne-Louis Boullée, <https://gr.pinterest.com/pin/289567451045263842/>
48. The Interior of the Theatre at Besancon Reflected in the Pupil of an Eye, Claude-Nicolas Ledoux 1804, <https://shop.soane.org/products/pod435354>
- 49.San Cataldo Cemetery,Aldo Rossi, <https://www.archdaily.com/998917/melancholy-and-architecture-interpretations-of-aldo-rossi-and-the-san-cataldo-cemetery>

**Σελ.50-51**

50. John Batho / Present & Absent, <https://lydiajackson96.wordpress.com/2015/12/01/john-batho-present-absent/>
51. Halbwachs, Maurice, [https://www.imec-archives.com/archives/collection/AU/FR\\_145875401\\_P100HBW](https://www.imec-archives.com/archives/collection/AU/FR_145875401_P100HBW)
52. Frances Yates ,Memory Wheel, <https://sofiarochasilvablender.wordpress.com/2015/04/12/p03-frances-yates-memory-wheel/>

**Σελ.52-53**

- 53.Paul Ricoeur, <https://foroalfa.org/en/articles/paul-ricoeur-and-creative-search>
- 54.Εξώφυλλο Phantasy, Image Consciousness, and Memory (1898-1925), Edmund Husserl,<https://www.amazon.com/Phantasy-Consciousness-Memory-1898-1925-Husserliana/dp/1402032153>
55. Edmund Husserl, 1859-1938, <https://www.saatchiart.com/mwnewton>
- 56.Προσωπικό κολλάζ
57. © Randy Mora, <https://plainmagazine.com/surreal-digital-collages-randy-mora/>
58. © Randy Mora, <https://www.behance.net/gallery/8268669/The-Guardian-The-Observer>

**Σελ.54-55**

59. Salvador Dalí,The Persistence of Memory,1931, <https://www.moma.org/collection/works/79018>
- 60-62. Προσωπικό κολλάζ

**Σελ.56-57**

63. <https://gr.pinterest.com/pin/21532904461688749/>
- 64.<https://www.joshbulriss.com/blog/6-extremely-talented-street-photographers-from-around-the-globe-share-their-insightful-tips-on-shooting-the-streets>
- 65.Εξώφυλλο The Architecture of the City,Aldo Rossi, <https://www.amazon.com/Architecture-City-Oppositions-Books/dp/0262680432>

**Σελ.58-59**

- 66.Teatro del Mondo,Aldo Rossi, <https://www.archiweb.cz/en/b/divadlo-sveta-il-teatro-del-mon->

- do
- 67.Aldo Rossi, [https://speculativecities.wordpress.com/2017/09/15/the-concept-of-type\\_-rossi-monument-of-the-resistance-in-cuneo/](https://speculativecities.wordpress.com/2017/09/15/the-concept-of-type_-rossi-monument-of-the-resistance-in-cuneo/)
68. Monumento alla resistenza a Cuneo, Aldo Rossi, <https://gr.pinterest.com/pin/483433341231123512/>
69. Aldo Rossi, Competition for the Monument to the Resistance in Cuneo, 1962, <https://gr.pinterest.com/pin/405746247660572972/>

**Σελ.60-61**

70. MAXXI Architecture Collection. Aldo Rossi Archive, © Eredi Aldo Rossi, <https://www.dream-ideamachine.com/?p=66512>
71. Aldo Rossi, Piazza with Central Building, 1977, <https://www.puretypography.com/post/138314604223/aldo-rossi-piazza-with-central-building-1977>

**Σελ.62-63**

72. ALBERTO FERLENGA, Città e Memoria, come strumenti del progetto, <http://www.marinotti.com/alberto-ferlenga/citt%C3%A0-e-memoria>
73. La città analoga, Aldo Rossi, Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin and Fabio Reinhart, <https://www.barchemagazine.com/aldo-rossi-larchitetto-e-le-citta-larchitetto-esploratore/>

**Σελ.64-65**

74. Aldo Rossi, sketches. Collage by Giulia Bertola, [https://www.researchgate.net/figure/Aldo-Rossi-sketches-Collage-by-Giulia-Bertola\\_fig3\\_321278875](https://www.researchgate.net/figure/Aldo-Rossi-sketches-Collage-by-Giulia-Bertola_fig3_321278875)
- 75.Προσωπικό κολλάζ

**Σελ.66**

- 76.<https://www.economist.com/culture/when-albert-einstein-and-henri-bergson-rowed-about-time/21808591>

**Σελ.68-69**

77. <https://socks-studio.com/2012/08/15/about-metropolis/>
78. <https://www.greekarchitects.gr/gr/>

**Σελ.70-71**

79. <https://attikipedia.sadas-pea.gr/category/>
- 80.Εξώφυλλο Μετέωροι χώροι της ετερότητας, Σταυρίδης Σταύρος, <https://www.politeianet.gr/books/9789602214701-stauridis-stauros-architekton-alexandria-meteoroi-choroi-tis-eterotitas-197431>

**Σελ.72-73**

81. <https://www.farfet.com/gr/shopping/men/fornasetti-umbrella-stand-item-10222845.aspx>
82. The Future of Architecture and other Collages by Nils-Ole Lund, Collage City, 1980, <https://socks-studio.com/2012/08/05/the-future-of-architecture-and-other-collages-by-nils-ole-lund/>
83. The Future of Architecture and other Collages by Nils-Ole Lund, <https://socks-studio.com/2012/08/05/the-future-of-architecture-and-other-collages-by-nils-ole-lund/>
84. The Future of Architecture and other Collages by Nils-Ole Lund, Functionalism, After 1975,

<https://socks-studio.com/2012/08/05/the-future-of-architecture-and-other-collages-by-nils-ole-lund/>

#### Σελ.74-77

85. <https://cdn.sanity.io/files/5azy6oei/production/27a57c22474166b447b389f2c2660ba99182f711.pdf>

86. Giulia Bertola, Analytic interpretative collage of Koolhaas's competition entry, <https://core.ac.uk/download/pdf/132515474.pdf>

#### Σελ.78-81

87. Architecture Transcends Time in New Architectural Illustrations, Xinran Ma, [https://www.archdaily.com/908574/a-transcendence-of-time-through-architectural-illustrations-by-xinran-ma/5c25d47808a5e5ce9e00022f-a-transcendence-of-time-through-architectural-illustrations-by-xinran-ma-photo?next\\_project=no](https://www.archdaily.com/908574/a-transcendence-of-time-through-architectural-illustrations-by-xinran-ma/5c25d47808a5e5ce9e00022f-a-transcendence-of-time-through-architectural-illustrations-by-xinran-ma-photo?next_project=no)

88. Προσωπικό κολλάζ

89. The Future of Architecture and other Collages by Nils-Ole Lund, First the building then the site, 1982, <https://socks-studio.com/2012/08/05/the-future-of-architecture-and-other-collages-by-nils-ole-lund/>

90. Προσωπικό κολλάζ

91. Προσωπικό κολλάζ

#### Σελ.82-83

92. Time Transfixed, Rene Magritte, 1938, [https://www.artchive.com/artwork-search/?v=Rene+Magritte&k=artist\\_name&submit=Search](https://www.artchive.com/artwork-search/?v=Rene+Magritte&k=artist_name&submit=Search)

93. Duchamp descending a staircase ,Eliot Elisofon (1952), <https://www.mutualart.com/Artwork/Marcel-Duchamp-descends-a-staircase-in-a/225974F6317FB0DB>

94. <https://www.mutualart.com/Artwork/Nu-Descendant-Un-Escalier/1A3D2772C999DEECB-8713D6E21D0D11A>

95. Ignasi de Sola-Morales, <https://www.santacole.com/en/biography/ignasi-de-sola-morales/>

#### Σελ.84-85

96. Chronograms of Architecture, <https://e-flux.com/architecture/chronograms/>

#### Σελ.86-87

97. Προσωπικό κολλάζ

98. Picasso and Braque. A painting by Mark Tansey., [https://www.researchgate.net/figure/Picasso-and-Braque-A-painting-by-Mark-Tansey\\_fig1\\_333189382](https://www.researchgate.net/figure/Picasso-and-Braque-A-painting-by-Mark-Tansey_fig1_333189382)

99. Violin and candlestick, Georges Braque, 1910, <https://wikioo.org/paintings.php?refarticle=8L-J2BK&titlepainting=Violino+e+candele&artistname=Georges+Braque>

#### Σελ.88-89

100. Les Femmes d'Alger (O.J.), Pablo Picasso, 1907, <https://www.artchive.com/artwork/les-femmes-d-alger-pablo-picasso-1907/>

101. Woman with Guitar, George Braque, 1913, [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Georges\\_Braque,\\_1913,\\_Femme\\_%C3%A0\\_la\\_guitare\\_\(Woman\\_with\\_Guitar\),\\_oil\\_and\\_charcoal\\_on\\_canvas,\\_130\\_%C3%97\\_73\\_cm,\\_Mus%C3%A9e\\_National\\_d'Art\\_Moderne,\\_Centre\\_Pompidou.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Georges_Braque,_1913,_Femme_%C3%A0_la_guitare_(Woman_with_Guitar),_oil_and_charcoal_on_canvas,_130_%C3%97_73_cm,_Mus%C3%A9e_National_d'Art_Moderne,_Centre_Pompidou.jpg)

#### Σελ.90-91

102. Futurism, F.T. Marinetti, <https://writingwithacamera.com/category/writing/>

103. <https://www.pinterest.co.uk/pin/258957047301650955/>

104. Giacomo Balla, Auto in corsa, 1913, <http://www.katarte.net/giacomo-balla-auto-in-corsa-1913/>

105. Tatlin's Tower, <https://architectuul.com/search/query:monument+to+the+third+international>

106. Suprematist Painting (1916) by Kasimir Malevich, <https://www.artchive.com/artwork/suprematist-painting-1916-by-kasimir-malevich/>

#### Σελ.92-93

107. Προσωπικό κολλάζ

#### Σελ.94-95

108. The Anguish of Departure, Giorgio De Chirico, 1914,

109. Personal Values, Rene Magritte, <https://gingerpaste.wordpress.com/2014/03/04/personal-values-an-analysis-2/>

110. Golconda, 1953, Rene Magritte, <https://memorialize.wordpress.com/>

111. The Conquest of the Philosopher, v. Giorgio De Chirico, 1914, <https://www.artchive.com/artwork/the-conquest-of-the-philosopher-giorgio-de-chirico-1914/>

112. Companions of fear, Rene Magritte, 1942, <https://ru.pinterest.com/pin/262827328227902403/>

#### Σελ.97

113. Garnier-Tony, Cité industrielle, les hauts fournaux, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Garnier-Tony,\\_Cit%C3%A9\\_industrielle,\\_les\\_hauts\\_fournaux.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Garnier-Tony,_Cit%C3%A9_industrielle,_les_hauts_fournaux.jpg)

#### Σελ.98-99

114. Juhani Pallasmaa, <https://www.architecturenorway.no/stories/people-stories/pallasmaa-09/>

115. Milan Kundera, [https://www.lemonde.fr/en/obituaries/article/2023/07/12/milan-kundera-existential-novelist-has-died\\_6050427\\_15.html](https://www.lemonde.fr/en/obituaries/article/2023/07/12/milan-kundera-existential-novelist-has-died_6050427_15.html)

116. Architecture of memory © Archcritik, <https://www.re-thinkingthefuture.com/rtf-fresh-perspectives/a2921-memory-and-time-neglected-elements-of-architecture/>

#### Σελ.100-101

117. Human Structures and Architectural Archetypes: Aldo Van Eyck's Playgrounds (1947 – 1978), <https://socks-studio.com/2018/02/11/human-structures-and-architectural-archetypes-aldo-van-eycks-playgrounds-1947-1978/>

118. Σταύρος Σταυρίδης, <https://www.placesoftogetherness.com/thepeople>

119. Residential Complex in Distomo, Boeotia, 1969, <https://a66architects.com/projects/distomo-boeotia/>

#### Σελ.102-103

120. <https://www.documentonews.gr/article/stayros-stayridhs-h-polh-krybei-enan-kosmo-poy-paleyey-na-gennhthei/>

121. Εμπερίκος Ανδρέας, <https://www.artigo.gr/people/empeirikos/>

**Σελ.104-105**

122. Τα μαύρα παλτό του Γιάννη Κουνέλλη στην έκθεση του στην γκαλερί Sprovieri, <https://www.lifo.gr/culture/eikastika/ta-mayra-palto-toy-gianni-koynelli>

**Σελ.106-107**

123. Χωρίς Τίτλο, Tragedia civile (1975). Τοίχος καλυμμένος με φύλλα χρυσού, καλόγερος, παλτό, καπέλο, λάμπα. Φωτογραφία: Agostino Osio - Alto Piano, <https://www.lifo.gr/culture/eikastika/o-giannis-koynellis-apotheonetai-sti-benetia>

124. Juhani Pallasmaa's "Eye of the skin", <https://ourhouseisourworld.wordpress.com/2014/11/13/juhani-pallasmaa-the-eyes-of-the-skin-relating-to-case-study-house-and-conceptual-concept/>

125. Εξώφυλλο Genius Loci: Το πνεύμα του τόπου, Για μια φαινομενολογία της αρχιτεκτονικής, Christian Norberg-Schulz, <https://mietbookstore.gr/product/genius-loci-to-pnevma-tou-topou/>

**Σελ.108-109**

126. Aulis Blomstedt's study of a proportional system for architecture based on the pythagorean subdivision of a basic 180 cm measure ©The Eyes of the Skin by Juhani Pallasmaa, <https://www.re-thinkingthefuture.com/rtf-fresh-perspectives/a1431-book-reviews-the-eyes-of-the-skin-by-juhani-pallasmaa/>

127. Kiasma museum of contemporary art, Steven Holl, <https://www.stevenholl.com/kiasma-museum-of-contemporary-art-turns-twenty/>

128. Εξώφυλλο Η αμφιβολία του Σεζάν, Το μάτι και το πνεύμα, <https://chronos.fairead.net/deligiorgi-pony>

**Σελ.110-111**

129. Oscar Niemeyer, Εθνικό Κογκρέσο, Μπραζιλία, Praça dos Três Poderes, 1958-60, <https://www.greekarchitects.gr/gr/>

130. Oscar Niemeyer, Μητροπολιτικός Καθεδρικός Ναός Nossa Senhora Aparecida, Μπραζιλία, 1958-71, 1987, <https://www.greekarchitects.gr/gr/>

131. . Escher's 1938 woodcut "Waterfall", [https://www.researchgate.net/figure/MC-Eschers-1938-woodcut-Waterfall-demonstrating-ambiguity-in-pictorial-depth-cues\\_fig4\\_245870582](https://www.researchgate.net/figure/MC-Eschers-1938-woodcut-Waterfall-demonstrating-ambiguity-in-pictorial-depth-cues_fig4_245870582)

**Σελ.112-113**

132. Piranesi-1006, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piranesi-1006.jpg>

133. Houghton 63-368 - Piranesi, map of Rome, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Houghton\\_63-368\\_-\\_Piranesi,\\_map\\_of\\_Rome.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Houghton_63-368_-_Piranesi,_map_of_Rome.jpg)

**Σελ.114-119**

134. Museum of the Roman Theater of Cartagena, Rafael Moneo, 2000-2008, <https://www.archiweb.cz/en/b/muzeum-rimskeho-divadla-v-cartagene-museo-del-teatro-romano-de-cartagena>

135. Museum of the Roman Theater of Cartagena, 1997, [https://teatoromano.cartagena.es/historia\\_hallazgo.asp?idioma=2](https://teatoromano.cartagena.es/historia_hallazgo.asp?idioma=2)

**Σελ.120-125**

136. Ribera del Duero Headquarters / Estudio Barozzi Veiga, <https://www.archdaily.com/153397/ribera-del-duero-headquarters-estudio-barozzi-veiga>

**Σελ.126-127**

137. Pietro Berrettini da Cortona (1596-1669), πίνακας οστών από το Tabulae anatomicae..., (1741), <http://www.nlm.nih.gov/exhibition/dreamanatomy>

138. G. B. Piranesi, θεμελιώσεις του Θεάτρου του Μαρκέλλου, Antichita Romane (1756), [http://www.picture.l.u.tokyo.ac.jp:8080/e\\_piranesi.html](http://www.picture.l.u.tokyo.ac.jp:8080/e_piranesi.html)

139. G. B. Piranesi, ερείπια Ρωμαϊκών μαυσωλείων, πινακίδες από το Antichita Romane, (1756), [http://www.picture.l.u.tokyo.ac.jp:8080/e\\_piranesi.html](http://www.picture.l.u.tokyo.ac.jp:8080/e_piranesi.html)

140. G. B. Piranesi, αποτύπωση Ρωμαϊκού υδραγωγείου, πινακίδες από το Rovine del Castello dell' Acqua Giulia (1761), [http://www.picture.l.u.tokyo.ac.jp:8080/e\\_piranesi.html](http://www.picture.l.u.tokyo.ac.jp:8080/e_piranesi.html)

**Σελ.128-137**

141. Gibellina. Earthquake Damaged Village In Sicily On 1968, <https://www.gettyimages.co.nz/detail/news-photo/gibellina-earthquake-damaged-village-in-sicily-on-1968-news-photo/107416838>

142. Museum of Gibellina, Francesco Venezia, <https://www.miesarch.com/work/318>

**Σελ.138-148**

143. <https://andreasangelidakis.blogspot.com/2013/>

**Σελ.149**

144. Enrico Sassi Architetto, Areee regeneration and buildings reuse, <https://divisare.com/projects/365554-enrico-sassi-architetto-gian-paolo-minelli-marcelo-villada-ortiz-filippo-simonetti-luca-ferrario-alberto-canepa-area-regeneration-and-buildings-reuse>

**Σελ.150-155**

145. Ningbo Historic Museum, Wang Shu, <https://www.archdaily.com/14623/ningbo-historic-museum-wang-shu-architect>

**Σελ.156-161**

146. Casa "Il Girasole", Luigi Moretti, <https://www.archdaily.com/535511/ad-classics-casa-il-girasole-luigi-moretti>

147. [https://edafologion.blogspot.com/2014/11/blog-post\\_27.html](https://edafologion.blogspot.com/2014/11/blog-post_27.html)

**Σελ.162-163**

148. <https://gr.pinterest.com/pin/532832199634611563/>

149. <https://edafologion.blogspot.com/2013/07/blog-post.html>

**Σελ.164-169**

150. Janne Ahlin, Sigurd Lewerentz, Architect, 1885-1975, Mit Pr; 1st English language ed edition (January 1, 1987)

**Σελ.170-176**

151. <https://nella-golanda.blogspot.com/2017/02/>

152. <https://www.elliniko-panorama.gr/articles/782/1,7/penteli-upaithrio-mouseio-paradosi-akis-latomikis-texnis-.html>

153. Προσωπικό κολλάζ

**Σελ.178-185**

154. <https://edafologion.blogspot.com/>

**Σελ.186-195**

155. <https://floresprats.com/archive/sala-beckett-project/>

**Σελ.196-197**

156. Koshino house, Tadao Ando, <https://en.wikiarquitectura.com/koshino20-2/>

157. Koshino house, Tadao Ando, <https://www.behance.net/gallery/25081605/tadao-andos-extraordinary-use-of-natural-light>

**Σελ.198-199**

158. Προσωπικό κολλάζ

**Σελ.200-207**

159. Carlo Scarpa, Castelvecchio, Verona, 1964, [https://www.researchgate.net/figure/Carlo-Scarpa-Castelvecchio-Verona-1964-Vista-aerea-sobre-la-estatua-de-Cangrande\\_fig2\\_299598830](https://www.researchgate.net/figure/Carlo-Scarpa-Castelvecchio-Verona-1964-Vista-aerea-sobre-la-estatua-de-Cangrande_fig2_299598830)

160. Προσωπικά κολλάζ

**Σελ.208-213**

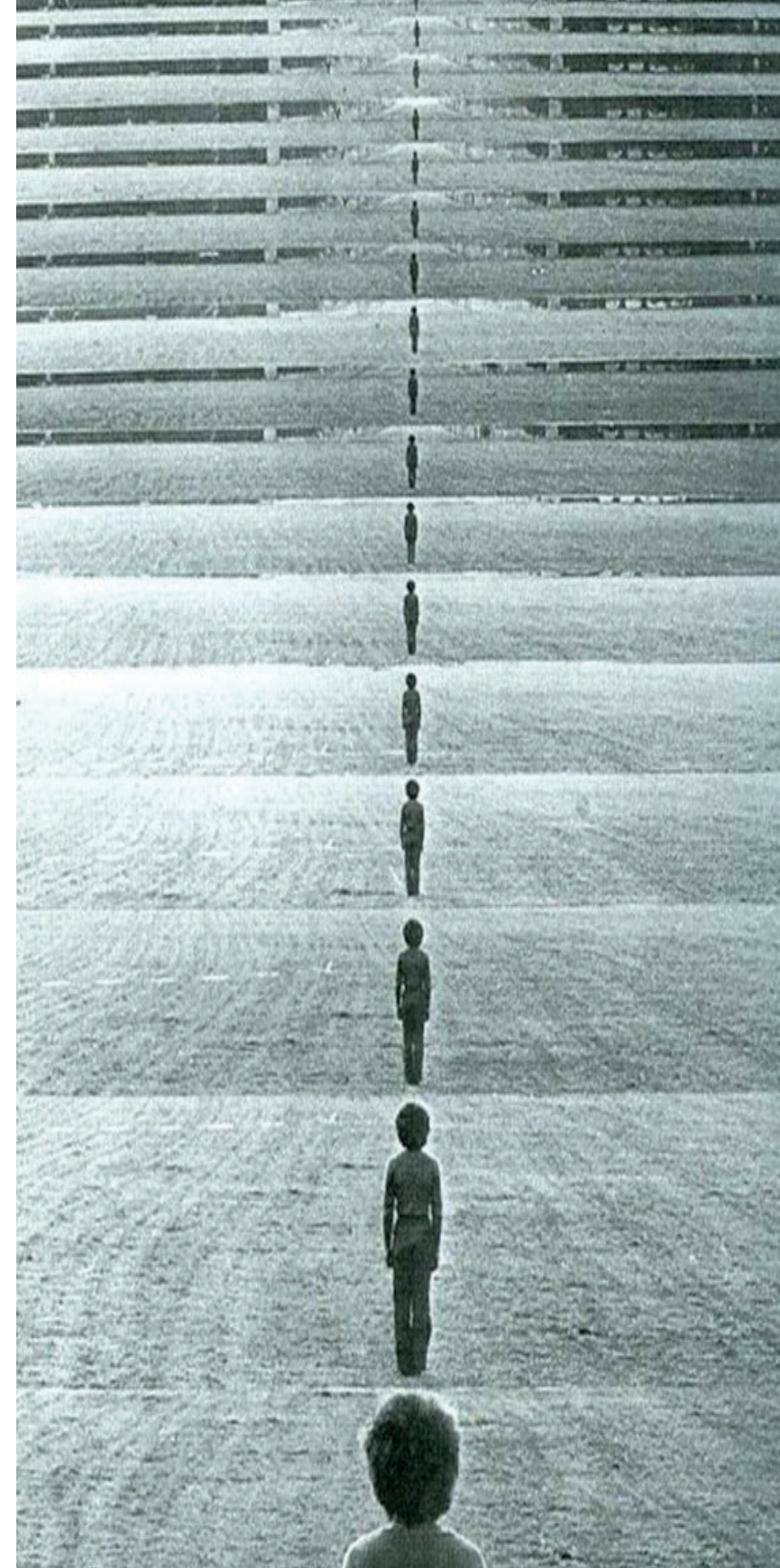
161. Azuma House, Tadao Ando, <https://www.archiweb.cz/en/b/dum-azuma>

162. Azuma House, Tadao Ando, <https://en.wikiarquitectura.com/building/azuma-house-row-house/>

163. Japanese print attributed to Kano (c.1878) of a tokonoma alcove with customary ornaments, <https://medium.com/signifier/in-the-recess-of-the-heart-b5b780f227fc>

164. Villa Katsura <https://hiddenarchitecture.net/villa-katsura/>

*Ευχαριστώ θερμά τον καθηγητή μου κ. Α.Τζομπανάκη  
για την πολύτιμη καθοδήγηση του στην εκπόνηση της  
παρούσας ερευνητικής και για τις δημιουργικές συζητήσεις.*



Η ερμηνεία της πολυεπίπεδης έννοιας του χρόνου διαφοροποιείται ιστορικά και επανέρχεται διαχρονικά στην αρχιτεκτονική θεωρία και πρακτική. Στην παρούσα ερευνητική, αρχικά γίνεται η προσεκτική διάκριση μεταξύ χρόνου και χρονικότητας, δηλαδή μιας ποιοτικής παρά ποσοτικής ερμηνείας του χρόνου. Συγκεκριμένα, μέσα από τη σκοπιά της φαινομενολογίας σκιαγραφούνται τα κομβικά σημεία της φιλοσοφίας και της αρχιτεκτονικής θεωρίας γύρω από την έννοια του χρόνου. Στη συνέχεια, ο χρόνος ιδωμένος από την κοινωνική σκοπιά της έρευνας ερμηνεύεται ως μια πραγματικότητα με δυο όψεις: τεχνική και ποιητική. Οι όροι αυτοί εισάγονται από τον Π.Πάγκαλο στην αποδελτίωση του σχετικά με τις πτυχές της έννοιας του χρόνου στην αρχιτεκτονική. Ο ποσοτικοποιημένος τεχνικός χρόνος αναδύεται στο πλαίσιο των μηχανοποιημένων κοινωνιών του 20ου αιώνα. Ο ποιητικός χρόνος λειτουργεί ως αντίβαρο του τεχνικού. Πρόκειται για ένα χρόνο μη μετρίσιμο, που αρχιτεκτονικά μεταφράζεται στην ποιητική υπόσταση μιας παύσης. Η έρευνα εξετάζει μέσα από ένα συνεχές συγκριτικό πεδίο τις δύο αυτές πτυχές του χρόνου και στη συνέχεια καταδηλώνει την ανάγκη για την επικαιροποίηση ενός ποιητικού χρόνου ανάγνωσης στη σύγχρονη εποχή. Η ερμηνευτική αυτή απόδοση εκφράζεται μέσα από την παράθεση χαρακτηριστικών αρχιτεκτονικών παραδειγμάτων, που επιχειρούν να αποκαλύψουν τον ποιητικό χρόνο, ενώ ταυτόχρονα τον καθιστούν αναπόσπαστο ερμηνευτικό εργαλείο της αρχιτεκτονικής θεωρίας και πρακτικής.