

# Η ΣΥΝΕΧΕΙΑ ΚΑΙ ΕΠΑΝΑΧΡΗΣΗ ΤΩΝ ΙΣΤΟΡΙΚΩΝ ΚΤΙΡΙΩΝ

ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΥΓΧΡΟΝΩΝ ΣΥΝΘΕΤΙΚΩΝ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΩΝ

Επιβλέπων: Τζομπανάκης Αλέξιος, Αναπληρωτής Καθηγητής ΠΚ.  
Φοιτητής: Λιόφαγος Γιάννος, Τεχνολόγος Αποκατάστασης Κτιρίων (ΑΜ 2006060068).

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ .....	3
ΣΤΟΧΟΣ ΕΡΕΥΝΑΣ .....	3
ΜΕΘΟΔΟΣ ΕΡΕΥΝΑΣ .....	4
1. ΣΥΝΤΟΜΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ .....	5
1.1. ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΥΣΤΕΡΗ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ .....	5
1.2. ΜΕΣΑΙΩΝΑΣ .....	7
1.3. ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ .....	8
1.4. ΔΙΑΦΩΤΙΣΜΟΣ ΕΩΣ ΚΑΙ 19ο αι .....	10
1.5. 20ος αι. Ο ΔΙΕΘΝΗΣ ΑΙΩΝΑΣ ΤΩΝ ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΕΩΝ. ....	13
2. ΠΑΡΑΘΕΣΗ ΙΣΤΟΡΙΚΩΝ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΩΝ. ....	16
2.1. ΤΥΠΟΣ ΙΣΤΟΡΙΚΗΣ ΔΟΜΗΣ: ΑΜΦΙΘΕΑΤΡΑ - ΣΤΑΔΙΑ. ....	16
ΑΜΦΙΘΕΑΤΡΟ ARLES - Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΚΛΕΙΣΤΗΣ ΕΝΟΤΗΤΑΣ.....	16
ANFITEATRO ROMANO, ΦΛΩΡΕΝΤΙΑ .....	19
PIAZZA NAVONA - CIRCUS AGONALIS.....	23
2.2. ΤΥΠΟΣ ΙΣΤΟΡΙΚΗΣ ΔΟΜΗΣ: ΤΕΙΧΗ - ΟΧΥΡΑ. ....	27
2.3. ΤΥΠΟΣ ΙΣΤΟΡΙΚΗΣ ΔΟΜΗΣ: ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΑ ΚΤΙΡΙΑ .....	30
TEMPIO DI ATENA, SIRACUSA.....	30
2.4. ΔΕΔΟΜΕΝΑ ΚΑΙ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ.....	34
3. ΣΥΝΤΑΞΗ ΣΤΟΙΧΕΙΩΝ ΑΝΑΛΥΣΗΣ.....	43
3.1. Η ΜΝΗΜΗ ΤΟΥ ΠΑΡΟΝΤΟΣ .....	43
3.2. ΤΥΠΟΣ.....	47
3.3. ΑΡΧΑΙΟ - ΝΕΟ .....	48
3.4. Ο ΔΙΑΛΟΓΟΣ ΤΟΥ ΝΕΟΥ ΜΕ ΤΟ ΑΡΧΑΙΟ. ....	49
3.6. ΕΠΑΝΑΚΑΤΟΙΚΩΝΤΑΣ ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ. ....	51
3.7. ΕΠΑΝΕΡΜΗΝΕΙΕΣ - ΝΟΗΜΑΤΟΔΟΤΗΣΕΙΣ .....	56
3.8. ΜΕΘΟΔΟΣ ΑΝΑΛΥΣΗΣ .....	58
4. ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΩΝ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΩΝ.....	59
4.1. ASTLEY CASTLE - WITHERFORD WATSON MANN ARCHITECTS .....	59
4.2. SCHLOSS MORITZBURG & MARIA MAGDALENA CHAPEL .....	72
NIETO SOBEJANO ARQUITECTOS. ....	72
4.3. SAN TELMO - NIETO SOBEJANO ARQUITECTOS.....	82
4.4. KOLUMBA ART MUSEUM - PETER ZUMTHOR.....	91
4.5. TEMPLE DIANA - MERIDA - GARCIA .....	99
ΑΝΤΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ .....	107
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	109

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Αιτία για την ενασχόληση με τις ιστορικές δομές αποτελεί το προσωπικό ενδιαφέρον μου για τη διάσωση και συνέχεια τους είτε βρίσκονται στη πόλη είτε στην ύπαιθρο. Οι επεμβάσεις διατήρησης των ιστορικών κτιριακών δομών είναι μια πανάρχαια κίνηση που συμβάλει, τόσο στην ατομική μνήμη όσο και στη συνείδηση της κοινότητας. Το αποτέλεσμα είναι οι ποικιλίες αντιμετώπισεων, ωσμώσεων και συνδιαλλαγών αρχαίου-νέου.

Δε λείπουν βέβαια και προβληματισμοί για την έλλειψη συνδιαλλαγής μεταξύ των νέων επεμβάσεων και της ιστορικής πόλης ή όπως γράφει ο Δ Φιλίππιδης «των επάλληλων ιστορικών σχηματισμών ως επαλληλία των διαδοχικών αναπτύξεων»<sup>1</sup>. Τα θραύσματα των ιστορικών δομών του παρελθόντος αν και προκαλούν το συναίσθημα μας και την ενεργοποίηση της φαντασίας μας, παραμένουν αμήχανα στον ιστό των σύγχρονων πόλεων του τόπου μας, ελλείπει μιας γενικότερης στρατηγικής προγραμματικής ένταξης τους<sup>2</sup>. Εύκολα παρατηρούμε την ύπαρξη αρχαιολογικών «λάκκων», σαν νεκροταφεία ιστορίας, περιχαρακωμένων πίσω από τα σιδερόφρακτα, ασυνέχειες στο καμβά της πόλης. Δε λείπουν και οι γραφικές επεμβάσεις στη προσπάθεια να «δικαιολογηθεί» η λήθη, η νεωτερική κατανάλωση της ιστορίας με αίσθηση απολογίας και κεκαλυμμένης ενοχής<sup>3</sup>.

## ΣΤΟΧΟΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

Ο στόχος της έρευνας είναι να συνταχθεί ένα πλαίσιο κριτηρίων τόσο για την αξιολόγηση επεμβάσεων και επεκτάσεων σε ιστορικά κτίρια αλλά και ως εργαλείο αρχιτεκτονικής σύνθεσης. Το πεδίο ιστορικά φορτισμένων πόλεων αλλά και μεμονωμένων περιπτώσεων της υπαίθρου μας τροφοδοτούν κάποια παραδείγματα για προβληματισμό. Τα κριτήρια που θα διατυπωθούν θα είναι τόσο απτά όσο και ποιοτικά, με αναφορές στη μνήμη, την επανερμηνεία του νοήματος και την αρχιτεκτονική σύνθεση του τύπου.

---

<sup>1</sup> (Φιλίππιδης & Μωραΐτης, 1993), σ21.

<sup>2</sup> (Χριστοδουλάκος, 1993), σ471.

<sup>3</sup> (Τζομπανάκης, 2011).

## ΜΕΘΟΔΟΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

Τα κύρια ερευνητικά εργαλεία είναι βιβλιογραφικά, εξέταση διαθέσιμου οπτικοακουστικού υλικού, παρατήρηση σχεδιαστικών τεκμηρίων και σύγκριση. Η έρευνα αναπτύσσεται σε τέσσερις ενότητες. Στη **πρώτη** και **δεύτερη** ενότητα, θα γίνει συνοπτική αναφορά στη βασική ιστορία και θεωρία αποκατάστασης και επανάχρησης μνημείων και ιστορικών κτιρίων, με βασική πηγή τα συγγράμματα της Φανής Μαλλούχου – Tufano, Jukka Jokihleto, Γ Καραδέδου. Επίσης θα αναφερθούν απόψεις μελετητών και θεωρητικών όπως του Alois Riegl, John Ruskin, Viollet le Duc, Aldo Rossi αλλά και Χάρτες ή Διακηρύξεις που διαμόρφωσαν την φιλοσοφία των επεμβάσεων στα ιστορικά κτήρια. Η ιστορική ανασκόπηση θα περιέχει και την οπτική της συλλογικής μνήμης όπως επικρατεί σε κάθε εποχή ώστε να γίνεται κατανοητό και το πλαίσιο μέσα στο οποίο λαμβάνουν χώρα οι επεμβάσεις. Στην ενότητα αυτή θα αναφερθούν χαρακτηριστικά ιστορικά παραδείγματα αρχαίων κτιρίων που υπέστησαν μετατροπή σε παλαιότερες περιόδους. Για παράδειγμα αμφιθέατρα που μετατράπηκαν σε οχυρά και συνοικίες, βασιζόμενα σε προγενέστερη μελέτη ή αυθόρμητα. Μέσω λοιπόν της παρατήρησης των εικόνων και αναπαραγωγής επεξηγηματικών σχεδίων και θα βγουν συμπεράσματα γεωμετρικά και ποιοτικά.

Από την ενότητα αυτή ήδη θα αναδυθούν προβληματισμοί διατήρησης και διαχείρισης της μνήμης της κοινότητας. Θα δούμε λοιπόν το μετασχηματισμό δομών σε διαφορετικό τύπο και χρήση από αυτό που αρχικά προοριζόταν. Εκεί θα σχολιαστεί ο τρόπος επαφής και συνέχειας του αρχαίου κτιρίου με τη νέα κατασκευή.

Στη **τρίτη** ενότητα, αναφερόμενοι σε απόψεις των Jacques Le Goff, Maurice Halbwachs, Walter Benjamin, Paul Ricoeur, Michel Foucault, Jan Assmann, Alois Riegl) και αρχιτεκτόνων όπως Aldo Rossi, Cammilo Sitte θα διατυπωθούν απόψεις, προβληματισμοί σχετικά με τη συλλογική μνήμη, την ιστορία, την ανασυγκρότηση της μνήμης και θα προκύψουν τα βασικά πεδία ανάλυσης. Το σύγγραμμα «Αρχιτεκτονική της πόλης», του Aldo Rossi, που θα αποτελέσει μία από τις βασικές πηγές έρευνας. Αναφορά επίσης θα γίνει στις αυθόρμητες παρεμβάσεις στα ιστορικά κατάλοιπα και γενικά στη συνέχεια της ιστορικής πόλης, μέσω των αστικών συντελεστών της. Τέλος στη **τέταρτη** ενότητα με τα εφόδια που θα έχουμε αποκτήσει πλέον από τις προηγούμενες δύο ενότητες, θα αναλυθούν πέντε επιλεγμένα αρχιτεκτονικά παραδείγματα προσέγγισης ιστορικών δομών. Πιο συγκεκριμένα θα εξεταστούν: το Astley Castle των Witherford Watson Mann, τα Moritzburg Schloss και San Telmo των Nieto & Sobehano, το St Kolumbo Art Museum του Peter Zumthor και η επέκταση πέριξ του ναού της Αρτέμιδος του Jose Maria Garcia.

Τα εν λόγω παραδείγματα επιλέχθηκαν ως ένα υποσύνολο που εμφανίζουν ενδιαφέροντα στοιχεία όπως, αυτό του ενδιάμεσου χώρου μεταξύ του νέου και του ιστορικού υφισταμένου κτηρίου, κατά την επέκταση και συμπλήρωση τους. Η ανάλυση τους θα γίνει σε τρία πεδία σε σχέση με τη συνέχεια, τη συνομιλία με το νεότερο και τη νοηματοδότηση του νέου.

## 1. ΣΥΝΤΟΜΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ

Ο κτιριακός πλούτος υπόκειται σε διαρκή φθορά λόγω των καιρικών συνθηκών, πολέμων, κοινωνικών επιταγών, πολιτιστικών αναγκών και πολέμων. Όταν τα παραπάνω επιδρούν ειδικά σε μνημεία και ιερά των λαών, τότε η συλλογική σκέψη και πρακτική επικεντρώνεται με όλες τις δυνάμεις της στη διάσωση τους. Στην ενότητα αυτή θα παρατεθούν προσεγγίσεις και οπτικές του ιστορικού υφισταμένου μέσα από τη βιβλιογραφία.

### 1.1. ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΥΣΤΕΡΗ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ

Στην αρχαιότητα και πιο συγκεκριμένα στον Ελλαδικό χώρο, υπήρχε προβληματισμός για την διάσωση ιερών αντικειμένων και κτιρίων. Η γενική τάση ήταν να μην προσεγγίζεται το παρελθόν όπως σήμερα με την ακρίβεια της ιστορικής έρευνας και αλλά με μυθολογικές ερμηνείες<sup>4</sup>. Το κύριο ενδιαφέρον αποδιδόταν στην εξέλιξη του παρόντος.

Στους ξύλινους ναούς σταδιακά αντικαθιστούν τα ξύλινα στοιχεία, από λίθινα, για να τους διατηρήσουν ή χτίζονταν νέοι. Χαρακτηριστική είναι η «λιθοποίηση» δηλαδή η μεταφορά ξύλινων μορφών και λεπτομερειών των προϊστορικών και αρχαϊκών ναών, σε νεότερους λίθινους<sup>5</sup>. Αυτό αποτελεί δείγμα της δημιουργικότητας στη προσπάθεια αντικατάστασης με πιο ανθεκτικά υλικά. Η μεταφορά εικόνων και μορφών είναι άκρως σημαντική στη συμβολή της συνέχειας με το παρελθόν, τη διατήρηση της μνήμης και της ιερότητας των ναών. Άλλα γνωστά παραδείγματα διατήρησης, της περιόδου, είναι αυτή του καραβιού του Θησέα και της Ακρόπολης των Αθηνών<sup>6</sup>. Η διατήρηση της αυθεντικότητας της ύλης, της μορφής και του νοήματος, ήταν ένα ερώτημα που ταλάνιζε τους στοχαστές της εποχής, στο τι μας βοηθά να ενθυμούμαστε αναλλοίωτα το παρελθόν ώστε να μη περάσει στη λήθη. Είναι το αυθεντικό διασωθέν υλικό του μνημείου αρκετό να μας μεταφέρει την Αλήθεια και να ξορκίσει τη Λήθη;

Από την άλλη υπάρχει και η προσέγγιση της σκόπιμης διατήρησης των ερειπίων μιας καταστροφής, παραδείγματος χάριν της Ακροπόλεως των Αθηνών από τη λεηλασία των Πέρσων το 480 π.Χ. Εκεί με όρκο οι Αθηναίοι δεν ανοικοδόμησαν τα ερείπια αλλά τα διατήρησαν για τριάντα χρόνια ως ενθύμηση του γεγονότος. Πολύ αργότερα εντοίχισαν κάποιους σφονδύλους στα βόρεια τείχη της Ακροπόλεως<sup>7</sup>. Επιπρόσθετο στοιχείο συνέχειας μεταξύ του παρελθόντος και του μέλλοντος είναι, σε πολλές περιπτώσεις, η κατασκευή νέου ναού (ή άλλου σημαντικού κτιρίου) στην θέση θεμελίωσης παλιότερου κατεστραμμένου ή καθαιρεμένου. Το νέο, στη περίπτωση αυτή, καθιερώνεται κυρίως από τη θέση του στο τόπο, όπου είχε καταγραφεί στο συλλογικό συνειδητό ως ιερό και λιγότερο σε σχέση με το προγενέστερο κτίριο<sup>8</sup>.

Η εν λόγω χρονική περίοδος χαρακτηρίζεται από τη συνύπαρξη της «προφορικότητας και της εγγραμματοσύνης»<sup>9</sup>. Το κτίριο, οι αναπαραστάσεις, ο προφορικός λόγος ήταν τα κύρια μέσα διατήρησης της μνήμης μιας και η τυπογραφία με τη μαζική παραγωγή εντύπων έλαβε χώρα

---

<sup>4</sup> (Βερέμης, 2022).

<sup>5</sup> (Μπούρας, 1999), σ117.

<sup>6</sup> (Μαλλούχου-Tufano, 2004), σ11-13.

<sup>7</sup> (Jokilehto, 1999), σ4.

<sup>8</sup> (Καραδέδος, 2009), σ39.

<sup>9</sup> (Halbwachs, 2013), σ21.

εκατοντάδες χρόνια αργότερα. Για πολλά χρόνια οι μορφές του Αριστοτέλη, του Πλάτωνα είχαν καθορίσει την άποψη για τη μνήμη. Η Πλατωνική σκέψη όριζε τη μνήμη ως εικόνα, τη «φαντασία» δηλαδή την αναπαράσταση ενός γεγονότος που δεν υπάρχει στο παρόν. Αντίθετα, η Αριστοτελική σκέψη ως «μνήμη», ορίζει την ενθύμηση, τη μεταφορά του παρελθόντος στο παρόν<sup>10</sup>. Συνεπώς ο στοχασμός είχε επικεντρωθεί στο πόσο αληθές θα μπορούσε να είναι κάτι που δεν υφίσταται πλέον αλλά αναπαρίσταται.

Αργότερα στην αρχαία Ρώμη υπήρξαν κανονισμοί που επέβαλαν την ορθή ένταξη μέσα στο οικιστικό περιβάλλον και πρακτικές συντήρησης των κτιρίων όπως πραγματεύεται και ο Βιτρούβιος (Marcus Vitruvius Pollio) στο *De Architectura*<sup>11</sup>. Στη συνέχεια, επί ελληνιστικής περιόδου και της δυναστείας των Πτολεμαίων, καταγράφεται στροφή στην οπτική της διατήρησης και συλλογής του παρελθόντος, με τη ίδρυση των βιβλιοθηκών, μουσείων και πινακοθηκών. Σε ορισμένες περιπτώσεις φαίνεται το έργο τέχνης να υπερκερνά τη θρησκευτική και χρηστική του αξία. Τότε προστατεύεται σε συλλογές και αποκτά ιστορική αξία. Στο πνεύμα της εποχής όμως ακόμα η αξία του έργου τέχνης παραμένει σε δεύτερη μοίρα. Έτσι η χρηστική του αξία προκρίνεται με αποτέλεσμα να πραγματοποιούνται καθαίρεσεις ή ανοικοδομήσεις νέων αρχιτεκτονικών μνημείων<sup>12</sup>.

Στην **ύστερη αρχαιότητα** η προσέγγιση μνημείων αλλάζει βαθμιαία. Η αποσύνθεση του ρωμαϊκού κράτους, ο εξαστισμός, η επικράτηση ολοένα του χριστιανισμού, η πληθώρα των επελάσεων από διάφορα πολεμοχαρή φύλλα δημιουργούν αποσταθεροποιήσεις στον ευρωπαϊκό χώρο. Μέλη παλαιότερων λατρευτικών μνημείων καλλιτεχνικής αξίας επαναχρησιμοποιούνται (λιθολόγηση, spolia, προσάρτηση) σε νέες κατασκευές ως δομικά μέλη ή αισθητικά στοιχεία, μετατροπή ελληνικών, ρωμαϊκών ναών σε χριστιανικούς, δραστικές επεμβάσεις και αλλαγές χρήσεων κτιρίων<sup>13</sup>. Οι δεισιδαιμονίες που περιέβαλλαν τα λατρευτικά ιερά του αρχαίου κόσμου, οδήγησαν σε προσπάθειες αυτά να περιέλθουν σε λήθη μέσω της μετατροπής τους σε νέα ιερά, είτε της νέας θρησκείας είτε άλλης χρήσης. Η συνεχής χρήση απέφερε τη σχετική διατήρηση μερικών από αυτών ως τις μέρες μας. Το ίδιο παρατηρείται και σε κτιριακές δομές που μέσω των μετασκευών και επαναχρησιμοποιήσεων, σκόπευαν στην οικονομία και ικανοποίηση αναγκών σε χώρο. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η σύνταξη του Θεοδοσιανού Κώδικα που προήγαγε τη προστασία των αρχαίων ιερών αλλά και των δημόσιων κτιρίων, ως προσπάθεια αναχαίτισης του κλίματος της εποχής. Ο Θεόδωριχος Ρεξ των Γότθων έπραξε παρόμοια. Σκοπός ήταν, η χειραγώγηση της μνήμης ώστε προϊόντος του χρόνου, να θεωρηθεί νόμιμος διάδοχος του ρωμαϊκού θρόνου στη συνείδηση των υπηκόων του<sup>14</sup>. Αυτό είναι ένα αρκετά ενδιαφέρον παράδειγμα του πως η αντιμετώπιση και η διατήρηση μνημείων και ιστορικών κτιρίων μπορεί να εμπεδωθεί στη συλλογική μνήμη των υπηκόων για τη δημιουργία προσωπικών επιδιώξεων. Στην ίδια κατεύθυνση ήταν οι προτάσεις και οι μετατροπές του Παρθενώνος<sup>15</sup> για τα παλάτια των Βαυαρών βασιλέων μετά την απελευθέρωση.

---

<sup>10</sup> (Ricoeur, 2013), σ21.

<sup>11</sup> (Jokilehto, 1999), σ2.

<sup>12</sup> (Καραδέδος, 2009), σ41.

<sup>13</sup> (Καραδέδος, 2009), σ42, (Jokilehto, 1999), σ13.

<sup>14</sup> (Μαλλούχου-Tufano, 2004), σ16.

<sup>15</sup> (Μαλλούχου-Tufano, 2004), σ14-16.

## 1.2. ΜΕΣΑΙΩΝΑΣ

Στο μεσαίωνα παρουσιάζονται χρηστικές, συμβολικές και αυθόρμητες επεμβάσεις. Να σημειωθεί εδώ πως από τη προηγούμενη περίοδο η καταστροφή των πόλεων από επιδρομές συνεχίζεται, με αποτέλεσμα σημαντικές αρχαίες υποδομές για τη ζωή της πόλης που ήταν ακόμα σε χρήση να καταστραφούν. Ταυτόχρονα έχουμε την οικοδόμηση νέων και την επανακατοίκηση παλαιότερων όπου ο εξαστισμός είχε ερημώσει τις πόλεις. Τα ερείπια των αρχαίων κτιρίων αποτέλεσαν οικοδομικό υλικό για δεύτερη χρήση σε νεότερα κτίρια ή και κατοικούνταν μετά τις απαραίτητες επισκευές<sup>16</sup>. Η αξία των λατρευτικών μνημείων του παρελθόντος πέφτει σε λήθη, αναγνωρίζοντας μόνο την καλλιτεχνική αξία των μελών που τα απαρτίζουν και την παλαιότητα τους. Δεν υπήρχε κάποια βαθύτερη γνώση για τα ερείπια που αντίκριζαν και την ιστορική σπουδαιότητά τους και αυτό συναντάται τόσο στο Βυζάντιο όσο και στη δυτική Ευρώπη.

Οι πεποιθήσεις εν τω μεταξύ μετατοπίζονται σε μεταφυσικό επίπεδο και όχι σε επίγειο και απτό, λόγω της εξάπλωσης του Χριστιανισμού και των ιδεών που πρέσβευε. Τα απομεινάρια του αρχαίου κόσμου για τον Ευρωπαίο του μεσαίωνα, αν και γνώριμα είχαν αποτυπωθεί στο συλλογικό συνειδητό ως υπολείμματα της πτώσης και της φθοράς ενός αλλοτινού αμαρτωλού πολιτισμού του παρελθόντος. Αυτή η συγκατοίκηση όμως αποτελεί βασικό στοιχείο στο περιβάλλον των ευρωπαϊκών πόλεων. Οι κάτοικοι καλούνται να διαμείνουν σε παλαιά κέντρα με αρχαίες ερειπωμένες κατασκευές του δοξασμένου παρελθόντος που δεν μπορούν να ανταγωνιστούν και χρησιμοποιούν ακόμα τις ίδιες υποδομές<sup>17</sup>.

Η καταξίωση του παρόντος θα μπορούσαμε να πούμε πως προκύπτει από την οικειοποίηση του παρελθόντος, κυρίως από την οπτική της άρχουσας τάξης. Οι προσεγγίσεις των αρχαιότερων μνημείων - κτιρίων πολλές φορές δεν ακολουθούν κάποιους θεσμικούς κανόνες διατήρησης. Οι πολιτικοί και θρησκευτικοί ηγεμόνες προκειμένου να υποβάλουν υπηκόους και ποίμνιο ή ακόμα και για λόγους ανταγωνισμού, χρησιμοποιούσαν αρχαία μέλη (spolia), για τη κατασκευή των κτιρίων τους για να προσδώσουν αίγλη και κύρος<sup>18</sup>. Σε βαθύτερη ανάλυση επιχειρείται να επαναπροσδιοριστεί το παρόν μέσω της επανατοποθέτησης του «παρελθόντος», στο χώρο του. Η μνήμη που έχει απομείνει και τα ερείπια που τη φέρουν μετατοπίζεται και επαναδομείται με σκοπό τη δημιουργία ενός νέου αφηγήματος.

Ήδη από το μεσαίωνα οι αρχαίες δομές των θεάτρων των σταδίων των περιτειχισμένων στρατοπέδων και άλλων λόγω του μεγέθους τους και του τύπου ευνοούν στην κατοίκηση τους. Οι κάτοικοι από ανάγκη «φωλιάζουν» στο πλεονάζοντα χώρο των αρχαίων δομών και δημιουργούν συνοικίες. Η αναγνώριση των ερειπίων ως αρχαίων τεκμήριων δεν υφίσταται και πόσο μάλλον ως ιστορικών. Η κατάληψη και μετασκευή τους θεωρείται πολλές φορές ότι τα εξαγνίζει από το παγανιστικό παρελθόν τους ή προστατεύουν από δαιμόνια, τους νέους ενοίκους. Αυτό το βλέπουμε από την επαναχρησιμοποίηση αρχαίων μελών σε φανερά σημεία νέων κατασκευών και ως διακοσμητικά στοιχεία πχ η Χρυσή πύλη στα τείχη της Κωνσταντινούπολης, η τη «Casa dei Crescenzi» στη Ρώμη. Η εικόνα των ερειπίων που έχει προκύψει και από την λιθολόγηση τους μετασχηματίζεται σε πολλές περιπτώσεις σε μια νέα ολότητα - ενότητα. Η εικόνα που προκύπτει δεν είναι σχεδιασμένη από κάποιο αρχιτέκτονα αλλά αντιθέτως από τους ίδιους τους οικιστές.

<sup>16</sup> (Καραδέδος, 2009), σ.43-44.

<sup>17</sup> (Benevolo, 2009), σ48-49.

<sup>18</sup> (Μαλλούχου-Tufano, 2004), σ18.

Όπως γίνεται κατανοητό δεν υπήρχε ικανό υπόβαθρο για τη διάκριση του νέου από το αρχαίο. Κατά τις επεμβάσεις των οικιστών το ζητούμενο δεν ήταν η ανάδειξη και ο διάλογος με το αρχαίο αλλά η εγκόλπωση του, η εκμετάλλευση του ως κατοικία, μιας και οι πόλεις άρχισαν να επανακατοικούνται και να σχηματίζονται νέες τη περίοδο αυτή<sup>19</sup>. Η λογική της συνέχειας της κατοίκησης ήταν συνυφασμένη με την οικονομία των υλικών.

Η αυτόνομη εξέλιξη της πόλης πάνω στα αρχαία της υπολείμματα δίνει στο τόπο την οργανικότητα, τη πολυπλοκότητα και την ενδιαφέρουσα συμβίωση με το παλίμψηστο της. Το ανώνυμο, το λαϊκό ως φυσικές εξελίξεις που διατυπώνονται από τους κατοίκους με τη μνήμη της καθημερινότητας γίνεται φορέας της ιστορίας και ένθετο στο κορμό του αρχαίου καταλοίπου καθιστώντας τη πόλη ως ένα «έργο τέχνης»<sup>20</sup>.

### 1.3. ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ

Τη περίοδο αυτή μια νέα δυναμική τάξη, των αστών, αναδύεται στην Ιταλία, ύστερα της έντονης αστικοποίησης που προηγήθηκε στην Ευρώπη από το 1050-1350<sup>21</sup>. Χαρακτηριστικά αστικοποίησης ανιχνεύονται και στην ύπαιθρο σε αυτή τη χρονική περίοδο. Στην ευρωπαϊκή πόλη δικαιώματα και προσβάσεις, υλικά και άυλα αγαθά διεκδικούν και αποκτούν όχι μόνο η εκκλησία αλλά και οι φεουδάρχες, που απομακρύνονται από τις πόλεις. Οι απλοί κάτοικοι που δημιουργούν τις τάξεις των συντεχνιών δηλαδή των επαγγελματιών της εποχής, που αποκτούν εμπορική δύναμη και υπερπόντιες διασυνδέσεις. Συντεχνίες και δημοκρατίες διαμορφώνονται κατά τόπους και η άρχουσες τάξεις ωθούνται σε αναθεώρηση απαιτήσεων τους<sup>22</sup>.

Παράλληλα εργαστήρια καλλιτεχνών, με πλούσια δράση, μπαίνει στη πρωτοπορία των ιδεών και επηρεάζει το άστυ, με τις ιδέες και τη μόρφωση των μελών τους και αφήνουν το στίγμα τους σε όλη αυτή τη περίοδο<sup>23</sup>. Ο άνθρωπος μπαίνει στο επίκεντρο της κοσμοθεωρίας, ως το μόνο έλλογο όν, υπερτερώντας ακόμα και της φύσης. Η εφαρμογή της προοπτικής στη πόλη είναι γεγονός μαζί και η συζήτηση ή η σύγκρουση για διατήρηση τεκμηρίων ιστορίας του παρελθόντος κατά την εφαρμογή της.

Ο Jacques Le Goff τοποθετεί την Αναγέννηση στη περίοδο που η συλλογική μνήμη και γνώση, συγκεκριμένα η κλασική παιδεία, διαχέεται ευρέως μέσω της τυπογραφίας έως το 18ο αιώνα, όπου τα αποτελέσματα θα είναι πλήρως ορατά<sup>24</sup>. Το κοινό πλέον από τη αποστήθιση του γραπτού μετατοπίζεται σταδιακά στη κατοχή του εντύπου. Κατά την Ρίκα Μπενβενίστε, στη φάση αυτή η μνημοτεχνική και η μνήμη εκχριστιανίζεται ή όπως ο Pierre Nora θεωρεί πως η κοινωνία είχε μια φυσική σχέση με το παρελθόν, με εργαλεία τελετές αναπαραστάσεις και τη παράδοσή<sup>25</sup>.

Για τη προσέγγιση των αρχαίων καταλοίπων η Αναγέννηση είναι περίοδος κομβικής σημασίας. Με τη συμβολή προηγουμένως του Πετράρχη, θεωρούνται τεκμήρια του δοξασμένου παρελθόντος και η Ρώμη να είναι το επίκεντρο συλλογής έργων της αρχαιότητας για μελέτη,

<sup>19</sup> (Benevolo, 2009), σ132.

<sup>20</sup> (Rossi, 1991), σ36.

<sup>21</sup> (Φίλιας, 2000), σ410.

<sup>22</sup> (Φίλιας, 2000), σ421.

<sup>23</sup> (Φίλιας, 2000), σ423.

<sup>24</sup> (Goff, 1998), σ123.

<sup>25</sup> (Halbwachs, 2013), σ21, από το πρόλογο του βιβλίου.



πολιτικούς σκοπούς και για απόκτηση κύρους<sup>26</sup>. Χαρακτηριστική είναι η συνύπαρξη επαναχρησιμοποιημένων αρχαιότερων κτισμάτων ή αρχιτεκτονικών μελών με κάποιες σποραδικές προσπάθειες προστασίας τους. Ο αναγεννησιακός άνθρωπος ανακαλύπτει τα αρχαία ερείπια και αναγνωρίζει τη καλλιτεχνική τους αξία όχι όμως ακόμα την ιστορική αξία τους. Για αυτό το λόγο η «καλλιτεχνική ολοκλήρωση» ήταν προσφιλέστερη της «αποκατάστασης», ανακλώντας τις ιδέες του Alberti περί ομορφιάς στην αναλογία των επιμέρους<sup>27</sup>. Ο άνθρωπος της αναγέννησης, όπως και αργότερα στο Διαφωτισμό, θεωρεί τα έργα του μεσαίωνα υποδεέστερα και κατώτερα του παρόντος<sup>28</sup>.

Ο πάπας Μαρτίνος ο 5ος ιδρύει το 1425 το «Magistri viarum» για τη προστασία και συντήρηση των αρχαίων αστικών υποδομών της Ρώμης αλλά ο πάπας Πίος Β' το 1462, με νόμο διατάσσει την προστασία των αρχαίων μνημείων<sup>29</sup>. Αξιοσημείωτη είναι η επιστολή του Ραφαήλ (1515) για τη προστασία έργων τέχνης, και αργότερα ο διορισμός του στη θέση του επιθεωρητή, να ζητά από το πάπα Λέοντα Ι', να προστατευτούν τα ρωμαϊκά ερείπια ως «τεκμήρια δόξας της Ρώμης». Να υπενθυμίσουμε πως η Ρώμη εκείνη τη περίοδο φάνταζε ένα εργοτάξιο, με πολλά ιστορικά κτίρια όπως η παλαιοχριστιανική βασιλική του Αγίου Πέτρου, να καθαιρούνταν για να ανοικοδομηθούν νεότερα και εντυπωσιακότερα στη θέση τους<sup>30</sup>. Το 1534 διατυπώνεται εντολή, από τον Πάπα Παύλο Γ' για προστασία αρχαιοτήτων<sup>31</sup>. Πρόκειται για τις πρώτες ενδείξεις της αναγνώρισης της ιστορικής αξίας των αρχαίων καταλοίπων πέραν της καλλιτεχνικής<sup>32</sup>. Θεμελιώνεται λοιπόν και καλλιεργείται η αντίληψη της ιστορικής συνέχειας και της σχέσης με το παρελθόν αποτέλεσμα της ενδεδειγμένης μελέτης των καταλοίπων του παρελθόντος και της κλασικής παιδείας.

Στην περίοδο του Μπαρόκ, με τη ακμάζουσα καλλιτεχνική δημιουργία και μορφολογική απελευθέρωση, οι καλλιτέχνες τείνουν να πιστεύουν πως τα αρχαιότερα έργα, όντας λιτά, ισορροπημένα και αρμονικά, ήταν υποδεέστερα σε σύγκριση με τα νεότερα. Συνεπώς οι εκτεταμένες συμπληρώσεις, οι ανακατασκευές και καθαιρέσεις ήταν η συνηθέστερη προσέγγιση και μάλιστα με εμφανή πρόθεση τη στιλιστική ενότητα, ολοκλήρωση και «βελτίωση»<sup>33</sup> (Βλ Πάνθεον Ρώμης).

---

<sup>26</sup> (Jokilehto, 1999), σ16.

<sup>27</sup> (Καραδέδος, 2009), σ74.

<sup>28</sup> (Καραδέδος, 2009), σ54.

<sup>29</sup> (Jokilehto, 1999), σ29.

<sup>30</sup> Χαρακτηριστικές είναι τα αποφθέγματα της εποχής που δηλώνουν την αίσθηση για τις καθαιρέσεις που λάμβαναν χώρα στη Ρώμη: «Quello che non fecero i Barbari fecero i Barberini!» και «Ούτε ο Άγιος Πέτρος θα δεχτεί στο παράδεισο το Bramante».

<sup>31</sup> (Μαλλούχου-Tufano, 2004), σ21.

<sup>32</sup> (Μαλλούχου-Tufano, 2004), σ20, (Jokilehto, 1999), σ32.

<sup>33</sup> (Καραδέδος, 2009), σ50.

#### 1.4. ΔΙΑΦΩΤΙΣΜΟΣ ΕΩΣ ΚΑΙ 19ο αι

Η περίοδος του διαφωτισμού σηματοδοτείται από πλήθος εξελίξεων στο τρόπο σκέψης, τις επιστήμες και τα ανθρώπινα δικαιώματα. Το μονοπώλιο της Ρωμαιοκαθολικής εκκλησίας στη γνώση βαθμιαία παρακμάζει μετά τη Μεταρρύθμιση και το Τριακονταετή πόλεμο. Η επιστήμη και ο φιλοσοφικός στοχασμός απελευθερώνονται από τα εκκλησιαστικά δεσμά και ταυτόχρονα συσχετίζονται διαφορετικά με τη θεολογία<sup>34</sup>. Λαμβάνει χώρα η δημιουργία αρκετών ευρωπαϊκών εθνών κρατών με κοινή μνήμη και αντίληψη για την ιστορική συνέχεια. Η αποκατάσταση μνημείων συμβάλλει σε αυτό διότι αποδεικνύονται φορείς μνήμης και ταυτίζονται με περιόδους ή σημαντικά γεγονότα και το αποτέλεσμα της διατήρησης τους διαπερνά τις γενιές. Έως το 18ο αιώνα παραμένει αμετάβλητη η προσέγγιση των μνημείων. Η μετασκευή τους για λόγους οικονομίας υλικού και χρόνου κατασκευής ήταν συνηθισμένη πλέον. Οι αρχές επίσης σε πολλές περιπτώσεις επιλέγουν τι θα συντηρηθεί και τί όχι, με κριτήριο τη συμβολική σύνδεση που θέλουν να αποκτήσουν, με συγκεκριμένη ιστορική περίοδο. Η εξέλιξη της τυπογραφίας έδωσε τη δυνατότητα σε ευρύτερο κοινό να έχει στα χέρια του έντυπα και η γνώση και οι ιδέες διαχέονται βαθμιαία στο λαό. «Η μεγάλη εγκυκλοπαίδεια των επιστημών και τεχνών» (1751) αποτελεί ένα από τα πρώτα εργαλεία «εξωτερικής μνήμης» στα χέρια των ανθρώπων<sup>35</sup>.

Οι βιομηχανικές επαναστάσεις που ακολουθούν, δημιούργησαν μια νέα τάξη τη «μεσαιά» οικονομικά ανεξάρτητη. Επίσης γεννήθηκε η «εργατική τάξη» στις πόλεις, με δυσμενείς συνθήκες διαβίωσης. Συνεπώς ο «Homo Agricola» εξελίσσεται σταδιακά σε «Homo Engineer» και η μετακινούμενη εργατική τάξη μετατρέπεται σε «Homo Nuova», εννοώντας τον «άνθρωπο δίχως μνήμη»<sup>36</sup>.

Με τις επαναστάσεις (Γαλλική, Αμερικανική, Ελληνική) και άλλους πολέμους που έλαβαν χώρα είχαν σαν αποτέλεσμα τη καταστροφή πολλών μνημείων. Η ανάγκη για διάσωση και συντήρηση των ιστορικών κτιρίων κρίθηκε αναγκαία (1794, Γαλλική εθνοσυνέλευση). Η Γαλλία γεγονός είναι πως πρωτοστάτησε στη διατήρηση και αποκατάσταση μνημείων, με εξέχουσες προσωπικότητες. Οι ανασκαφές και η ανακάλυψη των κλασικών ελληνικών αρχαιοτήτων στη νότια Ιταλία ανανεώνει το ευρωπαϊκό ενδιαφέρον για συστηματική μελέτη αρχαίας τέχνης με σημαντικό πρόσωπο τον αρχαιολόγο Winckelmann όπου «συστηματοποίησε την οπτική του τεκμηρίου όπως είναι τώρα και όχι όπως θα ήταν στην εποχή του» μιας και πρόκειται για ένα δημιούργημα τετελεσμένο και δεν επιδέχεται επεμβάσεις, ιδέα που διαδόθηκε από το δεύτερο μισό του 18<sup>ου</sup> αιώνα<sup>37</sup>. Υποστήριξε πως σε κάθε επέμβαση συντήρησης των αρχαιολογικών τεκμηρίων, όφειλε να είναι διαφοροποιημένο από το αυθεντικό υλικό<sup>38</sup>. Ο Bartolomeo Cavaceppi με την εμπειρία του στην γλυπτική εισήγαγε πολλές εφαρμογές. Απαραίτητη θεωρούσε τη προσαρμογή της διεπιφάνειας των νέων μελών στα αυθεντικά (όχι το αντίθετο) με τη χρήση του ίδιου τύπου μαρμάρου. Επίσης στόχευε στη διδακτική της αποκατάστασης των γλυπτών όπως έπραττε και ο Winckelmann<sup>39</sup>.

<sup>34</sup> (Kenny, 2005), σ157.

<sup>35</sup> (Goff, 1998), σ128.

<sup>36</sup> (Halbwachs, 2013) σ13, (Watkin, 2005), σ438.

<sup>37</sup> (Καραδέδος, 2009), σ55-56, (Μαλλούχου-Tufano, 2004), σ34.

<sup>38</sup> (Glendinning, 2013), σ51-52.

<sup>39</sup> (Jokilehto, 1999) σ62.

Με τη Γαλλική επανάσταση σημειώνεται μια τομή στην θεώρηση των ιστορικών μνημείων ως περιουσία των εθνών και απαιτείται να προστατεύονται<sup>40</sup>. Ενώ στην Αναγέννηση άρχισε να γίνεται αντιληπτή η καλλιτεχνική αξία και η ιστορικότητα του έργου, στο Διαφωτισμό η διάσωση των ιδεών που πρέσβευε ένα αρχαίο κατάλοιπο, κρίνεται πως πρέπει να διασωθεί για να περάσει στις επόμενες γενιές. Εισάγεται η ενδεδειγμένη μελέτη των τμημάτων προς συντήρηση ή αποκατάσταση. Το 1825 με το «Ιστορικό Λεξικό της Αρχιτεκτονικής» ο Quatremere de Quincy επισημαίνει την διάκριση του αποκατεστημένου τμήματος και συγκεκριμένα της γενικής ογκοπλασίας-γεωμετρίας από το αρχαιότερο «ώστε να μην εξαπατηθεί ο θεατής»<sup>41</sup>. Το γεγονός αυτό σηματοδοτεί τη συνειδητή διάκριση μεταξύ νέου αρχαίου υλικού. Τα δύο υλικά συνήθως είναι σε επαφή και ισεπίπεδα με την όψη, χωρίς να μεσολαβεί κάποια απόσταση, όπως αρμός ή κενό. Η διάκριση έγκειται στο διαφορετικό τρόπο δομής, στο άφθαρτο ακόμα νέο υλικό δομής. Χαρακτηριστικά παραδείγματα οι στερεωτικές και αναστηλωτικές επεμβάσεις των Stern και Valadier στο Κολοσσιαίο της Ρώμης και την αψίδα του Τίτου, αν και δεν ήταν ο κύριος σκοπός τους η διάκριση των νέων από τα αυθεντικά αρχαία υλικά.

Ο 18ος αιώνας θεωρείται ο αιώνας που θεμελιώνεται η αντίληψη της αποκατάστασης των ιστορικών κτιρίων ενώ το 19ο αιώνα αποκτά μέθοδο, ορθολογική οπτική, επιστημονικό κύρος<sup>42</sup> και διάκριση μεταξύ της καλλιτεχνικής και επιστημονικής προσέγγισης<sup>43</sup>. Ο αρχιτέκτονας το 19ο αιώνα έχει διακριτό ρόλο ως συνθέτης ή συντηρητής με τον δεύτερο να εστιάζει στην ανασύσταση και απομόνωση του αυθεντικού μορφολογικού τύπου (στυλ) που είχε το ιστορικό κτήριο<sup>44</sup>. Ο 19ος αιώνας είναι γεμάτος αντιθέσεις κρίσεις και πολυφωνία στις προσεγγίσεις των μνημείων με εύρος από τη ρομαντική αποκατάσταση μέχρι και τη στιλιστική ανάκτηση και από την ελάχιστη συντήρηση έως και την ανακατασκευή. Είναι ο αιώνας της συνειδητοποίησης<sup>45</sup>. Λόγω του συνδυασμού, της θεμελίωσης της σύγχρονης επιστημονικής σκέψης και της περιρρέουσας κοινωνικής κατάστασης, τα μνημεία με ευθύνη του κράτους, αρχίζουν να αποκαθίστανται με συστηματοποιημένο τρόπο (πχ Γαλλία – κατάλογος μνημείων 1790)<sup>46</sup>.

Ο Eugène Emmanuel Viollet le Duc στα μέσα του 19ου αιώνα έχει ήδη εφαρμοσμένο έργο επεμβάσεων σε ιστορικά κτήρια. Μελετά, αναλύει τα στοιχεία, τη λειτουργία, το χαρακτήρα του έργου και προσπαθεί να προβλέψει τις συνέπειες μιας επέμβασης. Η οπτική του προσεγγίζει μια επιστημονική μέθοδο παρά μια εμπειρική. Παρόλα αυτά δίνει πρωτεύοντα ρόλο στη μορφή παρά την ιστορικότητα των κτηρίων που επεμβαίνει όπως θα το έπραττε ο πρώτος σχεδιαστής του έργου καθιστώντας έτσι την «στιλιστική αποκατάσταση»<sup>47</sup>.

Ο ρομαντικός John Ruskin στα μέσα του 19ου αιώνα, επίσης λάτρης της γοθικής αρχιτεκτονικής<sup>48</sup>, με τη κριτική και θεωρητική σκέψη του διατυπώνει ιδέες περί της συντήρησης του μνημείου. Το αρχαίο κατάλοιπο το θεωρεί ως ιστορικό τεκμήριο που δεν ανήκει μόνο στο παρόν αλλά στους δημιουργούς του και στις μελλοντικές γενεές και αντιτίθεται στη κατεδάφιση τους. Υποστηρίζει την ανεπαίσθητη συντήρηση, στην εικόνα που υφίσταται και όχι την

<sup>40</sup> (Jokilehto, 1999) σ69.

<sup>41</sup> (Μαλλούχου-Tufano, 2004) σ43.

<sup>42</sup> (Καραδέδος, 2009) σ36.

<sup>43</sup> (Καραδέδος, 2009) σ54

<sup>44</sup> (Καραδέδος, 2009) σ77-78.

<sup>45</sup> (Καραδέδος, 2009) σ89.

<sup>46</sup> (Καραδέδος, 2009) σ59 και 63.

<sup>47</sup> (Καραδέδος, 2009) σ78-81.

<sup>48</sup> (Μαρτινίδης, 1990) σ206.

αποκατάσταση (anti-scrape movement) η οποία δημιουργεί ψευδή εικόνα και αλλοιώνει τη μνήμη<sup>49</sup>. Δίνει έμφαση στην αυθεντικότητα του υλικού και στην αποτύπωση του χρόνου που περνά και το φθείρει<sup>50</sup>. Παραπλήσιες προτάσεις διατύπωσε και ο Stevenson που αντιτάχθηκε το 1868 στη καθαίρεση υλικών από ένα μνημείο και την επιλογή διατήρησης μόνο μιας οικοδομικής φάσης αλλά τον σεβασμό όλων<sup>51</sup>.

Στη συνέχεια ο William Morris, μαθητής του John Ruskin, επεκτείνει τη θεωρία ιδρύοντας τη S.P.A.B. το 1877 που πραγματεύεται τη προστασία του μνημείου. Στις αρχές συγκαταλέγονται, η κατεύθυνση της αυθεντικότητας του υλικού, το σεβασμό στη μορφή όπως έχει διαμορφωθεί, διατήρηση φάσεων, τη στερέωση και τη συντήρηση. Εισάγει επίσης την ιδέα για το σεβασμό του τοπίου ως περιβάλλον του μνημείου<sup>52</sup>. Ο Luca Beltrami στο τέλος του 19ου αιώνα εξελίσσει τη θεωρία της στιλιστικής αποκατάστασης στην ιστορική αποκατάσταση που καθιστά τον αρχιτέκτονα, σε αρχιτέκτονα-ιστορικό από καλλιτέχνη<sup>53</sup>. Απαιτείται λοιπόν, η άριστη ιστορική γνώση του μνημείου, προκειμένου επεμβαίνοντας να ολοκληρωθεί τη μορφή του, βάσει τεκμηρίων, αρχείων και όχι αποκλειστικά βάσει παράλληλων παραδειγμάτων<sup>54</sup>.

Την ίδια περίοδο στην Ιταλία φαίνεται να λαμβάνει χώρα μια σύνθεση της στιλιστικής και ιστορικής αποκατάστασης, με το anti-restoration movement. Ο Camillo Boito εισάγει την φιλολογική αποκατάσταση που τείνει σαφώς προς τη συντήρηση, τη στερέωση (όταν είναι αναγκαία), τη διατήρηση των οικοδομικών φάσεων και σε οριακή περίπτωση την επισκευή του μνημείου. Ο τύπος της επέμβασης κρίνεται ανάλογα τη κατηγορία και τη χρονολογία του ιστορικού κτηρίου<sup>55</sup>. Το μνημείο θεωρείται ως ένα στοιχείο του παρελθόντος, όπως ένα κείμενο, που πρέπει να διατηρηθεί αναλλοίωτο, με την επέμβαση συντήρησης του να βασίζεται σε αδιάσειστα στοιχεία και να έπεται της ιστορικής και αρχαιολογικής τεκμηρίωσης του<sup>56</sup>.

---

<sup>49</sup> (Price, et al., 1996), σ322-323. Απόσπασμα από το βιβλίο, Ruskin J (1849), *The seven lamps of architecture. Lamp of memory II*. London. pp 18-20.

<sup>50</sup> (Καραδέδος, 2009), σ87-88

<sup>51</sup> (Καραδέδος, 2009), σ87-88.

<sup>52</sup> (Καραδέδος, 2009), σ89.

<sup>53</sup> (Καραδέδος, 2009), σ90.

<sup>54</sup> (Jokilehto, 1999), σ205.

<sup>55</sup> (Καραδέδος, 2009), σ95-96.

<sup>56</sup> (Jokilehto, 1999), σ200-201.

### 1.5. 20ος αι. Ο ΔΙΕΘΝΗΣ ΑΙΩΝΑΣ ΤΩΝ ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΕΩΝ.

Ο 20ος αιώνας ξεκινά με την ιδέα της «φιλολογικής αποκατάστασης» να εξελίσσεται και στο μεταξύ η «Σχολή της Βιέννης» αρχίζει να παράγει σκέψη στο θέμα της προσέγγισης των ιστορικών μνημείων. Ο Alois Riegl<sup>57</sup> το 1903, υπό ένα φιλοσοφικό πρίσμα, διατυπώνει τη θεμελιώδη σκέψη για τη θέσπιση νόμων της Άυστρο-ουγγρικής αυτοκρατορίας και ο Max Dvorak<sup>58</sup> το 1916 μια πιο επιστημονική αξιολόγηση των μνημείων.

Στο μεσοπόλεμο, τον Οκτώβριο του 1931, λαμβάνει χώρα για πρώτη φορά διεθνής διεπιστημονική συνδιάσκεψη στην Αθήνα, με σκοπό να διεξαχθούν συμπεράσματα και αρχές για την συντήρηση και αναστήλωση των μνημείων<sup>59</sup>. Στη συνδιάσκεψη ο Giovanonni φαίνεται διστακτικός στη χρήση νέων υλικών κατά την αναστήλωση των μνημείων έναντι των Otero και Raquet και υποστηρίζει τη φειδωλή χρήση τους<sup>60</sup>. Ο όρος *anastylosis* εισάγεται στο συνέδριο και έκτοτε χρησιμοποιείται ευρέως<sup>61</sup>. Ταυτόχρονα οι στιλιστικές αποκαταστάσεις απορρίπτονται ως προσέγγιση των αρχαιολογικών χώρων, τονίζεται ο σεβασμός των οικοδομικών φάσεων, η χρήση οπλισμένου σκυροδέματος (σε μη φανερά σημεία), προκειμένου να αποφευχθεί η αποσυναρμολόγηση και η προστασία του περιβάλλοντος του μνημείου<sup>62</sup>. Επιπροσθέτως σημειώθηκαν απόψεις (Φουντουκίδης και Destree) «περί παγκόσμιας κληρονομιάς» και όχι καθαρά εθνικής ή εγχώριας<sup>63</sup>. Η Χάρτα των Αθηνών αποτελεί θεμέλιο για την Χάρτα της Βενετίας του 1964. Μεταξύ των δύο χαρτών μεσολάβησε ο καταστροφικός, για την πολιτιστική κληρονομιά και το φυσικό περιβάλλον, Β΄ΠΠ και πλήθος άλλων συρράξεων και ο ψυχρός πόλεμος. Το 1942, μετά την συνεδρίαση των υπουργών παιδείας συμμαχικών χωρών (CAME) εν μέσω διεξαγωγής του Β' ΠΠ, αποφασίστηκε η ίδρυση διεθνούς οργανισμού παιδείας και πολιτισμού (ECO/CONF)<sup>64</sup>.

Το πιο πλήρες κείμενο περί προστασίας του ιστορικού και μνημειακού πλούτου διατυπώθηκε στη Χάρτα της Βενετίας το 1964. Έκτοτε έχουν συγκληθεί πολλά συνέδρια και έχουν συνταχθεί εξίσου πολλές συμβάσεις και Χάρτες που εμπλουτίζουν το νομοθετικό οπλοστάσιο των χωρών στη βάση της Χάρτας της Βενετίας. Μερικές από αυτές είναι η Ευρωπαϊκή Σύμβαση Γρανάδας (1985), Βαλέτας (1992), το Ντοκουμέντο της Νάρα (Ιαπωνία, 1994) όπου η έννοια της αυθεντικότητας επεκτείνεται πέρα από την οπτική των δυτικών κοινωνιών και συμπεριλαμβάνει τις ιδιαιτερότητες, τις ποικιλίες πρακτικών και θεωρήσεων αποκατάστασης μνημείων των ανατολικών πολιτισμών<sup>65</sup>. Είναι φανερό ότι η παγκοσμιοποίηση, η αυθεντικότητα, οι επικαιροποιήσεις παλαιότερων συμβάσεων, τα καταστροφικά αποτελέσματα συρράξεων, ο υπερτουρισμός, η κλιματική αλλαγή, είναι θέματα που απασχολούν τα διεθνή συνέδρια.

Τα νεοσύστατα εθνικά κράτη συνεχίζοντας τη προσπάθεια από το 19ο αιώνα, εμβαθύνουν στην ιστορική συνέχεια και τη διαμόρφωση της ταυτότητας τους. Θα παρατηρήσουμε λοιπόν τη κεντρική εξουσία, να προστατεύει τα μνημεία και τις ιστορικές δομές όπως και να καθορίζει την

<sup>57</sup> (Μαλλούχου-Tufano, 2004), σ67.

<sup>58</sup> (Kleinbauer, 1970-1971), Ο Max Dvorak εισάγει τον όρο *Geistesgeschichte* θέλοντας να περιγράψει την ανθρώπινη πνευματική ιστορία στη τέχνη.

<sup>59</sup> (Ζάμπας, 2021), σ23.

<sup>60</sup> (Ζάμπας, 2021), σ32.

<sup>61</sup> (Ζάμπας, 2021), σ 35.

<sup>62</sup> (Ζάμπας, 2021), σ35.

<sup>63</sup> (Ζάμπας, 2021), σ37.

<sup>64</sup> <https://www.unesco.org/en/brief>.

<sup>65</sup> <https://whc.unesco.org/archive/nara94.htm>.

οπτική προσέγγισης τους. Η καταστροφή τεκμηρίων συλλογικής και ιστορικής μνήμης που συνέβησαν στις παραπάνω περιόδους, επιτάχυναν την διαδικασία ωρίμανσης στις προσεγγίσεις των μνημείων. Ο τρόπος ζωής που άλλαξε λόγω της μαζικής κατοίκησης των εργατών, οι μετακινήσεις σε νέα μέρη και η πολύωρη και εξαντλητική εργασία απέκοψαν τους εργάτες από το παρελθόν τους σε πολλές περιπτώσεις. Κατά τον Halbwachs η πνευματικότητα και η μνήμη βασίζονται στις μικρές αλλαγές που υφίσταται ο χώρος και αν το σκηνικό αλλάζει ραγδαία, ο κάτοικος νιώθει εξόριστος στον ίδιο του το τόπο<sup>66</sup>. Από την άλλη, η συνήθεια κατά τον Marcel Proust μειώνει την οξυδέρκεια αφού δημιουργούνται αυτοματισμοί και όχι προσαρμοστικές κινήσεις. Γενικά όμως είναι παραδεκτό πως σε επίπεδο πόλης, η ανανέωση του ιστού και του κτηριακού αποθέματος, με προσαρμοσμένο ρυθμό, τροφοδοτούν τη πόλη και τη συνέχεια της<sup>67</sup>.

Ειδικά στο δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο και με τις καταστροφές που προκάλεσαν οι βομβαρδισμοί, ανέκυψε η ανάγκη σε πολλές πόλεις για ανασύσταση της μνήμης και της πρόσφατης εικόνας τους που είχε απολεσθεί. Έτσι γεννήθηκε η «πόλη αντίγραφο», με φανερά τη νοσταλγία του παρελθόντος και τις αγωνίες λόγω της τεχνολογικής προόδου και της νεωτερικότητας του 20ου αιώνα.

Ο Shandarch Woods παρατηρεί πως οι αλλαγές στα κέντρα των πόλεων πλέον έχουν γρηγορότερο ρυθμό από ότι παλιότερα που ήταν αργές, ανεπαίσθητες και αφομοιώνονταν καλύτερα<sup>68</sup>. Κατ' επέκταση οι σχέσεις με το παλιό, το εδραιωμένο, εμφανίζουν ασυνέχεια<sup>69</sup> και σε αυτό το σημείο είναι που ο Z. Bauman διαπιστώνει την «liquid modernity» (ρευστή νεωτερικότητα), δηλαδή τη ρευστότητα και το ευμετάβλητο των χωρικών σχέσεων.

Στις μέρες μας η ανάγκη επαναπροσδιορισμού των σχέσεων του δομημένου περιβάλλοντος των ιστορικών πόλεων, συνεχίζει να είναι ένα βασικό ερώτημα. Βέβαια αυτό τίθεται στη βάση της διαχείρισης, μεταξύ άλλων και της οικονομικής οπτικής, του πολιτιστικού αποθέματος διαθέσιμου του αστικού χώρου<sup>70</sup>. Σε αυτό το χώρο βιώνεται μια αντίφαση. Από τη μία ο τουριστικός πληθωρισμός της ιστορικής πόλης, της εξυγίανσης περιοχών (gentrification) και από τη άλλη και της νέας πόλης χωρίς την αίσθηση της ιστορικής συνέχειας. Το δίλλημα που θέτει και ο S. Woods είναι: να διατηρηθούν τα ιστορικά τεκμήρια με όποιο οικονομικό κόστος ή να γίνει επιλογή<sup>71</sup>;

---

<sup>66</sup> (Μαμουλάκη, 2006), σ166.

<sup>67</sup> (Woods, 1975), σ84.

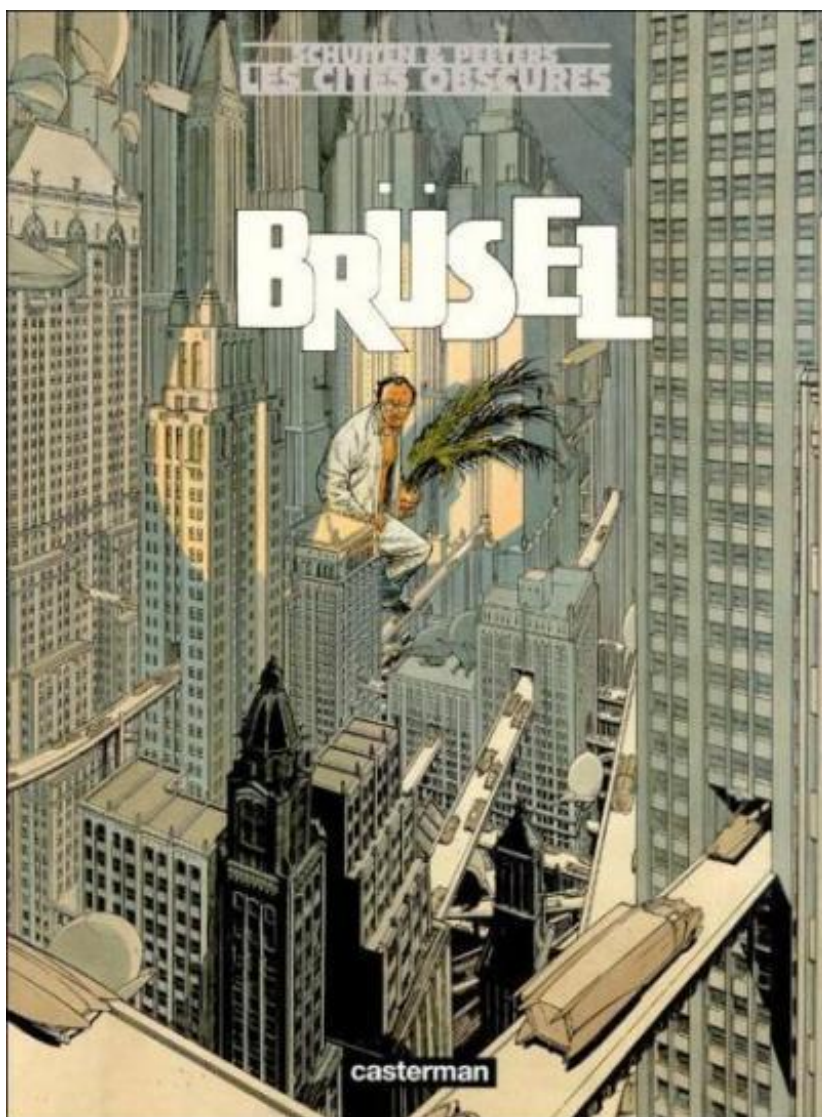
<sup>68</sup> (Woods, 1975), σ84.

<sup>69</sup> (Σταυρίδης, 2006), σ32-33.

<sup>70</sup> (Χριστίνα Κουλούρη διάλεξη, *Ποιος και πώς ορίζει την ιστορική μνήμη*., MKT, Δευτέρα 27 Απριλίου 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=3gagK5vqN6A>).

<sup>71</sup> (Woods, 1975), σ84.

Le Corbusier: 'New cities are generally old cities'<sup>72</sup>



**Εικόνα 1.** BRUSEL. Εικονογραφημένο κόμικ των Schuitten & Peters "BRUSEL". Γίνεται λόγος για την επέκταση και την ανανέωση της πόλης κατά του ιστορικού παρελθόντος της. Το πεδίο είναι η ιδεατή πόλη Brusel, εννοώντας τις Βρυξέλλες, όπου οι αλλαγές που συμβαίνουν στον κτιριακό ιστό της πόλη είναι ταχύτατες, με αποτέλεσμα να σπανίζει κάθε τι που ανήκε στο χθες, είτε ιστορικό είτε μη. Στο εικονογραφημένο έντυπο θίγεται η ευαισθησία της συλλογικής μνήμης και η σχέση της με το τοπίο της πόλης.

---

<sup>72</sup> (Woods, 1975), σ 103.

## 2. ΠΑΡΑΘΕΣΗ ΙΣΤΟΡΙΚΩΝ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΩΝ.

Τα παρακάτω παραδείγματα λόγω του μεγέθους τους μπορούσαν, να διαμερισματοποιηθούν περαιτέρω, να μετασχηματιστούν, να επανακατοικηθούν και έστω με αυτό το τρόπο να διατηρηθούν<sup>73</sup>. Σε διαφορετική περίπτωση θα έχαναν τη συνοχή τους και από χώροι θεαμάτων θα μετατρέπονταν σε λατομείο οικοδομικού υλικού (πχ Κολοσσαίο) μέχρι να εκλείψουν. Η διαχείριση του πλεονάζοντος χώρου τους υπήρξε η λύση στην ανάγκη κατοίκησης στην επέκταση του πολεοδομικού ιστού εκτός αρχαίων τειχών. Έτσι χρησιμοποιούνταν ως «τύπος υποδοχέας», των λειτουργικών προγραμμάτων με σκοπό να προσαρμοστεί η νέα χρήση, όπως η κατοικία. Το λειτουργικό πρόγραμμα μιας κατοικίας γενικά δεν είναι σε μέγεθος απαιτητικό.

### 2.1. ΤΥΠΟΣ ΙΣΤΟΡΙΚΗΣ ΔΟΜΗΣ: ΑΜΦΙΘΕΑΤΡΑ - ΣΤΑΔΙΑ.

#### ΑΜΦΙΘΕΑΤΡΟ ARLES - Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΚΛΕΙΣΤΗΣ ΕΝΟΤΗΤΑΣ.

Το Arènes d'Arles (90 πΧ) χαρακτηριστικό του τύπου διωρόφου Ρωμαϊκού αμφιθέατρου, βρίσκεται στη νότια Γαλλία και είχε χωρητικότητα 20000 θεατών. Αποτελεί σύμβολο για τη πόλη της Arles. Το 5ο αι. μΧ, στη πτώση της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας, το αμφιθέατρο μετατράπηκε σε οχυρό με διακόσιες κατοικίες. Ο τύπος της μεσαιωνικής στενομέτωπης κατοικίας, προσαρμόστηκε στο κενό χώρο των περιμετρικών ασίδων, κάτω από το κοίλο και τις κερκίδες. Επίσης από απεικονίσεις βλέπουμε την ύπαρξη κατοικιών, στην αρένα και τις κερκίδες. Μέχρι και το 1820 παρέμεινε μια οχυρή συνοικία. Μεταξύ 1826 και 1830 διακόσια σπίτια και δυο εκκλησίες κατεδαφίστηκαν για να αποκαλυφθεί και να ξαναλειτουργήσει το αμφιθέατρο. Μέχρι και σήμερα λαμβάνουν χώρα πολιτιστικές εκδηλώσεις<sup>74</sup>. Το 2001 εξελίσσεται μελέτη αποκατάστασης από τους Perrot & Richard architects και η εφαρμογή ολοκληρώνεται το 2014<sup>75</sup>.

---

<sup>73</sup> (Rudiero & Romeo, 2013), σ531.

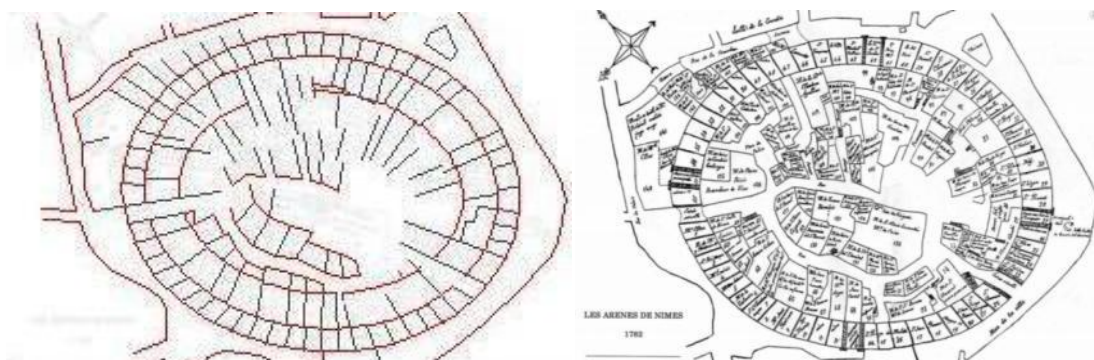
<sup>74</sup> <https://whc.unesco.org/en/list/164> και [https://en.wikipedia.org/wiki/Arles\\_Amphitheatre](https://en.wikipedia.org/wiki/Arles_Amphitheatre).

<sup>75</sup> <https://www.perrot-richard.com/en/project/Arles-Amphitheatre>.

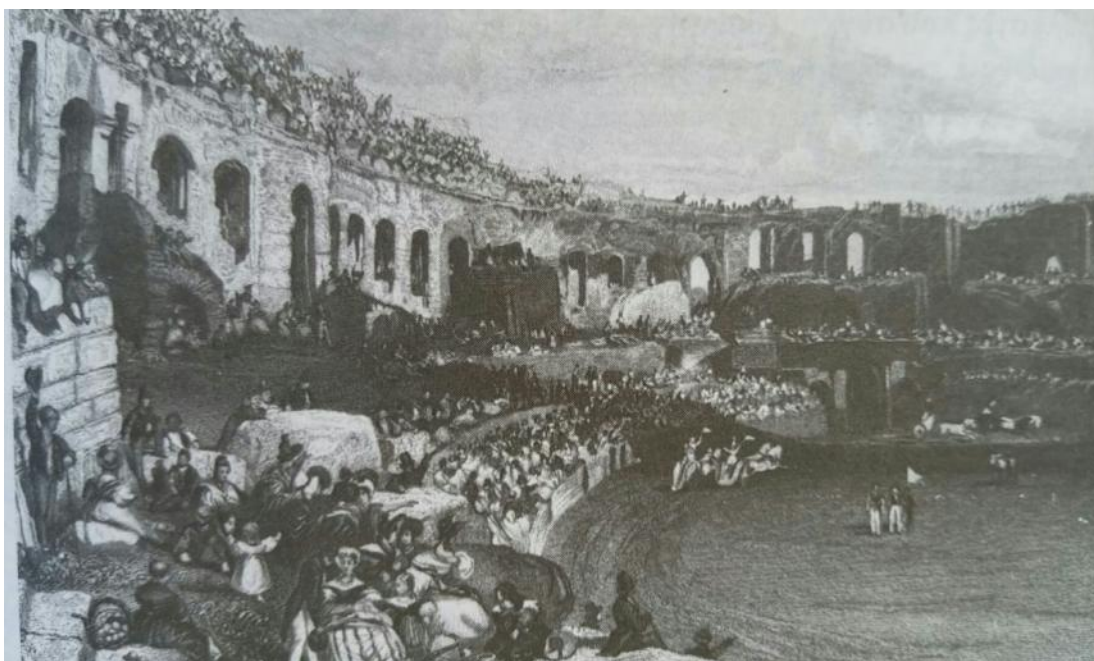




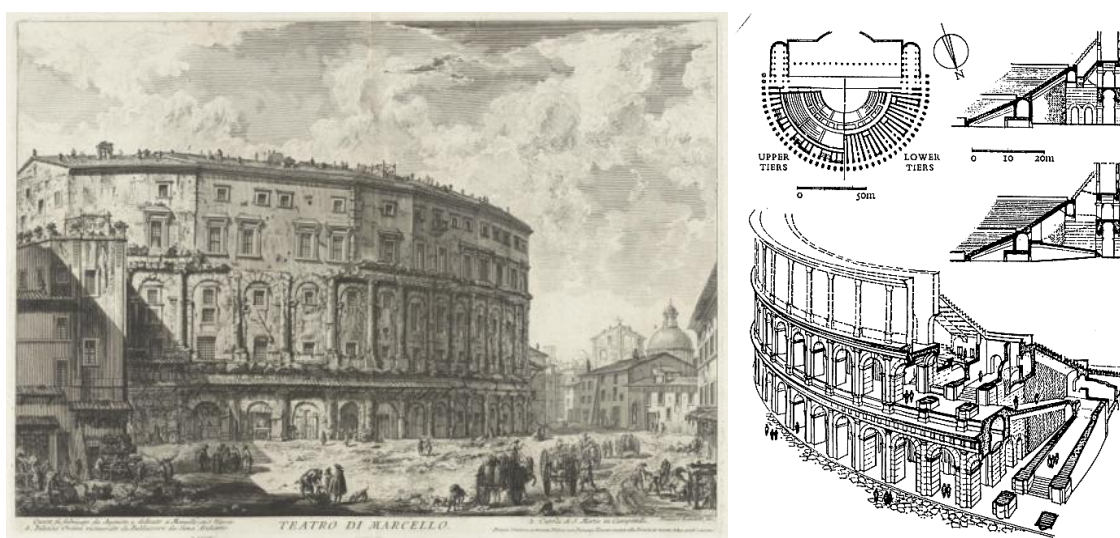
**Εικόνα 2.** Arènes d'Arles, το κατελυμένο αμφιθέατρο από κατοικίες και τώρα μετά τις καθαυρέσεις και την αποκατάσταση. Πηγή εικόνων: αριστερά: Wikipedia, δεξιά: Sworld.co.uk..



**Εικόνα 3.** Αμφιθέατρο Nîmes. Η περίπτωση της αφομοίωσης στον οικιστικό ιστό. Ρωμαϊκό αμφιθέατρο χωρητικότητας 16300 θεατών χτισμένο στη Γαλλία το 70μΧ. Μετά τον 5ο αι μΧ όπως το παραπάνω παράδειγμα, έτσι και εδώ, το αμφιθέατρο μετατράπηκε σε οχυρό από τους Βησιγότθους με δύο παρεκκλήσια και εκατόσιους κατοίκους. Το 1863 επαναλειτουργεί. Εικόνα αριστερά: ιχνολάτηση των διαχωριστικών τοιχοποιιών (Επεξεργασία: Γιάννος Λιόφαγος). Εικόνα δεξιά: κτηματολόγιο και περιγράμματα των κατοικιών.



**Εικόνα 4.** Αμφιθέατρο Nîmes σε αναπαράσταση του 1836. Πηγή : (Rossi, 1991), σ117.

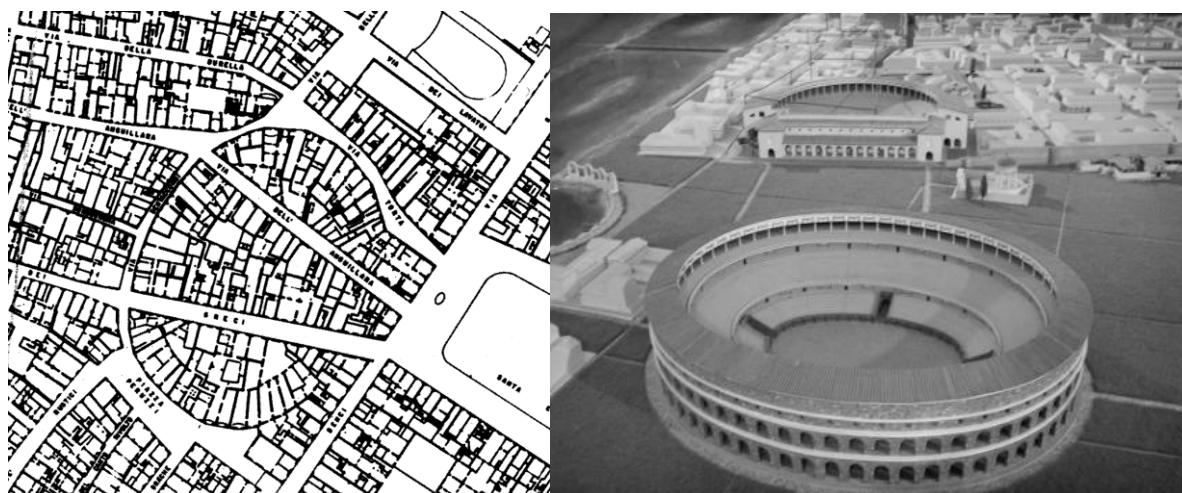


**Εικόνα 5.** Αμφιθέατρο di Marcelllo. Το θέατρο του Μαρκέλλου χτίστηκε το 13 πΧ στη Ρώμη από τον αυτοκράτορα Αύγουστο και αποτελεί ένα από τα μεγαλύτερα και παλαιότερα σωζόμενα Ρωμαϊκά θέατρα με επιρροή στα νεώτερα. Το θέατρο, με διάμετρο τα 130 μέτρα χωρητικότητας έως 20000 θεατές. Μετά την καθιέρωση των ιπποδρομιών και των μονομαχιών που άρχισαν να πραγματοποιούνται στο Circus Maximus και στο Κολοσσαίο, το θέατρο έπεσε σε αχρηστία. Το 12ο αιώνα, το θέατρο αποκτήθηκε από την οικογένεια Fabii, που μετατράπηκε σε φρούριο. Το 1368 το κτίριο αγοράστηκε από την οικογένεια Savelli και με τη βοήθεια αρχιτεκτόνων (Baldassarre Peruzzi design into Palazzo Savelli) μετέτρεψαν το κτίριο σε ένα οχυρωμένο παλάτι. Ενώ τον 17ο αιώνα, το Palazzo πέρασε στη οικογένεια Orsini. Ως αποτέλεσμα του συνόλου των τροποποιήσεων που έγιναν στο πέρασμα των αιώνων, μόνο ένα τμήμα από τα πρώτα επίπεδα του αρχικού θεάτρου είναι ακόμα ορατά σήμερα. Υποθέσεις για τη μορφή του και τη κάτοψη του μας δίνονται από θραύσμα της «forma urbis Romae» και της απεικόνισης του Piranessi (Kreeb, 2015). Το 1930 καθαιρέθηκαν οι παλαιότερες τοιχίσσεις των ασίδων ενώ ο τελευταίος όροφος παρέμεινε ως είχε (Καραδέδος, 2009), σ107.

## ANFITEATRO ROMANO, ΦΛΩΡΕΝΤΙΑ

### Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΑΦΟΜΟΙΩΣΗΣ ΣΤΟΝ ΟΙΚΙΣΤΙΚΟ ΙΣΤΟ, ΜΕ ΡΥΜΟΤΟΜΗΣΗ.

Ρωμαϊκό αμφιθέατρο χτισμένο το 130 μΧ στη Φλωρεντία, εκτός τειχών, και συνδεόταν με δύο οδούς με το θέατρο της πόλης. Βρίσκεται δίπλα στη κεντρική πλατεία της Santa Croce και ήταν χωρητικότητας 20000 θέσεων. Το μεσαίωνα, κατά την εκτός των τειχών επέκταση, η πόλη ενσωμάτωσε στον ιστό της την υποδομή. Τμήματα του αμφιθεάτρου κατελήφθησαν οι καμάρες και το κοίλο από κτήρια κατοικιών. Διατρέχεται σήμερα από δυο οδούς με κατεύθυνση τη κεντρική πλατεία. Τα μόνα ίχνη που διασώζονται είναι η περιμετρική οδός και τα οι όψεις των κερκίδων στο δρόμο<sup>76</sup>. Το 1884 έπειτα από εκσκαφές για την κατασκευή αγωγού αποχέτευσης στη Borgo dei Greci βρέθηκαν κειμήλια και ίχνη το αμφιθεάτρου. Οι ανασκαφές επεκτάθηκαν και σε άλλα σημεία και ανακαλύφθηκαν τμήματα του κοίλου<sup>77</sup>.

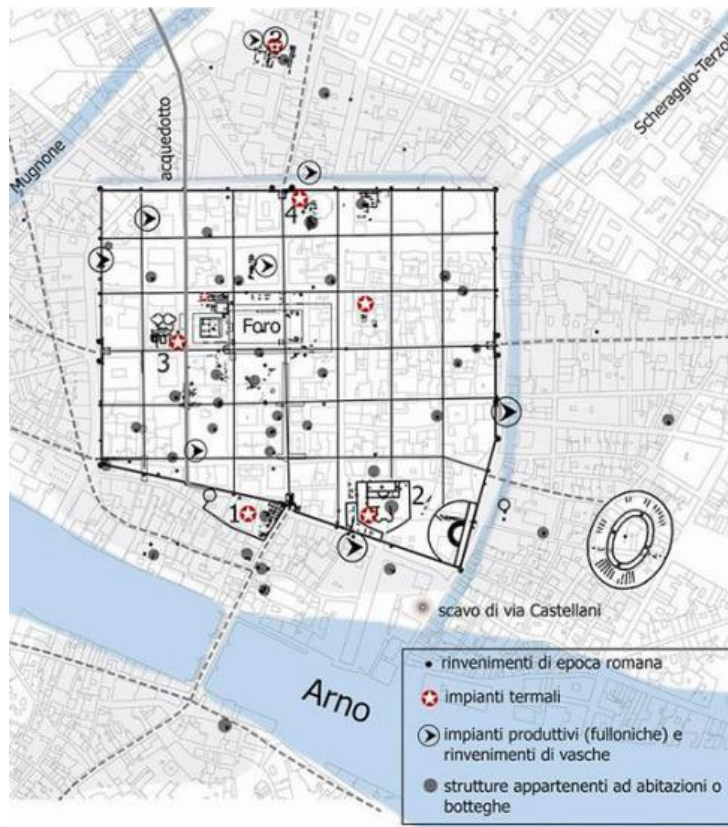


**Εικόνα 6.** Το Anfiteatro Romano της Φλωρεντίας. Κάτοψη πολεοδομικού ιστού σήμερα και η μακέτα της περιοχής όπως ήταν τη ρωμαϊκή περίοδο.

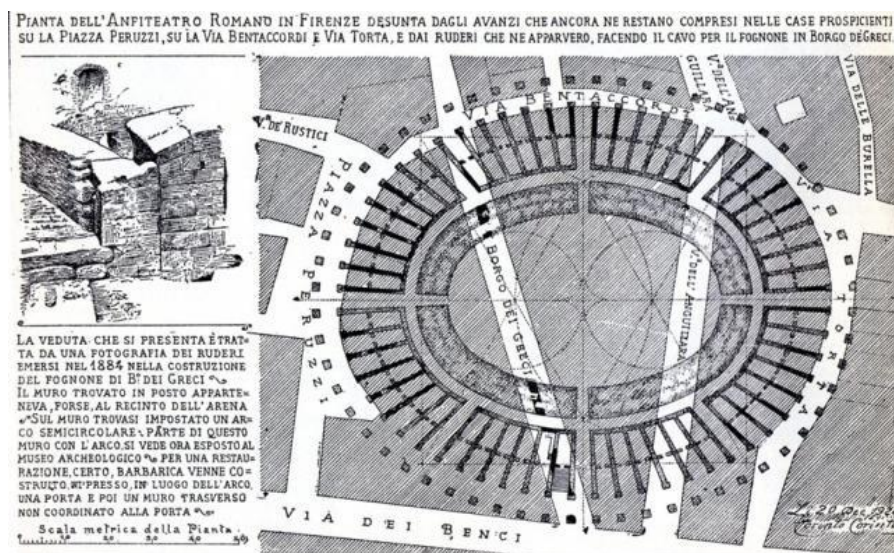
<sup>76</sup> [https://it.wikipedia.org/wiki/Anfiteatro\\_romano\\_di\\_Firenze](https://it.wikipedia.org/wiki/Anfiteatro_romano_di_Firenze).

<sup>77</sup> [https://it.wikipedia.org/wiki/Anfiteatro\\_romano\\_di\\_Firenze](https://it.wikipedia.org/wiki/Anfiteatro_romano_di_Firenze).





**Εικόνα 7.** Σχέδιο υπέρθεσης αρχαίας οχυρής Φλωρεντίας στη νέα πόλη (πηγή εικόνας: <https://www.romanoimpero.com/2017/12/florentia-firenze-toscana.html>).



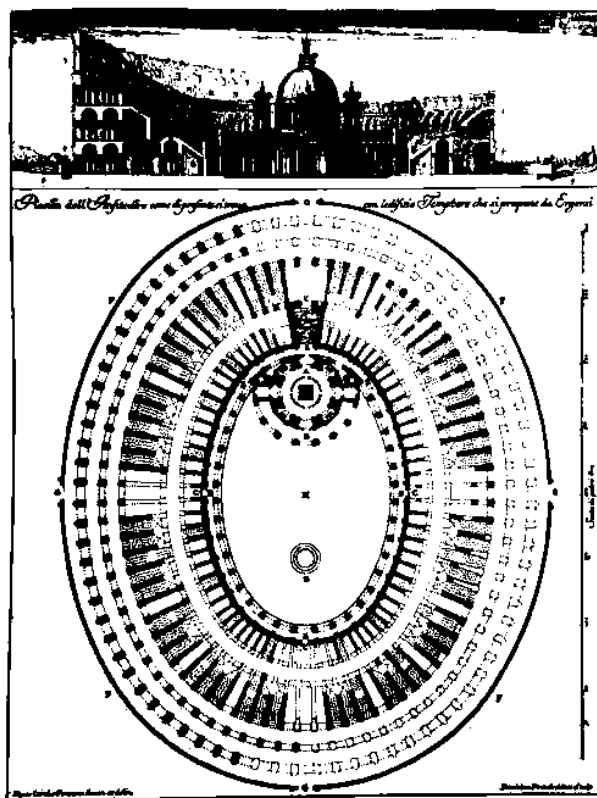
**Εικόνα 8.** Corinti Corinto 1884 - Σχέδιο του Ρωμαϊκού Αμφιθεάτρου στη Φλωρεντία.  
Κάτοψη σε σχέση με τον οικιστικό ιστό  
(πηγή εικόνας: [http://www.museodelvinofirenze.it/storia\\_del\\_vino\\_vino\\_nella\\_firenze\\_medievale.html](http://www.museodelvinofirenze.it/storia_del_vino_vino_nella_firenze_medievale.html)).



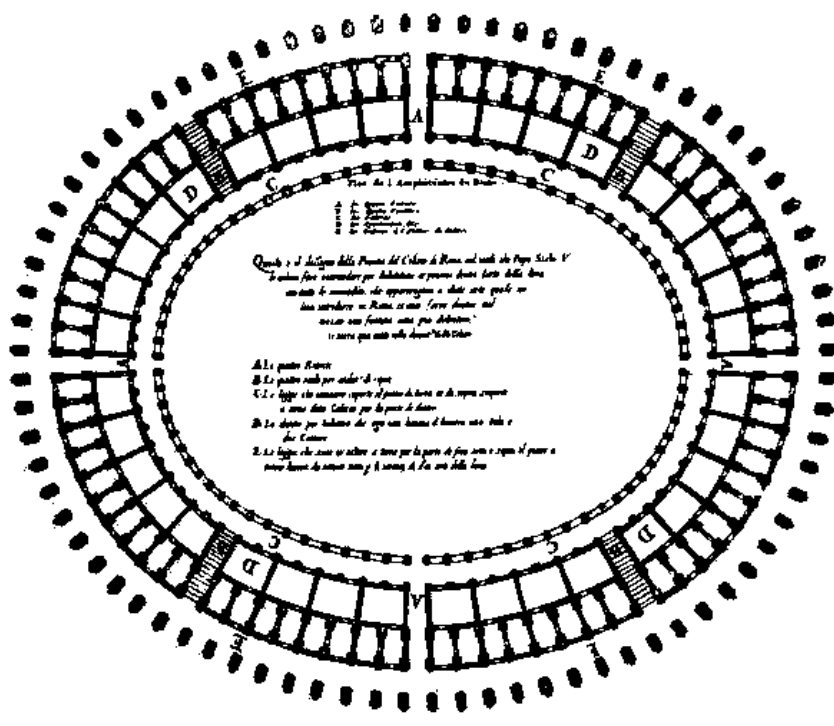
**Εικόνα 9.** Ρωμαϊκό Αμφιθεάτρο στη Φλωρεντία.  
(Πηγή εικόνας <https://tuttatoscana.net/tag/firenze-romana/>)



**Εικόνα 10.** Το ρωμαϊκό αμφιθεάτρο στη Φλωρεντία κατελιμμένο από μεταγενέστερα κτίρια. Οι νεώτερες ρυμοτομήσεις αλλού διαπέρασαν το κοίλο ή το περιέγραψαν. (Πηγή εικόνας google maps).



Εικόνα 11. Το Κολοσσαίο σε πρόταση του 1707 για μετατροπή σε Forum. Πηγή (Rossi, 1991), σ123.



Εικόνα 12. Κάτοψη πρότασης 1590 σε κλωστήριο μαλλιού με εργατικές κατοικίες στις υποδομές του Κολοσσαίου. Πηγή: (Rossi, 1991), σ121.



PIAZZA NAVONA - CIRCUS AGONALIS  
Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΟΙΚΟΔΟΜΙΚΗΣ ΕΝΟΤΗΤΑΣ ΜΕ ΠΛΑΤΕΙΑ.



**Εικόνα 13.** Αναπαράσταση του σταδίου στο σημερινό αστικό ιστό, στη περίπτωση που διασωζόταν ακόμα.  
(Διαδικτυακή πηγή: lasinodoro.it).

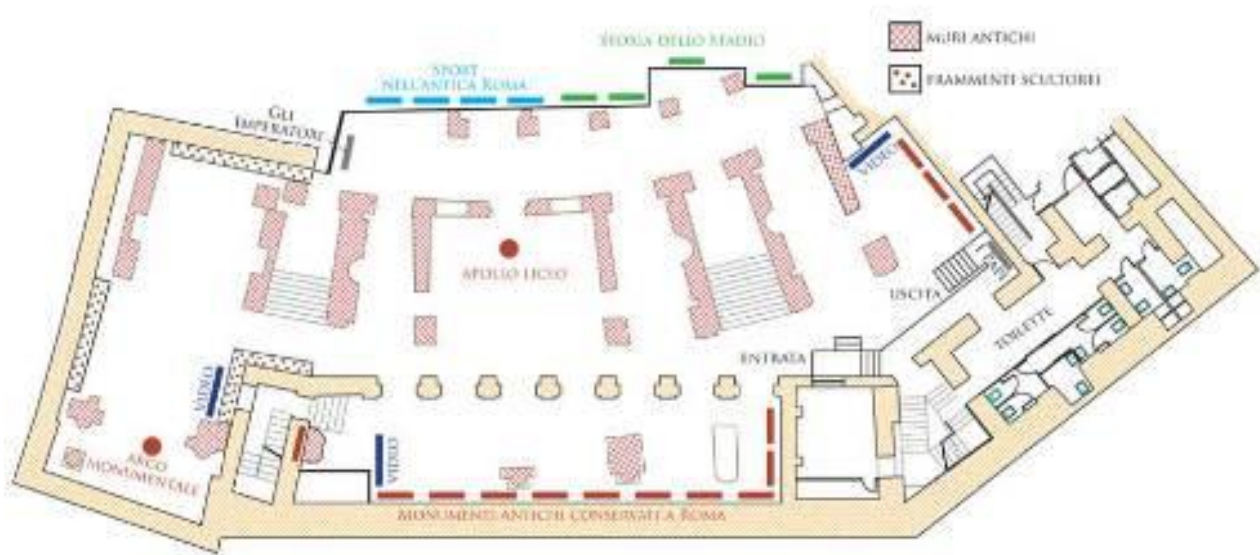
Εξετάζοντας λοιπόν ιστορικά παραδείγματα ερειπωμένων και αχρησιμοποίητων αμφιθεάτρων παρατηρούμε περιπτώσεις που καλύπτονται πλήρως από κατοικίες ως λύση ανάγκης. Άλλοτε διαμορφώνουν μια οντότητα ενός όγκου, άλλοτε απορροφώνται από την πόλη και γίνονται μια αδιάκριτη οικοδομική ενότητα.

Τη πορεία αυτή ακολούθησε και το Circus Agonalis. Η διαφορά εδώ είναι πως οι κτιριακές δομές διατάσσονται περιμετρικά του στίβου αφήνοντας μια πλατεία στο κέντρο, τη φημισμένη Piazza Navona της Ρώμης. Το ιπποδρόμιο κατασκευάστηκε το 86 πΧ από τον αυτοκράτορα Δομιτιανό, με μήκος κοντά στα 250 μέτρα, χωρητικότητα έως τα 20000 άτομα και είχε τα τυπικά γνωρίσματα ενός ρωμαϊκού σταδίου. Με τη κατάρρευση της αυτοκρατορίας και την απαξίωση των μεγάλων υποδομών, η εκμετάλλευση τους εντεινόταν προοδευτικά και στο στάδιο του Δομιτιανού. Τα προσκτίσματα και καταλήψεις του χώρου κάτω και πάνω στις κερκίδες ήταν γεγονός. Το 4ο αιώνα ήδη οι χώροι του ιπποδρόμου χρησιμοποιούνταν ως αποθήκες, μαγαζιά και πηγή οικοδομικού υλικού και στην ύστερη αρχαιότητα λαμβάνουν χώρα ήδη σοβαρές μετατροπές. Από τον 14ο αιώνα υπάρχουν αναφορές για τη παρουσία πύργων, οικιών και πανεπιστημίου<sup>78</sup>. Το 16ο αιώνα ιδρύεται η ισπανική αδελφότητα, με κέντρο το ναό San Giacomo, ως αποτέλεσμα της ισχυρής παρουσίας και επιρροής των Ισπανών στη πόλη και συγκεκριμένα στη πλατεία και τα θρησκευτικά δρώμενα της. Στα μέσα του 19ου αιώνα, όταν η Ρώμη μετατρεπόταν στη πρωτεύουσα του Ιταλικού κράτους, η πλατεία είχε περιέλθει σε πλήρη σε εγκατάλειψη. Ο

<sup>78</sup> (Esposito, 2014), σ299-301.

αρχιτέκτονας Bonelli τότε πρότεινε το καθαρισμό των όψεων, την αισθητική βελτίωση τους, την πλακόστρωση, κυκλοφοριακές διευθετήσεις, σύνδεση με τις όμορες γειτονιές, μετατροπή του San Giacomo σε πανεπιστημιακό παράρτημα και κατασκευή νέων κτιρίων στο ημικύκλιο<sup>79</sup>. Η πρόθεση ήταν η πλατεία να αποδοθεί στον αστό και να μετατραπεί σε ένα αστικό σαλόνι θεαμάτων και μουσικών δρωμένων<sup>80</sup>. Μια χρήση με κατεύθυνση συναφή με αυτή του ρωμαϊκού παρελθόντος.

Παρατηρώντας τα σχέδια 16ου αιώνα και την αναπαράσταση του ιπποδρόμου βλέπουμε πως το περίγραμμα κατόψεις σε πολλά σημεία συμπίπτουν στις χαράξεις και στη θέση των σωζόμενων τοιχοποιιών των κτιρίων, με μόνη διαφορά τις επεκτάσεις των εξωτερικών όψεων προς το δρόμο<sup>81</sup>.



**Εικόνα 14.** Ανεσκαμμένα ίχνη (1936) τοιχοποιιών του πετάλου του σταδίου του Δομιτιανού. Σήμερα είναι επισκέψιμα και εκτίθενται στα υπόγεια (Διαδικτυακή πηγή: lasinodoro.it).

<sup>79</sup> (Thernier, 2014)

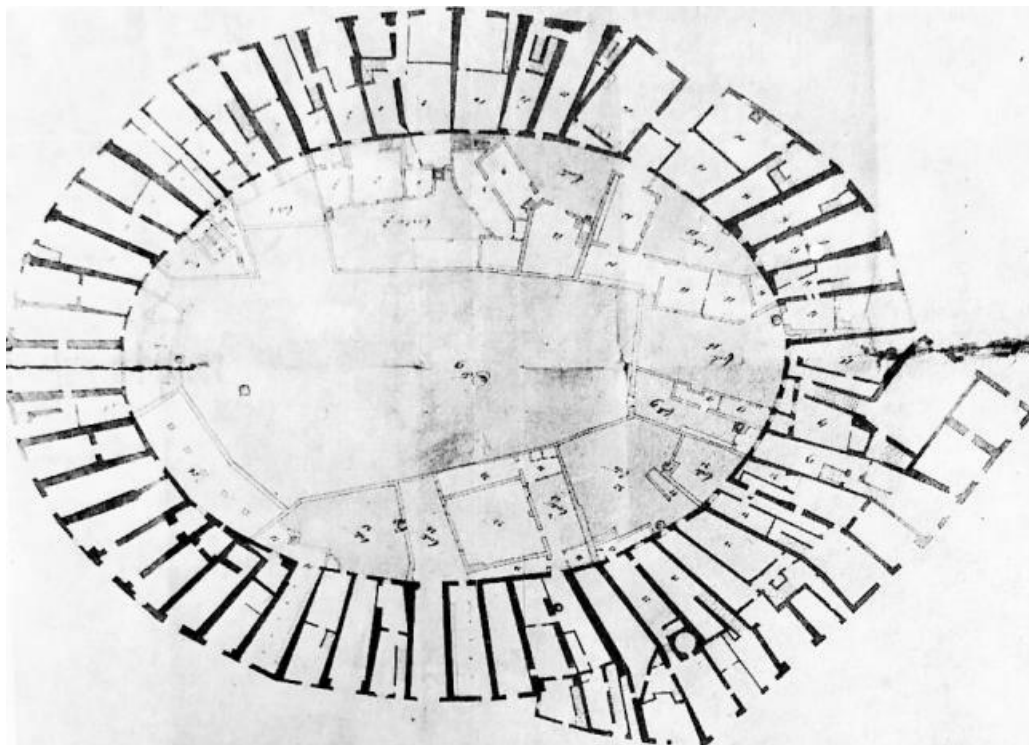
<sup>80</sup> (Fiorentino, 2014), σ724.

<sup>81</sup> (Gauthiez, 2015), σ321.





**Εικόνα 15.** Κατόψεις των υποδομών του υποδρόμου του Δομιτιανού (αριστερά) και των περιμετρικών κτιρίων της πλατείας Navona (κέντρο) και η χαρτογράφηση των σημαντικών κτιρίων της ευρύτερης περιοχής (δεξιά). Διαδικτυακή πηγή: (Gauthiez, 2015).



**Εικόνα 16.** Piazza Amfiteatro, Lucca Φλωρεντίας. Πραγματοποιημένη πρόταση ανάκτησης του θεάτρου από τον Lorenzo Nattolini 1838 κατά παραγγελία του Λουδοβίκου των Βουρβόνων. Πηγή: (Rossi, 1991), σ283.



**Εικόνα 17.** Piazza Amfiteatro, Lucca Φλωρεντίας. Πηγή: (Rossi, 1991), σ283.



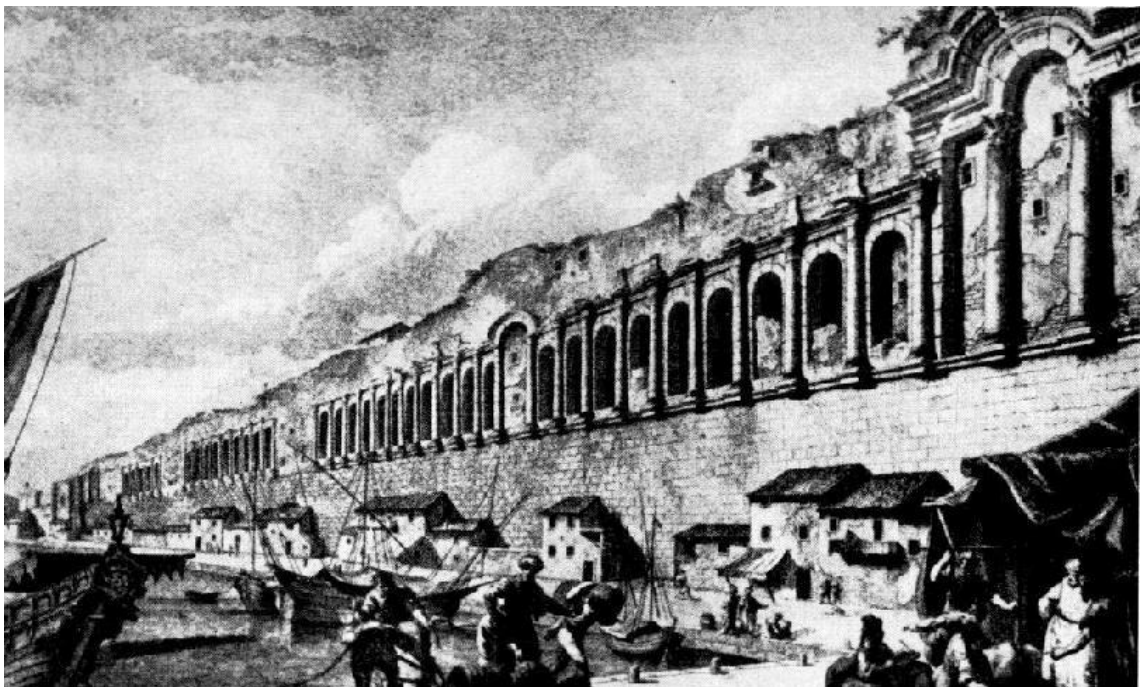
**Εικόνα 18.** Piazza Amfiteatro, Lucca Φλωρεντίας. Η περίπτωση της οικιστικής ενότητας με πλατεία. Επίσης ένα πρώην ρωμαϊκό αμφιθέατρο που καλύφθηκε από σπίτια μόνο στις κερκίδες. Το κέντρο σήμερα είναι πλατεία. Σε φωτογραφίες των αρχών του 20ου αι, φαίνονται μόνιμα ξύλινα στέγαστρα για την εξυπηρέτηση της εμπορικής αγοράς.



## 2.2. ΤΥΠΟΣ ΙΣΤΟΡΙΚΗΣ ΔΟΜΗΣ: ΤΕΙΧΗ - ΟΧΥΡΑ.

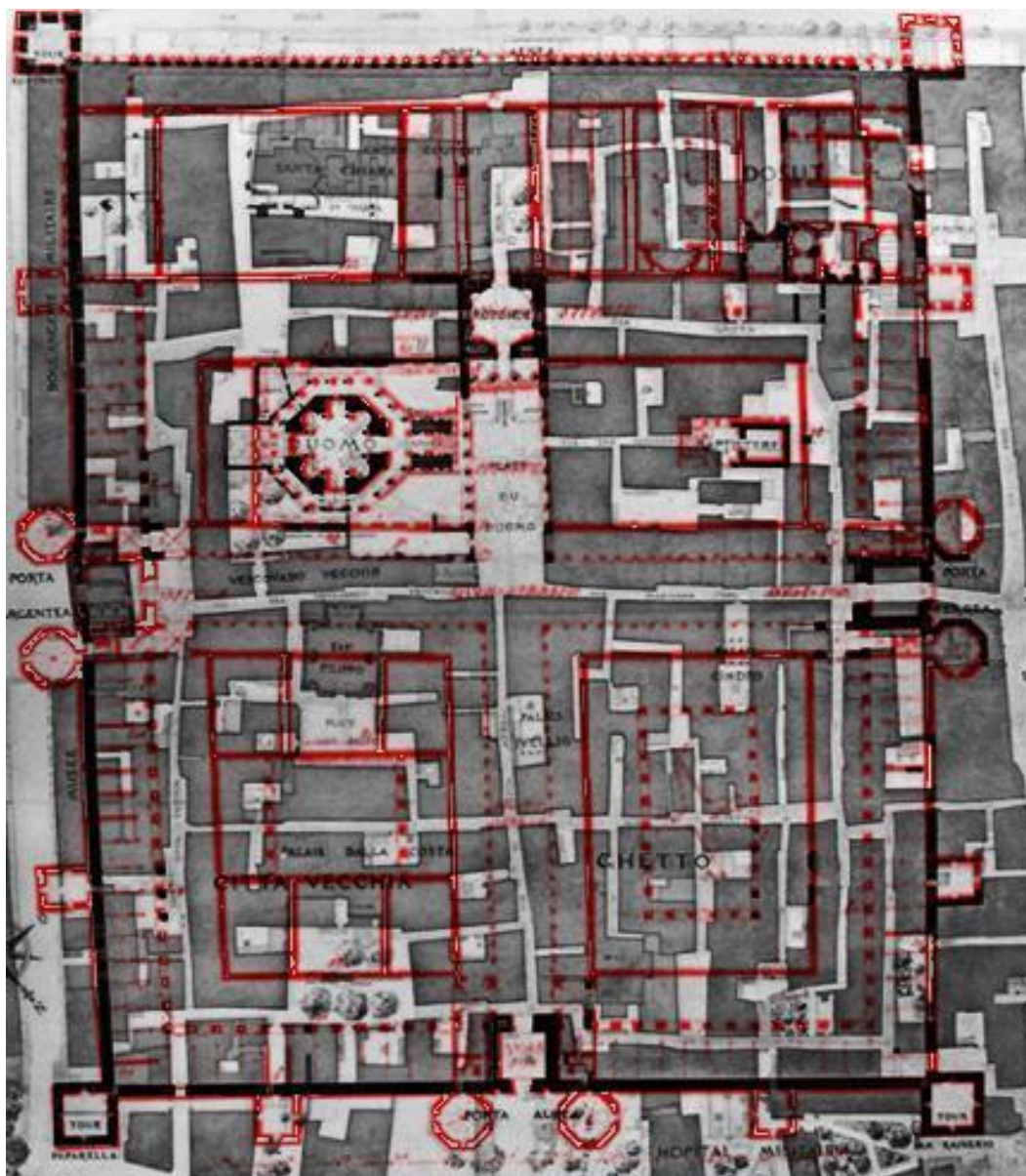
Οι περιπτώσεις των ιστορικών δομών που είναι γραμμικά στοιχεία, όπως τα τείχη ή τα υδραγωγεία και γενικά δομές κοινής ωφελείας, προσφέρονται ως πλάτες και υποδοχή στις νέες κατασκευές και επεκτάσεις της πόλης. Τέτοια παραδείγματα συναντούμε στα τείχη των παλατιών του Διοκλητιανού (Ασπάλαθος-Split-Spalatum) και των Ενετικών τειχών των Χανίων όπου η «εκμεταλλευτική αντίληψη»<sup>82</sup> είναι διάχυτη.

Για παράδειγμα στα παλάτια του Διοκλητιανού, όπως φαίνεται από την υπέρθεση των κατόψεων (Εικόνα 20), ο μεταγενέστερος μεσαιωνικός οικιστικός ιστός έχει καλύψει τη περιοχή πέρα από τα όρια των τειχών και έχει μετασχηματίσει το παλαιότερο. Πιο συγκεκριμένα οι άλλοτε *Cardo* ο και *Decumanus* πλέον είναι κατά πολύ στενότεροι σε πλάτος, λόγω των παρόδιων προσκτισμάτων και πολλές αρχαιότερες κατασκευές και υπόστυλες στοές να έχουν απορροφηθεί κυριολεκτικά από τον οικιστικό ιστό. Επίσης όπως είναι αυτονόητο, λόγω της επέκτασης της πόλης εκτός του οχυρού, τα τείχη να αποτελέσουν πλάτη αλλά και όψη των κτιρίων-προσκτισμάτων, με διανοιγμένα παράθυρα. Επιπροσθέτως, τα τείχη εξ αιτίας του μεγάλου πάχους τους, σε πολλές περιπτώσεις λαζεύονταν σε αυτά χώροι διαμονής, αποθήκες ή διάδρομοι. Επομένως σε αυτή τη περίπτωση έχουμε τη μετατροπή μιας δομής από πλήρη και συμπαγή σε διάτρητη και ιδιωτική.



**Εικόνα 19.** Άποψη του οχυρού από το λιμάνι. Φαίνονται τα πρώτα προκίσματα για την υποστήριξη των εμπορών και αλιέων.

<sup>82</sup> (Rapoport & Φιλίππιδης, 2010), σ109.



**Εικόνα 20.** Split – Spalato. Υπέρθεση σχεδίων του άλλοτε οχυρού (ερυθρό) στην εικόνα της σημερινής κάτοψης της οικιστικής ενότητας (πηγή: διαδικτυο με επεξεργασία ιδίου).



**Εικόνα 21.** Βυζαντινά τείχη Χανίων με τα προσκτίσματα του 19ου αιώνα. Λόφος Καστελίου. Πηγή: Gerola.

Η ύπαρξη του τεκμηρίου «ρωγμής και ατέλειας στο χρόνο και του σπασμένου που χώνεται πιο βαθιά στη μνήμη από το λείο, που μνήμη γλίστρα και δεν μπορεί να πιαστεί», κατά το γερμανό σκηνοθέτη Wim Wenders. Με την ύπαρξή της, υποδηλώνεται η συνέχεια και η ελπίδα για το αύριο που μπορεί να έχει ο τόπος. Η ρωγή που αναφέρεται είναι η φθορά είτε από βίαιη πράξη, τραυματισμός, είτε από το πέρασ του χρόνου. Και στις δύο περιπτώσεις Η εξέλιξη της πόλης είναι ζήτημα χρόνου και ο τρόπος που καλύπτει τις πληγές της θέμα που αγγίζει τη συλλογική μνήμη. Το «αδρό» είναι μια πολύ καλή αναφορά διότι στη πραγματικότητα όπως και ο A Riegl μας λέει, η «αξία της παλαιότητας» γίνεται ευκολότερα αντιληπτή και κατανοητή στο περισσότερο κόσμο. Wim Wenders-Hans Kollhoff - «Μια συζήτηση για τη πόλη», 1988.



**Εικόνα 22.** Ενετικά τείχη Χανίων. Οι μεταγενέστερες εγκαταστάσεις κατοίκησης ανάμεσα στις εσωτερικές αντηρίδες. Δείγμα της εκμεταλλευτικής αντίληψης όπως επεσήμανε ο A. Rapoport. (φωτογραφία: Google maps).

### 2.3. ΤΥΠΟΣ ΙΣΤΟΡΙΚΗΣ ΔΟΜΗΣ: ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΑ ΚΤΙΡΙΑ.

Για τα θρησκευτικά κτίρια, η ιερότητα σε συνδυασμό με το πλεονάζοντα χώρο που διέθεταν, τα έκαναν σημαντικά για την διατήρησή τους. Για παράδειγμα οι ελληνορωμαϊκοί ναοί μετατρέπονταν σε χριστιανικούς διατηρώντας το μέγεθος τους και πολλά αρχιτεκτονικά στοιχεία. Παράδειγμα όπως το Tempio di Atena-Siracuse, αποδεικνύουν τη δυνατότητα προσαρμογής που είχε ο εν λόγω τύπος κτηρίου κυρίως όμως σε θρησκευτικής χρήση, αποδεικνύοντας όπως εξηγήσαμε παραπάνω πως η καθιέρωση του νεώτερου περνά μέσα από τον εξαγνισμό του προηγούμενου.

#### TEMPIO DI ATENA, SIRACUSA.

Στο ιστορικό κέντρο των Συρακουσών, μνημείο παγκόσμιας κληρονομιάς (2005), ο καθεδρικός ναός της πόλης<sup>83</sup>, είναι ένα ενδιαφέρον παράδειγμα μετασχηματισμού και ενσωμάτωσης, κτηρίου λατρείας με ιερό άλλης θρησκείας. Πρόκειται αρχικά, για το διπλό εν παραστάσι περίπτερο ναό της Αθηνάς (Αθήναιον), του 480-460 πΧ δωρικού ρυθμού με 14 επί 6 κίονες, κατασκευασμένο από τον τύραννο Γέλωνα<sup>84</sup>. Εντασσόταν στις ρυμοτομικές χαράξεις της κλασσικής περιόδου και γειτνιάζε με το ναό ιωνικού ρυθμού, το Αρτεμίσιο. Με την εγκατάλειψη των παγανιστικών ναών από τον 4ο έως τον 7ο αιώνα μΧ, ο ναός παρέμεινε σε καλή κατάσταση χωρίς χρήση<sup>85</sup>. Τη παλαιοχριστιανική περίοδο μετατράπηκε σε χριστιανικό ναό αφιερωμένο στη γένεση της Παρθένου. Έχει υποστεί πολλές επεκτάσεις, επεμβάσεις και ενσωματώσεις στις όψεις του, στο περίγραμμα του και όπως και στην εσωτερική του διαρρύθμιση. Γενικότερα η λειτουργία στο εσωτερικό έχει προσαρμοστεί καθώς ο νέος τύπος υπόκειται σε νέο τυπικό λειτουργίας. Η είσοδος του ναού διανοίχτηκε δυτικά στον οπισθόδομο ενώ το ιερό προσαρμόστηκε ανατολικά. Στο εσωτερικό, τοξωτά ανοίγματα και κολώνες, διανοίχτηκαν στις τοιχοποιίες του σηκού ώστε να διαμορφωθεί τελικώς η τρίκλιτη βασιλική.

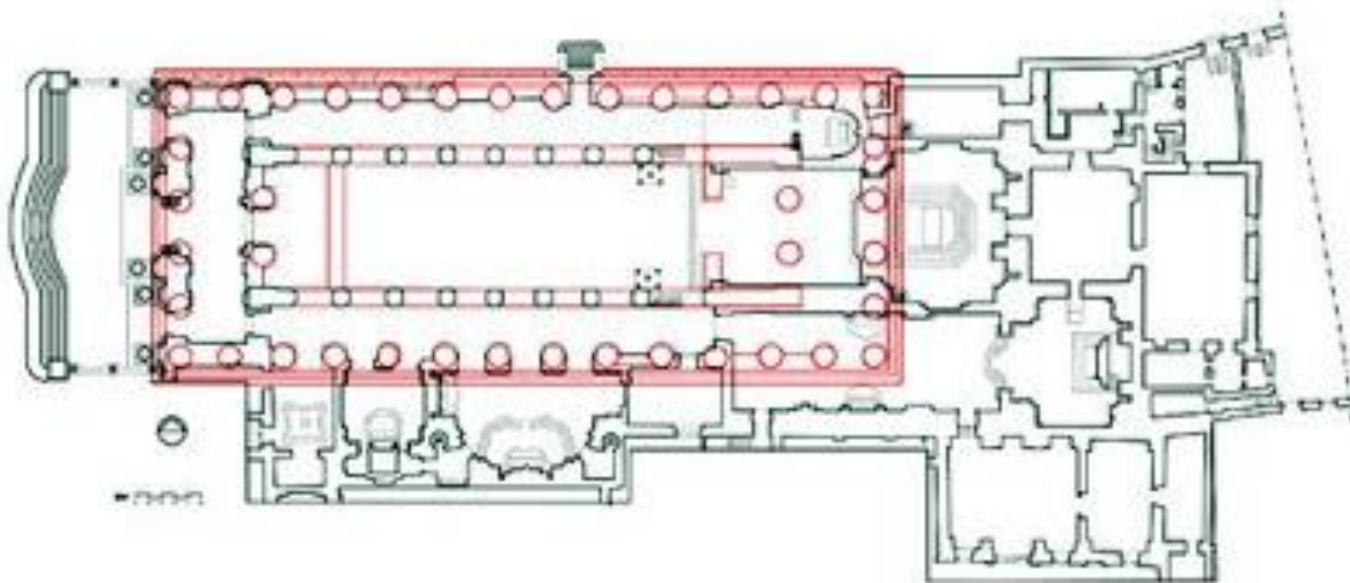
---

<sup>83</sup> <https://whc.unesco.org/en/list/1200>

<sup>84</sup> (Μπούρας, 1991), σ237.

<sup>85</sup> (Sgariglia, 2012).





**Εικόνα 23.** Υπέρθεση κάτοψης του καθεδρικού ναού στον περίπτερο της Αθηνάς.  
Διακρίνονται οι επεκτάσεις και ο νέος τύπος που προέκυψε.

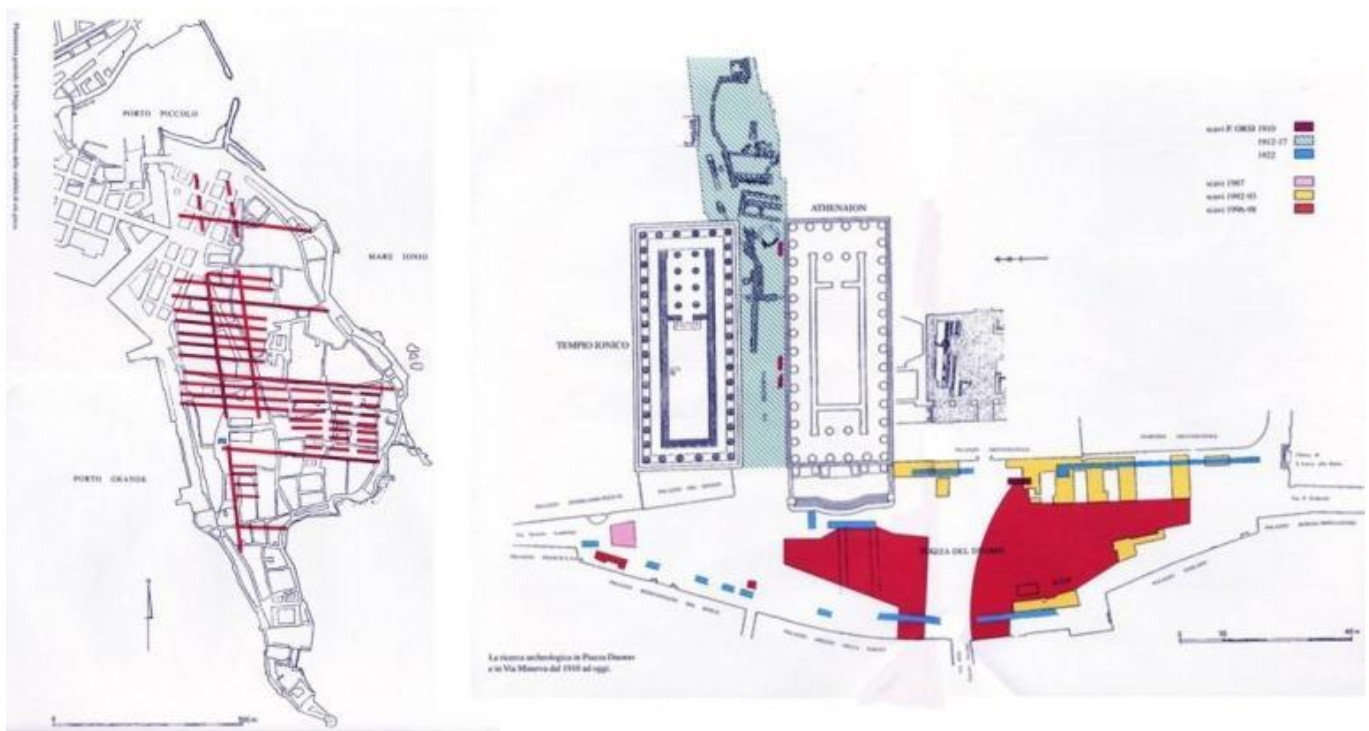
Μετά τους σεισμούς του 1140 και 1169 έγιναν επισκευές και επέκταση καθ ύψος του κεντρικού κλίτους και των χαρακτηριστικών «επάλξεων» πάνω από το πετρό<sup>86</sup>. Πιθανολογείται πως ο φρουριακός χαρακτήρας ήταν σκόπιμος και βοηθούσε στην επιτήρηση της θάλασσας. Λόγω του σεισμού του 1693 και πολλών καταστροφών, έλαβαν χώρα πολλές επισκευές στο νησί. Ο Andrea Palma το 1728-54 προέβη σε μετατροπή της πρόσοψης του ναού, στη σημερινή μπαρόκ, με εντυπωσιακό γλυπτικό διάκοσμο<sup>87</sup>. Ο καθεδρικός ναός της πόλης με αυτή την επέμβαση απέκτησε άλλη βαρύτητα προς την ευρεία, σε εκείνο το σημείο, Piazza Duomo και σε σχέση με τις όμορες όψεις. Λόγω της γωνιακής θέσης του, στη βόρεια όψη είναι εμφανή ορισμένα αρχιτεκτονικά στοιχεία του κλασσικού ναού, όπως εχίνοι, άβακες, κολώνες, επιστήλιο, τρίγλυφα και μέρος αρχικών χαράξεων της κάτοψης. Άλλες επεμβάσεις που έχουν πραγματοποιηθεί αφορούσαν την επέκταση καθ ύψος κατά μήκος προς ανατολάς, με τη κατασκευή τρούλου και ιερού και παρεκκλησίων νότια.

Το 1927 η επαναλειτουργία του ναού, ύστερα από εργασίες αποκατάστασης, γιορτάστηκε πανηγυρικά και μνημονεύθηκε, από τον Giuseppe Angelo, η εξέχουσα θέση του ναού σε σχέση με τις εμφανείς καταβολές του και την μνήμη που έφερνε από το παρελθόν της πόλης και η δυσκολία της επικράτησης μιας στιλιστικής κατεύθυνσης ή διατήρησης όλων<sup>88</sup>.

<sup>86</sup> (Sgariglia, 2012) , Διαδικτυακή πηγή: <http://www.hevelius.it/webzine/leggi.php?codice=130>.

<sup>87</sup> (Watkin, 2005), σ313.

<sup>88</sup> (Vitale, 2022), σ52.

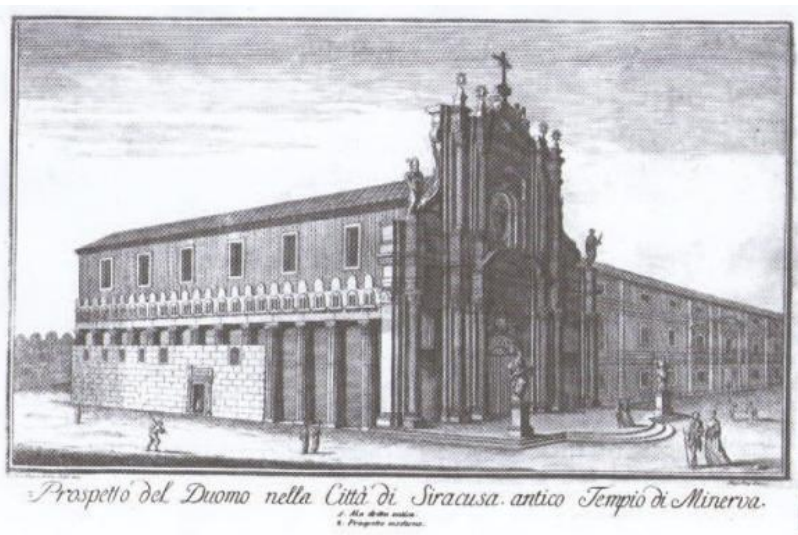


**Εικόνα 24.** Η αρχαία ρυμοτομία της πόλης και η θέση των ναών. Στη δεξιά θέση ο ναός της Αθηνάς.

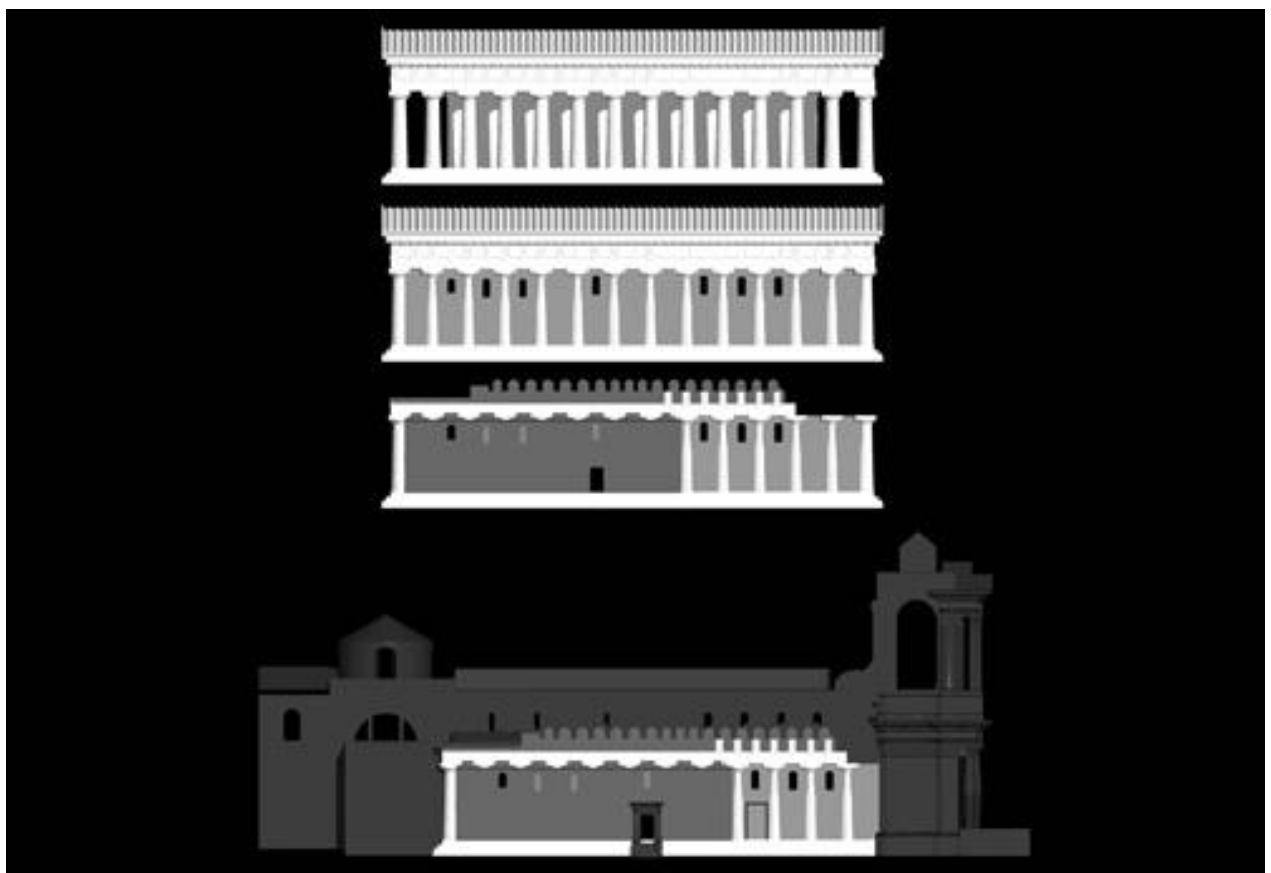
Στόχος αυτής της μετατροπής ήταν η αναίρεση του διάτρητου τύπου του περίπτερου, σε αμιγώς κλειστό και εσωστρεφή που πρέσβευε ο χριστιανικός τύπος, με τις περιμετρικές συμπαγείς τοιχοποιίες της δρομικής βασιλικής. Η μετατροπή ήταν άμεσα εξαρτώμενη από τις επιταγές του μεταφυσικού και εσωστρεφούς χαρακτήρα του νέου δόγματος. Επίσης γνωρίζοντας πως η προγενέστερη ιερότητα του χώρου παίζει βασικό ρόλο στη συνέχεια της χρήσης, ήταν επόμενο να έχει σοβαρές πιθανότητες η επαναχρησιμοποίηση του ναού.

Η συνύπαρξη τόσο διαφορετικών αρχιτεκτονικών στοιχείων στο σώμα του, έκανε ξεχωριστό το ναό. Θέμα προβληματισμού πολλές φορές αλλά και φορέας αίσθησης του ιστορικού βάθους του κτιρίου.





**Εικόνα 25.** Tempio di Atena, Cattedrale di Siracusa. Φαίνονται οι ενσωματώσεις και οι επεκτάσεις προκειμένου να προσαρμοστεί στις νέες ανάγκες.



**Εικόνα 26.** Διάγραμμα διατηρημένων μελών και μετασχηματισμού σε χριστιανικό ναό. Διαδικτυακή πηγή εικόνας: Hevelius' webzine. (Τελευταία προσπέλαση: 12-05-2015).

## 2.4. ΔΕΔΟΜΕΝΑ ΚΑΙ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

Στη παρούσα ενότητα συγκεντρώνονται συμπεράσματα σε σχέση με τα προηγούμενα παραδείγματα. Θα περιγραφεί η τυπολογική διεργασία κατά τη συγχώνευση του νέου στο ιστορικό υφιστάμενο και τα στοιχεία που ενεργοποιήθηκαν για τη μετάβαση σε ένα εμπλουτισμένο τύπο. Ουσιαστικά καταγράφονται τα χαρακτηριστικά στοιχεία στην συμβίωση του αρχαίου ιστορικού με το νέο όπως η εναλλαγή του δημόσιου-ιδιωτικού, η συμβίωση αυθόρμητης-επίσημης αρχιτεκτονικής, οι μετασχηματισμοί του τύπου στο χρόνο και οι Αστικοί Συντελεστές ως έργα τέχνης.

### Ο ALDO ROSSI ΚΑΙ Ο ΜΕΤΑΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΣ ΤΩΝ ΑΣΤΙΚΩΝ ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΩΝ.

Ο Aldo Rossi στο βιβλίο του «η Αρχιτεκτονική της πόλης», αναφέρεται σε κάποια από τα χαρακτηριστικά μετασχηματισμού θεωρώντας τα «δομές των Αστικών Συντελεστών». Αστικό συντελεστή ορίζει τα σύνολα κτιρίων ή μεγάλα μεμονωμένα κτίρια με την ίδια αρχιτεκτονική και μορφολογία, που αποτελούν παραδείγματα στις προσεγγίσεις των προβλημάτων του αστικού ιστού. Εκτός του ότι ο A. Rossi θεωρεί τη πόλη ως έργο που μετασχηματίζεται συνεχώς από τα χέρια του ανθρώπου και πιστεύει ταυτόχρονα στη σημασία των αστικών συντελεστών. Μάλιστα για να κάνει πιο σαφή τη θέση του εξηγεί το ρόλο και τις επεμβάσεις που υπέστη το Palazzo della Regione στη Padova. Τονίζει επιπλέον ότι οι αστικοί συντελεστές έχουν τη δυνατότητα να φιλοξενούν διαφορετικές χρήσεις στο χρόνο, ανεξάρτητα του τύπου και της μορφής τους<sup>89</sup>. Πράγματι η προσαρμοστικότητα του τύπου τους και η θέση τους στο πολεοδομικό ιστό είναι μόνο μερικά χαρακτηριστικά τα οποία βοηθούν στην επιβίωση τους στο χρόνο<sup>90</sup>. Εν τέλει η ανάλυση τους από το Rossi αφορά στις ενότητες της «Ατομικότητας», του «Locus», του «Σχεδίου» και της «Μνήμης».

### ΤΥΠΟΣ ΥΠΟ ΠΡΟΣΑΡΜΟΓΗ.

Η ουσία της διαδικασίας της επαναχρησιμοποίησης αφορά το μετασχηματισμό της παγιωμένης ιστορικής δομής και του τύπου της, από ανοικτή σε συμπαγή-πλήρη και από δημόσια ή ανοικτή σε ιδιωτική στο μεγαλύτερο μέρος της. Συνήθως οι μεγάλες δομές λόγω της δυσκολίας καθαίρεσής τους, του μεγάλου όγκου του οικοδομικού υλικού τους αλλά και της ωφέλειάς τους ως «χώρος υποδοχέας», αποφασιζόταν να επαναχρησιμοποιηθούν. Άλλωστε ο αρχικός στόχος ήταν, τα συγκεκριμένα κτίρια, να υπάρχουν για αιώνες, φέροντας παράλληλα έντονη συμβολική αξία. Επομένως έχουν τις περισσότερες πιθανότητες να επιβιώσουν και να μας δώσουν στοιχεία για το τρόπο που προσεγγίζονται και επαναχρησιμοποιούνται στο χρόνο.

---

<sup>89</sup> (Rossi, 1991), σ31.

<sup>90</sup> Θεωρία της διάρκειας Poete & Levedan, (Rossi, 1995), σ61-62.

Ως προς το τελικό αποτέλεσμα, πρόκειται για ώσμωση της σχεδιασμένης ιστορικής δομής, με την λαϊκή οικοδομική ή και μελετημένη σε ορισμένες φορές (βλ. θέατρο Μάρκελου). Το μελετημένο και σχεδιασμένο με όρους και κανόνες ήταν πρόσφορο έδαφος για την εφαρμογή των εμπειρικών και λαϊκών τρόπων οικοδόμησης. Η αναφορά του Rudofsky στους τρωγλοδύτες των σπηλαιωδών οικισμών της Σικελίας, πιστεύουμε πως αποτελεί μια ερμηνεία για την προέλευση αυτού του τρόπου μετασχηματισμού του δομημένου περιβάλλοντος<sup>91</sup>. Οι συγκρίσεις σε γενικές γραμμές προβάλλουν ομοιότητες με την αντίληψη του περιβάλλοντος ως τόπου με εν δυνάμει «υποδοχές κατοίκησης».

Στη κλίμακα της πόλης, ο αστικός συντελεστής (αρχαία θέατρα, υδραγωγεία, τείχη) συσσωρεύει γύρω του κτίσματα και προσκτίσματα, όταν αυτά απαξιώνονται ή πέφτουν σε αχρηστία. Με το πέρασμα του χρόνου η πόλη επεκτάθηκε εκτός τειχών, προσέγγιζε μετασχηματίζοντας την ιστορική-αρχαία δομή και τη προσάρμοζε στις τρέχουσες ανάγκες της. Για να κατανοήσουμε τη διαδικασία ας θυμηθούμε τις ρωμαϊκές πόλεις όπως ήταν δομημένες. Ο τύπος του αμφιθεάτρου, για παράδειγμα αυτό της Arles, συγχωνεύτηκε με τον τύπο των μεσαιωνικών στενομέτωπων κατοικιών, μέσα στο πλεονασματικό κενό χώρο. Η στενομέτωπη όψη απέδειξε τη δυνατότητα της να προστίθεται η μία δίπλα στην άλλη και να δημιουργεί αστική ποικιλομορφία και πολυπλοκότητα. Εύκολα λοιπόν αυτός ο τύπος προσαρμόζεται σε χαράξεις, όπου το ιστορικό υφιστάμενο καθίσταται ως υποδομή, υποδοχή και αναμονή.

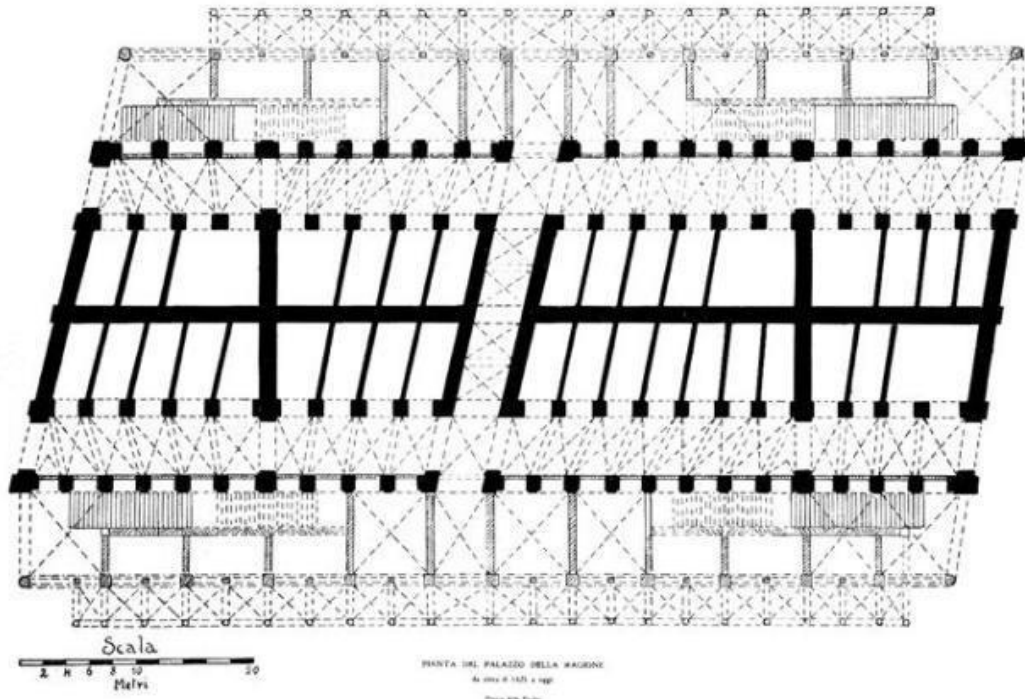
Ο Herman Hertzberger στο κεφάλαιο «Λειτουργικότητα, ευελιξία & πολλαπλότητα»<sup>92</sup>, κάνει αναφορά στις περιπτώσεις των αρχαίων θεάτρων. Διαπιστώνει πως η μορφή τους είναι «ικανή» και «αποδοτική» αφού δεν εξυπηρετούν μόνο το σκοπό για τον οποίο δημιουργήθηκαν. Με το καιρό προσαρμόστηκαν στις αλλαγές που υφίσταται η πόλη, χωρίς να χάνουν το νόημα τους. Θεμιτό είναι να μη δημιουργήσουμε αρχιτεκτονική που δεν «ανατρέπεται» από τις αλλαγές χρήσεις και να επιδέχονται ερμηνείες διαφορετικές της αρχικής. Βέβαια πρέπει να επισημάνουμε πως η δυνατότητα ευελιξίας και πολλαπλότητας επιβεβαιώνει τη μορφή και όχι το σκοπό. Δηλαδή ο σκοπός της μορφής ήταν να εξυπηρετήσει μια συγκεκριμένη λειτουργία αλλά λόγω κυρίως του μεγάλου όγκου της, αποδείχτηκε η πολλαπλότητα της. Εδώ κατά τον αρχιτέκτονα το «εύρος της μορφής» σχετίζει το χρήστη με τη δομή και το δημιουργό, μέσω του χρόνου και των χρήσεων που εναλλάσσονται στην ιστορική δομή.

Ένα παράδειγμα που αναφέρει ο A Rossi, και το θεωρεί πολύ χαρακτηριστικό, είναι αυτό του Palazzo della Ragione της Padova<sup>93</sup>. Υπέστη αρκετές μετατροπές ώστε να καταστεί λειτουργικό, μετά τις ολοκληρωτικές καταστροφές στη στέγη του το 1756. Ο μεγάλος του όγκος, η θέση του, η καλλιτεχνική του αξία, καθιστούσε αναγκαία τη συνεχή χρήση του. Η στέγη ανακατασκευάστηκε με νέα οξυκόρυφη και νέοι χώροι προστέθηκαν στην όψη (βλ. Εικόνα 28).

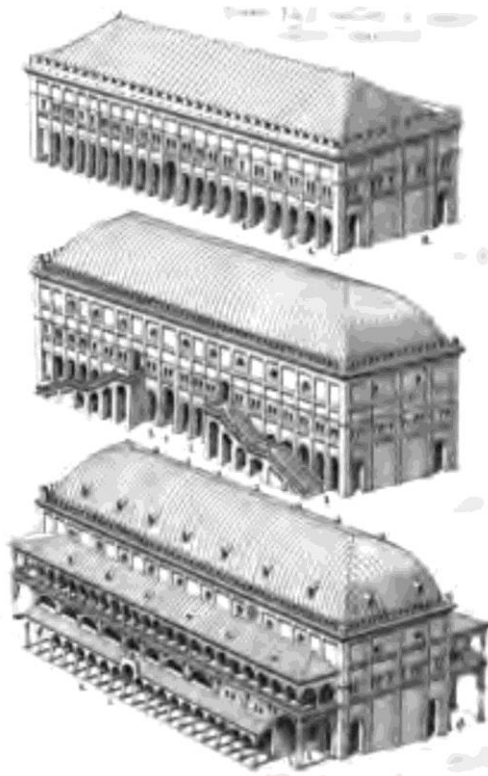
<sup>91</sup> (Rudofsky, 1964), σ16.

<sup>92</sup> (Hertzberger, 2002), σ146-150.

<sup>93</sup> (Rossi, 1991), σ31.



Εικόνα 27. Palazzo della Ragione, Padova. Κάτοψη. Πηγή φωτογραφίας: (Rossi, 1991).



Εικόνα 28. Μετασχηματισμοί του Palazzo della Ragione, Padova. Πηγή φωτογραφίας: (Rossi, 1991).

Ο τύπος μας συνδέει με το παρελθόν όπως μας θυμίζει ο Quatremere de Quincy<sup>94</sup>, καθ' ότι παραδίδει σε μας την προγενέστερη εμπειρία με τους συμβολισμούς και τις εξελίξεις. Δεν πρόκειται για τον μετασχηματισμό του τύπου-υποδοχέα, αλλά για την προσαρμογή του τύπου, που έχει τις βασικές προδιαγραφές, για να συγχωνευτεί στο πρώτο τύπο - ξενιστή.

Παριστάνοντας με μαθηματική παράσταση τη συγχώνευση, θα μπορούσαμε να πούμε πως  $\text{τύπος } A \text{ τύπος} + B \text{ τύπος} = A(B) \text{ τύπος}$ , όπου Α: ο ιστορικός και υφιστάμενος τύπος. Αυτό ταυτόχρονα αποδεικνύει κατά τον Poete-Levedan<sup>95</sup> τη συνέχεια της πόλης πάνω στα στοιχεία που καταφέρνουν να διατηρηθούν στο χρόνο και να καθορίσουν τις χαράξεις χωρικής εξέλιξης του μέλλοντος της. Ο M Poete διακρίνει πως τα μνημεία, ως φυσικά σημάδια του παρελθόντος, αποδεικνύουν την διάρκεια και χρησιμότητα τους στη δομή της πόλης. Το αποτέλεσμα τους αποτυπώνεται στις χαράξεις-ιστό της που κατά βάση αυτός είναι ο καμβάς στον οποίο πλέκεται το μέλλον της πόλης.

#### ΕΝΑΛΛΑΓΕΣ ΔΗΜΟΣΙΑΣ - ΙΔΙΩΤΙΚΗΣ ΧΡΗΣΗΣ.

Στο πέρασμα του χρόνου πολλά από τα ιστορικά κτίρια που σχεδιάστηκαν και χτίστηκαν για μια συγκεκριμένη χρήση, άλλαξαν στη πορεία. Οι λόγοι είναι κυρίως οικονομίας χώρου και κόστους ιδίως τη περίοδο στο τέλος του μεσαίωνα με την σταθερή επανακατοίκηση των πόλεων. Ένα γνώρισμα που προκύπτει κατά το μετασχηματισμό, είναι οι αλλαγές στα όρια του άλλοτε κάποιου δημόσιου κτιρίου σε κατοικία. Το διάτρητο και εξωστρεφές, αρχικά δημόσιας χρήσης, με τις επιμελημένες όψεις και το πλεονάζοντα χώρο μετατρέπεται σταδιακά σε κλειστή οντότητα, αυτή της κατοικίας και μάλιστα με στοιχεία μικρού οικισμού ή γειτονιάς. Οι δομές που είχαν μεγαλύτερο ωφέλιμο χώρο, σε περιπτώσεις ανάγκης για εύρεση χώρου κατοίκησης, παρουσίαζαν τη μεγαλύτερη ευελιξία στην αλλαγή του αρχικού λειτουργικού τους πλάνου. Βλέπουμε πως η χρήση τους από δημόσια μετατρέπεται σε ιδιωτική και τούμπαλιν με ανασχεδιασμούς στην εσωτερική διαρρύθμιση ή και εξωτερικές προσθήκες.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα το προαναφερθέν θέατρο της Nimes. Οι Βησιγόθοι από ανοικτό οργανισμό θεάτρου, που δύσκολα κάποιος θα φανταζόταν να λειτουργεί με άλλη χρήση μιας και η μορφή του είναι συνδεδεμένη με τη λειτουργία του, το μετέτρεψαν σε κλειστό κατοικήσιμο οχυρό<sup>96</sup>. Τον 19ο αιώνα με τις αρχαιολογικές επεμβάσεις ανέκτησε τη πρότερη μορφή και χαρακτήρα.

Παρόμοιες καταστάσεις παρατηρούνται στα αρχαία τείχη των ιστορικών πόλεων. Με την εξέλιξη της διεξαγωγής του πολέμου, την αποστρατικοποίηση των παρατείχιων ζωνών, των τάφρων, λόγω της ανάγκης της πόλης για επέκταση, τα τείχη έχασαν την αρχική τους λειτουργική τους αξία. Παρατηρούμε λοιπόν την εμφάνιση προσκτισμάτων, (παραδείγματα συναντάμε στα τείχη Χανίων και Ηρακλείου), που αποκτούν τη στερεή πλάτη ή και τα θεμέλια τους πάνω στις

<sup>94</sup> (Argan, 1963) σ6.

<sup>95</sup> (Rossi, 1991), σ61-62.

<sup>96</sup> (Rossi, 1991), σ122.

οχυρωματικές κατασκευές. Η προσέγγιση των νέων κατασκευών όπως ειπώθηκε σε προηγούμενες ενότητες, συνέβαινε σε απευθείας επαφή με τις αρχαίες δομές χωρίς την ανάγκη οποιασδήποτε διάκρισης. Κατά βάση λοιπόν η δυνατότητα προσαρμογής του τύπου και του μεγέθους των αρχαίων δομών, προσέδιδε χρησιμότητα και ένα είδος «παθητικής προστασίας» στο ιστορικό κτίριο μέχρι τον αιώνα μας που το θεσμικό πλαίσιο πλέον τα προστατεύει ρητά.

## Ο ΑΣΤΙΚΟΣ ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΗΣ ΩΣ ΕΡΓΟ ΤΕΧΝΗΣ.

Με τη σημαίνουσα επιστολή του Ραφαήλ<sup>97</sup> προς τον Πάπα, για τα «μνημεία του ένδοξου παρελθόντος» και την καταστροφή τους, καταδεικνύεται η σημασία της καλλιτεχνικής αξίας στην Αναγέννηση. Με την ίδια αγωνία ο Victor Hugo εκφράζει την αγωνία του για την απώλεια της τέχνης στην αρχιτεκτονική δημιουργία μέσω της τυποποίησης και της τυπογραφίας<sup>98</sup> που αφαιρεί την ιδιότητα του «κειμένου» από το αρχιτεκτονικό δημιούργημα. Και οι δύο στην ουσία εκφράζουν τις πεποιθήσεις τους για τη τέχνη που χαρακτηρίζει τη πόλη.

Αργότερα, ο Aldo Rossi θεώρησε τους αστικούς συντελεστές ως «έργα των χεριών του ανθρώπου» και συμπληρώνει πως είναι «εξαρτήματα τη πόλης που πολλά εξαρτώνται από αυτά». Η φύση τους συνδέεται με το «unicum» τη μοναδικότητα τους ως αυτόνομα και πνευματικά έργα. Επηρεασμένος από το Camillo Sitte<sup>99</sup>, ο οποίος πίστευε πως οι πλατείες σε συνδυασμό με τα έργα τέχνης και τα ιστορικά κτίρια με τη καλλιτεχνική οπτική (των ιστορικών μνημείων), προσέδιδαν αρετές στη πολεοδομία της πόλης. Έτσι ο Sitte το 1889, με νοσταλγική και εμπειρική οπτική στο κείμενο του, αφήνει να εννοηθεί η ανάγκη να διασωθεί ο χαρακτήρας της «γραφικότητας» και καλλιτεχνικής αξίας της πόλης. Ο χαρακτήρας αυτός θεωρούσε πως θιγόταν, από τις νέες επεμβάσεις στις διανοίξεις των δρόμων, τις βαρετές όψεις, τις αμήχανες πλατείες και η προτεραιότητα που δινόταν στην λειτουργικότητα έναντι της δημιουργικότητας<sup>100</sup>. Τονίζεται επίσης το παράδειγμα των μεσαιωνικών πλατειών ως «καλλιτεχνικό αγαθό» και επισημαίνει πως πρέπει επίσης να διασωθεί. Κύρια αιτία θεωρεί, για την εποχή του, την νέα αντίληψη της βιομηχανικής κοινωνίας που αποσύρει τα πολιτιστικά δρώμενα από το δημόσιο χώρο και τα περιορίζει σε κλειστούς χώρους και φθίνει η καλλιτεχνική δημιουργία<sup>101</sup>. Ταυτόχρονα εντοπίζει έλλειψη λογικής στην χρήση «αρχιτεκτονικών εργαλείων εσωτερικού χώρου» στο δημόσιο χώρο καθιστώντας μη κατανοητό<sup>102</sup>.

Ο Rossi βλέπει το έργο τέχνης και τις εκδηλώσεις της κοινωνικής ζωής να έχουν ένα κοινό σημείο, τη γέννηση τους στη σφαίρα του συλλογικού ασυνείδητου του κοινού δηλαδή από το οποίο παράγεται και για το οποίο προορίζεται<sup>103</sup>. Τοποθετούνται στη συνήθεια και τη καθημερινότητα των κατοίκων της πόλης, ως καίρια συμβάντα και συμβολικά γεγονότα. Για τον Levi Strauss (όπως αναφέρει ο Rossi) το έργο τέχνης της πόλης είναι γεμάτο απροσδόκητες

<sup>97</sup> (Πάγκαλος, 2011) σ78.

<sup>98</sup> (Hugo, 2005) σ 248.

<sup>99</sup> (Sitte, 1999) σ18.

<sup>100</sup> (Sitte, 1999) σ113.

<sup>101</sup> (Sitte, 1999) σ114.

<sup>102</sup> (Sitte, 1999) σ112.

<sup>103</sup> (Rossi, 1991) σ36.

εξελίξεις και θεματολογίες ανάμεσα στο τεχνικό και το φυσικό<sup>104</sup>. Σε αντίθεση με τον Sitte, ο Rossi θεωρεί τη πόλη ένα ενιαίο έργο τέχνης και όχι αποσπασματικό. Ταυτόχρονα διατυπώνει πως η καλλιτεχνική φύση των αστικών συντελεστών αφορά την ατομικότητα τους, δηλαδή το locus ως τόπο και γεωγραφία<sup>105</sup> και το σχέδιο ως αρχιτεκτονική και τη μνήμη<sup>106</sup>.

Με φιλοσοφικό τόνο, ο αυστριακός φιλόσοφος Alois Riegl με το δοκίμιο του «Ουσία και γένεση της μοντέρνας λατρείας των μνημείων» (1903), έθεσε βάσεις για μια διαφορετική κριτική προσέγγιση των μνημείων στον 20 αιώνα. Ο τίτλος προϊδέαζε τον αναγνώστη για τη νεωτερική άποψη ενός θρησκευτικού τυπικού προσέγγισης των μνημείων. Η έννοια του «νέου» και της «λατρείας» στον ίδιο τίτλο, αντιπροσωπεύουν την ανεξαρτησία του μέλλοντος όχι όμως από τα τεκμήρια μνήμης του παρελθόντος.

Μια πτυχή που μας αφορά εν προκειμένω, είναι αυτό της «σχετικής καλλιτεχνικής αξίας» του μνημείου<sup>107</sup>. Γίνεται λόγος, για απαίτηση της καλλιτεχνικής αξίας σχετικά με την αποδοχή της διαρκούς μεταβολής του μνημείου, όταν αυτό ανήκει σε παλαιότερες εποχές. Αντίθετα η «αξία του νέου» ή η «στοιχειώδης καλλιτεχνική αξία», κατά τον Riegl, αφορά στη μοντέρνα άποψη για το νέο, άφθαρτο και κλειστό έργο, που δεν είναι σε καμία περίπτωση υπό διάλυση. Σε αυτό το σημείο να παρατηρήσουμε πως, η «αξία της χρήσης», ως συνέχειας του παλίμψηστου, θεωρείται πως μπορεί να συνδυαστεί με τη «σχετική καλλιτεχνική αξία». Η πρώτη δέχεται τη μεταβολή ενός δομικού οργανισμού που φέρει μνήμη και η δεύτερη την εξέλιξη του στο χρόνο.

## ΕΠΙΣΗΜΟΣ ΚΑΙ ΑΥΘΟΡΜΗΤΟΣ ΜΕΤΑΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΣ.

Είναι γνωστό πως τα «έργα της εξουσίας» και το «οικονομικό κεφάλαιο καθορίζουν την απόδοση και την ανανέωση του αστικού ιστού» και διαμορφώνουν την ταυτότητα της πόλης<sup>108</sup>. Απόδειξη είναι τα μεγαλόπνοα και μεγαλοπρεπή έργα και οι χαράξεις του πολεοδομικού ιστού των σημαντικότερων πόλεων. Πολλά από αυτά πραγματοποιήθηκαν με σκοπό να εντυπωσιάσουν και να επιδείξουν την εξουσία με τη βοήθεια αρχιτεκτόνων<sup>109</sup> και τις περισσότερες φορές έλκουν τη προσοχή μας.

Τι συμβαίνει στη δική μας περίπτωση που η λαϊκή-ανώνυμη αρχιτεκτονική που φέρνει μαζί της τον τύπο μιας παράδοσης στη κλίμακα του ιδιωτικού και ιδιοποιείται τις ερειπωμένες και «παροπλισμένες» ιστορικές δομές του υψηλού συνεχίζοντας αυθόρμητα τη πόλη; Το πρώτο βήμα είναι η εύρεση του παράγοντα ο οποίος μετασχημάτισε το ιστορικό κτίριο. Η σειρά που φαίνεται να προκρίνεται τουλάχιστον για τα περισσότερα από τα αναφερθέντα παραδείγματα είναι η αρχική επέμβαση να είναι ένα σχέδιο ενός αρμοδίου προσώπου πχ αρχιτέκτονα (βλ θέατρο Μάρκελου). Ύστερα από αρκετά χρόνια κατοίκησης της μετασχηματισμένης ιστορικής δομής, το πιθανότερο είναι ο «ανώνυμος αρχιτέκτονας-αρχιμάστορας» να συνεχίζει τις εργασίες, χωρίς διάκριση και να προσδίδει πολυπλοκότητα αποτυπώνοντας το ζωντανό χαρακτήρα της πόλης, τη

<sup>104</sup> (Rossi, 1991) σ36.

<sup>105</sup> (Rossi, 1991) σ145 και σ183.

<sup>106</sup> (Rossi, 1991) σ34.

<sup>107</sup> (Riegl, 2006), σ70 και σ81.

<sup>108</sup> (Woods, 1975)

<sup>109</sup> (Rapoport & Φιλίππιδης, 2010), σ12.



ζώσα πραγματικότητα και συνήθειες. Το αποτέλεσμα καθίσταται με αυτό το τρόπο δυναμικό και εναλλασσόμενο. Η δυνατότητα αυτής της ανώνυμης προσέγγισης της υφιστάμενης δομής είναι παρόμοια με την διαδικασία εξέλιξης της ίδιας της πόλης, δηλαδή προσθετική<sup>110</sup>. Αυτή η διαδικασία που είναι στην ουσία bottom-up, εμπεριέχει σχέσεις αλληλοϋποστήριξης οικονομίας και συνεργασίας των κατοίκων, σεβασμό στο μικροκλίμα στο φυσικό και το τεχνητό.

Στην αντίθετη διαδρομή με αυθόρμητο τρόπο, η λαϊκή οικοδομική δραστηριότητα βρίσκει υποδομές ή αναμονές ως ασφαλές πεδίο για την οικοδόμηση των εγκαταστάσεων της, όπως τα πρανή του τείχους, ανάμεσα στις αντηρίδες, εντός των ανίδων του αμφιθεάτρου ή της αρένας και των κερκίδων. Αυτός ο τρόπος προσέγγισης δε διαφέρει πολύ από μια πρόχειρη κατασκευή που φράζει μια κοιλότητα στο τοπίο, ως ασφαλές καταφύγιο για προσωρινή διαμονή. Είναι μια πρωτόγονη εφαρμογή που ακόμα και σήμερα έχει αφήσει τα σημάδια της και στο ύπαιθρο.



**Εικόνα 29.** *The Cliff at Etretat after the Storm*, by Gustave Courbet, 1869. Βλέπουμε στα αριστερά τη κατασκευασμένη πύλη στο φυσικό κοίλωμα του βράχου. Η προσαρμογή στο τοπίο και η προσαρμογή του τοπίου είναι πράξεις οικίες στη προσπάθεια του ανθρώπου να κατοικήσει «δια της εκμετάλλευσης».

<sup>110</sup> (Rapoport & Φιλίππιδης, 2010), σ16.





**Εικόνα 30.** Χανιά. Μετατροπή σπηλαίου σε κτήριο, με τη πλήρωση της εισόδου του από λιθοδομή με ανοίγματα. Λήψη: Λιόφαγος Γιάννος.

Στο σημείο αυτό χρήσιμο είναι να παραθέσουμε τους λόγους που παραγκωνίστηκε η λαϊκή οικοδομική κατά τον Amos Rapoport<sup>111</sup>: 1. Πληθώρα των κτιριακών τύπων που χρήζουν εξειδικευμένο προσωπικό για την κατασκευή τους. 2. Απώλεια κοινών αντιλήψεων για τη κοινωνία μεταξύ των αρχιτεκτόνων και των οικιστών και αλληλοσεβασμού. 3. Αντικατάσταση της παράδοσης, ως εσωτερικός κοινωνικός ρυθμιστής, από νεωτερικά χρηστικότερα πρότυπα. 4. Διάθεση για διαφοροποίηση και όχι ομογενοποίηση, όπως επιτάσσει η παραδοσιακή οπτική. 5. Η ανάγκη διάκρισης και προστασίας των ιστορικών κτηρίων όπως διαμορφώθηκε τους τελευταίους δύο αιώνες υπό την κρατική αιγίδα. Αυτό αυτομάτως χαρακτήρισε τη κατοικία και την ανώνυμη αρχιτεκτονική ως πρόβλημα και φορέα φθοράς των ιστορικών συμβόλων και απομακρύνθηκε από αυτή.

Η επέμβαση λοιπόν αυτού του τύπου συμπεραίνουμε πως αναδιατάσσει το οικοδομικό υλικό του ιστορικού κτιρίου, εντός του ορίου του προς ανακατασκευή αυτού του ίδιου ή εκτός (λατομείο οικοδομικού υλικού) αυτού για την οικοδόμηση στη γειτονική περίμετρο.

Σε αυτό το πλαίσιο οι νέες κτιριακές ολότητες που συγκροτούσαν το τοπίο της πόλης, αποτέλεσαν τη κοσμοθεωρία του κατοίκου και την οικεία καθημερινότητα συμβίωσης νέου-παλιού, επώνυμης-λαϊκής αρχιτεκτονικής και φυσικά τον εμπλουτισμό της κοινωνικής μνήμης του.

---

<sup>111</sup> (Rapoport & Φιλίππιδης, 2010), σ17-18.

### 3. ΣΥΝΤΑΞΗ ΣΤΟΙΧΕΙΩΝ ΑΝΑΛΥΣΗΣ.

Σε αυτή την ενότητα θα ορίσουμε κριτήρια που βοηθούν στη κριτική της προσέγγισης του αρχαίου από το νέο στη συνθετική αρχιτεκτονική διαδικασία. Τα κριτήρια θεωρήθηκαν κατά την έρευνα σημαντικά και δομικά, στη συγκρότηση κριτικής άποψης και ορίστηκαν βάση των απόψεων για τη συμβίωση και διαλεκτική που αναλύσαμε στις προηγούμενες ενότητες. Οι απόψεις των Aldo Rossi, Jacques le Goff, Maurice Halbwachs, Paul Ricoeur μας τροφοδοτούν στη διατύπωση μιας πολύπλευρης και ολοκληρωμένης κριτικής οπτικής και συνδυαστικά και σχετικά με «την ενεργοποίηση της μνήμης στη κατοίκηση με το αρχαίο».

#### 3.1. Η ΜΝΗΜΗ ΤΟΥ ΠΑΡΟΝΤΟΣ

Ενεργοποιείται στο παρόν με αναφορές στο παρελθόν, αποτελώντας αρχικά ένα είδος άυλου περιεχομένου που μεταφέρεται στο όχημα του χρόνου προς το μέλλον. Είναι το εργαλείο συγκρότησης της συνείδησης. Από την επιστήμη της βιολογίας, μαθαίνουμε πως οι «επανεγγραφές» δημιουργούνται με τις νευρωνικές συνάψεις που πραγματοποιούνται στα εγκεφαλικά κύτταρα κάθε φορά που μαθαίνουμε κάτι και εξαρτάται από τη γονιδιακή ποιότητα και το πλαίσιο της καθημερινότητας<sup>112</sup>. Δημιουργείται λοιπόν ένα πλέγμα αγωγών και συνδέσεων πέντε σταδίων<sup>113</sup> όπου η επαναληψιμότητα (συνειδητή ή ασυνειδητή) και η ένταση του συναισθήματος<sup>114</sup> παίζουν ρόλο στην βαθιά εγγραφή τη διατήρηση και τέλος την ανάκληση μνήμης.

Η σπουδαιότητα της φαίνεται με τη συμβολή της στην έννοια της συνέχειας της κοινωνίας, είναι ένα γεγονός που αποτυπώνεται ακόμα και στο χώρο της πόλης, τον ιστό και τα κτίρια της μέσω της διατήρησής τους. Η μνήμη λοιπόν σχηματικά δένει το παρελθόν με το μέλλον. Ο τρόπος και μέθοδος διατήρησης ως απτή διαδικασία ενθύμησης είναι το κύριο συνδετικό υλικό και συμβάλει στη δημιουργία ζωντανού χωρικού διάλογου. Η μνήμη θα υποστεί τη φθορά του χρόνου και μεταλλάξεις λόγω του πρίσματος των γεγονότων. Αντιθέτως η ιστορία θα μπει στο αρχείο της αιωνιότητας. Πολλά ιστορικά κτίρια που μετασχηματίστηκαν και έχασαν τη προηγούμενη σημαντική και δεσπόζουσα θέση τους και έπεσαν στη λήθη της συλλογικής μνήμης όπου χρειάστηκε αργότερα, οι αρχαιολόγοι και ερευνητές, να τα επαναξιολογήσουν επισημαίνοντας τα. Με την ιστορική οπτική της εκάστοτε εποχής, στοχεύοντας στη διατήρηση του αρχικού τεκμηρίου, αφαιρέθηκαν φάσεις εξέλιξης του μετασχηματισμού για την εμφάνιση της αρχικής μορφής. Άλλοτε πάλι, με οπτική που δεν απομακρυνόταν από την συλλογική μνήμη του τόπου, με διακριτικές κινήσεις αναδεικνυόταν η αξία της ευελιξίας και προσαρμοστικότητας του χρήσης και της δομής. Η αρχαιολογία σε αυτό το πεδίο βασίζεται σε

<sup>112</sup> Eric R. Kandel, Yadin Dudai, and Mark R. Mayford (2014), «The Molecular and Systems Biology of Memory», Elsevier, <http://dx.doi.org/10.1016/j.cell.2014.03.001>.

<sup>113</sup> <https://bokcenter.harvard.edu/how-memory-works>.

<sup>114</sup> (BBC, 2018), <https://bbcnews.bbcstudios.com/advertising/insights/science-of-memory/> και (Talmi, 2013)

ιστορικά στοιχεία και έχει τη δυνατότητα να αναφέρεται σε γεγονότα και αντικείμενα που δεν προκαλούσαν τη μνήμη.

Στην αρχαία παράδοση οι θεότητες, Μνημοσύνη και οι κόρες της με το Δία, επτά Μούσες, διατηρούν τη μνήμη αντί της «ληημοσύνης» και την ενθύμηση των τεχνών, των γραμμάτων<sup>115</sup>. Η Κλειώ την ιστορία, η Ευτέρπη τον αυλό, η Θάλεια την κωμωδία, η Μελομένη τη τραγωδία, η Τερψιχόρη λύρα, η Ερατώ το χορό, η Πολύμνια τη διήγηση, η Ουρανία και Καλλιόπη τη προστασία των επικών έργων. Όλες οι παραπάνω τέχνες σχετίζονται με τη προφορική διάδοση, την αναπαράσταση, τα τελετουργικά από κάποιους που ξέρουν και κατέχουν προς τους πολλούς.

Ο Alois Riegl διατύπωσε στο δοκίμιο του «Ουσία και γένεση της μοντέρνας λατρείας των μνημείων» (1903) «πως το μνημείο είναι προορισμένο να διατηρεί στη συνείδηση των μεταγενέστερων, διαρκώς παρούσες και ζωντανές πράξεις ή τέχνες»<sup>116</sup>. Εδώ γίνεται λόγος για τις αξίες της ηθελημένης ή αθέμιτης αναμνηστικής αξίας. Σε αντίθεση με τις αναμνηστικές αξίες, η αξία χρήσης και του νέου αν και αναφέρονται στο στοιχείο της συνέχειας, με στόχο τη διατήρηση της δομής και την αναστολή της φθοράς, είναι ικανές να αλλοιώσουν τη μνήμη και την αυθεντικότητα του υλικού. Πρόκειται λοιπόν για συγκρουόμενες αξίες. Παράλληλα διατυπώνεται η «ιστορική αξία»<sup>117</sup> όπου με απαραίτητη την ύπαρξη του τεκμηρίου, ως εν δυνάμει φορέας μνήμης και μάρτυρας.

Ο J Le Goff μέσα από το βιβλίο του «Ιστορία και Μνήμη» τονίζει πως η μνήμη αφορά τη προσπάθεια ενάντια στη λήθη. Η ιστορία ως επιστήμη, με πεδίο έρευνας το παρελθόν, σε σχέση με την μνήμη και τη δυναμική της, μπορεί να προσφέρει ένα εργαλείο στα χέρια των ιστορικών. Η μνήμη σε αυτό το πλαίσιο καθίσταται πρώτη «ύλη» και «ενυδρείο» της ιστορίας. Στο σώμα της πόλης καταγράφονται όλα αυτά, διαμορφώνοντας το χαρακτήρα του τόπου με τα ανθρωπογενή και φυσικά στοιχεία. Ο ιστός της πόλης, ως παλίμψηστο μεταφέρει στο χρόνο τα ιστορικά τεκμήρια (αυτά που επέζησαν είτε λόγω δυναμικής είτε επιλογής), μαζί και τη περιρρέουσα συλλογική μνήμη, που αναδιαμορφώνεται μεταξύ λήθης και μνήμης. Στις προσεγγίσεις των αρχαίων δόμων, που αναφέρθηκαν στην ενότητα του ιστορικού περιγράμματος, η αντίθεση παρελθόντος/παρόντος δεν αποτέλεσε σκοπό. Ούτε βέβαια υπήρξε ανάγκη διατήρησης της νοσταλγίας που συνδέεται με τη γραφικότητα. Άλλωστε δεν αποτελεί φυσικό δεδομένο, αλλά μια ανθρώπινη κατασκευή, χρήσιμη όμως για την απόκτηση της συνείδησης του χρόνου<sup>118</sup>.

---

<sup>115</sup> (Παπαγιώργης, 2008), σ141.

<sup>116</sup> (Riegl, 2006), σ25.

<sup>117</sup> (Riegl, 2006), σ54.

<sup>118</sup> (Goff, 1998), σ20.



**Εικόνα 31.** Αμφιθέατρο της Nimes το 1865.

Ο Μ. Halbwachs διατυπώνει πως η μνήμη εξαρτάται από την βιωματική σχέση και εμπειρία, ενώ η ιστορία είναι απαλλαγμένη από αυτές τις ποιότητες<sup>119</sup>. Επομένως, εξηγεί πως αυτοί που ζουν εγγύτερα και έχουν μια συνολική εικόνα και όχι εξ αποστάσεως, σχετίζονται δηλαδή με το χώρο, το τόπο, το χρόνο, τη καθημερινότητα, τα γεγονότα και γενικά τη ζωή στη πόλη που πλάθεται με την εξωστρέφεια και τον κοινωνικό χαρακτήρα της.

Συνεπώς η μνήμη υπόκειται σε επανεγγραφές-επαναδιατυπώσεις-επανακτήσεις-επανερμηνείες χωρίς κανόνες αυστηρούς αλλά από εμπειρικές αξιολογήσεις. Η ιστορική οπτική περιορίζεται σε αναφορές και σε τμηματικές περιγραφές της βιωμένης πραγματικότητας σε αντίθεση με την επιστημονική αποστασιοποίηση και ανάλυση των τεκμηρίων που βοηθά σε εξαγωγή ασφαλών συμπερασμάτων.

Ο Π. Τουρνικιώτης ισχυρίζεται ότι η συλλογική μνήμη είναι μια φανταστική κατασκευή του παρελθόντος<sup>120</sup>. Βασίζεται στην επιλογή του τί θα θυμάσαι και τί όχι. Δια της επιλεκτικής λήθης, δημιουργείται η μνήμη, αυτό που παραμένει και επιζεί μπροστά μας, όσο αφορά τον υλικό κόσμο και τη πόλη. Αυτό μας δείχνει παράλληλα και το επιθυμητό παρελθόν, το οποίο διατηρούμε (Α/Σ) έναντι του φτωχού παρόντος. Το ότι το διατηρούμε οφείλεται τόσο σε λειτουργικούς λόγους όσο και σε αισθητικούς. Στη πρώτη περίπτωση του λειτουργικού και πρακτικού το σημαντικό είναι η συμβίωση με ένα «ενεργό παρελθόν» που ακόμα προσφέρει

<sup>119</sup> (Halbwachs, 2013)

<sup>120</sup> (Τουρνικιώτης, 2006)

λύσεις και είναι χρήσιμο. Με την παράθεση του παρελθόντος γίνεται η σύγκριση του παρόντος, για να τονιστούν αδυναμίες και να καλυφθούν οι ενοχές που δεν θα είχαμε εάν το αξιομνημόνευτο παρελθόν ήταν στο παρόν. Όμως ξέρουμε πως αυτό δεν είναι δυνατό. Το αποτέλεσμα είναι να γεννιέται η νοσταλγία. Στο παρόν, όλο το παρελθόν, υλικά δεν θα μπορούσε να είναι, διότι ταυτόχρονα δεν μπορούν να συνυπάρχουν όλες οι ιστορικές φάσεις ενός τόπου, όπως ανέφερε και ο S Freud<sup>121</sup>. Νοητικά όμως μπορούν να συνυπάρξουν πολλά γεγονότα, μιας και όπως αναφέραμε στη αρχή, η μνήμη είναι κατασκευάσμα του νου. Εκεί λοιπόν που ο υλικός χώρος έχει συγκεκριμένη έκταση και όρια, ο νοητικός-ψυχικός χώρος παρουσιάζει μεγαλύτερη χωρητικότητα.

Η διαδικασία της ανάκτησης του παρελθόντος, από την άλλη παρουσιάζει πολλές «εγγενείς ασυμμετρίες»<sup>122</sup> και θεωρείται δύσκολη καθότι εξαρτάται πλήρως από την ερμηνευτική οδό που θα ακολουθηθεί. Για αυτό άλλωστε είναι αδύνατη η πλήρης ανάκτηση αλλά η λεπτομερής αφήγηση μέσω των ερωτημάτων που διατυπώνονται στο παρόν για το παρελθόν με μεγάλη πολλές φορές χρονική απόσταση<sup>123</sup>.

Ο Άλντο Ροσσι κατατάσσει τους Α/Σ σε δυο κατηγορίες, των προωθητικών και των παθολογικών στοιχείων. Η πρώτη αφορά τους συντελεστές που επηρεάζουν με τη ζωτικότητα τους τη πόλη, δηλαδή επιζουν και συνεχίζουν. Η δεύτερη σε αδύναμους πλέον συντελεστές που δεν εξελίσσονται και έχουν χάσει τη δυναμική τους. Στη κλίμακα πόλης, τα στοιχεία διάρκειας<sup>124</sup> είναι ο καμβάς της πόλης, με αλλοιώσεις και εξελίξεις κατά τμήματα. Για παράδειγμα στη περικτειχισμένη πόλη των Χανίων πολλοί δρόμοι και οικοδομικά τετράγωνα παραμένουν στις ίδιες χαράξεις από τη ενετοκρατία. Άλλες πάλι έχουν αλλάξει βάσει νεότερων αναγκών, όπως στο λόφο Καστελλίου όπου οι αλλαγές της ενετοκρατίας και έπειτα έχουν διαμορφώσει το χαρακτήρα του ικιστικού συνόλου.

Σε αυτό το σημείο ο Rossi προτείνει τη μέθοδο της απομόνωσης και την ιστορική εξέταση, ώστε να διακριθούν τα στοιχεία, που ο Α/Σ διατηρεί και του προσδίδουν τη διάρκεια. Παρατηρούμε πως κάποια από τα στοιχεία είναι η ευελιξία, η τοποθεσία και η αναγνωρισιμότητα της μορφής. Με την επιβεβαίωση τη θεωρίας της διάρκειας ενός Α/Σ, διαπιστώνεται και η εισχώρηση του στη μνήμη του συνόλου αφού η μακρόχρονη συνύπαρξη, το ταυτίζει με τη πορεία της πόλης στο χρόνο. Βέβαια όσο πιο αργές είναι οι μορφολογικές αλλαγές του, τόσο πιο έντονο είναι αυτό διότι αναγνωρίζεται και γίνεται αποδεκτό ευκολότερα.

---

<sup>121</sup> (Freud, 2013), σ21.

<sup>122</sup> (Γαβρόγλου, 2004), σ156.

<sup>123</sup> (Γαβρόγλου, 2004), σ155.

<sup>124</sup> (Rossi, 1991), σ61.



### 3.2. ΤΥΠΟΣ

Αρχικά να διατυπώσουμε τι εννοούμε «τύπο» στην αρχιτεκτονική και τη διαφορά του από το πρότυπο ή το μοντέλο. Ο τύπος είναι η αποκρυστάλλωση, το αποτέλεσμα εμπειρίας δοκιμών και εξέλιξης του «σχήματος» του κτιρίου στους αιώνες. Το σχήμα αποτελείται από ένα ή πολλά θεμελιώδη γεωμετρικά σχήματα, όπως για παράδειγμα η κάτοψη μιας τρίκογχης εκκλησίας, σε αντίθεση με ένα αμφιθέατρο, μια μονόχωρη εκκλησία ή μια δρομική βασιλική. Η εξέλιξη του «τύπου» είναι ένα γεγονός που επιτελείται στο πέρας του χρόνου. Ο Quatremere de Quincy θεωρεί πως «ο τύπος είναι ένα αντικείμενο, πλην όμως αόριστο ή μη ευκρινές» και συνεχίζει ο Giulio Carlo Argan τη διατύπωση του «...μεταφέρει υπολείμματα της εμπειρίας των μορφών που ήδη έχουν πραγματοποιηθεί προτάσεις ή κτήρια, όμως όλα τα στοιχεία που προδίδουν συγκεκριμένη μορφική και καλλιτεχνική αξία έχουν παραμεριστεί»<sup>125</sup>. Ο τύπος φέρει από το παρελθόν και μια συμβολική διάσταση που σχετίζεται με τις μορφές και προηγείται της δημιουργίας του τύπου<sup>126</sup>.

Ο Quatremere de Quincy επίσης ορίζει τη διαφορά μεταξύ «τύπου» και «μοντέλου» όπου ο τύπος είναι γενικά καθορισμένος ενώ το μοντέλο πλήρως καθορισμένο, ακριβές και αντιγράψιμο<sup>127</sup>. Ο Aldo Rossi διατυπώνει<sup>128</sup>: «ο τύπος είναι σταθερός και αναγκαίος, όσο για τα χαρακτηριστικά του, αυτά, αν και καθορισμένα, βρίσκονται σε διαλεκτική σχέση με τη τεχνική, τη λειτουργία, το στυλ, καθώς και με το συλλογικό ή ατομικό χαρακτήρα του αρχιτεκτονικού συντελεστή». Συνεχίζοντας περιγράφει τη διαφορά του τύπου από το μοντέλο με το δεύτερο να είναι πιο συγκεκριμένο και αντιγράψιμο έως και όμοιο του πρωτοτύπου του. Σε σχέση με τη μνήμη αναφέρει τους τύπους ως «σιωπηλές υπενθυμίσεις» του παρελθόντος πιθανόν και ιδεατού<sup>129</sup>.

Ο Quatremere de Quincy θεωρούσε τους τύπους αντικείμενα που άντεξαν στο χρόνο επειδή ήταν ορθολογικοί και χρήσιμοι με γνώρισμα που έρχονται από το παρελθόν στο παρόν. Ο Giulio Carlo Argan<sup>130</sup> εδώ θέτει ένα ερώτημα, στο κατά πόσον είναι η εν λόγω προσαρμογή-μετασχηματισμός ένα είδος αξιολόγησης του τύπου. Εμείς απαντάμε θετικά διότι ξαναδημιουργείται σχέση με το παρελθόν χωρίς να θεωρείται το πρότυπο μίμησης αλλά συγκεκριμένα μιας εξελιγμένης πρωταρχικής «μορφής» αόριστης και απροσδιόριστης. Πρόκειται για μια περίληψη ή «αλλιώς ένα διάγραμμα μιας μορφής». Στη παραπάνω περίπτωση της συμβίωσης νεότερου τύπου σε αυτόν της αστικής μεγαδομής έχουμε όχι απλά το πέραςμα ή την εξέλιξη του τύπου αλλά αυθόρμητα την ένταξη της στη πόλη και τη παράδοση της κατοικίας να δοκιμάζεται ως προς τη προσαρμοστικότητα της στο αρχαίο ερείπιο και αντίστροφα. Ο τύπος του ιστορικού υφισταμένου δεν αντιμετωπιζόταν από τον νέο ένοικο-δημιουργό ως υπόδειγμα αλλά ως υποδομή-υποδοχή. Έτσι ο τύπος της μεσαιωνικής κατοικίας, που έχει προκύψει από τις ανάγκες, επιβιώνει και διασώζει τον αρχαίο αστικό συντελεστή, χρησιμοποιώντας τον με καθαρά ωφελιμιστικά κριτήρια δηλαδή της οικονομίας υλικού δομής. Τα άλλοτε πρωτογενή στοιχεία, θα έλεγε ο Aldo Rossi, μετατράπηκαν σε δευτερογενή, αυτόν

<sup>125</sup> (Argan, 1963)

<sup>126</sup> (Jokilehto, 1999), σ205.

<sup>127</sup> (Rossi, 1991), σ 40.

<sup>128</sup> (Rossi, 1991), σ 41.

<sup>129</sup> (Moneo, 1978), μτφρ Πανέτσος Γ, «Περί τυπολογίας». περ Oppositions 13, σ27-33.

<sup>130</sup> (Argan, 1963)

της κατοικίας και από τον ένα ορισμένο και μορφολογικά ξεκάθαρο οργανισμό σε άθροισμα μονάδων που διαμερισματοποιούν τον πρώτο. Από την άλλη ο Rafael Moneo<sup>131</sup> μοντέρνα αντίληψη του τύπου, κατά τον Moneo, απέρριψε την ερμηνεία του τύπου όπως θεωρήθηκε το 19ο αι, όπου η προσαρμοστικότητα στο χώρο και η λειτουργική ευελιξία, εντός υφιστάμενης δομής, ήταν αυτονόητη.

Ο Quatremere de Quincy με τη θεώρηση του για την αντοχή των τύπων στο χρόνο, θα μπορούσαμε να πούμε πως με την λειτουργική αξία, εννοεί και τη διατήρηση στο χρόνο και του περιεχόμενου «τυπικού» διαβίωσης. Επιπλέον όμως αυτό αποτελεί μια ένδειξη «ψυχρής» μνήμης που περιβάλλει το τύπο. Η σχέση λοιπόν τύπου - μνήμης έχει ως κοινό τόπο ένα «τυπικό λειτουργίας» της.

Ενδιαφέρουσα είναι και η άποψη του συμβολικού μηνύματος που επιχειρεί να μεταφέρει ο τύπος ως τεχνούργημα<sup>132</sup>. Η οπτική αυτή αναδεικνύει την επικοινωνία που υπάρχει μεταξύ δημιουργού και κοινωνίας, στιγμής δημιουργίας με το άγνωστο αλλά ποθητό μέλλον και το καταγεγραμμένο στη μνήμη, παρελθόν. Αυτή είναι και η κατά κάποιο τρόπο η «μνήμη των αντικειμένων» που μας αναφέρει ο Assmann Jan<sup>133</sup>.

Η αναφορά στη σχέση του μοντέρνου κινήματος με το παρελθόν είναι αναπόφευκτη στο σημείο αυτό. Εν συντομία, η ρήξη με το παρελθόν που επιχειρήθηκε, θα επέφερε τη συνθετική ρήξη με τους τύπους του παρελθόντος, όπως ήταν άλλωστε ο σκοπός. Αποδεικνύοντας από τη προηγούμενη ανάλυση, τη δομική σχέση παρελθόντος-μνήμης-τύπου, κατανοούμε επαγωγικά γιατί επιχειρήθηκε ειδικά σε τυπολογικό επίπεδο αυτή η ρήξη αφού ο τύπος σχετιζόταν με το παρελθόν και κάθε φορά που εφαρμοζόταν στην ουσία συνδεόταν με αυτό.

### 3.3. ΑΡΧΑΙΟ - ΝΕΟ

Ένα δίπολο σημαντικό για την ιστορική πόλη και το κτήριο είναι το δίπολο αρχαίο-νέο. Στο άκουσμα του αρχαίου μας έρχονται πολλές έννοιες όπως ο χρόνος, το παρελθόν, το παλιό, οι αξίες, η παράδοση, το γερασμένο ακόμα και η φθορά. Αντίστοιχα στο νέο μιλάμε για το σύγχρονο, αυτό που δεν έχει φθαρεί ακόμα, κάτι το καινούριο. Κατά τον Jacques le Goff είναι φυσικό δεδομένο βασισμένο σε πρώτο επίπεδο στην φθορά που προέρχεται από το πέρας του χρόνου, τη χρήση και φυσικά τις αλλοτινές αξίες που μεταφέρει στο παρόν των νεωτερισμών. Στη σχέση αρχαίου-νέου το παρόν είναι πάντα αυτό που συγκρίνεται και αναμετράται με το παρελθόν. «Το νεότερο είναι που δημιουργεί το ζεύγος και το διαλεκτικό παιχνίδι»<sup>134</sup>. Ο προβληματισμός και η σύγκριση προέρχεται επίσης από τη πλευρά του παρόντος. Στο κεφάλαιο Αρχαίο - Νέο ο J Le Goff διατυπώνει τις σκέψεις του για το τόσο σημαντικό δίπολο που διαμορφώνει τη σχέση της κοινωνίας με το παρελθόν και προβάλλεται στο μέλλον. Θεωρεί

---

<sup>131</sup> (Moneo, 1978), σ27-33.

<sup>132</sup> (Colquhoun, 1967)

<sup>133</sup> (Assmann, 2017), σ13.

<sup>134</sup> (Goff, 1998), σ54.

πως είναι «συνδεδεμένο με την ιστορία της Δύσης»<sup>135</sup>. Η έννοια του «νέου» εμφανίστηκε μετά την υστερορωμαϊκή περίοδο και η «νεωτερικότητα» το 16ο αι. Ανά περιόδους το δίπολο αρχαίο-νέο είχε διαφορετική βαρύτητα. Στην αρχαιότητα το νέο ήταν παρακμιακό και το αρχαίο το πρότυπο και αυθεντικό (Auctoritas). Το αντίθετο συνέβη με το μοντέρνο στον 20ο αι όπου το νέο και η νεωτερικότητα έφερνε την ανανέωση στους τρόπους ζωής και απελευθέρωση από δεσμά των παλαιών συνηθειών και συστημάτων. Ένα άλλο εξίσου σημαντικό δίπολο είναι αυτό του παρελθόντος-παρόντος. Όπως και το προηγούμενο αποτελεί ένα κατασκεύασμα για την συνειδητοποίηση, τη κατανόηση του χρόνου, την αποδέσμευση μας και την τοποθέτηση μας σε αυτόν.

### 3.4. Ο ΔΙΑΛΟΓΟΣ ΤΟΥ ΝΕΟΥ ΜΕ ΤΟ ΑΡΧΑΙΟ.

Στην αρχιτεκτονική σύνθεση η επίκληση και χρήση του όρου «διάλογος» αναφέρεται στη σχέση που αναπτύσσουν μέρη του κτηρίου που βρίσκονται σε εγγύτητα άρα σε περιβάλλον συμβίωσης έστω και στιγμιαία. Το πλέγμα σχέσεων αναλύεται σε επίπεδα σύγκρισης, της ισορροπίας, της αρμονίας δηλαδή ζητήματα και κριτήρια τέχνης, λογικής και τεχνικής. Στο πεδίο που ερευνούμε ο διάλογός γίνεται μεταξύ του νέου τμήματος που προσαρτάται και το υφιστάμενο μέρος δηλαδή του αρχαιότερου. Υπάρχουν και περιπτώσεις όπου τα μέρη που απαρτίζουν το σύνολο είναι περισσότερα από δύο δηλαδή διαφορετικές οικοδομικές φάσεις.

Με δύο τρόπους μπορούμε να πετύχουμε το διάλογο μεταξύ νέου αρχαίου σε εγγύτητα, με τη συμπερίληψη του τρίτου στοιχείου ως διαμεσολαβητή, (όπως διατυπώνει ο Kisho Kurokawa) και το κοινό συμβιωτικό χώρο. Στη πρώτη περίπτωση οι δυο βασικοί συμμετέχοντες δεν μπορούν ή δεν «επιθυμούν να συνδιαλέγουν» απευθείας. Τοποθετείται λοιπόν ενδιάμεσο τμήμα ως διαμεσολαβητής για να τα συνενώσει. Όμως στη δεύτερη περίπτωση οι δύο συμμετέχοντες συμβιώνουν και συνδιαλέγονται απευθείας στον ίδιο χώρο.

Ο «αρχιτεκτονικός διάλογος» δε θα πρέπει να συγχέεται με την νεότερη έννοια της διαλεκτικής στη φιλοσοφία. Με τη μέθοδο της διαλεκτικής, αναζητείται η αλήθεια για το "τί είναι και τι δεν είναι", τι είναι σχετικό και τί είναι απόλυτο. *"Η διαλεκτική δεν είναι τίποτα παρά πάνω από την επιστήμη των γενικών νόμων της κίνησης και ανάπτυξης της φύσης, της ανθρώπινης κοινωνίας και της σκέψης"*<sup>136</sup>. Είναι η προσπάθεια που ξεκίνησε από τους αρχαίους Έλληνες για την κατανόηση του σύμπαντος με τη λογική, πράγμα σχεδόν αδύνατο με τα μέσα που διέθεταν. Το αποτέλεσμα ήταν η εμπειρική πειραματική πραγματιστική προσέγγιση και η ανάπτυξη των ιδεών. Για τη διαλεκτική φιλοσοφία τίποτα δεν είναι οριστικό όλα υποκύπτουν σε μία διαδικασία μετάβασης αλλαγής - δημιουργίας και αναδημιουργίας, φθοράς αναγέννησης. «Στο ίδιο ποτάμι δεν μπαίνεις ξανά». Ο Ηράκλειτος το 5ο αι πΧ επεσήμανε τη μόνιμη κατάσταση αλλαγής, «τα πάντα ρεί». Υπάρχει λοιπόν μια σειρά

<sup>135</sup> (Goff, 1998), σ51.

<sup>136</sup> (Πατέλης, 2010), σ28-31, Engels F και Dietrich A.

αντιθέσεων που ξεδιπλώνει τις εξελικτικές διαδικασίες, ασχολείται με τα αλληλοσχετιζόμενα γεγονότα και όχι με αυτόνομα ή ανεξάρτητα αποτελέσματα.

Οι Νόμοι διαλεκτικής του Ένγκελς<sup>137</sup> αποδεικνύουν τη σπειροειδή εξέλιξη με επίπεδα που επαναλαμβάνονται σε διαφορετικές ποσότητες και ποιότητες. Οι καταστροφές και οι αναγεννήσεις λόγω των αντιθέσεων, εμφανίζονται στο Εγκελιανό οικοδόμημα σαν εξελικτική κίνηση. Το αποτέλεσμα μπορεί να έχει μια μορφή σε επανάληψη του παρελθόντος αλλά ανωτέρου επιπέδου εμπλουτισμένο από τις προηγούμενες.

### 3.5. ΕΝΔΙΑΜΕΣΟ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΑΣΕΙΣ

Ως **ενδιάμεσο κτίριο**, στη παρούσα έρευνα εννοείται το νέο κτίριο που συνθετικά χωροθετείται μεταξύ της αρχαίας δομής και κάποιας άλλης υφιστάμενης ή του αστικού ιστού. Το διαμεσολαβητικό εργαλείο καθίσταται ως «μεσάζοντας» μεταξύ των στρωματογραφιών της πόλης, επιχειρώντας να τις συνδέσει. Η αναγκαιότητα του φάνηκε στον εικοστό αιώνα με τις επεμβάσεις και εξυγιάνσεις στα ιστορικά κέντρα των πυκνών αστικών ιστών, όπου έχρηζαν διάσωσης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η νέα πτέρυγα του μοναστηριού San Telmo, που μεσολαβεί μεταξύ του οχυρού παρακείμενου λόφου και του μουσείου στους πρόποδες, ενώνοντας έτσι τις υφιστάμενες δομές με το φυσικό τοπίο. Επίσης ένα πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα του ναού της Diana στην Merida της Ισπανίας, όπου η σχέση ανασυγκροτείται μεταξύ αρχαίου μνημείου και πόλης μέσω ενδιάμεσου κτηρίου, αυτό των εκθέσεων.

**Ενδιάμεσος χώρος** θεωρείται ο χώρος που εντός του συμβιώνουν στοιχεία του νέου και του ιστορικού υφισταμένου όπως ερείπια, απομεινάρια και νέες υποδομές. Εκεί ο χρήστης βλέπει και τις δυο χρονικά καταστάσεις να συνυπάρχουν και να συνδιαλέγονται. Σκοπεύει στη συνέχεια της πόλης και τη διατήρηση χρονικών στρωμάτων της. Η παράλληλη συμβίωση τους είναι δυνατόν να εμπλουτίσει τις προσλαμβάνουσες εικόνες του κατοίκου κυρίως στη κατεύθυνση της πολιτισμικής ταυτότητας και εξέλιξης της. Ερεθίσματα μέσα από συνθετικούς χειρισμούς σε ατμοσφαιρικούς χώρους είναι τρόποι που έχουν ικανοποιητικά αποτελέσματα στην άρθρωση του νέου με το ιστορικό υφιστάμενο όπως στο Kolumba της Κολωνίας.

Ο Aldo van Eyck χρησιμοποίησε τη έννοια του ενδιάμεσου ως ξεχωριστή κατηγορία χώρου<sup>138</sup>. Το ενδιάμεσο ως χώρος με ασάφεια χρήσης πολλές φορές, για τον Eyck γεφυρώνει αντίθετες καταστάσεις (μικρό-μεγάλο, ανοιχτό-κλειστό) που μόνο στη συνύπαρξή τους γίνονται αντιληπτές<sup>139</sup>.

Παρόμοιες έννοιες συναντούμε στο κείμενο του Kisho Kurokawa<sup>140</sup> «Philosophia of symbiosis». Υποστηρίζει την συμβίωση των αντιθέτων στο ίδιο περιβάλλον και πιστεύει πως

<sup>137</sup> πχ Νόμος του περάσματος από τη ποσότητα στη ποιότητα και αντίστροφα - νόμος της αλληλοδιείσδυσης των αντιθέτων - νόμος της άρνησης της άρνησης.

<sup>138</sup> (Strauven, 1998), σ9.

<sup>139</sup> (Eyck, 1999), σ10-11 και 65.

<sup>140</sup> (Jencks & Kropf, 1997), σ107.

η συμβίωση των αντιθέτων αποδεικνύει την ύπαρξη ζωής και τη ποικιλία. Επίσης θεωρεί δυο βασικές συνθήκες στην «αρχιτεκτονική της ζωής», την «αερή ζώνη» ανάμεσα σε δύο πόλους και την ύπαρξη ενός ενδιάμεσου χώρου με κοινούς κανόνες συνεννόησης. Στην ιαπωνική παράδοση, αναλύει, με τρεις περιπτώσεις κληρονομικότητας και συνύπαρξης του νέου με το παλιό: 1) Χρησιμοποιεί μία μέθοδο στην οποία οι ιστορικές μορφές ακολουθούνται αλλά νέες τεχνικές και υλικά τα οποία εισάγονται για να παράγουν βαθμιαία αλλαγή, εμπλουτισμό και εξέλιξη. Αυτό πρεσβεύει το ιαπωνικό στυλ αρχιτεκτονικής, το λεγόμενο Sukiya. 2) Ο δεύτερος τρόπος είναι η μέθοδος της ανασύστασης. Η επανασύνθεση των ιστορικών μελών αποκτά μια ενδιαφέρουσα δυναμική με νέα επίκαιρα νοήματα και νέους διαύλους επικοινωνίας με το παρελθόν. 3) Στο τελευταίο τρόπο ο στόχος είναι η έκφραση των νοημάτων, μη φανερών ιδεών, αισθητικών και άλλων στοιχείων της κληρονομιάς που τα σύμβολα και οι μορφές σημαίνουν με αφαιρετικό τρόπο.

Τέλος ο Σ. Σταυρίδης αναφέρει πως το «κατώφλι» είναι ετεροτοπία και ως χώρος μεταβατικός, ανάμεσα σε χώρους με διαφορετικά καθεστώτα και διαφορετικές συνθήκες<sup>141</sup>. Δηλαδή είναι ένα στάδιο προσαρμογής στις συνθήκες του χώρου που ακολουθεί ή αλλιώς ένα όριο. Παρομοίως ο W. Benjamin χαρακτηρίζει τις μεταβάσεις ως ρήγματα ή περάσματα που αιφνίδια μπορεί το παρελθόν και το παρόν να έρθουν αντιμέτωπα στον ίδιο χώρο.

### 3.6. ΕΠΑΝΑΚΑΤΟΙΚΩΝΤΑΣ ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ.

Έχοντας ως βασικό προαπαιτούμενο τη συνέχεια της χρήσης δηλαδή τη πράξη της επανακατοίκησης και το μετασχηματισμό της ιστορικής δομής, εξετάζουμε τα ποιοτικά χαρακτηριστικά των εκάστοτε προσεγγίσεων. Η βαρύτητα της συνέχειας όπως έχει προαναφερθεί, αφορά το ζήτημα της δημιουργίας, το επόμενο στάδιο εξέλιξης της αρχαίας δομής, δηλαδή του «προηγούμενου», όπως το διατυπώνει ο Π. Τουρνικιώτης<sup>142</sup>. Η κινητήριος δύναμη της συνέχειας είναι δυνατό να ενεργοποιήσει την αντίθεση της μνήμης-ιστορίας και με κριτική σκοπιά να δημιουργήσει ενδιαφέρουσες καταστάσεις στη πόλη.

Ο Quatremere de Quincy υποστήριζε πως τα μνημεία κατά την αποκατάστασή τους πρέπει να προσεγγίζονται με τέτοιο τρόπο ώστε να συμπληρώνεται η γενική γεωμετρική τους ενότητα και να καθιστούν στον επισκέπτη με σαφήνεια την ολότητα του. Η απλοποιημένη μορφή και οι προσθήκες προτείνεται να είναι διακριτές. Οι νεοκλασικές αυτές αρχές εφαρμόστηκαν κατά τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αι στη Ρώμη με σκοπό την αναζωογόνηση του ιστορικού παρελθόντος στο παρόν της πόλης.

Με άλλη οπτική, ο Rossi, στην «Αρχιτεκτονική της πόλης», αναφέρει ένα παράδειγμα που επιβεβαιώνει τη παραπάνω θεώρηση, τη «κολώνα του Φιλάρετε». Γίνεται παραδοχή της

<sup>141</sup> (Σταυρίδης, 1998), σ57.

<sup>142</sup> (Τουρνικιώτης, 2006), σ 65. Χαρακτηριστικός είναι ο τίτλος του κειμένου «Πρέπει να ξεχνάς για να θυμάσαι», που αναδεικνύει τη διεργασία της ενεργοποίησης και αναδόμησης της μνήμης και συνέχειας της. Η λέξη «ξεχνάς», θυμίζει το όπισθεν βήμα και τη μετατόπιση του σώματος, που κάνει ο αθλητής προκειμένου να αποκτήσει ορμή, λίγο πριν εκκινήσει για τη νέα προσπάθεια του στον αγώνα.



δυνατότητας που έχει να ενεργοποιεί τη φαντασία το εν λόγω θραύσμα και γενικά τα ερείπια να ολοκληρώσουν την εικόνα του γεγονότος. Στην φωτογραφία (Εικόνα 32) φαίνεται προσαρμογή της στις όψεις των κτιρίων<sup>143</sup>. Όλα αυτά μαζί με τα βομβαρδισμένα κτίρια, τα αρχαιολογικά ευρήματα και άλλες παρόμοιες καταστάσεις δίνουν την ιδέα στον Rossi, μιας λαϊκής κίνησης, δηλαδή μιας μονάδας ή ενός συστήματος δομημένου από αποσπάσματα<sup>144</sup>. Τα αποσπάσματα και τα θραύσματα θεωρεί ότι είναι σημαντικά για την αρχιτεκτονική διότι «εκφράζουν ολοκληρωμένα ένα γεγονός» ή ακόμα και να καταφέρουν να δώσουν την εικόνα ενός «ολοκληρωμένου σχεδίου... μιας ολότητας».

Χρήσιμη σε αυτό το σημείο είναι η μνημόνευση των απόψεων του Alois Riegl σε σχέση με τη «Μοντέρνα λατρεία» και τη προσέγγιση και τη καταγωγή των ιστορικών μνημείων. Μνημείο θεωρούσε ένα «έργο ανθρωπίνων χεριών, προορισμένο να διατηρεί στη συνείδηση των μεταγενέστερων διαρκώς παρούσες και ζωντανές πράξεις ή τέχνες ή συνθέσεις τους»<sup>145</sup>. Συνεχίζοντας διατύπωσε τις «αξίες» που βοηθούν στη πολύπλευρη και φορμαλιστική<sup>146</sup> ανάλυση στη κριτική της τέχνης και του μνημείου<sup>147</sup>. Αν και προσεγγίζει με ορθολογικό τρόπο το αντικείμενο, στο τίτλο διατυπώνει τον όρο «λατρεία», αντίθετα στην αντίληψη του θετικισμού και μάλιστα με τον προσδιορισμό «μοντέρνα». Έτσι με τον όρο *Kunstwollen*, προσδίδει μεταφυσική υπόσταση στο έργο τέχνης και συνάμα τη πολιτιστική τάση των δημιουργών του. Βέβαια εάν αναλύσουμε το τίτλο του έργου, υπονοείται η θεώρηση μιας οντότητας και ύπαρξης «ψυχής» στο έργο τέχνης με τη διατύπωση του *Kunstwollen*. Εδώ η «Αίγλη» (*Aura*) του Walter Benjamin έρχεται να συμπληρώσει με το σύνθετο περιεχόμενο της, την αυθεντικότητα της ύλης και της μοναδικότητας ως τελετουργικού στοιχείου.

---

<sup>143</sup> (Rossi, 1995), σ27.

<sup>144</sup> (Rossi, 1995), σ28.

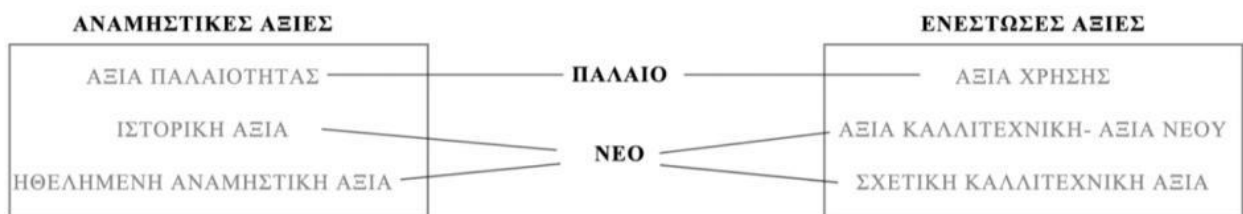
<sup>145</sup> (Riegl, 2006), σ 25.

<sup>146</sup> (Αθανασόπουλος, 2012), σ146. Ο Wolfflin Heinrich (1864-1945) με το έργο του «Θεμελιώδεις έννοιες της ιστορίας της τέχνης» (1915) εισάγει την φορμαλιστική κριτική προσέγγιση του έργου τέχνης με τη θεωρία των πέντε αντιθετικών ζευγών.

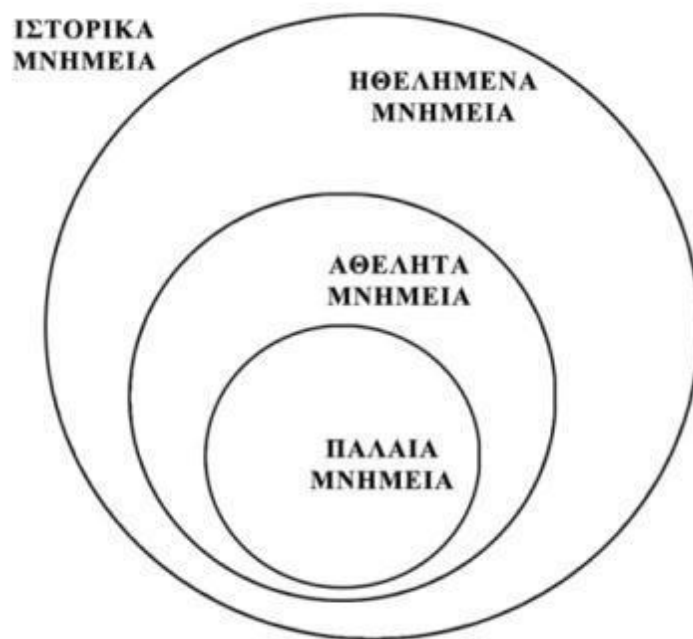
<sup>147</sup> (Zerner, 1976), <https://www.jstor.org/stable/20024392>.



**Εικόνα 32.** Η κολώνα του Filarete. Palazzo Ca del Duca - Sforza, Βενετία. Πηγή εικόνας: Columbia.edu.



**Εικόνα 33.** Αξιολογικό διάγραμμα του Alois Riegl (Σχεδιασμός: Λιόφαγος Γιάννος).



**Εικόνα 34.** Διάγραμμα ιεραρχίας ιστορικών μνημείων κατά τον Alois Riegl (Σχεδιασμός: Λιόφαγος Γιάννος).



**Εικόνα 35.** Ιστορική εξέλιξη και εμφάνιση των αξιών κατά τον Alois Riegl (Σχεδιασμός: Λιόφαγος Γιάννος).

Η πρώτη αξία που πραγματεύεται ο A Riegl είναι η «καλλιτεχνική αξία», σε συνάρτηση με τη καλλιτεχνική «ορμή» και τάση της εποχής (Kunstwollen)<sup>148</sup>. Αυτή εξειδικεύεται κατά το φιλόσοφο σε «ιστορική αξία» ως σπάνια και μοναδική στο είδος που κάθε έργο αντιπροσωπεύει.

Το 15ο αιώνα στην Ιταλία, κατά τον A Riegl, λόγω της ενδελεχούς μελέτης της αρχαιότητας, αναδύονται πέραν τη υπάρχουσας καλλιτεχνικής αξίας, η νέα «αναμνηστική αξία» και η «ιστορική αξία». Ο συνδυασμός των τριών παραπάνω αξιών διαμορφώνει την «ενεστώσα αξία», δηλαδή μια αξία του έργου που επανέρχεται στη παρούσα περίοδο που ζει ο εκάστοτε παρατηρητής<sup>149</sup>. Σε αυτό το σημείο αξίζει να μνημονεύσουμε την «αξία χρήσης»<sup>150</sup>. Από μόνη

<sup>148</sup> (Σκουτέλης, 2004), σ58.

<sup>149</sup> (Riegl, 2006), σ36-37.

<sup>150</sup> (Riegl, 2006)

της αυτή η αξία δημιουργεί έναν αριθμό δίπολων στη διαδικασία της προσέγγισης ενός «γερασμένου κτιρίου». Για παράδειγμα η «αξία παλαιότητας» με το αυθεντικό υλικό σε σχέση με την «αξία χρήσης» και την «αξία του νέου». Το ζήτημα της ύλης είναι και πάλι εδώ καίριο. Στην αξία χρήσης έχουμε τη δυνατότητα να συντηρηθεί και να δοθεί χρόνος ζωής. Στη περίπτωση που ήδη ήταν σε χρήση τότε η συνέχιση της είναι οικεία συνθήκη, μία ασφαλής συνήθεια του κοινωνικού συνόλου, σε σχέση με την αντίθετη περίπτωση που μιλάμε για κατάλοιπα ή κακή κατάσταση διατήρησης κελύφους σε μη χρήση. Η «αξία παλαιότητας» αφορά το πλέον διακριτό από όλους χαρακτηριστικό της φθοράς και γήρανσης της δομής. Ο χρόνος και η αλληλεπίδραση του με τη ύλη αντιπροσωπεύεται μέσω αυτής της αξίας ως φθορά και τέλος πτώση και μη χρήση. Ο Riegl διατύπωσε πως η αξία παλαιότητας είναι «υποχρεωμένη» να κάνει μια υποχώρηση και να δεχτεί «ως ένα σημείο» την αξία του νέου<sup>151</sup>. Η φράση αυτή υπαινίσσεται ένα είδος συμβίωσης και διαλεκτικής μεταξύ δύο αντιθέτων καταστάσεων, προκειμένου η «αξία χρήσης» και η διατήρηση της κλειστής μορφής ενός νεότερου έργου να συνεχίσει να υφίσταται και να είναι στη διάθεση της κοινωνίας, μαζί με την λατρεία της παλαιότητας.

Συμπεραίνουμε ότι η ανάγκη χρήσης προκύπτει από την άρνηση της εγκατάλειψης λόγω της χρησιμότητας και αναγκαιότητας του και τη σύγκρουση με την αξία της παλαιότητας<sup>152</sup>. Αναμφισβήτητα είναι ένα κριτήριο που επιβεβαιώνει την χρησιμότητα ή τη δυναμική του Αστικού Συντελεστή κατά τον Άλντο Ρότσι.

Οι παραπάνω έννοιες και δίπολα είναι αναπόσπαστα τμήματα της σύγχρονης αρχιτεκτονικής προσέγγισης μιας ιστορικής δομής. Στη πραγματικότητα οι απαντήσεις στα παραπάνω εμπλουτίζουν ποιοτικά τους όρους της σωστής ένταξης στο αστικό ιστορικό περιβάλλον. Ο όρος της ένταξης είναι πολύπλευρος. Αφορά τη συμβατότητα του τελικού αποτελέσματος με τα υφιστάμενα στοιχεία, δηλαδή του κτιριακού ή φυσικού περιβάλλοντος. Επεκτείνεται όμως και στα εσωτερικά του στοιχεία. Δηλαδή τη συμβατότητα των χρήσεων που θα φιλοξενηθούν και τη λογική σύνδεση με τις υφιστάμενες γειτονικές. Με αυτή τη σειρά αποφεύγονται οι απρόβλεπτες ανατροπές συσχετίσεων και ισορροπιών. Η αρμονική και ισορροπημένη επίλυση θα δημιουργήσει τελικά μια προσέγγιση με τεκμηριωμένο και θετικό αντίκτυπο.

Μετά την αναφορά σε δίπολα, αντίθετα νοήματα, ενδιαμέσους συνθετικούς χώρους, τις χρονικές αποστάσεις και την ένταξη, αντιλαμβανόμαστε τη κρισιμότητας που περιέχει η έννοια της διαλεκτικής και του «διαλόγου» μεταξύ των στοιχείων.

---

<sup>151</sup> (Riegl, 2006), σ75.

<sup>152</sup> (Riegl, 2006), σ 65.

### 3.7. ΕΠΑΝΕΡΜΗΝΕΙΕΣ - ΝΟΗΜΑΤΟΔΟΤΗΣΕΙΣ

Στη προηγούμενη ενότητα ασχοληθήκαμε με την λειτουργική και απτή πλευρά κριτικής της αρχιτεκτονικής προσέγγισης του ιστορικού κτιρίου. Δόθηκε βάση στο κτιριολογικό πρόγραμμα, τις χρήσεις, τη σχέση με τη πόλη, τη σχέση του νέου με το αρχαίο. Όμως υπάρχει και μια ακόμα πτυχή της κριτικής που μπορεί να βασιστεί στα ποιοτικά χαρακτηριστικά του χώρου ώστε να διευρύνει τις συνθετικές δυνατότητες και να μη υπάρχει η μονοδιάστατη προσέγγιση της τεχνολογικής επίλυσης μιας αποκατάστασης και επανάχρησης<sup>153</sup>. Εδώ οι έννοιες της ετεροτοπίας, της ατμοσφαιρικότητας, της πνευματικότητας και της καλλιτεχνικής υπόστασης του χώρου προσδίδουν στον αστικό συντελεστή, βιωματικό και διδακτικό χαρακτήρα. Ο σκοπός λοιπόν αυτών των χωρικών ποιοτήτων είναι η ενεργοποίηση των συναισθημάτων. Όμως στο πλαίσιο συνθετικής προσέγγισης των ιστορικών κτηρίων θα πρέπει να υπεισέρχεται η επανερμηνεία του παρελθόντος με επίκαιρο τρόπο. Έτσι το κοινωνικό σύνολο θα συνεχίζει τη διαμόρφωση της συνείδησης του και να αποτυπωθεί με αυτό το τρόπο στη συλλογική μνήμη και όπως θα έλεγε ο M Halbwachs, όταν γράφεται κάτι διασώζεται και μένει στην ιστορία<sup>154</sup>.

Κατά τον Gaston Bachelard το σπίτι είναι «αποθήκη μνήμης» και τα κτίρια γενικότερα «στέγες μνήμης» και αυτό δεν απέχει πού από την άποψη του Heidegger<sup>155</sup> για τη πόλη διότι όντας στο χώρο του ο ένοικος είναι δυνατόν να ενεργοποιηθεί η ανάμνηση του και να «ονειροπολεί»<sup>156</sup>. Η βασική αιτία εδώ είναι η οικειοποίηση που νιώθει επομένως η σχέση που έχει αναπτύξει. Διατυπώνει επίσης πως το γεγονός αυτό το εντείνει η αντίθεση του εντός κτιρίου-εκτός κτιρίου που προσδίδει και μεταφυσική διάσταση στη ανάμνηση.

Αλλάζοντας πεδίο προς το έργο τέχνης ενδιαφέρει παρουσιάζει ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό που καθιστά ένα έργο ως έργο τέχνης. Κατά τον Paul Valery αυτός είναι η «διέγερση»<sup>157</sup> των αισθήσεων. Ο Walter Benjamin στα δοκίμια του για τη τέχνη, επισημαίνει ακριβώς την ίδια ιδιότητα, ονομάζοντας την «έξη». Για την αρχιτεκτονική μάλιστα κάνει ιδιαίτερη μνεία και θεωρεί πως αποτελεί τέχνη που ασκείται αδιάκοπα από τα πανάρχαια χρόνια. Για τον Benjamin η χρήση και η θέαση ενός άρτιου οικοδομικού έργου φτάνει να προκαλέσει «εθισμό» όπως ένα έργο τέχνης<sup>158</sup>.

Διανύοντας εποχές που το αρχιτεκτονικό έργο δεν είναι αμιγώς έργο των χεριών του ανθρώπου, όπως ο Riegl και ο Wolfflin θα έβλεπαν στην εποχή τους. Επίσης δεν είναι ο ίδιος τύπος πολύπλευρου «κείμενου» όπως θα υπονοούσε ο Hugo, με τη «ψυχή» και τη «aura» του αρχιτεκτονικού έργου πλέον να ερμηνεύονται με άλλους τρόπους. Πλέον οι αυτοματοποιήσεις έχουν βασικό ρόλο στη παραγωγή έργου τυποποιώντας και περατώνοντας ταχύτερα τη κατασκευή.

Σε αυτή την ενότητα της αρχιτεκτονικής, η σχέση του νέου με το αρχαίο είναι άμεση και η «μνήμη» είναι πιο εύκολο να διεγερθεί. Η αρχιτεκτονική γραφή εδώ έχει αναφορές και

---

<sup>153</sup> (Πάγκαλος, 2011).

<sup>154</sup> (Halbwachs, 2013), σ 103.

<sup>155</sup> (Λέφας, 2008), σ183-184.

<sup>156</sup> (Bachelard, 1992), σ40.

<sup>157</sup> (Valery, 2006), σ 196-197.

<sup>158</sup> (Benjamin, 1978), σ 35-36.

προσλαμβάνουσες που μπορούν να επηρεαστούν από το ιστορικό περιβάλλον ούτως ώστε ο σχεδιαστής να προβεί σε νέες ερμηνείες του χώρου. Ο P. Zumtor, στα βιβλία του «Thinking Architecture», «Atmospheres» και μέσα από το υλοποιημένο έργο του μας δίνει την άποψη του για την επεξεργασία του χώρου. Τα υλικά δομής τα αντιμετωπίζει ως τεχνίτης, δουλεύοντας την υφή τους, το συνδυασμό τους, τις συνθήκες του χώρου, «ποιώντας» τελικά την «ατμόσφαιρα» του. Ο χώρος αυτός είναι ικανός να ξυπνήσει μνήμες και να γίνει διδακτικός για τον άνθρωπο, κάνοντας τον έτσι να νιώσει «οικειότητα».

Επεκτείνοντας το συλλογισμό μας για το βιωματικό χώρο, δε θα μπορούσαμε να μην αναφέρουμε τους ετεροτοπικούς χώρους που πρωτοανέφερε σε διάλεξη του ο Michel Foucault το 1967. Τους τοποθέτησε παράλληλα με τη πραγματικότητα<sup>159</sup>. Η ετεροτοπία είναι το στοιχείο που αφορά το χωροχρόνο ενός τόπου-χώρου σε σχέση με το περιβάλλον του. Στην ουσία «παραβιάζει τη κανονικότητα» αφού δεν ακολουθεί τον αισθητό και τρέχοντα χώρο και χρόνο. Προσφέρεται ως ένα ενδιάμεσο περιβάλλον προκαταρκτικής δοκιμής νέων σχέσεων και καταστάσεων που μπορούν να εφαρμοστούν σε επόμενο χρόνο<sup>160</sup>. Το πλέον κατάλληλο παράδειγμα ετεροτοπικού χώρου που χρησιμοποιεί ο Foucault είναι το πλοίο που δεν είναι σταθερός ή προσκολλημένος μόνιμα αλλά ανήκει σε όλη τη θάλασσα. Οι αρχές αυτών των χώρων είναι οι εξής: Τόποι κρίσης-απόκλισης, Ασυμβατότητα-αντιπαραβολή, Συγχρονικότητα, Ετεροχρονία, Διαμπερότητα-περιορισμός και Ψευδαισθητικός χώρος<sup>161</sup>.

---

<sup>159</sup> (Σταυρίδης, 1998), σ54-55.

<sup>160</sup> (Σταυρίδης, 1998), σ57.

<sup>161</sup> 1η αρχή: Τόποι κρίσης-απόκλισης. Χώροι εγκλεισμού και μη κανονικότητας, κλινικές, ιεροί ή απαγορευμένοι χώροι. Οι άνθρωποι και οι καταστάσεις που φιλοξενούνται στους παραπάνω χώρους, παρουσιάζουν αποκλίνουσα συμπεριφορά. Σε κάθε κοινωνία υπάρχουν τέτοιου τύπου ετεροτοπίες.

2η αρχή: Ασυμβατότητα-αντιπαραβολή. Χώροι με διαφορετική λειτουργία σε σχέση με τις υπόλοιπες της πόλης, θέατρα, κινηματογράφοι, τσίρκο, νεκροταφεία. Πιο συγκεκριμένα χώροι που σε μεταφέρουν σε άλλη χωροχρονική διάσταση.

3η αρχή: Συγχρονικότητα. Η ετεροτοπία είναι δυνατό να αντιπαραθέσει στον ίδιο τόπο πολλούς χώρους ασύμβατους μεταξύ τους. Ο κήπος για παράδειγμα που αναφέρει ο Φουκώ και η μεταφορά του στο περσικό χαλί, με τη δυνατότητα μετακίνησης και τοποθέτησης του στο χώρο ή η προβολή του τρισδιάστατου χώρου πάνω στο δισδιάστατο τοίχο του κινηματογράφου.

4η αρχή: Ετεροχρονία. Παράλληλη ύπαρξη αλλά αναφορά σε διαφορετικό χρόνο όπως τα μουσεία, βιβλιοθήκες ή τα νεκροταφεία. Απόλυτη ρήξη με τον παραδοσιακό χρόνο. Γενικά ότι παγώνει το χρόνο και αρχειοθετεί τα δεδομένα. Άλλη μια κατηγορία χώρου είναι οι εφήμεροι χώροι, τα τσίρκο, οι γιορτές, οι εμποροπανηγύρεις.

5η αρχή: Διαμπερότητα-περιορισμός. Οι ετεροτοπικοί χώροι έχουν όρια και όρους που τίθενται στο χώρο και περιορίζουν την κίνηση ή τη προσπελασιμότητα τους. πχ στρατώνες, φυλακή, ιεροί χώροι.

6η αρχή: Ψευδαισθητικός χώρος. Χαρακτηριστικά παραδείγματα οι ατμοσφαιρικοί χώροι, το τσίρκο κ.α. που τοποθετούν το χρήστη σε άλλη πραγματικότητα. Σκοπός είναι να δημιουργηθούν οι συνθήκες με σκοπό τη συναισθηματική φόρτιση, τη πνευματική εγρήγορση ή ακόμα και τη διδακτική πλευρά.



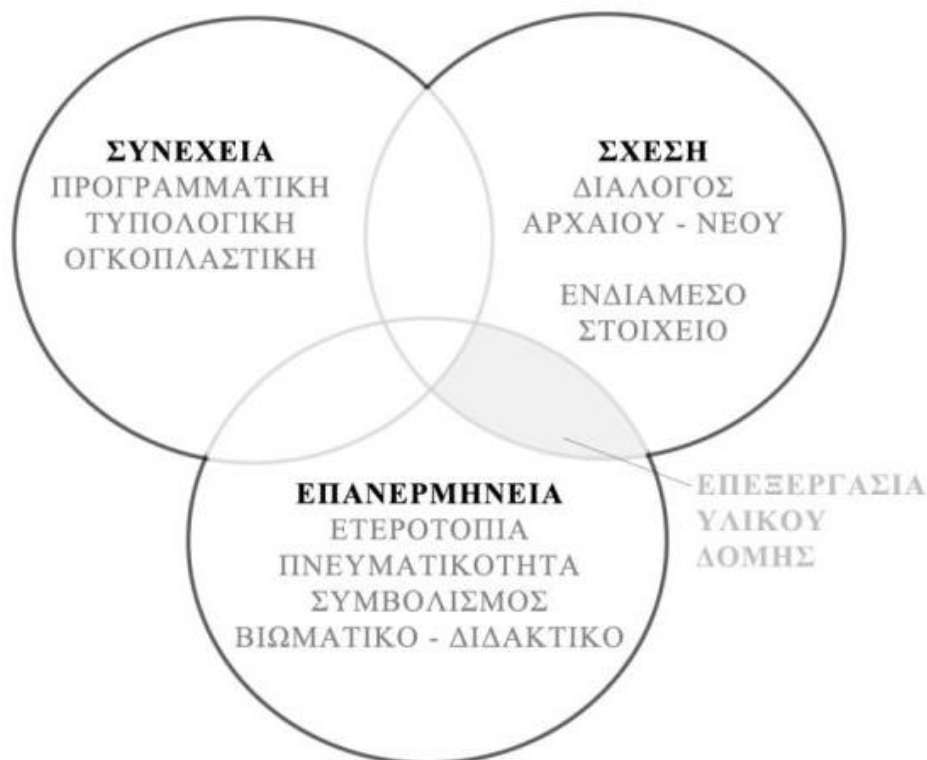
### 3.8. ΜΕΘΟΔΟΣ ΑΝΑΛΥΣΗΣ

Από τη παραπάνω ανάλυση και παρατηρήσεις σε αυτή την ενότητα συνθέτουμε τα στοιχεία κριτικής ανάλυσης του ανακτημένου ιστορικού κτηρίου σε τρία αλληλοσχετιζόμενα πεδία: το πεδίο συνεχειών (continuities), το πεδίο σχέσεων (relationships) και το πεδίο επανερμηνειών (interpretations).

Αρχικά ως απαραίτητη προϋπόθεση για το πεδίο των **συνεχειών** είναι η επανάχρηση, η επέκταση ή και συμπλήρωση του κτιρίου, παράλληλα με τη σωστική επέμβαση στο υφιστάμενο τμήμα. Επομένως το τρίπτυχο «Τύπος-Όγκος-Χρήση» εντάσσεται στο εν λόγω πεδίο, καθότι η επανάχρηση θεωρείται δημιουργική πράξη τυπολογικής, ογκοπλαστικής και προγραμματικής συνέχειας. Επίσης καθιστά το μνημείο «ζωντανό», λειτουργικό, ασφαλές για κατοίκηση και χρήση. Το εύρος και η ποσότητα των επεμβάσεων σαφώς επηρεάζουν την εικόνα της υφιστάμενης κατάστασης και αυτό κρίνεται συνολικά στο πρώτο πεδίο της κριτικής ανάλυσης.

Στο δεύτερο πεδίο των **συσχετισμών** αναλύονται οι σχέσεις μεταξύ της υφιστάμενης δομής (ιστορική και αρχαία) με τη νεότερη. Εδώ αναλύονται δια της σύγκρισης η αναλογία παλιού-νέου, τα υλικά, οι μέθοδοι κατασκευής, χρώματα, υφές, που χρησιμοποιούνται.

Το τρίτο πεδίο, δηλαδή των **επανερμηνειών**, δομείται βάσει των απόψεων που διατυπώνονται για το έργο τέχνης και τη διαχείριση της ατμόσφαιρας, του βιωματικού χαρακτήρα του παραγόμενου χώρου για να ολοκληρωθεί η ανάλυση και σε αυτά τα χαρακτηριστικά της.



Εικόνα 36. Διάγραμμα τριών πεδίων ανάλυσης - αξιολόγησης.

#### 4. ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΩΝ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΩΝ.

##### 4.1. ASTLEY CASTLE - WITHERFORD WATSON MANN ARCHITECTS

Η μεσαιωνική οχυρή έπαυλη οικοδομήθηκε το 1170, από τον Philip de Estlega (Astley), στη περιοχή Nuneaton, Warwickshire που ανήκε σε αριστοκρατική οικογένεια της περιοχής (de Bassingburn) και αποτέλεσε αργότερα επίσης κατοικία για τρεις βασίλισσες της Αγγλίας<sup>162</sup>. Πλησίον υπάρχει εκκλησία κτισμένη στις αρχές του 15ου αιώνα. Η τελευταία του μορφή όπου λειτουργούσε ως πανδοχείο<sup>163</sup> και αποτελούταν από πλήθος προσθηκών έως την καταστροφή του από τη πυρκαγιά (1978). Το 1266 η κατοικία περικλείστηκε από τοίχο και μικρή τούρο για τη προστασία του. το 1700 έλαβαν χώρα οι τελευταίες δραστικές επεμβάσεις που προσέδωσαν το νεογοτθικό χαρακτήρα που διακρίνουμε σήμερα. Αποτελούσε τοπόσημο της περιοχής και για αυτό το λόγο επιλέχθηκε να αποκατασταθεί ως κτήριο διαμονής. Το 1994 εντάχθηκε στο κατάλογο προστατευόμενων κτηρίων-μνημείων. Η διενέργεια αρχιτεκτονικού διαγωνισμού ανέδειξε με το πρώτο βραβείο την πρόταση του γραφείου Witherford Watson Mann Architects Βραβεύτηκε με RIBA Stirling Prize of Architecture 2013 για τη μελέτη αποκατάστασης (2005) που πραγματοποιήθηκε από το με τη χορηγία της Landmark Trust.

---

<sup>162</sup> Πηγή: <https://nuneatonmemories.wordpress.com/>

<sup>163</sup> Από τη δεκαετία του 1958 έως το 1978 λειτουργούσε ως ξενοδοχειακό κατάλυμα (Avent, 2011), σ41-45.

Πηγή: <https://www.ourwarwickshire.org.uk/content/article/astley-castle-living-place>

Πηγή: <https://www.landmarktrust.org.uk/>

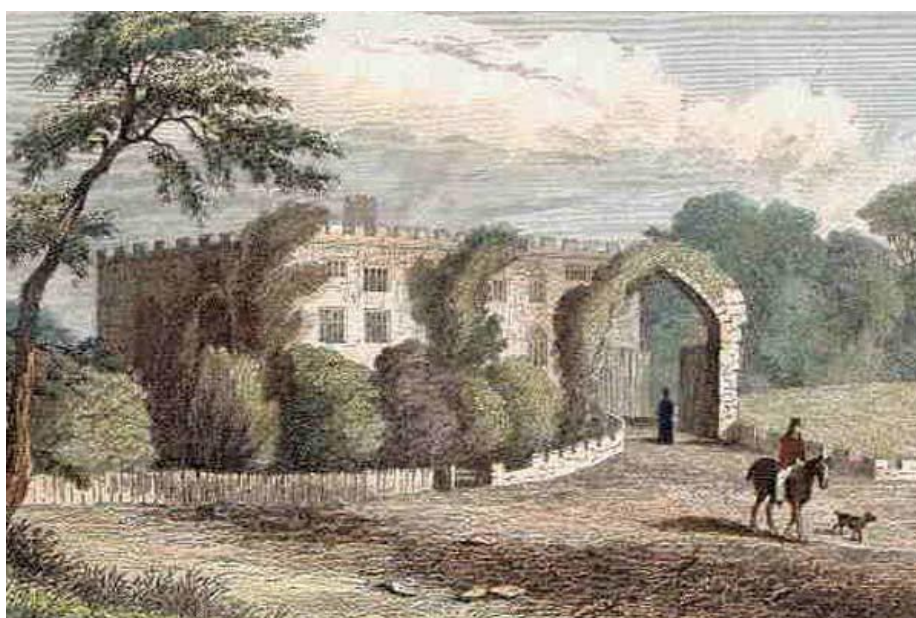
Πηγή: <https://www.youtube.com/watch?v=nqjyH08VrwY>

Πηγή: <https://www.ribaj.com/buildings/how-they-kept-the-keep>



**Εικόνα 37.** Χάρτης της περιοχής. Πηγή: Landmark Trust.

Η αποκατάσταση του μνημείου είχε σαν πρώτο μέλημα την σταθεροποίηση της υφιστάμενης τοιχοποιίας. Το μνημείο είναι ιδιαίτερης αξίας και έχριζε ιδιαίτερης προσέγγισης καθώς ήταν ασκεπές και πλήρως εκτεθειμένο στις καιρικές συνθήκες. Σε δεύτερη φάση επήλθε η μελέτη εφαρμογής της επανάχρησης του σε ξενοδοχείο.



**Εικόνα 38.** Γκραβούρα που απεικονίζει την έπαυλη το 1829. Πηγή: Landmark Trust.



**Εικόνα 39.** Αποψη από το καθημερινό χώρο με το τζάκι πριν τη πυρκαγιά του 1978. Διαδικτυακή πηγή: Landmark Trust.

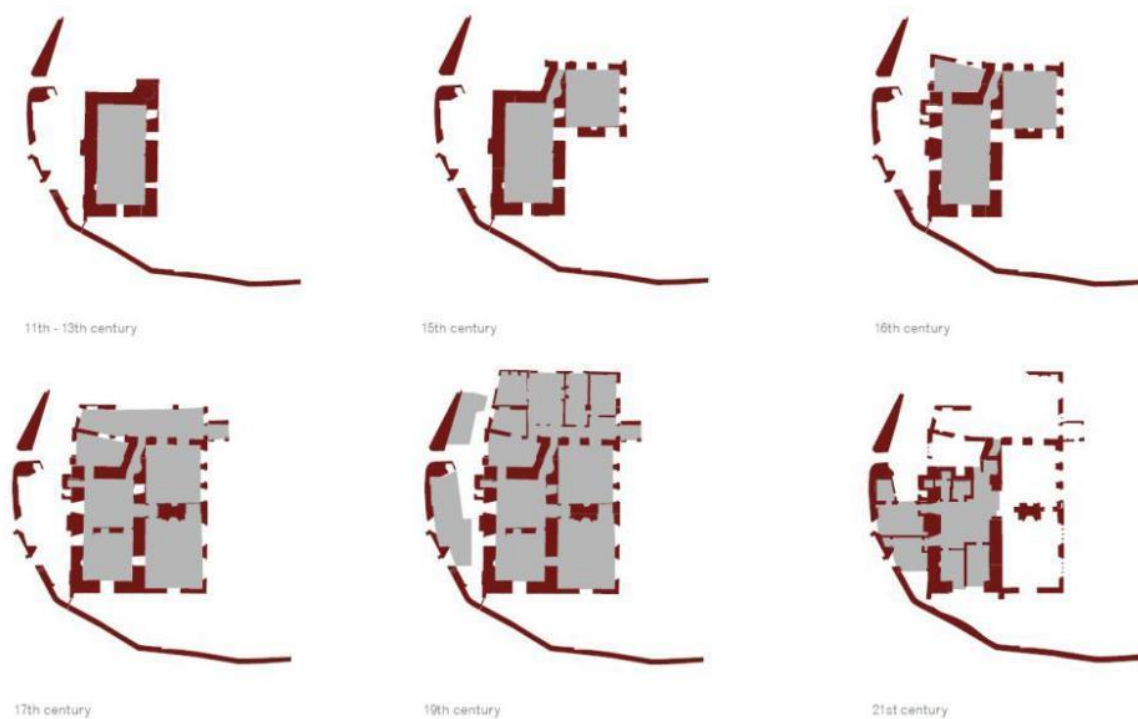


**Εικόνα 40.** Φωτογραφία της επαύλεως των αρχών του 1900. Πηγή: [ourwarwickshire.org.uk](http://ourwarwickshire.org.uk).





**Εικόνα 41.** Άποψη της τάφρου και της εκκλησίας περίπου το 1920.  
Πηγή: [nuneatonmemories.wordpress.com](http://nuneatonmemories.wordpress.com).



**Εικόνα 42.** Κατόψεις οικοδομικών φάσεων επέκτασης του συγκροτήματος. (Πηγή: [archdaily](http://archdaily), [wwmarchitects](http://wwmarchitects)).



**Εικόνα 43.** Πρόπλασμα πρότασης μελέτης.

Πηγή: <http://www.wmarchitects.co.uk/projects/astley> (τελευταία προσπέλαση 1.5.2023).



**Εικόνα 44.** Η κατάσταση του κτηρίου πριν την αποκατάσταση και ύστερα.

Πηγή εικόνας: protectahome



## ΠΕΔΙΟ ΣΥΝΕΧΕΙΩΝ

Σε γενικές γραμμές επιδιώχθηκε η ανάκτηση της τυπολογικής ενότητας και ογκοπλαστική συμπλήρωση για την εν μέρει ολοκλήρωση που η καταστροφική πυρκαγιά και η εγκατάλειψη αναίρεσαν σε πολλές περιοχές. Με τη συμπλήρωση μέρους των τοιχοποιιών, ο επισκέπτης κινείται εντός του κελύφους άλλοτε στο ασκεπές του τμήμα και άλλοτε στο στεγασμένο.

Στο επίπεδο του κτιριολογικού **προγράμματος** η χρήση παρέμεινε η ίδια με την τελευταία που είχε πριν τη πυρκαγιά δηλαδή ως ξενοδοχειακή διαμονή. Η εσωτερική διάταξη αναπροσαρμόστηκε στα σημερινά δεδομένα για να μπορεί να φιλοξενεί οκτώ άτομα. Οι στεγασμένες χρήσεις καταλαμβάνουν μικρότερη επιφάνεια με αυτή πριν του 1978. Πλέον υπάρχουν χώροι που δε στεγάζονται και περιβάλλονται από τις συντηρημένες παλαιότερες εξωτερικές τοιχοποιίες.

Ο **τύπος** του κτιρίου είναι αποτέλεσμα διαδοχικών επεκτάσεων και προσθηκών και διανοίξεων, γύρω από το αρχικό περίγραμμα του πυργοειδούς οχυρού. Στη τελευταία του φάση, το 1978, το κτίριο ήταν ορθογωνικής κάτοψης, με εσωτερικές διαμερισματοποιήσεις. Οι βορειοανατολικοί και ανατολικοί χώροι, πλέον φιλοξενούν υπαίθριες λειτουργίες και αποτελούν μια ζώνη ενδιάμεσης μετάβασης προς τους εσωτερικούς χώρους. Υπάρχει λοιπόν μια παραχώρηση και αντίθετη πορεία. Από τη προσθετική διαδικασία του παρελθόντος, στην αφαιρετική σε σχέση επ'αφορμής του καταστροφικού αποτελέσματος της πυρκαγιάς, το οποίο αποτυπώθηκε στην αρχιτεκτονική πρόταση αποκατάστασης.

Η γενική **ογκοπλασία** της πρότασης έχει λιγότερους στεγασμένους χώρους και ύψος χαμηλότερο από τη περιμετρική υφιστάμενη τοιχοποιία. Σε αντίθεση με άλλες κατατεθειμένες προτάσεις του διαγωνισμού, οι WWM σεβάστηκαν τα όρια και πρότειναν νέες χρήσεις χωρίς υπερβάσεις. Αυτή η απόφαση μετρίασε την αναλογία νέου υλικού προς το υφιστάμενο στις εξωτερικές όψεις, δίνοντας την εντύπωση πως η παρέμβαση της αποκατάστασης είναι διακριτική.



**Εικόνα 45.** Όψη με τις εισόδους στους ασκεπείς χώρους. Διακρίνονται παρεμβάσεις και οι διαφορετικοί τύποι ανοιγμάτων. Πηγή εικόνας: eventbrite (τελευταία προσπέλαση 1.5.2023).



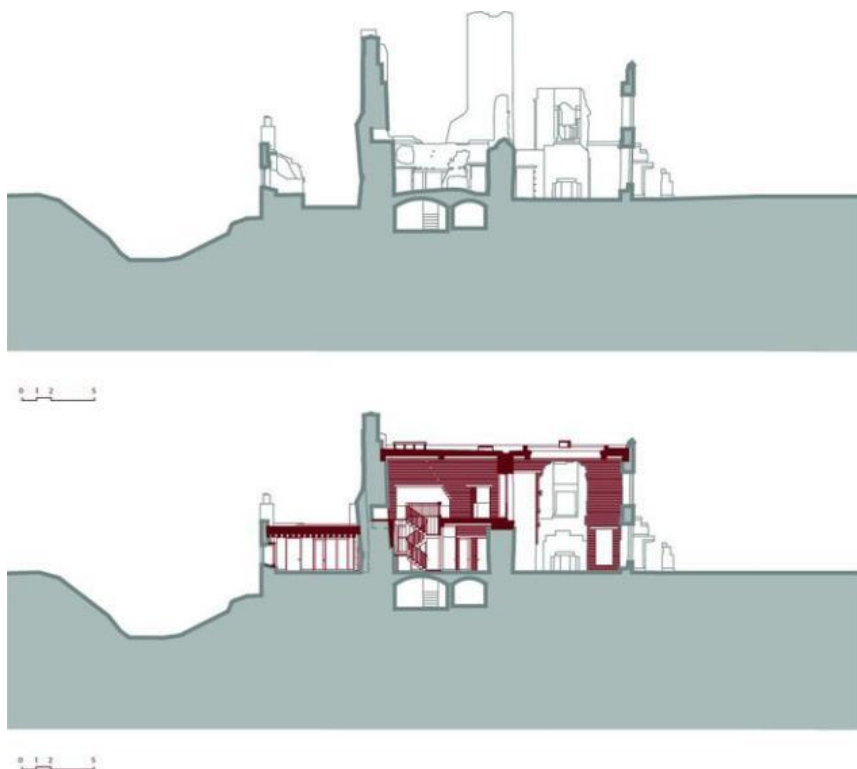
**Εικόνα 46.** Άποψη όπου διακρίνονται τα διαφορετικά υλικά, τα ετερόκλητα αρχιτεκτονικά στοιχεία. Πηγή εικόνας: designboom (τελευταία προσπέλαση 1.5.2023).



**Εικόνα 47.** Κάτοψη ισογείου με τις διατηρημένες τοιχοποιίες και τις επενδύσεις στερεώσεις.  
 Πηγή: wwmarchitects (τελευταία προσπέλαση 1.5.2023).



**Εικόνα 48.** Κάτοψη πρότασης επέμβασης στο επίπεδο του ορόφου.  
 Πηγή: wwmarchitects (τελευταία προσπέλαση 1.5.2023).



**Εικόνα 49.** Τομές του συγκροτήματος πριν και μετά την αποκατάσταση του.  
 Πηγή: και architectural-review (τελευταία προσπέλαση 1.5.2023).

#### ΠΕΔΙΟ ΣΧΕΣΕΩΝ ΑΡΧΑΙΟΥ - ΝΕΟΥ (RELATIONSHIPS).

Οι σχέσεις και ο διάλογος που αναπτύσσεται μεταξύ νέου και αρχαίου τμήματος, διακρίνεται διαμέσου των οπτικών φυγών, των υλικών, χρωμάτων και των στεγασμένων και μη χώρων.

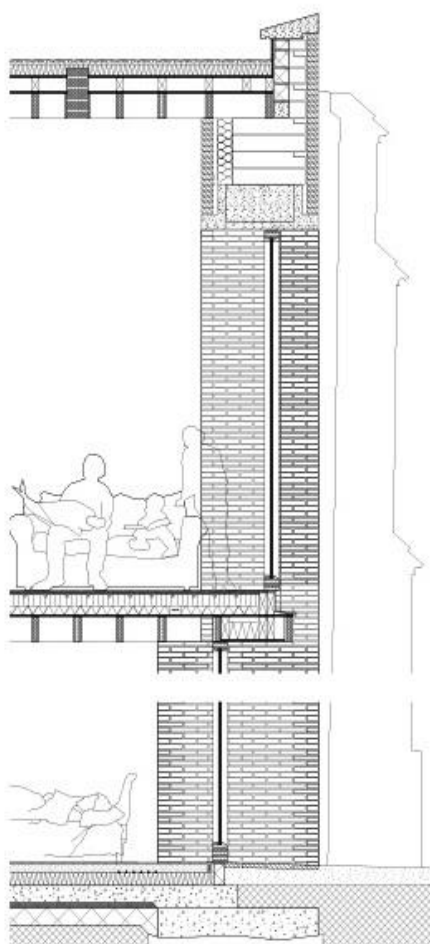
Η υλικοχρωματική διαφορά του νέου με το παλιό οπτόπλινθο είναι το πιο ευδιάκριτο στοιχείο. Η συνύπαρξη χαρακτηρίζεται από τα δίπολα νέου-φθαρμένου οργανισμού και στεγασμένου-αστέγαστου χώρου. Μεγάλο τμήμα του κελύφους συντηρήθηκε ελαφρώς.. Η αντιμετώπιση αυτή μας παραπέμπει, εν μέρει, στο Antirestoration movement και τον θεωρητικό θιασώτη του, John Ruskin.

Η διατήρηση της φθαρμένης λιθοδομής θυμίζει τη πρόταση του Chipperfield για το Neues Museum. Το Astley Castle αφηγείται με αυτό το τρόπο την ιστορία, του διατηρώντας τα ίχνη της καταστροφής και παλαιότητας σαν ένα ζωντανό κείμενο. Σε σχέση με τις κατασκευαστικές πρακτικές, εφαρμόστηκαν οι παραδοσιακές τεχνικές της πλινθοδόμησης, με πλατύ οπτόπλινθο και κονίαμα, στις εσωτερικές παρειές των τοιχοποιιών, για τη σταθεροποίησή τους. Επίσης ο ίδιος τύπος πλινθοδομής εφαρμόστηκε για στις τοιχοποιίες των κλειστών χώρων του ξενοδοχείου. Τα δάπεδα και τα πλαίσια των ανοιγμάτων κατασκευάστηκαν από ξύλο, εναρμονιζόμενα με τη παράδοση.

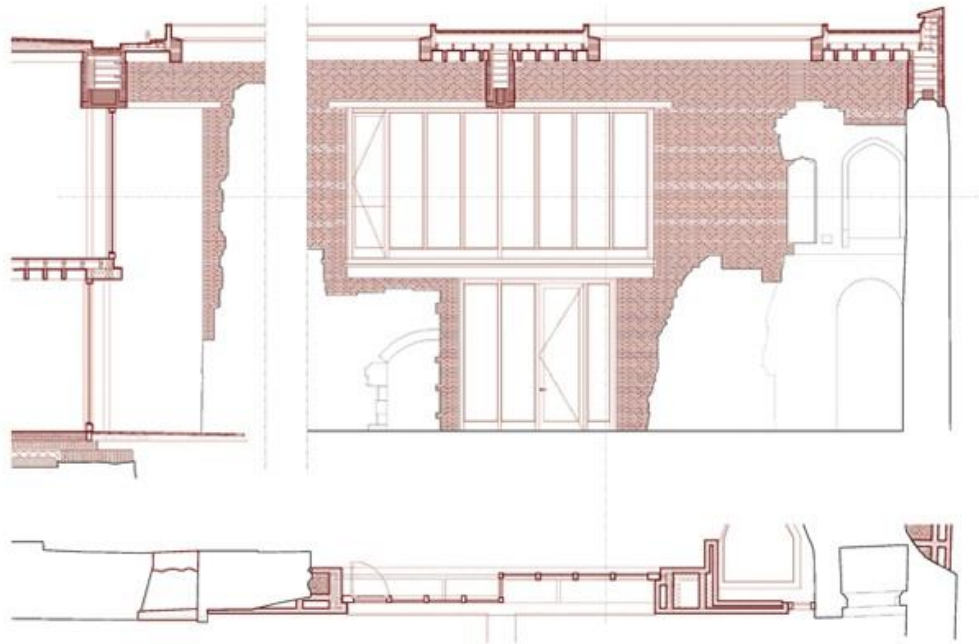




**Εικόνα 50.** Νέα τοιχοποιία και υφιστάμενη. Λεπτομέρειες συναρμογών.  
 Διαδικτυακές πηγές: Landmark Trust (αριστερά), Journal du design (μεσαία), Pinterest (δεξιά).

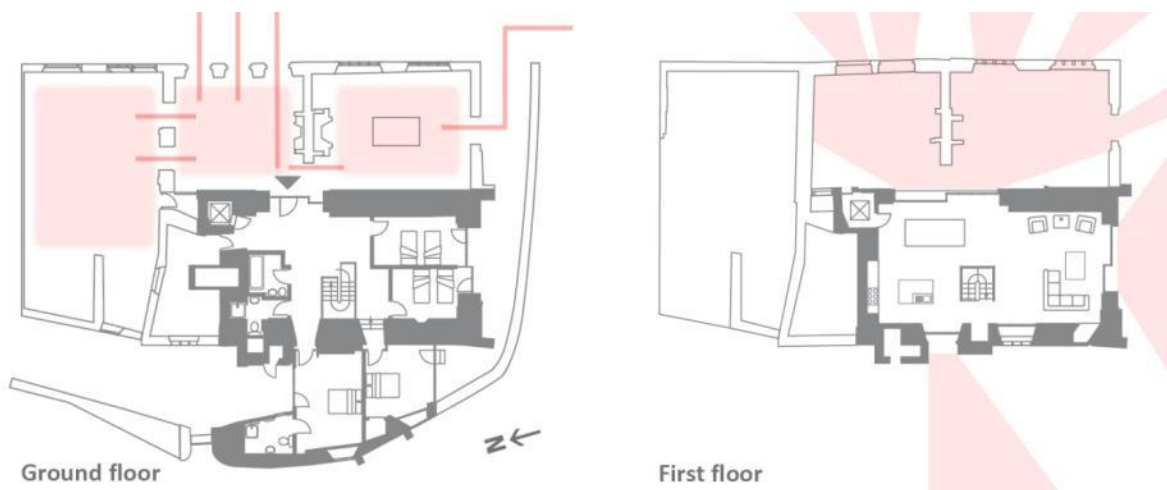


**Εικόνα 51.** Τομή τοιχοποιίας με τη νέα πλινθοδομή.



**Εικόνα 52.** Λεπτομέρεια όψης και κάτοψης. Διακρίνεται η νέα τοιχοποιία δομημένη με οπτόπλινθους, και τα νέα πλαίσια ανοιγμάτων. Διαδικτυακή πηγή: wwmarchitects (τελευταία προσπέλαση 1.5.2023).

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η κλιμάκωση-φιλτράρισμα από το ανοικτό υπαίθριο στο κλειστό σε τρία στάδια. Πρώτα διαμέσου της τοξωτής εισόδου και προσεγγίζοντας το κτίριο που ξεχωρίζει με το παρεκκλήσι. Δεύτερο, οι ασκεπείς χώροι με τις διατηρημένες τοιχοποιίες. Τρίτο, οι κλειστοί χώροι διαμονής. Από τις κατόψεις επίσης παρατηρούμε πως ο διαμένων ατενίζοντας μέσω των ανοιγμάτων διακρίνει όλες τις φάσεις-επίπεδα διατήρησης με φόντο την αγγλική ύπαιθρο.



**Εικόνα 53.** Υπόβαθρο με κατόψεις και την επίπλωση. Πηγή: The Landmark Trust, <https://www.landmarktrust.org.uk/> (τελευταία προσπέλαση 1.5.2023). Γραφική επεξεργασία με τις κινήσεις στον ενδιαμέσο χώρο του ισόγειου και τις οπτικές φυγές διαμέσου των ανοιγμάτων της διατηρημένης τοιχοποιίας, στον όροφο (επεξεργασία Λιόφαγος Γιάννος).





**Εικόνα 54.** Οπτική προς το αίθριο. Διαδικτυακή πηγή: Landmark Trust.

#### ΠΕΔΙΟ ΑΝΑΓΝΩΣΕΩΝ - ΕΠΑΝΕΡΜΗΝΕΙΩΝ.

Με τις προβαλλόμενες οπτικές της υπαίθρου από το εσωτερικό προς το εξωτερικό διαμέσου του συντηρημένου κελύφους και με τις μεταβάσεις, όπως προαναφέρθηκε είναι εφικτή η ανάγνωση του μνημείου. Έτσι γίνεται αντιληπτός ο ιστορικός χρόνος και η παλαιότητα. Το δίδαγμα που προκύπτει αφορά στη συμβίωση του συντηρημένου και του φθαρμένου κτηριακού οργανισμού, ανοικτού και κλειστού.

Οι αρχιτέκτονες θέλησαν να προσδώσουν το σκηνικό της παλαιάς αριστοκρατικότητας που αναδεικνύεται στο εσωτερικό του κεντρικού και αρχαιότερου τμήματος. Η εσωτερική διακόσμηση της έπαυλης παρουσιάζει διάκριση και ισορροπία μεταξύ τμημάτων που προστέθηκαν και των παλαιών συντηρημένων. Φανερώνονται όλα τα φθαρμένα τμήματα πλάι στα νέα διατηρώντας τα. Η χρήση ξυλείας στις σκάλες και την οροφή, οι ψημένοι οπτόπλινθοι στη τοιχοποιία, τα φώτα, οι καρέκλες, πίνακες, θερμάστρες, βαριές σκούρες κουρτίνες και έπιπλα, με το «κλασσικό στυλ» της εποχής της ακμής του κάστρου, μεταφέρει τον διαμένοντα επισκέπτη στο τότε. Το ιστορικό μνημείο-υποδοχέας στην εσωτερική του διαρρύθμιση έχει υλικά και φόρμες επίπλωσης που δίνουν την αίσθηση της εποχής και λιτή σύγχρονη επεξεργασία των ξύλινων κατασκευών, όπως έπιπλα κουζίνας, η κλίμακα ανόδου.

Οι ενδιάμεσοι χώροι μεταξύ υπαίθρου και εσωτερικού, είναι στημένοι σαν σκηνικά ερειπίων με έντονο το αίσθημα της απουσίας και της φθοράς του χρόνου. Θα μπορούσαμε να πούμε πως συνυπάρχουν δυο κατοικίες παράλληλες με δύο διαφορετικούς χρόνους φθοράς. Η

έπαυλη, εν μέρει ως μουσείο άρα και αρχείο προβάλλει τον εαυτό του με έναν ευρηματικό τρόπο, από το εσωτερικό προς το κέλυφος του. Η πυρκαγιά, η κατάρρευση, το κοινωνικό επίπεδο των παλαιών ενοίκων, το τρόπο ζωής, τον φανταζόμαστε με τα λιγοστά και χαρακτηριστικά έπιπλα.

Το τελικό αποτέλεσμα προσδίδει ατμόσφαιρα μιας στιγμής διατηρημένης, στο χρόνο της πυρκαγιάς. Ακόμα και οι οροφές δεν είναι επενδεδυμένες, αφήνοντας στη θέα τις ξύλινες δοκούς του δαπέδου, αποφεύγοντας την πλήρη αντίθεση μεταξύ της υφής του λείου νέου και αδρά διατηρημένου παλαιού.



**Εικόνα 55.** Άποψη από το εσωτερικό του καθημερινού στον όροφο.



**Εικόνα 56.** Άποψη «αιθρίου» με αναβιωμένο σκηνογραφικά το χώρο τραπεζαρίας. Οι αρχαιολόγοι ανάσκαψαν τα ερείπια και αποκάλυψαν το παλαιό δάπεδο, το οποίο και συντηρήθηκε.

#### 4.2. SCHLOSS MORITZBURG & MARIA MAGDALENA CHAPEL NIETO SOBEJANO ARQUITECTOS.

Πρόκειται για ένα φρουριακό συγκρότημα του ύστερου μεσαίωνα στη πόλη Χάλλε (Ζάλλε) κοντά στη Λειψία της Γερμανίας, αφιερωμένο στον Άγιο Μαυρίκιο, προστάτη της Αρχιεπισκοπής. Θεμελιώθηκε το 1484 για να αποτελέσει τη κατοικία των αρχιεπισκόπων του Μαγδεμβούργου, οι οποίοι και φρόντισαν για την πολύτιμη διακόσμηση του<sup>164</sup>. Πρόκειται για ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα τετράπλευρου οχυρού διαστάσεων 85 επί 72 μέτρων με τρεις από τους τέσσερεις κυλινδρικούς πύργους στις κορυφές, να σώζονται και κεντρική αυλή. Μεταξύ των πύργων σώζονται τα περιμετρικά τείχη, που οικοδομήθηκαν από εξορυγμένη τοπική πέτρα και αποτελούν ταυτόχρονα τις εξωτερικές πλευρές των περιμετρικών κτηρίων. Η κατάσταση διατήρησης από το τριακονταετή πόλεμο (1618-1648) και συγκεκριμένα το χειμώνα του 1637 μετά από πολιορκία καταστράφηκε από πυρκαγιά η δυτική και βόρεια πτέρυγα του συγκροτήματος. Το 1639 κατέρρευσε ο νοτιοδυτικός προμαχώνας από έκρηξη. Μέχρι την εφαρμογή της αρχιτεκτονικής λύσης η κατάσταση διατήρησης ήταν ερειπιώδης. Οι εξωτερικές τοιχοποιίες χωρίς τη στέγη και τα δάπεδα έστεκε για αιώνες στο έλεος των καιρικών συνθηκών με τη φθορά να καταστρέφει αξιόλογα αρχιτεκτονικά μέλη. Τα κατεστραμμένα μέρη ποτέ δεν αναστηλώθηκαν. Το 1777 κτίστηκε παρεκκλήσι για το τις ανάγκες του νοσοκομείου που στεγαζόταν εκεί. Το 1828 ο Karl Friedrich Schinkel πρότεινε την εγκαθίδρυση πανεπιστημιακού ιδρύματος στους χώρους του κάστρου. Το ερειπωμένο συγκρότημα καταγράφεται για πάνω από 350 χρόνια στο συλογικό συνειδητό ως ένα σύμβολο του ρομαντισμού και τοπόσημο της περιοχής<sup>165</sup>. Αργότερα, το 1900, υπήρξαν πολλές ιδέες για να φιλοξενηθούν μουσειακές χρήσεις στις άλλες πτέρυγες<sup>166</sup>. Τα υπόγεια κελάρια χρησίμευσαν ως καταφύγια στους βομβαρδισμούς του Β' Παγκόσμιου Πολέμου και ως αποθήκη προστασίας των έργων τέχνης. Τα δωμάτια στους ορόφους συντηρήθηκαν για επαναχρησιμοποίηση μεταξύ 1951-1954. Το 1954 η δυτική πτέρυγα αποτέλεσε το μεγαλύτερο υπόγειο μουσείο της Ανατολικής Γερμανίας. Στο ισόγειο λειτούργησε εστιατόριο και ένα μικρό θέατρο 1964-1967. Ο βορειοανατολικός προμαχώνας φιλοξένησε μαθητική λέσχη από το 1972. Το 2003 πραγματοποιήθηκε διεθνής διαγωνισμός που τον κέρδισε η ομάδα των αρχιτεκτόνων Nieto & Sobejano. Στο διάστημα 2004-2008 εφαρμόστηκε η μελέτη επανάχρησης όλου του συμπλέγματος, με έμφαση στη βόρεια και δυτική πτέρυγα ως πινακοθήκη και λοιπές εκθέσεις έργων τέχνης του εξπρεσιονισμού.

---

<sup>164</sup> <https://www.archdaily.com/132838/moritzburg-museum-extension-nieto-sobejano-arquitectos>  
<https://www.dezeen.com/>  
<https://europaconcorsi.com/>

<sup>165</sup> <https://www.kunstmuseum-moritzburg.de/en/museum-exhibitions/moritzburg-castle/>.

<sup>166</sup> Μέχρι το 1917 φιλοξένησε το κοινοτικό μουσείο τέχνης. Διαδικτυακή πηγή: <https://www.kunstmuseum-moritzburg.de/en/museum-exhibitions/moritzburg-castle/>.

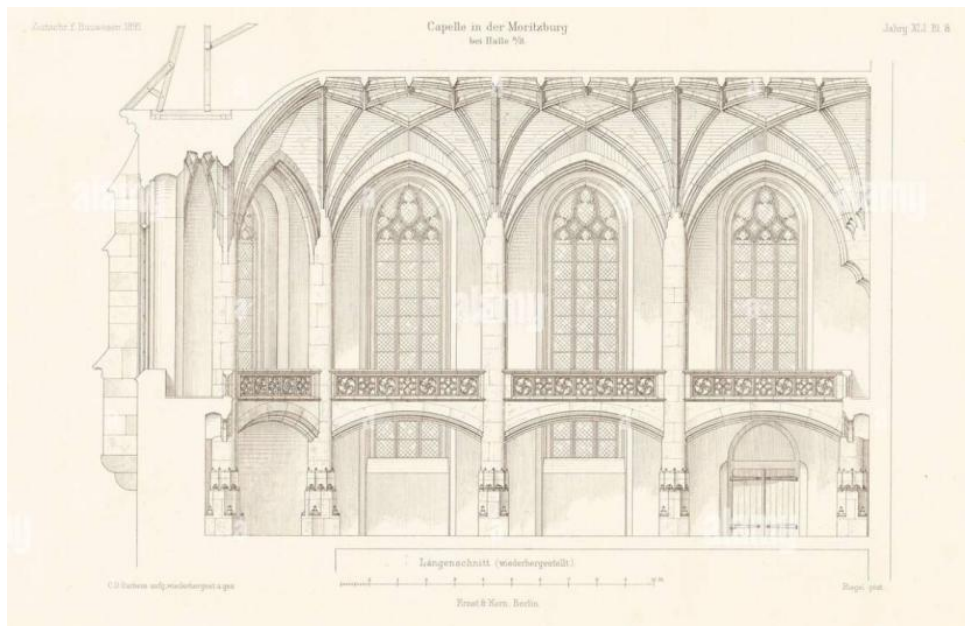




**Εικόνα 57.** Απεικόνιση του 1560 της περιοχής του Halle με το Moritzburg Schloss από τον Johannes Mellinger.  
 Διαδικτυακή πηγή: [www.kunstmuseum-moritzburg.de](http://www.kunstmuseum-moritzburg.de).



**Εικόνα 58.** Απεικόνιση του οχυρού σε χάρτη της πόλης Haale.



**Εικόνα 59.** Chapel of the Moritzburg, Halle/Saale σε σχέδια του Garbers C (1891). Διαδικτυακή πηγή: Alarmy



**Εικόνα 60.** Maria Magdalena Chapel 1955 στα βορειοδυτικά του οχυρού.





**Εικόνα 61.** Διαδικτυακή πηγή: Archdaily.



**Εικόνα 62.** Καρτ ποστάλ αρχών 20ου αιώνα. Διαδικτυακή πηγή: Archdaily.





**Εικόνα 63.** Άποψη από το εσωτερικό της ερειπωμένης δυτικής πτέρυγας. Δεν επισκευάστηκε ποτέ από τον εμφύλιο του 16ου αιώνα. Διαδυσκτακή πηγή εικόνας από τη διάλεξη των F. Nieto και E. Sobejano, στο Columbia στις 26/9/2016<sup>167</sup>.



**Εικόνα 64.** Αριστερά η επέκταση του μουσείου με τη συντηρημένη λιθοδομή και τις λεπτομέρειες των ανοιγμάτων. Δεξιά οι πτέρυγες που χρησιμοποιούνταν ανέκαθεν και το βλέπουμε εδώ σε καρέ ταινίας του 1922 με αναφορά στη πόλη<sup>168</sup>. Η κάμερα δε στρέφεται αριστερότερα πιθανόν διότι τα ερείπια της πτέρυγας δεν θα κολάκευαν τη πόλη. Οι δύο φωτογραφίες παρμένες στο όριο της νέας επέκτασης.

<sup>167</sup> Columbia GSAPP, <https://www.youtube.com/watch?v=9wi3oaxlB24>. (Τελευταία προσπέλαση 21/5/2023).

<sup>168</sup> Halle Saale im Film, 1922, Διαδυσκτακή πηγή: <https://www.youtube.com/watch?v=XoSniESdq9U>.

## ΠΕΔΙΟ ΣΥΝΕΧΕΙΩΝ

Στη περίπτωση του Moritzburg το οχυρό αποκαθίσταται και επαναχρησιμοποιείται με ένα νέο **κτιριολογικό πρόγραμμα** να λειτουργεί εντός του ιστορικού κελύφους των δύο πτερύγων. Η νέα χρήση είναι διαφορετική από τη πρώτη αλλά παρουσιάζει ομοιότητες με τη χρήση της ενδιάμεσης περιόδου 1954-2003. Εάν θέλαμε να βρούμε κάτι κοινό αυτό έγκειται στο γεγονός της φύλαξης ιερών ή αξιόλογων αντικειμένων της άλλοτε εκκλησιαστικής παρουσίας και ύστερα της έκθεσης αντικειμένων τέχνης της κοινότητας. Κινούμενος ο επισκέπτης, από τη κεντρική αυλή προς τους εκθεσιακούς χώρους, βλέπει συντηρημένη την αυθεντική φέρουσα τοιχοποιία έως ότου φτάσει στη στέγη. Η στέγη που είναι η νέα επέκταση, φιλοξενεί έργα μοντέρνας τέχνης, σε ένα λευκό-ουδέτερο περιβάλλον, με φυσικό φωτισμό από ψηλά, απαλλαγμένο από την αξία παλαιότητας και προβολή των ενεστώτων αξιών. Στον ενδιάμεσο χώρο της προσθήκης με το ιστορικό υφιστάμενο, έχουμε την «άρθρωση» παλαιού-νέου ως ενδιάμεσο στη κλιμάκωση από το ισόγειο στο νέο εκθεσιακό χώρο της στέγης.

Η **τυπολογική συνέχεια** στο συγκρότημα διατηρείται σε ένα πολύ γενικό πλαίσιο. Οι νέες χρήσεις προσαρμόζονται εντός των ορίων του υφιστάμενου κελύφους και οι χώροι που δημιουργούνται έχουν επιμήκη κάτοψη μεγάλο όγκο και η μεταξύ τους μετάβαση γίνεται διαμέσου της αυλής. Σε σχέση με τη τομή του κτηρίου, ανακτάται μερικώς το ενδιάμεσο δάπεδο του τελευταίου ορόφου, με τους περιμετρικούς διαδρόμους και το χώρο έκθεσης.

Όσο αφορά την **ογκοπλασία** η βασική συμπλήρωση αφορά στη συνέχιση καθ' ύψος των ορίων της κορυφογραμμής των περιμετρικών κτιρίων και την ανάκτηση του κλειστού χαρακτήρα του οχυρού, ο οποίος είχε απολεσθεί λόγω των καταστροφών. Για λόγους συνέχειας, επιλέχθηκε η λύση της αναρτώμενης λειτουργικής στέγης, με χώρους έκθεσης, που δεν υπερβαίνει τις αρχικές χαράξεις και την αναλογία παλιού προς το νέο υλικό. Η μορφή της δεν είναι αντιγραφή της αρχικής αλλά έχει δανειστεί κάποια χαρακτηριστικά στοιχεία της όπως, οι απότομες κλίσεις. Η στέγη, όπως φαίνεται και από το πρόπλασμα, αντιμετωπίστηκε συνθετικά ως ανεξάρτητο αντικείμενο, με εφαρμοσμένες λεπτομέρειες αρμών, για να αποφευχθεί φαινομενικά η άμεση επαφή της με το παλιό τμήμα της λιθοδομής.

## ΠΕΔΙΟ ΣΧΕΣΕΩΝ ΑΡΧΑΙΟΥ - ΝΕΟΥ

Από τα χαμηλότερα επίπεδα του οχυρού έως τη στέγη παρατηρούμε διαφορετική αναλογία στη συμβίωση του παλιού με το νέο. Δηλαδή βαθμιαία από τα υπόγεια, στον ενιαίο και ενδιάμεσο συμβιωτικό χώρο της πινακοθήκης, με απόλυτη συνύπαρξη νέου-παλιού και τέλος στο αποκομμένο ουδέτερο περιβάλλον της στέγης. Σε πλήρη αντίθεση το νέο ως άγραφο, άφθαρτο, ουδέτερο, συνυπάρχει με τις λίθινες τοιχοποιίες που διατηρούνται «ρυτιδιασμένες» και επιφορτισμένες με το ιστορικό βάρος.

Εξωτερικά, και συγκεκριμένα από το ύψος του παρατηρητή, η νέα κατασκευή, φαίνεται να πλαισιώνει διακριτικά, ως γραμμική στέψη, τη διασωσμένη τοιχοποιία. Από την αυλή του συγκροτήματος εύκολα διαπιστώνει κανείς, ότι υπάρχουν πολλές βαθμίδες διατήρησης και

παλαιότητας. Με τη κίνηση διαμέσου των εκθεσιακών χώρων, βιώνει τη κλιμάκωση της παλαιότητας και των φθορών που έχει δεχτεί και διαδεχτεί το Moritzburg-Halle στο Saale.

Σχετικά με την επέκταση καθ ύψος, επιτυγχάνεται με το σχεδιασμό και κατασκευή της στέγης με επικάλυψη από πολυστρωματικές επιφάνειες αλουμινίου. Η σχέση που ήθελαν οι αρχιτέκτονες να δημιουργηθεί, ήταν της ανεξάρτητης νέας κατασκευής που τείνει να αγγίζει τους ερειπωμένους περιμετρικούς τοίχους της οχυρής κατοικίας. Κατασκευαστικά αυτό τους οδήγησε στην απευθείας έδραση στη τοιχοποιία και όχι στα υποστυλώματα<sup>169</sup>. Στο ενδιαμέσο, για να εντείνουν την εντύπωση της αιώρησης, μεσολαβούν μεταξύ στέγης και λιθοδομής, υαλοπετάσματα και σκοτίες ώστε να καλύπτεται έτσι ο τρόπος στήριξης.



**Εικόνα 65.** Φωτογραφίες από το εσωτερικό στις περιοχές όπου τα οι αρχαιότερες τοιχοποιίες διατηρούνται σε εγγύτητα αλλά όχι σε επαφή, με τη νεότερη κατασκευή. Πηγή εικόνας διάλεξη της Fuensanta Nieto, Lightscapes: a daylight talk, <https://www.youtube.com/watch?v=ChBki0DT87w>, (τελευταία προσπέλαση 21/05/2023)

<sup>169</sup> Από τη διάλεξη του Enrique Sobehano, Memory and invention, <https://www.youtube.com/watch?v=nwDpMqnuVQ0>, (τελευταία προσπέλαση 21/05/2023).

## ΠΕΔΙΟ ΑΝΑΓΝΩΣΕΩΝ - ΕΠΑΝΕΡΜΗΝΕΙΩΝ

Αυτό που χαρακτηρίζει ομολογουμένως το οχυρό είναι η νέα στέγη του. Η στέγη-γλυπτό, δε σχεδιάστηκε με παραδοσιακούς τρόπους δομής και κατ' απομίμηση της προϋπάρχουσας<sup>170</sup>. Στόχος ήταν να δημιουργηθεί ένας διάλογος με τη πόλη και να επανερμηνευθεί η κορυφογραμμή των στεγών, σαν να ήταν ένα γλυπτό του Feininger βγαλμένο από πίνακα κυβισμού<sup>171</sup>, επικοινωνώντας έτσι το περιεχόμενο της έκθεσης. Το Moritzburg Schloss, θα μπορούσαμε να πούμε πως γίνεται ο καθρέπτης της πόλης. Με τον ίδια λογική σχεδιάστηκε ο νοτιοδυτικός πύργος (ανελκυστήρας εκθεμάτων) και η είσοδος προς την αποκατεστημένη βόρεια πτέρυγα διαμέσου της κεντρικής αυλής. Το υλικό της επικάλυψης της στέγης επιλέχθηκε να είναι του αλουμινίου, με σκοπό να ταυτίζεται με τις αποχρώσεις του συννεφιασμένου ουρανού της πόλης<sup>172</sup> (Εικόνα 66). Το αποτέλεσμα είναι η φόρμα αυτή να χαρακτηρίσει το έργο και να του προσδώσει νέα ταυτότητα και αναγνωσιμότητα συνδεδεμένη άμεσα με τη πόλη και τελικώς να το καταστήσει τοπόσημο.



**Εικόνα 66.** Η «κυβιστική» νέα στέγη του Moritzburg Schloss σε διάλογο με την αστική κορυφογραμμή και τον συννεφιασμένο ουρανό της πόλης.

<sup>170</sup> Από τη διάλεξη της Fuensanta Nieto, Lightscapes: a daylight talk, <https://www.youtube.com/watch?v=ChBki0DT87w>, (τελευταία προσπέλαση 21/05/2023).

<sup>171</sup> Από τη διάλεξη των F. Nieto και E. Sobejano, στο Columbia στις 26/9/2016. (Τελευταία προσπέλαση 21/5/2023). Columbia GSAPP, <https://www.youtube.com/watch?v=9wi3oaxlB24>.

<sup>172</sup> Από τη διάλεξη της Fuensanta Nieto, Lightscapes: a daylight talk, <https://www.youtube.com/watch?v=ChBki0DT87w>, (τελευταία προσπέλαση 21/05/2023).





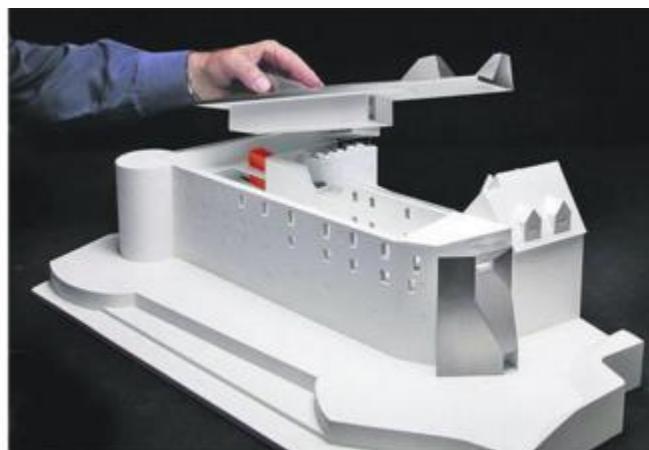
**Εικόνα 67.** Market Church in Halle, 1930 Feininger, 38x29εκ.  
Από αυτό το πίνακα εμπνεύστηκαν οι αρχιτέκτονες του έργου. Διαδικτυακή πηγή:  
<https://www.wikiart.org/en/lyonel-feininger/market-church-in-halle-1930>.

Εξετάζοντας την έννοια του χρόνου εντός των εκθεσιακών χώρων βλέπουμε πως είναι διάχυτη στο Moritzburg-Halle ως ετεροχρονία. Το μουσείο-αρχείο διατηρεί και διαφυλάττει τα αρχειοθετημένα τεκμήρια με το χρόνο να «παγώνει» στους εκθεσιακούς χώρους σε με δυο ρυθμούς. Στο τελευταίο όροφο ο χρόνος να μην γίνεται αντιληπτός μέσω του φυσικού φωτισμού αλλά ουσιαστικά οι λευκές επιφάνειες αποσυνδέουν τη φθοροποιό ιδιότητα του, δίνοντας χαρακτηριστικά ουδετερότητας και αφθαρσίας στο χώρο. Επομένως, η σκόπιμη αποκοπή του επισκέπτη από όλο το υπόλοιπο μουσειακό περιβάλλον, δημιουργεί μια απόσταση σε σχέση με το ιστορικό κέλυφος. Ο χρόνος του ιστορικού κελύφους θεωρείται «διατηρημένος» στη χρονική στιγμή της ερείπωσης κυρίως στη βόρεια και δυτική πτέρυγα. Και όλα αυτά συμβαίνουν με τον επισκέπτη να μην έχει συνεχή οπτική επαφή με το εξωτερικό περιβάλλον κατά τη παραμονή του στο μουσείο. Επομένως η αίσθηση του μουσείου-αρχείου και η ελάχιστη επαφή με το εξωτερικό περιβάλλον, όντας δύο από τις βασικές αρχές της

ετεροτοπίας κατά το M Foucault, λειτουργούν καταλυτικά στην ανάγνωση του χώρου και του νοήματος που θέλει να επικοινωνήσει.

Η κριτική θα μπορούσε να επικεντρωθεί στην επιλογή της φόρμας της στέγης, το χρώμα και την αναλογία νέου προς παλιό υλικό στο εσωτερικό. Αν και οι αρχιτέκτονες παρουσιάζουν πως εμπνευστήκαν από τον ουρανό και την κορυφογραμμή της πόλης, εξετάζοντας και άλλες μελέτες τους διαπιστώνουμε πως πρόκειται για προσφιλή ιδέα που έχει διερευνηθεί και σε πλήρως νεόδμητα κτίρια (όπως στο Graz). Η αρχιτεκτονική τους γραφή πολλές φορές δίνει την εντύπωση μιας εμφατικής σύνθεσης. Το ίδιο συμβαίνει και εδώ που η στέγη φέρεται ως κάτι αυτόνομο (Εικόνα 68) και μάλιστα αντιτίθεται πλήρως με την υφιστάμενη υφή-χρώμα-φόρμα. Τίθεται λοιπόν το ερώτημα εάν και πόσο το νέο δέχεται σχεδιαστικές επιρροές ή επηρεάζει το ιστορικό υφιστάμενο.

Ολοκληρώνοντας την ενότητα και την ανάλυση του παραδείγματος, διαπιστώνουμε πως η συνθετική ερμηνεία που απέδωσαν οι αρχιτέκτονες στο έργο, συνοψίζονται στο τρίπτυχο τέχνη-πόλη-μνήμη ή ακριβέστερα με το εξπρεσιονισμός-τοπόσημο-πολιτιστικό τεκμήριο. Το Moritzburg Schloss μέσω του τρίπτυχου αυτού, χαρακτηρίζεται ως συμπαγές παράδειγμα όπου το νόημα και η μορφή εξυπηρετούν τη συνέχεια της ύπαρξης και διατήρησης του μνημείου.



**Εικόνα 68.** Πρόπλασμα με τη στέγη και την ανάκτηση του πύργου.



#### 4.3. SAN TELMO - NIETO SOBEJANO ARQUITECTOS

Η αναφορά στο έργο αυτό, γίνεται λόγω της κλίμακας, της θέσης του, της συνδιαλλαγής του ιστορικού κελύφους με το φυσικό όριο της πόλης που φέρει φρουριακές δομές. Πρόκειται για ένα αρθρωτό συγκρότημα κτιρίων στο San Sebastián της Ισπανίας. Πρώτο και παλαιότερο κτίσμα είναι η γοτθική βασιλική και σε επαφή βρίσκεται το τετράγωνης κάτοψης μοναστήρι, με περίστωο και εσωτερική αυλή. Μπροστά του σε συνέχεια έχουμε το επίμηκες συμμετρικό κτήριο που οργανώνει μια από τις όψεις της πλατείας. Η τελευταία και πιο σύγχρονη πτέρυγα είναι αυτή που μελέτησαν οι αρχιτέκτονες F Nieto και E Sobejano στη πρόταση που κέρδισε το σχετικό διαγωνισμό το 2002.

Το μουσείο στεγάζεται σε πρώην μοναστήρι των Δομινικανών που θεμελιώθηκε στα μέσα του 16ου αιώνα. χτίστηκε από τον Alonso de Idiáquez, Υφυπουργό του αυτοκράτορα Καρόλου του 5ου και αφιέρωσε το μοναστήρι στον San Telmo, προστάτη των ναυτικών. Το 1836 μετατράπηκε σε στρατώνα και στο τέλος του 19ου αιώνα, η προχωρημένη φθορά του κτηρίου έκανε πολλούς πολίτες να ζητήσουν από τις αρχές τη συντήρηση του. Κατά συνέπεια, το 1913 ο πύργος και το μοναστήρι θεωρήθηκαν εθνικά μνημεία και πέρασαν στη κατοχή του κράτους. Το 1928 το συγκρότημα του San Telmo εγκαινιάστηκε ως το Δημοτικό Μουσείο το 1932.



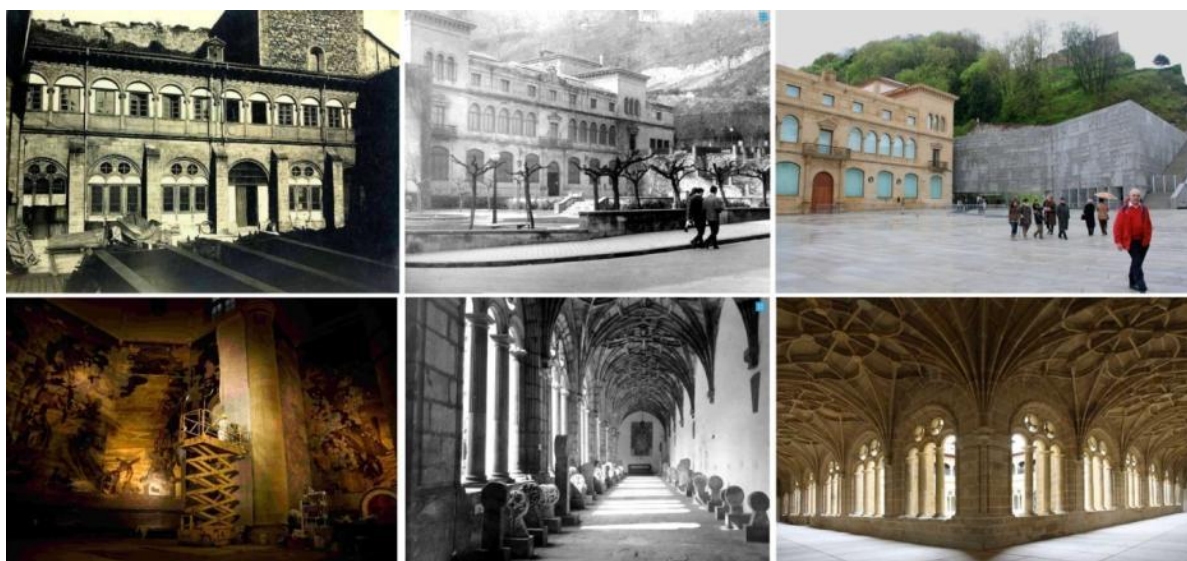
**Εικόνα 69.** Απεικόνιση του λόφου Urgull και των οχυρών του. Διαδικτυακή πηγή: Arquitecturaviva.

Πρόκειται για ένα έργο (2007-2011) που περιελάμβανε: καθαίρεση των νεώτερων προσθηκών, συντήρηση έργων τέχνης, αποκατάσταση και επέκταση του συγκροτήματος<sup>173</sup>. Σήμερα λειτουργεί ως μουσείο με θέμα τη βασκική εθνογραφία-ιστορία και είναι στενά συνδεδεμένο με τη τοπική κοινωνία. Το μοναστηριακό συγκρότημα διατηρούνταν σε γενικές

<sup>173</sup> (Murga, n.d.), σ84.,

[https://digitalcommons.risd.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1027&context=interiorarchitecture\\_intarjournal](https://digitalcommons.risd.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1027&context=interiorarchitecture_intarjournal)

γραμμές σε καλή κατάσταση όπως βλέπουμε και από το φωτογράφο υλικό λόγω της συνεχούς χρήσης και προστασίας του. Οι εργασίες που έλαβαν χώρα σχετίζονταν με αρμολογήσεις των λιθοδομών, προστασία αυθεντικού υλικού <sup>174</sup>. Επιπλέον έγιναν νέες δαπεδοστρώσεις, αντικατάσταση υαλοστασίων με σταθερά υαλοπετάσματα, συντήρηση ξύλινων φορέων, διανοίξεις τοιχοποιιών για να υπάρξει επικοινωνία με τη νέα πτέρυγα στα βόρεια, όπως παρατηρούμε από τις δημοσιευμένες φωτογραφίες. Επίσης πραγματοποιήθηκαν τοπικές καθαιρέσεις κατασκευών που προέκυψαν κατά τη χρήση του συγκροτήματος ως στρατώνες το 1932, αρχαιολογικές ανασκαφές και συντηρήσεις των περίφημων τοιχογραφιών της εκκλησίας<sup>175</sup>.



**Εικόνα 70.** Φωτογραφίες από τη προηγούμενη κατάσταση που λειτουργούσε ως στρατώνας το 1932 την αποκατάσταση του καμβά της εκκλησίας του Josep Maria Sert και μετά το 2011. Διαδικτυακή πηγή εικόνων: [santelmomuseoa.eus](http://santelmomuseoa.eus).

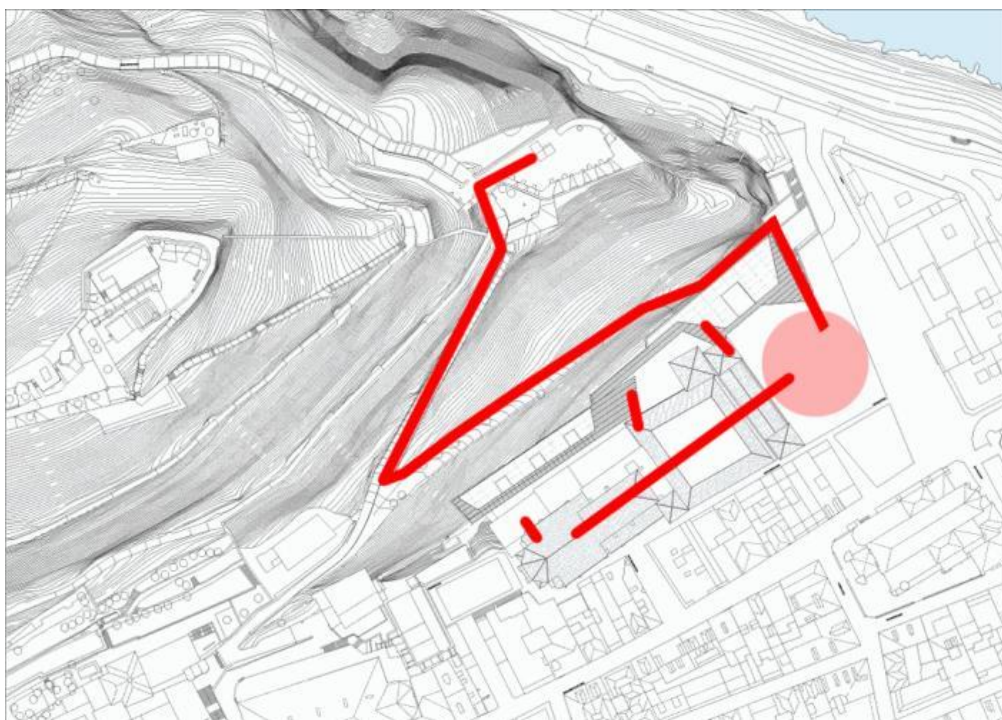
Το συνθετικό ζήτημα που αντιμετώπισαν οι αρχιτέκτονες, όπως μας περιγράφουν στις συνεντεύξεις τους<sup>176</sup>, ήταν μεν η θέση και η σχέση του συγκροτήματος ως προς τη πόλη αλλά και προς το φυσικό τοπίο. Αναλυτικότερα το εγγύτερο τμήμα της πόλης είναι το ιστορικό κέντρο του San Sebastian. Σχεδιάζοντας την επιμήκη πτέρυγα (150μ) εκθέσεων ανάμεσα στο μοναστήρι και τους πρόποδες του λόφου. Η «πράσινη» τεθλασμένη όψη με τις διάτρητες επιφάνειες αλουμινίου, οι οποίες σχεδιάστηκαν σε συνεργασία με τους καλλιτέχνες Leopoldo Ferrán και Agustina Otero), φαίνονται σαν ένα φυσικό καμουφλάζ και συνέχεια του λόφου Urgull. Με αυτό το τρόπο το αστικό όριο μπορεί να είναι και φυσικό όριο ταυτόχρονα, σύνορο δηλαδή πόλης και φύσης.

<sup>174</sup> Διαδικτυακή πηγή: [Architectural-review](http://Architectural-review).

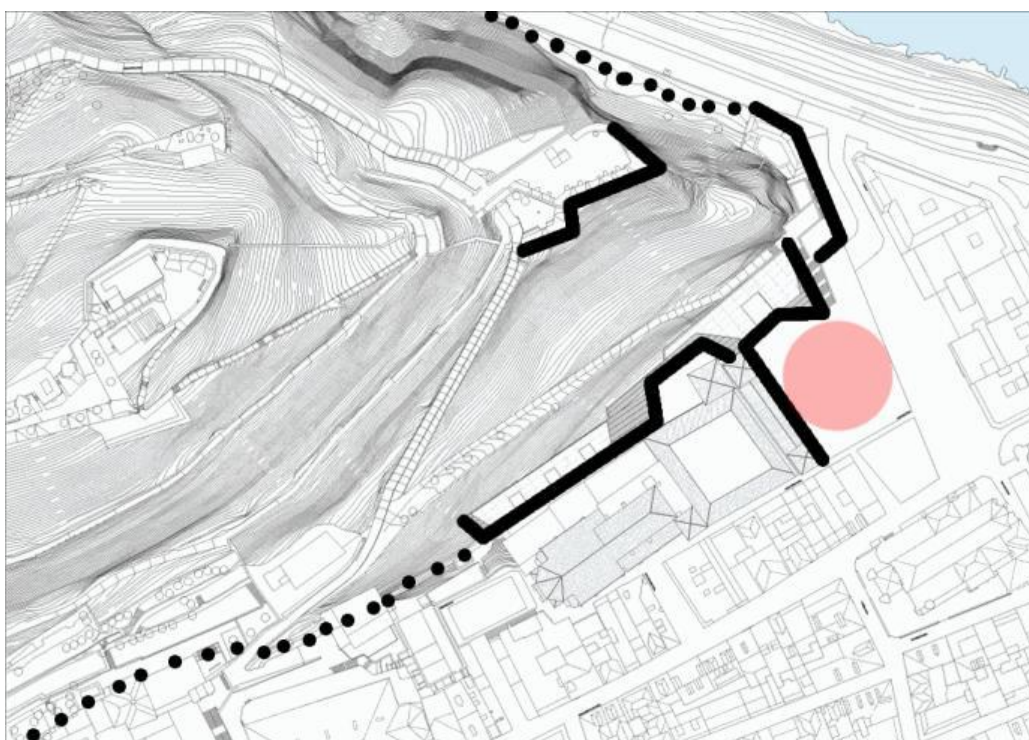
<sup>175</sup> Διαδικτυακή πηγή: [Santelmomuseoa.eus](http://Santelmomuseoa.eus).

<sup>176</sup> Συνέντευξη San Telmo Nieto & Sobejano, στο StudiobananaTV (Youtube), (<https://www.youtube.com/watch?v=bGlo-mqVhxM>).

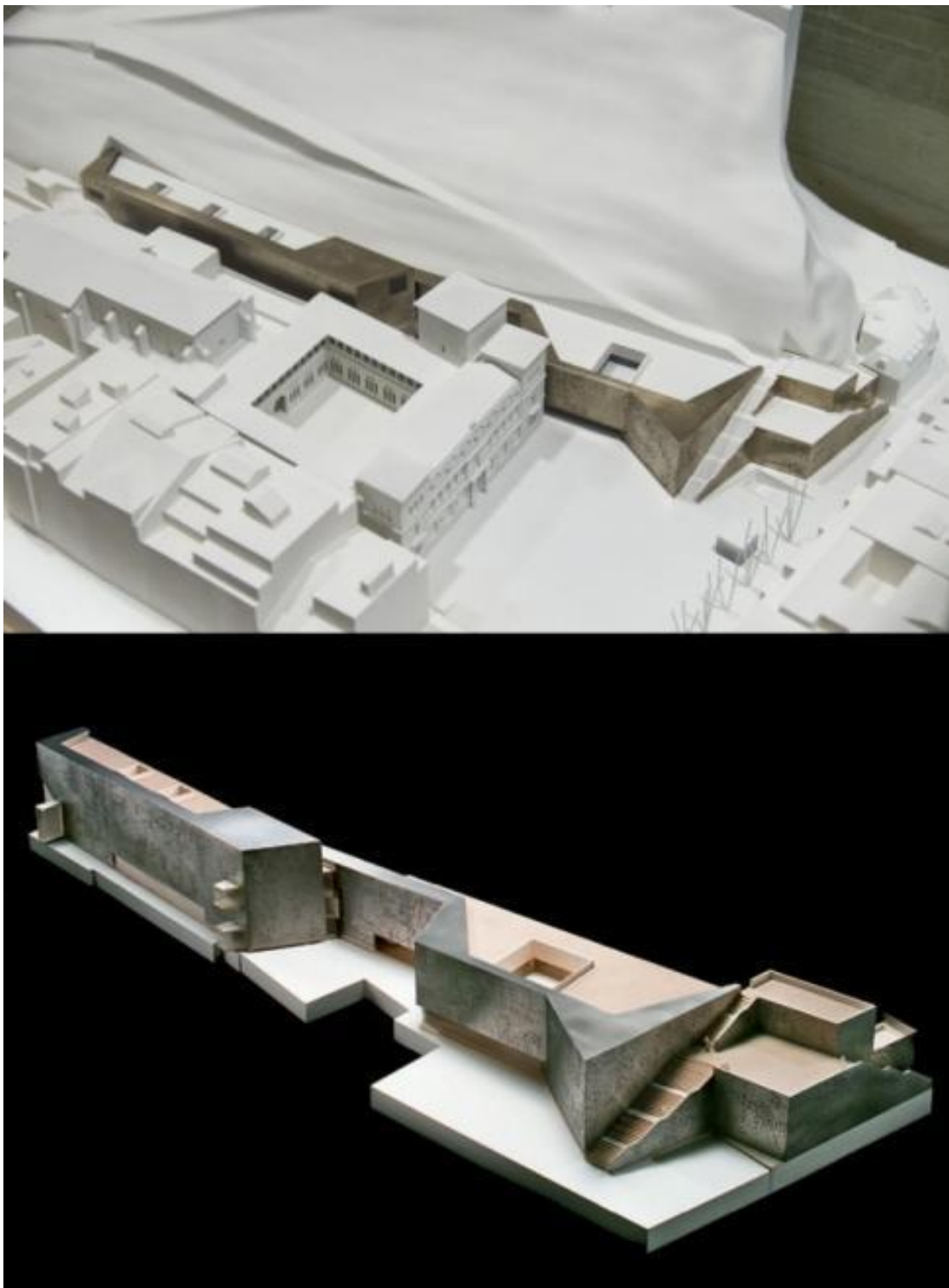




**Εικόνα 71.** Διάγραμμα κίνησης διαμέσου της πλατείας Zuloaga προς το λόφο και το μοναστήρι San Telmo. Επεξεργασία: Γιάννος Λιόφαγος. Διαδικτυακή πηγή εικόνας υποβάθρου: Arquitecturaviva.com.



**Εικόνα 72.** Διάγραμμα συγκρότησης μετώπου της πλατείας Zuloaga και το διαμορφωμένο ίχνος των προπόδων του λόφου Urgull. Επεξεργασία: Γιάννος Λιόφαγος. Διαδικτυακή πηγή εικόνας υποβάθρου: Arquitecturaviva.com.



**Εικόνα 73.** Πρόπλασμα αρχιτεκτονικής πρότασης επέκτασης του συγκροτήματος. Διαδικτυακή πηγή: Archiphotos, Arquitecturaviva (τελευταία προσπέλαση 24.05.2023).

## ΠΕΔΙΟ ΣΥΝΕΧΕΙΩΝ

Στο αρθρωτό μνημείο, η νέα πτέρυγα να εμπλουτίζει και συνεχίζει το **κτιριολογικό πρόγραμμα** του συγκροτήματος με χρήσεις που τροφοδοτούν ταυτόχρονα και τη περικλειόμενη πλατεία. Οι χρήσεις που περιλαμβάνει η νέα πτέρυγα είναι: μόνιμες εκθέσεις, αμφιθέατρα, βιβλιοθήκες, αίθουσες διδασκαλιών, βεστιάρια καταστήματα και καφετέριες<sup>177</sup>. Η νέα γραμμική πτέρυγα δύο σκελών, επικοινωνεί απευθείας με το ιστορικό μοναστήρι μέσω τριών στεγασμένων διαδρόμων, στο νάρθηκα, το αίθριο και το ναό.

**Τυπολογικά** δεν υπάρχει κάποιος άμεσος συσχετισμός με αυτόν του ιστορικού συγκροτήματος καθώς όπως αναφέρθηκε η νέα πτέρυγα ακολουθεί τη πλαγία των προπόδων του λόφου. Όμως ο άξονας της είναι παράλληλος με αυτόν του μνημείου και επικοινωνούν μεταξύ τους σε τρία σημεία.

**Ογκοπλαστικά** η νέα πτέρυγα δε ξεπερνά σε ύψος το ιστορικό μοναστήρι στη περιοχή της πλατείας. Στέκει σεβόμενο το μνημείο, έχοντας το δεύτερο ρόλο λαμβάνοντας υπόψη και της απόχρωσης της όψης της που τη θέτει ως φόντο. Στο υπόλοιπο τμήμα του, που δε διακρίνεται, υψώνεται ελάχιστα περισσότερο από τις στέγες του μνημείου. Με τη θέση του οι αρχιτέκτονες επιχείρησαν τη συνέχεια του όμορου λόφου Urgull και τη ταυτόχρονη αναδιαμόρφωση του μετώπου προς τη πλατεία και του φυσικού ορίου της πόλης.



**Εικόνα 74.** Νυκτερινή φωτογραφία του Roland Halbe© (2011), όπου διακρίνεται η διάτρητη όψη της νέας πτέρυγας και η οπτική της σχέση με τη πλατεία. Οι αρχιτέκτονες χαρακτήρισαν την όψη ως επιδερμίδα θέλοντας να περιγράψουν κατ αναλογία τη διαπερατότητα και τη φυσικότητα της. Διαδικτυακή πηγή εικόνας: commons.wikimedia.org

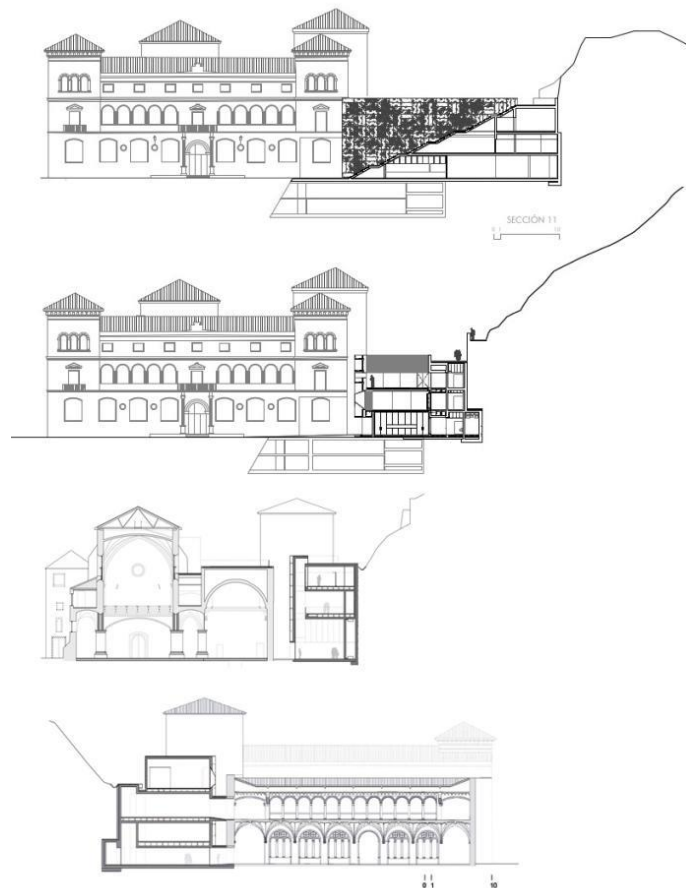
<sup>177</sup> Διαδικτυακή πηγή: Divisare.com.



## ΠΕΔΙΟ ΣΧΕΣΕΩΝ ΑΡΧΑΙΟΥ - ΝΕΟΥ

Η επιλογή να σχεδιαστεί ένα **ενδιάμεσο κτίριο** που έχει στοιχεία τόσο από το φυσικό περιβάλλον, δημιουργεί ένα πεδίο σχέσεων με το ιστορικό μνημείο. Οι σχέσεις που αναπτύσσονται είναι μεταξύ πόλης - λόφου - οχυρού διαμέσου της πλατείας και της κλίμακας της νέας πτέρυγας. Οι αρχιτέκτονες εξηγούν πως επιχείρησαν να διατηρήσουν την «απόσταση σεβασμού» αποφεύγοντας την άμεση επαφή της νέας κατασκευής με την ιστορική δομή<sup>178</sup> όπως παρατηρούμε στις φωτογραφίες (Εικόνα 76). Εν τέλει η νέα πτέρυγα είναι ένας διάδρομος και μέσα από το επίπεδο του ισογείου, ο επισκέπτης «βλέπει» σταθερά προς το μοναστήρι του San Telmo (Εικόνα 77).

Από την άλλη έχουμε μια ξεκάθαρα σχέση αντίθεσης αναφορικά με τα υλικά δομής που στόχο είχε να τονιστεί το ιστορικό κτήριο όπως άλλωστε έκαναν οι αρχιτέκτονες στο Moritzburg Schloss. Η νέα πτέρυγα κτισμένη με εμφανές οπλισμένο σκυρόδεμα, προκατασκευασμένα τμήματα, αλουμίνιο στην όψη, βιομηχανικά δάπεδα, υάλινα εσωτερικά διαχωριστικά. Αντιθέτως το μοναστηριακό συγκρότημα κατασκευάστηκε από λαξευμένο λίθο, ξύλινους φορείς, στέγες και λιθόστρωτα δάπεδα. Τα φυσικά και παλαιότερα υλικά διαδέχονται τα νεότερα και λεία.

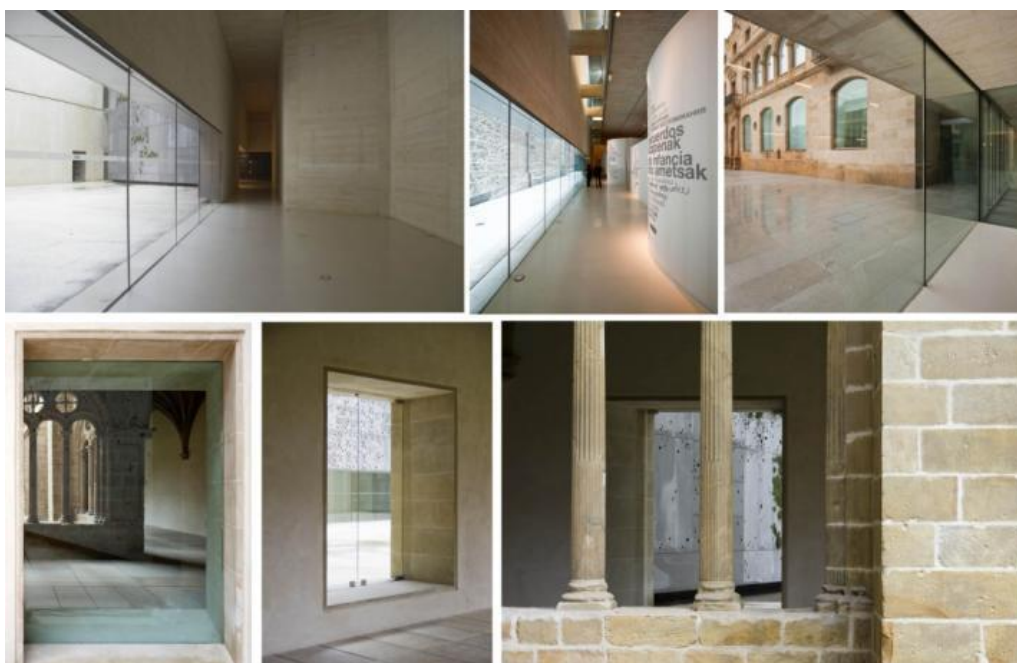


**Εικόνα 75.** Σχέδια τομών που φαίνεται η σχέση του μοναστηριού με τη πλατεία και το νέο κτίριο-κλίμακα προς το λόφο. Διαδικτυακή πηγή: Floornature και Dezeen (τελευταία προσπέλαση 24.05.2023).

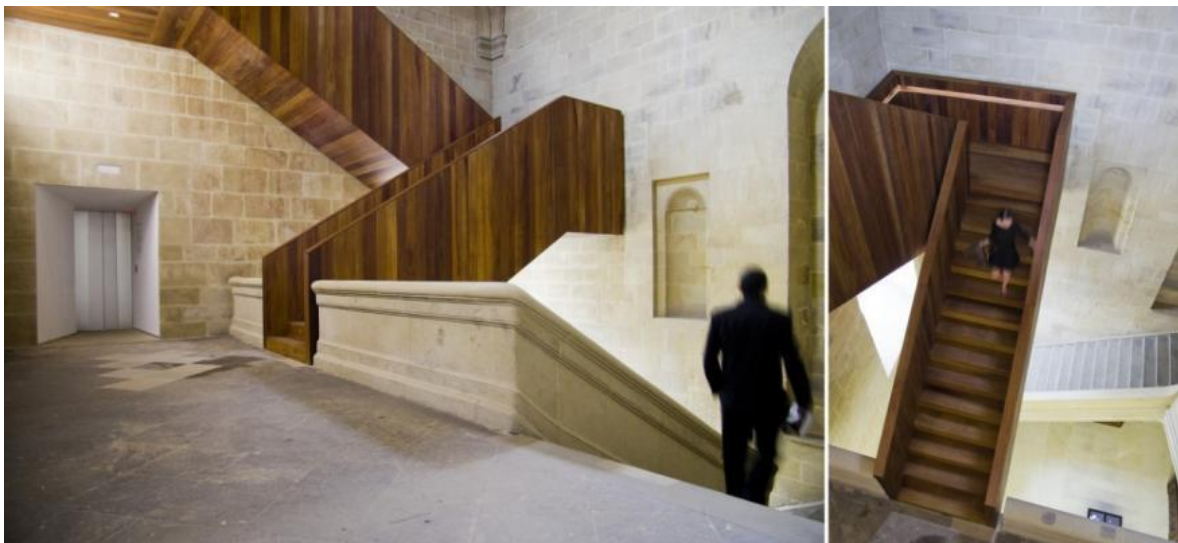
<sup>178</sup> Από τη διάλεξη της F. Nieto, Spring 22 Lecture Series: "Variations on the Museum Idea". Διαδικτυακές πηγές: Rise Architecture/Youtube & Curtain.artcuratorgrid.



**Εικόνα 76.** Επαφή και σύνδεση της νέας πτέρυγας με το κτιριακό συγκρότημα του μοναστηριού. Διαδικτυακή πηγή εικόνων: Dezeen, Archiphotos (τελευταία προσπέλαση 24.05.2023).



**Εικόνα 77.** Οπτικές σχέσεις μεταξύ ιστορικής δομής και νέας κατασκευής. Διακρίνονται οι διαφορετικές υφές των υλικών κατασκευής. Διαδικτυακές πηγές εικόνων: Archiphotos, Divisare (τελευταία προσπέλαση 24.05.2023).



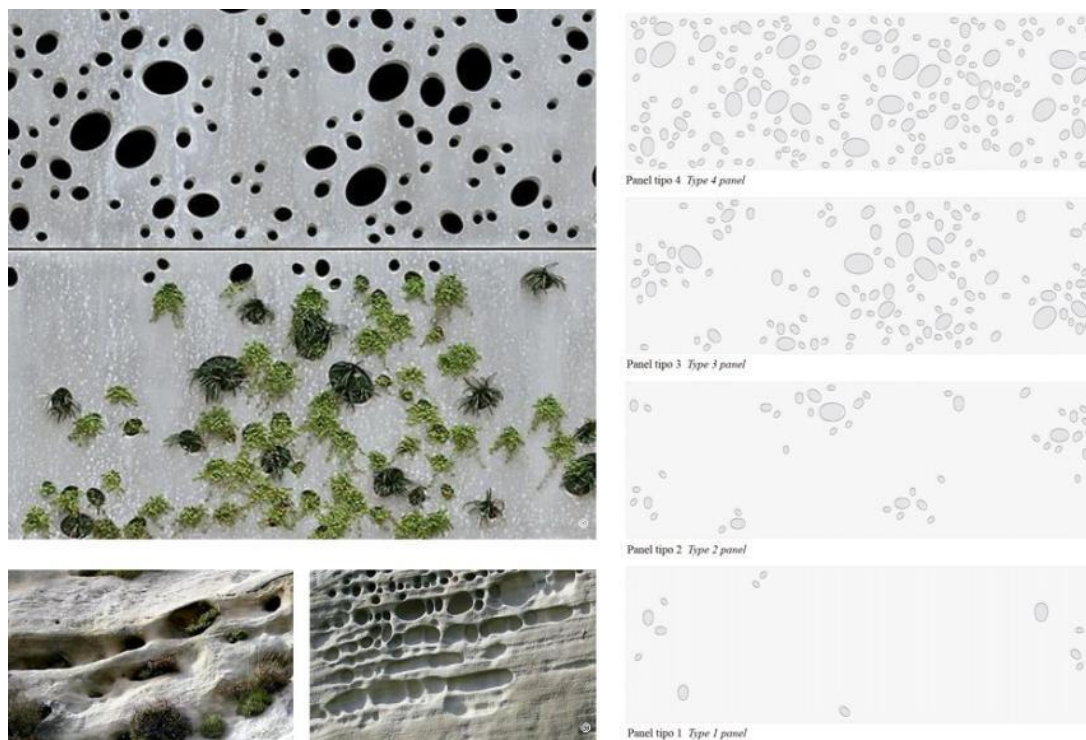
**Εικόνα 78.** Η νέα κλίμακα που ενώνει τη νέα πτέρυγα με το πρώτο κτίριο της πλατείας. Σε τρία σημεία η νέα πτέρυγα επικοινωνεί με το ιστορικό μοναστήρι του San Telmo. Διαδικτυακή πηγή εικόνας: Archiphotos (τελευταία προσπέλαση 23.05.2023).

## ΠΕΔΙΟ ΑΝΑΓΝΩΣΕΩΝ - ΕΠΑΝΕΡΜΗΝΕΙΩΝ

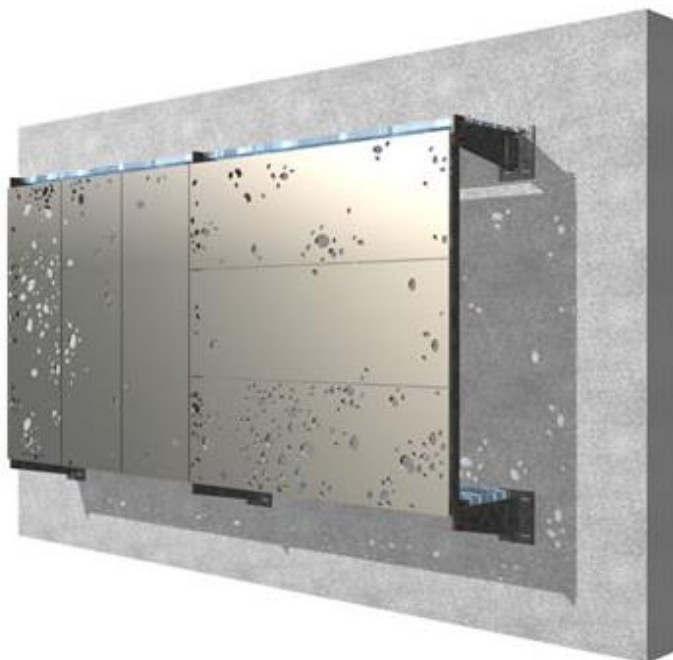
Ερμηνεία της διάτρητης όψης που την εμπνεύστηκαν οι δημιουργοί από τη χαρακτηριστική μορφή της φθοράς, το βελονισμό (pitting), του όμορου βραχώδους λόφου Urgull. Με τη συνεργασία των δύο καλλιτεχνών δημιούργησαν μια όψη προέκταση στους πρόποδες του λόφου με τη δυνατότητα να φύονται φυτά από αυτή καθιστώντας τη νέα πτέρυγα φαινομενικά καμουφλαρισμένη. Επίσης η πτέρυγα στο άκρο της, όπου υπάρχει η κλίμακα ανάβασης στο λόφο, δανείστηκε τη φόρμα της από τη χαρακτηριστική ακμή, του προμαχώνα του οχυρού στη κορυφή, δημιουργώντας έτσι άλλη μια συμβολική και χωρική ερμηνεία. Η πτέρυγα εν ολίγοις είναι μια λειτουργική προέκταση του κτιρίου ενώ μορφολογικά αποτελεί προέκταση του λόφου, διαρθρώνοντας έτσι μια αλληλοτομία λειτουργίας και μορφής.

Σε σχέση με την αίσθηση της ετερότητας των χώρων, γίνεται αντιληπτή στο πέρασμα διαμέσου του συγκροτήματος και παρατηρώντας τις εποχές που έχουν αφήσει το στίγμα τους. Η διακριτική οπτική σχέση με τον εξωτερικό χώρο και το αστικό περιβάλλον και το πέρασμα μέσα από διαφορετικούς τύπους κτιρίων μέσω εναλλακτικών διαδρομών δημιουργεί ένα εσωτερικό χρόνο και περιβάλλον για τον επισκέπτη. Η βαθμιαία εσωστρέφεια συνάδει και με το πρότερο χαρακτήρα που είχε ως μοναστήρι και αυτό φαίνεται να διατηρείται.





**Εικόνα 79.** Η επιφάνεια του γειτονικού λόφου ως αφορμή για την σύνθεση της επιφάνειας επιδερμίδας και οι τέσσερεις παραλλαγές των διάτρητων αλουμινένιων επιφανειών-σταθερών ή κινούμενων- πάχους δέκα χιλιοστών. Περίπου τρείς χιλιάδες επιφάνειες τοποθετήθηκαν ως όψη-επιδερμίδα. Διαδικτυακή πηγή: Arcquitecturaviva.



**Εικόνα 80.** Λεπτομέρεια εφαρμογής. Διαδικτυακή πηγή : Material strategies, Arch5541.wordpress.

#### 4.4. KOLUMBA ART MUSEUM - PETER ZUMTHOR

Ήταν η μεγαλύτερη ενορία στη μεσαιωνική πόλη και ένα από τα σημαντικότερα προσκυνήματα της Κολωνίας. Φέρει ένα ενδιαφέρον παλίμψηστο ναών έως την καταστροφή του από τους βομβαρδισμούς του ΒΠΠ και το μουσείο εκκλησιαστικής τέχνης. Ο ερειπωμένος χώρος παρέμενε ως έτσι, όντας από τους λίγους εναπομείναντες στην ιστορική πόλη, αφού αυτή ανοικοδομήθηκε πάνω στο μεσαιωνικό ιστό της. Το 1950 ο Gottfried Bohm σχεδίασε και υλοποίησε ένα μικρό οκταγωνικό ναό για την προστασία του διασωσμένου από τις καταστροφές του ΒΠΠ, αγάλματος της Παναγίας<sup>179</sup>. Ο ναός στο κέντρο των ερειπίων, οι ελάχιστες λιθοδομές διατηρήθηκαν και συμπεριλήφθησαν στη νέα σύνθεση που υλοποιήθηκε το 2003. Μετά από αρχιτεκτονικό διαγωνισμό (1997) όπου νικητής αναδείχτηκε ο Peter Zumthor για την επέμβαση αποκατάστασης, προσθήκης καθ ύψος μουσειακών και εκθεσιακών χρήσεων και διαμόρφωση περιβάλλοντος χώρου.

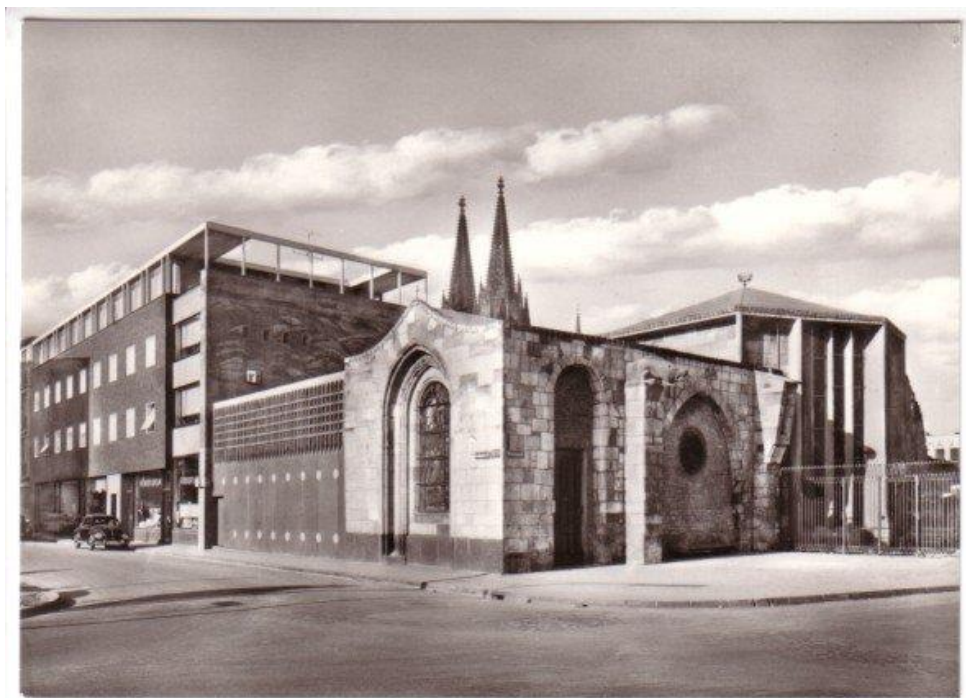
Συνθετικά πρόκειται για κτήριο τριώροφο με κάτοψη τύπου «Γ». Στο ισόγειο του πρώτου σκέλους βρίσκεται ο ναός και ο αρχαιολογικός χώρος. Εκεί το εργαλείο χειρισμού του ενδιαμέσου είναι ο κενός χώρος μεταξύ του νέου και του ιστορικού υφισταμένου. Σε αυτό το χώρο πραγματοποιείται η συμβίωση και η άρθρωση των δύο με σκοπό τη συνέχεια. Η συνέχεια αφορά φυσικά στην έννοια της ιστορικής πόλης που έχει παρόν αλλά και μέλλον μέσα στη σύγχρονη καθημερινότητα και ταυτόχρονα ως παρουσία, τεκμήριο, ως εξελίξιμη ανασκαφή. Το νέο κτήριο είναι χτισμένο από πλίνθους πεπλατυσμένους (κατασκευασμένοι στη Δανία)<sup>180</sup> που παραπέμπουν στον αρχαίο ρωμαϊκό. Στο χώρο του ισόγειου αρχαιολογικού χώρου οι πλίνθοι είναι κτισμένοι με διάκενα για να τους διαπερνάει το φως και να δημιουργείται ατμοσφαιρικότητα στο χώρο. Κάποια ερείπια τοίχων της βομβαρδισμένης ιστορικής εκκλησίας με τα ανοίγματα τους διατηρούνται στην όψη προς τη πόλη επί του δρόμου. Στον όροφο οι χώροι που φιλοξενούν την συλλογή εκκλησιαστικών αντικειμένων τέχνης.

---

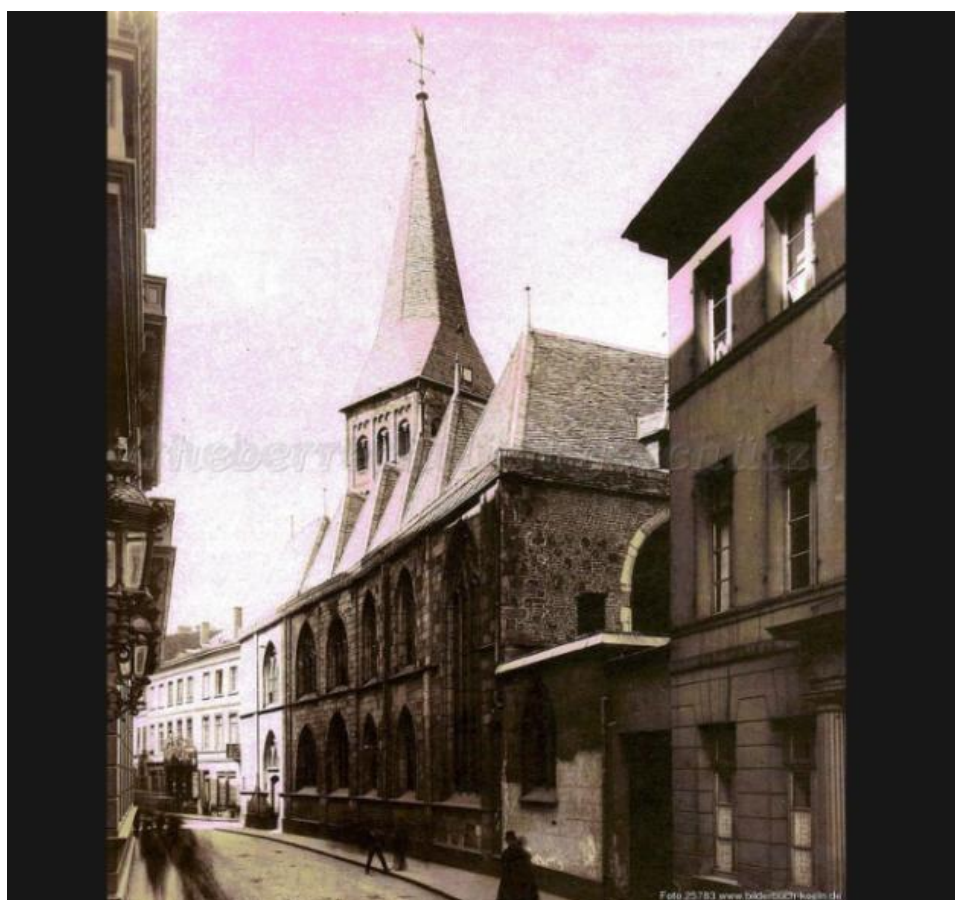
<sup>179</sup> Διαδικτυακή πηγή: The Architectural Review. (Τελευταία προσπέλαση: 1/3/2015).

<sup>180</sup> <https://www.petersen-tegl.dk/>





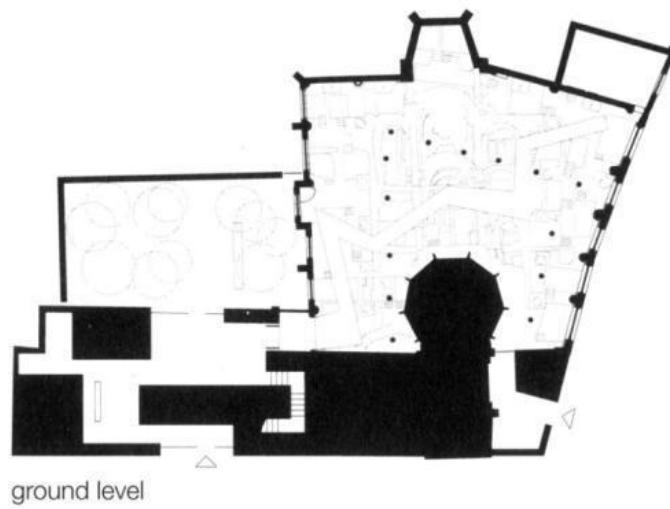
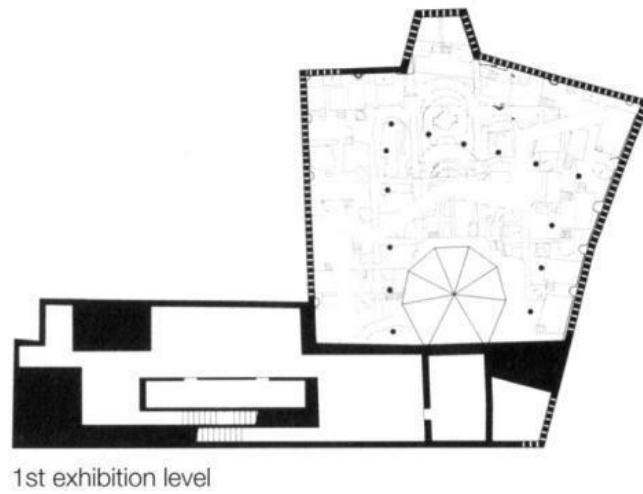
**Εικόνα 81.** Τα ερείπια του βομβαρδισμένου ναού το 1960.



**Εικόνα 82.** Η εικόνα πριν το βομβαρδισμό και τη καταστροφή του, λήψη περ 1910.



**Εικόνα 83.** Άποψη σήμερα.



**Εικόνα 84.** Σχέδια κατόψεων ανασκαφής και εκθεσιακών χώρων.

## ΠΕΔΙΟ ΣΥΝΕΧΕΙΩΝ

**Προγραμματική συνέχεια:** Αναλύοντας τις χρήσεις και τους χώρους στο μουσείο τέχνης βλέπουμε πως το ισόγειο υπάρχει μια κλειστή ανασκαφή που έχει εγκολληθεί στο μουσείο. Προστατεύεται πλήρως και είναι προσβάσιμη για το κοινό, μέσω ενός τεθλασμένου διαδρόμου. Η ανασκαφή περιορίζεται στα όρια του νεώτερου διασωσμένου περιγράμματος που είχε ο ναός. Η υποδοχή βρίσκεται στη βόρεια επέκταση. Μέσω ενός σύντομου οφιοειδούς διαδρόμου, πλάι από το κλιμακοστάσιο και το δένδροφυτο υπαίθριο χώρο με το γλυπτό του Richard Serra, προσεγγίζουμε την ανασκαφή και στον οκταγωνικό ναό της «Παναγίας των ερειπίων». Ο ναός έχει ανεξάρτητη δική του είσοδο από την άλλη όψη του κτιρίου. Σε αυτή τη περιοχή έχουμε προγραμματική συνέχεια σε σχέση με το παρελθόν αφού διατηρείται ο υφιστάμενος ναός και ανάδειξη της πρότερης χρήσης και του παλίμψηστου. Στου δύο ανώτερους ορόφους εξελίσσεται το μουσειακό πρόγραμμα των μόνιμων και περιστασιακών εκθέσεων εκκλησιαστικών αντικειμένων και σε αντίθεση με το επίπεδο των ανασκαφών, εδώ οι χώροι έχουν οπτική επαφή με τη πόλη.

**Τυπολογική συνέχεια:** ο τύπος του νέου κτιρίου - μουσείου με τις επεκτάσεις του δεν εμφανίζει κάποια συνέχεια με αυτόν των υφιστάμενων. Αυτό που διατηρήθηκε ήταν το περίγραμμα του ναού και η τοποθέτηση των αιθουσών εντός αυτού και περιμετρικά.

**Ογκοπλαστική συνέχεια:** Εξετάζοντας την ογκοπλασία του κτιρίου έχουμε συμπλήρωση του περιγράμματος της κάτοψης των ιχνών του ναού και επέκταση. Η καθ ύψος συνέχεια και η επέκταση φαίνεται πως πραγματοποιήθηκε για την εναρμόνιση με τα πολεοδομικά μέτωπα και τις ρυμοτομικές γραμμές. Καθότι βρίσκεται σε γωνιακό σημείο του οικοδομικού τετραγώνου επιλέχθηκε να τονιστεί αυτό με τη αύξηση του ύψους. Θα μπορούσαμε να πούμε πως η ογκοπλασία σχεδιαστικά προέκυψε από «εξέλαση» του περιγράμματος της βάσης, ανακτώντας κατά ένα τρόπο τη πρότερη μάζα του ναού<sup>181</sup>.

## ΠΕΔΙΟ ΣΧΕΣΕΩΝ ΑΡΧΑΙΟΥ - ΝΕΟΥ

Οι επεκτάσεις του μουσείου και οι ιστορικές δομές των ναών που διασώθηκαν συμβιώνουν στον ισόγειο χώρο των ανασκαφών. Πρόκειται για έναν ενδιάμεσο χώρο όπου το αρχαίο τεκμήριο είναι σε πρώτο πλάνο, φωτισμένο τοπικά, ενώ το νέο αποτελεί το σκοτεινό φόντο του. Ενδιαφέρον είναι πως υπάρχει μια τελετουργική σειρά στην αλληλουχία σχέσεων των χώρων και των ιστορικών τμημάτων. Αντικρίζοντας το μουσείο εξωτερικά, στο επίπεδο του περιπατητή ερχόμαστε σε επαφή με τα ερείπια τη όψης του ναού. Κατά τη είσοδό του χάνεται

---

<sup>181</sup> Διαδικτυακή πηγή: Steve Rose, «The perforated palace», The Guardian, 19 November 2019 (Τελευταία προσπέλαση: 29.08.2022).

η επαφή με τη πόλη και μέσω μιας σιγμοειδούς διαδρομής, στην ενότητα της υποδοχής και του κλιμακοστασίου, περνά από τους αρχαιολογικούς χώρους. Αυτή η παύση, προτού ο επισκέπτης βρεθεί στους ορόφους είναι πολύ σημαντική όχι μόνο για λειτουργικούς λόγους. Στους ορόφους βρισκόμαστε ολοκληρωτικά μέσα στο νέο κτίριο με υλικά νέα, λεία αφήνοντας πίσω τις αδρές, παλαιωμένες επιφάνειες όπου ανακτάται η σχέση με τη πόλη από ψηλά.

## ΠΕΔΙΟ ΑΝΑΓΝΩΣΕΩΝ - ΕΠΑΝΕΡΜΗΝΕΙΩΝ

Οι όψεις και ο όγκος γενικότερα του μουσείου εξωτερικά είναι απλές χωρίς μεγάλη επεξεργασία στα ανοίγματα και στη κορυφογραμμή. Στη περίπτωση αυτή δεν επιδιώχθηκε το «Bilbao effect» όπως διατείνεται ο Peter Zumthor, ή η επίλυση όπως αυτή των στεγών στο Moritzbourg Schloss από του Nieto & Sobehano. Δόθηκε προτεραιότητα στη μετάδοση της «εσωτερικής διάσταση της τέχνης» και όχι στο συσχετισμό του περιεχομένου με ένα εμφατικό αρχιτεκτόνημα<sup>182</sup>. Ο χώρος δημιουργεί ατμοσφαιρικότητα και αποπνέει πνευματικότητα, αναδεικνύοντας έτσι τις ιστορικές φάσεις του ναού, τα γεγονότα καθώς περπατά κανείς στο ξύλινο διάδρομο και δηλώνει τη συνέχεια της χριστιανικής πίστης<sup>183</sup>. Το κέλυφος λειτουργεί ως ένα σκηνικό-φόντο που φιλτράρει το φως μέσα στο χώρο ανασκαφής.

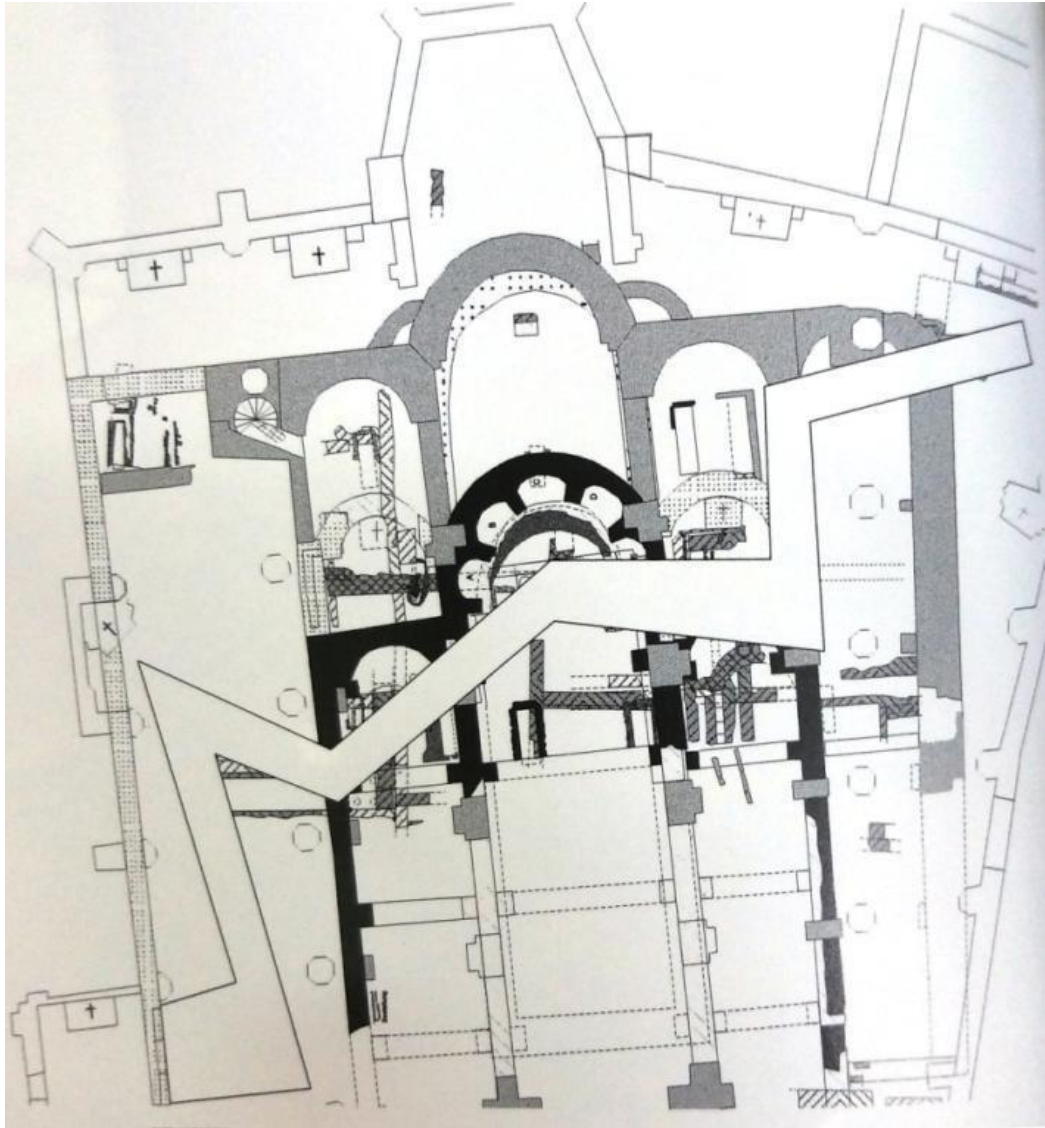
Αντιθέτως οι χώροι εκθέσεων δεν θυμίζουν σε τίποτα την αίσθηση της υποκείμενης ατμόσφαιρας των ανασκαφών ούτε έχουν παρόμοια εμφανή υλικά με την όψη. Αυτό είχε παρατηρηθεί και στο Moritzburg Sloss των F Nieto & E Sobejano. Τα υλικά και οι υφές των νέων χώρων διέφεραν, όπως και η οπτική σχέση με το εξωτερικό περιβάλλον στο ισόγειο και τους ορόφους σε σχέση με τη πόλη. Μέσω των μεγάλων ανοιγμάτων στις περιμετρικές αίθουσες εκθεμάτων που διατάσσονται γύρω από ένα κεντρικό χώρο. Τα υλικά του νέου χώρων εσωτερικά είναι λεία, με ουδέτερα χρώματα, με τα εκτιθέμενα αντικείμενα να έχουν πρωταγωνιστικό ρόλο. Επίσης μία ακόμα διαφοροποίηση είναι η ογκοπλασία.

---

<sup>182</sup> Διαδικτυακή πηγή: Steve Rose, 'The perforated palace', The Guardian, 19 November 2019 (Τελευταία προσπέλαση: 29.08.2022).

<sup>183</sup> Διαδικτυακή πηγή: The Architectural Review, 'Zumthor's Diocesan Museum shows clearly and movingly the continuity of Christian faith' (τελευταία προσπέλαση 28/5/2023).





**Εικόνα 85.** Kolumba Art Museum, Koln. Κάτοψη κατασκευαστικών φάσεων ισόγειου. (Πηγή: Kolumba art museum, 2013, Architecture in Germany 2000-2012, Architecture & Urbanism, τ508, σ136).

Ξεκάθαρα λοιπόν στο χώρο κυριαρχεί η εσωστρέφεια, η πνευματικότητα του χώρου και η ιερότητα. Με αυτό το τρόπο η αίσθηση του παρελθόντος και η σημερινή κατάσταση έρχονται σε επαφή στο συγκεκριμένο τόπο. Η παλαιότητα, μέσω της υφής των ερειπίων, ο φωτισμός από ψηλά είτε τεχνητός είτε φυσικός, μέσω του διάτρητου κελύφους και τα λεπτά υψίκορμα υποστυλώματα είναι μερικά εργαλεία που συμβάλουν στη χωρική εμπειρία. Πλάι στην πνευματικότητα με τα παραπάνω στοιχεία προστίθεται και η έννοια του υψηλού που τείνει στον ουρανό, έννοια που υλοποιήθηκε με τον πλέον επιτυχημένο τρόπο στη γοτθική εκκλησιαστική αρχιτεκτονική. Σημαντική συμβολή στην αίσθηση του χώρου έχει ο χειρισμός του κύριου υλικού δομής, του πεπλατυσμένου πλίνθου. Τόσο από την εξωτερική όψη όσο και εσωτερικά συμβάλει στην αίσθηση της χειροποίητης δομής του κτιρίου. Είναι ένα υλικό με αδρή επιφάνεια που προσδίδει έντονη υφή σε συνδυασμό με τα διάκενα φωτισμού δίνεται η

αίσθηση του «ελαφρού φίλτρου». Άλλωστε και στο βιβλίο του «Atmospheres» φαίνεται η θέση του για τη βαθιά μελέτη στην επεξεργασία και σύνθεση των υλικών στο αρχιτεκτονικό έργο<sup>184</sup>.

Η επέμβαση στον St Kolumba, αποτελεί πολύ καλό δείγμα συνθετικού χειρισμού ενός ατμοσφαιρικού χώρου με πλούσιο ιστορικό παλίμψηστο. Κατ' αρχήν αποτελεί κτήριο-αρχείο με σωζόμενες ιστορικές στιγμές, από τα ίχνη των θεμελίων των αρχαίων εκκλησιών έως τα αποτυπώματα του βομβαρδισμού. Η μνήμη και η ιστορία είναι καταγεγραμμένα στην ύλη του κτηρίου και ο επισκέπτης τα βιώνει έχοντας απομονωθεί από το πραγματικό χώρο και χρόνο. Με το φυσικό φωτισμό να είναι έμμεσος, μιας και διαπερνά το διάτρητο κέλυφος από ψηλά και την ανύπαρκτη οπτική επαφή με τη πόλη επιτυγχάνεται από τη μία η απομόνωση, όπως ειπώθηκε αλλά και ο στιγμιαίος αποπροσανατολισμός σε σχέση με τη πόλη. Εισερχόμενος ο επισκέπτης στον αρχαιολογικό χώρο, ανακτά επαφή, με τον εξωτερικό χώρο στους περιφραγμένους υπαίθριους χώρους. Ο πρώτος βρίσκεται κοντά στην υποδοχή και ο επόμενος που είναι και μικρότερος, στο τέλος του αρχαιολογικού διαδρόμου, με κεντρικό έκθεμα το έργο του Serra.

Τέλος παρατηρούμε πως στους διαγωνισμούς σχετικά με το Moritzbourg Schloss και με το St Kolumbo οι επιτροπές δεν επέλεξαν τις λύσεις των διαγωνιζομένων οι οποίοι πρότειναν κτιριακούς όγκους σε pilotis χωρίς να εφάπτονται με τις ιστορικές δομές. Αντίθετα επελέγησαν λύσεις όπου το νέο ήταν σε πλήρη επαφή με το παλιό και με την έννοια της συνέχειας της χρήσης του ιστορικού κτηρίου και της πλήρους ένταξης του σύγχρονη ζωή.



**Εικόνα 86.** Πειραματισμοί με προπλάσματα για τη δόμηση με πλίνθους.

---

<sup>184</sup> (Zumthor, 2006)

#### 4.5. TEMPLE DIANA - MERIDA - GARCIA

Η ιστορική πόλη Merida στην Ισπανία, εγκαθιδρυμένη το 25 πΧ ως Emerita Augusta, έχει ενταγμένο το αρχαιολογικό σύνολο της στο κατάλογο της UNESCO από το 1993<sup>185</sup>. Ο περίπτερος ναός της Αρτέμιδος (1<sup>ου</sup> αι πΧ), είναι ένα από τα μνημεία που το αποτελούν. Είναι τοποθετημένος σε κεντρική θέση της πόλης και κατά κάποιες αναπαραστάσεις, στη συμβολή των Cardo και Decumanus Maximus. Περιμετρικά οριοθετούσε το χώρο περίβολος, στοές με κεντρική πύλη. Ο ναός φιλοξένησε χρήσεις που προσαρμόστηκαν σε αυτόν όπως το παλάτι Palacio conde de los Corbos (16<sup>ος</sup> αιώνας)<sup>186</sup>. Η πρόκληση σε αυτή τη μελέτη (2005-2008) ήταν η επανασύσταση της ρωμαϊκής πλατείας σε σχέση με το νέο πρόγραμμα χρήσεων και η προστασία των ευρημάτων με ένα επίκαιρο τρόπο<sup>187</sup>. Το άλλο πρόβλημα ήταν η συρραφή του παλιού και ιστορικού ιστού με το νέο κτήριο. Η υφιστάμενη κατάσταση στην περιοχή, πριν την επέμβαση, ήταν πειστική ως προς τα αρχαία ευρήματα. Όλα είχαν προσαρτηθεί στα νέα κτίρια και οι αρχαιολόγοι ήταν αναγκασμένοι να απαλλοτριώσουν προκειμένου να ανασκάψουν. Στη πρόταση<sup>188</sup> του αρχιτέκτονα Jose Maria Sanchez Garcia ένα περιμετρικό κτήριο πλατφόρμα σε σχήμα κάτοψης «Π», με τομή τύπου «L» που ορίζει τη πλατεία και κάνει πλάτη προς την υπόλοιπη πόλη. Η ιδέα ονομάστηκε «δύο πλατείες» εννοώντας τη πλατεία με τα αρχαιολογικά ευρήματα και τη πλατεία-πλατφόρμα με τις περιοδικές εκθέσεις και τους πολυχρηστικούς χώρους<sup>189</sup>.



**Εικόνα 87.** Πολεοδομικός χάρτης τμήματος της πόλης. Αριστερά ο ναός της Diana με την επέμβαση του Jose Maria Sanchez Garcia, δεξιά και πάνω το αρχαιολογικό μουσείο, σχεδιασμένο από τον José Rafael Moneo Vallés.

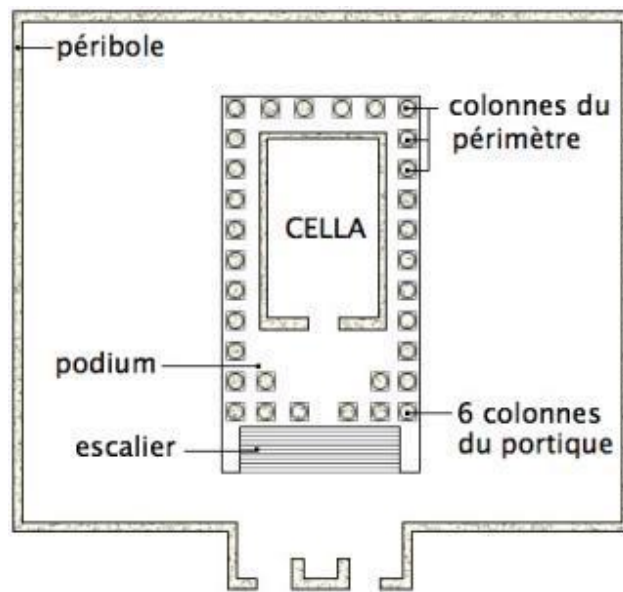
<sup>185</sup> [whc.unesco.org/en/list/664](http://whc.unesco.org/en/list/664). (Τελευταία προσπέλαση: 31.05.2023).

<sup>186</sup> [www.consorcioimerida.org/conjunto/monumentos/palaciocorbos](http://www.consorcioimerida.org/conjunto/monumentos/palaciocorbos) (Τελευταία προσπέλαση: 31.05.2023).

<sup>187</sup> Από της ιστοσελίδα των αρχιτεκτόνων: [cargocollective.com](http://cargocollective.com) και [www.archdaily.com](http://www.archdaily.com) (Τελευταία προσπέλαση: 24.05.2023).

<sup>188</sup> Πρώτο βραβείο σε αρχιτεκτονικό διαγωνισμό.

<sup>189</sup> Διαδικτυακή πηγή: José Maria Sanchez Garcia interview about the environment of Diana temple, Daniele Marucci Filmmaker. [www.youtube.com/watch?v=vkFvHbij3hA](https://www.youtube.com/watch?v=vkFvHbij3hA).



**Εικόνα 88.** Κάτοψη (αναπαράσταση) ναού στην αρχική του μορφή.



**Εικόνα 89.** Λιθογραφίες 1844 (αριστερά, Lemaitre, διαδικτυακή πηγή: Gettyimages) και ίδιας περιόδου (δεξιά, Liger, διαδικτυακή πηγή: Alamy) να απεικονίζουν το ναό και τα προσκείμενα κτίρια σε αυτόν. Στο κέντρο φωτογραφία λεπτομέρειας της «συσσωμάτωσης» μελών του ναού και νεότερων κατασκευών.





**Εικόνα 90.** Όψη του Palacio conde de los Corbos. Διαδικτυακή πηγή: [www.consorciomerida.org](http://www.consorciomerida.org).  
(Τελευταία προσπέλαση: 31.05.2023).



**Εικόνα 91.** Ο χώρος μελέτης πριν (αριστερά) και μετά (δεξιά) την επέμβαση.  
Διαδικτυακή πηγή: <https://www.jmsg.es/> (τελευταία προσπέλαση 30.05.2023).



## ΠΕΔΙΟ ΣΥΝΕΧΕΙΩΝ

Το κτήριο εκθέσεων τυπολογίας «Π» περιλαμβάνει στον όροφο χώρο εκθέσεων. Το ισόγειο είναι υπόστυλο με απευθείας επαφή με την πλατεία και το ναό. Άμεση **προγραμματική συνέχεια** δε διαπιστώνουμε σε σχέση με τις τελευταίες χρήσεις, αφού πριν υπήρχαν κατοικίες που απαλλοτριώθηκαν και οι περιμετρικές στοές δεν υφίστανται εδώ και πολλούς αιώνες. Ο υπόστυλος χώρος όμως συνεχίζει να διατηρεί το χώρο της πλατείας πέριξ του ναού και μετέπειτα παλατιού.

Μερικά άλλα χαρακτηριστικά που διατηρούνται είναι η μετωπική προσέγγιση του ναού και η συμμετρία. **Τυπολογική συνέχεια** παρατηρούμε, αν βασιστούμε στις αναπαραστάσεις του χώρου<sup>190</sup>, αλλά ασφαλώς έχουμε τυπολογικό μετασχηματισμό. Δηλαδή ο άλλοτε περίβολος του ναού μετασχηματίστηκε, με περιμετρική κατανομή των χρήσεων, που εξασφαλίζεται με το νέο κτίριο εκθέσεων, ακολουθώντας το αρχαιολογικό ίχνος. Τα ίχνη των περιμετρικών στοών δε σώζονται καθώς στη θέση τους υπήρχε ανεπτυγμένος αστικός ιστός.

Σε σχέση με την ογκοπλασία των πτερύγων, έγινε προσπάθεια να περιοριστεί όσο το δυνατόν στα όρια, ώστε να διευρυνθεί ο ελεύθερος χώρος και να παραμείνει σε χαμηλότερο ύψος από το κεντρικό ναό. Επίσης από τα σχέδια των τομών (Εικόνα 97. Εικόνα 98.) προκύπτει ότι το επίπεδο των εκθεσιακών χρήσεων συμπίπτει με το ύψος του κρηπιδώματος του ρωμαϊκού ναού.

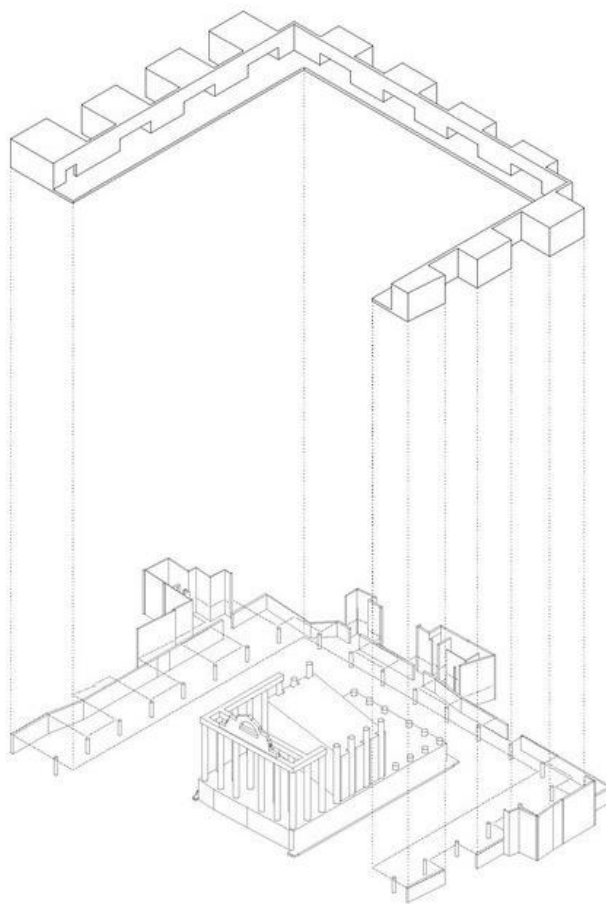


Εικόνα 92. Διάγραμμα εξέλιξης κεντρικής ιδέας. Διαδικτυακή πηγή: Hicarquitectura.com

<sup>190</sup> Πρόπλασμα που εκτίθεται στο Museo Nacional de Arte Romano.

## ΠΕΔΙΟ ΣΧΕΣΕΩΝ ΑΡΧΑΙΟΥ - ΝΕΟΥ

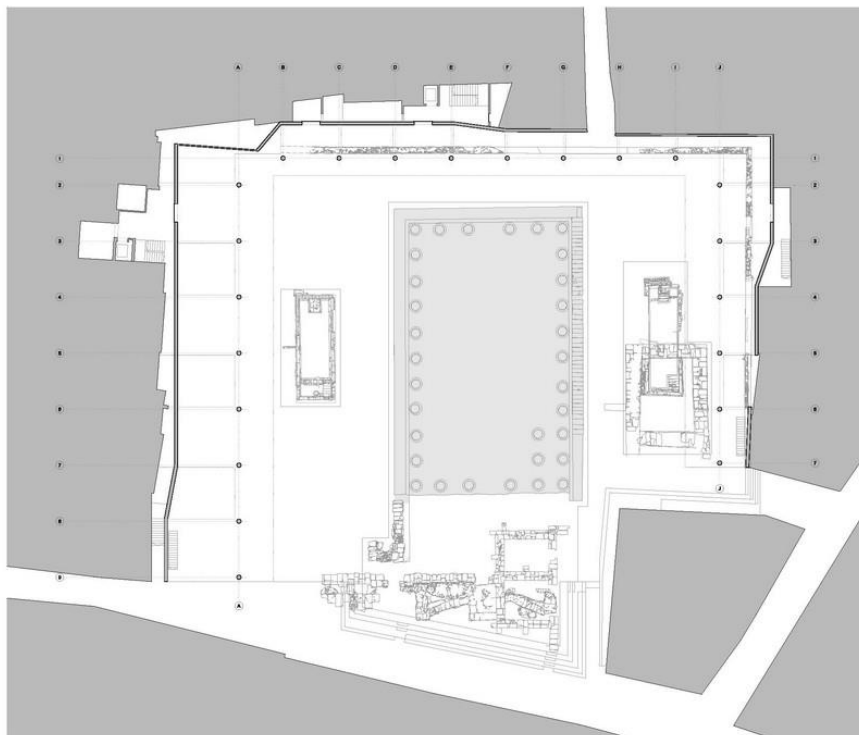
Η νέα δομή αρθρώνεται ως ενδιάμεσο κτήριο μεταξύ του πυκνού οικοδομικού της ιστού της πόλης και του αρχαιολογικού χώρου. Θα μπορούσαμε να πούμε πως ανήκει σε παραπλήσιο φάσμα επίλυσης του ορίου, όπως και το παράδειγμα του San Telmo στο San Sebastian. Η πόλη οπτικά αποκόπτεται διότι το νέο κτήριο εκθέσεων το περιχαρακώνει, με σκοπό να γίνει ένα ουδέτερο φόντο. Το νέο κτήριο στην ουσία είναι ένα κατώφλι. Αποτελεί δηλαδή ένα ευρύ ενδιάμεσο που βοηθάει στη μετάβαση από την ιστορική πόλη προς το εκθεσιακό τμήμα του ορόφου. Από το ισόγειο και το στεγασμένο κοινόχρηστο και τις ανασκαφές, η οπτική σχέση αλλάζει στον όροφο τις θεματικές εκθέσεις. Η θέα προς το ναό πλέον είναι πάνω από το επίπεδο του κρηπιδώματος και οι δέκα αίθουσες εκθέσεων αποκτούν σχέση με το Palacio conde de los Corbos.



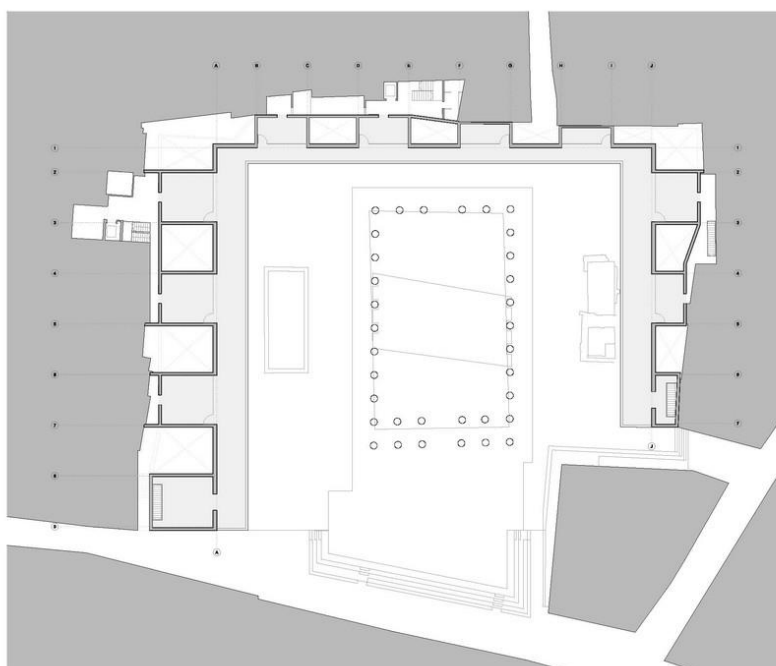
**Εικόνα 93.** Διάγραμμα της συνθετικής αρχής των εκθεσιακών χώρων.



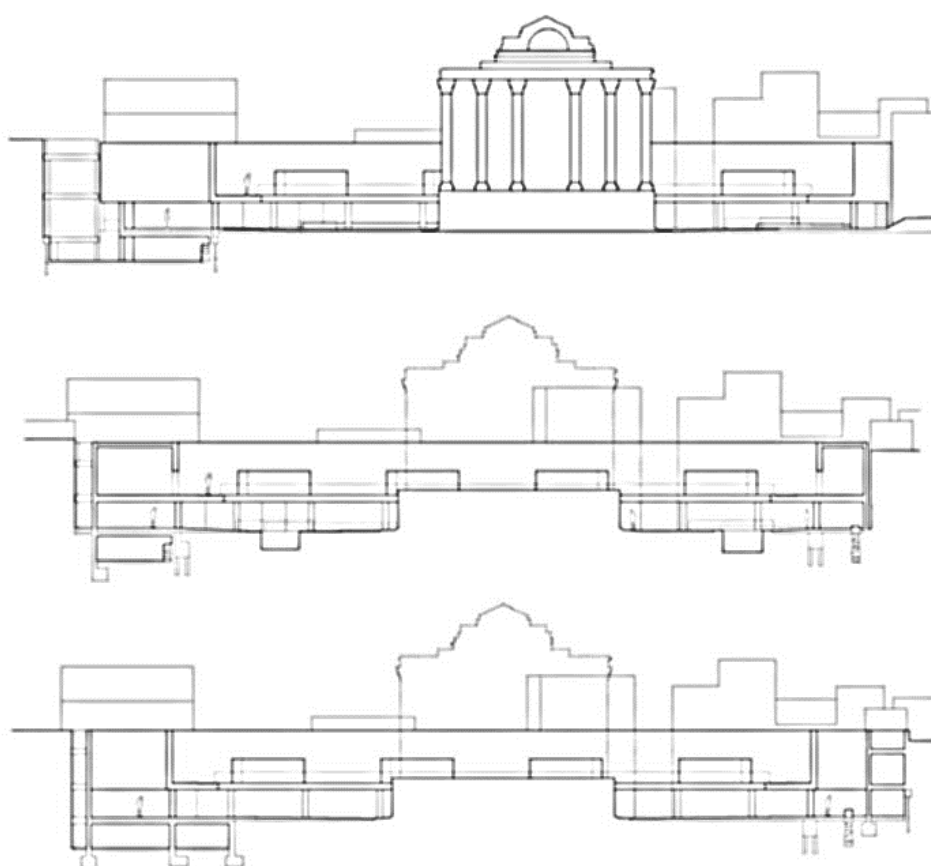
**Εικόνα 94.** Πλάγια όψη του ναού και του Palacio conde de los Corbos.



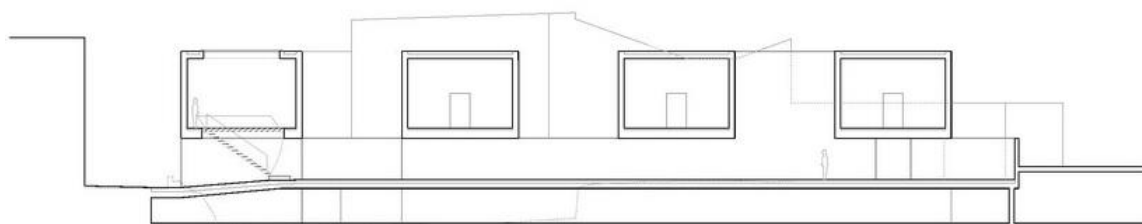
**Εικόνα 95.** Κάτοψη ισογείου.



**Εικόνα 96.** Κάτοψη ορόφου.



**Εικόνα 97.** Διαδοχικές τομές της σύνθεσης.



**Εικόνα 98.** Διαμήκης τομή πτέρυγας με τους εκθεσιακούς χώρους.

#### ΠΕΔΙΟ ΑΝΑΓΝΩΣΕΩΝ – ΕΠΑΝΕΡΜΗΝΕΙΩΝ.

Η κυρίαρχη ανάγνωση προκύπτει μέσα από τη κεντρική ιδέα της σύνθεσης με τις δύο πλατείες, την «αρχαιολογική πλατεία» και η «ιπτάμενη πλατεία». Η δεύτερη, φιλοξενώντας τις σύγχρονες εκθεσιακές χρήσεις, φέρνει το παρελθόν και το παρόν σε κοινό χώρο λόγω του κλειστού τύπου της γύρω από το ναό. Έχοντας τυπολογική αναφορά στη ρωμαϊκή περίοδο<sup>191</sup>, οι ανασκαφές εξελίσσονται πέριξ του ναού και μαζί τους αλλάζει και το πρόσωπο του ελεύθερου χώρου. Μνήμη και πόλη συμβιώνουν σε ένα νέο πλαίσιο εν εξελίξει μουσειού-αρχείου.

Ενδιαφέρον είναι πως επισκέπτης, υφίσταται τοπική χωρική αποκοπή από το υπόλοιπο οικιστικό περιβάλλον όταν εισέρχεται στο χώρο. Η πλατεία δεν είναι ανοικτή προς τη πόλη, έχοντας όρια σαφή στο μεγαλύτερο μήκος της περιμέτρου της. Υπάρχει μεν η οπτική επαφή με τη κορυφογραμμή των όμορων κτηρίων αλλά η περιμετρική πτέρυγα, με τη λιτή γραμμή της και το ρόλο του φόντου, αποκόπτει κατευθύνει την οπτική και το ενδιαφέρον προς το κέντρο και το αρχαιολογικό μνημείο με το παλίμψηστο του. Η λεία επιφάνεια των υλικών, η ομοιογένεια του περιμετρικού συνόλου ενισχύει αυτή την εντύπωση.

<sup>191</sup> (Μπούρας, 1991), σ406, Αγορές και κέντρα διοικήσεως της ρωμαϊκής περιόδου, αρχιτεκτονική και τυπολογία.



## ΑΝΤΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ

Η ανάλυση των παραδειγμάτων που παρουσιάστηκαν στη προηγούμενη ενότητα μας οδηγούν σε κάποια σημαντικά συμπεράσματα. Οι αρχιτεκτονικές προτάσεις που παρουσιάστηκαν, λειτουργούν καθαρά σε σχέση με τα ιστορικά τους κελύφη. Τα πλαισιώνουν, τα αναδεικνύουν, ενισχύουν το συμβολισμό τους, γίνονται φόντο και συμβιώνουν. Η απλότητα των μορφών τους, η χρήση λίγων υλικών στην όψη, πολλές φορές, τα αντιπαραθέτει πλάι στα παλαιότερα, με τις ποικίλες τεχνοτροπίες και φθορές. Παράλληλα λειτουργούν ως κελύφη εσωστρέφειας προς το χώρο χρήσης. Τονίζεται, λοιπόν η σημασία του συνθετικού εργαλείου της ετεροτοπίας ως προς την αποκοπή από το τρέχοντα χρόνο και τη μετάβαση σε έναν άλλο, με διδακτικό περιεχόμενο και επανερμηνείες του παρελθόντος.

Κλείνοντας με ένα στοχασμό, η διατήρηση των υλικών και άυλων τεκμηρίων είναι η προσπάθεια για μια προσωρινή νίκη του ανθρώπου έναντι της πτώσης της ύλης και συνάμα να απαλύνει το πόνο και να ξορκίσει την ιδέα του θανάτου, μιας ούτως ή αλλιώς βιολογικής και φυσικής κατάληξης. Τα επακόλουθα μιας οδυνηρής απώλειας σε ατομικό και κοινωνικό επίπεδο αφήνει πληγές που ο χρόνος, δηλαδή η απόσταση που συμπληρώνεται από άλλα γεγονότα, εν μέρει επουλώνεται με τη διαχείριση των καταλοίπων. Επίσης τα υλικά και άυλα κατάλοιπα, ως φορείς της αλήθειας των γεγονότων που συνέβησαν, φέρνουν στο παρόν αναμνήσεις που συνήθως δεν έχουμε ζήσει. Η μνημόνευση τους βοηθά στην ανασυγκρότηση και την επαναξιολόγηση. Το στάδιο αυτό είναι και μια κοινωνική διεργασία που μας βοηθά να επανατοποθετηθούμε στο παρόν και να προχωρήσουμε προς το μέλλον. Η πράξη της «παράδοσης» στις επόμενες γενιές, δίνει την αίσθηση της «επιβίωσης» της κοινωνίας και του ριζώματος στο τόπο<sup>192</sup>. Ενώ αναγνωρίζουμε ότι, πχ ένας χαμένος πολιτισμός, ή μια προσωπικότητα που σημάδεψε τη κοινωνία, έχει οριστικά χαθεί, ταυτόχρονα η βιολογική εξέλιξη των πραγμάτων παραβλέπεται. Το φαντασιακό της κοινωνίας αρχίζει να λειτουργεί ως άρνηση αρχικά στο στάδιο του πένθους και έρχεται να απαλύνει το πόνο και να δώσει ελπίδα. Η διάρκεια αυτού δεν είναι καθορισμένη. Αναζητείται κίνητρο και προοπτική στη κοινωνία να προχωρήσει και γιατί όχι να επιτύχει περισσότερα στο μέλλον. Όπως γράφει ο Π Τουρνικιώτης «η συλλογική μνήμη είναι μια ιδεολογική σχέση που συνδέει το επιθυμητό μέλλον με το εξίσου επιθυμητό παρελθόν» όπως και από τη πλευρά της λαϊκής παράδοση ρητά όπως το «...πάλι με χρόνους με καιρούς, πάλι δικά μας θα ναι...» προσπαθούν να ενισχύσουν τις αντιστάσεις έναντι της Λήθης και της κεκαλυμμένης ενοχής που προκύπτει από αυτή.

---

<sup>192</sup> (Nietzsche, 2010), μτφ Σκουτερόπουλος, σ35. Υπονοεί ο συγγραφέας την αίσθηση της κοινωνικής ανθεκτικότητας στο χρόνο.

Στην αντίθετη περίπτωση της πλήρους αποδοχής της ματαιότητας των πραγμάτων, γεγονός που είναι απόλυτα ρεαλιστικό, η εξέλιξη θα έπαυε και η ατομική και κοινωνική πορεία ζωής θα προδιαγραφόταν ζοφερή, με τα βεβαιότητες. Θα ήταν ισάξια της ολοκληρωτικής παραίτησης της κοινωνίας από το παρελθόν και την αναζήτηση πιθανόν του νέου μακριά από τα προηγούμενα διδάγματα. Μια σύντομη κυκλική ίσως πορεία που θα θύμιζε μια επανάληψη των επαναλήψεων, αντίθετη από αυτή που εισήγαγε ο Ιερός Αυγουστίνος για τη γραμμικότητα του χρόνου<sup>193</sup>.

Η προσπάθεια της επιστημονικής μελέτης, για τη διάσωση υλικών ή άυλων καταλοίπων και ο στοχασμός επί αυτού είναι μια ουσιώδης σύνδεση του παρελθόντος με το μέλλον. Αποδεικνύει την αξία της συνέχειας στη διάρκεια του άθλου της επιβίωσης μας στο χρόνο και στο χώρο. Τα υλικά κατάλοιπα με τη συνδρομή της ιστορίας γίνονται τα βαγόνια ενός χρονοσυρμού που μας βοηθούν να πάμε προς την αντίθετη κατεύθυνση και να συνθέσουμε κομμάτια του παρελθόντος που δε ζήσαμε. Ελπίζουμε λοιπόν ότι το ανθρώπινο γένος και τα δημιουργήματα - τεκμήρια του παρελθόντος του, θα διασωθούν εσαεί προς στο άγνωστο μέλλον τους.

---

<sup>193</sup> (Kenny, 2005)

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Argan, J. C., 1963. Περί της τυπολογίας της αρχιτεκτονικής. *Architectural Design*, Δεκέμβριος.
- Assmann, J., 2017. *Η πολιτισμική μνήμη*. Ηράκλειο: ΠΕΚ-ΙΤΕ.
- Avent, J., 2011. Conserving and Stabilizing Masonry Ruins. *Journal of architectural conservation*, Μάρτιος, 17(1), pp. 41-45.
- Bachelard, G., 1992. *Η ποιητική του χώρου*. 4η έκδοση επιμ. Αθήνα: Χατζηνικολή.
- BBC, 2018. *BBC*. [Ηλεκτρονικό]  
Available at: <https://bbcnews.bbcstudios.com/advertising/insights/science-of-memory/>  
[Πρόσβαση 5 April 2023].
- Benevolo, L., 2009. *Η πόλη στην Ευρώπη*. 9η Έκδοση επιμ. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Benjamin, W., 1978. *Δοκίμια για τη τέχνη*. s.l.:Κάλβος.
- Canter, D., 1996. *Ψυχολογία και αρχιτεκτονική*. 2nd επιμ. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Colquhoun, A., 1967. Τυπολογία και συνθετική μέθοδος. *ARENA*, Issue 83.
- Esposito, D., 2014. Forme, Funzioni e trasformazioni dell' abitato intorno al Campus Agonis nel tardo medioevo. Στο: J. Bernard, επιμ. *Piazza Navona, ou Plaza Navone, la plus belle & la plus grande*. Rome: s.n., pp. 297-305.
- Eyck, A. v., 1999. *Aldo van Eyck. Humanist rebel*. Rotterdam: 010 Publishers.
- Fiorentino, G., 2014. Le musiche della nazione Spagnola. Στο: J. Bernard, επιμ. *Piazza Navona, ou Place Navone, la plus belle & la plus grande*. Rome: École française de Rome, pp. 723-740.
- Freud, S., 2013. *Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας*. Αθήνα: Επίκουρος.
- Gauthiez, B., 2015. *ResearchGate*. [Ηλεκτρονικό]  
Available at:  
[https://www.researchgate.net/publication/311925117\\_Il\\_quartiere\\_di\\_Piazza\\_Navona\\_fra\\_1450\\_a\\_1870](https://www.researchgate.net/publication/311925117_Il_quartiere_di_Piazza_Navona_fra_1450_a_1870)  
[Πρόσβαση 2 March 2023].
- Glendinning, M., 2013. *The conservation movement, a history of architectural preservation*. 1st Edition επιμ. London, New York: Routledge.

- Goff, J. I., 1998. *Μνήμη και Ιστορία*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Halbwachs, M., 2013. *Η συλλογική μνήμη*. Αθήνα: Παπαζήση.
- Halbwachs, M., 2013. *Τα κοινωνικά πλαίσια της μνήμης*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Hertzberger, H., 2002. *Μαθήματα για σπουδαστές της αρχιτεκτονικής*. Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Hugo, V., 2005. *Η Παναγία των Παρισίων*. Αθήνα: Σμίλη.
- Jencks, C. & Kropf, K., 1997. *Theories and manifestoes of contemporary architecture*. Chichester(West Sussex): Academy Editions.
- Jokilehto, J., 1999. *A History of Architectural Conservation*. 3η επιμ. Oxford(England): Butterworth-Heinemann.
- Kenny, A., 2005. *Ιστορία της δυτικής φιλοσοφίας*, Αθήνα: Νεφέλη.
- Kleinbauer, E., 1970-1971. *Jstor*. [Ηλεκτρονικό]  
Available at: <https://doi.org/10.2307/775427>  
[Πρόσβαση 25 April 2023].
- Kreeb, M., 2015. *Ανοικτά ακαδημαϊκά μαθήματα, Πανεπιστήμιο Πατρών*. [Ηλεκτρονικό]  
Available at: <http://delos.upnet.gr/opendelos/player?rid=d4edf05a>  
[Πρόσβαση 10 Ιούλιος 2023].
- Moneo, J. R., 1978. Περί τυπολογίας. *Oppositions*, Issue 13.
- Murga, L. S., n.d. *Between memory and invention*, Washington : Birkhauser.
- Nietzsche, F., 2010. *Ιστορία και ζωή*. Αθήνα: Γνώση.
- Price, N. S., Talley Jr, M. K. & Vaccaro, A. M., 1996. *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage*. Los Angeles: The Getty conservation institute.
- Rapoport, A. & Φιλίππιδης, Δ., 2010. *Ανώνυμη αρχιτεκτονική και πολιτιστικοί παράγοντες*. Αθήνα: Μέλισσα.
- Ricoeur, P., 2013. *Η μνήμη, η ιστορία, η λήθη*. Αθήνα: Ίνδικτος.
- Riegl, A., 2006. *Ουσία και γένεση της μοντέρνας λατρείας των μνημείων*. Αθήνα: s.n.
- Rossi, A., 1991. *Η αρχιτεκτονική της πόλης*. 1η επιμ. Θεσσαλονίκη: University studio press.
- Rossi, A., 1995. *Επιστημονική Αυτοβιογραφία*. Αθήνα: Εστία.
- Rudiero, R. & Romeo, E., 2013. *Ruins and urban context: Analysis towards conservation and enhancement*. [Ηλεκτρονικό]

Available at: <https://www.researchgate.net/publication/276021340>

[Πρόσβαση 8 Φεβρουάριος 2023].

- Rudofsky, B., 1964. *Architecture without architects, an introduction to nonpedigreed architecture*. New York: MoMA.
- Sgariglia, S., 2012. *Hevelius' Webzine*. [Ηλεκτρονικό]  
Available at: <http://www.hevelius.it/webzine/leggi.php?codice=130>  
[Πρόσβαση 12 Μάιος 2015].
- Sitte, C., 1999. *Η πολεοδομία σύμφωνα με τις καλλιτεχνικές αρχές*. Αθήνα: ΕΜΠ Πανεπιστημιακές εκδόσεις.
- Strauven, F., 1998. *Aldo van Eyck, The shape of relativity*. Amsterdam: Architectura & Natura.
- Talmi, D., 2013. Enhanced Emotional Memory: Cognitive and Neural Mechanisms. Στο: *Current Directions in Psychological Science*. s.l.:Sage Publications, pp. 430-436.
- Thernier, C., 2014. Les circonstances de la transformation architecturale et urbanistique de la place Navone depuis l'unification italienne : orientations patrimoniales, projets, chantiers.. Στο: J. Bernard, επιμ. *Piazza Navona, ou Plaza Navone, la plus belle & la plus grande*. Rome(Italy): École française de Rome, pp. 421-449.
- Valery, P., 2006. Η έννοια της τέχνης γενικά. Στο: Π. Πούλος, επιμ. *Έννοιες της τέχνης τον 20ό αιώνα*. Αθήνα: Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, pp. 193-204.
- Vitale, M. R., 2022. *Tempo e racconto: i restauri della cattedrale di Siracusa nel primo Novecento*, s.l.: Lexicon.
- Watkin, D., 2005. *Η ιστορία της δυτικής αρχιτεκτονικής*. Αθήνα: MIET.
- Woods, S., 1975. *The man in the streets. A polemic on urbanism..* Baltimore: Penguin Books.
- Zerner, H., 1976. Aloïs Riegl: Art, Value, and Historicism. *Daedalus*, Winter, 105(1), pp. 177-188.
- Zumthor, P., 2006. *Atmospheres*. Besel-Boston-Berlin: Birkhauser.
- Zumthor, P., 2013. Kolumba, Art Museum of the Cologne Archdiocese. *Architecture & Urbanism*, 1 January, 13:01(508), pp. 136-141.
- Αθανασόπουλος, Ι., 2012. *Διδακτορική Διατριβή: Η σύγκριση κλασικού-μετακλασικού: μία επανεξέταση των διαφορών με βάση την θεωρία του Wölfflin*. Ξάνθη: s.n.
- Βερέμης, Θ., 2022. *Youtube*. [Ηλεκτρονικό]  
Available at: <https://www.youtube.com>  
[Πρόσβαση 20 12 2022].
- Γαβρόγλου, Κ., 2004. *Το παρελθόν των επιστημών ως ιστορία*. Ηράκλειο: ΠΕΚ-ΙΤΕ.



- Ζάμπας, Κ., 2021. Ο Χάρτης των Αθηνών. Η θεμελίωση των αρχών των αναστηλώσεων και η περίπτωση της Ακρόπολης. *Θέματα Αρχαιολογίας*, Ιανουάριος-Απρίλιος, V(1), pp. 22-51.
- Καραδέδος, Γ., 2009. *Ιστορία και θεωρία της αποκατάστασης*. Θεσσαλονίκη: Μέθεξις.
- Λαδά, Σ. & Τσουκαλά, Κ. επιμ., 2017. *Χωρικές αφηγήσεις της μνήμης*. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.
- Λέφας, Π., 2008. *Αρχιτεκτονική και κατοίκηση. Από τον Heidegger στον Koolhaas*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Μαλλούχου Tufano, Φ., 2015. *Προστασία και διαχείριση μνημείων, ιστορικές και θεωρητικές προσεγγίσεις*. Αθήνα: ΣΕΑΒ-Kallipos.
- Μαλλούχου-Tufano, Φ., 2004. *Προστασία και Διαχείριση Μνημείων*. Αθήνα: s.n.
- Μαμουλάκη, Έ., 2006. Η διαχείριση της μνήμης και η πόλη. Το παράδειγμα της Βαρκελώνης. Στο: Σ. Σταυρίδης, επιμ. *Μνήμη και εμπειρία του χώρου*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, pp. 165-189.
- Μαρτινίδης, Π., 1990. *Οι λέξεις στην αρχιτεκτονική και την επιστημονική σκέψη*. Αθήνα: Σμίλη.
- Μπούρας, Χ. Θ., 1991. *Μαθήματα ιστορίας της αρχιτεκτονικής*. Αθήνα: Συμμετρία.
- Μπούρας, Χ. Θ., 1999. *Μαθήματα ιστορίας της αρχιτεκτονικής*. Αθήνα: Συμμετρία.
- Πάγκαλος, Π., 2011. *Η σημασία του χρόνου στη σύγχρονη αρχιτεκτονική*. s.l.:Gutenberg.
- Παπαγιώργης, Κ., 2008. *Περί μνήμης*. 3η επιμ. Αθήνα: Καστανιώτη.
- Πατέλης, Δ., 2010. *Σημειώσεις μαθήματος: Εισαγωγή στη Φιλοσοφία*. Χανιά: s.n.
- Σκουτέλης, Ν., 2004. Στάδια αξιολόγησης των μνημείων στο έργο του Alois Riegl. *Αρχιτέκτονες ΣΑΔΑΣ-ΠΕΑ*, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος, Issue 47, pp. 57-58.
- Σταυρίδης, Σ., 1998. Χώροι της ουτοπίας και η ετεροροπία. *Ουτοποιία*, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος, Issue 31, pp. 51-66.
- Σταυρίδης, Σ., 2006. Η σχέση χώρου και χρόνου στη συλλογική μνήμη. Στο: Σ. Σταυρίδης, επιμ. *Μνήμη και εμπειρία του χώρου*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, pp. 13-41.
- Τζομπανάκης, Α., 2011. *Ιστορία, μνήμη, ανάμνηση. Η ανάκτηση ενός ιστορικού ιστού. Μέθοδοι και παραδείγματα από τη παλιά πόλη των Χανίων*. Ρέθυμνο, Ιστορική και λαογραφική εταιρεία, 11ο Διεθνές κρητολογικό συνέδριο.
- Τουρνικιώτης, Π., 2006. *Η αρχιτεκτονική στη σύγχρονη εποχή*. s.l.:FUTURA.

- Τουρνικιώτης, Π., 2006. *Η αρχιτεκτονική στη σύγχρονη εποχή. Ζητήματα θεωρίας και κριτικής των τελευταίων πενήντα χρόνων στο ευρύτερο πολιτισμικό πλαίσιο της σύγχρονης κοινωνίας.* Αθήνα: Futura.
- Φίλιας, Β., 2000. *Κοινωνιολογία του πολιτισμού.* Αθήνα: Παπαζήση.
- Φιλίππιδης, Δ. & Μωραΐτης, Κ., 1993. *Η ιστορική επαλληλία των πόλεων ως συνθετικό αίτημα για τον φυσικό σχεδιασμό.* Ρόδος, s.n., pp. 17-24.
- Χριστοδουλάκος, Γ., 1993. *Προβλήματα προστασίας και ανάδειξης ανασκαφών μέσα στη σύγχρονη πόλη: Παράδειγμα τα Χανιά.* Ρόδος, s.n., pp. 471-473.