

# Από τη χρονικότητα της ύλης στη χωρικότητα του άυλου

Η υπέρβαση της αρχιτεκτονικής δια μέσου των αισθήσεων  
στο έργο του Δημήτρη Πικιώνη

Ερευνητική Εργασία

Έλενα Κουκούλη





**Από τη χρονικότητα της ύλης στη χωρικότητα του άυλου**

*Η υπέρβαση της αρχιτεκτονικής δια μέσου των αισθήσεων  
στο έργο του Δημήτρη Πικιώνη*

Ερευνητική Εργασία

## Από τη χρονικότητα της ύλης στη χωρικότητα του άυλου

*Η υπέρβαση της αρχιτεκτονικής δια μέσου των αισθήσεων  
στο έργο του Δημήτρη Πικιώνη*

Έλενα Κουκούλη

Επιβλέπων καθηγητής: Γιώργος Ρυμενίδης

Εξώφυλλο:

Φωτογραφία της συγγραφέως, Αθήνα, Μάιος 2023

Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων | Πολυτεχνική Σχολή | Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών  
Σεπτέμβριος 2023



# **From the temporality of matter to the spatiality of the intangible**

*Architecture's transcendence through senses in the work of Dimitris Pikionis*

## Ευχαριστίες

---

Συνήθως, όταν τελειώνει ένα βιβλίο αφιερώνω πάντα χρόνο να διαβάσω τις ευχαριστίες προς τα άτομα που συνείσφεραν στη συγγραφή του, αλλά τώρα που κάθισα να γράψω τις δικές μου μου φαίνεται πολύ δύσκολο, ειδικά για να συμπεριλάβω όλους όσους ήταν δίπλα μου όλον αυτόν τον καιρό. Βέβαια, θα κάνω μία προσπάθεια.

Το πρώτο ευχαριστώ πηγαίνει στον επιβλέποντα καθηγητή μου, Γιώργο Ρυμενίδη, ο οποίος με υπομονή και επιμονή με βοήθησε να ξετυλίξω το χαοτικό κουβάρι των σκέψεών μου, με παρότρυνε να ασχοληθώ με ό,τι με συναρπάζει και με καθοδήγησε ώστε να φτάσουμε στο τέλος αυτής της εργασίας μέσα από ώρες συζητήσεων, ευτυχών συγκυριών και πολλών βιβλίων.

Ένα ακόμα ευχαριστώ θα ήθελα να απευθύνω στον κ. Νίκο Πατσαβό, γιατί έμμεσα, από μία εργασία στο μάθημα της Θεωρίας IV, βρήκα την αφορμή να μελετήσω τα θέματα της σκιάς και του φωτός που αποτελούν και την αφετηρία των θεωρητικών αναζητήσεών μου.

Ομοίως, ευχαριστώ τον κ. Γιάννη Ζαβολέα για την πολύτιμη διάλεξή του για τα ερείπια και την συναισθηματική τους φόρτιση, η οποία αποτέλεσε ένα σημαντικό λιθαράκι στη συγγραφή αυτής της εργασίας.

Ένα πολύ ιδιαίτερο ευχαριστώ ανήκει στην κα. Αγνή Πικιώνη και την κόρη της Ντόρα που με δέχτηκαν στο σπίτι τους στην Αθήνα ένα βροχερό απόγευμα του Μαΐου και μου προσέφεραν –εκτός από κάτι εξαιρετικά αμυγδαλωτά από τις Σπέτσες– τον πολύτιμο χρόνο και τη διάθεσή τους να με βοηθήσουν και να απαντήσουν σε όλα τα ερωτήματά μου.

Μεταξύ διηγήσεων για τον πατέρα και τη μητέρα της, ξεφυλίσματα σε άλμπουμ με φωτογραφίες από εκείνη την εποχή και αστεία, ένιωσα σαν να τις ήξερα χρόνια. Ευχαριστώ από καρδιάς.

Οφείλω ένα ευχαριστώ και στην κα. Ναταλία Μπούρα στα Αρχεία Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής, όχι μόνο για τη βοήθειά της κατά την επίσκεψή μου, αλλά και που με έφερε σε επαφή με την Ντόρα και ήταν δυνατή αυτή η συνάντηση.

Στην οικογένειά μου και ειδικά στους γονείς και τον αδερφό μου, τα ευχαριστώ που μπορώ να πω είναι λίγα για την υποστήριξη, την αγάπη και τη βοήθειά τους κατά τη διάρκεια της φοίτησής μου, αλλά και για όλα τα προηγούμενα χρόνια που πίστευαν και πιστεύουν σε εμένα. Δεν θα είχα φτάσει ως εδώ χωρίς εσάς.

Στους φίλους μου που με άκουγαν με τις ώρες να τους μιλάω για τον χώρο και τον χρόνο, την ύλη και το άυλο, ένα εξίσου μεγάλο ευχαριστώ για την υπομονή και τη στήριξή σας σε αυτό το εγχείρημά μου και που είστε πάντα δίπλα μου.

Τέλος, ένα ευχαριστώ στην οικογένεια του Τμήματος Αρχιτεκτόνων Μηχανικών για όλα αυτά χρόνια των σπουδών μου, καθώς και σε όλους όσους αγαπώ, αλλά δεν μου φτάνει το χαρτί για να απαριθμήσω.

*Στην Χ. που κάποτε μου είπε πως ήθελε να  
επισκεφτεί όλα τα σπίτια του κόσμου.*

## Περιεχόμενα

### 00. / Πρόλογος

- 00.1 / Ανάλυση ερωτήματος και μεθοδολογίας 22
- 00.2 / Εισαγωγή στη φαινομενολογία 26

### 01. / Η χρονικότητα της ύλης

- 01.1 / Το σώμα της αρχιτεκτονικής 34
  - 01.1.1 / Πρελούδιο
  - 01.1.2 / Χώρος και αισθήσεις
  - 01.1.3 / Δράση και αντίδραση
- 01.2 / Το πέρας του χρόνου 44
  - 01.2.1 / Ρήμα αντί ουσιαστικού
  - 01.2.2 / Η εμπειρία της παύσης
- 01.3 / Διάβρωση και αλλοίωση 54

### 02./ Η χωρικότητα του άυλου

- 02.1 / Περί αρμονίας και αντιθέσεως, 58
  - 02.1.1 / Φως και σκιά
  - 02.1.2 / Η ιδέα του χώρου
- 02.2 / Το εγκώμιο της μνήμης 68

### 03. / Η υπέρβαση της αρχιτεκτονικής στο έργο του Δημήτρη Πικιώνη

- 03.1 / Εισαγωγικά 74
  - 03.1.1 / Βιογραφικά σημειώματα
  - 03.1.2 / Τα έργα στην Ακρόπολη
- 03.2 / Το αναπαυτήριο 84
  - 03.2.1 / Περί χώρου και ύλης
  - 03.2.2 / Περί χώρου και άυλου

### 04. / Επίλογος

- 04.1 / Συμπεράσματα 108

### 05. / Βιβλιογραφία

115

### 06. / Κατάλογος Εικόνων

125

**Ο**ι άνθρωποι έχουμε την μοναδική ικανότητα να προσλαμβάνουμε τον κόσμο γύρω μας μέσα από ένα πολύπλοκο και πυκνό φάσμα αλληλεπιδράσεων. Αυτό το φάσμα εκτείνεται τόσο στον υλικό κόσμο, των σωματικών αισθήσεων, των υλικών και των αντικειμένων, όσο και τον άυλο κόσμο, των αναμνήσεων, των ιδεών και των συνειρμών. Βιώνουμε τον χώρο και τον χρόνο μέσα από την αρχιτεκτονική, οπότε τι συμβαίνει όταν η αρχιτεκτονική αγνοεί τα εγγενή χαρακτηριστικά της ανθρώπινης ύπαρξης, όπου είναι το σώμα και ο νους; Σύμφωνα με τον Juhani Pallasmaa, η σύγχρονη αρχιτεκτονική δημιουργία έχει απομονώσει την όραση ως την πιο σημαντική αίσθηση, δημιουργώντας μία μονοδιάστατη χωρική αντίληψη. Μέσα από τη μελέτη της φαινομενολογίας και του έργου του αρχιτέκτονα Δημήτρη Πικιώνη, η παρούσα εργασία αναζητεί τα ίχνη μίας αρχιτεκτονικής που υπερβαίνει τις αισθήσεις, τον χώρο και τον χρόνο προκειμένου να επαναπροσδιορίσει την αντίληψη μας για κόσμο γύρω μας.

### Λέξεις κλειδιά:

Χώρος, χρόνος, ύλη, άυλο, Πικιώνης, αισθήσεις, μνήμη, συναίσθημα, φαινομενολογία

**As** humans, we have the unique ability to perceive the world around us through a complex and dense spectrum of interactions. This spectrum extends beyond the material world of somatic senses, materials, and objects to the intangible world of memories and ideas. We experience space and time through architecture, so the question is: what happens when architecture ignores the inherent characteristics of human being that is body and mind? According to Juhani Pallasmaa, contemporary architecture practice has isolated the sense of sight as the most important sense of all, thus creating a one-dimensional spatial perception. Through the study of phenomenology and the work of Dimitris Pikionis, this research paper seeks the traces of an architecture practice that transcends senses, space, and time in order to redefine our understanding of the world around us.

## Abstract

---

### Key words:

Space, time, matter, intangible, Pikionis, senses, memory, sentiment, phenomenology

## **00.** / Πρόλογος

- 00.1 / Ανάλυση ερωτήματος και μεθοδολογίας
- 00.2 / Εισαγωγή στη φαινομενολογία

## 00.1 / Ανάλυση ερωτήματος και μεθοδολογίας

**Κ**ατά την εκπόνηση της παρούσας ερευνητικής εργασίας, ως αρχικός προβληματισμός υπήρξε ο ρόλος των αισθήσεων στον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε και ερμηνεύουμε τη χωρική εμπειρία. Μέσα από τη μελέτη σύγχρονων θεωριών για τον χώρο, και ειδικότερα της φαινομενολογίας, προστέθηκαν νέες έννοιες στην “εξίσωση” του ερευνητικού ερωτήματος, οι οποίες δεν σχετίζονταν μόνο με την υλική διάσταση της χωρικής αντίληψης, αλλά και με την άυλη, πιο διαισθητική διάσταση, όπως είναι η μνήμη και το συναίσθημα. Αυτές οι έννοιες, συνδυαστικά με την αισθητηριακή εμπειρία, εν τέλη συνέθεσαν το βασικό θέμα της εργασίας που αφορά την υπέρβαση της αρχιτεκτονικής μέσα από τις αισθήσεις. Η εργασία δομήθηκε σε τρία μέρη. Τα δύο πρώτα μέρη δομούνται ως βιβλιογραφική επισκόπηση, η οποία διενεργείται υπό το πρίσμα της φαινομενολογίας στην αρχιτεκτονική, ενώ για τη συγγραφή του τρίτου μέρους έγινε επί τόπου επίσκεψη στον χώρο της μελέτης περίπτωσης, καθώς και διεξήχθησαν συνεντεύξεις με πρόσωπα ενδιαφέροντος.

Στο πρώτο μέρος παρουσιάζονται οι απόψεις που υποστηρίζουν την ύπαρξη μίας αισθητηριακής φιλοσοφίας πίσω από τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό στη σύγχρονη εποχή. Αυτή η φιλοσοφία είναι ικανή να υπερβεί τη συμβατική αναπαράσταση του χώρου και να δημιουργήσει μία νέα συνθήκη βιώματος του κόσμου, εισάγοντας και τον παράγοντα του χρόνου. Η χρονικότητα ως όρος αναφέρεται στο πέρασμα του χρόνου και στην επίδραση που έχει πάνω στην ύλη, όπου και εγγράφονται οι φυσικές και ανθρωπογενείς παρεμβάσεις. Ο όρος βρίσκεται σε συνάρτηση με την ανθρώπινη εμπειρία μέσα από την αισθητηριακή ανάγνωση του χώρου

και κατ' επέκταση ενέχει την έννοια της κίνησης, της αλλαγής και της αλληλεπίδρασης. Ενδεικτικά παραδείγματα που δυναμικά επεξηγούν τη χρονικότητα της ύλης είναι η σταδιακή διάβρωση μίας πέτρας μέσα σε ένα ποτάμι, η αλλαγή της θερμοκρασίας ενός χώρου από την αέναη κίνηση του ηλίου ή ακόμα και το παλλόμενο γυαλί ενός παραθύρου εξαιτίας του ήχου ενός διερχόμενου αυτοκινήτου.

Στο δεύτερο μέρος, μεταβαίνουμε από το πεδίο των αισθήσεων, στο πεδίο του νου. Επεξηγείται ο τρόπος με τον οποίο οι εσωτερικές πιέσεις του εαυτού, όπως η μνήμη και τα συναισθήματα, επηρεάζουν τη χωρική αντίληψη, δημιουργώντας νέα όρια και καταστάσεις, οι οποίες μπορούν να γίνουν αντιληπτές μόνο διαισθητικά. Βέβαια, παρότι μοιάζει οξύμωρο να χαρακτηρίσει κανείς το άυλο χρησιμοποιώντας ως προσδιορισμό τον χώρο, ωστόσο αν αναρωτηθούμε τι είναι ο χώρος, τις περισσότερες φορές οδηγούμαστε σε περιγραφές που χρησιμοποιούν μη-απτικές έννοιες ή έννοιες που περιγράφουν καταστάσεις με μη-φυσική υπόσταση. Η χωρικότητα είναι όρος που περιγράφει την απτικότητα των άυλων ποιοτήτων του χώρου και τις συνδέει με τον αισθητηριακό, υλικό κόσμο και με την εμπειρία (π.χ.: ο χώρος είναι φωτεινός, ζεστός, μεγάλος...). Όλες αυτές οι περιγραφές ναίμεν προέρχονται από την αισθητηριακή αλληλεπίδραση με τον χώρο, αλλά μεταφράζονται με διαφορετικό τρόπο, καθώς συνδέονται με τα υποκειμενικά κριτήρια και ενδεχομένως τους συνειρμούς του κάθε ατόμου.

Έχοντας θέσει όλα τα παραπάνω ως τη θεωρητική βάση της παρούσας εργασίας, στο προσκείμενο έρχεται το έργο του Δημήτρη Πικιώνη, ενός αρχιτέκτονα ευαίσθητου στο πνεύμα του τόπου και στην ανθρώπινη ύπαρξη, με ιδιαίτερη αγάπη για τη λεπτομέρεια και την παράδοση. Ίσως να φαίνεται κάπως αταίριαστος ανάμεσα στα τόσα ονόματα που θα αναφερθούν και παρακάτω, όμως ο ίδιος ο γραπτός και αρχιτεκτονικός του λόγος, μας αποδεικνύουν το αντίθετο.



Σύμφωνα με την κόρη του Πικιώνη, Αγνή, το ενδιαφέρον για το έργο του στο εξωτερικό ήταν πολύ μεγάλο. “Χώρες του Βορρά, όπως η Ολλανδία και η Νορβηγία με παράδοση στην αισθητηριακή αρχιτεκτονική και ιδιαίτερη αγάπη για το φως, η Αγγλία, η Γερμανία, ακόμα και η Ισπανία στη Μεσόγειο, όλες με θεωρητικά ετερόκλητες πολιτισμικές συνιστώσες, έβρισκαν κάτι κοινό στο έργο του Πικιώνη”.<sup>1</sup>

1. / Αγνή Πικιώνη,  
Συνέντευξη από Έλενα  
Κουκούλη,  
5 Μαΐου 2023,  
Ηχογράφηση, 3:38:00.

Το τρίτο μέρος επιχειρεί να ανακαλύψει τα ίχνη μίας υπερβατικής αρχιτεκτονικής στο έργο του Δημήτρη Πικιώνη. Η παράθεση του θεωρητικού του λόγου και η περίπτωση του Ιερού Ναού του Αγίου Δημητρίου Λουμπαρδιάρη στον λόφο του Φιλοπάππου, χρησιμεύουν ως αποδεικτικά στοιχεία αυτής της υπερβατικότητας στο έργο του και ως κατευθυντήριοι άξονες για την εξερεύνηση σύγχρονων αρχιτεκτονικών προβληματισμών. Ίσως, εν τέλη, το έργο του να είναι πιο επίκαιρο απ’ ό τι υποθέταμε στην αρχή αυτής της έρευνας, και η επιστροφή σε μία παλαιότερη εποχή, αρκετά μακριά από τη δική μας, να καταφέρει να ρίξει φως στα σκοτάδια που τυλίγουν κάποιες πτυχές της αρχιτεκτονικής σκέψης και πρακτικής σήμερα.

*Δεν είναι δυνατόν να παρατηρήσεις κάτι χωρίς να το μεταβάλεις.*

*– Αρχή της απροσδιοριστίας του Χάιζενμπεργκ*

## 00.2 / Εισαγωγή στη φαινομενολογία

2./ Wikipedia contributors, “Phenomenology (psychology)”, *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Phenomenology\\_\(psychology\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Phenomenology_(psychology))

3./ David Woodruff Smith, “Phenomenology”, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2018 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <https://plato.stanford.edu/archives/sum2018/entries/phenomenology/>

4./ Ομοίως.

5./ David Seamon, “Phenomenology, Place, Environment, and Architecture: Review of the Literature”, 2002, Διαθέσιμο στο: [https://www.academia.edu/200038/Phenomenology\\_Place\\_Environment\\_and\\_Architecture\\_A\\_Review\\_2000\\_](https://www.academia.edu/200038/Phenomenology_Place_Environment_and_Architecture_A_Review_2000_), σελ. 2.

6./ Ομοίως.

7./ Ομοίως.

**Η** φαινομενολογία είναι ένας κλάδος της φιλοσοφίας, ο οποίος έχει ως σκοπό να μελετήσει τις δομές της συνείδησης και συγκεκριμένα τα φαινόμενα –και τις εμπειρίες των φαινομένων– μέσα από την οπτική του υποκειμένου.<sup>2</sup> Σύμφωνα με τον David Woodruff Smith, οι εμπειρίες που μελετώνται δεν περιορίζονται σε αυτές των αισθητηριακών ποιότητων, όπως η όραση, η ακοή, η όσφρηση κ.λπ., επειδή η ανθρώπινη ύπαρξη είναι πολύ πιο σύνθετη στην ολότητά της. Συνεχίζει γράφοντας ότι η εμπειρία της μνήμης, της φαντασίας, του συναισθήματος, της επιθυμίας, της δράσης συμπεριλαμβάνονται στο ευρύ φάσμα μελέτης της φαινομενολογικής φιλοσοφίας.<sup>3</sup> Ωστόσο, θεωρεί ότι σαν κλάδος, η φαινομενολογία είναι διακριτή και συνάμα σχετική με άλλους κλάδους της φιλοσοφίας, όπως η οντολογία, η λογική και η ηθική με τις ρίζες της να εντοπίζονται στο έργο του Γερμανού φιλοσόφου Edmund Husserl (Εντμουντ Χούσερλ).<sup>4</sup> Σύμφωνα με τον καθηγητή David Seamon του Kansas State University, ο Husserl υποστήριζε πως η φαινομενολογική μέθοδος (ή φαινομενολογική αναγωγή) ήταν ικανή να προσδιορίσει τις αμετάβλητες δομές της συνείδησης που υποβόσκουν κάτω από τη μεταβαλλόμενη ροή της ανθρωπίνης εμπειρίας και επίγνωσης.<sup>5</sup> Σε σχέση με άλλους φιλοσόφους, ο Husserl θεωρούσε πως η συνείδηση είναι μία «καθαρή περιοχή», ανεξάρτητη από συγκεκριμένες εμπειρίες και σκέψεις.<sup>6</sup> Αυτή η δήλωση καθιστούσε τη φαινομενολογική μέθοδο μη-εξαρτώμενη και υπερβατική, επαναπροσδιορίζοντάς την με αυτόν τον τρόπο ως μία υπερβατική φιλοσοφία.<sup>7</sup> Συγκεκριμένα, ο Husserl στο έργο του «Logical Investigations», υποστηρίζει ότι η φαινομενολογία είναι ένα

κράμα της ψυχολογίας και της λογικής, επειδή ναί μεν αναλύει την ψυχική δραστηριότητα και τις πράξεις της συνείδησης, περιγράφει, δε, και τα περιεχόμενά της, όπως οι ιδέες και τα νοήματα, που αποτελούν διάφορους τύπους εμπειρίας.<sup>8</sup>

Ο Husserl, όπως και ο Jean Paul-Sartre (Ζαν Πωλ Σαρτρ) και ο Maurice Merleau-Ponty (Μορίς Μερλώ-Ποντύ) ασχολήθηκαν με τη συνείδηση στις αρχές του 20ου αιώνα, διεξάγοντας φιλοσοφικές έρευνες, οι οποίες επηρέασαν σύγχρονα πεδία της ψυχολογίας, λ.χ. την περιγραφική φαινομενολογική μέθοδο (the descriptive phenomenological method), τις μελέτες της ενσώματης γνώσης (embodied mind thesis / embodied cognition) και την ερμηνευτική φαινομενολογική ανάλυση (interpretative phenomenological analysis).<sup>9</sup>

Μεγάλη επιρροή από το έργο του Husserl, δέχτηκε ο Γερμανός φιλόσοφος Martin Heidegger (Μάρτιν Χάιντεγκερ), ο οποίος ήταν και μαθητής του. Ο Heidegger στο εμβληματικό του έργο με τίτλο «Είναι και Χρόνος» (*Sein und Zeit*), εισάγει τον όρο «*Dasein*»<sup>10</sup>, όπως και αρκετούς άλλους ορισμούς, με σκοπό να επαναπροσδιορίσει την παραδοσιακή ορολογία της φιλοσοφίας, εισάγοντας ένα νέο λεξιλόγιο. Ακολουθώντας, λοιπόν, τον δρόμο της φαινομενολογικής έρευνας και υποθέτοντας ότι υπάρχουν πολλά είδη «Είναι», αναζητά την πιο θεμελιώδη μορφή του και υποστηρίζει ότι το «Είναι» (το *Dasein*) ενός ατόμου περιλαμβάνει τη σύμπληξή του με τον κόσμο.<sup>11</sup> Όπως υπονοεί και ο τίτλος του έργου, ο Heidegger διερευνά επίσης την έννοια της χρονικότητας (*Zeitlichkeit*), τονίζοντας ότι το «Είναι» έχει κατεύθυνση προς το μέλλον, και ειδικότερα ότι «αναφέρεται στο παρελθόν, στο πλαίσιο του παρόντος και για χάρη του μέλλοντος».<sup>12</sup>

8./ David Woodruff Smith, “Phenomenology”, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2018 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <https://plato.stanford.edu/archives/sum2018/entries/phenomenology/>

9./ Wikipedia contributors, “Phenomenology (psychology)”, *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Phenomenology\\_\(psychology\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Phenomenology_(psychology))

10./ Στα Γερμανικά η παρουσία, η ύπαρξη. Ο Γιάννης Τζαβάρας, στην εισαγωγή του βιβλίου «*Η τέχνη και ο Χώρος*», μεταφράζει τον όρο ως εδωνά-Είναι, σελ. 8.

11./ Editors of Encyclopaedia Britannica, “book”. *Encyclopedia Britannica*, August 20, 2023. <https://www.britannica.com/topic/book-publication>

12./ Στο ίδιο.

Βέβαια, ο Γιάννης Τζαβάρας αναφέρει ότι ο Heidegger θεωρεί υποδεέστερη την έννοια του χώρου από αυτή του χρόνου και ότι «Ούτε ο χώρος είναι μες στο υποκείμενο, ούτε ο κόσμος είναι μες στο χώρο».<sup>13</sup> Αντιθέτως, κατά τον Kant (Καντ) «ο χώρος και ο χρόνος είναι οι δύο *a priori* μορφές της εποπτείας που συνανήκουν στην περιοχή της ανθρώπινης αισθητηριακής ικανότητας».<sup>14</sup> Αλλά αφού, ο κόσμος δεν είναι μέσα στον χώρο, τότε πώς υπάρχει; Ο Τζαβάρας συμπληρώνει πως κατά τον ύστερο Heidegger, ο κόσμος<sup>15</sup> είναι ένα εγγενές χαρακτηριστικό του «Είναι», επειδή οι άνθρωποι είναι οντολογικά συνδεδεμένοι και έχουν εξοικειωθεί με αυτόν, οπότε ο σωστός χαρακτηρισμός είναι το «μες-τον-κόσμο-Είναι».<sup>16</sup> Συνεπώς, ο Heidegger συμπεραίνει πως «ο χώρος είναι μες τον κόσμο», επειδή συγκαταλέγεται *a priori* στην έννοια του κόσμου, όπως την έχουμε συνθέσει ως άνθρωποι.<sup>17</sup>

Το 1979, ο Christian Norberg-Schulz γράφει το βιβλίο «Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture», το οποίο είναι η συνέχεια των προηγούμενων θεωρητικών του έργων, όπως το «Intentions in Architecture» (1963), το «Existence, Space and Architecture» (1971) και το «Meaning in Western Architecture» (1975). Σε αυτό το βιβλίο, αφήνει στην άκρη την αφαιρετική, «επιστημονική» προσέγγιση της αρχιτεκτονικής και επιστρέφει σε μία πιο ποιοτική, φαινομενολογική κατανόησή της, με κύριο στόχο να ερευνήσει τους ψυχικούς υπαινιγμούς της αντί της πρακτικής της πλευράς, παρότι πιστεύει στον συσχετισμό των δύο αυτών διαστάσεων.<sup>18</sup>

Από τον πρόλογο του βιβλίου γίνεται αντιληπτό πως ο Schulz δεν αποδέχεται ότι η αρχιτεκτονική είναι πολυτέλεια και υποστηρίζει πως «δεν υπάρχουν διαφορετικά «είδη» της, αλλά διαφορετικές καταστάσεις που απαιτούν διαφορετικές λύσεις, ώστε να ικανοποιούν τις φυσικές και ψυχικές ανάγκες του ανθρώπου».<sup>19</sup> Συνεχίζει με τον ισχυρισμό ότι όταν η αρχιτεκτονική αντιμετωπίζεται αναλυτικά,

χάνεται ο πραγματικός «περιβαλλοντικός» της χαρακτήρας, δηλαδή η «ατμόσφαιρα» του χώρου, η ποιότητα που δίνει στον άνθρωπο την αίσθηση του υπαρξιακού «πατήματος».<sup>20</sup>

Στο «Existence, Space and Architecture», ο Schulz εισάγει την έννοια του «υπαρξιακού χώρου», την οποία χωρίζει στους συμπληρωματικούς όρους του «χώρου» και του «χαρακτήρα» και οι οποίοι βρίσκονται σε συσχέτιση με τις ψυχικές λειτουργίες του «προσανατολισμού» και της «ταυτότητας».<sup>21</sup> Όπως και ο Heidegger, έτσι και ο Schulz, χρησιμοποιεί μία πληθώρα νέων εννοιών με σκοπό να ορίσει και να περιγράψει τη δομή του τόπου, που αποτελεί τον κεντρικό άξονα της ανάλυσής του. Σύμφωνα με τον Α.Μ. Κωτσιόπουλο, μία από τις βασικότερες κατηγορίες εννοιών είναι τα όρια, τα οποία αφορούν τον κτισμένο και τον φυσικό κόσμο, όπως το δάπεδο, ο τοίχος και η οροφή ή το έδαφος, ο ορίζοντας και ο ουρανός, και τα ανοίγματα.<sup>22</sup>

Το «Είναι και Χρόνος» και η γενικότερη φιλοσοφία του Heidegger, επηρέασαν βαθύτατα τον Schulz, ώστε να συλλάβει τον όρο «*dwelling*», «κατοικείν», με τον οποίο είναι συνώνυμος ο «υπαρξιακός χώρος».<sup>23</sup> Στον πρόλογο του «Genius Loci» γράφει: «Ο άνθρωπος κατοικεί, όταν μπορεί να προσανατολίσει και να ταυτίσει τον εαυτό του με το περιβάλλον του, ή εν συντομία, όταν το βιώνει ουσιαστικά».<sup>24</sup> Ο Κωτσιόπουλος θεωρεί πως αυτή η ταύτιση με το περιβάλλον προκύπτει μέσα από το «*genius*» (το δαιμόνιο), το οποίο εμψυχώνει τον τόπο<sup>25</sup>, γιατί σύμφωνα με τον Schulz σκοπός της αρχιτεκτονικής είναι να δώσει μορφή στο genius loci, δημιουργώντας ουσιαστικές τύπους μέσω των οποίων θα βοηθήσει τον άνθρωπο να κατοικήσει.<sup>26</sup>

Ο Steven Holl (Στίβεν Χολ) είναι άλλος ένας αρχιτέκτονας ο οποίος έχει επηρεαστεί από τη φιλοσοφία της φαινομενολογίας και ιδιαίτερα από το έργο του Maurice Merleau-Ponty. Σύμφωνα με τον Davide Scarso (Νταβίντε Σκάρσο), η πρόσληψη του φωτός και του χρώματος έχουν

20./ Στο αγγλικό κείμενο γράφει «foothold», λέξη για την οποία δεν υπάρχει αντιστοιχία στην ελληνική. Σημαίνει περιφραστικά: Βρίσκω πάτημα, κατοχυρώνομαι, εδραιώνομαι (σύμφωνα με το [www.wordreference.com](http://www.wordreference.com))

21./ Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, (Νέα Υόρκη: Εκδόσεις Rizzoli, 1979), σελ. 5.

22./ Α.Μ. Κωτσιόπουλος, *Η κριτική της αρχιτεκτονικής θεωρίας* (Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις University Studio Press, 1985, εκδ. 1944) σελ. 84.

23./ Ο.π., Schulz, σελ. 5.

24./ Ομοίως.

25./ Ο.π., Κωτσιόπουλος, σελ. 87.

26./ Ο.π., Schulz, σελ. 5.

13./ Martin Heidegger, *Η τέχνη και ο χώρος*, μτφρ. Γιάννης Τζαβάρας (Αθήνα: Ίνδικτος, 2006), σελ. 8.

14./ Ομοίως.

15./ Ο κόσμος, κατά τον Heidegger, δεν ταυτίζεται με την έννοια του αντικειμενικού κόσμου και των όντων και των αντικειμένων τα οποία βρίσκονται μέσα σε αυτόν.

16./ Ο.π., Heidegger, σελ. 10

17./ Ομοίως, σελ. 11

18./ Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, (Νέα Υόρκη: Εκδόσεις Rizzoli, 1979), σελ. 5.

19./ Ομοίως.

27./ Davide Scarso, *Steven Holl: Architecture and Phenomenology*. Chiasmi International, 9. (2007): 19-20. [https://www.researchgate.net/publication/272971123\\_Steven\\_Holl\\_Architecture\\_and\\_Phenomenology](https://www.researchgate.net/publication/272971123_Steven_Holl_Architecture_and_Phenomenology)

28./ Ομοίως.

ενεργό ρόλο στη διαμόρφωση των όγκων και των μορφών που σχεδιάζει ο Holl, ενώ συμπληρώνουν τον ζωντανό χώρο και τις οπτικές, ακουστικές και απτικές διαστάσεις του.<sup>27</sup>

Ο Scarso ισχυρίζεται ότι αυτή η ολοκλήρωση της χωρικής εμπειρίας, συμβαίνει εξαιτίας της προσοχής του Holl στο «συγκείμενο/context», όπως τα ιστορικά και πολιτιστικά γεγονότα και τις κλιματικές συνθήκες που έχουν διαμορφώσει την εκάστοτε περιοχή.<sup>28</sup>

Στον 21ο αιώνα, η δραστηριότητα στον τομέα της αρχιτεκτονικής φαινομενολογίας συνεχίζει να αναπτύσσεται μέσα από το έργο σύγχρονων θεωρητικών και αρχιτεκτόνων, το οποίο μεταφράζεται και στην πρακτική τους, όπως ο Peter Zumthor (Πίτερ Τσούμθορ), ο Juhani Pallasmaa (Γιουχάνι Πάλασμαα) και ο Steen Eiler Rasmussen (Στιν Άιλερ Ράσμουςεν).

## **01.** / Η χρονικότητα της ύλης

- 01.1 / Το σώμα της αρχιτεκτονικής
- 01.2 / Το πέρασ του χρόνου
- 01.3 / Διάβρωση και αλλοίωση



## 01.1 / Το σώμα της αρχιτεκτονικής

## Πρελούδιο

Ο Peter Zumthor στο βιβλίο του με τίτλο «Atmospheres» θέτει στον εαυτό του την εξής ερώτηση: «Ποια είναι η μαγεία του αληθινού;» και η πρώτη απάντηση που δίνει είναι «Το σώμα της αρχιτεκτονικής», αναφερόμενος στην υλική παρουσία των πραγμάτων σε ένα αρχιτεκτονικό έργο. Δανειζόμενος όρους άλλων επιστημών, τα ονομάζει «ανατομία» και κάνει λόγο για όλα τα πράγματα που μπορούν να αλληλεπιδράσουν μεταξύ τους και με τον άνθρωπο, είτε εμφανή είτε αφανή. Γράφει συγκεκριμένα:

Not the idea of the body – the body itself!  
A body that can touch me.<sup>29</sup>

Ο Zumthor είναι Ελβετός αρχιτέκτονας με πλούσιο υλοποιημένο αλλά και θεωρητικό έργο, η πρακτική του οποίου τον καθιστά έναν από τους πιο σημαντικούς αρχιτέκτονες της φαινομενολογικής και αισθητηριακής αρχιτεκτονικής στην σύγχρονη εποχή. Υποστηρίζει ότι το μυστικό της είναι να συλλέγει στοιχεία και υλικά από όλο τον κόσμο συνδυάζοντάς τα για να φτιάξει χώρους, σαν ένα παλίμψηστο από θραύσματα του υλικού και άυλου κόσμου, ένα κολλάζ από υλικά και μνήμες.

Σύμφωνα με τον αρχιτέκτονα και θεωρητικό Juhani Pallasmaa, ο σύγχρονος τεχνολογικός πολιτισμός έχει διαχωρίσει τις αισθήσεις μας και δη την όραση, η οποία για αιώνες έχει τοποθετηθεί σε ένα βάθρο ταυτιζόμενη με την γνώση και την αλήθεια.<sup>30</sup> Αυτό το οφθαλμοκεντρικό σύστημα κατανόησης έχει οδηγήσει στη διατάραξη της ισορροπίας ανάμεσα στην ανθρώπινη ύπαρξη και τον κόσμο, δηλαδή της αλληλε-

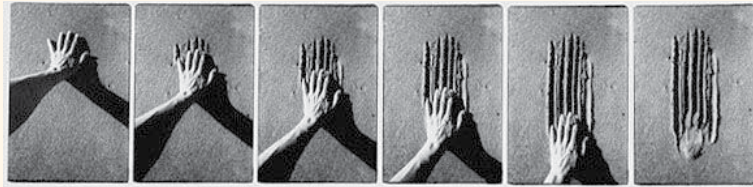
ξάρτησης του χρόνου, του χώρου και του ατόμου που αποτελούν θεμελιώδη ζητήματα της αρχιτεκτονικής σκέψης.

Ομοίως, ο Rasmussen στο βιβλίο του «Experiencing architecture» γράφει πως δεν είναι αρκετό να βλέπουμε την αρχιτεκτονική, αλλά πρέπει να τη βιώνουμε, να παρατηρούμε τον ρυθμό της, να στεκόμαστε στα δωμάτιά της, ακόμα και να αντιλαμβανόμαστε τις υφές και τις διαφορές στην ακουστική του χώρου.<sup>31</sup>



31./ Steen Eiler Rasmussen, *Experiencing Architecture*, (Cambridge: The M.I.T. Press, 1959), σελ. 33.

06.1. / Unknown, *Hula-hooping in Melbourne (1957)*.



## Χώρος και αισθήσεις

Η κυριαρχία της όρασης ως η πρωτεύουσα αίσθηση του ανθρώπου δεν είναι ένα φαινόμενο της σημερινής αρχιτεκτονικής δημιουργίας. Ο Pallasmaa αναφέρει πώς ο Μοντερνισμός «στέγασε τη διάνοια και το μάτι»,<sup>32</sup> υπονοώντας την αυθεντία του μοντέρνου αρχιτέκτονα που ξεχνάει ή καλύτερα αγνοεί το ίδιο το σώμα. Η σχεδιαστική διαδικασία στο Μοντέρνο Κίνημα έχει στο επίκεντρό της την απόλαυση του ματιού και αδιαφορεί για τη σωματική και αισθητηριακή εμπειρία του χρήστη.

Σήμερα, η οπτική παρατήρηση ενός χώρου εξακολουθεί να μην είναι ισάξια ή λιγότερο σημαντική από τις υπόλοιπες αισθητηριακές αναγνώσεις, καθότι δεν μπορεί να αποκοπεί εύκολα από τις διεργασίες της εμπειρίας, παρά μόνο να κατασταλεί. Τα μάτια συχνά μπερδεύονται και δημιουργείται σύγχυση αναφορικά με το πού τοποθετείται το άτομο στον χώρο. Για να επανέλθει η αίσθηση του προσανατολισμού και της κατεύθυνσης, ενεργοποιείται το «απτικό συστατικό της όρασης», το οποίο ως ικανότητα, είναι εξαιρετικά σημαντικό για την αρχιτεκτονική δημιουργία. Στη σύγχρονη εποχή, αυτή η απτικότητα εντοπίζεται μέσα από μία «εξασθενημένη υλικότητα», η οποία θυσιάζεται για χάρη του νοήματος, της ιδέας.<sup>33</sup> Υπ' αυτήν την έννοια, δημιουργείται ένας φαύλος κύκλος κατανάλωσης εφήμερων «απολαυστικών» προϊόντων που δεν έχουν καμία σχέση με την πραγματικότητα και την αισθητηριακή ικανότητα του ατόμου. Η αρχιτεκτονική παραγωγή δεν μοιάζει να αποτελεί εξαίρεση αυτού του φαινομένου.

Βέβαια, υπάρχουν γνωρίσματα της ανθρώπινης συμπεριφοράς που έχουν ρίζες σε αρχαϊκές, πρωτόγονες

06.2. / Michel Szulc Krzyzanowski, *Sequences* (1984)

αποκρίσεις και αντιδράσεις, και καθώς έχουν μεταβιβάσει μέσω των γονιδίων, είναι αποθηκευμένα στη «μνήμη» του σώματος και των αισθήσεων. Αν κοιτάξουμε μία επιφάνεια, ο εγκέφαλος αντιλαμβάνεται την υφή χωρίς απαραίτητα να μεσολαβήσει η αφή, γεγονός το οποίο συμβαίνει από την ανάλυση και την ανάκτηση εμπειριών που έχουμε συλλέξει στην παιδική ηλικία, κατά την πρώτη ανάγνωση του κόσμου. Το απτικό στοιχείο της όρασης, που αναφέρθηκε προηγουμένως, έχει την ιδιότητα να συνδυάζεται και να μεταφράζεται και στις αισθήσεις της γεύσης και της όσφρησης, οι οποίες ενεργοποιούνται με παρόμοιο τρόπο με αυτόν της αφής. Οπτικά ερεθίσματα, όπως χρώματα ή εικόνες επιφανειών μεταφράζονται σε μυρωδιές, υφές και κυρίως γεύσεις, καθώς

«η πιο αρχαϊκή απαρχή του αρχιτεκτονικού χώρου βρίσκεται μέσα στη στοματική κοιλότητα».<sup>34</sup>

Ο Rasmussen υποστηρίζει πως αυτή η χωρική ανάγνωση, όσο πρωτόγονη και αν ακούγεται, μοιάζει με ενός παιδιού, το οποίο αρχίζει να μαθαίνει και να εξερευνά το περιβάλλον του με το να γεύεται, να ακουμπάει και να μπουσουλάει πάνω σε πράγματα, ώστε μελλοντικά να αποφεύγει δυσάρεστες εμπειρίες.<sup>35</sup>

Εξαιτίας της όσφρησης είναι δυνατόν να βρεθεί κανείς σε μία ανάμνηση ξεχασμένη από τα μάτια, που είναι τόσο έντονη σαν να έχει μεταφερθεί σε εκείνη τη στιγμή. Δεν είναι τυχαίο που η πρώτη μας αντίδραση σε μία μυρωδιά είναι να κλείσουμε τα μάτια μας, είτε είναι ευχάριστη ή όχι. Ο Ιάπωνας συγγραφέας Jun'ichirō Tanizaki (Τζουνίτσιρο Τανιζάκι) στο εμβληματικό δοκίμιό του «Το εγκώμιο της σκιάς» περιγράφει ακριβώς αυτή τη σύμπραξη των γευστικών και οσφρητικών ερεθισμάτων μέσα από το ξεσκέπασμα ενός μπολ με σούπα.<sup>36</sup> Η περιγραφή γίνεται με τέτοιο αρχιτεκτονικό τρόπο, όπως κανείς θα περιέγραφε έναν χώρο, πάντα σε επαφή με το σώμα του.

34./ Juhani Pallasmaa, *Τα μάτια του δέρματος, Η αρχιτεκτονική και οι αισθήσεις*, μτφρ. Γιάννης & Παναγιώτης Τουρνικιώτης (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2022), σελ. 93.

35./ Steen Eiler Rasmussen, *Experiencing Architecture*, (Cambridge: The M.I.T. Press, 1959), σελ. 33.

36./ Junichiro Tanizaki, *Το εγκώμιο της σκιάς*, μτφρ. Παναγιώτης Ευαγγελίδης, (Αθήνα: Εκδόσεις Άγρρα, 2021), σελ. 58-59.



Ο Pallasmaa συμπληρώνει: «Η πιο επίμονη μνήμη ενός χώρου είναι η μυρωδιά του».<sup>37</sup>

Ένας εξίσου σημαντικός παράγοντας ανάγνωσης της χωρικής εμπειρίας είναι ο ήχος. Η ακοή συνδέεται άμεσα με την εμπειρία και την κατανόηση του χώρου, αφού δομεί και οργανώνει το πώς αυτά τα δύο γεγονότα συμβαίνουν, ενώ παράλληλα μας τοποθετεί μέσα στο χρονικό συνεχές. Δεν είναι τυχαίο που μέσα στο αυτί βρίσκεται το βασικό όργανο ισορροπίας του ανθρώπου, ο λαβύρινθος, και λιγότερο τυχαία η ονομασία του, αφού το εσωτερικό αυτί έχει την πιο περίπλοκη δομή στο ανθρώπινο σώμα. Για παράδειγμα, όταν κάποιος πάσχει από ίλιγγο, ο οποίος οφείλεται σε πάθηση του έσω ωτός, το άτομο υποφέρει από συμπτώματα ζάλης, αστάθειας, ακόμα και εμβοές. Αυτό συμβαίνει, γιατί επέρχεται διαταραχή της ισορροπίας και τα ερεθίσματα που λαμβάνονται και στέλνονται στον εγκέφαλο ερμηνεύονται ως κίνηση, είτε του ίδιου του σώματος, είτε του περιβάλλοντος.<sup>38</sup> Ο Zumthor θεωρεί πως τα εσωτερικά των κτηρίων είναι σαν μουσικά όργανα, τα οποία μπορούν να παράγουν, να ενισχύσουν και να μεταφέρουν ήχο εξαιτίας των υλικών τα οποία αποτελούν το εσωτερικό του, ανάλογα με το σχήμα, τις διαστάσεις και τη χωρική τους τοποθέτηση.<sup>39</sup> Αναρωτιέται «πώς πραγματικά θα ακούγεται ο χώρος όταν κάποιος περπατήσει μέσα του, όταν μιλήσει, όταν συναναστραφεί;» και ότι ίσως η μαγεία της αρχιτεκτονικής έγκειται σε αυτά τα πράγματα που συνδέονται με τις προσωπικές αναμνήσεις του ατόμου, τα οποία θα πρέπει να αποτελούν ερωτήματα του αρχιτέκτονα.<sup>40</sup>

Η δύναμη που ασκεί η ηχητική εμπειρία ενός ατόμου –ειδικά μέσα στην πόλη και τον αστικό ιστό– πάνω στη φαντασία του είναι αδιαμφισβήτητη, επειδή διαμορφώνει νέους χώρους στο εσωτερικό του νου, εκεί όπου φυλάσσονται οι αναμνήσεις και πραγματοποιείται η ανάκλησή τους. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ιδιαίτερα στο σκοτάδι, όταν η όραση

εξασθενεί, οι άλλες αισθήσεις και δη η ακοή (που είναι και η αίσθηση που ενεργοποιείται περίπου στον ίδιο βαθμό με την όραση, αν όχι και περισσότερο) οξύνονται και η στιγμή χαράσσεται κατευθείαν στο εσωτερικό του νου, στο υπόβαθρο της μνήμης. Έτσι, δημιουργούνται συμφωνίες και μελωδίες που εμπλουτίζουν την ύπαρξή μας μέσα στον χώρο, αλλά και που ενεργοποιούν τη φαντασία και την ευαισθησία μας.

37./ Ο.π., Pallasmaa, σελ. 86.

38./ Συντάκτες της Βικιπαίδειας, “Ίλιγος,” Βικιπαίδεια, Η Ελεύθερη Εγκυκλοπαίδεια, <https://el.wikipedia.org/wiki/Ίλιγος>

39./ Peter Zumthor, *Atmospheres: Architectural Environments. Surrounding Objects*, (Basel: Birkhäuser, 2006), σελ. 28-29

40./ Στο ίδιο, σελ. 30-31.



06.3. / Unknown, *Autumn at Genko-an Temple, Kyoto, Japan.*

«Δεν μπορεί κανείς να διακρίνει τι βρίσκεται μέσα στα σκοτεινά βάθη της κούπας, αλλά αισθάνεται στην παλάμη του τον ευγενικό παλμό του ζωμού, ενώ στα χείλη της κούπας το υγρό ξελαγαρίζει και σηκώνεται ο ατμός του ζεστού νερού, αυτός που κουβαλάει τη μυρωδιά αυτή που πριν ακόμα βάλουμε το υγρό στο στόμα μας, μας κάνει να αποξεχνιόμαστε σε μία προαισθήση της γεύσης.»

– Jun'ichirō Tanizaki, *Το εγκώμιο της σκιάς*





### Δράση και αντίδραση

Το σώμα βρίσκεται στο επίκεντρο της χωρικής εμπειρίας ως σύστημα αναλογιών και διαστάσεων, γιατί γνωρίζει και θυμάται, λέει ο Pallasmaa. Γράφει επίσης ότι η πολυσθητηριακή εμπειρία της αρχιτεκτονικής περιλαμβάνει πέρα από τις πέντε βασικές αισθήσεις και μία πληθώρα άλλων αισθητηριακών πεδίων που διαρκώς δρουν και αντιδρούν, σαν ένα σύστημα δυναμικών μηχανισμών αντίδρασης.<sup>41</sup> Αυτές οι διεργασίες δύνανται να χωριστούν στις σωματικές, δηλαδή σε αυτές που συνδέονται με την ύλη και στις πνευματικές που συνδέονται με το άυλο. Οι πρώτες περιλαμβάνουν δράσεις, όπως η θερμοκρασία, μέσω της αφής, η κλίμακα και η αναλογία, μέσω της όρασης και της σωματικής συνείδησης. Αντίστοιχα, οι δεύτερες αφορούν διεργασίες, όπως το συναίσθημα, που είναι μία εσωτερική διεργασία άγνωσης, η συγκίνηση, που αφορά μία εσωτερική αντίδραση σε ένα εξωτερικό ερέθισμα και η μνήμη. Η μνήμη με βάση τις προηγούμενες υποθέσεις θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και ως η εσωτερική εξωτερικών παραγόντων μέσω μίας διαδικασιών δράσης – αντίδρασης με το περιβάλλον και τον εαυτό μας.<sup>42</sup>

Ο ψυχολόγος James J. Gibson (Τζέιμς Τζ. Γκίμπσον) αναφέρεται σε αυτές τις διεργασίες ως αισθητηριακά πεδία και όχι ως αισθήσεις, αφού με αυτόν τον όρο περιγράφουν μεγαλύτερα, πιο περίπλοκα και πυκνά φάσματα δράσης.<sup>43</sup> Προηγουμένως, έγινε αναφορά στην αφή ως αίσθηση και στη σχέση της με την όραση σαν ένα σύστημα αλληλεξαρτώμενων αισθήσεων. Εντούτοις, η αφή ως αισθητηριακό φάσμα σχετίζεται τόσο με την υλικότητα, όσο και με τη θερμοκρασία των υλικών. «Το δέρμα διαβάζει την υφή, το βάθος, την πυκνό-

τητα και τη θερμοκρασία της ύλης.», γράφει ο Pallasmaa. Αν ένα υλικό είναι κρύο ή ζεστό, τραχύ ή μαλακό ανιχνεύεται τόσο από το μάτι, όσο και από το δέρμα. Η διαδικασία της δράσης – αντίδρασης των υλικών αποτελεί τη βάση δημιουργίας μίας μοναδικής αισθητηριακής σύνθεσης.

Ο Zumthor θεωρεί πως υπάρχει μία κρίσιμη εγγύτητα ανάμεσα στα υλικά, ανάλογα με τον τύπο και το βάρος τους, ένα σημείο απόλυτης έντασης και ισορροπίας που μπορεί να χαθεί αν δεν υπάρχει σεβασμός προς τη φύση του υλικού. Άλλοτε είναι τόσο μακριά που δεν μπορούν να αντιδράσουν και άλλοτε αντιδρούν υπερβολικά, σε σημείο να εξουδετερώνεται η ιδιαιτερότητα και η αλληλοσυμπλήρωσή τους. Η όραση είναι η επέκταση της αφής, υποστηρίζει ο George Berkeley<sup>44</sup> (Τζωρτζ Μπέρκλυ, Ιρλανδός φιλόσοφος και κληρικός του 18ου αιώνα). Μέσα από τη σύνδεση αυτών των δύο αισθητηριακών φασμάτων κατανοούμε την υλικότητα, την απόσταση και το χωρικό βάθος, παρέχοντάς μας, έτσι, ένα αίσθημα σταθερότητας, αντίστασης και προεκβολής.<sup>45</sup> Συνεπώς, η όραση ως το «ασυνείδητο» της αφής (όπως το χαρακτηρίζει ο Berkeley) αφορά την προέκταση του σώματος στον χώρο μέσω της απτικής διεργασίας, με την τελευταία να γεφυρώνει το χάσμα του νου με τον υλικό κόσμο. Είναι ένα δίπολο ανάμεσα στον διαχωρισμό και την οικειότητα, την απόσταση και την εγγύτητα.

Άλλος ένας αισθητηριακός μηχανισμός είναι η κιναισθητική ικανότητα ή κιναισθήση, όρος που διατυπώνεται και χρησιμοποιείται από τον Howard Gardner (Χάουαρντ Γκάρντνερ) στο βιβλίο του «Frames of Mind: Η θεωρία των πολλαπλών τύπων νοημοσύνης».<sup>46</sup> Συγκεκριμένα, η κιναι-

06.4. / Έλενα Κουκούλη, 2021.

44./ Στο ίδιο, σελ. 69.

45./ Προεκβολή = η προέκταση, η προεξοχή.

46./ Συντάκτης της Βικιπαίδειας, “Θεωρία της πολλαπλής νοημοσύνης,” Βικιπαίδεια, Η Ελεύθερη Εγκυκλοπαίδεια, [https://el.wikipedia.org/wiki/Θεωρία\\_της\\_πολλαπλής\\_νοημοσύνης](https://el.wikipedia.org/wiki/Θεωρία_της_πολλαπλής_νοημοσύνης)

41./ Juhani Pallasmaa, Τα μάτια του δέρματος, Η αρχιτεκτονική και οι αισθήσεις, μτφρ. Γιάννης & Παναγιώτης Τουρνικιώτης (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2022), σελ. 68.

42./ Ομοίως.

43./ Όπως αναφέρεται στο βιβλίο «Τα μάτια του Δέρματος» από τον Juhani Pallasmaa, σελ. 68.

47./ Peter Zumthor,  
*Atmospheres: Architectural  
Environments. Surrounding  
Objects*, (Basel: Birkhäuser,  
2006), σελ. 48-53.

σθητική νοημοσύνη ορίζεται ως η ικανότητα του σώματος να αντιλαμβάνεται τη θέση του στον χώρο και τον χρόνο και να συντονίζει την κίνηση. Οι άνθρωποι έχουμε συναίσθηση του χώρου μέσα στον οποίο ενυπάρχουμε είτε κινούμαστε μέσα σε αυτόν είτε βρισκόμαστε στατικοί και παρατηρούμε, αλλά ακόμα και τότε το μυαλό μας «τρέχει», σκέφτεται και κάνει συνειρμούς. Εδώ, έχει σημασία η αίσθηση της κλίμακας, η οποία για να γίνει αντιληπτή προϋποθέτει σύγκριση, με τον εαυτό, το σώμα και το περιβάλλον, επειδή άλλοτε βρίσκονται σε αντιπαράθεση και άλλοτε σε συμφωνία μεταξύ τους. Η συνδιαλλαγή των αναλογιών και των αποστάσεων με τον άνθρωπο ή / και προς το κτήριο ή το αντικείμενο είναι εξίσου σημαντική, διότι αυτή η φυσική, εξωτερική δράση, ενεργοποιεί μία συναισθηματική, εσωτερική αντίδραση.<sup>47</sup>

Συνεπώς, μία αισθητηριακή εμπειρία ολοκληρώνεται μέσα από το σώμα και τον ανθρώπινο τρόπο ύπαρξης κατά τη διάρκεια μίας διαδικασίας αλληλοτροφοδότησης ατόμου-πραγματικότητας, ώστε η εμπειρία αυτή να είναι ενιαία και συνεχής. Όταν, λοιπόν, το σώμα συντονιστεί με τον χώρο, τότε αισθανόμαστε απόλαυση, τονίζει ο Pallasmaa.



06.5. / Η διαδικασία αλληλο-τροφοδότησης ατόμου-πραγματικότητας, όπως εκφράζεται στο έργο της χορογράφου Anne Teresa De Keersmaeker, *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich* (1982).

“Το δέρμα διαβάξει την υφή, το βάθος, την πυκνότητα και τη θερμοκρασία της ύλης. Η επιφάνεια ενός παλιού αντικειμένου, γυαλισμένου στην εντέλεια από το εργαλείο του τεχνίτη και τα προσεκτικά χέρια των χρηστών του, σαγηνεύει το χαίδεμα του χεριού. Είναι απολαυστικό να πιέζεις το χερούλι μιας πόρτας που γυαλίζει από τα χιλιάδες χέρια που άνοιξαν την πόρτα πριν από εσένα – η καθαρή λάμψη της άχρονης φθοράς μετατράπηκε σε εικόνα υποδοχής και φιλοξενίας.”

– Juhani Pallasmaa

## 01.2 / Το πέρας του χρόνου

Ρήμα αντί ουσιαστικού

Στη φαινομενολογία, σύμφωνα με τον Robert Sokolowski (Ρόμπερτ Σοκολόβσκι), ο χρόνος χωρίζεται σε τρία επίπεδα. Το πρώτο επίπεδο ονομάζεται κοσμικός χρόνος και είναι ο χρόνος των ρολογιών και των ημερολογίων, δηλαδή ο ποσοτικός χρόνος. Ο Sokolowski τον ονομάζει αντικειμενικό ή υπερβατικό και αναφέρει ότι είναι δυνατόν να συγκριθεί με τη χωρικότητα του κόσμου, δηλαδή με τη «γεωμετρική εκτατότητα» του και έχει ως τόπο του τον κοινό χώρο στον οποίο ενοικεί ο καθένας από εμάς.<sup>48</sup>

Ο εσωτερικός (ή υποκειμενικός) χρόνος αποτελεί το δεύτερο επίπεδο της χρονικής δομής και απαντά στην ακολουθία των νοητικών ενεργημάτων και εμπειριών, τα οποία διαδέχονται το ένα το άλλο ή τα οποία ανακαλούμε μέσω της ανάμνησης. Ο Sokolowski ισχυρίζεται ότι όπως ο κοσμικός χρόνος συνδέεται με τη χωρικότητα του κόσμου, έτσι και ο εσωτερικός συνδέεται με τη χωρικότητα του σώματος. Η διαδοχή των δραστηριοτήτων ή οι διεργασίες της σωματικής ενσυναίσθησης, δεν μπορούν να μετρηθούν μέσω του κοσμικού χρόνου.<sup>49</sup>

Το τελευταίο επίπεδο αφορά τη συνείδηση του εσωτερικού χρόνου. Είναι ένα κλειστό επίπεδο και ο Sokolowski υποστηρίζει ότι αποτελεί τη βάση όλων των πραγμάτων, χωρίς να χρίζει υποστήριξης από άλλα περεταίρω επίπεδα. Εξηγεί πως ο εμμενής-εσωτερικός χρόνος εμπεριέχει τις αντιλήψεις, την ενθύμηση και τη φαντασία, καθώς και τις αισθητηριακές μας εμπειρίες, οι οποίες εξαρτώνται από τα αντικείμενα και τις καταστάσεις του κόσμου που μετρώνται μέσω του κοσμικού χρόνου. Επιπλέον, η συνείδηση του εσωτερικού χρόνου, αναφέρεται στη συγκρότηση της χρονικότη-

τας όλων των στοιχείων που εμπεριέχονται στον εσωτερικό χρόνο (δηλ.: νοητικά ενεργήματα, εμπειρίες κ.λπ., όπως αυτά προαναφέρθηκαν), η οποία επεκτείνεται στα υπερβατικά αντικείμενα και στον δικό τους χρόνο.<sup>50</sup>

Ωστόσο, ο Sokolowski θεωρεί ότι στην προσπάθεια να εξηγήσουμε τη χρονική ροή των πραγμάτων, προκύπτει ένα λογικό σφάλμα. Η εμπειρία του χρόνου ή των χρονικών αντικειμένων, όπως ονομάζονται στη φαινομενολογία, δεν αποτελείται από μία σειρά από «τώρα». Αν ίσχυε κάτι τέτοιο, η συνείδηση αυτής της ακολουθίας θα έμοιαζε με καρέ που παρουσιάζονται εν είδει ταινίας. Εκείνος το ονομάζει ένα «εξατομικευμένο staccato»<sup>51</sup> στο οποίο δεν έχουμε την αίσθηση της εμπειρίας μας, ακόμα και του ίδιου μας του εαυτού. Αλλά ακόμα και στην προβολή μίας ταινίας, έχουμε

50./ Στο ίδιο, σελ. 138.

51./ Στο ίδιο, σελ. 140.

06.6. / Το πέρας του χρόνου, Motion Blur, ©Shutterstock.

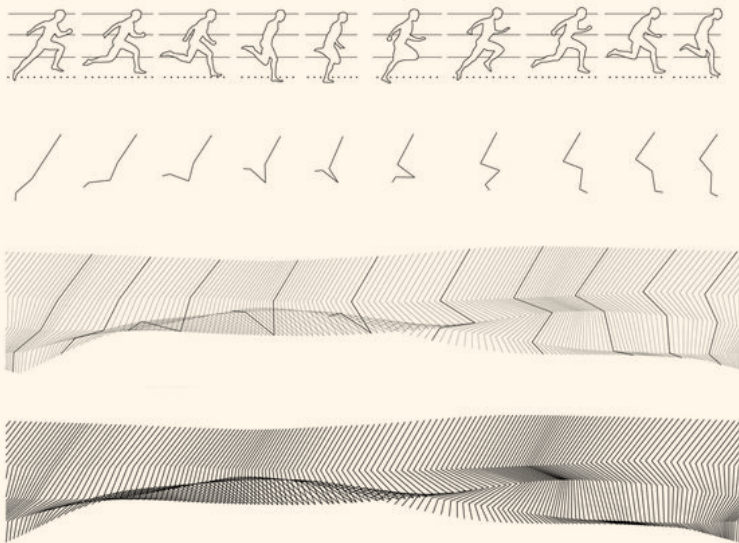




52./ Αυτό το έργο, αν και δεν συνάδει με τη φαινομενολογική θεωρητική βάση που τέθηκε προηγουμένως, επιβεβαιώνει τον θεμελιώδη ρόλο του χρόνου στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό σε ένα εξίσου θεωρητικό επίπεδο.

την αίσθηση του τι προηγήθηκε και του τι πιθανόν θα επέλθει, ώστε να προκύπτει κάποιο ξεκάθαρο νόημα στο τι είναι αυτό που προβάλλεται. Η ανθρώπινη ύπαρξη στηρίζεται στην αντίληψη και το βίωμα ενός παρελθόντος, ενός παρόντος και ενός μέλλοντος. Η εμπειρία κάθε χρονικής στιγμής δεν είναι στιγμιαία, αλλά εκτείνεται προς το παρελθόν και προς το μέλλον ταυτόχρονα, επειδή έχει συνέχεια, δημιουργώντας ένα αντιληπτό χρονικό συνεχές.

Ένα από τα πρώτα παραδείγματα (αν και θεωρητικό) που ενέταξαν την έννοια του χρόνου στην αρχιτεκτονική ερμηνεία του χώρου είναι τα Manhattan Transcripts<sup>52</sup> του Bernard Tschumi. Το έργο αποτελείται από μία σειρά αρχιτεκτονικών σχεδίων, όπως κατόψεις, τομές, αξονομετρικά σχέδια και διαγράμματα, συνοδεία φωτογραφιών οι οποίες



The Running Man based on the photography of Eadward Muybridge (1830-1904)

06.7. / Η κίνηση στο χρόνο, όπως εκφράζεται στο έργο του Eadware Muybridge, The running man.

λειτουργούν ως στοιχεία-αποδείξεις κάποιων ακραίων γεγονότων μέσα στον αστικό ιστό της πόλης.<sup>53</sup> [εικ. 8] Η κίνηση είναι μία εκδήλωση του χρόνου στον χώρο και ενώ οι πρωταγωνιστές των τεσσάρων επεισοδίων εισβάλλουν στο «αρχιτεκτονικό σκηνικό», οι κινήσεις τους καταγράφονται στα αποδεικτικά στοιχεία. Αυτά χαρακτηρίζονται από μία εσωτερική ακολουθία και γι' αυτό παρουσιάζονται ως μία σύνθετη αλληλουχία από καρτέ, σαν ταινία, εξαιτίας της χρονικότητας των γεγονότων που πραγματεύονται.<sup>54</sup> Η σχέση των καρτέ δεν είναι ανεξάρτητη, αλλά αναγκαία για την πλήρη κατανόηση του γεγονότος.<sup>55</sup> Καμία μεμονωμένη ανάλυσή τους δεν θα μπορέσει να αποκαλύψει την συνολική διαχείριση του χώρου, επειδή αποτελούν κομμάτια ενός χρονικού συνεχούς το οποίο εκτείνεται σε όλη την αρχιτεκτονική αναπαράσταση. Συνεπώς, κάθε προηγούμενο καρτέ είναι η «ανάμνηση» που οδηγεί στο επόμενο, εγκαθιδρύοντας έτσι μία νέα σχέση μεταξύ του χώρου και του χρόνου, του γεγονότος και της κίνησης.<sup>56</sup>

Αν θα έπρεπε να μιλήσουμε για την αρχιτεκτονική με γραμματικούς όρους, αυτή θα έπαιρνε τη μορφή ενός ρήματος και όχι ουσιαστικού. Ο Pallasmaa είναι αυτός που έχει μιλήσει για τη «ρηματική εμπειρία» των πραγμάτων, η οποία αναφέρεται στη «δραστήρια και κινητική φύση της πρόσληψης του χώρου».<sup>57</sup> Το «ρήμα» ενέχει την έννοια της δράσης με αναφορά στη στάση ή στην κίνηση, ωστόσο περιγράφει πάντα ένα γεγονός. Συμπληρώνει γράφοντας: «...ένα σώμα σε κίνηση είναι πιο ανοιχτό από ένα σώμα σε στάση».<sup>58</sup> Η αρχιτεκτονική καλεί τον άνθρωπο να βιώσει μία σειρά γεγονότων που συμβαίνουν ταυτόχρονα και που η παρατήρηση στατικών οπτικών ερεθισμάτων δεν είναι παρά ένα κομμάτι της συνολικής χωρικής εμπειρίας. Ο χώρος, λοιπόν, δεν είναι απλώς ένα σκηνικό μέσα στο οποίο εκτυλίσσονται τα συμβάντα, αλλά θεμελιώδες στοιχείο τους και άμεσα εξαρτώμενο από τον χρόνο.<sup>59</sup>

53./ Bernard Tschumi, *The Manhattan Transcripts*, (New York: Saint Martin's Press, 1981), σελ. 7.

54./ Στο ίδιο, σελ. 10.

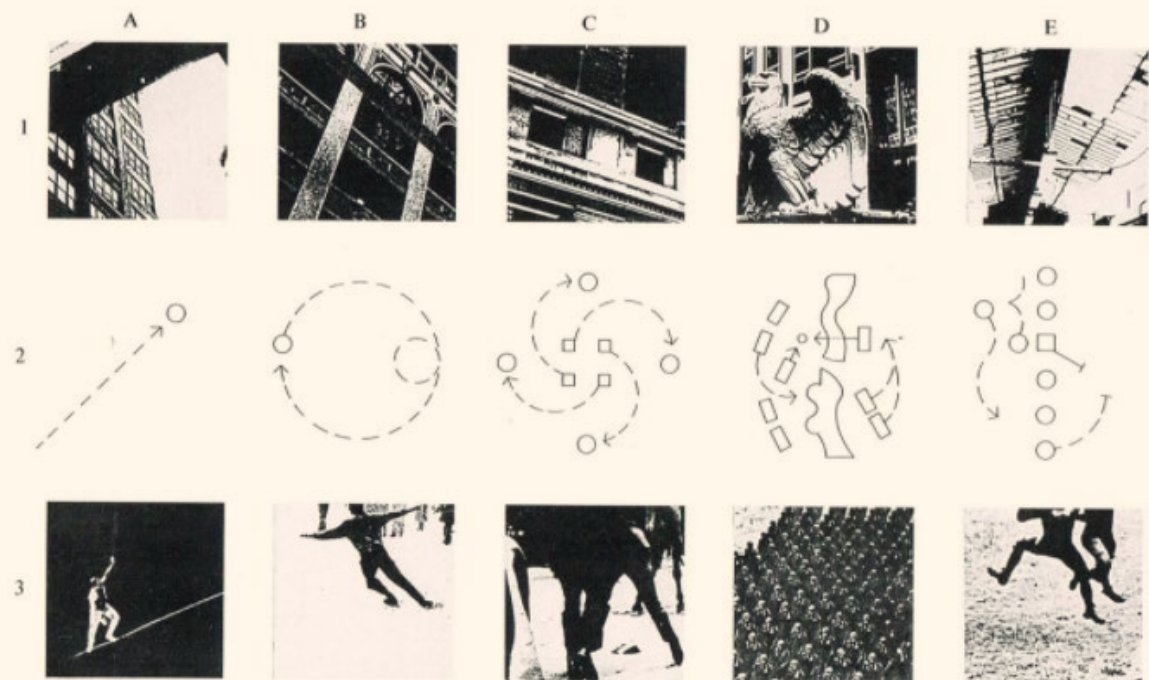
55./ Στο ίδιο, σελ. 11.

56./ Ομοίως.

57./ Juhani Pallasmaa, *Δώδεκα Δοκίμια για τον Άνθρωπο, την Τέχνη και την Αρχιτεκτονική, 1980 – 2018*, μτφρ. Αναστασία-Σάσα Λαδά & Κωνσταντίνος Ξανθόπουλος (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2021), σελ. 18.

58./ Ομοίως.

59./ Αυτή η παρατήρηση έχει διατυπωθεί στο μοντέλο του χωροχρόνου, το οποίο προτείνει τον συνδυασμό των χωρικών διαστάσεων της ευκλείδειας γεωμετρίας με τη διάσταση του χρόνου. Συντάκτες της Βικιπαίδειας, "Χωροχρόνος," Βικιπαίδεια, *Η Ελεύθερη Εγκυκλοπαίδεια*, <https://el.wikipedia.org/wiki/Χωροχρόνος>



06.8. / Bernard Tschumi, *The Manhattan Transcripts* (New York: Saint Martin's Press, 1981).

«Movement defines space in dance. Movement manifests the experience of spatial qualities in architecture.»

– Emily Rai-Pi Huang

## Η εμπειρία της παύσης

**Μ**α (間) είναι η ανάγνωση ενός σινο-ιαπωνικού ιδεο-γράμματος, το οποίο αναφέρεται στη φιλοσοφική και καλλιτεχνική έννοια του αρνητικού χώρου. Το ιδεόγραμμα (間) προέρχεται από τους χαρακτήρες για την πόρτα και τον ήλιο (ή παλαιότερα από τον χαρακτήρα του φεγγαριού) και σημαίνει το φως (του ήλιου ή του φεγγαριού) που περνάει από τη σχισμή της πόρτας. Σαν χαρακτήρας διαβάζεται διαφορετικά όταν η έμφαση δίδεται στη σύνδεση των πραγμάτων (awai) ή την απόσταση μεταξύ των πραγμάτων (aida) ή όταν γίνεται αναφορά στην απόσταση μεταξύ των ανθρώπων (aidagara).<sup>60</sup> Εξ ορισμού, σημαίνει χωρικά ή χρονικά στερημένο χώρο. Πιο συγκεκριμένα, στην τέχνη, αναφέρεται στον αρνητικό / στον άδειο χώρο σε έναν πίνακα ζωγραφικής.<sup>61</sup> Όσον αφορά στον φυσικό κόσμο (τον υπαρκτικό-βιωματικό, κατά τον Pallasmaa) δηλώνει είτε τον πραγματικά κενό χώρο, είτε τον χώρο που δεν νοείται απαραίτητα ως συνθετικό στοιχείο, δηλαδή την αντίληψη ενός κενού. Ύπ' αυτήν την έννοια, το Μα δεν είναι απλώς μία παύση, μία τελεία, αλλά ένα συνεχές πέραν του χώρου και του χρόνου, δηλαδή ένα διάστημα (interval), όπως στη μουσική.

Ο Fred Thompson (Φρεντ Τόμσον), στο άρθρο του «A Comparison between Japanese Exterior Space and Western Common Place», δηλώνει πως η αντίληψη του χώρου σύμφωνα με τη φιλοσοφία του Μα δεν είναι ουσιαστικό, αλλά ένα γερούνδιο<sup>62</sup> που δηλώνει γεγονός και δράση. Έτσι, αντί του χώρου (space), κάνει λόγο για «χωρική διάταξη» (spacing<sup>63</sup>). Στην αρχιτεκτονική, θεωρεί ότι το Μα πιθανόν να περιγράφει τη χωρική σύνθεση που συμβαίνει όταν συνδυάζονται η χωρικότητα και η χρονικότητα σε μία διαρκή ροή πιθανότη-

των, όπου ο κενός χώρος αποκτά τη γεμάτη νόημα μορφή του σε συνάρτηση με τα αφανή όρια και τις χρήσεις που λαμβάνουν χώρα μέσα σε αυτόν.<sup>64</sup>

Όμως, πόσο σημαντική είναι η παύση; Αυτή η απώλεια χώρου και χρόνου που περιγράφει η φιλοσοφία του Μα; Αν σταματήσει κανείς για να αναρωτηθεί την αέναη κίνηση των αισθήσεων, του σώματος, του μυαλού και του χρόνου μέσα από τη σιωπή, τότε μόνο θα συνειδητοποιήσει τον αναπόσπαστο και θεμελιώδη ρόλο τους στην ανθρώπινη ύπαρξη. Όπως η σκιά, έτσι και η σιωπή είναι παράγωγα πολύ ισχυρών οντοτήτων, του ήχου και του φωτός. Δεν είναι αντίθετα, αλλά κομμάτια μίας θεμελιώδους συνάρτησης, ενός αλληλεξαρτώμενου δίπολου.

Ο Thompson συνεχίζει γράφοντας ότι για τον Δυτικό άνθρωπο, ένα αντιληπτό χάος είναι ένας «ακουστικός χώρος» ο οποίος δεν προορίζεται για να ταιριάζει αρμονικά σε ένα οπτικό μέσο αναφοράς. Αντίθετα, είναι ένας χώρος στον οποίο όλες οι μείζονες αισθήσεις συμμετέχουν στην επεξεργασία και στην πρόσληψη των εξωτερικών ερεθισμάτων. Στον αντίποδα, μία από τις ερωτήσεις που τέθηκαν από τον Zumthor στο Atmospheres ήταν, «Πώς θα ακούγεται (το κτήριο) αν αφαιρεθεί όλος ο ξένος ήχος, όταν δεν υπάρχει τίποτα να αλληλοεπιδράσει, όταν μπει σε παύση;»<sup>65</sup>

*Ίσως να είναι ο αέρας, προτείνει ο Zumthor.*

Η παρουσία του ήχου λειτουργεί σαν πυξίδα μέσα σε έναν χώρο. Όταν απουσιάζει, η αίσθηση του προσανατολισμού και του χρόνου χάνεται και για την αρχιτεκτονική, σύμφωνα με τον Zumthor, αυτή η σιωπή είναι η πιο ουσιαστική ακουστική εμπειρία, γεμάτη μνήμες και ευαισθησία. Όταν κάθε εξωτερικός θόρυβος σβήνει, η προσοχή του ατόμου στρέφεται προς την ίδια του την ύπαρξη την οποία και χρησιμοποιεί ως πυξίδα αντί του ήχου.

της λέξης “spacing” και ουσιαστικά υπονοεί την απόσταση μεταξύ πραγμάτων και συνεπώς την κίνηση στον ενδιάμεσο χώρο. Στον Pallasmaa, στο βιβλίο «Τα μάτια του δέρματος» μεταφράζεται ως «χωρική διάσταση», σελ. 100.

64./ Fred Thompson, “A Comparison between Japanese Exterior Space and Western Common Place”, *NORDISK ARKITEKTUR-FORSKNING* 11, no. 1-2 (1998), σελ. 115-136, <http://arkitekturforskning.net/na/article/viewFile/552/500>

65./ Peter Zumthor, *Atmospheres: Architectural Environments. Surrounding Objects*, (Basel: Birkhäuser, 2006), σελ. 30-31.

60./ Wikipedia contributors, “間,” *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, <https://ja.wikipedia.org/w/index.php?title=%E9%96%93&oldid=41955027>

61./ Wikipedia contributors, “Ma (negative space),” *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Ma\\_\(negative\\_space\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Ma_(negative_space))

62./ Η ενεργητική μετοχή φανερώνει τον τρόπο που εκδηλώνεται η ενέργεια του ρήματος, και είναι άκλιτη. Έχει κατάληξη –οντας (π.χ. τρέχοντας) ή –ώντας (π.χ. τραβώντας), [https://el.wikipedia.org/wiki/Μετοχή\\_\(γραμματική\)](https://el.wikipedia.org/wiki/Μετοχή_(γραμματική))

63./ Στα ελληνικά δεν υπάρχει άλλη μετάφραση





06.9. / Unknown, *Light and shadow in Shoren-in Temple, Kyoto, Japan.*

Η εσωστρεφής διαδικασία της αναζήτησης και της εξερεύνησης μέσα στον χώρο γίνεται δια μέσου της μνήμης.<sup>66</sup> Όταν ο κόσμος έχει γίνει τόσο θορυβώδης, η ησυχία είναι μία πράξη επαναστατική.<sup>67</sup> Ο χρόνος σαν βίωμα αποκτά μεγαλύτερη βαρύτητα απ' ότι το παρόν και το παρελθόν στο οποίο στρέφεται το άτομο.<sup>68</sup> Σημασία έχει ο ρους του χρόνου και η υπέρβαση από την ατομικότητα στην ολότητα – πληρότητα. Σύμφωνα με τον Pallasmaa, ο συγγραφέας Milan Kundera (Μίλαν Κούντερα) συσχετίζει το δίπολο της μνήμης και της λήθης με τον βαθμό της χρονικής διάρκειας του βιώματος. Όσο πιο αργά συμβαίνει ένα γεγονός, τόσο πιο μεγάλη είναι η ένταση της μνήμης, ενώ όσο ταχύτερα τόσο πιο έντονη η λήθη. Όταν ο χρόνος επιβραδύνει, η αντίληψη γίνεται μνήμη και οι εντυπώσεις του κόσμου εγγράφονται ως αναμνήσεις και όχι ως προσωρινά ερεθίσματα. Προς αναζήτηση της ταχύτητας, της στιγμιαίας απόλαυσης (και συγκεκριμένα της οπτικής ικανοποίησης που αναφέρει διαρκώς ο Pallasmaa), η αρχιτεκτονική απαρνείται την αργή φύση της.

Για την αρχιτεκτονική –τη σπουδαία αρχιτεκτονική σύμφωνα με τον Pallasmaa– ο χρόνος παραμένει σταθερά ακίνητος και συνυφασμένος με τον χώρο και την ύλη μέσα στην αιωνιότητα ώστε να πλέξουν μαζί τη μοναδική εμπειρία της ύπαρξης.<sup>69</sup> Τα κτήρια είναι αποθετήρια χρόνου και σιωπής και χρέος της αρχιτεκτονικής είναι να διαφυλάξει αυτά τα θραύσματα της σιωπής ως απομεινάρια ενός κόσμου που δεν υπάρχει πια, αλλά που αποτελεί θεμελιώδη οντολογική συνθήκη.<sup>70</sup>

66./ Juhani Pallasmaa, *Τα μάτια του δέρματος, Η αρχιτεκτονική και οι αισθήσεις*, μτφρ. Γιάννης & Παναγιώτης Τουρνικιώτης (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2022), σελ. 83.

67./ Ο.π., Zumthor, σελ. 30-31.

68./ Ο.π., Pallasmaa, σελ. 83.

69./ Ομοίως.

70./ Juhani Pallasmaa, *Δώδεκα Δοκίμια για τον Άνθρωπο, την Τέχνη και την Αρχιτεκτονική, 1980 – 2018*, μτφρ. Αναστασία-Σάσα Λαδά & Κωνσταντίνος Ξανθόπουλος (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2021), σελ. 158.

*As if you could kill time, without wounding eternity.*

*– Henry David Thoreau*

## 01.3 / Διάβρωση και αλλοίωση

**Η** αρχιτεκτονική είναι η επέκταση της φύσης στην ανθρωπογενή σφαίρα, διότι «Κάθε ύλη υπάρχει μέσα στο συνεχές του χρόνου». <sup>71</sup> Συμμετέχουμε μαζί με τις στατικές δομές της αρχιτεκτονικής δημιουργίας στον ρου του χρόνου ο οποίος υπερβαίνει την ατομική ζωή. Όπως το ανθρώπινο σώμα περνάει από διαφορετικές φάσεις στη διάρκεια της ζωής του, έτσι και σε ένα κτήριο διακρίνεται μία διαδικασία ανάπτυξης, εξέλιξης, ερείπωσης και διάβρωσης, από τα θεμέλια ως τα απομεινάρια του σκελετού του.

Η διαδικασία της ερείπωσης αποτελεί την επαναφορά της ύλης στην αρχική της κατάσταση, πριν την κατασκευή. Σύμφωνα με τον Γιάννη Ζαβολέα: «ως διάβρωση δύναται να οριστεί η ώσμωση των δυνάμεων και των αντιστάσεων που ασκούνται πάνω στην ύλη φέροντας μαζί διαφορετικές στιγμές της, πριν, κατά και μετά τη συγκρότησή της υπό την επίδραση του ανθρώπου πάνω σε αυτή». <sup>72</sup> Όπως στην εντροπία, η ύλη μεταβαίνει από την τάξη της δομής, στην αταξία των επιμέρους στοιχείων της, είτε αυτά είναι εξωγενή, όπως η δομή (pattern), είτε εσωγενή, όπως η συνοχή του υλικού (matter), τα οποία βρίσκονται σε μία διαρκή αλληλεπίδραση. <sup>73</sup> Πρακτικά, είναι μία κατάσταση ανάμεσα στην ύλη και στο άυλο, όπου συμφιλιώνεται ο χώρος και ο τόπος με το βίωμα του χρόνου.

Ο Pallasmaa, θεωρεί ότι τα φυσικά υλικά ομολογούν την ιστορία τους, ενώ εκφράζουν το πέρασμα του χρόνου, σε αντίθεση με τα σύγχρονα, «τέλεια», βιομηχανοποιημένα υλικά που προσπαθούν να καταργήσουν τη διάστασή του. Ωστόσο, η όραση φοβάται τη φθορά. Επιζητεί το όμορφο, το αιώνιο, το απολαυστικό, όμως σημασία δεν έχει μόνο η

σύνθεση σε ένα συγκεκριμένο σημείο στον χρόνο, αλλά και το πώς μεταλλάσσεται στη ροή του. Αντίθετα με το μνημείο, το οποίο κατασκευάζεται και διατηρείται, το ερείπιο προκύπτει και απομένει να υπόκειται τις συνέπειες που επιφέρει ο χρόνος ως ένα διαφορετικό τεκμήριο του παρελθόντος. <sup>74</sup> Όχι ως ανάμνηση, αλλά ως υπενθύμιση ότι η φύση θα ανακτήσει τη δύναμή της πάνω σε καθετί τεχνητό. Όμως, η ανθρώπινη δημιουργία συμβαίνει πάντα αντίρροπα με αυτή της φύσης και τι γίνεται όταν αυτές οι δύο συνταυτιστούν;

Τα κτήρια, όπως θα αναλυθεί και παρακάτω, είναι πυκνωτές συναισθημάτων. Αυτή η ψυχική φόρτιση που φέρουν τα ερείπια και τα διαβρωμένα περιβάλλοντα, απελευθερώνεται πάνω στα απομονωμένα θραύσματα της μνήμης και ενεργοποιεί την εμπειρία ενός κάποτε πλήρως κατασκευασμένου περιβάλλοντος, το οποίο λειτουργεί «ως ορμητήριο ανάμεσα στη γαλήνη της κατανόησης και την αγωνία της ερμηνείας». <sup>75</sup>

74./ Ο.π., Ζαβολέας.

75./ Ομοίως.

71./ Juhani Pallasmaa, *Τα μάτια του δέρματος. Η αρχιτεκτονική και οι αισθήσεις*, μτφρ. Γιάννης & Παναγιώτης Τουρνικιώτης (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2022), σελ. 53.

72./ Γιάννης Ζαβολέας, *Η γοητεία του Ερειπίου: Η διάβρωση της ύλης ως αφορμή δημιουργίας*, Αρχιτεκτονικός Σχεδιασμός VI: Αποκατάσταση και Επανάχρηση. Διάλεξη μαθήματος του Τμήματος Αρχιτεκτόνων Μηχανικών στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Ιωάννινα, 6 Μαρτίου 2023.

73./ Ομοίως.

«Η αρχιτεκτονική μάς βοηθά να αντικαθιστούμε την άνευ νοήματος πραγματικότητα με μία θεατρικά, ή μάλλον αρχιτεκτονικά, μετασηματοποιημένη πραγματικότητα, η οποία μας ελκύει, και, καθώς ενδίδουμε σ' αυτή, μας προσφέρει μία αίσθηση νοήματος... δεν μπορούμε να ζούμε στο χάος. Το χάος πρέπει να μετατραπεί σε συμπαντική τάξη [cosmos].»

– Karsten Harries, “Thoughts on a Non-Arbitrary Architecture”



## **02.** / Η χωρικότητα του άυλου

— 02.1 / Περί αρμονίας και αντιθέσεως

— 02.2 / Το εγκώμιο της μνήμης

## 02.1 / Περί αρμονία και αντιθέσεως

## Φως και σκιά

Τα κτήρια είναι στατικές μάζες ανίκανες να μετακινήθουν κι όμως καταγράφουν τον χορό της σκιάς και του φωτός. Αυτά τα δύο μαζί, φέρνουν στους όγκους και στις επιφάνειες των χώρων μία πνοή ζωής, έτσι όπως τρυπώνουν οι ακτίνες μέσα στα δωμάτια και χορεύουν πάνω στους τοίχους και τα δάπεδα, αλλάζοντας την εικόνα και την αίσθηση του χώρου. Αλλά αυτό εγείρει μία ερώτηση. «Τι είναι το φως για ένα αρχιτεκτονικό έργο;». Θα μπορούσε να αφορά μία χωρική ποιότητα που αξιοποιούμε για την πλήρωση της αίσθησης ενός έργου ή ένα άυλο στοιχείο που μετονομάζουμε υλικό και συμπεριφερόμαστε σαν να έχει συμπαγή υλική υπόσταση. Ίσως να ορίζει ακόμα και χώρο, ο οποίος να μην περιορίζεται από τις φυσικές μας αισθήσεις, αλλά να αναβαθμίζεται σε μία κατάσταση πέρα από τη σωματική που ενεργοποιεί μία νέα ανάγνωση του κόσμου. Σε κάθε περίπτωση είναι αναπόσπαστο κομμάτι της ανθρώπινης εμπειρίας.

Ο Henry Plummer (Χένρι Πλάμερ), θεωρητικός της αρχιτεκτονικής και φωτογράφος, εξυμνεί το φυσικό φως (daylight). Στο έργο του «The architecture of natural light» αναλύει τα εφτά γνωρίσματα του φωτός και πώς αυτά μεταφράζονται στον χώρο. Κάνει λόγο για τη σταδιακή εξαφάνισή του και την ενορχήστρωση του τρόπου με τον οποίο αυτό μεταλλάσσεται στο πέρασ του χρόνου, δημιουργώντας μία ακολουθία στον χώρο. Για τον Plummer ο ρόλος του ματιού είναι αναπόσπαστος ως αισθητηριακό όργανο στην ανάγνωση αυτής της πορείας, αφού μέσα από τη διαρκή κίνησή του παρατηρούνται και καταγράφονται οι ποικίλες εκφάνσεις του φωτός.<sup>76</sup> Επιπλέον, σχολιάζει τα υλικά και τους σχεδιαστικούς χειρισμούς που χρησιμοποιούνται, ώστε να επιτευ-

χθεί κάθε φορά διαφορετική αίσθηση και οπτική συνέχεια, όπως η εκτροπή του φωτός μέσα από διαύλους, τεράστια «πέπλα γυαλιού», όπως τα ονομάζει, ή πορώδη παραπετάσματα.<sup>77</sup> Πέρα από τις αισθητά αντιληπτές ποιότητές του, το φως, για τον Plummer, είναι ικανό, εξαιτίας της φευγαλέας φύσης του, να διανθίσει τον χώρο με το δικό του πνεύμα και αίσθηση, σαν σκηνοθέτης ενός θεατρικού έργου που τοποθετεί τον χρήστη μέσα στη σκηνή, ενεργοποιώντας όχι μόνο τη λογική, αλλά και την ευαισθησία του.

Βέβαια, παρόλο που ο Plummer μιλάει για τις ιδιότητες του φωτός, στην πραγματικότητα περιγράφει και ιδιότητες της σκιάς, αντίθετή του και συγχρόνως αδιαχώριστο και ζωτικό κομμάτι του. Το παιχνίδι της σκιάς και του φωτός είναι μυστηριακό, μυθολογικό και κατά τον Pallasmaa απαιτεί εσωτερική αναζήτηση από το άτομο, μία στροφή προς τον εαυτό και την ατομικότητα.<sup>78</sup> Επίσης, τονίζει πως το έντονο, συνεχές φως διαταράσσει την αναζήτηση αυτή και παραβιάζει την ιδιωτικότητα και την ψυχική απομόνωση του ανθρώπου, επειδή κάτω από το φως καμία ατέλεια δεν μένει κρυφή. Από την άλλη, ο Tanizaki θεωρεί πως η σκιά μαλακώνει τα υλικά, τα αγκαλιάζει με ένα πέπλο μυστηρίου, όπου κάποιος δεν μπορεί να συλλάβει το αντικείμενο ή τον χώρο στην ολότητά του, αλλά έπειτα από μία διαδικασία αναζήτησης και εσωτερίκευσης, είναι σε θέση να συνθέσει τα κομμάτια. Σε αντίθεση με τη Δυτική αρχιτεκτονική που χρησιμοποιεί το φως είτε για να γεμίσει έναν χώρο είτε για να χαράξει σκληρές γραμμές με τη σκιά του, ο Tanizaki στο «Εγκώμιο της Σκιάς» περιγράφει πώς οι Ιάπωνες βρίσκουν καταφύγιο στο σκοτάδι, στην ηρεμία και στη γαλήνη που τους προσφέρει το αμυδρό φως, χρησιμοποιώντας το παράδειγμα της σκούρας λάκας, η οποία όπως λέει: «μες το σκοτάδι καθρεφτίζει το λίκνισμα της φλόγας της λάμπας, αναγγέλλοντας κάθε φορά τον ερχομό του αέρα στο γαλήνιο δωμάτιο, βυθίζοντάς μας αθέλητα σε περισυλλογή».<sup>79</sup>

77./ Στο ίδιο.

78./ Juhani Pallasmaa, *Τα μάτια του δέρματος, Η αρχιτεκτονική και οι αισθήσεις*, μτφρ. Γιάννης & Παναγιώτης Τουρνικιώτης (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2022), σελ. 76-77.

79./ Junichiro Tanizaki, *Το εγκώμιο της σκιάς*, μτφρ. Παναγιώτης Ευαγγελίδης, (Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2021), σελ. 57.

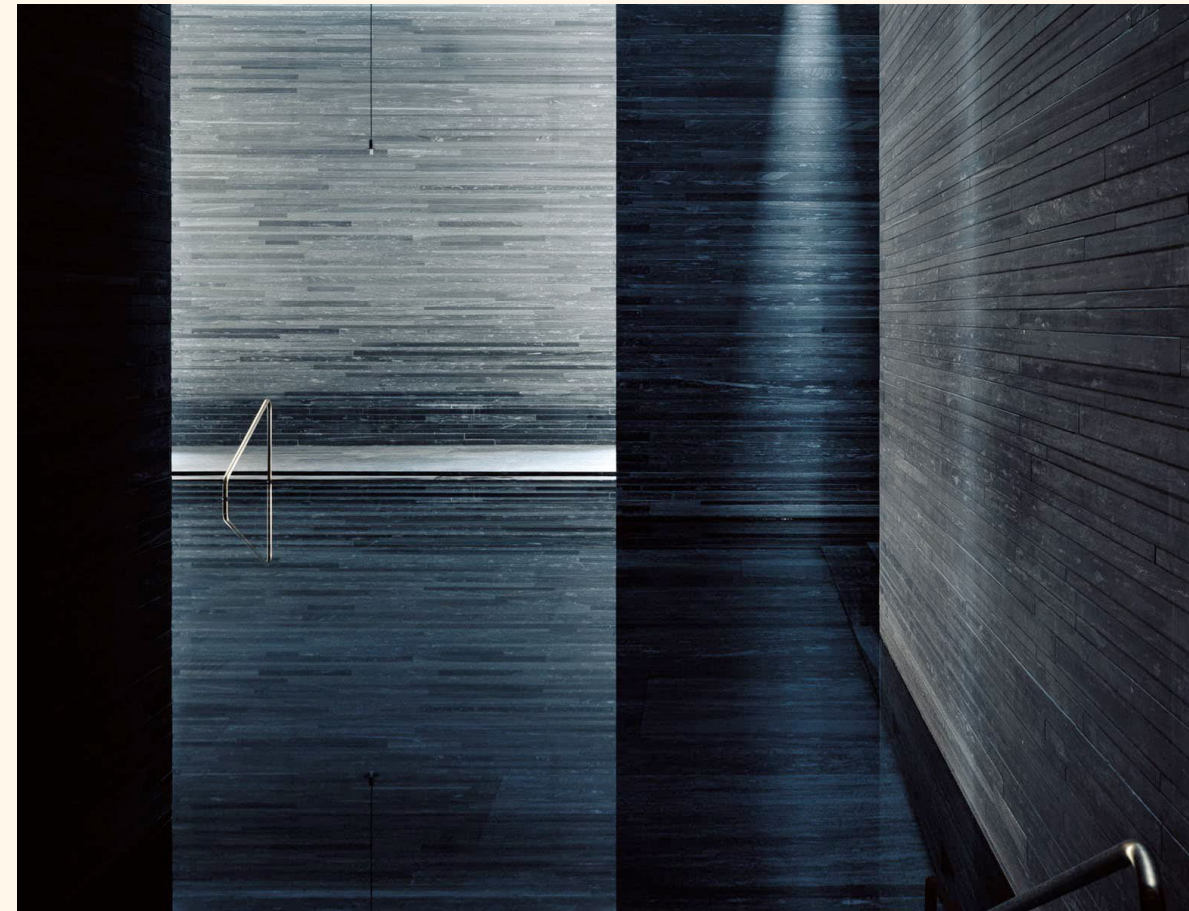
76./ The Daylight Award. "THE ARCHITECTURE OF NATURAL LIGHT by Henry Plummer, Laureate of The Daylight Award 2020". 2 Σεπτεμβρίου 2020, video, λεπτό, <https://www.daylightandarchitecture.com/the-architecture-of-natural-light/> [Τελευταία πρόσβαση: 23 Σεπτεμβρίου 2023].

80./ Sigrid Hauser, Peter Zumthor, and Helene Binet (eds.), *Peter Zumthor Therme Vals*, (Zürich: Scheidegger & Spiess, 2011).

Ένα παράδειγμα τέτοιας αρχιτεκτονικής στον Δυτικό κόσμο είναι τα Θερμά Λουτρά του Peter Zumthor. [εικ. 10] Η είσοδος γίνεται υπόγεια μέσα από ένα στενό και σκοτεινό πέρασμα. Αφού διαβεί κανείς το πέρασμα και φτάσει στον διάδρομο των αποδυτηρίων, τον υποδέχεται ο ήχος του νερού και μία μαύρη δερμάτινη κουρτίνα. Αυτή η θεατρική είσοδος ολοκληρώνεται με την μετάβαση προς το φως, πίσω από την αυλαία. Τα ανοίγματα που προκύπτουν στον χώρο, δεν οδηγούν απλώς τον χρήστη σε συγκεκριμένα σημεία, αλλά στην πραγματικότητα, του δίνουν την ελευθερία να περιπλανηθεί στον ατμοσφαιρικό λαβύρινθο, όπου το νερό, η πέτρα και το φως κυριαρχούν όλα μαζί, εξίσου, σε μία υλική ισότητα. Ο Zumthor γράφει χαρακτηριστικά πως κατά τη διαδικασία εκσκαφής της μάζας του κτηρίου, προέκυψε ένας ενδιάμεσος χώρος, ένα χωρικό συνεχές το οποίο εμπειρικά γινόταν αντιληπτό ως σύνολο –ενώ οπτικά όχι– καθώς το νερό ήρθε να συμπληρώσει αυτό το κενό.<sup>80</sup> Αντί για μεγάλα ανοίγματα σε όλη την έκταση του κτηρίου με σκοπό να μεγιστοποιήσει την εισροή του φωτός στο εσωτερικό, ο αρχιτέκτονας επιστρέφει στον μυστικισμό με τον οποίο προσέγγισε τη χρήση του κτηρίου, τοποθετώντας «ραφές» φωτός στην οροφή. Σε συνδυασμό με την εξάτμιση του νερού και τους παραγόμενους υδρατμούς καθώς και το «κοσκίνισμα» στο οποίο υποβάλλεται το φως, το κάνει να μοιάζει αδύναμο και μουντό σαν ομίχλη. Το σκηνικό ολοκληρώνεται. Ο χρόνος επιβραδύνει. Επέρχεται η ηρεμία. Πλέον ο χρήστης από θεατής γίνεται δρων υποκείμενο, παίρνει μέρος στην πράξη και αποτελεί θεμελιώδες και αναγκαίο κομμάτι του συνόλου.

Το φως –και κατ' επέκταση η σκιά– είναι έννοια ποιητική, που δημιουργεί ατμόσφαιρα. Ξεπερνάει τη σωματική μας κατανόηση και ενεργοποιεί διαφορετικά ερεθίσματα, τόσο συνειδητά, όσο και ασυνείδητα, ιδιαίτερα στο πώς αλληλεπιδρούμε με το περιβάλλον γύρω μας. Μέσα στον χώρο έγκειται η συναισθηματική φόρτιση καθενός/μιάς από

εμάς. Λειτουργεί σαν μία μπαταρία συναισθημάτων, όπου ο χρήστης τη γεμίζει με τις εμπειρίες και τις μνήμες του, ενώ το φως είναι ο αυστηρός παρατηρητής όλων και η σκιά το γλυκό καταφύγιο τους.



«Το φως είναι η κοσμική ανάσα του χώρου και του σύμπαντος» – Πάλασμα



## Η ιδέα του χώρου

Τα όρια, ως έννοια της αρχιτεκτονικής, παίρνουν διάφορες μορφές. Είτε είναι σκληρά και απροσπέλαστα, όπως ένας τοίχος, ανοιχτά ή/και ημιδιαπερατά όπως το άνοιγμα ή η γυάλινη επιφάνεια ενός παραθύρου, είτε ρευστά θολώνοντας τις αντιθετικές έννοιες που τα ορίζουν (μέσα-έξω, πάνω-κάτω, κ.λπ.). Σε κάθε περίπτωση, άλλοτε ορίζουν τη φυσική διάσταση ενός χώρου και άλλοτε διαμορφώνουν ενδιάμεσους (και όχι απαραίτητα σαφώς ορισμένους) χώρους μετάβασης από μία κατάσταση σε μία άλλη. Στη δεύτερη περίπτωση, το όριο είναι η αλλαγή της νοηματικής διάστασης του χώρου, είτε αυτό επιτυγχάνεται μέσα από την ποικιλία των χρήσεων, είτε από την εναλλαγή των εσωτερικών αντιδράσεων που προκαλούνται στον χρήστη.

Κατά τον Thompson, η ψευδαίσθηση του ορίου είναι μία από τις ποιότητες που θα μπορούσαν να εμπεριέχονται στην έννοια του Μα. Για τους Ιάπωνες, οι φυσικοί χώροι απαντούν στον καθημερινό τρόπο ζωής, που κατά τη διάρκεια των φεστιβάλ Sinto (Σίντο) προσλαμβάνονται ως μία διακύμανση των χώρων αυτών.<sup>81</sup> Αυτή, η διακύμανση ορίζεται από τις δραστηριότητες που λαμβάνουν χώρα μέσα στον χώρο ακόμα και πέρα από το οπτικό πεδίο. Αναφερόμενος στην έννοια του kaiwai<sup>82</sup> ή χώρου δραστηριότητας, ο Thompson γράφει: «Πίσω από αυτήν τη φυσική οργάνωση βρίσκεται η εγγενής ποιότητα του Μα που υπονοεί ότι από μόνοι τους οι χώροι είναι κενοί, αλλά μέσω της δραστηριότητας που λαμβάνει χώρα μέσα τους παίρνουν μορφές που είναι γεμάτες νόημα για τον συμμετέχοντα.»<sup>83</sup>

Υπ' αυτήν την έννοια, οι χώροι δεν είναι μόνο στατικοί τόποι αναφοράς μέσα σε ένα αστικό τοπίο, αλλά απο-

κτούν νόημα, εξαιτίας της ανθρώπινης παρουσίας μέσα σε αυτούς. Αν τα κτήρια είναι μπαταρίες συναισθημάτων, τότε στους εξωτερικούς χώρους συμβαίνει η εκτόνωση αυτών των συναισθηματικών φορτίσεων, επειδή η αλληλεπίδραση των ανθρώπων και η εναλλαγή του μέσα και του έξω είναι τόσο γρήγορη που τα όρια παύουν να γίνονται αισθητά.

«Ένα περίεργο πράγμα, οι χώροι που αγαπάμε δεν δέχονται να περιορίζονται! Ξεγλιστράνε. Θα 'λεγες ότι μεταφέρονται εύκολα αλλού, σε άλλες εποχές, σε διαφορετικά διαγράμματα των ονείρων και των αναμνήσεων.»<sup>84</sup> γράφει ο Bachelard, περιγράφοντας αυτό ακριβώς που συμβαίνει κατά τα Ιαπωνικά φεστιβάλ. Γι' αυτόν, ο χώρος είναι ένα διαστελλόμενο σύμπαν που δεν περιορίζεται από την υλική του υπόσταση και τα φυσικά του όρια, αλλά που μπορεί να υπερβεί τη χωρική του ιδιότητα. Στην ταινία του Κορεάτη σκηνοθέτη Kim Ki-Duk (Κιμ Κι-Ντουκ), «Spring, Summer, Fall, Winter and Spring Again»<sup>85</sup> (2003), οι χαρακτήρες για να διασχίσουν τη λίμνη με τη βάρκα προς το νησάκι του ναού, περνούν πάντα από την πύλη που βρίσκεται στην όχθη της. [εικ. 11] Δεν υπάρχουν τοίχοι ή περίφραξη, παρά μόνο η πύλη. Οι χαρακτήρες αντί να διαγράψουν οποιοδήποτε άλλη ενδεχομένως και συντομότερη πορεία, επιμένουν να χρησιμοποιούν την πύλη. Παρόλο που δεν υπάρχουν αυστηρά όρια που να υποδηλώνουν αυτήν την υποχρεωτική πορεία πάνω στην επιφάνεια της λίμνης, ο σκηνοθέτης αφήνει να εννοηθεί η ιδέα του ορίου, η ιδέα της εισόδου. Αντίθετα, ο Bachelard στο βιβλίο «Η ποιητική του χώρου», με αφορμή το σεντούκι ως αντικείμενο που ανοίγει, υποστηρίζει πως παύει να ισχύει η διαλεκτική του μέσα και του έξω και πως πλέον το έξω σβήνει, ο όγκος και οι διαστάσεις του δεν σημαίνουν τίποτα, επειδή μία νέα διάσταση –αυτή της οικειότητας– έχει ανοίξει.<sup>86</sup> Υπό το πρίσμα που θέτει ο Bachelard, θα μπορούσε να ισχυριστεί κάποιος ότι οι χαρακτήρες του «Spring, Summer, Fall, Winter and Spring Again» διέρχονται πάντα μόνο μέσα

81./ Fred Thompson, "A Comparison between Japanese Exterior Space and Western Common Place", *NORDISK ARKITEKTURFORSKNING* 11, no. 1-2 (1998), 115-136, σελ. 124.

82./ Η έννοια του kaiwai αναφέρεται τους εξωτερικούς χώρους, όπου οι άνθρωποι ζουν τις καθημερινές (ke-no-hi) και γιορτινές (hare-no-hi) ζωές τους. Τα φεστιβάλ στην Ιαπωνία ονομάζονται matsuri. Στο ίδιο, σελ. 121.

83./ Στο ίδιο, σελ. 124. Μετάφραση της γράφουσας από τα αγγλικά.

84./ Gaston Bachelard, *Η ποιητική του χώρου*, μτφρ. Ελένη Βέλτσου & Ιωάννα Δ. Χατζηνικολή. (Αθήνα: Εκδόσεις Χατζηνικολή, 2014), σελ. 80

85./ *Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring Again*, σκηνοθεσία Kim Ki-Duk (Columbia Tristar, 2003), 1:45:06, <https://youtu.be/qU5396oedk>

86./ O.π., Bachelard, σελ. 113.

από την πύλη, όχι επειδή δεν αντιλαμβάνονται τη διάνοιξη των ορίων δεξιά κι αριστερά από αυτή, αλλά υπακούοντας σχεδόν τελετουργικά στην αίσθηση της οικειότητας που έχει η πειθαρχημένη αυτή πράξη της εισόδου.

Ίσως αυτή η οικειότητα να πηγάζει από τη σχέση της πόρτας και του κατωφλιού. Αν η πόρτα είναι ένα όριο ανάμεσα στο έξω και το μέσα, τότε το κατώφλι είναι ο ενδιάμεσος χώρος, ο τόπος στον οποίο παύουν να ισχύουν αυτές οι περιγραφές, όπως αναφέρει ο Bachelard. Αν σταθεί κανείς στο κατώφλι ενός σπιτιού, είναι μέσα ή έξω από αυτό; Ουσιαστικά, είναι στο μεταίχμιο μεταξύ δύο διαφορετικών χώρων, το οποίο δεν έχει συγκεκριμένη χρήση, παρά μόνο την προετοιμασία και τη μετάβαση σε μία νέα χωρική κατάσταση.

Επιστρέφοντας στην Ιαπωνική αρχιτεκτονική, πέρα από το κατώφλι υπάρχει άλλος ένας ενδιάμεσος τόπος, το λεγόμενο engawa.<sup>87</sup> Σύμφωνα με τον Jérôme Brandt (Ζερόμ Μπράντ), το engawa αποτελεί ένα παράδειγμα της έννοιας του En, που αντίστοιχα με το Ma, περιγράφει την ιαπωνική φιλοσοφία του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού και ουσιαστικά αφορά στη συνύπαρξη των στοιχείων σε έναν χώρο διαμέσου της αντίθεσής τους. Είναι ένα ημιυπαίθριο πέραςμα/διάδρομος, αφού είναι εκτεθειμένο στο κρύο και τον άνεμο, αλλά προστατευμένο από τη βροχή και το φως, το οποίο λειτουργεί ως σύνδεση ανάμεσα στο εσωτερικό και τον κήπο του σπιτιού. [εικ. 12] Αν κάποιος σταθεί στον κήπο, φαντάζει μέρος του σπιτιού, αλλά από το εσωτερικό, φαίνεται να ανήκει στον κήπο. Ωστόσο, δεν ανήκει σε κανένα από τα δύο εξολοκλήρου και ταυτόχρονα τους ανήκει ολοκληρωτικά.

Στο ίδιο πλαίσιο, ο χώρος αποτελείται από πολλές στρώσεις που εκτείνονται σε βάθος, από το εξωτερικό έως την καρδιά του και ενθαρρύνουν τον επισκέπτη να συνεχίσει τον δρόμο του μέχρι να βρει αυτό που ψάχνει, «αρκεί να δει πέρα από αυτό που δεν μπορεί να δει».<sup>88</sup> Με αυτήν την

έννοια, η εμπειρία είναι πιο σημαντική από τον τελικό στόχο. Το ταξίδι σκηνοθετείται από την κίνηση και ενεργοποιείται από τα χωρίσματα των χώρων, τα όρια των οποίων θολώνουν και μπλέκονται μεταξύ τους, δημιουργώντας συμφωνίες αισθήσεων και αναμνήσεων.

06.11. / Kim Ki-Duk, *Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring Again*, (Columbia Tristar, 2003).



間 → 縁 → 奥

Ma

En

Oku

Ο αρνητικός χώρος

Ο ενδιάμεσος χώρος

Ο χώρος του βάθους

Δράση

Μετάβαση

Διαδρομή





*«The main role is to anticipate the coming scene. The parts rendered independent by the intervals interfere and overlap to develop a new scene in the global environment.»*

*– Tadao Ando, Magazine AA n°250*

06.12. / Soto Zen, Autumn at  
Genkō-an Temple, Kyoto, Japan.

## 02.2 / Το εγκώμιο της μνήμης

Όπως οι αισθήσεις αλληλεπιδρούν διαρκώς στο φάσμα του υλικού κόσμου, κατά τον ίδιο τρόπο η αντίληψη, η μνήμη και η φαντασία βρίσκονται σε αέναη διάδραση, γεφυρώνοντας το «πεδίο παρουσίας»<sup>89</sup> με βιώματα αποθηκευμένα στα ντουλάπια του νου. Ο Jeff Malpas (Τζεφ Μάλπας) αναλύει τη σύνδεση της μνήμης και του τόπου, καθώς και των σωματικών μας αισθήσεων με την ανάκληση προηγούμενων εμπειριών και αναμνήσεων. Γράφει: Build form is always remembered form (Η μορφή που χτίζεται, είναι μορφή που πάντα ενθυμείται), επειδή υποστηρίζει ότι οι αισθητηριακές ιδιότητες των χτισμένων μορφών –και όχι μόνο αυτές που μπορούν να αποδοθούν οπτικά– έχουν μνημειακό χαρακτήρα.<sup>90</sup> Αυτήν τη μνημειακή διάσταση, την εντοπίζει σε διαισθητικές ποιότητες της χτισμένης μορφής και στην αμεσότητα της σχέσης τους με τη μνήμη. Πιο άμεσες είναι οι χωρικές εκφράσεις, όπως μια γωνία ενός τοίχου ή ο τρόπος που πέφτει το φως πάνω σε μία επιφάνεια, ενώ πιο έμμεση είναι η αναγνώριση αρχιτεκτονικών μορφών και σχημάτων, η οποία είναι εφικτή μέσω γενικευμένων λειτουργιών σωματικής εμπλοκής και ανταπόκρισης.<sup>91</sup>

Το 1966, ο Βρετανός ιστορικός Francis A. Yates (Φράνσις Α. Γέιτς) επιχειρεί με το έργο του «The Art of Memory» να καταγράψει την ιστορία της «τέχνης της μνήμης», από την Αρχαία Ελλάδα, οπότε και εφευρέθηκε, τον Μεσαίωνα και την Αναγέννηση μέχρι και τον 17ο αιώνα με την εμφάνιση της επιστημονικής μεθόδου. Το δεύτερο κεφάλαιο του βιβλίου, αρχίζει με την ιστορία του Σιμωνίδη του Κείου<sup>92</sup> και συνεχίζει με τη θεωρία περί μνήμης και θύμησης του Αριστοτέλη, την οποία ο τελευταίος αναπτύσσει

στο έργο του «Περί Ψυχής».<sup>93</sup> Ο Αριστοτέλης υποστηρίζει ότι οι πέντε ανθρώπινες αισθήσεις λειτουργούν ως δέκτες αντίληψεων, οι οποίες στη συνέχεια επεξεργάζονται από τη φαντασία ώστε να μετατραπούν στο κατάλληλο υλικό για τη διανοητική διαδικασία ή αλλιώς τη σκέψη. Δηλαδή, η φαντασία αποτελεί το ενδιάμεσο μεταξύ της αντίληψης και της σκέψης, και είναι το κομμάτι της ψυχής στο οποίο δημιουργούνται οι νοητικές εικόνες. Ο Αριστοτέλης υποστηρίζει ότι «Η ψυχή δεν σκέφτεται χωρίς νοητικές εικόνες», άρα χωρίς αυτές δεν είναι δυνατές οι υψηλότερες διαδικασίες της σκέψης.<sup>94</sup> Η μνήμη βρίσκεται στο ίδιο κέντρο με τη φαντασία και είναι η συλλογή αυτών των νοητικών εικόνων που προέρχονται από τις αισθήσεις. Σε αυτές τις εικόνες έχει προστεθεί το στοιχείο του χρόνου, καθότι αφορούν πράγματα του παρελθόντος, ενώ η θύμηση είναι η ανάκλησή τους.<sup>95</sup>

Ο άνθρωπος χρησιμοποιεί μία σειρά μνημονικών τεχνικών ώστε να καταγράψει, να επεξεργαστεί και να ανακαλέσει με ευκολία γεγονότα, εικόνες και ήχους που θεωρεί άξια απομνημόνευσης. Για τον Pallasmaa, οι αρχιτεκτονικές απεικονίσεις ανήκουν σε αυτήν την κατηγορία, επειδή μετατρέπουν τον άυλο χρόνο σε υλικό και ορατό μέσω της μορφής, ενώ ενισχύουν τις αναμνήσεις και διεγείρουν τη φαντασία του χρήστη. Για παράδειγμα, ο Thompson σημειώνει πως οι κοινότοποι των ρητόρων ήταν τα θέματα που όφειλαν να θυμούνται κατά την ομιλία τους και τα οποία συνέδεαν με ποικίλα αρχιτεκτονικά στοιχεία και λεπτομέρειες ενός κτηρίου, ώστε να τα ανακαλούν εύκολα εφόσον οι λόγοι τους δεν ήταν έγγραφοι. [εικ. 13] Περιγράφει την ιδέα του «κοινότοπου» ή «common place» ως ένα σημείο αναφοράς στον φυσικό κόσμο, σε μία προσπάθεια να διαχωρίσει τον πνευματικό από τον υλικό χώρο. Αυτός ο «πνευματικός – άυλος» χώρος, βασισμένος στην «κατασκευασμένη» ανάμνηση, ήταν η αλλαγή που επήλθε και μετέτρεψε τη μνήμη από εμπειρική (μουσική, ποιητική ή φυσική) στη μνήμη με πρόθεση. Ισχυρί-

της μνήμης», όταν σε μία πολύνεκρη συμφορά, και συγκεκριμένα στη Θεσσαλία, όπου στις αρχές του 5ου αι. π.Χ. μια ολόκληρη θύμηση συμποσιαστών θάφτηκε κάτω από τα συντρίμια ενός σπιτιού που κατέρρευσε, χάρη στην εξασκημένη μνήμη του, και ως ο μοναδικός επιζήσας, μπόρεσε να βοηθήσει στην αναγνώριση των πτωμάτων που είχαν παραμορφωθεί κάτω από τα ερείπια, έχοντας απομνημονεύσει τη θέση καθενός από τους συνδαιτυμόνες.

93./ Frances A. Yates, *Selected Works of Frances Yates*, Vol. 3, (London & New York: Routledge, 1966. Έκδοση 1999), σελ. 32.

94./ Στο ίδιο, σελ. 32.

95./ Στο ίδιο, σελ. 33-34.

89./ Ο Pallasmaa χρησιμοποιεί αυτόν τον όρο για να αναφερθεί στις αλληλεπιδράσεις του ανθρώπου με τον φυσικό κόσμο, ανεξάρτητα από τις εικόνες της μνήμης και της φαντασίας. Πρβλ. Pallasmaa, Τα μάτια του δέρματος, σελ. 105.

90./ Jeff Malpas, “Building Memory.” *Interstices: Journal of Architecture and Related Arts* 13 (2012), σελ. 11 <https://jeffmalpas.com/wp-content/uploads/Building-Memory-Architecture-Memory-Place.pdf>

91./ Στο ίδιο, σελ. 10.

92./ Ο Σιμωνίδης ο Κείος ήταν Έλληνας λυρικός ποιητής. Λέγεται πως εγκαινιάζει την «τέχνης



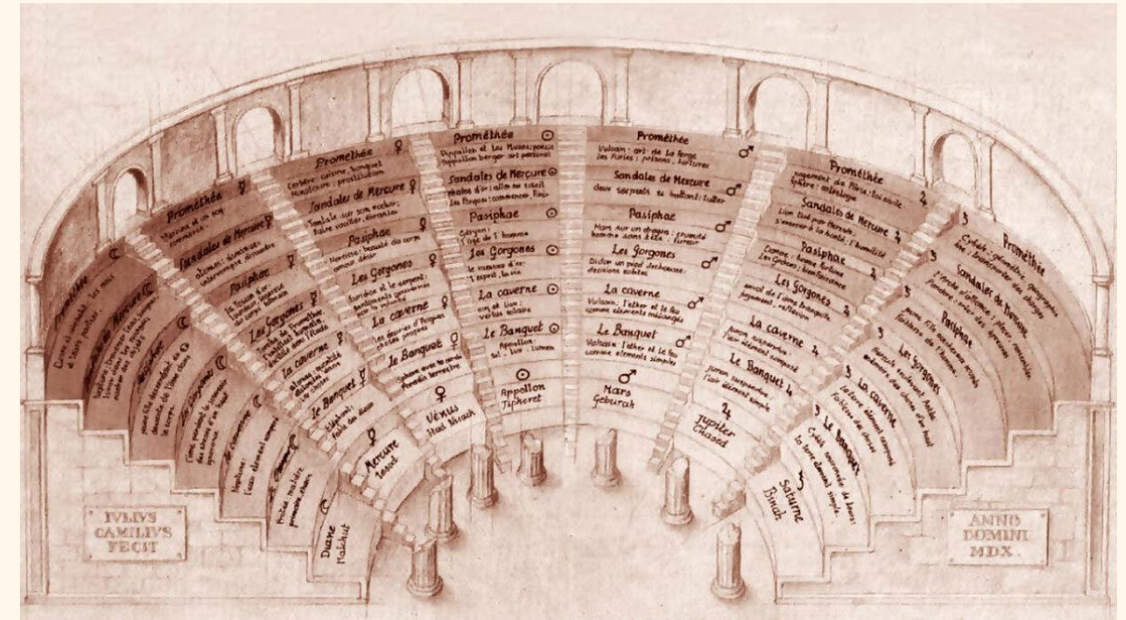
ζεται ότι για πρώτη φορά, ο δυτικός τρόπος σκέψης κωδικοποιήθηκε σε χωρικές μορφές, οι οποίες αν και δέσμιες του ματιού, ενισχύονταν από τη φωνή του ρήτορα, καθώς εξιστορούσε τις εικόνες που είχε συνδέσει με την ύλη.

Η αρχιτεκτονική έχει μία κρυμμένη ανάγκη να αφηγείται ιστορίες. Όχι μόνο κτήρια, αλλά και αντικείμενα είναι εξίσου σημαντικά εργαλεία των μνημονικών διεργασιών, που επεκτείνουν τη σφαίρα των ενθυμήσεων και ενισχύουν την αίσθηση του εαυτού μέσα στον υλικό κόσμο. Σαν είδος έχουμε την ιδιαίτερη ικανότητα να συλλέγουμε αντικείμενα και να οικειοποιούμαστε τον χώρο στον οποίο βρισκόμαστε, δημιουργώντας βαθιές συναισθηματικές σχέσεις με τον τόπο και τον χρόνο.<sup>96</sup> Προσωπικά αντικείμενα όπως βιβλία, τετράδια, μουσικά όργανα, φωτογραφίες, έπιπλα ολόκληρα, γίνονται όμορφες λεπτομέρειες ενός συνόλου, που δεν θα μπορούσε να ορίζεται χωρίς αυτές, είναι ικανά να φέρουν στον νου τέτοιου είδους αναμνήσεις, επειδή το άτομο προβάλλει πάνω τους βαθύτερες προθέσεις και νοήματα.

Σε κάποια έργα, μόνο οι συνειρμοί, οι αναμνήσεις και οι σωματικές αισθήσεις έχουν την ικανότητα να μεταδώσουν το μήνυμα της αρχιτεκτονικής, γιατί λειτουργούν ως εσωτερικές πιέσεις του εξωτερικού κόσμου. Το εσωτερικό ερέθισμα που ενεργοποιείται βρίσκει τη ρίζα του στις μνήμες που έχουν αποτυπωθεί στο ασυνείδητο, ώστε να κατανοήσουμε τον κόσμο και τον εαυτό μας. Όπως προαναφέρθηκε τα θραύσματα της ανάμνησης, είτε αυτή προβάλλεται πάνω σε ένα ερείπιο, είτε σε ένα κτήριο ή ακόμα και σε αντικείμενα, παρότι απομονωμένα από το υπόλοιπο σύνολο, μπορούν να ανακαλέσουν ολόκληρες σωματικές εμπειρίες χωρίς να είναι απαραίτητο να θυμάται κανείς τη λεπτομέρειά τους. Ο Pallasmaa, τονίζει πως όταν η μνήμη αφορά βιώματα, οι ενθυμήσεις σχετίζονται με καταστάσεις και τόπους και συνεπώς παραπέμπουν σε μία πολυ-αισθητηριακή ανάγνωση του κόσμου.<sup>97</sup>

96./ Peter Zumthor, «Atmospheres: Architectural Environments. Surrounding Objects», (Basel: Birkhäuser, 2006), σελ. 35-40.

97./ Juhani Pallasmaa, Τα μάτια του δέρματος. Η αρχιτεκτονική και οι αισθήσεις, μτφρ. Γιάννης & Παναγιώτης Τουρνικιώτης (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2022), σελ. 104-106.




06.13. / Giulio Camillo, *Le théâtre de la mémoire*, (1550).

«Έχουμε προβάλλει και κρύψει κομμάτια του εαυτού της ζωής μας σε κατοικημένα τοπία και σπίτια, ακριβώς όπως οι αρχαίοι ρήτορες ενέτασσαν τα θέματα των λόγων τους στο περιβάλλον φανταστικών τοπίων»

– Juhani Pallasmaa, “Τα μάτια του δέρματος”





### **03.** / Η υπέρβαση της αρχιτεκτονικής στο έργο του Δημήτρη Πικιώνη

— 03.1 / Εισαγωγικά

— 03.2 / Το αναπαυτήριο

## 03.1 / Εισαγωγικά

Βιογραφικά  
σημειώματα

Ο Δημήτρης Πικιώνης ήταν Έλληνας αρχιτέκτονας και ζωγράφος. Γεννήθηκε το 1887 στον Πειραιά από Χιώτες γονείς και πέθανε το 1968 στην Αθήνα, σε ηλικία 81 ετών. Από μικρό παιδί είχε κλίση προς τη ζωγραφική, ένα χάρισμα που κληρονόμησε από τον πατέρα του. Στα αυτοβιογραφικά σημειώματά του, έγραφε πως τα παιδιά μαθαίνουν ακούγοντας μυστικές φωνές μέσα τους, ενώ ο ίδιος μάθαινε από τη φύση, τους ανθρώπους και τη διαγωγή του κάθε ανθρώπου γύρω του.<sup>98</sup> Αν και αναζητούσε έναν παιδαγωγό που θα

μίλαγε στην ψυχή του, γράφει πως βρήκε «έναν πολύτιμο δάσκαλο στη φιλία ανάμεσα στους ομοίους του»<sup>99</sup> Το 1906, γνώρισε τον ζωγράφο Κωνσταντίνο Παρθένη. Μετά τη γνωριμία τους, καθότι γοητευμένος από το έργο του, έγινε ο πρώτος μαθητευόμενός του. Αφού έπεισαν μαζί τον πατέρα του να σπουδάσει ζωγραφική, ο Πικιώνης ταξίδεψε στο Μόναχο το 1908. Εκεί συνάντησε τον μετέπειτα καλό του φίλο Giorgio De Chirico και μαζί θα αντάμωναν ξανά στο Παρίσι περίπου έξι χρόνια αργότερα, τυχαία σε ένα λεωφορείο. Αυτή η συνάντηση, λίγο πριν επιστρέψει στην Ελλάδα, θα ήταν ορόσημο για τον Πικιώνη. Στα κείμενά του γράφει: «Συναντηθήκαμε πολλές φορές συζητώντας ώρες μακριές για το μεταφυσικό φως που έριχνε απάνω στη ζωή η θεωρία τούτη που εκόμιζε ο G. de Chirico».<sup>100</sup>

Η ευαισθησία του λόγου του Πικιώνη και ο τρόπος που περιγράφει τις ανθρώπινες σχέσεις, τα κτίρια, τους δρόμους και τα τοπία της παιδικής και ενήλικης ζωής του διαφαίνονται στα αυτοβιογραφικά του σημειώματα. Με υπακοή ενθυμείται τα σχήματα, τα χρώματα και τα περιγράμματα των τόπων που τον σημάδεψαν και που διαμόρφωσαν το πνεύμα του.

Στη συζήτηση με την κόρη του Δημήτρη Πικιώνη, Αγνή (συζήτηση που έγινε στο πλαίσιο της παρούσας ερευνητικής εργασίας) εκείνη επιστρέφει πίσω στις εποχές της παιδικής της ηλικίας και περιγράφει πως το σπίτι τους, το λεγόμενο πατρικό του Πικιώνη, ήταν ένας πόλος γνώσης και πνευματικής ανταλλαγής.<sup>101</sup> Συνεχίζει λέγοντας ότι οι σχέσεις των ανθρώπων εκείνη την εποχή ήταν αλληλένδετες. Βοηθούσαν ο ένας τον άλλον και προσέφεραν ό,τι μπορούσαν, είτε αυτό ήταν υλικά είτε πνευματικά αγαθά. Καλλιτέχνες όπως ο Κόντογλου και ο Παπαλουκάς ήταν γείτονές τους, ενώ ο Χατζηκυριάκος-Γκίκας του δάνειζε βιβλία τέχνης.<sup>102</sup>

Παρά τη μεγάλη του αγάπη για τη ζωγραφική, δεν κατάφερε να ακολουθήσει αυτό το όνειρο. Από την άλλη, η αρχιτεκτονική δεν ήταν ποτέ ο κεντρικός πυρήνας των αισθητικών αναζητήσεών του, αλλά σε καμία περίπτωση ασήμαντη ως αντικείμενο αισθητικής θεώρησης.<sup>103</sup> Η ανάγνωση της θεωρίας του Γάλλου αρχιτέκτονα και καθηγητή της École des Beaux-Arts, Julien Guadet (Ζυλιέν Γκοντέτ) ήταν για τον Πικιώνη ένα ταξίδι σε άλλους τόπους και χρόνους, μία «συναίσθηματική περιήγηση»,<sup>104</sup> όπου η ψυχή του γινόταν «μία απ' τις πολλές πέτρες που εντοιχιζόταν εις το ανώνυμο πλήθος των...».<sup>105</sup> Οι αντιθέσεις, είτε αυτές αφορούσαν τα υλικά, όπως η ασπράδα του μαρμάρου στο χώμα, είτε την ατμοσφαιρική ποιότητα ενός χώρου, όπως η θερμότητα του ηλίου στο λιμάνι του Πειραιά που χάνεται και δίνει τη θέση της στη δροσιά του ίσκιου, γράφει ο Πικιώνης ότι είναι αυτές που τον έστρεψαν στη μελέτη της φύσης.<sup>106</sup> Ωστόσο, εκείνος ήταν βαθιά επηρεασμένος από το τότε σύγχρονο κίνημα του Δυτικού κόσμου, τον Μοντερνισμό. Όταν τελείωσε το δημοτικό σχολείο στα Πευκάκια το 1932, παρότι αυτό αποτελεί ένα χαρακτηριστικό δείγμα της μοντέρνας αρχιτεκτονικής στην Ελλάδα, η δυσθυμία του με το τελικό αποτέλεσμα συντέλεσε σε μία ακόμα τομή στην εξέλιξη των θεωρητικών και αισθητικών του αντιλήψεων.<sup>107</sup>

101./ Αγνή Πικιώνη, Συνέντευξη από Έλενα Κουκούλη, 5 Μαΐου 2023, Ηχογράφηση, 3:38:00.

102./ Ομοίως.

103./ Ο.π., Πικιώνης, σελ. 29.

104./ Δημήτρης Πικιώνης, “Αυτοβιογραφικά σημειώματα” στο Δ. Πικιώνη: Κείμενα, επιμ. Αγνή Πικιώνη & Μιχάλης Παρούσης. (Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2021. Πρώτη έκδοση Αθήνα, 1986), σελ. 29.

105./ Ομοίως.

106./ Ο.π., Πικιώνης, σελ. 31

107./ Αγνή Πικιώνη, Συνέντευξη από Έλενα Κουκούλη, 5 Μαΐου 2023, Ηχογράφηση, 3:38:00.

98./ Δημήτρης Πικιώνης, “Αυτοβιογραφικά σημειώματα” στο Δ. Πικιώνη: Κείμενα, επιμ. Αγνή Πικιώνη & Μιχάλης Παρούσης, (Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2021. Πρώτη έκδοση Αθήνα, 1986), σελ. 25.

99./ Ομοίως.

100./ Ο.π., Πικιώνης, σελ. 31.

Τα πνευματικά ερεθίσματα που προσλάμβανε ήταν πολλά, τόσο σε αριθμό, όσο και σε αξία, εξαιτίας της παιδείας που έλαβε και των ταξιδιών του στην Ευρώπη (κυρίως στο Μόναχο). Οι σημειώσεις του ήταν γεμάτες με ρήσεις σπουδαίων ανθρώπων, τις οποίες συμπεριελάμβανε και στα δικά του γραπτά. Είχε τη συνήθεια να σημειώνει σε χαρτιά νοήματα που πίστευε ότι κάποιος τα είχε εκφράσει με σωστό ή βαθύ τρόπο. Ο Heidegger ήταν ένας από αυτούς.<sup>108</sup> Στο έργο του, μετά την απομάκρυνσή του από τις μορφολογικές και αισθητικές καταβολές του Μοντερνισμού, διακρίνεται έντονα κάποιου είδους τάση επιστροφής προς την παράδοση, καθώς επίσης και η έντονη επιρροή του από το πολιτισμικό συγκείμενο της Άπω Ανατολής, στην αρχιτεκτονική πρακτική του. Υπάρχουν έντονα στοιχεία από την Ιαπωνική κουλτούρα τόσο στην κατασκευή του συγκροτήματος του Ιερού Ναού Αγίου Δημητρίου Λουμπαρδιάρη, όσο και του Παιδικού Κήπου της Φιλοθέης. Αυτό δεν είναι ένα τυχαίο γεγονός, καθότι ανέκαθεν υπήρχαν τέτοιες επιρροές στο άμεσο οικογενειακό και φιλικό του περιβάλλον. Η εγγονή του (κόρη της Αγνής), Ντόρα, αναφέρει ότι η αγάπη του για την Ασία καλλιεργήθηκε σε μικρή ηλικία από τους θείους του, τους αδερφούς της μητέρας του, οι οποίοι ήταν έμποροι και συχνά ταξίδευαν στην Ινδία. Όταν επέστρεφαν στη Χίο, έφεραν μαζί τους ενθύμια από τα μέρη, τα οποία είχαν επισκεφτεί. Ωστόσο, για κάποιους πρακτικούς λόγους, ο Πικιώνης δεν κατάφερε να κάνει ποτέ αυτό το ταξίδι στην Ασία κι ας ήταν όνειρο ζωής.<sup>109</sup> Ταξίδεψε εκεί μέσω των φίλων του, μέσω των γραμμάτων τους – και όχι μόνο. Ο Καζαντζάκης, για παράδειγμα, επισκέφτηκε τόσο την Κίνα όσο και την Ιαπωνία το 1935 και αργότερα το 1957, καταγράφοντας τις εντυπώσεις του στο βιβλίο «Ταξιδεύοντας: Ιαπωνία-Κίνα», το οποίο η Αγνή θυμάται να διαβάζουν όλοι μαζί στο σπίτι τους. Αργότερα, στο δεύτερο τεύχος του περιοδικού «Το 3ο Μάτι», δημοσιεύτηκε ένα άρθρο του Χατζηκυριάκου-Γκίκα

108./ Αγνή Πικιώνη,  
Συνέντευξη από Έλενα  
Κουκούλη, 5 Μαΐου 2023,  
Ηχογράφηση, 3:38:00.  
99./ Ομοίως.

109./ Ομοίως.

με τίτλο «Γιαπωνέζικοι Κήποι», το οποίο σίγουρα αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για τον Πικιώνη.<sup>110</sup>

Μέσα από πολλά έργα, τόσο ζωγραφικά, όπως τα Αττικά, οι Αριάδνες και οι Νεφέλες, όσο αρχιτεκτονικά και σχεδιαστικά, όπως τα σχέδια για τον οικισμό της Αιξωνής, αλλά και γραπτά, όπως τα «Πεζά ποιήματα», «Η Λαϊκή μας τέχνη κι εμείς» και η «Συναισθηματική Τοπογραφία», άρχισε να αναδύεται σιγά σιγά ένα νέο ιδεώδες. Το πάντρεμα των πολιτισμών της Δύσης και της Ανατολής ως βάση του θεωρητικού και πρακτικού του έργου, τον οδήγησε εν τέλει στο πάντρεμα της φύσης με τον άνθρωπο.<sup>111</sup> Τόσο η αγάπη και ο σεβασμός προς τη φύση που διακατέχει τη νοοτροπία της Ανατολής, όσο και ο ανθρωποκεντρικός τρόπος σκέψης της Δύσης αποτέλεσαν τους δύο κεντρικούς άξονες της σχεδιαστικής του πορείας.

110./ Ομοίως.

111./ Ομοίως.

Τα έργα στην  
Ακρόπολη

112./ Δημήτρης Πικιώνης, “Η Λαϊκή μας τέχνη κι εμείς” στο Δ. Πικιώνη: *Κείμενα*, επιμ. Αγνή Πικιώνη & Μιχάλης Παρούσης. (Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2021. Πρώτη έκδοση Αθήνα, 1986), σελ. 52.

113./ Ομοίως.

114./ Α. Παπαγεωργίου, Δ. Αντωνανάκης “Έργα Ακροπόλεως: Μάιος 1954 – Φεβρουάριος 1958” στο Δημήτρης Πικιώνης: *Διαμόρφωση του περιή της Ακρόπολη αρχαιολογικού χώρου*, επιμ. Αγνής Πικιώνη, (Αθήνα: Εκδόσεις Μπάστα-Πλέσσα, 1994), σελ. 13.

115./ Ομοίως.

Το 1951, ο Πικιώνης αναλαμβάνει τη διαμόρφωση του περιβάλλοντος χώρου της Ακρόπολης. Στον πρόλογο του κειμένου «Η Λαϊκή μας τέχνη κι εμείς» (1925), ο Πικιώνης περιγράφει την έννοια του Σχήματος, την οποία σημειώνει με κεφαλαίο γράμμα, σαν να ήταν μία εκ των δυνάμεων που απαρτίζουν το Σύμπαν. Το Σχήμα είναι ο οδηγός, γιατί μέσα σε αυτό περικλείονται τα πάντα: «το αίσθημα, η ιδέα, η γραμμή, ο ήχος».<sup>112</sup> Τονίζει πως μόνο μέσα από την κατανόηση του Σχήματος, είναι σε θέση κανείς να συλλάβει τη λαϊκή τέχνη του τόπου του, τα θεμέλια της οποίας κρύβονται στην υπακοή των νόμων της φύσης.<sup>113</sup> Ο πεζόδρομος που ενώνει τον λόφο του Φιλοπάππου με τη σημερινή πρόσβαση στα Προπύλαια, έχει ιδιαίτερο σχήμα και αποτελείται από δύο σκέλη –ένα με κατεύθυνση προς το λόφο του Φιλοπάππου και ένα προς την Ακρόπολη– τα οποία, αν τα δει κανείς από ψηλά φαντάζουν να αγκαλιάζουν το τοπίο γύρω από την Ακρόπολη, έτσι όπως ελίσσονται στον ιδιόμορφο ρυθμό της φύσης.<sup>114</sup> Ο Δημήτρης Αντωνανάκης και ο Αλέξης Παπαγεωργίου στο βιβλίο «Δημήτρης Πικιώνης: Διαμόρφωση του περιή της Ακρόπολη αρχαιολογικού χώρου» γράφουν την εξής φράση για να περιγράψουν τα δύο αυτά σκέλη, η οποία αποδεικνύει την προσοχή του Πικιώνη προς το Σχήμα και την υποταγή στους νόμους της φύσης: «Το πρώτο σκέλος με δεξιόστροφη και το δεύτερο με αριστερόστροφη περιέλιξη φαίνονται από τις παρακείμενες ράχες των λόφων σαν δύο σχοινιά, με θηλιές στην άκρη, ριγμένα πάνω στο τοπίο».<sup>115</sup> Έτσι, φαίνεται ότι το σχήμα των δύο σκελών προέκυψε από την προσαρμογή της διττής λειτουργίας τους επάνω στο Αττικό τοπίο, με σεβασμό προς την μορφή και τη φυσική του

τοπογραφία.<sup>116</sup> Αυτή η σχέση με το φυσικό περιβάλλον είναι ένα από τα ζητήματα που επαναφέρει η σύγχρονη αρχιτεκτονική θεωρία στο προσκήνιο, πώς δηλαδή θα εναρμονιστεί ξανά το κατασκευασμένο τοπίο με το φυσικό. Ο Πικιώνης προτείνει την υποταγή στο τοπίο, στην ιστορία και στους νόμους του.

Το σκέλος της Ακρόπολης αξιοποιείται για την πρόσβαση στον αρχαιολογικό χώρο και τον Παρθενώνα, ενώ το σκέλος του λόφου Φιλοπάππου διαμορφώθηκε για περιπάτους. Στη συμβολή των δύο, ο Πικιώνης τοποθέτησε μία άνω τελεία.<sup>117</sup> Εκεί, στη διασταύρωση των οδών Αποστόλου Παύλου, Διονυσίου Αρεοπαγίτου και Ροβέρτου Γκάλη βρίσκεται ο κόμβος Πικιώνη. [εικ.14] Ο Αλέξης Παπαγεωργίου περιγράφει τον κόμβο με την εξής φράση: «Εδώ ακριβώς συναντώνται δύο αντίθετοι κόσμοι. Η πόλη και η φύση. Ο θόρυβος και η γαλήνη. Η καθημερινότητα της ζωής και η ιστορία. Ο άνθρωπος και η μηχανή».<sup>118</sup> Τότε –το 1983 που γυρίστηκε το ντοκιμαντέρ– ήταν 34.000 τα διερχόμενα αυτοκίνητα, και το 1957 τα μισά, δηλαδή 17.000.<sup>119</sup> Ωστόσο, σήμερα αυτός ο κόμβος είναι πεζόδρομος.

Η αίσθηση που αποκομίζει κανείς από τον περίπατο στο λόφο του Φιλοπάππου και στην Ακρόπολη, περιγράφεται επακριβώς στο κείμενο της Συναισθηματικής Τοπογραφίας:

«Και τὸ πνεῦμα μας εὐφραίνεται ἀπὸ τοὺς ἄπειρους συνδυασμοὺς τῶν τριῶν διαστάσεων τοῦ Χώρου, ποὺ μᾶς συντυχαίνουν καὶ ἀλλάζουν στὸ κάθε μας βῆμα ἕνα γύρω μας, καὶ ποὺ τὸ πέρασμα ἀκόμα ἐνός συννέφου ψηλὰ εἰς τὸν οὐρανὸ εἶναι ἱκανὸ νὰ τοὺς μεταβάλλει».

Αν κανείς αποφασίσει να μην ακολουθήσει τον δρόμο προς την Ακρόπολη και κατευθυνθεί δυτικά προς τον λόφο του Φιλοπάππου, θα συναντήσει τον μικρό ναό του Αγίου Δημητρίου Λουμπαρδιάρη. Εκεί, βρίσκεται και το Αναπαυ-

116./ Ο.π., Παπαγεωργίου, Αντωνανάκης, σελ. 13.

117./ Ομοίως.

118./ Ανδρέας Βελισσαρόπουλος, “Δημήτρης Πικιώνης, Ένας ποιητής του χώρου”. 1983, video, 30:20, <https://www.ert.gr/ert-arxio/dimitris-pikionis-28-aygoystoy-1968-2/>

119./ Στο ίδιο, 29:52.



### 03. / Η υπέρβαση της αρχιτεκτονικής

120./ Αγνή Πικιώνη,  
Συνέντευξη από Έλενα  
Κουκούλη, 5 Μαΐου 2023,  
Ηχογράφιση, 3:38:00.

τήριο, ένα μικρό αναψυκτήριο που λειτουργεί ως στάση για τον αναβάτη, με σκοπό να ξεκουραστεί, να «αναπαυθεί» για λίγο κατά την εξερεύνησή του, να ατενίσει το τοπίο και να συλλογιστεί. Η Αγνή Πικιώνη αναφέρει, γελώντας, πως: «δεν είχε στο μυαλό του [ότι] θα πηγαίνανε όλοι, απ' όλη την Αθήνα εκεί.» Στη δική μας εποχή, βέβαια, παρά το μεγάλο πλήθος επισκεπτών, το Αναπαυτήριο εξακολουθεί να χρησιμοποιείται κατά το όραμα του Πικιώνη. Οι αναβάτες σταματούν, θαυμάζουν τη φύση, κάθονται στα πέτρινα καθίσματα που βρίσκονται στον εξωτερικό χώρο του ναού και συζητούν για τη διαδρομή, την επίσκεψή τους στην Ακρόπολη, για τον ίδιο τον χώρο στον οποίο βρίσκονται και όλα αυτά σε γλώσσες πέρα από την Ελληνική.

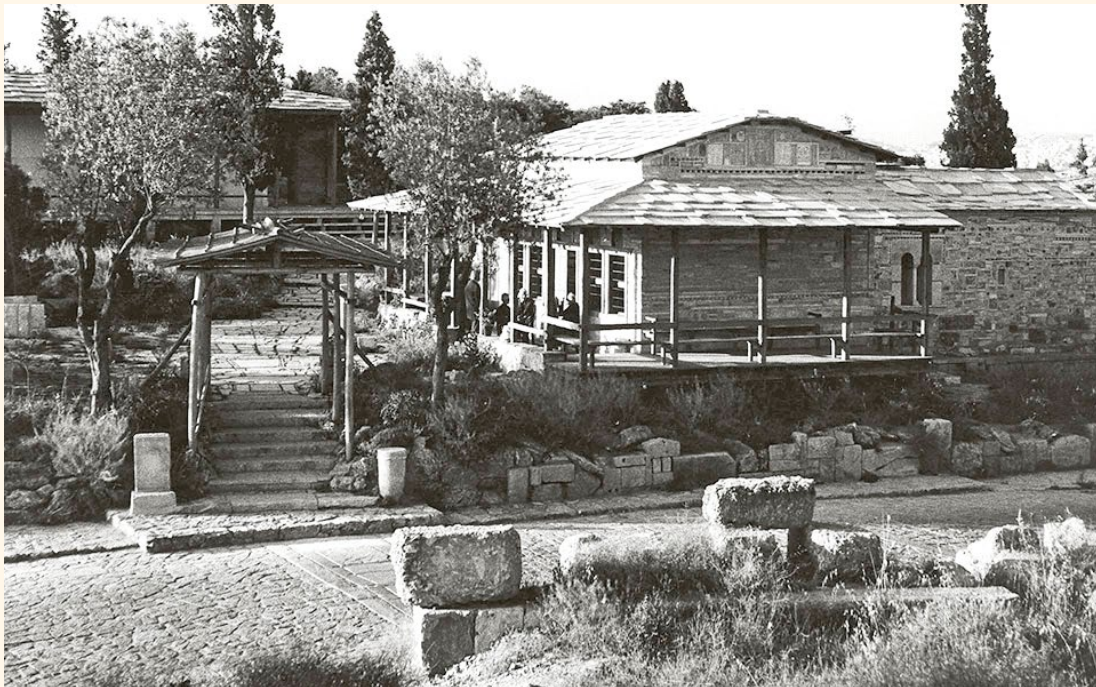


06.14. / Η Ακρόπολη από τον κόμβο Πικιώνη, 2023. © Έλενα Κουκούλη.



06.15. / Μονοπάτι προς τον λόφο του Φιλοπάππου – 01, 2023. © Έλενα Κουκούλη.





06.16. / Άγνωστος, *Το πρόπυλο του ναού, 1958.*



06.17. / *Το πρόπυλο του ναού, 2023.*  
© Έλενα Κουκούλη.

Η είσοδος στον ναό του Αγίου Δημητρίου του Λουμπαρδιάρη το 1958 (αριστερά) και σήμερα, εν έτη 2023 (δεξιά). Η φύτευση κατά το όραμα του Πικιώνη ήταν χαμηλή ώστε να μην εμποδίζει τη θέα. Ωστόσο σήμερα, η φύτευση κυριαρχεί επί του έργου, αποκόπτοντας την οπτική συνέχεια με τον ναό του Παρθενώνα.

## 03.2 / Το αναπαυτήριο

Περί χώρου και ύλης

121./ Ο.π.,  
Βελισσαρόπουλος, 34:55.122./ Δημήτρης Πικιώνης,  
“Η Λαϊκή μας τέχνη κι  
εμείς” στο Δ. Πικιώνη:  
Κείμενα, επιμ. Αγνή  
Πικιώνη & Μιχάλης  
Παρούσης. (Αθήνα:  
Μορφωτικό Ίδρυμα  
Εθνικής Τραπέζης, 2021.  
Πρώτη έκδοση Αθήνα,  
1986), σελ. 53.123./ Ο.π., Αντωνάκης,  
σελ. 30.124./ Άγγελος Κοβώτσος,  
“Παρασκήνιο: Δημήτρης  
Πικιώνης – Η ανάγκη  
του κοινού και του  
κύριου”. (Cinetic, 2010),  
33:33, <https://www.ert.gr/ert-arxeio/50-chronia-apo-ton-thana-to-dimitri-pikioni/>

125./ Στο ίδιο, 33:55.

126./ Στο ίδιο, 34:15.

Ο Αλέξης Παπαγεωργίου μιλώντας για την αρχιτεκτονική σύνθεση του Πικιώνη, παραθέτει τέσσερα χαρακτηριστικά αυτής. Το πρώτο χαρακτηριστικό είναι η υποταγή στη φύση.<sup>121</sup> Ο Πικιώνης, όπως έχει γράψει και στο κείμενο «Η Λαϊκή μας τέχνη κι εμείς», θεωρεί την υπακοή στους νόμους της φύσης «το θεμέλιο της αληθινής ζωής και τέχνης».<sup>122</sup>

Επίσης, έχει καταφέρει να ενεργοποιήσει το «απτικό συστατικό της όρασης» σε όλη την έκταση των έργων της Ακρόπολης και ιδιαίτερα στον Λουμπαρδιάρη. Ο Αντωνάκης γράφει για την ιδιαίτερη αγάπη του Πικιώνη προς τη λεπτομέρεια πως: «Η κατασκευή είναι γι’ αυτόν ο τρόπος που αρθρώνονται τα υλικά, είναι η λογική με την οποία αποκαλύπτονται τα χαρακτηριστικά τους».<sup>123</sup> Κάθε επιφάνεια είναι ένας απτικός παράδεισος. Το κολλάζ των υλικών πάνω στην εξωτερική επιδερμίδα του ναού, στους τοίχους του περιπτέρου, στα δάπεδα, στις πόρτες, αλλά και η ίδια η φύση, με τα φυλλώματα, τα κλαδιά, το έδαφος της, δημιουργούν μαζί έναν ιστό από αισθητηριακά ερεθίσματα, τα οποία αιχμαλωτίζουν τον επισκέπτη. Ο Δημήτρης Φιλιππίδης χαρακτηρίζει τον νότιο τοίχο του ναού ως μία «ρεκλάμα», ή μία «οθόνη», η οποία συντίθεται από ποικιλής, μη αναγνωρίσιμης προέλευσης κομμάτια.<sup>124</sup> [εικ. 18] Αυτά έχουν σχέση είτε με την αγγειοπλαστική είτε με την αρχαία τέχνη χωρίς να έχουν απαραίτητα κάποιο συγκεκριμένο σχήμα.<sup>125</sup> Συμπληρώνει πως πέρα από την απλή εναπόθεσή τους πάνω στους τοίχους, υπόκεινται και σε μία καλλιτεχνική διαδικασία, όπως η χάραξη ενός συμβόλου πάνω στην πέτρα ή το κολλάζ μέσα στο κολλάζ.<sup>126</sup> Ο Zumthor, πολλά χρόνια αργότερα, στη δική μας εποχή, έχει τονίσει ότι υπάρχει μία

πολύ λεπτή ισορροπία ανάμεσα στα υλικά, η οποία θα χαθεί, αν η φύση τους δεν τύχει σεβασμού. Υλικά, όπως το μάρμαρο, η πέτρα, ο πηλός, όλα χειροποίητα και λεπτοδουλεμένα, βρίσκονται σε τέλεια αρμονία μεταξύ τους, δίχως να συγχύζουν την όραση και να αποσπούν διαρκώς το βλέμμα.

«Σκύβω και πιάνω ένα λιθάρι. Το χαϊδεύω με το βλέμμα, με το χέρι. [...] Τον στριφογυρίζω μέσα στα χέρια μου, μελετάω την αρμονία του διαγράμματός του. Χαίρομαι τα ισοζυγίσματα τούτα των εξοχών και των εσοχών. Τα ισορροπήματα του φωτός και της σκιάς.», γράφει ο Πικιώνης στη Συναισθηματική Τοπογραφία.<sup>127</sup> Ο Φιλιππίδης συνεχίζει λέγοντας ότι ο Πικιώνης δούλευε ταυτόχρονα με τους τεχνίτες και ύστερα από πολλές δοκιμές, διάλεξαν και τοποθετούσαν τις πέτρες πάνω στο λιθόστρωτο του Φιλοπάππου. Ο Παναγιής Ψωμόπουλος, στο ίδιο ντοκιμαντέρ, συμπληρώνει πως ο Πικιώνης δίδασκε και παράλληλα σεβόταν την κρίση και τη γνώση των τεχνιτών που συνεργάζονταν μαζί του. Τους ενθάρρυνε να ενισχύουν τις διαφορές πάνω στην υφή της πέτρας, ώστε αυτές να «υποτάσσονται στις φυσικές φωτοσκιάσεις των παρακείμενων βράχων»,<sup>128</sup> ενώ οι μαθητές του από το Πολυτεχνείο «κρατούσαν τα ράμματα».<sup>129</sup> Ο Αλέξανδρος Παπαγεωργίου-Βενετάς, διηγείται πως βοηθούσαν στην επί του πεδίου σχεδίαση του πεζοδρομίου σύμφωνα πάντα με «τις αρμονικές χαράξεις και τη χρυσή τομή δια τον καθορισμό των αποστάσεων».<sup>130</sup>

Ωστόσο, η όραση δεν ήταν δευτερεύουσας σημασίας αίσθηση ούτε για τη διαμόρφωση του ναού. Σύμφωνα με τον Παπαγεωργίου, το έργο του Πικιώνη είναι αρθρωτό, καθότι δεν υπάρχουν παράλληλες γραμμές, αλλά συγκλίνουσες και αποκλίνουσες.<sup>131</sup> Το τοπίο διαμορφώνεται από επάλληλες ευθείες, οι οποίες «παίζουν μεταξύ τους» χωρίς να χρειάζεται να είναι καμπύλες για να ενταχθούν στην τοπογραφία. Εφόσον κάποιος επισκεπτόταν τον λόφο, αντίκριζε τον Λουμπαρδιάρη με το Αναπαυτήριό του και, ενώ κοντοστε-

127./ Ο.π., Πικιώνης,  
σελ. 75.128./ Α. Παπαγεωργίου,  
Δ. Αντωνάκης “Έργα  
Ακρόπολεως: Μάιος 1954  
– Φεβρουάριος 1958”  
στο Δημήτρης Πικιώνης:  
Διαμόρφωση του περί την  
Ακρόπολη αρχαιολογικού  
χώρου, επιμ. Αγνής  
Πικιώνη, (Αθήνα: Εκδόσεις  
Μπάστα-Πλέσσα, 1994),  
σελ. 19-20.129./ Ο.π., Κοβώτσος,  
37:07.

130./ Ομοίως.

131./ Ανδρέας  
Βελισσαρόπουλος,  
“Δημήτρης Πικιώνης,  
Ένας ποιητής του  
χώρου”. 1983, video,  
36:04, <https://www.ert.gr/ert-arxeio/dimitris-pikionis-28-aygoystoy-1968-2/>



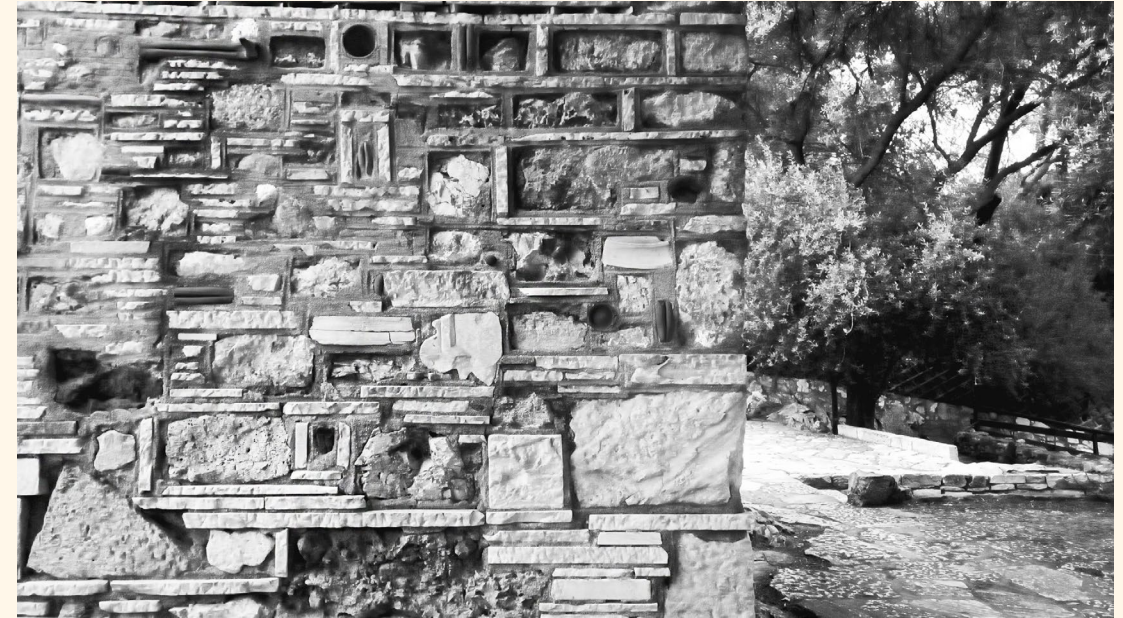
132./ Σύμφωνα με τη θεωρία του Κ. Δοξιάδη, στην αρχαία Ελλάδα, η τοποθέτηση των κτιρίων στον χώρο βασιζόταν σε γεωμετρικές χαράξεις, οι οποίες ξεκινούσαν από ένα σταθερό σημείο (πόλο) προς περιμετρικά σημεία ορισμένα από την γωνία και την απόσταση από αυτό το σημείου. Ο πόλος ήταν πάντα στο πρόπυλο και ταυτίζεται με την είσοδο, έτσι ώστε το αρχιτεκτονικό σύνολο να γίνεται αντιληπτό στην ολότητα του, όταν κάποιος στέκεται εκεί. Όλα τα υπόλοιπα σημεία του χώρου βρίσκονται σε συνάρτηση με το σημείο της εισόδου, με αποτέλεσμα το «το κέντρο της αρχιτεκτονικής σύνθεσης, που είναι το άνοιγμα της εισόδου, [να] αντιστοιχεί στο άνοιγμα-κοίταγμα του ματιού.» Πηγή: Κώστας Τσιαμπάος, Κατασκευές της όρασης: Από τη θεωρία του Δοξιάδη, στο έργο του Πικιώνη, 2010, <https://www.academia.edu/5325659>

133./ Ο.π., Βελισσαρόπουλος, 36:20.

134./ Αγνή Πικιώνη, Συνέντευξη από Έλενα Κουκούλη, 5 Μαΐου 2023, Ηχογράφηση, 3:38:00

κόταν να πάρει μια ανάσα από την ανάβαση, το βλέμμα του κατευθυνόταν φυσικά και ενστικτωδώς προς την Ακρόπολη και την απaráμιλλη μορφοιά της.

Όντας επηρεασμένος από τη θεωρία του Κωνσταντίνου Δοξιάδη,<sup>132</sup> ο Πικιώνης την εφαρμόζε συχνά στα έργα του και το συγκρότημα του Λουμπαρδιάρη δεν αποτελεί εξαίρεση. Οι οπτικές φυγές που χάραξε προς τον Παρθενώνα και τα Προπύλαια, ήταν υψίστης σημασίας για τη συνολική αίσθηση του χώρου. Αυτές οι χαράξεις εμφανίζονται συχνά πάνω στα σχέδια και τα σκίτσα που έκανε κατά τη διάρκεια του έργου, δημιουργώντας ενδιάμεσους χώρους. Σε αυτούς ο Πικιώνης έχει τοποθετήσει τα σημεία στάσης, ενώ οι απολήξεις των οπτικών φυγών οριοθετούν τα σημεία στα οποία καθάρεται η θέα. Χρησιμοποιώντας τις ακμές του υφιστάμενου ναού, του Αναπαυτηρίου και το κάδρο της φύσης, οδηγεί τη ματιά του αναβάτη/περιπατητή προς το επιθυμητό σημείο, όπως ακριβώς τον οδηγεί αισθητικά και με ροή μέσω της περπατησιάς και της ανάπλασης του εδάφους σε τόπους ενδιαφέροντος. Ο Αλέξης Παπαγεωργίου υποστηρίζει ότι αυτή η άρθρωση εντοπίζεται και στον βηματισμό του ανθρώπου, ο οποίος άλλοτε σταθμεύει και άλλοτε πορεύεται μέσα στον χώρο.<sup>133</sup> Έτσι, πέρα από ένα σημείο στάσης, το Αναπαυτήριο ήταν, και εξακολουθεί να είναι, ένα σημείο ατένισης του Αττικού τοπίου. Ο περιηγητής ενθαρρύνεται να εξερευνήσει τον περιβάλλοντα χώρο, στον οποίο βρίσκονται κρυμμένα σύμβολα, όπως τρίγωνα, τετράγωνα, κύκλοι και ορθογώνια. (Εικόνα 19) Όλα αυτά είναι φτιαγμένα από τα διαφορετικά υλικά που ανακάλυπταν ή από τα οικοδομικά υλικά που επαναχρησιμοποιούσαν κατά την κατασκευή και έχουν τοποθετηθεί στους τοίχους και τα δάπεδα του χώρου με σκοπό να κατευθύνουν το μάτι του χρήστη και να συνοδεύσουν αρμονικά την κίνησή του.<sup>134</sup> [εικ. 20-24]



06.18. / Ο νότιος τοίχος του ναού, 2023. © Έλενα Κουκούλη.



06.19. / Λεπτομέρειες συμβόλων και υλικών, 2023. © Έλενα Κουκούλη.

«Τὸ Σχῆμα μᾶς ὁδηγεῖ – γιατί μέσα στὸ Σχῆμα περικλείνεται τὸ αἶσθημα κι ἡ ἰδέα κι ἡ λέξη κι ἡ γραμμὴ καὶ τὸ χρῶμα καὶ ὁ ἦχος.»

– Δημήτρης Πικιώνης, Πρόλογος για τη Λαϊκή Τέχνη





06.20. / Μονοπάτι προς τον λόφο του Φιλοπάππου – 02, 2023. © Έλενα Κουκούλη.



06.21. / Λεπτομέρεια πλακό-  
στρωτου – 01, 2023. © Έλενα  
Κουκούλη.



06.22. / Λεπτομέρεια πλακό-  
στρωτου – 02, 2023. © Έλενα  
Κουκούλη.



06.23. / Λεπτομέρεια πλακό-  
στρωτου – 03, 2023. © Έλενα  
Κουκούλη.



06.24. / Λεπτομέρεια πλακό-  
στρωτου – 04, 2023. © Έλενα  
Κουκούλη.

«Περπατώντας επάνω σε τούτη τη γη, η καρδιά μας χαίρεται με την πρώτη χαρά του νηπίου την κίνησή μας μέσα στο χώρο της πλάσης, την αλληλοδιάδοχη τούτη καταστροφή κι αποκατάσταση της ισορροπίας που είναι η περπατησιά. Χαίρεται το προχώρεμα του κορμιού επάνω απ' την ανάγλυφη τούτη ταινία που είναι το έδαφος.»

– Δημήτρης Πικιώνης, Συναισθηματική Τοπογραφία

Περί χώρου και άυλου

135./ Ανδρέας Βελισσαρόπουλος. “Δημήτρης Πικιώνης. Ένας ποιητής του χώρου”. 1983, video, 35:21, <https://www.ert.gr/ert-arxio/dimitris-pikiionis-28-aygoystoy-1968-2/>

136./ Το πρότυπο δεν βρίσκεται στην αρχική του κατάσταση, αλλά πρόκειται για ανακατασκευή. (Αγνή Πικιώνη, Συνέντευξη από Έλενα Κουκούλη, 5 Μαΐου 2023, Ηχογράφηση, 3:38:00)

137./ Α. Παπαγεωργίου, Δ. Αντωνιάδης “Εργα Ακροπόλεως: Μάιος 1954 – Φεβρουάριος 1958” στο Δημήτρης Πικιώνης: Διαμόρφωση του περι την Ακρόπολη αρχαιολογικού χώρου, επιμ. Αγνή Πικιώνη. (Αθήνα: Εκδόσεις Μπάστα-Πλέσσα, 1994), σελ. 27.

138./ Ο.π., Κουκούλη

Το επόμενο χαρακτηριστικό είναι αυτό του ανισότροπου χώρου. Σύμφωνα με τη θεώρηση του Παπαγεωργίου, ο χώρος κατά τον Πικιώνη δεν έπρεπε να είναι ουδέτερος, αλλά να πλημμυρίζει από οπτικές αντιθέσεις, οι οποίες είναι καθοριστικές για τη μορφή και ιδιαίτερα για τον χώρο στον λόφο του Φιλοπάππου.<sup>135</sup> Ωστόσο, ο Πικιώνης δεν δημιουργεί απαραίτητα χώρους με διακριτά και ξεκάθαρα όρια. Σίγουρα, υπάρχουν τα όρια του ναού και του «αναπαυτηρίου», αλλά στην πραγματικότητα οι χρήσεις συμπλέκονται με τις ποιότητες του χώρου και ως εκ τούτου επαναπροσδιορίζουν τη χωρική εμπειρία του χρήστη. Η είσοδος στο συγκρότημα γίνεται από το ξύλινο πρότυπο,<sup>136</sup> το οποίο αποπνέει μνήμες της Ιαπωνικής κουλτούρας στην κατασκευή του. Τέτοιες ενθυμίσεις εντοπίζουμε στην υπερυψωμένη στάθμη του Αναπαυτηρίου [εικ.27] και τον ημιυπαίθριο διάδρομο που τυλίγεται γύρω του και οδηγεί στον «κήπο» και το belvedere [εικ. 28], καθώς και κάτω από τα χαμηλωμένα ξύλινα γείσα του υπόστεγου, τα οποία έχει τοποθετήσει και στην προέκταση του νάρθηκα του ναού. [εικ. 25-26] Οι κλίσεις των στεγών θυμίζουν εξίσου και την αρχιτεκτονική της ελληνικής υπαίθρου, όπου οι στέγες φάνταζαν «σκυφτές και κυρτές».<sup>137</sup> Η εγγονή του Ντόρα είχε πει χαρακτηριστικά πως ο Πικιώνης: «ένιωθε μέσα του [ότι] υπήρχε μία σύνθεση όλων των παραδόσεων του κόσμου, δηλαδή παγκόσμιες παραδόσεις, οι οποίες διαπλέουν τον χρόνο και την ιστορία, αλλά ο πυρήνας τους είναι ίδιος πάντα».<sup>138</sup>

Ομοίως με τα αρχιτεκτονικά στοιχεία, έτσι και η χωρική οργάνωση εμφανίζει επιρροές από την Ιαπωνική κουλτούρα και φιλοσοφία και ενδεχομένως θα μπορούσαμε να πούμε ότι αποτελείται από στρώσεις ή διακυμάνσεις,



06.25. / Εξωτερικός διάδρομος του Αναπαυτηρίου, 2023. © Έλενα Κουκούλη.





Τα χαμηλά ξύλινα γείσα των στεγών παραπέμπουν τόσο στην Ιαπωνική, όσο και στην ελληνική παραδοσιακή αρχιτεκτονική της υπαίθρου.

όπως συμβαίνει με τον σχεδιασμό του Oku (βλ. «Ιδέα του χώρου»). Ο χώρος υπόκειται σε μία ακολουθία, η οποία αρχίζει από την είσοδο, ώσπου να καταλήξει στην καρδιά του συγκροτήματος που είναι ο «κήπος» με θέα την Ακρόπολη. [εικ. 29] Εκεί, η κίνηση διακόπτεται, το ταξίδι της εξερεύνησης βρίσκει τον προορισμό του και ο επισκέπτης βυθίζεται στις σκέψεις του ατενίζοντας τον Παρθενώνα και τα Προπύλαια. Οι συνδυασμοί του φωτός που εκτρέπεται μέσα από τα φυλλώματα των δέντρων, η σκιά που δροσίζει το δέρμα έπειτα από μία κουραστική ανάβαση, η ηρεμία της φύσης, ο ήχος των βημάτων πάνω στα πλακόστρωτα από τους ανθρώπους που εξερευνούν τον χώρο, ακόμα και η κάποτε τραχιά επιφάνεια του ξύλου που τώρα έχει λειανθεί από το πέρασμα του χρόνου, συνθέτουν την εμπειρία της παύσης. Σε μία τέτοια στιγμή, το άτομο υπερβαίνει την ατομικότητά του, για χάρη του Όλου, καθώς κατά τον Πικιώνη «Μέσα εις το Μέρος κρύβεις το Όλον. Και το Όλον είναι το Μέρος. Συ συνθέτεις τα διαγράμματα του τοπίου. Είσαι το τοπίο το ίδιο».<sup>139</sup> Μέσα στο πολύβουο και χαοτικό περιβάλλον της Αθήνας, ο Λουμπαρδιάρης λειτουργεί σαν ένα intermezzo – ένα διάστημα μιας μαγικής συμφωνίας ανάμεσα στην ύπαρξη και την ταχύτητα της καθημερινότητας.

Όλα τα χωρικά και αρχιτεκτονικά στοιχεία στον Λουμπαρδιάρη λειτουργούν υπό ένα καθεστώς δράσης-αντίδρασης. Παραθέτοντας επιπλέον ένα απόσπασμα από τις σημειώσεις για τη Συναισθηματική Τοπογραφία, αντιλαμβάνομαστε την εξέχουσα σημασία των φυσικών και ψυχικών δυνάμεων στην αρχιτεκτονική σκέψη του Πικιώνη. Γράφει:

«Για τη συναισθηματική μας φύση, η σύλληψη της ύλης δεν είναι ανεξάρτητη από τη θερμοκρασία και την κράση της ατμόσφαιρας, από την ένταση και την ποιότητα του φωτός. Έτσι, για να μιλήσω μόνο για φυσικά παραδείγματα. Ο χώρος είναι για το συναίσθημα μικρότερος στη ζέστη και μεγαλύτερος στο κρύο. Το βάρος της ύλης είναι μεγαλύτερο στη ζέστη. Το σχήμα οξύτερο στο κρύο».

139./ Δημήτρης Πικιώνης, «Συναισθηματική Τοπογραφία» στο Δ. Πικιώνη: Κείμενα, επιμ. Αγνή Πικιώνη & Μιχάλης Παρούσης. (Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2021. Πρώτη έκδοση Αθήνα, 1986), σελ 76.





06.27. / Άποψη του Αναπαυ-  
τηρίου, 2023.  
© Έλενα Κουκούλη.



06.28. / Θέα από το belvedere προς το δάσος, 2023. © Έλενα Κουκούλη.



06.29. / Θέα από το belvedere προς το εσωτερικό του «κήπου», 2023. © Έλενα Κουκούλη.



140./ Αγνή Πικιώνη,  
Συνέντευξη από Έλενα  
Κουκούλη, 5 Μαΐου 2023,  
Ηχογράφηση, 3:38:00

Συνεπώς, το φως και η σκιά του Αττικού τοπίου ορίζουν χώρους συναισθήματος, από τη συνδιαλλαγή των αισθητηριακών ερεθισμάτων και των συναισθηματικών φορτίσεων του χρήστη. Από τα σχέδια και τα σκαριφήματα για το Αναπαυτήριο, διακρίνεται η αναζήτηση μίας πολυ-αισθητηριακής αρχιτεκτονικής, όπως θα τη χαρακτηρίζαμε με σύγχρονους όρους, η οποία είναι ανθρώπινη, πλήρης και καταναυτική. Για παράδειγμα, οι σκιές είναι πιο μεγάλες απ' ό,τι τα σημεία του φωτός στα σκίτσα του. Θαρρείς πως προσπαθούν να ενώσουν τη γη με το κτίριο. Σε προηγούμενες εκδοχές των σχεδίων του Αναπαυτηρίου, υπήρχε και ένας χώρος σκιάς, ο οποίος στην τελική κατασκευή αντικαταστάθηκε από το υπαίθριο καθιστικό απέναντι από τον ναό.

Επιπλέον, ο χώρος γύρω από το οικόπεδο ήταν αρχικά ελεύθερος, τόσο από τη βόρεια όσο και από τη δυτική πλευρά, οπότε κανείς μπορούσε να εισέλθει από οποιαδήποτε κατεύθυνση στο συγκρότημα, ακόμα και να περιπλανηθεί στο δάσος αν το επιθυμούσε.<sup>140</sup> [εικ. 30] Πλέον, υπάρχει περίφραξη από τον Βορρά, λόγω του χαρακτηρισμού του ως αρχαιολογικός χώρος, οπότε και διακόπτεται η διαπερατότητά του. Ωστόσο, οι περισσότεροι από τους επισκέπτες σήμερα εξακολουθούν να εισέρχονται στον χώρο από το πρότυλο, τις περισσότερες φορές, αγνοώντας οποιαδήποτε άλλη πιθανή είσοδο. Κατά μία έννοια, η είσοδος στο συγκρότημα του ναού, γίνεται με τρόπο παρόμοιο με αυτή των χαρακτήρων του «Spring, Summer, Fall, Winter and Spring Again», όπως αναφέρθηκε και στο κεφάλαιο της «Ιδέας του χώρου». [εικ. 31-32] Υπάρχει μία αίσθηση οικειότητας όταν κανείς εισέρχεται σε έναν χώρο από την προδιαγεγραμμένη πύλη του και αυτό εμφανίζεται τόσο στη φιλοσοφία της Άπω Ανατολής, όσο και στην πρακτική του Πικιώνη με την κατασκευή του πρότυλου και την ταυτόχρονη διάνοιξη των υπόλοιπων ορίων.



Το μονοπάτι στα δυτικά του συγκροτήματος οδηγεί κατευθείαν στο Αναπαυτήριο χωρίς να είναι απαραίτητη η είσοδος από το πρότυλο.

06.30. / Δυτική άποψη του συγκροτήματος, 2023.  
© Έλενα Κουκούλη.



06.31. / Kim Ki-Duk, *Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring Again*, (Columbia Tristar, 2003).



06.32. / Το πρότυπο του Ιερού ναού του Λουμπαρδιάρη, 2023. © Έλενα Κουκούλη.

«Ένα περίεργο πράγμα, οι χώροι που αγαπάμε δεν δέχονται να περιορίζονται! Ξεγλιστράνε. Θα 'λεγες ότι μεταφέρονται εύκολα αλλού, σε άλλες εποχές, σε διαφορετικά διαγράμματα των ονείρων και των αναμνήσεων.»

– Gaston Bachelard



Το τέταρτο χαρακτηριστικό που παραθέτει ο Παπαγεωργίου είναι η σεμνότητα ως προς την κλίμακα, λέγοντας ότι «το έργο πρέπει να είναι μικρό, να αναδεικνύει την κλίμακα των αρχαιοτήτων, να μην την προδίδει, όπως τα Προπύλαια δεν πρόδωσαν τον Παρθενώνα, ακόμα περισσότερο σήμερα».<sup>141</sup> Ο Ζήσης Κοτιώνης αναφέρει ότι οι μορφές που σχεδιάζει ο Πικιώνης έχουν ως αφετηρία το έδαφος, γιατί «το έδαφος ή η γη, είναι ένα εσωτερικό μέσα στο οποίο φωλιάζουν οι ιδέες, το παρελθόν, η ιστορία, η φαντασία, η μνήμη μας».<sup>142</sup> Εκεί, σε αυτή τη σύνδεση με το λιτό, το μετρημένο, το «συνοπτικό», είναι που βρίσκεται το χαρακτηριστικό της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής, το οποίο αναδύθηκε και αναδείχθηκε στο Αναπαυτήριο και κατ' επέκταση σε ολόκληρο το έργο της Ακρόπολης. Επίσης, η μνήμη στο έργο του Πικιώνη είναι σύνθετη. Όπως τα επαναχρησιμοποιημένα υλικά στην εξωτερική επιδερμίδα του Λουμπαρδιάρη συναρμολογούνται, έτσι και οι αναφορές, οι μνήμες και τα ιστορικά αποσπάσματα συντίθενται τόσο στο θεωρητικό όσο και στο πρακτικό του έργο. Τον Πικιώνη τον απασχολούσε ιδιαίτερα το στοιχείο του χρόνου και πώς αυτός ο δυσπρόσιτος παράγοντας εισάγεται στην καλλιτεχνική δημιουργία. Γράφει:

«Ποιο τάχα μυστήριο του Χρόνου ένωσε η ώρα τούτη του Χρόνου με το μυστήριο του Χώρου; Ποια ασυμφιλίωτα στοιχεία συνάρμοσε; Παντού όπου κοιτάξεις θα δεις διπρόσωπες έρμες αντιθέσεων... Εμπρός σε τόσο μυστήριο, η ψυχή δεν έχει ανάγκη από εξήγηση: Όταν η φύση εντείνει το μυστήριό της, η ψυχή πάσχει, και εις το βάθος τούτου του πάθους είναι η κατανόηση...»

Ο Πικιώνης είναι ένας αρχιτέκτονας με πολλές πτυχές, όπως και οι χώροι που σχεδίασε. Δεν είναι μονοδιάστατη η αρχιτεκτονική του σκέψη, γιατί συνυφαίνει τα εγγενή χαρακτηριστικά της ανθρώπινης ύπαρξης που είναι οι αισθήσεις και το πνεύμα, δημιουργώντας περίτεχνες και γεμάτες νόημα μορφές. Ο μυστικισμός με τον οποίο προσεγγίζει την καλλιτεχνική και αρχιτεκτονική δημιουργία, συνδέει το παρελθόν με το παρόν και το παρόν με το μέλλον σε μία χρονική συνέχεια, η οποία δεν περιορίζεται ούτε από τα υλικά, ούτε από τα άυλα όριά της και υπερβαίνει τη χωρική εμπειρία. Χρησιμοποιώντας τα λόγια του Schulz από το «Πνεύμα του Τόπου», συμπεραίνουμε ότι ο Πικιώνης δημιουργεί χώρους, οι οποίοι βοηθούν τον άνθρωπο να κατοικεί και όχι απλά να τους θαυμάζει.

141./ Ανδρέας Βελισσαρόπουλος. “Δημήτρης Πικιώνης, ένας Ποιητής Του Χώρου”. 1983, video, 36:45, <https://www.ert.gr/ert-arxeio/dimitris-pikionis-28-aygoystoy-1968-2/>

142./ Άγγελος Κοβώτσος. “Πορträίτα και διαδρομές Ελλήνων αρχιτεκτόνων: Δημήτρης Πικιώνης”. 2005, video, 9:53, <https://www.ert.gr/ert-arxeio/dimitris-pikionis-28-aygoystoy-1968/>



06.33. / Άποψη του πρόπυλου από το εσωτερικό του συγκροτήματος, 2023. © Έλενα Κουκούλη.



06.34. / Μικρό πρόπυλο στη βορινή πλευρά, 2023. © Έλενα Κουκούλη.

Το μικρότερο πρόπυλο της εικόνας 34 δεν ήταν ανέκαθεν εκεί. Σύμφωνα με την Αγνή Πικιώνη πιθανόν να πρόκειται για μεταγενέστερη προσθήκη, όταν έγινε και η περίφραξη της βορινής πλευράς του συγκροτήματος.





06.35. / Καθιστικό στοιχείο στον «κήπο», 2023. © Έλενα Κουκούλη.



06.36. / Καθιστικό στοιχείο στον υπαίθριο χώρο του ναού, 2023. © Έλενα Κουκούλη.

## **04.** / Επίλογος

— 04.1 / Συμπεράσματα

## 04.1 / Συμπεράσματα

Παρότι το αρχικό ερώτημα της παρούσας ερευνητικής εργασίας αφορά στον ρόλο των αισθήσεων στη χωρική αντίληψη και εμπειρία, εν τέλει ο άξονας διερεύνησης δεν περιορίζεται μόνο στην αισθητηριακή ανάγνωση του κόσμου. Τα κείμενα του Juhani Pallasmaa και του Peter Zumthor είναι σημαντικά και ικανά να επιχειρηματολογήσουν για αυτόν τον πρώτο προβληματισμό και να τεκμηριώσουν την ύπαρξη μίας αισθητηριακής φιλοσοφίας στον σύγχρονο σχεδιασμό, η οποία δεν είναι εντοπίζεται συχνά και είναι περιορισμένη σε έκταση στον αρχιτεκτονικό χώρο. Αυτός ο περιορισμός στην έκταση της αισθητηριακής φιλοσοφίας οφείλεται, σύμφωνα με τον Pallasmaa, στο οφθαλμοκεντρικό σύστημα κατανόησης της χωρικής εμπειρίας, το οποίο διακατέχει τη σύγχρονη αρχιτεκτονική σκέψη αποδυναμώνοντας και υποβαθμίζοντας τις υπόλοιπες αισθήσεις, χάρη ενός «απολαυστικού» εφήμερου αποτελέσματος. Ωστόσο, αυτός ο διαχωρισμός των αισθήσεων είναι στην πραγματικότητα πλασματικός, αφού η αλληλεξάρτησή τους είναι ένα εγγενές χαρακτηριστικό τους. Η προηγούμενη δήλωση επιβεβαιώνεται από τη μελέτη της όρασης ως το «ασυνείδητο» της αφής, το οποίο γεφυρώνει το χάσμα του νοητού με τον υλικό κόσμο καθώς επιτρέπει την προέκταση του σώματος στον χώρο.

Μελετώντας την έννοια του χρόνου υπό το πρίσμα της φαινομενολογίας, διαπιστώνεται η σημασία που έχει για τη χωρική εμπειρία η αντίληψη της χρονικής ροής. Αυτή η ροή δεν περιορίζεται μόνο στο παρόν, αλλά εκτείνεται τόσο προς το παρελθόν όσο και προς το μέλλον. Εντάσσοντας τον χρόνο στην αρχιτεκτονική σκέψη επαναπροσδιορίζεται ο τρόπος με τον οποίο αναλύεται η συνολική διαχείριση ενός χώρου.

Το πέρασμα του χρόνου μπορεί να γίνει αντιληπτό από την παρατήρηση της επίδρασης που έχει πάνω στην ύλη. Στην αρχιτεκτονική, αυτό μεταφράζεται τόσο στα ερείπια και στα διαβρωμένα περιβάλλοντα, όσο και στις μεταβολές της όψης και της υφής που εμφανίζονται σε ορισμένα υλικά με το πέρασμα του χρόνου. Μελετώντας τη διαδικασία της ερείπωσης, διαπιστώνεται ότι τα κτίρια βρίσκονται σε μία κατάσταση όπου η ύλη και το άυλο συνυπάρχουν. Το ερείπιο λειτουργεί ως ένα τεκμήριο του παρελθόντος, το οποίο επιδρά στη μνήμη, ανασύροντας θραύσματα αναμνήσεων και συνειρμών. Είναι ένας ακόμη τρόπος αντίληψης του χρονικού συνεχούς είναι η μνήμη, επειδή μέσω αυτής το άτομο δύναται να βιώσει ξανά προηγούμενες εμπειρίες ενός κατασκευασμένου περιβάλλοντος.

Εμβαθύνοντας περισσότερο στην άυλη διάσταση της χωρικής μελέτης, εισάγεται το δίπολο της σκιάς και του φωτός. Παρότι είναι ποιότητες χωρίς υλική υπόσταση, έχουν απτικά χαρακτηριστικά, επειδή μπορούν να γίνουν αντιληπτές από τις σωματικές διεργασίες, όπως η αφή και η θερμοκρασία. Ο Henry Plummer αναλύοντας τα εφτά γνωρίσματα του φωτός, οδηγείται στο συμπέρασμα ότι το φως είναι ικανό να ορίσει τον χώρο και την ατμόσφαιρά του, εξαιτίας της διττής του ικανότητας να επηρεάζει το υλικό και το άυλο πεδίο της ύπαρξης. Αντίστοιχα, η σκιά είναι περισσότερο διαισθητική επειδή καταστέλλει την όραση στρέφοντας το άτομο προς τον εσωτερικό του εαυτό. Τα Θερμά Λουτρά του Peter Zumthor αναφέρονται με σκοπό να αναδείξουν το παιχνίδι του φωτός και της σκιάς μέσα από έναν θεατρικό, σχεδόν μυστηριακό τρόπο. Το σύμπλεγμα του νερού, της πέτρας και του φωτός (και κατ' επέκταση και της σκιάς) ενεργοποιεί συνειδητά και ασυνείδητα ερεθίσματα, τα οποία εμπλουτίζουν τη χωρική εμπειρία. Συνεπώς, αντιλαμβανόμεστε ότι οι χώροι είναι σαν μπαταρίες συναισθημάτων, επειδή μέσα σε αυτούς προβάλλουμε τη συναισθηματική μας φόρτιση, η οποία διαποτίζει τον χώρο.



Εδραιώθηκε ότι τα όρια ενός χώρου μπορούν να πάρουν διάφορες μορφές, είτε ανήκουν στο υλικό είτε στο άυλο χωρικό πεδίο. Σύμφωνα με τον Thompson, ο χώρος διαστέλλεται, και αυτές οι χωρικές διακυμάνσεις λειτουργούν ως οι εκτονώσεις των συναισθηματικών φορτίσεων που αναφέραμε προηγουμένως. Για να γίνει πιο κατανοητή η σχέση μεταξύ των ορίων, του χρήστη και των εσωτερικών του αντιδράσεων, γίνεται μία παραβολή της ταινίας του Kim Ki-Duk «Spring, Summer, Fall, Winter and Spring Again» με τις περιγραφές του Gaston Bachelard για τη διαλακτική του μέσα και του έξω. Στη συνέχεια, επανέρχεται η Ιαπωνική φιλοσοφία του σχεδιασμού και αναλύονται οι έννοιες του Oku και του En, μέσα από τις οποίες αντιλαμβανόμαστε ότι η εμπειρία ως βίωμα είναι πιο σημαντική από τον ίδιο τον χώρο.

Έχοντας μιλήσει για τη μνήμη ως καθοριστικό παράγοντα στην αντίληψη του χρόνου, εξετάζεται, επίσης, και η σχέση της με τον χώρο. Συνειδητοποιούμε, και ιστορικά, τον αναπόσπαστο ρόλο της με την αρχιτεκτονική και το δομημένο περιβάλλον. Άρα, δεν είναι μόνο τα ερείπια οι λήπτες των συναισθηματικών προβολών μας, αλλά και τα κτήρια εν γένει, τα οποία χρησιμοποιήθηκαν από τους ρήτορες για την απομνημόνευση ιδεών και εννοιών.

Στην αρχή του ερευνητικού εγχειρήματος, υποθέσαμε ότι το έργο του Δημήτρη Πικιώνη είναι αυτό που συνθέτει όλα τα στοιχεία μίας υπερβατικής αρχιτεκτονικής. Τόσο ο θεωρητικός του λόγος όσο και η πρακτική του είναι πολυδιάστατες πτυχές του έργου του. Έπειτα, από μία σύντομη εισαγωγή στη ζωή του και την ανάθεση των έργων της Ακρόπολης, γίνεται μία ανάλυση του Ιερού Ναού του Λουμπάρ-διάρη, στον λόφο του Φιλοπάππου. Χρησιμοποιώντας τα χαρακτηριστικά τα οποία αναφέρει ο Αλέξης Παπαγεωργίου ως κατευθυντήριους άξονες της μελέτης, διαπιστώνουμε ότι το έργο περιλαμβάνει όλα τα στοιχεία τα οποία αναλύθηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια. Συνοπτικά, τα χαρακτηριστικά είναι τα εξής:

Πρώτον, είναι η υποταγή στη φύση, την οποία εντοπίζουμε μέσα από την ένταξη του έργου στο τοπίο και την ισορροπημένη σύνθεση των υλικών πάνω στις επιφάνειες (είτε οριζόντιες, είτε κάθετες) σε όλη την έκταση του συγκροτήματος. Δεύτερον, η διαμόρφωση των χώρων είναι αρθρωτή, δηλαδή ακολουθεί τον βηματισμό του ανθρώπου και τον οδηγεί μέσα από οπτικές χαράξεις και κυρμένα σύμβολα σε πορείες κίνησης και σε σημεία στάσης. Το τρίτο χαρακτηριστικό αφορά τον ανισότροπο χώρο, ο οποίος πρέπει να προσαρμόζεται στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του τόπου στον οποίο βρίσκεται. Αυτό επιτυγχάνεται με τη διαχείριση του Αττικού φωτός, τη διαστρωμάτωση των χώρων πάνω στην πορεία της κίνησης και τα σημεία περισυλλογής και ενατένισης της θέας προς την Ακρόπολη, τη διάνοξη των ορίων και τη σύνθεση των ιστορικών αποσπασμάτων. Τέλος, το έργο έχει μικρή, ταπεινή κλίμακα. Εξαιτίας της ιδιαίτερης αγάπης του Πικιώνη για τη φύση και το έδαφός της, οι μορφές που σχεδιάζει φαντάζουν σαν προεκτάσεις αυτών των δύο, και έρχονται να συνδυαστούν αρμονικά με την ανθρώπινη κλίμακα. Τέλος, η λιτότητα με την οποία προσεγγίζει τα θέματα της μνήμης και του χρόνου, καθιστούν το έργο του διαχρονικό και υπερβατικό.

Αν αυτή η αναζήτηση της πολυ-αισθητηριακής εμπειρίας του χώρου υιοθετούνταν συλλογικά στον σχεδιασμό της σύγχρονης εποχής και όχι περιστασιακά, τότε η αρχιτεκτονική θα μετέβαινε σε μία άλλη κατάσταση, όπου τα πεδία της ύλης και του άυλου, της χωρικότητας και της χρονικότητας δεν θα δρούσαν ανεξάρτητα. Έτσι, ο χρήστης θα αντιλαμβανόταν τον χώρο πιο διαισθητικά, πέρα από τις περιορισμένες σωματικές αισθήσεις του και με αυτό τον τρόπο η αρχιτεκτονική θα είχε πλέον άλλη διάσταση και σημασία. Δεν θα περιοριζόταν ως ένα «προϊόν» προς κατανάλωση, αλλά θα καλλιεργούσε το έδαφος για μία αέναη αλληλεπίδραση μεταξύ των ανθρώπων και των χώρων στους οποίους ενοίκουν.

Μέσα από τη συνειδητή διέγερση των συναισθημάτων και της μνήμης, δεν θα ήταν απλά η δημιουργία χώρου μέσα στο κενό, αλλά η νοηματοδότηση του κενού μέσα από τον χώρο, μέσα στο οποίο ο άνθρωπος κατοικεί.



06.37. / Άποψη του «κήπου» από το εσωτερικό του συγκροτήματος, 2023. © Έλενα Κουκούλη



## 05. / Βιβλιογραφία

### 05.1 / Βιβλιογραφία

– 05.1.1 / Κωτσιόπουλος, Α.Μ. *Η κριτική της αρχιτεκτονικής θεωρίας*. (Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις University Studio Press, 1985, εκδ. 1944).

– 05.1.2 / Πικιώνης, Δημήτρης. Δ. *Πικιώνη: Κείμενα, επιμέλεια Αγνής Πικιώνη & Μιχάλη Παρούση*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2021. Πρώτη έκδοση Αθήνα, 1986.

– 05.1.3 / Συλλογικό έργο. *Δημήτρης Πικιώνης: Διαμόρφωση του περι την Ακρόπολη αρχαιολογικού χώρου*, επιμέλεια Αγνής Πικιώνη. Αθήνα: Εκδόσεις Μπάστα-Πλέσσα, 1994.

– 05.1.4 / Συλλογικό έργο, Λόγος 4: *Δημήτρης Πικιώνης (1887-1968), Ο αρχιτέκτονας, ο ζωγράφος, ο στοχαστής*, επιμέλεια του Σταύρου Ζουμπουλάκη. Αθήνα: Εθνική Βιβλιοθήκη Ελλάδος, 2022.

– 05.1.5 / Bachelard, Gaston. *Η ποιητική του χώρου*, Μετάφραση Ελένη Βέλτσου & Ιωάννα Δ. Χατζηνικολή. Αθήνα: Εκδόσεις Χατζηνικολή, 2014.

– 05.1.6 / Hauser, Sigrid, Zumthor, Peter. and Binet, Helene. *Peter Zumthor Therme Vals*. Zürich: Scheidegger & Spiess, 2011.

– 05.1.7 / Heidegger, Martin. *Η τέχνη και ο χώρος*. μτφρ. Γιάννης Τζαβάρας. Αθήνα: Ίνδικτος, 2006.

– 05.1.8 / Norberg-Schulz, Christian. *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. Νέα Υόρκη: Εκδόσεις Rizzoli, 1979.

– 05.1.9 / Pallasmaa, Juhani. *Δώδεκα Δοκίμια για τον Άνθρωπο, την Τέχνη και την Αρχιτεκτονική, 1980 – 2018*, Μετάφραση Αναστασίας-Σάσα Λαδά & Κωνσταντίνου Ξανθόπουλου. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2021.

– 05.1.10 / Pallasmaa, Juhani. *Τα μάτια του δέρματος, Η αρχιτεκτονική και οι αισθήσεις*. Μετάφραση Γιάννη και Παναγιώτη Τουρνικιώτη. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2022.

– 05.1.11 / Rasmussen, Steen Eiler. *Experiencing Architecture*, Cambridge: The M.I.T. Press, 1959.

– 05.1.12 / Sokolowski, Robert. «Η Χρονικότητα». Στο *Εισαγωγή στη φαινομενολογία*. Μετάφραση Παύλου Κοντού. Πάτρα: Εκδόσεις Πανεπιστημίου Πατρών, 2003.

– 05.1.13 / Tanizaki, Junichiro. *Το εγκώμιο της σκιάς*. Μετάφραση από τα Ιαπωνικά Παναγιώτη Ευαγγελίδη. Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2021.



– 05.1.14 / Tschumi, Bernard. *The Manhattan Transcripts*. New York: Saint Martin's Press, 1981.

– 05.1.15 / Yates, Frances A.. *Selected Works of Frances Yates. Vol. 3*. London & New York: Routledge, 1966. Έκδοση 1999.

– 05.1.16 / Zumthor, Peter. *Atmospheres: Architectural Environments. Surrounding Objects*. Basel: Birkhäuser, 2006.

## 05.2 / Αρθρογραφία

– 05.2.1 / Malpas, Jeff. “Building Memory.” *Interstices: Journal of Architecture and Related Arts* 13 (2012): 11-21. <https://jeffmalpas.com/wp-content/uploads/Building-Memory-Architecture-Memory-Place.pdf> [Τελευταία πρόσβαση: 25 Σεπτεμβρίου 2023].

– 05.2.2 / Scarso, Davide. *Steven Holl: Architecture and Phenomenology*. Chiasmi International, 9. (2007): 19-20. [https://www.researchgate.net/publication/272971123\\_Steven\\_Holl\\_Architecture\\_and\\_Phenomenology](https://www.researchgate.net/publication/272971123_Steven_Holl_Architecture_and_Phenomenology) [Τελευταία πρόσβαση: 25 Σεπτεμβρίου 2023].

– 05.2.3 / Seamon, David. “Phenomenology, Place, Environment, and Architecture: Review of the Literature”, 2002, Διαθέσιμο στο: [https://www.academia.edu/200038/Phenomenology\\_Place\\_Environment\\_and\\_Architecture\\_A\\_Review\\_2000\\_](https://www.academia.edu/200038/Phenomenology_Place_Environment_and_Architecture_A_Review_2000_) [Τελευταία πρόσβαση: 25 Σεπτεμβρίου 2023].

– 05.2.4 / Thompson, Fred. “A Comparison between Japanese Exterior Space and Western Common Place”. *NORDISK ARKITEKTURFORSKNING* 11, no. 1-2 (1998): 115-136. <http://arkitekturforskning.net/na/article/view/552> [Τελευταία πρόσβαση: 25 Σεπτεμβρίου 2023].

## 05.3 / Εργασίες

– 05.3.1 / Brandt, Jérôme. “MA, EN, OKU: Trois principes traditionnels transposition dans l’architecture Japonaise contemporaine”. *École d’ingénieurs et d’architectes de Fribourg*, 2020. [https://www.researchgate.net/publication/344953686\\_MA\\_EN\\_OKU\\_Trois\\_principes\\_traditionnels\\_transposition\\_dans\\_l\\_architecture\\_japonaise\\_contemporaine](https://www.researchgate.net/publication/344953686_MA_EN_OKU_Trois_principes_traditionnels_transposition_dans_l_architecture_japonaise_contemporaine) [Τελευταία πρόσβαση: 25 Σεπτεμβρίου 2023].

## 05.4 / Διαλέξεις

– 05.4.1 / Ζαβολέας, Γιάννης. *Η γοητεία του Ερειπίου: Η διάβρωση της ύλης ως αφορμή δημιουργίας*. Αρχιτεκτονικός Σχεδιασμός VI: Αποκατάσταση και Επανάχρηση. Διάλεξη μαθήματος του Τμήματος Αρχιτεκτόνων Μηχανικών στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Ιωάννινα, 6 Μαρτίου 2023.

### 05.5 / Ιστογραφία

– 05.5.1 / Συντάκτες της Βικιπαίδειας, “Θεωρία της πολλαπλής νοημοσύνης,” Βικιπαίδεια, Η Ελεύθερη Εγκυκλοπαίδεια, [https://el.wikipedia.org/wiki/Θεωρία\\_της\\_πολλαπλής\\_νοημοσύνης](https://el.wikipedia.org/wiki/Θεωρία_της_πολλαπλής_νοημοσύνης) [Τελευταία πρόσβαση: 25 Σεπτεμβρίου 2023].

– 05.5.2 / Συντάκτες της Βικιπαίδειας, “Ιλιγγος,” Βικιπαίδεια, Η Ελεύθερη Εγκυκλοπαίδεια, <https://el.wikipedia.org/wiki/Ιλιγγος> [Τελευταία πρόσβαση: 25 Σεπτεμβρίου 2023].

– 05.5.3 / Συντάκτες της Βικιπαίδειας, “Χωροχρόνος,” Βικιπαίδεια, Η Ελεύθερη Εγκυκλοπαίδεια, <https://el.wikipedia.org/wiki/Χωροχρόνος> [Τελευταία πρόσβαση: 25 Σεπτεμβρίου 2023].

– 05.5.4 / Anderson, Ross. 2019. “Adolphe Appia: ‘Luminous – Very Luminous’ – Drawing Matter.” Drawingmatter. September 27, 2019. <https://drawingmatter.org/adolphe-appia-luminous-very-luminous/> [Τελευταία πρόσβαση: 25 Σεπτεμβρίου 2023].

– 05.5.5 / Editors of Encyclopaedia Britannica, “book.” Encyclopedia Britannica, August 20, 2023. <https://www.britannica.com/topic/book-publication> [Τελευταία πρόσβαση: 25 Σεπτεμβρίου 2023].

– 05.5.6 / Smith, David Woodruff. “Phenomenology”, The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Summer 2018 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <https://plato.stanford.edu/archives/sum2018/entries/phenomenology/> [Τελευταία πρόσβαση: 25 Σεπτεμβρίου 2023].

– 05.5.7 / The Daylight Award. “THE ARCHITECTURE OF NATURAL LIGHT by Henry Plummer, Laureate of The Daylight Award 2020”. 2 Σεπτεμβρίου 2020, video, 9:03, <https://www.daylightandarchitecture.com/the-architecture-of-natural-light/> [Τελευταία πρόσβαση: 25 Σεπτεμβρίου 2023].

– 05.5.8 / Wikipedia contributors, “Ma (negative space),” Wikipedia, The Free Encyclopedia, [https://en.wikipedia.org/wiki/Ma\\_\(negative\\_space\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Ma_(negative_space)) [Τελευταία πρόσβαση: 25 Σεπτεμβρίου 2023].

– 05.5.9 / Wikipedia contributors, “Phenomenology (psychology),” Wikipedia, The Free Encyclopedia, [https://en.wikipedia.org/wiki/Phenomenology\\_\(psychology\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Phenomenology_(psychology)) [Τελευταία πρόσβαση: 25 Σεπτεμβρίου 2023].

– 05.5.10 / Wikipedia contributors, “間,” Wikipedia, The Free Encyclopedia, <https://ja.wikipedia.org/w/index.php?title=%E9%96%93&oldid=41955027> [Τελευταία πρόσβαση: 25 Σεπτεμβρίου 2023].

### 05.6 / Φιλμογραφία

– 05.6.1 / Βελισσαρόπουλος, Ανδρέας. “Δημήτρης Πικιώνης, ένας ποιητής του χώρου”. 1983, video, 43:37, <https://www.ert.gr/ert-arxeio/dimitris-pikionis-28-aygoystoy-1968-2/> [Τελευταία πρόσβαση: 25 Σεπτεμβρίου 2023].

– 05.6.2 / Κοβώτσος, Άγγελος. “Παρασκήνιο: Δημήτρης Πικιώνης – Η ανάγκη του κοινού και του κύριου”. Cinetic, 2010, 33:33, <https://www.ert.gr/ert-arx-eio/50-chronia-apo-ton-thanato-toy-dimitri-pikioni/> [Τελευταία πρόσβαση: 25 Σεπτεμβρίου 2023].

– 05.6.3 / Άγγελος Κοβώτσος, “Πορτραίτα και διαδρομές Ελλήνων αρχιτεκτόνων: Δημήτρης Πικιώνης”. 2005, video, 25:59, <https://www.ert.gr/ert-arxeio/dimitris-pikionis-28-aygoystoy-1968/> [Τελευταία πρόσβαση: 25 Σεπτεμβρίου 2023].

– 05.6.4 / Kim, Ki-Duk, director. Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring Again, Columbia Tristar, 2003, 1:45:06.

### 05.7 / Συνεντεύξεις

– 05.7.1 / Αγνή Πικιώνη, Συνέντευξη από Έλενα Κουκούλη, 5 Μαΐου 2023, Ηχογράφηση, 3:38:00.



## 06. / Κατάλογος Εικόνων



### 06.1 / Εικόνες από άλλες πηγές

- 06.1. / Unknown, Hula-hooping in Melbourne (1957).  
<https://imgur.com/WOz9JOA>
- 06.2. / Michel Szulc Krzyzanowski, Sequences (1984).  
<https://i.pinimg.com/originals/e7/82/4a/e7824a-7188b6ee5e3007af0e2ada2408.jpg>
- 06.3. / Unknown, Autumn at Genkō-an Temple, Kyoto, Japan.  
<https://medium.com/@kiyoshimatsumoto/ma-the-japanese-concept-of-space-and-time-3330c83ded4c>
- 06.5. / Anne Teresa De Keersmaeker, Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich (1982).  
<http://www.bureaudesrecommandations.com/index-card/fase>
- 06.6. / Industry and Travel, Motion Blur, ©Shutterstock.
- 06.7. / Eadweard Muybridge, The running man.
- 06.8. / Bernard Tschumi, The Manhattan Transcripts (New York: Saint Martin's Press, 1981).  
<https://www.tschumi.com/projects/18/>
- 06.9. / Unknown, Light and shadow in Shoren-in Temple, Kyoto, Japan.  
<https://en.japantravel.com/kyoto/beautiful-shoren-in-temple-kyoto/8587>
- 06.10. / Therme Vals, © Hélène Binet, 2006.  
<https://divisare.com/projects/273885-peter-zumthor-helene-binet-therme-vals>
- 06.11. / Στιγμιότυπο από την ταινία του Kim Ki-Duk, Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring Again,

(Columbia Tristar, 2003).

- 06.12. / Soto Zen, Autumn at Genkō-an Temple, Kyoto, Japan.  
<http://www.imamiya.jp/haruhanakyoko/colored/info/genko.htm>
- 06.13. / Giulio Camillo, Le th eatre de la mémoire, (1550).  
<https://monaislami.wordpress.com/2018/05/02/yates-book-the-art-of-memory-the-memory-theatre-of-giulio-camillo/>
- 06.16. / Άγνωστος, Το πρότυπο του ναού, 1958.
- 06.31. / Kim Ki-Duk, Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring Again, (Columbia Tristar, 2003).

### 06.2 / Εικόνες από το προσωπικό αρχείο της συγγραφέως

- 06.4. / Αναπαράσταση, 2021. © Έλενα Κουκούλη
- 06.14. / Η Ακρόπολη από τον κόμβο Πικιώνη, 2023. © Έλενα Κουκούλη
- 06.15. / Μονοπάτι προς τον λόφο του Φιλοπάππου, 2023. © Έλενα Κουκούλη
- 06.17. / Το πρότυπο του ναού, 2023. © Έλενα Κουκούλη
- 06.18. / Ο νότιος τοίχος του ναού, 2023. © Έλενα Κουκούλη
- 06.19. / Λεπτομέρειες συμβόλων και υλικών, 2023. © Έλενα Κουκούλη
- 06.20. / Μονοπάτι προς τον λόφο του Φιλοπάππου – 02, 2023. © Έλενα Κουκούλη

- 06.22. / Λεπτομέρεια πλακόστρωτου – 01, 2023.  
© Έλενα Κουκούλη
- 06.23. / Λεπτομέρεια πλακόστρωτου – 03, 2023.  
© Έλενα Κουκούλη
- 06.24. / Λεπτομέρεια πλακόστρωτου – 04, 2023.  
© Έλενα Κουκούλη
- 06.25. / Εξωτερικός διάδρομος του Αναπαυτηρίου,  
2023. © Έλενα Κουκούλη
- 06.26. / Είσοδος του ναού, 2023
- 06.27. / Έλενα Κουκούλη, Άποψη του Αναπαυτηρίου,  
2023. © Έλενα Κουκούλη
- 06.28. / Θέα από το belvedere προς το δάσος, 2023.  
© Έλενα Κουκούλη
- 06.29. / Θέα από το belvedere προς το εσωτερικό του  
«κήπου», 2023. © Έλενα Κουκούλη
- 06.30. / Δυτική άποψη του συγκροτήματος, 2023.  
© Έλενα Κουκούλη
- 06.32. / Το πρόπυλο του Ιερού ναού του  
Λουμπαρδιάρη, 2023. © Έλενα Κουκούλη
- 06.33. / Άποψη του πρόπυλου από το εσωτερικό του  
συγκροτήματος, 2023
- 06.34. / Μικρό πρόπυλο στη βορινή πλευρά, 2023.  
© Έλενα Κουκούλη
- 06.35. / Καθιστικό στοιχείο στον «κήπο», 2023.  
© Έλενα Κουκούλη
- 06.36. / Καθιστικό στοιχείο στον υπαίθριο χώρο του  
ναού, 2023. © Έλενα Κουκούλη
- 06.37. / Άποψη του «κήπου» από το εσωτερικό του  
συγκροτήματος, 2023. © Έλενα Κουκούλη



*Ποιο τάχα μυστήριο του Χρόνου ένωσε η ώρα τούτη του Χρόνου με το μυστήριο του Χώρου; Ποια ασυμφιλίωτα στοιχεία συνάρμοσε; Παντού όπου κοιτάξεις θα δεις διπρόσωπες ερμές αντιθέσεων... Εμπρός σε τόσο μυστήριο, η ψυχή δεν έχει ανάγκη από εξήγηση: «Όταν η φύση εντείνει το μυστήριό της, η ψυχή πάσχει, και εις το βάθος τούτου του πάθους είναι η κατανόηση»... Είναι σε μια τέτοιαν ώρα που το μυστήριό σου μου ξεσκεπάζεται, ω δωρικέ κίονα. Τώρα εννοώ. Όταν εντύνεσαι με την «ένταση», δεν είναι μόνο για να πληρώσεις τους στατικούς νόμους, προεκτείνοντας την ευαισθησία της φύσης εις το σχήμα της τέχνης.*

*– Δημήτρης Πικιώνης, Συναισθηματική Τοπογραφία*