

Σημειώσεις για το 'μνημείο'
ή ένα οδοιπορικό τετράδιο

Σημειώσεις για το ‘μνημείο’ ή ένα οδοιπορικό τετράδιο

Αχιλλέας Διαμάντης

Επιβλέπουσα:
Μαρία Κριαρά

Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων
Πολυτεχνική Σχολή
Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών
Ακαδημαϊκό έτος 2025-2026

*Ευχαριστώ τον Γιώργο Κάκαρη για τις πολύτιμες πληροφορίες που μοιράστηκε μαζί μου
και, ιδίως, τον Δημήτρη Θεοδωρόπουλο που μου σύστησε εξ αρχής το Αίσιος.*

Περιεχόμενα

+ Ενώπιον του κτίσματος (Το ενσώματο βλέμμα)	5
+ Ιχνηλατήσεις (Περπατώντας ανάποδα)	11
+ Άνοιξη στο Wachendorf (Bruder Klaus Feldkapelle)	14
+ ΕΑιπικό Καλοκαίρι (Βλέπω πέτρες, Αγία Παρασκευή)	24
+ Σημεία στίξης στην ύπαιθρο	38
+ Θα Σκιαχτείς (Ίσως μνημείο)	46
+ Από-ρήματα στο διευρυμένο πεδίο	54
+ Βιβλιογραφία	71

Ενώπιον του κτίσματος

Το ενσώματο βλέμμα

Ως τελειόφοιτος της αρχιτεκτονικής, πιθανά περισσότερο εφοδιασμένος με ερωτήματα απ' ό,τι με απαντήσεις, και χωρίς μια ολοκληρωμένη ακόμη θεωρητική κατάρτιση ή την απαραίτητη εμπειρία η οποία θα μου επέτρεπε τη διατύπωση μιας στέρεης φιλοσοφίας γύρω από τον σχεδιασμό, η διερεύνηση ερεθισμάτων, μορφών και αναφορών αποτελεί μια μέθοδο τροφοδότησης της σκέψης μου. Μια όχι μοναδική, αλλά και κάπως προσωπική (θεωρούσα) στάση, η οποία αργότερα διαπίστωσα ότι έχει εκφραστεί πολλαπλώς ως άποψη, από πάρα πολλούς άλλους και με ακόμη μεγαλύτερη θέρμη. Στην εισαγωγή ενός τεύχους των ΔΟΜΩΝ με θέμα τα «Αρχέτυπα» αναφέρεται ότι «η αναδρομή σε προϋπάρχουσες μορφές»¹ —η επιλογή, η χρήση και η δημιουργική επεξεργασία τους— «καθιστά τον σχεδιασμό μια διαδικασία σύνθεσης» και πρωτότυπης ανα-σύνθεσης, με τις μορφές αυτές να λειτουργούν ως προδρομικά φαινόμενα: ως «πρότυπα» προς μίμηση, ως «προηγούμενα», όταν η νέα μορφή δεν αναπαράγει πιστά αλλά απλώς εμπνέεται από την αρχική,² ή ως «τύποι», δηλαδή ως εξειδικεύσεις «ενός αφηρημένου, γενικού διαγράμματος μορφής».³ Ωστόσο, τόσο η δυνατότητα ανασκόπησης όσο και εξαρχής η αναζήτηση τέτοιων έργων αναφοράς δεν βασίζονται μόνο σε μια διαδικασία βιβλιογραφικής μελέτης, αλλά συνδέονται και με αυτήν της εμπειρικής παρατήρησης: με τη σημασία (και την αγωνία) να διατηρείς «τα μάτια ανοιχτά», να επεξεργάζεσαι τον κόσμο γύρω σου, να μετατοπίζεσαι και να εκτίθεσαι σε νέα περιβάλλοντα και διαφορετικές πολιτισμικές συνθήκες. Καθώς, μέσα από μια τέτοια συνεργασία νοητικών, χωρικών και αισθητηριακών ερεθισμάτων ενδέχεται να συγκροτούνται οι μήτρες της προσωπικής συνθετικής σκέψης, οι οποίες, στη συνέχεια, θα μπορούν να επανενεργοποιηθούν σε διαφορετικά συμπραζόμενα και

1 «Εισαγωγή», ΔΟΜΕΣ, τχ. 153, «Αρχέτυπα» (2020): 16

2 Ibid.

3 Ibid.

να οδηγήσουν σε διαφορετικές μορφικές και χωρικές διατυπώσεις.

Ήδη από το περίφημο “Grand Tour”,⁴ που ξεκίνησε τον 17ο αιώνα και γνώρισε το αποκορύφωμά της δόξας του κατά τις πρώτες δεκαετίες του Μοντερνισμού, αλλά έως και στις μέρες μας, το ταξίδι έχει αποτελέσει μια σύνθετη μορφή διαπολιτισμικής εξερεύνησης, συλλογής γνώσεων, εικόνων και εμπειριών, που επί αιώνες είχε ιδιαίτερη βαρύτητα για τη διαμόρφωση της αρχιτεκτονικής σκέψης, όπως και της ίδιας της ταυτότητας ενός αρχιτέκτονα. Το 1910, όπως πολλοί άλλοι αρχιτέκτονες της γενιάς του και προτού ακόμη γίνει γνωστός ως Le Corbusier, ο νεαρός Charles-Édouard Jeanneret πραγματοποίησε ένα πολύμηνο ταξίδι σε διάφορες χώρες της Κεντρικής Ευρώπης, των Βαλκανίων και της Μεσογείου.⁵ Ξεφυλλίζοντας τα ταξιδιωτικά σημειωματάρια που βρίσκονται συγκεντρωμένα στην έκδοση *Voyage d’Orient – Carnets*, δεν είναι δύσκολο να αντιληφθεί κανείς ότι, σε αυτό το αρχικό στάδιο της διάπλάσής του ως αρχιτέκτονα κατά το οποίο ο 23χρονος Le Corbusier δεν είχε ακόμη παγιώσει το αρχιτεκτονικό λεξιλόγιό του, οι γραπτές σημειώσεις και τα σκίτσα εκείνης της περιόδου ήταν τόσο εργαλεία κατανόησης του χώρου και των πολλαπλών μορφικών και κατασκευαστικών εκφράσεων του όσο και ένας τρόπος οργάνωσης της σκέψης του —συγκεντρώνοντας εκείνο το σώμα εμπειριών και ιδεών που αργότερα θα μετασχηματίσει σε θεωρία, αλλά και στο έργο «που αποτέλεσε σταθμό για την αρχιτεκτονική του 20ού αιώνα».⁶ Σε μια άτυπη κουβέντα μας περί αρχιτεκτονικής πρόπερσι το καλοκαίρι, ο αρχιτέκτονας

4 «Πολλά ευρωπαϊκά αστικά τοπία φέρουν απτά στοιχεία των κοινών ταυτοτήτων που διαμορφώθηκαν κατά τη διάρκεια αιώνων μετακίνησης και ανταλλαγής πληθυσμών και ιδεών. Το “Grand Tour” (G.T), ένα ταξίδι στην Ευρώπη με βασιικό προσορισμό την Ιταλία, ήταν έθιμο για πολλές γενιές αρχιτεκτόνων και καλλιτεχνών. Αυτό το μοντέλο μετακίνησης για διαπολιτισμική εκπαίδευση έφτασε στο αποκορύφωμά του στις αρχές της νεότερης εποχής». Updating Grand Tour, <https://www.upgrandtour.eu/project> πρόσβαση 2 Φεβρουαρίου 2026· Edward Chaney, “The Grand Tour and Cultural Identity,” (Frank Cass, 1998), 11-22

5 Le Corbusier, *Voyage d’Orient: Carnets*, επιμ. Giuliano Gresleri (Milan: Electa, 2002)

6 Le Corbusier, Για μια Αρχιτεκτονική, μτφ. Παναγιώτης Τουρνικιώτης, 2η έκδ. (Εκκρεμες, 2005), 247 (σχόλια στην ελληνική μετάφραση)

Δημήτρης Θεοδωρόπουλος μου επεσήμανε την πιθανή καταγωγική σχέση ανάμεσα στις σπουδές εκείνων των χρόνων, συγκεκριμένα αυτές που είχαν αντικείμενο τα χαγιάτια της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής, με αυτό που μετέπειτα κατά κάποιον τρόπο αποτέλεσε τη μοντερνιστική μετεξέλιξή τους: τη *Villa Savoye* και καθεαυτή τη σύλληψη του *pilotis*.

Η ιδιαίτερη σημασία της χωρικής εμπειρίας και της συστηματικής παρατήρησης αναδεικνύεται επίσης στη σκέψη του Άρη Κωνσταντινίδη, όπως αυτή αποτυπώνεται στην έκδοση *Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής. Μια συλλογή από σκίτσα, σκέψεις και ημερολογιακές σημειώσεις του* από την περίοδο 1937–1990, από όπου εύκολα συμπεραίνει κανείς ότι η αρχιτεκτονική δεν προσεγγίζεται τόσο ως μορφή ή ως διανοητική κατασκευή όσο μέσα από το ευρύτερο νοηματικό και συμβολικό φορτίο της: δηλαδή, ως αναγκαία συνθήκη και ως σύναψη μιας ειδικής σχέσης ανάμεσα στο ανθρώπινο σώμα και στο τοπίο.

Κι οπότε, όπου κι αν βρισκόμουν, ακόμα και όταν σκαρφάλωνα σε κάποιο βουνό, ή όταν έκανα κάποιο μακροβούτι στη θάλασσα (-κι ας μοιάζει αυτή η δεύτερη περίπτωση κάπως παράξενη...), έπρεπε να έχω μαζί μου ένα σημειωματάριο και ένα μολύβι. Και πού τα δύο αυτά «σύνεργα» τα έβαζα και στο προσκέφαλο μου όταν πήγαινα τις νύχτες για ύπνο. Γιατί τότες ήτανε, δα, πού μου έρχονταν ...οι εμπνεύσεις.⁷

Αυτή η ενσώματη σχέση με τον εκάστοτε τόπο, αλλά και με τα εργαλεία της αρχιτεκτονικής, εκφράζεται εξίσου έντονα στο σύνολο των εικόνων που περιέχονται στα *Θεόχτιστα*.⁸ Εδώ, όμως, περισσότερο από τις λέξεις και το σκίτσο, είναι η πρακτική της συστηματικής φωτογράφισης από τον Κωνσταντινίδη που αποτελεί, από τη μία, τον κύριο τρόπο αποτύπωσης της ανθρώπινης εγγραφής σε μια εδαφική επιφάνεια, και από την άλλη, μια μέθοδο διερεύνησης

7 Άρης Κωνσταντινίδης, *Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής. ημερολογιακά σημειώματα (1937–1990)* (Άγρα, 1997), 9

8 Άρης Κωνσταντινίδης, *Τα Θεόχτιστα: Τοπία και στίλπα στη σύγχρονη Ελλάδα*, 12η έκδ. (Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2008)

και επανεξέτασης του παρελθόντος. Κάθε φωτογραφία λειτουργεί τόσο ως τεκμήριο παρουσίας και παρατήρησης όσο και ως απόπειρα ανάλυσης της ελληνικής ανώνυμης αρχιτεκτονικής. Στο φωτογραφικό αρχείο του από το 1945 μέχρι το 1980, ο Κωνσταντινίδης καταγράφει ένα εκτενές σύνολο από κτίσματα και κατασκευές τα οποία μπορεί να αγνοούσαν τα υφολογικά πρότυπα και τους κανόνες της λόγιας αρχιτεκτονικής, αλλά την ίδια στιγμή αποκάλυπταν το ίχνος του ανώνυμου δημιουργού μέσα στο τοπίο ως το αποτέλεσμα μιας βαθιάς εμπειρικής γνώσης γύρω από τους τρόπους με τους οποίους θα μπορούσε να προσαρμόζεται στο ανάγλυφο του εδάφους και να προστατεύεται από τα «εχθρικά στοιχεία της φύσης».⁹ Ο φωτογραφικός φακός λειτουργεί ως προσθετικό μέλος του αμφιβληστροειδούς, και ταυτόχρονα ως αρχείο και θεωρητικό εργαλείο του.

Αντλώντας από τη θεωρία του φιλοσόφου του 18ου αι. George Berkeley, στο δοκίμιό του *The Eyes of the Skin* ο Juhani Pallasmaa επισημαίνει ότι μεμονωμένα η όραση δεν αρκεί για να συλλάβουμε τον χώρο και ότι, χωρίς τη συμβολή της αφής, η επαρκής αντίληψη του βάθους, της απόστασης ή της υπόστασης του περιβάλλοντος δεν είναι εφικτή.¹⁰ Τα επίθετα «οπτικός» και «απτικός», αν και διαφέρουν μεταξύ τους μόνο κατά ένα γράμμα, αφορούν δύο πολύ διαφορετικούς τρόπους πρόσληψης του χώρου. Η οπτική προσέγγιση βασίζεται στην απόσταση και στη θέαση, ενώ η απτική πρόσληψη του χώρου ενεργοποιείται μέσα από την εγγύτητα, την επαφή και τη σωματική εμπλοκή. Ενίοτε, όμως, και παρότι συνηθίζουμε να τον ταυτίζουμε με την ικανότητα της όρασης, ο ρόλος του βλέμματος υπερβαίνει αυτόν της απλής θέασης, και αποκτά απτική διάσταση, όταν έχει πάψει να λειτουργεί από απόσταση και εμπλέκει το σώμα και την παρουσία στον χώρο σαν μια μορφή αφής που επιτυγχάνεται μέσω της όρασης. Κάτι παρόμοιο είχε διατυπωθεί στις αρχές του περασμένου αιώνα από τον ιστορικό τέχνης Alois Riegl, ο

οποίος επινόησε τον όρο «απτική όραση»¹¹ για να περιγράψει έναν βιωματικό τρόπο πρόσληψης, που επιτρέπει στο βλέμμα να καθιστά ευρύτερα αισθητές, να ψηλαφίζει επί της ουσίας, την υλικότητα, τις επιφάνειες και τις υφές ενός αντικειμένου.

Όμως στο βιβλίο του *Non-Referential Architecture*, το οποίο συνέγραψε μαζί με τον θεωρητικό της αρχιτεκτονικής Markus Breitschmid, ο αρχιτέκτων Valerio Olgiati —θέλοντας να υποστηρίξει ότι η αρχιτεκτονική σκέψη δεν προκύπτει ως απάντηση σε σαφώς διατυπωμένα ερωτήματα, αλλά ως μια απόπειρα σύλληψης χωρικών φαινομένων που δεν έχουν κατ' ανάγκην παγιωθεί σε επίσημες έννοιες—¹² κάνει αναφορά σε μια διαφορετική αίσθηση, επιστρατεύοντας ως μεταφορά αυτήν της όσφρησης:

[...] οι αρχιτέκτονες δεν είναι φιλόσοφοι και συχνά στερούνται της συστηματικής προσέγγισης των φιλοσόφων. Από την άλλη, οι αρχιτέκτονες διαθέτουν μια ιδιότητα που συχνά στερούνται οι φιλόσοφοι: είναι λίγο σαν ιχνηλάτες, ένα είδος λαγωνικού, ικανοί να συνενώνουν με δημιουργικό τρόπο χαλαρά και ασύνδετα μεταξύ τους συμβάντα σε μια πρώιμη και μερικές φορές όχι πλήρως ωριμασμένη ενσάρκωση ενός νέου πλαισίου, με ορίζοντα να κατανοήσουν κάτι καινούριο που καθεαυτό δεν έχει πλήρως ωριμάσει ακόμη.¹³

Μέσα από τα παραδείγματα που χρησιμοποίησα μέχρι τώρα, προσπάθησα να ορίσω ένα πλαίσιο γύρω από τη συγκρότηση του αρχιτεκτονικού υποκειμένου σε σχέση με τη σημασία του ταξιδιού, της αδιαμεσολάβητης χωρικής εμπειρίας, αλλά και της μετέπειτα αναστοχαστικής προσέγγισης αυτών των δύο. Καθώς, στην περίπτωση μου, αυτή η τελευταία έγινε η αφορμή για μια προσωπική περιπέτεια αυτομόρφωσης —με την παρούσα εργασία να αποτελεί λίγο-πολύ το αποτέλεσμα της. Χωρίς να επιχειρώ

9 ΚΕΠΠΕΔΗΧ ΚΑΜ – Κέντρο Αρχιτεκτονικής Μεσογείου, Άρης Κωνσταντινίδης: Τα Θεόχτιστα, βίντεο στο YouTube, 2:02:37, 14 Μαρτίου 2022

10 Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin: Architecture and the senses*, ελλ. μτφ.

(Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2023), 69

11 Alois Riegl, *Late Roman Art Industry*, trans. Rolf Winkes (Giorgio Bretschneider Editore, 1985), 20

12 Valerio Olgiati and Markus Breitschmid, *Non-Referential Architecture* (Park Books, 2019), 8

13 Ibid., 8

να εξισώσω τη δική μου εμπειρία με τα ταξίδια του Le Corbusier και του Άρη Κωνσταντινίδη ή με την πρακτική του είδους του αρχιτέκτονα το οποίο περιγράφει ο Olgiati, για την ώρα, νομίζω ότι μπορώ να σκέφτομαι τον εαυτό μου σαν έναν ιχνηλάτη σε υπερδιέγερση, που μυρίζει διερευνητικά τις πατημασιές ενός ζώου στο χώμα, ακόμη και αν (όπως τώρα) πρόκειται για τις δικές του.

Ιχνηλατήσεις

Περπατώντας ανάποδα

Στην εναρκτήρια παράγραφο του κειμένου του *Steps left behind*,¹⁴ ο Peter Zumthor περιγράφει τα πρώτα στάδια του σχεδιασμού ενός έργου ως μια διεργασία εσωτερικής ζύμωσης. Στο πλαίσιο αυτής της διαδικασίας, αναζητά τη βαθύτερη σημασία «εικόνων και διαθέσεων»¹⁵ που έχουν εντυπωθεί στη μνήμη του και οι οποίες συνδέονται με το είδος της αρχιτεκτονικής που επιζητά, προκειμένου να μάθει, όπως γράφει στη συνέχεια, πώς να δημιουργεί ο ίδιος έναν πλούτο νέων αρχιτεκτονικών «μορφών και ατμοσφαιρών»¹⁶ που θα έχουν ενσωματώσει τις ουσιώδεις ιδιότητες αυτών των περασμένων εμπειριών τις οποίες είχε ως πρότυπα. Με αυτόν τον τρόπο, ο Zumthor ανάγει τη βιωματική επαφή του με τον χώρο σε ένα γόνιμο πεδίο άντλησης αναφορών και αισθήσεων. Ταυτόχρονα, όμως, αναδεικνύει μια ακόμη παράμετρο της δυναμικής λειτουργίας της χωρικής εμπειρίας: ότι, πέρα από έναν αδιαμεσολάβητο τρόπο ενσώματης εγγραφής της μνήμης, μπορεί να γίνει το σημείο εκκίνησης για τον καθορισμό ενός αρχικού πλαισίου προσωπικών στόχων, επιθυμιών και συνθετικών προθέσεων. Με άλλα λόγια, ότι η φυσική παρουσία μπορεί όχι μόνο να διαμορφώνει τους όρους με τους οποίους προσλαμβάνεται ένα υπάρχον αρχιτεκτονικό έργο, αλλά να θέτει και αυτούς με τους οποίους συλλαμβάνεται ένα νέο.

Σκέψεις όπως αυτές με κάνουν να αναρωτιέμαι για το πώς έχουν επιδράσει σ' εμένα, έως τώρα, οι φορές που αντίκρισα ένα κτήριο το οποίο μου άφησε μια ισχυρή εντύπωση — όχι όταν το είδα ως εικόνα, αλλά όταν στάθηκα μπροστά του. Και κατά πόσο ή πότε αυτές οι συσσωρευμένες εμπειρίες και μνήμες μπορεί να συνέβαλαν σε μια όξυνση της νοητικής και αισθητηριακής μου αντίληψης και να λειτούργησαν ως μέσα συγκρότησης του δικού μου βλέμματος ως

¹⁴ Peter Zumthor, *Thinking Architecture*, 3rd ed. (Birkhäuser, 2010), 26

¹⁵ Ibid

¹⁶ Ibid

αρχιτέκτονα. Γιατί μπορεί «σήμερα τα κτήρια [να] χτίζονται για να γίνουν φωτογραφίες»,¹⁷ όμως δύσκολα η ουσιαστική κατανόησή τους προκύπτει αποκλειστικά μέσα από την ανάγνωση στατικών εικόνων, είτε αυτές είναι φωτογραφίες είτε σχεδιαστικές αναπαραστάσεις.

Θεωρώ ότι, περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο, το περυσινό ταξίδι μου στο Wachendorf και έπειτα στη Χίο βρίσκεται στον αντίποδα ενός «τουριστικού» ταξιδιού, και ότι εντάσσεται σε αυτό που κατανοώ πλέον ως *επίσκεψη*.

Τον 19ο αιώνα, η προφορική αφήγηση φτάνει στον παροξυσμό της με την αλματώδη ανάπτυξη των ταξιδιών αναψυχής και τη γέννηση του τουρισμού. Δεν ταξιδεύει πια κανείς για ν' ανακαλύψει [...]. Το ταξίδι [...] αναδεικνύεται σε πιστοποιητικό ευαίσθητης ψυχής και σε λιπαντικό κοινωνικής αναρρίχησης.¹⁸

Όπως δηλώνει και η ετυμολογία της λέξης,¹⁹ η «επίσκεψη» («έπί» + «σκέψις») δεν είναι απλώς η άφιξη σε έναν προορισμό ή η παρουσία σε έναν τόπο, *όσο μια επί (του) τόπου άσκηση της σκέψης*, η οποία προϋποθέτει μια συνειδητή εμπλοκή με το εκάστοτε περιβάλλον και μια ενσώματη προσπάθεια θεωρητικής προσέγγισής του. Υπό αυτήν την έννοια, αυτό το ταξίδι, που στην πραγματικότητα ήταν δύο αλλά στο μυαλό μου λειτουργεί ως ένα, θέλω να πιστεύω ότι δικαιούται να διεκδικήσει τον συγκεκριμένο χαρακτηρισμό· καθώς, για εμένα τουλάχιστον, αυτή η επίσκεψη αποτέλεσε έναν ουσιαστικό τρόπο εντύπωσης αρχιτεκτονικών μορφών, νοημάτων και συγκινήσεων που τροφοδότησαν ένα σύνολο σκέψεων και προβληματισμών γύρω από την αρχιτεκτονική και τον εκάστοτε τόπο εγγραφής

17 “Today, buildings are built to become photographs”, όπως ειπώθηκε από τον φωτογράφο αρχιτεκτονικής Rolf Sachsse στη διάλεξή του “From Bauhaus to Our House: Architecture Made for Images and Images Made for Architecture” (Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 9/12/2024)

18 Matthias Debureau, *Η τέχνη του να γίνεσαι βαρετός με τις ταξιδιωτικές σου αφηγήσεις* (Αγρο, 2005), 10

19 επίσκεψη ή (ΑΜ επίσκεψις) [επισκέπτομαι]· || (νεοελλ.) μετάβαση σ' έναν τόπο ή χώρο και παρατήρηση των αξιοθέατων, επιθεώρηση· || (μυν.) σκέψη, φροντίδα· || (αρχ.) έρευνα, αναζήτηση. Λεξικό της Ελληνικής Γλώσσας: Αρχαίας - Μεσαιωνικής-Νέας, λ. επίσκεψη τμ. 3, Πάπυρος 1998, 536

της —ένα στοχαστικό πλαίσιο το οποίο έκτοτε διατηρείται σε κατάσταση συνεχούς εγρήγορσης. Ακόμη και τεχνικά μέσα, όπως η φωτογραφική μηχανή και το φιλμ, τα οποία κατά τη διάρκεια αυτού του ταξιδιού χρησιμοποιήθηκαν αρχικά ως εργαλεία αναγνώρισης και τεκμηρίωσης φυσικών και αρχιτεκτονικών μορφών, στην πορεία λειτούργησαν κυρίως ως αναστοχαστικά μέσα, ως τρόποι ενθύμησης του ανθρώπινου ίχνους μέσα στο τοπίο και ως αφορμές αναζήτησης ή παραγωγής νοήματος.

Το βλέμμα μου ψάχνει, η κάμερα σημειώνει, και η εμπειρία εγγράφεται σε ένα προσωπικό αποθετήριο: ένα συνονθύλευμα προβληματισμών, εικόνων, διαθέσεων και αισθήσεων, που εκ των υστέρων προσπαθώ να ερμηνεύσω και να βάλω σε τάξη μέσα από αυτό το «οδοιπορικό» τετράδιο.

Άνοιξη στο Wachendorf

Bruder Klaus Feldkapelle

Κάθε φορά που επισκέπτομαι ένα αρχιτεκτονικό έργο νιώθω έναν ιδιαίτερο ενθουσιασμό. Ο ενθουσιασμός αυτός πηγάζει από την πεποίθηση ότι κανένας χώρος δεν μπορεί να αποτιμηθεί επαρκώς μέσα από εικόνες ή λεκτικές περιγραφές, και ενισχύεται ακόμη περισσότερο από τη γνώση ότι θα μπορέσω να βιώσω από πρώτο χέρι τη σχέση του έργου με το περιβάλλον και τους επισκέπτες του, την υλικότητα, την κλίμακά του, και μαζί μια σειρά από ποιότητες και λειτουργίες του τις οποίες μόνο η δυνατότητα της παρατήρησης, της κίνησης και της στάσης εντός του θα μπορούσαν να με κάνουν να το κατανοήσω στ' αλήθεια. Πριν από δύο χρόνια, μου δόθηκε η ευκαιρία να επισκεφθώ από κοντά ένα σύγχρονο κτήριο, το Παρεκκλήσιο του Αδελφού Κλάους που σχεδίασε ο Peter Zumthor στο χωριό Wachendorf, που βρίσκεται στο τοπικό διαμέρισμα της κωμόπολης Mechernich, δυτικά της Γερμανίας. Μαζί μου σε αυτό το ταξίδι ήταν ο Πάρης Κεχράκος και η Ελισάβετ Τσατσαρώνη, συμφοιτητές και στενοί φίλοι, με τους οποίους μοιραζόμαστε την ανάγκη να ανησυχούμε δημιουργικά, να συζητάμε και να διαφωνούμε. Όπως αποδείχθηκε αργότερα, η επίσκεψη αυτή δεν ήρθε να εκπληρώσει απλώς μια επιθυμία, αλλά αποτέλεσε την αφετηρία για πολλές από τις σκέψεις και τις αναζητήσεις αυτής της εργασίας.

Ξεκινώντας από το Dortmund, κινηθήκαμε νοτιοδυτικά μέσω του σιδηροδρόμου. Φτάνοντας στο Wachendorf, στη γεωγραφική περιοχή του Eifel, συναντήσαμε την εικόνα ενός μικρού και ήσυχου αγροτικού οικισμού. Ήπιες κλίμακας διώροφα ή τριώροφα κτίρια με επικλινείς στέγες εναλλάσσονταν με παραδοσιακά Fachwerkhäuser²⁰ εκατέρωθεν των στενών δρόμων, δημιουργώντας την εντύπωση ενός ομοιογενούς περιβάλλοντος με ιστορικό χαρακτήρα, όπου τίποτα δεν προδιέθετε για την παρουσία

ενός σύγχρονου, πόσο μάλλον ενός μείζονος αρχιτεκτονικού γεγονότος. Όσο απομακρυνόμασταν από τα όρια του οικισμού με προορισμό το παρεκκλήσιο, το δομημένο περιβάλλον (το οποίο ήταν εντελώς ξένο προς τα οικεία σ' εμάς πρότυπα της ελληνικής επαρχίας) υποχωρούσε σταδιακά και τη θέση του έπαιρναν αγροί και επίπεδες καλλιεργήσιμες εκτάσεις.

Με το παρεκκλήσιο να μην βρίσκεται πουθενά ακόμη στο οπτικό μας πεδίο, ακολουθήσαμε τις οδικές σημάνσεις. Αφού αφήσαμε για τα καλά πίσω μας τον οικισμό, διασχίσαμε τις ανοιχτές πράσινες εκτάσεις, με τη ροή της πορείας μας να ανακόπτεται απότομα, όταν αντικρίσαμε ξαφνικά έναν μονολιθικό πύργο να αναδύεται μέσα από το έως τώρα μονότονο αγροτικό περιβάλλον. Η κατακόρυφη μορφή του μπετονένιου όγκου ξεχώριζε emphatisch, δημιουργώντας ένα νέο «σημείο αναφοράς»²¹ στο τοπίο. Και αρχίζω πλέον να αντιλαμβάνομαι ότι το παρεκκλήσιο δεν είναι τυχαία απομονωμένο, αλλά στρατηγικά τοποθετημένο έξω από τα όρια της οικιστικής ζώνης, διεκδικώντας μια ασφαλή απόσταση από την καθημερινή ζωή και προϋποθέτοντας μια μετάβαση, ένα είδος προετοιμασίας προκειμένου να καταστεί αισθητή η σημασία του.

Η κατασκευή του παρεκκλησίου οφειλόταν στην πρωτοβουλία ενός ζευγαριού αγροτών, του Hermann-Josef και της Trude Scheidtweiler, οι οποίοι με αυτόν τον τρόπο επιθυμούσαν να εκφράσουν την ευγνωμοσύνη τους προς τον, ερημίτη και επίσης γεωργό, Άγιο Niklaus von Flüe, αποκαλούμενο και Αδελφό Klaus. Φαίνεται ότι στην απόφαση του Zumthor να αποδεχτεί την πρόταση των δύο αγροτών έπαιξε σημαντικό ρόλο η προσωπική σύνδεση του αρχιτέκτονα με το συγκεκριμένο θρησκευτικό πρόσωπο:

Ήταν σημαντικός για τη μητέρα μου, η οποία συνηθίζει να λέει πως συχνά τη βοήθησε σε δύσκολες περιστάσεις. Και εγώ ο ίδιος, ένιωθα βαθιά επηρεασμένος από το ταπεινό,

21 Peter Zumthor, Peter Zumthor 1998–2001: Buildings and Projects, vol. 3 (Scheidegger & Spiess, 2014), 121

σταθερό και ασυμβίβαστο ήθος του, όπως αυτό φανερώνεται στη βιογραφία του.²²

«Η διαδικασία αναζήτησης μορφής διήρκεσε χρόνια. Η ιδέα απέκτησε καθαρό και πρωταρχικό χαρακτήρα, αρθρωμένη γύρω από θεμελιώδη δίπολα. Φως και σκιά, νερό και φωτιά, υλικό και άυλο, το έδαφος ως βάση και ένα άνοιγμα στον ουρανό.»²³ Η κατασκευή του έργου ενσωμάτωσε μια σχεδόν τελετουργική διαδικασία. Λόγω οικονομικών περιορισμών, οι δύο αγρότες με τη βοήθεια φίλων και την καθοδήγηση ενός ξυλουργού έκοψαν και στη συνέχεια επεξεργάστηκαν 112 κορμούς ερυθρελάτης, τοποθετώντας τους σε μια διάταξη που σχημάτιζε μια μεγάλη ξύλινη δομή με σχεδόν κωνικό σκελετό. Τα ξύλα που συνέκλιναν προς την κορυφή αφήναν μια οπή στο ψηλότερο σημείο, με σκοπό να επιτρέπουν στο νερό της βροχής να εισέρχεται στο εσωτερικό. Η υγρή επιφάνεια που δημιουργείται από τη συγκέντρωση του νερού στο δάπεδο λειτουργεί ως φυσικό κάτοπτρο, σαν μια οπτική φυγή στο έδαφος. Κάθε μία από τις συνολικά 24 ημέρες εργασίας, ερχόταν να προστεθεί περιμετρικά του σκελετού ένα νέο στρώμα σκυροδέματος, ύψους 50 εκατοστών, καταλήγοντας σταδιακά σε μια κατασκευή ύψους 12 μέτρων. Η κρίσιμη χειρονομία, όμως, ακολούθησε στη συνέχεια. Μια ελεγχόμενη εστία φωτιάς, τοποθετημένη κεντρικά στο εσωτερικό του κτιρίου, έκαιγε την ξύλινη δομή επί τρεις εβδομάδες. Οι κορμοί συρρικνώθηκαν από την καύση και έπειτα αφαιρέθηκαν, αφήνοντας το οπτικό και οσφρητικό αποτύπωμά τους στην εσωτερική επιδερμίδα της κατασκευής.²⁴ Τα σημεία σύνδεσης ανάμεσα στους δύο ξυλότυπους που αφαιρέθηκαν, εσωτερικό και εξωτερικό, άφησαν ανοιχτές οπές στο παχύ στρώμα του σκυροδέματος, από όπου αρχικώς έβρισκε διέξοδο ο καπνός της φωτιάς. Οι οπές αυτές, στη συνέχεια, σφραγίστηκαν με 350 βύσματα φυσητού γυαλιού, εξασφαλίζοντας έτσι μια ήπια παρουσία του φωτός στον χώρο του παρεκκλησίου, η οποία γινόταν πιο έντονη μόνο μέσω των μεγαλύτερων

ανοιγμάτων. Η ατμόσφαιρα δημιουργεί στον επισκέπτη ένα είδος «προ-γλωσσικής» και «προλογικής» ερμηνευτικής στάσης, μια κατάσταση όπου η κατανόηση πρώτα διέρχεται από το στομάχι και έπειτα κατευθύνεται στο μυαλό.²⁵ Προτού προλάβεις να επεξεργαστείς με τον νου σου και να κατονομάσεις αυτό που βιώνεις, έχεις μεταβολίσει την εμπειρία του χώρου με το σώμα σου. Και, πράγματι, ακόμη και τώρα αδυνατώ να βρω τις λέξεις για να μεταφέρω στ' αλήθεια την ενέργεια αυτού του μέρους.

Το παρεκκλήσι είναι χώρος προσωπικού διαλογισμού, χώρος για ατομικό στοχασμό, όχι καθαγιασμένος ναός για την τέλεση θρησκευτικών λειτουργιών.²⁶

Η επαφή με το κτήριο έφερε μια σπάνια συγκινησιακή φόρτιση από την πρώτη στιγμή. Αυτό που μέχρι τότε γνώριζα μόνο μέσα από μια οθόνη άρχισε ξαφνικά να ζωντανεύει μπροστά μου. Δεν ήταν πια μια αναπαράσταση, αλλά πραγματικότητα η οποία επικυρωνόταν όλο και περισσότερο από την παρουσία μας εκεί. Όταν είχαμε πλέον αφήσει πίσω μας τον αγροτικό δρόμο που συνέδεε τις γεωργικές εκτάσεις με τον οικισμό, πριν να εισέλθουμε ακόμη στο εσωτερικό του, προηγουμένως περιπλανηθήκαμε στο χωράφι όπου βρισκόταν το παρεκκλήσιο. Απουσία άλλων επισκεπτών, ήμασταν οι μοναδικοί «προσκυνητές» της αρχιτεκτονικής. Στο κατώφλι της πόρτας που είχε ύψος 3 μέτρων η κίνησή μας διακόπηκε. Ο Πάρης, μόλις άγγιξε το μεταλλικό πόμολο, σταμάτησε για λίγο και δήλωσε:

«φοβάμαι...».

25 Δημήτρα Χατζησάββα, Τρόποι του τόπου: Φαινομενολογία – Κριτικός Τοπικισμός – Μινιμαλισμός, διάλεξη στο πλαίσιο του μεταπτυχιακού μαθήματος «Θεμελιώνοντας τη συνθετική διαδικασία: προς μια μεθοδολογία του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού», Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών Ε.Μ.Π., 2025

26 Zumthor, Peter Zumthor 1998–2001, 122

22 Ibid., 121

23 Ibid., 121

24 Zumthor, Peter Zumthor 1998–2001, 121–122







ΞΑΙΠΙΚΟ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ

Βλέπω πέτρες

Μερικούς μήνες αργότερα, στο πλαίσιο της πρακτικής άσκησής μου ταξίδεψα στη νησιωτική Ελλάδα. Έτσι, τον Ιούλιο του 2024 βρέθηκα στη Χίο με τον Δημήτρη Θεοδωρόπουλο.²⁷ Η πρώτη μου γνωριμία με την αρχιτεκτονική του νησιού με σύστησε αμέσως στα γνωστότερα τοπία του: τα αρχοντικά του Κάμπου, τους παραδοσιακούς οικισμούς με τα χαρακτηριστικά ξυστά και τα πετρόχτιστα «Μαστιχοχώρια». Ωστόσο, η πιο ουσιαστική επαφή μου με το νησί προήλθε από μια απρόσμενη συνάντηση με έναν σχεδόν ανεξερεύνητο τόπο, βορειοανατολικά της Χίου: το οροπέδιο του Αίπους.

Ο Δημήτρης, που λόγω της καταγωγής του από τη Χίο γνώριζε κάθε σπιθαμή του νησιού, αποτέλεσε τον καθοριστικό συνδετικό κρίκο για τη γνωριμία μου με αυτό το μυστήριο μέρος. Το οροπέδιο του Αίπους αποτελεί έναν ενιαίο ορεινό σχηματισμό, με έντονα γεωμορφολογικά χαρακτηριστικά, πολλά ήπια υψώματα και ρηχές κοιλάτες, στον οποίο επικρατεί φρυγανική βλάστηση.²⁸ Η συγκεκριμένη περιοχή δεν έχει μελετηθεί συστηματικά, καθώς υπάρχουν ελάχιστα τεκμηριωμένα στοιχεία σχετικά με την ιστορία και τη γεωλογική της εξέλιξη. Δεν αποκλείεται, μάλιστα, να παραμένει σχεδόν άγνωστη ακόμη και σε μεγάλο μέρος των κατοίκων του νησιού — στοιχείο στο οποίο, εν μέρει, μπορεί να οφείλεται και η διατήρηση του άγριου χαρακτήρα της.

Ξεκινώντας με το αυτοκίνητο από το λιμάνι της Χίου με προορισμό τη βόρεια πλευρά του νησιού, η διαδρομή προς το Αίπος γινόταν όλο και πιο ανηφορική και με το

τοπίο να μεταλλάσσεται διαρκώς. Το Αίπος βρίσκεται σε υψόμετρο περίπου 400 μέτρων. Όσο οι συνεχόμενες στροφές της ανοδικής διαδρομής λιγόστευαν, τόσο η θάλασσα άρχισε να χάνεται από το οπτικό μας πεδίο. Όταν η κλίση του δρόμου έγινε λιγότερο απότομη, η διαδρομή άρχισε να πλαισιώνεται από πεύκα. Έξω από τη στενή γραμμική ζώνη πρασίνου που δημιουργούσαν οι δεντροστοιχίες, το τοπίο εμφανιζόταν τραχύ και σχεδόν άγονο· προδίδοντας ότι η τακτική διάταξη των πεύκων δεν ήταν φυσική αλλά αποτέλεσμα δεινδροφύτευσης. Καθοδόν προς τον «Αστυφιδόλακκο» η ασφαλτος άρχισε να μετατρέπεται σε αδρό χαλικόδρομο και σταδιακά η φαινομενικά αχανής έκταση του Αίπους άρχισε να καταλαμβάνει πλέον το οπτικό μας πεδίο. Η γεωμετρία του χώρου είχε κάτι αναπάντεχο και καθηλωτικό: ένα γυμνό τοπίο με διάσπαρτη θαμνώδη βλάστηση, κατελημμένο από πέτρινους όγκους και μικρά τμήματα γης ανάμεσα στους βράχους. Όμως, τώρα από τον καθρέπτη φαινόταν μόνο η πυκνή σκόνη που άφηνε το αυτοκίνητο πίσω του, και η τραχύτητα του εδάφους προκαλούσε έντονους τριγμούς στο αμάξι, με τον θόρυβο στο εσωτερικό της καμπίνας να γίνεται ολοένα πιο ισχυρός. Εφόσον η διαδρομή με το αυτοκίνητο είχε γίνει πιο υπερβολικά δύσκολη μην αφήνοντας πολλά περιθώρια παρατήρησης του τοπίου, οι δύο συνεπιβάτες αποφάσισαν να γίνουν συνοδοιπόροι.

Η κλίμακα του τοπίου άρχισε να προσδιορίζεται καλύτερα όταν έγιναν εμφανή τα σημάδια μιας ανθρώπινης δραστηριότητας: λιθόκτιστες μορφές, καλύβες, δεξαμενές και μαντριά — κατασκευές των οποίων η μορφή δεν ήταν παρά μια λακωνική απάντηση του ανθρώπινου μόχθου στο αίτημα της λειτουργικότητας και της ανθεκτικότητας. Καθώς κινούμασταν «βαθύτερα», η ανθρώπινη παρουσία, αν και παρέμενε καμουφλαρισμένη, άρχισε παρ' όλ' αυτά να γίνεται ολοένα και πιο διακριτή. Στοιχειώδη αγροτικά και κτηνοτροφικά καταλύματα, πηγάδια, λιθοδομημένοι

²⁷ Αρχιτέκτονας και ιδρυτικό μέλος του αρχιτεκτονικού γραφείου “hiboux architecture” και της ομάδας “errands”

²⁸ Γεώργιος Κάκαρης και Θεοδώρα Πετανίδου, «Το ανθρωπογενές τοπίο του οροπεδίου Αίπους της Χίου: χαρτογράφηση και προτάσεις διαχείρισης», Γεωγραφίες 45 (Άνοιξη–Καλοκαίρι 2025): 55

δρόμοι, αλώνια και «γυρίσματα»²⁹ ξερολιθιές (υψηλής αξίας, αναγνωρισμένες από την UNESCO ως μέρος της Παγκόσμιας Πολιτιστικής Κληρονομιάς),³⁰ και λιθοσωροί διαφόρων μεγεθών και σχημάτων —όλα τους τεκμήρια σκληρής δουλειάς και υπομονής. (Στα δικά μου μάτια, οι γραμμικές κατασκευές λειτουργούσαν περισσότερο σαν ένα φλεβικό σύστημα, εγγεγραμμένο στην επιδερμίδα του τοπίου).

Άνυδρο, πετρώδες και εχθρικό προς την ανθρώπινη εγκατάσταση, το έδαφος έφερε εμφανή σημάδια «ξεχαλικώματος».³¹ Μια επίμονη προσπάθεια εξημέρωσης ενός κατά τα άλλα άγριου τόπου. Στο Αίπος, άνθρωποι και φύση συνυπάρχουν σε μια εύθραυστη ισορροπία. Η ανάγκη για καλλιεργήσιμη γη οδήγησε στην εκτεταμένη εκχέρωση του εδάφους, αφήνοντας εμφανή στο ανάγλυφο τα ίχνη της διαρκούς διαπραγμάτευσης ανάμεσα στη φύση και στην ανάγκη για επιβίωση. Η συλλογή και η απομάκρυνση των λίθων εκδηλώνεται μέσα από διάφορες πρακτικές, όπως τα γραμμικά «πετρομαζώματα»³² και τα χαμηλά λιθόκτιστα τοιχεία. Κατασκευές που εξυπηρετούσαν είτε την απόθεση και την προσωρινή αποθήκευση των λίθων είτε την οριοθέτηση και την προστασία των καλλιεργήσιμων εκτάσεων, και οι οποίες, πέρα από τον βασικό λειτουργικό ρόλο τους, σε ορισμένες περιπτώσεις πιθανά θα χρησίμευαν επίσης ως σημεία αναφοράς και προσανατολισμού στο τοπίο. Ξεχωριστή θέση στο σύστημα των λιθοσωρών κατέχουν οι «χουβέλες» —γνωστές στους βοσκούς της περιοχής και ως οι «Σωροί της Γριάς». Μοναδικές στον αιγιακό χώρο, αποτελούν ίσως την πιο επιβλητική μορφή πετροσυλλογής,

29 Χωράφια περιτοιχισμένα με ξερολιθιά ή/και λίθους στοιβαγμένους με φροντίδα, δίνοντας την εντύπωση της ξερολιθικής δομής. Συχνά κυκλικού ή ελλειψοειδούς σχήματος, οι χαμηλοί περίβολοι καθορίζουν απλώς τις ιδιοκτησίες, οι ψηλότεροι αποτρέπουν και την είσοδο ζώων στην έγκλειστη καλλιεργήσιμη έκταση, *ibid.*, 59

30 Αδημοσίευτο ερευνητικό υλικό από την καλλιτεχνική και ερευνητική φιλοξενία CARR2, χειρόγραφες σημειώσεις residency, προσωπικό αρχείο Δημήτρη Θεωδορόπουλου, Σεπτέμβριος 2023

31 «ξεχαλικώματα», Κάκαρης και Πετανίδου, «Το ανθρωπογενές τοπίο του οροπέδιου Αίπους», 57

32 Πέτρινες δομές, άλλοτε κατασκευασμένες με ξερολιθική δόμηση και άλλοτε αποτελούμενες από λίθους στοιβαγμένους με φροντίδα ή ριγμένους άτακτα. *Ibid.*, 59

κυρίως λόγω της κλίμακας και του όγκου τους.³³ «Ο θρύλος θέλει μια αντρεπωμένη γριά να ξεχαλικώνει τη γη, γεμίζοντας την ποδιά της με πέτρες και αδειάζοντάς τες επιμελώς στους κωνικούς σωρούς, δημιουργώντας έτσι τα βουνοχώραφα».³⁴ Στην περιοχή Αστυφιδόλακκος εντοπίζονται οι περισσότερες και μεγαλύτερες κατασκευές του είδους, με ορισμένες να φτάνουν σε ύψος και διάμετρο τα 6 και 36 μέτρα αντίστοιχα.³⁵ Θα μπορούσε να σκεφτεί κανείς ότι η ανθρώπινη παρουσία έχει εγγραφεί στο έδαφος σαν ένα είδος άτυπης “land art”, εάν όμως δεν γνώριζε ότι αποτελούσαν επεμβάσεις μετασχηματισμού του τοπίου με μοναδικό σκοπό να εξημερωθεί και να καταστεί πιο βιώσιμος αυτός ο φοβερά γοητευτικός και αφιλόξενος τόπος.

Είναι δομές και χώροι που μοιάζουν να έχουν εμφανιστεί πριν από τη δημιουργία του χρόνου³⁶.

Αγία Παρασκευή

Όταν αποφασίσαμε να αφήσουμε το αυτοκίνητο και να προχωρήσουμε περπατώντας, ένας από τους λόγους ήταν και το ότι η κίνησή μας ανακοπτόταν επανειλημμένα από κοπάδια ζώων που κινούνταν ελεύθερα στην περιοχή. Συνεχίζοντας την πορεία μας με τα πόδια, τα βήματα μας στο κακοτράχαλο έδαφος δεν έρχονταν σε απόλυτη συμφωνία με τις μέσες ανθρώπινες αναλογίες, καθώς αναγκάζομασταν σε μεγάλους δρασκελισμούς, πατώντας ρυθμικά στα κενά μεταξύ των βράχων. Χωρίς κάποια χάραξη στο έδαφος, παρά μόνο αυτές που είχαν χαράξει οι οπλές των ζώων όλα αυτά τα χρόνια σε αυτόν τον τόπο, εμπιστευόμουν τον νοητό δρόμο που σχημάτιζε προπορευόμενος ο Δημήτρης, ο οποίος λειτουργούσε σαν αυτοσχέδιος, ζωντανός χάρτης της περιοχής.

33 *Ibid.*, 66

34 *Ibid.*, 56

35 *Ibid.*, 60

36 Juhani Pallasmaa, *Twelve essays on Art, Man and Architecture* ελλ. μτφ (Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2021), 187

Η αποκάλυψή του παρεκκλησίου της Αγίας Παρασκευής συνέβη σχεδόν τυχαία. Καμουφλαρισμένο μέσα στο τοπίο, αρχικά ήταν ελάχιστα διακριτό. Το μικρό πέτρινο σώμα που αντικρίσαμε ήταν μια κατασκευή «λαϊκής» αρχιτεκτονικής, ένα κτίσμα ιδιοσυγκρασιακό και μοναδικό. Όμως η αρχιτέκτονάς του δεν ήταν ακριβώς ανώνυμη. Εδώ, εντολέας και ανάδοχος του έργου ήταν το ίδιο πρόσωπο: η Σταυρινή, μόνιμη κάτοικος και βοσκός του Αίπους.

Αφορμή για τη δημιουργία του παρεκκλησίου ήταν ένα όραμα, κατά το οποίο η Σταυρινή ήρθε αντιμέτωπη με την εικόνα της Αγίας Παρασκευής³⁷ να καίγεται ζωντανή.

Δεν το 'χα τάμα, με ονείρεψε η αγία και το έκανα.³⁸

Δεν πρόκειται για ένα κτήριο βασισμένο σε κάποιο σχέδιο ή πρόγραμμα, με σαφώς ορισμένες λειτουργικές απαιτήσεις ή υφολογικά πρότυπα. Είναι ένα μοναχικό εκκλησάκι μέσα στο τοπίο. Φαίνεται να διαμορφώθηκε με οργανικό τρόπο, επιτόπου, χωρίς σαφή πρόβλεψη του τελικού αποτελέσματος, με ό,τι υλικό ήταν διαθέσιμο. Η θέση του βρίσκεται προστατευμένη στους πρόποδες μιας «χουβέλης» και ο προσανατολισμός του ακολουθεί τον άξονα ανατολής–δύσης, όπως συνηθίζεται στους χριστιανικούς ναούς.³⁹ Για να προφυλαχθεί από «ανεπιθύμητους» επισκέπτες το παρεκκλήσιο ήταν περιφραγμένο με συρμάτινο πλέγμα. Ένα σημείωμα καρφωμένο στην είσοδο έγραφε: «Παρακαλώ κλείνετε την πόρτα». Η λύση του αυτοσχέδιου συρματινού κόμπου, ο οποίος «κλείδωνε» πρόχειρα την είσοδο, έμοιαζε να αποτελεί μέρος του τελετουργικού της επίσκεψης.

37 «Αγία Παρασκευή η Μεγαλομάρτυς». Ανέρεται ότι το θαύμα της θεραπείας της τύφλωσης του αυτοκράτορα Αντωνίνου, την καθιερώνει από την ορθόδοξη αγιολογική παράδοση ως προστάτιδας των οφθαλμών. Μέγας Συναξαριστής της Ορθοδόξου Εκκλησίας, τόμ. Ιουλίου, 26 Ιουλίου

38 Ασπασία Κάκαρη, «Χίος: Η τελευταία τσοπάνισσα του Αίπους», Καθημερινή, 16 Οκτωβρίου 2025, <https://www.kathimerini.gr/k/travel/563867899/chios-i-teleytaia-tsopanissa-toy-aipeyos/>

39 «Αβίδες που σχημάτιζαν παρεκκλήσια χιζόταν στην ανατολική πλευρά των εργάσιμων κλίτων», James Stevens Curl και Susan Wilson, The Oxford Dictionary of Architecture, 3rd ed. (Oxford University Press, 2015), 29

Στον «προαύλιο» χώρο βρίσκονταν μονοπάτια, περιμετρικές φυτεύσεις και καθημερινά αντικείμενα. Ένα παλιό ψυγείο λειτουργούσε ως ντουλάπι. Ρετάλια μαρμάρου, προερχόμενα από το αρνητικό ενός νεροχύτη, προσαρμόστηκαν ως σκαλοπάτια. Τα πλαστικά δοχεία αποθηκεύαν το νερό της βροχής για τα νεόφυτα δέντρα, τα ελάχιστα στη περιοχή. Όσο και αν μοιάζουν πρόχειρες, οι παρεμβάσεις αυτές είναι φροντισμένες, λειτουργικές και αποτελεσματικές απαντήσεις σε πραγματικές ανάγκες. Ωστόσο, την προσοχή τραβούσε το ίδιο το κτίσμα, η δομή του είναι οποιού είναι συγχρόνως απλή και σύνθετη, εφόσον στο σύνολό της η κατασκευή του αποτελείται από μια συμπαγή και ακανόνιστη λιθοδομή, με χαμηλό ύψος, σε μια κλίμακα οικεία, μπορεί και ταπεινή, σαν το παρεκκλήσι να έχει ουσιαστικά αναδυθεί από το έδαφος. Το σύμβολο του σταυρού στην κορυφή ίσως είναι το μόνο που προδίδει ότι το κτίσμα αυτό είναι πράγματι «παρεκκλήσι». Η μεταχειρισμένη μεταλλική πόρτα του, που έχει αποκτήσει δεύτερη ζωή πλέον στην καινούρια της θέση, κρύβει ένα μικρό μονόχωρο δωμάτιο στο οποίο βρίσκεται μια συλλογή ετερόκλητων αντικειμένων, μεταξύ των οποίων και η σκαλιστή εικόνα της Αγίας Παρασκευής, η οποία καταφέρνει να ξεχωρίζει ως το πολυτιμότερο στοιχείο της. Ένα μικρό φωτοβολταϊκό πάνελ παρέχει την απαραίτητη ενέργεια για τον φωτισμό του εσωτερικού. Το παρεκκλήσι προσφέρει τα στοιχειώδη ενός καταλύματος: έναν χώρο όπου μπορεί κανείς να ψήσει καφέ, να ξεκουραστεί, να παρατηρήσει το τοπίο και, αναλόγως, να προσευχηθεί ή να διαλογιστεί. Όταν επισκεφτήκαμε τον χώρο, το αναμμένο καντηλάκι υποδήλωνε τη συνεχή φροντίδα μιας αθόρυβης παρουσίας.

Η Σταυρινή, αξιοποιώντας καθετί διαθέσιμο και επιστρατεύοντας κάθε αυτοσχέδια λύση, παρήγαγε μια ιδιοσυγκρασιακή «οικοδομική» με τα μέσα της αρχιτεκτονικής της επιβίωσης. Χωρίς να απουσιάζουν τελείως τα υψηλά φρονήματα, δεν υπήρχαν αποφάσεις εδώ οι οποίες να οφείλονται σε σχεδιαστικές προθέσεις. Όμως, εκτός από την ίδια την κατασκευή, αυτό που ίσως συγκινεί ακόμη βαθύτερα είναι η σχέση της Σταυρινής με το ίδιο το Αίπος. Το έντονο ανάγλυφο, το κλίμα και

η απομόνωση έχουν διαμορφώσει έναν δύσκολο τρόπο ζωής που απαιτεί προσαρμοστικότητα και ευρηματικότητα, τη συνεχή αναζήτηση μιας συμβιωτικής σχέσης ανάμεσα στη φύση και στους ανθρώπους που πέρασαν από εκεί:

τι αίμα έχει χυθεί, τι δάκρυ, τι τυραννία, τι πείνα πέρασαν. Σε κάμποσα χρόνια θα 'μαστε κι εμείς αρχαίοι.⁴⁰

Περιμετρικά της Αγίας Παρασκευής διακρίνονται σημεία όπου η Σταυρινή έχει κυριολεκτικά εντάξει το σώμα της στο βραχώδες έδαφος. Θέσεις προστατευμένες από τον βόρειο άνεμο, επιφάνειες για να ξαπλώσει, να σταθεί, να παρατηρήσει το τοπίο και το κοπάδι της. «Οι άνθρωποι είναι εφοδιασμένοι με μια βασική ικανότητα να αντιλαμβάνονται τον χώρο».⁴¹ Είναι το ένστικτο που προηγείται οποιασδήποτε αρχιτεκτονικής γνώσης και αυτό μέσα από το οποίο ο τόπος γίνεται προέκταση του ίδιου του σώματος ή το ανάποδο. Παρ' όλ' αυτά, η Σταυρινή μοιάζει να «χωροθετεί γιατί χωρογνωρίζει», όπως έλεγε χαρακτηριστικά στις διαλέξεις του ο κ. Σμύρης.⁴² Οι επεμβάσεις της, όπως αποτυπώνονται στον χώρο, δεν είναι «μελετημένες» αλλά φυσικές, σχεδόν αντανakλαστικές, όπως κάθε ύπαρξης «άγριας» και ευαίσθητης. Συνειρμικά μου έρχεται στο νου μια φράση του Λόη Παπαδόπουλου:

[...] ο αρχιτέκτων, πριν προχωρήσει στην κατασκευή του δικού του έργου, ακόμη κι όταν αυτό είναι γεμάτο ατέλειες, αντίθετα από ό,τι συμβαίνει με τη μέλισσα, το έχει πρώτα κατασκευάσει στον νου του⁴³

και μου δημιουργείται η απορία, τι είναι η Σταυρινή — οικοδόμος, αρχιτέκτων ή μέλισσα;

40 Κάκαρη, «Χίος: Η τελευταία τσοπάνισσα του Αίπου», Καθημερινή

41 Olgiati and Breitschmid, Non-Referential Architecture, 46–47.

42 Γεώργιος Σμύρης, Δρ. Αρχιτέκτων, τ. Αναπληρωτής Καθηγητής Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής και Πρόεδρος (2022-2023) του Τμήματος Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Π.Ι.

43 Η διεξήγηση της υπαίθρου, 2.









Σημεία στίξης στην ύπαιθρο

Στην επιστροφή μου από το νησί της Χίου, το «τοίμπημα» της Σταυρινής ξεκίνησε σταδιακά να επιδρά, διαμορφώνοντας μια εσωτερική συνομιλία μεταξύ των δύο παρεκκλησιών. Παρότι το Παρεκκλήσιο του Αδερφού Κλάους και αυτό της Αγίας Παρασκευής προέρχονται από διαφορετικά πλαίσια και συνθήκες γένεσης,⁴⁴ μοιάζει να συγκροτούν έναν δεσμό ο οποίος δεν πηγάζει από τη συμβολική σημασία ή τον κτιριολογικό «τύπο», πόσο μάλλον από τη μορφή τους, ούτε όμως από το πώς εγγράφονται στην εκάστοτε τοποθεσία. Ο τρόπος με τον οποίο το καθένα συνομιλεί με το περιβάλλον του αναπτύσσεται σε αρκετά διαφορετικές βάσεις το οποίο κάνει τη μεταξύ τους διαλεκτική λιγότερο προφανή.

Το παρεκκλήσιο του Αδερφού Κλάους εγγράφεται σε ένα ήπιο ανάγλυφο με αγροτικό χαρακτήρα, χωρίς κατακόρυφα στοιχεία και άλλα σημεία αναφοράς που να ανταγωνίζονται το ίδιο το κτήριο. Κατά την περιήγησή μου, το τοπίο δεν παρουσίαζε άλλες ισχυρές αναφορές ή ίχνη που να μετατοπίζουν το ενδιαφέρον από το ίδιο το έργο. Παρόλο που ο ίδιος ο Zumthor δεν αποκλείεται να απέφυγε πολλά από τα μονοδιάστατα ερμηνευτικά σχήματα και τις εννοιολογικές τυποποιήσεις, της σύγχρονης αρχιτεκτονικής θεωρίας, τ το έργο του προσεγγίζει παρόλα αυτά ορισμένες από τις βασικές αρχές της φαινομενολογικής σκέψης. Όπως υποστηρίζει η Δήμητρα Χατζησάββα, «αυτό που ενδιαφέρει την αρχιτεκτονική της φαινομενολογίας είναι να ενσωματωθεί στο τοπίο, να εναρμονιστεί με αυτό σαν να ήταν από πάντα εκεί, να του δώσει παρουσία και διάρκεια.»⁴⁵ Δεν ισχύει λιγότερο για το παρεκκλήσιο του αδελφού Κλάους από ότι για την Αγία Παρασκευή, και τα

δύο λειτουργούν σαν σημεία στίξης του τοπίου με το ένα να είναι μεταξύ εισαγωγικών και θαυμαστικού και το άλλο κάτι μεταξύ παρενθέσεως και κόμματος. Αυτό ακριβώς το θαυμαστικό αναδύεται ως ένα σημείο προσδιορισμού, σηματοδοτώντας και σηματοδοτώντας το τοπίο.

Σκέφτομαι τη γέφυρα σε ένα δοκίμιο του Martin Heidegger, η οποία εμφανίζεται ξαφνικά ως η πρώτη κατασκευή μέσα σε μια παρθένα ποτάμια κοιλάδα· προσδιορίζει τον τόπο, αποδίδοντάς του ένα αριστερά και ένα δεξιά, ένα πάνω και ένα κάτω, κάτι που δεν υπήρχε ποτέ πριν σε αυτόν τον τόπο.⁴⁶

«Ο τόπος είναι δηλαδή για τη φαινομενολογία ένα συγκεκριμένο τοπιακό έδαφος και όχι ένα πολιτισμικό πλαίσιο που επιδέχεται μεταγενέστερες αναλύσεις, μεταφράσεις και μετατροπές.»⁴⁷ Το κτήριο πατά σε μια επιφάνεια γης και μέσω αυτού ανακτάται «κάτι από τις βασικές λειτουργίες που θα ήθελε να φέρει ο τόπος και λόγω του πολιτισμού έχει χαθεί».⁴⁸ Μεταφράζοντας αυτή τη φράση, αρχίζω να αντιλαμβάνομαι αυτές τις λειτουργίες του τόπου. Για παράδειγμα, η ησυχία της υπαίθρου βιώνεται σε μια συνθήκη απόλυτης εσωτερικής απομόνωσης, σκέφτομαι επίσης την αρχέγονη οσμή του καμένου ξύλου που «αγκαλιάζει» τον επισκέπτη, καθώς και τη διαρκή οπτική πλαισίωση του ουρανού, από την ανώτερη εγκοπή, που αποκαλύπτει το φως σε όλες τις μεταβαλλόμενες εκφάνσεις του.

Διότι, για να βρει τη θέση της η παρέμβαση, πρέπει να μας κάνει να δούμε αυτό που ήδη υπάρχει υπό ένα νέο πρίσμα. Ρίχνουμε μια πέτρα στο νερό. Η άμμος στροβιλίζεται και κατακαθίζει ξανά. Η αναταραχή ήταν απαραίτητη. Η πέτρα βρήκε τη θέση της. Αλλά η λίμνη δεν είναι πια η ίδια.⁴⁹

Εάν, στην περίπτωση του Wachendorf, το παρεκκλήσιο ενσωματώνεται στο πεδίο αυτόνομα, στο Αίπος τα πράγματα

46 Zumthor, Peter Zumthor 1998–2001, 121

47 Χατζησάββα, Τρόποι του τόπου, διάλεξη, 2025

48 Ibid.

49 Zumthor, Thinking Architecture, 18

44 και παρότι γνωρίζω ότι η υποκειμενική ανάγνωσή μου παραμένει σε μεγάλο βαθμό αυθαίρετη, εν μέρει εξαιτίας και της περιορισμένης εξοικειώσής μου με το τοπικό αλλά και το ευρύτερο πολιτισμικό συγκείμενο της Γερμανίας

45 Δήμητρα Χατζησάββα, Τρόποι του τόπου: Φαινομενολογία – Κριτικές Τοπικισμός – Μινιμαλισμός, διάλεξη, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών ΕΜΠ, 13 Δεκεμβρίου 2025

νιώθω ότι λειτουργούν διαφορετικά. Αρχικά, η κατασκευή δεν προκύπτει από συνειδητό σχεδιασμό και μακρά διερεύνηση της μορφής, αντίθετα, πηγάζει από την πίστη, τη θρησκευτική ανάγκη και τη χωρική μετουσίωση ενός προσωπικού βιώματος. Το παρεκκλήσιο, ως ανώνυμο αρχιτεκτόνημα, δεν γίνεται σημείο αναφοράς μέσω της οπτικής κυριαρχίας, αλλά μέσω της συγκρότησης του τόπου. Η πέτρινη μορφή του δεν ξεχωρίζει στο περιβάλλον της, ούτε η προσέγγισή σε αυτή είναι ξεκάθαρη και σηματοδοτημένη. Σε ένα γυμνό, πετρώδες πεδίο οριοθετεί έναν μικρό χώρο, στον οποίο προσφέρει καταφύγιο και γίνεται «τέμενος»,⁵⁰ δηλαδή ένα τμήμα του εδάφους αφιερωμένο στην πίστη προς μια ανώτερη δύναμη. Το τοπίο εδώ δεν είναι μόνο το υπόβαθρο, αλλά ένα πεδίο συσώρευσης ανθρώπινων παρεμβάσεων. Η νέα γεωγραφία του τόπου φανερώνει πλέον ότι το «φυσικό» έχει ήδη αποκτήσει ένα πολιτισμικό αποτύπωμα. Οι ανθρώπινες υλικές μαρτυρίες και οι ανώνυμες κατασκευές, ενταγμένες σε μια λίθινη τοπογραφία, συγκροτούν μια ύπαιθρο «σκληρή», δουλεμένη και βαθιά πολιτισμική. Σε αυτό το πλαίσιο το παρεκκλήσιο αποτελεί ως μια χειρονομία, την ελάχιστη δυνατή. Εγγράφεται κατά αυτόν τον τρόπο, ως μια κουκίδα στο χρονολόγιο της ανθρώπινης δραστηριότητας, συμπυκνώνοντας τη γλώσσα των ανθρώπινων ιχνών, σε ένα νέο τρόπο ανάγνωσης του τόπου.

Παρόλα αυτά η συνάφεια μεταξύ των δύο παρεκκλησίων μάλλον εντοπίζεται στην ίδια την πράξη της χωρικής σύνθεσης, η οποία όπως υποστηρίζει ο Zumthor εκφράζεται με δύο βασικούς τρόπους: «το κλειστό αρχιτεκτονικό σώμα, που απομονώνει τον χώρο μέσα στον εαυτό του, και το ανοιχτό σώμα, που αγκαλιάζει μια περιοχή του χώρου συνδεδεμένη με το ατέρμονο συνεχές».⁵¹ Η διάκριση αυτή προσφέρει ένα κρίσιμο εργαλείο ανάγνωσης των δύο. Στην περίπτωση του ταξιδιού μου στην Γερμανία, το κτήριο συγκροτείται ως κλειστό σώμα. Αποσπά τον επισκέπτη από το τοπίο και συμπυκνώνει την εμπειρία σε μια εσωτερική, σχεδόν απειλητική συνθήκη, όπου το φως,

η υλικότητα και η σιωπή εντείνουν το αίσθημα του δέους. Αντίθετα, στο Αίπος, το παρεκκλήσιο μοιάζει να λειτουργεί περισσότερο ως ανοιχτό σώμα. Δεν απομονώνει πλήρως τον χώρο, αλλά ορίζει ένα τμήμα του εδάφους συμπυκνώνοντας την παρακαταθήκη του τόπου.

Κατά συνέπεια, αυτά τα διαφορετικά έργα, εφόσον αποτελούν παρεκκλήσια στην ύπαιθρο, η ενδεχόμενη σύνδεσή για πολλούς θα βρισκόταν στην κοινή θρησκευτική τους ιδιότητα: το προφανές κοινό σύμβολο του σταυρού. Όμως μέσα από την επίσκεψή μου, αντικρίζοντας τα, ένιωσα μια κοινή συνθήκη έντασης, διαφορετική από εκείνη που έχω συναντήσει σε άλλα κτήρια θρησκευτικού χαρακτήρα. Την ένταση αυτή προσπάθησα να αποτυπώσω μέσα από την κάμερά μου, επιλέγοντας την αναλογική φωτογραφία, καθώς μέσα από αυτή τη διαδικασία νιώθω ότι καλλιεργείται η υπομονή και ενισχύεται η παρατηρητικότητα μου. Παράλληλα η αναμονή της εμφάνισης του φιλμ με ενθουσιάζει, δημιουργώντας προσμονή αλλά και μια αίσθηση δικαίωσης.

Παρατηρώντας τις λήψεις μου και οργανώνοντας τις σκέψεις μου, αισθάνομαι ότι οι φωτογραφίες αυτές δεν αποτυπώνουν μόνο τα τοπία ως εικόνες και τα παρεκκλήσια ως κτήρια, αλλά και τις οριακές στιγμές κατά τις οποίες το ανθρωπογενές αναδύεται μέσα στο «φυσικό». Όπως περιγράφει ο Roland Barthes στο *Camera Lucida*, το «punctum»⁵² είναι εκείνο το στοιχείο της εικόνας που ενεργεί στο εσωτερικό μας, μας αφήνει το αίσθημα του «τσιμπήματος». Δεν προκύπτει δηλαδή, από το γενικό ενδιαφέρον μας, ή την ικανότητα της όρασης, αυτού που ο Barthes ονομάζει «studium».⁵³ Στα μάτια μου, το «στίγμα» της εικόνας θεωρώ ότι δεν προέρχεται μόνο από κάποιο επιμέρους μορφολογικό χαρακτηριστικό που παρατήρησα, αλλά από τη στιγμή που το τοπίο παύει να μοιάζει απρόσωπο, καθώς μέσα σε αυτό εμφανίζεται «ο άνθρωπος». Μέσα από μια

52 «Υπάρχει μια λατινική λέξη για να ορίσει αυτή την πληγή, αυτό το τσίμπημα, αυτό το σημάδι που αφήνει ένα αιχμηρό εργαλείο... θα το ονομάσω λοιπόν punctum· γιατί το punctum είναι επίσης: τσίμπημα, στίγμα, κόψιμο, μικρή τρύπα —και επίσης μια ζαριά. Το punctum μιας φωτογραφίας είναι εκείνο το ατύχημα που με τρυπά (αλλά και με μελανιάζει, με συγκινεί)» Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard (New York: Hill και Wang, 1998), 26
53 Ibid, 26

50 Τέμενος: «(στην Αρχαϊότητα) ιερός ναός» ΕΥΥΜ. αρχ. (ήδη μιν. te-me-no) < ΙΕ. τεμε- (με παραγ. τέμα -νος, πβ. κ. κτή-νος) < ΙΕ. *tem-a- «αόβω, τέμνω», από το οποίο προήλθε επίσης το ρ. τέμνω. Γεώργιος Μπαμπινιώτης, *Ετυμολογικό Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας: Ιστορία των λέξεων* (Κέντρο Λεξικολογίας, 2010)
51 Zumthor, *Thinking Architecture*, 22

κατασκευαστική χειρονομία έως το πιο ανεπαίσθητο ίχνος, το ανθρωπόγενές στοιχείο ίσως αναδεικνύει μια διαφορετική ανάγνωση του τοπίου, η οποία συνδέεται άμεσα με την κοινωνική μου ιδιότητα ως ανθρώπου, σε μια τοποθέτηση του ο Λόης Παπαδόπουλους αναφέρει: «οι σύγχρονες νοηματοδοτήσεις της υπαίθρου ταλαντεύονται ανάμεσα στη βούληση κυριαρχίας και στη νοσταλγία της επιστροφής στη φύση».⁵⁴ Παράλληλα όμως αισθάνομαι ότι η φύση αποκτά ένταση και πολιτισμικό βάρος μέσα από τη στιγμή της διακοπής της. Όσο στεκόμαστε απέναντί της, την ορίζουμε, τη σηματοδοτούμε. Το «φυσικό» τοπίο δεν έχει κοινωνικό νόημα παρά μόνο τη στιγμή που διακόπτεται και μετασχηματίζεται, όπως επισημαίνει επίσης ο Λόης Παπαδόπουλος.

...αυτό που δωρίζει στον κοινωνικό άνθρωπο την ανθρωπινότητά του, την ειδοποίησή του διάκριση από το σύμπαν, από το μη κοινωνικό, παραμένει η απόσταση από τη φυσική του προϋπόθεση. Πράγματι την ένταση της σημασίας του ένα ποτάμι την ανακτά στη θέση της γέφυρας, ο καταρράκτης στη θέση της κατοικίας Kaufmann του Frank Lloyd Wright, το λοφώδες τοπίο της Αθήνας στη θέση της Πνύκας, στη θέση του Άρειου Πάγου, στο βράχο της Ακρόπολης.⁵⁵

54 Επιστημονική Επιτροπή Συνεδρίου, Η διεκδίκηση της υπαίθρου: νοηματοδότηση και κατοίκηση της φύσης στη σύγχρονη Ελλάδα: επιστημονικό συνέδριο 28-30/03/2008, περιλήψεις ανακοινώσεων (Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, 2008), 9

55 Λόης Παπαδόπουλος, «Εδώ ας σταθώ κι ας δω κι εγώ τη φύσι λίγο», στο Η διεκδίκηση της υπαίθρου: Φύση και κοινωνικές πρακτικές στη σύγχρονη Ελλάδα, επιμ. Κώστας Μανωλίδης και Θεοκλής Καναρέλης (Ινδικτος, 2009), 161–177



Θα Σκιαχτείς⁵⁶

Τσως μνημείο

Αν ανατρέξω στη στιγμή στη οποία η κοινή τους εσωτερική ένταση έγινε για πρώτη φορά αισθητή, θυμάμαι να εμφανίζεται τη στιγμή της προσέγγισης, στο κατώφλι, στη «χειραψία» με το κτήριο. Η βιωματική μου αναμέτρηση με αυτά τα έργα μπορεί να επηρεάζεται από διάφορες παραμέτρους, όπως η περιέργεια ή το δέος, επιλέγω όμως να σταθώ στο ένστικτο· στη λέξη *φοβάμαι*. Όπως αναλύει ο Rudolf Otto στο *The Idea of the Holy* «το βίωμα αυτό προσκολλάται συνήθως στα παλαιά θρησκευτικά μνημεία και κτήρια, στους ναούς και στις εκκλησίες».⁵⁷ Ωστόσο, το αίσθημα αυτό, δεν ταυτίζεται με τον ψυχολογικό φόβο, η εμπειρία του ιερού συγκροτείται ως «mysterium tremendum»,⁵⁸ δηλαδή ως ένα ιδιαίτερο είδος δέους και συγκίνησης. «Ο 'τρόμος' (tremor) είναι από μόνος του το οικείο και 'φυσικό' συναίσθημα του φόβου. Εδώ όμως ο όρος χρησιμοποιείται, μόνο κατ' αναλογία, για να δηλώσει μια συγκεκριμένη συναισθηματική αντίδραση, ποιοτικά διαφορετική από το απλό αίσθημα του να φοβάται κανείς. «Σε ορισμένες γλώσσες απαντούν ειδικοί όροι που επιχειρούν να αποδώσουν αυτόν τον ιδιάζοντα 'φόβο' (...) [η αγγλική γλώσσα, για παράδειγμα], διαθέτει τους όρους 'awe'⁵⁹ και 'awful', οι οποίοι, στη βαθύτερη και πιο εξειδικευμένη σημασία τους, προσεγγίζουν με ακρίβεια το νόημα αυτό [του δέους απέναντι στο ιερό]».⁶⁰ Με βάση τη δική μου βιωματική εμπειρία στην εκκλησιαστική αρχιτεκτονική το δέος εμφανίζεται συνυφασμένο με το στοιχείο της

56 σιαχίζω: ρ.μετβ. {σάιας-α, -τηνα, -μένος}, δημιουργώ σιαά πάνω σε (επιφάνεια), εμποδίζοντας τη διόδο των φωτεινών ακτίνων (1) / ρ.μετβ. (λαϊκ.) {έσιαξα, σια-ά-χτηνα, -γμένος}, τρομάζω (κάποιον)· δημιουργώ σε (κάποιον) κλίμα έντονου φόβου. Γεώργιος Δ. Μπαμπινιώτης, λ. «Σιαχίζω», Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας, (2η έκδ. Κέντρο Λεξικολογίας, 2002)

57 Rudolf Otto, *The Idea of the Holy: An Inquiry into the Non-Rational Factor in the Idea of the Divine and Its Relation to the Rational*, trans John W. Harvey (Oxford University Press, 1924), 12

58 Ibid., 12

59 Awe: "a feeling of great respect sometimes mixed with fear or surprise," αποδίδεται εδώ ως «δέος / κατάνυξη». Cambridge Dictionary, s.v. "awe", <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/awe>, πρόσβαση 30 Ιανουαρίου, 2026
60 Otto, *The Idea of the Holy*, 15

«μνημειακότητας»⁶¹ και λειτουργεί ως στοιχείο θρησκευτικής συγκίνησης, μέσω του οποίου ο πιστός αντιλαμβάνεται την απόσταση μεταξύ ανθρώπινου και θείου. Ανεξάρτητα από το υποκείμενο εάν είναι θρησκευόμενο, οι ιεροί χώροι δεν παύουν να διατηρούν μια ατμόσφαιρα, που δημιουργεί έντονα συναισθήματα σε αυτόν που τη βιώνει. Ο Le Corbusier στα εγκαίνια της Notre Dame du Haut στο Ronchamp είχε πει: «Χτίζοντας αυτό το παρεκκλήσιο θέλησα να δημιουργήσω έναν χώρο σιωπής, προσευχής, ειρήνης και εσωτερικής ευχαρίστησης [...] Κάποια πράγματα είναι ιερά και κάποια όχι, ανεξάρτητα από το αν είναι ή δεν είναι θρησκευτικά».⁶² Κατά πόσο επαρκεί ο όρος «παρεκκλήσιο» για να περιγράψει αυτά τα κτήρια, από τη στιγμή που παύει να ορίζει αποκλειστικά έναν τόπο λατρείας και αρχίζει να λειτουργεί η μνημειακή εμπειρία; Όπως υποστηρίζει ο Pier Vittorio Aureli:

Ο όρος monument προέρχεται από το monumentum, δηλαδή το «θυμάμαι» ή «μνημονεύω», αλλά ανάγεται στο ρήμα monere, που σημαίνει «προειδοποιώ» ή «επιπλήττω», ρίζα και της λέξης monster. Τόσο το μνημείο όσο και το τέρας παραπέμπουν σε κάτι εξαιρετικό και τρομακτικό, του οποίου ο σκοπός είναι να επιβληθεί στον θεατή και να τον ταρακουνήσει.⁶³

Τίθεται λοιπόν κατά συνέπεια το ερώτημα κατά πόσο αυτά τα παρεκκλήσια μπορούν να ιδωθούν ως μνημεία, αρχικά ερμηνεύοντας τη χωρική συνθήκη του επιθέτου «μνημειακός». Παρότι γλωσσικά ο όρος «μνημειακός» προέρχεται από το ουσιαστικό «μνημείο», η σχέση μεταξύ «μνημείου» και «μνημειακού» θα μπορούσε να θεωρηθεί μονοδιάστατη. Στην αρχιτεκτονική θεωρία όμως, αυτό ίσως περιπλέκεται, καθώς ο χαρακτηρισμός «μνημειακός» συνήθως συνδέεται με την έννοια της επιβλητικότητας,

61 Η ιδιότητα του «μνημειακού» Lexigram, λ. «μνημειακός», <https://www.lexigram.gr>. Μνημειακός: -ή, -ό (χωρ. για οικοδομήματα) αυτός που έχει την μεγαλοπρέπεια μνημείου (Γεώργιος Μπαμπινιώτης, Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας (Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας, 1998, «μνημειακός»)

62 Edwin Heathcote, *Contemporary Church Architecture* (Wiley-Academy, 2007), 51

63 Pier Vittorio Aureli, "The Monument and the Field: Nicholas Hawksmoor's Churches in Georgian London," OASE no. 97 (2016), 34

ανεξάρτητα από το βάρος της μνήμης. Το έργο του Zumthor δεν εντάσσεται στον αστικό ιστό, τοποθετείται σε ένα αδόμητο περιβάλλον. Το κτήριο προβάλλει ως το ισχυρό γεγονός, απαιτεί προσοχή και η αρχιτεκτονική εμφανίζεται ως το κατεξοχήν συμβάν. Το μέγεθός του δεν μπορεί να αξιολογηθεί ανάμεσα σε άλλα κτήρια, στερείται αστικού μέτρου σύγκρισης, ωστόσο τόσο αυτή η μοναδικότητα όσο και η ανθρώπινη παρουσία ενεργοποιούν στο κτήριο τη μνημειακή του υπόσταση. Ένα ακανόνιστο πεντάγωνο σχήμα ορθώνεται δώδεκα μέτρα πάνω από το έδαφος, η μνημειακότητα επιβάλλεται από το ίδιο το κτίσμα, ως μοναχική μορφή και σύμβολο αναφοράς. Το έδαφος γύρω του ενώ φέρει εμφανή ίχνη άρσης, στο βλέμμα μου όμως η ανθρώπινη παρέμβαση αντιστοιχεί στην καθιερωμένη εικόνα μιας αγροτικής περιοχής. Δεν αποκτά δηλαδή την ένταση, τη συσσώρευση και τη σχεδόν συγκροτημένη ιστορική στρωματογραφία που χαρακτηρίζει το Αίπος. Η αρχιτεκτονική του παρεκκλησίου στο Wachendorf επιβεβαιώνει την έννοια της κλίμακας του δέους όχι μέσω της απόλυτης μαθηματικής διάστασης, αλλά μέσα από την κλίμακά του και τη σχέση της με το ανθρώπινο σώμα. Στο εσωτερικό του, ο χώρος οργανώνεται από το χαμηλό ύψος του «πρόναου» ο οποίος κορυφώνεται και εκτείνεται κατακόρυφα προς τον ουρανό. Μια χωρική συνθήκη που μοιάζει να αιφνιδιάζει το σώμα όπως όμως και η έντονη παρουσία των υλικών και των κατασκευαστικών μεθόδων που χρησιμοποιήθηκαν για τη δημιουργία του οι οποίες αποκτούν ποιητική σχεδόν αφηγηματική σημασία. Στην περίπτωση της αγίας Παρασκευής από την άλλη η οργάνωση του χώρου και η κατασκευή του ίδιου του κτίσματος σε καμία περίπτωση δεν επιδιώκουν μια ανάλογη σκηνοθεσία και κλιμάκωση του δέους. Η κατασκευή δείχνει να κινείται σε μια κλίμακα οικεία στον άνθρωπο, παραμένει ταπεινή, σχεδόν αφομοιώνεται από το περιβάλλον. Το αίσθημα του δέους όμως παραμένει και αναδύεται από τη σχέση του επισκέπτη με τον τόπο, το ίχνος και τη συμπύκνωση του πολιτισμού. Το παρεκκλήσιο εγγράφεται σε μια χωρική αφήγηση στην οποία η προϋπάρχουσα άγνωστη ιστορία του τόπου αποκαλύπτεται μέσα από τα υλικά κατάλοιπα του μόχθου, (ξερολιθιές, λιθοσσωροί, πρόχειρες επεμβάσεις)

τα οποία αποκαλύπτουν την άγνωστη ιστορία του τόπου. Η μνημειακότητά δεν προκύπτει από την επιβολή μιας αυτόνομης μορφής, αλλά από τη διαλεκτική μεταξύ της ανθρωπογεωγραφίας και γεωλογίας του τόπου. Έτσι, ενώ στο παρεκκλήσιο του Αδελφού Κλάους το δέος συγκροτείται με πρόθεση μέσω της αρχιτεκτονικής, στο Αίπος προκύπτει τοπολογικά και αναδρομικά. Η έννοια της μνημειακότητας, όπως αποδίδεται στον Peter Behrens από τον Stanford Anderson, μοιάζει να μη συνδέεται οπωσδήποτε με το μέγεθος ή τη επιβλητικότητα της μορφής, όσο με την ικανότητα της αρχιτεκτονικής να εκφράζει εκείνο που είναι ουσιαστικές για μια κοινωνία.⁶⁴ Για παράδειγμα, ακόμη και σε μια εποχή όπου η εκκλησία είχε πάψει να διαθέτει τη δύναμη και την τιμή που είχε άλλοτε, ο θάνατος διατηρούσε το μυστήριό του, και κατά συνέπεια ένα κρεματόριο ήταν ικανό να υποστηρίξει μνημειακή καλλιτεχνική έκφραση. Παράλληλα, η μνημειακή τέχνη, αντιπροσώπευε αυτό που ήταν το πιο σημαντικό για έναν λαό και αποτελούσε την ύψιστη έκφραση του πολιτισμού της εποχής του.⁶⁵ Έτσι, ένα παρεκκλήσιο όπως αυτό στο Αίπος, παρότι μικρό σε κλίμακα, μπορεί να είναι μνημειακό, εφόσον εκφράζει αυτό που είναι θεμελιώδες για τον τόπο και την κοινότητά του, αντιστρέφοντας υπό μια έννοια τους όρους κατασκευής του δέους. Η σημασία δεν εντοπίζεται στο μέγεθος, αλλά στη χειρονομία, η οποία συνιστά την αμελητέα πράξη μέσα στο χάος που ήδη προκαλεί ολόκληρος ο τόπος πριν ακόμη ο επισκέπτης μεταβεί στο παρεκκλήσιο. Η πράξη δεν επιχειρεί να επιβληθεί στην κλίμακα του τοπίου, αλλά να τοποθετηθεί εντός. Το δέος δεν παράγεται από το κτήριο, αλλά προϋπάρχει στον τόπο και απλώς συμπυκνώνεται μέσω της χειρονομίας και του μόχθου της κατασκευής.

Αν εξετάσουμε την έννοια του «μνημείου» μέσα από την ετυμολογική του σύνδεση με τη «μνήμη», διαπιστώνουμε ότι η διάσταση αυτή εντοπίζεται επίσης, στα έργα στα οποία αναφέρομαι. Στη περίπτωση που προσεγγίσουμε αυτά τα παρεκκλήσια ως κτήρια μνημείωσης, παρατηρούμε ότι

64 Stanford Anderson, "Modern Architecture and Industry: Peter Behrens and the Cultural Policy of Historical Determinism," *Oppositions* 11 (Winter 1977), 60-62
65 Ibid.

αποτελούν, κατά βάση, ιδιωτικές πρωτοβουλίες. Υπό μια τέτοια οπτική, λειτουργούν μερικώς ως αναμνηστικοί χώροι προσωπικού χαρακτήρα, καθώς είναι συνυφασμένοι με τη βιοματική σύνδεση των ιδρυτών τους με τους αγίους στους οποίους αυτά αφιερώθηκαν. Μια κατασκευασμένη υπενθύμιση⁶⁶ αυτού του δεσμού μέσα στην καθημερινότητα του ιδρυτή, η οποία εδράζεται στο βίωμα και την ατομική πίστη. Αν και η αρχική αναγκαιότητα για την ίδρυσή τους παραμένει πρωτίστως ιδιωτική, χωρίς να προσανατολίζεται απαραίτητα σε ένα διευρυμένο συλλογικό σύστημα, τα κτίσματα αυτά αποτελούν το απότομο ίχνος του ανθρώπου στον τόπο. Πρόκειται για ένα υλικό αποτύπωμα που μαρτυρά μια ιστορία, η οποία δεν ιστορείται, αλλά ενσαρκώνεται στον τόπο από την ίδια την κατασκευή.

Στο πλαίσιο της χριστιανικής λατρευτικής εμπειρίας όμως, η μνήμη δεν λειτουργεί ως ανάμνηση της απουσίας, όπως συμβαίνει σε ορισμένα μνημεία ενθύμησης, αλλά ως εμπειρία μιας διαρκούς παρουσίας στον χώρο. Στην ορθόδοξη χριστιανική παράδοση, οι άγιοι δεν αντιμετωπίζονται ως απόντες προς μνημόνευση, αλλά ως ζώντα μέλη του σώματος της Εκκλησίας. Όπως διατυπώνεται στην Καινή Διαθήκη: «Ο Θεός δεν είναι Θεός των νεκρών, αλλά των ζώντων».⁶⁷ Το μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας δεν αναφέρεται απλώς σε παρελθοντικά γεγονότα ως ιστορική ανάμνηση, αλλά μέσα από την πίστη και την επανάληψή ενεργοποιείται μια ενεργή σχέση. Επομένως, ο ναός συνδέεται με τη μνήμη και ίσως όχι απαραίτητα την ανάμνηση, καθώς είναι χώρος που στεγάζει μια παρούσα και επαναλαμβανόμενη σχέση. Αυτή η σχέση μπορεί να ανανεώνεται μέσα από διαφορετικούς τρόπους πρόσληψης, όπως για παράδειγμα η λατρευτική πράξη, ο προσωπικός διαλογισμός και ο αναστοχασμός.

⁶⁶ όπως γράφει ο Adrian Forty αναφερόμενος, στο *The Lamp of Memory* του John Ruskin, «...η “μνήμη” δεν αφορά μόνο το παρελθόν, αλλά αποτελεί και υποχρέωση του παρόντος απέναντι στο μέλλον», [συνήθως υπάρχει το χρέος του ιδρυτή να μεταφέρει μια αξία, μια ιστορία ή ένα τάμα στις επόμενες γενιές.], Adrian Forty, *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture* (London: Thames & Hudson, 2000), 211

⁶⁷ Καινή Διαθήκη, Κατά Ματθαίον Εὐαγγέλιον 22:32: «οὐκ ἔστιν ὁ Θεὸς Θεὸς νεκρῶν, ἀλλὰ ζώντων»

Ένα ακόμη κοινό χαρακτηριστικό των επίσκεψεών μου το οποίο αρχικά παρέλειψα αλλά αξίζει να καταγραφεί, είναι η ύπαρξη ενός τετραδίου επισκεπτών. Σε κάθε ένα από τα παρεκκλήσια που επισκέφθηκα, σε δύο τόπους μεθοριακούς, βρήκα ίχνη των ανθρώπων που βρέθηκαν εκεί πριν από εμένα. Στις σελίδες τους καταγράφονταν σκέψεις, ονόματα και ημερομηνίες — σημάδια μιας παροδικής αλλά ουσιαστικής παρουσίας. Πρόκειται για μια απλή, επαναλαμβανόμενη πράξη που συγκροτεί μια άτυπη τελετουργία: έρχεσαι, βιώνεις τον χώρο και αφήνεις κάτι πίσω σου, δηλώνοντας σιωπηλά ότι υπήρξες εκεί. Νομίζω ότι αυτό το τετράδιο λειτουργεί ως πεδίο εγγραφής του χρόνου της παρουσίας, ενισχύοντας την ιδέα ενός «μνημείου» που δεν ιδρύεται μόνο για να υπενθυμίζει, αλλά στέκεται για να δέχεται ίχνη. Οι χειρόγραφες μαρτυρίες των επισκεπτών συγκροτούν ένα αρχείο, το οποίο ενσωματώνει το βίωμα· έναν μηχανισμό με τον οποίο καταχωρείται μια διαρκή συλλογική εμπειρία στον χώρο. Η πράξη της γραφής μου θυμίζει το άναμμα ενός κεριού — μια χειρονομία εγγραφής παρουσίας — με τη διαφορά ότι, σε αντίθεση με το κεριό που λιώνει, το τετράδιο διατηρεί το ίχνος του. Η μνήμη εδώ, δεν αναφέρεται μόνο στο παρελθόν, αλλά παράγεται εκ νέου μέσα από τη παρουσία και το βίωμα.

Αναγνωρίζοντας τον αναπόφευκτα προσωπικό χαρακτήρα όλων αυτών των αναγνώσεων, η προσπάθεια χαρακτηρισμού αυτών των κτισμάτων αποτελεί περισσότερο μια ερμηνευτική απόπειρα. Υπάρχει το ενδεχόμενο να ονομαστούν μνημεία, χωρίς ωστόσο η ταυτότητά τους να εξαντλείται σε αυτή την ιδιότητα. Ανάλογα με την προσέγγιση, μπορούν να μεταμορφωθούν ακόμα και σε κάτι εντελώς διαφορετικό.

(Απο)ρήματα στο διευρυμένο πεδίο

«Ο Marcel Duchamp είχε πει ότι η υδραυλική εγκατάσταση είναι η μόνη διαφορά ανάμεσα στη γλυπτική και την αρχιτεκτονική». ⁶⁸ Συγκεκριμένα, όταν ένα έργο δεν επιτελεί μια συμβατική, καθημερινή ανάγκη και λειτουργεί αυτόνομα, χωρίς την υποστήριξη τεχνικών υποδομών, ίσως βρίσκεται πιο κοντά στη γλυπτική από ότι στην αρχιτεκτονική. Το παρεκκλήσιο του Αδελφού Κλάους όπως και εκείνο της Αγίας Παρασκευής βρίσκονται στο κατώφλι της γλυπτικής, καθώς δεν απαιτούν υδραυλικές υποδομές ούτε τους επιβάλλεται μια λειτουργική πίεση των καθημερινών αναγκών. Τα «γλυπτά» αυτά, εάν χρησιμοποιήσουμε τον όρο με επιφύλαξη, λειτουργούν ως χωρικές παρενθέσεις, κατασκευές που δεν έχουν σκοπό να εξυπηρετήσουν τους αυτοματοποιημένους ρυθμούς της ζωής μας. Με την παρουσία τους, αναστέλλουν τη χρησιμοθηρική ροή του βλέμματος και επιβραδύνουν το χρόνο γεννώντας ένα διαφορετικό ρυθμό πρόσληψης του χώρου. Η αναφορά στον προσδιορισμό «γλυπτό» δεν έχει ως στόχο να εκτοπίσει τα παρεκκλήσια από το πεδίο της αρχιτεκτονικής, αλλά να λειτουργήσει ως θεωρητική γέφυρα στην άποψη της Rosalind Krauss για το σχήμα του «διευρυμένου πεδίου». Στο θεωρητικό της άρθρο *Sculpture in the Expanded Field*, αναπτύσσει ότι στις σύγχρονες πρακτικές της μεταμοντέρνας τέχνης, η γλυπτική δεν μπορεί πλέον να οριστεί ως αυτόνομο αντικείμενο.

Διότι, στο πλαίσιο του μεταμοντερνισμού, η πρακτική δεν ορίζεται σε σχέση με ένα συγκεκριμένο μέσο – τη γλυπτική – αλλά μάλλον σε σχέση με τις λογικές λειτουργίες ενός συνόλου πολιτισμικών όρων, για τους οποίους μπορεί να χρησιμοποιηθεί οποιοδήποτε μέσο – φωτογραφία, βιβλία, γραμμές στους τοίχους, καθρέφτες ή η ίδια η γλυπτική. ⁶⁹

Ξαναδιαβάζοντας τον παραδοσιακό ορισμό «γλυπτό», κατασκευάζει ένα λογικό σχήμα με πόλους γειτονικών εννοιών, «...μία επίδειξη του τρόπου με τον οποίο ένας πολιτιστικός όρος μπορεί να επεκταθεί ώστε να περιλαμβάνει σχεδόν τα πάντα...», ⁷⁰ δηλαδή ένα θεωρητικό εργαλείο κατανόησης, στο οποίο η ανάγνωση της γλυπτικής μετακινείται σε ένα πεδίο ενδιάμεσων καταστάσεων που δεν είναι άμεσα ορατές. Όπως το γλυπτό δεν ορίζεται ως σταθερό αντικείμενο αλλά ως σχέση ανάμεσα σε κατηγορίες, έτσι και στην παρούσα ανάγνωση το ενδιαφέρον στα κτήρια που επισκέφτηκα μετατοπίζεται από το «τι είναι;» στο «σε ποιο πεδίο σχέσεων ανήκουν;»

Οι προκείμενες «ιερές» κατασκευές προσεγγίζονται πρωτίστως μέσα από την εμπειρική και νοητική ένταση που ενεργοποιούν και όχι από την ιδιότητά τους, γεγονός που προσπαθεί να επανερμηνεύσει τη ανάγνωση τους. Από την Κεντρική Ευρώπη στο Ελληνικό Αρχιπέλαγος, τα δύο παρεκκλήσια που συνάντησα παύουν να είναι απλώς θρησκευτικά κτίσματα και τοποθετούνται μέσα σε ένα πεδίο συνεχούς στοχασμού. Η κατηγοριοποίησή τους μπορεί να παραμένει ρευστή κατά περίπτωση βέβαια με παραμέτρους, όπως τον τόπο, τη τελική χρήση, τον τρόπο πρόσληψής του δημιουργού και τις προθέσεις του, ακόμα και την υποκειμενική ματιά του αναγνώστη ή επισκέπτη. Ένα ανοιχτό πλαίσιο που αρνείται να εγκλωβιστεί σε έναν απόλυτο ορισμό. Πιστεύω όμως, πως εκείνο που παραμένει σταθερό είναι ότι οι έννοιες επιστρέφουν στη σφαίρα του κτισμένου. Αυτή η διαισθητική προσέγγιση επιτρέπει στο «κτίσμα» να εμπεριέχει όλες τις πιθανές έννοιες που εξετάστηκαν, χωρίς να ταυτίζεται απολύτως με καμία από αυτές: μνημείο, αρχιτεκτόνημα, γλυπτό, ακόμη και το σημείο αναφοράς στο τοπίο. Επομένως η ασάφεια ως προς τον ορισμό δεν οφείλεται κατ' ανάγκην σε αδυναμία ή υπεκφυγή αλλά σε μια απόπειρα ουσιαστικής κατανόησης. Η προσέγγιση αυτή δεν επιδιώκει την επίλυση της σύγχυσης, αλλά τη διατήρηση μιας παραγωγικής διαλεκτικής έντασης. «Ο σκοπός και η απόλαυσή τους έγκειται ακριβώς στο ότι

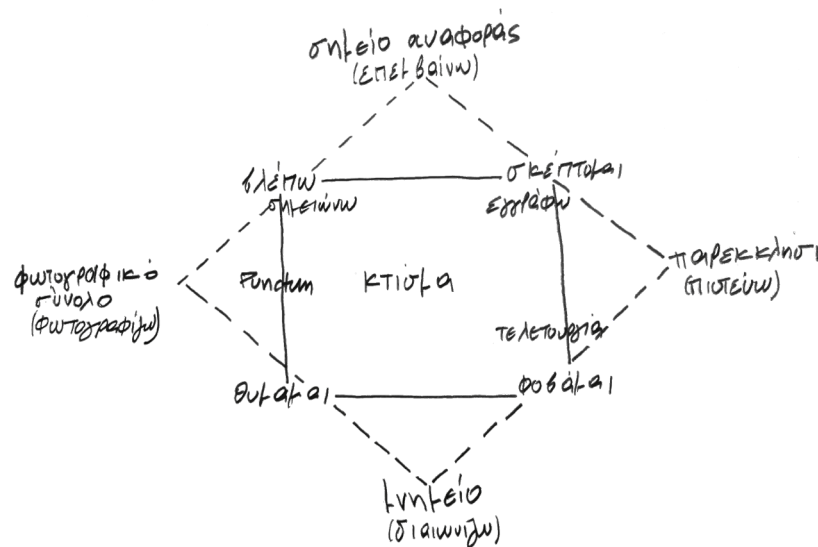
68 “A Saint and an Architect,” *Domus*, 19 Σεπτεμβρίου 2007, πρόσβαση 10 Ιανουαρίου 2026, <https://www.domusweb.it/en/architecture/2007/09/19/a-saint-and-an-architect.html>

69 Rosalind Krauss, “Sculpture in the Expanded Field,” *October* no. 8 (Spring 1979): 42, <https://www.jstor.org/stable/778224>

70 Ibid., 30

είναι αντίθετα και διαφορετικά.»⁷¹ Το πεδίο σκέψης που συνυπάρχουν οι όροι διαγραμματοποιείται, γίνεται δηλαδή ένα πλέγμα στο οποίο η λέξη κτίσμα μπορεί να λειτουργήσει ως κεντρικός όρος, ακριβώς επειδή παραμένει ανοιχτή και μη δεσμευτική. Αρκείται στη βασική, πραγματολογική της σημασία και το τι ορίζεται κάθε φορά παραμένει υπό διαπραγμάτευση.

Κοιτάζοντας πίσω, όλη αυτή η προσπάθεια πιστεύω πως δεν είχε σκοπό να καταγράψει και τακτοποιήσει απλώς τις εμπειρίες και τις σκόρπιες σκέψεις που είχα στο κεφάλι μου. Το ταξίδι έγινε η αφορμή της εργασίας μου και μαζί αποτέλεσαν το σημείο εκκίνησης για μια προσωπική περιπέτεια αυτομόρφωσης. Ήταν, ενδεχομένως ο δικός μου τρόπος να μεταβολίσω τη μέχρι τώρα αρχιτεκτονική μου εκπαίδευση στο πανεπιστήμιο, με μια συνειδητή απόφαση να επινοήσω ένα θέμα που θα με ανάγκαζε να αναμετρηθώ με όσα δεν είχα μάθει ακόμα. Η αναστοχαστική αυτή διαδικασία δεν αποσκοπεί στην παραγωγή τετελεσμένων συμπερασμάτων. Αντίθετα, λειτουργεί ως πεδίο συγκρότησης του δικού μου βλέμματος ως αρχιτέκτονα, χαρτογραφώντας έναν ελπίζω ζωντανό και διαρκώς μεταβαλλόμενο τρόπο σκέψης. Για την ώρα επομένως νομίζω πως: Θα συνεχίσω να σκέφτομαι.



71 Ibid., 38













Βιβλιογραφία

Βιβλία, Μονογραφίες, Λεξικά, Συλλογικοί Τόμοι, Πρακτικά Συνεδρίων

Barthes, Roland. Camera Lucida: Reflections on Photography. Μετάφραση: Richard Howard. Hill and Wang, 1998.

Chaney, Edward. "The Grand Tour and Cultural Identity." Στο The Evolution of the Grand Tour: Anglo-Italian Cultural Relations since the Renaissance, επιμέλεια Edward Chaney. Frank Cass, 1998.

Curl, James Stevens, και Susan Wilson. The Oxford Dictionary of Architecture. 3rd ed. Oxford University Press, 2015.

Curtis, William J. R. Le Corbusier: Ideas and Forms. Phaidon, 1986.

Forty, Adrian. Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture. Thames & Hudson, 2000.

Heathcote, Edwin. Contemporary Church Architecture. Wiley-Academy, 2007.

Krautheimer, Richard. Early Christian and Byzantine Architecture. The Pelican History of Art. Penguin Books, 1965.

Le Corbusier, Για μια αρχιτεκτονική, μετάφραση. Παναγιώτης Τουρνικιώτης. Εκκρεμές, 2005.

Le Corbusier. Voyage d'Orient: Carnets. Επιμέλεια Giuliano Gresleri. Electa, 2002.

Olgiati, Valerio, and Markus Breitschmid. Non-Referential Architecture. Park Books, 2019.

Otto, Rudolf. The Idea of the Holy: An Inquiry into the Non-Rational Factor in the Idea of the Divine and Its Relation to the Rational. Translated by John W. Harvey. Oxford University Press, 1924.

Pallasmaa, Juhani. Twelve Essays on Art, Man and Architecture. Μετάφραση Λαδά Αναστασία-Σάσα, Ξανθόπουλος Κωνσταντίνος. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2021.

Pallasmaa, Juhani. The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses. Μετάφραση Τουρνικιώτης Γιάννης, Τουρνικιώτης Παναγιώτης. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2023.

Riegl, Alois. Late Roman Art Industry. Μετάφραση Rolf Winkes. Giorgio Bretschneider Editore, 1985.

Zumthor, Peter. Peter Zumthor 1998–2001: Buildings and Projects. vol. 3. Scheidegger & Spiess, 2014.

Zumthor, Peter. Thinking Architecture. 3rd rev. ed. Birkhäuser, 2010.

Κωνσταντινίδης, Άρης. Η αρχιτεκτονική της αρχιτεκτονικής: Ημερολογιακά σημειώματα (1937–1990). Άγρα, 1997.

Κωνσταντινίδης, Άρης. Τα παλιά αθηναϊκά σπίτια. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2011.

Κωνσταντινίδης, Άρης. Τα Θεόκτιστα: Τοπία και σπίτια στη σύγχρονη Ελλάδα. 12η έκδ. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2008.

Μανωλίδης, Κώστας, επιμ. Η διεκδίκηση της υπαίθρου: Νοηματοδότηση και κατοίκηση της φύσης στη σύγχρονη Ελλάδα. Πρακτικά επιστημονικού συνεδρίου 28–30/03/2008. Βόλος: Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, 2008.

Παπαδόπουλος, Λόης. «Εδώ ας σταθώ κι ας δω κι εγώ τη φύσι λίγο». Στο Η διεκδίκηση της υπαίθρου: Φύση και κοινωνικές πρακτικές στη σύγχρονη Ελλάδα, επιμέλεια Κώστας Μανωλίδης και Θεοκλής Καναρέλης, 161–177. Αθήνα: Ίνδικτος, 2009. <https://www.academia.edu/30059558/>.

Άρθρα (Διαδικτυακά, σε Περιοδικά, σε Εφημερίδες)

Anderson, Stanford. “Modern Architecture and Industry: Peter Behrens and the Cultural Policy of Historical Determinism.” *Oppositions*, vol. 11 (Winter 1977): 58–72.

Aureli, Pier Vittorio. “The Monument and the Field: Nicholas Hawksmoor’s Churches in Georgian London.” *OASE*, vol. 97 (2016): 32–45.

“A Saint and an Architect.” *Domus*, 19 Σεπτεμβρίου 2007. Πρόσβαση 10 Ιανουαρίου 2026. <https://www.domusweb.it/en/architecture/2007/09/19/a-saint-and-an-architect.html>.

Bauhaus Kooperation. “Bauhaus Aboard.” Πρόσβαση 2 Ιανουαρίου 2026. <https://bauhauskooperation.com/kooperation/project-archive/magazine/discover-the-bauhaus/bauhaus-aboard>.

Krauss, Rosalind. “Sculpture in the Expanded Field.” *October*, vol. 8 (Spring 1979): 30–44. <https://www.jstor.org/stable/778224>.

Riegl, Alois. “The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin.” Μετάφραση Kurt W. Forster και Diane Ghirardo. *Oppositions*, vol. 25 (1982): 21–51.

“The CIAM Charter of Athens, 1933: Outcome of a Similar Effort.” *Ekistics* 16, vol. 95 (October 1963): 263–267. <https://www.jstor.org/stable/43622757>.

Γιαμαρέλος, Στέλιος. «Τα αρχέτυπα και οι επιστροφές τους». ΔΟΜΕΣ: Διεθνής Επιθεώρηση Αρχιτεκτονικής, τχ. 153 (2020).

Κάκαρη, Ασπασία. «Χίος: Η τελευταία τσοπάνισσα του Αίπους».

Η Καθημερινή, 16 Οκτωβρίου 2025. Πρόσβαση 5 Ιανουαρίου 2026. <https://www.kathimerini.gr/k/travel/563867899/chios-i-teleytaia-tsopanissa-toy-aipoons/>.

Κάκαρης, Γεώργιος, και Θεοδώρα Πετανίδου. «Το ανθρωπογενές τοπίο του οροπεδίου Αίπους της Χίου: χαρτογράφηση και προτάσεις διαχείρισης». Γεωγραφίες, αρ. 45 (Ανοιξη–Καλοκαίρι 2025): 55–73.

Διαλέξεις

Aalto University. Peter Zumthor and Juhani Pallasmaa – Architecture Speaks. Βίντεο στο YouTube, 1:07:24. 18 Ιανουαρίου 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=ibwvGn3PkFg>.

Barbaralee Diamonstein-Spielvogel Video Archive. Philip Johnson: Glass House Interview. Video from YouTube, 1:05:13. 1994. <https://www.youtube.com/watch?v=UPm1z1kdXLY>.

bauhaus100. László Moholy-Nagy, Architects’ Congress. Βίντεο στο YouTube, 29:33. 30 Μαρτίου 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=VMYMq9Zdamg>.

Biola University. [ARTS 315] Working in the Expanded Field: Site Construction – Jon Anderson. Video from Youtube, 1:24:31. 5 Απριλίου 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=0G5MaYtQ17A>.

Sachsse, Rolf. “From Bauhaus to Our House: Architecture Made for Images and Images Made for Architecture.” Διάλεξη στα Τμήματα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Εικαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης και Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 9 Δεκεμβρίου 2024.

ΚΕΠΠΕΔΗΧ ΚΑΜ – Κέντρο Αρχιτεκτονικής Μεσογείου. Άρης Κωνσταντινίδης: Τα Θεόκτιστα. Βίντεο στο YouTube, 2:02:37. 14 Μαρτίου 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=58bwa-kNA4Q>.

Χατζησάββα, Δήμητρα. Τρόποι του τόπου: Φαινομενολογία – Κριτικός Τοπικισμός – Μινιμαλισμός. Διάλεξη στο πλαίσιο του μεταπτυχιακού μαθήματος «Θεμελιώνοντας τη συνθετική διαδικασία: προς μια μεθοδολογία του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού», Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, 18 Δεκεμβρίου 2025.

Διαδικτυακές Πηγές (Ιστοσελίδες, Αρχεία)

Galilée, Beatrice. “Bruder Klaus Chapel.” Πρόσβαση 2 Ιανουαρίου 2026. <https://www.beatricegalilee.com/writing/bruder-klaus-chapel>.

The Caravan Project. «Βουνό Αίπος, Χίος». Πρόσβαση 3 Νοεμβρίου 2025. <https://www.caravanproject.org/voino-aipos-xios/>.

Updating Grand Tour. “European Research Project.” Πρόσβαση 2

Φεβρουαρίου 2026. <https://www.upgrandtour.eu/>.

Αδημοσίευτο Υλικό

Επιμελητική ομάδα Chios Art + Research Retreat (CARR). Τετράδιο Αίπους: «Σημειώσεις απ' το έδαφος του Αίπους», αδημοσίευτο ψηφιακό αρχείο (κείμενα, σκίτσα και φωτογραφικό υλικό), Σεπτέμβριος 2023.

Οι φωτογραφίες ανήκουν στο προσωπικό μου αρχείο.

Wachendorf, Γερμανία, Απρίλιος 2024, Agfa APX 100 35mm

Αίπος, Χίος, Ιούλιος 2024, Fomapan 400 35mm

A trip to Wachendorf, Germany and then to Aipos, Greece, and in particular my visit to two different chapels – the Bruder Klaus Feldkapelle and the Chapel of Saint Paraskevi – sparked a series of thoughts and questions regarding design, the embodied experience of architecture, and the specific conditions of its inscription, production, and reception; a medley of reflections, images, moods and sensations, which I am now attempting to interpret and put together through this ‘travelogue’ journal.

Ένα ταξίδι στο Wachendorf και έπειτα στο Αίπος, και ειδικότερα η επί-
σκεψή μου σε δύο διαφορετικά παρεκκλήσια, το Bruder Klaus Feldkapelle
και το παρεκκλήσι της Αγίας Παρασκευής, κινητοποίησε ένα σύνολο
σκέψεων και υποθέσεων γύρω από τον σχεδιασμό, την ενσώματη εμπειρία
της αρχιτεκτονικής και τους εκάστοτε όρους εγγραφής, παραγωγής και
πρόσληψής της —ένα συνονθύλευμα προβληματισμών, εικόνων, διαθέσεων
και αισθήσεων, που εκ των υστέρων προσπαθώ να ερμηνεύσω και να βάλω
σε τάξη μέσα από αυτό το «οδοιπορικό» τετράδιο.