

An abstract graphic design in the bottom right corner. It features a vertical red line that intersects a circular scribble made of multiple overlapping, hand-drawn black lines. The scribble is roughly circular and has a textured, ink-like appearance. The red line is solid and extends from the top of the page down to the bottom of the scribble.

# ΣΤΟΧΑΣΤΙΚΗ ΠΕΡΙΠΛΑΝΗΣΗ

“Ένα ταξίδι σε τόπους μνήμης με όχημα το στοχασμό”



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License.

*ΣΤΟΧΑΣΤΙΚΗ ΠΕΡΙΠΛΑΝΗΣΗ*  
«ένα ταξίδι σε τόπους μνήμης με όχημα το στοχασμό»

ΣΧΟΛΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ ΕΜΠ  
ΔΙΑΛΕΞΗ  
Παπασπύρου Στέλλα Κωνσταντίνα  
Τασιούλα Ίλυα  
ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: Κούρκουλας Ανδρέας  
ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ: Μίχα Ειρήνη  
ΜΑΡΤΙΟΣ 2014





**00**  
εισαγωγικά

9 | αντί προλόγου  
13 | συνοπτικά

**01**  
εισαγωγή στις  
έννοιες στοχασ-  
μός | μνήμη

18 | εισαγωγή στην έννοια του στοχασμού  
23 | αναδρομή στο χρόνο | κοινωνική εξέλιξη  
28 | αναδρομή στο χρόνο | χωρική εξέλιξη  
42 | εισαγωγή στην έννοια της μνήμης  
47 | τόποι μνήμης | memorial

**02**  
ανάπτυξη  
παραδειγμάτων

52 | Jewish Museum Berlin:  
60 | Garden of Exile and Emigration  
66 | Holocaust Void  
72 | Holocaust Memorial in Berlin  
84 | Memorial – Museum Site in Belzec  
94 | «Passages» | Memorial for Walter  
Benjamin, Portbou

**03**  
συμπεράσματα

106 | τόπος & αισθήσεις  
111 | η αποκάλυψη του αρχετύπου  
114 | σκέψεις πάνω στα σύγχρονα διαλογιστι-  
κά κέντρα | το δυτικό πρότυπο  
118 | γενίκευση της υπόθεσης: Peter Zumthor's  
Therme Vals  
125 | επίλογος

**04**  
αναφορές

127 | βιβλιογραφία  
130 | διαλέξεις  
130 | ιστοσελίδες  
131 | πηγές εικόνων



**Η παρούσα διάλεξη αναφέρεται στην έννοια του στοχασμού στην αρχιτεκτονική. Εξετάζει, δηλαδή, την περίπτωση της στοχαστικής περιπλάνησης στο χώρο και στον τόπο.**

Με τον όρο στοχασμό, νοούμε τη πνευματική συγκέντρωση με σκοπό τη στροφή προς τον έσω εαυτό, την ενεργοποίηση διαφορετικών επιπέδων συνειδητότητας και τελικό στόχο, μετά το πέρας της διαδικασίας, τη διαφορετική θέαση του Εαυτού και του Κόσμου, ως μονάδες και ως σύνολο. «Να διαλογίζεσαι σημαίνει να υπερβαίνεις το χρόνο», αναφέρει ο Jiddu Krishnamurti, «την απόσταση που ταξιδεύει η σκέψη μέσα στα κατορθώματά της. Μόνο τότε σταματάει η αλήθεια να είναι αφηρημένη έννοια. Έτσι, στοχασμός είναι η κατανό-

ηση της ζωής και της εκπληκτικής σημασίας του θανάτου.»<sup>1</sup>  
**Στην αρχιτεκτονική ο στοχασμός αποτελεί έννοια δυναμική, με μεταβλητές το άτομο, το χώρο και το χρόνο.** Έτσι, προκύπτει η στοχαστική περιπλάνηση, ως η κίνηση του σώματος στο αρχιτεκτονικό έργο, μια «*promenade architectural*»<sup>2</sup>. Κατά την εξέλιξη της κίνησης αυτής, εντείνεται η σχέση του τόπου και των αισθήσεων που ενεργοποιούνται, με στόχο την πυροδότηση του στοχασμού.

Αρκεί κανείς να αντιληφθεί τη γλώσσα των έργων του Tadao Ando για να κατανοήσει ποια είναι η πρωτογενής σχέση της αρχιτεκτονικής με το στοχασμό. Ο Ιάπωνας αρχιτέκτονας, καθώς μετεωρίζεται μεταξύ παράδοσης και μοντέρνου κινήματος εφαρμόζει στα έργα του τη φιλοσοφία του Ζεν, σύμφωνα με την οποία, ο χώρος δημιουργείται στο όριο όπου τα υλικά πράγματα αρχίζουν να εξαφανίζονται. Το Meditation Space στο Παρίσι, αποτελεί έναν πνευματικό μικρόκοσμο απόσυρσης από την καθημερινή ζωή, και απαιτεί την σταδιακή, σχεδόν τελετουργική απομάκρυνση από το εξωτερικό περιβάλλον. Ο κύλινδρος που προσομοιάζει τη Γη, η ράμπα που ορίζει το μονοπάτι καθώς και το τρεχούμενο νερό –σύμβολο της κάθαρσης-, αποδεικνύουν ότι η αρχιτεκτονική μπορεί να εγείρει βαθιά νοήματα στοχασμού και περισυλλογής.

*«If I can create some space that people haven't experienced before and if it stays with them or gives them a dream for the future, that's the kind of structure I seek to create.»*

Tadao Ando

---

<sup>1</sup> Η Τέχνη του διαλογισμού, Jiddu Krishnamurti

<sup>2</sup> Όρος που καθιερώθηκε από το Le Corbusier και περιγράφει τη βιωματική εμπειρία της κίνησης σε ένα αρχιτεκτονικό έργο, ως γεννήτρια των αρχιτεκτονικών εκδηλώσεων.

Η εμβάθυνση στην έννοια του στοχασμού και της περιπλάνησης έχει έναν πολύ συγκεκριμένο στόχο. Δεν είναι η αποδοχή κάποιας στάσης, αλλά η συγκράτηση εκείνων των στοιχείων που θα βοηθήσουν τον καθένα να επισημάνει ή να ανασκευάσει το ερώτημα: *«Μπορεί η έννοια του στοχασμού να εμπεριέχεται σε αυτήν της μνήμης, όπως η τελευταία εκφράζεται στα σύγχρονα memorial; Μπορούν να επιτευχθούν συνθήκες στοχαστικής περιπλάνησης, σε χώρους αφιερωμένους στη μνήμη;»*

Για το σκοπό αυτό, επιλέγονται τέσσερα παραδείγματα χώρων μνήμης τα οποία, δε θα εξεταστούν, εδώ, από τη σκοπιά της μνήμης στο βαθμό που αυτό σημαίνει την ανάκληση ενός ιστορικού γεγονότος με σκοπό τη συνειδητοποίηση, αλλά από τη σκοπιά του διαλογισμού, όπως ορίστηκε αρχικά. Ξεκινώντας με το **Εβραϊκό Μουσείο** του Libeskind στο Βερολίνο, όπου συναντάμε και το **Μνημείο του Ολοκαυτώματος**, θα ακολουθήσει το **Μνημείο στο Belzec**, πρώην στρατόπεδο συγκέντρωσης πολωνών Εβραίων, καθώς και το **Passages στο Port Bou**, έργο στη μνήμη του Walter Benjamin. Τέσσερα μνημεία, ουσιαστικά αφιερωμένα στα αναρίθμητα θύματα της ναζιστικής καταδίωξης και εμπνευσμένα από τις φρικαλεότητες που αυτή προκάλεσε.

*«Ξεχνάει κανείς τα λάθη του, όταν τα εξομολογείται σε κάποιον άλλον. Ο άλλος, όμως, δεν τα ξεχνάει.»* Friedrich Nietzsche

**Στη διάλεξη αυτή, επομένως, θα προσπαθήσουμε να αποδείξουμε ότι τα συγκεκριμένα memorials είναι ικανά να μας μεταμορφώσουν, να μας μεταφέρουν σε άλλα επίπεδα συνειδητότητας και να μας οδηγήσουν σε μία διαφορετική θέαση της ύπαρξης και του κόσμου, όπως συμβαίνει με το στοχασμό.**



*«Ο άνθρωπος συλλέγει τα νοήματα που δέχεται, για να δημιουργήσει, για τον εαυτό του, μια *image mundi* ή έναν μικρό-κοσμο, που συνοψίζει τον κόσμο του»<sup>2</sup>, Ch. Norberg-Schulz*

Μέσα από τους κανόνες και τα πλαίσια της φαινομενολογικής προσέγγισης της αρχιτεκτονικής και των χώρων που αυτή παράγει η παρακάτω έρευνα στοχεύει στον εντοπισμό και την **ανάδειξη ενός τόπου, ο οποίος επιχειρεί να αναβιώσει τη πρωτόγονη σχέση του ανθρώπου με αυτόν, να γεννήσει**

---

<sup>2</sup> Ch. Norberg-Schulz, «Genus Loci; towards a phenomenology of architecture»

**ένα τόπο-φορέα νοημάτων, προορισμένο να αποκρυπτογραφηθεί από τον άνθρωπο.<sup>3</sup>**

Για το σκοπό αυτό οργανώνονται τρία μέρη που αποτελούν τα ευρύτερα κεφάλαια της εργασίας:

Στο πρώτο και θεωρητικό μέρος θα προσπαθήσουμε να ερμηνεύσουμε το στοχασμό και τις συγγενείς σε αυτόν έννοιες, ως αντικείμενο που να εξετάζει αλλά και να εξετάζεται, να εντοπίζει αλλά και να εντοπίζεται στην αρχιτεκτονική αλλά και από αυτήν. Βοηθητική θεωρήθηκε η ιστορική εξέλιξη των εννοιών αυτών, τόσο στην θεωρία όσο και στο χώρο καθώς και η αναφορά κατάλληλων παραδειγμάτων που αποσκοπούν στην βαθύτερη κατανόηση τους. Με όχημα, λοιπόν, την έννοια του στοχασμού, μέσα από το ταξίδι σε ιστορικούς τόπους και σχεδιαστικές πρακτικές, οδηγούμαστε όλο και πιο κοντά στην κατανόηση όχι μόνο της έννοιας αλλά και του ίδιου μας του εαυτού. Έχοντας ως αναφορά σημαντικά παραδείγματα παρελθόντος και παρόντος, αναλύουμε τα βασικά χαρακτηριστικά τόπων και χώρων διαλογισμού, στοχασμού, περισυλλογής ή όπως αλλιώς ονομάζει ο καθένας μας τη νοητική αυτή αναζήτηση των πρώτων αρχών που συνιστούν την πραγματικότητα του εαυτού μας. Ας συμφωνήσουμε από κοινού, ότι θα χρησιμοποιούμε τον όρο του στοχασμού, καθώς με αυτόν τον τρόπο είναι πιο ξεκάθαρο σε τι αναφερόμαστε. Δευτερευόντως, θα αναλυθεί η έννοια της μνήμης, οι υποκατηγορίες της καθώς και η χωρική της έκφραση. Τι είναι οι χώροι μνήμης; Ποιος είναι ο πρωταρχικός σκοπός τους και τι παραπάνω προσφέρουν;

---

<sup>3</sup> Η φαινομενολογία, σύμφωνα με τον Christian Norberg-Schulz στο βιβλίο του "Genius Loci, Το πνεύμα του Τόπου-Για μια Φαινομενολογία της Αρχιτεκτονικής», θεμελιώνεται στην πρόταση για μια «επιστροφή στα πράγματα». Είναι η θεωρία που αντιλαμβάνεται την αρχιτεκτονική με υπαρξιακούς όρους και βασίζεται στη βιωματική εμπειρία του ανθρώπου για την κατανόηση του κάθε τόπου.



Στη συνέχεια, στο ερευνητικό μέρος, εντοπίζουμε και αναλύουμε από τη σκοπιά του στοχασμού, τέσσερις χώρους μνήμης που αναφέρθηκαν προηγουμένως. Η ανάγνωση των θεμάτων αυτών συνιστά, κατά τη γνώμη μας, ένα μάθημα για την επίτευξη της σύνθεσης και κατανόησης ενός χώρου απομακρυσμένου από τη σείρα σχεδίαση, ενός χώρου που μπορεί να βιωθεί με όλες τις αισθήσεις. Θα μιλήσουμε γενικότερα για την έννοια της γης, τα σύμβολα που περιέχει και την κίνηση μέσα σε αυτήν, όπως εκφράζεται χωρικά με τις έννοιες του πηγαδιού, του λαβυρίνθου, της σπηλιάς και του τούνελ. Παράλληλα, θα τονισθεί η έννοια του κύκλου της ζωής όπως εμφανίζεται στα μνημεία και αποτελεί σημαντικό στοιχείο των ιστορικών στοχαστικών χώρων. Θα δείξουμε ότι τα memorials αυτά, παίρνουν το ρόλο του ορίου-περάσματος από μία κατάσταση σε μία άλλη, ενσωματώνοντας το θάνατο στη ζωή.

Μετά το πέρας της έρευνας, ανασκευάζεται για τελευταία φορά το ερώτημα μας, που επικεντρώνεται στην αναζήτηση σύγχρονων τόπων, ικανών για στοχασμό και όχι ψυχρών κατασκευασμάτων, που επιβάλλουν στον άνθρωπο τη συγκεκριμένη διαδικασία. Έτσι, περνάμε, στο τρίτο και τελευταίο συμπερασματικό μέρος της εργασίας, στο οποίο διαφαίνονται τρεις διαδοχικές και αλληλένδετες ενότητες. Αρχικά, τονίζεται η σημασία των αισθήσεων για την αποκάλυψη της αλήθειας και ξεδιπλώνεται η έννοια του αρχετύπου ως κυρίαρχο εργαλείο για την ανάγνωση της σχέσης ανθρώπου-τόπου, με στόχο την απόδειξη της αρχικής μας υπόθεσης.

Περνώντας σε μια βαθύτερη ανάλυση των πραγμάτων, εμφανίζονται άρρηκτα δεμένες σχέσεις μεταξύ της μοντέρνας κοινωνίας και των διαδεδομένων προτύπων του δυτικού κόσμου. Το παραπάνω γεγονός, θα μπορούσε να πει κανείς πως μας καθιστά επιφυλακτικούς απέναντι στη «χωρική μετάφραση» της έννοιας του διαλογισμού και είναι πια αναπόφευκτο να μην φτάσουμε σε ένα δεύτερο ερώτημα: «Γίνεται συνετή εκμετάλλευση των σύγχρονων αρχιτεκτονικών εργα-

λείων με σκοπό την παραγωγή χώρων διαλογισμού ή τόπων στοχαστικής περιπλάνησης; Μήπως η σημερινή θέληση για περισυλλογή εκφράζεται διαμέσου κατασκευασμένων προτύπων χώρου και εννοιών;» Ο άνθρωπος, σύγχρονος ή μη, δεν ήταν ποτέ υποχρεωμένος να κατατρέχει σε τεχνητά κατασκευασμένους χώρους, αφού είναι φτιαγμένος από τον ίδιο τον τόπο για να κατοικεί μέσα σε αυτόν.

*«Όταν ο άνθρωπος καθίσταται ικανός να κατοικήσει, ο κόσμος όλος γίνεται ένα εσωτερικό.»*, Martin Heidegger

Με βασικό επιχείρημα την ερμηνεία των τόπων μνήμης που επιλέξαμε, θα προσπαθήσουμε να σταθούμε κριτικά στον παραπάνω προβληματισμό δίνοντας ως απάντηση ακριβώς αυτά τα εφόδια που συλλέξαμε σε όλη τη διαδικασία της αναζήτησής μας. Για να μπορέσουμε, τέλος, να οχυρώσουμε ακόμα καλύτερα αυτή μας τη θέση θα μιλήσουμε για την «τελετουργία του μπάνιου» σε ένα τελευταίο έργο, αμόλυντο από τη μνήμη κάποιου γεγονότος, για το παιχνίδι του φωτός, του νερού και του ήχου που αποδεικνύει περίτρανα ότι «η αρχιτεκτονική μπορεί!».

*«Η αρχιτεκτονική είναι η τέχνη του χώρου αλλά και η τέχνη του χρόνου – μεταξύ ορίου και ελευθερίας, μεταξύ της ακολουθίας μιας διαδρομής και της προσωπικής ανακάλυψης μιας διαδρομής, της περιπλάνησης και της αποπλάνησης.»*, Peter Zumthor.





«Ο Σκεπτόμενος»  
Auguste Rodin, 1879–1889

Η πλειοψηφία των ανθρώπων θεωρεί το **διαλογισμό (contemplation)** ως μια προσεκτική θεώρηση και μελέτη ορισμένων θεμάτων ή ιδεών, ή ακόμα, ως μια συνεχή, έντονη προβολή ενός αντικειμένου ή φαινομένου που έχει αιχμαλωτίσει την προσοχή και απαιτεί βαθύτερη κατανόηση.

Η παραπάνω αντίληψη δεν απέχει πολύ από τους διάφορους ορισμούς που δίνονται για την έννοια του διαλογισμού. *«Η πράξη του νου κατά την εξέταση με προσοχή, στοχασμός, μελέτη», «η απόσυρση της προσοχής από τον έξω κόσμο και η απόλυτη συγκέντρωσή της σε κάτι συγκεκριμένο που ανήκει στο υλικό, το νοητικό, το συναισθηματικό ή το πνευματικό επίπεδο συνειδητότητας»* ή αλλιώς πιο αφαιρετικά *«στοχασμός γύρω από πνευματικά θέματα»*.

*contemplation* \,kän-təm-'plā-shən, -,tem-\

• *noun* 1 the action of contemplating. 2 thoughtful observation or study. 3 religious meditation, especially as form of devotion.

*contemplate* /kont mplayt/

• *verb* 1 look at attentively and thoughtfully. 2 meditate or ponder. 3 think profoundly and at length. 4 have as a probable intention.  
— *DERIVATIVES* contemplator *noun*.  
— *ORIGIN* Latin *contemplari* 'survey, observe, contemplate', from *templum* 'place for observation'.

*meditation* /medi'teifən/

• *noun* 1 the act of meditating. 2 continued or extended thought, contemplation. 3 devout religious contemplation or spiritual introspection.

*meditate* /'medi,tet/

• *verb* 1 focus one's mind for a time for spiritual purposes or for relaxation. 2 (meditate on/about) think carefully about.  
— *ORIGIN* Latin *meditari*, to reflect upon.<sup>4</sup>

διαλογισμός

• *ουσιαστ.* 1 σκέψη, στοχασμός. 2 η διαδικασία με την οποία το ανθρώπινο μυαλό επεξεργάζεται κάτι. 3 επίμονη σκέψη σχετικά με ένα θέμα.

διαλογίζομαι

• *ρήμα* 1 στοχάζομαι. 2 σκέφτομαι, κυρίως έντονα, βαθιά και συγκεντρωμένα. 3. αναλογίζομαι με προσοχή.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Oxford English dictionary

<sup>5</sup> Μπαμπινιώτης Δ. Γεώργιος, Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας, Κέντρο λεξικολογίας, 1998

Οι ορισμοί αυτοί έχουν τη θεωρητική τους βάση σε στοχαστικές πρακτικές που αγγίζουν διάφορες πνευματικές παραδόσεις, οι οποίες περιλαμβάνουν έννοιες όπως, προσευχή ή εστιασμένη θεώρηση και καταπιάνονται με τη μελέτη πνευματικών, υπαρξιακών και μεταφυσικών θεμάτων.

Έτσι λοιπόν, θα λέγαμε ότι, ο διαλογισμός είναι μία μορφή πνευματικής συγκέντρωσης με το διαλογιζόμενο να εισέρχεται σε μια κατάσταση αυξημένης εγρήγορσης. Μπορεί και πρέπει να βιωθεί μέσα στη ροή της καθημερινότητας σε χώρους κατασκευασμένους ή μη για το σκοπό αυτό με κοινά, ωστόσο, χαρακτηριστικά στοιχεία. Βασίζει τη λειτουργία και την αποτελεσματικότητά του σε ένα είδος **διπλής προσοχής**. Το ένα σκέλος της κατευθύνεται προς το παρατηρούμενο αντικείμενο, είτε πρόκειται για έννοια, ήχο, χρώμα είτε για πρόσωπο, τοπίο ή αντικείμενο, και το άλλο στρέφεται προς το εσωτερικό αυτού που ασκεί την παρατήρηση. Πρόκειται, επομένως, για μια συνειδητή απόσυρση και εστίαση προσοχής, παρατήρηση κλειδί για την επίτευξη της διαδικασίας και απώτερο σκοπό την άντληση γνώσης, εμπειριών και τελικά αυτογνωσίας.

**Ο στοχασμός (meditation)**, αποτελεί και αυτός μία μορφή πνευματικής συγκέντρωσης, μία πρακτική κατά την οποία το άτομο εκπαιδεύει το μυαλό και διεγείρει τη συνείδηση, είτε για κάποιο όφελος είτε ως αυτοσκοπό. Μπορεί και πρέπει, όπως και ο διαλογισμός, να βιωθεί στην καθημερινότητα με το στοχαζόμενο σε ενεργητική ή παθητική κατάσταση, ενώ στηρίζει τη λειτουργία του σε ένα άλλο δίπολο αυτή τη φορά. Περιλαμβάνει τη δημιουργία μιας συναισθηματικής κατάστασης με σκοπό την ανάλυση της και αναφέρεται είτε σε αυτή καθεαυτή είτε σε πρακτικές και τεχνικές που χρησιμοποιούνται για να την καλλιεργήσουν.

Το ευρύ φάσμα των πρακτικών αυτών περιλαμβάνει τεχνικές που αποσκοπούν στην προώθηση της χαλάρωσης, την ανάπτυξη μιας εσωτερικής ενέργειας και δύναμης για ζωή. Παράλληλα, οι τεχνικές αυτές αποσκοπούν στην ανάπτυξη

συναισθημάτων όπως, συμπόνια, αγάπη, υπομονή, γενναιοδωρία και συγχώρεση. Απώτερος σκοπός αυτών των τεχνικών είναι η στροφή του στοχαστή προς τον εσωτερικό του κόσμο, η ανάλυση και κατανόηση του, ώστε να επιτύχει ευημερία σε κάθε πτυχή της καθημερινότητας.

Ένα χαρακτηριστικό συμπέρασμα από τη μελέτη των παραπάνω ορισμών είναι η συχνή σύνδεση ή ακόμα και ταύτιση του **διαλογισμού** (contemplation) με το **στοχασμό** (meditation). Ο ορισμός του δεύτερου, όπως δίνεται από διάφορα λεξικά και αφορά τη *«διανοητική κατάσταση της χαλαρής συγκέντρωσης στην πραγματικότητα της παρούσας στιγμής»*, μοιάζει να περιγράφει σχεδόν ιδανικά και την έννοια του διαλογισμού. Μια κατάσταση, δηλαδή, σε κάθε περίπτωση, που βιώνεται όταν το μυαλό λύνεται και είναι ελεύθερο από κάθε σκέψη, μια κατάσταση εστιασμένης προσοχής και ταυτόχρονα απελευθέρωσης από κάθε ανησυχία.

Υπάρχουν, βεβαίως και βασικές διαφορές μεταξύ των δύο όρων, με κυρίαρχη μία. Κατά την άσκηση του διαλογισμού, το άτομο ορίζει ένα αντικείμενο ή μία αρχή και εστιάζει σε αυτό, βυθίζεται στη μελέτη του, έως ότου γίνει ένα μαζί του. Έτσι οι εικόνες και τα τρένα των ιδεών και σκέψεων που κατακλύζουν το μυαλό, αποκαλύπτουν την πραγματική τους φύση. Από την άλλη, ο στοχασμός είναι διαφορετικός μιας και εκεί δεν υπάρχει κανένα αντικείμενο. Η ροή ιδεών, ήχων και σκέψεων, εδώ αγνοείται ενώ το μυαλό εστιάζει στη συνείδηση της συνείδησης και όχι στα αντικείμενα που αυτή δημιουργεί.

**Βασικό αντικείμενο της παρούσας εργασίας είναι, με αφετηρία την ανάδειξη της σχέσης στοχασμός-μνήμη, η αναζήτηση ενός περιβάλλοντος που πυροδοτεί διαλογιστικές πρακτικές και εμβαθύνει στη στοχαστική περιπλάνηση με στόχο μια ουσιαστικότερη θέαση της ζωής και κατ' επέκταση της ύπαρξης.** Ενός τόπου όπου κανείς μοιάζει και είναι κυρίαρχος του εαυτού του. Σε αυτή την αναζήτηση αρχιτεκτονικών χώρων και τοπιών, μικρή σημασία έχει αν αυτό που πλαισιώ-



νει την ανθρώπινη συμπεριφορά αποκαλείται στοχασμός, ή διαλογισμός. Έτσι, η παραπάνω ανάλυση θεωρήθηκε σκόπιμη, καθώς, ορίζει το πλαίσιο, την απαραίτητη σύμβαση που κάνουμε για την αποφυγή της σύγχυσης κατά την αναφορά των εννοιών εφεξής, ενώ παράλληλα δίνει τα απαραίτητα αναγνωριστικά τους στοιχεία. Εξάλλου, αυτό που κατεξοχήν μας ενδιαφέρει είναι η μελέτη του χώρου και των ανθρώπινων συμπεριφορών σε αυτόν, με στόχο την απάντηση στο ερώτημα: *τι είναι διαλογισμός/στοχασμός στη σύγχρονη εποχή; αν και πως εμπεριέχεται στους τόπους μνήμης; που και πως συντελείται; τι είναι αυτό που τον υπαγορεύει και τελικά πόσο πηγαία εκφράζεται;*

#### *Αναδρομή στο χρόνο | κοινωνική εξέλιξη*

Η έννοια του στοχασμού κάνει την εμφάνιση της ιστορικά από τη εποχή των αρχαίων ελλήνων, η συνεισφορά των οποίων ήταν πολύ μεγάλη αναφορικά με ένα συγκεκριμένο είδος του. **Ο στοχασμός του θανάτου** αποτέλεσε σημαντικό θέμα τόσο των αρχαίων ελλήνων φιλοσόφων που ασχολήθηκαν με την οντολογία και την κοσμολογία, τη ψυχή και το θάνατο, όσο της μυθολογίας υπό την έννοια της πύλης εισόδου στον αρχαίο κόσμο, και των αρχαίων ελληνικών μυστηρίων, κυρίως των Ελευσίνιων και Ορφικών που συνδέονται με τη λατρεία του Κάτω Κόσμου και των νεκρών.

Παράλληλα, κάνουν την εμφάνισή τους κείμενα με αναφορές θρησκευτικού περιεχομένου. Αξιοσημείωτο είναι, μάλιστα, ότι οι αναφορές αυτές προκύπτουν από διαφορετικές θρησκείες και πολιτισμούς. Από τον Ινδουισμό της Ανατολής, μέχρι τον Ισλαμισμό και το Δυτικό Χριστιανισμό, αποτελώντας σημαντική αιτία της δυσκολίας ορισμού της έννοιας.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> <http://en.wikipedia.org/wiki/Meditation>



σύμβολα θρησκειών στις οποίες εμφανίζονται διαφορετικά είδη στοχασμού

Με αφετηρία τα προϊστορικά χρόνια, λοιπόν, και τις διάφορες τελετές με στόχο την εύνοια των θεών, μερικές πρώτες αναφορές στον διαλογισμό, βρίσκονται στον Ινδουισμό με τον ορισμό του «Gayatří». Παράλληλα, άλλες μορφές αναπτύχθηκαν στην Κίνα και την βουδιστική Ινδία γύρω στον 6ο και 5ο π.χ. αιώνα, ενώ τον 1ο αιώνα π.χ. χρονολογείται ο ορισμός του βουδιστικού διαλογισμού ως ένα βήμα προς τη σωτηρία. Ένα περίπου αιώνα αργότερα, εμφανίζεται η έννοια του Ζεν σε πολλές ασιατικές χώρες, μία έννοια που διέσχισε τους αιώνες και παρέμεινε έως σήμερα άμεσα συνδεδεμένη με τον ορισμό και τις πρακτικές του διαλογισμού.

Από την άλλη πλευρά, στην ισλαμική πρακτική, εντοπίζονται αναφορές σε τεχνικές διαλογισμού, όπως έλεγχος της αναπνοής, επανάληψη και ησυχασμός που χρονολογούνται τον 10ο-12ο αι., τεχνικές που επηρέασαν την ανατολίτικη προσέγγιση του χριστιανικού διαλογισμού, και ορίζουν ένα σαφές πλαίσιο των σύγχρονων τεχνικών που ακολουθούνται.

Όσον αφορά το δυτικό χριστιανικό διαλογισμό<sup>7</sup>, κάνει την εμφάνισή του και αναπτύσσεται παράλληλα με τους προηγούμενους με μία βασική διαφορά στο μέτρο που δεν συνεπάγεται την επανάληψη ή δεν απαιτεί κάποια συγκεκριμένη στάση. Ο χριστιανικός διαλογισμός καλλιεργήθηκε από τον 1ο αι. και βρίσκει την αποκορύφωσή του στον 6ο αι. με την πρακτική ανάγνωσης της Γραφής που ονομάστηκε «Lectio Divina» και συνδέεται με τις έννοιες στοχασμός, συλλογισμός, σκέψη και προσευχή. Μεταγενέστερες αναφορές εντοπίζονται στα κείμενα του Βολταίρου και περαιτέρω φιλοσόφων όπως του Σοπενχάουερ.

Στις σύγχρονη εποχή, τέλος, παρατηρείται η τάση για κοσμικές μορφές διαλογισμού που εισήχθησαν από την Ανατολή στα μέσα στο 20ο αιώνα και καρποφόρησαν σε Ευρώπη και Ηνωμένες Πολιτείες. Ο διαλογισμός, πλέον, επικε-

<sup>7</sup> <http://www.lostkeysrevelation.com/cthistory.html>

ντρώνεται στην πνευματική ανάπτυξη, τη μείωση του στρες, την απομόνωση και την αυτο-βελτίωση.

Ωστόσο, όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, ο ορισμός είναι δύσκολος και υποκρύπτει τον κίνδυνο εκφυλισμού της έννοιας και των παραδόσεων από τις οποίες προέκυψε. Το μόνο σίγουρο είναι ότι, οι άνθρωποι από την αρχαιότητα έως σήμερα επιζητούν τρόπους να έρθουν πιο κοντά στη φύση τους, σε πνευματικό επίπεδο, να κατανοήσουν το μυαλό και να επιτύχουν την αυτογνωσία. Το ερώτημα είναι πως τα παραπάνω, επιτυγχάνονται, λοιπόν, στη σύγχρονη πραγματικότητα.

Μία άλλη αιτία σύγχυσης της έννοιας αποτελούν οι διάφορες κατηγορίες του διαλογισμού που προκύπτουν, όχι μόνο από τις διαφορετικές θρησκείες από τις οποίες γεννήθηκε και καλλιεργήθηκε αλλά και τα επίπεδα στα οποία ασκείται και κατ' επέκταση τις τεχνικές που χρησιμοποιούνται. Κυρίως όμως, προκύπτει από τον τόπο της εκτέλεσης, το περιβάλλον και τον τελικό στόχο.

Εξάλλου, στη σύγχρονη εποχή, όπου ο κοσμικός στοχασμός μοιάζει πλέον μία συνήθεια, δεν μπορούμε να μιλάμε για μία κατηγορία, αλλά αντίθετα είναι σκόπιμο να αναζητήσουμε τις νέες μορφές του, να αναρωτηθούμε γιατί, που και πως αναπτύχθηκαν, εστιάζοντας στην έκφρασή τους στο χώρο. Στην αρχιτεκτονική.

Στις παραγράφους που προηγήθηκαν, είδαμε ένας εύρος ορισμών και ιδεών σχετικά με το διαλογισμό καθώς και μια αναδρομή στο χρόνο και σε διαφορετικές παραδόσεις. Η πορεία αυτή σχηματίζει ένα συνεχές από την καθημερινή δραστηριότητα της εστιασμένης προσοχής σε μια στοχαστική και διαρκή προσοχή, σε μια δραστηριότητα αναπτυξιακή, που βοηθά ενδεχομένως, στην σωματική και ψυχολογική ευημερία. Οδηγεί τελικά σε μια εμπειρία υπερβατική, που απαιτεί ή δεν απαιτεί εκπαίδευση και προσπάθεια για να βιωθεί.

Οι περιγραφές αυτές δεν μπορούν παρά να μας κάνουν να αναρωτηθούμε *«πώς σύγχρονοι καλλιτέχνες και σχεδιαστές αρχιτέκτονες υποδηλώνουν το «διαλογισμό» και το «διαλογιστικό τοπίο», μέσα από έργα μνήμης, κέντρα διαλογισμού και κατ' επέκταση, άλλα είδη κτιρίων και τοπίων; Πώς σκιαγραφούν μια αντίληψη για τη σχέση του ανθρώπου με το έργο; Υπάρχουν κοινές στρατηγικές για την υποστήριξη μιας στοχαστικής εμπειρίας μέσω σχεδιαστικών πρακτικών και αν ναι, που και πώς υπάρχουν;»* Το ερώτημα αποκτά μεγαλύτερο ενδιαφέρον αν λάβουμε υπόψη ότι οι ανθρώπινες αντιδράσεις στη στοχαστική πρακτική είναι φαινομενικά καθολικές. *Πώς λοιπόν ενσωματώνονται στις πολλαπλές αναγνώσεις του τόπου και του πολιτισμού και οδηγούν στην κατανόηση και αποδοχή συγκεκριμένων στοχαστικών προτύπων;*

*Αναδρομή στο χρόνο | χωρική εξέλιξη*

Αυτό που θα ακολουθήσει αφορά σε μία ιστορική αναδρομή, ένα κοίταγμα στο χρόνο, αυτή τη φορά από τη χωρική σκοπιά, του δημιουργού αρχιτέκτονα με στόχο την άντληση συμπερασμάτων σχετικά με τα παραπάνω ερωτήματα. Εξάλλου, αν κάτι είναι δεδομένο για το στοχασμό αυτό είναι η σχέση αλληλεπίδρασης του με τον τόπο και τον άνθρωπο. Παράλληλα, στα πλαίσια του δυνατού, θα αποκαλυφθούν σχεδιαστικές τεχνικές που πυροδοτούν διαλογιστικές αντιδράσεις.

Από αυτή τη μελέτη ιστορικών στοχαστικών τόπων και τοπίων θα προκύψουν πολλές αντιλήψεις και θεωρίες. Η σημαντικότερη παρατήρηση είναι ότι ο στοχασμός διευκολύνεται όταν δεν υπάρχει περισπασμός, απόσπαση, οπότε η γενική **μείωση της ενέργειας (stimuli)**<sup>8</sup> μοιάζει απαραίτητη. Παράλληλα, ένα ακόμα κλειδί για την κατανόηση τέτοιων τόπων αφορά το γεγονός ότι ο διαλογισμός περιλαμβάνει την έννοια της **αποχώρησης (retreat)**<sup>9</sup>, πνευματική και συχνά σωματική. **Η φυσική αποχώρηση δεν απαιτεί τη φυσική απόσταση** του ατόμου από το περιβάλλον. Αντιθέτως, αυτή η απόσταση μπορεί να είναι ψυχολογική, εκεί όπου ο τόπος μοιάζει να απομακρύνεται, να διαχωρίζεται από το χώρο, εκεί όπου κυριαρχούν οι αισθήσεις και οι αναμνήσεις που κουβαλά στο υποσυνείδητό του ο διαλογιστής. Τέτοια χαρακτηριστικά, όπως θα δούμε, σκιαγραφούνται στα παραδείγματα των μοναστηριών και των ιαπωνικών κήπων.

Από την άλλη πλευρά, τόποι που **προσομοιάζουν ιερά, ή διαπνέονται από μια ιερή ατμόσφαιρα, φέρονται να έχουν**

<sup>8</sup> Rebecca Krinke, *Contemporary Landscapes of Contemplation*, εκδ. Routledge, 2005

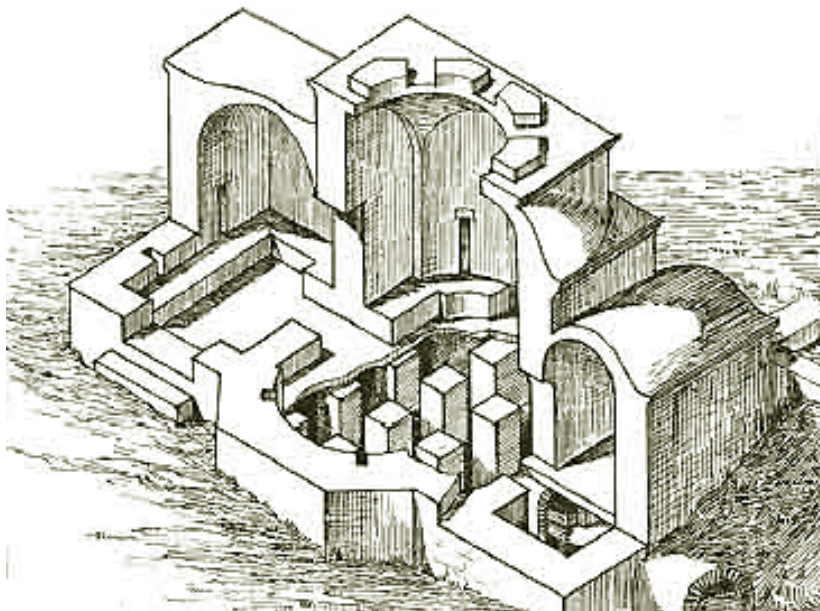
<sup>9</sup> Rebecca Krinke, *Contemporary Landscapes of Contemplation*, εκδ. Routledge, 2005

**την ικανότητα «υπνωτισμού» των ανθρώπων σε μία στοχαστική κατάσταση.** Αυτή η κατάσταση του νου, ενισχύεται σημαντικά από τις φυσικές αισθήσεις που μεταβάλλονται καθώς ο διαλογιστής κινείται μέσα σε μία σειρά νοηματοδοτημένων χώρων, όπως συμβαίνει για παράδειγμα στο προσκύνημα (sanctuary). Αυτή η δυναμική μορφή διαλογισμού έρχεται σε αντίθεση με την παθητική μορφή όπου το άτομο στέκεται ακίνητο. Στη δεύτερη, εντούτοις, εκδοχή, το **μονοπάτι** για το οποίο γίνεται λόγος είναι νοητικό και ο διαλογιστής κινείται μέσα στο μυαλό και τις σκέψεις εξερευνώντας τις αισθήσεις που του προσφέρει ο τόπος. Διαφορετικοί χώροι, εξάλλου, ενθαρρύνουν είτε το παθητικό είτε τον ενεργητικό διαλογισμό, πολλές φορές και τα δυο. Το σίγουρο είναι ότι τα σύγχρονα παραδείγματα στοχαστικών τόπων δομούνται γύρω από αυτές τις έννοιες και μεγιστοποιούν τις πιθανότητες ο άνθρωπος να νοιώσει ένα με τη φύση του.

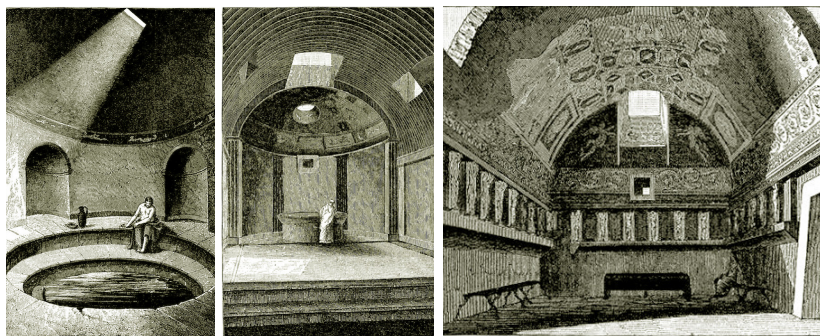
#### *\_εγκαταστάσεις λουτρών*

Η ιστορία των λουτρών ξεκινά από τον 13ο πχ αιώνα και την αρχαία Ελλάδα, όπου η χρήση τους ήταν εξαιρετικά διαδεδομένη κυρίως για θεραπευτικούς σκοπούς. Οι ιαματικές πηγές και το ζεστό μπάνιο θεωρούνταν μία άκρως υγιεινή και αναζωογονητική διαδικασία. Αρκετούς αιώνες αργότερα, το λουτρό ή μπάνιο, ως διαδικασία και ως αρχιτεκτονική έκφραση υιοθετήθηκε και χρησιμοποιήθηκε κατά κόρον και από άλλους λαούς, με κυριότερους τους Ρωμαίους και μεταγενέστερα τους λαούς της Ανατολής. Έτσι, τα ρωμαϊκά και τα αραβικά λουτρά (ή χαμάμ) αποτελούν την εξέλιξη των αρχαίων ελληνικών και όλα μαζί φέρουν κοινά χαρακτηριστικά που προσδίδουν στον αρχιτεκτονικό χώρο συγκεκριμένες ποιότητες.

Η διαμόρφωση των χώρων, η διαδικασία του λουτρού και η πολιτισμική σημασία τους αποτελούν τους βασικότερους λόγους σύμφωνα θεωρήθηκε πως τα λουτρά προσφέρονται ως τόποι συγκέντρωσης και στοχασμού.



αξονομετρική τομή βυζαντινών λουτρών



κάτω: το ψυχρό, το ζεστό και το θερμό δωμάτιο των λουτρών της Πομπηίας



Η διάταξη του χώρου, στην πλειοψηφία των λουτρών αποτελείται από 3 διαδοχικά δωμάτια, το ζεστό, το θερμό και το ψυχρό δωμάτιο, η ονομασία των οποίων προκύπτει από τη θερμοκρασία του νερού στους εκάστοτε χώρους. **Ο επισκέπτης με την είσοδο στο λουτρό ξεκινά μία προκαθορισμένη πορεία και η έννοια του λουτρού παίρνει μία υπόσταση ιεροτελεστίας.** Το σώμα πρέπει να περάσει από όλα τα στάδια και τις μεταβολές με στόχο να βιώσει την αλλαγή, να εξαγνιστεί και να αναζωογονηθεί. Εκτός από το νερό, τρεχούμενο ή στάσιμο, το σημαντικότερο ίσως στοιχείο του χώρου, καίρια σημασία αποκτά και **ο χειρισμός του φωτός.** Τα δωμάτια είναι συχνά θολωτά, το φως μπαίνει από μικρές σχισμές της οροφής και το ημίφως κυριαρχεί τονίζοντας ό, τι πρέπει να τονιστεί και «κλείνοντας τα μάτια» στον επισκέπτη.

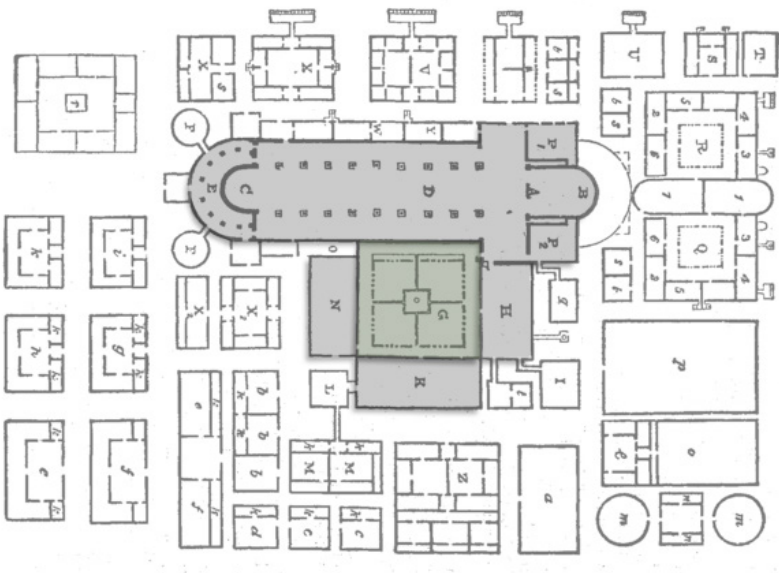
Από την άλλη πλευρά, ο επισκέπτης βρίσκεται σπάνια μόνος μέσα στο λουτρό, καθώς οι χώροι αυτοί αποτελούσαν **τόπους συνεύρεσης με μεγάλη κοινωνική και πολιτισμική σημασία.** Η χαλάρωση και η απομόνωση συνδυάζονταν αρμονικά με τη συζήτηση και το φαγητό, ορίζοντας ιδιαίτερες, και συνάμα ισχυρές, κατά τη γνώμη μας, συνθήκες διαλογισμού.

#### *– μονές και μοναστηριακοί κήποι*

Είναι δύσκολο να μιλήσει κανείς για ιστορικούς τόπους διαλογισμού χωρίς να αναφερθεί στην έννοια του ιερού<sup>10</sup>, καθώς η πράξη του στοχασμού, όπως είδαμε, συνδέεται ιστορικά με πολλαπλές θρησκευτικές και πνευματικές παραδόσεις. Με τον πολλαπλασιασμό των θρησκειών ανά τον κόσμο, μεγαλοπρεπή μοναστήρια κατασκευάστηκαν ως μέσο για την **αποχώρηση από τον έξω κόσμο** και την **απόσυρση σε απομονωμένες περιοχές** με σκοπό την άσκηση και το μοναχι-

---

<sup>10</sup> Bianca Moura, Contemplation-Scapes, Chapter I, Dissertation submitted for Ma degree in Landscape architecture, Edinburgh College of Art



Μοναστήρι 9ου αιώνα στη νότια Γαλλία. Εμφανής η τυπική διάταξη του κύριου όγκου του μοναστηρίου και του περικλειστού αιθρίου.



Οι κιονοστοιχίες και το εσωστρεφές μοναστηριακό αιθριο

σμό. Στη καρδιά κάθε μοναστηριού, τοποθετείται συνήθως ο κήπος, το εσωτερικό αίθριο, ένα ήσυχο μέρος για διαλογισμό και στοχασμό.

**Το αίθριο** περιβάλλεται από κιονοστοιχίες ορίζοντας το κλασικό περιστύλιο. **Δύο μονοπάτια** ενώνουν τη βόρεια με τη νότια και την ανατολική με τη δυτική πλευρά του μοναστηριού, διασταυρώνόμενα στο κέντρο της συμμετρικής διάταξης που ενισχύεται ακόμη περισσότερο με την κατάλληλη τοποθέτηση φύτευσης. Αυτή η τυπική, σχεδόν, διάταξη ενισχύει την ιερότητα του χώρου καθώς δημιουργεί ανάλογες σχέσεις και ποιότητες μεταξύ των χώρων.

**Οι κιονοστοιχίες** παρέχουν ένα αόρατο αλλά αισθητό όριο ανάμεσα στο κτίριο και το αίθριό του, όριο που τονίζεται με την **αντίθεση φωτός και σκιάς** κατά τη μετάβαση από το ένα στο άλλο. Παράλληλα, κατευθύνουν τις οπτικές φυγές και αφήνουν τις θεάσεις προς το αίθριο διαρκώς ημιτελείς, εμποδίζοντας την ολοκληρωτική θέα προς τον κήπο. Η παρατήρηση αυτή είναι πολύ σημαντική καθώς δείχνει την αλληλεπίδραση του τοπίου με τον άνθρωπο. Ο μόνος τρόπος για να αντιληφθεί κανείς τη συνολική εικόνα είναι να ξεφύγει από την περίμετρο, το πλαίσιο, και να πατήσει στο εσωτερικό του αίθριου. Κατευθύνεται, δηλαδή, από την ίδια τη διάταξη να ακολουθήσει μία πορεία, η οποία μάλιστα έχει πολύ συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, με εναλλαγές και αντιθέσεις που βοηθούν στη μείωση της ενέργειας, στην νοητική και φυσική απομάκρυνση του ατόμου από τον κόσμο και συμβολίζουν τη διαδικασία του στοχασμού.

Συνολικά, παρατηρούνται, **δύο βαθμοί διαχωρισμού μεταξύ του έξω κόσμου και του μοναστηριακού κήπου**. Το πρώτο επίπεδο ορίζεται ανάμεσα στο εξωτερικό και τον εσωστρεφή όγκο του μοναστηριού, ενώ το δεύτερο ανάμεσα στο κτίριο και το αίθριο του. Έτσι, πέραν από τα βασικά χαρακτηριστικά του χώρου, οι στοχαστικές ποιότητες του αίθριου αυξάνονται αισθητά με τη διπλή διάκριση από το περιβάλλον του.



εικόνες: πάνω: αίθριο αραβικού παλατιού στην Alhambra της Γρανάδας  
κάτω: υπόγειο λουτρό σε αραβικό παλάτι στη Σεβίλλη

### *—αραβικά παλάτια*

Η παραπάνω σχέση κτιρίου-κήπου δεν περιορίζεται σε τόπους εκδήλωσης του χριστιανισμού αλλά επεκτείνεται και σε άλλες θρησκείες, όπως το Ισλάμ με σημείο αναφοράς τα αραβικά παλάτια.

**Τα αίθρια των αραβικών παλατιών** του 8ου αιώνα και εξής, οργανώνονται σε σημαντικό βαθμό με τον ίδιο τρόπο που είδαμε στους κήπους των μοναστηριών. Συναντούμε και εδώ το περιστύλιο, το περικλειστο σχήμα, την αυστηρότητα, τις καθαρές γραμμές που ορίζουν πορείες και τη φύτευση. Παράλληλα, **το φως**, που τόσο περίτεχνα χειρίζονται οι Άραβες, παίζει πολύ σημαντικό ρόλο και σε αυτή την περίπτωση, ορίζει σχέσεις, ποιότητες και καλλιέργει μία δραματικότητα μετάβασης στο εσωτερικό αίθριο.

Μια βασική διαφορά, ωστόσο, αποτελεί **η χρήση του νερού**. Κεντρικό στοιχείο των αίθριων είναι συχνά το νερό, είτε σε **μεγάλες επιφά-**

**νεις**, είτε περιορισμένο σε καθορισμένες και **αυστηρά οργανωμένες πορείες**, ένα στοιχείο που δεν χρησιμοποιείται σε τέτοια έκταση σε χριστιανικά κτίρια αλλά αποτελεί στοιχείο κλειδί οργάνωσης σύγχρονων στοχαστικών διαμορφώσεων. Αλλωστε, στους χώρους των παλατιών συναντούμε συχνά και τα **λουτρά**, μία διαμόρφωση με βάση το νερό και το φως, που αποτελεί κατά τη γνώμη μας, σημαντικό ιστορικό τόπο στοχασμού που έχει ήδη αναλυθεί.

Τέλος, τα παλάτια, όπως είναι φυσικό, και οι κήποι τους, ήταν προνόμιο λίγων, διαμορφώνοντας έτσι το απαραίτητο για το διαλογισμό στοιχείο της **αποχώρησης και απόσυρσης** από τον έξω κόσμο που και σε αυτή την περίπτωση είναι διπλή.



αίθριο αραβικού παλατιού στην Alhambra της Γρανάδας

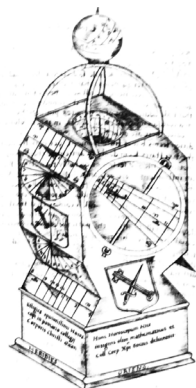
*\_θρησκευτικά προσκυνήματα*

Τοποθετημένο στην **κορυφή ενός λόφου**, το προσκύνημα επιτρέπει τις πνευματικές ασκήσεις καθώς η απεριόριστη θέα δίνει τη δυνατότητα του στοχασμού κατά την άνοδο. Η πράξη του προσκυνήματος, η άνοδος στο βουνό, είναι μια **πράξη συμβολική** και ιδιαίτερα χρήσιμη, δεδομένου ότι αποτελεί μια προσπάθεια, όχι μόνο μια απλή εργασία. Στους καιρούς μετά το Χριστό, επισημάνθηκε έντονα στους χριστιανούς να ακολουθήσουν το παράδειγμά του, οπότε ο στοχασμός στη ζωή τους θεωρήθηκε αναγκαίος και σημαντικός.

Εικόνες του Χριστού και αναπαραστάσεις από σημαντικά ιστορικά γεγονότα τοποθετούνταν σε όλη την **αλληλουχία της διαδρομής**, μια **κυριολεκτική αφήγηση** για ένα πολύ συγκεκριμένο είδος διαλογισμού. Συμπεριλαμβάνοντας, έτσι, το φυσικό στοιχείο στην πράξη του στοχασμού, μέσω της μοναχικής διαδρομής του προσκυνητή, προστίθεται ένα επιπλέον στοιχείο κλειδί που συμπληρώνει την ψυχολογική και πνευματική εμπειρία.

*\_αγγλικοί κήποι του 16-18ου αιώνα*

Ο Αγγλικός Κήπος του 16ου-18ου αιώνα καθίσταται τόπος στοχαστικής περιπλάνησης και ενατένισης όπου ο επισκέπτης μέσα στην **«τεχνητή άγρια φύση»** ανάμεσα σε ερείπια, ηλιακά ρολόγια και ταφικά μνημεία καλείται να περισυλλεγεί





για να θεραπεύσει –ή να θρέψει– τη Μελαγχολία στοχαζόμενος πάνω στην παροδικότητα της ζωής.

Τον 17ο αιώνα, αυτή η έννοια της παροδικότητας της ζωής, ιδωμένη μέσα από το αδυσώπητο πέρασμα του χρόνου, εκφράστηκε με την τοποθέτηση ηλιακών ρολογιών, τα οποία, μάλιστα, αποτελούσαν και το κύριο διακοσμητικό στοιχείο του Κήπου. Ταυτοχρόνως, ένα άλλο διακοσμητικό στοιχείο των Αγγλικών Κήπων που ενέτεινε τον στοχασμό πάνω στην παροδικότητα της ανθρώπινης ζωής, ήταν η χρήση τεχνητών ερειπίων. Αιγυπτιακοί οβελίσκοι, απομιμήσεις του Πανθέου και νεοκλασικοί ναοί τοποθετούνταν στους κήπους με στόχο να κάνουν τον επισκέπτη να σταματήσει και να αναρωτηθεί.

Αν και στις μέρες μας, το ερείπιο μπορεί να θεωρηθεί σκηνογραφικός χειρισμός και υπερβολή, στον Αγγλικό Κήπο του 18ου αιώνα δεν εκφράζει τόσο μια αναπόληση του -κλασικού- παρελθόντος αλλά περισσότερο μια **ενατενιστική σκέψη πάνω στην έννοια του θανάτου.**<sup>11</sup>

*«The contemplation of Death is an obscure melancholy walk»*

Ian Hamilton Finlay

<sup>11</sup> Το εύρος του ορίου, διάλεξη στα πλαίσια του μαθήματος Αρχιτεκτονικός Σχεδιασμός 6 ακαδημαϊκού έτους 2010-2011

εικόνες:

\_Stourhead. Αγγλικό τοπίο 18ου αιώνα.

απέναντι από αριστερά:

\_Apollo and the Muses on Mount Helion (Parnassus), 1680, Claude Lorrain

\_Ηλιακό ρολόι, Corpus Christi College



*\_Ιαπωνικοί κήποι Zen*

Οι κήπου του Zen απολαμβάνουν παγκόσμια αναγνωρισιμότητα αποτελώντας ίσως **το πιο γνωστό ιστορικό παράδειγμα διαλογιστικού τοπίου**, ενώ έχουν γίνει πολλές προσπάθειες επανερμηνείας τους σε σύγχρονα ιδιωτικά ή δημόσια περιβάλλοντα.

Ο βασικός στόχος του κήπου, που εκφράζει μία λιγότερο κυριολεκτική μορφή διαλογισμού, είναι να αναδύει την αίσθηση της ιερότητας στο χώρο, όπως συμβαίνει και στα χριστιανικά μοναστήρια, ενώ η απόσυρση από τον έξω κόσμο είναι και πάλι διπλή. Το πρώτο επίπεδο αφορά την τοποθέτηση του κήπου μέσα στο ναό και το δεύτερο επίπεδο το γεγονός ότι ο κήπος αποτελεί ιερό χώρο από μόνος του, ουσιαστικό **μέρος της καθημερινής στοχαστικής εμπειρίας των μοναχών**.

*\_Κήποι περιόδου 794-1185*

Η κατασκευή και η συντήρηση του κήπου από τους μοναχούς δίνει περισσότερες ευκαιρίες για στοχασμό από την απλή οπτική εκτίμηση του κήπου. Η πράξη της δημιουργίας, του κήπου στην προκειμένη, ταιριάζει στις βουδιστικές ιδέες για τον **κύκλο της ζωής**. Το να δημιουργείς έναν κήπο είναι μία μορφή **άσκησης του Zen**.

Αυτές οι ιδέες για τον κύκλο της ζωής αναπαριστούνται στους κήπους του 8ου -12ου αιώνα, όπου η προτίμηση στα φυλλοβόλα είδη έφερε τον κύκλο στο προσκήνιο μέσα από την αλλαγή των χρωμάτων, την πτώση των φύλλων και την ετήσια ανάπτυξη. Οι κήποι αυτοί είναι πλούσιοι σε χρώμα, υφή και υλικότητα και διαφέρουν σημαντικά από τους ξηρούς κήπους του 14ου-16ου αιώνα που αποτελούνται ως επί το πλείστον από βράχους και χαλίκια.

Ο στοχασμός, εδώ, στηρίζεται στην **άμεση ενατένιση του εκπροσωπούμενου τοπίου**, ενώ στους ξηρούς κήπους επιτυγχάνεται μέσω της συνύπαρξης του και αισθήσεων.



*—Ξηροί κήποι περιόδου 1393-1568*

Οι μοναχοί που εκπροσωπούν την περίοδο αυτή, θεωρούν την λατρεία των εικόνων, της ζωγραφικής ή των αντικειμένων ως μάταιο περισπασμό και η στάση τους αντανάκλαται στη **μινιμαλιστική σχεδιαστική γλώσσα** των κήπων τους.

Η ορθογώνια κάτοψη αποτελεί το θεμέλιο λίθο των ξηρών κήπων, η επιφάνεια των οποίων ήταν συνήθως καλυμμένη με **χαλίκι**, ένα συμβολισμό για το νερό. Οι ομάδες βράχων, τοποθετημένοι προσεχτικά σε όλη την επιφάνεια, προσφέρονται για περισυλλογή και στοχασμό από τους μελετητές του Ζεν. Όπως συμβαίνει και στα μοναστήρια, πολλοί κήποι περιέχουν **βεράντες θέασης** που καδράρουν και κατευθύνουν τη θέαση προς τον κήπο. Η τοποθέτηση των βράχων είναι τέτοια, ώστε το σύνολο τους να μην είναι ορατό από μία οπτική γωνία αλλά από διαφορετικές απόψεις της όλης σύνθεσης.

**—Ryoan-ji - Dry Zen garden in Kyoto, Japan**

Ο συγκεκριμένος κήπος συγκεντρώνει όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που αναφέρθηκαν προηγουμένως, αποτελώντας το ιδανικότερο παράδειγμα για μία πιο αναλυτική μελέτη του, μία μελέτη που αποκαλύπτει και στοιχεία της δικής μας προσωπικής θεωρίας για το στοχασμό και την έκφρασή του στο χώρο.

**Ο περιμετρικός τοίχος-όριο** καλυμμένος από μία αχυρένια στέγη, περικλείει το **λιτό ορθογώνιο πεδίο** αποτελούμενο από **χαλίκι και 15 βράχους** ποικίλων μεγεθών και σχημάτων διασκορπισμένων στο χώρο. Βρύα και λειχήνες καλύπτουν την επιφάνεια ορισμένων βράχων επιτελώντας την μετάβαση από την πέτρα στο χαλίκι. Η διάταξη του κήπου είναι τέτοια ώστε η πλήρης εικόνα του γίνεται αντιληπτή από την καθιστή θέση στη **βεράντα** του ναού, ενώ από οπουδήποτε αλλού είναι αδύνατον να δει κανείς όλους τους βράχους ταυτόχρονα. **Η κλιμακωτή αποκάλυψη του συνόλου** αυξάνει την έννοια του απείρου και την αίσθηση της ανθρώπινης ανεπάρκειας να γνωρίζει τα πάντα.

Ορισμένες ερμηνείες ορίζουν τον κήπο ως αναπαράσταση βουνών ή νησιών σε μία θάλασσα, ή ακόμα ως κολύμπι σε ένα ποτάμι. Η φιλοσοφία ωστόσο, του Ζεν, δε στηρίζεται τόσο σε άμεσες ερμηνείες. Αντιθέτως, θεωρεί πως **ο κήπος λειτουργεί ως όχημα για το διαλογισμό μέσω της κατασκευής, της επιμέλειας και φυσικά της οπτικής απόλαυσης**. Η φροντίδα, εξάλλου, και η συντήρηση του κήπου θεωρείται μέρος της μοναστικής ζωής καθώς η αφύπνιση και η γνώση μπορεί να προκύψουν οπουδήποτε και οποτεδήποτε.

Η απλότητα του ξηρού κήπου, από την άλλη πλευρά, είναι, θα έλεγε κα-

νείς, σαν το **κλείσιμο των ματιών**, που επιτρέπει τη μεγαλύτερη συγκέντρωση και τον αυξημένο θαυμασμό. Ο κήπος παρουσιάζει περιορισμένες μορφές, υφές, υλικότητες και σχέσεις μεταξύ τους και η οπτική εξάντληση προκύπτει σχετικά σύντομα. Ωστόσο, **στόχος αυτής της λιτότητας είναι να καλλιεργηθεί μια δύναμη παρατήρησης για την δημιουργία ενδιαφέροντος σε ένα φαινομενικό σταθερό και καθορισμένο περιβάλλον**. Πράγματι, μπορεί κανείς, με την συστηματική παρακολούθηση του οριοθετημένου αυτού χώρου, να κλείσει τα μάτια, να αποξενωθεί και να στοχαστεί, να γίνει κυρίαρχος του εαυτού του, να αφήσει πίσω του το φυσικό, να μεταβεί στο μεταφυσικό και να συναντήσει το άπειρο.

Στη παραπάνω αίσθηση, συντελεί και η παρουσία του στοιχείου του βράχου. Μοιάζουν τόσο πραγματικοί, προϋόν μια φυσικής διαδικασίας, που είναι πολύ εύκολο να ξεχάσει κανείς ότι τοποθετήθηκαν έτσι από το ανθρώπινο χέρι και ότι το νερό ποτέ δεν άγγιξε τις επιφάνειές τους. Ο **ρεαλισμός** αυτός, διεγείρει το μυαλό, πραγματώνει τη δέσμευση της υδάτινης παρουσίας, που ειρωνικά, θα έλεγε κανείς, προκύπτει από τη μη δέσμευση, καθώς, ενώ το εξωτερικό θέμα απουσιάζει ο παρατηρητής-στοχαστής φαντάζεται την παρουσία του περισσότερο από το πραγματικό.

Οι βράχοι λοιπόν, το σημαντικότερο στοιχείο του σκηνικού μας, μπορεί να τοποθετήθηκαν ως θέσεις από τις οποίες παρατηρεί κανείς το σκηνικό και στοχάζεται, ή ακόμα ως το ίδιο το αντικείμενο διαλογισμού. Όπως συμβαίνει και στη φιλοσοφία του Ζεν, **υπάρχει η πρόθεση αλλά κανένα αποτέλεσμα**, καθώς αυτό αφήνεται στην ευχέρεια του χρήστη, στην εμπειρία του στοχαστή. Με άλλα λόγια, μένουμε με ένα ακόμα αναπάντητο ερώτημα ή αλλιώς, όπως είπε ο Γάλλος ποιητής Paul Claudel: «Is it nothing, that nothingness which delivers us from everything?»).

Ryoan-ji Dry Zen garden  
στο Κιότο της Ιαπωνίας



Διατρέχοντας κάθε γωνιά της γης, δεκάδες πολιτισμούς και θρησκείες, παρατηρούμε αλλαγές, αλλαγές στις συνθήκες, στην εκδήλωση των χαρακτηριστικών, στη χρήση και στη σημασία τους. Το ίδιο συμβαίνει και με το πέρασμα του χρόνου. Οι πολιτισμοί μεταβάλλονται, οι συνθήκες και οι ανάγκες αλλάζουν, αλλά κάποια χαρακτηριστικά παραμένουν οικουμενικά και αιώνια, γεγονός που αποτυπώνεται στη σύγχρονη πραγματικότητα.

Η παραπάνω αναδρομή καταλήγει εξ ορισμού, στη σύγχρονη έκφραση όλων των παραπάνω χαρακτηριστικών που αποτελεί το αντικείμενο προς εξέταση, Εξάλλου, **τα σύγχρονα έργα, αντλούν στοιχεία ή κατευθύνσεις από την ιστορία και δομούν ένα πλέγμα, στις ροές του οποίου εκδηλώνεται ο μοντέρνος διαλογισμός με τα όποια χαρακτηριστικά του.** Memorial, contemplative centers και αρχιτεκτονικές δομές διαφορετικού περιεχομένου (νεκροταφεία, λουτρά, μουσεία, κήποι) αποτελούν κάποια από αυτά.



Ἡ μνήμη,  
κύριο ὄνομα τῶν θλίψεων,  
ἐνικοῦ ἀριθμοῦ  
μόνον ἐνικοῦ ἀριθμοῦ  
καὶ ἄκλιτη.  
Ἡ μνήμη, ἡ μνήμη, ἡ μνήμη.

**Η έννοια της μνήμης** δεν αποτελεί νέο αντικείμενο μελέτης και προβληματισμού, αλλά έχει γίνει στοιχείο διερεύνησης στοχαστών από την αρχαιοελληνική εποχή. Ο Αριστοτέλης, στην ενασχόλησή του με τη μνήμη διαμόρφωσε τις πρώτες αντιλήψεις, διακρίνοντάς την ως **δύναμη διατήρησης του παρελθόντος**. Αργότερα, κατά την αρχαϊκή εποχή η μνήμη λαμβάνει μυθικές διαστάσεις και θεοποιείται, υιοθετώντας τη μορφή της **Μνημοσύνης**, κόρης του Ουρανού και της Γης και μητέρας των Μουσών. Η έννοια της Μνημοσύνης περιγράφεται από τον J.P. Vernant ως η πτώση του εμποδίου, που χωρίζει το παρόν από το παρελθόν, ως η γέφυρα ανάμεσα στον κόσμο των ζώντων και αυτών που βρίσκονται στην άλλη όχθη, πραγματώνοντας έτσι μια έκκληση των ζωντανών προς

το παρελθόν. Κατά το Μεσαίωνα, προχωρώντας υπό το πρίσμα του χριστιανισμού, η μυθική διάσταση της μνήμης συντέλεσε στην εκπαίδευση, στη δόμηση κοινωνικών σχέσεων και στην ιστοριογραφία.<sup>12</sup>

Η περαιτέρω μελέτη της μνήμης, σε θεωρητικό πάντα πλαίσιο, μας εισάγει στον όρο «**συλλογική μνήμη**», η οποία σύμφωνα με τον **Maurice Halbwachs** εκφράζει το κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο εντάσσονται οι μνήμες των ανθρώπων (οικογένεια, κοινωνική ομάδα, επάγγελμα). Για τον ίδιο, τα άτομα

<sup>12</sup> Όσον αφορά στην ιστοριογραφία και τη σχέση της με τη μνήμη κατά τον μεσαίωνα, αυτή η σχέση επικεντρώνονταν στον Βασιλιά και στις μεγάλες οικογένειες και έτσι συντελούσε στην επινόηση αξιομνημόνευτων προγόνων που θα ενίσχυαν μία συγκεκριμένη ταυτότητα. Η επινόηση αυτής της ταυτότητας μέσω της ιστοριογραφίας και της συλλογικής μνήμης που διαμορφώνονταν από τις διευθυντικές κυρίως τάξεις, θα αποσκοπούσε στην εθνική συνείδηση της κοινωνίας. Στα ίδια πλαίσια της εθνικής συνείδησης συνέχισε η ιστοριογραφία μέχρι και στη σύγχρονη εποχή, όπου και διακόπηκε από την «νέα ιστορία» Ρ. Μπενβενίστε, μνήμη και ιστοριογραφία, στο Ρ. Μπενβενίστε, Θ. Παραδέλης (επιμ.), Διαδρομές και τόποι της μνήμης. Ιστορικές και ανθρωπολογικές προσεγγίσεις, Πρακτικά επιστημονικής συνάντησης στο Τμήμα Κοινωνικής Ανθρωπολογίας του Πανεπιστημίου Αιγαίου (Φεβρουάριος 1995), Αλεξάνδρεια, Αθήνα 199, σελ. 11-15.]. Η χρήση της μνήμης προς απόδειξη της εθνικής συνείδησης ή της κατασκευής του παρελθόντος χαρακτηρίζεται ως ιστορική μνήμη (βλ. Ρ. Μπενβενίστε, στο ίδιο, ό.π., σελ., 19.)



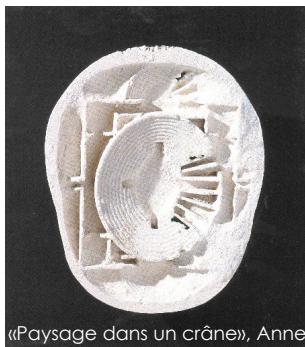
«Μνήmosyne I», construction 700 x 550 x 30 cm, Anne & Patrick Poirier

είναι αυτά που θυμούνται, αλλά τα άτομα μιας συγκεκριμένης κοινωνικής ομάδας. Η ομάδα αυτή πρέπει να είναι οριοθετημένη στο χώρο και στο χρόνο. Ο Γάλλος στοχαστής στη μελέτη του για τη συλλογική μνήμη της οικογένειας αναφέρει πως: «παρ' όλες τις αποστάσεις που δημιουργούνται από τους αντίθετους χαρακτήρες των μελών μιας οικογένειας, όλοι τους μοιράζονται την ίδια καθημερινή ζωή»<sup>13</sup>, αυτή η κοινή ζωή που προκύπτει από την κοινή εμπειρία της καθημερινότητας αποτελεί κατά κάποιο τρόπο τη συλλογική μνήμη της οικογένειας. Με τον ίδιο τρόπο ανάγοντας την καθημερινή ζωή της οικογένειας σε αυτήν μιας κοινωνίας, συμπεραίνουμε πως, τα μέλη μιας κοινωνίας που μοιράζονται κοινές εμπειρίες διαμορφώνουν τη συλλογική της μνήμη.

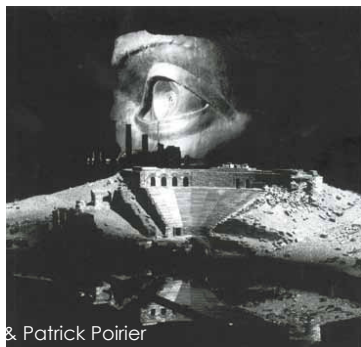
Ο Halbwachs, λοιπόν, έθεσε τις βάσεις ώστε να αναγνωρισθεί **ο ρόλος που παίζει ο χώρος στη διαμόρφωση της συλλογικής μνήμης**<sup>14</sup> αφού κάθε συλλογική μνήμη αναφέρεται σε ένα χωρικό πλαίσιο. Κάθε χώρος όμως, είναι μια πραγματικότητα που διαρκεί τον καταλαμβάνουμε, κινούμα-

<sup>13</sup> M. Halbwachs, on collective memory, translate L.A. Coser, Chicago press, Chicago 199, σελ. 54

<sup>14</sup> Olick, Jeffrey K. (2007). The Politics of Regret: On Collective Memory and Historical Responsibility. New York: Routledge.



«Paysage dans un crâne», Anne & Patrick Poirier



στε μέσα του και τον εντοπίζουμε, διατηρώντας με αυτόν τον τρόπο τη σχέση μας με το παρελθόν.

Ο γάλλος ιστορικός Pierre Nora<sup>15</sup> καταδεικνύει ότι ο σύγχρονος τρόπος ζωής, ο οποίος διαφέρει φανερά από αυτόν των προηγούμενων γενεών, συντελεί στην αποκοπή μας από το παρελθόν, γεγονός που επιβεβαιώνει ότι δεν υπάρχουν αυθεντικά περιβάλλοντα μνήμης (*milieux de memoire*)<sup>16</sup> έτσι συνειδητά καλλιεργούμε τοποθεσίες μνήμης (*les lieux de memoire*).

Τα όσα προηγήθηκαν και σχετίζονται με τη μελέτη του θεωρητικού πλαισίου της μνήμης, δεν αποτελούν, σε καμία περίπτωση, μια καθολική περιγραφή της σπουδής της, έτσι όπως αυτή γαλουχήθηκε από τις κοινωνικές επιστήμες. Οι διάφορες μορφές της τελευταίας αναφέρονται σε ένα πλήθος διαφορετικών επιστημών, που δεν θα μπορούσαμε να περιγράψουμε στην παρούσα εργασία. Το θεωρητικό πλαίσιο που αναφέρθηκε πιο πάνω, αφορά στο γενικότερο σύνολο της εργασίας και θα αποτελέσει μεθοδολογικό εργαλείο, όντας προσαρμοσμένο στην μελέτη της μνήμης υπό την ομπρέλα της επιστήμης της αρχιτεκτονικής.

Έχοντας αναλύσει, λοιπόν, τη σημασία της μνήμης και περιοριστεί κατά κάποιον τρόπο στη συλλογική ή κοινωνική, όπως πολλές φορές αυτή αναφέρεται, θα προσπαθήσουμε στη συνέχεια να διερευνήσουμε με ποιον τρόπο η τελευταία εκφράζεται χωρικά. Η Boyer<sup>16</sup> υποστηρίζει ότι ολόκληρη η πόλη μπορεί να θεωρηθεί ως μια μορφή συλλογικής μνήμης. Συνεπώς, η πόλη, ως χώρος, αποτελεί μια σκηνή προβολής γεγονότων που έχουν συμβεί, η οποία προκαλώντας τις αισθήσεις μας, φέρει ως απώτερο στόχο να μεταδώσει το μή-

---

<sup>15</sup> Nora, P. (1989). *Between memory and history: Les lieux de memoire. Representations*, 26

<sup>16</sup> Boyer, C. M. *The city of collective memory*. Cambridge, MA: MIT Press, 1994Gavriel



νυμά της μέσω κάποιου εικονογραφικού, πληροφοριακού ή συμβολικού τρόπου. Ταυτόχρονα, η πόλη ως αρχιτεκτονική κατασκευή, διαμορφώνει τις υλικές προϋποθέσεις της συλλογικής μνήμης και διασφαλίζει την καταγραφή ενός ιστορικού γεγονότος ως τέτοια, αναπτύσσοντας μία βιωματική εμπειρία με τους ανθρώπους της.

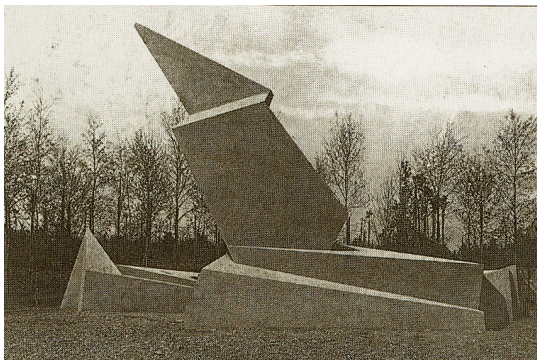
### *Τόποι μνήμης, memorial*

Μία από τις πιο επιτυχημένες, κατά τη γνώμη μας, εκφράσεις της προαναφερθείσας κατάστασης, αποτελούν τα **memorial**. Το **memorial είναι ένα κατασκευάσμα στη μνήμη ενός ή περισσοτέρων ανθρώπων ή ενός ιστορικού γεγονότος με πρωταρχικό σκοπό την αλλαγή της πορείας των ανθρώπων στο μέλλον μέσω της συνειδητοποίησης**. Μπορεί να είναι ένα αρχιτεκτόνημα, ένα έργο τέχνης, ένα γραπτό κείμενο ή οτιδήποτε άλλο, ως μια προσπάθεια συγκρότησης της συλλογικής συνείδησης. Ως αναμνηστικό κτίσμα, σχεδιάζεται για να υπηρετήσει τη συλλογική μνήμη, καθώς, όπως γράφει ο Alois Riegl, «[τα μνημεία] ανεγείρονται με ιδιαίτερο σκοπό να κρατούν ανθρώπινες πράξεις και γεγονότα ζωντανά στις συνειδήσεις των μελλοντικών γενεών»<sup>17</sup>. Το μνημείο αποτελεί το σημαντικότερο όχημα της μνήμης για τη μετάδοσή της στις μετέπειτα γενιές, χαρακτηρίζοντας έτσι «οποιοδήποτε τμήμα του ανθρώπινου κόσμου με την ιδιότητα της διάρκειας», σύμφωνα με τον Michael Schudson<sup>18</sup>. Το μνημείο είναι, ίσως, ο σημαντικότερος κοινωνικός θύλακας της μνήμης, ή αλλιώς «**τόπος μνήμης**»<sup>19</sup>, όπως αναφέρει ο Nora, καθώς αποτελεί στοιχείο του φυσικού κόσμου, του χτισμένου περιβάλλοντος,

<sup>17</sup> D. Rossenfeld, *Munich and Memory*, σελ 107

<sup>18</sup> Paloma Aguilar Fernandez, *Μνήμη και λήθη του Ισπανικού Εμφυλίου*, σελ 34

<sup>19</sup> Pierre Nora, *Les Lieux de Memoire*, Παρίσι, 1984



εικόνες από πάνω:

- \_Vietnam Veterans Memorial, Maya Lin, Washington, DC, 1982
- \_ Mémorial des Martyrs de la Déportation, Georges-Henri Pingusson, Paris, 1962
- \_Denkmäl für die Märzgefallenen, Walter Gropius, Weimar, 1922

Αυτό που αφορά τη δική μας διερεύνηση ανήκει φυσικά στον τομέα της αρχιτεκτονικής. Εμπεριέχει ωστόσο και ένα άλλο χαρακτηριστικό. **Το memorial εδώ δεν αποτελεί ένα αντικείμενο, δεν τοποθετείται πάνω στο έδαφος, αλλά πηγάζει από αυτό και συνδιαλέγεται μαζί του.** Είναι μία κατασκευή, ένας τόπος, που καλεί τον επισκέπτη, να τον δει, να τον θαυμάσει αλλά πρωτίστως, να τον νοιώσει, να τον ζήσει. **Να αναπτύξει μαζί του μία βιωματική εμπειρία.** Η αρχιτεκτονική του memorial λειτουργεί περισσότερο μέσα από τις **αισθήσεις** και η μορφή του μέσα από την παρουσία του. Η όραση, ως μία από τις αισθήσεις, αποκαλύπτει τη μορφή ως παρουσία, δηλαδή μέσα στην αλήθεια της **[Α-λήθεια = μη λήθη = μνήμη]**. Η μορφή εδώ αποτελεί ένα αντικείμενο που καλούμαστε να μετáσχουμε στην ύπαρξή του και δεν αποκτά νόημα χωρίς την συνδιάλεξή της με την ανθρώπινη παρουσία. Στα memorials, η μορφή είναι συνήθως απλή, αλλά όχι απλοϊκή, λαμβάνοντας συμβολικές αρχιτεκτονικές χειρονομίες, όπως για παράδειγμα ένα πηγάδι, ένα ρήγμα ή μια ομάδα από μπετονιένες στήλες. Σύμφωνα με τον Heidegger, **το έργο της τέχνης είναι σύμβολο**, υπό την έννοια ότι μαζί με το κατασκευασμένο πράγμα συντοποθετείται και μας αποκαλύπτεται κάτι άλλο.

Τα memorial συνεπώς, αποτελούν μνημεία αφιερωμένα, στις περισσότερες των περιπτώσεων, στο θάνατο με απώτερο σκοπό τον προβληματισμό πάνω σε αυτόν, την κατανόησή του και τη συνειδητοποίηση της φύσης της ζωής. Μέσα από την προσπάθειά τους να αφηγηθούν, συμβολικά ή μη, το γεγονός στο οποίο είναι αφιερωμένα, επιδιώκουν να εξωθήσουν την εμπειρία του επισκέπτη σε διαφορετικά επίπεδα ερμηνείας, οδηγώντας με αυτόν τον τρόπο στην όσο το δυνατόν καλύτερη κατανόηση του τόπου. Μέσα από μεταβαλλόμενες σχέσεις τόπων, εγκαταστάσεων και αντικειμένων, καθώς και με τη δημιουργία χώρων, επιχειρούν να προκαλέσουν στον συγκεκριμένο τόπο την αυτοσυγκέντρωση του παρατηρητή. **Από αυτήν την οπτική γωνία, επομένως, επιχειρούμε να απο-**

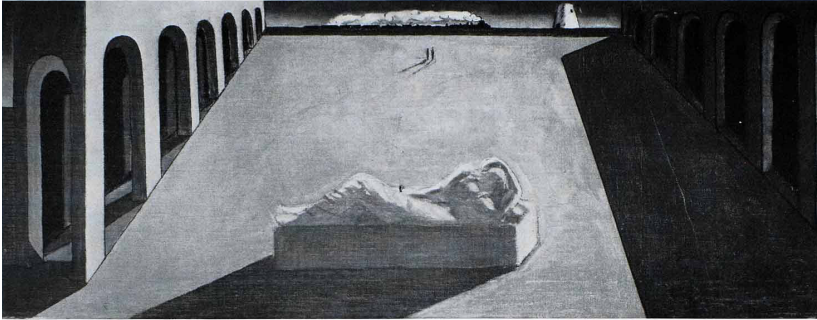


δείξουμε ότι τα μνημεία γεννούν, πλάθουν για τον επισκέπτη έναν τόπο διαλογισμού και ενατένισης, όπου ο τελευταίος καλείται να στοχαστεί πάνω στην παροδικότητα της ζωής, αναδύοντας τη μνήμη του θανάτου. Μια αντίληψη που χαρακτηρίζει τους Αγγλικούς Κήπους του 16ου-18ου αιώνα, όπου ο επισκέπτης καλείται να περισυλλεγεί για να θεραπεύσει ή να θρέψει τη μελαγχολία<sup>20</sup> μέσω της στοχαστικής περιπλάνησης.

---

<sup>20</sup> Η μελαγχολία εκφράζει τις ψυχικές καταστάσεις μιας ιδιαίτερης ευαισθησίας, συγχωνεύει μέσα σε μια μόνη μορφή δύο ανθρώπινες δυνατότητες, όχι μόνο ετερογενείς αλλά και αντινομικές. Ενσαρκώνει κάτω από μια αλληγορική μορφή την δημιουργική ικανότητα του πνεύματος, την δύναμη να σκεφτεί κανείς ένα κόσμο περισσότερο γεωμετρικό. Μέσα από τη μελαγχολική φαντασία θα συνδεθούν οι δραστηριότητες του γεωμετρικού πνεύματος, η προοπτική και η αρχιτεκτονική. Μπορούμε να καταλάβουμε πως οι δραστηριότητες οι συνδεδεμένες με την γεωμετρία, τέτοιες όπως η Ζωγραφική και η Αρχιτεκτονική εξωθούν αυτούς που τις πραγματεύονται σε μια κατάσταση μελαγχολική. [Το εύρος του ορίου, διάλεξη στα πλαίσια του μαθήματος Αρχιτεκτονικός Σχεδιασμός 6, ακαδημαϊκού έτους 2010-2011]

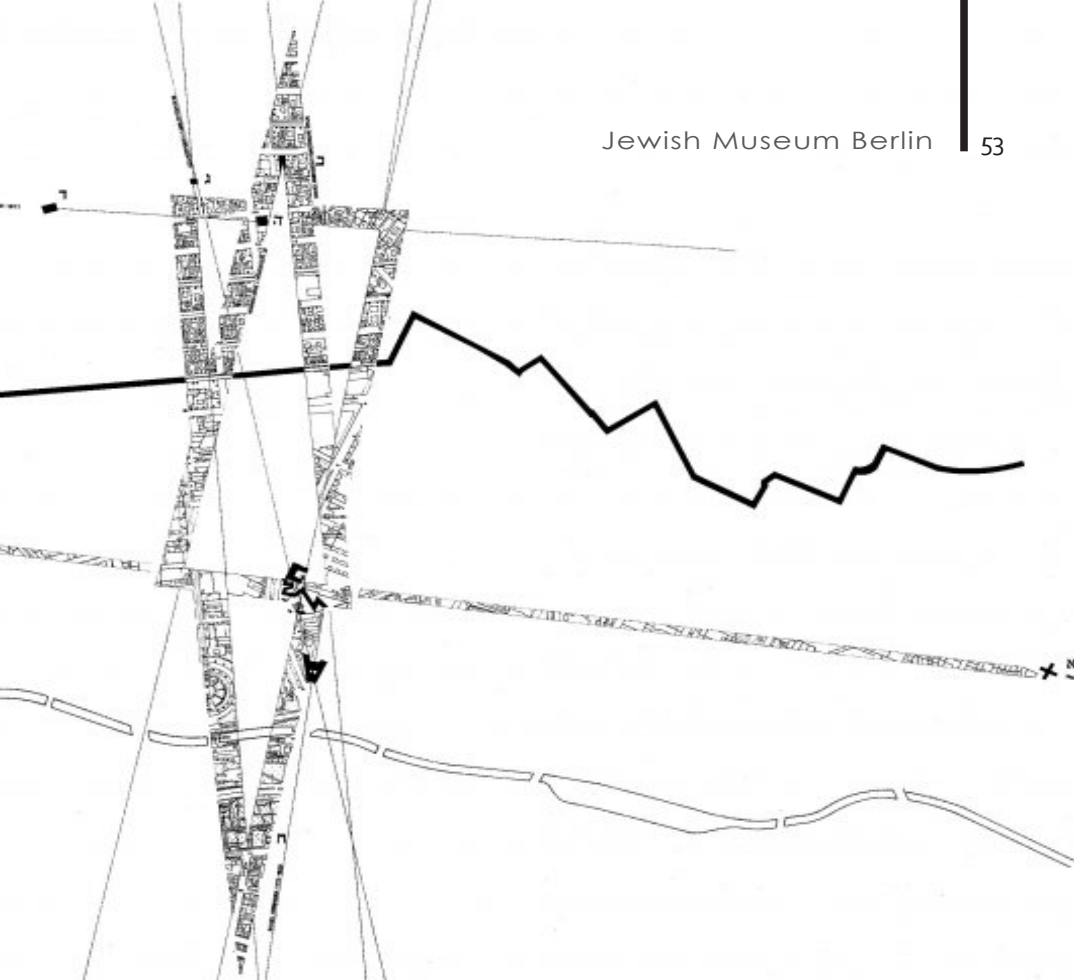




*Είναι τελικά τα memorials, κάτι περισσότερο από κατασκευασμένα κτίσματα στη μνήμη ενός γεγονότος; Χτίζονται για εμάς, για την οργή και το πάθος που μας προσξενούν, για την ψευδαίσθηση ότι ήσουν και εσύ τότε παρών, για τη συναισθηματική επίδραση που ασκούν πάνω μας. Είναι ίσως το πλέον αμφιλεγόμενο είδος σύγχρονης αρχιτεκτονικής έκφρασης, εγκαταστάσεων και τοπίων. Τα παραδείγματα πολλά και διαφορετικά, διασκορπισμένα σε ολόκληρο τον κόσμο, οι αρχιτέκτονες σπουδαίοι και η ιστορία που τα πλαισιώνει ακόμα πιο σπουδαία. Σημείο αναφοράς, μάλλον το Βερολίνο. Παρά τις όποιες αντιπαραθέσεις σχετικά με το σκοπό και την απόδοσή τους, τα memorials, συγκινούν, ανασύρουν τη μνήμη, εκθειάζουν τη ζωή, προσελκύουν και απομονώνουν. Κάνουν, όμως και κάτι παραπάνω από αυτό. *Συνδέονται άραγε με εκείνα τα χαρακτηριστικά που καθιστούν έναν τόπο στοχαστικό; Προσφέρουν στοχαστική περιπλάνηση;* Τα παραπάνω αποτελούν τα βασικά ερωτήματα που θα προσπαθήσουμε να απαντήσουμε στην έρευνά μας, επαναπροσδιορίζοντας τη σχέση της μνήμης με το στοχασμό.*



Εικόνες:  
αριστερά: εξωτερική όψη μουσείου  
απέναντι: Star Plan, άξονες σχεδιασμού  
σελ. 4-5: κεντρική δομή του κτίριου



Τα πρώτα δύο παραδείγματα που θα αναλύσουμε, σχεδιάστηκαν από τον ίδιο αρχιτέκτονα στα πλαίσια του ίδιου εγχειρήματος. Αρχιτέκτονας ο πολωνός Daniel Libeskind, τελική σύνθεση το Εβραϊκό Μουσείο στο Βερολίνο. Δεν είναι άλλα από τον **Πύργο του Ολοκαυτώματος** και τον **Κήπο της Εξορίας και της Μετανάστευσης**, δύο μνημεία που θα μπορούσαν αφενός να διαβαστούν ως ξεχωριστές ενότητες, τόποι μνήμης, αφετέρου δε, είναι σχεδιασμένα σε τόσο άμεση συνάρτηση με το μουσείο που μια τέτοια ανάγνωση θα ήταν ελλιπής.

Για την καλύτερη κατανόησή τους, επομένως, θεωρείται σκόπιμο να ριξουμε μια πρώτη ματιά στο μουσείο αυτό καθαυτό, στο υπόβαθρο του σχεδιασμού και τη δομή του, ώστε να αποκτήσουμε μια ολοκληρωμένη άποψη των δύο μνημεί-

ων. Θα προσπαθήσουμε, δηλαδή, να τα ερμηνεύσουμε ως παράγωγα του κυρίως σώματος σε άμεση αλληλεξάρτηση, όπως, άλλωστε, ήταν και ο σκοπός του δημιουργού τους.

*Jewish Museum Berlin, 1992-99, Berlin, Germany, studio Daniel Libeskind*

Ο σχεδιασμός του μουσείου ξεκίνησε το 1989, ένα χρόνο πριν από την πτώση του Τείχους και συνοψίζει τρεις βασικές αντιλήψεις του δημιουργού. Πρώτον, την αδυναμία κατανόησης της ιστορίας του Βερολίνου χωρίς την προηγούμενη αναγνώριση της πνευματικής, πολιτικής και πολιτιστικής, συμβολής της εβραϊκής του κοινότητας. Δεύτερον, την ανάγκη να ενσωματωθούν πνευματικά αλλά και σωματικά το νόημα του Ολοκαυτώματος στη μνήμη και τη συνείδηση της πόλης. Τελευταία και ενδεχομένως σημαντικότερη, την πεποίθηση ότι, μόνο μέσα από την αναγνώριση αυτής της έλλειψης, του «κενού» της εβραϊκής ζωής στο Βερολίνο, μπορεί η ιστορία της πόλης αλλά και η παγκόσμια ιστορία να αποκτήσει ένα πιο ανθρώπινο πρόσωπο στο μέλλον.<sup>21</sup> Το έργο ολοκληρώθηκε το 1999 (2001 για το κοινό) σε κεντρικό σημείο της πόλης όπου προγενέστερα περνούσε το Τείχος, αποτελώντας, κατά κάποιο τρόπο, επέκταση του ιστορικού μπαρόκ κτιρίου «Collegienhaus», μέσω του οποίου άλλωστε, γίνεται και η πρώτη είσοδος στο μουσείο. Στον περιβάλλοντα χώρο του μουσείου παρατηρούμε έναν κήπο, τον κήπο της εξορίας και της μετανάστευσης, καθώς και ένα ψηλό, κάτι λιγότερο από 30m, οικοδόμημα σαν πύργο, τον Πύργο του Ολοκαυτώματος.

---

<sup>21</sup> πηγή: <http://daniel-libeskind.com/>



### *\_Το υπόβαθρο για το σχεδιασμό*

Το σχέδιο του επιμήκους, καλυμμένου με φύλλα πιταγιούχου ψευδαργύρου, αναδιπλούμενου κτιρίου αποτυπώνει την ερμηνεία μιας σειράς συμβολισμών κατά τον Libeskind, που απαιτούν βαθύτερη ανάγνωση. Το **«between the lines»** (μεταξύ των γραμμών), όπως ονομάζει ο ίδιος το συνθετικό εγχείρημα, είναι μία σύνθεση από μία **ευθεία γραμμή** χωρισμένη σε τμήματα ασυνεχούς και μη διαθέσιμου χώρου, τα **voids**, (κενά), σε μία προσπάθεια συμβολισμού της έννοιας του παντοτινά χαμένου και μη αναστρέψιμου, και μία **τεθλασμένη γραμμή, σε σχήμα κεραυνού**, που προεκτείνεται απεριόριστα καθορίζοντας και τη φόρμα του κτιρίου.<sup>22</sup> Οι δύο γραμμές υλοποιούνται στο σχέδιο των κατόψεων εκφράζοντας δύο γραμμές σκέψευων, οργάνωσης και συνάφειας ετερογενών πραγμάτων. Αποτελούν την κεντρική δομή του κτιρίου και στα σχέδια του αρχιτέκτονα προεκτείνονται και τέμνουν όλο το Βερολίνο, γεγονός που φαίνεται στην οργάνωση του περιβάλλοντα χώρου του μουσείου.

Ο Libeskind άντλησε τα σχηματιζόμενα περιγράμματα, ακόμα και αυτά των ανοιγμάτων, από νοητές γραμμές πάνω στον αστικό ιστό της πόλης που σχηματίζουν ένα πλέγμα αποτελούμενο από τις διευθύνσεις των οδών όπου διέμεναν μεγάλες μορφές της εβραϊκής πολιτιστικής ιστορίας του Βερολίνου. Ο αρχιτέκτονας υπαινίσσεται, εδώ, ένα κατακερματισμένο Άστρο του Δαυίδ<sup>23</sup>, εκφράζει γεωμετρικά την συμβολική ένωση της εβραϊκής παράδοσης και του γερμανικού πολιτι-

<sup>22</sup> πηγή: <http://daniel-libeskind.com/>

<sup>23</sup> Είναι το εβραϊκό σύμβολο του Ιεχωβά, το οποίο αποτελείται από δυο ισόπλευρα τρίγωνα, το ένα προς τα επάνω και το άλλο προς τα κάτω, που σχηματίζουν έξι κορυφές. Το τρίγωνο με τη μια γωνία προς τα πάνω συμβολίζει τον πνευματικό κόσμο του και τον Ουρανό, ενώ το κάτω τρίγωνο την σαρκική φύση του και την Γη. Επίσης αντιπροσωπεύει την ένωση αρσενικού και θηλυκού.

σμού με στόχο την αναδόμηση του ιστορικού χάρτη της πόλης με αρχιτεκτονικά μέσα. **Το σχέδιο αυτό δεν πραγματοποιεί απλά μια δομή κτιρίου, αλλά μια χωρική σύλληψη κατάλληλη για το περιεχόμενο του.**

Ταυτόχρονα, ο Libeskind, όπως έχει πει ο ίδιος, προσπαθεί με το κτίριο του να ολοκληρώσει την ημιτελή όπερα «Μωσής και Ααρών» του Arnold Schoenberg<sup>24</sup> και να συμπληρώσει το αναγκαστικό κενό που υπάρχει σε ένα libretto της παρτιτούρας στο τέλος της δεύτερης πράξης, και το οποίο δε δύναται να καλυφθεί μουσικά. Η χρήση του λόγου ως αυτόνομο τμήμα, που δεν εξαρτάται από τη μουσική παραλληλίζεται εύκολα με τα voids (κενά) που διαπερνούν τον οργανισμό του μουσείου ενεργοποιώντας τη μνήμη. **Η αρχιτεκτονική αντίστιξη των κενών και του χρηστικού χώρου συμβάλλει στην ολοκλήρωση της αρχιτεκτονικής πρόθεσης.**



The «Void»-Το μόνο προσπελάσιμο κενό του μουσείου

<sup>24</sup> Moses und Aron, Arnold Schoenberg, Zürich, 1932 (1957). Κατά το σχεδιασμό του μουσείου, ο αρχιτέκτονας ασχολείται με τη συγκεκριμένη όπερα και δεν μπορεί να διανοηθεί για ποιο λόγο ο Schoenberg δεν μπορεί φαινομενικά να ολοκληρώσει το σπουδαίο αυτό έργο. Στη εξέλιξη της όπερας, στο τέλος της δεύτερης πράξης, ο Μωσής με την αναφώνηση του τελευταίου στίχου μεταμορφώνεται σε συμβολικό ενδιάμεσο που καλεί το πλήθος για μία ηρωική πράξη, ένας στίχος που ακούγεται απουσία μουσικής. Αυτό το κάλεσμα, το πέραςμα από τη δεύτερη στην τρίτη πράξη, εκφράζεται στο έργο του Libeskind με τη γραμμή που σηματοδοτείται από τα κενά. Η σιγή της τρίτης πράξης της όπερας λειτουργεί παρόμοια με τους κενούς χώρους του μουσείου.

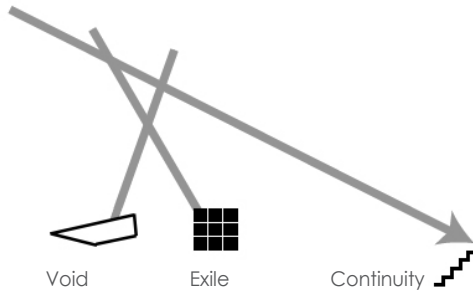
Τέλος, ένα ακόμα στοιχείο που επηρέασε τον αρχιτέκτονα και θέλησε να το εισάγει ως συμβολισμό, αποτελεί το έργο «one way street», του Walter Benjamin<sup>25</sup>. Το μουσείο αποτελεί μία προσπάθεια χωρικής αποτύπωσης των «σταθμών του αστεριού». Οι εξήντα συνεχείς ενότητες του τεθλασμένου σχήματος, αντιπροσωπεύουν τους σταθμούς που περιγράφονται στο κείμενο του συγγραφέα.

### *Η είσοδος στο μουσείο και οι τρεις υπόγειοι άξονες*

Η είσοδος στο μουσείο, όπως ήδη αναφέρθηκε, γίνεται μέσα από το Collegienhaus, με τη χρήση ενός void (κενού), το οποίο λειτουργεί ως αποσπασμένο τμήμα της ευθείας γραμμής του μουσείου. Μια σκάλα οδηγεί στο υπόγειο και ο επισκέπτης βρίσκεται σε ένα σύμπλεγμα διασταυρούμενων αξόνων με κλίση ως προς το οριζόντιο επίπεδο αναφοράς. **Ο πρώτος άξονας**, ξεκινά από το κενό της εισόδου στο ιστορικό κτίριο και καταλήγει σε μια μεγάλη σκάλα, η οποία οδηγεί στους τρεις ορόφους του μουσείου. Ο Daniel Libeskind ονόμασε την κλίμακα αυτή **«σκάλα της συνέχειας»** (Stair of Continuity), συμβολίζοντας έτσι, τη συνέχεια της ιστορίας του Βερολίνου.

**Ο δεύτερος άξονας** - υπόγειος δρόμος οδηγεί στον **«κήπο της εξορίας και της μετανάστευσης»** (Garden of Exile and Emigration). Οι πλευρικοί τοίχοι του δρόμου αυτού συγκλίνουν και το δάπεδο έχει μια ανοδική κλίση.

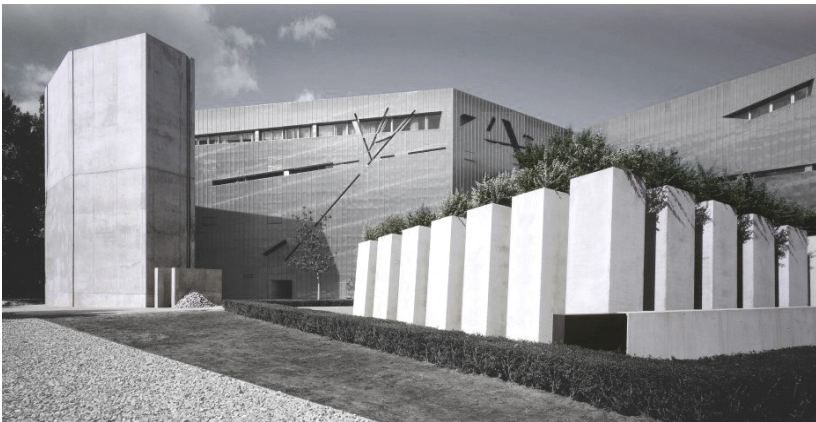
<sup>25</sup> Walter Benjamin (1892-1940), Γερμανό-εβραϊός μαρξιστής και κριτικός λογοτεχνίας, μεταφραστής και φιλόσοφος. Το «one way street» (1928), πρόκειται για ένα βιβλίο μέσα στο οποίο στοιχειοθετείται η σκέψη του W. Benjamin σε έναν «μονόδρομο» προβληματικής, καθώς αφορμάται από καθημερινές σκηνές της πόλης για να αναπτύξει την προβληματική του φιλοσόφου. Πρόκειται για μία ανασύνθεση ενός υπερρεαλιστικού κόσμου νοημάτων μέσα της προσωπικής περιπλάνησης του αναγνώστη. (από το εισαγωγικό σημείωμα των εκδόσεων Άγρα)



Η διασταύρωση των 3 αξόνων του μουσείου

Στο τέλος της πορείας αυτής, υπάρχει το μόνο σημείο που εισβάλλει το φυσικό φως στο υπόγειο και μια βαριά μεταλλική θύρα με τζάμι οδηγεί σε έναν ιδιαίτερο κήπο. Αυτή είναι η μόνη διαδρομή κάτω από το έδαφος που οδηγεί στον «έξω κόσμο». Με αυτόν τον αρχιτεκτονικό χειρισμό, υπονοείται ότι ο δρόμος της εξορίας είναι η μόνη διέξοδος προς την ελευθερία.

**Ο τρίτος άξονας** - υπόγειος δρόμος οδηγεί σ' έναν μασίφ μπετονένιο πύργο, το **«κενό του ολοκαυτώματος»** (Holocaust Void). Θυμίζει τα κενά που παρατάσσονται σ' έναν από τους δύο άξονες του μουσείου, όπως άλλωστε και αυτό της εισόδου, αλλά βρίσκεται εκτός του κεντρικού κτιρίου και είναι ορατός στον εξωτερικό χώρο. Οι τοίχοι αυτού του δρόμου - άξονα συγκλίνουν ακόμη περισσότερο, σε σχέση με τον προηγούμενο άξονα. Ο χώρος είναι σκοτεινός και σε προθήκες που υπάρχουν μέσα στους τοίχους βλέπει κανείς εκθέματα προσωπικών αντικειμένων και εγγράφων Εβραίων του Βερολίνου, που μαρτυρούν την εξαφάνισή τους. **Η διασταύρωση των αξόνων αυτών συμβολίζει τη σχέση των τριών πραγματικοτήτων στη ζωή των Εβραίων του Βερολίνου και δημιουργεί ένα είδος επιθυμητού αποπροσανατολισμού και «αναστάτωσης».**





*«One feels a little bit sick walking through it. But it is accurate, because that is what perfect order feels like when you leave the history of Berlin». , Daniel Libeskind*

### *Garden of Exile and Emigration*

Ακολουθώντας, λοιπόν, κανείς, το δεύτερο υπόγειο άξονα, καταλήγει, μέσω της βαριάς μεταλλικής θύρας, στον Κήπο της Εξορίας και της Μετανάστευσης, έναν τόπο μνήμης αφιερωμένο στους Εβραίους που εκδιώχθηκαν από το Βερολίνο μετά την άνοδο του Αδόλφου Χίτλερ στην εξουσία το 1933.

Το memorial αυτό είναι ένα σύνολο από κιβώτια σκυροδέματος που οργανώνονται σε ορθοκανονικό κάρναβο 7x7 (ο μόνος σε όλο το μουσείο), με το ύψος τους να φτάνει τα 9 μέτρα περίπου. Είναι τοποθετημένα πάνω σε ένα κεκλιμένο επίπεδο 12 μοιρών και παραλαμβάνουν τη κλίση της διαμορφωμένης βάσης. Τα 49 κιβώτια, τετράγωνης διατομής, είναι κούφια και στο εσωτερικό τους περιέχουν χώμα. Τα 48 από αυτά, περιέχουν χώμα από το Βερολίνο, και συμβολίζουν τη γέννηση του Ισραήλ το 1948, ενώ το ένα περιέχει χώμα από την Ιερουσαλήμ, συμβολίζοντας τη πόλη του Βερολίνου. Στην κορυφή κάθε κιβωτίου είναι φυτεμένες ιπιές και βελανιδιές, γεγονός που μεταθέτει τη στάθμη του εδάφους και τονίζει το συναίσθημα ότι βρίσκεσαι κάτω από τη γη, ενώ ταυτόχρονα συμβολίζει την ελπίδα της ζωής. Η δυνατότητα κίνησης του επισκέπτη στο εσωτερικό του κήπου περιορίζεται στα στενά και δύσβατα ευθύγραμμα μονοπάτια μεταξύ των κιβωτίων.

Η διαδικασία προσέγγισης του κήπου, από την αρχή μέχρι το τέλος, αποτελεί μία **αφήγηση** για τον επισκέπτη, μία **πορεία νοσηματοδοτημένων χώρων**, που από το σκοτάδι καταλήγει στη φως. Η **κάθοδος** του επισκέπτη στην είσοδο του μουσείου είναι απαραίτητη, η διαδρομή πάνω στην κεκλιμένη ράμπα του υπόγειου άξονα επίσης, για να φτάσει ο επισκέπτης, περνώντας πρώτα τη μεγάλη «πύλη», να περιπλανιέται πάνω στο, στρωμένο από ακανόνιστους και με άγρια υφή κυβόλιθους, κεκλιμένο έδαφος του κήπου. **Αυτό που εξετάζουμε εδώ είναι η προσωπική περιπλάνηση στον κήπο, ή περαιτέ-**



**ρω, ότι ερχόμενος κάνεις πιο κοντά με τη μνήμη των εκδιωχθέντων και βασανισμένων εβραίων, έρχεται πιο κοντά στον εαυτό του.** Ωστόσο, τίποτα δεν θα ήταν το ίδιο, εάν δεν υπήρχε αυτό το **μονοπάτι**, αυτή η κάθοδος και η άνοδος, ακόμα και αυτή η πύλη να περάσει και αυτοί οι άγριοι κυβόλιθοι να πατήσουν κανείς.

**Ο συμβολισμός**, όπως είδαμε, είναι από τα σημαντικότερα εργαλεία του αρχιτέκτονα και κάνει έντονη την εμφάνισή του και στο μοναδικό ορθοκανονικό χώρο ολόκληρου του μουσείου. Διακρίνουμε δύο τύπους. Από τη μία, έχουμε το έντονο στοιχείο της ανισορροπίας<sup>26</sup> και από την άλλη το συμβολισμό του κύκλου της ζωής. Λόγω της κίνησης από το μουσείο στο κήπο, αλλά και μέσα σε αυτόν, προκαλείται το αίσθημα του ιλίγγου και δημιουργείται μια άλλη αίσθηση της κλίμακας των γύρω κτιρίων, αλλά και του ανθρώπου σε σχέση με το μουσείο. Οι συνειρμοί για τη σχέση του κήπου με το δίκτυο των γύρω ψηλών, μάλλον, κτιρίων, των πολυκατοικιών του ανατολικού Βερολίνου, είναι αυτόματα. **Ο επισκέπτης, ανακαλύπτει εδώ, την ταυτότητά του, τη θέση του, μέσα στο περιβάλλον.** Ο κήπος της Εξορίας και της μετανάστευσης στέκεται σαν ένας ιδιόμορφος ναός στο αστικό τοπίο, προσπαθώντας να υποβάλει στον επισκέπτη **συναισθήματα αβεβαιότητας και αποπροσανατολισμού**, όπως ένιωθαν οι εκδιωχθέντες Εβραίοι. Όμως, κατά τη γνώμη μας, καταφέρνει να πετύχει πολλά περισσότερα από μία **ανάκληση μνήμης**. Δεν κινείται μόνο μεταξύ συλλογικής και ατομικής μνήμης αλλά και μεταξύ ατομικής μνήμης και **υπερατομικής αναζήτησης**. Ο Daniel Libeskind υπογράφει τον κήπο ως εξής: *«One feels a little bit sick walking through it. But it is accurate, because that is what perfect order feels like when you leave the history of Berlin».*

<sup>26</sup> «The Garden of Exile attempts to completely disorient the visitor. It represents a shipwreck of history.» (Daniel Libeskind, 1999)



[Αισθάνεται κανείς, λίγο άρρωστος, κινούμενος μέσα στον κήπο. Αλλά τελικά έτσι είναι ακριβώς, γιατί έτσι μοιάζει η τάξη όταν αφήνει κανείς πίσω την ιστορία του Βερολίνου.] Η αναζήτηση αναδύθηκε από το σκοτάδι στο φως, ταρακουνήθηκε, άγγιξε τη μνήμη των Εβραίων, τη μνήμη της πόλης και κατέληξε έξω από αυτήν, σε μας.

Παράλληλα, η διαδρομή κάτω από το έδαφος που οδηγεί στον έξω κόσμο αναφέρεται στο δρόμο της εξορίας σαν τη μόνη διέξοδο και τον μόνο δρόμο προς την ελευθερία. **Ο κύκλος της ζωής**, είναι εδώ ο συμβολισμός, η μετάβαση από το κάτω στο άνω, από το μέσα στο έξω, από το σκοτάδι στο φως. Ένας άλλος κύκλος ζωής γεννιέται καθώς περιδιαβαίνει κανείς τον ίδιο τον κήπο. Κινείται, χαμηλά, σχεδόν υπόγειο, πάνω σε ανώμαλο έδαφος, σε στενά μονοπάτια, σχεδόν κουράζεται και συλλογίζεται του νεκρούς. Αλλά κοιτάζει ψηλά, την κορυφή, τα δέντρα και τον ουρανό. Κοιτάζει ανάμεσα από τους πυλώνες, και διακρίνει τη ζωή. Μόνον εκεί μπορεί κανείς να στρέψει το βλέμμα του και τίποτα να μην κρύβει το άπειρο. Μετάβαση από το κάτω στο άνω, από το μέσα στο έξω, το σκοτάδι στο φως. Από το ναδίρ στο ζενίθ. Από το θάνατο στη ζωή.

Η πορεία προς τον κήπο ορίζει, παράλληλα, κάποια **επίπεδα απόσυρσης** από τον έξω κόσμο ενώ, η περιπλάνηση στα μονοπάτια του προσφέρει στον επισκέπτη **απομόνωση** και την απαραίτητη **αποχώρηση**, ώστε να μπορέσει να συλλογιστεί πάνω στο περιεχόμενο των όσων βιώνει μέσω των αισθήσεων. Όπως είδαμε, εξάλλου, στο στοχασμό η αποχώρηση, σωματική αλλά και ψυχολογική, αποτελεί στοιχείο κλειδί για την επίτευξη του στόχου και συνδυάζεται πάντα με **μείωση της ενέργειας**, της νοητικής διεργασίας.

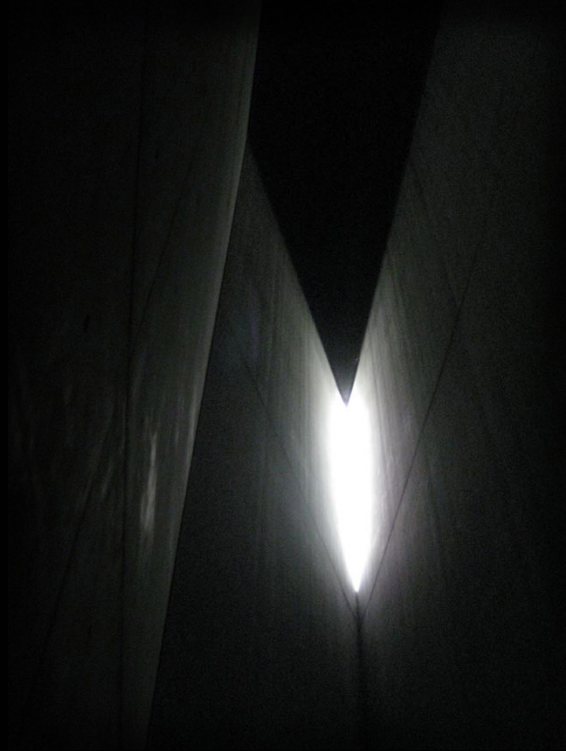


Η έννοια του «ανταποδοτικού βλέμματος»  
στα μονοπάτια του κήπου

Αν τα δύο πρώτα επίπεδα απόσυρσης εξαντλούνται στην κάθοδο της εισόδου και στην πορεία του υπόγειου άξονα προς τον κήπο, τότε έρχεται να γεννηθεί ένα νέο επίπεδο απόσυρσης που υλοποιείται εξ' ολοκλήρου στο εσωτερικού του. **Ο Libeskind διαχειρίζεται την έννοια του «ανταποδοτικού βλέμματος».** Το «βλέμμα», σύμφωνα με το γάλλο ψυχίατρο Jacques Lacan (1901-1981), σημαίνει ότι, *«λόγω της ύπαρξής μου, με κοιτούν από παντού»*. Ο Libeskind, με τους πυλώνες του κήπου, δημιουργεί «παύσεις», διακόπτει το «βλέμμα», άρα κι την αίσθηση ότι υπάρχουμε καθώς είμαστε αντικείμενα προς θέαση<sup>27</sup>. Παράλληλα, αυτή η **οριοθέτηση της θέασης** μεταξύ των πυλώνων, μοιάζει με αυτή που συμβαίνει στους κήπους των μοναστηριών ή στους αγγλικούς κήπους και βοηθά στη συγκέντρωση, την εστίαση και την απομόνωση. Νοιώθει κανείς μόνος, όμως ταυτόχρονα περιτριγυρίζεται από άλλους επισκέπτες αλλά και την ίδια την ιστορία. **Οι οπτικές φυγές** κατευθύνονται και το σύνολο δεν αποκαλύπτεται παρά μόνο κλιμακωτά εντείνοντας την αίσθηση του απείρου και την ανεπάρκεια επίγνωσης των πάντων. Ο κήπος μεταμορφώνεται ανάλογα με τη ματιά, ο δημιουργός του δίνει την πρόθεση αλλά όχι το αποτέλεσμα. Αυτό αφήνεται σε εμάς, στην εσωτερική δύναμη της περιπλάνησής μας στο χώρο.

---

<sup>27</sup> Linguistics in architectural theory and criticism after modernism, Kourkoulas Andreas, PhD thesis Bartlett school of architecture and planning, university college, June 1986



*«The sun never knew how great it was  
until it struck the side of a building.»*

Louis Kahn

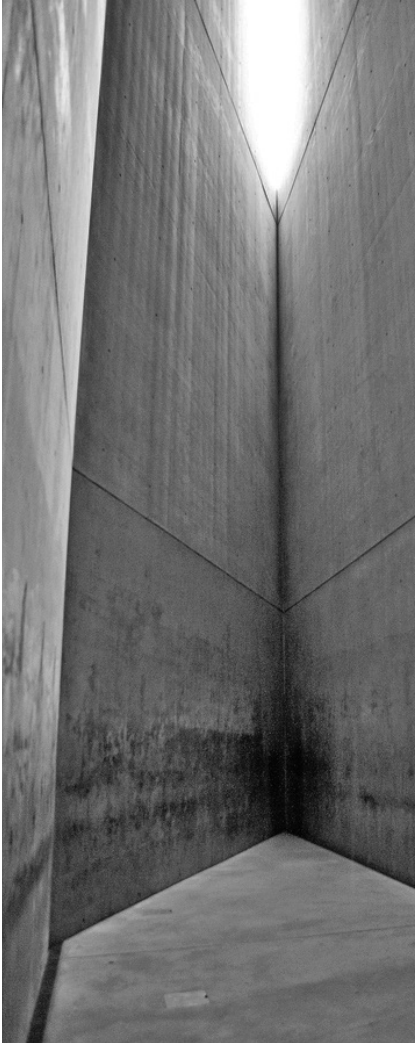
### *The Holocaust Void*

Ακολουθώντας, κανείς, τον τρίτο υπόγειο άξονα, καταλήγει, όπως είδαμε, σ' έναν μασίφ πύργο από μπετόν, το κενό του Ολοκαυτώματος. Το κενό αυτό, θυμίζει τους χώρους που δημιουργούνται στα σημεία τομής των δύο γραμμών του μουσείου και συγκεντρώνει, πλην μίας βασικής διαφοράς, πολλά κοινά χαρακτηριστικά. Τα voids μέσα στο μουσείο αποτελούν στοιχείο έκπληξης και ενεργοποίησης της μνήμης. Σε όλη τη διαδρομή ο επισκέπτης έρχεται αντιμέτωπος μαζί τους, για να του υπενθυμίσουν τη βίαιη διακοπή του εβραϊκού πολιτισμού στην ιστορία της πόλης. Στους εκθεσιακούς χώρους τα κενά είναι εμφανή, τονίζονται με μαύρο χρώμα και παρεμποδίζουν τη ροή της έκθεσης. Συμβολίζουν τον αποκλεισμό και την απέλαση ως αναπόσπαστο μέρος της ιστορίας, δηλώνοντας της παρουσία τους μέσω της ηχηρής απουσίας τους.

Από την άλλη πλευρά, ο Πύργος του Ολοκαυτώματος<sup>28</sup> δεν ενεργοποιεί μονάχα τη μνήμη, ούτε εκπληρώνει απλώς συμβολισμούς, αλλά στέκεται παράμερα, σαν άλλο θραύσμα της ευθείας γραμμής, εμφανής από παντού, προκαλώντας τον επισκέπτη να τον εξερευνήσει. **Δεν περικλείει ένα περιεχόμενο, το αποτελεί ο ίδιος. Ολοκληρώνει ένα βίωμα.** Σύμφωνα με τον αρχιτέκτονα, ο πύργος αυτός σηματοδοτεί το τέλος της παλιάς ιστορίας του Βερολίνου και συμβολίζει τους πολυάριθμους Εβραίους που χάθηκαν στο Ολοκαύτωμα.

Ο πύργος είναι ένας πενταγωνικός άδειος σκοτεινός χώρος, με ύψος 27 μέτρα του οποίου οι τοίχοι από σπλισμένο σκυρόδεμα έχουν παραμείνει ακάλυπτοι. Ο χώρος, που εξω-

<sup>28</sup> Στα σχέδια του διαγωνισμού ο αρχιτέκτονας είχε σκοπό να τοποθετήσει περισσότερα τέτοια Voids, εκτός του βασικού πτυχωτού κορμού του κτιρίου, τα οποία θα έμοιαζαν σαν θραύσματα της ευθείας γραμμής που περιέχει τα πέντε κενά και διαπερνά το κτίριο. Έτσι θα συμβολιζόταν καλύτερα η απότομη και βίαιη παρέμβαση του ολοκαυτώματος στην ιστορία του Βερολίνου. Η ιδέα αυτή δεν πραγματοποιήθηκε για οικονομικούς λόγους.



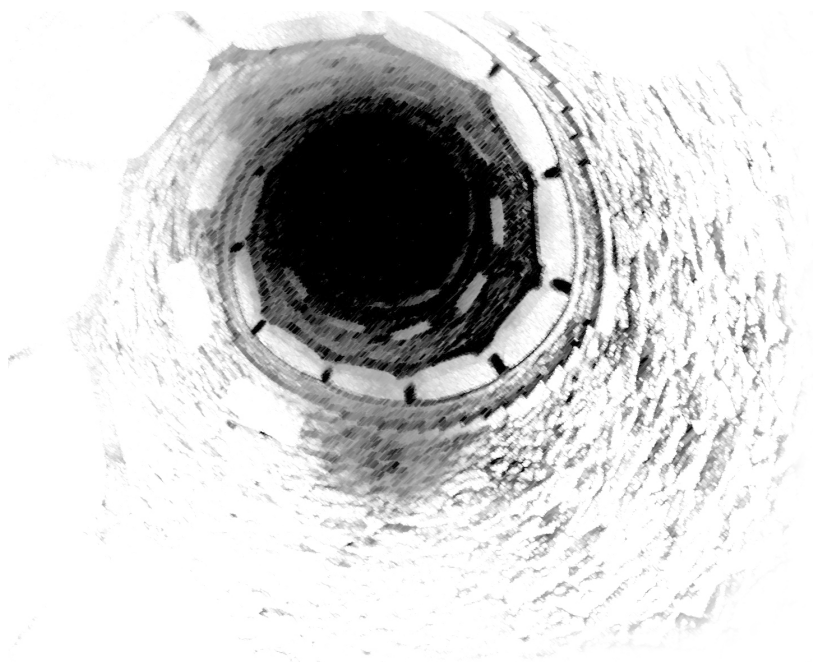
Εξωτερική όψη του Πύργου του Ολοκαυτώματος

τερικά μοιάζει απροσπέλαστος, παραμένει κενός και σιωπηλός, ενώ υπο-φωτίζεται από μια σχισμή στο επάνω μέρος του κελύφους από όπου περνούν και οι ήχοι της πόλης, ως απόμακρη βουή. **Η απουσία οπτικής επαφής με το έξω αλλά και η απουσία θέρμανσης στον πύργο δημιουργούν ένα αίσθημα εγκλεισμού και ρίγους.** Το μοναδικό στοιχείο στο χώρο εντείνει αυτή τη ματαιότητα και τη μη δυνατότητα διαφυγής. Πρόκειται για μία σιδερένια σκάλα η οποία, αν και φαινομενικά προσφέρει την απόδραση, ξεκινά ψηλότερα από το επίπεδο του εδάφους και δεν αγγίζει ποτέ την κορυφή.

Παρά τις εμφανείς διαφορές τους, ο κήπος της εξορίας και ο πύργος συνοψίζουν κοινές σχεδιαστικές πρακτικές του αρχιτέκτονα με στόχο την πυροδότηση του στοχασμού. **Η αφήγηση μιας διαδρομής** που οδηγεί, στην περίπτωση

ση αυτή, σε ένα αδιέξοδο, προσφέρει την **αποχώρηση** από το πολύβουο σώμα του κτιρίου και την **απομόνωση** που χρειάζεται κανείς για να συλλογιστεί, να στοχαστεί το θάνατο και τον ίδιο του τον εαυτό. Η κίνηση σε έναν ασταθή, άγνωστο χώρο εντείνει τις αισθήσεις, τοποθετεί τον επισκέπτη σε κατάσταση επιφυλακής για να εστιάσει την προσοχή του στον τελικό στόχο. Εκεί, στο ψυχρό εσωτερικό, ο αρχιτέκτονας χειρίζεται τις αισθήσεις με μαεστρία. Όραση, αφή, ακοή. Το αδιέξοδο είναι μισοσκοτεινό, τα υλικά αδρά και ο ήχος μακρινός. Οι αισθήσεις οξύνονται, **ο ρυθμός της αναπνοής μετριάζεται**, για να μπορέσει ο επισκέπτης να αφουγκραστεί το χώρο. Να συλλάβει ένα στοιχείο ζωής.

Αναπόφευκτα, λοιπόν, κοιτάζει ψηλά, στη μοναδική πηγή φωτός, στην πηγή της ζωής. Έχει κατέβει στον πάτο, όπου το μόνο που ακούγεται είναι η αντήχηση των βημάτων του και στρέφει το βλέμμα ψηλά ψάχνοντας τον ουρανό. **Ο συμβολισμός του κύκλου της ζωής** κάνει και πάλι την εμφάνισή του. Η χειρονομία οπτικοποιεί το συλλογισμό. Από το θάνατο στη ζωή. Στο νήμα του βλέμματος που ενώνει το χθόνιο με το ουράνιο, παρεμβάλλεται η **μεταλλική σκάλα**, το μοναδικό αντικείμενο που βρίσκεται στο εσωτερικό του πύργου. Ένα κοινό στοιχείο καθημερινής χρήσης, του οποίου η θέση ωστόσο, το μετατρέπει σε **αντικείμενο παρατήρησης και συλλογισμού** γεννώντας έναν ακόμα συμβολισμό. Το ηθικό αναπτερώνεται προσωρινά, το αδιέξοδο μετατοπίζεται ψηλότερα για να δώσει το βήμα στον αποκλεισμό και τη ματαιότητα να ηχήσουν δυνατά. Το άπειρο βρίσκεται στη σχισμή, λίγο πιο πάνω, στο φώς. Το ίδιο και η ύπαρξη.



Η «αρχετυπική» εικόνα του πηγαδιού

*«Το εβραϊκό μουσείο του Libeskind, στο Βερολίνο, δεν ορίζει χώρους κατανάλωσης χρόνου και εντυπώσεων. Προσδιορίζει, δημιουργεί χώρους αναζήτησης και αυτοσυγκέντρωσης».*

Δημήτρης Φατούρος



*— Η εκδήλωση του αρχετύπου*

Η ουσία του Πύργου κρύβεται, κατά τη γνώμη μας, στην πρωταρχική δομή του. Πράγματι, **εισερχόμενος κανείς στον πύργο, συνειδητοποιεί γρήγορα ότι βρίσκεται στον πάτο ενός πηγαδιού, σε μια κρύπτη, λαξευμένη στη γη. Τι σημαίνει όμως πηγάδι και κρύπτη, πώς εμπεριέχουν την ίδια τη φύση του ατόμου; Και τελικά πώς αυτές οι δομές σχετίζονται με την υπερατομική θέαση της ύπαρξης, δηλαδή το στοχασμό;**

Το πηγάδι είναι, εξ' ορισμού, ένας κάθετος αγωγός που διαπερνά τη γη με στόχο την άντληση νερού. Μία κατακόρυφη κίνηση που συνδέει την επιφάνεια με τα έγκατα της γης και καταδυόμενος κανείς, αντλεί την πανάρχαια μνήμη της γης και του σώματος. Όμως, το βλέμμα στρέφεται ψηλά στο άνοιγμα, στον ουρανό, ορίζοντας έτσι έναν αιώνιο κατακόρυφο άξονα. Γη και ουρανός, ή αλλιώς οι πρόγονοι της Μνημοσύνης στο μύθο των αρχαίων Ελλήνων. **Καλλιχορον φρέαρ.**

Ταυτόχρονα, η κρύπτη αποτελεί την πιο παλιά έκφραση της αρχιτεκτονικής, αποτυπώνει πρώτη τα ταφικά μνημεία και συνδέεται άμεσα με το μεταφυσικό. **Η κατάβαση στην κρύπτη είναι κατάβαση στο χρόνο, επιστροφή.** Και αυτό, γιατί η κρύπτη ξυπνά την αρχέγονη παραμονή στη σπηλιά, στη μήτρα της γης, στην πρώτη κατοικία. Εισερχόμενος κανείς σε αυτήν, νοιώθει την ανάγκη να την κατοικήσει, αισθάνεται ασφάλεια. Στο καταφύγιο αυτό, έρχεται πιο κοντά στη φύση του και νοιώθει απελευθερωμένος να ονειροπολήσει και να στοχαστεί. Σύμφωνα με τον Gaston Bachelard, **το υπόγειο παίζει το ρόλο του σκοτεινού είναι, το μέρος εκείνο της γης όπου η ενατένιση και τα όνειρα δεν έχουν όρια, εκεί όπου η αλήθεια βρίσκει την πραγμάτωσή της, μέσω του βάθους.** Το αρχέτυπο που επιδρά πάνω στο υποσυνείδητο όλων των ανθρώπων.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> «Από τη λαξευμένη σπηλιά στο βράχο μέσα στον υπόγειο χώρο, περάσαμε από το χώρο που κατασκευάζουμε στον κόσμο που ονειρευόμαστε», G. Bachelard, Η ποιητική του χώρου



Το Μάιο του 2005, κατά την 60η επέτειο της πτώσης της ναζιστικής κυριαρχίας στη Γερμανία και της λήξης του 2ου παγκοσμίου πολέμου, το Βερολίνο «ένιωσε την ανάγκη» να αφιερώσει ένα μνημείο στη μνήμη των εκατομμυρίων δολοφονημένων Εβραίων της Ευρώπης. Το **The Holocaust Memorial**, σχεδιασμένο από τον αμερικανό αρχιτέκτονα **Peter Eisenman**, εξυπηρετεί αυτόν ακριβώς το σκοπό και αποτελεί ένα από τα δύο πλέον σημαντικότερα μνημεία για το Ολοκαύτωμα στο Βερολίνο. Η συζήτηση για τη δημιουργία του ξεκίνησε το 1989, όταν μερικοί Βερολινέζοι, η ομάδα «Perspective Berlin», πρότειναν την ανέγερσή του. Η παραπάνω ομάδα, με πρωτεργάτη τη δημοσιογράφο Lea Rosh, μίλησαν για την ανάγκη ενός μνημείου που στόχος του θα ήταν να

να «εξαναγκάσει το ένοχο έθνος να ανακαλέσει την εθνική του ντροπή ως μία εμφανή εξομολόγηση των πράξεών του», και όχι ένας απλός εορτασμός της μνήμης των θυμάτων. Το ζήτημα προκάλεσε έντονες αντιδράσεις, παρά το γεγονός ότι η κυβέρνηση αποφάσισε ήδη το 1992 την ανέγερση του μνημείου, παραχωρώντας μια περιοχή στην καρδιά του Βερολίνου, όπου πριν στεγάζονταν αρχηγεία της Gestapo. Τη συζήτηση για την αναγκαιότητά του ακολούθησε η διαμάχη για τη μορφή του.

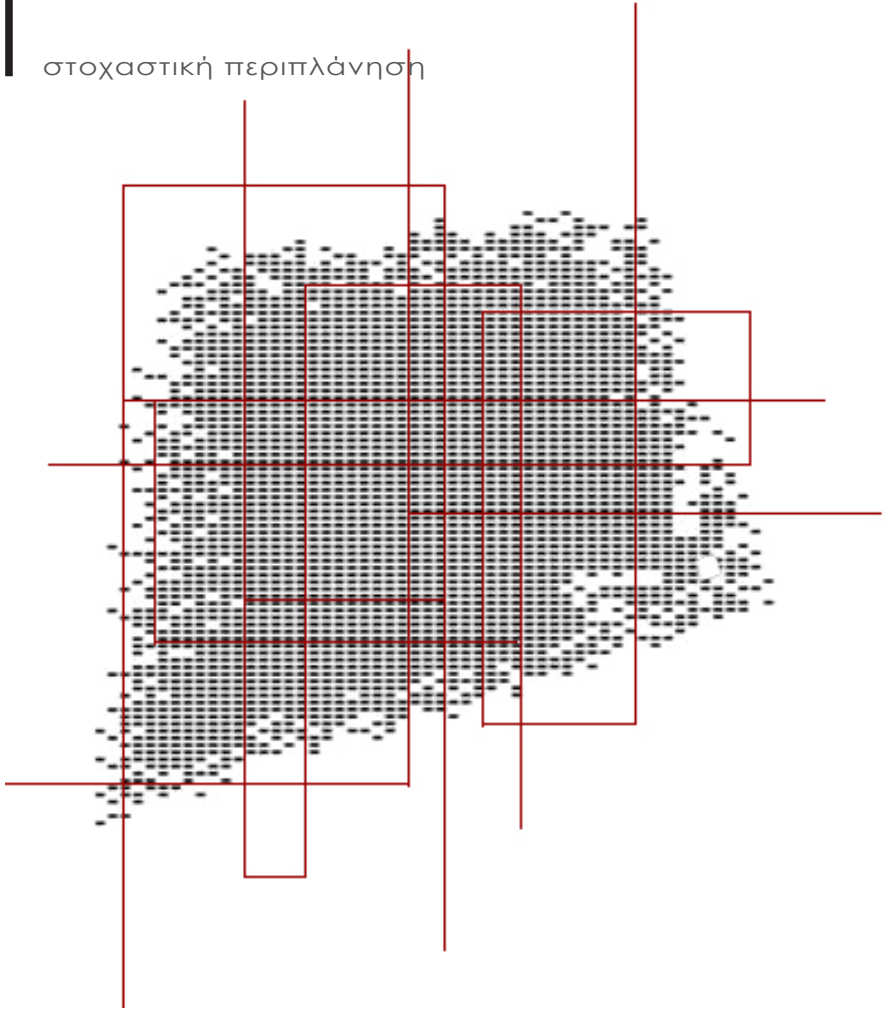
Έπειτα από δύο διαγωνισμούς, ο πρώτος εκ των οποίων διεθνής, εκατοντάδες σχέδια, και πολλές αντιρρήσεις και αδιέξοδα, επιλέγεται τελικά η πρόταση του Peter Eisenman και του καλλιτέχνη Richard Serra. Η πρωτοποριακή ιδέα των δύο αμερικάνων εντυπωσίασε τους κριτές και τον καγκελάριο Helmut Kohl, ο τελευταίος εκ των οποίων ζήτησε να ξετάσουν κάποιες αλλαγές πάνω στα αρχικά σχέδια, ώστε το μνημείο να γίνει αποδεκτό από τους διοργανωτές. Ο Serra αρνούμενος να σκεφτεί οποιαδήποτε αλλαγή, αποχώρησε από την όλη διαδικασία, αφήνοντας τη δημιουργία του έργου, στα χέρια του Eisenman.



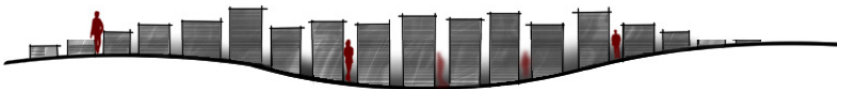
συνολική άποψη του μνημείου

**Το μνημείο του Ολοκαυτώματος** βρίσκεται ακριβώς στην καρδιά του Βερολίνου, περιτριγυρισμένο από τα σημαντικά τοπία της πρωτεύουσας: την πύλη του Βρανδεμβούργου, την πυκνή βλάστηση του Tiergarten, κτίρια ποικίλων λειτουργιών με ομοιόμορφες αυστηρές όψεις, όπου κάποτε στεγάζονταν γραφεία της Χιτλερικής προπαγάνδας, και σε μικρή απόσταση από την Ομοσπονδιακή Βουλή (Reichstag) με το γυάλινο επιβλητικό τρούλο να δεσπόζει κυρίαρχος ανάμεσά τους. Το οικόπεδο είναι ένα τετράπλευρο 1000τ.μ.2 που περικλείεται από δρόμους σε όλες τις πλευρές του. Η πρώτη αίσθηση που λαμβάνει κανείς από τον πρωτότυπα επεξεργασμένο χώρο του μνημείου είναι μια παύση. **Μια παύση στο αστικό τοπίο**, σε ό,τι έχει συνηθίσει να αντιλαμβάνεται το μάτι έως εκεί. Σαν ένα τεράστιο νεκροταφείο σαρκοφάγων, σαν μια συσσώρευση κτισμένων μνημάτων, σαν ένα χωράφι σπαρμένο από κυματιστά στάχυα, το μνημείο δε μπορεί παρά να σε τραβήξει μέσα του. Και εσύ «οφείλεις» να είσαι διατεθειμένος να το αφήσεις να σε περιβάλλει, να σε κυριεύσει, να σε καταπιεί και ύστερα να σε σπρώξει ξανά προς την επιφάνεια.





διάγραμμα κάτοψης μνημείου



διάγραμμα τομής μνημείου





Ο λαβύρινθος  
του Σολομώντα

Οι 2.711 μπετονένιες στήλες που το αποτελούν, όλες με το ίδιο ίχνος (95x235 εκ.) και ύψος που κυμαίνεται από 0-4,7μ., οργανώνονται σε κάτοψη σύμφωνα με ορθοκανονικό κάρναβο. Έχουν κλίση η οποία φτάνει μέχρι και τις 2°, γεγονός που σε συνδυασμό με την ακανόνιστη αυξομειώση του ύψους, εντείνει την αυταπάτη ότι το μνημείο κυματίζει. Στις άκρες του πεδίου των στηλών, το πλέγμα του σχεδίου αρχίζει να ξεφτιρίζει έως ότου γίνει ένα με τους γύρω δρόμους. Το πλέγμα είναι στραμμένο ενάντια στη λογική του οικοπέδου, παρεμποδίζοντας με τον τρόπο αυτό, κάθε παραδειγματική κατανόηση της επίσημης διαρρύθμισής του. Διακριτικά τοποθετημένη και χωρίς να διαταράσσει καθόλου την τακτικότητα του πλέγματος, βρίσκεται η είσοδος για το υπόγειο Κέντρο Πληροφόρησης το οποίο παρέχει υλικό που αφορά στα θύματα του Ολοκαυτώματος.






Ως επισκέπτης έχεις την ικανότητα να εισέλθεις στο πεδίο και από τις τέσσερις πλευρές του, ενθουσιασμένος αρχικά από τη διαφορετικότητα που πηγάζει μέσα από το τελευταίο και από τη δυνατότητα που σου δίνεται να το βιώσεις ως ένας σύγχρονος μικρός εξερευνητής, περιβαλλόμενος από το παιχνίδισμα των χαμηλών, προς το παρόν, γκριζών ογκόλιθων. Προχωρώντας όλο και πιο διστακτικός βαθύτερα μέσα στο μνημείο, νιώθεις **το περιβάλλον να απομακρύνεται** από κοντά σου, τις εικόνες της πόλης να σβήνουν σιγά σιγά και τους όποιους θορύβους να χάνονται. Είναι στιγμές που σκέφτεσαι να γυρίσεις πίσω, να αφήσεις αυτό το επικίνδυνο παιχνίδι του μυαλού στην άκρη και να επιστρέψεις στην γνώριμη βουή της πόλης. Αλλά τελικά **ο λαβύρινθος** που ξεδιπλώνεται μπροστά σου, σε κυριεύει, σε καταπίνει, σε οδηγεί να ξετυλίξεις τον αόρατο μίτο της Αριάδνης. Το ανώμαλο, κυματιστό έδαφος κάτω από τα πόδια σου και οι ψηλές πλέον γκριζες μορφές των γυαλισμένων κιβωτίων, εντείνουν το **αίσθημα της απομόνωσης**, της εξαφάνισης του υπόλοιπου κόσμου. Οι στήλες στέκουν καταπιεστικές κάποια μέτρα πάνω από το κεφάλι σου, καθώς περπατάς στα **στενά μονοπάτια** που δημιουργούνται ανάμεσά τους. Πλέον, ο μόνος **ήχος** που ακούς, είναι αυτός της τριβής του αμμοχάλικου κάτω από τα πόδια σου. Τι και αν δεις κάποιον να διασχίζει το κενό μπροστά σου; Σε λίγο θα έχει χαθεί μέσα σε αυτόν το λαβύρινθο από μπετόν. Συνεχίζεις την πορεία συνοδευόμενος μόνο από τις δικές σου σκέψεις και μνήμες, **πλήρως αποπροσανατολισμένος** πια, αλλά δεν σε νοιάζει. Στόχος σου είναι να φτάσεις στο τέρμα των σκέψεών σου, της αναζήτησής που βιώνεις όχι μόνο χωρικά αλλά και πνευματικά. Αρχίζοντας σταδιακά αλλά άθελα σου να βγαίνεις στην επιφάνεια, σαστισμένος από αυτό που μόλις βίωσες, προσπαθείς να εναρμονιστείς με τους ρυθμούς της πόλης.

Σπάζοντας το χωροχρονικό συνεχές μεταξύ της εμπειρίας και της κατανόησης που συναντά κανείς σε παραδοσιακά μνημεία, εδώ ο χρόνος του μνημείου, διαχωρίζεται από τη στιγμή της εμπειρίας. Το παρελθόν γίνεται αντιληπτό μέσω της εκδήλωσής του στο παρόν και της ζωντανής μνήμης της ατομικής εμπειρίας.

Είναι πλέον προφανές πως αυτό που διαδραματίζει σημαντικότερο ρόλο, δεν είναι οι στήλες, αλλά το κενό ανάμεσά τους. Το κενό δημιουργεί διαδρόμους-περάσματα, στενά σκοτεινά μονοπάτια, **έναν υπόγειο λαβύρινθο**<sup>30</sup>. Δεν υφίσταται καμία κατάλληλη διαδρομή μέσω των στηλών· αντιθέτως οι χωρίς αρχή, μέση και τέλος πολλαπλές πορείες προς την αναζήτηση της μνήμης, αποπροσανατολίζουν συνεχώς τον επισκέπτη, αποκαλύπτοντας ή αποκρύπτοντάς του αντίστοιχα στοιχεία του χώρου. Η ελεύθερη αλλά ταυτόχρονα **οριοθετημένη** από τα ίχνη των στηλών **πορεία**, προσδίδει μια ατμόσφαιρα ιεροτελεστίας, όπου το σώμα πρέπει να περάσει από όλα τα στάδια και τις μεταβολές του χώρου, ώστε να βιώσει την αλλαγή. Ένα μονό ελικοειδές μονοπάτι που οδηγεί αναπόφευκτα στο κέντρο του μνημείου, δίνοντας ως μόνη διέξοδο το βλέμμα προς τον ουρανό, το φως. **Η βίωση της εμπειρίας του λαβυρίνθου δεν προσφέρει κάποια περαιτέρω κατανόηση, παρά μόνο ένα έναυσμα για περισυλλογή και διαλογισμό. Αναδεύοντας τη μνήμη του θανάτου, η αίσθηση της απουσίας και της απώλειας εντείνεται και οδηγείται κανείς στη μελαγχολία, την οποία καλείται να θεραπεύσει μέσω της στοχαστικής περιπλάνησης, διαδικασία που λάμβανε χώρα στους Αγγλικούς Κήπους του 18ου αιώνα.**

---

<sup>30</sup> Τα περάσματα ανάμεσα από τις στήλες είναι μόνο 95εκ. με σκοπό η εμπειρία του μνημείου να είναι ατομική.



*«It  
happened,  
therefore  
it can  
happen  
again: this  
is the core  
of what we  
have to  
say.»  
Primo Levi*

Η αποστομωτική **αφαίρεση** και ο αυστηρός μινιμαλισμός που χαρακτηρίζουν το μνημείο το καθιστά ευάλωτο σε **έντονους συμβολισμούς και αντιθέσεις**<sup>31</sup> το παιχνίδι της σκιάς και του φωτός, της ανόδου και καθόδου των στηλών και του εδάφους αντίστοιχα, του γεμάτου-πλήρους και του περάσματος-κενού, οξύνουν τις αισθήσεις του επισκέπτη, ανασύροντας αναμνήσεις που κουβαλά ο ίδιος. Με αυτόν τον τρόπο διευκολύνεται η ενατένιση και ο στοχασμός, αφού συμβάλουν στο να νιώσει ο τελευταίος ένα με το περιβάλλον που τον περικλείει. Ο **προσανατολισμός της θέασης** σε συνδυασμό με τις γεωμετρικά **καδραρισμένες οπτικές φυγές** που δημιουργεί ο Eisenman, εντείνουν την **αίσθηση του απείρου και του ανολοκλήρωτου**, δίνοντας την ευκαιρία στον περιπατητή να συμπληρώσει μόνος του τα κενά ώστε να φθάσει στο δικό του τελικό προορισμό. Όλα όσα αναφέρθηκαν προηγουμένως, σε συνδυασμό με την **αίσθηση της αποχώρησης** και του αποκλεισμού κατά τη διάρκεια της περιπλάνησης αποτελούν από τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά των μοναστηριών και των ιαπωνικών κήπων. Το μνημείο του Ολοκαυτώματος προσφέρει στον επισκέπτη τη δυνατότητα να συλλογιστεί μέσα από την εμπειρία που βίωσε, να γίνει ένα με τη φύση του, να φθάσει στην αυτογνωσία, ενώ ταυτόχρονα το *«ήσυχο πάθος της απόφανσης, αφήνεται στον προσωπικό κόσμο του καθενός.»*<sup>31</sup> Ο Eisenman συνέλαβε **το μνημείο ως ένα χώρο σιωπής**, τόσο τέλει στο συμβολισμό του, όσο απαραίτητο στην ανθρώπινη εξιλέωση.

---

<sup>31</sup> <http://www.coldbacon.com/writing/dacostameyer-denkaml.html>, Ester da Costa Meyer, «That Jewish Thing», from Artforum, January 2006

*«Είχα μια ιδέα για την σιωπή – θέλησα το μνημείο να μιλάει χωρίς ομιλία. Στέκεται εκεί σιωπηλό – αυτός που πρέπει να μιλήσει είσαι εσύ», Peter Eisenman.*

**THIS IS THE SITE OF THE MURDER  
OF ABOUT 500 000 VICTIMS  
OF THE BELZEC DEATH CAMP  
ESTABLISHED FOR THE PURPOSE OF KILLING  
THE JEWS OF EUROPE, WHOSE LIVES WERE BRUTALLY TAKEN  
BETWEEN FEBRUARY AND DECEMBER 1942  
BY NAZI GERMANY**

**EARTH DO NOT COVER MY BLOOD ;  
LET THERE BE NO RESTING  
PLACE FOR MY OUTCRY!  
JOB 16:18**

Το 2004, στη μικρή πόλη Belzec της Πολωνίας, ιδρύθηκε, ως παρακλάδι του State Museum του Majdanek, ένα μνημείο-μουσείο στο χώρο ενός πρώην στρατοπέδου συγκέντρωσης, στο οποίο το 1942 βρήκαν το θάνατο πάνω από 500000 Εβραίοι. Το αρχιτεκτονικό γραφείο DDJM σε συνεργασία με μία ομάδα καλλιτεχνών<sup>32</sup>, κέρδισαν το διαγωνισμό για την κατασκευή του μνημείου το 1997, ενώ το 2002 ξεκίνησαν η εργασίες για την αναδιάρθρωση της τεράστιας αυτής έκτασης, η οποία από το 1943 και τη διάλυση του στρατοπέδου είχε ήδη μετατραπεί σε αχανές νεκροταφείο θυμάτων.

---

<sup>32</sup> Οι DDJM αποτελούνται από τους: M.Dunikowski, J.Kutniowski, P.Czerwiński και P. Uherek, ενώ οι καλλιτέχνες είναι οι: A.Sofyga, M.Roszczyk, και Z.Pidek



Η πρόταση, σύμφωνα και με τον τίτλο της, στηρίζεται σε ένα δίπολο. Η είσοδος στο μνημείο ορίζεται από ένα μεγάλο τετραγωνικό σιδερένιο πλάτωμα, οι χαράξεις του οποίου ορίζουν το Άστρο του Δαυίδ. Από το σημείο αυτό, μπορεί, κανείς, να επισκεφθεί είτε το επίμηκες, υπόγειο μουσείο, είτε το μνημείο που δε είναι άλλο από μία τομή σε ένα ορθογώνιο χώρο ταφής καλυμμένο με βράχους και στάχτη. Σε ό, τι αφορά το μνημείο, ο επισκέπτης διανύει μία ευθύγραμμη πορεία κινούμενος μέσα σε ένα **ρήγμα**. Οι πλευρές του κενού μάλιστα, υψώνονται σταδιακά καθώς κανείς εισέρχεται όλο και πιο βαθιά, καταλήγοντας μέχρι το ύψος των 9 μέτρων. **Η μνήμη ενεργοποιείται μέσω της κίνησης κατά την τομή.** Οι υφές και η **υλικότητα** παίζουν σημαντικό ρόλο καθ' όλη τη διαδικασία. Οι τοίχοι είναι αδροί, από σκυρόδεμα, ενώ στην απόληξή τους υπάρχουν αναμονές που προσομοιάζουν σύρματα στρατοπέδου. Στο τέλος, η πορεία καταλήγει σε ένα γρανιτένιο τοίχο, στις εσοχές του οποίου είναι χαραγμένα τα ονόματα των θυμάτων. **Είναι το σημείο αυτό της διαδρομής, ο τόπος που ο επισκέπτης θα αποτίσει φόρο τιμής στους νεκρούς.** Σκάλες, αριστερά και δεξιά, οδηγούν ξανά ψηλά, «υποχρεώνοντας» τους επισκέπτες να κινηθούν περιμετρικά του χώρου ταφής, να αποκτήσουν συνολική εποπτεία για να επιστρέψουν, μέσω του κλειστού κυκλώματος, ξανά στην αφετηρία.



συνολική άποψη της ορθογωνικής έκτασης



Το μόνο εμπόδιο σε αυτή την ενατένιση των βράχων και της στάχτης, σα σε έναν κήπο του Ζεν, αποτελούν μερικά δέντρα στη νοτιοανατολική γωνία του νεκροταφείου, δέντρα που παρίστανται ως «μάρτυρες» των τραγικών γεγονότων που εκτυλίχθηκαν στον τόπο αυτό.

**Ο συμβολισμός** εξελίχθηκε σε πολύ σημαντικό εργαλείο στα χέρια των αρχιτεκτόνων, ένα εργαλείο που, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, υποβοηθά την ανάκληση της μνήμης και την πυροδότηση του στοχασμού. Σε πρώτο επίπεδο, η θέση του μουσείου στο όριο του δρόμου ταυτίζεται με το ίχνος των παλιών σιδηροτροχιών του στρατοπέδου και αναλαμβάνει το ρόλο του τοίχου ενός συνηθισμένου νεκροταφείου επιτρέποντας την καλύτερη **οπτική μετάβαση**. Συνεισφέρει, ταυτόχρονα στο απαιτούμενο **πρώτο επίπεδο απόσυρσης** από το σκέλος της πόλης και τη βουή της. Παράλληλα, η μορφή της ρωγμής, δε χωροθετήθηκε διόλου τυχαία, καθώς βρίσκεται στη ακριβή θέση του παλιού ορύγματος ταφής του τομέα εξόντωσης του στρατοπέδου. Το σημείο όπου χάθηκαν οι περισσότερες ψυχές το 1942 είναι εκείνο το σημείο που βυθίζεται κανείς στη γη, βιώνει το θάνατο με όλες τις αισθήσεις του, για να ανασυρθεί ξανά στη ζωή. Τέλος, λιγότερο σημαντικός συμβολισμός, τα τοποθετημένα σίδερα αριστερά της εισόδου, δίνουν μια φευγαλέα εικόνα των βαγονιών μεταφοράς του «φορτίου». Το παρελθόν βρίσκεται εδώ.



Αποκορύφωμα της καθοδικής κίνησης του μνημείου, αποτελεί ο **τοίχος από γρανίτη και πέτρα**. Η ανακούφιση έγκειται στην καταγραφή των ατομικών τραγωδιών των θυμάτων. Σημείο παύσης και προβληματισμού και ταυτόχρονα **σημείο αναστροφής του βλέμματος**, με σκοπό τη θέαση όσων ξετυλίχθηκαν προηγουμένως. **Απομόνωση και ψυχολογικός εγκλεισμός**. Ο γρανίτης λειτουργεί ως **κάτοπτρο**, ο επισκέπτης καθρεπτίζεται μέσα του, το παρόν και το παρελθόν συμπορεύονται στιγμιαία. **Συναντά κανείς τον εαυτό του εκεί κάτω, ο γρανίτης γίνεται η πύλη για την εξατομίκευση της μνήμης, την εσωτερική αναζήτηση της αλήθειας. Το στοχασμό.**

**Η φρίκη του παρελθόντος μετατρέπεται, έτσι, σε ήρεμη εναντίωση και στοχασμό.** Οι επιγραφές στον τοίχο δημιουργούν τη σχέση με το θάνατο, όχι τόσο με την έννοια του τρόμου πια, αλλά της συνειδητοποίησης. Πρόκειται για μια **υπενθύμιση του απείρου**, της θνητότητας μας μέσω της μελαγχολίας. **Η μελαγχολία** εκφράζει τις ψυχικές καταστάσεις μιας ιδιαίτερης ευαισθησίας, συγχωνεύει μέσα σε μια μόνη μορφή δύο ανθρώπινες δυνατότητες, σαν άλλος καθρέπτης, όχι μόνο ετερογενείς αλλά και αντινομικές. Ενσαρκώνει κάτω από μια αλληγορική μορφή την δημιουργική ικανότητα του πνεύματος και τα συμπτώματά της στηρίζονται στο πρόσκαι

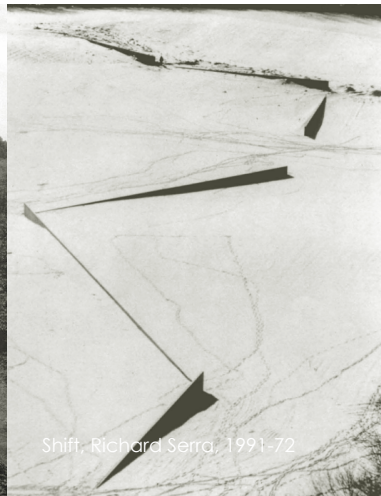
το ρήγμα-όριο στη γλυπτική και τη land art



#1 of Nine Nevada Depressions  
Michael Heizer, 1968



River Po Line, Richard Long, 2001



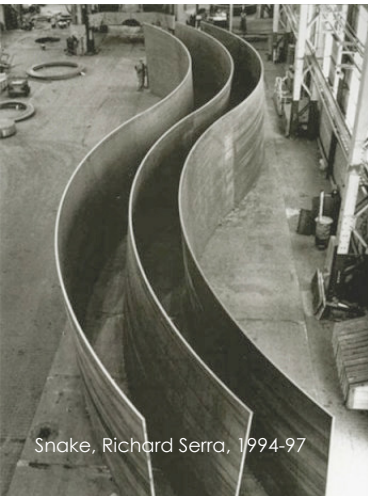
Shift, Richard Serra, 1991-72

επιβιώσεις τους προϋποθέτουν κάτι σαν τη μνήμη του υποσυνείδητου.<sup>33</sup>

Για να φτάσει κανείς στο γρανίτη βυθίζεται και διασχίζει ένα ρήγμα. *Τι σημασία έχει, όμως, το ρήγμα στην αρχιτεκτονική της στοχαστικής περιπλάνησης;* Ως ρήγμα θεωρείται κάτι τσακισμένο, σπασμένο. Συναφείς είναι οι έννοιες ρωγμή, ρήξη, σχισμή, απόσπασμα. Σημαίνει όμως και άρθρωση<sup>34</sup>. **Το ρήγμα μπορεί να είναι αυτό που χωρίζει αλλά ταυτόχρονα και η οπή μέσα από την οποία βλέπουμε την πραγματικότητα και τον εαυτό μας, δηλαδή στοχαζόμαστε.** Δεν αποτελεί απλή κάθοδο στη γη. Το κόψιμο και η ανοιχτή γη αποκαλύπτουν την κρυφή ανύψωση του εδάφους, τις διαστάσεις του εγκλήματος. Το μεγάλο ύψος των τοίχων κρύβει τον ουρανό και προκαλεί τον τρόμο και την ανασφάλεια ενός από τους μεγαλύτερους τάφους στον κόσμο.

<sup>33</sup> Το εύρος του ορίου, διάλεξη στα πλαίσια του μαθήματος Αρχιτεκτονικός Σχεδιασμός 6 ακαδημαϊκού έτους 2010-2011

<sup>34</sup> άρθρωση μέσω κλείδωσης που επιτρέπει κίνηση κατά ένα άξονα, δύο τμημάτων μιας θύρας. Το ρήγμα της θύρας. Δηλαδή αρμός.



Snake, Richard Serra, 1994-97



Tilted Arc, Richard Serra, 1989



Tenebrae, Doris Salcedo, 1985



το μονοπάτι προς το «ρήγμα»

Στο μνημείο του Belzec, ο επισκέπτης μπορεί να κινείται σε **προκαθορισμένες διαδρομές** με ελεγχόμενες και **εστιασμένες οπτικές φυγές**, το σώμα, όμως, **δρα** και δημιουργεί σχέσεις νοήματος με στόχο να ανασύρει τη μνήμη και να αποκαλύψει την αλήθεια. Οι αισθήσεις είναι αυτές που ενεργοποιούνται, αποκτούν βούληση και υπόσταση στο χώρο.<sup>35</sup> Πρόκειται, λοιπόν, για μια συνολική δράση, **μια τελετουργία που ενσαρκώνει τη μετάβαση από τον κόσμο των νεκρών στον κόσμο των ζωντανών**. Οι εναλλαγές φωτός σκοταδιού, πλήρους κενού, οι αδρές και οι λείες επιφάνειες είναι τα στοιχεία εκείνα που συγκινούν τις αισθήσεις, υποβοηθούν τη μετάβαση, το σπάσιμο του ορίου προς ένα πεδίο εξ' ορισμού στοχαστικό.

<sup>35</sup> «Η μνημονική ιδιότητα είναι εγκατεστημένη στο τμήμα της ψυχής που σχετίζεται με τις αισθήσεις», Frances Yates

Η τελετουργία είναι μετάβαση και η μετάβαση προϋποθέτει ένα **όριο** για να υπερβείς. Σύμφωνα με το Martin Heidegger το όριο προκύπτει από το αρχαίο ελληνικό πέρασ. Είναι το πλαίσιο στο οποίο εντάσσεται ένας χώρος παραχωρημένος, αποδεδειγμένος. **Το όριο δεν είναι αυτό στο οποίο κάτι σταματά, αλλά όπως το είχαν ήδη αναγνωρίσει οι Έλληνες, το όριο είναι εκείνο απ' όπου κάτι αρχίζει να εκδιπλώνει την ουσία του.** Γι' αυτό η έννοια είναι ΟΡΙΣΜΟΣ, δηλαδή όριο.<sup>36</sup>

Η λέξη έλκει την καταγωγή της από την λέξη όρος. Η δεύτερη προέρχεται από το ρήμα ερύω<sup>37</sup>, δηλαδή τραβώ, σύρω είτε από το ρήμα όρ-νυ-μι<sup>38</sup> που σημαίνει εγείρω, ξεσηκώνω, ορμώ. Συναφής με την πρώτη ερμηνεία είναι η λέξη ρυάκι, αύλαξ, ενώ με τη δεύτερη, η λέξη όρος, βουνό. Η κίνηση διάνοιξης του αυλακιού συνδέεται με την οριζόντια διάσταση του ορίου ενώ η κίνηση συσσώρευσης σε βουνό υποδεικνύει την κατακόρυφη διάστασή του. Και οι δύο όμως **υπαινίσσονται τη διαμεσολάβηση ενός σώματος, και οδηγούν σε μια σωματική εμπειρία.**

Το ρήγμα, από την άλλη, αποτελεί πέρασμα, χωρικό και νοητικό. Έτσι η διαμεσολάβηση του σώματος είναι η κίνηση του επισκέπτη στο εσωτερικό του και το ρήγμα, είναι ένα όριο, όριο που προκύπτει από τη βίαιη επέμβαση των δημιουργών και είναι σκληρό, χωρίζει, ενώνει και μεταφέρει στην αλήθεια. Όπως λέει και ο Heidegger, **το ρήγμα είναι ο τόπος έκφρασης της μόνιμης διαμάχης μεταξύ του Κόσμου και της Γης**<sup>39</sup>. Ο κύκλος της ζωής, μετά τον κήπο και τον πύργο του Libeskind, κάνει την εμφάνισή του ξανά.

<sup>36</sup> Martin Heidegger, *building dwelling thinking*, 1951

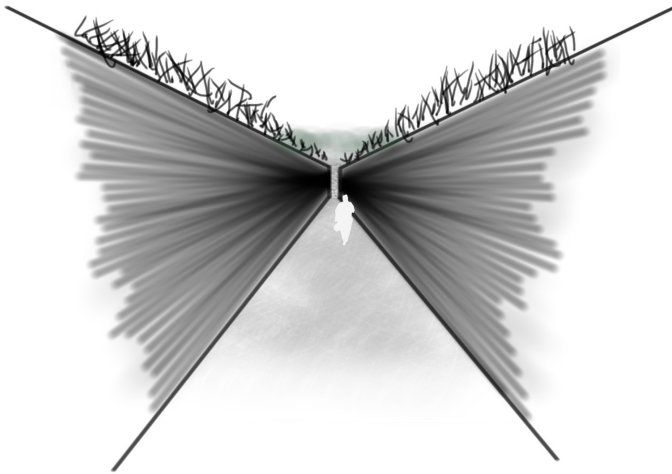
<sup>37</sup> Όριον: προέρχεται από το ουσιαστικό όρος : αρχ. όρος που συνδ. με λατ. unvare «διανοίγω αυλάκι», unvus «αυλάκι» και πιθ. με το αρχ. ερύω «σύρω».

<sup>38</sup> Όριον, το : όρος, σύνορον τέρμα (...), υποκορ. του όρος, μικρόν όρος, βουνόν, από το λεξικό Lidell and Scott.

<sup>39</sup> Martin Heidegger, *The origin of the work of art*, 1935-1936



**Το ρήγμα, αποτελεί αρχέτυπο, ανήκει στο παρελθόν, το παρόν και το μέλλον.** Επιτρέπει, εν τέλει, στον επισκέπτη να περιπλανηθεί στο εσωτερικό του. Η μορφή και η ουσία του μετατρέπουν την περιπλάνηση αυτή σε στοχαστική, σε μία αέναη αναζήτηση του νοήματος της ύπαρξης. **Οργανώνει μια ζώνη ενδιάμεση, αίρει την ταυτότητα του περιπατητή για να σκηνοθετήσει τη μεταμόρφωση.**



*«Βγαίνοντας πια από το μνημείο, έχεις αλλάξει, έχεις συνδεθεί άθελα σου, με το βαθύτερο εαυτό σου, έχεις στοχαστεί και η μεταμόρφωση έχει πετύχει.»*



*«I sense a Threshold: Light to Silence, Silence to Light  
– an ambiance of inspiration, in which the desire to be, to  
express, crosses with the possible... Light to Silence, Silence to  
Light crosses in the sanctuary of art.»*, Louis Kahn



**Σκάλες που οδηγούν σε ένα υπόγειο στενό πέρασμα, λίγα μέτρα πάνω από τα θυμωμένα κύματα της θάλασσας, μπλοκάρονται ξαφνικά από ένα γυάλινο τοίχο. Χαραγμένα μεταξύ άλλων γλωσσών και στη γερμανική, είναι τα λόγια:**

*«Είναι πιο επίπονο να τιμήσει κανείς τη μνήμη των ανωνύμων ανθρώπων από εκείνη των φημισμένων. Η κατασκευή της ιστορίας είναι αφιερωμένη στη μνήμη των ανωνύμων.»*

Παρμένο από το έργο του Walter Benjamin, «On the Concept of History», το memorial τιμά τη μνήμη του γερμανού εβραίου φιλοσόφου, στην πόλη όπου πέρασε τις τελευταίες ώρες της ζωής του.

Η παραλιακή πόλη της Καταλονίας Ρορτβου, καλυμμένη από ανθισμένα λουλούδια και το βαθύ μπλε της Μεσογείου, είναι αυτή όπου βρέθηκε ο Walter Benjamin στις 25 Σεπτεμβρίου του 1940. Μαζί με άλλους δύο ταξιδιώτες, είχε μόλις διασχίσει τα Πυρηναία από τη Γαλλία, στην προσπάθεια του να διαφύγει από τις ναζιστικές δυνάμεις. Αναγκάστηκε να περάσει ένα βράδυ στο Ρορτβου, καθώς προέκυψαν κάποια προβλήματα με τα έγγραφα που εξασφάλιζαν την πρόσβασή του στην Ισπανία και τις ΗΠΑ, όπου και τον ενημέρωσαν ότι δε θα επιτραπεί τελικά το πέρασμα και θα επιστρέψει στη Γαλλία. Το επόμενο πρωί, στο Hotel de Francia, βρέθηκε νεκρός. Ο άνθρωπος που θα μπορούσε να αναγνωρισθεί ως ένας από τους σημαντικότερους φιλοσόφους του 20ου αιώνα, είχε πεθάνει από υπερβολική δόση μορφίνης. Μετά την ταφή του στο νεκροταφείο του Ρορτ-βου, οι σύντροφοί του αφέθηκαν ελεύθεροι και τελικά έφθασαν στις ΗΠΑ. Η προσπάθεια της Hannah Arendt, που ακολούθησε την ίδια διαδρομή στα Πυρηναία μερικούς μήνες αργότερα, να βρει τον τάφο του Benjamin, κατέστη μάταιη και περιγράφοντας το σκηνικό έγραψε: *«Το νεκροταφείο έχει θέα έναν μικρό κόλπο της Μεσογείου. Είναι μακράν ένα από τα πιο ειδυλλιακά και όμορφα σημεία που έχω δει στη ζωή μου»*<sup>40</sup>.

«**Passages**» ονόμασε ο ισραηλινός καλλιτέχνης **Dani Karavan** το memorial, που δημιούργησε στο Ρορτβου, προς τιμήν του Walter Benjamin για τον εορτασμό της 50ης επετείου του θανάτου του. Ο τίτλος που επιλέχθηκε από τον Karavan, «Περάσματα», αναφέρεται όχι μόνο στο μοιραίο πέρασμα του Benjamin από τη Γαλλία στο Ρορτβου, αλλά και στο ημιτελές τελευταίο του έργο, το **Passagenwerk** ή **Arcades Project**. Το όνομα αναφέρεται επίσης στα ποικίλα περάσματα από τα οποία διέρχεται ο επισκέπτης κατά την περιπλάνησή του στο μνημείο, από το κατέβασμα με τα σκαλιά κάτω από τον βράχο

<sup>40</sup> Gershom Scholem, Walter Benjamin: Η ιστορία μιας φιλίας, σελ. 283

έως την άποψη της δίνης της θάλασσας μέσα από το γυαλί και πάλι πίσω στο μοναδικό καθράρισμα του φυσικού φωτός μέσα στο σκοτάδι. Κατά τη δημιουργία του, ο Καγαναπ υιοθέτησε μια προσέγγιση που μπορεί να παρομοιαστεί με αυτή του Benjamin, **συνδέοντας τα ίχνη του παρελθοντικού πόνου, της μνήμης και της εξορίας με την πιθανότητα για ένα νέο και ελπιδοφόρο μέλλον.** Στην πραγματικότητα, το μνημείο ενσωματώνει μια σειρά από έννοιες του στοχαστή, πιο χαρακτηριστικές και από τις ίδιες: **η φιλοσοφία της ιστορίας, η αναγκαιότητα της εμπειρίας, η ιδέα του ορίου, το τοπίο ως αύρα και η αναγκαιότητα της μνήμης.**

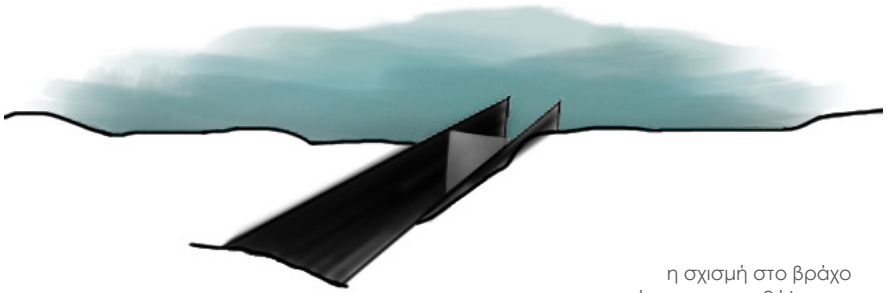
Ο W. Benjamin ξεκίνησε το Passagenwerk το 1927. Αποτελεί μια τεράστια συλλογή κειμένων για τη ζωή στις στοές του Παρισιού το 19ο αιώνα και προβληματισμούς του συγγραφέα σχετικά με τη σύγχρονη αστική εμπειρία.





Όταν ο Ισραηλινός καλλιτέχνης ανέλαβε να δημιουργήσει το memorial, τον είχαν προειδοποιήσει ότι ο προϋπολογισμός ήταν περιορισμένος, αλλά ο ίδιος δεν είχε καμία αμφιβολία. Και αν και δεν έθεσε ως στόχο να απεικονιστεί άμεσα η σκέψη του συγγραφέα και φιλοσόφου – μη θεωρώντας τον εαυτό του ειδικό για το έργο του – έχει δώσει οπτική μορφή σε μια πραγματικά σχετική με τον Benjamin εμπειρία. **Στην καρδιά του Passages είναι το Benjamin's Passagen-Werk.** Ο Karavan ένιωσε ότι, οι κυκλικόι κυματισμοί, η δίνη της θάλασσας κοντά στην ακτογραμμή, κάτω από το νεκροταφείο στο οποίο είναι θαμμένος ο Benjamin, μεταδίδει με τον καλύτερο τρόπο τη ταραχώδη ζωή του φιλοσόφου.

η είσοδος στο memorial,  
το χαλύβδινο τούνελ



η σχισμή στο βράχο  
το «άνοιγμα» στη θάλασσα

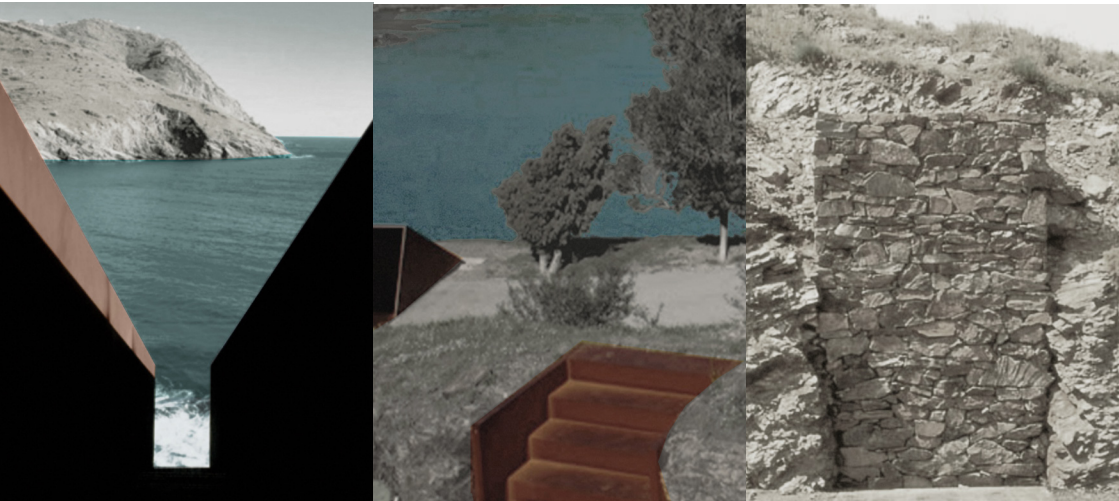
Ως εκ τούτου, δημιούργησε ένα τούνελ από χάλυβα, που οδηγεί μέσα από τα απόκρημνα βράχια, στη θάλασσα. Στο γυάλινο τοίχο στο τέλος του τούνελ, με τα κύματα να παίρνουν το ρόλο του χαλιού κάτω από τα πόδια του επισκέπτη, είναι γραμμένο το κείμενο του Benjamin. Βγαίνοντας από το τούνελ και αντιδιαμετρικά με αυτό, υπάρχει ένας κατακόρυφος τοίχος κατασκευασμένος από παραδοσιακές πέτρες του τόπου, ο οποίος φράζει το δρόμο.

Η διαδρομή μέχρι το πίσω μέρος του νεκροταφείου είναι τραχιά. Μυτερά βράχια, ακανόνιστες πέτρες και μια σιδερένια σκάλα οδηγούν σε μια προϋπάρχουσα ελιά, η οποία μοιάζει να μάχεται για τη ζωή της. Πίσω από το νεκροταφείο, υπάρχει ένας χαλύβδινος κύβος πάνω σε μια μεταλλική πλατφόρμα, όπου μπορεί κανείς να κάτσει και να παρακολουθήσει τη θάλασσα μέσα από το φράχτη.

Το μνημείο αποτελεί μια γλυπτική εγκατάσταση, προσεκτικά ενσωματωμένη στο τοπίο. Η εξαιρετική ευαισθησία του Καρνανη, του παρέχει τη δυνατότητα να δώσει στους φυσικούς και αστικούς τόπους που επεξεργάζεται, τη δική τους ζωή. Γνωρίζει πώς να συλλάβει την εγγενή ιστορικότητά τους και τον καθορισμό των στοιχείων, έτσι ώστε να ευδοκιμήσει η ιστορικότητα. **Αντί το έργο να εντάσσεται στο τοπίο, το τοπίο λαμβάνει το ρόλο του καταλύτη που ενεργοποιεί το έργο. Στην**

**παρέμβαση του Καραναη, τα βράχια της Costa Brava και τα υπόλοιπα αρχέτυπα μεσογειακά στοιχεία, όπως η ελιά, η πέτρα, ο άνεμος και το φως, υφαίνουν μια ιστορία για το παρελθόν τους, ως τόπος εξορίας ενώ ταυτόχρονα θεσπίζουν μια άσκηση στη σύγχρονη μνήμη.**

Κοιτάζοντας το από ψηλά, το έργο είναι απόλυτα ενταγμένο στο φυσικό του περιβάλλον, μια πτυχή του ίδιου του τοπίου –ένα τοπίο οξειδωμένου γρανίτη, ένα γυμνό, άνυδρο έδαφος από σκληρά γκρι-καφέ βράχια. Παρατηρώντας το από κοντά, το μνημείο προσφέρει μια γνήσια εμπειρία: **μια διαδρομή που περιλαμβάνει τα τρία σημεία της πλαγιάς του βουνού Ροϊτβου: τρία περάσματα που εμφανίζονται ως η αποτύπωση μιας πορείας.** Αντί της επιβολής μιας ενιαίας διαδρομής, ο καλλιτέχνης επέλεξε να δώσει σε καθέναν από εμάς την απόλυτη ελευθερία να περιπλανηθούμε στον τόπο και να κατασκευάσουμε τη δική μας προσωπική εμπειρία. Καμία ηθική, κανένα μήνυμα. Κατά τον τρόπο αυτό, τα τρία περάσματα της διαδρομής –ένα τούνελ και μια σειρά σκαλοπατιών με μια θάλασσα που ξεχύνεται και κύματα που στροβιλίζονται στο τέλος του, μια μεταλλική σκάλα που οδηγεί σε μια αρχαία ελιά και μια πλατφόρμα για διαλογισμό, ανοιχτή στον ορίζοντα- είναι **ένας τροχός συναισθημάτων: εξορία και μοναξιά, ένα μάθημα στην επιβίωση και την αποδοχή.**



**Ο Καραναν έχει καταφέρει να παρέχει την δυνατότητα της εμπειρίας και με τον τρόπο αυτό να ανατρέψει, σύμφωνα με τον Benjamin, μία από τις πιο σπαρακτικές επιδράσεις του πόνου τον 21ο αιώνα: την αδυναμία της εμπειρίας.**

Περνώντας στα επιμέρους στοιχεία του μνημείου, θα δούμε ότι ένα προς ένα συνδέονται με την εκδήλωση του αρχετύπου και κατ' επέκταση την επίτευξη του στοχασμού. Στο σημαντικότερο και πιο συμβολικό τμήμα του μνημείου, αυτό της μεταλλικής σήραγγας που εξαφανίζεται μέσα στο βράχο, προσομοιάζεται το **δίπολο ζωής-θανάτου**. Η σκοτεινή σκάλα βυθίζει τον επισκέπτη σταδιακά ανάμεσα στα δύο μεταλλικά τοιχώματα, σε έναν χώρο **εσωστρεφή και απομονωμένο**, απομακρύνοντάς τον όλο και περισσότερο από το υπόλοιπο περιβάλλον. **Το τούνελ λειτουργεί ως ηχείο**, απομονώνοντας κάθε εξωτερικό ήχο και πολλαπλασιάζοντας τον υπόκωφο χτύπο του βηματισμού. **Οι οπτικές φυγές αποκόπτονται βίαια και το βλέμμα κατευθύνεται** με σαφήνεια στο μοναδικό αντικείμενο που ξεδιπλώνεται μπροστά του. Μία συνεχής κλίμακα, της οποίας το μοναδικό στοιχείο που διακρίνεται είναι και αυτό που έχει τη μεγαλύτερη σημασία, το τέλος της. Ένας γυάλινος τοίχος είναι το μόνο που σε εμποδίζει από το να πέσεις στη θάλασσα. Ο θεατής έκπληκτος από το **αδιέξοδο** στο οποίο βρέθηκε και τη **θέα της παραγμένης θάλασσας** κάτω από τα πόδια του, παραδίδεται στην **αποχώρηση από τον έξω κόσμο**

εικόνες

\_η μεταλλική πλατφόρμα για διαλογισμό με το κύβο που χρησιμεύει ως κάθισμα στο κέντρο της

απέναντι, από αριστερά:  
\_μεταλλικό τούνελ που οδηγεί στο γυάλινο τοίχο, ένα παράθυρο στη θάλασσα

\_ο πέτρινος τοίχος αντιδιαμετρικά της εισόδου του υπόγειου τούνελ

\_η μεταλλική σκάλα που οδηγεί στην γέριχη ελιά







Dr Krackq down the whirlpool, J.J. Grandville's *Un Autre Monde* (1844)

*«Το ταραγμένο νερό στροβιλίζεται θορυβωδώς, ξαφνικά ξαφρίζει λευκό, ορμά προς τα κάτω, στη συνέχεια όλα είναι ήρεμα. Η θάλασσα δεν κινείται. Έπειτα και πάλι: δίνη, αφρός, βρυχηθμός, ηρεμία.»*<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Από το βιβλίο σχεδίων του Dani Karavan. Περιλαμβάνεται επίσης στο βιβλίο: Ingrid and Konrad Scheurmann, Dani Karavan, *Homage to Walter Benjamin. «Passages»*, Place of Remembrance at Portbou, Verlag Philipp von Zabern, Mainz 1995.



και την ενατένιση της θέας που απλώνεται μπροστά στα μάτια του. Το πλαίσιο ορίζει τη θέα προς την απέναντι στεριά, όπως το κάδρο ορίζει ένα έργο τέχνης. Το μνημείο καθιστά τη στεριά έργο και εσένα παρατηρητή.

Βγαίνοντας από το υπόγειο αυτό τούνελ, ο επισκέπτης έχει ένα και μοναδικό στοιχείο που του υποδεικνύει προς τα πού να κινηθεί. **Το φως.** Το καθράρισμα του φωτός από το γεωμετρικά οριοθετημένο πλαίσιο της εισόδου καθοδηγεί την άνοδο. Ο επισκέπτης οδηγείται από το σκοτάδι στο φως, **από το στοχασμό του θανάτου, στη βίωση της ζωής.**

Θα ήταν παράλειψη να μην αναφερθούμε και στα υπόλοιπα στοιχεία αυτού του memorial, αφού και τα τρία μαζί αποτελούν μια ολότητα, ένα σύνολο που προσφέρει απλόχερα ποικίλες δυνατότητες συλλογισμού και περισυλλογής. Η γέριχη ελιά στο πίσω μέρος του νεκροταφείου αποτελεί ένα αέναο σύμβολο ζωής. Παίρνοντας παράδειγμα από τους κήπους των μοναστηριών, στα αίθρια των οποίων συναντούμε μονοπάτια που οδηγούν τόσο τον περιπατητή όσο και το βλέμμα του στο νοητό πλαίσιο που καθράρει ένα δέντρο, η ελιά αποπνέει ιερότητα και συμβολίζει το κύκλο της ζωής. Επιπροσθέτως η μεταλλική βάση με τον κύβο στο κέντρο της, λειτουργεί ως μια πλατφόρμα για διαλογισμό. Από εκεί, μπορεί κανείς να ατενίσει τη Μεσόγειο, τον καθαρό ουρανό και τις κορυφές των Πυρηναιών στο βάθος. **Μια όψη προς την ελευθερία που οραματιζόταν ο Benjamin.**

Γίνεται επομένως εύκολα αντιληπτό, ότι το «Passages», αποτελεί μια συμβολική έκφραση της ζωής, της ελευθερίας. Η εκδήλωση του αρχετύπου στο παραπάνω memorial, μπορεί να πει κανείς πως είναι εντονότερη από όλα τα υπόλοιπα χαρακτηριστικά του και αυτό γιατί δημιουργήθηκε για το θάνατο. Και δια μέσω αυτού, για τη ζωή. Στο καταφύγιο αυτού του υπόγειου περάσματος, ο άνθρωπος γίνεται ένα με τη φύση του, νιώθει απελευθερωμένος να στοχαστεί και να το κατοικήσει.



*«Κατοικῶ σημαίνει την «παραμονή στην ελευθερία εν ειρήνη» εντός αυτού που μου είναι «οικείο» και «ελεύθερο» και το οποίο «οικονομεί», «μεριμνά», «προστατεύει την ουσία κάθε πράγματος». «Το να κατοικείς, σημαίνει να βρίσκεσαι (να υπάρχουν, να είσαι, να παραμένεις) στον κόσμο, αναπύσσοντας μια σχέση «επιμέλειας» και «διαφύλαξης» της ουσίας του κόσμου.»<sup>42</sup>*

---

<sup>42</sup>Heidegger, Martin, *Costruire Abitare Pensare*, σ.99, κείμενο του Παναγιώτη Πάγκαλου, <http://www.greekarchitects.gr/>

*«Χρόνος παρών και πεπερασμένος χρόνος  
Είναι ίσως κι οι δύο παρόντες στον μελλοντικό καιρό  
Και το μέλλον περιέχεται στο παρελθόν.  
Αν όλοι οι χρόνοι είναι πάντοτε παρόντες  
Όλος ο χρόνος είναι ανεξαγόραστος.  
Αυτό που θα μπορούσε να έχει γίνει είναι μία αφαίρεση  
Που παραμένει μία αιώνια δυνατότητα  
Μόνο σ' έναν κόσμο διαλογισμού.  
Ό, τι θα μπορούσε να έχει γίνει και ό, τι έγινε  
Κατευθύνουν σ' έναν σκοπό που είναι πάντοτε παρών.  
Βήματα αντηχούν στη μνήμη  
Κάτω στο μονοπάτι που δεν πήραμε  
Προς τη θύρα του ροδόκηπου  
Που δεν ανοίξαμε ποτέ. Τα λόγια αντηχούν,  
Έτσι, μέσα στο νου σου.  
Αλλά για ποιο σκοπό  
Ταράζουν τη σκόνη σ' ένα βάζο με ροδοπέταλα  
Δε ξέρω.»*

*«Απόσυρση της προσοχής από τον έξω κόσμο και απόλυτη συγκέντρωση σε κάτι συγκεκριμένο που ανήκει στο υλικό, το νοητικό, το συναισθηματικό ή το πνευματικό επίπεδο συνειδητότητας.»*

*«Διανοητική κατάσταση της συγκέντρωσης στην πραγματικότητα της παρούσας στιγμής.»*

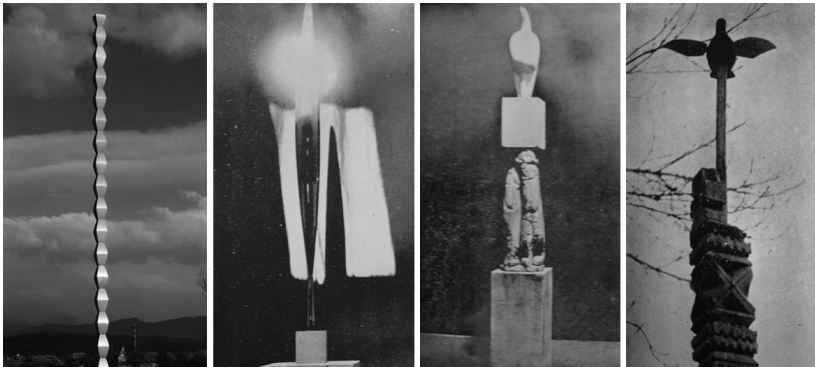
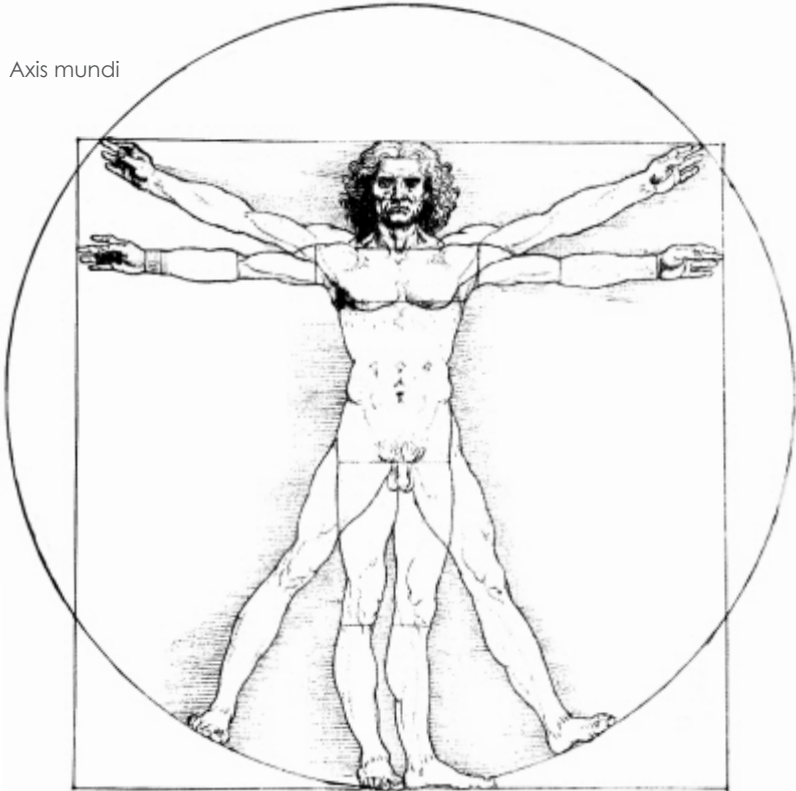
Αυτοί είναι μερικοί από τους ορισμούς που δόθηκαν στην αρχή της παρούσας εργασίας σχετικά με την έννοια του στοχασμού και του διαλογισμού, όπως διαμορφώθηκαν στο πέρασμα των αιώνων.

«Απώτερος σκοπός η στροφή του στοχαστή προς τον εσωτερικό του κόσμο, η ανάλυση και κατανόηση του, ώστε να επιτύχει ευημερία σε κάθε πτυχή της καθημερινότητας. Η άντληση γνώσης, εμπειριών και αυτογνωσίας.» Η «υπερατομική ύπαρξη», είναι τα στοιχεία, οι στόχοι και οι επιδιώξεις που συμπληρώνουν την αποτύπωση των εννοιών.

Καθώς λοιπόν, οδηγούμαστε προς το τέλος αυτής της έρευνας, σε ένα σκέλος περισσότερο συμπερασματικό, θεωρείται σκόπιμο να ανατρέξουμε για λίγο στην αρχή και να εξετάσουμε κατά πόσον τελικά, οι ορισμοί και οι στόχοι αυτοί του στοχασμού βρίσκουν την εφαρμογή τους σε τόπους μνημείων, όπως αρχικά υποθέσαμε. Θα μπορούσαμε να πούμε πως, τα παραδείγματα που αναλύθηκαν αποτελούν μια απτή εμπειρία όλων των αισθήσεων και συγκεντρώνουν, άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο, ένα σημαντικό αριθμό χαρακτηριστικών που εντοπίζονται σε ιστορικούς τόπους στοχασμού και διαλογισμού.

Μέσα από μία σειρά αφηγήσεων και συμβολισμών, νοηματοδοτημένων χώρων και διαδρομών τα μνημεία αλληλεπιδρούν με το θεατή, μετατρέπονται σε βίωμα, προκαλούν έντονα συναισθήματα και ωθούν στο στοχασμό. **Τα σημαντικότερα, ωστόσο, στοιχεία που αναδύθηκαν από την παραπάνω ανάλυση αφορούν τη σχέση του ανθρώπου με τον τόπο, με τη γη, μια σχέση που ορίζεται μέσα από την κίνηση της καθόδου και της ανόδου, ενός *axis mundi*, καθώς και η τεράστια σημασία των αισθήσεων στην ενεργοποίηση των συναισθημάτων και την αποκάλυψη της αλήθειας.** Ένας προβληματισμός πάνω σε αυτή την τελευταία παρατήρηση, μας βοηθά να κατανοήσουμε πώς τα μνημεία αυτά τελικά, προσφέρουν μια εμπειρία αποκαλυπτική, μεταμορφωτική, στοχαστική, που οδηγεί στην καλύτερη κατανόηση των πραγμάτων και σε μια εμπειρία προσωπικής αυτογνωσίας.

Axis mundi



εικόνες από πάνω και αριστερά  
the vitruvian man (1490), L. Da Vinci, the endless column (1938), C. Brancusi, Bird in Space (1923), C. Brancusi, Wisdom of the earth, (1910), C. Brancusi, Wooden «soul birds»  
in cemeteries in Romania

**Η έννοια της μνήμης, επομένως, ως φορέας νοημάτων, μπορεί να εμπεριέχει στο δομικό της πυρήνα την έννοια του στοχασμού.** Στα memorials που μελετήθηκαν, οι αποστάσεις μεταξύ μνημείου και θεατή εκμηδενίζονται, όπως και οι αποστάσεις μεταξύ παρελθόντος και παρόντος, ιστορίας και πραγματικότητας, μνήμης και στοχασμού. Ο επισκέπτης, μέσα από την εκροή συναισθημάτων, συνδέεται, τόσο με την υλική πτυχή του αρχιτεκτονικού έργου, όσο και με προσωπικές μνήμες και σκέψεις, μετασχηματίζοντας τα γεγονότα του παρελθόντος σε δυνάμεις διαμόρφωσης του παρόντος, όπως θα έκανε κανείς αν αντίκριζε τον κόσμο μέσα από έναν καθρέπτη. Οι αρχιτέκτονες των έργων αυτών, κοινό χαρακτηριστικό των οποίων είναι η βήναυση απώλεια της ανθρώπινης ζωής, κατανοούν και φέρουν στη επιφάνεια κάτι από τη βαθύτερη ύπαρξη του καθενός από εμάς. Τολμούν και δημιουργούν μία νέα παράδοση που βοηθά στην επανεμφάνιση της συλλογικής μνήμης και παντρεύει τη μνημονική διαδικασία με τη διαλογιστική εμπειρία.

Θα μπορούσαμε να πούμε, λοιπόν, ότι **τα σύγχρονα memorials, επιτυγχάνουν κάτι πολύ περισσότερο από το να συνδέσουν τον επισκέπτη με το ιστορικό γεγονός που έλαβε χώρα εκεί. Επιτυγχάνουν κάποιες συνθήκες στοχαστικής περιπλάνησης με στόχο την υπερατομική ύπαρξη** και δείχνουν προς ένα ακόμα σκοπό της σύγχρονης αρχιτεκτονικής γενικότερα. Ας σταθούμε, όμως, στην παρατήρηση που έγινε λίγο νωρίτερα, για να το κατανοήσουμε καλύτερα. Στα memorials οπτικοποιείται μια σειρά αρχετύπων, όπως είδαμε, με κυρίαρχο εργαλείο την κίνηση μέσα στη γη και τις αισθήσεις, και απώτερο στόχο την αποκάλυψη ενός οράματος στο θεατή, τη μεταμόρφωση.

**Στα μνημεία αυτά η μορφή είναι απλή, αλλά, όπως ήδη αναφέραμε, καθόλου απλοϊκή.** Άλλωστε, πως θα μπορούσε να είναι, αφού η μορφή ως σύνολο είναι μια οντότητα σύνθετη που απαιτεί νοητική και σωματική συμμετοχή για την

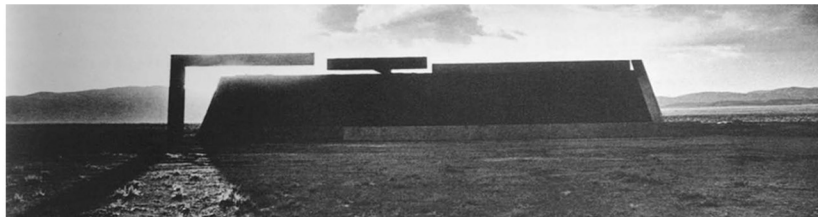
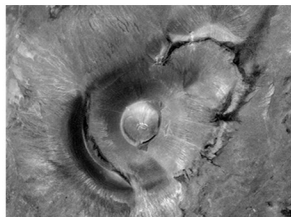
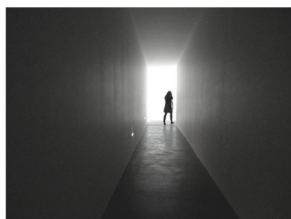
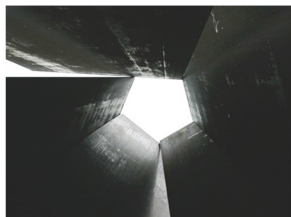


κατανόησή της. Πρόκειται, για μία αρχιτεκτονική της λιτότητας απαλλαγμένη από κάθε περιττό σκηνογραφικό στοιχείο για να ειπωθεί. Ο κήπος, ο πύργος, το πεδίο των στηλών, το νεκροταφείο, το πέραςμα, δεν αναπαριστούν μονάχα ένα λαβύρινθο, ένα πηγάδι ή μια ρωγμή, φόρμες αρχέγονες και γεωμετρικές, αλλά σημαίνουν, συμβολίζουν και ορίζουν την απαιτούμενη αφαίρεση για να εξυψωθεί το ουσιώδες.

**Η μορφή, από την άλλη πλευρά, γίνεται αντιληπτή μέσω των αισθήσεων, άρα της όρασης, της αφής, της ακοής και αποκαλύπτεται καθώς το σώμα ξεχύνεται και καταλαμβάνει το χώρο μέσω της κίνησης.** Συνδεδειγμένο στοιχείο αυτών των δύο, αποτελεί, αδιαμφισβήτητο το **φως**. Η κίνηση μέσα στα μνημεία αυτά, είναι μια νοηματική και σωματική κατάβαση στη γη, μέσα σε ένα πέπλο σκοταδιού που το φως είναι ανά πάσα στιγμή έτοιμο να διαπεράσει. Με την κίνηση, δηλαδή, καταλήγει, κανείς, στη γη και μέσα της αναγνωρίζει τη μορφή, ορίζοντας έναν άξονα που ενώνει το χθόνιο με το ουράνιο, το σώμα με τη γη. Φως, όμως, σημαίνει και όραση, όραμα, άρα αισθήσεις. Το φως αποκαλύπτει τις μορφές. Το φως, όπως λέει και ο Πλάτωνας, αποκαλύπτει την αλήθεια. **Η μορφή, ωστόσο, είναι αρχέτυπο.** Το αρχέτυπο που μας συνδέει με την καταγωγή μας. **Το memoriai λειτουργώντας με αυτό τον τρόπο αποκαθιστά τη σχέση μας με τους προγόνους. Η δύναμή του έγκειται πλέον, όχι μόνο στη σύνδεσή του με κάποιο ιστορικό γεγονός, αλλά κυρίως με την επιστροφή που προσφέρει στα αρχέτυπα.**

*Τι είναι, όμως, αρχέτυπο και ποια η σχέση του με τη μνήμη και τη στοχαστική εμπειρία;*

Υπάρχουν στη ψυχή μας εικόνες, όπως αυτή της μητέρας, που βρίσκονται εκεί χαραγμένες ανεξίτηλα από την πρώτη στιγμή της γέννησής μας. Ο όρος αρχέτυπο σημαίνει αρχικός τύπος, ό, τι δηλαδή θα χρησιμεύσει ως υπόδειγμα, πρότυπο, μοντέλο. Μας καθοδηγούν σε ορισμένες βασικές συμπεριφορές όντας αντιπρόσωποι, ως προς τα πιο χαρα-



εικόνες από πάνω:  
 \_Fulcrum, (1987), London, Richard Serra  
 \_Tunnel, James Turrell  
 \_Roden crater, (1979-), Arizona James Turrell  
 \_Double Negative, (1969-70), Nevada,  
 Michael Heizer  
 \_City, (1972-), Nevada, Michael Heizer

μέσα από την τέχνη της γλυπτικής και τη land art ορίζεται η απλότητα της μορφής, η σχέση με τη γη και η αποκάλυψη του αρχετύπου

κτηριστικά τους στοιχεία, εικόνων, ιδεών, εμπειριών και συναισθημάτων. Στα αρχέτυπα μελετητές διαφόρων σχολών βρίσκουν τα θεμέλια πολλών εκδηλώσεων του ανθρώπου, όπως των μύθων, της λογοτεχνίας, της τέχνης, των συμβολισμών και όλων των βασικών συλλήψεων της επιστήμης. Είναι κάτι που βιώνεται με τις εικόνες, τις ιδέες, τις εμπειρίες, με αρχετυπική δομή και παραγωγό το μη συνειδητό νου. **Για τον C.G. Jung<sup>43</sup>, συγκροτούν το συλλογικό υποσυνείδητο της ανθρωπότητας. Η βασική και γενική δομή των περιεχομένων μέσα μας αρχετύπων είναι παγκόσμια, προϋπάρχει και είναι αδύνατο να παρασταθεί αλλά λειτουργεί ως ρυθμιστής εκείνου του υλικού που αναπαρίσταται.**

Η έννοια του αρχετύπου δομήθηκε και από τον Πλάτωνα στη θεωρία των μορφών, όπου υποστηρίζει ότι η ουσία ενός πράγματος ή μιας έννοιας είναι η υποκείμενη μορφή ή ιδέα του και ότι αληθινή γνώση αποκτάται όταν η ψυχή φτάσει στην ανάμνηση των αρχετύπων ιδεών. Αυτή ακριβώς η ανάμνηση επιτυγχάνεται, κατά τη γνώμη μας, μέσα από τα *memorials*. Ο επισκέπτης δεν εξετάζει το ιστορικό γεγονός αυτό καθεαυτό αλλά το συλλογικό υποσυνείδητο των αρχετύπων, το οποίο στη συνέχεια εξατομικεύει για να μεταβεί το κατώφλι της υπερατομικής θέασης του Κόσμου και να πετύχει την αυτογνώσια.

Το αρχέτυπο, δηλαδή, ως ολοκληρωμένο εμπειρικό φαινόμενο, καθορίζεται από το που, το πότε και το ποιος, και από την άλλη, αποτελεί ένα σχέδιο ιδεατό, ανεξάρτητο από συνθήκες, αποτελώντας ουσιαστικό συστατικό της ψυχής, του πνεύματος και του νου. **Η αποκάλυψη του, μέσω του οράματος, αποτελεί την ουσία και τον αυτοσκοπό της στοχαστικής εμπειρίας που βιώνεται ατομικά, αφού το δεύτερο, προσφέρει τη σύνδεση με τον πυρήνα και τις αρχές της ύπαρξης.**

---

<sup>43</sup> C.G. Jung (1875-1961), Ελβετός ψυχίατρος και ψυχοθεραπευτής εισηγητής της σχολής της αναλυτικής ψυχολογίας

Το αρχέτυπο είναι ένα, αδιαμφισβήτητο και απόλυτο σε κάθε συνείδηση, που μπορεί όμως να λάβει διάφορες μορφές ανάλογα με το υποκείμενο, μια άποψη που έχει εκφράσει και ο Δημήτρης Γαβαλάς, γράφοντας:

*«Μπορεί όμως να πει κανείς πως η σφραγίδα δεν είναι η ίδια και πλήρης σε όλες τις αποτυπώσεις της. Βέβαια δεν είναι η αιτία η ίδια η σφραγίδα, γιατί συμμετέχει ολοκληρωτικά και παρόμοια σε κάθε περίπτωση, αλλά οι διαφορές των συμμετεχόντων που κάνουν τις αποτυπώσεις διαφορετικές, αν και το αρχέτυπο είναι ένα, πλήρες και το ίδιο σε κάθε περίπτωση».*

Συνολικά, λοιπόν, θα λέγαμε ότι, τα μνημεία που αναλύθηκαν λειτουργούν ως μια πολύπλοκη διαδικασία που δεν είναι εύκολα αναγνώσιμη με τη πρώτη ματιά, γεγονός στο οποίο έγκειται η επιτυχία τους. Προσφέρουν ένα εμπειρικό βίωμα, φέρουν το θεατή πιο κοντά στον τόπο και τη φύση του με έναν αποκαλυπτικό και στοχαστικό τρόπο. **Ρίχνουν φως, κατά τη γνώμη μας, σε μια ακόμα πτυχή της σύγχρονης αρχιτεκτονικής, αυτής που δεν παράγει ένα ασφυκτικά δομημένο περιβάλλον για τον άνθρωπο, αλλά επαναδιαπραγματεύεται τη σχέση ανθρώπου-τόπου και προσφέρει ολοκληρωμένες χωρικές εμπειρίες ικανές να οδηγήσουν σε μια άλλη, και ίσως καλύτερη, θέαση του Κόσμου.** Άλλωστε, η σχέση αυτή, αποτελεί τον πυρήνα όλων των θεωριών γύρω από το διαλογισμό και το στοχασμό. Ο δυισμός καταργείται, το άτομο συνενώνεται με τη γη και αναπτύσσει βιωματική εμπειρία, δηλαδή μνήμη.

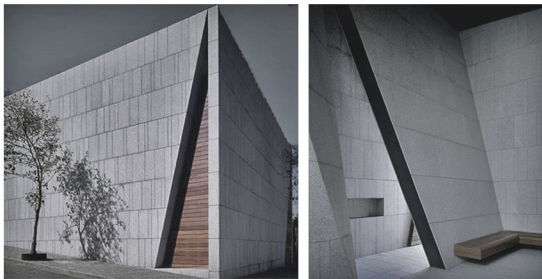
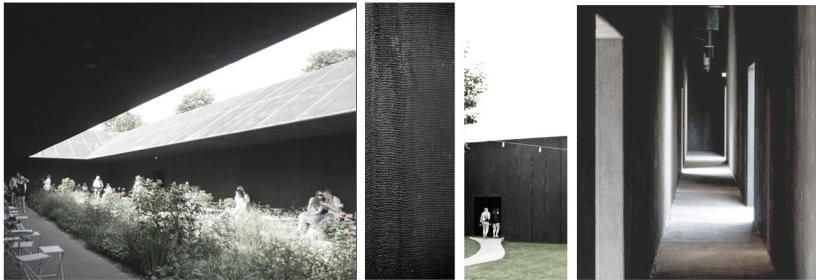
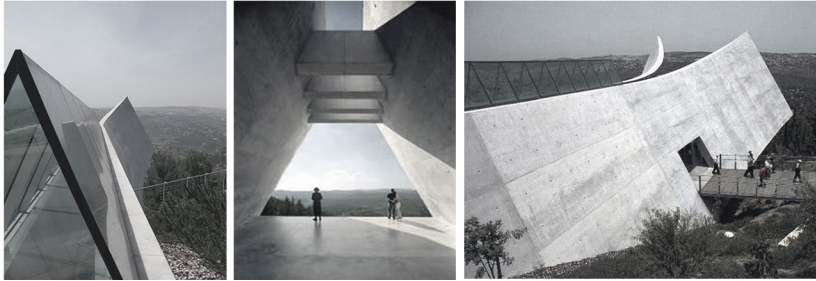
*Σκέψεις πάνω στα σύγχρονα διαλογιστικά κέντρα | το δυτικό πρότυπο*

Με την παρατήρηση αυτή, το βλέμμα μας στρέφεται στα σύγχρονα, δυτικά ως επί το πλείστον, πρότυπα ζωής και πολιτισμού τα οποία καλλιεργούν, τις τελευταίες δεκαετίες, κοσμικές μορφές στοχασμού και παράγουν ποικίλα διαλογιστι-

κά κέντρα. *Πως λοιπόν, η χωρική εμπειρία που αναλύθηκε, μια εμπειρία που πηγάζει από μέσα μας και διευκολύνεται στα παραπάνω μνημεία, ενσωματώνεται σε αυτά τα παραδείγματα, ή, υπό μία ευρύτερη οπτική, σε παραδείγματα τελείως διαφορετικού περιεχομένου; Πως πυροδοτείται ο στοχασμός;*

Η απάντηση στο ερώτημα αυτό δεν είναι καθόλου εύκολη. Αποτελεί περισσότερο μία **επιφυλακτική ματιά σχετικά με τον τρόπο και τους σκοπούς ενσωμάτωσης στοιχείων του ανατολικού πολιτισμού από τη Δύση και λιγότερο μία κριτική αρχιτεκτονικών έργων**, καθώς τα τελευταία τώρα αρχίζουν να βρίσκουν το χώρο τους στο σύγχρονο αρχιτεκτονικό γίγνεσθαι. Εξάλλου, ο στοχαστικός τόπος, όπως είδαμε, μπορεί να υπόκειται σε αρχιτεκτονικούς περιορισμούς και συναισθηματικούς χειρισμούς, αλλά δεν παύει να είναι ιδιαίτερος και διαφορετικός για τον καθένα ή την καθεμία από εμάς, συμβάλλοντας στη γένεση ή την αναβίωση της δικής μας βιωματικής μνήμης.

**Τα διαλογιστικά κέντρα** (Centers for contemplative mind, centers for action and contemplation, zen centers for contemplative care, contemplative sciences centers ή όπως αλλιώς ονομάζονται), που αναπτύσσονται περισσότερο ταχύρυθμα στις Η.Π.Α και λιγότερο στην Ευρώπη, **λειτουργούν ως φορείς εννοιών αγνοώντας, μέχρι στιγμής, το ουσιαδές του περιεχομένου τους**. Τα ιστορικά παραδείγματα στοχαστικών τόπων και τοπίων που αναπτύχθηκαν, έχουν μία αίσθηση βιωματικής μνήμης, συνδέονται με τον άνθρωπο και αναπτύσσονται παράλληλα με κοινωνικές ή μη καθημερινές δραστηριότητες. Στον αντίποδα, η σύγχρονες εκδοχές τους, με φωτεινές εξαιρέσεις φυσικά, **δημιουργούνται για να καλύψουν τις ανάγκες των ανθρώπων των σύγχρονων μητροπόλεων, όπως αυτές έχουν ορισθεί μέσα από τα πρότυπα, ενός άλλου τρόπου ζωής, του δυτικού, επιτρέποντας μας να αναρωτηθούμε αν η θέληση αυτή για περισυλλογή αποτελεί μια κατασκευασμένη ανάγκη**. Ακόμα και αν φέρουν κάποια από



εικόνες από πάνω:  
 \_Yad Vashem museum  
 Jerusalem, Moshe Safdie  
 \_Serpentine Gallery  
 Pavillion, London, Peter  
 Zumthor  
 \_Meditation House,  
 Mexico City, Pascal  
 Arquitectos

τα χαρακτηριστικά που είδαμε, τόσο σε τόπους μνήμης όσο και στοχασμού, ή χρησιμοποιούν αντίστοιχα αρχιτεκτονικά εργαλεία, είναι αποκομμένα τόσο από τον τόπο όσο και από τον

άνθρωπο, την καθημερινότητά του και τη βιωματική μνήμη και εμπειρία του. **Λειτουργούν με έναν τρόπο εικονογραφικό, κάτι που δεν ισχύει για τα memorials, και μοιάζουν περισσότερο ως «δωμάτια στην πόλη», όπου ο χρήστης τους «αναγκάζεται», ίσως, να νοιώσει την ανάγκη για στοχασμό.**

Φαίνεται, λοιπόν, για ακόμα μία φορά, πόσο σημαντική είναι για το στοχασμό, η σύνδεση του ανθρώπου με τον τόπο. Από τα σημαντικότερα εργαλεία για το σκοπό αυτό δεν είναι μόνο τα αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά, οι φόρμες και δομές, αλλά και η μνήμη, ιστορική και κυρίως βιωματική. Βέβαια, δεν είναι κατηγορηματικό ότι όπου υπάρχει μνήμη (οποιασδήποτε μορφής) εκεί και μόνον εκεί μπορούν να δημιουργηθούν συνθήκες στοχαστικής περιπλάνησης. Απαραίτητο στοιχείο είναι ασφαλώς τα αρχιτεκτονικά εργαλεία και χαρακτηριστικά που αναφέρθηκαν. Πέρα από αυτά, στόχος είναι να μπορέσει ο επισκέπτης (απουσία προηγούμενης μνήμης) να αναπτύξει βιωματική εμπειρία που θα μετατραπεί σε μνήμη, να βιώσει τον τόπο και την αρχιτεκτονική του, να ανακαλύψει το κρυμμένο αρχέτυπο, τον Κόσμο εκ νέου και μαζί με αυτόν να ανακαλύψει τον έσω εαυτό και να μεταμορφωθεί.

Με τον τρόπο αυτό άλλα κτίρια, κτίρια που η χρήση τους δεν προορίζεται ούτε στο να εγείρουν τη μνήμη ούτε στο να διευκολύνουν το στοχασμό μπορούν να έχουν τέτοια αποτελέσματα. Και με τον ίδιο τρόπο μπορούν τα, κατ' ευφημισμόν, μέχρι τώρα, διαλογιστικά κέντρα να αποκτήσουν την πραγματική αξία για την οποία σχεδιάστηκαν.

Για να μπορέσουμε, ωστόσο, να αποδείξουμε αυτόν τον τελευταίο μας συλλογισμό και να εκπληρώσουμε μια καθολικότητα που ονειρευόμαστε, επιλέξαμε να παραθέσουμε ένα τελευταίο παράδειγμα, ενός αρχιτέκτονα και ενός έργου, που αποτέλεσαν εν μέρει, την αφετηρία και την αφορμή όλων των σκέψεών μας: **Peter Zumthor, Therme Vals.**



*Γενίκευση της υπόθεσης | Peter Zumthor's Therme Vals*

«Εξαγνισμός. Ηρεμία. Γαλήνη. Χωρίς κανένα θόρυβο, χωρίς καμία παρεμβατική διέγερση, μόνο οι αισθήσεις κάθε ανθρώπινου σώματος στην υποβολή σε λεπτές, διακριτικές αλλαγές», αναφέρει ο αρχιτέκτονας. Η σύνθεση του κτιρίου αυτού, σε συνάρτηση με τον εσωστρεφή χαρακτήρα του, εμπνέει στον λουόμενο μια εσωτερικότητα, μια **επιστροφή στα καιρία ζητήματα της ύπαρξης**. Βιώνοντας το χώρο του λουτρού, αντιλαμβάνεται κανείς πως τα στοιχεία που επικρατούν είναι τα φυσικά. **Νερό, φως, ήχος**. Τα παραπάνω, μόνα τους αλλά ακόμα περισσότερο συσχετισμένα με την υλικότητα που έχει αποδώσει ο αρχιτέκτονας στα θερμά, αναλαμβάνουν το ρόλο να σε αποπλανήσουν οδηγώντας σε βαθιά μέσα στον εαυτό σου. Χωρίς να περάσουμε σε λεπτομερή ανάλυση των διαφορετικών ποιοτήτων των χώρων του κτιρίου, θα εντοπίσουμε τον τρόπο με τον οποίο τα παραπάνω **φυσικά στοιχεία δημιουργούν την απαραίτητη ατμόσφαιρα που χρειάζεται ο καθένας μας, ώστε να οδηγηθεί σε μια κατάσταση εσωτερικής ισορροπίας και διαλογισμού**.



εξωτερική πισίνα των λουτρών



Πιο συγκεκριμένα, **το νερό**, χρησιμοποιούμενο στην πιο καθαρή μορφή του, κατέχει τον πρωταγωνιστικό ρόλο, καθώς συνιστά το βασικό συστατικό οργάνωσης του χώρου και αποπλάνησης του επισκέπτη. Μετασχηματίζοντας ολοκληρωτικά τον πρώτο, εισάγει τον λουόμενο σε μια ξεχωριστή ατμόσφαιρα τον διεγείρει τόσο σωματικά όσο και πνευματικά. Το νερό σε όλες τις πιθανές μορφές του· στάσιμο, τρεχούμενο, καυτό ή χλιαρό, νερό που σε ξεκουράζει, σε αναζωογονεί, σε δροσίζει με τις πιτσιλιές του, νερό που διψά να σου διδάξει την καθαρότητά του. *«Το δροσερό και διάφανο νερό θυμίζει το όνειρο της αναγέννησης, τη λαχτάρα του εξαγνισμού. Βυθιζόμαστε μέσα στο νερό για να ξαναγεννηθούμε ανανεωμένοι»*, αναφέρει ο Gaston Bachelard<sup>44</sup>. **Η ολική βύθιση του σώματος στο νερό συμβολίζει την ζωή μέσα στη μήτρα, την πηγή της ζωής. Η αρχέγονη αυτή αίσθηση ασφάλειας που εμπνέει το νερό, οδηγεί τον άνθρωπο πίσω στην αλήθεια της ύπαρξής του, συμβάλει στη σύνδεση με τη φύση του.**

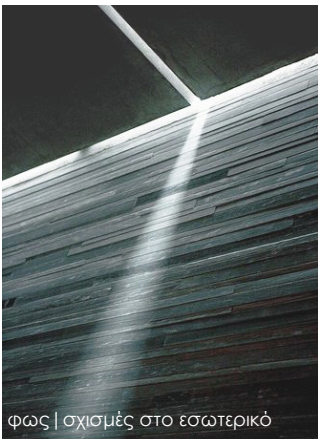
Με τη σειρά του, **το φως**, το δεύτερο σημαντικότερο στοιχείο των θερμών έρχεται με σκοπό να συμβάλλει στη σχέση ανθρώπου-χώρου, μια σχέση συνεχούς αλληλεπίδρασης. Το φως εισέρχεται απροειδοποίητα και σηματοδοτεί την έναρξη μιας τελετουργίας. Διεισδύει μέσα από σχισμές, ρέει πάνω στους πέτρινους τοίχους, σκιαγραφεί τις πτυχώσεις της πέτρας, τονίζει τις γωνίες του χώρου και διαμορφώνει φωτεινές λωρίδες στο πάτωμα. Η βίωση του χώρου μετατρέπεται σε μία θεατρική εμπειρία. Ο επισκέπτης γίνεται χωρίς προειδοποίηση, συμπαίκτης σε ένα γοητευτικό παιχνίδι με το φως. **Οι αντιθέσεις φωτός-σκιάς και η μετάβαση από το ένα στο άλλο, ελκύουν το βλέμμα του επισκέπτη και εντείνουν την δραματικότητα του χώρου, ευνοώντας έτσι την αλληλεπίδραση του ανθρώπου με τον τόπο.**

<sup>44</sup> Bac helard Gaston, «L' eau et les rêves», Εκδόσεις Χατζηνικολή, Αθήνα 2002, σελ 151

Ο αρχιτέκτονας, στα λουτρά επιζητά να δημιουργήσει την αίσθηση μιας αρχιτεκτονικής ατμόσφαιρας που θα προκαλεί οικεία συναισθήματα στον επισκέπτη και θα τον ωθεί να βιώσει το χώρο με όλες τις αισθήσεις. Μέσα στο κτίριο οι ήχοι απομονώνονται αλλά και μπλέκονται όλοι μαζί σε ένα ατελείωτο χορό που έχει έναν και μοναδικό θεατή, τον άνθρωπο. **Ο ήχος του εξωτερικού περιβάλλοντος που σε διεγείρει, ο ήχος από τρεχούμενα νερά που σε προκαλεί να τον ακολουθήσεις.** «Οι χώροι μοιάζουν σαν μεγάλα όργανα μουσικής που συλλέγουν ήχο, τον ενισχύουν και τον μεταδίδουν κάπου αλλού»<sup>45</sup>.



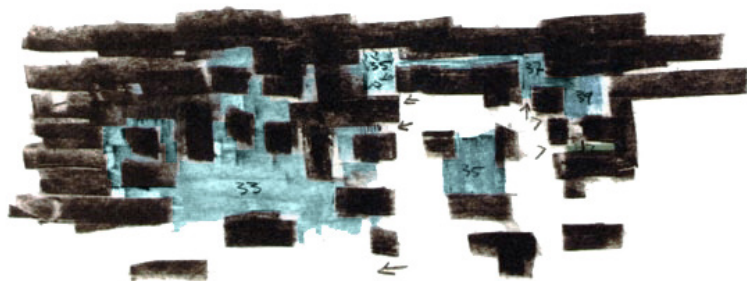
νερό | εξωτερική πισίνα



φως | σχισμές στο εσωτερικό



ήχος | τρεχούμενο νερό



σκίτσο αρχικής ιδέας του Peter Zumthor

Είναι πια εμφανής ο δεσμός του ανθρώπου με ένα υδάτινο κτίριο. Ο αρχιτέκτονας σε μια επιτυχημένη προσπάθεια να **διεγείρει όλες τις αισθήσεις των λουόμενων**, εκτυλίσσει μέσα στο ημίφως, μια συγχρονισμένη αλλά ταυτόχρονα ελεύθερη χορογραφία με πρωταγωνιστές το νερό, το φως και τον ήχο. Τρεχούμενο νερό που ξυπνά μνήμες ξεχασμένες, φως που δεν διστάζει να σε λυτρώσει από τις πιο σκοτεινές σκέψεις, ήχοι που άλλοτε κορυφώνονται και άλλοτε εξασθενούν στην ομιχλώδη ατμόσφαιρα. Όλα έχουν ως μοναδικό στόχο να συντελέσουν στην τελετουργία του «μπάνιου», στα πρωτόγονα βιώματά του, στον καθαρισμό του εαυτού σου μέσα σε αυτό. **Υπάρχει κάτι γαλήνιο σε αυτές τις αίθουσες που σβήνουν μέσα στις σκιές, κάτι παρθένο και στοχαστικό, που σε μεταφέρει σε μια κατάσταση στοχασμού, αιχμαλωτίζοντάς σε με την ζωντάνια της.** Το κτίριο λειτουργεί ως μια προέκταση του σώματος του επισκέπτη, αυτό που ο Merleau-Ponty περιγράφει ως *«το διαμεσολαβητή του αντιληπτικού του και του φυσικού κόσμου»*. *«Το συμπαγές του σώματος, πέρα από το να συναγωνίζεται με αυτό του κόσμου, αποτελεί το μοναδικό μέσο που έχω να οδηγηθώ προς την καρδιά των πραγμάτων, κάνοντας τον εαυτό μου έναν κόσμο και τα πράγματα σάρκα»*<sup>46</sup>.

<sup>45</sup> Peter Zumthor – Sigrid Hauser. «Atmospheres», Birkhauser, Basel 2006

<sup>46</sup> Maurice Merleau-Ponty, «The Intertwining–The Chiasm» in *The Visible and the Invisible*, μετάφ. Alphonso Lingis, NUPress, Evanston, IL, 1968, σελ. 135



280. «Αρχιτεκτονική για τους ανθρώπους της γνώσης. Θα πρέπει να συνειδητοποιήσουμε μια μέρα, κι ίσως η μέρα αυτή δεν αργεί, τί λείπει κυρίως από τις μεγάλες πόλεις μας: ήσυχα και ευρύχωρα πολύ εκτεταμένα μέρη για στοχασμό, μέρη με μακριά και ψηλά περιστύλια για την κακοκαιρία και το λιοπύρι, όπου δεν θα έφταναν φωνές ή θόρυβοι αυτοκινήτων και όπου η λεπτότερη ευπρέπεια θα απαγόρευε ακόμη και στον ιερέα να προσεύχεται με δυνατή φωνή: κτίρια και κήπους που ως σύνολο θα εξέφραζαν την ευγένεια της περισυλλογής και του βαδίσματος χωριστά από τους άλλους. Πέρασε πια ο καιρός που η Εκκλησία είχε το μονοπώλιο του στοχασμού, που η *vita contemplativa* έπρεπε να είναι πρώτα απ' όλα *vita activa*. Θέλουμε να δούμε τον εαυτό μας μεταφρασμένο σε πέτρα και σε φυτά, θέλουμε να κάνουμε περιπάτους μέσα μας, όταν περιπλανιόμαστε σ' τέτοια κτήρια και τέτοιους κήπους.», Friedrich Nietzsche









### ***βιβλιογραφία***

\_Γιάννης Πεπονής, Χωρογραφίες: ο αρχιτεκτονικός σχηματισμός του νοήματος, εκδ. Αλεξάνδρεια, 2003

\_Christian Norberg-Schulz , Genius Loci: Το πνεύμα του τόπου. Για μία φαινομενολογία της αρχιτεκτονικής, πανεπιστημιακές εκδόσεις Ε.Μ.Π., 2009

\_Le Corbusier, "Vers une Architecture", Εκδόσεις Εκκρεμές, Αθήνα 2005

\_Μπαμπινιώτης Δ. Γεώργιος, Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας, Κέντρο λεξικολογίας, 1998

\_Rebecca Krinke, Contemporary Landscapes of Contemplation, Routledge publisher, 2005

- \_Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, Μαθήματα ιστορίας της αρχιτεκτονικής, εκδ. Συμμετρία, 1999
- \_M. Halbwachs, on collective memory, translate L.A. Coser, Chicago press, Chicago, 1999
- \_P. Nora, Between memory and history: Les lieux de memoire, Gallimard 1992
- \_Boyer, C. M. The city of collective memory, Cambridge, MA: MIT Press, 1994
- \_D. Rossenfeld, Munich and Memory, University of California press, 2000
- \_Paloma Aguilar Fernandez, Μνήμη και λήθη του Ισπανικού Εμφυλίου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2005
- \_Ρ. Μπενβενίστε, Θ. Παραδέλης (επιμ.), Διαδρομές και τόποι της μνήμης. Ιστορικές και ανθρωπολογικές προσεγγίσεις, Πρακτικά επιστημονικής συνάντησης στο Τμήμα Κοινωνικής Ανθρωπολογίας του Πανεπιστημίου Αιγαίου, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1999
- \_ Λάμπρος Καμπερίδης, Δος μοι τούτον τον ξένον, εκδ. Ίνδικτος, 2006
- \_ Gaston Bachelard, Η ποιητική του χώρου, εκδ. Χατζηνικολή, 1992
- \_Gaston Bachelard. "L' eau et les rêves", Εκδόσεις Χατζηνικολή, Αθήνα 2002
- \_Gershom Scholem, Walter Benjamin: The story of a friendship, NY review books, 2003
- \_Scheurmann, Dani Karavan, Homage to Walter Benjamin. "Passages", Place of Remembrance at Portbou, Verlag Philipp von Zabern, Mainz 1995.
- \_Σταύρος Σταυρίδης, Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή, εκδ. Ελληνικά γράμματα, 2009
- \_Christopher Tilley, A Phenomenology of Landscape, Berg Publishers, 1994
- \_Edward W. Soja, Thirdspace Journeys to Los Angeles and Other Real and Imagined Places, Blackwell publishers, 1996

- \_Steven Holl, Juhani Pallasmaa, Alberto Perez Gomez, Questions of perception, phenomenology of architecture, W. Stout publishers, 2006
- \_Henri Lefebvre, The production of space, Blackwell publishers, 1991
- \_Martin Heidegger, Being and time, Blackwell publishers, 1962
- \_Martin Heidegger, Building dwelling thinking, 1951
- \_Martin Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes (the origin of the work of art), 1935-1936
- \_Yi-Fu Tuan, Karen E. Till, Steven Hoelsch, Space and place: the perspective of experience, published by the University of Minnesota Press, 2001
- \_Doreen Massey, Some Times of Space, In Olafur Eliasson: The Weather Project, Exhibition catalogue London: Tate Publishing, 2003 (107-118)
- \_Doreen Massey, For space, Sage publications, 2005
- \_Peter Zumthor, Atmospheres: architectural environments, surrounding objects, birkhauser-publishers for architecture, 2006
- \_Sigrid Hauser, Peter Zumthor Therme Vals, Scheidegger & Spiess, 2007
- \_Dimitrios Karaiskakis, Therme Vals and the Concealment of Complexity, ARM, 2011
- \_Maurice Merleau-Ponty, "The Intertwining – The Chiasm" in The Visible and the Invisible, μετάφραση από Alphonso Lingis, Northwestern University Press, Evanston, IL, 1968
- \_Friedrich Nietzsche, Η Χαρούμενη Επιστήμη, μτφρ. Ζήσης Σαρίκας, εκδ Νησίδες, Θεσ/νίκη 2004
- \_Edward S. Casey, How to Get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time: Phenomenological Prolegomena, school of American Research Press, 1997
- \_Μανώλης Ηλιάκης, Μεταξύ των γραμμών: Το Εβραϊκό μουσείο στο Βερολίνο, S&S magazine, τεύχος 32, 2011
- \_Δημήτρης Γαβαλάς, Ο βυθισμένος κόσμος των αρχετύπων,

Το βήμα, 10/08/1997

### ***\_διαλέξεις***

\_Bianca Moura, Contemplation-Scapes, Dissertation submitted for Ma degree in Landscape architecture, Edinburgh College of Art

\_ Andreas Kourkoulas, Linguistics in architectural theory and criticism after modernism, PhD thesis Bartlett school of architecture and planning, university college, June 1986

\_Το εϋρος του ορίου, διάλεξη στα πλαίσια του μαθήματος Αρχιτεκτονικός Σχεδιασμός 6 ακαδημαϊκού έτους 2010-2011

\_Δέσποινα Ζαχαροπούλου, Memorials-μυστήρια, διάλεξη Ε.Μ.Π., 2007

\_ Επαμεινώνδας Αργυρόπουλος, Μνημείο... "αντιμνημείο", διάλεξη Ε.Μ.Π., 2009

\_Παναγιώτα Μαυρίδου, πόλη της μνήμης: μια ανάγνωση της πόλης με όχημα τη μνήμη και ενδιάμεσους σταθμούς Le Citta Invisibilli, Les Cites Obscures, διάλεξη Ε.Μ.Π., 2012

\_Μαρία Γαβριηλίδου, μητροπολιτική ανάπτυξη και αστικός ανταγωνισμός. Ιστορική μνήμη και τοπότητα στο σύγχρονο Βερολίνο, πτυχιακή εργασία Χαροκόπειο Πανεπιστήμιο, 2008

\_Μαρία-Άννα Κασιμάλη, Άρτεμις Πεφάνη, Νερό, φως, ήχος: Βιώνοντας το χώρο του λουτρού, Διάλεξη Ε.Μ.Π., 2011

### ***\_ιστοσελίδες***

<http://www.famousoa.net/achin/courses/ando/interview.pdf>

<http://www.nytimes.com/1995/04/23/arts/architecture-view-laureate-in-a-land-of-zen-and-microchips.html?src=pm&pagewanted=1>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Contemplation>

[http://en.wikipedia.org/wiki/History\\_of\\_Christian\\_meditation](http://en.wikipedia.org/wiki/History_of_Christian_meditation)

<http://en.wikipedia.org/wiki/Meditation>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Thermae>  
<http://www.kyoto-u.ac.jp/en/profile/intro/photo/list/philosopher.htm>  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Turkish\\_bath](http://en.wikipedia.org/wiki/Turkish_bath)  
<http://www.greekarchitects.gr/gr/αρχιτεκτονικες-ματι-εξ/η-αρχιτεκτονική-στην-υπηρεσία-της-ιστορικής-μνή-μης-id873>  
<http://www.mayalin.com/>  
<http://www.freeinquiry.gr/pro.php?id=239>  
<http://el.wikipedia.org/wiki/Μνημοσύνη>  
<http://collectivecitymemory.net/>  
[http://melivoiaanthropology.blogspot.gr/2013/01/blog-post\\_2842.html](http://melivoiaanthropology.blogspot.gr/2013/01/blog-post_2842.html)  
<http://daniel-libeskind.com/>  
<http://www.eisenmanarchitects.com/>  
<http://www.belzec.eu/articles.php?acid=77&mref=32>  
<http://www.gagosian.com/artists/richard-serra/>  
<http://www.deathcamps.org/belzec/memorial.html>  
<http://www.danikaravan.com/>  
<http://www.atlasobscura.com/places/walter-benjamin-memorial>  
<http://walterbenjaminportbou.cat/en/content/lobra>  
[http://www.davidharding.net/?page\\_id=39](http://www.davidharding.net/?page_id=39)  
<http://www.msafdie.com/#/projects>  
[http://en.wikipedia.org/wiki/James\\_Turrell](http://en.wikipedia.org/wiki/James_Turrell)  
<http://www.brancusi.com/>  
<http://www.dezeen.com/2008/01/14/meditation-house-by-pascal-arquitectos/>  
<http://www.archreport.com.cn/show-41-402-1.html>

### ***\_πηγές εικόνων***

\_προσωπικό αρχείο  
 \_διαδίκτυο





Η παρούσα διάλεξη αναφέρεται στην έννοια του στοχασμού στην αρχιτεκτονική και εξετάζει την περίπτωση της στοχαστικής περιπλάνησης στο χώρο και στον τόπο. Ο στοχασμός, μια έννοια δυναμική στην αρχιτεκτονική, ορίζεται ως η πνευματική συγκέντρωση με σκοπό τη στροφή προς τον έσω εαυτό και τη διαφορετική θέαση του Εαυτού και του Κόσμου, ως μονάδες και ως σύνολο.

Η εμβάθυνση στην έννοια του στοχασμού και της περιπλάνησης έχει ως στόχο την επισήμανση του ακόλουθου ερωτήματος: «Μπορεί η έννοια του στοχασμού να εμπεριέχεται σε αυτήν της μνήμης, όπως η τελευταία εκφράζεται στα σύγχρονα memorial; Μπορούν να επιτευχθούν συνθήκες στοχαστικής περιπλάνησης, σε χώρους αφιερωμένους στη μνήμη;»

Για το σκοπό αυτό επιλέγονται τέσσερα παραδείγματα χώρων μνήμης, στη Γερμανία, την Πολωνία και την Ισπανία που εξετάζονται από τη σκοπιά του διαλογισμού και όχι της απλής ανάκλησης ενός ιστορικού γεγονότος. Στη διάλεξη αυτή, επομένως, θα προσπαθήσουμε να αποδείξουμε ότι τα συγκεκριμένα memorial είναι ικανά να μας μεταμορφώσουν, να μας μεταφέρουν σε άλλα επίπεδα συνειδητότητας και να μας οδηγήσουν σε μία διαφορετική θέαση της ύπαρξης και του κόσμου, όπως συμβαίνει με το στοχασμό.

---

The following research project refers to the meaning of contemplation in architecture and examines the importance of a contemplative promenade in space and place for humans. Contemplation, a dynamic term in architecture, is defined as the spiritual retreat and concentration on something for shifting to the inner self and revealing a different view of the Self and the World, as units and as a whole.

This closer look at the definition of contemplation and contemplative promenade seeks to identify the following question: *“Could the concept of meditation and reflection be contained in memory, as the latter is expressed through modern memorials? Could a condition of a stochastic wandering be achieved in places dedicated to the memory of dead people?”*

To answer this question four examples of memorial places were chosen, in Germany, Poland and Spain that will be examined from the perspective of contemplation and meditation rather than a simple recall of a tragic historic event. In this project, therefore, will try to prove that these memorials can offer a metamorphosis, can reveal higher levels of consciousness and lead humans to a different view of Existence and World, as contemplation suggests.