

Διαδρομές στο τοπίο

με αναφορά στο έργο του Δημήτρη Πικιώνη



Μαριάμ Καψάλη

Ιωάννα Ποτηριάδη

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Μπούκη Μπαμπάλου
Σύμβουλος καθηγητής: Κωνσταντίνος Μωραΐτης

Ακαδημαϊκό Έτος: 2009-2010

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1_ Εισαγωγή

| | |
|-------------------------------|-----|
| 1.1 Αντικείμενο έρευνας | σ.7 |
| 1.2 Αφορμή έρευνας | σ.7 |
| 1.3 Σκοπιμότητα έρευνας | σ.8 |
| 1.4 Μεθοδολογία έρευνας | σ.8 |

2_ Προσεγγίζοντας το τοπίο

| | |
|---------------------------------------------|------|
| 2.1 Η σημασία της διαδρομής στο τοπίο | σ.13 |
| 2.1 Η έννοια του τοπίου | σ.17 |
| Πολιτισμική-Αισθητική προσέγγιση..... | σ.19 |
| Από το όλον στο μέρος | σ.25 |
| Η αίσθηση της φύσης | σ.26 |
| Ο ψυχικός τόνος | σ.29 |
| 2.2 Η ένταξη στο τοπίο | σ.31 |
| Genius Loci | σ.34 |
| Κατοίκηση | σ.37 |
| Εκμετάλλευση και Προστασία | σ.39 |

3_ Ιστορικές εκφράσεις της κίνησης

| | |
|----------------------------------|------|
| 3.1 Οι απαρχές της κίνησης | σ.43 |
| 3.2 Ανατολική παράδοση | σ.47 |
| 3.3 Δυτική παράδοση | |
| Ιταλία | σ.55 |
| Γαλλία | σ.63 |
| Αγγλία | σ.69 |

4_ Δημήτρης Πικιώνης : Έργα Ακροπόλεως

| | |
|----------------------------------------------|-------|
| 4.1 Χρονικό Πλαίσιο | σ.79 |
| 4.2 Η θεωρητική καταγωγή του έργου του | σ.81 |
| Παράδοση | σ.83 |
| Αρχαιότητα | σ.85 |
| Ανατολή | σ.90 |
| Μοντέρνο | σ.91 |
| 4.3 Η σημασία της φύσης | σ.93 |
| 4.4 Έργα Ακροπόλεως | σ.99 |
| Περιγραφή της δομής του έργου | σ.103 |
| Κατασκευή-Υλικά-Αρμονικές Χαράξεις..... | σ.112 |
| Η έκφραση της φύσης | σ.119 |
| Αρχιτεκτονικά θέματα | σ.123 |

| | |
|-------------------|-------|
| 5_ Επίλογος | σ.145 |
|-------------------|-------|

| | |
|----------------------------------|-------|
| 6_ Επιλεγμένη Βιβλιογραφία | σ.149 |
|----------------------------------|-------|



1.1 Αντικείμενο της έρευνας

Η έρευνα αυτή μελετά τον τρόπο με τον οποίο ο άνθρωπος διαβάζει και ερμηνεύει το τοπίο, σε μια προσπάθεια ένταξης σε αυτό. Διερευνούμε τη σημασία της κίνησης και της διαδρομής στην προσπάθεια αυτή και πως αυτές ουσιαστικά μορφώνουν την αντίληψη που έχουμε για το τοπίο. Αναζητούμε τα ίχνη αυτής της σχέσης ιστορικά και τέλος δίνουμε ιδιαίτερη έμφαση στο παράδειγμα του Δημήτρη Πικιώνη, μέσα από το έργο του στην Ακρόπολη και στους Φιλοπάππου, ως ελληνική έκφραση του θέματος.

1.2 Αφορμή της έρευνας

Κάθε ανθρώπινη δραστηριότητα αποτελεί μια επέμβαση στο τοπίο και μια συνθήκη ένταξης σε αυτό. Κάτω από αυτό το πρίσμα, η ίδια η κίνηση του ανθρώπινου σώματος ή ακόμα και του ανθρώπινου βλέμματος μέσα στον χώρο αποκτά μια αρχιτεκτονική διάσταση, αφού διαμορφώνει ένα συγκεκριμένο τρόπο αντίληψης του χώρου. Η κίνηση αυτή αφήνει τα ίχνη της πάνω στο χώρο, αποτελώντας ένα είδος 'στοιχειώδους αρχιτεκτονικής'. Ενώ αντίστροφα, όλες σχεδόν οι αρχιτεκτονικές πράξεις αρθρώνονται πάνω σε μια κίνηση. Η παρατήρηση πως η κίνηση-διαδρομή είναι θεμελιώδες στοιχείο των περισσότερων τοπιακών επεμβάσεων, αποτέλεσε την αφορμή για την συγκεκριμένη έρευνα.

Η ανάγνωση του κειμένου του Δημήτρη Πικιώνη '*Συναισθηματική Τοπογραφία*'¹, μας αποκάλυψε τη σημασία της κίνησης στο τοπίο, στη σκέψη και το έργο του Έλληνα αρχιτέκτονα και αποτέλεσε το αρχικό κίνητρο για την μελέτη του έργου του.

1. Δημήτρη Πικιώνη, 'Κείμενα' 1935, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1987

1.3 Σκοπιμότητα της έρευνας

Ο πολιτισμός μας, μετά από μια περίοδο σχετικής απαξίωσης φαίνεται να ανακαλύπτει ξανά την περιβαλλοντική καθώς και την πολιτισμική αξία του τοπίου. Μέχρι και το πρόσφατο παρελθόν, και ειδικότερα στον ελληνικό χώρο, επικρατούσε μια γενικευμένη αντίληψη και αντιμετώπιση του τοπίου ως αδρανούς πεδίου, πεδίου ανάπτυξης ευκαιριακών και ασύντακτων παρεμβάσεων που κεφαλαιοποιούν τους φυσικούς πόρους του και την αισθητική του αξία. Η προβληματική αυτή εικόνα όμως τείνει να καταστείλει την κατανόηση της πολυσύνθετης δύναμης που διαθέτει το τοπίο ως καμβάς πολιτισμικής γραφής. Τα τελευταία χρόνια, είτε γιατί αναγνωρίζουμε την ιστορική σημασία του όρου 'τοπίο', είτε γιατί διαπιστώνουμε τη σημασία του για ένα πλήθος επιστημονικών, καλλιτεχνικών και κοινωνικών πρακτικών, είτε τέλος γιατί επιθυμούμε να ανατρέψουμε την υποβάθμιση των τόπων ζωής μας, έχει αυξηθεί το ενδιαφέρον για τοπιακά θέματα.

Ενταγμένη σε αυτό το πλαίσιο η έρευνά μας προσπαθεί να μελετήσει την εξέλιξη της αντίληψης του ανθρώπου γύρω από το τοπίο, διερευνώντας ειδικότερα τη σημασία της κίνησης-διαδρομής στη διαμόρφωση αυτής της αντίληψης (σχέση διάδρασης μεταξύ της κίνησης και της αντίληψης για το τοπίο), με άλλα λόγια να ερευνήσει σε βάθος ένα από τα βασικά εργαλεία θεώρησης και διαμόρφωσης του τοπίου, ελπίζοντας να προσεγγίσει τα στοιχεία που βοηθούν στην ένταξη μιας ενέργειας στο περιβάλλον-υποδοχέα της.

1.4 Μεθοδολογία

Διερευνάται αρχικά η σημασία του όρου 'τοπίο', με έμφαση σε αυτό που ονομάζεται 'φυσικό τοπίο', και η έννοια της ένταξης του ανθρώπινου έργου σε αυτό, μέσα από θεωρητικές-φιλοσοφικές απόψεις. (Simmel, Heidegger, Norberg-Schulz). Έπειτα αναφερόμαστε στην έννοια της κίνησης -του σώματος και του βλέμματος- μέσα στο φυσικό τοπίο και γίνεται μια συνοπτική παρουσίαση της ιστορικής έκφρασής της. Στο επόμενο μέρος της διάλεξης γίνεται ειδική αναφορά σε ένα συγκεκριμένο παράδειγμα, τις διαμορφώσεις γύρω από την Ακρόπολη και του Φιλοπάππου, του Δημήτρη Πικιώνη.

΄Περπατώντας επάνω σε τούτη τη γη, η καρδιά μας χαίρεται με την πρώτη χαρά του νηπίου την κίνησή μας μέσα στο χώρο της πλάσης, την αλληλοδιάδοχη τούτη καταστροφή κι αποκατάσταση της ισορροπίας που είναι η περπατησιά.

Χαίρεται το προχώρημα του κορμιού επάνω απ' την ανάγλυφη τούτη ταινία που είναι το έδαφος. Και το πνεύμα μας ευφραίνεται από τους άπειρους συνδυασμούς των τριών διαστάσεων του Χώρου, που μας συντυχαίνουν και αλλάζουν στο κάθε μας βήμα ένα γύρω μας, και που το πέρασμα ακόμα ενός συννέφου ψηλά εις τον ουρανό είναι ικανό να τους μεταβάλλει.

Προσπερνούμε δίπλα σε τούτο το βράχο, τον κορμό του δέντρου ή κάτω από τούτο το θύσανο της φυλλωσιάς του.

Ανεβαίνουμε, κατεβαίνουμε μαζί με το έδαφος, απάνω εις τα κυρτώματά του, τους γηλόφους, τα όρη ή βαθιά μέσα στις κοιλάδες.

Χαιρόμαστε την επίπεδη έκταση της πεδιάδος, μετρούμε τη γη με τον κόπο του κορμιού μας.

Το έρημο τούτο μονοπάτι είναι απείρως ανώτερο από τις λεωφόρους των μεγαλουπόλεων. Γιατί με την κάθε πτυχή του, με τις καμπές του, τις άπειρες εναλλαγές της προοπτικής του χώρου που παρουσιάζει, μας μαθαίνει τη θεία υπόσταση της ατομικότητας της υποταγμένης εις την αρμονία του Όλου. [...]'

Δημήτρης Πικιώνης
΄Συναισθηματική Τοπογραφία΄, 1935





2.1 Η σημασία της διαδρομής στο τοπίο

Ήδη πριν τη γέννηση της αρχιτεκτονικής, ο άνθρωπος διέθετε ένα συμβολικό τρόπο με τον οποίο μπορούσε να επεμβαίνει στο τοπίο. Αυτός ο τρόπος ήταν το περπάτημα, μια ικανότητα που μαθαίνεται με κόπο τους πρώτους μήνες της ζωής, για να γίνει έπειτα μια αυτόματη, ασυνείδητη ενέργεια. Με το περπάτημα ο άνθρωπος άρχισε να κατασκευάζει το φυσικό τοπίο που τον περιέβαλλε.

Η ενέργεια του να διασχίζεις το χώρο προέρχεται από την ανάγκη του ανθρώπου να βρει την τροφή και τις πληροφορίες που του χρειάζονται προκειμένου να επιβιώσει. Αλλά μόλις αυτές οι βασικές ανάγκες καλυφθούν, το περπάτημα παίρνει μια συμβολική μορφή που επιτρέπει στον άνθρωπο να 'καταϊκήσει' στον κόσμο. Μετατρέποντας την αίσθηση του χώρου καθώς τον διασχίζει κανείς, το περπάτημα γίνεται μια από τις πρώτες αισθητικές πράξεις του ανθρώπου, περιπλανώμενος σε αχανείς εκτάσεις, κατασκευάζοντας το υπόβαθρο πάνω στο οποίο θα τοποθετήσει αντικείμενα, θα αναπλάσει την επιφάνεια της γης και θα δημιουργήσει αρχιτεκτονική. Το περπάτημα είναι η τέχνη που γέννησε το μνίρ, τη γλυπτική, την αρχιτεκτονική και το τοπίο. Αυτή η απλή ενέργεια γίνεται ένα από τα πιο σημαντικά εργαλεία που έχει στα χέρια του ο άνθρωπος για να σχετιστεί με τη γη.

Καταλαβαίνουμε λοιπόν ότι η κίνηση στο τοπίο είναι πρώτα απ' όλα μια αρχιτεκτονική πράξη καθώς μας δίνει τη δυνατότητα να δημιουργήσουμε μια σύνθεση, την προσωπική μας εντύπωση στο χώρο, αλλά και ένα νοηματοδοτημένο δίκτυο πάνω στο οποίο θα στηριχθεί στη συνέχεια κάθε ανθρώπινη ενέργεια. Όταν στη συνέχεια αυτό το ίχνος του ανθρώπινου περπατήματος μετατραπεί σε στέρεο κατασκεύασμα, μονοπάτι, δρόμο, κτίριο που δημιουργεί διαχωρισμούς κι εγκλεισμούς ορίζοντας την επιφάνεια σε επιμέρους ιδιοκτησίες, τότε η αρχιτεκτονική πράξη καθίσταται προφανής.



A line made by walking, 1967: Η εικόνα του πατημένου γρασιδιού κάνει αισθητή την απουσία της ενέργειας και του υποκειμένου. Παράλληλα όμως είναι προφανές ότι είναι αποτέλεσμα της δράσης ενός ανθρωπίνου σώματος καθώς και ότι πρόκειται για ένα αντικείμενο, κάτι ανάμεσα στην γλυπτική, την performance και την αρχιτεκτονική τοπίου.



Καλλιτέχνες όπως ο Richard Long και ο Hamish Fulton αναδεικνύουν μέσα από το έργο τους την σημασία του περπατήματος ως εμπειρίας, ως ενέργειας που αποκτά αυτόνομη μορφή. Οι επεμβάσεις του Richard Long, αρνούμενες την τεχνολογική βοήθεια, στηρίζονται στο ανθρώπινο σώμα, στην ικανότητα του να κινείται, στην δύναμη του. Το σώμα γίνεται ένα εργαλείο μέτρησης του χώρου και του χρόνου. Ο Long χρησιμοποιεί το σώμα και τις αισθήσεις του για να συλλάβει τις εναλλαγές του αέρα, της θερμοκρασίας και των ήχων. Η λογική αυτή μοιάζει πολύ κοντινή με αυτή του Πικιώνη στη 'Συναισθηματική Τοπογραφία'

Τις ρίζες του περπατήματος, της διαδρομής, του ταξιδιού μπορούμε να αναζητήσουμε στις αέναες περιπλανήσεις των κυνηγών της παλαιολιθικής εποχής και αργότερα στη νομαδική μετακίνηση. Αυτή η πρωτόγονη αναζήτηση διασώθηκε μέσα στη θρησκεία και στις τέχνες μεταμορφωμένη σε ταξίδι, ιερό μονοπάτι, προσκύνημα, τελετουργία, χορό ή αφήγηση και σταδιακά έφτασε να υπάρξει ανεξάρτητα από τα παραπάνω πλαίσια για να πάρει τη μορφή μιας καθαρά αισθητικής πράξης, ενός τρόπου επέμβασης στο τοπίο.

Σε αυτήν την αρχέγονη σχέση με τον τόπο επιστρέφουν, τη δεκαετία του 1960, οι καλλιτέχνες του 'διδευμένου πεδίου'¹, απομακρυνόμενοι από το δυτικό τρόπο αντίληψης της φύσης αλλά και της τέχνης. Ανάμεσα στα άλλα, αναζητούν τις σχέσεις που οδήγησαν από το μονοπάτι στο μενίρ και από κει στην αρχιτεκτονική. Προσπαθώντας να άρουν τον διαχωρισμό ανάμεσα στο έργο και στο περιβάλλον στρέφουν την προσοχή τους στο έδαφος και το αναδεικνύουν σε προνομιούχο πεδίο δράσης, καθώς αποτελεί τον κοινό παρονομαστή μεταξύ γλυπτικής, αρχιτεκτονικής και πραγματικότητας. Ο παρατηρητής δεν αντιμετωπίζει το τοπίο με απόμακρο τρόπο αλλά ανήκει σε αυτό. Ιδιαίτερη σημασία έχει το ξεδίπλωμα ενός τοπίου στο χρόνο, η μεταβλητή αντίληψη εκείνου που περπατά και όλες εκείνες οι εμπειρίες του χώρου που δεν μπορούν να σχηματοποιηθούν. Αυτή η αναζήτηση της ουσίας των πραγμάτων, των αρχετυπικών μορφών, είναι ένα θέμα που συχνά εμφανίζεται στη διάρκεια της ιστορίας.²

Προκειμένου να κατανοήσουμε καλύτερα τη σχέση της ανθρώπινης κίνησης με το τοπίο, είναι σημαντικό αρχικά να προσεγγίσουμε την έννοια του τοπίου και τους θεωρητικούς προβληματισμούς που έχουν αναπτυχθεί γύρω από αυτήν, κι έπειτα να κάνουμε μια επιλεκτική αναφορά στη συγκρότηση του χώρου μέσω της κίνησης στην ιστορία. Σε αυτήν την πορεία θα παρακολουθήσουμε τις σταδιακές μεταβολές της σχέσης του ανθρώπου με τη φύση και της αντίληψής του για το τοπίο.



Richard Long, 1981
A line in Scotland
Πηγή: Διαδίκτυο

1. Όπως το ονομάζει η Rosalind Krauss 'Sculpture in the expanded field' (1978), 'The originality of the Avant-Garde and other Myths', Cambridge, London 1986, σ.276-290

2. Οι μινιμαλιστές στρέφονται προς το μενίρ ως την πρώτη συμβολική, μη-μιμητική γλυπτική μορφή. Οι land artists στρέφονται στο μενίρ ως αντικείμενο οργάνωσης του χώρου, κάνοντας μια συνειδητή επιστροφή στη Νεολιθική εποχή. Francesco Careri, 'Walkscapes, walking as an aesthetic practice', GG Editions, Barcelona 2002, σ.138,140

Τοπίο είναι...

Το τοπίο είναι μια απειρία καταστάσεων, αλλά μπορεί να καταγραφεί, να αναλυθεί, να ταξινομηθεί, να μελετηθεί.

Το τοπίο είναι ένας λαβύρινθος του βιωμένου και του φαντασιακού

Το τοπίο είναι η φύση, ο φυσικός γεωγραφικός χώρος

Το τοπίο είναι η σύνθετη ιστορική συγκρότηση της κατοικημένης από τον άνθρωπο φύσης

Δ. Φατούρος

Κατάλογος σημειώσεων. Περιοδικό Αρχιτέκτονες, τεύχος 49/2005



2.2 Η έννοια του τοπίου

Το τοπίο είναι μια έννοια που προσδιορίζεται δύσκολα και τα περιεχόμενά της ποικίλει ανάλογα με τους τρόπους προσέγγισής του. Είναι ένας χώρος χωρίς σαφή όρια, εκτός συγκεκριμένης κλίμακας ή γεωγραφίας, που ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται ή διαμορφώνει ανάλογα με τα μέσα, τις επιθυμίες και τις επιδιώξεις του. Είναι χώρος οικειοποιημένος, κωδικοποιημένος, που έχει δεχθεί χρήσεις, γεγονότα, που δεν είναι ελεύθερος και σε καμία περίπτωση δεν είναι κενός. Είναι αποτέλεσμα σχέσεων ανάμεσα σε οικονομικές δραστηριότητες, κοινωνικές δομές, πολιτιστικές αξίες καθώς και το φυσικό τους υπόβαθρο που μεταβάλλεται στο χρόνο. Είναι ο καθρέφτης της ζωής και του πολιτισμού. Αποτελεί ταυτόχρονα πεδίο καθημερινότητας αλλά και πλαίσιο συμβολικό.

Επιχειρώντας να διαμορφώσουμε ένα πλαίσιο αναφοράς για το τοπίο είναι σημαντικό να ξεκινήσουμε από την εννοιολογική διερεύνηση του όρου 'τοπίο' γενικά, και του 'φυσικού τοπίου' ειδικότερα³.

3. Ετυμολογικά: Η αρχαία αγγλική λέξη *landskip* παραπέμπει στην εικόνα ενός τοπίου παρά στο ίδιο το τοπίο, όπως συνέβαινε και με τις *landschap* ζωγραφικές αναπαραστάσεις ολλανδικών τοπίων του 17^{ου} αι. Η σχέση τοπίου και εικόνας παρατηρείται ετυμολογικά και στην αγγλική λέξη *landscape*, μια σύνθετη λέξη αποτελούμενη από το *land*, που αναφέρεται στη γη, και το *scap*, που παραπέμπει στη μορφή. Αντίθετα η παλαιά γερμανική λέξη *landschaft*, δίνει μια άλλη διάσταση στο όρο τοπίο: σημαίνει κάτι περισσότερο από την οργάνωση στο χώρο, καθώς επεκτείνεται στη σχέση των κατοίκων με τη γη αλλά και μεταξύ τους. *Recovering Landscape. Essays in Contemporary Landscape Architecture*, Princeton Architectural Press New York 1999, επιμ. James Corner, σ.153

Στην ελληνική γλώσσα ο όρος τοπίο προέρχεται από το μεσαιωνικό 'τοπίον' και το μεταγενέστερο 'τόπιον', υποκοριστικό του αρχαίου 'τόπος'. Το τοπίον είναι λοιπόν ένα τμήμα του τόπου, ένας μικρός τόπος που φέρει τα γεωγραφικά και πολιτισμικά χαρακτηριστικά του ευρύτερου τόπου. Γ.Μπαμπινιώτη, 'Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας', Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα 1998, λ.τοπίο

'Το τοπίο είναι μια φυσική σκηνή διαμεσολαβημένη από τον πολιτισμό. Είναι μαζί χώρος σε αναπαράσταση και σε παρουσία, σημαίνον και σημαινόμενο, ένα πλαίσιο και ό,τι αυτό πλαισιώνει, πραγματικός τόπος αλλά και το είδωλό του, μια συσκευασία αλλά και το προϊόν μέσα στη συσκευασία.'

W.J.T.Mitchell

Landscape and Power, The University of Chicago Press, Chicago, 1994, σ.5



Πολιτισμική προσέγγιση

Η χρήση του όρου τοπίο παραπέμπει άμεσα στη λέξη τόπος. Όλοι όμως οι τόποι, στους οποίους αποδίδουμε τον χαρακτηρισμό του τοπίου, έχουν υποστεί μια επεξεργασία πολιτισμική⁴, είτε αυτή περιορίζεται στην πολιτισμική αντίληψη και ερμηνεία τους είτε επεκτείνεται ως τη δομική, κατασκευαστική παρέμβαση⁵. Ο όρος τοπίο χρησιμοποιείται όχι μόνο στην αρχιτεκτονική, αλλά και σε πλήθος άλλων τεχνών όπως στη ζωγραφική, στη φωτογραφία, στον κινηματογράφο ακόμα και στη λογοτεχνία. Μπορούμε να περιγράψουμε το τοπίο ως σύνθεση των πολιτιστικών αυτών πρακτικών, που στοχάζονται, ερμηνεύουν και κατασκευάζουν τον τόπο. Η έκφραση αυτού του ενδιαφέροντος αποτελεί ουσιαστικά την προσπάθεια των κοινωνιών να κατανοήσουν και να ορίσουν τον τόπο. Κάθε φορά που κοιτάμε έναν τόπο αυτός διυλίζεται μέσα από τη σκέψη μας, τις γνώσεις μας, τα βιώματά μας, από το πολιτισμικό μας υπόβαθρο. Ο τόπος μετατρέπεται σε 'τοπίο'. Μπορούμε λοιπόν να πούμε ότι 'τοπίο' είναι ταυτόχρονα ο τόπος και η νοητική ερμηνεία του.

Απέναντι σελίδα:
Αεροφωτογραφία από
καλλιέργειες. Ο
τεμαχισμός της γης
και οι διαφορετικές
καλλιέργειες
δημιουργούν ένα
ιδιόμορφο κολλάζ.
Πηγή: Διαδίκτυο

Κάτω: Η κορυφογραμμή
της Νέας Υόρκης.
Ένα τοπίο πλήρως
διαμορφωμένο
από τον άνθρωπο.
Πηγή: Προσωπικό αρχείο



4. Ο όρος πολιτιστικός χρησιμοποιείται περισσότερο για τον πολιτισμό ως σύνολο δραστηριοτήτων καθώς και για τη δήλωση του τεχνικού πολιτισμού, ενώ το πολιτισμικός τείνει να δηλώνει περισσότερο την αφηρημένη πλευρά του πολιτισμού, καθώς και τον πολιτισμό ως πνευματική καλλιέργεια. Θα μπορούσε να λεχθεί ότι ο χαρακτηρισμός πολιτισμικός είναι περισσότερο στατικός ενώ ο χαρακτηρισμός πολιτιστικός είναι περισσότερο δυναμικός. Πρόκειται για μια λεπτή διαφορά που χωρίζει τον πολιτισμό ως πνευματικό μέγεθος, ως εθνική ιδιοπροσωπία, ως αφηρημένη έννοια από τον πολιτισμό ως σύνολο εκφάνσεων και δραστηριοτήτων που αποσκοπούν στο να ικανοποιήσουν πνευματικές ή καλλιτεχνικές αναζητήσεις, να αναπτύξουν πολιτισμό ως πράξη. Γ.Μπαμπινιώτης, Λεξικό Νέας Ελληνικής Γλώσσας, Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα 1998, λ.πολιτιστικός

5. Μωραΐτης Κωνσταντίνος, 'Το τοπίο, πολιτιστικός προσδιορισμός του τόπου', Εκδόσεις ΕΜΠ, Αθήνα 2005, σ.16



‘Κι ο τρόπος που επεξεργαζόμαστε νοητικά τον τόπο, δεν είναι άλλος από τον τρόπο με τον οποίο ορίζουμε τον εαυτό μας μέσα στον κόσμο’

Κ.Μανωλίδης⁶

Το τοπίο είναι καταλυτικός και ενεργός παράγοντας στη συγκρότηση της ιστορίας, τη διαμορφώνει και ταυτόχρονα διαμορφώνεται από αυτή. Είναι το πεδίο πάνω στο οποίο σχηματίζονται, μεταλλάσσονται και εξελίσσονται οι κοινωνίες και αποτελεί, συνεπώς, ενεργό παράγοντα στη συγκρότηση της ιστορίας. Τα ίχνη των ιστορικών γεγονότων παραμένουν στον τόπο στον οποίο έλαβαν χώρα και όσο και αν τις περισσότερες φορές είναι αόρατα στο παρόν, συντελούν διαρκώς στη ‘μορφογένεση’ του τοπίου. Ο τόπος μπορεί λοιπόν να αντιμετωπιστεί και να εξεταστεί ως προϊόν της ανθρώπινης εργασίας, ως ένα σύστημα το οποίο εμπεριέχει τα όνειρα και τις επιθυμίες καθώς και τα λάθη και τις αυθαιρεσίες των ανθρώπων και των κοινωνιών που το δημιουργούν. Όπως κάθε παραγόμενο αντικείμενο, το τοπίο είναι ένα προϊόν του οποίου η μορφή γίνεται φορέας των παραγωγικών δεδομένων και των κοινωνικών σχέσεων. Κατά συνέπεια είναι ένα απόσπασμα του χώρου και μια ολοκληρωμένη μορφή του συγχρόνως.

Σε αντιπαράθεση με το αστικό τοπίο, το οποίο συνδέεται εννοιολογικά με το αστικό περιβάλλον, ο όρος ‘φυσικό τοπίο’ αναφέρεται στις πρωτογενείς σχέσεις και αρχές που διέπουν τη φυσική ύλη, αλλά και στις αξίες και τα νοήματα που έχουν προβληθεί πάνω σε αυτές, κατά την νοητική επεξεργασία τους. Με την έννοια αυτή κανένα τοπίο δεν είναι ‘φυσικό’ αφού η θεώρησή του συνεπάγεται πάντοτε το ‘φιλτράρισμά’ του από τα μάτια του ανθρώπου.



Πάνω: Αγροτικό τοπίο πλήρως διαμορφωμένο από την ανθρώπινη δραστηριότητα.
Κάτω: Αμπελώνας στην Τοσκάνη, Ιταλία
Πηγή: Προσωπικό αρχείο

Απέναντι σελίδα:
Κλιμακωτή διαμόρφωση καλλιέργειας ρυζιού στην Ινδονησία.
Πηγή: Διαδίκτυο

6. Κ.Μανωλίδης, «ωραίο, φριχτό και απέριττο τοπίον!», Εκδ.Νησιδες,σ.9-11

Αισθητική προσέγγιση

'Χώρος, τόπος τοπίο! Γενική χωρική συνθήκη ο χώρος, συγκεκριμένος βιωμένος με τα δικά του χαρακτηριστικά ο τόπος, εικόνα-αντίληψη που εμφανίζει το σύνολο των χαρακτηριστικών του τόπου σε μια ενιαία αντίληψη το τοπίο.'

Ιωσήφ Στεφάνου⁷

Για να εξηγήσουμε αυτή τη φράση αρκεί να σκεφτούμε πως ο χώρος, όπως και ο χρόνος, αποτελεί μια αφηρημένη συνθήκη. Είναι ένα απλό περιέχον και η αξία του στηρίζεται στην περιεκτικότητά του. Ο αφηρημένος χώρος από μόνος του δεν έχει χαρακτήρα ούτε ιδιαίτερη φυσιογνωμία. Αυτά τα δυο στοιχεία εμφανίζονται από τη στιγμή που η παρουσία του ανθρώπου με τις δραστηριότητές του συγκεκριμενοποιεί το χώρο πληρώνοντάς τον με μορφές, λειτουργίες, σημασίες. Τότε ο χώρος έχει μετατραπεί σε τόπο. Είναι σχεδόν αδιανόητο να φανταστούμε οποιοδήποτε συμβάν χωρίς αναφορά σε κάποια τοποθεσία. Ο τόπος απαρτίζεται από ένα σύνολο από πράγματα με υλική υπόσταση, σχήμα, υφή και χρώμα. Οι παραλλαγές στο ανάγλυφο του εδάφους καθορίζουν τις χωρικές ιδιότητες του τοπίου, και ως ένα βαθμό το χαρακτήρα του. Χαρακτηρισμοί όπως 'άγριο' και 'φιλικό' είναι συνεπώς παρατηρήσεις του ανάγλυφου, αν και μπορεί να οξύνονται ή να αμβλύνονται από την υφή, το χρώμα και τη βλάστηση. Μέσα από την αλληλεπίδραση της επιφάνειας, του αναγλύφου, της βλάστησης και του νερού, σχηματίζονται τα χαρακτηριστικά σύνολα ή τόποι, που αποτελούν τα βασικά στοιχεία του τοπίου. Όλα αυτά καθορίζουν αυτό που λέμε 'χαρακτήρα' ενός τόπου. Ο χαρακτήρας και η φυσιογνωμία του τόπου εμφανίζονται ως το αποτέλεσμα της συνολικής αντίληψης που αυτός προσφέρει στους χρήστες και τους επισκέπτες του. Αυτή ακριβώς η αντίληψη, η συναισθηματική και ιδεολογική εικόνα που ένας τόπος προσφέρει είναι αυτό που ονομάζουμε τοπίο.



Το ανάγλυφο του εδάφους, το κλίμα, η ηλιοφάνεια είναι στοιχεία που καθορίζουν το χαρακτήρα ενός τόπου και την αίσθηση που μας δημιουργεί.
Πηγή: Διαδίκτυο

⁷Ιωσήφ Στεφάνου, *Περί τόπου και τοπίου*, Περιοδικό Αρχιτέκτονες

Βέβαια, η δυτική παράδοση και ιδιαίτερα αυτή της τέχνης, μας κληροδότησε την ιδέα ότι τοπίο είναι η απεικόνιση μιας θέας και μάλιστα αυτής ενός φυσικού τοπίου, όμως αυτή η άποψη θεωρείται μάλλον ελλιπής, αφού ως τοπίο πλέον δε θεωρείται η απεικόνιση της αντιληπτικής εικόνας αλλά η αντιληπτική εικόνα καθαυτή. Η άποψη πως 'η αντίληψη των κοινωνιών για τον τόπο είναι κατ' ανάγκη αντίληψη αισθητική'⁸ δεν αναφέρεται απλά στην απόδοση επιθετικών προσδιορισμών στον τόπο, αλλά στο ότι γίνεται αντιληπτός μέσω των αισθήσεων, κι έπειτα αξιολογείται με βάση ένα σύνολο πολιτιστικών δομών και ψυχολογικών διεργασιών.

Θα μπορούσαμε, λοιπόν, να πούμε ότι κατά την τοπιακή θεώρηση ο τόπος αποβαίνει αντικείμενο αισθητικής τέρψης, χωρίς αυτό όμως να παραγνωρίζει τη σπουδαιότητα των επιστημονικών και πολιτικών πρακτικών για τη διαμόρφωση του τοπίου. Εξάλλου είναι βέβαιο πως κάθε τοποτεχνική διαμόρφωση απαιτεί εξελιγμένες τεχνικές αλλά και βαθιές περιβαλλοντικές γνώσεις και δεν αρκεί μια γενική αισθητική θεώρηση.

Είναι πρακτικά ανέφικτο να αναφερθούν και να αναλυθούν όλες οι προεκτάσεις του όρου 'τοπίο'. Θα επικεντρωθούμε σε αναφορές που έκαναν πάνω στο θέμα οι φιλόσοφοι Georg Simmel, Martin Heidegger και Christian Norberg-Schulz⁹.



Πάνω: Vincent van Gogh
'Τοπίο με στάχια και κυπαρίσσια' (1889)
Η θεώρηση του τοπίου ως απεικόνισης μιας 'όμορφης' θέας είναι ελλιπής.

Κάτω: Φυτεμένοι λόφοι στην πεδιάδα Pannonia, Σερβία
Πηγή: Διαδίκτυο

8. Μωραΐτης Κωνσταντίνος, 'Το τοπίο, πολιτιστικός προσδιορισμός του τόπου', Εκδόσεις

ΕΜΠ, Αθήνα 2005, σ.20

9. Martin Heidegger (1889-1976) Ένας από τους πιο σημαντικούς αλλά και αντιφατικούς φιλοσόφους του 20^{ου} αι. Η σκέψη του επηρέασε τα πεδία της φαινομενολογίας, του υπαρξισμού, της πολιτικής θεωρίας, της ψυχολογίας, της θεολογίας κ.α. Κύριο του ενδιαφέρον ήταν η μελέτη της ύπαρξης (DaSein). Internet Encyclopedia of Philosophy/Heidegger

Georg Simmel (1858-1919) Γερμανός κοινωνιολόγος και νεοκαντιανός φιλόσοφος. Καθιέρωσε την κοινωνιολογία ως βασική κοινωνική επιστήμη, παρουσιάζοντας πρωτοποριακές αναλύσεις πάνω στην κοινωνιολογική μεθοδολογία. Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος-Λαρούς-Μπριτάννικα, εκδ. Πάπυρος, Αθήνα 1996, τόμος 20^{ος}, σ.67

Christian Norberg-Schulz (1926-2000) Νορβηγός αρχιτέκτονας, θεωρητικός της αρχιτεκτονικής και ιστορικός. Στράφηκε σε μια φαινομενολογική προσέγγιση της αρχιτεκτονικής, και υπήρξε από τους πρώτους θεωρητικούς της αρχιτεκτονικής που αξιοποίησε τη σκέψη του Martin Heidegger προς αυτή την κατεύθυνση. Wikipedia/Norberg-Schulz



Ἀμέτρητες φορές περπατάμε στη φύση ανέμελα και καθώς το βλέμμα μας πέφτει σε δέντρα, νερά, λιβάδια και σιτοβολώνες, λόφους και σπίτια και χίλιες διαφορετικές εναλλαγές συννεφιάς και φωτός, επιδεικνύει κάθε φορά διαφορετικό βαθμό προσοχής. Αλλά το ότι προσέχουμε μεμονωμένα το κάθε ένα από αυτά ή τα βλέπουμε ταυτόχρονα δε σημαίνει ότι έχουμε συνείδηση πως, με ποιο τρόπο δηλαδή, αντικρίζουμε ένα 'τοπίο'. Μάλλον συμβαίνει το αντίθετο, αφού ένα τέτοιου είδους μεμονωμένο περιεχόμενο του οπτικού πεδίου δεν μπορεί να δεσμεύσει τις αισθήσεις μας. Η συνείδησή μας πρέπει να αποκτήσει μια νέα ολότητα, κάτι το ενιαίο, το οποίο να υπερβαίνει τα στοιχεία, να μην είναι προσδεμένο στις ξεχωριστές τους σημασίες και να μη συντίθεται από αυτά κατά τρόπο μηχανικό. Μόνο τότε προκύπτει ένα τοπίο'

Georg Simmel

Φιλοσοφία του τοπίου, 1913, από το 'Το τοπίο', Ποταμός, Αθήνα 2004, σ.11

Από το όλον στο μέρος

Σύμφωνα με τον Simmel , το τοπίο οργανώνεται ως ένα κλειστό και αυτόνομο πεδίο και γίνεται αντιληπτό ως μια ενότητα που καθορίζεται από την επιλογή μιας συγκεκριμένης θέσης παρατήρησης, και εξαρτάται φυσικά, και από τον παρατηρητή, τις σκέψεις, τα συναισθήματά του ,καθώς και από τις βιωματικές του εμπειρίες.

Ο Georg Simmel περιγράφει ως θεμελιώδη τραγωδία του πνεύματος την διαδικασία κατά την οποία 'το μέρος κάποιου όλου γίνεται με τη σειρά του αυτόνομο σύνολο που απελευθερώνεται από το προηγούμενο όλον και διεκδικεί το δικαίωμά του απέναντι σε αυτό'¹⁰. Για να εξηγήσουμε λίγο τα λόγια του Simmel: η φύση, η κατ' εξοχήν χωρίς όρια οντότητα, αντιτίθεται στο τοπίο, που υπάρχει μόνο μέσα από τον περιορισμό. Παρόλο που τα μεμονωμένα τμήματα του τοπίου και τα συστατικά του μπορούν 'να θεωρηθούν φύση', η θεώρηση αυτή ήδη θα μας έχει απομακρύνει από την έννοια της φύσης. Για το λόγο αυτό το τοπίο δεν είναι 'φύση'. Η απόσπασή του το αυτονομεί ως ανεξάρτητο όλον, και το συνιστά τοπίο, μέσα από μια διαδικασία 'τέχνης'. Η παρατήρηση του μας ενδιαφέρει εδώ για δύο λόγους: πρώτον όσον αφορά κάποια κατανόηση της ίδιας της φύσης και δεύτερον όσον αφορά τη δράση της αρχιτεκτονικής μέσα στο τοπίο.

Όπως είπαμε, η απότμηση και το σχίσμα μέσα στην έννοια της φύσης, που αναγνωρίζει την ίδια τη φύση ως κάτι αδράξιμο, διαχειρίσιμο, παρουσιάσιμο, είναι έργο κάθε προσέγγισής της. Κάθε προσέγγιση της φύσης είναι λοιπόν και αυτή τοπιογραφική. Ο Heidegger παρατηρεί ότι 'μέσα στη φύση κρύβεται ένα σχίσμα, ένα μέτρο, ένα όριο και μια εγγενής δυνατότητα παραγωγής τους, η τέχνη'¹¹. Επεκτείνοντας αυτή τη σκέψη, λοιπόν, φύση και τέχνη δε θα έπρεπε να παρουσιάζονται ως αντιτιθέμενες έννοιες, και δε θα έπρεπε ίσως να φανταζόμαστε κάποιο όριο που τις διαχωρίζει. Όσον αφορά το τοπιογράφημα, η θεώρησή του συνίσταται στην πεπερασμένη απόδοση του απείρου, στην προσπάθεια να φανερώσει κάποια ιδιαίτερη ολότητα που διακρίνεται από κοσμική τάξη και σταθερότητα.

Απέναντι σελίδα:
Καλλιέργειες
λουλουδιών, ΗΠΑ.
Η ανθρώπινη
δραστηριότητα
δημιουργεί ένα
εντυπωσιακό
χρωματικό αποτέλεσμα.
Πηγή: Διαδίκτυο

10. Georg Simmel, Φιλοσοφία του τοπίου, 1913, από το 'Το τοπίο', Ποταμός, Αθήνα 2004, σ.15

11. Heidegger Martin, 'Η Προέλευση του έργου Τέχνης', Δωδώνη, Αθήνα 1986, σ.17

Η αίσθηση της φύσης



Ο άνθρωπος-παρατηρητής διακρίνει το τοπίο από τη φύση και το αντιμετωπίζει ως αισθητικό αντικείμενο.
Πηγή: Διαδίκτυο

Η 'αίσθηση της φύσης' αναπτύχθηκε ουσιαστικά για πρώτη φορά κατά τους νεότερους χρόνους και αυτό αποδόθηκε επιφανειακά, κατά τον Simmel, στον λυρισμό και τον ρομαντισμό τους, σε αντίθεση με τις παλαιότερες θρησκείες και αντιλήψεις που φανερώνουν μια ιδιαιτέρως βαθειά αίσθηση της φύσης¹². Αυτό συνέβη καθώς ο άνθρωπος-παρατηρητής αποδεσμεύτηκε από το αρχαίο και μεσαιωνικό του πρότυπο, απέκτησε εξατομικευμένες, εσωτερικές και εξωτερικές μορφές ύπαρξης και κατάφερε σταδιακά να διακρίνει για πρώτη φορά το τοπίο μέσα από τη φύση, αντιλαμβανόμενος έτσι τη διαφορετικότητά τους, για το ότι πρόκειται δηλαδή για δύο έννοιες που συχνά συναντιούνται αλλά δε παύουν να είναι διαφορετικές.

Από τον 19^ο αι. μελετητές όπως ο Jacob Burckhardt¹³ ή ο Joachim Ritter¹⁴ έχουν επισημάνει τη διαφορετική οπτική που ανέπτυξαν οι διανοούμενοι έναντι της φύσης -σε σχέση με τους αγρότες από τη μια μεριά και τους φυσιοδίφες από την άλλη- από τον ύστερο Μεσαίωνα και μετά. Η διαφορετική αυτή οπτική μας λένε συνίστατο στην 'αισθητικοποίηση' της φύσης, στην αντιμετώπισή της ως αισθητικού αντικειμένου, ως 'τοπίου'. Ούτε ως μητέρας, ούτε ως εδάφους πάνω στο οποίο δουλεύουμε, αλλά ως πεδίου επιστημονικής παρατήρησης και αντικειμένου μελέτης. Η θεώρηση της φύσης από μια θέση 'απέναντί' της και όχι 'μέσα' της είναι ιστορικά προσδιορισμένη, συνυφασμένη με την υπόσταση του σύγχρονου ανθρώπου των πόλεων.

-
12. Georg Simmel, Φιλοσοφία του τοπίου, 1913, από το 'Το τοπίο', εκδ. Ποταμός, Αθήνα 2004, σ.14
 13. Burckhardt Jacob, 'Ο πολιτισμός της Αναγέννησης', Νεφέλη, Αθήνα 1997
 14. Ritter Joachim, 'Το τοπίο: η λειτουργία του αισθητικού στη νεότερη κοινωνία, 1963, Το τοπίο, εκδόσεις Ποταμός, Αθήνα 2004

Ο Γερμανός στοχαστής Martin Heidegger, στη διάλεξη του με τίτλο 'Κτίζειν, κατοικείν, σκέπτεσθαι'¹⁵, αναφερόμενος στη σχέση του ανθρώπου με τη φύση, προσπαθεί να άρει τον διαχωρισμό που έχει δημιουργηθεί ανάμεσά τους και επιχειρεί να επανακτήσει κάποιες καίριες αλλά λησμονημένες όψεις του προνεωτερικού κόσμου. Όπως μας μαρτυρεί και ο Πετράρχης στην 'Ανάβαση στο όρος Βεντού'¹⁶, κάποια στιγμή στην ιστορία, που αναφέρουμε ως απαρχές της νεωτερικότητας, συντελείται μια δραματική μετατόπιση από την emphatic προσήλωση στον οργανικά ενταγμένο μέσα στον κόσμο άνθρωπο στη συστηματική εξερεύνηση των αντικειμένων γύρω του, από την μεταφυσική ανίχνευση του νοήματος στην επίμονη αναζήτηση της αλήθειας του φυσικού κόσμου. Η μετατόπιση αυτή είχε ως επακόλουθο να αλλάξει ριζικά ο τρόπος που βλέπουμε, αναλύουμε και κατανοούμε τον κόσμο μας και τη ζωή μας μέσα σε αυτόν. Ο άνθρωπος χειραφετείται και αποκτά μεγαλύτερη σημασία, ανάγοντας όλα τα πράγματα απέναντί του στο δικό του μέτρο. Αυτή η στάση επηρεάζει ασφαλώς και την αρχιτεκτονική θεωρία και πράξη.



15. Heidegger Martin, 'Κτίζειν, Κατοικείν, Σκέπτεσθαι', Εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα 2008. Το είναι στον κόσμο είναι, όπως το είχε ήδη διατυπώσει ο Heidegger στο έργο του 'Είναι και Χρόνος' το 1927, ένα είναι στον χώρο. Ο χώρος δεν υφίσταται ανεξάρτητα από τα πράγματα, είναι συνυφασμένος με αυτά. Ο Heidegger παρατηρεί: 'Ο χώρος δεν είναι κάτι αντίκρυ για τον άνθρωπο. Δεν είναι ούτε ένα εξωτερικό αντικείμενο ούτε ένα εσωτερικό βίωμα. Δεν υπάρχουν άνθρωποι και έξω από αυτούς ο χώρος'. Heidegger Martin, 'Είναι και Χρόνος', Δωδώνη, Αθήνα 1985, σ.11

16. Πετράρχης, 'Η ανάβαση στο όρος Βεντού', Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 2008
Ο Francesco Petrarca (1304-1374), γεννημένος στην Τοσκάνη της Ιταλίας υπήρξε ένας από τους πρώτους που ενσάρκωσε την ιδέα του Αναγεννησιακού ανθρώπου. Λόγιος και ποιητής, δημιούργησε με το έργο του το μοντέλο για τη σύγχρονη ιταλική γλώσσα. Wikipedia/Πετράρχης Βλέπε σ.56 τεύχους

'Ό,τι μπορούμε να επισκοπήσουμε με ένα βλέμμα ή εντός του στιγμιαίου μας ορίζοντα δεν είναι κιόλας τοπίο αλλά το πολύ πολύ υλικό για ένα τοπίο...'

Georg Simmel

Φιλοσοφία του τοπίου,1913,από το 'Το τοπίο',Ποταμός,Αθήνα 2004,σ.24



Τι λοιπόν είναι αυτό που συντελεί στη διαμόρφωση ενός τοπίου;

Ο ψυχικός τόνος

Ο Simmel επισημαίνει ότι όταν βλέπουμε πραγματικά ένα τοπίο και όχι πλέον ένα άθροισμα από μεμονωμένα φυσικά αντικείμενα, τότε έχουμε ένα έργο τέχνης εν τη γενέσει του. Αναζητώντας το μορφοποιητικό αίτιο του τοπίου, παραπέμπει στην έννοια της *stimmung*, ένα είδος 'ψυχικού τόνου' που λειτουργεί ως ενοποιητικός φορέας των αποσπασμένων τμημάτων της φύσης¹⁷. Ο ψυχικός τόνος ενός τοπίου διαπνέει όλα τα επιμέρους μεμονωμένα του στοιχεία, συχνά χωρίς να είναι κανείς σε θέση να καταστήσει υπαίτιο γι' αυτό ένα από τα εν λόγω επιμέρους στοιχεία. Με τον τρόπο αυτό, το νοητό σύστημα που προηγουμένως αναζητήθηκε και που δημιουργεί τοπίο παράγει μέσα από μεταβλητές συνιστώσες μια σταθερά για τον κάθε παρατηρητή, που μεταβάλλεται όταν αλλάξει η θέση ή ο παρατηρητής. Το τοπίο λοιπόν συγκροτείται μέσω ενός ενιαίου 'ψυχικού ενεργήματος' και αντικειμενοποιείται ως πνευματικό μόρφωμα. Στο σύστημα αυτό η εποπτεία και το συναίσθημα συνυπάρχουν με μια αποκλειστική και έντονη συνοχή την οποία δεν είναι εύκολο να συλλάβει ο απλός περαστικός, αλλά οφείλει να αντιληφθεί αυτός που είτε θέλει να απεικονίσει ένα τοπίο είτε θέλει να συνθέσει και να εντάξει κάτι νέο, ένα νέο μόρφωμα στο ήδη υπάρχον. Ο ψυχικός τόνος δε θεμελιώνεται αντικειμενικά, δεν είναι ο ίδιος σε όλους τους ανθρώπους, δεν είναι μετρήσιμο μέγεθος, ποικίλει όπως και οι προσωπικότητες και οι αντιλήψεις. Γι' αυτό υπάρχουν πολλαπλές αναγνώσεις.

Ο όρος λοιπόν 'εντάσσω κάτι στο τοπίο' δεν είναι κάτι εικονογραφικό και μορφολογικό. Εντάσσω ένα σύστημα σε ένα άλλο υπάρχον σύστημα, όταν έχω κατανοήσει τις διεργασίες του δεύτερου και αναζητώ να δημιουργήσω νέες. Η παραπάνω διαδικασία βέβαια δεν είναι κάτι απλό. Είναι ίσως ένα από τα πιο σύνθετα προβλήματα της αρχιτεκτονικής σκέψης.

Απέναντι σελίδα:

Ένα σύνολο από στοιχεία δεν αποτελεί κατ'ανάγκη ένα τοπίο. Απαιτείται ένα ενοποιητικό στοιχείο.
Τοσκάνη, Ιταλία
Πηγή: Προσωπικό αρχείο



17. Georg Simmel, Φιλοσοφία του τοπίου, 1913, από το 'Το τοπίο', Ποταμός, Αθήνα 2004, σ.25

Τι δύναται να προσθέσει εις την ευαισθησία των τόπων αυτών ο μη κατέχων ευαισθησία; Πώς μπορείς να προσθέσεις μια γραμμή η οποία να μη ταράζει το όλον ως παρείσακτη; Πώς δύνασαι να ενεργήσεις εκεί που είναι νόμιμο ή αναγκαίο να ενεργήσεις, χωρίς η ενέργειά σου να φανεί επιτηδευμένη και υπερφίαλη, αλλά να μένει τουναντίον ταπεινή και αφανής; Πού δύναται κανείς να παρέμβει; Ασφαλώς εκεί που η παρουσία αναμφισβήτητων αναγκών το απαιτεί.

Δημήτρης Πικιώνης



2.3 Θέματα Ένταξης Σχέση Τοπίου – Αρχιτεκτονικής

Το τοπίο και η αρχιτεκτονική πράξη είναι έννοιες συνυφασμένες. Κάθε αρχιτεκτόνημα αποτελεί υλοποίηση του τρόπου με τον οποίο ο δημιουργός ερμηνεύει τον τόπο και τον καθιστά τοπίο. Κάθε αρχιτεκτονική παρέμβαση παραπέμπει στον υποδοχέα της, αστικό ή φυσικό.

Η αρχιτεκτονική αναζητά τη σχέση με τη φύση, την οποία –ως τέχνη– επιτυγχάνει με την αυτονομία της και τη στάση απέναντι σε αυτή. Κτίζοντας ο άνθρωπος αποκόπτεται από το φυσικό για να δημιουργήσει τα δικά του τεχνήματα. Η δράση του γίνεται με βλάβες στο φυσικό, καθώς ακόμα και τα ‘φυσικά υλικά’ είναι ήδη ένα προϊόν που τα απέσπασαν από τον τόπο του. Η αρχιτεκτονική παρουσιάζει μακρά παράδοση επικράτησης στο φυσικό στοιχείο. Με την αρχιτεκτονική η φύση καταστρέφεται αλλά συγχρόνως οργανώνεται. Η διπλή κίνηση που συγχρόνως απωθεί το φυσικό και το αναζητάει ήταν πάντοτε η κίνηση της αρχιτεκτονικής. Κάθε τοπιογραφική επέμβαση, ταυτόχρονα αρνείται και υποδέχεται τη φύση.

Η φύση λοιπόν θεματοποιείται όχι μόνον όταν η αρχιτεκτονική ενσωματώνεται σε αυτήν αλλά και όταν προβάλλεται αντίσταση απέναντί της. Το τέχνημα σε αυτές τις περιπτώσεις γίνεται κάτι που ανακοινώνεται εξ αρχής ως αφύσικο, που εμφανίζεται ως ευαπόσπαστο, και η συνδιαλλαγή του με το τοπίο επιχειρεί το σχίσμα και τον χωρισμό ενώ παράλληλα υπάρχει η αρχιτεκτονική που θέλει να ‘εξαφανιστεί’ μέσα στο τοπίο.

Τι σημαίνει όμως στην πράξη ότι η αρχιτεκτονική ακολουθεί το τοπίο;

Ακόμη και η ρητορική της εξαφάνισης και της άρνησης της μορφής δε μπορεί παρά να στήσει τελικά κάποια μορφή στη φύση. Η αρχιτεκτονική στη φύση καλείται, στο θεωρητικό πλαίσιο του Simmel, να δοκιμάσει πολλών ειδών τεμαχισμούς της φύσης, να αποκόψει κάποιο μέρος από τη χωρίς όρια έννοια και να την εξειδικεύσει, να αποσπάσει κάποιο τμήμα της φύσης τη στιγμή που αποφασίζει το άνοιγμά της στη θέα, να αποκόψει φυσικά μέρη της για να τα μιμηθεί, να αποκοπεί και η ίδια τέλος από τη φύση τη στιγμή που κινείται για να τη συναντήσει, τη στιγμή που επιχειρεί την ενσωμάτωσή της σε αυτήν.

Απέναντι σελίδα:
Φηρά Σαντορίνης.
Η παραδοσιακή
αρχιτεκτονική μοιάζει
απόλυτα εναρμονισμένη
με το φυσικό ανάγλυφο.
Πηγή: A Sentimental
Topography



Πάνω: Μίμηση, ο άνθρωπος οπτικοποιεί την δική του κατανόηση της φύσης,
Πέτρα Ιορδανία. Πηγή: 'Genius Loci'

Κάτω: Σπίτι για διακοπές στην Ανάβυσσο, Άρης Κωνσταντινίδης, 1962
Το κτίσμα δεσπόζει στο φυσικό του περιβάλλον και συμπυκνώνει το
χώρο γύρω του. Πηγή: Διαδίκτυο

'Το ενδιαφέρον του ανθρώπου για το χώρο έχει ρίζες υπαρξιακές' υποστηρίζει ο Norberg Schulz, 'βασίζεται στην ανάγκη να δημιουργήσει ζωτικές σχέσεις στο περιβάλλον του, να φέρει νόημα και τάξη σε ένα κόσμο εικόνων και γεγονότων'¹⁸.

Ο Norberg-Schulz αναφέρει ότι οι άνθρωποι σχετίζονται με τη φύση με τρεις κυρίως τρόπους: τη μίμηση, τη συμπλήρωση και τον συμβολισμό. Πρώτον, ο άνθρωπος θέλει να καταστήσει τις φυσικές δομές πιο ακριβείς. Δηλαδή θέλει να οπτικοποιήσει τη δική του κατανόηση της φύσης, εκφράζοντας το υπαρξιακό έρεισμα που έχει αποκτήσει. Για να το πετύχει αυτό χτίζει εκείνο που έχει δει. Δεύτερον, ο άνθρωπος πρέπει να συμπληρώσει τη δεδομένη κατάσταση προσθέτοντας 'εκείνο που λείπει'. Τέλος, πρέπει να συμβολίσει την κατανόηση της φύσης. Ο συμβολισμός προϋποθέτει ότι ένα βιωμένο νόημα μεταφράζεται σε ένα άλλο μέσον. Ένα φυσικό χαρακτηριστικό, για παράδειγμα, μεταφράζεται σε κτίριο τα στοιχεία του οποίου κατά κάποιο τρόπο αποκαλύπτουν αυτόν το χαρακτήρα. Ο σκοπός της συμβολοποίησης είναι να ελευθερώσει το νόημα από τις υπάρχουσες συνθήκες ώστε να το καταστήσει 'πολιτισμικό αντικείμενο'¹⁹.

Για να μπορέσει να αντιληφθεί το σύμπαν ως κόσμο, δηλαδή ως εύτακτο όλον, ο άνθρωπος έχει την ανάγκη να προσανατολιστεί στο περιβάλλον του. Για να μπορέσει να αισθανθεί οικεία έχει την ανάγκη να δημιουργήσει ένα *imago mundi*, δηλαδή να προβάλλει στο περιβάλλον του την εικόνα που έχει για τον κόσμο. Με άλλα λόγια ο άνθρωπος έχει ανάγκη να καταλάβει τον κόσμο του και να μετασηματίσει το περιβάλλον του. *'Η σχέση του ανθρώπου με το περιβάλλον συνίσταται από τη μια στην προσπάθεια να το αφομοιώσει κατά τα προσωπικά του πρότυπα αντίληψης και από την άλλη να μεταφράσει αυτά τα πρότυπα σε συγκεκριμένες αρχιτεκτονικές δομές'* επισημαίνει ο Norberg-Schulz²⁰.

18. Norberg-Schulz, *'Existence, Space and Architecture'*, Studio Vista, London 1971, σ.78

19. Norberg-Schulz Christian *'Genius Loci. Το πνεύμα του τόπου'*, Αθήνα 2008, σ.20.

Ο Norberg-Schulz προκειμένου να μιλήσει για μια φαινομενολογική προσέγγιση της αρχιτεκτονικής, ορίζει ως σημείο εκκίνησης της προσέγγισής του τη διάκριση ανάμεσα στο ανθρωπογενές και στο φυσικό περιβάλλον. Τα ανθρωπογενή τμήματα του περιβάλλοντος είναι κατά πρώτο λόγο εγκαταστάσεις, μικρής ή μεγάλης κλίμακας, από σπίτια έως χωριά και πόλεις, και κατά δεύτερο λόγο δρόμοι που συνδέουν αυτές τις εγκαταστάσεις, καθώς και τα διάφορα στοιχεία που μετατρέπουν τη φύση σε 'πολιτισμικό περιβάλλον'. *ibid*, σ.12

20. *ibid*, σ.21

Genius Loci

Το genius loci²¹ είναι μια ρωμαϊκή έννοια που σήμαινε αρχικά το δαίμονα του τόπου, τις προσωποποιημένες αόρατες δυνάμεις που ενοικούσαν στη φύση. Σύμφωνα με τις αρχαίες ρωμαϊκές δοξασίες κάθε ανεξάρτητο ον έχει το δικό του δαιμόνιο (genius), το πνεύμα φύλακά του. Το πνεύμα αυτό δίνει ζωή στους ανθρώπους και στους τόπους και καθορίζει το χαρακτήρα και την ουσία τους. Το genius λοιπόν δηλώνει τι είναι το πράγμα και τι θέλει να γίνει²². Ο άνθρωπος βίωσε το περιβάλλον του σα να αποτελούσαν από συγκεκριμένες ιδιότητες και αναγνώριζε ότι ήταν μεγάλης σημασίας για την ύπαρξή του να συμφιλιωθεί με το genius της τοποθεσίας όπου η ζωή του λάμβανε χώρα. Πρώτοι ήταν οι αρχαίοι Έλληνες που αναγνώρισαν αυτού του είδους την ιερή σχέση με τον τόπο και το περιβάλλον, και εφάρμοσαν τις αρχές του στην αρχιτεκτονική τους. Συσχετίζοντας τα φυσικά και τα ανθρώπινα χαρακτηριστικά οι Έλληνες πέτυχαν μια συμφιλίωση του ανθρώπου με τη φύση, με αποκορύφωση τα μεγάλα θρησκευτικά συμπλέγματα, όπως των Δελφών και της Ολυμπίας. Στη διάρκεια της ιστορίας το genius loci παραμένει μια ζωντανή πραγματικότητα, και ας μην ονομαζόταν έτσι. Οι καλλιτέχνες και οι συγγραφείς πάντα εμπνέονταν από τον τοπικό χαρακτήρα και έχουν εξηγήσει τα φαινόμενα της καθημερινής ζωής καθώς και της τέχνης μιλώντας για τοπία.

Το Αμφιθέατρο και ο θόλος των Δελφών. Το σύμπλεγμα εκφράζει το ιερό 'πνεύμα του τόπου'.
Πηγή: Προσωπικό Αρχείο



21. Ο όρος είχε χρησιμοποιηθεί στα μέσα του 17^{ου} αι. από τον Alexander Pope και στις αρχές του 18^{ου} αι. από τον Sir Walter Scott για να δηλώσει τις αόρατες δυνάμεις ενός τόπου. Τον όρο είχε χρησιμοποιήσει και ο S.Giedion στο Space, Time and Architecture, αναφερόμενος αρχικά στο πνεύμα της Σχολής του Σικάγου και στη συνέχεια του από τον Mies van der Rohe. Παύλος Λέφας, 'Αρχιτεκτονική και Κατοίκηση', Πλέθρον, Αθήνα 2008, σ. 165

22. Norberg-Schulz Christian 'Genius Loci. Το πνεύμα του τόπου', Αθήνα 2008, σ.22

Ο Norberg-Schulz υποστήριξε ότι για να είναι τόπος ένας χώρος πρέπει να λέει κάποια διακριτά φυσικά ή πολιτιστικά χαρακτηριστικά. Για να το καταστήσει σαφές χρησιμοποίησε τον όρο *genius loci*. Η νέα σημασία του *genius loci* είχε σκοπό να περιγράψει μια 'συγκεκριμένη πραγματικότητα' στην οποία υπάρχει ο άνθρωπος. Κάθε τόπος με χαρακτήρα, κάθε τόπος γενικώς, έχει ένα 'πνεύμα'. Κατά τον Norberg-Schulz αυτό που μετατρέπει 'ένα σημείο ανάμεσα σε πολλά σημεία' σε 'τόπο', επιτρέποντας την ένταξη του ανθρώπου στο περιβάλλον του, είναι η απόδοση χαρακτήρα στον αδιαφοροποίητο χρόνο. Η ταυτότητα είναι προΐόν κατασκευής κτισμάτων, οργάνωσης του χώρου, έμπρακτης υποβολής του *imago mundi* του ανθρώπου στον περίγυρό του, ώστε αυτός να αναγνωρίζει εαυτόν στο περιβάλλον και να θεάται τον εαυτό του. 'Θέαση του εαυτού' που επιτυγχάνεται όχι μόνο βλέποντας πράγματα που απεικονίζουν τις νοητικά επεξεργασμένες απόψεις του για τον κόσμο, αλλά και αναγνωρίζοντας στα κτίσματα την εμπλοκή του με τα πράγματα, την ενεργό παρουσία του στον κόσμο. Έτσι η 'φύση σχηματίζει ένα εκτεταμένο πλήρες όλον, έναν τόπο που ανάλογα με τις επιμέρους συνθήκες έχει μια ιδιαίτερη ταυτότητα' τονίζει ο Norberg-Schulz²³. Η έννοια του 'πνεύματος του τόπου' συναντάται και στη σκέψη του Δημήτρη Πικιώνη, καθώς προσεγγίζει τη φύση με ένα ιδιαίτερο, σχεδόν θρησκευτικό, ενδιαφέρον και δίνει μεγάλη προσοχή στην ταυτότητα του κάθε τόπου. Χαρακτηριστικό είναι το κείμενό του 'Γαίας Ατίμως', του 1954, στο οποίο αναφέρει τη γη ως ιερό πρόσωπο²⁴. Η επαφή με το πνεύμα του τόπου και η σημασία της για την ανθρώπινη 'κατοίκηση' είναι έννοιες κοινές στον Πικιώνη και στον Norberg-Schulz, που πιθανά πηγάζουν από τις κοινές τους θεωρητικές αναφορές, με στοιχεία από τη ρομαντική και φαινομενολογική φιλοσοφία.

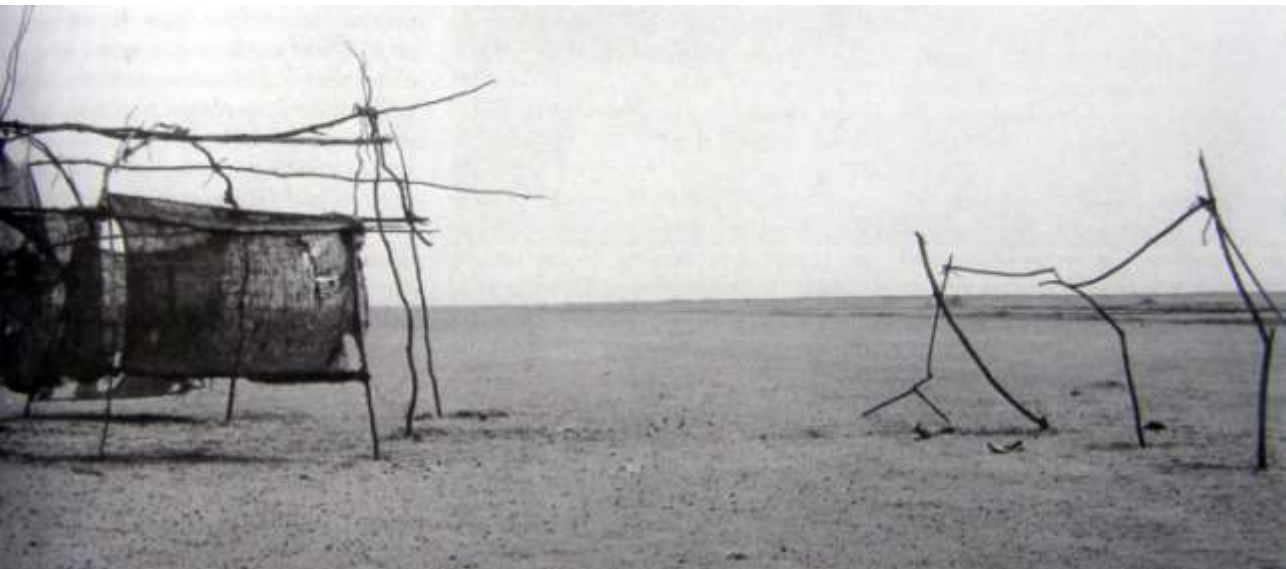
Σε πρώτο πλάνο ο 'Κόμβος Πικιώνη' και στο φόντο ο Ιερός Βράχος. Ο Πικιώνης συνθέτει με απόλυτο σεβασμό στο 'πνεύμα του τόπου'.

Πηγή: Προσωπικό αρχείο



23. *ibid*, σ.27

24. Δημήτρης Πικιώνης, 'Γαίας Ατίμως', Κείμενα, 1954, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1987
βλέπε σ.97 τεύχους



‘Ο άνθρωπος κατοικεί όταν μπορεί να προσανατολίζεται σε ένα περιβάλλον και να ταυτίζεται με αυτό, ή εν συντομία, όταν αισθάνεται ότι το περιβάλλον φέρει νοήματα’

Christian Norberg-Schulz

Norberg-Schulz Christian ‘Genius Loci. Το πνεύμα του τόπου’, Αθήνα 2008, σ.22

Κατοίκηση

Από την αυγή του χρόνου ο άνθρωπος αναγνώρισε ότι η φύση αποτελείται από αλληλοσχετιζόμενα στοιχεία που εκφράζουν θεμελιώδεις πλευρές του Είναι. Το τοπίο μέσα στο οποίο ζει διαθέτει δομές και ενσωματώνει νοήματα. Για να αποκτήσει ένα υπαρξιακό έρεισμα ο άνθρωπος πρέπει να είναι ικανός να προσανατολιστεί, πρέπει να ξέρει που βρίσκεται. Αλλά πρέπει επίσης να ταυτιστεί με το περιβάλλον, να νιώθει ότι ανήκει κάπου, να ξέρει πως είναι και ο ίδιος ένας συγκεκριμένος τόπος. Η αρχιτεκτονική έχει ως σκοπό να βοηθήσει τον άνθρωπο να κατοικήσει κι αυτό γίνεται μέσω των κτισμάτων που κατανοούν τις ιδιότητες του τόπου και τις φέρνουν εγγύτερα στον άνθρωπο. Κατοικία λοιπόν σημαίνει κάτι περισσότερο από στέγη²⁵. Σημαίνει ότι οι χώροι στους οποίους εκτυλίσσεται η ζωή είναι τόποι με την πραγματική έννοια του όρου.

Με την έννοια της κατοίκησης περιγράφουμε τη σχέση μεταξύ ανθρώπου και τόπου. Τόπος είναι εκεί που λαμβάνει χώρα η κατοίκηση και αυτό κατά τον Heidegger σημαίνει δέσιμο με τη γη, σεβασμό στον ουρανό, συνείδηση της αδυναμίας και της ανάγκης επίκλησης μιας ανώτερης δύναμης. Στη διάλεξή του 'Κτίζειν, Κατοικείν, Σκέπτεσθαι' αναλύει την έννοια της κατοίκησης και αναζητά τη σχέση ανάμεσα σε αυτήν και τις έννοιες του κτισίματος, της προστασίας και του Είναι, την οποία και στηρίζει ετυμολογικά²⁶.

25. 'Το να νοικείς σε ένα σπίτι σημαίνει, λοιπόν, να νοικείς στον κόσμο', Norberg-Schulz Christian 'Genius Loci. Το πνεύμα του τόπου', Αθήνα 2008, σ.11

26. Κτίζω (το μέσο) στα αρχαία γερμανικά -*buan*- αφενός σημαίνει και προστατεύω και καλλιέργω, αφετέρου ταυτίζεται με το κατοικώ (το σκοπό του) ενώ έχει κοινή ετυμολογική ρίζα με το *ich bin* (είμαι). Ο τρόπος με τον οποίο εμείς οι άνθρωποι είμαστε πάνω στη γη είναι *buan*, η κατοίκηση. Το γοτθικό ρήμα για το γερμανικό *wohnen* (=κατοικώ), *wunian* σημαίνει διατελώ, παραμένω εν ειρήνη. Η γερμανική λέξη για την ειρήνη, *die Friede* σημαίνει το να είναι κάτι ελεύθερο (*frei*), δηλαδή προστατευμένο ως προς την καθεαυτό ουσία του και χρησιμοποιημένο με φειδώ. Η προστασία επιτυγχάνεται μέσω της *Umfriedung*, δηλαδή του περιβόλου. Κατοικώ συνεπώς σημαίνει να διαμένεις εν ειρήνη σε έναν προστατευμένο τόπο. Κτίζω είναι η διαδικασία που αφήνει κάτι να κατοικεί: η διάνοιξη μιας τοποθεσίας με σαφή όρια για εγκατάσταση ενός έργου τέχνης ή αλλιώς *κοσμοειδάλου* (τόπος) το οποίο συγκεντρώνει σε αυτό, οργανώνει και δίνει συγκεκριμένη υπόσταση αφήνοντας να φανερωθεί στον άνθρωπο η πεμπτούσια (*genius loci*) του κόσμου που τον περιβάλλει. Εδώ εντοπίζεται μια ακόμα ετυμολογική συγγένια ανάμεσα στη γερμανική λέξη για την κατοίκηση *wohnung* και το *das Gewohnte*, το γνωστό ή συνηθισμένο: ο άνθρωπος γνωρίζει εκείνο που καθίσταται αντιληπτό από αυτόν μέσω της κατοίκησης. Heidegger Martin, 'Κτίζειν, Κατοικείν, Σκέπτεσθαι', Εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα 2008, σ.29-33, Norberg-Schulz Christian, 'Genius Loci: Το πνεύμα του τόπου' σ. 25



Εκμετάλλευση και προστασία

Σύμφωνα με τον Martin Heidegger, ο σύγχρονος άνθρωπος, είναι ανέστιος καθώς μετατρέπει τον κόσμο σε αντικείμενο τεχνικής χειραγώγησης, τα πράγματα σε αντικείμενα και τον εαυτό του σε αυτάρεσκο αντικείμενο που τα αξιοποιεί και τα εκμεταλλεύεται με βάση τις ανάγκες του.

Από την εποχή του ρομαντισμού, όπου η ανέγγιχτη από τον πολιτισμό φύση έγινε αντικείμενο θαυμασμού, η ανάγκη εναρμόνισης του ανθρώπου με αυτήν αποκαλύπτει, κατά την έκφραση του Joachim Ritter 'τον διχασμό ανάμεσα στην αντικειμενική φύση, την οποία ορίζουν η επιστήμη και η κοινωνική πρακτική, και τη φύση ως κόσμο της ζωής. Μέρος αυτού του διχασμού στη σύγχρονη κοινωνία' συμπεραίνει ο Ritter 'είναι το κίνημα προστασίας της φύσης'²⁷. Η πρωταρχική και ελεύθερη φύση πρέπει να προστατευτεί, ώστε να μην συμπεριληφθεί στην αντικειμενική φύση της αξιοποίησης. Ο νόμος την αποσπά έτσι από τη διαδικασία της εκμεταλλευτικής αντικειμενοποίησής της'. 'Έτσι η σύγχρονη αρχιτεκτονική τοπίου, κινούμενη σε αντίθετη κατεύθυνση προς ό,τι ο Πικιώνης ονόμαζε 'κατώτερη μορφή σχέσης με τη φύση, εκμετάλλευση'²⁸ προσπαθεί να επανεγκαταστήσει το φυσικό στην επικράτεια του τεχνητού, έτσι ώστε να 'απο-αντικειμενοποιήσει' το ίδιο το τέχνημα, να το καταστήσει μη αποτιμήσιμο με όρους εκμετάλλευσης, και άρα μη αναλώσιμο.

Απέναντι σελίδα:
Η ανθρώπινη δραστηριότητα και η εκμετάλλευση των φυσικών πόρων έχουν αλλάξει εντελώς την επιφάνεια της γης.
Πηγή: Διαδίκτυο

27. Joachim Ritter, 'Το τοπίο: η λειτουργία του αισθητικού στη νεώτερη κοινωνία, 1963, Το τοπίο, εκδόσεις Ποταμός, Αθήνα 2004, σ.76

28. Δημήτρης Πικιώνης, 'Γαίας Ατίμως', Κείμενα, 1954, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1987

Προκειμένου να κατανοήσουμε τη σημασία της διαδρομής στη συγκρότηση του τοπίου, κι έχοντας πλέον θέσει ένα ενιαίο εννοιολογικό πλαίσιο, είναι σκόπιμο να κάνουμε ένα ταξίδι στην ιστορία των αρχιτεκτονικών αρχετύπων, ξεκινώντας από τις ρίζες της σχέσης αυτής ανάμεσα στο μονοπάτι και στην αρχιτεκτονική. Τις περιόδους στις οποίες επιλέγουμε να αναφερθούμε τις χωρίζουμε σε τρεις βασικές ενότητες: την **προϊστορία**, που αποτελεί το κοινό υπόβαθρο όλων των μετέπειτα παραδόσεων, την **ανατολική παράδοση**, που αναπτύσσεται παράλληλα και συχνά αλληλεπιδρά –με άμεσο ή έμμεσο τρόπο– με την **δυτική παράδοση**. Εδώ επιλέγουμε να αναφερθούμε στην Ιταλία, την Γαλλία και την Αγγλία, που αποτελούν τις τρεις σημαντικότερες περιοχές ανάπτυξης της τοπιακής σκέψης και πρακτικής, καθώς καθεμία είναι ο αντιπροσωπευτικότερος εκφραστής της εποχής της.



3.1 οι απαρχές της κίνησης του ανθρώπου στο τοπίο

Η ιστορία της καταγωγής του ανθρώπου είναι μια ιστορία περπατήματος, μεταναστεύσεων και πολιτιστικών ανταλλαγών. Η αργή διαδικασία της μορφοποίησης και χαρτογράφησης της επιφάνειας της γης ήταν το αποτέλεσμα των αδιάκοπων κινήσεων των πρώτων ανθρώπων. Στην αρχή, οι άνθρωποι θα ακολουθούσαν τις πορείες των εποχιακών μεταναστεύσεων των ζώων. Αλλά κάποια στιγμή, κατά την παλαιολιθική εποχή (500.000 – 8.000 π.Χ.), άρχισαν να διανοίγουν τα δικά τους μονοπάτια, να προσανατολίζονται χρησιμοποιώντας φυσικά σημεία αναφοράς πάνω στο έδαφος αλλά και να αφήνουν όλο και πιο σταθερά σημάδια στο τοπίο, προσπαθώντας να δημιουργήσουν μια τεχνητή τάξη στο φυσικό χάος που τους περιέβαλλε. Τα μαθηματικά και η αστρονομία, που τόσο θα καθορίσουν τον πολιτισμό ήταν ακόμα άγνωστα, η ευθεία γραμμή και η ορθή γωνία δεν υπήρχαν, η τέχνη ήταν ενστικτώδης και κατείχε 'μαγικές' δυνάμεις, μέσω των οποίων ο άνθρωπος προσπαθούσε να εξευμενίσει και να ελέγξει τις θεοποιημένες εκφάνσεις της φύσης.

Η άτακτη κίνηση του παλαιολιθικού κυνηγού-τροφοσυλλέκτη έδωσε τη θέση της στο στατικό και νομαδικό πολιτισμό των νεολιθικών χρόνων (8.000 – 4.000 π.Χ.). Ο Francesco Carreri γράφει πως¹ το στατικό πολιτισμό εκφράζει η σπηλιά, η ενέργεια της εκσκαφής χώρου μέσα από το σώμα της γης και η καλλιέργεια της γης. Το νομαδικό πολιτισμό, αντίθετα, χαρακτηρίζουν η εκτροφή των ζώων και η εφήμερη τένια που κινείται σε κυκλικές επαναλαμβανόμενες τροχιές πάνω στην επιφάνεια της γης αφήνοντας τα ελάχιστα ίχνη στο έδαφος. Ο στατικός χώρος είναι πυκνός και στέρεος, ενώ ο νομαδικός χώρος είναι αραιός και ρευστός. Ο νομαδικός χώρος μοιάζει 'κενός' και ο προσανατολισμός μέσα σε αυτόν καθίσταται δύσκολος. Τα μόνα αναγνωρίσιμα στοιχεία είναι οι φυσικές δομές και τα ίχνη που αφήνει το περπάτημα. Η νομαδική πόλη είναι το ίδιο το μονοπάτι και η μορφή της, η κυματιστή γραμμή του που προκύπτει από την κίνηση.²



Πατήματα αυστραλοπιθήκου, Laetoli, Tanzania

Το αρχαιότερο τεκμήριο της ύπαρξης του ανθρώπου είναι τα χνάρια της κίνησής του, 3,7 εκατομμύρια χρόνια πριν, στερεοποιημένα σε ηφαιστιογενές ίζημα.

Οι πατημασιές, ανακαλύφθηκαν στο τέλος της δεκαετίας του 1970 από τη Mary Leakey και άνηκαν σε έναν ενήλικα Australopithecus Afarensis και το γιό του, που περπατούσαν σε όρθια στάση.

Πηγή: Walkscapes

Απέναντι σελίδα

Πάνω: White Plains, αχανείς εκτάσεις στο Νέο Μεξικό

Κάτω: menhir, Co Cork, Ιρλανδία

Πηγή: Διαδίκτυο

1. Carreri Francesco, 'Walkscapes: walking as an aesthetic practice', Gustavo Gilly Editions, Barcelona 2003, σ. 34-36

2. ibid. σ. 36



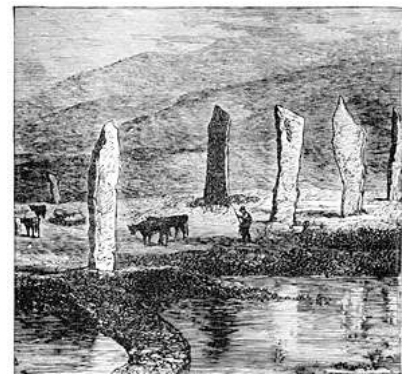
Το πρώτο αντικείμενο που ο νεολιθικός άνθρωπος έστησε στο χώρο κατακτώντας την κατακόρυφη διάσταση ήταν το *μενίρ*³, ένα αντικείμενο με συμβολική υπόσταση, συνήθως αναμνηστικό κάποιου γεγονότος, ή σχετισμένο με κάποιου είδους λατρεία. Πέρα από τον όποιο συμβολισμό, τα μενίρ δημιουργούσαν ένα δίκτυο σημείων που όριζε τις διαφορετικές περιοχές και κατεύθυνε τα ταξίδια και τις μετακινήσεις των πληθυσμών. Οι μονόλιθοι μπορούσαν να τοποθετηθούν μεμονωμένα, ή σε παράλληλες σειρές σε μεγάλο αριθμό ή να σχηματίσουν κύκλο, όποτε στην τελευταία περίπτωση είναι γνωστά ως *κρομλέχ*. Η κατά μήκος διάταξη δίνει την έννοια του δρόμου και της κινήσεως (π.χ. Καρνάκ της Βρετανίας, 2500 π.Χ.) ενώ η κυκλική διάταξη δίνει την εντύπωση της στάσης και της ενότητας. (π.χ. *κρομλέχ* του Stenness, νήσοι Orkney, 3000 π.Χ. ή το Stonehenge στη νότιο Αγγλία, κατασκευή 2500 -1500 π.Χ.)

Δεν είναι απίθανο ο νομαδισμός ή με μεγαλύτερη ακρίβεια η 'περιπλάνηση' των κυνηγών της παλαιολιθικής εποχής, που προηγείται ιστορικά, με την ανάγκη του προσανατολισμού και κυρίως της 'τακτοποίησης' και της συμβολικής επέμβασης στο τοπίο να γέννησαν την αρχιτεκτονική. Λίγο αργότερα, γύρω στο 2000 π.Χ. - όταν ο άνθρωπος άρχισε να εδραιώνει την κυριαρχία του στη γη και το τοπίο να μεταβάλλεται από φυσικό σε ανθρωπογενές- οι Αιγύπτιοι μετατόπισαν από το υπαίθρο αυτόν το χώρο κίνησης, το μονοπάτι και το συμβολικό χώρο γύρω από το μενίρ στην πρώτη αρχιτεκτονική κατασκευή με συμβολικό εσωτερικό χώρο: το ναό.

Απέναντι σελίδα: Carnac, Βρετανία, Γαλλία, Νεολιθική εποχή

Πασιγνώστο σύνολο μεγαλιθικών μνημείων που περιλαμβάνει πάνω από 2500 menhir σε γραμμική διάταξη (γνωστή ως διάταξη Menec), cromlech και dolmen (ταφικά μνημεία - τύμβους). Σύμφωνα με μία ερμηνεία, διαδοχικές γενιές επισκέπτονταν την περιοχή για να στήσουν στο έδαφος μια πέτρα προς τιμή των προγόνων τους.

Κάτω αριστερά: Stonehenge, Wiltshire, Νοτιο Αγγλία
Κάτω δεξιά: το κρομλέχ του Stenness, νήσοι Orkney, Μεγάλη Βρετανία
Πηγή: The landscape of man και Διαδίκτυο



3. Τα menhir ή μονόλιθοι είναι απλές στήλες όχι κανονικού σχήματος, ύψους μέχρι 20 μέτρων και ενίοτε με απλοϊκές ανάγλυφες παραστάσεις. Χ. Μπούρας Μαθήματα Ιστορίας Αρχιτεκτονικής, Εκδόσεις Συμμετρία, Αθήνα 1999, σ. 19



3.2 Ανατολική παράδοση: Κίνα – Ιαπωνία

το τοπίο ως παλίμψηστο

Την καταγωγή του κήπου στην Άπω Ανατολή μπορούμε αρχικά να αναζητήσουμε στην προσπάθεια αναπαραγωγής εμπειριών ή συνθηκών που επιτρέπουν την βαθειά συνείδηση του ανθρώπινου είναι σε μια κλίμακα αντιληπτή και οικειοποιήσιμη, ως μέρος της κατοικίας του ανθρώπου- είτε πρόκειται για βασιλικό ανάκτορο, είτε για την πιο ταπεινή αστική κατοικία. Οι εμπειρίες αυτές θα μπορούσαν να αναφέρονται στην ιερή επίσκεψη σε απομονωμένα ορεινά καταφύγια μέσω περιπατητικών διαδρομών στη φύση με σκοπό την απόδοση τιμών στο πνεύμα του τόπου (genius loci). Ο κήπος καλύπτει την ψυχολογική ανάγκη του ανθρώπου για ομορφιά, εμπλουτίζει τη ζωή του αποκαλύπτοντας με συμβολικό και ταυτόχρονα απτό τρόπο τα μυστήρια της φύσης και της δημιουργίας.

Διαμορφωτής της ψυχολογικής σχέσης του ανθρώπου με τη φύση και μορφοποιητικός παράγοντας του τοπίου και των τεχνών γενικότερα είναι οι θρησκευτικές και φιλοσοφικές αντιλήψεις και οι ηθικοί κώδικες συμπεριφοράς που συγκροτούν τη θρησκεία. Η αρχαιότερη γηγενής θρησκεία στην Κίνα αλλά και στην Ιαπωνία (Shinto) είναι ανιμιστική: κάθε έκφανση της φύσης θεοποιείται, κατοικείται από ένα πνεύμα. Ο άνθρωπος συγκατοικεί σε έναν κόσμο με πολλές άλλες μορφές ζωής που υπάρχουν ανεξάρτητα από αυτόν, αδυνατεί να διαχωρίσει το ζωντανό από το άψυχο, θεωρεί πως το κάθε τι αισθάνεται και λειτουργεί όπως ο ίδιος, έχει κοινή καταγωγή με αυτόν. Αργότερα, ο εισαχθείς από την Ινδία Βουδισμός και ειδικότερα ένα παρακλάδι του, το Ζεν θα έρθει να εξελίξει την ταύτιση του ανθρώπου με τη φύση υποστηρίζοντας πως τα πάντα είναι έκφραση της ίδιας δύναμης, η 'ζωή' που τα γεννά και τα ελέγχει είναι η ίδια, συνεπώς ο άνθρωπος είναι ένα με τη φύση. Όπως κάθε θρησκεία, το Ζεν στοχεύει να ερμηνεύσει τον περιβάλλοντα κόσμο, αναζητώντας όμως την άμεση εμπειρία του κάθε αντικειμένου, επιδιώκοντας να συνενώσει την ύλη με το πνεύμα, τη δράση με τη σκέψη- κάτι που εκφράζεται με τον καλύτερο τρόπο μέσα από τέχνη της καλλιγραφίας ή την τελετή του τσαγιού. Η εμπειρία αυτή ολοκληρώνεται μέσω της πεποίθησης του Ζεν πως το παραμικρό στοιχείο της φύσης περιέχει την ουσία του όλου. Το Ζεν βιώνει την ομορφιά όχι μέσω της εξωτερικής μορφής, αλλά στο νόημα που η μορφή αυτή εκφράζει.

Απέναντι σελίδα: Το ηφαιστιογενές τοπίο της λιμνοθάλασσας Σέτο (Ιαπωνία), μια σύνθεση γης, θάλασσας και ουρανού, συνοψίζει τη βασική θρησκεία της Ιαπωνίας, το Shinto, που ενδιαφερόταν για το σύνολο των στοιχείων που απαρτίζουν το Σύμπαν. Πηγή: The landscape of man



Ποίηση και ζωγραφική αποτελούν πηγή έμπνευσης του σχεδιασμού του τοπίου, αποκαλύπτοντας τη βαθειά και συχνά μυστικιστική σχέση του ανθρώπου με το περιβάλλον του. Η μετάφραση σε φυσική πραγματικότητα των μύθων και των τοπίων που ιστορούνται στα σχέδια και στα ποιήματα γεννούν την αρχιτεκτονική τοπίου, καθιστώντας την τέχνη το ενδιάμεσο ανάμεσα στο ορατό και στο άορατο, τον ιδεατό και το φυσικό κόσμο. (βλ.σ.48)

Όταν η κινεζική επιρροή διασχίσει τη θάλασσα, οι Ιάπωνες την αφομοιώνουν, ωθώντας την στα όρια της. Παρότι πολιτιστικά απόλυτα εξαρτημένοι από την Κίνα, η μικρή χωρική έκταση σε συνδυασμό με τη μεγάλη πληθυσμιακή πυκνότητα και την ποικιλομορφία του ανάγλυφου θα συμβάλλει σε μια πολύ περισσότερο εντατική επεξεργασία του χώρου. Η έλλειψη χώρου γεννά την ανάγκη της βιωματικής μεγέθυνσής του.

η συγκρότηση του χώρου στον κινεζικό και ιαπωνικό κήπο μέσω της κίνησης σώματος και βλέμματος

Η φυσική προέλευση του κήπου έχει ως αποτέλεσμα την απουσία ανθρώπινης γεωμετρίας με εξαίρεση την ορθοκανονική περίφραξη και τα περίπτερα κτίρια.

Ο κήπος σχεδιάζεται ως ακολουθία σκηνών- ως μια χρονική διάρθρωση του χώρου, που προϋποθέτει την κίνηση βλέμματος και σώματος, ανάλογη με αυτή που απολαμβάνει κανείς ξεδιπλώνοντας έναν κινεζικό κύλινδρο τοπιακής ζωγραφικής: με μεταβάσεις προσεκτικά σχεδιασμένες, αλλά κάθε σκηνή αυτοτελή, ιδωμένη από ένα υπολογισμένο σημείο θέασης, προστατευμένη από εξωτερικές παραφωνίες, οργανικό συστατικό του όλου.

Τα βασικά τυποποιημένα συστατικά είναι ο βράχος, ο λόφος, το βουνό -το αρσενικό yang- σε αρμονικό συνδυασμό μεταξύ τους και με το νερό- το θηλυκό yin. Σε δεύτερη φάση συμπληρώνονται η βλάστηση και τα κτίρια. Παρά την - ή ίσως χάρη στην - τυποποίηση των στοιχείων αυτών και την ύπαρξη κάποιων βασικών κανόνων που πρέπει να ακολουθηθούν κατά το σχεδιασμό, η καθ' εαυτό σύνθεση του κήπου χαρακτηρίζεται από μεγάλη ελευθερία σε πειραματισμούς και ποικιλία λύσεων.

Απέναντι σελίδα
 Πάνω: Τοπίο με ποτάμι, Tung Yuan, περ. 1000 μ.Χ. Βασικά χαρακτηριστικά η κίνηση η ατμόσφαιρα. Ένας άυλος παρατηρητής φαίνεται να μετακινείται μέσα στο σχέδιο και ταυτόχρονα να ίπταται πάνω από το τοπίο. Το σχέδιο απεικονίζει έναν από τους πιο παλιούς κινεζικούς μύθους, τα Νησιά του Blest, στις όχθες των οποίων κατοικούν οι Αθάνατοι και τα οποία λέγεται πως εξαφανίζονται και ξαναεπιστρέφουν.
 Κάτω: Ονειρευόμενος την Αθανασία σε μια καλύβα, Tang Yin, 16^{ος} αι. Ο καλλιτέχνης μετατρέπει το καθηλωμένο στην επιφάνεια της γης σώμα του κοιμισμένου σοφού σε μια αιωρούμενη, αφαιρετική μορφή, συμβολική των πνευματικών επιδιώξεών του. Η τέχνη καθίσταται το ενδιάμεσο ανάμεσα στο άορατο και το ορατό.
 Πηγή: The landscape of man



Η υπνωτική τελετουργία της κίνησης του σώματος, μέσα στη σιωπή, προς το δωμάτιο του τσαγιού, χρησιμεύει στο να παράγει την απαιτούμενη ευαισθησία και δεκτικότητα για την τελετουργία που θα ακολουθήσει. Είναι η απαραίτητη προετοιμασία, ένας τρόπος απόδοσης αξίας στα καθημερινά πράγματα που τιμά η τελετή του τσαγιού.

Ο σχεδιασμός και το βίωμά του κήπου είναι μέρος μιας πειθαρχημένης διαδικασίας «εκμαίευσης των γλυκύτερων χυμών της ζωής»⁴, που θα οδηγηθεί στην τελειότητα από τους Ιάπωνες: ο κηπουρός-καλλιτέχνης αποκωδικοποιεί τον τρόπο μορφοποίησης ορισμένων φυσικών φαινομένων, τον συμπυκνώνει σε βασικές αρχές και χρησιμοποιώντας αυτές προσπαθεί να κατασκευάσει εμπειρίες αντίστοιχες -αλλά όχι ίδιες- αναπαράγοντας για το δεκτικό μυαλό τις αρμονίες του πρωτότυπου χωρίς να προσπαθεί να το μιμηθεί. Στην κλίμακα του κήπου, μπορεί να αναπαριστούν νησιά, αλλά «... οι βράχοι έχουν τη δικιά τους ομορφιά, τις δικιές τους καμπύλες και όγκο, υφή και θέση.»⁵



Απέναντι σελίδα
Μοναστήρι Zen Daitoku-ji,
Kyoto, Ιαπωνία
Πάνω: Daisen-in, περ. 1513 μ.Χ.
Αφροί για το αλληγορικό
αυτό βραχώδες τοπίο σε
σμίκρυνση, θα μπορούσαν
να είναι σχέδια, όπως
του μοναχού Zen Sesshu
(πάνω δεξιά, περίοδος
Muromachi 1338-1573 μ.Χ.)
Η σκηνή αναπαριστά την
πνευματική ζωή του
ανθρώπου, το ανοδικό
ταξίδι του, τις στάσεις
του για ξεκούραση και
περισυλλογή. Η σύνθεση
της εικόνας είναι μόνο
ένα τμήμα της αλληγορίας
που συνεχίζεται κατά
μήκος μιας μακρόστενης
λωρίδας γης, περιμετρικά
ενός περιπτερου
κτίσματος.

Κάτω; Ryōan-ji, περ. 1488-99 μ.Χ.
Η σύνθεση αποτελείται από
15 βράχους, σε ομάδες
των 5, των 3 και των 2.
Φαίνεται τυχαία, αλλά
στην πραγματικότητα
καθορίζεται από
μαθηματικούς νόμους, που
προκαλούν στο
υποσυνείδητο μια αίσθηση
ηρεμίας και αρμονίας, η
οποία στην παρατήρηση
της φύσης καθευατής,
όπως στη λιμνοθάλασσα
Σέτο, υπάρχει μόνο στη
φαντασία.
Πηγή: The landscape of
man

4. Clifford Derek, 'A History of Garden Design', Faber Editions, London 1962, σ. 115

5. ibid. σ. 115

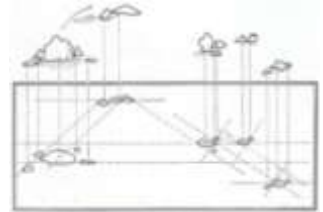


‘Το μέγεθος του βιωματικού χώρου δεν καθορίζεται τόσο από τις φυσικές του διαστάσεις, όσο από την εμπειρία της ποσότητας και την ποιότητας των γεγονότων που περιέχει.’⁶ Τεχνικές που παράγουν το αποτέλεσμα αυτό, έχουν αφενός να κάνουν με τον καθαρά φυσικό, αρχιτεκτονικό χειρισμό του χώρου: το σχεδιασμό της προσέγγισης με τις λοξοδρομήσεις, την επανάληψη, τις αντιθέσεις και τον πλούτο των αισθητικών εμπειριών, την επιτάχυνση και επιβράδυνση της κίνησης, τις στάσεις, την σε στάδια άφιξη στον τελικό προορισμό, το χειρισμό της κλίμακας, το ‘δανεισμό της θέας’ και την ένταξη εξωτερικών τοπίων. Ο κήπος σχεδιάζεται ως διαδρομή, ως συρραφή τόπων. Αλλά υπάρχει και ένα ισχυρότερο εργαλείο μεγέθυνσης του χώρου.

Εκτός από τον περιπατητικό κήπο με την απόληξή του στο δωμάτιο του τσαγιού οι Ιάπωνες θα σχεδιάσουν και κήπους προορισμένους να ειδωθούν από σταθερό σημείο: το εσωτερικό της οικίας ή του ναού. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα ο ξηρός κήπος του Ryoan-ji, «το τελευταίο βήμα πριν την έκσταση του τίποτα, της αίσθησης χωρίς ερέθισμα, της αντίληψης διαχωρισμένης από την αναγνώριση»⁷. Πρόκειται για έναν ‘πεπερασμένο χώρο που μέσα από την αρχιτεκτονική μετατρέπεται σε άπειρο’, φορέα μιας ‘πεπερασμένης σκέψης που επιτρέπει την κατανόηση του απείρου’⁸. Επιλέγοντας ένα συγκεκριμένο φαινόμενο από τη φύση, αποδίδοντας το συμβολικά ή ακόμα και παραθέτοντας το ίδιο αυτούσιο- όπως συμβαίνει με το λουλούδι στο βάζο στην εσοχή της παραδοσιακής τοκονόμα- είναι δυνατόν να αφυπνιστούν οι ανθρώπινες αισθήσεις και σκέψεις με πολύ πιο αποτελεσματικό τρόπο απ’ ότι μέσω μιας ρομαντικής απομίμησης της φύσης ως σύνολο. Το παραπάνω- η φαινομενική αντίθεση ανάμεσα στο άπειρο της φύσης και στο πεπερασμένο του χώρου που την υπαινίσσεται- είναι και η αιτία της τεράστιας επίδρασης που ο Ιαπωνικός κήπος ασκεί ψυχολογικά και των συνειρμικών ιδιοτήτων του.

Παράλληλα, το απομονωμένο περίπτερο του τσαγιού με τον ιερό περιπατητικό κήπο, θα εξελιχθεί σε κήπο κίνησης. Την κλιμάκωση της εξέλιξης του κήπου-διαδρομή, της κανονιστικής αταξίας, της αίσθησης της απεραντοσύνης σε περιορισμένο χώρο αποτελεί η villa Katsura στο Κυότο.

Απέναντι σελίδα:
Βασιλική villa Katsura,
Κυότο, Ιαπωνία, περ. 1620
Μια σχετικά μικρή έκταση
11 στρεμμάτων στρεφόμενη
προς τα μέσα, προς τον
εαυτό της έχει μεταμορφωθεί σε
ένα σύνθετο μικρόκοσμο
της φύσης δίνοντας την
εντύπωση πως εκτείνεται
απεριόριστα. Ένα μονοπάτι
1760 συμβολικών πλακών
διατρέχει τον κήπο
κυκλικά, από και προς το
παλάτι.
Πηγή: The landscape of man



Πάνω: Ryoan-ji, κάτοψη και σχηματική όψη των βράχων

Κάτω: villa Katsura,
κάτοψη με σημειωμένη την
περιμετρική πορεία γύρω
από τη λίμνη, από και
προς το παλάτι



6. Nitschke Gunter, 'From Shinto to Ando', Academy Press, London 1993, σ. 35

7. Clifford Derek, 'A History of Garden Design', Faber Editions, London 1962, σ.121

8. Engel Heinrich, 'The Japanese House, a tradition for a contemporary architecture', Charles Tuttle Ed, Rutland 1964, σ. 254-277



3.2 Δυτική παράδοση

Ιταλία

η αντίληψη του τοπίου

Η γέννηση της σύγχρονης δυτικής αντίληψης για το τοπίο συντελείται στην Ιταλία, την περίοδο της Αναγέννησης. Οι Ιταλοί αντιλήφθηκαν και απόλαυσαν νωρίτερα από όλους τους μοντέρνους τη μορφή του τοπίου ως κάτι περισσότερο ή λιγότερο ωραίο, απελευθερώνοντάς το από κάθε δαιμονική διάθεση. Πειστική περιγραφή τοπίων και τεκμήρια για αίσθηση του χώρου και της μορφής, καθώς και της βαθύτερης επίδρασης της θέασης τους στην ψυχική διάθεση αρχίζουν να υπάρχουν με τον Dante.

Ο Πετράρχης, ένας από τους πρώτους μοντέρνους ανθρώπους, μαρτυρεί πλήρως τη σημασία του τοπίου για την ευαίσθητη ψυχή. Η απόλαυση της φύσης είναι γι' αυτόν η πλέον επιθυμητή συνοδεία κάθε πνευματικής ενασχόλησης. Ξέρει, επίσης να διακρίνει την εικαστική σπουδαιότητα ενός τοπίου από τη χρησιμότητά του.

Ο Πάπας Πίος είναι ο πρώτος που δεν απόλαυσε απλώς την ομορφιά της ιταλικής φύσης παρά την περιέγραψε με ενθουσιασμό ως την τελευταία λεπτομέρεια, με ματιά τόσο πολύπλευρα καλλιεργημένη όσο και ενός μοντέρνου ανθρώπου. Πρόκειται για ειλικρινή αισθητική απόλαυση της φύσης, δίχως επίδραση της αρχαιότητας.

Πετράρχης: 'Η ανάβαση στο όρος Βεντού.'

*«Μια μάχη λυσσασμένη και με αβέβαιη έκβαση
δίνεται ακόμη στο πεδίο των λογισμών μου,
κι άγνωστο ποιος από τους δύο εαυτούς μου
θα είναι νικητής.»⁹*

Στις 26 Απριλίου 1336 ένας τριανταδυσάχρονος ποιητής, ο Φραγκίσκος Πετράρχης, αποφασίζει να ανεβεί στην κορυφή ενός βουνού για να ατενίσει από ψηλά τη θέα. Στην επιστροφή αναζητώντας την πηγή της πρωτόγνωρης για την εποχή επιθυμίας, συγγράφει μια επιστολή που απευθύνει στον πνευματικό του δάσκαλο.

villa Cetinale, Sienna, μέσα 17^{ου} αι.
Απέναντι σελίδα: Με την εισαγωγή ενός απλού γραμμικού στοιχείου (άξονα) που συνδέει την γη (όνομα του Ηρακλή στην αρχή του) με τον ουρανό (ερημητήριο, οδόληξη) μια σειρά αρχιτεκτονικών στοιχείων που δεν βρίσκονται στην άμεση επιρροή της villa και το αγροτικό τοπίο 'εναρμονίζονται σκηνογραφικά' (integrazione scenica) στη σύνθεση. Από το ερημητήριο ο άξονας, που από χαμηλά αναγνωρίζεται ως αυτόνομη αρχιτεκτονική επέμβαση, είναι πλήρως ενταγμένος στο ανθρωπογενές τοπίο, δίνει μάλιστα την εντύπωση πως είναι άλλη μια πεζούλα χτισμένη στην πλαγιά του λόφου για την κολλιέργεια των ελαιών. Η ανοικτοσκευή του υπάρχοντος αγροκτίματος σε villa με αυτή τη μορφή έγινε σε μια περίοδο που το γαλλικό μπαρόκ κυριαρχούσε. Παρόλ'αυτά, η αυτόνομία της διαδρομής περιμετρικά της ιδιοκτησίας, η ομοδοχή της φυσικής γεωμορφολογίας και η ένταξη του αγροτικού τοπίου στο σχέδιο της villa, προωνίζουν τον αγγλικό κήπο του 18^{ου} αι.
Κάτω: Ερημητήριο. Στον τελευταίο όροφο ένα κυκλικό άνοιγμα επιτρέπει την αντίληψη του τοπίου συνολικά
Πηγή: Architecture and landscape



9. Πετράρχης, 'Η ανάβαση στο όρος Βεντού', Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 2008 σ.37-38

Στην εσωτερική πάλη που καταγράφει ο συγγραφέας αναγνωρίζουμε το διχασμό μιας ολόκληρης περιόδου, στο μεταίχμιο Μεσαίωνα και Αναγέννησης: τη σύγκρουση ανάμεσα στη μεσαιωνική φιλολογική παράδοση, την ενοχική χριστιανική συνείδηση που απαγορεύει τις χαρές της σάρκας και στις αντιλήψεις της πρώιμης αναγέννησης, με την ανάδυση του βλέμματος ως κυρίαρχου τρόπου πρόσληψης του φυσικού κόσμου.

Στον αιώνα που θα ακολουθήσει το εκκοσμικευμένο περιβάλλον των ιταλικών πόλεων θα καταστήσει τη φύση αντικείμενο απόλαυσης, που μπορεί να αναπαρασταθεί από τον καλλιτέχνη, να ερευνηθεί από τον επιστήμονα και να μετατραπεί σε αγαθό από τον έμπορο.

Η εμφάνιση της αναγεννησιακής συνιστώσας και η σύγκρουσή της με το μεσαιωνικό στοιχείο καθιερώνει τον Πετράρχη ως τον πρώτο «μοντέρνο» άνθρωπο. Παράλληλα η συγκεκριμένη επιστολή θεωρείται ως η ιδρυτική πράξη της δυτικής τοπιογραφίας.

Ωστόσο, ένα ερωτηματικό θα πρέπει να τεθεί στο αν όντως αυτή η ανάβαση πραγματοποιήθηκε ή αν πρόκειται για μυθοπλασία. Σε αντίθεση με τις ταξιδιωτικές αφηγήσεις της ρομαντικής εποχής, δεν έχουμε σχεδόν καμιά πραγματική περιγραφή της περιοχής, καμιά παρατήρηση απτικής, ακουστικής ή οσφραντικής τάξης. Από τις αλληπάλληλες αναφορές στη λογοτεχνική πραγματεία των αιώνων που προηγήθηκαν διαπιστώνουμε πως η αφήγηση είναι «κτισμένη πάνω σε βιβλία»¹⁰. Πρόκειται για κείμενο φορτισμένο με αλληγορικό νόημα.

Η σημασία της επιστολής του Πετράρχη, συνεπώς, δεν έγκειται τόσο στην αντίληψη και περιγραφή του τοπίου καθαυτή όσο στη διστακτική ανάδυση της πρόσληψης του φυσικού κόσμου μέσω των αισθήσεων, «της αναγεννημένης ενεργοποίησης όλων των όρων ύπαρξης του ανθρώπου που η αρχαιότητα είχε προβάλλει και ο Μεσαίωνας απορρίψει.»¹¹

«...συνέχιζα να θαυμάζω πράγματα γήινα, ενώ θα 'πρεπε ήδη να γνωρίζω καλά ...ότι το μόνο άξιο θαυμασμού είναι το πνεύμα, και ότι όλα τ' άλλα είναι μικρά μπροστά στο μεγαλείο του!»¹²

10. *ibid.* Νίκος Δασκαλοθανάσης, 'Πετράρχης και Posterati' σ. 50

11. *ibid.* Νίκος Δασκαλοθανάσης, 'Πετράρχης και Posterati' σ. 56

12. *ibid.* σ. 40

Παρ' όλα αυτά, όπως και ο Georg Simmel έξι αιώνες αργότερα θα γράψει¹³, η ικανότητα του ανθρώπου να ατενίσει το φυσικό τοπίο προϋποθέτει τη διαδικασία συγκρότησης μιας αφηρημένης σχέσης με τη φύση, δηλαδή μια απόσταση από την ίδια τη φυσική εμπειρία. Η ανακάλυψη του τοπίου από τον Πετράρχη όχι μόνο δεν αποτελεί ένδειξη απώλειας της θρησκευτικότητάς του αλλά υπήρξε δυνατή χάρη σε αυτήν. Η ανακάλυψη σε αυτήν την περίπτωση, ταυτίζεται συμβολικά, με την έναρξη μιας διαδικασίας «πραγμοποίησης» του κόσμου, δηλαδή μιας διαδικασίας κατά την οποία οι αφηρημένες σχέσεις κυριαρχούν επί της φυσικής εμπειρίας. Η ενατένιση του τοπίου, που στην τέχνη θα γεννήσει τον νατουραλισμό, γίνεται η έσχατη απομάκρυνση από τη βιωματική εμπειρία του κόσμου.

Ο Πετράρχης, ένας στοχαστής με τη σκέψη βαθιά ριζωμένη στον θρησκευτικό φανακισμό του Μεσαίωνα, μοιάζει να βιώνει για πρώτη φορά το διχασμό τον οποίο επιφέρει η μετατόπιση ενός μηχανισμού «μυστικοποίησης», από τον οικείο χώρο της θρησκείας στον ανοίκειο, για μια τέτοια προσέγγιση, χώρο της φύσης.



13. 'Φιλοσοφία του τοπίου', Simmel G., Ritter J., Gombrich E.H., 'Το τοπίο', Εκδόσεις Ποταμός, Αθήνα 2004 και βλ. επίσης διάλεξη σ.21



το τοπίο ως παλίμψηστο: εκφραστής της πολιτικής-οικονομικής-πολιτιστικής συγκρότησης

Οι τοπιακές διαμορφώσεις στην Ιταλία την περίοδο αυτή, αποτελούν την έκφραση στο χώρο της πολιτικής και οικονομικής ισχύος της αστικής τάξης και ενός νέου πολιτικού συστήματος, στη θέση της φεουδαρχίας, σαφώς πιο δημοκρατικού, αυτού της ολιγαρχίας, μέσω της αναγέννησης των μορφών της ρωμαϊκής και κλασσικής αρχαιότητας.

Η ασφάλεια που σταδιακά αποκτά η ύπαιθρος καθιστά εφικτή την οικειοποίηση και εκμετάλλευση του χώρου εκτός των τειχών της μεσαιωνικής πόλης. Η επίγεια φύση αποτελεί μέσον μάλλον, παρά εμπόδιο για την προσέγγιση του Θείου και την καλλιέργεια της αρετής. Γίνεται πηγή των τεχνών.

Στο πλαίσιο αυτό, για πρώτη φορά στους λόφους γύρω από τη Φλωρεντία, αναπτύσσεται ένα δίκτυο των villas. Η villa -σπίτι & κήπος- αποτελεί ένα επιχειρησιακό κέντρο, που διαχειρίζεται τις εκτεταμένες αγροτικές εκτάσεις που την περιβάλλουν. Σταδιακά μετατρέπεται επίσης, σε χώρο περισυλλογής, μελέτης και αισθητηριακής απόλαυσης, σύμφωνα με τη ρωμαϊκή παράδοση. Έχει δηλαδή αστικό χαρακτήρα, αποτελεί τμήμα της αστικής ζωής που μεταφέρεται στο ύπαιθρο.

Η villa υπακούει στην απαίτηση της σκηνογραφικής ενσωμάτωσης στο τοπίο ('*integrazione scenica*')¹⁴. Ο τόπος ερμηνεύεται ορθολογικά και καθορίζει τη δομική οργάνωση της ίδιας της villa αλλά και του γύρω φυσικού χώρου. Ο σχεδιασμός του φυσικού - και όχι μόνο- τόπου και ο έλεγχος της αισθητηριακής του πρόσληψης, συμπληρώνει την πολιτική και οικονομική οργάνωση, την καλλιέργεια της νεώτερης επιστήμης και τέχνης, αποτελώντας την καταληκτική εκδήλωση της ελέγχουσας συνείδησης του ανθρώπου στον κόσμο.

Απέναντι σελίδα:

Η villa Medici (πάνω δεξιά)

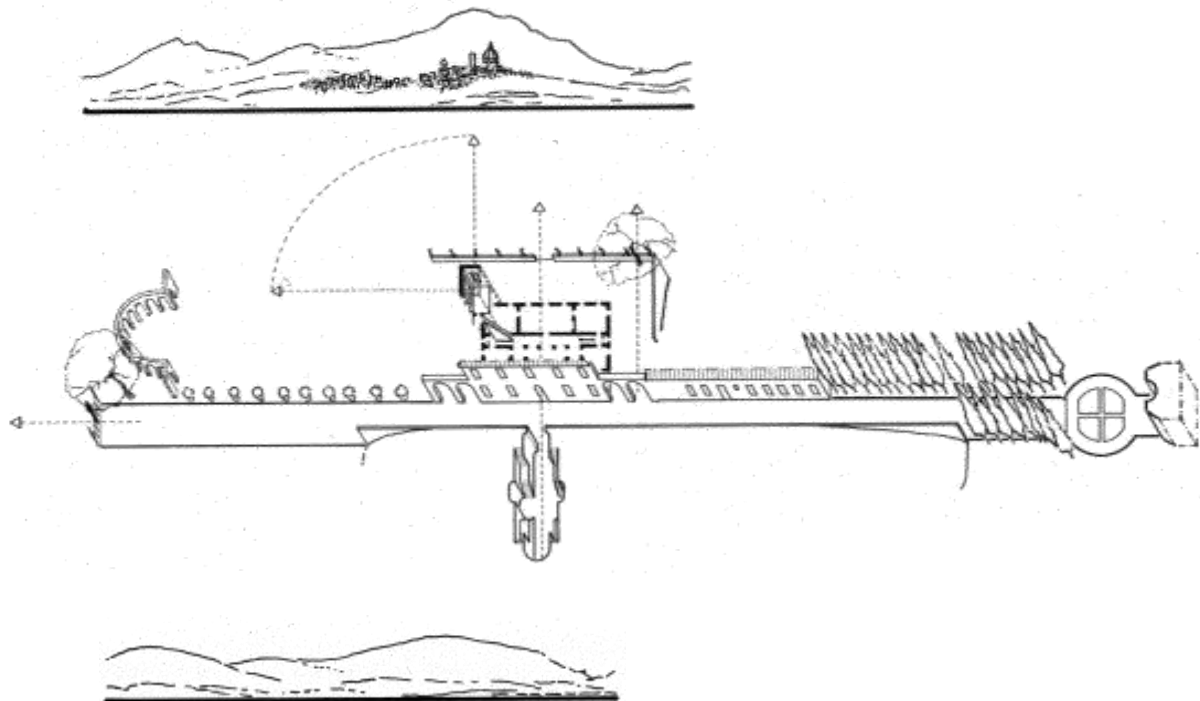
και η villa Gamberaia (κάτω αριστερά) στους λόφους γύρω από τη Φλωρεντία

Πηγή: Architecture and Landscape

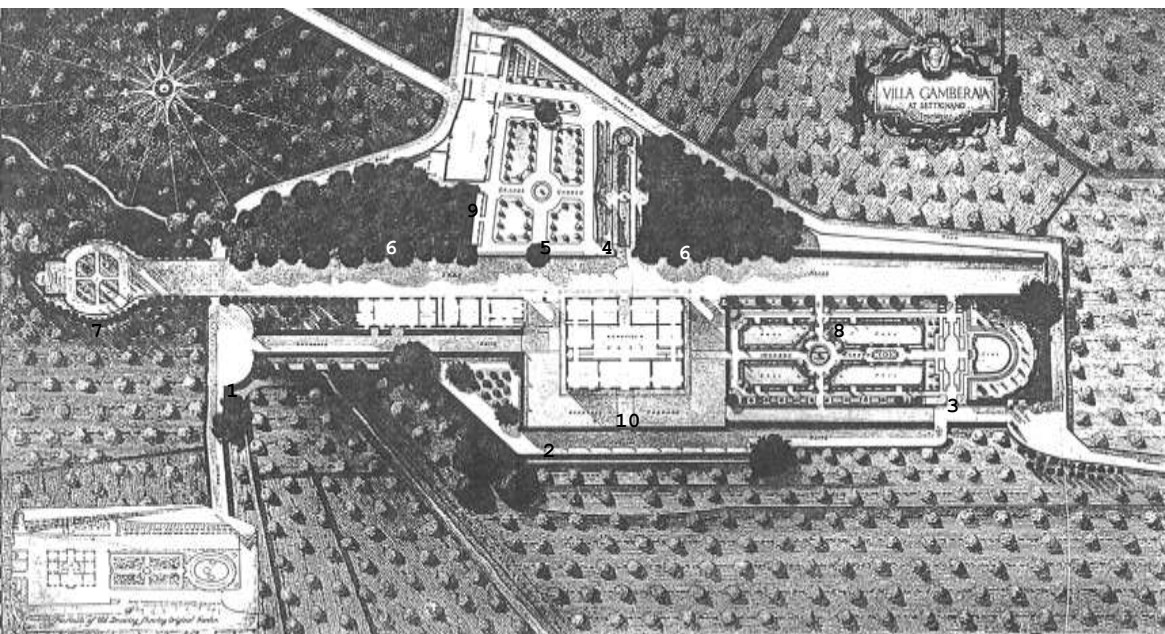
Κάτω: Villas στην κοιλάδα του Άρνου. Το γκρι υποδηλώνει την περιοχή από όπου ο θόλος του Brunelleschi (Santa Maria del Fiore) είναι θεωρητικά ορατός
Κάτω αριστερά: Villas σκαρφαλωμένες στο φυσικό αμφιθέατρο των λόφων γύρω από τη Φλωρεντία, ιδωμένες από την πόλη.



14. Μωραϊτης Κωνσταντίνος, 'Το τοπίο, πολιτιστικός προσδιορισμός του τόπου', Εκδόσεις ΕΜΠ, Αθήνα 2005, σ. 33-34



Πηγή: Architecture and Landscape



Γενική κάτοψη, Edward Lawson, 1917

η συγκρότηση του χώρου στη φλωρεντινή villa μέσω της κίνησης σώματος και βλέμματος

Η villa είναι αποτέλεσμα της μεταφοράς του προτύπου της κτιριακής αρχιτεκτονικής (κλειστότητα και γεωμετρία) στο σχεδιασμό του φυσικού τόπου.¹⁵ Τοποθετείται συνήθως στις πλαγιές των λόφων που τριγυρίζουν την πόλη. Ο κήπος είναι η προέκταση της οικίας στο ύπαιθρο, μια αλληλουχία σαφώς οριοθετημένων μη ιεραρχημένων χώρων, 'stanze' (δωμάτια) που ακολουθούν την πλαγιά του λόφου. Δεν υπάρχει κάποια ενιαία θέα/οπτική φυγή ή άξονας που να τα υποτάσσει σε ένα σύνολο μονομιάς αντιληπτό. Ο ιδιαίτερος χαρακτήρας της κάθε stanza αποκαλύπτεται σταδιακά μέσω της κίνησης. Παράλληλα - προσθέτοντας μια επιπλέον στρώση νοήματος- ξετυλίγεται ένα αλληγορικό δίκτυο γλυπτικού διακόσμου που αποδίδει μυθολογικά θέματα. Ο κήπος είναι σχεδιασμένος για να περπατηθεί και να κατοικηθεί, κάτι που διαφαίνεται στα σχήματα, τα μεγέθη και τη διαμόρφωση των χώρων.

Παρά την κλειστότητά της, η villa δεν απομονώνεται οπτικά από το περιβάλλον στο οποίο εντάσσεται. Η τοποθέτησή της στις πλαγιές των λόφων και το μέγεθός της επιτρέπει τη θέα στο τοπίο. Όπως και στη ζωγραφική της περιόδου, ο χώρος μεταξύ τοπίου-φόντο και πρώτου πλάνου αποκαθίσταται και το τοπίο γίνεται προσεγγίσιμο, μετατρέπεται σε οργανικό στοιχείο της σύνθεσης. Τα δομικά στοιχεία της villa οργανώνονται έτσι ώστε να συγκροτούν και να αναδεικνύουν στοιχεία του τοπίου. Πρόκειται για μια αντίστοιχη εμπειρία χώρου που βιώνει ο Πετράρχης στην κορυφή του όρους Ventoux, αυτή τη φορά αρχιτεκτονικά ελεγχόμενη. Ιδιαίτερα σημαντική είναι η οπτική συσχέτιση με την πόλη στην οποία αναφέρεται, επιβεβαιώνοντας τον αστικό χαρακτήρα της, αλλά και με τις υπόλοιπες villas που αναπτύσσονται στις πλαγιές του φυσικού αμφιθεάτρου που σχηματίζουν οι λόφοι γύρω από τη Φλωρεντία. Καθραρισμένο μέσα από μια στοά η αποσπασμένο με τη βοήθεια των πεζούλων στο πρώτο πλάνο, το περιβάλλον τοπίο γίνεται διακοσμητικό και ελεγχόμενο συστατικό της αρχιτεκτονικής της villa. Το όριο του οπτικού χώρου δεν είναι η περίμετρος της ιδιοκτησίας, αλλά ο φυσικός ορίζοντας.

Villa Gamberaia

Απέναντι σελίδα:

Πάνω: Το περιβάλλον τοπίο εντάσσεται στη σύνθεση με τη βοήθεια αρχιτεκτονικών στοιχείων

Κάτωψη, οι 'stanze':

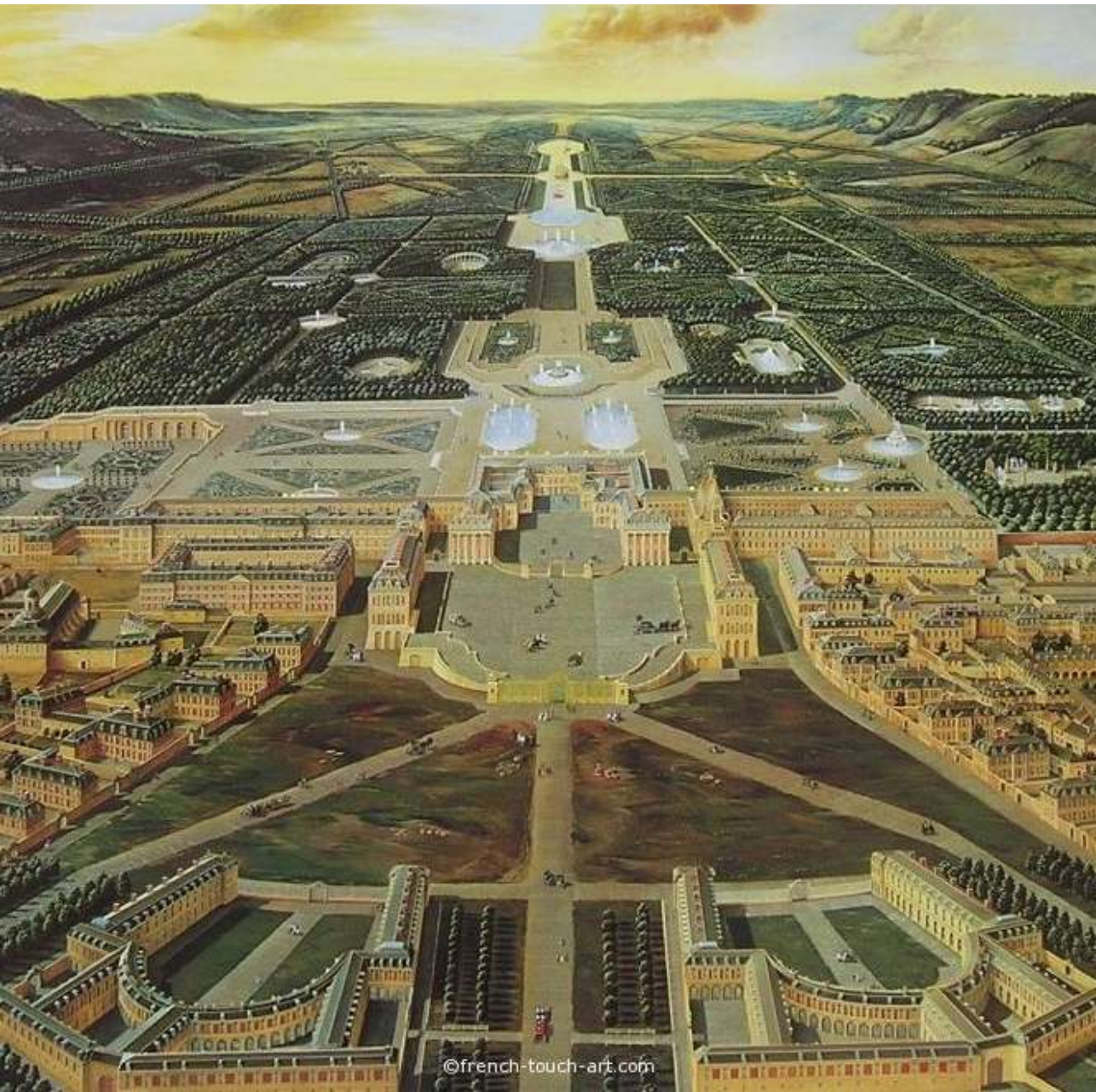
1. είσοδος, 2. terrace,
3. parterre d' acqua
4. giardino segreto
5. πλάτωμα με εσπεριδοειδή

6. αλσύλλιο, 7. νυμφαίο,
8. bowling green

Περιμετρικά αναπαριστάται η αγροτική γη που διαχειριζόταν η villa



15. Αρχιτέκτονες, 'Ποιητική του τοπίου', τεύχος 49/2005, Μωραΐτης Κωνσταντίνος, 'Σχεδιάζοντας το τοπίο'



Versailles, 1715
Πηγή: Διαδίκτυο

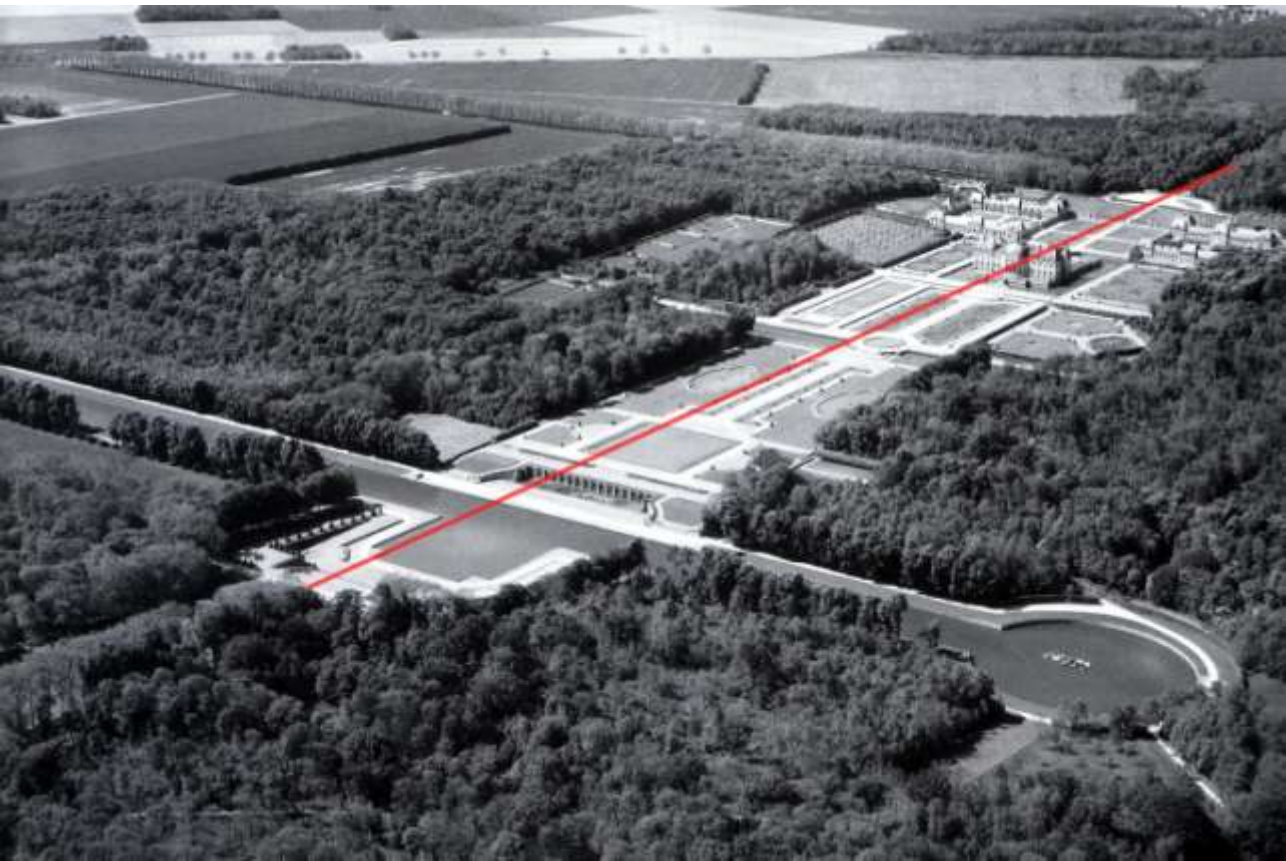
Γαλλία

το τοπίο ως παλίμψηστο: εκφραστής της πολιτικής-οικονομικής-πολιτιστικής συγκρότησης

Ο Bernini, συμφωνώντας με την επικρατούσα άποψη της εποχής του διατυπώνει: "οι φυσικές μορφές είναι σχεδόν πάντα φτωχές και υπολείπονται σε ευγένεια και αρχοντιά,... Όσοι μελετούν την φύση θα πρέπει να έχουν ήδη αναπτύξει την ικανότητα να διακρίνουν τα ελαττώματα της και να είναι σε θέση να τα διορθώνουν." Ο γαλλικός κήπος του 17^{ου} αι. κατασκευάζεται a fortiori ενάντια στη φύση. Την αντινατουραλιστική διάθεση επιτείνει η χρήση του κήπου ως κοινωνικό, πολιτικό και θεατρικό σκηνικό. Η φύση χρησιμοποιείται ως σημάδι, σύμβολο και σκηνή.

Το 2^ο μισό του 17^{ου} αι. αριστοκρατία και πλούσιοι αστοί προβαίνουν στην αγορά μεγάλων εκτάσεων γης ως ένδειξη ισχύος. Οι μεγάλες αυτές εκτάσεις αποκλείουν τη θέα προς το αγροτικό τοπίο που τις περιβάλλει και επιτρέπουν εντός τους τη δημιουργία ενός ονειρικού τεχνητού κόσμου. Κορυφαία δείγματα της δημιουργικής δραστηριότητας της περιόδου είναι το Vaux-le-Vicomte και οι Versailles, καθρέφτες στο χώρο του τεράστιου πλούτου και της πολιτικής δύναμης, θεατρικά σκηνικά για λαμπρές εορτές. Οι Versailles ιδιαίτερα συμβολίζουν την αλαζονεία και απόλυτη κυριαρχία του ανθρώπου στη φύση, που δεν διστάζει να μεταβάλλει ριζικά το φυσικό ανάγλυφο και να ισοπεδώσει οικισμούς προκειμένου να υλοποιήσει το αρχιτεκτονικό όραμά του. Το ανάκτορο-κήπος υπερτίθεται στο τοπίο.

Την ίδια περίοδο συγκροτείται η επιστημονική αντίληψη της φύσης με τα μαθηματικά ως το εργαλείο κατανόησής της και με διανοητές όπως ο Rene Descartes και ο Blaise Pascal. Νέες πραγματείες έρχονται να συμπληρώσουν τις προοπτικές γνώσεις της Αναγέννησης, με θέμα όχι μόνο την προοπτική ως μέσο απόδοσης του τρισδιάστατου χώρου σε δυσδιάστατη επιφάνεια, αλλά και την δημιουργία τρισδιάστατου ιλλουζιονιστικού χώρου μέσω της προοπτικής χειραγώγησής του (προοπτική αναμόρφωση/προοπτική ένταση). Πειραματισμοί τέτοιου είδους διεξάγονται αρχικά στα θέατρα. Η σκηνή δεν είναι πια μια ζωγραφική επιφάνεια, αλλά ανοίγονται vistas που ιδωμένες από συγκεκριμένο σημείο θέασης δίνουν την ψευδαίσθηση του συνεχούς και εκτεινόμενου προς το άπειρο χώρου. Δεν αργούν ωστόσο να μεταφερθούν και στον κήπο.



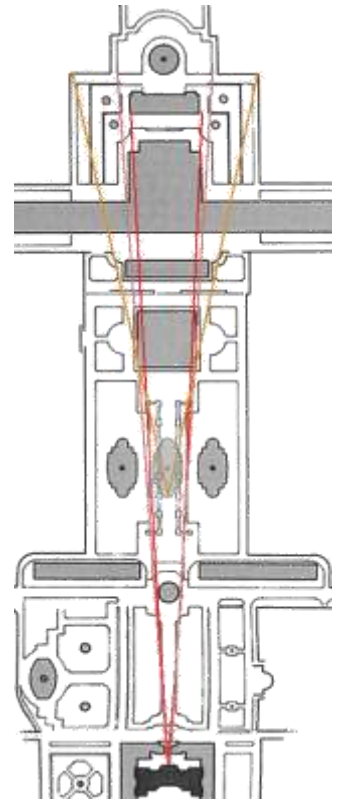
Vaux le Vicomte
Πηγή: Διαδίκτυο

η συγκρότηση του χώρου στο Vaux-le-Vicomte μέσω της κίνησης σώματος και βλέμματος

Το Vaux-le-Vicomte οργανώνεται συμμετρικά πάνω σε έναν προσεκτικά σκηνογραφημένο, κυρίαρχο άξονα που θέλει να δώσει την εντύπωση πως εκτείνεται επ' άπειρον. Οι χώροι ξετυλίγονται ο ένας πίσω από τον άλλον καθώς ο θεατής προσεγγίζει το ανάκτορο και εν συνεχεία διασχίζει τους κήπους.

Το πρώτο τμήμα του άξονα είναι μια δασική οδός στο βάθος της οποίας διακρίνεται τμήμα του ανακτόρου. Στην απόληξή της ένας πρώτος προαύλιος χώρος επιτρέπει την συνολική αντίληψη του ανακτόρου, μαζί με τα προκτίσματα καθώς και την οργάνωση των εισόδων και των κινήσεων. Ο επισκέπτης εισέρχεται μέσα από μια πύλη-πέτασμα σε μια δεύτερη αυλή, διασχίζει την τάφρο για να εισέλθει σε ένα τρίτο προαύλιο και από εκεί ανεβαίνει τις σκάλες για να φτάσει στο *bel etage* του ανακτόρου. Διέρχεται το χωλ της εισόδου και φτάνοντας στο *Gran Salon* το σύνολο του κήπου του αποκαλύπτεται ως πίνακας μπροστά του. Το κτίριο που αρχικά φαίνεται να τερματίζει τον άξονα, είναι στην πραγματικότητα η αρχή μιας νέας σειράς χώρων.

Η εικόνα του κήπου που έχει από το κτίριο είναι μια οπτική απάτη, καθώς το πραγματικό βάθος του κήπου είναι πολύ μεγαλύτερο από την εντύπωση που δίνει. Το εφέ είναι παρόμοιο με τη συμπίεση του χώρου μέσα από το φακό του τηλεσκοπίου. Καθώς ο επισκέπτης κατεβαίνει στον κήπο και αρχίζει να περπατάει σε αυτόν, η συνολική εικόνα που είχε διαμορφώσει, διαλύεται σε αυτόνομα τμήματα που απομακρύνονται μεταξύ τους. Νέα κομμάτια εμφανίζονται ανάμεσά τους, εντείνοντας το στοιχείο της έκπληξης. Το παιχνίδι των εντυπώσεων συνεχίζεται και μέσα στον κήπο, με τον προοπτικό ορίζοντα άλλοτε να απομακρύνεται και άλλοτε να πλησιάζει, μεταβάλλοντας συνεχώς την αίσθηση του χώρου και του μεγέθους των αντικειμένων. Η οπτική εντύπωση είναι συνδυαστικό αποτέλεσμα των προοπτικών αναμορφώσεων και της κλίσης του εδάφους. Όσο τα αντικείμενα απομακρύνονται από το σημείο θέασης μεγεθύνονται ώστε προοπτικά οι αναλογίες τους να είναι οι επιθυμητές. Τα σχήματα στο επίπεδο της κάτοψης αποκλίνουν από το τετράγωνο και τον κύκλο ώστε προοπτικά να αποκαθίσταται αυτή η εντύπωση. Το προοπτικό σχέδιο φαίνεται να γίνεται εξίσου σημαντικό με την κάτοψη. Ο χώρος σχεδιάζεται πρωτίστως ως εικόνα και κατά δεύτερον ως τρισδιάστατο δοχείο.



Η μεταβολή των μεγεθών και των σχημάτων καθώς απομακρύνονται από το βασικό σημείο θέασης ώστε να αποκατασταθεί η μεταξύ τους σχέση στο προοπτικό επίπεδο.
Πηγή: The landscape of man



Ο ακριβής έλεγχος του χώρου είναι επιτυχής χάρη στη μορφολογία του αναγλύφου και της δασικής 'κουρτίνας' που τον περιβάλλει: ο κεντρικός άξονας τοποθετείται στο μεταίχμιο 2 κοιλάδων, ώστε το έδαφος που σηκώνεται περιμετρικά να τοποθετεί τον ορίζοντα στο όριο της ιδιοκτησίας. Η απόληξη του άξονα, ένα «πράσινο χαλί» -παρά το μικρό σχετικό μήκος της- λόγω της ανηφορικής κλίσης και του υλικού -απουσία στοιχείων που δίνουν κλίμακα- δίνει την αίσθηση πως εκτείνεται προς το άπειρο.

Για τον τελευταίο αυτό λόγο, μόλις την τελευταία στιγμή αντιλαμβάνεται ο περιηγητής το υπερφυσικό μέγεθος του αγάλματος του Ηρακλή που σηματοδοτεί την απόληξη του άξονα και συμβολοποιεί την ισχύ του κυρίου του ανακτόρου. Στο σημείο αυτό, που κοιτάει προς τα πίσω έχει αντιληφθεί τη χωρική οργάνωση με τα τεχνάσματά της.

Υπάρχουν τρεις εικόνες του κήπου: μια που προσλαμβάνει ο επισκέπτης από το Grand Salon, μια που διαμορφώνει εν κινήσει και η αντίστροφη πορεία του βλέμματος προς το σημείο από όπου ξεκίνησε η περιήγηση.

Η κίνηση είναι απαραίτητη για τη συγκρότηση της χωρικής αντίληψης. Ωστόσο η κύρια λειτουργία του κήπου ήταν να λειτουργεί ως σκηνικό φόντο των λαμπρών εορτασμών που διεξάγονταν στο ανάκτορο (πρώτο πλάνο). Ιδιαίτερα στις Versailles, όπου η κλίμακα του χώρου μεγαλώνει άμετρα και η συγκρότηση του -αλλά κυρίως η προοπτική εικόνα του- δεν είναι τόσο αυστηρή, η περιπατητική διάθεση καταστέλλεται. Στις Versailles ο κήπος μετατρέπεται κυρίως σε μια κατακόρυφη εικόνα, για να θαυμάσει από στατικό σημείο.

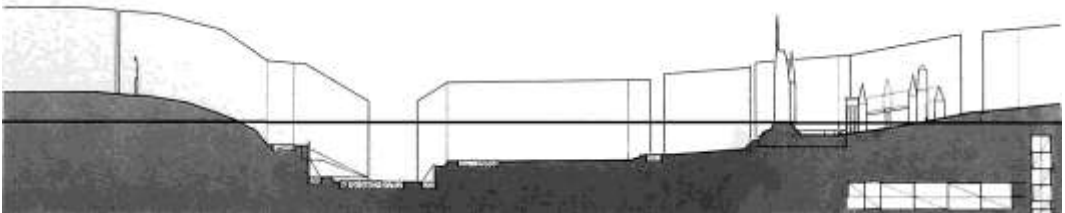
Απέναντι σελίδα

Πάνω: Η θέα του κήπου από το ανάκτορο και κάτω: η πορεία του βλέμματος από την απόληξη του άξονα προς τα πίσω

Πηγή: Διαδίκτυο

Τομή κατά μήκος του κύριου άξονα
Ο ορίζοντας παραμένει μέσα στα όρια της ιδιοκτησίας χάρη στην κλίση του εδάφους και τη δασική κουρτίνα που το περιβάλλει του κήπου. Η προοπτική εικόνα του κήπου είναι ελεγχόμενη.

Πηγή: Architecture and Landscape





Αγγλία

το τοπίο ως παλίμψηστο: εκφραστής της πολιτικής-οικονομικής-πολιτιστικής συγκρότησης

Ο 18^{ος} αι. είναι η εποχή του Διαφωτισμού, της ανάδυσης του ατόμου, του Λόγου και της ελεύθερης βούλησης. Η επιστημονική μέθοδος και το πείραμα καθιερώνονται για τη μελέτη της φύσης και της κοινωνίας. Η φύση από 'ακατέργαστο υλικό', θεϊκή δημιουργία, διεφθαρμένη από την πτώση, μετατρέπεται σε αυτόνομο σύστημα στο οποίο η κοινωνία εντάσσεται ιεραρχικά κατώτερη. Σε αντίθεση με την αριστοτελική αντίληψη που θέλει την τελειότητα να αποκαθίσταται στη φύση μέσω της γεωμετρίας, τώρα συμβαίνει το ανάποδο: η φύση αντιμετωπίζεται ως η ιδανική μορφή και πηγή του Καλού. Κατά τον William Shenstone 'Divini gloria turis': 'τα δημιουργήματα του ανθρώπου δεν μπορούν να ανταγωνιστούν αυτά του Θεού.'¹⁶

Αποτέλεσμα της επιστημονικής ανάπτυξης είναι η εκβιομηχάνιση και η μετατροπή της Αγγλίας στο ισχυρότερο κράτος στο δυτικό κόσμο. Ωστόσο η ανάπτυξη του Λόγου είχε και μια σκοτεινή πλευρά: απομυθοποίησε τον κόσμο και τον μετέβαλλε ριζικά, χωρίς φραγμούς πάνω σε μια μονόπλευρη λογική ακολουθία επιχειρημάτων. Οι τεράστιες αλλαγές στο τοπίο λόγω της εκβιομηχάνισης, της αστικοποίησης και της εντατικοποίησης της καλλιέργειας συντέλεσε στην ανάπτυξη του ρομαντισμού και της αισθητικής απόλαυσης της φύσης.

Παράλληλα η ισχυροποίηση της Αγγλίας συνέβαλλε στην ανάπτυξη του εθνικισμού: γαλλικές -κατ' επέκταση ιταλικές- και ολλανδικές επιρροές στην τέχνη, στην αρχιτεκτονική και το τοπίο απορρίπτονται στη βάση εθνικιστικών παρά αισθητικών λόγων. Οι Άγγλοι στρέφονται προς το γηγενές φυσικό τοπίο και αρχίζουν να καλλιεργούν μια αντίληψη και στάση απέναντι στη φύση που ενυπήρχε λανθάνουσα (William Kent: 'all nature is a garden')¹⁷ καθώς και μια τοπιακή προσέγγιση που ανταποκρινόταν στην ψυχοσύνθεσή τους. Οι τοπιακές διαμορφώσεις αποτελούν την εικόνα στο χώρο μιας κοινωνίας που μεταβάλλεται.

Απέναντι σελίδα: Κάστρο Howard, Yorkshire.
 Το σπίτι και η τοπιακή διαμόρφωση ξεκίνησαν το 1701 με αρχιτέκτονα τον Sir John Vanburgh. Ο πίνακας του Hendrik de Cort (1742-1816) αποδίδει την νέα αντίληψη για την οργάνωση του χώρου: είναι η 'κυματιστή εξοχή' σύμφωνα με το ζωγραφικό πρότυπο του αρκαδικού τοπίου που καθορίζει τη διάταξη των κτισμάτων, ώστε να προκύψει μια αδιαίρετη ενότητα ανθρωπογενούς και φυσικού τοπίου. Στην κορυφή του λόφου, στο πρώτο πλάνο απεικονίζεται ο Ναός των Τεσσάρων Ανέμων και στο βάθος το ανάκτορο.
 Πηγή: The landscape of man

16. Clifford Derek, 'A History of Garden Design', Faber Editions, London 1962, σ. 136

17. Jellicoe Geoffrey & Susan, 'The Landscape of Man: Shaping the Environment from Prehistory to the Present Day', Barnes and Noble, New York 1995, σ. 233



Από πάνω προς τα κάτω:
 Claude Lorrain, "Τοπίο με
 Θυσία στον Απόλλωνα"
 Claude Lorrain, "Ο Αινείας
 στην ακτή της Δήλου"
 Nicola Poussin, "Ο Άγιος
 Ιωάννης στην Πάτμο"
 Πηγή: Διαδίκτυο

Το ιδανικό του αγγλικού κήπου είναι η προσέγγιση της φύσης στην άγρια κατάστασή της. Το αποτέλεσμα είναι μια αισθητική ταυτολογία: η επιθυμία μετατροπής της φύσης σε έναν κήπο προσομοιάζει αυτή. Αλλά και αυτή η διάθεση ταυτοποίησης με τη φύση ακολουθεί 'τεχνητά' πρότυπα. Οι τοπιακές διαμορφώσεις μιμούνται τα ιδεατά τοπία της αρχαιότητας -ή έστω μια αλλοιωμένη εντύπωσή τους-, όπως αυτά αναπαριστούνται στους πίνακες του Claude Lorrain και Nicola και του Gaspard Dughet Poussin. Όπως δήλωσε ο Alexander Pope 'Το σύνολο της κηποτεχνίας είναι ζωγραφική τοπίου.' Το κοινωνικά ελεγχόμενο, το νοητικό, το αισθητικά επεξεργασμένο, τοποθετείται πάνω από την αμεσότητα της εμπειρίας, την οποία οργανώνει. Ο φυσικότροπος, δηλαδή ο όχι αυστηρά γεωμετρικός, σχεδιασμός είναι αποτέλεσμα της φιλτραρισμένης μέσω της πολιτισμένης σκέψης φυσικής επιρροής.¹⁸

Η έννοια του γραφικού (picturesque)¹⁹ κάνει την εμφάνισή της, ο ζωγράφος Hogarth εξυμνεί την κυματιστή γραμμή και ο E. Burke ορίζει την ομορφιά σε σχέση με τις ιδιότητές της: απαλότητα, ελεγχόμενη ποικιλία χωρίς αιφνιδιασμούς, ασυμμετρία. Για αυτόν η κηποτεχνία έπρεπε να στηρίζεται θεωρητικά στην τέχνη της ζωγραφικής και να ακολουθεί τις αρχές της: η γενική σύνθεση, η συγκρότηση των επιμέρους, η αρμονία των αποχρώσεων, η ενότητα του χαρακτήρα, η έκταση και το αποτέλεσμα της φωτοσκίασης και η σύνδεσή τους. Η ζωγραφικές καταβολές και η κυριαρχία της οπτικής προσέγγισης του τοπίου επιβεβαιώνεται και από την ακουαρέλα που χρησιμοποιούν οι σχεδιαστές ως εκφραστικό μέσο για την μελέτη και απόδοση των επεμβάσεων στις τεράστιες χωρικές εκτάσεις που έχουν να διαχειριστούν.

18. Μωραΐτης Κωνσταντίνος, 'Το τοπίο, πολιτιστικός προσδιορισμός του τόπου', Εκδόσεις ΕΜΠ, Αθήνα 2005, σ. 69-70

19. Το γραφικό είναι όρος αμφίσημος και μεταβαλλόμενος. Αρχικά σήμαινε το ειλικρινές και το αληθινό απέναντι στη ζωή και στη φύση. Από αυτήν την άποψη είναι το αντίθετο της αφαιρετικής και τεχνητής αισθητικής του κλασικισμού. Αργότερα για να γεφυρωθεί το χάσμα, ορίστηκε ως αυτό που είναι άξιο να παρασταθεί ζωγραφικά, λόγω της χαρακτηριστικής δομής και της εμφάνισης που διαθέτει, αυτό δηλ. που στη φύση προσεγγίζει περισσότερο το κλασικό ιδανικό. Το γραφικό συνδέθηκε με ποιότητες όπως η τραχύτητα, η ασυμμετρία ή ο αυθορμητισμός, με το ιδιόμορφο και το απρόβλεπτο ενώ αντιτίθεται στην κανονικότητα και απροσδιοριστία.

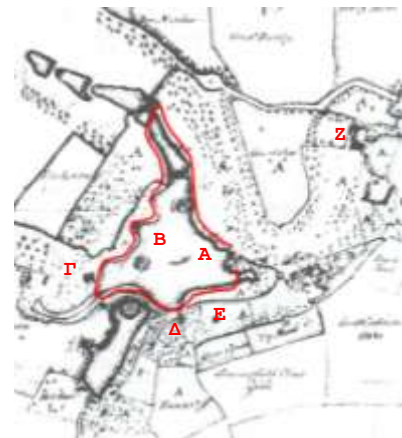
'Το γραφικό ως αισθητική ποιότητα', σ. 187-203 από το 'Το ελληνικό τοπίο', Μελέτες Ιστορικής γεωγραφίας και πρόσληψης του τοπίου, επιμέλεια, Παναγιώτης Ν. Δουκέλλης, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα 2005

η συγκρότηση του χώρου στο αγγλικό τοπίο μέσω της κίνησης σώματος και βλέμματος

Ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά των τοπιακών επεμβάσεων είναι κατ' αρχήν ότι έχουν να διαχειριστούν τεράστιες εκτάσεις γης. Στις εκτάσεις αυτές απουσιάζουν τα όρια η τουλάχιστον τα ορατά όρια, επιτρέποντας το λιγότερο την οπτική ενοποίηση με την περιβάλλουσα εξοχή. Παράδειγμα μη ορατού ορίου είναι το ha-ha, ένα βυθισμένο χαντάκι που πήρε την ονομασία του χάρη στο αίσθημα έκπληξης που προκαλεί όταν κανείς το αντιληφθεί ξαφνικά. Οι τοπιότεχνες δεν προσπαθούν να επέμβουν στο σύνολο της έκτασης, αλλά σημειακά αναποθέτοντας στον φυσικό τόπο επάλληλα αρχιτεκτονικά συστήματα- άξονες, μονοπάτια, τοπόσημα, κτίρια- και μεταλλάσσοντάς τα χαρακτηριστικά του προκειμένου να οργανώσουν το χώρο. Η κίνηση βλέμματος και σώματος είναι απαραίτητο στοιχείο συγκρότησης και αντίληψης του χώρου. Η διαμόρφωση κατευθύνει τον περιπατητή στην κίνησή του και οργανώνει τη θέα.

Παραδείγματα τοπιακών διαμορφώσεων που είναι εξ ολοκλήρου περίπατοι είναι το Stourhead και το Painshill. Και τα δύο αναπτύσσονται πλάι σε νερό. Το Stourhead είναι ένας κλειστός κυκλικός περίπατος, ενώ το Painshill μια ανοιχτή γραμμική διαδρομή. Και τα δύο έχουν ζωγραφικές και λογοτεχνικές καταβολές και αποτελούν έκφραση στο χώρο μιας αλληγορίας. Η διαδοχή εικόνων παραπέμπει σε κινηματογραφική τεχνική, ή αλλιώς στη σταδιακό ξετύλιγμα ενός κινεζικού κυλίνδρου τοπιακής ζωγραφικής.

Κάτω δεξιά: Painshill, Surrey, 1738-1771, Σε μια δύσκολη τοποθεσία ο ερασιτέχνης τοπιότεχνης Charles Hamilton προσπάθησε να συνθέσει ένα τεχνητό τοπίο που θα ιστορούσε την εξέλιξη περασμένων πολιτισμών και τη θέση τους μέσα στη φύση. Κάτω: Stourhead, Wiltshire, 1740-1769, Henry Hoare Πρόκειται για μια χωρική αλληγορία του περάσματος του ανθρώπου μέσα από τον κόσμο, το πιθανότερο βασισμένη στην Αινειάδα του Βιργιλίου. Αποτελείται σχεδόν αποκλειστικά από έναν κυκλικό περίπατο στις όχθες μιας τεχνητής λίμνης. Η αλληγορία ξεκινά με τη γέννηση στο ναό της Flora (Α), περνάει από το νυμφαίο του κάτω κόσμου (Β), αναδείχεται στο Πάνθεον (Γ) και περνώντας από την αφίδα των βράχων (Δ) - υπόμνηση της θνητότητας του ανθρώπου- καταλήγει προς τον ουρανό, στο ναό του Απόλλωνα (Ε). Η παραλίμνια διαδρομή είναι αποκομμένη από την έπαυλη (Ζ) από την πυκνή φύτευση που καλύπτει τις πλαγιές των λόφων. Πίσω σελίδα: το Πάνθεον (πάνω), η αφίδα των βράχων και ο ναός του Απόλλωνα. Πηγή: The landscape of man





Ωστόσο το έργο κλειδί της αρχιτεκτονικής τοπίου του 18^{ου} αι. είναι το κάστρο Howard, μια τοπιακή διαμόρφωση που υλοποιήθηκε σταδιακά στη διάρκεια ενός αιώνα σχεδόν. Για πρώτη φορά φύση και ανθρωπογενές τοπίο -ως τότε δύο ξεχωριστοί κόσμοι- μοντάρονται σε μια νέα σύνθεση. Η 'κυματιστή εσοχή' οργανώνει τα μνημειακά αντικείμενα αρχιτεκτονικής που τοποθετούνται πάνω της, στα πρότυπα του αρκαδικού τοπίου.

Ο χώρος και οι θεάσεις οργανώνονται με τη βοήθεια τριών επάλληλων συστημάτων: άξονες-κινήσεις, κτίρια-αρχιτεκτονικά αντικείμενα και άλση. Μελετώντας ιστορικά την ανάπτυξη της επέμβασης, τα τρία αυτά συστήματα συγκροτούν σταδιακά αρχιτεκτονικά σύνολα, που μεταβάλλονται και αλληλεπικαλύπτονται οργανώνοντας μια σύνθετη οπτική ενότητα. Η οργάνωση λαμβάνει χώρα σε τρία επίπεδα: στο πρώτο πλάνο (North Parade, σπίτι, parterre & kitchen garden), στο μεσαίο (πιο παλλό κομμάτι της ιδιοκτησίας: Arcadian landscape & New River Landscape) και στο πανοραμικό επίπεδο (Great Avenue, Great Lake, village). Οι μεταβάσεις από το ένα επίπεδο στο άλλο γίνονται μέσω των περιπάτων που χαράσσονται στο τοπίο και των αρχιτεκτονικών τοπόσημων που κατευθύνουν το βλέμμα στον ορίζοντα.

Στο πρώτο πλάνο, σημαντική χειρονομία είναι η στροφή του ανακτόρου κατά 90° μοίρες ώστε να ανεξαρτητοποιείται από τον άξονα της προσέγγισης, υποδηλώνοντας πως το καθοριστικό στοιχείο του σχεδιασμού δεν ήταν κάποια επίσημη σχεδιαστική παράδοση, αλλά η θέα και κατ' επέκταση η τοπογραφία της περιοχής. Τα άγαλμα του ατλαντα στο Parterre αποτελεί την οπτική απάντηση στην πυραμίδα στο βάθος, συνδέοντας πρώτο πλάνο και πανοραμικό επίπεδο.

Στο μεσαίο επίπεδο, Ο Ναός των Τεσσάρων Ανέμων, το Μουσωλείο και η πυραμίδα Howard συνδέονται οπτικά μεταξύ τους, σχηματίζοντας ένα οπτικά συνεκτικό τοπίο/φυσικό αμφιθέατρο στις κορυφές των λόφων, το αρκαδικό τοπίο. Το μνημεία έχουν μέγεθος σύμφωνο με τη φυσική μορφολογία και είναι περίοπτα. Το μουσωλείο, λόγω κλίμακας είναι η οπτική κορύφωση της σύνθεσης και απαντάει οπτικά στο σπίτι. Αποφεύγεται ο γεωμετρικός έλεγχος σε κάτοψη. Το New River Landscape, στο βάθος μιας κοιλάδας, αποτελείται από τη Νότια Λίμνη, ένα ελικοειδές ποταμάκι και ένα σύστημα καταρρακτών και μικρών



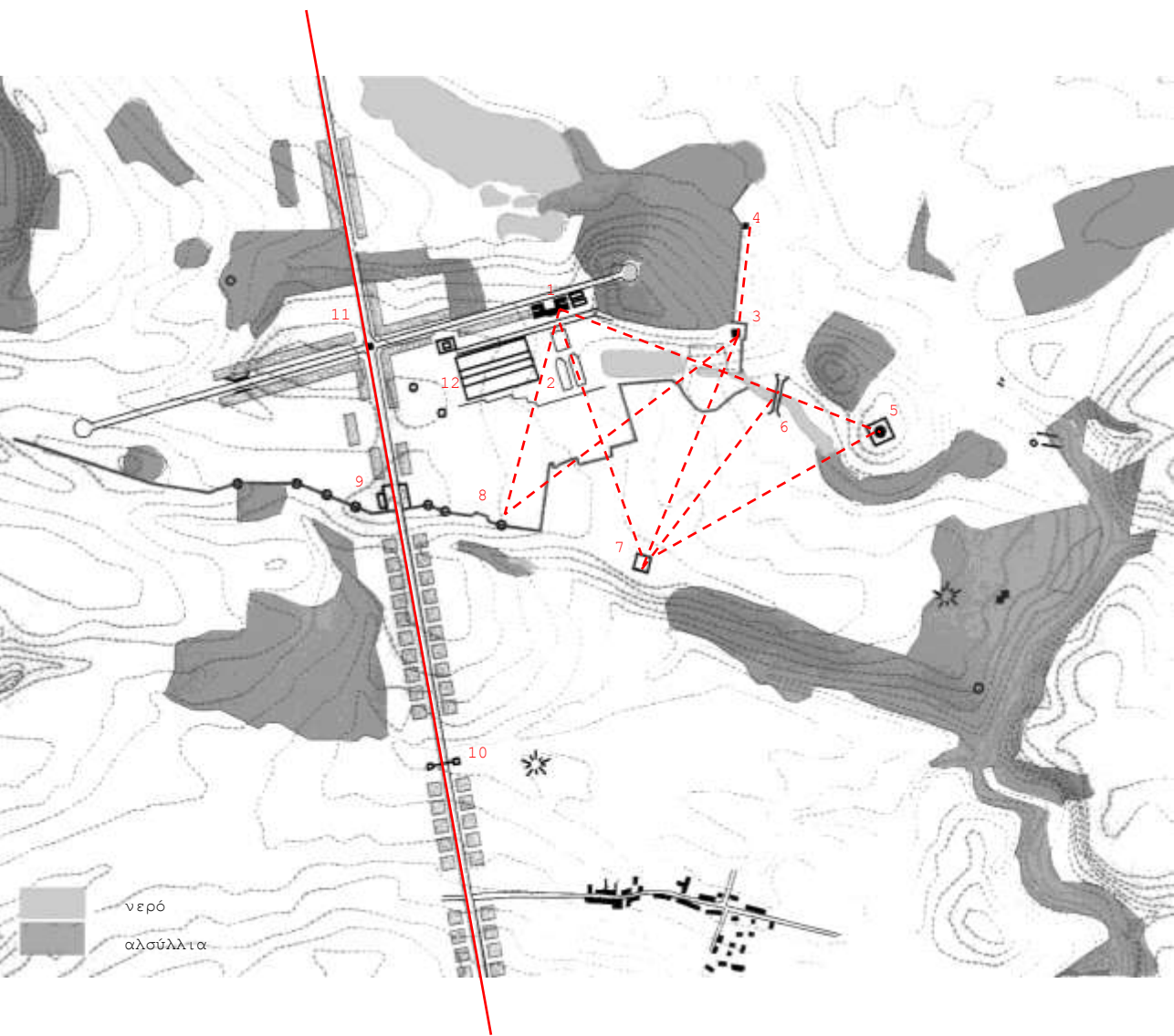
Η πυραμίδα Howard στο λόφο της St. Anne.



Η ρωμαϊκή γέφυρα και το Μουσωλείο στην κορυφή του λόφου Kirk, όπως φαίνονται από το Ναό των Τεσσάρων Ανέμων.



Ο Ναός των Τεσσάρων Ανέμων.
Πηγή: Architecture and landscape



Η σύνθεση

- | | |
|-------------------------------|------------------------|
| 1. Η έπουλη | 7. Πυρομίδα Howard |
| 2. Parterre | 8. Οχυρωματικός τοίχος |
| 3. Ο Ναός των Τεσσάρων Ανέμων | 9. Pyramid Gate |
| 4. Ο Ναός της Αφροδίτης | 10. Campire Gate |
| 5. Μουσαείο | 11. Οβελίσκος |
| 6. Βαμνική γέφυρα | 12. Τοιχισμένος κήπος |

Πηγή: Architecture and landscape

λιμνών που τα συνδέει (εξέλιξη κλασικού μοτίβου πηγή/καταρράκτης/ανακλαστική επιφάνεια). Η ρωμαϊκή γέφυρα αποτελεί το συνδετικό κρίκο ανάμεσα στα δύο τοπία. Η μετάβαση από το μεσαίο πλάνο στο πανόραμα πραγματοποιείται μέσω του Temple of Four Winds.

Σε πανοραμικό επίπεδο, η Great Avenue, ένας ευθύγραμμος άξονας, που διατρέχει το σύνολο της επέμβασης και τη συνδέει με την ευρύτερη περιοχή, αναπτύχθηκε σταδιακά σαν μια αυτόνομη σύνθεση που οργανώνει τις θεάσεις και αποκαλύπτει τη μορφολογία του ανάγλυφου. Μπορεί να θεωρηθεί ως αποδόμηση του κλασικού μοντέλου αξονικής συμμετρίας: ενώ στο Vaux-le-Vicomte ο βασικός άξονας ταυτίζεται με τις οπτικές φυγές μιας κεντρικής προοπτικής, η σκηνογραφία της Great Avenue καθορίζεται από το διάλογο ανάμεσα στον άξονα και τη μορφολογία της ευρύτερης λοφώδους περιοχής. Σε στρατηγικά σημεία κατά μήκος της οδού αφήνονται κενά στη φύτευση που καθιερώνουν διαγώνιες θεάσεις προς τη γύρω περιοχή.

Σταδιακά το κάστρο Howard μετατρέπεται σε μια ανοιχτή σύνθεση, ένα τοπιακό κήπο χωρίς οπτικά όρια, άμεσα συσχετισμένο με το φυσικό τοπίο μέσω ενός πανοραμικού σχεδιασμού που αποτελείται από περιοχές νερού, αλσύλλια, χωριά και αγροτική γη. Το τελευταίο στοιχείο που προστίθεται είναι η μεγάλη τεχνητή λίμνη στο βορρά, ο κρίκος που συνδέει οπτικά το ανάκτορο με το γειτονικό χωριό, επιτυγχάνοντας τη συμφιλίωση των αρχιτεκτονικών θραυσμάτων με το φυσικό τοπίο. Το λογικό οργανωτικό matrix της ιταλικής villa και η θεατρική προοπτική του γαλλικού κήπου εδώ ξεπερνιούνται, οδηγούμενα σε μια νέα σύνθεση.



Κάστρο Howard
Πανοραμική άποψη
Πηγή: Architecture
and landscape

Έπειτα από αυτή τη συνοπτική ιστορική αναφορά στη σχέση κίνησης και τοπίου, επιλέγουμε ένα μεμονωμένο παράδειγμα, προκειμένου να εμβαθύνουμε περισσότερο στη σχέση του αρχιτεκτονήματος με τη φύση, στα ειδικότερα ζητήματα ένταξης, αλλά και στις λεπτομέρειες των επιμέρους χειρισμών. Το παράδειγμα αυτό ανήκει στον ελληνικό χώρο και είναι οι διαμορφώσεις του αρχιτέκτονα Δημήτρη Πικιώνη γύρω από την Ακρόπολη. Εκτός του ότι πρόκειται για ένα έργο με μεγάλο αρχιτεκτονικό ενδιαφέρον και ιδιαίτερες απαιτήσεις, η επιλογή μας επηρεάστηκε και από το γεγονός ότι η εγγύτητα και η τριβή μας με αυτό μας έδωσε τη δυνατότητα μιας πιο βιωματικής αντίληψης και απόδοσής του.



4.1 Χρονικό πλαίσιο

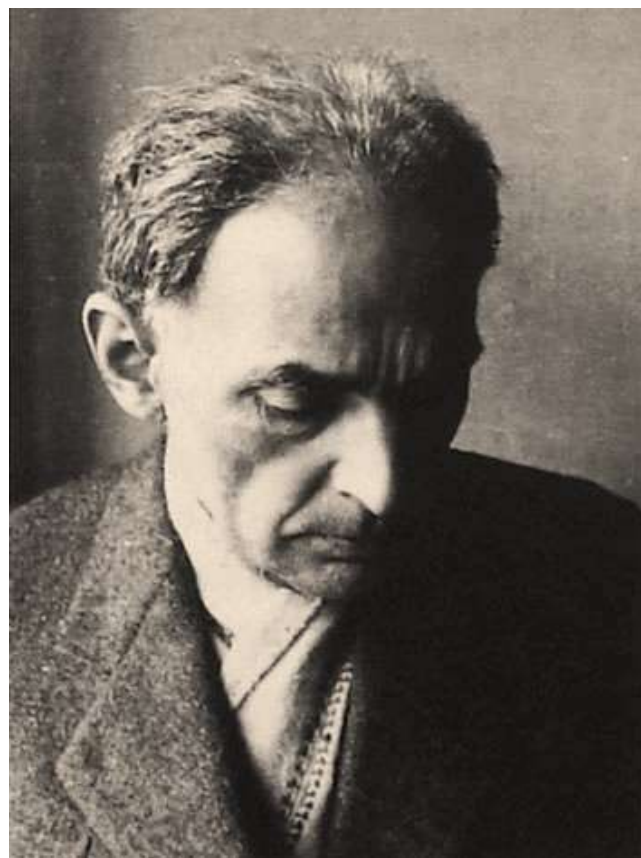
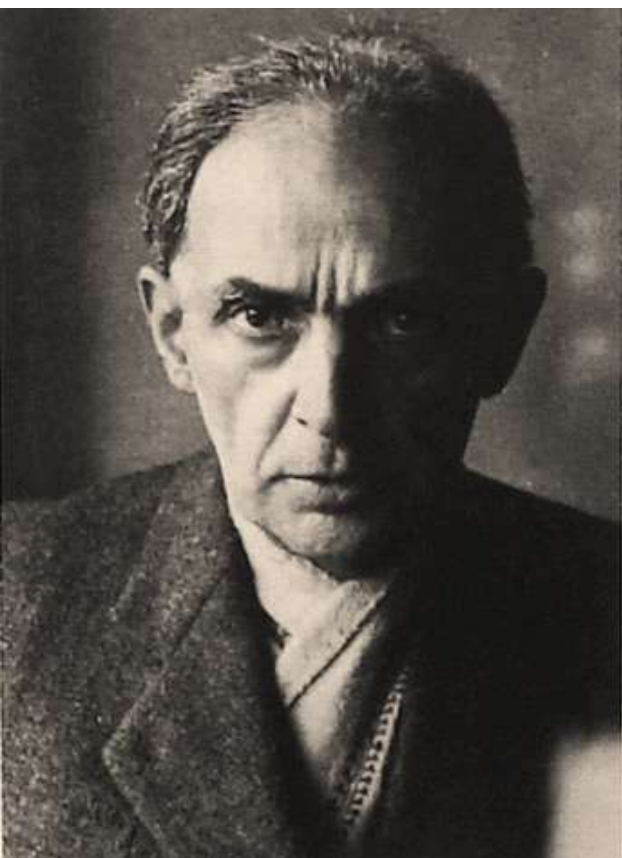
Ο Δημήτρης Πικιώνης γεννήθηκε στο Πειραιά το 1887 και άφησε την τελευταία του πνοή στην Αθήνα τον Αύγουστο του 1968. Έδρασε σε μια παραγμένη ιστορική περίοδο που η πρωτοπορία των ελλήνων αρχιτεκτόνων και δημιουργών προσπαθούσε να διαμορφώσει το σύγχρονο ελληνικό πρόσωπο της αρχιτεκτονικής και της τέχνης γενικότερα. Το κίνημα αυτό εξελίχθηκε παράλληλα με τα μεγάλα ρεύματα του μοντέρνου κινήματος. Ταυτόχρονα, ο Δημήτρης Πικιώνης αναζήτησε τη στάση του απέναντι στην αρχαία ελληνική κληρονομιά, η οποία επανεμφανιζόταν στη χώρα μέσω του ευρωπαϊκού νεοκλασικισμού, καθώς και απέναντι στην υπαρκτή λαϊκή ανώνυμη δημιουργία που μόλις τότε άρχισε να μελετάται συστηματικά.

Οι αναζητήσεις του έλαβαν χώρα στο πλαίσιο ενός γενικότερου κλίματος αναζήτησης ταυτότητας του νεοσύστατου ελληνικού κράτους μέσα από την αναφορά στο Βυζάντιο και στην αρχαία Ελλάδα. Τη διάθεση αυτή ενθάρρυνε το ευρωπαϊκό ρομαντικό κίνημα του 19^{ου} αι. με τη νοσταλγία για το παρελθόν και την έμφαση στην εθνότητα, παιδί του οποίου ήταν και η 'Μεγάλη Ιδέα'. Το κοινωνικό-πολιτικό πλαίσιο συμπληρώνουν γεγονότα όπως η ήττα του 1897 και η Μικρασιατική καταστροφή το 1922. Στην αρχιτεκτονική τα εθνικιστικά αισθήματα ικανοποιούσε αρχικά ο εισαχθείς από την Ευρώπη αλλά προφανώς 'ελληνικός' νεοκλασικισμός. Από το 1920 και μετά όμως, αρχιτέκτονες όπως ο Αριστοτέλης Ζάχος και ο Δημήτρης Πικιώνης στράφηκαν στη λαϊκή παράδοση. Στο πλαίσιο αυτό έδρασε και ο Περικλής Γιαννόπουλος¹, ο οποίος αναγνώρισε τη συμβολική διάσταση που μπορεί να λάβει το ελληνικό τοπίο, αποτελώντας βασικό στοιχείο προσδιορισμού της ελληνικής ταυτότητας.

Γύρω στο 1950, συντελέστηκε η γενική κατεδάφιση και η εκ νέου ανοικοδόμηση της Αθήνας στο πνεύμα του διεθνοποιημένου μοντερνισμού. Το φυσικό τοπίο του λεκανοπεδίου καταστρεφόταν με όλο και ταχύτερους ρυθμούς. Ο Πικιώνης αντέδρασε έντονα στο τι και γιατί χτίζεται, καταδικάζοντας όσα κατέστρεφαν τη σχέση των Αθηναίων με τον τόπο τους.

Απέναντι σελίδα:
Η Αθήνα ιδωμένη από το
Λυκαβηττό, 1950
Πηγή: Πολεοδομική εξέλιξη των
Αθηνών, Ι. Τραυλου, Κοπόν 2005

1. Περικλής Γιαννόπουλος (1869 - 1910) δοκιμογράφος, κύριος εκφραστής των ρευμάτων του Ρομαντισμού και του Συμβολισμού στην Ελλάδα



4.2 Η θεωρητική καταγωγή του έργου του

*'...Ένας γέρος που κυνηγά ουράνια τόξα...'
 'Η ποιότητα ενός καλλιτέχνη εξαρτάται
 από την ποσότητα του παρελθόντος
 που κουβαλάει μέσα του.'
 Juan Gris*

Αναζητώντας τις καταβολές του έργου του Δημήτρη Πικιώνη, είναι δύσκολο να μην εντοπίσουμε το δίπολο παράδοση-μοντέρνο, ανατολή-δύση ή σε ένα ευρύτερο πλαίσιο την επαναλαμβανόμενη προσπάθεια συσχέτισης του παρελθόντος με τη σύγχρονη εποχή. Το σύνολο του έργου του -γραπτού, ζωγραφικού, κτιστού- είναι ένα χωνευτήριο φαινομενικά ετερόκλητων ιδεών και μορφών από την αρχαία ελληνική, βυζαντινή και λαϊκή παράδοση, από τη σύγχρονη του πνευματική παραγωγή, από την ιαπωνική και ινδική αισθητική καθώς και από τη δυτική παράδοση του ρομαντισμού και του μοντερνισμού. Μέσα από την καλλιτεχνική του παραγωγή αναζητούσε συνεχώς να συνθέσει τη γνώση από το ταξίδι του στη Δύση (Γερμανία-Γαλλία) με το γηγενές πνεύμα. Για αυτό θα είχε ενδιαφέρον να αναφερθούμε συνοπτικά στη στάση που κράτησε απέναντι σε καθένα από τα παρακάτω:

- παράδοση
- ελληνική αρχαιότητα
- ανατολή
- μοντέρνο



Παράδοση

«Το θεμελιώδες σφάλμα έγκειται στην άποψη ότι η ιστορία αρχίζει με το πρωτόγονο και το καθυστερημένο, το αδέξιο και το αδύναμο. Το αντίστροφο είναι το σωστό. Η έναρξη είναι το ανοικειότατο και το κραταιότατο. Αυτό που ακολουθεί, δεν είναι η εξέλιξη, αλλά η ... αδυναμία συγκράτησης της εσωτερικότητας της έναρξης...»²

Ο Δημήτρης Πικιώνης στράφηκε στην παράδοση αναζητώντας την αρχέτυπη μορφή, την ουσία των πραγμάτων στην καθαρότερη έκφρασή της. Συνέδεσε το όνομά του κυρίως με την προσπάθεια αναζήτησης των εσωτερικών χαρακτηριστικών μιας τοπικής παράδοσης, μιας 'ελληνικότητας' που θα συνέβαλε στην ανάπτυξη μιας σύγχρονης ελληνικής αρχιτεκτονικής.

Πίστευε πως οι παραδόσεις όλων των λαών του κόσμου πηγάζουν από μια αρχέγονη, καθολική παράδοση, εκ των οποίων άλλες βρίσκονται πιο κοντά, όπως η ελληνική και η ανατολική παράδοση, ενώ άλλες πιο μακριά από τον πνευματικό πυρήνα της. Έξω από αυτήν την παράδοση δεν υπάρχει 'παρά μόνο το ψευδές και το εφήμερο'. Γιατί η παράδοση αυτή αποτελεί την 'εξήγησις του τρόπου της του παντός διοικήσεως' και 'όσο κοινωνούμε από τη Μνήμη της πετυχαίνουμε το αληθινό, ενώ όταν αντίθετα ιδιάσμεν, περιοριστούμε δηλαδή στο στενό ατομικό μας εγώ, αμαρτάνουμε, αστοχούμε μ' άλλους λόγους την αλήθεια'.³

Για τον Πικιώνη παράδοση είναι η επιβίωση πανάρχαιων ρυθμών, μια ενιαία αδιαίρετη, με κοινές ρίζες παγκόσμια σχεδόν ροή σχημάτων, λέξεων μια πλαστικής γλώσσας. Αδιαφορώντας κάθε φορά για το πολιτισμικό πλαίσιο που δημιούργησε μια συγκεκριμένη μορφή, επιμένει να βλέπει μόνο τις μορφολογικές συγγένειες ανάμεσα σε διάφορα στοιχεία απομακρυσμένα στο χώρο και το χρόνο, αλλά και τη κοινή δημιουργική πορεία πίσω από αυτές: πρόκειται για μορφές που προέκυψαν μέσα από αληθινές ανάγκες σε αλληλεπίδραση με το φυσικό τόπο.



Οικία αδελφών Κορομάνου, 1925 και σπουδή σε ακουαρέλα. Επιρροή από το σπίτι στην Πριήνη. Πηγή: Δημήτρης Πικιώνης, Οι ομιλίες του '63, Μέλισσα 2009

Απέναντι σελίδα: Το σπίτι του Ροδάκη στην Αίγινα, ένας συνδυασμός κρικός ανάμεσα στην αρχαία, βυζαντινή και νεοελληνική παράδοση. Πηγή: Διαδίκτυο

2. Martin Heidegger, «Εισαγωγή στη Μεταφυσική», Εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα 1986, σ.189-190

3. Πικιώνης Δημήτρης, 'Κείμενα', Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1987, σ.158

Το σπίτι της Πριήνης και το αγροτικό σπίτι της Αίγινας, το παραδοσιακό σπίτι με αίθριο και το γιαπωνέζικο περίπτερο μπορεί να έχουν κοινά σημεία, αλλά έχουν και τεράστιες διαφορές. Η σύνθεση που αποτολμάει ο Πικιώνης είναι σπαρμένη με παγίδες που μόνο ένας πολύ ικανός συνθέτης μπορεί ίσως να αποφύγει. Χρησιμοποιώντας επιλεκτικά, ακολουθώντας τη διαίσθησή του, ένα διευρυμένο λεξιλόγιο μορφών και υλικών από διαφορετικές κουλτούρες, ο Πικιώνης μοιάζει να ακολουθεί το δρόμο που ο ίδιος είχε κατακρίνει.

Ο ίδιος όμως πιστεύει ότι δεν είναι εκλεκτικιστής, γιατί σε όλα αυτά τα στοιχεία αναγνωρίζει την ουσία της 'ελληνικότητας' καθώς και μια πολύ καθαρή - άρα μένει συνεπής στην αρχή της αλήθειας και της αγνότητας που εξαρχής είχε θέσει. Παρατηρώντας προσεκτικά τα έργα του, κανείς ομολογεί ότι κάθε φορά το αποτέλεσμα έχει ξεπεράσει τις αρχικές πηγές του, δημιουργώντας κάτι νέο, εκείνο το 'αγέραστο σωστό'. Μας ξαφνιάζει ευχάριστα, όταν χρησιμοποιεί με το πιο δημιουργικό τρόπο πράγματα ετερόκλητα, βάζοντάς τα δίπλα δίπλα, χωρίς να καταστρέφει τις αξίες του καθενός, ενώ ταυτόχρονα συνθέτουν ένα σύνολο πιο πλούσιο σε νοήματα από τα επιμέρους στοιχεία του.

Τέλος, το μεγάλο μάθημα του Πικιώνη όσον αφορά στην παράδοση έχει να κάνει με την αρχαία ελληνική και ανώνυμη λαϊκή αρχιτεκτονική ως προς δύο συγκεκριμένες και διαχρονικές πτυχές τους: αφενός την οργάνωση του χώρου και τις γεωμετρικές σχέσεις, αφετέρου τη ζωή και τις συμπεριφορές που οι χώροι αυτοί δηλώνουν, υποβοηθούν ή αναζητούν. Αυτή η ανάγνωση της ελληνικής πραγματικότητας με παγκόσμια χρησιμότητα είναι η μεγάλη κληρονομιά που μας άφησε ο Πικιώνης.



*'Ακανόνιστο χωρίς να το ζητήσει ξεπίτηδες, κανονικό τόσο όσο είναι βολετό, συμμετρικό ή ασύμμετρο, τι ωραία ενώνεται με τη φύση γύρω! Από τα ίδια της τα υλικά πλασμένο, παίρνει κάτι από την ίδια, στις γραμμές και στο χρώμα του. Θαυμαστή συνεργασία φύσης και ανθρώπου. Όταν αυξήσουν οι ανάγκες, μεγαλώνει ο χωρικός το σπίτι του χτίζοντας δίπλα στο παλιό, έτσι όπως οι ανάγκες, ο χώρος και το έδαφος το ζητήσουν: δηλαδή φυσικά πάλι.'*⁴

'Η λαϊκή τέχνη και εμείς'

4. Πικιώνης Δημήτρης, 'Κείμενα', Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1987, σ.57

Ελληνική Αρχαιότητα

Ο Πικιώνης ενδιαφέρθηκε να προσεγγίσει την ελληνική αρχαιότητα όχι τόσο για να μελετήσει τα μεμονωμένα, έργα όσο τη στάση των αρχαίων απέναντι στο τοπίο και τη συνεπακόλουθη σχέση της πόλης και του τεχνημάτος με αυτό. Την στάση των αρχαίων απέναντι στο φυσικό τόπο αναζητά να μεταφέρει και στο δικό του έργο. Η αρχαιότητα στην οποία αναφέρεται είναι η αρχαϊκή περίοδος, 'η αρχή της αρχής της τέχνης'⁵, η περίοδος αφύπνισης του αθηναϊκού πολιτισμού, όταν ακόμα το τοπίο και ο άνθρωπος που το κατοικούσε ήταν μαγικά δεμένα με το μύθο. Καθώς ο αρχαίος κόσμος εισέρχεται στην κλασική εποχή η συμβολική υπόσταση του τοπίου γίνεται δυσδιάκριτη.

Η ιεράρχηση των αξιών της κοινωνίας της κλασικής Αθήνας εύρισκε ηθελημένη καλλιτεχνική έκφραση στον πολεοδομικό ιστό της πόλης. Η συγκρότηση του χώρου σήμαινε πολλά περισσότερα από την τοποθέτηση μιας ακολουθίας εικόνων κατά μήκος μιας διαδρομής, ή μια δομική συγκρότηση των λειτουργιών. Υπονοεί την 'τακτοποίηση', την ιεράρχηση των καθημερινών δραστηριοτήτων, αντικατοπτρίζει τη σημασία που δίνουμε στα πράγματα. Ο χώρος γίνεται μέτρο της στάσης μας απέναντι στη ζωή, επιτρέποντας στον άνθρωπο να ταυτιστεί με τον τόπο. Το τεχνητό έργο συμπλέκεται οργανικά με το φυσικό τόπο και γίνεται θεματοφύλακας της ιστορικής μνήμης. Τέτοιο παράδειγμα είναι η σταδιακή, 'φυσική' χάραξη της οδού των Παναθηναίων, και κατόπιν η συνειδητή διατήρησή της και η συμβολική τοποθέτηση των ζωτικών λειτουργιών της πόλης κατά μήκος της. 'Η το γεγονός ότι ο Παρθενώνας 'φυτρώνει' απευθείας μέσα από το βράχο. Η τέχνη ενσωματώνει στο έργο της την πλαστικότητα της φύσης. Αυτή τη 'φυσική', συμβολική και ιεραρχική συγκρότηση του χώρου στην αρχαία πόλη και τη συσχέτιση με το τοπίο προσπάθησε να μεταφέρει ο Πικιώνης στο έργο του με αποκορύφωμα τη διαμόρφωση του γύρω από την Ακρόπολη χώρου.



Ακρόπολη. Το βλέμμα του επισκέπτη χάνεται στον ορίζοντα καθώς διέρχεται τα προπύλαια.



Ακρόπολη. Βράχος και κτίρια αλληλεπιδρούν, σχηματίζοντας μια ενότητα
Πηγή: The landscape of man

Πνύκα, Εκκλησία του Δήμου
Πηγή: Προσωπικό αρχείο



5. 'Δημήτρης Πικιώνης, Αφιέρωμα στα 100 χρόνια από τη γέννησή του', Εκδ. ΕΜΠ, Αθήνα 1989

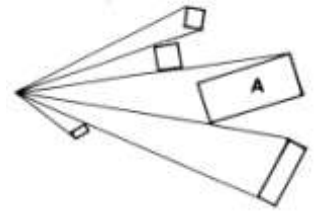
Στη μελέτη και στη διδασκαλία αυτών των θεμάτων μεταχειριζόταν κυρίως αναφορές αρχαίων συγγραφέων και κλασικά εγχειρίδια αρχιτεκτονικής, όπως το *Histoire de l' Architecture* του Auguste Choisy. Ένας από τους μαθητές του, ο Κωνσταντίνος Δοξιάδης, το 1937 διερεύνησε και τεκμηρίωσε μαθηματικά, με βάση τη θεωρία των αρμονικών χαραξέων, τον τρόπο με τον οποίο συγκροτείται ο χώρος στα αρχαία συγκροτήματα, καθώς και τη σχέση ναοδομίας και τοπίου ώστε να προκύψει μια συνεκτική περιβαλλοντική εικόνα που επιτρέπει στον άνθρωπο να προσανατολιστεί.

Σύμφωνα με τη θεωρία αυτή, η αναζήτηση της αρμονίας του χώρου στα αρχαία συγκροτήματα λάμβανε χώρα στο επίπεδο της οπτικής αντίληψης του θεατή⁶ και όχι στο επίπεδο μιας ορθής ιδεατής προβολής (κάτοψης ή τομής). Η πολική παράσταση του χώρου, δηλαδή η διαίρεσή του σε ομόκεντρες σφαίρες κατά βάθος και ισογώνιους τομείς κατά πλάτος, ήταν σύμφωνη προς τη φυσιολογία της ανθρώπινης όρασης και την ανθρώπινη ψυχολογία. Στηρίζεται στην ικανότητα της ανθρώπινης όρασης να μετρά τις αποστάσεις που μας χωρίζουν από τα αντικείμενα, καθώς και την απόκλιση των αντικειμένων από το νοητό άξονα που ορίζει το σώμα μας.

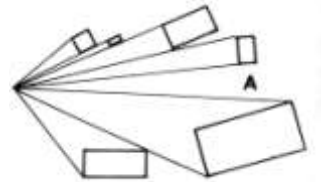
Ο θεατής γίνεται το κέντρο της πολικής παράστασης, το μέτρο του χώρου και των σχημάτων. Ως κέντρα χάραξης επιλέγονται τα κριτικά εκείνα σημεία της διαδρομής που θα ακολουθήσει ο επισκέπτης ή προσκυνητής προσεγγίζοντας τα μνημεία. Προς τις κριτικές αυτές θέσεις, που μπορεί να ήταν η πύλη ή τα προπύλαια μιας ακρόπολης, το τέρμα μιας κλίμακας, το άνοιγμα προς μια πλατεία ή μια αγορά, ρυθμιζόταν η αρχιτεκτονική σύνθεση, ώστε για το θεατή που θα την πρωτοαντίκριζε να διαφυλάξει την πιο ακέραια εικόνα του συνόλου. Και το σύνολο πάλι δεν αντιμετωπιζόταν ανεξάρτητα αλλά σε σχέση με τα χαρακτηριστικά του τοπίου στο οποίο εντασσόταν ώστε να αποτελέσει μια αδιαίρετη ενότητα με τη γύρω φύση, υπακούοντας σε μια «μυστική, δρώσα κάτω από την επιφανειακή ελευθερία και ασυμμετρία των μαζών» δύναμη.

6. Στο πλαίσιο αυτό εντάσσονται οι οπτικές διορθώσεις του Penrose (ένταση, απόκλιση κίωνων προς τα μέσα...) ως αντιστάθμιση των οπτικών παραμορφώσεων που παθαίνει το σχήμα από το φώς, την αλληλεπίδραση με άλλα σχήματα και την απόσταση ή τη θέση απ' όπου το κοιτάμε, η θεωρία του Pennethorne: 'Οι αναλογίες των υψών προβάλλονται ανάλογα πάνω στην επιφάνεια μιας σφαίρας που κέντρο της είναι ο παρατηρητής', καθώς και οι παρατηρήσεις του Choisy σχετικά με το πώς η φαινομενική ακανονιστία και τυχαιότητα της κάτοψης μεταφράζεται σε ένα ισορροπημένο σύνολο στο προοπτικό επίπεδο, με κυρίαρχο παράδειγμα τα Προπύλαια.

Επιπλέον ο χώρος στα αρχαία συγκροτήματα όφειλε να είναι οπτικά κλεισμένος. Όσο δεν επιτρέπονταν όμως οι φυγές προς τον ορίζοντα⁷, άλλο τόσο δεν ήταν επιτρεπτό για την ακεραιότητα της σύνθεσης, το ένα οικοδόμημα να μισοκρύβει το άλλο. Συνεπώς εκεί που τελείωνε η προβολή ενός μνημείου άρχιζε η προβολή του άλλου, ή αλλιώς η ίδια οπτική ακτίνα διερχόταν από τις ακμές δύο οικοδομημάτων. Η μόνη διαφορά που υπήρχε ανάμεσα στα ιωνικά και στα δωρικά σύνολα, είναι πως στα πρώτα την κυρίαρχη θέση ως προς τον νοητό άξονα καταλαμβάνει το σημαντικότερο οικοδόμημα, ενώ στα δεύτερα σημειώνεται μία και μοναδική φυγή προς τον ορίζοντα, πλάι στο κύριο οικοδόμημα, η οποία κατευθύνει την κίνηση του επισκέπτη.



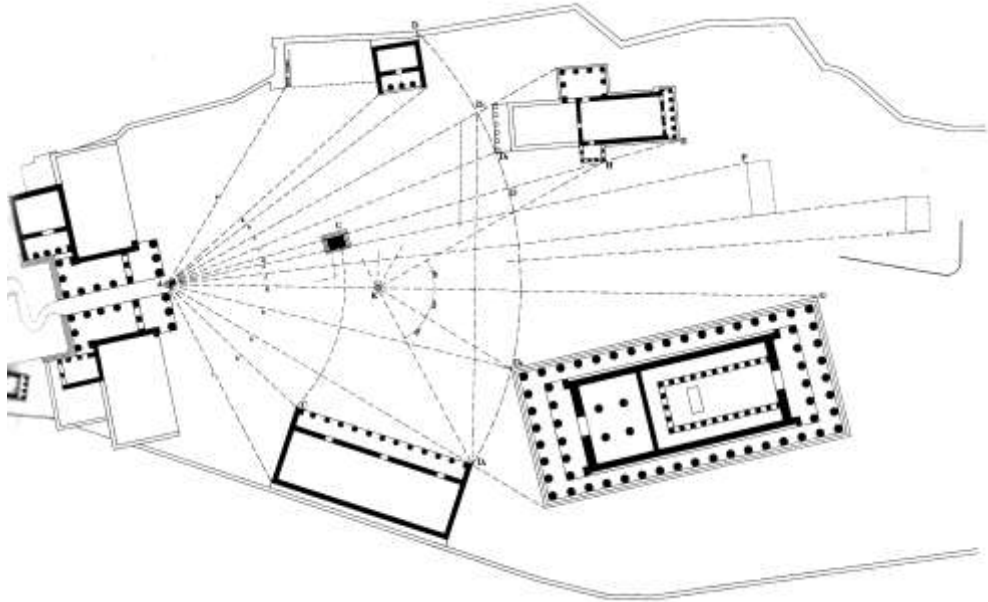
Ιωνικό σύνολο



Δωρικό σύνολο

Η συγκρότηση του χώρου στην Ακρόπολη των Αθηνών, ερμηνευμένη στη βάση της θεωρίας των αρμονικών χαράξεων.

Πηγή: Κείμενα, Δημήτρη Πικιώνη, ΜΙΕΤ



7. αρχή του 'ήσσονος κόπου': είναι κουραστικές οι αλλαγές στην εστιακή απόσταση



Οδός Παναθηναίων
Πηγή: Διαδίκτυο

Το παράδειγμα της οδού Παναθηναίων

Η ενός χιλιομέτρου μήκους οδό των Παναθηναίων θεωρείται ο αρχαιότερος πολιτισμικός άξονας του δυτικού κόσμου. Κατά την ανάβασή σε αυτή, αποκαλύπτονταν στον περιπατητή διαδοχικά τα λειτουργικά και συμβολικά τμήματα της πόλης. Η συμβολική αυτή διαδρομή θεωρούνταν πολύ σημαντική, γι' αυτό και όλοι οι πολίτες συμμετείχαν κάθε χρόνο στην πομπή που την ακολουθούσε στις γιορτές των Παναθηναίων. Τεκμήριο της σημασίας της είναι και η αποτύπωσή της στη ζωφόρο του Παρθενώνα.

Η αρχική χάραξη της οδού Παναθηναίων είναι το μονοπάτι που άνοιξαν με τα πατήματά τους οι μυθικοί Κεκροπίδες και Πελασγοί, που πήγαιναν καθημερινά για ύδρευση από τον οικισμό τους στις βόρειες υπώρειες της Ακρόπολης μέχρι τον Κεραμεικό, όπου περνούσε ο Ηριδανός ποταμός. Η αισθητική ιεράρχηση των χώρων της αρχαίας πόλης έγινε μετά το πέρας της Μυκηναϊκής εποχής, από τους κατοίκους της, με πολιτικές αποφάσεις που είχαν βάση ένα δημοκρατικό κώδικα ιεράρχησης ηθικών αξιών.

Ο ξένος έμπαινε στην πόλη από το Δίπυλο, που βρισκόταν στο τρίτο, το πιο χαμηλό, επίπεδο της οδού των Παναθηναίων. Κατά τη διέλευσή του από το Δημόσιο Σήμα και τον Κεραμεικό έπαιρνε το μήνυμα της φιλοσοφημένης ζεύξης της ζωής και του θανάτου, που η πόλη των Αθηνών τιμούσε στον πρωταρχικό αυτόν χώρο της Πύλης. Λίγο πιο πάνω, σε ένα μεγάλο επίπεδο, διαμορφώθηκε η ανοιχτή πλατεία της αρχαίας Αγοράς. Σ' αυτό το ενδιαμέσο επίπεδο μεταξύ Διπύλου και Ακροπόλεως γίνονταν οι πιο σπουδαίες κοσμικές λειτουργίες: η διοίκηση, η ασφάλεια, η πληροφοριοδότηση, η ανταλλαγή ιδεών, ο υλικός και πνευματικός ανταγωνισμός. Πολύ ψηλότερα, στην τραπεζοειδή απόληξη του βράχου της Ακρόπολης, εκεί που αρχικά ήταν τα παλάτια των μυθικών βασιλέων και που αργότερα, οι τύραννοι της πόλης χρησιμοποιούσαν σαν προσωπικό καταφύγιο, τοποθετήθηκαν τα ιερά και τα τεμένη για τη λατρεία των θεών. Ο βράχος έγινε ο «Ιερός Βράχος». Η διέλευσή μέσα από τα Προπύλαια, που αποτελούσε την οπτική κορύφωση της διαδρομής σήμαινε την αποχώρηση από τον ανθρώπινο και την είσοδο στον υπερβατικό χώρο.

Η οδός Παναθηναίων ήταν έργο φυσικής, από το ανθρώπινο διάβα, σταδιακής χάραξης, τεκμήριο του ανθρώπινου δεσμού με τη φύση. Παρ' όλα αυτά, η τελική διατύπωσή της την κλασική περίοδο -χωρίς να χάσει την πρωταρχική της μορφή- εξέφραζε συλλογική βούληση και καλλιτεχνική ευαισθησία: παρά τη γνώση του ιπποδάμειου συστήματος, η σχέση των Αθηναίων με τη διαμόρφωση του δημόσιου χώρου παρέμεινε περισσότερο διαισθητική και 'φυσική'. Στη διάρκεια της εξέλιξης της πόλης είχαν γίνει πολλές πολεοδομικές αλλαγές, όπως π.χ. η μετατόπιση της θέσης της αρχαίας Αγοράς, η συμβολική και αισθητική αλλαγή της κορυφής του Ιερού Βράχου, η αναδιάρθρωση των κτιριακών συγκροτημάτων διοίκησης, εμπορίου, παιδείας και αναψυχής. Οι αλλαγές όμως αυτές επιτεύχθηκαν με διαδοχική εναρμόνιση της πόλης προς το φυσικό τοπίο και τον φυσικά χαραγμένο κεντρικό της δρόμο. Το τεχνητό έργο υποτάσσεται στο φυσικό τοπίο και την τοπική μνημοσύνη.

Ανατολή

«μα θα αρκούσε εδώ να πω πως είμαι ανατολίτης.»⁸

Η συγγένεια του Πικιώνη με την Ανατολή βρίσκεται στο σεβασμό της φύσης, στη δημιουργία μιας νέας ανθρωπογενούς φύσης, αρμονικά δεμένης με την πρωτογενή. Ο Πικιώνης γοητεύτηκε από τη γιαπωνέζικη αρχιτεκτονική γιατί εμπεριέχει τις 'ελληνικές αρετές, την απλότητα, την εγκράτεια, την ελαφρότητα, τη λογική και τη βραχύτερη ιδεογραμματική σύλληψη της παραστάσεως του κόσμου'⁹. Πρόκειται επίσης, για μια αντίληψη που συγγενεύει με την αντίληψη της αρχαϊκής αρχαιότητας για τη συμβολική, μυθική υπόσταση του τοπίου.

'Ήταν αυστηρά αντίθετος στη χρήση δυτικών μορφών που αντιπροσωπεύουν περισσότερο την επιστήμη και την τεχνολογία, και πιο ανεκτικός στις ανατολικές μορφές που είναι στενά συνδεδεμένες με τα ιδεώδη ενός πνευματικού κόσμου.' Θαύμαζε την κλίμακα, την μορφή και τα υλικά διαφόρων στοιχείων της ιαπωνικής αρχιτεκτονικής, σαν το μπαμπού. Εφάρμοσε και ο ίδιος ανάλογες κατασκευαστικές μεθόδους, ανυψώνοντας για παράδειγμα το πάτωμα του περιπτέρου στο Λουμπαρδιάρη και χρησιμοποιώντας πέτρινη βάση για να στηρίξει τις κολώνες...'¹⁰

Στο πλακόστρωτο των διαμορφώσεων γύρω από την Ακρόπολη μπορούμε να διακρίνουμε μια απόκοσμη σχέση με τα πλακόστρωτα των ιαπωνικών ναών, αλλά και μια ευρύτερη συσχέτιση ως προς την ένταξη της στο φυσικό τοπίο και το χειρισμό της θέας.



Πάνω:
από τις διαμορφώσεις των
έργων στο Λουμπαρδιάρη
και στα μονοπάτια
στο λόφο του Φιλοπάππου
Πηγή: Sentimental Topography,
Kenneth Frampton

Δεξιά:
Villa Katsura, Κυото, Ιαπωνία
Πηγή: Διαδίκτυο



8. Πικιώνης Δημήτρης, 'Κείμενα', Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1987, 'Αυτοβιογραφικά σημειώματα', σ. 35

9. Φιλιππίδης, Νεοελληνική Αρχιτεκτονική, Μελισσα 1984

10. Αλεξάνδρα Παπαγεωργίου, 'Pikionis and his work', Διπλωματική Εργασία στο Rhode Island School of Design, Τμήμα Αρχιτεκτονικής, 1982

Μοντέρνο

*‘Μια παλιά μορφή δεν πρέπει να είναι από απομνημόνευση.
Ούτε μια καινούργια χωρίς μνήμη.’¹¹*

Ο Πικιώνης ανήκει στην ίδια γενιά με το Le Corbusier και άλλους πρωτοπόρους του μοντέρνου κινήματος όπως ο Mies, ο Gropius, ο Asplund, ο Rietveld και ο Oud. Ο ίδιος θα αποδεχθεί σε ένα βαθμό τα πιστεύω και το κτισμένο έργο τους αλλά οι δικιές του απόψεις και δημιουργίες θα μείνουν έξω από τα όρια της πρωτοπορίας του μοντερνισμού.

Ο βασικός λόγος που τον ωθεί να γνωρίσει το μοντέρνο είναι η προσπάθειά του κινήματος να αναχθεί σε αντικειμενικές και παγκόσμιες αλήθειες και αρχές, αναζητώντας την ουσία της τέχνης. Ο ίδιος γράφει για τη Μοντέρνα Τέχνη πως ‘... κάτω από την καινοτομία των σχημάτων της και την επαναστατικότητα των αρχών της, κρύβει στο βάθος την προσπάθεια ανασύνδεσής της με τις αρχές των μεγάλων παραδόσεων’¹². Υποστηρίζει επίσης πως ‘... ο ορθολογισμός της νέας Τέχνης είναι αρμοδιότερος να ερμηνεύσει τον ασυνείδητο ορθολογισμό που βρίσκουμε μέσα στην παράδοση.’¹³ Μέσα στο κίνημα του μοντερνισμού, παράλληλα με το ορθολογικό πνεύμα, καλλιεργήθηκαν τάσεις με μυστικιστικό πνεύμα, κυρίως στη γερμανική έκφρασή του, όπως η διδασκαλίες των Itten, Klee και Kandinsky στο Bauhaus, τις οποίες γνώριζε και αξιοποιούσε ο Πικιώνης.

Το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα της έκφρασης του μοντέρνου στο κτισμένο έργο του είναι το δημοτικό σχολείο στο Λυκαβηττό, ένα έργο που πραγματοποιήθηκε στα πλαίσια του προγράμματος ανέγερσης σχολικών κτιρίων τη δεκαετία του ‘30 και μεταγενέστερα απορρίπτει. Αυτό που τον απωθεί είναι η απόρριψη από το ρασιοναλισμό του ενστικτώδους, της διαίσθησης, του τόπου, της μνήμης, της ιστορίας. Το ότι ‘αποβλέπει να θεραπεύσει τις χρειές τις ανθρώπινες μ’ ένα τρόπο στενά υλιστικό και αγνοεί ολότελα το πνεύμα.’¹⁴



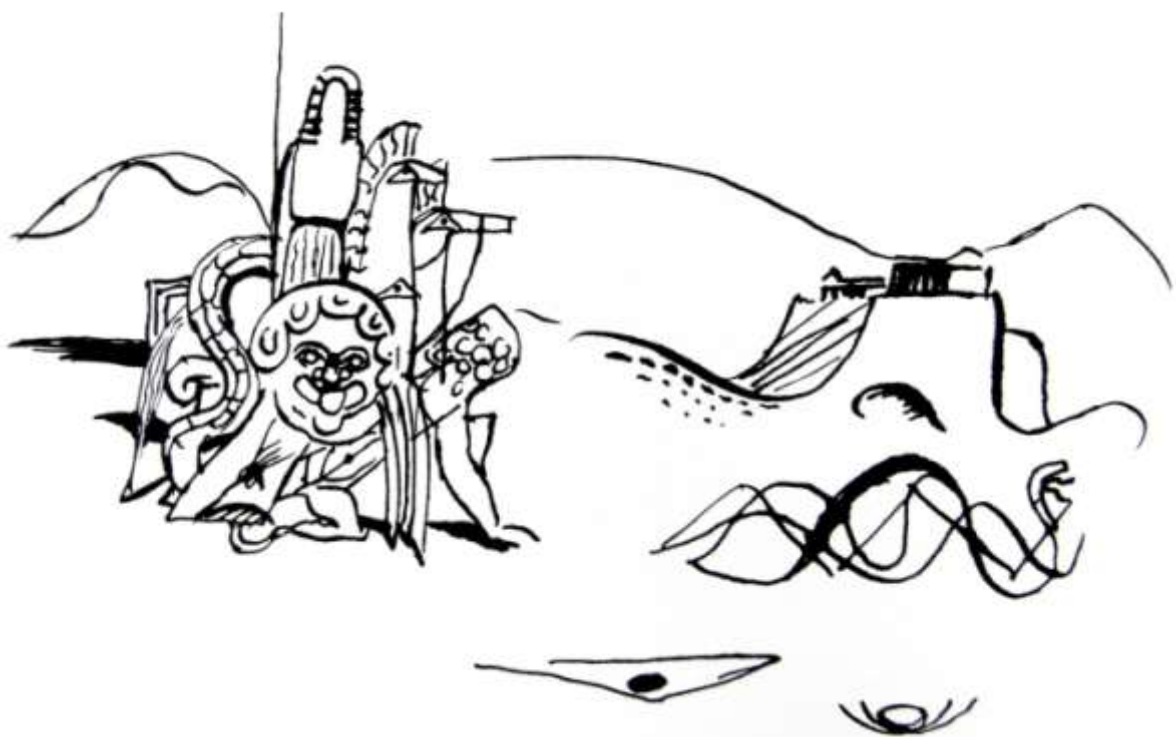
Δημοτικό σχολείο στο Λυκαβηττό, 1933
Πηγή: Sentimental Topography

11. Πικιώνης Δημήτρης, ‘Κείμενα’, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1987, ‘Η ανοικοδόμηση και το πνεύμα της παράδοσης’ σελ. 166

12. *ibid.* σ. 169

13. *ibid.* σ. 166

14. *ibid.* ‘Η αρχιτεκτονική του αιξωνικού συνοικισμού’ σελ. 256



4.3 Η σημασία της φύσης

Στα 'Αυτοβιογραφικά' του 'Σημειώματα'¹⁵ ο Δημήτρης Πικιώνης αναφέρεται στις εφηβικές του οδοιπορίες στο ιστορικό αττικό τοπίο, στου Φιλοπάππου, στην Ακρόπολη, κατά μήκος του Κηφισού, στην Καισαριανή... περιγράφει τη συγκινησιακή φόρτιση που του προκαλούσε η αρμονία του φυσικού τοπίου, το παιχνίδι του φωτός σε αυτό. Ως νέος υπό την καθοδήγηση του Παρθένη, αλλά και αργότερα βαθιά επηρεασμένος από το Cezanne, σχεδιάζοντας μόνος στην Αίγινα ή στις όχθες του Κηφισού, η ζωγραφική θα γίνει για αυτόν 'θρησκευτική πράξη', υπακοή και μέσο προσέγγισης της 'Μητέρας Φύσης', 'στους συμπαντικούς νόμους, τους αιώνιους'. Ακόμα αργότερα, τη δεκαετία 1940-50 ο Πικιώνης θα επιδοθεί σε μια σειρά σχεδίων τα 'Αττικά Σκίτσα', μια αναδρομή στο αρχαίο ιερό αττικό τοπίο, όπου η φύση, η ιστορία και οι μύθοι θα αποτελέσουν μια αδιαίρετη ενότητα, μια εικονική αναπαράσταση της 'ελληνικότητας'. Ειδομένα στο σύνολο του ζωγραφικού του έργου, τα 'Αττικά' αποτελούν ίσως την πιο άρτια εξισορρόπηση ανάμεσα στις διάφορες συγκρουόμενες τάσεις που μόχθησε να συγκεράσει ο Πικιώνης σε όλη του τη ζωή, πιστεύοντας ότι όλα ανάγονται σε μία ενότητα που πρέπει να συλλάβει ο σύγχρονος άνθρωπος.

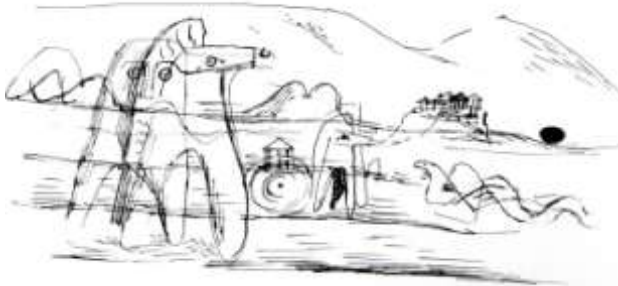
Πηγή έμπνευσης για τον Πικιώνη ήταν πάντοτε η ελληνική γη και η ανθρώπινη δημιουργία πάνω στο ιστορικό της τοπίο. Όπως αναφέρει ο Ζήσης Κοτιώνης, το ύπαιθρο στο έργο του Πικιώνη είναι η ιστορική γη, που 'ταυτόχρονα εγκυμονεί τα φυόμενα δέντρα αλλά και το διαχρονικό πολιτισμό εντός της'. Η γη μετατρέπεται σε ένα αφηγηματικό πεδίο, που 'εντός του συγχωνεύει τη μυθολογία του τετελεσμένου αγώνα της με τον κόσμο'¹⁶.



Αττικά, 1940-1950
Στα σχέδια αυτά το φυσικό τοπίο και ανάγλυφο της Αττικής συμπλέκεται με τους θεούς και τους μύθους της αρχαιότητας.

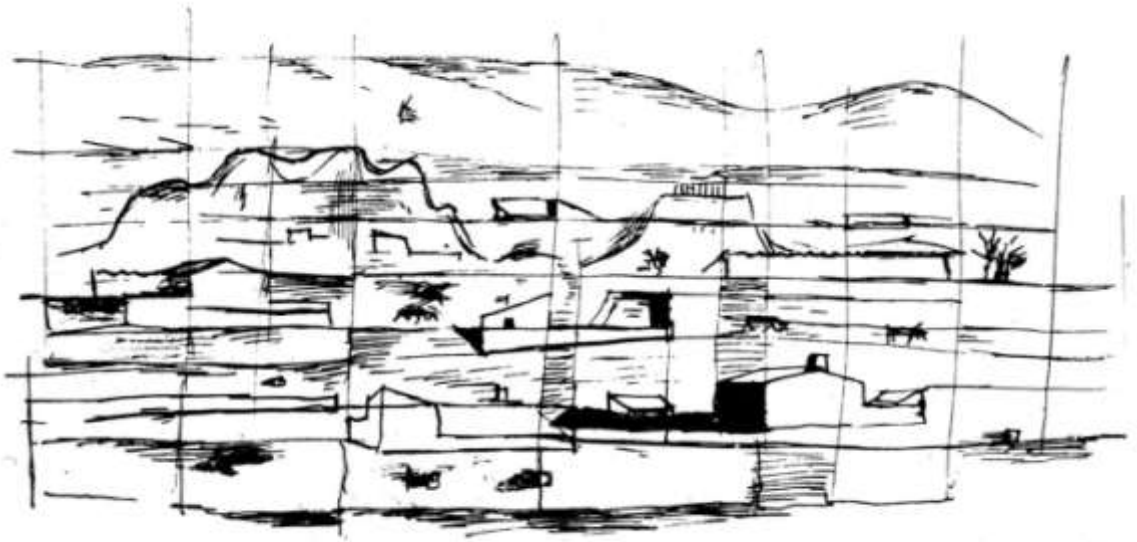
Απέναντι σελίδα:
Το τοπίο κατοικείται από μορφές που σχετίζονται με το μύθο της ίδρυσης της Αθήνας: η Αθηνά με το δόρυ της, το κεφάλι ενός δράκου, ένα άλογο. Το φίδι, που συμβολίζει τη γέννηση από τη γη και την αέναη ανανέωση, λειτουργεί και σαν προσωποποίηση του Εριχθόνιου, γιού της Αθηνάς, αλλά και σαν στοιχείο αναπαράστασης της μορφής της κορυφογραμμής των βουνών.

Πηγή: 'Έργα Ακροπόλεως'



15. Δημήτρης Πικιώνης, 'Κείμενα' 1935, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1987

16. Κοτιώνης Ζήσης, 'Το ερώτημα της καταγωγής', Διδακτορική διατριβή, Αθήνα 1994, σ. 78



Η γη τούτη είχε, μαζί με μερικές άλλες, το προνόμιο να διδάξει στον άνθρωπο μια από τις πιο υψηλές μορφές της αποκάλυψης του παγκόσμιου λόγου. Και τη μορφήν αυτή την έπλασε ο αρχαίος καθ' ομοίωση τούτης της γης, θενα 'λεγα πως την ανέσυρε μέσ' απ' το χάμα της και τους βράχους της, κατά τη συμβολική ρήση του σοφού Κιμρί, που έλεγε πως «μέσα στο χάμα πρέπει να βλέπουμε, γιατί εκεί μέσα προετοιμάζονται όλα». Μέσα στο χάμα, δηλαδή στην εγκρυσπτόμενη στη φύση αποκάλυψη του κόσμου του νοητού.

Γαίας ατίμωσης, 1954

Δημήτρη Πικιώνη, 'Κείμενα', ΜΙΕΤ, Αθήνα 1987

Σε αυτές τις προσεγγίσεις του Πικιώνη, αλλά και στο ίδιο το έργο του μπορούμε να διακρίνουμε μια υποβόσκουσα μυστικιστική αίσθηση. Η μεταφυσική μύηση του Πικιώνη χρονολογείται από τις συχνές επισκέψεις του, τη δεκαετία του 1920, στο σπίτι του Ροδάκη στην Αίγινα ενώ πηγάζει και από τη βαθειά θρησκευτική του πίστη. Αυτό γίνεται εμφανές στα 'Αττικά' όπου υπάρχει μια εσωτερική θέαση ενός 'πνεύματος' και ενός 'Θεού', στις εικονογραφικές εικόνες που διαμορφώνουν το μονοπάτι προς την Ακρόπολη και του Φιλοπάππου, και στο μοναστικό θέμα της σύνθεσης στον Αγ. Δημήτριο τον Λουμπαρδιάρη και το περίπτερο.

Αυτό που καθιστά το έργο του Δημήτρη Πικιώνη εξαιρετικά επίκαιρο μέχρι και σήμερα είναι η 'σχεδόν οικολογική επιμονή στην αλληλεξάρτηση πολιτιστικών φαινομένων και φύσης', μια οντοτοπογραφική –όπως τη σχολιάζει ο Kenneth Frampton– ευαισθησία, μια 'αίσθηση αλληλεπίδρασης της ύπαρξης με τη γλυπτική μορφή της τοποθεσίας'¹⁷. Πρόκειται για μια αντίληψη της φύσης προσκείμενη στην ανατολική (ιαπωνική) παράδοση, την οποία αισθάνεται οικεία ο Πικιώνης αλλά και σε ένα βαθμό κοντινή με την αντίληψη της φύσης και του χώρου, όπως την είχαν διαμορφώσει οι αρχαίοι Έλληνες. Αυτή η αντίληψη αποκηρύσσει το ελεύθερο τεχνικό ή αισθητικό αντικείμενο και την προμηθεϊκή, συχνά καταστροφική, συμπεριφορά μας απέναντι στη φύση, προτάσσοντας μια γενεσιουργή σχέση Φύσης-τεχνήματος όπου το δεύτερο συγκροτεί μια οργανική ενότητα με το πρώτο. Πρόθεσή του είναι να ακουστεί η 'ομιλία της γης' και όχι να προβληθεί πάνω της ένας αυτόνομος αρχιτεκτονικός λόγος.

Οι πρώτες νύξεις αυτής της αντίληψης εντοπίζονται στο δοκίμιό του «Συναισθηματική Τοπογραφία»¹⁸ όπου ο Πικιώνης θαυμάζοντας τις ποιότητες του φυσικού τοπίου καθώς του αποκαλύπτονται μέσα από το 'προχώρεμα του κορμιού' πάνω στο ανάγλυφο του εδάφους καταλήγει να αποδώσει τις μορφές του τεχνικού πολιτισμού, τα πνευματικά επιτεύγματα και την ιδιοσυγκρασία των ανθρώπων στη φύση που μας περιβάλλει: 'ώ γη, συ ανάγεις όλα εις τον εαυτό σου, ως εις μέτρο. Αληθινά συ είσαι το modulus που μπαίνει στο καθετί. [...]η πλήρωση των ίδιων νόμων μέσα στη φύση και την τέχνη... ομορρυθμία που κάνει να μεταμορφώνονται μπροστά μας οι μορφές της ζωής και της φύσης σε μορφές Τέχνης και αντίστροφα...'. Για αυτή την 'ομολογία' φύσης και έργου μιλάει και 'στο πρόβλημα της μορφής': 'Η γενική σύνθεση πρέπει σαν σχήμα και σαν τόνος να ενωθεί – είτε αντιθετικά είτε συγγενικά – με τα σχήματα και τους τόνους της φύσης γύρω'¹⁹.



Αττικό, 1940-1950
Μυθικές μορφές
και τοπογραφικά
στοιχεία με κέντρο
την Ακρόπολη.
Πηγή: 'Έργα Ακρόπολεως'

17.Kenneth Frampton, 'A Sentimental Topography', AA, London 1989, σ.9

18.Δημοσιευμένο στο Περιοδικό 3^ο Μάτι,1935

19.Δημήτρης Πικιώνης, 'Κείμενα',1946, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1987



Paul Cezanne, 1897
Το βουνό Sainte Victoire
Πηγή: Διαδίκτυο



Paul Klee, 1929
Κύριος δρόμος και
παράπλευρα δρομάκια
Πηγή: 'Paul Klee'
Μέλισσα, Αθήνα 1989

Στα γραπτά κείμενά του μπορούμε να αναγνωρίσουμε την επιρροή του John Ruskin, του Martin Heidegger ή και του έλληνα Περικλή Γιαννόπουλου ή ακόμα και της μυστικιστικής διδασκαλίας του Johannes Itten και του Paul Klee στο Bauhaus. Ο John Ruskin επανειλημμένα εγκωμιάζει τη Φύση ως πηγή της αυθεντικής Τέχνης. Ο Heidegger θεωρεί τη γη ως πρωταρχική εστία του ανθρώπινου Είναι: *‘Η φύση είναι που φωτίζει συνάμα εκείνο, πάνω στο οποίο και μέσα στο οποίο ο άνθρωπος θεμελιώνει την κατοικία του. Το ονομάζουμε γη. Η γη είναι αυτό μέσα στο οποίο το αναφύεσθαι επαναφέρει και σιγουρεύει κάθε τι αναφύομενο. Μέσα στα αναφύομενα κρύβεται η γη ως αυτό που τα σιγουρεύει. Ο ναός, ιστάμενος, ξανοίγει ένα κόσμο και συνάμα τον επανατοποθετεί πίσω στη γη, η οποία έτσι πρωτοφανεράνεται ως πάτριο έδαφος.*²⁰ Ο Περικλής Γιαννόπουλος θεωρεί το ελληνικό τοπίο γεννήτορα της ελληνικής ταυτότητας. Και ο Paul Klee πιστεύει πως η φύση θα πρέπει να «ξαναγεννιέται» στο έργο τέχνης, το οποίο αν και αποσυνδεδεμένο από τον φυσικό κόσμο, πρέπει να υπακούει στους ίδιους νόμους, στο πλαίσιο του ιδιαίτερου αυτόνομου περιβάλλοντός του: *‘Να ακολουθείς τους δρόμους της φυσικής δημιουργίας, την εξέλιξη και τη λειτουργία των μορφών. Αυτό είναι το καλύτερο σχολείο. Ξεκινώντας από τη φύση, θα φτάσεις κάποτε σε δικές σου μορφές. Τσως μάλιστα θα μπορέσεις να γίνεις και εσύ σαν τη φύση, θα αρχίσεις να δημιουργείς.*²¹ Ο Klee δεν αναφέρεται σε μια επιδερμική μίμηση της φύσης αλλά σε μια προσομοίωση της διαδικασίας με τις οποίες οι στοιχειώδεις μορφές που συναντούμε στη φύση ωριμάζουν και αναπτύσσονται.²²

20.Martin Heidegger, 'Προέλευση του έργου τέχνης', Δωδώνη, Αθήνα 1986

21.Φρανκ Ουίτφορντ, Μπαουχάους, εκδόσεις υποδομή, 1993 σελ.92

22.Werner Haftmann, The life and work of Paul Klee, London, 1954, σ.115

Σύμφωνα με την ανάλυση του Heidegger στο δοκίμιό του 'Κτίζειν, Κατοικείν, Σκέπτεσθαι' όταν ο άνθρωπος πάψει να σέβεται τη φύση και να την προστατεύει τότε παύει και να 'κατοικεί' και μένει ανέστιος (βλέπε σ.37 τεύχους). Με αντίστοιχο τρόπο γράφει ο Πικιώνης στο 'Γαίης Ατίμωσης' (1954): 'Δείλαοι και αμαθείς και βάρβαρο, τι κάνετε; Τι αφανίζεται; Δεν ξέρετε ότι είμαι η μητέρα και η τροφό, το λίκνο, η κοιτίδα, η μήτρα της περασμένης δόξας και της μελλούμενης; Μάταια θαυμάζετε τα μνημεία που έστησαν κάποτε τα παιδιά μου. Δεν ξέρετε πως είναι σαρξ εκ της σαρκός μου, και πως όταν η Μορφή μου αφανισθεί, η δικιά τους θα χάσει το νόημά της; Τι κάνετε την Ελευσίνα; Τι κάνετε τον Ιλισό και τον Κηφισό, τα δύο αγιάσματά μου; Εβάλατε μέσα τους τους υπονόμους σας, ερίξατε τα νερά των εργοστασίων σας. Δεν βλέπω πια βωμούς των θεών επάνω εις τα όρη μου και τους λόφους, πάρεξ τα γραφεία και τις μηχανές των εταιρειών σας. Εκείνοι ήταν σημάδι λατρείας, σε σας δεν απόμεινε παρ' η κατώτερη μορφή της σχέσης με τη Φύση, η εκμετάλλευση.'²³

Τα δοκίμια 'Συναισθηματική Τοπογραφία' και 'Γαίης Ατίμωσης' σε συνδυασμό με τα 'Αττικά Σχέδια' αλλά και τις άλλες σειρές των σχεδίων του αποτελούν ένα μέσο μελέτης -χωρίς προφανώς να είναι μόνο αυτό- και σύλληψης ενός συστήματος αρχών για την παρέμβαση στο τοπίο. Είναι χωρίς αμφιβολία η πνευματική προεργασία των διαμορφώσεων κάτω από την Ακρόπολη, οι οποίες με την σειρά τους αποτελούν την καθαρότερη έκφραση στο χώρο των αντιλήψεων του πάνω στο τοπίο. Η εύμετρη χάραξη ενός σύγχρονου χρηστικού έργου πάνω σε ένα ιστορικό τοπίο, είχε στέρεες βάσεις στη γνώση και την εγκράτεια με την οποία ήταν ο εφοδιασμένος, ύστερα από χρόνια δοκιμών και πειραματισμών στην τέχνη αλλά και στοχαστικής έρευνας στην ιστορία του τόπου, και ειδικότερα στις παράξενες σχέσεις που συνδέουν τον τόπο με τον πολιτισμό.



Αττικά 1940-1950
Πηγή: 'Έργα Ακρόπολεως'

Αυτό που θεωρήθηκε ως «ζωγραφική αντιμετώπιση» στον τρόπο δουλειάς του Πικιώνη, και ανοιχτά κατηγορήθηκε ως αντι-αρχιτεκτονική, δεν ήταν παρά η κοπιαστική, βαθμιδωτή μετάβαση, κομμάτι-κομμάτι, πέτρα-πέτρα από την καθολική σύλληψη του νου στο «καθαυτό» έργο.

23. Δημήτρη Πικιώνη, 'Κείμενα' 1954, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1987



4.4 Έργα Ακροπόλεως

Το 1951, αποφασίστηκε να δοθεί κάποια τάξη στον αρχαιολογικό χώρο που περιέβαλλε την Ακρόπολη των Αθηνών στα πλαίσια μιας γενικότερης επέμβασης βελτίωσης στο κέντρο της πόλης. Εκείνη την εποχή το μεγαλύτερο τμήμα της περιοχής ήταν εντελώς παραμελημένο. Μετά από διάφορες αποτυχημένες μικρές επεμβάσεις το έργο ανατέθηκε, από τον τότε Υπουργό Δημοσίων Έργων Κωνσταντίνο Καραμανλή, στον Δημήτρη Πικιώνη, καθηγητή τότε στην αρχιτεκτονική σχολή του ΕΜΠ.

Ήταν υπεύθυνος για τον ανασχεδιασμό όλης της περιοχής γύρω από την Ακρόπολη, το λόφο των Μουσών (ή αλλιώς λόφο Φιλοπάππου)²⁴, και το λόφου των Νυμφών (Παρατηρητήριο). Το πρόγραμμα περιελάμβανε και το σχεδιασμό ενός περιπτερού δίπλα στη μικρή εκκλησία του Αγ.Δημητρίου του Λουμπαρδιάρη, καθώς και βελτιώσεις στην ίδια την εκκλησία. Υπήρχε επίσης μελλοντική πρόβλεψη για ένωση του Αρχαιολογικού χώρου της Ακρόπολης με τη Ρωμαϊκή Αγορά και τον Κεραμεικό. Η πρώτη κίνηση του Πικιώνη ήταν να απομακρύνει όλες τις ασύμβατες κατασκευές και τοπογραφικές διευθετήσεις που είχαν γίνει για να διευκολύνουν την πρόσβαση των επισκεπτών στο μνημείο, εις βάρος όμως της αρχαίας δομής της πόλης και της αρχικής μορφής του τοπίου. Στα χρόνια που ακολούθησαν ο Πικιώνης αφιερώθηκε πλήρως στο έργο αυτό. Για πολλούς μήνες πήγαινε καθημερινά στο εργοτάξιο και δούλευε ολημερίς πάνω στην πλακόστρωση, αποφασίζοντας για πολλά θέματα επιτόπου και καθοδηγώντας τους τεχνίτες.²⁵



24. Μνημείο Φιλοπάππου: Στην κορυφή του Λόφου των Μουσών στήθηκε το 114-116 μ.Χ το ταφικό μνημείο του Φιλοπάππου, συνολικού ύψους 12μ. Ο Σύρος πρίγκιπας Γάιος Ιούλιος Αντίοχος Φιλοπάππος ήταν ευεργέτης της Αθήνας. Ο ταφικός του θάλαμος βρισκόταν στην πίσω πλευρά με μορφή ναΐσκου. Το μνημείο είναι πλούσιο σε περίτεχνο γλυπτικό διάκοσμο. 'Σύντομο Ιστορικό: Λόφοι Φιλοπάππου-Πνύκας-Νυμφών', Έκδοση Ένωσης Φίλων Ακροπόλεως, Αθήνα 2004

25. Αγνή Πικιώνη, 'Dimitris Pikiionis, A Sentimental Topography', AA, London 1989, σ.72



Πάνω: Αεροφωτογραφία της περιοχής επέμβασης μετά το 1954-57

Αριστερά: Αεροφωτογραφία της περιοχής γύρω από την Ακρόπολη πριν το 1953



Το 1951-7 ο Δημήτρης Πικιώνης ανέλαβε το σχεδιασμό της περιοχής γύρω από την Ακρόπολη και του Φιλοπάππου. Στα πλαίσια της επέμβασης ανακαίνισε την υπάρχουσα εκκλησία του Αγ. Δημήτρη του Λουμπαρδιάρη και στο πλάι του κατασκεύασε ένα περίπτερο.
Πηγή: 'Έργα Ακροπόλεως'

Η πρόοδος του έργου ήταν αργή σε αντίθεση με τις συνεχείς πιέσεις της κυβέρνησης για την ολοκλήρωσή του. Είναι μάλιστα κατόρθωμα το ότι το κατασκεύασμα αυτό μπόρεσε να ορθωθεί μέσα σε μια εποχή βιαστικής ανόδου της τεχνοκρατικής νοοτροπίας στον ελληνικό δημόσιο τομέα. Στην επιστολή του Πικιώνη προς τον τότε Υπουργό Δημοσίων Έργων²⁶ γίνεται εξ αρχής φανερός ο προβληματισμός του για την κρισιμότητα και την πολυπλοκότητα του έργου, καθώς προσπαθεί να εξασφαλίσει τις κατάλληλες συνθήκες για την εκτέλεση του. Η αγωνία του να δοθεί ο σωστός χαρακτήρας στην επέμβαση διαφαίνεται και στην εισηγητική του έκθεση για το έργο²⁷, όπου μας δίνει μια ξεκάθαρη εικόνα για το πώς το οραματιζόταν και προσπαθεί να θέσει τους κανόνες που θα διασφαλίσουν την πιστότητα στο αρχικό σχέδιο.

Το έργο ολοκληρώθηκε το 1957, μετά από χρόνια σκληρής δουλειάς. Η απλότητα της γενικής σύνθεσης, η ακριβής εκμετάλλευση των θεάσεων, η χρήση των υλικών, η ενοποίηση των χτιστών στοιχείων με τα υπάρχοντα, και τέλος ο χειρισμός της κάθε λεπτομέρειας, κάνουν το έργο αυτό μοναδικό, που μοιάζει *‘σα να υπήρχε εκεί από πάντα’*²⁸, σαν να είναι κομμάτι του τοπίου, προσβάσιμο σε όλους.



Κάτοψη της γενικής διαμόρφωσης των λόφων Φιλοπάππου και Ακρόπολης.

Πηγή: Έργα Ακροπόλεως'

26. Δημήτρη Πικιώνη, 'Επιστολή προς τον Υπουργόν Δημοσίων Έργων', 1955, 'Κείμενα' ΜΙΕΤ, Αθήνα 1987.

27. Δημήτρη Πικιώνη 'Εισηγητική Έκθεση επί της συνεργασίας εις τα υπό εκτέλεσιν έργα των περί την Ακρόπολιν αρχαιολογικών χώρων', 1955, 'Κείμενα' ΜΙΕΤ, Αθήνα 1987.

28. Πρόλογος Κώστα Λιάσκα, 'Dimitris Pikionis, A Sentimental Topography', ΑΑ, London 1989, σ.5



'Με μεγάλη έκπληξη ένιωσα το τοπίο σχεδόν να κινείται καθώς η βαρύτητα του σώματός μου και η χειροπιαστή θαρρείς έλξη του πλακόστρωτου τραβούσαν το σώμα μου προς τα κάτω, μέσα στον κυματώδη λαβύρινθο του εδάφους. Ήταν μια τοποθεσία που έπρεπε να προσεγγιστεί τόσο με το σώμα όσο και με τα μάτια.'

Kenneth Frampton

'Dimitris Pikionis, A Sentimental Topography', AA, London 1989, σ.6

Περιγραφή της δομής του έργου

Ο πλακόστρωτος πεζόδρομος του Πικιώνη είναι ένας ενωτικός τάπητας που διασυνδέει τον δυτικό αυχένα της περιοχής Φιλοπάππου με το υψίπεδο της σημερινής πρόσβασης προς τα Προπύλαια. Δεν αποτελεί μια καθαρά πολεοδομική ρύθμιση ούτε και μια απλή εργασία τοπιακής διαμόρφωσης, αλλά την αρμονική οργάνωση ενός ιστορικού ελεύθερου χώρου. Για το λόγο αυτό έπρεπε να μελετηθούν οι προσβάσεις σε σημαντικές αρχαιότητες καθώς και νέα κτίσματα ενταγμένα στο ιστορικό τοπίο.

Ο Πικιώνης επεδίωξε να δώσει σεμνή έκφραση στο αρχιτεκτονικό του έργο και να το υποτάξει στο τοπίο και την ιστορία του. Είναι, όπως έχουμε ήδη πει, βαθειά επηρεασμένος από την συγκρότηση του χώρου στην αρχαία Ελλάδα και τη συσχέτιση με το τοπίο. Η νέα χάραξη προσπαθεί να λειτουργήσει σαν μια οδός εξυπηρέτησης των επισκεπτών και όχι σαν μνημειακή πορεία, γι αυτό και η πρόσβαση γίνεται από το 'πίσω μέρος' της πόλης, αποφεύγοντας τη σύγκρουση με την μνημειακή οδό των Παναθηναίων, την οποία ο Πικιώνης θεωρούσε πρότυπο έργο φυσικής χάραξης αλλά και συλλογικής καλλιτεχνικής βούλησης.

Έθεσε λοιπόν σαν κύριο στόχο, να διαμορφώσει όσο το δυνατόν πιο διακριτικά τις προσβάσεις στα μνημεία της Ακρόπολης για τον πεζό, προσφέροντας **την φυσική αλλά και την πνευματική προσέγγιση**. Για να πετύχει το πρώτο σχεδίασε ένα σύστημα πεζοδρόμων και ατραπών προσαρμοσμένο με μεγάλη ευαισθησία στην τοπογραφία του χώρου. Την πνευματική προσέγγιση προσπάθησε να τη διασφαλίσει με τρεις τρόπους:

- την εκλογή και διαμόρφωση σημείων στάσης και θέας που προσφέρουν τις καλύτερες οπτικές φυγές προς τα μνημεία
- την ένταξη χαρακτηριστικών τοπογραφικών στοιχείων στη σύνθεσή του και αρχαιοτήτων στη διαμόρφωση των πλακοστρώσεων
- την αναφορά σε αρχέτυπες μορφές της ελληνικής αρχιτεκτονικής στο σχεδιασμό των νέων κτισμάτων



Ο Πικιώνης είχε επιλέξει με προσοχή τις οπτικές φυγές από κάθε σημείο της διαμόρφωσής του. Στον λεγόμενο 'Κόμβο Πικιώνη' τονίζει με έναν κύκλο την μετωπική θέα προς τον Παρθενώνα. Σήμερα όμως, ανεξέλεγκτη ανάπτυξη της βλάστησης και οι άστοχες μικροεπεμβάσεις έχουν αναιρέσει την ευαισθησία του αρχικού σχεδιασμού.

Πηγή: 'A Sentimental Topography'
Πηγή: Προσωπικό Αρχείο

Ο πεζόδρομος αποτελείται από δυο συστρεφόμενα σκέλη, ελισσόμενα πάνω στις πλαγιές της Ακρόπολης και του Φιλοπάππου αντίστοιχα. Το πρώτο σκέλος με δεξιόστροφη και το δεύτερο με αριστερόστροφη περιέλιξη αντίστοιχα, φαίνονται σαν δυο σχοινιά με θηλειές στην άκρη ριγμένα πάνω στο τοπίο. Αυτές οι κύριες οδεύσεις είναι διαμορφωμένες σε λιθόστρωτα από συμπαγείς ασβεστόλιθους που εναλλάσσονται με χοντρές μαρμαρόπλακες διαφόρων σχημάτων και μεγεθών καθώς και με επί τόπου χυμένες λωρίδες σκυροδέματος. Το πλάτος τους κυμαίνεται ανάμεσα στα 5 με 7 μέτρα.

Καθένα από τα δύο σκέλη έχει διαφορετική λειτουργία, κι αυτό επέδρασε στην μορφή και στο πλάσιμο της επιφάνειάς τους.

-Το σκέλος του Φιλοπάππου (500μ.μήκος) είναι διαμορφωμένο για χρήση περιπάτου. Τα σημεία στάσης και θέας είναι προσαρτημένα στο σκέλος περιπάτου, το οποίο περιδιαβάζει γύρω από το λόφο, (όπως το αρχαίο πρότυπό του - το ίχνος της πορείας των Περιπατητικών Φιλοσόφων- γύρω από την Ακρόπολη.) Οι δυο πιο σημαντικές κατασκευές κατά μήκος της διαδρομής αυτής είναι το Περίπτερο στου Λουμπαρδιάρη και το 'Ανδηρο'. Από αυτά τα καλά επιλεγμένα σημεία θέας ο σημερινός επισκέπτης μπορεί να απολαμβάνει το τοπίο της Ακρόπολης.

-Στο σκέλος της Ακρόπολης (300μ.μήκος) που έχει λειτουργία πρόσβασης, υπάρχει μόνο ένα αναπαυτήριο στην είσοδο της πρόσβασης που λειτουργεί ως το σημείο της προσαρμογής του επισκέπτη από τον κόσμο του σήμερα για την ανάβαση στον ιερό βράχο. Την σημασία της εισόδου αυτής που λειτουργεί ως πύλη, ο Πικιώνης επεσήμανε με ελιές που φύτεψε σε κατάλληλα σημεία.

Τα δυο σκέλη αρθρώνονται νοητά μέσω του λεγόμενου 'Κόμβο Πικιώνη', στις συμβολές των δρόμων Αποστόλου Παύλου, Διονυσίου Αρεοπαγίτου και Ροβέρτου Γκάλη. Όταν έγινε η επέμβαση, αυτοί ήταν αυτοκινητόδρομοι μεγάλης κυκλοφορίας. Λαμβάνοντας υπόψη αυτό το στοιχείο, ο Πικιώνης δημιουργεί τη πέτρινη αυτή νησίδα για το πέρασμα από τη μια διαδρομή στην άλλη. Ακόμη απομακρύνει όσο μπορεί τα καθιστικά και τους χώρους ανάπαυσης προκειμένου να τα προστατεύσει από το θόρυβο του δρόμου και ενώ δίνει μεγάλη προσοχή στα σημεία επαφής της επέμβασής του με τη σύγχρονη πόλη.



Αεροφωτογραφία με τα βασικά στοιχεία της διαμόρφωσης



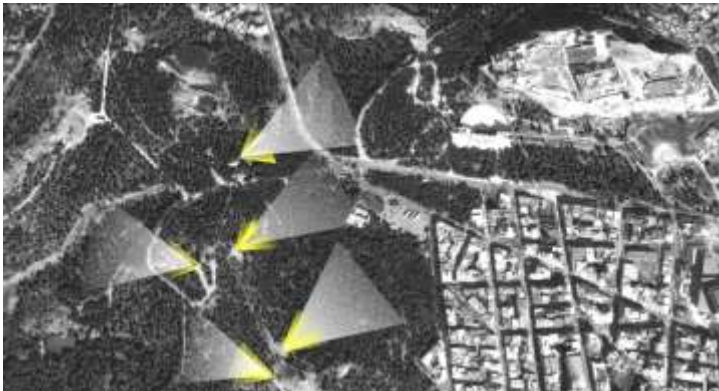
Ο χαρακτήρας της πλακόστρωσης αλλάζει ανάλογα με τις οπτικές φυγές. Στο κομμάτι της ανάβασης προς την Ακρόπολη κάνει συνεχείς αναφορές στην αρχαιότητα, στο νότιο τμήμα του περιπάτου στου Φιλοπάππου επηρεάζεται από τη σύγχρονη πόλη, ενώ γύρω από τον Λουμπαρδιάρη είναι εμφανείς οι αναφορές στη βυζαντινή παράδοση.

Πηγή: Προσωπικά αρχεία



Κατά μήκος των δύο οδεύσεων υπάρχει μια συνεχής εναλλαγή οπτικών εντυπώσεων, ενώ σημαντικό ρόλο παίζει και το στοιχείο του αιφνιδιασμού. Οι οπτικές φυγές που έχει ο επισκέπτης από κάθε σημείο είναι ένα βασικό στοιχείο που ο Πικιώνης λαμβάνει υπόψη του στο σχεδιασμό. Αυτές είναι που κάθε φορά καθορίζουν το χαρακτήρα της επιφάνειας του σημείου που βρίσκεσαι.

- Κατευθυνόμενος προς τον Ιερό Λόφο²⁹, η νότια πλευρά της Ακρόπολης φαίνεται αρχικά από το πλάι και ο Παρθενώνας μόλις διακρίνεται από το θριγκό του. Στη συνέχεια, στην αρχή της πρώτης διαδρομής, ο πεζός χάνει τελείως από τα μάτια του την Ακρόπολη πίσω από τη δασωμένη πλαγιά, για να βρεθεί, στρίβοντας προς τα δεξιά, μπροστά στην πύλη εισόδου, από όπου βλέπει σε κοντινή πια απόσταση τα Προπύλαια. Όσο ο επισκέπτης ανεβαίνει, το πλακόστρωτο αποκτά όλο και μεγαλύτερη ένταση ενώ πυκνώνουν οι αναφορές στην αρχαιότητα.



Οι βασικές θεάσεις κατά μήκος των δυο οδεύσεων, προς τον Ιερό Βράχο και προς τη σύγχρονη πόλη.
Πηγή: Προσωπικό αρχείο

29. Ιεροί Λόφοι: Οι επτά ιεροί λόφοι της Αθήνας ήταν: ο λόφος της Ακρόπολης, ο λόφος των Μουσών, ο λόφος των Νυμφών, ο Άρειος Πάγος, η Πνύκα, ο Λυκαβηττός και τα Τουρκοβοούνια. ΄Σύντομο Ιστορικό: Λόφοι Φιλοπάππου-Πνύκας-Νυμφών΄, Έκδοση Ένωσης Φίλων Ακροπόλεως, Αθήνα 2004

30. Οδός Κοίλης: Ή αλλιώς η ΄δια κοίλης καλεομένη οδός΄ ήταν ο πιο σύντομος δρόμος από την Αθήνα στον Πειραιά και ο πιο ασφαλής καθώς προστατευόταν σε όλο της το μήκος από τα Μακρά Τείχη. Η οδός ακολουθούσε το φυσικό ανάγλυφο της χαράδρας ανάμεσα στους λόφους των Μουσών και της Πνύκας και είναι διαμορφωμένη πάνω στο φυσικό ασβεστολιθικό βράχο που φέρει χαραγμένες τροχιές. Είχε πλάτος 3,50-8,50μ. και ήταν διπλής κατεύθυνσης. Στα πλατώματα εκατέρωθεν της οδού υπήρχαν στοές καταστημάτων αλλά και ένα πυκνό οικιστικό πλέγμα. ΄Σύντομο Ιστορικό: Λόφοι Φιλοπάππου-Πνύκας-Νυμφών΄, Έκδοση Ένωσης Φίλων Ακροπόλεως, Αθήνα 2004

31. Διατείχισμα: Κατασκευάστηκε το 338π.Χ και χωροθετήθηκε στις κορυφογραμμές των λόφων Μουσών, Πνύκας και Νυμφών. Είχε μήκος 900μ. και πλάτος 3μ., ενώ ήταν ενισχυμένο με πύργους. Έχει δύο πύλες: το Δίπυλο υπέρ των Πυλών, ανάμεσα στο Λόφο των Μουσών και την Πνύκα, και τις Μελιτίδες Πύλες στον αυχένα της Πνύκας και των Νυμφών. ΄Σύντομο Ιστορικό: Λόφοι Φιλοπάππου-Πνύκας-Νυμφών΄, Έκδοση Ένωσης Φίλων Ακροπόλεως, Αθήνα 2004

- Αλλιώςτικά είναι τα βιώματα στη δεύτερη όδευση: με τα νώτα στραμμένα προς την Ακρόπολη, και ακολουθώντας το ίχνος της Κοίλης οδού³⁰, περνάμε δίπλα από τα κατάλοιπα του αρχαίου Διατειχίσματος³¹ και τον μεταβυζαντινό ναό του Αγ. Δημήτρη του Λουμπαρδιάρη, και ανεβαίνουμε μέχρι το διάσελο μεταξύ Πνύκας και Φιλοπάππου.

Απ' αυτό το διαρθρωτικό σημείο της όλης σύνθεσης προσφέρονται δύο δυνατότητες για την παραπέρα επίσκεψη του ιστορικού χώρου:

- Προς τα δεξιά φέρνει ένας απλός σκυρόστρωτος δρόμος στην ημικυκλική πλατεία της Πνύκας³². Απ' αυτό το σημείο προσφέρεται στον θεατή ένα ευρύ πανόραμα προς το ναό του Ηφαίστου και το χώρο των ανασκαφών της Αρχαίας Αγοράς μέχρι την Ακρόπολη. Είναι χαρακτηριστικό ότι εδώ, όπου προϋπάρχει ένα αυθεντικό αρχαίο χωροδομικό σύνολο, δεν προσθέτει τίποτε δικό του και είναι πολύ προσεκτικός στους χειρισμούς του.

-Αλλιώςτικά είναι η συνέχεια του δρόμου προς τα αριστερά, εδώ η διαμόρφωση της επιφάνειας είναι πολύ επιμελημένη και σχεδιασμένη με μια ζωγραφική σχεδόν αφαίρεση. Σε αυτό το τμήμα, όπου η σχέση με την σύγχρονη πόλη είναι μεγαλύτερη, και η παρουσία του σκυροδέματος γίνεται εντονότερη. Ο δρόμος οδηγείται με απαλή, ανηφορική καμπύλη προς τα επάνω και τελειώνει στα μισά του ύψους του λόφου, δίπλα στο αρχαίο τείχος. Σε αυτό το σημείο, σε ύψος επιλεγμένο με ακρίβεια, που προσφέρει μια εντυπωσιακή πανοραμική θέα της Ακρόπολης, ο Πικιώνης σχεδιάζει το μεγάλο πλάτωμα θέας, το **Άνδηρον**, με ένα σύνολο λίθινων εξέδρων, διατεταγμένων σε διάφορα, κλιμακωτά επίπεδα.

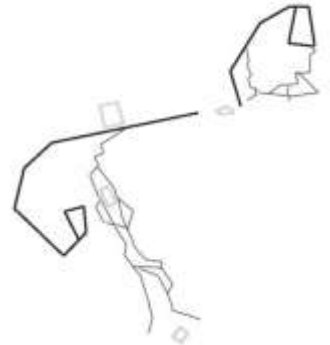
Αριστερά: Η άνοδος στο
Λόφο του Φιλοπάππου
Δεξιά: Το Άνδηρον
Πηγή: Έργα Ακροπόλεως'



32. Πνύκα: Ο Λόφος της Πνύκας είναι ένας από τους επτά ιερούς λόφους της Αθήνας. Το ομαλό προνές του διαμορφώθηκε με εκτεταμένες λαξεύσεις, αναλημματικούς τοίχους κι επιχωματώσεις, ώστε να δημιουργηθεί μια ευρύχωρη πλατεία, το κοίλο. Αυτός ήταν ο χώρος συνελεύσεων της Εκκλησίας του Δήμου, που ήταν δυνατό να περιλάβει όλους τους εκκλησιάζοντες πολίτες, ενώ διαθέτει και βήμα σμιλεμένο στο φυσικό βράχο.

Παράλληλα με τις κύριες οδεύσεις και τα μεγάλα πλατώματα αναπτύσσεται κι ένα μεγάλο πλέγμα από σκαλοπατητά **μονοπάτια και μικρότερα καθιστικά** διαστρωμένα με μικρές πέτρες και εμπλουτισμένα με ένα πλήθος μορφολογικών στοιχείων, που προσφέρονται για ήσυχους περιπάτους και εξερεύνηση των πλαγιών. Αυτό το πλέγμα κινήσεων συχνά συμπλέκεται με ίχνη σπιτιών, της ελληνιστικής και ρωμαϊκής εποχής, που κάλυπταν τον λόφο του Φιλοπάππου, και τα οποία ο Πικιώνης διατηρεί με σεβασμό.

Η κλίμακα των στοιχείων που χρησιμοποιεί και η υφή των υλικών αλλάζουν κατά μήκος της διαδρομής. Τα μονοπάτια γίνονται στενότερα, η κλίση του λόφου σηματοδοτείται από σκαλιά και η κούραση που προκαλείται από την άνοδο αντισταθμίζεται από προσεκτικά επιλεγμένα σημεία στάσης όπου οι πέτρες και οι πάγκοι εντάσσονται ομαλά με τους βράχους και τους κορμούς των δέντρων. Τα σχέδια στο πλακόστρωτο γίνονται συχνότερα και πολυπλοκότερα όσο ανεβαίνουμε προς τα πάνω, προκειμένου να βοηθήσουν τον άνθρωπο στην ανάβασή του. Ο Πικιώνης, δεινός περιπατητής και ο ίδιος, γνωρίζοντας ότι όταν οι άνθρωποι περπατούν πάνω σε λοφώδη εδάφη κοιτούν κυρίως προς το έδαφος, και όχι προς τα πάνω, εκμεταλλεύτηκε το γεγονός αυτό προκειμένου να διασκεδάσει το πνεύμα το επισκέπτη.





Οι εργασίες, όμως, που έγιναν από τον Πικιώνη δεν περιορίζονταν μόνο στο αρχιτεκτονικό μέρος, αλλά περιελάμβαναν μια περιοχή πολύ μεγαλύτερη από αυτή που ορίζουν τα πλακόστρωτα. Σημαντικό μέρος της δουλειάς, από τις βασικές οδεύσεις μέχρι την απομάκρυνση υπαρχουσών κατασκευών, έγινε με σκοπό να αποκατασταθεί τοπογραφικά και ιστορικά η δυτική πλευρά της Ακρόπολης και να ανασυνδεθεί η οδός Αναβάσεως προς τα Προπύλαια με την 'διά Κοίλης καλεσμένη οδό' που περνούσε, όπως τονίζεται σήμερα με το πλακόστρωτο, μπροστά από τον Αγ. Δημήτρη τον Λουμπαρδιάρη. Η οδός αυτή αφού διέσχιζε το Διατείχισμα κατέληγε σε ένα τρίστρατο, εκεί που βρίσκεται σήμερα ο Κόμβος Πικιώνη. Από εκεί ξεκινούσε ένα μονοπάτι, κατά την κατεύθυνση του νέου πλακόστρωτου, που οδηγούσε στην πλάγια πύλη της Ακρόπολης, όπως και η αρχαιότερη οδός των Παναθηναίων, που έφθανε αντίστοιχα σε αυτό το σημείο από την βορειοδυτική ανωφέρεια του λόφου, πριν ακόμη κατασκευαστούν τα Προπύλαια και το μεγάλο κεκλιμένο επίπεδο μπροστά τους. Οι οδικές αυτές διασυνδέσεις, που είχαν διατηρηθεί σαν μονοπάτια σε όλο το διάστημα της Τουρκοκρατίας και μέχρι τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, καταστράφηκαν στην δεκαετία του 30 όταν έγιναν εκεί χωματουργικές αλλαγές με σκοπό την διευκόλυνση της διέλευσης των οχημάτων. Μέχρι τις αρχές του 1954 υπήρχε στη μεσημβρινή πλευρά του λόφου ένας ασφαλτοστρωμένος δρόμος που περνούσε μπροστά από το θέατρο του Διονύσου και κατέληγε σε ένα μεγάλων διαστάσεων άνοιγμα μπροστά από τα Προπύλαια. Ο δρόμος αυτός αποξηλώθηκε ύστερα από τις επίμονες προσπάθειες του Δημήτρη Πικιώνη.

Ωστόσο η απομάκρυνση του δρόμου και η κατασκευή στη θέση του ενός πλακόστρωτου, δεν θα έπρεπε να ερμηνευτεί ως προσπάθεια αναβίωσης μορφών του παρελθόντος. Τόσο η μορφή της νέας χάραξης, όσο και η διάπλάσή της, με την χρήση πρωτότυπων μορφών σκυροδέματος, αναιρούν οποιονδήποτε υπαινιγμό ή πρόθεση μιμητικής αναβίωσης. Η επέμβαση του Πικιώνη ήταν ένα έργο σύγχρονο της εποχής του, φτιαγμένο για να εξυπηρετεί τις ανάγκες των ανθρώπων, που εκφράζει τον τόπο και τον χρόνο της δόμησής του. Είναι όμως εμπνευσμένο από την παράδοση του τόπου: αρχαία, βυζαντινή, λαϊκή, σύγχρονη.



Πάνω: Τα Μακρά Τείχη που ένωσαν την Αθήνα με τον Πειραιά. Ι. Τραυλός, Πολεοδομική εξέλιξη Αθηνών

Απέναντι σελίδα: Τοπογραφικός χάρτης με το Διατείχισμα και τις θέσεις των αρχαίων δήμων Μελίτης, Κοίλης και Κολυττού. Πausanias, Αττικά

Κατασκευή-Υλικά-Αρμονικές Χαράξεις

Τα δομικά υλικά και τα εργαλεία που χρησιμοποιήθηκαν ήταν επιλεγμένα κατά τρόπο ώστε η έκφραση του έργου να μην ξεφεύγει από εκείνων των παραδοσιακών τρόπων χτισίματος.

Τα κύρια διαρθρωτικά στοιχεία των επιφανειών εισόδου στην καμπυλωτή πρόσβαση της Ακρόπολης και την είσοδο προς τον περίπατο του Φιλοπάππου σχηματίστηκαν από τις ζώνες αγκύρωσης στο έδαφος, που εγκιβωτίζουν τις μεγάλες επιφάνειες του οδοστρώματος. Το οικοδομικό υλικό των ζωνών αυτών ήταν διαφορετικής προέλευσης, είδους και επεξεργασίας από εκείνα των υλικών των ορθογωνικών υλικών επιφανειών του οδοστρώματος. Το οδόστρωμα αποτελείται κυρίως από κυβόλιθους που εδράζονται σε εγκιβωτισμένο υπόστρωμα άμμου, ώστε οι πιέσεις να διαμοιράζονται ομαλά. Αντίθετα οι ζώνες αγκυρώσεως κατασκευάστηκαν από αποξηλωμένα μαρμάρινα κράσπεδα πεζοδρομίων, θεμελιωμένα πάνω σε βάθρα από σκυρόδεμα. Η μέθοδος έδρασης του οδοστρώματος σε εγκιβωτισμένη άμμο χρησιμοποιήθηκε σε προσχωσιγενείς περιοχές του γήινου βάθρου. Στις βραχώδεις ή τις άλλες περιοχές που πρόσφεραν σταθερότερο υπόβαθρο η έδραση γινόταν κατευθείαν στο έδαφος. Σε αυτές τις περιπτώσεις οι κυβόλιθοι αντικαταστάθηκαν από μαρμάρινες ή ασβεστολιθικές πλάκες. Έτσι η ποικιλία της φυσικής σύστασης του υπεδάφους έγινε αφορμή να διαφοροποιηθούν οι μορφές των δομικών στοιχείων στη διάπλαση του οδοστρώματος.³³



33. Πρόλογος Αλέξανδρου Παπαγεωργίου, Πικιώνης Δημήτρης, 'Εργα Ακροπόλεως', Τνδικτος, Αθήνα 2001, σ.19

Το σκυρόδεμα δε χρησιμοποιήθηκε μόνο σαν βοηθητικό υλικό στα έργα υποδομής, αλλά και σαν διαρθρωτικό ή μορφοπλαστικό υλικό, σε πολλές οπτικές παραλλαγές στην περιοχή του Φιλοπάππου. Στην πρόσβαση της Ακρόπολης το σκυρόδεμα εμφανίζεται σαν υλικό επιφάνειας αποκλειστικά εκεί που η σύγχρονη πόλη συνορεύει με την αρχή της πορείας προς τις αρχαιότητες, ενώ η υπόλοιπη πορεία είναι πέτρινη. Αντίθετα, στου Φιλοπάππου, το σκυρόδεμα υποκαθιστά βαθμιαία το μάρμαρο στις διαρθρωτικές ζώνες ενώ σε κάποια σημεία φτάνει να κυριαρχεί. Στη δυτική πλευρά του περιπάτου, αυτοί οι εκφραστικοί πειραματισμοί κορυφώνονται εκεί που ο περιπατητής έχει απομακρυνθεί από τη θέα του βράχου και των μνημείων της Ακρόπολης και βλέπει την δυτική Αθήνα μέχρι τον Σαρωνικό.

Στην πρόσβαση της Ακρόπολης οι μορφοπλαστικοί χειρισμοί είναι πιο λιτοί. Σε αυτή την πλευρά του έργου το σκυρόδεμα εξαφανίζεται, όπως και τα πήλινα ενθέματα με τα βυζαντινίζοντα σχέδια. Σημαντικό ρόλο εδώ παίζουν οι αρμοί, που διαρθρώνουν το πλακόστρωτο σε μεγάλες γεωμετρικές ενότητες, και που συχνά τονίζονται με λεπτές λωρίδες μαρμάρου. Ο Πικιώνης έδινε επίσης μεγάλη σημασία στην υφή των επιφανειών και συχνά ενθάρρυνε τους μαστόρους να δοκιμάζουν διάφορα λαξεύματα στην πέτρα, κάτι που ενισχύει την οπτική ποικιλία καθώς δημιουργεί ενδιαφέρουσες φωτοσκιάσεις. Τα στοιχεία που ξεχωρίζουν περισσότερο σε αυτό το τμήμα της επέμβασης είναι τα μαρμάρινα ενθέματα: φουρούσια, πορτοσιές, δάπεδα μπαλκονιών, κυμάτια, ανθεμωτοί ηγεμόνες, κιλλίβαντες υπερθύρων, ακρωτήρια, που συνήθως προέρχονται από κατεδαφίσεις νεοκλασικών κτιρίων της Αθήνας. Η τεχνική αυτή ανακύκλωσης οικοδομικών υλικών, προσφιλής στον Πικιώνη, δεν ήταν άγνωστη στην πόλη των Αθηνών σε όλη τη διάρκεια της ιστορίας της. Ωστόσο, κατά το διάστημα της κατασκευής, οι τρόποι και τα εργαλεία που χρησιμοποιήθηκαν από τον Πικιώνη είχαν θεωρηθεί αναχρονιστικά.



Τμήματα πλακόστρωσης από την αρχή της ανόδου στην Ακρόπολη, από τον περίπατο του Φιλοπάππου και από την είσοδο στον αρχαιολογικό χώρο
Πηγή: 'Έργα Ακροπόλεως'



‘Ο Πικιώνης εργάζεται με έναν ασυνήθιστο τρόπο. Είναι σχεδόν κάθε μέρα στο εργοτάξιο. Συνεργάζεται με τους μαστόρους, εξηγεί, ρωτάει, σχεδιάζει, στοχάζεται, αποφασίζει. Η κατασκευή είναι γι’ αυτόν ο τρόπος που αρθρώνονται τα υλικά, είναι η λογική με την οποία αποκαλύπτονται τα χαρακτηριστικά τους. Και η έγνοια για τη λεπτομέρεια είναι πολύ πέρα από τη διακόσμηση και τη κατασκευή. Είναι πράξη ερμηνείας της αρχιτεκτονικής σύλληψης και η επεξεργασία της αποκαθιστά μια φιλική σχέση με το χώρο και τα υλικά...’

Δημήτρης Αντωνακάκης

‘Dimitris Pikionis, A Sentimental Topography’, AA, London 1989, σ.11

Κάθε πέτρα, κάθε λιθαράκι που ήταν χρήσιμό για το έργο του, τοποθετήθηκε, ανατοποθετήθηκε, μετακινήθηκε σε άλλη θέση, ώπου να μείνει κάπου οριστικά. Το αρχιτεκτονικό, το διακοσμητικό, το οποιοδήποτε σχέδιο δεν τον δεσμεύει, αποτελεί μια προσέγγιση από το άμορφο προς την πρώτη μορφή, που θα υποστεί αλλεπάλληλες οδυνηρές αλλαγές για να φτάσει στην τελείωση... Την κάθε πέτρα την άγγιξε με το χέρι του, το κάθε σχήμα το αναμέτρησε η ματιά του, την κάθε σύνθεση τη βασάνισε η αμφιβολία. Ο Πικιώνης ψηφοθέτησε με το χέρι του το εξαίσιο μαρμαροθέτημα που άπλωσε στο δρόμο προσπελάσεως προς την Ακρόπολη και στο μοναχικό δρόμο του Αγ.Δημήτρη.

Δημήτρης Βασιλειάδης

‘Εργα Ακροπόλεως’, Τνδικτος, Αθήνα 2001

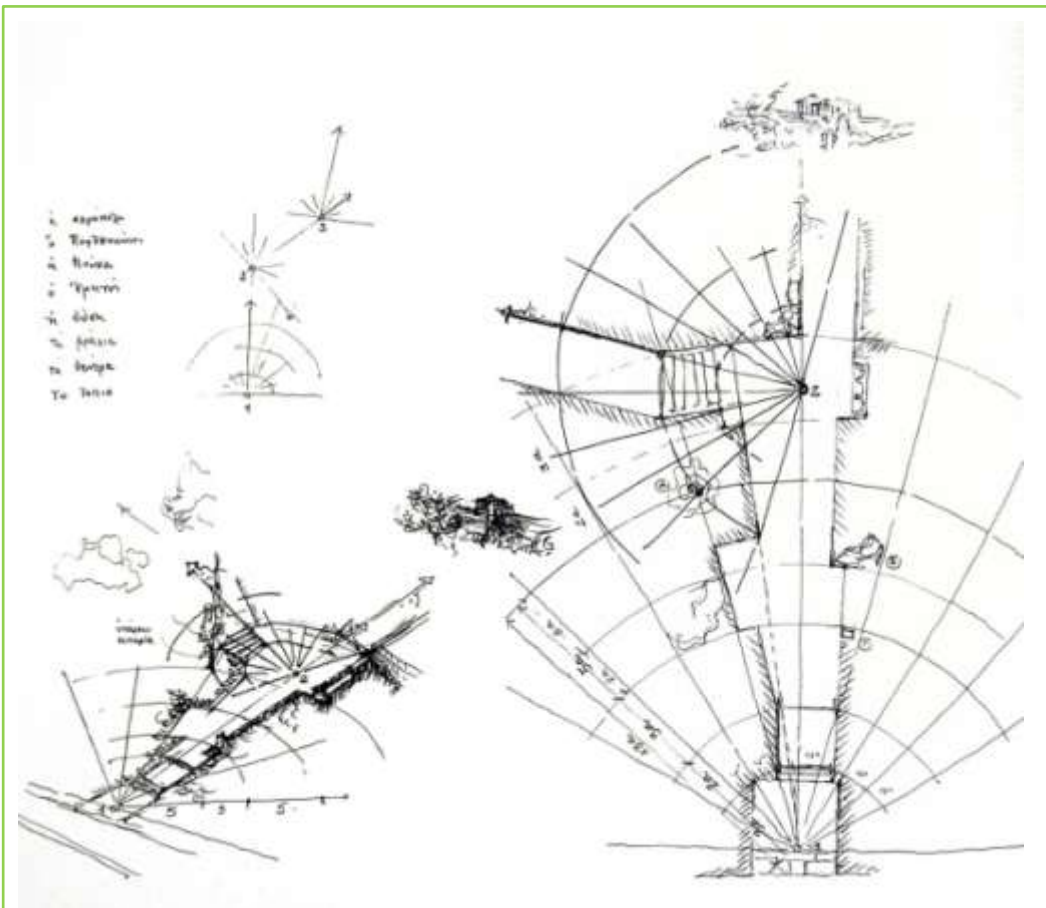
Προϋπόθεση για τον τρόπο κατασκευής του έργου ήταν η ελαχιστοποίηση της χρήσης της μηχανής και η υποκατάστασή της με ανθρώπινη εργασία και προσεκτικό οπτικό έλεγχο επί τόπου. Χρησιμοποιούσε συνειδητά μια μέθοδο δημιουργικού αυτοσχεδιασμού. Τοποθετούσε ο ίδιος κάθε πέτρα του πεζοδρόμου, μετακινώντας την καθεμία άπειρες φορές, προκειμένου να βρει θέση που τον ικανοποιούσε. Περνούσε πολλές ώρες στο πεδίο προσπαθώντας να ορίσει τις βασικές χαράξεις και να δώσει στους τεχνίτες τις απαραίτητες οδηγίες. Μαζί του είχε και μια ομάδα πιστών μαθητών που με την καθοδήγησή του τοποθετούσαν τις ευθείες των νημάτων.

Τα σχέδια χρησίμευαν μόνο ως σημείο αναφοράς. Η προετοιμασία στο σχεδιαστήριο δεν ήταν παρά προοίμιο της οργάνωσης του έργου, η δημιουργική δουλειά γινόταν επιτόπου. Αυτό βέβαια δε σήμαινε ότι η δουλειά στο σχεδιαστήριο ήταν περιορισμένης δημιουργικής σημασίας, απλά αποτελούσε ένα λεπτομερές δημιουργικό ερέθισμα, το οποίο επρόκειτο να ολοκληρωθεί στο φυσικό φως και περιβάλλον του τόπου δομής του έργου. Κατά κάποιον τρόπο η μέθοδος αυτή ακολουθούσε τις μεθόδους δομής της αρχαιότητας και του Βυζαντίου, καθώς και της νεότερης ελληνικής λαϊκής τέχνης. Διάφορα επιμέρους στοιχεία, όπως οι παρεκκλίσεις στα ρείθρα των πλακόστρωτων, πήραν την τελική τους μορφή επιτόπου, ενώ η ύπαρξη ενός εξέχοντος βράχου, που δεν είχε προβλεφθεί στο σχεδιαστήριο απαιτούσε προσαρμογή στα πραγματικά δεδομένα.



Τα σχέδια πάνω στα πλακόστρωτα μονοπάτια είναι ατελείωτα, επινοητικά και παγκόσμια. Τετράγωνα, κύκλοι, τρίγωνα, ψάρια, ένα παιδί, μια γυναίκα, ο ήλιος, τα κύματα της θάλασσας, μια σπείρα, ένα λουλούδι, τα γράμματα Α, τα υπολείμματα μιας αρχαίας πόλης, το γράμμα Ο –μια τεράστια ποικιλία από σύμβολα και μεταφυσικά νοήματα συντεθειμένα από πέτρες, πλακίδια και μικρά χαλίκια.

Πηγή: Προσωπικό αρχείο



Κατά μήκος της διαδρομής στου Φιλοπάππου επισήμανε μια σειρά σημαντικών σημείων απ όπου εκτείνονταν μεγάλες θεάσεις. Η θέα προς την Ακρόπολη καθράρεται από ένα υπάρχον κυπαρίσι(Α) που δίνει κι έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα σε εκείνο το σημείο της διαδρομής. Η απόσταση (ΙΑ) είναι χωρισμένο σύμφωνα με τη χρυσή τομή σε τμήματα των 3:5 και 8:13. Κυκλικά τμήματα σχεδιάζονται στο έδαφος χρησιμοποιώντας το σημείο Ι ως κέντρο, δημιουργώντας τμήματα 30°. Στα σημεία διασταυρώσεων τοποθετούνται αντικείμενα – πέτρες, κομμάτια μαρμάρου, φυτά. Σε κάποια σημεία μάλιστα τα όρια του δρόμου διαπλατύνονται ή στενεύουν σε αυτές τις διασταυρώσεις.

Η χάραξη του δρόμου ορίζεται τελικά έπειτα από ατελείωτες δοκιμές προκειμένου να εντοπιστούν οι ιδιαίτερες ποιότητες που ο κάθε τόπος προσφέρει. Στο σκίτσο καθώς κινείσαι από το σημείο Ι στο 2 και στο 3, όλη η διαδρομή προέρχεται από μια σειρά από αλληλεπικαλυπτόμενους καννάβους που δίνουν τις διάφορες δυνατότητες και τους συνδυασμούς που επιλέχτηκαν τελικά επιτόπου από τον ίδιο τον Πικιώνη.

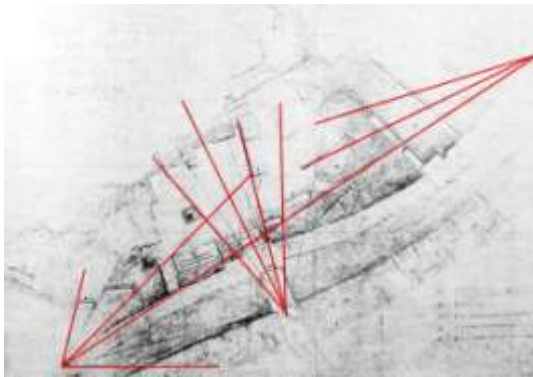
Δημήτρης Αντωνακάκης

'A Sentimental Topography', AA, London 1989, σ.90

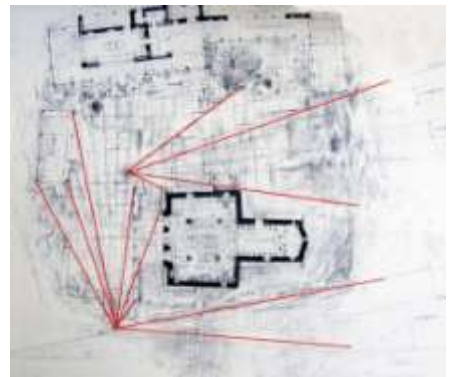
Αρμονικές Χαράξεις

Ο Πικιώνης προσπάθησε να εφαρμόσει πειραματικά, τις γωνιακές χαράξεις της θεωρίας του Δοξιάδη στους δύο πιο σημαντικούς χώρους με λειτουργία ανάπαυσης και θέας στο λόφο του Φιλοπάππου: στον 'κλειστό' αρχιτεκτονικό χώρο της αυλής του Λουμπαρδιάρη και στον 'ανοιχτό' αρχιτεκτονικό χώρο του Άνδρου.

Η αποδοχή της αφαιρετικής παρέμβασης του αριθμού, με τις χαράξεις, από τον συνθέτη του έργου, θα ήταν ασυμβίβαστο προς το όλο πνεύμα του έργου να ερμηνευτεί κατά κάποιο μηχανιστικό τρόπο, όπως τα 'Traces Regulateurs' του Le Corbusier. Αποτελεί αντίθετα μια έμμεση υπόμνηση της δημιουργικής διάθεσης του καλλιτέχνη να υποτάξει το σύγχρονο έργο του στους μυστικούς κανόνες της φυσικής αρμονίας που είχαν διατυπωθεί από τον Πυθαγόρειο Νικόμαχο στην 'Περί αρμονίας της φύσεως' πραγματείας του. Τόσο η συνολική χάραξη του έργου, όσο και οι επιμέρους μορφοπλαστικές επιλογές δεν είναι αποτέλεσμα της στείρας μορφολογικής μίμησης³⁴. Αντίθετα, πλαισιώνουν ιδεολογικά το σύγχρονο έργο παραπέμποντας στην αντίληψη των αρχαίων, για την σχέση του τεχνημάτος με το φυσικό τοπίο και την ιστορική μνήμη, ερχόμενες σε πλήρη αντίθεση με τις διεθνιστικές και μηχανιστικές πρακτικές που είχαν καθιερωθεί στη μεταπολεμική Αθήνα.



Άνδρου



Συγκρότημα Αγ. Δημήτρη

34. Αλέξανδρος Παπαγεωργίου, 'Εργα Ακροπόλεως', Τυδικτος, Αθήνα 2001, σ.17



Η έκφραση της φύσης στις διαμορφώσεις γύρω από την Ακρόπολη

Η πρόθεση του Πικιώνη να αφήσει την ομιλία της γης να ακουστεί οδηγεί σε μια ιδιαίτερη τάξη πραγμάτων στο σχεδιασμό του χώρου κάτω από την Ακρόπολη. Πάνω στην 'ταινία του εδάφους'³⁵, στον αρχαιολογικό χώρο της Αγοράς, στην Πνύκα, στον Άρειο Πάγο, στην περιοχή του θεάτρου του Διονύσου, στον Κεραμεικό, ο περιπατητής συναντά ένα συνονθύλευμα από λίθους, αρχιτεκτονικά μέλη και βραχώδεις σχηματισμούς. Ο Πικιώνης, επηρεασμένος από το ρομαντισμό, θα αναγνωρίσει την αρμονία όχι μόνο στις δημιουργίες της αρχαία τέχνης αλλά και σε αυτές της φύσης. Παίρνοντας αφορμή από τις μορφές που ήδη η φύση και η ανθρώπινη ιστορία έχουν υλοποιήσει σκοπός του είναι να διασώσει και να συμπληρώσει ένα έργο που σε κάποιο βαθμό έχει ήδη πραγματοποιηθεί.

Καθ' όλη την εξέλιξη του αρχιτεκτονικού έργου του Πικιώνη παρατηρούμε μια μετατόπιση της κτισμένης μορφής στο φόντο αφήνοντας τη γη μέσα από τις εμπράγματα εκφάνσεις της να διαδραματίζει τον πρωταγωνιστικό ρόλο. Στις επεμβάσεις του Πικιώνη κάτω από την Ακρόπολη, η σύνθεση ορίζεται εξίσου από στοιχεία επεξεργασμένα από το ανθρώπινο χέρι όσο και από αμεταποίητες εκδηλώσεις της γης και της ζωντανής φύσης. Η γη αποκτά υπόσταση αφενός μέσα από τις καθεαυτό διαμορφώσεις, αφετέρου μέσω του τρόπου που αυτές βιώνονται.

Όσον αφορά τις διαμορφώσεις τις ίδιες η γη φανερώνεται με τρεις τρόπους: μέσω της πέτρας που κείται στο έδαφος μισοκαλυπτόμενη από αυτό, μέσω των αρχιτεκτονικών μελών που τοποθετούνται πάνω στο έδαφος και μέσω των δέντρων που φυτρώνουν μέσα από αυτό.



Πνύκα
Πηγή: 'Έργα Ακροπόλεως'



Το σκίτσο του Πικιώνη φανερώνει τη συνάφεια ανάμεσα στα αρχιτεκτονικά μέλη, τη γη και τη φύτευση
Πηγή: 'Έργα Ακροπόλεως'

35. Δημήτρης Πικιώνης, 'Συναισθηματική Τοπογραφία', 1935, 'Κείμενα', ΜΙΕΤ, Ίνδικτος, Αθήνα 1987, σελ. 73

‘κείσθαι’

Η λογική της περιγραφής του θέματος της γης, στις διαμορφώσεις της Ακρόπολης, φτάνει μέχρι και την πιο μικρή κλίμακα του μοναδιαίου στοιχείου που συμβολίζει την γη, τον λίθο. Πολύ συχνά, μέσα σε ένα λιγότερο ή περισσότερο ομοιογενώς εκτεινόμενο λιθόστρωτο, μια αλάξευτη πέτρα περιγράφεται με έναν ιδιαίτερο τρόπο διασπώντας την ομοιογενή ανάπτυξή του.³⁶

Κατ’ επανάληψη χρήση της αλάξευτης πέτρας γίνεται και σε μεταβατικά σημεία της σύνθεσης. Το όριο που τα σημεία αυτά συνήθως υποδηλώνουν είναι το πέρασμα από τη φυσική γήινη διάπλαση στην τεχνητή. Η αλάξευτη πέτρα πολύ συχνά ακολουθείται από άλλες, που χάνονται μέσα στο αδόμητο περιβάλλον, σαν αποσιωπητικά.



Αρχή της πορείας του Φιλοπάππου

‘τίθεσθαι’

Με ανάλογο τρόπο χειρίζεται ο Πικιώνης και τα αρχιτεκτονικά μέλη. Τα χρησιμοποιεί ως αρθρώσεις σε σημεία που παρουσιάζεται μια μεταβολή στη σύνθεση: αλλαγή στάθμης, πέρασμα από το φυσικό στο τεχνητό, αλλαγή υλικού. Τα αρχιτεκτονικά μέλη δεν αποκτούν την ταυτότητά τους από την αρχική πρόθεση του δημιουργού τους, αλλά όπως και οι αλάξευτες πέτρες ‘υποστασιοποιούν τον ερρημένο ‘χρόνο’ της αττικής γης’, ‘είναι συνεκδηλώσεις της γης και του αφομοιωμένου μέσα σε αυτήν κόσμου’³⁶.



Τα αρχιτεκτονικά στοιχεία ενσωματώνουν μέσα τους τις φυτεύσεις

‘αναφύεσθαι’

Σε μεταβατικά σημεία της σύνθεσης τοποθετούνται μερικές φορές και δέντρα (π.χ. πρόπυλο Λουμπαρδιάρη, είσοδο του λιθόστρωτου προς Ακρόπολη, νησίδα) ώστε η βλάστηση να αποκτήσει ενεργό ρόλο μέσα στην αρχιτεκτονική σύνθεση. Από το σύνολο των δέντρων που φυτεύονται στον ελεύθερο υπαίθριο χώρο, έξω από την άμεση επιρροή των διαμορφώσεων, τα οποία καθ’ υπόδειξη του αρχιτέκτονα δεν πρέπει να αναπτυχθούν ανεξέλεγκτα σε ένα δασικό όγκο – παρ’ όλη την αντίθετη τροπή που πήραν τα πράγματα – μερικά θα περάσουν μέσα στη σύνθεση, ή και αντίστροφα, η σύνθεση στην ανάπτυξή της θα συναντήσει μερικά από αυτά. Στα σημεία αυτά ξεκινά ένα αρχιτεκτονικό γεγονός που παραλαμβάνει την αλληλοδιείσδυση του τεχνητού με το φυσικό.

36. Ζήσης Κοτιώνης, ‘Το ερώτημα της καταγωγής’, Διδακτορική διατριβή, Αθήνα 1994, σελ.255

Κάθε τέτοια τυχαία συνάντηση καθίσταται μοναδική καθώς η μαστορική τέχνη της δίνει μια ιδιαίτερη λύση στο χώρο: Άλλοτε το δέντρο διαταράσσει την αρχιτεκτονική γεωμετρία, π.χ. σε ένα ημικυκλικό παγκάκι που πρέπει η γεωμετρία του να υποχωρήσει μπροστά στην ανάπτυξη του φυτού, συμβολίζοντας το σύνολο των δέντρων που εξελίσσεται έξω από τα όρια της σύνθεσης. Άλλοτε το δέντρο φυτεύεται ως μέλος της σύνθεσης ακριβώς στο σημείο της διαμόρφωσης που προορίζεται για αυτό.

Προσπαθώντας να μείνει πιστός στην τοπογραφία της Αττικής αλλά και στο ιστορικό υπόβαθρο της περιοχής θέτει αυστηρά κριτήρια ένταξης. Επιλέγει εγχώρια φυτά και θάμνους της αττικής γης, όπως αγριελιές, δάφνες και σκίνα που ήταν γνωστό από σχέδια και κείμενα πως εφύοντο στην περιοχή κατά την αρχαιότητα. Τα τελευταία χρόνια ωστόσο, η ανεξέλεγκτη ανάπτυξη των δέντρων έχει σαν αποτέλεσμα τον περιορισμό σημαντικών θεάσεων σε πολλά σημεία της επέμβασης.

Σε αυτό το έξοχα σχεδιασμένο σύστημα όλα λοιπόν έχουν μια ιδιαίτερη σημασία. Ο τρόπος που οι πέτρες περικυκλώνουν προσεκτικά τα δέντρα και τους θάμνους, ο χειρισμός του νερού της βροχής, η αποσπασματική εμφύτευση σπαραγμάτων στο έδαφος που δημιουργεί ασαφή όρια, αναδεικνύουν και ταυτόχρονα προστατεύουν τα πράγματα αυτά και αποκαλύπτουν στα μάτια μας την παρουσία τους. Αποκαλύπτεται λοιπόν μια συγγένεια με τη σκέψη του Heidegger καθώς καταδεικνύεται το νόημα της ρήσης ότι, σύμφωνα με τους αρχαίους Έλληνες *‘όριο είναι αυτό μέσα στο οποίο κάτι αρχίζει την ουσία του’*³⁷. Έτσι οι διαμορφώσεις αυτές μας επισημαίνουν ότι το τοπίο γύρω από την Ακρόπολη συγκροτείται από δέντρα, βράχους και σπαραγγατά και αναδεικνύουν την ουσία τους ως στοιχεία αυτού του μοναδικού φυσικού και πολιτιστικού τοπίου. Τα στοιχεία αυτά γίνονται, το καθένα αυτό που είναι, μόνο σε συσχετισμό με τα άλλα³⁸. Θα μπορούσαμε λοιπόν να πούμε ότι στις διαμορφώσεις γύρω από την Ακρόπολη, η ανάδειξη της εσωτερικής ουσίας των πραγμάτων επιτρέπει στον άνθρωπο να σχετιστεί με αυτά και να αναγνωρίσει έπειτα τον εαυτό του.



Λίθινα στοιχεία κείτονται πάνω στη γη ενώ το μονοπάτι παρακάμπτει με προσοχή τους βράχους και τα δέντρα
Πηγή: Προσωπικό αρχείο

37. Martin Heidegger, *‘Κτίζειν, Κατοικείν, Σκέπτεσθαι’*, Πλέθρον, Αθήνα 2008, σ.17

38. *‘Ποτέ όμως οι άνθρωποι και τα ζώα, τα φυτά και τα πράγματα δεν υπάρχουν ως παρευρισκόμενα, γνωστά και αμετάβλητα αντικείμενα, για να αποτελέσουν εκ των υστέρων το ταιριαστό περιβάλλον του ναού, ο οποίος κάποια μέρα επιπροστίθεται στα παρόντα’*, μας λέει ο Heidegger. *ibid.* σ.19

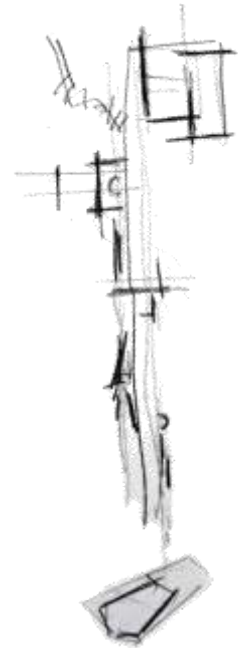


Αρχιτεκτονικά Θέματα

Μετά την γενική περιγραφή του έργου θεωρούμε απαραίτητο να κάνουμε μια ειδικότερη αναφορά σε καθένα από τα μέρη του έργου που έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, και τα οποία ονομάζουμε 'αρχιτεκτονικά θέματα'. Αυτά, τρία στο σκέλος του Φιλοπάππου και δύο στην ανάβαση προς την Ακρόπολη, μαζί με τα δυο πλακόστρωτα και τον ενδιάμεσο δεσμό τους, τον κόμβο του Πικιώνη, συνθέτουν ένα μοναδικό αρχιτεκτονικό σύνολο.

Τα τρία αρχιτεκτονικά θέματα στου Φιλοπάππου

[1] Το πρώτο αρχιτεκτονικό θέμα που συναντάμε είναι η ευθύγραμμη, μήκους 150 μέτρων, αρχή της πορείας του Φιλοπάππου, το πιο επίμηκες ευθύγραμμο τμήμα ολόκληρης της σύνθεσης, που ακολουθεί τα ίχνη ενός χωματόδρομου που προϋπήρχε στη θέση αυτή. Ο χωματόδρομος αυτός ήταν ό,τι είχε απομείνει από την αρχαία είσοδο στην πόλη της Κοίλης οδού που ένωνε την αρχαία Αθήνα με τον Πειραιά. Εκατέρωθεν της βασικής διαδρομής αναπτύσσονται δυο μικρότερες κλιμακωτές κινήσεις πάνω στις οποίες τοποθετούνται εν σειρά μικρά καθιστικά, ανάμεσα στα δέντρα. Ο Πικιώνης ανέπτυξε το αρχιτεκτονικό θέμα του 'Περιπάτου' χρησιμοποιώντας ως ερέθισμα αρχαίες γραμμικές συνθέσεις, πλαισιωμένες με ημικυκλικά σύνθρονα και άλλα μαρμάρινα έδρανα. Στην είσοδο του δρόμου της πομπής προς τον ναό του Απόλλωνα και το μαντείο των Δελφών υπήρχε μια ανάλογη σύνθεση με σύνθρονα και έδρανα. Η σύνθεση του Πικιώνη φαίνεται να έχει επηρεαστεί από το αρχαίο αυτό σχήμα, χωρίς όμως να το χρησιμοποιεί σαν εικόνα.



Δελφοί

Πάνω: Διάγραμμα στοιχείων κατά μήκος της διαδρομής
Κάτω: Τομή παράλληλα με τον άξονα της Κοίλης οδού
Πηγή: Προσωπικά αρχεία



[2]

Το συγκρότημα του Αγ. Δημήτρη του Λουμπαρδιάρη είναι το πιο διακεκριμένο από τα πέντε αρχιτεκτονικά θέματα που σχεδίασε ο Πικιώνης. Ήταν το πιο αργό στην εξέλιξή του και ίσως το πιο δύσκολο κομμάτι της δουλειάς. Εδώ συναντάται ιστορικά η βυζαντινολαϊκή παράδοση με μέγιστα έργα της αρχαιότητας, αφού η μονόκλιτος βασιλική του Αγίου Δημητρίου χτίστηκε τον ένατο αιώνα, πάνω στα θεμέλια ενός αρχαίου ναΐσκου που υπήρχε δίπλα στη διασταύρωση του αρχαίου Διατειχισματος της Αθήνας και των Μακρών Τειχών³⁹. Στην αρχαιότητα σε αυτό το σημείο, ο εισερχόμενος στην πόλη δια του Διπύλου⁴⁰ διέκρινε για πρώτη φορά το μεγαλείο της Ακρόπολης, κι αυτό το σημείο διάλεξε ο Πικιώνης για να δημιουργήσει το συγκρότημα στάσης, που είναι ένα από τα σημαντικότερα σημεία θέας προς την Ακρόπολη: μια στοά και ένα καφενείο περιβάλλουν ένα προαύλιο. Η επιλογή της θέσης του περιπτέρου, σε κατάλληλο ύψος και ακριβώς στην προέκταση του κύριου άξονα του Παρθενώνα, προσφέρει την μετωπική θέα της δυτικής όψης του ναού. Δυστυχώς, σήμερα, το αναψυκτήριο που προοριζόταν για τόπος χαλάρωσης και περισυλλογής μακριά από το θόρυβο της πόλης, έχει πάψει να λειτουργεί, και λίγοι άνθρωποι επισκέπτονται πια αυτήν την υπέροχη αυλή.



Απέναντι σελίδα:
Πάνω: Το πρότυπο και ο
ναός του Αγ. Δημήτρη
Πηγή: 'Έργα Ακρόπολεως'



39. Από δω οι μισθοφόροι του Βαυαρού πολεμιστή Wilhelm von Königsmark και του Βενετού Francisco Morosini πυρπόλησαν την Ακρόπολη στις 26 Σεπτεμβρίου 1687, κι ο ναΐσκος πήρε το όνομα Λουμπαρδιάρης.

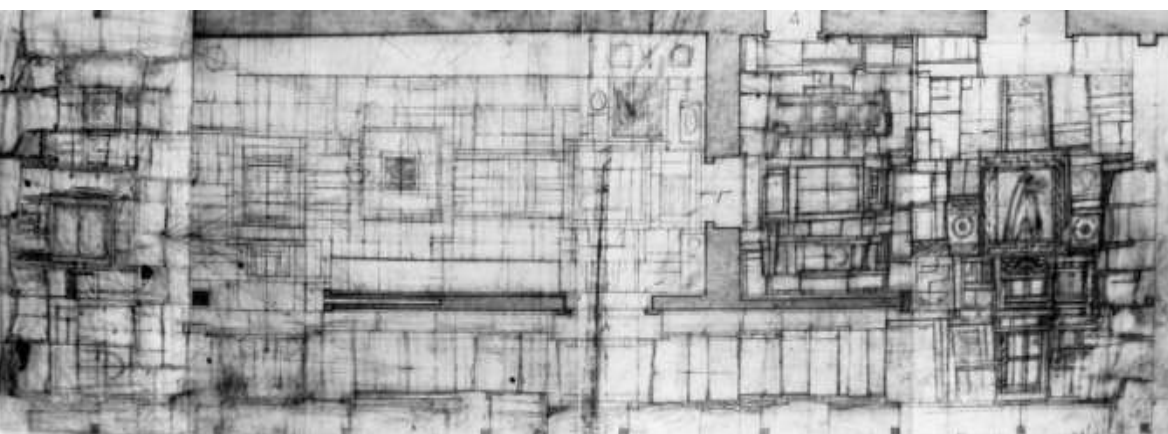
40. Δίπυλο υπέρ των Πυλών: Πρόκειται για τη νότια και σημαντικότερη πύλη του Διατειχισματος, δια της οποίας διερχόταν η Κοίλη οδός. Τα κατάλοιπα του νότιου τοίχου είναι σήμερα ορατά έναντι της εκκλησίας του Αγ. Δημήτρη του Λουμπαρδιάρη. ΄Σύντομο Ιστορικό: Λόφοι Φιλοπάπου-Πινύκας-Νυμφών', Έκδοση Ένωσης Φίλων Ακρόπολεως, Αθήνα 2004



Δυτική όψη



Ανατολική όψη



Κάτοψη του Αγ. Δημήτρη Λουμπαρδιάρη
Πηγή: 'Έργα Ακρόπολεως'

Το εκκλησάκι ορθώνεται πάνω σε ένα κρηπίδωμα από πειραϊκό πωρόλιθο που το υπερυψώνει ένα με ενάμιση μέτρο από το πλακόστρωτο. Στη δυτική του πλευρά χτίστηκε ένας ευρύχωρος νάρθηκας, ο οποίος επειδή είναι πιο ψηλός από το αρχικό κτίσμα κι έχει τον άξονά του κάθετο προς αυτό, κάνει το εκκλησάκι να φαίνεται σαν μια σταυρεπίστεγος βασιλική. Στον ξύλινο διάστυλο εξωνάρθηκα του ναού υπάρχουν πέτρινα πεζούλια που έχουν ως πλάτη τους διακοσμημένους τοίχους και ξύλινοι πάγκοι στην εξωτερική του πλευρά, που χρησιμεύουν σαν καθιστικό και μοιάζουν με αυτούς που συναντάμε στα μοναστήρια. Όμως όλο το θέμα της σύνθεσης είναι μοναστικό, καθώς η χωροθέτηση των όγκων δημιουργεί μια αίσθηση εγκλεισμού παρόμοια με μοναστηριού.





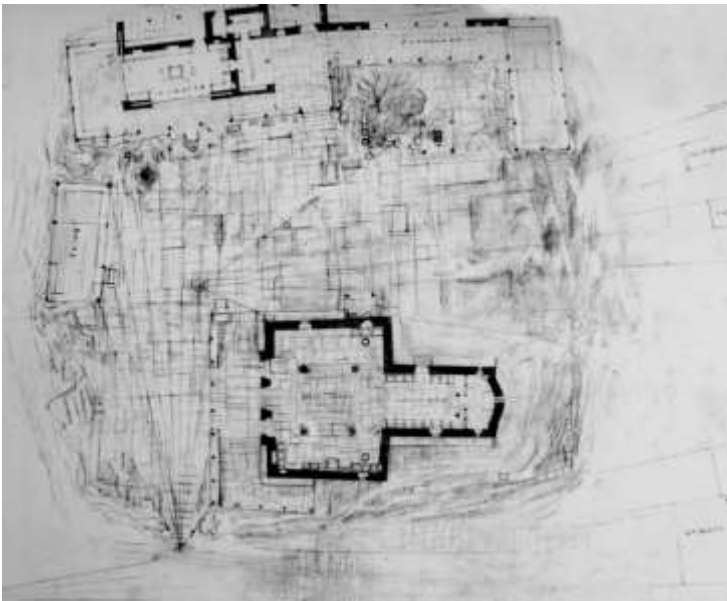
Όσον αφορά το υπαίθριο περίπτερο του Αγ. Δημήτρη του Λουμπαρδιάρη, με τον κήπο του και την γειτονική πέτρινη εκκλησία στο δρόμο που οδηγεί πάνω στην Πνύκα, είχε μια χροιά από τον βαι.π.Χ., απλό και 'πρωτόγονο' αλλά με εξαιρετικές αναλογίες, που αποκαλύπτει ένα σύγχρονο μυαλό βαθειά επηρεασμένο από τον αρχαίο πολιτισμό, αλλά ελεύθερο από κάθε προσπάθεια να μιμηθεί το αμίμητο. Αυτή ή σύνθεση αναμιγνύει το ιερό με το καθημερινό, όπως συμβαίνει στην Αρχαία Αγορά...'

Lewis Mumford, 'The city in History'

Η σύνθεση των αυλών

Η συνολική σύνθεση είναι οργανική. Οι ανοιχτοί χώροι συμπλέκονται με τους στεγασμένους, και τα κενά συμπλέκονται με τα πλήρη, σε μια ελικοειδή σύνθεση. Ο διερχόμενος την ξύλινη πύλη του συγκροτήματος περνάει σταδιακά από το ένα επίπεδο στο άλλο μετατοπιζόμενος μέχρι να οδηγηθεί στη θέση της θέας προς την Ακρόπολη.

Μια πρώτη παρατήρηση είναι η ιδιαίτερη φροντίδα για την προσπέλαση της στοάς στο βάθος: η σταδιακή άνοδος από την είσοδο πρότυλο προς το εσωτερικό γίνεται μέσω μιας σειράς επιπέδων, άλλα υπαίθρια και άλλα ημι-υπαίθρια. Σε κάθε στεγασμένο χώρο αντιστοιχεί ένας μεταβατικός χώρος- για την εκκλησία μια στεγασμένη βεράντα, για το περίπτερο μια υποδοχή που εξυπηρετεί το κλειστό και το ανοιχτό καθιστικό. Με αυτόν τον τρόπο η κίνηση και η στάση του επισκέπτη καθορίζεται από τέτοιους χώρους-κατώφλια.



Στον Πικιώνη άρесе να δουλεύει με συμπληρωματικές αντιθέσεις: ανοιχτό και κλειστό, εσωτερικό και εξωτερικό, φως και σκιά, στερεό και διαφάνεια, ενότητα και διαχωρισμός, παρελθόν και παρόν. Η δουλειά του είναι πολυεπίπεδη, επιθυμεί να επιτύχει συνθέσεις αυτών των αντιθέσεων.

Κάτοψη του Αγ. Δημήτρη και του αναπαυτηρίου
Πηγή: 'Εργα Ακροπόλεως'



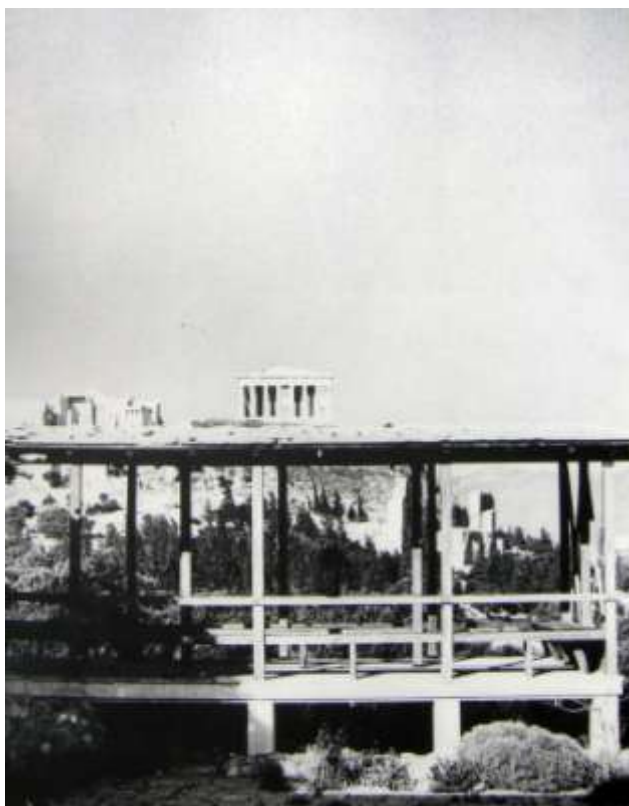
Α: Είσοδος στο συγκρότημα



Γ: Κίνηση για την προσπέλαση της αυλής στο βάθος

Δ: Μετωπική θέα του Παρθενώνα

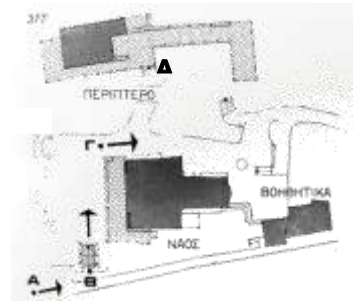
Πηγή: 'Sentimental Topography'



Μια δεύτερη παρατήρηση είναι ο καθοριστικός ρόλος που παίζουν οι οπτικές φυγές. Τα έργα σχεδιάστηκαν σε μεγάλο βαθμό επιτόπου, και τα ελάχιστα συμβατικά σχέδια που έχουν μείνει αφορούν λεπτομέρειες μόνο. Για το συγκρότημα του Λουμπαρδιάρη σώζεται μια κάτοψη όπου πιστοποιείται η αναζήτηση των φυγών. Ο Πικιώνης εφαρμόζει εδώ τη θεωρία του Δοξιάδη για τις αρμονικές χαραξείς. Ορίζει κατά μήκος της διαδρομής ορισμένα κέντρα χάραξης από τα οποία οργανώνει προοπτικά την εικόνα σύμφωνα με τη φυσιολογία του ανθρώπινου ματιού.

Από το ψηλότερο σημείο του δρόμου (Α), η θέα ορίζεται εφαιπομενικά προς την εκκλησία και περιλαμβάνει τον Παρθενώνα και το Ηρώδειο. Από το σημείο (Β) που συμπίπτει με το πρόπυλο, η οπτική δέσμη περιορίζεται από τον εξώστη της εκκλησίας και το περίπτερο, με φυγές προς το τείχος της Ακρόπολης, τα Προπύλαια και τον Παρθενώνα. Βλέπουμε ότι η οργάνωση του χώρου αντιστοιχεί σε μια οργάνωση αξόνων που ενοποιούν το συγκρότημα του Λουμπαρδιάρη με την Ακρόπολη, το κυρίαρχο στοιχείο στο οποίο αναφέρονται όλα τα επιμέρους στοιχεία. Γι αυτό έχουμε συνεχείς φυγές προς τα εκεί, ενώ οι άλλοι άξονες, όπως ο (Β) είναι υποδεέστεροι, έχουν επίτηδες περιορισμένο ορίζοντα, και υπάρχουν μόνο σαν μεταβατικά στοιχεία προς την αποκάλυψη της Ακρόπολης. Με άλλα λόγια, η προσπέλαση της σοφά διαλεγμένης όψης προς την Ακρόπολη από το πλάτωμα και το περίπτερο του συγκροτήματος γίνεται μέσω μιας κίνησης Γ του θεατή, αφού πρώτα έχουν υπολογιστεί οι διαδοχικές απόψεις 'υπό γωνία' των διαφόρων επιμέρους κτισμάτων του συγκροτήματος.⁴¹

Ωστόσο πρέπει να επισημάνουμε ότι σήμερα η φύτευση έχει μεγαλώσει τόσο πολύ, που περιορίζει σημαντικά τις θεάσεις. Ενώ μια κληματαριά που έχει προστεθεί στην αυλή του αναψυκτηρίου καταργεί τελείως τις οπτικές φυγές προς την Ακρόπολη.



Τομή κάθετα στον άξονα του Λουμπαρδιάρη και του αναπαυτηρίου, στο διάσελο Φιλοπάππου και Ακρόπολης
Πηγή: Προσωπικό αρχείο



Μια τρίτη παρατήρηση είναι ο διαφοροποιημένος χαρακτήρας ανάμεσα στα επιμέρους κτίσματα, που το καθένα διατηρεί τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του. Όπως παρατηρεί και ο Δ. Βασιλειάδης⁴² :ο ξύλινος πυλώνας είναι 'εξωτικός', ο εξωάρθηκας είναι 'μακεδονίτικης ή σωστότερα ηλιορευίτικης εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής', το κεντρικό αναψυκτήριο είναι 'είδος σηκού που αναδίδει την αρχαϊκότητα της ξύλινης κατασκευής'.

Κατασκευαστικά, η διαφοροποίηση εκφράζεται με τις αντιθέσεις ανάμεσα στα υλικά. Με τη χρήση ξυλείας, ο Πικιώνης προσπαθεί να δώσει έντεχνα την εντύπωση της ελαφριάς, ελαστικής κατασκευής αντίθετα με τη βαριά λιθοδομή των κλειστών χώρων. Καθώς μάλιστα η μια κατασκευή διεισδύει μέσα στην άλλη, δημιουργείται ενδιαφέρον. Το προστόμο της εκκλησίας είναι ξύλινο και συμπληρώνει την εντύπωση του επίσης ξύλινου πρόπυλου ενοποιώντας την όψη από το δρόμο. Το περίπτερο συνδυάζει πλακόστρωτο δάπεδο και ξύλινη φέρουσα κατασκευή που πλαισιώνει ολόκληρο το αναψυκτήριο. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το υπόστεγο από μπαμπού και ξύλο, στην προέκταση του αναψυκτηρίου. Με τον αριστουργηματικό διάλογο ανάμεσα σε πέτρες διαφορετικής υφής (ορθομαρμαρώσεις, ολόσωμα πατήματα, εντοιχισμένα ανάγλυφα), το μετόν, την ξυλεία (στύλοι, δοκίδες, σανίδωμα) και πιο φθαρτά υλικά (ψάθες, καλάμια, μπαμπού) αναδεικνύεται το βασικό προτέρημα του Λουμπαρδιάρη: η ένταξη και ο σεβασμός στο τοπίο. Αυτό με τη σειρά του δίνει την ψευδαίσθηση του φυσικού έργου, καθώς δημιουργήθηκε τμηματικά, με τις ελάχιστες δυνατές επεμβάσεις στο περιβάλλον. Εκεί βρίσκεται η συγγένεια του Πικιώνη με την αρχιτεκτονική της Άω Ανατολής, όπου ο σεβασμός της φύσης καταλήγει στη δημιουργία μιας νέας ανθρωπογενούς φύσης αρμονικά δεμένης με την πρωτογενή φύση.⁴³

42. Δ. Βασιλειάδης, 'Μια δημιουργία υψηλού αισθητικού ήθους: η διαμόρφωση των λόφων γύρω από την Ακρόπολη', Τεχνικά Χρονικά 216/1962,σελ.31-46

43. Φιλιππίδης Δημήτρης, 'Νεοελληνική Αρχιτεκτονική', Εκδόσεις Μέλισσα, Αθήνα 1984,σ.298

Βγαίνοντας από την αυλή του Αγ. Δημήτρη, βλέπουμε ένα τμήμα από το αρχαίο τείχος των Αθηνών, το Διατείχισμα. Κάτω από την ξύλινη πύλη του συγκροτήματος του Αγ. Δημήτρη περνά τα ίχνη του Διατειχίσματος, που κόβει ευθύγραμμα την ανηφόρα του λόφου των Μουσών. Πάνω στο πλακόστρωτο σημειώνεται η κατεύθυνση του ίχνους με μεγάλες πλάκες και μαρμάρινα ενθέματα. Στο πλαϊνό του αρχαίου τείχους ο Πικιώνης χάραξε ένα μονοπάτι που σκαφαλώνει στο λόφο, ακολουθώντας την πορεία του τείχους. Το μονοπάτι αυτό έχει πλατύσκαλα με μαρμάρινους πάγκους, προστατευμένα από την σκιά των δέντρων. Ακολουθώντας κανείς αυτό το μονοπάτι φτάνει στο Άνδριο θέας προς την Ακρόπολη.



Ίχνος του Διατειχίσματος στην πλακόστρωση
Πηγή: Προσωπικό αρχείο



Μονοπάτι παράλληλα με τα υπολείμματα του Διατειχίσματος
Πηγή: Έργα Ακρόπολεως'



Το τέλος της ανόδου στου Φιλοπάππου
Διαμόρφωση της θηλιάς
Πηγή: Δημήτρης Φιλιππίδης
'Δημήτρης Πικιώνης οι ομιλίες του '63'

*‘Intermezzo’*⁴⁴

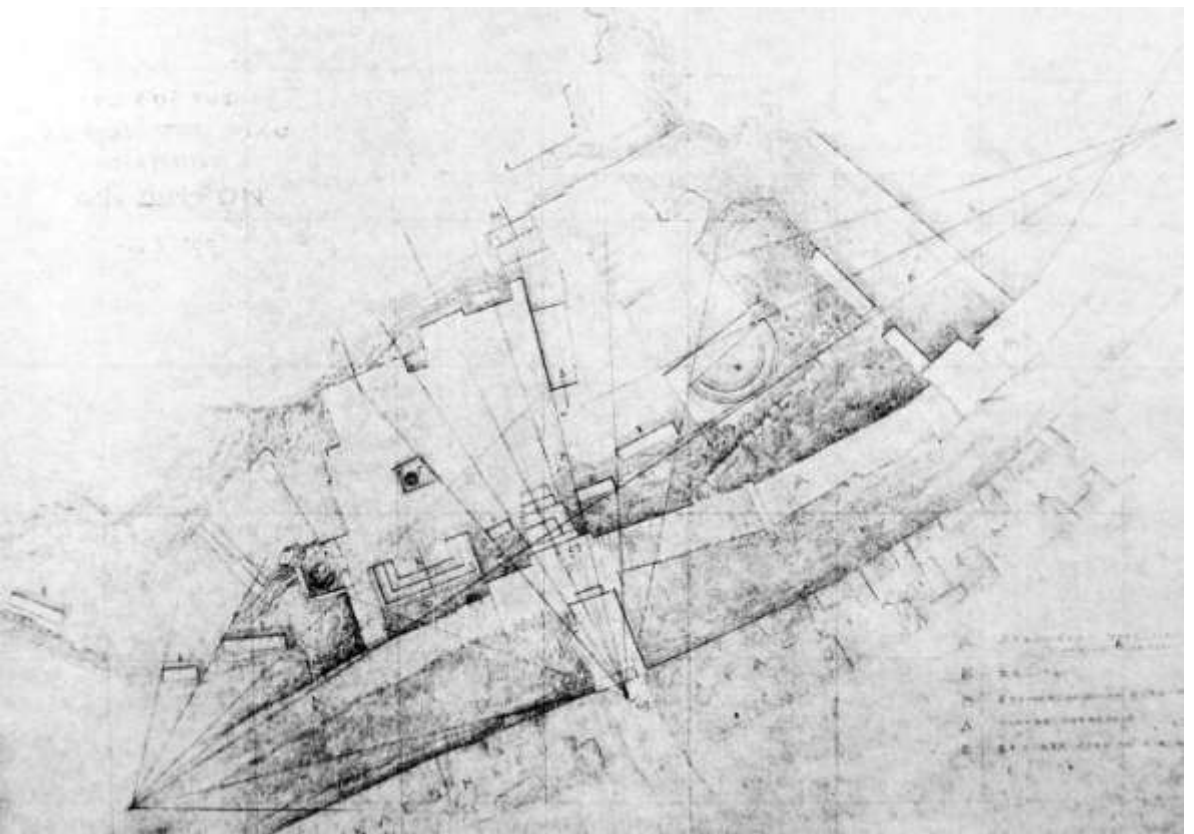
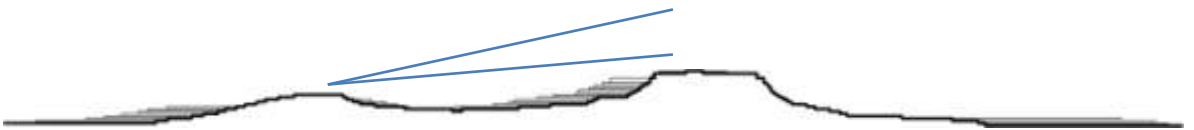
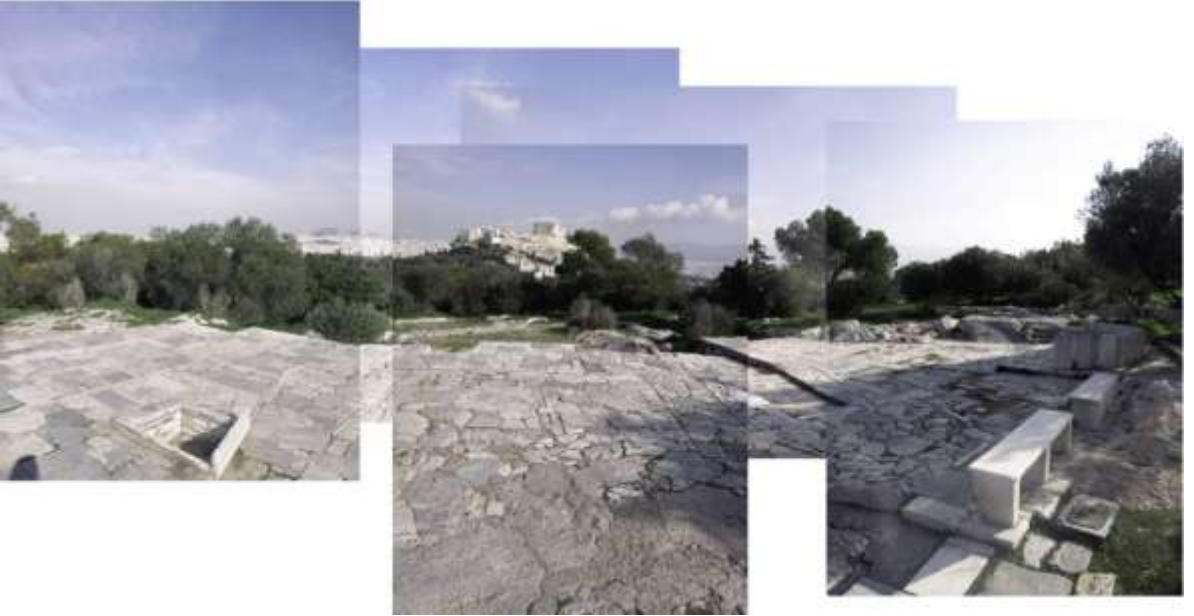
Συνεχίζοντας την κύρια διαδρομή για την άνοδο στο λόφο, και απομακρυνόμενος από τον Αγ. Δημήτρη τον Λουμπαρδιάρη, ο ανερχόμενος περιπατητής, αντικρίζει στο βάθος τη σύγχρονη πόλη. Εδώ βλέπει στο έδαφος να αναπτύσσεται ένα ιδιαίτερο κομμάτι της σύνθεσης, ένας έντονος αφηρημένος χορός σχημάτων και συμβολισμών. Το σκυρόδεμα κυριαρχεί στη σύνθεση. Τα μεγέθη των σχηματισμών είναι τεράστια σε σχέση με οποιοδήποτε άλλο σχηματισμό του έργου. Οι ευθύγραμμες, καμπυλόγραμμες ή συστρεφόμενες λωρίδες σκυροδέματος έχουν μήκη έως δέκα και δεκαπέντε μέτρα, και πλάτος από πενήντα έως ενενήντα εκατοστά. Από τη μια πλευρά του δρόμου, τα ρείθρα για τη συλλογή των βρόχινων νερών, δημιουργούν νευρώδεις σχηματισμούς σε ένα συνεχές παιχνίδι με τον βράχο. Το τμήμα αυτό της σύνθεσης, μήκους περίπου 300 μέτρων, έχει κάτι από το δυναμισμό της πόλης.

Οι στροφές στο πλακόστρωτο δεν είναι ημικυκλικές αλλά κοφτές, όπως αυτές που συναντά κανείς στο Πήλιο και στα Ζαγοροχώρια σε πέτρινους δρόμους που δεν έχουν χαραχθεί βάσει σχεδίου, αλλά πάνω σε μονοπάτια. Το ίδιο εξάλλου έχει εφαρμόσει και ο Πικιώνης, χρησιμοποιώντας ως οδηγούς μονοπάτια που προϋπήρχαν. Έτσι, οι διαδρομές του Πικιώνη στο τοπίο μοιάζουν με τους πέτρινους δρόμους της ελληνικής υπαίθρου και με το αρχέτυπο της καταγωγής τους την οδό των Παναθηναίων, την οποία ο Πικιώνης δεν μιμήθηκε στο σχήμα αλλά ακολούθησε κατά τον τρόπο γένεσής της.

Ανεβαίνοντας προς την κορυφή του λόφου από το συγκρότημα του Λουμπαρδιάρη ο περιπατητής περνά από την ‘θηλιά’ του πλακόστρωτου στου Φιλοπάππου. Τα δύο μακρά σκέλη της θηλιάς που είναι ανισούψη χωρίζονται με ένα επίμηκες ανάλημμα φτιαγμένο από πέτρες και βράχους. Η οριζοντιότητα των στρώσεων δομής τονίζεται ιδιαίτερα, ενώ εισάγονται και αρχιτεκτονικά στοιχεία όπως μια κρήνη και λίθινοι κλιμακωτοί πρόβολοι. Εδώ η πλακόστρωτη διαδρομή σταματά και ακολουθώντας κανείς ένα μικρό μονοπάτι βλέπει να αποκαλύπτεται μπροστά του ένα μεγάλο πλάτωμα και η πανοραμική θέα της Ακρόπολης.



44. Αλέξανδρος Παπαγεωργίου, ‘Εργα Ακροπόλεως’, Τνδικτος, Αθήνα 2001, σ.24



[3]

Το παρατηρητήριο -Ανδηρον- πάνω στο λόφο του Φιλοπάππου βλέπει προς την δυτική πλευρά του Ιερού Βράχου και εξασφαλίζει μια θέα προς των Παρθενώνα σχεδόν 30° .

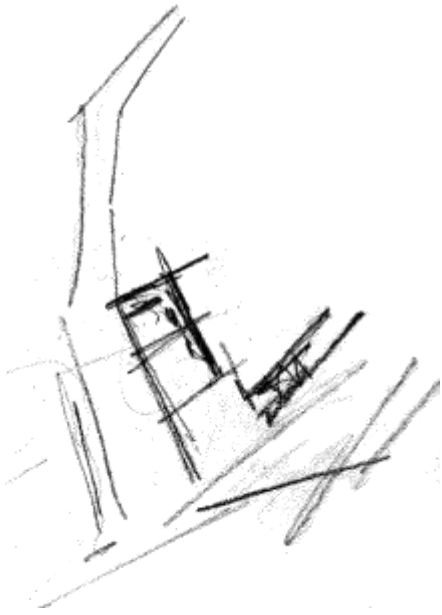
Εδώ βρέθηκαν βάσεις τρωγλοδυτικών κατοικιών καθώς και πηγάδια συλλογής των νερών της βροχής. Τα ευρήματα αυτά, που αποκαλύφθηκαν κατά την κατασκευή του έργου αποτέλεσαν σημαντικά στοιχεία για τη σύνθεση. Μπροστά στα σύνθρονα και τα έδρανα θέας, που είναι εκφρασμένα σε 'ήπιους τόνους κλασικίζοντος λεξιλογίου', υπάρχει το πλακόστρωτο, του οποίου τα ιδιόρρυθμα σχήματα καθορίζονται από γωνιακές αρμονικές χαράξεις που οδηγούν το μάτι από το κεντρικό σημείο του Ανδήρου προς τη θέα της Ακρόπολης. Οι χαράξεις κυριαρχούν στο χώρο. Διάσπαρτα στο πλακόστρωτο υπάρχουν σχήματα διακοσμητικά, από την αρχαία και την λαϊκή τέχνη, φτιαγμένα από θραύσματα κεραμιδιών αρχαίων κατοικιών της Πνύκας⁴⁵.



Απέναντι σελίδα:
Η κάτοψη του Ανδήρου όπου διακρίνονται οι αρμονικές χαράξεις, πανοραμική άποψη της θέας προς τον Ιερό Βράχο και εγκάρσια τομή λόφων κάθετα προς το Ανδηρον.
Πηγή: 'Έργα Ακροπόλεως'
Πηγή: Προσωπικά αρχεία



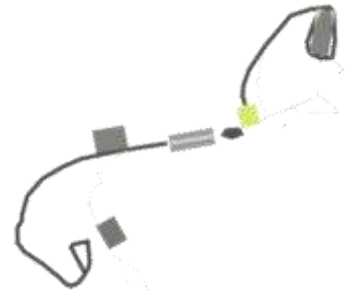
45. Αλέξανδρος Παπαγεωργίου, Έργα Ακροπόλεως, Τνδικτος, Αθήνα 2001, σ.23



Τα δυο αρχιτεκτονικά θέματα
της πρόσβασης στην Ακρόπολη

[4]

Στο σκέλος αυτό, το πρώτο αρχιτεκτονικό θέμα αναπτύσσεται στην αρχή της πρόσβασης προς την Ακρόπολη. Εδώ ο Πικιώνης δημιουργεί ένα καθιστικό που υποδέχεται τον επισκέπτη και λειτουργεί ως μετάβαση από την σύγχρονη πόλη στο πνεύμα του Ιερού Βράχου. Το λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται έχει αναφορές στην αρχαιότητα και στην νεότερη ελληνική παράδοση, σε ήπιους τόνους αντιθέσεων. Τα αναλήμματα της κατωφέρειας του λόφου και οι πλάτες των εδράνων είναι φτιαγμένα από μεγάλες μαρμάρινες ορθογώνιες πλάκες που στρέφουν, στον εισερχόμενο από την πόλη προς την Ακρόπολη, την ανεπιτήδευτη και τραχιά πίσω πλευρά τους. Αναφορά στο κλασικό λεξιλόγιο αποτελούν οι καλά επεξεργασμένοι μαρμαρίνοι κιλλίβαντες από νεοκλασικά κτίρια, που τοποθετούνται στα πόδια των εδράνων, αλλά εναλλάσσονται με πιο απλά πόδια, για να περιοριστεί η εμφατική τους παρουσία. Όλα αυτά συνυπάρχουν με σύγχρονα στοιχεία, ακριβώς στη συρραφή της διαδρομής με τη σύγχρονη πόλη και το δρόμο της Διονυσίου Αρεοπαγίτου. Ιδιόρρυθμες μορφές από σκυρόδεμα σχίζουν απροσδόκητα το πέτρινο οδόστρωμα, και σταδιακά εξαφανίζονται καθώς ο επισκέπτης παίρνει το δρόμο προς τον Ιερό Βράχο. Ακριβώς δίπλα, προσεκτικά φυτεμένα δέντρα ελιάς καδράρουν μια μετωπική όψη του Παρθενώνα και σηματοδοτούν την αρχή ενός δικτύου μονοπατιών που απλώνεται παράλληλα με τη βασική διαδρομή.



Απέναντι σελίδα: Η αρχή της ανόδου στην Ακρόπολη
Πηγή: Προσωπικά αρχεία





Πάνω: Σχεδιάγραμμα της θηλιάς
στο τέλος της ανόδου
στην Ακρόπολη
Πηγή: Sentimental Topography

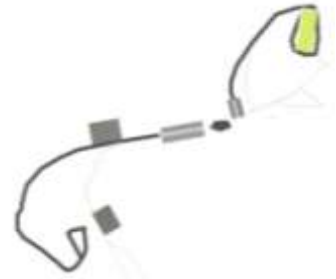
Κάτω: Πανοραμικές απόψεις
Πηγή: Προσωπικό αρχείο

[5]

Το αρχιτεκτονικό θέμα που σημειώνει και το τέλος του πεζοδρόμου προς την Ακρόπολη βρίσκεται σε απόσταση μόλις 150 μέτρων από τα Προπύλαια. Η διαδρομή καταλήγει σε μια μεγάλη θηλιά, προσεκτικά διαμορφωμένη με τέτοιο τρόπο ώστε να αποτελεί μια φυσική διευθέτηση της υψομετρικής διαφοράς τριών μέτρων, με μια άνετη εγγραφή υποταγής στο φυσικό τοπίο. Στο τμήμα αυτό της σύνθεσης ο Πικιώνης έχει δώσει μεγάλη σημασία στην πλακόστρωση. Χρησιμοποιεί μεγάλες πλάκες μαρμάρου, ακόμη και αρχαίες, που έχουν δεχθεί ποικίλες επεξεργασίες. Οι αρμοί μεγαλώνουν και αποκτούν διαρθρωτική δύναμη. Μακριές τρέσες μαρμάρου χαράζουν τις πλάκες και κατευθύνουν τον επισκέπτη. Πλησιάζοντας προς την είσοδο του αρχαιολογικού χώρου έχει κανείς την αίσθηση ότι η πλακόστρωση αποκτά ολοένα μεγαλύτερη ένταση, ενώ η είσοδος σηματοδοτείται από μια πλάκα με χαραγμένο το άστρο της Βεργίνας. Στη μέση της θηλιάς διακρίνεται ένα πέτρινο, βαθμιδωτό μονοπάτι, που διασυνδέει τα δυο ανισούψη σκέλη της. Το μονοπάτι κατασκευάστηκε απευθείας στο τοπίο χωρίς σχεδιασμό και κινείται ομαλά πάνω στη γη, αποφεύγοντας τα μεγάλα δέντρα με ανακάμψεις και πλατώματα. Η σύνθεση φαίνεται απλή. Τα μέρη που την αποτελούν είναι το αρθρωτό μονοπάτι, τα ορθογωνικά ή κυκλικά πεζούλια των δέντρων και οι κορμοί. Δυστυχώς όμως η μεγάλη ευαισθησία και διακριτικότητα της σύνθεσης έχει παραβιαστεί σήμερα από κάποια κτίσματα για την εξυπηρέτηση των τουριστών.



Ή από της πλατείας
σταθμεύσεως Ακροπόλεως
κλιμακωτή άνοδος
συντεθείσα προς τα
υψιστάμενα δέντρα'
Πηγή: 'Sentimental
Topography'



Σκίτσα



Ανδηρον



Κόμβος Πικιώνη



Αρχή της διαδρομής στην Ακρόπολη



Μονοπάτι στην Ακρόπολη



Επίλογος

Στην έρευνά μας προσπαθήσαμε αφενός να προσεγγίσουμε την εξέλιξη της αντίληψης του ανθρώπου για τη φύση και αφετέρου την εμφάνιση της διαδρομής σαν αρχιτεκτονικό εργαλείο σε διάφορες ιστορικές περιόδους και τον τρόπο που αυτές οι δύο αλληλεπιδρούν. Δίνοντας μεγαλύτερη σημασία στην διαδρομή παρά στον προορισμό, είχαμε την πρόθεση να ακολουθήσουμε αυτές τις διαδρομές στο τοπίο, που ανοίχτηκαν μπροστά μας ελεύθερα, να τις αφήσουμε να εξελιχθούν χωρίς να προσπαθούμε να χαράξουμε εμείς την πορεία τους.

Αρχικά μιλήσαμε για τη σημασία της διαδρομής, της κίνησης για την αντίληψη της φύσης γύρω μας. Κάναμε τη διάκριση ανάμεσα στο τόπο και το τοπίο καθώς προσεγγίσαμε την έννοια του τοπίου. Αναφερθήκαμε στο πόσο σημαντική είναι η παραπάνω αντίληψη της φύσης για την ανθρώπινη υπόσταση, για την επίτευξη της 'κατοίκησης' και κάθε ανθρώπινη δραστηριότητα. Παραθέσαμε παραδείγματα από γεωγραφικές περιοχές και ιστορικές περιόδους που θεωρούμε πως ουσιαστικά διαμόρφωσαν τις αντιλήψεις πάνω στο τοπίο. Μέσα από αυτά τα παραδείγματα αναγνωρίσαμε την απόλυτη συνάφεια ανάμεσα στη διαμόρφωση του τοπίου και τις κοινωνικές δυνάμεις που δρουν σε ένα τόπο, καθώς οι τοπιακές διαμορφώσεις αποτελούν την εικόνα μιας κοινωνίας που μεταβάλλεται. Συνειδητά αποφύγαμε αναφορές στα αναρίθμητα σύγχρονα παραδείγματα, που ωστόσο θεωρούμε πως με τον έναν ή τον άλλο τρόπο βασίζονται στα ιστορικά και φιλοσοφικά αρχέτυπα που αναφέραμε, και προτιμήσαμε να στραφούμε σε ένα παράδειγμα από τον ελληνικό χώρο, ένα από τα κορυφαία έργα αρχιτεκτονικής τοπίου που λόγω της βιωματικής μας σχέσης με αυτό μπορούσαμε να το αντιληφθούμε και να το ερμηνεύσουμε καλύτερα.

Καταλήγουμε λοιπόν στο ότι η κίνηση, του σώματος και του βλέμματος, αποτελούσε πάντοτε, εκτός από βασική ανάγκη, θεμελιώδη τρόπο αντίληψης της φύσης -και κατ' επέκταση της ύπαρξης- και βασικό συστατικό κάθε σχεδιαστικής πρακτικής. Η ίδια καθορίζει τη σχέση που ο άνθρωπος ανέπτυξε με τη φύση και ταυτόχρονα καθορίζεται από τα πολιτισμικά πρότυπα κάθε εποχής.

Ο Πικιώνης, αντλώντας στοιχεία από τη δυτική και την ανατολική παράδοση, με επιρροές από φαινομενικά πολύ διαφορετικές μεταξύ τους εποχές και γεωγραφικές περιοχές, προσδίδει στην κίνηση και στο περπάτημα μια σχεδόν τελετουργική διάσταση. Προσεγγίζοντας τη φύση ως 'ιερό πρόσωπο', δίνει μεγάλη προσοχή σε κάθε λεπτομέρεια. Αναζητά μια σχέση με τα πράγματα αρχετυπική. Για να το πετύχει αυτό αφουγκράζεται το 'πνεύμα του τόπου', την ιστορία και τη μνήμη. Αφενός μελετάει σε βάθος και αναδεικνύει το **ιστορικό υπόβαθρο του τόπου**. Αφετέρου χειρίζεται με προσοχή το **φυσικό ανάγλυφο** και προσπαθεί ώστε οι επεμβάσεις του να είναι απόλυτα εναρμονισμένες με αυτό. Το συνδυετικό εργαλείο που χρησιμοποιεί κάθε φορά είναι οι **επιλεγμένες οπτικές φυγές**, που όπως είδαμε είναι μαθηματικά προσδιορισμένες με βάση τη θεωρία των αρμονικών χαραξων. Τέλος, χωρίς να ξεχνά ποτέ την εποχή του, το έργο αναφέρεται σε μια παγκόσμια παράδοση, αναζητώντας κοινές αναφορές ανάμεσα στην αρχαιότητα, την ανατολή, τον μοντερνισμό και την ελληνική παράδοση.

Μια τέτοια θεώρηση των πραγμάτων, που είχε κατηγορηθεί ως αναχρονιστική, στην πραγματικότητα περιέχει μια ουσία διαχρονική. Τα μορφήματα της φύσης εμπεριέχουν μνήμες, αποτελούν σύμβολα, εκφράζουν τον πολιτισμό, την παράδοση και τους μύθους κάθε τόπου. Είναι βασικό στοιχείο της φυσιογνωμίας του. Προσεγγίζοντας το τοπίο καταλαβαίνουμε πως προσεγγίζουμε την ουσία του τόπου. Η προστασία και η ανάδειξη του τοπίου είναι ένα μέσον για την διατήρηση και την ανάδειξη της μνήμης, κι αυτό δεν σημαίνει μια αντίληψη αναχρονιστική, σημαίνει την ανάδειξη της διαφορετικότητας που κάνει κάθε τόπο μοναδικό.

Ήρπατούσα σε κάτι στερεό, πηγαίνοντας αντίθετα στο ρεύμα των επισκεπτών που κινούνταν προς την Ακρόπολη των Αθηνών. Ήρπατούσα προς το λόφο του Φιλοπάππου, νιώθοντας με όλο μου το κορμί κάτι το ασυνήθιστο. Η Ακρόπολη, όπως το περίμενα δεν μου έκανε μεγάλη εντύπωση, αλλά οι Βυζαντινές εκκλησίες της Αθήνας και αυτός ο δρόμος του Πικιώνη είχαν κάτι να μου πουν...

Κοντά στην είσοδο της Ακρόπολης ο δρόμος σχηματίζει ένα συμβολικό άνοιγμα, αγκαλιάζοντας τα υπολείμματα δωρικών και ιωνικών κιόνων. Πιο κάτω συναντάει κανείς ένα χώρο στάθμευσης, όπου ο δρόμος διαπλατύνεται σαν μια ήρεμη λίμνη κάποιου ποταμού. Ακόμα πιο κάτω ο λιθόστρωτος δρόμος φτιάχνει ένα περίπατο ο οποίος διακόπτεται απότομα όταν συναντάει τον πλατύ ασφαλτοστρωμένο αυτοκινητόδρομο. Οι πεζοί περνάνε απέναντι πατώντας σε πέτρινες νησίδες σαν πέρασμα κάποιου ρυακιού.

Εδώ αρχίζει το ανέβασμα του Φιλοπάππου και ο δρόμος διευρύνεται, και από τις δυο πλευρές με σκαλοπάτια, ενώ το κεντρικό τμήμα παραμένει κεκλιμένο. Κατά διαστήματα έχουν τοποθετηθεί μαρμάρινα καθιστικά, δημιουργώντας εσοχές δίπλα στα σκαλιά και μερικές φορές σχηματίζοντας θύλακες. Το βρόχινο νερό τρέχει μέσα σε τσιμεντένια χαντάκια ή συγκεντρώνεται σε μαρμάρινες γούρνες προτού συνεχίσει την καθοδική του πορεία. Τα σχήματα του τσιμεντένιου και πέτρινου πεζοδρομίου παρουσιάζουν μεγάλη ποικιλία, σε μερικά σημεία σχεδιασμένα προκειμένου να καταπνίξουν την κίνηση των αυτοκινήτων, σε άλλα προσπαθώντας να την απομακρύνουν.

Στα σημεία που υπάρχουν φυσικοί βράχοι δίπλα στα δρόμο, το τσιμεντένιο μονοπάτι απλώνεται για να τα αγκαλιάσει, και μια μικρή εκκλησία στα μισά της ανόδου στου Φιλοπάππου αφομοιώνεται από το δρόμο, μέσα από τα σχέδια της πλακόστρωσης. Αν αυτός ο δρόμος μπορεί να ονομαστεί 'αρχιτεκτονική της ανθρώπινης κίνησης', η μικρή εκκλησία θα έπρεπε να ονομαστεί 'αρχιτεκτονική του δρόμου'.

Στην κορυφή της ανάβασης, ο δρόμος του Πικιώνη σταματάει. Όταν κοιτάξα πίσω είδα ένα πλήθος ανθρώπων να απολαμβάνουν ασυναίσθητα τον περίπατό τους πάνω στον απέναντι λόφο της Ακρόπολης. Ο Παρθενώνας φανέρωνε το ασυνήθιστα ψυχρό σχήμα του και σκέφτηκα ότι ενώ ο Παρθενώνας μπορεί να εκφράζει τη νεκρή μορφή της αρχαίας Ελλάδας, ο δρόμος του Πικιώνη εκφράζει το ζωντανό χώρο στη σημερινή Ελλάδα.

Kisho Kurokawa, 'Kenchiku Bunka'

ΕΠΙΛΕΓΜΕΝΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Appleton Jay, **'The experience of landscape'**, John Wiley & Sons Editions, Chichester 1996

Bell Simon, **'Elements of visual design in the landscape'**, Spon Press, London 2004

Careri Francesco, **'Walkscapes: walking as an aesthetic practice'**, Gustavo Gilly Editions, Barcelona 2003

Clifford Derek, **'A History of Garden Design'**, Faber Editions, London 1962

Engel Heinrich, **'The Japanese House, a tradition for a contemporary architecture'**, Charles Tuttle Ed, Rutland 1964

Heidegger Martin, **'Η Προέλευση του έργου Τέχνης'**, Δωδώνη, Αθήνα 1986

Heidegger Martin, **'Κτίζειν, Κατοικείν, Σκέπτεσθαι'**, Εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα 2008

Jellicoe Geoffrey & Susan, **'The Landscape of Man: Shaping the Environment from Prehistory to the Present Day'**, Barnes and Noble, New York 1995

Λέφας Πάυλος, **'Αρχιτεκτονική και Κατοίκηση από τον Heidegger στον Koolhaas'**, Εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα 2008

'Λόφοι Φιλοπάππου-Πνύκας-Νυμφών', Ίδρυμα Μποδοσάκη & Ένωση Φίλων Ακροπόλεως, Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα 2004

Muir Richard, **'Approaches to Landscape'**, Macmillan Press, London 1999

Μωραΐτης Κωνσταντίνος, **'Το τοπίο, πολιτιστικός προσδιορισμός του τόπου'**, Εκδόσεις ΕΜΠ, Αθήνα 2005

Nitschke Gunter, **'From Shinto to Ando'**, Academy Press, London 1993

-Λέφας Πάυλος, **'Αρχιτεκτονική και Κατοίκηση'**, Εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα 2008

Norberg-Schulz Christian, **'Genius Loci: Το πνεύμα του τόπου'**, ΕΜΠ, Αθήνα 2008

Pregil Philip, Volkman Nancy, **'Landscapes in History'**, Van Nostrand Reinhold Editions, New York 1993

Πετράρχης, **‘Η ανάβαση στο όρος Βεντού’**, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 2008

‘Recovering Landscape Essays in Contemporary Landscape Architecture’, Princeton Architectural Press New York 1999

Simmel G., Ritter J., Gombrich E.H., **‘Το τοπίο’**, Εκδόσεις Ποταμός, Αθήνα 2004

Steenberg Clemens, Reh Wouter, **‘Architecture and Landscape’**, Prestel-Verlag Editions, Munich 1996

Weiss S. Allen, **‘Mirrors of Infinity: The French Formal Garden and 17th century metaphysics’**, Princeton Architectural Press, New York 1995

Για τον Δημήτρη Πικιώνη

Αφιέρωμα, **‘Dimitris Pikionis, Architect 1887-1968, A Sentimental Topography’**, Architectural Association, London 1989

‘Δημήτρης Πικιώνης, Αφιέρωμα στα 100 χρόνια από τη γέννησή του’, Εκδ. ΕΜΠ, Αθήνα 1989

Κοτιώνης Ζήσης, **‘Το ερώτημα της καταγωγής στο έργο του Δημήτρη Πικιώνη’**, Διδακτορική Διατριβή, Αθήνα 1994

Κοτιώνης Ζήσης, **‘Η τρέλα του τόπου’**, Εκδόσεις Εκκρεμές, Αθήνα 2004

Πικιώνης Δημήτρης, **‘Κείμενα’**, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1987

Πικιώνης Δημήτρης, **‘Έργα Ακροπόλεως’**, επιμέλεια Αγνή Πικιώνη, Εκδόσεις Ίνδικτος, Αθήνα 2001

Φατούρος Δημήτρης, **‘Τχνος Χρόνου’**, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2008

Φιλιππίδης Δημήτρης, **‘Νεοελληνική Αρχιτεκτονική’**, Εκδόσεις Μέλισσα, Αθήνα 1984

Διαλέξεις-Μεταπτυχιακές Εργασίες

Δορκοφίκη Κλεοπάτρα, **Τadao Ando: Τοπιακές προσεγγίσεις του χώρου των θρησκευτικών κτιρίων του** 2004/2, ΔΠΜΣ Κατεύθυνση Α'

Μιχανιάς Αναστάσιος, **΄Προσεγγίζοντας το τοπίο΄**, 2008/76

Πολύδωρα Μαργαρίτα, **΄Το φυσικό τοπίο και η παράδοση ως στοιχεία της μοντέρνας αρχιτεκτονικής΄**, 2003/9 Κατεύθυνση Α'

Τσολάκη Βασιλική, **΄Η Αρχιτεκτονική ως συστατικό του τοπίου΄**, 2004/138

Χριστοφιλοπούλου Σταυρούλα, **΄Η κτιριακή αρχιτεκτονική ως σχηματισμός του τοπίου΄**, 2003/14 Κατεύθυνση Α'

Περιοδικά

Αρχιτεκτονικά Θέματα, **΄Αττικό Τοπίο΄**, τεύχος 39/2005

Δραγώνας Πάνος, **΄Μετασχηματισμοί του Αττικού Τοπίου΄**

Αίσωπος Γιάννης, **΄Το Σύγχρονο Αττικό Τοπίο΄**

Δοξιάδης Θωμάς, **΄Το Φυσικό Αττικό Τοπίο΄**

Αρχιτεκτονικά Θέματα, τεύχος 35/2001

Αντωνάς Αριστείδης **΄Τοπιολογήματα΄**

Αρχιτέκτονες, **΄Ποιητική του τοπίου΄**, τεύχος 49/2005

Φατούρος Δημήτρης, **΄Το τοπίο: ένας κατάλογος σημειώσεων΄**

Στεφάνου Ιωσήφ, **΄Περί τόπου και τοπίου΄**

Μωραΐτης Κωνσταντίνος, **΄Σχεδιάζοντας το τοπίο΄**

Τζημοπούλου Μαίρη, **΄Από την επικαιρότητα του σχεδιασμού τοπίου΄**

Η Καθημερινή-Επτά Ημέρες, 16/10/1994

΄Αφιέρωμα στον Δημήτρη Πικιώνη΄