

Διάλεξη 9ου εξαμήνου

Νέες επεμβάσεις σε μνημεία ή ιστορικά σύνολα

Υπεύθυνη καθηγήτρια : Μπαμπάλου Μπούκη

Σπουδαστές: Αλυγίζος Ανδρέας_[04106081]
Μαντζούφας Σεραφείμ_[04106084]

Ε.Μ.Π | Σχολή_Αρχιτεκτόνων_Μηχανικών

Οκτώβριος 2012

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

	σελ.
ΠΡΟΛΟΓΟΣ	2
1.0 ΕΙΣΑΓΩΓΗ	5
1.1_Η ΣΧΕΣΗ ΠΑΛΙΟΥ-ΝΕΟΥ	7
1.2_ ΕΠΕΜΒΑΣΗ ΚΑΙ ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗ	9
1.3_ ΚΑΤΗΓΟΡΙΟΠΟΙΗΣΗ	11
1.3.1_ΜΙΜΗΣΗ	12
1.3.2_ΕΝΤΟΝΗ ΑΝΤΙΘΕΣΗ	16
1.3.3_ΑΝΑΛΟΓΙΑ ΑΝΤΙΘΕΣΗΣ	19
2.0 ΠΛΑΤΕΙΑ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑΣ,ΛΕΥΚΩΣΙΑ_ΖΑΝΑ ΗΑΔΙΔ	23
2.1_ΓΕΝΙΚΑ ΙΣΤΟΡΙΚΑ	24
2.2_Η ΠΡΟΤΑΣΗ ΑΝΑΠΛΑΣΗΣ	27
2.3_ΣΧΟΛΙΑΣΜΟΣ	30
3.0 CASTELVECCHIO, VERONA_ CARLO SCARPA	35
3.1_ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ CASTELVECCHIO	36
3.2_ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ SCARPA ΣΤΟ CASTELVECCHIO	39
3.3_ΣΧΟΛΙΑΣΜΟΣ	48
4.0 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	55
5.0 ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ	59
5.1 ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1_ΛΕΥΚΩΣΙΑ	60
5.3 ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2_CASTELVECCHIO	63
6.0 ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	69

Ευχαριστούμε την
επιβλέπουσα καθηγήτρια
για την πολύτιμη
καθοδήγηση της καθώς
και τους φίλους μας για
τις συζητήσεις που είχαμε

ΠΡΟΛΟΓΟΣ:

Η συζήτηση σχετικά με τα μνημεία και το ζήτημα που προκύπτει αναφορικά με τον τρόπο που επεμβαίνουμε αρχιτεκτονικά σε αυτά έχει τεθεί ήδη πολλές φορές και αποτελεί την αφορμή για την εκπόνηση της παρούσας εργασίας.

Έχοντας ως βάση το τι θεωρούμε μνημείο και τον τρόπο με τον οποίο αξιολογούμε στο παρελθόν, προκύπτει η στάση που τηρούμε απέναντι τους, συνεπώς και ο τρόπος που ερχόμαστε να συνθέσουμε πάνω σε ήδη υπάρχοντα κτήρια ή σε ιστορικά σύνολα. Η στάση αυτή δεν παραμένει σταθερή καθώς η κοινωνία εξελίσσεται, συνεπώς δεν είναι σταθερός και ο τρόπος που πραγματοποιούμε οποιαδήποτε επέμβαση. Παρατηρώντας την ποικιλία των λύσεων που μας έχει δώσει ο τελευταίος αιώνας, μπορούμε να προβούμε σε μια κατηγοριοποίηση ανάλογα με το μέτρο της αντίθεσης μεταξύ παλιού και νέου. Οι περιπτώσεις που προκύπτουν είναι αυτές της μηδενικής αντίθεσης, της αντίθεσης που προσπαθεί να διατηρήσει μια ορισμένη αναλογία και της έντονης αντίθεσης.

Με βάση αυτές τις τρεις κατηγορίες, επιλέγεται η μελέτη δύο συγκεκριμένων παραδειγμάτων, αυτού της διαμόρφωσης της πλατείας Ελευθερίας στην Λευκωσία της Κύπρου και ο σχεδιασμός ενός μουσείου στο Castelvecchio, στη Verona της Ιταλίας.

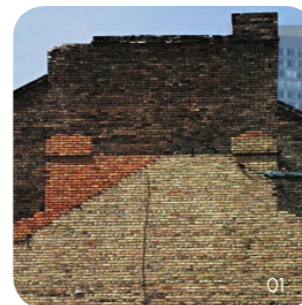
Τα δύο αυτά παραδείγματα χωρίζονται χρονικά από περίπου μισό αιώνα και διαφέρουν ιδιαίτερα στη γενικότερη συνθετική προσέγγιση που ακολουθεί το καθένα. Ως αποτέλεσμα αναφερόμαστε αφενός σε μία πιο συγκρατημένη λύση με προσεκτικό σχεδιασμό της σχέσης παλιού και νέου και αφετέρου σε μία δυναμική μορφή που διαφοροποιείται ξεκάθαρα από το ιστορικό περιβάλλον που σχηματίζουν τα τείχη και η τάφος της παλιάς πόλης της Λευκωσίας.

The most architectural thing
about this building is
the state of decay in which it is.



Architecture only survives
where it negates the form that
society expects of it.
Where it negates itself by
transgressing the limits that
history has set for it.

1.1_ Η ΣΧΕΣΗ ΠΑΛΙΟΥ-ΝΕΟΥ

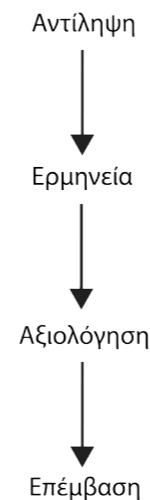


Το πρόβλημα της σχέσης παλιού-νέου δεν είναι κάτι πρωτόκουστο αλλά αποτελεί ένα θέμα πάνω στο οποίο έχουν αναπτυχθεί διάφορες θεωρήσεις και θέσεις κατά την διάρκεια τόσο του τελευταίου αιώνα όσο και παλαιότερα. Είναι δηλαδή ένα θέμα διαχρονικό, μας απασχολούσε στο παρελθόν, μας απασχολεί στο παρόν και θα μας απασχολεί στο μέλλον. Η προβληματική θα υπάρχει όσο υπάρχει πολιτιστική εξέλιξη και συνεπώς εξέλιξη της αρχιτεκτονικής ως πράξης ή διαδικασίας σχεδιασμού. Στην αρχιτεκτονική το ζήτημα είναι πάντοτε επίκαιρο. Ως υλική πράξη κάθε κτήριο ή κατασκευή σχετίζεται άμεσα με ότι το περιβάλλει, συνεπώς με ότι έχει απομείνει από το παρελθόν, είτε έρχεται να επέμβει άμεσα σε αυτό είτε όχι.

Είναι ξεκάθαρο ότι η αρχιτεκτονική δεν αποτελεί ένα αποκομμένο τμήμα του πολιτισμού ούτε ότι είναι ανεξάρτητη από τις επικρατούσες πολιτισμικές αξίες. Αντιθέτως αποτελεί έκφραση τους. Όσο ο πολιτισμός εξελίσσεται, η αρχιτεκτονική μεταβάλλεται, συνεπώς μεταβάλλεται και η σχέση της με το παλιό και αυτό που έχει μια κοινά αποδεκτή ιστορική αξία. Η μεταβολή αυτή εντοπίζεται και στον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε και αναγνωρίζουμε την ιστορική αξία. Η αντίληψη του παρελθόντος είναι ουσιαστική για την διαμόρφωση της παραπάνω σχέσης καθώς για να ορίσουμε κάτι και να το αξιολογήσουμε πρέπει πρώτα να το κατανοήσουμε, δηλαδή και να το αντιληφθούμε ώστε να είμαστε σε θέση να το ερμηνεύσουμε.

Η ερμηνεία είναι ο παράγοντας που καθορίζει τη γενική θεώρηση της αποδοχής της ιστορίας από την κοινωνία της εκάστοτε περιόδου, η οποία επηρεάζει τη στάση της νέας αρχιτεκτονικής επέμβασης απέναντι στην κληρονομία του παρελθόντος.¹ Η επέμβαση, εκτός από την φυσική σχέση που αναπτύσσει με το προϋπάρχον, οπτικά ή χωρικά, αποτελεί κυρίως μια προσπάθεια ερμηνείας του.²

Όπως σημειώνει και ο Ignassi de Sola Moralles στο άρθρο του **“From Contrast to Analogy”** : “Οι σχέσεις μεταξύ της νέας αρχιτεκτονικής επέμβασης και της ήδη υπάρχουσας αρχιτεκτονικής είναι ένα φαινόμενο που αλλάζει ανάλογα με τις πολιτισμικές αξίες που του αποδίδονται τόσο στο νόημα της ιστορικής αρχιτεκτονικής όσο και στις προθέσεις της νέας επέμβασης”.³



Διάγραμμα 1:
Συλλογιστική πορεία

1. “Ο ερμηνευτικός αυτός ορίζοντας αποτελεί ταυτόχρονα και το αξιολογικό πλαίσιο για την καθοδήγηση της σύγχρονης αρχιτεκτονικής σε ιστορικούς και παραδοσιακούς οικισμούς ή γενικά σε κάθε τόπο στον οποίο εντάσσεται”, Βασίλης Γκανιάτσας : Από την ερμηνευτική του χτισμένου χώρου σε μια θεωρία νοήματος στον σύγχρονο σχεδιασμό, Αρχιτεκτονικά θέματα 25/1991_άρθρο
2. Ignassi de Sola Moralles : “ From Contrast to Analogy, development in the concept of architectural intervention” (1985) περιοδικό Lotus International αρ. 46 σελ 37_άρθρο
3. Ignassi de Sola Moralles : “ From Contrast to Analogy, development in the concept of architectural intervention”

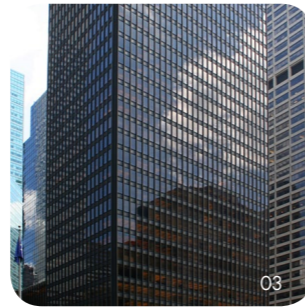
Για παράδειγμα είναι φανερό ότι η σχέση αρχιτεκτονικής και παρελθόντος μεταβάλλεται σε κάθε χρονική περίοδο αν παρατηρήσουμε τους τελευταίους αιώνες. Μάλιστα μπορούμε να ισχυρισθούμε ότι όσο προχωράει ο πολιτισμός τόσο μικρότερη διάρκεια έχει η κάθε περίοδος η οποία μπορεί να χαρακτηριστεί από κάποια σταθερή στάση.

Πιο συγκεκριμένα τον 18ο και 19ο αιώνα η Νεοκλασική αρχιτεκτονική αναζήτησε ένα αληθινό σπιλ προσπαθώντας να επανεκτιμήσει την αρχαιότητα και να ακολουθήσει τις αρχές που χαρακτήριζαν τα έργα της, γεγονός που συνδέεται με την γενικότερη πολιτιστική στροφή προς την αρχαιότητα⁴, ενώ στις αρχές του 20ου αιώνα το Μοντέρνο κίνημα αντιτίθεται τελείως στο παλιό και συμβαδίζει με τη επιθυμία για τεχνολογική πρόοδο που επικρατεί. Την περίοδο του Μεταμοντέρνου έρχεται η κρίση των αξιών του Μοντέρνου, επομένως και της στάσης του περί απόρριψης της ιστορικής κληρονομιάς, γεγονός που έχει ως αποτέλεσμα την σύσταση διεθνών χαρτών από την δεκαετία του '60' και έπειτα οι οποίες την αναγνωρίζουν και προσπαθούν να την διαφυλάξουν (Χάρτα Βενετίας 1964, Σύμβαση για την Προστασία της Παγκόσμιας Πολιτιστικής και Φυσικής Κληρονομιάς το 1972, Διακήρυξη του Άμστερνταμ το 1975, Διεθνείς Χάρτης για την Προστασία των Ιστορικών Πόλεων, ICOMOS 1987, κ.α.).

Όλα τα παραπάνω μας υποδηλώνουν ότι είναι εσφαλμένη η προσπάθεια εξαγωγής κάποιας μόνιμης θεωρίας ή ενός λιγότερο επιστημονικού ορισμού για την αρχιτεκτονική επέμβαση σε ιστορικά περιβάλλοντα, καθώς η σχέση αυτή μεταβάλλεται χρονικά. Συνεπώς μπορούμε να θεωρήσουμε ότι δεν έχει νόημα η προσπάθεια εξαγωγής κάποιας μόνιμης και ιδανικής συνταγής στον τρόπο με τον οποίο γίνεται κάποια επέμβαση. Το ερώτημα πώς μπορεί κανείς να επέμβει σε ένα υφιστάμενο κτήριο ή σε ένα ιστορικό περιβάλλον; είναι περισσότερο ρητορικό, δεν έχει μια και μοναδική απάντηση καθώς αυτή θα οδηγούσε σε μία αμετάβλητη με το πέρασμα του χρόνου προσέγγιση, η οποία δεν συμβαδίζει με την πολιτιστική εξέλιξη.



02.



03.



04.

02. Altes museum, Berlin
03. Siegram Building, New York
04. Venturi's mother's house.



Διάγραμμα 2:
Τι θεωρείται άξιο διατήρησης

ΕΠΕΜΒΑΣΗ

VS

ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗ

1.2_ ΕΠΕΜΒΑΣΗ ΚΑΙ ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗ

Για να ασχοληθούμε όμως με το θέμα της νέας αρχιτεκτονικής επέμβασης σε κτήρια ή σε ιστορικά περιβάλλοντα, πρέπει :

Πρώτον, να ξεκαθαρίσουμε τον όρο της επέμβασης και που αυτός αναφέρεται. Η επέμβαση αναφέρεται στην υπάρχουσα κτιριακή δομή πάνω στην οποία είτε έρχεται κάτι νέο να προστεθεί, είτε επιχειρείται μια αναδιαμόρφωση της. Μέσω της επέμβασης επιτυγχάνεται, εκτός από την αξιοποίηση ενός κτηρίου, και η συνέχιση της πορείας του στον χρόνο. Είναι βασικό ότι η πορεία αυτή δεν συμβαδίζει απόλυτα με την λειτουργική συνέχεια. Κατά την ροή της ιστορίας οι λειτουργίες, πρωτεύουσες ή μη, υπόκεινται σε αλλαγές παντός είδους. Οι αλλαγές αυτές είναι συνηθισμένες και στην διάρκεια ζωής των μορφών γενικά.⁵ Ο Aldo Rossi αναφέρει ότι η λειτουργία δεν αρκεί για να καθορίσει την συνέχεια σε αυτό που ονομάζει "αστικούς συντελεστές", καθώς άμα μια λειτουργία σταματήσει να υπάρχει δεν σταματά να υπάρχει και το κτήριο που την φιλοξενούσε. Συνεπώς η αξία εντοπίζεται στην μορφή και στον τρόπο που αυτή είναι συνδεδεμένη με την πόλη και την μνήμη της⁶. Για να υπάρχει όμως νέα αρχιτεκτονική επέμβαση πρέπει το προϋπάρχον να αξίζει να μείνει, είτε επειδή έχει κάποια αναγνωρισμένη ιστορική και αισθητική αξία είτε επειδή είναι οικονομικά ασύμφορο να κατεδαφιστεί. Το τι η κοινωνία θεωρεί άξιο διατήρησης και τι όχι, μεταβάλλεται εξίσου με την πορεία της ιστορίας, όπως και τα προηγούμενα που αναφέραμε. (Διάγραμμα 2) Η απόσταση μεταξύ της κάθε εποχής και αυτού που αξίζει να διατηρηθεί το 1800 ήταν 2000 χρόνια, το 1900 ήταν 200 χρόνια, την δεκαετία του '60 μέχρι και σήμερα περίπου 20 χρόνια.⁷ Το άξιο διατήρησης λαμβάνει πια τον χαρακτήρα του μνημείου, ο οποίος εκτείνεται και καλύπτει έργα που ως χθες δεν δικαιούνταν αυτόν το χαρακτηρισμό.⁸

Δεύτερον, να διαχωρισθεί η έννοια της επέμβασης από αυτήν της διατήρησης. Παρόλο που οι δύο αυτές έννοιες είναι διαφορετικές και διακριτές, πολλές φορές συγχέονται και δημιουργούν παρεξηγήσεις. Οι ορισμοί αποκατάσταση, προστασία και διατήρηση, αναφέρονται σε διαδικασίες που έχουν ως σκοπό να εμποδίσουν τις φθορές σε ένα κτίσμα, να το διατηρήσουν στην καλύτερη δυνατή αυθεντική του κατάσταση βασιζόμενες στο σεβασμό προς την αρχική του υπόσταση

4. Kenneth Frampton : " Μοντέρνα Αρχιτεκτονική : Ιστορία και Κριτική" (1981), σελ 22, εκδόσεις Θεμέλιο, ISBN : 960-310-071-4

5. Umberto Eco, "Function and Sign: The semiotics of architecture" άρθρο δημοσιευμένο στο βιβλίο "Re-thinking Architecture - a reader in cultural theory_άρθρο

6. Aldo Rossi, Η αρχιτεκτονική της Πόλης, 1984, εκδόσεις University Studio Press, ISBN 960-12-0267-6

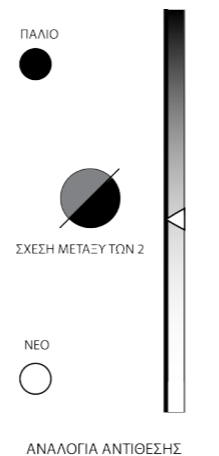
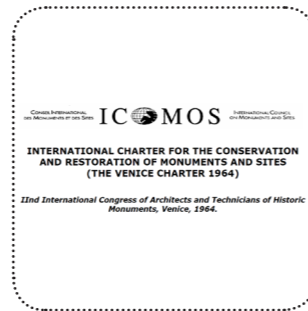
7. Rem Koolhaas : "Preservation is Overtaking Us", (2004) ,Future anterior, Volume1.Number 2, Fall_άρθρο

8. Διονύσης Α. Ζήβας: Τα Μνημεία και η Πόλη, (1997) εκδόσεις Libro ISBN 960-490-012-9

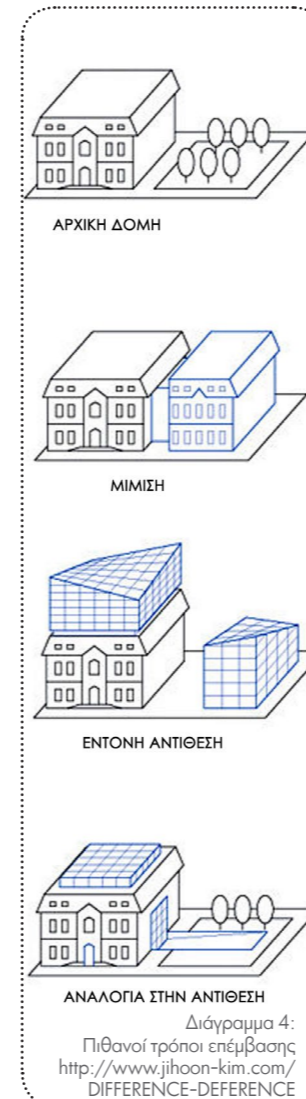
και αναδεικνύοντας τις αισθητικές και ιστορικές του αξίες. Οι όροι καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα δραστηριοτήτων, από τον καθαρισμό έως και την ανοικοδόμηση διαφόρων τμημάτων. Η ιστορική αυτή διατήρηση, είναι μια προσπάθεια που επιδιώκει να διατηρήσει την ιδιότητα του παλαιού και σταματάει εκεί όπου αρχίζουν οι υποθέσεις⁹. Όταν δηλαδή δεν είμαστε σίγουροι για την αυθεντική κατάσταση ενός κτίσματος, την ακριβή μορφή που είχε στο παρελθόν, τότε δεν μπορούμε να προβούμε σε αυθαίρετες κινήσεις. Όπως αναφέρεται και στις διεθνείς χάρτες που συστάθηκαν γύρω από το ζήτημα της πολιτιστικής κληρονομιάς η διατήρηση ενός μνημείου, κτηρίου ή συνόλου με ιστορική αξία έχει ως στόχο τη ανάδειξη του αυθεντικού χωρίς επιπλέον προσθήκες ή άλλες κατασκευές. Ο χάρτης της Βενετίας το 1964 αναφέρει χαρακτηριστικά ότι: η κτιστή κληρονομία οφείλει να διατηρηθεί στην απόλυτη αλήθεια της αυθεντικότητας της, ώστε να παραδοθεί στις επόμενες γενιές.¹⁰ Μπορεί κάτι τέτοιο να είναι επιθυμητό σε πολλές περιπτώσεις, αλλά είναι λάθος να συγχέουμε τα παραπάνω με την νέα αρχιτεκτονική δημιουργία σε ιστορικά φορτισμένα περιβάλλοντα.

Η επέμβαση δεν σημαίνει διατήρηση με την έννοια της διάσωσης ή μίμησης αλλά αποτελεί μια νέα σύνθεση η οποία πρέπει να λάβει υπόψη της ορισμένα κριτήρια που επίσης καθορίζονται από τους Διεθνείς χάρτες. Με την ευρύτερη έννοια, η πράξη της επέμβασης περιλαμβάνει την επέκταση, την προσθήκη ή τη μετατροπή της υπάρχουσας κατασκευής. Είναι μια πράξη επανερμηνείας της παλαιάς δομής σε σχέση με τη νέα απαιτούμενη από τις ανάγκες δομή. Τα πρώτα θεωρητικά πλαίσια που έρχονται να εκφράσουν την προσέγγιση αυτή τίθενται στο συνέδριο της Βουδαπέστης το 1972, τα οποία αν και γενικόλογα διατυπώνουν τις βασικές κατευθύνσεις¹¹:

- Η εισαγωγή νέων αρχιτεκτονικών δημιουργιών σε ιστορικά περιβάλλοντα είναι επιτρεπτή εφόσον το πολεοδομικό πρόγραμμα αποδέχεται τον υφιστάμενο ιστό ως πλαίσιο και εγγράφει σε αυτόν την μελλοντική του ανάπτυξη
- Η νέα λύση κάνει λογική χρήση των σύγχρονων υλικών και τεχνικών και συνδυάζεται με το υφιστάμενο παλαιό πλαίσιο χωρίς να επηρεάζει τη δομή



Διάγραμμα 3
Η αναλογία της αντίθεσης
Παλιού-νέου



12. Αξίζει να σημειωθεί ότι ακόμα και στο Χάρτη της Αθήνας το 1931 αναφέρεται ότι τα νέα υλικά που είναι απαραίτητα για την αναστήλωση ενός μνημείου οφείλουν να είναι πάντοτε διακριτά.

13. Ο. π. Χαράλαμπος Μπούρας

και την αισθητική του ποιότητα.(κλίμακας,όγκου, ύψους, ενότητα υλικών, τρόπος στέγασης, σχέση δομημένου-αδόμητου χώρου, χρωματική ενότητα)

- Η νέα σύνθεση θα πρέπει να λαμβάνει υπόψη της την αυθεντικότητα των υπάρχοντων μνημείων και να αποφεύγεται η μίμηση¹²
- Η χρήσεις δεν θα βλάπτουν ούτε το εσωτερικό ούτε το εξωτερικό και τον συνολικό χαρακτήρα τους ως ολοκληρωμένων οντοτήτων.

1.3_ΚΑΤΗΓΟΡΙΟΠΟΙΗΣΗ

Οι παραπάνω αρχές, μπορεί να καθορίζουν τις κατευθυντήριες γραμμές για τις νέες συνθέσεις ωστόσο δεν εγγυώνται μια επιτυχημένη λύση¹³. Παρατηρώντας τις επεμβάσεις σε ιστορικά κτήρια ή περιβάλλοντα μπορούμε να διαχωρίσουμε τρεις κατηγορίες μεταξύ της σχέσης που αναπτύσσεται ανάμεσα στη νέα σύνθεση και το ήδη υπάρχον. Στις περιπτώσεις αυτές το νέο μπορεί να:

- 1) Μιμείται το ήδη υπάρχον
- 2) Αντιτίθεται έντονα με αυτό
- 3) Διατηρεί αναλογία στην αντίθεση

Η διαμάχη μεταξύ διαφοράς και αντίθεσης, είναι ένα κρίσιμο ζήτημα στις αρχιτεκτονικές επεμβάσεις, το οποίο δεν μπορεί να καθοριστεί πλήρως λόγω της πολυπλοκότητας του σχεδιασμού μνημεία ή σε ιστορικά περιβάλλοντα. Οι τρεις παραπάνω κατηγορίες, δημιουργούνται με βάση τον βαθμό της αντίθεσης παλαιού-νέου. Για να γίνουν ερισσότερο κατανοητές οφείλουμε να ξεετάσουμε την καθεμία ξεχωριστά.

1.3.1 ΜΙΜΗΣΗ

Ο ορισμός της αντιγραφής ή μίμησης των παλαιών στοιχείων σε μια νέα αρχιτεκτονική επέμβαση είναι διαφορετικός από εκείνον της ακριβούς αποκατάστασης όπως αναφέραμε και προηγουμένως. Αν θεωρήσουμε ότι υπάρχει μια κλίμακα στην αντίθεση μεταξύ νέου και παλιού, τότε η μίμηση καταλαμβάνει το κατώτατο σημείο.

Η προσέγγιση της αντιγραφής δανείζεται στοιχεία μορφολογικά και αναφορές από το παρελθόν τις οποίες επανεισάγει στη νέα σύνθεση. Παρά τον σεβασμό και την “ευλαβική” προσέγγιση η στρατηγική αυτή προκαλεί την απλή αναπαραγωγή του υπάρχοντος, διαστρεβλώνει την τρέχουσα πραγματικότητα και αμφισβητεί την δημιουργικότητα των σχεδιαστών. Επιπλέον, επαναλαμβάνοντας την προηγούμενη μορφή καταστρέφεται η ιστορική συνέχεια και τελικά υποβαθμίζεται παρά βελτιώνεται η αξία του κτηρίου.

Θεωρώντας μάλιστα ότι οι κατασκευαστικές τεχνικές, οι μορφές που προέκυψαν, τα υλικά που χρησιμοποιήθηκαν και ορισμένες φορές η λειτουργία που είχε ένα κτήριο είναι αλληλένδετες με την εποχή που οικοδομήθηκε, αντιλαμβανόμαστε πως η υιοθέτηση αυτούσιων τέτοιων στοιχείων από το παρελθόν είναι ανιστόρητη και εσφαλμένη. Η αισθητική αξία, απόρροια των τότε υπάρχουσων πολιτιστικών συνθηκών, αν και δεν παύει να αναγνωρίζεται, δεν μπορεί να ενταχθεί στο σήμερα όπου οι πολιτιστικές μας εκφράσεις είναι διαφορετικές. **Συνεπώς η μίμηση παραμένει σε επιφανειακό επίπεδο και δημιουργεί ένα ψεύτικο σκηνικό**, αλλοιώνοντας περαιτέρω την εντύπωση του παλαιού αφού θέλει να μην ξεχωρίζει από αυτό, νοθεύοντας έτσι το σύνολο.

Όλα τα κτήρια και οι χώροι έχουν τη δική τους συνεχή ιστορία, χρησιμοποιούνται, παθαίνουν βλάβες, επισκευάζονται και ανακατασκευάζονται αποκτώντας σημάδια από κάθε πράξη. Λαμβάνοντας αυτό υπόψιν παρατηρούμε ότι η μίμηση και ακριβής αποκατάσταση της αρχιτεκτονικής μας κληρονομίας, εγκλωβίζει το παρελθόν μας, το παγώνει και διακόπτει αυτή τη συνεχή πορεία του στο χρόνο διαγράφοντας τα σημάδια που του άφησε.

Όπως αναφέραμε και προηγουμένως, η νέα επέμβαση που στηρίζεται στην μίμηση εύκολα συγχέεται με την έννοια της διατήρησης. Παρατηρούμε όμως ότι η μίμηση αφορά νέα στοιχεία που απλά αντιγράφουν τα παλιά και δεν περιορίζεται στην αποκατάσταση μόνο.



Διάγραμμα 5:
Μίμηση



Συνεπώς οδηγούμαστε σε μια ψεύτικη αναπαράσταση του παρελθόντος η οποία μπορεί μερικές φορές να φαντάζει ελκυστική, είναι όμως υποκριτική καθώς η αναβίωση των μορφολογικών ή τυπολογικών στοιχείων του παρελθόντος δεν συμβαδίζει με τον σύγχρονο τρόπο ζωής.

Με μια γρήγορη και επιφανειακή ματιά θα μπορούσε κανείς να ισχυρισθεί ότι παρόμοια στοιχεία εκλεκτικισμού, εντοπίζονται κατά την περίοδο του Μεταμοντέρνου, όπου η τάση του, για “επιστροφή” στο παρελθόν, οδήγησε σε κτήρια με ιστορικές αναφορές όπως για παράδειγμα το κτήριο των Robert Venturi και Denise Scott Brown για την επέκταση της Εθνικής Πινακοθήκης του Λονδίνου. Κάτι τέτοιο μπορεί να μην αποτελεί μίμηση με την έννοια της απουσίας κρίσης και της παραδοχής των μορφών προηγούμενων περιόδων, καθώς το Μεταμοντέρνο υποστηρίχονταν από διαφορετικές ιδέες και έννοιες, αλλά τουλάχιστον μας θυμίζει την περίπτωση αυτή. (εικ 5)

Η προσέγγιση της μίμησης [ουσιαστικά απουσία αντίθεσης, δηλαδή ομοιογένεια παλιού και νέου] αποτελεί την χειρότερη περίπτωση επέμβασης, αφού δημιουργεί ένα ψεύτικο περιβάλλον και οδηγεί στην στασιμότητα που συχνά απειλεί ιστορικούς οικισμούς ή τα ιστορικά τμήματα των πόλεων¹⁴, τα οποία είναι δύσκολο πια να ενταχθούν στον σύγχρονο τρόπο ζωής. Ταυτόχρονα αντιτίθεται στον κοινό αποδεκτό κανόνα ότι κάθε νέα κατασκευή θα πρέπει να εκφράζει το πνεύμα της εποχής της, τόσο στον μορφολογικό όσο και στον λειτουργικό τομέα. Όλα τα παραπάνω έρχονται σε αντίθεση με τις γενικές πολιτισμικές κατευθύνσεις και τις αρχές που έχουν τεθεί στις Διεθνείς Χάρτες. Οι προδιαγραφές που θέτουν οι συνθήκες αυτές αναφέρουν ξεκάθαρα ότι οποιαδήποτε νέα κατασκευή σε υφιστάμενο κτήριο ή ιστορικό περιβάλλον οφείλουν να είναι διακριτές

Βέβαια το πρόβλημα, υφίσταται και εμφανίζεται σε διάφορους κανονισμούς της πολιτείας, στην προσπάθεια της να διατηρήσει αναλλοίωτα ιστορικά σύνολα και διατηρητέα περιβάλλοντα. Σήμερα σε χώρες όπως η Ισπανία η Ιταλία ή η Ελλάδα οι ειδικοί νόμοι προστασίας έχουν παγώσει την αρχιτεκτονική πολλών ιστορικών αστικών κέντρων σε μια απλή μορφοκρατία με αποτέλεσμα να χάσουν τη ζωτικότητα και τη λειτουργικότητα τους... αυτό είναι που ορίζεται ως το έγκλημα της “παραποίησης”, μια διαδικασία στην οποία τα πολιτιστικά πρότυπα αναγκάζουν τις επεμβάσεις να καλυφθούν με σπιλιστικά στοιχεία που λαμβάνονται από την αρχιτεκτονική ιστορία.¹⁵ Οι ειδικοί αυτοί όροι δόμησης εκτός από τις πολεοδομικές παραμέτρους που εμπεριέχουν (καθορισμός τελικού όγκου, τοποθέτηση στο οικόπεδο, μέγιστη κάλυψη, διάταξη ακαλύπτων, κ.α.) πολλές φορές θέτουν και αρχιτεκτονικές παραμέτρους (μεγέθη προεξοχών, σχέση κενών πλήρων, τρόπους περιφράξης κ.α).¹⁶ Οι αρχιτεκτονικές αυτές επισημάνσεις όμως, καθοδηγούν το αποτέλεσμα της σύνθεσης στην επανάληψη μορφολογικών στοιχείων του παρελθόντος, διαμορφώνοντας έτσι μια αντιγραφή του χθες στο σήμερα.

“ Η νέα αρχιτεκτονική πρέπει να είναι συνεπής με τη χωρική οργάνωση της ιστορικής περιοχής, και να σέβεται την παραδοσιακή μορφολογία, ενώ ταυτόχρονα οφείλει να είναι μια έγκυρη έκφραση των αρχιτεκτονικών τάσεων της εποχής και του τόπου της. (Valletta Principles 2011)”

14. Ελένη Μαϊστρου : Η νέα αρχιτεκτονική δημιουργία σε ιστορικό περιβάλλον_άρθρο

15. Manuel J. Martín Hernandez : Architecture form Architecture -Encounters between Conservation and restoration, (2007), περιοδικό Future Anterior, Volume IV σελ. 66_άρθρο

16. Ο. π . Ελένη Μαϊστρου

17. The Valletta Principles for the Safeguarding and Management of Historic Cities, Towns and Urban Areas (2011) - Final draft integrating comments received from the ICOMOS Advisory and Executive Committees, for distribution to the ICOMOS membership in view of submission to the 17th ICOMOS General Assembly. " All interventions in historic towns and urban areas must respect and refer to their tangible and intangible cultural values."

Όλα αυτά παγώνουν την ιστορική εξέλιξη, ενώ παράλληλα η μορφολογική κατεύθυνση που μας ωθούν δεν είναι και δεν θα μπορούσε άλλωστε να είναι συνολική, αλλά εμπνέεται από αποσπασματικές ιστορικές περιόδους.

Οι περιοριστικοί αυτοί όροι έρχονται να προστεθούν στους ήδη υπάρχοντες γενικούς πολεοδομικούς περιορισμούς, αφαιρώντας σχεδόν όλες τις σχεδιαστικές ελευθερίες του αρχιτέκτονα, και δεν του δίνουν τη δυνατότητα να μελετήσει ουσιαστικά και να κρίνει ο ίδιος τι αξίζει να αναδειχθεί. Εφόσον δεχόμαστε τη δομική ύλη του παρελθόντος ως ιστορικό στοιχείο το οποίο φέρει την αλήθεια της εποχής του και συνεπώς κάποια αξία, δεν μπορούμε να μην αναγνωρίσουμε ότι και τα σύγχρονα υλικά θα έχουν τον ίδιο ρόλο στο μέλλον.

Γεγονός παραμένει όμως πως η υιοθέτηση τέτοιων πρακτικών απορρίπτεται από τους αρχιτέκτονες στη σύγχρονη εποχή, συνεπώς και δεν υπάρχει λόγος να αναφερθούμε σε κάποιο σχετικά πρόσφατο και συγκεκριμένο παράδειγμα, το οποίο μάλιστα είναι και δύσκολο να βρεθεί.

1.3.2_ΕΝΤΟΝΗ ΑΝΤΙΘΕΣΗ

Η αντίθεση αποτελεί ένα συνηθισμένο τρόπο καλλιτεχνικής έκφρασης και σύνθεσης τόσο στην αρχιτεκτονική όσο και σε άλλες τέχνες. Η έντονη αντίθεση του παλαιού με το νέο είναι μια καθαρή προσέγγιση σχεδιασμού όπου επιλέγεται το υφιστάμενο περιβάλλον ή κτήριο να παραμείνει αναλλοίωτο και η νέα σύνθεση έρχεται να προστεθεί σαν ένα ξένο σώμα το οποίο δεν καταστρέφει τίποτα από τα προϋπάρχοντα. Το παλιό παραμένει παλιό και το νέο νέο. Αυτός ο τρόπος μπορεί να κριθεί αποτελεσματικός για τη διατήρηση του ήδη υπάρχοντος και την παράλληλη έκφραση του σημερινού πολιτισμού χωρίς να μπλέκεται το ένα στο άλλο. Παρά την φυσική σχέση μεταξύ νέας και παλιάς δομής υπάρχει πάντα μια ετερογένεια μεταξύ των δύο αυτών στοιχείων στη μορφή, την υλικότητα και την κατασκευαστική τεχνοτροπία.

Η απουσία ενσωμάτωσης και η ανεξαρτησία μεταξύ των δύο (παλιού και νέου) αρκετές φορές συμβάλει στην μεταξύ τους αποξένωση, και στην ανταγωνιστική λειτουργία τους, έναντι της παραπληρωματικής. Το θέμα μεταξύ έντονης διαφοροποίησης και σεβασμού του προηγούμενου δεν είναι κάτι το δεδομένο.

Στην πρώτη εκδοχή, το νέο έργο μπορεί να αντιπαρατίθεται με το παλιό, έτσι ώστε να γίνεται αντιληπτή η διαφορά των συνθηκών του παρελθόντος και του σήμερα, χωρίς όμως αυτό να οδηγεί στην υποβάθμιση του. Με τον τρόπο αυτό η έντονη αντίθεση, αποτελεί ένα



Διάγραμμα 6:
Έντονη αντίθεση



06. Military History Museum Dresden
07. Jewish Museum, Berlin
08. Rooftop Falkestrasse
09. Carré d'Art, Nimes

εργαλείο μέσω του οποίου επιχειρείται η έκθεση των αρετών του παλιού, και της διαχρονικότητας ορισμένων αρετών του, και το οποίο συμβάλει στη δημιουργία ενός είδους διαλόγου μεταξύ τους. Τα δύο στοιχεία, συμπληρώνουν το ένα το άλλο μέσω της αντίθεσης. Και το όλο σύνολο λειτουργεί ως μία ενότητα, η αξία της οποίας είναι μεγαλύτερη από το άθροισμα της αξίας κάθε στοιχείου της, παλιού ή νέου ξεχωριστά.

Στη δεύτερη εκδοχή, ο αρχιτέκτονας χωρίς να θέλει να παρέμβει στο υπάρχον κτήριο, με την νέα του σύνθεση το υποβαθμίζει, κάτι το οποίο δεν συμβάλει στην ένταξη του στην καθημερινότητα. Δείχνει λοιπόν, όχι μόνο την θέληση να αποκοπεί από το παλαιό, αλλά ταυτόχρονα αμφισβητεί και την σημασία του. Στην περίπτωση αυτή το προϋπάρχον κτήριο αποτελεί απλά το υπόβαθρο πάνω στο οποίο έρχεται να συνθέσει εκ νέου. Βέβαια αν αναλογιστεί κανείς ότι ένας από τους σκοπούς μιας επέμβασης σε οποιοδήποτε ιστορικό κτήριο είναι να το εντάξει ομαλά στην σύγχρονη καθημερινότητα και να αποφύγει την απομόνωση του, τότε η έντονη αντίθεση δεν δείχνει να λειτουργεί. Η προσπάθεια για να αυξηθεί η διάρκεια ζωής του παλιού κτηρίου, δεν αποδίδει, αν στην πράξη επιχειρείται η υποβάθμιση του προς την ανάδειξη της νέας αρχιτεκτονικής χειρονομίας.

Γενικά, καμία από τις δύο εκδοχές δεν αποτελεί τη βάση για την στρατηγική της ολοκληρωτικής αντίθεσης μεταξύ νέου και παλιού, και αυτό που πρέπει να εξετάζεται είναι τα κριτήρια και οι λόγοι που οδηγούν στην λύση αυτή. Μπορεί η νέα σύνθεση να είναι αυτόνομη, όμως αυτό δεν δικαιολογεί και την αδιαφορία για το τριγύρω περιβάλλον, πόσο μάλλον όταν αυτό είναι ιστορικό.

Η προσέγγιση της έντονης αντίθεσης παλιού-νέου είναι χαρακτηριστική του Μοντέρνου κινήματος, καθώς υπήρχε μια γενική βούληση, για αποκοπή από το παρελθόν όποτε η στάση της αντίθεσης ήταν αναμενόμενη.

Οι περισσότεροι αρχιτέκτονες υιοθετούν μια προσέγγιση σχεδιασμού που εκφράζει τον σύγχρονο πολιτισμό και προσπαθεί να διασώσει την ιστορική αξία του ήδη υπάρχοντος. Δεν αποτελεί τεκμήριο, ότι αν μια νέα αρχιτεκτονική επέμβαση αντιτίθεται στο ιστορικά διατηρητέο, τότε δεν είναι και επιτυχημένη, πολλές φορές όμως η πράξη μας δείχνει ότι προκλητικά κτήρια σε ιστορικά περιβάλλοντα γίνεται με αιτιολογία την αντίθεση.

Στην παραπάνω κατηγορία μπορούμε να εντοπίσουμε πολλά κτήρια τον τελευταίο αιώνα, έργα διάσημων ή μη αρχιτεκτόνων όπως για παράδειγμα: το Carré d' Art του Foster στην Nîmes της Γαλλίας, το εβραϊκό μουσείο στο Βερολίνο, και το μουσείο στρατιωτικής ιστορίας στη Δρέσδη του Daniel Libeskind, η μελέτη για το γραφείο στον τελευταίο ενός νεοκλασικού κτηρίου στη Βιέννη από τους Coop Himmelb(l)au, η πλατεία Ελευθερίας στην Λευκωσία της Zaha Hadid την οποία θα μελετήσουμε στη συνέχεια κ.α.



Διάγραμμα 7:
Αναλογία στην αντίθεση

1.3.3 ΑΝΑΛΟΓΙΑ ΣΤΗΝ ΑΝΤΙΘΕΣΗ

Αν οι δύο παραπάνω περιπτώσεις αποτέλεσαν τα άκρα, τότε η αναλογία στην αντίθεση ακολουθεί τη μέση οδό. Στην προσέγγιση αυτή, η νέα σύνθεση εμπνέεται από το ήδη υπάρχον και σέβεται τα βασικότερα και σημαντικότερα γνωρίσματα του. Για να επιτευχθεί η σύνθεση είναι σημαντικό να παρθούν συνειδητές και προσεκτικές αποφάσεις και να απαντηθούν ορισμένα ενδεικτικά ερωτήματα όπως: Ποια είναι τα κυρίαρχα χαρακτηριστικά του υπάρχοντος κτηρίου που αντιπροσωπεύουν την ιστορική του αξία; Πως το νέο στοιχείο έρχεται να συναντήσει το περιβάλλον αυτό; Χρειάζεται τροποποίηση ή ακόμα και κατεδάφιση του υφιστάμενου και αν ναι πιο τμήμα αξίζει να παραμείνει και πιο να κατεδαφιστεί;

Από τα παραπάνω γίνεται φανερό ότι η επιλογή μιας τέτοιας στρατηγικής κάθε άλλο παρά εύκολη είναι. Μάλιστα αν συγκρίνουμε την τρίτη στάση με τις δύο προηγούμενες που αναφέραμε παρατηρούμε ότι και οι δύο δεν καλούνται να απαντήσουν σε ανάλογα ερωτήματα και να προβληματιστούν για την μελέτη και κατανόηση του ιστορικού προϊόντος στο οποίο καλούνται να παρέμβουν.

Αντί της άμεσης υιοθέτησης των μορφολογικών στοιχείων του παλιού οικοδομήματος (μίμηση), η νέα σύνθεση στηρίζεται στα πιο σημαντικά στοιχεία του μνημείου τα οποία μπορούν να αντιπροσωπεύσουν την ιστορική του αξία. Τα στοιχεία αυτά μπορεί να προέρχονται από την κατασκευαστική δομή του κτηρίου, από τα μορφολογικά του χαρακτηριστικά, την υλικότητα ή ακόμα και κάποιον ιστορικό γεγονός που έλαβε χώρα στο συγκεκριμένο μέρος κατά το παρελθόν. Το παλαιό δηλαδή αποτελεί μία πηγή εμπνεύσης για τον αρχιτέκτονα, ο οποίος όμως για να ολοκληρώσει την επέμβαση του, χρησιμοποιεί τα σύγχρονα εκφραστικά και κατασκευαστικά μέσα. Παρατηρείται λοιπόν ο συμβιβασμός μεταξύ της επέμβασης και της παλιάς δομής, ακολουθώντας την παραδοχή που βασίζεται στην μεταξύ τους ανεξαρτησία, διατηρώντας όμως μια τυπολογική και φαινομενική αντιστοιχία.¹⁸ Τα μορφολογικά χαρακτηριστικά της νέας σύνθεσης, αν και είναι διακριτά, δεν είναι ανεξάρτητα από το παλαιό.

“Η σύγκριση, ως διαφορά και ομοιότητα, μέσα από το μόνο δυνατό σύστημα, εκείνο το σύστημα που ορίζει το ίδιο το αντικείμενο, είναι το θεμέλιο κάθε αναλογίας. Πάνω σε αυτήν την αναλογία “χτίζεται” κάθε πιθανό και απρόβλεπτο σενάριο.”¹⁹

Στην ίδια κατεύθυνση κινείται και η επιλογή των υλικών, τα οποία αν και διαφέρουν από τα παλαιότερα, προσπαθούν να ταιριάζουν και να είναι φιλικά προς αυτά. Έτσι, τα νέα στοιχεία μπορούν να υπερτεθούν στην υπάρχουσα κατασκευή και το τελικό αποτέλεσμα να λειτουργήσει σαν ένα υβριδικό σύνολο, το οποίο είναι ικανό να διατηρήσει την ιστορική συνέχεια του μνημείου, σε μια προσπάθεια να δημιουργηθεί μια αμοιβαία σχέση που εννοποιεί το σύνολο. Το παλαιό καθίσταται αναπόσπαστο τμήμα του νέου: παραπληρωματικό, λόγω ακριβώς της ιδιότητας του να αποτελεί την ήδη πειραματισμένη εκδοχή της δυναμικότητας που εκφράστηκε υπό την ατελή μορφή του νέου.²⁰

Η παραπάνω κατεύθυνση μπορεί να δώσει μεγάλη ποικιλία προσεγγίσεων που διαχωρίζουν από το προϋπάρχον ενώ ταυτόχρονα δεν προσβάλλουν την ενότητα του συνόλου. Σχετικά παραδείγματα κτηρίων τα τελευταία χρόνια, όπου η νέα σύνθεση έρχεται να προσαρμοστεί στο παλιό και το αντίστροφο, είναι το μουσείο Kolumba στην Κολωνία του Peter Zumthor (1996), η μελέτη του Giorgio Grassi για το δημαρχείο Αμπιατεγκράσο (Abbiategrosso) (1970) και το θέατρο στο Σαγούντο στη Βαλένθια (1985-93), το Εθνικό Μουσείο Ρωμαϊκής Τέχνης στη Μέριδα της Ισπανίας του Rafael Moneo (1980), το μουσείο στο Castelvecchio στη Βερόνα της Ιταλίας του Carlo Scarpa (1957-1977) που θα εξετάσουμε στη συνέχεια κ.α.

Μέσα από τις μελέτες τέτοιων περιπτώσεων, μπορούμε να καταλάβουμε ότι ο συγκεκριμένος ρόλος που αποδίδεται στο παλαιό στην πραγματικότητα ανταποκρίνεται σε μια υποχρεωτική επιλογή· είναι μια αναγκαία συνθήκη της επιστροφής του, αν όχι για να επιβιώσει τουλάχιστον για να χρησιμεύει κι όχι μόνον να αφηγείται, να υπαινίσσεται και να πραγματοποιεί μια καλή και παθητική εμφάνιση για να μπορέσει, παραδόξως, να ξαναβρεί την αιτία ύπαρξης του. Η συνθετική ένταξη της νέας δομής στην παλαιά δεν θα μπορούσε να επιτευχθεί με την άμεση συσχέτιση τους σαν στοιχεία διαφορετικών ιστορικών περιόδων, αλλά μόνο με την προσεκτική υπέρθεση του πρόσφατα επινοημένου στο παλαιό. Οι νέες επεμβάσεις δεν προκύπτουν ούτε από την αντιγραφή των τυπικών χαρακτηριστικών της παλιάς μορφής ούτε μονάχα από τις σύγχρονες τάσεις, είναι το προϊόν συγκερασμού: η επανερμηνεία των χαρακτηριστικών της υφιστάμενης δομής και η μετάφραση της σε μια νέα μορφή αρχιτεκτονικών στοιχείων. Έτσι ως τελικό αποτέλεσμα οι συσσωρευμένες στοιβάδες του παλαιού και του νέου δημιουργούν μια νέα, διαφορετική ερμηνεία του συνόλου.

19. Ο.π. Ignassi de Sola Morales: “Comparison, as difference and similarity, from within the only possible system, that particular system defined by the existing object, is the foundation of every analogy. On this analogy is constructed every possible and unpredictable meaning.”

20. Τζόρτζιο Γκράσι “Κείμενα για την Αρχιτεκτονική” (1988), εκδόσεις Καστανιώτης, σελ 161 ISBN 978-960-03-2085-5



10. Museum of Roman Art, Merida
11. Theater in Sagunto , Valencia
12. Kolumba Museum, Cologne (πριν)
13. Kolumba Museum, Cologne (μετά)



2.0 ΠΛΑΤΕΙΑ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑΣ, ΛΕΥΚΩΣΙΑ_ZAHA HADID



Το συγκεκριμένο παράδειγμα επέμβασης αφορά τον επανασχεδιασμό μίας πλατείας στην πόλη της Λευκωσίας από το αρχιτεκτονικό γραφείο της Zaha Hadid. Η πλατεία βρίσκεται δίπλα σε έναν από τους προμαχώνες του ενετικού τείχους και μεγάλο μέρος της εκτείνεται σε τμήμα της τάφρου. Γενικές ιστορικές πληροφορίες σχετικά με την πόλη της Λευκωσίας και την ιστορία της συγκεκριμένης πλατείας αναφέρονται αναλυτικότερα στο παράρτημα.

2.1 ΓΕΝΙΚΑ ΙΣΤΟΡΙΚΑ²¹

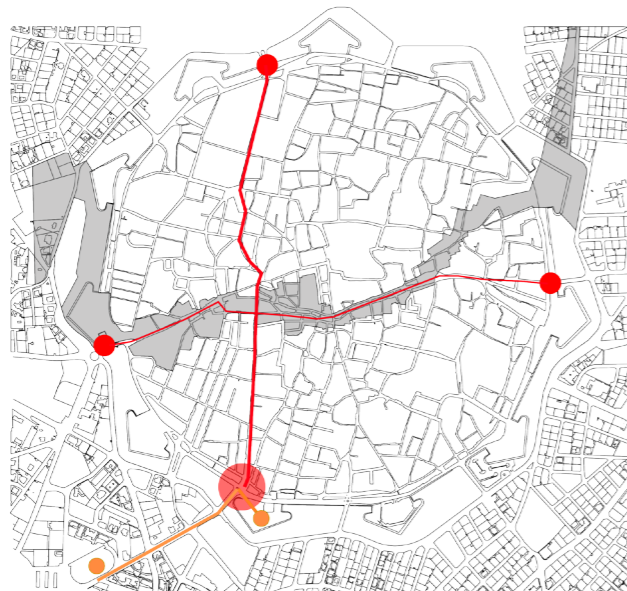
Η Λευκωσία είναι η πρωτεύουσα της Κύπρου και βρίσκεται χτισμένη στις όχθες του Πεδιαιού ποταμού, στο κέντρο περίπου του νησιού. Στη διάρκεια της ιστορίας της η πόλη πέρασε στην κυριαρχία πολλών διαφορετικών ηγεμόνων, οι οποίοι άφησαν το στίγμα τους. Σημαντικότεροι ήταν οι Ενετοί, οι οποίοι κατασκεύασαν τα οχυρωματικά έργα που σώζονται μέχρι και τις μέρες μας. Τα τείχη κατασκευάστηκαν στο δεύτερο μισό του 16ου αι., είχαν μορφή τέλειου κύκλου, έντεκα προμαχώνες και τρεις πύλες.

Η μετεγκατάσταση διοικητικών υπηρεσιών εκτός των τειχών στα τέλη του 19ου αι. έδωσε νέα ώθηση στην εξάπλωση της πόλης, η οποία ξεπερνάει πλέον το τείχος που περιόριζε την ανάπτυξή της όλα αυτά τα χρόνια και αρχίζει να επεκτείνεται, κυρίως προς τα νότια και τα δυτικά.²² Την ίδια περίοδο αρχίζουν να κατασκευάζονται τα πρώτα περάσματα στο τείχος με τη μορφή μικρών γεφυρών, καθώς διαπιστώνεται η ανάγκη για σύνδεση της εντός των τειχών πόλης με τις εκτός αυτών περιοχές. Η κατασκευή του ανοίγματος στη σημερινή θέση της πλατείας Ελευθερίας ξεκίνησε το 1882, με την κατασκευή μιας μικρής ξύλινης γέφυρας που αργότερα αντικαταστάθηκε από την συμπαγή πέτρινη κατασκευή που σωζόταν μέχρι τις μέρες μας. Η θέση στην οποία κατασκευάστηκε ήταν ιδιαίτερα σημαντική γιατί ενίσχυε την σημασία του άξονα βορρά-νότου που ένωνε την περιοχή με την πύλη της Κερύνειας στη βόρεια πλευρά του τείχους. Ο άξονας αυτός αποτελούνταν από τις οδούς Λήδρας και Ονασαγόρα και μετατράπηκε στο εμπορικό κέντρο της πόλης, λειτουργία που διατήρησε για σχεδόν οχτώ δεκαετίες.

14. Φωτορεαλιστική απεικόνιση της νέας πλατείας

²¹. Βλ. Παράρτημα_Λευκωσία

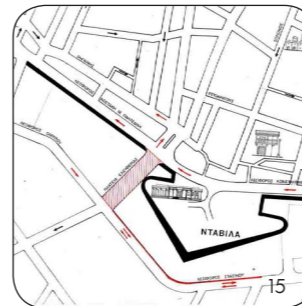
²². Προκήρυξη διαγωνισμού: «Ανάπλαση της Πλατείας Ελευθερίας και του περιβάλλοντος χώρου», σελ. 48



Διάγραμμα 8



Διάγραμμα 9



Στις μέρες μας, η πλατεία Ελευθερίας λειτουργούσε σαν ένας από τους σημαντικότερους κόμβους του οδικού δικτύου της Λευκωσίας. Παρόλο που η μεταγενέστερη πεζοδρόμηση των δύο οδών που προαναφέραμε περιορίσε σημαντικά το ρόλο της αυτό, η πλατεία δεν έπαψε να αποτελεί τόπο συγκεντρώσεων συμμετέχοντας ενεργά στην καθημερινότητα των κατοίκων.

Η προκήρυξη του διαγωνισμού για την ανάπλαση της πλατείας και η ανάθεσή του στο αρχιτεκτονικό γραφείο της Zaha Hadid, σηματοδοτεί το αποτέλεσμα μιας προσπάθειας για την ανάπλαση της περιοχής που είχε ξεκινήσει ήδη από τις αρχές τις δεκαετίας του '70 και διήρκησε σχεδόν σαράντα χρόνια.

2.2 Η ΠΡΟΤΑΣΗ ΑΝΑΠΛΑΣΗΣ

Η προκήρυξη του διαγωνισμού έθεσε εξαρχής συγκεκριμένες κατευθυντήριες γραμμές για τους συμμετέχοντες και στόχους τους οποίους έπρεπε να επιτύχουν. Η πρόταση του γραφείου της Zaha Hadid, μετέπειτα μελέτη εφαρμογής, βασίστηκε πάνω σε δύο πυλώνες για να πετύχει τους στόχους αυτούς: στη δημιουργία μιας πλατείας και στην αναζωογόνηση της τάφρου. Στην τελική λύση, οι δύο αυτοί τομείς έπρεπε να λειτουργούν παράλληλα, να συνεργάζονται, με τρόπο που όχι μόνο εξυπηρετούσε τις καθημερινές ανάγκες των πολιτών αλλά ταυτόχρονα προσέλκυε τους κατοίκους και εκπλήρωνε τους στόχους που είχε θέσει η πολιτεία.

Ένας από τους βασικούς στόχους του διαγωνισμού ήταν η αλλαγή της λειτουργίας της πλατείας από μία απλή γέφυρα και διασταύρωση μερικών δρόμων σε μία αισθητικά αναβαθμισμένη πλατεία που ταυτόχρονα θα αποτελεί χώρο ανάπαυσης και συγκέντρωσης. Η νέα πλατεία θα έπρεπε να αποτελεί ένα ελκυστικό σημείο αναφοράς για τους κατοίκους και τους επισκέπτες, αναβαθμίζοντας παράλληλα την εικόνα της περιοχής και των γύρω κτηρίων. Ταυτόχρονα, η καινούργια σύνθεση καλούνταν να ενισχύσει τη σύνδεση της εκατέρωθεν των τειχών, εξασφαλίζοντας τη ζωτική επικοινωνία μεταξύ τους καθώς και με άλλα σημαντικά αξιοθέατα και σημεία αναφοράς της πόλης, όπως το παλιό Γ.Σ.Π. και το Προεδρικό μέγαρο.²³

23. Προκήρυξη διαγωνισμού: «Ανάπλαση της Πλατείας Ελευθερίας και του περιβάλλοντος χώρου», σελ. 59-60

Διάγραμμα 8: Σχέση της πλατείας με τις πύλες και τους βασικούς οδικούς άξονες

Διάγραμμα 9: Αρχικές και νέες πύλες του τείχους της Λευκωσίας

15. Η σχέση της προηγούμενης "πλατείας" με τον προμαχώνα D'Avila

16. Η παλιά πλατεία Ελευθερίας

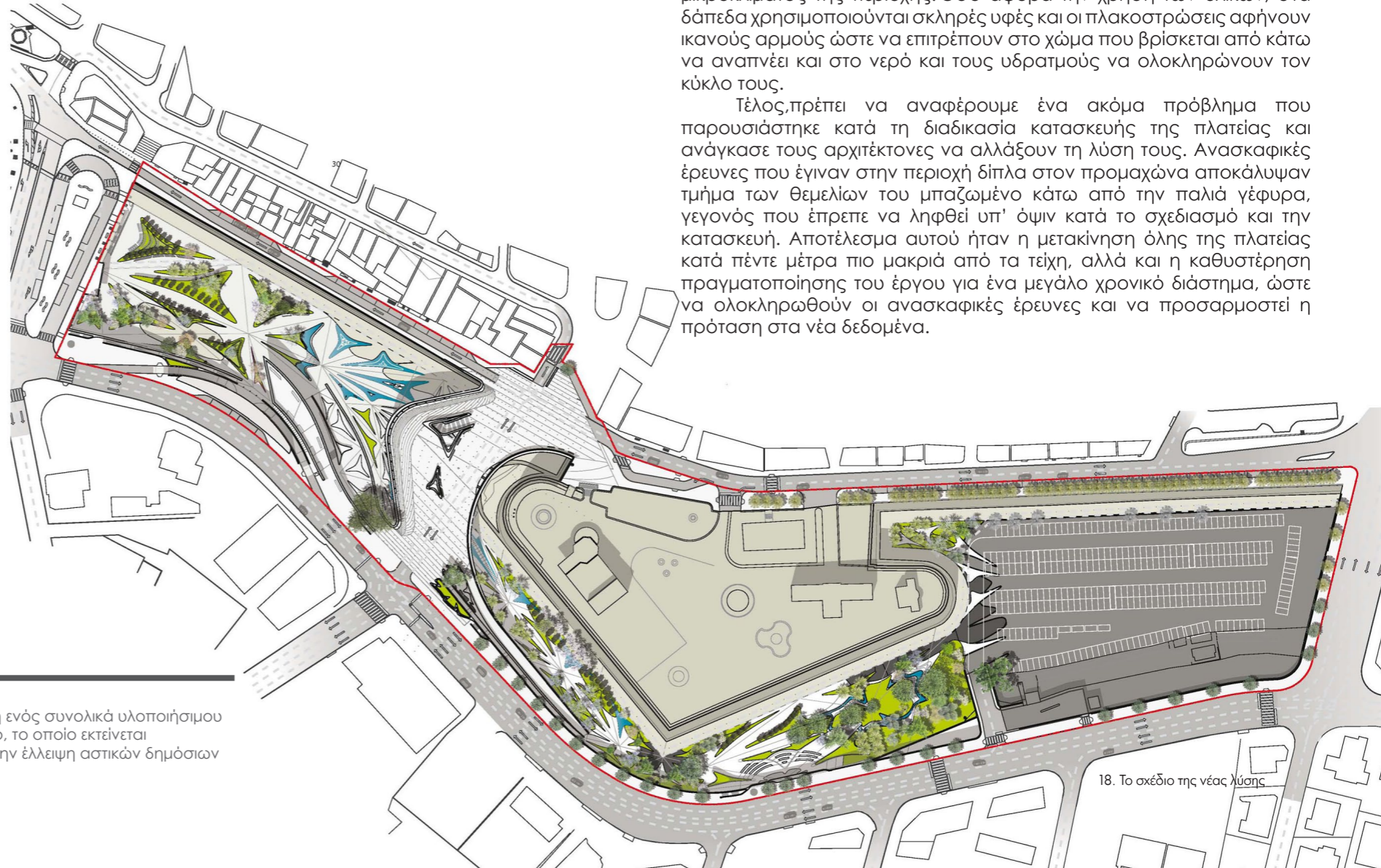
17. Η παλιά πλατεία Ελευθερίας

Επιπλέον, ζητούμενα ήταν η σύνδεση της όλης περιοχής με επιμέρους τοπικά στοιχεία, όπως δρόμοι ή πεζόδρομοι, και η εύρεση χώρων στάθμευσης καθώς και η πρόταση νέων χρήσεων μικρής κλίμακας που θα ενισχύσουν την πλατεία και την τάφρο.

Σε συνέντευξη που παραχώρησε ο κ. Χρίστος Πασσάς,²⁴ συνεργάτης του αρχιτεκτονικού γραφείου της Zaha Hadid, τονίζει ότι η αρχική ιδέα για την πρόταση τους περιλάμβανε την ευρύτερη περιοχή της τάφρου και όχι μονάχα το τμήμα της πλατείας Ελευθερίας.

Παρατηρώντας το μοτίβο που σχηματίζεται από τους έντεκα προμαχώνες που εισχωρούν στην τάφρο και τη διαιρούν σε επιμέρους τμήματα, πρότειναν μια λύση, η οποία με κάποιες μικρές προσαρμογές και επανάληψη θα μπορούσε να εφαρμοστεί για μεταγενέστερη ενοποίηση όλων τμημάτων της τάφρου με σκοπό τη δημιουργία ενός κεντρικού πάρκου γύρω από την παλιά πόλη Λευκωσίας.²⁵ Οι γέφυρες που ενώνουν την παλαιά με τη νέα πόλη θα αιωρούνται, αφήνοντας το χώρο από κάτω τους ανοιχτό και ενιαίο. Η ενιαία και συνολική αντιμετώπιση της τάφρου αποτέλεσε τη βασική κατεύθυνση καθ' όλη την πορεία επεξεργασίας της πρότασης.

Η κεντρική ιδέα της λύσης, προκύπτει από τη διαπίστωση ότι στην ουσία η πλατεία Ελευθερίας ήταν πάντα μία γέφυρα, όπως και άλλες επονομαζόμενες "πλατείες" κατά μήκος του τειχούς. Συνέπεια της παραπάνω διαπίστωσης είναι η δημιουργία ενός χώρου, με ικανό πλάτος ώστε να λειτουργεί παράλληλα και σαν πλατεία και σαν γέφυρα, εξυπηρετώντας την κίνηση των αυτοκινήτων εντός και εκτός των τειχών. Με τον τρόπο αυτό στο επίπεδο της τάφρου ενοποιούνται τα επιμέρους τμήματα, και προκύπτει ένας μεγάλος χώρος πρασίνου που δεν διασπάται από την κυκλοφορία τροχοφόρων. Στην ίδια στάθμη λειτουργούν μεμονωμένοι χώροι με εμπορικές χρήσεις, οι οποίοι στεγάζονται από την ύπαρξη της πλατείας.²⁶ Τα δύο επίπεδα συνδέονται με μεγάλους πεζοδρόμους – ράμπες, που ενώνουν τα γύρω πεζοδρόμια με την τάφρο. Ορισμένες εμπορικές χρήσεις τοποθετούνται και σε αυτούς τους πεζοδρόμους για να ενισχύσουν τη λειτουργία τους²⁷ ενώ στο τμήμα της τάφρου που βρίσκεται στην απέναντι πλευρά του προμαχώνα έχει γίνει πρόβλεψη για τη δημιουργία υπαίθριου χώρου στάθμευσης.



Ιδιαίτερη σημασία δίνεται και στο σχεδιασμό της φύτευσης της πλατείας όπου με βάση ειδική μελέτη, καθορίζεται η φύτευση στα διάφορα τμήματα να είναι τέτοια ώστε να δημιουργεί μικρές οάσεις, ιδιαίτερα σημαντικές κατά τους καλοκαιρινούς μήνες. Τα σημεία αυτά ενισχύονται με υδάτινες επιφάνειες, που συνεισφέρουν σημαντικά στην βελτίωση του όλου μικροκλίματος της περιοχής. Όσο αφορά την χρήση των υλικών, στα δάπεδα χρησιμοποιούνται σκληρές υφές και οι πλακοστρώσεις αφήνουν ικανούς αρμούς ώστε να επιτρέπουν στο χώμα που βρίσκεται από κάτω να αναπνέει και στο νερό και τους υδρατμούς να ολοκληρώνουν τον κύκλο τους.

Τέλος, πρέπει να αναφέρουμε ένα ακόμα πρόβλημα που παρουσιάστηκε κατά τη διαδικασία κατασκευής της πλατείας και ανάγκασε τους αρχιτέκτονες να αλλάξουν τη λύση τους. Ανασκαφικές έρευνες που έγιναν στην περιοχή δίπλα στον προμαχώνα αποκάλυψαν τμήμα των θεμελίων του μπαζωμένο κάτω από την παλιά γέφυρα, γεγονός που έπρεπε να ληφθεί υπ' όψιν κατά το σχεδιασμό και την κατασκευή. Αποτέλεσμα αυτού ήταν η μετακίνηση όλης της πλατείας κατά πέντε μέτρα πιο μακριά από τα τείχη, αλλά και η καθυστέρηση πραγματοποίησης του έργου για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα, ώστε να ολοκληρωθούν οι ανασκαφικές έρευνες και να προσαρμοστεί η πρόταση στα νέα δεδομένα.

24. <http://www.sellandbuild.com/c/interview/395>

25. Σε συνέντευξη της η Zaha Hadid αναφέρει: "Το κύριο ζητούμενο ήταν η παράδοση ενός συνολικά υλοποιήσιμου οράματος για το κέντρο της πόλης. Αναπτύξαμε συνεπώς ένα σχέδιο για αστικό πάρκο, το οποίο εκτείνεται αγκαλιάζοντας το αρχαιολογικό μνημείο μέσα στην ενετική τάφρο, ως ανταπόκριση στην έλλειψη αστικών δημόσιων χώρων που παρατηρείται στη Λευκωσία.", περιοδικό ΥΓ, Ιανουάριος 2011

26. <http://www.zaha-hadid.com/masterplans/eleftheria-square/#section-information>

27. http://www.sellandbuild.com/c/architectural_talk/211

2.3 ΣΧΟΛΙΑΣΜΟΣ

Με την νέα πρόταση εξυπηρετούνται ταυτόχρονα δύο στόχοι τη ανάπλασης, η μετατροπή της νέας πλατείας σε αξιοθέατο και σημείο αναφοράς για την πόλη που παράλληλα εξυπηρετεί την κυκλοφορία των αυτοκινήτων πιο αποδοτικό τρόπο και αποτελεί πιο ευχάριστο σημείο συγκέντρωσης των κατοίκων όπως ορίζονταν από την προκήρυξη του διαγωνισμού. Η παλιά πλατεία – γέφυρα αποτελούσε και αυτή τμήμα της ιστορίας της πόλης μεν, αλλά ήταν το αποτέλεσμα βιαστικών και μη σχεδιασμένων ενεργειών παρακινούμενων από την ανάγκη για επικοινωνία των δύο τμημάτων της πόλης, με αποτέλεσμα να μην λειτουργεί τόσο σαν πλατεία – χώρος στάσης αλλά περισσότερο σαν πέρασμα – χώρος κίνησης. Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με την υποβάθμιση της τάφρου, η οποία αποτελούσε απλώς ένα αναξιοποίητο αστικό κενό και σε ορισμένα τμήματά της χώρο στάθμευσης, οδηγούσε το χώρο σαν σύνολο στην απαξίωση.

Η ιδιαίτερη μορφή της νέας λύσης, η ισχυρή αντίθεσή της με τη μορφή του υπάρχοντος μνημείου και η χρήση υλικών που εντείνουν τη διαφοροποίηση αυτή μετατρέπουν την νέα πλατεία σε αξιοθέατο και τοπόσημο εξ' ορισμού. Σε αυτό συμβάλει άλλωστε και η φήμη του αρχιτεκτονικού γραφείου που έχει αναλάβει το έργο. Την λειτουργία ως τοπόσημο ή σημείο αναφοράς ενισχύεται παράλληλα από την κεντρική θέση και τη μέριμνα για ένωσή της με τα υπόλοιπα αξιοθέατα της πόλης.

Σε λειτουργικό επίπεδο η νέα κατασκευή έχει διευρυμένο πλάτος που ενισχύει το ρόλο της ως πλατεία - χώρο στάσης και συγκέντρωσης του κοινού, ενώ ταυτόχρονα βελτιώνει την εικόνα της περιοχής και τη συνολική αισθητική της. Το υπάρχον δίκτυο πεζοδρόμων, οι νέοι πεζόδρομοι που κατασκευάζονται και τα διαφορετικά επίπεδα της νέας πρότασης έρχονται να συνδεθούν σε ένα νέο δίκτυο κινήσεων που διατρέχει όλη την περιοχή, ενώνει την παλιά και την νέα πόλη και βελτιώνει την κυκλοφορία. Στο επίπεδο της τάφρου η πλατεία έχει διπλή χρήση, συγκεντρώνοντας τον κόσμο σε ένα χώρο μακριά από την κυκλοφορία των αυτοκινήτων, χώρο ηρεμίας και χαλάρωσης, ενώ ταυτόχρονα γεμίζει ένα αναξιοποίητο αστικό κενό. Οι κάτοικοι και οι επισκέπτες μπορούν να προσεγγίσουν την περιοχή με πολλούς τρόπους και να συνδυάσουν τη βόλτα τους με ένα πέρασμα από τις βιτρίνες καταστημάτων.

Γενικότερα, ο νέος σχεδιασμός βοηθάει ιδιαίτερα στην αναζωογόνηση της περιοχής. Η δημιουργία μίας μελετημένης και σχεδιασμένης πλατείας σε ένα τόσο κεντρικό σημείο της πόλης το οποίο μέχρι τώρα ήταν σε μεγάλο βαθμό αναξιοποίητο αποτελεί μία



19



20

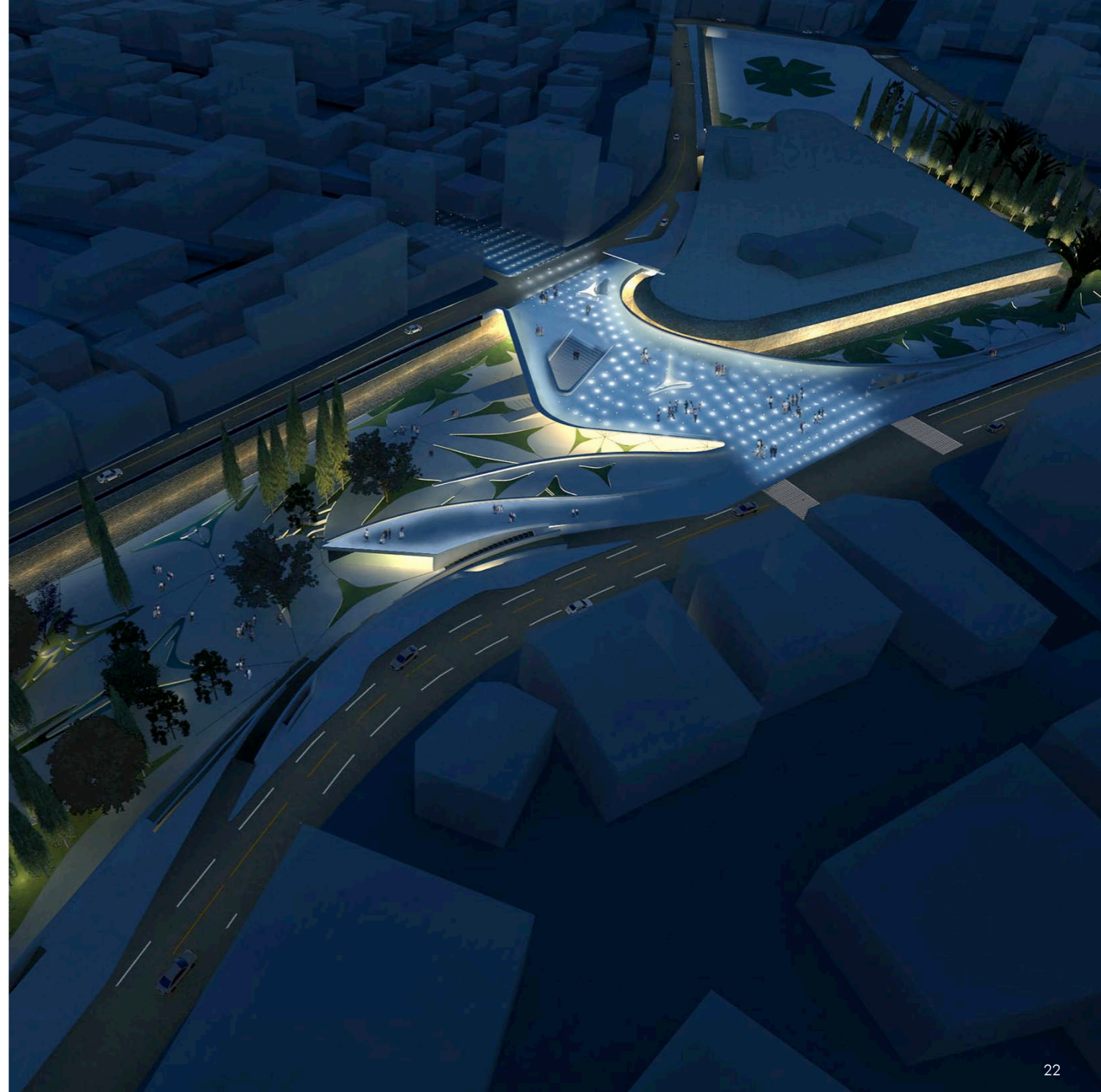


21

19. Η παλιά πλατεία

20. Η τάφρος και τα τείχη της
Λευκωσίας21. Οι αρχαιολογικές ανασκαφές
στον προμαχώνα D'Avila

22. Φωτορεαλιστική απεικόνιση



σημαντική αλλαγή προς το καλύτερο για τους κατοίκους. Ταυτόχρονα, για την ενίσχυση της λειτουργίας της πλατείας, η σύνθεση ενισχύεται και με εμπορικές χρήσεις ενδιαφέροντες για τους κατοίκους και τους επισκέπτες. Με τον τρόπο αυτό, υποστηρίζεται η άποψη που επικρατεί ότι για να επιβιώσει ένα μνημείο πρέπει να ενταχθεί στην καθημερινότητα των πολιτών, κάτι που αναφέρεται σε αρκετούς διεθνείς χάρτες όπως για παράδειγμα στη Χάρτα της Βενετίας. Πιο συγκεκριμένα δηλαδή η συντήρηση ενός μνημείου ευνοείται από την καταλληλότητά του να χρησιμοποιηθεί για κάποιο σκοπό ωφέλιμο για την κοινωνία.

Παρά την λειτουργική προσαρμογή της νέας σύνθεσης, το αποτέλεσμα μορφολογικά δείχνει να ανταγωνίζεται τα τείχη της Λευκωσίας. Πιο συγκεκριμένα η όλη πλατεία αποτελεί έναν πολύ μεγάλο όγκο ο οποίος δεν προσπαθεί να διατηρήσει κάποια αναλογία σε σχέση με το μνημείο που συνορεύει, ούτε να ενταχθεί σε μια ενιαία οπτική σύλληψη με αυτό.

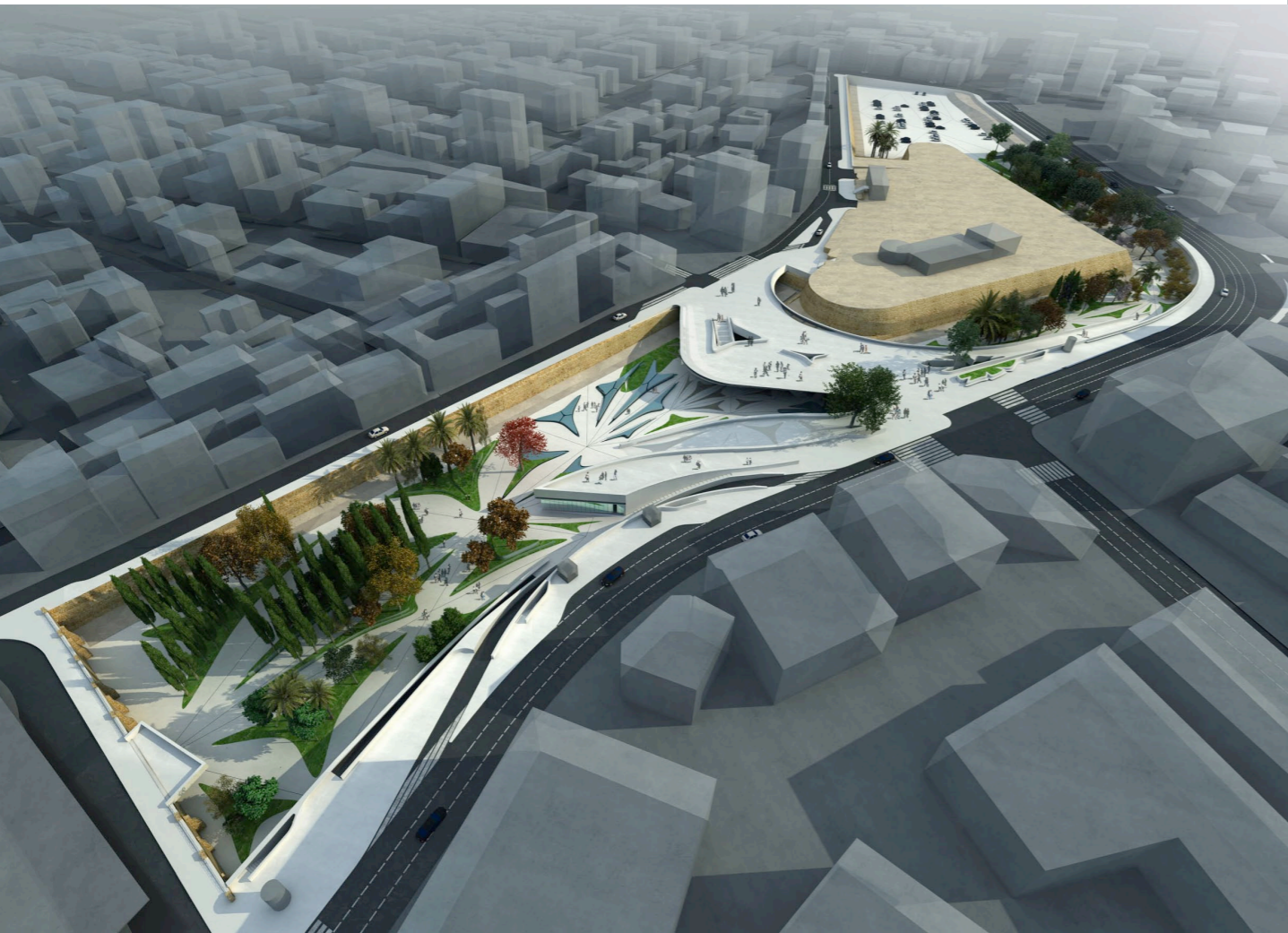
Είναι γεγονός ότι η προσπάθεια να σεβαστούν το ιστορικό περιβάλλον το οποίο κλήθηκαν να αναδιαμορφώσουν περιορίστηκε στην αποκοπή από αυτό και στην σύνδεση τους σε λειτουργικό επίπεδο. Για τον λόγο αυτό η νέα πλατεία διατηρεί μια σχετική απόσταση από τον προμαχώνα D' Aníla κάτι που προστάζεται βέβαια και από τις αρχές της διατήρησης της αρχιτεκτονικής κληρονομιάς, συνεπώς περίμεναν το αποτέλεσμα της ανασκαφής για να προσαρμόσουν τη λύση τους και σεβάστηκαν τα ευρήματα της. Σε ευρύτερο επίπεδο όμως επενέβησαν με δραστικό τρόπο στον περιβάλλοντα χώρο του μνημείου αλλάζοντας δραστικά τη μορφή του και την αναλογία των όγκων του, σχεδιάζοντας όγκους εντός της τάφρου και μεγάλες ράμπες για τη σύνδεση των διαφορετικών επιπέδων και εντάσσοντας μια νέα κλίμακα στην περιοχή. Στο επίπεδο της υλικότητας της νέας κατασκευής έγινε χρήση υλικών διακριτών, που διαφέρουν οπτικά από αυτά του μνημείου. Γενικότερα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι πρότειναν μία κατασκευή που ανταγωνίζεται το μνημείο ως αξιοθέατο. Αυτό γίνεται ευκολότερα αντιληπτό παρατηρώντας τα σχέδια και τις φωτορεαλιστικές απεικονίσεις της πρότασης ανάπλασης. Το νέο έργο δεσπόζει πάνω από το υπάρχον και κατά ένα τρόπο υποβαθμίζει τη σημασία του. Τοποθετείται στον κενό χώρο της τάφρου, γεφυρώνοντας μεν το χάσμα ανάμεσα στην παλιά και τη νέα πόλη, αλλά δημιουργώντας μία νέα υπερμεγέθη κατασκευή σε αρκετά κοντινή απόσταση από τον προμαχώνα. Παρά το γεγονός ότι η νέα επέμβαση γίνεται με σκοπό τη βελτίωση του χώρου, η πρόταση δίνει την εντύπωση ότι σκοπός της δεν είναι τόσο η ανάδειξη του τείχους αλλά της νέας πλατείας που κατασκευάζεται δίπλα σε αυτό. Όλα τα παραπάνω



αποτελέσαν τους λόγους για τους οποίους διάφορες κοινωνικές ομάδες (αρχαιολόγοι, ΜΚΟ, οργανώσεις πολιτών, κ. α.) αντιτάχθηκαν στην νέα πρόταση και διαμαρτυρήθηκαν ώστε να εμποδίσουν την κατασκευή της, παρουσιάζοντας ισχυρό αντίλογο με βέβαια επιχειρήματα. Παρ' όλα αυτά, οι αντιδράσεις αυτές, αν και καθυστέρησαν την εφαρμογή της μελέτης, δεν κατάφεραν να την σταματήσουν, ούτε οδήγησαν σε ουσιαστικές συνθετικές αλλαγές.

Συνοψίζοντας, όταν οι αρχιτέκτονες ξεκίνησαν το σχεδιασμό της νέας πρότασης, τα τρία δεδομένα που είχαν ήταν ένα τείχος που δεν επιτελούσε κάποια ουσιαστική λειτουργία πλέον και αποτελούσε απλώς μνημείο του παρελθόντος, μία πλατεία – γέφυρα και μία αχρησιμοποίητη τάφρος διασπασμένη σε τμήματα που σταδιακά μετατρέπονταν σε χώρο στάθμευσης. Αυτά τα δεδομένα, σε συνδυασμό με τις απαιτήσεις του διαγωνισμού, αρχικά, και του σχεδιασμού στη συνέχεια, τους οδήγησαν σε μία πρόταση που αντιτίθεται τελείως στο υπάρχον μνημείο και διαφοροποιείται από αυτό σε επίπεδο μορφής, κλίμακας και υλικών. Με τον τρόπο αυτό, αλλά και με το ισχυρό όνομα που τη συνοδεύει, προσελκύει την προσοχή του κοινού, κατοίκων και επισκεπτών, και μετατρέπεται σε αξιοθέατο και σημείο αναφοράς, κατά πάσα πιθανότητα σε βάρος του μνημείου. Ταυτόχρονα, όμως, επιλέγει να συνδυαστεί λειτουργικά με το μνημείο, τοποθετώντας χρήσεις στην τάφρο και φέρνοντας τον κόσμο σε επαφή με τμήματά του. Οι επισκέπτες μπορούν να απολαύσουν τη βόλτα τους στην τάφρο, να παρατηρήσουν από κοντά τα τείχη, να αγγίξουν τις πέτρες από τις οποίες έχει κατασκευαστεί ένα κομμάτι της ιστορίας της πόλης. Η διαφοροποίηση σε επίπεδο μορφής, αυτή η αντίθεση ως προς το μνημείο, παραμερίζεται προκειμένου να επιτευχθεί η λειτουργική συνεργασία των δύο, πλατείας και μνημείου, που θα ζωοδοτήσει το μνημείο και θα ενισχύσει την ύπαρξή του. Παρ' όλα αυτά δεν παύει να αποτελεί μία πράξη έντονης αντίθεσης προς το υπάρχον μνημείο και έναν τρόπο για τους αρχιτέκτονες να προωθήσουν τη λύση τους μέσω της σύγκρουσης των δύο κατασκευών.

23,24,25,26: Εικόνες από τα έργα για την υλοποίηση της νέας πλατείας



27. Φωτορεαλιστική απεικόνιση. Παρατηρούμε ότι δίνεται έμφαση στην απεικόνιση της λύσης και όχι στην ένταξη της



3.0 CASTELVECCHIO, VERONA_CARLO SCARPA

Το παράδειγμα αυτό της επέμβασης σε ιστορικά μνημεία αφορά τον σχεδιασμό ενός μουσείου από τον Ιταλό αρχιτέκτονα Carlo Scarpa στο μεσαιωνικό κάστρο της Βερόνα, το Castelvecchio. Η ιστορία του κτηρίου και η αναφορά στους μετασχηματισμούς πριν το 1957, όπου και έγινε η ανάθεση του έργου στον Ιταλό αρχιτέκτονα παραθέτονται αναλυτικότερα σε παράρτημα στο τέλος.²⁸

3.1 ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ CASTELVECCHIO

Το Castelvecchio, μεσαιωνικό κάστρο της Βερόνα οικοδομήθηκε τον 12ο αιώνα για να ενισχύσει την άμυνα της πόλης και να προστατεύσει τους τοπικούς ηγεμόνες. Ως κτιριακό σύνολο με την πάροδο του χρόνου υπέστη πολλές μετατροπές οι οποίες άλλαξαν σε μεγάλο βαθμό την αρχική του μορφή. Οι μετατροπές δεν περιορίστηκαν απλώς σε υλικό επίπεδο, αλλά συνοδεύτηκαν από παράλληλες αλλαγές στην χρήση και τη λειτουργία του κάστρου, από κατοικία, σε στρατιωτική χρήση, και από την δεύτερη δεκαετία του 20ου αιώνα σε μουσείο της τοπικής τέχνης. Τον σχεδιασμό του μουσείου του 1923, όπου υπεύθυνος ήταν ο Ιταλός αρχιτέκτονας Ferdinando Forlati κλήθηκε να ανατρέξει ο Scarpa το 1957 καθώς κρίθηκε παραπλανητικός και ψεύτικος.

Το Castelvecchio τοποθετείται δίπλα στον ποταμό Adige και ενώνεται με την γέφυρα που τον διασχίζει και σηματοδοτούσε μια από τις εισόδους στη Βερόνα. Αποτελείται από την πτέρυγα Reggia στο δυτικό τμήμα, η οποία είναι και η παλαιότερη, ενώ στην ανατολική πλευρά βρίσκεται η κεντρική αυλή. Στις αρχές του 19ου αιώνα, οικοδομήθηκε ένας νέος κτιριακός όγκος σε σχήμα Γ όπου απέκοπτε την αυλή από το ποτάμι, αλλάζοντας τον χαρακτήρα του όλου συμπλέγματος. Λίγα χρόνια αργότερα, κατεδαφίζονται και οι πύργοι του κάστρου, οι οποίοι ξαναχτίζονται πια το 1923. Η επέμβαση από τον Forlati, χαρακτηρίζεται από την προσπάθεια δημιουργίας και ανάδειξης της επιβλητικότητας του κτηρίου. Για να το επιτύχει στηρίζεται σε ψεύτικα στοιχεία γοθικού ρυθμού, τα οποία προσδίδουν μια εντελώς παραπλανητική εντύπωση για το παρελθόν του κτηρίου.



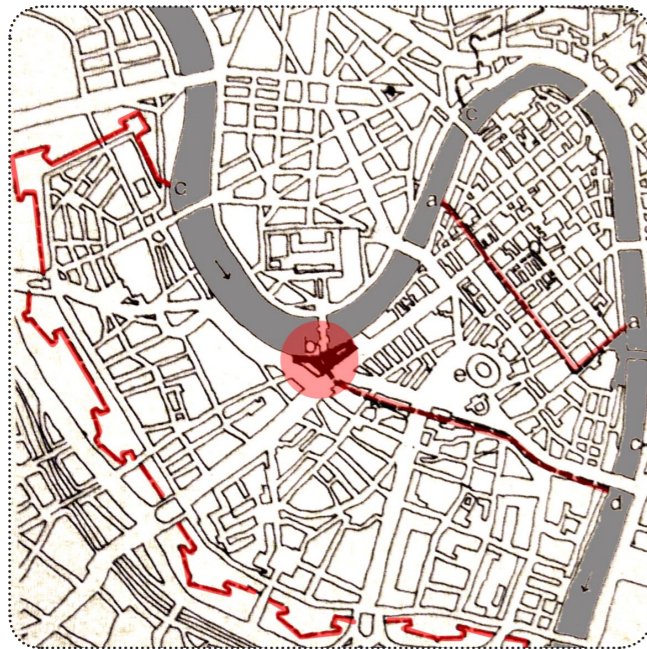
29



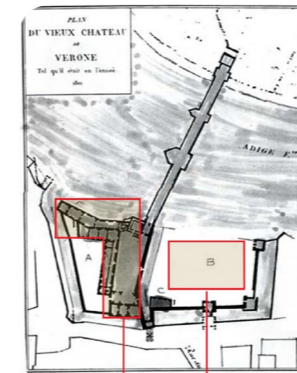
30

28. Το άγαλμα του Cangrande
29. Verona, Italy
30. Ο Carlo Scarpa στο Castelvecchio

28. Βλέπε Παράρτημα_Castelvecchio



Διάγραμμα 10



ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΑΥΑΝ

ΠΤΕΡΥΓΑ REGGIA

Διάγραμμα 11

Διάγραμμα 10: Η σχέση του κάστρου με τις οχυρώσεις της πόλης
Διάγραμμα 11: Η αρχική μορφή του Castelvecchio

3.2_ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ SCARPA ΣΤΟ CASTELVECCHIO

Το έργο της αναδιαμόρφωσης της έκθεσης ανατίθεται στον Scarpa το 1957, ο οποίος αρχικά ανέλαβε μονάχα ένα τμήμα της, την προσωρινή έκθεση (da Altichiero a Pisanello) αλλά σταδιακά κλήθηκε να περιλάβει στον σχεδιασμό του διαρθρωτικές αλλαγές στο σύνολο του συμπλέγματος, οι οποίες τον απασχόλησαν για τα επόμενα περίπου 20 χρόνια.²⁹ Scarpa εξ αρχής αντιπάχθηκε στον παραπλανητικό σχεδιασμό που πραγματοποίησε ο Forlati το 1923 και διαφοροποιήθηκε από αυτόν τόσο στην γενική διάταξη των χώρων όσο και στα γενικά διαγράμματα κινήσεων. Στην κορυφή της ιεραρχίας που έθεσε ο ίδιος τοποθέτησε το υπάρχον τείχος της Βερόνα (Commune Wall) και το άγαλμα του Cangrande della Scala. Το τείχος ήταν ο θεμέλιος λίθος, αυτό που προκάλεσε όλα όσα επακολούθησαν, ένα σύμβολο της πόλης της Βερόνα το οποίο την εποχή της φεουδοκρατίας που επικρατούσε στην Ιταλία, προσέφερε στους κατοίκους της πόλης σχετική ατομική ελευθερία, ενώ το άγαλμα παρίστανε τον σπουδαιότερο λόρδο της οικογένειας που οικοδόμησε το Castelvecchio.

Εξ αρχής, θέλησε να αφαιρέσει τα τμήματα των προσθηκών που έγιναν τους προηγούμενους αιώνες και τα οποία υποβάθμιζαν την αξία του τείχους. Κατεδαφίζει λοιπόν το τμήμα των Γαλλικών στρατώνων που έρχονταν σε επαφή με αυτό και τη μεγάλη σκάλα απέναντι.³⁰ Η κίνηση του αυτή έφερε στο φως μεγάλο μέρος των παλαιών δομών του κάστρου του 12ου αιώνα και κυρίως την αρχαία Ρωμαϊκή τάφρο η οποία είχε καλυφθεί, την οποία ο Ιταλός αρχιτέκτονας ανέσκαψε και ανέδειξε.³¹ Στον εξωτερικό χώρο της μεγάλης αυλής διαμόρφωσε εκ νέου την φύτευση, την πλακόστρωση των μονοπατιών, τις κρήνες και κατόργησε τις κινήσεις και τις διαδρομές που είχε σχεδιάσει ο Forlati. Συνεχίζοντας την προσπάθεια αναιρέσεως των προηγούμενων επεμβάσεων ο Scarpa υποχώρησε σε σχέση με τα γοτθικής μορφής ανοίγματα στην πρόσοψη της Γαλλικής πτέρυγας ώστε να τα εκθέσει σαν ένα ψεύτικο σκηνικό όπως στην πραγματικότητα ήταν, ενώ στην πόρτα αριστερά δημιούργησε μια κατασκευή που εξέρχεται από το κτήριο, έναν κυβικό όγκο σαν μια μεγάλη ντουλάπα, το οποίο αποκαλούσε sacello.



29. Marc J Neveu, Slow Time: Reading the Work of Scarpa (2010)_άρθρο

30. Tamara Coombs, Scarpa's Castelvecchio: A Critical Rehabilitation (1992)_άρθρο, περιοδικό Journal Issue:Places,8

31. Αφορμή για την κατεδάφιση αποτέλεσε η Porta del Morbio, μια πόρτα πάνω στο τείχος η οποία ήταν ορατή από το εσωτερικό της Ναπολεόντειας πτέρυγας. Το δάπεδο της, βρίσκονταν χαμηλότερα από αυτό της μέσα αίθουσας όποτε χρειάστηκε ανασκαφή ή οποία συνεχίστηκε σε κατεδάφιση του τοίχου της πτέρυγας προς την αυλή, και στην συνέχεια στην εύρεση των πρώτων στοιχείων ύπαρξης της ρωμαϊκής τάφρου και στην μετέπειτα κατεδάφιση της μεγάλης εξωτερικής σκάλας. Richard Murphy : Carlo Scarpa and Castelvecchio, (1990) σελίδες 88- 93
ISBN 0-408-50052-2

Συνεχίζοντας τον εξωτερικό σχεδιασμό επικεντρώθηκε στο σημείο που η Ναπολεόντεια πτέρυγα έρχονταν σε επαφή με το τείχος, χώρος που προέκυψε από τις από τις προαναφερθείσες κατεδαφίσεις. Στο χώρο αυτό τοποθέτησε το σημαντικότερο κατ' εκείνον, αντικείμενο της έκθεσης το άγαλμα του Cangrande. Η τοποθέτηση του στον χώρο ακολούθησε την προσεκτική και εμπειριστατωμένη ανάλυση του αρχιτέκτονα προκειμένου να βρεθεί μια θέση που επιτρέπει στον επισκέπτη να συναντήσει το έργο κατά μήκος της διαδρομής μέσα από το μουσείο καθώς και έξω από αυτό.³² Το άγαλμα τοποθετήθηκε ένα επίπεδο πάνω από το έδαφος, σε μια εξωτερική πλατφόρμα προστατευμένο από τη βροχή καθώς ο χώρος αυτός είναι στεγασμένος. Η οροφή της πτέρυγας συνεχίζει, ενώ τα στρώματα που την αποτελούν τραβιούνται προς τα πίσω και ξεχωρίζονται το ένα από το άλλο. Το γλυπτό αυτό δεν το ανακαλύπτει κανείς από την αρχή της περιήγησης, αν και το παρατηρεί καθώς εισέρχεται στο συγκρότημα, αλλά πρέπει να μπει στην έκθεση και να καλύψει την μισή σχεδόν πορεία μέχρι να το ανακαλύψει.³³

Σε μια αντίστιξη με το άγαλμα τοποθετήθηκε και η είσοδος στην έκθεση, μακριά από το κέντρο της όψης της Γαλλικής πτέρυγας προς την άκρα δεξιά πλευρά. Η είσοδος στο μουσείο δεν είναι άμεσα ορατή όταν εισέρχεται κανείς στην εσωτερική αυλή του συγκροτήματος. Ο επισκέπτης, περνάει από μια είσοδο στο τείχος της Βερόνα, πάνω από την ρωμαϊκή τάφρο με μια μικρή γέφυρα και κατευθύνεται ευθεία ακολουθώντας την πορεία που του υπαγορεύει η φύτευση. Στη συνέχεια, ακούγοντας τον ήχο που προκαλούν οι κρήνες οι οποίες είναι μερικώς κρυμμένες, αποκλίνει από την προηγούμενη πορεία που ακολουθούσε και στρίβει αριστερά στον πλακοστρωμένο διάδρομο που τον οδηγεί προς της είσοδο του μουσείου.

Στο εσωτερικό του μουσείου ο Scarpa δημιουργεί μια κυκλική κίνηση με τις εκθέσεις να περιορίζονται στο οριζόντιο τμήμα της γαλλικής πτέρυγας και στη πτέρυγα Reggia, ενώ το κάθετο τμήμα του κεντρικού κτηρίου δόθηκε στα γραφεία και στους χώρους της διεύθυνσης. Το πρώτο τμήμα της έκθεσης στο ισόγειο, αποτελείται από πέντε διαδοχικές αίθουσες όπου εκθέτονται όλα τα γλυπτά του Μουσείου με χρονολογική σειρά. Οι αίθουσες συνδέονται μεταξύ τους με ένα κεντρικό διάδρομο

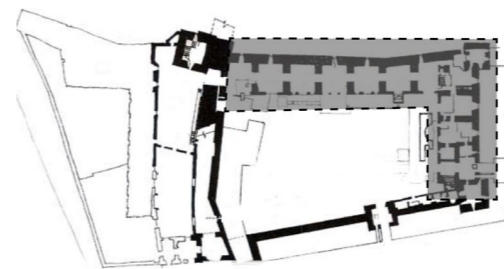


35

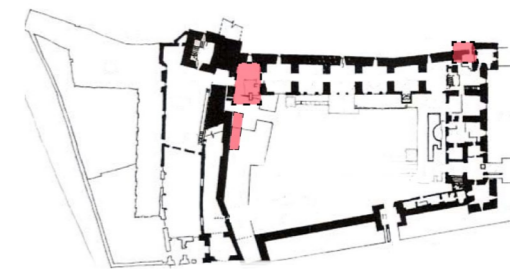
32. <http://www.comune.verona.it/Castelvecchio/cvsito/english>

33. Francesco Dal Co, Giuseppe Mazzariol: "Carlo Scarpa: the complete works" (2002) ISBN 978-0847805914

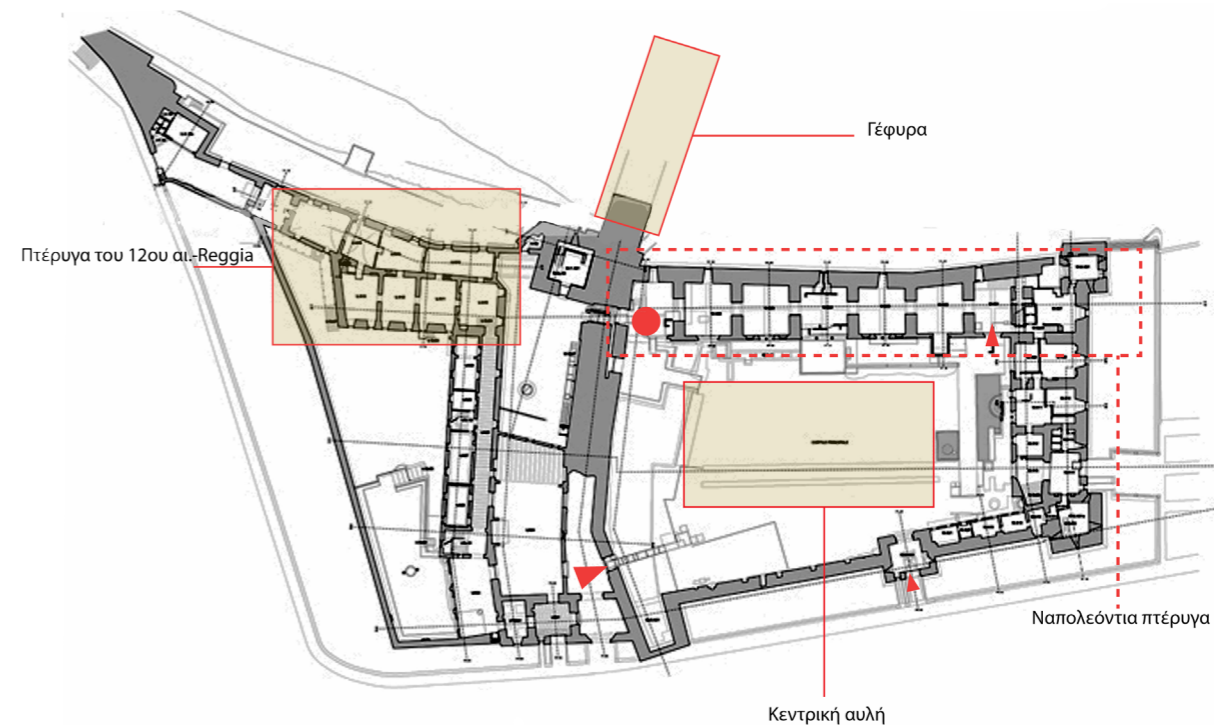
Διάγραμμα 12 : Η Ναπολεόντεια πτέρυγα
 Διάγραμμα 13 : Οι κατεδαφίσεις του Scarpa
 Διάγραμμα 14 : Η κάτοψη του Castelvecchio μετά την επέμβαση
 35. Το άγαλμα του Cangrande όπως φαίνεται από χαμηλά.



Διάγραμμα 12



Διάγραμμα 13



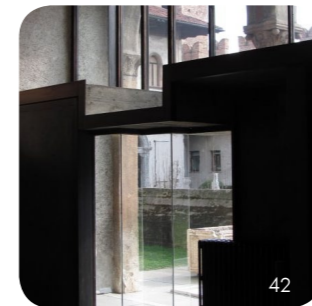
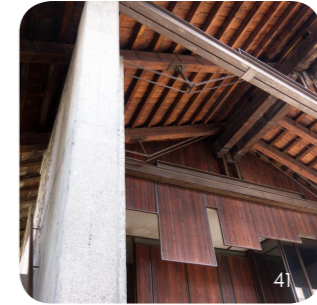
● Cangrande Statue

▲ Είσοδος Castelvecchio

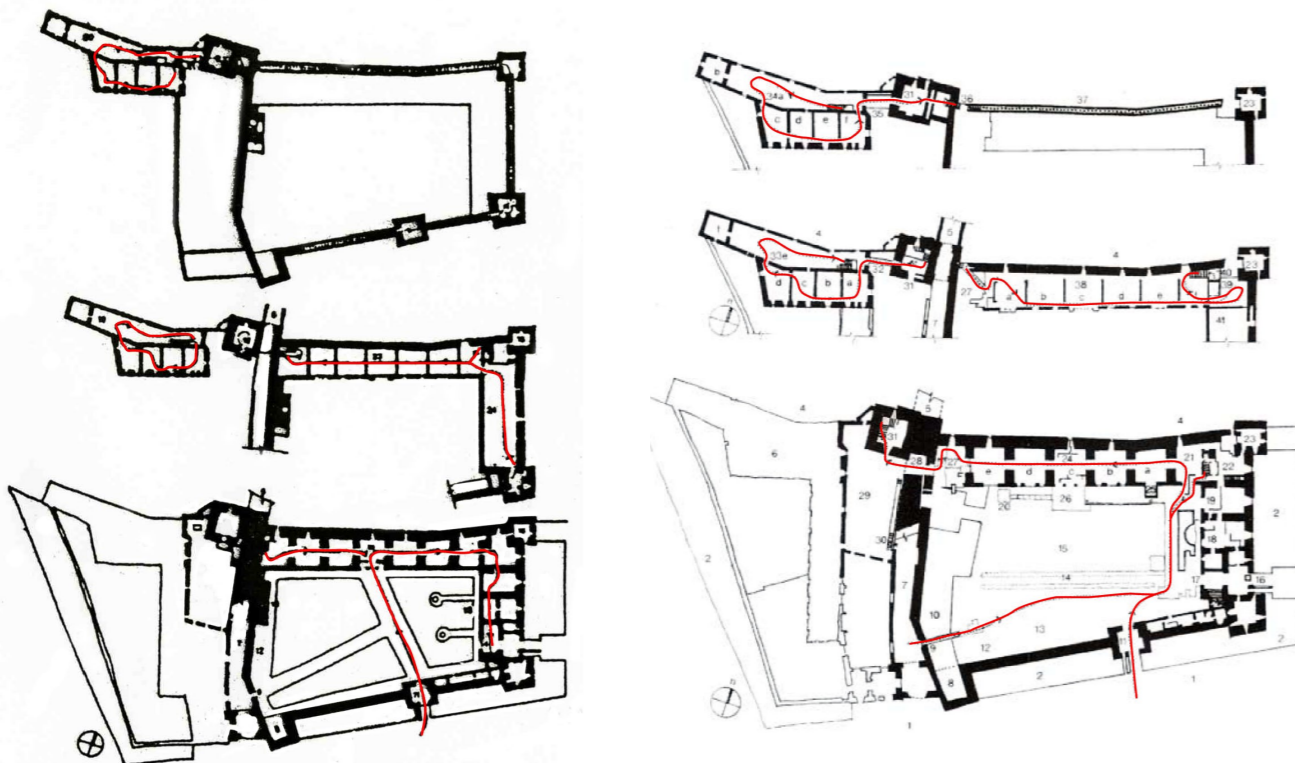
Διάγραμμα 14



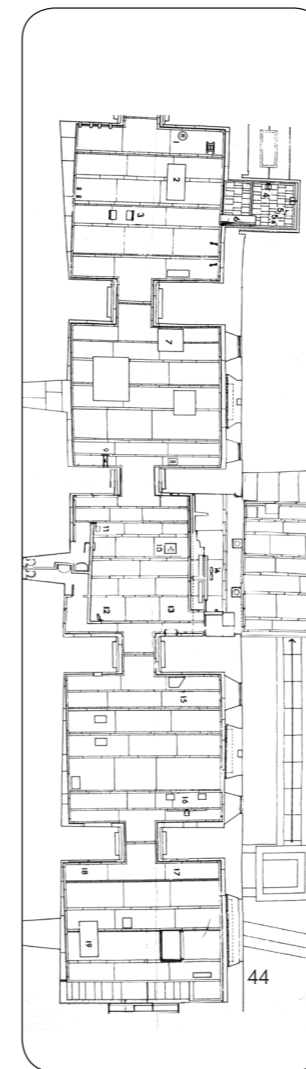
36. Η ρωμαϊκή τάφος
37. Η κρήνη στην κεντρική αυλή
38. Τμήμα της Γαλλικής όψης
39. Οι πύργοι



40. Ο χώρος του Cangrande
41. Λεπτομέρεια στην οροφή
42. Η είσοδος από το εσωτερικό
43. το Sacello



Διαγράμματα 15,16

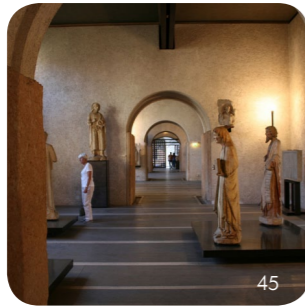


ο οποίος τονίζει την αξονικότητα, που είχε υποβαθμιστεί στον προηγούμενο μουσείο καθώς η είσοδος σε αυτό γίνονταν κεντρικά. Επιπλέον ο διάδρομος ενοποιεί τις αίθουσες σε ένα θεματικό σύνολο στο οποίο ο επισκέπτης έχει τη δυνατότητα να παρατηρεί τα εκθέματα ταυτόχρονα με τις κινήσεις των επισκεπτών στις υπόλοιπες αίθουσες, βιώνοντας μια ξεχωριστή και ζωντανή εμπειρία. Το δεύτερο τμήμα της έκθεσης αποτελείται από ζωγραφικά έργα και είναι χωροθετημένο στην πτέρυγα Reggia. Οι πίνακες είναι σχετικά αποδεσμευμένοι από το αρχιτεκτονικό κέλυφος και ορισμένοι από αυτούς τοποθετούνται ελεύθερα στον χώρο. Στο τρίτο και τελευταίο τμήμα της έκθεσης, την Πινακοθήκη, ο επισκέπτης επιστρέφει στην Ναπολεόντεια πτέρυγα αφού έχει περάσει από τον χώρο του Cangrande. Το τμήμα αυτό αποτελείται από έξι δωμάτια στα οποία η επικοινωνία σε αντίθεση με το ισόγειο δεν γίνεται αξονικά αλλά από τα κενά που αφήνουν οι εγκάρσιοι τοίχοι στις άκρες όπου δεν ακουμπάνε με τα τοιχώματα του κάστρου. Στην πινακοθήκη, έργα και αρχιτεκτονικά στοιχεία συμβάλλουν στην οργάνωση του χώρου, και δημιουργούν ένα ρυθμό όπου τα επιμέρους σημεία συνδέονται με το όλον και το αντίστροφο. Έτσι ο χώρος αποκτά ρυθμό και ο επισκέπτης χορογραφία.³⁴ Με το τέλος της έκθεσης ο επισκέπτης κατεβαίνει στο ισόγειο, στον ίδιο χώρο από τον οποίο είχε αρχικά εισέλθει, έχοντας ακολουθήσει μια κυκλική κίνηση της οποίας το σημείο καμπής εντοπίζεται μετά την έξοδο από την Reggia, στο σημείο του αγάλματος του Cangrande.

Ενώ αρχικά μπορεί να σχηματισθεί η εντύπωση ότι οι ελεύθερες διατάξεις των εκθεμάτων αποσκοπούν σε κάποια ανυπαρξία ιεράρχησης των κινήσεων, κάτι τέτοιο δεν ισχύει καθώς μέσα από την συγκρότηση του βλέμματος και της δημιουργίας οπτικών σχέσεων μεταξύ των έργων συνθέεται μια συνολική πορεία, την οποία ο επισκέπτης αφήνεται να την ανακαλύψει μόνος του.

34. Αναλυτική μελέτη για τη λειτουργία του βλέμματος στο μουσείο του Castelvecchio έχει πραγματοποιηθεί σε διπλωματική εργασία του Μεταπτυχιακού της σχολής / Ιωάννα Σταυρουλάκη, Η χωρική συγκρότηση του βλέματος στο Castelvecchio, ΔΠΜΣ κατ Α' (2002/3)

Διαγράμματα 15,16: Οι κινήσεις κατά τον Forliatti και τον Scarpa
44. Η κάτοψη της γλυπτοθήκης



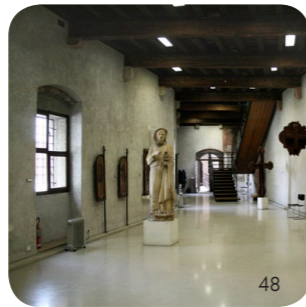
45



46



47



48

45. Η αίθουσα με τα
γλυπτά
46. Η έξοδος από τη
γλυπτοθήκη
47. Ο χώρος κάτω
από το άγαλμα
48. το εσωτερικό της
Reggia



49



50



51



52

49. το εσωτερικό της
Reggia
50. Λεπτομέρεια στην
οροφή
51. Η πινακοθήκη
52. Η σκάλα προς την
έξοδο

“ Το πρόβλημα των ιστορικών υλικών, τα οποία ποτέ δεν μπορούμε να αγνοήσουμε αλλά ούτε και να τα μιμηθούμε, είναι ένα θέμα που πάντοτε με απασχολούσε... Δεν είχα τίποτα περισσότερο από προβλήματα με τους κανόνες στην Βενετία και τις γραφειοκρατίες που τους ερμηνεύουν. Σε αναγκάζουν να μιμηθείς το στιλ αρχαίων παραθύρων, ξεχνώντας πως αυτά τα παράθυρα ήταν προϊόν άλλης εποχής, ενός διαφορετικού τρόπου ζωής με τα “παράθυρα” από άλλα υλικά και σε άλλες μορφές και με διαφορετικό τρόπο αντίληψης των παραθύρων. Τέλος πάντων, οι ηλίθιες απομιμήσεις αυτού του είδους πάντα δείχνουν άσχημες. Τα κτήρια που μιμούνται είναι μια απάτη και έτσι θα παραμένουν” Carlo Scarpa (Murphy 1990)³⁵

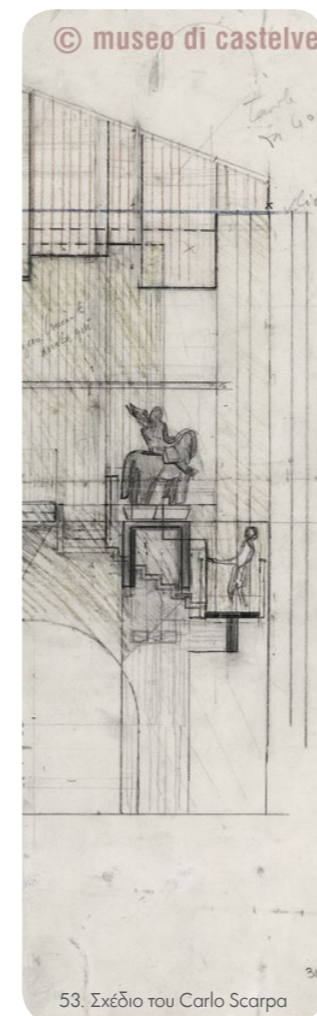
35. Richard Murphy . Carlo Scarpa and Castelvecchio(1990) : “The problem of historical materials, which we can never ignore but can't imitate directly either, is an issue that has always concerned me . . . I've had nothing but trouble from planning rules in Venice and the bureaucracies who interpret them. They order you to imitate the style of ancient windows forgetting that those windows were produced in different times by a different way of life with “windows” made of other materials in other styles and with a different way of making windows. Anyway stupid imitations of that sort always look mean. Buildings that imitate look like humbugs and that's just the way they are” – Carlo Scarpa

3.3_ΣΧΟΛΙΑΣΜΟΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ SCARPA

Στο διπλανό απόσπασμα από μια εκ των λίγων συνεντεύξεων που έδωσε ο Carlo Scarpa καθίσταται ξεκάθαρη η αντίληψη του αρχιτέκτονα για τις επεμβάσεις σε διατηρητέα κτήρια και για τις συνθέσεις σε ιστορικά περιβάλλοντα. Ο Scarpa είναι επικριτικός απέναντι στις νέες κατασκευές που προσπαθούν να μιμηθούν παλαιότερες μορφές και θεωρεί ότι τα κτήρια του παρελθόντος μπορούν να αποτελέσουν πηγή έμπνευσης για τις επεμβάσεις που γίνονται σε αυτά. Ο ίδιος έχει κατανοήσει τη ζητούμενη σχέση μεταξύ διατήρησης και σχεδιασμού κάτι που είναι φανερό μέσα από τα σχέδια του όπου αναδεικνύει τις ιδιαιτερότητες του προϋπάρχοντος μεσαιωνικού κτηρίου και τη σχέση του με τις νέες προσθήκες.³⁶ Οι μιμήσεις δεν εκφράζουν μόνο κάτι εν τέλει ψεύτικο και επιφανειακό, αλλά ταυτόχρονα καταδεικνύουν και την έλλειψη της ικανότητας του σχεδιαστή να προσαρμόσει τις απαιτήσεις του νέου προγράμματος σε ένα περιβάλλον ευαίσθητο και περιοριστικό.

Μέσα από το έργο του στο Castelvecchio, επιβεβαιώνουμε ότι η στάση του δεν είναι απλώς δεκτική και παθητική, καθώς με τις κινήσεις του επιλέγει να αναδείξει μονάχα τα στοιχεία του κτηρίου που θεωρεί σημαντικά και αξιόλογα. Γενικά, μπορούμε να πούμε ότι ακολουθεί μια νέα κατεύθυνση προς την επίτευξη της ισορροπίας παλαιού-νέου μέσα από τρεις διαφορετικές προσεγγίσεις: την ερμηνεία της ιστορίας του μνημείου, την ανάδειξη της αρχιτεκτονικής αξίας των αυθεντικών του στοιχείων και το διαχωρισμό των νέων απαιτήσεων που είχε η επέμβαση. Προσπαθεί έτσι να ξεχωρίσει και να αναδείξει καθεμία από τις ιστορικές φάσεις της ζωής του κτηρίου και να τις υποβάλει σε μια νέα, ενιαία σύλληψη.

Μια από τις βασικότερες κινήσεις είναι η κατεδάφιση του τμήματος των Γαλλικών στρατώνων που έρχονταν σε επαφή με το τείχος και της σκάλας της Ναπολεόντειας περιόδου. Έτσι, σηματοδοτεί ρυθμικά τα διάφορα στάδια και τα επίπεδα που είχαν προστεθεί σε διαφορετικές στιγμές στην ιστορία του κάστρου, αποκαλύπτει την εγγενή ασυνέχεια του χρόνου κάνοντας επιλεκτική αφήγηση του παρελθόντος της Βερόνα. Η αφήγηση που προκύπτει από την προαναφερθείσα κατεδάφιση, μας καλεί να μην στεκόμαστε παθητικοί μπροστά σε οποιοδήποτε μνημείο,



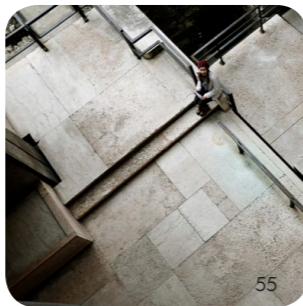
36. Manuel J. Marffn-Hernandez, Architecture from Architecture Encounters between Conservation and Restoration (2007) Future Anterior, Volume IV, Number 2_άρθρο

αλλά να το μελετήσουμε και να κρίνουμε οι ίδιοι τι και πως οφείλει να αναδειχθεί. Όπως σωστά είχε εκφραστεί ο Richard Murphy :“ο Scarpa αποσαφηνίζει και εκθέτει τα στρώματα της ιστορίας με επιλεκτική ανασκαφή και δημιουργική καταστροφή”.³⁷ Τόσο η μεγάλη σκάλα, όσο και η τελευταία αίθουσα της Γαλλικής πτέρυγας που κατεδάφισε, εμπόδιζαν, κάλυπταν και υποβάθμιζαν το τείχος της Βερόνα, το οποίο ήταν ιδιαίτερα σημαντικό για τον Scarpa. Συνεπώς, με την αφαίρεσή τους επιτυγχάνεται η ανάδειξη του τείχους και της Ρωμαϊκής τάφρου που ανακαλύφθηκε και δημιουργείται μία νέα αρμονική σχέση μεταξύ του ανατολικού και του δυτικού τμήματος του μουσείου.³⁸ Σε προγραμματικό επίπεδο, με τον τρόπο αυτό υπάρχει ισορροπία μεταξύ των υφιστάμενων χώρων και της πιθανής χρήσης τους, του διαθέσιμου χώρου και των απαιτήσεων του προγράμματος, της διαμόρφωσης του χώρου και της αναδιάρθρωσης του. Η Coombs δίνει ακόμα μια εκδοχή για την επιλογή των τμημάτων προς κατεδάφιση και σημειώνει ότι: “Η κατεδάφιση αυτή ήταν μια έντονη κριτική απέναντι στο παρελθόν της Ιταλίας και τον φασιστικό της μύθο”.³⁹

Τα στρώματα που προκύπτουν διαχωρίζονται και καθένα από αυτά αποκτά τη δική του θέση στο κολάζ που προκύπτει. Το αρχικό κτήριο του 12ου αιώνα διαχωρίζεται οπτικά από την Γαλλική πτέρυγα η οποία με τη σειρά της αποκόπτεται από το τείχος που έχει αποκαλυφθεί μετά την κατεδάφιση. Η έκφραση αυτή των στρωμάτων μας καθιστά ορατή τη διαδικασία τόσο της κατασκευής όσο και της χρονικής συσχέτισης υλικών και νοημάτων. Ιδιαίτερα στα σημεία επαφής ή ενώσεων η διαστρωμάτωση γίνεται στοιχείο αφήγησης που δια φωτίζει τις τεκτονικές ιδιότητες του κτηρίου. Η υπέρθεση των υλικών μας προκαλεί να αναλογιστούμε το πως ένα αντικείμενο πραγματώθηκε, είτε μέσω της ιστορικής του πορείας είτε με την παρέμβαση του αρχιτέκτονα. Το σημαντικότερο σημείο για την έκφραση των ιστορικών φάσεων του κάστρου δεν είναι άλλο από το σημείο ένωσης του τείχους με την Ναπολεόντεια πτέρυγα, το σημείο που ο Ιταλός αρχιτέκτονας αναδεικνύει τοποθετώντας το άγαλμα του Cangrande, το σημαντικότερο έκθεμα του μουσείου. Ο λεπτός τρόπος χειρισμού των υλικών, οι πέτρινοι τοίχοι, η πλακόστρωση⁴⁰, το τμήμα του τείχους της Βερόνα, το ανεπίχρηστο σκυρόδεμα που χρησιμοποιεί για την βάση του αγάλματος και η τραχεία επιφάνεια της Γαλλικής πτέρυγας είναι το μέσο με τον οποίο επιλέγει ο



54



55



56



57



58

54. Το άγαλμα του Cangrande

55. Άποψη από ψηλά

56. Η διάκριση των υλικών

57. Λεπτομέρεια από την στέγη

58. Το μοτίβο στο Sacello

Scarpa να διαχωρίσει τα στοιχεία που συναντά κανείς. Ο διαχωρισμός αυτός χαρακτηρίζεται από σεβασμό προς το προϋπάρχον οικοδόμημα, καθώς τόσο τα υλικά όσο και ο τρόπος χειρισμού τους δεν παρατίθενται σαν ένα ξένο σώμα αλλά συνδυάζονται με αυτό οπτικά και υλικά.^(εικ 55,56,57,58) Δημιουργείται έτσι ένα είδος παλιμψηστού, από στοιχεία τα οποία βρίσκονταν από το παρελθόν και στοιχεία τα οποία προστίθενται, ξεχωρίζοντας το παλιό από το νέο που εκφράζει πια τις σύγχρονες αρχές όπως οφείλει. Η διαφοροποίηση εντάθηκε με την επιλογή των υλικών που χρησιμοποίησε ο Scarpa, όπως τα Ρωμαϊκά κεραμίδια, τα φύλλα χαλκού και μεταλλικά δοκάρια, που ενισχύουν την αντίθεση μεταξύ του παλαιού και της νέας μοντέρνας προσθήκης σε επαφή με το μεσαιωνικό τείχος. Ο τρόπος με τον οποίο τα στρώματα αναφέρονται σε διαφορετικές ιστορικές περιόδους μας υποδεικνύει τον τρόπο εξέλιξης των κτηρίων του συγκροτήματος. Διαφορετικές εποχές και διαφορετικοί τρόποι χρήσης των μορφών μπορούν πλέον να συνυπάρχουν σε ένα ευανάγνωστο περιεχόμενο.⁴¹

Οι επεμβάσεις στην εσωτερική αυλή ακολουθούν τις ίδιες αρχές και δεν χαρακτηρίζονται από φλυαρία και προσπάθεια επίδειξης. Ο Scarpa προσπαθεί να διαχωρίσει τις κινήσεις των πεζών από την είσοδο των οχημάτων, αν και στην πράξη η προσπάθεια αυτή απέτυχε. Πρόθεση του ήταν η είσοδος των πεζών να γίνεται από την μεριά του τείχους και της γέφυρας και ο επισκέπτης να περνά πάνω από την τάφρο με μια μικρή μεταλλική γέφυρα που σχεδίασε ο ίδιος. Παρόλα αυτά οι περισσότεροι προτιμούν να εισέρχονται στο προαύλιο του μουσείου από την ξύλινη γέφυρα στον μεγάλο πύργο η οποία οδηγεί ακριβώς στο κέντρο της κεντρικής αυλής.⁴²

Όσον αφορά την είσοδο στο μουσείο, η κίνηση του Scarpa να την μεταφέρει στην άκρη δεξιά πλευρά της βορινής πτέρυγας αντί για να υιοθετήσει την αρχική είσοδο που βρίσκονταν στη μέση, αναιρεί τη μνημειακότητα που είχε αποδοθεί από τις προηγούμενες επεμβάσεις του Forliati και καταργεί την συμμετρία. Αυτό τον εξυπηρετεί τόσο σε συμβολικό όσο και σε λειτουργικό επίπεδο, αφού, με τη μεταφορά της εισόδου στην άκρη, μπορεί να δημιουργήσει πλέον μια ενιαία πορεία περιήγησης στην έκθεση, σε αντίθεση με τον προηγούμενο σχεδιασμό όπου οι επισκέψεις στις εκθέσεις γίνονταν χωριστά. Στην όψη της Ναπολεόντεια πτέρυγας σχεδιάζει νέα κουφώματα στα υφιστάμενα

37. Murphy Richard (1990) σελίδα 18

38. Giuseppe Mazzariol. A work of Carlo Scarpa. The restoration of an ancient venetian palace_άρθρο

39. Tamara Coombs, Scarpa's Castelvecchio: A Critical Rehabilitation σελ 4 Η Coombs, δεν αναφέρεται τυχαία στον φασισμό και στην προσπάθεια τόνωσης του εθνικού φρονήματος με την μνημειακότητα που αποδόθηκε στο Castelvecchio από τον Forliati, αλλά προσπαθεί να συνδέσει την κατεδάφιση της σκάλας, με συγκεκριμένο γεγονός που έλαβε χώρα εκεί κατά τον Β' ΠΠ

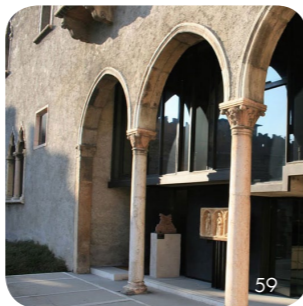
40. Είναι χαρακτηριστικός η πλακόστρωση του ισογείου, στον χώρο του Cangrande είναι σχετικά ακανόνιστη, αντί για να οδηγεί σε κάποια συγκεκριμένη κατεύθυνση, σηματοδοτώντας έτσι ένα χώρο στάσης όπως τον φαντάστηκε ο αρχιτέκτονας /Murphy Richard (1990) σελίδα 89

41. Anne-Catrin Schultz : Carlo Scarpa – Layers (2007), Edition Axel Menges ISBN 978-3930698141

42. George Dodds : Directing Vision in the Landscapes and Gardens of Carlo Scarpa (2004) Journal of architectural Education, Vol 57_άρθρο

ανοίγματα και μία έντονη οριζόντια γραμμή που αντιτίθεται στη γοθτική μορφή, ενώ ταυτόχρονα η γυάλινη επιφάνεια υποχωρεί, ξεχωρίζει από την παλιά όψη, την οποία εκθέεται σαν ψεύτικο θεατρικό σκηνικό. Η παραπάνω διαφοροποίηση από την παραπλανητική προηγούμενη όψη, συνεχίζει στο άνοιγμα αριστερά, όπου μέσα από αυτό ξεπροβάλλει ένας όγκος, ο οποίος έρχεται να υποδηλώσει τις ισχυρές αντιθέσεις που έλαβαν χώρα στην όψη. Το παράδοξο αυτό στοιχείο, περιέχει μικρό αριθμό στοιχείων στο εσωτερικό, μια σχισμή στην οροφή του ώστε να φωτίζονται αυτά. Ο τρόπος χειρισμού της εξωτερικής επιφάνειας, η οποία είναι επενδεδυμένη με ένα μικρές κυβικές πέτρες που δημιουργούν έναν τύπο μοτίβου, αποτελεί ξεκάθαρα μια επανερμηνεία της παλαιάς κατασκευής του κάστρου με νέα υλικά και τεχνολογίες. Ο μορφολογικός διαχωρισμός είναι πολύ σημαντικός για να κατανοήσει ο επισκέπτης την ιστορία και την εξέλιξη του μνημείου και να μην σχηματίσει λανθασμένα συμπεράσματα για αυτές.

Ανεξάρτητα, όμως, από τη μορφολογική προσέγγιση του αρχιτέκτονα, εξίσου σημαντική είναι η λειτουργική προσαρμογή του νέου προγράμματος, που καθιστά το συνολικό έργο πιο περίπλοκο. Εκτός από την αποκατάσταση ενός μνημείου (Castelvecchio) ο Scarpa προσπαθεί να προσαρμόσει σε αυτό μια τελείως διαφορετική χρήση από την αρχική του, ένα μουσείο στο οποίο τα επιμέρους έργα τέχνης διοργανώνονται ώστε να εμπλουτίσουν την εμπειρία του επισκέπτη, τόσο από ιστορική όσο και από καλλιτεχνική άποψη. Για να το επιτύχει, επιλέγει να αντιμετωπίσει τη νέα σύνθεση σαν μια συνεχώς εξελισσόμενη πορεία που σηματοδοτεί την παράθεση των χώρων μέσω της διακριτής διάρθρωσης διαφορετικών στοιχείων. Τα εκθέματα γίνονται αντιληπτά από τον αρχιτέκτονα σαν αυτόνομες μονάδες και συνδυάζονται μεταξύ τους με βάση την τοποθέτησή τους στο χώρο. Η θέση του καθενός δεν είναι τυχαία αλλά είναι απόλυτα συγκεκριμένη και καθορίζεται από τις συνθήκες φωτισμού που επικρατούν στα εκάστοτε δωμάτια ώστε να τονισθούν οι ποιότητές τους και να επικοινωνήσουν άμεσα με τον επισκέπτη. Η αναδιοργάνωση της έκθεσης αποτελεί μια λιπτή σύνθεση στην οποία η ισορροπία των αρχιτεκτονικών στοιχείων, οι υπερυψωμένες εξέδρες των έργων τέχνης και η ακολουθία τους δημιουργούν μια υποβλητική διαδρομή. (εικ 61)



59. Το οριζόντιο στοιχείο στην όψη
60. Η διαμόρφωση πριν την είσοδο

“Βλέπει κανείς πως το κτήριο διατηρεί την ταυτότητά του στο χρόνο: είναι μια βασική αρχή...ήθελα να διατηρήσω την αυθεντικότητα, το χαρακτήρα κάθε δωματίου, αλλά δεν ήθελα να χρησιμοποιήσω τα ξύλινα δοκάρια της προηγούμενης επέμβασης.”

Carlo Scarpa, 1978⁴³

43. Murphy Richard (1990) “You see how the building retains its identity in time: it is a basic principle...i wanted to preserve the originality, the character of every room, but I didn't want to use the wooden beams of the early restoration. ‘

Στο Castelvecchio ο χαρακτήρας του εσωτερικού προκύπτει από ένα διαρκές παιχνίδι μεταξύ επιφανειών διαφορετικών υλικών, όπου η διάρθρωση των συνδέσεων, των σκαλιών και των οριών αποκαλύπτει ότι αυτά χρησιμεύουν για την προώθηση και τον έλεγχο της συνολικής εξέλιξης της πορείας.⁴⁴ Όπως και σε άλλα έργα του Scarpa αναγνωρίζεται έντονα το παιχνίδι της αντίθεσης μεταξύ των υλικών και των τρόπων διαχείρισής τους, ένα συντακτικό αφήγησης, από το λείο στο τραχύ, από το γυαλιστερό στο ματ, από το επεξεργασμένο στο ανεπεξέργαστο. Η ποιητική κατασκευαστική του έκφραση γίνεται πρόδηλη ιδιαίτερα στις λεπτομέρειες του σχεδιασμού στις οπτικές δίνει έμφαση. Στο εσωτερικό οι επιστρώσεις των δαπέδων σταματούν λίγο πριν έρθουν σε επαφή με τους τοίχους, οι οποίοι με τη σειρά τους εμφανίζονται αποσυνδεδεμένοι τις οροφές, ενώ η επεξεργασία των υλικών ενισχύει την αντιπαράθεση μεταξύ παλαιού και νέου πχ. η γυαλιστερή επιφάνεια των ορόφων έρχεται σε αντίθεση με την τραχιά, σχεδόν ανεπεξέργαστη, επιφάνεια των περασμάτων. Στο περιβάλλον αυτό έρχεται να αναδιαμορφωθεί η προηγούμενη έκθεση, η οποία τροποποιείται σημαντικά. Ο τρόπος που τοποθετήθηκαν τα εκθέματα συμβάλει στην επιβράδυνση του ρυθμού του επισκέπτη και του προσφέρει τη δυνατότητα συνολικής αντίληψης του κτηρίου, δημιουργώντας έτσι μια ουσιαστικότερη σχέση μεταξύ των δύο.

Συνοψίζοντας, κτήρια σαν το Castelvecchio στη Verona, μας δείχνουν ότι η αρχιτεκτονική είναι ικανή να επικοινωνήσει ουσιαστικά με την ιστορία της και να παρατείνει τη ζωή των μνημείων, καθιστώντας τα δυναμικά μέλη στο σύγχρονο περιβάλλον. Ο Scarpa, συνθέτοντας, φαίνεται πως έχει γνώση των αρχών που εκφράζονται στις Ευρωπαϊκές συνθήκες, όπως είναι ο Χάρτης της Αθήνας το 1931 και της Βενετίας το 1964, οι οποίες δηλώνουν ότι οι προσθήκες δεν θα πρέπει να μιμούνται το πρωτότυπο έργο αλλά να εμπνέονται από αυτό και να είναι διακριτές. Έτσι κάνει πράξη την αντίληψη της διατήρησης της αρχιτεκτονικής κληρονομιάς ως πράξη ανασύνθεσης, η οποία μας δίνει τη δυνατότητα να υπερβούμε τα στενά όρια των προηγούμενων ιστορικοιστικών τεχνικών αποκατάστασης και να εντάξουμε τις επεμβάσεις μας με τρόπο ο οποίος εκφράζει την αντίληψη της ιστορίας και την λαμβάνει υπ' όψιν. Αντί για την άμεση επιβολή του κύρους του, το Castelvecchio προκαλεί την προσεκτική παρατήρηση και την προσωπική κρίση του καθενός να αναλάβουν δράση κρίνοντας το κτήριο και τα έργα, σκεπτόμενος και μη αποδεχόμενος εξ αρχής την ποιότητα τους.



44. Kenneth Frampton : " Studies in Tectonic Culture: the Poetics of Construction in 19th and 20th Century Architecture". Carlo Scarpa and the Adoration of the Joint" , Cambridge, Mass, the MIT Press, (2001) σελίδα 321 ISBN:978-0262561495

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η αλλαγή είναι αναπόφευκτη. Κτήρια νέα και παλιά συνθέτουν το περιβάλλον στο οποίο ζούμε, ένα περιβάλλον που πρέπει να συνδυάζει αρμονικά την ανάπτυξη και την σύνδεσή του με το παρελθόν. Η αρχιτεκτονική αποτελεί μια ζωντανή κληρονομία, η ιδέα το ύφος, η δομή και η λειτουργία αντανakλούν τις κοινωνικές, τεχνολογικές και πολιτιστικές αρχές της εποχής της, οι οποίες καταγράφονται αδιάλειπτα και εκφράζονται μέσω του κτιστού μας περιβάλλοντος. Έτσι η πράξη της επέμβασης σε προϋπάρχοντα κτήρια καθίσταται αναγκαία για τη διατήρηση της μνήμης και της αυθεντικότητας του παρελθόντος σε μια προσπάθεια να βρεθεί η ισορροπία μεταξύ παρελθόντος και μέλλοντος.

Η σύγχρονη αρχιτεκτονική κληρονομιά δεν θεωρείται μονάχα ότι προέρχεται από την αρχαιότητα ή μετέπειτα, αλλά ο όρος έχει επεκταθεί, γεγονός που μας δείχνει ότι η συντήρηση δεν θα πρέπει να επικεντρώνεται σε κτήρια κάποιας συγκεκριμένης περιόδου, αλλά να επεκτείνεται στο παρόν και στο μέλλον καθώς ο πολιτισμός μας και η κοινωνία μας εξελίσσεται. Από την εποχή όπου ο χρόνος για να θεωρείται κάτι άξιο διατήρησης ήταν 2000 χρόνια, οδηγούμαστε στο σημείο όπου ο χρόνος έχει μειωθεί σε 20 ή και ακόμα λιγότερα. Η συντήρηση όπως αναφέρει και ο Rem Koolhaas μας έχει κυριεύσει⁴⁵. Για τον λόγο αυτό θα πρέπει να είμαστε κριτικοί στο πως αντιμετωπίζουμε αυτό που μας παραδίδουν οι προηγούμενες γενιές. Συνεπώς δεν πρέπει να την αντιλαμβανόμαστε ως μια αναδρομική δραστηριότητα, δηλαδή μια δραστηριότητα που έχει ως σκοπό να επαναφέρει το παρελθόν, αλλά μια νέα προοπτική στην οποία πρέπει να λάβουμε υπόψιν μας τα στοιχεία που μας ενδιαφέρουν και να τα εντάξουμε τον σχεδιασμό μας. Οφείλουμε, λοιπόν, να επανεξετάσουμε το ρόλο του αρχιτέκτονα στη διατήρηση, χωρίς την αντιγραφή των παλαιών αρχών σαν σταθερές στο σχεδιασμό, αλλά με την εύρεση του τρόπου επανεργοποίησης τους και ένταξης τους στο σύγχρονο περιβάλλον προκειμένου να διατηρήσουν τη πορεία τους περαιτέρω. Όμως αυτό προϋποθέτει την καλύτερη εξέταση του τι αξίζει να διατηρηθεί και τι όχι, κάτι που δεν πρέπει να αντιμετωπίζεται απλά τμηματικά αλλά να περιλαμβάνει ολόκληρα κτήρια και κατασκευές.

Εκτός από τις αποφάσεις που έχουν να κάνουν με την διαδικασία ολοκλήρωσης της επέμβασης, αξίζει να αναρωτηθούμε και για την μελλοντική πορεία της συνολικής δομής. Λαμβάνοντας, λοιπόν, υπόψιν ότι η διάρκεια ζωής ενός κτηρίου συνεχώς μειώνεται λόγω των μεγάλων ρυθμών εξέλιξης του σύγχρονου πολιτισμού, τότε η νέα επέμβαση σχεδόν σίγουρα θα βιώσει μίαν άλλη αλλαγή στο μέλλον οπότε πρέπει η δομή της να έχει τη δυνατότητα μελλοντικής επέκτασης ή τροποποίησης, η οποία με τη σειρά της θα πρέπει να ανταποκρίνεται στις μελλοντικές αρχές. Από εκεί και πέρα, η αντίθεση παλαιού και νέου, όπως ήδη αναφέραμε, ποικίλει. Η έννοια του μέτρου της αντίθεσης είναι αυτή που καθορίζει και την κατηγοριοποίηση μίμηση-αναλογία-αντίθεση. Με βάση αυτή θεωρούμε ότι δεν έχει προοπτικές η αντιγραφή του παρελθόντος καθώς έτσι εγκλωβιζόμαστε σε αυτό και κινδυνεύουμε να μείνουμε στάσιμοι. Κάθε νέα αρχιτεκτονική επέμβαση οφείλει να είναι μια νέα δημιουργία.

Βέβαια, σκοπός μας δεν είναι η εξαγωγή μιας μόνιμης “συνταγής” η οποία έχει τα καλύτερα αποτελέσματα για την δημιουργία αυτή, καθώς ένας τέτοιος δογματισμός δεν μπορεί να υποστηριχθεί. Από την στιγμή που θα παραδεχτούμε ότι η νέα επέμβαση οφείλει να ξεχωρίζει από το υπόβαθρο που της παρέχει το ιστορικό κτήριο, τότε απομένει να εξετάσουμε το πόσο έντονη θα είναι αυτή η διαφορά, ποια θα είναι η αναλογία στην αντίθεση. Το παραπάνω αφήνεται στη κρίση του αρχιτέκτονα, και στις εκάστοτε επικρατούσες πολιτιστικές και κοινωνικές συνθήκες, στον τρόπο με τον οποίο η κοινωνία μας αναγνωρίζει το παρελθόν και του προσδίδει αξία.

Στα παραδείγματα που αναφέρθηκαν, στο Castelvechio και στην πλατεία Ελευθερίας στη Λευκωσία, υπάρχει διαφορά στη σχέση του υφιστάμενου ιστορικού περιβάλλοντος- μνημείου και της νέας αρχιτεκτονικής σύνθεσης. Στο πρώτο, ο Scarpa, μελετώντας διεξοδικά το κτήριο επιλέγει κριτικά τι να αναδείξει και τι όχι, και οδηγείται σε ένα αναμφίβολο και αναγνωρισμένο υπόδειγμα επέμβασης. Στην Λευκωσία, η λύση της Zahra Hadid έχει ήδη προκαλέσει πολλές αντιδράσεις, ενώ βρίσκεται ακόμα στο στάδιο της κατασκευής, αλλά δεν μπορεί να θεωρηθεί αποτυχημένη καθώς δεν έχει κριθεί ακόμα στην πράξη. Η χρήση της αντίθεσης, όμως, σαν εργαλείο ανάδειξης της νέας σύνθεσης λειτουργεί σίγουρα επιτυχημένα. Παρόλα αυτά ένα μνημείο τόσης μεγάλης σημασίας, όπως τα τείχη, δεν θα έπρεπε να “θυσιάζεται” ώστε να αναδειχθεί η νέα πλατεία.

45. Rem Koolhaas : “Preservation is Overtaking Us”, (2004) ,Future anterior, Volume1.Number 2, Fall

Μια άμεση σύγκριση αυτών των παραδειγμάτων δεν θα ήταν δυνατή λόγω των διαφορών που υπάρχουν από άποψη κλίμακας, χρήσης και χρονικής περιόδου της παρέμβασης. Και οι δύο παρεμβάσεις γίνονται όμως σε μνημεία (ή διπλα σε μνημεία) τα οποία έχουν μια σαφή διαχρονική αξία και τα οποία εμπλουτίζουν το περιβάλλον φέροντας τις μνήμες και τις αρχές του παρελθόντος. Αυτό που μας απασχολεί στις δύο αυτές περιπτώσεις, είναι περισσότερο η στρατηγική παρά η λύση. Η χρήση της αντίθεσης θεωρείται αναμφίβολη, όμως, το πόσο έντονη είναι η αντίθεση αυτή καθορίζει και την γενικότερη αντίληψη του μνημείου και γενικότερα του παρελθόντος τόσο από τους αρχιτέκτονες όσο και από την κοινωνία γενικότερα. Αρκεί όμως να θέσουμε κάποια όρια. Να κατανοήσουμε ότι, οποιοσδήποτε και αν είναι ο σκοπός του έργου ή της σύνθεσης, αυτή δεν πρέπει να υποβαθμίζει το υπάρχον μνημείο, εφόσον αυτό είναι σημαντικό και άξιο διατήρησης.

Η διατήρηση της ιστορικής δομής στην αρχική της κατάσταση δεν είναι πάντα η καλύτερη λύση και είναι αναπόφευκτο να υποστεί ορισμένες τροποποιήσεις προκειμένου να επιτευχθεί η έννοια της επέμβασης ως διατήρηση της συνέχειας της ιστορίας. Αν η τελευταία γίνει εντός κάποιων πλαισίων τότε δίνεται η δυνατότητα να αποτελέσει τον καταλύτη για την δημιουργία ενός νέου περιβάλλοντος για την συνεχιζόμενη κουλτούρα μας.

Zaha Hadid (1950- Σήμερα)

Η Zaha Hadid είναι ιρακινοβρετανή αρχιτέκτων που έχει τιμηθεί με πολλά αρχιτεκτονικά βραβεία. Γεννήθηκε στη Βαγδάτη το 1950 και σπούδασε Μαθηματικά στο Πανεπιστήμιο της Βυρηντού, προτού μετακομίσει στην Αγγλία για να σπουδάσει Αρχιτεκτονική στην Architectural Association του Λονδίνου το 1972.

Μετά την αποφοίτησή της το 1977 έγινε συντάκτορας στο αρχιτεκτονικό γραφείο OMA, μαζί τον Ηλία Ζέγγελη και τον Rem Koolhaas.

Το 1980 άνοιξε το δικό της αρχιτεκτονικό γραφείο στο Λονδίνο, ενώ παράλληλα δίδασκε στην Architectural Association, στη οποία και παρέμεινε μέχρι και το 1987. Στη διάρκεια των τελευταίων τριών δεκαετιών έχει τιμηθεί με πολλά βραβεία αρχιτεκτονικής, τιμητικές διακρίσεις, πρώτες θέσεις σε αρχιτεκτονικούς διαγωνισμούς, ενώ έχει επίσης να αναδείξει και αξιόλογο αρχιτεκτονικό έργο.

Το 2004 η Zaha Hadid έγινε η πρώτη γυναίκα αρχιτέκτονας που τιμήθηκε με το Βραβείο Pritzker, το αρχιτεκτονικό αντίστοιχο του βραβείου Νόμπελ. Στη συνέχεια, το 2010 και το 2011 έγινε αποδέκτης του Βραβείου Stirling. Τα έργα της χαρακτηρίζονται από τις δυναμικές τους μορφές. Σκοπός της δεν είναι να σχεδιάσει μορφές που μεταβάλλονται. Αντίθετα, σχεδιάζει συμπαγή κτήρια που δίνουν την εντύπωση ότι μεταλλάσσονται όπως κινούμενα ανάμεσα από αυτά.

Εκτός από το σχεδιασμό κτηρίων, η Zaha Hadid ασχολείται και με το σχεδιασμό εσωτερικών χώρων, το σχεδιασμό προϊόντων αλλά και τη ζωγραφική, με ένα μεγάλο αριθμό από τα έργα της να κοσμούν τις συλλογές μεγάλων μουσείων, όπως το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης στη Νέα Υόρκη.^{46/47/48}



62

46. <http://www.zaha-hadid.com/people/zaha-hadid/>
 47. Zaha Hadid 1983-2004_El Croquis (2004) ISBN 8488386303
 48. <http://designmuseum.org/design/zaha-hadid>

62. Zaha Hadid
 63,64. τα τείχη της Λευκωσίας
 65. Η πλατεία στα μέσα του 20ου αιώνα

5.1 ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1_ΛΕΥΚΩΣΙΑ

ΙΣΤΟΡΙΚΑ

Οι πρώτες ενδείξεις κατοίκησης της περιοχής στην οποία βρίσκεται σήμερα η Λευκωσία χρονολογούνται στη Χαλκολιθική εποχή (τρίτη χιλιετηρίδα π.Χ.).⁴⁹ Κατά τα ρωμαϊκά χρόνια, η καρδιά της πόλης ήταν το κάστρο, τοποθετημένο περίπου στο κέντρο του σημερινού τειχισμένου περιβάλλοντος, σημείο που μεταγενέστερα εξελίχθηκε σε εκκλησιαστικό και εμπορικό κέντρο της πόλης.⁵⁰ Στη συνέχεια το νησί πέρασε στη βυζαντινή κυριαρχία. Οι Βυζαντινοί έχτισαν νέο κάστρο σε σημείο που τους επέτρεπε τον καλύτερο έλεγχο της γύρω περιοχής. Παράλληλα, μετέφεραν την πρωτεύουσα του νησιού στη Λευκωσία, απομακρύνοντάς την έτσι από τα ευπρόσβλητα από τις αραβικές επιδρομές παράλια.

Στα τέλη του 12ου αι., και μέσα σε διάστημα δύο μόλις ετών, το νησί περνάει αρχικά στην κυριαρχία του Ριχάρδου του Λεοντόκαρδου, που το πούλησε στη συνέχεια στους Ναΐτες ιππότες για να καταλήξει στο τέλος στην κυριαρχία και των Φράγκων. Οι Φράγκοι ηγεμόνες έχτισαν την πρώτη οχύρωση της πόλης, μεγαλύτερη σε μέγεθος από αυτή που σώζεται σήμερα, αλλά και αρκετούς πύργους και κάστρα στο εσωτερικό αυτής. Στους αιώνες που ακολούθησαν, το νησί καταλήφθηκε πρώτα από τους Γενουάτες (1374), έπειτα από τους Σαρακηνούς (1426) για να καταλήξει στην κυριαρχία των Ενετών το 1489.⁵¹

Η ενετική περίοδος, αν και διήρκεσε λιγότερο από έναν αιώνα, είναι ιδιαίτερα σημαντική, καθώς την περίοδο αυτή χτίστηκαν τα νέα τείχη της πόλης, αυτά που σώζονται μέχρι και τις μέρες μας. Το νέο τείχος είχε μορφή τέλειου κύκλου, ενισχυόταν από έντεκα προμαχώνες και είχε τρεις πύλες. Εδώ αξίζει να αναφέρουμε και την ιδεολογία που αντικατόπτριζε ο σχεδιασμός του τείχους. Ανταποκρινόμενος στην ουμανιστική νοοτροπία της εποχής, ο ενετός μηχανικός ήθελε να κατασκευάσει ένα τείχος το οποίο εκτός από πρότυπο αποτελεσματικής άμυνας θα ήταν και πρότυπο αισθητικής και θα εντασσόταν στα πλαίσια της αναγεννησιακής «città ideale». Έτσι, ο σχεδιασμός του διεπόταν από κανόνες συμμετρίας αλλά το τείχος ήταν τοποθετημένο σε μία θέση που, ενώ επέτρεπε την καλύτερη πραγματοποίηση της σχεδιασμένης



63



49. http://www.nicosia.org.cy/lefkosia_istoria_arxaia_lefkosia.shtml, επίσημη ιστοσελίδα δήμου Λευκωσίας, 04/06/2012 και «Λευκωσία: η ιστορία της πόλης», Άννα Μαραγκού και Ανδρέας Κούτας, έκδοση Ι.Γ. Κασουλίδης και Υίος, Λευκωσία 2009, σελ 14
 50. «The walled city of Nicosia: Typology study», Denilo Demi, United Nations Development Programme, Nicosia 1997, σελ. 8-11
 51. Αρίστη Παπανικολάου, Από τη λήδρα στη σύγχρονη πραγματικότητα η περιτειχισμένη πόλη της Λευκωσίας, Διάλεξη 2004/74

ιδέας, δεν λάμβανε υπ' όψιν τον υφιστάμενο σχεδιασμό της πόλης και το γεωφυσικό ανάγλυφο της περιοχής, δυσχεραίνοντας έτσι το έργο των αμυνόμενων.

Το 1571 η πόλη περνάει στην κυριαρχία των Οθωμανών. Στου τρεις περίπου αιώνες της Οθωμανικής κυριαρχίας ο χαρακτήρας της πόλης αλλάζει και αποκτά έντονα ανατολίτικα στοιχεία. Παράλληλα, αρχίζει να παρουσιάζει σημάδια παρακμής. Η κατάσταση αυτή αλλάζει το 1878, όταν την διακυβέρνηση του νησιού αναλαμβάνουν οι Άγγλοι. Το νησί παραμένει υπό την κυριαρχία τους μέχρι και το 1960, οπότε και κηρύσσεται ανεξάρτητο κράτος με πρωτεύουσα τη Λευκωσία.

Στη διάρκεια της τούρκικης εισβολής του Ιουλίου του 1974 η πόλη δέχεται πάρα πολλές καταστροφές, ενώ αποτέλεσμα της εισβολής είναι η διχοτόμηση του νησιού αλλά και της πόλης. Σήμερα παραμένει η μόνη πρωτεύουσα κρατους στον κόσμο που είναι ακόμα διχοτομημένη. Την πόλη, αλλά και το νησί, χωρίζει στα δύο μία ζώνη πλάτους που κυμαίνεται από μερικά μέτρα μέχρι ολόκληρα χιλιόμετρα και μήκους περίπου τριακοσίων χιλιομέτρων, γνωστή ως «Πράσινη Γραμμή».

ΠΛΑΤΕΙΑ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑΣ

Το τείχος της Λευκωσίας, στη μορφή με την οποία έχει επιβιώσει μέχρι και σήμερα, είχε αρχικά τρεις πύλες που έκλειναν μετά τη δύση του ηλίου. Το κλείσιμο των πυλών διατηρήθηκε για λίγο καιρό μετά την αγγλική κατοχή, μέχρι τα τέλη του 19ου αιώνα, τότε και διαπιστώθηκε η ανάγκη για ευκολότερη μετακίνηση των πολιτών αλλά και των εμπορευμάτων από τη μία πλευρά του τείχους στην άλλη. Η διαπίστωση αυτή οδήγησε στην απόφαση για δημιουργία ανοίγματος στο τείχος ώστε να ενωθεί η οδός Λήδρας και η εντός των τειχών πόλη με τον δρόμο περιμετρικά της τάφρου και το εκτός των τειχών οδικό δίκτυο.⁵²

Το άνοιγμα έγινε το 1882 και βρισκόταν δίπλα στον προμαχώνα D' Anila. Οι δύο πλευρές της πόλης ενώθηκαν αρχικά με μία ξύλινη γέφυρα, η οποία ήταν σχεδιασμένη να περνά πάνω από το τείχος,⁵³ που στη συνέχεια αντικαταστάθηκε από μία πέτρινη με μεγάλες καμάρες. Τη δεκαετία του 1930 ξεκίνησαν οι εργασίες για τη διαμόρφωση του ανοίγματος, στη διάρκεια των οποίων επιχώθηκε ένα κομμάτι της τάφρου για να κατασκευαστεί δρόμος, μεγαλώνοντας το πλάτος του δρόμου και οδηγώντας στο τελικό αποτέλεσμα, αυτό που σώζεται μέχρι σήμερα. Το άνοιγμα αυτό ονομάστηκε πλατεία Μεταξά και στη συνέχεια, το 1975 αποφασίστηκε η μετονομασία της πλατείας σε πλατεία Ελευθερίας.

Οι πρώτες κινήσεις για την ανάπλαση του χώρου ξεκίνησαν ήδη από τη δεκαετία του 1970. Τότε προκηρύχθηκε διαγωνισμός, που απέφερε και νικητή, αλλά οι όποιοι σχεδιασμοί για την ανάπλαση διακόπηκαν από την τούρκικη εισβολή. Περίπου τριάντα χρόνια αργότερα, το 2005, προκηρύχθηκε πανευρωπαϊκός αρχιτεκτονικός διαγωνισμός για την ανάπλαση της πλατείας Ελευθερίας και του περιβάλλοντος χώρου. Η κριτική επιτροπή επέλεξε ως πρώτη τη μελέτη των κ. Zaha Hadid, Χρίστου Πασσά και Saffet Bekiroglou και ο δήμος τους ανέθεσε το έργο.

^{52.} Χρήστος Έλληνας, Παρακολουθώντας τους μετασχηματισμούς του κενού στο ιστορικό κέντρο της Λευκωσίας, Διάλεξη 2008/150

^{53.} Η εξέλιξη της πολεμικής τεχνικής, επιθετικής και αμυντικής, είχε οδηγήσει στην κατασκευή τειχών μεγάλου πάχους, αλλά μικρού ύψους σε σχέση με το επίπεδο της πόλης εσωτερικά αυτών, με αποτέλεσμα να είναι εφικτή μία κατασκευή όπως αυτή που αναφέρουμε

5.2 CASTELVECCHIO

ΤΟ CASTELVECCHIO ΠΡΙΝ ΑΠΟ ΤΟΝ SCARPA

Το Castelvecchio πριν από την επέμβαση του Ιταλού αρχιτέκτονα είχε διαβεί τεσσάρων κύριων περιόδων κατασκευής και εξέλιξης. Αρχικά οικοδομήθηκε για αμυντικούς σκοπούς αλλά με το πέρασμα αιώνων υποβλήθηκε σε ποικίλες επαναχρήσεις οι οποίες άλλαξαν ριζικά την πρωταρχική του μορφή και το μετέτρεψαν σε ένα κτιριακό παζλ που αποτελείται από κομμάτια διαφορετικών ιστορικών περιόδων.

Το αρχικό κάστρο, ένα επιβλητικό οικοδόμημα, κατασκευάστηκε τον 12ο αιώνα, μεταξύ του 1354-1356 από την οικογένεια των τοπικών αρχόντων della Scala. Η γεωγραφική θέση της πόλης επέβαλε την ανάπτυξη του οχυρωματικού συστήματος, παγιώνοντας την εξουσία των προηγούμενων περιόδων. Το κάστρο, μαζί με το τείχος της κοινότητας της Βερόνα είχαν σκοπό να διασφαλίσουν την εξουσία και την ακεραιότητα των ηγεμόνων τόσο από τους εξωτερικούς όσο και από τους εσωτερικούς εχθρούς, αφού έλεγχαν τη γέφυρα που αποτελούσε την μοναδική διόδο προς τη γύρω περιοχή και τη διαφυγή από την πόλη. Η μορφή του κάστρου την περίοδο αυτή αποτελούνταν από μια πτέρυγα στη δυτική πλευρά, η οποία είχε και το όνομα "Reggia", και την κεντρική περίκλειστη αυλή, η οποία αναπτύσσονταν μέχρι το ποτάμι. Η πτέρυγα παρείχε την απαραίτητη προστασία λόγω του όγκου της, και αποτελούσε την κατοικία του Scaligieri.

Το 1404 η πόλη γίνεται μέρος της Ενετικής δημοκρατίας και το Castelvecchio μετατρέπεται σε αποθήκη χωρίς όμως μορφολογικές μετατροπές. Στη συνέχεια, το 18ο αιώνα γίνεται έδρα της Ενετικής στρατιωτικής ακαδημίας.

Πολύ σημαντική για την μορφή του κάστρου ήταν η εποχή του Ναπολέοντα όπου σηματοδότησε τη ριζική μεταμόρφωση της υπάρχουσας έως τότε δομής. Πιο συγκεκριμένα κατασκευάζονται από τους Γάλλους κατακτητές ένας στρατώνας γύρω από την αυλή όπου γίνονταν οι ασκήσεις, κατά μήκος του ποταμού και του Palazzo Canossa, όπως επίσης και ένα μεγάλο κλιμακοστάσιο πάνω από το καλυμμένο τείχος



66,68. Εξωτερικές απόψεις του Castelvecchio
67. σκίτσο του Ruskin

Carlo Scarpa (1906-1978)

Ο Carlo Scarpa αναγνωρίζεται ως ένας από τους πιο σημαντικούς Ιταλούς αρχιτέκτονες του 20ου αιώνα. Γεννήθηκε στην Βενετία το 1906 και μετακόμισε με την οικογένεια του στην Vicenza όταν ήταν 2 χρονών, όπου και παρακολούθησε το τεχνικό λύκειο. Το 1919, μετά τον θάνατο της μητέρας του, γυρίζει με τον πατέρα του στην Βενετία και εγγράφεται στο Royal Academy of Fine Arts στον κλάδο της αρχιτεκτονικής. Το 1922-24 αναλαμβάνει την πρώτη του δουλειά συνεργαζόμενος με το γραφείο Architect V. Rinaldo και το 1926 παίρνει το πτυχίο του.

Ξεκινά την καριέρα του εργαζόμενος στην ακαδημία ενώ συνδέεται με την Venini Glass Works (1933-1947), όπου αναλαμβάνει καλλιτεχνικός σύμβουλος. Μέσα από αυτό το περιβάλλον στρέφεται η προσοχή του στην βαθύτερη κατανόηση των υλικών. Μετά τον Β' ΠΠ, δεν δέχεται να δώσει εξετάσεις για να αναγνωρισθεί επίσημα σαν αρχιτέκτονας γεγονός που έχει ως συνέπεια να μην μπορεί να αναλάβει κάποιο έργο αν δεν συνεργαστεί με κάποιον άλλο αρχιτέκτονα. Η ευαισθησία του και η ικανότητά του να μεταμορφώνει χώρους χρησιμοποιώντας αυθεντικά υλικά, χρωματικές σχέσεις και το φως τον καθιστούν έξοχο στον σχεδιασμό εκθέσεων. Μετά το 1948 συνεργάζεται με την Biennale της Βενετίας μέσω της οποίας έρχεται σε επαφή με ιδέες και άτομα από το εξωτερικό. Μεταξύ 1954-64 παραδίδει μαθήματα στο ινστιτούτο Fulbright στη Ρώμη. Το 1956 παραλαμβάνει το National Olivetti Award for Architecture και το 1962 το ARCH National Award for Architecture για το μουσείο του Castelvecchio. Το 1972 αναλαμβάνει ως διευθυντής Architectural Institute of Venice University ενώ το 1978 πεθαίνει σε ατύχημα κατά την διάρκεια ταξιδιού στην Ιαπωνία.

Σημαντική επιρροή για τον Carlo Scarpa αποτέλεσε ο Frank Lloyd Wright όπως επίσης και ο Josef Hoffmann τον οποίο ο Scarpa γνώρισε στα μέσα της δεκαετίας του 1930. Εξίσου σημαντικά θεωρούνται το περιβάλλον μέσα στο οποίο μεγάλωσε, η πόλη της Βενετίας και η ιστορία της καθώς και η επαφή του με την Ιαπωνική κουλτούρα.^{54/55/56}



69



70

69. Ο Carlo Scarpa
70. Ο διάδρομος πάνω στα
τείχη

Η προσθήκη της πτέρυγας αυτής είχε ως αποτέλεσμα να αποκοπεί η κεντρική αυλή από το ποτάμι και να της αφαιρεθεί ο ουσιαστικός ρόλος που κατείχε τόσα χρόνια στον έλεγχο και την προστασία του συγκροτήματος, ενώ χαρακτηρίστηκε από τον Scarpa ως τη σημαντικότερη επέμβαση που άλλαξε τον χαρακτήρα του κτηρίου και την παρουσία του στο τριγύρω περιβάλλον. Το νέο αυτό κτήριο, σε νεοκλασικό στυλ, συνέχισε να υπηρετεί τη στρατιωτική του λειτουργία και κατά την αυστριακή εποχή που ακολούθησε. Επιπλέον οι Γάλλοι κατεδάφισαν τμήμα του μεσαιωνικού Castelvecchio, γκρεμίζοντας τις κορυφές όλων των πέντε πύργων το 1799. Τελευταία προσθήκη αποτελεί η διάνοιξη δρόμου παράλληλα στο οχυρωματικό τείχος της δεύτερης φάσης άμυνας της πόλης, ο οποίος χωρίζει τις δύο πτέρυγες περαιτέρω.

Μετά το 1923 το Castelvecchio παύει πια να εξυπηρετεί στρατιωτικούς σκοπούς και μετατρέπεται σε δημοτικό μουσείο της Βερόνα, όπου εκθέτονται παράλληλα γλυπτά και έργα ζωγραφικής του 12ου -19ου αιώνα τοπικών καλλιτεχνών. Το έργο αυτό αναλαμβάνει να πραγματοποιήσει ο διευθυντής των δημοτικών μουσείων Antonio Avena, ο οποίος συνεργάστηκε με τον Ιταλό αρχιτέκτονα Ferdinando Forlati. Η επέμβαση αυτή επέφερε σημαντικές τροποποιήσεις στο υφιστάμενο οικοδόμημα και δεν συμβαδίζει με τη προσπάθεια αποκατάστασης της ιστορικής του σημασίας. Σύμφωνα μάλιστα με την Tamara Coombs: "οι εθνικιστικές ιδέες υποστήριξαν τους μύθους της υπεροχής της Ιταλικής κουλτούρας και καθοδήγησαν την αποκατάσταση".⁵⁷

57. Tamara Coombs, Scarpa's Castelvecchio: A Critical Rehabilitation (1992), Places,8(1)

54. <http://studiocleo.com/gallerie/scarpa/scarpage.html>

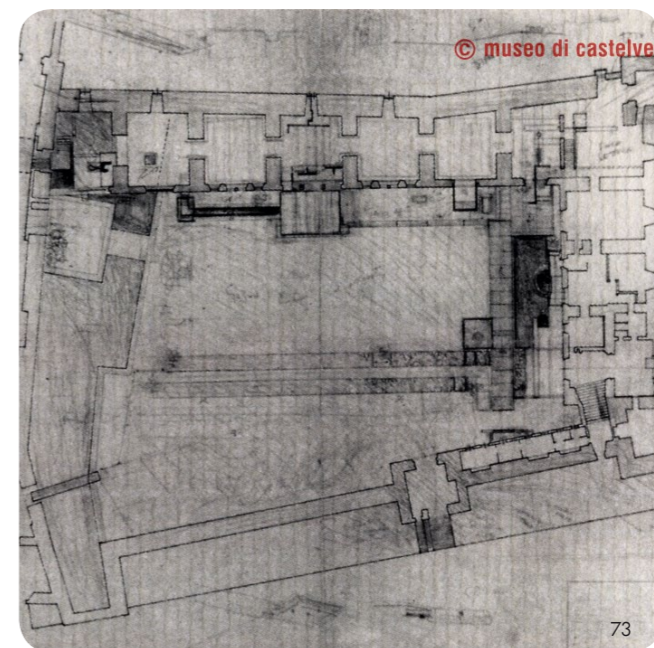
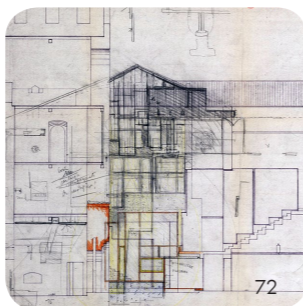
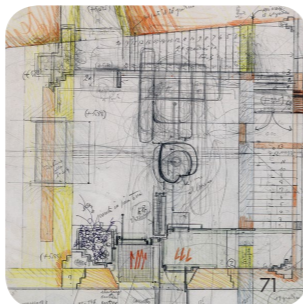
55. <http://www.comune.verona.it/Castelvecchio/cvsito/english/scarpa.htm>

56. "Carlo Scarpa,"(1985) by Architecture and Urbanism , Editor : Toshio Nakamura

Πιο συγκεκριμένα, ο Forlati ανακατασκεύασε τους πύργους και τις επάλξεις, ενώ επανασχεδίασε την όψη της Γαλλικής πτέρυγας εισάγοντας μορφολογικά στοιχεία ύστερου γοθτικού ρυθμού και διακοσμήσεις εμπνευσμένες από την Αναγέννηση. Προσπάθησε έτσι να πλάσει μια νέα ιστορική περίοδο η οποία περιέχει τόσο το Ενετικό όσο και το Γοθικό στοιχείο.⁵⁸ Στη Γαλλική πτέρυγα τοποθέτησε ψευδτικά δοκάρια και μεσαιωνικού τύπου θεμέλια, ενώ αφαίρεσε όλα τα υφιστάμενα παράθυρα και τα αντικατέστησε με γοθικά στοιχεία, τα οποία έβαλε συμμετρικά ως προς τον κεντρικό κάθετο άξονα.⁵⁹

Οι προσθήκες που σκοπό είχαν να προκαλέσουν ψευδαισθηση και λανθασμένη αντίληψη της ιστορίας, συνεχίστηκαν στους εσωτερικούς χώρους και συγκεκριμένα στους Γαλλικούς στρατώνες όπου οι υφιστάμενοι χώροι απέκτησαν μορφή πολυτελών δωματίων του 17ου και 18ου αιώνα χάνοντας έτσι τον χαρακτήρα που είχε μέχρι τότε. Όσον αφορά τις επεμβάσεις στους εξωτερικούς χώρους, μετέτρεψε σε κήπο την κεντρική αυλή η οποία χρησίμευε σαν χώρος στρατιωτικών ασκήσεων στο παρελθόν και της έδωσε σαφή γεωμετρικά χαρακτηριστικά, συμμετρική διάταξη ενώ χωροθέτησε και μία μεσαιωνικού τύπου κρήνη στην όψη της Γαλλικής πτέρυγας. Το Castelvecchio αρχίζει να λειτουργεί ως μουσείο το 1925.⁶⁰ Στο μουσείο αυτό, η είσοδος του κοινού γίνεται από το κέντρο της βορινής πλευράς των Γαλλικών στρατώνων ενώ οι επισκέψεις στις δύο πτέρυγες ήταν ξεχωριστές και η κατακόρυφη επικοινωνία γίνονταν σημειακά μέσω κλιμακοστασίων.⁶¹

Όταν το έργο των Avena και Forlati τελείωσε, η ιστορία του Castelvecchio φαίνεται να αποτελούνταν μονάχα από το κάστρο των della Scala, όπως αυτό τροποποιήθηκε από τις γοθικές και αναγεννησιακές προσθήκες, σαν να μην υπήρξε ποτέ η περίοδος της Γαλλικής κατάληψης.⁶²



71,72,73. σκίτσα του Carlo Scarpa

58. Marc J Neveu, *Slow Time: Reading the Work of Scarpa* (2010), Paper presented at the Narrative Space Conference: University of Leicester, England

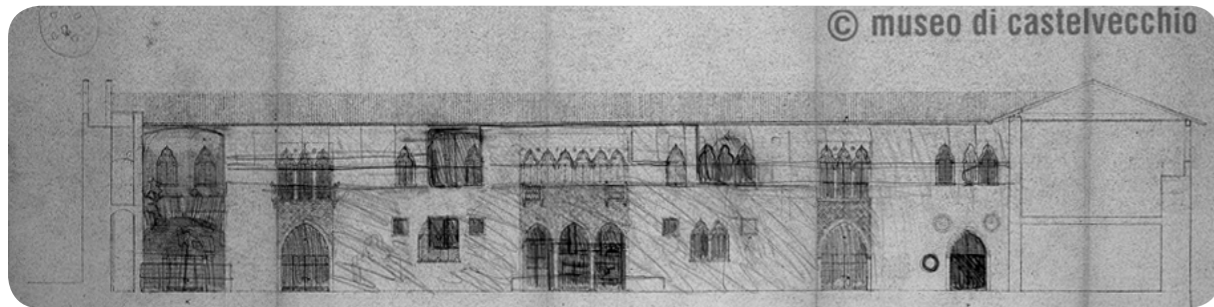
59. "τα υλικά αυτά μάλιστα προέρχονται από τοπικό Palazzo" Samia Rab, *Carlo Scarpa's Re-design of Castelvecchio in Verona, Italy* (1998), Paper presented in the 86th ACSA annual meeting and technology conference

60. <http://www.comune.verona.it/Castelvecchio/cv sito/english>

61. Ιωάννα Σταυρουλάκη, *Η χωρική συγκρότηση του βλέματος στο Castelvecchio*, ΔΠΜΣ κατ Α' (2002/3)

62. Ο.π. Tamara Coombs

Το 1957 αναλαμβάνει διευθυντής των δημοτικών μουσείων της Βερόνα ο L. Magagnato, ο οποίος αντικαθιστά τον Avena και αναθέτει στον Scarpa να αποκαταστήσει εκ νέου το Castelvecchio, το οποίο έχει υποστεί μεγάλες φθορές από τους βομβαρδισμούς κατά τον Β' ΠΠ. Στη σημερινή του μορφή, το συγκρότημα αποτελείται από δύο ξέχωριστούς τομείς. Η κεντρική πτέρυγα σχηματίζει σχήμα Γ, αναπτύσσεται σε δύο ορόφους και τοποθετείται στη βορειανατολική πλευρά της κεντρικής περικλειστης αυλής. Η άλλη πτέρυγα, η λεγόμενη "Reggia" βρίσκεται στη δυτική πλευρά, είναι τριώροφη, ενώ επικοινωνεί με μια δεύτερη μικρότερη αυλή. Τα δύο αυτά μέλη χωρίζονται κάθετα από τμήμα τείχους του 12ου αιώνα, το οποίο ανάγεται στη δεύτερη απ' τις τρεις συνολικά αμυντικές οχυρώσεις της πόλης.



74. Σχέδιο της όψης της Γαλλικής πτέρυγας

ΠΗΓΕΣ**ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ:**

Διονύσης Α. Ζήβας: Τα Μνημεία και η Πόλη, (1997) εκδόσεις Libro

Τζόρτζιο Γκράσι "Κείμενα για την Αρχιτεκτονική" (1988), εκδόσεις Καστανιώτης, σελ 161 ISBN 978-960-03-2085-5

«Λευκωσία: η ιστορία της πόλης», Άννα Μαραγκού και Ανδρέας Κούτας, έκδοση Ι.Γ. Κασουλίδης και Υιός, Λευκωσία 2009, ISBN, 978-9963-9679-0-2

Aldo Rossi, Η αρχιτεκτονική της Πόλης, 1984, εκδόσεις University Studio Press, ISBN 960-12-0267-6

Anne-Catrin Schultz : Carlo Scarpa – Layers (2007), Edition Axel Menges ISBN 978-3930698141

Francesco Dal Co, Giuseppe Mazzariol : "Carlo Scarpa : the complete works" (2002) ISBN 978-0847805914

Kenneth Frampton : " Μοντέρνα Αρχιτεκτονική : Ιστορία και Κριτική" (1981), εκδόσεις Θεμέλιο, ISBN : 960-310-071-4

Kenneth Frampton : " Studies in Tectonic Culture: the Poetics of Construction in 19th and 20th Century Architecture".Cambridge, Mass, the MIT Press, (2001) σελίδα 321, ISBN:978-0262561495

Richard Murphy : Carlo Scarpa and Castelvecchio, (1990) ISBN 0-408-50052-2

"Carlo Scarpa,"(1985) by Architecture and Urbanism , Editor : Toshio Nakamura ASIN: B004AA6PFO

ΑΡΘΡΟΓΡΑΦΙΑ:

Βασίλης Γκανιάτσας : Από την ερμηνευτική του χτισμένου χώρου σε μια θεωρία νοήματος στον σύγχρονο σχεδιασμό, Αρχιτεκτονικά Θέματα 25/1991

Ελένη Μαϊστρου : Η νέα αρχιτεκτονική δημιουργία σε ιστορικό περιβάλλον.

Χαράλαμπος Μπούρας : XV. Ένταξη νέων κτηρίων σε παλιά σύνολα-Από τις [Σημειώσεις] στο μάθημα Αποκαταστάσεις των Μνημείων II

Tamara Coombs, Scarpa's Castelvecchio: A Critical Rehabilitation (1992), περιοδικό Journal Issue: Places, 8(1)

George Dodds : Directing Vision in the Landscapes and Gardens of Carlo Scarpa (2004) Journal of architectural Education, Vol 57

Manuel J. Martin Hernandez : Architecture form Architecture -Encounters between Conservation and restoration, (2007), περιοδικό Future Anterior, Volume IV

Rem Koolhaas : "Preservation is Overtaking Us", (2004) ,Future anterior, Volume1.Number 2, Fall

Ignassi de Sola Morales : " From Contrast to Analogy, development in the concept of architectural intervention" (1985) περιοδικό Lotus International αρ. 46

Giuseppe Mazzariol. A work of Carlo Scarpa. The restoration of an ancient venetian palace.

Umberto Eco, "Function and Sign: The semiotics of architecture" άρθρο δημοσιευμένο στο βιβλίο "Re-thinking Architecture - a reader in cultural theory

Marc J Neveu, Slow Time: Reading the Work of Scarpa (2010), Paper presented at the Narrative Space Conference: University of Leicester, England

Samia Rab, Carlo Scarpa's Re-design of Castelvecchio in Verona, Italy (1998) , Paper presented in the 86th ACSA annual meeting and technology conference

Η Νέα πλατεία ελευθερίας-Zaha Hadid, περιοδικό "Υστερόγραφο", τεύχος 18(2012), Κύπρος_Λευκωσία

ΕΡΓΑΣΙΕΣ:

Αρίστη Παπανικολάου, Από τη λήδρα στη σύγχρονη πραγματικότητα η περιτειχισμένη πόλη της Λευκωσίας, Διάλεξη 2004/74, Σχολή Αρχιτεκτόνων μηχανικών Ε.Μ.Π.

Ιωάννα Σταυρουλάκη, Η χωρική συγκρότηση του βλέματος στο Castelvecchio, ΔΠΜΣ κατ Α' (2002/3) | Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών ΕΜΠ

Χρήστος Έλληνας, Παρακολουθώντας τους μετασχηματισμούς του κενού στο ιστορικό κέντρο της Λευκωσίας, Διάλεξη 2008/150, Σχολή Αρχιτεκτόνων μηχανικών Ε.Μ.Π.

ΙΣΤΟΤΟΠΟΙ

<http://www.comune.verona.it/Castelvecchio/cvsito/english>

<http://designmuseum.org/design/zaha-hadid>

<http://www.nicosia.org.cy>

<http://studiocleo.com/gallerie/scarpa/scarpapage.html>

<http://www.sellandbuild.com>

<http://www.zaha-hadid.com>

ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ:

<http://amarcynuk.com> [59, 60]

<http://www.archdaily.com> [12, 13]

<http://architettura.it> [30]

www.archiviocarloscarpa.it [44, 53, 71, 72, 73, 74]

www.archilovers.com [56, 57, 58]

<http://booksnbuildings.tumblr.com> [11]

<http://www.coop-himmelblau.at/site> [08]

<http://www.contempospace.com> [03]

commons.wikimedia.org [35]

<http://daniel-libeskind.com> [06, 07]

www.flickrriver.com [28, 34, 61, 66, 68,79, 36-43, 45-52]

<http://france-for-visitors.com> [09]

<http://www.jihoon-kim.com> [01, 05, 31, 32, 33]

<http://modernpreservation.blogspot.gr> [54]

<http://www.netinfodemo1.com> [18]

<http://rafael-moneo.mr926.me> [10]

<http://www.veja.it> [υπόβαθρο για διάγραμμα 11]

<http://www.yangsquare.com> [69]

<http://www.vanityfair.com> [04]

<http://en.wikipedia.org> [02]

<http://www.tumblr.com/tagged/bernard-tschumi> [0]

<http://www.zaha-hadid.com/> [14, 22, 27, 62]

<http://www.sigmalive.com> [19, 20]

<http://mykypros.com> [21]

<http://offsite.com.cy/blog> [23, 24, 25, 26]

<http://allikypros.wordpress.com> [63, 64, 65]