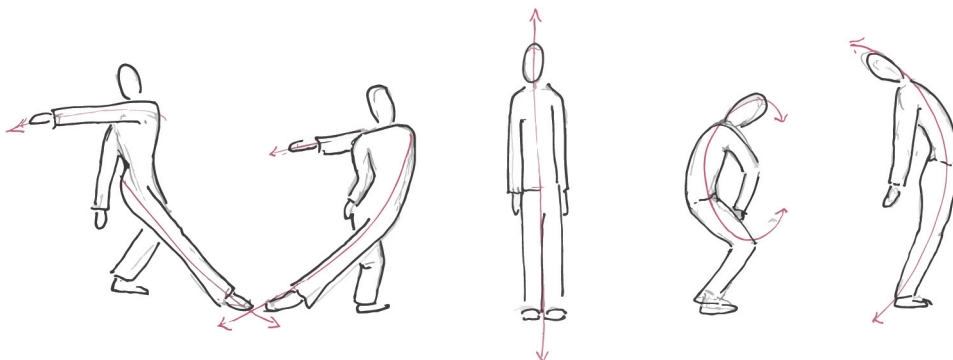


· Σώματα εν χορώ ·

Στέγη και Πάρκο Χορού στα Πρώην
Δημοτικά Σφαγεία των Αθηνών



Η εκπονήτρια της διπλωματικής αυτής ασχολείται ταυτόχρονα με την αρχιτεκτονική και το χωρό (αναμενόμενο)

Πέρα από την παρουσίαση του σχεδιαστικού μέρους της διπλωματικής, το τεύχος αυτό περιλαμβάνει επίσης αναγνώσματα και σκέψεις, παράλληλα της δημιουργικής διαδικασίας, που αποτέλεσαν την αφετηρία, την οπτική για το σχεδιασμό αλλά και την ουσία αυτής της εργασίας.

Σώματα εν χορώ

Στέγη και Πάρκο Χορού στα
πρώην Σφαγεία των Αθηνών

Σπουδάστρια:
Σοφία Χιονίδου

Επιβλέπων:
Ι. Ζαχαριάδης

Σύμβουλος:
Κ. Καραδήμας

Διπλωματική εργασία
Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών ΕΜΠ
Οκτώβριος 2019

Περίληψη

Ποια είναι η σχέση της αρχιτεκτονικής με το χορό και πώς μπορεί η μία τέχνη να επωφεληθεί από την άλλη; Πώς θα μπορούσε, για παράδειγμα, να σχεδιαστεί ένας χώρος για να φιλοξενήσει τη χορογραφημένη ή (ακόμη πιο δύσκολα) την αυθόρμητη κίνηση των επισκεπτών του; Αναζητώντας την απάντηση σε τέτοια ερωτήματα εκπονήθηκε η παρούσα διπλωματική.

Η ανάγκη δημιουργίας μίας Στέγης Χορού, δηλαδή μίας δημόσιας υποδομής για τη στέγαση της χορευτικής δημιουργίας στην Ελλάδα, αποτελεί την πρακτική βάση αυτού του πονήματος. Ο χώρος αυτός εξ ορισμού αφορά την καθημερινότητα της παρασκηνιακής εργασίας των χορευτών, και όχι την εξαιρετική περίπτωση της παράστασης, δίνοντας έτσι την αφορμή για τη δημιουργία μίας εναλλακτικής συνθήκης για τους χώρους του χορού. Η συνθήκη αυτή θέλει να φέρει την καθημερινότητα του χορευτή μέσα στο πλαίσιο της πόλης, κοντά στην καθημερινότητα των μη-χορευτών, επιχειρώντας τη δημιουργική ζύμωση των δύο. Ταυτόχρονα, είναι ζητούμενη και η συνθήκη ενός χώρου, κατά προτίμηση δημόσιου, που να ενθαρρύνει την ενεργοποίηση του ανθρώπινου σώματος και την διεύρυνση της καθημερινής του κίνησης, καθώς πρόκειται για ένα ζωτικό στοιχείο που τείνει να εκλείψει στη σημερινή εποχή. Επιχειρείται, λοιπόν, η δημιουργία ενός περιβάλλοντος όπου η αρχιτεκτονική θα σχεδιαστεί απευθυνόμενη στο σώμα, με στόχο την εξασφάλιση των προϋποθέσεων και τη δημιουργία κινήτρων για την αυθόρμητη κινητοποίηση του επισκέπτη.

Abstract

What is the relation between architecture and dance and how can the one discipline benefit from the other? For instance, how could a space be designed in order to host the choreographed or (even harder) the spontaneous movement of its visitors? The present diploma thesis was carried out in the quest for answers to such questions.

The necessity of the creation of a Dance Center, that is, a public infrastructure to host dance creation in Greece, constitutes the practical basis of this project. This space concerns the daily reality of the backstage work of dancers, not the exceptional case of the show, providing thus the opportunity for the creation of an alternative condition for dance space design. This condition seeks to unify the daily reality of the dancer with the urban condition, the everyday life of non-dancers, attempting the fruitful merge of the two. At the same time, a space, preferably public, which encourages the activation of the human body and the expansion of its everyday movement is also required, as varied everyday movement is a vital element that seems to be missing from life these days. Therefore, the creation of an environment where architecture would be designed with regard to the human body is attempted, providing the conditions and stimuli for the spontaneous movement of its visitor.

Η Στέγη Χορού

Ο χορός, σαν τέχνη¹, είναι πολύ αγαπητός στην Ελλάδα σήμερα και εξασκείται κατά κόρον, τόσο από ερασιτέχνες, όσο και από επαγγελματίες. Είκοσι ανώτερες σχολές χορού βρίσκονται σε λειτουργία, ενώ ο αριθμός των ερασιτεχνικών σχολών είναι εντυπωσιακός. Παράλληλα, υπάρχει ένα υψηλό τεχνικό και καλλιτεχνικό επίπεδο, το οποίο διακρίνεται και από τα ποσοστά Ελλήνων χορευτών σε ομάδες και παραγωγές παγκοσμίως, πέρα από τα, ουκ ολίγα, παραδείγματα επιφανών καλλιτεχνών διεθνούς εμβέλειας (Παπαϊωάννου, Καπετανέα, Λασκαρίδης κ.α.).

Σε πλήρη αντιδιαστολή, οι συνθήκες του επαγγέλματος κάθε άλλο παρά διευκολύνουν την άσκησή του. Ενδεικτικά, κάποια από τα ουσιώδη ζητήματα που αντιμετωπίζουν οι χορευτές στην Ελλάδα σήμερα είναι αυτά των εργασιακών δικαιωμάτων (μη-αναγνώριση πτυχίου, ελλιπής ασφάλιση, καθυστερημένη συνταξιοδότηση κ.α.), όπως και η παντελής απουσία κρατικής στήριξης καλλιτεχνικών εγχειρημάτων. Ένα από τα βασικότερα προβλήματα είναι και αυτό της έλλειψης χωρικών υποδομών για την ανάπτυξη των χορευτικών έργων (και όχι για την παρουσίασή τους, αφού η Ελλάδα, και ιδιαίτερα η Αθήνα, βρίθκει θεατρικών σκηνών).

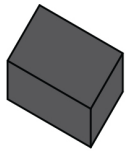
Το Σωματείο Εργαζομένων στο Χώρο του Χορού (ΣΕΧΩΧΟ), εδώ και χρόνια διεκδικεί την δημιουργία μίας Στέγης Χορού.

Κάθε τέχνη για να εξελιχθεί πρέπει να εξασκείται, κάθε καλλιτέχνης για να εξελιχθεί πρέπει να εξασκεί την τέχνη του. Οι καλλιτέχνες του χορού πριν ακόμα αντιμετωπίσουμε τους δαίμονες της δημιουργίας, αντιμετωπίζουμε το τεράστιο πρόβλημα της εύρεσης κατάλληλου χώρου, το δυσβάστακτο κόστος της ενοικίασης του και την πίεση χρόνου που αυτό συνεπάγεται. Τόσο για την προετοιμασία όσο και για την παρουσίαση ενός χορευτικού έργου χρειάζεται χώρος με κατάλληλο πάτωμα, ικανοποιητικές διαστάσεις, θέρμανση, τη δυνατότητα να χρησιμοποιείς σκηνικά και αντικείμενα. Αυτά τα δεδομένα δεν είναι πολυτέλεια για μια τέχνη που ζητά την μέγιστη απόδοση των σωμάτων. Κι ενώ κανείς δεν μπορεί να διανοηθεί πως ένας μουσικός, για παράδειγμα, κατοικιεί το μουσικό του όργανο, μοιάζει απολύτως φυσικό να περιμένει από τους χορευτές να κατοικούν τα δικά τους όργανα, τα σώματα τους. Για την δημιουργία μιας χορογραφίας χρειάζεται χρόνος για ουσιαστική καλλιτεχνική έρευνα κι αυτός ο τόσο πολύτιμος ξοδεύεται για την οργάνωση της παραγωγής, την προώθηση της, την διαφήμιση της. Μια στέγη χορού που θα εξασφάλιζε δύο σκηνές, χώρους προθών, υποστήριξη για residencies, οργάνωση παραγωγών, δυνατότητα συνεργασίας με άλλες καλλιτεχνικές ομάδες, εικαστικούς, φωτιστές, σκηνογράφους, θα δημιουργούσε την συνθήκη για ανάπτυξη και εξέλιξη του χορευτικού και χορογραφικού δυναμικού της χώρας μας, που σε πείσμα των συνθηκών επιμένει.

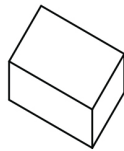
Από την ιστοσελίδα του ΣΕΧΩΧΟ



1. Αναφερόμενη στην τέχνη και το επάγγελμα του χορού, εννοώ κυρίως, αλλά όχι αποκλειστικά, τον έντεχνο χορό (σύγχρονο χορό και κλασικό μπαλέτο), καθώς αποτελεί το αντικείμενο, τόσο των ανώτερων σχολών χορού όσο και του ΣΕΧΩΧΟ, και αφορά περισσότερο από κάθε είδος χορού τη σύγχρονη καλλιτεχνική δημιουργία.



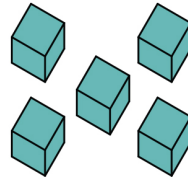
Black box
Αίθουσα χορού
τουλ. 15 x 10 x 6 m
μαύρου χρώματος



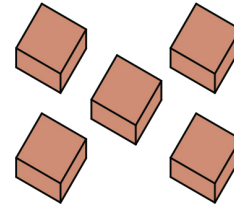
White box
Αίθουσα χορού
τουλ. 15 x 10 x 6 m
λευκού χρώματος



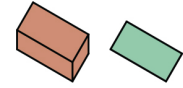
Γραφεία προσωπικού



Αίθουσες χορού
φιλοξενούμενων καλλιτεχνών
τουλ. 6 x 6 x 4 m



Κατοικίες φιλοξενούμενων
καλλιτεχνών



Κοινόχρηστοι
χώροι & κήπος

Κτιριολογικό πρόγραμμα και βασικές προδιαγραφές χώρων της Στέγης Χορού
όπως αιτείται το ΣΕΧΩΧΟ στο Υπουργείο Πολιτισμού

Δημιουργική Στέγαση καλλιτεχνών [Artistic residency]

Η δημιουργική στέγαση καλλιτεχνών παρέχει στους καλλιτέχνες και άλλους επαγγελματίες δημιουργούς χρόνο, χώρο και πόρους ώστε να εργαστούν, ατομικά ή συλλογικά, σε τομείς της δραστηριότητάς τους που χρήζουν υψηλής διανοήσης ή συγκέντρωσης.

Η πρακτική αυτή μπορούμε να πούμε πως ξεκίνησε με τους πατρónες της Αναγέννησης. Η ιστορία της σύγχρονης μορφής της ξεκίνησε στα τέλη του 19^{ου} – αρχές 20^{ου} αι, όταν ομάδες καλλιτεχνών άρχισαν να κινούνται προς το ύπαιθρο για να εργαστούν και να ερευνήσουν. Ταυτόχρονα, φιλότεχνοι χορηγοί, παρέχοντας κατοικίες στους καλλιτέχνες έκαναν την απαρχή και για πιο ιεραρχικές δομές.

Το '60 άρχισαν να διακρίνονται διαφορετικοί τύποι δημιουργικής κατοίκησης: απομόνωση των καλλιτεχνών, επαφή με τη φύση με στόχο τη δημιουργία / κοινωνική κατοίκηση, επαφή με το ευρύ κοινό για τη δημιουργία / κατοίκηση οργανωμένη από τους ίδιους τους καλλιτέχνες, ως εναλλακτική στη συμβατική οδό των χρηματοδοτούμενων από χορηγούς κατοικιών και γκαλερί. Από το '80 – '90 και μετά, η παγκόσμια επικοινωνία και μετακίνηση άρχισε να γίνεται όλο και πιο εύκολη. Σήμερα, νέες πρωτοβουλίες και δίκτυα δημιουργούνται διαρκώς, εμπλουτίζοντας και διευρύνοντας τα όρια της πρακτικής αυτής.¹

Βασικές αρχές :

Οργανωμένοι και επαρκείς πόροι, χώρος και χρόνος.

Να καθιστούν δυνατή τη δημιουργική διαδικασία.

Να αντικατοπτρίζουν τη λεξικολογική τους σημασία ως «μία πράξη κατοίκησης σε ένα τόπο».

Να βασίζονται στην καθαρή και αμοιβαία υπευθυνότητα, τον πειραματισμό, την ανταλλαγή και το διάλογο.

Να δεσμεύονται ως προς το περιεχόμενό τους απέναντι στη σύνδεση του παγκόσμιου με το τοπικό.

Είναι βασικές για το καλλιτεχνικό οικοσύστημα.

Να είναι μηχανισμοί γεφύρωσης διαφορετικών τεχνών και μη-καλλιτεχνικών τομέων.

Να είναι εργαλεία διαπολιτισμικής επικοινωνίας και να δημιουργούν ευκαιρίες.

Να είναι ουσιώδεις ευκαιρίες επαγγελματικής και προσωπικής εξέλιξης.

Να είναι καταλύτες παγκόσμιας κινητικότητας.

Να είναι συναντήσεις με το άγνωστο.

Να ενισχύουν το προφίλ των καλλιτεχνών με άμεσο και τρέχον καλλιτεχνικό, κοινωνικό και οικονομικό αντίκτυπο.

Να συνεισφέρουν σημαντικά στην πολιτιστική πολιτική και διπλωματία.

1 Working group of EU member states experts on artist's residencies (2014) 'Policy Handbook on Artists' Residencies', European Agency for Culture Work Plan for Culture 2011-2014.



- 1** Κινητήρας (νομαδική δομή)
- 2** Ιόνιο Κέντρο Τεχνών και Πολιτισμού (Μεταξάτα, Κεφαλονιά)
5 studios / θέατρο με πλήρη εξοπλισμό / 11-16 καλλιτέχνες /
2 εβδομάδες – 1 έτος
- 3** Living in the Garden (Πάρος) 4 studios / 4 καλλιτέχνες / 1-3 μήνες
- 4** Κέντρο Χορού Σύγχρονης Έκφρασης και Δημιουργίας «Ακροποδητί»
(Ερμούπολη, Σύρος) 2 studios / θέατρο (black box) / 2 καλλιτέχνες /
1 εβδομάδα – 1 μήνα
- 5** Sfakiotes Residency Programme (Λευκάδα) 1 studio / 4 καλλιτέχνες /
2 εβδομάδες – 2 μήνες
- 6** Mudhouse Residency (Άγιος Ιωάννης, Λασιθί, Κρήτη)
3 studios / 11 – 16 καλλιτέχνες / 2 εβδομάδες
- 7** Between the Seas: Mediterranean Performing Arts (Μονεμβασιά)
1 studio / 3 καλλιτέχνες / 1 εβδομάδα
- 8** X-SALTIBAGOS (Πάτρα) 1 studio / 5 καλλιτέχνες / 2 εβδομάδες

Δημιουργικές Στέγες
με δυνατότητα φιλοξενίας χορευτών στην Ελλάδα

Επιχειρείται, λοιπόν, ο σχεδιασμός μίας Στέγης Χορού, μίας μοναδικής, σε εθνικό επίπεδο, δομής, για τη στέγαση της χορευτικής δημιουργίας. Πρόκειται για μία υποδομή που θα φιλοξενεί την καθημερινή εργασία των χορευτών (εντόπιων και φιλοξενούμενων), ένα πεδίο που διατηρεί αυτή τη στιγμή ερμητικά κλειστές τις πόρτες του στους μη-συμμετέχοντες. Επιχειρώντας την ανατροπή αυτής της συνθήκης η οποία διατηρεί τη σχέση χορευτών και μη-χορευτών στο σχήμα χορευτή – κοινού, με την αποστασιοποίηση που αυτό συνεπάγεται, θα συνδυαστεί η καθημερινότητα της Στέγης Χορού με αυτή ενός δημόσιου χώρου, για τη δημιουργία ενός οργανικού, αδιαίρετου συνόλου, ενός Πάρκου Χορού. Ο σχεδιασμός του πάρκου αυτού, έχει ως κριτήριο την ώσμωση των δραστηριοτήτων των δύο διαφορετικών αυτών ομάδων χρηστών, με στόχο την απομυθοποίηση του χορευτή αλλά και την τελική κινητοποίηση του επισκέπτη.

Η απομυθοποίηση του χορευτή είναι μία ιδέα που διατρέχει την καλλιτεχνική δημιουργία του σύγχρονου χορού ήδη από τη δεκαετία του '80. Αφορά ένα ρεύμα σκέψης που προβάλλει την αυθόρμητη, καθημερινή κίνηση ως βασικό συνθετικό στοιχείο και αντικείμενο του χορού, τοποθετώντας την καθημερινότητα μέσα στο χορό αλλά και το χορό μέσα στην πραγματική ζωή.

Παράλληλα, η επαφή του μη-χορευτή με την χορογραφική διαδικασία αλλά και τη διαδικασία εξάσκησης, μαθημάτων και προβών, τον φέρνει πιο κοντά σε μία πραγματικότητα άρρηκτα συνδεδεμένη με την ευρεία σωματική κίνηση, ένα στοιχείο που τείνει να εκλείψει στη σύγχρονη εποχή. Πλέον, οι περισσότεροι άνθρωποι δεν κινούνται παρά ελάχιστα στην καθημερινότητά τους και, όταν αυτό συμβαίνει, είναι υπό καθορισμένες συνθήκες, ως αυτοσκοπός (γυμναστήριο, αθλητισμός, μαθήματα χορού κ.α.). Η αποσωματοποίηση αυτή που συντελείται, δεν είναι απλώς προϊόν της τεχνολογικής ανάπτυξης, αλλά είναι και αξιακή και σχετίζεται με την υποτίμηση του σώματος, των αισθήσεων και ικανοτήτων του, σε σχέση με το μυαλό.¹ Έτσι, ως απώτερος στόχος του σχεδιασμού τίθεται η κινητοποίηση του επισκέπτη, μέσω ερεθισμάτων όπως η οπτική επαφή και συνδιαλλαγή με επαγγελματίες του χορού, καθώς και χωρικών διαμορφώσεων που να ευνοούν – υπονοούν – φιλοξενούν την κίνηση.

1 Το φαινόμενο αυτό δεν είναι καθόλου άσχετο με τη σύγχρονη αρχιτεκτονική δημιουργία, όπου την πρωτοκαθεδρία έχουν, είτε ο οπτικός εντυπωσιασμός, είτε η στείρα λειτουργικότητα, έναντι στις απτικές και χωρικές αξίες του αρχιτεκτονήματος.

Για την χωροθέτηση του Πάρκου Χορού, λήφθηκαν υπόψιν οι παρακάτω προϋποθέσεις.

Υπερτοπική Σημασία

Η υποδομή της Στέγης Χορού είναι η μοναδική του είδους της στην Ελλάδα. Το κοινό στο οποίο απευθύνεται, πέρα από τους ντόπιους χορευτές απαρτίζεται και από το σύνολο των χορευτών/χορογράφων στην Ελλάδα αλλά και στο εξωτερικό λόγω των residencies και άρα έχει τις αντίστοιχες απαιτήσεις χωροθέτησης.

Ελεύθερος χώρος, σχέση με τη Φύση και το Έδαφος

Εφόσον μιλάμε για τη διαμόρφωση ενός δημόσιου πάρκου, απαιτείται η ύπαρξη ικανού ελεύθερου χώρου, προκειμένου να μπορέσουν από τη μία να φιλοξενηθούν οι κτιριακές υποδομές της Στέγης Χορού, αφ' ετέρου να σχεδιαστεί ένα λειτουργικό πάρκο, που να ανταποκρίνεται και να συνυπάρχει ισάξια με τη Στέγη. Επίσης, η επαφή με τη γη και τη φύση απευθύνεται άμεσα στο σώμα, δημιουργώντας ευνοϊκότερες συνθήκες για την κινητοποίησή του, ενώ συνδέεται και με τη θεωρία του σύγχρονου χορού.

Περιοχή κατοικίας

Στο βαθμό που επιδιώκεται η ώσμωση της καθημερινότητας των χορευτών στη Στέγη Χορού με την καθημερινότητα μη-χορευτών στο πάρκο, χρειάζεται να δημιουργηθούν και οι συνθήκες ανάπτυξης της δεύτερης. Για αυτό το λόγο, θα λειτουργήσει θετικά η τοποθέτησή τους σε μία περιοχή κατοικίας.

Επανάχρηση

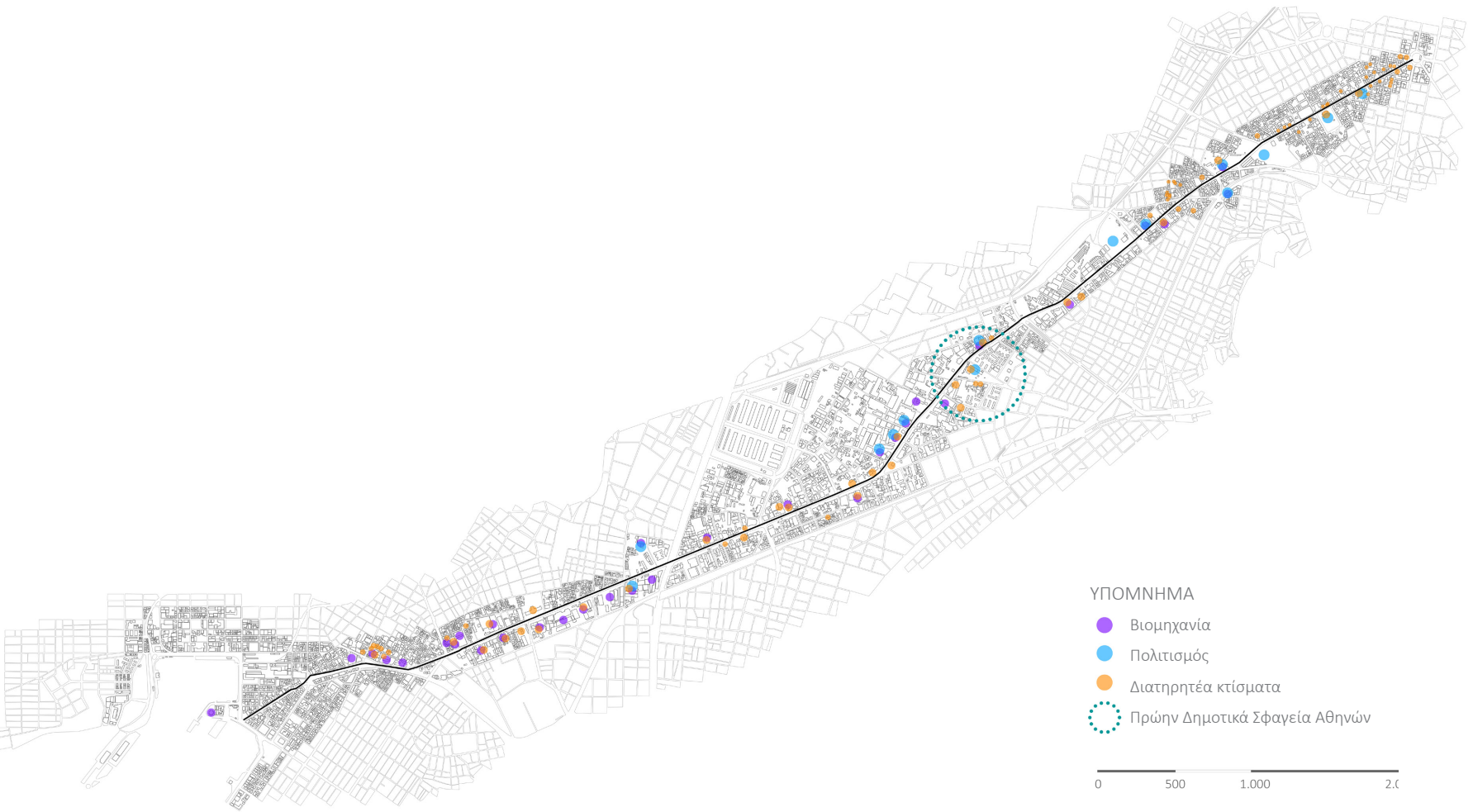
Πέρα από την ηθική διάσταση της επανάχρησης κελυφών σε αστικά περιβάλλοντα, ο κύριος λόγος για τον οποίο τίθεται εδώ ως προϋπόθεση χωροθέτησης είναι η απτική αξία των παλαιωμένων κτισμάτων, καθώς και των υλικών από τα οποία είναι συνήθως φτιαγμένα (πέτρα, ξύλο κ.α.), η οποία αναφέρεται άμεσα στο σώμα του χρήστη/επισκέπτη τους.

Οδός Πειραιώς

Ο άξονας της οδού Πειραιώς αποτελεί αρκετά προφανώς μία κατάλληλη περίπτωση χωροθέτησης της Στέγης και Πάρκου Χορού, σύμφωνα με τις παραπάνω προϋποθέσεις. Αποτελεί ένα βασικό οδικό άξονα υπερτοπικού χαρακτήρα της Αθήνας, οποίος, κυρίως λόγω του βιομηχανικού του παρελθόντος είναι σπαρμένος από διατηρητέα κτίρια προς επανάχρηση. Φυσικά, η μετατροπή της Πειραιώς από άξονα βιομηχανίας σε άξονα πολιτισμού σχεδιάζεται και έχει ήδη αρχίσει να συντελείται εδώ και δεκαετίες. Μέχρι και σήμερα, όμως, ο χαρακτήρας της οδού Πειραιώς είναι αποσπασματικός, και χαρακτηρίζεται από διάσπαρτους πόλους εναπομένουσας βιομηχανικής δραστηριότητας (π.χ. εργοστάσιο Παυλίδη), όπως και εμπορικής (π.χ. Athens Heart) και πολιτισμικής (π.χ. ΑΣΚΤ, Μουσείο Μπενάκη).

Παρά την ευνοϊκή αυτή συνθήκη, τα περισσότερα διατηρητέα κτίρια επί της Πειραιώς δεν είναι κατάλληλα για την εν λόγω χρήση. Η πλειοψηφία των πρώην βιομηχανικών κτιρίων χαρακτηρίζεται από την εσωστρέφεια, καθώς είναι κλειστά και δεν σχετίζονται με την πόλη γύρω τους, ενώ είναι και εκτός της κλίμακας του ανθρωπίνου σώματος. Ταυτόχρονα, ο χαρακτήρας των μετώπων της Πειραιώς, κάθε άλλο παρά περιοχή κατοικίας θυμίζει. Απαρτίζεται κυρίως από απρόσωπα πρώην ή νυν βιομηχανικά κτίρια, μεγάλης κλίμακας εμπορικές, αθλητικές, πολιτισμικές εγκαταστάσεις, εκτός της καθημερινότητας μίας γειτονιάς.

Στην περιοχή του Ταύρου, ο χαρακτήρας αυτός αλλάζει. Εμφανίζεται περισσότερο πράσινο και ελεύθερος χώρος, καθώς και τα κτίρια των εργατικών κατοικιών, που φτάνουν μέχρι και το μέτωπο της Πειραιώς. Σε σύμπτωση με τα παραπάνω, τα Πρώην Δημοτικά Σφαγεία των Αθηνών δίνουν χώρο για μία ανάσα κατά μήκος της οδού Πειραιώς.

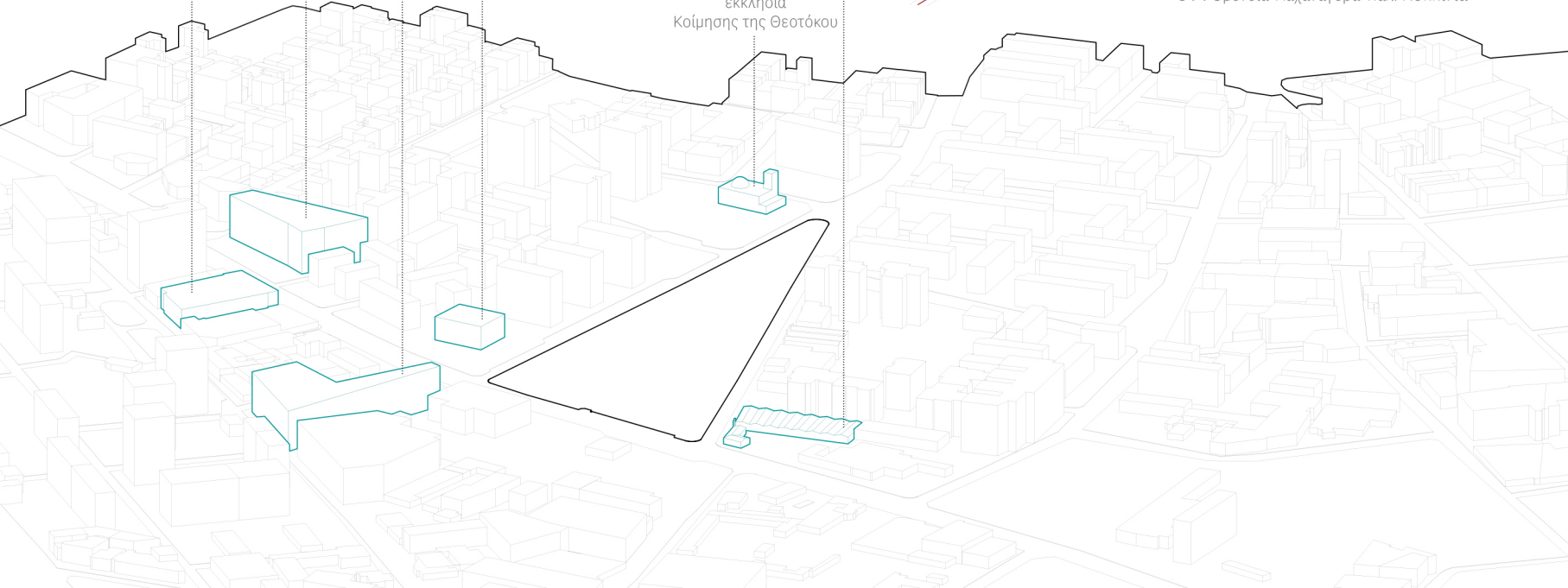


Η οδός Πειραιώς
ως άξονας βιομηχανίας και πολιτισμού, με μεγάλο αξιοποιήσιμο κτιριακό απόθεμα



ΥΠΟΜΝΗΜΑ

- 🚆 TrainOSE Πειραιάς - Χαλκίδα
- 🚋 ΗΣΑΠ Πειραιάς - Κηφισιά
- 🚍 ΟΑΣΑ
- 035 Ταύρος-Πετράλωνα-Ανω Κυψέλη
- 049 Ομόνοια-Πειραιάς
- 815 Γουδή-Ταύρος
- 816 Αγ. Δημήτριος-Ταύρος
- 914 Ομόνοια-Λαχαναγορά-Παλ. Κοκκινιά



Η περιοχή

Τα Πρώην Δημοτικά Σφαγεία Αθηνών βρίσκονται στην περιοχή των αγροτικών κατοικιών του Ταύρου, που χτίστηκαν από τον ΟΕΚ (Οργανισμός Εργατικών Κατοικιών) στην περίοδο από το '60 μέχρι τα μέσα του '90. Πρόκειται για πολυώροφα κτίρια που στέκουν ελεύθερα μέσα στα οικοδομικά τετράγωνα, δημιουργώντας άπλετους πράσινους ενδιάμεσους χώρους, στους οποίους αναπτύσσονται δίκτυα πεζοδρόμων και πλατωμάτων για την είσοδο στα κτίρια. Οι χώροι αυτοί μοιάζουν να μην είναι καθαρά ούτε ιδιωτικοί, ούτε δημόσιοι, ενώ σε αυτούς εμφανίζεται η καθημερινότητα των κατοίκων . Αυτή είναι που δίνει και στην περιοχή την ανθρώπινη κλίμακα που λείπει από τα παραπάνω μέτωπα της Πειραιώς.

Η περιοχή είναι ευκόλως προσβάσιμη, αφού, εκτός από τον άξονα της Πειραιώς, την εξυπηρετούν πολλές λεωφορειακές γραμμές αλλά και οι στάσεις Ταύρος και Καλλιθέα του ΗΣΑΠ. Σε κοντινή απόσταση στα Σφαγεία βρίσκονται και δύο σημαντικοί πολιτισμικοί πόλοι, το Ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης και το συγκρότημα της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, λίγο νοτιότερα.



Η οδός Πειραιώς στο ύψος των Σφαγείων



Οι πεζόδρομοι στους πράσινους, ενδιάμεσους χώρους



Οι εργατικές κατοικίες

Τα Σφαγεία

Τα Δημοτικά Σφαγεία μεταφέρθηκαν στην τοποθεσία αυτή το 1916, από την Χαροκόπου, στον Ιλισσό, όπου βρίσκονταν πρωτίτερα, και έδωσαν την ονομασία τους στον συνοικισμό του Ταύρου, ο οποίος μέχρι το 1972 ονομαζόταν «Νέα Σφαγεία». Το συγκρότημα σχεδιάστηκε από τον τότε αρχιμηχανικό του Δήμου Αθηναίων Κλ. Ζάννο και η κατασκευή τους υλοποιήθηκε στο διάστημα μεταξύ 1914 και 1917, επί δημαρχίας Εμμ. Μπενάκη, όπως αναγράφεται στην πινακίδα πάνω από την κεντρική πύλη των Σφαγείων. Το συγκρότημα διατηρούσε τη λειτουργία του μέχρι τη δεκαετία του '80, ενώ στη διάρκεια αυτή προστίθενταν συνεχώς σε αυτό νέα κτίσματα και προσθήκες στα υφιστάμενα. Το 1988, το μισό του τριγωνικού οικοπέδου διαμορφώθηκε σαν πάρκο, το οποίο διατηρείται μέχρι σήμερα, ενώ την ίδια χρονιά κάποια από τα κτίσματα των Σφαγείων, αυτά που περιλαμβάνονταν στο αρχικό συγκρότημα, χρησιμοποιήθηκαν για ειδικές λειτουργίες. Αυτά είναι που διατηρούνται μέχρι και σήμερα. Το 1997 κηρύχθηκαν διατηρητέα, μαζί με άλλα 87 κτίρια και 10 όψεις κτιρίων επί της Πειραιώς, μεταξύ των οποίων και το συγκρότημα των στάβλων με τους οποίους συλλειτουργούσαν, στο διπλανό οικοδομικό τετράγωνο. Σήμερα υπάγονται στο Δήμο Αθηναίων.

Τα νεοκλασικά κτίρια και η πύλη της εισόδου στο συγκρότημα, καθώς και το ένα από τα δύο βασικά κτίρια των Σφαγείων έχουν αποκατασταθεί. Το ένα εκ των δύο νεοκλασικών και το βασικό, επίμηκες κτίριο διαχειρίζονται από τον Δήμο Ταύρου-Μοσχάτου, καθώς φιλοξενούν το Πνευματικό του Κέντρο. Εκεί πραγματοποιούνται καθημερινά καλλιτεχνικά μαθήματα και εκδηλώσεις, ενώ γενικότερα χώροι του συγκροτήματος παραχωρούνται πολλές φορές και σε φορείς εκτός του Πνευματικού Κέντρου. Ο υπαίθριος χώρος και τα υπόλοιπα κτίσματα των Σφαγείων βρίσκονται σε μία κατάσταση εγκατάλειψης και ενίοτε χρησιμοποιούνται από τον Δήμο ως χώροι προσωρινής αποθήκευσης (οικοδομικών υλικών, απορριμματοφόρων, εποχιακού στολισμού κ.ο.κ.). Σε αντίστοιχη κατάσταση βρίσκεται και το πάρκο, του οποίου οι διαμορφώσεις είναι σήμερα μισοκατεστραμμένες, είτε λόγω έλλειψης συντήρησης, είτε λόγω των σημειακών καθιζήσεων που έχει εμφανίσει το έδαφος. Η φύτευσή του αναπτύσσεται ανεξέλεγκτα, ενώ δεν φαίνεται να χρησιμοποιείται τακτικά από τους περιοίκους, καθώς είναι περιφραγμένο και παρακμάζον.

Πάρκο

Διαμορφώθηκε το 1988 και σήμερα παραμένει ασυντρήρητο

Αντλιοστάσιο

Ανοίγει το 1996 και υδροδοτεί περισσότερα από 200 στρέμματα κατά μήκος της Πειραιώς.

Κτίριο Β2

Μη αποκατεστημένο και σήμερα χρησιμοποιείται ως αποθηκευτικός χώρος

Μάντρα και όψεις στη Χρυσοστόμου Σμύρνης

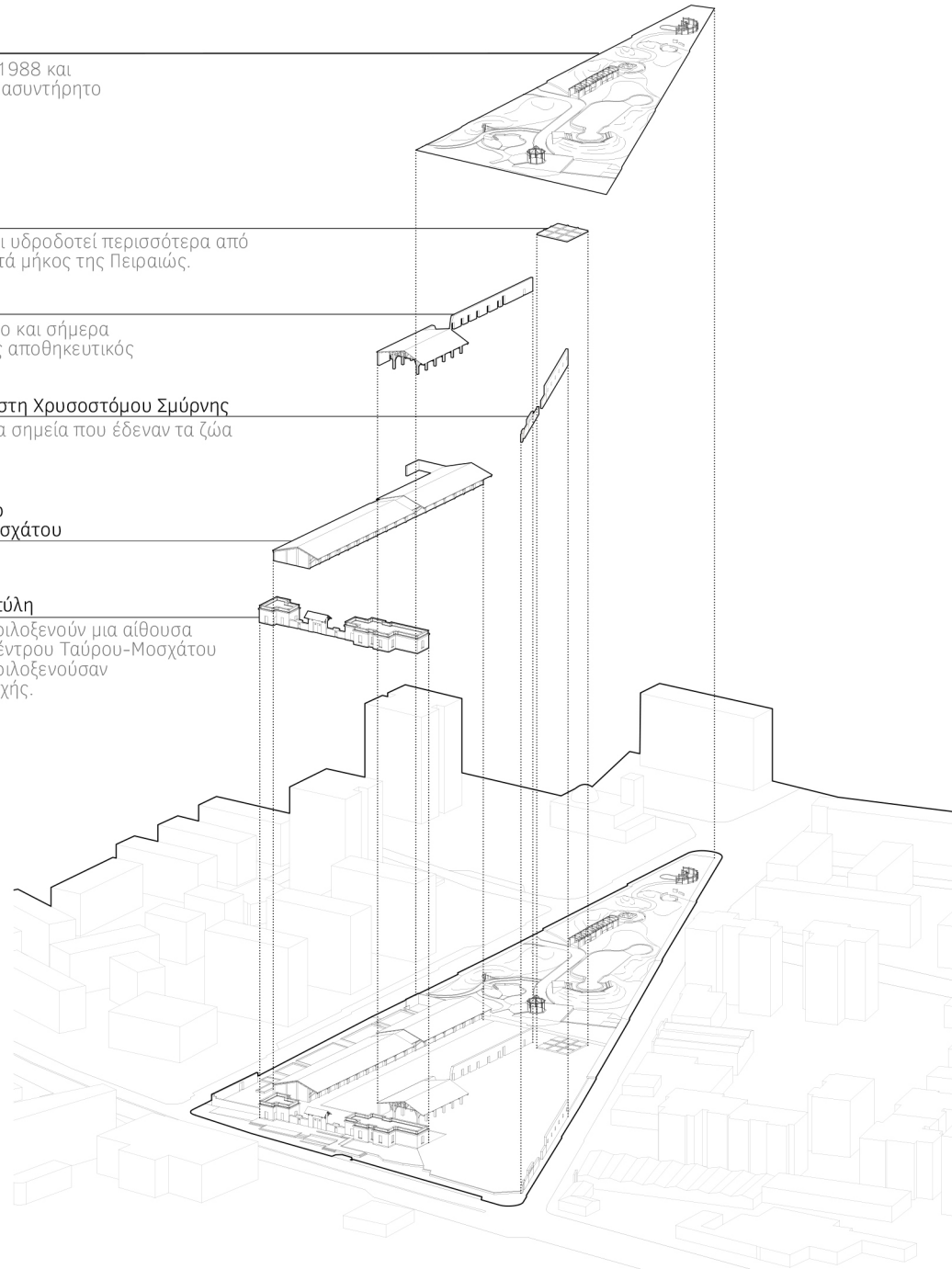
Φέρουν ίχνη από τα σημεία που έδεναν τα ζώα

Πνευματικό κέντρο Δήμου Ταύρου-Μοσχάτου

Αποκατεστημένο

Νεοκλασικά και πύλη

Αποκατεστημένα, φιλοξενούν μια αίθουσα του πνευματικού κέντρου Ταύρου-Μοσχάτου και στο παρελθόν φιλοξενούσαν το Κ.Ε.Π. της περιοχής.





Τα νεοκλασσικά και η πύλη του συγκροτήματος



Οι όψεις επί της Χρυσσοστόμου Σμύρνης



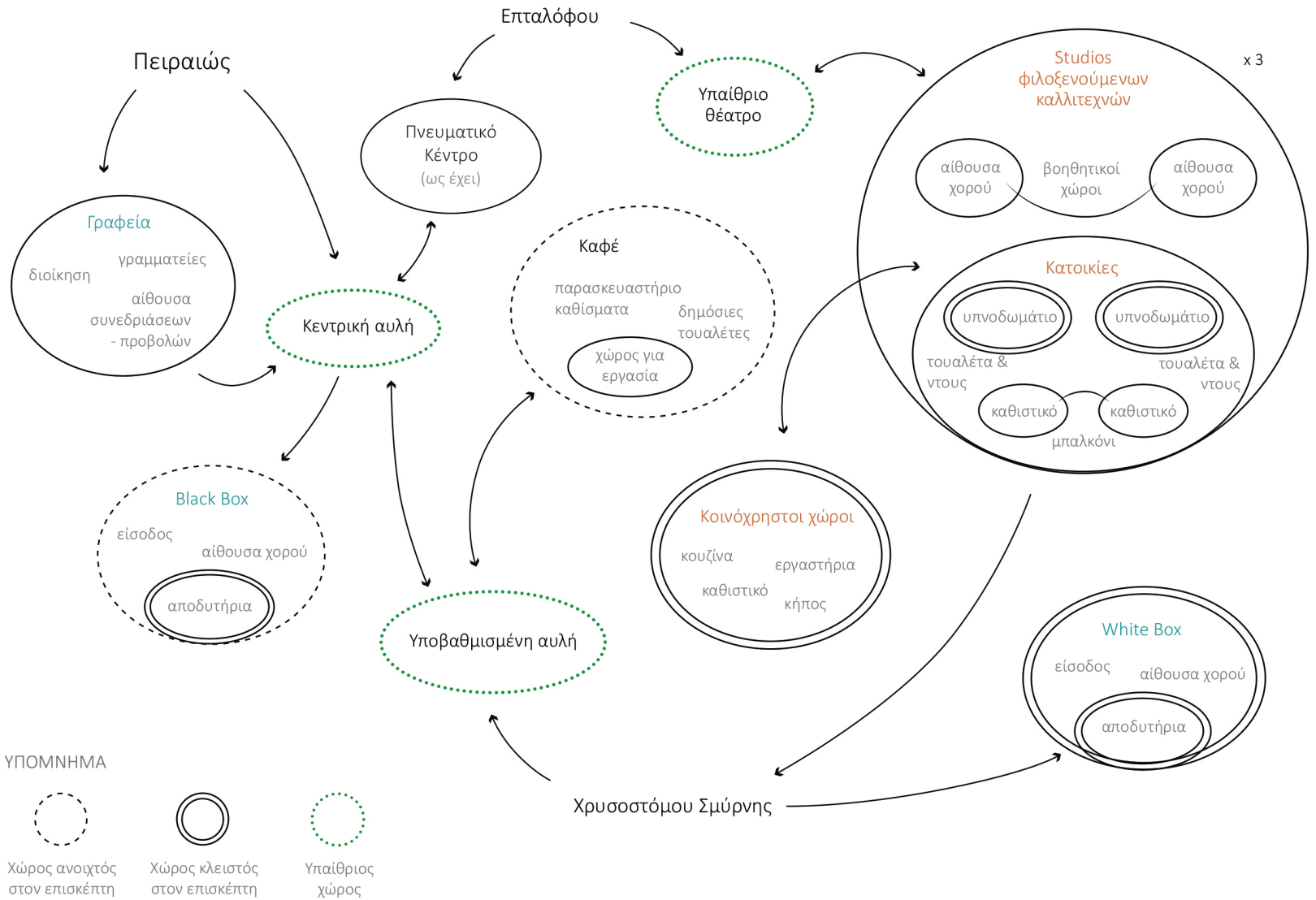
Το κτίριο B2



Το αντλιοστάσιο



Διαμορφώσεις του πάρκου

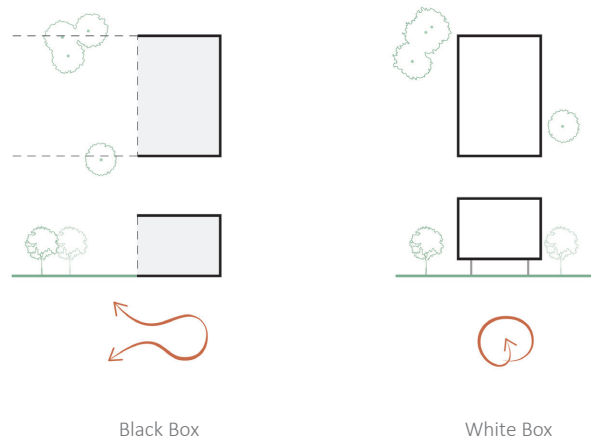


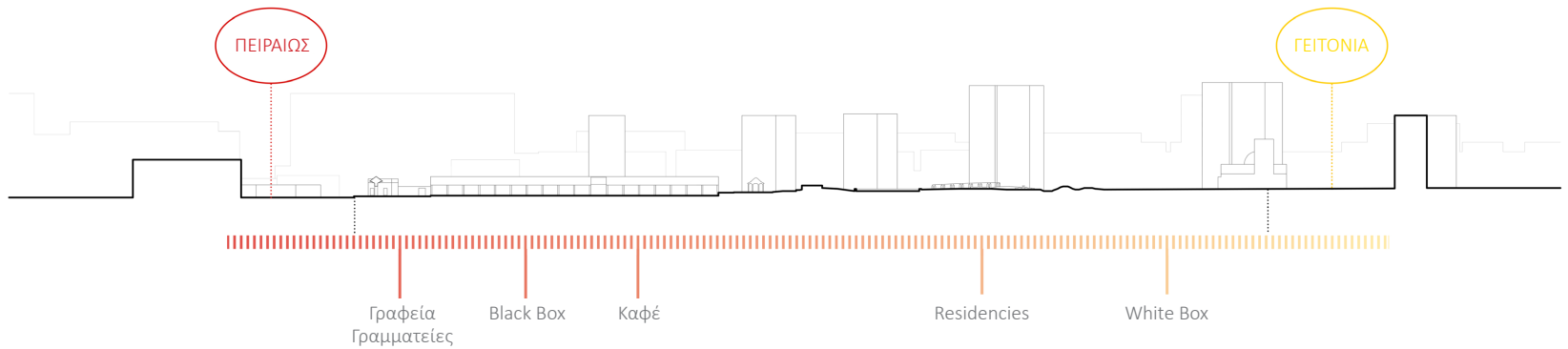
Ομαδοποιήσεις και Συνδέσεις Λειτουργιών

Οι λειτουργίες που πρόκειται να φιλοξενεί το Πάρκο είναι αυτές της Στέγης Χορού (Black Box, White Box, αίθουσες χορού και κατοικίες για φιλοξενούμενους καλλιτέχνες, γραφεία), αυτές του Πνευματικού Κέντρου, που διατηρούνται κατά βάση στο χώρο τους (αίθουσες και γραφεία), καθώς και ένα καφέ και υπαίθριες εγκαταστάσεις, που παραλαμβάνουν τη συνεύρεση των διαφορετικών ειδών χρηστών του πάρκου, ενώ αποτελούν και το υπόβαθρο για την κινητοποίησή τους.

Ολόκληρο το οικόπεδο προτείνεται να αποτελεί μία ενότητα, ένα ενιαίο πεδίο όπου διασπείρονται οι παραπάνω λειτουργίες και οι δραστηριότητες που στεγάζουν λαμβάνουν χώρα ταυτόχρονα και σε επικοινωνία μεταξύ τους. Παρόλα αυτά, για να μπορέσει μία τέτοια διάταξη να είναι λειτουργική, είναι απαραίτητο να οργανωθούν οι λειτουργίες με βάση το βαθμό ιδιωτικότητας και εσω/εξωστρέφειας που απαιτεί η κάθε μία. Κάποιες ευνοούν τη συνάντηση χορευτών και μη, οπτική ή κυριολεκτική, ενώ κάποιες άλλες για να λειτουργήσουν οφείλουν να είναι προστατευμένες από το βλέμμα και την πρόσβαση του κοινού (π.χ. κατοικίες).

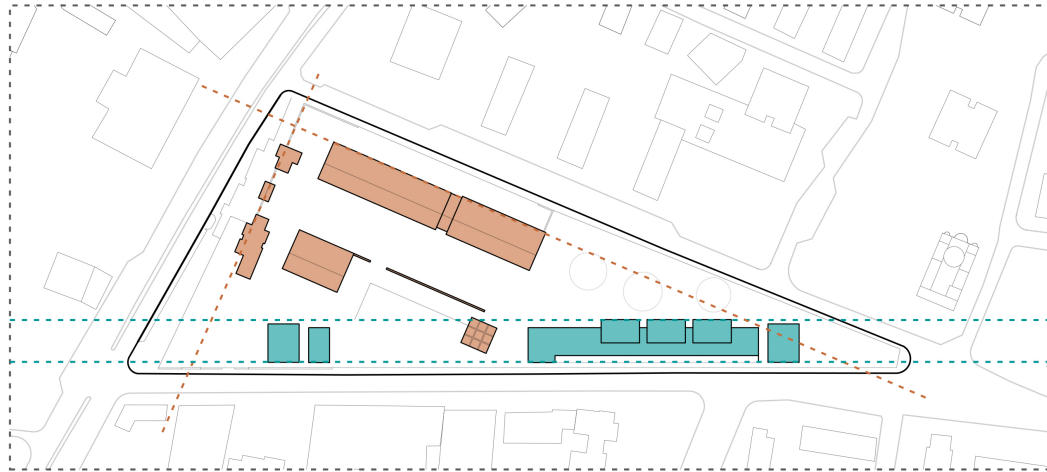
Οι χώροι των Black Box και White Box εμφανίζουν τις δύο αντίθετες αυτές ποιότητες στους χώρους εργασίας των χορευτών. Έτσι, το Black Box γίνεται ένας χώρος εξωστρεφής, δηλαδή ανοιχτός στο βλέμμα των επισκεπτών του πάρκου και με δυνατότητα επέκτασης της δραστηριότητας των χρηστών του στον κοντινό εξωτερικό χώρο. Το White Box, αντίθετα, γίνεται εσωστρεφές, επιτρέποντας την εργασία μακριά από τα εξωτερικά βλέμματα, καθώς η συνθήκη της απομόνωσης είναι και αυτή κατά καιρούς απαραίτητη για τη δημιουργική διαδικασία. Οι συνθήκες αυτές επιτυγχάνονται με την παραλλαγή παραγόντων όπως η χωροθέτηση στο οικόπεδο, η θέση και το μέγεθος των ανοιγμάτων, η σχέση με το έδαφος, ο τρόπος πρόσβασης κ.ο.κ.





Μεταβολή της έντασης κατά μήκος του οικοπέδου

Εξετάζοντας το οικοπέδο μπορούμε να παρατηρήσουμε τη βαθμιαία αύξηση της έντασης από τη μεριά της γειτονιάς του Ταύρου προς την Πειραιώς. Στον όρο ένταση αποδίδονται τα μεγέθη της όχλησης, της κλίμακας των κτιρίων, της εμβέλειας των λειτουργιών, της εξωστρέφειάς τους και ενδεχομένως ακόμη περισσότερα συναφή μεγέθη. Η διάταξη των λειτουργιών στο οικοπέδο είναι επόμενο να ακολουθεί αυτή τη μεταβολή.



Συστήματα αξόνων

Ένας επίσης καίριος παράγοντας για τη σύνθεση των λειτουργιών μέσα στο οικόπεδο είναι και το τριγωνικό σχήμα του. Το σχεδόν ορθογώνιο τρίγωνο αυτό δημιουργεί δύο ορθά συστήματα αξόνων· ένα των καθέτων πλευρών του και ένα της υποτεινούσας. Στο σύστημα των καθέτων βρίσκονται ενταγμένα τη υφιστάμενα κτίσματα των Σφαγείων (εκτός της μάντρας στην Χρυσσοστόμου Σμύρνης). Τα νέα κτίρια της Στέγης Χορού επιλέγεται να ενταχθούν στο άλλο σύστημα, σε μία λωρίδα πλάτους 17m επί της Χρυσσοστόμου Σμύρνης.



Υφιστάμενη κατάσταση

Σε λειτουργία βρίσκονται μόνο οι εγκαταστάσεις του Πνευματικού Κέντρου, δηλαδή το επιμήκες κτίριο και το μικρότερο από τα νεοκλασσικά. Η είσοδος σε αυτά πραγματοποιείται αποκλειστικά από την οδό Επταλόφου και το επιμήκες κτίριο δεν ανοίγει προς το εσωτερικό του οικοπέδου. Δεν υπάρχει καμία πρόσβαση για το κοινό στον υπαίθριο χώρο του τμήματος του οικοπέδου προς την Πειραιώς, ούτε από το πάρκο, στο οποίο υπάρχουν εισοδοί και από τις δύο πλευρές. Η φύτευση, που φαίνεται να κατακλύζει ανεξέλεγκτη το τμήμα του πάρκου, περιορίζεται σε αυτό.



Πρόταση

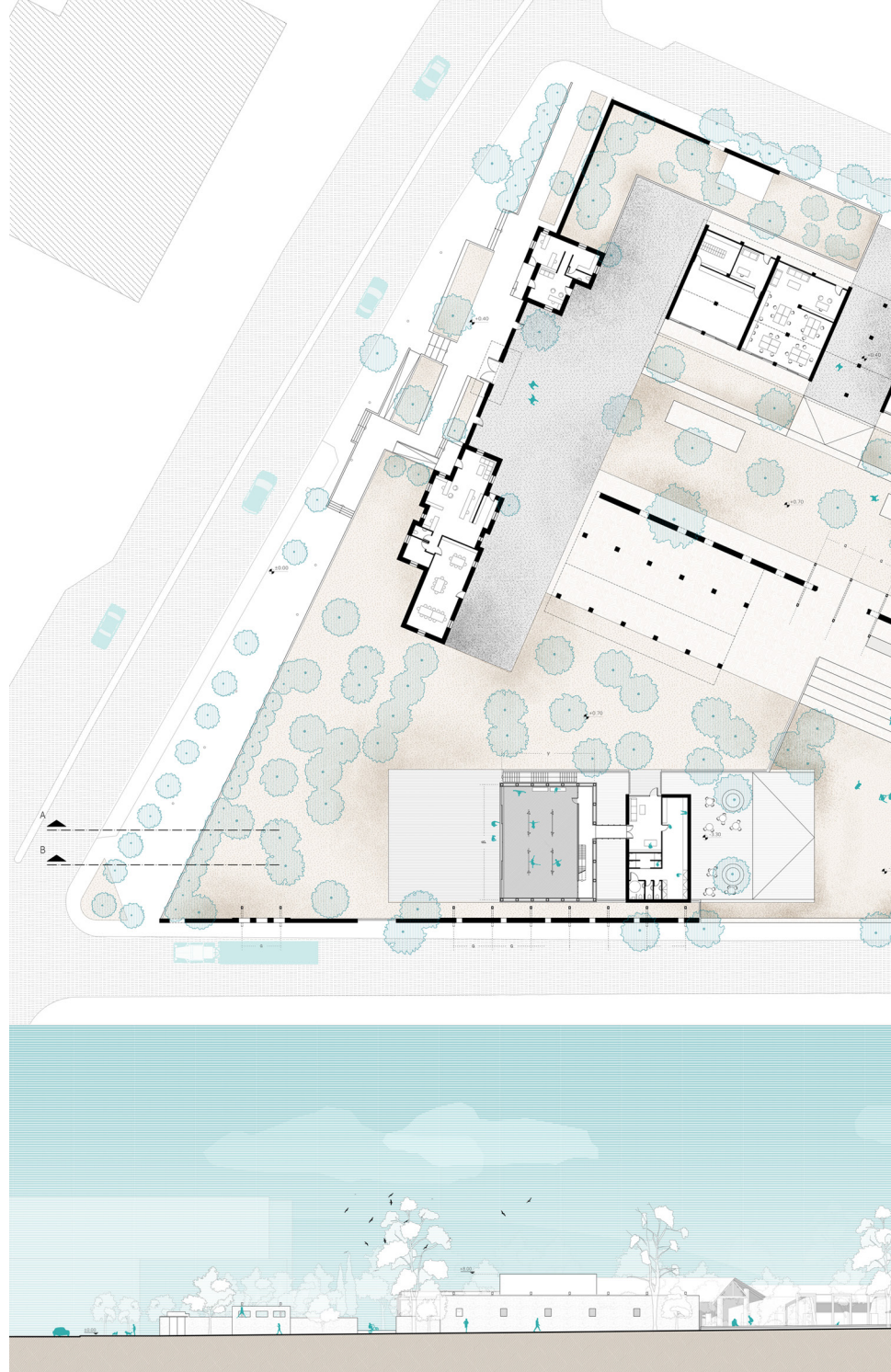
Στην προτεινόμενη διάταξη, γίνονται μικρές επεμβάσεις στα υφιστάμενα κτίρια, κυρίως στο εσωτερικό τους. Το κτίριο του Πνευματικού Κέντρου διατηρεί τη λειτουργία του, ενώ τα νεοκλασσικά παραλαμβάνουν τα γραφεία του, όπως και αυτά της Στέγης Χορού. Δημιουργείται η - διακοπτόμενη - λωρίδα των εγκαταστάσεων της Στέγης Χορού, καθώς και ποικίλλες υπαίθριες διαμορφώσεις. Η είσοδος γίνεται μέσω της παλαιάς πύλης των Σφαγείων από την Πειραιώς, ελεύθερα από την οδό Επταλόφου, ενώ από τη Χρυσοστόμου Σμύρνης υπάρχει σημειακή πρόσβαση στο κέντρο του οικοπέδου, όπου ενώνονται τα δύο πρώην αυτόνομα τμήματά του. Η φύτευση που καταργείται για τη δημιουργία διαμορφώσεων και κτιρίων στο τμήμα του πάρκου επαναφύτευεται ή υποκαθίσταται με νέα, στον υπαίθριο χώρο του τμήματος προς την Πειραιώς.

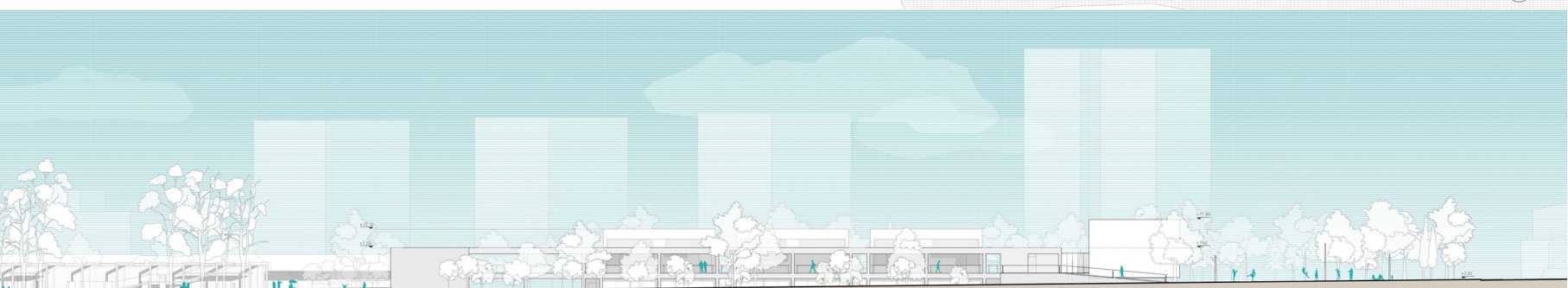
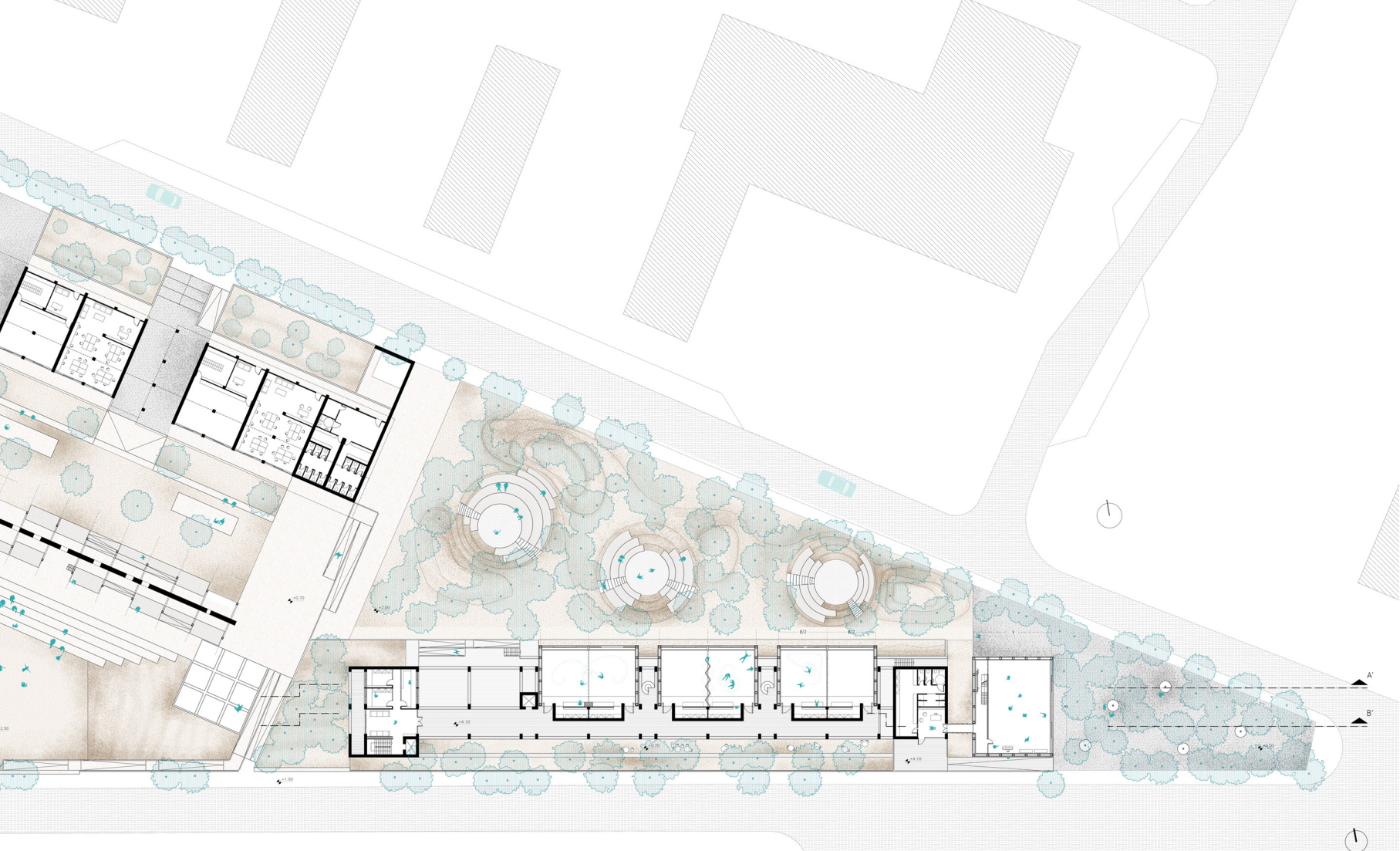
Κατά τόπους στο οικοπέδο τοποθετείται στο έδαφος χαλίκι, προκειμένου να σηματοδοτήσει (με ενσώματα αισθητό τρόπο) την είσοδο στο Πάρκο. Για τον ίδιο σκοπό τοποθετείται και στους ημιυπαίθριους που δημιουργούνται στο κτίριο του Πνευματικού Κέντρου, αφού στοχεύουν στην αμεσότερη σύνδεση της οδού Επταλόφου με το εσωτερικό του Πάρκου.

Σε όλη την επιφάνεια του οικοπέδου διαμορφώνονται *σκηνές* (διαμορφώσεις που επιτρέπουν και σηματοδοτούν την κίνηση σε αυτές) και *παιχνίδια* (διαμορφώσεις που υπονοούν την κίνηση μέσα – γύρω – πάνω σε αυτές, καθώς και την αλληλεπίδραση μαζί τους). Από τις *σκηνές*, η πιο δημόσια και εκτεθειμένη στην παρατήρηση είναι η υποβαθμισμένη πλατεία που παρεμβάλλεται στη λωρίδα της Στέγης Χορού. Σε μικρότερη κλίμακα, αλλά επίσης εκτεθειμένες στο βλέμμα των επισκεπτών, διαμορφώνονται *σκηνές* – βάθρα κατά μήκος του άξονα κίνησης που ξεκινά από την πύλη των Σφαγείων, καθώς και οι αντίστοιχοι πάγκοι «θεατών». Συνεχίζοντας, κοντά στην οδό Επταλόφου, στο τμήμα του πρώην πάρκου όπου η φύτευση και η διαμόρφωση του εδάφους αφήνονται περισσότερο ελεύθερες, δημιουργούνται μικρά ξέφωτα με κοίλα θεατράκια. Αυτά είναι σαφώς πιο εσωστρεφή και προστατευμένα από το δημόσιο βλέμμα, ευνοώντας την αυθόρμητη κίνηση, με τη δημιουργία ενός προστατευμένου περιβάλλοντος για αυτή. Από την άλλη, ως *παιχνίδι* μπορούν να ιδωθούν τα απομεινάρια του διδύμου κτιρίου του Πνευματικού Κέντρου, στο μέσο του οικοπέδου, από το οποίο διατηρείται μόνο ο φέρων οργανισμός, η στέγη και ο επιμήκης πέτρινος τοίχος. Εκατέρωθεν του τοίχου αυτού δημιουργείται μία κατασκευή - *παιχνίδι* με πολλά επίπεδα, ενώ ως *παιγνιώδεις* μπορούν να θεωρηθούν και οι στήλες στην άκρη του οικοπέδου προς τον Ταύρο, που χάνονται μέσα στις συστάδες των δέντρων.

Κάτοψη άνω στάθμης | κλ. 1:200

Οψη Χρυσοστόμου Σιμόνης

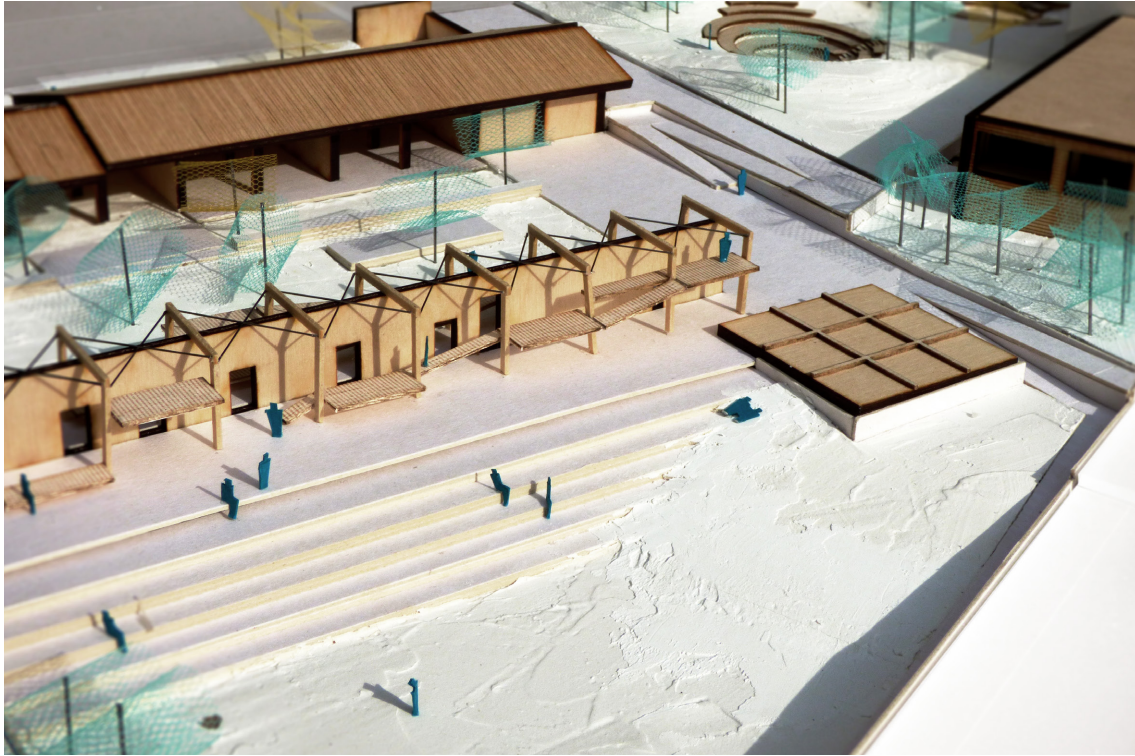






Λεπτομέρεια προπλάσματος | κλ. 1:200

Οι σκηνές και η κατασκευή του τοίχου απέναντί τους διαμορφώνουν σχέσεις εγκάρσιες στον βασικό άξονα της κίνησης



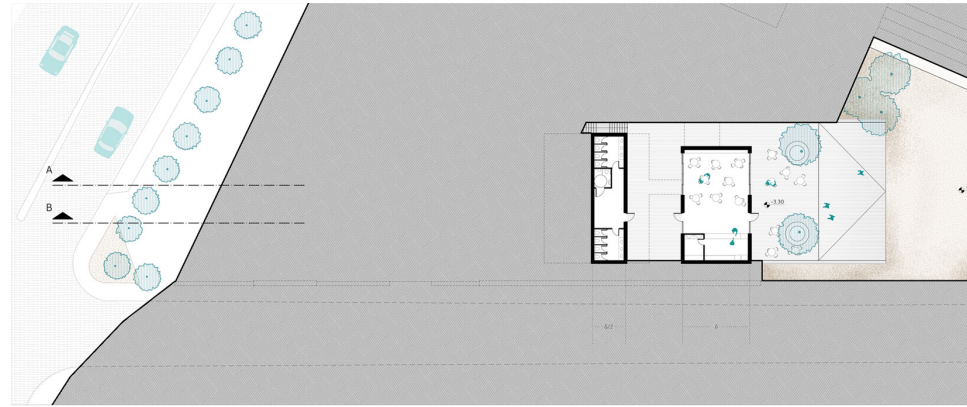
Λεπτομέρεια προπλάσματος | κλ. 1:200

Η υποβαθμισμένη πλατεία- σκηνή, μαζί με την κατασκευή του τοίχου των πρώην Σφαγείων και το αντλιοστάσιο (επίσης παιχνίδι), φτιάχνουν μία ζωντανή περιοχή, με πολλαπλά ερεθίσματα για κίνηση.

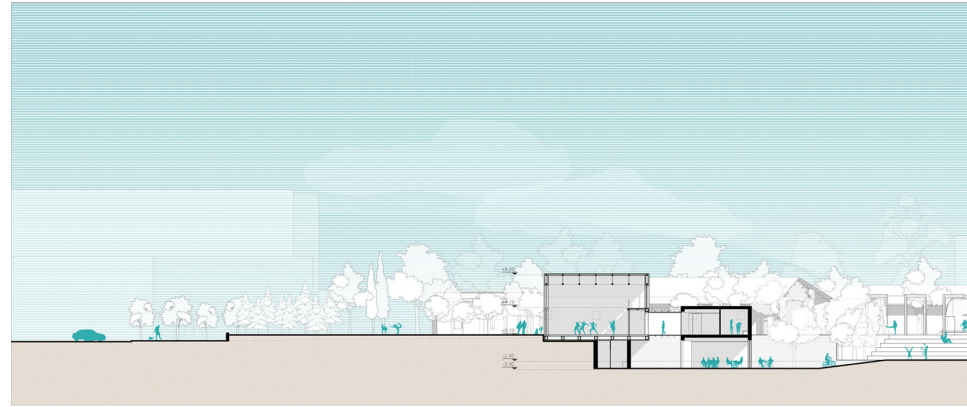
Σε ότι αφορά τη λωρίδα της Στέγης Χορού, αναπτύσσεται σε όλο το μήκος της σε δύο στάθμες. Στο μήκος της, από την Πειραιώς προς τη γειτονιά του Ταύρου, διατάσσονται με τη σειρά οι λειτουργίες του Black Box, του καφέ, και, σε μία απόσπαση, συνεχίζει με τους κοινόχρηστους χώρους των φιλοξενούμενων καλλιτεχνών, τις κατοικίες και τις αίθουσες χορού τους, για να καταλήξει με το White Box. Η είσοδος γίνεται σε κάθε χώρο ανεξάρτητα, από το πάρκο ή το πεζοδρόμιο, εκτός από την περίπτωση των επιμέρους χώρων των residencies, στους οποίους η είσοδος φιλτράρεται βαθμιαία.

Οι χώροι του χορού διακρίνονται από τους υπολοίπους, μέσω του δομικού τους συστήματος. Πρόκειται, στην ουσία, για κουτιά με μεταλλικό σκελετό, ικανό για να καλύψει τα απαραίτητα ανοίγματα, και επικάλυψη τσιμεντοσανίδας. Οι υπόλοιποι χώροι φτιάχνονται με σκελετό από σκυρόδεμα και τούβλινη πλήρωση, καθώς και τελική επιφάνεια. Έτσι, τα δύο συστήματα αυτά μας επιτρέπουν να μιλάμε για *δομή* (αιθ. χορού, μεταλλικές) και *υποδομή* (υπόλοιποι χώροι, τούβλο), σε μεταφορικό αλλά και κυριολεκτικό επίπεδο. Το τούβλο εδώ επιλέγεται για την υποδομή, λόγω της υλικής του συνάφειας με το χώμα και, κατά συνέπεια, με το έδαφος.

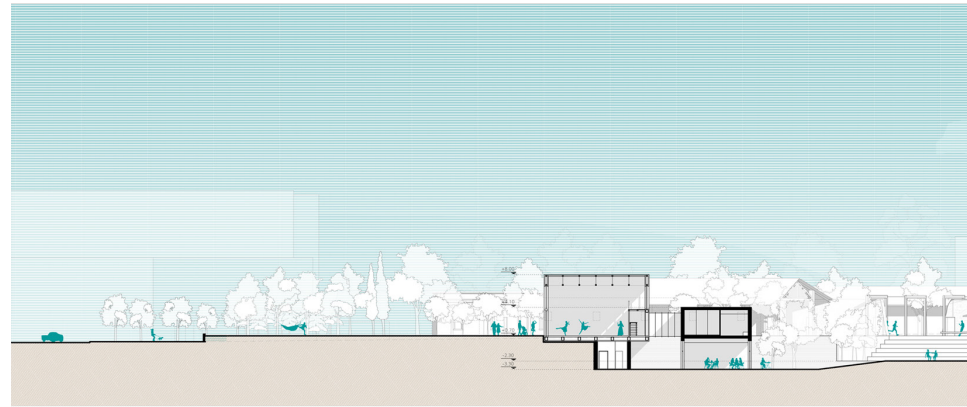
Κατοίψη κάτω στάθμης | κλ. 1:200

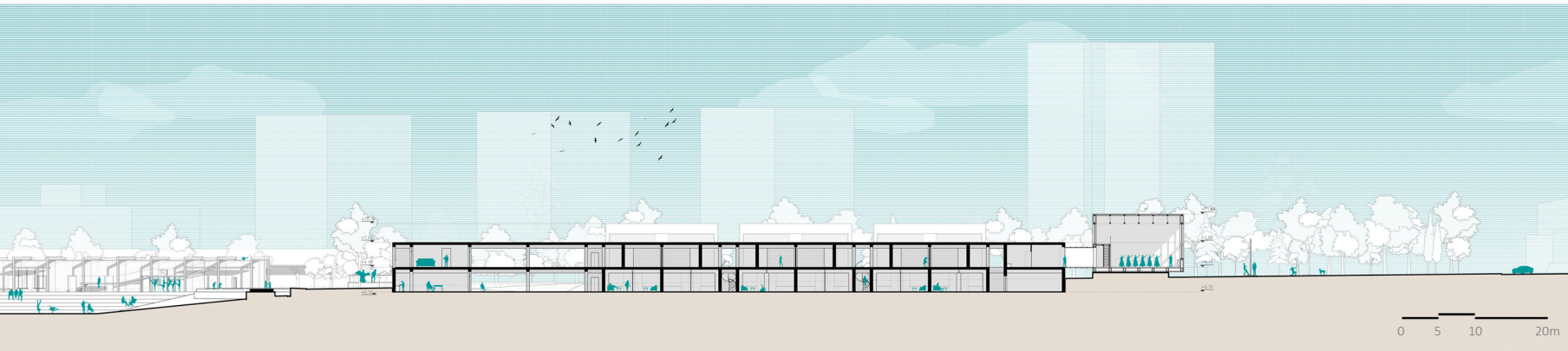
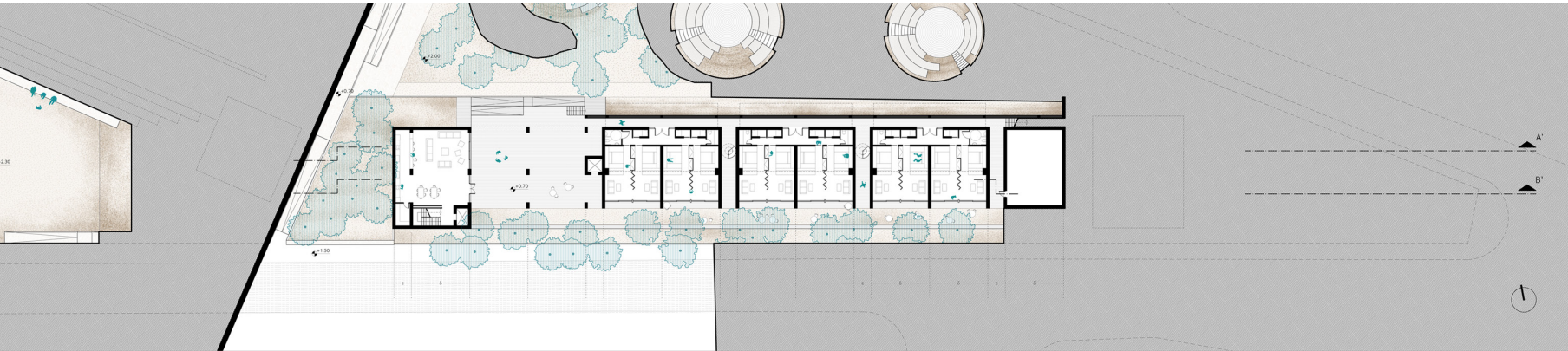


Τομή A-A'

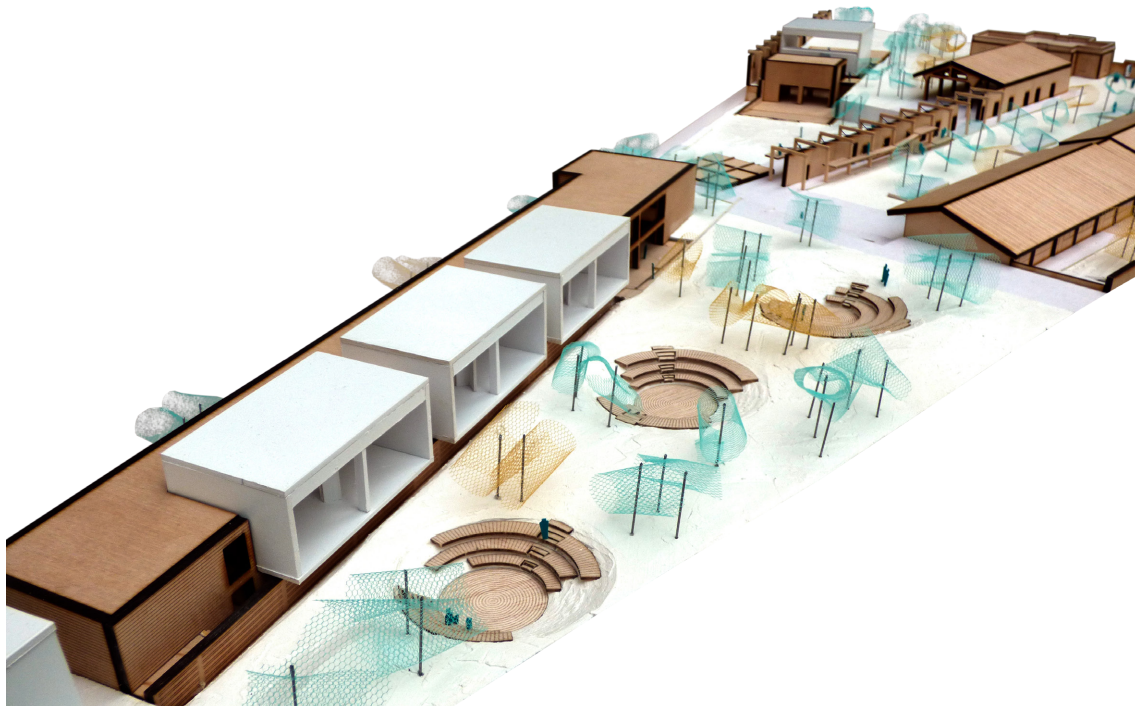


Τομή B-B'

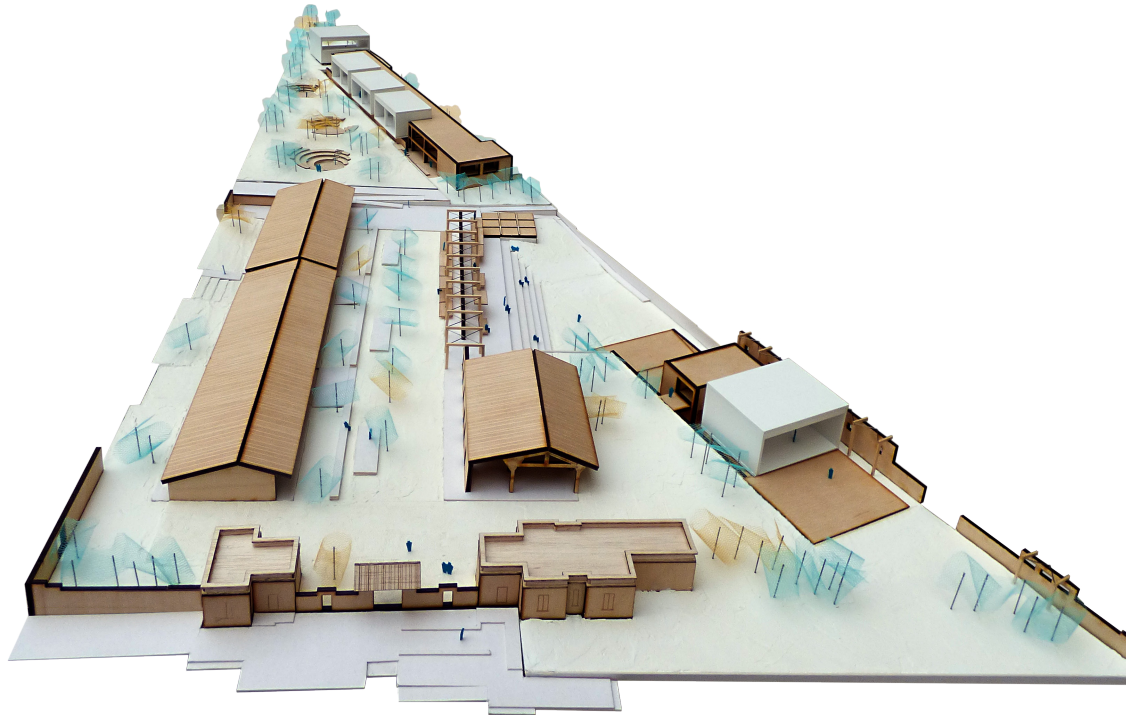




Λεπτομέρεια προπλάσματος | κλ. 1:200



Οι αίθουσες χορού των φιλοξενούμενων καλλιτεχνών ανοίγονται προς το πάρκο, ενώ οι κατοικίες από κάτω τους στρέφονται στην αντίθετη πλευρά, αυτή του δρόμου.



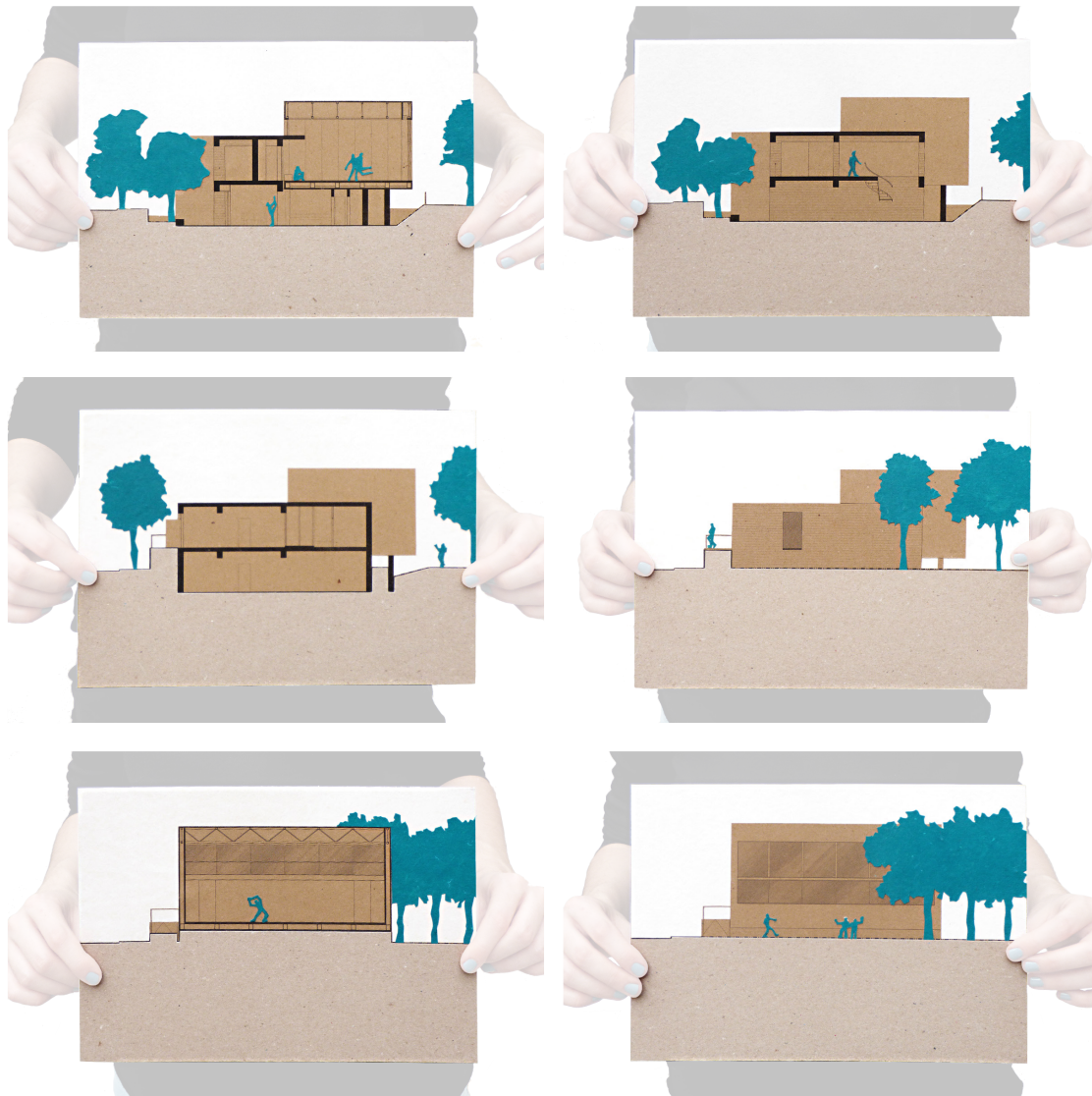
Πρόπλασμα | κλ. 1:200

Το δομικό σύστημα της υποδομής συγγενεύει με αυτό των υφιστάμενων κτισμάτων καθώς αποτελούνται και τα δύο από φυσικά υλικά (πέτρα, τούβλο, ξύλο)



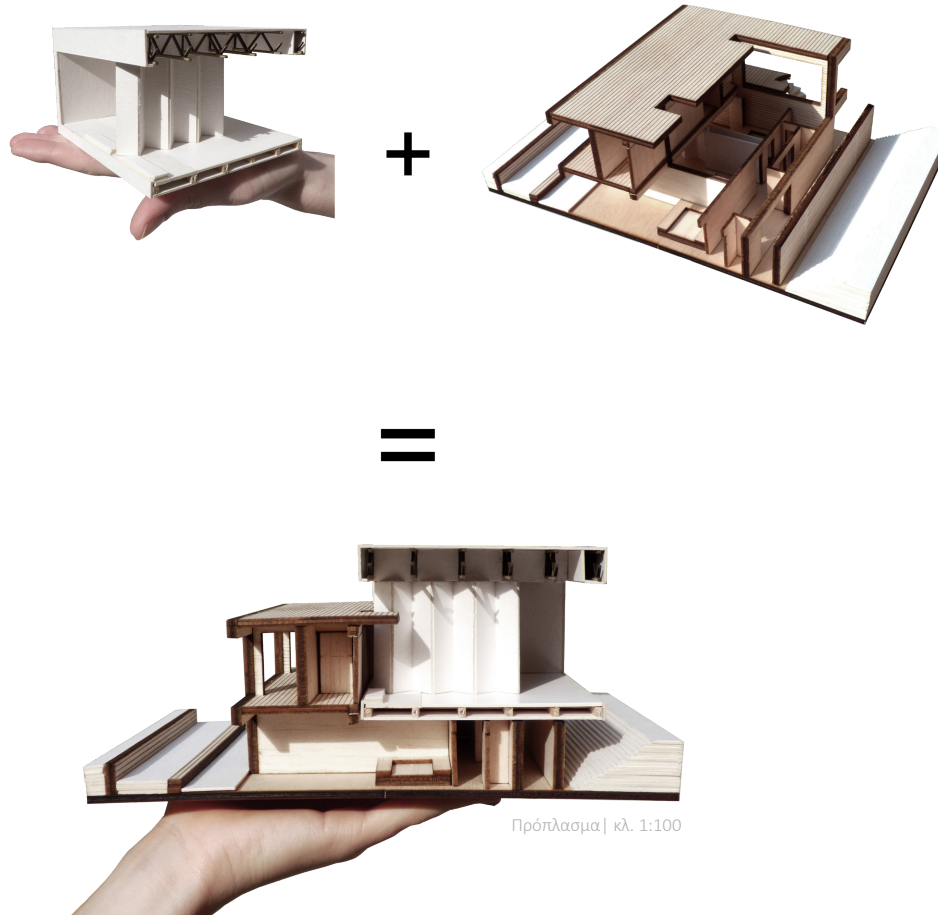
Τομές- κολλάζ | κλ. 1:100

Τομογραφία της λωρίδας της Στέγης Χορού
από την πλευρά της Πειραιώς προς τη γειτονιά του Ταύρου



Τομές- κολλάζ | κλ. 1:100

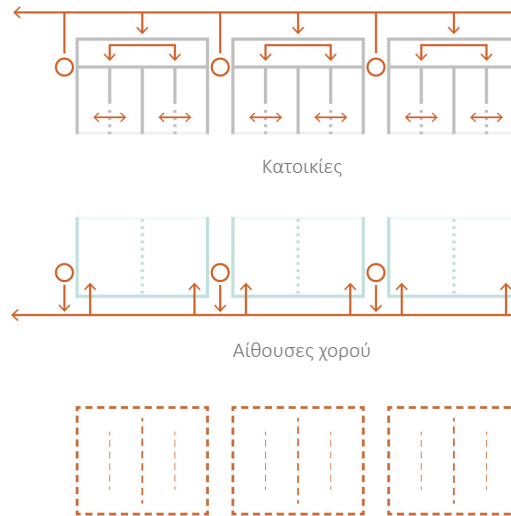
Η λωρίδα της Στέγης Χορού διαμορφώνει διαφορετικές σχέσεις με το έδαφος εκατέρωθέν της κατά μήκος της, ώστε σε κάθε περίπτωση να εξασφαλίζει τον επιθυμητό βαθμό εξωστρέφειας και ορατότητας του εσωτερικού των χώρων της. Στην περίπτωση του Black Box, διαμορφώνεται ώστε να είναι συνεπίπεδο με τον εξωτερικό του χώρο ώστε να μπορούν να ενοποιηθούν. Στο White Box υπερυψώνεται ώστε να μην επικοινωνούν το εσωτερικό με το εξωτερικό, ενώ στα residencies επιτρέπει να είναι ορατές οι αίθουσες χορού, αλλά προστατευμένες οι κατοικίες.



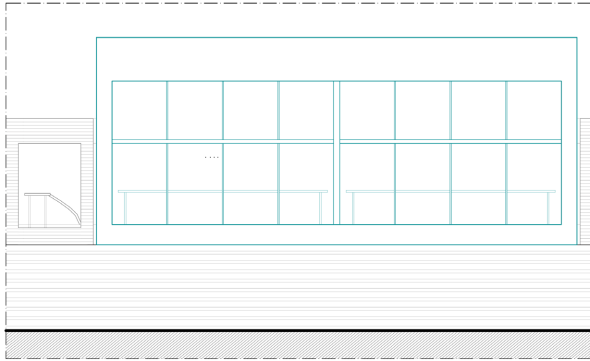
Η μονάδα του residency
η αίθουσα χορού στηρίζεται πάνω στην κατοικία των φιλοξενούμενων καλλιτεχνών

Φιλοξενούμενοι καλλιτέχνες (κατοικίες και αίθουσες χορού)

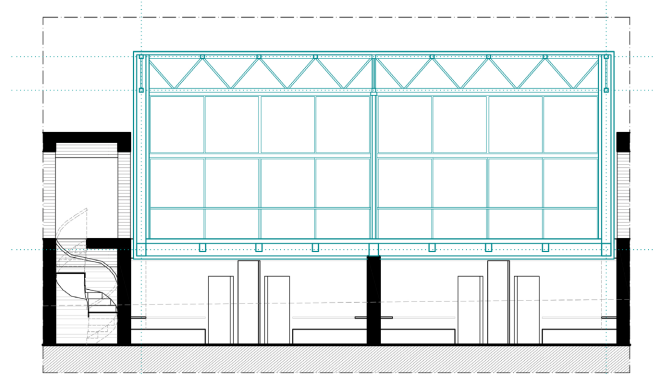
Οι χώροι των αιθουσών χορού και των κατοικιών των φιλοξενούμενων χορευτών συγκεντρώνονται σε μία κτιριακή ενότητα, η είσοδος στην οποία γίνεται με μία κατάβαση από την πλευρά του πάρκου. Οι κοινόχρηστοι χώροι των κατοικιών (κουζίνα, καθιστικό, χώροι εργασίας και μελέτης) συγκεντρώνονται σε μία πλευρά ξεχωριστά από τους προσωπικούς χώρους των κατοικιών και τις αίθουσες χορού. Τα δεύτερα οργανώνονται ανά δύο σε μία τυπική διάταξη, με τις κατοικίες στο κάτω επίπεδο της λωρίδας και τις αίθουσες χορού στο πάνω. Η διάταξη αυτή επαναλαμβάνεται τρεις φορές. Η επικοινωνία των επιπέδων και η πρόσβαση των επιμέρους χώρων είναι ημιυπαίθρια και κοινόχρηστη, επιτρέποντας την ανεξάρτητη πρόσβαση τόσο των κατοικιών, όσο και των αιθουσών χορού. Αυτό επιτρέπει ευελιξία στο διαμοιρασμό των χώρων, αλλά και την πρόσβαση επισκεπτών εκτός των φιλοξενούμενων χορευτών στις αίθουσες χορού (κοινό, τεχνικοί, συνεργάτες κ.α.).



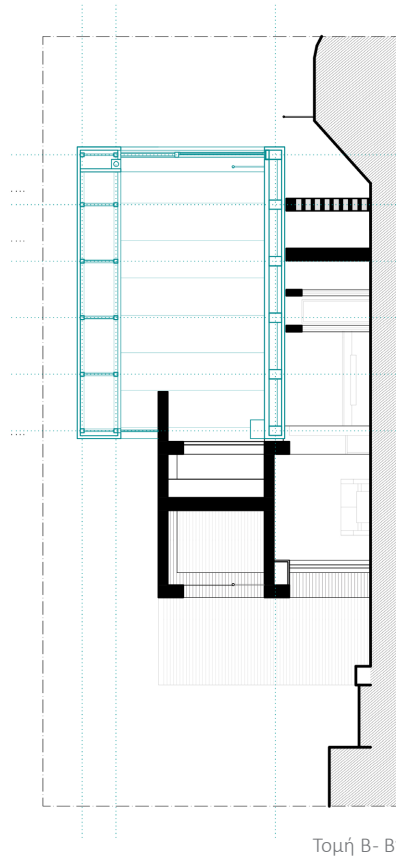
Σε ότι αφορά τον επιμερισμό των χώρων, οι έξι αίθουσες χορού έχουν τη δυνατότητα να ενοποιηθούν ανά δύο, για τη δημιουργία τριών μεγαλύτερων, αντιστοίχου μεγέθους με τα Black και White Box. Οι κατοικίες επίσης οργανώνονται σε τρεις ενότητες με τη δική τους είσοδο και περιοχή χώρων υγιεινής. Τα υπνοδωμάτια κάθε ενότητας είναι τέσσερα και αποτελούν ενιαίο χώρο με ένα μικρό καθιστικό, ανοιχτό προς το Νότο. Τα καθιστικά αυτά επίσης μπορούν να ενοποιηθούν ανά δύο, αφού λογικά αποδίδονται σε καλλιτέχνες του ίδιου residency project. Συνολικά, μπορούν να φιλοξενήσουν έως εικοσιτέσσερα άτομα ταυτόχρονα.



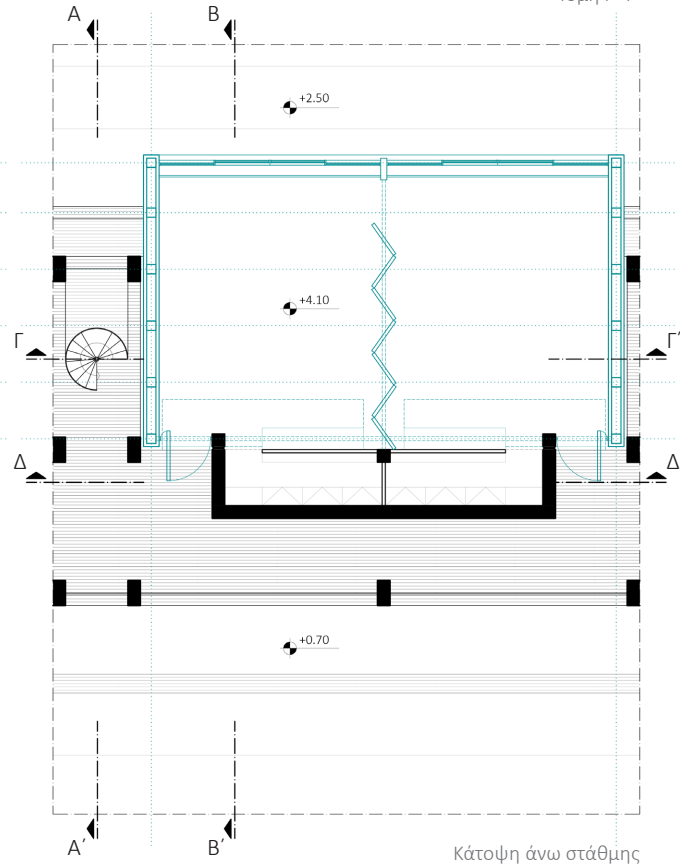
Όψη από το πάρκο



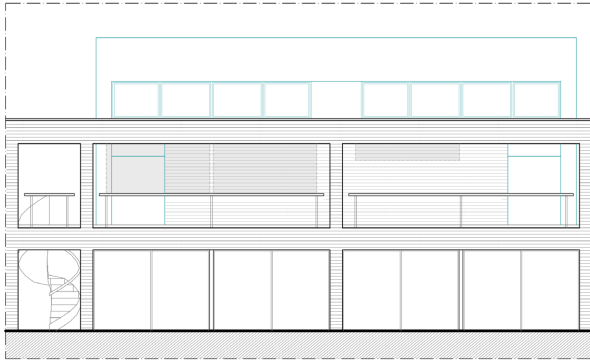
Τομή Γ- Γ'



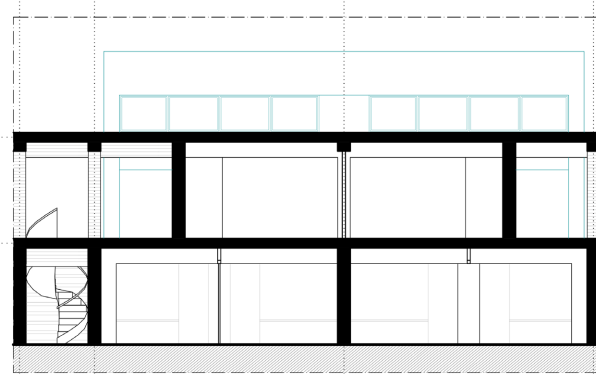
Τομή Β- Β'



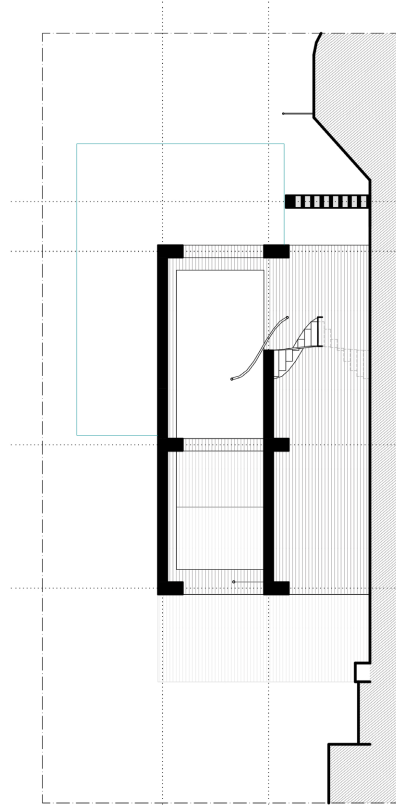
Κάτοψη άνω στάθμης



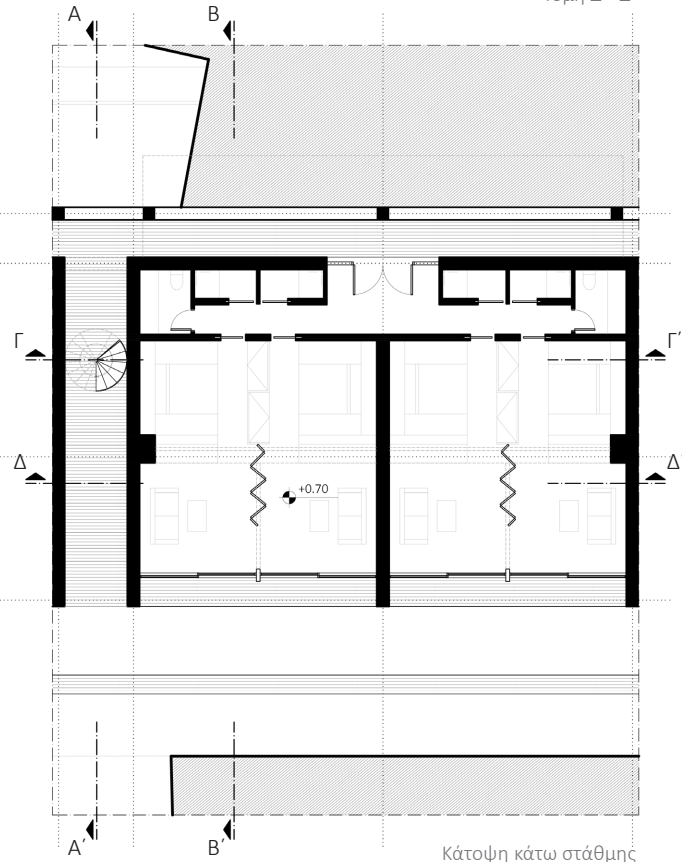
Όψη Χρυσοστόμου Σμύρνης



Τομή Δ - Δ'



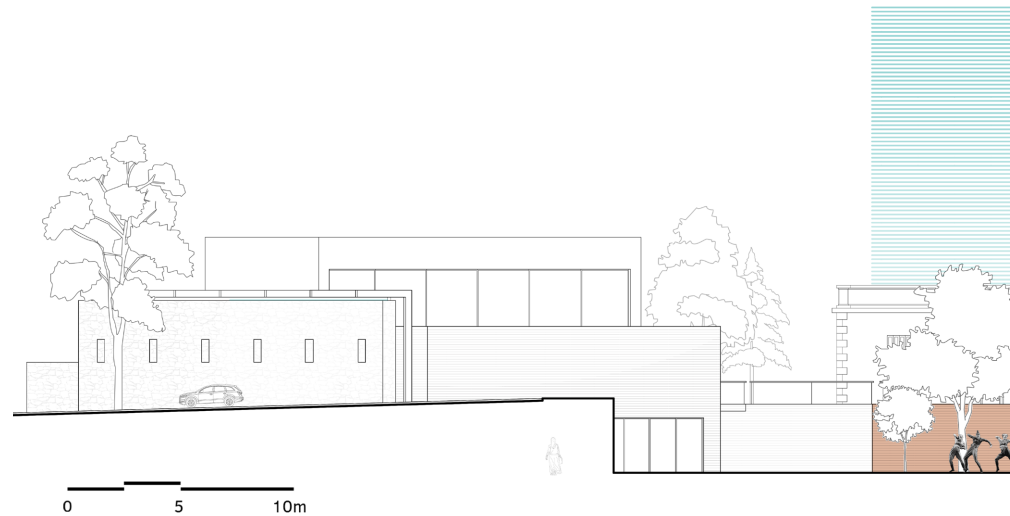
Τομή Α - Α'

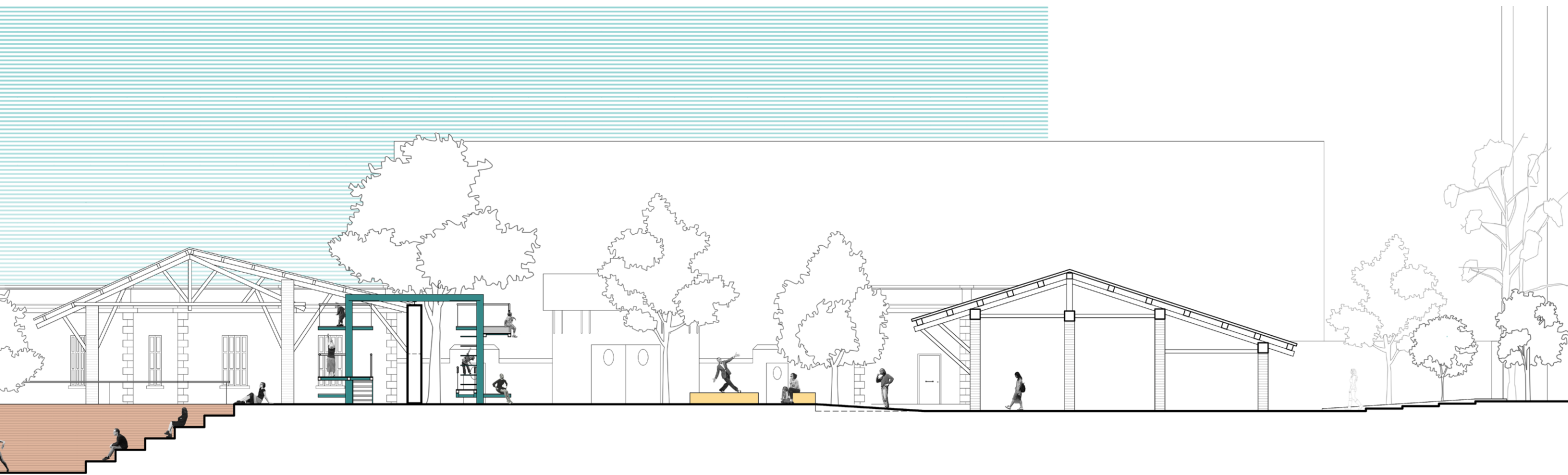
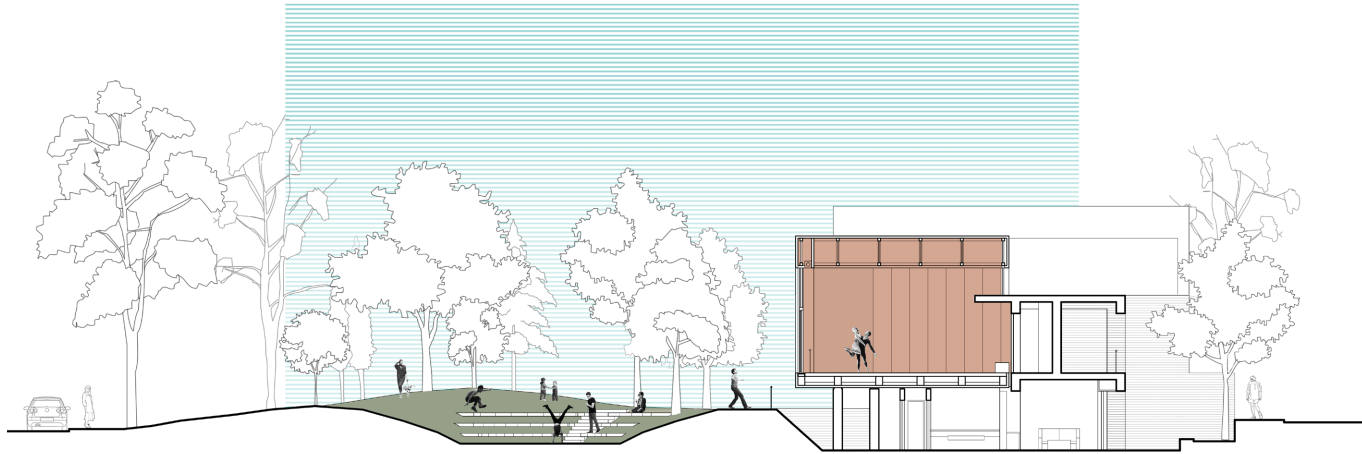


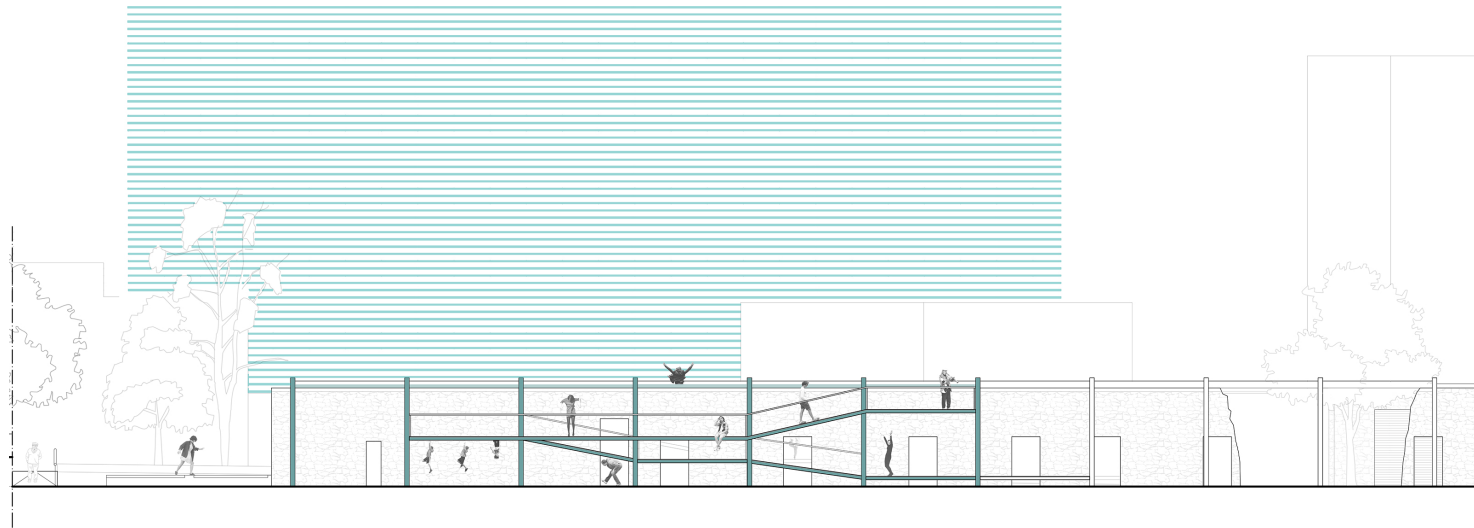
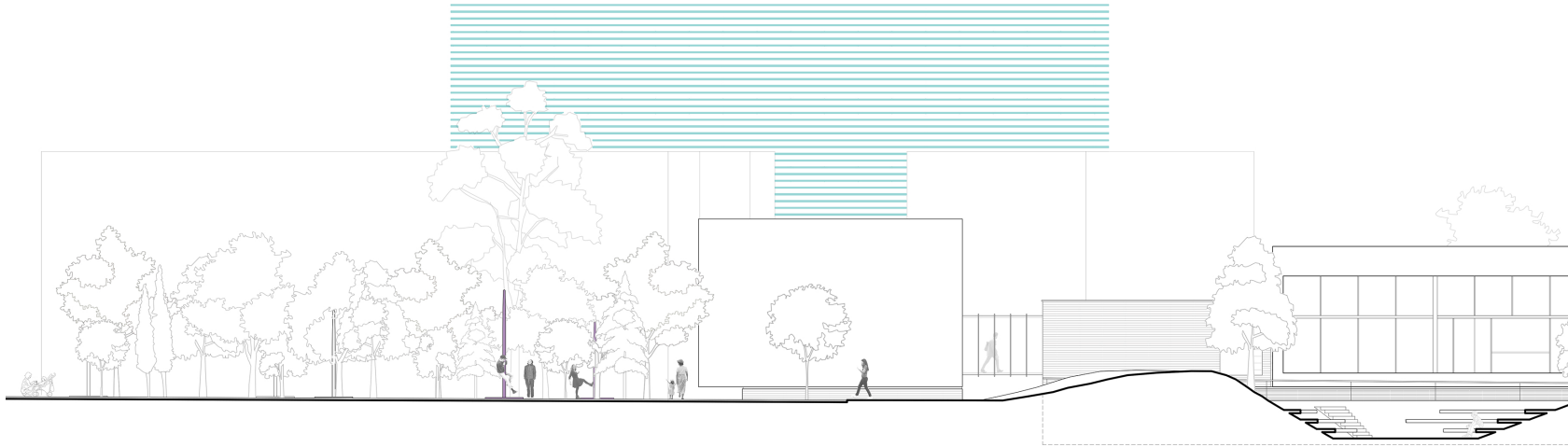
Κάτοψη κάτω στάθμης

Η συνολική διαμόρφωση του πάρκου στοχεύει στην ώσμωση των δραστηριοτήτων χορευτών και επισκεπτών, τη συνύπαρξη και την ωφέλιμη αλληλεπίδρασή τους. Για αυτό, δημιουργούνται στον υπαίθριο χώρο διακριτές μεν ενότητες που να επιτρέπουν/υπονοούν την κίνηση του επισκέπτη, εξασφαλίζεται όμως πως βρίσκονται σε σχέση μεταξύ τους, καθώς και με τους χώρους της Στέγης Χορού και του Πνευματικού Κέντρου.

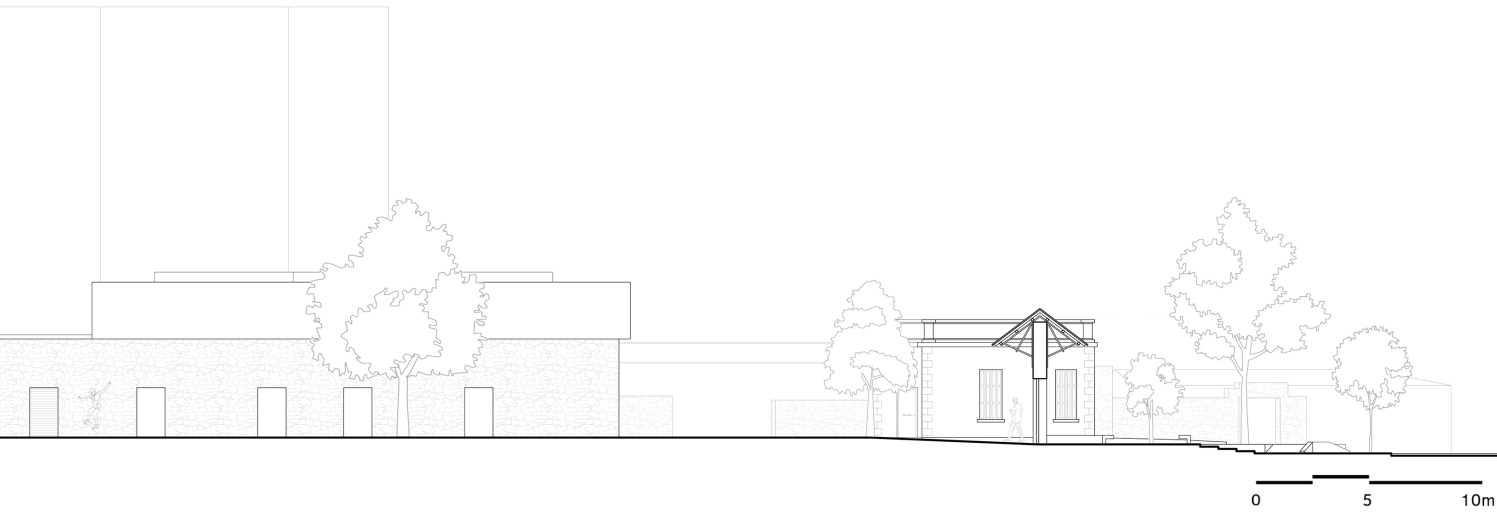
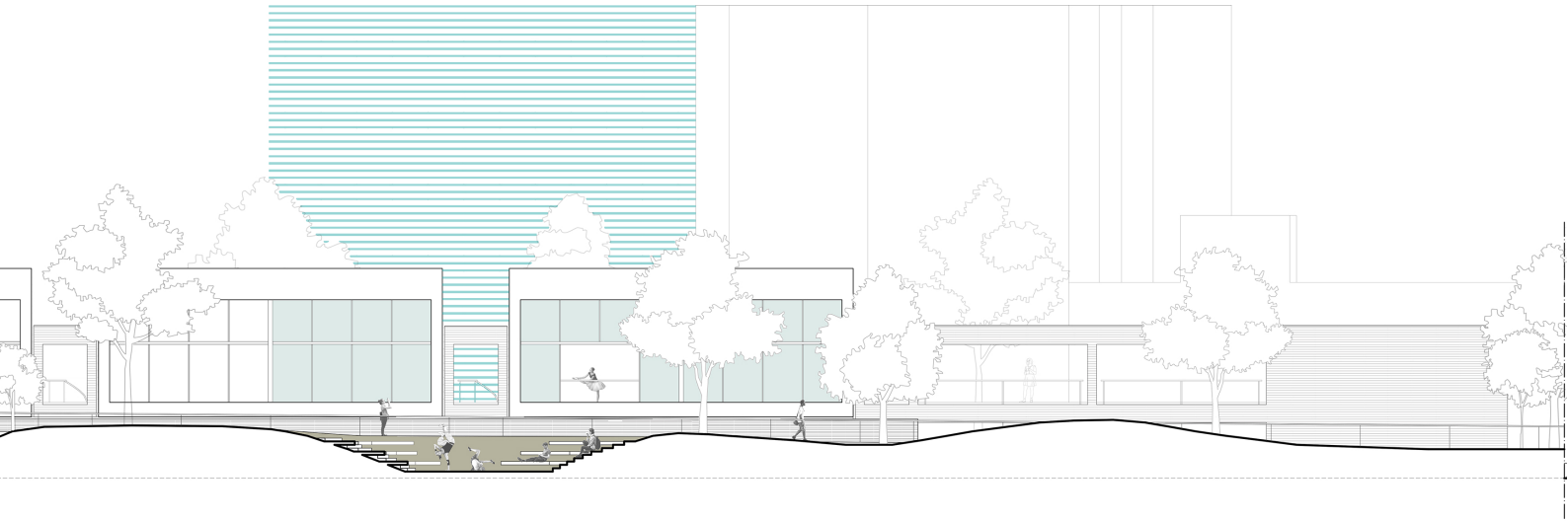
Έτσι, οι χώροι κίνησης του πάρκου διασχίζουν τις σκηνές και περνούν δίπλα από τα παιχνίδια, οι αίθουσες χορού των residencies «βλέπουν» και «βλέπονται» από τα ξέφωτα, ενώ στην υποβαθμισμένη αυλή όπου εκτονώνεται το καφέ λειτουργούν ως φόντο οι κερκίδες της θεατρικής διαμόρφωσης και η κατασκευή παιχνιδιού, μαζί με τον παλιό τοίχο των Σφαγείων.







Αυτή η συνύπαρξη που φέρνει κοντά, επί ίσους όρους, χορευτές και μη, είναι η τελική επιθυμητή συνθήκη για το Πάρκο, αυτό το ενιαίο πεδίο κινητικού πειραματισμού. Στόχος είναι άνθρωποι όλων των ηλικιών, ικανοτήτων και υποβάθρων να επιχειρούν να κινηθούν – δυναμικά να χορέψουν – μαζί.



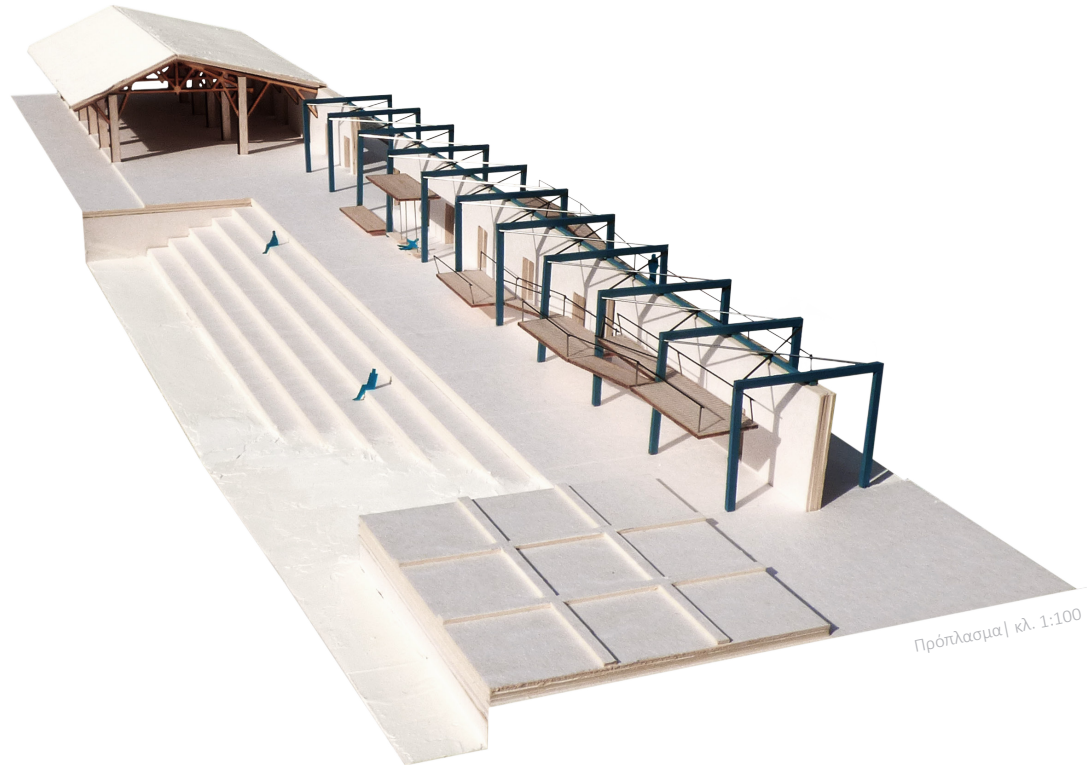
Διαμήκης τομή πάρκου | κλ. 1:100

Το Πάρκο για τον επισκέπτη

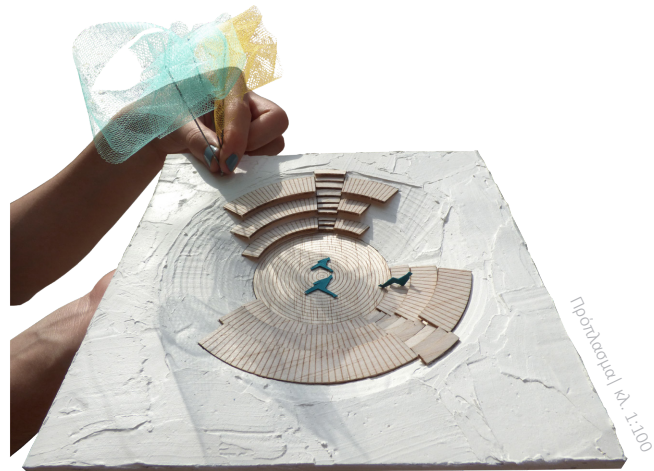


και για το χορευτή





Πρόπλασμα | κλ. 1:100



Στον κ. Ζαχαριάδη, τον κ. Καραδήμα, την Ιωάννα Κ. την Ιωάννα Γ., τη
Μαριάννα, την Ευτυχία, την Ελένη, τη Μαρία, την αδερφή μου και τους
γονείς μου, τις δασκάλες και τις συγχορευτήριές μου,

Ευχαριστώ,
Σοφία.

· Σώματα εν χρώ ·

· Παράρτημα ·

· Παράρτημα ·

· Εισαγωγή ·

· Σώμα και αντίληψη ·

· Το σώμα στην αρχιτεκτονική ·

· Εργαλεία ανάγνωσης και σχεδιασμού ·

· Εισαγωγή ·

Έστω ένα άτομο, με δύο διαφορετικά πεδία ενασχόλησης. Ένα της αρχιτεκτονικής και το άλλο του χορού. Καθημερινά, θα αναλογίζεται μαζί τα δύο πεδία, και η ανάγνωση της πραγματικότητάς του θα περνά μέσα και από τα δύο αυτά φίλτρα ταυτόχρονα. Όπως επίσης, μάλλον θα διαβάσει τη μία τέχνη μέσα από την άλλη. Θα αναρωτηθεί: Πώς σχετίζονται τα δύο αυτά πεδία; Πώς μπορούν τα έργα τους να αλληλεπιδράσουν; Και πώς μπορεί εν τέλει η μία τέχνη να διδαχθεί από την άλλη;

Οι τέχνες είναι πάντα οι ίδιες, έχουν πάντα τις ίδιες αξιώσεις. Η αρχιτεκτονική είναι ζήτημα χώρου, η μουσική ζήτημα ήχου, η γλυπτική ζήτημα όγκου, η ζωγραφική ζήτημα χρώματος.

Νίκος Εγγονόπουλος¹

Ακολουθεί μια προσπάθεια αναζήτησης μίας σχέσης μεταξύ των πεδίων του χορού και της αρχιτεκτονικής, ουσιώδους και αμφίδρομης. Οι θεμελιώδεις έννοιες, που βρίσκονται κοινές στα δύο πεδία, είναι αυτές της κίνησης, του σώματος και του χώρου. Ένα ενδιαφέρον σημείο αλληλοεπικάλυψης της αρχιτεκτονικής και του χορού είναι η πρακτική της site-specific χορογραφίας. Ο site specific χορός συνίσταται κατ' αρχάς στην επιλογή ενός (συνήθως μη-θεατρικού) τόπου, την ανάγνωσή του από το χορογράφο/χορευτή και τη μετεγγραφή αυτής της ανάγνωσης μέσω του χορού, για τη δημιουργία του έργου. Η πρακτική αυτή μπορεί να χαρακτηριστεί επιτυχές παράδειγμα ουσιώδους συσχετισμού αρχιτεκτονικής και χορού, καθώς ακολουθεί το σχήμα που αναφέραμε παραπάνω. Απογυμνώνει τα χαρακτηριστικά του χώρου, δηλαδή τις εκφάνσεις του ως θεμελιώδους στοιχείου της αρχιτεκτονικής, τα ερμηνεύει και τα εκφράζει ξανά ή αντιδρά σε αυτά, μέσω της κίνησης (θεμελιώδους στοιχείου του χορού). Παρόλα αυτά, η διαδικασία συσχετισμού που περιγράφουμε, αν και ουσιώδης, είναι μονόδρομη. Ο χορός χρησιμοποιεί ως εργαλείο σύνθεσής του την ανάγνωση της αρχιτεκτονικής και το τελικό του αποτέλεσμα δεν επηρεάζει το χώρο. Αντίστοιχα παραδείγματα μπορούν να ιδωθούν και υπό την αντίστροφη πορεία, δηλαδή η αρχιτεκτονική να ερμηνεύει στοιχεία μίας χορογραφίας για τη σύνθεση ενός έργου. Ακόμη ένας χαρακτηριστικός περιορισμός της site specific χορογραφίας είναι το πλαίσιο στο οποίο εγγράφεται. Το ότι είναι ένα έργο το οποίο δημιουργείται, παρουσιάζεται και εκλαμβάνεται από το κοινό του ενσυνείδητα ως έργο τέχνης δεν της επιτρέπει να θεωρηθεί καθολική ως μέθοδος συσχετισμού των δύο πεδίων. Ταυτόχρονα, αφαιρεί από την ερμηνεία του χώρου και της κίνησης μέσα σε αυτόν τα στοιχεία του αυθορμητισμού και της ειλικρίνιας.

1 'Διάλεξη Στο Ελληνικό Αθηναϊκό Ινστιτούτο, 1963', in Στην Κοιλιάδα Με Τους Ροδόωνες (Αθήνα: Εκδόσεις Ίκαρος, 2007).

Προκύπτουν με αυτό τον τρόπο κάποια εύλογα ερωτήματα.

Τι θα προέκυπτε αν βγάζαμε την πρακτική αυτή από το πλαίσιο της τέχνης; Για αρχή, δε θα υπήρχε ο στόχος της δημιουργίας μίας χορογραφίας. Επίσης, αυτή τη φορά τα κινούμενα σώματα δε θα ήταν χορευτών, εξειδικευμένα στη δεξιοτεχνική κίνηση, αλλά σώματα όλων των χαρακτηριστικών και ικανοτήτων. Μάλλον θα είχαμε ανθρώπους που θα έρχονταν σε επαφή με διαφορετικές εκφάνσεις του χώρου, χωρίς προκατάληψη, και θα αντιδρούσαν σε αυτές αυθόρμητα. Θα εντασσόταν, δηλαδή στο πλαίσιο της καθημερινής ζωής.

Τέλος, προκύπτει και το ερώτημα που αφορά τον αρχιτέκτονα. Πώς μπορεί (αν μπορεί) ο αρχιτέκτονας να επηρεάσει, προδιαγράψει ή έστω, ενθαρρύνει την κίνηση του ανθρώπινου σώματος, μέσω του σχεδιασμού του;

Μεθοδολογία

Προκειμένου να φτάσουμε στο σημείο της διαμόρφωσης αρχών για το σχεδιασμό του χώρου με γνώμονα το ανθρώπινο σώμα, είναι ουσιώδες να μελετήσουμε τους τρόπους με τους οποίους κανείς αντιλαμβάνεται ενσώματα το χώρο. Στα πλαίσια αυτής της εργασίας, εστιάζω στους τρόπους ενσώματης αντίληψης που αφορούν τη στάση/φόρμα και την κίνηση του σώματος, θέτοντας σαν συγκεκριμένο στόχο την πρόταση μεθόδων «κινητοποίησης»² του σώματος, μέσω του σχεδιασμού του χώρου.

Η μεθοδολογία αυτή, του εντοπισμού των εργαλείων (ενσώματης) αντίληψης του χώρου αρχικά, και εν συνεχεία της αξιοποίησής τους για τον σχεδιασμό του, αναφέρεται εμμέσως στη μέθοδο του Kevin Lynch για την ανάλυση της αντίληψης του αστικού χώρου, όπως περιγράφεται στο βιβλίο του "The Image of the City". Ο Lynch, μετά από τον εντοπισμό και την ανάλυση των, γνωστών πλέον, πέντε στοιχείων που απαρτίζουν σύμφωνα με αυτόν την εικόνα μίας πόλης, προχωρά στην προτροπή των σχεδιαστών-πολεοδόμων στην αξιοποίησή τους στον ίδιο το σχεδιασμό.³

Αντιστοίχως, θα δούμε πρώτα θεωρητικές απόψεις της ενσώματης αντίληψης του χώρου, αλλά και γενικότερα του συσχετισμού του σώματος και της κίνησής του με το χώρο. Θα προσεγγίσουμε το θέμα από τη σκοπιά της αρχιτεκτονικής θεωρίας και πρακτικής, με αναφορές και στους τομείς της φιλοσοφίας, της ψυχολογίας, αλλά και της νευροεπιστήμης. Στη συνέχεια θα εντοπιστούν εργαλεία ενσώματης αντίληψης του χώρου και θα επιχειρηθεί η σύνταξη και, εν τέλει, η εφαρμογή τρόπων αξιοποίησης των εργαλείων αυτών στο σχεδιασμό ενός χώρου, με τρόπο ώστε το αρχιτεκτονημένο έργο να συμβάλλει στην κινητικότητα των επισκεπτών του.

20 όρος «κινητοποίηση» χρησιμοποιείται σε εισαγωγικά, καθώς, στην πορεία της εργασίας επήλθε η συνειδητοποίηση πως ένας άνθρωπος μπορεί να ενεργοποιηθεί σωματικά χωρίς απαραίτητα να κινηθεί. Αυτού του είδους η ενεργοποίηση, εν προκειμένω, επίσης εμπεριέχεται στους στόχους του σχεδιασμού.

3 Kevin Lynch, 'The Method as the Basis for Design', in *The Image of the City* (Cambridge, London: The M.I.T. Press, 1960).

· Σώμα και αντίληψη ·

Από την εποχή του Διαφωτισμού και με την άνθιση των επιστημών, ξεκίνησε να εγκαθιδρύεται η αντίληψη του σώματος και του πνεύματος ως δύο διακριτών ενοτήτων της ανθρώπινης ύπαρξης. Η γνώση και η αλήθεια απέκτησαν αντικειμενικό χαρακτήρα και αποδόθηκαν στην επικράτεια του πνεύματος, ενώ το σώμα απέκτησε πλέον το ρόλο του απλού υποδοχέα των εξωτερικών ερεθισμάτων, μέσω των αισθητηρίων οργάνων του. Το σχήμα αυτό που αφορά το σαφή διαχωρισμό του εσωτερικού και του εξωτερικού κόσμου, παρουσιασμένο εδώ απλοϊκά, έχει συμβάλει επίσης και στην αξιολογική υπεροχή του μυαλού επί του σώματος, η οποία μοιάζει να επικρατεί μέχρι και σήμερα στο δυτικό (τουλάχιστον) κόσμο. Πάνω στην ιδέα αυτή διαμορφώθηκαν διαφορετικά φιλοσοφικά ρεύματα που αφορούσαν τον τρόπο αντίληψης του κόσμου, που εστίαζαν τότε στον εξωτερικό, υλικό κόσμο (εμπειρισμός) και άλλοτε στον εσωτερικό (νοησιαρχία), διατηρώντας όμως τη διάκριση των δύο. Η διάκριση αυτή αμφισβητήθηκε, στις αρχές του 20^{ου} αι. από το Γάλλο φαινομενολόγο Maurice Merleau-Ponty.

Ο Merleau-Ponty προσέγγισε την αντίληψη ολιστικά. Υποστήριξε πως το ανθρώπινο σώμα δεν μπορεί να θεωρηθεί πως είναι μόνο υλικό (δηλαδή υφίσταται ως πράγμα) ούτε πως είναι μόνο άυλο (δηλαδή υφίσταται ως συνείδηση), αλλά είναι και τα δύο ταυτόχρονα. Έτσι και στην αντίληπτική διαδικασία δεν μπορούμε να διαχωρίσουμε τις αισθητηριακές εντυπώσεις των πραγμάτων από το νόημα τον οποίο τους αποδίδουμε. Συνίσταται και στα δύο, τα οποία μάλιστα προσλαμβάνονται ταυτόχρονα. Αναγκαία συνθήκη της αντίληψης, όμως, είναι η φυσική παρουσία του ανθρώπου. Μέσω του σώματος διαμορφώνεται η αντίληψη για τον κόσμο και τα πράγματα.

Ό,τι γνωρίζω για τον κόσμο, ακόμα και επιστημονικά, το γνωρίζω από μία άποψη δική μου, ή μια εμπειρία του κόσμου, δίχως την οποία τα σύμβολα της επιστήμης δεν θα σήμαιναν τίποτα.

Εισάγει, έτσι, την έννοια του βιωμένου σώματος, που αποτέλεσε βασικό πυλώνα της φιλοσοφίας του. Υποστηρίζοντας πως η ύπαρξη του αντικειμένου της αντίληψης προϋποθέτει την ύπαρξη ενός ενσώματου υποκειμένου που το αντιλαμβάνεται, ορίζει την αντίληψη ως ένα σωματικό φαινόμενο. Και, καθώς το σώμα και οι δυνατότητές του είναι πεπερασμένες, το ίδιο ισχύει και για την αντίληψη. Έτσι, φτάνει και στο συμπέρασμα πως «ο κόσμος είναι αυτό που αντιλαμβανόμαστε», σε αντίθεση με τα προηγούμενα ρεύματα σκέψης που υποστήριζαν πως ο κόσμος υπάρχει ανεξάρτητα από το άτομο. Συνεπώς, το υποκείμενο και ο κόσμος δεν μπορούν να διαχωριστούν, δεν υπάρχει το ένα χωρίς το άλλο.

Όσο για το πώς το σώμα αντιλαμβάνεται το χώρο, ο Merleau-Ponty εισάγει την έννοια του σωματικού σχήματος. Το σωματικό σχήμα είναι *ένα προ-συνειδητό σύστημα σωματικών κινήσεων και χωρικών ισοδυναμιών το οποίο καθιστά δυνατή την κιναισθητική συνειδητοποίηση*¹. Με αυτό τον τρόπο, ο αντικειμενικός χώρος σχηματίζει ένα ενιαίο σύστημα με το χώρο του σώματος, αφού ο δεύτερος επεκτείνεται στον πρώτο μέσω της κίνησης, ή ακόμη και μέσω της πρόθεσής της. Η κινητικότητα, δηλαδή, του σώματός μας είναι ο τρόπος προσέγγισης του κόσμου, αφού μας επιτρέπει την αντίληψη των πραγμάτων γύρω μας. Ακόμη, οι διαστάσεις μέσω των οποίων «μετράμε» τον κόσμο γύρω μας, ορίζονται πάντοτε με κέντρο και σε σχέση με το σώμα μας.

1 Έλευθέριος Βισκαδουράκης, 'Μια Προσέγγιση Στη Φαινομενολογία Του Maurice Merleau-Ponty' (Ε.Κ.Π.Α. - Ε.Μ.Π., 2017).

Το βάθος είναι ο δεσμός μεταξύ αντικειμένου και υποκειμένου, το πλάτος είναι η απόσταση ανάμεσα στα αντικείμενα, ενώ το ύψος αποτελεί την κατακόρυφη σχέση τους.²

Οι παραπάνω είναι λίγες μόνο από τις ιδέες του Merleau-Ponty ως προς την αντιληπτική διαδικασία και τη θέση του σώματος σε αυτή. Αυτούσιες ή παραλλαγμένες έχουν αποτελέσει τη βάση για την περεταίρω διερεύνηση της ενσώματης αντίληψης του χώρου και πέρα από τον τομέα της φιλοσοφίας, σε αυτούς της ψυχολογίας, της γνωσιολογίας, της αρχιτεκτονικής και άλλων.

Μία συγγενική σκέψη που να αφορά την ενσώματη αντίληψη του χώρου, είναι η ψυχοαναλυτική θεωρία της Εικόνας-Σώματος.

Ως *εικόνα-σώμα* (body-image) ορίζεται η συνολική συναίσθηση, ή η τρισδιάστατη αίσθηση της μορφής (Gestalt) που ένα άτομο φέρει οποιαδήποτε στιγμή της ζωής του, των χωρικών του προθέσεων, αξιών και της γνώσης ενός προσωπικού, έμπειρου σώματος. Θεωρείται ένα ψυχικό περισσότερο, παρά σωματικό μοντέλο.³

Βασικότερο χαρακτηριστικό του μοντέλου αυτού είναι ότι το άτομο ασυνείδητα τοποθετεί το σώμα του εντός ενός τρισδιάστατου ορίου. Το όριο αυτό καθιστά διακριτούς τον «εσωτερικό» - προσωπικό και τον «εξωτερικό» - περιπροσωπικό χώρο, οι οποίοι όμως εξαρτώνται ο ένας από τον άλλο για την ύπαρξή τους. Το σχήμα και το μέγεθος του ορίου επηρεάζονται, τόσο από ψυχολογικούς παράγοντες, όσο και από στοιχεία του περιβάλλοντος. Η γνωριμία του ατόμου με τον εσωτερικό και τον εξωτερικό κόσμο συμβαίνει ταυτόχρονα, εφόσον αποτελούν αδιαίρετο σύνολο, κατά τη βρεφική ηλικία, πριν καν αναπτυχθεί η δυνατότητα της έκφρασης. Μάλιστα, οι χώροι αυτοί αρχίζουν πρώτα να γίνονται αντιληπτοί ως ένας και στη συνέχεια διακρίνονται ως διαφορετικοί. Μέσω αυτής της γνωριμίας, που λαμβάνει χώρα μέσω των σωματικών αισθήσεων, αναπτύσσεται η πρωταρχική αντίληψη του χώρου ως τρισδιάστατου. Το άτομο, αισθανόμενο την εικόνα-σώμα του και, κατά συνέπεια, τον προσωπικό του χώρο (δηλαδή το σύνολο των ερεθισμάτων που λαμβάνουν οι αισθήσεις του), επεκτείνει σύμφωνα με αυτή του την εμπειρία τη χωρική του αντίληψη και στον εξωτερικό κόσμο. Μάλιστα, η ικανότητά του να αντιλαμβάνεται τον κόσμο, σε όλη τη διάρκεια της ζωής του θα ανάγεται στις πρωταρχικές αυτές σωματικές εμπειρίες που αποκτά κατά κύριο λόγο στην βρεφική και νηπιακή ηλικία. Ενδεικτικά, απόρροια αυτής της διαδικασίας είναι και η εννοιολογική μεταφορά «τοποσήμων» του σώματος σε στοιχεία του χώρου (και όχι μόνο) (π.χ. αναφερόμαστε στην καρδιά ενός κτιρίου, μίας πόλης, ενός ζητήματος, αποδίδοντάς της ενσώματα βιωμένα χαρακτηριστικά της δικής μας καρδιάς, όπως η κεντρικότητα). Πέρα από τα τοπόσημα, όμως, επίσης ορίζουμε και αντιλαμβανόμαστε τις κατευθύνσεις στο χώρο σύμφωνα με το σώμα. Οι κατευθύνσεις εμπρός/πίσω και δεξιά/αριστερά ορίζονται σύμφωνα με τον προσανατολισμό του σώματος και του προσώπου μας (όπως τον γνωρίζουμε ασυνείδητα και ακατάπαυστα μέσα από την εικόνα-σώμα μας), ενώ το πάνω/κάτω ορίζεται σύμφωνα με την κατεύθυνση της βαρύτητας (όπως την γνωρίζουμε μέσω της σωματικής αίσθησης της ισορροπίας μας). Μάλιστα, οι ψυχοσωματικοί άξονες αυτοί δεν είναι ουδέτεροι, όπως του καρτεσιανού συστήματος, αλλά φέρουν νοήματα, στενά συνδεδεμένα με τις πρωταρχικές σωματικές εμπειρίες.

2 Ερατώ Χολή, 'Η Κίνηση Των Σωμάτων Και η Τοπολογία Του Αρχιτεκτονικού Χώρου' (Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, ΕΜΠ, 2014).

3 Kent Bloomer and Charles Moore, *Body, Memory, and Architecture* (Westford, Massachusetts: Yale University Press, 1977).

Το σύνολο των εμπειριών αυτών, μέσω της μνήμης, μας επιτρέπουν να διαβάζουμε στη συνέχεια στοιχεία του περιβάλλοντος μέσω της όρασης (π.χ. να γνωρίζουμε πως ο πάγος γλιστράει, χωρίς να χρειάζεται να πατήσουμε πάνω του). Οι εικόνες, έτσι, εξαρτώνται από προηγούμενες ενσώματες εμπειρίες για την ερμηνεία τους.

Ο Piaget ασχολήθηκε περαιτέρω με τη μελέτη της ανάπτυξης του τρόπου πρόσληψης των παραστάσεων και τη σημασία του για την ανάπτυξη της ευφυΐας και της κινητικότητας των παιδιών. Υποστήριξε κι αυτός πως, η πρώτη εμπειρία των παιδιών στην πρόσληψη του περιβάλλοντος γίνεται μέσω του σώματος, και συγκεκριμένα, μέσω της αφής. Μάλιστα, μέσω της αφής επιτρέπεται στο παιδί να γνωρίσει, όχι μόνο τη μορφή των αντικειμένων, αλλά και τον ουσιώδη χαρακτήρα τους. Αντιλαμβάνεται, έτσι, την υφή, το αμετάβλητο ή το αμετάβλητο της μορφής, του μεγέθους, των χρωμάτων κ.α. Κατά τον Piaget, προκειμένου να συγκρατήσει και να κατανοήσει το παιδί τις προσλαμβανόμενες μορφές, τις αναλύει στα στοιχειώδη τους χαρακτηριστικά, τα οποία μπορεί στη συνέχεια να ανακαλέσει και ανασυνθέσει. Τις στοιχειώδεις αυτές μορφές ονόμασε «αντιληπτικά σχήματα». Αυτή είναι η πρώτη βαθμίδα στη διαδικασία διαμόρφωσης της ανθρώπινης ευφυΐας. Στην αμέσως ανώτερη βαθμίδα έχουμε τη μετατροπή των οπτικοακουστικών αντιδράσεων αυτών σε ατομικά σύμβολα, δηλαδή προσωπική έκφραση της πραγματικότητας. Αυτά στη συνέχεια ξεπερνούν την ατομική εμπειρία και τείνουν προς το ανώτερο, συλλογικό επίπεδο, καθώς εξελίσσονται σε κοινωνικά σύμβολα κοινής αποδοχής. Έτσι, φτάνουμε στη θεωρία σχήματος προτύπου που ανέπτυξαν οι Collins και Quillan, η οποία υποστηρίζει πως *τα αντικείμενα αναπαρίστανται στην οπτική και κιναισθητική μνήμη ως πρότυπα (μία συλλογή από χαρακτηριστικές αποδόσεις ή το καλύτερο παράδειγμα της έννοιας), μαζί με μία σειρά δυνατών παραλλαγών τους.*⁴

Το αισθητικοκινητικό σύστημα αντίληψης και οι δομές του, όμως, δεν αφορούν μόνο την αντίληψη του εσωτερικού και εξωτερικού χώρου, αλλά επεκτείνονται και στην ανάπτυξη και χρήση της γνώσης. Η γνωσιακή επιστήμη επιχειρεί, βασιζόμενη στην εμπειρία, να μελετήσει τη φύση της γνώσης, τα συστατικά της, τις πηγές της κ.ο.κ. Υποστηρίζει πως η γνώση δεν περιορίζεται σε εισόδους και εξόδους του νευρικού συστήματος, αλλά αποτελεί η ίδια αλληλεπίδραση με τον κόσμο. Υποστηρίζοντας πως η γνώση είναι ενσώματη, δε διαχωρίζει την αισθητικοκινητική από την εννοιολογική αντίληψη, αλλά ισχυρίζεται πως το εννοιολογικό σύστημα δανείζεται τις δομές του αισθητικοκινητικού. Ένας από τους γνωστικούς μηχανισμούς με ενσώματο χαρακτήρα είναι, σύμφωνα με τους Lakoff και Nunez, τα εικονοσχήματα. Πρόκειται για πρωτογενή, καθολικά σχήματα, σωματικά θεμελιωμένα, τα οποία είναι προ-εννοιακά και μη-γλωσσικά. (π.χ. Το σχήμα του εγκλεισμού⁵ είναι χωρικό σχήμα, το οποίο έχει εφαρμογή και σε αφηρημένα πεδία, όπως τα Μαθηματικά.)

Βλέπουμε, λοιπόν, πως το σώμα με τις αισθήσεις του, αλλά κυρίως με την ίδια τη συναίσθησή του, αποτελεί την αφετηρία για την αντίληψη του κόσμου. Οι ενσώματες εμπειρίες του ατόμου, ιδιαίτερα κατά τη νηπιακή του ηλικία, διαμορφώνουν σταδιακά τις ικανότητες αντίληψής του, τόσο στο επίπεδο του χώρου, όσο και στο επίπεδο αφηρημένων εννοιών. Η αίσθηση του σώματος αποκτά έτσι μεγάλη βαρύτητα. Ποια είναι όμως αυτή η αίσθηση και πώς σχετίζεται με τις πέντε βασικές αισθήσεις που γνωρίζουμε;

Η άποψη πως υπάρχουν πέντε βασικές αισθήσεις (όραση – ακοή – όσφρηση – γεύση – αφή) έγινε ευρέως αποδεκτή κατά την εποχή του Διαφωτισμού, ενώ υπήρχε ήδη από την αρχαιότητα, αφού αυτός που τη διατύπωσε πρώτος ήταν ο Αριστοτέλης. Μάλιστα, στη δυτική σκέψη αναπτύχθηκε και η αξιολογική τους κατάταξη, με την όραση να θεωρείται η ανώτερή τους (το φως συμβολίζει την αλήθεια και τη γνώση), αμέσως κατώτερή της η ακοή, ενώ οι άλλες τρεις θεωρούνταν υποδεέστερες, πρέπουσες στα ζώα περισσότερο, παρά στους ανθρώπους, αφού απαιτούν την επαφή με το προσλαμβανόμενο αντικείμενο. Ακόμη και σήμερα, που η παραπάνω θεώρηση έχει αμφισβητηθεί από πολλές σκοπιές (της τέχνης, της φιλοσοφίας, της νευροεπιστήμης κ.α.), δημόσιες εκδηλώσεις όσφρησης, γεύσης ή αφής μπορούν να χαρακτηριστούν ως ντροπιαστικές, απειλητικές ή και απρεπείς.

Οι προσπάθειες των επιστημόνων του 19^{ου} αιώνα να μελετήσουν τα αισθητήρια όργανα του ανθρώπινου σώματος και τον τρόπο λειτουργίας τους, έφεραν μεγάλη σύγχυση, καθώς, σύμφωνα με την υπάρχουσα θεωρία, θα έπρεπε να αποδοθούν πολλά όργανα με διαφορετικές λειτουργίες στην ίδια αίσθηση, ειδικά στην περίπτωση της αφής. Για την αποσαφήνιση και περεταίρω ανάλυση της λειτουργίας των αισθήσεων, κρίσιμο ρόλο έπαιξε το έργο του J. J. Gibson. Εξετάζοντας το θέμα από τη σκοπιά της περιβαλλοντικής ψυχολογίας, ο Gibson κατηγοριοποίησε τις αισθήσεις σε πέντε αντιληπτικά συστήματα, ανάλογα με το είδος των πληροφοριών που συλλέγει η κάθε μία. Αυτά είναι το οπτικό σύστημα, το ακουστικό, το οσφρητικό – γευστικό, το σύστημα βασικού προσανατολισμού και το απτικό. Τα δύο τελευταία αφορούν περισσότερο την ενσώματη αντίληψη όπως την εννοούμε εδώ, καθώς σχετίζονται με το χώρο, το σώμα και την κίνησή του. Το σύστημα βασικού προσανατολισμού αφορά την επίγνωσή μας των κατευθύνσεων πάνω και κάτω που αφορούν τη βαρύτητα, και άρα την επίγνωσή μας του οριζοντίου επιπέδου του εδάφους. Σχετίζεται άμεσα με την αίσθηση της ισορροπίας. Το απτικό σύστημα αφορά την αίσθηση της αφής που έχουμε σε ολόκληρο το σώμα μας, τόσο στο εσωτερικό όσο και στο εξωτερικό του, σε σχέση με αντικείμενα ξένα στον οργανισμό ή και μεταξύ των ίδιων των μερών του.⁵ Στο σύστημα αυτό είναι εγγενής η έννοια της αλληλεπίδρασης, σε αντιδιαστολή με το οπτικό και το ακουστικό σύστημα. Το έργο του Gibson δεν αντικατέστησε τις πέντε αισθήσεις κατά τον Αριστοτέλη, ούτε και αυτές που εντοπίστηκαν από τους επιστήμονες στην συνέχεια. Συνέβαλε όμως σημαντικά στην αποσαφήνιση της αίσθησης της αφής, ενώ εισήγαγε και μία πιο ολιστική άποψη της κατηγοριοποίησης των αισθητικών λειτουργιών.

Από την άποψη της νευροβιολογίας σήμερα συμπεριλαμβάνεται στη μελέτη της αισθητικότητας⁶ και το σωματιασθητικό σύστημα. Αυτό μπορούμε να πούμε πως αντιστοιχεί στα δύο τελευταία συστήματα του Gibson και περιλαμβάνει κυρίως τη σωματιασθησία (αισθήσεις που προέρχονται από την επιφάνεια του σώματος) και την ιδιοδεκτικότητα (αισθήσεις που προέρχονται από το εσωτερικό του σώματος). Κάποιες πληροφορίες που προσλαμβάνονται μέσω της σωματιασθησίας είναι η υφή, η πίεση, η θερμοκρασία του περιβάλλοντος, ενώ κάποιες που προσλαμβάνονται μέσω της ιδιοδεκτικότητας είναι η ποσότητα κίνησης των μυών, η θέση και κίνηση του σώματος σε σχέση με τη γη κ.α. Μία χαρακτηριστική αίσθηση που συμπεριλαμβάνεται στην κατηγορία της ιδιοδεκτικότητας είναι και η κιναισθησία, δηλαδή η αντίληψη της κίνησης των μελών του σώματος μέσω των μυών, των τενόντων και των αρθρώσεων.⁷ Αν διευρύνουμε το πλαίσιο που εξετάζουμε για να συμπεριλάβει το σύνολο των σπονδυλωτών ζώων και όχι μόνο των ανθρώπων, θα δούμε πως υπάρχουν έρευνες που ονοματίζουν μία μεγάλη γκάμα διαφορετικών τύπων αισθήσεων, όπως για παράδειγμα η ροοαντίληψη (rheoception: η αίσθηση της ροής του νερού, σύμφωνα με την οποία τα

5 Bloomer and Moore.

6 Αισθητικότητα ονομάζεται η ανίχνευση ερεθισμάτων από τον οργανισμό μέσω εξειδικευμένων κυτταρικών/ιστολογικών διαμορφώσεων, τους αισθητικούς υποδοχείς.

7 Κώστας Παπαθεοδωρόπουλος, Αισθητικότητα, 2013.

θαλάσσια όντα υπολογίζουν την κίνησή τους) ή η χρονοαντίληψη (η αίσθηση της ροής του χρόνου, βιολογικό ρολόι) οι οποίες δεν αντιστοιχούν απαραίτητα σε κατηγοριοποιήσεις που έχουν γίνει μέχρι τώρα.⁸ Γίνεται, όμως, σαφές πως η επιστήμη έχει κάνει μεγάλα βήματα από την εποχή που οι πέντε αισθήσεις θεωρούνταν αρκετές. Ανεξαρτήτως του αριθμού και της κατηγοριοποίησης των αισθήσεων, είναι ουσιώδες να τις αντιλαμβανόμαστε ως ένα ενιαίο αντίληπτικό σύστημα, αφού δεν δύναται να απομονωθεί η λειτουργία της μίας από την άλλη.

Η αντίληψη του περιβάλλοντος μέσω του σώματος, όμως, δεν περιορίζεται στην συλλογή απτικών ερεθισμάτων. Ο φιλόσοφος Robert Vischer εισήγαγε τον όρο της *ενσυναίσθησης*, προκειμένου να περιγράψει τη συναισθηματική ένωση ενός ατόμου με ένα αντικείμενο, μέσω της προβολής των συναισθημάτων του πάνω σε αυτό. Αρχικά αφορούσε την αισθητική θεωρία και αργότερα χρησιμοποιήθηκε στην ψυχολογία, όπως την γνωρίζουμε σήμερα. Μέσω αυτής μπορούμε να κατανοήσουμε τη δομή και τα χαρακτηριστικά ενός αντικειμένου, ενώ πολλές φορές, ασυνείδητα, τείνουμε και στο να το μιμηθούμε.

Weight, pressure, and resistance are part of our habitual body experience, and our unconscious mimetic instinct impels us to identify ourselves with apparent weight, pressure, and resistance in the forms we see.

(Το βάρος, η πίεση, και η αντίσταση είναι μέρη της συνήθους ενσώματης εμπειρίας μας, και το υποσυνείδητο μιμητικό μας ένστικτο μας παροτρύνει να ταυτιστούμε με το φαινόμενο βάρος, πίεση και αντίσταση στις μορφές που βλέπουμε.)

Geoffrey Scott

· Το σώμα στην αρχιτεκτονική ·

Με τις παραπάνω θεωρήσεις περί της ενσώματης αντίληψης του χώρου ασχολήθηκε ιδιαίτερα ο Φινλανδός αρχιτέκτονας Juhani Pallasmaa. Στη σύγχρονη αρχιτεκτονική, είναι ο κυριότερος υπέρμαχος της πρωτοκαθεδρίας του σώματος στο σχεδιασμό και την εμπειρία του χώρου, ιδιαίτερα μέσω του θεωρητικού και διδακτικού του έργου, το οποίο παραμένει ωστόσο άρρηκτα συνδεδεμένο με το σχεδιασμό του. Τοποθετεί το σώμα και τις αισθήσεις στο κέντρο βάρους της αρχιτεκτονικής, προσεγγίζοντάς την, τότε ως το περιβάλλον, συνέχεια του φυσικού κόσμου, μέσα στο οποίο και σε απόλυτη αλληλεξάρτηση με το οποίο, ορίζεται το υποκείμενο (σύμφωνα με τη σκέψη του Merleau-Ponty), και τότε ως τέχνη, της οποίας τα έργα μεταδίδουν τη σκέψη του αρχιτέκτονα, μεταφυσική και υπαρξιακή, στον επισκέπτη μέσω του σχεδιασμένου χώρου.

Κάθε έργο τέχνης προκαλεί μία σωματική αλληλεπίδραση, ένα τύπο διαλόγου μεταξύ του έργου και του αποδέκτη του. Στη συνάντησή μας με ένα έργο τέχνης προβάλλουμε τις σκέψεις και τα συναισθήματά μας και, εν τέλει, αναγνωρίζουμε τον εαυτό μας σε αυτό. Έτσι, μετράμε, ακούμε, γνωρίζουμε, κατέχουμε τον κόσμο, με ολόκληρη τη σωματική μας ύπαρξη. Πρόκειται για την ενσυναίσθηση ως αισθητική θεωρία, όπως τη συναντήσαμε και στην προηγούμενη ενότητα.

Πέρα από την αισθητική διάσταση της αρχιτεκτονικής, μέσω της ενσυναίσθησης γίνεται κατανοητή και η κλίμακά της. Προβάλλοντας το σώμα, τα μέλη του ή δυναμικές του κινήσεις πάνω στα τμήματα ενός αντικειμένου ή κτιρίου «μετράμε» τις διαστάσεις του. Μάλιστα, όταν το σώμα αναγνωρίζει τον εαυτό του σε στοιχεία του χώρου, αυτό φέρνει ως αποτέλεσμα μία αίσθηση ευχαρίστησης και ασφάλειας. Αντίστοιχα, μέσω της ενσυναίσθησης μπορούμε να κατανοήσουμε και τη δομή ενός κτιρίου, με την ασυνείδητη μίμησή του και την αίσθηση που αυτή δίνει στους μύες και τα οστά μας.

Unknowingly, we perform the task of the column or the vault with our body.

(Χωρίς να το ξέρουμε, επιτελούμε το έργο της κολώνας ή του θόλου με το σώμα μας)¹

Η ίδια διαδικασία συντελείται και στο σώμα του αρχιτέκτονα κατά τη διάρκεια του σχεδιασμού. Οι παράμετροι της περιοχής, οι προδιαγραφές του θέματος αλλά και οι αρχές της ίδιας της ιδέας του σχεδιαστή λειτουργούν ως ερεθίσματα για το σώμα του. Αισθάνεται δηλαδή στους μύες, στα οστά, στους τένοντές του τον δυναμικό χώρο. Μετά το πέρας της κατασκευής του, όταν ο επισκέπτης βιώσει το σχεδιασμένο χώρο αντικατοπτρίζεται η αίσθηση αυτή από το σώμα του αρχιτέκτονα, απ' ευθείας στο σώμα του επισκέπτη.

Η εμπειρία αυτή αφορά τη ολική ενσώματη αντίληψη του επισκέπτη, απευθύνεται δηλαδή στο σύνολο των αισθήσεών του ταυτόχρονα. Σύμφωνα με τον Pallasmaa, άλλωστε, ένα αρχιτεκτονικό έργο γίνεται αντιληπτό, όχι ως μία συλλογή εικόνων ή ερεθισμάτων, αλλά στην πλήρη του υλική και πνευματική υπόσταση, μέσω της συνεργασίας των αισθήσεων. Τις περισσότερες φορές που ένα ερέθισμα γίνεται αντιληπτό από μία αίσθηση, συνοδεύεται από κάποιο αντίστοιχο ερέθισμα που γίνεται αντιληπτό ή ανασύρεται από τη μνήμη ή τη φαντασία από κάποια άλλη αίσθηση, ταυτόχρονα.

Με τον τρόπο αυτό λειτουργούν και οι τέχνες. Κάθε μορφή τέχνης, μέσω της αισθητηριακής ενεργοποίησης με τη διαχείριση του χαρακτηριστικού της μέσου (ζωγραφική – εικόνα, μουσική – ήχος, αρχιτεκτονική – χώρος) υποκινεί την αφηρημένη σκέψη.

Η αρχιτεκτονική, μέσω της επεξεργασίας του χώρου αλλά και των υλικών, του φωτός και της σκιάς, μπορεί και απευθύνεται, πέρα από την όραση, και στις υπόλοιπες αισθήσεις. Για παράδειγμα, δεν είναι λίγες οι φορές που κάποιος ήχος προδίδει το σχήμα ενός χώρου. *Αισθάνεσαι* το μέγεθος μίας μεγάλης, μαρμάρινης αίθουσας ακούγοντας την αντήχηση των βημάτων σου καθώς εισέρχεσαι στο εσωτερικό της. Ούτε είναι λίγες οι φορές που κάποια μυρωδιά συνδέεται με κάποιον τόπο ή μάλλον, με την ανάμνησή του. Άλλες φορές, η όψη των υλικών ερεθίζει τη γεύση σου, όπως οι γυαλιστερές, χρωματιστές επιφάνειες κάποιων πλακιδίων που σε προσκαλούν να τα φας, ενώ η αφή, διαβάζοντας την υφή και το σχήμα των αντικειμένων, γνωρίζει τη διαδικασία δημιουργίας τους και τα συμβάντα που τα διαμόρφωσαν στην πορεία της ζωής τους, την φθορά, την πατίνα του χρόνου.

Τα κτίρια, λοιπόν, δε βλέπονται τα κτίρια απαντώνται. Είναι φτιαγμένα για να τα προσεγγίζεις, να τα αγγίζεις, να κινείσαι μέσα τους, να τα χρησιμοποιείς. Αποκτούν το νόημα και τα χαρακτηριστικά τους από αυτές ακριβώς τις πράξεις, όπως τις γνωρίζει και τις θυμάται το σώμα. Οι πρωταρχικές μας αισθήσεις της άνεσης, της προστασίας, της οικειότητας, που αναζητούμε συχνά στο κτισμένο περιβάλλον, είναι βαθιά ριζωμένες στην ενσώματη μνήμη μας μέσα από τις εμπειρίες αναρίθμητων γενιών. Βλέπουμε, έτσι, πως το κτίριο δεν είναι αυτοτελές. Πλαισιώνει, δομεί, σηματοδοτεί, συσχετίζει και υποκινεί συμπεριφορές και κινήσεις.²

There is an inherent suggestion of action in images of architecture, the moment of active encounter, or a 'promise of function' and purpose. [...] Consequently, basic architectural experiences have a verb form rather than being nouns.

(Υπάρχει μία εγγενής υπόνοια δράσης στις εικόνες της αρχιτεκτονικής, η στιγμή της ενεργούς συνάντησης, ή μία «υπόσχεση λειτουργίας» και σκοπού. [...] Συνεπώς, οι βασικές αρχιτεκτονικές εμπειρίες έχουν μία ρηματική μορφή μάλλον παρά μορφή ουσιαστικού.)

2 Πάνω στη ιδέα της κίνησης ως μέσου για την αντίληψη της αρχιτεκτονικής, στα τέλη του 19^{ου} αι. ο August Schmarsnow εισήγαγε την έννοια του χώρου στην αρχιτεκτονική σκέψη. Με την ανακήρυξη της αρχιτεκτονικής ως τέχνης του χώρου ήρθε σε ρήξη με τους θεωρητικούς των τεχνών της εποχής του, οι οποίοι υποστήριζαν την καθαρά οπτική υπόστασή της. Ο ίδιος χρησιμοποίησε ένα χωρικό σχήμα που αναφερόταν στη φυσιολογία του ανθρώπινου σώματος, με την κατακόρυφη στάση του να ορίζει τη διάσταση του ύψους και την έκταση και τη συμμετρία του να ορίζουν το πλάτος. Η τρίτη διάσταση, αυτή του βάθους, έλεγε πως απαιτεί την κίνηση προκειμένου να γίνει αντιληπτή. Για αυτό και η μόνη τέχνη που μας επιτρέπει να βιώσουμε το χώρο είναι η αρχιτεκτονική, αφού συμπεριλαμβάνει την κίνηση. Απόρροια του έργου του ήταν η εδραίωση της σημασίας του χώρου ως αντικείμενου της αρχιτεκτονικής δημιουργίας, καθώς και η σταδιακή εισαγωγή της κίνησης ως συνθετικού εργαλείου για τους αρχιτέκτονες. Η κίνηση ως συνθετικό εργαλείο εξυμνήθηκε στη μοντέρνα αρχιτεκτονική, ιδίως στο έργο του Le Corbusier. Αυτός ασχολήθηκε ιδιαίτερα στα κτίριά του με ζητήματα όπως η διάταξη των κινήσεων στην κάτοψη, η ιεράρχησή τους και ο ανάλογος σχεδιασμός των στοιχείων που τη διαμορφώνουν, λαμβάνοντας υπ' όψιν παράγοντες όπως η ορατότητα, η προσβασιμότητα και η γενικότερη σκηνοθεσία τους. Αυτή η επιμελημένη οργάνωση των αξόνων κίνησης σε ένα κτίριο είναι υπεύθυνη για τη διαμόρφωση της εμπειρίας της κίνησης ενός επισκέπτη μέσα από τον κτισμένο χώρο, την οποία ο αρχιτέκτονας ονόμασε *promenade architecturale* (αρχιτεκτονικό περιπάτο).

Αρκεί να σκεφτούμε παιδικά παιχνίδια, όπως το να περπατάς δίπλα σε κάγκελα κτυπώντας τα με το χέρι σου αναπαράγοντας το ρυθμό τους ή το περπάτημα σε ισορροπία στην άκρη του κρασπέδου, για να καταλάβουμε πως τα πάντα μπορούν να υποκινήσουν την κίνηση, πραγματική ή φανταστική. Κάποια κτίσματα, όμως, λειτουργούν καλύτερα ως κίνητρα κινητικότητας απ' ό,τι άλλα. Σύμφωνα με τον R. Yudell, αυτά είναι τα κτίρια στα οποία αναγνωρίζουμε το σώμα μας' μεγέθη, δομές ή δυνατότητες κίνησής του. Σε άλλες περιπτώσεις, μπορούμε να πούμε πως τα κτίρια (ή οι χωρικές διαμορφώσεις) σκηνοθετούν την κίνηση μέσα τους, με σαφείς οριοθετήσεις των χώρων κίνησής τους (σκάλες, διάδρομοι, σκαλοπάτια) και σχεδιασμό των εντυπώσεων που αυτοί δίνουν, τόσο σε αυτούς που κινούνται μέσα τους, όσο και σε αυτούς που τους παρατηρούν. Τέλος, τα κτίρια κάποιες φορές υπονοούν τον τρόπο συμπεριφοράς ή κίνησης μέσα σε αυτά. Μία σκοτεινή υποχώρηση μπορεί να επιτρέπει την απομόνωση, μία σειρά αψίδων την κίνηση, ενώ μία ξύλινη επιφάνεια το κάθισμα. Το σώμα αναγνωρίζει τις δυνατότητες που του δίνει ένα τέτοιο περιβάλλον.

Είναι γεγονός πως το ανθρώπινο σώμα έχει πολύ μεγαλύτερες δυνατότητες κίνησης από αυτές που κατά βάση εκτελεί κάποιος καθημερινά. Στις κοινωνίες όπου ο άνθρωπος βρισκόταν ακόμη σε αρμονία με το σώμα του, η κίνηση είχε ένα σημαντικό ρόλο στην προσωπική αλλά και κοινωνική ζωή, και η ποιότητα και ευρύτητα της καθημερινής κίνησης είχε μεγάλη αξία.

In our advanced and specialized age of information and technology [...] the innate reflex of our bodies to respond to rhythms and emotions has become suppressed and consequently, the movement of our bodies are subordinated and relegated to an instrument of control and work. Whereas the celebration of movement for primitive man was an essential part of his life, we now separate expressive and creative movement from everyday life through trivializing the grace of human movement and coordination in daily routines.

(Στην προηγμένη και εξειδικευμένη εποχή της πληροφορίας και της τεχνολογίας [...] το έμφυτο αντανakλαστικό του σώματός μας να ανταποκρίνεται σε ρυθμούς και συναισθήματα έχει κατασταλεί και κατά συνέπεια η κίνηση των σωμάτων μας υποτάσσεται και υποβιβάζεται σε ένα όργανο ελέγχου και εργασίας. Ενώ ο εορτασμός της κίνησης για τον πρωτόγονο άνθρωπο αποτελούσε ουσιαστικό κομμάτι της ζωής του, τώρα διαχωρίζουμε την εκφραστική και δημιουργική κίνηση από την καθημερινή ζωή, με το να υποβαθμίζουμε τη χάρη της ανθρώπινης κίνησης και του συντονισμού στις καθημερινές δραστηριότητες.)³

Σήμερα, η πλειοψηφία των καθημερινών μας κινήσεων περιορίζεται κυρίως στο οριζόντιο επίπεδο (κίνηση δύο διευθύνσεων) και αφορά στη μετακίνησή μας. Κινήσεις μονοδιάστατες, όπως το βύθισμα σε μία πισίνα, ή τρισδιάστατες, όπως το lay-up στο μπάσκετ, κρίνονται στην καθημερινή ζωή και περιορίζονται σε χωρικές και χρονικές συνθήκες προορισμένες για την κίνηση ως αυτοσκοπό (γυμναστική, χορός, άθληση). Ταυτόχρονα, με την εξέλιξη της τεχνολογίας παρατηρείται το εξής παράδοξο: ενώ οι άνθρωποι μετακινούνται πιο μακριά (με αυτοκίνητο, τρένο κ.α.) και πιο ψηλά (σε κάποιο από τους ορόφους ενός κτιρίου γραφείων) για να φτάσουν από το σπίτι τους στην εργασία τους, η ουσιαστική σωματική κίνηση που εκτελούν είναι δραστικά λιγότερη από ότι πριν κάποιες δεκαετίες.⁴ Ένας κρίσιμος παράγοντας που διαμορφώνει αυτή την κατάσταση υποχώρησης και απαξίωσης της ευρείας σωματικής κίνησης στα πλαίσια της καθημερινότητας είναι το κτισμένο περιβάλλον, οι χώροι που κατασκευάζουμε και κατοικούμε, και οι δυνατότητες κίνησης που ενέχουν.

Τις δυνατότητες που παρέχει ένα περιβάλλον στους κατοίκους/χρήστες του αφορά και η δημοσίευση 'A Rich Landscape of Affordances' των E. Rietveld και J. Kiverstein. Συγκεκριμένα, πραγματεύεται τον όρο των *επιδοχών* (*affordances*), που ορίστηκε από τον J. J. Gibson ως *το σύνολο των δυνατοτήτων δράσης που παρέχονται σε ένα ζώο από το περιβάλλον του – τις ουσίες, τις επιφάνειες, τα αντικείμενα και τα υπόλοιπα έμβια όντα που το περιτριγυρίζουν*.⁵ Οι ίδιοι υποστηρίζουν πως πρόκειται για μία πιο σύνθετη έννοια, καθώς οι επιδοχές που παρέχει ένα περιβάλλον σε κάποιο είδος ζώου εξαρτώνται και από τον τρόπο ζωής του συγκεκριμένου είδους. Ειδικά στην περίπτωση των ανθρώπων, ο τρόπος ζωής αναφέρεται τόσο στην ανθρώπινη φύση γενικότερα, όσο και στις ειδικές κοινωνικές και πολιτισμικές πρακτικές του εκάστοτε κοινωνικού συνόλου, αλλά και στις προσωπικές ικανότητες και προτιμήσεις του κάθε ατόμου. Προκύπτει έτσι το συμπέρασμα πως και οι επιδοχές του κάθε κτισμένου περιβάλλοντος ως προς την κινητικότητα των ανθρώπων εξαρτώνται εξίσου από το ίδιο το περιβάλλον και από τις κοινωνικές πρακτικές και τις προσωπικές ικανότητες των ατόμων.

Η δυνατότητα, επομένως, ορισμένων στοιχείων του περιβάλλοντος να προσκαλούν την κίνηση, και όχι απλώς να παρέχουν τη δυνατότητά της, εξαρτάται επίσης από τους τρεις παραπάνω παράγοντες. Συγκεκριμένα ως προς τον προσωπικό παράγοντα, ισχύει πως καθώς το άτομο αναπτύσσει μία ικανότητα, αυτή ανατροφοδοτεί τον τρόπο που αυτό αντιλαμβάνεται το περιβάλλον του και τις δυνατότητες που του παρέχει.⁶ Ένα άτομο το οποίο έχει κατακτήσει μέσω μίας δραστηριότητας (παιχνιδιού, χορού, αθλητισμού) ευχέρεια στην πολύπλοκη κίνηση, είναι πολύ πιο πιθανό να εντοπίσει στο περιβάλλον του ευκαιρίες και κίνητρα κίνησης από κάποιον άλλο.

Με τον ίδιο τρόπο, ένας αρχιτέκτονας που έχει κατακτήσει ένα ικανό εύρος σωματικής κίνησης, και αφού έχει εντοπίσει στο περιβάλλον του κίνητρα κίνησης, είναι πιο εύκολο να τα βιώσει στο δυναμικά σχεδιασμένο χώρο, και, κατά συνέπεια πιο πιθανό να τα σχεδιάσει εξ' αρχής. Αξίζει να σημειωθεί, όμως, πως μπορεί να επηρεάσει μόνο την παράμετρο του περιβάλλοντος, με τις άλλες δύο (κοινωνικο-πολιτισμικές πρακτικές, ατομικές ικανότητες) να παραμένουν αστάθμητες.

5 Erik Rietveld and Julian Kiverstein, 'A Rich Landscape of Affordances', *Ecological Psychology*, 26.4 (2014), 325–52 <<https://doi.org/10.1080/10407413.2014.958035>>.

6 O Merleau-Ponty ονομάζει τη διαδικασία αυτή *intentional arc* (ελλείψει μετάφρασης, διατηρείται ο αγγλικός όρος).

· Εργαλεία ενσώματης ανάγνωσης και σχεδιασμού ·

Από την παραπάνω έρευνα, δύο τρόποι ενσώματης ανάγνωσης του χώρου επιλέχθηκαν ως κατάλληλοι προς αξιοποίηση ως συνθετικά αρχιτεκτονικά εργαλεία. Αυτοί ήταν η *ενσυναίσθηση* και η *κιναισθησία*.

Ενσυναίσθηση:

(ψυχολογία) *Η συναισθηματική ταύτιση με την ψυχική κατάσταση ενός άλλου ατόμου, και η κατανόηση της συμπεριφοράς και των κινήτρων του.*¹

(αισθητική θεωρία) *Η προβολή των συναισθημάτων του ανθρώπου – υποκειμένου μέσα στο αισθητικό αντικείμενο, που οδηγεί σε ένα είδος ένωσης των δύο.*

Σήμερα, ο όρος είναι γνωστός κυρίως υπό το πρίσμα της ψυχολογίας. Ως αρχιτέκτονες, όμως, μας αφορά περισσότερο όπως εισήχθη το 1873 για πρώτη φορά στην αισθητική θεωρία από τον R. Vischer. Την εποχή εκείνη εξέφρασε ένα αντίλογο στην κυρίαρχη τάση που ήθελε την αισθητική να αφορά μόνο τις οπτικές διαστάσεις των έργων τέχνης και των υπολοίπων αντικειμένων που έχαιραν αισθητικής εκτίμησης. Τοποθέτησε, έτσι, τον θεατή στο κέντρο της αισθητικής εμπειρίας. Είναι σημαντικό να διευκρινιστεί πως, ενώ κατά καιρούς έχει υποστηριχθεί κάτι τέτοιο, η ενσυναίσθηση δεν ταυτίζεται με τη μίμηση, καθώς μέσω της πρώτης μπορούμε να αντιληφθούμε και πράξεις που αδυνατούμε να πραγματοποιήσουμε. Αργότερα στην ιστορία της έννοιας αυτής υποστηρίχθηκε πως το άτομο μπορεί να προβάλλει τα συναισθήματά του και στο χώρο ή το χρόνο (αισθανόμενο δυναμικά πολλές διαφορετικές σκοπιές), καθώς και γενικότερα σε άψυχα αντικείμενα.

Εμψυχώνουμε εκφράσεις της αρχιτεκτονικής, απλώς επειδή εμείς οι ίδιοι κατέχουμε το σώμα.

H. Wölfflin

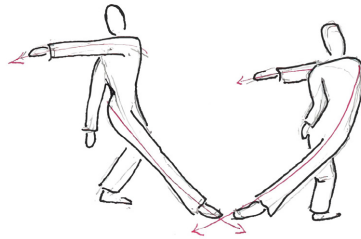
Στο πεδίο της σύγχρονης αρχιτεκτονικής, κύριος θιασώτης της ενσυναίσθησης είναι ο J. Pallasmaa. Η ολιστική προσέγγισή του της εμπειρίας του (σχεδιασμένου) χώρου, καθώς και η κεντροβαρική του τοποθέτηση του ανθρώπινου σώματος και των αισθήσεων στο σχεδιασμό, αναφέρονται ευθέως στην έννοια της ενσυναίσθησης. Στο βιβλίο *Mind in Architecture* που συνεπιμελήθηκε με την S. Robinson, ασχολούνται περαιτέρω με την ενσυναίσθηση στην αρχιτεκτονική, και κυρίως με τη σχέση της με τη λειτουργία των *κατοπτρικών νευρώνων*. Πρόκειται για μέρη του εγκεφάλου τα οποία ενεργοποιούνται, όχι μόνο όταν το ίδιο το σώμα μας πραγματοποιεί μία κίνηση, αλλά και όταν παρατηρούμε ένα σώμα να δρα (ή ακόμη και όταν παρατηρούμε άψυχα σώματα, ακόμα και ακίνητα). Η ανακάλυψη αυτή των νευροεπιστημών ήρθε σαν επιβεβαίωση της θεωρίας της ενσυναίσθησης και της σχέσης της με την εμπειρία του χώρου. Σύμφωνα με τον Pallasmaa, διαφαίνεται με αυτό τον τρόπο η δυνατότητα αξιοποίησης της νευροεπιστήμης στην κατεύθυνση της ανάδειξης παραγνωρισμένων πτυχών του σχεδιασμού οι οποίες σήμερα θεωρούνται μη πρακτικές λόγω της υποκειμενικότητάς τους ή παραγνωρίζονται ως «αδύναμες» επειδή βασίζονται στη διαίσθηση.²

1 Κατερίνα Λαρεντζάκη, 'Η Έννοια Της Ενσυναίσθησης & Η Σύνδεσή Της Με Την Έννοια Του Εαυτού' <https://www.academia.edu/40473457/Η_έννοια_της_ενσυναίσθησης> [accessed 27 March 2020].

2 Κώστας Ορφέας Γενιάς, 'Η Διαλεκτική Των Σωμάτων Κατά Την Εμπειρία Του Χώρου' (Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, ΕΜΠ, 2017).



Release



Spiral



Curve



Arch

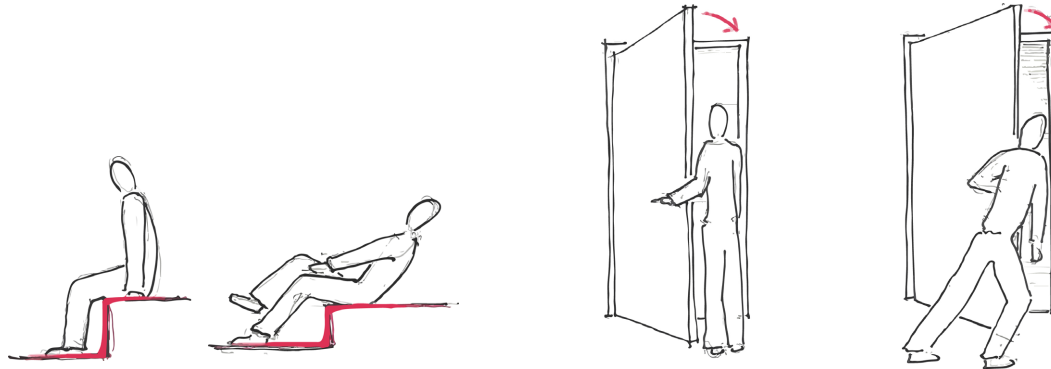


Οι τέσσερις θεμελιώδεις στάσεις του σώματος στο σύγχρονο χορό *Release - Spiral - Curve - Arch*, και τέσσερις χωρικές δομές με τις οποίες θα μπορούσαν να ταυτιστούν, μέσω της ενσυναίσθησης.

Κιναισθησία:

Η αντίληψη της κίνησης των μελών του σώματος μέσω των μυών, των τενόντων και των αρθρώσεών του.³

Η κιναισθησία ανήκει στην ευρύτερη κατηγορία της σωματαισθησίας, και ειδικότερα σε αυτή της ιδιοδεκτικότητας. Αυτή αφορά στη συναίσθηση της θέσης, του σχήματος και της κίνησης του σώματος ενός ατόμου, χωρίς τη μεσολάβηση της όρασης. Το άτομο αισθάνεται ποσοτικές διαβαθμίσεις των δυνάμεων, των τάσεων που αναπτύσσονται στο σώμα, μέσω αισθητηριακών υποδοχών στο μυοσκελετικό του σύστημα. Ενώ η ιδιοδεκτικότητα γενικώς σχετίζεται με την επίγνωση του εαυτού και του προσωπικού χώρου του ατόμου (δηλαδή του σώματος - σχήματός του), συγκεκριμένα η κιναισθησία αφορά την ανάγνωση του άμεσου περιβάλλοντός του, αφού ενέχει την αλληλεπίδραση με αυτό.



Το σώμα αντιλαμβάνεται κιναισθητικά το περιβάλλον του μέσω της αλληλεπίδρασης με αυτό. Μετρά το ύψος ενός καθίσματος όταν κάθεται, συναντά το βάρος μιας πόρτας όταν την κλείνει.

Οι δύο παραπάνω έννοιες μπορούν να χρησιμοποιηθούν από τους αρχιτέκτονες, με σκοπό την κινητοποίηση του επισκέπτη του σχεδιασμένου χώρου. Είναι κρίσιμο, όμως, το να αναγνωρίζει ο σχεδιαστής πως, ενώ ο χώρος μπορεί να παράσχει δυνατότητες και κίνητρα κινητικότητας, υπάρχουν πολλές ακόμη παράμετροι που καθορίζουν επίσης την τελική συμπεριφορά των χρηστών του.

Στο σχεδιαστικό τμήμα της διπλωματικής επιχειρήθηκε ακριβώς αυτό· ο σχεδιασμός ενός χώρου που θα συνέβαλε στην κινητοποίηση των επισκεπτών του. Για αυτό το σκοπό σχεδιάστηκαν διαμορφώσεις και συνθήκες που να απευθύνονται στο σώμα των επισκεπτών, μέσω της ενσυναίσθησης και της κιναισθησίας. Στόχος ήταν αυτές να ενθαρρύνουν την κίνησή τους πέραν του συνηθισμένου εύρους της, χωρίς όμως να την επιβάλλουν. Στην πρόταση συμπεριλήφθηκε και η δραστηριότητα του χορού ώστε να λειτουργήσει τόσο ως ερέθισμα για την ενσυναίσθηση των επισκεπτών (ταύτιση ανθρώπου με άλλο άνθρωπο), όσο και ως τρόπος απόκτησης μίας πιο διευρυμένης κινητικής ικανότητας, που να λειτουργήσει θετικά ως προς την γενικότερη προδιάθεση των ανθρώπων αυτών ως προς την κινητικότητα. Από την άλλη, παράγοντες όπως η διαβάθμιση της ιδιωτικότητας, η οικειοποιησιμότητα, η νοσηματοδότηση και οριοθέτηση περιοχών δραστηριοτήτων, ως αναπόσπαστα μέρη της αρχιτεκτονικής σύνθεσης, καθορίστηκαν ώστε να εξασφαλίζουν τις ευνοϊκότερες λειτουργικές και ψυχολογικές συνθήκες για την επιθυμούμενη κινητοποίηση.

· Βιβλιογραφία ·

- Bloomer, Kent, and Charles Moore, *Body, Memory, and Architecture* (Westford, Massachusetts: Yale University Press, 1977)
- Huang, Rai-pi, 'BODY IN SPACE : The Sensual Experience of Architecture and Dance', 1991
- Lynch, Kevin, 'The Method as the Basis for Design', in *The Image of the City* (Cambridge, London: The M.I.T. Press, 1960)
- Pallasmaa, Juhani, *The Eyes of the Skin* (Chichester, West Sussex: John Wiley and Sons, 2012)
- Rietveld, Erik, and Julian Kiverstein, 'A Rich Landscape of Affordances', *Ecological Psychology*, 26.4 (2014), 325–52
<<https://doi.org/10.1080/10407413.2014.958035>>
- Rodriguez, Ludmila, 'The Body of the Audience' (KABK, 2013) <<https://doi.org/10.4324/9781315054643-4>>
- Βισκαδουράκης, Ελευθέριος, 'Μια Προσέγγιση Στη Φαινομενολογία Του Maurice Merleau-Ponty' (Ε.Κ.Π.Α. - Ε.Μ.Π., 2017)
- Γενιάς, Κώστας Ορφέας, 'Η Διαλεκτική Των Σωμάτων Κατά Την Εμπειρία Του Χώρου' (Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, ΕΜΠ, 2017)
- 'Διάλεξη Στο Ελληνικό Αθηναϊκό Ινστιτούτο, 1963', in *Στην Κοιλιάδα Με Τους Ροδώνες* (Αθήνα: Εκδόσεις Ίκαρος, 2007)
- Λαρεντζάκη, Κατερίνα, 'Η Έννοια Της Ενσυναίσθησης & η Σύνδεσή Της Με Την Έννοια Του Εαυτού' <https://www.academia.edu/40473457/Η_έννοια_της_ενσυναίσθησης> [accessed 27 March 2020]
- Παπαθεοδωρόπουλος, Κώστας, *Αισθητικότητα*, 2013
- Χολή, Ερατώ, 'Η Κίνηση Των Σωμάτων Και η Τοπολογία Του Αρχιτεκτονικού Χώρου' (Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, ΕΜΠ, 2014)

