



Περί απουσίας:

μια φιλοσοφική και αρχιτεκτονική αναζήτηση για το ωραίο



**τμήμα:** ΔΠΜΣ, «Αρχιτεκτονική- Σχεδιασμός του χώρου», κατεύθυνση  
Α: «Έρευνα στην Αρχιτεκτονική: Σχεδιασμός- Χώρος- Πολιτισμός»,  
ειδίκευση Α2: «Πρωτοημένα Ζητήματα Αρχιτεκτονικού Σχεδιασμού»

**ακαδ. έτος:** 2022-2023

**θέμα:** διπλωματική εργασία

**τίτλος:** Περί απουσίας: μια φιλοσοφική και αρχιτεκτονική αναζήτηση  
για το ωραίο

**φοιτητής:** Μπεσίνης Πάρις

**επιβλέπων:** Μωραΐτης Κωνσταντίνος

## Περιεχόμενα

Πρόλογος \_3

Εισαγωγή: Από την αρχαία Ελληνική φιλοσοφία περί ωραίου, εως την απόδοση του στο φιλοσοφικό βάθρο της Αισθητικής του Kant \_5

Μέ ρ ο ς 1 ο : εκδοχές του ωραίου μεταξύ φιλοσοφίας και μοντέρνων αρχιτεκτονικών θεωρήσεων

Η αφαιρετική διαδικασία για τον ορισμό του Ωραίου: Από τη θέση της Διοτίμας στο Πλατωνικό συμπόσιο, στο Less is more του Mies Van der Rohe. \_11

Friedrich Froebel : από τα Πλατωνικά στερεά ως παιδαγωγική μέθοδο βασικής αισθητικής, στη διαμόρφωση των μοντέρνων αρχιτεκτονικών αντιλήψεων και διδακτικών \_21

Ornament and Crime: Adolf Loos και Arthur Schopenhauer περί αρχιτεκτονικής απογύμνωσης και ανακάλυψης του ωραίου στην πρωτόλεια κατασκευαστική αρχή \_31

Μέ ρ ο ς 2 ο : εκδοχές του ωραίου μεταξύ φιλοσοφίας και φαινομενολογικών αρχιτεκτονικών θεωρήσεων

Η αρχιτεκτονική ως φαντασιακός και πολυαισθητηριακός εκκινητής και ο συσχετισμός της με ανάλογες φιλοσοφικές αναφορές \_41

Franz Kafka, Το κτίσμα: Μια μυθιστορηματική αφήγηση στα άβυσσους της σωματοκεντρικής αρχιτεκτονικής και της φαινομενολογικής φιλοσοφίας \_53

Η φαινομενολογία της γωνίας: φιλοσοφικές και αρχιτεκτονικές προεκτάσεις για την αρχή του χώρου \_65

**Μέ ρ ο ς 3 ο :** εκδοχές του ωραίου μεταξύ φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικών προγραμμάτων

Αρχής γενομένης του Εβραϊκού μουσείου: περί της έννοιας του κενού και της απουσίας στον αρχιτεκτονημένο χώρο \_77

Ο κήπος και ο τοίχος: μια φαινομενολογική ανάλυση της αρχιτεκτονικής για τη μνήμη \_87

Υπερβατική αρχιτεκτονική: χώροι σιωπής ή περί του θείου και πνευματικού χώρου \_101

Αντί επιλόγου \_113

Βιβλιογραφία \_117

## Πρόλογος

«Η ομορφιά, νομίζω[...] είναι στην πιο έντονη φάση της όταν γεννιέται από την απουσία.[...] Η εμπειρία της ομορφιάς με κάνει να αντιληφθώ την απουσία. Ότι βιώνω, ότι με «αγγίζει», προυποθέτει και χαρά και πόνο. Επίπονη είναι η εμπειρία της απουσίας και αγνή ευτυχία η εμπειρία μιας όμορφης μορφής που έχει πυροδοτηθεί από το αίσθημα της απουσίας. Στα λόγια του συγγραφέα Martin Walser: «Όσο πιο πολύ μας λείπει κάτι, τόσο πιο όμορφο μπορεί να γίνει εκείνο το οποίο πρέπει να κινητοποιήσουμε προκειμένου να υπομείνουμε την απουσία.»<sup>1</sup> Στα γραπτά αυτά του Peter Zumthor, συσπειρώνονται αρχιτεκτονικές αναζητήσεις που γέννησαν μανιφέστα και κινήματα, τα οποία με τη σειρά τους διαμόρφωσαν αντιλήψεις και αξιολογικά συστήματα πρωτοπόρα για την εκάστοτε εποχή τους. Από τον αρχιτεκτονικό μοντερνισμό έως τις φαινομενολογικές αρχιτεκτονικές θεωρήσεις, οι έννοιες της απουσίας, της αφάιρσης, του μιμιμαλισμού, του πουρισμού σε επίπεδο είτε μορφολογικό, είτε χωρικό, ήταν πάντα παρούσες, σε μια διαρκή προσπάθεια αναζήτησης του ωραίου, του όμορφου.

Παρόλ' αυτά οι ρίζες των προηγούμενων αναζητήσεων είναι σχεδόν αιώνιες, βαθιά μέσα στο παρελθόν της φιλοσοφίας. Το κάλλος, το ευ, το Εν, ο Θεός, το φως, είναι προσδιορισμοί και λεκτικές παραδοχές για την προσέγγιση του ωραίου. Ο συσχετισμός τους με την τέχνη ήταν πάντα άμεσος, και από την αρχαία ελληνική φιλοσοφία μέχρι και τις πιο σύγχρονες αναφορές, η αρχιτεκτονική έβρισκε εκεί την δίοδο που θα μπορούσε να την οδηγήσει από το άυλο ωραίο στο ένυλο όμορφο.

Η προσπάθεια της παρακάτω εργασίας θα εστιάσει σε στιγμές που φιλοσοφία και αρχιτεκτονική εστίασαν τη μελέτη τους στις έννοιες της

---

<sup>1</sup> Zumthor, Peter, *Thinking Architecture*, σελ.81

αφαίρεσης, της απομείωσης, της ελαχιστοποίησης ως προϋποθέσεις για την προσέγγιση του ωραίου ή του όμορφου αντίστοιχα. Στην απουσία, στο τίποτα, στο χωρικό η φιλοσοφικό κατ' ελάχιστο. Έκει όπου η φαντασία αναλαμβάνει να εκπορεύσει από το μηδέν το όλον και να νοηματοδοτήσει την εν κρυπτώ τέχνη. «Φύσις κρύπτεσθαι φιλείν» λέει ο Ηράκλειτος και δεν είναι παρά στο καταστρεπτικό χέρι του αρχιτέκτονα να την αποκαλύψει.

Ας ψάξουμε λοιπόν περαιτέρω για στοιχεία απόντα. Για όσα μας συγκινούν χωρίς να είναι εκεί. Όσα συνεισφέρουν στην προηγούμενη θεώρηση δια της απουσίας τους. Σε αυτό που είναι εκεί χωρίς να είναι. Πόση αρχιτεκτονική μπορεί να χωρέσει με αυτό τον τρόπο σε ένα άδειο δωμάτιο; Πόσες απουσίες μπορούν να στριμωχτούν σε τέσσερις τοίχους; Ποια η φιλοσοφική συνεισφορά και θέση στα παραπάνω και πώς απο κοινού μπορούν αρχιτεκτονική και φιλοσοφία να συμπορευθούν προς το ωραίο δια της απουσίας;

«Το στοιχειώδες αποκαλύπτεται ως πληρότητα της παρουσίας.[...] Στο στοιχειώδες όμως οι αντιθέσεις εξαλείφονται: για όποιον δεν έχει τίποτα, αυτό είναι τα πάντα.»<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Gros, Frederic, *Περπατώντας*, σελ. 251



## Εισαγωγή

Από την αρχαία Ελληνική φιλοσοφία περί ωραίου, έως την απόδοση του στο φιλοσοφικό βάθρο της Αισθητικής του Kant

Πριν αποπειραθούμε οποιαδήποτε επερχόμενη ανάλυση είναι σκόπιμο να εντοπίζονται οι ρίζες του ερευνητικού ερωτήματος. Εν προκειμένω, οι ρίζες της έννοιας του ωραίου, όπως αυτή εισήχθη από τους Αρχαίους Έλληνες φιλοσόφους. Ο Ραφαηλίδης θα γράψει πως : « Παρόλο που η Αισθητική νοούμενη σαν η περί το καλόν (το κάλλος) συζήτηση αποτελεί σήμερα το τέταρτο τμήμα της φιλοσοφίας μετά την Ηθική, τη Γνωσιολογία και τη Μεταφυσική, εντούτοις σπάνια απασχόλησε αυτοτελώς τους φιλοσόφους. Για την ακρίβεια, τους κλασσικούς φιλοσόφους η Αισθητική τους απασχολεί σαν παράρτημα, τρόπον τινά, είτε της Ηθικής, είτε της Γνωσιολογίας, είτε της Μεταφυσικής.»<sup>3</sup> Η Σωκρατική προσέγγιση αφορούσε στην ταύτιση του ωραίου με το ηθικό. Για τον Σωκράτη, η αισθητική (το καλό) και η ηθική (το αγαθό) ήταν οι δύο όψεις του ίδιου νομίσματος: της ωφελιμότητας. Κατά την Πλατωνική σκέψη, το ωραίο συσχετίζεται με τη νόηση και τη γνώση, με τρόπο τόσο άρρηκτο και απόλυτο, που κάθε μορφή τέχνης κατά τον Πλάτωνα δεν ήταν παρά μια απλή μίμηση ιδεών που με κανέναν τρόπο δεν μετέχει στην ανώτερη ιδιότητα της ψυχής, τη διάνοια. Τέλος, η Αριστοτελική σχολή εισάγει την εμπειρική επιστήμη ως αναλυτικό εργαλείο προσέγγισης του ωραίου. Θεωρεί πως η ομορφιά βρίσκεται στην αρμονία, την ισορροπία και την τάξη, ενώ στην *Ποιητική* του ανάγει τις τέχνες σε φορείς του ωραίου. Μια ακόμη θεωρία άξια αναφοράς, η οποία θα απασχολήσει και στη συνέχεια, είναι αυτή του Πλωτίνου. Ο επιφανέστερος εκπρόσωπος

---

<sup>3</sup> Ραφαηλίδης, Βασίλης, *Στοιχειώδης Αισθητική*, σελ. 17

του νεοπλατωνισμού, θεωρεί ότι το ωραίο είναι ανεξάρτητο από τα αισθητικά αντικείμενα και τις ανθρώπινες αντιλήψεις, του δίνει μεταφυσικό, μυστικιστικό, Θεϊκό χαρακτήρα ενώ θεωρεί τον καλλιτέχνη διαμεσολαβήτη του μεταξύ των εγκόσμιων και υπερκόσμιων.

Με το νήμα αυτό θα συνδεθεί, εκ νέου, και κατά τον 18<sup>ο</sup> πια αιώνα ο επανεκκινητής της φιλοσοφικής σκέψης και συνεχιστής της Αισθητικής<sup>4</sup> ως νέο, πλέον, φιλοσοφικό αντικείμενο Immanuel Kant που θα ασχοληθεί, μεταξύ άλλων, με την παρατήρηση και ανάλυση της έκφρασης του ωραίου. Τις βασικές αρχές στη θεωρία του Καντ, περί εποπτικής κατανόησης δια της αισθητικότητας, συνοψίζει και εξηγεί ο Κωνσταντίνος Στεργιόπουλος: «Η γνώση μας, υποστηρίζει ο Καντ, συντίθεται από δύο βασικές πηγές του πνεύματος: από την αισθητικότητα, δηλαδή την ικανότητά του να προσλαμβάνει μέσω των αισθήσεων παραστάσεις αντικειμένων και να σχηματίζει εποπτείες (Anschauung / intuition), και από τη νόηση (Verstand / understanding), δηλαδή την ικανότητα που του επιτρέπει να διαμορφώνει έννοιες και να τις χρησιμοποιεί σε κρίσεις ή προτάσεις. Η αισθητικότητα συνιστά έτσι ικανότητα δεκτικότητας ενώ η νόηση ικανότητα αυτενέργειας. Η αισθητικότητα είναι προικισμένη με δύο a priori καθαρές (δηλ. μη εμπειρικές) μορφές εποπτείας, εκείνες του χώρου και του χρόνου που επιτρέπουν τις κατ' αίσθηση αναπαραστάσεις αντικειμένων: ο χώρος είναι η μορφή εποπτείας της εξωτερικής αίσθησης, ενώ ο χρόνος είναι μορφή εποπτείας της εσωτερικής μας αίσθησης. Ο a priori χαρακτήρας του χώρου και του χρόνου ως μορφών εποπτείας δικαιολογείται από το ότι αυτές αποτελούν αναγκαίες προϋποθέσεις της εμπειρίας: μπορούμε να

---

<sup>4</sup> Ο όρος Αισθητική και η εγκαθίδρυση του ως ξεχωριστό αντικείμενο της φιλοσοφικής σκέψης, χρεώνεται στον Alexander Gottlieb Baumgarten. Αρχικά, ως αναφορά του όρου στη διδακτορική του διατριβή (1735) και εν συνεχεία ως νέο κλάδο στους δημοσιευμένους τόμους της *Αισθητικής* του.

έχουμε εμπειρία αντικειμένων στο χώρο και τον χρόνο μόνον αν προϋπάρχουν οι καθαρές μορφές εποπτείας οι οποίες, ως οργανωτικές ικανότητες, θα ενοποιήσουν το πολλαπλό που προσλαμβάνουμε με τις αισθήσεις και θα καταστήσουν έτσι δυνατή την παράσταση των αντικειμένων εν χώρω και χρόνω. Με άλλα λόγια, μολονότι μπορούμε να συλλάβουμε τον χώρο και τον χρόνο χωρίς αντικείμενα, δεν μπορούμε να συλλάβουμε αντικείμενα χωρίς τον χώρο και τον χρόνο.»<sup>5</sup>

Παρότι το βάρος της φιλοσοφικής θεωρίας του Kant εντοπίζεται στα γνωστότερα βιβλία του *Κριτική του καθαρού λόγου* και *Κριτική του πρακτικού λόγου*, οι βασικές βιβλιογραφικές αντιλήψεις θα γίνουν από το βιβλίο του *Κριτική της κριτικής ικανότητας* (*Kritik der Urteilkraft*). Στο συγκεκριμένο βιβλίο, αναπτύσσει ο Kant τη θεωρία του περί Αισθητικής, κρίνοντας τη ως μια υπερατομική θέσπιση μεταξύ νόησης και φαντασίας. Παρόλο που δε γίνονται άμεσες αρχιτεκτονικές αναφορές, πολλές από τις απόψεις που παρουσιάζει αποτελούν τη βάση για πολλές μετέπειτα αρχιτεκτονικές θεωρήσεις, καθώς και τη θεμελιώδη αρχή για το εν λόγω ερευνητικό πόνημα. Όπως άλλωστε θίγει η Diane Morgan στο βιβλίο *Kant for architects*: «Παρά το ότι ο κόσμος του Immanuel Kant είναι πιο μακριά από εμάς, σε σχέση με αυτόν των πιο πρόσφατων στοχαστών, θα δούμε ότι οι ιδέες του εντούτοις εμπλέκονται με θέματα που απασχολούν, ή μάλλον θα πρέπει να απασχολούν όσους ασχολούνται με την οικοδόμηση του σημερινού και αυριανού κόσμου. [...] Ακόμα κι αν ο Καντ γνώριζε ελάχιστα για την αρχιτεκτονική ως πρακτική, είναι κεντρική στη φιλοσοφία του. Αναφέρεται στη στιβαρότητα και τη χρησιμότητά της ως έναν τρόπο ορισμού του τι είναι αρχιτεκτονική και έναν τρόπο περιγραφής του φιλοσοφικού του συστήματος.»<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Στεργιόπουλος, Κωνσταντίνος, *Η Κριτική Φιλοσοφία του Ιμάννουελ Κάντ, Μια εισαγωγή*

<sup>6</sup> Morgan, Diane, *Kant for architects*, σελ. 28, μετάφραση του γράφοντος

Μια από τις βασικότερες διαπιστώσεις που θα κάνει ο Kant είναι αυτή που σήμερα έχουμε ως παραδοχή πριν καν ξεκινήσουμε οποιαδήποτε σχετική ερευνητική προσπάθεια: η Αισθητική είναι υποκειμενική.<sup>7</sup> Το ζήτημα του ωραίου προσγειώνεται στην ατομική κρίση, αλλά ταυτόχρονα απαλλάσσεται έτσι από την προσπάθεια αναζήτησης σαφών και δεδομένων απαντήσεων.<sup>8</sup> Μια ακόμη πρωτοπόρα διαπίστωση, και αποδόμηση της Σωκρατικής θεώρησης, είναι πως η ομορφιά (το κάλος) δε συνδέεται με αυτό που η κοινωνία έχει αποφασίσει να θεωρεί ως καλό ή ηθικό. Η αισθητική αποσυνδέεται έτσι από την ηθική. Τα δύο παραπάνω συνοψίζει ο ίδιος σε δύο διαδεχόμενες προτάσεις του: «Κατ' αρχάς θα πρέπει να πεισθεί κανείς πλήρως ότι με την καλαισθητική κρίση (περί του ωραίου) αξιώνουμε από τον καθένα την αρέσκεια για ένα αντικείμενο, χωρίς όμως να θεμελιώνεται τούτο σε μία έννοια (διότι τότε θα επρόκειτο για το καλό)· και ότι η αξίωση τούτης της καθολικής εγκυρότητας προσιδιάζει τόσο ουσιωδώς σε μια κρίση, με την οποία δηλώνουμε κάτι ως ωραίο, ώστε, εάν δεν τη στοχαζόμαστε σχετικώς, δεν θα περνούσε από τη σκέψη κανενός να χρησιμοποιεί την έκφραση «ωραίο», παρά οτιδήποτε αρέσει χωρίς έννοιες θα λογαριαζόταν ως ευχάριστο· ως προς τούτο, επιτρέπεται στον καθένα να διατηρεί τις απόψεις του και ουδείς απαιτεί από τον άλλον συμφωνία με την καλαισθητική του

---

<sup>7</sup> Παρά την πίστη στην εν λόγω κρίση του Kant, στην πορεία της έρευνας θα γίνουν και αναφορές που αναζητούν την αντίθετη άποψη που στηρίζεται στην αντικειμενική αντίληψη των πραγμάτων δια του κοινού υποβάθρου κρίσης αυτών, που δεν είναι άλλο από τη γλώσσα.

<sup>8</sup> “Δεν υπάρχει αντικειμενικός κανόνας της καλαισθησίας ο οποίος να προσδιορίζει μέσω εννοιών τι είναι ωραίο. Διότι κάθε κρίση του προέρχεται από αυτή την πηγή είναι αισθητική δηλαδή η προσδιοριστική της αρχή είναι το αίσθημα του υποκειμένου, και όχι με έννοια του αντικειμένου. Η αναζήτηση επομένως μιας αρχής της καλαισθησίας, η οποία θα παρείχε το καθολικό κριτήριο του ωραίου μέσω προσδιορισμένων εννοιών, είναι μια μάταιη προσπάθεια διότι αυτό που αναζητούμε είναι αδύνατο και καθ' εαυτό αντιφατικό.” *Κριτική της κριτικής ικανότητας*, σελ. 110

κρίση, πράγμα όμως που συμβαίνει πάντοτε ως προς την καλαισθητική κρίση περί της ομορφιάς.»<sup>9</sup>

Επιπλέον, για τον Kant κάτι είναι γνήσια όμορφο όταν το ίδιο είναι ελεύθερο, αυτόνομο, απαλλαγμένο από υποχρεώσεις και κοινωνικά ή άλλα στενωπά. Για την αρχιτεκτονική, μία από τις πιο συνήθεις «υποχρεώσεις» που έχει ένα κτίριο για να λογίζεται ως ωραίο είναι αυτή της χρησιμότητας. Από το *utilitas* του Βιτρούβιου, μέχρι το *form follows function* του Sullivan, η χρησιμότητα ήταν πάντα ουσιαστικό κριτήριο ωραιότητας. Ο Kant αντιτίθεται στο συγκεκριμένο δεδομένο, παρουσιάζοντας το ωραίο να έχει «σκοπιμότητα χωρίς σκοπό». Συγκεκριμένα αναφέρει πως : «[...] η αρέσκεια για ένα αντικείμενο, εξαιτίας της οποίας το ονομάζουμε ωραίο, δε μπορεί να στηρίζεται στην παράσταση της χρησιμότητας του, διότι τότε δεν θα ήταν μια άμεση αρέσκεια για το αντικείμενο, κάτι που αποτελεί τον ουσιώδη όρο της κρίσης για την ομορφιά»<sup>10</sup>

Διευρύνοντας περαιτέρω αυτή τη λογική, της απουσίας χρησιμότητας, αγγίζει πλέον την έννοια της χωρικής απουσίας. Ενός χώρου όμορφου, δια του κενού του, δια της απουσίας σκοπού και χρήσης, δια της άφεσης της μορφολογικής του κενότητας σε αυτό που ο Kant θα ονομάσει αντικειμενική εσωτερική σκοπιμότητα, και ο Baumgarten φαινομένη τελειότητα.<sup>11</sup> Έτσι σε μία από τις περιγραφές του Kant συναντούμε την εικόνα ενός ξέφωτου στη μέση ενός δάσους<sup>12</sup>, όπου κανείς αυτόματα αναζητεί τη σκοπιμότητα της απουσίας

---

<sup>9</sup> Kant, Immanuel, *Κριτική της κριτικής ικανότητας*, σελ. 124

<sup>10</sup> Kant, Immanuel, *Κριτική της κριτικής ικανότητας*, σελ. 140

<sup>11</sup> Ο.π, σελ. 140, βλ. υποσημείωση 41

<sup>12</sup> «Όπως π.χ. αν συναντήσω στο δάσος μια τοποθεσία με πρασινάδα, γύρω από την οποία τα δέντρα σχηματίζουν έναν κύκλο, και δε φαντασθώ κάποιο σκοπό-ότι λ.χ. εξυπηρετεί έναν τοπικό χορό- τότε με μόνη τη μορφή δεν παρέχεται η παραμικρή έννοια της τελειότητας. Το να παραστήσουμε όμως μια μορφική αντικειμενική σκοπιμότητα χωρίς σκοπό, δηλαδή την απλή μορφή μιας τελειότητας (χωρίς οποιαδήποτε υλικό και έννοια εκείνου με το οποίο

δέντρων σε ένα τέτοιο τέλειο κυκλικό σχήμα, αντί να αφαιθεί στην απόλυτη ωραιότητα του κενού αυτού καθεαυτού, της σχηματικής ομορφιάς αυτής καθ'αυτής. Της ύπαρξής του στο συγκεκριμένο σημείο τη συγκεκριμένη στιγμή, τη σπάνια στιγμή απόλυτης αναιτιότητας και αχρησίας, όπου μπορεί να υπάρξει καθ'εαυτό. Να γίνει, στα λεγόμενα του Arnaud Noel, ο χώρος όπου βρίσκεται.<sup>13</sup>

Ο Kant και συγκεκριμένα οι αναφορές από το βιβλίο του *Κριτική της κριτικής ικανότητας*, θα εμφανίζονται συχνά, καθοδηγητικά, διανθιστικά και συμπληρωματικά σε πολλά από τα επιμέρους κεφάλαια της έρευνας, καθώς η ενημέρωση του καθενός από αυτά, από την πηγή της γέννησης τους κρίνεται διαρκώς διαφωτιστική.

---

εναρμονίζεται αυτό, ακόμη και αν πρόκειται απλώς για την ιδέα μιας νομοτέλειας εν γένει), τούτο αποτελεί μian αληθινή αντίφαση.» Kant, Immanuel, *Κριτική της κριτικής ικανότητας*, σελ. 141

<sup>13</sup> «Είμαι ο χώρος όπου βρίσκομαι» Arnaud, Noel, *L'état d'embauche*, 1951

## Μ έ ρ ο ς 1 ο : η εκδοχή του ωραίου μεταξύ φιλοσοφίας και μοντέρνων αρχιτεκτονικών θεωρήσεων

Η αφαιρετική διαδικασία για τον ορισμό του Ωραίου: Από τη θέση της Διοτίμας στο Πλατωνικό συμπόσιο, στο Less is more του Mies Van der Rohe.

Σε έναν από τους πιο γνωστούς διαλόγους μεταξύ φιλοσόφων, στο Πλατωνικό «Συμπόσιον», διαδραματίζεται μια συζήτηση που, ενώ και από τον ίδιο τον υπότιτλο του βιβλίου, γίνεται σαφές ότι πρόκειται «Περί έρωτος», σύντομα αντιλαμβάνεται κανείς ότι καθ' ουσίαν όλες οι προεκτάσεις δείχνουν στην αναζήτηση του ωραίου. Η καταληκτική διήγηση είναι αυτή κατά την οποία ο Σωκράτης συνδιαλέγεται με τη μάντισσα Διοτίμα, και η συζήτηση ραγδαία από τα παρελκόμενα του Έρωτα καταλήγει στην αντίληψη της ομορφιάς, του ωραίου αυτού καθ' αυτού. Στο παρακάτω απόσπασμα συνοψίζεται, αν κάτι τέτοιο είναι δυνατό, η γνώμη της Διοτίμας:

«[...] Γιατί αυτή είναι η ορθή οδός προς τα ερωτικά, είτε βαδίζεις μόνος σου είτε οδηγείσαι από άλλον, το να αρχίζεις από αυτά εδώ τα ωραία αποβλέποντας σ' εκείνο το ωραίο και να ανέρχεσαι διαρκώς, να χρησιμοποιείς σκαλοπάτια, από το ένα στα δύο και από τα δύο σε όλα τα ωραία σώματα, και από τα ωραία σώματα στις ωραίες ασχολίες, από τις ασχολίες στην απόκτηση ωραίων γνώσεων, έως ότου από τις γνώσεις φτάσεις σ' εκείνην τη γνώση, η οποία δεν είναι τίποτα άλλο από τη γνώση αυτής της ίδιας της ομορφιάς, και γνωρίσεις τελειώνοντας αυτό που είναι η ίδια η ομορφιά. Σ' αυτό το σημείο της ζωής, αγαπητέ Σωκράτη, είτε η ξένη από τη Μαντίνεια, περισσότερο από κάθε άλλο, αξίζει να ζει ο άνθρωπος: όταν βλέπει την ίδια την ομορφιά. [...] όχι όμως ανακατεμένη με σάρκες

ανθρώπινες και χρώματα και πολλή άλλη θνητή φλυαρία, αλλά αν μπορούσε να αντικρίσει την ίδια την ομορφιά στη μοναδικότητα της μορφής της.»<sup>14</sup>

Περιγράφεται εδώ μια διαρκώς μειούμενη, βαθμιδωτή διαδικασία κατά την οποία το άτομο περνάει από την εγκόσμια, σωματική ομορφιά, στην εκτίμηση πνευματικών και άυλων χαρακτηριστικών μέχρι τη συνάντηση, την αναγνώριση, την αντίληψη και αποκάλυψη της ίδιας της ομορφιάς, αυτής καθ'αυτής. Χωρίς καμία επίγεια προσθήκη ή περιττότητα, αλλά με μια θεϊκή τελειότητα στην οποία φτάνει δια της αφαίρεσης. Μέχρι να φτάσει στο τίποτα. Στο άυλο, στο μη υπαρκτό, στο μη είναι, και στο είναι ταυτόχρονα. Στο φως, στη σιωπή, στο άδειο, στη μοναδικότητα της παρουσίας.

Την έννοια του ωραίου αυτού καθ' αυτού, υπό ένα άλλο πρίσμα, αγγίζει και ο Immanuel Kant, όταν λέει πως : «Υπάρχουν δύο είδη ωραιότητας: η ελεύθερη ωραιότητα (*pulchritudo vaga*) και η απλώς προσηρητημένη ωραιότητα (*pulchritudo allaerens*). Η πρώτη δεν προϋποθέτει καμία έννοια αυτού που πρέπει να είναι το αντικείμενο, η δεύτερη προϋποθέτει μια τέτοια έννοια, καθώς και την τελειότητα του αντικειμένου σύμφωνα με αυτήν. Η πρώτη δηλώνει την αυθύπαρκτη ωραιότητα του ενός ή του άλλου πράγματος, η δεύτερη, την εξηρητημένη από μια έννοια (υπό όρους) ωραιότητα, η οποία αποδίδεται στα αντικείμενα που υπάγονται στην έννοια ενός ιδιαίτερου σκοπού.»<sup>15</sup> Υπό αυτή την έννοια το αντικείμενο, απαλλαγμένο σκοπού, όντας στην πρωτόλεια, «αληθινή» του μορφή μπορεί να θεωρηθεί ωραίο. Όταν σε αυτό αποδίδεται, προκύπτει ή ανακαλύπτεται σκοπός, προσγειώνεται στα επίγεια κριτήρια ομορφιάς και εγκλωβίζεται στην υποκειμενικότητα αυτών. Η αφαίρεση εδώ είναι εξαρχής η πρώτη και κύρια προϋπόθεση ύπαρξης

---

<sup>14</sup> Πλάτων, *Συμπόσιον*, σελ. 135

<sup>15</sup> Kant, Immanuel, *Κριτική της κριτικής ικανότητας*, σελ. 107



ωραιότητας. Σε βαθμό τέτοιο, που δεν αφορά καν μορφολογικές, αλλά ουσιαστικές, ποιοτικές ρυθμίσεις του αντικειμένου.

Όλα τα παραπάνω είναι στοιχεία που όσο δύσκολο είναι να γίνουν κατανοητά, άλλο τόσο, και περισσότερο δύσκολα είναι να γίνουν αντιληπτά και αισθητά σε έναν αρχιτεκτονικό χώρο. Κατά την εγκαθίδρυση του Μοντερνισμού, έγινε σαφής η τάση και επιθυμία για συζήτηση γύρω από την έννοια της ομορφίας δια της μορφολογικής αφαίρεσης κατά την αρχιτεκτονική σύνθεση και σχεδιασμό. Ο φιλόσοφος που θα συγκεράσει φιλοσοφία και αρχιτεκτονική κάτω από ένα κοινό ερευνητικό πρίσμα είναι πιθανόν ο Friedrich Schiller<sup>16</sup>. «Κατά τον Schiller, λοιπόν, το κάλλος δεν είναι μια πραγματικότητα αλλά κάτι το κατ' επίφασιν, κάτι το φαινομενικό, κάτι το κατ' έμφασιν, κάτι που έχει, πριν απ' το κάθε τι, μια εξωτερική όψη. Κάθε τι έχει κατ' ανάγκην ένα έξω, καταλήγει σ' ένα έξω, κι αυτό το έξω είναι η μορφή του. Ο φορμαλισμός (ο μορφισμός, θα λέγαμε στα ελληνικά) κάνει την εμφάνισή του με τον Schiller, που πρώτος επισημαίνει πως έργο τέχνης άμορφο (χωρίς μορφή) δεν είναι δυνατό να υπάρξει και πως η μορφή είναι που διαφοροποιεί την κατ' αίσθηση γνώση, που είναι το αντικείμενο της αισθητικής, από την κατά νόησιν γνώση, που είναι το αντικείμενο της φιλοσοφίας.»<sup>17</sup> Έτσι, υπό το κοινό έδαφος του φορμαλισμού, ξεκινά ένα ακόμη πιο ουσιαστικό ταξίδι, υπό αρχιτεκτονικούς όρους, στην μορφική αφαίρεση και στην εύρεση της ωραιότητας ακόμη και πίσω και πέρα από αυτή.

Ο ,από πολλούς, πατέρας της μοντέρνας αρχιτεκτονικής Charles-Édouard Jeanneret ή κατά κόσμο Le Corbusier, έχει περιγράψει την αρχιτεκτονική ως: «το επιδέξιο, σωστό και θυμαστό παίξιμο των όγκων που συμπλέκονται κάτω από το φως.»<sup>18</sup> Θα πει πως: «[...] Οι

---

<sup>16</sup> Friedrich Schiller, Μάρμαχ, 10 Νοεμβρίου 1759 – Βαϊμάρη, 9 Μαΐου 1805

<sup>17</sup> Ραφαηλίδης, Βασίλης, *Στοιχειώδης Αισθητική*, σελ 25

<sup>18</sup> Le Corbusier, *Για μια Αρχιτεκτονική*, σελ. 16

κύβοι, οι κώνοι, οι σφαίρες, οι κύλινδροι, ή οι πυραμίδες είναι οι μεγάλες πρωτογενείς μορφές που αποκαλύπτονται καλύτερα στο φως. Η εικόνα τους μας γίνεται σαφής και απτή, χωρίς να μας αφήνει αμφιβολία. Γι'αυτό ακριβώς είναι ωραίες μορφές, οι πιο ωραίες μορφές.»<sup>19</sup> Γίνεται εδώ αναφορά στη θεμελιώδη, πρωταρχική μορφή, ως ωραία μορφή. Την ακόμη απαλλαγμένη από σκοπό και σαφώς προσδιορισμένο λόγο ύπαρξης. Πολλά από τα στερεά που αναφέρει ο Le Corbusier, είναι αυτά που έμειναν γνωστά ως Πλατωνικά στερεά και κατά τη φιλοσοφία του Πλάτωνα συμβόλιζαν τα δομικά στοιχεία του σύμπαντος. Βασικές μορφές, πρωτογενείς, αμόλυντες ακόμα από οποιαδήποτε φλύαρη, και υπερβάλουσα παρέμβαση. Σε αυτή τη μορφολογική απλότητα, βρίσκει ο Le Corbusier την ουσία του ωραίου στην αρχιτεκτονική δημιουργία. Την αλήθεια των πραγμάτων κάτω από το φως θα διαπιστώσει και ο Octavio Paz. Περιγράφει χαρακτηριστικά: «Στον αέρα πλέει μια σκόνη, μια άπιαστη ουσία που σ' ερεθίζει και σε ζαλίζει. Τα πράγματα φαίνονται πιο ήρεμα κάτω απ' το φως αυτό το αβαρές, που όμως σ' εξαντλεί. Η κατάλληλη λέξη δεν είναι ίσως ηρεμία αλλά εμμονή, τα πράγματα εμμένουν κάτω απ' την ταπείνωση που σημαίνει το φως. Και το φως εμμένει. Τα πράγματα είναι πιο πράγματα, όλα πεισματώνουν να είναι, τίποτ' άλλο παρά να είναι.»<sup>20</sup> Φτάνει λοιπόν ο Paz να βλέπει τα πράγματα στην πρωταρχική τους μορφή, φτάνει να αντιλαμβάνεται την αλήθεια τους πέρα από τη λέξη που τα εκφράζει. Υπερβαίνει τη γλώσσα και τη σημαίνουσα προσφορά της και επικεντρώνεται στην ουσία του σημανόμενου. Βλέπει τα πράγματα αυτά καθ'αυτά. Του αποκαλύπτονται κάτω από την απλότητα και την κάθαρση που τους προσφέρει το φως. Παύουν να είναι αντικείμενα. Εξαντλούνται και φτάνουν στην απλότητα και την ολότητα τους ταυτόχρονα.

---

<sup>19</sup> Le Corbusier, *Για μια Αρχιτεκτονική*, σελ. 16

<sup>20</sup> Παθ, Οκτάβιο, *Ο γραμματικός πίθηκος*, σελ 46

Από την εν λόγω συζήτηση φυσικά δε θα μπορούσε να λείψει ο έτερος πατέρας του μοντερνισμού, Ludwig Mies Van der Rohe. Ίσως η πιο περίφημη φράση του , συνοψίζει τόσο εύστοχα και λακωνικά, όσα θέλει να πει συνολικά το κίνημα που εκπροσωπεί και αντιπροσωπεύει. Less is More. Το λιγότερο είναι περισσότερο. Ακόμα και το γεγονός ότι χρησιμοποιεί τόσο λίγες λέξεις για να εκφράσει κάτι με τόσες φιλοσοφικές, αρχιτεκτονικές και πνευματικές προεκτάσεις, λέει από μόνο του πολλά. Ένας άνθρωπος που μιλά λίγο και κινείται αργά, εκπέμπει ταυτόχρονα μια ηρεμία, μια εμπιστοσύνη, μια περιέχουσα σοφία. Όσο μιλά μετρημένα, σκέφτεται αμέτρητα. Με τον ίδιο τρόπο και ένας κενός, βραδυκίνητος στο χρόνο χώρος, αποπνέει μεγαλείο και σιγουριά. Προσομοιάζει το χαμένο καταφύγιο του ανθρώπου. Του θυμίζει την πρωτόγονη κατάσταση του, την ηρεμία της κάποτε φυσιολογικής του. Τη μίμηση της σιωπηλής φύσης που είχε κάνει φύση του. Το λιγότερο είναι περισσότερο. Το τίποτα είναι τα πάντα. Και πάλι ο Ραζ εδώ έρχεται να προσθέσει σχετικά: «Όταν είμαι μόνος δεν είμαι μόνος: είμαι με τον εαυτό μου· το να είσαι διαχωρισμένος δεν σημαίνει να είσαι διασπασμένος, σημαίνει να είσαι εσύ ο ίδιος. Με όλους, είμαι εξόριστος από τον εαυτό μου· μοναχός, βρίσκομαι μες στην ολότητά μου. Απελευθέρωση δεν θα πει αποκλειστικά το τέλος των άλλων και του άλλου, αλλά μάλλον το τέλος του εγώ. Επιστροφή του εγώ - όχι στον εαυτό του τον ίδιο: στο ίδιο, επιστροφή στην ομοιότητα.»<sup>21</sup> Προσπάθεια να φτάσει κανείς στο κατ'ελάχιστο του εαυτού δια το κατ'ελάχιστο του χώρου. Ομοιώνοντας το χώρο θα καταφέρω να ελαχιστοποιηθώ μαζί του στην εσωτερική και χωρική μου μοναδικότητα. Δεν είμαι μόνος.

Για τη συμπλήρωση των παραπάνω επιστρατεύεται και πάλι το μανιφέστο και η γραφή του LeCorbusier όταν ο τελευταίος κάνει ακόμη πιο σαφή τη θέση του περί της αφαιρετικής διαδικασίας

---

<sup>21</sup> Παθ, Οκτάβιο, *Ο γραμματικός πίθηκος*, σελ. 118

δηλώνοντας πως: «η αρχιτεκτονική αφαίρεση έχει τούτο το ξεχωριστό και θαυμαστό, πως όταν ριζώνει στο ακατέργαστο, του δίνει πνευματική υπόσταση, επειδή το ακατέργαστο δεν είναι τίποτε άλλο από την υλοποίηση, το σύμβολο της ιδέας που είναι εφικτή.»<sup>22</sup> Εντοπίζει μέσα στον κάθε χρήστη ή επισκέπτη ή παρατηρητή ενός χώρου μια αρχέγονη χορδή η οποία πάλλεται μπροστά στη θέαση του ωραίου, μπροστά στον εντοπισμό της αρμονίας και της ισορροπίας. «Λέγεται ότι ένα πρόσωπο είναι ωραίο, όταν η ακρίβεια του πλασίματος και η σχέση ανάμεσα στα χαρακτηριστικά αποκαλύπτουν αναλογίες που τις αισθανόμαστε αρμονικές επειδή προκαλούν μέσα μας, πέρα από τις αισθήσεις, μια αντήχηση, και ένα είδος αρμονικής κλίμακας αρχίζει να πάλλεται, ανεμμήνευτο ίχνος του απόλυτου που προϋπάρχει στο βάθος του είναι μας.»<sup>23</sup> Δεν είναι λοιπόν τα μορφολογικά χαρακτηριστικά αυτά που ωθούν στη θέαση της ομορφιάς, αλλά τα ποιοτικά. Ο ρυθμός, η κλίμακα, το υλικό, η στροφή και τοποθέτηση σε σχέση με το φως, για την παραγωγή ανάλογης και κατάλληλης σκιάς. Ποιοτικές, ρυθμιστικές παράμετροι με τις οποίες ασχολείται ο αρχιτέκτονας και αποδίδουν σε έναν φαινομενικά άδειο χώρο πολυαισθητηριακή φύση. Η διαρκής προσπάθεια του χωρικού ποιητή να φτάσει στην Καντιανή ελεύθερη ωραιότητα. Ο ήρωας του Octavio Paz στο σύγγραμμά του *Ο Γραμματικός Πίθηκος*, φτάνει, κατά τον ίδιο, σε έναν τέτοιο χώρο: «Αν συνεχίσω λοιπόν, θ' ανέβω βήμα-βήμα την αναβάθρα και θα φτάσω στο μεγάλο άνδηρο. Α! Να πάρω ανάσα στο κέντρο του ανοιχτού εκείνου τετραγώνου που προσφέρεται στο βλέμμα μ' ένα είδος λογικής λιτότητας. Λιτότητα, αναγκαιότητα, ευτυχία ενός τέλει τετραγώνου, κάτω από τις μεταβολές, τα καπρίτσια και τη βία του φωτός. Ένας χώρος από αέρα, όπου όλες οι μορφές κατέχουν την παγιότητα του αέρος: τα πάντα

---

<sup>22</sup> Le Corbusier, *Για μια Αρχιτεκτονική*, σελ. 15

<sup>23</sup> Ο.π., σελ. 165

αβαρή.»<sup>24</sup> Ένας χώρος με μορφική υπόσταση στο κατ' ελάχιστό της, δίχως όμως τη βία του σκοπού. Υπάρχει για τον επισκέπτη του να υπάρξει μέσα του, να ανασάνει την παρουσία του εκεί. Απουσία σκοπού εντός της γεωμετρικής απλότητας. Το άυλο ωραίο συνυπάρχει με το ένυλο όμορφο. Kant και Διοτίμα, συναντούν Corbusier και Van der Rohe.<sup>25</sup>

Πάραυτα, και σε κάθε περίπτωση το ωραίο δείχνει να έγκειται μονίμως στο αντιληπτικό εργαλείο των ματιών. Στην πιο προφανή και, ύπο μία έννοια, επιφανειακή των αισθήσεων, όραση. Το ωραίο έγκειται στα μάτια. Το ωραίο αυτό καθ' αυτό όμως έγκειται στο σώμα, γίνεται ολικά και παναισθητηριακά αντιληπτό στη μοναδιαία ουσία του. Ακόμη και η μεγαλύτερη δυνατή προσπάθεια για μορφική ελαχιστοποίηση καταλήγει να ικανοποιεί τα μάτια. Ίσως ακόμα πιο ελάχιστο και από ένα μοναδιαίο θετικό αποτύπωμα, ένας όγκος, να ήταν το αρνητικό του, μια εσοχή. Κάτι το οποίο δεν υφίσταται πια σα μορφή, προς τέρψη της όρασης, άλλα σαν υπόσταση. Δε μοιάζει, αλλά είναι κάτι το όμορφο. Γιατί με κάνει να νιώθω όμορφα μέσα του, όχι δίπλα του. Υπάρχω ουσιαδώς μέσα του, δε στέκομαι παρατηρητικά απέναντι του. Είναι σκόπιμο η συζήτηση να επεκταθεί πέρα από την

---

<sup>24</sup> Παθ, Οκτάβιο, *Ο γραμματικός πίθηκος*, σελ 59

<sup>25</sup> Μια ακόμη αρχιτεκτονική ρητορική που ενώ προτείνει την ακριβώς αντίθετη κατεύθυνση, επιδιώκει τον ίδιο σκοπό είναι αυτή του Peter Eisenman. Ο Eisenman όντας φορμαλιστής και επομένως ενασχολητής με τον μορφολογικό πειραματισμό, ανήκει στην κατηγορία που πιστεύει πως η ομορφιά προσεγγίζεται δια της μορφολογικής υπερβολής και όχι αφαίρεσης. Σχολιάζει ο Πρώμος: «Επιδίωξη του Eisenman είναι μια αρχιτεκτονική επέκεινα της ανθρώπινης κλίμακας, δηλαδή πέραν του ανθρωπομορφισμού που απορρίπτει την εμπορευματοποίηση, τη σταθερότητα και την αισθητική απόλαυση στο όνομα της εξερεύνησης της μορφής. Η εξερεύνηση αυτή συντελείται με κανονιστικά πρότυπα τα οποία αντιτίθενται στις παραδοσιακές συμβάσεις[...]», Πρώμος, Κωνσταντίνος, *Σύστημα και σκέψη, έννοιες της αρχιτεκτονικής κατά την αντιπαράθεση μεταξύ Peter Eisenman και Jaques Derrida*, σελ. 332 (από τα πρακτικά του συνεδρίου με τίτλο *Η σημασία της φιλοσοφίας στην αρχιτεκτονική εκπαίδευση*)

εξάντληση του όρου μορφή και να διανοιχθεί προς τον όρο σχήμα, ή ακόμη πιο ενδιαφέροντα, στον όρο σχηματισμός. Ο σχηματισμός περιλαμβάνει μέσα του μια έννοια πιο ευρεία, που ερεθίζει αισθήσεις πέραν της όρασης, που μεταβάλλεται διαρκώς ως έμβιος οργανισμός και προσαρμόζεται στις διατάξεις του επίσης μεταβαλλόμενου τοπίου γύρω του. Προσεγγίζει έτσι μια αρχιτεκτονική που αναφέρεται στο σώμα ως φυσικό και συμμετέχων μέρος του σχεδιασμού.

Σε αυτή τη θεώρηση θα εστιάσει το δεύτερο μέρος της εν λόγω ερευνητικής προσπάθειας όταν θα επεκτείνει την αναζήτηση του ωραίου στην μετέπειτα αρχιτεκτονική θεώρηση της φαινομενολογίας.

εικ. 01 | Φωτογραφία, Le Corbusier,  
Convent of La Tourette, εσωτερικό





Friedrich Froebel : από τα Πλατωνικά στερεά ως παιδαγωγική μέθοδο βασικής αισθητικής, στη διαμόρφωση των μοντέρνων αρχιτεκτονικών αντιλήψεων και διδακτικών

Πιάνοντας το μύθο του προηγούμενου κεφαλαίου περί της αφαιρετικής αντίληψης για την προσέγγιση του ωραίου, και των απλών βασικών χωρικών μορφών, έχει ενδιαφέρον να προεκτείνουμε αυτή τη θεώρηση στη βάση της, στην παιδαγωγική της διάσταση. Εκεί όπου βρίσκουμε την έννοια του παιχνιδιού και της παιδικής εκμάθησης δι' αυτού. Πως όμως η τέχνη ή η αρχιτεκτονική μπορεί να συνδεθεί με το παιχνίδι; Αναφέρει ο Ραφαηλίδης πως: «Για τον Schiller η τέχνη είναι ένα παιχνίδι με τις μορφές. Η διαφορά της απ' το κυρίως ευτείν παιχνίδι βρίσκεται στο ότι η τέχνη παράγει έργο ενώ το παιχνίδι δεν παράγει τίποτα. Η τέχνη συνεπώς είναι ένα παιχνίδι που καταλήγει σε ένα έργο. Και, βέβαια, δεν είναι καθόλου τυχαίες οι εκφράσεις «παίζω βιολί», ή «παίζω θέατρο». Παίζοντας, δημιουργώ μορφές. Και «γεμίζω» τις μορφές με ένα περιεχόμενο. Που είναι μεν αναγκαίο αλλά όχι περισσότερο απ' όσο είναι η μορφή. Πρώτος ο Schiller μίλησε για την αναγκαιότητα αλλά και την προτεραιότητα της μορφής στην τέχνη. [...]»<sup>26</sup>

Παρόλαυτα, ο άνθρωπος που χειροπιαστά και έμπρακτα δημιούργησε τους άμεσους δεσμούς των τεχνών με την παιδαγωγική ήταν ο Friedrich Froebel. Στον γερμανό παιδαγωγό ωφείλεται και η γερμανική λέξη kindergarten (kinder- garden και στα αγγλικά), καθώς έτσι ονόμασε τους πρώτους παιδικούς σταθμούς που ίδρυσε και βασιζόνταν στη σχέση του παιδιού με τη φύση και την ιδεολογία του ότι τα παιδιά θα πρέπει να νουθετούνται και να μεγαλώνουν με την ίδια φροντίδα όπως τα φυτά σε ένα κήπο. Ο ίδιος, έχοντας

---

<sup>26</sup> Ραφαηλίδης, Βασίλης, *Στοιχειώδης Αισθητική*, σελ 26

προηγούμενως ασχοληθεί και με την κρυσταλλογραφία, έβλεπε τη φύση από τη μικρογραφική της σκοπιά, δια των ευθείων γραμμών και τεθλασμένων σχημάτων, σε αντίθεση με την ευρεία συσχέτιση της φύσης με οργανικές μορφές και καμπυλόγραμμα σχήματα. Σε αυτή τη βάση δημιούργησε τα γνωστά ως Froebelgaben (στα αγγλικά μεταφράζονται ως Froebel Gifts), τα δώρα του Froebel. Τα τελευταία ήταν παιχνίδια βασισμένα στα Πλατωνικά στερέα, τον κύβο, τη σφαίρα και την πυραμίδα, τα οποία είχαν μελετηθεί με τρόπο τέτοιο (τόσο σε επίπεδο υλικότητων όσο και εξέλιξης του αρχικού γεωμετρικού σχήματος), ώστε να ανταποκρίνονται στο παιδαγωγικό επίπεδο διαφορετικών ηλικιακών βαθμίδων. Όπως αναφέρει η Jeanne Rubin: « Ο Froebel δήλωνε ότι ο πρωταρχικός του στόχος ήταν «να διεγείρει, να αφυπνίσει και να ενισχύσει, την ευχαρίστηση και τη δύναμη του ανθρώπου να διεργάζεται αδιάκοπα τη δική του εκπαίδευση.<sup>27</sup>» Εξαιτίας αυτού του στόχου, οι μαθητές δεν έπρεπε να γνωρίζουν ότι διδάσκονταν. Ο παιδαγωγός, αφού παρείχε νοητική διέγερση, λάμβανε οδηγίες να περιμένει υπομονετικά τον αναπτυσσόμενο μαθητή να κάνει τις δικές του συνδέσεις και να ανακαλύψει τις πληροφορίες που μπορούσαν να προβλεφθούν. Καθώς ο μαθητής μεγάλωνε, το παιχνίδι θα γινόταν πειραματισμός, οι προκλήσεις θα γινόταν πιο περίπλοκες, η αντιμετώπιση αυτών των προκλήσεων θα γινόταν όλο και πιο διανοητική και τα αποτελέσματα θα ήταν λιγότερο προβλέψιμα. Ο Froebel ήλπιζε ότι, ενσταλάζοντας τρόπους αντιμετώπισης και σκέψης συμβατούς με την επιστημονική μεθοδολογία, θα μπορούσε να οδηγήσει τους νέους, από αυτό που πίστευε ότι ήταν η διαισθητική τους επίγνωση των φυσικών νόμων,

---

<sup>27</sup> Αυτό που σήμερα θα λέγαμε αυτομόρφωση, ή δια βίου μάθηση

σε μεγαλύτερη δεκτικότητα για μεταγενέστερη πνευματική κατανόηση.»<sup>28</sup>

Δεν είναι λίγες οι βιβλιογραφικές αναφορές<sup>29</sup> που συνδέουν το μετέπειτα έργο πολλών διάσημων αρχιτεκτόνων αλλά και καλλιτεχνών, με την εκπαιδευτική βάση που έχτισαν από τη «Φρομπελιανή» τους νηπιακή διαπαιδαγώγηση. Από τον Paul Klee και τον Wassily Kandinsky, μέχρι τον LeCorbusier, τον Frank-Lloyd Wright και τον Buckminster Fuller. Μάλιστα οι δύο τελευταίοι έχουν καταγεγραμμένα αποδώσει μέρος των ιδεών τους στην νηπιακή τους επαφή με τα δώρα του Froebel. Όπως αναφέρει στην αυτοβιογραφία του ο Frank Lloyd Wright: «Για αρκετά χρόνια καθόμουν στο τραπεζάκι του νηπιαγωγείου με γραμμές που απέχουν περίπου τέσσερις ίντσες μεταξύ τους, φτιάχνοντας τετράγωνα τεσσάρων ιντσών και, μεταξύ άλλων, έπαιξα με αυτές τις «μονάδες γραμμών», με το τετράγωνο (κύβο), τον κύκλο (σφαίρα) και το τρίγωνο (τετράεδρο ή τρίεδρο) — αυτά ήταν λείες πλάκες από ξύλο σφενδάμου. Όλα είναι στα δάχτυλά μου μέχρι σήμερα»<sup>30</sup> Αργότερα θα συμπληρώσει συμπερασματικά: «Η αρετή όλων αυτών βρισκόταν στην αφύπνιση του παιδικού μυαλού σε ρυθμικές δομές της φύσης... Σύντομα έγινα ευεπηρέαστος σε ένα κατασκευαστικό μοτίβο που αναπτύσσονταν σε όλα όσα έβλεπα.»<sup>31</sup>

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης στη μοντέρνα διδακτική της αρχιτεκτονικής η επιρροή της από το Φρομπελιανό μοντέλο.

---

<sup>28</sup> Rubin, Jeanne, *The Froebel-Wright Kindergarten Connection: A New Perspective*, σελ. 25, μετάφραση του γράφοντος

<sup>29</sup> *Inventing Kindergarten και Architecture in Play: Intimations of Modernism in Architectural Toys και The Froebel-Wright Kindergarten Connection: A New Perspective*

<sup>30</sup> Alofsin, Anthony, *Frank Lloyd Wright-the Lost Years, 1910-1922: A Study of Influence*, σελ. 359, μετάφραση του γράφοντος

<sup>31</sup> Lange, Alexandra, *The design of childhood : how the material world shapes independent kids*, σελ. 25, μετάφραση του γράφοντος

Καθηγητές τόσο της σχολής του Bauhaus όσο και της Cooper Union, είχαν προσληφθεί ακριβώς για την προουπηρεσία τους στη διδακτική του νηπιαγωγείου βάσει των θεωριών του Froebel. Ήδη από τα πρώτα μανιφέστα- διακηρύξεις της σχολής Bauhaus, ο W. Gropius αναφέρει χαρακτηριστικά: “Το μάθημα στοχεύει στην απελευθέρωση της δημιουργικής δύναμης του μαθητή, στο να του δοθεί μια κατανόηση των υλικών της Φύσης, και να τον φέρει κοντά στις θεμελιώδεις αρχές που συνιστούν τη βάση όλων των δημιουργικών δραστηριοτήτων στις εικαστικές τέχνες.”<sup>32</sup> Η παραπάνω πρόθεση ενσαρκώνονταν μέσα από τα εργαστήρια της σχολής όπου οι μαθητές μαθαίνουν να πειραματίζονται χειροπιαστά με υλικά, να αντιλαμβάνονται απτικά και οπτικά την υφή, την εικόνα και τις συμπεριφορές τους. Ο Itten ήταν από τους πρώτους εισηγητές των εν λόγω εργαστηρίων. Γράφει ο ίδιος: “(...) Το αποτέλεσμα των εξαιρετων αυτών δημιουργημάτων ήταν τότε τελείως καινούργιο. Λύνοντας τα προβλήματα αυτά, οι σπουδαστές κυριεύτηκαν από γνήσιο δημιουργικό πυρετό. (...) Ανακαλύφθηκαν δεξιότητες των χεριών και επινοήθηκαν νέες υφές. Ξεκίνησαν να γανώνουν τρελά, και τα αφυπνισμένα τους ένστικτα ανακάλυψαν τον ανεξάντλητο πλούτο των υφών και των συνδυασμών τους.”<sup>33</sup>

Επιπλέον εκπαιδευτικά αντικείμενα που θεμελιωδώς απασχολούν το πρόγραμμα του Bauhaus είναι αυτά της κλίμακας, της διαχείρισης του φωτός, του ρυθμού, της σωματικής σχέσης με το χώρο και τον ήχο. Όλα άμεσα συνδεδεμένα και ορμώμενα αρχικά από την καλλιτεχνική, χειροτεχνική και πλαστική διαδικασία των εργαστηρίων (μέθοδος γνωστή ως learning by doing), εως την ολιστική απόδοση τους στο ύψιστο μάθημα της σχολής που αφορούσε τελικά στην αρχιτεκτονική διαδικασία. Γνωστά έχουν μείνει τα μαθήματα χορευτικής ή θεατρικής φύσης, καθώς και σωματικές ασκήσεις που έφερναν τον

---

<sup>32</sup> Φόργκας, Εύα, *Μπάουχαους, Ιδέες και Πραγματικότητα*, σελ. 58

<sup>33</sup> Ο.π., σελ. 62

σπουδαστή σε άμεση σχέση με το σωματικό του σχήμα και χωρικό του αποτύπωμα. Κατά τον Gropius: “Τα στοιχεία που συνιστούν τη γραμματική της δημιουργίας είναι οι κανόνες του ρυθμού, των αναλογιών, των αξιών του φωτός, των πλήρων και κενών χώρων.”<sup>34</sup> Βάσει αυτού, ο Itten θα γνωρίσει στους σπουδαστές του τις ποιότητες και τα συνθετικά στοιχεία μέσα από τα αντίθετά τους. Η διδασκαλία του περιλάμβανε την πιο πλήρη βιωματική και ζωγραφική αναπαράσταση αντιθέτων, όπως μεγάλο- μικρό, ευθύ- καμπύλο, οξύ- αμβλύ, επίπεδο- τρισδιάστατο, λείο- τραχύ, ακίνητο- κινούμενο, ελαφρύ- βαρύ, ρευστό- στερεό, φωτεινό- σκοτεινό, ήσυχο- θορυβώδες. Σε αντίστοιχη παιδαγωγική λογική κινούταν και η θεωρία του Froebel βασισμένη στην Αρχή της Αντίθεσης, όπως αναφέρει ο Stuart Wilson, συγκεκριμένα : «[...] έφερε σε αντίθεση τις διάφορες ιδιότητες των αντικειμένων και τις ενέργειες αυτών στο χώρο που θα μπορούσαν να εκληφθούν από τις αισθήσεις. Δυάδες από αντίθετες ποιότητες ή ιδιότητες αντιπαραβάλλονταν η μία με την άλλη, όπως απλότητα- περιπλοκότητα, ενότητα- ποικιλομορφία, κίνηση- παύση, ομοιομορφία- διαφορετικότητα, χώρος- αντικείμενο, το όλον- κομμάτια αυτού. Ανέλυσε και ανέπτυξε μια σειρά από βαθμιδωτά αντικείμενα εκμάθησης. Η χρησιμότητα των αντικειμένων σε μια εκπαιδευτική διαδικασία βαθμολογούταν υπό ανθρωποσοφικούς όρους, βασίζοντας τη μορφή, τη διάσταση και το υλικό στις παρατηρήσεις και στην κιναισθητική εμπειρία του παιδιού.»<sup>35</sup>

Σε συνέχεια παρόμοιων εκπαιδευτικών διαδικασιών, στη βάση των οποίων θεμελιώνεται η συνέπεια της γραμμής που τραβά ο αρχιτέκτονας, το «καταστρεπτικό» βάρος που αυτή φέρει και το συναισθηματικό χωρικό αντίκρισμά της, θα πει ο Itten απευθυνόμενος στους μαθητές του: “ Αν ένα γνήσιο συναίσθημα

---

<sup>34</sup> Φόργκας, Εύα, *Μπάουχαους, Ιδέες και Πραγματικότητα*, σελ. 70

<sup>35</sup> Wilson, Stuart, *The "Gifts" of Friedrich Froebel*, σελ. 239, μετάφραση του γράφοντος

πρέπει να εκφραστεί με μια ευθεία ή ένα επίπεδο, το συναίσθημα αυτό πρέπει πρώτα να αντηχήσει μέσα στον καλλιτέχνη. Βραχίονας, χέρι, ακροδάχτυλο, ολόκληρο το σώμα πρέπει να έχει διαποτιστεί από το συναίσθημα.”<sup>36</sup> Τα μαθήματα του W. Kandinsky, επίσης σχετίζονται με την ανάλυση των στοιχείων που απαρτίζουν ένα σχεδιαστικό αποτέλεσμα, με τον ίδιο να δηλώνει στην εισαγωγή του εμβληματικού του βιβλίου «Σημείο- Γραμμή- Επίπεδο» ότι : “Μόνο με μία τέτοια μικροσκοπική ανάλυση η επιστήμη της τέχνης θα μπορέσει να μας οδηγήσει σε πλατιά σύνθεση που, ξεπερνώντας τα σύνορα της τέχνης, θα φθάσει στους χώρους της «Ενότητας», του «Ανθρώπινου» και του «Θείου» (...)”<sup>37</sup> Τόσο ο Kandinsky όσο και ο Paul Klee, μαζί με σειρά άλλων εξπρεσιονιστών, κυβιστών και σουρεαλιστών παρακολούθησαν σε kindergartens. Τόσο η επιρροή όσο και η ομοιότητα μεταξύ των έργων αναγνωρισμένων καλλιτεχνών και έργων παιδιών ή δασκάλων αυτών των νηπιαγωγείων είναι εντυπωσιακή. «Διότι, τόσο ο πρωτόγονος καλλιτέχνης όσο και το παιδί, που είναι κι αυτό ένας πρωτόγονος καλλιτέχνης, αδιαφορούν για τις λεπτομέρειες και παν κατ' ευθείαν στο ουσιώδες. Αυτό είναι η αφηρημένη τέχνη: Μια προσπάθεια απ' τη μεριά του καλλιτέχνη να παραμερίσει τις λεπτομέρειες για να φτάσει στο ουσιώδες.»<sup>38</sup>

Την ίδια προσπάθεια έκανε και ο Friedrich Froebel. Στηρίχθηκε στην ενδόμυχη, παιδική απλοικότητα, την οποία επικουρικά ενίσχυσε με τις γεωμετρικά θεμελιώδεις μορφές των δώρων του, ώστε να μπορέσει να καρποφορήσει η αυτοδιδασχά δια του πειραματισμού και της εξ επαφής ανακάλυψης της φύσης και της φυσικής. Το παράδειγμα αυτό καθώς και η αποδεδειγμένη επιρροή που είχε στις μετέπειτα θεωρήσεις και στα έργα καλλιτεχνών και αρχιτεκτόνων, δείχνει πως τελικά η πράξη της αφαίρεσης μπορεί να διαμορφώσει

---

<sup>36</sup> Φόργκας, Εύα, *Μπάουχαους, Ιδέες και Πραγματικότητα*,, σελ. 62

<sup>37</sup> Καντίνσκι, Βασίλι, *Σημείο- Γραμμή – Επίπεδο*, σελ. 27

<sup>38</sup> Ραφαηλίδης, Βασίλης, *Στοιχειώδης Αισθητική*, σελ. 67

μαζί με τη γνώση, και τη στοιχειώδη, πρωταρχική αισθητική. Δια της αφαίρεσης, δια της άφεσης στις πρωτόλειες μορφές και τα αντίστοιχα οπτικά και απτικά ερεθίσματα που προκαλούν, μπορεί το άτομο να οδηγηθεί μόνο του στη γνώση, η οποία κατά τον Πλάτωνα ήταν η μόνη ενσάρκωση του ωραίου. Δημιουργείται έτσι μια ευθεία νοητή γραμμή σύνδεσης μιας σειράς φιλοσόφων, παιδαγωγών, αρχιτεκτόνων και καλλιτεχνών, το χρονικό των απόψεων και των έργων των οποίων θα αποδείξουν πως η γνώση, η αισθητική, το ωραίο, μπορεί να εκληφθεί, να εκπορευθεί ή και να εισαχθεί στοιχειωδώς από την μορφική εμπειρία ενός θεμελιώδους γεωμετρικού σχήματος με το οποίο το άτομο συνδιαλέγεται σταδιακά, και από το οποίο αντλεί αυξανόμενα πληροφορία. Η αφαίρεση δίνει θέση στη φαντασία, η έλλειψη πληροφορίας, αναγκάζει στην αναζήτηση αυτής. Η απουσία, το κατ'ελάχιστο της ύλης, συμπληρώνεται από το ανθρώπινο, ενστικτώδες, προυπάρχων φαντασιακό και δημιουργούν μαζί την πρωτόλεια, δια βίου (ή και δια του βιώματος) γνώση. Κλείνει ο Ραφαηλίδης, λέγοντας: «Το παιδί ξέρει πολύ καλά να επισημαίνει τα ουσιώδη χαρακτηριστικά του θέματος που προσπαθεί να ζωγραφίσει. [...] Ο ενήλικας όμως ξεχνάει πως οι λεπτομέρειες είναι «κολλημένες» πάνω στα ουσιώδη, κι ότι τα ουσιώδη προηγούνται των λεπτομερειών. Καιρός, λοιπόν, να διδαχτούμε απ' το παιδί να επισημαίνουμε τα ουσιώδη. Κι ας μην ξεχνούμε αυτό που έλεγε ο Juan Miro. Χρειάστηκε να γεράσω για να μάθω να ζωγραφίζω σαν παιδί.»<sup>39</sup>

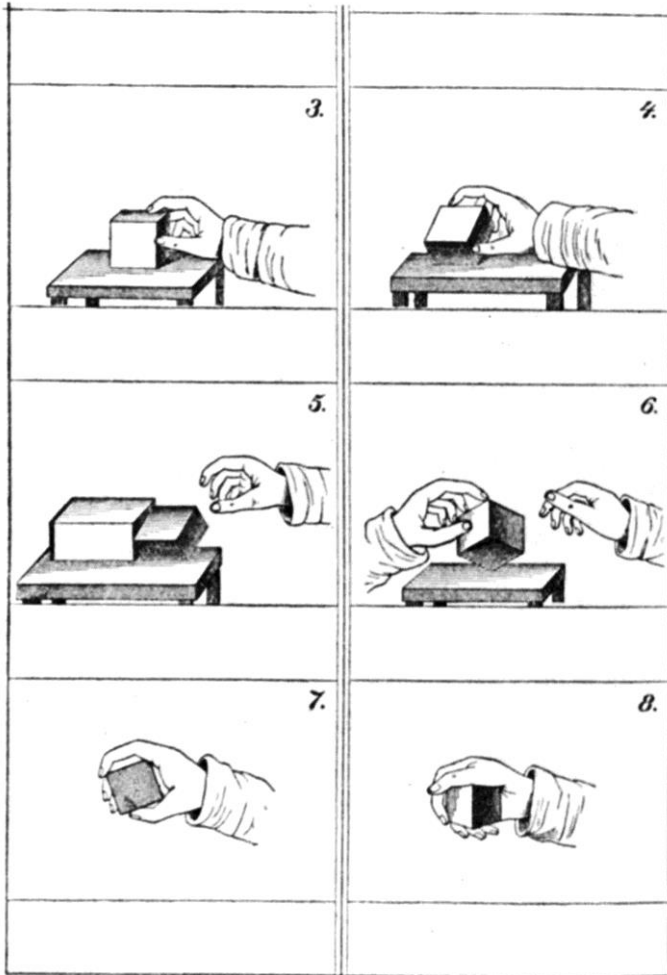
---

<sup>39</sup> Ραφαηλίδης, Βασίλης, *Στοιχειώδης Αισθητική*, σελ 68





εικ. 02 | Cubic symmetries in the  
kindergarten (Froebel, *Pedagogics of the  
Kindergarten*)



Ornament and Crime: Adolf Loos και Arthur Schopenhauer περί αρχιτεκτονικής απογύμνωσης και ανακάλυψης του ωραίου στην πρωτόλεια κατασκευαστική αρχή.

Το δοκίμιο του Αυστριακού αρχιτέκτονα και φιλοσόφου Adolf Loos «Διάκοσμος και Έγκλημα» εκδόθηκε το 1913, και μπορεί να συνοψιστεί ευστόχως από το παρακάτω χωρίο του: “Κατέληξα στην επόμενη διαπίστωση και τη μεταδίδω και στους άλλους: Η εξέλιξη του πολιτισμού ισοδυναμεί με την απομάκρυνση του διακοσμητικού στοιχείου από τα χρήσιμα αντικείμενα.»<sup>40</sup> Με τα λόγια αυτά ο Loos αποποιείται της διακόσμησης ως μια τακτική πολιτισμικά ξεπερασμένη αλλά και οικονομοτεχνικά ασύμφορη σε μία κοινωνία που έχει για τα καλά εισαχθεί και υποδέχεται το Μοντέρνο κίνημα, το οποίο και θα επισφραγίσει τη βιομηχανική εποχή της αρχιτεκτονικής δημιουργίας. Τα λόγια του Loos, έρχονται σε αλληλοτομία και εκπορεύονται από τον Luis Sullivan, ο οποίος ως εκπρόσωπος της Αμερικανικής αρχιτεκτονικής της εποχής θα πει πως : «Θα μας ωφελούσε πάρα πολύ, αν για ένα διάστημα αφήναμε κατά μέρος το διακοσμητικό και συγκεντρώναμε την προσοχή μας αποκλειστικά στην κατασκευή καλλιμόρφων στην απλότητά τους και χαριτωμένων κτισμάτων»<sup>41</sup>. Στον Luis Sullivan ανήκει άλλωστε και ένα από τα πιο διαχρονικά τοιτάτα της μοντέρνας αρχιτεκτονικής “form follows function”.

Το τελευταίο έρχεται από το άρθρο του Sullivan *A tall office building artistically considered*, όπου ισχυροποιεί την άποψη του για τη συνεπαγωγή μορφής από τη λειτουργία με παραδείγματα ορμώμενα από τη φύση: «Σε ότι και αν είναι, στου αετού την ομαλή την πτήση ή στο ανοικτό της μηλιάς μπουμπούκι, στο άλογο του αγρότη που

---

<sup>40</sup> Λοος, Άντολφ, *Διάκοσμος και Έγκλημα | Αρχιτεκτονική*, σελ. 14

<sup>41</sup> Ο.π., σελ. 14

μοχθεί, στη χάρη του κύκνου, στις βελανιδιάς τους κλάδους, στου ρυακιού την κοίτη που ελίσσεται, στα σύννεφα που παρασύρονται, πάνω απ' όλα στου ήλιου την πορεία, πάντα η μορφή ακολουθεί τη λειτουργία και αυτός είναι ο νόμος. Όπου η λειτουργία δεν αλλάζει, η μορφή δεν αλλάζει. Οι βράχοι από γρανίτη, οι λόφοι που ανένα αναπτύσσονται, παραμένουν για αιώνες. Η αστραπή ζει, σχήμα παίρνει και πεθαίνει στου ματιού το βλεφάρισμα»<sup>42</sup>

Γίνεται λοιπόν εμφανής τόσο η θεωρητική όσο και έμπρακτη διάθεση της περιόδου κατά την οποία τα κτίρια πρέπει να είναι πρώτα και κύρια λειτουργικά και κατασκευαστικά άρτια ώστε φυσιολογικά η μορφή τους να ακολουθήσει την οδό της καλαισθησίας. Μια τέτοια πρόθεση βέβαια είχε προ πολλού σπαρθεί ως σπόρος στο μυαλό κάθε αρχιτέκτονα από τον πρώτο εκδότη αρχιτεκτονικής σκέψης , τον Βιτρούβιο, με το ποιοτικό τρίπτυχο *firmitas, utilitas, venustas*, δηλαδή σταθερότητα, χρησιμότητα, ομορφιά. Υπό μία έννοια αυτή η τριάδα και η σειρά που γράφτηκε δηλώνει τόσο προτεραιότητα όσο και συνεπαγωγή. Παρότι αμφίβολος για την ανάγκη της χρησιμότητας για την ανάδειξη ενός αντικειμένου ως «ωραίο», ο Kant στο βιβλίο του *Κριτική της Κριτικής ικανότητας* , παίρνει θέση για τις στιγμές που η διακόσμηση (το κόσμημα στην περίπτωση του) αποβαίνει περιττή: «Ακόμα και όσα ονομάζονται διακοσμήσεις, εκείνα δηλαδή που δεν αποτελούν εσωτερικό συστατικό στοιχείο όλης της παράστασης του αντικειμένου, παρά μόνο εξωτερική προσθήκη και απλώς αυξάνουν την αρέσκεια της καλαισθησίας, το πραγματοποιούν τούτο μόνο με τη μορφή τους όπως τα πλαίσια των πινάκων ή τα ενδύματα των αγαλμάτων ή οι κιονοστοιχίες γύρω από λαμπρά κτίρια. Αν όμως η ίδια η διακόσμηση δε συνίσταται σε μια ωραία μορφή, αν δεν έχει άλλη λειτουργία, όπως το χρυσό πλαίσιο, παρά να προκαλέσει την

---

<sup>42</sup> Louis Henry Sullivan, «The tall office building artistically considered», σελ. 408

επιδοκιμασία με το θέλητρό του, τότε ονομάζεται κόσμημα και παραβλάπτει την αυθεντική ομορφιά.»<sup>43</sup>

Οι δυο εκ των μεγαλύτερων εκπροσώπων του μοντέρνου κινήματος που ακολούθησε των πιο πάνω θεωρητικών πεποιθήσεων, οι Le Corbusier και Mies Van der Rohe, έχουν αντίστοιχα εξυμνήσει την αξία της κατασκευαστικής προσοχής σε αντιδιαστολή με τη διακοσμητική. Ο πρώτος, στο γνωστότερο των συγγραμμάτων του *Για μια αρχιτεκτονική*, χαρακτηρίζει το σπίτι ως μια μηχανή κατοίκησης (“machine à habiter”) εκφράζοντας έτσι ευθέως την εκβιομηχάνιση της αρχιτεκτονικής περιόδου στην οποία ανήκει, και συμπληρώνοντας την πεποίθηση πως η μηχανική αρτιότητα είναι ακρογωνιαία λίθος στην επίλυση μιας αρχιτεκτονικής σύνθεσης. Άλλωστε αναφέρει χαρακτηριστικά: «Η σμίλευση των λεπτομερειών είναι η λύδια λίθος του αρχιτέκτονα. Αποκαλύπτεται αν είναι καλλιτέχνης ή απλώς μηχανικός. [...] Η σμίλευση των λεπτομερειών είναι καθαρή δημιουργία του πνεύματος: έχει ανάγκη τον άνθρωπο της πλαστικής.»<sup>44</sup> Ο έτερος πατέρας της μοντέρνας αρχιτεκτονικής Ludwig Mies Van der Rohe, θα κινηθεί ακριβώς στα ίδια θεωρητικά μονοπάτια όταν θα πει την περίφημη φράση του πως «ο Θεός βρίσκεται στη λεπτομέρεια». Ο Θεός, η εκπροσώπηση του καλού, του ωραίου, του μοναδιαίου, βρίσκεται στη λεπτομέρεια. Στην κατασκευαστική και στατική «υπερεπίλυση» που δίνει νέα σημασία και αξία στην «δοκό επί στύλο» πρωταρχική δομή. Αρκεί να δει κανείς τα σχέδια του Mies για την επίλυση του γνωστού σταυρωειδούς υποστηλώματος, το οποίο συνθετικά και κατασκευαστικά έχει εμπνευστεί ώστε να πετύχει την στατική επάρκεια με την ελάχιστη δυνατή χωρική παρουσία, ώστε να καταλάβει όλη την ουσία της παραπάνω φράσης. Προσθέτει χαρακτηριστικά ο Paul Valery, αναφερόμενος στην κατασκευαστική τελειότητα του κοχυλιού: «Μήπως ότι ονομάζουμε τελειότητα στην

---

<sup>43</sup> Kant, Immanuel, *Κριτική της κριτικής ικανότητας*, σελ. 139

<sup>44</sup> Le Corbusier, *Για μια Αρχιτεκτονική*, σελ. 164

τέχνη[...] δεν είναι παρά το αίσθημα να ποθείς ή να βρίσκεις σ'ένα ανθρώπινο έργο τούτη τη σιγουριά στην εκτέλεση, αυτή την εσωτερικής καταβολής αναγκαιότητα και τούτη την αξεδιάλυτη και αμοιβαία συνάφεια μεταξύ σχήματος και ύλης που το παραμικρό κοχύλι με ικανώνει να βλέπω;»<sup>45</sup>

Φιλοσοφικός πρόγονος όλων των προηγούμενων, ο Arthur Schopenhauer δίνει στην αρχιτεκτονική (την οποία και κατατάσει χαμηλότατα στη βαθμίδα των τεχνών<sup>46</sup>) ουσία, μόνο κατά την απογύμνωση της από οτιδήποτε περιττό ή διακοσμητικό. Φέρεται με επιθετικό σχεδόν λόγο κατά της αρχιτεκτονικής διακόσμησης όταν μιλά για «άσκοπους θριγκούς που τρέχουν μέσα και έξω, ομαδοποιημένες στήλες, αποσπασματικές επιγραφές σε καμάρες και αετώματα θυρών, ανόητες έλικες, σπείρες και άλλα παρόμοια.»<sup>47</sup> Το διακοσμητικό έργο ανήκει κατά την άποψη του: «στη γλυπτική και όχι

---

<sup>45</sup> Valery, Paul, *Ο άνθρωπος και το κοχύλι*, σελ. 64

<sup>46</sup> Πρώτη των τεχνών κατατάσσεται όχι μόνο από τον Σοπενάουερ, αλλά και από άλλους φιλοσόφους που έγραψαν περί Αισθητικής, η τέχνη της Μουσικής. Άλλη μια ενδιαφέρουσα ένδειξη καθώς ο ήχος είναι άυλος, η μουσική είναι εκεί χωρίς να είναι. Δημιουργεί συγκίνηση υποκινεί φαντασία και πνευματική, συναισθηματική διέγερση δίχως να είναι απτικά εκεί. Την ακούμε και την αισθανόμαστε στον παλλόμενο αέρα. Δύο τοποθετήσεις του Ραφαηλίδη περί μουσικής και αρχιτεκτονικής: «Οι γλύπτες κατά κανόνα είναι και ζωγράφοι, αλλά οι περισσότεροι ζωγράφοι δεν είναι γλύπτες. Οι αρχιτέκτονες ωστόσο, όταν είναι πράγματι καλλιτέχνες και όχι μόνο τεχνικοί της δόμησης, είναι και ζωγράφοι και γλύπτες και μουσικοί. Δεν πρέπει να μας διαφεύγει άλλωστε, πως η αρχιτεκτονική ονομάστηκε «παγωμένη μουσική» Ραφαηλίδης, Βασίλης, *Στοιχειώδης Αισθητική*, σελ 101

«Η γοητεία είναι κάτι ανάμεσα στο είναι και το μη είναι. Όπως η μουσική. Η γοητεία είναι κάτι σαν μουσική. Και η μουσική είναι σκέτη γοητεία, γι' αυτούς που είναι σε θέση να γοητευτούν.» σελ 34

<sup>47</sup> Schopenhauer, Arthur, *The world as will and representation* Τόμος 2, σελ. 416, μτφρ του γράφοντος από αγγλικά

στην αρχιτεκτονική, και γίνεται ανεκτό απλώς ως πρόσθετος εξωραϊσμός, ο οποίος μπορεί και να παραλειφθεί»<sup>48</sup>

Βασικός γνώμονας για την αποκάλυψη του ωραίου στην αρχιτεκτονική πράξη και δημιουργία αποτελεί για τον Schopenhauer η εμφανής στατική υπόσταση ενός έργου. Με άλλα λόγια, η μηχανική ενός κτιρίου πρέπει να είναι σαφής και έκδηλη ώστε να αναπαριστά την αισθητική ουσία του τελευταίου. Έβρισκε άλλωστε στους Αρχαίους Ελληνικούς Ναούς την συμπύκνωση των ιδεών του, θεωρώντας τους την ύψιστη καλλιτεχνική έκφραση της αρχιτεκτονικής πράξης. Για τον Schopenhauer η καλή αρχιτεκτονική είναι εκείνη που κάνει εμφανή τη σύγκρουση Βαρύτητας και Ακαμψίας, Στηρίγματος και Βάρους. Σε κτίρια του κλασικισμού εντοπίζει επίσης αυτές τις ποιότητες καθώς «ο θριγκός εμφανίζεται εδώ ως ατόφιο φορτίο και η κολώνα ως ατόφιο στήριγμα»<sup>49</sup>. Καθώς αυτή η σχέση, αυτές οι φυσικές δυνάμεις που ασκούνται μεταξύ φορτίου και στηρίγματος είναι μη αναπαραστάσιμες (άυλες), το κτίριο παρουσιάζεται στο χρήστη όχι ως μορφή αλλά ως ύπαρξη αυτό καθ' αυτό. «Με αυτόν τον τρόπο, ξεπερνώντας την απλή δομική λογική, οι αρχιτέκτονες εκδηλώνουν την επιθυμία της Θέλησης (Will) σε μια πρωταρχική πάλη μεταξύ των ιδιοτήτων της πέτρας και των στατικών και τις δυνάμεις της βαρύτητας. Όλα τα στοιχεία του κτιρίου αποκαλύπτουν τη μορφή τους μέσα από αυτόν τον στοιχειώδη αγώνα, του οποίου η λύση, εν μέσω ισορροπίας παράγει την αίσθηση της ομορφιάς και της ευχαρίστησης που προέρχονται από τα κτίρια.»<sup>50</sup>

Ένας άμεσος συσχετισμός με τα παραπάνω προκύπτει από τη θεώρηση του LeCorbusier, όταν μιλά για τον Παρθενώνα και

---

<sup>48</sup> Ο.π., σελ. 416, μτφρ του γράφοντος από αγγλικά

<sup>49</sup> Ο.π., σελ. 412, μτφρ του γράφοντος από αγγλικά

<sup>50</sup> Schopenhauer, Arthur, *The world as will and representation*, Τόμος 1, σελ. 216, μτφρ του γράφοντος

αντιπαρέχεται της μηχανικής τελειότητας του με αυτή που θα πρέπει να έχουν τα ανερχόμενα μηχανοκίνητα της εποχής. Τοποθετεί έτσι, σε αντιστοιχία με τον Schopenhauer, το αποκορύφωμα της αρχαιοελληνικής αρχιτεκτονικής του Παρθενώνα ως το απόλυτο πρότυπο του ωραίου<sup>51</sup>. Προτάσσει τη μηχανική και την πρωταρχική και αλάνθαστη στατική τεχνολογία ενός κτίσματος ως το υπέρτατο χαρακτηριστικό για την εύρεση της ομορφιάς σε αυτό. Γράφει χαρακτηριστικά, συνοψίζοντας σε μια πολύ εύστοχα επιλεγμένη ιστορική αναδρομή και συνυπογράφοντας τις μέχρι τώρα αναφορές του κεφαλαίου μας : «Από τον πρωτογονισμό της ρομανικής εκκλησίας, περάσαμε στην Παναγία των Παρισίων, το Μέγαρο των Απομάχων, την πλατεία Concorde. Καθαρίσαμε, εκλεπτύναμε την αίσθηση, παραμερίσαμε τον διάκοσμο και κατακτήσαμε την αναλογία και το μέτρο, προχωρήσαμε, περάσαμε από την πρωτογενή ικανοποίηση (διάκοσμος) στην ανώτερη ικανοποίηση (μαθηματικά).»<sup>52</sup>

Παρά τα προηγούμενα, μια αναφορά με ιδιαίτερο ενδιαφέρον είναι αυτή στο κείμενο του Theodor Adorno «Functionalism Today», όπου ο ίδιος παρουσιάζεται επικριτικός απέναντι στη ρητορική του Adolf Loos περί αποκλειστικής κτιριακής λειτουργικότητας, θεωρώντας ότι ο Φονξιοναλισμός, όπως αυτός εκφράζεται από τον Loos, φάσκει και αντιφάσκει. Παρότι ξεκινά αποδεχόμενος ότι: «[...]το αντιδιακοσμητικό κίνημα, έχει επηρεάσει τις τέχνες χωρίς σκοπό (purpose-free arts)», καθώς «έγγυται στη φύση των τεχνών να αναζητούν το απαραίτητο και αναγκαίο μέσα τους και να αντιδρούν ενάντια σε όλα τα περιττά στοιχεία.»<sup>53</sup>, στη συνέχεια θα αντιταχθεί απέναντι στην απόλυτη άρνηση τους. Λέει χαρακτηριστικά : «αυτό

---

<sup>51</sup> «Πρέπει να πλησιάσουμε στη θεμελίωση προτύπων για να αντιμετωπίσουμε το πρόβλημα της τελειότητας», Le Corbusier, *Για μια Αρχιτεκτονική*, σελ. 105

<sup>52</sup> Le Corbusier, *Για μια Αρχιτεκτονική*, σελ. 110

<sup>53</sup> Leach, Neil, *Rethinking Architecture*, σελ. 27, μτφρ του γράφοντος



που ορίζει αυτή η γλώσσα ως απαραίτητο μπορεί αργότερα να γίνει περιττό, ακόμη και τρομερά διακοσμητικό, από τη στιγμή που δε θα μπορεί πλέον να νομιμοποιηθεί σε ένα δεύτερο είδος γλώσσας, το οποίο συνήθως ονομάζεται στυλ. Αυτό που ήταν λειτουργικό χθες μπορεί επομένως να γίνει το αντίθετο αύριο. Ο Loos είχε πλήρη επίγνωση αυτής της ιστορικής δυναμικής που περιέχεται στην έννοια του στολιδιού.»<sup>54</sup> Τη θεωρητική του αντίδραση στην άποψη του Loos συνοψίζει λέγοντας πως η απόλυτη άρνηση του στυλ, γίνεται η ίδια μια μορφή στυλ.

Παρεπιπτόντως, και έχοντας καταπιαστεί με το συγκεκριμένο κείμενο του Adorno, χρήσιμο είναι για τις ανάγκες αυτής της έρευνας, να παρατεθεί και ένα μικρό απόσπασμα και από τη γνήσια θεωρητική του πρόταση ή και ορισμό της ομορφιάς: «Η ομορφιά σήμερα δεν μπορεί να έχει άλλο μέτρο εκτός από το βάθος στο οποίο ένα έργο επιλύει αντιφάσεις. Ένα έργο πρέπει να διαπερνά τις αντιφάσεις και να τις ξεπερνά, όχι καλύπτοντας τες επιφανειακά, αλλά επιδιώκοντας την επίλυση τους. Η απλή, επίσημη ομορφιά, όποια και αν είναι αυτή, είναι κενή και χωρίς νόημα· η ομορφιά του περιεχομένου του χάνεται στην αισθησιακή απόλαυση του παρατηρητή, που προηγείται του καλλιτέχνη. Η ομορφιά είναι είτε το αποτέλεσμα των διανυσμάτων δύναμης ή δεν είναι τίποτα απολύτως<sup>55</sup>.»<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> Ο.π., σελ. 28, μτφρ του γράφοντος

<sup>55</sup> Beauty is either the resultant of force vectors or it is nothing at all.

<sup>56</sup> Leach, Neil, *Rethinking Architecture*, σελ. 27, μτφρ του γράφοντος



εικ. 02 | Ο Παρθενώνας, φωτογραφία  
Albert Morance (Le Corbusier, *Για μια  
Αρχιτεκτονική*, σελ 111)



## Μ έ ρ ο ς 2 ο : η εκδοχή του ωραίου μεταξύ φιλοσοφίας και φαινομενολογικών αρχιτεκτονικών θεωρήσεων

Η αρχιτεκτονική ως φαντασιακός και πολυαισθητηριακός εκκινήτης και ο συσχετισμός της με ανάλογες φιλοσοφικές αναφορές.

Αντιτείνοντας του προηγούμενου κεφαλαίου γράφει ο Yuhani Pallasmaa: «Ο σχεδιασμός έχει γίνει ένα είδος παιχνιδιού με τη μορφή, σε τόσο έντονο βαθμό ώστε να παραβλέπεται η πραγματικότητα του πως βιώνεται ένα κτίριο. Κάνουμε το λάθος να σκεφτόμαστε, και να αξιολογούμε, το κτίριο ως μια μορφική σύνθεση, χωρίς να καταλαβαίνουμε πια ότι είναι μια μεταφορά, πόσο μάλλον να βιώνουμε την άλλη πραγματικότητα που κρύβεται πίσω από τη μεταφορά. Πρέπει να αναλογιστούμε, λοιπόν, αν οι μορφές ή η γεωμετρία εν γένει μπορούν πράγματι να πυροδοτήσουν την αρχιτεκτονική εμπειρία και το συναίσθημα.»<sup>57</sup> Μας εισάγει έτσι με τρόπο ξεκάθαρο στην επόμενη συγγενική σχέση Αρχιτεκτονικής και Φιλοσοφίας, που έγκειται στον κοινό τομέα της Φαινομενολογίας.<sup>58</sup> Σε επίπεδο φιλοσοφικό θα μπορούσαμε να κρίνουμε ως βιολογική μητέρα της Φαινομενολογίας τον Εμπειρισμό. Παρόλαυτα, η φαινομενολογική προσέγγιση επιχειρεί να φύγει πέραν του κριτηρίου των αισθήσεων σε επίπεδο πρόσληψης, και εστιάζει στην εσωτερική ανάλυση της πληροφορίας και τον τρόπο που αυτή εκφράζεται δια

---

<sup>57</sup> Pallasmaa, Juhani, *Δώδεκα Δοκίμια για τον άνθρωπο, την τέχνη και την αρχιτεκτονική*, σελ. 75

<sup>58</sup> Σε παρόμοια διαπίστωση και παρότρυνση προχωρά και ο Gaston Bachelard όταν γράφει πως: «Ο φαινομενολόγος που θέλει να βιώσει τις εικόνες της λειτουργίας του κατοικώ δεν πρέπει να παρασυρθεί από τα θέλητρα της εξωτερικής ομορφιάς. Γενικά, η ομορφιά εξωτερικεύει, διαταράσσει το στοχασμό της εσωτερικότητας.» *Η ποιητική του χώρου*, σελ. 134

του σωματικού σχήματος. Δεν ενδιαφέρεται για τον τρόπο πρόσληψης της πληροφορίας, αλλά για την εσωτερική διαχείριση της πληροφορίας αυτής. Η Φαινομενολογία δε θέλει, επομένως, να γνωρίσει τον άνθρωπο ως υποκείμενο αλλά θέλει να μπει στην ουσία του, στις πρωταρχικές δομές του, στο βάθος της συνείδησης. Θέλει να παγώσει το έξω (το αντικείμενο της γνώσης) και να μπει στο ατομικό συνειδέν.

Στο βιβλίο του *Η προέλευση του έργου τέχνης* ο Martin Heidegger κάνει αναφορά σε έναν πίνακα του Van Gogh, «Τα παπούτσια». Για αυτόν αναφέρει πως αυτό που απεικονίζεται δεν είναι παρά «ένα ζευγάρι χωριάτικα παπούτσια και τίποτε άλλο. Και όμως. Από το σκούρο άνοιγμα του εσωτερικού μέρους των παπουτσιών προβάλλει αλύγιστος ο μόχθος των βημάτων της καθημερινής δουλειάς. Μέσα στο συμπαγές βάρος των παπουτσιών έχει μαζευτεί η καρτερικότητα του αργού βαδίσματος ανάμεσα στις μακρόσυρτες και μονότονες αυλακίες του αγρού, πάνω από τον οποίο φυσά δριμύς άνεμος. Πάνω στο δέρμα βρίσκεται αποτυπωμένη η υγρασία και το βαθύ χρώμα του εδάφους. Κάτω από τις πατούσες είναι χαραγμένη η μοναξιά του μονοπατιού κατά το ηλιοβασίλεμα. Μέσα στα παπούτσια δονείται το κρυφό κάλεσμα της γης, η σιωπηλή της προσφορά του ωριμασμένου σιταριού και η ανεξήγητη παραίτηση της κατά την ώρα του αποκαμωμένου ανασασμού μέσα στο χειμωνιάτικο χωράφι.[...]»<sup>59</sup> Ο βαθύς αναστοχασμός του συνεχίζεται ακόμη με σκέψεις και συνεχείς αναγωγές. Καταφέρει έτσι να προάγει τα παπούτσια από κοινό εργαλείο (δια της φαντασίας) σε μοναδικό χωρικό αντικείμενο με τεράστιες φιλοσοφικές και καλλιτεχνικές προεκτάσεις. Σε αντίστοιχη αναλογία, ένα άδειο δωμάτιο μπορεί να μοιάζει εκ πρώτης ως ένας χώρος κενός περιεχομένου, χρήσης και επεξεργασίας. Με τη διαχείριση άυλων εργαλείων όμως ο αρχιτέκτονας μπορεί να μετατρέψει ένα τέτοιο χώρο σε πνευματικό, νοσηματοδοτικό και φαντασιακό βυτίο.

---

<sup>59</sup> Χάϊντεγκερ, Μάρτιν, *Η προέλευση του έργου τέχνης*, σελ. 54

Δεν είναι τυχαίο άλλωστε το γεγονός ότι ο Γάλλος φιλόσοφος και ψυχαναλυτής Jacques Lacan αναφέρεται στο Φαντασιακό ως έναν από τους τρεις αλληλένδετους κρίκους εξήγησης της ανθρώπινης αντικειμενικότητας. Το τρίπτυχο αυτό που καλείται Βορρόμειος κόμβος (Borromean Knot) αποτελείται από το Φαντασιακό, το Συμβολικό, και το Πραγματικό.<sup>60</sup> Με μια σύντομη περιγραφή, στο Φαντασιακό εντάσσονται οι εικόνες και οι ονειροπολήσεις, στο Συμβολικό βρίσκονται η γλώσσα και οι θεσμοί. Τα δύο μαζί σχηματοποιούν την κοινωνική μας πραγματικότητα. Στο Πραγματικό, εμπεριέχονται όλα όσα είναι αδύνατο να συλληφθούν και διαφεύγουν των δύο προηγούμενων. Είναι το άγνωστο, το ασύλληπτο και το ανεξήγητο. Όλα μαζί συνθέτουν τη δομή των πραγμάτων που προσπαθούμε να εξηγήσουμε, στην αντικειμενική σκοπιά των οποίων εντάσσεται αναπόφευκτα και το ωραίο. Είναι χρήσιμο σε αυτό το σημείο να δοθεί λίγη παραπάνω έμφαση στην ανάλυση της έννοιας γλώσσα. Η γλώσσα είναι ο κοινός, πανανθρώπινος αλλά ταυτόχρονα υπερατομικός θεσμός που μπορεί να φέρει τη μελέτη του ωραίου σε ένα κοινό βάθος εξήγησης, και επομένως να το καταστήσει αντικειμενικό. Μπορεί καθένας να χρησιμοποιεί διαφορετικές λέξεις για την περιγραφή του ωραίου, αλλά επαφίεται στο ίδιο, κοινό σύστημα λέξεων και ηχητικών εικόνων. Υπό αυτό το το πρίσμα και με αυτό τον τρόπο (ίσως και τον μοναδικό) το ωραίο μπορεί να λογίζεται ως κάτι το αντικειμενικό, το ορισμένο με λέξεις, και ήχους, κάτω από το κοινό σύστημα επικοινωνίας της γλώσσας (γαλλικά: Langage). Οι ήχοι αυτοί μπορεί μεν να αλλάζουν ανάλογα την εκάστοτε γλώσσα (γαλλικά: Langue), και να χρησιμοποιούνται διαφορετικά κατά την εκφορά του λόγου (γαλλικά: Parole), δεν παύουν όμως να ανήκουν στο κοινό

---

<sup>60</sup> Είναι σημαντικό να αναφερθεί πως ο Βορρόμειος Κόμβος ως θεωρητική αναφορά και συνεισφορά προέρχεται από το μάθημα του Κ. Μωραΐτη: Ιστορία και Θεωρία του τοπίου: Η σχηματοποίηση κατά την τοπιακή ερμηνεία – πολιτισμικές, πολιτικές, επιστημικές επισημάνσεις.

προαναφερθέν σύστημα.<sup>61</sup> Την πολυδυναμικότητα και το πολυεπίπεδο της δυναμικής που εκφέρει η γλώσσα και κατ'επέκταση ο κόμβος του Lacan θα εκφράσει ο Paz όταν θα πει πως: «η πέραν της γλώσσας πραγματικότητα δεν είναι ολότελα πραγματικότητα, μια πραγματικότητα που δεν μιλά και δεν λέει δεν είναι πραγματικότητα και μόλις το λέω, μόλις γράφω γράμμα προς γράμμα πως δεν είναι πραγματικότητα εκείνη η γυμνή από ονόματα, τα ονόματα εξατμίζονται, έχουν γίνει αέρας, είναι ήχος εγχάρακτος σ' άλλον ήχο και σ' άλλον και σ' άλλον, ένα μουρμουρητό, ένας εξασθενημένος καταρράκτης από νοήματα που αλληλοαναιρούνται: το δέντρο που λέω δεν είναι το δέντρο που βλέπω, δέντρο δεν πάει να πει δέντρο, το δέντρο βρίσκεται πέρα από το όνομά του[...]»<sup>62</sup>

Οι αναφορές σε αρχιτεκτονικά παραδείγματα αυτής της περιοχής μελέτης είναι πολλές. Εκείνο όμως το παράδειγμα που συσπειρώνει και εγείρει πολλές από τις συνιστώσες του φαντασιακού, ανήκει προγραμματικά στην περιοχή της κατοικίας.<sup>63</sup> Εκεί, ο μεγαλύτερος, κατά τη γνώμη μου, φαινομενολογικός εκπρόσωπος είναι ο Luis Barragan. Η αποκαλυπτική αντιμετώπιση του χρώματος, των γήινων επιχρισμάτων, των στοιχείων του φωτός και του νερού, είναι αντικείμενα μελέτης τα οποία συγκεντρωτικά στοχεύουν στην ανάδειξη ενός τρόπου αντιμετώπισης της αρχιτεκτονικής με όρους που αποσκοπούν εκτός από τη λειτουργική και εργονομική επίλυση,

---

<sup>61</sup> Τη διάκριση μεταξύ των γαλλικών όρων Langage- Langue- Parole, κάνει ο Ferdinand de Saussure, Ελβετός γλωσσολόγος, στο βιβλίο του *Cours de linguistique générale*, 1916

<sup>62</sup> Παθ, Οκτάβιο, *Ο γραμματικός πύθηκος*, σελ 81

<sup>63</sup> Περί της αποτυχίας των σύγχρονων κατοικιών να συγκινήσουν και να εγείρουν τη φαντασία του κατοίκου τους, θα αναρωτηθεί ο Pallasmaa: «Γιατί τα πέτρινα θεμέλια που ανακαλύπτουμε σ' ένα κατάφυτο λιβάδι ή ένας ερειπωμένος αχυρώνας ή ένα εγκαταλελειμμένο λεμβοστάσιο μπορούν να κεντρίσουν τη φαντασία μας, ενώ τα δικά μας σπίτια φαίνεται να καταστέλλουν και να πνίγουν τις ονειροπολήσεις μας;», *Δώδεκα Δοκίμια για τον άνθρωπο, την τέχνη και την αρχιτεκτονική*, σελ. 73



στη δημιουργία χωρικών εμπειριών και συγκινησιακών συνθηκών διαβίωσης. Ο άνθρωπος βρίσκεται στο κέντρο, ο χώρος δημιουργείται γύρω του για να του επιτρέψει να σκεφτεί, να ησυχάσει, να καταφύγει, να συγκινηθεί μέσα του. Να ονειρευτεί, να φανταστεί και τελικά να ζήσει οικειοποιούμενος ένα περιβάλλον απαλλαγμένο από μορφολογικές φόρμες, εύκολες πολυτέλειες και απάνθρωπες χειρονομίες. Γιατί όπως θα πει εύστοχα και μετρημένα ο Luis Barragan: « Το σπίτι μου είναι το καταφύγιο μου, ένα συγκινητικό κομμάτι αρχιτεκτονικής, όχι ένα κρύο μερίδιο άνεσης.»

Για τη φαινομενολογία του σπιτιού ως χώρο φαντασίας, αναστοχασμού και αναπόλησης έχει μιλήσει, από τη φιλοσοφική σκοπιά, κατεξοχήν ο Gaston Bachelard, αλλά και ο Charles Moore, αναλύοντας και επιπροσθέτοντας στον πρώτο. Στο λόγο του Bachelard μπορούμε να εντοπίσουμε σημεία στα οποία επικαλείται επιμέρους χώρους, ή και αντικείμενα<sup>64</sup> του σπιτιού (ή ενός οικείου χώρου) προς τη διευκόλυνση ενεργοποίησης της φαντασίας και του ονείρου. Στο σπίτι βρίσκει πως όλα τα ψυχοσωματικά εργαλεία συγκεντρώνονται για να δημιουργήσουν ένα περιβάλλον εύπορο προς ονειροπόληση και φαντασίωση. Οι αισθήσεις ξυπνούν αναμνήσεις, οι τοίχοι ανακαλούν εικόνες, και άλλες νέες δημιουργούνται ύπο την ασφάλεια της στέγης ενός προσωπικού, βιωμένου, οικειοποιημένου χώρου. Γράφει χαρακτηριστικά: «Θα δούμε, καθώς θα εκτυλίσσεται αυτή η εργασία, πώς λειτουργεί προς αυτή την κατεύθυνση η φαντασία όταν το άτομο βρίσκει και το παραμικρότερο καταφύγιο. Θα δούμε τη φαντασία να ορθώνει 'τοίχους' με σκιές άυλες, να αμπαρώνεται πίσω από ψευδαισθήσεις προστασίας- ή αντίθετα να τρεμοχουχουλιάζει

---

<sup>64</sup> «Συχνά ο φιλόσοφος περιγράφει φαινομενολογικά την 'είσοδο του στον κόσμο' το 'είναι στον κόσμο' του κάτω από το σημείο ενός οικείου αντικείμενου. Περιγράφει φαινομενολογικά το μελανοδοχείο του. Έτσι, ένα ασήμαντο αντικείμενο γίνεται θυρωρός του απέραντου κόσμου.» Bachelard, Gaston, *Η ποιητική του χώρου*, σελ. 181

πίσω από χοντρούς τοίχους και ν' αμφιβάλλει για τα πιο στέρεα οχυρά. [...] (ο άνθρωπος) Ζει το σπίτι μέσα στην αλήθεια του και την ενδυναμία του, με τη σκέψη και με τα όνειρα.»<sup>65</sup>

Ένας ακόμη αρχιτέκτονας που χειρίζεται εντέχνως την υλικότητα, την κλίμακα και το φως είναι ο Peter Zumthor. Έχει γράψει ο ίδιος, αυτό που αντίστοιχα αποδίδεται σε πολλά από τα σκίτσα του: «Λοιπόν η πρώτη από τις αγαπημένες μου ιδέες είναι αυτή: να σχεδιάζω το κτίριο σαν μια αμιγή μάζα σκιάς, ύστερα, αργότερα, να βάζω μέσα φως σα να σκάβω το σκοτάδι, σαν το φως να ήταν μια νέα μάζα που εισέρχεται σταδιακά.»<sup>66</sup> Όλα του τα έργα, παρότι κατα βάση (και λόγω προγράμματος) είναι κενοί εσωτερικά χώροι, φαντάζουν πληθωρικά. Γεμάτα από ποιότητες χωρικές που δημιουργεί με το φως, τη σκιά, τη λεπτομερή και προσεκτική επιλογή, τοποθέτηση και συναρμογή των υλικών, του υγρού στοιχείου, της κλίμακας, μέχρι και της μυρωδιάς στο χαρακτηριστικό του Bruder Klaus Field Chapel, το οποίο ξεκαλουπώνει καίγοντας συθέμελα το εσωτερικό του. Το τελευταίο αυτό παράδειγμα ανοίγει τη συζήτηση περί πολυαισθητηριακής πρόσληψης μια αρχιτεκτονικής εμπειρίας. Χωρίς να έχω μπει προσωπικά στο Bruder Klaus Field Chapel, μπορώ να μυρίσω το καμμένο ξύλο, να νιώσω στο ακροδάχτυλα μου την πολύπτυχη υφή του εμφανούς μπετού, να δω τα παιχνίδια του φωτός και να ακούσω δια της ψηλής χοάνης τους εξωτερικούς ήχους. Μια τέτοια «αρχιτεκτονημένη» εμπειρία έχει προεκτάσεις πνευματικές οι οποίες προσλήφθηκαν και εγγράφηκαν εντός του επισκέπτη δια του σωματικού του σχήματος. Στο *Κτίσμα* του Franz Kafka (το οποίο και θα αναλύσουμε στο επόμενο κεφάλαιο), ο ήρωας λέει πως: «[...] εισπνέω βαθιά την γαλήνη του σπιτιού μου»<sup>67</sup>. Με μια του φράση θα καταφέρει έτσι να εξηγήσει πως ο οικείος χώρος μπορεί, δια των αισθήσεων, να προκαλέσει στον επισκέπτη του, κάθε λογής συναίσθημα. Πώς δια του σωματικού σχήματος προκύπτουν

---

<sup>65</sup> Bachelard, Gaston, *Η ποιητική του χώρου*, σελ. 33

<sup>66</sup> Zumthor, Peter, *Atmospheres*, σελ. 59

<sup>67</sup> Kafka, Franz, *Το κτίσμα*, σελ 17

ενδόμυχες, εσωτερικές, συναισθηματικές ή πνευματικές ζυμώσεις. Ο όρος σωματικό σχήμα είναι ιδιαίτερα κομβικός και εκφράζει το σώμα ως πολυαισθητηριακό μεσολαβητή, αλλά και αναλυτή μιας προσλαμβάνουσας κατάστασης ή εμπειρίας. Παρόλαυτά, όπως αναφέρθηκε και στην αρχή του κεφαλαίου, οι συνιστώσες μιας βιωματικής εμπειρίας, ενώ σαφώς ξεκινούν από τις αισθήσεις ως μέσο πρόσληψης, αφορούν και τις πολιτισμικές, γνωσιακές, κοινωνικές, μέχρι και τις πολιτικές προσλαμβάνουσες του ατόμου για την ανάλυση του αρχικού εμπειρικού ερεθίσματος. Όπως συνοπτικά θα διαπιστώσει ο Pallasmaa: «Ένα εντυπωσιακό αρχιτεκτονικό βίωμα ευαισθητοποιεί όλη μας τη φυσική και νοητική δεκτικότητα. Η δομή του συναισθήματος είναι δύσκολο να συλληφθεί εξαιτίας της ποικιλίας και του εύρους του. Σε κάθε βίωμα, βρίσκουμε έναν συνδυασμό βιολογικών και πολιτισμικών παραγόντων, το συλλογικό και το ατομικό, το συνειδητό και το ασύνειδο, το αναλυτικό και το συναισθηματικό, το νοητικό και το φυσικό, το ψυχικό και το σωματικό.»<sup>68</sup>

Για την έννοια του σωματικού σχήματος έχει μιλήσει πρώτα, κύρια και αναλυτικά ο Maurice Merleau-Ponty, στο περίφημο *Phenomenology and Perception*. Αναφέρει χαρακτηριστικά πως: «Το ανθρώπινο σώμα είναι το όχημα της ύπαρξης στον κόσμο· το να διαθέτει σώμα ένα ζωντανό πλάσμα σημαίνει να συμπεριλαμβάνεται σε ένα καθορισμένο περιβάλλον, να ταυτίζεται με συγκεκριμένα έργα και να είναι συνεχώς αφοσιωμένο σε αυτά. [...] το σώμα μου είναι ο άξονας του κόσμου: γνωρίζω πως τα αντικείμενα έχουν διάφορες όψεις γιατί μπορώ να κάνω το γύρο τους και να τα επιθεωρήσω· με αυτή την έννοια έχω επίγνωση του κόσμου μέσω του σώματος μου.»<sup>69</sup> Έτσι, η σωματική εμπειρία, η πολυαισθητηριακή δυνατότητα του ανθρώπου,

---

<sup>68</sup> Pallasmaa, Juhani, *Δώδεκα Δοκίμια για τον άνθρωπο, την τέχνη και την αρχιτεκτονική*, σελ. 90

<sup>69</sup> Merleau-Ponty Maurice, *Phenomenology of Perception*, σελ. 94, μετάφραση του γράφοντος

είναι που του δίνει καταρχάς συνείδηση της ύπαρξης του και εν συνεχεία πολύπτυχα τον καθοδηγεί σε ψυχοσυναισθηματικές και πνευματικές καταστάσεις, που φιλτράρονται και προκύπτουν από το σωματικό του σχήμα.

Βασιζόμενες σε αυτό το θεωρητικό βάθρο, προκύπτουν διαρκώς αρκετές σύγχρονες μελέτες και πειραματικές έρευνες οι οποίες βάζουν τη θεωρία στην πράξη. Το Mobile Brain/Body Imaging (MoBI), είναι μια από αυτές τις πρωτοβουλίες που, με τη βοήθεια της εικονικής πραγματικότητας (η οποία έχει φτάσει σε παραπάνω από αποδεκτό βαθμό αληθοφάνειας), θέτει το άτομο σε ψηφιακές χωρικές συνθήκες, παρακολουθώντας ταυτόχρονα, την εγκεφαλική του συμπεριφορά και τα κέντρα των συναισθημάτων του. Είναι μια κυριολεκτική απόδοση, και χειροπιαστή μελέτη πάνω στις συναισθηματικές επιπτώσεις σωματοκεντρικών χωρικών συνθηκών, με πολύ ενδιαφέροντα αν και ποικίλα αποτελέσματα. Ένα σχετικό άρθρο επί του θέματος καταλήγει στο διπλό συμπέρασμα ότι «οι χρήστες δεν είναι αποσυνδεδεμένοι σωματικά παρατηρητές των χώρων- αντίθετα, το νόημα και η αξία ενός αρχιτεκτονικού περιβάλλοντος πηγάζει από τη διάδραση του σώματος με την αρχιτεκτονική», και επιπροσθέτως ότι «μια πειραματική προσέγγιση βασισμένη στην εικονική πραγματικότητα (IVR) μπορεί να αποδειχθεί ωφέλιμη στην εξερεύνηση πολύπλοκων ανθρώπινων αντιλήψεων που αφορούν στην εμπειρία αρχιτεκτονικών χώρων, και έτσι να βοηθήσει τους αρχιτέκτονες στο σχεδιασμό περιβαλλόντων που να ταιριάζουν καλύτερα στις διαρκώς μεταβαλλόμενες ανάγκες του χρήστη.»<sup>70</sup> Όλα τείνουν σε μια ανθρωποκεντρική αρχιτεκτονική, όχι με την έννοια της χρήσης, της βολής, της λύσης, αλλά με αυτή της εμπειρίας, της

---

<sup>70</sup> Andrea Jelic, Gaetano Tieri, Federico De Matteis, Fabio Babiloni, Giovanni Vecchiato , *The Enactive Approach to Architectural Experience: A Neurophysiological Perspective on Embodiment, Motivation, and Affordances*, , σελ. 16, μτφρ του γράφοντος

συγκίνησης, του ψυχισμού. Του ανθρώπου ως ύπαρξη, όχι ως χρήστη. Χώροι που με την αλλαγή στην κλίμακα, στις αναλογίες, στο φώς, στα υλικά, στη διακόσμηση, στο χρώμα, στην ακουστική, ή ακόμα στη μυρωδιά τους μπορούν άμεσα, έμπρακτα και πλέον αποδεδειγμένα να επηρεασουν την ψυχοσυναισθηματική κατάσταση του επισκέπτη τους. Άυλοι παράγοντες, συνιστώσες απουσίας, που τόσο έντονα εντυπώνουν παρόλαυτα την παρουσία τους στον ψυχισμό του ατόμου.

Αυτό το κεφάλαιο νιώθω πως μπορεί να κλείσει και ταυτόχρονα να συνοψιστεί μέσα από μια περιγραφή του Octavio Paz στον *Γραμματικό Πίθηκο*. Σε αυτή ο συγγραφέας, μας βυθίζει βαθιά μέσα σε μία εικόνα που συναντά ο πρωταγωνιστής του και η οποία μας διαπερνά φαντασιακά και μόνο με την περιγραφή της. Οι αισθήσεις του ατόμου κινητοποιούνται, η φαντασιακή ικανότητα διεγείρεται και πάνω στο υπάρχον πνευματικό του υπόβαθρο πλάθει φιλοσοφικές προεκτάσεις για τον εαυτό του: «Στην απέναντι γωνία ο μισάνοιχτος σκουπιδοτενεκές φλέγεται με μια ήσυχη, σχεδόν πάγια λάμψη. Το φως γλιστράει στον τοίχο σαν να ήταν νερό. Τα πράγματα κείνται μες στον εαυτό τους τον ίδιο, παίρνουν θέση μες στην πραγματικότητά τους και είναι ανατιολόγητα. Έτσι προσφέρονται στο βλέμμα, στην αφή, στην ακοή, στην όσφρηση - όχι στη σκέψη. Να μη σκέφτεσαι: να βλέπεις, να μεταβάλλεις τη γλώσσα σε διαφάνεια. Βλέπω, ακούω τα βήματα του φωτός στην αυλή, σιγά σιγά αποσύρεται στον απέναντι τοίχο, προβάλλει στον αριστερό και τον σκεπάζει μ' ένα διαυγές πέπλο δονήσεων που μόλις γίνονται αντιληπτές: μετουσίωση των τούβλων, καύση της πέτρας, στιγμή διαπύρωσης της ύλης πριν καταρρεύσει στην τυφλότητα, στην πραγματικότητά της. Βλέπω, ακούω, αγγίζω τη βαθμιαία απολίθωση της γλώσσας που πια δεν σημαίνει, μονάχα λέει:

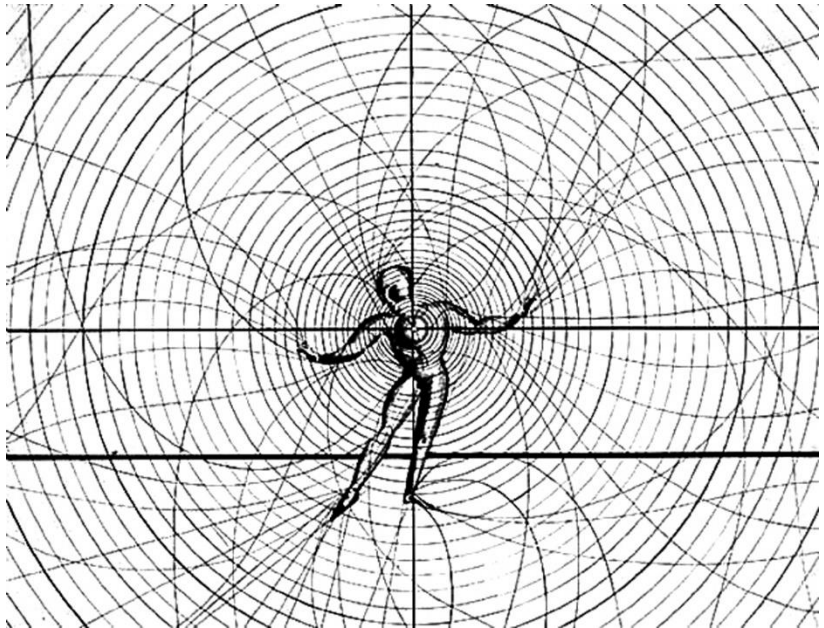
τραπέζι, σκουπιδοτενεκές, χωρίς να το λέει αληθινά, ενώ το τραπέζι ο  
τενεκές χάνονται στην ολότελα πια σκοτεινή αυλή...»<sup>71</sup>

Στιγμές αρχιτεκτονικών χώρων, δια του σώματος, προς τέρψιν ψυχής  
και πνεύματος,

---

<sup>71</sup> Παθ, Οκτάβιο, *Ο γραμματικός πίθηκος*, σελ 135

εικ. 03 | Drawing of man as dancer,  
Oskar Schlemmer, 1921





Franz Kafka, Το κτίσμα: Μια μυθιστορηματική αφήγηση στα άβυσσους της σωματοκεντρικής αρχιτεκτονικής και της φαινομενολογικής φιλοσοφίας.

Το κτίσμα είναι ένα από τα τελευταία και ημιτελή διηγήματα του Frantz Kafka, το οποίο γράφτηκε το 1923. Πρόκειται για την αφήγηση ενός, απορροδίου μορφής, ζώου σχετικά με το υπόγειο μόνωμα που έχει δημιουργήσει, τη σχέση του με αυτό, την περιγραφή των επιμέρους χώρων του, καθώς και τη διαρκή ανησυχία του περί της ασφάλειας που αυτό είναι σε θέση να του προσφέρει ως έχει, ή καθώς εξελίσσεται.

Ο πρωτότυπος τίτλος του έργου είναι “Der Bau”. Όπως θα υπογραμμίσει και θα εμμείνει στην εν λόγω ετυμολογική ρίζα ο Martin Heidegger: «Τι καλείται, επομένως, κτίζειν; Η παλαιά γερμανική λέξη *buan* για το κτίζω σημαίνει κατοικώ. Αυτό πάει να πει: μένω, διαμένω.»<sup>72</sup> Η ιδέα του ποιείν είναι η πρώτη και η πιο ανθρώπινη, συμπληρώνει ο Paul Valery. Κτίζοντας ο άνθρωπος φτάνει κοντύτερα στην ιδέα του κατοικώ, του υπάρχω στη γη, του διαμένω, του ορίζω και οικειοποιούμαι έναν τόπο. Κατά τον τρόπο αυτό το πλάσμα του Kafka δημιουργεί τον τόπο κατοίκησης του καθώς τον κτίζει, καθώς τον δημιουργεί με το ίδιο του το σώμα.

Χαρακτηριστικά είναι τα παρακάτω αποσπάσματα όπου γίνεται σαφής η σχέση της κατοικίας, με το σωματικό σχήμα του κατοικούντος. «Κάθε εκατό μέτρα περίπου, διεύρυνα τους διαδρόμους σχηματίζοντας μικρές στρογγυλές πλατείες, όπου μρω

---

<sup>72</sup> Heidegger, Martin, *Κτίζειν, κατοικείν, σκέπτεσθαι*, σελ. 27

άνετα να κουλουριάζομαι, να απολαμβάνω τη θαλπωρή του κορμιού μου και να αναπάυομαι.»<sup>73</sup>

«Ενώ όλα τα υπόλοιπα είναι προιόντα κοπιαστικότητας περισσότερο διανοητικής παρά σωματικής εργασίας, η κεντρική πλατεία είναι καρπός βαρύτατου μόχθου όλων των μελών του σώματος μου.»<sup>74</sup>

Σε μια βαθύτερη ετυμολογική προσέγγιση από τον Heidegger διαβάζουμε πως: «Η παλαιά λέξη *bauen*, η οποία λέει ότι ο άνθρωπος είναι καθόσον κατοικεί, αυτή η λέξη *bauen* σημαίνει όμως ταυτοχρόνως: προστατεύω και καλλιεργώ, φροντίζω τον αγρό, φροντίζω το αμπέλι.»<sup>75</sup> Είμαι καθόσο κατοικώ. Όσο υπάρχει η συνθήκη κατοίκησης και επομένως η ίδια η κατοικία μου, υπάρχω και εγώ ο ίδιος. Καθώς η διήγηση του Kafka προχωρά τόσο πιο σαφής γίνεται ο εν λόγω αντιληπτικός συσχετισμός. «Νιώθω σαν να μη στέκω μπροστά στο σπίτι μου αλλά μπροστά σε μένα τον ίδιο [...]»<sup>76</sup> Ο πρωταγωνιστής μας έχει τόσο σωματικούς, όσο και πνευματικούς δεσμούς με το χώρο που έχει δημιουργήσει για τον εαυτό του. Υπάρχει μέσα στην κοιλότητα που δημιούργησε και στην οποία ταυριάζει μοναδικά. Στρογγυλοποιεί τον εαυτό του και κλείνεται μέσα του. Ψάχνει εκεί το προσωπικό του είναι. «*Jedes Dasein*<sup>77</sup> scheint in sich rund»<sup>78</sup>. «Αυτό καθ'εαυτό, κάθε είναι φαίνεται στρογγυλό» γράφει ο Karl Jaspers περιγράφοντας τόσο λακωνικά και περιέργως εύστοχα την έννοια της ύπαρξης. Ελαχιστοποιώ την ύπαρξή μου σε

---

<sup>73</sup> Kafka, Franz, *Το κτίσμα*, σελ. 13

<sup>74</sup> Ο.π., σελ. 14

<sup>75</sup> Heidegger, Martin, *Κτίζειν, κατοικείν, σκέπτεσθαι*, σελ 29

<sup>76</sup> Kafka, Franz, *Το κτίσμα*, σελ 25

<sup>77</sup> Στην έννοια του *Dasein* στέκεται πολύ και ο Martin Heidegger, το οποίο αναζητά στον ελληνικό τόπο στο βιβλίο του *Διαμονές: το ταξίδι στην Ελλάδα*, και για τον οποίο εκφράζει ότι το νόημον ον ανήκει εκάστοτε σ' έναν τόπο. (σελ. 19)

<sup>78</sup> Jaspers, Karl, *Von der Wahrheit*, σελ. 50, όπως αναφέρεται στο βιβλίο του Bachelard, Gaston, *Ποιητική του χώρου*, σελ. 256

μια προσπάθεια να φτάσω πιο κοντά της. Γίνομαι ο κύκλος του είναι μου.

Η διήγηση φτάνει στην κορύφωση της όταν το πλάσμα κάνει πλέον απόλυτα σαφή τη σχέση του με το κτίσμα του, την ομοούσια ύπαρξη τους και την αλληλένδετη σωματοκεντρική επαφή που τους συνδέει. Διαβάζουμε χαρακτηριστικά: «[...] αυτό είναι το κάστρο μου που απέσπασα, ξύνοντας και δαγκώνοντας, ποδοπατώντας και σπρώχνοντας, από το αντίξοο έδαφος, το κάστρο μου που δεν μπορεί με κανέναν τρόπο να ανήκει σε κάποιον άλλο και το οποίο είναι τόσο δικό μου που να μπορώ σε τελική ανάλυση ακόμα να και να δεχτώ ήσυχος το θανάσιμο πλήγμα από τον εχθρό μου, γιατί το αίμα μου θα ποτίσει το δικό μου έδαφος και δεν θα πάει χαμένο. Και μήπως δεν είναι αυτό το μοναδικό νόημα των υπέροχων ωρών που περνώ στους διαδρόμους εν μέρει σε ήρεμο ύπνο, εν μέρει στην ευδαιμονία του ξύπνιου, στους διαδρόμους αυτούς που είναι με ακρίβεια προσαρμοσμένοι στις διαστάσεις μου, για ραχάτικα τεντώματα, παιδιάστικες τούμπες, ονειρεμένες ξάπλες, μακάριους ύπνους. Και οι μικρές πλατείες, γνωρίζω τόσο καλά την καθεμιά τους, τις ξεχωρίζω τη μια από την άλλη με κλειστά μάτια από την κλίση των τοιχωμάτων τους και μόνο, κι ας είναι πανομοιότυπες, με περικλείουν ειρηνικά και θερμά, καλύτερα και απο ό,τι κάθε φωλιά το πουλί της. Και όλα, όλα ήσυχα και άδεια.»<sup>79</sup> Από αυτόν τον υπέροχο μονόλογο του Καφκικού ήρωα μπορεί να προκύψει μια σειρά σκέψεων που αφορούν στη σωματοκεντρική και την πολυαισθητηριακή θεώρηση ενός αρχιτεκτονημένου χώρου, υπό την σκέπη της ευρύτερης φαινομενολογικής σκοπιάς τόσο από το αρχιτεκτονικό όσο και το φιλοσοφικό πρίσμα.

Αντιλαμβανόμαστε έτσι πιο πολύ μια βιωματική, βιολογική σχέση σώματος και χώρου που, ενώ έχει τα θεμέλια της στη γεωμετρική και

---

<sup>79</sup> Kafka, Franz, *Το κτίσμα*, σελ. 37

αναλογική αντιστοιχία των δύο, εγκαθιδρύεται με την απτή τους αλληλεπίδραση. Μια αλληλεπίδραση η οποία συχνά συσχετίζεται με αυτή του κοχυλιού και του κατοίκου του. Γράφει ο Valery: «Η κατασκευή, εντούτοις του κοχυλιού είναι κάτι το βιωμένο και όχι το ποιητό : το εντελώς αντίθετο από το αρθρωμένο ενέργημα μας, που έπεται ενός τέλους και ενεργεί ως αίτιο.»<sup>80</sup> Σε μια ανάλογη αναφορά ο Κονταράτος γράφει: «Θα μπορούσαμε πράγματι να πούμε, δανειζόμενοι μια από τις εκφράσεις που χρησιμοποίησε ο Hugo για να περιγράψει την εξοικείωση του Κουασιμόδου με το ναό της Παναγίας του Παρισιού, ότι το σωματικό σχήμα μας έχει κατά κάποιο τρόπο πάρει τη μορφή του σπιτιού μας, «όπως το σαλιγκάρι παίρνει τη μορφή του οστράκου του. [...] Πράγματι, ο κάτοικος του χώρου έχει συχνά οικειωθεί σε τέτοιο βαθμό τα στοιχεία που τον αρθρώνουν, ώστε αυτά να αποτελούν πια ευαισθητοποιημένα όρια του ίδιου του σωματικού του σχήματος.»<sup>81</sup> Συνοψίζοντας κατά κάποιο τρόπο τα παραπάνω ο Gaston Bachelard θα μιλήσει για «[...] ένα σπίτι που μεγαλώνει στο μέτρο που αυξάνει το σώμα που το κατοικεί.»<sup>82</sup>

Φτάνουμε έτσι να μιλάμε για μια μορφή που πλάθεται, αλλάζει και ανασχηματίζεται κατά τις ανάγκες του κατοίκου της. Πρόκειται δηλαδή για έναν ορυκτό σχηματισμό ο οποίος αποκτά έμβιο χαρακτήρα, εμφύσημα ζωής από τον ξενιστή του. Αυτό, σαν φιλοσοφική προέκταση, μπορεί να συνδεθεί με τους Γερμανούς ρομαντικούς φιλοσόφους, τους φιλοσόφους της φύσης (Naturphilosophen) όπως τους αποκαλούσαν, οι οποίοι: «Αντιλαμβάνονται λοιπόν το ορυκτό μόνο σαν απωθημένη ζωή ή μάλλον σαν εν δυνάμει ζωή, και η ίδια η ζωή... ενσαρκώνεται ή

---

<sup>80</sup> Valery, Paul, *Ο άνθρωπος και το κοχύλι*, σελ. 55

<sup>81</sup> Κονταράτος, Σάββας, *Η εμπειρία του αρχιτεκτονημένου χώρου και το σωματικό σχήμα*, σελ. 72

<sup>82</sup> Bachelard, Gaston, *Η ποιητική του χώρου*, σελ. 145

επιθυμεί να ενσαρκωθεί: το καθετί... πρέπει να έχει μορφή»<sup>83</sup> που υπαγορεύεται, όπως συμπληρώνει ο Κ. Μωραΐτης, «από τη ζωοποιό συνθήκη, από μια λειτουργία, [...] μια λειτουργία εσωτερικού ενεργήματος.» Και θα συνεχίσει συμπερασματικά: «Μπορούμε τώρα να επιστρέψουμε με ενισχυμένη διόραση στην αρχιτεκτονική και το τοπίο. Στη λειτουργία του έμβιου κτιρίου που οφείλει να προσαρμοστεί στις ζωντανές διεργασίες που εξελίσσονται μέσα του, όπως και στην έμβια παρουσία στου τοπίου. [...] του υποθετικά περισσότερο αδρανούς μέρους του τοπίου, του ανάγλυφου του εδάφους. Ας υποθέσουμε πως και τα δύο, κτιριακό κέλυφος και εδαφικό ανάγλυφο, συνταράσσονται από τη μεταβολή. Μπορούμε τότε να ισχυριστούμε, βυθισμένοι σε μια πολιτισμική προσέγγιση που η αφετηρίας της μας μετέφερε ήδη δυο αιώνες πριν, πως και οι δύο συνθήκες, η κτιριακή όπως και η εδαφική, μπορούν να χαρακτηρίζονται από σχέσεις 'κινητικές – animate'. Σχέσεις που υποδεικνύουν ταυτόχρονα μια επιστημική ενόραση 'εμφύχωσης – animation'.»<sup>84</sup> Έτσι, φυσικό και ανθρωπογενές, χώμα και κάτοικος, σπηλιά και ξενιστής, γίνονται ένα υπό την κιναισθητική εμπειρία που τους ενώνει.

Στο ρήμα «σκάβω» θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι συμπυκνώνεται η ουσία της τελευταίας αυτής θεώρησης. Στο ανθρώπινο κινήσιακό ενέργημα του ανθρώπου επί του φυσικού εμποδίου που θέλει να ξεπεράσει ή να οικειοποιηθεί. Ο άνθρωπος, θα υποστηρίξει ο Heidegger, οφείλει να κτίζει με τον τρόπο που καλλιεργεί τη γη. Σκάβοντας, είναι η προσθήκη στην πρόταση του μεγάλου φιλοσόφου. Στην αρχιτεκτονική προέκταση του Καφκικού Κτίσματος, βρίσκεται ο τρόπος κατοίκησης του ανθρώπου επί του χώρου που του έχει δοθεί. Από την πρωτόγονη σπηλιά, μέχρι την

---

<sup>83</sup> Antoine Faivre, «Η Φιλοσοφία της Φύσης στον Γερμανικό Ρομαντισμό», σελ.

33

<sup>84</sup> Μωραΐτης, Κωνσταντίνος, «Το τοπίο, η αρχιτεκτονική και το σωματικό παράδειγμα», σελ. 140

μετέπειτα καλύβα που θα νοηματοδοτήσει με διαχρονικό τρόπο αυτό που θα ονομάζουμε εως σήμερα κατοικία. «Η καλύβα, αυτό το αρχαίο κατοικώ, στοιχειώνει ακόμη και σήμερα το φαντασιακό μας. Η οικογένεια Eagles, τα δεντρόσπιτα, η κατασκήνωση στη φύση, τα παιδιά των διαμερισμάτων που συνεχίζουν στις ιχνογραφίες τους να σχεδιάζουν καλύβες με ξύλινους φράχτες, όταν τους ζητείται να σχεδιάσουν το σπίτι τους, μαρτυρούν μια αλήθεια που δείχνει να αντιστέκεται σθεναρά. Μια μορφική αντοχή πάνω στο ανάγλυφο μιας ψυχικής ανάμνησης που σαγηνεύει πάντα άμα τη εμφανίσει του. Μια αρχετυπική, συναισθηματική εικόνα που αναδύεται μέσα στην αδιαφορία της σύγχρονης μας εμπειρίας. Αυτή η γενετική «αλήθεια του φυσικού» που συγκροτεί και συγκρατεί την αδύναμη υλικότητα της καλύβας.»<sup>85</sup> Και είναι ακόμη και εδώ, στην πιο αρχέγονη μορφή κατοίκησης του, που ο άνθρωπος αποζητά την τελειότητα, το βέλτιστο, το ωραίο. Στη σπηλιά, στην καλύβα, στην κατοικία.

Σε οποιάδήποτε μορφή κατοίκησης δημιουργεί για τον εαυτό του, αποπειράται να φτάσει στο ωραίο, στο καλό, όπως αυτό μπορεί να θεωρηθεί σε κάθε περίπτωση. Στο Κτίσμα, η τελειότητα έγκειται στην ασφαλέστερη εκδοχή της χωρικής διαμόρφωσης της κατοικίας ώστε να κρατά τον ένοικο της μακριά από κινδύνους. «Και έτσι χάνομαι και πάλι σε τεχνικές λεπτομέρειες, αρχίζω για μια ακόμα φορά να ονειρεύομαι το όνειρο του απόλυτα τέλειου κτίσματος [...]»<sup>86</sup> Σε άλλη περίπτωση πάλι αναφέρεται στον «ωραιότερο τόπο παραμονής», όταν οραματίζεται μια καμπύλη εσοχή στην περίμετρο της κεντρικής του πλατείας, ώστε να μπορεί εκεί να κουρνιάσει το σωματικό του σχήμα. Να γίνει ένα με το χώρο του.<sup>87</sup> Η τάση του ζώου προς το ωραίο

---

<sup>85</sup> Αρτινός, Αποστόλης, *Η ετεροτοπία της καλυβας*, σελ. 14

<sup>86</sup> Kafka, Franz, *Το κτίσμα*, σελ. 34

<sup>87</sup> «Ένα από αυτά τα αγαπημένα μου σχέδια ήταν να αποσπάσω την κεντρική πλατεία από το χώμα που την περιβάλλει, δηλαδή να αφήσω τα τοιχώματα της σε ένα πάχος όσο περίπου το ύψος μου και να δημιουργήσω ολόγυρα της, εκτός από μία δυστυχώς αναπόσπαστη από το έδαφος μικρή βάση, ένα κενό στο μέγεθος του τοιχώματος. Σ' αυτό το κενό φανταζόμουν πάντοτε, και δεν είχα μάλλον άδικο, τον ωραιότερο τόπο παραμονής που θα μπορούσε να υπάρξει για μένα. Να κρέμομαι πάνω σ' αυτήν την καμπύλη, να σέρνομαι απάνω της, να

εμφανίζεται και μία ακόμη φορά, τώρα στην πιο «μοντέρνα» εκδοχή της, όταν αναφέρεται στην ανάγκη του για μορφική τελειότητα. Λέει χαρακτηριστικά: «Και στις εξωραιοτικές εργασίες, που απαιτούν μεγαλύτερη συγκέντρωση, σχεδόν δε μπορώ να ανταπεξέλθω. Κακότεχνοι λοφίσκοι, ενοχλητικές ρωγμές παραμένουν, για να μην αναφέρω ότι ένας τοίχος μπαλωμένος με τέτοιο τρόπο δεν θα αποκτήσει ποτέ πια την αλλοτινή του γοητεία.»<sup>88</sup> Γίνονται εδώ αναφορές στον εντοπισμό του ωραίου σε έναν τέλεια σμιλευμένο, αψεγάδιαστο τοίχο. Στη μορφολογική καθαρότητα. Στη μοντέρνα εκδοχή που καθιέρωσε τη λευκή αρχιτεκτονική και τον χωρικό πουρισμό. Όπως αναφέρει ο Κονταράτος, ο Wilhelm Worringer στο βιβλίο του Αφαίρεση και ενσυναίσθηση αποδίδει στον άνθρωπο μια εκ φύσεως σχέση συμπάθειας προς την οργανικότητα των μορφών και την αφαίρεση. «Της αντιπαραθέτει όμως ως εξίσου πρωταρχική μια ορμή προς την αφαίρεση, μέσω της οποίας ο άνθρωπος επιδιώκει να αποξενωθεί από τα ατομικά του συναισθήματα, να απαλλαγεί από τη φαινομενική αυθαιρεσία και μεταβλητότητα που χαρακτηρίζουν γενικά την οργανική ύπαρξη και να βρει τη λύτρωση στη θέαση της αντικειμενικής τελειότητας των καθαρών γεωμετρικών μορφών, στην υποκατάσταση δηλαδή των συμπτωματικών αντιληπτικών εικόνων με εικόνες εννοιακές, αναγκαίες και αναντίρρητες.»<sup>89</sup> Στον Bachelard συναντάμε ένα παράδειγμα που αν και οργανικό εμπεριέχει μέσα του την απλότητα του Worringer. «Και στην περιοχή της εικόνας της φωλιάς οι γραμμές είναι τόσο απλές που παραξενεύομαστε πως μπόρεσαν να μαγέψουν έναν ποιητή. Αλλά η απλότητα δίνει τη λήθη [...]»<sup>90</sup> Και σε μία τέτοια απλότητα πρέπει και συ να παρουσιαστείς

---

γλιστρώ από πάνω, να κάνω τούμπες και να πέφτω και πάλι με τα πόδια στο έδαφος και να παίζω όλα αυτά τα παιχνίδια κυριολεκτικά απάνω στο σώμα της κεντρικής πλατείας χωρίς όμως να βρίσκομαι μέσα στον ίδιο της το χώρο[...]», *Το κτίσμα*, σελ. 48

<sup>88</sup> Kafka, Franz, *Το κτίσμα*, σελ 55

<sup>89</sup> Κονταράτος, Σάββας, *Η εμπειρία του αρχιτεκτονημένου χώρου και το σωματικό σχήμα*, σελ. 54

<sup>90</sup> Bachelard, Gaston, *Ποιητική του χώρου*, σελ.126

απλός. Να επισκεφθείς τη γωνία μόνος. Να γίνεις ο «μονήρης»<sup>91</sup> της γωνίας σου. Εσύ απέναντι στην πιο καθαρή, και τέλεια γεωμετρία. Ο Bachelard συμπληρώνει: «Ξέρουμε καλά πως πρέπει να είμαστε μόνι για να κατοικήσουμε σε ένα κοχύλι. Ζώντας την εικόνα, ξέρουμε ότι ενδίδουμε στη μοναξιά. Το να κατοικείς μόνος σου, μεγάλο όνειρο.»<sup>92</sup> Διότι, η αφαίρεση και η απλότητα δίνουν θέση στη φαντασία. Και ο χώρος παίρνει επιπλέον μορφή από τις σκέψεις και τα συναισθήματα του επισκέπτη του. Ο Schopenhauer είπε: «Ο κόσμος είναι η αναπαράσταση μου.»<sup>93</sup> Στην ποιητική του χώρου ο Bachelard θα παραφράσει λέγοντας: «Μπορούμε να πούμε σαν<sup>94</sup> τον Schopenhauer: «Ο κόσμος είναι η φαντασία μου.» Κατέχω καλύτερα τον κόσμο όσο πιο ικανός είμαι να τον μικρογραφώ.[...] Πρέπει να ξεπεράσουμε τη λογική για να ζήσουμε το μεγάλο που εμπεριέχεται στο μικρό.»<sup>95</sup>

Τέτοιου είδους αρχιτεκτονική, σαν αυτή που περιγράφει και οραματίζεται ο καφκικός μας ήρωας συναντάμε σε οικισμούς παραδοσιακούς ανά τον κόσμο. Οπού τα υλικά και τα μεγέθη δείχνουν να έρχονται πιο κοντά σε ότι ονομάζουμε ανθρώπινο. Ο Pallasmaa θα γράψει σχετικά: «Είναι φανερό ότι η αρχιτεκτονική των παραδοσιακών πολιτισμών είναι επίσης απαραίτητα συνδεδεμένη με

---

<sup>91</sup> Valery, Paul, *Ο άνθρωπος και το κοχύλι*, σελ. 58.

Ο όρος μονήρης χρησιμοποιείται από τον Valery για τον οργανισμό που ζει μέσα στο κοχύλι του, στο «κατοικητήριο», στο «πλανόδιο καταφύγιο» του όπως επίσης το χαρακτηρίζει ο ίδιος.

<sup>92</sup> Bachelard, Gaston, *Ποιητική του χώρου*, σελ.150

<sup>93</sup> Schopenhauer, Arthur, *The world as will and representation*, μτφρ από γερμανικά στα αγγλικά E. F. J. Payne, σελ. 3

<sup>94</sup> Το κείμενο είναι σε μετάφραση Ελένης Βέλτσου- Ιωάννας Δ. Χατζηνικόλη. Παρόλαυτά το πρωτότυπο κείμενο λέει: «in the manner of Schopenhauer» που κατά τη γνώμη μου θα έπρεπε να μεταφραστεί : «κατά τον τρόπο του Σοπενάουερ»

<sup>95</sup> Bachelard, Gaston, *Ποιητική του χώρου*, σελ.176



τη σιωπηλή σοφία του σώματος, αντί να είναι οπτικά και εννοιολογικά κυριαρχημένη. Η κατασκευή στις παραδοσιακές κουλτούρες καθοδηγείται από το σώμα με τον ίδιο τρόπο που ένα πουλί μορφοποιεί τη φωλιά του με τις κινήσεις του σώματος του. Ο ιθαγενής πηλός και οι αρχιτεκτονικές από λάσπη σε πολλά μέρη του κόσμου, μοιάζουν να έχουν γεννηθεί από τις μυικές και απτικές αισθήσεις παρά από το μάτι.»<sup>96</sup> Τα υλικά θα περάσουν από τα χέρια του ανθρώπου για να παραχθούν ή να σμιλευθούν, ώσπου να τοποθετηθούν με φροντίδα από τα ίδια χέρια πάνω στην κατασκευή. Η τελευταία πάλι θα έχει μορφωθεί από τον άνθρωπο. Γιατί ο άνθρωπος φτιάχνει μόνος του τον τόπο του. Ένας άνθρωπος που κάθεται και τρώει και κοιμάται και πατά πάνω σε αυτό που ονομάζει σπίτι του. Να μια φωλιά και για μας.

---

<sup>96</sup> Pallasmaa, Juhani, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, σελ. 26 , μετάφραση του γράφοντος



εικ. 04 | Αφίσα για τη θεατρική  
παράσταση Der Bau - nach einer  
Erzählung von Franz Kafka, Erlangen,  
Γερμανία

# Der Bau

NACH EINER ERZÄHLUNG  
VON FRANZ KAFKA



AB

**31.10.20**

das theater | erlangen

## Η φαινομενολογία της γωνίας: φιλοσοφικές και αρχιτεκτονικές προεκτάσεις για την αρχή του χώρου

Η γωνία. Μια μικρογραφία οικείου τόπου, μια τόσο απλή μα και ιδιαίτερη συνθήκη χώρου που μας κάνει να νιώθουμε ασφαλής. Στο σημείο αρχής των τριών διαστάσεων βρίσκουμε την αρχή της ύπαρξης μας. Τοποθετούμε τον εαυτό μας και κουρνιαζουμε, πασχίζουμε να φτάσουμε στην αρχή του χώρου. Ο Κονταράτος γράφει πως ο August Shmarsow «Ως απαρχή της αρχιτεκτονικής θεωρεί το σχηματισμό ενός κοίλου τρισδιάστατου χώρου που ο άνθρωπος μορφοποιεί γύρω από το σώμα του σύμφωνα με τις ανάγκες του φυσικής προστασίας αλλά και με τις οπτικές απαιτήσεις του.»<sup>97</sup> Αυτές είναι οι δύο πρωταρχικές συνθήκες που δίνουν και στη γωνία αυτή τη χωρική της δύναμη, μιας και έρχονται σε συμφωνία με την ανθρώπινη, πρωτόγονη δομή (ο άνθρωπος έχοντας το οπτικό του πεδίο μπροστά θέλει κάποιου είδους προστασία πίσω του.) Ο «κοίλος τρισδιάστατος χώρος», η ιδανική «καμπύλη γωνία», όπως θα αναφέρει ο Bachelard. Και όπως ο ίδιος θα συμπληρώσει: «όλες οι κοιλότητες που υποδέχονται, είναι ήρεμα κοχύλια. Ο Gaston Puel γράφει: «Σήμερα το πρωί θα μιλήσω για την απλή ευτυχία ενός ανθρώπου μέσα στην κοιλότητα μιας βάρκας.»»<sup>98</sup>

Ο Γιάννης Πεπονής θα γράψει στο βιβλίο του *Χωρογραφίες*: «Για να περιγράψουμε τις σχέσεις μεταξύ του συνόλου των άκρων και των γωνιών που απαρτίζουν ένα δεδομένο κτιριακό σχήμα, ξεκινάμε από ένα τυχαίο άκρο και τις συντεταγμένες του. Κάθε άλλο άκρο ορίζεται ανάλογα με τη γωνία και την απόσταση που έχει από τη συμβατική αυτή αφετηρία ή από ένα άλλο σημείο του οποίου η θέση έχει προηγουμένως προσδιοριστεί με αυτόν τον τρόπο».<sup>99</sup> Παρά την κυριολεκτική του γραφή, μας πληροφορεί πως κάθε τρισδιάστατο

---

<sup>97</sup> Κονταράτος, Σάββας, *Η εμπειρία του αρχιτεκτονημένου χώρου και το σωματικό σχήμα*, σελ. 81

<sup>98</sup> Bachelard, Gaston, *Ποιητική του χώρου*, σελ.151

<sup>99</sup> Πεπονής, Γιάννης, *Χωρογραφίες*, σελ 178

σχήμα ξεκινά από ένα σημείο, την αρχή των αξόνων του χώρου, τη γωνία. Παρόλαυτα σε κάθε αρχιτεκτονημένο χώρο η γωνία είναι δοσμένη. Υπάρχει εκεί και ο άνθρωπος την οικειοποιείται κατά βούληση. Πως θα συμπεριφέρονταν και θα εξελίσσονταν ο λοιπός χώρος αν η σχεδίαση του είχε ως βάση, ως αρχή τη γωνία του. Σκεφτόμαστε έναν άνθρωπο στη γωνία του. Κουρνιάζει και σκέφτεται. Σηκώνεται και μετριέται. Περπατά και οικειοποιείται. Ένα σημείο, τρεις ευθείες, που ορίζουν τρία απαραίτητα επίπεδα. Τόσο απλή μια γωνία κι όμως τόσο πολυδιάστατη.

Η γωνία λοιπόν σαν μια μικρογραφία χώρου. Ένας συμπυκνωμένος, μικρός χώρος μέσα στον οποίο μπορούμε να κάνουμε τα μεγαλύτερα όνειρα. Να αφευθούμε στις σκέψεις και να φτάσουμε από την αλήθεια της γωνίας στην αλήθεια του σύμπαντος. Έτσι : «Ένα ασήμαντο αντικείμενο γίνεται ο θυρωρός του απέραντου κόσμου.»<sup>100</sup> Γίνεται το καταφύγιο του θείου που και αυτό κουλουριάζει μέσα μας. Θα γράψει ο Καζαντζάκης: «Με τα γόνατα κλειδωμένα στο πηγούνι, με τα χέρια απλωμένα κατά το φως, με τις πατούσες των ποδιών στη ράχη, ένα κουβάρι, στριγμώνεται ο Θεός στο κάθε μόριο της σάρκας.»<sup>101</sup>

Και είναι στον ίδιο αυτό χώρο που καταθέτονται ψυχή και πνεύμα, που διαμένουν οι πιο έντονες αναμνήσεις. Τα δυναμικά συναισθήματα ενός ακίνητου σώματος θα ποτίσουν τους τοίχους που το εγγράφουν. Θα τους διαμορφώσουν και θα τους φορτίσουν με μνήμες στιγμών μοναξιάς και συλλογισμού. Ο Bachelard θα πει πως «η γωνία γίνεται ερμάρι αναμνήσεων.» Γενικεύοντας αυτή τη σκέψη ο Pallasmaa θα αναφέρει ότι «εως ένα βαθμό τουλάχιστον κάθε τόπος μπορεί να ενθυμηθεί, εν μέρει επειδή είναι μοναδικός, αλλά εν μέρει επειδή έχει επηρεάσει το σώμα μας και επειδή έχει παράξει αρκετούς συσχετισμούς ώστε να το διατηρούμε στους προσωπικούς μας

---

<sup>100</sup> Bachelard, Gaston, *Ποιητική του χώρου*, σελ. 181

<sup>101</sup> Καζαντζάκης, Νίκος, *Ασκητική, Salvatores Dei*, σελ. 58

κόσμους.»<sup>102</sup> Προσπαθώντας να δώσουμε ένα πιο επιστημονικό υπόβαθρο σε αυτή τη συνδιαλλαγή ανθρώπου και χώρου, θα συναντήσουμε τη θεωρία της ενσυναίσθησης. «Σύμφωνα με τη θεωρία τούτη, τα ανθρώπινα σώματα, τα άψυχα αντικείμενα, αλλά και οι απλές μορφές στο χώρο ή στο χρόνο, αποκτούν εκφραστικότητα όταν γίνονται φορείς δικών μας ψυχολογικών εμπιψσεων, όταν δηλαδή βυθιζόμαστε κατά κάποιο τρόπο μέσα τους, ταυτιζόμαστε μαζί τους, και ζούμε δικές μας ψυχικές διαθέσεις και τάσεις ωςάν να μας υποβάλλονταν από τις εντυπώσεις που μας παρέχουν.»<sup>103</sup>

Ο Κονταράτος μας μεταφέρει τα λόγια του O.F. Bollnow, ο οποίος τόνισε πως «ο συγκεντρωμένος τόπος είναι πάντα περιορισμένος, είναι το σημείο όπου ο άνθρωπος «αποκτά θέση ως σκεπτόμενο ον μέσα στο χώρο», η μικρή περιοχή από την οποία ξεκινά και στην οποία επιστρέφει ακολουθώντας διάφορους δρόμους στην περιοχή που εκτείνεται τριγύρω.»<sup>104</sup> Σε ένα τέτοιο «περιορισμένο χώρο» ,στη γωνία του, βρίσκεται ο άνθρωπος όταν θέλει να απομονωθεί, να βρει ένα χώρο να εναποθέσει προβληματισμούς, να αναρωτηθεί πολύ, στον λίγο χώρο. Να ορίσει ποιος είναι μέσα από το χώρο που του δίνεται και με τον οποίο συσχετίζεται. Ο Γάλλος φιλόσοφος και ψυχολόγος Maurice Merleau- Ponty, στο έργο του Φαινομενολογία της αντίληψης επισημαίνει ότι το σώμα μας μπορεί να είναι μια «μορφή» μόνο «καθόσο είναι πολωμένο προς τα έργα του, υπάρχει προς αυτά, μαζεύεται στον εαυτό του για να φτάσει το στόχο του» και ότι το «σωματικό σχήμα» είναι τελικά ένας τρόπος να εκφράζουμε πως το σώμα μας «ανήκει στον κόσμο.»<sup>105</sup> Αντιλαμβάνομαι την ύπαρξη μου μόνο αν τη σχετίσω με κάτι άλλο. Υπάρχω σε σχέση με

---

<sup>102</sup> Pallasmaa, Juhani, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses* , σελ. 19

<sup>103</sup> Κονταράτος, Σάββας, *Η εμπειρία του αρχιτεκτονημένου χώρου και το σωματικό σχήμα*, σελ. 52

<sup>104</sup> Ο.π., σελ. 69

<sup>105</sup> Merleau- Ponty, Maurice, *Phenomenology Of Perception*, μετάφραση στα αγγλικά Colin Smith, σελ. 115

κάτι. Σε σχέση με το χώρο. Ο χώρος είναι η επιβεβαίωση της ύπαρξής μου. Υπάρχω ως προς τον ελάχιστο χώρο. Ως προς τη γωνία.

Ο Bachelard θα γράψει: «Ο ονειροπόλος είναι ευτυχισμένος γιατί είναι θλιμμένος, είναι ευχαριστημένος που είναι μόνος και περιμένει. Σ' αυτή τη γωνία στοχαζόμαστε τη ζωή και το θάνατο, όπως είναι ο κανόνας στις κορυφώσεις του πάθους.»<sup>106</sup> Πόσες υπαρξιακές αναζητήσεις σε μια γωνία. Και πόσο σ' αλήθεια δε μας αρέσει να λυπόμαστε. Να κλεινόμαστε για λίγο στον εαυτό μας και να νιώθουμε έστω και ένα άσχημο συναίσθημα. Να νιώθουμε. «Σ' αυτές τις γωνίες, φαίνεται πως ο άνθρωπος που ονειρεύεται γνωρίζει την ενδιάμεση ηρεμία του είναι και του μη είναι. Είναι το είναι μιας μη πραγματικότητας.»<sup>107</sup> Όταν ο χώρος γίνεται εφελτήριο αναζήτησης του έσω χώρου μας, ο άνθρωπος ξεσπά με την ανακάλυψη του είναι του και διαφεύγει. Σηκώνεται από την κοίλη θέση του. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η Emily στο βιβλίο του Richard Hughes, *Un cyclone a la Jamaïque*, αποσπάσματα του οποίου παραθέτει ο Bachelard και σχολιάζει: «Η κοπελίτσα μόλις εκείνη τη στιγμή κάνει την ανακάλυψη ότι είναι αυτή, σε μια έκρηξη προς τα έξω, σε αντίδραση ίσως προς το κλείσιμο σε μια γωνία της ύπαρξης.»<sup>108</sup>

Ο άνθρωπος αφήνοντας την προηγούμενη εμβρυακή στάση του, θα σηκωθεί, θα μετρηθεί με το χώρο. Θα έρθει σε σωματική συνεννόηση μαζί του. Θα τον αφουγκραστεί σωματομετρικά. Ο Louis Kahn μιλώντας για το «δωμάτιο» και τις προεκτάσεις του θα γράψει: «Το δωμάτιο δεν είναι μόνο η αρχή της αρχιτεκτονικής: είναι μια προέκταση του εαυτού. Αν το σκεφτείς, συνειδητοποιείς ότι δε λες το ίδιο πράγμα σε ένα μικρό δωμάτιο σε σχέση με αυτό που λες σε ένα μεγάλο δωμάτιο. Αν επρόκειτο να μιλήσω σε μια μεγάλη αίθουσα, θα έπρεπε να διαλέξω ένα άτομο το οποίο μου χαμογελά, προκειμένου

---

<sup>106</sup> Bachelard, Gaston, *Ποιητική του χώρου*, σελ.166

<sup>107</sup> Ο.π., σελ.170

<sup>108</sup> Ο.π., σελ.165



να μπορέσω να μιλήσω. Το μεγάλο δωμάτιο και το μικρό δωμάτιο, το ψηλό δωμάτιο και το χαμηλό δωμάτιο, το δωμάτιο με τζάκι και το δωμάτιο χωρίς, όλα αυτά γίνονται σπουδαία γεγονότα στο νου σου. Αρχίζεις να σκέφτεσαι, όχι ποιες είναι οι ανάγκες, αλλά μάλλον ποια είναι τα στοιχεία της αρχιτεκτονικής που μπορείς να εφαρμόσεις ώστε να φτιάξεις ένα περιβάλλον το οποίο είναι καλό για να μαθαίνεις, καλό για να ζεις, καλό για να εργάζεσαι.»<sup>109</sup>

Ο άνθρωπος δείχνει να θέλει ένα χώρο στα μέτρα του, του είναι πιο εύκολο να τον οικειοποιηθεί, ώστε να τον κατοικήσει. Ο Κονταράτος θα γράψει σχετικά: «Ακόμη και αν βρισκόμαστε μέσα στο χώρο αυτό για πρώτη φορά, ακόμη και αν αγνοούμε ποιои, τότε και για ποιους λόγους τον δημιούργησαν, νιώθουμε να μας είναι οικείος, στο βαθμό τουλάχιστον που η γεωμετρία του ανταποκρίνεται στα μέτρα τις στάσεις, τις κινήσεις και το γενικότερο χωρικό προσανατολισμό του σώματος μας. Και αυτό είναι που συμβαίνει κατά κανόνα με τα περισσότερα στοιχεία του.»<sup>110</sup> Χαρακτηριστική άλλωστε είναι η παρατήρηση του Zumthor σε μια από τις εμπειρικές περιγραφές χώρων που έχει επισκεφθεί, μεταξύ των οποίων και η βεράντα ενός ξενοδοχείου. «Καλά μέρη για να καθίσεις αυτά τα τραπέζια που ενώνονταν με την άκρη της βεράντας. Το πρεβάζι ήταν ακριβώς το σωστό ύψος για να ακουμπάς τον αγκώνα σου.»<sup>111</sup> Είναι αυτές οι μικρές σωματοκεντρικές ενδείξεις που δίνουν σε ένα χώρο την ευκαιρία να οικειοποιηθεί άμεσα από έναν νεοεισελθέντα σε αυτόν χρήστη. Οι εργονομικές λεπτομέρειες που δίνουν μια προσωπική ευκαιρία συνομιλίας χώρου και σώματος. Σαν ο χώρος να σε περίμενε, να φτιάχτηκε για σένα ώστε να ακουμπήσεις τον αγκώνα σου στο πρεβάζι του, ώστε να κουρνιάσεις στη γωνία του.

---

<sup>109</sup> Lobell, John, Kahn, Louis I., *Between Silence and Light: Spirit in the Architecture of Louis I. Kahn*, σελ. 38, μετάφραση του γράφοντος

<sup>110</sup> Κονταράτος, Σάββας, *Η εμπειρία του αρχιτεκτονημένου χώρου και το σωματικό σχήμα*, σελ. 65

<sup>111</sup> Zumthor, Peter, *Thinking Architecture*, σελ. 44, μτφρ του γράφοντος

Την υπόθεση της ευκολότερης οικειοποίησης του μικρού, ή καλύτερα του μετρημένου χώρου, υπογραμμίζει και ο Bachelard με την αναφορά του στα λόγια του Jules Supervielle: «Ο πολύς χώρος μας πνίγει πολύ περισσότερο από το αν δεν υπήρχε αρκετός.»<sup>112</sup> Ο Bachelard και πάλι αυτή τη φορά επικαλούμενος τον Romain Rolland: «Όταν μετά από τις δοκιμασίες της ζωής, προσφέρουν στον Colas Breugnon, τον ήρωα του Romain Rolland, ένα πιο μεγάλο, πιο κόμοδο σπίτι, αυτός το αρνιέται σαν ένα ρούχο που δεν είναι στα μέτρα του. «Θα πλέει απάνω μου ή θα σέρνεται πίσω μου.»<sup>113</sup> Τροφή για σκέψη έρχεται να μας δώσει και η αντίθετη άποψη του Peter Zumthor που στο βιβλίο του *Atmospheres* εκφράζεται κατηγορηματικά: «Οπότε δε μπορείς να λες: το μεγάλο είναι κακό, του λείπει η ανθρώπινη κλίμακα.»<sup>114</sup> Και τη θέση του αυτή τη στηρίζει φέρνοντας το παράδειγμα της Villa Rotonda του Palladio, η οποία «είναι τεράστια, μνημειώδης, αλλά όταν μπαίνεις μέσα δεν νιώθεις καθόλου φοβισμένος, πιο πολύ μεγαλοπρεπής[...] Αντί να με φοβίζουν, αυτά είναι περιβάλλοντα, που με κάποιο τρόπο με κάνουν να νιώθω μεγαλύτερος, μου επιτρέπουν να αναπνέω πιο ελεύθερα[...]». Πράγματι, όσο τραβάω τις γραμμές μιας γωνίας, δημιουργώ χώρο και αλλάζω τις ψυχοσυναισθηματικές του επιπτώσεις σε ζητήματα κλίμακας. Με κάθε εκατοστό ύψους, πλάτους, μήκους, περισσότερο ή λιγότερο, ο αρχιτέκτονας φαίνεται πως μπορεί να περάσει τον επισκέπτη από όλο το φάσμα των συναισθημάτων.

Σε ένα πιο αυστηρό πλαίσιο, η κλίμακα έχει κατεξοχήν να κάνει με το ανθρώπινο σώμα. Από τη γεωμετρική αναπαράσταση των ιδανικών αναλογιών και της χρυσής τομής, στον Άνθρωπο του Βιτρουβίου του Leonardo DaVinci και το Modulor του Le Corbusier, ο άνθρωπος υπήρξε κατά βάση υπόδειγμα για την παραγωγή «ιδανικής» γεωμετρίας και χώρου. Προσεγγίζουμε έτσι μια σωματοκεντρική

---

<sup>112</sup> Bachelard, Gaston, *Ποιητική του χώρου*, σελ. 245

<sup>113</sup> Ο.π., σελ.128

<sup>114</sup> Zumthor, Peter, *Atmospheres*, σελ. 52, μτφρ του γράφοντος

αρχιτεκτονική, σε μια προσπάθεια να ξεφύγουμε από το στεγανό γεωμετρικό αντίκτυπο της σωματικής διάπλασης. Να μιλήσουμε για τα σωματικά και τα χωρικά όρια, τη σχέση του ανθρώπου με το περίβλημα και τα πράγματα που βρίσκονται μέσα του. Ο Κονταράτος θα επιχειρήσει μια τέτοιου είδους προσέγγιση: «Είναι ένας χώρος στον οποίο ισχύουν οι ανθρωποκεντρικές διακρίσεις του εδώ και του εκεί, του πάνω και του κάτω, του εμπρός και του πίσω, του δεξιά και του αριστερά. Πρόκειται για διαστάσεις που όχι μόνο αντιστοιχούν επακριβώς στη σωματική γεωμετρία, η οποία έχει ήδη απασχολήσει τον Πλάτωνα, αλλά και που διατηρούν κάτι από την πρωταρχική βιολογική σημασία τους. Η κατακόρυφη δεν παύει να είναι η διάσταση κατά την οποία το σώμα μας έχει υπερνικήσει τη βαρύτητα για να ορθωθεί. Το εμπρός και το πίσω συνδέονται αντίστοιχα με κινήσεις επίθεσης ή επιθυμίας και φυγής ή αποστροφής. [...] Όσο για το εδώ παραμένει μια περιοχή με ζωτική σημασία, της οποίας διεκδικούμε συνεχώς την κυριότητα.»<sup>115</sup> Σε αυτή τη βιωματική σχέση ανθρώπινου σώματος και αρχιτεκτονικού χώρου θα σταθεί και ο Peter Zumthor, δίνοντας όμως πιο χειροπιαστά παραδείγματα και θέλοντας να ξεφύγει όπως λέει από τον «ακαδημαϊκό» όρο της κλίμακας: «Ίσως να ξέρετε μια ψηλή, λεπτή πόρτα, η οποία κάνει όποιον την περάσει να δείχνει υπέροχος; Ή ξέρετε εκείνη την πιο βαρετή, πιο πλατιά, σαν κάπως να μην έχει σχήμα; Και την τεράστια, την εκφοβιστική πύλη, στην οποία το άτομο που έρχεται στην πόρτα δείχνει ωραίο, ή περήφανο. Αυτό για το οποίο μιλάω είναι το μέγεθος και η μάζα και η βαρύτητα πάνω στα πράγματα.»<sup>116</sup>

Στο Εγκώμιο της Σκιάς ο Tanizaki περιγράφοντας έναν τυπικό χώρο διαβίωσης στην Ιαπωνία κάνει λόγο και για την τοκονόμα. Σύμφωνα με την υποσημείωση του μεταφραστή η τοκονόμα είναι «ειδικά

---

<sup>115</sup> Κονταράτος, Σάββας, *Η εμπειρία του αρχιτεκτονημένου χώρου και το σωματικό σχήμα*, σελ. 34

<sup>116</sup> Zumthor, Peter, *Atmospheres*, σελ. 51

διαρρυθμισμένος χώρος στη γωνία του κεντρικού δωματίου του κάθετου στον κήπο, στο παραδοσιακό ιαπωνικό σπίτι, προορισμένος για ένα βάζο με λουλούδια, μια καλλιγραφία κτλ. [...] Υιοθετήθηκε από τα σπίτια στις πόλεις και απέκτησε τεράστια πνευματική και αισθητική σημασία, ως χώρος αυτοσυγκέντρωσης, χαλάρωσης και φιλοσοφικού νοήματος ζεν.»<sup>117</sup>

Ο τρόπος με τον οποίο οι Ιάπωνες αντιμετωπίζουν τη γωνία του πιο σημαντικού τους δωματίου, ως σημείο στάσης, και ιερότητας έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Δεν προτιμούν το εκτεθειμένο και περίοπτο κέντρο του δωματίου, αλλά τη γωνία του, την αρχή του. Ένα μέρος όπου θα μπορέσουν να βρουν τον εαυτό τους, τη δική τους αρχή, να διαλογιστούν να απομονωθούν πνευματικά χωρίς απαραίτητα να απομονώνονται και χωρικά. Μάλιστα συνθέτουν αυτή τους τη γωνία έτσι, ώστε να είναι και ο πιο σκοτεινός χώρος όλου του σπιτιού. Μια τέτοια κίνηση μεταφράζεται στην ιαπωνική κουλτούρα ως τον ύψιστο αρχιτεκτονικό χώρο μιας και εκεί μπορούν να βρουν «τη μαγεία της σκιάς, κι αν διώχναμε τις σκιές που έχουν δημιουργηθεί, από κάθε γωνιά της τοκονόμα, θα μεταμορφωνόταν κι αυτή αυτοστιγμεί σε ένα απλό κενό.»<sup>118</sup>

Αντιστοιχίες θα μπορούσε να βρει κάποιος και σε άλλες γωνίες που σχετίζονται με τη συντήρηση της θρησκευτικής ή εν γένει πνευματικής πεποίθησης. Μια από αυτές αφορά και τη χριστιανική θρησκεία η οποία συμπυκνώνεται στο εικονοστάσι, το οποίο τοποθετείται κατά κύριο λόγο σε κάποια διαμορφωμένη γωνία του σπιτιού. Παρόμοια θέση παίρνει και ο βούδας σε ένα σπίτι ο οποίος ενδείκνυται, σύμφωνα με το Feng Shui, να τοποθετείται σε γωνία του σπιτιού που να κοιτάζει προς την πόρτα. Δείχνουν οι άνθρωποι να εμπιστεύονται τη γωνία τόσο ώστε να τοποθετούν εκεί τα πιο σπουδαία τους πιστεύω.

---

<sup>117</sup> Tanizaki, Junichiro, *Το εγκώμιο της σκιάς*, σελ. 70

<sup>118</sup> Ο.π., σελ. 74

Βρίσκουν στη γωνία μια ασφάλεια και μία οπτική προνομιακότητα ώστε να επαναπαύουν τον εαυτό τους σε στιγμές συγκινησιακών αναγκών. Και αναζητούν τέτοιες γωνίες καθημερινά στον κόσμο τους. Μια γωνία στο λεωφορείο, στο γραφείο, στο εστιατόριο. Η κουκούλα. Μια φορητή μικρογραφία γωνίας, για μια μικρογραφία σώματος. Μια προσωπική σπηλιά.

Γράφει ο Bachelard: «Αν αναζητούσαμε μέσα στον πλούτο του λεξιλογίου όλα τα ρήματα που μπορούσαν να εκφράσουν τις δυναμικές του αποτραβήγματος, θα βρίσκαμε εικόνες από τις κινήσεις του ζώου, κινήσεις αναδίπλωσης που έχουν εγγραφεί στους μύες.»<sup>119</sup> Πόσο χαρακτηριστικό το κουλούριασμα του σκύλου. Του ζώου που στρέφεται στον εαυτό του, κυριολεκτικά ακουμπά πάνω του και αφήνει μια ανάσα ανακούφισης να φύγει πριν κλείσει τα μάτια του και κοιμηθεί στη γωνία που έφτιαξε για τον εαυτό του. Είναι ο αντικατοπτρισμός της ζωόδους και ζωικής μας ανάγκης για ασφάλεια και εσωστρέφεια, για δημιουργία ατομικής γωνίας. «η δυναμική του αποτραβήγματος»: να γίνω έτσι η γωνία του κόσμου μου. Ο Κονταράτος, αναφερόμενος στον J. Chateau, υπογραμμίζει: «Στο «σπίτι», ως κατεξοχήν ορισμένο και οικείο τόπο, και στο «δρόμο», ως το αόριστο που οδηγεί στο άγνωστο, αναγνώρισε μια πρωταρχική δυάδα παραστατικής οργάνωσης «που ενυπάρχει στο ανθρώπινο σώμα», την αντίθεση ανάμεσα στο χέρι και στο πόδι που δημιουργήθηκε όταν ο άνθρωπος μπόρεσε να σταθεί και να βαδίσει όρθιος, απελευθερώνοντας ταυτόχρονα το κοίλο της παλάμης του ως εργαλείο που μπορεί να περιβάλλει και να περιέχει.»<sup>120</sup> Η παλάμη. Γιατί όχι μια ακόμη αναφορά σε ανθρώπινη γωνία. Δημιουργώ μια γωνία για κάποιον άλλο να κουρνιάσει μέσα της. Το χάδι, η περιγραφή του προσώπου που αγαπώ. Του χαρίζω μια γωνία να φωλιάσει.

Από τη γωνία αρχίζει ο άνθρωπος, από την κοιλότητα της μήτρας, από τη γωνία ξεκινά και η αρχιτεκτονική που τον περιβάλλει, από τον

---

<sup>119</sup> Bachelard, Gaston, *Ποιητική του χώρου*, σελ. 118

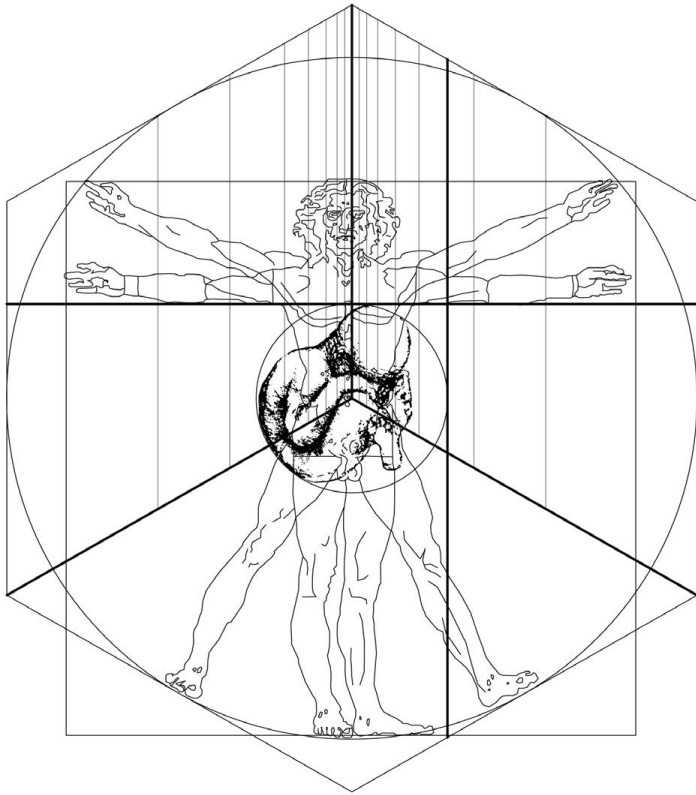
<sup>120</sup> Κονταράτος, Σάββας, *Η εμπειρία του αρχιτεκτονημένου χώρου και το σωματικό σχήμα*, σελ. 70

τοίχο. Σε μια φανταστική διήγηση με πραγματικές προεκτάσεις, ο άνθρωπος κουρνιάζει στη γωνία του χώρου. Βρίσκει στην απλούστερη γεωμετρία την πρωτόγονη ανάγκη του για κάλυψη και προστασία. Ασφαλής, πασχίζει τώρα να μικρύνει την υπόσταση του, να συνειδητοποιήσει τον εαυτό του σε σχέση με το χώρο, να γίνει ο χώρος, να γίνει ο κύκλος. Ύστερα στέκεται και μετριέται. Έρχεται σε αναλογία με το περιβάλλον του και προσπαθεί να ανασάνει, να βρει το χώρο που του επιτρέπει να το κάνει. Δώσε σημασία στη γωνία. Σε αυτό το κομμάτι αρχιτεκτονικής βρίσκεται η καρδιά της. Η γεωμετρία, οι αναλογίες, η ατμόσφαιρα που θα περικλείει μέσα της, όλα αυτά παίζουν με τον ανθρώπινο ψυχισμό. Είναι το τελευταίο καταφύγιο του ανθρώπου μέσα στο καταφύγιο του, και πρέπει να είναι τέλειο. Μπορεί εκεί ο άνθρωπος να υπάρξει αληθινός, γυμνός όπως του παρουσιάζεται και εκείνη. Όπως το ζώο κλείνει μέσα στο κουλούριασμα τη σιωπή του, έτσι η αρχιτεκτονική θα παραλάβει στη γωνία τον άνθρωπο της. Θα πει ο Paul Valery, για τη δική του γωνία, για το κοχύλι: «Αν υπήρχε μια ποίηση των θαυμάτων και των συγκινήσεων της διάνοησης (πράγμα που ονειρεύτηκα σε όλη μου τη ζωή), δεν θα μπορούσε να διαλέξει θέμα γι'αυτή πιο ευφρόσυνα ερεθιστικό από την απεικόνιση ενός πνεύματος συνεπαρμένου με κάποιο από τούτα τα αξιοθαύμαστα φυσικά μορφώματα πάνω στα οποία πέφτει το μάτι εδώ κι εκεί[...] Όπως ένας ήχος καθαρός ή ένα σύστημα μελωδικό καθαρών ήχων εν μέσω βουής, έτσι κι ένας κρύσταλλος, ένας ανθός, ένα κοχύλι ξεκόβουν από τη συνήθη αταξία της ολότητας των αισθητών πραγμάτων.»<sup>121</sup>

---

<sup>121</sup> Valery, Paul, *Ο άνθρωπος και το κοχύλι*, σελ. 27

εικ. 05 | das Dasein ist rund, σχέδιο, Π.  
Μπεσίνης (κολλάζ από σχέδια του  
Leonardo Da Vinci: Fetus in utero-  
Vitruvian man)





### Μ έ ρ ο ς 3 : εκδοχές του ωραίου μεταξύ φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικών προγραμμάτων

Αρχής γενομένης του Εβραϊκού μουσείου: περί της έννοιας του κενού και της απουσίας στον αρχιτεκτονημένο χώρο

Μια περίπτωση αρχιτεκτονικής που ενσαρκώνει στο δυνατότερο βαθμό την έννοια της απουσίας που επιχειρείται να μελετηθεί έως τώρα, είναι αυτή του Εβραϊκού μουσείου του Βερολίνου, από τον αρχιτέκτονα Daniel Libeskind. Συγκεκριμένα, θα γίνει αναφορά στο δωμάτιο που ο ίδιος ονομάζει ο Πύργος του Ολοκαυτώματος. Έχοντας επισκεφθεί τον συγκεκριμένο χώρο ας μου επιτραπεί μια σύντομη εμπειρική περιγραφή. Θυμάμαι τυχαία να αποσπώμαι από την λουπή παρέα μου πριν σπρώξω αυτή τη βαριά ψηλή πόρτα που τίποτα (τουλάχιστον εμφανώς) δεν προμήνυε τι θα κρύβεται πίσω της. Το πρώτο πράγμα που ενστικτωδώς κάνει εντύπωση στο χώρο είναι η απότομη αλλαγή θερμοκρασίας. Από την ελεγχόμενη πραγματικότητα του μουσειακού χώρου, στην εκτεθημένη κρύα αύρα του νέου δωματίου. Ένας χώρος ψηλός, τσιμεντένιος, παράγωνος, φωτίζεται από ψηλά. Όταν τα τελευταία άτομα που περιηγούνταν εγκαταλείπουν το δωμάτιο η βαριά πόρτα κλείνει. Μια οριακή στιγμή σα να βυθίστηκα σε μια δεξαμενή νερού. Σιωπή και φως. Κατευθύνομαι στη γωνία αντιδιαμετρικά του ψηλού φεγγίτη. Χαμηλώνω και κάθομαι στο πάτωμα τυλίγοντας τα χέρια μου γύρω από τα γόνατα μου. Εκείνη τη στιγμή παρατηρώ από πάνω μου μια σκάλα να κρέμεται από τον τοίχο σε απόσταση μη προσεγγίσιμη για το μέσο ανθρώπινο ύψος. Στιγμιαίοι συνειρμοί περνούν από το μυαλό μου τους οποίους γρήγορα επιλέγω να αποβάλλω και να επιστρέψω στη συνθήκη ακινησίας μου. Μέχρι και σήμερα έχω την εντύπωση πως για αυτά τα

πέντε λεπτά που είχα την τύχη να βρεθώ μόνος σε αυτό το χώρο δεν σκεφτόμουν τίποτα. Δεν μπορώ να περιγράψω με ακρίβεια λέξεων όσα ένιωσα, παρά μια υπέροχη εσωτερικότητα. Βγαίνοντας από το δωμάτιο στα δεξιά της πόρτας διαβάζω: « Ο Άξονας του Ολοκαυτώματος κλίνει ομαλά προς έναν άδειο 24 μέτρων ύψους χώρο ο οποίος αποκαλείται ο Πύργος του Ολοκαυτώματος. Είναι μη θερμαινόμενος και φωτίζεται μόνο από το φυσικό φως το οποίο πέφτει μέσα από διαγώνιο άνοιγμα στον τοίχο. Ήχοι μπορούν να ακουστούν από το εξωτερικό. Ο Daniel Libeskind αποκάλεσε αυτό το δωμάτιο the “voided void”. Αργότερα ερμηνεύτηκε ως ένα μνημονικός χώρος για τα θύματα του ολοκαυτώματος. Η αρχιτεκτονική του Libeskind συνεχίζει να είναι ανοιχτή σε τελείως διαφορετικές, προσωπικές ερμηνείες.» Η αρχιτεκτονική που γεννά αναμνήσεις και αναγεννά μνήμες. Η αρχιτεκτονική που συγκινεί. Η αρχιτεκτονική που απευθύνεται προσωπικά.

«Το μουσείο», θα πει ο George Bataille, «είναι ο κολοσσιαίος καθρέπτης, μέσα στον οποίο ο άνθρωπος έρχεται επιτέλους αντιμέτωπος με κάθε πτυχή του εαυτού του[...]»<sup>122</sup> Με τον ίδιο ακριβώς τρόπο βρέθηκα και γω αντιμέτωπος με τον εαυτό μου. Βρισκόμουν ως μόνη παρουσία στο χώρο να διαλογιστώ με μένα. Πόσο σημαντική η μοναδικότητα στο χώρο. Μόνος στο χώρο και μοναδικός για το χωρό. « Ήμουν θεσπέσια μόνος!»<sup>123</sup> αναφέρει ο Rilke και ο Bachelard σχολιάζει: «Μόνος όπως είμαστε στην αρχή κάθε αληθινής πράξης, μιας πράξης που δεν είμαστε «αναγκασμένοι» να κάνουμε. Και είναι το θαύμα των εύκολων πράξεων που μας τοποθετεί στην αρχή της πράξης.»<sup>124</sup> Μόνος μέσα στο αίσθημα κενότητας που πράγματι δημιουργούσε ο χώρος. Αίσθημα ταιριαστό και πρέπον προς περαιτέρω διερώτηση και αναζήτηση της

---

<sup>122</sup> Leach, Neil, *Rethinking Architecture*, σελ. 21

<sup>123</sup> Rilke, Rainer Maria, *Rilke and Benvenuta: An Intimate Correspondence*, 1987

<sup>124</sup> Bachelard, Gaston, *Ποιητική του χώρου*, σελ. 98

ιστορικότητας που το μουσείο ήθελε να ανασύρει και να επαναφέρει όχι μόνο στα μάτια αλλά και στο σώμα και το πνεύμα του επισκέπτη του. «Διότι οι επισκέπτες είναι δεσμευμένοι να αντιληφθούν τα δικά τους βήματα, και να ακούσουν τους θορύβους, το τραγούδι · πρέπει να αναπνεύσουν τον γεμάτο με θυμίαμα αέρα, και να βυθιστούν σε έναν συγκεκριμένο κόσμο, αυτόν της αμαρτίας και της λύτρωσης· θα συμμετάσχουν σε μια ιδεολογία· θα συλλογιστούν και θα αποκρυπτογραφήσουν τα σύμβολα γύρω τους· και έτσι, στη βάση του δικού τους σώματος, θα βιώσουν την απόλυτη ύπαρξη στον απόλυτο χώρο.»<sup>125</sup>

Ένας ακόμη αρχιτέκτονας που έχει συνδιαλαγεί, γράφοντας και κάνοντας αρχιτεκτονική, με την έννοια της απουσίας είναι ο Peter Eisenmann. Στα λόγια του ίδιου: «Η ανάγκη να υπερκεραστεί η παρουσία, η ανάγκη να θεσπιστεί μια αρχιτεκτονική η οποία πάντα θα είναι και θα μοιάζει με αρχιτεκτονική, η ανάγκη να σπάσει ο ισχυρός δεσμός μεταξύ μορφής και λειτουργίας είναι αυτό που επι διώκει η αρχιτεκτονική μου. Δεν αρνούμαι ότι η αρχιτεκτονική πρέπει να λειτουργεί, αλλά θέλω να πω ότι η αρχιτεκτονική μπορεί επίσης να λειτουργεί χωρίς απαραίτητα να συμβολίζει τη λειτουργία της, ότι η παροντότητα της αρχιτεκτονικής δεν εξαντλείται στην παρουσία των λειτουργιών της και των σημείων της [...] [Στη δουλειά μου] τα ίδια τα κτίρια γίνονται τρόπον τινά άχρηστα - χάνουν δηλαδή την παραδοσιακή τους σημασία, που προέρχεται από τη λειτουργία τους, και ιδιοποιούνται μια άλλη αίγλη, της υπερβολής και της παροντότητας και όχι της παρουσίας»<sup>126</sup> Κατά την ίδια περίοδο και σχολιάζοντας το πνεύμα του ντεκονστρουκτιβισμού της εποχής ο

---

<sup>125</sup> Lefevre, Henri στο *Rethinking Architecture*, Leach, Neil, σελ. 133

<sup>126</sup> Πρώμος, Κωνσταντίνος, *Σύστημα και σκέψη, έννοιες της αρχιτεκτονικής κατά την αντιπαράθεση μεταξύ Peter Eisenman και Jaques Derrida*, σελ. 332 (από τα πρακτικά του συνεδρίου με τίτλο *Η σημασία της φιλοσοφίας στην αρχιτεκτονική εκπαίδευση*), σελ. 333

Γάλλος φιλόσοφος Jaques Derrida αναφέρεται επίσης στο ζήτημα της απουσίας. Παρόλαυτα το κάνει σε ένα πολύ πιο ιδεολογικό επίπεδο, επιστρέφοντας σε αναφορές όπως αυτές του Heidegger και του Πλάτωνα για τις έννοιες του τόπου και της χώρας αντίστοιχα. Στις τελευταίες θα εντοπίσει την γνήσια αποτύπωση της απουσίας, του κενού, θεωρώντας τις έννοιες άδειες. Έτσι, ως υπερασπιστής μιας θεωρητικής προσέγγισης απέναντι στην απουσία και το κενό, θα ασκήσει έντονη κριτική τόσο απέναντι στον Eisenman όσο και στον Libeskind<sup>127</sup> οι οποίοι κατ' εκείνον επιχείρησαν να οντολογικοποιήσουν αυτές τις έννοιες. Όπως θα πει ο Πρώμος: «Για τον Derrida, η αρχιτεκτονική είναι ένας τρόπος σκέψης που ρυθμίζεται από ένα ιδεώδες και μια εμπειρία του υψηλού.»<sup>128</sup> Μια τέτοια συλλογιστική έρχεται σε αντίθεση με τη συνθετική λογική του Eisenman, πιθανόν και του Libseskind, των οποίων η αρχιτεκτονική νοείται με έναν φορμαλιστικό έως και αυτοαναφορικό τρόπο. Παρά την αντιθετική φύση των δύο προσεγγίσεων γύρω από το ίδιο θέμα προβληματισμού, η μίξη των δύο απόψεων αφήνει σίγουρα χώρο για σκέψη. Με το θεωρητικό υπόβαθρο που προωθεί ο Derrida και τη σχεδόν θεολογική διάσταση που του δίνει, οι αρχιτέκτονες χρησιμοποιώντας τα υπαρκτά εργαλεία της επιστήμης τους, δημιουργούν χώρους, τόπους, περιοχές, όπου μετουσιώνεται η

---

<sup>127</sup> Γράφει ο Πρώμος για τη «διαμάχη» Derrida- Eisenman: «Ο Libeskind χρησιμοποιεί την απουσία και το κενό με ορισμένο και θετικό τρόπο, που παραποιεί τον αναποφάσιστο και άυλο χαρακτήρα τόσο της απουσίας όσο και του κενού, κάνοντάς τα κυρίαρχα σημαίνοντα του Ολοκαυτώματος. Ως εκ τούτου, το κενό και η απουσία δεν είναι πλέον μη οντολογικοί χώροι και μετατρέπονται σε σημεία με καθορισμένο νόημα που εύκολα αναλώνεται και επομένως εξίσου εύκολα λησμονείται.[...] Ωστόσο, το επιχείρημα του Derrida δεν είναι η αμφισημία του κτηρίου ούτε η ικανότητά του να παρακάμπτει τους απλούς ερμηνευτικούς ορισμούς, τα οποία δεν έχει λόγο να αμφισβητήσει, αλλά η τάση του Libeskind να παραστήσει το κενό και την απουσία με τρόπο που δεν τους προσιδιάζει, με συνέπεια να υποτιμά τις ανησυχητικές και ενοχλητικές τους πλευρές.» σελ. 338-339

<sup>128</sup> Ο.π., σελ. 340

αίσθηση της κενότητας, της απουσίας, της χρονικής ακινησίας. Η απόπειρα της οντολογικοποίησης του κενού, η αρχιτεκτονικοποίηση της απουσίας, η χωρική αναγωγή και αναπαράστασή τους, αν και για πολλούς μπορεί να θεωρηθεί γείωση ενός υπέρτατου θεωρητικού αντικειμένου, για άλλους μπορεί να ειπωθεί ως τόλμημα προσέγγισης του ωραίου.<sup>129</sup>

Μια ακόμη ενδιαφέρουσα απόψη που θέτει με αρχιτεκτονικούς όρους την έννοια της απουσίας, ή προτιμότερα, της ελάχιστης παρουσίας, και αφορά ακόμη το προγραμματικό αντικείμενο του μουσείου, έρχεται από τον Άρη Κωνσταντινίδη. Αρθρολογώντας ο τελευταίος *Για ένα Ελεύθερο Μουσείο*, ανάγει την αρχιτεκτονική του σε ένα στέγαστρο που έρχεται να προστατεύσει την υπαίθρια μνήμη των Ελλαδικών αρχαιολογικών τόπων. Χαρακτηριστικά περιγράφει το θεωρητικό του όραμα: «Όμως κάνω αυτή τη σκέψη: Γιατί το κτίριο-μουσείο να μη σταθεί σαν ένα απλό υπόστεγο, ανάλαφρο σε κατασκευή, λιτό, απλό και χωρίς αξιώσεις μεγάλης κτιριακής μορφής και ίσως γι' αυτό το λόγο και εξαιρετικά ωραίο; [...] Και γιατί αισθάνομαι!, δε θα μπορούσε το νέο αυτό υπόστεγο - μουσείο να βρει ένα τόπο κοντά (πολύ κοντά) με τ' άλλα αμετακίνητα ευρήματα, ώστε να πλαισιώνει όλον τον χώρο σαν ένα σχεδόν αυτονόητο και φυσικό τεχνητό στοιχείο. Άλλοτε εντελώς ανοιχτό, άλλοτε κλεισμένο με τζαμαρίες και άλλοτε χωμένο κάτω από βράχους- όχι πολύ βαθιά- που ορίζουνε την έκταση του τοπίου; [...]»<sup>130</sup> Έτσι η αρχιτεκτονική προτείνεται να παρουσιάζεται στον απολύτως απαραίτητο βαθμό. Να είναι παρά ελάχιστη, λακωνική και επόμενως ωραία. Μια ενδιαφέρουσα αντίστοιχη με τα παραπάνω θεωρητική παραλληλία, έρχεται από τον Kandinsky, ο οποίος θα βρει στο Σημείο την σχεδόν απόλυτη απουσία δια της ελάχιστης παρουσίας. Θα γράψει χαρακτηριστικά ότι: «Το γεωμετρικό σημείο είναι μια αόρατη ύπαρξη. Ως εκ τούτου πρέπει να ορισθεί σαν άυλο. Από υλική άποψη το σημείο

---

<sup>129</sup> «Απαιτήστε το κενό» διαλαλεί άλλωστε και ο LeCorbusier , *Για μια Αρχιτεκτονική*, σελ. 96

<sup>130</sup> Κωνσταντινίδης, Άρης, *Για την Αρχιτεκτονική*, σελ. 67

ισοδυναμεί με Μηδέν. Αλλά αυτό το μηδέν κρύβει διάφορες ανθρώπινες ιδιότητες. Σύμφωνα με την αντίληψή μας το μηδέν – το γεωμετρικό σημείο – επικαλείται την απόλυτη συντομία, δηλαδή τη μεγαλύτερη συστολή που ωστόσο μιλά. Έτσι το γεωμετρικό σημείο είναι, κατά την αντίληψή μας, η τελευταία και μοναδική ένωση της σιωπής και του λόγου.[...]»<sup>131</sup> Προτείνει εδώ ως ένδειξη χωρικής απουσίας το σημείο, το ακίνητο στίγμα του, την ίδια τη χωρική ακινησία. Την έννοια της ακινησίας συναντά κανείς και στην ετυμολογία της λέξης Σιωπή. Stille. Η σιωπή στα γερμανικά. Η σιωπή που περιέχει μέσα της την ακινησία [still= ακίνητος]. Όταν τίποτα δεν κινείται, υπάρχει σιωπή. Ακόμα και η προφανής πηγή θορύβου, η γλώσσα, η φωνή, προέρχεται από την κίνηση, την ταλάντωση των φωνητικών χορδών καθώς και την κίνηση του στόματος για να αρθρώσει λόγο. Μένοντας ακίνητος μέσα σε ένα χώρο γίνομαι κομμάτι του.

Ένα από τα έργα που πάντα με εντυπωσίαζαν με τη σιωπή και την ακινησία στο χρόνο που απέδιδαν είναι οι στάβλοι του Luis Barragan. Παρότι έχω μαρτυρήσει αυτή τη σύνθεση (γιατί περί σύνθεσης πρόκειται) μόνο μέσω φωτογραφιών και παρότι οι φωτογραφίες συλλαμβάνουν τα αντικείμενα σε μια στιγμή ακινησίας τους, αυτός ο χώρος νιώθω πως αν δεν είναι ακίνητος στο χρόνο, τότε κινείται πολύ αργά.<sup>132</sup> Όλα με υποβάλλουν σε μια τέλεια σιωπή. Σε όποια άλλη φωτογράφιση αρχιτεκτονικού χώρου, φαντάζομαι τον εαυτό μου να κινείται, να θέλει να περιηγηθεί. Εδώ, στέκομαι και γω όπως όλα. Θέλω να μοιραστώ κάτι από την αιωνιότητα τους. Ο Picard γράφει: «Ο

---

<sup>131</sup> Καντίνσκι, Βασίλι, *Σημείο- Γραμμή – Επίπεδο*, σελ. 29

<sup>132</sup> Συμπληρώνει εδώ ο Kandinsky: «Η στατικότητα του σημείου, η άρνηση του να κινηθεί στο επίπεδο ή πέρα από το επίπεδο, ελαττώνουν στο ελάχιστο τον απαραίτητο για την αντίληψη του χρόνου, έτσι ώστε το στοιχείο χρόνος έχει σχεδόν αποκλειστεί από το σημείο, πράγμα που σε περιπτώσεις το κάνει απαραίτητο στη σύνθεση.» *Σημείο, γραμμή, επίπεδο*, σελ. 37

χρόνος επεκτείνεται στη σιωπή. Αν η σιωπή είναι τόσο κυρίαρχη στο χρόνο, που ο χρόνος απορροφάται πλήρως από αυτή, τότε ο χρόνος μένει ακίνητος. Δεν υπάρχει τίποτα παρά σιωπή: η σιωπή της αιωνιότητας.»<sup>133</sup> Υπάρχει σε αυτό το έργο κάτι το εξωπραγματικό. Το χρώμα, το νερό και ο τοίχος έχουν ως αποτέλεσμα μια περίεργη ακινησία. Μορφολογικά όλα τα στοιχεία σα να γεμίζουν το χώρο με σιωπηλούς γίγαντες. Και ο άνθρωπος ανάμεσα τους δεν μπορεί παρά να υπακούσει στην ησυχία τους.

Κλείνοντας το κεφάλαιο, ενδιαφέρον έχει και μια σύντομη αναφορά σε μια θεώρηση με ίδια θεματική αλλά εντόνως διαφορετική σκοπιά αντιμετώπισης των κενών χώρων. Αφορούν και πάλι σε άδειους θεωρητικά χώρους οι οποίοι όμως έχουν προκύψει ως τέτοιοι, και όχι σχεδιασθεί. Η ορολογία που χρησιμοποιείται εδώ είναι οριακοί χώροι (liminal spaces). Είναι ένας ενδιαφέρον όρος που δίνεται σε χώρους που φέρουν έντονα το αίσθημα της απουσίας. Για άδεια δωμάτια, για χώρους μεταβατικούς ή απαρατήρητους, χώρους ενδιάμεσους και εφήμερης διαμονής. Χώροι που βρίσκουν τις ρίζες τους στη μοντέρνα αρχιτεκτονική, στη μεγάλη βιομηχανική έξαρση που έφερε μαζί της η γραμμή παραγωγής και οι αλληπάλληλες τεχνολογικές αναπηδήσεις. Χώροι που παρόλαυτα φέρουν ενδιαφέρουσες φιλοσοφικές προεκτάσεις και συνδέσεις με το ανθρώπινο μνημονικό. Μεταξύ άλλων το κείμενο του Rem Koolhaas με τίτλο *Junkspaces* συσπειρώνει την πιο πάνω συλλογιστική με έναν τρόπο πολύ πιο ευθύ και επικριτικό ανοίγοντας τον ασκό του διαλόγου και με τις έννοιες των Non-place, Terrain Vague, και Postmodernism. Στο λόγια του ίδιου: «Junkspace είναι αυτό που απομένει αφού ο μοντέρνισμος έχει διατρέξει την πορεία του, ή για την ακρίβεια, αυτό που συμπυκνώνεται όταν ακόμη ο μοντερνισμός είναι εν εξελίξει, το κατακάθι του.»<sup>134</sup>. Αυτοί οι Σκουπιδοχώροι λοιπόν, αν μου επιτραπεί

---

<sup>133</sup> Picard, Max, *The World of Silence*, σελ. 107

<sup>134</sup> Koolhaas, Rem, *Junkspace*, σελ. 175, μετάφραση του γράφοντος

η αυτολεξεί μετάφραση, είναι τα υπολείμματα της σύγχρονης κτιριακής υπερπαραγωγής.<sup>135</sup> Είναι η σκοπιά ενός κενού χώρου όταν αυτός δεν έχει σχεδιασθεί αλλά απομείνει ως τέτοιος. Τότε είναι και η στιγμή που χάνει την αξία και το νόημα του. Γιατί είναι η αρχιτεκτονημένη κενότητα ενός χώρου, η πολυδιάστατη συμβολικότητα και πρόθεση πίσω από αυτόν που τον κάνουν ξεχωριστό. Οι επιλογές σε υλικότητες, φωτισμό, θερμοκρασία, και ηχομόνωση, η μελέτη της κλίμακας των ανοιγμάτων και της γεωμετρίας ενός κενού χώρου που θα τον γεμίσουν τελικά δια της πολυαισθητηριακότητας, με μνήμη, ανάμνηση, φαντασικό και πνευματικό απεριόριστο.

---

<sup>135</sup> Γράφει πιο κάτω ο Koolhaas εύστοχα επί αυτού (το κείμενο παρατίθεται στα αγγλικά καθώς χρησιμοποιούνται εκφράσεις που είναι χρήσιμο να παραμένουν ατόφιες και να μη χάνονται νοηματοδοτικά στη μετάφραση τους): «According to a new gospel of ugliness, there is already more Junkspace under construction in the twenty-first century than has survived from the twentieth... It was a mistake to invent modern architecture for the twentieth century. Architecture disappeared in the twentieth century; we have been reading a footnote under a microscope hoping it would turn into a novel; our concern for the masses has blinded us to People's Architecture»



εικ. 06 | Φωτογραφία , Π. Μπεσίνης,  
Εβραϊκό Μουσείο, Βερολίνο, Πύργος του  
Ολοκαυτώματος, Daniel Libeskind



## Ο κήπος και ο τοίχος: μια φαινομενολογική ανάλυση της αρχιτεκτονικής για τη μνήμη

«Για να κάνω ένα μνημείο ξεκίνησα με ένα δωμάτιο και έναν κήπο. Αυτά ήταν όλα όσα είχα.[...] Γιατί ένας κήπος είναι μια προσωπική συγκέντρωση της φύσης και το δωμάτιο είναι η αρχή της αρχιτεκτονικής.»<sup>136</sup> Στα περίφημα αυτά λόγια του Louis Kahn βρίσκει κανείς την κοινή παρουσία του τοίχου και του κήπου. Σε συνδυασμό τα δύο αυτά στοιχεία συναναστρέφονται και συνυφαίνουν μια αρχιτεκτονική για τον τόπο και τη μνήμη.

Το μνημείο ως στοιχείο αρχιτεκτονικής, συμπυκνωτής και εκφραστής της Μνήμης μπορεί ίσως να εκφραστεί πάνω στο αρχιτεκτονικό αποτύπωμα των επιμέρους στοιχείων, του Κήπου και του Τοίχου ως έκτυπα του Τόπου. Αν η Μνήμη είναι ο κοινός τόπος του κοινωνικού υποσυνείδητου και το φιλοσοφικό εκμαγείο της γνώσης, τότε πιθανόν εκεί να βρίσκεται και η απάντηση για τη δημιουργία μιας αρχιτεκτονικής που συγκινεί. Ποιό είναι όμως εκείνο το αρχιτεκτονικό, ή καλύτερα αρχιτεκτονημένο σύνολο που τόσο άμεσα μπορεί να συνδεθεί με την έννοια της μνήμης. Η αναζήτηση θα πρέπει να φτάσει στις γενέτειρες της ανθρώπινης δημιουργικής διαδικασίας όπου το «δωσμένο» στον άνθρωπο τοπίο, έπρεπε να μεταβληθεί σε έναν τόπο εξοικείωσης και προσανατολισμού. Η σύνδεση του εκάστοτε υποκειμένου με τον Τόπο που τον περιβάλλει αυτόματα δημιουργεί μνημονικές σχέσεις. Ένα χωράφι με τις εγχάρακτες γραμμές οργάνωσης του έχει μετατρέψει το πρώτο τοπίο σε τόπο ανθρώπινης παραγωγής και δραστηριότητας. Ο αγρότης δεν είναι παρά ο αρχιτέκτονας της γης του. Κάθε γραμμή που σκαλίζει και κάθε

---

<sup>136</sup> Lobell, John, Kahn, Louis I., *Between Silence and Light: Spirit in the Architecture of Louis I. Kahn*

τομή που κάνει στο έδαφος προετοιμάζουν για τον αργότερο καρπό που θα παραλάβει. Τρανή απόδειξη και ενθύμιο της μνημονικής επαφής του με το χώμα, και τελικά της γνωσιακής του προόδου.

Ο Κήπος. Ο έκπτωτος γιος της προηγηθείσας αρχιτεκτονικής περιγραφής. Θα μπορούσε κάλλιστα να συμπυκνώσει το νόημα όλων των παραπάνω μέσα σε μία λέξη και μάλιστα να δώσει και αυτόματη εξειδίκευση. Παρόλαυτα, δε χρησιμοποιήθηκε, καθώς σέρνει μαζί του μια γλωσσική παρεξήγηση η οποία πρέπει πρώτερα να έχει λυθεί πριν μπορέσει να ενταχθεί ατόφια ως λέξη. Πρέπει πρώτα να διευκρινιστεί το περιεχόμενο και η αξία της. Ο κήπος έχει κατά γενική ομολογία συνδεθεί με την καλλωπιστική διάσταση που μπορεί να προσφέρει η τοποθέτηση φυσικών στοιχείων πλησίον στο ανθρωπογενές. Λιγότερες είναι οι φορές που θα γίνει αντιληπτός με την λογική και λεξιλογικά ορθότερη έννοια του περιβολιού. Της αγροτικής, περίφρακτης έκτασης κοντά σε κάποιο κτίσμα, η οποία καλλιεργείται με σκοπό την παραγωγή διατροφικών αγαθών. Η δεύτερη προσέγγιση είναι και η πιο κοντινή στην αρχιτεκτονική απόδοση του Τόπου. Ο κήπος ως το απτό αποτέλεσμα της ανθρώπινης εξοικείωσης με το δωθέν τοπίο. Ο κήπος, έτσι μπορεί να λογιστεί ως ένας μνημιακός, αρχιτεκτονικός χώρος. Ένας κήπος δεν είναι παρά η πολιτισμική εκδοχή πάνω στο φυσικό υπόβαθρο που καλείται να αναδιοργανώσει. Ένας κήπος δεν είναι η μίμηση της φύσης, παρά η άκρα απόδειξη σεβασμού του ανθρώπου προς αυτή. Κάθε κίνηση είναι πλήρως εναρμονισμένη με την παραδοχή της ανθρώπινης παρέμβασης στην πιο σεβάσιμα μορφή της.

Για το παράδειγμα του Nivola Garden House, ο καλλιτέχνης Costantino Nivola και ο αρχιτέκτονας Bernard Rudofsky συνεργάζονται για την ανάπλαση του κήπου ενός παλιού αγροτόσπιτου. Για τον τοίχο που θα στήσουν σε ένα σημείο του θα σχολιάσει ο τελευταίος: «Ένας τέτοιος τοίχος προσλαμβάνει τον χαρακτήρα ενός γλυπτού.[...] Και εκτός από το ότι χρησιμεύει ως οθόνη προβολής για τα γύρω φυτά, ο

τοίχος δημιουργεί μια αίσθηση τάξης [...] μια γριά μηλιά τρυπάει έναν από τους τοίχους, δανειζοντάς του μια ιδιόμορφη μνημειακή ποιότητα.»<sup>137</sup> Σε αυτό το χειροπιαστό στιγμιότυπο κήπος και τοίχος, συνλειτουργούν ως μια τοπιακή χρονομηχανή. Η μηλιά ορίζεται χρονικά και χωρικά από το μέτρο που προτείνει ο τοίχος και που εκείνη του έχει υποδείξει. Ο τοίχος αλλάζει μορφή και ηλικία ανάλογα με την οργανική διάθεση της μηλιάς και των φυσικών στοιχείων που την πλαισιώνουν και τη διαπερνούν. Γερνούν μαζί πλέον και ως ένα σώμα εκφράζουν τη μνημοσύνη του τόπου που απο κοινού έχουν στιγματίσει με την πολιτισμική τους παρουσία. Καθώς είναι και τα δύο ποιόντα ανθρώπου.

Ένα ακόμη παράδειγμα κήπου που διαπραγματεύεται την ιδιότητα του μνημείου είναι ο κήπος της εξορίας, και πάλι στο προαναφερθέν στο προηγούμενο κεφάλαιο, Εβραϊκό Μουσείο του Βερολίνου. Πρόκειται για ένα χώρο ξέχωρο από το βασικό σώμα του κτιρίου, πλήρως υπαίθριο. Στην πινακίδα πλησίον αυτού διαβάζει κανείς τα ακόλουθα: «Ο Κήπος της Εξορίας: 49 στήλες γεμάτες χώμα είναι διατεταγμένες σε ένα τετράγωνο, και στέκονται κάθετα σε ένα κεκλιμένο δάπεδο. Από τις κολώνες φυτρώνουν ελιές. Το τετράγωνο του κήπου είναι η μόνη εντελώς ορθογώνια μορφή στο κτίριο. "Κάποιος αισθάνεται λίγο δυσφορία περπατώντας μέσα από αυτό. Αλλά είναι ακριβές, γιατί αυτή είναι η αίσθηση της τέλει τάξης όταν κανείς αφήνει πίσω του την ιστορία του Βερολίνου"».<sup>138</sup> Ένας χώρος που έχει χωροθετηθεί ταξινομηθεί και εγχαραχθεί από τον αρχιτέκτονα με τρόπο και επιλογές τέτοιες που συνδέεται με την κιναισθητική εμπειρία του επισκέπτη. Ένας κήπος με προεκτάσεις πολιτιστικές, ιστορικές και μνημειακές ταυτόχρονα. Γράφει ο Lefevre πως: «Για χιλιετίες, η

---

<sup>137</sup> Rossi, Ugo, *Bernard Rudofsky, Tino Nivola: Building with a few bricks, some blocks of concrete and a few poles*, σελ. 189

<sup>138</sup> "One feels a little bit sick walking through it. But it is accurate, because that is what perfect order feels like when you leave the history of Berlin."

μνημειακότητα περιλάμβανε όλες τις ακόλουθες πτυχές της χωρικότητας...: το αντιληπτό, το πνευματικό και το βιωμένο<sup>139</sup>, αναπαραστάσεις του χώρου και αναπαραστατικοί χώροι· χώροι κατάλληλοι για κάθε ικανότητα, από την όσφρηση μέχρι την ομιλία· η χειρονομία και το συμβολικό. Ο μνημειακός χώρος πρόσφερε σε κάθε μέλος μιας κοινωνίας μια εικόνα αυτής της αίσθησης του ανήκειν, μια εικόνα του κοινωνικού τους προσώπου. Αποτελούσε έτσι έναν συλλογικό καθρέφτη πιο πιστό από κάθε αντίστοιχο προσωπικό.»<sup>140</sup> Αυτή ακριβώς η προηγηθείσα περιγραφή εσωκλείει μέσα της την προσπάθεια του Libeskind να κινητοποιήσει της αισθήσεις του ατόμου, με άμεση στόχευση το συλλογικό του υποσυνείδητο δια του ατομικού του βιώματος.

Στο άρθρο του *Childhood's Garden: Memory and Meaning of Gardens*, ο καθηγητής Mark Francis πραγματεύεται τους χώρους των κήπων ως αποθετήρια παιδικών αναμνήσεων. Διαπιστώνει μέσω συνεντεύξεων και συζητήσεων πως ο κήπος, η συσχέτιση και η ενασχόληση του σώματος με το φυσικό στοιχείο διαμορφώνει το ανθρώπινο μνημονικό και επηρεάζει την μετέπειτα ιδεοληπτική και ιδεολογική ικανότητα του ατόμου. Συγκεκριμένα, μια πολύ ενδιαφέρουσα διπίστωση του είναι η εξής: «Ο κήπος είναι πρώτα και κύρια μια ιδέα και τα παιδιά αναπτύσσονται νωρίς και τον κουβαλούν μαζί τους ως αναμνήσεις γεγονότων και εικόνες από μέρη σε όλη τη διάρκεια της ζωής τους. Ο κήπος είναι επίσης ένα φυσικό μέρος – μία σύνθεση από φυτά, βρωμιά, νερό, ζωντανά πράγματα και τρισδιάστατο χώρο. Ο κήπος είναι επίσης μια δραστηριότητα για τα παιδιά - μια διαδικασία εμπειρίας που περιλαμβάνει σκάψιμο, φύτευση, απόκρυψη, κατασκευή, άγγιγμα, όσφρηση και θέαση. Διαπιστώσαμε ότι όταν τα παιδιά εμπλέκονται ως κηπουροί ή αγρότες παρά ως παθητικοί

---

<sup>139</sup> “the perceived, the conceived, and the lived”

<sup>140</sup> Lefebvre, Henri, *The production of Space*, από το *Rethinking Architecture*, Leach, Neil, σελ. 133

παρατηρητές κήπων, εδραιώνεται μια βαθύτερη σημασία και νόημα. Οι κήποι που λειτουργούν σε όλα τα επίπεδα ταυτόχρονα -ως ιδέα, τόπος και δραστηριότητα- μπορούν να γίνουν ιεροί τόποι.»<sup>141</sup> Έτσι, ένας κήπος μπορεί να λειτουργήσει ως δημιουργός αναμνήσεων και συντηρητής μνήμης. Συνδυάζει το φυσικό στοιχείο με την εξοικείωση του τεχνητού που μπορεί να εντάσει μέσα του. Το παιδί με αυτό τον τρόπο και κατ'επέκταση το άτομο, βρίσκει στον κήπο ένα κομμάτι οικείου τόπου, έναν χώρο διαρκούς και απτής αναδιαμόρφωσης και ένα αποθετήριο αναμνήσεων που θα ξαναεπισκεφθεί μεγαλώνοντας. Γίνεται έτσι ο κήπος ένας χώρος μνημονικός και μνημειακός ταυτόχρονα, από το παιδί μέχρι τον ενήλικο επισκέπτη του. Όπως θα πει και ο Joseph Campbell συνοψίζοντας την πιο πάνω σειρά σκέψεων: «Ο ιερός σου τόπος είναι εκεί όπου μπορείς να βρεις τον εαυτό σου ξανά και ξανά.»

Ο τοίχος. Το κατ'ελάχιστον του ανθρωπογενούς αρχιτεκτονικού στοιχείου. Το στοιχείο εκείνο που μπορεί να φέρει πάνω του το πολιτισμικό φορτίο του ανθρώπινου κτίζειν, και αυτομάτως να ορίσει τη χρονικότητα του. Να θέσει εαυτόν στο χρονικό γίνεσθαι. Πως λοιπόν ένας τοίχος γίνεται μονόλιθος και από κει Μνημείο; Πρόκειται για την ελεγχόμενη εκδοχή της ανθρώπινης νόησης. Το τέλει Ευκλείδιο σχήμα που με την παρουσία του φορτίζει πολιτισμικά το χώρο στον οποίο στέκει, και ελέγχει χρονικά το σημείο που βρίσκεται ο παρατηρητής του στο εξελικτικό, ανθρώπινο μωσαικό.

Ένα πολύ γνωστό απόσπασμα τοίχου, ένας μαύρος μονόλιθος, εμφανίζεται σε πολλές από τις φάσεις της ταινίας του Stanley Kubrick *2001: A space Odyssey* ακολουθώντας τις φάσεις εξέλιξης του ανθρώπινου είδους. Από την κινητοποίηση του προϊστορικού ανθρώπου για τη χρήση των εργαλείων, μέχρι το θάνατο του διαστημάνθρωπου ο μονόλιθος παραμένει ίδιος. Είναι αυτή η χρονική

---

<sup>141</sup> Francis, Mark, *Childhood's Garden: Memory and Meaning of Gardens*, σελ. 8

αφθαρσία του, άλλωστε, ένας από τους λόγους που τον καθιστούν μνημειακό. Όπως θα πει και ο Lefevre: «Τα πιο όμορφα μνημεία είναι επιβλητικά δια της αντοχή τους. Ένα κυκλώπειο τείχος πετυχαίνει μνημειακή ομορφιά γιατί φαίνεται αιώνιο, γιατί φαίνεται να έχει διαφύγει του χρόνου. Η μνημειακότητα υπερβαίνει τον θάνατο [...]»<sup>142</sup> Παρά τις πολλές ερμηνείες που έχουν δοθεί σε αυτό το στοιχείο της ταινίας, μπορεί επίσης να ιδωθεί ως ένα αρχιτεκτονικό αρχέτυπο που διατρέχει την ανθρώπινη ζωή υπενθυμίζοντας τη διαχρονική φύση της πρωτόλειας κατασκευής και της σωματικής σύνδεσης που αυτή έχει με την ανθρώπινη φύση. Αφορά στον εκπολιτισμό ενός τοπίου με τη βίαιη παρέμβαση ενός αρχιτεκτονικού στοιχείου. Σε ένα είδους μνημείο που μπορεί διαχρονικά να επιτελέσει το έργο του, τόσο σε επίπεδο ερμηνευτικό, όσο και σκηνοθετικό καθώς πράγματι χρησιμοποιείται ως μνημονικό εργαλείο για το θεατή.

Επεκτείνοντας την ανάλυση γύρω από τον τοίχο ως συναποτελών στοιχείο για τη δημιουργία μνημείου ή μνημειακότητας, γίνεται αναφορά σε ένα απόσπασμα από το περιοδικό *Revista 2G*, όπου ο Sou Fujimoto θα αντιμετωπίσει την αρχιτεκτονική που ερχεται ως ένα χορηγό ευκαιριών για περαιτέρω ανακάλυψη. Ως σπηλιά. Γράφει: «Ένας τόπος είναι ένα μέρος για τον άνθρωπο να κατοικήσει. Παρόλαυτά δεν είναι ένα μέρος προετοιμασμένο για τον άνθρωπο να κατοικήσει. Είναι ένα μέρος γεμάτο με ευκαιρίες για ένα άτομο να ανακαλύψει συγκεκριμένα μέρη. Θα μπορούσες να πεις για παράδειγμα ότι δεν είναι φωλιά αλλά σπηλιά. Μια φωλιά χτίζεται προκειμένου να κατοικηθεί, αλλά μια σπηλιά είναι απλώς εκεί και ένας τόπος ανακαλύπτεται μέσα στο περίγραμμα της.»<sup>143</sup> Η σπηλιά παρέχει στον άνθρωπο το εσωτερικό της για να βρει ο τελευταίος τη θέση του, τον προσωπικό του χώρο, να τον οικειοποιηθεί και να τον

---

<sup>142</sup> Lefebvre, Henri, *The production of Space*, από το *Rethinking Architecture*, Leach, Neil, σελ.133

<sup>143</sup> Fujimoto, Sou, *Primitive Future*, σελ. 136



κατοικήσει. Η σπηλιά της αρχιτεκτονικής θα μπορούσε να πει κανείς ότι είναι ο τοίχος. Η αρχιτεκτονική παρέχει στον άνθρωπο τον τοίχο. Γιατί αν ο άνθρωπος έχει κάτι να επιδείξει απέναντι στη φύση είναι ένας τοίχος. Να είναι εκεί για να ορίσει το μέσα και το έξω. Εκεί για να κατευθύνει την κίνηση, να περιορίσει ή να κρύψει. Άλλωστε ο Libeskind είχε δηλώσει πως «η πιο ουδέτερη αρχιτεκτονική είναι συχνά και η πιο επιθετική.»<sup>144</sup> Και τι πιο ουδέτερο αρχιτεκτονικά από τον τοίχο.

Ένας τοίχος τόσο ψηλός ώστε ο άνθρωπος να ατενίζει από την κορυφή του.

Τόσο χαμηλός ώστε ο άνθρωπος να κάθεται πάνω του.

Τόσο παχύς ώστε ο άνθρωπος να φωλιάζει μέσα του.

Τόσο μακρύς ώστε ο άνθρωπος να νιώθει σπίτι του.

Ο τοίχος που είναι κατά βούληση πόρτα και παράθυρο και καρέκλα και τραπέζι. Τι ιδανικό δωμάτιο. Ο Kahen σε μια από τις χαρακτηριστικές του αφηγήσεις – ιστορίες γράφει: «Ο τοίχος έκανε καλά πράγματα για τον άνθρωπο. Μέσα στο πάχος του και τη δύναμη του προστάτεψε τον άνθρωπο ενάντια στην καταστροφή. Αλλά σύντομα, η θέληση να κοιτάξει έξω έκανε τον άνθρωπο να κάνει μια τρύπα στον τοίχο, και ο τοίχος πόνεσε και είπε, «Τι μου κάνεις; Εγώ σε προστάτεψα σε έκανα να νιώθεις ασφαλής, και εσύ με τρυπάς!». Και ο άνθρωπος είπε, «Μα βλέπω υπέροχα πράγματα και θέλω να βλέπω έξω!» Και ο τοίχος ένιωσε πολύ λυπημένος. Αργότερα ο άνθρωπος δεν έκανε απλά μια τρύπα στον τοίχο, αλλά έκανε ένα ορατό άνοιγμα, ένα άνοιγμα σμιλευμένο με ιδιαίτερη πέτρα, και έβαλε και ένα ανώφλι πάνω του. Και σύντομα ο τοίχος ένιωσε αρκετά καλά. Αναλογιστείτε αυτό το μνημειώδες συμβάν στην αρχιτεκτονική όταν ο τοίχος

---

<sup>144</sup> Goldberg, Steven, “Daniel Libeskind: Architecture that touches the heart and soul”

επιμερίστηκε και έγινε η κολώνα.»<sup>145</sup> Τοίχος και άνοιγμα. Μία πόρτα. Ένα πέρασμα, μία ακόμη έξοδος, μια πρόσκληση σε κίνηση. Πόσα πράγματα μπορούν λεχθούν γύρω από την πόρτα. Μπορεί να σε δώσει σε έναν επόμενο χώρο και να σε βυθίσει πιο βαθιά ή μπορεί να σηματοδοτήσει το τέλος του χώρου και να σε βγάλει εκτός αυτού. Μια πόρτα κλειστή πόσα περισσότερα μυστικά κρύβει πίσω της. Αλλά πάλι ίσως ανοιχτή, ή μυστηριωδώςμισάνοιχτη. Η ίδια η πόρτα γίνεται θυρωρός του επόμενου κόσμου. Ανοιχτή σε δέχεται, κλειστή σε σταματά, μισάνοιχτη σε δελεάζει. Και πάλι ο Bachelard θα διερωτηθεί: «[...] μια πόρτα πρέπει να'ναι κλειστή ή ανοιχτή; Και θα βρούμε σε αυτή την πρόταση ένα πραγματικά αποτελεσματικό όργανο ανάλυσης ενός ανθρώπινου πάθους;»<sup>146</sup> Συμπληρώνει τελικά ο Lefevre, επαναφέροντας το ζήτημα του μνημείου στη θεώρηση του: «Η αναπόφευκτη αντίθεση μεταξύ μέσα και έξω, όπως υποδεικνύεται από κατώφλια, πόρτες και πλαίσια, αν και συχνά υποτιμώνται, απλά δεν αρκούν όταν πρόκειται για τον ορισμό ενός μνημειακού χώρου. Ένας τέτοιος χώρος καθορίζεται από το τι μπορεί να συμβαίνει σε αυτόν και, κατά συνέπεια, από ό,τι μπορεί να μη συμβαίνει εκεί[...] Αυτό που φαίνεται κενό μπορεί να αποδειχθεί γεμάτο — όπως συμβαίνει με τα ιερά, ή με τις αίθουσες<sup>147</sup> των καθεδρικών ναών. Εναλλακτικά, ο πλήρης χώρος μπορεί να αντιστραφεί σε ένα σχεδόν ετεροτοπικό κενό που βρίσκεται και αυτό στην ίδια τοποθεσία (για παράδειγμα μια κρύπτη ή ένας θόλος)»<sup>148</sup>

Μια ακόμα ενδιαφέρουσα φιλοσοφική ανάλυση στην οποία βρίσκω τον Τόπο και τη Μνήμη να συμπύκνουν ακαριαία είναι αυτή του Michel Foucault, περί της καταγωγής. Γύρω από την καταγωγή βρίσκονται οι απαντήσεις στις ταυτόχρονες ερωτήσεις Πού και Πότε που η λέξη φέρει μαζί της. Αναφέρει χαρακτηριστικά ο Foucault στο βιβλίο του *Οι*

---

<sup>145</sup> Lobell, John, Kahn, Louis I., *Between Silence and Light: Spirit in the Architecture of Louis I. Kahn*, σελ. 42

<sup>146</sup> Ο.π., σελ. 246

<sup>147</sup> Αναφέρεται ως “naves”

<sup>148</sup> Lefebvre, Henri, *The production of Space*, από το *Rethinking Architecture*, Leach, Neil, σελ 135

*Λέξεις και τα Πράγματα*: «Κατά παράδοξο τρόπο, το καταγωγικό στον άνθρωπο δεν αγγέλει το χρόνο της γέννησης του ούτε τον αρχαιότερο πυρήνα της εμπειρίας του: τον συνδέει με ό,τι δεν έχει τον ίδιο χρόνο με αυτόν, και απελευθερώνει μέσα του ό,τι δεν του είναι σύγχρονο, υποδειχνει ακατάπαυστα και μέσα σε μια διαρκώς ανανεούμενη γονιμότητα ότι τα πράγματα ξεκίνησαν πολύ πριν από αυτόν και ότι για αυτόν τον ίδιο λόγο κανείς δε θα μπορούσε να του προσδιορίσει την καταγωγή, τη στιγμή που η εμπειρία του ολόκληρη έχει συγκροτηθεί και περιοριστεί από τούτα τα πράγματα.»<sup>149</sup> Με στέγη την παραπάνω θεώρηση θα μπορούσε κανείς να πει ότι κάθε στιγμιότυπο χώρου είναι ταυτόχρονα Τόπος και Μνημείο. Επαγωγικά κάθε αρχιτεκτόνημα, κάθε ανθρώπινα παραγόμενο εργαλείο τοπιακής εξημέρωσης είναι χώρος και φορέας Μνήμης. «Είμαι ο χώρος όπου βρίσκομαι»<sup>150</sup> γράφει ο Noel Arnaud, συνοψίζοντας την καταγωγική αναλαμπή του ανθρώπου ως πολίτης του κόσμου. Ως χωρικό υποκείμενο. Ο άνθρωπος επομένως μπορεί να συσχετιστεί χρονικά με ένα αρχιτεκτονικό στοιχείο που συνυπάρχει μαζί του στο χώρο. Εν προκειμένω το μνημείο, ή ακόμη ο τοίχος τον οποίο μελετάμε, ειδωμένος ως ένα ουδέτερο αρχιτεκτονικό απόσπασμα, δίνει στον θεατή του χρονική υπόσταση. Τον τοποθετεί αυτόματα στο ιστορικό χρονικό του στιγμιότυπο και του υπενθυμίζει την φθορά του μπροστά στην αφθαρσία του μνημείου. Με μια και μόνο χειρονομία, με ένα μόνο τοίχο, και τον κενό μεταξύ χώρο έχει ήδη στοιχειοθετηθεί μια σημαντική χωροχρονική δυναμική και αντίληψη. Το μνημείο, θα έλεγε κανείς, ότι έχει έτσι τη δυνατότητα να οδηγήσει τον επισκέπτη του στη γνώση δια της υπόστασης του και μόνο. Ένα παρόμοιο συσχέτισμο κάνει και ο Κωστής Παπαγιώργης όταν μιλά για τη μνημονική ως εργαλείο παραγωγής γνώσης. Γράφει χαρακτηριστικά: «[...] Μήπως μπορούμε να ισχυριστούμε ότι μαθαίνουμε στο βρέφος

---

<sup>149</sup> Φουκώ, Μισέλ, *Οι Λέξεις και τα Πράγματα*, σελ. 455

<sup>150</sup> Arnaud, Noel, *L'état d'embauche*

να μιλάει; Αν δεν είχε την έμφυτη έναρθρη ικανότητα κάθε προσπάθεια θα αποτύγχανε. Επειδή όμως η ικανότητα ισχύει λανθάνουσα, η μητέρα μπορεί να το οδηγήσει σωκρατικά σε κάτι που ήδη κατέχει χωρίς ακόμα να το έχει, να το αναλάβει δηλαδή αυτό εξ' αυτού»<sup>151</sup> Η ικανότητα του επισκέπτη ισχύει λανθάνουσα, το μνημείο βρίσκεται εκεί για να τον οδηγήσει σε αυτή.

Σε συνέχεια της θεώρησης αυτής, επιστρατεύεται ως μεσολαβήτρια και μεταιχμιακή βιβλιογράφος μεταξύ φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής, η Frances A. Yates, η οποία στο βιβλίο της «Η Τέχνη της Μνήμης» αναλύει διαχρονικά τις μνημονικές τεχνικές και τη σύνδεση τους με τοπικά στοιχεία του ανθρώπινου φαντασιακού. Χαρακτηριστική η αναφορά της στα Τοπικά του Αριστοτέλη όπου ο τελευταίος θα γράψει: «Διότι, όπως σε ένα πρόσωπο με ασκημένη μνήμη τα πράγματα ανακαλούνται αμέσως μόλις γίνει μνεία των θέσεων τους (τόποι), έτσι και αυτές οι συνήθειες θα σε κάνουν να επιχειρηματολογείς ευχερέστερα, διότι διαθέτεις νοερά πρότυπα συλλογισμών, το καθένα με τον αριθμό του». Σχολιάζει η Yates: «Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι αυτοί οι τόποι που χρησιμοποιούνται από άτομα με ασκημένη μνήμη πρέπει να είναι οι μνημονικοί loci, και είναι πολλοί πιθανό η λέξη “τόποι” όπως χρησιμοποιείται στη διαλεκτική να προέκυψε από τις θέσεις της μνημονικής. Τόποι είναι τα “πράγματα” ή η θεματική ύλη της διαλεκτικής, που έγιναν γνωστά με αυτόν τον όρο μέσω των θέσεων στις οποίες αποθηκεύονταν.»<sup>152</sup> Την πλήρη στροφή προς τις αρχιτεκτονικές προεκτάσεις που έχουν οι δύο έννοιες θα ολοκληρώσει ο Juhani Pallasmaa πιάνοντας το μήτο της Yates. «Έχουμε προβάλλει και κρύψει κομμάτια της ζωής μας σε κατοικημένα τοπία και σπίτια, ακριβώς όπως οι αρχαίοι ρήτορες ενέτασσαν τα θέματα των λόγων τους στο περιβάλλον φαντασιακών κτιρίων.»<sup>153</sup> Έτσι και εγώ θα επιχειρήσω να προβάλλω το φαντασιακό

---

<sup>151</sup> Παπαγιώργης, Κωστής, *Περί μνήμης*, σελ. 150

<sup>152</sup> Yates, Francis, *Η τέχνη της Μνήμης*, σελ. 57-58

<sup>153</sup> Pallasmaa, Juhani, *Δώδεκα δοκίμια για τον Άνθρωπο, την Τέχνη και την Αρχιτεκτονική*, σελ. 159

μου και να εναποθέσω το μνημονικό μου στην εικόνα ενός τοίχου. Πρόκειται λοιπόν για έναν τοίχο που στέκεται σε μέτρα ανθρωπινά. Τον τοίχο αυτό κόβει διαγώνια ένα έντονο φως, δίνοντας του δύο χωρικές ταυτότητες. Η πέτρα του Picard<sup>154</sup>, το μπετόν του Ando, ή το χρώμα του Barragan δίνουν στην εικόνα τη σιωπή της. Μια φιγούρα διαγράφεται με το πηγούνι στα γόνατα να κάθεται στο φωτεινό μέρος του τοίχου. Ή και στο σκοτεινό. Ακουμπά πάνω του. Δε μιλά. Συνεισφέρει στο κατ'ελάχιστο της αρχιτεκτονικής που τον έχει κάνει μέρος της. Με την ακινησία του. Με τη σιωπή του σώματος του. Του αρκούν όσα του δίνονται. Γιατί με αυτά μπορεί να φανταστεί. Μια παρόμοια εικόνα μοιάζει να φαντάζεται και ο Max Picard όταν λέει πως: «Μερικές φορές όταν ο τοίχος από ένα σπίτι στέκεται στο απογευματινό φως, είναι σαν το φως να πήρε στην κατοχή του τον τοίχο εκ μέρους της σιωπής. Ένας μπορεί να αισθανθεί την προσέγγιση της σιωπής στην απογευματινή ζέστη. Το φως απλώνεται αποφασιστικά στον τοίχο σαν ένα σημάδι ότι ο τοίχος ανήκει στη σιωπή.»<sup>155</sup> Ο τοίχος που συμπτυκνώνει πάνω του τη γωνία, το φως και τη σιωπή. Ένας τοίχος για τον άνθρωπο να ακουμπήσει, για το φως να απλωθεί, για τη σιωπή να υπάρξει. Άλλωστε «ο τοίχος», θα πει ο Bernard Rudofsky, «είναι το ψωμί της αρχιτεκτονικής.»<sup>156</sup>

---

<sup>154</sup> «[...] αν ο τοίχος ήταν μόνο μια πέτρα, θα ήταν σαν ένα μνημείο σιωπής- μόνο ένα μνημείο. Αλλά όπως είναι, φτιαγμένος από πολλές πέτρες, αυτές οι πέτρες καθώς υψώνονται από το έδαφος και εκτείνονται σε όλο τους το μήκος και το φάρδος, είναι σαν τα πλευρά της σιωπής. Η σιωπή είναι ζωντανή, δεν είναι απλά μνημείο. Οι πολλές πέτρες είναι σαν την πέτρινη σάρκα της σιωπής. Ένας μπορεί να νιώσει την υφή της σιωπής σε αυτό τον θαυμαστό πέτρινο τοίχο.» Picard, Max, *The World of Silence*, σελ. 127

<sup>155</sup> Picard, Max, *The World of Silence*, σελ. 125

<sup>156</sup> Rudofsky, Bernard, "Giardino, stanza all'aperto: A proposito della 'casa giardino a Long Island', N.Y.", σελ. 70, 71



εικ. 07 | Φωτογραφία, αρχείο  
Constantino Nivola, Nivola House-  
Garden, Bernard Rudofsky with  
Costantino Nivola





## Υπερβατική αρχιτεκτονική: χώροι σιωπής ή περί του θείου και πνευματικού χώρου

Στο τελευταίο αυτό κεφάλαιο της έρευνας θα στραφούμε στη μελέτη χώρων και κειμένων που αφορούν στην υπερβατική αρχιτεκτονική<sup>157</sup>. Με τον προσδιορισμό αυτό εννοούμε την αρχιτεκτονική εκείνη που στοχεύει στη δημιουργία μεταφυσικών, ανώτερων, υψηλών συναισθημάτων και σκέψεων. Χώροι που ωθούν στην πνευματική εγκατάλειψη των εγκόσμιων και στην αναζήτηση ανώτερων ιδεών και συνειρμών. Τέτοιοι, είναι συνήθως χώροι ιεροί, τόποι και σημεία πίστης που συνδέουν τον επισκέπτη τους με την υπεράνθρωπη φύση του. Σε αυτό το σημείο, και ακολουθώντας πιστά τον αντίστοιχο διαχωρισμό που κάνει ο Immanuel Kant, μπορούμε να πουμε πως θα προσεγγίζουμε περισσότερο την έννοια του υπέροχου<sup>158</sup> και λιγότερο αυτή του ωραίου, που εως τώρα έχει αποπειραθεί να μελετηθεί. Στα λόγια του Kant : «Το ωραίο της φύσης αφορά τη μορφή του αντικειμένου, η οποία συνίσταται στην οριοθέτησή του· το υπέροχο, αντίθετα, συναντάται και σε ένα άμορφο αντικείμενο, στον βαθμό που παριστάνεται σ' αυτό, ή χάρις σ' αυτό, το απεριόριστο, αλλά νοείται επιπροσθέτως η ολότητά του· έτσι το ωραίο φαίνεται ότι προσφέρεται για την παρουσίαση μιας απροσδιόριστης έννοιας της νόησης, και το υπέροχο για την παρουσίαση μιας απροσδιόριστης έννοιας του Λόγου.»<sup>159</sup> Την δυσκολότερη πιθανόν εξήγηση του

---

<sup>157</sup> Transcending architecture

<sup>158</sup> Πρόκειται για τη μετάφραση του φοβερά εύστοχου αγγλικού όρου “sublime” που στην ελληνική έκδοση των κειμένων του Γερμανού Φιλοσόφου παρουσιάζεται σε δύο εκδοχές, εξίσου ενδιαφέρουσες. Στη μετάφραση του Χρήστου Τασάκου συναντάμε τον όρο «υπέροχο», ενώ σε αυτή του Κώστα Ανδρουλιδάκη τον όρο «υψηλό». Ενώ και οι δύο μεταφράσεις είναι αρκετά εύστοχες θα επιλέξουμε τα αποσπάσματα του πρώτου καθώς το «υπέροχο» κρίνεται πιο ολιστικός και ευρύς όρος, με ετυμολογικές προεκτάσεις και ερμηνείες που αρμόζουν για την περιγραφή μιας τόσο ιδιαίτερης έννοιας,

<sup>159</sup> Kant, Immanuel, *Κριτική της κριτικής ικανότητας*, σελ. 127

διαχωρισμού που αρχικά δίνει ο ίδιος, ακολουθεί με ένα διαφωτιστικό, έυστοχο και απλότερο επεξηγηματικά παράδειγμα: «[...] Γι' αυτό δεν μπορούμε να αποκαλέσουμε υπέροχο τον αχανή ωκεανό στον οποίο έχει ξεσπάσει θύελλα. Η όψη του είναι τρομακτική και πρέπει το πνεύμα να διαθέτει μια πληθώρα Ιδεών, για να είναι σε θέση να δοκιμάσει μέσω μιας τέτοιας εποπτείας ένα αίσθημα που είναι το ίδιο υπέροχο, αφού καλείται να εγκαταλείψει την αισθητικότητα και να ασχοληθεί με τις Ιδέες μιας ανώτερης σκοπιμότητας.»<sup>160</sup>

Το στοιχείο που πρωτεύοντα εντοπίζεται ως η ενσάρκωση της απουσίας, το άμορφο, το άυλο και η παρακινήτηριος δύναμη σε έναν ανώτερο πνευματικό διαλογισμό είναι αυτό της σιωπής. Κυριεύουσα σε χώρους ιερούς, η σιωπή βρίσκεται εκεί να ενισχύσει τη συναισθηματική φόρτιση, να αμβλύνει την κενότητα του χώρου και να παρασύρει στον υπέροχο κόσμο της. «Είδαμε τον ανώτατο κύκλο των στροβιλιζόμενων δυνάμεων. Τον κύκλο αυτόν τον ονοματίσαμε Θεό. Μπορούσαμε να του δώσουμε ό,τι άλλο όνομα θέλαμε: Άβυσσο, Μυστήριο, Απόλυτο Σκοτάδι, Απόλυτο Φως, Ύλη, Πνέμα, Τελευταία Απελπισία, Σιωπή.»<sup>161</sup> Σιωπή λέει ο Καζαντζάκης και γω μπαίνω στον λανθάνων ναό της. Για να τη βρω. Άλλωστε γιατί μπαίνουμε ακόμη σε μια ορθόδοξη εκκλησία. Δεν είναι οι κουραστικές, πολύχρωμες, καθώς πρέπει τοιχογραφίες. Δεν είναι η υπερφωταψία του πολυελαίου και η υπεροσμία του λιβανιού. Όλα αυτά είναι υπερβολές και ο άνθρωπος έχει ήδη αρκετές και έξω από αυτή. Νομίζω είναι η ανάγκη για σιωπή. Η ευκαιρία να πάψουμε να μιλάμε. Τα υπόλοιπα είναι χρηστικές καρικατούρες ενός θορυβώδους σύγχρονου κόσμου. Άλλωστε όπως σύντομα και έυστοχα τοποθετείται ο Pallasmaa: «Αν ο σχεδιασμός ενός ναού βασίζεται αποκλειστικά στη δομή

---

<sup>160</sup> Kant, Immanuel, *Κριτική της κριτικής ικανότητας*, σελ. 129

<sup>161</sup> Καζαντζάκης, Νίκος, *Ασκητική, Salvatores Dei*, σελ. 67

συγκεκριμένων τύπων, το αποτέλεσμα θα ήταν ένας κενός συναισθηματισμός.»<sup>162</sup>

Πληθώρα αντικειμένων, στέκονται καθώς πρέπει και τυπολογικά πληρούν το εσωτερικό των περισσοτέρων ναών που επισκεπτόμαστε σήμερα, αποσπώντας την όραση και ερεθίζοντας τη ασκόπως. Αγιογραφίες πολυλογούν με τις ιστορίες τους και αντίστοιχα κατευθύνουν τη φαντασία μονομερώς και μακριά από την εσωτερική, προσωπική αναπόληση. Η Γνώση προσφέρεται έτοιμη ενώπιον του επισκέπτη σε κάθε τοίχο που θα στρέψει το βλέμμα του, αντί αυτοί να τον προσκαλούν στην αναζήτηση της μέσα από την κενότητά τους. Ο Picard θα σχολιάσει: «Κι όμως υπάρχει περισσότερη βοήθεια και γιατρεία στη σιωπή απ' ότι σε όλα τα «χρήσιμα πράγματα». Άσκοπη, ανεκμεταλλεύσιμη σιωπή ξαφνικά εμφανίζεται πλάι σε όλα όσα θεωρούνται χρήσιμα, και μας τρομάζει με την ίδια της τη μη-σκοπιμότητα.[...] δίνει στα πράγματα κάτι από τη δική της ιερή αχρηστία, γιατί αυτό είναι η σιωπή: ιερή αχρηστία.»<sup>163</sup> Μια βαριά πόρτα να χωρίσει τον υπερηχητικό, υπερχρηστικό υπερκαταναλωτικό κόσμο έξω, από τον σιωπηλό, άχρηστο και πνευματώδη κόσμο μέσα. Η αφαιρετικότητα των καθολικών χώρων, όπως αυτή εκφράζεται στις σύγχρονες αναθέσεις εκκλησιών προσεγγίζει περισσότερο αυτή την πεποίθηση. Παρέχουν τα απολύτως απαραίτητα υλικά αντικείμενα για να βρει κανείς το Θεό. Δυο γραμμές και μια φωνή λιγότερα για να βρει κανείς τον προσωπικό του Θεό. Ας δώσουμε στη σιωπή την ευκαιρία να ακουστεί σε χώρους απαλλαγμένους. Όπως θα γράψει ο Juhani Pallasmaa: «Η πληρέστερη, και ίσως η σημαντικότερη, αρχιτεκτονική εμπειρία είναι η αίσθηση ότι βρίσκεσαι σε ένα μοναδικό μέρος. Μέρος αυτής της έντονης εμπειρίας του χώρου είναι πάντα η εντύπωση ενός ιερού σκοπού: αυτό το μέρος προορίζεται για ανώτερα όντα. Ένα σπίτι μπορεί να φαίνεται πως έχει χτιστεί για πρακτικούς σκοπούς, αλλά στην πραγματικότητα είναι ένα

---

<sup>162</sup> Pallasmaa, Juhani, *Δώδεκα δοκίμια για τον Άνθρωπο, την Τέχνη και την Αρχιτεκτονική*, σελ. 91

<sup>163</sup> Picard, Max, *The World of Silence*, σελ.3

μεταφυσικό όργανο, ένα μυθικό εργαλείο με το οποίο προσπαθούμε να εισαγάγουμε μια αντανάκλαση της αιωνιότητας στη στιγμιαία μας ύπαρξη.»<sup>164</sup> Το ίδιο και ένας ναός. Καλεί τον άνθρωπο να αδράξει την ύπαρξη του μπροστά στο «θέαμα» της αιωνιότητας.

«Δημιουργείστε σιωπή! Φέρτε τους ανθρώπους στη σιωπή!», θα διαλαλήσει ο Soren Kierkegaard. Πώς μπορούμε όμως να μεταφέρουμε το στοιχείο της σιωπής στην αρχιτεκτονική εμπειρία; Πριν σιωπάσουμε θα πρέπει πρώτα να μάθουμε να ακούμε. «Μπορεί να ακουστεί η αρχιτεκτονική;» αναρωτιέται ο Rasmussen. «Οι περισσότεροι άνθρωποι πιθανότατα θα έλεγαν πως η αρχιτεκτονική δεν παράγει ήχο, δεν μπορεί να ακουστεί. Αλλά ούτε φως εκπέμπει, παρόλαυτα μπορεί να ιδωθεί. Βλέπουμε το φως που αυτή αντανακλά και έτσι έχουμε την εντύπωση της μορφής και της υλικότητας. Με τον ίδιο τρόπο ακούμε τους ήχους που αντανακλά και αυτοί, επίσης, δίνουν την εντύπωση της μορφής και της υλικότητας. Διαφορετικά σχηματοποιημένα δωμάτια και διαφορετικά υλικά, αντηχούν διαφορετικά.»<sup>165</sup> Όταν μάθουμε πως ακούγονται τα διάφορα υλικά αυτόματα γνωρίζουμε και πως δεν το κάνουν. Ο Tadao Ando είναι ένας από τους αρχιτέκτονες που σμιλεύοντας και περιεργαζόμενος το μπετό κατάφερε να βγάλει τη σιωπή από μέσα του. Ο Werner Blaser, μιλώντας για την αρχιτεκτονική της σιωπής στην περίπτωση του Ando σχολιάζει πως με τον τελευταίο, «η εσωτερική καθαρότητα, περιορίζεται στο σημείο της μοναστικής σιωπής, παρόλο που ποτέ δεν αμελεί τον ενθουσιασμό. Αυτοί οι απλοί χώροι εμπνέουν και προτείνουν αισθησιασμό μέσα από μια βαθιά, αυστηρή πολυτέλεια σαν μια σοβαρή μουσική εισαγωγή. Οι ήπιοι χειρισμοί των οξειών ακμών, οι καθαρές γραμμές και οι λείες επιφάνειες είναι αυτά που μας διεγείρουν. Αυτοί είναι χώροι πνευματικής συνδιαλλαγής. Οι στιγμές σιωπής είναι δώρα. Στη σιωπή νιώθουμε σπίτι μας.»<sup>166</sup>

---

<sup>164</sup> Pallasmaa, Juhani, *Δώδεκα δοκίμια για τον Άνθρωπο, την Τέχνη και την Αρχιτεκτονική*, σελ. 88

<sup>165</sup> Rasmussen, Steen Eiler, *Experiencing Architecture*, σελ. 224

<sup>166</sup> Blaser, Werner, *Tadao Ando: Architecture of Silence*, σελ. 15

Ορμώμενοι από την έννοια της μοναστικής σιωπής και όπως προηγούμενα έχει αναφερθεί, η σιωπή σήμερα βρίσκει καταφύγιο σε αρχιτεκτονικές θρησκευτικού περιεχομένου. Έχει όμως κλειστεί μέσα τους και ο άνθρωπος δε μπορεί παρά να την επισκέπτεται. Όπως θα παρατηρήσει ο Picard: «Είναι αλήθεια ότι η σιωπή ακόμα υπάρχει ως αληθινή σιωπή στις μοναστικές κοινότητες. Κατά το Μεσαίωνα η σιωπή των μοναχών ήταν ακόμα συνδεδεμένη με τη σιωπή των άλλων ανθρώπων έξω από το μοναστήρι. Σήμερα, η σιωπή των μοναστηρίων είναι απομονωμένη, ζει κυριολεκτικά μόνο στη μοναστική απομόνωση.»<sup>167</sup> Ταυτόχρονα, τα «εγκόσμια» καταδυναστεύονται από το θόρυβο και τη μανία της γλώσσας. Και πάλι ο Picard θα σχολιάσει πως «δεν υπάρχει σιωπηλή ουσία στον κόσμο σήμερα. Όλα τα πράγματα είναι παρόντα όλη την ώρα, σε μια ατμόσφαιρα θορυβώδους επαναστατικότητας και ο άνθρωπος, ο οποίος έχει χάσει τη σιωπή μέσα στην οποία να βυθίσει το μεγάλο και παρόν πλήθος πραγμάτων, τους επιτρέπει να εξατμιστούν και να εξαφανιστούν στην υπερκαταναλωτική κενότητα της γλώσσας.»<sup>168</sup> Έτσι, σε ένα περίγυρο γεμάτο ήχους, θορύβους, παρεμβολές, όχι μόνο σε επίπεδο δημόσιας διαβίωσης αλλά πλέον και ιδιωτικής, ένα ησυχαστήριο είναι πια σύγχρονη ανάγκη του ανθρώπου. Ένας χώρος ήρεμος και απαλλαγμένος όπου ο περιηγητής του θα απευθυνθεί για πρώτη φορά στον εαυτό του και όχι στον έξω κόσμο. Θα σταθεί για λίγο ακίνητος αγνοώντας τις παρεμβολές των γύρω ή έξω κινήσεων. Άλλωστε ο Paz προτρέπει «να μάθεις την τέχνη της αμεταβλησίας μέσα στην ταραχή του στρόβιλου, να μάθεις να μένεις ήρεμος και να'σαι διαφανής σαν το ακίνητο αυτό φως[...]<sup>169</sup> Μιλήσαμε και σε προηγούμενο κεφάλαιο για την αντανάκλαση της απουσίας στην ακίνησια· σε αυτή βρίσκεται και μέρος της σιωπής. Στο αμετάβλητο,

---

<sup>167</sup> Picard, Max, *The World of Silence*, σελ. 224

<sup>168</sup> Ο.π., ,σελ.56

<sup>169</sup> Παθ, Οκτάβιο, *Ο γραμματικός πύθηκος*, σελ 41

στο σημειακό. Θα σχολιάσει ο Kadinsky πως «η αντήχηση της σιωπής, που συντροφέυει συνήθως το σημείο είναι τόσο δυνατή που ξεκουφαίνει τις άλλες ιδιότητες.»<sup>170</sup>

Ο Luis Kahn, από την άλλη, θα πει πως «η σιωπή δεν είναι πολύ, πολύ ήσυχη.» Η ουσία της έγκειται πιο πολύ στην «επιθυμία να είσαι , να εκφράζεις.»<sup>171</sup> Και τι εκφραστικό μέσο η σιωπή! Ένας ακόμη μεσολαβητής, υποκινητής της φαντασίας. Να φτιάχνεις για τον άνθρωπο έναν μηχανισμό ονείρου και ο άνθρωπος να ονειρευτεί μέσα του. Τι τύχη για έναν αρχιτέκτονα. Να πληρεί τους τοίχους του με σιωπή για τον άνθρωπο να ησυχάσει. Άλλωστε όπως θα πει και Picard: «(η σιωπή) είναι πάντα εξ ολοκλήρου παρούσα μέσα της και ολότελα πληρεί το χώρο στον οποίο εμφανίζεται.» Ενώ θα συμπληρώσει: «Η σιωπή δεν είναι ορατή και όμως η ύπαρξή της είναι καθαρά εμφανής.[...] είναι άυλη, και όμως μπορούμε να τη νιώσουμε όσο άμεσα νιώθουμε τα υλικά και τα υφάσματα.»<sup>172</sup> Όμοια με το φως λοιπόν έτσι και η σιωπή από άυλο στοιχείο, αποκτά υλική υπόσταση. Βρίσκεται εκεί όπου ο ήχος δεν είναι. Βρίσκεται πίσω από το κλείσιμο της πόρτας ή του παραθύρου. Πίσω από τον τοίχο της αρχιτεκτονικής. Σε χώρους ήρεμους, ηχομονωμένους. Όπως θα παρατηρήσει και ο Zumthor: «νιώθεις πραγματικά πως κάτι άλλο υπάρχει εκεί, μόνο όταν μπαίνεις σε ένα χώρο που είναι ηχομονωμένος. Είναι υπέροχο. Βρίσκω πως είναι ένα όμορφο πράγμα όταν φτιάχνεις ένα κτίριο και το φαντάζεσαι σε αυτή την ακινησία. Εννοώ να προσπαθήσεις να κάνεις το κτίριο ένα ήσυχο μέρος. Είναι αρκετά δύσκολο αυτές τις μέρες .»<sup>173</sup>

---

<sup>170</sup> Καντίνσκι, Βασίλι, *Σημείο- Γραμμή – Επίπεδο*, σελ 29

<sup>171</sup> Lobell, John, Kahn ,*Louis I. ,Between Silence and Light: Spirit in the Architecture of Louis I. Kahn*, σελ.20

<sup>172</sup> Picard, Max, *The World of Silence*, σελ.1, 2

<sup>173</sup> Zumthor, Peter, *Atmospheres*, σελ. 31

Η λέξη ησυχαστήριο επανέρχεται στο μυαλό. Δείχνει πως έχει τον τρόπο να συνδυάζει την ιερότητα ενός χώρου με την οικειότητα που πολλές φορές εκλείπει. Τον ναό με το σπίτι. Η ανάγκη για ένα ήρεμο μέρος. Στα λόγια του Pallasmaa: «[...] η μεγάλη πηγή της απλής ταπεινώσης που βρίσκεται στο ήσυχο δωμάτιο, ρέει μέσα μας. Η οικειότητα του δωματίου γίνεται δική μας οικειότητα. Και αντίστοιχα, ο οικείος χώρος έχει γίνει τόσο ήρεμος, τόσο απλός, που σ' αυτόν εντοπίζεται, συγκεντρώνεται όλη η ηρεμία του δωματίου. Το δωμάτιο είναι, κατά βάθος, το δωμάτιο μας, το δωμάτιο είναι μέσα μας. Δεν το βλέπουμε πια. Δεν μας περιορίζει πλέον, γιατί είμαστε στα μυχία της ηρεμίας του, στην ηρεμία που μας παρέχει. Κι όλα τα μέχρι τώρα δωμάτια έρχονται να κλειστούν μέσα σ' αυτό το δωμάτιο. Πόσο απλά είναι όλα!»<sup>174</sup> Το άδειο είναι γεμάτο. Γεμάτο σκέψεις, συναίσθημα. Το τίποτα είναι τα πάντα. Η σιωπή μιλά. Μεταμορφώνει ,επιτρέποντας τη φαντασία, το τίποτα στα πάντα.

Δε νομίζω ότι μπορώ να φανταστώ ένα φωτεινό, ήσυχο δωμάτιο. Το ίδιο μου το σώμα δείχνει να αντιδρά. Είναι σα να ακούω το φως να μουρμουράει και να με αποσπά. Είναι αυτοματισμός στον άνθρωπο να κλείνει τα μάτια όταν θέλει να συγκεντρωθεί. Κλείνει το φως στο δωμάτιο του μυαλού του. Κλείνω τα μάτια , να μην ακούω. Ο Bachelard θα γράψει: «Κάθε μοναχικός ονειροπόλος ξέρει πως ακούει διαφορετικά όταν κλείνει τα μάτια. Για να στοχαστούμε, για να 'ακούσουμε την εσωτερική φωνή, για να γράψουμε την κεντρική, συμπυκνωμένη φράση που λέει το «βάθος» της σκέψης, ποιος δεν έχει τον αντίχειρα και τα δύο πρώτα δάχτυλα σφιχτά πάνω στα βλέφαρα; Τότε το αυτί ξέρει ότι τα μάτια είναι κλειστά, ξέρει ότι η ευθύνη του όντος που σκέπτεται, που γράφει, είναι απάνω του. Η χαλάρωση θα έρθει όταν ξανανοίξουμε τα βλέφαρα.»<sup>175</sup> Ο Tanizaki εκθειάζοντας τους σκοτεινούς χώρους διαβίωσης της Ανατολής βρίσκει μέσα τους τη σιωπή ως κυρίαρχο συνθετικό στοιχείο που προκύπτει από τη σκιά. Αναφέρει χαρακτηριστικά : «[...] έχουμε την

---

<sup>174</sup> Bachelard, Gaston, *Ποιητική του χώρου*, σελ. 250

<sup>175</sup> Ο.π., σελ. 206

έντονη αίσθηση πως αυτό το μικρό κομμάτι ατμόσφαιρας σαν να είναι βυθισμένο στην απόλυτη σιωπή και πως μέσα σε αυτό το μαύρο σκοτάδι βασιλεύει μια αιώνια, αδιασάλευτη γαλήνη. Αυτό που οι δυτικοί ονομάζουν «μυστήριο της Ανατολής», αναφέρεται πιθανότατα στην τρομακτική σιωπή αυτής της μαυρίλας.»<sup>176</sup> Την αντίθετη άποψη εκφράζει ο Max Picard, ο οποίος δείχνει να υποστηρίζει το φως σαν αντιπρόσωπο, και μεσολαβητή της σιωπής: «Όχι το σκοτάδι αλλά το φως ανήκει στη σιωπή. Αυτό δεν είναι ποτέ τόσο σαφές όσο το απόγευμα του καλοκαιριού όταν η σιωπή μεταμορφώνεται ολοκληρωτικά σε φως.»<sup>177</sup>

Αντίστοιχα νόμιζα πως δε μπορώ να φανταστώ ένα, θορυβώδες, ήσυχο δωμάτιο. Δεν βγάζει καν νόημα. Ο Albert Camus όμως στο βιβλίο του *Το καλοκαίρι* δείχνει να εκφράζει μια αντίθετη άποψη που παρακινεί το ενδιαφέρον και τη σκέψη. «[...]Πράγματι, ίσως όλα τούτα να μην είναι όσο πρέπει ανώτερα! Όμως η μεγάλη αξία αυτών των πυκνοκατοικημένων νησιών είναι πως εκεί η καρδιά ξεγυμνώνεται. Τη σιωπή τη βρίσκεις πια μόνο στις θορυβώδεις πόλεις. Από το Άμστερνταμ ο Ντεκάρτ γράφει στο γερό Μπαλζάκ: «Κάνω τη βόλτα μου καθημερινά μέσα σε μια έντονη οχλοβοή, το ίδιο ξεκούραστα κι ελεύθερα όπως εσείς θα περπατούσατε στις αλέες σας». <sup>178</sup> Πώς να κάνω τη σιωπή αρχιτεκτονική όταν δε θέλω να υπάρχει τίποτα που να θορυβεί. Η στροφή στην τεχνολογία θα ήταν μάλλον μάταιη. Όσο προκλητικά ενδιαφέρον και αν έχει η σκέψη ενός πλήρως ηχομονωμένου δωματίου, η σιωπή τελικά ίσως να μην έγκειται εκεί. Αφενός γιατί ψάχνουμε την πρωτόλεια αρχιτεκτονική. Αυτή που είναι, όχι αυτή που πασχίζει να γίνει. Αφετέρου γιατί για να συνειδητοποιήσει κανείς την ύπαρξη σιωπής χρειάζεται κάποιο ήχο. Χρειάζεται να την ορίσει σε σχέση με κάτι. Ακίνητος στην άκρη του μώλου και λέω σιωπή γιατί ακούω το ρυθμικό κύμα και τους γλάρους. Μήπως όχι σιωπή αλλά ηρεμία. Αυτή που δίνουν τα υλικά, αυτή που

---

<sup>176</sup> Tanizaki, Junichiro, *Το εγκώμιο της σκιάς*, σελ. 74

<sup>177</sup> Picard, Max, *The World of Silence*, σελ. 134

<sup>178</sup> Καμύ, Αλμπέρ, *Το καλοκαίρι*, σελ. 26



υπάρχει στα υλικά. Και στο φως. Από την ανεπίχρηστη γύμνια του τσιμέντου στον Tadao Ando, στα βαριά, παράτολμα, ιδιαίτερα υλικά στον Peter Zumthor, μέχρι την αριστοτεχνική χρήση του χρώματος και του φωτός στον Luis Barragan. Οι τοίχοι που περικλείουν τον άνθρωπο είναι ντυμένοι με τη σιωπή που ο αρχιτέκτονας έχει διαλέξει για αυτούς.

Στην Ασκητική του ο Καζαντζάκης θα κατονομάσει τη Σιγή ως τελικό στάδιο της Πορείας του ανθρώπου, όπου ήσυχα πλέον εκείνος, αντιλαμβάνεται την ύπαρξη του και συναντά το Σύμπαν: «Σιγή θα πει: Καθένας, αφού τελέψει τη θητεία του σε όλους τους άθλους, φτάνει πια στην ανώτατη κορφή της προσπάθειας – πέρα από κάθε άθλο, δεν αγωνίζεται, δε φωνάζει, ωριμάζει ολάκερος σιωπηλά, ακατάλυτα, αιώνια με το Σύμπαντο.»<sup>179</sup> Σε συνθήκες σιωπής ο άνθρωπος φτάνει πιο κοντά στην αντίληψη της ύπαρξης του. Έχοντας αποκλείσει κάθε περισπασμό δε μένει παρά να ακούσει τον εαυτό του. Ο Bachelard θα γράψει για τον ποιητή πως «ακούει τον εαυτό του να βλέπει.» Ακούω τη ζωτική μου λειτουργία να αντηχεί και να δίνει τον παλμό της στο χώρο. Στεκούμενος σε ένα σιωπηλό χώρο, ακούγοντας τη σιγή του, υπάρχουν στιγμές που άνθρωπος δράττεται της ευκαιρίας, αφήνει για λίγο το σώμα του και το βλέπει ως εξωτερικός παρατηρητής να υπάρχει στο χώρο, μαζί με το χώρο. Συνειδητοποιεί την ύπαρξή του.

Μέσα σε σιωπή το άτομο ετυμολογεί τον εαυτό του, διερωτάται για την αρχή του, για τη θέση του και για το τέλος του. Συνειδητοποιεί πως σε αυτό το περιβάλλον σιωπής βρίσκονται όλες οι απαντήσεις ακόμα και αν ο ίδιος δεν της βρει. Ο Juhani Pallasmaa βρίσκει τη σιωπή απαραίτητο συστατικό στον αρχιτεκτονικό χώρο και κρίνει πως ο άνθρωπος μπορεί μέσα σε αυτόν να βρει τον εαυτό του, την πρωταρχική του ύπαρξη, το είναι του: «Μια δυνατή αρχιτεκτονική εμπειρία απαλείφει το θόρυβο και στρέφει τη συνείδηση μας στον εαυτό μας. Στο ίδιο μας το είναι. Σε έναν εντυπωσιακό χώρο, ακούμε μόνο το χτύπο της καρδιάς μας. Η έμφυτη σιωπή μιας εμπειρίας της

---

<sup>179</sup> Καζαντζάκης, Νίκος, *Ασκητική, Salvatores Dei*, σελ. 96

αρχιτεκτονικής προκύπτει από το γεγονός ότι επικεντρώνει την προσοχή μας στην ίδια μας την ύπαρξη. Βρίσκω τον εαυτό μου να ακούει το ίδιο του το είναι.»<sup>180</sup> Ό,τι είναι χρήσιμο γίνεται άχρηστο στη σιωπή, επανέρχεται στην κατάσταση του απλά να υπάρχει. Έτσι και ο άνθρωπος σε ένα χώρο σιωπής γνωρίζει την ύπαρξή του γιατί απλά και μόνο υπάρχει στο χώρο. Δεν έχει ιδιότητα, χαρακτηριστικά, χρησιμότητα, είναι αυτός. Ο Picard θα υποστηρίξει πως: «Το αυτόνομο είναι των πραγμάτων ενδυναμώνεται στη σιωπή. Αυτό το οποίο είναι αναπτύξιμο και εκμεταλλεύσιμο στα πράγματα εξαφανίζεται όταν αυτά βρίσκονται στη σιωπή. Δια μέσου αυτής της δύναμης του αυτόνομου είναι, η σιωπή κατευθύνει προς μια κατάσταση όπου μόνο το να είναι κανείς είναι έγκυρο: η κατάσταση του Θείου. Το σημάδι του Θείου στα πράγματα διατηρείται με τη σχέση που έχουν με τον κόσμο της σιωπής.»<sup>181</sup>

Έτσι, η αρχιτεκτονική πασχίζει για τη σιωπή, για την ηρεμία που θα αποδοθεί χωρικά δια των υλικών της, δια των μορφολογικών χειρισμών που θα επιτρέψουν στα φυσικά στοιχεία, να τη συμπληρώσουν, να την υπερκεράσουν ή να την αλλάξουν. Θεία σιωπή, μαγική και αναγκαία.

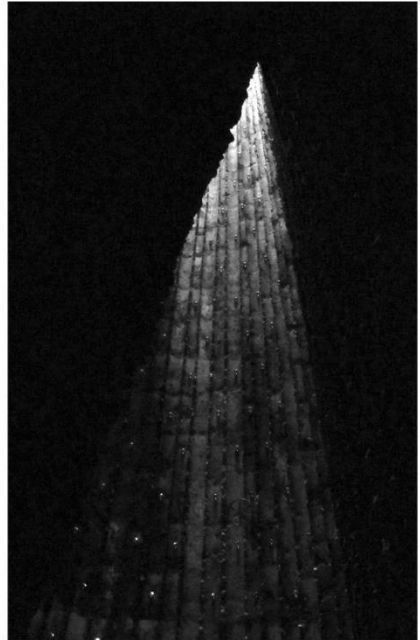
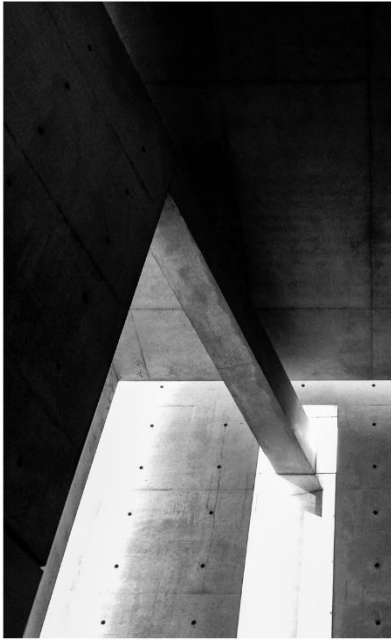
---

<sup>180</sup> Pallasmaa, Juhani, *Light, Silence and Spirituality in Architecture and Art*, από το βιβλίο σε επιμέλεια του Bermudez, Julio, *Transcending Architecture, Contemporary Views on Sacred Space*, σελ. 29

<sup>181</sup> Picard, Max, *The World of Silence*, σελ. 4

εικ. 08 | Φωτογραφίες, Ando, Tadao,  
Church of light, φωτογραφικό υλικό της  
Cassie Greentree

Zumthor, Peter, Bruder Klaus Field  
Chapel, φωτογραφικό υλικό της Jola  
Pieslak



## Αντί επιλόγου

Envoi

Imprisoned by four walls

(to the North, the crystal of non-knowledge

a landscape to be invented

to the South, reflective memory

to the East, the mirror

to the West, stone and the song of silence)

I wrote messages, but received no reply.

Octavio Paz <sup>182</sup>

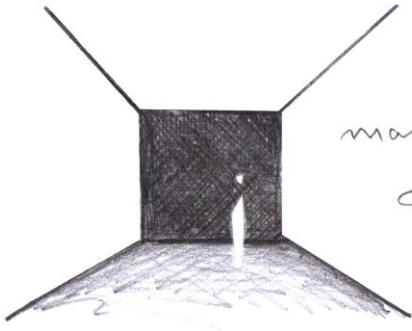
Ένα άδειο δωμάτιο και ο άνθρωπος. Ένα άδειο δωμάτιο να επιτρέψει τη φαντασία και να μεταμορφωθεί. Στη σιωπή του ο άνθρωπος θα επενδύσει με υφές τους τοίχους του με βάθος τις γωνίες του. Θα καθίσει στο κέντρο του, όντας το κέντρο του. Γιατί χωρίς αυτόν δεν είναι παρά ένα άδειο δωμάτιο.

---

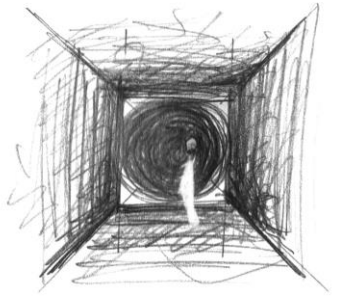
<sup>182</sup> Όπως εμφανίζεται στο βιβλίο του Henri Lefebvre, *The production of space*, σελ. 1. Από τη σχετική έρευνα που έγινε δεν κατέστη εφικτή η εύρεση της γνήσιας εκδοχής του ποιήματος στα Ισπανικά.



εικ. 09 | Man in the centre, σκίτσο Π. Μπεσίνης



may in the center





## Βιβλιογραφία

### Ξενόγλωσσα Συγγράμματα

(τα αποσπάσματα που χρησιμοποιήθηκαν από τα παρακάτω βιβλία είναι σε μετάφραση του γράφοντος.)

- Schopenhauer, Arthur, *The world as will and representation*, μτφρ από γερμανικά στα αγγλικά E. F. J. Payne, εκδόσεις Donver, Νέα Υόρκη, 1969
- Pauly, Daniele, *Barragan: Space and shadow, walls and colour*, μετάφραση στα αγγλικά: Sarah Parsons, Kate LeBlanc, Birkhauser, Basel, 2002
- Zumthor, Peter, *Thinking Architecture*, Birkhauser, Μάιος 2006
- Zumthor, Peter, *Atmospheres*, Birkhauser, Μάιος 2006 (πρώτη έκδοση Ιανουάριος 2006)
- Morgan, Diane, *Kant for architects*, Routledge, Abingdon, 2018
- Alofsin, Anthony, *Frank Lloyd Wright -the Lost Years, 1910-1922: A Study of Influence*, University of Chicago Press, 1993
- Leach, Neil, *Rethinking Architecture: a reader in cultural theory*, Routledge, London, 1997
- Merleau-Ponty Maurice, *Phenomenology of Perception*, μετάφραση στα αγγλικά Colin Smith, Routledge, 2005
- Pallasmaa, Juhani, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, John Wiley and Sons, Μάιος 2005, (πρώτη έκδοση Απρίλιος 1996)

- Lobell, John, Kahn ,Louis I. ,*Between Silence and Light: Spirit in the Architecture of Louis I. Kahn*, Shambhala Publications, Boston, 2008
- Rilke, Rainer Maria, *Rilke and Benvenuto: An Intimate Correspondence*, μετάφραση στα αγγλικά Joel Agee, Fromm International, 1987
- Picard, Max, *The World of Silence*, πρώτη έκδοση 1948, Gateway, Washington 1988
- Rasmussen, *Steen Eiler, Experiencing Architecture*, The MIT Press, USA, 1959
- Blaser, Werner, *Tadao Ando: Architecture of Silence*, μτφρ στα αγγλικά Schwaiger, Elizabeth, Birkhauser, Ελβετία, 2001
- Bermudez, Julio (επιμέλεια), *Transcending Architecture, Contemporary Views on Sacred Space*, The Catholic University of America Press, 2015
- Arnaud, Noel, *L'état d'embauche* , 1951

## Μεταφρασμένα Συγγράμματα

- Kant, Immanuel, Κριτική της κριτικής ικανότητας, μτφρ. Χάρης Τσάκος, εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2020
- Bachelard, Gaston, *Ποιητική του χώρου*, πρωτότυπος τίτλος La Poetique de l' espace, μτφρ. Βέλτσου, Ελένη, Εκδόσεις Χατζηνικολή, Φεβρουάριος 2014
- Kafka, Franz, *Το κτίσμα*, Πρωτότυπος τίτλος: Der Bau, μτφρ. Ρασιδάκη Αλεξάνδρα, εκδόσεις Αγρα, Αθήνα, 2001
- Le Corbusier, *Για μια Αρχιτεκτονική*, πρωτότυπος τίτλος Vers une Architecture, μτφρ Τουρνικιώτης, Παναγιώτης, εκδόσεις Εκκρεμές
- Valery, Paul, *Ο άνθρωπος και το κοχύλι*, μτφρ. Ξενοφώντας Κομνηνός, εκδόσεις Ίνδικτος, Νοέμβριος 2005
- Χάιντεγγερ, Μάρτιν, *Η προέλευση του έργου τέχνης*, μτφρ. Τζαβάρας Γιάννης, εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα, Γιάννινα, 1986
- Gros, Frederic, *Περπατώντας: Φιλοσοφία*, πρωτότυπος τίτλος Marcher:une philosophie, μτφρ Τσιτούρη, Ρούλα, εκδόσεις Ποταμός, Αθήνα, 2015
- Παθ, Οκτάβιο, *Ο γραμματικός πίθηκος*, μτφρ. Βίκτωρ Ιβάνοβιτς, εκδόσεις Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη, 1986
- Φόργκας, Εύα, *Μπάουχαους, Ιδέες και Πραγματικότητα*, μτφρ. Τομανάς Βασίλης, εκδόσεις Νησίδες, Θεσσαλονίκη, 1999
- Καντίνσκι, Βασίλι, *Σημείο- Γραμμή – Επίπεδο*, μτφρ. Έφη Μαλάκη-Σταθάκη, εκδόσεις Δωδώνη, 2016

- Λοος, Άντολφ, Διάκοσμος και Έγκλημα | Αρχιτεκτονική, μτφρ. Παρασκευόπουλος Θόδωρος, εκδόσεις Νήσος, 2021
- Heidegger, Martin, *Κτίζειν, κατοικείν, σκέπτεσθαι*, μτφρ. Γιώργος Ξηροπαίδης, εκδόσεις Πλέθρον, 2008
- Tanizaki, Junichiro, *Το εγκώμιο της σκιάς*, μετάφραση Ευαγγελίδης Παναγιώτης, 2η έκδ. Αθήνα : Άγρα, 1995
- Φουκώ, Μισέλ, *Οι Λέξεις και τα Πράγματα*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, εκδόσεις Γνώση, Αθήνα, 2008
- Καμύ, Αλμπέρ, *Το καλοκαίρι*, μετάφραση: Καρακίτσου- Ντούζε, Νίκη, Κασαμπλόγλου- Ρομπλέν, Μαρία, εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα , Μάιος 2015, πρώτη έκδοση στην ελληνική, Μάρτιος 1997
- Yates, Francis, *Η τέχνη της Μνήμης*, μτφρ. Άρης Μπέρλης, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2014
- Pallasmaa, Juhani, *Δώδεκα Δοκίμια για τον άνθρωπο, την τέχνη και την αρχιτεκτονική*, μτφρ. Αναστασία- Σάσα Λάδα, Κωνσταντίνος Ξανθόπουλος, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2021
- Faivre, Antoine, «Η Φιλοσοφία της Φύσης στον Γερμανικό Ρομαντισμό», από το Encyclopédie de la Pleiade - Ιστορία της Φιλοσοφίας. 19ος αιώνας Ρομαντικοί και Κοινωνιολόγοι, μτφρ. Τίτος Πατρίκιος, Παύλος Χριστοδουλίδης, εκδόσεις MIET, Αθήνα, 1982

## Ελληνικά Συγγράμματα

- Πλάτωνος, *Συμπόσιον*, μτφρ. Ανδρεάδη Ηλέκτρα, εκδόσεις Κάκτος, Αθήνα, 1992
- Ραφαηλίδης, Βασίλης, *Στοιχειώδης Αισθητική*, εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα, 2010
- Κονταράτος, Σάββας, *Η εμπειρία του αρχιτεκτονημένου χώρου και το σωματικό σχήμα*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1983
- Αρτινός, Αποστόλης, *Η ετεροτοπία της καλυβας*, εκδόσεις Σμίλη, Αθήνα, 2014
- Πεπονής, Γιάννης, *Χωρογραφίες*, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα, Οκτώβριος 2003, πρώτη έκδοση Ιανουάριος 1997
- Καζαντζάκης, Νίκος, *Ασκητική, Salvatores Dei*, Εκδόσεις Καζαντζάκη, Αθήνα, 2014
- Κωνσταντινίδης, Αρης, *Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής, Ημερολογικά Σημειώματα, Άγρα*, Αθήνα, 1992
- Παπαγιώργης, Κωστής, *Περί μνήμης*, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2014

## Αρθρογραφία - Έντυπα – Σημειώσεις

- Πρώιμος, Κωνσταντίνος, «Σύστημα και σκέψη, έννοιες της αρχιτεκτονικής κατά την αντιπαράθεση μεταξύ Peter Eisenman και Jaques Derrida», από τα πρακτικά του συνεδρίου με τίτλο *Η σημασία της φιλοσοφίας στην αρχιτεκτονική εκπαίδευση*, Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, Αθήνα 2012
- Στεργιόπουλος, Κωνσταντίνος, «Η Κριτική Φιλοσοφία του Ιμάννουελ Κάντ, Μια εισαγωγή», Σημειώσεις από το μάθημα *Φιλοσοφία και Επιστήμες του 20<sup>ου</sup> αιώνα*
- Μωραΐτης, Κωνσταντίνος, «Το τοπίο, η αρχιτεκτονική και το σωματικό παράδειγμα», κείμενο από το: Πάγκαλος Π., Αλιφραγκής Σ., (2019): «Σώμα, Αρχιτεκτονική, Τέχνη: το Εξαίσιο Σώμα», Αθήνα, CityLab, ss. 136-150
- Andrea Jelic, Gaetano Tieri, Federico De Matteis, Fabio Babiloni, Giovanni Vecchiato, “The Enactive Approach to Architectural Experience: A Neurophysiological Perspective on Embodiment, Motivation, and Affordances”, *Frontiers in Psychology*, Μάρτιος 2016
- Koolhaas, Rem, “Junkspace”, *Obsolescence*, τεύχος 100, The MIT Press, Οκτώβριος 2002
- Rudofsky, Bernard, “Giardino, stanza all’aperto: A proposito della ‘casa giardino a Long Island’, N.Y.”, *Domus*, τεύχος 272, Ιούλιος-Αύγουστος, 1952
- Francis, Mark, “Childhood's Garden: Memory and Meaning of Gardens”, *Children’s Environment*, 12(2), Ιούνιος, 1995
- Goldberg, Steven, “Daniel Libeskind: Architecture that touches the heart and soul”, *CNN Style*, 5 Οκτωβρίου 2015

- Fujimoto, Sou, "Primitive Future", *Revista 2G*, τεύχος 50, Gustavo Gili, Barcelona, 2009
- Rubin, Jeanne, "The Froebel-Wright Kindergarten Connection: A New Perspective", *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 48, No. 1, Μάρτιος 1989
- Wilson, Stuart, "The "Gifts" of Friedrich Froebel", *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 26, No. 4, Δεκέμβριος 1967
- Louis Henry Sullivan, «The tall office building artistically considered», *Lippincott's Magazine*, Μάρτιος 1896