

ΧΟΡΟΓΡΑΦΗΜΕΝΗ ΠΕΡΙΠΛΑΝΗΣΗ:

μια διερεύνηση της κιναισθητικής εμπειρίας του χώρου
μέσα από την παρουσία και τη δυναμική των εμποδίων
ως χωρικών στοιχείων.

Τα παραδείγματα του "Parc de la Villette" και
του Εβραϊκού Μουσείου του Βερολίνου

Στούρη Ιωάννα-Χρυσάνθη

α.μ: 41002235

Διπλωματική Εργασία

Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, ΕΜΠ

Δ.Π.Μ.Σ. “Έρευνα στην Αρχιτεκτονική: Σχεδιασμός – Χώρος – Πολιτισμός”

Απρίλιος 2024

Επιβλέπων: Σταυρίδης Σταύρος

Μέλη τριμελούς επιτροπής: Αναστασόπουλος Ν., Γρηγοριάδης Γ.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. Μία εισαγωγή.....	3
2. Εμπειρία - Πώς βιώνεται ο χώρος μέσα από τη διάδραση με το κινούμενο σώμα?	5
2.1. Για το χώρο	5
2.2. Έννοιες – εργαλεία: κλιτή – άκλιτη μορφή, ισότροπος – ανισότροπος χώρος.....	7
2.3. Το σώμα.....	10
2.4. Συσχετισμοί σώματος – χώρου :.....	11
2.4.1. Ιστορικά	15
2.4.2 Χορογραφικά.....	22
3. Αναπαράσταση – Ανάλυση έργων: Tschumi & Libeskind	24
3.1. Bernard Tschumi – Parc de la Villette, folies.	24
3.1.1. Η Θεωρία.....	24
3.2. Parc de la Villette, Paris	32
3.3. Daniel Libeskind – The Jewish Museum in Berlin.....	39
3.3.1. Θεωρία	39
3.3.2. Το εβραϊκό Μουσείο : “ <i>Between the Lines</i> ”	42
4. Νοηματοδότηση: Πώς μπορεί να αποδοθεί ξανά νόημα στο υπάρχον υλικό υπόβαθρο?	53
5. Κλείνοντας.....	65
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	67
ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ	70

1. Μία εισαγωγή

Πώς θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για αρχιτεκτονική αν δεν απαιτούσαμε από τα υποκείμενα να προσαρμοστούν σε στερεότυπες και ακλόνητες χωρικές μορφές, αλλά λαμβάναμε υπόψιν την κίνηση και τη διάδραση στο στάδιο της σύνθεσης; Ποια θα ήταν η υλική δομή του χώρου ως εμπειρία και ως συμβάν, αντί ως ένα αμετάβλητο κτιριολογικό πρόγραμμα με προδιαγεγραμμένα μεγέθη και τυπολογίες;

Η κίνηση έχει μία δύναμη μεταμορφωτική και μία ικανότητα να αποκαλύπτει και να παράγει χώρο. Το σημείο, η ευθεία, το επίπεδο, τα δίκτυα είναι κάποια από τα παραδείγματα της βασικής χωρικής αντίληψης που δε μπορούν να γίνουν κατανοητά χωρίς την παρουσία της κίνησης. Και η ίδια η κίνηση δε μπορεί να γίνει αντιληπτή χωρίς το βίωμά της, σε όποιο βαθμό είναι εφικτό, μέσα από το σώμα του υποκειμένου. Επομένως, όταν περάσουμε από τα βασικά σε πιο πολύπλοκα συστήματα αντιληπτικότητας και κινητικότητας, όταν τα σώματα και οι συσχετίσεις πολλαπλασιαστούν, αντιλαμβανόμαστε πως το χωρικό υπόβαθρο φιλοξενεί διαρκείς μετακινήσεις, άρα διαρκείς συσχετίσεις και συναντήσεις.

Στο ίδιο πλαίσιο, και αν θεωρήσουμε την αρχιτεκτονική ως μία δυναμική κατάσταση, ή όπως σημειώνει ο Tschumi, «ως ένα διάλογο μεταξύ χώρου, κίνησης και χρόνου» και όχι ως ένα κατεστημένο και «ακλόνητο αντικείμενο»¹, τότε γίνεται αντιληπτό πως ο χώρος πλάθεται και νοηματοδοτείται μέσα από τη συνύπαρξη με τα σώματα των υποκειμένων.

Αναζητώντας ένα σταθερό σημείο σε αυτό το ευρύ πλαίσιο έρευνας της συσχέτισης κίνησης και χώρου, η συγκεκριμένη έρευνα θα εστιάσει στην έννοια του **εμποδίου** ως χωρική μορφή και, συγκεκριμένα, στην επίδραση που έχει στην κίνηση των σωμάτων των υποκειμένων, μέσα από δύο παραδείγματα χωρικών σχηματισμών – αρχιτεκτονικών έργων. Αυτή η πτυχή του «*διαλόγου χώρου, κίνησης και χρόνου*» μπορεί να φανερώσει τη βαρύτητα που έχουν αυτές οι συναντήσεις και συσχετίσεις στην εμπειρία και τη νοηματοδότηση του χώρου.

Μεθοδολογικά, γίνεται μία συγκριτική ανάλυση στο έργο του B. Tschumi "*Le Parc de la Villette*" στο Παρίσι και το έργο του D. Libeskind "*The Jewish Museum*" στο Βερολίνο, καθώς αποτελούν έργα που έχουν μία αντισυμβατική συνθετική προσέγγιση. Η έμφαση στην κιναισθητική εμπειρία αλλά και η αντιληπτικότητα του χώρου ως συμβάν, μέσα από τις δράσεις και τις συναντήσεις που λαμβάνουν χώρα έχουν εδώ μεγαλύτερη βαρύτητα από το κτιριολογικό πρόγραμμα και την αναμενόμενη χωρική ακολουθία. Τα δύο έργα έχουν δεχτεί τόσο αρνητικές όσο και θετικές κριτικές, αλλά εξακολουθούν να αποτελούν σημεία αναφοράς στην αναζήτηση μίας εναλλακτικής προσέγγισης του σωματοποιημένου, του βιωμένου χώρου.

¹ «*Performance/Architecture: An Interview with Bernard Tschumi*», Journal: Journal of Architectural Education, 2008. Author: Khan, Omar; Hannah, Dorita <http://ecite.utas.edu.au/94334>

Ταυτόχρονα, η μεθοδολογία περιλαμβάνει την οργάνωση των αντικειμένων της έρευνας στους εξής άξονες:

1. Εμπειρία
2. Αναπαράσταση
3. Νοηματοδότηση

ώστε να οργανωθεί ένα πλαίσιο αναφοράς με συγκεκριμένα συμπεράσματα.

Τέλος, μία προηγούμενη επιτόπια επίσκεψη και σωματική ανάγνωση στο “Parc De La Villette”, θεωρητικές εξαγγελίες των αρχιτεκτόνων, η σχετική βιβλιογραφία και η ως τώρα έρευνά μου σε προπτυχιακό και επαγγελματικό επίπεδο αποτέλεσαν τα εργαλεία που έκαναν την παρακάτω έρευνα πραγματοποιήσιμη.

Ως εμπειρία νοείται εδώ η εμπειρία του χωρικού υπόβαθρου από τους χρήστες-υποκείμενα που δρουν και κινούνται εντός του, θέτοντας ένα πλαίσιο ορισμού για το χώρο, το σώμα και τη μεταξύ τους αλληλεπίδραση (Κεφ.2). Στη συνέχεια, το σκέλος της αναπαράστασης αφορά τη χρήση και ανάλυση παραδειγμάτων (“Parc de La Villette”, “Berlin Jewish Museum”) για τη διερεύνηση και την περιγραφή τρόπων που έχει συλληφθεί και αναπαρασταθεί η παραπάνω ιδέα – της ενσώματης και κιναισθητικής εμπειρίας (Κεφ.3). Τέλος, το κομμάτι της νοηματοδότησης, εστιάζοντας στην ύπαρξη χωρικών εμποδίων στα παραπάνω παραδείγματα, επιχειρεί να αναδείξει μία πτυχή του συγκεκριμένου ερωτήματος, υπό το πρίσμα ενός νόηματος. Ποια είναι η σημασία του σωματικού βιώματος του χώρου; Ποιο θα ήταν το νόημα μίας προσπάθειας να αναγνώσουμε και να συνθέσουμε διαφορετικά τους χώρους που κατοικούμε και διασχίζουμε; (Κεφ.4) Κλείνοντας, παρατίθενται συμπεράσματα της έρευνας, που επιχειρούν να θέσουν ερωτήματα σχετικά με τις μεθόδους και τις αρχές της αρχιτεκτονικής σύνθεσης που ακολουθούνται γενικά. Διευρύνουν το πεδίο συσχέτισής της με την κίνηση, αφήνοντας χώρο για περαιτέρω και, ενδεχομένως, πιο εμπειρική και ενσώματη έρευνα (Κεφ.5).

2. Εμπειρία - Πώς βιώνεται ο χώρος μέσα από τη διάδραση με το κινούμενο σώμα?

2.1. Για το χώρο

“All architecture functions as a potential stimulus for movement, real or imagined. A building is an incitement to action, a stage for movement and interaction. It is one partner in a dialogue with the body.”²

K.C. Bloomer, C. W. Moore

Είναι γεγονός πως η σύλληψη της έννοιας και της ουσίας του χώρου ως μίας αυστηρά μετρήσιμης και σχεδιασμένης κατασκευής που περιέχει εντός της μορφές-αντικείμενα τα οποία αναμένεται να διαχειριστεί ο χρήστης-υποκείμενο σύμφωνα με την προκαθορισμένη λειτουργία, έχει αρχίσει να αμφισβητείται και -διστακτικά- να μεταβάλλεται. Όχι μόνο γιατί η καθημερινή ζωή αποκτά μια ολοένα και πιο έντονη προσωρινότητα και νομαδικότητα, αλλά και γιατί ως υποκείμενα αντιλαμβανόμαστε όλο και περισσότερο πως δεν είμαστε ένα και γενικό σώμα. Οι συνήθειες, οι επιθυμίες, τα μεγέθη, οι δυνατότητες και οι κοινωνικοί ρόλοι αποτελούν μεταβλητά μεγέθη, τα οποία δε θα όφειλαν να προσαρμόζονται και να προσπαθούν να «χωρέσουν» σε μία μη-προσαρμόσιμη και ακλόνητη αρχιτεκτονική. Η περιγραφή του χώρου είναι δυνατή μόνο μέσα από το βίωμά του και το νόημα που αποδίδεται σε αυτόν, επομένως, δεν μπορεί να είναι αποσυνδεδεμένο από εκείνο που συμβαίνει μέσα του.

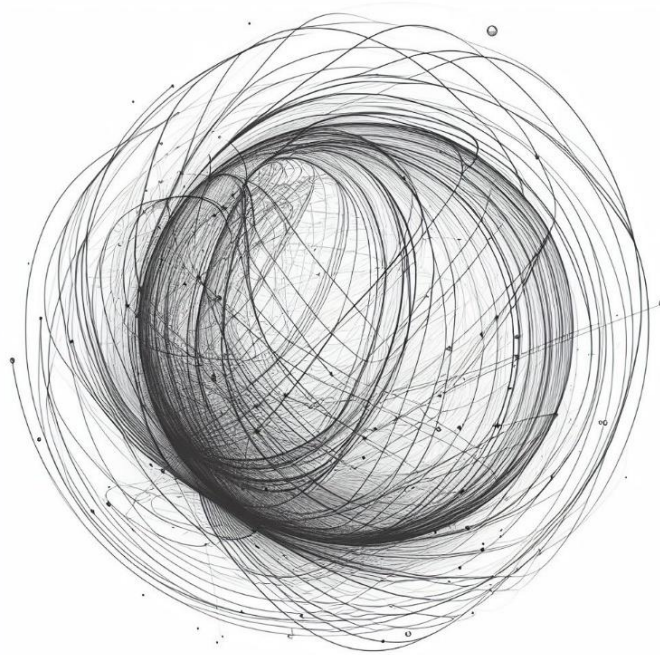
Σε αυτό το πλαίσιο, και με αφορμή την περιγραφή του Γ. Πεπονής στις “Χωρογραφίες” (2003), θα θεωρήσω εδώ ως χώρο την ύπαρξη **ενός δυναμικού πεδίου** σε ένα υφιστάμενο υλικό υπόβαθρο, *“ένα πεδίο δυνατών κινήσεων”³* και μετακινήσεων, το οποίο παράγεται από τους συνεχείς **μετασχηματισμούς των σχέσεων** μεταξύ υποκειμένων και αντικειμένων. Με άλλα λόγια, οι συντεταγμένες που ορίζουν το υλικό υπόβαθρο είναι **μεταβαλλόμενες**, αφού οι κινήσεις, οι δυνάμεις και το αποτύπωμά τους παράγουν εντός του συνεχώς νέα δυναμικά χωρικά πεδία. Εξάλλου, όπως σημειώνει και η Massey⁴, αξίζει να αναλογιστούμε τι θα σήμαινε το να μη φανταστούμε το χώρο ως μία επιφάνεια που αναπαριστά μία γραμμική αφήγηση γεγονότων. Αν αναγνωρίσουμε τη δυναμικότητα της ουσίας του χώρου, ίσως επιτρέψουμε σε

² Kent C. Bloomer and Charles W. Moore; With a contribution by Robert J. Yudell, *“Body, Memory and Architecture,”* Yale University Press, 1977, σ.59

³ Πεπονής, Γ., «ΧΩΡΟΓΡΑΦΙΕΣ, Ο αρχιτεκτονικός σχηματισμός του νοήματος», σ.14, ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ, Αθήνα 2003

⁴ Massey Doreen B, *“For Space”*, London: SAGE, 2005 (Πεπονής 2003)

αυτήν τη μοναδική αφήγηση να δώσει τη θέση της σε πολλαπλές αφηγήσεις και «τροχιές εμπειριών»⁵. Ως τροχιά, νοείται «το σύνολο των σημείων - θέσεων από τα οποία διέρχεται ένα σώμα κατά τον χρόνο της κίνησής του, ή απλούστερα, το σύνολο των διαδοχικών θέσεών του στο χώρο σε συνάρτηση του χρόνου»⁶. Με άλλα λόγια, οι τροχιές αποτελούν **τόπους** που προκύπτουν από τις διαδικασίες μεταβολής θέσεων, σχέσεων, συναντήσεων, βιωμάτων. Έτσι θα λέγαμε πως ο χώρος ως επιφάνεια μεταβάλλεται, αρχίζει να θυμίζει σφαίρα – μία σφαίρα πιθανοτήτων, συσχετίσεων, αλληλεπιδράσεων που τη διαμορφώνουν όλες εκείνες οι διαφορετικές τροχιές ύπαρξης και, άρα, χωρικών εμπειριών. Συνεπώς, η **πολλαπλότητα** ορίζεται εδώ ως βασικό συστατικό του χώρου, και οι σχέσεις που αυτός περικλείει τον καθιστούν πάντα **ανοιχτό**. Τα “πράγματα” που περιέχει, γίνονται διαδικασίες που τον διαμορφώνουν. Η μονιμότητά τους δίνει θέση στην προσωρινότητα, ως “ζωτική διάσταση της ύπαρξης.” (Massey) «Ο χώρος είναι πάντα υπό κατασκευή.»⁷ Είναι ένα σύστημα που δέχεται, αλληλοσχετίζεται, μεταβάλλεται, πάλλεται, αφήνοντας το μέλλον εξίσου **ανοιχτό**. Πώς μπορεί, άλλωστε, να υπάρξει αμφισβήτηση χωρίς πολλαπλότητα?



Εικόνα 1: Οι τροχιές, ο χώρος ως σφαίρα









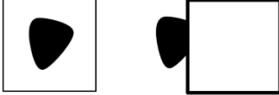
⁵ ό .π.

⁶ Ορίζεται δε ως γεωμετρικός τόπος ανάλογα με το σχήμα του οποίου χαρακτηρίζεται και η κίνηση του κινητού, ευθύγραμμη, καμπυλόγραμμη, κυκλική, ελλειπτική, παραβολική ή υπερβολική., <https://el.wikipedia.org/τροχια>, επίσκεψη 18/06/2023

⁷ Massey Doreen B, “For Space”, London: SAGE, 2005

2.2. Έννοιες – εργαλεία: κλιτή – άκλιτη μορφή, ισότροπος – ανισότροπος χώρος.

Σε αυτό το σημείο κρίνεται χρήσιμο να διερευνηθεί και να οριστεί μία τυπολογία χωρικών δομών ως σύνολα, με βάση κάποιες κοινές οντολογικές ιδιότητες και με εργαλεία που προέρχονται από «*εννοιολογικά σχήματα περιγραφής της ατελούς μορφής ως φυσικού αντικείμενου, στην ιστορία του μοντερνισμού*».⁸

<u>τα χωρικά – άυλα όρια της διακριτής οντότητας</u> Κατηγορηματικές διαστάσεις (αφηγηματικότητα)	<u>τα συνεχή – ασαφή όρια συμπλεγμάτων οντοτήτων</u> Συναρτησιακές διαστάσεις (αιτιότητα)	<u>τα κλειστά – ανοικτά όρια νοηματοδότησης των οντοτήτων</u> Διαδικαστικές διαστάσεις (χρονικότητα)
 <ol style="list-style-type: none"> 1. Μια/πολλές κλίμακες 2. Ένα / πολλαπλό ον 3. (βαθμός ερμητικότητας) 	 <ol style="list-style-type: none"> 1. Κλειστή/ανοικτή μορφή 2. Σύνδεση / συσχετισμός 3. (βαθμός υποταγής) 	 <ol style="list-style-type: none"> 1. Μορφή και υπόβαθρο / διττή μορφή 2. Ον / κενό 3. (βαθμός απροσδιοριστίας)
 <ol style="list-style-type: none"> 1. Αντικείμενο/απόσπασμα 2. Σύμβολο / αλληγορία 3. (βαθμός εξάρτησης) 	 <ol style="list-style-type: none"> 1. Άκλιτη/κλιτή μορφή 2. Συνειρμός / σύνταξη 3. (βαθμός υποβολής) 	 <ol style="list-style-type: none"> 1. Μορφή και δια-κοσμος/ μορφές εν κενώ 2. Χαρακτηρισμός / αναλογία 3. (βαθμός ομοιότητας)
 <ol style="list-style-type: none"> 1. Ισότροπα μέλη / ανισότροπα είδη 2. Δομή / μεταδομή 3. (βαθμός ελέγχου) 	 <ol style="list-style-type: none"> 1. Κατασκευή/μετασχηματισμός 2. Τέχνημα / προσομοίωση 3. (βαθμός μετάλλαξης) 	 <ol style="list-style-type: none"> 1. Στάση νόησης/μετάβαση νοηματοδότησης 2. Αφαίρεση / συρραφή εμπειριών 3. (βαθμός παράλλαξης)

Εικόνα 2: Οντολογίες χωρικών δομών. Παρμενίδης Γ., Λάσκαρη Α., Ανδρουτσοπούλου Ε., Μάρη Ι, ΕΜΠ, Αθήνα 2022

Επιστρέφοντας, έτσι, στην έννοια της **ακλόνητης χωρικής δομής**, όπως αναφέρθηκε παραπάνω (κεφ. 1. 1), ορίζεται εδώ ως εκείνη που περιέχει τη σύνταξη μίας κλειστής μορφής, με συμπαγή σύνδεση των συστατικών στοιχείων της. Με χαρακτηριστικό της τη **μονιμότητα** και την **τυπολογία**, θα λέγαμε πως μιλάμε για «*μία άκλιτη μορφή*»⁹, που αποτελείται από επιμέρους διαιρετά αντικείμενα, των οποίων η μάζα σχηματίζει και ορίζει το «κενό», ως τμήμα που αποκλείεται από την τελική μορφή. Εμφανίζεται, έτσι, ο *ισότροπος χώρος*, όπου οι μορφές έχουν «μέσα» και «έξω» και φέρουν συμπαγείς συνδέσεις. Αντίθετα, ο χώρος που ανοίγεται μέσα από την κίνηση και τη διάδραση υποκειμένου-αντικείμενου παράγει δομές που χαρακτηρίζονται από **προσαρμοστικότητα** και **μεταβλητότητα** και συνδέονται με συσχετισμούς. Ο χώρος ως **συμβάν**, ο *ανισότροπος χώρος*, φέρει το κενό ως «*εν δυνάμει χώρο*

⁸ Παρμενίδης Γ., Λάσκαρη Α., Ανδρουτσοπούλου Ε., Μάρη Ι, στο «Μεθοδολογικές προσεγγίσεις της Έρευνας στην Αρχιτεκτονική. Η Αρχιτεκτονική ως Αντικείμενο Έρευνας: Η περιγραφή του αντικείμενου της έρευνας στον σχεδιασμό του χώρου, Περί της κατασκευής των εννοιολογικών εργαλείων και του σώματος της έρευνας δια του σχεδιασμού.», ΕΜΠ, Αθήνα 2022

⁹ ο.π.

για την ανάπτυξη δραστηριοτήτων»¹⁰. Ως δραστηριότητες, ή ως συμβάντα θεωρούνται εδώ όλοι εκείνοι οι παράγοντες που επηρεάζουν τις αποφάσεις κίνησης των υποκειμένων και αφορούν τόσο στην επιτέλεση κοινωνικών ρόλων και στερεότυπων, όσο και σε εξωγενείς συνθήκες αρχιτεκτονικής λειτουργίας και προγράμματος. Οι επιμέρους χώροι που παράγονται στις ανοιχτές, αυτές, μορφές είναι δυναμικοί, έχουν σημασία, έχουν συσχέτιση και προσαρμόζονται στο βάθος του χώρου και στο εύρος της κίνησης του υποκειμένου που υποδέχονται και με το οποίο αλληλεπιδρούν. Σε αυτήν την περίπτωση διαπραγματευόμαστε «κλιτές μορφές»¹¹, στις οποίες ελαχιστοποιούνται οι συντακτικές σχέσεις της χωρικής δομής, ενώ μεγιστοποιούνται οι **συνειρμικές διαστάσεις** που αυτή φέρει.

Η παραπάνω διάκριση στην περιγραφή των χωρικών μορφών γίνεται στο πλαίσιο της αναζήτησης εφαρμοσμένων εναλλακτικών αρχών σχεδιασμού, που ανταποκρίνονται περισσότερο στους τρόπους με τους οποίους τα υποκείμενα σχετίζονται με τα χωρικά αντικείμενα και (ανά)προσαρμόζονται στις συνθήκες που επηρεάζουν αυτόν το συσχετισμό. Και αυτό γιατί εδώ το ζητούμενο δεν είναι η ανάλυση ενός σχεδιασμένου υποδοχέα χρήσεων, αλλά η διερεύνηση μίας **κατάστασης εξαρτώμενης από την κίνηση**: η δράση, το συμβάν, συμβάλλει τόσο στη νοηματοδότηση όσο και στη δημιουργία χώρου, με αποτέλεσμα η διερεύνηση μίας «*κιναισθητικής εμπειρίας της αρχιτεκτονικής*»¹² να είναι πρωταρχικός στόχος της σύνθεσης. Σε αυτό το πλαίσιο, η συγκεκριμένη εργασία θα εστιάσει σε μία συγκριτική ανάλυση των θεωρητικών εξαγγελιών των Bernard Tschumi και Daniel Libeskind και δύο πραγματοποιημένων έργων τους ("*Parc De La Villette*", "*The Holocaust Museum*"), ως προς τις αρχές σχεδιασμού και την υλοποίησή τους, σχετικά με την κίνηση των σωμάτων των χρηστών και τη συνολική σωματική εμπειρία. Είναι, τελικά, μία «*κινησιο-κεντρική*» αρχιτεκτονική ικανή να γεννήσει μία εναλλακτική προσέγγιση αρχιτεκτονικού σχεδιασμού, παράγοντας νέα εργαλεία μέσα από την επανα - νοηματοδότηση της σχέσης κίνησης και χώρου; Οφείλει το σώμα να προσαρμοστεί σε μία κλειστή, συμπαγή μορφή ή είναι η ανοιχτότητα και η πολλαπλότητα χαρακτηριστικά που εν δυνάμει φέρουν μία οργανική συνύπαρξη και συν-δημιουργία; Μπορούμε να υποστηρίξουμε, βάσει των παραπάνω, πως τα πολύπλοκα συστήματα τείνουν να είναι ανοικτά, διαντιδρούν με το περιβάλλον τους, ώστε να περάσουμε από το χώρο-υπόβαθρο στο χώρο-δημιουργό.

¹⁰ ο.π.

¹¹ ο.π.

¹² Charitonidou M., «*Simultaneously Space and Event: Bernard Tschumi's Conception of Architecture.* », ARENA Journal of Architectural Research. 2020; 5(1): 5. DOI: <https://doi.org/10.5334/ajar.250>



Κλειστή μορφή



Ανοικτή μορφή



Ακλιτη μορφή



Κλιτή μορφή

Εικόνα 3: Εννοιολογική ερμηνεία χωρικών μορφών

2.3. Το φυσικό

Το κινούμενο

Το κατοικούν

Το διωγμένο

Το προσαρμοστικό

Το ανοικτό

Το περιθωριακό

Το κατωφλικό

Το κοινωνικό

Το πολιτικό

Το ανθρώπινο σώμα, ένας πολύπλοκος μηχανισμός, ένα **οργανικό σύστημα** δράσεων και αντιδράσεων, διέπεται από έναν εξαιρετικά ακριβή και "μελετημένο", με μία έννοια, σχεδιασμό, στον οποίο η ύλη αναδημιουργείται συνεχώς, με σταθερό ρυθμό, επανάληψη και συνεκτικότητα που ξεπερνά την πρωτογενή αντιληπτική ικανότητα του ανθρώπινου νου.¹³ Περνώντας από τη δειστική λογική του Καρτέσιου και τις αντιθετικές έννοιες που δημιούργησε για τη σύσταση του σώματος και το διαχωρισμό του από το νου και οι οποίες κυριάρχησαν στην αντίληψη για πολλά χρόνια, οι επιστήμες (*κοινωνιολογία, ανθρωπολογία, φαινομενολογία, ψυχανάλυση*) ζύμωσαν θεωρίες που ξεπερνούν αυτή τη ντετερμινιστική προσέγγιση. Συλλαμβάνουν την έννοια του σώματος ως συνδεδεμένη με τις δράσεις του¹⁴, μέσα από τις οποίες σημασιοδοτείται, συγκροτείται και εμπλέκεται με το κοινωνικό, πολιτικό και φυσικό περιβάλλον. Είναι γεγονός, εξάλλου, πως στο πέρασμα των χρόνων οι κοινωνικές και πολιτισμικές αξίες «*σμιλεύονται στο σώμα διαμορφώνοντας την αισθητική, τις στάσεις και συμπεριφορές του*»¹⁵. Στρεφόμαστε, έτσι προς μία θεώρηση του σώματος ως υποκείμενο δράσης, με μία πολλαπλότητα συνδέσεων και με μία μεταβλητότητα ως προς τις κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες που το περιβάλλουν. Είναι αλήθεια πως «*γεννιόμαστε και μαθαίνουμε να αναγνωρίζουμε και να μετράμε τον κόσμο έξω από εμάς με βάση το σώμα μας και τον κόσμο μέσα μας*»¹⁶ Το «πάνω» και το «κάτω» μας, το «μπροστά» και το «πίσω», το δεξιά και το αριστερά μας ορίζουν το σύστημα του κόσμου που βιώνουμε και κατοικούμε. Η ανθρώπινη και η

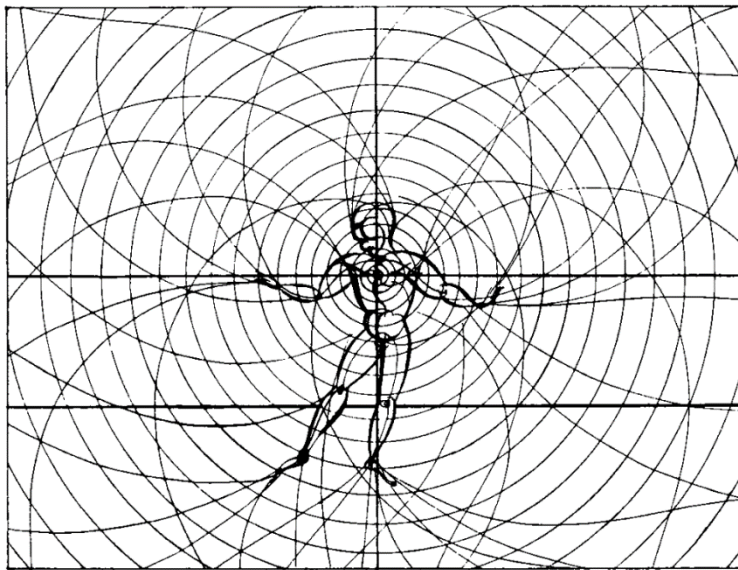
¹³ Δημητροπούλου Σ., Στούρη Ι., «*Η χωρικότητα της άρθρωσης – η περίπτωση του Steven Hall*», Διάλεξη, ΕΜΠ, 06/2019, <https://dspace.lib.ntua.gr/xmlui/handle/123456789/49307>

¹⁴ Σύμφωνα με τον Σπινόζα, «το σώμα δεν είναι μέρος της παθητικής φύσης που κυβερνάται από ένα ενεργό πνεύμα, αλλά μάλλον το έδαφος της ανθρώπινης δράσης», στο «*Σχέσεις σωμάτων και αρχιτεκτονική*», Τσουκαλά, Κ., Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2023, σ.15

¹⁵ Τσουκαλά, Κ., «*Σχέσεις σωμάτων και αρχιτεκτονική*», Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2023, σ.17

¹⁶ Kent C. Bloomer and Charles W. Moore; With a contribution by Robert J. Yudell, «*Body, Memory and Architecture*,» Yale University Press, 1977

σωματική εμπειρία, το εγγενές ένστικτο πλάθει τους χώρους που κατοικούμε, πολύ πριν ενταχθεί το καρτεσιανό σύστημα στην αντίληψή μας. Έτσι το σχήμα του σώματος συγκροτείται ως προς τη διαπλοκή του με τον κόσμο, είναι ένα δυναμικό σύστημα, όπου η ικανότητα κίνησης αποκτά σημασία. Τα σώματα είναι υλικά, δε μένουν ποτέ ακίνητα: αναπνέουν, αναδημιουργούν, επανασυστήγονται, στέκονται. Σε μονάδες ή σε πλήθη, δημιουργούν χώρο. Έρχονται κοντά, απομακρύνονται, γεμίζουν το χώρο, ακολουθούν διαδρομές και εντολές, κρύβονται, αναζητούν, διαμαρτύρονται, εξερευνούν. Όλες οι δράσεις των σωμάτων συμβαίνουν μέσα στο χωρικό πλαίσιο που τα περιβάλλει, ενώ ταυτόχρονα το ορίζουν και το (ανα)πλάθουν συνεχώς. Πλάθουν “σχήματα” μέσα από ένα σύστημα δράσεων και αντιδράσεων, χωρίς τις οποίες δε μπορεί να οριστεί και να ισορροπήσει εκείνο που αντιλαμβανόμαστε ως χώρο. Με αυτήν την έννοια, τα σώματα παραμένουν ανοικτά στον κόσμο, «επενδύονται με νόημα και συμβολισμούς»¹⁷ που προκύπτουν από τη διαρκή συνδιαλλαγή τους με το περιβάλλον.



Εικόνα 4: *Man as Dancer*, Oscar Schlemmer: “Man and Art Figure”

“He obeys the law of the body as well as the law of space; he follows his sense of himself as well as his sense of embracing space.”

If architects designed a building like a body, it would have a system of bones and muscles and tendons and a brain that knows how to respond. If a building could change its posture, tighten its muscles, and brace itself against the wind, its structural mass could literally be cut in half.

(Guy Nordenson 2005: 300)

¹⁷ Τσουκαλά, Κ., «Σχέσεις σωμάτων και αρχιτεκτονική», Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2023, σ.18

2.4. Συσχετισμοί σώματος – χώρου :

"...space is a reality of sensory experience happening through the sense of sight, hearing, equilibrium and movement."

(Moholy-Nagy, 1947:57)



Εικόνα 5

Πώς μπορούμε να ξεκινήσουμε να ορίζουμε το χώρο ως σχέσεις? Ίσως αρκεί να τον ενεργοποιήσουμε - εξάλλου αυτό κάνει η αρχιτεκτονική: ενεργοποιεί το χώρο μέσα από την κίνηση των σωμάτων. (Tschumi, 2008)¹⁸.

Ο **προσανατολισμός του σώματος στο χώρο** είναι η βασική αρχή του τρόπου με τον οποίο τον αντιλαμβανόμαστε και τον βιώνουμε. Το πάνω και το κάτω, το μπροστά και το πίσω, το δεξιά και το αριστερά αντιστοιχούν στους τρεις **άξονες** που διατρέχουν το σώμα μας (*κατακόρυφος, προσθοπίσθιος και οριζόντιος*), και γύρω από τους οποίους δημιουργούνται τα **επίπεδα** που περιέχουν τις κινήσεις μας. Οι **συντεταγμένες** του χώρου ορίζονται πάντα σε σχέση με εκείνες του ανθρώπινου σώματος, και αναπόφευκτα σε σχέση με τη δύναμη και το κέντρο της βαρύτητας, τόσο στην εμπειρία, όσο και στην αναπαράστασή του. Όλες οι κατευθύνσεις στο χώρο, οι έξι που αναφέρθηκαν παραπάνω αλλά και όλες οι ενδιάμεσές τους, αν τις φανταστούμε ως διανύσματα, φέρουν συναισθήματα, βιώματα και ένστικτα, με αποτέλεσμα

¹⁸ "Another dimension, as I mentioned, is that architecture is about activating space through the movement of bodies." Hannah, D. (2008).

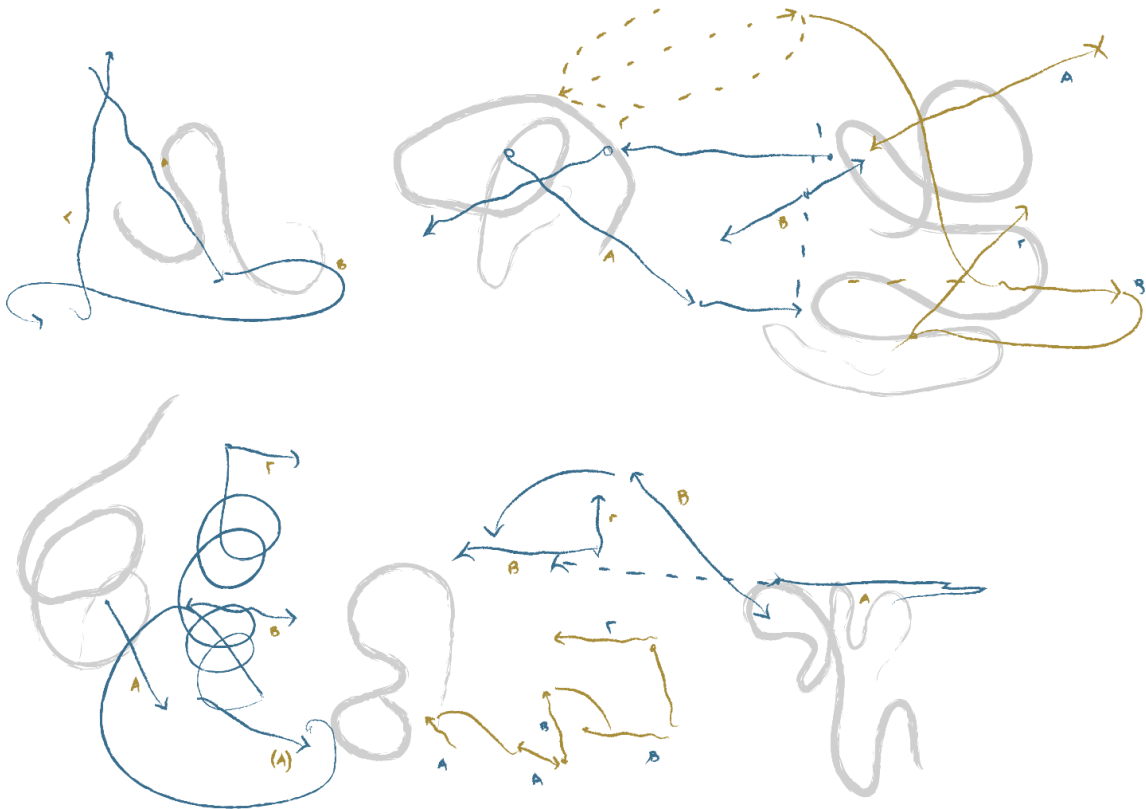
Interview With Bernard Tschumi (Version 1). University Of Tasmania. <https://hdl.handle.net/102.100.100/546469>

να οδηγούν πολλές φορές ασυνείδητα τις κινήσεις αλλά και τη χωρική αντίληψη.¹⁹ Ως αποτέλεσμα, κάθε αλλαγή στις παραπάνω σχέσεις έρχεται να ταρακουνήσει αυτήν την εμπειρία, και άρα να μεταλλάξει και τη νοηματοδότηση του χώρου. Έτσι, αν για παράδειγμα αλλάξει η ταχύτητα της κίνησης, η καταβαλλόμενη προσπάθεια ή οι δυνατότητες κίνησης, δημιουργούνται διαφορετικά δυναμικά πεδία στο υφιστάμενο υλικό υπόβαθρο. Οπότε, όπως αναφέρεται και παραπάνω, μέσα σε αυτές τις μεταβολές στη συσχέτιση υποκειμένου και αντικειμένου είναι που εμφανίζονται νέες χωρικές δομές, που αποκαλύπτονται οι πολλαπλές δυνατότητες του χώρου. Τι συμβαίνει αν το “μπροστά” μετατραπεί σε “κάτω”, αν το ανοικτό κλείσει ξαφνικά, αν το δάπεδο γίνει ασταθές; Μπορεί το οικείο να γίνει ανοίκειο; Το ασφαλές να γίνει επισφαλές; Είναι οι συνήθειες του σώματος που χαράσσουν τα όρια του χώρου ή είναι εκείνα που δίνουν τα χαρακτηριστικά στην κίνηση και την εκφορά του σώματος; Σε κάθε μεταβολή, άρα, θα λέγαμε πως εμφανίζεται ένα υβρίδιο χώρου, μία αναπάντεχη συνάντηση με το σώμα, που απαιτεί νέα διαχείριση της προσπάθειας για κίνηση αλλά και μία νέα θεώρηση της σημασίας που έχουμε προσδώσει σε περιβάλλοντα στοιχεία. Το σώμα θυμάται και έχει μάθει να συνδέει ιδιότητες διαφορετικών χωρικών προσανατολισμών και σχηματισμών με νοητικές και σωματικές καταστάσεις. Φέρει πάντα κίνηση και **μέσα από την κίνηση δημιουργούνται συμβάντα, χωρίς τα οποία δε μπορεί να υπάρξει χώρος**²⁰. Γενικά, μιλώντας για το σώμα, για τις κατευθύνσεις, για την κίνηση, μιλάμε για μια πολυαισθητηριακή αρχιτεκτονική, που ενεργοποιεί ολόκληρο το σώμα του υποκειμένου - δε δουλεύει μόνο για τα μάτια. *“Αντίθετα θα πρέπει να δουλεύει πρωτίστως για την αίσθηση της μηχανικής κίνησης στο*

¹⁹ Σύμφωνα με τον Laban, υπάρχουν ποιότητες χώρου (6), που συνδέονται άμεσα με τις κατευθύνσεις και την ποιότητα κίνησης του σώματος: ανύψωση-βύθιση στον κατακόρυφο άξονα, άπλωμα και μάζεμα στον οριζόντιο, προβάδισμα και οπισθοχώρηση στον εγκάρσιο άξονα. Αναπόφευκτα, αυτές οι κινήσεις απαιτούν προσπάθεια, και φέρουν την ανάμνηση ή τη συνοδεία μίας εμπειρίας, ή ενός ενστίκτου. (Laban 2011)

²⁰ “there is no space without event.”, στο “Performance/Architecture: An Interview with Bernard Tschumi”, Journal of Architectural Education, 2008, Author: Khan, Omar; Hannah, Dorita <http://ecite.utas.edu.au/94334>

ανθρώπινο σώμα. Όταν χορεύουμε, κινούμαστε σύμφωνα με καθορισμένους κανόνες, βιώνουμε μια ευχάριστη αίσθηση..”²¹. Πώς θα μπορούσε να φέρει την ίδια αίσθηση η αρχιτεκτονική;



Εικόνα 6: Αποτύπωμα κινήσεων στο χώρο

²¹ Arnheim, R. (1977). The Dynamics of Architectural Form. Berkeley, CA: University of California Press, μτφρ. Ποταμιάνος, Ι., Επιμέλεια Ποταμιάνος, Ι., Βρυώνη, Γ., University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2003, σ.107

2.4.1. Ιστορικά

Στην αρχή του 20ου αιώνα, και με τα δεδομένα εκείνης της εποχής, αναπτύχθηκαν ιδέες και θεωρίες γύρω από τη σωματικότητα και το συναίσθημα και την επίδραση που μπορεί αυτή να έχει τόσο στην τέχνη όσο και στην εμπειρία του κτισμένου περιβάλλοντος. Η εποχή γέννησε ιδέες με επιρροή τόσο από τις θέσεις του Nietzsche²², όσο και από τη νέα πραγματικότητα που έφερε στην καθημερινότητα η βιομηχανική επανάσταση. Οι ιδέες που διαμορφώθηκαν εκείνη την εποχή εκφράστηκαν μέσα από τη Μοντέρνα Τέχνη και σε ρεύματα που αναπτύχθηκαν κυρίως μετά τον 1^ο Παγκόσμιο Πόλεμο, όπως ήταν ο *Πουρισμός*²³, ο *Κονστρουκτιβισμός* και η *Σχολή του Bauhaus*. Το Μοντέρνο Κίνημα στην Αρχιτεκτονική, (ή «*Διεθνές Στυλ*»), με τους Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Mies Van der Rohe, Theo Van Doesburg κ.α, εξέφρασε δομικά μία νέα κοινωνική οργάνωση και γέννησε τη διαφάνεια στην κατασκευή και στους χώρους κατοίκησης. Η λειτουργικότητα και ο διάκοσμος²⁴ έγιναν θέμα αντιπαράθεσεων, η «ειλικρίνεια» της μορφής και η διαφάνεια της κατασκευής απέκτησαν σταδιακά όλο και μεγαλύτερη σημασία, ενώ η επιστήμη προσπάθησε να ορίσει το “ωραίο” στην αρχιτεκτονική μέσα από διαφορετικά συστήματα, λιγότερο ιερά από τους προηγούμενους αιώνες και περισσότερο λειτουργικά. Η αρχιτεκτονική εκείνης της εποχής αναπτύχθηκε ώστε να εξυπηρετήσει **αντικειμενικούς σκοπούς**, μετριάζοντας τη σημασία του **συναισθήματος και της ανθρωπίνης, της ενσώματης εμπειρίας**.

Το ανθρώπινο σώμα και, εν γένει, η **σχέση του** με το φυσικό και δομημένο περιβάλλον επανεμφανίστηκε στις συζητήσεις, αμφισβητώντας την ως τότε αποκλειστική προσήλωση στην αίσθηση της όρασης, και επαναφέροντας τη σημασία των υπολοίπων στην εμπειρία και την αντίληψη του χώρου.²⁵ Η έμφαση στην παρουσία περισσότερων αισθητηριακών οργάνων για την ανάγνωση του χώρου και η εμφάνιση της φαινομενολογίας γέννησε μία νέα διαδικασία ερμηνείας της αρχιτεκτονικής και κατανόησης της επίδρασης που έχει στα υποκείμενα. Ο χώρος αντιμετωπίζεται πια ως ένα τρισδιάστατο στοιχείο - όριο που εμπεριέχει

²² Στο έργο του *Nietzsche* συνολικά διαφαίνεται μια απόρριψη του ορθολογιστικού σύμπαντος και της έλλογης τάξης πραγμάτων όπως είχε διαμορφωθεί ως σκέψη τον περασμένο αιώνα, με αποτέλεσμα μία θεώρηση πεσιμιστική, νετερμιστική και αποδομιστική ως προς τη συγκρότηση του κόσμου. Αυτή έθεσε τις βάσεις για τη συγκρότηση της *Αποδόμησης* και του *Μεταμοντέρνου* στα χρόνια του 20^{ου} αιώνα που ακολούθησαν.

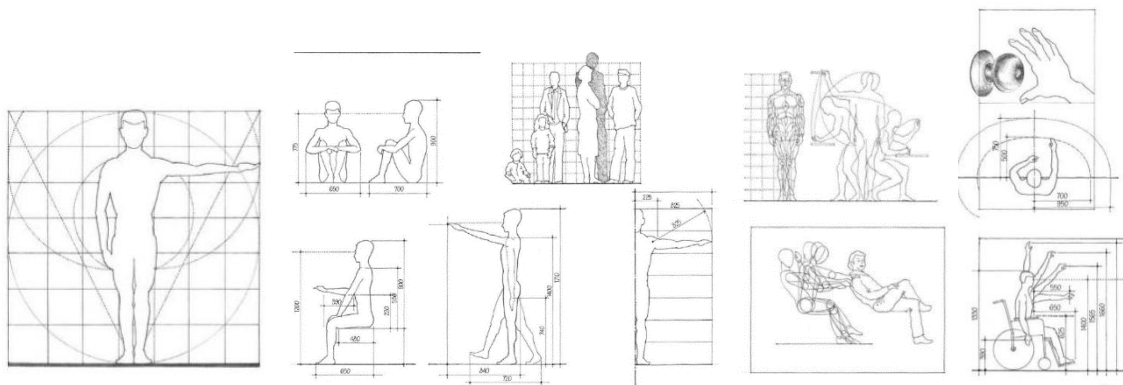
²³ Στο βιβλίο τους με τίτλο *Μετά τον Κυβισμό* (1918), οι A.Ozanfan και Le Corbusier πρόβαλλαν την ανάγκη να οδηγηθεί ο Κυβισμός στην έχοχη λογική του κατάληξη, μέσω της καθαρότητας και της αντικειμενικότητας αφενός και της αποκατάστασης της αναπαραστασιακής φύσης της τέχνης αφετέρου. Το σχετικό κίνημα που προέκυψε, και που ονομάστηκε Πουρισμός, έγινε διεθνώς γνωστό λιγότερο με το ζωγραφικό έργο των πρωταγωνιστών του και περισσότερο μέσω της αρχιτεκτονικής του Le Corbusier. Από <http://www.nikias.gr/ell/keyword/Πουρισμός>, επίσκεψη 18/12/2023

²⁴ Αντιπαράθεση που τονίστηκε ιδιαίτερα στη Βιέννη και μέσα από τα κείμενα του Adolf Loos, ιδιαίτερα του βιβλίου του *“Διάκοσμος και Έγκλημα”* (*“Ornament und Verbrechen”*), το 1929.

²⁵ Το βάρος, η πίεση, και η αντίσταση είναι μέρος της συνήθους σωματικής εμπειρίας μας και το ασυνείδητο μμητικό μας ένστικτο μας ωθεί στο να ορίσουμε την ταυτότητά μας με το εμφανές βάρος, πίεση και αντίσταση στις μορφές που βλέπουμε.”, Geoffrey Scott, *“Architecture of Humanism”*, 1914 στο *“Body, Memory and Architecture”*, Kent C. Bloomer and Charles W. Moore; With a contribution by Robert J. Yudell, Yale University Press, 1977, σ.27

το ανθρώπινο σώμα και μπορεί να ορίσει τον "προσωπικό χώρο μέσα μας, σε σχέση με τον έξω μας"²⁶.

Φθάνοντας στα μισά του 20ου αιώνα, ο Le Corbusier περιγράφει μέσα από το "Modulor" τις διαστάσεις όσων περιέχουν και όσων περιέχονται, αναγνωρίζοντας τη σημασία των μεθόδων και μετρήσεων των αρχαίων πολιτισμών στην απόδοση της "ομορφιάς". Συνδυάζοντας μαθηματικά και συγκεκριμένες, στέρεες σωματικές **αναλογίες**, εξέδωσε το 1948 το "Le Modulor" ("The Modulor: Measure to the Human Scale Universally Applicable to Architecture and Mechanics"), εφαρμόζοντας τη Χρυσή Τομή και τις ακολουθίες Fibonacci στο ανθρώπινο σώμα.²⁷ Επιχείρησε να διατηρήσει μία μη-μεταβλητή διαστασιολόγηση της **ανθρώπινης κλίμακας** σε κάθε έργο, μέσα από συνδυασμούς μετρήσεων και μεγεθών που μπορούν να προκύψουν από το σύστημά του, θέτοντας πολύ συγκεκριμένες σταθερές στο σώμα και τις διαστάσεις του.



Εικόνα 7: Παραδείγματα εφαρμογής ανθρωπομετρίας

Με την **ανθρωπομετρία** η αρχιτεκτονική αποκτά αναφορά ξανά στο μέγεθος και τις αναλογίες του ανθρώπινου σώματος, όχι ως επιβεβαίωση της συσχέτισής και της αρμονίας με το σύμπαν, αλλά για λειτουργικούς, πλέον, λόγους.²⁸ Ο αρχιτεκτονικός χώρος γίνεται αντιληπτός ως *περιέχων το σώμα, αλλά και ως προέκτασή του* με αυτό να έχει άμεση συνέπεια στη διαστασιολόγηση αλλά και την οργάνωσή του. Η σχέση του υποκείμενου σώματος και του χωρικού υποβάθρου ξεκινά να μεταβάλλεται, με τις μορφές και τις διαστάσεις να εξαρτώνται όχι μόνο από το **στατικό χώρο** που απαιτούν οι διαφορετικές ανθρώπινες θέσεις, αλλά και από τις **κινήσεις** που πραγματοποιούνται μέσα του - από το **δυναμικό χωρικό πεδίο**. Γίνεται, πλέον, εμφανές πως οι λειτουργίες και οι καθημερινές κινήσεις των σωμάτων απαιτούν

²⁶ "...we unconsciously locate our bodies inside a three-dimensional boundary. This boundary surrounds the entire body and demarcates our "inside" personal space from our "outside" extrapersonal space.," Kent C. Bloomer and Charles W. Moore; With a contribution by Robert J. Yudell, "Body, Memory and Architecture," Yale University Press, 1977, σ.37

²⁷ Δημητροπούλου Σ., Στούρη Ι., «Η χωρικότητα της άρθρωσης – η περίπτωση του Steven Hall», Διάλεξη, ΕΜΠ, 06/2019, <https://dspace.lib.ntua.gr/xmlui/handle/123456789/49307>

²⁸ Ό.π. σ.325

διαφορετικές, δυναμικές και ευμετάβλητες διαστάσεις, έχοντας ως αποτέλεσμα την εμφάνιση του λεγόμενου “εργονομικού σχεδιασμού”²⁹.

Το-μετά-το-μοντέρνο

Η Μετα-Μοντέρνα εποχή αμφισβητεί τις θέσεις του Μοντερνισμού, απορρίπτοντας την ύπαρξη μίας αντικειμενικής και σταθερής αλήθειας και μίας ορθολογικής γνώσης που ορίζει το σύμπαν και τη δημιουργία. Αυτή η αλλαγή στην αντίληψη του κοσμικής ροής οδήγησε σταδιακά στην αναγνώριση του **χρόνου και της κίνησης** ως βασικούς συντελεστές του χώρου, με τις **ροές**, τα **συμβάντα** και τις **μεταβολές** να αποκτούν καίρια σημασία για την αρχιτεκτονική και τη γενικότερη αντίληψη του χωρικού πεδίου. Το σώμα του υποκειμένου, του χρήστη, και η εφήμερη παρουσία του γίνονται πρωταγωνιστές σε ένα **ροϊκό χώρο** που φέρει “ένα πεδίο **αβεβαιότητας** και **ρήξεων**, αρθρωμένος μέσα από **ενδιάμεσα και μεταβάσεις**, φέροντας και μεταφέροντας **μνήμες, σύμβολα και προβολές**”.³⁰

Αναπτύσσεται, έτσι, μία θεώρηση του ανθρώπου όχι ως “ενός υπερβατικού υποκειμένου, αλλά ως ενός οργανικού, ενσώματου όντος”³¹. Η ανάγκη απαλλαγής από τον καταναλωτισμό και την ταχεία εκβιομηχάνιση οδήγησε σε μία στροφή προς την ατομική χειραφέτηση, αφού το “Μητροπολιτικό σοκ” και οι συνέπειές του στη διαμόρφωση και την απώλεια της ατομικής ταυτότητας άρχισαν να γίνονται φανερές και ανυπόφορες. Δεν άργησε να εμφανιστεί η ανάγκη **επαναφοράς της ατομικότητας** μέσα στο κοινωνικό σύνολο, απορρίπτοντας την αυτόματη τυποποίηση τόσο των χώρων κατοικίας και διαβίωσης, όσο και του προγράμματος της καθημερινής ζωής. Αμφισβητήθηκε η δυσιστική καρτεσιανή λογική για τον ορισμό των μετρήσεων και των διαστάσεων ως πανάκεια, καθώς έγινε αντιληπτό πως η πορεία αυτής της λογικής λαμβάνει υπόψιν μόνο τη **σκέψη** και όχι τις αισθήσεις, αναζητώντας το **αντικειμενικό νόημα** των πραγμάτων και θεωρώντας πως η αντικειμενική αλήθεια προέρχεται από τον “κόσμο των Ιδεών” και όχι από τα συναισθήματα. Αυτό, όμως, ακριβώς το συμπέρασμα είναι που αποκλείει τις **αυθόρμητες εκδηλώσεις φαντασίας και ενστίκτων**, αφού αξίζει να σημειώσουμε πως η αρχιτεκτονική περικλείει μία τάξη πραγμάτων τόσο χωρική, όσο και χρονική και σωματική, αποκαλύπτοντας την ουσία της ανθρώπινης ύπαρξης.³²

²⁹ . Σύμφωνα με τη *Διεθνή Ένωση Εργονομίας*, «Η Εργονομία (ή άνθρωποι παράγοντες) είναι η επιστημονική περιοχή που ασχολείται με τη μελέτη της αλληλεπίδρασης μεταξύ των ανθρώπων και των λοιπών στοιχείων ενός συστήματος. Ως επάγγελμα εφαρμόζει θεωρητικές αρχές, δεδομένα και μεθόδους για τον σχεδιασμό, με στόχο την προαγωγή του καλώς έχειν των ανθρώπων και τη βελτιστοποίηση της συνολικής απόδοσης του συστήματος.» Με άλλα λόγια, θα λέγαμε πως η **εργονομία** ως επιστήμη αποβλέπει στη βελτίωση της ανθρώπινης απόδοσης, υγείας και ευεξίας μέσω της συμβολής στο σχεδιασμό εργαλείων, μηχανών, μεθόδων και περιβάλλοντος εργασίας, με τις ανάγκες και τις δυνατότητες του ανθρώπου-χρήστη στο επίκεντρο του σχεδιασμού.

³⁰ Δημητροπούλου Σ., Στούρη Ι., «*Η χωρικότητα της άρθρωσης – η περίπτωση του Steven Holl*», Διάλεξη, ΕΜΠ, 06/2019, <https://dspace.lib.ntua.gr/xmlui/handle/123456789/49307>

³¹ Τερζόγλου, Ι. Ν., “*Ιδέες του χώρου στον εικοστό αιώνα*”, ΝΗΣΟΣ, Αθήνα, 2009 σ.320

³² “*Architecture as a Performing Art*” (Ashgate studies in Architecture)” edited by Marcia Reuerstein and Agray Read, Ashgate Publishing Limited, Surrey, BG, 2013.

Τα **όρια** σώματος, υποκειμένου και χώρου άρχισαν να διευρύνονται και να περιπλέκονται, με το σώμα να αποτελεί την *“πηγή ενός προσωπικού κόσμου που παράγει πολλά από τα νοήματα με τα οποία βιώνουμε τον υπόλοιπο κόσμο”*,³³ προβάλλοντας σε αυτόν αξίες, μνήμες και εμπειρίες. Αυτή η διαδραστική τάση και η αλλαγή στην αξία της σωματικότητας είχε ως αποτέλεσμα την ανάγκη δημιουργίας ενός νέου χωρικού μοντέλου, αντίθετου στον ομοιογενή του Μοντέρνου με διακριτές χρήσεις- μιας χωρικότητας με αφετηρία τη **δυναμικότητα, την προσαρμοστικότητα, την ανοικτότητα**. Πιο συγκεκριμένα, η **αλληλεπίδραση υποκειμένου και χωρικού πεδίου** έδωσε εν τέλει ένα νέο ορισμό στη χωρική αντίληψη, στην οποία η χωρικότητα του σώματος γίνεται «χωρικότητα της κατάστασης»³⁴, αφού *«το σωματικό σχήμα εκφράζει τον τρόπο διαπλοκής μας με τον κόσμο»*³⁵. Η συνεχής μεταβολή λόγω του σωματικού παράγοντα, οδήγησε σταδιακά σε έναν χωρικό σχεδιασμό δομημένο γύρω από τη δυνατότητα **μεταβολής και αναδιοργάνωσής**. Αυτή η λογική οργάνωσης καθιστά το χωρικό υπόβαθρο πρωτίστως **διαδραστικό**, αφού οι μεταβολές που λαμβάνουν χώρα προκύπτουν από την ύπαρξη και τη δράση του υποκειμένου μέσα σε αυτόν. Η αυτονομία αντικειμένου και υποκειμένου στο χώρο που δημιουργείται κάθε φορά έγκειται στο ότι αυτή η συσχέτιση είναι μοναδική και υπάρχει για όσο χρόνο είναι απαραίτητη ή επιθυμητή. Καταργούνται ιεραρχίες και αναλογίες, το προσχεδιασμένο αμφισβητείται και ο άνθρωπος *“συναλλάσσεται με το περιβάλλον του ως ισοδύναμο δομικό στοιχείο”*³⁶. Σημειώνεται σε μια τέτοια χωρική δομή ο χώρος έρχεται να *“ενοποιηθεί”*, θα λέγαμε, με τα σώματα, μειώνοντας σημαντικά την **απόσταση μεταξύ σώματος και κτισμένου χώρου**, κάνοντας ακνά τα **όρια μεταξύ υποκειμένου, αντικειμένου και χώρου**. Ο Pallasmaa θα αναφέρει σχετικά: *«Εξάλλου αν αδυνατώ να προβάλλω νόημα στη συνάντησή μου με έναν τόπο, ένα χώρο ή ένα κτίριο, δεν υφίσταται στην πραγματικότητα αρχιτεκτονική, παρά μόνο το φυσικό περιβάλλον. Πρόκειται για τον απόλυτο «μη-τόπο»...»*.³⁷

³³ ό.π. “The body is the source of a personal world which generates many of the meanings by which we experience the whole world...”

³⁴ Merleau-Ponty, M., *«Φαινομενολογία της αντίληψης»*, Νήσος, Αθήνα, 2016.

³⁵ Τσουκαλά, Κ., *«Σχέσεις σωμάτων και αρχιτεκτονική»*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2023, σ.108

³⁶ Ό.π., σ.36

³⁷ Pallasmaa, J., «Η αρχιτεκτονική ως εμπειρία», στο *«Δώδεκα δοκίμια για τον άνθρωπο, την τέχνη και την αρχιτεκτονική 1980-2018»*, Μτφ. Λαδά Α., Ξανθόπουλος Κ., ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΡΗΤΗΣ, Ιούλιος 2021, Αθήνα σ.336

2.4.2. Χορογραφικά

Από τη Σχολή του Bauhaus στο Dessau και τον Oskar Schlemmer, στην κινητική καταγραφή και συστηματοποίηση του Laban και τις μεθόδους χο(ω)ρογραφίας του W. Forsythe, συστήματα και μέθοδοι απεικόνισης της κίνησης και του χώρου εξερεύνησαν εις βάθος αυτήν την αλληλοσυσχέτιση. Επιχείρησαν να την αναπαραστήσουν, να την κάνουν (πιο) συγκεκριμένη και απτή, με εργαλεία που προέρχονται τόσο από την αρχιτεκτονική συνθετική σκέψη όσο και τη σωματική.

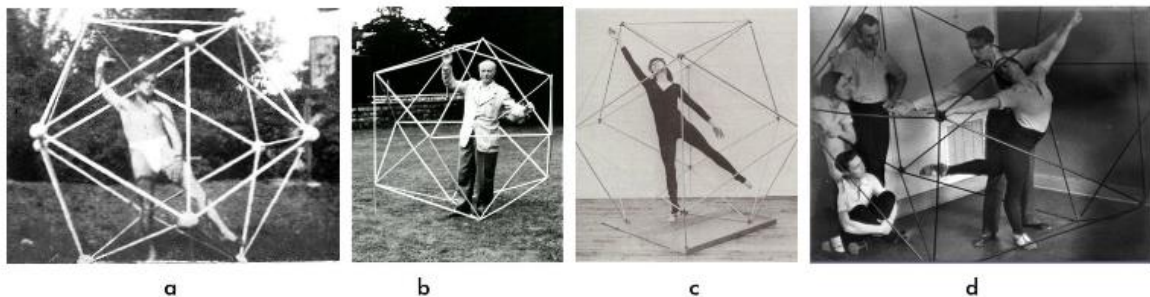


Fig. 1. The Laban icosahedron and movement practices: (a) photo of dancer from *Choreographie*; (b) "Photographs" (1955), Rudolf Laban: NRCD. URL: <<http://www.dance-archives.ac.uk/media/1207>>; (c) Image retrieved from <http://www.amplab.ca/2014/10/23/labannotation-topology-moving-body/>; (d) Image retrieved from <http://www.dcd.ca/exhibitions/sutcliffe/icosahedron.html>

Εικόνα 8: Εικοσάεδρα του Laban σε εφαρμογή

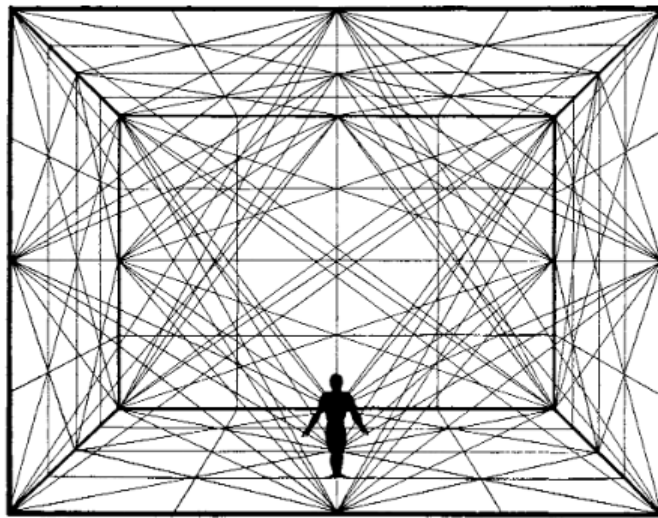
Ο Schlemmer (1888-1943), ο οποίος ένταξε το ανθρώπινο σώμα ως οδηγό αλλά και ως κυρίαρχο, αναπόσπαστο κομμάτι της συνολικής χωρικής σύνθεσης, αναφέρει πως «οι καθημερινές μας κινήσεις δημιουργούν πλοκές, κατασκευάζουν συνήθειες, και μοτίβα, όσων κάνουμε, όσων κάποτε κάναμε και όσων ενδεχομένως θα κάνουμε στο μέλλον»³⁸. Αναφέρει ακόμα πως «οι τοίχοι είναι στοιχεία της αρχιτεκτονικής που δημιουργούν χώρους για κίνηση και λειτουργούν ως φόντο σε κινούμενες δράσεις και ενέργειες...»³⁹, δίνοντας έτσι ένα νέο νόημα τόσο στο ήδη κτισμένο περιβάλλον, όσο και στις αφηγήσεις που δύναται να παράξει με την υποδοχή και την αλληλεπίδραση του σώματος του υποκειμένου. Έχουμε, δηλαδή, μία **αντίστιξη** της καθημερινής κίνησης με την αρχιτεκτονική κάτοψη, η οποία μπορεί να φανερώσει πώς «η κίνηση δύναται να παράξει ένα παιχνίδι με τις χαράξεις και τις γραμμές»⁴⁰. Είναι εκείνες που χορογραφούν τα μέλη του ανθρώπινου σώματος καθώς αυτό υπάρχει και ζει μέσα της, ενδεχομένως και με τρόπο που παρεκκλίνει από την αρχική ιδέα και το πρόγραμμα της κατασκευής.

³⁸ Feuerstein, M., "Theatrical Doubles: The Affecting Presence of Oscar Schlemmer Wall Designs," στο *Architecture as a Performing Art*, edited by M. Feuerstein and A. Read, Ashgate Publishing Limited, Surrey, Great Britain, 2013

³⁹ Ο.π.

⁴⁰ "All architecture functions as a potential stimulus for movement, real or imagined. A building is an incitement to action, a stage for movement and interaction. It is one partner in a dialogue with the body.," Kent C. Bloomer and Charles W. Moore; With a contribution by Robert J. Yudell, "Body, Memory and Architecture," Yale University Press, 1977, σ.59

Ο Schlemmer δημιούργησε, μεταξύ άλλων, τα λεγόμενα “Bauhaus Dances”- μικρές χορογραφίες για μέχρι τρεις χορευτές, στις οποίες εξερευνούσε τη σχέση της κίνησης των σωμάτων με το χωρικό υπόβαθρο στο οποίο βρίσκονταν. Εκείνο που απασχολούσε περισσότερο τον Schlemmer ήταν η “*ασυμβατότητα* του χώρου ως ένα γεωμετρικό πεδίο, με τα σώματα των υποκειμένων ως οργανικά πεδία”⁴¹, ως μέρη μίας μη-ορθοκανονικής φύσης. Αυτός ο προβληματισμός γέννησε το σκίτσο του Schlemmer “*man as dancer*” (“*Tänzer Mensch*”), στο οποίο αναπαρίστανται ευθείες που συνδέουν σημεία του γεωμετρικού, αυτού χώρου, με το ανθρώπινο σώμα να στέκεται στο κέντρο του. Σύμφωνα με τον ίδιο, το “*man as dancer*” απεικονίζει την ιδέα πως για να γεφυρωθεί αυτό το χάσμα, πρέπει το σώμα να υπακούσει τόσο στους δικούς του νόμους, όσο και σε εκείνους του σύμπαντος.



Εικόνα 9: The laws of cubical space are the invisible linear network of planimetric and stereometric relationships., Man and Art Figure, Schlemmer O.

Με αυτόν τον τρόπο, η προσπάθειά του να κατανοήσει τον αόριστο χώρο τον οδήγησε στη δημιουργία των λεγόμενων “body mechanical” ή “μαθηματικών χορών”⁴². Οι χορογραφίες του Schlemmer δεν είχαν, τελικά, να κάνουν τόσο με μία χορευτική έκφραση, όσο με αναλυτικά **χωρικά πειράματα**. Αποτέλεσαν μέρος της διδακτικής ύλης φοιτητών αρχιτεκτονικής, ώστε να εισάγουν σωματικές και εμπειρικές προσεγγίσεις στη διδασκαλία της αρχιτεκτονικής. Επιθυμούσε να αναδείξει ορισμένες παγκόσμιες αξίες στη σχέση σώματος και χώρου, στην οποία, σύμφωνα και με την εποχή του, ο άνθρωπος και το σώμα του αποτελούσε το κέντρο της κοσμικής αντίληψης.

Αξίζει να σημειώσουμε, παρόλα αυτά, πως όλη η αρχιτεκτονική μπορεί να λειτουργήσει ως ένα πιθανό ερέθισμα κίνησης, περισσότερο ή λιγότερο πραγματικό. Κάθε κτίριο μπορεί να

⁴¹ (Schlemmer 1961[1926]: 25)

⁴² Schlemmer 1968[1926]: 129, (körpermechanischen/mathematischen Tanz)

υποκινήσει δράση, μπορεί να παράγει κίνηση και διάδραση, βρισκόμενο πάντα σε διάλογο με το σώμα.⁴³

⁴³ *"All architecture functions as a potential stimulus for movement, real or imagined. A building is an incitement to action, a stage for movement and interaction. It is one partner in a dialogue with the body."* Kent C. Bloomer and Charles W. Moore; With a contribution by Robert J. Yudell, *"Body, Memory and Architecture,"* Yale University Press, 1977, σ.59

Rudolph Laban

Η διαπραγμάτευση της σχέσης κίνησης και χωρικού υπόβαθρου ήταν κεντρικής σημασίας στο έργο του Rudolf von Laban (1879–1951). Όντας και ο ίδιος αρχιτέκτονας, προσέγγισε την κίνηση ως “ζωντανή αρχιτεκτονική” (“*living architecture*”, Laban 2011[1966]: 5.)⁴⁴



Εικόνα 10: Ο R. Laban στο εικοσάεδρο

Παρά τη σύμπτωση με τις απόψεις του Schlemmer σχετικά με μία κοσμική ενότητα ανθρώπου και φύσης, ο Laban δεν ασχολήθηκε με την αοριστία του χώρου, αλλά ένταξε σε αυτόν την εκφραστικότητα και τη δυναμική της κίνησης. Αναζήτησε χωρικά συστήματα που θα ανταποκρίνονταν στην πολυπλοκότητα και τη δυναμική της κίνησης των σωμάτων σε σχέση με το περιβάλλον χωρικό πεδίο. Στη Χορολογία⁴⁵, στη μέθοδο, δηλαδή, μελέτης και καταγραφής της ανθρώπινης κίνησης στο χώρο μέσα από μία συμβολική γλώσσα, είναι δυνατόν να κατανοήσει κανείς τη γεωμετρία του ανθρώπινου σώματος αλλά και τις δυνατότητες κίνησης κάθε μέλους του, τόσο ως ολότητα αλλά και σε σχέση με “τον προσωπικό ή το γενικό χώρο”⁴⁶. Ο Laban στο “*Choreutics*” δημιουργεί μία τέτοια γλώσσα, ξεκινώντας από την παρατήρηση των κατευθύνσεων και της ποιότητας των κινήσεων των άκρων του σώματος. Καταλήγει στην αναπαράσταση των διαφορετικών μονοπατιών κίνησης (“*trace-forms*”) μέσα από σύμβολα και γραμμές, τα οποία σχηματίζουν ή εγγράφονται σε διαφορετικά στερεά, εντός των οποίων ορίζεται ο *προσωπικός χώρος κίνησης* του κάθε σώματος. Έννοιες όπως η «κινόςφαιρα»⁴⁷ και το εικοσάεδρο αποτελούν καίρια σημεία για την κατανόηση της συγκεκριμένης σημειολογίας, αλλά και ενός τρόπου με τον οποίο ο χώρος και η κίνηση μέσα σε αυτόν μπορεί να αναπαρασταθεί γραφικά. Ως «Κινόςφαιρα» ορίζεται η περιφέρεια (ή

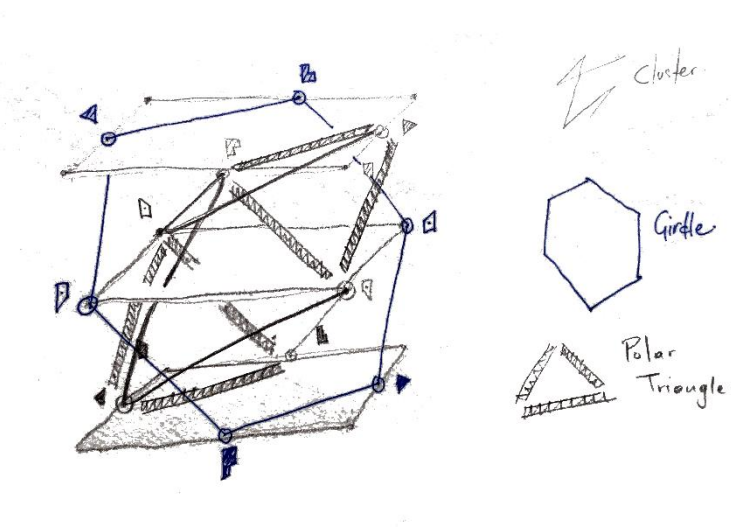
⁴⁴ <https://doi.org/10.14361/dak>

⁴⁵ “Η χορολογία είναι το επιστημονικό πεδίο για τη βιωματική και θεωρητική μελέτη της τέχνης του χορού, αλλά και πρακτικό εργαλείο για τη δημιουργία, ανάλυση, ερμηνεία και αξιολόγηση της ανθρώπινης κίνησης και του χορού.” στο, “*ΚΙΝΗΣΙΟΓΡΑΦΙΚΑ*”, Σαβράμη, Κ., Αθήνα, 1990

⁴⁶ Laban, R., “*Choreutics*”, Dance Books Ltd., Hampshire, UK, 2011

⁴⁷ Ό.π.

σφαίρα) που είναι προσιτή από όλα τα άκρα ενός αρτιμελούς ανθρώπινου σώματος, άνετα εκτεταμένα, όταν εκείνο δεν απομακρυνθεί από το σημείο στήριξής του (*στο ένα πόδι). Αντίστοιχα, ως **εικοσάεδρο** νοείται το στερεό που σχηματίζεται και περιβάλλει το ανθρώπινο σώμα, όταν ακολουθήσουμε τα "μονοπάτια" όλων των πιθανών κινήσεων των άκρων του μέσα στην προσωπική μας "κινόςφαιρα" και εντοπίσουμε τα ακραία σημεία τους. Είναι αυτά ακριβώς τα σημεία που συμβολίζουν/παράγουν τις κορυφές του εικοσάεδρου. Έτσι, γίνεται αντιληπτή η κίνηση του κάθε σώματος ως σύνολο μέσα σε μία νοητή σφαίρα που το περιβάλλει και την οποία μπορεί εν δυνάμει να αγγίξει σε όλα τα σημεία με τα άκρα του. Είναι ακριβώς εκείνη που ξεχωρίζει το γενικό, ή ευρύτερο χώρο ("General space"), από τον



Εικόνα 11: Σκίτσα απεικόνισης στερεών του Laban

προσωπικό, από το χώρο, δηλαδή, που δυναμικά καταλαμβάνει το κινούμενο σώμα ("space within the reach of the body"). Παρατηρώντας αυτές τις διαφορετικές "σφαίρες", τοποθετημένες σε αναπάντεχο τόπο, με τα σώματα να κινούνται εντός τους, φανερώνονται όλες εκείνες οι κατευθύνσεις, οι δυνάμεις, οι μεταβολές που γεννάνε συνεχώς νέες χωρικές δομές. Ο ευρύτερος/γενικός χώρος δεν είναι πια κενός, αλλά συνδιαλέγεται συνεχώς με τον προσωπικό. Κάθε κίνηση παράγει νέες θέσεις σωμάτων, άρα νέες μορφές και νέες **συσχετίσεις**. Ταυτόχρονα με την κινόςφαιρα, ο Laban εισάγει την έννοια της *δυναμόσφαιρας*, η οποία αφορά τις δυνάμεις που συνοδεύουν τις κινήσεις (δυναμική). Σύμφωνα με αυτή, ως *δυναμική ορίζεται η ποιότητα της κίνησης και έλεγχος της καταβαλλόμενης προσπάθειας ("effort")*⁴⁸, μέσα από την ανάλυση των διαφορετικών δυνάμεων που την ορίζουν (*βάρος, χώρος, χρόνος, ροή*). Με αυτόν τον τρόπο θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε πως έχουμε στα χέρια μας ένα πρώτο εργαλείο για την ανάγνωση του χώρου καθαρά σωματικό και βιωματικό, το οποίο μπορούμε με τους κατάλληλους χειρισμούς να μετατρέψουμε σε μία διαδικασία σχεδιασμού, ικανή να αμφισβητήσει τις στερεότυπες και αρχέτυπες μορφές, «ακούγοντας» περισσότερο τη δράση και διάδραση υποκειμένων και αντικειμένων.

⁴⁸ Σαβράμη, Κ., "ΚΙΝΗΣΙΟΓΡΑΦΙΚΑ", σ.19, Αθήνα, 1990

3. Αναπαράσταση – Ανάλυση έργων: Tschumi & Libeskind

3.1. Bernard Tschumi – Parc de la Villette, folies.

3.1.1. Η Θεωρία

Ο Bernard Tschumi ορίζει το πρόγραμμα ως “μία επανάληψη δραστηριοτήτων σε χώρους, που τέμνονται από κινήσεις”⁴⁹. Υποστηρίζει πως “οι χώροι με κτιριολογικό πρόγραμμα ανήκουν σε έναν ομοιογενή και προβλέψιμο χώρο, ενώ η ίδια η κίνηση εντός τους είναι συχνά απρόβλεπτη και χωρίς ομοιογένεια”⁵⁰. Επομένως ίσως η ίδια η αρχιτεκτονική αφήγηση δε θα έπρεπε να είναι γραμμική, ανταποκρινόμενη σε μία εικόνα του χώρου που καμπυλώνει, που θυμίζει περισσότερο σφαίρα, αντί μίας γραμμικής επιφάνειας με προβλέψιμες κατευθύνσεις και διαστάσεις. Αμφισβητώντας τις γενικώς κατεστημένες θεωρίες περί σχεδιασμού και αρχιτεκτονικής μορφής, υποστηρίζει πως μία μονοδιάστατη ερμηνεία της μορφής ή του νοήματος είναι άτοπη. “Δε με ενδιαφέρει η μορφή. Επιτίθεμαι στο σύστημα του νοήματος. Υποστηρίζω την ιδέα μίας δομής και ενός συντακτικού, αλλά όχι ενός νοήματος”⁵¹. Η ανάγκη του να αντικαταστήσει τη στατικότητα των μορφών και της λειτουργίας τον οδήγησε στην διερεύνηση των δράσεων και της κίνησης μέσα και γύρω από τους χώρους που σχεδιάζονται. Κατανοεί την αρχιτεκτονική ως ένα πεδίο δυνατοτήτων, που προκύπτει από δύο συστήματα: “μία στατική χωρική δομή και μια δυναμική, διανυσματική κίνηση, τα οποία τέμνονται και δημιουργούν ένα **συμβάν** από αυτήν την τυχαία συνάντηση”⁵². Σε αυτούς τους “χώρους - συμβάντα” (“*event-spaces*”) η αρχιτεκτονική “δεν είναι ένας απλός υποδοχέας δράσεων, αλλά αποτελεί η ίδια τη δράση... η αρχιτεκτονική δεν είναι πλέον μια διαπραγμάτευση χώρων, αλλά και μία διαπραγμάτευση **γεγονότων**”⁵³. Με άλλα λόγια, η **κίνηση των σωμάτων**, η παρουσία

⁴⁹ ‘*The repetition of activities located in spaces and intersected by movement*’, Tschumi, “Through a Broken Lens”, in Cynthia C. Davidson, ed., *Anyhow*, (New York: Anyone Corporation; Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1998), στο “Simultaneously Space and Event: Bernard Tschumi’s Conception of Architecture. ARENA Journal of Architectural Research, Charitonidou, M., 2020, 5(1), p.5.DOI: <https://doi.org/10.5334/ajar.250>.

⁵⁰ Ο.π.

⁵¹ “*I am not interested in form. I attack the system of meaning. I am for the idea of structure and syntax, but no meaning.*”, [στον ιστότοπο: https://www.dezeen.com/2022/05/05/parc-de-la-villette-deconstructivism-bernard-tschumi/#](https://www.dezeen.com/2022/05/05/parc-de-la-villette-deconstructivism-bernard-tschumi/#)

⁵² Charitonidou, M., 2020. Simultaneously Space and Event: Bernard Tschumi’s Conception of Architecture. ARENA Journal of Architectural Research, 5(1), p.5.DOI: <https://doi.org/10.5334/ajar.250>

⁵³ “*Architecture ceases to be a backdrop for actions, becoming the action itself.*” “...architecture becomes the discourse of events as much as the discourse of spaces.” Tschumi B. “*Spaces and Events.*” In Tschumi B, Coates N (eds.), *The Discourse of Events*. Architectural Association; 1983: 6–11.

του χρήστη ως υποκείμενο επαναπροσδιορίζουν το χώρο, τον ενεργοποιούν και τον επανα-νοηματοδοτούν αφού “η αρχιτεκτονική είναι τόσο ο χώρος όσο και αυτό που συμβαίνει μέσα του” και για να οριστεί απαιτεί τη συνύπαρξη “χώρου, δράσης και κίνησης”. Η σημασία μίας κιναισθητικής εμπειρίας της αρχιτεκτονικής για τον Tschumi έγκειται στο ότι εντός του υποκειμένου **συνυπάρχουν αντίθετες δυνάμεις και τάσεις, που διαμορφώνουν τις χρήσεις και διαπραγματεύονται τον πραγματικό χώρο και την εμπειρία του**⁵⁴. Η προσπάθεια του σώματος να “χωρέσει” σε μέρη που δεν ανήκει, ο συσχετισμός του *προσανατολισμού* του σώματος με τον προσανατολισμό στο χώρο, αλλά και η μεταφορά στοιχείων της αρχιτεκτονικής σε σωματικά προσφέρουν στα υποκείμενα μία νέα χωρική εμπειρία. Είναι αυτή η διαδικασία που παίρνει τη θέση των «πραγμάτων – αντικειμένων» και δύναται να αλλάξει την αφήγηση ενός αρχιτεκτονικού χώρου. (Ο χώρος) δεν αφορά πια τα υλικά, τη δομή, τις μορφές ή ακόμα και αυτό που περιέχει, αλλά αφηγείται την ίδια την εμπειρία⁵⁵, μέσα από μία **σωματική αναπαράσταση**.

Είναι αλήθεια πως *ο τόπος, η χωροθέτηση, οι κοινωνικοί περιορισμοί, η βαρύτητα και οι φυσικοί νόμοι* που διέπουν τις κινήσεις αλλά και τις ιδιότητες των υλικών επηρεάζουν, μεταξύ άλλων, τις αποφάσεις των υποκειμένων, τόσο κατά τη διαδικασία της σύνθεσης όσο και κατά τη χρήση του σχεδιασμένου περιβάλλοντος. Οι σχέσεις χρήστη-χώρου, υποκειμένου-αντικειμένου βρίσκονται μόνιμα σε δυναμική συσχέτιση. Εξ’ άλλου, όπως σχολιάζει και ο Tschumi, ο τρόπος “*διάρθρωσης υποκειμένων και αντικειμένων στην αρχιτεκτονική είναι από τις λιγότερο κατανοητές διαστάσεις αυτού που κάνουμε*”⁵⁶. Επομένως, ίσως η αρχιτεκτονική οφείλει να εστιάσει στο να επανα-σχεδιάσει τους όρους της, αντί να συντηρεί τον ήδη υπάρχον φορμαλιστικό σχεδιασμό⁵⁷. Στο έργο του Tschumi, ο απεγκλωβισμός από αυτήν τη φορμαλιστική διάσταση του σχεδιασμού πραγματοποιείται σε ένα βαθμό μέσα από την **παρέκκλιση από ιδεαλιστικές φόρμες**. Κάθε “*παραμόρφωση μίας ιδανικής μορφής μετατρέπεται σε ένα νέο ιδανικό, το οποίο με τη σειρά του παραμορφώνεται εκ νέου, κ.ο.κ.*”. Αυτή η λογική συνθετικής διαδικασίας είχε παρουσιαστεί και θεωρητικά στο έργο του “*The Manhattan Transcripts*” (1976-81), πριν τεθεί σε εφαρμογή στο σχεδιασμό του “*Parc de La Villette*”. Σύμφωνα με τα ΜΤ, η αρχιτεκτονική συνθετική πρόθεση είναι η επινόηση “*νέων σχέσεων,*

⁵⁴Charitonidou, M., 2020. Simultaneously Space and Event: Bernard Tschumi's Conception of Architecture. ARENA Journal of Architectural Research, 5(1), p.5.DOI: <https://doi.org/10.5334/ajar.250n>

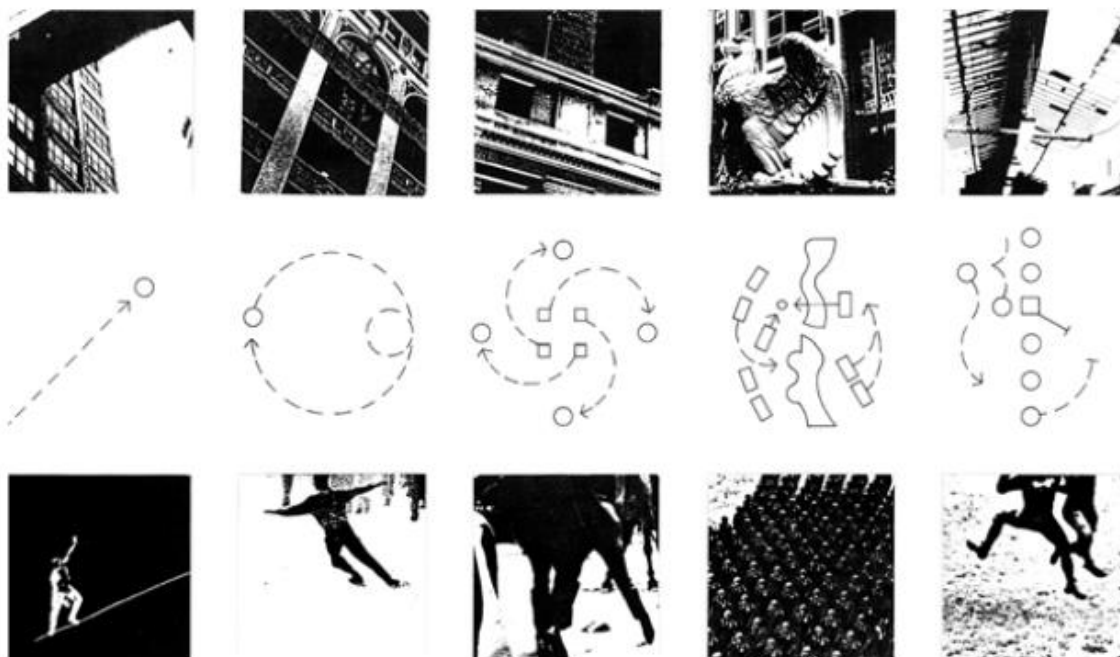
⁵⁵ Hannah, Dorita. 2006. “Jewish Museum of Berlin: Dancing Between the Lines”. Idea Journal 7 (1):26-41. <https://doi.org/10.37113/ideaj.vi0.160>.

⁵⁶ Gómez, Liliana. “A conversation with Bernard Tschumi: Movements, Positions, and Moments of Translating/Rotating in Architectural Thinking”, in: puntocero magazine 1, Sept. 2005/Feb. 2006.

⁵⁷ “Architecture should aim to design ‘the conditions for architecture: instead of conditioning designs.’”, Tschumi B, de Michelis M. Intertextuality: Interview with Marco de Michelis. In Damiani G (ed.), *Bernard Tschumi*. Universe Publications/Rizzoli; 2003: 19-26, στο “*Simultaneously Space and Event: Bernard Tschumi's Conception of Architecture*”, ο.π.

στις οποίες τα παραδοσιακά στοιχεία της αρχιτεκτονικής αναλύονται και ανασκευάζονται σε άλλους άξονες".

MANHATTAN TRANSCRIPTS



5.

Bernard Tschumi, The Manhattan Transcripts, Episode 4: The Block, 1981.

© Bernard Tschumi.

Εικόνα 12: Manhattan Transcripts

Αυτή η παρατήρηση, πως δεν υπάρχει χώρος χωρίς συμβάν, χωρίς δράση, (*'[t]here is no architecture without action, no architecture without event, no architecture without program*) ήταν που αποτέλεσε την αφετηρία για τη δημιουργία των *"The Manhattan Transcripts"*⁵⁸.

Ο Β. Tschumi δημιούργησε μία μέθοδο για την καταγραφή τόσο του χώρου, όσο και της κίνησης, από μία, θα λέγαμε, αποδομιστική οπτική⁵⁹. Εδώ οι αρχιτεκτονικοί χώροι αναπαρίστανται με γραμμικά σχέδια και φωτογραφίες, που αποτελούν τους χώρους (κατόψεις), τις κινήσεις (διαγράμματα κίνησης) και τα συμβάντα (φωτογραφίες) (*"Spaces, movements and events"*). Συνδυάζοντας εναλλακτικές αλλά αναγνωρίσιμες μεθόδους αναπαράστασης, ο Tschumi φέρνει την αρχιτεκτονική στο προσκήνιο της δράσης, την κάνει πρωταγωνιστή. Σε αυτή τη σειρά έργων - γεγονότων, παρουσιάζονται αφηγήσεις στο δημόσιο αστικό χώρο, μέσα από μία κινηματογραφική μέθοδο απεικόνισης (*"jump-cat"*)⁶⁰. Δεν καταγράφουν ή ορίζουν κινήσεις, αλλά επιχειρούν να μεταφέρουν στοιχεία της

⁵⁸ Charitonidou, M., 2020. Simultaneously Space and Event: Bernard Tschumi's Conception of Architecture. *ARENA Journal of Architectural Research*, 5(1), p.5. DOI: <https://doi.org/10.5334/ajar.250>

⁵⁹Tschumi B Max Protetch Gallery. *The Manhattan Transcripts*. Academy Editions; St. Martin's Press; 1981.

⁶⁰ Ό.π.

αρχιτεκτονικής που συνήθως αποκλείονται από τις συμβατικές μεθόδους αναπαράστασης, κυρίως όσον αφορά στη σχέση χώρων με τις χρήσεις τους. Τα “Manhattan Transcripts” επιχειρούν να χαρτογραφήσουν καθημερινά γεγονότα και σχέσεις ως συστατικό στοιχείο του χώρου ως δυναμικού πεδίου. Μέσα από αυτό το Παράδοξο των σκίτσων, ο Tschumi αναζητά τη διαφοροποίηση της Φύσης του Χώρου (“Nature of Space”) και του πραγματικού χώρου (“Real Space”). Πώς αμφισβητείς την πρώτη για να παράγεις το δεύτερο; (Tschumi, 1996). Περιέχουν δυναμική, απομάκρυνση, σύγκρουση, αλλά, κυρίως, παράγουν χώρο⁶¹, εμπειριώντας το κινούμενο σώμα. Έτσι, μέσα από αυτές τις απεικονίσεις εμφανίζεται ένας νέος τρόπος φαντασίωσης και αναπαράστασης του χώρου, ο οποίος φανερώνει το σώμα σε κίνηση, σαν μία “αρχιτεκτονική ερμηνεία της πραγματικότητας”⁶². Δεν παράγει αφηγήσεις με πρωταγωνιστές τους αρχιτεκτονικούς χώρους, αλλά παραμένει δυναμικός, αφουγκραζόμενος τις αλληλεπιδράσεις και τις μετακινήσεις, αφήνοντας την ίδια την αρχιτεκτονική να δράσει και να “ερμηνεύσει”. Τα “πώς” και τα “γιατί” έρχονται από τον χρήστη, και όχι τον αρχιτέκτονα. Ο χρόνος και η κίνηση παραμένουν προτεραιότητες του Tschumi. Προτείνει μία χωρική αναπαράσταση που τα αναδεικνύει, ώστε να φανερώνεται ο μεταμορφωτικός χαρακτήρας του χώρου και η προσωρινότητα ως αποτέλεσμα των συνεχών “γεγονότων” (“event”) που συμβαίνουν εντός του. Μιλά για μία “**συμβαντική**” χωρική διάσταση (“*eventmental dimension*”), που κατοικεί σε “μία χωρική δομή με ακολουθία, συνέχεια, αφηγηματικότητα. Είναι κινηματογραφική, δραματουργική, χορογραφική.”⁶³ Στα “Manhattan Transcripts” μπορούμε να παρατηρήσουμε την **πολλαπλότητα**, το πώς φανερώνεται ο χώρος μέσα από περισσότερα σημεία θέασης (viewpoints), πώς ξεδιπλώνεται όταν το σώμα βρίσκεται σε κίνηση, πώς ερμηνεύεται από τη σωματική εμπειρία και το βίωμα των διαφορετικών χρηστών. Παρατηρούμε ένα χώρο που βρίσκεται πάντα σε ροή (flux). Πώς σχεδιάζεται ένας χώρος χωρίς προδιαγεγραμμένες χρήσεις, αφήνοντας το τυχαίο να συμβεί? Οι συμβατικές μέθοδοι αρχιτεκτονικής απεικόνισης αναφέρονται σε προγραμματικές χρήσεις, σε σχεδιασμένες κινήσεις και προβλέψιμα γεγονότα. Τα “Manhattan Transcripts” τις αμφισβητούν και καλούν την αρχιτεκτονική να εξερευνήσει τα όρια της ανθρώπινης κίνησης και εμπειρίας, ώστε να παράγει χώρους για την πολυπλοκότητα της “πραγματικής ζωής”. Μέσα από τις φωτογραφίες και τη δομή που χρησιμοποιείται, η υποκειμενική ματιά του παρατηρητή, η ενεργή συμμετοχή του είναι εκείνη που δημιουργεί τα συμβάντα, άρα και τους χώρους. Γίνεται φανερό πως η αναπαράσταση είναι **δυναμική**, όπως και οι χώροι, και δεν

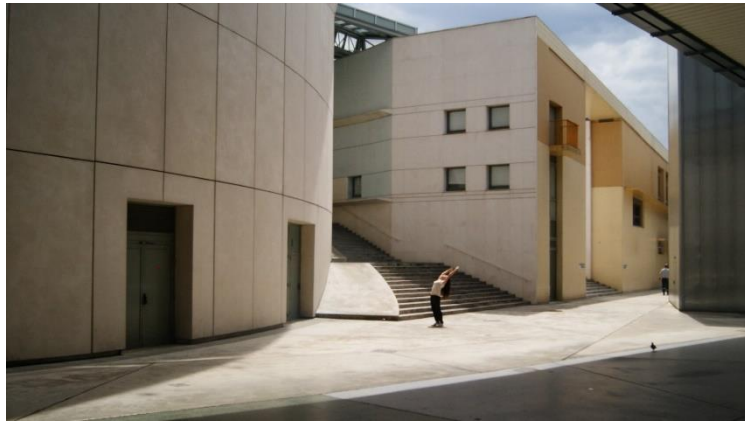
⁶¹ Sam Spurr (2009) Drawing the Body in Architecture, Architectural Theory Review, 14:3, 322-332,

<https://doi.org/10.1080/13264820903341670>

⁶² Ό.π., “...an architectural interpretation of reality”

⁶³ Ό.π.

υπάρχει ένας και μοναδικός τρόπος απόδοσης της εικόνας, της εμπειρίας ή του νοήματός τους, ιδίως μέσα από τις συμβατικές μεθόδους.



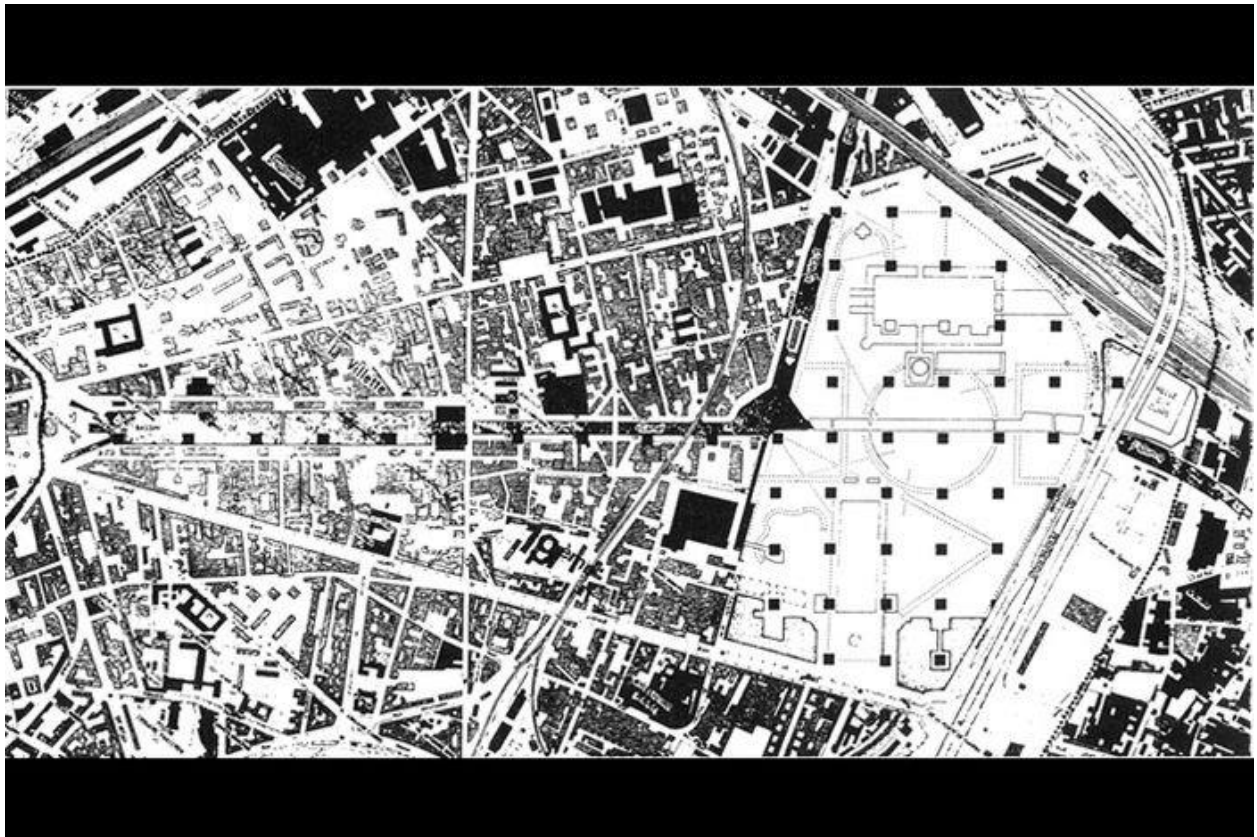
Εικόνα 14



Εικόνα 15



Εικόνα 13



Εικόνα 16: Master Plan του σχεδίου για το "Parc de la Villette"

3.2. Parc de la Villette, Paris

Parc de la Villette is the "largest deconstructed building in the world".

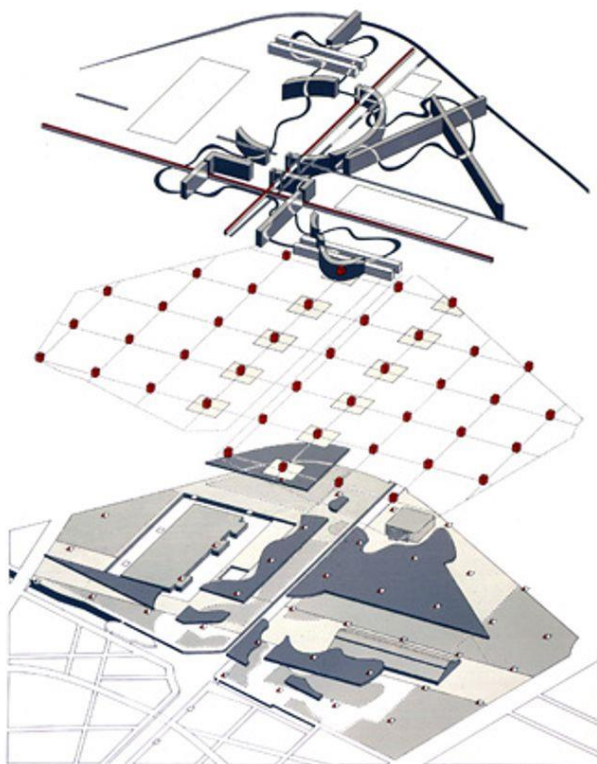
Παρίσι, 1982-1998

Ο σχεδιασμός για το «Parc de La Villette» ανατέθηκε στον αρχιτέκτονα Bernard Tschumi μετά από διαγωνισμό περίπου 470 συμμετοχών. Θα ήταν το πρώτο ολοκληρωμένο έργο του, μετά από μία σειρά θεωρητικών έργων και εκδόσεων, θέτοντας σε εφαρμογή τις ως τότε εξαγγελίες και έρευνές του περί αρχιτεκτονικής και την απόρριψη μιας μοντερνιστικής ή ρασιοναλιστικής αρχιτεκτονικής. Το όραμα ήταν η δημιουργία ενός πάρκου με όραμα προς το μέλλον, με γνώμονα την πολιτισμική και οικονομική ανάπτυξη αυτής της περιοχής του Παρισιού, μέσα από ένα σύνθετο πρόγραμμα ψυχαγωγικών και πολιτισμικών χρήσεων. Το σχέδιο του Tschumi εν προκειμένω προτείνει μία νέα φιλοσοφία, αλλά και μία διαφορετική στρατηγική για την οργάνωση του αστικού τοπίου, ακολουθώντας μεθόδους αρχιτεκτονικής σύνθεσης βασισμένες πιο πολύ στον «πολιτισμό», παρά στη «φύση».⁶⁴



Εικόνα 17: Foly

⁶⁴ Bernard Tschumi Architects, <https://www.tschumi.com/projects/104>



Εικόνα 18: Αξονομετρική παρουσίαση σύνθεσης του πάρκου

Το πάρκο της Villette βρίσκεται στη βορειοανατολική πλευρά της πόλης του Παρισιού, σε ένα οικόπεδο λίγο μεγαλύτερο από 505 στρέμματα, όπου κάποτε βρίσκονταν κτίρια και κεντρικές δομές σφαγείων. Με αναφορά στο έργο κονστρουκτιβιστών καλλιτεχνών του 20^{ου} αιώνα, όπως το «*Σημείο, γραμμή, επίπεδο*» του Wassily Kandinsky (1926), η σύνθεση του πάρκου έχει ως βάση της έναν κάναβο 120x120 τ.μ., ο οποίος ορίζει τη θέση ορισμένων πρωταρχικών σημείων, που δίνουν έπειτα τη θέση τους στα «*folies*»⁶⁵. Από αυτά τα σημεία προκύπτουν γραμμές, άξονες που ορίζουν ευθείες, καμπύλες ή ελικοειδείς πορείες στο χώρο. Ο άξονας που διαπερνά το πάρκο από τα ανατολικά στα δυτικά

ιχνογραφεί τη δημιουργία ενός ανυψωμένου περιπάτου, που ακολουθεί και την πορεία του καναλιού «*Canal de l' Ourcq*», ενώ άλλες πορείες και διαδρομές περνούν, καμπυλώνονται, διασταυρώνονται, περιπλέκονται για να οδηγήσουν το σώμα σε διαφορετικά σημεία ενδιαφέροντος. Οι γραμμές, με τη σειρά τους, σχηματίζουν επίπεδα, ποικιλόμορφες επιφάνειες που αποτελούν χώρους πρασίνου, χώρους στάσης ή ελεύθερους χώρους στους οποίους αναπτύσσονται διαφορετικές δραστηριότητες, συνδέοντας, με αυτόν τον τρόπο, και την πολλαπλότητα των διαδρομών. Τέλος, κατά μήκος του πάρκου της Villette αναπτύσσονται 10 θεματικοί κήποι με σκοπό την ανάπαυση, τη συνάθροιση και τη διάδραση των επισκεπτών. Σε όλο το συνθετικό σύστημα που εφαρμόζει εδώ ο Tschumi, εκείνο που κυριαρχεί είναι αυτό το σύνολο των φαινομενικά διάσπαρτων κόκκινων «σημείων», που θα αποτελέσουν τους αποδομημένους κύβους των "folies" και τα οποία περιέχουν τις ψυχαγωγικές και πολιτισμικές λειτουργίες του πάρκου. Τα folies⁶⁶ συντίθενται από έναν αρχικό κύβο με ακμή 10,8 μ, ο οποίος στη συνέχεια υποδιαιρείται σε 27 μικρότερους, με ακμή 3,6 μ. Αυτοί οι πρωταρχικοί κύβοι υφίστανται διαφορετικούς ανά περίπτωση χειρισμούς

⁶⁵Στην αρχιτεκτονική τα folies αφορούν κτίρια με διακοσμητικό χαρακτήρα, τα οποία, όμως, μέσω της εμφάνισής τους υπονοούν κάποια άλλη λειτουργία. Αυτή η αναφορά πιθανότατα αποτέλεσε την αφορμή για την ονομασία των συγκεκριμένων κτιριακών δομών ως folies, από τον Tschumi.

⁶⁶Το όνομα "folies" έρχεται από κατασκευές που συναντούσε κανείς σε Αγγλικούς και Γαλλικούς κήπους του 18^{ου} αι. Ήταν κατασκευές με συμβολική σημασία, και ίσως μία υπόνοια εξωτισμού, για να δώσουν την αίσθηση του ταξιδιού στο χώρο και το χρόνο μέσω διάσπαρτων σημείων, όσο βρίσκεται σε έναν κήπο.

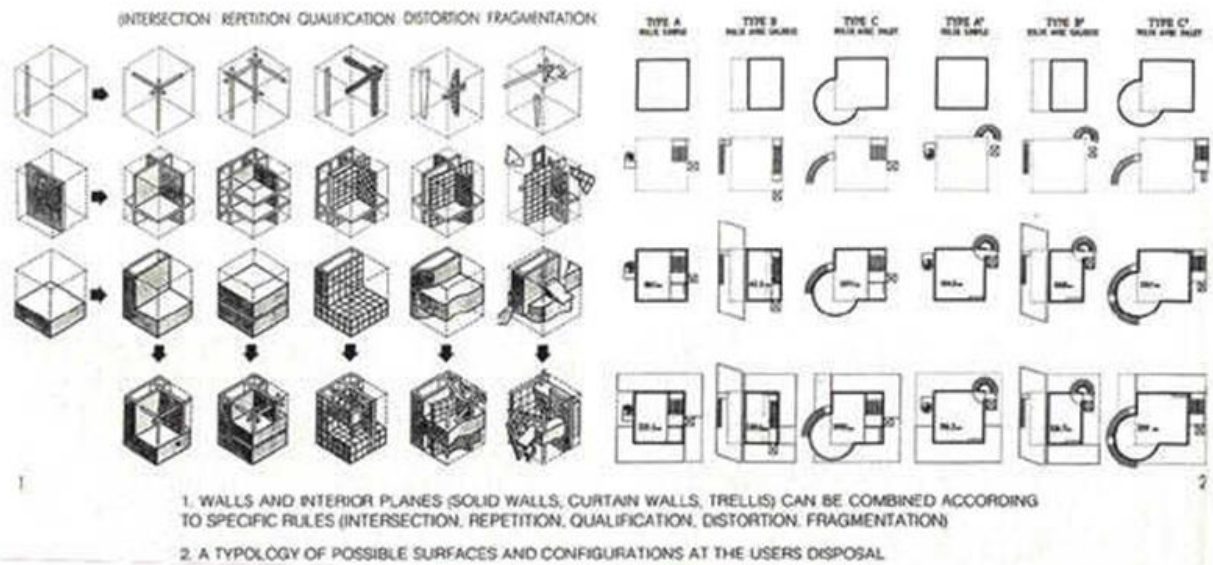
(επανάληψη, θραυσματοποίηση, αλληλοτομία, πολλαπλασιασμό, παραμόρφωση κλπ.)⁶⁷ μέχρι να λάβουν την τελική τους μορφή, ανάλογα με τις δράσεις που θα φιλοξενήσουν. Είναι κατασκευές σκυροδέματος, με κόκκινα πάνελα αλουμινίου στις όψεις. Λέγεται πως συνολικά το «Parc de La Villette» είναι το μεγαλύτερο **αποδομημένο κτίριο** που έχει κατασκευαστεί ποτέ. Και αυτό γιατί τα τρία συστήματα που προαναφέρονται – σημείο, γραμμή, επίπεδο - δεν χρησιμοποιούνται με ιεραρχική δομή, αλλά μπλέκεται, αλληλεπιδρά το ένα με το άλλο. Βασικοί άξονες (όπως ο Βόρειος) διακόπτονται από τους καννάβους των folies, με τους οποίους δε συμπίπτει, αλλά συνομιλεί. Αντίστοιχα, εμφανίζονται διαφορετικοί ρυθμοί σε στέγαστρα, υποστυλώματα, διαδρομές κλπ. Ο σταθερός ρυθμός, ή ενδεχομένως η «τάξη», εκλείπουν.⁶⁸ Όμως τόσο η ομοιομορφία του κόκκινου χρώματος όσο και ο κύβος ως η κοινή αρχική συνθετική δομή των folies, είναι εκείνα τα στοιχεία που δίνουν μία πρώτη αίσθηση ενότητας στο συνολικό σχεδιασμό, παρ' ότι έχει κριθεί αυστηρά λόγω της μη προκαθορισμένης λειτουργίας των χώρων, αλλά και της έλλειψης σύνδεσης με την ιστορία του τόπου.⁶⁹ Το πάρκο της Villette αποτελεί, μεν, μια διασπασμένη σύνθεση, αλλά δεν παύει να είναι **ένα συνεχές**, που εμπλουτίζει την παρουσία του πάρκου και της δίνει νέες δράσεις και δυνατότητες. Αντί να βγάλει την πόλη έξω από το πάρκο, φέρνει μέσα σε αυτό κοινωνικές δραστηριότητες και γίνεται κομμάτι της αστικής ζωής: φιλοξενεί μεταξύ άλλων εργαστήρια, γυμναστήρια, λουτρά, παιδικές χαρές, εκθέσεις, συναυλίες, πειραματικές δράσεις, παιχνίδια. Ακόμα, το Μουσείο Επιστήμης και Τεχνολογίας, το "Cite de la Musique" και ένας θερινός κινηματογράφος 3000 θεατών γίνονται τμήμα της λειτουργίας του Πάρκου. Πάρκο και πόλη αποτελούν το ίδιο σώμα, ένα σώμα που αναδεικνύει και ενισχύει τη διάδραση και τη συσχέτιση διαφορετικών υποκειμένων με το τοπίο και τον τόπο.⁷⁰ «*Η κίνηση των σωμάτων στο χώρο ήταν πολύ σημαντική τόσο για τη μεγάλη κλίμακα του πάρκου... όσο και για τα ίδια τα "folies", με τις ράμπες, τις σκάλες, του ανεγκυστήρες*», σημειώνει ο Tschumi.

⁶⁷ Mariabruna Fabrizi, "Autonomous Neutral Objects: The Combinatorial Models of La Villette's Folies", Socks studio, December 29 2014, <https://socks-studio.com/2014/12/29/the-combinatorial-models-of-the-folies/>

⁶⁸ «According to Tschumi there is «no rhythm, no synthesis, no order»», στο «*Parc de la Villette is the "largest deconstructed building in the world"*», Griffiths, A., dezeen, 5 May 2022, <https://www.dezeen.com/2022/05/05/parc-de-la-villette-deconstructivism-bernard-tschumi/#>

⁶⁹ Ο.π.

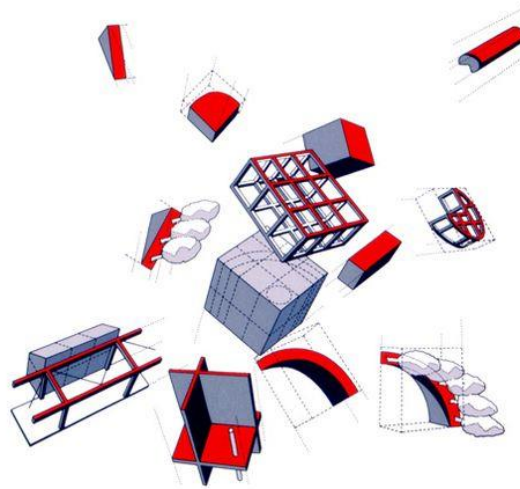
⁷⁰ <https://www.dezeen.com/2022/05/05/parc-de-la-villette-deconstructivism-bernard-tschumi/#>



Εικόνα 19:Χωρικοί μετασχηματισμοί κύβου κατά τη σύνθεση των follies

αποσύνδεση.

Στο σχέδιο της Villette αποτυπώνεται καθαρά μία αρχιτεκτονική της “αποσύνδεσης” και συγκρούσεων (“*Architecture of disjunction*”), αποκαλύπτοντας, ενδεχομένως, και μία σύνδεση με τη θεωρία της αποδόμησης⁷¹, όπως θεμελιώθηκε και αναλύθηκε από τον Jacques Derrida. Το 1985, μετά από πρόσκληση του Tschumi, ο



Εικόνα 20: Η αποσύνδεση

Derrida έγραψε ένα δοκίμιο για το Πάρκο της Villette, με τον τίτλο «*Point de folie-Maintenant l'architecture*»⁷², ώστε να εμβαθύνει στην ανάλυση αυτής της σχέσης και να φανερώσει τις νέες οπτικές που μπορούν να προκύψουν από αυτόν τον τρόπο αρχιτεκτονικής σκέψης και σύνθεσης. Σύμφωνα με τον ίδιο, η αρχιτεκτονική δε μπορεί να αφορά πια μόνο ένα επιστημονικό πεδίο, αλλά έχει μία διάσταση συνολική, αφού η ίδια έχει σημαδέψει από καιρό τον τρόπο που “εμφανιζόμαστε στους εαυτούς μας”, μέσα από τις χωρικές εμπειρίες. Γι’ αυτό και το έργο του Tschumi, μία “**συμβαντο-κεντρική**” αρχιτεκτονική, αφήνει χώρο στις διαδικασίες να συμβούν, δεν κατασκευάζει ούτε τους τόπους ούτε τα συμβάντα-περιλαμβάνει μέσα της μία ανοικτή ακολουθία “*συνέχειας, αφηγηματικότητας, κινησιολογίας, δραματοουργίας, χορογραφίας*”. Τα folies είναι ο κοινός παρονομαστής αυτού του πάρκου, αυτής της “*προγραμματικής αποδόμησης*”, καθώς εμφανίζονται ως σημεία ενός καννάβου που διατάσσει το χώρο, με αποτέλεσμα να τον συντάσσουν μεν, αλλά χωρίς να τον γεμίζουν. Ορίζουν ένα τμήμα του συνόλου, μαζί με τις ευθείες και τα επίπεδα. Δεν στέκουν ως κλειστά σημεία, αλλά παραμένουν ανοικτά σε ενδεχόμενα, έχοντας πρώτα υποστεί μεταλλαγές και αναδιαρθρώσεις που τα κάνουν να σχετίζονται τόσο με τον εαυτό τους, όσο και με τα υπόλοιπα του folies του καννάβου. Η αρχιτεκτονική ξανά, δεν είναι προϊόν, αλλά διαδικασία: “*Ta folies, όπως κατασκευάστηκαν, είναι μόνο μία στιγμή της συνθετικής διαδικασίας... μία παγωμένη*

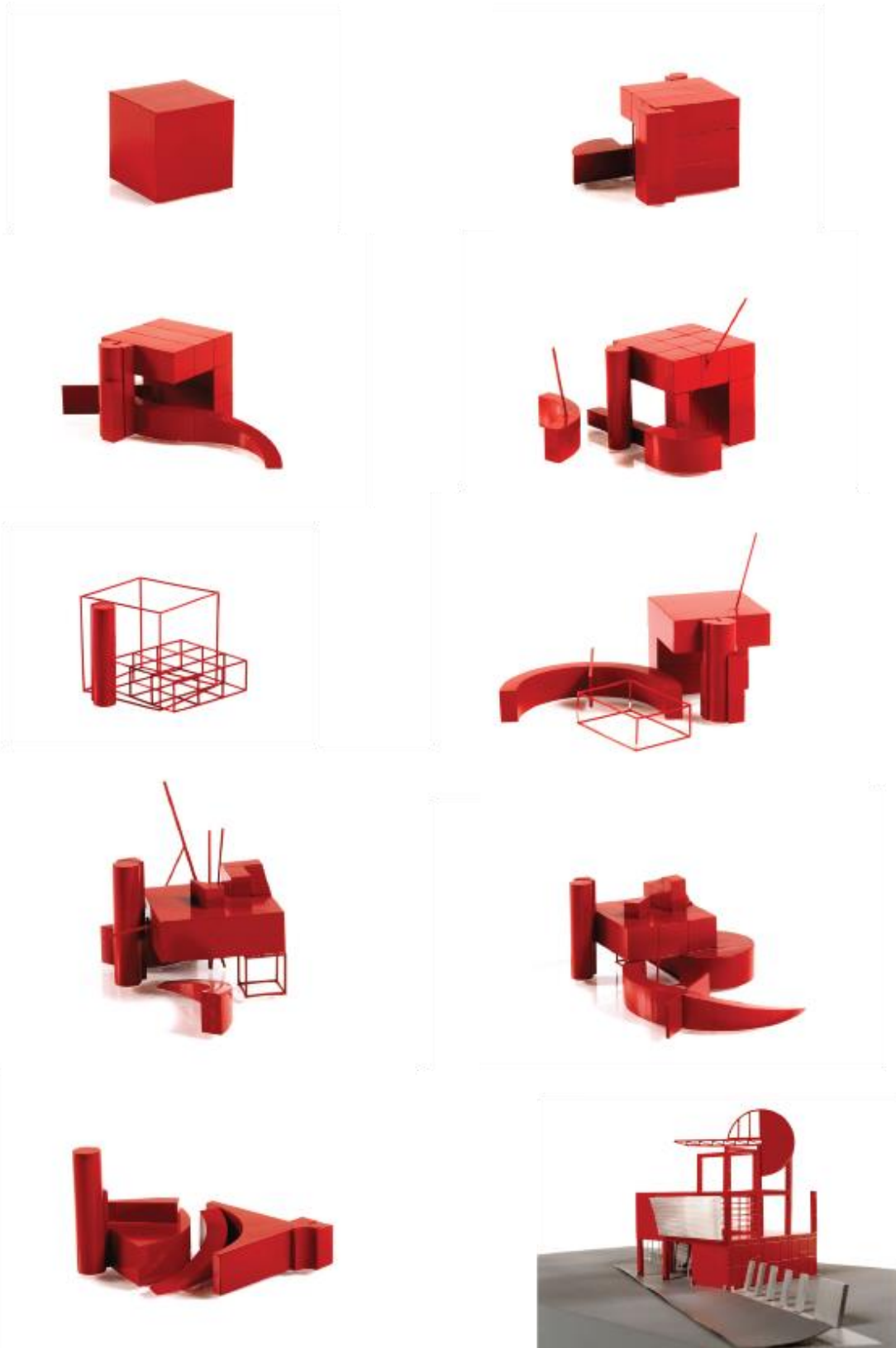
⁷¹Αποδόμηση: Η τεκμηρίωση της μη πληρότητας ή ανακολουθίας μιας φιλοσοφικής θέσης με τη χρησιμοποίηση εννοιών και αρχών, η σημασία και η χρήση των οποίων νομιμοποιείται μόνο στο πλαίσιο της ίδιας αυτής φιλοσοφικής θέσης. Η αποδόμηση, συνεπώς, είναι ένα είδος **εσωτερικής εννοιολογικής κριτικής**, κατά την οποία ο κρίνων προσχωρεί σιωπηρά και προσωρινά στην κρινόμενη θέση. Ο όρος πηγάζει από το πρώιμο έργο του Derrida, το οποίο παρέχει υποδειγματικές περιπτώσεις του αντικειμένου αναφοράς του.

“*Το φιλοσοφικό λεξικό του Cambridge*” επιμέλεια Audi, R., Βιρβιδάκης Σ., Ξηροπαϊδης, Γ., ΚΕΔΡΟΣ, Αθήνα 2011

⁷² Derrida, Jacques, « Point de folie — maintenant l'architecture[i] », αρχική δίγλωσση έκδοση στο « Bernard Tschumi, La Case vide », Architectural Association, Folio VIII, Londres, 1986.

εικόνα, ένα καρέ σε μία διαδικασία συνεχούς μεταλλαγής, κατασκευής και μετατόπισης".⁷³ Αυτό το "κενό" νοήματος και περιεχομένου είναι που δίνει χώρο σε **μία νέα μορφή κατοίκησης και συσχέτισης σωμάτων**, και επιτρέπει την εναλλαγή ή τη μετατροπή της χρήσης του χώρου, ανάλογα με τις κινήσεις, τις αισθήσεις, τις ανάγκες των σωμάτων που κατοικούν παροδικά αυτούς τους χώρους. (Για παράδειγμα, ένα folly που σχεδιάστηκε ως παιδικός σταθμός μετατράπηκε σε τηλεοπτικό στούντιο, ενώ ένα άλλο από κήπος έγινε αναψυκτήριο και εν τέλει εργαστήριο γλυπτικής και ζωγραφικής.) Υπάρχουν folies χωρίς προδιαγεγραμμένη χρήση ή λειτουργία, εξυπηρετώντας την πρόθεση να είναι ακριβώς αυτό: ένα σύστημα σημείων του καννάβου που λειτουργούν ανεξάρτητα μέσα σε ένα ενιαίο σύνολο. Εξάλλου, κάθε ένα από αυτά τα folies έχει προκύψει ως *"αποτέλεσμα της αλληλοτομίας χώρων, κινήσεων και συμβάντων"*. Το φαινομενικά κενό περιεχόμενό τους αποκτά νόημα από αυτήν την **πολλαπλότητα** στη χρήση τους. Αποδομούν τη σημειολογία και το εννοιολογικό περιεχόμενο της αρχιτεκτονικής. Αμφισβητούν, "εξαρθρώνουν", αποσταθεροποιούν και αποδομούν.

⁷³ <https://www.architonic.com/en/story/tlmag-why-tschumi-matters/7001417>, επίσκεψη 07/2023



Εικόνα 21 : Photographs of "maquettes combinatoires" of Park La Villette's "Folies", FRAC Centre in Orléans.

3.3. Daniel Libeskind – The Jewish Museum in Berlin

3.3.1. Θεωρία

MICROME GAS

The end of space: *'Space is not one, but space is plural, space is a plurality, a heterogeneity, a difference.*

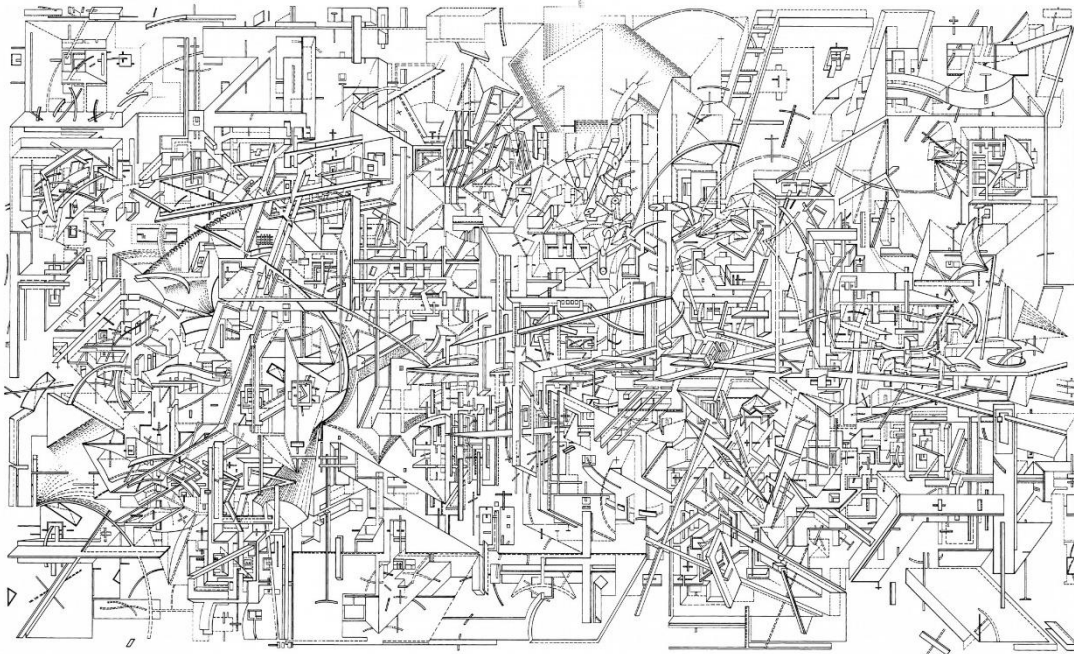
That would make us look at spacing differently. We would not be looking for one'.

(Libeskind, 1992)

Στα πρώτα σκίτσα του D. Libeskind, τα "Micromegas", μπορούμε να εντοπίσουμε την πρόθεσή του για έναν διαφορετικό τρόπο σύλληψης και αναπαράστασης της αρχιτεκτονικής σύνθεσης. Εδώ ο χώρος υποδηλώνεται, χωρίς να ορίζεται μία σαφής κτιριακή ή στέρεη μορφή. Οι απεικονίσεις χαρτογραφούν μία χωρική εμπειρία, αντί να αναπαριστούν δεδομένες χωρικές συμβάσεις. Χρησιμοποιώντας τα συμβατικά εργαλεία της αρχιτεκτονικής αναπαράστασης, προτείνει μία νέα ερμηνεία του χώρου, αλλά με μία διάθεση εξερεύνησης πολλαπλών μελλοντικών πιθανοτήτων και προκαλώντας τα όριά του. Τον μετατρέπει σε υλικότητα, κάνοντάς τον ταυτόχρονα παρών και απών. Αναρωτιέται αν υπάρχει το "Τέλος του Χώρου" ("*End of Space*")⁷⁴, ποιος έθεσε τα όρια, τις διαστάσεις και τους άξονές του. Ο Libeskind δεν προτείνει την υπέρβαση της μορφής και του φορμαλισμού, αλλά την καταστροφή και την απόρριψή της, θεωρώντας πως οι ορίζοντες του χώρου πρέπει να παραμείνουν ανοικτοί, και πως έχει πολύ περισσότερο βάθος από εκείνο που αναγνωρίζουμε εμείς.

⁷⁴ Libeskind, Daniel. "The End of Space." *Transition* 44/45, 1992

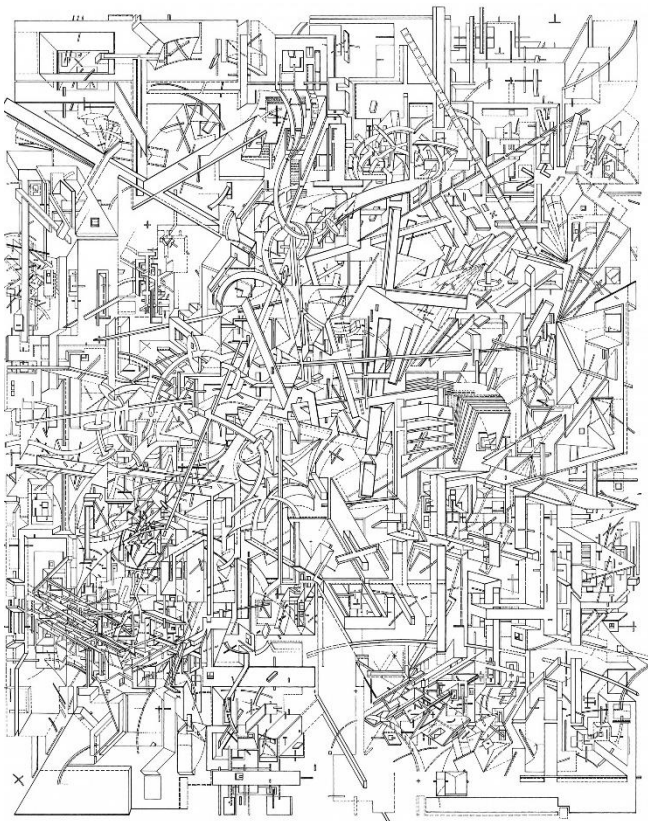
Δημιουργεί, έτσι, θραύσματα απεικονίσεων, με χαρακτηριστικό την πολλαπλότητα, κυρίως όσον αφορά στην ερμηνεία, και άρα στην παραγωγή χώρου. Εδώ το σώμα δεν είναι μία ξεχωριστή και απόμακρη οντότητα, αλλά ως σώμα του χρήστη - παρατηρητή, δε μπορεί να



Εικόνα 22: Little Universe - Micromegas

μείνει ανεξάρτητο από τη χωρική εμπειρία. Η αρχιτεκτονική, ο χώρος, δε μπορεί να ιδωθεί από ένα συγκεκριμένο οπτικό σημείο - η πολλαπλότητα είναι αναπόφευκτη και απαραίτητη. Αντίστοιχα με τα "Manhattan Transcripts" του Tschumi, αυτά τα σκίτσα δίνουν χώρο στην ενσώματη εμπειρία, στο σώμα του παρατηρητή, κάνοντάς το μέρος του χώρου που δημιουργείται. Η ανθρωπομετρία και ο ανθρωπομορφισμός δίνουν τη θέση τους στη σωματικότητα και τη συμμετοχή. Μέσα από τα Micromegas ο Libeskind θέλει να πλησιάσει τον Αρνητικό Χώρο ("*Negative Space*"), ως την αντικειμενική προσέγγιση του φυσικού και του απόντος χώρου. Υποστηρίζει πως η υφιστάμενη ιεραρχία μορφής και χώρου είναι που έχει προσδώσει τα αντίστοιχα πρόσημα, και αν την υπερβούμε μπορούμε να φτάσουμε προς μία αποκαλυπτική διάσταση του **κενού**. Η υπέρβαση, για τον Libeskind, θα έρθει μέσα από τη διάδραση και την εμπειρία, και όχι από τη δράση (με την έννοια του φορμαλισμού). Δίνει έμφαση στο συναίσθημα, ενώ επιχειρεί μέσα από το Παράδοξο των σκίτσων του να φανερώσει νέους ορίζοντες στην αντίληψη των ορίων και των διαστάσεων του χώρου. Στα "Manhattan Transcripts" του Tschumi η συνεχής εναλλαγή των χωρικών προοπτικών απαιτεί ενεργή συμμετοχή για την κατανόησή τους. Αντί για μία αντικειμενική "Φύση του Χώρου" παρουσιάζονται συνέχεια νέες χωρικές αφηγήσεις. Αντίστοιχα, και ο Libeskind επιχειρεί να

αποδημήσει την ύπαρξη μίας απόλυτης αλήθειας και ερμηνείας του αρχιτεκτονικού χώρου. Μέσα από τις απότομες εναλλαγές στην ανάγνωση των Micromegas, αποκαλύπτεται ένα ξεδίπλωμα του χώρου, σαν να ταξιδεύει ο παρατηρητής/ χρήστης σε αυτόν όσο τον βιώνει. Δεν αποτελούν τόσο αρχιτεκτονικά σχέδια, όσο σκίτσα ιδεών που επιχειρούν να επικοινωνήσουν με σύμβολα μία ιδέα, να διερευνήσουν νέα νοήματα μέσα από την αποδόμηση του χώρου. Μήπως οι μη-δυνατότητες είναι, τελικά, δυνατότητες; Πόσο παρούσα μπορεί να είναι η απουσία; Στα Transcripts η αναπαράσταση ξεπερνά την απλή απεικόνιση, προτείνοντας τη σωματική εμπειρία ως εργαλείο σύνθεσης και ανάγνωσης. Μέσα από τις φωτογραφίες και τη δομή που χρησιμοποιείται, η υποκειμενική ματιά του παρατηρητή, η ενεργή συμμετοχή του είναι εκείνη που δημιουργεί τα συμβάντα, άρα και τους χώρους. Γίνεται φανερό πως εδώ η αναπαράσταση είναι **δυναμική**, όπως και οι χώροι, και δεν υπάρχει ένας και μοναδικός τρόπος απόδοσης της εικόνας, της εμπειρίας ή του νοήματός τους, ιδίως μέσα από τις συμβατικές μεθόδους.

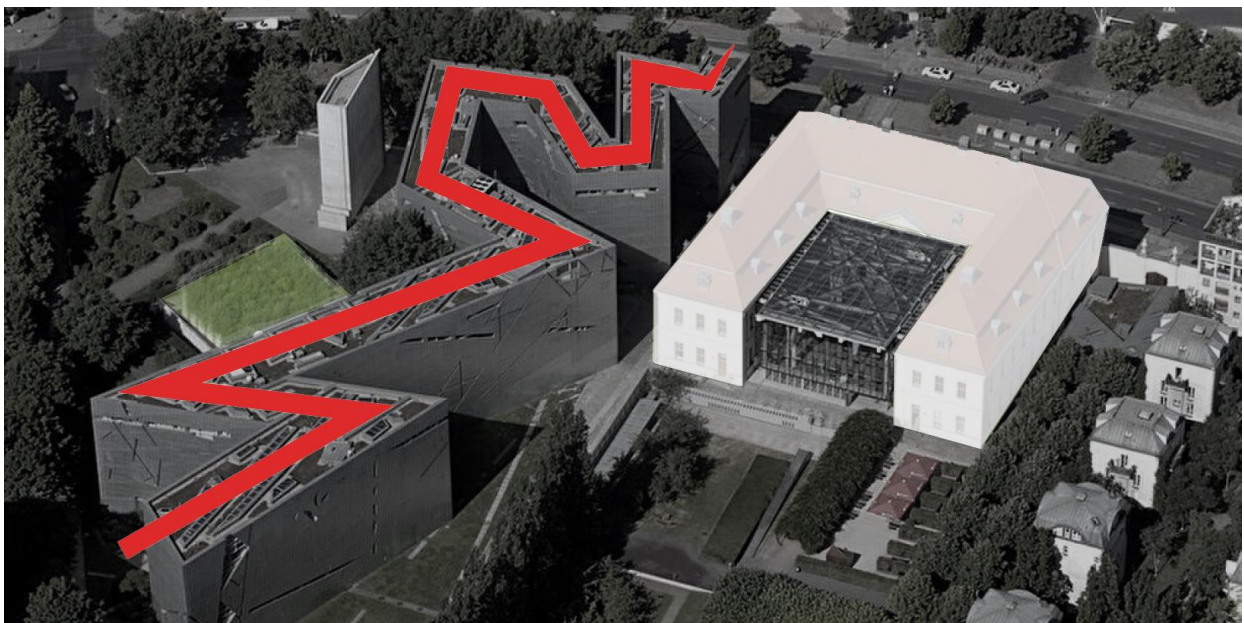


Εικόνα 23: Micromegas, D. Libeskind

3.3.2. Το εβραϊκό Μουσείο : “Between the Lines”

The idea is very simple: to build the museum around a void that runs through it, a void that is to be experienced by the public. Physically, very little remains of the Jewish presence in Berlin - small things, documents, archive materials, evocative of an absence rather than a presence.
(Libeskind 1992: 85)

Το εβραϊκό Μουσείο του Βερολίνου ευρέως γνωστό και ως Μουσείο του Ολοκαυτώματος, αναδύεται ως ίχνος της τραγικής ιστορίας του Βερολίνου και του εβραϊκού πληθυσμού του. Υπάρχει περισσότερο ως συμβάν και λιγότερο ως κτίριο, με την έννοια ενός δοχείου ή, μάλλον, “σώματος” που εξιστορεί και περιέχει όσα έχουν συμβεί. Μπορούμε να εντοπίσουμε κι εδώ την εξαγγελία του Bernard Tschumi για τους χώρους - συμβάντα, για την αρχιτεκτονική που αφορά τόσο το χώρο όσο και αυτό που συμβαίνει μέσα του. Η συζήτηση σχετικά με την ιεραρχία μορφής και λειτουργίας δίνει τη θέση της στο λόγο περί συμβάντος, αφού “δίνουμε σημασία σε δράσεις που συμβαίνουν μέσα και γύρω από τα κτίρια- στην κίνηση των σωμάτων, στις δραστηριότητες, σε φιλοδοξίες.” (Tschumi, p. 103), ή αλλιώς, στην πολιτική και κοινωνική διάσταση της αρχιτεκτονικής. Αυτή η σύζευξη αρχιτεκτονικής, μουσειολογίας και performance φανερώνει μία νέα διάσταση τόσο του μουσειακού χώρου, όσο και της γενικότερης αντίληψής μας περί αρχιτεκτονικής και χωρικής εμπειρίας. Πόσο επιδρά η δράση μας στην αρχιτεκτονική και πόσο η αρχιτεκτονική στις δράσεις μας? Πόσο μπορούμε να



Εικόνα 24: Άποψη και συσχέτιση του νέου κτιρίου με το παλιό

διαβάσουμε και να αφηγηθούμε ξανά το σχεδιασμένο χώρο μέσα από τη σωματική εμπειρία?

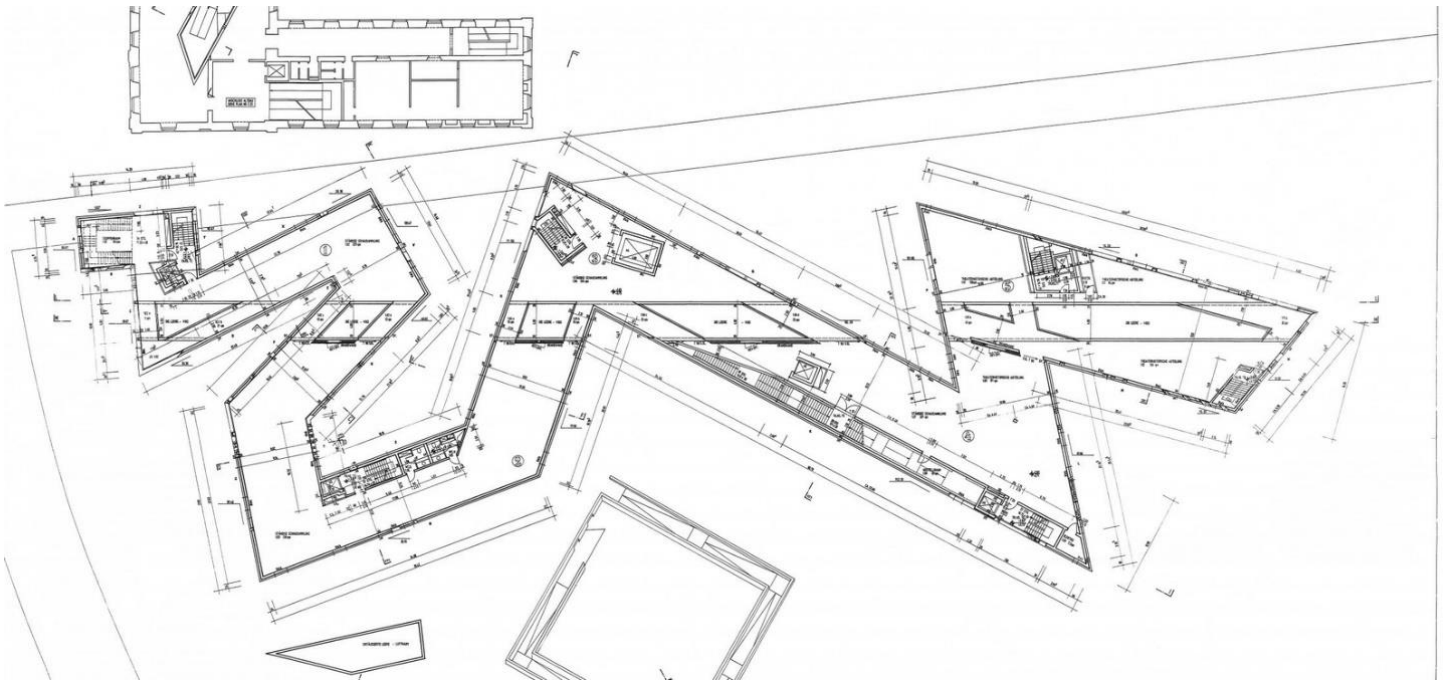
Ο Libeskind, μετά την επιτυχή συμμετοχή του σε διεθνή διαγωνισμό, αποφάσισε να σχεδιάσει ένα κτίριο για το εβραϊκό Μουσείο στο Βερολίνο με τρόπο ώστε να κάνει την ιστορία του σύγχρονη, προσβάσιμη και να την μετατρέψει σε ενσώματη εμπειρία. Σύμφωνα με τον ίδιο, αντί να σχεδιάσει το εβραϊκό τμήμα του Μουσείου του Βερολίνου, το είδε ως κάτι ξεχωριστό, ως μία ολότητα. Κεντρική ιδέα της σύνθεσης έγινε η έννοια της **απουσίας**, ως αναφορά στην εξορία και την εκτέλεση του εβραϊκού πληθυσμού τις δεκαετίες του 1930-1940. Η απουσία μετουσιώνεται σε αρχιτεκτονικό στοιχείο ως το **κενό**, που αποτελεί πρωταρχική συνθετική αρχή του συνολικού σχεδιασμού. Όπως αναφέρει ο Libeskind: *“Είδα ότι το Βερολίνο ήταν οργανωμένο γύρω από ένα κενό, και γύρω από ένα άστρο που είχε χάσει πια τη λάμψη του.”*⁷⁵ Η κατασκευή του Μουσείου στη Lindenstraße ξεκίνησε το 1989. Κατά τη συνθετική διαδικασία, ο Libeskind χρησιμοποίησε ως πρώτα εργαλεία τον ευρύτερο χάρτη της περιοχής, τη μουσική σύνθεση του Schönberg *“Moses and Aron”*, και το κείμενο *“Gedenkbuch and Einbahnstraße”*, του Walter Benjamin⁷⁶. Το τελευταίο αποτελεί ένα συνειρμικό κείμενο αφορισμών, χωρίς κλασική αφηγηματική ροή, ακολουθώντας το πνεύμα του αποσυντονισμού και της απώλειας που επιδιώκει να φέρει και το ίδιο το Μουσείο του Ολοκαυτώματος.⁷⁷ Μετά από μία αναλυτική αναζήτηση των διευθύνσεων σημαντικών ανθρώπων του πολιτισμού που ζούσαν στο Βερολίνο κατά το 18ο και 19ο αιώνα (όπως οι Kleist, Heine, Arendt, Van der Rohe, Varmhagen, Benjamin and Schoenberg), ο Libeskind αποτύπωσε τη χάραξή τους, ενώνοντάς τις νοητά με ευθείες. Το αποτέλεσμα ήταν να δημιουργηθεί σε κάτοψη ένα παραμορφωμένο Άστρο του Δαυίδ, έμβλημα της εβραϊκής θρησκείας, το οποίο αποτέλεσε και την “πρώτη ύλη” του κτιριακού σχεδιασμού. Από αυτή τη νοητή χάραξη μπορούμε να θεωρήσουμε πως ο Libeskind εξήγαγε “δυναμικά σώματα” - μορφές, που *“όρισαν το χώρο, διαμόρφωσαν μάζες, και προέβαλαν την κατασκευή”*.⁷⁸ Αυτή η χάραξη οδήγησε σε μία σύνθεση που ουσιαστικά αποτελείται από δύο γραμμές, οπότε προκύπτει και το δευτερεύον όνομα του μουσείου «Between the lines»: Μία “σπασμένη” ευθεία γραμμή, και μία ανοικτή, τεθλασμένη που τείνει προς το άπειρο.

⁷⁵ Hornstein S Jacobowitz F. *Image and Remembrance: Representation and the Holocaust*. Indiana University Press; 2003.

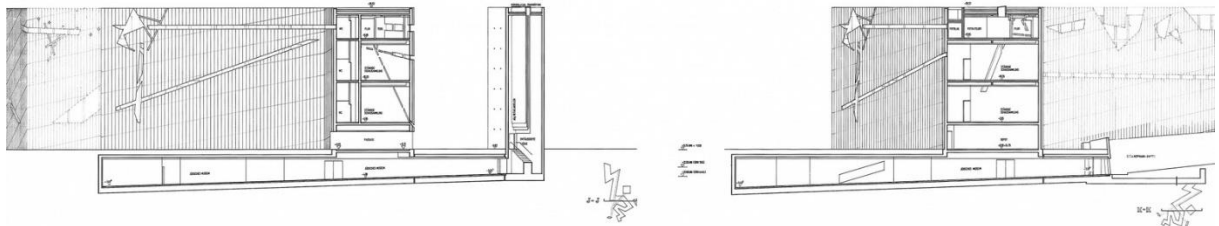
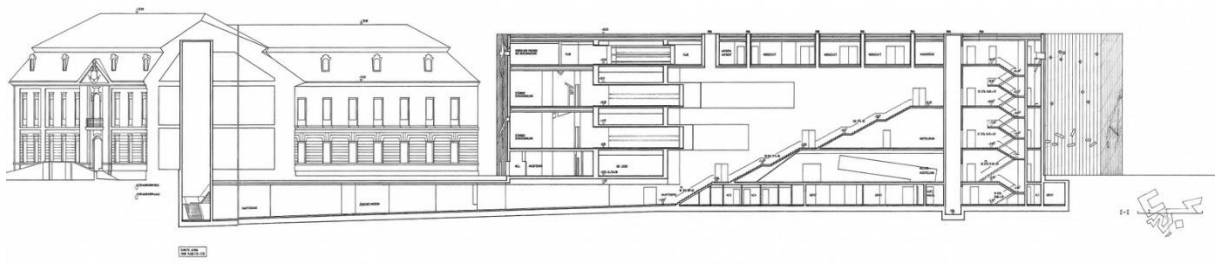
⁷⁶ Crichton, S., Libeskind, D., *“Breaking Ground, Un'avventura tra architettura e vita”*, New York, Sperling & Kupfer, 2005, p. 87, στο *“Jewish Museum Berlin: an “architectural metaphor”*, Signore, L., Telematic Bulletin of Art, 16th June 2014, n.716

⁷⁷ Signore, L., *“Jewish Museum Berlin: an “architectural metaphor”*, Telematic Bulletin of Art, 16th June 2014, n. 716, στο: https://www.academia.edu/12367896/Jewish_Museum_Berlin_an_architectural_metaphor, τελευταία επίσκεψη 12/2023

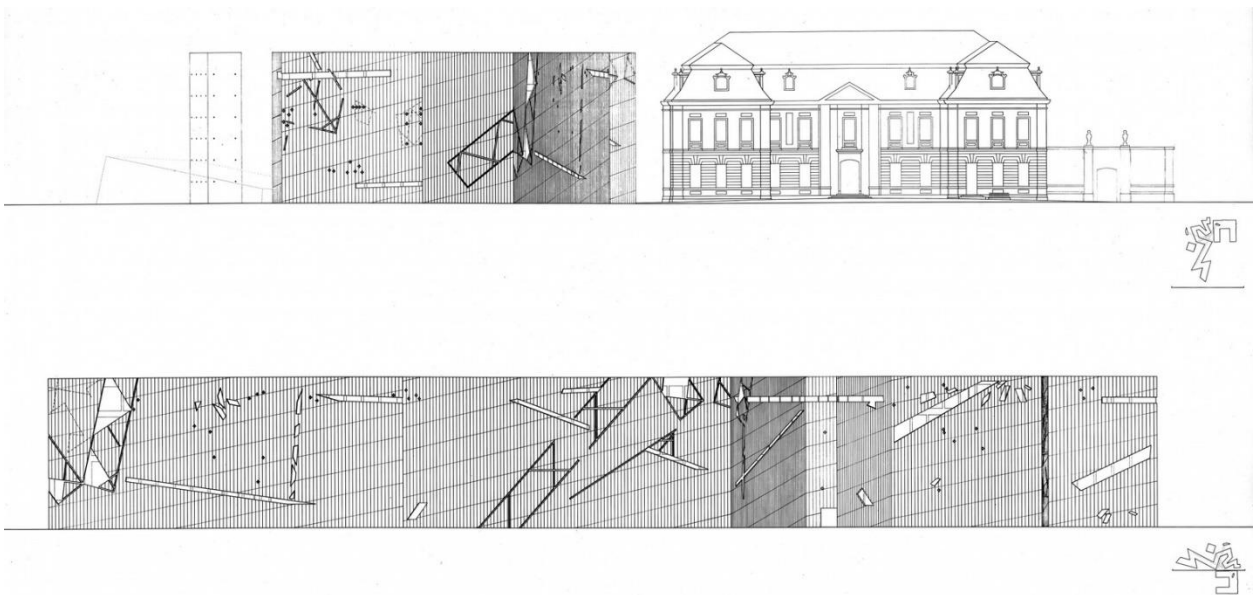
⁷⁸ dynamic bodies' “were extracted, defining space, configuring mass and projecting structure”. Hannah, Dorita. “Jewish Museum of Berlin:” IDEA JOURNAL, 2006, 26–41. doi:10.37113/IDEAJ.V10.160.



Εικόνα 25: Κάτοψη του Μουσείου



Εικόνα 26: Τομές



Εικόνα 27: Όψεις

Σε δεύτερο επίπεδο από το “Άστρο”, εννοιολογικά αλλά και κυριολεκτικά, εντοπίζονται τρεις τεμνόμενοι άξονες - τρεις “σπασμένες” ευθείες, που διασχίζουν και ορίζουν τους χώρους του Μουσείου, δημιουργώντας κενά στα σημεία τομής τους: Ο Άξονας του Ολοκαυτώματος, ο Άξονας της Εξορίας και ο Άξονας της Συνέχειας (“*The Axis of Holocaust*”, “*The Axis of Exile*”, “*The Axis of Continuity*”). Οι άξονες δεν είναι ορατοί από το επίπεδο του δρόμου. Η είσοδος στο κτίριο του μουσείου γίνεται από το προϋπάρχον διπλανό κτίριο του μουσείου του Βερολίνου, μεγαλειώδους, συμμετρικής, μπαρόκ αρχιτεκτονικής του 18ου αιώνα, όπου ένα απότομο κλιμακοστάσιο οδηγεί σε ένα υπόγειο τούνελ που ενώνει τα δύο κτίρια.



Εικόνα 28: Το προϋπάρχον κτίριο του Μουσείου του Βερολίνου

Η επιλογή αυτής της τοποθέτησης της εισόδου δεν είναι τυχαία. Σύμφωνα με τον Libeskind, με αυτόν τον τρόπο δηλώνεται εξαρχής η σχέση της ιστορίας του Βερολίνου, όπως ερμηνεύεται από τη μορφή του παλαιότερου αυτού κτιρίου, με το ίδιο το Ολοκαύτωμα και όσα οδήγησαν σε αυτό. Οι ρίζες της ιστορίας του Βερολίνου δε μπορούν να αποσυνδεθούν από την εβραϊκή⁷⁹ και, όπως σημειώνει ο Ουρουσσοφ, “είναι το ίδιο εύκολο να ξεχάσει κανείς την αλήθεια, όσο και να την αντιμετωπίσει”⁸⁰. Τα υλικά και τα χρώματα στο εσωτερικό του μουσείου

⁷⁹ Signore, L., “*Jewish Museum Berlin: an “architectural metaphor*”, *Telematic Bulletin of Art*, 16th June 2014, n. 716, στο: https://www.academia.edu/12367896/Jewish_Museum_Berlin_an_architectural_metaphor, τελευταία επίσκεψη 12/2023

⁸⁰ Ouroussoff, N., “*The Pain and Hope Live On : Review: The design of Berlin’s new Jewish Museum strikingly evokes the terror of the Holocaust as well as a spirit of survival*”, *Los Angeles Time*, 29 August 1999, στο σύνδεσμο: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1999-aug-29-ca-4593-story.html>, τελευταία επίσκεψη 05/01/2024

του Ολοκαυτώματος υποστηρίζουν σιωπηλά το σώμα του κτιρίου (σκυρόδεμα, λευκό χρώμα, σκοτεινό γυαλί, γραφίτης). Η εμπειρία των γεγονότων ταυτόχρονα με εκείνη του αρχιτεκτονικού χώρου δεν προκύπτει μόνο από ένα βίωμα του παρόντος, αλλά και εδώ υπογραμμίζεται η απουσία ως συνθήκη: το συλλογικό βίωμα του παρελθόντος μπορεί να γίνει φανερό μέσα από αυτό που τώρα δεν υπάρχει. Θα μπορούσαμε να πούμε πως οι επισκέπτες γίνονται μάρτυρες του παρελθόντος⁸¹, μέσα από την ενσώματη εμπειρία του χώρου του Μουσείου όπως συμβαίνει σήμερα. Μετά την κατάβαση από την κύρια είσοδο οι επισκέπτες βρίσκονται σε έναν κενό, κρύο χώρο. Στο οπτικό τους πεδίο εμφανίζονται στενοί και δαιδαλωτοί διάδρομοι, οι οποίοι δεν προσφέρουν καμία βεβαιότητα ή καθοδήγηση ως προς το πού καταλήγουν, ή τι θα συναντήσει κανείς εκεί. Οι άξονες έχουν σχεδιαστεί με τέτοιο τρόπο ώστε να μη διασταυρώνονται, δημιουργώντας μια συνθήκη τέλους και αυστηρού ορίου. Η απόσταση μεταξύ των επιπέδων δαπέδου και οροφής δεν παραμένει σταθερή, αλλά τα στοιχεία τείνουν να συγκλίνουν, με σκοπό ο χώρος να προκαλέσει μία ανασφάλεια, μία αίσθηση εγκλωβισμού στα διερχόμενα σώματα (Schneider 1999: 50). Αυτή η τεχνική παίρνει σχεδόν πρωταγωνιστικό ρόλο στο σύνολο του κτιρίου, καθώς επαναλαμβάνεται με διάφορους τρόπους σε οροφές, τοίχους, ανοίγματα.



Εικόνα 29: Άποψη του εσωτερικού χώρου

⁸¹Hannah, Dorita. (2006). Jewish Museum of Berlin: Dancing Between the Lines. IDEA JOURNAL. 26-41. 10.37113/ideaj.vi0.160.

Είναι σαφής η επιθυμία του Libeskind να χρησιμοποιήσει τη γεωμετρία του χώρου και τη συσχέτισή του με ένα ανθρώπινο σώμα, ώστε να προκαλέσει στους επισκέπτες την αίσθηση του αποπροσανατολισμού, του χαμού και του σκοταδιού που ένωσε το εβραϊκό φύλο κατά τα χρόνια εξορίας, μετανάστευσης και διασποράς. Πώς θα μπορούσε, άλλωστε, να προκαλέσει αυτήν εμπειρία μέσα από στοιχεία κλασικής, συμμετρικής, ήσυχης αρχιτεκτονικής;



Εικόνα 30: Άποψη ανοίγματος στην οροφή

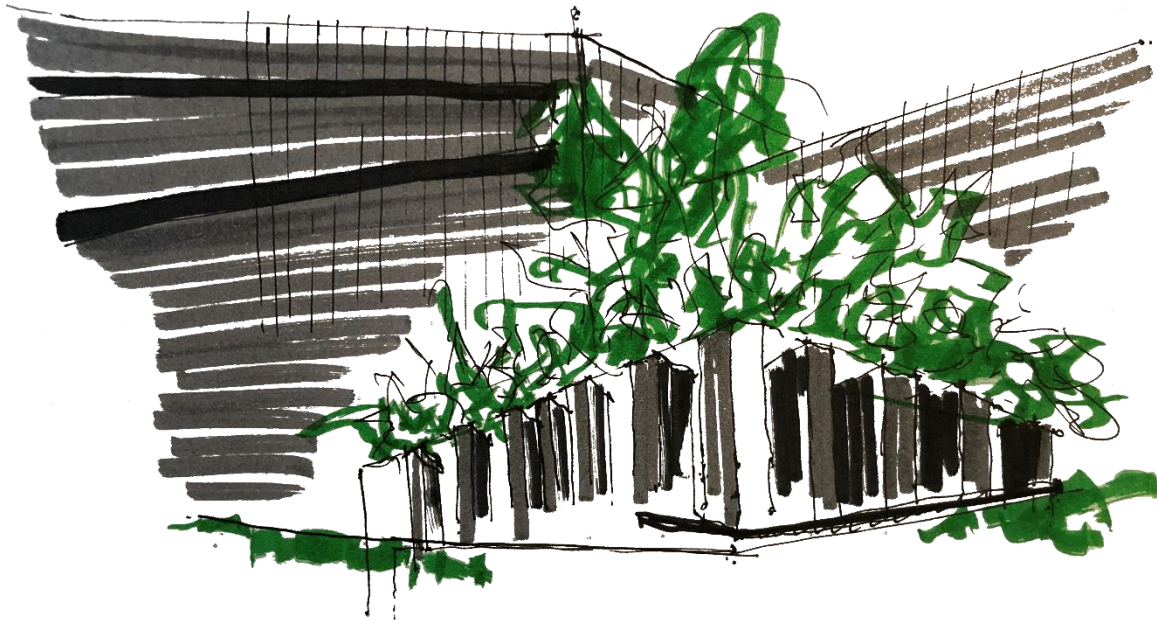
Ο καθησυχαστικός κύβος και το καθαρό φως δίνουν τη θέση τους στο ημίφως και σε οξείες γωνίες για να θυμίσουν τις συνθήκες στα στρατόπεδα συγκέντρωσης και στον εγκλωβισμό.

Ο Άξονας της Εξορίας οδηγεί σε μία τραπεζοειδή γυάλινη πόρτα που βλέπει στον Κήπο της Εξορίας ("*Garden of Exile*"). Εκεί 49 ορθογώνιοι όγκοι σκυροδέματος φυτεμένοι στη γη κατακλύζουν έναν υπαίθριο χώρο. Έχουν διαστάσεις 1.30x1.50x3.00 μ και είναι τοποθετημένοι σε κάρναβο με 1μ μεταξύ τους απόσταση. Οι 48 από αυτούς είναι γεμισμένοι με χώμα από τη γη του Βερολίνου, ενώ ο 49ος με χώμα από την Ιερουσαλήμ, σηματοδοτώντας, έτσι την ημερομηνία ίδρυσης του κράτους του Ισραήλ (1948).

Καθώς το συνολικό εμβαδό του χώρου είναι

49 τ.μ., παρ' όλο που είναι υπαίθριος, δημιουργεί ξανά μία αίσθηση κλειστότητας και ασφυξίας, τόσο λόγω της πυκνής τοποθέτησης των όγκων, όσο και λόγω του ύψους τους, που δεν επιτρέπει την ορατότητα προς τον ουρανό όταν κανείς κινείται ανάμεσά τους. Το σκυρόδεμα υπερτερεί του φυσικού περιβάλλοντος, οπότε το σώμα δε βιώνει την ηρεμία και την οικειότητα που θα βίωνε σε έναν τυπικό "κήπο", ενώ κι εδώ το δαιδαλώδες χωρικό σύνολο προκαλεί μία ανάγκη διαφυγής και απόδρασης. Ταυτόχρονα, αυτό το μνημείο αποτελεί για τον Libeskind έναν τόπο συλλογικής μνήμης για τους Γερμανούς Εβραίους, είτε αυτοί ήταν εξολοκλήρου Γερμανοί, είτε Εβραίοι. Τα ελαιόδεντρα που είναι φυτεμένα στη στέψη των όγκων σκυροδέματος συμβολίζουν την αναγέννηση μετά από την τραγωδία και την καταστροφή. Είναι αυτή η επανάληψη και ομοιογένεια της μορφής, αλλά και η δημιουργία ενός νοητού μορφολογικού συνόλου που δημιουργεί μία χωρική ολότητα με συνέχεια και ολοκληρωμένο νόημα. Η συγκρουσιακή κατάσταση της απόγνωσης με την ελπίδα δίνει

έμφαση σε αυτή τη μαύρη σελίδα της ιστορίας, αλλά ταυτόχρονα η συντροφικότητα και το “ανήκειν” που παράδοξα παράγει αυτός ο χώρος γεμίζουν την ουσία μίας ενσώματης χωρικής εμπειρίας που παρ’ ότι δε φέρει θετικά συναισθήματα, δε θα μπορούσε αλλιώς να βιωθεί.⁸²



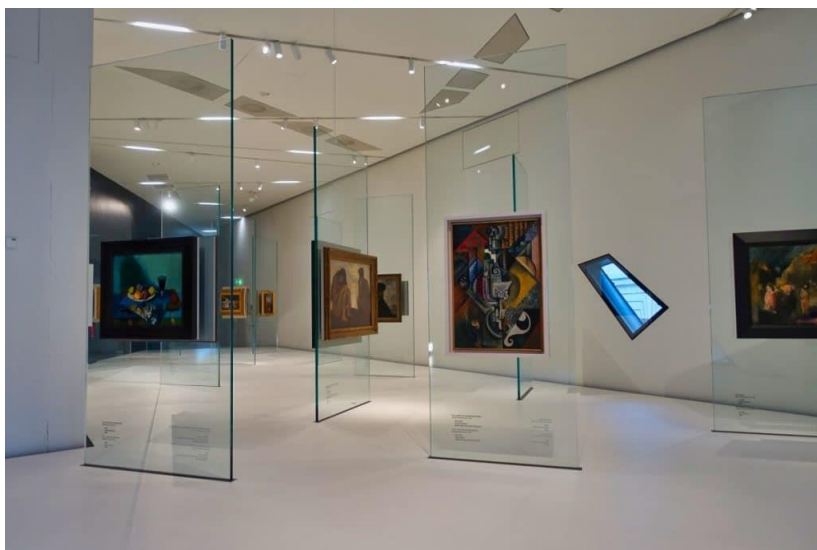
Εικόνα 31: Σκίτσο του Κήπου του Εξορίας

Συνεχίζοντας την πορεία μέσα στο χώρο του Μουσείου, οι επισκέπτες έρχονται αντιμέτωποι με μία διαδρομή, λόγω της έντονης κλίσης του εδάφους και της αλλαγής στη θερμοκρασία του χώρου. Η διαδρομή αυτή αποτελεί τον Άξονα του Ολοκαυτώματος, ο οποίος καταλήγει στον “Πύργο του Ολοκαυτώματος” (“The Holocaust Tower”). “Ένα απόλυτο Κενό, τραπεζοειδές, χωρίς θέρμανση ή δροσισμό, κλείνει με μία βαριά μεταλλική μαύρη πόρτα, ενώ το φως εισέρχεται σε αυτόν μόνο από μία στενή χαραμάδα στην οροφή. Υποδέχεται μόνο ένα σώμα τη φορά, το οποίο στέκεται μόνο του, σε έναν στενό, κρύο χώρο από σκυρόδεμα,

⁸² Signore, L., “*Jewish Museum Berlin: an “architectural metaphor”*”, Telematic Bulletin of Art, 16th June 2014, n. 716, στο: https://www.academia.edu/12367896/Jewish_Museum_Berlin_an_architectural_metaphor, τελευταία επίσκεψη 12/2023

βιώνοντας αισθήματα ασφυξίας, αβεβαιότητας, πίεσης, απόγνωσης⁸³. Το μοναδικό άλλο στοιχείο στο χώρο είναι μία σκάλα, η οποία είναι απρόσιτη, εντείνοντας, με αυτόν τον τρόπο, στο σώμα του-ης επισκέπτη-ριας την αίσθηση της φυλάκισης, της αδυναμίας απόδρασης. Η ενσώματη εμπειρία και ανάγνωση των ιστορικών γεγονότων πρωταγωνιστεί κι εδώ, μέσα από την ενσώματη εμπειρία της αρχιτεκτονικής. Από τους άξονες που αναφέρθηκαν παραπάνω και κατευθύνουν το σώμα στο χώρο, ο Άξονας της Συνέχειας είναι αυτός που “βλέπει” προς το μέλλον, σε μία προσπάθεια να εξιστορήσει την πορεία της εβραϊκής κοινότητας μέχρι και σήμερα. Προσκαλεί τους επισκέπτες προς ένα κλιμακοστάσιο, κατά μήκος του οποίου εμφανίζονται υποστυλώματα να προβάλλουν μέσα από εγκοπές στους τοίχους, σε φαινομενικά τυχαίες διευθύνσεις, δίνοντας την εντύπωση πως τους συγκρατούν και τους στηρίζουν. Το κλιμακοστάσιο οδηγεί σε έναν απλό λευκό τοίχο, δίνοντας την επιλογή στο σώμα να κοιτάξει προς τα πίσω, από εκεί που ήρθε.

⁸³ Ouroussoff, N., “*The Pain and Hope Live On : Review: The design of Berlin’s new Jewish Museum strikingly evokes the terror of the Holocaust as well as a spirit of survival*”, Los Angeles Time, 29 August 1999, στο σύνδεσμο: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1999-aug-29-ca-4593-story.html>, τελευταία επίσκεψη 05/01/2024



Εικόνα 32: Ο χώρος έκθεσης της ιστορίας του εβραϊκού φύλου

Στα δύο ανώτερα επίπεδα εκτίθεται η ιστορία των εβραίων, σε ένα πιο αισιόδοξο και φωτεινό περιβάλλον. Η ενσώματη εμπειρία της ανάβασης και της πορείας προς το φως παράγει μία ανάγνωση του αρχιτεκτονικού χώρου ανεξάρτητη από τα εκτιθέμενα αντικείμενα και μία

οδηγημένη περιπλάνηση γύρω από αυτά.

Τέλος, η πορεία στο χώρο του Μουσείου οδηγεί στο “Κενό της Μνήμης” (“Memory Void”). Ο Libeskind άφησε αυτό το μεγάλο χώρο κενό προς ερμηνεία και φιλοξενία καλλιτεχνικών έργων, τον οποίο, προς το παρόν, καταλαμβάνει το έργο “Shalekhet” (“Fallen Leaves”) του Ισραηλινού καλλιτέχνη Menashe Kadishman (1932-2015). Εδώ οι επισκέπτες καλούνται να διασχίζουν ένα χώρο τριπλού ύψους, πατώντας πάνω σε μεταλλικά κομμάτια με σχήμα προσώπου, που αντιπροσωπεύουν τον πόνο και τα βασανιστήρια του Ολοκαυτώματος. Αυτή ακριβώς η κίνηση, του βαδίσματος, της τοποθέτησης του βάρους πάνω σε άλλα “σώματα” που φωνάζουν σιωπηλά, “πεταμένα” κατά μία έννοια, είναι που γεμίζει με νόημα το χώρο. Πώς μπορεί να αισθανθεί ένα σώμα που βρίσκει τον εαυτό του πάνω σε και πάνω από άλλα; Που είναι τόσο μεγαλύτερο και υπερτερεί των υπολοίπων; Οι τρεις κλίμακες που παρατηρούνται εδώ (του χώρου, του ανθρώπινου σώματος και των γλυπτών ως σώματα) θα λέγαμε πως επηρεάζουν, αν δε διαμορφώνουν, τόσο την ποιότητα όσο και την κατεύθυνση της κίνησης. Τα σώματα είναι προσεκτικά, στρέφονται προς το εσωτερικό τους, τείνουν προς την ησυχία και τη φροντίδα, σε απόλυτο συντονισμό με εκείνα που συμβαίνουν στο χώρο, με εκείνα που τον ορίζουν και τον δημιουργούν. Γενικά, όπως σημειώθηκε, είναι κυρίως το κενό που ορίζει το Κτίριο του Μουσείου του Ολοκαυτώματος. Η πρόθεση του Libeskind να εμφανίσει την απουσία εμφανίζοντας το κενό εφαρμόστηκε μέσα από τη-φαινομενικά και συμβατικά- μη χρήση του χώρου μεταξύ των γραμμών (“*Between the Lines*”), των τριών αυτών Αξόνων που ορίζουν τους χώρους του μουσείου. Εδώ έχουμε να κάνουμε τόσο με αυτό που “είναι”, όσο και με αυτό που “δεν είναι”. Τα κενά διακόπτουν απότομα τη ροή της κίνησης μέσα στο χώρο. Δημιουργούν επίμονα ασυνέχειες και αποπροσανατολίζουν, αποσταθεροποιούν τα σώματα και δημιουργούν,

σκόπιμα, ανασφάλεια και αβεβαιότητα. Με τα λόγια της Arnold-de Simone: δεν έχουμε να κάνουμε με μία έκθεση αντικειμένων. Ο αφανισμός, σχεδόν, του εβραϊκού λαού και πολιτισμού έχει γίνει μέρος της αρχιτεκτονικής του μουσείου, παίρνοντας τη μορφή των κενών.⁸⁴

⁸⁴ “In contrast to Holocaust museums, the exhibition does not show any images or traces of the extermination: the almost complete annihilation of European Jews and their culture has become a part of the museum architecture in the form of the Voids” (Arnold-de Simone 2012: 25)., στο “*Reading Between the Lines at the Jewish Museum Berlin Memorial Architecture: Exhibiting the Unexhibitable Critical Perspectives on Museums: KYVH7*”, Kopplin, A., σύνδεσμος: https://www.academia.edu/22133794/Reading_Between_the_Lines_at_the_Jewish_Museum_Berlin_Memorial_Architecture_Exhibiting_the_Unexhibitable_Critical_Perspectives_on_Museums_KYVH7, επίσκεψη 06/2023

4. Νοηματοδότηση:

Πώς μπορεί να αποδοθεί ξανά νόημα στο υπάρχον υλικό υπόβαθρο?

εμπόδια.

Μία κατάσταση σταθερότητας / αστάθειας, σύνδεσης / αποσύνδεσης, τάξης / αταξίας μπορεί να γίνει αντιληπτή διανοητικά ή κινητικά.⁸⁵

Ως εμπόδια στην αρχιτεκτονική θεωρούνται εδώ φυσικά ή δομικά στοιχεία τα οποία μπορούν να οργανώσουν, να δημιουργήσουν όρια, περιοχές και να ορίσουν χωρικές ενότητες. Είναι ικανά να διαμορφώσουν την αντίληψη και τη σωματική εμπειρία των υποκειμένων, καθώς αυτά αλληλεπιδρούν με το χωρικό υπόβαθρο. Τόσο το νόημα όσο και η λειτουργική επίδραση των εμποδίων στην αρχιτεκτονική έχει να κάνει με πολλαπλούς παράγοντες που αφορούν κυρίως το πολιτισμικό πλαίσιο, την πρόθεση, ή τις επιδιωκόμενες λειτουργίες του χώρου. Γενικά, ορίζουν και περικλείουν χώρους μέσω της μορφής, της υλικότητας, της διαπερατότητας – ή μη – και της κλίμακάς τους. Μπορούν να κατευθύνουν κινήσεις, δημιουργώντας πορείες και επηρεάζοντας τον τρόπο αλληλεπίδρασης του χρήστη με το δομημένο περιβάλλον. Ταυτόχρονα το εμπόδιο, με την έννοια του ορίου, επηρεάζει το βαθμό ιδιωτικότητας δημιουργώντας συνθήκες ανοιχτότητας ή κλειστότητας, προσιτού ή δυσπρόσιτου, πύκνωσης ή αραιώσης. Μπορεί ακόμα να φέρει και συμβολικό νόημα, με την έννοια του κατωφλιού, ενέχοντας διάφορες κοινωνικές, πολιτισμικές και υπαρξιακές ερμηνείες. Η σύνδεση ή ο διαχωρισμός χωρικών ενοτήτων σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, οι μεταβάσεις και το «ανάμεσα» που γεννούν τα εμπόδια ως κατώφλια μπορούν να επιδράσουν τόσο στη δημιουργία ταυτοτήτων, όσο και στη διαμόρφωση συναισθημάτων και δράσεων. Με αντίστοιχο τρόπο λειτουργεί τόσο η κλίμακα και οι αναλογίες των εμποδίων ως αρχιτεκτονικά στοιχεία, όσο και η υλικότητα, το χρώμα και οι υφές τους. Αλληλεπιδρούν με το φως και αλληλεπιδρούν με τις αισθήσεις. Ενεργοποιούν, έτσι, μία **πολυαισθητηριακή εμπειρία** της αρχιτεκτονικής, η οποία δε μπορεί παρά να εμπεριέχει, ή καλύτερα να τονίζει την κίνηση και την **κιναισθητική εμπειρία** ως κύριο εργαλείο της εμπειρίας και νοηματοδότησης του χώρου.

⁸⁵ “The state of instability/stability, of disconnection/connection, of disorder/order will be understood intellectually and kinetically.” Libeskind, D., “Trauma”, στο *Image and Remembrance: Representation and the Holocaust*. Hornstein S Jacobowitz F. Indiana University Press; 2003.



Εικόνα 33: Bernard Tschumi, Croquis Parc de la Villette, 1982 © BTA

La villette.

Η χρήση τέτοιων αρχιτεκτονικών στοιχείων είναι ικανή να ταρακουνήσει και να αμφισβητήσει τους συμβατικούς, παγιωμένους τρόπους σχεδιασμού και αναπαράστασης του χώρου και της εμπειρίας του. Το «εμπόδιο» στο “Parc de La Villette” του B. Tschumi αποκτά καίριο ρόλο στη δομή και την εμπειρία του σχεδιασμένου χώρου, διαμορφώνοντας την κίνηση εντός του και τη γενικότερη σωματική αλληλεπίδραση με τα υποκείμενα. Κύριο χαρακτηριστικό του Πάρκου της Villette είναι η δημιουργία «θραυσμάτων», των ανεξάρτητων χωρικών ενοτήτων που ονομάστηκαν “folies”, όπως αναφέρεται παραπάνω. Τα folies ορίζονται και οριοθετούνται μέσα από διαφορετικά «εμπόδια» με τη μορφή μονοπατιών, καμπυλόμορφων τοίχων, επιφανειών, ή φυσικών στοιχείων, τα οποία διακόπτουν τη συνέχεια μίας αναμενόμενης «διαδρομής», ή χωρικής εμπειρίας. Η γραμμικότητα του χώρου δίνει τη θέση τις σε μια **δυναμικότητα**, σε μία σφαιρικότητα που γεννάται από τροχιές των κινήσεων, και ταυτόχρονα των πιθανοτήτων, των ενδεχόμενων δράσεων και συναντήσεων.



Εικόνα 34: άποψη των folies

Ταυτόχρονα, τα εμπόδια εδώ γεννούν ακολουθίες χωρικών ενοτήτων, ή μάλλον αφηγήσεων, κατευθύνοντας με μία έννοια και την κίνηση των σωμάτων στο συνολικό σχεδιασμένο χώρο. Με άλλα λόγια, αυτές οι χωρικές αφηγήσεις φέρνουν μαζί τους κινητικές αφηγήσεις μέσα από την πολλαπλότητα των διαδρομών ανάμεσά τους. Ίσως δεν είναι μόνο ο επιθυμητός προορισμός και οι σχεδιασμένες διαδρομές που ορίζουν την πορεία που θα ακολουθήσει ένα σώμα στο χώρο, αλλά το αφηγηματικό περιεχόμενό του την επηρεάζει και ίσως τη διαμορφώνει σε μεγαλύτερο βαθμό απ' όσο αντιλαμβανόμαστε πρωταρχικά. Πέραν του

συμβολικού, τα εμπόδια ενδέχεται να φέρουν και λειτουργικό περιεχόμενο, το οποίο όμως παραμένει ανοικτό και ρευστό, πάντα σε διάδραση με τους χρήστες, ενισχύοντας ακριβώς αυτήν την ενδεχομενικότητα στο σχεδιασμό του Tschumi. Οι διαφορετικοί βαθμοί διαπερατότητας και διαφάνειας ωθούν τα σώματα προς κίνηση, προς εξερεύνηση, τα ενεργοποιούν. Κατακόρυφα στοιχεία υπο κλίση, διαφορετικών μεγεθών, με τη μορφή είτε κολώνων, είτε επιφανειών, παραμορφώνουν την οπτική αντίληψη και γεννούν την ανάγκη για ενεργοποίηση περισσότερων αισθήσεων, και δει της απτικής, για την εμπειρία και την αντίληψη του χώρου. Κι αυτό γιατί το στοιχείο της έκπληξης και του αναπάντεχου ξεφεύγει από τα χαρακτηριστικά ενός συμβατικού χωρικού πλαισίου, ενός κλειστού χώρου με κλιτές μορφές (βλ. Κεφ.1.2), όπου το περιεχόμενο και η διαδοχή των δομικών στοιχείων είναι προβλέψιμη, ορθοκανονική και «καθαρή». Αυτή η αναπάντεχη συνάντηση με το χωρικό υπόβαθρο προκαλεί τα σώματα των υποκειμένων σε απρόσμενες κινήσεις, σε αλλαγή του ρυθμού, σε αλλαγή προσανατολισμού. Τα σώματα «παίζουν», ενώ τα δυναμικά χωρικά πεδία που δημιουργούνται είναι απρόβλεπτα, ευμετάβλητα και εύπλαστα. Εμφανίζονται ως μορφές ενός *ανισότροπου χώρου*.

Αν θυμηθούμε, εδώ, τη θεωρία του Laban, μπορούμε να διακρίνουμε τις «κινόσφαιρες» των σωμάτων να μετακινούνται στο χώρο, να μπλέκεται ο χώρος που τα περιβάλλει, με το γενικό ("space within the reach of the body" – "general space"). Τα όριά τους γίνονται αχνά μέσα από αυτές τις αναπάντεχες συναντήσεις, διευρύνοντας τα πεδία δράσης και αλληλεπίδρασης. Έτσι οι χρήστες έρχονται σε *χ*, αλλά και με τα σώματα που βρίσκονται κοντά τους. Μέσα από αυτό το «παιχνίδι» με τα «εμπόδια» του χώρου επανέρχεται στη συνείδηση των υποκειμένων η υλικότητά του σώματος, τα όριά του, η κλίμακα και οι συνήθειές του. Ενεργοποιείται η φαντασία. Ο χώρος και οι δυνατότητές του αναγεννούνται διαρκώς.

Αν, ακόμα, λάβουμε υπόψιν και μία ψυχο-γεωγραφική προσέγγιση του τοπίου της Villette, είναι ακριβώς αυτά τα εμπόδια που τη διαμορφώνουν, αφού η σχεδιασμένη τοποθέτησή τους γεννά στιγμές συμπίεσης και στιγμές αποσυμπίεσης ή ανακούφισης, οι οποίες επηρεάζουν το βίωμα και την κινητικότητα των υποκειμένων. Τέτοιες ψυχικές καταστάσεις φανερώνονται στην ποιότητα της κίνησης τους, την προσπάθεια και την ταχύτητα - την επηρεάζουν και επηρεάζονται από αυτήν. Τα στοιχεία – εμπόδια που χρησιμοποιεί ο Tschumi στο σχεδιασμό του Πάρκου δε στέκουν μόνο ως ακλόνητα αρχιτεκτονικά στοιχεία με προγραμματισμένη χρήση, αλλά έχουν έναν εφήμερο και δυναμικό χαρακτήρα (ως κλιτές μορφές), με την έννοια της δυνατότητας διάδρασης με τους επισκέπτες-χρήστες. Μπορούν να τοποθετηθούν με διαφορετικούς τρόπους, να αναδιοργανωθούν. Με αυτόν τον τρόπο δίνουν τη δυνατότητα στους επισκέπτες να σκαρφαλώσουν, να καθίσουν, να ξαπλώσουν, να τα διαπεράσουν. Τα «εμπόδια» αποκτούν ως κύρια χρήση αυτήν της αλληλεπίδρασης με το σώμα, ως πεδίο εξερεύνησης και ρευστότητας, παραμένοντας δυναμικά και ανοικτά σε ερμηνεία. Οι ρόλοι

υποκειμένου και αντικειμένου εναλλάσσονται, διαπλέκονται, διασταυρώνονται. Είναι αυτή η «ασάφεια» που φέρνουν στην ερμηνεία του χώρου που ενισχύει την ανοικτότητα και μετατρέπει, τελικά, την ασυνέχεια σε ένα συνεχές. Η ασάφεια και η ακαθοριστία έχουν άμεση σχέση με την αβεβαιότητα, όπως σημειώνει και ο Juhani Pallasmaa στο δοκίμιό του «Εγκώμιο της Ασάφειας»⁸⁶. Αναφέρει πως η βεβαιότητα «τείνει να σταματά τη ροή της ευαίσθητης δημιουργικής διερεύνησης και, κατά συνέπεια, γίνεται αντιπαραγωγική»⁸⁷. Αντίθετα η αξία της αβεβαιότητας και της ασάφειας συνδέεται με μία ταπεινότητα, ενώ και οι δύο είναι ταυτόχρονα «δεκτικές καταστάσεις του νου που τον ευαισθητοποιούν για δημιουργική αντίληψη και ενόραση». Ακόμα, σύμφωνα με τον Brodsky, η αβεβαιότητα φέρνει πιο κοντά την ομορφιά, είναι «μία κατάσταση με μεγαλύτερη εγρήγορση απ' ό,τι η βεβαιότητα».⁸⁸ Ο Pallasmaa συνεχίζει, λέγοντας πως όσο περισσότερο δεχόμαστε την ασάφεια και την αβεβαιότητα, τόσο περισσότερο αφήνουμε ένα έργο να γίνεται «υποδηλωτικό και απρόβλεπτο», γίνεται μία «πράξη ακρόασης, συνεργασίας, διαλόγου και υπομονετικής αναμονής». Με αυτόν τον τρόπο το Πάρκο της Villette παραμένει μια ανοικτή διαδικασία, ένας χώρος ανοικτός σε οράματα, σε προβολές, σε ερμηνείες και πολλαπλής απόδοσης νοημάτων. Βρίσκεται «μέσα στο χώρο του νου, ενώ ο νους προβάλλεται ταυτόχρονα» σε αυτό⁸⁹.

Φαίνεται και εδώ πως η προσωρινότητα και η μεταβλητότητα αποτελούν χαρακτηριστικά ενός χώρου δυναμικού, «ανισότροπου» και ανοικτού σε πιθανότητες και συμβάντα. Τα εμπόδια, ως μη καθορισμένα φορμαλιστικά, παραμένουν ευμετάβλητα μέσα στο χρόνο, χωρίς να παγιώνεται η χρήση τους. Μέσα από τις πολλαπλές πιθανότητες συνάντησής τους με τα σώματα των υποκειμένων αφήνουν ανοικτό το σενάριο λειτουργίας του, δίνοντας, έτσι, στο χώρο την ευκαιρία να εξελιχθεί μέσα στο χρόνο, να προσαρμοστεί και να παραμένει σε επικοινωνία με όσα συμβαίνουν μέσα του. Αποτελούν ένα ακόμα παράδειγμα της θεωρίας του Tschumi για τους χώρους-συμβάντα, για το χώρο που υπάρχει μέσα από τις δράσεις και τις αντιδράσεις που συμβαίνουν εντός του. Συνολικά, θα λέγαμε πως στο Πάρκο της Villette ερχόμαστε αντιμέτωποι με ένα **παλίμψηστο κίνησης**. Όλες οι προσωρινές διαστρωματώσεις που έχουν δημιουργήσει οι πολλαπλές κιναισθητικές εμπειρίες των επισκεπτών του Πάρκου είναι εκεί. Έχουν παραμείνει ως μνήμη, η οποία, όμως, έχει προλάβει να επηρεάσει τις κινήσεις άλλων σωμάτων, οι οποίες με τη σειρά του αφήνουν εκεί το αποτύπωμά τους, για να επηρεάσουν και να εμπλουτίσουν τις επόμενες, τις παράλληλες, τις πιθανές εμπειρίες, διαδρομές και (μετα)κινήσεις. Θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε πως

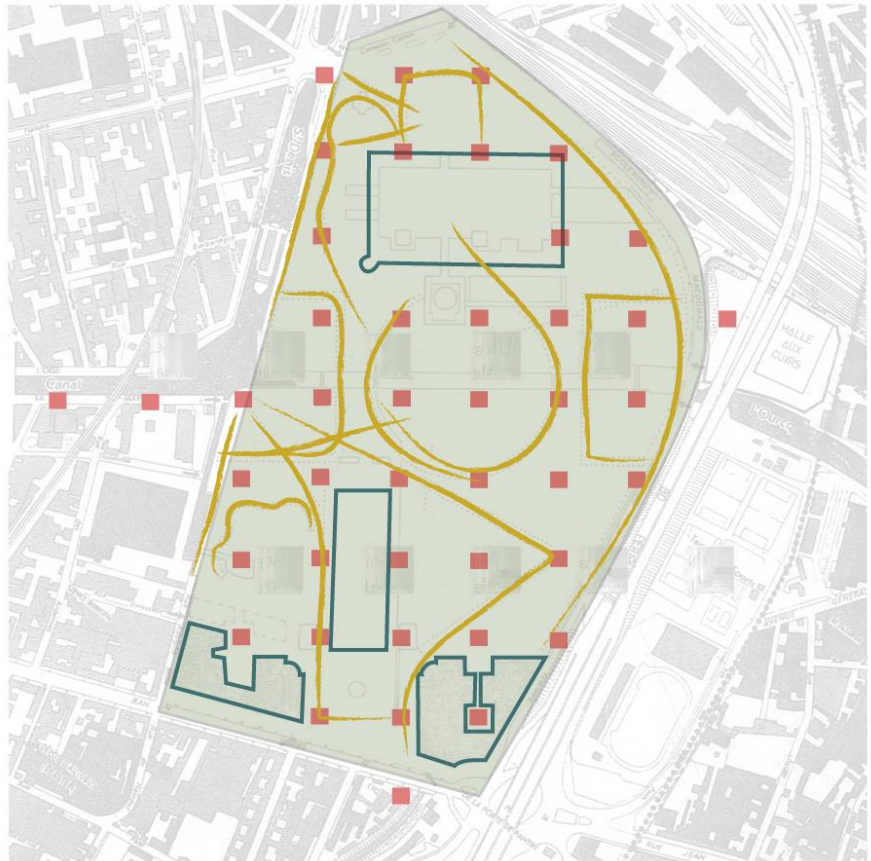
⁸⁶ Pallasmaa, J., «Δώδεκα δοκίμια για τον άνθρωπο, την τέχνη και την αρχιτεκτονική 1980-2018», Μτφ. Λαδά Α., Ξανθόπουλος Κ., ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΡΗΤΗΣ, Ιούνιος 2021, Αθήνα σελ.253

⁸⁷ Ό.π.

⁸⁸ Brodsky, J., «Less than one: selected essays / Joseph Brodsky» Farrar, Straus & Giroux New York 1986, σελ.340

⁸⁹ Pallasmaa, J., «Δώδεκα δοκίμια για τον άνθρωπο, την τέχνη και την αρχιτεκτονική 1980-2018», Μτφ. Λαδά Α., Ξανθόπουλος Κ., ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΡΗΤΗΣ, Ιούνιος 2021, Αθήνα σελ.254

έχουμε να κάνουμε με μία περίπτωση αυθόρμητου, συμμετοχικού σχεδιασμού που προκύπτει από βαθιά προσωπικές κινήσεις και επιλογές, αλλά συν-διαμορφώνεται και εξελίσσεται δυναμικά μέσα στο χρόνο.

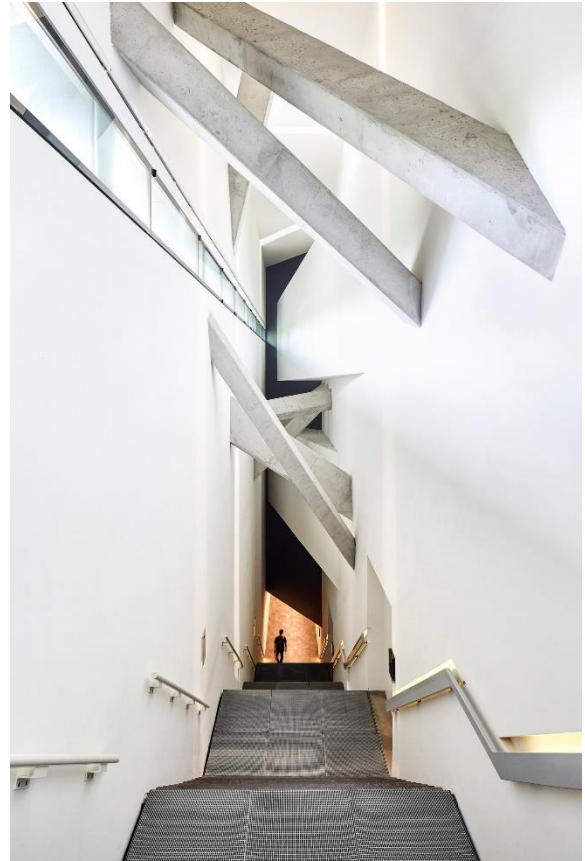


Εικόνα 35: Διάγραμμα κινήσεων στο πάρκο της Villette

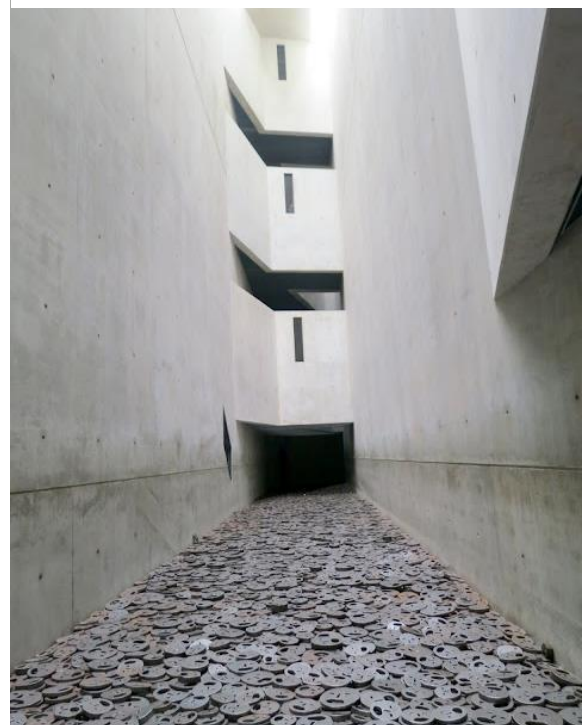
The Holocaust Museum.

Αντίστοιχα, στο εβραϊκό Μουσείο ο Libeskind έχει χρησιμοποιήσει τα «εμπόδια» με ένα συμβολικό και μάλλον συναισθηματικό τρόπο, ο οποίος, όμως, δε μπορεί να αποσυνδεθεί από μία κινησιολογική ανάλυση, αφού το σωματικό βίωμα κατά τη διάσχιση του χώρου είναι που φέρει συναισθήματα και κουβαλά μνήμες και εμπειρίες που προβάλλει στην αντίληψη του παρόντος.

Κατά την περιπλάνηση στο χώρο του μουσείου προκύπτει ένας υπαρξιακός αναστοχασμός που δεν είναι τυχαίος και μάλιστα ενισχύεται από την κίνηση στην οποία υποβάλλονται τα σώματα των υποκειμένων σε αυτόν. Οι θέσεις των φερόμενων ως «εμποδίων» είναι μελετημένες και έχουν προκύψει από το συνολικό αρχιτεκτονικό σχεδιασμό, συνδεόμενα με την ιστορική αφήγηση. Ταυτόχρονα, αποκαλύπτουν μία φαινομενολογική προσέγγιση στο σχεδιασμό, στην οποία κυριαρχεί η ενσώματη εμπειρία, αποτελώντας όχι απλά λειτουργικά, αλλά ενεργά στοιχεία του χώρου. Ξεκινώντας από τον **Κενό Χώρο** ("*Void Space*"), ως συνθετική αρχή του Libeskind και ως υπενθύμιση της απουσίας, είναι εκείνος που πρωταρχικά παρεμβαίνει στη ροή της κίνησης των επισκεπτών στους χώρους του μουσείου. Ως εμπόδια, τα **κενά** προκαλούν απότομες παύσεις, ή ανάγκη για «βίαιη» αλλαγή κατεύθυνσης. Προκαλούν διακοπή, ανασφάλεια, ενώ το κινούμενο σώμα αφού βλέπει το κενό στο χώρο, μεταφέρει την οπτική στις υπόλοιπες αισθήσεις. Η πολυαισθητηριακή ενεργοποίηση μετατρέπει το κενό από χωρικό χαρακτηριστικό σε συναισθηματική κατάσταση.



Εικόνα 36: Axis of Continuity



Εικόνα 37: Memory Void

Επιστρέφοντας στην κάτοψη του μουσείου, στην τεθλασμένη γραμμή που τον ορίζει και καταλήγει στον Άξονα της Εξορίας (*"Axes of Exile"*), η παρουσία του χαμού και του αποπροσανατολισμού κυριαρχεί. Οι οξείες γωνίες που συναντούν τα σώματα, οι μη ορθοκανονικές γεωμετρικές μορφές, έρχονται σε αντιπαράθεση με την ορθή γωνία και το δυικό καρτεσιανό σύστημα που έχουν συνηθίσει να ακολουθούν για τη μετακίνηση και τη χωρική αντίληψη. Αυτός ο χωρικός απο-προσανατολισμός που προκαλούν οι αντισυμβατικές μορφές ως εμπόδια εντείνουν την αβεβαιότητα, την αίσθηση του χαμού και της απόγνωσης, ως υπενθύμιση της κατάστασης των θυμάτων του Ολοκαυτώματος. Η παρουσία τους καθοδηγεί την κίνηση και τη διαδρομή μέσα στο μουσείο, με έμφαση στην ιστορική αφήγηση, αλλά στερώντας στοχευμένα την ελευθερία επιλογής, εντείνοντας την αίσθηση του αναπόφευκτου και μίας προδιαγεγραμμένης, δυσμενούς πορείας. Ταυτόχρονα ενεργοποιείται η απτική αίσθηση των υποκειμένων-επισκεπτών, καθώς τα σώματα έρχονται σε άμεση επαφή με αυτά, κάνοντάς τα περισσότερο συμμετόχους και λιγότερο εξωτερικούς παρατηρητές. Εδώ αξίζει να σημειωθεί πως τόσο ο Benjamin, όσο και ο Merleau-Ponty υποστήριξαν την άποψη ότι η αρχιτεκτονική είναι πρωτίστως **απτική τέχνη**, άρα άμεσα κινητική. Μάλιστα, σύμφωνα με τον Merleau-Ponty, η χωρική αντίληψη υπερβαίνει μία μονο-αισθητηριακή διάσταση: *«δεν είναι ένα άθροισμα οπτικών, απτικών και ακουστικών δεδομένων: αντιλαμβάνομαι με τρόπο ολοκληρωτικό, με όλο μου το είναι: συλλαμβάνω μία μοναδική δομή των πραγμάτων, έναν μοναδικό τρόπο του είναι, που μιλάει σε όλες μου τις αισθήσεις ταυτόχρονα»*⁹⁰. Ο Pallasmaa επιμένει σε αυτή τη θέση, πως η απτική αίσθηση είναι εκείνη που μας φέρνει σε επαφή με τον αρχιτεκτονική, καθώς είναι «η αίσθηση της ύπαρξης, η αίσθηση του σωματικού είναι και του εαυτού»⁹¹. Άρα σε αυτή τη σωματοποιημένη αίσθηση του εαυτού είναι που απευθύνεται η αρχιτεκτονική, σε αυτή τη σωματική εμπειρία που εντείνεται μέσα από την

⁹⁰Maurice Merleau-Ponty, *"The Film and the New Psychology"*, στο *«Δώδεκα δοκίμια για τον άνθρωπο, την τέχνη και την αρχιτεκτονική 1980-2018»*, Pallasmaa, J., Μτφ. Λαδά Α., Ξανθόπουλος Κ., ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΡΗΤΗΣ, Ιούνιος 2021, Αθήνα σ.335

⁹¹ Pallasmaa, J., «Η αρχιτεκτονική ως εμπειρία», στο *«Δώδεκα δοκίμια για τον άνθρωπο, την τέχνη και την αρχιτεκτονική 1980-2018»*, Μτφ. Λαδά Α., Ξανθόπουλος Κ., ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΡΗΤΗΣ, Ιούνιος 2021, Αθήνα σ.335

κίνηση και τη διάδραση, και που μας βοηθά να κατανοήσουμε το είναι της μέσα από το δικό μας.



Εικόνα 38: Ο πύργος του Ολοκαυτώματος

Σε συνδυασμό με τα χωρικά, υλικά ή άυλα εμπόδια, ο Libeskind χρησιμοποιεί και το φυσικό φως με αντίστοιχο τρόπο. Οι σχισμές από τις οποίες εισέρχεται, τα κενά που το φέρουν προς το εσωτερικό του κτιρίου, δημιουργούν ένα καθαρά συμβολικό παιχνίδι φωτός και σκιάς. Αν θεωρήσουμε το σκοτάδι ως ένα δυναμικό εμπόδιο αντίστοιχο με το κενό, την απουσία φωτός σε αντιστοιχία με την απουσία ύλης, τότε γίνεται φανερός ο ρόλος του στη συνολική σύνθεση. Η ταχύτητα και η ασφάλεια κατά την κίνηση ενός σώματος μέσα στο χώρο εξαρτάται σημαντικά από το φως, αφού είναι εξαρτώμενη από την οπτική αίσθηση. Όταν αυτή παρεμποδιστεί, το σώμα αναγκάζεται να μειώσει ταχύτητα, να ελέγξει τα βήματά του, να

σταματήσει, αλλά, κυρίως, να ενεργοποιήσει όλες τις υπόλοιπες αισθήσεις προκειμένου να αντιληφθεί το χώρο που το περιβάλλει. Η ανασφάλεια που προκαλεί η έλλειψη φωτός δίνει χώρο σε μία πολυαισθητηριακή αντίληψη του χώρου και εμφανίζεται ξανά η αξία της αίσθησης της αφής στη χωρική εμπειρία. Εδώ το εμπόδιο μετατρέπεται σε εργαλείο ανάγνωσης: οι ποιότητες του χώρου αναγνωρίζονται μέσα από αργή και προσεκτική κίνηση, το σώμα μετρά το χώρο με αναφορά το δικό του, όλα τα αισθητήρια όργανα ενεργοποιούνται για να μη χαθεί και αποπροσανατολιστεί. Με τον ίδιο τρόπο, οι διαφορετικές ενότητες του μουσείου διαχωρίζονται μέσα από την παρουσία εμποδίων – κατωφλιών, φορτισμένα με νόημα και ιστορία και τοποθετημένα σε θέσεις που αντιστοιχούν στην ιστορική αφήγηση των γεγονότων. Έτσι οι μεταβάσεις ως συμβολικά κατώφλια και ως εμπόδια διακόπτουν, κατά μία έννοια, την ομαλή ροή της κίνησης, αφού φέρουν το βάρος ιστορικών στιγμών που δε μπορεί παρά να μεταφερθεί στον επισκέπτη και στην κίνησή του στο χώρο. Φέρουν, ταυτόχρονα γεωμετρικά χαρακτηριστικά και υλικότητες που επηρεάζουν την κίνηση. Πώς να συμπεριφερθεί ένα σώμα ώστε να αφήσει πίσω του το χώρο που βίωσε και συνήθισε για να εισέλθει σε ένα απύθμενο σκοτάδι μέσω

μία βαριάς, σχεδόν ακλόνητης μεταλλικής πόρτας? Με τον ίδιο τρόπο τα εμπόδια ως χωρικά στοιχεία χρησιμοποιούνται από τον Libeskind για να συμπιέσουν το χώρο, να καταπιέσουν την κίνηση και τα σώματα, ενώ ως κενά συμβολίζουν την υπόσχεση ελευθερίας. Αυτή η συνεχής εναλλαγή είναι που επηρεάζει το ρυθμό της κίνησης, τις απότομες εναλλαγές, τον τρόπο βαδίσματος, κάνοντας τη σωματική εμπειρία του χώρου απαραίτητη για την ανάγνωση και την ερμηνεία του. Ταυτόχρονα, **η προσωρινότητα και οι ρυθμικές εναλλαγές** κάνουν αισθητή την παρουσία του χρόνου – υπενθυμίζουν πως τόσο η μεταβολή όσο και η προσαρμογή αποτελούν χαρακτηριστικά ενός χώρου ατελούς, μη-στάσιμου και μη γραμμικού, με τροχιές ενδεχομένων να κυλούν γύρω του, στη σφαίρα του πιθανού.

Συνολικά, η οργάνωση των εμποδίων στο χώρο του μουσείου γεννά μία χορογραφημένη περιπλάνηση των επισκεπτών μέσα σε αυτόν, μία κιναισθητική εμπειρία. Η κίνηση των σωμάτων τους συντονίζεται με την παρουσία και τη μορφή των στοιχείων-εμποδίων. Σε κάθε τέτοια συνάντηση τα σώματα προσαρμόζονται, εύπλαστα, ευμετάβλητα. Οι ρόλοι υποκειμένου και αντικειμένου γίνονται ρευστοί, ενώ οι χώροι που παράγονται μέσω της αλληλεπίδρασης τους εξακολουθούν να είναι δυναμικοί, προσαρμοστικοί και ανοικτοί σε ενδεχόμενα. Γενικά, στο Εβραϊκό Μουσείο του Libeskind τα εμπόδια κάνουν το σώμα να «υποφέρει». Ο σχεδιασμός του έχει προκαθορίσει και οδηγεί απόλυτα τις κινήσεις των σωμάτων, αμφισβητώντας τις κοινά αποδεκτές διαδρομές και περιηγήσεις εντός ενός τέτοιου χώρου. Ακόμα, καθώς ο σχεδιασμός ενσωματώνει μία φαινομενολογική προσέγγιση, ωθεί προς μία βαθιά ενσώματη και πολυαισθητηριακή εμπειρία του χωρικού υπόβαθρου, κάνοντάς την απαραίτητη για την ερμηνεία του.

Τελικά, η διαχείριση χωρικών δομών με την έννοια των εμποδίων από τους Tschumi και Libeskind συμβάλλουν σε μία νέα συνάντηση υποκειμένων και χώρου, ή μάλλον σε πολλαπλές συναντήσεις, στις οποίες οι αντιληπτικές διαδικασίες εμπλέκονται με το Είναι του σχεδιασμένου περιβάλλοντος. Ο οπτικά εστιασμένος χώρος δίνει τη θέση του σε ένα σωματοποιημένο, πολυαισθητηριακό και κύρια απτικό περιβάλλον⁹², που ενεργοποιεί την κίνηση και τη δράση των υποκειμένων. Φέρνοντας την αίσθηση της αβεβαιότητας και της ασάφειας, όπως αναφέρεται παραπάνω, τα «εμπόδια» ξυπνούν μνήμες, εμπειρίες, συναισθήματα, επιθυμίες και γεννούν μία δημιουργική διαδικασία η οποία βρίσκεται σε αδράνεια σε ένα πλήρως βέβαιο και προβλέψιμο περιβάλλον. Αποκαλύπτεται, έτσι, η δύναμη της **φαντασίας**, που ωθεί τα σώματα να «δραπετεύσουν από τα προκαθορισμένα νοήματα της καθημερινής δράσης»⁹³ και να μετασχηματίσουν τα νοήματα και τις περιπλανήσεις στα εκάστοτε περιβάλλοντα. Αυτές οι απρόβλεπτες συναντήσεις και η αινιγματικότητα «αποσταθεροποιούν τις νοητικές μας αναπαραστάσεις»⁹⁴, επαναδιαπραγματεύονται τις ερμηνείες, δημιουργούν νέα βιώματα, **διακόπτουν την αυτοματοποιημένη κίνηση**. Η σημασία του απρόβλεπτου, σύμφωνα και με τη νευροφυσιολογία και τον Alain Berthoz⁹⁵, έγκειται στην ενεργοποίηση του νου και του σώματος των υποκειμένων. Ο ίδιος σημειώνει πως οι αυτοματοποιημένες κινήσεις και πράξεις λαμβάνουν το 99% της συνολικής δράσης μας, και συρρικνώνουν σημαντικά τις εστίες μάθησης και των αναμνήσεων⁹⁶. Για την ενεργοποίηση απρόβλεπτων κινήσεων και δράσεων και την ανάγκη αφύπνισης των υποκειμένων μιλά και ο Bachelard στην «Ποιητική του Χώρου». Η αβεβαιότητα, η φαντασία, η έκπληξη «αποσταθεροποιούν και αποδιρθώνουν τις αυτοματοποιημένες δομές», γεννά τόπους επικοινωνίας με το «άλλο» και το «ενδεχομενικό άλλο». Ανοίγουν δρόμο προς το μέλλον και απαλλάσσουν τους χώρους και την εμπειρία τους από προ-σημασιοδοτημένα νοήματα και σημάσεις⁹⁷. *“Architects have forgotten the joy of movement”*, γράφει ο Berthoz, για να υπενθυμίσει κάποιες διεργασίες του ανθρώπινου νου και σώματος, όπως θα μπορούσαν και θα όφειλαν να μετατραπούν σε ποιότητες σχεδιασμού. Σύμφωνα με τον ίδιο, *η κανονικότητα, η τυχειότητα και η κίνηση* διέπουν το συνολικό βιωμένο κόσμο, και άρα δε μπορούν να λείπουν από την αρχιτεκτονική σύνθεση και αντίληψη, στη θέση της *«πρωτοκαθεδρίας της ορθής γωνίας και επίπεδων επιφανειών»*. Κι αυτό γιατί η αμετάβλητη, ακλόνητη, ορθοκανονική αρχιτεκτονική αγνοεί πλήρως τις φυσικές διεργασίες του εγκεφάλου, τις ανάγκες για κίνηση και

⁹² Τσουκαλά, Κ., «Σχέσεις σωμάτων και αρχιτεκτονική», Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2023, σ.130

⁹³ Ό.π., σ.132

⁹⁴ Ό.π.,σ.133

⁹⁵ Γάλλος μηχανικός και νευροφυσιολόγος. (École Nationale Supérieure des Mines de Nancy). Είναι μέλος της Γαλλικής Ακαδημίας Επιστημών από το 2003 και της Ακαδημίας Τεχνολογίας από το 2010 και επίτιμος καθηγητής στο Collège de France.

⁹⁶ Berthoz, A., “Le sens du mouvement,” Paris: Odile Jacob, 1997, στο «Σχέσεις σωμάτων και αρχιτεκτονική», Τσουκαλά, Κ., Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2023

⁹⁷ Bachelard, G., «Η ποιητική του Χώρου», μτφρ. Ε. Βέλτσου και Ι.Δ. Χατζηνικολή, Εκδόσεις Χατζηνικολή, 6^η Έκδοση, Αθήνα 2014

πολλαπλότητα⁹⁸. Φαίνεται λοιπόν πως ευρήματα της νευροφυσιολογίας και φαινομενολογικές προσεγγίσεις υποστηρίζουν την επίδραση που μπορεί να έχει η παρουσία των εμποδίων σε έναν αρχιτεκτονικό και μη χώρο, υπό το πρίσμα της μεταβλητότητας, του απρόβλεπτου και της έκπληξης. Βρισκόμενες/οι, πλέον στην εποχή της μετα-νεωτερικότητας, το σώμα, και ειδικά το σώμα εν κινήσει, έχει πάψει να θεωρείται ένα σύστημα αναλογιών, αλλά είναι ένας κινούμενος οργανισμός. Οι νόμοι της αρχιτεκτονικής θα όφειλαν να ακολουθούν και να εξαρτώνται από τις σωματικές εμπειρίες.⁹⁹

⁹⁸Τσουκαλά, Κ., «Σχέσεις σωμάτων και αρχιτεκτονική», Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2023

⁹⁹ Wölfflin, H., “*Prolégomènes à une psychologie de l’architecture*”, Traduction de l’allemande : B. Queysanne. Editions de La Villette, στο «Σχέσεις σωμάτων και αρχιτεκτονική», Τσουκαλά, Κ., Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2023

5. Κλείνοντας

Η αλληλεπίδραση της κίνησης των σωμάτων με δεδομένες χωρικές δομές και η συνακόλουθη μεταβολή των σχέσεων υποκειμένων/αντικειμένων μπορεί να μας δείξει πόσα πολλά είναι, τελικά, ο χώρος. Η κίνηση, δηλαδή, φαίνεται να δίνει πρωτίστως τη δυνατότητα μιας νέας **χωρικής ανάγνωσης**. Μέσα από τις συναντήσεις και τις δυναμικές σχέσεις που παράγονται γεννιέται μία **διαφορετική αναπαράσταση**. Το περιεχόμενο παίρνει **μεγαλύτερη αξία από το χώρο ως πρωταγωνιστή της δράσης και η ενδεχομενικότητα έρχεται να αναπαρασταθεί γραφικά και αρχιτεκτονικά**.

Έτσι, καλούμαστε να εξερευνήσουμε μία νέα χωρική εμπειρία. Τόσο η χωρικότητα του σώματος όσο και η σύνθεση του χωρικού πεδίου γεννούν συνεχώς νέα σχήματα, ειδικά μέσα από την αλληλεπίδρασή τους. Τα νέα, αυτά, σχήματα δεν είναι τίποτα περισσότερο από νέα δυναμικά και χωρικά πεδία, που παράγουν με τη σειρά τους μία νέα νοηματοδότηση. Οι προσπάθειες επιστημόνων και καλλιτεχνών να καταγράψουν, να οργανώσουν, να συστηματοποιήσουν το ανθρώπινο σώμα και την κινησιολογική συμπεριφορά του δε μπορούσαν να αποκλείσουν το χώρο που το περιλαμβάνει, με αποτέλεσμα να διανοιχθεί ένα δι-επιστημονικό πεδίο έρευνας που γεννήθηκε το 19^ο αιώνα και συνεχίζει μέχρι σήμερα. Οι θεωρήσεις και οι ιεραρχίες έχουν εξελιχθεί, αλλά όλες έχουν συμβάλει σε μία σύγχρονη αντιμετώπιση του χώρου ως πεδίο δράσης και συνδιαλλαγής, και του κινούμενου σώματος ως μέρος του, ως συνθετικό εργαλείο που διαρκώς μεταβάλλεται με προβλέψιμο ή μη τρόπο.

Η έρευνα που πραγματοποιήθηκε εδώ αναδεικνύει την παρουσία του εμποδίου ως στοιχείο σύνθεσης ενός χώρου διαδραστικού, ανοικτού και προσαρμόσιμου. Μέσα από τα folies του B. Tschumi και το Εβραϊκό Μουσείο του Βερολίνου του Libeskind γίνεται διερεύνηση στην αλληλεπίδραση της χωρικής αντίληψης με την κινητική συμπεριφορά των υποκειμένων, εστιάζοντας στην επίδραση στοιχείων που αποκαλύπτουν, ως εμπόδια, την αναπάντεχη συνάντηση, την έκπληξη, τη στιγμιαία αλλαγή συσχετίσεων και την προσαρμογή. Οι οδηγημένες κινήσεις και οι προβλέψιμες ροές και διαδρομές δίνουν τη θέση τους σε απότομες παύσεις, σε μεγάλα κενά και σε διαρκείς αλλαγές επιπέδων. Η ορθή γωνία αντικαθίσταται από οξεία, από καμπύλες, η κατακορυφότητα από κλίσεις, ο ανοικτός ορίζοντας από βαθύ σκοτάδι. Στα folies τα εμπόδια έχουν μία πιο ελαφριά παρουσία, δίνοντας ένα χαρακτήρα παιχνιδιού, εξερεύνησης, και σωματικής συσχέτισης. Προκαλούν τα σώματα των υποκειμένων σε νέες θέσεις και σε καθορισμό των χρήσεων από τα ίδια. Ο χώρος δε βρίσκεται εκεί ως υποδοχέας, αλλά ως συμμετοχος στη χρήση, αλλάζοντας λειτουργίες και ξεφεύγοντας από το συμβιβαστικό κτιριολογικό πρόγραμμα. Όταν το σώμα δρα απρόβλεπτα, με κινήσεις που ξεφεύγουν από τις αυτοματοποιημένες της καθημερινής ρουτίνας,

θυμόμαστε λίγη από την παιδικότητα. Ενεργοποιείται η φαντασία και το σώμα κινείται ελεύθερο, με ανοικτή διάθεση και ευχαρίστηση. Θα λέγαμε πως δημιουργείται μία αυτοσχεδιαστική «χορογραφία» στο Χώρο του Parc De la Villette, υπενθυμίζοντας στους χρήστες την αξία, όχι μόνο του χορού, αλλά της ευκινησίας γενικότερα, στην ευημερία. Από την άλλη, στο εβραϊκό Μουσείο του Βερολίνου εντοπίζονται εμπόδια με ισχυρή παρουσία, είτε με τη μορφή κενών, είτε ως στοιχεία που διατρυπούν βίαια το χώρο, είτε ως μεταλλικά αντικείμενα που δυσκολεύουν τη βάδιση και τη διάσχιση ενός χώρου. Με άλλα λόγια, ο Libeskind χρησιμοποιεί τα εμπόδια για να κάνει το σώμα να «υποφέρει». Επιθυμώντας να επαναφέρει το μαρτύριο του εβραϊκού λαού στους επισκέπτες, χρησιμοποιεί την αρχιτεκτονική ακριβώς με αυτόν τον τρόπο. Έχουμε να κάνουμε με στοιχεία που ξαφνιάζουν κι εδώ το σώμα, αλλά ταυτόχρονα το αναγκάζουν να βρεθεί σε άβολες θέσεις, σε χώρους δυσάρεστους που προκαλούν καταπόνηση και συναισθηματικό καταιγισμό.

Ο χώρος ως συμβάν του Tschumi, ο χώρος της εμπειρίας του Libeskind, πατώντας γερά στο θεωρητικό τους έργο με τα "Manhattan Transcripts" και τα "Micromegas" αντίστοιχα, έρχονται να υλοποιηθούν στα παραπάνω υλοποιημένα έργα. Μία κινησιολογική προσέγγιση μέσα από τη θεωρία του Laban και τις ιδέες του Bauhaus υπενθυμίζουν πως ο χώρος δε μπορεί να συλληφθεί ανεξάρτητα από την κίνηση. Δε μπορούμε να φανταζόμαστε το χώρο ως γραμμικό, με μία αφήγηση αρχής, μέσης και τέλους αν θέλουμε να τον κρατήσουμε ανοικτό προς το μέλλον. Αν αναγνωρίσουμε την τυχαιότητα του κόσμου που κατοικούμε, τη διαρκή ενδεχομενικότητα των συμβάντων, ίσως αρχίσουμε να διακρίνουμε μία μορφή του που θυμίζει σφαίρα, που σχηματίζεται από αυτές τις τροχιές των ενδεχομένων. Αντίστοιχα με την κινόςφαιρα που περιβάλλει τα σώματα των υποκειμένων παραμένει σε διαρκή διάδραση, μεταβολή και προσαρμογή. Με βάση τα παραπάνω, το κείμενο που προηγείται επιχειρεί να εντοπίσει χωρικές και σωματικές ιδιότητες που δύνανται να επηρεάσουν τις αποφάσεις σχεδιασμού, ώστε να μπορούμε να μιλήσουμε για μια ελαχιστοποίηση στη διάκριση των σχέσεων «...τύπου-προγράμματος, αντικειμένου-συμβάντος.»¹⁰⁰.

Για να υπενθυμίσω τα λόγια του Berthoz, "*Architects have forgotten the joy of movement*"¹⁰¹. Ίσως εκεί να βρίσκονται εργαλεία που φέρνουν την αρχιτεκτονική προς το μέλλον, ανοικτή προς όλες τις αλλαγές που έρχονται, ακούγοντας το σωματικό χώρο, και σεβόμενη τις πηγαίες κινήσεις των σωμάτων, σε όποια κατάσταση κι αν αυτά βρίσκονται. Χρειάζεται λίγη περισσότερη ησυχία, χρειάζεται να δοθεί λίγος χώρος στο χώρο, ώστε να παραμείνει ανοικτός προς το μέλλον.

¹⁰⁰ Tschumi B., «*Architecture Concepts: Red is Not a Color.*» σ.80, Rizzoli/Random House; 2012.

¹⁰¹ Berthoz, A., "Le sens du mouvement," Paris: Odile Jacob, 1997, στο «*Σχέσεις σωμάτων και αρχιτεκτονική*», Τσουκαλά, Κ., Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2023

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Arnheim, R. (1977). *The Dynamics of Architectural Form*. Berkeley, CA: University of California Press, μτφρ. Ποταμιάνος, Ι., Επιμέλεια Ποταμιάνος, Ι., Βρυώνη, Γ., University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2003
- Badiou, Alain, "*Logics of worlds: Being and event II*," Bloomsbury Publishing, 2019.
- Bloomer, Kent C., et al. "*Body, memory, and architecture*." Yale University Press, 1977.
- n.d. <https://www.dezeen.com/2022/05/05/parc-de-la-villette-deconstructivism-bernard-tschumi/#>.
- architonic*. n.d. <https://www.architonic.com/en/story/tlmag-why-tschumi-matters/7001417> (accessed July 2023).
- Arnheim, Rudolph. *The Dynamics of Architectural Form 1*. University Studio Press, Uessalon;ikh 2003. Edited by Ι., Βρυώνη, Γ Ποταμιάνος. Translated by Ι. Ποταμιάνος. California, USA: University of California Press, 1977.
- Audi R., Βιρβιδάκης, Σ., Ξηροπαϊδης Γ. *Το φιλοσοφικό λεξικό του Cambridge*. Αθήνα: ΚΕΔΡΟΣ, 2011.
- Bachelard, Gaston. *Η ποιητική του Χώρου*. Αθήνα: Χατζηνικολή, 2014.
- Bernard Tschumi Architects*. n.d. <https://www.tschumi.com/projects/104> (accessed August 2023).
- Berthoz, alain. *Le sens du mouvement*. Paris: Odile Jacob, 1997.
- Bouzanjani B.F., Leach N., Huang A.,. *Alloplastic Architecture: The Design of an Interactive Tensegrity Structure*. Edited by USC School of Architecture. California, n.d.
- Brodsky, Joseph. *Less than one: selected essays / Joseph Brodsky*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1986.
- Charitonidou, M. "Simultaneously Space and Event: Bernard Tschumi's Conception of Architecture." *ARENA Journal of Architectural Research*, 2020: 5.
- dezeen*. n.d. <https://www.dezeen.com/2022/05/05/parc-de-la-villette-deconstructivism-bernard-tschumi/#> (accessed 2023).
- Feuerstein, M. "Theatrical Doubles: The Affecting Presence of Oscar Schlemmer Wall Designs." In *Architecture as a Performing Art*, by et al, edited by M., Read, A. Reuerstein. Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2013.
- Gomez, Liliana. "'A conversation with Bernard Tschumi: Movements, Positions, and Moments of Translating/Rotating in Architectural Thinking.'" *puntocero magazine 1*, Februaru 2005.
- Griffiths, A. "Parc de la Villette is the largest deconstructed building in the world." *dezeen*. May 5, 2022. <https://www.dezeen.com/2022/05/05/parc-de-la-villette-deconstructivism-bernard-tschumi/#>.

- Hannah, Doritta. "Interview with Bernard Tschumi." 2008.
<https://hdl.handle.net/102.100.100/546469> (accessed Ιούλιος 2023).
- Hannah, Doritta. "Jewish Museum of Berlin: Dancing Between the Lines." *Idea Journal* 7, 2006: 26-41.
- Hornstein, Shelley, and Florence Jacobowitz. *Image and Remembrance: representation and the Holocaust*. Bloomington: Indiana University Press, 2003.
- Khan, O., Hannah, D. "Performance/Architecture: An interview with Bernard Tschumi." *Journal of Architectural Education*, 2008.
- Laban, Rudolf. *Choreutics*. Hampshire, UK: Dance Books Ltd., 2011.
- Libeskind, Daniel. *The End of Space*. Transition 44/45, 1992.
- Massey, Doreen. *For Space*. London: SAGE, 2005.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Φαινομενολογία της αντίληψης*. Αθήνα: ΝΗΣΟΣ, 2016.
- Moholo-Nagy, Laszlo. *The New Vision and abstract of an artist*. 4th revised . New York: Witternborn, Schultz Inc., 1928.
- Ouroussoff, Nikolai. "The Pain and Hope Live On : Review: The design of Berlin's new Jewish Museum strikingly evokes the terror of the Holocaust as well as a spirit of survival." *Los Angeles Time*, August 29, 1999.
- Pallasmaa, Juhani. *Δώδεκα δοκίμια για τον άνθρωπο, την τέχνη και την αρχιτεκτονική 1980-2018*. Translated by Λαδά Α. Ξανθόπουλος Κ. Αθήνα: ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΡΗΤΗΣ, 2021.
- Signore, Lucia. "Jewish Museum Berlin: an "architectural metaphor"." *BTA- Bollettino Telematico dell' Arte n.716*, 2016.
- Simo, A. & Venizelos, A. "The space moulded by the body." London: The Bartlett School of Architecture Interactive Architecture Lab University College London, September 2018.
- Socks Studio*. n.d. <https://socks-studio.com/2017/07/19/when-body-draws-the-abstract-space-slat-dance-by-oskar-schlemmer/> (accessed 11 18, 2023).
- Socks Studio 2*. n.d. <https://socks-studio.com/2014/12/29/the-combinatorial-models-of-the-folies/>.
- Spurr, Sam. "Drawing The Body in Architecture." *Architectural Theory Review*, 2009: 322-332.
- Tschumi, B. *Architecture and Disjunction*. Cambridge: MIT press, 1996.
- . *Architecture Concepts: Red is not a color*. Rizzoli / Random House, 2012.
- Tschumi, B. "Spaces and Events." *The Discourse of Events, Architectural Association*, 1983: 6-11.
- Tschumi, B., and Max Protecht Gallery. *The Manhattan Transcripts*. New York: Academy Editions, St. Martin's Press, 1981.
- Δημηροπούλου Σ., Στούρη Ι. «Η χωρικότητα της άρθρωσης – η περίπτωση του Steven Holl.» Αθήνα: ΕΜΠ, 06 2019.

Νικίας. n.d. <http://www.nikias.gr/ell/keyword/Πουρισμός>, επίσκεψη (accessed 12 18, 2023).

Παρμενίδης, Γ., Λάσκαρη Α., Ανδρουτσοπούλου Ε., Μάρη Ι. «Μεθοδολογικές προσεγγίσεις της Έρευνας στην Αρχιτεκτονική. Η Αρχιτεκτονική ως Αντικείμενο Έρευνας: Η περιγραφή του αντικειμένου της έρευνας στον σχεδιασμό του χώρου, Περί της κατασκευής των εννοιολογικών εργαλείων και του σώματος της έρευνας δια του σχεδι.» Αθήνα: ΕΜΠ, 2022.

Πεπονής, Γιάννης. *ΧΩΡΟΓΡΑΦΙΕΣ, Ο αρχιτεκτονικός σχηματισμός του νοήματος*. Αθήνα: ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ, 2003.

Σαβράμη, Κ. *Κινησιογραφικά*. Athens, Greece, 1990.

Τερζόγλου, Ι. *Ιδέες του χώρου στον 20ο αιώνα*. Αθήνα : ΝΗΣΟΣ, 2009.

Τσουκαλά, Κυριακή. *Σχέσεις σωμάτων και αρχιτεκτονική*. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο, 2023.

ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

- Εικ 1. Προσωπικό αρχείο, ψηφιακή σχεδίαση
- Εικ 2. Παρμενίδης Γ., Λάσκαρη Α., Ανδρουτσοπούλου Ε., Μάρη Ι, στο «Μεθοδολογικές προσεγγίσεις της Έρευνας στην Αρχιτεκτονική. Η Αρχιτεκτονική ως Αντικείμενο Έρευνας: Η περιγραφή του αντικειμένου της έρευνας στον σχεδιασμό του χώρου, Περί της κατασκευής των εννοιολογικών εργαλείων και του σώματος της έρευνας δια του σχεδιασμού.», ΕΜΠ, Αθήνα 2022
- Εικ 3. Προσωπικό αρχείο, ψηφιακή σχεδίαση
- Εικ 4. Oskar Schlemmer - Drawing of man as dancer, 1921 (bottom), taken from Oskar Schlemmer, et al., The Theatre of the Bauhaus, Middleton- Wesleyan University Press, 1961
- Εικ 5. Προσωπικό αρχείο, σκίτσο με μολύβι
- Εικ 6. Προσωπικό αρχείο, ψηφιακή σχεδίαση
- Εικ 7. Ching, Francis D. K., "Architecture Form, Space And Order" 3rd Edition, John Wiley & Sons Inc., Hoboken, NJ, 2007
- Εικ 8. Bertol, Daniela. (2015). Designing and Making a Movement Infrastructure. Procedia Technology. 20. 72-78. 10.1016/j.protcy.2015.07.013.
- Εικ 9. Oskar Schlemmer - Drawing of man as dancer, 1921 (bottom), taken from Oskar Schlemmer, et al., The Theatre of the Bauhaus, Middleton- Wesleyan University Press, 1961
- Εικ 10. Rudolf Laban _ Documentary Raitre,
<https://www.youtube.com/watch?v=iQUq94KJDYM&t=12s>
- Εικ 11. Προσωπικό αρχείο, σκίτσο
- Εικ 12. Tschumi B. (1994). *The manhattan transcripts* (New). Academy Editions.
- Εικ 13. Προσωπικό αρχείο
- Εικ 14. Προσωπικό αρχείο
- Εικ 15. Προσωπικό αρχείο
- Εικ 16. <https://www.tschumi.com/projects/3>
- Εικ 17. <https://www.tschumi.com/projects/3>, προσωπική επεξεργασία
- Εικ 18. <https://www.tschumi.com/projects/3>
- Εικ 19. <https://www.kmtspace.com/tschumi.htm>
- Εικ 20. <https://www.tschumi.com/projects/3>
- Εικ 21. <https://socks-studio.com/2014/12/29/the-combinatorial-models-of-the-folies/>, προσωπική επεξεργασία
- Εικ 22. <https://libeskind.com/work/micromegas/>
- Εικ 23. <https://libeskind.com/work/micromegas/>
- Εικ 24. <https://www.berlin.de/en/museums/3108776-3104050-jewish-museum-berlin.en.html>, προσωπική επεξεργασία
- Εικ 25. <https://www.berlin.de/en/museums/3108776-3104050-jewish-museum-berlin.en.html>
- Εικ 26. – 30 https://www.archdaily.com/91273/ad-classics-jewish-museum-berlin-daniel-libeskind?ad_medium=gallery

Εικ 31. Προσωπικό αρχείο, σκίτσο με μελάνι

Εικ 32. <https://fromplacetoplace.travel/germany/berlin/jewish-museum-berlin/>

Εικ 33. https://www.domusweb.it/en/reviews/2014/08/19/bernard_tschumi_at_pompidou.html
1982 © BTA

Εικ 34. <https://www.tschumi.com/projects/3>

Εικ 35. Προσωπικό αρχείο – διάγραμμα με ψηφιακή επεξεργασία

Εικ 36. https://static.dezeen.com/uploads/2022/04/daniel-libeskinds-jewish-museum-deconstructivist-architecture_dezeen_2364_col_7-scaled.jpg

Εικ 37. – 38. <https://www.berlin.de/en/museums/3108776-3104050-jewish-museum-berlin.en.html>

Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, ΕΜΠ
Δ.Π.Μ.Σ. “Έρευνα στην Αρχιτεκτονική: Σχεδιασμός – Χώρος – Πολιτισμός”
Απρίλιος 2024